

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Prof.Dr.Sevda Şener

OYUNDAN DÜŞÜNCEYE

GÜNDOĞAN



Prof.Dr.Sevda Şener
OYUNDAN DÜŞÜNCEYE
GÜNDOĞAN YAYINLARI

Prof.Dr.Sevda Şener

OYUNDAN DÜŞÜNCEYE

GÜNDOĞAN YAYINLARI

Prof.Dr.Sevda Şener
OYUNDAN DÜŞÜNCEYE

Gündoğan Yayınları : 93.77

İletişim Dizisi / Tiyatro : 11.03

Düzelti : Sevda Şener / Nuran Demir / Hatice Çırık

Kapak Düzenleme : Gündoğan Grafik

Dizgi : Se Ra Macintosh Elektronik Dizgi

Türkay Şahin

Baskı: ÖZKAN Matbaacılık Ltd. Şti.

Ankara Tel: 229 59 74

Yayın Hakları : Gündoğan Yayınları

Birinci Basım : Kasım1993

İŞBN : 975-520- 072-X

Gündoğan Yayınları

Adakale Sok. 25/37 06441

Kızılay / Ankara

Tel / Fax : (4) 433 49 85

Yazışma Adresi:

P.K. 271 Yenışehir /Ankara

İÇİNDEKİLER

1. Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar	9
2. İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat: Dram Sanatı	37
3. Antik Yunan Tragedyasında Değer Yargılarının Sınava Çekilmesi	44
4. Tiyatroda Estetik Uzaklığın Çağdaş Yorumu	53
5. Çağdaş Tiyatro Sanatında Uyum Sorunu	62
6. Tiyatro Sanatının İşlevi	69
7. Popüler Tiyatro	79
8. Postmodernizm ve Tiyatro	84
9. Tiyatroda Gelenekten Modern Sonrasına Oyun İçinde Oyun	89
10. Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı	103
11. Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları	132
12. Türk Tiyatrosunda Aile	147
13. Türk Tiyatrosunda Aile Dramı	164
14. Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı	170
15. Çağdaş Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar	180
16. Kurtuluş Savaşını Konu Alan Oyunlar	205
17. Oyun Yazarlarımızın İçerik Biçim Bütünlüğü Arayışları	211
18. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Okul Tiyatrosu Konusundaki Görüşleri	220
19. Nasıl Bir Çocuk Tiyatrosu	230
20. Tiyatro Seyircisi Olarak Gençlik	234
21. Otosansür	242

*"Şunu da ehemmiyetle tebarüz etti-
reyim ki, yüksek bir insan cemiyeti
olan Türk milletinin tarihî bir vasfı
da güzel sanatları sevmek ve onda
yükselmektir."*

' K.Atatürk

TİYATRONUN KAYNAĞINA İLİŞKİN KURAMLAR

Ülkemizin en ilginç tiyatro olayı köylerde belli günlerde oynanmakta olan köy oyunlarıdır. Bu olaya eğilmek, bu olayı açıklamak gerekir. Böyle bir araştırmanın, gerçekleri ortaya çıkartmaktan öte yararı vardır. Köy oyunlarının yaygın bir gelenek olarak benimsenmiş olması, bu oyunlardan çağdaş Türk tiyatrosunun oluşturulmasında yararlanılabileceğini göstermektedir. Köy oyunlarının günümüz için de geçerli olan bazı özellikleri, bu kaynağın değerini arttırmaktadır. Bu özelliklerin başında köy halkının oyuna katılması, organik bir oyun-seyirci bütünlüğünün sağlanmış olması gelir.¹ Bundan başka, köy oyunlarında pagan büyü törenlerinin izi açıkça görülmekle beraber, sırasında güncel toplum olaylarına da yer verilir. Günlük yaşamla ilintisini koparmamış olmaları, bu oyunları günümüz için de işlevsel yapmaktadır. Oyunların özündeki esneklik, dondurulmuş biçim kalıbını da etkileyecek, onu yeni gereksinimler doğrultusunda geliştirecek güçtedir. Köy oyunları genellikle güldürü niteliği olmakla, şarklı ve dansla karışık olarak, eğlence amacı ile oynanmakla beraber, oyun çıkarmanın, kökündeki dinsel işlevini anımsatan bir ciddiliği, bir saygınlığı vardır. Anadolu köylerinde, bu oyunlar yolu ile doğa olaylarının etkilenebileceği inancı hâlâ yaşamaktadır. Oyunların, yaşamın ciddi sorunu ile böylesine bağlantılı sayılması, onları, eğlendiricilikleri yanında önemli bir olay da yapar. Bütün bu özellikleri ile köy oyunları çağdaş tiyatro sanatının gelişimine yararlı öğeleri içerir.

Anadolu'da olduğu gibi, dünyanın başka yerlerinde de oynanmakta olan bu çeşit köy oyunlarının, ilkel toplulukların büyü törenlerinde yapılan taklitlerin bir uzantısı olduğu sanılmaktadır.

Tüm sanatlar başlangıçta zorunlu bir gereksinmeden doğmuşlardır. Tiyatro, insanın yaşam kavgasında, kendi gücünü ve karşısındaki güçleri masasına yardım etmiştir. Sanat, ilkel toplumlarda doğanın gizemli güçlerini etkilemeğe yaramıştır. Sanat, kolektif bir coşku yara-

tarak insanı çalışmaya yöneltmiş onu eğitmiş, işine tat katmıştır. Sanat, gelişimi boyunca öğrenmeğe, düzeltmeğe, geliştirmeğe, değiştirmeğe katkıda bulunmuş, bunu yaparken kendine özgü güzelliğini yaratmış, bu boyutu ile işlevini bir kat daha başarı ile gerçekleştirmiştir. Sanat, görevini işlevselliği ile olduğu kadar, sanatsallığı ile de yerine getirmiştir. Gerçeği öğrenmekle elde edilen bilgi birikimi, güzelden alınan tadın heyecansal etkisi ile elele vermiş insanı güçlendirmiştir. Us ile beğenin birleşiminde insana özgü gizemli bir formül vardır. Sanatın niteliğini, yaratma eylemini, sanattan hoşlanma duygusunu açıklamak kolay değildir. Bu konuda birbirinden farklı çok kuram ileri sürülmüştür. Bildiğimiz, başlangıçta bu birleşimin daha içiçe, daha pekişik olduğudur. İlkelerde sanat yaşamın süsü değil, kendidir. Yaşama ışık tutar, onu güçlendirir. Sırasında somut gerçeklerin dökümünü yapar, sırasında soyut olanı yakalamaya çalışır. İlişkileri, bu ilişkilerin saklı nedenlerini bulup ortaya çıkarır. Toplumu düzenleyen kuralları ele alır. Bu kuralları koşullayan değer yargılarını eleştirir, düzeltir, yeniler. Başlangıçta sanatçı da, sanatın alıcısı da aynı kişidir. Yaratırken coşar, kendi gizil gücünün bilincine varır. Yaratı eyleminden sonra heyecanları dinginleşir, düşüncesi aydınlanır, bilgisi arılaşır, becerisi berkleşir. Birey, topluca katıldığı ortak yaratıdan o toplumun üyesi olarak pay alır.

Antik Yunan tragedya ve komedyasının kaynağını araştıranlar, dramın, tanrı Dionisos için yapılan ritüellerden doğduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu sav, Cambridge okulu denilen ve evrimci görüşe dayanan antropologların bulguları ile pekişmiştir. Max Müller, Wilhelm Mannhardt Andrew Tang, E.B. Taylor, William Robetson gibi, ritüel konusunu inceleyen bilim adamları, ilkel insanların inançları ve ritüelleri ile bugünkü halk bayramları arasında bağıntı kurmuşlardır. Bu bilim adamlarına göre, modern bayramlar eski büyü törenlerinin uzantılarıdır. Günlerin uzaması, kışın sona ermesi, tarlaların canlanması, üremenin artması için yapılan törenler bolluk duası niteliğindedir. Bayram sırasında cinsel özgürlük tanınması hasadı güvenlik altına almak içindir. Bu törenlerde gerçekleşmesi istenen durum simgesel olarak canlandırılır.

Evrimci görüşü benimsemiş olan ve bulguları ile bu görüşü geliştirmiş olan Sir George James Fraser, ritüllerde yer alan taklit ögesinin mitolojiye geçişini ve çeşitli mitlerde yer alan ölme ve dirilme öykülerini aydınlığa çıkardı. Fraser'in izinden giden Jane Harrison, Gilbert Murray, Francis Macdonald Cornford, dramın ritüellerdeki taklitten doğduğunu kabul ettiler ve Antik Yunan dramının yapısal özellikleri ile ritüellerin yapısı arasındaki benzerliğe dikkati çektiler. Pickard Cambridge, E.K. Chambers, Allerdyce Nicoll, Eric Bentley gibi tiyatro tarihçileri bu savı benimsediler. Karşılaştırmalı antropoloji, yalnız Antik Yunan'da değil, tüm Yakın Doğu ülkelerinde, Uzak Doğu'da ve Avrupa'da, mevsim değişimi sırasında törenler yapıldığını, bu törenlerde ölüp dirilme motifinin yer aldığını kabul etmektedir. Anadolu'da bugün de oynanmakta olan köy oyunlarının çoğunlukla bollukla ilintili sayılması bu görüşü doğrular. Bununla beraber, tiyatronun ritüellerden doğarak geliştiğini ve bağımsız bir sanat dalı olurken bazı özelliklerini değiştirerek sürdürdüğünü kabul eden evrimci görüş ile, bir çok ilkel toplumların mevsim değişiminde yapılan törenlerinde benzer motiflerin bulunduğunu ileri süren karşılaştırmalı antropoloji zaman zaman eleştiriye uğramıştır. Bilim adamlarının, benzerlikleri olanaklarının ötesinde zorlayarak sonuçlar çıkarttıkları ve inandırıcı olmayan genellemelere gittikleri ileri sürülmüştür.

Tiyatronun, Antik Yunan'da doğa ile, bağ ve bahçe ile, üzümle ve şarapla yakından ilgili olan tanrı Dionisos için yapılan taklitli şarkı ve danslardan doğmuş olduğu savı ise benimsenmiş durumdadır. Yakın Doğu kültürlerinde mevsim değişimleri ile ilgili olarak bazı oyunların oynandığı ve bu oyunlarda ritüel özelliklerin bulunduğu, bu özelliklerin giderek mite ve öyküye geçtiği ve günümüz folkloruna dek uzandığı da kanıtlanmıştır.

Sir James Fraser, ilk cildi 1890 yılında yayınlanan, 1911-1913 yılları arasında on iki cildi tamamlanan dev eseri **The Golden Bough**'da ilkel kavimlerin dinsel inançları üzerinde durdu.² Bu eserde, Alban tepelerindeki Nemi ormanında bulunan Diana tapınağında yer alan bir olay, tipik bir örnek olarak ele alınmıştı. Bu olay, orman ruhunu simgeleyen rahip-kralın kaçak bir köle tarafından öldürülmesi ve yerine, onunla çarpışıp

onu yenen kişinin rahip-kral olması idi. Fraser, çatışma, ölüm ve yeniden güçlenme motifinin başka toplumların kültürlerinde de bulunduğuna dikkati çekiyordu. Fraser'in açıklanmasına göre, doğal olayların değişkenliği ilkel insanı doğrudan doğruya etkilemektedir. Her yıl toprak üzerinde meydana gelen büyük değişiklikler ilkel insanları bu değişiklikler üzerinde düşünmeğe zorlamıştır. İkel insan bu değişiklikleri büyü yolu ile etkileyebileceğine inanmıştır. Yağmuru yağdırmak, güneşi doğdurmak, yemişleri oldurmak, hayvanları üretmek, baharı getirmek için büyü törenleri yapmıştır. Bu törenlerde büyücünün önemi büyük olmuştur. Büyücü, toplumun baş kişisidir, kralıdır. Büyücü kral, doğanın gizemli gücünü özümleyebilir; bu güçle doğal olayları etkileyebilir. Toplum bu etkileme işinde büyücüyle işbirliği yapar, büyüyü yapma işinde ona katılır, onu pekiştirir. Büyü gücünün zayıflaması tehlikelidir. Onun için her yıl eski kral öldürülerek yerine yeni bir kral getirilir. Fraser'in örnek olarak ele aldığı Nemi ormanındaki kaçak köle, kutsal ağaçtan bir dal koparmakta, bu dalın aracılığı ile ağaç ruhundan pay alarak güçlenmekte ve eski kralı öldürmektedir. Ağacın ruhu yeni kralla birliktir artık. Böyle bir yenilenme zorunludur. Çünkü hastalığın ve yaşın yıpratmış eski kralın, bedenindeki eskimeye paralel olarak ruhsal gücünü de yitirdiğine inanılmaktadır. Yazın arkasından kışın gelmesi, bolluk aylarını kuraklık aylarının izlemesi, bu tükenmenin belirtisi olarak kabul edilir. Eski kralın, öldürülmesi güç tazelemeğe olduğu kadar, kötülüklerden arınmaya da yarar. İkel inançlara göre, kötü ruhları tek insanda toplayıp sonra onu kurban ederek bu ruhların etkisinden kurtulmak mümkündür. Bu iki inanç zamanla aynı tören içinde birleştirilmiştir. Böylece eski kral günahları yüklenmiş olarak ölürken, toplumu da bu günahlardan arıtmış olur.

İkel insan giderek, doğal değişimlerin kendi büyü gücünün ötesinde kalan bazı nedenlere dayandığını anlar. Bu nedeni, doğal olayların ardında yatan üstün güçler olarak açıklar. Kışın yazı, kuraklığın bolluğu izlemesi, toprağın kurumasından sonra baharın gelip bitki örtüsünün canlanması, bu kutsal varlıkların ölüp dirilmeleri ile açıklanır. Bu inanç aşamasında yapılan kutsal törenlerde, tanrının ölüp dirilmesi canlandırılır. Baharın başlangıcında, gün dönümlerinde yapılan, ölme ve

dirilme olayını taklitli olarak canlandıran bu törenlerin amacı üstün güçleri etkilemek, değişimi hızlandırmaktır. Osiris, Attis, Thammuz, Adonis, Dionisos, Demeter mitlerinde ölme ve dirilme olayının çeşitli biçimlerde yer aldığı görülür. Bu mitlerin hareketli olarak taklit edilmesi dramatik yapıyı meydana getirir. Bu aşamada kutsal törenler içerik bakımından büyüsel, biçim bakımından dramatiktir.

Piramitlerde bulunan yazılarda, Piramite gömülen kralın ölümsüzlüğü anlatılırken, Osiris öyküsüne de yer verilmiştir. Bu öyküde ölme, parçalanma ve yeniden canlanma yer almaktadır. Tarihçi Herodotus bu mitin eski Mısır'da dramatik biçimde canlandırıldığını anlatmıştır. Böylece bu metinler elimizde bulunan en eski dram metinleri sayılmaktadır.

Osiris öyküsü kısaca şöyledir: Toprak tanrısı Seb ile gök tanrısı Nut'un oğulları olan Osiris, Mısırlıları yabancılıktan kurtarmış; onlara ekin ekmesini, bağcılığı, meyve yetiştirmesini öğretmiştir. Bilgisini yaymak için çıktığı yolculukta kardeşi Seb tarafından tuzağa düşürülerek öldürülür. Seb Osiris'in ölüsünü bir tabuta koyarak papirus bataklıklarına saklar. Suların sürüklediği tabut Suriye kıyılarına gelir. Orada fışkıran bir ağacın gövdesine girer. Kral, bu ağaçtan sarayına bir direk yaptırır. Osiris'in kardeşi ve karısı olan İsis, kardeş kocasının ölümüne yas tutar. Ölüsünü aramağa çıkar. Uzun serüvenlerden sonra tabutun saklı olduğu direği bulur. Tabutu çıkarır. İsis, Osiris'in tabutu üzerinde gözyaşı döker. Daha sonra İsis, Oğlu Horus'u almağa gidince Typhon, Osiris'in cesedini bulur ve onu on dört parçaya ayırarak her parçayı başka bir bölgeye atar. İsis, Ra'nın gönderdiği çakal kafalı tanrı Anubis'in yardımı ile Osiris'in cesedinin parçalarını toplar, biraraya getirir. İsis kanatları ile mumyayı kurutur. Yeniden canlanan Osiris ölümsüzlüğe kavuşmuş olur. Öteki dünyada ölülerin kralı ve hakemi olur. Ölüler ona günahlarını itiraf ederler. Osiris'in ölümsüzlüğü ile insanların ölümsüzlüğü de ima edilmiş olur.

Osiris ekinin temsilcisidir. Cesedinin parçalanıp saçılması ile tohumun saçılması arasında benzerlik vardır. Osiris, aynı zamanda, ağacın ruhunu temsil eder. Meyve ile, bağ ile de ilintilidir. İsis, Asya'nın ana tanrıçasını andırır; yaratıcı, besleyici, koruyucudur; sevgi doludur ve sadıktır. Yunanlılar onu Demeter ile bir tutarlar. Herodotus'un anlattığına göre,

Güney Mısır'da Bais'de, Osiris'in çileli serüveni canlandırılmış. Halk bu temsil sırasında yas tutup, göğsünü dövermiş. Gece oynanan bu oyunda İsis'i temsil eden yaldızlı tahtadan yapılmış ve boynuzları arasında bir güneş bulunan bir öküz tasviri, bir yıldır durduğu adadan taşınır, İsis'in Osiris'i arayışı temsil edilmiştir. Bu törenin, değişik yerlerde değişik biçimleri yapılmıştır.

Tıpkı Osiris gibi, Thammuz, Adonis, Attis mitlerinde de ölme ve dirilme olayı, kışın yazı, bolluğun darlığı izlemesinin temsili olarak kabul edilmiş; yılın belli günlerinde yapılan törenlerde, bu tanrıların ölüp dirilmeleri ve çileli yaşantıları canlandırılmıştır.

Bitki örtüsünün kuruyup yeniden canlanmasını yansıtan bir başka ritüel de, Demeter ve Persephone ile ilgili olandır. Bu mitlerin tümünde, sevdiğini yitirdiği için yas tutan bir tanrıça bulunmaktadır. Yitirilen sevgili, bitki örtüsünü, özellikle ekini temsil eder. Doğu mitlerinde yitirilen kişi, koca veya sevgili; Yunan'da ise evlattır. Demeter mitinde tanrıça Demeter'in kızı Persephone, Yeraltı tanrısı tarafından kaçırlır. Kızını yitirdiği için yakınan ve Zeus'a başvuran Demeter'nin isteği bir ölçüde kabul edilir. Persephone'nin, yılın yarısını toprağın üstünde annesi ile, yarısını da toprağın altında kocası ile geçirmesi uygun görülür. Bu düzen, altı ay yaz, altı ay kış mevsimine uyar. Homeros'un Demeter ilahisi bu mitin en eski yazın örneğidir. Bu şiirde Eleusis misterlerinin kaynağı açıklanmıştır. Şiirin sonunda çıplak, yararsız Elusis çayırlarının, birdenbire ekinle doluverdiği anlatılmıştır. Demeter ve Persephone öyküsü her dört yılda bir Eleusis misterlerinde dram olarak canlandırılmıştır.

Mevsim değişikliklerini ve bitkilerin yıllık büyüme ve solmasını, tanrıların yaşantılarının çeşitli aşamaları olarak gören eski inanışın bir başka örneği de Dionisos mitidir. Dionisos şarap ve esriklik tanrısıdır. Trakya kökenlidir. Aynı zamanda ağaç, meyve ve tarım tanrısı sayılır. Öküzü boyunduruğa koşandır. Tarlayı sürendir. Mısır tanrısı Osiris'e benzer. Bütün ürün tanrıları gibi Dionisos'un da acı bir ölümle öldüğüne ve sonra yeniden dirildiğine inanılır. Dionisos'un ölüşü ve dirilişi kutsal törenlerle temsil edilir. Bu törenlerin çeşitli yörelerde birbirinden farklı biçimlerde yapıldığı görülür. Dionisos genel olarak boğa biçiminde, bazen de keçi olarak düşünülmüştür. Keçinin öldürülmesi tanrının

öldürülmesi anlamındadır. Sonradan keçi, tanrıya bir adak olarak kabul edilmiştir.

Sir James Fraser, Yakın Doğu, Mısır ve Yunanistan'da saptadığı mitle-ri ve bunların yakın zamana kadar dramatik biçimde yansıtılmasını anlattıktan sonra, analogi yolu ile, aynı temanın başka ırk ve dinlerde de bulunduğunu, kalıntılarının ise günümüzdeki bayramlarda yaşamakta olduğunu ileri sürmüştür. Karşılaştırmalı antropolojinin daha sonra eleştiriye uğrayacak olan görüşüne göre, başka başka topraklarda yaşayan insanlar, benzer nedenler karşısında benzer biçimde tepki gösterirler. İlkelerin düşünüş tarzı, tıpkı bedenleri, gibi, hangi ırktan ve ülkeden olursa olsun birbirine benzer. Mevsimlerin değişimlerini tanrıların ölmeleri ve dirilmeleri ile açıklayan, .bu olayı temsil yolu ile etkilemeğe çalışan inanış da bu ortak özelliklerden biridir. İlk insanların inançları arasındaki bu benzerlik bugün çeşitli toplumların törenlerinde de görülmektedir. Avrupa'nın çeşitli yörelerinde, yazın kışı izlemesi birbirine benzeyen törenlerle kutlanır. İsveç'te kürk giyinmiş gençler kışı, çiçek ve yapraklarla donatılmış olanlar da yazı temsil ederler. Mayıs ayında yapılan bu bayramda, yaz, kışı yener ve tören bir şöenle son bulur. Orta Avrupa'nın başka yörelerinde de bu çeşit temsili oyunlar yapılmaktadır. Yazı ve kışı canlandıranların yalancıkıtan kavgası, yazın kışı kovalaması, kaçırmaması, sonra evlerden yiyecek toplanması ve hep birlikte yenmesi bu törenin vazgeçilmez öğeleridir. Slav ülkelerinde kızlar yeşil elbise giyip, "mayıs ağacı" çevresinde dolaşırlar. Biri beyaz, biri yeşil giysili iki kız ağaca çıkıp konuşurlar. Beyazlı kız kovulup, oradan uzaklaştırılır. Beyazlı kız sonradan yeşil giysiler giyinmiş olarak döner. Tören bir dans ile son bulur. Kuzey Amerika eskimoları kış yaz çatışması törenini bugün de sürdürmektedirler. Bu törenlerde fok derisinden yapılma bir ip çekme yarışı yapılmaktadır. Yazın doğanlar ipin bir ucunu, kışın doğanlar öteki ucunu tutarlar. Yaz grubu kazanırsa havaların ılık geçeceğine, kış grubu kazanırsa soğuk geçeceğine inanılır.

Sir James Fraser'in bu açıklamaları bize, Anadolu'da günümüzde de oynanmakta olan Ak Kara, Köse, Cemal Oyunu gibi oyunları, bayramlar-da yemiş toplama, şöen gibi adetleri anımsatıyor.

Fraser bu oyunları öz bakımından büyüsel, biçim bakımından dramatik olarak nitelemekle, daha sonra tiyatronun kökenini bu ritüellerde gören kurama öncülük etmiştir. Fraser'in izinden giden Jane Harrison, "ritüelizm" kuramını benimsemiştir. Harrison, dinsel inançların kökeninde ilkelerin büyü ile doğa olaylarını etkileme törenlerinin yattığını kabul etmiştir. Harrison doğanın yeniden canlandırılması için yapılan büyüün, ilkelerin toplum yapısı ile ilintili olduğunu belirtir; toplumun evrimi ile ritüellerden mite geçildiğini, ilkelerin inançları ile Homeros'un yansıttığı antik Yunan toplumunun dinsel inançları arasında büyük farklar bulunduğunu, bunun bir evrim sürecini belirlediğini ileri sürer. Harrison, ritüelden mite geçişte meydana gelen değişiklikleri ayrıntılı olarak açıklamıştır. Ayrıca ritüelden sanata geçişte meydana gelen farklılaşmalar üzerinde de durmuş, ritüeldeki taklit ile özgün bir sanat dalı olarak gelişen tiyatrodaki taklitli oyunun öğelerini karşılaştırmış; böylece dramın ciddi ve oyunsu, gerçek ve düş ikilemine ışık tutmuştur. ³ Jane Harrison, **Themis**⁴ adlı eserinde, Olympos tanrılar düzenine yeni bir yaklaşım amacında olduğunu söylüyordu. Yazar, ilkel toplulukların dinsel inançları ile Homeros'un yansıttığı Yunan toplumunun inançları arasında farklar bulunduğunu, bu farkın inançlar ve tanrıları yaratan toplum yapısından ileri geldiğini ileri sürüyordu. İlkelerde din, kolektif duygu ve düşünceyi temsil etmektedir. Tanrı, korkulu ve gizemli bir güçtür. Kişi, bu gücü içinde duyar. Onu paylaşır. Doğal varlığın dürtüsü ile bu güce ayak uydurmak gerekir. Yoksa düzen bozulacaktır. Bu güç yaşamın kendisidir ve bir süreç içindedir. Onun için de yıldan yıla yenilenmesi gerekir. Harrison, bu güce bir yıl süren doğal yaşam gücü anlamına gelen enniatos daimon demektedir. Her yıl bu gücü yenilemek için büyü dansı yapılır. Dans ile yeniden doğuş temsil edilir. Dansın içerdiği taklitli harekete, dromenon denilmektedir. Esrikli dansçıların yaptığı hareketli taklit, iç gücü çağırmak ve onu özümlemek içindir. Özellikleri, kolektif olarak yapılması, kolektif olarak duyulmasıdır. Doğum, ölüm, evlenme, erginlik gibi, yaşamın bir durumdan öteki duruma geçişini gösteren hareketleri içerir. Bu danslı hareket büyük bir gerilim yaratır ve daha sonra bir rahatlama sağlar. Büyü dansları, hem anımsayıcı hem yön verici niteliktedir. Bir olayı olmadan önce

yansılacağı gibi, olduktan sonra da yansıtabilir. Amaç topluluğu düzen içinde tutmak, her bireyi bu düzenin uyumlu ögesi yapmaktır. Bunun için, bireyin ortak güçten pay alması gerekir. Örneğin, erkek çocuğun anasının parçası olmaktan çıkıp kabilenin üyesi olması, toplumsal ve dinsel güce ortak olması için "inisiyasyon" töreni yapılır.

Jane Harrison, Girit Adası'ndaki Zeus tapınağında bulunan Kouretes ilahisini incelemiş ve şu gerçekleri saptamıştır: Kouretes ilahisi ile büyük "Kouros" denilen bir daimon çağrılmaktadır. Kauros'u çağırmak ve onu etkilemek için bir dans yapılır ve kurban verilir. Bu büyük dans bir yenisinden doğuş oyunudur. Dromenon denilen dansı esrik dansçılar yaparlar. Dromenon ile doğal yaşam gücü, tanrısal güç yeniden doğar ve törene katılanların iç gücü olarak belirir. Topluca duyulur ve paylaşılır. Büyük dansı bu gücü duymaya ve özümlemeye yaramıştır.

Tanrı Dionisos için yapılan kutsal törenlerde de aynı özellikler bulunmaktadır. Dithirambos şarkıları ve dansları da bir dromenondur; yeniden doğma ve büyü ile daimon'u paylaşma eylemidir. Dram, bu hareketlerden, dromenadan, doğmuştur. Doğanın baharda yeniden canlanması için yapılan taklitli danslar ve kurban dramın kökenini meydana getirmiştir. Bu hareketlerin yapısal düzeni ile Antik Yunan dramının yapısı arasındaki benzerlik bu savı kanıtlamaktadır. Dramın agon denilen çatışma bölümü de, tıpkı Olimpiyat oyunlarındaki yarışmalar gibi, ritüelin temel yapısından gelmez. Dromena'nın çatışma, yenilgi, yas, yeniden doğma, sevinç ve kutlama öğeleri olduğu gibi drama geçmiştir. Dramın prologos, agon, pathos, habercinin konuşması, threnos, anagnorisis, theophany bölümleri, ritüelin benzer motiflerinden oluşmuştur.

Yalnız kouretes ilahisi ile dithirambos koro şarkıları arasında fark vardır. Bu fark Olympos tanrılar düzenine geçişteki evrimin sonucudur. Olympos tanrıları, babayı, otoriteyi, dış gücü temsil ederler. Dıştan düzenleyicidirler. Onların buyruklarına uyulur. Toplum düzeninin koşuludur bu buyruklar. Oysa ilkellerin ritüellerinde güç, insanın paylaştığı doğadan gelir; içten özümленir ve bir iç gereksinme olarak toplumu uyum içinde tutar.

Dithirambos korosunun şarkı ve dansları giderek bir ağırlaşlılık kazanmıştır. Gerilim azalmıştır. Seyirci bu taklitli ve tartımlı dansı uzak-

tan seyrederek. Koro, ortak bir ritme ayak uydurmakla ve kendi kişiliğini maske ardına saklayıp ufalmakla ritüellerdeki özelliğinin bir bölümünü korumuş olur. Ortak heyecana paydaş olur. Bununla beraber artık, tanrıyı içinde duymamaktadır. Heyecan içte olandan değil, dışta olandan gelmedir. Koronun sesi dışa yöneliktir. Tanrı Dionisos'un acıları, ölüşü ve ikinci kez yeniden doğuşu, önemli ve korkulu fakat insanlardan uzakta olan işlerdir. Dionisos, bir Olympos tanrısı gibi, bir kahraman gibi saygı görür. Ortak yaşam gücü bir tanrıda, bir toplum kahramanında billurlaşmıştır. Bu değişme büyüden sanata geçişte de gözlenir. Ölüp dirilme ritüeli aynı temayı içeren bir oyuna dönüşmüştür. Büyünün gizemi yerini düşünceye bırakmıştır. Büyüdeki ortak yaratının yerini, bireysel yaratı almıştır.

Ritüelden sanata geçişte görülen farklılaşmayı, Jane Harrison şöyle açıklamaktadır: Ritüel, sanat ile gerçek yaşam arasında bir köprüdür. Ritüelde pratik bir amaç güdülür. Bu amacı gerçekleştirmek için, yaşamın taklidi yapılır. Yaşamdaki işler, ya önceden onları etkilemek için, ya da sonradan onları paylaşmak amacı ile canlandırılır. Oysa sanat pratik amaçlı değildir. Sanat, yaşamı taklit ederken, sadece kendini amaçlamaktadır. Ritüeldeki tartışılmaz inancın yerini eleştirel düşünce almıştır. Ritüelde hareket ve iş ön planda gelir. Sanat ise sözdür, duadır, övgüdür, yergidir. Ritüelin konusu tekdüzedir. Sanat ise kendine yeni konu arar, konularını çeşitlendirir. Ritüelin, yaşamın kendisi olmasına ve değişkenliğine karşın, sanat yaşamın benzerini sunmakta ve belli biçim kalıplarını yinelemektedir. Ritüel heyecan verici, korkutucudur. Sanat ise gerilimi azaltır, heyecanları yatıştırır, yaşamı düzene sokar. Ritüelde yaşam duygusu pekişir. Sanatta ise yaşam gözlenir, onun aksaklıkları saptanır ve bu aksaklıkları giderme yolları aranır. Ritüelde ayrı bir oyun yeri olmamasına karşın, sanatta seyir ve oyun yerleri birbirinden ayrılmıştır. Tiyatroda orkestraya bir seyir yeri eklenmesi ile bu ayrım gerçekleştirilmiştir. Oysa başlangıçta, orkestra bir oyun yeri değil, bir tapınma alanı idi. Seyir yeri eklenince araya bir düşünce ve gözlem uzaklığı girmiş oldu. Giderek orkestranın arkasında bir skene duvarı yükseldi ve dekor panoları yer aldı. Jane Harrison, dram sanatının her zaman bir ritüel aşamasından geçtiğini, fakat her ritüelden sanat oluşmadığını da belirtmiştir.

Gilbert Murray, Jane Harrison'un **Themis** adlı eserine eklediği bir bölümle, Harrison'un Fraser'den geliştirdiği kuramı Antik Yunan tragedyasına uyguladı.⁵ Bu bölümde ritüelde görülen yapısal düzenin antik Yunan tragedyasında da bulunduğunu gösteriyordu. Murray, kendi kuramını açıklarken, Dietrich'in **Die Entstehung der Tragödie** adlı eserinde öne sürdüğü, tragedyanın Eleusis misterlerinden doğduğuna ilişkin önerisini benimsemiştir. **Sacer Ludus** denilen ritüel danslarının özelliği bir dönüm noktasını içermesidir. Bu dönüm noktası, karanlıktan aydınlığa, üzüntüden sevince geçişi ve tanrıyı yeniden buluşu belirlemektir. Yunan dinsel inancı kabile misterlerinden oluşurken ölümden dirilmeye geçişi ve yaşamın böylece sürdürülmesi motifini almıştır. Dionisos kültü, tıpkı Adonis ve Orisis kültlerinde olduğu gibi, her yıl yenilenen yıl ruhu ile ilintilidir. Dionisos için her bahar yapılan ritüellerdeki dithirambos koro şarkıları giderek tragedyayı oluşturmuştur. Yunan tragedya-larında, özellikle Euripides'in oyunlarında saptadığımız öğelerin bu ritüellerin temel yapısında bulunması bu varsayımı kanıtlamaktadır. Bu tragedyalarda bulunan **agon**, **pathos**, **haberci**, **threnos**, **peripetia**, **anagnorisis**, ve **theophany** bölümleri ritüellerin yapısından gelmektedir. **Agon**, ışık ile karanlığın, yaz ile kışın çatıştığı bölümdür, yarışma, çatışma bölümüdür. **Pathos**, yıl ruhunun ölümünü gösterir. Dionisos'un, Osiris'in, Orpheus'un öldükleri veya kurban edildikleri acılı bölümdür. Tragedyada **pathos** bölümü seyirci önünde yer almadığından haberci ölüm haberini iletir. Ölü bir sedye ile sahneye getirilir. **Threnos** bölümü yas bölümüdür. Yas bölümünü Daimon'un yeniden canlanması bölümü izler. **Peripetia**, acıdan sevince geçişi, **anagnorisis**, bu geçişin bilincine varılmasını gösterir. **Theophany** ise son zafer bölümüdür, yeniden doğuşu kutlar.

Gilbert Murray, her yıl yenilenen yıl ruhu ilkesi ile **hybris** ilkesi arasındaki ilinti üzerinde de durmuştur. Her yeni yıl gelir, büyür, **hybris** günahını işler ve öldürülür. Ertesi yıl bir öğ alıcı olarak gelir. **Hybris**'in cezalandırılması eski Yunan'da bir yaşam görüşüdür. Bir aktördür. Zaman ve yargı çarkı döndükçe gurur, haddini bilmezlik, cüretkârlık öğ almayı ve cezalandırılmayı gerektirecektir. Bu ilke tragedyada da gözetilmiştir. Tragedya, bu gurur ve ceza öyküsünü canlandırır. Tragedya kahramanı,

aşırılığı, gururu yüzünden yıkıma uğrar. Böylece, ritüeldeki ölme nedeni ile tragedyadaki yıkım nedeni arasında bir paralellik bulunmaktadır. Her iki yıkım da haddini bilmezlik yüzünden olur.

Tragedyanın yapısı ile ritüellerin yapısı arasındaki benzerlik kuramını antik Yunan komedyasına uygulayan Francis Macdonald Cornford oldu.⁶ Cornford'a göre, nasıl tragedyalarda eski bolluk törenlerinin izi görülüyorsa, komedyalarda da aynı törenlerin öz ve biçimlerini görmek mümkündür. Bu etki özellikle tragedya ile komedyası arasında bir tür sayılması gereken "eski komedyası" türünde açıkça belli olur. Aristophanes'in komedyaları bu etkiye en güzel örnektir. Cornford, Harrison'un ve Murray'in izinden giderek şu açıklamayı yapmıştır: İlkel toplumların ritüellerinde kış ile yazın, eski ile yeninin çatışması açıklanmıştır. Yılın 'daimon'u, ya da onu temsil eden kral, zaferinin sevinç ile gurura kapılır, aşırılık yapar. Bu 'hybris' korku uyandırır ve cezalandırılır. Daimon'u, ya da kralı cezalandırmak ikinci bir günahıdır. Yeni yıl ruhu öç almak için ortaya çıkar. Eskinin yıkımı üzerine yeninin zaferi kutlanır. Bu ilkenin doğadaki paraleli, kıştan sonra yazın gelmesi, toprağın kuraklıktan ürüne ve bolluğa geçmesidir. Bu bolluk törenlerinde yapılan taklit zamanla sanatlaşmış, Antik Yunan dramını oluşturmuştur. Antik Yunan dramının tragedyası türü üstün kişinin, tanrının, kahramanın, soylunun 'hybris'ine ve bunun sonucu olarak yıkımına eğilir. Komedyası türü ise sıradan kişinin haddini bilmezliğini ve bunun sonucunda düştüğü gülünç durumu ele alır. Platon, insanın bu zaafını saçmalık olarak adlandırmıştır. Kişinin kendini olduğundan daha zengin, daha cesur, daha akıllı, daha genç göstermeğe kalkışması gülünç saçmalıklardır. Bu saçmalık, üstün kişinin gurura kapılmasına, gücünün üstünde aşırılıklar yapmasına benzer. Tragedyadaki yıkım, ölüm, yas ile komedyadaki gülünç düşme arasında da benzerlik vardır. İkisi de cezalandırmadır. Tragedyanın bolluk simgesi keçi, komedyanın üreme simgesi cinsel organ 'phallus'tur. Keçinin varlığındaki tanrısal güç, keçinin kurban edilmesi ile parçalanır ve yenilip özümlenir. Öldürülüp parçalanmayınca bunun oyunu taklidi yapılmış, böylece ölüp dirilme töreni, ciddiliğini, acılığını yitirmiştir. Ayrıca sondaki birleşme, töreni sevinçli, hatta erotik bir eğlence yapmaktadır. Böylece törenin acılı keçi şarkısı tragedyayı, eğlenceli,

oyunlu Phallos taklitleri ise komedyayı oluşturmuştur. Cornford, tragedyanın Aiskhylos zamanında yıkımla bitmediğine, mutlu sonla bittiğine dikkati çekmiştir. Yazar, Krisna kültüne dayanan ve böylece dinsel bir kökeni olan Hint dramında da trajik sondan kesinlikle kaçınıldığını hatırlatmıştır. Kalidasa ve öteki Sanskrit oyun yazarlarının oyunlarında trajik bir hava olmadığını, acının yanında nüktenin yer aldığını ve bu oyunların mutlu sonla bittiğini göstermiştir.

Sir William Ridgeway, 1915'de yayınlanan **The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races in a Special Reference to the Origin of Greek Tragedy** ⁷ adlı eserinde, Dr. Farnell'in, Dietrich'in ve Murray'in tragedyanın doğuşu ile ilgili görüşlerine karşı çıkmıştır. Ridgeway'e göre bu konudaki yanlış Aristoteles'in Poetika'sında ileri sürdüğü bazı görüşlerin yanlış anlaşılmasından ileri gelmektedir. Aristoteles, tragedyanın, Dionisos'a tapınma törenlerinden doğduğunu ileri sürmüş, fakat Dionisos ile tragedya arasında hiç bir bağlantı kurmamıştır. Ayrıca, iddia edildiği gibi, Aristoteles tragedyanın satir dramlarından türediğini de söylemiş değildir. Zaten Dr. Reish, Dr. L.R. Farnell, Pickard-Cambridge gibi otoriteler tragedyanın satir dramlarından doğduğu savını kabul etmemiş; tragedyanın da, satir dramının da Dionisos bayramlarından türediğini, fakat aynı kökten iki ayrı tür olarak geliştiğini ileri sürmüşlerdir.

Ridgeway, tragedyanın baharın canlanması için yapılan törenlerden doğduğu görüşüne karşıdır. İlkel insanın, soyut bir güce, bir ağaç, bir bahar ruhuna yönelmeden önce somut insana ve onun, öldükten sonra da etkinliğini sürdüren ruhuna yönelmesini daha inandırıcı bulur. Çünkü düşünce, soyuttan somuta doğru değil, somuttan soyuta doğru gelişmektedir. Zaten ilkelerde, ölünün ruhuna tapınma, totemcilikten ve yeşerme ruhuna tapınmadan önce gelmektedir. İlkel insan, ruhun vücut öldükten sonra da devam ettiğine ve yaşarken duyduğu istek ve eğilimleri sürdürdüğüne inanır. Hindular, Yunanlılar, Latinler, doğal olayları simgeleyen tanrılardan önce tanrılaştırdıkları kahramanlara tapmışlardır. Sir James Franzer'in andığı kutsal dalın, bir ağaç ruhunun simgesi değil, bir ulu ölünün mezarı başına dikilen ve bu yüzden kutsal sayılan bir ağacın dalı olması gerekir.

Ridgeway'e göre, tragedya, ölünün ruhu için yapılan ve onun hayattayken yaptığı işleri canlandıran taklitlerden doğmuş olmalıdır. Kahraman kültürlerinde oynanan taklitli oyunun amacı soyun gücünü paylaşmak, gücü kendi yararı doğrultusunda etkilemektir. Soy gücü korkulu, tehlikeli, gizemli ve çekicidir. Bu güç, ancak kahramanın yaşarken yaptığı işleri canlandırma yolu ile uyarılabilir. Her ölüye kendi eğilimine göre oyun çıkarılır. Eğer ölü hayattayken bir savaşçı ise, oyunda savaşılır. Eğer ölü hayattayken bir atlet idi ise, ruhunu çağırmak için yarışmalar düzenlenir. Patroclus öldükten sonra Aias ile Diomedes'in teke tek vuruşması buna örnektir. Romalıların gladyatör oyunları da aynı şekilde, ölünün ruhunu uyarmak, onu memnun etmek için yapılmıştır. Ridgeway, kendi kuramına dayanarak mevsimlerin geçişi ile ilgili olarak yapılan ölüp dirilme oyunlarının, insan yaşantısını canlandıran taklitli oyunlardan sonra yapıldığını ileri sürer. Ridgeway'e göre, tragedya, kahraman kültürlerinden doğmuştur. İlk tragedya yazarının beyaz maske kullanmış olması buna kanıttır. Beyaz maske bahar, yeşerme simgesi olamaz. Olsa olsa ölü simgesidir. Aynı şekilde, dithirambos ve tragedya korolarının, kahramanların mezarları ile tapınakların bulunduğu yerlerde yapılması, tragedyanın ve onun kaynağı sayılan dithirambos şarkılarının kahraman kültürleri ile ilintili olduğunu göstermektedir. Zaten Dionisos kültü de başlangıçta bir kahraman kültü olarak doğmuştur. Ridgeway bunu şöyle açıklamaktadır: Akha ve Dor öncesi dönemde, Scion Kralı Adrastus için her yıl törenler düzenlenir ve bu iyi kralın ruhunun halkın yararına çalışması sağlanmış. Dionisos kültü daha sonra Cliesthenes tarafından Scion'a getirilerek Adrastus kültürüne özümletilmiş. Dionisos için yapılan ve tragedyanın kaynağı sayılan taklitli kutsal tören aslında bir ölü için yapılan kutsal törendir. Thespiis, bu törenin koro şarkılarını kendi ülkesindeki tapınaktan almış, kent kent dolaşarak temsil etmiştir. Böylece koro ve dans dinsel kökeninden uzaklaşarak ilk tiyatroyu meydana getirmiş olmalıdır.

Ridgeway, tiyatronun kaynağını kahraman kültürlerindeki oyunlarla açıklayan görüşünü Hindistan, Malaya, Burma kültürlerinden aldığı örneklerle desteklemiştir. İran'da "taziye" adı altında her yıl oynanan oyunların Hazreti Ali, Fatma ve oğullarının acılı yaşantılarını canlandırıldığını anlatan yazar, "Tazia" sözcüğünün yas anlamına geldiğini

açıklamıştır. Böylece bir ölüm kültü ve bu kültün töreninde yapılan taklitli hareket günümüze dek sürdürülmüştür.

Dramın temel niteliğini açıklamakta ritüeli ve miti önemli bir anahtar olarak yeniden ele alan ve inceleyen önemli bir eser, Thedor H. Gaster'in **Thespis** adlı eseri oldu.⁸ Bu çalışmanın en önemli özelliği, Yakın Doğu'nun bugüne dek ele alınmamış mitlerini ve ritüellerini ele alması ve onları kendi ortamları ve koşulları içinde incelemesidir. Gaster, Fraser gibi, ritüellerin topluluğun canlılığını yenileme işlevi üzerinde durmuştur. Mevsimlerin yer değiştirmesi ile ilgili törenlerin düzeninde iki asal bölüm bulunmaktadır. **Kenosis**, ya da boşalma ritleri ile **Phlerosis**, ya da doldurma ritleri. Kanosis, yaşamın sona erişini, acıyı, yaşamın durmasının doğurduğu kuşku ve üzüntüleri yansıtır. Oruç tutarak belirtilir. Plerosis ise, yeniden doğmayı, kötülükten arınmayı, bolluğu, güneşin parlamasını, yağmurun yağmasını anlatır ve toplu şölenle kutlanır. Bu temele bağlı olarak mevsim ritüellerinin konusu şöyledir: 1- Ölüm: Yaşamın durması, yıl sonu, yeni yılın gelmesinden kuşku. Bu dönem oruç, ağlama, yas, yakınma dönemidir. 2- Duraklama: Bekleyiş dönemidir. 3- Arınma: Toplumu kötülüklerden temizlemek için, ateş ile, su ile, eşya kırarak fiziksel ve moral bozuklukların giderilmesi. Kurban da kesilir. 4- Canlandırma: Yaşamın sürmesini sağlamak için taklitli savaş yapılır. Bolluk ile kıtlık çatışır. 5- Kutlama: Yeni yılın başlaması, korkuların yok olması, rahatlama bir şölenle kutlanır. Bu tören takvimin belli bir gününde başlar. Genellikle ya gün ile gecenin eşit olduğu, ya gecenin en uzun olduğu, ya da gündüzün en uzun olduğu gün yeni yılın başlangıcı sayılır.

Gaster, ritüel ile mitin işlevleri ve yöntemleri üzerinde karşılaştırmalı olarak durmuştur. Mitler hem geçici ve anlık yarar sağlar, hem ülküsel yarara yöneliktir. Pratik yarardan ülküsele geçiş mit yolu ile olur. Mit bunu yaparken taklit öğesini kullanır. Mitin işlevi, ritüelin derindeki kalıcı anlamını sözle ifade etmek, ülküsel düzeni yansıtmaktır. Bunu yapmak için, tanrıları da içeren bir tören düzenler. Ritüelin taklitle canlandırma bölümü dramı oluşturur, bir taklitli oyun haline gelir. Mevsim ritüelinin olay dizisi ile mevsim mitinin olay dizisi aynıdır. Oyuncular, hem yaşam tecrübesini doğrudan doğruya yaratır, hem de

onu yansıtlar. Hem gerçek kişiler, hem de onların taklitçisidirler. Yaşam ile yansıması birbirinden ayrılınca, törenin eski paydaşları da seyirci ve oyuncu olarak birbirlerinden uzaklaşırlar. Toplumun kentleşme sürecinden sonra törenler işlevselliklerini yitirmişlerdir. Ritüel mitin içinde eriyip gitmiş, mitler ise mitolojik anlamları ile masalsı olarak sürdürülmüştür. Bununla beraber, tiyatro sanatında eski törenlerin biçimsel özellikleri korunmuştur. Bunlar, çatışma, huzursuzluk, kurtulma, yeni bir düzen kurma ve şölen öğeleridir.

Pickard Cambridge, E.K. Chambers gibi tiyatro tarihçileri, tiyatronun, ilkel toplulukların kutsal büyü törenlerinden oluştuğu düşüncesini benimzediler. E.K. Chambers, Ortaçağ tiyatrosunun kaynağında, dinsel inançların biçimlediği halk bayramlarının bulunduğunu gösterdi. **The Medieval Stage** ⁹ adlı ünlü eserinde yazar, halk bayramlarında oynanan köy oyunlarının Ortaçağ ve Rönesans tiyatrosuna büyük ölçüde katkıda bulunduğunu ileri sürdü. Chambers, geleneksel inanç ve adetlerin çoğunda Hristiyanlık öncesi inançların izlerini görmüş, özellikle köy bayramlarında oynanan oyunlarda putataparlık dönemi törenlerinin etkisini saptamıştır. Araştırmacaya göre, bu oyunlar İlkelerde olduğu gibi, halkın tarla, nehir, orman ruhuna adadıkları taklitli oyunlardır. Tıpkı ilkel toplumlarda olduğu gibi, ürünün bol olması umudu ile yapılır. Bu oyunlarda halkın derinde yatan dram içgüdüsi belli olmaktadır. Zamanla bu ritüeller folklor alanına geçmiş, giderek Kilise tiyatrosunun ve Rönesans tiyatrosunun oluşumuna katkıda bulunmuşlardır.

Sanatın, özellikle dram sanatının kaynağında büyü törenlerinin bulunduğu görüşü, Şamanlıkla ilgili bulgularla da kanıtlanmaktadır. Abdülkadir İnan ¹⁰, Doğu Türkistan Türklerinin ve Yakutların şamana "oyun" dediklerini, şaman sözcüğünün de "zıplayan, dans eden" anlamına geldiğini bilgin Banzarov'a dayanarak açıklıyor. "Şaman (kam), şamanistlerin amacına göre, tanrılar ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapma kudretine malik olan kişidir" ¹¹. Ekstaz durumu sırasında ruhlar dünyasına karışır. Bu gücü göklerden gelmedir. Hastalığı iyi etme törenlerinde ruhlar dünyasına yaptığı geziyi taklitle canlandırır. Kaza binip uçtuğunu, yedi kat göğe çıktığını temsil eder. "Yakut şamanları yeryüzünde v göklerde gezdiklerini sanatkârane temsil ederler. Dans yaparken baz

dağ tepesine çıkmayı, bazen inmeyi, bazan göklerde uçmayı, 'oluh'larda (menzillerde) dinlenmeyi çok güzel temsil ederler." ¹²

Görüldüğü gibi, bir olayı taklitle canlandırma olayına Şamanların büyüsel törenlerinde de raslanmaktadır. Bu törenler, sanatın sadece taklitle yeniden yaşatma yanına değil, illüzyon yaratma yanına da aydınlık getiriyor. İncelemecilere göre, Şamanın kendinden geçişi ve esrikken yaptığı danslar yaratıcılık durumu ile özdeştir. Bir düş içindeki kişi doğanın yaratıcılığını paylaşmakta, ona benzeterek değil, onun gibi yaparak yaratmaktadır. Şaman özel bir eğitimle kendinden geçme, esrik duruma gelme işini başarır. Bu durumdayken ruhu bedeninden ayrılır ve atalarının ruhları ile buluşmaya gider. Ölüler ülkesinde ruhların şarkı söyleyip dans ettiklerine tanık olur. Dans bitince bu ruhlar Şamanın ruhunu salıverirler. Ölülerin ruhları ile yaptığı buluşma Şamana bir düş gibi gelir. Hep o düşü düşünür, o dansları anımsar. Gidip onları daha çok görmek ister. Kendine geldiği zaman, gördüklerini önce karısına sonra herkese öğretir.¹³

Sanattaki büyü ve düş ögesine ilişkin bu açıklama, bizi İ.Ö. 30.000.-50.000 yıllarına götürmektedir. Böylece, sanatın illüzyon ögesinin en ilkel toplulukların dinsel inançlarında yer aldığı görülür.

Friedrich Nietzsche, yaratma eyleminin mistik bir yaşantı olduğunu, kolektif olarak paylaşıldığını ileri sürmüş; bu yaşantının iki ayrı yönüne, Dionsos kaynaklı esriklik durumu ile Apollon kaynaklı düşleme yönüne dikkati çekmiştir.

Uygulamalarında ritüel özelliklerinden yararlanan sahneye koyucu Richard Schechner, çalışmasını bilim adamlarının bulgularına dayanarak açıkladıktan sonra, şaka yollu şöyle bir benzetme yapıyor:

"Drama" sözcüğünün, Yunanca "dran", yani "yapmak" sözcüğünden türediği söylenir. İngilizcede "dream" (düş) sözcüğü de pekala "drama" sözcüğüne benzemektedir. İster misiniz "dream" sözcüğü, "dram" sözcüğü ile aynı kökten gelsin" ¹⁴

Şamanlıkla ilgili taklitli ve düşsel canlandırmalar günümüzün Asya tiyatrosunda yaşamaktadır. Asya ülkelerinin tiyatro sanatını inceleyen kuramcılar şamanlıkla ilgili esriklik ritüellerinin izini bu oyunlarda

görmektedirler. E.T. Kirby, Asya temsil sanatlarının ve estetiğinin temelinde bu ritüellerin bulunduğunu ileri sürmüştür. Hint dansları ve dramı bu ritüellerin uzantısıdır. Şaman ritüellerinin özelliği olan, doğaüstüne yönelme ve simgelerle anlatma nitelikleri bu oyunlarda da bulunmaktadır.¹⁵

A.J. Gunavardana, geleneksel bir Seylan oyununun bir ritüelin oyunlaştırılmış uzantısı olarak günümüze dek geldiğini göstermiştir.¹⁶ Thovil adını taşıyan bu oyun bir iyileştirme ritüelidir. Bu gün de tubbin çare bulmadığı hastalıkları, özellikle ruhsal ve sinirsel bozuklukları iyileştirmek amacı ile oynanmaktadır. Bu oyunun belli bir zamanı yoktur. Hastalık ortaya çıkınca, istek üzerine hazırlığı yapılır ve sunulur. Bu ritüel-oyunun kaynağı hakkında bilgimiz yeterli değildir. **Thovil** ritüeli şu inanca dayanmaktadır: Fiziksel ve ruhsal hastalıklara bazı cinler neden olurlar. Bu cinler yol kavşaklarında, mezarlıklarda, arka avlularda barınırlar hastaya oralarda musallat olurlar ve belli saatler seçerler. Öğleden hemen sonra, akşamüstü, gece yarısı, kurbanlarını seçtikleri saatlerdir. Büyü yolu ile de kişiye bu ruhları musallat etmek mümkündür.

Hastalık yapan ruhlar, öteki tüm ruhlar gibi Buda'nın denetimi altındadır. Buda'nın kurduğu düzene göre, hasta ettiklerini iyileştirmeleri de gerekir. Buda'nın adını anarak bu ruhları etkilemek mümkündür. Thovil töreni böyle bir etki sağlamak için yapılır. Töreni düzenlemesi için bir thovil uzmanına başvurulur. Bu tören bazen gizlilik içinde yapılır. Bazen de akrabalara, dostlara, arkadaşlara, halka açıktır. Hatta bu davetlilerin, törenin etkisini pekiştirmekte yararlı olacakları da düşünülür.

Törende ruhlar alana çağırılır. Onlara sunular sunulur. İyileşmeyi sağlamak için dans ve oyun yapılır. Oyunu thovil rahipleri yaparlar. Hasta, oyunun dışındadır. Seyrederken kendinden geçerse ruhların hastanın içine girdiğine inanılır. Thovil'de dört anlatım biçimi vardır: sözle, jestle, müzikle ve taklitte. Söz vezinlidir. Arada doğmaca olarak yapılan dialoglar da vardır. Hareketler çok canlıdır. Oyuncular birer cambaz kadar ustadırlar. Müzik tartımlıdır. Tören boyunca davul hiç susmaz. Taklit ise özel giysili ve maskeli olarak yapılır. Hastalığa neden olan ruhların nasıl doğdukları, ne özellikler taşıdıkları, hastaya nasıl musallat oldukları taklitte anlatılır. Taklitli oyun bölümü fars ve soytarlık öğeleri ile yüklüdür. Konuşmalar açık saçıktır.

Thovil töreninin hazırlığı sabahtan başlar. Buda ve başka görünmeyen ruhlar da davetlidir. Oyun gece boyunca sürer. Başta uzun dans ve şarkı bölümleri yer alır. Taklitli oyun bölümünde ruhları temsil edenler davulcu veya Thovil rahibiyle konuşurlar. Ruh neden çağrıldığını sorar. Rahip, ya da davulcu, ona, birinin hasta olduğunu, sunularını kabul edip onu iyileştirmesini söyler. Ruh pek çok sunu ve kurban ister. Rahip onunla pazarlık eder. Sonunda uzlaşırlar. Bu dialog güldürücü ve açık saçık sözlerle doludur. Güncel olaylara değinilir. Kutsal olan alaya alınır. Gece boyunca bir düzine ruh böylece gelir, gider. Ruhları oynayan oyuncular sık sık esrik duruma geçerler. Güneş doğunca ruhlar hediyelerini almış ve hastayı iyileştirme görevini kabul etmiş olarak giderler. Seyirciler yavaş yavaş dağılır. Oyuncular ücretlerini aralarında bölüşürler. Hastanın iyileşip iyileşmediği hemen anlaşılmaz.

Bu tören de gösteriyor ki, thovil bir yandan yaşamla doğrudan doğruya ilintili işlevsel bir ritüel, bir yanda da para ödenen, seyredilen bir oyundur. Seyirciler oyuna hiç bir şekilde karışmazlar. Salt bir eğlence gibi seyrederek. Bununla birlikte bu tören toplumsal bir olaydır. Toplumsal ilişkileri pekiştirmekte, bir inancı yaşatmakta, toplum üyelerini bir ortak olayda bütünleştirmektedir.

Richard Schechner, tanık olduğu başka törenlerden örnek vererek aynı kanıyı desteklemektedir. Bugün yaşayan ritüeller bir bakıma yaşamsal işlevlerini sürdürmekle beraber turistik bir eğlence niteliği almışlardır. Bu törenlerde kâr amacı güdülmemektedir. Öte yandan bu törenlerin toplumsal ilişkileri yaşatıcı görevleri vardır.¹⁷

Ahmet Kudsi Tecer, Metin And, Şükrü Elçin, ülkemizin hemen her yöresinde oynanan köy oyunlarında pagan ritüellerinin izlerini saptamışlardır. Bu oyunlarda hem bahar ve tarım törenlerinin havasını, hem de şamanlıkla ilintili büyü törenlerinin etkisini görmek mümkündür.

Dinlerin kaynağında araştırmalar yapan ve dinsel bayramların kaynağında pagan ritüellerinin yattığını ileri süren evrimci Antropologlar zaman zaman eleştirilmişlerdir. Harrison, Murray ve Cornford'un, Fraser'e dayanarak oluşturdukları ritüelizm, tiyatronun gelişir..ni açıklamakta yeterli görülmemiştir. Evrimci kuramı şu açılarda eleştirilmektedir:

1-Tiyatronun ritüellerinden türediğine dair elimizde kesin kanıt yoktur. Ritüeller konusundaki bilgimiz, bu günkü yetersiz kalıntılardan ibarettir:

2- Karşılaştırmalı antropoloji, gerek dansın ve tiyatronun rit  llerden oluştığı görüşünde, gerek bugünkü bayramların bu rit  elerin uzantısı olduğu savında zorlama benzerliklere başvurmaktadır. Bu konuda yeterli kanıt bulmadan genelleme yapmak sakıncalıdır. Örneğin, Roger H. Abrahams'a göre bayramlar kutsal törenlerin yozlaşmış uzantısı olamaz.¹⁸ Bayramlar da, kutsal törenler de aynı gereksinmeyi duyurmak üzere bir arada doğmuşlardır. İkiisi de önemli geçiş dönemleri ile ilintilidirler. Ritüel, geçiş dönemi töreninin ciddi yanını gösterir. Tutucu ve koruyucu niteliktedir. Kurallarına uyulması gerekir, zorlayıcıdır, resmidir. Bayram ise, aynı kutlama töreninin eğlenceli yanındır, ritüelin ciddiliğine karşın yaşamı hafife alır. Sorunlarla alay eder, tehlikeyi geçiştirmeye bakar.

3- Ritüel ile sanatı uzlaştırmaya çalışmak eğilimi kültürümüzün her zamanki çelişkisini göstermektedir. Fraser'in kuramı kültürümüzün dialektik karşıtlığını ifade eder. Bu kuram ile Nietzsche'nin tragedya hakkındaki görüşü arasındaki benzerlik ilgi çekicidir. Çünkü Fraser de, kuramı ile sanatın heyecansal içeriğini sağduyu ile uzlaştırmaya çalışmıştır. Sanatı bir uzlaştırıcı olarak kabul etmek, peygamberleri sağduyu ile açıklamağa çalışmak, kısaca tiyatroya kilisenin görevini yüklemek idealist dünya görüşüne uygun bir tutumdur. Nietzsche kendi tragedya anlayışı ile aynı şeyi yapmış, sanatının hem coşturucu, artıcı yanına, hem de düzene koyucu, akla yönelik yanına işaret etmiştir. Jung'un, dramı bir ritüel olarak değerlendirmesi, insanını yitirmiş olan dünyada tiyatronun dinsel yaşantının yerine geçmesini istemesi aynı eğilimin sonucudur. Tiyatroya, toplum psikolojisine katkısı bakımından eğilen bilim adamları, onu, sağduyuya aykırı içgüdülerin bir boşalma aracı olarak görmüşlerdir. Oysa ritüellerdeki özellikler olduğu gibi drama geçmiş olamaz. Sanat başka bir gereksinmenin ürünü olmalıdır.   zellikleri de farklıdır.¹⁹

4- Ritüelizm, kültürü koşullayan toplumsal ortamı yeterince dikkate almamaktadır. Dinsel törenleri oluşturan ortamlar, sanatı oluşturan ortamın farklı özellikleri vardır. Günümüzde ritüel uzantısı sayılan oyun-

lar dinsel anlamlarını yitirmişlerdir. Ritüellerin işlevi toplum yapısını korumaktır. Toplumsal ilişkileri canlı tutmak, toplumun ekonomisine katkıda bulunmaktır. Bu oyunlar, ritüelden gelme törensel özellikleri ile toplum üyelerini birleştirici, bütünleyici bir rol oynarlar. Gerçeklere karşı toplu bir güç yaratırlar.

Ernst Fischer, bugünkü tiyatronun kaynağında dinsel törenler bulunsa, hatta bazı biçimsel özelliklerini korusa bile tiyatro sanatının toplum yapısına bağlı olarak ritüellerden farklı nitelikleri bulunduğunu, farklı bir işlevle yükümlü olduğunu belirtmektedir.²⁰

William Graham Summar, tiyatronun Dionisos için yapılan dinsel törenlerde doğduğunu kabul eder: Bu törenlerde bulunan dramatik yapı zamanla mitler ve efsaneleri dile getirmiştir. Daha sonra dinsel ilgiden doğan adetler eğlence isteğinin doyurmuş, dinsel öge unutulmuştur.²¹

Richard Schechner, törenlerin dinsel anlamlarını yitirdiklerini, fakat bir oyun, bir eğlence haline gelirlerken toplumsal işlevlerini sürdürdüklerini belirtmektedir. Her eğlencenin yaşamsal bir işlevi olduğunu hatırlatan yazar, her yaşam olayının da bir gösteri yanı bulunabileceğini ileri sürer. Şamanlar, en ciddi törenlerinde bile bazı göz boyama trüklerine baş vurumaktadırlar. Ritüellerin işlevsel bir eğlence olmasına Asya tiyatrolarında örnekler verilebilir. Schechner'in sıraladığı örnekler arasında Türkiye Cumhuriyeti Turizm Bakanlığı'nın 1972 yılında New York'ta, Brooklyn Müzik Akademisi'nin işbirliği ile sunduğu bir Mevlevi ayini de bulunmaktadır. Bu ayini yalın ve etkili bir gösteri olarak niteleyen yazar, New York'daki bir çok tiyatro topluluğunun bu gösteriyi izledikten sonra hazırladıkları temsillerde dönen dervişler kullandıklarını söylüyor.²²

Bu eleştiri ve açıklamaları da dikkate alarak, ritüelizm kuramını ve tiyatronun ilkel toplulukların büyü törenlerinde türediği görüşünü şöyle özetleyebiliriz:

a) İlkelerin inancına göre doğanın gizemli bir gücü vardır. İnsanoğlu bu güçle aynı evreni paylaşır. Kişi bu gücü kendi içinde duyabildiği gibi, onun kendi dışında ve kendine etken olduğunu da hisseder. Doğanın bu tanrısal gücü, korkulu olduğu kadar çekici, anlaşılmaz olduğu kadar

kaçınılmazdır. İnsan doğal varlığının dürtüsü ile bu güce ayak uydurur. Bir yaşam damarı olarak gördüğü bu gücü özümlemek, onunla uyum kurmak ister. Uyum kuramazsa evrinin düzeni bozulacak, tehlike başgösterecektir. Kış mevsimi bu gücün zayıfladığını gösterir. Bahar ayları bu gücü yeniler. Toplum düzen içinde tutmak, bireyi bu düzenin uyumlu üyesi yapmak için bu gücün paylaşılması gerekir. Erkek çocuğunun ergenlik geçişini sağlamak için yapılan geçiş törenlerinin amacı, çocuğu anasının bir parçası olmaktan çıkartıp onu kabilenin ortak üyesi yapmaktır.

Daha ileri aşamalarda ilkel insan doğal gücü kendi dışında görmeğe başlar. Onu kendi yararı doğrultusunda etkilemek için törenler düzenler. Büyü yolu ile baharı getirmeyi, yağmuru yağdırmayı, avı gerçekleştirmeyi amaçlar.

Büyü törenleri iki asal amaca hizmet eder: Doğal gücü paylaşma ve birlikli güç yaratma. Gücü paylaşma doğa doğrultusunda güçlenmek ve uyum kurmak demektir. Güç yaratmak ise doğa ile olduğu kadar toplumla da güçlenmek, birbirinden güç almak, yaratıcı bir kaynak olmak ve doğaya egemen olmak demektir.

b) İlkelerin büyü törenlerinde güç yaratma ve gücü paylaşmak için taklitli oyun yapılır. Bu oyun önemli ve ciddi bir eylemdir. Doğal yaşam gücünün doğmasını ve paylaşılmasını yansıtır.

c) Büyü törenlerinde yapılan taklitli oyunun belirgin özellikleri vardır. Bu özellikler büyüün işlevi ile sıkı ilintilidir.

Törende birey önemini yitirir. Amaç, doğal ruhu kolektif olarak duymak, birbirinden güçlenmektir. Büyüde yapılan taklitli oyun ve dans bir toplu yaratı eylemidir.

Büyü törenleri heyecan yaratır, sarsıcı bir tecrübe olur. Topluluk bir gerilim içine girer. Gerilimi, rahatlama ve şenlik izler.

Büyü törenlerinde yapılan dans ve oyunlar düzenli, uyumlu ve tartımlıdır. Dans, şarkı ve oyunun belli biçim kalıpları vardır.

Yakın Doğu Ülkelerinde saptanan mevsim ritüellerinin belli bir kanavası vardır. Bu kanava, çatışma, ölme, yas tutma, kurban verme, arınma, canlandırma, kutlama ve şölen bölümlerini içerir. Baştaki umutsuzluğun

yerini güven ve sevinç alır. Çatışmanın taklidinde toplum etkin bir tavır almış, isteklerini gerçekleştirmiştir.

d) Toplumdaki değişmeler ritüellerin önemini azaltmıştır. İnanç, somut kişiler olarak görülen tanrılara yönelmiş, büyüünün yerini dua ve tapınma almıştır. Büyünün içten güçlenmeyi amaçlamasına karşın, tanrısal inanç gücü dışta görmüş, onun yardımına yönelmiştir. Büyü birarada güçlenmeyi sağlarken, tanrıya yakarma bireyin kendi özel kurtuluşunu, kendi yararını amaçlamıştır. Büyünün heyecansal ve coşkulu oluşuna karşın, dua ussal bir yaklaşımdır. Bu değişim sırasında ritüellerde işlenen motifler mitolojiye geçmiştir. Mitolojik anlamı ile sürdürülen bu motiflerin işlevleri de farklıdır.

e) Toplumdaki bu değişmeler ritüellerdeki taklitli canlandırma olayının oyuna, tiyatroya dönüşmesine olanak hazırlamıştır. Dram doğarken ritüelin temel kanavasını biçim olarak benimsemiştir. Bir huzursuzluk dönemini çatışmanın izlemesi, çatışmadan sonra kurtulma ve rahatlamanın gelmesi, yeni bir düzen kurulması, kurtuluşun bir şölenle kutlanması bu kanavanın belli başlı bölümleridir. En eski Yunan traged-yalarının ölümle ve yıkımla bitmeyip mutlulukla sonuçlanması ritüelin bu asal biçiminin korunmuş olmasından ileri gelir. Aiskhylos'un **Oresteia** üçlemesi buna örnektir. Bu oyunda çatışmaları ve ölümleri hesaplaşma izlemiş, bu hesaplaşma uzlaşma ve rahatlama ile son bulmuştur.

f) Bu biçimsel benzerliklere karşın oyunlaşan ritüelin niteliklerinde büyük farklılaşmalar görülür. Büyü törenlerinin taklitle canlandırılması ile sanatlaşmış dram arasında şu farklar vardır,:

1- Büyü törenlerinde oyun yaşamın kendidir. Dram sanat sanatında ise "mimesis"dir, yaşamın oyunu olarak yansıtılmasıdır.

2- Büyü törenlerinde hareket ve iş önde gelir. Dramda ise dua, övgü, söz önem kazanır.

3- Büyü törenlerinde taklit inanca dayanır, tartışmaz. Dramda ise taklit usa yöneliktir ve eleştiriseldir.

4- Büyü törenlerinde gerilim, heyecan, coşku, korku, acıma gibi heyecanlar baskındır. Dramda ise gerçekler gözlenir, sorunlar saptanır, çözüm yolları gösterilir.

5- Büyü törenlerinde hep aynı tema ele alınır. Dram ise yeni konular bulur, eski konuları çeşitler.

6- Büyü törenlerinde taklitle canlandırma tören yerinde yapılır. Eski Yunan'da orkestra, hem tapınma yeri, hem oyun yeridir. Dramda ise seyir yeri oyun yerinden ayrılmıştır. Orkestraya sıralar eklenmiştir. Oyun ortada oynanırken seyirciler onu uzaktan seyrederek.

g) Ritüellerden türeyen dram zamanla günümüzün tiyatro sanatını oluştururken, ritüel uzantısı olan köy oyunları da halk arasında geleneksel bir tür olarak oynanagelmektedir. Bu kalıntılar İlkellerdeki büyüsel anlamlarını çokluk yitirmişlerdir. Eğlence olsun diye, bazen de kâr sağlamak için oynanırlar. Bununla beraber bu ritüel uzantılarının toplumun ekonomik yaşamını desteklemek, toplumsal ilişkileri pekiştirmek ve toplum düzenini korumak gibi işlevleri bulunmaktadır.

ğ) Ritüelizm kuramının ve evrimci görüşün yeterli kanıtı dayanmadığı, zorlama benzerlikler aradığı ve inandırıcı olmayan genellemeler yaptığı ileri sürülmüşse de, tiyatrunun asal ögesi olan, bir olayı taklitle canlandırma eylemini ilkel kavimlerin büyü törenlerinde bulunduğu ve tiyatrunun bu canlandırma eyleminden türediği görüşü kalın çizgileri ile kabul edilmiştir. Günümüzde, hemen her ülkede kutlanan halk bayramlarının ve belli günlerde oynanan köy oyunlarının eski büyüsel törenlerin uzantısı olduğu varsayımı da geçerli sayılmaktadır.

Ritüelizm kuramı günümüzde başka bir açıdan önem kazanmıştır. Tiyatronun günümüzde karşılaştığı sorunları çözümlemeye çalışanlar gözlerini bu sanatın kaynağına çevirmişlerdir. Bugün bir azınlığın eğlencesi ve seçkinler grubunun anlatım aracı olan bu sanatın, başlangıçta toplumu bütünleyici ve ona güç kazandırıcı bir kaynaktan türediği dikkati çekmiştir. Tiyatronun, başlangıçtaki işlevini yeniden kazanmasına, insanı doğa ile, toplum ile bütünleştirerek ona güç katmasına çalışılmaktadır. Toplum koşullarının değişmiş olmasına karşın, tiyatro sanatının yeni koşullar içinde de asal işlevini yerine getirebileceği inancı yaygınlaşmıştır. Özünde her zaman büyüsel bir yanı korumuş olan bu sanat, düş ile gerçeği, sağduyu ile heyecanı, akılcı açıklama ile gizemli sezgiyi bir arada barındırmıştır. Tiyatronun bu özelliği ona gerçek işlevini kazandıracak bir gizil güçtür. Tıpkı ilkel insanların büyü törenlerinde

olduğu gibi, bugün de tiyatrodan, bütünleyici, güçlendirici ve güç yaratıcı bir sanat olarak yararlanılabileceği düşünülmekte ve bu yolda deneyler yapılmaktadır. Köylerimizde bu canlı tiyatro geleneğinin yaşandığını saptadığımıza göre bizim de bu kaynaktan yararlanma yollarını aramamız gerekir.

* *Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi yayınları, Ankara 1979.*

DİPNOTLAR

- 1- Dr. Nurhan Karadağ, köy oyunlarının bu özelliğini A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Kürsüsünde hazırladığı "Köy Seyirlik Oyunlarının Özü ve Biçimi" adlı doktora tezinde örneklerle belirtmiştir.
- 2- Fraser, James George: **The Golden Bough**, Macmillan and Co., 1911.
- 3- Harrison, Jane: "From Ritual to Art", (Ancient Art and Ritual adlı eserinden) **Sociology of Literature and Drama**, ed. by Elizabeth and Tom Burns, Penguin Education, 1973.
- 4- Harrison, Jane: **THEMIS**, Meridian Books, 1959.
- 5- "Exkursus on the ritual forms preserved in Greek Tragedy"
- 6- Cornford, Francis Macdonald: **The Origin of Attic Comedy**, Doubleday Anchor Book, 1961.
- 7- Ridgeway, Sir William: **Dramas and dramatic Dances of Non-European Races in a special reference to the origin of Greek Tragedy**, Cambridge University Press, 1915.
- 8- Gaster, Theodor H.: **Thespis, Rituel. Myth and Drama in the Ancient Near East**, Doubleday anchor Book, New York 1961.
- 9- Chambers E.K.: **The Medieval Stage**, Oxford University Press, 1967. (İlk basımı 1903).
- 10- İnan, Abdülkadir: **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Türk Tarih Kurumu yay. Ankara, 1972.
- 11- A.g.e. s: 75.
- 12- A.g.e. s: 116.
- 13- Eliade, Mircea: **Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy**, New York, 1964.
- 14- Schechner, Richard: "Approches to Theory/Criticism", **TDR** 3 6 Nr. 4

- 15- Kirby, E.T.: "Asian Shamanism and the Origins of Indian Drama" **Association of international des critiques de theatre bulletin** Nr. 7, Juin 1975.
- 16- Gunawardana, A.J.: "Wievers as healers: Aspects of audience participation in a Cylonese traditional theatre", **Association Internationale des Critiques de Theatre Bulletin**, Nr. 7, Juin 1975.
- 17- Schechner, Richard: "From self-Contained, self-sustaining performances as part of ecosystems to becoming training partners with other professional theatres", **Associan Internationale des Critiques des Theatre Bulletin** Nr. 7, Juin 1975.
- 18- Abraham, Roger H.: "Folk Drama", **Folk drama and Folk Life**, ed by. Richard Dorson, The University of Chicago Press, London 1972.
- 19- Anderson, MICHAEAL: "Dionisos and the Cultural Policeman" **TDR 4 T 36**, Summer 1967.
- 20- Fisher, Ernst: **SANATIN GEREKLİLİĞİ**, (Çev. Cevat Çapan), De yay. 1972.
- 21- Summer, William Graham: **Folkways**, Dover Publication Inc. New York 1940.
- 22- Schechner, Richard: A.g.y. s: 63.

KAYNAKÇA

- ABRAHAM, ROGER "Folk Drama", **Folklore and Folklife**, ed. by Richard Dorson, University of Chicago Press, London 1972.
- ACKERMAN, ROBERT: " Fraser on Myth and Ritual", **Journal of the History of Ideas**, Jan- March, 1975. Vol XXXVI, Nr. 1.
- AND, METİN: **Dionisos ve Anadolu Köylüsü**. Elif Yayınları, İstanbul, 1962.
- AND, METİN: **Oyun ve Bügü**, İş Bankası Yay. 1975.
- AND, METİN: "Dramatik Köyü Göstirilerinin Ritüel Niteliği", **Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı**, Belleten 1974.
- ANDERSON, MICHAEAL: "Dionysos and the Cultured Policeman", **TDR 4T** 16 Summer 1967.
- BENTLEY, ERIC: **The Life Of Drama**, Atheneum Press, New York.
- BOAS, FRANZ: "Literature, Music and Art, " **General Anthropology**, ed. by, Franz Boas, Heath and Comp.
- BUNZEL, RUTH: "Art," **General Anthropology**, ed. By Franz Boas, Heath and Comp.

CAMBRIDGE, PICKARD, **Dithyramb, Tragedy and Comedy**, Clarendon Press, Oxford, 1962.

CHAMBERS, E.K.: **The Medieval Drama**, I and II. Vol. Oxford University Press. 1967.

CORNFORD, Francis MACDONALD: **The Origin of Attic Comedy**, Doubleday Anchor Book, 1961. (İlk basımı 1914)

CAUDWELL, CHRISTOPHER: **Yanılsama ve Gerçeklik**, (Çev. Mehmet Doğan) Payel Yayınevi, İstanbul 1974.

ELÇİN, ŞÜKRÜ: **Anadolu Köy Orta Oyunları**, Türk Kültürünü Araştırma Enstüsü Yay. 1964.

ELIADE, MIRCAE: **Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy**, New York 1964.

ELIADE, MIRCAE: **Shamanism**, (trans, bay R. Task) Pantheon book, 1964.

FISCHER, ERNEST: **Sanatın Gerçekliliği**, (Çev. Cevat Çapan), De Yayınları, 1972.

FRASER, George JAMES: **The Golden Bough**, Macmillan and Co. 1911.

MASTER, Thedor, H. **Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East**, Doubleday Anchor Book. New York. 1961.

GUNAWARDANA, A. J: "Wievers as Healers": aspects of audience participation in a Cylonese traditional theatre", **Association internationale des Critiques de Theatre, Bulletin 7**, Juen 1975.

HARRISON, JANE: **Themis, A Study of Social Originis of Greek Religion**, Meridian Books, 1959.

HARRISON, JANE: "From Ritual to Art", **Sociology of Art and Litareture**, ed. by Elizabeth and Tom Burns, Penquin ed. 1973. (Ancient art Ritual, (1913) adlı eserden alınmış).

HUIZINGA, JOHN: **Homo Ludens**, Paladin Books, London 1970.

HUNNINGHER, BENJAMİN: "The primitive Phase, " **Perspektives on Drama**, ed. James Calderwood and Harold. E. Toliver. Oxford University Press. New York, London, Toronto, 1968.

İNAN, ABDÜLKADIR: **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara 1972.

JAMES, E. O.: **Seasonal Feasts and Festivals**, Thames and Hudson, 1961.

KARADAĞ, NURHAN: **Köy Seyirlik Oyunlarının Özü ve Biçimi** (Doktora tezi) D.T.C. Fakültesi, Tiyatro Bölümü.

KAZMAZ, SÜLEYMAN: **Köy Tiyatrosu**, C.H.P. Temsil Yay. Ankara 1960.

KIRBY, E.T.: "Shamanistic Origins of Popular Entertainments", **TDR**. 18 Vol. Nr. 1 Març (1974).

KIRBY, E.T.: "Asian Shamanism and the Origin of Indian Drama", **Association Internationale des Critiques de Théâtre, Bulletin**, Nr. 7. Juin 1975.

KUBSENOVIC, KURTKO: "Rational and Social Aspects of Ritual Traditions in the Theatre" **Association Internationale des Critiques de Théâtre Bulletin**, Nr. 7, Juin 1975.

MURRAY, GILBERT: "Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy" in Jane Harrison'a, **THEMIS**. Meridian Books, 1959.

MURRAY, GILBERT: **Aiskhylos, Creator of Greek Tragedy**, Clarendon Press, 1940.

NIETZSCHE, FRIEDRICH: **The Birth of Tragedy and the genealogy of Morals**, Anchor Book, 1956 (İlk basımı 1872) .

ÖRNEK, Sedat VEYİS: **Sivas Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki**. A. Ü. Dil. ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay. Ankara 1966.

SCHECHNER, RICHARD: "Approaches to Theory and Critions." **TDR** 36 Nr. 4.

SCHECHNER, RICHARD: "Form self-contained, self-sustaining performances as part of ecosystems to becoming "trading partners" with other "professional Theaters", **Association Internationale des Critiques de Theatre Bulletin**, 7 Juin 1975.

SMITH, Robert JEROME: " Festivals and Celebrations" **Folklore and Folklife**, ed. by. Richard Dorson, University of Chicago press, London. 1972.

SUMMER, William GRAHAM: **Folkways**, Dover Pub. Inc. New York 1940.

TECER, Ahmet KUDSİ: "Köylü Temsilleri", **Türk Tiyatrosu**, Mart-Nisan 1941. Sayı 128-130.

İNSANI GEÇİTLERDE SINAYAN SANAT: DRAM SANATI

Dram sanatı bir eylem sanatıdır. Aristoteles, tragedyayı "hareketin taklidi" olarak tanımlarken, dramın insanı eylemi içinde gösterdiğini ve bunu anlatarak değil, göz önünde canlandırarak yaptığını belirtmiştir. İnsanın eylemini anlamlı yapan, bu eylemin gerçeğe, akla ve sağduyuya, vicdana uygun nedenlerden kaynaklanması ve gene böyle bir amaca yönelmesidir. Eylemin, moral, tarihsel, toplumsal ve ruhsal boyutu olmalıdır: Oyun kişisi, eylemini gerçekleştirmek üzere devinirken toplumun ilişkiler düzenine, bu ilişkileri yöneten yasalara, bu düzeni bozan sorunlara ve sorunların derinindeki nedenler ışık tutar; aynı zamanda bu gerçekler karşısındaki kendi kişiliğinin tartılıp, değerlendirilmesini sağlar. Toplumsal göndermeleri ne kadar zengin olursa olsun, dramda ilginin odağında insan bulunur. Eylem, insandan dolayı ve insanla ilişkileri oranında önemlidir. Gerçek, insanı aydınlattığı ölçüde anlamlıdır. Bu bakımdan usta yazarlar oyunlarında olayları kurgularken bireysel özellikler üzerinde durmaya, kişilikleri açıklamaya da özen gösterirler. Daha da ustalıkla olanları böyle bir serimle yetinmeyip insanı sınavdan geçirirler. Onun kişiliğini yoğurmuş olan ruhsal durumun, ahlak değerlerinin, bilgi ve görgüye dayanan tüm birikiminin sağlamlığını denerler. Bu çeşit oyunlarda oyunun iskeletini oluşturan olaylar dizisi hem anlamlı bir öyküyü dile getirir, hem de oyun kişilerinin çeşitli durumlarda nasıl davrandığına dikkati çekerek insan ögesini aydınlatır.

İnsan kişiliğinin en iyi belirlendiği süreçler yaşamın geçitleridir. Bunlara yaşamın eşik durumları da diyebiliriz. İnsan bu eşik durumları atlayarak yeni bir döneme girer. Ne var ki eşik atlamak kolay değildir. Kişi, eşik ötesi koşulları göğüslemeye hazır olmalı ve yeni durumla uyum kurmayı göze almalıdır. Bu iş hem yürek ister, hem de esneklik. Eşiği atlarken duraksayan, ya da atlamayı beceremeyip tökezleyen kişi sınavda başarı kazanmamış demektir. Onun için insanın, cesaret gibi, beceri gibi,

uyumluluk gibi, esneklik gibi, toplumun üyesi olması için zorunlu olan netiklerini sınamaya en elverişli durumlar yaşamın eşikleri, ya da aynı anlamda kullanmağa çalıştığım yaşamın geçitleridir. Kişiliği böyle geçitlerde sınanmamış kişiler kendilerini kanıtlamış sayılmazlar. Bunu için ilkel toplumlarda çocukluktan ergenliğe geçiş zorlu bir sınavla kutlanır. Bu kutlama törenlerinde delikanlılar analarının kuzusu olmaktan çıkıp kabilenin erkeği olabilmek için güç ve tehlikeli işler yaparlar. Avda, üretimde, savaşımında güçlerini ve yeteneklerini kanıtlarlar.

Kaynağını ilkelerin kutsal törenlerinden alan tiyatro sanatı da insanı sınavan bir sanattır. Antik tragedyalarda, Shakespeare'in oyunlarında, çağdaş tiyatronun büyük yapıtlarında geçit durumları ele alınır ve insanın bu geçitlerde nasıl bir sınav verdiği gösterilir. Bu oyunlarda ele alınan geçitler yalnızca insanın bireysel yaşamının eşikleri değildir. Toplumsal gelişimin yarattığı eşik durumlar da insanı sınamaya elverişlidir. Toplumsal değişime ayak uyduramayanlar yıkıma uğrarlar. Antik tragedyalarda kahramanın yıkımı, onun ilkelerine çok fazla bağlı olmasından, yeni duruma uymak için bu ilkelerden ödün vermeye yanaşmamasından kaynaklanır. Uyumsuzluk, hem trajik bir hata, hem de kahramanı yücelten bir erdemdir. Antik Yunan düşüncesi bu çelişkiyi gidermek için bir ölçü koymuştur: Ölçülülük. Belli değerlere bağlı kalmanın da, yenilerle uyum sağlamanın da bir ölçüsü olmalıdır. Yıkım aşırılıktan gelir. Eşiği geçmenin en doğru yöntemi, kendini ve çevresini doğru değerlendirmek, esneklik göstermek, kişiliğinden, erdemlerinden fazla ödün vermeden yeni duruma ayak uydurmaktır. Ne var ki toplumun önünde giden kişilerin, kişilikleri çok sağlam, inançları çok güçlü olduğu için bu ölçüyü uygulamaları kolay olmaz. Tragedya kahramanlarının eşiklerde tökezlemeleri trajik boyutları gereğidir. Fakat onları izleyen sıradan kişiler trajik kahramanın yıkımını görüp daha dikkatli davranmayı, ölçüyü kaçırmamayı öğreneceklerdir. Tragedya, bir yandan trajik kahramanın bir kez daha kanıtladığı moral değerleri pekiştirirken, öte yandan yeni gelişimlere ayak uydurma gereği üzerinde durarak seyircinin us gücünü bilir. Tragedyanın eğittiği insanoğlu, geleneksel ahlaki değerlerle, uygulamada ortaya çıkan yeni zorunluklar arasında bir orta yolu bulmaya çalışacak olan ahlaklı ve akıllı yaratıktır.

Bir örnekle açıklayalım: Sophocles'in **Philokletes** adlı oyununda genç Neoptelemus bir geçitte sınanır. Bu geçit onun ergenlikten erginliğe, toyluktan deneyime, sorumluluğa geçiş sürecidir. Neoptelemus'un sınavı dolayısı ile toplumun geçirmekte olduğu bir değer değişimine, bir toplumsal geçite de ışık tutulmuş olur. Neoptelemus'a zor bir görev verilmiştir: Issız bir adaya atılmış olan ve orada yıllardır vatandaşlarına küskün olarak yaşayan eski kumandanlardan Philoktetes'i kandırarak yeniden Troya'ya dönmesini ve savaşa katılmasını sağlamak. Çünkü savaş ancak onun elinde bulunan Herakles'in büyülu okları ve yayı ile kazanılabilecektir. Neoptelemus için bu görev, bir askerin duraksamadan yerine getirmesi gereken vatan borcudur. Ne var ki Philoktetes Troya'ya gitmemekte direnir. Küskünlüğü geçmemiştir. Onu ya zorla götürmek, ya da bir hile ile tuzağa düşürmek gerekmektedir. Şerefli bir genç olan Neoptelemus hileden de, zorbalıktan da hoşlanmaz. Şerefi ile görevi arasında sıkışır kalır. Yazar, şerefın göreve ters düştüğü dönemlerde karar vermenin ne denli güç olduğunu belirtmek ve bu iki asal değeri dengede tutmak için sorunun çözümünü tanrı Herakles'e vermiştir. Herakles, Philoktetes'in kendi rızası ile Troya'ya gitmesini sağlayarak Neoptelemus'un ikilemine çare bulur. Burada görüldüğü gibi insanoğlu bileğinden çok aklını ve kurnazlığını kullanma aşamasında bir sınavdan geçmektedir. Bireysel yığıtlik döneminin değeri yargıları geçerliğini yitirmiştir. Savaşlar akılla, hile ile kazanılmaktadır. Tüfek icat olmuş, mertlik bozulmuştur. Fakat tüfek döneminin de bir mertlik anlayışı olmalıdır. Eski mertlik kahpelikle değil, yeni bir mertlik anlayışı ile yer değiştirecektir. Toplumun sağlıklı gelişimi bunu gerektirir. Kahramanlık, ne eski değerlere sıkıca bağlılıkla dondurulmalı, ne de ödünlerle zaafa uğratılmalıdır. Kahramanlık her seferinde yeniden hak edilmelidir. Sophocles'in **Antigone** gibi, **Aias** gibi öteki oyunlarında da toplumsal değişimin yarattığı değeri farklılaşmasının ele alındığı, oyun kişilerinin bu değişim süreçleri için de zor bir sınavdan geçirildiği görülür.

Tiyatro sanatının daha sonraki dönemlerinde, soylu kahraman tahtından inmiş, yerini kusurları daha bol, gücü daha sınırlı oyun kişilerine bırakmıştır. Bu oyun kişileri yaşam eşiklerini aşmaya çalışırken bizi kendi insani nitelikleri yanında, sınavın koşulları üzerinde

düşünmeğe zorlarlar. Shakespeare tragedyalarında oyun kahramanı geçit sürecinin özel koşulları içinde ele alınmıştır. Böyle dönemlerin insandaki tutkuları ateşlediği ve durumu daha büyük bir çıkmaza soktuğu gösterilmiştir.

Kral Lear'i ele alalım: Lear ülkesini iyi yönetmiş bir kraldır. Ne var ki yaşlanıp yetkisini kendinden sonrakilere devretme zamanı gelince emeklilik eşiğini atlamakta zorluk çeker. Kralken sahip olduklarını yitirme düşüncesi krallık etme tutkusunu ateşler. Otoritesini çevresindekilere yeniden kanıtlamak istercesine aşırı davranışlarda bulunur. Kızlarını anlamsız bir sınava çeker. Öfkelenme, yargılama hakkını ölçsüzce, akılsızca kullanır. Yanlış kararlar verir. Komşu ülke kralını gücendirmekten, yakınlarını düş kırıklığına uğratmaktan, en sevgili kızına kötülük etmekten kendini alamaz. Lear, emeklilik eşiğinde kötü bir sınav vermiştir. Tutkularını dizginleyememiş, yeni duruma alışmayı denemiştir. Yetkesini son kez, akıllardan hiç çıkmayacak biçimde kullanayım derken taşkınlık yapmış, aklını, sağduyusunu dinlemez olmuş, öfkesine yenik düşmüştür. Fakat sınav daha bitmemiştir. Lear, sınavın bundan sonraki aşamalarında Kral olarak yitirdiklerini insan olarak kazanacaktır. Ne kadar az kral olursa, o kadar çok insan olacaktır. Yıllarca kral olarak yaşamış, ne çevresini ne çocuklarını, ne yaşamı, ne doğayı, hatta ne kendini tanıma fırsatı bulamamış bir yaşlı kralın, her şeyi yeni baştan öğrenmeğe başlaması kolay değildir. Kısa bir süre içine sıkıştırılan insanlaşma süreci Lear'in ihtiyar yüreğinin eskidir. Onun trajedisi, bir geçiş dönemini en zor koşullar altında geçmek zorunda kalışından kaynaklanır.

Hamlet'de başka bir geçit sınavına tanık oluruz. Bu kez genç bir prens, sorumsuz öğrencilik dönemini geride bırakıp sorumluluk yüklenme dönemine geçmektedir. Wittenberg Üniversitesinde okuyan, tüm uğraşı aklını ve bilgisini geliştirmekten ibaret olan Hamlet'e babasının öcünü alma görevi verilmiştir. Bu görev, yıllardır hazırlandığı krallık etme görevine hiç de benzemez üstelik. Hamlet, sorumluluğu üstleniş geçitini üç aşamada geçer. Birinci aşama şaşkınlık ve öfke aşamasıdır. Annesinin, öç almak zorunda olduğu kişi ile evli oluşu, sevdiği genç kızın, aynı adamın başmabeyincisinin kızı olması, Hamlet'in durumunu zorlaştırmış, onu yalnız bırakmıştır. Bu aşamada Hamlet,

Hayalet'in verdiği bilginin doğruluğunu araştırır. İkinci aşama, Hamlet'in harekete geçme aşamasıdır. Fakat onun şaşkınlığı ve öfkesi geçmemiştir. Bu yüzden Hamlet en iyi öğ alma fırsatını kaçırr. Sonra kalkıp yanlış adamı öldürür. Üçüncü aşamada olgunlaşmış bir Hamlet görürüz. İngiltere yolunda kendine hazırlanan tuzağı farketmiş düşmanlarını aldatıp kaçmayı başarmıştır. Ophelia'nın mezarı başında olaylara uzak açıdan bakmayı bilen, durulmuş fakat içi acı dolu bir Hamlet vardır. Ne var ki bu süre içinde koşullar aleyhine gelişmiştir. Hamlet çevresini kuşatan düşmanlık çemberini yaramaz. Annesinin, onun safına geçmesi bile yarar sağlamaz. Tam kişiliğini bulduğu, görevini gerçekleştirdiği zaman yaşamını yitirir. Hamlet'in zor koşullar altında verdiği sınav saygı uyandırır. Fortinbras'ın ölüye gösterdiği saygı, seyircinin duygularını yansıtır.

Gerçekçi akımın büyük yapıtlarında insan bireysel gelişiminin eşik dönemlerinde değil, toplumun dönemeçlerinde sınanır. Değişen, toplum ve toplumun değer yargılarıdır. Oyun kişisi, Antik tragedyalarda olduğu gibi, bu değişimi yönlendiren, ya da onu etkileyen güçlü kahraman değildir. Shakespeare'in oyunlarında olduğu gibi aşırı tutkuları da yoktur. Gerçekçi akımın oyunun kişisi, koşullarının çetinliği ölçüsünde dramatik anlam kazanan sıradan insandır. İbsen'in, Çehov'un, Strindberg'in, Gorky'nin, Hebbel'in oyunlarında, toplumun değişim ve gelişimine ayak uyduramadıkları için yıkıma uğrayan insanların dramını izleriz. Bu insanların kişiliğinde toplumun sınanmış, eşik öncesi değerler dengesinden, eşik sonrası değerler dengesine geçişin sorunları yansıtılmış olur.

Hebbel'in **Maria Magdalena**'sında, Anton Usta'nın son sözü "Artık ben bu dünyayı anlayamıyorum." olmuştur. Toplum hızlı bir gelişim içindeyken değer yargıları da değişmekte, Anton Usta'nın ölçüleri geçerliğini yitirmektedir. Yaşlı baba, itina ile yetiştirdiği, iyi eğittiğine inandığı çocuklarından birinin hapse düşmesini, ötekinin gebe kalıp intihar etmesini bir türlü içine sindiremez. Onun için bu durumun bir açıklaması yoktur. Açıklayamadığı için bağışlamaz da. Anton Usta bir geçit döneminin şaşkın ve umarsız insanıdır.

Çehov bütün oyunlarında toplumsal değişimin saf dışı bıraktığı insanların dramını işlemiştir. Hazır yemeye alışmış toprak soyluları, yoksul

düşüp, çiftliklerine kapanmak, ya da çalışmak zorunda kalınca bocalarlar. Bunlar aydın kişilerdir, beğenileri incelmıştır. Avrupa'ya gitmiş, gelişmiş uygarlıkların gereklerini öğrenmişlerdir. Fakat çalışmayı toprak işletmeyi bilmezler; beceri, güç, dayanıklılık, kurnazlık ve yeni uyumlar gerektiren durumlarda acemilik gösterirler. Alışkanlıklarından vazgeçemezler. Bağlı oldukları değer yargılarına ihanet etmektense, fırsat kaçırmayı yeğlerler. Elleri açık olduğu için son varlıklarının uçup gitmesine seyirci kalırlar. Her şeylerini yeni güçlenen orta sınıfa kaputurlar. Toplumun bu geçiş döneminde eşiği atlamakta zorluk çeken, tökezleyen bu insanların durumu hem acıklı, hem gülünçtür.

Türk tiyatrosunda bu gibi geçit dönemlerini, bu dönemlerin kısıtlanmış insanlarını başarı ile yansıtan oyunlar yazılmıştır. En iyi örneklerden biri olan Reşat Nuri Güntekin 'in **Yaprak Dökümü**'nde, toplumun bir yaşam biçiminden ötekine geçişi ve değer yargılarında meydana gelen değişim sergilenmiştir. Yeni hayata ayak uydurmaya çalışan genç kızların babası Ali Rıza Bey, tıpkı **Maria Magdalena**'daki Anton usta gibi değişimi anlamamakta direnir. Eşikte durduğunu farketmediği için karakter sağlamlığı olarak yücelttiği nitelik, böyle bir geçiş döneminde esneklikten yoksunluk, inatçılık olmuştur. Reşat Nuri Güntekin, bu oyunu açıklarken eskiden yeniye geçiş hareketinin tutucu ailelerde yarattığı çöküntüyü dile getirmek istediğini belirtmiştir. Yazar, eski düşüncelerin, alışkanlıkların geçerliğini yitirmesini kaçınılmaz olarak kabul etmiş, bu toplumsal değişim ile, bir insan yaşamında, yaşlanmayla meydana gelen değişim arasında benzerlik görmüştür. Ali Rıza Bey, hem toplumdaki değişmeden, hem de kendi yaşlanmasından etkilenen, bu değişim ve bu yaşlanma sonucu otoritesini yitiren babadır. Öte yandan, toplumdaki değişimi yanlış değerlendiren çocuklar da bir değer bunalımı içindedirler. Değerlerin tümüyle yitirildiği ortamlar güvenceden yoksun kalır. Bu durum, en çok yeni yaşama biçimine hazırlıklı olmayan, kişiliği yeterince gelişmemiş olan gençleri ve kadınları etkileyecektir. Gençler, çocukluktan ergenliğe, geleneksellikten çağdaşlığa geçişte, kadınlar, ataerkil aile düzeninden modern düzene geçiş eşiğinde sınırlanır.

Güngör Dilmen'in **Kurban** adlı oyununda başka bir geçiş döneminin dramını yaşarız : Eski inançların egemen olduğu köy töresinde erkeğin

birden fazla kadınla evlenmesi olağandır. Ne var ki zaman değişmiştir. Zehra, kocasının eve bir kuma getirmesini kabul edemez. Erkeğini bir başka kadınla paylaşmamakta direnir. Yazar, Zehra'nın özel eşliğine de dikkati çekmiştir. Bu, ortayaşın eşliğidir. Zehra kocasından vazgeçemeyecek kadar genç, fakat onun isteklerini doyuramayacak denli yıpranmıştır. Taşlı tarlayı verimli yapmak için, iki çocuğunu yetiştirmek için çabaladığı yılların sonunda yorgun düşmüş, hastalanmıştır. Kocasına ise diriliğini korumaktadır. Yeni gelecek gelinin, kocasına, evine, çocuklarına sahip çıkması olasılığı Zehra'nın korkulu düşü olur. Bu karabasan onu en büyük çılgınlığa iter. Böylesine değer bilmez bir dünyada ne kendinin, ne de çocuklarının yaşamaması gerektiği sonucuna varır. Göngör Dilmen, Zehra'nın korkunç eyleminden önce duyduğu yılgınlığı ustaca dile getirirken, bir eşik durumuna işaret etmiştir. Zehra'nın, aşağıya aktardığım dizeleri açıklamağa çalıştığım dramatik durumu en yoğun biçimde özetliyor:

" Birden ihtiyarlığımı özledim.

İhtiyarlık kuytu gölgeler olmalı.

Şimdi öyle bir ot, kök olsa

Beni bu yaşamdan kurtarsa.

Ne zor eşiklerde durmak".

* Suut Kemal Yetkin'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi,
Armağan Dizisi 1. Ankara 1984.

ANTİK YUNAN TRAGEDYASINDA DEĞER YARGILARININ SINAVA ÇEKİLMESİ

Antik dönem tragedya yazarları, insanı çevresi ile ilişkileri içinde ve bir eylemde bulunurken ele alırlar. Bu oyunlarda olay önde gelen öğedir. Seyircinin insan davranışları üzerinde düşünmesini sağlar. **Poetika** yazarı Aristoteles, tragedyada olay dizisini oyun kişinden önemli bulmuş, insan kişiliğinin, onun davranışları ile ortaya çıktığına işaret etmiştir. Gene Aristoteles'in tragedyayı, "hareketin taklidi" olarak tanımladığını anımsıyoruz. Burada hareket mekanik bir devrinim değil, bir eylemdir.

Tragedya yazarları eylemi ön plana alırlarken bu eylemin nedeni, nedene bağlı olan amacı üzerinde dururlar. Eylemin uygulama yöntemini, beklenen, ya da beklenmeyen sonuçlarını tartışırlar. Erek, seyirciyi eyleme yön veren değer yargıları üzerinde düşündürmektir. Hangi eylemin hangi amaçla yapılsa, nasıl uygulanırsa "doğru" olacağı belirtilir. Bu oyunlarda insan, davranışları bakımından denetlenirken, dolayısı ile, bu davranışlara kaynak olan değer yargıları da sınava çekilmiş olur. Doğru olarak belletilenin farklı bir durumda, ne dereceye kadar geçerli olduğu saptanır. Bu işlemde ölçüt topluma ve insana yararlı olandır. Davranışlar, nedenleri açısından da, uygulama yöntemleri açısından da insanca olursa değer kazanır. İnsanca olan, benci olana üstün tutulur.

Tragedya yazarları eylemleri ve onlara yön veren değer yargılarını insanlığın denek taşında sınava çekerlerken kendilerine somut bir olay, bir öykü, belli bir durum seçerler. Bu somut ve tipik durumda karşıt güçleri çatıştırırlar. Bu güçlerin simgelediği değerleri yoklarlar. Sahnedeki kişilerin davranışları, farklı durumlarda farklı olarak değerlendirilir. Salt erdem değil, belli bir davranış içinde erdemli sayılan gösterilir.

Kısacası, tragedya yazarı bir irdeleme görevini üstlenmiştir. Bu onun sorumluluğunun gereğidir. Görevinin bilincinde olarak özgürce yerine getirir işlevini. Görüldüğü gibi yazar toplum değerlerine, değer

yargılarına, insan ilişkilerine karşı ciddi bir tavır içindedir. Onları görmezlikten gelmez, hafife almaz, Fakat hiç bir kuralı da tartışmasızca benimsemez, eserinde katı biçimde örneğe uygulamaz. İster yasal olsun, ister dinsel, ya da ahlâksal, her kuralı değişen zaman ve koşullar içinde tartışır. Düşünceyi otomatizmin kalıplarına, ezberin kuruluşuna düşmekten korur. Antik Yunan tragedyalı her yeni durumda yeniden düşünme, yeniden ölçüp biçme alışkanlığı aşılar. Farklı durumların ayrıntılarını görme ustalığı kazandırır. Bu tutum yazarın ayrıcalığıdır. Politikacıya, devlet adamına değil, ama yazara, sanatçıya tanınmış bir ayrıcalıktır bu. Kurallara tutsak olmamak, özgürce tartışmak, fakat aklın denetimini de eksik etmemek. Kural dışı olana geçerlik hakkı tanımak, fakat insanca olanı da gözden uzak tutmamak.

Burada, Antik tragedyalardan örnek seçerek bu örnekler üzerinde yazarın irdeleme işlevini nasıl yerine getirdiğini göstermek, bundan çağımız Türk yazarları için bir pay çıkarmak istiyorum. Antik Yunan'da yazarın, seyircisine, okuyucusuna düşünme, özeleştirme yapma, tavrını, davranışlarını denetleme, toplum eleştirisi yapma, doğruları arama alışkanlığı sağladığını göstermek istiyorum. Önemli olan değerlerin ve değer yargılarının bugün de geçerli olup olmadıkları değildir. Önemli olan yazarın, sanatçının, değerler ve değer yargıları karşısındaki irdeleyici tutumudur.

Ele alacağım örneklerden ilki Aiskhylos'un **Prometheus** adlı tragedyasıdır. Öteki üçü ise, Sophokles'in **Aias**, **Antigone** ve **Philoktetes** adlı oyunlarıdır. Bu oyunlarda başkaldırı gibi, cana kıyma gibi, hakkını arama, ödevini yerine getirme gibi, başkasının istemine karşı çıkma gibi davranışlar gösterilmiştir. Bu davranışların ne amaçla ve nasıl yapılsa doğru olacağı gösterilir. Davranışlara yön veren değer yargıları başka değer yargıları ile çatıştığında kişinin nasıl bir seçim yapacağı üzerinde durulur. Davranışları haklı gösteren koşulların neler olacağı belirlenir.

Prometheus bir başkaldırının öyküsüdür. Prometheus Olympos tanrılar düzeninin kurulması için Zeus ile işbirliği yapmış ve kendi soyundan olan Titanlara baş kaldırmış olan ileri görüşlü bir tanrıdır. Gelişime açıktır. Daha sonra Zeus'un acımasız yönetim biçimine de karşı çıkmış, onun zorbalığına ket vurmak için Tanrıların ayrıcalığı olan ateşi çalarak

insanlara iletmiştir. Zeus bu davranışı cezalandırır. Oyun başladığında Prometheus'un, Zeus'un buyruğu uyarınca dağlar üzerindeki bir kayaya çivilendiğini görürüz. İlk ikilemli durum karşımıza burada çıkar. Prometheus'u kayalara çivilemek görevi kendine verilmiş olan Hephaistos, bu insafsız ve haksız cezayı uygulamak istemezse de Zeus'un buyruğuna karşı çıkmayı da göze alamaz. İç çatışmasından yenik çıkar. Prometheus, uğratıldığı bu aşağılatıcı ceza yüzünden Zeus'a karşı korkunç bir kin beslemektedir. Zeus'un egemenliğini sona erdirecek gizi açıklamamakta direnir. Zeus istediği bilgiyi koparamayınca Prometheus'u daha büyük cezalara çarptırır, daha dayanılmaz acılara uğratar. Burada üç başkaldırı olayına tanık oluruz. Birincisi Prometheus'un Zeus'la birlik olarak Titanlara başkaldırmasıdır. Tanrılar düzeninin evrimi doğrultusunda bir davranıştır bu. Bu düzene paralel olarak devlet yönetimindeki gelişime ışık tutar. Onun için de haklıdır. İkinci başkaldırı Prometheus'un Zeus'a karşı gelmesi, ateşi insanlara götürmesidir. Bu başkaldırı da zalim bir yöneticinin otoritesini sarstığı için, insanlığın yararını gözettiği için yararlıdır. Prometheus'un bu başkaldırısı yürekli bir davranış olarak nitelenir. Üçüncü başkaldırısında Prometheus'un amacı Zeus'un egemenliğine son vermektir. Bunu kişisel öfkesi yüzünden ve Zeus'tan öç almak için yapmaktadır. Onun için ilk iki başkaldırısı gibi haklı değildir.

Prometheus tüm davranışlarında ileri görüşü, yiğitliği, dürüstlüğü ile belirlenir. Erdemli ve akıllı bir Titan olduğu gösterilir. Davranışları tutarlıdır. Ancak duygusal davrandığı zaman doğruluktan uzaklaşmış olur. Bu oyunda üç başkaldırı amaçlarına göre değerlendirilmiş olur. Tarihsel evrim doğrultusunda olan, insanlığın yararına olan başkaldırı haklı ve doğru, kişisel öfkeye temellenen, sonucu kuşkulu olan başkaldırı ise aşırı ve tehlikeli olarak gösterilmiştir.

Sophokles'in **Antigone** adlı oyununda benzer bir olaya tanık oluruz. Antigone'nin krala başkaldırması başka bir değer yargısına dayandırılmıştır. Antigone yeni bir düzen kurmak için değil, bir töreyi sürdürmek için Kralın yasasına karşı gelir.

Antigone'de aslında bir davranış değil, birbirine ters düşen iki davranış sunulmuştur. Ortaya bir ikilem çıkmıştır. İkisi de kendi içinde

haklı olan iki eylem birbirine ters düşerse doğru olan hangisidir? Burada eylemin nedeni ve uygulama yöntemi üzerinde değil, koşulu üzerinde duruluyor. Birbirine karşıt olan iki hak birbirini koşulluyor. Kendi başına haklı ve doğru olan iki davranış birbirine karşı çıkarılınca sarsılıyor, eski sağlamlığını yitiriyor.

Olay Thebai kentinde geçmektedir. Bahtsız Kral Oidipus'un iki oğulunun krallığı değişerek yönetmesi kararlaşırmışken oğullardan biri olan Eteokles sırası geldiğinde yönetimi kardeşi Polyneikes'e bırakmaz. Buna kızan Polyneikes yönetimi zorla almaya kalkışır ve kentin düşmanları ile işbirliği yapar, Thebai halkı yedi kumandanın yönettiği yedi orduya karşı koymak zorunda kalır. Birbirileri ile vuruşan iki kardeş kral birbirini öldürürler. Tahta en yakın olan dayıları Kreon yönetimi eline alır. Vatani için döğüşen Eteokles'e usulüne uygun bir gömme töreni düzenletirken, vatanına ihanet eden Polyneikes'in ölüsünün gömülmemesini, kurda kuşa yem edilmesini buyurur. Böyle bir davranış yer altı dünyasının işine karışmak ve ölüyü mahkum etmek demektir ve törelere aykırıdır.

Polyneikes'in kardeşi Antigone, ölünün en yakını olarak ölüyü gömme işini kendine görev edinir. Tehlikeyi göze alarak Kreon'un buyruğuna karşı gelir ve cesedin üstünü toprakla örter. Sonra da tutuklanır. Kreon'un oğlu, Antigone'nin de nişanlısı olan Haimon, babasını uyarırsa da Kreon onun uyarı ve ricalarına kulaklarını tıkar. Antigone'yi ölüme mahkûm eder. Antigone götürüldükten sonra bilici Teiresias gelir. Tanrıların cesedin gömdürülmeme işinden hoşnut olmadıklarını, kuşların cesetten koparıp taşıdıkları et parçaları yüzünden tapınakların kirlendiğini, kurbanların tanrılarca makbul sayılmadığını anlatır. Kreon bu sözlerin altında bir gizli niyet bulunmasından kuşkulanırsa da bir süre sonra yaptığı işin yanlışlığını farkederek. Ölüyü gömdürür. Antigone'yi diri diri kapatıldığı mağaradan çıkartmaya gider. Fakat geç kalınmıştır. Antigone kendini asmıştır. Kreon'un oğlu Haimon kendini öldürür. Oğlunun acısına dayanamayan annesi ve Kreon'un karısı Euridike de kendini öldürünce Kreon acıları ile başbaşa kalır.

Görüldüğü gibi Antigone de, Kreon da görev duygusu ile hareket etmişlerdir. Antigone kardeşini gömmekle "tanrıların kutsal yasası"na hizmet ettiğine inanmaktadır. Bunu, ona verilmiş bir görev olarak kabul eder. Kardeşi Ismene ona bu işte yardım ederse ona teşekkür etmeyecektir. Çünkü böyle bir davranışı doğal bulur. Ismene yardımdan kaçınınca onu kutsal olana değer vermemekle suçlar. Antigone şerefli bir iş yaptığına o denli inanmıştır ki ölüme gülerek meydan okur. Başkaldırısı küstahlığa, kararı inada dönüşür.

Kreon ölünün gömülmemesini buyururken de, Antigone'yi ölüme gönderirken de görevini yapmanın güveni içindedir. Ülkede düzeni korumak için böyle yapması gerektiğine inanmıştır. Bu güven onu dar görüşlü ve acımasız yapmıştır. Koyduğu yasa ile ülkenin töresine de, insanca olana da ters düştüğünü göremez.

Böylece, devletin yasası ile tanrıların vicdanlara yerleştirilmiş kural-ları karşı karşıya getirilmiş olur. İnançlar ve töre, yasaların koruduğu toplum düzeni ve disiplini karşısında sınav verir. Yasalar da törenin deneti-mi altına sokulur. Bu çatışmada ölçü halkın isteği ve halkın yararadır. Haimon, babası ile tartışırken Thebai halkının Kreon'un buyruğundan hoşnut olmadıklarını belirtir. Bu hoşnutsuzluk, Kreon'un kuşkulandığı gibi bir gizli niyetten değil, işin yanlışlığının bilincinde olmaktan gelmek-tedir. Kreon Thebai halkının eğilimini küçümser:

"Kreon : Thebai halkı mı? Ne zamandan beri Theabi halkından emir alıyorum?

Haimon: Bu söz biraz çocukça değil mi?

Kreon : Ben Kralım ve yalnız kendime karşı sorumluyum..

Haimon : Ne çeşit bir devlettir bu, tek kişilik bir devlet mi?

Kreon : Neden, devlet onu yönetenin değil midir?

Haimon : Sen ıssız bir adada ne mükemmel bir kral olurdun."

Halkı ve onun isteklerini hiçe sayan bir devlet yönetimi anlayışı yanlıştır. Bu anlayışla yapılan devlet görevi de hatalı olur.

Bu oyunda görevini en doğru olarak yerine getiren kâhin Teiresias'ır. O Tanrıların eğilimini Kreon'a iletmekle ve bunu cesaretle yapmakla

hem halka, hem tanrılara karşı görevini yapmış olur. Kreon'u, başına gelecek felâketlere karşı uyarması onun devlet başkanına karşı da görevini yerine getirdiğini gösterir.

Bu oyunda çeşitli güçlerin hakkı gözetilir. Ölünün gömülmesi tanrıların hakkıdır. Antigone'in kadeşini gömmek istemesi onun bireysel hakkıdır. Kreon'un buyruğu otoritenin hakkıdır. Arka planda iki kardeşin birbiri ile çarpışması siyasal hak içindir. Kişi temsil ettiği gücün hakkını aramakta özgür sayar kendini. Önemli olan bu özgürlüğü kullanırken, vicdanına, ya da yasalara karşı görevini yerine getirirken kamu yararını gözden uzak tutmamaktır. Hakları, özgürlükleri salt olarak kabul etmeyip onları içinde bulundukları koşullar içinde yeniden gözden geçirmelidir.

Sophokles'in **Philoketes** adlı oyunu bir Troya kahramanı çevresinde oluşur. Kehanet Troya savaşının kazanılabilmesi için Philoktetes'in savaşa katılmasını zorunlu saymıştır. Çünkü Herakles'in her attığını vuran yayı ve okları Philoktetes'dedir. Oysa Philoktetes ıssız bir adaya sürgün edilmiştir. Ayağındaki ağırlı ve akıntılı yara, bu yaranın verdiği acı yüzünden Philoktetes'in inleyip bağırması savaş arkadaşlarını çok tedirgin etmiş, tanrılara yakaramaz, sunak sunamaz olmuşlardır. Ordu kumandanları öteki erlerin kurtuluşu için bu yaralı kahramanın bir adaya bırakılmasını buyurmuşlardır. Philoktetes ıssız bir adada, umarsız yarası, dinmez acıları içinde ve zor koşullar altında on yıldır yaşamaktadır.

Oyun, Odysseus ile Neoptolemos'un Lemmos adasına gelmeleri ile başlar. Philoktetes'i Troya'ya götürme görevi onlara verilmiştir. Odysseus, Philoktetes'in kumandanlara karşı öfkeli olduğunu, kendi rızası ile Troya'ya dönmeyeceğini söyleyerek bir hileye baş vurmaya karar verir. Zaten hile ve düzen yapmakta Odysseus'un becerisi vardır. Neoptolemos ise, ünlü kahraman Akhilleus'un oğlu olarak düzenden hoşlanmazsa da Odysseus'un önerisini kabul etmek zorunda kalır. Gençliği, içten tavırları ile Philoktetes'e yaklaşmayı, onun güvenini kazanmayı, hatta onunla dost olmayı başarır. Philoktetes ayağındaki yara yüzünden geçirdiği bir kriz ânında değerli yayını Neoptolemos'a emanet eder. Neoptolemos ve bu ânı bekleyen Odysseus fırsatı kaçırmazlar. Silâhı elinden alınmış olan Philoktetes'i zorla gemiye bindirmeye çalışırlar. Philoktetes düş

kırıklığına uğramıştır. Kskn ve fkeliidir. Eski kini daha da bilenmiştir. Troya savaşına kesinlikle katılmayacağını belirtir. Odysseus ise değerli sih h  kendine saklamayı ve bu sih h la Troya fatihi olmayı düşünmektedir. Bu durumda Neoptolemos bir ikilem karşısında kalmıştır. Vatanına karşı görevini yerine getirmek ile vicdanını buyruğuna uyarak bu hileli içten vaz geçmek ve kendi doğruluk anlayışına göre davranmak. Vicdanı baskın çıkar. Philoktetes'e yayını geri verir. Sil h nı ele geçiren Philoktetes yeniden güçlenmiştir. İnadından dönmez. Duruma tanrı Herakles el koyar. Philoktetes'e doğru yolu gösterir. Troya'ya giderse orada ayağındaki yaranın tanrı Asklepios tarafından iyi edileceğini, savaşı kazanacağını, şerefli ve mutlu bir yaşantısı olacağını bildirir. Philoktetes, bu akılcı tavsiyeye uyarak Troya'ya gitmeye razı olur.

Bu oyunda hak, adalet, doğruluk, inançların korunması, tapınma gibi ahlâk ve din değerleri ele alınmış, bu değerler somut ve zor koşullar altında sınanmıştır. Kişi ikilemli bir durumda nasıl davranacak, hangi değer yargısına uyacaktır, Değer yargıları hangi koşullarda geçerlidir.

Olayın temelinde kişinin başkasının istemine karışma, ona yön verme, ona egemen olma sorunu yatar. Böyle bir davranış hangi amaçla yapılırsa, nasıl uygulanırsa doğru olur? Hangi koşullarda geçerli sayılır? Bu oyunda   müdahale olayı görürüz. İlki yaralı Philoktetes'in Lemnos adasına bırakılmasıdır. Bu acımasızca bir davranıştır. Umarsız bir insanı böylesine yalnız bırakılması insanca bir iş değildir. Fakat bu davranış topluluğun yararı için yapıldığında geçerli sayılır. Özellikle toplum din görevini yapamaz duruma gelmişse belki de zorunludur.

İkinci müdahale olayı Philoktetes'in kendi isteği dışında Troya'ya götürülmesidir. Bu da orduların zaferi için zorunlu bir davranış olarak gösterilmiştir. Fakat uygulama yöntemleri tartışılır.   yol gösterilir: ikna etmek, zor kullanmak, hile yapmak. Odysseus'un hile yolu en kötüsüdür. Zor kullanma daha mertçe ise de bazen olanaksız, bazen de şerefsiz bir iştir. Philoktetes sil hlara sahip oldukça ona zor kullanılmaz. Sil h larını hile ile ele geçirdikten sonra zor kullanmak ise yakışıksızdır. En doğru yol ikna etmektir. Bunu Neoptolemos dener, Herakles de başarır. Kişinin duygularına yenik düşmeyip, aklı ile kendi için de, çevresi için de doğru

olanı yapması en doğru davranıştır. Herakles'in müdahalesi insanlığa yakışan bir biçimde olmuştur.

Sophokles'in **Aias** adlı oyununda mücadele etme, savaşma, hükmetme, zor kullanma, kötülük etme, kin besleme, hile yapma, öldürme gibi çeşitli davranışların tartışması yapılmış, bunların hangi koşullarda geçerli, hangi koşullarda geçersiz olduğu belirtilmiştir. Örneğin, Odysseus, Aias'ın kendini öldürmesinden sonra şöyle söyler: "Ben ona kin beslemek güzelken kin besledim." Aias artık öldüğüne göre ona kin beslemenin yararı yoktur. Ondan hâlâ öç almakta direnmek, ölüsünü gömdürmemek doğru bir davranış değildir. Demek ki kin beslemenin güzel olduğu ve olmadığı haller bulunmaktadır. Bunun gibi cana kıymanın da doğru ve yanlış olduğu durumlar gösterilmiştir.

Oyuna adını veren Aias iri kıyım, güçlü, yürekli bir kahramandır. Teke tek döğüşte üstüne savaşçı yoktur. Troya'lı ünlü kumandan Hektor ile döğüşmüş, başa baş kalmıştır. Yiğitliği su götürmez. Akhilleus ölünce onun sihâhlarını almaya hak kazanacak yiğidi saptamak üzere bir yarışma düzenlenmiştir. Bu yarışmanın doğal birincisi Aias olması gerekirken ordu kumandanlarının hile karıştırması yüzünden Aias umduğu ödülü alamaz. Silâhlar Odysseus'a verilir. Bu duruma çok kızan Aias öç alma-ya karar verir. Bir gece silâhını alıp gizlice kumandanların çadırına yaklaşır. Tam onları öldürecekken Tanrıça Athena işe el koyar. Aias'ın gözünü karartır. Koyunları, sığırları düşmanları imiş gibi gösterir. Şaşırtılan Aias düşmanlarını öldürdüğünü sanarak koyunları biçer. Oyun başladığında Aias çılgınlık nöbetinden uyanmaktadır. Yaptığı işin gülünçlüğünü görünce büyük bir üzüntüye kapılır. Yanıltılmış, küçük düşürülmüştür. Karısına ve oğluna veda ederek sahile gider. Hektor'dan armağan olan kılıcını yere saplayarak üzerine atlar ve kendini öldürür. Oyunun bundan sonraki bölümü ölüye son görevini yapmaya ve onu gömmeye çalışan Aias'ın kardeşi Teukros ile Aias'ın ölüsünü gömdürmek istemeyen Menelaos ve Agamemnon arasındaki mücadeleyi gösterir. Odysseus'un işe karışması ile çatışma durdurulur. Aias gömülür.

Bu oyunda birbirinden farklı üç kıyım olayı vardır. Bu üç kıyımdan ikisi amacı, sonucu ve yöntemi bakımından doğru, biri ise hatalı olarak değerlendirilmiştir. Aias'ın savaştaki kıyıcı döğüşkenliği bir yiğitlik belir-

tisidir. Saygı uyandırır. Aias haksızlığa uğradığı inancı içinde kumandanların canına kıymağa kalktığında ise doğru olmayan bir iş yapmıştır. Böyle bir davranış orduların geleceği için sorun yaratacağından başkalarına zararlı olacaktır. Ayrıca kişisel öfke nedeni ile girişilmiş, heyecansal bir davranıştır. Aias'ın düşmanlarını gece karanlığında, sinsice öldürmeğe kalkması da şerefli bir davranış değildir. Bu girişim nedeni, sonucu ve uygulama yöntemi bakımlarından yanlıştır. Aias'ın kendini öldürmesi oyundaki üçüncü kıyım olayıdır ve sahne üzerinde yer alır. Bu öldürme olayı kişisel bir nedene dayandığı halde insanlığın şerefi ile ilgili olduğundan doğru, haklı bir davranış olarak nitelenir. Ayrıca bu girişimin Hektor'un kılıcı ile gerçekleştirilmesinin özel bir anlamı vardır. Aias öldükten sonra ölünün gömülüp gömülmemesi üzerinde yapılan tartışma bir irdelemedir.

Örnek olarak ele alınan bu dört oyunun başka nice değerli yönleri, dikkate değer özellikleri vardır. Burada belirtilen düşünce içeriğinin bir bölümüdür. Fakat bu oyunların bu günün gereksinmesi açısından yeniden yorumu yapılacak olsa dikkate alınması gereken bir bölümüdür.

Bununla birlikte amacım bu oyunların evrensel özelliklerini belirlemek, bu oyunlarda ele alınan değerlerin evrenselliğini saptamak değildir. Amacım, Antik Yunan'da yazarların insanları bir yaşam mücadelesi içinde, önemli bir eylem içinde ele aldıklarını, bu eylemlere yön veren değer yargıları karşısında irdeleyici bir tavır takındıklarını belirtmektir.

** Klasik çağ düşüncesi ve Çağdaş kültür, Klasik Çağ Araştırmaları Kurumu Yayınları, Ankara 1977.*

TİYATRODA ESTETİK UZAKLIĞIN ÇAĞDAŞ YORUMU

Tiyatro, çeşitli anlatım araçlarına sahip olan, aynı zamanda yaşamı karmaşık toplumsal ilişkileri ve hareketliliği içinde yansıtabilen bir sanattır. Sahnesi gerçekçi anlatıma elverişlidir. Oyuncu, yani yaşayan insan aracılığı ile iletilen gerçekler somut yaşam gerçeğine en yakın olanlardır. Sahnenin yansıtmacı anlatıma elverişli olması yanında, oyuncunun insan gerçeği ile doğal bağlantısı insan ve toplum ilişkilerini inandırıcı bir biçimde ele alabilmesi, topluma karşı bir takım görevler yüklenmesini gerektirmiştir. Bu yüzden eğitime ve zevk verme, yararlı ve güzel, öğretici ve eğlendirici ikilemeleri en çok bu sanat dalında tartışılmaktadır.

Tiyatro, tüm sanat dallarından yararlandığı için etkisi güçlü ve karmaşık olan bir sanattır. Sahnesi ile göze yönelir ve uzam sanatlarının olanaklarını kullanır; müziği ile kulağa yönelir; sözü ile yazın sanatının konu genişliğini kapsayabilir. Anlatım araçlarının çeşitliliği ve zenginliği, bu araçlar doğru kullanıldığında, tiyatro sanatının etkinliğini arttırmaktadır. Tiyatro, görüntüsündeki, dilindeki şiirsellikle estetik duygular uyandırabilmektedir.

Tiyatronun toplumsal sorumluluğu yanında anlatım olanaklarının bolluğu ve etkinliği bir ikilem daha getirmiştir gündeme. Bu ikilem sahne ile seyirci arasındaki yakınlık ve uzaklık ikilemidir. Tiyatroda seyirci hem bir oyun seyrettiğinin bilincindedir, hem de onu gerçek saymağa razıdır ve bu kurmaca gerçekten hoşlanmaktadır. Bu durum, kuramcıları, sahne ile seyirci arasında bir estetik uzaklık bulunması konusunda düşündürmüştür. Seyircinin sahneyi uzak açıdan gözleyebileceği bu uzaklık seyircideki oyun ve gerçek bilincini dengeleyecektir. Aynı uzaklık oyunun toplumsal işlevini kolaylaştırmakta, sanatsal düzeninin değerlendirilmesini sağlamakta yararlı olacaktır.

Günümüzde "Yanılsama", "Yabancılaşma" kavramlarının imlediği estetik uzaklık düşüncesi, tiyatronun başlangıcındanberi farklı adlar altında ele alınmıştır. Tragedyanın uzaklığı, komedyanın uzak açısı,

romantik tersinme (ironi), gerçekçi yanılsama, epik yabancılaşma, bu uzaklık ilkesinin çeşitli yorumlarıdır.

Sahne ile seyirci arasındaki duygu ve düşünce uzaklığı - ya da yakınlığı- her tiyatro akımında, her tiyatro anlayışında değişik biçimde yorumlanmış, değişik biçimde uygulanmıştır. Uzaklığın ve yakınlığın ölçüsü ne olursa olsun, oyun ile gerçek, yaşam ile sanat, toplumsal işlev ile estetik beğeni ikilemlerini dengede tutan sanat ilkesi estetik uzaklıktır. Estetik uzaklığın çağdaş yorumu bu ikilemi dengede tutmakla kalmamalı, onu yeni bir senteze ulaştırmalıdır. Bu sentez tiyatronun eğitime ve zevk verme ikileminin de birleşimi olacaktır.

Estetik uzaklığı, oyunu yaşamdan ayıran, yaşam ile oyun arasına girerek seyircinin bu iki varlık alanını bir arada ve birbirinden farklı olarak algılamasını sağlayan bir aralık olarak tanımlayabiliriz. Sahnedeki oyunun sanatsal niteliği bu uzaklıktan daha iyi belli olur. Bu uzaklık tiyatro dilinin tadına varılmasına, sanatın artı gücünün belirlenmesine yardımcı olur. Bu aralığın uzaklık ölçüsü, yapıtın türüne, özelliğine bağlı olduğu sanat akımına göre değişmektedir. Klasik tiyatronun sahne ile seyirci arasına koyduğu soğutucu uzaklık ile, gerçekçi tiyatronun seyircinin yanılsama içine girmesini kolaylaştıran duygusal yakınlığı, estetik uzaklık ölçüsünün ne kadar esnek uygulanabildiğini göstermektedir. Ancak, nasıl bir ölçü içinde uygulanmış olursa olsun, seyircinin sahneyi sanat ölçüleri açısından değerlendirebilmesi ve yaşamla olan bağlantısını sağlıklı olarak kurabilmesi için estetik uzaklığın korunması gerekir. Bu uzaklık esneklikle uygulanabilen fakat yadsınmaması gereken bir tiyatro sanatı ilkesidir.

Estetik uzaklık özellikle tiyatro sanatını ilgilendirmektedir. Çünkü sanatlar içinde yaşama en çok bağlı kalmış olanı tiyatrodur. Tüm sanatlar yaşamın içinde doğar, onunla beslenip gelişirler. Ancak bu sanat türlerinde yapıtın tamamlanması demek, oluşma sürecinin sona ermesi demektir. Bundan sonra yaşamla olan bağlantısı yaşamda beslenme biçiminde değil, yaşamı etkileme biçiminde olur. İçinde ürettiği topluma benzerliğini korur, onu dile getirir, onun kültür yapısına koşut bir düzen içindedir. Fakat yeni gelişimlere ayak uyduramaz, değişemez yalnız uygulamalı sanatlarda uygulama aşaması yeni yorumlara açıktır. Bu

yorumlar da yapının özünü ve biçimini değil, biçimini etkiler. Bu yüzden bu sanatlarla uğraşanlar evrensel olanı yakalamağa, onu en yoğun biçimde anlatmağa önem verirler. Sanat ölçülerine büyük bir titizlikle uyarlar. Yaşamda ve sanatta kalıcı olanın peşindedirler.

Tiyatro sanatının yaşantısı ise farklıdır. Bir oyun her temsilde yeniden tamamlanan bir yaşam olgusudur. Yazılma, sahnelenme, oynanma ve seyredilme süreçleri bu olguya dinamik, değişken bir nitelik kazandırır. Tiyatro sanatı tümünden yaşamdan kopamaz. Toplumdan beslenmesi sürmektedir. Son aşamada topluma bir göbek bağı ile bağlı kalmıştır. Tiyatronun toplum yaşamına olan bu bağımlılığı onun toplumla birlikte gelişmesini, en azından toplumun gelişimine ayak uydurabilmesini sağlamaktadır. Tiyatronun toplum yaşamına bağlı oluşu en çok uygulamanın son aşaması olan seyredilme sürecinde ortaya çıkar. Sahne ile seyirci arasında bir etkileşim vardır. Bu etki öncelikle oynanışa, giderek sahnelenişe, hatta yazılı metne kadar uzanabilir. Eskiden yazılmış oyunlar sahnelenirken, metinde kısaltmalar, tümün anlamını ve yapısını bozmaya-
cak değişiklikler yapılabilir. Toplumun tiyatroya daha büyük etkisi, oyunun seçimini ve yorumunu yönlendiren seyirci isteği biçiminde ortaya çıkar. Tiyatro akımlarını, yazarlar, sahneye koyucular, kuramcılar, eleştirmenler kadar seyirciler de yönlendirmektedir. İşte, toplum yaşamından bunca etkilenen bir sanat türünde yaşamla sanat arasındaki ayrımı saklı tutacak bir ölçüye, estetik uzaklık ölçüsüne gereksinme duyulur. Tiyatro kuramcıları bu gereksinimi her dönemde başka adlar altında dilegetirmişlerdir.

Estetik uzaklık başlangıçtan beri sahne ile seyirci arasına konulan fiziksel bir aralıkla sağlanmaya çalışılmıştır. Antik tiyatrodaki orkestra alanı, Latin tiyatrosunda podyum yükseltisi, Kilise oyunlarında oyun yerini seyir yerinden ayıran çeşitli biçimlerdeki aralıklar, Rönesans tiyatrosunda sahne yükseltisi, daha sonra çerçeve sahne, orkestra çukuru, sahne ışıkları, modern tiyatronun çeşitli ışıklandırma oyunları bu uzaklığın sağlanmasına yarar. Ancak tüm uygulamalarda bu uzaklığın bir kopukluk meydana getirmediğini, sahne ile seyir yerini ayırdığı kadar da gözden kaçırmamak gerekir. Tiyatro yapısı bir bütün, sahne ve seyir yeri onun organik parçalarıdır. Estetik uzaklık da yalnızca uzaktan bakmayı değil,

yakınlaşmayı da anlatan bir kavram olarak oyun ile gerçek bilincini büyüü bir formülle birleştirmektedir.

Antik Yunan'dan bu yana estetik uzaklık, olayların ve durumların daha serinkanlılıkla tanınmasını sağlamış, aynı zamanda sanatsal güzelliğin gözden kaçırılmasını önlemiştir. Estetik uzaklık sağduyuya ve sağbeğeniye aynı biçimde hizmet etmiştir. Bu bakımdan estetik uzaklığı yalnızca bir biçim ögesi olarak ele almak yanlış olur. Tüm düzenleme kurallarında olduğu gibi, estetik uzaklık kuralında da öz ve biçim aynı oranda ve birbirine bağlı olarak dikkate alınır. Tragedya uzaklığı, kahramanın yazgısı ile savaşımını, karşıt güçlerin yönelişini, ilişkilerin niteliğini, koronun ezgileri, dilin şiiri aracılığı ile tanıdığımız uzaklıktır. Komedyanın uzak açısı, hem yanlışları görmemizi, hem de oyunun dolantısının, kurgusunun, tadına varmamızı sağlar. Romantik tersinleme, yazarın yaşama kuşbakışı baktığı, evrenin tümel uyumunun bilincinde olduğu ve bu bilinç içinde insanların boşuna çabalarına tanık olduğu, biraz alaycı tavrı gösterir. Yanılsama (illüzyon) bu uzaklığın en aza indirildiği bir özdeşleşme olayıdır. Seyirci sahneye duygu eşliği içinde yaklaşmıştır. Bununla beraber gerçekçi oyunlarda bile yanılsamanın tam anlamı ile gerçekleştiği, kişinin oyun seyrettiğini tümü ile unuttuğu söylenemez. Seyirci kendi yaşantısı ile sahnede gördükleri arasında bir özdeşlik kurabilir. Fakat gene tiyatrodaki olduğunu, bir oyun seyrettiğini unutmaz.

Günümüz tiyatrosunda estetik uzaklık ilkesinin bir kez daha tanımlanması, uygulamadaki ölçüsünün saptanması gerekiyor. Çünkü bu gün seyircinin edilgen durumu ve ancak oynanışın dozunu etkileyebilen tepkisi ile yetinilmemekte, sahne ile seyirci arasında çok daha güçlü bir etkileşim kurulması amaçlanmaktadır. Seyircinin sahneyi, sahnenin seyirciyi koşulladığı, değiştirdiği bir etkileşimin estetik kuralı ne olacaktır? Yeni yönelişler estetik uzaklık ölçüsünün bir kez daha gözden geçirilmesini ve çağdaş gereksinmeye uygun olarak yorumlanmasını gerektirmiştir.

Uyumsuz (Absurd) Tiyatro seyirciyi karşısına aldığı ve onu rahatsız etmeyi amaçladığından sahne ile seyirci arasında duygusal bir yakınlık kurmaktan özellikle kaçınır. Bu tiyatrodaki sahne, seyircinin sevimli bula-

çağı, özdeşlik kuracağı bir ortam değildir. Uyumsuz Tiyatro sahne ile seyirci arasına koyduğu bu uzaklıkla gerçekçi tiyatrodan ayrılır, gerçekçi tiyatro gibi seyirciyi bir yanılsama içine sokmağa çalışmaz. Tersine, sahnede sergilenen oyun seyircinin duyumlarını şiddetle uyarır. Onu sahnedeki kişilerle, durumlarda özdeşlik kurmaktan alıkoyar. Uyarılma işlemi ses ve görüntü ile yapılır. Görüntü ve seslerde alışılmış uyumlardan kaçınılmıştır. Tiyatronun bilinen biçim kalıpları kullanılmadığı için düzenlemeler şaşırtıcıdır. Gerçeküstü, düşsel biçimler seyirciyi tedirgin eder. Tanıdık biçimlerin çarpıtılması uyarıcıdır.

Seyirci bu oyun kaşısında dikkatini biler. Uyumsuz anlatım alanını ve düzenini çözmeye çalışır. Bu uyumsuzluğun, sunulan gerçeğin özündeki uyumsuzluğa koşut olduğunu sezer. Toplum yaşamının bir uyumsuzluk döne-mine girdiğini, kişilerin birbirleri ile iletişim kuramadıklarını, birbirlerine ve topluma yabancılaştıklarını, endüstrileşmiş toplumlarda insanın doğaya ters düşmeye başladığını anlar. Çağdaş uygar toplumlarda yabancılaşmanın insansızlaşma aşamasına geldiğinin bilincine varır. Tüm ilişkilerdeki kopukluğu, sevgisizliği, yıkıcılığı, savaşları bununla açıklar.

Uyumsuz tiyatronun seyircide yarattığı şaşkınlık ve irkilme sahne ile seyirci arasına bir uzaklık koymuştur. Bu uzaklık sahnedeki oyunun yabancı gözle uzaktan seyredilmesini sağlamaktadır. Uzaklaşma tiyatro yapıtının oyunsal özelliklerinin farkedilmesi demektir. Seyirci oyunun yapısal düzenini uzak açıdan görür. Ürkme, irkilme ile anlama ve hoşlanma ikiz duygular biçiminde yaşanır. Uyumsuz bir oyun eğer bu uyumsuzluk içinde gerçeğin yeni bir yüzünü gösterebiliyor, temel doğruya ilişkin bir açıklama getiriyorsa seyircinin baştaki tedirginliği ve şaşkınlığı bir bilinçlenme aşamasına ulaşır. Öte yandan, uyumsuz biçim, kendi uyumsuzluk kuralının tutsağı olmuyor, her oyunda kolayca yinelenen kalıplarla yetinmiyorsa, kendine özgü yeni ve özgün bir yorum yaratabilir. Bu durumda uyumsuz oyun, şaşırtma, rahatsız etme aşamasını geçmiş, yeni bir düşünce, yani bir zevk üretmiş olur. Sahne ile seyirci arasındaki soğutucu uzaklık yeni bir yaklaşma ile noktalanmıştır. Seyirci oyundan oyun olarak hoşlanmaya başlamışsa, oyunun gerçeğe bağlantısını görebiliyorsa, uyumsuz tiyatronun sahne ile seyirciyi ayıran uzaklığı, işlevsel bir estetik uzaklık değerini kazanmış demektir.

Özetlersek, uyumsuz tiyatrodaki estetik uzaklık ilkesi şöyle uygulanabilir: a) Duygusal iletişimin ortadan kaldırılması, b) Şaşırtıcı gerçeklerin, seyircinin daha önce tanımadığı biçimler içinde sunulması, c) Anlatımda duyuları uyaracak uyarılar kullanılması, d) İlk uzaklaşmadan sonra, biçimsel uyumsuzluğun kendine özgü uyumunun görülmeye başlaması ve bundan hoşlanılması. Bu yoruma göre uzaklaşma, yeni bilincin ve hoşagiden bir yaklaşımın ön koşuludur. Bu yöntem daha çok kısa ve tek perdeli oyunlarda başarılı olmuştur.

Çağdaş tiyatronun İkinci Dünya Savaşından bu yana güçlenen bir başka akımı Epik Tiyatro akımıdır. Bertolt Brecht bu akımın kuramcısı, yazarı ve uygulayıcısıdır. Çağdaş yazarlar, yönetmenler onun izinden gitmekte, onu yakalamaya ve yorumlamaya çalışmaktadırlar. Epik tiyatrodaki estetik uzaklık ilkesinin nasıl uygulanabileceğini saptamaya çalışmak epik tiyatro kuramının özüne aykırı sayılabilir. Çünkü Bertolt Brecht tüm estetik kaygılara karşı kuşkucu bir tavır takınmıştır. Estetik kuralları belli kalıplar içine kilitleyici saymış, bu anlayışı kendi değişken ve devingen sanat anlayışına aykırı bulmuştur. Bu bakımdan estetik uzaklık ilkesini, ancak belli bir açıklama ve yorumdan sonra epik tiyatroya uygulayabiliriz.

Bertolt Brecht tarihsel maddeciliği tiyatro sanatına uygulamış, epik tiyatro kuramını bu temele göre oluşturmuştur. Brecht'e göre, tiyatro somut gerçeğin dış görünüşünü taklitle yetinmemelidir. Seyirci, içinde yaşadığı toplumu, onun kurumlarını, ekonomik düzenini, sınıf ilişkilerini iyi bilmemektedir. Bilmediği gibi yüzyıllardır yanlış bilgiye koşullandırılmıştır. Gerçekçi tiyatro düzey benzetmeciliği ile bu yanlış düzeltilmez. Gerçekçi tiyatronun seyirciyi yanılsama (illüzyon) içine sokması, sahne ile seyirci arasında duygusal bir yakınlık kurması, gerçeklerin eleştirisel açıdan görülmesini engellemektedir. Gerçekçi tiyatrodaki seyirci kendini oyun kişileri ile özdeşleştirdiğinden gördüklerini ancak kendi yaşantısı açısından değerlendirebilir. Bu yaşantının bilgi, görenek, alışkanlık ve koşullanmışlık sınırını aşamaz.

Bertolt Brecht, yanılsamaya olduğu kadar Aristoteles'den bu yana uygulanan arınma (katharsis) anlayışına da karşıdır. Arınmayı bir boşalım olarak niteler. Bu boşalım seyircinin iç birikim oluşturmaya engel

sayar. Oysa tiyatronun oluşturacağı gizil güç gene tiyatro içinde tüketilmemeli, seyircinin düşüncesini, eylemini yönlendirecek ölçüde yoğunlaştırılmalıdır.

Epik tiyatro gerçekçi tiyatronun yanılgısına düşmemek için gerçekleri uzak açıdan gösterip, duygusal yakınlık kurmamaya, heyecanlandırıp sonra bu heyecanları tüketmemeye çalışır. Seyirci sahnede gördüklerini yadırgamalıdır ki gerçekleri yeni bir gözle ve temel ilişkileri içinde görebilsin, Yadırgama, yanlış görmenin ilk koşuludur. Önce ezberletilmiş bilginin küfünü silmek, alışılmış kalıpları kırmak gerekmektedir. Bunu için tiyatrodaki yeni bir biçimlemeye ve anlatıma gidilmiştir. Seyirci sahneye yabancılaştırılacaktır. Yabancılaştırma çeşitli tekniklerle uygulanır. Olay dizisi kopuklu olarak gelişir. Taklitle yaşatma yerine taklitle anlatma yöntemi benimsenmiştir. Seyirci sahnedeki oyunda bir gerçeği yaşamak yerine onun anlatımını seyretmektedir. Bu, sahne ile seyirci arasında bir uzaklık olması ile sağlanır. Ancak buradaki uzaklık, estetik bir hoşlanma, bir oyun zevki vermek için değildir. Seyircinin bir düşünce sürecine sokulması, gerçekleri yeni bir açıdan görmesi dünyanın değişebilirliğini anlaması amaçlanmıştır. Başlangıçtan beri estetik uzaklık, tiyatronun yalnızca biçimini, hünerini, oyunsal özelliğini değil, özüne ilişkin değerini, bildirisini, asal gerçekle olan bağıntısını tanıtmak, yaşam içinde doğru yerine oturtulmasını sağlamak amacına yöneliktir. Her zaman olduğu gibi, bu sanat kavramında da öz ve biçim bir bütün oluşturuyordu. Bu bakımdan epik tiyatronun yabancılaştırması öze olduğu kadar biçime de etken olabilir. Sahneye yabancılaşan seyirci bir yanda bilinçlenirken, bir yandan da bilinçlendirme işleminin nasıl sanatlıca yapıldığını gözlemleyebilir. Bu yorum Brecht'in diyalektik tiyatro anlayışına uygundur. Bertolt Brecht, dekor ile aksesuar, sahne müziği ile oyun, müziğin sözü ile ezgisi, oyuncunun oyunu ile kendi, oyun kişinin gerçek kişiliği ile toplumsal tavır, giderek oyun ile seyirci arasında çelişkiler üreterek diyalektik bir ilişki kurulmasını istemiştir. Yabancılaştırma, öz ve biçim ilişkisini böyle diyalektik bir ilişkiye dönüştürülebilir. Ancak burada estetik uzaklığın çağdaş yorumunu yapmak, tıpkı uyumsuz tiyatrodaki olduğu gibi, dondurulmuş bir uzaklık olmadığını, devingen bir uzaklaşma ve yaklaşma olduğunu belirtmek

gerekir.

Bertolt Brecht'in kendi oyunları seyircinin sahneye tümden yabancı bakmadığını, zaman zaman duygusal bir yakınlık içine girdiğini göstermektedir. Seyircinin sahneyi ilgiyle izlemesi, kendi yaşantısı ile karşılaştırma yapabilmesi için zaman zaman böyle içten bir yaklaşıma gereksinim vardır. Epik tiyatrodaki yabancılaşmayı katı bir uzaklık olarak değil, yaklaşma ve uzaklaşmalar zinciri olarak görebiliriz. Bu durumda yabancılaşmanın estetik niteliğı, bu duygu ve düşünce dalgalanmasının tartımında ortaya çıkar. Seyirci zaman zaman hızlanan, zaman zaman yavaşlayan bu gelgit tartımından hoşlanacaktır.

Özetlersek epik tiyatronun estetik uzaklık ilkesi şöyle yorumlanabilir:

a) seyircinin sahneye yadırgatılması, b) yadırgamanın sağlanması için yabancılaştırma yönteminin kullanılması, c) sahneye yabancılaşan seyircinin eleştirel bir bakış açısı kazanması ve gerçekleri temel doğruya olan ilişkisi içinde görüp değerlendirmesi, d) bu bilgiyi çelişkilerden üretmesi, e) çelişkilerin yalnız oyunun içeriğı ile değil, biçimi ile de üretilmesi, f) çeşitli biçimsel çelişkiler içinde yabancılaşmanın çelişkesinin de yaklaşma olarak saptanması, g) seyircinin yaklaşma ve uzaklaşmasının Brecht'in kendi oyunlarında da görülmesi, h) seyircinin sahneye duygusal yaklaşması ve düşünsel uzaklaşmasının kendine özgü bir tartımı olması ve seyircinin bu tartımdan, özel bir hoşlanma duyması. Estetik uzaklığın bu yorumu Brecht'in devingen tiyatro anlayışına uygundur.

Tiyatrodaki sahne ile seyir yeri arasında devingen bir uzaklık anlayışı, estetik uzaklığın yalnızca fiziksel bir ayırıcı değil, aynı zamanda bir bağlayıcı olmasından kaynaklanır. Başlangıçtan beri oyun yerini seyir yerinden ayıran aralık yaşam ile sanatın bağlantısını güçlendirmektedir. Yaşam ile tiyatronun ayrımını belirtme isteğı, ikisinin birliğine olan inançtan ileri gelmektedir ve ikisinin birbiri içinde yitip gitmemesi için gösterilen özeni belirtir. Seyirci yaşamın ve sanatın çift yönlü ilişkisini görür. Görüntünün ardındaki gerçeğı tanır. Ayrıntının temelindeki geneli seçer. Bireyselin kökenindeki toplumsalı farkederek. Bu bağlantının iletişimindeki hünere hayran kalır. Hem usu, hem beğenisi beslenmiştir. Geliştiğini, büyüdüğünü farkederek.

Esnek ve devingen olarak düşünölen estetik uzaklık oyunun her bölümünde bazen geniş, bazen dar aralıklarla dalgalanır. Bu dalgalanmanın tıpkı nefes alıp verme gibi, tıpkı gel-git olayı gibi bir tartımı olmalıdır. Yakınlaşmalar oyunun yaşamdan beslenmesini, uzaklaşmalar uzak açıdan değerdendirilmesini sağlayacak biçimde düzenlenmelidir.

Estetik uzaklığın çağdaş yorumu epik tiyatroyu da, uyumsuz tiyatroyu da daha işlevsel ve daha zevkli yapacaktır. Uyumsuz tiyatrodada şaşkınlığın aşılmasına, epik tiyatrodada yadırgamanın ilgi ile dengelenmesine, gözlemin yaşamla doğrulanmasına, düşüncenin sanat tadı ile güçlenmesine yardım edecektir.

*** BEDRETTİN CÖMERTE ARMAĞAN**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Faköltesi, Beşeri Bilimler Dergisi, Özel sayı. Ankara 1980.

ÇAĞDAŞ TİYATRO SANATINDA UYUM SORUNU

Uyum kavramını bütün sanat yapıtlarının sanatsallıklarını sağlayan bu yapıtları sanat olmayandan ayıran temel nitelik olarak düşünürsek şöyle tanımlayabiliriz: Uyum parçaların uzlaşmalı beraberliğidir. Karmaşayı, düzensizliği dışlar. Karşıtları dengeler, çatışmaları uzlaştırır, kaosu kosmosa dönüştürür. Antik Yunan düşüncesinde uyumun dünyayı sanatlaştırarak sağlanacağına inanılmıştır. Doğa ile insanın, insanla toplum düzeninin uyumu için en güzel örnek sanattaki uyum olmalıdır. Hristiyan düşüncesi uyumu tanrısal olanla uzlaşmada bulur. Sanat ilahi uyumu temsil eder. İdealist felsefe ise son uyuma, tanrısal olanın uyumunda eriyerek ulaşılabilirliğini düşünür. Sanatsal yaratı bu yükselişin en ileri basamaklarından biridir. Çağdaş sanat, endüstrileşmiş toplumun karmaşıklığını, parçalanmışlığını ifade ettiği için ne toplumda koşutu bulunan bir uyumu gözetmekte, ne de doğal, dinsel, düşünsel bir uyumu imlemektedir. Oysa toplum bu parçalanmışlığı aşacak bir uyum özlemi içindedir. Sanat toplumla işbirliği yaparak böyle bir uyumun gerçekleşmesine katkıda bulunmalıdır. Çağdaş tiyatronun amaçladığı tümel uyum bu özlemi yanıtlamış olacaktır.

Çağdaş tiyatro sahne ile seyir yerini, sahnede oynanan oyunla seyirciyi bütünleştirerek bu konuda önderlik etme görevini üstlenmiştir. Ne var ki bu bütünü oluşturmak için ortak kültür düzeyini, ortak ekonomik tabanı, ortak estetik duyarlılığı gereksinmektedir. Seyircinin ortak bir paydada birleşmediği ortamlarda böyle bir bütünlüğü gerçekleştirmek olanaksızdır. Tiyatro tarihine baktığımızda her dönemde kuramı saptanan uyum ilkesini o dönemin siyasal ve kültürel ortamına uygun olduğu görülür. Antik Yunan'da tragedyanın yapısını öz ile biçimin uzlaşmalı bileşimi olarak ele alan Aristoteles öncelikle "bütünlük" ilkesi üzerinde durmuştur. Tragedyanın belli bir uzunluğu olduğunu, hareketin bu uzunluk içinde başlayıp gelişip tamamlandığını, olayların "organik bir bütün"

oluşturduğunu belirtmiştir. Tamamlanmışlık ve belli uzunluk kavramları bütünlük düşüncesini pekiştirir. Aristoteles'in "aksiyon birliği" kuralını da bütünlüme bir olay dizisi olarak açıklamak gerekir. Aristoteles tragedyanın temel özelliği saydığı eylemi bu bütünlük içine şöyle yerleştirmiştir: Olaylar bir değişim içerir. Değişim kötünden iyiye doğru olabileceği gibi, iyiden kötüye doğru da olabilir. Böylece birlik ve bütünlük koşulu oyunu dondurmamakta, olayın dinamik yapısını gözden kaçırmamaktadır.

Poetika'da tamamlanmışlık ve bütünlük kavramlarının estetik olduğu kadar etik bir ilgiyi de dile getirdiği görülür. Tragedya gerçeğin tipik ve inandırıcı benzerini yansıttığı gibi, "olması gereken'i " de gösterecektir. Bu, gerçeğin asal ve genel özelliklerinin korunarak erkinleştirilmesi, doğal gelişimin sanatla tamamlanması demektir. Bütünlük kuralı ile eksikler giderilmiş, gerekli olan üretilmiş, gerçeğin en mükemmel örneğine ulaşılmış, doğal ile ideal bütünlüğe ulaşılır. Bu sanat anlayışı ile çağın dinsel inançları, siyasal düzeni, moral değerleri arasında koşutluk vardır. Olympos tanrıları tümel bir bütün oluştururlar. Her tanrı ayrı bir doğa veya toplum gücü ile özdeşleşmekte, özgün niteliğini yitirmeden Zeus'un başkanlığında öteki tanrılarla tamamlanmaktadır. Euripides'in **Hippolitüs** adlı oyununda tanrılarla tamamlanmaktadır. Euripides'in öfkesini çeken genç Prenses trajik bir hata yapmış sayılır ve cezalandırılır. Siyasal düzen tanrılar düzenine paralel olarak krala ve otoriteye saygı gerektirir. Aynı zamanda demokrasiyi yapan öğeleri de barındırır. Düzen onların uyumlu birliği ile sağlanmıştır. Bu düzenin moral ilkesi ölçülülüktür. Ortanın biraz ilerisini gösteren, gelişime hak tanıyan, bireyi yok etmeyen, fakat taşkınlıkları, aşırılıkları törpüleyen bir ölçü anlayışıdır bu. Toplumun uyumu ile sanatın uyumu arasındaki koşutluğu görmüş olan Platon, devlet düzenini sarsar endişesi ile musiki kurallarında değişiklik yapılmasından çekinmiştir. Buna karşın tümel uyumu tutmuş, sanatta ayrıcalıklara hak tanımıştır.

Aristoteles'in izinden giden Latin kuramcılarının öz ve biçim, sanat ve toplum, gerçek ve ideal birliğine işaret eden bütünlük kavramından çok, tiyatronun biçimi, dili, teknikleri, eğitici işlevi üzerinde durdukları görülür. Bu, tiyatronun toplum içindeki vazgeçilmez yerini yitirmekte

oluşundan, öteki toplum kurumları ile bağlantısının kopmasından ileri gelmiştir. Tiyatro giderek, toplumdaki ilişkiler düzenine dıştan ayna tutacak, onu, temeldeki karmaşık bütünlüğü kavramadan yansıtacaktır.

Ortaçağ'da evrensel uyum ilkesi musikide, ilahilerde ifadesini bulmuştur. Tiyatro yasaklanmış olduğundan kuramını saptayamamaş, kaçamak bir halk eğlencesi olarak varlığını sürdürmeye çalışmıştır.

Rönesans çarpıcı, çeşitli, devingen ve zengin bir tiyatro üretir. Fakat henüz bu olayın çözümlemesini yapacak, uyum ilkesini saptayacak kuramcılarını yetiştirmemiştir. Antik dönemden aktarma kurallar bu yeni tiyatroya dar gelir. Sahneden coşkulu, bir sözlü ve görüntülü anlatım taşar. Karşıtlıkların, çatışmaların, çelişkilerin karmaşık ve dinamik yapısı ancak orantı ve tartım ilkeleri ile düzene ve uyuma sokulmaya çalışılır.

On yedinci yüzyılda tiyatronun uyum ilkesi "birlik" olarak saptanmıştır. Aristoteles'in tamamlanmış, birlikli eylem kuralı tek olay olarak yorumlanır. Zamanda ve yerde birlik kuralları ile pekiştirilir. Hareket kısıtlanmış, oyunun dokusu sıkıştırılmıştır. Tüm öğeler dar bir alanda ve zaman diliminde birbirine yaklaşmıştır. Birlik, bir merkez çevresinde yoğunlaşmakla elde edilmiştir. Tiyatronun birlik kuralları ile on yedinci yüzyıl krallık döneminin siyasal yapısı arasında benzerlik görülür. İç çatışmaları, ayrılıkları izleyen bu dönemde yönetim birlik kurma çabası içindedir. Bu birliği uzlaşmalı bir beraberlikten çok otoritenin kayıtsız şartsız egemenliği sağlar. Tiyatro bu egemen güce hizmet ettiği için aynı otoriter birlik ilkesini estetik alanda da benimsemiştir.

Romantik tiyatronun uyum ilkesi ise denge olmuştur. Tiyatro on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında özü ve biçimi ile Fransız devriminin özgürlük ve eşitlik kuralına, başkaldırı coşkusuna, devrimi izleyen çalkantı döneminin düzen özlemine ayna tutmuştur. Çokluğun ve çeşitliliğin kaosa dönüşmemesi için bir uyum ilkesi gerekmiştir. Bu uyum ilkesi çokluğu ve çeşitliliği yadsımadan karşıt güçleri birarada barındırmalıdır. Bu ilke "denge" olarak ifade edilir. Kuramcılar bu ilkeyi "karşıtların uyumu" olarak dile getirmişlerdir. Oyun kahramanı yenik düşmüş, fakat savunduğu değeri zafere ulaştırmıştır. Yenilen aynı zamanda yenen, yenen aynı zamanda yenilendir. Denge kuralı hem öze, hem biçime uygulanır. Tragedyanın gücü karşıtlar arasındaki bitmez tükenmez

savaşımı içermesinden gelir. Ak ile kara, iyi ile kötü, güzel ile çirkin bu savaşım içinde dengelenir. Romantik akımın denge kuralı demokrasinin dengeli güçler ilkesine olduğu kadar idealist felsefenin denge anlayışına da uygundur. Bilinenle bilinmeyi, tanrısal olanla dünyasal olanı, madde ile ruhu dengeli bir bütün içinde gören ve aşkın gerçekle tamamlayan felsefi düşünce son evrensel uyumda sanata da yer verir.

Gerçekçi-Doğalcı tiyatrodaki düşünsel ortamın uyum yasasına denk bir estetik uyum kaygısı olmadığı görülür. Yüzyıllardan beri geliştirilmiş olan dramatik yapı, kendine özgü kurgulama yöntemi ve hünerleri ile benimsenmiştir. Nedensellik, tutarlılık, inandırıcılık, organik bütünlük gibi, bir zamanlar dünya görüşlerine siyasal yapılara, dinsel inançlara temellendirilmiş olan kurallar giderek salt biçim kaygısı ile uygulanmış, kendi içinde sürükleyici olan kurgular oluşturulmuştur. Bu dramatik kurgunun özü bulandırmamasına, çarpıtmamasına da özen gösterilmiştir.

Gerçekçi-Doğalcı akıma karşı çıkan öncü denemeler düş kırıklıklarını, umutsuzları, bilinçaltı baskıları, iç çelişkileri, bölüklü, parçalı bir anlatımla dile getirirler. Mistisizm ve lirizm özelemleri ile, siyasal tercihler ayrı ayrı çıkışlar yapar. Eski uyumunu yitirmiş olan sahne sanatına görsel sanatların uyum kuralları uygulanır. Dekorun yalınlaştığı, dinamizmin önem kazandığı denemelerde ise tartımın öne çıktığı görülür. Gittikçe hızlanan yaşam biçimine, savaşa giden orduların yürüyüş düzenine uygun bir tartım anlayışı sahneye egemen olur.

Bu öncü girişimler, gelişip olgunlaşmadan soluklarını yitirirken iki yeni güçlü akım ortaya çıkmıştır. Epik tiyatro ve Absurd tiyatro. Öte yandan gerçekçi tiyatro yeni atılımlar ve yeni sentezlerle varlığını sürdürür. Epik tiyatro siyasal değişimlerin ve Marksist dünya görüşünün gereksindiği bir tiyatro anlayışı olarak savunulmuştur. Bu tiyatro toplumdaki güçler çatışmasını ve toplumsal gelişimin diyalektik yapısını göstermeyi amaçlar. Tiyatro siyasal bir forum olmalı, seyircide yaratıcı kuşku uyandırmalıdır. Epik tiyatrodaki Gerçekçi akımın yöntemlerinden farklı yöntemler kullanılarak amacın gerçekleştirilmesine çalışıldı. Seyircinin sahnedeki oyun kişileri ile özdeşleşme alışkanlığı kırılıyor, onun olayları yeni bir gözle görmesi ve bilmediği konularda biliçlenmesi sağlanıyordu. Bu durumda estetik bir kaygıdan kaynaklanan uyum sorunu

ikinci plana itilmiş oldu. Epik tiyatronun kuramcısı ve uygulayıcısı Bertolt Brecht, bu çeşit kaygıları kentsoylu işi bir aldatmaca olarak niteledi. Ne var ki tiyatronun eğlendirici işlevi yadsınmamış, tiyatro sanatında kullanılagelmiş olan her türlü eğlendirme yönetiminden, sirk hünelerinden, müzikten yararlanılmıştı. Eğlenmenin en üst düzeyinde ise öğrenmekten, bilgilenmekten gelen hoşlanma duygusu bulunuyordu. Bu ise, sahne ile seyirci arasında düşünce alışverişi kurulması demekti. Gerçekçi tiyatronun duygusal iletişiminin yerini alan bu bilgi ve duygu alışverişi yeni bir uyum sorununu gündeme getiriyordu.

Absurd tiyatro toplumdaki hastalıkların etkili bir biçimde anlatımından yana çıktı. Tiyatro, anlamsız bir dünyada şaşkınlık içinde sürüklenen, acı çeken, korkan, çevresine yabancılaşmış, umutsuz insanı tüm zavallılığı, umarsızlığı, çirkinliği hatta kötülüğü içinde göstermeliydi.

Bunu gerçekçi tiyatronun yapay mantığı içinde yerine getiremezdi. Absurd tiyatronun anlatımı, tıpkı konusu gibi parçalı, karmaşık, anlamsız olacaktı. Ancak bu yolla yaşamın saçmalığı aktarılabilirdi. Absurd tiyatro, tıpkı Epik tiyatro gibi, sahnenin sınırlarına sığamadı ve seyirciye taşmaya çalıştı.

İster Bertolt Brecht'in diyalektik tiyatro önerisi olsun, ister Antonin Artaud'un kıyıcı tiyatrosu olsun, tiyatro sanatı yaşamda daha etkin bir rol oynama isteğindedir. Politik tiyatro, Belgesel tiyatro, Olay tiyatrosu, Yaşayan tiyatro, Törenselsel tiyatro gibi yeni tiyatro çalışmaları hep bu isteği gündeme getirmiştir. Uyumunu yitirmiş olan toplumların tiyatroları yapay biçimlemelerle yetinmiyor. Seyircisini de kapsayacak yeni bir uyum yöntemi arıyor. Tiyatro tanrısal ya da doğal uyuma katılma aşamasını çoktan geçmiştir. Toplumun uyumsuzluğuna ayna tutmaktan da usanmıştır. Yeni ve çağdaş bir uyum bulmak zorundadır.

Günümüzün kuramcıları çağdaş tiyatronun bu yönelişini çeşitli biçimlerde ifade ediyorlar. Huntley Carter, tiyatronun bir uyum arayışı içinde olduğunu dramın evrim ruhunu dile getirdiğini, kopuklu, parçalı düzenin de bir evrim içinde olduğunu ileri sürmüş, bu evrimin uyum kuralını "süreklilik" ve "tartım" olarak tanımlamıştır.

Joseph Chiari, Absurd tiyatronun doğaya ayna değil, prizma tuttuğunu ve onu temel birimlerine ayırdığını, böylece seyircinin bu

birimleri tanımasını sağladığını ileri sürer. Tanıma aşaması yeni uyumlar aramanın çıkış noktasıdır. Yazar ve oyuncular tarafından düşsel olarak yaşanan heyecanlar seyirci tarafından aynı biçimde algılanmakta, bu heyecan ortaklığı içinde seyirci evrenle olan birliğinin bozulduğunun farkına varmakta, hatta kopmanın nedenlerini de kavrayarak yeni bir uyumlu bütün kurmaya yönelmektedir. Böylece oyun, seyircide yeni sentezler yapacak düş gücünü harekete geçirmiş olacaktır.

Martin Esslin, tiyatronun insanın parçalanmışlığını böylesine çarpıcı bir biçimde göstermesinin, birlikli ve güvenli bir dünyaya olan özleminden ileri geldiğini söyler. Organik bağları, nedensellik zinciri kopartılarak sunulan görüntünün seyircinin zihnindeki bağdaştırıcı, uyuma sokucu güçleri harekete getireceğini ileri sürer. Martin Esslin'e göre sanat, bilimin parçalayıp böldüğü dünyaya bir sistem bulmaya çalışmaktadır.

Epik tiyatro üzerinde duran kuramcılar da özellikle Bertolt Brecht'in son yıllarda tiyatronun diyalektik özelliğini vurguladığına dikkati çekiyorlar. Bu, seyircinin kendi sentezini yapmaya yöneltilmesi demektir. Brecht'in oyunlarında diyalektiğin oyunun yapısına uygular.dırğı, canlılığa önem verildiği, seyircide yaratıcı bir kuşku uyandırıldığı görülür.

Bazı gerçekçi oyunların da benzer bir doğrultuda olduğunu ileri süren düşünürler de vardır. George Lukacs, gerçekçi yazarların bir bölümünün bireyin uyumsuzluğunu, parçalanmışlığını yansıtmakla yetindiklerini, bir bölümünün ise insanın bu duruma karşı koymasındaki soyluluğu gösterdiklerini belirterek bu savaşında bireyin kendi güçleri ile yetindikçe yenilgiye yazgılı olacağını, direnmeyi toplumla ortak bir çaba olarak görenlerin ise, yitirilmiş uyumu yeniden bulacaklarını açıklayarak "dinamik realizm" kavramını ileri sürmüştür.

Özetlenecek olursa, çağdaş tiyatro, yaşama önderlik etme, seyirciye ışık tutma görevini üstlenmiştir. Eski, edilgen, eğlendirici rolü ile yetinmemektedir. Sahnede seyirciye uzanmak, onu sarsmak, tiyatro olayının içine katmak, sırasında sağılarak ruhsal sağlığına kavuşturmak, sırasında bilinçlendirerek doğru sentezlere varmasını sağlamak istemektedir. Bunların başanılabilmesi için seyirci sahne uyumunun gerçekleşmesi gere-

kir. Sahnenin sanatından ve seyircinin gerçeğinden beslenen bu çaba, uyumu yitirmiş yaşama bir umut ışığı olacaktır.

** 2000 YILINA DOĞRU SANATLAR sempozyumu, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 24-28 Ekim, İstanbul 1977.*

TİYATRO SANATININ İŞLEVİ

Çağlar boyunca toplumdaki gelişme ve değişmelere paralel olarak tiyatrodaki birbirinden farklı akımlar oluşmuştur. Her akım, sahne seyirci ilişkisini, tiyatronun seyirciye etkisini ve topluma karşı görevini, kendi işlev anlayışına göre, farklı biçimde yorumlamıştır. Günümüzde de tiyatroyu birey ya da toplum açısından ele alan, onun eğlendirme, rahatlatma, eğitme, yetiştirme, güçlendirme, değiştirme ve yöneltme etkinliklerinden birini veya birkaçını vurgulayan çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu görüşler iki asal gerçeğe temellendirilmişlerdir: a) Tiyatro, seyircisi ile sıkı bir alış veriş içinde olan, içinde geliştiği ortama yakından bağlı bir sanattır, b) Tiyatro, seyircisini büyük ölçüde ve çok yönlü olarak etkiler.

Her sanat başlangıçta insanın doğa güçleri ile mücadelesinde ciddi bir görevi gerçekleştirmek üzere meydana getirilmiştir. Bu aşamada sanatı yaşam kuralları yönetir. Sanat, toplum yaşamının organik bir parçası olarak gelişir ve onun can damarı ile beslenir. Fakat sanatın giderek bağımsız bir varlık oluşturduğu, kendine özgü kuralları belirlediği görülür. Her çağın estetik ilkelerine göre yaratılan sanat eseri kendi gerçeğini kabul ettirmiştir. Sanat kuramcıları çeşitli dönemlerde yaşam ile sanat arasındaki ilişkiyi çözümlemeğe çalışırlar. Çünkü sanat bağımsız kişiliğine rağmen yaşam gerçeği ile ilintisini koparmamıştır.

Kuramcılar bu ilişkiyi bazan bir yoğunlaştırma, bazan öze inme, bazan olduğu gibi yansıtma, bazan ülküselleştirme, bazan da yeniden düzenleme ya da yön verme olarak açıklamışlardır. Tiyatro tüm sanatlar arasında somut yaşama en yakından bağlı olanıdır.

Müzik, resim, şiir, yontu gibi, soyutlama yapmağa, dolaylı anlatıma elverişli değildir tiyatro. Bu sanatların zaman zaman uyguladıkları gibi, salt güzele hizmet eden biçimsel düzenlemelerle yetinemez. Tiyatro, çeşitli öncü denemelere rağmen, hiç bir dönemde gerçekle bağıntısını tümünden koparmamış, somut anlatımdan tümünden uzaklaşmamıştır. Seyirci ile alış veriş içinde olan oyun yazarının salt öznel, ya da salt biçimsel olana yer vermesi zordur.

Tiyatronun işlevsel bir sanat olmasının nedeni yaşamla bu sıkı ilişkisidir. Etkenliğini üç özelliğinden alır: a) Anlatım aracının oyuncu, yani yaşayan insan olması, b) Birkaç aşamada oluşması ve seyirci ile bütünleşmesi, c) Devingen bir sanat oluşu.

Oyuncunun canlı somut varlığı en soyut gerçeklerin bile yaşayan insan ilişkileri içinde gösterilmesini gerektirir. Soyut düşünceler insanda somutlaştırılır. Yaşamın açıklanması, yorumu ve düzenlenmesi insana bağlı olarak yapılacaktır. Oyuncunun varlığı yazarı her şeyi insan biçiminde söylemeğe zorlar. Oyuncunun koşulladığı bu bağımlık tiyatronun etkinliğini artırır. Oyuncu yazarı koşullandığı kadar onu zenginleştirir de. Oyuncunun somut varlığı her şeyi daha doğru, daha ilginç, daha anlamlı yapar.

Tiyatro eseri birkaç aşamada gerçekleşir ve her aşamada bir kez daha yaratılır. Yazılan, sahnelenen, oynanan, birlikte seyredilen, seyredilirken bir kat daha canlılık kazanan tiyatro dört kez etkindir. Her yaratıcılık bir öncekini pekiştirir ve değiştirir. Yazarın, sahneye koyucunun, oyuncunun, seyircinin birbirleri ile koşullanmış oluşu tiyatro sanatını çok öznel, çok bireysel olmaktan kurtarır. Özellikle seyircinin etkinliği önceki yaratıcıları da belli bir ortalamada buluşmağa zorlar. Sonuç olarak tiyatro, toplum ile olan ilişkisi hiç kopmayan, toplum yaşamına karışan ve onu etkileyen bir sanat olarak çıkar karşımıza.

Tiyatro bir devinim sanatıdır. İnsanı eylemi içinde gösterir. Yaşamın devingenliğini yansıtır. Bunun için de yaşama, onu bir an içinde tutuklayan plastik sanatlardan daha çok benzer. Sürekli bir akış içindeki yaşamımızı bu akışa paralel bir eylem içinde gösterdiği için daha canlı, daha doğru görünür. Devinim, etkinliğini artırır.

Tiyatronun bu özellikleri onu alıcınının yaşamına iyice yaklaştırmıştır. Bu yüzden toplumdaki değişimlerden çabuk etkilenir. Tiyatronun işlevi bu yakınlığından dolayı her çağda tartışılmıştır. Tiyatronun topluma olan etkinliğinden tedirgin olanlar onu kısıtlama yollarını denemişlerdir. Tiyatroyu tutucu çevrelere karşı savunanlar onun ahlak eğiticiliği üzerinde durmuşlardır. Topluma kendi inançları ve ideolojileri doğrultusunda yön vermek isteyenler tiyatrodan yararlanmışlardır.

Başlangıçta tiyatro toplumun ortak malıydı, çünkü ortak bir gereksinmeden doğmuştu. İnsan kendi gücünü aşan durumlarda taklit yolu ile doğal olayları etkilemeye çalışıyordu. Oyun bir büyü aracı olmaktan çıkıp sanat haline geldikten sonra da büyük toplulukları etkilemeye devam etti. Antik Yunan'da toplumun ilk yasa koyucuları, ilk tarihçileri, ilk felsefecileri dram yazarlarını da içeren şairlerdi. Şairlerin toplumu böylesine etkilemesi filozofları telaşa düşürdü. Şiire ve dram şiirine karşı ilk tepki felsefe okullarından geldi. Platon, sanatları, gerçeklerin aslından çok uzak kopyalarını çıkarmakla, insanların asal gerçeğe yaklaşmasını engellemekle suçladı. Oyun sanatını sağlıklı düşünceye zararlı biçimde heyecanlandırıcı bularak eleştirdi. Geleneksel değerleri, inançları hafife alan mısraların budanmasını önererek ilk kez sanata sansür konulması düşüncesini getirdi. ¹

Aristoteles tragedya sanatının kendine özgü bir hoşlanma duygusu yarattığını, ahlak değerlerine ters düşmediğini ve uyandırdığı heyecanları arıttığını söyleyerek bu sanatı savundu.² Latin eleştirmen Horatius, tiyatronun zevk ve yarar sağladığını ileri sürüyor, bu yararı ahlakî eğiticilik olarak yorumluyordu. Bundan sonra tiyatro ahlak değerlerini güçlendirdiği gerekçesi ile savunulur oldu. Böylece tiyatro toplumun yerleşik değerlerini desteklemekle ve güçlendirmekle görevlendirilmiş oluyordu.³

Ortaçağın sonunda tiyatroya Kilise içinde yer veren ve onu dinsel eğitim aracı olarak kullanan din yetkilileri canlı anlatımın kolay etkileyici ve açıkça belirtici özelliğinden yararlandılar. Tiyatro, Kilise'den ayrılıp esnaf loncalarınca yönetilmeye başlayınca, kent ve kasaba halkının isteklerini yanıtlayacak biçimde gelişti. Din adamları bu gelişime karşı çıktılar ve tiyatroyu, ahlak dışı olana yer verdiği, dinsel inançların gelişmesi için gerekli olan ruhsal dinginliği bozduğu, insanları aşırılıklara sürüklediği gerekçesi ile kınadılar.

Kilisenin tepkisini ahlakçıları izledi. Bu kez de tiyatro bayağı, kaba ve açık saçık olmakla suçlanıyor, sanatçıların kural dışı yaşadıkları, kötü örnek oldukları, tiyatronun her çeşit çirkin işe paravan edildiği ileri sürülüyordu. Zamanla Kilise'nin ve ahlakçıların denetleme görevini devlet üzerine aldı. Yöneticiler tiyatroyu yerleşik düzeni bozmak,

kışkırtıcılık yapmakla suçladılar ve sansür kurumunu geliştirdiler.

Günümüzde de tiyatronun etkinliğini kuşku ile karşılayan ve bu sanatı kısıtlamağa çalışan görüşler vardır. Fakat tiyatro, baskılara, saldırılara, kısıtlamalara rağmen varlığını sürdürüyor. Tiyatronun bu gücü çok yönlü işlevselliğinden gelmektedir.

Tiyatro başlangıçtan bu yana çeşitli görevler yüklenmiş, her çağın her toplumun gereksinmesine uyarak görevini yerine getirmeğe çalışmıştır. Antik Yunan'da tiyatro temel toplum değerlerinin sınava çekildiği bir sanat alanıdır. Mitolojik, ya da tarihsel gerçeklerde somutlaştırılan asal güçler çatışır. Seyirci bu güçleri, bu değerleri tanır, her birinin sınırını görür, onları dengelemesini, uzlaştırmasını öğrenir. İçinde yaşadığı gerçeklere uzak açı kazanarak çevresini denetlemeyi, özeleştiriyi yapmayı, aşırılıklarını törpülemeyi başarır. Antik Yunan'da tiyatronun görevi bir yandan özgür, sorumlu ve düşünen yurttaş yetiştirmek, bir yandan da geleneksel değerleri korumak, aşırılıkları önlemektir.

Roma tiyatrosu, toplum yapısına uygun olarak, düzeni korumak, inançları güçlendirmek, değer yargılarını desteklemekle görevlendirilmiştir. Temel değerleri tartışmaz ve denetlemez. Pratik yaşamın günlük ilişkilerini ele alır. Komedyada gülünç raslantılar, yanlışlıklar, küçük kusurlar eğlenceyi sağlar. Tiyatrodan beklenen, zevk vermesi ve ahlak açısından eğitmesidir.

Tiyatro Roma'da yozlaşmaya başlar. Kaba ve bayağı bir eğlence olmaktan başka işlevi kalmayınca gücünü yitirir. Hristiyanlığın kabulünden sonra yasaklanır. XI. Yüzyılda yeniden doğuncaya kadar karanlık içinde kalır. Tiyatro, başlangıçta olduğu gibi, dinsel amaca hizmet etmek üzere yeniden doğar. Kilise tiyatrosu, halka İncil içeriğini, Azizlere ilişkin öyküleri, dinsel ahlak kurallarını öğretmek için kullanılır. Bu dönemde tiyatro, kolay anlaşılır olmasından ve canlılığından yararlanılan bir eğitim aracıdır.

Tiyatro Kiliseden kopup, alış veriş yörelerinde yoğunlaşan halkın eğilimi doğrultusunda gelişmeğe başlayınca insanın tutkularını, çevresi ile mücadelesini, çıkar kavgasını yansıttı. Rönesans insanının bilme, arama, elde etmek isteğini, değer yargılarının değişmesinden dolayı orta-

ya çıkan iç çelişkilerini, kuşkularını dile getirdi. Bu dönemde hümanist değerlere göre yetişmiş olan tiyatro kuramcıları tiyatronun düşündürücü, uyarıcı, tanıtıcı, düzeltici işlevi üzerinde duruyorlardı. Mintorno, "Tiyatro seyircisi kendi üzerinde düşünmeli, üstün kişilerin beşeri hatalarından dolayı uğradıkları yıkımı görüp ibret almalı, kendini umulmadık yıkıma hazırlamalı". diyordu.⁴ Sir Philip Sidney komedyanın işlevini şöyle tanımlamıştır: "Komedyâ günlük yaşamın hatalarını yansıtır, bize kendimizi ve çevremizi tanıtır. Komedyâ yaraları deşer, tecrübemizi artırır, eğlendirerek eğitir."⁵

Klasik akım XVII. Yüzyılda Fransa'da en güçlü örneklerini verir. Bu dönemde siyasal değişim tiyatroyu etkilemiştir. Krallık yönetimi tiyatroyu desteklemektedir. Buna karşın, tiyatro da saray çevresinin ve aydınların yaşam görüşlerini yansıtır. Oyunlarda krallık yönetiminin dayandığı toplumsal değerler savunulur. Kurulu düzeni korumak için tiyatrodan geleneksel ahlak değerlerini savunması istenir. Öte yandan, çağın düşünsel gelişimine paralel olarak akıl ve sağduyu, tartışmasız inanca karşı güçlenmiştir. Aydın kişiler, tiyatronun akla ve sağduyuya uygun olana yer vermesini isterler. Böylece tiyatroda akılcı ve ahlakçı bir eğilim görülür. Düşünürler, düşsel olana karşı genel anlamdaki gerçeklerin yansıtılmasını, bireysel isteklere karşı toplumsal ahlak değerlerinin desteklenmesini, özellikle tutkuların denetlenip cezalandırılmasını isterler. Akılcı bir tutum yazarı hem gerçeğe, hem doğruya, hem güzele götürecektir. Tiyatronun görevi akıl yolunu ve erdemleri pekiştirmektir. Horatius'un " zevk ve yarar" ilkesi benimsenmiştir. İnsanın zaten sağduyusal olandan, doğru olandan hoşlanacağı, bunun için zevk veren şeyin aynı zamanda doğru olacağı söylenir. Burada doğru ve gerçek, güzelden ayrı düşünülmemektedir. Çünkü düzen, gerçeğin özelliğidir. İnsan doğal olarak karmaşadan düzensizlikten hoşlanmaz. Pierre Corneille, zevk vermenin dolaylı olarak eğitmek olduğunu söyler. Tiyatronun iyiyi ve kötüyü iyice belirterek, ahlak öğüdü vererek, kötünün gücünü gösterip korkutarak, arınma sağlayarak yararlı olduğunu gösterir.⁶ Molière, kötülükleri herkesin gözü önüne sererek alaya aldırmanın kötülükleri düzeltmede çok etkin bir yol olduğunu, çünkü insanların kötü olmaktan çok gülünç olmaktan kaçındıklarını söyler. Molière, sahnenin "

düzeltilici bir ortam" olarak değer taşıdığını belirtirken çağdaşlarının kanısını yansıtmış olur.⁷

Daha sonraki yüzyıllarda, sarayın ve aydın kesiminin yanında, kent-soyluların da tiyatro seyircisi olduğu görülür. XVIII. Yüzyıl tiyatrosu orta sınıfın gerçeklerini, ilgilerini ve beğenisini dikkate almak zorundadır. Sıradan kişilerin yaşadığı günlük ilişkiler, ortalamadan üstün kahramanın mitoloji ve tarih çerçevesi içindeki olağanüstü eylemlerinin yerini alır. Trajik etkiyi değil, duygulandırmayı amaçlayan dramlar yazılır. Konuşulan dille yazılan, acı ile gülünce, yaşam gerçeğine uygun olduğu gerekçesi ile yanyana yer veren duygusal dramlar ahlak eğitimine daha çok ağırlık tanır.

Diderot'ya göre tiyatro "oyunun akıcı ve yoğun devinimini aksatmadan en önemli ahlak sorunlarını tartışılacağı yerdir." Fakat bu ahlak eğitimi, klasik dönemde olduğu gibi akıl ve sağduyu yolu ile değil, duygulandırma yolu ile yapılacaktır.⁸ Beaumarchais, seyirciyi korkutmayan, onu sahne ile özdeşleştirerek yönelten, sıcak ve pratik bir ahlak eğitimi önermektedir. ⁹ Lessing, komedyanın görevini koruyucu bir ilaca benzeterek bu türün, hastalığı iyi etmese de sağlamları hastalığa karşı koruduğunu ileri sürer: Kusurlu kişinin, kusurlarının alaya alındığını görüp onları düzeltmesi beklenemezse de, "bizim ne gibi insanlarla karşılaşabileceğimizi bilmek" komedyanın sağlayacağı yararlarıdır.¹⁰

Onsekizinci yüzyılın sonunda Romantik akım tiyatroyu da etkilemiştir. İdealist düşünceden esinlenen, Fransız devriminden hız alan tiyatro, ülkücü, ulusçu, atılgan, heyecanlı bireyi yüceltiyor, bireyin hak ve özgürlük mücadelesini yansıtıyordu. Tiyatroda klasik değerlerin karşısına yeni değerlerle çıkılmaktaydı. Birey ahlakı yüceltilmekte, kişi toplumun ahlak kurallarına değil, kendi değer yargılarına karşı sorumlu tutulmaktaydı. Erdemli kişinin gerçeği görmesi, eylemini ona göre düzenlemesi ve hakkını araması gerekiyordu. Tiyatronun görevi iyi ve kötüyü açıkça belirlemektir. Böylece şiirsel adalet yerine getirilmemiş olsa da, iyiler kötülüğe karşı uyarılmış olacaktı. Amaç, cezalandırmak yerine düzeltmek ve uyarmaktı. Schelling, dramın görevini özgürlük ile gerekliliğin çalışmasını göstermek olarak yorumlamıştır. Seyirci, karşıt güçler tarafından iki yana çekildiğini anlamalı, yerini belirleyebilmeliydi.¹¹

Böylece tiyatronun görevi üç noktada toplanmış oluyordu: Birey ahlakını güçlendirmek, kötüye karşı uyarmak ve güçler çatışmasında kişiye uzak açıdan değerlendirme fırsatı sağlamak. Kısaca, seyircinin kişiliğini bulmasına, doğru yolu seçmesine yardım edecekti tiyatro.

Endüstrileşmenin ve kapitalizmin ortaya çıkardığı sorunlar sanatı etkiledi. Gerçekçi akım oluştu. Tiyatroda gerçekçilik, yazarlıkta, sahneye koyuşta, oyunculukta yenilikler getirdi. Güncel gerçekler dış görünüşleri ile ve olduğu gibi sahnede yansıtılıyordu. Gerçekçi tiyatro toplum sorunlarını sahneye getirdi. Çevre koşulları altında ezilen kişinin dramını gösterdi. Gerçekleri yansıtırken bir bilim adamı kadar tarafsız kalmağa, sorunların altında yatan temel nedenleri, biyoloji, toplumbilim, ruhbilim alanındaki yeni görüşlerle açıklamağa çalışıyordu. Tiyatronun işlevi, seyirciye acı gerçekleri göstermek, onun bu gerçekler üzerinde düşünmesini sağlamak, bir de insanı çaresizliği içinde tanıyıp sevmesini öğretmektir. İbsen, amacının "insanlığı anlatmak" olduğunu söylüyordu.¹²

George Bernard Shaw, toplum sorunlarını romana, şiire, tiyatroya sokarak bunlara karşı tedbir alınmasını sağlamak gerektiğine inanıyordu. Shaw'a göre sanat, ahlak kaygısından kurtulmuş değildi. Fakat asıl amaç seyirciyi düşündürmek olmalıydı. Tiyatro kesin kalıplı öğretilerden kaçınarak neyin doğru olabileceğini tartışmalı, kendini aldatmadan doğruyu aramalıydı.¹³

Gerçekçi akıma karşı çıkan öncü akımlar güncel sorunların ve duyumsal gerçeklerin ötesinde kalanı anlatmayı denediler. Günlük gerçeğin benzerini veren biçimler çarpıtıldı, olay zincirinin ve konuşmanın sağduyusal akışı bozuldu. Tiyatro, eski biçim kalıplarına olduğu gibi, ahlak kurallarına uymayı da reddediyor, tiyatronun belli bir öğretisi olmayacağı, ancak kendi gerçeğine hizmet edeceği belirtiliyordu.

Simgeciler gizemli olana, Gerçeküstücüler ruhsal gerçeklere, Dışavurumcular toplum bilincine, Usdışı tiyatro yapanlar insanın yabancılaşmasına ve insan yaşamının temel çelişkilerine yöneldiler. Tiyatro artık kesin görevlerden kaçınıyor. evrensele, bilinçaltına, sezgisel olana eğiliyor, görünenin ardında kalanı anlatmayı deniyordu.

Bu karşı çıkışlara rağmen Gerçekçi tiyatro yeni atılımlarla gelişti. Bazan acı gerçekleri sergileyerek seyircinin bu konularda aydınlanmasına

çalıştı, bazan da seyirciyi değiştirmeyi ve belli siyasal inançlar doğrultusunda eyleme sokmayı amaçladı. Güncel gerçeklerden hareketle genellemeler yapılıyor, toplum gerçekleri bu genellemelere uyularak açıklanıyordu. Bertolt Bercht'e göre, insanlığın durumu korkunçtu ve bunu değiştirmek gerekiyordu. Tiyatro dünyanın değişebilir olduğunu göstermeliydi.¹⁴

Günümüzde tiyatronun işlevi üzerinde duran bazı kuramcılar, bu sanatın rahatlatıcı ve birleştirici yanını ruhbilim açısından değerlendiriyorlar. Bilinçaltına itilmiş isteklerin sanat yolu ile açıklanmasının baskılardan kurtulmayı sağladığını söylüyorlar. Bu görüşe göre yasak dürtüler sanat yolu ile değişerek yüce amaçlara, sağlıklı ve yapıcı olana yöneltir. Tiyatro insana, "yasak meyveyi yedirdiği halde Cennetten kovulmamasını" sağlar.¹⁵ Tiyatro sanatına psikososyal açıdan eğilenler ise, onun kolektif bilinci ortaya koyucu, birlik ve düzen getirici işlevine değinirler.

Buraya kadar yaptığımız tarihçe ile tiyatronun çeşitli dönemlerde birbirinden farklı görevlerle yüklü tutulduğunu gördük. Tiyatro sanatının her zaman bir işlevi olmuştur. Bu işlevi tarihsel gelişimi içinde şöyle özetleyebiliriz:

a) Tiyatro gerçekleri tanıtır: Bu yönü ile tiyatronun, insanın bilme ve öğrenme isteğine cevap verdiği görülür. Tiyatro insana, kendi gerçeğini, çevresini, tarihteki olayları, bunların nedenlerini, içinde yaşadığı toplumu ve ilişkilerini canlı olarak tanıma olanağı sağlar.

b) Tiyatro düşünme yeteneğini geliştirir: Yaşamı canlı bir biçimde oynanır görmek kişiye tümü görme, onu uzak açıdan değerlendirme yeteneği sağlar. Kendi sorunlarına kuş bakışı bakmasını öğrenen seyircinin eleştiri ve yargılama gücü bilinir.

c) Tiyatro insanın çevresi ile ilişkisini düzenlemesine yardım eder: Tiyatro toplumsal güçlerin çatıştığı, değerlerin sınıandığı, ilişkilerin denetlendiği bir açık alandır. Bu alanda bazan çağın gereksinmesine, tiyatroyu yöneten güçlerin isteğine uyularak seyircinin geleneksel ahlak kurallarına nasıl uyacağı, uymayanların nasıl cezalanacağı gösterilir. Bazen de tiyatronun eğitimi, kurulu düzene karşı çıkmayı, daha iyi bir düzen için

çarpmayı öğütler. İlişkiler, ya uyum kurmak üzere, ya da yeni bir uyum yaratmak üzere düzenlenir. Tiyatro, seyircisini, 1. Geleneksel değerler doğrultusunda, 2. Ülküsel değerler doğrultusunda eğitir.

d) Tiyatro yaşama gücünü destekler: Tiyatronun kaynağı, tragedya türünde doğal gelişimi etkileme gücünün, komedyada ise üreme güdüsünün kutsanmasıdır. Sanatlaşan tiyatro bu ilkel işlevini sürdürür. Bir yandan güldürerek, eğlendirerek yaşama dürtüsünü güçlendirirken, bir yandan acı çektirerek, heyecan vererek ruhsal arınmayı, rahatlamayı, boşalmayı sağlar. İyileştirme ve güçlendirme tiyatronun insan sağlığı alanındaki işlevidir.

Böylece tiyatro insanın sağlığını koruyarak pratik yarar sağlamakta, aynı zamanda kişiliğini geliştirerek uygarlaştırıcı bir rol oynamaktadır. Seyirci sahnedeki oyunun hem paydaşı, hem seyircisi olarak insan olmanın tüm potansiyelini yaşar. Bir yandan içinden sahnedeki eyleme katılarak sınırlarını zorlar ve güçlendiğini duyar, bir yandan da sahneyi seyrederek soğukkanlılığını korumasını, bilinçli ve esnek kalmasını öğrenir. Kendini ve çevresini tanımanın sevincini yaşar. Yaşama katılmanın mutluluğunu duyar. Eylemin heyecanını paylaşır, güçlendiğini görür. Derinliği anlamanın gururunu, kendine ve çevresine egemen olmanın güvenini duyar. Bütün bunlar birey için üstün bir zevk, toplum için uzun vadeli yarar sağlar. Tiyatronun işlevi sağlıklı, güçlü, kültürlü, ahlaklı, kişilik sahibi, etkin insan yetiştirmek ve böylece toplumun gelişimine yön ve hız vermektir.

*** 50 YIL KONFERANSLARI,** Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi yayınları, Ankara 1976.

DİPNOTLAR

1. Platon, **Devlet**, X. Kitap. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Adalet Cimcoz), Remzi Kitabevi, İstanbul 1971.
2. Aristoteles, **Poetika** (I.Ö. 360-322), (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi İstanbul, 1963.
3. Horatius, **Arte Poetica** (I.Ö. 24-20), **European Theories of the Drama**, Barret H. Clark, Crown Pub. New York 1965.
4. Antonio Minturno, **Arte Poetica** (1563), a.g.e., s. 44.
5. Sir Phuilip Sidney, **An Apologie for Pocktrie** (1595), ed. Mark Schorer, Josephine Miles, Gordon McKenzie, Harcourt and Brace N.Y. 1948.
6. Pierre Corneille, Premier Discourse, "De Utilité et des Parties du Poème dramatique" (1660), **European Theories of the Drama**, Barret H. Clark, Crown Pub. N.Y. 1665. s. 102-111.
7. Jean-Baptiste Poquelin Moliere, **Preface Tartüfe** (1669), a.g.e., s. 113.
8. Denis Diderot, "De la Poesie Dramatique A Monsieur Grimm" (1758), a.g.e. s. 241.
9. Beaomarchais, Essai sur le Genre Dramatique Serieux. (1767), a.g.e., s. 255.
10. Gotthold Ephraim Lessing, "Hamburgische Dramaturgie" (1769), Lessings Werke, Schriften L, Insel Verlag, Frankfurt am Mein, 1967.
11. Schelling, "Sämtliche Werke", 5, **A History of Modern Criticism - The Romantic age**, Rene Wellek, Jonathan Cape, London, 1955.
12. George Bernard Shaw, "The Author's Apology From Mrs. Warren's Profession" (1957). a.g.e., s. 442.
13. Henrik İbsen, "Konuşmalar ve Yeni Mektuplar" (1898), **European Theories of the Drama**, Barret H. Clark, Crown Pub. N.Y. 1965.
14. Bertold Brecht, "Schriften zum Theater" (1957), **Brecht on Theatre**, ed and trans. by John Willet, Hill and Wang, N.Y. 1964.
15. Sigmund Freud, **The Collected Papers of Sigmund Freud**, vol IV, Basic Books, dnc. 1959.

POPÜLER TİYATRO

Tiyatromuzun sorunlarını tartışırken ortaya çıkan kavram kargaşasını gidermek için halk tiyatrosu, ulusal tiyatro, gibi kavramların tanımları yanında popüler tiyatro kavramına da açıklık getirmek gerekiyor. Bu tanımlama, yaratıcı eylem içindeki bir basamağı belirlemesi yanında, iyi tiyatro yapmak için hangi sınırın aşılması gerektiğini de gösterecektir.

Arnold Hauser, **The Philosophy of Art History** adlı eserinde halk sanatı, kalabalık sanatı (popüler sanat), okumuş sanatı ayrımını yapmış, sanat ürününü alıcısının eğitim düzeyini de dikkate alarak sınıflarken, bu eğitim düzeyini etkileyen toplumsal, ekonomik ve kültürel etmenleri, tarihsel gelişimleri içinde göstermiştir. Arnold Hauser'e göre, halk sanatı eğitilmemiş, kentleşmemiş, ya da endüstrileşmemiş kesimin sanatıdır. Halk sanatının özünü, birlikte algılamak ve birlikte yaratmak meydana getirir. Popüler sanat ise kent işidir. Edilgenliği içinde toplu olarak tepki göstermeye eğilimlidir. Halk sanatında yaratıcılıkla tüketiciliğin birbirinden ayrılmamasına karşın, popüler sanatta alıcı yalnızca tüketir. Okumuşların sanatı ise yüksek sanattır; ciddidir, sorumludur, yaşamın sorunları ile güreşir, insan varlığının anlamını yakalamaya çalışır. Bu sanat bizim yaşama biçimimizi eleştirir, bizi onu değiştirmeye zorlar. Ne halk sanatına benzer, ne de popüler sanata.

Arnold Hauser bu ayrımın sınırlarının çok kesin olmadığını, yüksek sanatın da sırasında popüler sanatın öğelerini kullandığını, halk sanatının çocuksu içtenliğinden ve oynusuluğundan yararlandığını belirtmiştir. Yazar ayrıca halk sanatı ile popüler sanatın ayırıcı özelliklerini, kaynaklarından ve gelişimlerinden örnekler vererek açıklamıştır. Hauser'e göre popüler sanat iki anlamda kalabalığın sanatıdır: Kentlerde yaşayan geniş bir toplum kesimine yöneldiği ve büyük ölçüde birbirine benzeyen ürünler verdiği için Popüler sanat toplumdaki demokratlaşmanın ürünü olmuştur. Onun için kent çoğunluğunun onayını alır. Yapım yönteminin gittikçe daha çok teknik bulgulara dayanması ve makinalaşmayla sıkı ilintisi popüler sanat ürünlerinin benzer nitelik taşımasına yol açmıştır.

Popüler sanat aynı zamanda satma elverişli olmak için standartlaşma yoluna gider. Ucuz ve kolay elde edilenle yetinir. Halk sanatı gibi anonim olarak yaratılmadığı, tek tek bireylerin ürünü olduğu halde öznel ve herkesten farklı olan anlatımlara yer vermez. Yaratıcı kişi ortalama olana uymak zorunda kalır. Popüler sanat kent kalabalığının gerçeklerden kaçarak rahatlatma eğilimine yanıt verebilmek için gürültücü ve gözalcı olanı kullanır. Heyecan, şaşkınlık, duygululuk, iştah uyandıran etmenlerden yararlanır. Popüler sanat alıcısının kültür gereksinimini en kolay yoldan doyurmaya çalışır. Genellikle de bu gereksinmeyi doyurmadan onu giderir, ya da sömürür.

Arnold Hauser'in popüler sanat tanımından yola çıkarak tiyatrodaki popüler olanı saptamaya çalışalım: Kent kalabalığını kendine çekecek, satış gücü fazla- gişe yapacak-, bu kalabalığın günlük sıkıntılarından, iç ezikliğinden kaçma eğilimini karşılarken, aynı zamanda onun düşünme ve kültür gereksinimini karşılar gibi yapacak, etkileyici ve gözboyayıcı tiyatronun özellikleri neler olabilir:

Yüzeysel ve aldatıcı gerçekçilik: Yarı okumuş kalabalığın bilme ve öğrenme isteğini en iyi yanıtlayan tiyatro günlük gerçekleri seyircinin bildiği ve anladığı gibi yansıtan tiyatrodur. Böyle bir yaşam bilgisi kalabalığın öğrenme gücünü zorlamaz. Onu kendi bildiği doğrultuda onaylayarak pohpohlar. Ortalama seyircinin bilgi düzeyini aşan oyunlar ona küçüklük duygusu verebileceğinden tutulma şansını yitirebilirler. Popüler tiyatro kent kalabalığının ortalama ilgi alanını kollamak zorundadır. Bu ilgi genellikle ayrıntıya yöneliktir, özdeki anlama ulaşamaz. Onun için popüler olmayı seçen tiyatro çoğu zaman günlük yaşamı elde geldiğince ayrıntı gerçeğine bağlı kalarak gösterir. Dekorda, sahnede kullanılan eşyada, giysilerde gerçek yaşamdakine benzerlik seyircinin bu konudaki yüzeysel bilgisini kapsadığı için hoş gider. Kişiler arasındaki ilişkilerin aile ya da iş çevrelerinin bilinen sınırları içinde tutulması, oyun kişilerinin bilinen tipik özellikler taşıması, sorunların her gün evde, sokakta, iş yerinde konuşulan türden olması, çoğunluğu kendine çekmek isteyen tiyatronun gözetmesi gereken hususlardır. Günlük konuşma dili, şive ve ağız farklılıkları kolayca anlaşılabilir olduğundan geçerlidir. Popüler tiyatro bazan olayları, kişileri olduğu gibi kopya etmez, ortalama seyirci-

nin sandığı, ya da sanmak istediği gibi gösterir. XVIII. yüzyılın duygusal dram türünden bu yana gerçekçilik adı altında duyguları okşayan oyunlar yazılmıştır. Özetle, seyircinin yüzey gerçeği, ayrıntı gerçeği konularındaki bilgisini onaylayan, ona güven duygusu aşılayan, onun duygularını okşayan, özlemlerine yanıt veren oyunlar popüler olma şansı olan oyunlardır.

Kalın çizgili düşündürme: Popüler tiyatro düşünce ögesinden yoksun değildir. Kalabalıklara yönelik olan tiyatro da düşünme isteğine cevap arar. Fakat bunu yaparken seyircinin anlayış yeteneğinin sınırını zorlamamaya özen gösterir. Kent kalabalığı kendi inançları ve kanıları doğrultusunda olan düşünceleri alkışlar. Onun için popüler tiyatro alışılmışın dışına taşmaktan çekinir, seyirci çoğunluğunca yaklaşılabilir görüşlere yer verir ve bunları en kolay anlaşılacak biçimde sunar. Böylece bir yandan içeriği dolgun izlenimi bırakırken, öte yandan seyirciyi zorlamamış olur. Seyirci, kendini yeni düşüncelere doğru iten, çevresini yeni bir açıdan tanımaya zorlayan, alıştığı, benimsediği görüşleri değiştirmeye çalışan oyunlardan tedirgin olur. Popüler olmak isteyen tiyatro genellikle şematize edilmiş, kalıplaşmış olanla yetinmek zorundadır.

Güldürme: Popüler sanatın alıcısı olan kent ortasınıf kalabalığı, aklının, yeteneğinin, bilgisinin, kişiliğinin övülmesinden hoşlanır. Popüler tiyatro bu isteği karşılamak için gülünçleştirmeden yararlanır. Çünkü sahnede eksikli ve kusurlu olanın düştüğü gülünç durumu görerek eğlenmek seyirciye bir üstünlük duygusu verir. Seyirci kendini eksikli, kusurlu olanın yargılayıcısı durumunda görür; bundan hoşlanır. Popüler tiyatrodaki güldürü kişiyi kendi kusurları konusunda uyarıcı değildir. Gülme kendine değil, komşusuna yöneltilmiştir. Güldürü türünde olmayan oyunlara serpiştirilen güldürü öğeleri bile seyirciye sahnede olup bite ne tepeden bakma fırsatı verir. Üstün tiyatro yapıtlarında olduğu gibi heyecanları dizginleyerek gerilimi düzene sokma, ya da seyirciye ölçülü bir uzak açı sağlayarak sağlıklı düşünmesini sağlama işlevini yerine getirmez. Güldürülerin tümünde sıkça kullanılan ironi (tersinme) hünerinin kökeninde de seyircinin aklını övme eğilimi vardır. Oyun kişilerinin birinin, ya da birkaçının bilmediği bir gerçek seyircinin anlayacağı biçimde sergilenir. Böylece seyirci sahnedeki kişilerden daha çok bilen durumuna

getirilmiş olur. Bu ön bilginin güveni içindeki kişi oyun kişilerinin bilmezliğinden doğan aksamalara güler. Tiyatroda sürprizin bile fazla tepeden inme, fazla şaşırtıcı olmaması gerektiği söylenmiştir. Seyirci pek az da olsa önceden sezinlediği sürprizlerden hoşlanır. Çok şaşırsa kendini biraz da budala yerine konmuş hissedebilir. Bunun için popüler tiyatro seyirciye hem şaşkınlığa düşmenin tadını tattıran, hem de önceden bir şeyler sezmiş olmanın gururunu yaşıtan sürprizler yaratır.

Yüceltme: Seyirciye, onu sahnedeki üstün kişilerle özdeşleştirerek de üstünlük duygusu verilebilir. Sahnede yaratılan yanılsama (illüzyon) yolu ile soylu, güçlü, erdemli oyun kahramanı ile seyirci arasında bir duygusal ilişki kurulur. Bu durumda seyirci kendi cılız kişiliğinin sınırlarını aşar, kahramanın savaşım gücünü, dayanıklılığını paylaşır. Bu geçici saltanatın mutluluk duyar.

Uсталık gösterisine tanıklık ettirme: Yarı eğitilmiş kentli çoğunluk yüksek sanatın kendine özgü öz ve biçim kaynaşmasındaki büyük ustalığı değerlendiremez. Bu bir eğitim ve bir alışkanlık işidir. Fakat küçük hüner gösterilerini takdir edebilir. Bu çeşit ustalık, belli biçimleme kalıplarının malzemeye uygulanması demektir. Emek, titizlik, araç ister. Ortalama seyirci kendisi için emek harcanmasından, özen gösterilmesinden, pahalı araçlar kullanılmasından hoşlanır. Bunu kendisi için girilmiş çaba ve harcama olarak değerlendirir. Ayrıca, ustalığın zorluğunu kabul etmekle birlikte onun uygulanış biçimi hakkında az çok bir fikri vardır. Üstün sanat eserinin karşısında kaldığı zaman duyduğu, yaratının dışında bırakılmışlık duygusunu yaşamaz. Popüler tiyatro, oyunculukta, dekor, ışıklandırma kullanımında, müzik düzenlemelerinde hüner göstererek seyirciyi hem eğlendirir, hem de bir ölçüde onu işine ortak eder. Rönesans döneminden beri seyircinin makine marifetine duyduğu hayranlığı sömüren gösteriler yapılmaktadır. Modern tiyatro da şaşkınlık ve hayranlık uyandıran ışık ve ses düzenlemelerinden bolca yararlanır.

Özetleyecek olursak, popüler tiyatro bilgi, anlayış, kavrayış, duyuş ve beğeni düzeyi ortalamayı aşmayan kent seyirci çoğunluğu için yapılır. Bu tiyatro gündelik olanın, alışılmışın, kolay anlaşılanın sınırları içinde eğlendirme ve düşündürme işlevini yüklenmiştir. Seyircinin kültür gereksinimini de, avunma isteğini de birarada doyurmaya çalışır. Onun

özbenini okşar. Hüner gösterileri ile ve teknik donanımla ürünü çekici kılar.

Popüler tiyatronun onarma, değiştirme gücü yoktur. Fakat seyircisini eğelendirerek rahatlattığı için, ona güven duygusu aşıladığı için yararsız da sayılmaz.

Halk sanatında da, yüksek sanatta da popüler sanatın öğelerinden yararlanılabilir. Bu, tiyatro için de geçerlidir. Üstün, yüksek tiyatro ile popüler tiyatronun amaçlarının farklı olduğunu gözden kaçırmamak koşulu ile.

** Türk Dili Dergisi, Şubat 1975.*

POSTMODERNİZM VE TİYATRO

Postmodernizm günümüzde sanatın her dalında görülen değişimlere yakıştırılan, kültüre yaşam biçimine temellendirilen ve bu yüzden çeşitli nitelikleri birarada barındıran bir tanım-ad oldu; **Modern, çağdaş, post-modern** kavramları ile hangi tanım sınırlarını belirlediğimiz konusunu da gündeme getirdi. **Çağdaş**, çağına özgü olana koşullu olan, özellikle de çağının toplum sorunlarını eleştiren sanatı akla getiriyor. Sanatta belli bir kategoriye tanımlamadığı gibi, kendini belli bir zaman dilimi ile sınırlıyor. Çağdaş sanat dediğimiz zaman hem yaşadığımız zaman dilimi içinde üretilmiş yapıtları, hem de çağımızın en ileri, en özgürlükçü, en aydınlık görüşlerini yansıtan, yaşadığı çağın insanına, toplumuna karşı taşıdığı sorumluluğun farkında olan, kısacası çağına layık sayılmaya hak kazanmış sanatı anlıyoruz.

Oysa **modern ve postmodern** kavramları sanatta görülen eğilimleri, hatta akımları olduğu kadar, birbirinden farklı eleştirel kategorileri de anlatır. **Modern**, günlük konuşmada yeni olanı belirler. Zaman açısından bakıldığında çağdaş kavramına yaklaşıp. Bir sanat eğilimi olarak ise alışılmış olanı sorgulayan, benimsenegelmiş olana karşı çıkan ürünleri akla getirir. Bu anlamda modern tiyatrodaki romantik olana da doğalcı ve gerçekçi olana da gerçekçilik, simgecilik gibi akımlara da kendi zamanları içinde yakıştırılmış bir nitelik olmuştur. Çünkü bu akımların tümü kendi zamanları içinde, kendinden önce gelen, benimsenip sevilen tiyatro anlayışına karşı çıkmış, yeni görüşler, yeni duyarlıklar, yeni düzenlemeler getirmişlerdir. Her dönemde modern sayılan yazarları, yeni bir insani durumun yaşanmakta olduğu, bu durumun ancak yeni estetik anlatımlarla dile getirilebileceğini belirtmişlerdir. Bu gelişmelerde her zaman felsefi görüşlerin, bilimsel buluşların, bilimin ilgi alanının gelişmesinin etkisi olmuştur. Görünen yüzün altındaki, bilinen gerçeğin ötesindeki araştırma isteği bilim adamlarından sanatçılara - ya da sanatçılardan bilim adamlarına geçmiştir. Yazarlar kendi öznel durumlarından yola çıkarak varlığın, insanın ve toplumun derindeki yapısını çözümlemeye çalışmışlardır. İşte **Postmodern**, bu eğilime alternatif bir arayışın tanımı

olarak ortaya çıkıyor. **Moderni** hem kapsıyor, hem onu aşıyor. Özelde bir sanata bakış açısı ve bunu gerektiren bir sanat olayı olsa da genelde bir kültür olgusu olarak tanımlanıyor.

Yazında **Postmodern** sözcüğünü ilk kez FEDERICO DE ONIS, *Antologia de la Poesia Espanola* (1182- 1933) adlı yapıtında kullanmış. 1943'de DUDLEY FITTS *Çağdaş Latin- Amerikan Şiiri* adlı yapıtında aynı sözcüğe yer vermiş. Artold Toynbee'nin *A Study of History* adlı kitabında da aynı sözcüğe rastlanıyor, 1947. 1950'lerde CHARLES OLSON postmodernizmden söz ediyor ve 60'lı yıllarda İhab Hassan, Leslie Fiedler bu yeni eğilimin yazındaki sözcüleri olarak öne çıkıyorlar.

Postmodernizm çeşitli eleştirmenler ve kuramcılar tarafından bir yandan modernizmin olumsuz sayılmaya başlanan özelliklerine bir karşı çıkış olarak ve bu durumu saptamaya yönelik bir eleştirel yaklaşım olarak değerlendirilirken, bir yandan da modernizmin yeni ve farklı bir uzantısı olarak tanımlandı. Yazarlar ve yapıtları özelinde ele alındığında modern sayılan nitelikleri ile postmodern sayılan nitelikler arasında kesin bir ayırım yapılamadığı, pek çok yazarda bunların birbirine özümlendiği görüldü. Tiyatroda bu birlikteliğin en çarpıcı örneği Samuel Beckett'in oyunları oldu. Bu oyunlar bir açıdan son derece modern özellikler taşıyor, fakat modernin sınırlarını zorlayarak onu aşıyor. Düşünceyi yeni alanlara açıyordu. Bazı eleştirmenler Beckett'in oyunlarının modernden postmoderne geçişi yansıttığını ve bir köprü olma özelliğini taşıdığını ileri sürerlerken, başka eleştirmenler 'Absurd' kümesine sokulmuş bütün öteki oyun yazarları ile birlikte Beckett'i de tipik bir postmodern yazar olarak yorumladılar. Ayrıca postmodernizm toplum ve sanat arasında yeni bir yakınlaşma, yeni bir uzlaşma arayışının ürünü olarak da yorumlanmıştır. Bu yoruma göre postmodernizm, modernin bütün mantıklı çözümlere karşı olan deneyci, öncü karakterini ve bunun altında yatan güvensizlik duygusunu aşarak yaşamla sanat, sahne ile seyirci arasına girmiş olan uçurumu kapatmak isteğini yansıtır. Halktan kopuk, seçkin bir sanat anlayışının yerine daha sıcak, daha uzlaşmacı bir sanat anlayışını temsil eder. Bu yüzden de bazı çevrelerde popülerliğe eğilim göstermekle suçlanmıştır. Modernin hep yadsıdığı etik değerlere karşı yeni ortak değerler üretme eğilimi ise tutuculuk olarak nitelendirilmiştir.

Beckett örneğinde gördüğümüz gibi konu tiyatro olunca karşımıza yeni bir soru çıkmıştır: Absurd tiyatro modern kapsamında mı, postmodern kapsamında mı ele alınmalıdır? Bu arada *Posttaburd* kavramı da takdim edilir. Absurd tiyatro denildiği zaman ilkeleri, amacı, yöntemi belirlenmiş bir akımdan söz edilmediğini biliyoruz. Benzer koşullarda benzer duyarlıkları yansıtan oyunlara eleştirmenler tarafından yakıştırılmış bir addır *absurd*. Bu yüzden dünya görüşleri, sanat anlayışları, biçim ve üslupları farklı yazarlar absurd kümesi içinde yanyana getirilmiştir. Samuel Beckett yanında Eugène Ionesco'ya, Jean Genet yanında, Jean Tardieu'ya, Harold Pinter yanında Edward Albee'ye bu genelleme içinde yer verilir. Bu küme içindeki oyunlar bazı özellikleri ile postmodern sanata iyi birer örnek oluşturur. Postmodern, bu küme içine kolayca yerleştiremeyeceğimiz 70'li, 80'li yılların oyun yazarlarının bir bölümünü de kapsar. Postmodern tiyatro, modern kapsayıp aştığı gibi, absurdü de kapsar ve aşar. Bir de şu var: Beckett gibi, Pinter gibi yazarların oyunlarında bu uzanışa, bu absurdü aşma eğilimine zaten tanık olmuştuk.

Absurd kümesine giren oyunların en genel ortak özelliği yaşama mantıklı bir açıklık getirilemeyeceğini göstermiş olmalıdır. Yazarlar bu usdışı gerçeği, eski usçu biçim kalıplarını bozarak, seyirciye daha etkili, daha inandırıcı kılmaya çalışmışlar, böylece seyircide yaşamın saçmalığı bilincini uyandırmışlardır. Oysa yaşamın saçmalığı, usdışılığı, uyumsuzluğu bilinci giderek güvensiz, açıklamasız, dolayısı ile güvensiz bir dünya anlayışına dönüşür. Saçmalık ürkütücü boyuta ulaşır. Şaşkınlığın yerini korku alır. Düşünce, genel ve bireyler üstü bir gerçek anlayışından kendi varlığı üzerine çevrilmiş, kendi korkuları üzerinde odaklanmıştır. Bilinmeyen, açıklanamayan, ürkütücü güçlerin yaşamımıza yön verdiği kuşkusunu paylaşıyoruz. Saçmalık, evrensel bir durum saptaması olmaktan çıkmış, kişiyi doğrudan etkileyen, ona tuzak kuran toplumsal bir olgu olmuştur. Seyircinin düşüncesi toplumsal düzenler, politik yapılar üzerinde durmaya zorlanır. Soyut kendini tüketmiş, somuta dönüşmüştür. Postmodern absurd olanı bu noktada yakalar.

Aynı şey absurd tiyatronun öteki kaygısı olan yabancılaşma ve iletişimsizlik temaları için de gereklidir. Gittikçe daha çok makinalaşan

bir dünyada, özellikle büyük kentlerde kişi doğadan, çevresindeki insanlardan, giderek kendi doğal varlığından kopmaktadır. Öteki insanlarla gerçek bir iletişim kuramayan insan, karşısındakinde yansımayınca kendine de yabancılaşır. Tiyatro bu aşamada yeni medialarda insanı kendine döndürecek kaynaklar aramaya başlamıştır. Bu kaynakları doğada, ilkel olanda bulmuş, oyunu seyirciyle birlikte yaşanan bir olaya, bir törene dönüştürerek yeni bir canlılık yaratmayı amaçlamıştır. Bu da 'Dionysos kente giriyor' İlkesini benimseyen postmodern anlayışa uygun bir gelişmedir.

Yaşama, onu saçmalığına, insanın umarsız durumuna tepeden bakan, yaşamı kuralları olmayan bir oyun olarak gören alaycı bakışın yerini de bu koşullar altında yaşamaya çalışan insanın yazgısı üzerinde düşünme eğilimi almıştır. Kurallarını bilmediği bir oyuna katılmak zorunda kalan ve hep ebe bırakılan insanın durumu güldürücü olduğu kadar düşündürücüdür. Postmodern eleştirinin dediği gibi ironi radikalleşmiştir. Bir başkasının, ya da genelde insanoğlunun gafletine ibretle bakarken, kendi bilinçsizliğimizin farkına vararak korkulu bir şaşkınlığa düşmüştür. Bu buruk, bu korkulu şaşkınlığı en iyi ifade eden *karakomedy* çağımızın tiyatrosunun en gözde türü olmuştur.

Çağdaş şaşkınlığı anlatmanın bir yöntemi de suskunluğu seçmek oldu. Başlangıcından beri dialoga fazla yaslanan geveze tiyatro sanatı yaşamın saçma karmaşıklığı karşısında dilsizleşti. Konuşmanın gerçek bir iletişim sağlayamadığını, dahası, düşünceyi kişileştirerek gerçek anlamından kopardığını görerek susmayı seçti. Başka anlatım araçlarına, başka dillerin göstergelerine yaslandı. Görüntüyü, sesi, sözün önüne geçirdi. Fakat bir adım ötede sessizliğin de bir anlatım olduğuna tanık olduk. Tiyatroda sessizlik kendi dilini konuşur oldu. Ya da bir çılgılığa dönüştü.

İletişimin sağlanamadığı ilişkileri yansıtırken ne olaylarda, ne konuşma örgüsünde tiyatro sanatına yüzyıllardır egemen olan düzenlemeler işe yaramamıştır. Olaylar birbirini neden-sonuç bağı gözetilerek izlemiyor, konuşmalar mantıklı bir soru-yanıt düzenine oturtulamıyordu. İnadırcılık gibi, olasılık gibi klasik kurallar hiçe sayıldı. Oyun yapısı parçalandı, birbirini gelişigüzel izliyormuş izlenimi veren birimlere ayrıldı. Parçalara bölerek anlatma yaygınlaşırken, parçacıklar

gittikçe küçülürken parçalanmanın da ötesine geçilmeye başlandı. Parçacıklar küçüldükçe, eşzamanlı olarak yer aldıkça ortaya yeni bir bütünlük çıktı. Tıpkı sessizliğin son noktasında bir dile, soyutun son noktasında somuta dönüşmesi gibi parçalanma da son aşamasında bütüne dönüştü. Bu da postmodern sanatın amacına uygun bir gelişimdi.

Giderek bu bütünlüğü sağlamada fantazi ögesi öne çıkarıldı. Olgular masalla birleştirilince düşünce zaman sınırlamasının da ötesine geçiyordu. Uzay çağının sanatında geçmişle gelecek yanyana, içiçe yer aldı. Fantazinin güçlü denetiminde birbiri ile kaynaştırıldı.

Sonuç olarak denilebilir ki, genelde yaşamda, özelde tiyatrodan önce, deneyci, yaşamın açmazlarını daha anlaşılır biçimler içinde ifade denen bir sanat anlayışı almaktadır. Parlaklık ve yenilik gözetken, tadına varılabilmesi belli bir birikimi gerektiren seçkin sanat anlayışı geride kalmıştır. Seyircisi ile, okuyucusu ile bir yaşantı birliği kurmanın gereğine inanan yeni bir anlayış gelişmektedir. Çünkü günümüz sanatı yeni bir humanizm anlayışını benimsemiş yolundadır. İnsanı akıllı ve erdemli olduğu için yücelten geleneksel humanizm anlayışından farklıdır bu insancılık anlayışı. İnsan, yüce duygulara, düşüncelere sahip olduğu için değil, kusurlu eksikli sayıldığı için ilgi ve sevgi görmelidir. İnsanı kusurlu ve eksikli sayılmış yanları ile değerli bulan, önemseyen ve o yönleri ile gündemine getiren bir insancılık anlayışıdır bu. Artık insanlık ve ona yol gösteren sanat, kabul edilmiş normların dışında kalanı bir alçakgönüllülük gösterisi biçiminde kabul etme aşamasını da aşıyor. "O da benim gibi insan", yüce gönüllülüğünden, "Ben de işte onun gibiyim" eşitlemesine doğru geliştiriyor erdem anlayışını. Aşağılanmış ırkların, farklı cinsel eğilimlerin, azınlıkta kalmış olanların, ikinci sınıf sayılanların öyküleri söyleniyor.

Hürriyet GÖSTERİ, Kasım 1990. Sayı 130.

TİYATRODA GELENEKTEN MODERN SONRASINA "OYUN İÇİNDE OYUN"

Bu gün tiyatroda çok bilinçli ve çok işlevsel olarak kullanılan kurgu yöntemlerinden biri "oyun içinde oyun" düzenlemesidir. Bu, hem sahneyi içiçe iki oyun alanı olarak kullanmak gibi somut bir uygulamayla gerçekleştirilmekte, hem de hayata bir oyunmuş gibi bakma anlayışını iletecek sözler ve durumlarla sağlanmaktadır.

Tiyatronun geçmişine baktığımızda her iki anlamda "oyun içinde oyun" kurgulamasının hem klasik Batı tiyatrosunda, hem de halk tiyatrosunda bol bol uygulandığını görürüz. Bu yöntemle anlatımı pekiştirmeye verilebilecek en belirgin örnek sahnede oynanan oyunun içine bir başka sahne oyunu yerleştirerek yapılandır. Bu durumda seyirci iki oyunu birden seyretmiş olur. Bir de sahnedeki oyunda oyun kişilerinin birbirlerine tuzak kurarak onları oyuna getirme biçiminde "oyun içinde oyun" uygulaması vardır. Bu düzenlemede oyuna getirilenin düştüğü gülünç, ya da acıklı oyunu hem tuzağı kuran oyun kişileri, hem biz seyrederez. Bir de oyun kişisinin yaşama bir oyunmuş gibi bakması, ya da biz seyircilerin sahnedeki oyunun dışında asıl yaşamımızı da bir oyunmuş gibi görme sürecine sokulmamız anlamına "oyun içinde oyun" kavramından söz edilebilir. Gerçeğin göreceliği, yaşamla oyun arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması, kişinin yaşamdaki rolünü oynaması gibi temelde bir yaşam görüşüne dayanan bu türlü düzenlemelere ise daha çok modern ve modern sonrası oyunlarda rastlıyoruz.

Sahnedeki oyunun içindeki küçük oyun:

Seyircinin zaten oyun olarak seyrettiği sahne yapıtının içine ikinci bir oyuncuk, ya da sahnecik yerleştirmeye verilecek en tipik örnek Shakespeare'in **Hamlet** oyunundaki 'Gonzago'nun Öldürülmesi' oyunudur. Hamlet, saraya gelen oyuncu topluluğuna bu oyunu Kralın önünde oynatır. Oyunda babasının öldürülme sahnesi canlandırılacaktır.

Hamlet'in amacı katil zanlısı olan amcası Kralın göstereceği tepkiyi gözlemleyerek onun gerçekten babasını öldürüp öldürmediğini anlamaktır. Hamlet'in kurduğu tuzak başarılı olur. Kral amca oyunu seyrederken heyecanlanarak kendini ele verir. Böylece bu oyun sahnesi ile bir kaç iş birden görülmüş olur: Seyirci Hamlet'in artık geri dönemeyeceği bir dönemece geldiğini ve eyleme geçeceğini anlar. Onun için de bu küçük gösteriyi artan bir gerilimle izler. Seyirci aynı zamanda sahnedeki tüm olaya uzaktan bakabilme avantajını elde etmiştir. Bir yandan önceden hazırlıklarına tanık olduğu oyun içinde oyunu izlerken, bir yandan da Kral'ın korkulu, Hamlet'in coşkulu, hepsini gözaltında tutan Horatio'nun ölçülü tepkilerine tanık olur. Hepsini asıl oyunun içindeki yerlerine oturtur. Oyun kişileri arasındaki ilişkinin gizini merak eden seyirci için bu katmerli bir tecrübedir. Tiyatrodan artı tatlar çıkarmasını bilenler için 'Gonzago'nun Öldürülmesi' oyuncuğu bile Elizabeth dönemi tiyatro oyunculuğu hakkında bilgi vermesi bakımından işlevseldir.

"Oyun içinde oyun"a daha çağımıza yakın bir başka tipik örnek de Çehov'un **Martı** adlı oyununda yer alır. Genç Treplev gölün kıyısına kurduğu bir sahnede kendi yazdığı modern bir oyunu sergiler. Oyunun baş ve tek oyuncusu sevdiği kız Nina'dır. Seyircileri ise çiftlik evinde toplanmış olan aile üyeleri, bir kaç komşu ve özellikle de Treplev'in etkilemeye çalıştığı annesi Arkadina. Treplev'in oyununa gösterilen tepki oyun kişileri arasındaki ilişkinin dramatik yapısını açıklar. Bu küçük oyun aynı zamanda olayın gelişiminde önemli bir yönlendiricidir. Treplev'in kendine güvensizliği, annesinin onayına olan gereksinmesi, Treplev ile annesi arasındaki sanat anlayışı farkı, annenin yaşlanmış ve modası geçmiş olma korkusu, Nina'nın kendini orada bulunan ünlü bir yazara beğendirme çabası bu "oyun içinde oyun" dolayısı ile anlaşılır. Treplev'in küçük oyunu tiyatro sanatının gelişim süreci içinde ileri, fakat henüz kimliğini bulamamış bir öncü akımın hebercisidir. Bu oyuna Arkadina'nın gösterdiği tepki bir arayış içinde olan Treplev'in tıkanma noktasına yaklaşmasına neden olur. O, toplumun gelişimi içinde arkada kalan, fakat sanatta önde gitmek isteyendir. Ardçılığın da, öncülüğün de sorunlarını göğüslemek zorundadır. Dramı bu iki kimliğini bağdaştıramamasında yatar.

Bizim tiyatromuz bu tür "oyun içinde oyun" kurgulamasına yabancı değildir. Özellikle batı tiyatrosu biçiminde yazılmış oyunların içine Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi geleneksel türlerimizden sahneler yerleştirmekle özel tatlar üretilmeye çalışılmıştır. Turgut Özakman **Fehim Paşa Konağı**'nda bir gölge oyunu gösterisine yer verir. **Töre**'de ise bu çeşit bir gösteri çok amaçlı olarak kullanılmıştır: İki aile arasında kan davası olduğu için ölmek ya da öldürmek zorunda kalan, fakat İstanbul'da büyüdüğünden bu töreye uymak istemeyen delikanlı düşman evine sığınır. Gene töre gereği bir aileye sığınan kişi, düşman da olsa korunacaktır. Delikanlı bu fırsatı değerlendirir. İstanbul'da görüp öğrendiği Şehzadebaşı eğlencelerini taklit ederek onların sevgisini kazanır. Biz seyirciler de hem onun oyununu, hem de o oyunu izleyen kadınların nefretten sevgiye doğru gelişen tepkilerini tanımış oluruz.

Haldun Taner'in **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** adlı oyununda Molière'in **Georges Dandin**'inden seçilmiş sahneler, önce Tanzimat döneminin tiyatro anlayışına göre, sonra Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması biçiminde, son bölümde ise bir ortaoyununa dönüştürülmüş olarak oynanır. Bu deneme batı tiyatrosu ile geleneksel türlerimizi kaynaştırma çabasına örnek olduğu kadar, "oyun içinde oyun" kurgulamasına da iyi bir örnektir.

Oyunun içinde oyuna getirme oyunu:

Bir düzenleme de oyundaki kişilerin birbirlerine oyun oynamaları biçimindedir. Bu durumda seyirci hem oyun oynayanların kurduğu tuzağı bilir, hem de tuzağa düşen kişinin gülünç, ya da acıklı durumunu değerlendirir. Shakespeare'in kişileri birbirlerini oyuna getirmekte ustadırlar. Onlar oyuna getirdikleri kişinin tepkisini izlerken, biz seyirciler de hem oyuna gelenin, hem onu izleyenin gözlemcisi oluruz. Bu da bir çeşit "oyun içinde oyun" düzenlemesidir. **On İkinci Gece**'de Kontes Olivia'nın kâhyası Malvolio kibirli, sevimsiz bir adamdır. Üstelik hanımına aşırı tutku besler. Onun bu zayıf tarafını bilen ve bu kendini beğenmiş adamdan öcünü almak isteyen hizmetçi Maria bir tuzak hazırlar. Malvolio'ya Kontesin ağzından bir mektup yazarak aşkının karşılıksız olmadığını belirtir. Sonra da Malvolio'nun tepkisini gözlemeye

başlar. Mektupta okuduklarını gerçek zanneden Malvolio çılgına dönmüştür. Kontese karşı taşkınlıklar yaparak onu şaşırtır ve cezalandırılır. Kibirli Malvolio oyuna getirildiğini, küçük düşürüldüğünü anlayacak, seyirci de bu oyun içinde oyundan çifte tat alacaktır.

Moliere'in **Tartuffe**'ünde, oyuna adını veren sahtekara inanmış olan Orgon'un gözünü açmak için bir oyun hazırlanır. Tartuffe Orgon'un karısına sarkıntılık ederken, inancını yadsır, ayıp, günah tanımadığını dile getirirken, masanın altına saklanmış olan Orgon olup bitene tanık olur ve gerçeği öğrenir. Seyirci de oyuna gelen sahtekar ile onu izleyen eski hayranının şaşkınlığını aynı zamanda görmüş olur.

Bu çeşit oyuna getirmeler tiyatrodaki çok kullanılan yazarlık ustalığı örnekleridir. Dramatik İroni hüneri çoğu kez bu türlü kurgulamalarla gerçekleştirilir. Seyirci gerçeği daha iyi bilme üstünlüğü ile kurbanın tuzağa nasıl düştüğünü uzak açıdan görür ve durum değerlendirmesi yapar.

Oyun içinde yaşamı oyun olarak değerlendirme:

Olaylara uzak açıdan bakabilme üstünlüğünü bazan seyirciden önce oyun kişisi elde eder. Genellikle tragedya kahramanları engellerle savaşım eylemlerini gerçekleştirdikten ve kaçınılmaz sonlarına yaklaştıklarını gördükten sonra böyle bir bilgelik aşamasına ulaşırlar. Shakespeare tragedyalarının kahramanlarının bir noktaya geldiklerinde yaşamı bir oyun olarak nitelemeleri böyle bir gelişimin sonucudur. Seyirci, bir yaşam taklidi olarak algıladığı oyunda yaşamın kendinin oyun olduğu düşüncesini içine sindirirken oyun içinde yaşamı, yaşam içinde oyunu görür. Bu da bir çeşit oyun içinde oyundur. Demek ki karşısında bir oyunun oyunu sergilenmektedir. **Macbeth** tragedyasında kahraman, karısının ölümünü haber aldıktan sonra şu sözleri söyler:

Sön cıvı kandil sön. Hayat dediğin ne ki:

Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede:

Bir saat boy gösterip boyun kırıp gidecek.

Bir daha da duyulmayacak artık sesi.

Bir aptalın anlattığı bir masal bu:

Kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu." (V. Perde. V. Sahne)

Macbeth'in yaşamının bir döneminde ulaştığı bu bilince Hamlet daha başlarda sahiptir. Lear ise doğal yaşamı sona yaklaşıırken, her şeyini yitirdiğini anlayınca bu olgunluğa erişir. Burada paylaşılan pişmanlık değil, beyhudelik duygusudur. Ölümün karşı konulmaz gerçeği karşısında dünyasal istekler anlamını ve değerini yitirmiştir. Bu tutkulu kişiler artık kendilerini iradeleri dışında gelişen bir oyunun piyonları gibi görmeğe başlamışlardır. Onların algı güçlerini aşan bir güç böyle bir oyun hazırlamıştır onlara. Büyük sandıkları eylemlerini bir çocuk oyununun boyutlarına indirmiştir. Seyirci, seyrettiği sahne eserinin içinde ifade edilen bu oyun duygusunu algımlarken, sahnede rol yapan oyuncu ile hayatta kendine biçilen rolü oynayan insanı aynı kimlik içinde tanıyacaktır.

Oyun içinde toplumdaki rolünü oynayan kişi:

Oyun kişisi toplumdaki rolünü oynayan insanın rolünü oynuyorsa gene karşımızda bir "oyun içinde oyun" sergileniyor demektir. Bu kurgulamanın dayandığı dünya görüşü, toplumda insanların, kendilerine, ait oldukları sınıfın, topluluğun, grubun biçtiği oyunu oynadıkları, kendileri gibi olamadıklarıdır. Bertolt Brecht'in **Bay Puntila ile Uşağı Matti** adlı oyununda, sınıflı toplumlarda insanların sınıflarının rolünü oynamak zorunda oldukları belirtilir. Bay Puntila sarhoş olup sınıfının beklentilerini gözardı edebildiği zaman sıradan bir insan gibi davranır. Bu sıradanlık ona insanca özelliklerini rahatça sergileme özgürlüğünü getirir. Oysa ayılıp patron kimliğini takındığı zaman hoşgörüsüz, katı, kibirli, çıkarıcı bir adam olur. Dostluk gereksinimini, eğlenme eğilimini unutmak zorunda kalır. Oyun boyunca aynı ad ve kişilik altında iki insan tanırız: Doğal duygularını, isteklerini rahatça belirten Puntila ile, patronluk görevinin gerektirdiği tavrı takınmış olan Puntila. Ne var ki bu durum Shakespeare tragedyalarında gördüğümüz gibi, insanın ölümlülük bilinci içinde yakaladığı, değişmeyen ve değişmeyecek olan bir oyunu oynadığı gerçeğinden farklı bir gerçeği anlatır. Puntila'nın oyunu toplumsal koşullama ile açıklanabildiği gibi, zaman içinde değişme olasılığına da sahiptir. Shakespeare'in kişileri evrensel bir rolü oynarlar, Brecht'inkiler ise toplumsal rollerini oynamaktadırlar.

Modern oyunların oyun-gerçek ikilemi:

Modern ve modern sonrası oyunlarda da seyirci "oyun içinde oyun" duygusuna sokulur. Ancak bu duygu artık farklı biryaşam anlayışından kaynaklanmaktadır ve önekiilerden farklılığı olan bir duygudur. Buraya kadar incelenen oyunlarda yazarın doğaya, bedenine, ruhsal durumuna, içinde yaşadığı topluma ve ölüme yazgılı insanı yansıtmaya çalıştığını gördük. "Oyun içinde oyun" düzenlemesi yazarın bu koşullanmışlığı hem oyunla aştığı, hem de bu zorunluğu belirttiği bir anlatım tekniği olarak kullanılmıştır. Modern oyunlarda ise bu anlatımın bir teknik olmaktan çıktığını, yaşamın kendi ikilemi olarak sunulduğunu görürüz. Artık oyunla gerçek, oyun içinde oyunla oyunun kendi arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir. Bu, Shakespeare oyunlarında gördüğümüz yaşama bir oyunmuş gibi bakma gerçeğinden farklıdır. Çünkü oyun kişisi böyle bir uzak açı üstünlüğünü kazanmamıştır. Oyunun içinde olduğunu bilmeyen kişinin dramıdır yansıtılan. Çünkü eylemi ile ilişkilere yön veren tragedya kahramanın da, ayrıcalıklı kişi olma hakkını koruyan dram kahramanının da yerini, içinden çıkamadığı oyunlar içinde yiten sıradan insan almıştır. Modern oyunlarda gerçek ile yanılsamanın, yaşama ile düşlemenin bazan yanyana, bazan içiçe verildiğini görürüz. Oyun kişisi iki durumu birden yaşar. Bu onun karmaşık ruhsal durumunun gereğidir. Georg Buchner'in **Woyzeck** adlı oyunu tipik bir örnek olarak gösterilebilir.

Oyun-gerçek ikilemine başka bir yönden değinen modern yazarlardan biri de Luigi Pirandello olmuştur. Pirandello'ya göre nesnel gerçek diye bir şey düşünmek olanaksızdır. Gerçekler görecedir. Her insan kendi öznel gerçeğini tanır ve durumları ona göre değerlendirir. Onun öznel gerçeği başkaları tarafından yanılsama olarak algılanabilir. Belki de bu algı onların kendi yanılsamasından ibarettir. Seyirci, Pirandello'nun oyunlarında gerçeikle yanılsamanın sınırlarının belirsizleştiği bir ortamda içiçe yerleştirilmiş bir kaç oyunu birden seyrediyormuş gibidir. Kendi de bir ikilemi yaşamaya başlar: Oyun kişilerinin gerçeğini bir yandan paylaşıırken, bir yandan da ötekilerin gözünden bakarak bunu bir illüzyon olarak değerlendirir. Oyunu hem yaşayan hem seyreden olarak çok katmanlı bir seyir tecrübesi edinir.

Pirandello **Altı Kişi Yazarını Arıyor** adlı oyununda iki türlü "oyun içinde oyun" vardır. İlki bildiğimiz geleneksel "oyun içinde oyun" kurgulamasıdır. Perde açıldığında sahnede provaya hazırlanan oyuncu grubunu tanırız. Onlar sahnelenecek oyun üzerinde tartışırken seyir yerinden gelen altı kişinin sahneye yaklaştığı görülür. Bu altı kişi sahnede kendi yaşamlarını oynamak istediklerini söylerler ve oyuncuların yerini alarak geçmişte yaşamış olduklarını canlandırmaya başlarlar. Bu çok tipik bir içiçe iki oyun düzenlemesidir. İçteki oyunu oynayacak olan sanatçıların seyircilerin arasından çıkıp gelmesi ile seyirci sahneye yakınlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu da ilginç bir buluştur. Fakat modern anlamda "oyun içinde oyun" altı kişinin kendi oyunlarını canlandırmaya başlamaları ile gerçekleşir. Çünkü artık geçmişte yaşanmış olanların oyunu oynanmaktadır. Ayrıca anne, baba, delikanlı, üvey kız ve iki çocuk aralarındaki ilişkiyi oynarlarken ortak bir öyküde anlaşılamazlar. Her birinin farklı gerçeklerin yaşandığı ortamda her oyun kişinin başka bir dram yaşadığını görür. Giderek geçmişte olanlarla şimdi gözümüzün önünde gerçekleşenler arasındaki ayrım da silinmeye başlar. Küçük kızın bahçedeki havuzda boğulması ve delikanlının kendini öldürmesi şimdiki zaman dilimi içinde yer alır. Oysa oyunun temel mantığına göre ölümlerin geçmişte olması ve oyunun başında onların canlı olarak sahnede yer almaması gerekirdi. Başlangıçta yaşamın yerini almaya çalışan oyunun yerini sanki yeniden yaşam eline geçirmiştir. Düşüncemizde zaman kavramını gözden geçirmemizi, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek kavramlarının da görece olduğu konusunda yeniden düşünmemizi sağlamış olan bu uygulama ile yazar modern sonrası oyun yazarlığının öncülüğünü yapmıştır.

Pirandello **IV. Henry** adlı oyununda yaşamla oyun arasındaki geçişliliği yansıtan ilginç bir düzenleme yapmıştır. Bir kadını karşılıksız bir aşkla seven soylu kişi, rakibinin parmağı olan bir kazada attan düşerek bilincini yitirir ve kendini on birinci yüzyılda yaşamış olan Alman İmparatoru IV. Henry zanneder. Onun bu acıklı yanılsaması içinde mutlu olmasını isteyen ablası bir saray ortamı hazırlar. On iki yıl bu yanılsama içinde yaşayan adamın bilinci yerine gelir. Fakat İmparator rolünü sürdürmeyi yeğler. Bu arada ablası ölmüştür. Onu iyi etmeyi aklına koyan

ruh doktoru bir girişimde bulunur. Ona bilincini kazandıracak bir şok yaşatmak için bir oyun düzenler. Bu oyunda eski sevgili de, onun gençliğini canlandıran benzeri de yer alır. Rolünü sürdüren IV. Henry oyuna katılır ve rakibini öldürür. Şimdi karşımızda iki olasılık vardır: Adam cezadan kurtulmak için deli rolünü sürdürmektedir. Ya da ona yaşatılan bu şok yeniden bilincini yitirmesine yol açmıştır. Delilikle akli başındalığın birbirinin yerini aldığı bu oyun eleştirmenleri tarafından bir Hamlet parodisi olarak da ele alınmıştır. Gerek hangisidir? Henry'nin deliliği mi, yoksa akıllıca düzenlenmiş oyunu mu? Bu sorunun yanıtsız bırakılışı seyircinin düşüncesini sahnedeki oyundan uzaklaştırıp gerçekte yanılısma arasındaki ayrımın belirsizliği üzerinde durmaya zolar.

Kırkılı yıllarda yazdığı **Hizmetçiler**'le gerçek-oyun arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak modern sonrası tiyatroya öncülük eden bir yazar da Jean Genet olmuştur. Genet'nin oyun kişileri baskılara karşı direnmeye çalışırken ken-tilerini bir çıkmazın içinde bulurlar. Çünkü ezilmişlikleri içinde kimliklerini yitirme tehlikesini yaşadıklarını anlamışlardır. **Hizmetçiler**'de bir oyun biçiminde başlayan kimliğini değiştirme deneyi giderek üstlenilen rol içinde tutuklanma, kendini başkalarının gördüğü gibi görme tehlikesini doğurmuştur: Varlıklı bir evde hizmetçilik yapan Solange ile Claire adlı iki kız kardeş , Hanımın varıl yaşamının sağladığı üstünlüğe ve güzelliklere karşı hayranlık ve nefret duygularını birarada yaşarlar. Hayranlıkları onları bu yaşamı taklit etmeye, nefretleri ise onu yok edecek yollar aramaya itmiştir. Bu ikilem Claire'in Hanım, Solange'ın Claire rollerini oynadığı bir oyun içinde iyice belli olur. İki kardeş yaşamın acımasız koşulları içinde gerçekleşmeyecek olanı oyunla yaşarlarken kendi gerçeklerini bile Hanımın . perspektifinden görebildiklerini farkedirler. Aynalar başka aynalara karşı yerleştirilmiş olduğundan imgeler birbirini görüntüleyerek gerçeklerden giderek uzaklaşır. Daha sonra hizmetçi kızkardeşler oynadıkları oyundan çıkıp gerçeklere döndükleri zaman oyunla değiştiremedikleri bir zorunlukla karşı karşıya kaldıklarını görürler. Bu zorunluğa ancak oyunlarını kendi üzerlerinde gerçekleştirerek kafa tutabileceklerdir. Hanıma karşı tasarlanmış olan cinayeti Claire kendine uygulayarak bu son oyunu ile gerçeği bozmuş olur. Fakat aslında bu da bir yanılısamadır. Çünkü sığındıkları

kadar nefret ettikleri Hanım için değişen bir şey olmayacaktır. Claire'in ölümü ancak oyun boyutunda bir başarıdır. Zaten oyun da bozulmuştur.

Gerçekle örtüşen oyun içinde oyun:

Modern sonrası tiyatrodaki oyun gerçeğın öteki yüzü olma konumunu da aşıp gerçeğın yerini almaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası tiyatrosunda tiyatral değerini koruyan 'oyun içinde oyun' düzenlemesi, Absurd oyunlarda yerini 'oyunun oyunu'na bırakmıştır. Bunu yeni bir gerçekçilik anlayışı içinde sunan yazarlar da vardır, oyun bilincini uyanık tutanlar ve yaşama böyle bir perspektiften bakanlar da. 'Oyunun oyunu' kavramı, modern sonrası düşüncesinde yer alan kimlik parçalanması kavramı bağlamında açıklanabilir. Yeni dünyanın, çevresine yabancılaşmış, iletişimsizliğe tek başınalığa koşullanmış insanı kendini oyun kişilerine bölerek çoğaltmaya çalışır. Oyun, her zaman olduğu gibi gerçeğın sınırlarını zorlamanın, onu aşmanın bir yoludur. Ne var ki çağımız insanı, bunu, gerçeğı oyun içinde yok etme aşamasına vardırarak kendi gerçeğinden tümüyle uzaklaşmakta, oyunda sığındığı kimlikler içinde yitip gitmektedir. Bu, önceki dönem oyunlarında görülen oyun-gerçek ayrımının belirsizleşmesi durumundan bir adım daha ilerisidir. İnsan, giderek kendi kimliğinin oyun kimliklerinde eriyip gitmesini kabullenecek, fakat yaşamını sürdürmeyi başaracaktır. Bazı Absurd sonrası oyunlarda yenilginin bu çeşit bir yengiyeye çevrildiğini görürüz. Kendini oyunla gerçekleştirmek de bir çeşit varolma biçimidir.

Beckett'in **Godot'yu Beklerken** adlı oyununda Vladimir ile Estergon'un dramı, gelmeyecek bir Godot'yu ısrarla beklemelerinde değıl, gelmeyeceğini bildikleri bir Godot'yu bekleme oyunun sürdürmelerinde yatar. Bu iki oyun kişisi söz ve davranışları ile sirk soytarılarını çağırıştırırlar ve dış görünüşleri ile güldürücüdürler. Ancak bekleme oyununun, aslında bir kendini var etme çabası olması gülünçü düşündürücü olana dönüştürür. **Godot'yu Beklerken**'de gerçeğı oyunla bozına oyunu oynanmaktadır. Bu da bir çeşit kafa tutmadır. Oyun, sürdürüldüğü sürece gerçeğın yerini alır. Ancak bu oyunu trajik bir eylem olarak değerlendirmek olanaksızdır. Eylem, çalım boyutunda kalmıştır.

Bir başka örnek de Edward Albee'nin **Kim Korkar Hain Kurttan** adlı oyunundan verilebilir. Bu oyundaki mutsuz karı koca bir çocukları olduğunu varsayarlar. Çocuk, onların iletişim kuramama, yabancılaşma gibi çağımıza özgü sorunları bir oyunla çözme girişimlerinin sonucu olarak düşlerinde yaratılmıştır. Çocuğun gerçeğine inandıkları sürece oyun, gerçeğin yerini alır. Gerçekleri göğüsleyebilmek, en azından buna katlanabilmek için bu oyunu bozmaları, düş çocuğunu öldürmeleri gerekecektir.

Tiyatroda gerçeğin yerini alan oyunun sergilenmesine ve böylece yeni bir "oyun içinde oyun" duygusu yaratılmasına Harold Pinter'in oyunlarından örnekler verilebilir. **Gitgel Dolap**'ta, ne yukarıdan verilen buyrukların kaynağı, ne de bu buyruklara uymak zorunda olan Ben ve Gus'ın kimlikleri hakkında bilgi edinemeyiz. Yukarıdan istenilen şeylerle, aşağıda bulunabilenler arasında hiç bir bağıntı bulunmaması da gerçekler hakkında bilgilenme yollarımızı tıkamıştır. Ben ve Gus önceden tasarlanmış bir oyunun kuklalarıdır. Kurallarını iyice öğrenmeden girdikleri bu oyun, sonunda onları ölümcül bir gerçekle yüzleştirecektir. Oyun yaşamın yerini alırken, insanın, eylemi ile olaylara yön verme iradesini tümüyle yok etmiştir. Oyun başkaları tarafından kurulmakta, insana rolünü oynadığının bilinci bile çok görülmektedir.

Modern sonrası tiyatrodaki gerçeğin tümüyle yerini almaya başlayan oyunda kişilerin karşımıza birbirinden farklı kimliklerle çıkar. Oyun kişisi bu kimlikleri hem yaşar, hem oynar. Oyun, oyunun gereği değil, yaşamın gereğidir. Yaşam gerçeğinin pek çok yüzü vardır. Hepsi de aynı geçerlikte olan alternatiflerin varlığını tanımak gerçeğin çoğul olduğunu kabul etmektir. Bu, Pirandello'da gördüğümüz gerçeğin görece olduğu kavramından farklı bir kavramı gündeme getirir. Oyun kişileri kimliklerini bölerek başka başka gerçekleri birarada yaşarlar, daha doğrusu oynarlar. Seyirci bu bölünmeyi, ya da çoğalmayı biraz da endişe içinde izler. Çünkü tek gerçeğe koşullanmış olan mantığı birbirine karışmış iplikler arasında izini süreceği kararlı bir yol bulamaz. Önceki dönemlerin oyunlarında ona tanınmış olan, sahnedeki olayları uzak açıdan görme, oyun kişilerinden daha iyi bilme ayrıcalığı artık elinden alınmıştır. Dramatik ironi sanatının öznesi olmaktan çıkmış, nesnesi olmuştur ve bunun

farkındadır. Sahnede çoğul anlamlı sözler ve görüntüler karşısında bunlara yanlış anlam verdiğini anlar. Bir oyunmuş gibi gelen bu durum yaşamın kendi ironisidir.

Tom Stoppard **Rosencrantz and Guildenstern Ölüdürler** adlı oyununda içinde bulundukları durumun gerçeğini tek açıklamaya sığdıramayan, bir karmaşıklığı değil, fakat bir çoğulluğu algılayan ve bize de algılatan kişilerin oyununu yazmıştır. Shakespeare'in **Hamlet** tragedyasının bu iki önemsiz kişisi ölüme yazgılıdır. Bu yazgıyı onlara önce Shakespeare seçmiştir, sonra da Hamlet'e uygulatmıştır. Tıpkı Pinter'in **Gitgel Dolap** oyununda olduğu gibi, Rosencrantz ile Guildenstern başkalarının oynattığı kuklalardır. Kimlikleri başkaları tarafından belirlenmiştir. Bu yüzden oyunda kendilerinin kim olduklarını bilmeye çalışırlar ve nesnel ve tek bir kimlikte anlaşılamadıklarını görürler. Önceden tasarlanmış bir dramda onlar da rollerini oynamaktadırlar. Shakespeare'in **Macbeth**'de dile getirdiği dünya görüşüne uygun olarak. Fakat modern sonrası uygulama bu anlayışı yeni boyutlarda ele almıştır. Varlığın anlamını sorgularken ona verilebilecek birden fazla tanıma da sergiler. Bunu oyununda rollere sokulan kişiler olarak bize yansıtır. Görünüşte mantıklı olan bu açıklama yaşamın temel mantıksızlığına işaret eder. Gerçek ile yapının, yaşam ile oyunun, asıl olanla onun taklidinin ayrımı yapılamamaktadır. Sanki sahnede sunulan her durum, yansıtılan her kişi, bilmediğimiz aslının parodisidir. Biz onların gerçeğini yalnızca parodinin çarpıtan açısından tanıma olanağına sahibizdir. Bu da, eğlendirici gibi görünen tedirgin edici bir anlatımla karşı karşıya olmamız demektir. Hiç bir şeyden emin olamayışın, gerçekler, algılarımız, düşüncelerimiz hakkında kesin bir sonuca varılamayışın tedirginliğini duyarız. **Rosencrantz ve Guildenstern, Ölüdürler**, yazar tarafından verilen rolü oynayan kişilerin dramıdır. Onların, "oyun içinde oyun"u, yaşam oyununda çeşitli rollere bölünen ve gerçeklik bilincinden giderek uzaklaşan modern sonrası dünya insanının durumunu anlatır.

İletişimsizliğin, yabancılaşmanın, kendine de yabancılaşma, giderek kendini öteki benliklerine bölme kertesine geldiğini gene "oyun içinde oyun" duygusu verecek biçimde sahneye getiren bir başka yazar da Sam Shepherd oldu. Onun dıştan bakıldığında gerçekçi gibi görünen oyun-

larında bile gerçeğin ne olduğunu anlayamadığımızı, kişileri tanıyamadığımızı görürüz. Oyun kişilerinde tutarlılık ilkesi gözetilmediği için onların karşımıza başka başka kimliklerde çıkmasını günümüz insanının çoğul kimliği olarak açıklamaya çalışırız. Bu kişiler sanki her seferinde bir başka kişiyi yaşıyor ve oynuyorlardır. Bu da onların davranışlarını bir oyun, ya da bir törenin gereği gibi algılamamızı sağlar. **Aç Sınıfın Laneti**'ndeki minicik bir giriş pasajı bütün oyunun oynunsu karakterinin önsemesini yapar: İlk bölümün başında evin oğlu kırılmış bir kapıyı onarmaktadır. Eve sarhoş gelen baba içeri girebilmek için kapıyı kırmış, sonra da çekip gitmiştir. Sabah olunca Anne oğul durumu tartışırlar:

Wesley-Polisleri sen mi çağırdın?

Ella- Dün gece?

Wesley-Evet.

Ella-Elbette ben çağırdım. Dalga mı geçiyorsun?

Hayatım tehlikede idi. Beni tehdit ediyordu.

Wesley -İçeri girebilmek için.

Ella-Eve öyle mi girilir? Eve girmenin bir sürü yolu var.

Pencereden tırmanırverseydi.

Wesley-Kapıyı kilitleyen de sensin."

Burada bir oyun oynamaktadır. Ella gelenin kocası olduğunu, içeri giremediğini, onun için kapıyı kırmak zorunda olduğunu bilir. Kapıyı kilitleyen de kendisidir. Fakat geceyarısı eve gelip kapıyı kırmaya çalışan kişiden korktuğunu ve bu yüzden polis çağırdığını söyleyerek bir oyuna girer. Bilerek bir oyun mu oynamaktadır, yoksa sahiden korkmuş mudur?

"Wesley-Ne diye polis çağırdın sanki?

Ella-Korktum da ondan.

Wesley-Seni öldüreceğini mi sandın?

Ella-Sandım ki....Kendi kendime dedim ki: ' Bu adam kimin nesi bilmiyorum. Kapıyı yıkmaya çalışan biri var, ama kim olduğunu nereden

bileyim? Herhangi bir kimse olabilir.

Wesley-Avaz kıyamet birbirinize bağınyordunuz.

Ella-Doğru.

Wesley-Öyleyse kim olduğnu pekala biliyordun.

Ella-Emin değildim, diyorum. İşin en kötüsü oydu.

Kokusunu kapının bu yanından duyabiliyordum."

Ella'nın bir oyun oynadığı bellidir artık. Sanki o gece iki ayrı kişiliği oynamak istemiş, ya da yaşamıştır. Bu hafif, çocuksu pasaj oyun kişilerinin kaygan kimliklerini tanımamıza anahtar olacak akıllıca düzenlenmiş bir giriş bölümüdür. Daha sonra evin kızı Emma'nın ve Wesley'in başta tanıdığımız karakterleri ile hiç de tutarlı olmayan kişiliklere girdiklerini görürüz. Yalnızlığı içinde kendi bütünlüğünü yitiren, Batının tedirgin, kararsız insanı kendini bölme, ya da kendini oyunlarla varetme aşamasına gelmiştir.

Ülkemizde modern sonrası düşünce ve tiyatro akımı bağlamı içinde ele alabilceğimiz iki yazarımız Oğuz Atay ve Memet Baydur'dur. Oğuz Atay **Oyunlarla Yaşayanlar** adlı yapıtında günlük yaşamının kalıplarından kaçmak, sorumluluklarından kurtulmak için oyunlara sığınan kişinin dramını yansıtır. Coşkun Ermiş emekli bir öğretmendir. Oyun yazmaya çalışır ve oynamayı dener. Oyun, onun için hem bir kaçış, hem de bir arayış olmuştur. Giderek oyunla gerçek arasındaki ayrımın belirsizleştiği, Coşkun Ermiş'in günlük yaşamını da oyuna çevirdiği, buna karşın yaşamın en kaçınılmaz gerçeği olan ölümü oyunda gerçekleştirdiği görülür. Oğuz Atay bu yapıtı ile, içinde bulunduğu ortamın değer ölçülerinin ilerisine geçmeyi başarmış olan, fakat yakalandığı bu ileri çizgide varolmayı başaracak kadar güçlü olamayan kişinin çıkmazını, 'kendini ancak oyunları içinde varedabilen aydın portresi çizerek ifade etmiştir.

Mamet Baydur **Limon** adlı oyununda tüm ilişkileri bir oyun havası ve kurgusu içinde göstermiştir. Gerçekle yüzleşmek istemeyen, belki de gerçekleri küçümseyen (ikisi de olabilir), akıllı, şakacı, muzip, bazan da zalim kişilerden oluşmuş bir dost meclisine, bir rastlantıyla yabancı biri gelmiştir. Oyun ona da oynanır. Bir süre sonra yabancıнын da oyuna

girdiği, ötekilerin oyunlarını oyunla yanıtladığı görülür. Oyun, bu kişiler için de kendini yeniden varetme yöntemi olmuştur. Ne var ki bir oyun içinde kimliklerini bulmaya çalışan insanlar kaygan bir zeminde çabaladıklarını anlayacak kadar akıllıdırlar. Oyunun şakasına gerçeğın burukluğunu katan da bu bilinçtir.

Sonuç olarak "oyun içinde oyun" kurgusunun çok eskiden beri bilinen bir tiyatro tekniği olduğunu, fakat giderek bu tekniğın tiyatral amacı da aşarak yaşam gerçeğini yansıtırma aracı olduğunu görüyoruz. Tiyatro hayata ayna mı tutar, yoksa onu oyuna mı çevirir, sorusu yerini, hayatla oyun ne hayatın içinde, ne de tiyatrodada birbirinden ayrı düşünülebilir mi sorusuna bırakmıştır.

* *LİTTERA* (Hazırlayan: Cengiz Erten), Karşı yayınları, Ankara 1993.

CUMHURİYET DÖNEMİ TİYATRO YAZARLIĞI

"Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettireyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihî bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir."

K. Atatürk

Atatürk'ün bu sözleri, bizi, en etkin sanat dallarından biri olan tiyatro sanatında ulaştığımız aşamayı bir kez daha gözden geçirmeğe zorluyor. Cumhuriyetin ellinci yılında tiyatroyu ne denli sevip onda ne denli yükseldiğimizi belgelerle saptamağa çalışalım.

Son elli yıl içinde, tiyatro sanatının en önemli öğelerinden biri olan tiyatro edebiyatında belirgin bir gelişme görülür. Bu gelişim çok yönlüdür ve öncelikle tiyatro edebiyatının özünde, son yıllarda da biçiminde belli bir aşamayı gösterir.

Bununla birlikte, elli yıllık bir gelişim sürecinden sonra, bu gün, çağdaş tiyatro sanatı düzeyinde ulusal bir Türk tiyatrosunun varlığından söz etmekte zorluk çekiyoruz. Tanzimattan başlayıp günümüze dek uzanan ve son elli yıl içinde yoğunlaşan, kendi gerçeğini çağdaş düzeyde dile getirme girişimleri birbirinden farklı denemeleri gerektirmiş, bu denemelerin başarılı ürünleri alınmıştır. Fakat yazarlık, sahneye koyuculuk, oyunculuk, dekor, kostüm, teknik uygulama bakımlarından yapılan çeşitli denemeler henüz tutarlı bir senteze ulaşmamıştır. Yazarlık alanında gözlediğimiz gelişim tamamlanmamış, başarılı oyunlar yeterli birikimi sağlayacak sayıya ulaşmamıştır.

Bu gün saptadığımız başarının da, başarısızlığın da nedenlerini, tiyatro olayını hazırlayan eş koşullarda görüyoruz. Olumlu yönleri ile bu koşullar, günümüzde Batı sahnelerinde oynayacak değerde oyunlar

yazılmasını sağlamış, aynı koşullar, olumsuz yönleri ile bu başarının kısa soluklu ve raslantısal olmasına yol açmıştır.

Tiyatroyu olumlu yolda etkileyen en önemli destek, Atatürk'ün başlangıçtan beri bu sanatı korumuş olması, Halkevi ve Darülbeydi temsillerini izlemesi, oyuncu ve yazarları yüreklendirmesi, toplumda bu sanata, öteki sanatlar gibi, saygın bir yer tanıması olmalıdır. -

Atatürk, güzel sanatların, insanı birey olarak da, toplumun bir üyesi olarak da eğiteceğine inanıyordu:

" Bunun içindir ki, milletimizin... güzel sanatlara sevgisini, her türlü vasıta ve tedbirle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür." ¹ " Güzel sanatların her şubesi için kamutayın göstereceği alâka ve emek, milletin insanî ve medenî hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir." ²

Ertuğrul Muhsin yönetiminde Darülbeydi sanatçıları-nın 1930 yılında Ankara'da verdikleri temsiller, Atatürk'ün şu coşkulu sözleri ile tarihe geçmiştir.

"Siz benim ta ateşemiliterlik çağımdanberi memleketimizde görmeği candan özlediğim bir hayali gerçekleştirdiniz. Böylesine birbirine bağlı bir sanat topluluğunu kendi imkânlarınızla hazırlayıp bize getirdiniz, gösterdiniz. "

" Efendiler... hepiniz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz, hatta reisicumhur olabilirsiniz. Fakat sanatkâr olamazsınız. Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim." ³

Tiyatro, Atatürk'ü heyecanlandıran, hatta, Prof. Melâhat Özgü'nün yazısından öğrendiğimize göre, ⁴ ona bir oyun yazma isteği veren "büyük" sanattır; desteklenmesi gerekir.

İstanbul Şehri Tiyatrosu'ndan daha etkin bir ödenekli tiyatro kurumuna sahip olma isteği, önce Ankara Devlet Konservatuarı'nın, sonra Devlet Tiyatrosu'nun kurulması ile sonuçlandı. Devlet Tiyatrosu Sahnelerinde, Batı tiyatro edebiyatının seçkin örnekleri yanında, yerli yazarların oyunlarına da yer verilmesi, tiyatro yazarlığımızın gelişmesine yardımcı oldu.

Sayın Lütü Ay'ın verdiği bilgiye göre, 1941-1947 döneminde Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi, 1947-1973 döneminde Devlet Tiyatrosu sahnelerinde oynanan yerli oyunların sayısı kabarıktır ve bu sayı yıldan yıla artmaktadır. 1972 Şubat ayı sonunda yapılan bir araştırma, bu sahnelerde başlangıçtan 1972'ye dek 106 yerli oyun oynandığını göstermiştir.⁵

Ödenekli tiyatroların olanakları, düzenli temsilleri, eğitim görmüş oyuncular, oyun yazarlarını yüreklendirmiş, yaratıcı çabalarını bu alana yöneltmelerine yol açmıştır. Öte yandan, bu tiyatro sahnelerinde toplumsal eleştiriye karşı fazla hassas davranılması, yazarın yaratma özgürlüğünü sınırlandırma tehlikesi doğurmuş, tiyatro eserlerinde toplum gerçeklerinin çok yüzeysel olarak ele alınmasına, her konuda denenmiş kalıpların yinelenmesine yol açmıştır. Yazarların derindeki nedenlere inmekten çekinmeleri, ilginç ilişkileri, acı gerçekleri sergileyememeleri, yeni biçim denemeleri yapmalarını da engellemiştir. Bugün tiyatro edebiyatımızın en belirgin zaafı olan yüzeysellik, popüler olanla yetinme, biçimde kalıplaşma, bir dereceye kadar, bu kısıtlanmanın sonucudur.

Yerli oyun yazarlarını hayal kırıklığına uğratan bir başka husus da, özel tiyatrolara oranla daha geniş olanakları olan ödenekli tiyatroların, yerli oyunların sahnelenişinde yaratıcı çaba gösterememeleri, sahneye koyuculuk ve oyunculuk sanatlarının katkısı ile yazara yeni ufaklar açamamalarıdır.

Aydın tiyatro adamlarının ve eleştircilerinin tiyatro olayına sahip çıkmaları, başarı yollarını ararken, başarısızlığın nedenlerine eğilmeleri tiyatromuzun geleceği için umut vericidir. Fakat tiyatro inceleyici ve eleştircileri ile bu sanatın yaratıcı ve uygulayıcıları arasında her zaman verimli bir diyalog kurulabildiği söylenemez. Oysa, tiyatromuzun, Batı'ya öykünmekle, ya da alışlagelmiş temaşa türlerinin kısır malzemesi ile yetinmeyip, çağdaş tiyatro sanatı düzeyine ulaşması için kuramcı ile yaratıcının iş birliği gereklidir.

Ankara Dil ve Tarih-Corafya Fakültesi'nde, önce bir Tiyatro Enstitüsü (1958), daha sonra bir Tiyatro Kürsüsü (1964) ve Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü(1970) kurulması, tiyatro alanındaki bilimsel araştırmaların yoğunlaşması, bu sanatın yüksek öğretim düzeyinde ele alınıp öğretilmesi bakımlarından yararlı olmuştur. Öte yandan, Tiyatro Kürsüsü mezun-

larından gereğince yararlanma yolları henüz bulunmamış, bu gençler, ne öğretici, ne de uygulayıcı olarak bilgilerini kullanma olanaklarına kavuşturulamamışlardır.

Özel tiyatro topluluklarından bazılarının tiyatroyu belirli bir etkinliğe kavuşturma amacı ile yeni biçim denemelerine girişmeleri ve halk beğenisine yönelik tiyatroyu ararken, sanat açısından başarılı örnekler vermeleri, Türk tiyatrosunun gelişimi içinde olumlu adımlardır. Fakat ödeneksiz tiyatroların karşılaştıkları türlü zorluklar, bu çabanın sürdürülmesini engellemiştir.

Amatör Tiyatroların, toplumsal içeriği olan, ulusal, ilerici Türk tiyatrosunun özünü ve biçimini saptama girişimleri, oyun yazarlarına yeni deneme olanakları hazırlamıştır. Fakat bu toplulukların çalışmaları da süreksiz olmuş, çoğu kez olgunlaşmaya fırsat bulamadan sona ermiştir.

Tiyatro sanatını yurt düzeyine yayma yolundaki önerilerin zaman zaman yöneticiler tarafından ciddiyetle ele alınması ve uygulama yollarının aranması sevindiricidir. Fakat bu girişimlerin sonucu henüz alınmamış, Atatürk'ün, "milletin insanî ve medenî hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirli" saydığı sanatlardan biri olan tiyatro sanatı, Cumhuriyetin ellinci yıl dönümünde, ülke çapında bir etkinliğe erişmemiştir.

Bununla birlikte, yukarıda özetlediğimiz ortam içinde, tiyatro yazarlığı belli bir oranda gelişmiştir. Bugün, çağdaş düzeyde yerli oyunlardan bahsedebiliyoruz. Bireysel çabalar, tiyatro yazarlığındaki gelişimin birbirinden farklı denemelerle gerçekleşmesini sağlamıştır.

Son elli yıl içinde oyun yazarlığında görülen gelişimi dört ayrı dönemde incelemek yerinde olacaktır. Bu dönemleri sınırlayan tarihleri, kesin ayırım noktaları olarak değil, sürekli bir oluşumun esnek çizgisi olarak kabul etmek yerinde olur.

1. 1923-1940 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının Devrimci Aydın Görüşünü Yansıtmaları.

2. 1940-1950 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının Seyircinin Hayat Görüşü ve Duygularını Dile Getirmesi.

3. 1950-1960 Dönemi: Tiyatro Edebiyatında Nesnel Eleştirinin

Egemen Olması.

4. 1960-1973 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının İlgi Alanının Genişlemesi, Yeni Gerçeklere Yönelmesi, Başarılı Biçim Denemelerine Girişilmesi.

1. 1923-1940 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının Devrimci Aydın Görüşünü Yansıtması:

Bu dönem tiyatro yazarlığında birbirinden farklı malzemenin ele alındığı ve birbirinden farklı ifade yöntemlerinin uygulandığı görülür. Çeşitliliğin nedeni, ülkemizin siyasal, toplumsal, ekinsel yaşamında meydana gelen büyük değişimdir.

Kurtuluş Savaşını başarmış, Cumhuriyeti gerçekleştirmiş ve devrimlere girişmiş olan ulusumuz, bu aşamayı sindirmeye çalışmakta, değişim döneminin heyecanını yoğunlukla yaşamaktadır. Tiyatro, bu heyecanın yansıtıldığı elverişli bir ortamdır.

Öte yandan, devrimlerin ulusça sindirilebilmesi için, Cumhuriyetle son verilen Osmanlı dönemini aksaklıklarının sergilenmesi, eleştirilmesi gerekmektedir. Tiyatro bu eleştiri için de uygun bir ifade alanı olmuştur.

Ayrıca, Osmanlı yönetiminin son yıllarını yaşamış, Birinci Dünya Savaşı sonrasının ve Mütareke yıllarının bunalımını paylaşmış olan yazarlar, toplumdaki ekonomi ve ahlâk sorunlarına ilgi duymakta, bu bunalımın sorumluklarını eleştirmekte ve suçlamaktadırlar.

Bu dönemde tiyatro ciddi bir düşünce ortamı olarak ele alınmakta, şairler ve roman yazarları, yeteneklerini bu alanda da denemektedirler.

Tiyatro çalışmaları, Darülbeyt'in düzenli temsilleri, Halkevleri tiyatro çalışmaları, özel toplulukların, İstanbul'daki temsillerinin yanı sıra Anadolu turneleri yapmaları olarak özetlenebilir.

Oyunlar, hayat görüşü ve oyun kurgusu bakımından farklılıklar göstermekle birlikte, toplumumuzun geçirmekte olduğu değişim dönemini devrimler açısından değerlendirmeleri bakımından benzerler.

Bu dönemde yazılan oyunları, malzemeleri ve malzemeye biçimleyiş

yöntemleri açısından üç ayrı kümede incelemek yerinde olacaktır.

a) *Ülkücü Oyunlar*: Bu oyunların ortak özelliği heyecansal ve iyimser oluşlarıdır. Oyunların konusu, Kurtuluş Savaşı'nda halkın gösterdiği kahramanlığı, devrimleri, Türk ulusunun kültür ve uygarlık değerlerini yüceltecek biçimde ele alınmıştır. Bu oyunların, bir kendine güven döneminin ürünü olduğu apaçık bellidir. Çoğunlukla, Cumhuriyetin onuncu yıl dönümünü kutlamak amacı ile yazılmış, Halkevleri yayınları arasında yayınlanmış ve Cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal'e adanmışlardır.

Ülkücü oyun yazarının amacı seyirciye güven aşılmasıdır. Türk halkının kahramanlığı, Türk ulusunun sanat ve bilim sevgisi, insanlık değerleri, barış isteği övülür. Türk devletinin bayındırlığa verdiği önem belirtilir. Türkiye Cumhuriyetinin halkta var olan yetenekleri geliştirerek, çok kısa bir süre içinde çağdaş uygarlık düzeyine ulaşacağı gösterilir. Aka Gündüz'ün **Beyaz Kahraman** (1923), Halit Fahri Ozansoy'un **On Yılın Destanı** (1933), Yaşar Nabi Nayır'ın **İnkılâp Çocukları** (1933), Musahipzade Celâl'in **Selma** (1934) adlı oyunlarında gelişmiş bir Türkiye ülkesi şöyle canlandırılmıştır: Fabrikalar kurulmuş, bataklıklar kurutulmuş, demiryolları, su kanalları yapılmıştır (**İnkılâp Çocukları**). Türk hekimi veremin ve kanserin ilacını bulmuştur. (**Beyaz Kahraman**). Türk bestecisi büyük eserini yaratmıştır (**On Yılın Destanı**). Türk mimarı, İstanbul ilinin geleneksel güzelliklerini koruyarak onu çağdaş bir kent durumuna getirecek şehir planını yapmıştır. (**Selma**).

Ülkücü oyunların bir bölümü de Türk halkının yurtseverliğini, kahramanlığını övmektedir. Kurtuluş Savaşı sırasında ülkücü gençlerin İstanbul'dan Anadolu'ya geçerek savaşa katılmaları, dış düşmanla olduğu kadar Damat Ferit yandaşları ile çatışmaları, vatani kurtarmak için yiğitçe savaşmaları, Aka Gündüz'ün **Mavi Yıldırım** (1933), Nahit Sırrı Örik'in **Sönmeyen Ateş** (1933), Peyami Safa'nın **Gün Doğuyor** (1937), Nüzhet Haşım Sinanoğlu'nun **Bir Zabitin On Beş Günü** ve **Sakarya** (1934), Faruk Nafiz Çamlıbel'in **Ateş** (1924) ve **Kahraman** (1933), Reşat Nuri Güntekin'in **İstiklâl** (1933) gibi oyunlarında ele alınmış, halkın Atatürk'e inancı dile getirilmiştir.

Türk ulusunun geleneksel değerlerini sergilemek amacını güden oyun-

larda, ulusal geçmişimiz Ortaasya'daki Türk kavimlerine kadar izlenmektedir. Faruk Nafiz Çamlıbel'in **Akın** (1923) ve **Özyurt** (1932), Behçet Kemal Çağlar'ın **Çoban** (1933), **Attilâ** (1935) Yaşar Nabi Nayır'ın **Mete** (1932) gibi oyunlarında Anadolu halkının erdemlerini yaratan ulusal kaynaklar üzerinde durulmuştur.

Ülkücü oyunlar seyirciyi eğitmek amacı ile yazılmışlardır ve bu görevi apaçık yerine getirmeye çalışırlar. Dramatik olay dizisi veya durumlar yerine, düşünceyi doğrudan doğruya ileten söz ögesine önem verilmektedir. Oyun kişileri, olayları yaratan, durumları yaşayan, inandırıcı insanlar olarak değil, belli önerileri dile getiren araçlar olarak ele alınır. Yazarları çoğunlukla şair olan bu oyunlar koşuklu olarak yazılmışlardır. Seyircinin düşüncesinden çok duygu ve heyecanlarına yöneliktirler.

Ülküsel değerlere bağlı olan devrimci kahramanı, ya da yurtsever kişiyi, kendine aykırı bir çevre içinde ele alan ve çevre ile çatışması sonucu içine düştüğü bunalımı işleyen yazarlar, oyunlarında ona derinliğine bir boyut kazandırmayı başarmışlardır. Reşat Nuri Güntekin'in **İstiklâl** (1933), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun **Sağanak** (1928) adlı oyunlarında olduğu gibi.

b) Osmanlı Dönemini Eleştiren Oyunlar: Cumhuriyetin ilk on yılında ve daha sonraları yazılan oyunlarda, devrimlere, çağdaş insanlık değerlerine, bilimsel gerçeklere aykırı görülen her çeşit alışkanlık ve davranış yargılanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu yönetimi ve Osmanlı döneminin çeşitli kurumları eleştirilmiştir. Din ve adalet kurumlarının yozlaşması, yönetimdeki aksaklık, yöneticilerin bilgisiz, yeteneksiz ve çıkarıcı oluşları, devlet kurumlarındaki tembellik, rüşvetçilik ve hırsızlık, dinsel inançların sömürülmesi, boşınanlar, çeşitli ahlâk sapkınlıkları, kadının baskı altında tutulması ve doğal haklarından yoksun bırakılması, birden fazla kadınla evlenme, çocuk eğitiminde izlenen hatalı yol, eski dönemin en çok eleştirilen yanlarıdır.

Osmanlı döneminin eleştirisini yapan oyunlar çoğunlukla komediya türündedir. Aksaklıklar ve zaafılar güldürücü durumlar yaratmaya elverişlidir. Bu türün usta yazarı Musahipzade Celâl olmuştur. Musahipzade Celâl, oyunlarında eskiyi, yaşadığı zamanla da paraleller çizerek

taşlamayı başarmıştır. **İtaat İlâmı** (1924) adlı oyununda, erkeğin karısı üzerindeki insan haklarına aykırı baskısını, **Fermanlı Deli Hazretleri'nde** (1927) Padişah Deli İbrahim'in yeteneksizliğini, halkın bâtıl inançlara düşkünlüğünü, yönetici kadrosunun Anadolu halkını sömürmesini, **Ayaroz Kadısı'nda**(1928) adalet ve yönetim kurumlarındaki yozlaşmayı, **Bir Kavuk Devrildi'**de (1930) yöneticilerin bilgisizliğini ve aç gözlülüğünü, **Balaban Ağa'da'**(1935) eğitim kurumunu, **Pazartesi Perşembe'**de (1936) devlet dairelerinin perişanlığını, memurların tembel ve rüşvetçi oluşlarını ele almıştır.

Reşat Nuri Güntekin, **Hülleci** (1935) adlı komedyasında, sözde din adamlarını ve şeriat kurallarına göre yönetilen aile kurumundaki aksaklıkları eleştirmektedir. Osmanlı Cemal Kaygısız'ın **Üfürükçü** (1935), Ertuğrul Şevket'in **Şeriatçısı** (1938) adlı oyunlarında aynı eleştirinin benzer durumlar içinde yapıldığı görülür.

Daha önce incelediğimiz ülkücü oyunların çoğunda, Kurtuluş Savaşı sırasında İstanbul'da oturan, Damat Ferit'le hatta düşman subayları ile işbirliği yapan ve kendini Osmanlı sayarak Türk ulusunun ezilmesine göz yuman bir zümrenin yerildiğini görmüştük.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Sağanak** (1928) adlı oyunda Osmanlı değerine bağlı kalan eski kuşak ile ülkücü aydının çatışmasını, iki tarafın kaçınılmaz kırılganlıklarını inandırıcı ve etkileyeci bir biçimde yansıtmıştır.

c) *Toplumdaki Değer Değişimini Yansıtan Oyunlar:* Bu oyunlarda, Tanzimattan bu yana Batılılaşmanın yanlış anlaşılması sonucu ortaya çıkan toplum sorunları üzerinde durulmuştur. Bu sorunlar, farklı değerleri benimsemiş zümrelerin yanyana yaşamasından, anlaşmazlığından ve çatışmasından doğmaktadır. Yazarlar, gerçekçi bir gözlemle saptadıkları durumu çağdaş uygarlık değerleri açısından değerlendirmekte, Atatürk'ün önerdiği Batılılaşmaya değil, Batılılaşmanın Osmanlı döneminden beri yanlış anlaşılmasına karşı çıkmaktadırlar. Bu oyunlarda, devrimci gençlerin çağdaş uygarlık kavramını daha iyi anladıkları özellikle belirtilir. Vedat Nedim Tör'ün **Köksüzler** (1933), Musahipzade Celâl'in **Selma** (1936), Cevdet Kudret'in **Yaşayan Ölüler** (1936) oyunlarında olduğu gibi.

Gene bu oyunlarda belirtildiğine göre, Osmanlı döneminde girilen ve Batı uygarlığının kültür geleneğini ve toplum koşullarını tanımadan uygulanmağa çalışılan Batılılaşma hareketi, yüzeysel bir taklitçilikten öteye gidememiştir. Bu taklitçilik, en çok varlıklı kişilerin günlük yaşantılarında, kadın erkek ilişkilerinde, eğlence biçimlerinde görülür. Modaya uygun giyimi, pahalı süs eşyasını, gösterişli toplantıları, Avrupa gezilerini içeren "asrî" yaşantı biçimi, halk yaşantısına aykırıdır. Bu aykırılık toplumda bir alaturka, alafranga farklılığına yol açmış, varlıklı ile ortahalli aileleri birbirinden uzaklaştırmıştır. Bazı oyunlarda, varlıklı ve alafranga Osmanlı ailelerinin azınlıklara yakınlaştıkları, kendi halkını küçümsedikleri gösterilir. Necip Fazıl Kısakürek'in **Künye** (1940), Musahipzade Celâl'in **Selma** (1936) adlı oyunlarında olduğu gibi.

Vedat Nedim Tör, Cevdat Kudret, Necip Fazıl Kısakürek, Nazım Hikmet Ran, Halit Fahri Özensoy, Musahipzade Celâl, değer yargılarında meydana gelen değişimi hem bir ahlâk ve töre sorunu olarak, hem de ekinel ve ekonomik yaşantıya ilişkisi açısından ele alıyorlardı. Bu yazarlara göre, toplumdaki bunalım sadece bir alafrangalık modasının sonucu değildir. Ekonomik koşulların değişmesi de bunalımın etkenlerindendir. Birinci Dünya Savaşı sırasında, karaborsa yaparak zengin olan bir zümre, tıpkı Osmanlı mirasyedisi gibi, kolay kazandığı servetini gösterişli bir yaşantı içinde tüketmektedir. Alafrangalık bu zümreye özgü bir yaşantı biçimi olmuştur.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarlar, batı taklitçiliğinin ortahalli ailelere kadar yayıldığını ve aile kurumunu etkilediğini gösterdiler. Yakup Karaosmanoğlu, **Sağanak** (1928) adlı oyununda, farklı değerleri benimsemiş kuşakların birarada yaşamasının olanaksızlığına ve eski ataerkil aile düzeninin değiştiğine dikkati çekmiştir. Reşat Nuri Güntekin, 1930'da roman olarak yazdığı ve daha sonra oyunlaştırdığı **Yaprak Dökümü**'nde, bir salgın bir yayılmakta olan alafrangalık modasının geleneksel değer yargılarına göre kurulmuş aile ilişkilerini alt üst ettiğini ve gençleri de, yaşlıları da mutsuzluğa sürüklediğini gösterdi. Bu iki yazar, değişimi kaçınılmaz bir gelişim olarak değerlendirmekte, durumu yargılamaktan çok, bu durumun insan ilişkileri üzerindeki etkisini yansıtmaya önem

vermektedirler. Onları ilgilendiren, değişimin insan hayatında oynadığı roldür.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Kadın Erkekleşince** (1933) adlı oyununda, kadının erkekle eşit hak isteğinde bulunmasının aile düzenini bozduğu, özellikle çocuk yetiştirme işini bir çıkmaza sürüklediğini ileri sürmüştür. Halit Fahri Ozansoy, **Hayalet** (1936), Necip Fazıl Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak** (1937-38), Nazım Hikmet Ran, **Unutulan Adam**(1934), Cevdet Kudret **Tersine Akan Nehir** (1929-30) ve **Rüya İçinde Rüya** (1930-31), Vedat Nedim Tör, **Üç Kişi Arasında** (1926-27) ve **Kör** (1928-29) adlı oyunlarında ticaret, iş, aile ilişkilerindeki yozlaşmanın bireyin ruhsal bunalımına yol açtığını belirttiler ve bireyin iç gerçekleri üzerinde yoğunlaştılar. Aşaağılık duygusu, cinsel bunalım, saplantı, tutku, kıskançlık gibi ruhsal denge bozuklukları kahramanın iç çatışması biçiminde iletildi.

Toplumdaki değer değişimini yansıtan oyunlarda, sorun, melodrama özgü kesin karşıtlıklar içinde yansıtıldı. Çatışmanın inandırıcı olmasından çok, merak uyandırıcı olmasına önem verildi. Coşkulu ve etkileyici sözlerle heyecan pekiştirildi. Kısaca, dramatik olan değil, teatral olan vurgulandı.

Konuları ve yapıları ölkücü oyunlardan ve toplum taşlamalarından çok farklı olan bu oyunlar, çağdaş uygarlık değerlerini savunmaları, devrim paralelinden ayrılmamaları ile daha önce incelediğimiz oyunlara benzerler.

Özetle, Cumhuriyetin ilânından sonraki on yedi yılı kapsayan süre içinde, tiyatro sanatı ciddi bir düşünce ortamı olarak ele alınmıştır. Seyirciyi insan ve toplum gerçekleri üzerinde düşündürmek, oyun yazarlarının ortak amacıdır. Öz ve biçim bakımından farklı özellikleri olmakla birlikte, bu oyunların tümü devrimci görüşü paylaşırlar. Seyirciye devrimleri benimsetmek, ona güven aşılama için yazılan, iyimser ve ölkücü oyunların yanısıra, Osmanlı döneminden gelme düzensizlikleri yeren ve bu düzensizliğin sorumlularını suçlayan dram türü oyunlar, yozlaşmış kurumları taşıyan töre komedyaları yazılmıştır. Gözlemlerini tarafsız bir görüşle yansıtan oyun yazarları ise, değişim döneminin bireye etkisi üzerinde durmuşlardır. Ölkücü yazarlar dışındaki oyun yazarlarının,

toplumsal sorunları birey psikolojisi açısından ele aldıkları, oyunun kurgusundan bunalımlı kişilerin iç çatışmalarından yararlandıkları görülür. Melodram, töre komedyası ve koşuklu dram bu dönemin belli başlı oyun türleridir.

2. 1940-1950 Dönemi: Tiyatro Edebiyatında Seyircinin Hayat Görüşünün ve Duygularının Dile Getirilmesi:

Bu dönemde oyun yazarlığında bir durulma görülür. Gelişim ağır olmaktadır. Ankara Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi, daha da Devlet Tiyatrosu, temsillerine başlamıştır. Ödenekli tiyatroların çoğalması yerli yazarlara yeni olanaklar hazırlamaktadır. Bu olanaklardan daha sonraki dönemlerde yoğun olarak yararlanılabilecektir.

Cevat Fahmi Başkut, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda hemen her yıl yeni bir oyunu sahnelenen, verimli bir yazardır. Ahmet Kudsi Tecer en önemli aşamasını bu dönemde yapmıştır. Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat Horozcu, Sabahattin Kudret Aksal, ilk denemeleri ile, daha sonraki dönemlerde gelişecek olan eleştirel tavrın öncülüğünü yaparlar.

Bu dönem oyunlarında da toplumdaki değer değişimi ele alınmaktadır. Fakat sorun, Batılılaşmanın hatalı anlaşılması sonucu ortaya çıkan, töreye aykırı bir yaşam biçimi, ya da devrimler paralelinde olmayan bir hayat görüşü sorunu değildir sadece. İkinci Dünya Savaşı'nın ülkemiz ekonomik yaşamına etkisi tiyatro eserlerinde yansımağa başlamıştır. Mal darlığından yararlanıp karaborsa yapanlar, halkı bu yolla sömürenler ve onların yaşam biçimi eleştirilmektedir. Belli bir zümrenin vurgunculukla zengin olması, ortasınıfın, küçük memur ve esnafın, eski varlıklı İstanbul soylusunun geçim sıkıntısı çekmesi bu oyunlarda ele alınan sorunlardır. İş ve ticaret çevresi yönetici kadro tarafından yargılanmaktadır. Bireyler ve zümreler arası ilişkileri düzenleyen törenin ve ahlâk kurallarının yerini, paraya ve çıkara dayanan yeni değer yargılarının alması günün sorunu olmuştur. Bu sorunların günlük yaşantıya etkisini gerçekçi bir gözlemle saptayan oyun yazarları, onları eski ortahalli memur kesiminin görüş açısına göre değerlendirerek sahneye getirmektedirler. Artık sorunlar, daha önceki dönemde görmüş

olduğumuz gibi ülkücü aydının dünya görüşüne göre yorumlanmamaktadır. Sahneye yansıyan, toplumdaki değişmeye karşı gelenekçi kesiminin tepkisidir (**Kadınlar Arasında, Kerem ile Aslı, İphigenia Tauris**'te gibi oyunları bu genel yargının dışında tutmak gerekir).

Bu oyunlarda belirtildiğine göre, Padişahlık döneminin ilkelerine ve doğunun geleneksel değerlerine göre kurulmuş olan eski uyum bozulmaktadır. İş adamı ve tüccar, topluma egemen olmakta, eski namuslu esnaf, çalışkan memur, görgülü İstanbul aristokratı söz hakkını yitirmektedir. Bu değişim, toplumun tüm kurumlarını olduğu gibi, aile kurumunu da etkilemektedir. Konusunu genellikle aile ilişkilerinden alan oyunlar, değişimin ailedeki görünümünü yansıtmışlardır. Eski tinsel değerlerin geçersiz oluşuna eklenen geçim sıkıntısı, evdeki geleneksel ilişkileri alt üst etmiştir. Ortahalli memur, evinde tutkulu karısının, saygısız çocuklarının, işinde hoyrat amirinin, alışverişte düzensiz esnafın, çevrede insafsız ev sahibinin, pişkin kiracının baskısı altındadır. Dramatik olan, daha önceki dönem oyunlarında gördüğümüz gibi, devrimci kuşağın, savaş zengini ile, eski zaman softası, ya da Osmanlı züppesi ile mücadelesinde değil, orta sınıfın toplumsal koşullar altında ezilip yıpranmasında görülmektedir. Bu oyunlarda, daha önceki dönem oyunlarında tanık olduğumuz, çılgınlıkla sonuçlanan ruhsal bunalımlara, intihar ve cinayetlere rastlanmaz. Acıma duygusu ve dramatik etkiyi, küçük adamın hayal kırıklıkları yaratır. Bu dönem oyunlarına, para hırsının taşlaması ve umutsuzluğun dramı demek uygun olacaktır.

Oyunlarının bir bölümünü bu dönemde yazmış olan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu durumu şöyle tanımlamıştır: Ülküleri, inançları, düşünceleri, alışkanlıkları yüzünden, içinde yaşadıkları topluma ters düşen kişiler mutsuz olurlar. Toplumsal gereklilik kişileri, kendilerine aykırı da olsa, ortama uymağa zorlamaktadır. Yazarın **Akıl Taciri** (1940), **Andaval Palas** (1940), **Kafa Tamircisi** (1946) adlı oyunlarında bu düşüncenin eleştirel bir görüşle yansıtıldığını görüyoruz.

Farklı değerleri benimsemiş kişilerin kaçınılmaz çatışmaları, töre komedyası türü için elverişli malzeme olmaktadır. Hacıağa, görgüsüzlüğü, haris kadın, şirretliği, sorumsuz genç, züppeliği, zamane kızı, şımarıklığı ile gülünçleştirilmişlerdir. Gündelik davranışlarla kolay-

ca belirtilebilen bu zaafılar, karakter ve durum komiği yaratmakta işe yararlar. Yanlış anlamada ve umulmadık rastlantılardan örülmüş olan oyun dokusu zahmetsizce ilgi çekebilmektedir.

Seyirci, ortalhalli memur ve esnaf kesimi ile kolayca özdeşlik kurar. Sahnede yansıtılanlar kendi güncel gerçekleridir ve bu gerçekler, kendi alışkanlıkları, kendi şartlanmaları açısından değerlendirilmiştir. Seyirci, kendine aykırı olanın aşırılıklarını alaya almaktan, kendi değerlerine bağlı olanın haklı gösterilmesinden hoşlanır. Dram türü oyunlarda onların hayal kırıklıklarını paylaşır.

Ele aldığımız dönemin tipik yazarı Cevat Fehmi Başkut'tur. Cevat Fehmi Başkut, seyircinin gerçeğine sadık kalması ve onun duyarlılığını kollaması ile kendini kolayca kabul ettirmiş bir oyun yazarıdır. **Büyük Şehir** (1946-43), **Ayarsızlar** (1943-44), **Küçük Şehir** (1945-46), **Koca Bebek**(1946-47), **Paydos** (1948-49) adlı oyunlarında ve daha sonra yazdıklarında güncel toplum sorunlarını ele almış, bağlanmış olduğu değerlerin iflâs ettiğini gören bir kuşağın ve bir zümrenin duygularını dile getirmiş, güldürü öğeleri ile ağılatı öğelerini ustaca bağdaştırarak buruk bir hayat portresi çizmiştir.

Ahmet Kudsi Tecer, **Köşebaşı** (1947) adlı oyunu ile oyun yazarlığında büyük bir aşama yapmıştır. Tecer, toplumdaki değişimi, evrenin durmadan kendini yineleyen kısır döngüsü ile birlikte değerlendirmiş, değişim döneminin tedirginliğini yaşayan, eskiye öziemle, yeniye kuşkuyla bakan insanların gerçeğini büyük bir duyarlıkla dile getirmiştir. Nasıl ölüm, bireyin yaşantısına son veriyor, fakat yaşam, yeni doğumlarla varlığını sürdürüyorsa, eski semtlerde yaşayan saygın kişilerin de önemi azalmakta, onların yerlerini yeni değerlere bağlı genç bir kuşak almaktadır. Bu, hüznün verici, fakat kaçınılmaz bir gelişimdir.

Ahmet Kudsi Tecer, **Köşebaşı** oyununda, Batıdan aktarılıp uygulanmakta olan dolantılı oyun kurgusuna iltifat etmemiş, geleneksel oyun türlerimizde gördüğümüz gibi açık biçimde sunulmuş bir toplum potresi yapmakla yetinmiştir. Tiplerde canlılığa, ayrıntıda inandırıcılığa özen göstermesi, aksiyon birliği yerine atmosfer bütünlüğü sağlaması, biçim bakımından yeni ve ilginç bir denemedir ve oyunun özü ile iyi bağdaştığı için başarılı olmuştur. Geleneksel oyun türlerinin açık biçimde yararlan-

ma eğilimi daha sonraki dönemlerde iyice belirginleşecektir.

Özetle, 1940-1950 yılları arasında oyun yazarlığımız sessiz ve ağır bir gelişim içindedir. Yazarlar gerçekçi bir yaklaşımla ortahalli insanların günlük yaşantılarına eğilirler. Sorunlar, uzun süre yönetici kadroyu meydana getirmiş olan İstanbul'un orta halli memur kesimi açısından yorumlanmaktadır. Devrimci kuşağın, toplumdaki değişime karşı gösterdiği ölçsüz heyecanın yerini, orta sınıfın, kendine acıma duygusu ve buruk alayı almıştır. Sentimental dram, taşlama ve dolantı komedyası türlerinde yazılan oyunlarda, çoğu kez güldürü ve ağlatı öğeleri yanyana kullanılır. Hareket, büyük çatışmalardan değil, küçük sürtüşmelerden doğar. Gerçekleri, seyirciyi fazla düşünmeye zorlamadan, kolay anlaşılır biçimde sunmak, çarpıcı durumlarla duygulandırmak, ya da güldürmek bu dönemin genel eğilimi sayılabilir.

3. 1950-1960 Dönemi: Tiyatro Edebiyatında Nesnel Eleştirinin Egemen Olması:

Bu dönemde tiyatro edebiyatımızın yeni yazarlar kazandığı görülür. İlk denemeleri, İstanbul Şehri Tiyatrosu yanında, 1947 yılından beri düzenli temsiller vermeğe başlayan Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenme olanağı bulan genç bir yazar kuşağı yetişmiştir. Bu dönemde ilginç çalışmalar yapmış olan amatör tiyatrolar oyun yazarlığına yeni ufuklar açmaktadırlar. Oyun yazarları, başka yazın dallarında isim yapmış kişiler değil, çoğunlukla doğrudan doğruya tiyatroya yönelenlerdir. Çetin Altan, Orhan Asena, Necati Cumalı, Refik Erduran, Nazım Kurşunlu, Aziz Nesin, Turgut Özakman, Haldun Taner gibi, çağdaş tiyatromuzun belli başlı yazarlarını bu dönemde tanırız. İlk oyunları daha önceki yıllarda basılmış, ya da oynanmış olan Selâhattin Batu, Sabahattin Kudret Aksal gibi yazarlar, bu dönemde gerçek yeteneklerini gösteren oyunlar yazmışlardır. Daha önceki dönemlerin başarılı yazarlarından Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Kudsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, oyun yazarlığı çalışmalarını bu dönemde de sürdürürler.

1950 yıllarından sonra tiyatroya yeni konular, yeni temalar getirilmeğe başlanmıştır. Genç yazarların yeni malzemesi ile tiyatro sanatı taze

bir soluk kazanır. Bu soluğun güçlü ürünleri 1960 yılından sonraki elverişli ortamda verilecektir.

Bir önceki dönemde, değer yargılarındaki değişim yüzünden sarsıldığı ileri sürülen geleneksel toplum ilişkileri bir kez daha gözden geçirilir. İlişkilerdeki uyumsuzluğun ve güçlerdeki dengesizliğin nedenleri aranır. Yazarlar, ortahalli İstanbullu'nun hayat görüşü dışında, yeni değerlendirmeleri de denemektedirler. Artık sadece belli bir zümrenin sorunları ve gerçekleri değildir önemli olan. İlgi, çevreye doğru genişlemektedir. Sorunları daha uzak açıdan değerlendirme eğilimi görülür.

Yazar, yeniden seyirci üstü nesnel tutumuna dönmeğe başlamıştır. Kusurlar, zaafılar, aksaklıklar, hangi taraftan gelirse gelsin, eleştirilmekte, tüm toplum kuralları, değer yargıları ve uygulamaları yeniden gözden geçirilmektedir. Bir önceki dönem yazarının eğilimi olan, seyircinin sempatisini kazanma, duyarlılığını okşama isteği, yerini, seyircinin eleştiri gücünü bileme girişimine bırakmaktadır.

Oyun yazarları, genel gerçekçi gözlemden hareket etmekte, güncel sorunlara eğilmektedirler. Daha önceki yıllardan beri ele alınan, değer değişiminin yarattığı uyumsuzluk, parasal değere verilen önemin geleneksel ahlâk anlayışına aykırı düşmesi, dar gelirli ailelerin geçim sıkıntısı çekmesi gibi sorunlar, bu dönemde de oyunların başlıca temalarıdır.

Aile kurumu, gene tüm sorunların tartışılabilirdiği en uygun ortamı olarak ele alınmaktadır. Aile kurumunun aksayan yönleri, Sabahattin Kudret Aksal'ın **Şakacı** (1950-51), Çetin Altan'ın **Çemberler** (1957-58), Orhan Aşena'nın **Yalan** (1959-60), Refik Erduran'ın **Deli** (1957-58), Turgut Özakman'ın **Pembe Evin Kaderi** (1959-51), Haldun Taner'in **Dışardakiler** (1957) adlı oyunlarında ele alınır. Aile ilişkilerindeki uyumsuzluğun nedeni, geleneksel değerler açısından değil çağdaş insan hakları yönünden açıklanır. Bu oyunlarda belirtildiğine göre, ülkemizde ataerkil aile düzeni, yerini modern aile düzenine bırakmıştır. Fakat, bu biçimsel gelişim özdeki oluşumun doğal sonucu değildir. Aile üyeleri arasındaki ilişkiler, karşılıklı haklar ve sorumluluklar açısından yeniden düzenlenmemiştir. Bu yüzden, yeni ailelerde babalar, güçsüz bırakılmış olmanın bilinçli içinde kompleksli ve hırçın; anneler, özümleyemedikleri

özgürlükleri ile bencil ve doyumsuz; çocuklar, bu otorite kargaşası içinde tembel ve sorumsuz olmuşlardır. Bu genel uyumsuzluk, oyunun kahramanı olan duygulu kişiyi etkilemekte, onu küskün (**Yalan, Dışardakiler, Şakacı**), öfkeli (**Çemberler**), kararsız (**Pembe Evin Kaderi**), alaycı (**Deli**) yapmaktadır. Duygulu ve aydın kişi, bencil ve tutkulu olana da güçsüz ve ezik olana da aynı ölçüde kızmaktadır. Çocuklar, kılıbık babalarını, doyumsuz annelerini, kişiliksiz kardeşlerini eleştirirler. Bu oyunlarda bireyin bunalımı, dayandığı değerlerin geçersiz oluşundan değil, dayanacak hiç bir değer yargısı bulamamasından ileri gelir.

Ticaret, iş, yönetim ilişkileri de eleştirilmektedir. Raşat Nuri Güntekin, **Balıkesir Muhasebecisi** (1952-53), Cevat Fehme Başkut, **Soygun** (1951-52), **Kadıköy İskelesi** (1952-53), **Makine** (1953-54), adlı oyunlarında, Çetin Altan, **Tahtıravalli** (1959-60), Refik Erduran, **Bir Kilo Namus** (1958-59) Nazım Kurşunlu **Branda Bezi** (1952), Turgut Özakman, **Güneşte On Kişi** (1955) adlı oyunlarında, ticaret anlayışının yozlaşmışlığını, halkın, aç gözlü tüccar ve iş adamı tarafından sömürülmesini, memur kesiminin, eski esnafın bu düzene ayak uydurmak zorunda kalışını, direnenlerin ise yıkıma sürüklenişlerini gösterdiler.

Haldun Taner, **Ve Değirmen Dönerdi**'de (1958-59) sanatçı çevrelerinin yapmacıklığını sergiledi. Turgut Özakman, **Duvarların Ötesi** (1958) adlı oyununda suçlulara karşı uygulanan ceza yöntemlerini, Atilla Alpöge, **Çürük Elma** (1959) adlı oyununda eğitim sistemindeki aksaklıkları eleştirdiler. Cevat Fehmi Başkut, **Sana Rey Veriyorum** (1951-52) oyunu ile politikanın ve seçimlerin kişisel çıkarlara alet edilmesini yerd. İç politika çekişmeleri bu dönem oyunlarına malzeme teşkil etmeğe başlamıştır.

Necati Cumalı, **Mine** (1959) adlı oyunu ile kasabanın memur kesimini de, genellikle dar çevrelerin kadına karşı insafsız tutumunu da yeriyor, namus konusundaki bağnazlığı eleştiriyordu.

Tiyatro yazarlarının, değerlerin bir karmaşa içinde bulunduğu, ekonomik güvenliğin sağlanmadığı bir ortamda güçlü, kişilik sahibi insana özlem duyduğu anlaşılmaktadır. Toplum sorunları, genellikle çağdaş uygarlık açısından ele alınmakla birlikte, yazarın, bu uygarlık değerlerini savunması gereken aydın kesimine de güvensizlik duyulduğu görülür.

Refik Erduran, **Karayar Köprüsü** (1959-60) adlı oyununda, aydın kişinin kendi halkına yabancılaşmışlığını, toplumdan soyutlanmışlığını yansıttı. Salt kendi ünü için yaşayan okumuş kişi, zor durumlarla karşılaştığında, savaşıma, direnme gücünü yitiriyor, benliğinin kısır döngüsü içinde yakılıp gidiyordu. Turgut Özakman, **Güneşte On kişi** (1955) adlı oyununda, ülkücü aydının çevresi ile savaşa girse bile, bu kavgayı sürdüremediğini, ona güç verecek kişilik yapısından yoksun olduğunu ileri sürüyordu. Recep Bilginer, **Gazeteciden Dost** (1961-62) adlı oyununda benzer görüşü savunacaktı.

Orhan Esena, **Tanrılar ve İnsanlar**'da (1954-55), üstün insan özlemini bir Sümer mitoloji kahramanı olan Gilgameş'de yaşattı ve kahramanın, topluma karşı sorumluluk duygusu ile bireysel yükselme tutkusunu ele aldı. Selâhattin Batu, **Güzel Helena**'da (1953-54) bir başka ülküyü, toplumları ilkelikten kurtaracak güzellik ülküsünü dile getirdi.

Konularını tarihten ve efsaneden alan oyunların dışında, bu dönemin genel eğilimi de gücel gerçekleri gerçekçi bir biçimde seyirciye sunmaktır. Yazarlar, gündelik konuşmalara, gündelik davranışlara bağlı kalmaya ve böylece kolayca inandırıcı olmağa önem verirler. Çatışmalar çoğunlukla insan ilişkilerinde bir değişim yaratmaz. Aksiyon bir iç gelişimi oluşturmaz. Sadece oyunun baş kişinin yenilgiye doğru gidişini, ya da içinde bulunduğu koşulların sergilenişini görürüz. Bu dönem oyunlarına, sorunsal durumların portresi ve yenilginin dramı demek uygun olacaktır.

Özetle, 1950-1960 dönemi tiyatro edebiyatı, kendine yeni konular arayan, yeni sorunlara dönük olan, fakat bu alanlarda henüz yeterli derinliğe ulaşmamış oyunları içermektedir. Yazarların genel eğilimi toplum sorunlarına eleştirel bir gözle bakmak, onları nesnel bir görüşle değerlendirmektir. Bu açılma döneminde ifade yöntemleri üzerinde fazla durulmamış, biçim endişesi gözetilmemiştir. Yazarlar denenmiş gerçekçi dram kalıplarını uygulamakla yetinirler. Aziz Nesin'in *Biraz Gelir misiniz* (1958) ve *Bir Şey Yap Met* (1959), Attila Alpöge'nin *Çürük Elma* (1955), Gençoyuncular'ın *Vatandaş Oyunu*, Ahmet Kudsi Tecer'in *Bir Pazar Günü* (1954) gibi oyunlarında ilginç biçim denemelerine tanık oluruz. Selâhattin Batu, *Güzel Helena* (1955-54), Haldun Taner, *Fazilet*

Eczanesi (1959-60) adlı oyunları ile kendi türleri içinde bu dönemin başarı çizgisini gösterirler.

4. 1960-1973 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının İlgi Alanının Genişlemesi, Yeni Gerçeklere Yönelmesi, Biçim Denemelerine Girilmesi:

Bu dönemde yerli oyunların sayısı belirgin bir biçimde artmıştır. Daha önceki yıllarda ilk oyunları ile tanıştığımız yazarlar, olgunluk eserlerini verirken, daha yeni bir yazarlar kümesinin oyunları ödenekli ve ödeneksiz tiyatroların sahnelerinde yer almağa başladı. Önceki çalışmaların tecrübelerinden yararlanan oyun yazarları, 1970 yıllarında umut verici bir aşamaya ulaştılar.

27 Mayıs Anayasa'sının sağladığı özgürlük ortamı içinde tiyatro yazarlarının eski kalıpları kırmağı başardıkları, yeni konulara, yeni sorunlara veyeni gerçeklere eğildikleri görülür. Malzemede derinlik ve zenginlik, tiyatroda insan ögesinin de daha çeşitli tiplerle temsil edilmesine, bazan da karakter portresi yapılmasına olanak hazırlamıştır. Tiyatroyu geniş halk kitlelerine götürme ve etkin bir biçimde kullanma eğilimi ise yeni biçim denemelerini gerektirmiştir. Çağdaş tiyatro sanatı düzeyinde ulusal Türk tiyatrosunu özü ve biçimi ile gerçekleştirme çabaları bilinçli olarak yürütülmüş, düşünce alanındaki girişimler tiyatronun sanat açısından da başarılı sonuçlar almasını sağlamıştır.

Tiyatro yazarlığının gelişmesine, ödenekli tiyatroların yanısıra, bazı ödeneksiz tiyatroların da bu sanatı ciddiye alması etken olmuştur. Eğlendirici, kolay başarı sağlayıcı oyunlarla yetinmeyen, temsillerine titizlik gösteren özel topluluklar, genç yazarlar için sağlam bir çalışma ortamı hazırlamıştır.

Bu dönem oyunların göze çarpan özelliklerinden biri, tea bakımından zenginlik ve çeşitliliktir. Güncel sorunlar gündelik yaşantıya yansısı ve toplumsal nedenleri ile birlikte ele alınmaktadır. Sorunsal durumun insan psikolojisine etkisi üzerinde durulmağa başlanmıştır.

Daha önceki dönemlerde ele alınmış olan, Batılılaşmanın yanlış anlaşılmasından ve biçimsel olarak uygulanmasından doğan değer karşıtlıkları ile, maddesel değerlerin öncelik kazanması sorunu bu dönem

oyunlarında da işlenmiştir. Ahmet Kudsi Tecer'in **Satılık Ev** (1960-1961), Cevat Fehmi Başkut'un **Hacıyatmaz** (1960-61), Göç (1961-62), **Emekli** (1967-68), Haldun Taner'in **Lütfen Dokunmayın** (1960-61), **Fazilet Eczanesi** (1959-60), Refik Erduran'ın **Cengizhanın Bisikleti** (1961-62), Turgut Özakman'ın **Kaneviçe** (1960-61), Sedat Veyis Örnek'in **Kurt** (1964-65), Nazım Kurşunlu'nun **Gecikenler** (1969), Oktay Rıfat'ın **Yağmur Sıkıntısı** (1970), Başar Sabuncu'nun **Çark** (1970) adlı oyunlarında değer farklılaşmalarının yarattığı güldürücü, ya da duygulandırıcı durumlar ele alındı. Yazarlar, değişimi bir töre ve ahlâk sorunu olduğu kadar, bir ekonomik ortam sorunu olarak da değerlendirdiler. Bazı oyunlarda, toplumsal ilişkilerdeki uyumsuzluğun birey psikolojisine etkisi üzerinde de duruldu. (**Yağmur Sıkıntısı**, **Mor Defter**, **Fazilet Eczanesi**, **Kurt**, v.b....)

1960-1970 yılları arasında yazılan oyunlarda, en çok yoksulluk ve toplumsal güvensizlik sorunu üzerinde durulmuştur. Çetin Altan, **Beybaba** (1960-61), Cevat Fehmi Başkut, **Göç** (1961-62), Nazım Kurşunlu, **Çivi Çiviye Söker** (1961-62), Aziz Nesin, **Toros Canavarı** (1965), Selçuk Kaskan, **Dolap Beygiri** (1966-67), İsmet Küntay, **Evler Evler** (1970) adlı oyunlarda dar gelirli ailelerin geçim sıkıntısını; Turgut Özakman, **Ocak** (1961-62), Adalet Ağaoğlu, **Çatıdaki Çatlak** (1965-66), Orhan Kemal, **Eskici Dükkânı** (1969), Vasıf Öngören **Almanya Defteri** (1971-72), Dinçer Sümer, **Kâtip Çıkma** (1971-72) adlı oyunlarında küçük esnafın yoksullukla mücadelesini; Haldun Taner, **Keşanlı Ali Destanı** (1964-65), Oktay Rıfat, **Çil Horoz** (1964-65), Orhan Kemal, **İspinozlar** (1964-64) ve **Kardeş Payı** (1970-71), Başar Sabuncu, **Şerefiye** (1968-69), **Zemberek** (1970-71), Vasıf Öngören, **Asiye Nasıl Kurtulur** (1969-70) gibi oyunlarında emekçi ailelerinin yoksulluğunu ve çaresizliğini ele alıyorlardı.

Dramatik anlam, kişinin zor koşullar altında yıpranmasında, sonuçsuz çatışmalarla tükenmesinde yatıyordu. Bazı oyunlarda umutsuzluk ve yılgınlık, bazı oyunlarda gerçekleştiremeyecek düşlerle avunma, bazı oyunlarda her şeye rağmen direnme, yazarın altını çizmek ve yorumlamak istediği, halk tepkisini belirliyordu.

Bu oyunlarda yoksulluğu yaratan toplum düzeni ve bu düzenin sorum-

luları eleştirilimekteydi. Eleştiri, bürokrasiye yöneltildiğinde, önemli mevkilerde olanların sorumsuzluğu, rüşvetçiliği, tembelliği yerildi. Çetin Altan'ın **Dilekçe** (1962-63), Recep Bilginer'in **Ben Devletim** (1965), Turgut Özakman'ın **Sarıpınar** 1914 (1968-69), Orhan Asena'nın **Atçalı Kel Mehmet** (1970) adlı oyunlarında olduğu gibi....

Eleştiri ekonomi düzenini hedef aldığı anda ise, iş adamı, tüccar, patron, ağa, halkı sömürmekle suçlandılar. Cevat Fehmi Başkut'un **Hacıyatmaz** (1960-61), **Buzlar Çözülmeden** (1965), **Hepimiz Birimiz İçin** (1965-66), Orhan Asena'nın **Kapılar** (1963), **Atçalı Kel Mahmet** (1970) Çetin Altan'ın **Tahtıravallı** (1969), **Komisyon** (1969), Haldun Taner'in **Günün Adamı** (1961), **Eşeğin Gölgesi** (1965), Oktay Rıfat'ın **Yağmur Sıkıntısı** (1969-70), Refik Erduran'ın **Ayı Masalı** (1963), Nazım Kurşunlu'nun **İpler Elimizde Değil** (1962), Yaşar Kemal'in **Teneke** (1968), Orhan Kemal'in **Eskici Dükkanı** (1969) ve **Kardeş Payı** (1970-71), Sermet Çağan'ın **Ayak Bacak Fabrikası** (1964-65), Başar Sabuncu'nun **Şerefiye** (1968-69), **Çarak** (1970-71), Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur** (1969-70) ve **Almanya Defteri** (1971-72), Erol Toy'un **Pir Sultan Abdal** (1969 ve **Maddah** (1971), Oktay Arayıcı'nın **Nafile Dünya** (1971-72) oyunlarında olduğu gibi.

Oyun yazarlarının küçük kasaba ve köy ortamlarının gerçeklerine ilgi duymaları bu döneme rastlar. Daha önceki yıllarda konusunu köy insanının yaşantısından alan oyunlar azdır. [Farut Nafiz Çamlıbel'in **Canavar** (1924-25), Abidin Dino'nun **Kel** (1944), (1936), Necati Cumalı'nın **Boş Beşik** (1949-50), Nazım Kurşunlu'nun **Çığ** (1952-53), Orhan Burian'ın **Canın Yongası** (1954), Ahmet Kudsi Tecer'in **Yazılan Bozulmaz** (1947)]. Köy oyunları 1960 yılından sonra yoğunluk kazanmıştır. Önceleri sadece kent insanının sorunlarını ele alan tiyatro edebiyatı, Oktay Rıfat Horozcu'nun **Çil Horoz**, Orhan Kemal'in **İspinozlar**, Haldun Taner'in **Kaşanlı Ali Destanı**, Cahit Atay'ın **Gültepe Oyunları**, Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur** ve **Almanya Defteri**, İsmet Küntay'ın **Evler Evler** adlı oyunları ile gecekondü bölgelerinin gerçeklerini sahneye getirdi. Aynı yıllar içinde Cahit Atay, **Pusuda** (1961), **Karaların Memetleri** (1962), **Ana Hanım Kız Hanım** (1964), **Sultan Gelin** (1965), **Ormanda** (1964-56) adlı oyunları ile, Necati

Cumalı, **Nahınlar** (1962), **Susuz Yaz** (1967-68) **Vur Emri** (1969), **Ezik Otlar** (1969) ile, Hidayet Sayın, **Topuzlu** (1963) ve **Pembe Kadın** (1965), Recep Bilginer, **İsyancılar**(1964-65) ve **Sarı Naciye** (1972a), Sermet Çağan, **Ayak Bacak Fabrikası** (1964-65), **Manda Gözü** (1969), Nazım Kurşunlu, Refik Halit'in bir öyküsünden uyarladığı **Yatık Emine** (1965-66), Ali Yörük, **Çatallı Köy** (1965-66), Orhan Asena, **Fadik Kız** (1966) ve **Atçalı Kel Mehmet** (1970), Turan Oflazoğlu **Kezban** (1965) ve **Allahın Dediği Olur** (1965), TalipApaydın, **Bir Yol** (1966), Güngör Dilmen **Kalyoncu, Kurban** (1967), Yaşar Kemal, **Yer Demir Gök Bakır** (1967), **Teneke** (1968), Haşmet Zaybek, **Irgat** (1968), **Kanuncu** (1969), Ünal Akpınar, **Bozkırdirliği** (1968), Sabahattin Engin, **Kocadağlar Ağası ve Orda Bir Köy Var Uzakta** (1967-68), Vasfı Uçkan, **Deli Emine** (1968-69), Zeki Öztunalı, **Batak Göl** (1969-70), Erol Toy, **Pir Sultan Abdal** (1969) ve **Meddah** (1971), İsmet Küntay, **Evler Evler** (1972), Nuri Güngör, **Osmangiller** (1972-73) Erdoğan Aytekin **Ebekaya** (1972-73), Ülker Köksal, **Yollar Tükendi** (1973) oyunları ile köy gerçeklerini ve sorunlarını ele aldılar. Bu oyunların temalarını, ağaların baskısı, topraksızlık, susuzluk, bilgisizlik, bağnazlık, kadının sömürülmesi, kan davası, batıl inançlar, meydana getiriyordu.

Orhan Kemal **72. Koğuş** (1968), Kerim Korcan, **Linç** (1971) adlı oyunları ile hapishanelerdeki yaşantıyı canlandırdılar. Bu oyunlarda çevre değişiyor fakat sorunlar aynı kalıyordu. İnsanlar arası ilişkiler, temelde aynı nedenlere bağlı olarak çatışmaya dönüşüyordu.

Oyun yazarının ilgisini daha geniş bir alana çevirmesi ve çeşitli toplum gerçeklerini sergilemesi sonucu tiyatro malzemesi zenginleşmişti. Bu, derinliğine olmaktan çok, genişliğine bir açılamdır. Olay ve durumlar, tanıtılmak istenen sorunu en yalın ve etkin biçimde belirtmek üzere seçilmiştir. Bu sorunları simgeleyen tiplerden yararlanılır. Butipler karşıt güçlerin sözcüleri olarak birbirleri ile çatışırlar. Aksiyon , toplumun belli bir zümresini, belli bir kurumunu temsil eden kişilerin çatışmasından doğar. Oyun kişileri inandırıcı ve tutarlı olmakla birlikte, olayların içinde gelişmezler. Esneklikten yoksundurlar. Farklı oyunların tiplerinde bir benzerlik, hatta bir kalıplaşma görülür. Genel eğilim, kent seyircisinin yabancı olduğu töreleri, adetleri, gerçekleri sergileyerek ilginç bir toplum

portresi yapmak, bu kesimin sorunsal durumunu tanıtmak, ya da toplum düzeni ile ilgili bir öneriyi toplumsal ilişkiler aracılığı ile iletmektir.

Sabahattin Kudret Aksal'ın, Çetin Altan'ın, Turgut Özakman'ın, Haldun Taner'in, Melih Cevdet Anday'ın Adalet Ağaoğlu'nun, Cahit Atay'ın Necati Cumalı'nın, Orhan Kemal'in, Yaşar Kemal'in, Başar Sabuncu'nun, Aziz Nesin'in oyunlarında insancıl özelliklerle de donatılmış toplum tipleri görürüz. **Ocak** (1961-62), **Karaların Memetleri** (1962), **İçerdekiler** (1964-65), **Gözlerimi Kapatırım**, **Vazifemi Yaparım** (1964), **Suçlular** (1965-66), **Kahvede Şenlik Var** (1965-66), **72. Koğuş** (1968), **Teneke** (1968), **Şerefiye** (1968), **Tombala** (1969-70), **Çiçü** (1971), gibi oyunlarda oyun kişileri, hem bir zümreyi, bir ahlâk ekonomisi, kültür düzeyini, bir mesleği, bir yaşı ve cinsiyeti simgelerler, hem de öznel gerçekleri ile ilginçtirler. Bu dönem oyunlarında, toplumsal anlamı olan, bireysel özelliklerle donatılmış oyun kişilerinin yaratılmış olması oyun yazarlarının başarılarından biridir.

Güngör Dilmən Kalyoncu'nun **Midasın Kulakları** (1960-61), **Kurban** (1967), Melih Cevdet Anday'ın **İçerdekiler** (1964-65) ve **Mikadonun Çöpleri** (1967), Oktay Rifat Horozcu'nun **Yağmur Sıkıntısı** (1970) Turan Oflazoğlu'nun **Deli İbrahim** (1967-68) ve **IV. Murat** (1971), Aydın Arıt'ın **Uçamayan Kuşlar Tutulur** (1972-73) gibi oyunlarında bireyin öznel gerçeği, toplumsal kişiliği ile tutarlı olarak ve ayrıntıları ile işlenmiştir.

Kent yaşamını ve bu yaşamı paylaşın kişileri ele alan oyunlarda genellikle sorunlar serimlenmiş, fakat çözüm yolları gösterilmemiştir. Hareket, oyun kişilerinin sonuçsuz çekişmeleri ile meydana gelir. Çatışmalar, çatışmaların doğurduğu yeni durumlar, ilişkilerin asal niteliğini değiştirmez. Bu oyunlarda bir gelişim yoktur. Oyun kişilerinin çevre koşulları altındaki kaçınılmaz sıkıntıları, umutsuzlukları sergilenir.

Buna karşın, köy oyunlarında büyük çatışmalara, cinayete, ölüme varan davranışlara yer verilmiştir. Kentin edilgen insanının yerini, kiyün etken insanı almıştır. Köy ve kenar semt oyunları, genellikle aksiyonu bol oyunlardır. İnsanları cerbezeliştir.

Kent oyunları konuşma inceliğine, dialog örgüsüne önem verirken,

köy oyunlarında yerel giysiler ve dekorlar oyuna çekicilik katmaktadır. Yerel ağız konuşmalara çeşni verir. Bu oyunlarında sahneye koyucunun halk müziğinden ve danslarından da yararlandığı görülür.

Son yılların üzerinde en çok durulması gereken gelişimi anlatım ve biçimleme yönlerinden olmuştur. Oyun yazarlığında ve sahnelenişte bilinçli bir biçim kaygısı gözetildiği görülür. Yazar ve sahneye koyucular benzer amaçlarla çeşitli biçim denemelerine girişmişlerdir. Bunlar arasında oyunun özü ile bağdaşanlar başarılı olmuştur.

Güncel sorunların benzetmeci bir biçimle ele alınmasını aşmak isteyen ve günlük yaşantıya ayna tutmakla yetinmeyen yazarlar, oyunlarını gerçekçi ayrıntıdan ayıklanıp, yoğun ve sanatlı anlatım şekillerini denemişlerdir. Şiirsel anlatım, bu dönem oyunlarına zaman zaman başarı ile uygulanmıştır. Selâhattin Batu'nun, Güngör Dilmen Kalyoncu'nun oyunlarında efsaneden, Turan Oflazoğlu'nun oyunlarında tarihten alınan konular, şiirsel anlatımları ile, dış görünüşün ötesindeki gerçekleri dile getirebilmişlerdir.

Güngör Dilmen Kalyoncu, sadece sözlü ifadede değil, görüntüde, olay düzerinde, durumların işlenişinde, duygu ve düşüncelerin açılımında yonuşun anlatımdan, çağrışımlardan, imge ve benzetmelerden yararlanmıştır. **Midasın Kulakları** (1960-61), **Canlı Maymun Lokantasını** (1963), **Akadın Yayı** (19-67-68), **Midasın Altınları** (1969-70) gibi oyunlarında, toplum gerçeklerini de bireysel gerçekleri de bir kaç plânda birden uygulanan şiirli anlatımla iletmıştır. Kalyoncu'nun oyunlarında şiir, karmaşık ve derin olanı ifade ettiği gibi, çelişkileri göstermekte de yararlı olmuş, zaman zaman oyunun trajik bir etkinliğe ulaşmasını sağlamıştır.

Turan Oflazoğlu, oyun kahramanlarının ruh bunalımlarını serimlemede şiirsel anlatımdan yararlanır. Koşuklu söz, onun **Deli İbrahim** (1967-68), **IV. Murat** (1970-71) oyunlarında başarı ile kullanılmıştır.

Bu dönem köy oyunlarının genel özelliği, görüntüde, dilde, olay ve durumlarda gerçekçi ayrıntı ile çekici olmaktır. Oysa, Necati Cumalı, **Susuz Yaz** (1967-68), **Ezik Otlar** (1969-70), **Vur Emri** (1969-70) gibi oyunlarında köy insanının dramını lirik bir anlatımla iletmıştır. Cahit

Atay'ın oyunlarında ise köy gerçekleri ironik bir anlatımla dile getirilmiş, gerçekçi ayrıntıya doluyulı anlam kazandırılmıştır. Yazarın *Pusuda* (1961), *Karaların Memetleri* (1963) *Ana Hanım Kız Hanım* (1964), *Sultan Gelin* (1964-65) gibi oyunlarında ironik anlatım, malzemenin özüne uygun düşmüştür.

Tiyatro sanatının etkin bir eğitim aracı olduğunu kabul eden oyun yazarları ve sahneye koyucuları, bu etkinlikten büyük kitleleri bilinçlendirme yolunda yararlanmak istediler. Seyirciyi sahne illüzyonuna sokmadan gerçeklerle karşı karşıya getiren, açık seçik olmağa, eleştiri yeteneğini bilemeğe, toplumun gelişim doğrultusunu göstermeğe elverişli görülen epik tiyatro biçimi üzerinde duruldu. Yerli malzemenin epik biçimlemeyle sunulmasına çalışıldı. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* (1964-65), Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* (1964-65), Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* (1969-70) ve *Almanya Defteri* (1971-72), Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya* (1971-72), İsmet Küntay'ın *Birinci Kuruluş* (1971-72) Turhan Selçuk ile Dostlar Tiyatrosunun ortak yapımı olan *Abdülcanbaz* (1972-73) oyunları bu girişimin başarılı sonuçları oldu.

Batı tiyatro biçimlerine öykünmekle ulusul Türk tiyakrosunu yaratmayacağımızı, tıpkı malzemede olduğu gibi, biçimlemede de yerleşmemiz gerektiğini ileri süren yazarlar, geleneksel oyun türlerini biçimlerinden yararlandılar. Halka ancak, halkın anlayış ve beğenisini doyuran bu oyunlar paralelinde yazılmış oyunlarda yaklaşılabileceği öne sürüldü. Ortaoyunu, karagöz, meddah, köy oyunu biçimlemeleri ve anlatım yöntemleri çağdaş içerik'e uygulandı. Geleneksel tiyatromuzun açık biçimi ve göstermecî tekniği ile çağdaş epik tiyatrosunun yapısı arasındaki benzerliklere işaret edildi. Bir önceki dönemde İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun, Ahmet Kudsi Tecer'in, Gençoyuncular'ın yaptıkları denemelere yenileri eklendi. Refik Erduran *Ayı Masalı* (1963), Turgut Özakman, *Sarıpınar* 1914, Sandık Şendil, *Kanlı Nigâr* (1968), Haldun Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1969-70) gibi oyunları ile ortaoyununun biçimsel özelliklerini kendi malzemelerine başarı ile uyguladılar. Aziz Nesin, *Üç Karagöz Oyunu* (1969) ile hayal oyunu kurgusundan, Erol Toy, *Meddah*, (1971-72) oyunu ile, geleneksel

meddah öykülerinden yararlandılar. Deneme Sahnesi oyuncuları, **Ebekaya** ve **Bozkır Dirliği** adlı oyunları sahnelerken köy oyunları biçiminde bir çalışma yaptılar (1968, 1972). Nejat Uygur, halka yakınlaşmanın tek yolunun meddah gibi halk beğenisine yatkın geleneksel türlerden yararlanmak olduğunu ileri sürdü (Tiyatro 73, Sayı:13). Haldun Taner, Kabare Tiyatrosu çalışmaları ile, Batı kabare tiyatrosu biçimlemesini geleneksel oyun türlerinin söz ve durum komiğine bağdaştırdı.

Tiyatro sanatının sadece belli bir kent seyircisi için değil, halk çoğunluğu için yapılmasını ileri sürenler, geleneksel oyun türleri ve Batı epik tiyatro biçimlemesinin yanısıra, halk kültüründe yaşamakta olan göğelerden yararlanılmasını önerdeler. Halk hikâyelerinden, fıkralarından, âşık edebiyatından, halk türkü ve danslarından ilginç bileşimler yapıldı. Çoğunlukla halk kahramanlarının öykülerini ele alan, temaları kalın ve kesin çizgili olan bu oyunlar, halk motugleri ile renk kazandı. Erol Toy'un, konusun halk ozanı **Pir Sultan Abdal**'ın yaşantısından alan, onun şiirleri ve halk türküleri ile beslanmış olan **Pir Sultan Abdal** (1969), gene bir halk töresini, kültürünü yansıtan Orhan Asena'nın **Atçalı Kel Mehmet** (1970) adlı oyunları, bu denemelerin başarılı ürünleri oldu.

Bu dönemde, belli bir biçimsel düzeni malzemelerine uygun bularak uygulayan yazarlar yanında, özü ve biçimi birarada oluşturmuş izlenimi kırılan başarılı oyun yazarlarını da tanıyoruz. Daha önce, ahmet Kudsi Tecer'in, Köşebaşı adlı oyununda bir mahalle ile, bu mahalle ile, bu lahallede yaşamın süreli akışını, dairesel bir devinim içinde gösterdiğini, bu biçimlemenin oyunun hem malzemesine, hem da bu malzemede gösterilen insanın yaşam karşısındaki tavrına iyi uyduğunu görmüştük. Son yıllarda oyunun özünü ve biçimini organik bir bütün olarak işleyen yazarlar çoğalmıştır. Bu yazarlar çoğunlukla iki kişilik oyunlarda başarı gösterdiler. Sabahattin Kudret Aksal'ın, aslında üç kişilik bir oyun olduğu, halde, büyük bölümü iki kişi arasında uzun bir dialoga dayanan oyunu, **Kahvede Şenlik Var** (1965-66), Behçet Necatigil'in **Son Tren** (1967), Melih Çevdet Anday'ın **Mikodonun Çöpleri**, Adalet Ağaoğlu'nun **Tombala** (1969-70), Oktay Rıfat **Horozcu'nun Yağmur**

Sıkıntısı (1969-70), Aziz Nesin'in **Tut Elimden Rovni** (1970) adlı oyunları son yılların çok başarılı iki kişilik oyunlarıdır. İnce ayrıntılara duyarlı olan sanat geleneğimiz, ayrıntı ustalığı isteyen iki kişilik oyunlarda başarı sağlanmasının etkeni olmalıdır. Bu oyunların en önemli özelliği, karşılıklı uzun konuşmalarla kişilerin ve onların temsil ettikleri toplumsal güçlerin karşıtlıklarını ve iç çelişkilerini göstermiş olmaları ve oyun boyunca bir gelişimi göstermeleridir. Daha önceki dönemlerin, ilişkileri hep aynı kalan toplum portrelerinin yerini, oluşan bir toplumun portresi almaktadır. Malzeme inandırıcı bir hareket kazanmıştır.

Özetle, 1960-1973 yılları tiyatro edebiyatında sayıca ve nitelikçe belirgin bir gelişme görülür. Yazarlar istedikleri malzemeyi seçme ve işleme olanaklarına kavuştukça daha ilginç denemeler yapmışlardır. Toplum gerçeklerinin daha genişlemesine ele alınması, oyun kişilerin genel ve bireysel özellikleri ili derinliğine canlandırılması, biçimlemede geleneksel oyun türleri ve halk sanatlarından esinlenilmesi, başarılı sonuçlar vermiş, özü ve biçimi organik bir bütün halinde oluşturan, çağdaş düzeyde, dinamik oyunlar yazılmıştır.

SONUÇ: Cumhuriyet dönemi tiyatrosu, genel görünümü ile, Tanzimat Meşrutiyet dönemi tiyatroları gibi, Batı ülkelerinin tiyatrolarının izindedir. Fakat, Batı tiyatrosunda son yarım yüzyılda gerçekçi ve naturalist akamlara gösterilmiş olan tepki, ülkemiz tiyatrosuna yansımamıştır. Dışavurumcu ve simgesel tiyatro akımlarınının 1923-1940 döneminde yazılan birkaç oyuna etkisi dışında, tiyatromuz çağdaş öncü akımlardan fazla etkilenmemiştir. Batı'nın burjuva dramı izinde gelişen, gerçekçi gözlem, toplum eleştirisi, dramatik biçimleme ve duygusal anlatım yöntemlerinden yararlanılmıştır. Sadece, son yıllarda yapılan, usdışı, epik, şiirsel tiyatro ve halk tiyatrosu denemeler bu genel yargının dışında tutulmalıdır.

Cumhuriyet dönemi tiyatrosu genel görünümü ile gerçekçidir. Günlük yaşamdan alının gerçekler, her gün konuşulan dille yansıtılır. Oyunlarda, dış görünüşü ile hayata benzerlik gözetilir. Oyun yazarları, malzemeleri bakımından, yerli olmayı, kendi gerçeklerimizi dile getirmeyi başarmışlardır. Fakat bu malzemenin derinliğine incelenmediği, iç gerçeklere yönelinmediği görülür. Nedenlerden çok, sonuçlardır sergile-

nen. Çoğunlukla, seyircinin kendi çevresinden tanıdığı gerçekleri ele alarak bir toplum portresi yapmak ve bu portre içinde güncel sorunlara değinmek eğilimi vardır. Konularını tarihten, efsaneden, masaldan alan, içinde fantazi ögesi bulunan oyunlar da çokluk güncel sorunları iletmek üzere yazılmışlardır.

Gerçekçi oyunların konularında, kişilerinde, temalarında bir kalıplaşma eğilimi görülür. Seyirci üzerinde etkisi denenmiş durumlar yinelenir. seyirciyi belli bir tiyatro içeriğine ve biçimine koşullamış olan popüler oyunlar yazılmıştır. Tiyatro edebiyatının gelişimini izlerken, özellikle bu kalıpları kırabilmiş olan oyunları örnek olarak ele almak gerekir.

Tiyatromuzda yansıtılan gerçekler genellikle ortasının günlük yaşantısından alınmış ve aile ilişkileri içinde sunulmuştur. Toplum sorunlarının aile kurumuna etkisi üzerinde çok durulur. Ancak ülkücü oyunlarda ve son yıllarda yazılan oyunlarda aile ilişkilerinin dışında kalan konulara da raslanmaktadır. Oyun yazarları önceleri kent yaşamını ve kent sorunlarını ele alırlarken, daha sonra semt, kasaba ve kıy ortamlarının gerçeklerini de sahneye getirmişlerdir.

Oyun kişileri genellikle bir toplum kurumunu, zümresini, simgeleyen tipler olarak işlenmiştir. Bireysel özelliklere, ruhsal incelemelere ender olarak yer verilmiştir. Bu yüzden oyunlarda karakter portresinden çok toplumsal tiplere raslanır.

Cumhuriyet tiyatrosunun önde gelen ögesi oyunun temasıdır. Oyun yazarları en çok toplum sorunları karşısındaki izlenimlerini belirtmeğe, toplum eleştirisi yapmağa önem verirler. Oyunun kurgusu, kişileri, sözlü ve görüntülü anlatımı, düşünce ögesine hizmet edecek biçimde ele alınmıştır. Dört ayrı dönemde incelediğimiz oyun yazarlığının ilk döneminde Birinci Dünya Savaşı sonrası ekonomik sorunları ile devrim ülkeleri dile getirilmiş, Osmanlı döneminden kalma aksamlıklar, yüzeysel Batı taklitçiliği, köhnemiş geleneklerin baskısı, vurgunculuğa elverişli ortam ve bunun sorumluları eleştirilmiştir. Yazarlar, devrim ülkelerini, Türk ulusunun kahramanlığını, barış, uygarlık ve sanat sevgisini yüceltirken de, bozuklukları yererken de devrimci görüşü paylaşırlar. 1940-1950 döneminde yazılan oyunlarda İkinci Dünya Savaşı'nın Türk

tüplumunun yaşantısına olan etkisi üzerinde durulmuş, Batı taklitçiliğine de, Batının maddeci görüşüne de karşı çıkmıştır. Bu dönemde yazarlar, gücünü yitirmekte olan memur kesiminin hayat görüşünü dile getirmişlerdir. Üçüncü dönemde, değer karmaşası, yoksulluk, toplumsal güvensizlik, halkın bilinçsizliği, aydının sorumsuzluğu gibi sorunlar eleştirel bir görüşle incelenir. Bu dönemin genç yazarları sorunlara nesnel bir görüşle yaklaşma çabası içindedirler. Son dönemde ise, önceki dönemlerde görülen özelliklerin yanı sıra, yoksul çevrelerin sorunlarına eğilme ve bu sorunları, halk çıkarları açısından değerlendirme eğilimi görülür. Oyun yazarları, eleştirmekle yetinmeyip, çıkar yollar önermeğe başlamışlardır. Böylece oyunlar daha çok hareket ve canlılık kazanır.

Cumhuriyet tiyatrosu, son yıllara gelinceye kadar, gerçekçi Batı tiyatrosunun dramatik yapısını ve illüzyon yaratan biçimlemesini benimsemiştir. Özellikle 1940'lardan sonra yazılan oyunlarda hareketli bir gelişimden çok, iki boyutlu toplum portreleri yapılmıştır. Belli durumlardaki ilişkiler, bu ilişkilerin niteliğini değiştirmeyen küçük çatışmalar ve bir oluşumu belirlemeyen sonuçlamalar oyun kurgusu için yeterli sayılmıştır. Durumun belirlenmesinde, seyircinin düşüncesi ve hayal gücünü zorlamayan renkli ve çarpıcı ayrıntılardan yararlanılmıştır. Durum sergilenmesi yanında, bir aksiyon gelişimi de bulunuyorsa, bu gelişim, yanlış anlama, raslantı gibi organek olmayan olaylarla sağlanmıştır. Olay, durum, oyun kişisi gibi içerik öğelerinde ve aksiyon gelişiminde, seçme, eleme, soyutlama, yoğunlaştırma işlemine daha çok son yıllarda yazılan oyunlarda raslanmaktadır. Söz ve görüntü anlatımına son yıllarda daha çok özen gösterilmeğe başlanmıştır.

Oyun yazarlığında malzemenin yerli olması ile yetinmeyen, Batıdan aktarılmış kalıpları da kırmak isteyen yazarlar, yeni biçim denemelerine girişmişlerdir. Geleneksel oyun türlerini ve halk sanatlarını biçimlemelerinden yararlanan bu denemeler, tiyatro sanatını halk beğenisine yaklaştırmakta yararlı olmuştur. Tiyatro sanatını daha yaygın bir etkinlikle kullanmak isteyen yazarlar ise, Batının epik tiyatro özelliklerini, açık biçimi ve göstermecilik tekniği uygulama yoluna gittiler ve bu özelliklerle geleneksel oyunlarımızın özellikleri arasındaki benzer

liğe dikkati çektiler. Bu denemeler içinde, öz ile biçimi en iyi kaynaştırabilen oyunlar başarılı oldu. Uzun yıllar tiyatromuza yerleşen kalıpların, olay, durum, tip klişelerinin aşılabildiği görüldü. şiirsel tiyatro, soyut tiyatro, epik tiyatro, halk tiyatrosu, kabare tiyatrosu trlarından iyi oyunlar yazıldı. Evrensel gerçeğe ters düşmeden ulusal, ağdaş sanat düzeyi altında kalmadan halk beğenisine yönelik oyunlar tiyatro sanatını özlediğimiz düzeye yaklaştırdılar.

Sonuç olarak, Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığı bir gelişim içindedir, diyebiliyoruz. elli yıllık süre içinde tiyatro edebiyatının yüz akı sayacağımız oyunlar yazılmıştır. Bu sanatın tümü ile özlenen aşamaya ulaşması için, tiyatro olayını hazırlayan koşulların olumlu olması gerekir. Oyun yazarlarımız bu alandaki çalışmalarını en iyi biçimde değerlendirme olanaklarına kavuşturca gelişim hızlanacaktır.

* *CUMHURİYET'İN 50. YILDÖNEMİNİ ANMA KİTABI* Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi yayın, Ankara 1974.

DİPNOTLAR

- 1- Onuncu Yıl Söylevi, 9. X . 1933, (Prof. Dr. Melâhat zg, "Atatürk'n Edebiyat ve Sanat Anlayışı", Atatürk Konferansları, Tarih Kurumu, Ankara, 1964. adlı yazıdan)
- 2- Atatürk'n Söylev e Demeçleri, III. s.: 373 (Aynı yazıdan)
- 3- Muhsin Ertuğrul, "Bir Dönüm Gecesi", Cumhuriyet, 14 Nisan 1963 (aynı yazıdan)
- 4- zg, Melâhat, a.g.y.
- 5- Ay, Ltfi: "Otuz Yıllık Repertuvar", Devlet Tiyatrosu Dergisi, şubat 1972. Sayı: 54.

CUMHURİYET DÖNEMİ KADIN OYUN YAZARLARI

Atatürk devrimleri ile yeni haklar elde eden kadın, bu hakların paralelinde yeni görevler de yüklenmiştir. Cumhuriyet kuşağının aydın kadını bu görevlerin bilincindedir. Günümüzde emeğini, bilgisini, yeteneğini, becerisini çeşitli meslek alanlarına yönelmiş ve başarılı olmuş çok kadın tanıyoruz.

Yazarlık, çalışma alanlarının en çetinlerindenidir. Emek, bilgi ve yetenek yanında bir kültür birikimi ister, sürekli ilgi ister. Bir yan iş, bir ikinci uğraş durumuna düşerse zayıf ve yüzeysel olur. Ayrıca edebiyatta, tüm sanatlarda olduğu gibi, ortahalli olana yer yoktur. Yazı yazan kişinin, bir insan gerçeğini yakalayabilmesi için, hem dikkatli, hem duyarlı olması gerekir. İnceleme, ancak bir dünya görüşü içinde yorumlanıp değerlendirildikten sonra sanata malzeme olur. Oyun yazarlığı ise, gözlem ve inceleme titizliği, değerlendirme bilgisi, biçimleme ustalığı yanında sahne tecrübesini de gerektirir.

Bu yüzden kadınların yazarlık, özellikle oyun yazarlığı alanına yönelmesi ve bu alanda sivrilmesi kolay olmamıştır. Önce roman, sonra öykü türlerini deneyen kadın yazarlarımız özellikle öykü alanında başarılı oldular. Oyun yazarlığı, son yıllara kadar, raslantısal izlenimi bırakan bir kaç yetersiz girişimden ibaret kaldı. Ancak 1960'dan bu yana başarılı kadın oyun yazarlarından bahsedebiliyoruz.

Oysa çeşitli meslek dallarında yeteneğini, çalışma gücünü, becerisini ispatlamış olan kadının, oyun yazarlığında da varlık göstermesini istiyoruz. Kadını erkekle eş haklara kavuşturmamış olan bir geleneğin birikiminden geçmiş, zor çevre koşulları içinde, annelik gibi, ev kadınlığı gibi fedakârlık ve sürekli emek isteyen görevleri yüklenmiş, yeni haklar elde ettiğinde bile toplumun eski alışkanlıklarını zedelememek için, mesleği ile ev kadınlığını at başı götürme çabasına girişmiş olan kadının sesini duyurması özellikle önemlidir. Onun hayat karşısındaki tavrını, toplum gerçeklerine karşı tutumunu, sorunları anlayış ve yorumlayış tarzını

tanımak istiyoruz. Ülkemizde hâlâ bir kadın sorunu oldukça ve bu sorun toplumun çeşitli kesimlerinde birbirinden farklı nitelikler gösterdikçe, bu sorunları yaşayan cinsin izlenimlerini öğrenmek hakkımızdır.

Son elli yıl içinde kadın yazarlarımız tarafından yazılan on dokuz oyun İstanbul Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu sahnelerinde temsil edilmiştir. Bunlara, oynanmamış fakat basılmış oyunlarla, televizyon ve radyo oyunları da eklersek küçük bir birikim ile karşılaşırız. Bu birikimin genel özelliklerini şöyle özetleyebiliriz:

Adalet Ağaoğlu gibi, sürekli olarak tiyatro ile ilgilenen ve eser veren bir iki yazar dışında, kadın yazarlarımızın çabası bir kaç girişimden öteye gitmez. Bu yüzden oyunların çoğu gelişmemiş, olgunlaşmamış ilk deneme niteliği taşır.

Kadın yazarlar, görüş açısı, ilgi alanı, ifade özelliği bakımından benzerlik göstermezler. Çeşitli türlerde birbirinden farklı eserler yazılmıştır.

Yukarıda değindiğimiz, sahnelenmiş on dokuz oyundan ancak üçte biri konusu ve işleniş bakımından belli bir düzeye erişmiştir. Oynanan oyunların çoğu dolantı komedyası, polisiye dram, masal oyun türüdür. Son yıllarda tiyatro yazarlarının toplum sorunlarına ilgi duydukları görülür. Orta sınıfın kadın erkek ilişkisi üzerinde çokça durulmaktadır. Başarılı oyularda ayrıntı inceliği dikkati çekmekle birlikte, psikolojik inceleme ve biçimleme açısından güçlü oyunlar yazılmamıştır.

Cumhuriyet döneminin eski kuşağı içinde Nudiye Nizamettin ilginç yazar olarak çıkıyor karşımıza. Seniha Cemal Kanbay, Nihal Karamağalı, Aysel Kılıç, dolantı kurmakta ustalık gösteriyorlar. Gülten Dayıoğlu, Vecihe Karamehmet, tiyatronun eğitici işlevine katkıda bulunmaları bakımından yararlı yazarlar. Tiyatroyu bir uğraş edinmesi ile Sevgi Sanlı dikkati çekiyor. Beki Bahar, Gülten Akın, Pınar Kür, kısa oyunlarda ikili ilişkileri toplumsal ve ruhsal boyutları ile yansıtmaya çalışıyor, öncü denemeler yapıyorlar. Nezihe Meriç, Ülker Köksal, Nezihe Araz, kadını toplumsal koşulları içinde sorunları ile yansıtıyorlar. Adalet Ağaoğlu günümüzün çağdaş tiyatro sanatı düzeyinde eser veren, kendini durmadan yenileyen oyun yazarımız. Şimdi bu yazarları ve oyunlarını tarih sırası içinde tammaya çalışalım.¹

Cumhuriyet döneminde tiyatroya, oynanacak düzeyde oyun vermiş olan kadın yazarlarımızın en eskisi Nudiye Nizamettin'dir. Nudiye Nizamettin Hanım hakkında öğrenebildiğim, gazete yazarı Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu ile evli olduğu ve 1971 yılında öldüğünden ibaret. Oyununun adı **Beyoğlu** 1931. Oynanacağı bir süre Darülbeydi Dergisinde bildirilmiş, Darülbeydi sahnesinde oynanmak üzere repertuvara alınmış olduğu halde sonradan oynanmamış. Oyunun yazma nüshası İstanbul Şehir Tiyatrosu kitaplığındadır.

Beyoğlu 1931, birkaç bakımdan ilginç bir oyundur. Teması, ele aldığı konu ve bu konuyu işleyiş biçimi, aynı yıllarda tiyatroya eser veren Vedat Nedim Tör, Cevdet Kuret, Nazım Hikmet gibi yazarların oyunlarına benzer. Oyun günün yaygın bir sorununu dile getirmektedir: İstanbul'un belli bir kesiminde görülen ahlâk yozlaşması. Yazar, 'sosyete' yaşamı adı altında, toplumun geleneksel değer yargılarına uymayan bir yaşamı sergiler. Alafranga ve gösterişi dış görünüşü altında bu toplum, annelerin kızlarını fuhuşa teşvik ettiği, kumarhanelerde toy gençlerin kurduğu ve hacıgaların soyulduğu kirli bir ortamdır. Yurtsever, dürüst gençler, namuslu, uyanık genç kızlar ve bu gençlerin kurduğu mutlu evlilikler bu tehlikeli ortam içinde yıkıma sürüklenir. Toplumsal bir eleştiri niteliği taşıyan bu oyun, seyirciyi duygulandıracak ve heyecanlandıracak biçimde işlenmiştir.

Bu dönemde ikinci kadın tiyatro yazarı olarak Cahit Uçuk'u tanıyoruz. Cahit Uçuk 1911'de İstanbul'da doğmuştur. Kaymakam olan babası ile birlikte Anadolu'nun çeşitli yörelerine gitmiş ve bu yüzden kesintili bir öğrenim görmüştür. Roman ve öyküleri yayınlamış olan yazar, özellikle çocuk romanları ve öyküleri ile dikkati çekmiştir. İngilizceye çevrilen **Türk İkizleri** (1956) adlı eseri ile Uluslararası Çocuk Kitapları Birliği'nin Hans Christien Andersen yarışmasında şeref armağanı almıştır (1958)². Cahit Uçuk'un **Gök Korsan** adlı oyunu 1946-47 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Yazarın oynanmamış olan **Kafes, Sırma Bacı** adlı oyunları da vardır.

Gök Korsan³, bir aşk ve kahramanlık oyunudur. Konusu Ortaçağ'da, korsanlar arasında geçer. Mağrur ve güzel bir Rodos'lu kızın yiğit bir Türk korsanına olan aşkını, başka korsanlar tarafından kaçırlışını,

öldürüleceği sırada sevgilisi tarafından kurtarılışını, daha sonra yeni tehlikeleri göğüs germek zorunda kalışını anlatır. Manzum olarak yazılmıştır. Mertlik, yiğitlik, dostluk, sadakat, aşk, sanat 'sevgisi gibi değerler yüceltilmiştir. Yazar bu konuda şöyle söylüyor:

"Bir fırtına coşkunluğu içinde yazdım.....Diyebilirim ki, bu eserimi yazarken kahramanlarımızın çeşitli duyguları zaman zaman kalbimden taşarcasın bütün benliğimi sarsıyordu. İstedim ki Gök Korsan'da insan ihtiraslarının en ulvisi olan aşk, bütün esere hakim olsun....Yalnız aşk mı ya? Kahramanlık, ulvi ve süfli duygular, haksızlığa isyan, yuvaya, aileye hasret, şefkat,hep bir insanda görülen her çeşit ihtiras ve ruh haletleri..."⁴

Sahnelenmiş tek oyunu ile tanıdığımız Seniha Cemal Kanbay 1989'da Erzincan'da doğmuştur. Lise karşılığı eğitim görmüştür ve ev hanımıdır. Şiir, öykü, oyun yazdığını ve bunu zevki için yaptığını söylüyor. Eski Türkçe **Türk Kadını** ve **Nedim** dergilerine şiir yazmakla yazı hayatına atılan Kanbay, daha sonra Zaman Gazetesine, Ülkü, Halk, Atıok, Dergilerine şiir ve hikâye yazmıştır. Şimdi Kadın Dergisine yazmaktadır. Seniha Cemal Kanbay'ın **Bu Gün Pazar** adlı oyunu 1952-53 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır. **Pişkin, Kiracılar Saltanatı, Ayşe** adlı sahnelenmemiş oyunları da vardır.

Bu Gün Pazar, bir dolantı ve töre komedyasıdır. Karadenizli bir bütün tüccarının İstanbul'a gelişini ve Büyük Ada'da bir paşa konağında konuk edilmesini konu olarak almaktadır. Bu varlıklı ve görünüşte saf adamın çevresinde, ondan yararlanmak isteyen her yaştan ve mizaçtan bir çok kadın vardır. Oyun, Hüseyin'in bu kadınlarla ilişkileri ve kayınbabanın da cümbüşe katılması ile gelişir, sıladaki karısının gelip duruma el koyması ile son bulur.

Yazar, kurnaz fakat görgüsüz bir hacıağa ile İstanbul'un züppe ve çıkarıcı çevresini karşı karşıya getirmiş, her iki kesimi de gülünç aşırılıkları ile sergilemiştir. Kimin kimi alt ettiği kesinlikle belli olmayan bir ilişki ile, bu ilişkinin organik olarak içerdiği anlaşmazlıklar, güldürücü durumlar meydana getirir; ortaya eğlendirici bir oyun çıkar.

Cumhuriyet döneminin tiyatro sanatına çok genç yaşta gönül veren oyun yazarlarından biri Sevgi Sanlı'dır. Sevgi Sanlı, oyun yazarı olarak, çevirmen olarak, dramaturg olarak, tiyatroya sürekli ilgi duymuş bir kadın yazardır. İzmir'de doğmuştur. İzmir Amerikan Kız Koleji'ni bitirdikten sonra bir süre İstanbul Üniversitesi İngiliz Filolojisi'nden okumuştur. Sevgi Sanlı'yı yazarlığa teşvik eden, ileri görüşlü bir gazeteci olan babasıdır. Sevgi Sanlı İzmir Radyosu'nda çalışmış, Ankara Radyo ve Televizyon Kurumu Dış Yayınlar servisinde spiker olarak görev yapmıştır. Uzun süredir Devlet Tiyatrosu dramaturgudur. İngilizce, Fransızca, Rusça bilir. İki kızı vardır.

Sevgi Sanlı'nın ilk oyunu olan **Dilsizlerin Dili**, 1950- 1951 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynandı. Yazar bu oyunda bir toplum sorununa eğilmiş, bu sorunu, ülkücü bir gazetecinin çevresindeki yolsuzluklarla kavgasını içeren bir konu içinde iletmiştir. Oyunda belirtildiğine göre, rüşvetin, vurgunculuğun, ahlâk dışı davranışların yaygın olduğu bir ortamda ülkücü kişi, şimdi yenik düşse bile, bir gün gelecek "ısrırap çekerlerin haykırışı, dilsizlerin dili" olacaktır.

Yazarın, **Menevşe Yaprağından İncinen Kız** adlı oyunu 1964-65 mevsiminde Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Türk folklorundan yararlanılarak yazılmış olan ve fantazi öğeleri ile bir masal havası taşıyan bu oyunda günümüzün toplumsal gerçeklerine paraleller kurulmağa çalışılmıştır. Sevgi Sanlı'nın, eski ve yeni Türk kadınına karşılaştıran **Yazılı Taş**, Hippi gençlerin düşünce ve yaşantısına eğilen **Dalga** isimli oynanmamış iki oyunu daha vardır.

Sevgi Sanlı, tiyatro ve televizyon için sürekli olarak çeviri yapar. Dilimize kazandırdığı oyunlar şunlardır: J.B. Priestley'den **Haftabaşı**, Graham Green'den **Oturma Odası**, Lilian Hellman'dan **Küçük Tilkiler** ve **Kırk Oyuncaklar**, Edward Albee'den **Amerikan Rüyası** ve **Kıl Payı**, G.B. Shaw'dan **Blanko Posnet'in Sırrı** ve **Kırgınlar Evi**, Peter Shaffer'den **Halkın Gözü**, **Kalbin Sesi** ve **Küheylan**, William Gibson'dan **Salıncakta İki Kişi**, Ayrıca, **My Fair Lady** ve **Kiss Me Kate** müzikallerinin çevirilerini yapmıştır. Televizyon oyunu **Uzay Yolu** serisini ilk kez dilimize çeviren Sevgi Sanlı'dır.

Günümüz kadın tiyatro yazarları arasında en başarılı olanı kuşkusuz Adalet Ağaoğlu'dur. Adalet Ağaoğlu, oyun yazarlığını yaşamının baş işi olarak seçmiş ve sürekli olarak tiyatro ile ilgilenmiştir. 1929 yılında Nallıhan'da doğan yazar, Ankara Kız Lisesi'ni ve daha sonra da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirmiştir. Ankara Radyosu'na dramaturg olarak giren Adalet Ağaoğlu, uzun yıllar bu kurumda çalıştı ve T.R.T. program uzmanı oldu. Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Türkiye Merkezi'nin üyesidir. Evlidir.

Adalet Ağaoğlu'nun ilk oyunu Sevim Uzgören ile birlikte yazmış oldukları **Bir Piyas Yazalım**'dır. Bu oyun 1950-51 mevsiminde Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır. **Evcilik Oyunu**⁵ 1965-64'de İstanbul Şehir Tiyatrosu ve 1964-6'de Devlet Tiyatrosu'nda, **Tombala**⁷, 1969-70 mevsiminde Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Yazarın bundan başka, **Bir Kahramanın Ölümü**⁸, **Sınırlarda Aşk, Kış, Barış**⁹, **Çıkış**¹⁰, **Kozalar, Kendini Yazan Şarkı, Sessiz Bir Adam** adlı oyunları vardır.

Adalet Ağaoğlu topluma dönük bir yazardır. Gerçekçi gözlemle saptadığı günlük ilişkileri, bu ilişkileri etkileyen toplum gerçeğini belirtecek biçimde sergiler. Oyun kişilerini hem insansal boyutları, hem de koşulları içinde ele alır. İnsanı toplumdan, toplumu insandan sorar. Bireyin ve toplumun karşılıklı sorumluluğuna inanmıştır. Gerçekleri akılcı açıdan değerlendirmeye çalışır. Yargılamadan önce anlamağa önem verir. Fakat duygusal bir hoşgörü içinde affetmeğe razı değildir. Eleştirel görüş ile, gerçeğin kaçınılmaz olduğu duygusu dengelenmiştir.

Yazar, **Evcilik Oyunu**'nda töreden gelen cinsel baskıların gençleri bunalıma sürüklediğini, sağlıklı evliliklere yol açtığını, kompleksli insanlar yarattığını göstermiştir. Toplumdan çeşitli kesitler alarak, erkek ve dişi cinsi, çocuk, ergen, genç evli, anne ve baba durumlarında gösterdiği bu oyun, sorunu gerçekçi bir toplum portresi içinde sunmaktadır.

Çatıdaki Çatlak, küçük esnafın, emekçinin, ev kadının ekonomik gövensizliği ile, bu gövensizliğin olumsuz olarak etkilediği insan ilişkileri üzerinde durur. Toplum düzeninde güven sağlanmadığı için insanlar bazı yükümlülükler üstlenmişlerdir, yardım ve fedakârlık gibi. Fakat sömürüye yol açan bu yükümlülükler çoğu zaman ters sonuç verir.

Adalet Ağaoğlu, **Tombala** adlı kısa oyunda, çocuklarını büyütüp yalnız kalmış yaşlı bir karı kocanın günlük yaşantısını ele almıştır. Bu insanlar son günlerini, ölmüş oğullarının anısı, yaşayanların özlemi ile mutsuz bir bekleyiş içinde geçirirler. Yaşamları boyunca anlamlı bir iş yapmadan yaşlanmış olmanın tortulu sıkıntısını sürdürürler. Yazar açıklamasını şöyle yapıyor bu oyun için:

"Arada bir dönüp de günlük yaşayışınızı bir yabancı gözü ile seyrettiğimiz olur mu? Ben bunu sık sık yaparım. Her seferinde de sonuç hiç iç açıcı değildir. Bütün gün çok önemli işler yaptığımı sanarak koşturup durmuşumdur, ama bir de bakarım ki, bir torba mercimeği bir kez daha ayıklamışım. Belki de kendime daha iyi ülküler edinemediğim, ya da tombala oynamağa yeterince başkaldıramadığım için, dönüp dolaşıp hep aynı masanın başında, hep aynı hareketle hep aynı sözleri söyleyerek, hep aynı oyunu oynuyormuşum duygusuna kapılırim"¹¹.

Adalet Ağaoğlu ayrıntı ustasıdır. Oyunlarında sarsıcı, büyük olaylardan çok küçük çatışmaları içeren anlamlı durumlara yer verir. Bu durumları yaşayan kişinin duygu ve düşünce ayrıntıları seyirciye ustalıkla iletir. Bu bakımdan Adalet Ağaoğlu için, kadın duyarlılığını sahneye getirmeği başarmış bir yazar demek doğru olacaktır. Bu gözleme bir de, çağdaş tiyatro sanatı düzeyinde eser veren kadın yazarımız olduğunu eklememiz gerekir.

Perihan Zorlu, Devlet Tiyatrosu'nda iki oyunu oynanmış bir yazar. 1957-58 mevsiminde **Günah Gecesi**, 1969-60 mevsiminde ise **Son Yağmur** adlı oyunları sahnelenmiş. Bu oyunlar, aşırı kötülük eğitimi, kıskançlık, aşırı tutkular, çaresiz bir kurban, gizli aşk gibi yüzeysel heyecan öğeleri ile, polisiye oyunlara özgü korkulu bekleyişi ve karmaşık bir serimi içeriyor. **Son Yağmur**'da babası ölünce bir dadı eline teslim edilen, dadı tarafından sömürülen ve hasta olduğu telkin edilen, güzel olduğu için ablası tarafından kışkanılan, uysal, içine kapanık, duygulu bir kızın, bir aşk ve cinayet dolantısı içindeki yaşamı ve ölümü gösterilmiştir.

Vecihe Karamehmet tiyatronun eğitici yönü ile ilgilenen bir öğretmendir. Çapa Kız Öğretmen Okulu'nu bitirmiş. Kız Lisesi, Şişli Terakki Lisesi, Atatürk Kız Lisesi'nde İngilizce öğretmenliği yapmış, emekli olmuştur.

Vecihe Karamahmet okul müsamereleri için oyun yazıyor. Bu oyunların sahnelenişini yönetiyor. **Milyonluk Yeğen** adlı oyunu 1961-62, **Şans Adası** ise 1962-63 mevsimlerine İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır. **Milyonluk Yeğen** büyük bir mirasa konun açıkğöz fakat görgüsüz bir genç kız ile, para sıkıntısı çeken, züppeliğe özenen bir ortasnıf ailenin ilişkilerini ele alıyor. **Şans Adası** ise ıssız bir adada geçen, fantaziye bolca yer veren masalsı bir oyun.

Yazarın en belirgin özelliğı ortaöğretim kurumunda tiyatro sanatını ciddiye aldırmaı başarması, öğrencilerine bu sanatı sevdirmesi ve bu yolda zevkle, istekle çalışmış olmasıdır.

Kadın yazarlar içinde öncü bir yazar niteliğı taşıyan oyun yazarımız Havva Pınar Kolukısa (Kür) dür. 1943 yılında doğan, Orta ve Lise eğitimini İngiltere ve Amerika'da, Üniversiteyi iki yıl Amerika'da, iki yıl İstanbul Robert Kolej Yüksek Okulu'nda yapan Pınar Kür, ayrıca Fransa edebiyat, dram ve yaratıcı yazarlık konularında beş yıl çalışmış ve doktora yapmıştır. Devlet Tiyatrosu dramaturgluk görevini yapmıştır.

İki Başlı Adamın Tek Eli adlı oyunu 1962 yılında Ankara Sanatseverler Derneğ'i'nde yarı amatör bir topluluk tarafından oynanmıştır. **Kuru Kuru Kurbanın Olam**, 1963 yılında Gaston Baty Tiyatrosu'nda Theatre de Nation'un Genç Truplar arasındaki yarışmasında ilk altı içine girmiştir. **Asılacak Kadın** adlı oyunu Fransızcaya çevrilmiştir. Dost değisinde öyküleri yayınlanan Pınar Kolukısa (Kür) şimdi roman yazıyor.

H. Pınar Kolukısa (Kür), Batı tiyatrosunu iyi tanıyan, aynı zamanda yerli tiyatromuzun sorunları ile ilgilenen bir yazar. Sahneyi yakından tanıyor. Batı etkisini aşmamızı, kendimize özgü tiyatro yapmamızı istiyor. Kendi oyunlarında yerli olanla öncü tiyatroyu kaynaştırma çabasında olduğu görölüyor yazarın. Gerçeğın görege oluşu, düşsel gerçekler, yüreğın sevgisi ile kafanın sevgisi, sevilmenin yüklediğı sorumluluk gibi konular üzerinde düşünmeğe çağırıyor seyirciyi.

Öncelikle şair olarak tanıdığımız Gülten Akın da tiyatroya değışik bir renk katma çabasında olan bir genç kuşak yazarıdır. Gülten Akın 1933'de Yozgat'da doğmuştur. Tüm öğrenimini Ankara'da yapmış 1955 yılında Hukuk Faköltesini bitirmiştir. Eşinin işi gereğı Anadolu'nun çeşitli il ve

ilçelerine gitme olanağı bulan yazar, halkı yakından tanımıştır. Oyunlarını ve şiirlerini, kendi deyimi ile, "biraz öğretmen, biraz avukat, biraz yönetici eşi, bir hayli de anne olarak geçirdiği bunca yılda" yazmıştır.

Şiir kitaplarından **Rüzgâr Saati**¹² , Varlık şiir ödülünü, **Sığda**, 1965 Türk Dil Kurumu şiir ödülünü kazandı. Yazar, **Maraşın ve Ökkeşin Destanı** ile TRT ödülünü aldı. Ayrıca **Kestim Kara Saçlarımı**¹³ , **Kırmızı Karanfil**¹⁴ ,adlı şiir kitapları vardır. Gülten Akın'ın basılmış oyunları ise şunlardır: **Çıkış**¹⁵, **Batak**¹⁶ , **Kızlar Değirmeni**¹⁷, **Babilde Bir Yusuf**,¹⁸ **Keloğlan**¹⁹, Yazar bu birer perdelik oyunlarında şiirsel anlatım yöntemi ile yerli malzemeyi bağlaştırma yollarını aramaktadır.

Güldürü yazarı Aysel Kılıç, 1937 yılında İstanbul'da doğdu. Bursa Kız Lisesi'ni bitirdi. Evlendiği için yüksek öğrenimini yarıda bırakmak zorunda kaldı ve kocasının işi gereği uzun yıllar Adana'da oturdu. Üç çocuğu vardır ve şimdi İstanbul'da yaşamaktadır.

Aysel Kılıç, ilk oyunu olan **Haremde**'yi 1962 yılında yazmıştır. 1964 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu Üsküdar bölümünde oynanan bu oyun, iki yıl sonra Avni Dilligil tarafından **Paşanın Haremi** adı altında tekrar oynanmıştır. Bundan başka yazarın **Bir Damat Aranıyor** adlı oyunu Gülsüm Kamu özel tiyatro topluluğu tarafından oynanmıştır. **Hayal Oyunu** adlı oyunu İstanbul Şehir Tiyatrosu, **O Ağacın Altını** adlı oyunu ise Nejat Uygur tiyatrosu repertuvarına alınmıştır.

Aysel Kılıç dolantı komedyası türünde ustalık göstermektedir. Tip ve durum komiğini başarı ile kullanır. **Haremde** adlı oyunu bir Osmanlı Paşası ile dört karısının ilişkilerini eğlenceli bir biçimde yansıtır. Kadınlardan ikisinin sevgilileri bir yolunu bulup konağa girerler. Aldatmadan ve yanlış anlamadan doğan karışıklığa, Paşa'nın ölümünün yarattığı kuşku ve suçlamalar karışır. Kısmen töre komedyası niteliği taşıyan, fars öğeleri ile beslenmiş olan bu dolantı dört karısı, toplumun birbirinden farklı kesimlerinin ayırıcı özelliklerini, hatta iç çelişkileri ile birlikte göstermektedirler. Bu yüzden çatışmalar, bir dolantı komedyasının sınırları içinde, ilginç ve anlamlıdır. Yazarın, **Curcuna** ve **Bir Damat Aranıyor** adlı oynanmış iki güldürüsü daha vardır.

Nihal Karamağralı, Vâlâ Nurettin ile birlikte ve kendi başına bir kaç oyun yazmıştır. Asıl adı Müzehher'dir. Yazar olarak kızının adı olan Nihal ismini kullanır. Karikatürest Cemal Nadir'in, daha sonra da Vâlâ Nurattin'in eşi olduğunu biliyoruz.

Nihal Karamağralı, içinde toplumsal eleştiri de bulunan polisiye oyunlar yazıyor. Bu oyunlara özgü dolantı düzenini kurmakta ustalık gösteriyor. Yazarın **Mirasçılar** adlı oyunu 1963'de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmış. Bu oyun için yaptığı bir açıklamada yazar şöyle söylüyor:

"İkinci Cihan Savaşı sıralarındaydır. Çekiciliğine dayanamayıp tercüme ettiğim polisiye romanların gerçek adını bir kitapçı ile aşkla berkleştirir, öyle piyasaya sürerdi. Halkımızın ince entrikalı romanları okumak seviyesine henüz ulaşamadığını sebep gösterirdi. Bir bakıma hakkı vardı. Gazeteler de tefrika için aşk romanlarını seçerlerdi. Şimdi sanki çağ değişti. Polisiye romanlar ve piyesler ileri yabancı memleketlerdeki kadar bizde de ilgi çekici oldu. Ben bunu kendi mesleğim hesabına da, memleketim hesabına da hayra yoruyorum. Ben bunu halkımızın zekâsını nüanslar üzerinde çalıştırması suretinde yorumluyorum ve bir seviyelenme müjdesi sayıyorum"²⁰.

Mirasçılar, ölmek üzere olan bir yenge ile amcanın dört mirasçısının gerilimli bekleyişleri ile başlar. Yenge ile Amca'dan hangisinin önce öleceği mirasçıyı tayin edecektir. Bu bekleyişi bir cinayet izler. Katilin bilinmemesi kuşkulara, karşılıklı suçlamalara yol açar. Gizli çirkinlikler deşilir. Yazar, yan tema olarak özgürlük ve sorumluluk sorunları üzerinde durmuştur.

Nihal Karamağralı'nın **Kapının Ardında** adlı, yine bir hırsızlık ve cinayeti ele alan oyunu 1964-65 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır. **Casuslar** adlı oyunu ise Vâlâ Nurettin ile birlikte yazmıştır.

Gülten Dayıoğlu, romanları ve öyküleri yanında oyunları ile de çocuk edebiyatına katkıda bulunan kadın yazarlarımızdandır. 1935 yılında Kütahya'nın Emet ilçesinde doğdu. İstanbul Atatürk Lisesi'nde okudu. İstanbul Hukuk Fakültesi'ne devam etmekte ve öğretmenlik yapmaktadır. Evlidir, iki çocuğu vardır.

Gülten Dayıoğlu, yazıları ile eğitici olmak çabasındadır. Cumhuriyet Gazetesi'ne eğitim ve öğretimle ilgili inceleme yazıları da yazmaktadır. İyi bir gözlemcidir. Çocukları duygulandırma yolu ile eğitme yolunu seçmiştir. **Radyo ocuk Oyunu, Yoksul Oduncu** (1966), **İstenmeyen** (1967), İstanbul Radyosu'nda oynanmıştır. **Kilci'nin Şamdanları** Ankara Radyosu'nda oynanmıştır (1970). Televizyon ocuk oyunu **Tükenmeyen Paralar** Nisan 1972'de oynanmıştır. Yazarın **Yenir Otlar Yenmişti** adlı bir radyo oyunu daha vardır. Öğretmen olan yazar, okul temsil çalışmalarına da katılmakta, oyunlar sahnelemektedir.

İyi bir öykü yazarı olan ve bir kez de tiyatroyu deneyen Nezihe Meriç, 1925 yılında Gemlik'de doğdu. 1942'de Eskişehir Lisesi'ni bitirdi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı ve Felsefe bölümlerinde bir süre okudu, 1948-1954 yılları arasında Heybeliada İlkokulu'nda müzik ğretmenliği yaptı ve öğrencileri ile birlikte, her yıl kendi yazdığı bir müzikli oyunu İstanbul Radyosu'nda oynattı.

Nezihe Meriç, öncelikle bir öykü yazarıdır. **Bozbulanık** (1953), **Topal Koşma** (1956), **Menekşeli Bilinç** (1965) adlı öykü kitapları vardır. **Korsan ıkılmazı** adlı romanı Türk Dil Kurumu roman dln kazanmıştır (1972). **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyunu ise Ankara Devlet Tiyatrosu'nda 1969 yılında sahnelenmiştir²¹. **Gol** adlı oyunu Cumhuriyetin ellinci yılında Devlet Tiyatrosu için hazırlanmaktadır.

Nezihe Meriç, yklerinde olduğu gibi, oyunlarında da ülkemizdeki kadın gerçeği ve sorunları üzerinde durmuş, eserine kadın tavrını getirmiştir. **Sular Aydınlanıyordu**, toplumumuzun çeşitli kesimlerinden alınmış dokuz kadını, hem tipik özelikleri, hem evre koşulları ve bu koşullar karşısındaki tutumları ile tanıtır. Hepsi aynı oyuncu tarafından oynanması dşnlen dokuz ayrı kadının öyküsü, toplumumuzdaki kadına çok yönden ışık tutmaktadır. Yazar birbirinden farklı çevrelerin, birbirinden farklı mizataki kadınlarını dıştan olduğu kadar iten de anlamağı çalışmış, onları nesnel bir görüşle fakat yine de kadınsı bir incelik ve duyarlılıkla canlandırmıştır. **Sular Aydınlanıyordu**, bir aksiyonu geliştirmekten çok, portre yapmakla yetinen oyunlardandır. Farklı kadınların öyküleri birbiri ile ilintili değildir. Onlar bir mahallenin ortak

yaşantısının paylaşırlar. Yazar bu oyunu ile tiyatro edebiyatımıza ülkemizdeki çeşitli kadın tiplerini ve onların sorunlarını getirmiştir.

Tek perdelik oyunu **Alabora**, 1970'de Devlet Tiyatrosu, Yeni Sahne'sinde oynanan Beki L. Bahar, 1927 yılından İstanbul'da doğdu. T.M.C. Ankara Koleji'ni bitirdi ve bir süre Hukuk Fakültesi'ne devam etti. Evlidir ve üç çocuk annesidir. Şiirlerini **Yakamozlar** ve **Kişi Bunalımı, Dişi Bunalımı** adlı iki kitapta toplamıştır. **Pudo Hepa, İkizler** adlı uzun, **Neden, Erozyon, Bir Bütün, Alabora** adlı kısa oyunları vardır.

Alabora, insanların güçsüzlüklerini, kendilerini aşamayışlarını ve bu yüzden ya çevrelerinde yaşayanları suçlayarak, ya da kendi düş dünyalarına sığınarak yaşamak zorunda kalışlarını dile getirir. Üç kişilik bu kısa oyunda insanların iç dünyalarına ışık tutulmağa çalışılmıştır. Kindini düşsel bir kaptanlıkla avutan elli yaşlarında bir erkek, çocuksuz olmaktan ötürü katılaşmış bir kadın, total olduğu ve evlilik dışı ilişkiden dünyaya geldiği için ezik, içli bir delikanlı tanıtılır. Yazarın ince duygululukları dile getirmekte başarılı olduğu görülür.

Ülker Köksal, oyun yazarlığında son yıllarda görülen duraklamadan sonra tiyatro yeni bir soluk getiren yazarlardandır. Siyasal Bilgiler Fakültesi İktisadi ve Mali Şube mezunudur. Türkiye ve Orta Doğu Amme idaresi Enstitüsü'nde asistanlık yapmış, Paris'te Ecole Nationale d'administration'da bir yıl okumuştur. Fransızca bilir. Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğünde hesap uzmanı, İktisadi Devlet Teşekkülleri Yeniden Düzenleme Komisyonu başkanlığında personel uzmanı olarak çalışmıştır. Çeşitli bilimsel araştırma ve incelemeleri kitap ve makale olarak yayınlanmıştır. TRT Bilimsel Araştırma Başarı ödülünü kazanmıştır. (1970). Tiyatro eseri **Sacide** 1972-73 mevsiminde, **Yollar Tükendi**, 1973-74 mevsiminde Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

Radyo oyunlarından **Mutluluğa Dönemeç** Ankara Radyosu'nda, **Yaşarken Bilmedimiz** İstanbul Radyosu'nda oynanmış, **Sil Baştan** ve **Binbir Çiçek Kolonya Fabrikası** adlı oyunları, TRT Radyo Oyunu yarışmasında başarı ödülü almıştır. Televizyon oyunlarından **Tutsak Neşe**, TRT televizyon çocuk oyunları yarışmasında başarı ödülü kazanmıştır. **Nüfus Cüzdanı** ve **Tata'nın Mektubu** adlı televizyon oyunları aynı yarışmada övgüye değer bulunmuşlardır.

Ülker Köksal, **Sacide** adlı oyununda çeşitli kadın tiplerini iç çelişkileri içinde göstermiş, toplumumuzda kadının yerini tanımlamak ve eleştirmek istemiştir. Oyunu tanıtan yazısında şöyle söylüyor Ülker Köksal:

"Çoğu kez evlattan sayılmayan, doğduğu zaman üzünülen, dövülen, kaçırılan, satılan, düşünmesine, işini, kocasını seçmesine izin verilmeyen, bazan bir köle gibi, bazan bir süs eşyası olarak toplumun dışına itilen binlerce Sacide'den biri için yazıldı bu oyun...." "Kadının toplumdaki yerini yalnızca kadınları ilgilendiren dar anlamlı bir 'kadın sorunu' olarak almaya alışagelmışiz. Bu, bizi, çoğu kez suçu kadında ya da erkekte arayan kolay, tek yanlı ve yanlış yargılara götürüyor. Böylece yüzeysel nedenlerin araştırılması ile soruna bir çözüm bulunacağı sanılıyor. Sorunun, toplumdaki insan ilişkilerinin tümünü kapsayan genel bir sorun olarak ele alınmasının; bunalım, yalnızlık ve mutsuzluklarımızdan kurtulmamızda ve çözüme varmada önemli bir aşama olacağına inanıyorum."²²

Cumhuriyetin ellinci yılında bir kadın yazar daha yöneldi oyun yazarlığına. Nezihe Araz 1973 mevsiminde arka arkaya televizyon oyunları yazdı. Yıldız Kenter ve Şükran Güngör tarafından oynanan bu iki kişili oyunlar seyirci çoğunluğunca ilgi ile izlendi. Nezihe Araz'ın **Bozkır Güzellemesi** adlı oyunu 1974-75 mevsiminde Devlet Tiyatrosu'nda oynandı.

Nezihe Araz 1922 yılında Konya'da doğdu.²³ Ankara Kız Lisesi ve Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Gazete ve dergi yazarlığının yanı sıra Meydan Larousse Ansiklopedisi'ni yönetiyor. **Benim Dünyam** adlı bir şiir kitabı var (1950). Ayrıca, **Fatih'in Deruni Tarihi** (1955), **Anadolu Evliyalari** (1959), **Peygamberler Peygamberi Hazreti Muhammet** (1960), **Peygamberin Torunları** (1960), **Dertli Dolap** (1961), **Mevlana'nın Romanı** (1962), **28 Peygamber** (1963), **Çocuk ve İslâm** (1968) adlı biyografi ve inceleme eserleri vardır.

Nezihe Araz televizyon oyunlarında toplumun çeşitli kesimlerinde aldığı bir kadın ve erkeği günlük ilişkileri içinde gösteriyor. Karı koca anlaşmazlıkları, kuşaklar arası çatışma, kısırlık, çok çocukluluk, kadının hak ve özgürlük sınırı, kadının görevleri gibi sorunlar duygusal dram türünde ele alınmıştır. Yazar duygusal etkinliği olan durumları, güldürücü konuşmalarla dengelemede ustalık gösteriyor.

SONUÇ: Görüldüğü gibi, Cumhuriyet döneminde ve özellikle 1960 yılından bu yana kadın yazarlarımızın, oynanan oyunları ve basılan oyunları küçük bir birikim meydana getirmiştir. Bununla birlikte, bu birikimden kadın oyun yazarlığı hakkında genel bir sonuç çıkarmak olanaksızdır. Denenen türler çeşitli, ele alınan konu ve temalar birbirinden farklıdır. Bu yüzden kadın oyun yazarlarının ortak özelliğinden bahsedemiyoruz.

Bu oyunlara bakarak, Türk kadınının yaşam izlenimi, insan ilişkileri konusundaki görüşü, toplum gerçekleri karşısındaki tavrı, tiyatro sanatını anlayışı hakkında genel bir yargıya da varamayız. Bunun bir nedeni, kadın yazarların genellikle tiyatroya, annelik ve ev kadınlığı yanında bir meşgale olarak eğilmeleri, ona yeterince kendilerini koymayışlarıdır.

Bununla birlikte, girişimleri ile sahne kapılarını kadın yazara açtırmağa başaran eski kuşak yazarlarımıza saygı duyuyoruz. Tiyatronun eğitici görevinin bilincinde olan, okul tiyatrosuna katkıda bulunan öğretmen yazarlarımıza minnet borcumuz var. Genç kadın yazarlarımızın, tiyatroya yeni bir soluk getiren öncü denemeleri umudumuzu artırıyor. Kadını, çevre ilişkileri ve sorunları içinde, toplumdan soyutlamadan sahneye aktarmayı başaran kadın yazarlarımızı ise, çağdaş Türk tiyatrosunun gelişmesinde söz sahibi kişiler olarak değerlendiriyoruz.

* *Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi yayınları, Ankara 1975.*

Dipnotlar

- 1- Yazarlar hakkındaki bilginin çoğu canlı kaynaktan elde edilmiştir.
- 2- Necatigil, Behçet: *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yay. 1968. s. 285-86.
- 3- Gök Korsan, M. Ali Basımevi, İstanbul.
- 4- "Gök Korsan'ın Muharriri Cahit Uçak'la Küçük Bir Görüşme" *Türk Tiyatrosu*, 1 Kasım 1946, Sayı: 194.
- 5- *Evcilik Oyunu*, İzlem Yay.
- 6- *Çatıdaki Çatlak*, Bilge Yayınları, Ankara 1970.
- 7- *Tombala*, Yeni Türk Tiyatrosu, Derleyen Ali Püsküllüoğlu, Nokta Yay. Ankara. 1969.

- 8- **Bir Kahramanın Ölümü**, Türk Dili Dergisi, Temmuz 1969, sayı 214.
- 9- **Sınırlarda Aşk, Kış, Barış**, Bilgi Yay. Ankara 1969.
- 10- **Üç Oyun, Bir Kahramanın Ölümü - Kozalar - Çıkış**, Yanki yay. İstanbul 1973.
- 11- "Tombala", **Devlet Tiyatrosu**, Ekim 1969, Sayı:46.
- 12- **Rüzgâr Saati**, Varlık Yayını, 1955.
- 13- **Kestim Kara Saçlarımı**, Yeditepe Yayını 1960.
- 14- **Kırmızı Karanfil**, May Yayını, 1971.
- 15- **Türk Dili**, Nisan 1963. Sayı:140.
- 16- **Türk Dili** Eylül 1964, Sayı: 145. Ayrıca Ali Püsküllüoğlu tarafından derlenen Yeni Türk Tiyatrosu, Nokta Yay. Ankara 1969.
- 17- **Türk Dili**, Ağustos 1967, Sayı: 192.
- 18- **Türk Dili**, 1969, Sayı: 214.
- 19- **Türk Dili**, Tür Kısa Oyunları Özel Sayısı, Temmuz 1969.
- 20- "Mirasçılar'ı Niçin Yazdım", **Türk Tiyatrosu Dergisi**, Şubat 1963, Sayı: 347
- 21- **Türk Dili Dergisi**, Haziran 1967. Sayı: 189.
- 22- "Sacidelerden Biri", **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, Ekim 1972, Sayı: 55.
- 23- Nezihe Araz'ın yaşamına dair tüm bilgi Behçet Necatigil'in **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**'nden alınmıştır. Varlık Yay. 1972.

TÜRK TİYATROSUNDA AİLE

Türk tiyatrosunda aileye ilişkin gözlemlerin, aile kurumu ile ilgili değerlendirmelerin neler olduğunu ve günümüzde nasıl bir aile kavramının oluşturulduğunu incelemekten önce, tiyatronun gerçekte bağintısını, sanat-yaşam ilişkisi bağlamında bir kez daha irdelememiz gerekir. Tiyatro sanatı, anlatım aracı olarak canlı insanı kullanan ve onun yaratıcılığından yararlanan bir sanat olduğu için genellikle somut insan gerçeğine bağlı kalmak zorundadır. Ayrıca, tiyatronun etkin, bir sanat dalı olması, hemen her çağda toplumu eğitime görevini üstelenmesine neden olmuş, tiyatro bu görevi yerine getirebilmek için genellikle duyumsal gerçeğe en benzeyen, en açık ve seçik anlatım biçimlerini yeğlemek zorunda kalmıştır. Bu bakımdan tiyatronun, genellikle gerçekçiliği benimsemiş bir sanat olduğu söylenebilir. Fakat bu, sahnenin görünenine ayna tutmakla yetindiği anlamına gelmez. Öteki sanatlar gibi, tiyatro da genelleme yapar, idealize eder, abartır, ya da dolaylı anlatım yollarına başvurarak gerçeğin örtük yüzünü dile getirmeye, yaşama prizma tutup onu ayırtırmaya çalışır. Sahnede gördüğümüz gerçek, yaşam gerçeğinin bir yansıması olabileceği gibi, yazarın yorumunu dile getirecek biçimde seçilmiş, değiştirilmiş, hatta çarpıtılmış olabilir. Buna bir de sanatsal gereksinme ile yapılan damıtmaları, düzenlemeleri, vurgulamaları eklersek, tiyatro yapıtlarının toplumsal, ya da insansal gerçekleri saptamak için her zaman güvenilir kaynaklar olamayacağını kabul etmek zorunda kalırız. Tiyatro, yaşam karşısında sorumluluk yüklenmiş bir sanat olduğu kadar, kendi yasalarını yaratma hakkını elinde tutan, oyun olma özgürlüğünü sonuna kadar kullanan, belki de en çok bu yüzden hoşagiden bir sanattır. Bu bakımdan Türk tiyatrosunda aile ilişkilerinin nasıl yansıtıldığını açıklarken, bu saptamaların nesnel gerçeğe ancak bir ölçüde ışık tutabileceğini önceden belirtmek isterim.

Türk tiyatrosunda aile çok sık ele alınan bir konudur. Tarih oyunlarında bile dramatik durumlar, aile ilişkilerinden üretilir. Amacımız, son

yirmi beş yılda yazılan oyunlar üzerinde yoğunlaşmak olduğu halde, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi oyunları ile, Cumhuriyet döneminin ilk çeyrek yüzyılı içinde yazılmış oyunlardaki genel eğilimi özetlemekte de yarar vardır.

Tanzimat dönemi tiyatrosunda aile ilişkileri belli kalıplar içinde ele alınmış, her oyunda bu kalıplar yinelenmiştir. Bu konunun uzmanı olan Prof. Dr. Metin And, yazarların çevreyi gerçekçi bir tutumla izlemediklerini, aile kurumunu, belirli bir kaç durum dışında ele almadıklarını belirtmiştir.¹ Aileyi oluşturan bireylerde de aynı kalıplaştırma eğilimi görülür. Metin And, bu tutumu, siyasal durumun yaşayan kişiler hakkında oyun yazmaya elverişli olmaması ile açıklamıştır. Aynı kaynaktan edindiğimiz bilgiye göre, Tanzimat tiyatrosunda iyi ve kötü nitelikler ayrı ayrı kişilerde kümelenerek karşıt tipler geliştirilmiştir. Kocasına bağlı, namuslu, dürüst, gözüpek kadın tipine karşın, tutkulu, acımasız, erkeğine yar olmayan kadın tiplerine de yer verilir. Evine, işine bağlı yiğit erkek tipi yanında, hoyrat, kıyıcı, acımasız erkek oyun kişilerine de rastlanır. Evlilik ilişkilerine gelince, erkeğin karısını yüzüstü bırakıp kumara ve eğlenceye dalması, ailesini yıkıma sürüklemesi çokça rastlanan bir konudur. Kadınlar ise, genellikle en zor durumlarda bile kocalarına bağlı kalır, ona destek olurlar. Yazarların üzerinde durdukları başlıca sorunlar, kadının, ailesi içinde söz hakkının bulunmaması, evliliğin de, boşanmanın da, kadının aleyhine olması, erkeğin birden fazla kadınla evlenme hakkına sahip olmasıdır. Birbirini görmeden evlenen çiftlerin mutsuzluğu üzerinde de durulmuştur. Baba otoritesinin sınırsızlığı, çocukların aileye bağımlı olmaları, baba baskısı yüzünden sevdikleri ile evlenemeyen gençlerin mutsuzlukları, bu oyunların belli başlı temalarını oluşturur.

Meşrutiyet tiyatrosunda üzerinde en çok durulan sorunların başında kuşaklar arası anlaşmazlık ve büyüklerin gençler üzerindeki baskısı gelir. Anne ve babaların anlayışsızlığı, özellikle gençlerin evlenme durumunda ortaya çıkmakta, genç kız veya erkek sevdiği ile değil, ailenin çıkarına uygun olanla evlenmeye zorlanmaktadır. Bununla beraber bu dönem oyunlarındaki genç sevgililerin, bir önceki dönemdekilerden daha yürekli ve becerikli oldukları görülür. Bu gençler tehlikeyi göze alarak birbirleri ile buluşabilmektedirler. Özellikle kadın tipleri arasında, kocasını

eleştirebilen, ondan hesap soran güçlü kişilere rastlanır. Yazgısına boyun eğen kadının yanısıra haklarının bilincinde olan ve toplumda erkekle eşit bir yer almaya uğraşan kadına da yer verilmiştir.²

Cumhuriyetin ilk on beş yıl içinde yazılan oyunlarda da, gerçekçi bir gözlemlerle saptanmış aile ilişkilerinden çok, yazarın insan ve toplum yapısı ile ilgili görüşlerini yansıtmak üzere seçilmiş çok abartılı durumlara rastlanır. Evli kadının cinsel doyumsuzluğu, iç güdülerinin baskısı, kocanın deliliğe varan kuşkuları, kıskançlıkları çoğu kez cinayetle, intiharla sonuçlanır. Bu oyunlarda ruhsal çöküntüye neden olan ahlak bunalımı ve bu bunalıma yol açın ekonomik etmenler üzerinde durulmuştur. Aile kurumunun aşınmasına yol açan durumlar da şöyle özetlenebilir: biçimsel bir kopyacılıktan öteye gitmeyen asrileşme modası, aile bireylerinin birbirine olan güvenini sarsan çıkar kaygısı, sevgi ve saygının yerini alan züppelik, şımarıklık, para ve eğlence düşkünlüğü. Danslı eğlenceler, balolar, içki, kumar, hatta morfin, kokain alışkanlığı, aile kurumunu sarsan yeni eğilimlerdir. Bu oyunlarda, kocası ile zıtlaşan, evini, çocuğunu ihmal eden kadın, kocasını aldatan, onun planlarını rakip firmaya satan kadın, kızının yoldan çıkmasına göz yuman, onu uyuşturucuya alıştıran anne, karısını başka erkeklerle paylaşmaya razı olan koca, miras kavgasına düşüp ölüye saygısızlık eden evlat, mal bölüşme hırsı içinde birbirinin canına kıyan kardeşlere rastlanır. Halit Fahri Ozansoy'un, Vedat Nedim Tör'ün, Cevdet Kudret'in, Nazım Hikmet Ran'ın, Necip Fazıl Kısakürek'in oyunları bu kümeye girer.³

Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Reşat Nuri Güntekin, toplumda meydana gelen değişimin aile kurumuna etkisini daha nesnel ve ılımlı bir tutumla ele alan ve tutucu ile ilericiyi, gelenekçi ile yenilikçiyi, ataerkil aile düzeni ile modern aileyi, dengeli bir karşıtlık içinde inceleyen yazarlardır. Reşat Nuri Güntekin **Hançer** adlı oyunda iyi eğitim görmüş, zeki bir İstanbul kızının, tutucu bir Anadolu kasabasına gelin gitmesi ile oluşan karşıtlığı göstermiştir. Ataerkil aile düzeninde kayınbaba tartışmasız otoritedir. Kadınlar entrikaları ile bu otoriteyi istedikleri gibi yönlendirmeye çalışırlar. İftiralara, suçlamalara, büyüye, tılsıma baş vurulur. Baba, son derece tutucu olmasına rağmen, çıkarı ağır bastığı zaman ahlak saptmalarını görmezden gelir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Sağanak** adlı oyununda Atatürk devrimleri ile birlikte gerçekleşen değişimi kaçınılmaz bir gelişim olarak değerlendirmekte, bu değişimin aile içinde yarattığı karşıtlıkları sergilemektedir. Aile, dediği dedik, tutucu baba, biri ilerici, biri gerici iki oğlu, sesiz karısı ve aydın kadın olan gelininden oluşur. Kayınbaba, gelinin modern düşüncelerini, zamana uygun yaşayışını hoşgörmez. Öte yandan, gelinin kocası olan büyük oğlunun devrimlere karşı gizli bir direnme örgütüne girmesini de endişeyle izler. Gelin, aydınlık, canlı, sevimli bir genç olan kayınbiraderi ile daha iyi anlaşmaktadır. Büyük oğulun tutuklanması, sonra da İstiklal Mahkemesi tarafından idama mahkum edilmesi aile içindeki gerginliği artırır. Bütün bu işlerden, dolaylı olarak sorumlu tutulan küçük oğlu evi bırakıp gitmek zorunda kalır. Annesi de onunla birlikte gidecektir. Gelin ise bu karanlık evde çocukları ve kayınbabası ile kalmak zorundadır.

1940'lardan sonra da birbirine karşıt değerlerin yanyana yaşamasından doğan çatışmaları işleyen oyunlar yazılmıştır⁴, Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Kutsi Tecer, Sabahattin Kudret Aksal, Ahmet Muhip Dranas, Oktay Rifat Horozcu, Cevat Fehmi Başkut, bir değişim süreci içindeki toplumun sorunlarına eğilmişlerdir. Bu oyunların çoğunda kadın, değişimden olumsuz yönde etkilenen ve aile kurumunun uyumunu bozan cins olarak gösterilmiştir. Kadının yanılışı, kocasının sağlam niteliklerini gözden kaçırmaktan başlayıp (Reşat Nuri Güntekin'in **Eski Şarkı** adlı oyununda olduğu gibi), ailenin düzenini, uyumunu bozmaya kadar uzanır (Cevat Fehmi Başkut'un oyunlarında olduğu gibi). Bu dönemde yazılan ve toplumsal değişimin aileye yansısını ele alan oyunların en başarılısı Reşat Nuri Güntekin'in **Yaprak Dökümü**'dür. Bu oyunda, inandığı değerlerden ödün vermeye yanaşmayan babanın, çocuklarını, alafrangalık akımından kurtarmayı başaramayışının, onların yıkımına tanık oluşunun dramı canlandırılmıştır.

1947 yılında yazılmış olan **Gölgeler**'de Ahmet Muhip Dranas, karı, koca ve çocuklar arasındaki çözülmeyi, erkeğin yaşlılık ve vehim psikolojisi ile açıklamış, kadının doğaya, pratik hayata daha yakın, değişimlere ayak uydumaya daha yatkın, çocukları ile daha kolay uyum kuran cins olduğunu, genellikle karısından yaşça büyük olan erkeğin ise eski

alışkanlıklarına bağlı kaldığını, içine kapandığını, vehimler geliştirdiğini göstermiştir.

1950-1983 döneminde Türk yazarlığı belirgin bir gelişme içindedir. Oyun yazarları, aile konusunda, kalıplaşmış durumları, klişe tipleri aşmaya başlamışlardır. Son çeyrek yüzyılda aile ile ilgili sorunları ele alan oyunları, temalarına göre bir kaç kümede incelemek yerinde olacaktır:

Toplumdaki Değer Karmaşasının Ailede Yarattığı Sorunlar:

Daha önceki dönemlerde yazılmış olan ve alafrangalık modasının geleneksel aile düzenini bozduğunu ileri süren oyunları, farklı değer yargılarının birarada bulunmasından dolayı aile içinde meydana gelen çatışmaları ele alan oyunlar izlemiştir. Bu dönem oyunlarında da, yaşam biçimindeki farklılık gibi görünen değişimin temelinde çıkar kaygısının yattığı, parasal değerlerin, aileyi birarada tutan tinsel değerlere üstün tutulduğu gösterilir. Bu oyunlarda, karı, koca ve çocuklar, birbirlerine karşı sorumluluklarını unutmuş, toplumda gösterişli bir yer kapmayı, karşılıklı sevgiye ve saygıya yeğ tutmuş kişilerdir. Üste çıkma yarışı, uyumlu ilişkilerin sağladığı mutluluk duygusunu bastırmakta, bu durum en çok aile kurumunu etkilemektedir. Evliliklerin, ileride sağlanacak çıkarlar göz önünde tutularak yapıldığı, kadınların kocalarına, daha gösterişli bir yaşam sağlasın diye baskı yaptıkları, gençlerin bir züppelik eğilimi içinde ailelerinden koptukları, erkeklerin yeni işlerine uyum sağlamakta zorluk çektikleri görülür. Bu hızlı değişime ayak uydurabilmek için eski evler satılmakta, apartman dairelerine taşınılmakta, odalar, günün modası olan rahatsız, sevimsiz eşya ile doldurulmaktadır.

Reşat Nuri Güntekin'in **Balıkesir Muhasebecisi** adlı oyunda, namuslu bir memurun, ailesini memnun, etmek için kasabadaki güvenli işini, sakin yaşayışını bırakıp İstanbul'a gelişi ve kirli işlere bulaşması anlatılır. Turgut Özakman, **Pembe Evin Kaderi**'nde, yenilik modasına uyup evlerinin rahatını bırakan ve bir apartman dairesine taşınan ailenin, eski sakin ev hayatını özlemesini dile getirir. Ahmet Kutsi Tacer'in **Satılık Ev**'i, eski bir yuvanın sakin ve güzel yaşamının, yeni, gürültülü, gerilimli yaşama

fedâ edilîşinin dramını yansıtır. Çetin Altan'ın **Tahtıravallî**'sinde, bodrum katında yaşayanların tek amacı üst kata taşınmak, üst kattakiler gibi döşenmiş bir daireye sahip olabilmektir. Cevat Fehmi Başkut, **Paydos**'ta, onurlu bir öğretmenin, ailesi tarafından bakkallık etmeye zorlanışını canlandırmıştır. Bu örnekler çoğaltılabilir. Bu oyunların büyük bir bölümünde kadınlar sorumsuz, kumara düşkün, şirret, kocasını aldatmaya eğilimli, erkekler kişiliksiz ve ezik, ya da kurnaz ve fırsatçı, çocuklar aileden kopuk ve mutsuzdurlar. Cevat Fehmi Başkut, **Soygun**, **Makine**, **Tablodaki Adam**, **Ölen Hangisi**, **Sana Rey Veriyorum**, Ahmet Kutsi Tecer, **Bir Pazar Günü**, Çetin Altan **Çemberler**, Haldun Taner, **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım**. Aziz Nesin, **Toros Canavarı**, Refik Erduran, **Deli**, **Bir Kilo Namus**, Oktay Rıfat, **Yağmur Sıkıntısı**, Başar Sabuncu, **Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi**, Ahmet Oktay, **Kurt Dişi** adlı oyunlarında, ahlak bunalımı, ailenin içten bölünmesi gibi sorunları ele almışlardır. Yalnızca paranın ve kaba gücün değer sayıldığı ortamda erdem anlayışı sarsılmış, aile bireylerinin birbirine olan sevgisi, saygısı örselenmiştir. **Toros Canavarı**'ndaki Baba, karısı, çocukları ve komşuları tarafından itibar görebilmesini, ünlü bir hayduda benzemesine borçludur. **Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi**'nde Ali Rıza Bey, ancak piyangodan para kazandığı zaman adam yerine konacak, karısının, oğlunun saygısını kazanabilecektir.

Ailenin Geleneksel Yapısının Bozulması

Ataerkil aile düzeninden modern aile düzenine geçiş sorunu üzerinde duran oyunların büyük bir bölümü, daha önce gördüğümüz, Batı taklitçiliği yüzünden değer erozyonuna uğrayan ailelerin durumunu yansıtan oyunların uzantısıdır. Bu oyunlarda olaya eleştirel bir gözle yaklaşmıştır.

Önceki oyunlarda bir gösteriş tutkusu içinde ailenin geleneksel uyumunu bozan kadın, bu kez, varlıklı bir yaşam özlemi içinde olan ve kendisine böyle bir yaşamı sağlayamadığı için kocasını suçlayan kadın olarak çıkar karşımıza. Eski, güçlü, kazak, dediği dedik, hatta kaba ve hoyrat kocanın yerini, güçsüz, pısrık, ezik, sünepe koca tipi almıştır. Buna karşın kadın şirret, huysuz, geçimsiz, hatta saldırgandır. Eski,

özverili, uysal, acı çekmeye talimli anne ve zevce rolü bırakılmıştır. Rollerde böyle bir değişiklik olmasının nedeni, genellikle küçük memur olan kocanın az para kazanması, toplumdaki saygınlığını yitirmesidir. Dar gelirliğinin bilincinde olan baba, çocuklarına istedikleri yaşamı sağlayamadığı için suçluluk duygusuna kapılmakta, geleneksel otoritesini yitirmektedir. Babanın güçsüzlüğü, annenin, genellikle tutkuları doğrultusunda davranması, ailede bir yetki bunalımı doğurmakta, bu durum çocukları olumsuz yönde etkilemektedir. Bir önceki bölümde sözünü ettiğimiz oyunların hemen hepsi bu kümeye de girer. Ayrıca Haldun Taner'in **Huzur Çıkmazı** No 5, Orhan Asena'nın **Yalan**, Oktay Rıfat'ın, **Atlara Filler**, Turgut Özakman'ın **Resimli Osmanlı Tarihi** adlı oyunlarındaki koca ve baba tipini anımsamakta yarar vardır.

Ailede Uyumsuzluk

Aile içindeki uyumsuzluğu, daha önce sözünü ettiğimiz nedenlerin hiçbirisi ile açıklamayıp, belki onları da içeren bir ihtimaller kümesini aklı getiren ve dikkati uyumsuzluğun kendine ve yarattığı mutsuzluk duygusuna çeken oyunlar da yazılmıştır. Bu oyunlara, aile ilişkilerini irdeleyen oyunlar da diyebiliriz. Birbirine benzemeyen, farklı çevrelerden gelen, değişik kültür düzeyinde olan kişilerin birlikte yaşaması kaçınılmaz çatışmalara yol açar. Bu çatışmalar, aile kurumunun, gerekli olduğu kadar, yürütülmesi zor bir kurum olduğunu hüznü bir biçimde gösterir. Oyun yazarlarımız, ailedeki bu çeşit uyumsuzluğu genellikle ılımlı durumlar içinde göstermiş, büyük olaylardan kaçınmışlardır.

Ailedeki uyumsuzluğun nedenini, genç kız ile erkeği evlenmeden önce birbirine yakınlaşmaktan, birbirini tanımaktan alıkoyan tutucu namus anlayışında gören Adalet Ağaoğlu, **Evcilik Oyunu** adlı yapıtında, genç evlilerin, kendilerini eski yasakların, ayıplamaların, suçlamaların etkisinden kurtaramadıklarını, bir boğulma duygusu içinde birbirlerine yabancılaştıklarını gösterir. Aynı sorunu bir başka açıdan değerlendiren Turgut Özakman, **Paramparça** adlı oyununda, geleneksel namus anlayışı içinde büyütülmüş genç kızların evlendikleri zaman utanma duygusunu yenemediklerini, kocalarının isteklerine cevap veremediklerini anlatır. Bu oyunda aynı yanlış eğitime tepki gösteren ikinci kadın ise, aşın bir

özgürlük içinde yakışksız ilişkilere girmektedir. Güner Sümer, **Yarın Cumartesi** adlı oyununda, gerçek bir karı koca ilişkisinin, namus konusundaki kalıplaştırılmış değer yargılarına değil, anlayışa, hogörüye ve sevgiye dayanması gerektiğini belirtmiştir. Aziz Nesin, **Tut Elimden Rovni** adlı oyununda, evliliği bir denge oyunu olarak açıklar. Birbirinden farklı özellikler taşıyan, birbirine karşıt istekleri olan karı koca ancak karşıtlıklarını dengeleyerek mutlu olabilirler. Vüs'at O. Bener'in **Ihlamur Ağacı**'nda, anne, kocası, oğlu ve gelininden oluşan ailede karşıtlıklar kıl payı dengededir. Yapılacak iş, ya bu denge oyununu kurnazlıkla oynamak, ya da tüm dengeleri alt üst edip çıkıp gitmektir. **Mikodonun Çöpleri**'nde Melih Cevdet Anday, aile kurumunun, erkek için de, kadın için de tuzaklarla dolu, yürütülmesi son derece zor bir kurum olduğunu, karı koca ilişkisi içindeki kişilerin birbirlerini incitmek için olmadık hünerlere baş vurduklarını, onun için evlilerin hep tetikte durmak zorunda kaldıklarını gösterir. Bununla beraber, kadın ile erkek arasında gerçek bir güven duygusunun yeşermesi çok rahatlatıcı, mutluluk verici bir olaydır. Bilgesu Erenus da, karı koca ilişkisini didik didik etmekten hoşlanan bir yazardır. Karşılıklı hesaplasmada nice örtük öfkeler, kinler dışa vurulur (**İkili Oyun**). Aile ilişkisinin kıl payı dengesi-ni, kaçınılmaz çatışmaları ve tüm anlaşmazlıkları sarıp sarmalayan karşılıklı sevgiyi en güzel yansıtan oyunlardan biri de Yeşim Müderrisoğlu ile Yıldırım Türker'in birlikte yazdıkları **Gölge Ustası** olmuştur.

Yoksulluğun Neden Olduğu Çözümler

Özellikle 1960'lardan sonra, ailede ekonomik nedenlerle meydana gelen uyumsuzlukları ve çözümleri ele alan oyunlar yazılmıştır. Bu oyunlarda, aile ilişkilerindeki bozukluk, bir ahlak sorunu olarak değil, bir yoksulluk sorunu olarak değerlendirilmektedir. Memur kesiminin gelirinin daralması, küçük esnafın zor duruma düşmesi, emekçi kesminin ezici koşullar altında bulunması, yaşam kavgasını çetinleşirmekte, aile bireyleri arasında çatışma çıkmasına, aile birliğinin bozulmasına ve bölünmelere yol açmakta, bazan da bu çatışmalar yeni bir dayanışma kurulması ile noktalanmaktadır. Oyun yazarlarımızın, yoksulluğun neden

olduğu anlaşmazlıkları sergilerken, oyun kişilerini suçlamamaya, haklı, haksız değerlendirmesi yapmamaya, daha çok yoksulluğu yaratan toplumsal duruma dikkati çekmeye özen gösterdikleri görülür. Bu durumu, orta yaşlıların yazgı gibi kabullendikleri, gençlerin ise durumu değiştirme eğiliminde oldukları belirtilir.

Turgut Özakman, **Ocak**, Güner Sümer, **Bozuk Düzen** isimli oyunlarında, dar gelirli ailelerde, anne, baba, çocuklar, kardeşler arasındaki bağın zaman zaman örselendiğini, fakat bu kişilerin zorluklar karşısında dayanışmayı başardıklarını, aralarındaki görüş farkına rağmen, kardeşlerin birbirini desteklediklerini göstermişlerdir. İsmet Küntay **Evler Evler** adlı altı tablodan oluşan oyununun 'Usanmak' adlı bölümünde, dar gelirli bir memur ailesinin sevimli fakat buruk yaşantısını gösterir. Karı koca zorluklar karşısında birbirine destek olmaya çalışırlar. Melih Cevdet Anday'ın **İçerdekiler** adlı oyununda, tutuklu olan öğretmen karısı ile ilk evlendikleri günü düşünür. Yaşamın zorluklarını birlikte göğüslerlerken aşkın büyüsunü yitirishlerini acıyla anımsar. Evlilikte dayanışma güzel, fakat dayanışma zorunda kalınması hüznünlü bir olaydır.

Orhan Kemal, Vasıf Öngören, Başar Sabuncu, Ülker Köksal, Bilgesu Erenus, bu sorunu köyü ve emekçi kesimi aileleri içinde alırlar ve dikkati aile ilişkilerini etkileyen toplum koşullarına çekerler. Bu oyunlarda aile, toplum eleştirisi yapmak için seçilmiş, dramatik durum yaratmaya elverişli ortamdır. Başar Sabuncu **Şerefiye**'de bir fabrika bekçisinin aile ilişkilerini ele alır. Bekçi, fabrikasının sahibi karşısında o kadar ezik, ona hizmet konusunda öyle özverilidir ki, patron, küçük kızını evlatlık almak isteyince ona karşı koymak aklına gelmez. Bekçiyi, yaptığı işin yanlışlığı ve patronun gerçek yüzü hakkında oğlu uyaracaktır. Oyun, yoksulluğun umarsızlaştırdığı aile bireylerinin dayanışması ile son bulur. Orhan Kemal'in **Murtaza**'sında ise, buna benzer bir yanlışlığın yıkımla sonuçlanışını görürüz. Bu fabrikada posta başı olarak çalışan baba, görevine çok bağlıdır. İş arkadaşlarına göz açtırmaz. İş başında uyuklarken yakaladığı çocuk yaşındaki kızını cezalandırmak için döverek ölümüne neden olur. Aynı yazarın **İspinozlar** adlı oyununda, yoksul bir göçmen ailesinin oğlu, aileyi sıkıntıdan kurtarmak için zengin bir müteahhitin kızı ile evlendirilir. Genç adam eskiden sevdiği kıza rastla-

yınca bu duruma baş kaldıracaktır. Başar Sabuncu'nun **Zemberek** adlı oyununda, annesini ve okula giden küçük kardeşini geçindirmek için çalışmak zorunda kalan, ruhsal bunalıma düşen delikanlının kardeşine hınçlandığını görürüz. Doğalmış gibi görünen özverilerin insana ağır geldiği anlar vardır.

Yoksulluk bazan da ailelerin bölünmesine neden olur. Vasıf Öngören **Alamanya Defteri**'nde, Ülker Köksal, **Yollar Tükendi**' de, Bilgesu Erenus, **El Kapısı**'nda, büyük kente, yurt dışına göçmek zorunda kalan ailelerin durumuna eğilmişlerdir. Orhan Kemal'in **Eskici Dükkanı**'nda yoksulluk, gençleri güneye pamuk toplamaya gitmeye zorlamakta, aile bölünmektedir.

Kadının Mutsuzluğu

Aile kurumunda meydana gelen sarsıntılardan dolayı kadını suçlayan oyunların yanı sıra, evlilik eşiğinde ve evlilikten sonra mutsuz olan kadının sorunlarına dikkati çeken oyunlar da yazılmıştır. Mutsuzluğun nedeni, genellikle evlenmede genç kızın değil, anne ve babanın tercihinin geçerli olması, ailede uyumun yalnız kadının özverisine dayandırılması, yoksul kesimde kadının horlanması ve emeğinin sömürülmesi, her kesimde kadının baskı altında tutulması, modern toplumda, dışarıda çalışan kadının bütün ev işlerinden de sorumlu sayılması gibi durumlardır. Reşat Nuri Güntekin, Oktay Rıfat Horozcu, Necati Cumalı, Adalet Ağaoğlu, Ülker Köksal, Nezihe Araz, Nezihe Meriç, kadın sorunlarına duyarlıkla eğilmiş yazarlarımızdır. Bu yazarların oyunlarında, ataerkil bir aile anlayışına sahip olan, kadına söz hakkı tanımayan ve onu çok dar bir namus anlayışı ile baskı altında tutan toplum düzeni eleştirilmektedir. Yazarlarımız, kadının uğradığı haksızlıktan dolayı erkeği suçlamaktan çok, sorunun toplumsal nedenlerine eğilmeyi ve erkeği de, kadın gibi, aynı koşulların kurbanı olarak değerlendirmeyi yeğlemişlerdir. Ne var ki bu düzende erkek, kendi yoksunluğunun acısını kadından çıkarmakta, onu bir kez daha kurban etmektedir.

Oktay Rıfat, **Yağmur Sıkıntısı**'nda, kocası tarafından sinirleri yıpratılan kadının tükenişini gösterir. Necati Cumalı, **Mine**'de, dengi

olmayan bir erkekle evli olan genç ve güzel bir kadının, tutucu çevresi tarafından nasıl yıpratıldığını canlandırır. Aynı yazarın **Ahmetlerim** adlı oyununda, kadın, erkek kardeşine, kocasına, çocuklarına, torununa hep kendinden bir şeyler veren, onlar için yaşayan, yüreği yalnız onlar için çarpan özverili bir insandır. Adalet Ağaoğlu'nun **Çatıdaki Çatlak** adlı oyununda, erkek kardeşine yük olmamak için didinen, fedakarlığı doğal sayan, verici bir kadın tanırız. Ülker Köksal'ın **Sacide**'sinde, kadının evde kalma korkusunu, evlenmeden önce ağabeyinin, evlendikten sonra kocasının hükmü altına girmesini, geçimini temin edebileceğini anladıktan sonra bağımsız yaşamayı göze almasını izleriz. Oktay Arayıcı, **Rumuz Goncagül**'de evde kalma korkusunun kadını olmadık çareler aramaya ittiğini, onun da, tıpkı **Sacide** gibi gazetedeki evlenme ilanları aracılığı ile kendine bir koca bulmaya çalıştığını göstermiştir. Turgut Özakman'ın, Güner Sümer'in, Nazım Kurşunlu'nun, Dinçer Sümer'in oyunlarında kadınlar genellikle yumuşaktırlar ve hata yapıp acı çekerler.

Dışarıda çalışan, iş hayatında sorumluluklar yüklenen kadının aynı zamanda ev işi yapmak zorunda kalması yeni bir kadın sorunu olarak gündeme getirilmiştir. Ülker Köksal, **Ademin Kaburga Kemiği**'nde okuma sevgisi annesi tarafından yadırganmış, hep ev işleri yapmaya zorlanmış genç kızın, büyüyünce de ailesine ve ev işlerine bağımlı kaldığını, içinde hak ettiği ilerlemeyi yapamadığını, sonunda da torununa bakabilmek için emekliliğini istemek zorunda kaldığını göstermiştir. Nezihe Araz, **Alacakaranlık** adlı oyununda bir doktor hanımın muayenehanesi ile evi arasında bölünüşünü, ailesi için bağımsızlığından, mutluluk düşlerinden özveride bulunuşunu ele almıştır. Gecekonduarlarda yaşayan, ev işlerine çalışmaya giden, köyde tarlada çalışan kadınların sorunları ayrı bir kümede incelenecektir.

Erkeğin Yalnızlığı

Kadının bazı oyunlarda ezilen cins olarak ele alınmasına karşın, erkek de bazı oyunlarda kendini yalnız hisseden, özellikle yaşlanınca ailesi tarafından bir dışlanmışlık duygusu içine düşen cins olarak işlendiği görülür. Oyun yazarlarımızın, başlangıçtan beri karısının ihaneti, anlayışsızlığı, gösteriş tutkusu yüzünden acı çeken erkeğin durumuna eğilmiş

olduklarını anımsıyoruz. Ailede güçler dengesinin bozulması sorununu ele alan oyunların çoğunda erkeğin durumu, çağdaş toplumda bir erkek sorunsalı olarak değerlendirilmiştir. Cevat Fehmi Başkut'un **Peydos**, **Sana Rey Veriyorum**, **Makina**, **Tablodaki Adam** gibi oyunlarında, Sabahattin Kudret Aksal'ın **Tersine Dönen Şemsiye**, **Şakacı** adlı oyunlarında Çetin Altan'ın **Çemberler**'inde, Orhan Asena'nın **Yalan**'ında, Haldun Taner'in **Huzur Çıkmazı No 5**'inde, içine kapanık, çevresinde yabancılaşma yolunda, ezik koca tipine yer verilmiştir. **Şakacı**'da erkek, bir yolculuktayken evine bir telgraf çekerek öldüğünü bildirir. Amacı şaka yapmaktır. Fakat bir süre sonra evine döndüğünde karısının özgüven güven kazandığını ve rahatladığını, oğlunun işinde kendi yerini aldığını, kızının kendini daha özgür hissettiğini görür. Babanın eve geri dönmesi demek, bu yeni kazanılmış hakların geri verilmesi demek olacaktır. Baba, düş kırıklığı içinde şakasını gerçekleştirmek ve evi terketmek zorunda kalır. Ahmet Muhip Dranas'ın **Gölgeler**'inde kadın hayata daha kolay ayak uydurmuş, çocukları ile arkadaş olmayı başarmıştır. Erkek ise içine kapanır ve anılarına dalar. **Huzur Çıkmazı**'nda karısı tarafından küçümsenen ve aldatılan kocanın, durumu görmezlikten gelme çabasına tanık oluruz. Orhan Asena'nın **Yalan**'ında koca, karısının ihanetini anlamazlıktan gelmiş ve ona güvenen kızını düş kırıklığına uğratmıştır. Tarık Buğra'nın **Akümülatörlü Radyo** adlı oyununda karısı ile arasında yaş farkı olan koca, kadının sığ istekleri, gençlik hevesleri karşısında kendini alaycı bir tavrın ardına gizler. Vüs'at O. Bener'in **Ihlamur Ağacı**'nda koca, ne karısı ne üvey oğlu tarafından sevilen, güçsüzlüğünün bilinci içinde kendine acıyan, düşlerinde yaşayan bir adamdır.

Gençlerin Sorunları

Yaş farkından dolayı, ya da toplumdaki değişim sonucu anne-baba ile çocuklar arasında meydana gelen farklılaşma ele alınırken, yazarlarımızın genellikle gençleri hoşgörü ile karşıladıkları, hatta onları haklı ve güçlü buldukları görülür. Çetin Altan, Turgut Özakman, Adalet Ağaoğlu, Orhan Asena, Başar Sabuncu, Ahmet Oktay gençlerin sorunlarına anlayışla eğilen, toplumsal gelişmede gençleri olumlu bir itici güç olarak değerlendiren yazarlardır. Anne-baba ve çocuklar arasında çıkan

çatışmalarda daha çok büyüklerin anlayışsızlıkları üzerinde durulur. Gençlerin daha rahat, daha dürüst, daha bilinçli oldukları belirtilir.

Çetin Altan, **Suçlular**'da babasını fazla pısırık bulan, kendini ondan güçlü görmek isteyen, onu eleştiren bir delikanlı tipine yer vermiştir. Aynı yazarın **Çemberler** adlı oyununda oğul hem annesine, hem babasına karşı bir tavır içindedir. **Mor Defter**'de profesör olan eniştesini acı acı eleştiren genç bir adam tanırız. Turgut Özakman, **Bulvar** adlı oyununda gençliğin taşkın hareketlerinden dolayı aileleri sorumlu tutar ve çocukları ile yeterince ilgilenmemelerini, onlara sevgi ve dostluk verememelerini eleştirir. Aynı yazarın **Paramparça** adlı oyununda genç kız annesinden de, onun arakadaşı olan genç kadından da daha içten, daha dürüst, daha rahattır. Özellikle karşı cinse karşı olan tutumunda gençliğin daha sağlıklı bir yol izlediği gösterilmiştir. Özakman, **Kaneviçe**'de annesinden ve teyzelerinden oluşan ailesinin baskılarına karşı çıkmayı başaran genç kızı kişilik sahibi, becerikli ve zeki olarak göstermiştir. Cevat Fehmi Başkut'un, Reşat Nuri Güntekin'in bazı oyunlarında, zeki, canlı anne ve babaları ile arkadaş olmayı başarmış genç kız tiplerine yer verdiklerini anımsıyoruz. Başar Sabuncu gençliği, bilinçli, sağlam, güvenilir bir güç olarak değerlendirmiştir (**Şerefiye**).

Buna karşın alileleri ile atışan, bunalımlı gençlerin dramını yansıtan oyunlar da yazılmıştır. **Yalan**'da, babasında umduğu güçlü kişiliği bula-mayınca düş kırıklığını uğrayan genç kız, **Kurt Dişi**'nde dedesinin kirli işlerine, babasının ezikliğine, annesinin ilgisizliğine tepki gösteren ve bunalıma düşen genç erkek bu kümeye girerler. Haldun Taner'in **Fazilet Eczanesi**, Nazım Kurşunlu'nun **Babaevi**, Dinçer Sümer'in **Katip Çıkmazı** gibi oyunlarında ise gençler anne ve babalarına tepki gösterecekleri de sonunda onlarla uzlaşırlar.

Yaşlıların Sorunları

Ailenin çok yaşamış, yaşlanmış, fiziksel gücünü yitirmiş, hatta bazan da bunamış üyelerinin durumu da bir aile sorunu olarak çıkar karşımıza. Bu soruna eğilen oyunlarda yaşlı kadının aile içinde bakıldığı, fakat bir huzursuzluk konusu olduğu belirtilir. Turgut Özakman'ın **Ocak**, Nazım

Kurşunlu'nun **Gecikenler**, Oğuz Atay'ın **Oyunlarla Yaşayanlar** adlı oyunlarındaki yaşlı büyük anneler, anıları ile yaşayan, çevresindekilerin sorunlarına karşı ilgisiz, uyuma, yürüme sorunları olan, acınası, fakat birlikte yaşanılması zor kişilerdir. Üçünün de kadının annesi olması ilginçtir. **Gecikenler**'de yaşlı kadına iyi bakıldığı, fakat damadın dayanma gücü kalmadığı belirtilir.

Yaşlanmayı, sadece bir elden ayaktan düşme olarak değil, bir dışlanma, bir yalnız kalma sorunu olarak alan yazarlarımız da vardır. Adalet Ağaoğlu, **Tombala**'da çocuklarını büyütüp evlendirmiş yaşlı bir karı kocanın bütün günlerini onların ziyarete gelmesini beklemekle geçirmelerini, yalnızca çocuklarının anıları ile yaşamalarını anlatır. Melih Cevdet Anday'ın kısa oyunu **Müfettişler**'de yaşlı karı koca, tıpkı **Tombala**'da olduğu gibi çok tekdüze bir biçimde yaşarlar. Yaşamlarının bu son durgunluk aşamasında koca gazete okuyarak, kadın ev işleri yaparak günlerini doldururlar. Aralarındaki geçimsizlikleri, küçük çatışmaları barışmalar, sevecenlik gösterileri izler. Nazım Kurşunlu **Babaevi**, **Merdiven** adlı oyunlarında yaşlı karı kocanın birbirine destek olmalarını göstermiştir. Recep Bilginer'in **Bir Sonbahar Günüydü** adlı oyununda yaşlılara yeniden yuva kurma, mutlu olma hakkı tanınması istenmiş, anne ve babalarının belli bir yaştan sonra yeniden evlenmesini yadırgayan, hatta kendi çıkarları için buna engel olmak isteyen evlatlar eleştirilmiştir.

Köyde Aile Sorunları

Özellikle 1960'lardan sonra yazılan oyunlarda köy yaşamının sık sık konu edildiğini görürüz. Bu oyunlarda, ağa baskısı, su sorunu, toprak sorunu, kan davası, kadının sömürülmesi üzerinde durulmuştur. Bu oyunlarda şöyle bir aile tablosu ortaya çıkmaktadır: Köylü geçim zorluğu içindedir. Evin genç kızı en çok başlık parası verenle evlendirilir. Bu parayı zar zor temin eden erkek ailesi gelini köle gibi çalıştırır, kocası ölünce onu çocuk yaştaki kardeşine nikâhlayarak evden gitmesine engel olur (Cahit Atay'ın **Sultan Gelin** adlı oyunu). Genç kızın sevdiği ile evlenmesine engel olunur (Necati Cumalı'nın **Nalınlar**, **Ezik Otlar** gibi oyunları). Evli kadının çocuğunun olmaması, onun aile içinde horlanmasına yol açar (Necati Cumalı'nın **Boş Beşik**, Cahit Atay'ın **Ana**

Hanım Kız Hanım, Nezihe Araz'ın **Bozkır Güzellemesi** adlı oyunları). Köyde erkek birden fazla kadınla evlenebilmektedir (Güngör Dilmen'in **Kurban** adlı oyunu). Gebe kalan kadının doktora gösterilmesi ayıp sayılır. Bu yüzden çocuk doğururken ölen kadın çoktur (Erdoğan Aytekin'in **Ebekaya** adlı oyunu). Kocasının evinden herhangi bir nedenle kovulan kadını baba evi kabul etmek istemez (Nezihe Araz'ın **Bozkır Güzellemesi**, Oktay Arayıcı'nın **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**). Aileler arasındaki kan davası en çok kadınlar tarafından canlı tutulur (**Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**, Turan Oflazoğlu'nun **Kezban** adlı oyunları). Anneler oğullarını kan davasını sürdürmek için zorlarlar (**Kezban**, Murathan Mungan'ın **Taziye** adlı oyunu). Köyde ailenin tartışmasız reisi erkektir. Oğulları babanın sözünden çıkmazlar (Sedat Veyis Örnek'in **Kurt** adlı oyununda olduğu gibi). Erkek egemenliğini kanıtlamak için karısını yerli yersiz döver (Orhan Asena'nın **Fadik Kız** oyununda olduğu gibi).

Kasabada da ailenin reisi erkek olmasına rağmen kadınlar kocalarını istedikleri gibi etkilerler ve etkileme güçlerine inanırlar, (Ali Yörük'ün **Türkmen Düğünü**). Gecekondularda yaşayan ailelerde ise bir değerler karmaşası olmuştur. Bazan köy, bazan kasaba, bazan da kent ailesi düzeni görülür. Genellikle evlere çalışmaya giderek para kazanan kadınlar yorgundur ve kocaları tarafından sömürülürler (**Çatıdaki Çatlak, Besleme, Çil Horoz, Fadik Kız**).

Özetlersek, son yirmi beş yılın tiyatro eserlerinde aile sorunları çeşitli yönleri ile ele alınmıştır. Doğrudan aile kurumuna eğilen, aile ilişkilerini yöneten değer yargılarını irdeleyen oyunların yanı sıra, daha genel toplum sorunlarını sergilemek, toplum düzeninin eleştirisini yapmak için tipik örnek olarak aile birimini seçen oyunlar da yazılmıştır. Bu oyunlarda üzerinde en çok durulan gerçekler şunlardır: Toplumdaki gelişme ve değişimler aile kurumunu doğrudan etkiler. Bizim toplumumuzda görülen kültür değişimi ve gelişimi de aile yapımızı etkilemiştir. Geleneksel ataerkil aile düzeninden modern aile düzenine geçişte aile ilişkilerini yöneten değer yargıları sarsıntıya uğramaktadır. Kadının kazandığı yeni haklar, onu bazan aile birliğini bozacak biçimde aşırılıklar yapmaya itmiştir. Yazarlarımızın, kadının aile içindeki yeri konusunda

tutucu davrandıkları, kadına yeni haklar ve özgürlükler tanırken onun eski sorumluluklarından da vazgeçmemesi gerektiğini düşündükleri görülür. Yazarlarımızın çoğuna göre kadın, geleneksel aile düzenini örselemeden yeni durumuna intibak etmelidir. Erdem ölçüsü, böyle bir uyumu sağlamadaki başarı çizgi ötesidir. Bunla beraber, kadının beklentilere cevap vermediği, başkalı dırmayı yeğlediği durumları ele alan, böyle durumlarda sıkışan kadının dramını yansıtan yazarlar da vardır. Özellikle kadın yazarlarımız, kadının, yeni sorumluluklar yüklenirken, eskileri de taşımak zorunda kalmasından doğan yorgunluğunu, çalışan kadının, aynı zamanda ev kadını olarak yüklendiği işin yoğunluğunu yansıtan oyunlar yazmışlardır. Aile sorunlarına kadın hakları açısından yaklaşan yazarlar, kadının insan olarak istekleri, gereksinimleri, doğal hakları ile, geleneklerin, törelerin, alışkanlıkların beklentisi arasındaki karşıtlıktan doğan dramatik durumları ele almışlardır. Özellikle kasaba ve köy ortamında kadını baskı altında tutan görenekler, erkeğin kadını yalnızca dışı cins olarak değerlendirmesi, köyde genç kızın evliliğinin bir pazarlık konusu olması eleştirilmiştir.

Aile yapısındaki değişimi erkek açısından irdeleyen oyunlarda aile kurumu içindeki .geleneksel otoritesini yitirmeye başlayan erkeğin yalnızlığı ve dışlanmışlığı üzerinde durulmaktadır. Bu durumu bireysel açıdan ele alan oyunlarda erkeğin içine düştüğü ruhsal bunalım açılmalıdır. Bu durumu, erkeğin içine düştüğü ekonomik bunalım eşliğinde ele alan oyunlarda ise, dar gelirli ailelerde erkeğin gelirinin azlığından doğan sıkıntıları, özellikle karısı ve çocukları tarafından horlanması üzerinde durulmuştur.

Çağdaş oyunların büyük bir bölümünde aile ilişkileri toplum ahlakı açısından değil, toplumdaki ekonomik bunalım açısından ele alınmaktadır. Bu oyunların hemen tümünde geçim zorluğunun ailede çözümlere yol açtığı gösterilmiştir. Yazarlarımızın böyle çözümleri dramatik bir durum biçiminde sergilerlerken, hem seyircilerin toplumun ekonomik durumu konusunda bilinçlenmesini sağlamaya çalıştıkları, hem de aile gibi sıcak bir konuda 'ayrılık' teması ile seyirciyi duygulandırmayı başardıkları görülür. Yazarlarımız ekonomik bunalım kökenli aile sorunları konusunda orta yaşlıları fazla edilgin ve bilinçsiz bulmakta, genç

kuşağın bu sorunlar karşısında daha uyanık olduklarına işaret ederler.

Sonuç olarak aile, seyircininin tanımakta ve anlamakta hiç güçlük çekmeyeceği bir ortam olarak, duygusal etki yaratmaya da, düşündürmeye de elverişli bir konudur. Yazar, dramatik dediğimiz, bir değişim öncesinin ve sonrasının yarattığı etkileyici çatışmaları içeren durumları bu ortamda kolayca bulur, seyircisi ile bu ortamda sıcak bir ilişki kurabilir, bu iletişim rahatlığı içinde konusunu istediği ölçüde abartabilir, yoğunlaştırabilir, ayrıştırabilir, hatta saptırabilir. Tarih olaylarına eğilen oyunlarda bile, dramatik durumların sultanların aile ilişkilerinden kaynaklandırılması, tarihsel akışın, aile ilişkilerini yönlendiren ve bu ilişkilerden ateşlenen tutkularla, isteklerle açıklanmış olması ilginçtir.

* *TÜRKİYEDE AİLENİN DEĞİŞİMİ- Sanat açısından incelemeler, (Hazırlayan: Türköz Ender), Türk Sosyal Bilimler Derneği yayınları, Ankara 1984.*

Dipnotlar

- 1- METİN AND: **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, Ankara 1972.
- 2- METİN AND: **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, Ankara 1971.
- 3- SEVDA ŞENER: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak-Ekonomi-Kültür Sorunları**, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971.
- 4- SEVDA ŞENER: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan** Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1972.

TÜRK TİYATROSUNDA AİLE DRAMI

Aile dramı başlangıcından beri, Türk tiyatrosunun gözde türü olmuştur. Bugün televizyon için hazırlanan dramatik oyunlarda ve dizilerde de aile ilişkilerinin ele alındığını görüyoruz. Kaynanalar, Kuruntu Ailesi gibi dramatik dizilerde orta sınıf aile ilişkileri, bu ilişkilerde ortaya çıkan, önemsiz ve kolay çözümlenebilir sorunlar sergilenmekte, bu sorunlar çevresinde geliştirilen yeni durumlardan dram olarak işlenilmeye elverişli bir hareket üretilmeye çalışılmaktadır. Hoşça vakit geçirtmeyi amaçlayan bu gibi dizilerde belli bir mekân içinde ve sınırlı bir zaman dilimi içinde başlayıp sona eren bu hareket bir eylem niteliği taşımaz. Başlangıçta bozulur gibi görünen ilişkiler düzeni, küçücük sorunun çözülmesi ile eski dengesine kavuşur ve baştaki duruma dönlür. Geçirilen dramatik olay neşeli bir serüvenden öte anlam taşımaz ve iz bırakmaz. Çünkü olaylar bir değişim yaratmamıştır. Geriye kalan, karmaşık durumlardan üretilen gülmenin bıraktığı hoş etkidir. Seyirci, bu 'eğlence' ile yetinmek zorundadır.

Oysa Türk tiyatro yazınında aile gerçeğini irdeleyici, aile kurumunun açmazlarının daha iyi anlaşılmasını sağlayıcı, seyirciyi düşündürücü, hoşlanma duygusunu daha kalıcı yapan, yapısı sağlam, dili özenli etkisi güçlü aile dramı örnekleri vardır. Turgut Özakman'ın **Ocak**, Başar Sabuncu'nun **Şerefiye**, Güner Sümer'in **Bozuk Düzen**, Vüs'at Bener'in **Ihlamur Ağacı**, Oğuz Atay'ın **Oyunlarla Yaşayanlar**'ı tipik örnekler olarak ele alabilir, tiyatromuzun bu türdeki başarı çizgisini saptamaya çalışabiliriz.

Bu oyunların ortak özelliği, aksiyon birliği ve organik bütünlük gözetilerek yazılmış olmalarıdır. Olaylar dramatik gerilim yaratacak biçimde kurgulanmıştır. Oyun kişileri az olan, dramatik olanı olağan durumlardan, günlük ilişkilerden üreten bu çeşit oyunlarda oyun yapısının birlikli olması, ilgiyi tek odakta toplaması, önemli bir biçim kuralı olmuştur. Sıradan malzemedan anlamlı olanı süzüp çıkarmak ve alışılmışın altında yatan şaşırtıcı olana parmak basabilmek için ciddi bir

seçme, eleme, yoğunlaştırma ve vurgulama işi yapmak gerekir. Günlük ilişkilerin sıradan devinimini, ilginç bir eyleme dönüştürmek için olaylar ustalıkla düzenlenmelidir.

Başarılı aile dramlarının birlikli, yoğun yapısal düzeni, yansıtılan aile kurumunun pekişik ilişkiler düzenine koşuttur. Dramatik eylem, ortaya çıkan yeni bir durumun oyun kişilerine etkisi ile oluşur. Oyun kişilerinin tepkisi çatışmalara yol açar. Aile üyelerinden biri veya birkaçı aile birliğinden uzaklaşmak zorunda kalır. Bu uzaklaşma bazan bir geri dönme ile, bazan tümenden kopma ile, ya da ölümle sonuçlanır. Eğer yazar toplum sorunlarına ağırlık veriyor, bu sorunların aile birliğini parçalayıcı etkisi üzerinde duruyorsa, parçalanmanın dramatik anlamı vurgulanır. Eğer yazar bireysel gerçeklere önem veriyor, aile kurumunun birey üzerindeki olumsuz etkisini irdeliyorsa, bireyin aileden kopması doğal ve beklenen sonuç olarak yansıtılır. Aileye hangi açıdan yaklaşmış olursa olsun, aile kurumunun sıkı dokulu olduğu, güçlü kurallarla korunduğu gösterilmiştir. Bu kurum bir yandan aile bireylerinin özgürlüğünü kısıtlamakta, bir yandan da onlara güvenli bir ortam sağlamaktadır. Bu kurumdan kopma, özgürlüğü vaadettiği kadar, tehlikelere de işaret eder. Özgürlük ve tehlike, bağımlılık ve güvenirlilik ikilemi, seçim yapmayı zorlaştıran dengeli bir karşıtlıktır. Dram, bu karşıtlık üzerinde yoğunlaştıkça anlam kazanır.

Aile dramlarında ailenin birlikli ve pekişik düzenini yansıtmak üzere dar ve kapalı bir mekân seçilmiştir. Genellikle oyunun tümü bu kapalı mekânda geçer. Bu kapalı mekânı öteki mekânlarından ayıran kapıların özel bir işlevi vardır. Dramatik eylemi vurgulamak için bu kapılardan girip çıkmalar özellikle vurgulanır.

Ele aldığımız aile dramlarının bir başka ortak özelliği oyun kişilerinin birbirine karşıt ve koşul kümeler oluşturmalarıdır. Birbirine benzeyenlerle benzemeyenlerin, ortak yönü olanlarla olmayanların bulunması, hem dengeli bir ilişkiler geometrisi kurdurmakta, hem de kişiler arasındaki ayrımların ve kişisel özelliklerin daha kolay algılanmasını sağlamaktadır.

Aile dramlarında konu ne kadar ciddi olursa olsun konuşmalar eğlendiricidir. Eylemden çok durumların ağırlık taşıdığı bu oyunlarda seyircinin ilgisini uyanık tutmanın bir yolu da diyalogun kıvrak

olmasıdır. Nükteli sözler kolay ilgi çeker. Ayrıca dış devinimi az olan durumlarda konuşmalar içi devinim sağlayacaktır. Öte yandan, yaşanan durumun taşıdığı acıklı, hüznü, anlama, konuşmalardaki hafiflik hoş giden bir karşıtlık oluşturur. Seyirci bu duygu çeşitlenmesinden hoşlanır. Belli bir duygunun tekeline düşmekten de korunmuş olur. Gülünç ile acıklı, üzüncü ile sevinç arasındaki gidip gelmeler olaya uzak açı kazanılmasını, durumun nesnel olarak değerlendirilmesini de sağlayabilir. En düşündürücü bir olay ve durum karşısında bile gülünecek noktaları bulmaya eğilimli olan seyirci, konuşmalardaki espriyi çok iyi değerlendirir.

Örnek olarak aldığımız oyunlar arasında yazarların yaşama bakış açılarına koşut olarak farklılıklar da vardır: Bu farklılıklar oyunların yapısını da etkilemiştir. Örneğin, Turgut Özakman **Ocak** oyununda mutluluğun, ailenin dayanışması ile gerçekleştiğini, yoksulluğun, sosyal güvenceden yoksunluğun bu dayanışmayı tehdit ettiğini göstermek, seyircinin dikkatini bu gerçeğe çekmek istememiştir. Sahne, ailenin ortak yaşama alanı olan ve mutfak yemek oturma odasını birleştiren mekânı gösterir. Bu kapalı ve güvenceli mekânı dış dünyadan ayıran bir sokak kapısı ile bireylerin özel dünyalarından ayıran yatak odalarının kapıları görülür. Oyunda kapılar anlamı vurgulayacak biçimde kullanılmıştır. Aile, anne, baba, bir kız, üç erkek evlat ve bir anneanneden oluşmuştur. Aile bireyleri sevecendir. Ancak geçim zorluğu bu mutlu birlikteliği tehdit etmeye başlamıştır. Babanın mutlu gelecek düşleri, ortanca erkek kardeşin çalışması durumu kurtarmaya yetmez. Yaşam koşulları zorlaştıkça erkek çocuklar başka yaşam biçimlerinin özlemini çekmeye başlarlar. Evin tek kızı yeni bir yuva kurma hayali ile evden kaçır. Oyun, bu dağılmanın geçişi olarak önlenmesi, kızın eve dönmesi ve aile üyelerinin yeniden dayanışması ile son bulur. Yazar, bu birlikteliğin, şimdilik kaydıyla sağlandığını, tehlikenin atlatılamadığını belli edecek, dikkatleri küçük esnafın göğüslemek zorunda kaldığı zorluklara çekecek bir düzenleme yapmıştır. Aile birliğinden kopma ve tekrar geri dönme bir olay örgüsü oluşturur. Fakat dikkatler yaşanan durum üzerinde yoğunlaştırılmıştır. Zaman mekân, konuşmalar, hep bir durumu aydınlatacak, ilgiyi buna çekecek biçimde düzenlenmiştir.

Başar Sabuncu da, **Şerefiye** adlı oyununda aile birliğinin önemini vurgular. Fakat onun oyununda aile birliğinin amacı, mutlu bir dayanışma, güvenli bir ortam sağlamaktan ibaret değildir. Sabuncu, aileyi güç üreten bir kurum olarak ele almıştır. Oyundaki işçi ailesinin kendinden daha güçlü olanlara ezilmemesi için böyle bir güç birliğine gereksinimi vardır. Yazar bu gereksinimi vurgulamak için anne, baba, oğul, kız, çocuk ve büyük babadan oluşan işçi ailesinin evine ikinci bir aileyi konuk olarak getirmiştir. Konuklar fabrikanın patronu ile karısıdır. Fabrikada bekçi olarak çalışan babanın, bir hırsızın yakalanmasında gösterdiği çabayı kutlamak için eve gelen Patron ile karısı, mal sahibi rolünden çıkıp dost rolünü oynamaya çalışırlar. Ne onların yakınlaşma çabaları, ne işçi karı-kocanın onları ağırlama uğraşı, sınıf ayrımını kapatmaya, özlenen uyumu sağlamaya yetmez. Oyunun ilk bölümü, patron ve karısının, evin küçük kızını evlatlık olarak alıp götürmeleri ile son bulur. Bu olay, evin oğlu ile işçi babasının arasını açar. Oğul da evi terkeder. Oyun oğulun yeniden eve dönmesi, küçük kızın geri alınması, ailede yeni bir dayanışmanın kurulması ile sona erer. Özakman'ın, ailede dayanışmanın sorunlara bir çözüm getirmediğine işaret etmesine karşın, Sabuncu aile dayanışmasının daha kapsamlı dayanışmalar için bir başlangıç olduğunu, bu dayanışmanın güç üreteceğini göstermiştir. Oyunun sonunda baba ile oğlunun evi onarmaları, işaret edilen gelişimin göstergesidir.

Güner Sümer **Bozuk Düzen**'de birliğin çözülmeye başladığını gösteren bir kadro ile çıkar seyircinin karşısına. Bu ailede baba çoktan ölmüştür. Anne hastalanmış, hastahaneye kaldırılmıştır. Kardeşler, kendi aralarında ne kadar dayanıştırlarsa dayanışsınlar, dışardan gelecek tehlikelere karşı dayanıksızdırlar. Oyun, **Ocak**'da olduğu gibi ailenin ortak ve yaşamını ön plana almakla beraber, bu yaşamı etkileyen dış koşulları da duyuracak bir mekân düzenlemesi içinde sunulmuştur. Sahnede evin içi ile beraber, öteki kişilerin girip çıktığı ev çevresini, verandayı, bahçeyi, sokağı da görürüz. Aile için tehlike oluşturacak gizli işlerin tezgâhlıldığı bar dekoru da gerektiğinde sahneye getirilir. **Bozuk Düzen**'de aileye güven sağlamayan toplum düzeni eleştirilmiştir. Çocukların eski evlerinin bir depremde yıkılmış olması, ailenin bir başka kente taşınmak zorunda

kalması gibi gerçekler doğanın bile zorluk çıkarmakta, topluma eşlik ettiğini gösterir. Ne var ki bu oyunda söz konusu olan, ne **Ocak**'da olduğu gibi küçük esnafın geçim zorluğu, ne **Şerefîye**'de olduğu gibi sınıf ayrımı ve işçi sorunudur. Güner Sümer, tüm zayıflar, tüm altta kalmışlar, tüm yaralılar adına konuşmaktadır. Depremde evi yıkılan bir ailenin perişan olması, bir sakatlığın ömür boyu mutsuzluk kaynağı oluşturması, küçük bir dükkânın gelirinin üç dört kişilik bir aileyi geçindirememesi, iş bulma zorluğu, kadınların ezilmişliği, bar kadınının yazgısını değiştirememesi mutsuzluğu geniş bir alana yaymıştır. Bu umarsızlık dramı hüznü bir atmosfer yaratılarak yansıtılmıştır. Yazar olay düzenlemekten, durum vurgulamaktan çok, bu atmosferi yaratmaya özen göstermiştir. Oyunun devinimini evden ayrılımlar oluşturur. Anne ölür, kadeşlerden biri tehlikeli işlere girişmek üzere uzak ülkelere gider. İki kardeşin sevdikleri kadınlar da ayrılıp gitmek zorunda kalırlar. Bozuk Düzen mutlu imiş gibi görünen, mutsuz sonla biter. Ailenin içine düştüğü ekonomik bunalım geçirtilmiştir. Fakat kardeşlerden biri ölümcül bir tehlike ile karşı karşıyadır. Başka bir kentte kendine yeni bir yaşam kurmaya giden bar kızının bunu başaracağı da hayli kuşkuludur. Oyun isimsiz bir hüznü ifade edecek imgelerle, seslerle donatılmıştır.

Ihlamur Ağacı ile Oyunlarla Yaşayanlar, aile kurumuna farklı bir bakışla yaklaşan oyunlardır. Bu oyunlarda aile birliğinin önemi yadsınmamakla beraber, bu birliğin, sağladığı güvenden çok baskısı belirtilmiştir. Bu durumda aileden kopma, aile kurumu açısından bir parçalanmayı değil, birey açısından bir güçlenmeyi, kişilik kazanmayı ifade eder. Bu iki oyunda da anlamlı eylem, ilişkiler ağını parçalamak, açık havaya çıkmak olmuştur.

Vüs'at O. Bener, **Ihlamur Ağacı**'nda aile kurumunun baskısına, bunun altında yeşeren örtük düşmanlıklara, bireylerin birbirlerini aşındırmalarına, sinsi savaşımına eğilmiştir. Oyun tek ve kapalı bir mekânda geçer. Kapılar ardında kalan özgürlük alanları giriş çıkışları sağlayan kapılarla belli edilmiştir. Oğuz Atay, **Oyunlarla Yaşayanlar**'da çemberini oyunları ile parçalamak isteyen bireyin dramına eğilmiştir. Baba, anne, çocuk ve anneanneden oluşan ailede annenin dışında herkes kendini bir oyunla var etmeye çalışır. Oyun, düşlere olanak sağlar. Oyun,

hem bir özgürlük alanı, hem kişilik sınavı verilen bir sırat köprüsüdür. Özgürlük ile sorumluluk ikilemi oyun içindeki oyunda daha zorlu bir sınav verir. Annenin ciddi dünyasında zorunluluklar daha belirgin, daha kısıtlayıcı iseler de kurallar belirgindir. Kişinin bu dünyada yolunun bulması daha kolaydır. Babanın, çocuğun, büyükannenin oyun dünyalarında ise kural yoktur. Kişi, kuralını kendi bulmak, oyununu kendi kurmak zorundadır. Ne çocukluğun gafletine, ne bunamışlığın rahatlığına kavuşmamış olan emekli tarih hocası baba, oyunun ciddiyetini en yoğunlukla duyardır. O, gerçeğe düş, yaşamla oyun arasında özgürce dolaşırken bu özgürlüğün hesabını kendi kendine vermek zorundadır. Oğuz Atay sahnede düşle gerçeği, oyun ile yaşamı yanyana, içiçe yansıtabilecek bir mekân düzenlemesi yapmıştır. Ev içinde gerçekçi ayrıntıları ile düş ülkesinin bulanık çizgi ve renkleri arasındaki ayrım, olağan ile olağandışı, bilinen ile bilinmeyen, sınırlı ile sınırsız, kurallı ile kuralsız arasındaki ayrımı denktir. Evin kapısının dışı, sevince de korkuya da açıktır. Hem aşkı, hem mutluluğu, hem ölümü getirir. Bu iki oyunda aile dramı evrensel bir insanlık dramına dönüşmüştür.

Bu kısacık karşılaştırmalı inceleme de gösteriyor ki, günlük ilişkileri inceleyen, az oyun kişili aile dramlarında da ciddi toplum ve insanlık sorunları ele alınabilir, sağlam bir yapısal düzenleme ile seyircinin ilgisi uyanık tutulabilir, konuşmalarda hoş giden nüktelere, söz oyunlarına yer verilebilir. Sonuç olarak Türk tiyatro yazarlığı öz ve biçim açısından doyurucu ürünler verebilecek bir aşamaya gelmiştir. Televizyon için hazırlanan dramatik oyunlarda ve dizilerde de bu düzeyin tutturulmasını istemek hakkımızdır.

* *GÖSTERİ*, sayı 80. Temmuz 1987.

TIYATRO ESERLERİMİZDE KADIN İMAJI

Hayatı sahnede yansıtmaya çalışırken bu işleme katılan bütün sanatçılar hayatın gerçeğine olduğu kadar sanatın gerçeğine karşı da sorumluluk içindedirler. Oyun kişileri bir ölçüde hayattan alınmış yaşayan insanlar, bir ölçüde de sanatın yarattığı yapma karakterlerdir. Bu yüzden tiyatro oyunlarındaki kişilere bakarak belli bir dönemin gerçek insanları hakkında tam anlamıyla doğru bilgi edinmek olası değildir. Öte yandan bu oyun kişilerinin bize yansıtılan dönemin insanlar hakkında hiç bilgi vermediğini de söyleyemeyiz. Bu noktada güvenilebileceğimiz bir varsayım, yazarın oyun kişilerini yaratırken onları, içinde yaşadığı toplumun genel kanısına uygun olarak tiplendirdiğidir. Genellikle oyun kişilerini seyirciye kabul ettirmenin, onları inandırıcı kılmanın bir yolu, onlar hakkında toplumun geliştirmiş olduğu ortak kanılara sadık kalmaktır. Yazarın bu kanılar doğrultusunda betimlediği tipleri seyirci kolaylıkla tanır ve kendi kafasındaki genellemeye oturtarak benimser. Eğer bir toplumda yaşlılar genellikle ağırbaşlı ve eleştirici, gençler haşarı ve sorumsuz sayılıyorsa, bu tiplere uygun olarak çizilmiş bir oyun kişisi kendini seyirciye kolayca kabul ettirecektir. Bunun gibi her toplumda cinsiyete, mesleklere, toplumdaki katmanlara, kişilerin görevlerine göre yapılmış genellemeler vardır. Bu genellemeler toplumların gelişim süreci içinde değişkenlik gösterebilir. Buna karşın kalıplaşmış tipler de vardır. Yaşanan dönemde geçerliği kalmadığı halde geçerliğini sürdüren bu kalıplaşmış tipleri seyirci tiyatrodan tanır ve öylece kabullenir. Ortaoyununun, Karagözün tipleri bu kümeye girer.

Tiyatro eserlerinde yansıtılan kadın imgesini incelerken kadın tiplmesinden yararlanmak, toplumun o tipin temsil ettiği küme hakkındaki ortak görüşü hakkında bir fikir verecektir. Sanatın abartı, saptırma, değiştirme payını gözden kaçırmamak koşulu ile.

Özellikle Cumhuriyetten sonra yazılan tiyatro oyunlarındaki kadın tiplerini incelediğimizde karşımıza şöyle bir karakterler doku çıkar: Yirmili, otuzlu, hatta kırklı yıllarda yazılan oyunlarda dramatik olanı yaratan genellikle suça eğilimli kadınlardır. Suçlu, ya da "Günahkar Kadın" tipi bu oyunların ortak malzemesi olmuştur denilebilir. Oyunun

eylemine ateşleyen, olayları yaratan, kendisi ve çevresindekiler için yıkımı hazırlayan odur. Kötü eş, kötü anne, engellenemeyen tutkuları ile bir tehlike odağı oluştururlar. Çeşitli oyunlarda bu tipe yakıştırılan özellikler, kumar oynaması, içki içmesi, eğlenceye, lükse düşkün olması, makyaj yapması, saçını boyamasıdır. Suçlu kadın evini çekip çeviremez, çocuklarına doğru eğitim veremez, cinsel dürtülerini kontrol edemez. Bu yüzden kocasını aldatmaya eğilimlidir. Kocasını, kayınbiraderi ile, üvey oğlu ile, asistanı ile aldatan kadınlar bu oyunların vazgeçilmez kara kişileri olmuştur. Vedat Nedim Tör'ün, Cevdet Kudret'in, Necip Fazıl Kısakürek'in, Nazım Hikmet'in, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın oyunlarında bu tipin çeşitli örneklerine rastlarız.

Suçlu, ya da günahkâr genellemesine oturabileceğimiz bu kadın tipi farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Gelenekçi ve tutucu yazarlarımız Cumhuriyetle birlikte kadına tanınan hakların ve özgürlüklerin doğru kullanılmayacağı kuşkusunu belirtirler. İlkel dürtülerin kontrol edebilecek düzeyde eğitilmemiş olan düşük cins bu özgürlüğü hatalı biçimde kullanacak, kendini de, ailesini de yıkıma sürükleyecektir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Kadın Erkekleşince adlı oyununda ev kadınlığı görevi ile yetinmeyen kadının yarattığı tehlikeye işaret etmiştir. Kocasını gibi bir işte çalışmakta direnen kadın evde yalnız bırakıp gittiği çocuğunun ölümüne neden olur.

Öte yandan suçlu kadına getirilen bir başka yorum, zengin ve züppe kesimin kadını ve erkeği ile beraber-ülkesine ihanet içinde olduğudur. Mütareke döneminde İstanbul'da işgal subayları zengin evlerinde ağırlandırmakta, yabancı güçlerin temsil ettiği yaşama biçimi benimsenmektedir. Alafrangalık, ya da o dönemin sözcüğü ile asrılık adı altındaki bu yaşama biçimi millî ve ahlâkî değerlerin gözardı edilmesine yol açmıştır. Vatanını seven kişiler Anadolu'da düşmanla çarpışırken, İstanbul'da yaşayan bir küme fırsatçı düşmanla işbirliği içindedir. Bu kesimin insanları ile, onlara özenen ortahalliler yaşama ve eğlenme özgürlüğü maskesi altında aşırılıklara düşmüştür. Kumar, içki, hatta uyuşturucu kullanma, giderek eşini aldatma, modern yaşama biçiminin gereği sayılmaya başlamıştır. Bu akımdan en çok etkilenenler de kadınlar ve genç kızlardır. Günahkar Kadın tipinin uzantısı sayabileceğimiz Züppe Genç Kız tipi,

sorumsuzluğu, bencilliği, tembelliği ve eğlenceye düşkünlüğü ile vurgulanmıştır. Reşat Nuri Güntekin, **Yaprak Dökümü** adlı oyununda bu konuyu toplumsal nedenleri ile ele almıştır: Türk Toplumu hızlı bir gelişim ve değişim süreci içine girmiştir. Bu köklü değişimin felsefesini kavrayamayan ve yalnızca modern yaşam biçimi olarak algılayan gençler de, bu değişimi sağlıklı bir biçimde yaşamaya uygun ortamı hazırlayamayan yaşlılar da hatalar yapmakta ve hatalarını acı bir biçimde ödemektedirler. Reşat Nuri Güntekin bilinçsizliğin neden olduğu acıları sergilerken acı çekenlere sevecenliğini esirgememiş, fakat hatalara parmak basmaktan da çekinmemiştir.

Kocasını ve çocuklarını mutsuz eden, kocasını aldatan, sorumsuz eş ve anne tipine daha ileriki dönemlerde yazılan oyunlarda da ara sıra rastanacaktır. Ne varki bu tip, daha sonraki dönemlerde bir sosyal olgunun ürünü olarak açıklanmayacak, ruhsal, bireysel nitelikleri ile dramatik olguyu yaratan özel bir birey olarak ele alınacaktır. Örneğin, Orhan Asena'nın **Yalan** adlı oyununda kadının kocasını aldatması, büyük kızını sürükleyen ve intihara götüren bir ateşleyici olgu olarak işlenmiş, ayrıca sosyal nedenler üzerinde durulmamıştır.

Otuzlu yıllarda yazılan oyunların bir bölümünde "Günahkâr Kadın" tipine karşı "İdealist Genç Kız" tipinin geliştirilmiş olduğunu görürüz. Türkiye'nin hemen her yöresinde etkinlikler yapan Halkevleri sahnelerinde oynanmak üzere kaleme alınan ve eğitici olması amaçlanan bu oyunlardaki genç kız tipi, iyi eğitim görmüştür, akıllı ve bilinçlidir, Atatürk devrimlerine yürekten inanır. Oyunlarda eyleme yön veren, olumlu bir güç olan idealist genç kız, aydın kişiliğin yanında erdemliliği ile Cumhuriyet Türkiye'sinin kadın ve kızlarına model oluşturur. Aka Gündüz'ün, Behçet Kemal Çağlar'ın, Faruk Nafiz Çamlıbel'in, Yaşar Nayır'ın, Reşat Nuri Güntekin'in, Atatürk devrimlerinin gereksindiği gençliğe yol göstermek için yazdıkları oyunlarda idealist genç kız tipi dramatik eylemi gerçekleştiren olumlu bir güç olarak ele alınmıştır.

Musahipzade Celal'in **Selma** adlı oyunu, idealist genç kızı suçlu kadın tipi ile karşı karşıya getirmesi açısından ilginçtir. Bu oyunda, İstanbul için olağanüstü bir imar planı hazırlamış olan genç bir Türk kadın mimarını tanırız. Ne var ki bu genç mimarın karısı bir yabancı hayranıdır.

Kocasının projesini gizlice yabancı bir firmaya vermeye razı olmuştur. Bu ihanet planını öğrenen akraba kızı Selma projenin çalınmasını engeller. Tahmin edilebileceği gibi, Selma örnek bir genç Türk kızıdır. Anadolu'da öğretmenlik yapar. Halk elişlerinden derlediği güzel koleksiyonu onun ulusunun değerlerine de yabancı olmadığını kanıtlar.

Ellili ve altmışlı yıllarda yazılan oyunlarda suçlu ve günahkâr kadın tipinin ılımlı bir uzantısı sayabileceğimiz "Sorumsuz Kadın" tipine sıklıkla rastlarız. Kadına karşı oluşturulmuş ve neredeyse kemikleşmiş olumsuz bakış açısı pek çok oyunda sürdürülmektedir. Sorumsuz kadın bencildir, doyumsuzdur. Bitmez tükenmez istekleri ile huzursuzluk kaynağı olmuştur. Kocasını yıpratır, çocuklarını mutsuz eder. Dramatik olayı değilse bile dramatik durumu yaratandır. Sorumsuz kadın genellemesi içinde birbirinden ufak ayrımları olan alt tiplere raslarız: Ortasınıfın dedikoducu, kıskanç, bayağı kadını, yeni zengininin görgüsüz, rüküş kadını, varlıklı kesimin gösterişçi, tembel kadını, memur ve küçük esnaf kesiminin sinsi, düzenci kadını "Sorumuz Kadın" genellemesinin çeşitlemeleridir. Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Kudsi Tecer, Faruk Nafiz Çamlıbel, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Cevat Fehmi Başkut, Çetin Altan, Sabahattin Kudret Aksal, Refik Erduran, Haldun Taner, Aziz Nesin, Başar Sabuncu, Adalet Ağaoğlu gibi yazarlarımızın kimi oyunlarında iyi eğitilmemiş kadının sorumsuz davranışlarının eleştirildiği görülür. Bu oyunlarda, sorumsuz kadın tipi moral değerlerin geçirdiği sarsıntının göstergesidir. Kimi yazarlar bu sarsıntıyı ekonomik sistemin sonucu olarak, kimi yazarlar da bir kültür ve eğitim sorunu olarak ele almışlardır. Karmaşık bir sosyo-ekonomik düzen içinde kadının kendinden beklenen sorumluluğu üstlenecek bir kişilik oluşturmamış olması dramatik bir durum olarak ele alınmış, bu durumun yarattığı acı ya da gülünç sonuçlar üzerinde durulmuştur.

Ellili ve altmışlı yıllarda yazılan oyunlarda sıkça rastlanan sorumsuz kadın tipine örnek olarak Reşat Nuri Güntekin'in **Balıkesir Muhasebecisi** adlı oyununda, kocasını kente gitmeye zorlayan, kendini pahalı kent eğlencelerinin çekiciliğine kaptıran, bu yaşama biçiminin gerektirdiği kazancı sağlama çabası içinde yasadışı yollara başvuran kocasının düşüşüne tanık olan kadını görürüz. Ahmet Kudsi Tecer'in **Satılık Ev** adlı

oyununda, süse, gezmeye, kumara düşkün bir annenin Amerika hayranlığı sergilenmiş, sorumsuzluğun ailedeki sevgi bağlarını kopardığı gösterilmiştir. Cevat Fehmi Başkut'un **Paydos** adlı oyununda, komşularının yaşama biçimi ile yarışabilmek için kocasını sevdiği öğretmenlik mesleğini bırakmaya ve bir bakkal dükkanı açmaya zorlayan kadına, Çetin Altan'ın **Çemberler**'inde arkadaşları ile kumar oynayan, evini çocuklarını ihmal eden kadına, Aziz Nesin'in **Toros Canavarı** adlı oyununda kocasını pısrıklıkla, beceriksizlikle suçlayarak başına iş açan kadına, Başar Sabuncu'nun **Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikayesi**'nde kocasını yeterli parayı kazanamadığı için suçlayan, aşağılayan ve yıkıma götüren kadına tanık oluruz. Sorumsuz kadın tipinin çarpıcı örneklerine daha pek çok oyunda rastlamak olasıdır.

Aynı dönemde yazılmış oyunlarda "Özverili Kadın" tipine de yer verilmiştir. Özverili kadın, 'Sorumsuz Kadın'ın karşıtıdır. Oyun yazarlarımız eleştirdikleri, suçladıkları kadın tipine karşın özlenen kadını yüceltmişlerdir. Özverili eş ve anne, toplumun kadından beklentisini yansıtır; kadını geleneksel konumuna oturtur ve bu konumun gerektirdiği niteliklerle donatır.

Özverili kadın eşine bağlı, çocuklarına düşkündür. Ev kadınlığı ve anneliğin tüm geleneksel sorumluluklarını yüklenmiştir. Her türlü zorluğa göğüs gerer. Para sıkıntısına geçim zorluğuna yakınmadan katlanır. Cevat Fehmi Başkut **Göç** adlı oyununda bu tipe örnek olan Sabahat'i şöyle tanımlamıştır: "Maziden kalma ev kadını ve anne tipidir. Lise tahsili vardır, fakat bugünden çok mazide yaşar. Aşırı sade, aşırı hassas, çocuğuna aşırı düşkündür. Umumiyetle zayıf gibi görünürse de bazen enerjik ve mütehakkim kadın tipi olarak karşımıza çıkar. Senelerin ve ıstırapların yıpratmış ince, mahzun bir güzelliği vardır."

Vedat Nedim Tör'den başlayarak günümüze kadar gelen pek çok oyun yazarımızın oyunlarında özverili ve koruyucu anne ve eşin aile içindeki olumlu rolü vurgulanmıştır.

Cevat Fehmi Başkut, Turgut Özakman, Güner Sümer, Dinçer Sümer oyunlarında bu tipin değişik, renkle örneklerine yer vermişlerdir. Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü'nde Hayriye, alçakgönüllü, yumuşakbaşlı bir kadındır. Sağduyusu gelişmiş olduğu için çevresinde

yanlış işlerin yapıldığının farkındadır, fakat kocasına ve çocuklarına karşı çıkamadığı için olayların olumsuz yönde değişimine engel olamaz. Analık görevini durmadan vermek olarak yorumladığı için yorulur, hırpalanır, acı çeker. Sevdiklerinin isteklerine boyun eğmekle yetindiği için, bütün iyi niyetine rağmen ailenin yıkımının dolaylı sorumlularından biri olur.

Turgut Özakman'ın **Ocak** adlı oyununda, geçim sıkıntısını yüreklilikle, sabırla göğüsleyen, kocasına ve çocuklarına destek olmaya çalışan kadın sonunda yorgun düşer ve hastalanır. **Çatıdaki Çatlak** adlı oyununda Adalet Ağaoğlu, özverili kadını umarsızlığı, boynu büküklüğü içinde ele almış, sevecen ve sabırlı Fatma hanımın farkında olmadan sömürüldüğünü göstermiştir.

Görüldüğü gibi, özverili kadına yalnızca geleneksel aile düzenini koruyucu işlevi açısından yaklaşan yazarlar onu yüceltmişler, aynı tipe toplumun gelişimi ve bu gelişimin gerektirdiği yeni sorumluluklar açısından bakan ise onu eleştirel bir gözle değerlendirmişlerdir.

Özverili kadın tipinin olumsuz örneklerine rastlamak da olasıdır. Bu örneklerde özveri, bilinçsiz bir analık içgüdüğü olarak açıklanmış, koruyuculuk içgüdüğünün tahakküm etme alışkanlığına dönüştüğü gösterilmiştir. Bir önceki dönem oyunlarından Necip Fazıl Kısakürek'in **Bir Adam Yaratmak**'ında, anne kocasını da oğlunu da anlayamamış, onlara yardımcı olamamış, bilmeden acı çektirmiştir. 1950'den sonra yazılan bazı oyunlarda geleneksel koruyucu anne tipi, anlayışsız, kuşkucu, geri kafalı olduğu için eleştirilmiştir. Haldun Taner'in **Ve Değirmen Dönerdi**, Çetin Altan'ın **Suçlular**, Turgut Özakman'ın **Kaneviçe** adlı oyunlarında koruyucu anne tipine eleştirici bir bakışla yaklaşılmıştır.

Yalnız Türk Tiyatrosunun değil dünya tiyatrosunun vazgeçemediği kadın tiplerinden biri de " Fetta Kadın" tipidir. Aristophanes'den Plautus'a, Shakespeare'den Moliere'e ve günümüz yazarlarına kadar uzanan pek çok oyun yazarının komedyalarında bu sevimli tipin renkli örneklerine rastlanır. Bu komedyalarda fetta kız veya kadın becerikliliği ile olaylara yön verir, kurnazlığı ile mutlu sonu hazırlar. Fetta kadın tipi başlangıçtan beri Türk tiyatro yazınının gözdesi olmuştur. Musahipzade

Celal'in **İstanbul Efendisi**'nde Çengi Afet, aynı yazarın **Bir Kavuk Devrildi**'sinde Çengi Şehnaz, güçlü, zeki, becerikli kadınlardır. Güçlerini dişiliklerinden, dişice hünerlerinden alırlar. Sadık Şendil'in Ortaoyunundan esinlendiği **Yedi Kocalı Hürmüz, Kanlı Nigâr** adlı oyunlarında kadının fendinin erkeği yendiğini görürüz. Bu, dişiliği ile becerikli kadın tipinin, bizde ve Batıda cariyeye, hizmetçi, çengi, bohçacı, aracı gibi, toplumda belli bir yerde olmakla beraber, saygın kesimin dışında tutulandan seçilmiş olması dikkati çeker. Günümüz yazarlarından Refik Erduran **Direklerarası**, Haldun Taner **Zilli Zarife**, Turgut Özakman **Bir Şehnaz Oyun** adlı yapıtlarında fettan kızı canlılığı, sevimliliği, yürekliliği, dişiliğiyle olumlamışlardır.

Necati Cumalı'nın **Nalınlar**'ında, sevgililerin kavuşabilmelerini sağlamak için zekice bir oyun hazırlayan kurnaz Döndü, Refik Erduran'ın **Cengiz Hanın Bisikleti**'nde dört karlı, geri kafalı, inatçı kocasını altetmeyi başaran akıllı ve okumuş kadın, Haldun Taner'in **Keşanlı Ali Destanı**'nda zorba sevgilisini dize getirmeyi başaran cilveli ve kaprisli genç kız, fettan kadın genellemesine oturtulabilir. Fettan kadın tipi, toplumda kadının dişiliğinden aldığı gücü zekice kullanmasının çekici bulunduğunu, hoşgörülle karşılandığını ve içten içe onaylandığını göstermektedir. Fettan kadın, kurnazlığının olumlu sonuçları ile özverili fakat başarısız kadına alternatif oluşturur. Dişiliğini iyi bir amaç için kullandığından günahkâr da sayılmaz. Genellikle yasal eş anne konumunda olmadığı için töreye aykırı davranışları ahlak değerlerini sarsmaz. Ne oyunlar oynarsa oynasın, sonuçta zekâsı ve dişiliği ile erkeğe sunulmuş değerli bir ödeme yoluna geçer.

1960'lardan sonra yazılan oyunlarda özellikle kadın sorunları üzerinde durulmuş, gecekondu semtlerinde, köylerde yaşayan kadınlara uygulanan her çeşit baskı yansıtılmıştır. Bu oyunlarda tutucu ve yoksul çevre kadınlarının dramına yer verilmiş, köylerde kadının kendi eşini seçme hakkı olmadığı, genç kızların başlık parasına satıldığı, hatta besleme olarak varlıklı evlere verildiği, koru-yacak kimsesi olmayan genç kız ve kadınların cinsel bakımdan sömürüldüğü, evli kadınların kaynana ve koca baskısı altında inletildiği, üzerine kuma getirildiği, köle gibi çalıştırıldığı, kenar semtlerde çalışan kadının parasının zorla elinden alındığı,

kocasından dayak yediği gösterilmiştir. Kadın bütün bunlara katlanmak zorundadır. Çünkü gelenekler ve yasalar kadını korumaya yetmemektedir. Önceki dönemlerde Reşat Nuri Güntekin'in, Mahmut Yesar'ın, Nazım Hikmet'in, Musahipzade Celal'in oyularında yoksul ve güçsüz olduğu için ezilen sömürülen kadın üzerinde durulduğunu biliyoruz. Yeni kuşak yazarları eserlerinde kadın sorunlarına sık sık yer vermişlerdir. Necati Cumalı, **Mine** adlı oyununda, kasabalının dedikodusu, kasaba çapkınlarının sorumsuz sataşmaları yüzünden yıkıma uğrayan güzel bir evli kadının dramını yansıtmıştır. Tutucu çevrelerde kadının cinsel açlığın kurbanı olduğunu gösteren başka oyunlar da yazılmıştır. Nazım Kurşunlu'nun, Refik Halit Karay'ın bir öyüsünden oyunlaştırdığı **Yatık Emine**, Refik Erduran'ın **Direklerarası**, Necati Cumalı'nın **Susuz Yaz**, Oktay Rıfat'ın **Çil Horoz**, Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur?**, Erdoğan Aytekin'in **Kırmızı Sokağın Suzan**'ı gibi oyunlarında, cinsel istekleri doyurulmamış erkeklerin karşı cinse karşı öfke duydukları, bu öfkenin giderek nefrete dönüştüğü ve kadının yıkımına neden olduğu belirtilmiştir. Adalet Ağaoğlu **Evcilik Oyunu**'nda cinsiyeti ayıp sayan aşkı yasaklayan anlayışın, erkeği olduğu kadar kadını da bunalttığını ve evliliklerin başarısız olmasına yol açtığını göstermiştir. **Kocaoğlan**, **Kapılar** gibi oyunlarında Orhan Asena, evlilikle sonuçlanamayan sevi ilişkilerini ele almıştır. Bu oyunlarda genç kızlar, kadınlar engellemeler yüzünden mutsuz olurlar.

Orhan Asena **Fadik Kız**, Recep Bilginer **Sarı Naciye**, Cahit Atay **Sultan Gelin**, Necati Cumalı **Boş Beşik**, **Susuz Yaz**, **Nalınlar**, **Ezik Otlar**, Nezihe Araz **Bozkır Güzelleme**si, Erdoğan Aytekin **Ebekaya**, Oktay Arayıcı **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**, Ülker Köksal **Yollar Tükendi**, **Besleme**, Murathan Mungan **Mahmud ile Yezida** ve **Taziye** adlı oyunlarında köy kadınının ve kızının göğüslemek zorunda olduğu güçlüklerle el attılar. Kız çocuklarının varlıklı evlere besleme verilmesi, başlık parasına satılması, bu yüzden evden kaçmak zorunda kalması, kaynana baskısı, kocası, ölen kadının kocasının çocuk yaştaki kardeşi ile evlendirilmesi çocuğu olmayan kadının horlanması, evli ve çocuklu kadınların üzerine ortak getirilmesi, gebe kadınların doktora götürülmediklerinden doğum sırasında can vermeleri, aileler arasındaki

kan davası yüzünden kızların, kadınların kurban edilmesi, yıkıma sürüklenmesi, kocası askere giden kadının akrabaları tarafından sömürülmesi, zorla ırzına geçilmesi, kadına hiç bir durumda söz hakkı tanınmaması, Almanya'ya çalışmaya gidenin arkasında bıraktığı kadının yalnızlığı, umarsızlığı gibi sorunlar sergilendi.

Oyun yazarlarımız, bir yandan kadının karşılaştığı sorunları kurcalkar-ken öte yandan bu sorunların üstesinden gelen güçlü köylü kadını-
yücelttiler. Çetin bir yaşam deneyimi ile aklı ve sağduyusu bilenmiş köylü anası, olaylara yön veren kahraman oldu. Recep Bilginer **İsyancılar**'da, Hidayet Sayın **Pembe Kadın**'da, Turan Oflazoğlu **Kezban** ve **Elif Ana**'da, Oktay Arayıcı **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**'nde, Murathan Mungan **Taziye**'de bu tipin çeşitlemelerini yaptılar. **Nalınlar**'ın Döndü Karakuş'u kurnazlığı ve becerikliliği ile, **Bozkır Güzellemesi**'nin Gülizar'ı yürekliği ve yaratıcılığı ile güçlü köy kadınının sevimli örnekleri oldular.

Kent ortamında dedikodulara, ayıplamalara hedef olan, en doğal haklarından yoksun bırakılan, çeşitli biçimlerde sömürülen kadının tepkileri ve duyguları da incelenmiştir. Melih Cevdet Anday **Mikadonun Çöpleri**'nde, Oktay Rifat Horozcu **Yağmur Sıkıntısı**'nda, Ülker Köksal **Sacide**'de bir sorunu belirtmekle kalmayıp, bu sorunu yaşayan kadının ruhsal durumunu da sergilediler. Bu oyunlarda yanlış koşullanmışlığın kurbanı olan kadının giderek güçlendiği görülüyordu. Özellikle kadın oyun yazarlarımız kişilik kazanan kadın tipini ürettiler.

Kişilikli kadın, **Mikadonun Çöpleri**, **Sacide**, **Bozkır Güzellemesi** adlı oyunlarda olduğu gibi, çektiği uzun sıkıntılardan sonra gerçekleri görerek bilinçlenir, edilgen olmaktan kurtulup durumuna karşı koymaya başlar. Çok daha önceleri Reşat Nuri Güntekin'in **Hançer** ve **Hülleci** adlı oyunlarında, edilgen kadının olayların içinde geliştiği, kişilik kazanma yoluna girdiği görülüyordu. Kadının içten güçlenip haksızlıklara karşı koyabilmesi ya da bir yolunu bulup durumunu düzeltmesi toplumdaki gelişmenin göstergesi olarak değerlendirilmiş, kadının bilinçlenmesi toplum gelişiminin ön koşullarından biri olarak değerlendirilmiştir. Son yıllarda kadın yazarlarımızın oyunlarında iyi eğitilmiş, akıllı, güçlü ve kişilikli kadınlara yer verdikleri görülür. Nezihe Araz'ın **Alacakaranlık**,

Afife Jale, Ülker Köksal'ın **Adem'in Kaburga Kemiği**, Bilgesu Erenus'un **İkili Oyun**, Müzeyyen Erim'in **Hulusi Beyin Kızları** adlı oyunlarında, kendini, çevresini, yaşama biçimini özgürce seçen, özverisinden biliçli olan kişilikli kadın karakterlerine yer verilmiştir.

Özetle, Cumhuriyetten bu yana tiyatro yapıtlarında kadına bakış açısı dönemlere göre farklılıklar göstermiştir. Bu farklılaşmaya toplumun hızlı bir gelişim ve değişim süreci içinde bulunması etken olmuştur. Cumhuriyetten hemen sonraki yıllarda yaşama biçiminin değişmeye başlaması, aile kurumunu tehdit eden bir tehlike olarak yorumlanmış, kötü eş, kötü anne imgesini yansıtan suçlu ve günahkar kadın tipi yaratılmıştır. Kadına karşı takınılan bu olumsuz tavırda yazarların özellikle mütareke yıllarında İstanbul'daki varlıklı züppe kesimin yaşama biçiminden edindikleri izlenimlerin payı vardır.

Kadına yöneltilen eleştiri bencil, sorumsuz, eğlence, moda, süs düşkünü kadın portresi ile sürdürülmüş, kadın ailedeki mutsuzluğun, toplumdaki yozlaşmanın birincil sorumlusu sayılmıştır. Yazarlarımızın büyük bir bölümünün kadından beklentisi sabırlı, özverili, güvenilir, sevecen eş ve anne olmasıdır. Öte yandan aile kurumunu tehdit etmemesi koşulu ile zeki, kurnaz, becerikli dişiye hoşgörü ile bakılır. Otuzlu yılların, gençleri eğitmek amacı ile yazılmış oyunlarında güçlü, akıllı, inançlı genç kız tipi tiyatro yazınında özel bir yer tutar. Bu eğilimin günümüzdeki uzantısı kişilik kazanmış kadın tipidir. Kişilikli kadın, gele-neksel özverili, ağırbaşlı, dayanıklı kadın ile iyi eğitilmiş, modern, bilinçli kadının sentezidir. Oyun yazarlarımız özellikle altmışlı yıllardan başlayarak kadına ilişkin sorunlara yer vermişler, köy, kasaba, kent kadının asıl haklarından yoksun bırakılmasını bir insanlık sorunu olduğu kadar bir toplum sorunu olarak da ele almışlardır.

**Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Ankara 1990.*

ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSUNDA İKİ KİŞİLİK OYUNLAR

İki kişilik oyunların kendine özgü bir yapısı vardır. Bu yapı hem toplumdaki karşıtlıkları sergilemeye, hem de bu karşıtlıkları dengeleyerek özlenen bir uyumu göstermeye elverişlidir. İki kişilik oyunlarda sorun içeren bir durum ele alınır ve bu durum birbirine karşıt kişiler tarafından enine boyuna tartışılır. Önemli olan, bu durumun gelişmesi ve sonuçlanmasından çok tartışılmasıdır. Böyle bir tartışma, dramatik diyalog aracılığı ile ilginçlik, gerilim ve sürükleyicilik kazanır. Tartışma ya taraflardan birinin yenilgisi ile ya da karşıt görüşlerin dengelenmesi ile sona erer. Yazarlar genellikle bu dengeye de kuşku ile yaklaşırlar. Seyircinin özlenen, varsayılan, resmi ideoloji tarafından benimsenen bir uyum anlayışını sorgulamasını isterler. Böyle durumlarda oyun tatlıya bağlanarak sonuçlandırılrsa bile öykünün açık uçlu olduğu yeni ve farklı gelişmelere yönelebileceği sezilir.

İki kişilik oyunların temel yapı ilkesi karşıtlık ve koşutluktur. Bu karşıtlık ve koşutluklar dengenin bozulup yeniden kurulması ve bu bozulmanın durmadan taraf değiştirmesi ile devinim kazanır. Oyunun aksiyonu iç devinimle gelişir. Yazarın başarısı bu tepkileri yansıtan diyalogu düzenlemede ortaya çıkar. Dialog aydınlatıcı olduğu kadar sürükleyici olmak zorundadır. Öykünün geçmişten kalan bölümü, oyun kişilerinin örtük özellikleri, içinde bulunulan durumun koşulları, bu durumu etkilemiş olan olaylar oyun kişilerinin konuşmaları ile açıklanacaktır. Diyalogun düzenlenmesinde denge kuralına uyulur ve tartışım gözetilir. İroni gibi, önseme gibi, geciktirme gibi bilinen yazım hünerlerine başvurularak seyircinin ilgisi diri tutulur. Sözlerin hem anlaşılır olmasına, hem de anlam incelikleri ile donatılmasına özen gösterilir. Düşüncenin sözle vurgulanarak belirtilmesi ne kadar önemliyse, yinelemelerle tekdüzeliğe düşülmesi o kadar sakıncalıdır.

Çağdaş Türk oyun yazınında iki kişilik oyunlar küçük bir birikim oluşturmaya başlamıştır. Bu oyunlar genellikle aile dramı kapsamına girer. Çünkü bu oyunların ekseninde karı-koca ya da benzer bir ilişki

içinde bulunan kadın- erkek bulunur. Kadın ile erkek bir birine çok benzer, aynı zamanda birbirine karşıt olan özellikler taşırlar. Benzerlik, aynı ortamda yaşamalarından ve aynı kökten gelmelerinden kaynaklanır. Karşıtlık ise içinde yaşadıkları duruma gösterilen tepkinin farklılığından anlaşılır ve çoğu kez mizaç farkından kaynaklanır.

Genelde iki kişilik oyunların yapısını irdelemek, özelde çağdaş Türk tiyatrosunda üretilmiş iki kişilik oyunları yakından tanımak üzere Adalet Ağaoğlu'nun **Tombala**, Aziz Nesin'in **Tut Elimden Rovni**, Oktay Rıfat Horozcu'nun **Yağmur Sıkıntısı**, Bilgesu Erenus'un **İkili Oyun** adlı oyunları örnek olarak incelenebilir. Bu oyunlarda bir gerçeğin iki ayrı yüzü karşı karşıyadır. Oyun kişilerinin aynı çevreden, aynı sınıftan, hatta aynı aileden olması sorunların aynı kökten türediğini belirtir. Bu durumda karşıtlıklar ve karşıtlıklara dayanan çatışmalar daha çok anlam kazanır. Çünkü bir durumun iki ayrı yönünü görmemizi sağlar. Örneğin **Tombala**'daki karı-koca aynı sınıftan insanlardırlar. İkisi de yaşlıdır, ikisi de aynı ortamda yaşadıkları halde içinde yaşadıkları duruma farklı tepkiler gösterirler. Fakat bu farklılıklar, ortak bir dramı paylaşmalarını engellemez. Dramatik olan, iki ayrı ışık altında ve çok yönlü olarak aydınlatılmış olur. **Tut Elimden Rovni**'deki karı-koca aynı mesleğin, aynı koşulların insanları oldukları halde kadının istekleri, düşleri, tutkuları ile erkeğinkiler birbirine benzemez. Bu iki insan aynı çıkmazın içinde yaşadıkları, aynı sorunları paylaştıkları halde, durumlarına karşı gösterdikleri tepki başka başkadır. **Yağmur Sıkıntısı**'nda karı-kocanın benzerliklerinden çok farklılıkları vurgulanmıştır. Ne var ki, bütün benzerliklerine rağmen ikisinin de aynı toplum hamurundan yoğrulmuş oldukları bellidir.

Ele alınan iki kişilik oyunların üçünde, karşıt tepkiler gösteren kadınla erkek oyunun sonunda bir uzlaşmaya varırlar. Daha doğrusu karşıtlığın yüzeyde olduğunu, aslında birbirilerini bütünlediklerini anlarlar. Yalnız **Yağmur Sıkıntısı** çatışan taraflardan birinin yenilgisi ile son bulur. Ne var ki ölüm aşamasında kadın, kocası ile aynı ortamın ürünü olduğunun bilincine varmıştır. Kadın ile Erkek'in aynı bütünün parçaları olmaları, karşıtları barındıran birlik ve bütünlükler üzerinde daha dikkatli durmamız gerektiğini hatırlatır.

Tombala, iki kişilik bir oyundur. Yazarı Adalet Ağaoğlu, insanların yaşlanınca işlevsiz, yararsız ve mutsuz oluşlarını ele almış, bu sorunun nedenlerine inmeye çalışmıştır. Yaşlı bir karı-kocanın günlük yaşamından alınan bir saatlik bir kesitte onların yalnız kalmışlıkları, avuntu bulmakta zorluk çekmeleri, birbirileri ile çekişerek vakit öldürmeleri sergilenir.

Tombala'da yaşlılık, yaşamın bağımsız bir bölümü olarak ele alınmamış, geçmişe, hatta geleceğe ilmekler atılarak bir yaşam biçimini akla getirecek şekilde genişletilmiştir. Geçmişle geleceğin arasına sıkışmış olan yaşlılığın nasıl geçirileceği önemli bir sorundur. Yaşlılık aşamasının, yılların sağladığı birikimin gizil gücü ile yararlı bir dönem olarak değerlendirilmesi olasıdır. Oysa yaşlılarımız bu dönemi, sıkıcı bir ölümü bekleyiş süreci olarak algılamaktadırlar. Bu yüzden Tombala'nın yaşlıları dingin ve doygun olacakları yerde, huzursuz ve geçimsizdirler. İki ihtiyar birbiri ile çekişir dururlar.

Adalet Ağaoğlu, iki kişinin sorununu ortak bir gerçekle açıklamıştır. Bu gerçek, zor dönemlerde çatışmaların kaçınılmaz olduğudur. Yaşlı karı-kocanın geçimsizliği de zor bir dönem yaşamalarından kaynaklanır. Onların birlikteliği, zorluğu omuz omuza, uyum içinde karşılayabilmelerini sağlayamamıştır. Çünkü yaşadıkları sürece böyle bir uyum sağlayacak birikimi gerçekleştirememişlerdir. Gene de aralarında yıllarca beraber yaşamış olmaktan gelen bir denge kurulmuştur. Yazar bu dengeyi oyunun biçimleme anahtarı olarak kullanmıştır. Dengenin bazen Yaşlı Kadından bazan Yaşlı Erkekten yana bozulması oyunun devinimini sağlar.

Yazar olayı bir kadın-erkek, karı-koca anlaşmazlığı bağlamında değerlendirmemeye özen göstermiş, Yaşlı Kadın ile Yaşlı Erkek arasındaki çatışmaları yaşlılığın türlü hallerini gösterecek biçimde kullanmıştır. Bu bakımdan **Tombala** bir eylem oyunu değil, bir durum oyunudur.

Oyunun öyküsü kısaca şöyle gelişir: Yaşlı bir karı-koca akşam saatlerinde vakit geçirmeye çalışırlar. Yaşlı Erkek emeklidir. Yaşlı Kadın'ın da yemek pişirmekten başka yapacak işi kalmamıştır. Konuşmalarından, ikisi kız, ikisi erkek dört çocukları olduğu anlaşılır. Çocukların hepsi büyüyüp iş gücü sahibi olduklarından, ya da evlenip çocukluğa

karıştıklarından yaşlı anne ve yaşlı baba yalnız kalmışlardır. Onlar da tombala oynayarak, bir şeyler atıştırarak, birbirleri ile çekişerek avunurlar. Konuşmaları, çocukların küçüklük anıları ile, torunlara duyulan özlemin dile getirilmesi ile renklenir. Tombala oynarken, abur cubur atıştırırken aralarında tartışmalar olur. Bu küçük anlaşmazlıklar, yeniden tombalaya oturmaları, ya da ertesi gün yenecek yemeklerin tasarlanması ile son bulur.

Olay tek mekânda geçer. Bu yer bir oturma-yemek odasıdır. Mutfağa açılan ve oyun boyunca kullanılan bir kapısı vardır odanın. Soldaki sokak kapısı ise oyun boyunca hiç kullanılmayacaktır. Mekânın bir oturma odası olması oyuna ilk bakışta evcil bir anlam verir. Bu oda döşenişi ile orta sınıftan orta halli bir ailenin yaşam düzeyini gösterir. Bu evin eskiden kalabalık bir aileyi barındırdığını düşündürmek üzere odaya on kişi oturabilecek büyüklükte bir masa ile kırk dökük on sandalye yerleştirilmiştir. Ayrıca bir divan, koltuklar, sehpa vardır. İki ihtiyarın bu eşya dolu odada, büyük masanın bir ucunda yanyana oturup tombala oynamaları yalnız bırakılmışlıklarını etkili bir biçimde görüntüler. Tombala çok kişiyle oynanan bir oyundur. Bu oyunu iki kişinin karşılıklı oynaması da yalnız kalmışlığı hatırlatır. Adalet Ağaoğlu yaşlılık ve yalnız kalmışlık gerçeğini iyice pekiştirmek için Yaşlı Kadın'ın ağır işittiğini gösteren bir işitme aracı, Yaşlı Erkek'in kalın camlı olması gereken bir gözlük taktığını belirtmiştir. Duyu organlarının zayıflaması, yaşlanıp güçten düşmeyi, özellikle de çevre ile iletişim kurmakta güçlük çekilmesini gösterir. Soldaki hiç açılmayan sokak kapısı da terk edilmişliğin göstergesidir.

Olay, akşam saat yedi sularında başlayıp sekiz sularına dek süreç kısa bir zaman dilimine kapsar. Oyun boyunca sık sık saate bakılması, saatin kaç olduğunun sorulması zamanın ağır akışını belirtir ve zaman bilincini uyanık tutarak bekleyişin sabırsızlığını duyurur. Odada bulunan çalar saat de gerçekçi bir ayrıntı olarak değil, bekleyişi hatırlatan işlevsel bir araç olarak kullanılmıştır. Bir zamanlar güzel olduğu belli olan eskimiş dantel perdeler, duvardaki çocuk fotoğrafları, aynı doğrultuda kullanılmış daha harcıalem göstergelerdir.

Oyun, dekorun yarattığı hüznü havayla çelişen çocuksu bir konuşmayla başlatılır. Konuşmalardan iki ihtiyarın tek eğlencesinin tombala oynamak olduğu, ikisinin de oynamaya can attığı anlaşılacaktır. Yazar ilk konuşmaların hemen ardından ikinci küçük devinimi başlatmıştır. Bu devinim, Yaşlı Erkek' in sık sık mutfığa gidip bir şeyler yemesi, karısının bu kaçamakları gözlemesi ile gerçekleşir. İkisi arasındaki gizli sürtüşme, uyarılar, ayıplamalar, yalana başvurmalar, sitemler, özür dilemelerde dışa vurulur. Oyun oynama, abur cubur atıştırma bölümcüklerini yaşlıların asal sorunlarının sergilendiği bölüm izler. İkisi de, şimdi evlenip evden de bu kentten de uzaklara gitmiş olan çocuklarını özlemişlerdir. Kadının çocuklarına özlemi, onlar için hazırladığı yemeklerle yeniden gündeme gelecektir. Bu konuda onlar Yaşlı Erkek'in tutumu daha gerçekçidir. Karısının umudunu kırmaktan, çocuklar için hazırlanmış tatlıları tırtıklamaktan kaçınmaz.

"Yaşlı Kadın : (Alttan alır) (...) Belki bir gelen filan olur...

Yaşlı Erkek : (Keser) Kimse gelmez. Herkesin işi gücü var...
Kimse gelmez. "

Artık kapıyı kimsenin çalmadığı evde yaşlı karı-koca yeniden tombala oturlar. Oyunun iki minik kriz noktası, bir kez kadının, bir kez erkeğin kapının ziline çalındığını sanıp koşmalarıdır. Birbirlerine sık sık saati sormaları da gizli bir bekleyiş içinde olduklarını gösterir. Tombala dışında yapacakları çok az şeyleri kalmıştır bu yaşlıların. Yaşlı Erkek, artık rafa serilmiş olan üç günlük gazeteyle yeniden göz atar. Yaşlı Kadın, bir torba mercimeği sekizinci kez ayıklar. Yemek ve tombala üzerinde uzayan konuşmalar bir kez daha bekleyiş teması ile kesilir.

"Yaşlı Kadın : (Yerinde doğrulur) Kapı mı çalınıyor?

Yaşlı Erkek: (Yerinden doğrulur) Kapı mı çalınıyor? (Bir süre dinler)

Yaşlı Kadın : Kapı değil mi?

Yaşlı Erkek: (Yüksel sesle) Saat sekizi çalıyor."

Adalet Ağaoğlu **Tombala**'da sergilemek istediği durumun çok yönlü olarak aydınlatılmasına önem vermiştir. Bu bakımdan oyun bir aksiyon, ya da bir karakter oyunu değil, bir durum oyunudur. Bu durum gerçekçi ve inandırıcı olarak iki kişiye yaşatılmıştır. Bu iki kişi hem insani özellikleri ile hem de toplumsal konumları ile yansıtılmıştır.

Tombala'nın yapı ilkesi dengedir. Dikkat, dengelenen karşıtlığa değil, kendini içten dengelemeye çalışan bütünüün özelliğine çekilmiştir. Bu bütün, bir insanlık ve bir toplum sorununu içermektedir. Sorunu yansıtmak üzere seçilen durum içinde karşıtlık ve koşutluk barındıran bir yapı içinde sunulmuş ve genel ilkeye uyularak bu karşıtlık ve koşutluklar dengelenmiştir. Örneğin, oyunun başında ve sonunda Kadın ile Erkek'in benzer tepkiler gösterdiklerine tanık oluruz. Başta 'Kadın'ın tombala oynamakta nazlanmasına karşın, oyunun sonunda Erkek isteksizdir. Oyunun başında Erkek portakal yer, kadın ondan bir dilim ister. Oyunun sonunda portakalı yiyen Kadındır, Erkek ondan bir dilim ister.

Oyunun devinimi dengenin bir bozulup bir kurulması ile sağlanmıştır. Denge oyununda başvuru yinelemeler yansıtılan gerçeğin vurgulanmasını sağladığı gibi oyunun devinimini de sağlamlaştırır. Bu oyunda aksiyon gelişim göstermez, oyun başladığı gibi biter. Gelişen, yansıtılan durum hakkındaki bilgimizdir. Ayrıntılar bilgimizi derinleştirecek biçimde yerleştirilmiştir. Bilgimiz geliştikçe kendini içten dengelemeye çalışan, fakat zor bir dönemi göğüsleyecek gücü birlikte üretemeyen bütünü daha iyi tanırız. Bu bütün yaşlı bir karı-kocadan oluşan ailedir. Bu yaşlı karı-koca, yaşlılık denen zor dönemi mutlu bir üretkenlik içinde geçirememekte, kısır bir çekişme ile birbirini tüketmektedirler. Başarabildikleri, bir denge kurabilmekten ibarettir. Oyunun içeriğinin asıl ögesi olan denge, oyunun biçiminde anahtarı olmuştur.

Aziz Nesin, **Tut Elimden Rovni** adlı iki kişilik oyununda, insan ilişkilerinin temelinde, dengelenmiş karşıtlığın yattığını göstermiştir. Dengeli karşıtlık ilkesini en iyi ifade edebileceği durum karı-koca ilişkisidir. Bu karı-kocanın aynı zamanda cambaz olmaları denge düşüncesinin vurgulanmasını sağlamıştır. Yazar oyunu için yaptığı açıklamada şöyle der:

" Oyunun iki kişisi Melâ ile Rovni karı-kocadır; ama oyunda anlatılmak istenen bir karı -koca ilişkisi değildir. Bu oyunda dost, arkadaş, ortak, sevgili, karı-koca ve bunların benzeri durumlardaki iki insanın ilişkisi ve bu ilişkiden doğan dramatik bir kesit sunulmaktadır. Karı-koca olan Melâ ile Rovni, ilişkilerini karşılıklı olarak sürdürmek zorunda iki kişinin sahnedeki simgesel varlıklarıdır. Sürekli ilişki kurmak zorunda kalan iki insanın durumu cambazlığa çok benzediği için karı-koca Melâ ile Rovni, cambazdırlar. Cambazlık nasıl bir denge kurmaksa, iki insanın karşılıklı ilişkilerini sürdürmeleri de aralarındaki dengeyi sağlamalarına bağlıdır. Denge bozuldukça çatışma sürtüşme olacaktır. Çatışmanın olması demek, ilişkideki iki kişinin dengeyi aramaları, demektir. Denge bozulunca yeniden kurulamazsa, o iki kişi birbirini yok edecek, düşeceklerdir."

Oyun kişileri iki soru ile karşı karşıyadırlar: Neden dengeyi aramaktan vazgeçmiyorlar? Denge'de aradıkları nedir? Bu sorular, seyircinin kafasını kurcalayacak biçimde yansıtılır. Yazar açıklamasında bu konuya da değinmiştir:

"Neden birbirlerinden kurtulamıyorlar? Daha önce bu ayrılığı deneyip başaramayan Melâ da, Rovni de, oyun boyunca bu nedeni aramaktadırlar. Oyunun başlarında bilinçsiz olan bu arayış, sonlara doğru bilinçli bir arayış olur. Ayrılamayışlarının görünen nedeni, karı-koca iki cambazın birbirinden ayrılınca ne başkalarıyla, ne ayrı ayrı cambazlık yapamamaları, tek uğraşları olan cambazlıkla yaşam ve geçimlerini sürdürebilmek için birbirlerini gereksinmeleridir.

Burada ilk soru ikinci ile birleşmektedir. Yazarın da açıkladığı gibi, Melâ ile Rovni'nin önceleri bilinçsiz, sonra bilinçli arayışları onları şu sonuca götürür: Dengelenmeye çalışılan karşıtlık, iki ayrı haklılık değil, aynı değer birbirini bütünleyen iki ayrı yönüdür. Onun için Melâ ile Rovni arasındaki çatışmalar gerçek bir savaşıma dönüşmez. İkisi birbirini yok etme çabasında değildir. Çatışma dengedeki ağırlığını koruyabilmek içindir. Savaşım ise ölüme karşı birlikte verilir. Cambazlık, dayanışma içinde yapılan bir ölüm oyunudur.

Melâ ile Rovni'nin denge oyununda yenen ve yenilen değil, denge bozulduğu zaman yukarı çıkan ve aşağı düşen vardır. Fakat bu

tahtıravallide denge bir gün mutlaka ters yöne de çevrilecek, yukarı çıkanlar aşağı inecek, aşağıda kalanlar yukarı çıkacaktır. Önemli olan denge oyununun dışına düşmemektir. O zaman iki taraf da yitirecektir. Bu bakımdan oyunu bir haklılık ve haksızlık hesaplaşması olarak değerlendirmemek gerekir. Zaten karı-koca arasındaki çatışmanın hiç bir zaman gerçek bir düşmanlığa, hatta karşıtlığa dayanmadığı, ikisinin de birbirinden kuşkulanmakta haksız oldukları anlaşılacaktır.

Yazar oyununda, karşıtlığı ve çatışmayı dışlamayan, bilinçsiz bir uyumda bireylerin kişiliğini eritmeyen, uyusuk olmayan canlı, hatta dövüşken bir birlikteliğin güzelliğini duyurmaya çalışmıştır. Böyle bir tema için cambazlık mesleği doğru seçilmiş bir göstergedir. Cambazlık, ilk ağızda akla gelişmiş kasları, gerginliği, diriliği, hata bağışlamayan dikkati, kontrol altında tutulan gizilgücü getirir. Cambazlık aynı zamanda kıl payı tehlikenin, gemlenmiş korkunun göstergesidir. Cambazlığın, seyredilen, alkışlanan ya da yuhalanan bir gösteri olması ise seyircinin beğenisine sunulan tüm gösterileri düşündürür. İşini bir yaratıcılık düzeyinde başarmaya çalışan cambaz, sanatçıyı temsil eder. Yazar oyun boyunca cambazlık gösterisi ile sanatsal yaratıcılık, cambaz ile sanatçı arasındaki benzerliğe değinmiş, sanatçının yazgısı ile cambazınki arasında koşutluk kurmuştur.

Tut Elimden Rovni'deki karı-kocayı sirklerde denge numaraları yaparlarken tanırız. Rovni, işini özel yaşamından üstün sayan bir meslek tutkunudur. Hep yeni numaralar bulmaya, kendini aşmaya çalışır. Kimsenin başaramadığı cambazlık gösterilerini yaparak adını yaşatmak ister . Gözden düşmekten ölesiye korkar. Tutku ile korku atbaşı gider yüreğinde. Tutkusundan dolayı bilinçsiz bir suçluluk duygusu da taşımaktadır. Korkusu ise yalnızlık duymasına neden olur. Rovni, bu özellikleri ile toplumdaki başat insan örneğidir. Başat insan tipi, erkek ve koca imgesi ile çakışır.

Melâ'ya gelince, o başarıdan çok sevgiye yönelik dişi cinstir. Bir evi, çocukları olsun ister. Kocası tarafından sevmek, güvenlik içinde yaşamak ister. Fakat Rovni'nin büyük tutkusu yüzünden kadınca isteklerinden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Oysa cambazlıktan hoşlanmamaktadır. Çocukları ile geleceğe doğru uzanma içgüdüsi doyurulmamış olduğu için kendini yalnız, umarsız, güvensiz hisseder.

Oyun boyunca Melâ ile Rovni'nin tartıştıkları, birbirlerini suçladıkları görülür. Oyun, tıpkı bir cambazlık gösterisinde olduğu gibi, dengenin bir Rovni'den, bir Melâ'dan yana bozulur gibi olması ile devindirilmiştir. Bu devinim hiç durmaz. Kişilerin duygu ve düşüncelerinde meydana gelen değişim iç devinimi sağlar. Bu arada kişilerin geçmişleri ile, başkaları ile olan ilişkileri ile ilgili bilgi de serimlenir.

Yazar, oyunun sahneye gerili bir film perdesi üzerine yansıtılacak bir trapez gösterisi ile başlatılmasını istemiştir. Melâ ile Rovni'nin bu filmlerdeki numaraları Melâ'nın, ellerini tutamayıp boşluğa düşmesi ile bitecektir. Karanlıkta çılgınlıklar yükselecek ve kesilecektir. Bu ön gösteriyi izleyen oyun ise bir otel odasından başlayacak ve hep otel odalarında sürecektir. Otel odası, kök salmamışlığın, kararlı olamayan bir yaşayışın, gelip geçiciliğin göstergesidir. Oyun başladığında mevsim kıştır ve gecenin ilk saatleri yaşanmaktadır. Soğuk ve karanlık, yuvasızlık duygusunu pekiştirir.

Rovni ile Melâ ellerinde valizlerle otel odasına girerler. İlk konuşmalardan anlaşıldığına göre bir kaç gün sonra büyük bir salonda gösteri yapacaklardır. Gösteri öncesinde Rovni gergin, Melâ umursamaz görünür. Melâ'nın durmadan içki içmesi Rovni'yi kızdırır ve endişelendirir. Melâ ise kocasını sevgisizlikle suçlar. Birbirlerinden nefret ettiklerini söylerler. Nefretleri iki nesnede odaklanmıştır: Melâ'nın Lenfa adını verdiği cambaz bisikleti ile, Rovni'nin Mestini adını verdiği metal cambazlık aygıtı. Melâ, parlak ve birbirine geçme borulardan yapılmış Mestini'yi, Rovni, biri büyük biri küçük tekerlekli bir bisiklet olan Lenfa'yı kıskanır. Mestini, Rovni'nin eski bir oyun arkadaşının adını taşımaktadır. Lenfa ise Melâ'nın doğmadan ölen çocuğunun adıdır. Böylece karı-kocanın geçimsizliğinin altında yatan nedenlerden en önemlisi sergilenmiş olur. Melâ kocasının, eski oyun arkadaşı Mestini'nin ölümüne bilerek neden olduğunu sanmakta, Rovni ise, karısının kendini aldattığından, doğmadan ölen çocuğun başka bir erkekten olduğundan kuşkulananmaktadır. Gizli kuşkular, korkular, kıskançlıklar, karı-kocanın bir süre ayrı kalmalarına yol açmış, fakat Melâ gene kocasına dönmüştür.

" Melâ—— (Sesi karanlıkta duyulur) Gitmiştim... Kurtulmuşsun benden.... Ben yokken niçin kendi kanatlarınla uçmadın? O güçlü kanatlarınla? Niçin kendini aşmadın? Kendi çemberini kırıp niçin kurtulamadın?

.....

Melâ—— Bütün zorluk da bu ya... Önce yaşayabilmemiz için birlikte olmak zorundayız. (Işık demeti yavaş yavaş daraldıkça birbirlerine yaklaşırlar) "

Birinci bölüm aynı konuda yinelenen çatışmalarla sürer. Bu arada geçmişte yer almış ve o güne dek aralarında bir kuşku konusu olmuş olan üç olay serimlenir. Bunların ilki eskilerin ünlü canbazı Pelütüki'nin yaşlanması ve ölümü ile ilgili olandır. Pelütüki, Rovni'nin hem hayranlık duyduğu hem de kıskandığı usta bir cambazdır. Yaşlanınca gözden düşmüş, yoksulluk içinde ölmüştür. Pelütüki'nin sonu Rovni için giderilmeyen bir korku kaynağıdır.

"Rovni—— (...) Bugün bizi alkışlayan her seyircide kendi eski günlerimi görüyorum. Alkışlayıp bizi yüceltiyorlar. Her yüceltmede, yücelten için gizli bir küçülme, eziklik, pişmanlık, utanç var. Bilinçaltına itilmiş gizli bir duygu... Sayın seyircilerimiz, işte bu aşağılık duygusundan kurtulmak için, kendileri bizim yanımıza çıkamadıklarından, bizim kendi yanlarına inmemizi, yani o halkalardan, iplerden düşmemizi bekliyorlar. Alkışlarından doğan suçluluklarını bize ödetecekler. Bu nasıl bir duygu biliyor musun?"

Rovni'nin bu yaklaşımı ününün baskısı altında psikoz oluşturmuş bir cambazın kaygılarını mı, yoksa her ünlü kişinin göğüslemek zorunda olduğu genel bir insanlık gerçeğini mi yansıtır? Yazar, Rovni'nin kişiliğinin gizli ruhsal dolantılarından çok, genelde ün, tutku, sanatsal yaratıcılık, sanatçı seyirci ilişkisi konusundaki görüşlerini yansıtmaya önem vermiş, seyirciyi bu konularda düşünmeye çağırmıştır.

Serimlenen ikinci olay Mestini'nin öyküsüdür. Mestini, Rovni'nin trapezden düşerek ölen oyun arkadaşıdır. Melâ, kocasının bu kazayı

tertiplenmiş olmasından kuşkulandır. Çünkü o kazanın olduğu gösteride Rovni çok zor bir numara denemiş ve güvenlik için gerekli olan ağı gerdirtmemiştir. Üçüncü öykü Melâ'nınkidir. Rovni, Melâ'nın doğmadan ölen çocuğunun babasının kendinin olmadığını sanır. Melâ bu suçlamayı reddetmez. Fakat o da kocasını, ona çocuk yapma fırsatı vermediği, mesleğine engel olur gerekçesiyle çocuklarını daha karnında iken aldattığı için suçlar. İkisi de birbirinden veremeyecekleri şeyleri istemektedirler. İlk bölüm Rovni ile Melâ'nın gösteri yapacakları kulübe gitmek üzere hazırlanmaları ile sona erer.

İkinci bölümde Melâ ile Rovni'yi gösteriden önce kulübün artist odasında görürüz. Burada da sürdürülen tartışma ilk bölümde sergilenen karşıtlığın daha ayrıntılı olarak belirlenmesini sağlar. Yapacakları gösterinin tehlikeli oluşu ikisinin de sınırlarını germiştir. Böyle gergin bir durumda gösteriye çıktığı için düşüp ölen bir cambazı hatırlarlar. Onun kazadan önce çalışma odasını derleyip toplamış olması ile, şimdi Melâ'nın odaya toplamaya başlaması arasındaki benzerlik korkulu çağrışımlar yapar. Rovni, belki de ilk kez yorulduğunu ve korktuğunu itiraf eder. Yazar bu bölümde sanat ve seyirci ilişkisi konusunda bir sapta-ma daha yapmıştır. Rovni bu düşüncüyü şöyle dile getirir:

"Rovni—— Palyaço kim? Toplumun en zavallı, en acınası, en ezilmiş insanını simgeler, en hor görüleni... Durmadan düşer, durmadan yuvarlanır.(...) Ben işte bu ikisini birleştirdim. Boyuna düşen sürçen, tökezleyen palyaço-yu yücelerde güçlü gösteriler yapan bir cambaz yaptım.

Melâ—— Anladık, ne var bunda?

Rovni—— Bu, ezilmişlerin umududur. Ezilmişlerin ezenlere kafa tutuşudur. (...) Bu buluş artık benim değil, bütün cambaz-ların."

Üçüncü bölüm küçük bir kasabanın eski ve bakımsız bir otel odasında geçer. Vakit gene gecedir. Zaman geçmiştir. Cambazların giysileri eskimiştir. İkisi de yorgundur. İlk konuşmalardan artık eskisi gibi ünlü olmadıkları, iş bulmakta zorluk çektikleri, ucuz, sıradan gösterilerde yer aldıkları anlaşılır. Her şeye rağmen Rovni mesleğini sürdürebilmekten

memnundur. Melâ ise eski yakınmalarını sürdürür. Konuşmalar sanat, sanatçı, çalışma, mutluluk gibi genel konuları gündeme getirir. Geçmişe dair bazı açıklamalar da yapılır. Karı-koca bu aklanmaların ışığında ve yaşamlarının son aşamasında bir denge kurmak gereksinimi içinde birbirlerinden kopamadıklarını anlamışlardır. Oyun ikisinin birbirlerine el uzatmaları ve uzatılan eli tutmaları ile son bulur.

Görüldüğü gibi **Tut Elimden Rovni** düşünce ağırlıklıdır. Yazarın, insan ilişkileri, karı-kocanın karşılıklı beklentileri, kadının dışı cinse özgü istekleri, erkeğin meslek saygısı, ün kazanmanın insana yüklediği sorumluluklar, sanatçı ve seyirci ilişkisi gibi konularda söyleyecek sözü vardır. Aziz Nesin bu konuları, genelleme yapmaya elverişli bir biçimde ve insani boyutu ile ele almış, bu sorunların kurcaladığı ruhsal etmenleri de gündeme getirmiştir.

Oyunun yapı ilkesi, tıpkı özü gibi, dengelenmiş koşutluk ve karşıtlıklardır. Melâ ile Rovni bu dengeli koşutluk ve karşıtlığı simgelerler. Melâ güçsüz, Rovni güçlüdür. Fakat oyunun sonunda Melâ güç kazanır, Rovni güç yitirir. Bu durum, oyunun başında Melâ'nın içkiye sığınırken, oyunun sonunda Rovni'nin içkiye başlaması ile de belirtilmiştir. Rovni'nin korkusuz oluşu ile korkmaya başlaması, ünlü oluşu ile ününü yitirmesi, hem yürekli bir cambaz, hem gülünç bir palyaço olması karşıtların birbirine dönüşmesine örnektir. Güven duygusu ile korku, gülme ile ağlama, doruğa çıkma ile düşme motifleri oyunun, dengeli karşıtlık gösteren dokusunu oluşturur. Rovni trapezdedir, hareketlidir, dikkati kollarında toplanmıştır. Melâ ise saçlarından çengele asılmıştır, hareketi dönmekten ibarettir. Fakat sonra durumlarını değiştirirler. Rovni kendini boşluğa fırlatır ve Melâ'nın ayaklarına tutunur. Orada gösterilerini yapar. Sonra kendi trapezine döner. Sıra Melâ'ya gelmiştir. Bu kez o saçlarını çengelden kurtarıp kendini boşluğa atar ve elleri ile Rovni'nin ellerini tutar. Bu kez hareketli olan, boşluğa atılan, dikkati ellerinde, kollarında toplanan Melâ'dır. Rovni onun trapezine asılı olarak bekler.

Oyun kişileri arasındaki ilişkiler geometrisinde Melâ ile Rovni ikilisi, onların bir çeşit oyuncakları olan Mestini ve Lenfa ikilisi tamamlar. Lenfa ile Mestini ölmüş olanlar, Melâ ile Rovni yaşayanlardır. Oyunda

adı geçen iki eski cambaz, Pelütkin ile Rözon da yaşlanma ve ölme motifi dile getirirler. Son numarasından önce odasını toplamış olan Rözon ile, korkulu numarasını yapmaya giderken odasını toplayan Melâ arasında bir koşutluk kurulmuştur. Yaşlanıp ününü yitirmiş cambazlar olarak Rovni ile Pelütkin benzeşir.

Sonuç olarak, **Tut Elimden Rovni**'de, genellikle iki kişilik oyunların tümünde görülen dengeli karşıtlık ilkesi oyunun özüne de biçimine de özümletilmiştir. Aziz Nesin'in bir eylem oyunu olarak değil, bir durum oyunu olarak düzenlediği gelişmede durumun çözümlemesi yapılmış, sözlere dramatik oluşumun taşıyabileceğinden fazla düşünce yüklenmiştir. Bu bakımdan bu oyunun sahnelenmesinde düşüncenin açık ve seçik olarak anlaşılmasına, aynı zamanda durağanlığı önleyecek bir hareketlilik sağlanmasına özen gösterilmesi gerekir. Sahneleme ile ortaya çıkacak olan canlılık ve dirilik, oyunun ana düşüncesinin içerdiği, dövüşken birlikteliğin güzelliğine olan inancı doğru biçimde yansıtacaktır.

Oktaý Rıfat'ın **Yağmur Sıkıntısı** adlı oyunu, tek ve kapalı bir mekanda geçen, oyun süresi ile öyküsünün süresi eş olan, zaman, mekân, olay birliği gözetilerek yazılmış iki kişilik bir oyundur. Karı-koca olan bu iki kişi oyun boyunca karşılıklı konuşurlar. Bu uzun söyleşi ile yazar, toplumumuzun iki belirgin tipini görünen özellikleri ve ruhsal gerçekleri ile aydınlatmıştır. Oktaý Rıfat, iki insanı, yaşama karşı takınılan iki karşıt tavrın belirleyici örnekleri olarak kullanmıştır. Arif, orta yaşlı bir emlak komisyoncusudur. Toplumumuzda işbilir olarak tanımlanan fırsatçı tipini simgeler. Becerikli ve kurnazdır. İşlerini genellikle yüze gülerek, rüşvet yedirerek yürütür. Fakat çıkarı tehlikeye düşerse acımasız olur. Arif, bir ekonomik sistemin ve bu sisteme bağlı olarak ortaya çıkan ahlak çöküntüsünün ürünüdür. Oyunda Arif gibilerden oluşan bir çevreden sık sık söz edilmesi böyle bir genelleme yapıldığını gösterir.

İnci, genç bir ev kadınıdır; zayıftır, duyguludur, bunalımlıdır. Çocuğu yoktur. Boş vakti bol olduğu için kendi üzerine kapanmış, düşler üretmiştir. Bu düşlerin, kocasının ve çevresinin gerçekleri ile çarpışınca paramparça olması kaçınılmaz bir durumdur. Ne var ki İnci'nin bunu göğüsleyecek gücü yoktur. İnci, gerçekleri yüksek sesle söyleme cesareti

ile zaman zaman küçük zaferler kazansa da sonunda yenik düşecek olanlardır. Güçlülüğün, duygusuzluk ve acımasızlık ile eş anlamlı kabul edildiği toplumsal ortamda duyguları, sevgileri yüzünden zayıf düşmüş olanlara yer yoktur. Yazar, İnci'ye sevmenin ne olduğunu tanımlatarak, bu kavramı, biraz da oyunun iç örgüsünden bağımsız olarak gündeme getirmiştir.

Olay, sabah saatlerinde bir apartman dairesinin mutfağında geçer. Ocak, fırın, buzdolabı, kahvaltı sofrası ve gazetelerle gerçekçi bir dekor oluşturulmuştur. Bu ortamda, çay demleme, kahvaltı etme, düğme dikme, ütü yapma, telefonla konuşma gibi günlük işler yapılacaktır. Oyunda daha sonra üzerinde düşünülmesi gereken, değer yargısı, insanca değerler gibi kavramların doğru algılanması ve somut yaşama bağlanabilmesi için bu gerçekçi ayrıntıya gerek vardır. Ayrıca, iyi döşenmiş bir evde kahvaltıyı mutfakta yeme alışkanlığının sürdürülmesi, zeytinin ortadaki zeytin tabağının içinden yenmesi, Arif'in sahneye sabahlığını sürüyerek girmesi gibi ayrıntılar, ailenin kültür tabanını belirtecek biçimde kullanılmıştır.

Bu ortam içinde tanıtılan İnci, şık sabahlığı içinde dalgın, hasta, bezgin bir genç kadındır. Arif ise diri, sağlıklı, enerjik görünür. Aralarındaki çatışma başlar başlamaz İnci'nin zeki ve alaycı, Arif'in kaba ve acımasız olduğu anlaşılır. Çatışma, ufak bir bahane ile başlar. İnci kahvaltı sofrasını hazırlamış, fakat çay suyunu ısıtmayı unutmuştur. Arif bu unutkanlığa öfkelenir. İnci ise kocasının zeytini, çanağa ekmek batırarak yemesinden iğrenir. Bu sıradan anlaşmazlık, giderek düşmanlığa varan bu uyumsuzluğu sergileyecek biçimde gelişecektir. İnci'nin unutkanlığı, dalgınlığı, Arif'in bakkala, manava borçlu olduğu serimlenir. İnci'nin yakınmaları kadıncıdır, alttan alır gibidir, Arif ise giderek daha vurucu, daha hoyrat olur. Günlük ve geçici sorunların deşilmesiyle başlayan karışıklık kıyıcı bir savaşıma dönüşürken ortaya iki gerçek çıkar: Bunlardan biri komisyoncu Arif'in yasa ve ahlak dışı işler çevirmesi, öteki İnci'nin başka bir erkekle ilişkisi olmasıdır.

Arif yaşadığı ortama uygun bir değer sistemi oluşturmuştur. Bu sistem içinde açıkgozlülük, kurnazlık, insanların zayıf yanlarından yararlanma, aldatma, onaylanan nitelikler ve davranışlardır. Geleneksel bir

alışkanlıkla bunları yapmaktan utanmamak, ayıp ile, yasak ile kösteklenmemek gerekir. Kişinin çıkarı, duyguları ile, alışkanlıkları ile, eski öğrendikleri ile çelişiyorsa, çıkarından yana olanı seçmelidir. Giderek, duyguları, alışkanlıkları körelecek, çıkarı ile çelişmemeyi öğrenecektir. Arif bu gelişim sürecini tamamlamıştır. Kendi içinde tutarlıdır, rahattır. Ya da tutarlı ve rahatlamış adamı oynar.. Çünkü onu da tedirgin eden bir durum vardır: Kendinden daha kurnaz, daha güçlü, daha hünerli birine çatmak olasılığı. Onun için giriştiği bir yağ işinde aldatılabileceğini anlamış, önlem alıncaya kadar korkulu dakikalar geçirmiştir.

İnci'ye gelince, kocasından çok farklı bir insan olan Vedat'a aşık olmuş, bir yıllık bir arkadaşlıktan sonra Vedat'ın başka bir kadını öptüğünü görerek düş kırıklığına uğramış, bunalıma düşmüştür. Uyku uyuyamaz, kulağına zil sesleri gelir, durmadan ağlar. İnci'nin Vedat'la ilişkisi, İnci'nin iç sesi gibi yankılanan konuşmalardan anlaşılır. Arif bu sesi duymaz. Karısından kuşulanmaktadır. Fakat onun korkusu, kendine rakip olarak gördüğü Ahmet adlı bir arkadaşının karısını baştan çıkarmış olmasıdır. Duygulu, zayıf, ince bir genç olan Vedat'tan kuşulanmak aklından geçmez.

Konuşmalar gündeme iki isim daha getirmiştir: Servet Batmaz ile Semra. Servet Batmaz, Arif'in hayranlık duyduğu, desteğini kazanmaya can attığı başarılı bir iş adamıdır. Semra'nın ise alımlı, becerikli, oynak bir dul olduğu anlaşılır. Bu iki kişiyi oyunda hiç görmeyiz. Fakat onlar bir bakıma oyundaki kişilerin karşıtı ve tamamlayıcılarıdır. Servet Batmaz, soyadının da gösterdiği gibi batma tehlikesini atlatmış, rahata ermiştir. Bu, Arif'in henüz ulaşamadığı bir aşamadır. Semra'nın güçlülüğü, duygusallıkla çelmelenmemiş olmasından gelir. İnci ise bir duygu ve düş karmaşası içinde tükenecektir.

İnci ile Arif'in birbirinden uzak, birbirine yabancı dünyaları bir ortak sorunda karşı karşıya gelir: İnci'nin Üsküdar'da annesinden kalma bir evi vardır. Arif dar boğazdan kurtulmak için bu evi satmak ister. İnci razı olmaz. Bundan böyle aralarındaki savaşım, karşıtlığın doğurduğu bir uyumsuzluktan değil, çıkarın tehlikeye düşmesinden doğan düşmanlıktan kaynaklanacaktır. Birinci bölüm İnci'nin iyice bunalıma girmesi ve Vedat'la olan ilişkisini açıklaması ile son bulur.

İkinci bölümde öykü kaldığı yerden devam eder. İnci Vedat ile olan ilişkisinin ayrıntısını anlatır. Gerçek ilgiye, sevgiye, duygu beraberliğine dayanan bir ilişkidir bu. İnci'nin bu sevgiyi anlatırken kullandığı coşkulu betimlemeler, Vedat'ın ihaneti olgusunun yarattığı duygu ile çelişir. Vedat'ı yüceltmek İnci'nin kocasına karşı silahı olmuştur. Fakat onun, bir zamanlar kocasının da dostu olan Semra ile ilişki kurması İnci'yi adamakıllı yaralamış, Arif karşısında güçsüz düşürmüştür. Açık bir savaşıma dönüşen çatışmada İnci çıkmeye başlamıştır. Arif, bu fırsatı da değerlendirerek karısını Üsküdar'daki evi satmaya razı etmeye çalışır. Onu herkese rezil etmekle, Vedat'ın gözünde küçük düşürmekle tehdit eder. Oyun İnci'nin tam bir bunalıma girmesi ve Arifin telkini ile iki tüp uyku ilacı olması ile son bulur.

Özetlenen bu öykü ilk bakışta piyasa sanatının bütün gözde motiflerini içermektedir. Kaba ve hoyrat koca, ince ve duygulu karısı, ihanet, nefret, öç olma, ölüm... Karısını hırpalayan erkek de gerçek aşkı arayan kadın da kolay tanınan klişe tiplerdir. Fakat yazar bu basmakalıp konuyu ve kişileri, bir toplum gerçeğini düşündürecek biçimde ele almıştır. Yazarın Arif tipi aracılığı ile kurcaladığı toplum gerçeği, ticaret ve iş hayatına egemen olmaya başlayan hilecilik düzeyindeki, fırsatçılıktır. Orta sınıfın bir kesimini oluşturmaya başlayan bu insanların yaşama biçimi ve çalışma anlayışı, insanlık tarihinde bin bir güçlkle yeşertilmiş, yüceltilmiş değerler sistemini örseler. Bu durumu Arif şöyle dile getirir:

"Arif—— Şu sonuca vardım: Biz baştan kara gidiyoruz. Gelenek, görenek yok. Sağlam törelerimiz, iş hayatının üzerine oturabileceği sağlam bir temel yok (Telefondaki koltuktan kalkar, yürür).

İnci—— Çay istiyor musun, söylesene?

Arif—— Sıkın ama, istemez dedik ya. Ne diyordum? Bizde iş hayatı havada. Vuran vurana, kıran kırana. Gemisini kurtaran kaptan. Yükleniyoruz, yüklenebildiğimiz kimseye. Ben sağlam bir düzen istemez miyim sanıyorsun?

İnci—— Sen mi?

Arif—— (Koltuğuna oturur) Büyük ahlakçılar büyük dalavereciler-

den çıkar. Ben büyük dalavereci değilim, benden büyükleri var, onun için ahlaklılığım kendime göre. Ama bir leş kokusu geliyor gerçekten. Bu kokuyu duymamak için insanın burnunda bir sakatlık olması gerek. (İnci'ye döner, umutsuz) Çekiver kuyruğunu.

İnci—— Bir dediğini bir dediğini tutmuyor. Demin o anlattığın dolapları çeviren adam sen değilsin sanki.

Arif--- Ben dolap çevirmiyorum. Bu düzenin içinde bu düzene göre iş yapıyorum".

Yağmur Sıkıntısı, ezenin de, ezilenin de içinde korkunun kol gezdiğini gösteren, güvencesiz oluşun dramını yaşatan bir oyundur. Arif, karısının bir sevgilisi olduğunu öğrendiği zaman bu sevgi i ciddiye almamış, fakat aldatılmış olduğu için öfkelenmiştir. Onun Jünyasında aldatılmak, atlatılmak, yenik düşmek demektir. Yenik düşmek ise başışlanamaz. İnci gerçeklerle yüzleşmeyi göze alamayacak denli zayıf, duygusal bir kadındır. Düş dünyasında yaşar. Savunduğu değerler, gerçekten savunulması gereken değerler de olsa, savunma yöntemi yetersizdir. Arif'in dünyasında, İnci'nin yöntemiyle kazanılmaz, kaybedilir. Tutkunun özveri ile, gücün yumuşaklıkla, mantığın duygu ile, gerçeğin düşle yenileceğini sanmak safdilliktir. Arif'in simgelediği düzeni sarsmak için haklı olmak, iyiyi, güzeli, doğruyu savunmak yeterli olmayacaktır.

Oktay Rifat **Yağmur Sıkıntısı**'nda gerçek bir savaşımlı sergilemiştir. Bu bir güçlü-güçsüz, haklı-haksız, akıllı-duygulu, kurnaz-dürüst savaşımdır. Böyle karşıtlıklar dengelenemez. Biri yener, öteki yenilir. Yazar bu amansız savaşımlı daha büyük karşıtlıkları ve savaşımları düşündürecek biçimde ele almıştır. Bir karı-koca ilişkisi içinde ciddi bir toplum sorununu içeren kritik bir duruma değinmiştir. Bu durum bir eylem üretir. Eylem çatışmalarla gelişir ve sonuçlanır. Oyunun toplumsal teması bu gelişime sindirilmiştir. Böyle bir mücadele ortamında güçlü haksızların, güçsüz haklıları her zaman yeneceğini göstermiş, ortamın yanlışlığı üzerinde düşünülmesini sağlamıştır.

Yağmur Sıkıntısı, aynı zamanda psikolojik boyutu olan bir oyundur. Oyun kişileri karakter ayrıntıları ile tanıtılmış, ruh özellikleri ile yansıtılmıştır. Karakterlerin iç boyutu oyunun dramatik anlamını ve etki-

sini pekiştirecek biçimde sunulmuştur. Sahneye koyucu, ya bireyin ruhsal durumuna ağırlık verecek, dar mekanda ve sınırlı bir zaman dilimi içinde bir köşeye kısıtılmışlık durumunu vurgulayacak, bu durumun bireyi bunalıma götürmesini izlettirecek, ya da olayın toplumsal boyutunu düşündürmek üzere kişilere uzak açıdan bakılmasını, ikisinin de güçlü ve güçsüz yönleri ile tanıtılmasını ve değerlendirilmesini sağlayacak bir düzenleme yapacaktır. Oyun, salt bireysel bir dram olarak da, bir toplum gerçeğinin irdelenmesi olarak da seyirciyi etkileyecek güçtedir.

Bilgesu Erenus'un **İkili Oyun**'u, yazıldığı yılların güncelleşmiş bir sorununu tartışan, tema ağırlıklı bir oyundur. Yazar, tartışmaya uygun tür olarak iki kişilik oyunu seçmiştir. Tartışmaya konu olan farklı görüşler, karı-koca olan otuz-otuzbeş yaşlarındaki bir kadın ile bir erkek tarafından sergilenir. Tartışılan sorunlar, karı-kocanın ortak yaşamları açısından olduğu kadar, toplum açısından da ele alınmıştır.

İkili Oyun'da bu karı-kocanın yaşamından bir kesit alınmış, oyun süresine denk bir zaman dilimi içinde sunulmuştur. Bu kesitin dışında kalan gerçekler ise "oyun içinde oyun" yöntemi ile sergilenmiştir. Bu biçimi ile oyun, gittikçe genişleyen, genişledikçe başka yaşantıları da içine alan halkalar oluşturur.

Bilgesu Erenus'un, aydın bir karı-kocanın yaşantısı bağlamında ele aldığı ve toplum genelinde tartıştığı sorunsal şudur: Yetmişli yılların Türkiye'sinde küçük burjuva aydınları toplum sorunlarını yeni bilgiler ışığında açıklayabilmekte ve bazı önlemler önermektedirler. Fakat onların görüşleri doğrultusunda girilmiş olan eylemler aynı aydın kesiminde duraksamalara neden olmakta, bazı kuşku, korkuların belirmesine yol açmaktadır. Bu durumda kişiler düşüncelerini yeniden irdeleme gereğini duymuşlardır. **İkili Oyun**'daki kadın, hem kendi tutumunu, hem kocasınınkini eleştirme, topluma, karşı sorumluluk bilincini diri tutma eğilimindedir. Çalıştığı bankadaki işini, çocuğuna karşı görevlerini, evdeki yorucu, tüketici işlerini bu açıdan değerlendirmeye çalışır; kocasını, sorunlardan kaçmakla, korkaklık etmekle suçlar. Üniversitede öğretim üyesi olan erkek ise sorunlara daha uzak açıdan bakmak gerektiğine inanmıştır. Eylemcilerin elebaşlarını da, eylemlerden uzak duranları da aynı küçümseyici tavır içinde değerlendirir. Yazar kadının ve erkeğin

tutumlarını karşı karşıya getirirken ikisinin de içlerinden çelişkili olduklarına dikkati çekmiştir. Kadının çelişkisi, sorumsuzlara karşı öfke dolu olduğu halde, kendinde sorunlara çözüm getirecek gücü bulamamasıdır. Erkeğin çelişkisi ise, bir yandan sloganlara tutsak olmamayı savunurken, öte yandan kendinin de insanları, kurumları, kuramları etiketleyip yargılama eğiliminde olmasıdır. Oyunda kadının yararsız yakınmaları, amaçsız suçlamaları da, erkeğin sorumsuzluğu ve bencilliği de eleştirel bir bakışla sergilenmiştir. Böylece yazar, sorunları deşmekle beraber bunlara aydın kesiminden yapıcı bir çözüm gelemeyeceğini belirtmiş olur.

İkili Oyun'da karı-kocanın özel ilişkisi orta sınıf aile kurumunun sorunlarını da gündeme getirir. Örneğin, kadının hem evde, hem işte çalışması, ona ekonomik bağımsızlık sağlamaktan çok, taşıyamayacağı kadar ağır bir yük yüklemiş, hatta onu bunalımın eşiğine getirmiştir. Bu durumda koca, anlayışlı ve sevecen olsa da yükü paylaşmaya niyetli değildir.

Yazar iki sorunu bir arada ele almış ve iki odak noktasında yoğunlaştırmıştır. Bu bakımdan oyunda iki kutbu simgeleyen iki kişinin bulunması, iki kişinin bir erkek ve bir kadından oluşması, bu kadın ile erkeğin karı-koca olmaları yazarın amacına uygundur. Birliktelikte filizlenen karşıtlık ya da karşıtların birlikteliği böyle bir ilişki içinde inandırıcı olarak aktarılabilir.

İkili Oyun öncelikle bir tartışma oyunu olmasına karşın, tartışmanın temelinde gizli bir savaşımın bulunması, oyunun bir eylem oyunu gibi izlenmesini sağlamıştır. Bu savaşımda örtük kinler açığa vurulacak, gizli düşmanlıklar açıklanacaktır. Oyunun konusu olan durum, bir sevecenlik gösterisi altında süren sinsi savaşımın toplumun çeşitli kurumları üzerindeki etkisini göstermektedir. Oyundaki çatışmalar "saldırı-savunu, savunu-saldırı" biçiminde dengelenmiştir. Yazarın zaman zaman kadının bulunduğu kefeye ağırlık verdiği görülür. Bu ağır basma, oyunun sonunda aynı kefenin birdenbire hafifletilmesi ile dengelenecektir.

Oyunun öyküsü şöyle gelişir: Nur ile Erol Ege kıyılarında bir yerde durmaktadırlar. Bu yerin, gitmek üzere yola çıktıkları sahil kasabası olmadığı, ikisinin yarı yolda otobüsten indikleri anlaşılır. Nur, yol boyunca hiç konuşmamış, yalnız bilmediği bu yerde birdenbire inmek istediğini

söylemiştir. Erol kamp eşyasını açıklık bir yere taşıırken Nur kasılmış gibi durmakta, kocasını sorularını yanıtlamamaktadır. Nur'un bir bunalım geçirmekte olduğu az sonra anlaşılacaktır.

Yazarın ruhsal bir sorunu deşmek ve buradan yola çıkarak evlilik ve toplum sorunlarını tartıştırmak için açık havayı seçmiş olması, alışılmışın dışında bir denemedir. Kapılı mekan alışkanlıklarının, bu alışkanlıklara yabancı bir ortamda sergilenmesi, şaşırtıcı olduğu kadar dikkati yoğunlaştırıcıdır. Ayrıca, doğanın verdiği açıklık ve genişlik duygusu ile dar bir mekanda yer alan tartışmanın getirdiği sıkışma, daralma duygusunun birbirine karşıt olması ve birarada yaşamayı, seyircinin, taraflardan birinin tuzağına düşmesini önlemekte, ilgi her zaman diri tutulmasını sağlamaktadır. Olayın doğal bir ortamda geçmesi oyun kişilerinin büyük sorunlara yanıt ararlarken, sıradan doğal koşullarda bile beceriksiz ve umarsız kaldıklarını göstermesi bakımından anlamlıdır. Erol da, Nur da, toprağı, bitki örtüsünü, hayvanları çok az tanımakta, doğal renkler, kokular, sesler karşısında aşırı heyecana kapılmakta, bunu coşku sözlerle dile getirmektedir.

"Erol — Oh, kokuyu duyuyorsun değil mi tonton. Lavanta çiçeğı....
(koklar) Fesleğen belki ha? (Nur başını çevirir)

Erol — Zeytin ağaçlarına bakıyorsun değil mi? Onlar senin gibi inatçı değildir. Bağışla, seninki inatçılık değil tabii. Ama zeytin ağaçları konuşur birbirleriyle. El kol atıp konuşanlar hem de. Sen gitsen yanlarına, senle de... (Erol sigara uzatır. Nur görmüyor sanki).

Erol — Ağustos böcekleri... Nasıl da azarlar sıcakta (Sigara yakar) Bilmiyor musun, Apollo lirini çalarken bütün doğa susmuş da bir bu gevezeler..(Nur sıkıntıyla başına öte yana çevirir)

Erol — Ne güzel bir mavi değil mi tonton? Şu karşı tepeler. Bu top-
raklar Zeus'u da yaratır azizim. Apollo'yu da. Şaşmamalı hiç."

Ayrıca, çadırın kurulması, ateş yakılması gibi pratik işlerde Erol'un beceriksiz olduğu, Nur'un, böcekleri teninde duymak istemesine karşılık sivrisinek sokmasına karşı aşırı tepki gösterdiği sergilenecektir. Yazar, oyun boyunca önemli toplum sorunları tartışacak olan karı-kocanın, en sıradan pratik işlerde bile ne kadar acemi olduklarını göstererek onlara getireceği eleştirinin temelini atmıştır.

Oyunda Nur'un bunalımdan çıkması, konuşmaya katılması ile ikili devinim başlar. Kamp düzeni kurulur. Nur ile Erol'un annelerinin torbalara tıktırdıkları eşya ortaya dökülür. Şamdandan çocuk oturağına, hardaldan saf alkole kadar akla gelebilecek her şey vardır bu torbalarda. Annelerin aşırı önlem tutkusu, orta sınıfın eşyaya olan tutkusunun göstergesidir de. Ayrıca bu gereksiz öteberi ile doğal yalınlık arasındaki karşıtlık, oyunun temasına ışık tutacaktır. Oyun kişilerinin davranışları da, bu doğal öğelerle kent eşyası karışımının yarattığı uyumsuz ortamda değerlendirilecek, davranışlar ile sözler arasındaki çelişkiye bu ortamda dikkat çekilecektir.

Kamp eşyası taşındıktan sonra Nur'un konuşmaya başlaması ile kent yaşamının bunalımcı baskısı dile getirilir. Nur'un her günkü işine duyduğu nefret, kocasının doğaya hayranlığı kadar abartılıdır. Sabah evin toplanması, çocuğun hazırlanıp annesine bırakılması, işe yetişmesi, sonra yıkanacak çamaşırlar, bulaşıklar, okunacak gazeteler, gidilecek ziyaretler bir karabasan gibi gelir. Yakın geçmişin serimi yapılırken Nur'un günlük işlerin de baskısı ile bir bunalıma girdiği, günlerce hiç konuşmadığı anlaşılır. Erol ile Nur, doktorun önerisine uyarak Bodrum, Kuşadası yönünde yola çıkmışlar, yolda Nur'un isteğine uyarak otobüsten inmişlerdir. Oyunumuzun öyküsü o noktada başlamıştır.

Oyunun başlangıç bölümünde ağırlık Nur'dan yanadır. Önceki suskunluğunu, saldırgan bir konuşma krizi izler. Nur, birikmiş öfkesini boşaltmaktadır. Erol, hasta karısına karşı sabırlı, anlayışlı koca rolünü sürdürür. Şakaları ile, komiklikleri ile karısını neşelendirmeye çalışır. Erol, çadır kurmadaki, ateş yakmadaki beceriksizliği ile sevimli bir komiktir. Coşkusunun yapaylığı, alttan alta sezilen bencilliği ise onu eleştiriye açık bırakır. Erol'un Nur'u avutma çabaları boşa gider. Nur kocasını, gençlik coşkusu yitirdiği, ciddi sorunlara karşı umursamaz

bir tavır takındığı, çağının gerisinde kaldığı için eleştirir, onu kişiliksizlikle, korkaklıkla, edilgenlikle suçlar. Erol ise kendini ilkel çözümlerin kesin tavırların üzerinde tutma çabasındadır. Kendi düzenlediği kukla oyunlarında kentteki yaşamlarından kesitler sunar. "Çevreye Dışardan Bakmak" adını taşıyan oyunların ilkinde Nur'un çalıştığı bankadaki memur kadınların aralarında geçen günlük konuşmalar yansılır. Bu konuşmalar bayağılığı, ilkelliği sergiler. İkinci oyunda ise Erol'un fakültesindeki hocaların konuşmaları taklit edilir. Onlar da kof, kendini beğenmiş, gösterişçi insanlardır. Erol'un orta sınıfın kadınlarına karşı da, aydın kesime karşı da yaman bir eleştirici olduğu anlaşılır.

Erol'un oyunları Nur'u kendi sorunlarının kıskacından bir ölçüde kurtarmış, eğlenceli bir hava içine sokmuştur. Karı-koca birlikte halay çekerler, etrafa saçılmış kamp eşyasına tekmeler atarlar. Birinci perde ikisinin sevişmek üzere çadıra girmesi ile son bulur.

İkinci perde aynı durumu baştan ele alır. Gece yarısı uykudan uyanmış olan Nur evlilik ilişkilerini ve topluma karşı sorumluluklarını yeniden irdelemeye başlamıştır. "Evlilik İlişisine Dışardan Bakmak" adını taşıyan iki pasaj ile evlilik yaşamlarından iki kesit verirler. Karşılıklı suçlamalar, aşağılamalarla sürdürülen yıpratıcı bir ilişki yumağıdır canlandırılan. Bu kez gündeme, karı-kocanın geçimsizliği yüzünden şaşkına dönmüş bir çocuk da getirilmiştir. Çatışına sertleştikçe sözcükler de kabalaşır.

İkili Oyun'un son aşamasında oyun kişileri zor bir sınav daha verirler. Erol ile Nur, gazete istemek için çadıra yaklaşan çobandan o kadar korkarlar ki, halk sevgisini de, doğa hayranlığını da unutup bir an evvel oradan uzaklaşmaya bakarlar. Erol'un, baştaki yumuşak tavrı, korkunun etkisiyle öfkeli bir saldırganlığa dönüşmüştür. Çoban'a verip verir. Çoban'a verip verir.

" Erol— Eşekoğlu eşeğe bak. Dost selamı verecekmiş de, biz korkunca o da korkmuş. Dost selamın eksikti senin, elin dağılı. Gecenin bir yarısında... Sen iyisin, değil mi canım? Dua etsin sana, kötü yapacaktım yoksa."

Daha önce halkın sağduyusunu yüceltmiş, çobanın kavalını hayranlıkla dinlemiş olan Erol'un bu tepkisi Nur'u şaşırtır. Ne var ki onun da kocasını eleştirmekten başka şey gelmez elinden. Çevreye saçılmış, gerekli gereksiz bir yığın eşyayı, hiç birini yitirmemeye özen göstererek toplarlar.

Beşinci ve son "oyun"da "Kuramlara Dışardan Bakmak" adı altında üç dev kukla ile üç ana toplum kuramı dile getirilir. Erol kuklaların simgelediği Kapitalizm'i, Komünizm'i ve Maoculuk'u alaya alır. Nur bu oyunu sıkıntı ile izler. Fakat bu oyun onun son kararını vermesinde yardımcı olmuştur. Kendini de, kocasını da, birer küçük burjuva aydını olarak bir işe yaramayacakları kanısına varmıştır. Bundan böyle o da kendine biçilmiş rolü oynamakla yetinecek, üstesinden gelemeyeceği sorunları deşmekten vazgeçecektir. Erol'un ve kendinin omuzlarına mandallar takar. Böylece kendileri de kukla olmuşlardır. İkili Oyun, Erol ile Nur'un bir diskotek müziği eşliğinde ve uyum içinde dansetmeleri ile ve sonra da birer korkulukmuş gibi donup kalmaları ile son bulur.

Görüldüğü gibi Bilgesu Erenus'un amacı, seyircinin, küçük burjuva aydını denilen kesimi eleştirici bir gözle görmesini, hatta onu yargılamasını sağlamaktır. Yazar bu kesimi iki tiplerle temsil etmiştir. Bunlardan biri gerçeklere uzaktan bakmak bahanesi ile sorumluluklarından kaçan, fakat başkalarını eleştirmekten de geri durmayan, bilgisini sorunları çözümlemek için değil, kendi korkaklığına ve beceriksizliğine kalkan hazırlamak için kullanan ukala aydındır. Öteki ise, kendi tavrını irdeleme eğilimi içinde olan, kendini eleştirebilen, aldatmacalara kanmayan, fakat tutsağı olduğu değerlerin, kurumların dışına çıkacak gücü ve cesareti olmayan kişidir. Tıpkı Tombala'da olduğu gibi, bu iki kişi karşıt kutupları oluşturuyormuş gibi görünmelerine rağmen aslında aynı gerçeğin iki yüzüdürler. Aralarındaki çatışma ise, çözümlenmesi sonuçlanması gereken bir savaşım değil, kısır bir çekişmedir. Bu karı-koca yaşamları boyunca kavga edecekler, tartışacaklar fakat asla gerçek bir karşıtlıkla birbirlerini yok edemeyeceklerdir. Çünkü ikisi de aynı sınıfın benzer nitelikli insanlarıdır ve yazarın, oyun kişilerini karı-koca olarak seçmiş olması kendi tezine uygundur.

Oyunda mekân ve zaman birliklerinin gözetilmiş olması düşüncenin dağılmasını önlemiştir. Oyunun dış devinimi, çadır kurma, ateş yakma, tuvalet ihtiyacını giderme, ağaca çıkma, kusma, eşya tekmeleme gibi hareketlerden oluşur. İç aksiyon ise iki kişinin duygu ve düşüncelerinin sergilenmesi ile gelişir. Nur'un ve Erol'un, insan olarak, aydın kişiler olarak, karı-koca, anne baba olarak daha iyi tanınmasını sağlar.

Yazar derinliğine sergilediği gerçeklere genişlik de kazandırmak, olayı, yaşamın başka planlarına da yaymak için oyun içinde oyun yöntemine baş vurmuştur. Erol, oğlunun oyuncuğu İbiş'le karısının ve kendi yaşamından sahneler canlandırır. Böylece seyirci onların ortak yaşamlarını çevrelerindeki insanları daha iyi tanımış olur.

Çağdaş Türk tiyatrosunun önde gelen oyunlarından seçilen dört örnek bize iki kişilik oyunların yapısı, dramatik kurgusu, öz biçim ilişkisi hakkında bir fikir veriyor. İncelenen oyunların tümünde iki oyun kişinin küçük çapta bir mücadele içinde olduğu, bu mücadelenin bir tartışma, bir söz düellosu biçiminde ortaya çıktığı görülüyor. Tartışmalar bir sorunun iki zıt yönünü ortaya koyacak, ya da bir gerçeğe gösterilen farklı tepkileri sergileyecek biçimde düzenlenmiştir. Bu sergileme, olay ve durumlara çok yönlü olarak bakılabilmesini sağlamıştır.

Genellikle tartışanların karşıt cinsten olmaları, hatta karı-koca olanları cins ayrımından gelen bakış açısı ayrımını da gösterir. İncelenen oyunların tümünde karı-kocadan oluşan aile, toplumun en küçük ve asal kurumu olarak genel toplum sorunlarının çekirdeğini içinde taşır. Bu çekirdeğin yapısı dengelenmiş karşıtlıklarla örülmüştür. Denge uyumun göstergesidir. Fakat bu uyum sık sık bozulur. Dengeleme bazen son çözüm bazen de aldatıcı bir uzlaşma olarak görülür. **Tut Elimden Rovni**'de denge kurmanın önemi vurgulanmıştır. **Tombala, İkili Oyun**'da denge, aile bireylerinin huzurunu sağlasa bile sorunlara çözüm getirmez. Çünkü bozukluk yapının temelindedir. **Yağmur Sıkıntısı**'nda, ailede yıllarca sürdürülmeye çalışılmış olan yapay uyumun bir daha düzelmemek üzere bozulduğu, çatışmanın ölümcül bir boyut kazandığı aşama ele alınmıştır. **Tombala ve İkili Oyun** ise buruk bir uzlaşma ile son bulur. Bu sonun yeni uzlaşmazlıklara açık olduğu sezilir.

İncelenen dört oyunda devinim dengelerin bozulup düzelmesi ve bu iniş çıkışların belli bir tartım içinde yinelenmesi ile sağlanmıştır. Bu bakımdan ikili oyunların kendine özgü bir kurgusu olduğundan söz edilebilir. Yalnız **Yağmur Sıkıntısı**'nda klasik dramatik kurgulama yöntemi uygulanmış olay serim, düğüm, çatışmalarla geliştirilmiştir.

İki kişilik oyunlarda aile ilişkisini başka ilişkilerle bütünlemek ve öyküyü yaymak için anıları dile getirme, öykü anlatma, düş kurma ve düşü yaşama gibi yöntemlere baş vurulmuştur. **Tombala**'da anılar şimdi büyümüş olan evlatların çocukluk günlerini ve o günlerin aile birliğini gündeme getirir ve yaşlı çiftin öyküsünü gerilere doğru uzatarak özlem duygusunu pekiştirir. **Tut Elimden Rovni**'de serimlenen eski olaylar karı-kocanın şimdiki durumunu açıklayıcı, ruhsal durumlarına aydınlık getiricidir. **Yağmur Sıkıntısı**'nda Arif'in anlattıkları ve İnci'nin düşleri kişinin özel gerçeklerini tanıtır. **İkili Oyun**'da canlandırılan öyküler karı-kocayı başka ilişkiler içinde görmemizi, onları toplumun başka ilişkileri ile bütünlememizi sağlar.

İncelenen bu oyunlarda "oyun içinde oyun" tekniğinden yararlanılmış olması ilginçtir. Bu oyunlar asal temaya ışık tutma, duruma uzak açt kazandırma ve eğlendirme görevi yaparlar.

İki kişilik oyunların, denge esasına dayanan yapısı ve yinelemelerle gelişen kurgusu bakımından özel bir küme oluşturduğu söylenebilir.

* *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 8. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi yayınları, Ankara 1988.

KURTULUŞ SAVAŞINI KONU ALAN OYUNLAR

Kurtuluş Savaşını konu alan oyunları iki ayrı kümede incelemek gerekir: Bu iki dönemde yer alan oyunlar hem yazılış dönemleri, hem de konuya bakış açıları bakımından birbirinden farklıdır. Birinci kümede yer alan oyunlar 1933-1940 yıllarında özellikle Cumhuriyetin Onuncu yılını kutlama programı içinde yazılmış ve aynı tarihlerde Halkevleri ve Halkodaları tiyatro kollarında amatör sanatçılar tarafından sahnelenmiştir. Bu oyunların en belirgin özelliği eğitici oluşlarıdır. Halkevleri tiyatro çalışmalarının ereğine uygun olarak, halkın ulusal duygularını pekiştirmek, halkta yaşayan sağlam değerleri tanıtmak, halkın kendine güvenini arttırmak amacı ile yazılmış olan Kurtuluş Savaşı oyunları, devrimleri konu alan ve aynı tarihlerde aynı amaçla yazılmış olan öteki oyunlarla birlikte küçük bir birikim oluşturur. Bu oyunların özüne de, biçimine de egemen olan düşünce, halkın kendi özündeki gizli güce inanmasını ve devrimlerle bütünleşmesini sağlamaktır. Öğreticilik yanı ağır basan bu oyunların dramatik anlam ve sahne tekniği bakımlarından olgunlaşmamış olduğu görülür.

Kurtuluş Savaşını konu alan birinci küme oyunlarının konularını üç başlık altında özetleyebiliriz: 1. Anadolu halkının düşmanla savaşımını, bu savaştan bir kesit olarak sergileyen oyunlar, 2. Kurtuluş Savaşının yalnız yabancı güçlere karşı değil, içteki gizli düşmana karşı da yapıldığını dile getiren oyunlar, 3. Kurtuluş Savaşını bir gelişimin başlangıç aşaması olarak ele alan ve savaş sonrasında gerçekleştirilen devrimler üzerinde duran oyunlar. Birinci grupta yer alan oyunlarda halkın kahramanlıkları sergilenir. Oyunun kahramanı tehlikeli bir görevi üstlenir. Bu görev genellikle bir cephaneliğin dinamitle havaya uçurulmasıdır. Kahraman bu görevi yerine getirirken tehlikeli bir biçimde yaralanır, ya da ölür. Kahramanın ölmeden önceki son dakikaları, ya da sakat kaldıktan sonra Cumhuriyet'in ilanı ile kavuştuğu hüzünlü mutluluk anları, seyirciyi duygulandıracak biçimde canlandırılır. Ya da ölüm olayının geride kalanlar üzerinde bıraktığı etki seyirciye de yaşatılmaya

çalışılır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in **Ateş** adlı oyununda cephaneliği ateşe verip kendi de ölen kahramanın öyküsü, cepheye kağıdı ile cephane taşıyan yaşlı karı-kocanın ve kızları Ayşe'nin kahramanlıkları ile pekiştirilerek sunulmuştur. Ferit Celal Güven'in **Çakır Ali** adlı oyununda cephe yaralanan ve hastanede kolu kesilen gencin dramı, bir köy evini hastane olarak kullanan ve araçsız, gereksiz ameliyat yapmak zorunda kalan doktorun ve yardımcılarının özverileri ile kuşatılarak canlandırılmıştır. Saim Kerim Kalkan'ın **Vatan ve Vazife** adlı oyunu da düğün gecesi aldığı gizli bir emirle savaşa katılan ve bir cephaneliği havaya uçururken kolunun birini ve gözünü yitiren genç teğmenin dramını yansıtır¹. Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun **Sakarya** adlı oyunu da Kurtuluş savaşını ve bu savaşı yapanları anlatır. Fakat bu oyunda savaşın coşkulu bir şarkıdan ibaret olmadığı, tersine, korkunç bilinçsiz, can alıcı bir makiyaya benzediği ve ölenlerin, bu gerçeği bile bile ölümü göze alan gerçek kahramanlar olduğu belirtilmiştir. R. Nuri Güntekin konuya daha değişik bir öyküyle yaklaşmış, bir idam mahkûmunun, düşman güçlerin yardımı ile idamdan kurtarılmaktansa kendi ülkesinin yasalarına uyarak ölmeyi yeğlediğini gösteren **İstiklal** adlı oyunu yazmıştır. Necip Fazıl Kısakürek'in **Tohum** adlı oyunu da bu kümeye giren fakat farklı özellikleri ile dikkati çeken bir yapıttır. Bu oyunda yazar, Anadolu işgali sırasında gizli bir direnme örgütünü yöneten Ferhat Bey'in kahramanlıklarını gösterirken, onun aynı zamanda zengin bir iç dünyası olduğunu ve bu dünyasını Türk ulusunun gizli cevherini simgelediğini belirtmiştir.

2. Kurtuluş Savaşının, yalnız yabancı düşman güçlere karşı değil, onlarla işbirliği yapan içteki düşmana karşı da verildiğini gösteren oyunların yapısı ilk kümedeki oyunların yapısından daha karmaşıktır. Oyunun kahramanı hem cepheye savaşmak zondadır hem de yanbaşındaki gizli iç düşmanın tuzağına düşmemeye çalışır. Bu gizli düşmanın yakın bir akrabası olması durumu daha da zorlaştırır. Bu oyunlarda, içteki düşmanın hileleri ve geçici başarısı, dramatik gerilimi artırır. Sonunda kötücül güçler ya yurt dışına kaçarlar, ya da ölürler. Yiğit yurtsever, Mustafa Kemalci kahramanları ise güvenli bir gelecek beklemektedir. Bu oyunlarda Osmanlı sarayına yakın olanlar ile Anadolu eşrafının düşmanla işbirliği yapmasına karşın, Anadolu halkı Mustafa Kemalci'dir.

İstanbul'un bilinçli gençleri de kaçarak Anadolu halkının direnişine katılırlar. Bu bakımdan bazı oyunların bir bölümü İstanbul'da öteki bölümü Anadolu'da geçer. İstanbul'da yaşayan varlıklı kişilerin yaşamını canlandıran sahnelerde Osmanlı döneminin ahlak çöküntüsünü belirtmeye özen gösterilmiştir. Aka Gündüz'ün **Mavi Yıldırım** adlı oyununda İstanbul'dan Anadolu'ya kaçan gençler, bu gençlerden birinin kardeşlerini de dahil olduğu Halife yanlıları tarafından izlenirler. Ne var ki Anadolu'nun uyanık insanları işbirlikçilerin düzenini farkedecek ve Mustafa Kemal'in ordusuna katılacak olan gençlere zarar verilmesini önleyeceklerdir. Aynı yazarların **Yarım Osman** adlı oyununda, halkın istilacı düşmana karşı direnmesine karşı, Müstelzimin Padişah yanlısı olduğu, Mustafa Kemal'e katılanlara karşı çalıştığı, fakat Cumhuriyetin ilanından sonra İstiklal Madalyası almayı başardığı gösterilmiştir. Burhan Cahit, **Gavur İmam** adlı oyununda halkın dış ve iç düşmana karşı savaştığını gösterir. Osman Türkoğlu, **Tipi** adlı oyununda Padişah yanlısı soylu bir çift ile Kuvayı Milliyeci kahramanı, karlı bir kış gecesinde bir avcı kulübesinde karşı karşıya getirmiştir. Nihat Sami'nin **Kızıl Çağlayan** adlı oyunu gene düşman işgalindeki bir köyde, oyun kahramanının, hem düşmana, hem de Padişah yanlısı yerli işbirlikçilere karşı savaşımını dile getirir. Şükrü Halil'in **Kartal**, Vasfi Mahir'in **Yaman**, Celal Tuncer'in **Devrim Yolcuları**, Peyami Sefa'nın **Gün Doğarken**, Nahit Sırrı Örik'in **Sönmeyen Ateş**, Faruk Nafiz Çamlıbel'in **Kahraman**, Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun **Bir Zabitin On Beş Günü** adlı oyunları bu kümeye girer. **Kahraman** Mustafa Kemal'i gören bir gencin etkilenecek savaşa atılmasını, yurt sevgisinin aşka baskın çıkmasını, **Kahraman**'ın karanlık işler çeviren ağabeyini öldürecek kadar kararlı ve yürekli olduğunu canlandıran, oldukça iyi kurulmuş bir oyundur. **Bir Zabitin On Beş Günü**'nde ise İstanbul'un moda semtlerinde birinde oturan, Fransız kültürü almış olmakla övünen, züppe ve varlıklı kişilerin yaşam biçimi ve dünya görüşü ile yurdunu savunmak için canını tehlikeye atan gençlerin düşünce ve duyguları karşılaştırılmıştır. İnanmış insanlar vatan için kan dökerlerken, İstanbul'da yaşayan bir takım vurguncular tek değer olarak parayı tanımaktadırlar. Bir yanda eğlence, lüks, öte yanda sefalet ve kan vardır. Aynı ulusun bu kadar karşıt yaşama biçimlerini ve hayat anlayışlarını bir arada barındırması şaşırtıcıdır.

3. Kurtuluş Savaşını bir gelişiminin başlangıç aşaması olarak alan ve daha çok Savaş sonrasında gerçekleştirilen devrinler üzerinde duran oyunlarda Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde yapılan başarılı işler sergilenir. Türk halkının güzele, iyiye açık oluşu, kendine güveni, yaratıcı gücü yüceltilir. Mesleklerinde uluslararası ün yapan üstün kişilere yer verilir. Halit Fahri Ozansoy'un **On Yılın Destanı**, Yaşar Nabi Nayır'ın **İnkılap Çocukları ve Beş Devir**, Aka Gündüz'ün **Beyaz Kahraman**, Vehbi Cem Aşkun'un **Atatürk Köyünde Bir Uçak Günü**, Avni Candar'ın **30 Ağustos**, Sami Tay'ın **Gelin Alayı**, Vedat Nedim Tör'ün **Değişen Adam**, **Yirmidokuz Birinci Teşrin** oyunları bu kümeye girer. Bu oyunlar çatışmanın az olduğu, dramatik durumlardan çok mutlu tablolara yer veren iyimser yapıtlardır.

Bu kümede yer alan Kurtuluş Savaşı oyunlarının ortak teması, Türk halkının üstün nitelikleri bulunduğu ve yeni Türkiye'nin Osmanlı döneminin kalıntıları üzerine kurulduğudur. Bu tema tartışılmaz, karşıt bir savla sınanmaz. Bu oyunlar tek doğruyu benimsemek amacı ile yazılmış, eğitici olması öngörülmüş oyunlardır. Seyircinin, koşuklu sözünü tartımı ile heyecanlandırılmasına çalışılır. Dramatik durum yaratmada ve kişileştirilmede başarı sağlanamadığı için koşuklu sözün etkisi soluksuz kalır. Aynı nedenlerden dolayı oyun kişilerinin davranışları da anlamlı ve etkili olmamıştır. Çatışan güçlerin ak ve kara karşıtlığı içinde ele alınmış olması, özelliklerinin çok kalın çizgilerle belirtilmesi, bu güçler üzerinde düşünmeyi engeller. Düşünce ögesinin ve kişilerin iç boyutunun ihmal edildiği bu oyunlarda olaylar da yeterince canlı ve sürükleyici değildir. Uzun konuşmalar devinimi engellemekte, olaylar sahne üzerinde canlandırılmaktan çok sözlerle sergilenmektedir. Sahnenin görsel olanaklarından yararlanma yoluna gidilmemiştir. Bu oyunların amatör sahneler için yazıldığı, temeldeki amacın seyirciyi düşündürmek, onu yaratıcı bir heyecan sürecine sokmak değil, ona resmi doğruları öğretmek olduğu anlaşılmaktadır.

Bununla beraber Reşat Nuri Güntekin'in **İstiklal** adlı oyunu gibi dramatik durum yaratmada başarılı olanı, Nüzhet Haşım Sinanoğlu'nun **Bir Zabitan On Beş Günü** gibi toplum ve insan sorunları üzerinde düşündürücü, O.E Kongar'ın **Bir Ses** adlı oyunu gibi ruhsal derinlikleri

kurcalayıcı olanları unutmamak gerekir. Cevdet Kudret'in 1936 yılında Ağaç dergisinde bir süre tefrika edilen ve yarım kalan **Yaşayan ller** adlı oyununda ise konuya başka bir açıdan yaklaşılmış, savaşta inançla dövüşen gençlerin savaştan sonra işsiz kalmaları, inandıkları değerlerin yitirilmiş olduğunu görüp dş kırıklığına uğramaları dile getirilmiştir. Yazar, daha önce gördüğümüz oyunlarda olduğu gibi, savaşta vurgunculukla varlık edinenleri de ele almakta, paranın ahlak değerlerine egemen olması eleştirilmektedir.

Kurtuluş Savaşı'nı ele alan oyunların ikinci bölümü 1970'lerde ve daha sonra yazılan oyunlarından oluşur. Bu oyunlarda savaşın daha nesnel bir tutumla yansıtıldığı görülür. Yazarlar, savaşı yaratan koşulları, savaşta yer alan karşıt güçleri irdelemeye zen göstermişlerdir. Bu oyunların daha önce yazılanlardan en büyük ayrımı, dramatik yazın olarak daha olgun, daha başarılı olmalarıdır. Kurtuluş Savaşı ele alınırken yeni biçim denemelerine gidilmiş, ze ve anlatılmak istenen görüşe uygun anlatımlar denenmiştir.

Bu kümede yer alan oyunlar, 1970 da AST'da sahnelenen İsmet Küntay'ın **Tozlu çizmeler**, 1972'de Dostlar Tiyatrosu'nda sergilenen ve Turhan Selçuk'un çizgi romanından uyarlanana **Abdlcambaz**, Reşat Nuri Güntekin'in aynı adı taşıyan romanından Tuncer Ccenoğlu'nun oyunlaştırdığı **Yeşil Gece**, zdemir Nutku'nun Atatürk'n Büyük Nutuk'undan oyunlaştırdığı **Söylev**, Ergin Orbey'in bilimsel kaynaklardan yararlanarak hazırladığı **Belgelerle Kurtuluş Savaşı** adlı oyunlardır. Son iki oyun Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde, ilki Cumhuriyetin 50. yılı dolayısı ile, ikincisi Atatürk'ün 100. doğum yılı etkinlikleri arasında sergilenmiştir.

Tozlu izmeler İstanbul'un işgali sırasında savaştan yenik dönen ve kendini suçlu hisseden bir genç subayın, Anadolu'ya geçmeye karar verince kendine güvenini yeniden kazanmasını ve annesi ile, nişanlısı ile doğru bir ilişki içine girişini konu alır. Yabancı güçlerin Anadoluyu işgal olayının yalnızca askeri yönden değil, ekonomik çıkarlar açısından da değerlendirilmesi gereğine işaret ederek, işbirliklerin de aynı bağlam içinde ele alınmasını öneren bir oyundur.

Abdölcambaz göstermeci biçimde yazılmış ve oynanmış, müzikli bir oyundur. Savaş sırasında İstanbul'da rahatına bakan vurguncuları ve işbirlikçileri taşıyarak, bu zümreyi yaratan koşulları çağdaş imâlarla açıklar.

Söylev ve Belgelerle Kurtuluş Savaşı belgesel türde oyunlardır. Atatürk'ü ilk kez sahnede canlandırmayı başaran ve bunu yaparken belli bir fiziksel görüntüyü değil bir kişiliği yansıtmayı amaçlayan bu oyunlarda savaşa yol açan ortam ve koşullar, savaşta çatışan güçler, bilimsel bir nesnellikle sergilenmiş, halkın gizil gücü ile bütünleşen Atatürk'ün iradesi ölçülü bir deyişle sunulmuştur. Kolay duygulandırma yöntemlerine baş vurulmadan, kişisel erdemler ve özveriler vurgulanmadan sergilenen olaylar düşündürücü ve heyecan vericidir.

Sonuç olarak, tiyatro yazınımızda Kurtuluş Savaşı ile ilgili pek çok oyun yazıldığını, bu oyunların büyük bir bölümünün, konuya yaklaşım ve konuyu işleyiş bakımından çocuksu ve acemice olduğunu, bununla beraber özellikle son yirmi yılda bu konuda ilginç denemeler yapıldığını, belgesel oyunların özellikle başarılı olduğunu söyleyebiliyoruz. Kurtuluş Savaşı gibi, kendi başına heyecan verici ve dramatik durum yaratmaya elverişli bir konuda doyurucu çalışmalar yapılabilmesi için yazarların olaya uzak açı kazanmaları ve konuya en uygun biçimi bulmaları gerekmektedir.

* *SOMUT*, 27 Mayıs 1983.

Metin And. **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Yayınları. 1973.

Nurhan Karadağ. **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları** (1932 - 1951),

Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü, 1982.

Sevda Şener. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi, Kültür Sorunları**,

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları. Ankara 1972.

OYUN YAZARLARIMIZIN İÇERİK-BİÇİM BÜTÜNLÜĞÜ ARAYIŞLARI

Çağdaş Türk tiyatro eserlerinde içerik-biçim bütünlüğü incelen-
diğinde bazı ortak kalıpların belirlenmeye başladığı görülür. Bu
kalıpların kuralları ve sınırları kesin değildir. Ancak oyun yazarlığımızda
görülen belli başlı eğilimleri saptayacak ölçüler ortaya çıkmıştır. Son yir-
mibeş yılın oyunlarını bu eğilimlerin ışığında kümelere ayırarak incele-
me kolaylığı sağlanmıştır, denilebilir.

Oyun yazarlarımızın başarılı oldukları eğilimlerin başında 'aile dramı'
diyebileceğimiz tür gelir. Aile dramı Batı tiyatrosunun yüzyıllardır gözde
türüdür. Yakın ilişkilerden doğan dramatik durumlara eğilen, bu durumlar
içindeki insanların tepkilerini inceleyen, bu tepkilerin oluşturduğu iç ve
dış aksiyonu yansıtan aile dramı her çeşit kültür ve beğeni düzeyindeki
insanın ilgisini çeker. Bu oyunlar konu seçimi bakımından gerçekçi, dia-
log düzeni bakımından günlük konuşmaya yakın ve eğlendirici, ya da
duygulandırıcı, etik kapsamı açısından eğitici. Aile dramlarının belir-
lenmesi, düğüm noktalarının ve çatışmalarının düzenlenmesi, klasik
biçim kalıplarına uyularak yapılır. Olaylar arasında neden sonuç bağı
vardır. Gelişimin gerilimli olmasına özen gösterilir. Gerektiğinde 'iyi
kurulu oyun' tekniklerinden de yararlanır.

Ülkemiz oyun yazarları aile dramı türünde başarılı eserler
yazmışlardır. Bu oyunların ortak özellikleri vardır. Oyunun genellikle tek
ve kapalı olan mekânı, aile üyelerinin bir araya gelerek oturdukları mut-
fak-yemek-oturma odasıdır. Bazı oyunlarda evin dış çevresini de
gösterecek dekor düzenlemeleri yapılmıştır. Fakat olayın ağırlığı ailenin
ortak yaşam alanında görülür. Bu alanı öteki mekânlardan ayıran kapılar
oyunda işlevseldir. Yan odalara açılan kapılar, aile üyelerinin özel yaşam
alanlarını ortak mekândan ayırır. Sokağa açılan kapı ise korku, kuşku
merak konusu olan dış dünyaya giden yolu gösterir.

Bu kapıdan girip çıkma oyunun en önemli eylemidir. Genellikle kesin
çıkışlar ailede parçalanmayı, geri gelmeler yeniden birleşmenin
sağlandığını belirtir.

Aile dramının öyküsü, sınırları belirgin kısa bir zaman dilimini kapsar. Bu zaman dilimi, aile kurumu için bir tehlikenin belirmesini, aile birliğini etkilemesini ve bu durumun sonuçlarını gösterecek uzunluktadır. Perdeler arasındaki zaman sıçramaları da genellikle kısa tutulur.

Aile dramalarının yapısı birlikli ve pekişiktir. Bu yapısal düzen, dramın konusu olan aile kurumunun birlikli ve pekişik düzenine koşuttur. Oyunun başında aile birliğini tehdit eden bir durum tanıtılır. Bu durumu yaratan toplum koşulları açıklanır. Dramatik eylem bu durumun aileye etkisiyle oluşur. Bu eylem, aile kurumunda bir çözülmeye ya da çözülmeyi izleyen yeniden birleşmeye sona erer.

Oyun kişileri tip ve karakter özelliği gösterirler. Bu kişiler tipik özellikleri ile toplumdaki bir kesimi temsil ederler. Ayrıca yaş, cinsiyet, kültür düzeyi, aile içindeki konum açılarından da tipik özellikler taşırlar. Örneğin, ailenin babası olan kişi, yaşı, mesleği, eğitim durumu, bakımlarından toplumumuzun aynı konumdaki kişileri ile ortak özellikler gösterir. Bunun yanı sıra, bazan oyun kişilerinin karakter ayrıntılarına, ruh durumlarına da yer verilir. Aile dramlarının kişileri, seyircinin kolayca tanıyabileceği, ilgi duyacağı, duygu bağı kurabileceği sıcak ve renkli insanlar olarak tanıtılır.

Son yirmibeş yılın aile dramlarında aileyi etkileyen durum önemli bir toplum sorunundan kaynaklanır. Yazarlar bu soruna eğilirler. Aileyi etkileyen sorun genellikle iki yönlüdür. Geçim sıkıntısı, yoksulluk, yaşam koşullarının zorlaşması, sorunun ekonomik kökenli nedenidir. Oyun yazarlarımız bu sorundan kaynaklanan durumu ele alırlarken değer yargılarında meydana gelen değişmeyi, bu değişimin ahlâk ölçülerini etkilemesini, aile üyeleri arasındaki eski uyumun bozulmasını da yansıtır. Bu oyunların temasında dikkat, moral değerlere, bu değerlerdeki çalkantıya çevrilmiştir. Aile dramlarının bir bölümünde bu kurumu koruyan bazı kuralların birey özgürlüğünü kısıtlayıcı olduğu, uyum sağlayıcı etkisini yitirdiği ve baskı aracı olduğu da belirtilmiştir.

Aile dramlarının yapı ilkesi devingen bir karşıtlık ve koşutluktur. Oyun kişileri birbirine karşıt ve koşut kümelerde toplanmıştır. Birbirlerine benzeyenlerle benzemeyenler, ortak yönleri olanlarla karşıt yönleri olanlar dengeli bir ilişkiler geometrisi oluşturur. Karşıtların

çatışması uzlaşmayla, ya da birbirlerini dengelemeleri ile sona erer. Devinim, aile içindeki dengenin bozulması ve yeniden kurulması, ya da başka dengeler aramak üzere eski dengenin bozulması ile elde edilir.

Bu oyunlarda konuşmalar genellikle eğlendiricidir. Eylemden çok durum önem taşıdığı için genellikle durağan olan aile dramlarında seyircinin ilgisini uyanık tutmanın bir yolu konuşmaların kıvrak ve eğlendirici olmasıdır. Dialog iç deviminin yansıtılmasını da sağlar. Oyuna bir canlılık getirir. Yaşanan durumun yarattığı hüznü, hatta acıklı hava ile, konuşmaların getirdiği hafiflik seyirciye duygu çeşitlemesinin tadını tattırır. Gülünç ile acıklı, üzünç ile sevinç arasındaki gidip gelmeler olaya uzak açıdan bakılabilmesini sağlar. Başarılı oyunlarda bu, duygusal birikimin dozunun kontrol altında tutulması demektir.

Çağdaş oyun yazarlarımız arasında Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Kudret Aksal, Çetin Altan, Turgut Özakman, Başar Sabuncu, Güner Sümer, Adalet Ağaoğlu, Orhan Kemal, Necati Cumalı, Vüs'at O. Bener, Oğuz Atay gibi yazarlarımızın başarılı aile dramları vardır.

Yukarıda genel özelliklerini açıklamaya çalıştığım aile dramlarına tipik örnek olarak Reşat Nuri Güntekin'in **Yaprak Dökümü**, Turgut Özakman'ın **Ocak**, Çetin Altan'ın **Çemberler**, Sabahattin Kudret Aksal'ın **Şakacı**, Adalet Ağaoğlu'nun **Çatıdaki Çatlak**, Güner Sümer'in **Bozuk Düzen**, Başar Sabuncu'nun **Şerefiye**, Vüs'at O. Bener'in **İhlamur Ağacı**, Oğuz Atay'ın **Oyunlarla Yaşayanlar**, Necati Cumalı'nın **Susuz Yaz** oyunları gösterilebilir. Bu örnekleri çoğaltmak olasıdır.

Aile dramları kapsamında da ele alınabilecek olan iki kişilik oyunlar yapı bakımından ayrı bir özellik gösterir. Bu oyunların yapı ilkesi, aynı kökenden çıkan bir karşıtlığın, durumu iki yönden aydınlatacak biçimde belirtilmesi ve konuyu geliştirecek biçimde devindirilmesidir. Bu devinim durumunda, bir değişmeyi değil, güçler dengesinin bazen taraflardan biri, bazan öteki yönünde bozulmasını gösterir. Dengenin bozulup düzelmesi sonunda ya taraflar uzlaşırlar, ya da büsbütün ayrılırlar. Bu son uzlaşma ya da kopma oyunun tek gerçek eylemidir.

İki kişilik oyunlarda oyun kişileri birbirine benzer ve farklı özellikleri ile belirtilmişlerdir. Benzer yanları, aynı konumda bulunmaları, aynı

zümreden olmaları, aynı durumu paylaşmalarından gelir. Karşıt yanları ise, genellikle birinin kadın ötekinin erkek, birinin koca ötekinin karısı olmasından kaynaklanır. Aynı cinsler olarak, ailenin farklı görevleri yüklenmiş kişileri olarak yaşama bakış açıları değişiktir. Fakat genelde aynı kültür düzeyinin, aynı sınıfın, aynı inancın, aynı alışkanlıkların insanlarıdır.

İki kişilik oyunlar, tıpkı aile dramaları gibi, kapalı bir mekânda geçer. Bu mekân bu kişilerin yaşadıkları ortam bu ortamın kişiler için yarattığı koşulları, kişiyi sınırlayıcı somut çevreyi gösterir. Kullanılan eşyanın gösterge değeri vardır. Her biri kişilerin yaşam düzeyini, özel eğilimlerini, içinde bulundukları durumu, ilgi alanlarını gösterir. İki kişilik oyunların çoğunda oyun kişilerinin bir oyun oynamaları, bir oyunda karşı karşıya gelmiş olmaları ilginçtir. Oynanan oyun karşıtlığın niteliğini açıklar. Karşıtlığın somut göstergesi olur. Adalet Ağaoğlu'nun **Tombala** adlı oyununda yaşlı karı kocanın tombala oynamaları, onların bir zamanlar, kalabalık olan evlerinin boşalmışlığını, çok kişiyle oynanan bir oyunun iki kişiyle oynanmasındaki yalnızlığı anlatır. Melih Cevdet Anday'ın **Mikadonun Çöpleri** adlı oyununda Kadın ile Erkek mikado oyunu oynarlar. Bu, dikkat ve beceri isteyen bir denge oyunudur ve oyun kişilerinin dengeyi korumak için titiz bir dikkat içinde olduklarının göstergesidir. Aziz Nesin'in **Tut Elimden Rovni**'sindeki karı-koca canbazdılar. Canbazlık, kişilerin yaşamlarını tehlikeye atarak yaptıkları bu cesaret, beceri ve denge oyunudur. İnsanoğlunun yaşamla savaşımını, bu savaşımında başarılı olma, hüner gösterme ve alkışlanma tutkusunu simgeler.

İki kişilik oyunlarda dış devinimden çok iç devinim vardır. İç devinim, oyun kişilerinin içinde bulundukları duruma ve birbirlerine karşı olan tepkileri ile oluşur ve diyalog ile dile gelir. Bu bakımdan, konuşmaların hem kişilerin ruh durumunu ve düşüncelerini aydınlatıcı, hem de seyirciyi sürükleyici olması gerekir. Bu konuşmalarda "ironi" gibi, "önseme" gibi, "sürpriz" gibi, seyircinin ilgisini diri tutacak hünerlerden yararlanılır. Sözlerin hem anlaşılır olmasına, hem ilgi çekici inceliklerle donatılmasına dikkat edilir.

Çağdaş Türk tiyatrosunun en dikkate değer oyun düzenlemelerinden biri, geleneksel tiyatro özellikleri ile batı tiyatrosu özelliklerini kaynaştıran çalışmalardır. Bu çalışmalarda gerçekçi bir toplum portresi sunulmakta, bu portre üzerinde renkli tiplere yer verilmektedir. Toplumun günlük yaşamından alınan kesit veya kesitler, toplumda meydana gelen bir değişimi gösterecek biçimde düzenlenmiştir. Yalın bir olay örgüsü, bu değişimin neden olduğu düğümleri, çatışmaları içerir. Yaş, cinsiyet, orun, sınıf, zümre, kültür düzeyi bakımlarından toplumun değişik gruplarını temsil eden tipler kendilerine özgü giyiniş biçimleri, konuşmaları, davranışları ve tavırları ile bir mahallenin, bir semtin, hatta ülkenin genel görünümünü verirler. Bu tiplerin bireysel özellikleri değil toplumsal özellikleri vurgulanmıştır. Onların arasında karmaşık bir ilişkiler ağı kurulması gerekmez. Bu tür oyunlardaki tipler, ele alınan toplum kesitini mozaik bir görünüm içinde sunmak üzere seçilmişlerdir. Gevşek bir olay kurgusu bu kişileri bir araya getirmeye yeterlidir.

Geleneksel seyirlik oyunların izinde gelişen, aynı zamanda günümüzün beklentilerini yanıtlayan bu oyunlarda bir toplum sorunu sergilenmekte, bu sorunun kişiler üzerindeki etkisi gösterilmekte, ya da bu sorunun yaratılmasında katkısı olanlar eleştirilmektedir. Bu oyunların çoğu müzikli olarak sahnelenmeye elverişlidir. Aralara serpiştirilen şarkılar hem oyunun temasını açıklayıcı, hem de kıvrak melodisi ile seyirciyi oyalayıcıdır.

Ahmet Kudsi Tecer'in **Köşebaşı**, Haldun Taner'in **Keşanlı Ali Destanı**, **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım**, Turgut Özakman'ın **Sarpınar 1914**, ve **Fehmi Paşa Konağı**, **Bir Şehnaz Oyun**, Oktay Arayıcı'nın **Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası**, Rumuz Goncagül, Refik Erduran'ın **Ayı Masalı**, Oktay Rıfat'ın **Bir Takım İnsanlar** gibi oyunları bu türün en başarılı örneklerindendir. Bu oyunlarda insanların biraraya geldikleri ortak bir mekân da toplandıkları, çeşitli toplum gruplarının özelliklerini simgeleyecek ve düşündürücü bir toplum gerçeğini dile getirecek bir düzenleme ile sunuldukları görülür. Genellikle anlatıcı görevini yapan bir oyunun kişisi, durumu, olayların gelişimini etkileyen nedenleri, öykünün gelişim doğrultusunu açıklar. Böylece karmaşık bir dolantı kurmaya gerek kalmamış olur. Seyircinin yapay bir merak içine

sokulmadığı bu oyunlarda dikkatler sahnede gösterilen toplum kesitine ve bu kesitin içerdiği anlamlı gerçeğe yöneltilmiştir. Açık biçimde ve göstermeci oyunculuk tekniği ile sunulmaya elverişli olan bu oyunlar seyircinin kolayca anladığı ve beğendiği oyunlardır. Bu oyuların bir başarısı da, kültür ve beğeni düzeyi bakımından seyirciye ödün vermeden de onun onayını kazanabilmesidir. Genel oyun kurgusu bakımından bu türe örnek gösteremeyeceğimiz birçok oyunda bu da türün özelliklerini taşıyan sahnelere yer verildiği, böylece çekicilik sağlandığı görülür. Örneğin, Dinçer Sümer'in **Kâtip Çıkma**zı, Bezayıt Gülercan'ın **Lodos** adlı oyunları genelde dramatik bir yapıya sahip olan, fakat çekiciliğini eylemden çok sunduğu toplum kesitinin renkliliğinden, canlılığından alan oyunlardır.

Toplum sorularına ciddi bir eleştiri getiren, seyircinin de bu eleştiriye katılmasını sağlamaya çalışan ve bunu yaparken Batının epik tiyatrosu özellikleri ile geleneksel tiyatromuzun tekniklerini kaynaştıran oyunları, bir önceki gruptaki oyunların bir alt kümesi olarak değerlendirmek gerekir. Bu oyunlar, 'epik tiyatro' anlayışının izinden gidilerek yazıldığı için, klasik aksiyon birliği, organik bütünlük, baş-orta-son ilkelerine uyulmamış, yanyana sıralanan ve her biri kendi içinde bir bütün olarak episodlar biçiminde düzenlenmiştir. Her episod, seyirciye aktarılmak istenen düşüncüyü bir başka yanından kanıtlar. Oyun yazarlarımız, bu episodları seçerken toplum yaşamından çeşitli kesitler alarak ve her kesit içinde renkli tiplerden oluşan bir toplum resmi sunarak, geleneksel seyirlik oyunlarımızın biçimi ile epik tiyatro düzenlemesi arasındaki ortak noktalardan yararlanılabileceğini kanıtlamışlardır. Bir anlatıcı, kesitler arasında olup bitenleri seyirciye aktarır. Bu anlatıcı oyunun kişilerinden biri de olabilir. Bu oyunlar da, bir önceki gruptaki oyunlar gibi müzikli olarak sahnelenmeye elverişlidir.

Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur?**, **Almanya Defteri**, **Zengin Mutfağı**, Oktay Arayıcı'nın **Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası** gibi oyunları bu türe örnek olarak gösterilebilir. Bu oyunlarda oyunun tezi ağırlık taşımakta, öykü bu tezi kanıtlayacak episodlar biçiminde sunulmakta, her episod oyun kahramanının yaşamından bir kesit göstermekte ve her kesitte toplumun bir grubunun belli başlı tipleri renkli bir tablo

oluşturacak biçimde yer almaktadır. Bu tiplerin gösterilişinde çelişkilerin ortaya çıkmasına, çelişkiler gösterilirken ayrıntıların lezzetine varılmasına dikkat edilmiş, ayrıca oyunun tezi ciddiye alınırken, oyunun tadının çıkarılmasına da özen gösterilmiştir.

Çağdaş tiyatro yazınıımızda bir birikim oluşturmakta olan tarih oyunlarını özel bir küme olarak değerlendirmek gerekir. Bu oyunlarda yazarlarımız, hem tarihe karşı sorumluluklarını yerine getirmeye, hem de sanatın gereğini kollamaya çalışırlar. Osmanlı dönemi tarihi, yazarlarımıza görkemli dekorlar, renkli kişiler, tumturaklı konuşmalar sağladığı için sık sık başvurulmuş bir kaynak olmuştur. Osmanlı tarihinden konu alan yazarlarımızın, genel çizgileri ile tarih olaylarına bağlı kaldıkları, tarihî kişileri işlerken onların bireysel gerçeklerini boyutlandırdıkları görülür. Kahraman hakkında bilinen ayrıntılar, küçük epizodlar biçiminde oyuna yerleştirilir. Böylece ortaya, tarihi bir ortam içinde, tarihi bir kişiliği sergileyen ve bu kişinin yaşam öyküsünün en çarpıcı aşamalarını, her aşamanın tipik kişileri ile birlikte sunan bir oyun çıkar. Bu çeşit oyunlar, dramatik anlam taşıyan bir yaşam öyküsünün epizodlar biçiminde sunulması ile yarı dramatik bir yapı gösterir. Örneğin, Turan Oflazoğlu'nun **IV. Murat** adlı oyununda, Sultan Murat'ın yaşam öyküsü sunulmuştur. Bu öykü Sultan'ın önce sindirilmesini, sonra güçlenerek yakın çevresindekilere ve orduya egemen olmasını, daha sonra da bunalıma düşerek yakınlarını ve kendisini kemirmesini ve yıkıma uğramasını anlatır. Yazar bu öyküyü dramatize ederken, Sultan'ın yaşamının çeşitli sivri noktalarının ve o noktada yer alan kişileri gösterecek bir sahneler sıralaması yapmıştır. Her sahne renkli bir resim sunar ve kendi içinde bütünleşen bir anlam taşır. Bu sahneler, kahramanın yükseliş ve düşüş eğrisinin belli başlı kriz noktalarını da oluşturur. Fakat bu gelişim içinde yer alan oyun kişilerinin baştan sona bir aksiyon çevresinde örgütlenmesi gerekmemiştir. Oyun kişileri, her sahneye kattıkları renk ve anlam kadar işlevseldirler ve işleri bitince de oyunda yer almaz olurlar. Sahneler arasındaki neden sonuç bağı oyun kahramanının ruhsal gerçeğinin mantığına dayandırılmıştır. Sultan Murat'ın ruhsal durumu bunalımlı olduğu için bu mantık dizgesinin karmaşık ve tutarsız olduğu görülür.

Orhan Asena'nın **Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe** adlı oyununda ise oyunun temasının birkaç düşüncüyü birden içermesi, oyun kişilerinin farklı eğilimleri birarada taşımaları, olay dizisinin iki ayrı odakta birden toplanması, oyun yapısının klasik bir bütünlük kazanmasını engellemiştir. Bu oyunda da, her sahnenin kendi içinde değerlendirilmesi gerekir. Her sahne, dile getirdiği ruhsal sorun ve tartıştığı düşünce bakımından ilginçtir. Böylece ortaya sahnelerin ayrı ayrı çekiciliği ile seyirciyi etkileyen, yarı dramatik bir yapı çıkmaktadır.

Bu tür tarih oyunlarında, şiirli anlatımın kendi başına önemli bir etki kaynağı olduğu da görülür. Aynı biçimde görsel öğelerin çarpıcı ve etkileyici biçimde kullanılmasına özen gösterilir. Tarih oyunlarında, halkın tepkisini, halkın özelliklerini gösteren kalabalık sahneler de, rejisöre etkileyici sahne hazırlama olanağı sağlayan, görsel yönü güçlü olan bölümlerdir. Bu sahnelerdeki halk öğesinin, oyunun bütünü içinde taşıdığı anlamdan çok, sahneler arasındaki korolu bölümleri oluşturmakta işlevsel olduğu söylenebilir.

Kemal Bekir Özmanav'ın, Nahit Sırrı Örik'in romanından sahneye uyarladığı **Düşüş** adlı oyun, olayları bir anlamı pekiştirecek biçimde örgütlemesi, halk öğesini bu anlamın organik bir parçası olarak kullanması, tarihin mantığına uygun bir neden sonuç bağıını inandırıcı olarak kurgulaması bakımından başarılı bir tarih oyunudur.

Sonuç olarak, tarih oyunlarında ciddi bir içerik-biçim birliği sorunu ile karşı karşıya gelindiği, yarı dramatik yarı episodik biçimlemelere başvurulduğu, tarihin çok renkli ve çok yönlü malzemesinin dramatik etki sağlayacak biçimde örgütlenmeye çalışıldığı, görsel ve işitsel çarpıcılıktan bolca yararlanıldığı söylenebilir.

Genellikle söylencelerden yararlanan oyunlarda da tarih oyunlarının yapılarına benzer yapısal özellikler görülür. Söylençe ve masalların zengin ve anlamlı içeriği bir kaç düzlemde birden anlatma zorunluluğunu doğurmakta, böyle bir anlatım da ancak yarı dramatik biçimler içinde gerçekleştirilebilmektedir. Göngör Dilmen'in bir üçleme oluşturan **Midasın Kulakları, Midasın Altınları, Midasın Kördüğümü** adlı oyunları bu yapıya örnektir. Yazar bu oyunlarda güldürücü olanla düşündürücü ve ciddi olanı içiçe sunmakla söylençe geleneğinin anlatımı biçimini dramatik anlatıma sindirmiştir.

Murathan Mungan, bir masal ve söylence biçemi içinde sunduğu **Taziye** adlı oyununda başka bir bileşimi gerçekleştirmiş, geçmişi ve şimdiki zamanı aynı anlatım süreci içinde yanyana ve sarmal bir olay dokuyarak ele almıştır. Ayrıca gerçek olanla dş olanı, aynı bağlam içinde ve aynı gerçeğin değişik yüzleri olarak düzenlediğinden, ortaya söylence ve masal anlatımına benzeyen, sinema dilini andıran bir anlatım çıkmıştır.

şöyle özetleyebiliriz: Çağdaş Türk yazarları, alışılmış uyumları tümden bozmadan, yeni uyumlar elde etmek için değişik denemeler yapmaktadırlar. Ortaya genel çizgileri ile birkaç asal eğilim çıkmıştır. Bu eğilimler, ağdaş Türk tiyatrosunun yazarlık alanında ulaştığı çizgiyi ve bu çizginin birbirinden farklı olan ve bir anlamda birbirini bütünleyen özelliklerini gösterecek belirginliktedir.

* *SANAT ÜZERİNE, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara 1985.*

İSMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU'NUN OKUL TİYATROSU KONUSUNDAKİ GÖRÜŞLERİ

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu okul tiyatrosu ve uygulama yöntemi konularında çok önemli görüşler ileri sürmüştür. Onun, eğitimde tiyatrodan yararlanma, tiyatronun eğitici işlevi konularındaki görüşleri günümüzdeki çalışmalara ışık tutacak niteliktedir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun okul tiyatrosu ile ilgili düşüncelerini gün ışığına çıkarırken yalnızca tarihsel değeri olanı saptamakla kalmıyor, bu gün de yararlanabileceğimiz bir kaynağı değerlendirmiş oluyoruz.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun okul tiyatrosu ile ilgili düşünceleri şu bakımdan önemlidir: 1. Bu görüşler bütünleşmiş bir tez niteliğinde sunulmuştur. 2. Bu tez ileri sürüldüğü yıllarda özgün olduğu gibi, bugün de güncelliğini korumaktadır. 3. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun okul tiyatrosu anlayışı kendi tiyatro kuramı ve eğitim kuramı ile tutarlı bir bütün oluşturur. 4. Okul Tiyatrosu görüşü soyut bir tez olarak kalmamış, uygulanarak kanıtlanmıştır. Bu uygulamalar okul ve gençlik tiyatrosunun ciddiyetle üzerinde durulmaya değer örnekleridir. 5. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun tiyatro tezi ve uygulama çalışmaları Meşrutiyet döneminden başlar. Özgün olduğu kadar ilk olmanın değerini taşır.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu her şeyden önce tiyatro sanatına inanmış kişidir. Bu inancı, tiyatronun çocukluğunda üzerinde yaptığı derin etkidен kaynaklanır. Daha sonra Batı tiyatrosunu ve geleneksel oyun türlerimizi yakından inceleyerek bu etkinin niteliğini anlamış, tiyatro sanatının öteki sanatlar içinde özel bir yeri olduğunu görmüştür. Tiyatro bu özel yeri ile eğiticidir. İnsan kişiliğini geliştirmede, yaratıcı gücünü ortaya çıkarmada, toplumsallaşmasını sağlamada tiyatrodan yararlanılabilir. Yalnız bu görevi yerine getirecek tiyatronun öz tiyatro olması gerekir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu tiyatronun, öz nitelikleri korunarak yapıldığı zaman işlevsel olacağını belirtmiş, öz tiyatro, eğitici tiyatro görüşlerini belli yaş gruplarına ayırmadan yapmıştır. Bununla beraber

kendi uygulamaları gösterir ki bu tiyatronun en başarı ile uygulanacağı yerler ilkokuldan başlayarak okullar ve zamanında halk eğitim birimleri olarak kullanılan Halkevleridir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun kendi yazdığı oyunlar da Halkevleri gösteri kolları repertuvarlarına alınmış, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından okul tiyatro çalışmaları için salık verilmiş fakat ödenekli, ya da özel hiç bir profesyonel tiyatrodan oynanmamıştır. Bu durumda onun öz tiyatro anlayışı da, tiyatro sanatının eğitici gücüne inancı da, yazarlık ve uygulama çalışmaları da okul tiyatrosunda odaklanmıştı denilebilir.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun tiyatroya inancı çocukluğunda gördüğü temsillerin kişiliğini geliştirmede ne kadar etkin olduğunu gözlemlemesinden doğmuştur;

"İlk, orta, yüksek tahsilimi yaparken edebiyat, hitabet, ahlak adına aldığım kültür hiç denilebilecek kadar azdı. Fakat manevi, artistik, milli teşekkülümün bütününe çocukluk çağımın bu iptidai temsillerine borçlu olduğumu artık pek iyi biliyorum, anlıyorum."¹

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'na göre sahne, insana sevinç veren, mutluluk veren, insandaki sanat bilincini oluşturan çok verimli bir topluluk yaşantısıdır. Sahne çalışması ile kişi, birlikte bir iş yapmanın tadını duyar. Oyun kişinin kişiliğine giren oyuncu yaratıcı gücünü geliştirir. Seyirci önünde oyun oynamak, seyirciye ulaşmayı başarmak, ondan tepki almak, toplumsal yaşamı tüm öğeleri ile yaşamak, ona uymak, onda üretken olmak, onda yaratmak demektir. Çünkü yalnız tiyatro sanatı hayatın bütünlüğünü taşır.

"Toplumsal hayat gerçek aleminde bulabildiğiniz en zengin, en girifti gerçektir. Resim, musiki, mimari, edebiyat bu insan varlığının yalnız parçalarıdır. Asıl bütünlük hayatın kendisindedir. Hayatın kendisinden sonra en canlı, en bütün olan varlık tiyatrodur."²

Yaşamı böylesine eksiksiz ve doğru olarak taşıyan tiyatronun eğitsel niteliği şöyle belirlenebilir: Tiyatro doğru bir yaşam örneğidir. Eğer eğitimde gerçekleri yaşatarak öğretmek istiyorsak, tiyatro sanatından yararlanabiliriz. Tiyatro yolu ile yaşam bilgisi somut olarak örneklendirilebilir. Bu örnekte rol alan kişi insan ilişkilerini, toplum

yapısını, değer yargılarını tanır. Yalnızca bilgi edinmekle kalmaz onun nasıl kullanılacağını öğrenir. Tiyatro özellikle tarih, toplumbilim felsefe, estetik gibi ders konularının kavranmasına yardımcı olur. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun, eğitim kuramını ve bu kuramın yönetimini açıkladığı eserlerinde amatör tiyatro çalışmalarından, kendi oyunlarından örnekler verdiği görülür. Eğitim ilkelerini tümünü bir eğitim biçimi olarak ele aldığı okul tiyatrosuna da uygulamıştır.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun çeşitli biçimlerde ifade ettiği eğitim kuramı, kanımca üç ana ilkede özetlenebilir. Bunlardan ilki çocuğa yaşayan toplum değerlerini özümletmektir. Böylece çocuk toplumsal bir kişilik oluşturacaktır. İkincisi, çocuğun ulusal sorunları, gerçekleri iyi anlamasını sağlamak, çocukta bu sorunlara karşı ilgi, ulusuna, yurduna, sevgi, bağlılık ve hizmet isteği uyandırmaktır. Üçüncü ilke ise, çocuğa somut bir meslek kişiliği kazandırmaktır. Çocuk soyut değerler içinde çevresinden kopmayacak, somut bir iş yaparak, üreterek topluma katılacaktır. Bu da çocuğun toplumsal çevresine uyması kadar, kendi yaratıcı ve yapıcı kişiliğini geliştirmesi demektir. Demek ki eğitimin amacı toplumsal, ulusçu, yapıcı, yaratıcı insan yetiştirmektir. Çocuk bu nitelikleri ile toplumsal yaşama uyacak, toplum içinde işe yarayan, çalışan, üreten, geliştiren insan olacaktır. Eğitim süreci toplumsal yaşama alıştırma sürecidir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu bilgi yığına, bu bilgiyi sınavla sınama, öğrenmeye zorlama, ezberletme yöntemlerine karşı çıkmış, bunların çocuk psikolojisini yanlış etkilediğini, çocuğun gelişmesine yardım etmek bir yana, doğal eğilimlerinin gelişimini engellediğini ileri sürmüştür. En iyi eğitim, somut bir iş yapmak, bunu işin kendi doğal çevresinde ve gerçek bir üretim biçimi içinde yapmak, yaşama alışmaktır. Toplumsal kişilik ancak toplumun içinde çalışarak, onu aktif biçimde tanıyarak onunla doğrudan ilişki kurarak ve toplu çalışarak kazanılır.

İşte okul tiyatrosu, bu anlamda bir eğitimin amacına da, yöntemine de en uygun sanat dalıdır. Çocuğu topluma alıştırma olanağı sağlayan araçlardan biri ve önemlisi tiyatrodur.

"Tiyatronun öyle özellikleri vardır ki bir eğitim aracı olmak bakımından onu bütün öteki güzel sanat kollarından üstün kılar. Bu

özellikleri onun hayata en yakın bir sanat kolu olmasından ileri gelir. Tiyatro gerçek hayatın kısaltılmış buna karşın gereksiz eklenti ve takıntılarından soyulmuş, sıkışık bir şeklidir. Hiçbir sanat, ne resim, ne de bir başkası, tiyatroda bulunan özellikleri taşımaz. Okulda tiyatroyu çocuk şahsiyetinin gelişmesi için kullanmak zorundayız."³

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu beş maddede özetlediği eğitim ilkelerini, eğitim aracı olarak aldığı tiyatroya uygulamıştır. Bunlar 1. Kişilik ilkesi, 2. Çevre ilkesi, 3. Çalışma ilkesi, 4. Ürün ilkesi, 5. Başlatma, alıştırma ilkesidir.

1. Kişilik ilkesi: Çocuğa bir oyuncunun kişiliğini kazandırmalıdır. Böyle bir kişiliğin üç ana niteliği vardır: a) Tiyatrosal anlamı olan bir konuyu anlayabilen-buna konunun dramatik anlamını anlayabilen kişi diyebiliriz. b) Oyun kişilerinin kişiliğine girebilen-buna düşleme, düşünme, anlama, kavrama ve yaratma gücü gelişmiş kişi diyebiliriz. c) Canlandırdığı oyun kişisini dile getirebilen - bu da anlatım yeteneği gelişmiş kişi demektir-" ⁴ demıştır.

Çocuğun oyuncu kişiliğini kazanması için oyuncu olması, bizzat oyunda rol alması gerekir. Bu, oyunculukta erkinlik kazanmak anlamına gelmez.

Somut oyuncu kişiliğini yaşamak, tiyatro tecrübesini somut bir meslek yaparak yaşamak demektir. İyi veya kötü bir oyun kişisini canlandırmak, oyuncu kişiliği kazanmak, bundan amaçlanan nitelikleri elde etmek sayılır.

2. Çevre İlkesi: Oyuncu gerçek bir oyun çevresinde yetişir. Gerçek bir oyun, bir oyun yeri, oyunu seyreden gerçek seyirciler ve eleştiriden oluşur bu çevre. Okulda bunları gerçekleştirmek gerekir. Okul tiyatrosundan amaçlanan yarar ancak seyirci ile oyuncu arasında bir alış veriş bir "ruh birliği" kurularak sağlanır.

"Çocuk oyunları için her yerde bir muhit bulabilir. Fakat tiyatro için böyle değil, onu okul kuracaktır."

3. Çalışma İlkesi: Çocukların oyuncu niteliği kazanmaları, bu yapıcı, yaratıcı cevheri elde etmeleri için elden geldiğince çok oyun oynamaları gerekir. Aksiyonsuz evrim olmaz, diyor Baltacıoğlu, temsilsiz de aktör

kişiliği gelişmez. Yüzmeden öğrenilemeyeceği gibi oynamadan da oyuncu kişiliği oluşturulamaz. O halde bu tiyatro seyirciler için değil, çocuklar içindir. Okul tiyatrosu her şeyden önce çocukların kişiliğini geliştirmek için bir araçtır.

Amacın gerçekleşmesi için oyun oynamanın da bazı kuralları olmalıdır. a) Çocuklar oyunu kendileri, el birliği ile yazmalıdırlar. b) Oyun dekorsuz, makyajsız olarak oynanmalıdır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu bunu kendi Öz tiyatro anlayışına uygun bulur. Tiyatro yalın özüne kavuştukça eğitsel gücü artar. Oyun kişiliğine girme, böylece hareketli, somut, gerçek yapıcı bir kişilik kazanma, ancak öz tiyatro ile mümkündür. c) Anlayarak oynanmalıdır. Baltacıoğlu ezberlemenin her çeşidine karşı, bilgiyi kökeninden anlama yöntemini savunmuş, tiyatrodada da ezberletme yerine her sahnenin dramatik anlamını açıklamayı salık vermiştir. d) Doğmaca oynamalı, suflörsüz oynanmalıdır. Ezberin kafa kireçlenmesi yaptığını saptayan Baltacıoğlu tiyatrodada ezberletmeye karşıdır. Önemli olan çocuğun anlamı kavramasıdır. Sonra da bu anlamı özgürce dile getirebilmeli, anlatımda yaratıcılığını, cesaretini ortaya koyabilmelidir. e) Suflörsüz olarak oynanmalıdır. Doğmaca oynanan bir oyunda suflöre gereksinme duyulmayacaktır. Baltacıoğlu kendi oyunlarından birini amatörlerle sahnelerken kendi işini "meydancılık" olarak tanımlamıştır. Temsil sırasında sahnelerin sırasını değiştirmelerini, atlamalar yapmalarını engellemek için uyarıda bulunmuştur. f) Anlayarak oynanmalıdır. Eğitimimizin büyük eksiği olan düşünmeden ezberletme, kavramadan anlattırma, robotlaşmış olarak yapma alışkanlığına karşı oyunun tümünün anlamını kavradıktan sonra özgürce dile getirmek yöntemini salık vermiştir. g) Bütün okullar tiyatro yapmalıdır. Tiyatro ile eğitim, rastlantılara, kişisel girişimlere bırakılmamalıdır. Oyun ne kadar çok oynanırsa, ne kadar tepki alırsa o ölçüde pekişir, anlamı yoğunlaşır. h) Tiyatro sanatının bilinci edinilmelidir. Ülkemizde tiyatro sanatının yeni bir doğrultuda gelişmekte olduğunu, bu yönün, alışılmış bir tiyatro anlayışını da beraberinde getirdiğini gören Baltacıoğlu, tiyatronun yanlış anlaşıldığını ileri sürmekte, Batının o günkü tiyatrosunu bize aktarmakla bu tiyatronun bizi koşulladığını belirtmektedir. Oysa gerçek tiyatro en kaynaktaki ögesine, en asal, en yalın cevherine indirgenmiş tiyatrodur ki,

çevresindeki süslerden arıtıp bu cevheri tanıyabilmek için kişinin gerçek bir tiyatro bilincine erişmesi gerekir. Okul tiyatrosu bu bilinci yerleştirmelidir. Bunun sağlanması için okul tiyatrosunun Batı kopyası değil öz tiyatro olması gerekir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu öz tiyatro tanımını yapmıştır.

4. Ürün ilkesi: Okul tiyatrosu gerçekten ürün vermelidir. Bunu sağlamak için gerçek bir oyun alanında, gerçek seyirci önünde, gerçekten oynamak yeterli değildir. Oynanan oyunun dramatik anlamını seyirciye aktarmak gerekir. Ancak o zaman oynayan da, seyirci de gerçek bir tiyatro tecrübesini yaşamış olur. Ağlanacak yerde güldüren bir temsil başaranmış demektir.

5. Başlatma, alıştırma, ilkesi: Okul tiyatrosunun amacı tiyatro kişiliği kazanmış insan yetiştirmektir. Okul oyunları buna bir alıştırma, bir girişidir. Çocuk, yaşama uyma ve kişilik kazanma yaşantısındaki acemilik dönemini tiyatro yaparak aşabilir. Oyunculuğa alışan çocuk yaratıcı yapıcı kişiliğini, anlatım gücünü geliştirmiş, çevresine uyabilen, işinin üstesinden gelmeye hazır kişi demektir.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu okullar için özel oyun yazılmasına karşıdır. Çocukların büyükler için yazılmış oyunları oynayabileceklerini söyler. Yeter ki oynadıkları oyunda sergilenen gerçekler kendi yaşantı sınırlarını aşmasın, hiç tanımadıkları, bilmedikleri durumlar olmasın. Bu oyunları iyi oynayamamalarını da sakıncalı bulmaz. Çünkü tiyatro eğitiminde önemli olan yetkin oyuncu yetiştirmek değil, çocukları oyunculuğa, yani başka insanların kişiliklerine girmeye, onları yaşayarak anlamaya alıştırmaktadır. Oyunların ahlak kitabı gibi olmamasını salık verir. Böyle oyunlar çocukları kızdıracaktır.

"Tiyatro sanatının ahlaka yapacağı en büyük hizmet çocukların ruhi gelişimine çalışmaktır. Öğüt, öğüt olarak verilmemeli, gösterinin tabiatından, kendi kendine çıkmalıdır. Çocuk insan rolü yaparak insan ruhunu iyice anlamalıdır. Okulda tiyatrodan beklenen fayda işte budur."

Baltacıoğlu okul oyunlarının yalnızca öğrencilere değil, dışardan gelen seyirciye de oynanmasını salık verir. Okul oyunlarına konuk çağrılmalıdır. Anne babalar bu oyunların seyircisi olmalıdırlar. Her oyun-

dan sonra oyunun eleştirisi yapılmalıdır. Tiyatro bilenlerin eleştirisi oyuncunun yetişmesine yardımcı olacaktır.

Baltacıoğlu okul tiyatrosunun özel tiyatro salonu olmadan da yapılabileceğini, bir açıklığın, bir alanın, bir salonun, bir bahçenin bu işi rahatça göreceğini belirtir. İçtenlikle oynayan oyuncular bulunduğu sürece yapay donatıma gereksinme duyulmayacaktır.

Baltacıoğlu, öğretmenlerin okullarda yapılacak tiyatro çalışmalarını yönetilebilmeleri için, öğretmen okullarında, enstitülerde, tüm eğitim kuruluşlarında gençlere oyunculuk sanatının ilkelerinin öğretilmesini önermiştir. Tiyatrodan anlamayan insanlarla tiyatro eğitimi yapılamayacağını belirtmiştir. Okul tiyatrosunun işlevini şöyle özetler:

1. Tiyatro hayata en yakın olan bir şeydir.
2. Tiyatro bir şahsiyet okuludur.
3. Tiyatro milli şahsiyeti yoğurur.
4. Okul tiyatrosu bir gaye değil, bir vasıttır. ⁶

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu okul tiyatrosu konusundaki tezini ve çalışma yöntemini açıklarken kendi çalışmalarından örnekler vermiştir. Bu uygulamalarda "öz tiyatro" kavramını kanıtladığı görülür. Öz tiyatro yalnızca okul tiyatrolarının değil, ülkemizde geliştirmeye çalıştığımız ulusal ve çağdaş tiyatro sanatının ortak kuramı olarak ortaya atılmıştır. Öz tiyatro, Batı tiyatrosunun yanılışına karşın tiyatrodaki asal olanı belirler, tiyatronun vazgeçilmez öğeleri ile sonradan katılma olan öğelerini birbirinden ayırır. Bu ayrıma göre, sahne de, perde de, dekor da, kostüm ve makyaj da tiyatronun asal öğeleri değildir. Tiyatro belli bir yerdeki belli bir sahne yükseltisi olmadan herhangi bir alanda oynanabilir. Antik Yunan tiyatrosunun başlangıç dönemi, bizim Ortaoyunumuz buna örnektir. Perde, oyun ile gerçeği, sahne ile seyirciyi birbirinden ayırma amacına yönelik tiyatro anlayışının ürünüdür. Tiyatronun, başlangıçta olduğu gibi halktan, yaşamdan kopmamasını isteyenlere gerekmez. Dekor, kostüm, makyaj, sanatın düşünme gücüne inanmayanların baş vurdukları yan öğelerdir. Bunlar ancak oyunun temeldeki yaratıcılığına yararlı olursa, oyuncunun üç boyutlu dinamik ve dramatik kişiliğine uyarsa işe yarar.

Tiyatroda yazılı metni baş öge olarak almak da hatalıdır. Yazılı oyun bir başlama noktasıdır. Taşıdığı dramatik anlam ile önemlidir. Oyuncunun bu dramatik anlamı, bu dramatik gerçeği kavramış olması gerekir. Ondan sonra doğmaca olarak oynanmalıdır. Metni ezberlemek oyuncunun yaratıcılığını engeller. Baltacıoğlu tiyatroyu bir edebiyat türü sayanlara karşı çıkmış, tiyatronun çok özel ve çok önemli bir bağımsız sanat olduğunu göstermiştir. Oyuncu bu sanatın en önemli, en vazgeçilmez ögesidir. Oyunun dinamik niteliği yazılı metinden çok oyuncunun devingen kişiliğinden gelir. Dramatik gerçeği üretecek olan bu canlı devinim özgür olduğu kadar uyumlu da olmalıdır. Bu da oyuncunun sanatsal gücüne bağlıdır. Oyuncunun dehası özgürlük içinde parlar. Tüm geçici öğelerinden soyutlanmış olan tiyatrodaki yaratı doğmaca olarak gerçekleşir. Oyuncu yaratının kaynağıdır. Yan öğelerin tümü onun çevresinde toplanarak ona yardımcı olur. Sahneye koyucu yalnızca bir eğitmendir, oyunun dramatik gerçeğini açıklayandır, yol gösterendir. Oyunun dramatik gerçeğini kavrayan oyuncu canlandırdığı oyun kişinin kişiliğine girerek bu kişilikten canlılığı, devinimi ve dramatik anlamı üretir.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu okul tiyatrosu düşüncesini ülkemizde ilk kez ortaya atandır. 1913 yılında Fındıklı'da Şemsülmekatip'de öğretmenlik ederken eğitim konusundaki görüşlerini uygulamak istemiş ve buna bir "sahne hayatı" yaratarak başlamıştır.

"Yapılacak ilk iş ne idi? Hemen bir sahne hayatı yaratmak. Çünkü sahenin her şey olduğuna inanıyorum. Topluluk hayatını, artistik vicdanı, neşeyi, saadeti hep o getirecektir. Mektebin geniş bahçesinde hemen bir sahne yaptırarak ve temsiller vermeğe başladık. Düşündüğüm şeylerin hepsi oldu, fazlasıyla oldu. Mektebin bahçesi yüzlerce çocuk velisinin toplandığı yer oldu. İstadatlar kendini gösterdi karakterler meydana çıktı. Neşemize, saadetimize son yoktu. O tarihte yazılmış bir takım yazılı piyeslerim vardı. Şehir Tiyatrosu aktörlerinden Hüseyin Kemal de o tarihte Şemsülmekatip sahnesinde çıkan küçük çocukların arasında bulunuyordu. Şimdilik kapıcılık ve yaratıcılıktan doğan bu zevk ve neşe hayatına, bir de talebe topluluğuyla birlikte yaptığımız dağ gezintilerini katınız. Sonra gece gündüz hocalarla talebeden teşekkür eden muhtelif

münakaşa, edebiyat, müzik gruplarını katınız. Mektebin maneviyatı büsbütün değişmiş bulunuyordu. Şemsülmekatip'i Küçük Çamlıca'da Kamanto Köşkünde ilk açık hava mektebi olarak kurduğumuz zaman bu kollektif hayat tecrübesini, bu iş yapıcılık ve yaratıcılık ahlakını sonuna kadar yaşadık. " 7

Baltacioğlu bu okulda Öz tiyatro anlayışına göre oynamak üzere **Edirne Muhasarası, Yavuz Sultan Selim'in Şehadeti** adlı oyunları yazıp bastırmıştır.

Baltacioğlu, 1929 da Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Müdür yardımcısı olarak bulunduğu sekiz ay içinde aşağı yukarı haftada bir temsil verdirmiştir. Bu çalışmalar çok tutulmuş, öğrenciler herhangi bir konu üzerine doğmaca bir oyun çıkarmayı bile başarmışlardır.

Baltacioğlu Çamlıca'da, Altınyurt Spor Kulübü'nün kiraladığı garajdaki tiyatro çalışmalarını da yönetmiştir. Her cumartesi toplanıp bir konu oluştururlar, rol dağıtımı yapıp çalışırlar sonra da oynarlarmış. Bu çalışma çok tutulmuş, kulübün üyeleri çoğalmıştır (1938). Baltacioğlu'nun **İnanmak, Kafa Tamircisi, Akıl Taciri** adlı oyunları ilk kez bu kulüpte Öz tiyatro anlayışına uygun ve doğmaca olarak oynanmıştır.

Baltacioğlu, Üsküdar'da Bağlarbaşı C.H.P. Murat Reis Semt ocağında gençlerle yaptığı bir çalışmayı uzun uzun anlatırken rol dağıtımında çocuklara seçme hakkı tanımaya çalıştığını, çekingenleri yüreklendirdiğini anlatır. Bu çalışmada da Baltacioğlu, kendi Öz tiyatro kuramını uygulamıştır. Çocuklar metni ezberlememişler, oyunun dramatik anlamını ve sağduyusal gelişimini öğrendikten sonra içlerinden geldiği gibi sözlendirmişlerdir. Bu oyunda sahne, dekor, suflör gibi yardımcı öğelere başvurulmamış, oyuncular makyajlarını seyircilerin önünde, masada yapmışlar ve seyircilerle birlikte ön sırada oturup sıraları geldikçe rollerine çıkmışlardır. Meydancı adı ile oyunu yöneten Baltacioğlu, oyunun akışında aksaklık olduğunda unutulmuş durumu, yüksek sesle hatırlatmakla yetinmiştir.

Bu kulüpte iki yıl içinde (1936-38) otuza yakın piyes sahnelenmiştir. Bu oyunların bazıları, öykülerden, atasözlerinden alınan konulardan kollektif olarak oluşturulmuştur.

Özetleyecek olursak, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu okul tiyatrosu konusunu ciddiye almış, eğitimde tiyatro çalışmalarının işlevine inanmış, bu çalışmalar için inandırıcı bir yöntem saptanmıştır. Onun okul tiyatrosu tezi bu gün için de değerini korumaktadır. Tiyatro çalışmalarının, kişilik geliştirmede, çocuğu toplumsallaştırmada, kolektif çalışmaya alıştırmada, anlatım yeteneğini geliştirmedeki yararı bilimsel olarak saptanmıştır.

* *ÇOCUK TIYATROSU, T.C. Kültür Bakanlığı, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Ankara 1979.*

Dipnotlar

- 1- Halkın Evi, C.H.P. Halkevleri Bürosu, Klavuz Kitapları, Ankara 1950. S:7.
- 2- A.g.e. S: 8.
- 3- Öğretmen, Yeni adam yayınları, 1944. S: 112.
- 4- Toplu Tedris, Öğretmen Kitapları, İstanbul 1938. S: 96. Öğretmen, S: 116.
- 6- A.g.e. S: 188.
- 7- Halkın Evi, S: 8-9.
- 8- Tiyatro, Halk Kitapları, İstanbul 1941. S: 38.
- 9- Halkın Evi, S: 9.
- 10- Tiyatro, S: 39-45.
- 11- Toplu Tedris, S: 100.

NASIL BİR ÇOCUK TİYATROSU

Ülkemizde ödenekli tiyatrolar da, özel tiyatrolar da gittükçe daha çok ilgi duymaya başladı çocuk tiyatrosuna. Radyoda, televizyonda, sahne-
de çocuk oyunları daha çok yer almaya başladı. Yarışmalar çocuk oyun-
larının sayısını arttırıverdi. Bütün bunlar hep özlediğimiz bir gelişim.
Çocuk tiyatrolarının daha da çoğaltulmasını, yaygınlaştırılmasını istiy-
yoruz. Ancak bu sayısal artış ortaya bir nitelik sorunu çıkardı. Bu sorunu da
çözümlemek zorundayız.

Son birkaç yılın çocuk oyunları incelendiğinde çocuk tiyatrosu yapan-
ların bir bölümünün kendilerini oldukça katı bir eğitcilik görevi ile
yükümlemiş oldukları görülür. Bu görev çocukları politik açıdan
bilinçlendirmektir. Sömürü, patron, ağa, emekçi hakları, grev, direniş, bu
oyunların belli başlı temalarıdır. Çocukların bu konularda
aydınlatılmasına, hatta toplum düzenindeki yanlışlara karşı tavır
aldırılmasına çalışmaktadır. Sanatın toplum sorunları karşısında ilgisiz
kalmaması ve düşünceleri özgürce ifade etmesi elbette hakkıdır ve
görevidir. Ancak bu görevi yerine getirirken çocuğun incitilmemesine,
mutsuz edilmemesine çalışmak da insanlık gereğidir.

Tiyatro yolu ile eğitme, tiyatronun eğitici ve zevk verici olması,
eğlendirirken eğitmesi, öğretirken eğlendirmesi, tiyatro sanatının
başlangıcından beri tartışılmış, savunulmuş bir düşüncedir. Yazarlar, sah-
neye koyucular, oyunları hakkında yaptıkları açıklamalarda öncelikle sey-
irciye ne öğretmek istediklerini belirtirler. Tiyatronun etkili bir sanat dalı
olduğu, insanın ve toplumun eğitiminde bu etkinlikten yararlanılması
gerektiği düşüncesi çeşitli biçimlerde yinelenir durur. Yalnız öğretilmesi
istenen gerçekler, eğitilmesi istenen görüşler dönemden döneme
değişmektedir. Her dönemin tiyatrosu kendini besleyen kaynağın
yeğlediği yönde bir eğitimi amaçlar. Klasik tiyatro, geleneklerin,
inançların, ahlak değerlerinin doğrultusunda tutucu bir eğitime yöneliktir.
Romantik tiyatro birey hakkını, özgür vicdanı savunur. Gerçekçi tiyatro
örtülü çirkinlikleri bilimin ışığında incelemeye çalışır. Öncü tiyatrolar
toplumun kabuk bağlamış yaralarını deşerler. Tiyatronun, sanatsal etkin-

liği yanında böyle bir görevi üstlenmesi saygıya değeri yanındır. Bu bağlam içinde çocuk tiyatrosunun eğiticiiliği ve öğreticiiliği de doğal sayılmalıdır. Ancak, bu eğitim yükünün konusu ölçüsü ne olmuştur, ne olmalıdır?

Ülkemizde iki kuşak öncesinin çocuk oyunlarındaki eğitim anlayışı okullardaki eğitim anlayışına koştur olmuştur. Çocuğun, söz dinler, sabırlı, çalışkan, büyüklerine karşı saygılı, küçüklerini koruyucu olması amaçlandığından oyunlarda bu temalar ele alınmıştır. Okul temsillerinde Atatürk Devrimleri'nin benimsetilmesine çalışılmış, Bağımsızlık Savaşından alınma konularla vatan sevgisi pekiştirilmiştir. Ayrıca, tutum haftası, yerli malı haftası gibi özel günlerde haftanın "anlam ve önemini" belirtecek oyunların oynanması âdet olmuştur. Bu oyunlarda konuyu anne ve babaların, öğretmenlerin uygun sayması yeterli görünmüş, çocuğun anlama, öğrenme, değerlendirme gücü hesaba katılmamıştır. Bu eğitimin çocuğa ne ölçüde ve ne biçimde geçtiği, çocuğu ne yönde etkilediği, kişiliğini nasıl yoğurduğu, son çözümlemede yararlı mı olduğu incelenmemiştir.

Günümüz çocuk tiyatrosu uygulaması eksik uygulamaya bir tepki niteliği taşımaktadır. Geçmişin eğitim kalıpları kırılmakta değeri yargıları irdelenmektedir. Fakat eğitimin yönteminde bir değerişiklik olmamıştır. Çocuk gene, ne anladığı, ne ölçüde özümlediği, nasıl etkilendiği dikkate alınmadan tiyatro yolu ile eğitilmeye çalışılmaktadır. Eğitimin konusu gene büyüklerin beğendiğidir. Seyirci çocuğun istekleri, gereksinmesi, gene ikinci plana itilmiştir. Çocuğun yaşı, çevresi, ruhsal yapısı, anlayış gücü hesaba katılmamaktadır. Böyle bir eğitim sürecinden geçen çocuğun, eğer istendiği ölçüde etkilenmişse, yakın ilişkilerini düzenlemekte zorluk çekip çekmeyeceği üzerinde durulmamaktadır.

Oysa tiyatro yolu ile eğitilmek istenen çocuğun yaşının, anlayış gücünün, ruhsal durumunun, yaşantısının, bilgi ve görgüsünün, içinde bulunduğu ekonomik durumun, kültürel özelliklerin bilinmesi gerekir. Yapılan eğitimin günlük yaşamı ile uzlaşıp uzlaşmadığı, çocuğu çelişkiye düşürüp düşürmediği araştırılmalıdır. Çocuğu ile ilişkilerinde, okul yaşamında, arkadaşları ile ilişkisinde uyumsuzluğa götürebilecek bir eğitim, kendi içinde ne kadar haklı nedenlere dayanırsa dayansın ne kadar doğru düşünölmüş olursa olsun, yarar yerine zarar verecektir.

Doğru bildiklerimize ne kadar inanıyor, onları ne ölçüde koruyup savunuyorsak, yöneldiğimiz çocuk seyirciyi de o ölçüde sevmeli, ona inanmalı, onu esirgemeliyiz. Biri bir ilkenin doğruluğuna inanmaksa, öteki de insana inanmaktır. Çocuk insanı incitmemek, inandığımız ilke-den sapmamak kadar önemli olmalıdır. Çocuk taşıyamayacağı kadar ağır bir düşünce yükü altında ezilmemeli, yaşamı ile uzlaştıramayacağı görüşlerle şaşırtılmamalıdır. Çocuk tiyatrosunun, büyükler için yapılan tiyatrodan daha zor olması, daha çok çaba gerektirmesi bundandır. Doğumda bir bebeğin mikrop kapmamasına nasıl dikkat ediliyorsa, bebeğe verilen sütün pastörize olmasına nasıl özen gösteriliyorsa, çocuk hastalıklara karşı nasıl korunuyor, büyümesini engelleyecek ağır işlerde çalıştırılması nasıl yaşına göre saptanıyor, beden gelişiminin doğru olmasına çalışılıyorsa, tiyatro yolu ile eğitilirken aynı ölçüde titiz davranmak, ruhsal gelişimini dikkate almak gerekir. Çocuğa tiyatroda hangi yaşlarda, neler öğretilebileceği, çocuğun hangi sorunlara eğilebileceği, hangi gerçeklerle yüzyüze getirilebileceği bilimsel olarak saptanmalıdır.

Çocuğun seyrettiği oyunda karşılaştığı acı gerçekler onu bu gerçekleri düzelterek bir yetişkine doğru geliştireceği yerde yılgınlığa itebilir. Oyunda etkin bir biçimde belirtilen, vurgulanan sorunlar, kendi günlük sorunları ile birleşip çocuğu edilgen bir duruma sokabilir. Oyundaki eğitici öğelerin çokluğu çocukta tepki uyandırarak, onda tam karşıt görüşe karşı bir eğilim uyandırabilir. Oyunda belli tiplerin, belli mesleklerin aşağılanması okulda, evinde bu tipteki kişilerle, bu meslekte olanlarla birlikte yaşamak zorunda olan çocuğu uyumsuzluğa götürebilir. Oyunda babasının mesleği aşağılanmış bir çocuk, kendini ya haksızlığa uğramış hissedecektir, ya da aşağılık duygusuna kapılacaktır. Oyunda annesinin tipindeki kadınlar taşlanıyorsa mutsuzluk duyacaktır. Oyunda, okuldakinin, evdekinin tam karşıtı değer yargıları ile karşılaşıyorsa şaşkınlık duyacaktır. Mutsuz, şaşkın, öfkeli, suçluluk duygusu içindeki çocuk iyi şeyler, doğru değerler öğrenmiş bile olsa, olumlu işler yapmakta zorluk çekecektir.

Bu durumda çocuk tiyatrosu yapanların, çocuk oyunu yazarların bir özeleştiriden geçmeleri yararlı olur. Bu özeleştiri de kişi kendine şunları sormalıdır: Çocuklara öğretmek istediğim şeyi gerçekten çocuk için mi

amaçlamıştım, yoksa bunlar büyüklere söylemek isteyip de olanak bulamadığım düşünceler midir? Oyunda ele aldığım gerçekleri, dikkati çektiğim sorunların çocuğa doğru olarak geçtiğine inanıyor muyum? Doğru olarak geçtiğini gösteren belirtiler olsa bile, bu etkinliğin uzun sürede yararlı olacağından emin olabilir miyim?

Çocuklarımızın sanat yolu ile, tiyatro yolu ile eğitirken günümüzün koşullarını dikkate almalıyız. Bugün çocuklarımız, büyüklerin içinde, onların sorunları altında ezilmiş yaşıyorlar. Gazetelerde, radyoda, televizyonda korkunç olayları okuyor, dinliyor, görüyorlar. Ailenin geçim sıkıntısı, karı koca anlaşmazlıkları çocuklara yansıyor. Öğretmenler bile sırasında kendi bunalımlarını çocuklardan saklamayı başaramıyorlar, öğrencilerle ilişkilerinde yeterince nesnel, yeterince soğukkanlı olamıyorlar. Çocuk hırçın bir çevrede büyüyor. İyi beslenemeyen, okuma olanağı olmayan, doğal haklarını elde edememiş çocuk, yoksulluğun kısıtladığı pek çok şeyin özlemini çeken çocuk; dar apartman katlarına kapatılan, okuldan okula, kurstan kursa gönderilen, sınav korkusu ile bunalmış çocuk... Bu çocuklar çocukluklarını yaşayamamış çocuklardır. Büyümeden yaşlanmışlardır. Bu çocuklar için en yararlı tiyatro, onlara çocukça sevinmesini öğreten, içlerinde biriken enerjiyi istediği gibi kullanmasını sağlayan, onu sevgi ile besleyen, içten güçlendiren tiyatrodur. Çocuklarımız okullarda yeterince yüklü bir eğitim görüyorlar. Tiyatroda sevinirler, yaşamının, sevmenin, dayanışmanın tadına varırlar. Öğreneceklerse, yaşamayı ve yaşatmayı, umutlu olmayı ve mutlu etmeyi öğrenirler. Daha ağır görevler büyüklere düşer.

* *ULUSAL KÜLTÜR Dergisi, Sayı 3. Ankara 1979.*

TİYATRO SEYİRCİSİ OLARAK GENÇLİK

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü olarak, bir öğrencimizin de katkısıyla yaptığımız bir araştırmanın sonuçlarını sunmak istiyorum. Bu çok sınırlı araştırma bile, gençliğin sanata ilişkin sorunlarını tartışırken, günümüz gençlerinin kültür düzeyini, sanat alışkanlıklarını, sanat etkinlikleri karşısındaki tavrını tanımak, çalışmalarımızı ona göre düzenlemek zorunda olduğumuzu gösteriyor. Gençlerimizin yaratıcılık eğilimini geliştirmesi, sanata gereksinimlerinin karşılanması gibi konularla ileri sürülen, genelde doğal öneriler ve ciddi girişimler, günümüz Anadolu gençliğinin gerçeği dikkate alınarak tekrar tekrar gözden geçirilmelidir.

Size şimdi sunacağım seyirci araştırması, anket yöntemi ile Bölümümüz öğrencilerinden Yavuz Sepetçi tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu anket için seçilen oyun, bölümümüz elamanlarından Ergin Orbey tarafından yazılan ve yönetilen **Belgelerle Kurtuluş Savaşı**'dır. Önce Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde hazırlanıp sergilenen bu oyun, daha sonra aynı düzenleme ile Devlet Tiyatrosu repertuvarına da alınmış ve bir gençlik oyunu olarak Anadolu'nun çeşitli kentlerinde temsil edilmiştir. Bölümümüz öğrencilerinin rol aldığı bu oyunun yurt çapında sergilenmesi, bize bu fırsatı bir seyirci araştırması yaparak değerlendirebileceğimizi hatırlattı. Oyunda rol alan öğrencilerimizden Yavuz Sepetçi, Ankara, Bolu, Kayseri, Çorum, Elazığ ve Tunceli illerindeki ortaöğretim öğrencilerine ve Ankara'daki Yüksek Öğretim öğrencilerine bu anketi uyguladı ve sonuçları getirdi.

Bu anket ancak temsilden hemen sonra uygulanabildiği ve ankete cevap vermeye razı olan öğrencilere ayrı ayrı açıklama da yapılarak gerçekleştirilebildiği için çok az sayıda öğrenciden yanıt alınabilmektedir. Bu yüzden aldığımız sonuçlar bizi ülke çapında bir genelleme yapmaktan alıkoymuyor. Bununla beraber bu çok sınırlı araştırma ile gençlerimizin kültür düzeyi, sanata karşı ilgisi ve tiyatro sanatı konusundaki tavrı konularında kaba taslak bir fikir edinebiliyoruz.

Anketin soruları üç küme oluşturacak biçimde hazırlanmıştır. İlk kümedeki sorular, öğrencinin okulu, sınıfı, cinsiyeti, ailesinin gelir durumu, öğretim düzeyi, okuduğu gazete ve dergi, izlediği sanat etkinlikleri ve boş zamanını nasıl değerlendirdiği gibi, temel konularda bilgi sağlayıcı niteliktedir. İkinci kümedeki sorularla öğrencinin tiyatroya gitme alışkanlığının, tiyatro bilgisinin, gençlik tiyatrosu konusundaki düşüncelerinin alınması amaçlanmıştır. Üçüncü kümede ise, öğrencinin seyrettiği oyun hakkındaki duygu ve düşüncelerinin yansıtmasına olanak hazırlamıştır.

Bu anket 6 ilde, 10 ortaöğretim ve iki yüksek öğretim öğrencisine uygulanabilmiştir. Anketi cevaplayan öğrencinin toplam sayısı 94'dir. Ankara Yıldırım Beyazıt Lisesi, Bolu Atatürk Lisesi, Bolu Sağlık Lisesi, Bolu Zübeyde Hanım Kız Meslek Lisesi, Bolu İmam Hatip Okulu, Kayseri Argincık Lisesi, Çorum Lisesi, Elazığ Sağlık Okulu öğrencileri ile Tunceli'de genellikle ortaöğretim öğrencisi ve mezunu olan gençlere uygulanan ankete göre yaşları 15-17 arasında olan (18,19 hatta 20 yaşlarında ortaöğretim öğrencisi olarak anketi cevaplayan bir kaç öğrenci de vardır) öğrenciler ailenin toplam gelirini çoğunlukla "orta", ya da "normal" olarak göstermişlerdir. Yaptıkları açıklamaya göre "normal" ya da "orta" olarak nitelenen gelir, 40.000-60.000TL. dir. 1984-85 yılında anketi cevaplayan ortaöğretim öğrencilerinin %90'ının aile toplam geliri bu civardadır. Bu öğrencilerin küçük bir bölümü, babasının serbest meslek sahibi olduğunu, bu yüzden gelirin değişken olduğunu ifade etmiştir. Anne ve babanın öğrenim durumu ise şöyle belirtilmiştir:

Ankara Yıldırım Beyazıt Lisesi'nde 13 öğrenciden 4'ünün annesi, 3'ünün babası hiç okumamış, 6'sının annesi ve babası ilköğretim mezunu, 2'sinin annesi babası ortaokul, birinin babası yüksek okul mezunudur.

Elazığ Sağlık Okulu'nda 7 kız öğrenciden 4'ünün annesi, 3'ünün babası hiç okumamış, geri kalanın anne ve babası ilköğretim mezunudur.

Bolu Atatürk Lisesi öğrencilerinde okumamış anne ve baba sayısı %10 görülmekte, %60'ının annesi ilköğretim, %30'unun annesi orta ve lise mezunudur. Babaların %20'si ilköğretim, %30'u orta ve lise, %40'ı yüksek okul mezunudur. 5 İmam-Hatip Okulu öğrencisinden 4'ünün annesi, 1'inin babası

hiç okumamıştır. 1'inin annesi, 3'ünün de babası ilkokulu, 1'inin babası ortaokulu bitirmiştir. Bolu Sağlık Lisesi'ndeki 4 öğrenciden 2'sinin annesi ilk, 2'sinin annesi ortaokul mezunu, 2'sinin babası yüksek okul mezunudur. Tunceli'de anketi cevaplayan 10 gencin 4'ünün annesi hiç okumamış 5'inin annesi ilkokulu, 1'inin annesi ortaokullu bitirmiştir. Babalardan 1'i yüksek okul mezunudur. Genel değerlendirmede ankete cevap veren 78 ortaöğretim öğrencisinden % 40'ının annesi hiç okumamıştır. Annelerden % 50'si ilkokul mezunudur. 78 öğrenciden % 35'inin babası hiç okumamış, % 40'ı ilkokul mezunudur.

Bu öğrencilere sürekli gazete okuyup okumadıkları sorulduğunda çoğunluğun arasıra ve ancak hafta sonları gazete okuduğu, yalnızca geliri iyi olanların her gün bir gazete aldığı anlaşılmıştır. Örneğin, Tunceli'deki 10 öğrenciden yalnız birinin evinde düzenli gazete okunmakta, 5'i arasıra okumakta, 4'ü hiç gazete okumamaktadır. Kayseri'deki 9 öğrenciden 3'ü hiç gazete okumamaktadır, 4'ü arasıra, 2'si düzenli okuduklarını ifade etmişlerdir. Çorum'da 11 öğrenciden 5'i düzenli gazete okumakta, 5'i arasıra okumaktadır. Elazığ Sağlık Okulunun 7 kız öğrencisinden 6'sı hiç gazete okumadıklarını yazmışlardır. Ankara Yıldırım Beyazıt Lisesi'ndeki 13 öğrenciden 7'si her gün, 5'i arasıra okuduklarını ifade etmişlerdir.

Dergiler genellikle genç öğrenciler tarafından hiç okunmamaktadır. Pek az öğrenci **7 Gün**, **Hey** ve **17** dergilerini arasıra okuduklarını söylemişlerdir. Yıldırım Beyazıt Lisesi öğrencilerinden 6'sı **Gırgır** ve **Nokta** okuduklarını belirtmişlerdir. Tunceli'de 10 öğrencinin hiç biri, Elazığ'da 7 öğrencinin 6'sı, Kayseri'de 10 öğrencinin 5'i hiç süreli yayın izlememektedirler. Bolu okullarında bu oran %50'dir.

Hangi sanat etkinliklerini izledikleri sorulduğunda bu öğrencilerin olumsuz cevap verdikleri görülmüştür. Yalnız Bolu Atatürk Lisesi öğrencilerinin 10'u, Kültür Sitesinde açılan sergileri gezdiklerini ifade etmişlerdir. Ankara Yıldırım Bayezıt Lisesinde okuyan 13 öğrenciden 5'i hiç bir sanat etkinliğini izlemediğini, ötekilerin arasıra sinemaya ve tiyatroya gittiklerini belirtmişlerdir. Elazığ, Çorum, Kayseri, Tunceli'deki öğrencilerin tümünün cevabı olumsuzdur.

Bu sorunun tamamlayıcısı niteliğinde olan "Boş zamanlarınızı nasıl değerlendirirsiniz?" sorusu öğrencilerin sanat alışkanlıkları hakkında ip

uçları veriyor. Anketi cevaplayan hemen bütün öğrenciler müzik dinlemeyi seviyorlar. Kayseri, Çorum, Elazığ, Tunceli, Ankara öğrencilerinin çoğu arabesk müzikten hoşlandıklarını belirtiyorlar. Hafif Batı Müziği ikinci, Halk Müziği üçüncü sırayı alıyor. İmam Hatip Okulu öğrencileri "ilahi" dinlediklerini belirtiyorlar.

Bu öğrencilerin kitap okuma alışkanlığı edinmedikleri anlaşılıyor. Tek tük kitap okuduklarını belirseler bile okudukları eserin adını hatırlamıyorlar. Kızlar, genellikle "fotoroman", " Beyaz Dizi" ve "Polisiye" sevdiklerini, erkekler, serüven romanlarından hoşlandıklarını belirtmişler. Türk yazarlarının adını verebilenler çok az. Üç öğrenci Ömer Seyfettin, iki öğrenci Refik Halit Karay, bir öğrenci Yaşar Kemal ve Orhan Kemal adını hatırlayabiliyor.

"Boş zamanlarınızı nasıl değerlendirirsiniz? sorusuna verilen cevaplardan bir kaçını görelim:

Ankara, Yıldırım Bayezit Lisesi öğrencilerinden 17 yaşında bir kız:

"Genellikle arkadaşlarla beraber gezeriz. Müzik dinlerim falan Pop dinlerim. Kitap. Derslerden fırsat olmuyor. Arada sırada fotoroman okurum."

Aynı liseden aynı yaşta bir erkek öğrenci:

"Arkadaşlarla gezerek, müzik dinleyerek. Genellikle arabesk. Roman okumam, pek ilgimi çekmez. Sıkılırım yani herhalde."

Çorum Lisesi'nde lise birinci sınıf erkek öğrencisi:

"Futbol oynuyorum, müzik dinlemeyi arabesk dinlemeyi seviyorum. Roman arasına okuyorum. Mesela daha çok iki çocuğun öksüzlüğü, acındırıcı romanları okuyorum."

Kayseri Argıncık Lisesi'nde 17 yaşında bir öğrenci:

"Çok az müzik dinliyorum, arabesk. Roman okuyamıyorum. Hiç okumadım. Nedenini bilmiyorum. Herhalde evde olmadığı için."

Aynı liseden 16 yaşında bir kız öğrenci:

"Kitap okuyorum. Müzik dinliyorum. Roman... Macera okuyorum da aşk romanları da okuyorum. Şu anda Tokat'ı okuyorum. Yazarı... Müzik, Türk Hafif Müziği. Klasik dinlemiyorum. Sıkıyor."

Tunceli'de 18 yaşında lise mezunu bir genç kız:

"Boş zamanım pek olmuyor yani. Roman okudum da...Öyle içten okumamışımdır. Müzik dinlerim, arabesk."

Tunceli'de orta iki'den terk 20 yaşında bir genç erkek:

"Boş zamanım yok. Çalışıyorum... Hiç yok. Roman okumam...Tembellik olur yani... Alışkanlık olmadığı için müzik dinlemem yok. Arada sırada Türk Halk Müziği dinlerim."

Elazığ Sağlık Okulu'ndan 16 yaşında bir kız öğrenci:

"Genellikle boş zamanlarımda ev işleri yaparım. Kitap okurum...Fotoroman bir de duygusal kitaplar. Müzik dinlerim...Arabesk."

Aynı okuldan, aynı yaşta bir başka kız öğrenci:

"Ev işi yapıyorum. Kardeşime bakıyorum. Hayır, kitap okumam, pek sevmiyorum. Hiç okumadım. Video seyrediyorum.. Orhan Gencebay'ın filmleri var. Müzik dinlerim. Arabesk."

Bu öğrencilerin çoğunun tiyatroya gitme alışkanlığı yoktur. Bazı yörelerde tiyatro olmadığı için gitmedikleri anlaşıyor. Kız öğrenciler ailelerinin izin vermediğini belirtiyorlar. Kayseri, Elazığ, Çorum, Tunceli öğrencilerinin büyük bir bölümü tiyatroya ilk kez geldiklerini söylüyorlar. Bir bölümü ise arasıra tiyatroya gittiklerini ifade etmişler. Bolu okullarındaki öğrencilerin tiyatroya karşı daha ilgili oldukları gözlemleniyor. Ankara Yıldırım Bayezit Lisesi'nde anketi cevaplayan 13 öğrenciden 6'sı, hiç tiyatroya gitme alışkanlığı olmadığını, 5'i, arasıra tiyatroya gittiğini, 2'si, çok az gittiğini söylemiş.

"Gençlik Tiyatrosu Hakkında Bildikleriniz?" sorusuna gelince, tüm öğrenciler böyle bir tiyatro adını hiç duymadıklarını ifade ediyor ve kendileri bir tanım yapmaya çalışıyorlar. Bu tanımlar, onların bilgilerini ve eğilimlerini göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Bir kaç örnek vereyim:

Elazığ Sağlık Okulu'nda tiyatroya ilk kez gelen bir kız öğrenci:

"Böyle bir şey duymadım. Herhalde gençlik yılı diye olsa gerek. Gençlerle ilgilenen...onlara dersler veren oyunlar... ne bileyim... sorunlarını işlemeli."

Aynı okuldan başka bir öğrenci:

"Ben ismini duymadım ama biz gençlere yönelik konuları işleyen... eğitici oyunlar olmalı ne bileyim derslere yardımcı olmalı... aile sorunlarını anlatmalı... bunlar gibi."

Bolu İmam Hatip Okulu öğrencisi, 17 yaşında:

"İlk defa geldim. Çok hoşuma gitti. Adından da anlaşılacağı gibi bizimle ilgili oyunlar. Bize ders verecek. ibret almamızı sağlayacak tiyatrolar olması lazım."

Aynı Okuldan aynı yaşta bir başka öğrenci:

"Ben hiç duymadım. Herhalde gençlerin meselelerini işleyen tiyatrolardır. Onlara geçmişleri gösterilerek gelecekleri hakkında bilgi veren piyeslerdir."

Bolu Sağlık Meslek Lisesi'nde 15 yaşında bir kız öğrenci:

"Gençliğe hitabetmeli bunun yanında toplumdaki diğer kuşaklara da hitabetmeli, annem, babam da seyretmeli, hem bilgi vermeli hem de sorunları ilgilendirmeli"

Tunceli'den 19 yaşında bir genç kız:

"Hayır duymadım. Bence gençlerin sorunlarına. Ailelerine açılmamaları, gençlerin toplumda söz sahibi olmaları, onların toplum içinde karar verebileceklerini kabul eden oyunlar olmalı."

Genellikle bu soruya verilen cevaplar birbirine benzemektedir. Gençlik tiyatorsunun gençlerin sorunları ile ilgili olmalı, gençlerin düşüncelerini dile getirmesi, gençlere yönelik olması, onları eğitmesi, yol göstermesi, gençler tarafından oynanması, gibi özellikler üzerinde durulmuştur.

Seyrettikleri, **Belgelerle Kurtuluş Savaşı** adlı oyun için öğrencilerin hepsi iyi şeyler söylemeye özen göstermişlerdir. Oyunun amacına ulaştığı, onlara yeni bilgiler kattığı yolundaki cevaplar birbirine çok benziyor. Çoğu oyunun adını işittiği zaman tiyatro olduğunu tahmin etmediğini, isteksiz geldiğini, fakat seyredince beğendiğini ifade ediyor. Bu oyun hakkında özgün görüş bildiren ortaöğretim öğrencisi yoktur, anketi cevaplayanlar arasında. Hepsi tiyatronun eğitici görevini kabul

etmiş görünüyorlar; sanat değeri, sahnelenişi, oynanışı hakkında düşünce belirtmiyorlar. Bazıları bu oyunu daha önce televizyonda gördüğünü, fakat canlı oynanışına daha beğendiğini belirtiyor. Bu oyuna bir kaç kez gelenler de var.

Tiyatroya ilk kez gelenlerin anketi cevaplamakta zorluk çektiği, onlara ek açıklama yapıldığı anlaşıyor. Bu yüzden verilen cevapların öğrencilerin gerçek düşüncelerini mi yansıttığı, yoksa kendilerinden beklenen cevapları mı vermeye çalıştıkları belli olmuyor. Gene de verilen cevaplardan gençlerin içlerinden geldiği gibi konuştukları ve yazdıkları izlenimini ediniyoruz.

Aynı anketin Ankara'daki iki yüksek okuldan 16 öğrenciye de uygulanmış olması bize bir karşılaştırma olanağı sağlamıştır. Çünkü Üniversite öğrencilerinden alınan cevaplar biraz farklıdır. Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde yaş ortalaması 20-21 olan 5 kız 5 erkek, toplam 10 öğrenciye anket uygulandığında bu öğrencilerin, okudukları kitapların adlarını, seyrettikleri oyunların türlerini belirtmeye özen gösterdikleri görülmüştür. Bu öğrenciler içinde Klasik Batı Müziğini seven, tiyatroya düzenli gidenler vardır. Çoğunlukla psikolojik romanlarla, sosyal içerikli kitaplar tercih edilmektedir. Gençlik tiyatrosuna getirilen tanımlar anlamlıdır. Oysa bu 10 öğrenciden yalnız birinin babası yüksek tahsillidir. Birinin babası hiç okumamış, üçüncü ilkokul mezunudur. Altı öğrenci annelerinin ilkoluku okuduğunu, üçü hiç okumadığını belirtmiştir. Ailenin gelir düzeyi konusunda verilen cevaplarda öğrencilerin yarısı geliri "normal" olarak, yarısı "az" olarak değerlendirmişlerdir.

Gazi Üniversitesi, İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'nde 3'ü kız, 3'ü erkek 6 öğrencinin 5'inin babası, 3'ünün annesi yüksek tahsillidir. Gelir düzeyleri tümünün iyi olarak belirtilmiştir. Bu öğrencilerin düzenli gazete okudukları, bazı dergileri aldıkları, tiyatroya gitmeyi sevdikleri, hatta bazılarının konserlere gittikleri, hemen her tür müzikten hoşlandıkları görülmektedir. Gençlik tiyatrosu konusundaki tanımlamaları akıllıcadır.

Sonuç olarak şunları söyleyebiliyoruz: Beş ayrı ilde 10 orta öğretim, 2 yüksek öğretim öğrencisine uygulanan anket sonucunda 15-17 yaş grubundaki kız ve erkek öğrencilerin sanat etkinliklerine karşı ilgisiz oldukları, dergi ve gazete okuma alışkanlığı edinmedikleri, müzikte arabesk

türü beğendikleri, çok az kitap okudukları, yerli ve yabancı klasikleri hiç tanımadıkları görülmektedir. Bu öğrenciler tiyatro sanatını çekici bulmakla beraber bu sanatı tanımlamakta, türlerini belirtmekte zorluk çekmektedirler. Bu öğrencilerin aile gelir düzeyinin, anne ve babanın eğitim durumunun bu sonuca etken olduğu söylenebilir. Ankete verilen cevaplardan edinilen izlenime göre ortaöğretimin son yıllarında okuyan öğrenciler düşüncelerini ifadede zorluk çekmekte, imla kurallarını bilmekte, Türkçeyi doğru kullanamamakta, daha da önemlisi özgün düşünce üretememektedirler.

Öte yandan büyük kentte okuyan üniversite öğrencilerinde kentin sanat etkinliklerine karşı ilgi başlamıştır. Ailenin kültür düzeyi, hatta kazancı ne olursa olsun, öğrenciler kentin sunduğu olanaklardan yararlanmaya çalışmakta, müzikte, edebiyatta yeni türleri tanıyıp anlamaya özen göstermektedir.

Bu gerçeklerin ışığında, gençlik için Üniversite çevrelerinde düzenlenecek sanat etkinliklerinde Anadolu'nun ortaöğretim gençliğinin durumunu dikkate almak, onlara yaklaşmanın yolunun bulmak zorunda olduğumuzu anlamak gerekiyor. Gençlik Tiyatroları bu yaklaşımın bir bölümü olarak değerlendirilmelidir.

* *SANAT VE GENÇLİK SEMPOZYUMU (14-18 Ekim)- Mimar Sinan Üniversitesi yayınları, İstanbul 1985.*

OTOSANSÜR

Ertuğrul Muhsin'in anısına düzenlenmiş olan bu seminerde "otosansür" konusunu üzerinde durmakla bu büyük tiyatro adamını doğru bir biçimde andığıma inanıyorum.

Ertuğrul Muhsin, yaşamı boyunca tiyatro sanatının önemine ve sanatsal değerine inanmış, hep bu inanç doğrultusunda çalışmıştır. Onun en çarpıcı özelliği bu inancından hiç ödün vermemiş olmasıdır. Ertuğrul Muhsin, sanatta sansüre karşı olan, hele kendi kendini sansür etmeye hiç gerek duymayan insandır. Onun için, inandığı tiyatronun gerçekleşmesini engelleyecek, sanatı zedeleyecek müdahalelere karşı doğallıkla mücadele etmiş, ödün vermeye zorlandığında yetki makamını bırakmaktan kaçınmamıştır. Ertuğrul Muhsin'in tiyatro sanatına karşı uygulanmış baskılarda hiç payı olmamıştır.

Muhsin, kendi içinde tutarlılığı, ödün konusundaki uzlaşmazlığı, inandığını sonuna kadar savunmada gösterdiği cesaret ile örnek bir sanat adamıdır. Onun kişiliğinin sağlamlığı ve kahraman özelliği, ülkemizde tiyatro sanatının gelişimine yaptığı katkı kadar önemlidir. Toplum değerlerinin ve sanat ölçülerinin tam yerine oturmadığı dönemlerde sağlam kişilikler ve kahramanca davranışlar eğitici ve yönlendirici bir güç oluşturur. Ertuğrul Muhsin'in, tiyatromuzun gelişimindeki rolünün niteliğini tartışanlar bulunabilir, fakat onun onurlu insan kişiliği hiç bir zaman tartışma konusu olmayacaktır.

Otosansür'ü, kişinin yaptığı işi, işin bütünlüğünü bozacak, işlevini engelleyecek biçimde denetlemesi, yanlış kısıtlamalar yapması olarak anıyorum. Otosansür, kişinin doğal denetim mekanizması dışına taşan bir olgudur. Çünkü otosansürü, kişinin tutarlı mantığı değil, dış baskıların doğurduğu korkuları, evhamları yönlendirir. Onun için sanatta otosansür dediğimiz ve karalayıcı anlamda kullandığımız kavramı, doğal, kontrol mekanizması ile karıştırmamak gerekir. Kısaca, otosansür sözcüğü, sanatta normal, olağan, doğal, bir iç denetimi değil, gereksiz, yararsız, hatta zararlı bir iç baskıyı akla getirir.

Sanatçı ya da sanat olaylarını yöneten kişi yarattığı ya da seyirciye sunulmasına yardım ettiği esere bazı ölçüler uygular. Bu ölçüler, özümlenmiş değerlerin ölçüleridir. Sanatçıya, sanattan sorumlu olan kişiye içten özümlenmişlerdir. Toplumun bir üyesi olan sanatçı, toplumun ve insanlığın ortak değerleri ile beslenmiş, erişkin ve sağlıklı bir insan olarak bu değerleri içinde doğal olarak taşır. Toplum vicdanından beslenip birey vicdanına kök salmış olan değerlerin zorunlu kıldığı ölçüler sanatçıda kendiliğinden bir kontrol mekanizması oluşturmuştur. Sanatçıyı bu mekanizmadan yoksun saymak, onu ya sağlıksız olarak kabul etmek, ya da toplum dışı olduğunu varsaymak demektir. Bu da kolay verilecek bir yargı olmamalıdır. Çünkü bizim alışkın olmadığımız, bilmediğimiz için yadırgadığımız, ya da işimize gelmediği için yadsıdığımız öyle gerçekler, bu gerçeklerden türemiş öyle ölçüler vardır ve toplumda yaşamaktadır ki, onları ne kadar reddedersek edelim, bize bir gün varlıklarını kabul ettireceklerdir. Eğer sanatçı, üstün sezgisi, bilgisi, araştırıcı zekaşı, ya da tecrübesi ile bu gerçekleri anlamış, bu gerçeklere egemen olan ölçüleri tanımışsa ve eserinde bunları yansıtmışsa, onu ahlak dışılıkla, toplumdışılıkla ya da ruhsal dengesizlikle suçlamak yersiz olur. Aslolan sanatçıya güvenmek, onun kontrol mekanizmasına saygı duymak, onu toplumun iyi niyetli, sağlıklı bir üyesi olarak kabul etmektir. Bize yanlışmış gibi gelen şeyin, gerçekten öyle mi olduğu, yoksa bizim bilgimiz ve alışkanlığımız dışında kaldığı için mi bize öyle geldiği düşünülmeli, ancak iyice emin olduktan sonra yargılamalıdır. Kendimize bir özdenetim uygulamadan sanatçıyı özdenetimsiz saymak insafsızlık olur. Yalnız insafsızlık değil, sanatın gür sesini kısıtlayıcı, giderek onu yokedici bir yıkıcılık olur. Bu yıkıcılığın en acısı ise sanatçıda gereksiz bir otosansür eğilimi yaratarak onu içten çürütmektir.

Kısacası, gerçek sanatçı, toplumun bir üyesi, insanlığın duyarlı ve zeki bir parçası olarak doğal olarak ahlaklı olandır.

Eserleri de doğal olarak en geniş anlamı ile ahlaka uygun olur. Doğal olamayan, ona kendi özdenetimi dışında kalan ölçüleri, baskı ile zorla, korkutarak benimsetmek ve uygulamaktır. Buyruğunu kişinin vicdanından değil, korkulardan, vehimlerden alan böyle bir uygulama sanat ölçüleri açısından da yanlış sonuçlar verir.

Olaya bir de sanat açısından bakarsak şunu görürüz: Sanat yapıtının gerçekten bir sanat niteliği kazanabilmesi için öncelikle öz ve biçim bütünlüğüne erişmesi gerekir. Bir yaratı olan sanat yapıtı varolabilmek için organik bir bütün olmalıdır. Eksiklik ve fazlalık bütünlüğünü bozar, yaratıya her gereksiz müdahale bu bütünlüğü tehdit eder. Ayrıca, sanat yapıtının başarısı, bütünlük içinde dengeyi, uyumu, tartımı sağlaması ile ölçülür. Organik gelişim, tıpkı doğadaki canlılarda olduğu gibi kendi yasasını uygulamakta, kendi kendini geliştirip, büyütüp olgunlaştırmaktadır. Bu oluşum özgürce tamamlanmalıdır. Organik bütünlüğü ve bu bütünün uyumunu bozacak her çeşit kısıtlama, eserin eksikli, sakat, hatalı, kısacası az sanatlı ya da büsbütün sanatsız olmasına yol açacaktır. Başta söylediğim gibi, sanatçının aklı ve vicdanı gelişmiş kişi olarak zaten en geniş anlamıyla ahlaklı ve sorumlu insan olması, sanat eserinin ise, en iyi özgür bir ortamda, kendi iç biçim yasalarına uyarak gelişmesi, sakınca konusundaki korkularımızı gidermeye yetmelidir. Gerçekten sanat niteliğini taşıyan bir yapıtın sakıncalı olması olanaksızdır. Buna en önce sanatçının kendi inanmalıdır. Kendine güveni sarsılmış olan, kendini durmadan aşırı biçimde denetleyen, kendi sağduyusuna, sorumluluk anlayışına, ahlak değerlerine, ayrıca sanatın kendi özel yasaları olduğuna inanmayan sanatçı iyi eser yaratamaz.

Bir de şu noktayı düşünmek gerekir. Sakıncalı olur korkusuyla içten kısıtladığımız ya da dıştan baskı görmüş yapıt, güzelliği, bütünlüğü, sanatsal özelliği zedelenmiş bir varlık olarak dikkati daha çok saklanmak istenen, korkulan sakınca üzerine çekecektir. Çünkü bütün yan duyguların ve heyecanların üstünde olan sanat heyecanı, okuyucunun, seyircinin, başka konularda saplanıp kalmasını, daha açık söylemek gerekirse, eserin mesajına gereğinden fazla önem vermesini engeller. Mesajla, ahlakî zaaf-lara dikkati çeken yapıtlar sanat bakımından eksikli yapıtlardır. Mükemmel bir sanat yapıtında düşünce, konu, işleniş, biçim, üslûp birbirinden ayrılmaz bir bütün oluşturur ve seyircisini bu bütünlüğü içinde etkiler. Sanatçının buna inanması, kendine, yaratusına güvenmesi, dış baskılardan korkarak özdenetimini aşan bir otosansür uygulaması her açıdan yanlıştır. Kişiyi kaçtığı noktaya, kaçındığı duruma getirir.

Kendine, yapıtına güvenmek, korkuların, kuşkuların, tutkuların tutsağı olmamak, doğru bildiğini özgürce savunabilmek, Ertuğrul Muhsin gibi yürekli sanatçıların işidir.

** ÖLÜMÜNÜN 5. YILI8NDA MUHSİN ERTUĞRUL SEMİNERİ (28 – 29 Nisan), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü.*

Doç.Dr. Onur Bilge Kula

ALMAN
KÜLTÜRÜNDE
TÜRK İMGESİ
I & II

DEMOKRATİKLEŞME
SÜRECİ &
ELEŞTİREL KÜLTÜR
BİLİNCİ

TÜM KİTAPÇILARDA

ULRICH PLENZDORF
GENÇ W.NİN YENİ ACILARI

Çev.Doç.Dr.Nuran Özyer

Öğrenimini yarıda bırakır, evden kaçır
ve bir kulübede saklanır. Burada
kendisini özgür hisseder; temizlik yok,
düzen yok,
mektuplarını açan annesi de yok.
Müzik dinler, Händelsohn Bacholdy
falan değil, gerçek müzik! Şarkı söyler,
uyur, resim yapar ve
kendi kendine dans eder.
Kreşte çalışan yirmi yaşındaki
Charlie'ye aşık olur....

TÜM KİTAPÇILARDA

NIÇİN TİYATRO

Tamer Levent

- Oyuncunun Düş Gücünden Toplu Oyuncululuğa
 - Kültürel Gelişmede Sanatın İşlevi ve Devlet Tiyatroları
 - Önümüzdeki Kış Tiyatro
- Ulrich Plenzdorf ve Genç W'nin Yeni İstirapları
 - 45 Yıllık Tiyatro Okulu: Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü
 - Ankara'da Perdeler Açılıyor.
- Bölge Tiyatroları Söylenmişlerin Yinelenmesi
 - Tiyatro İçin 1.
 - Tiyatro İçin 2.
 - Tiyatro İçin 3.
 - Tiyatro İçin 4.
 - Birinci Milli Kültür Şurası'dan
 - Tobav 1. Çocuk Oyunları Şenliği
 - Özlediğimiz Tiyatro
 - Gençlik ve Tiyatro ya da Genç Tiyatro
 - Dramatizasyon Sanat Eğitimi
 - Oyunculuk Eğitimi
 - Bütün Britanya Adası Oyun Sahnesi
 - Oyun ve Tiyatro Pedagojisi Çalışmaları (Berlin Sanat Yüksek Okulu'nda)
- Ses, Hareket, Dans, Şarkı ve Dramatik Anlatım
 - Peter Brook'un 44 Yıllık Tiyatro Serüveni
 - Eğitimde Dramatizasyon
 - Yaratıcı Oyunculuk
 - Yaratıcı Oyuncu ve Yönetmen
 - Tiyatroyu İnsanla Bütünleştirme Çabaları
- 1987-1988 Sanat Sezonu Açılış Basın Bildirgesi
 - Ankara Film Şenliği Kurumsallaşma ve Projelendirme Üzerine Düşünceler
 - Dram Tekniği ile Doğaçlama, Yaratıcı Oyunculuk
 - Tiyatro Eğitimi, Araştırma, Eleştiri
- Asya Pasifik Ülkeleri Sanatçılarının Konumu Kore'de Sanatsal Örgütlenme
 - Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri

TÜM KİTAPÇILARDA

Prof.Dr. Sevda Şener OYUNDAN DÜŞÜNCEYE

"... Tüm sanatlar başlangıçta zorunlu bir gereksinmeden doğmuşlardır. Sanat, insanın yaşam kavgasında kendi gücünü ve karşısındaki güçleri tanımasına yardım etmiştir. Sanat, ilkel toplumlarda doğanın gizemli görünen güçlerini etkilemeğe yaramıştır. Sanat, insanın yaşam kavgasında kendi gücünü ve karşısındaki güçleri tanımasına yardım etmiştir. Sanat, kollektif bir coşku yaratarak insanı çalışmaya yöneltmiş onu eğitmiş, işine tat katmıştır. Sanat, gelişimi boyunca öğrenmeğe, düzeltmeğe, geliştirmeğe, değıştirmeğe katkıda bulunmuş, bunu yaparken kendine özgü güzelliğini yaratmış, bu boyutu ile işlevini bir kat daha başarı ile gerçekleştirmiştir. Sanat, görevini işlevselliği ile olduğu kadar, sanatsallığı ile de yerine getirmiştir. Gerçeği öğrenmekle elde edilen bilgi birikimi, güzelden alınan tadın heyecansal etkisi ile el ele vermiş insanı güçlendirmiştir..."

