

**T.C**

**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SAHNE SANATLARI**

**ANASANAT DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ VE SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA  
KADIN OYUN YAZARLARININ TOPLUMSAL SORUNLARA  
YAKLAŞIMLARININ İNCELENMESİ**

**Şifa KAYABAŞI**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Isparta/2014**

T.C.  
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANASANATDALI

Bu tez 16/12/2014 tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/~~Oy Çoğunluğu~~ ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN

Yrd. Doc. Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL

İmza: 

ÜYE Ünvanı,

Prof. Dr. Songül SALLANGÜL

İmza: 

ÜYE Ünvanı,

Yrd. Doç. Dr. Güler BEK ARAT

İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Doç. Dr. A. Şevki DUYMAZ

  
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu çalışma.....tarafından desteklenmiştir.

Proje No: .....

T. C.  
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.

(.16.12./2014).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Şifa KAYABAŞI

İmzası



## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın amacı, Cumhuriyet Dönemi ve sonrası Türk tiyatrosunun gelişimini etkileyen siyasal toplumsal yapının kadın oyun yazarlarının oyunlarına nasıl yansıdığını araştırmaktır. Araştırmada öncelikle bu yapının oluşmasını sağlayan temel dinamikler araştırılmıştır. Bu araştırma sonucunda ortaya çıkan bilgiler ışığında kadın oyun yazarlarının oyunları toplumsal sorunlara yaklaşımları saptanmıştır.

Çalışmam sırasında emeğini ve yardımını esirgemeyen hocam Yrd.Doç.Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL'a teşekkür ederim.

Şifa KAYABAŞI

Aralık, 2014

## ÖZET

# CUMHURİYET DÖNEMİ VE SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA KADIN OYUN YAZARLARININ TOPLUMSAL SORUNLARA YAKLAŞIMLARININ İNCELENMESESİ

Şifa Kayabaşı

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2014, Sayfa: 155

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL

Bu çalışma, Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze kadar olan dönemde Türk Tiyatrosu kadın oyun yazarlarının toplumsal sorunlara yaklaşımlarını araştırmaktadır.

Kadın oyun yazarlarının oyunlarına dönemin siyasal toplumsal koşulları nasıl yansımıştır ve kadın oyun yazarlarımız toplumsal koşullardan ne şekilde etkilenmişlerdir. Bu bakış açısıyla değerlendirmeler yapabilmek için öncelikle Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanından itibaren gelişen siyasal-toplumsal-ekonomik yapı incelenmiş ardından bu sürecin tiyatroya nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Son olarak ise dönemi tanımlayacak olan ve tespit edilmiş temel dinamiklerden yararlanarak kadın oyun yazarlarımızın toplumsal sorunlara yaklaşımları, yazdıkları oyunların incelenmesiyle saptanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** siyasal, toplumsal yapı, Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu, oyun, toplumsal değer.

## ABSTRACT

### TO EXAMINE TO APPROACHES TO SOCIAL PROBLEMS OF WOMEN PLAYWRITERS IN PERIOD OF REPUBLIC AND AFTER

**Şifa Kayabaşı**

Süleyman Demirel University,

Institute of Fine Arts, Performing Arts, MA Thesis

Year: 2014, Pages: 155

Consultant: Associate Professor Nil ÜNLÜ AYCIL

This study primarily examines some political, social and economical conditions which have developed after the proclamation of the Republic and tries to draw a picture of their reflections on the Turkish theater. Finally, it tries to determine the approaches of these writers to social issues according to some basic dynamics featuring the given period.

**Keywords:** political, social structure, play, social values, Turkish Theater of Republican Period

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
GİRİŞ.....	1

### 1. BÖLÜM

<b>CUMHURİYET'TEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'NİN SİYASAL VE TOPLUMSAL YAPISI.....</b>	<b>19</b>
1.1. 1923-1945 Cumhuriyetin İlk Yılları ve Tek Parti Dönemi.....	19
1.2. 1945-1960 Çok Partili Dönem ve Demokrat Parti İktidarı.....	27
1.3. 1960-1980 Darbe Yılları.....	31
1.4. 1980-2000 Özal Dönemi ve Ardından Gelen Koalisyon Hükümetleri.....	38
1.5. 2000-2014 AKP Dönemi.....	45

### 2. BÖLÜM

<b>CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU.....</b>	<b>48</b>
2.1. 1923-1945 Atılım Yılları.....	49
2.2. 1945-1960 Devletin Tiyatroya İlgisi Zayıflıyor.....	63
2.3. 1960-1980 Tiyatronun Altın Çağı ve Ardından Gelen Durgunluk Dönemi.....	76
2.4. 1980-2000 Durgunluk Dönemi Devam Ediyor.....	89
2.5. 2000-2014 Dönemi.....	97

### 3. BÖLÜM

<b>CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA KADIN OYUN YAZARLARININ TOPLUMSAL SORUNLARA YAKLAŞIMI.....</b>	<b>101</b>
3.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarları.....	101

3.2. Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarlarının Toplumsal Sorunlara Yaklaşımlarının İncelenmesi.....	111
3.2.1. Adalet Ağaoğlu.....	111
3.2.2. Bilgesu Erenus.....	123
3.2.3. Ülker Köksal.....	127
3.2.4. Nezihe Meriç.....	131
3.2.5. Nezihe Araz.....	139
3.2.6. Zeynep Kaçar.....	141
3.2.7. Şule Gürbüz.....	144
SONUÇ.....	147
KAYNAKÇA.....	152



## GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla başlayan dönem Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde pek çok yenilik ve devrimin gerçekleştirildiği, yeni bir ulus-devletin kurulma çabasının başat olduğu bir süreci ifade eder. Bu yenilik ve gelişim çizgisi Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. Yüzyılda başlayan yenileşme hareketlerinin izlerini de taşımakla beraber ondan farklıdır. Niyazi Berkes bu dönemi Osmanlı'dan ayıran en önemli özelliğinin Geleneksel İslam-Osmanlı temeli yerine onun karşıtı olarak ulus egemenliği ve bağımsızlık ilkesine dayanması olduğunu belirtir (Berkes, 2002:522). Bu dönemin çağdaş bir ulus-devlet olma amacı çerçevesinde “muasır medeniyetler” seviyesine ulaşma ülküsü Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat Fermanı (1839) ile başlayan, 1.Meşrutiyet'in ilanı ile devam eden ve bu tarihten sonra sürekli olarak etkisini sürdüren “batılılaşma” ilkesi ile benzerlikler gösterse de bu batılılaşma hareketi Osmanlı İmparatorluğu'nunkinden çok daha farklıdır.

Bu batılılaşma 19. Yüzyıldakine benzemeyen tamamen yeni bir deneyime girişmek anlamını taşıyordu.(Ahmad, 1995:85). Bu Batılılığın temel çerçevesini Kongar'a göre aydınlanma ve sanayi devrimlerinin Türkiye'ye uygulanarak bir ulus-devlet kurma amacı şekillendirmektedir.

Atatürk ideolojisinin iki niteliği vardır: Bu ideoloji emperyalist karşıtı ve Batılıdır. Aslında emperyalizm karşıtlığı, Batılılığın kaçınılmaz bir sonucudur. Çünkü, “çağdaş olmak” anlamına gelen Batılılık için ön koşul emperyalizme karşı olmaktır: Batı gibi gelişebilmenin birinci koşulu, Batı'nın ekonomik sömürsünden ve siyasal boyunduruğundan kurtulmaktır. İkinci koşulu ise, Batı gelişme modelinin motor gücü olmuş bulunan burjuvaziyi Türkiye'de güçlendirmektir. Bu ise iki devrimi, “aydınlanmayı” ve “sanayi devrimini” gerekli kılan bir yaklaşımdır. Dolayısıyla Atatürk'te “Batılılık”, aydınlanma ve sanayi devrimlerinin sonuçlarını Türkiye'de uygulamak anlamını taşıyordu. Bu ise ulus-devletin kurulmasıydı (Kongar, 1998:18).

Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Öğretim Görevlisi Doç. Dr. Alev Özkazanç da Cumhuriyet Döneminde Siyasal Gelişmeler: Tarihsel-Sosyolojik Gelişmeler Bir Değerlendirme adını taşıyan makalesinde Osmanlı'daki modernleşmenin bir devamı niteliğinde bir süreklilik gösterse de aslından bu sürecin Osmanlı'dan tam bir kopuş olduğunu ifade eder:

Cumhuriyet, Osmanlı'nın son dönemindeki modernleşme çabalarının bir sonucu olarak modernleşmenin ivme kazandığı bir dönem oldu. Osmanlı ile Cumhuriyet arasında bu açıdan bir süreklilik olsa da Cumhuriyet, eski düzen ile kopuşu radikal olarak gerçekleştiren bir devrim niteliği taşır. Bu geçiş politik bir devrim yoluyla gerçekleşmiş ve sonuçta eski devlet aygıtı yıkılarak yerini modern ulus-devlet kurumlarına bırakmıştır (Özkazanç, 2012:94).

Atatürk'ün kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'nin ulaşmasını hedeflediği seviye çağdaş batı medeniyetleri seviyesinde bağımsız modern, sanayileşmiş, eğitime önem veren, laik bir ulus-devlettir. Dolayısıyla gerçekleştirmiş olduğu tüm inkılaplar ve yenilikler de bu hedef çerçevesinde şekillenir. Yeni Türkiye'nin bu hedefe ulaşabilmesi için her şeyden önce gerici ve tutucu yöneliş ve düşüncelerden arındırılması gerekiyordu. Bunların en başında halifeliğin kaldırılması dolayısıyla din işlerinin devlet işlerinden ayrılmasının yanı sıra tekke ve zaviyelerin kapatılması, harf inkılabı, modern saat ve takvime geçiş gibi pek çok yenilik halkın yaşayışını modernleştirmeye yönelik girişimlerdir. Bu değişim elbette kolay gerçekleşmemiş gelenek ile modernleşmenin, doğu ile batının çatışması içerisinde doğup büyümüştür. Günlük hayatı değiştirmeye ve ileriye doğru dönüştürmeye yönelik bu girişimler bir kısım tarafından coşkuyla karşılandığı gibi tutucu bir kesimin de muhalefetine ve sert eleştirilerine maruz kalmıştır.

Yenilikleri ve devrimleri yerleştirmeye, halka benimsetmeye çalışan Atatürk Türkiye'sinde bu sert muhalefet ve eleştiriler iki kez girişilen bir muhalefet partisinin kurulmasını engellemiş her iki girişim de ülkenin buna hazır olmadığı ve devrimlerin yerleşikleştirilmesi amacına feda edilmiştir. 17 Kasım 1924'te kurulan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası Haziran 1925'te, 1930'da kurulan Serbest Fırka ise aynı yılın Kasım ayında kapatıldı. Bu tutumun izlenmesindeki amaç reformların yerleştirilme düşüncesiydi.

Günlük yaşamın modernleştirilmesine yönelik pek çok yeniliğin yanı sıra ekonomik politikalar da modernleşmeye yönelik kendi kendine yeter bir ulusal ekonominin oluşmasını amaçlar. Bu açıdan ülkeyi kalkındıracak bir burjuva sınıfının doğmasına hizmet edecek bir ekonomi politikası hedeflendi. Devletin özel girişimleri desteklemesini ve özel girişimin gücünün yetmediği yatırımları devletin gerçekleştirmesini hedefleyen bir devletçilik politikasıdır bu.

Bu politika ile birlikte ekonomi bir canlılık kazanmış. Demiryollarının yapımı, madenlerin devlet tarafından işletilmesi ekonomiye canlılık getirmiştir. Ancak 1939 yılında savaşın patlak vermesi ülkede büyük bir kıtlık sorununa yol açmış, istifçilik ve karaborsa

ortaya çıkmıştır. 1938’de Atatürk’ün ölümünün ardından İsmet İnönü’nün Cumhurbaşkanlığı görevini yürüttüğü bu dönem ‘Milli Şef’ dönemi olarak anılmaktadır. Bu şartlar İsmet İnönü’nün daha katı bir devletçilik politikası izlemesine neden olmuştur. İstifçilik ve karaborsayı durdurmak için bu dönemde büyük servet edinen tüccarlardan alınmak üzere Varlık Vergisi (1942) yasası çıkarılmış, büyük toprak ağalarını hedef alan toprak reformu parti içindeki muhalafetin istifası ile sonuçlanmıştır. İzlenen bu siyasetler, toprak ağaları ve gittikçe güçlenen ticaret burjuvazisinin devletin aşırı müdahalesine karşı daha fazla liberalleşmeyi savunan görüş çerçevesinde birleşerek Demokrat Parti’nin kurulması sonucunu doğurmuştur. Diğer yandan halk da ekonomik zorluklar ve devletin baskıcı tutumundan dolayı mutsuzdur. Bu gelişmeler 1950 seçimlerinde Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi ve Türkiye’nin çok partili hayata geçişini sağlamıştır.

1950 yılında Demokrat Partinin iktidara gelmesi ile birlikte Türkiye çok partili dönem olarak adlandırılan yeni bir aşamaya geçmiştir. Demokrat Parti iktidarı ile birlikte gerek siyaset gerek toplum yaşamında pek çok değişim yaşanmıştır. Her şeyden önce iktidar seçkin-bürokrat sınıfından toprak ağası-ticaret burjuvazisinin eline geçmiştir. Diğer taraftan halk oy kullanarak iktidarı değiştirebileceğinin bilincine varmış bu ise halkı izlenen politikalar da dikkate alınması gereken bir unsur haline getirmiştir. Böylece Cumhuriyet döneminin yukarıdan aşağı uygulanan politikaları tersine dönmüştür. Bunun siyasete yanması ise halkı memnun edecek popülist yaklaşımların ve dinin siyasete girişinin önünün açılması olmuştur.

Her mahallede ‘bir milyoner yaratmak’ ülkeyi ‘küçük Amerika’ya dönüştürme vaatleri ile iktidara gelen Demokrat Parti’nin ekonomi konusunda yaklaşımı plansızdı. Bununla birlikte temel niteliği 1947 yılında uygulamaya konan Marshall Yardımı ve Avrupa’da yaşanan ekonomik canlanma ile birlikte halkın ekonomik olarak tatmin edilmesini sağladı. Demokrat Parti yalnız ekonomi konusunda değil genel siyasetinde de Batı (Amerika) yanlısı bir tutum izlemiştir.

Her ne kadar Batı dünyası ile yakın ilişkiler 1946’dan beri başlamışsa da, Demokrat Parti, Batı ile bütünleşmeye ülkenin bütün sorunlarını çözecek bir yol olarak bakıyordu. Hükümetin, Batı’nın üzerine bu kadar çok düşmesinin nedeni, ekonomik kalkınmayı dış yardım ve dış borçlarla sağlamak istemesiydi. Demokrat Parti önderlerinin anlayışına göre, Türkiye, “Batı’nın askeri ve siyasal denetimini ne kadar çok kabullenirse, alacağı dış ekonomik yardım da o oranda artacaktı.” (Kongar, 1998:150).

Ancak, ekonominin plansız, günlük kararlar ile yönetilmesi bir süre sonra ekonomik canlanmanın sürdürülememesine neden oldu. Artan refah seviyesi ile birlikte ortaya çıkan talebin karşılanamaması yüzünden enflasyon arttı ve özellikle, işçi, subay, memur gibi sabit maaşlıların ücretlerinde düşüş yaşandı.

Demokrat Parti iktidarı döneminde yaşanan en önemli gelişmelerden biri tarımda makineleşmeye geçilmesidir. Bu toplum yapısında önemli değişimlere neden olmuştur. Makineleşme ile birlikte tarım ürünlerinde gerçekleşen artış Avrupa'daki ekonomik büyüme ile birleşerek ihracatın artmasını sağlamış, tarım kesimine bir para akışını gerçekleştirmiş ve halkın refah seviyesinde bir iyileşme yaşanmıştır. Ancak diğer yandan tarımda makineleşme toprağı olmayan ya da çok az toprağı olan köylünün geçim kaynağının yok olmasına ve bunun sonucunda yeni iş imkanları için kent ve kasabalara göçün başlamasına neden olmuştur. Bu tarihlerde başlayan göç olgusu bundan sonra artarak sürmüş ve Türkiye'nin toplumsal ve kültürel yaşamının dönüşümünde etkin olmuştur.

Bir diğer toplumsal dönüşüm ise karayolları ağının geliştirilmesi politikası ile ortaya çıkmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında az ve yetersiz olan karayolları ağının geliştirilmesine bu dönemde ağırlık verilmiş bu sayede pek çok Anadolu kasabası ve özellikle kıyı kesimi dış dünyaya açılmıştır. Bu yerlerde önce iç sonra dış turizmin gelişmesi yöre halkı insanın farklı kültür ve fikirler ile tanışmasını sağlamıştır.

Tek parti yönetiminin muhalefete söz hakkı tanımayan yaklaşımını eleştirerek daha demokratik uygulamalar getirme vaadiyle gelen Adnan Menderes yönetimindeki Demokrat Parti'nin demokrasi anlayışı yalnızca seçimden seçime oy hakkı ile belirlenen sığ nitelikli bir demokrasi anlayışı idi. Buna göre eğer seçmen yapılan icraatlardan memnun olmazsa bir sonraki seçimde bunu gösterirdi. (Ahmad, 1995:139). Bu anlayış ile birlikte Demokrat Parti, dönemi boyunca gittikçe artan oranda demokratik olmayan uygulamalara imza attı. Muhalefetin gittikçe etkisiz hale getirilmesi, CHP'nin malvarlığına el konulması, ceza yasasının daha da ağırlaştırılması, basın baskı ve sansür ile susturulması, üniversite özerkliğinin kaldırılması gibi uygulamalar liberal vaatleri nedeniyle Demokrat Parti'yi destekleyen liberal aydınların da yabancılaşması ile sonuçlandı. Son olarak muhalefetin 'yıkıcı' olarak nitelenen uygulamalarını soruşturmak için anayasaya aykırı yetkilerle donatılan bir komisyon kurulması öğrenciler ve aydınlar arasında bir tepkiye neden oldu. Başkentte başlayan eylemler bütün yurda yayıldı. Adnan Menderes komisyonun görevini tamamladığını

ilan ederek durumu yatıştırmaya çalıştıysa da 27 Mayıs 1960'ta ordunun yönetime el koymasına engel olamadı.

27 Mayıs askeri müdahalesinin ardından Türkiye yeni bir sürece girmiştir. Demokrat Parti 27 Mayıs 1960'da bir askeri darbeyle sonlandırılmış, demokratik düzenin yeniden inşası için niversite ğretim üyelerinden oluşan bir komisyon tarafından 1961 Anayasası hazırlanmıştır. 1961 Anayasası gerek tanıdığı temel hak ve özgürlükler açısından gerekse Anayasa Mahkemesi, Yüksek Hakimler Kurulu, Devlet Planlama Teşkilatı, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu gibi kurulan yeni kurumlar ile sosyal devlet anlayış içinde daha demokratik bir ülke yaratma amacı ile hazırlanmıştır. Yeni anayasa ile birlikte ülkede her alanda bir değişim ve dönüşüm yaşanmaya başlamıştır.

1961 Anayasasının yarattığı özgürlük havası içinde sol görüşlerin kendilerini ifade edebileceği bir ortam oluşmuş ayrıca bundan sonra 2000'li yıllara kadar ülkenin siyasetinde söz sahibi olacak Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş, Necmettin Erbakan gibi siyaset adamları da siyaset sahnesine çıkmışlardır. Fakat bu özgürlük ortamı yarattığı olumlu gelişmelerin yanı sıra ilerleyen yıllarda sağ-sol, devrimci-tutucu, ilerici-gerici şeklinde kamplaşmalara yol açmış, niversite öğrencilerinden başlayarak şiddetin sokaklara taşmasına neden olmuştur. Ülkenin gittikçe gergin bir hava içine girmesi 1971 askeri muhtırası ile nlenmeye çalışılsa da başarılı olunamamıştır.

1960'lı yıllardan başlayarak gelişen ekonomik durum ise ülkenin bu dönemde benimsediği İthal İkameci ekonomi politikası ile hızlı bir sanayileşme sürecine girmesi çerçevesinde şekillenir. Bu dönemde liberal ekonomiden planlı bir ekonomiye geçilir. Yatırım ve gelirler ticaretten sanayiye kaymış, özel teşebbüse destek artmıştır. Devlet enerji kaynakları, barajlar, fabrikalar gibi büyük yatırımlar gerçekleştirmiştir.

Sanayinin gelişmesi ile birlikte toplum yaşamında etkinliğini artıran bir işçi sınıfı oluşmuş ve işçi sınıfının talepleri artmıştır. Gelir dağılımdaki adaletsizlik ve bu isteklerin karşılanamayışı huzursuzluğu artırmıştır. Ancak sanayi ve ticaret kesiminin işbirliği toplumdaki gelir adaletsizliğinin sürmesine neden olur.

Öte yandan endüstrideki gelişmeler ile Türkiye pek çok malı üretebilir hale geldi. Sanayileşme ve endüstrileşme toplumun tüketim alışkanlıklarını da değiştirdi. Artan rekabet karşısında piyasada malını satmak isteyen üreticinin basın yoluyla sürekli bir tüketimi

özendirmesi tüketimi artırdı. Türkiye bir tüketim toplumuna dönüşmeye başladı. Tüketimin artması ise enflasyonun artışı ile sonuçlandı.

Ancak sürekli bir tüketime ve üst sınıfa özendirilen ama gelir dağılımındaki eşitsizlik yüzünden alım gücü sınırlı olan halk bu kez de kendisinin de böyle bir hayata kavuşabileceği umuduyla oyalandı. İsmail Cem bu durumu bir “piyango kültür” olarak niteler:

Hakim zümrelerce halka uygulanan bir koyup üç alma şartlanması, giderek günümüzün kültürü niteliğini almış ve toplumdaki iki yüz yıllık çürümenin genel bir ifadesi olarak insanların davranışlarını ve dünya görüşünü etkilemeye başlamıştır. Soysuzlaşmış yeni kültürün Temel öğretisi her şeyi talihe bırakmasıdır. Her şey, bazı malların alınmasıyla katınılacak lotarya programlarına bağlıdır. Halkın genel yoksulluğu bu telkinin gücü ile artmaktadır, kitlelerin özlemleriyle beslenmektedir. Emeğiyle yükselmekten, kendi çevresini aşmaktan fazla ümitli olmayanlar, telkinleri kabullenmeye zaten hazır durumdadırlar. (...) kesin bir ümitsizlikten doğacak sert tepkileri “neden ben de zengin olmayayım” aldatmacası yaratarak yumuşatmaya çalışan, “maçayı bulup parayı almayı” telkin eden bir piyango kültürüdür bu (Cem, 2008:477).

Bu dönemde Türkiye 1950’lerde başlayan göç olgusunun aşırı boyutlara varması ile pek çok toplumsal sorunla karşılaştı. Sanayinin güçlenmesi, endüstrileşme bir işçi ihtiyacını doğurmuş, tarımın geri planda kalması ile geçim sıkıntısı çekmeye başlayan ailelerin kentlere göçü başlamıştır. Köyden kente doğru başlayan akın bir konut sorununu ortaya çıkarmıştır. Bu sorun kentin ücra köşelerinde bir gecede yapıyıveren gecekonduların oluşmasına bu evlerin aşırı göç ile birlikte gittikçe mahallelere dönüşmesine ve kentin bir parçası haline gelmesine neden olmuştur. Kente gelen insanların kent kültüre uyum sorunu, yabancılaşması, iki uçlu bir yozlaşmayı getirmiştir. Köyden gelenlerin getirdiği gelenekler ile kentin değer yargılarının iç içe geçip yozlaştığı ve adına “arabesk” kültür denilen yeni bir olgu ortaya çıktı.

Bu arada Türkiye Almanya’da yaşanan ekonomik canlanma sonucu doğan işçi ihtiyacını karşılamak için Almanya’ya da işçi ihraç etmeye başladı. Almanya’ya yaşanan işçi göçü ile birlikte aileler dağılmaya ve parçalanmaya başladı. Bu sayede ülkeye bir döviz akışının sağlanması ekonomik olarak olumlu bir gelişme yaratsa da insanlar açısından yeni bir değer karmaşası sorunu ortaya çıktı. Gurbetçi olarak adlandırılan bu insanların bir kuşak sonra kendilerini ne oraya ne de buraya ait hissedememesi ile başka bir değer karmaşası yaşanmaya başladı.

1970’li yılların sonlarına gelindiğinde sağ-sol kamplaşmalarının yarattığı şiddet ve terör yalnızca siyasal değil toplumsal yaşama da yansiyarak ülkenin bir kaos ortamına sürüklenmesine sebep olmuş, her gün yaşanan ölüm olayları günlük yaşamın olağan bir parçası haline dönüşmüştür. Sağ-sol kamplaşmasının aşırı uçlara vardığı bu dönemde siyasal islam da giderek radikalleşmiştir. 1970’li yıllarda gittikçe artan şiddet olaylarının nedenlerini genel bir değer ve kültür bunalımı olarak değerlendirmektedir.

Genel olarak Türk insanı, özel olarak Türk genci, ciddi bir değer ve kültür bunalımı içindedir. Kır ve kent kültürleri, laik ve İslami değerler, geleneksel ve çağdaş yaşam biçimleri, hep tam bir karşıtlık içinde, Türk gencini, Türk insanını, sürekli bombardıman etmektedir. (...) Böyle “zıt” değerlerin bombardımanı altında kalan birey, ulaştığı çözüm ne olursa olsun, “uç”lara kayma eğilimi göstermektedir (Kongar, 1998:204).

Yaşanan şiddet olaylarının yanı sıra gelir dağılımındaki eşitsizlik ve artan enflasyon sorunu halkta huzursuzluğu artıyordu. 1973 yılından itibaren sürekli kurulup dağılan koalisyon hükümetleri ise çözümsüzlüğü sürdürüyordu.

Bu dönemde Turgut Özal’ın baş ekonomik danışman olarak atanmasının ardından IMF’nin belirlediği ekonomik önlemleri uygulamak üzere 24 Ocak Kararları olarak bilinen ekonomi politikası yürürlüğe girdi. Bu kararlar ile birlikte daha önce uygulanan ekonomi politikalarından sert ve radikal bir kopuş gerçekleşti. Program iç pazardan çok ihracat temeli üzerinde hazırlanmış, ekonomiyi küresel ekonomiye eklemeyecek şekilde piyasa kurallarına göre dönüştürmeyi öngörüyordu. Bu uygulamalar; “ekonomiyi piyasa kurallarına göre dönüştürme sürecinin sadece başlangıcıydı. Büyük şirketler tüketici ve ücretlilerin yanı sıra, küçük ve orta ölçekli girişimler pahasına kendi hegemonyalarını kurdukça, bu sürecin daha büyük toplumsal karışıklara neden olması bekleniyordu (Ahmad, 1995:211).

Ülkeyi içinde bulunduğu kaos ortamından çıkararak yasa ve düzenin yeniden sağlanması amacıyla 12 Eylül 1980 yılında yapılan askeri darbenin diğer bir amacının da 24 Ocak Kararları’nın uygulanması için Özal’a gerekli ortamın sağlanması olduğu düşünülmektedir.

Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koyduklarında, en önemli kesim olan ekonomiyi 24 Ocak Kararları’nın “teknisyen mimarı” olan Turgut Özal’a teslim ettiler. Bu “teslimiyet” bir anlamda 24 Ocak Kararları’nın aynen hem de “istikrarlı” bir siyasal ortamda uygulanacağını en somut güvencesiydi. Nitekim, Batı dünyası özellikle IMF’nin ardındaki Birleşik Amerika, 12 Eylül Harekatı’na ekonomik açıdan her türlü kolaylığı gösterdi (Kongar, 1998:197).

Sıkıyönetim Türkiye'yi içinde bulunduğu kaos ortamından çıkarmak, yasa ve düzeni yeniden sağlamak amacıyla pek çok tutuklama ve gözaltı gerçekleştirmiş ülkede bir baskı ortamı yaşanmaya başlamıştır. Tutuklamalar ve gözaltılarda yaşanan işkence ise herkes tarafından bilinen bir gerçek olmuştur. 1980 askeri müdahalesi yasaklamalar ve baskılar ile Türkiye'nin demokrasisine telafisi mümkün olmayan bir darbe vurmuştur.

1982 yılında hazırlanan anayasa referandumla kabul edilmiştir. Yeni anayasa sendika grev hakkı gibi pek çok hak ve özgürlüğü belirli şartlara bağlayarak kısıtlama getirmiştir. Yeni anayasanın kabulünden sonra Kenan Evren cumhurbaşkanı olmuş, 1983 seçimlerinde Özal'ın başbakan olmasının ardından yeniden sivil yönetime geçilmiştir. Özal Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde darbeden hemen önce uygulanmaya başlanan 24 Ocak Kararları olarak bilinen ekonomi programı Türkiye'nin toplumsal yaşamındaki dönüşümün temelini oluşturmuştur.

Özal döneminde ekonominin liberalleşmesi ve küresel ekonomiye uyum sağlaması için karma ekonomiden serbest piyasa ekonomisine geçilmiş, devletin yatırımlar üzerindeki koruması kaldırılarak rekabet artırılmıştır. Bu dönemde Kamu İktisadi Teşekküllerinin (KİT) özelleştirilmesi de bir ekonomi politikası olarak uygulanmıştır. İhracata yönelik ekonomi politikası devlet tarafından desteklenmiştir. Devletin teşvikini almak isteyen özel sektör hayali ihracat ile büyük vurgunlar yapmıştır. Hayali ihracatın beraberinde yolsuzluk, rüşvet olayları Özal hükümeti ile özdeşleşmiş, bu tarihten itibaren rüşvet ve yolsuzluk olayları siyaset ve politikanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve bu yozlaşma halk tarafından da kanıksanmıştır.

Ekonomide yaşanan bu gelişmeler ile birlikte Türkiye keskin bir toplumsal dönüşüm dönemine girmiştir. Zenginler daha da zenginleşmiş, alt-orta sınıf gittikçe fakirleşmiştir. Bu dönemde 1960'lardan sonra Süleyman Demirel'in Adalet Partisi yönetiminde varlığını hissettirmeye başlayan taşra burjuvazi gittikçe güçlenerek toplumun kültürel yaşamında etkin olarak varlığını hissettirmiştir. Bu sınıfın yönetimdeki ağırlığı sosyal ve kültürel hayatın değer yargılarında da bir dönüşümü başlatmıştır. Eski dönemin seçkinlerinin sosyal adalet ve refah söylemlerinin yerini taşra burjuvazisinin daha ve daha çok para kazanma yöntemleri ile ilgili söylemleri aldı. Türkiye, Özal'ın demokrat-muhafazakar yönelişi ile giderek İslamileşti.

“siyasal İslam” Özal'ın kimliğinde ve Anavatan Partisi'nin içinde tam anlamıyla “devletle bütünleşmişti”. Özal, partisinin kadrolarını oluştururken de, siyasal İslamın eğilimlerini dikkate almış, bu çevreler tarafından lider



olarak görülen politikacıları da etrafında toplamıştı. Kendisi ve kardeşleri de zaten siyasal İslam tarafından lider olarak görülen kişilerdi. Özal tüm yönetim dönemi boyunca, gerek Başbakanken, gerekse Cumhurbaşkanı olduktan sonra, bu ilişkiyi sürekli olarak özenle korudu. Hem siyasal İslam içindeki tarikat şeyhleri ve cemaat liderleriyle kişisel ilişkilerini hem de toplumdaki “İslami lider” imgesini pekiştirdi (Kongar, 1998:253).

1990'lara girerken Özal'ın cumhurbaşkanlığı dönemi başlamış, devlet bu dönemde sürekli değişen istikrarsız koalisyon hükümetleri tarafından yönetilmiştir. Bu istikrarsız ortam içinde enflasyon giderek artmış, orta sınıf giderek fakirleşmiştir. Güneydoğuda patlak veren kürt sorunu ve terör olayları döneme damgasını vurmuştur. Diğer bir önemli gelişme ise Türkiye'nin Avrupa Birliği ile müzakerelere başlamış olması, AB'ye uyum çerçevesinde gerekli yasal düzenlemeler için adımlar atılmaya başlanmasıdır.

Ekonominin yarattığı yeni toplumsal yapı içinde bir tüketim patlaması yaşandı. Artık pahalı bile olsa pek çok mal piyasada hemen yerini alıyordu. Toplumun değer yargılarındaki değişim serbest piyasa ekonomisinin yarattığı koşullar içinde eski “alın teri” ile para kazanmanın yerini bir “köşe dönücülük”ün almasına neden olmuştur.

Bu yıllarda toplum tamamen apolitize olmuş, TRT dışında kurulan bir özel televizyonun yayına başlaması, basının gittikçe magazinleşmesi ile bir kültür yozlaşması yaşanmaya başlamıştır. Halk artık siyaset ve ekonomiden daha çok, ünlülerin hayatı, başarı öyküleri, aşkları ile ilgilenmekte, bu hayatlara özenmekte, kendisi de bir gün ünlü ve zengin olmanın hayallerini kurmaktadır. Sınıf atlama çabaları halkın tüketim alışkanlıklarını belirlerken, kolay yoldan para kazanmak, şans ve talih oyunları ile hayatı değişen insanlar basın yoluyla sürekli halkın zihnini şekillendirmektedir. Arabesk kültürünün yerini bu kez pop kültürü almaya başlamıştır.

Türkiye'nin 1990 yılında Gümrük Birliğine tam üye olarak kabul edilmesi ile dış pazar ile bütünleşilmesinin yanı sıra, 1989 yılında Soğuk Savaşın sona ermesi ile birlikte dünyada bir ivme kazanan küreselleşme olgusu da Türkiye'yi yalnızca ekonomik anlamda değil kültürel anlamda da dış dünya ile etkileşime sokmuştur.

Ancak küreselleşme asıl etkisini 2002 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidara gelmesinin ardından 2005 yılında AB'ye tam üyelik müzakerelerinin başlaması ile daha yoğun olarak hissettirmeye başlamıştır.

2002 yılında yapılan seçimlerde Adalet ve Kalkınma Partisinin iktidara gelmesi ile Türkiye’de yeni bir dönem başlamıştır. AKP’nin siyasal kimliği, “milli görüş” hareketi içinden gelmesi dolayısıyla çok fazla tartışma konuşma olmasının yanı sıra bir kutuplaşma da yaratmıştır. Ancak Özkazanç’a göre AKP, 28 Şubat sürecinden ders almış ve kimliğini küresel-tarihsel bir bağlamda yeniden yorumlamıştır. Buna göre AKP;

Kendi İslami geleneğini ve kendi tabanının siyasi ve iktisadi talep ve eğilimlerini muhafazakâr bir neo-liberal küreselleşme programına eklemeye ve bu çerçevede kendisini de bir merkez sağ parti olarak konumlandırmaya çalışan bir güç olarak görülmelidir. Kendi söylemiyle AKP, DP ve ANAP geleneğinin devamı olan “muhafazakâr-demokrat” bir partidir (Özkazanç, 2012:117).

Bu dönemde Türkiye, bir yandan siyasal anlamda yeni bir yapılanma süreci içine girmiş, diğer yandan ise 2005 yılında AB’ye katılım müzakerelerinin başlaması ile AB’ye uyum çerçevesinde gerçekleştirilmesi gereken reformlar hız kazanmış “demokratikleşme, hukukun üstünlüğü, insan hakları, kadının statüsü gibi konuların yanında şeffaflık, hesap verebilirlik gibi temel yönetim ilkelerinin yerleştirilmesi ve uygulanması çerçevesinde büyük mesafe katetmiştir” (Bayar, 2006:198). AKP bir yandan AB’ye uyum çerçevesinde gerekli düzenlemeleri yaparken diğer taraftan tabanının talepleri çerçevesinde İslami-muhafazakâr bir gündemi de birlikte sürdürmüştür.

AKP, enflasyonun düşürülmesi, ekonomik büyümenin sağlanması, yabancı sermaye akımının hızlanması gibi başarılarının yanı sıra sermaye yanlısı bir politika izlemesi dolayısıyla da sermaye kesiminin desteğini arkasına almayı başarmıştır. Emeğe karşı sermayenin daha ön planda tutulduğu AKP politikaları ile ücretler esnekleşmiş, geçici istihdam yeni iş yasasında yer almış, sendika ve grev hakları baskılanmış, özelleştirme hız kazanmış, yararlanılması zorlaştırılan bir sosyal güvenlik yasası çıkarılmıştır.

AKP bir taraftan, esnek istihdam, işsizlik, kayıt-dışı istihdam, tarımın çözülmesi gibi politikalar ile yoksullaşmaya neden olurken diğer yandan AB uyum sürecinin de zorlamasıyla yoksulluk problemi ile de ilgilenmiştir. AKP kendine özgü olarak yaratmayı başardığı sosyal politika tarzıyla yoksul halk kesiminin oylarını almayı da başarmıştır.

2014 yılına gelindiğinde Abdullah Gül’ün ardından Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk kez halkın seçtiği bir cumhurbaşkanı olma sıfatını kazanan Recep Tayyip Erdoğan cumhurbaşkanlığı koltuğuna oturmuştur. Recep Tayyip Erdoğan’ın ardından Ahmet Davutoğlu’nun başbakan olması ile birlikte AKP iktidarı sürmektedir.

Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte her yönüyle batı tarzı modern bir ulus devlet yaratma girişimi kültür politikalarında da kendini göstermiş, tiyatro ise bunun önemli bir bölümünü teşkil etmiştir. Kurulan Halkevleri ve Halkodaları ile devrimin halka aktarılmasında tiyatro oyunları etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin sanata ve özellikle tiyatro sanatına katkısı büyüktür. Müslüman kadının sahneye çıkmasına izin verilmesi, Şehir Tiyatrolarının, Konservatuvarın, Devlet Tiyatrolarının kurulması gibi pek çok uygulama hayata geçirilmiştir.

Türk tiyatrosu, Tanzimat ile birlikte önceki dönemin geleneksel Türk tiyatrosundan farklı Batı tarzı tiyatro ile tanışmıştır. Bu dönem ile başlayan batı tarzı tiyatro Meşrutiyet döneminde de giderek gelişmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte başlayan Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunda yeni kurulan devletle birlikte yeni bir atılım da gerçekleşmiş, tiyatro her yönüyle bir canlılık ve ivme kazanmıştır. Türk tiyatrosunun bu dönem ile başlayan gelişim çizgisinde en kayda değer gelişmeyi ise yazarlık alanında gerçekleştirdiği düşünülmektedir. "Cumhuriyet döneminin en güçlü ve en iyi gelişmiş yanının, dramatik edebiyat olduğunu söyleyebiliriz"(And, 1992:194).

Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda Türk tiyatro yazarları için iki kaynak söz konusuydu: 'Açık biçim' özellikli, 'göstermecî' biçimden beslenen, doğaçlamaya, tiplere, taklide, şarkı ve dansa dayalı, güldürü temelli seyirlik geleneğimiz ve 'kapalı biçim' ve 'benzetmecî' biçimde yazılıp sahnelenen, karakter ve olay örgüsü yaratmayı hedefleyen, Batı modelinde tiyatro (Yüksel, 2011:58).

Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığında her iki kaynak da kullanılmış olmakla birlikte daha çok batı tarzı tiyatronun ağırlık kazanmasına koşut olarak benzetmecî biçim kullanılmıştır. Bununla birlikte geleneksel Türk tiyatrosunun öğelerinin çağdaş bir biçimde kullanıldığı başarılı oyunlar da yazılmıştır.

Tiyatronun ele aldığı konular ise özellikle 1930'lu yıllara kadar devletin yönlendirmesi ve desteği ile devrim ilkelerinin halka anlatılması yönünde olmuş bu tarihten itibaren ise gerek Şehir Tiyatroları, gerek özel topluluklar farklı tür ve konuları içeren oyunları da sahnelemeye başlamıştır. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında oyun yazarlığı sürekli teşvik edilmiş, yerli oyunların sahnelenmesine ağırlık verilmiştir.

Türk oyun yazarlığının bu dönemde ‘eleştirel-gerçekçi’ bir yaklaşım biçimini benimsediği görülür. Toplumsal sorunlar daha çok aile ekseninde ele alınırken, oyun kişileri karakter derinliği olmayan ‘tip’ düzeyinde çizilmiştir.

Sahnede yer alan olayların belirleyicisi ise çoğunlukla toplumsal etkenler ya da ortaya çıkıveren beklenmedik durumlardır. Oyunlarda genellikle bireylerin aile içi ilişkileri ön düzeye çıkartılmıştır. ‘Gerçekler’ -toplumsal neden-sonuç ilişkileri tartışılmaksızın- yüzeyden algılanmakta ve aktarılmaktadır (Şener, 1998:62).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında yerli oyun yazarlarının ele aldığı konuların başında batılılaşma sorunu gelmektedir. Tanzimat ile başlayan Cumhuriyet’in ilanı ile yeni farklı bir boyut kazanan batılılaşma bu dönem oyunlarında sıklıkla ele alınmıştır. Oyun yazarları oyunlarında batılılaşma temasına yoğun bir şekilde yer vermiş, Batılılaşmanın toplumda yaratmış olduğu değişimi, daha çok aile ortamı içinde yarattığı etki çerçevesinde ele almışlardır. Batılılaşma ahlak, ekonomi, töre, adet gibi toplumu etkileyen pek çok farklı yönüyle ele alınmış ve genel olarak toplumda yarattığı değer karmaşası ve değerlerin yozlaşması sorununa dikkat çekilmiştir.

Ancak bu konuda yazarların eleştirileri batılılaşmaya karşı olma yönünde değil bu olgunun yanlış anlaşılmasından doğan bir ahlak, kültür ve ekonomi sorunu olarak değerlendirilmiştir.

Tiyatro yazarlarımız bu konuyu toplum ahlakı ve kültürü açısından ele alırlarken ortak görüşlerde birleştiler. Bunlardan biri, batılılaşmanın toplumumuz için kaçınılmaz bir gelişme olduğudur. Eleştiriler batılılaşmaya karşı değil, batılılaşmanın yanlış anlaşılmasına ve yanlış uygulanmasına karşıdır. Batılılaşmanın yanlış anlaşılması yerilirken geleneksel değerlerin de çoğu kez yozlaşmış olduğuna işaret edilmiş ve böylece değer eleştirisinde tek yanlı, özellikle batının karşısında ve doğudan yana görünmemeye dikkat edilmiştir (Şener, 1971:16)

Oyun yazarları bu dönemde toplumsal yapının değişimi ile ortaya çıkan değer karmaşası ve ahlak sorununu ekonomik yönleri ile de ele almışlardır. Bu oyunlarda genellikle savaş sırasında ortaya çıkan istifçilik, vurgun, sömürü düzeni eleştirilmiş, bu bir ahlak yozlaşması olarak değerlendirilmiştir.

1930-1945 yılları arasında kadın oyun yazarlarının etkinliğinden bahsetmek mümkün değildir. İsimleri bir kaç kişiyi geçmeyen kadın oyun yazarlarının çeşitli tür ve konularda farklı eserler ortaya koydukları görülmektedir.

Demokrat Parti iktidarı döneminde tiyatro, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki gelişim hızını kaybetse de etkinliğini sürdürmektedir. Bu dönemde devletin tiyatroya desteği azalmış, daha da kötüsü, tiyatronun ve ülke insanının kültürel gelişiminde önemli yeri olan Halkevleri, Halkodaları ve Köy Enstitüleri kapatılmıştır.

Oyun yazarlığındaki gelişim karakter yaratma çabalarıyla daha yetkin eserlerin yazılmasını sağlar. Toplumsal sorunlar daha eleştirel bir boyutta ele alınır. “Yine de bireysel dinamiklerle toplumsal dinamiklerin derinlemesine incelenerek iyi bir işçilikle biçimlendirildiği incelikli yapıtlar henüz gündemde değildir. Oyunlar çoğunlukla karakterin tepkilerini ve davranış biçimlerini etkileyen ‘dış olaylar’a dayalıdır (Yüksel, 2011:63).

Bu dönemin oyunlarında ele alınan toplumsal sorunların başında yine batılılaşma gelmektedir. Bu konu bir taraftan Cumhuriyetin ilk yıllarında batılılaşmanın siyasal ekonomik ve toplumsal yönlerinin olumlu ve olumsuz yanlarının daha netlik kazanmasıyla ortaya çıkan durumları ele alırken diğer taraftan Demokrat Parti iktidarı ile batılılaşmanın kazandığı yeni boyutlar da oyunlarda işlenmiştir.

İkinci Dünya Savaşı koşulları ve savaş sonrası çok partili bir sürece geçilmesi toplumda bazı yeni değerlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. CHP'nin uygar dünyaya yaklaşma çabaları, özellikle DP iktidarı ile birlikte Amerikan hayranlığı olarak neredeyse devletin resmi politikasına dönüşmüştür. Batı uygarlığının asal değerlerini yeni bir kültür yaratma yolunda benimseme politikasının üzerinden henüz sadece yirmi beş yıl geçmişken, toplum bu kez yeni değerleri benimseme sürecine sokulmuştur; üstelik ilkinden her yönüyle farklı, çoğu zaman da onları reddetme temelinde gelişen yeni bir anlayışla (Akıncı, 2003:38).

Bir önceki dönemden oyun yazmayı sürdüren yazarlar ile birlikte bu dönemde ilk eserlerini veren yazarlar da bu soruna eğilmişlerdir. Batılılaşma, genel olarak bir ahlak sorunu olarak yarattığı değerler karmaşası, ahlaki çürüme ve yozlaşma açısından, yüzeysel bir batı hayranlığı olması, diğer yandan modernleşmenin kaçınılmaz olması, doğu batı karşıtlığı ve eski ile yeni arasında yarattığı çatışma açısından ele alınmıştır. Oyunların genel olarak fikir birliğine vardığı nokta ise modernleşmenin ve dolayısıyla değişimin kaçınılmaz oluşudur.

Toplum yaşamında geleneksel değerlerin varlığını sürdürme çabası ile batılılaşma ve modernleşmenin ortaya çıkardığı yeni değerler arasındaki çatışma genel olarak aile kurumu üzerinden ele alınmıştır. Değer değişiminin toplumda yarattığı değişim ve dönüşüm bu

değişimin yarattığı sıkıntılar ve bunalımlar gerçekçi bir üslupla işlenmiş ve özellikle aile kurumuna yansımaları gösterilmiştir.

Oyun yazarları tarafından toplumda bir değer değişiminin yaşanmasına neden olan etmenler yalnızca batılılaşma ve geleneksel değerler arasındaki çatışmadan doğan bir etmen olarak ele alınmamıştır. Bu durum aynı zamanda ekonomik yönleri ile de ele alınmıştır. Maddi değerlerin manevi değerlerin yerini almaya başlaması ve bunun sonucunda ahlak ve erdem gibi değerlerin yerini paranın alması da bu dönem oyunlarında eleştirilmiştir.

Farklı değer yargılarının bir arada bulunduğu süreçlerde çatışmanın kaçınılmaz olduğu ve bu çatışmanın aileyi, evlilik ilişkilerini sarsacağı gerçeğini tüm yazarlarımızın sıkça ele aldıklarını görüyoruz. Bir yanda Cumhuriyet devrimleriyle ortaya çıkan ve batılılaşma çabalarının ürünü olan değer yargıları, öte yanda DP iktidarının ülkeyi bir 'küçük Amerika'ya dönüştürme çabalarının ürünü olan ve aslında öncekilerle çelişen yeni değer yargıları gündemdedir. Her iki anlayışın da karşısında yer alan ve geleneksel yaşam biçiminde direten görüş ise çatışmayı iyice derinleştirmektedir (Akıncı, 2003:72).

Bu açıdan farklı görüşler ortaya çıkmış kimi yazarlar batılılaşma ve modernleşme ile ortaya çıkan yeni değer yargılarının toplumu yozlaştırdığını savunmuş, bu yozlaşmanın ise daha çok kent orta sınıfında görüldüğünü ileri sürmüştür. "bu yazarlara göre, manevi bağlılığın ve geleneksel yaşam biçiminin geçerli olduğu yerlerde -özellikle de Anadolu'da- aile yaşamı daha uyumlu, huzurlu ve dindir ve bu yaşam biçiminin korunması gerekmektedir."

Bu görüşe karşı çıkan yazarlar ise batılılaşma ile birlikte ortaya çıkan yozlaşmanın aile kurumunu zedelediğini kabul etmekle birlikte töre ve geleneklerin tartışmasız biçimde sürdürülmesi gerektiğini düşünen geleneksel tavra karşı çıkmaktadır.

Bu dönemin sonlarında geleneksel değerlerin baskısı ve törelerin katılığı oyunlarda işlenmeye başlanmış bu sorun daha çok kadın üzerinden, kadının bu töreler içinde uğradığı haksızlığa vurgu yapmıştır. Daha çok kırsal kesimin konu edildiği bu oyunlar bir sonraki dönemde ağırlık kazanacak köy oyunlarına da öncülük etmiştir. Ayrıca tarihsel olarak önemli dönemleri, tarihten ünlü kişileri anlatan oyunlar yazıldığı gibi efsane ve mitolojiden alınan hikayeleri içeren oyunlar da yazılmıştır.

Tiyatro da 1960'lı yıllar ile birlikte bir canlanma dönemine girmiştir. Bu dönem tiyatro kuramcıları tarafından tiyatronun 'altın çağı' olarak değerlendirilmektedir. 1961

Anayasası'nın getirmiş olduğu düşünce özgürlüğü ortamında tiyatro da pek çok yeni düşünce ve fikirle tanışmış, uygulamada bu yeni türler etkisini göstermiştir. Brecht, Piscator, gibi yazarlar ile politik tiyatro gündeme gelirken, absurd tiyatro da yine bu dönemde Türk tiyatrosuna girmiştir. Ayrıca Bercht'in etkisi ile birlikte geleneksel Türk tiyatrosunun açık göstermecî biçiminin kullanıldığı başarılı oyunlar yazılmıştır.

Yazar sıkıntısının artık çekilmediği 1960'lı yıllarda kadın oyun yazarları da etkin bir biçimde tiyatro yazınında kendine bir yer edinmeye başlamıştır. Ortaya çıkan siyasal özgürlük ve tartışma ortamında tiyatro da her açıdan bir arayış, sorgulayış sürecine girmiştir. Oyun yazarlığı Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki eleştirel-gerçekçi yaklaşımdan toplumcu-gerçekçi bir aşamaya geçmiştir. Ayrıca, nitelik açısından da önemli bir gelişme kaydedilmiş, diyalog yazımı, olay kurgulama, durum ve karakter yaratma konusunda daha yetkin oyunlar yazılmıştır.

Bu dönemde oyun yazarları, siyasal ve ekonomik yapıyı ele almış, “ekonomik düzenin acımasız çarkları içinde eriyen, dağılma tehlikesi ile karşı karşıya gelen aileler, diğerinin sırtına basarak tırmanan çıkarıcılar, bürokratik engellerle avunanlar ve bu engellere takılıp kalanlar, vatandaşı sömürenler, parası olmadığı için ezilenler, kısacası düzeni yürütenler ve çarkın dişlileri arasında sıkışanlar....” (Belkıs, 2003:77) bu oyunlarda neden ve sonuçları ile birlikte irdelenmiştir.

Bu dönemin oyun yazarlığında ortaya çıkan önemli eğilimlerden biri de köy-kırsal kesim oyunlarının yazılmasıdır. Bu oyunlarda genellikle töre, adet ve geleneksel değerlerin insan üzerinde yarattığı baskı eleştirilmiştir.

Bu eleştiri, insan haklarına ve özgürlüğüne aykırı geleneklere, alışkanlıklara yöneltmiştir. Töre, doğa hakları, çağdaş uygarlık değerleri, bilimsel gerçekler açısından eleştirip, yargılar. Özellikle köylerde törelerin bütün katılığı ile uygulanışı daha çok kadın üzerinden ele alındı ve kadına yönelik haksız ve eşitsiz durum bir töre sorunu olmanın yanı sıra ekonomik yanı ile ve bir insanlık sorunu olarak da ele alındı. Bunun yanı sıra köy oyunlarında, ağalık düzeni, sömürü, ekonomik sıkıntılar ile yaşanan göç olgusu da ele alınmıştır (Şener, 1971:77).

Geleneksel değerlerin baskısı yalnızca köy oyunlarında değil, kent yaşamı içinde yine kadın, aile ve gençlik üzerinde yarattığı bunalım açısından da ele alınmıştır. Kadının çalışsa dahi, modern yaşam içinde bile geleneksel olarak kendine biçilen rollerden kurtulamadığı gösterilmiştir. Geleneksel değerlerin aile, kadın erkek ilişkilerinde yarattığı sorunlar, bu

tutumun evlilikte mutsuzluğa yol açtığı, kadın erkek arasında ise her açıdan sevgiden yoksun, iletişimin olmadığı ilişkilere neden olması eleştirilmiştir.

Bu dönemde yazılan tiyatro oyunlarında dönemin siyasal toplumsal yapısı da sıklıkla oyunlarda yer almış, koşulların yarattığı toplumsal ve kültürel çelişkiler, siyasal ve ekonomik yapı eleştirilmiştir. Sınıfsal bilinçlenme daha çok epik-göstermecî biçimde yazılan oyunlarda ele alınmıştır. Ayrıca dönemin en önemli sorunlarından olan köyden kente ve yurtdışına yaşanan göçlerin birey ve aile üzerinde yarattığı etki de oyunların konusunu oluşturmuştur. Yine bu dönemde önceki dönemlerde olduğu gibi tarihsel oyunlar yazılmaya devam etmiştir.

1970’li yıllarda tiyatro ve oyun yazarlığı ağırlıklı olarak politik tiyatroya kaymış olmakla birlikte diğer yandan bazı önemli oyunların yazılmaya devam edildiği bir süreçtir. Ancak 1960’lı yıllarda yazılan oyunların tekrar tekrar sahnelenmesi tiyatrodaki bir sonraki dönemde yaşanacak tıkanma sürecinin önünü açar.

Bu dönemde, oyun kişilerinin ve dekorun hep aynı tarihsel görsellik içinde sunulduğu ve aynı tekdüzelikle sarıp sarmalandığı, baştan sona ‘söze’ dayalı, onlarca ‘padişah, şehzade, sadrazam’ oyunu yanında, aynı dekor, giysi, davranış ve konuşma biçimleri içinde benzer çatışmaların yaşandığı, aynı tekdüzelik içinde güldüren ya da ağlatan onlarca köy oyunu yazıldı. Seyirciyi kanıksatıp bıktırana dek... (Yüksel, 2011:72).

1970’lerin sonunda başlayan şiddet ve terör olayları, 12 Mart 1971 askeri muhtırası, 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile yaşanan siyasal çalkantılar tiyatro yazınına da etkiler ve 1970’lerin sonunda başlayan kendini tekrarlama sürecinin devam ederek tiyatronun bir tıkanma ve ardından duraklama sürecine girmesiyle sonuçlanır. 1980’li yıllar ile birlikte ortaya çıkan baskı ve yasaklamalar yazarların kendilerine oyun konusunda bir ‘otosansür’ uygulamasına neden olur. “Sıkıyönetim ortamında politik tiyatro sona ermiştir. Yazarlar tetiktir. Kuşlardan ve çiçeklerden söz eden ‘zararsız’ oyunlar sarar piyasayı. (...) İçe dönük, soyutlamayı uç boyutlara götüren, görsel-işitsel zenginlikten yoksun, tiyatrodaki yeni bir açılıma ışık yakmayan oyunlardır söz konusu olan. Oyun yazarlığında bir durgunluk dönemi yaşanmaktadır” (Yüksel, 2011:74,75).

1980-1990’lı özellikle oyun yazarlığı açısından coşkumsuz bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Oyun yazarlarının eğilimleri arasında, tarihsel oyunlar, özellikle Kurtuluş Savaşı ve Atatürk hakkında yazılmış oyunlar başı çeker. Bu dönemde bireyin bunalımlarını, açmazlarını, ele alan pek çok tek kişilik ve iki kişilik oyun yazılmaya başlanır. Oyun yazarları yalnızlaşma ve yanacılışma temaları üzerine odaklanır. Bu dönemde 12 Eylül



dönemini eleştiren oyunlar da yazılmıştır. Fakat genel olarak bu yıllardan itibaren “her yazar kendi arayışını sürdürür. (...) Yeni yazılan oyunlarda konular değişken, işleniş biçimleri genellikle vurucu olmaktan uzaktır.” (Yüksel, 2011:64). Oyun yazarlığı canlılığını ve hızlı gelişim ivmesini kaybederek bir duraklama dönemine girer. 2000’li yıllarda ise önceki dönemin bu genel niteliklerinin sürdüğü görülür. 1980-1990’lı yıllarda başlayan ve günümüzde de devam eden tiyatro ve oyun yazarlığının genel görünümü şöyle özetlenmektedir:

60’lı yıllarda oyun yazarlığı bağlamında açılan yolların ve popülerleşen biçimlerin - 80’li ve 90’lı yıllarda yeni arayışlar ve yeni buluşlarla geliştirilmeden yinelenmesi ve sonunda ‘televizyon eğlencesi’ düzeyine indirilmiş olmasıyla- tükendiği, yazarların, toplumda uzun yıllardır yaşanmakta olan ‘karmaşa’ ve ‘kargaşa’ sürecini yeterince uzak açıdan gözlemleyerek tiyatro sahnesine aktaracak aşamaya gelmediği bir ‘boşluk’ döneminde takılıp kalmış gibidir Türk tiyatrosu (Yüksel, 2011:82).

Türk tiyatrosunun Cumhuriyet Dönemi’nde gerçekleşen bu gelişimi içinde kadın oyun yazarları da gittikçe artan oranda Türk tiyatrosu içinde yer almaya başlamıştır. İlk yıllarda birkaç isimle başlayan bu gelişim özellikle 1960’lı yıllara gelindiğinde büyük bir ivme kazanmış kadın oyun yazarları toplumsal sorunları ele alan nitelikli oyunlar yazmaya başlamıştır. 1960’lı ve 1970’li yıllar kadın oyun yazarlarının en verimli olduğu ve en önemli eserlerini verdikleri yıllar olmuştur. Ancak 1980’li yıllara gelindiğinde tiyatronun içine girdiği genel durgunluk kadın oyunlarını da etkilemiş, önceki dönemin etkin oyun yazımı canlılığını yitirmiştir. 1990’lı ve 2000’li yıllarda önceki dönemden oyun yazmayı sürdüren yazarların yanı sıra pek çok yeni kadın oyun yazarının pek çok oyunu olmakla birlikte öne çıkan ve adından söz ettirebilen yalnızca birkaç isim bulunmaktadır.

Cumhuriyet’in ilanından başlayarak günümüze kadar uzanan Türk tiyatrosu ve oyun yazarlığı yukarıda değinildiği gibi Türkiye’nin siyasal, toplumsal gelişiminden etkilenerek gelişmiştir. İçinde bulunulan dönemin siyasal ve toplumsal sorunları hem tiyatronun gelişimini hem de oyun yazarlığının eğilimlerini belirlemiştir. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren adından söz ettirmeye başlayan kadın oyun yazarlarının toplumsal sorunlara yaklaşımı da bu koşullar çerçevesinde bir eğilim göstermiş ve biçimlenmiştir. Dolayısıyla kadın oyun yazarlarının yaşadıkları dönem içinde hangi toplumsal sorunları ele aldığı ve nasıl değerlendirdiğinin araştırılması ve ortaya konması gerek tiyatronun, gerekse Türkiye’nin siyasal toplumsal koşullarının da saptanması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Cumhuriyet

Dönemi Türk tiyatrosunda kadın oyun yazarlarının toplumsal sorunlara yaklaşımını inceleyen tezde tarama yöntemi kullanılmıştır. 1. Bölümde Türkiye'nin siyasal toplumsal gelişimi ve bu gelişim ile oluşan toplumsal ve kültürel yapı incelenmiş, 2. Bölümde ise; Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu ve bu dönemde genel olarak oyun yazarlığının eğilimleri araştırılmıştır. 3.Bölümde Cumhuriyet Dönemi kadın oyun yazarları ve oyunları genel olarak değerlendirildikten sonra yazarların toplumsal sorunlara yaklaşımı bakımından seçilen oyunlar dramaturgik olarak incelenmiştir. Oyunların seçiminde Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları ve bilinen özel tiyatrolarda sahnelenmiş olan oyunlar arasından toplumsal sorunları ele alışları bakımından öne çıkmış olanları değerlendirilmiştir.

# 1. BÖLÜM

## CUMHURİYET'TEN BUGÜNE TÜRKİYE'NİN SİYASAL TOPLUMSAL YAPISI

### 1.1. 1923-1945 Cumhuriyet'in İlk Yılları ve Tek Parti Dönemi

Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasının ardından Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde yürütülen Kurtuluş Savaşı'nın zaferle sonuçlanması Türkiye'nin siyasal ve toplumsal olarak köklü bir yeniden yapılanma sürecine girmesini sağlar.

1 Kasım 1922'de saltanatın kaldırılması, 23 Nisan 1923'te Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılması ve ardından Halk Fırkası-Partisi'nin kurulması ile yeni devletin şekli de belirlemeye başlar. Halk Partisi'nin temel ilkeleri şu şekilde belirlenmiştir:

“Egemenlik ulusundur. Ulusun yazgısını etkileyecek tek organ, Türkiye Büyük Millet Meclisi'dir. Bütün yasalar ulusal egemenlik ilkesine göre yorumlanacaktır. Saltanatın kaldırılması geri alınamaz bir karardır. Yasalar ve mahkemeler düzeltilecek, aşar vergisi kaldırılacak, ulusal bankalar güçlendirilecek ve yeni demiryolları yapılacaktır. Dinsel ve laik eğitim birleştirilecek, askerlik hizmet süresi kısaltılacaktır. Türk ulusu'nun mali, ekonomik ve yönetsel bağımsızlığı temel ilkedir (Kongar, 1998:99).

Halk Partisi'nin bu temel ilkeleri, yapılacak devrimler için bir başlangıç noktasını oluşturuyordu. 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilan edilmesinin ardından bu temel ilkeleri gerçekleştirecek devrimlerin hayata geçirilme süreci de başlamış oluyordu.

1923'te Atatürk tarafından kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde toplumsal yaşamı biçimlendiren en temel iki unsur batılılaşma ve bu çerçevede yapılan devrimler ile ekonomik bir refahı getirme çabalarıdır.

Batılılaşma her şeyden önce Osmanlı Tanzimat Döneminden beri süregelen bir çabadır ve toplumsal hayatı batı tarzı'na dönüştürmek için pek çok yenilik ve gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Fakat daha önce de değinildiği gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin amaçladığı batılılaşma Osmanlı İmparatorluğu'nun gerçekleştirmeye çalıştığından çok daha kapsamlı ve çok yönlüdür. Her şeyden önce Osmanlı İmparatorluğu'nda “batılılaşma imparatorluğun çöküş sorununa bir çözüm getirmek amacıyla ortaya atılmıştır” (Kongar,1998: 64) Fakat Atatürk yeni bir ulus-devlet yaratma amacıyla “Padişahın geleneksel gücüne karşı ulusun egemenliği” ni savunmaktadır. Bu amaç modern ve geleneksel olan arasında bir

çatışmayı ortaya çıkartmıştır. Daha doğrusu Osmanlı'dan beri her batılılaşma çabasının karşılaştığı bir sorundur bu. “Batıların yaşamına her öykünme çabası, halk tarafından, dinsel ilkelerden ve geleneksel kurallardan bir sapma olarak değerlendiriliyordu.” (Kongar, 1998: 110). Atatürk yeni bir Türkiye'nin kurulması ve varlığını sürdürebilmesi için yaptığı köklü değişimlerle gelenek ve yenilik arasındaki çatışmayla mücadele etmiştir. Bu amaçla toplumsal yaşamı düzenleyen gelenekten bir kopuşu simgeleyen pek çok yenilik yapıldı.

Atatürk ve arkadaşları siyasal devrimin sonuca ulaşabilmesi için toplumsal ve ekonomik bir devrimin zorunlu olduğuna inanıyorlardı ve bu yolda yeni bir Türkiye'nin var olması için gerekli bütün radikal çözümleri uygulamaya kararlıydılar. Ancak bu devrimi gerçekleştirmek için sırtlarını yaslamayı düşündükleri köylü nüfusu geçmişte maruz kaldığı sömürünün etkisi altında yüzü gülmeyen ve kayıtsız bir halk kitlesini oluşturuyordu.

Köylüler geleneksel olarak sömürülmüşler, kırsal kesimdeki eşraf tarafından kötüye kullanılmışlardı, ancak bu baskıdan devleti sorumlu tutuyorlardı. Her şeyden önce eşraf, köylüyü kendisine jandarma ve mahkeme gibi baskı araçları sağlayan devletin yardımıyla sömürüyordu (Ahmad, 1995:94).

1930'lu ve 1940'lı yıllarda “milli gelirin büyük bir kesimi tarımda yaratılıyor, emeğin büyük bir kesimi yine tarımda istihdam ediliyor ve nüfusun büyük çoğunluğu kırsal kesimde yaşıyor” (Tekeli, İlkin, 2003:281) du. Atatürk ve arkadaşları köylüye eşraf, din adamları ve şeyhler aracılığıyla ulaşmak zorunda kaldı. Bunun bedeli ise statükonun korunması ve eşrafın çıkarları doğrultusunda bir işbirliğinin yapılması oldu. Toprak ağaları bu sayede kurulan Halk Partisi içinde güçlü bir yer edindiler ve reformları engelleyen güçlü bir toprak ağaları lobisinin de önü açılmış oldu. Diğer yandan yeni kurulan devletin çekirdeğini asker ve sivillilerden oluşan bir aydınlar grubu oluşturuyordu. Bu grup kendisini Türkiye'yi uygar ulusların modern dünyasına götürmekten sorumlu gören, iyi eğitim görmüş, bilinçli kişilerden oluşuyordu. Osmanlı İttihatçı'larının devamı niteliğindeki grup Fransız Devrimi'nin etkisi altında “Yeni bir Türk tipi” yaratılması gerektiğine inanıyorlardı. Ancak kendisini ulusal bir kimlikten ziyade dini bağlılıklarına göre ifade eden bir toplumda bu çok zorlu bir süreçti. 19. Yüzyılda Ulusalcılığın Osmanlı İmparatorluğuna girmesi ile başlayan ulusal bir kimliğin oluşumu süreci Atatürk ve arkadaşları tarafından benimsenip şekillendirildi.

Fransız Devriminden etkilenen ve bu süreci bir burjuva devrimi olarak değerlendiren yeni Türkiye'nin önderleri buna koşut olarak her şeyden önce eski düzenin çağdaş bir düzenle yer değiştirebilmesi bunun yanı sıra ekonomik anlamda da bu gelişmişliği yakalayabilmek

için gerekli yenilikleri yapmak istiyorlar fakat tutucu çevrelerin engeli ile karşılaşılıyorlardı. Şubat 1925'te meydana gelen Şeyh Sait İsyanı'nın ardından çıkarılan Takriri Sükûn Kanunu bu engelin kısmen de olsa aşılmasını sağlamış, hükümetin Türkiye'nin çehresini değiştirecek devrimlerinin önünü açmıştır. Bu tarihten önce ve sonra yeni kurulan devletin ve ülkenin yapısını belirleyecek pek çok devrim hayata geçirilmiştir. Çıkarılan pek çok yasanın doğrudan ve dolaylı etkisi modern Türkiye'nin en azından şehirlerde gelişmesi için daha uygun bir toplumsal ortam yaratmıştır.

1924 yılında halifelik kaldırıldı ve aynı gün çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitim kurumları birleştirildi ve dinsel eğitim veren okullar kapatıldı. Aynı tarihte Erkanı Harbiye ve Şeriye ve Evkaf bakanlıkları kapatılarak asker ve din adamları siyasetin dışında tutulmuştur. 1925 yılında şapka inkılabı ile erkeklerin fes giymesi yasaklandı. Fes yerine şapka giyilecek böylece toplumsal ve dinsel farklılıkların belli olması ortadan kaldırılacaktı. Müslüman kitleler üzerinde çok büyük etkisi olan tarikatlar, tekke ve zaviyeler kapatıldı. Ulusçuluk ilkesinin benimsenmesi ve geliştirilebilmesi için Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu kuruldu. Yine uluslararası saatin kullanılmaya başlanması ve batıya uygun miladi takvimin kabulü de bu yenilikler arasındadır. Bir başka değişiklik 1926 yılında İsviçre'den alınan Medeni Kanun ile şeriat yasalarının kaldırılıp daha modern kanunların yürürlüğe konmasıyla gerçekleştirildi. Aynı yıl yeni Ticaret, Ceza ve Borçlar yasası yürürlüğe girdi. Arap alfabesinin kaldırılıp yerine latin alfabesinin getirilmesi bu yeniliklerin en önemlilerindendir. Yasanın yürürlüğe konmasından itibaren (1Kasım 1928) bütün yayınlarda yeni alfabe kullanılacaktı. Bu devrimin önemini Ahmad şu şekilde açıklamaktadır:

Bu devrimci önlemin amaçlarından biri, Türk toplumunun yapısı üzerinde bir etki yaratmak bakımından en önemli olanı, yeni Türkiye'de okuryazarlık sürecinin ve eğitimin hızlandırılmasıydı. Cumhuriyet hükümeti, gerçekten devrimci bir rejim gibi, devrimin ancak geniş halk kitlelerinin eğitilmesi başarıldığı takdirde kök salacağını kabul ediyordu. (...) Ülkede okuryazarlığın artmasından ayrı olarak, basında değinildiği gibi "harf devrimi"nin yaşanan zamanın ilerisinde olduğu görülen bir başka amacı vardı. Gazeteci Yunus Nadi'ye göre asıl hedef Türkiye'yi gerçekten ve maddi olarak Avrupa ile birleştirmektir. Bu adımın sonuçları çok büyük, çok derin ve uzun vadeli oldu. Bu reform Türkiye'nin doğusundaki İslam dünyasıyla olan bağlarını öteki reformlardan daha fazla gevşetti ve ülkenin yönünü bir daha geri çevrilemeyecek biçimde Batı'ya çevirdi (Ahmad, 1995:101-102).

Başlatılan okuma yazma seferberliğinin köylere ulaşabilmesi için Anadolu'nun gelişmemiş köyllerine gidecek öğretmenler aranıyordu. Bu köyller en temel içme suyu ve

elektirik gibi ihtiyaçlardan yoksundu. Kent ve Anadolu'nun köyleri arasında bir uçurum vardı. Köylüler pek çok değişim ve yeniliğe rağmen yerel din adamlarının etkisi altındaydı. Askere giden gençlere bu süre içinde okuma yazma, sağlık bilgisi ve teknoloji ile ilgili bilgiler öğretilerek köyelerine döndüklerinde oradaki insanlara bu bilgileri öğreterek onların doğal önderleri olmaları sağlandı. Köylere yeniliklerin ulaşabilmesi ve köylülerin eğitilmesi için hükümet tarafından gerçekleştirilen en önemli hamle 1940'ta Köy Enstitüleri'nin kurulmasıdır.

Türkiye'deki değişim ve yenilikleri köylülere ulaştırabilecek ve böylece toplumu modern bir biçime dönüştürebilecek "en özgün tasarı"lardan biri olan Köy Enstitüleri de kısa ömürlü oldu. Tutucuların eleştirilerinin temelinde köylülerin ahlakını bozmakla suçladıkları karma eğitim sistemi bulunmaktaydı. Bu saldırının bir açıdan da kadın ve hakları açısından yapılmaktaydı.

Kadınlar 1908 devrimi sonrası yapılan yeniliklerle bazı haklar kazanmışlardı bundan sonra Kurtuluş Savaşı sırasında pek çok katkıları olmasına rağmen başlangıçta hiçbir siyasal hak elde edemediler. Bu konuda Feroz Ahmad'ın aktardığı konu halkın kadınlara bakışı açısından ilginçtir:

1924 Anayasası'nın 11. Maddesi –"Otuz yaşını dolduran her Türk seçimlere girebilir"- tartışılırken o sırada yıldızı parlayan bir Kemalist politikacı ve geleceğin başbakanı Recep Peker, bu maddenin kadınları kapsayacak şekilde değiştirilmesini önerdi. (...) Peker'in değişiklik önerisinin parlamentodaki Kemalist burjuva devrimine genelde muhalefet eden kişiler tarafından geri çevrildiğini belirtmek gereksiz. Durum biraz gülünçtü; çünkü 1923 genel seçimlerinde birçok seçim bölgesinde, ikinci derecedeki seçmenler aday olmadıkları halde kadınlara oy vermişlerdi. (...) Halk, kendi liderlerinin önündeydi (Ahmad, 1995:107).

Hükümet, kadınlara belirli haklar tanımayı istemesine rağmen tutucuların halkın üzerindeki etki gücü onları durduruyordu. Fakat yine de mücadele etmekten çekinmeyip farklı şekillerde toplumun bu konudaki algısını değiştirmek üzere bazı girişimlerde bulundular. Cumhuriyet gazetesi tarafından 1929 yılında devlet desteği ile "Miss Turkey" güzellik yarışması düzenlendi. Yarışma basın tarafından büyük ilgi gördü. Güzellik yarışmaları Batı'ya benzemenin başka bir yolu olmasının yanı sıra kent alt-orta sınıfının iffet taslamasını zayıflatmak ve bu sınıftan kadınlar arasında bir güven duygusu yaratmak için düşünölmüştü.

Kadınların belirli haklar edinmelerinde daha da önemli gelişmeler Türkiye'nin ekonomik ilerlemesiyle doğru orantılı oldu. 1930'larda sanayileşme arttıkça, tekstil fabrikaları açıldıkça önceden yalnızca toprakta çalışan kadın tekstil, sigara imalatı gibi endüstrinin pek çok alanında da kendine iş imkânı buldu. Kadının ekonomik anlamda özgürleşmeye başlaması evlilik, aile hayatı gibi konularda daha etkin hale gelmesini ve kendi kararlarını verebilmesini sağladı. Bu gelişmeler sayesinde "çekirdek aileyi temel alan yeni bir aile hayatı biçimi kentlerde oluşmaya başladı."

Diğer taraftan Türk Kadınlar Birliği'nin öncülük ettiği kadın hareketi dönemin gazete ve dergilerinde yer alan makale ve mektuplarla erkekler tarafından şiddetle eleştiriliyor ve karşı çıkılıyordu. Ancak eleştirilere rağmen kadınların kazandığı ekonomik statü onlara yeni bir siyasal statü verilmesinin de önünü açtı. Nisan 1930'da kadınlara aynı yıl yapılacak belediye seçimlerinde oy kullanma hakkı verildi. Dört yıl sonra Aralık 1934'te parlamento, kadınların Yasama Meclisi için sadece oy kullanmalarına değil, aday olmalarına da izin veren tasarımı oybirliğiyle kabul etti.

Bu arada yeni devletin kurulmasında ve biçimlenmesinde rol oynayan temel ilkeler Atatürk ideolojisi olarak kabul gördü. Laiklik, devletçilik, devrimcilik, halkçılık, ulusçuluk, cumhuriyetçilik olarak belirlenen altı ilke "altı ok" Cumhuriyet Halk Partisi'nin ve Atatürkçülüğün temel ilkeleri olarak 1935 yılında parti meclisi tarafından kabul edildi.

Atatürk, Batı tarzı bir ulus-devlet kurma amacıyla gerçekleştirdiği her yenilik karşısında tutucu bir çevrenin muhalefeti ile karşılaşmış, her seferinde dinsel yönü ağır basan eleştirilere maruz kalmıştır. Gelenek ve yeniliğin, batı ile doğunun bütün bu çatışmalarına rağmen devrimler kırsal kesimlerde daha az etkin olmasına rağmen Türkiye'yi büyük ölçüde değiştirmeyi başarmıştır.

Bütün bu devrimler ya Batı ile bütünleşmeyi kolaylaştırmış ya da Batı biçimi yaşam koşullarının benimsenmesine yol açmıştır. Sonuç olarak ülkenin toplumsal görünüşü kısa bir sürede değişmişti. Fakat, pek doğal olarak bu değişiklik, bütün devrimlerin geniş halk kitleleri tarafından aynı ölçüde benimsendiği anlamına gelmiyordu (Kongar, 1998:114).

Yeniliklerin ve devrimlerin kırsal kesimlerdeki, köylerdeki halka ulaşamamasının bir uçurum yarattığı düşünülmektedir. Bu uçurum, Ankara'nın başkent olması ve burada yaratılan kültürel ve entelektüel ortamda da kendini göstermiştir. İstanbul yerine Ankara'nın başkent olarak seçilmesindeki stratejik gerekçenin yanı sıra önemli siyasal ve kültürel sebepleri

bulunmaktaydı. Her şeyden önce İstanbul'un halifeliğin merkezi olarak taşıdığı kutsal nitelik geçmiş İmparatorluktan kopmak isteyen Atatürk ve kurmayları için olumsuz bir durum teşkil ediyordu. Oysa Ankara yeni kurulan bir ulus devletinin genç dinamik başkenti olabilme potansiyelini taşıyordu.

İstanbul ticaret alanında önderliğini korurken Ankara hızlı bir gelişme kaydetti ve cumhuriyetçi bir seçkinler sınıfı yarattı. Cumhuriyetin kültürel ve entelektüel merkezi olarak gelişti. Kurulan tiyatro, opera ve bale grupları sayesinde seçkinler için Batılı bir kültürel ortam yaratıldı. Bütün bu gelişmeler yeni bir Türk ulus-devleti yaratılmasında olumlu bir gelişme olarak değerlendirilmesine rağmen yönetenler ve yönetilenler arasında bir uçurum yarattı.

Başkentten yüksek burjuvazisinin alametifarikası haline gelen bu yeni Batı kültürü sadece ince bir yıldız olarak kaldı ve toplumu geniş çapta etkilemedi. Aslında yönetenler ve yönetilenler arasında bir uçurum yaratıldı. Yönetilenler, tamamen ayrı bir dünyada yaşadıkları görülen yeni seçkinlerle hiçbir ortak nokta bulamıyorlardı. Bu seçkinler farklı giyiniyor ve anlayamadıkları bir dille konuşuyorlardı. Ve yönetenler gene de halkçı olduklarını iddia ediyorlardı. Bu yabancılaşma 1930'lar boyunca artarak sürdü ve karizmatik Atatürk'ün ölümüyle birlikte daha da ağırlaştı. Artık iki kültür vardı: Zayıf, ama etkin bir azınlığın bürokrasiyle birlikte anılan, Batılılaşmış, laik kültürü ve halk kitlelerinin İslam'la birlikte anılan yerli kültürü (Ahmad,1995:114).

Bu ikilik ve uçurum çok partili sisteme geçildiğinde CHP'nin seçimi kaybetmesine ve halkın yönetime yabancılaşması ile sonuçlanan bu durumu kendi lehine çevirmeyi başaran Demokrat Parti'nin iktidara gelmesini sağlayacak önemli dinamiklerden biri olmuştur.

Günlük yaşamın modernleştirilmesine yönelik pek çok yeniliğin yanı sıra ekonomik politikalar da modernleşmeye yönelik kendi kendine yeter bir ulusal ekonominin oluşmasını amaçlar. Bu açıdan ülkeyi kalkındıracak bir burjuva sınıfının doğmasına hizmet edecek bir ekonomi politikası hedeflendi. Ancak bu pek çok olumlu gelişmenin yanısıra pek çok açmazı da beraberinde getirdi.

Her şeyden önce yeni ve modern bir devletin kurulabilmesi için ekonomik yapının da dönüştürülmesi gerektiğine inanılıyordu. Bunun için de sanayileşme temel bir hedef olarak görülüyor, Türkiye'nin Batı'nın ekonomik sömürgeci olarak kalmasını istenmiyordu. Diğer yandan savaşın yarattığı ağır koşullar nedeniyle sermayeden yoksun olan Türkiye'nin modern bir ekonomi yaratabilmesi için yabancı yatırıma ihtiyacı olduğunun vardı. Ve yabancı yatırım



herhangi bir siyasal ya da ekonomik kısıtlama olmadan geldiği sürece memnunlukla karşılanıyordu. Feroz Ahmad'ın aktardığı Atatürk'ün sözlerinde bu durum açıkça ifade edilmektedir.

Ulusumuzu kısa sürede mutluluk ve refaha kavuşturmak istiyorsak mümkün olduğu kadar çabuk yabancı sermaye sağlamak, ülkemizin refahı ve gelişmesi için gerekli olan her türlü yabancı teknik bilgiden yararlanmak zorunda kalacağız... Şimdiki mali durumumuz kamu tesisleri kurmak, bunları yerleştirmek ve işletmek için yetersizdir (Ahmad, 1995:116).

Ancak ulusal ve bağımsız bir ekonominin önünde pek çok engel bulunmaktaydı. Bunlardan biri Türkiye'nin Lozan görüşmelerinde siyasal ve hukuksal kapitülasyonların kaldırılması için verdiği ekonomik tavizlerdir. Bu kısıtlamalar 1929'da kaldırılana kadar Türkiye'nin ekonomik gelişmesini engelleyen bir durum teşkil etti. Diğer yandan sanayi sektörü de oldukça zayıftı. 1915'te tekstil ürünleri ve tütün işleme gibi diğer iş kollarında yalnızca 14 bin kişilik bir iş gücü vardı. Ayrıca Türkiye'nin ekonomi için hayati önemde olan sermaye birikimini engelleyen büyük bir dış borç yükü bulunuyordu (Kongar: 1998).

Bütün bu koşullar altında Türkiye bir burjuva sınıfı yaratmak ve sermaye birikimi sağlamak için özel girişimi geliştirecek dış yatırımı teşvik ediyordu. "Nitekim 1920 ile 1930 arasında kurulan şirketlerin yaklaşık üçte biri yabancı sermaye ile ortaklı." (Ahmad, 1995:118). 1924'te hem yabancılarla hem de ülke içindeki gayrimüslüm kapitalistlerle rekabet edebilmek ve ulusal bir mali kurum oluşturmak amacıyla İş Bankası kuruldu ve başına Celal Bayar getirildi. Yine yerli sermayeyi teşvik etmek ve desteklemek için 1927'de Sanayi Teşvik Yasası çıkarıldı. Ayrıca devlet özel servet birikimini desteklemek için devlet kurumları ve özel firmaların işbirliği yapmasına izin verdi.

Bu düzenlemeler işe yaradı ve bazı iş adamlarının büyük servetler edinmelerini sağladı. Ancak bu iş adamlarının hükümet içindeki kaynakları sayesinde aldıkları bilgilerle yabancı mal ithal edip istiflemeleri ticaret dengesinin bozulmasına ve o sırada yaşanan dünya krizi ile birlikte liranın değerinde keskin bir düşüşe yol açtı. Hükümet 1930'da yabancı alacaklılara ödemeyi durdurmak zorunda kaldı ve dış borç bulmak ve yabancı yatırımı çekmek zorlaştı. Bu gelişmeler karşısında devlet 1929-1931 yılları arasında ekonomiyi devlet denetimine sokmak için bazı önlemler aldı.

Osmanlı modernleşmesinde ortaya çıkan modern devlet/ekonomi ayrımı, bu kuruluş evresinde kapitalist toplumsal formasyonun güçlendirilmesiyle birlikte oldukça belirginleşmiştir. Ancak, devlet-ekonomi

ilişkisi özel mülkiyet haklarıyla belirlenmiş ve devlet liberal sınırlara çekilmiş gözükmekle birlikte ekonomi hiçbir zaman devletin müdahale alanı dışında kalmamış ve 30'lı yılların devletçi uygulamalarıyla bu müdahale doruğa ulaşmıştır (Özkazanç, 2012:94,95).

Devletçilik anlayışı; devletin ekonomiyi denetim altında tutması için değil, mümkün olduğu kadar yabancı yatırımdan bağımsız bir ulusal ekonomi yaratmak düşüncesini içeriyordu. Devletçiliğin temel yaklaşımı ise; özel kesimi yaratmak ve korumaktı. Dolayısıyla bütün ekonomik etkinlikler temel olarak özel girişimcileri destekleme yönünde geliyordu.

Devletçilik programı çerçevesinde hazırlanan plan; dokuma, maden, kağıt, seramik ve kimya sanayilerinin devlet tarafından kurulmasını amaçlıyordu. Devletçilik politikası ile birlikte kısa bir dönemde bir alt yapı oluşturulup sanayileşme harekete geçirildi. Bu sayede Türkiye daha önceden ithal ettiği pek çok malı kendisi üretmeye başladı. 1938-1944 yılları arasında devlet bedellerini ödeyerek yirmi kadar yabancı işletmeyi ulusallaştırdı. Bunun yanı sıra bazı sermaye malları ve küçük silahlar da üretmeye başladı. Devlet işletmelerine yapılan yatırımlar da karşılığını fazlasıyla buldu. Yine bu çerçevede yerli malı kullanımı teşvik edildi.

Bütün bu olumlu gelişmeler işçiler ve köylülere olumlu yansımada. Sanayileşmede meydana gelen olumlu değişim işçilere yansıtılmadı ve işçilerin hayat standardında bir ilerleme yaşanmadı.

Devletçilik konusundaki kararlı tutum ekonominin istikrar kazanmasını sağladı ve Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana ilk kez olumlu bir ticaret dengesi oluştu. Ancak bu ilerlemeye rağmen dünyada meydana gelen kriz ve İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ülkeyi oldukça kötü etkiledi. Tarımsal ürün fiyatlarında meydana gelen düşüş köylülerin, sınai ürün fiyatlarında meydana gelen düşüş de işçilerin geçimini kötü şekilde etkiledi.

Ahmad'a göre 1939'da 2. Dünya savaşı patlak verdiğinde Türk ekonomisi büyümek için gerekli atılımı tek başına gerçekleştirebilecek kadar gelişmemiş olsa da büyük bir ilerleme kaydetmişti. Korunmuş bir piyasada bir ya da iki plan daha uygulayabilseydi böyle bir aşama gerçekleşebilirdi. Fakat bununla birlikte Türkiye bu gelişmeler sayesinde daha az bağımlı bir ülke haline gelmiştir.

10 Kasım 1938'de Atatürk'ün vefat etmesinin ardından yerine Büyük Millet Meclisi tarafından İsmet İnönü seçildi. Avrupa'da savaşın patlak vermesi devletin her alana çok daha şiddetli müdahalesini zorunlu kıldı. Savaş yılları özellikle 1942 Türkiye için oldukça zor

geçti. Fiyatların sürekli artması ve aşırı enflasyon sonucunda ekmeğin bile vesikayla satılmasına karar verildi. Bu karamsar ortamda karaborsa ve istifçilik ortaya çıktı.

İnönü, meclisin açılış konuşmasında insanlar çok büyük sıkıntılar ve yokluklar içindeyken tüccarların istifçilik, karaborsacılık ve vurgunculuk yapmasını sert bir dille eleştirdi. Bu konuşmadan on gün sonra meclis “Varlık Vergisi Yasası” nı çıkardı. Bu vergi savaş sırasında servet biriktirenlerden, yani iş adamları -özellikle gayri müslüm olanlar- ve büyük çiftlik sahiplerinden alınacaktı.

Bu dönemde uygulanan yasaların sertliği özellikle savaş sırasında büyük servet biriktirmiş burjuva -Müslüman ve gayrimüslim- büyük çiftçilerin devlete olan güvenini sarstı. “Artık denetleyemedikleri bir devletin yönetimi altında kendilerini güvende hissetmiyorlardı” (Ahmad, 2006). En temel gıda maddelerinin bile karaborsaya düşmesi, ekmeğin vesikaya bağlanması, halkın gittikçe yoksullaşması hükümete duyulan rahatsızlıkları artırmıştı. Bu durum savaş sona erince Türkiye’nin siyasal yaşamında başlayacak olan yeni bir dönemin - çok partili yaşamın- önünün açılmasını da sağlayacaktı

## **1.2. 1945-1960 Çok Partili Dönem ve Demokrat Parti İktidarı**

Atatürk’ün 1938’de ölümünün ardından Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından İsmet İnönü cumhurbaşkanlığına seçildi. “Milli Şef” dönemi olarak anılan bu döneme damgasının vuran İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı ekonomik sıkıntılardır. İnönü savaş boyunca büyük baskılara rağmen Türkiye’nin tarafsızlığını korumuş ancak yaşanan ekonomik sıkıntılar dolayısıyla halkın gözünden kendisini gözden düşüren baskıcı bir devlet yönetimi gerçekleştirmiştir. Yine de savaş sona erdiğinde Türkiye’nin gelişiminde bir muhalefet partisinin eksikliğinin olduğunu kabul etmiştir.

Bu dönemde önceki döneme ait asker-bürokrat, burjuvazi ve toprak ağaları arasındaki ittifakta bir aşınma olduğu görülmektedir. Özel sektör önemli ölçüde gelişmiş artık devletin keyfi müdahalelerine karşı çıkmaktaydı. Bunun yanı sıra Batı’dan, özellikle Türk sisteminin piyasa güçlerine açılmasını isteyen Birleşik Devletler’den gelen baskı, bu gelişmeyi tetiklemiştir. Parti bir tarafta liberalleşmeyi destekleyenler ile dönemin başbakanı Recep Peker’in önderliğinde devletçiliği destekleyenler arasında bir bölünme yaşıyordu. Bu bölünme Ocak 1945’de Toprak Reformu Yasası ile doruk noktasına ulaştı. Devletçiler köylüleri mülk sahibi yaparak, toprak sahipleri ve savaşta servet edinenlerin siyasal gücünü kırmak istiyor, diğer grup anayasanın özel mülkiyet ilkesinin ihlal edildiği ve üretimin azalacağı gerekçesiyle

yasaya karşı çıkıyorlardı. Şiddetli tartışmalara rağmen yasa meclisten geçti. Bu olaylar yasaya karşı çıkan ve şiddetle eleştiren üç milletvekilinin (Bürokrat Refik Koraltan, tarih profesörü Fuat Köprülü ve pamuk üreticisi Adnan Menderes) partiden ihraç edilmesiyle ve siyasetçi-işadamı-bankacı Celal Bayar'ın da istifa etmesi ile sonuçlandı.

CHP'den ayrılan bu dört milletvekili 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'yi kurdular. 1946-1950 yılları bir geçiş dönemi, iki partinin de seçmen kazanmak için mücadeleye giriştiği yıllardı. Hükümet liberalleşme siyasetine girişti. Özel sektör sürekli olarak tatmin edildi ve İslami uygulamadaki kısıtlamalar esnetildi. Örneğin katı bir laik olarak bilinmesine rağmen İnönü okullara din dersi konulmasına karar verdi. Demokratlar 1946'da yapılan seçimi kaybetmelerine rağmen muhalefeti sürdürdüler.

Bu muhalefet 1950 seçimlerinde meyvesini verdi ve Demokrat Parti seçimi kazanarak CHP'nin 27 yıllık iktidarına son vermeyi başardı. Demokrat Parti iktidarı ile başlayan yeni dönemde Türkiye; “çok partili siyasal hayata geçerken sadece siyasal hayatında bir değişiklik yapmıyor, aynı zamanda uluslararası ilişkilerinden ekonomisine kadar çok boyutlu bir değişim sürecine doğru ilerliyordu” (Bilgin, 2007:42). Demokratlar, Türkiye'yi bir kuşak içinde, her mahallede bir milyoner yaratarak “küçük Amerika” haline getirmeye söz verdiler.

Ancak, Demokrat Parti bu hedeflere ulaşma konusunda aceleci davranıyor ve kendisine yapılan eleştirileri hoşgörü ile karşılamıyordu. Ülkeyi dönüştürme konusunda kendisinin en iyisini bildiğine inanıyor ve CHP'nin tarihsel misyonunu tamamlamış olduğunu, kenara çekilmesi gerektiğini düşünüyordu. Yine herhangi bir başka sağ partiye ihtiyaç yoktu çünkü DP halkın ihtiyaçlarını biliyor, anlıyor ve ona göre hareket ediyordu. Sol partilere de hiç gerek yoktu. Üstelik bu konuda iki parti görüş birliği içindeydi. Bu yüzden 1960'a kadar sol partilerin siyasal faaliyette bulunmalarına izin verilmedi.

Üst üste kazanılan seçim başarıları Demokrat Parti'nin bu tutumu karşısında kendini haklı görmesini sağladı. Buna göre onlar kendilerini sorumlu oldukları “milli irade”nin temsilcisi olarak görüyorlardı. Bu anlamda demokrat parti demokrasiye inanıyor, eğer halk eylemlerinden memnun kalmazsa bir sonraki seçimde bunu oyları ile gösterecekti. Demokrat Parti'nin Türkiye'nin demokrasisinin gelişimine hiçbir katkısı olmadığı gibi olumsuz katkısı daha büyüktü. Çünkü DP iktidarının demokrasi anlayışı kendi çıkarları doğrultusunda biçimleniyordu.

Bu dönemde çok sözü edilen “demokrasi” kavramı, sınırlandırılmış ve kurumsallaşmış bir özgürlükler rejimi olarak değil, çoğunluktan güç alan iktidarın özellikle dönemin sonuna doğru siyasal muhalefeti baskı altına almasını meşrulaştıran bir söylem olarak iş görmeye başlamıştır (Özkazanç, 2012:98).

DP iktidarı döneminde zaten az olan siyasal özgürlükler daha çok kısıtlandı. Demokrat Parti kendi içindeki muhalifleri susturmak için CHP’ye karşı sert önlemler aldı. Dahası üniversitelerin özerkliğinin kaldırılması, basına karşı baskıcı bir tutum takınılması, CHP’nin mal varlıklarına el konulması, ceza yasasının daha da ağırlaştırılması gibi antidemokratik uygulamalar, Türkiye’yi daha özgür, daha demokratik bir ülke yapma vaadiyle gelen Demokrat Parti ile uyuşmuyordu. Diğer taraftan artan enflasyon ve döviz krizlerinin yarattığı ekonomik durgunluk Adnan Menderes’in daha popülist bir siyaset izlemesine neden oldu ve siyasal amaçlar için dini kullanmaya başladı.

Demokrat Parti yılları Türkiye’nin ekonomik ve toplumsal dönüşümünde yeni bir dönemin kapısını açtı. DP İktidarının ekonomiye yaklaşımı plansızdı. Bunun CHP döneminden kalma bürokratik bir uygulama olmasının yanı sıra komünist bir yaklaşım olarak değerlendirilmesi de onların ekonomiyi planlama düşüncesine olumsuz bakmasına neden olmuştu. Hükümet savaş sonrası Avrupa’sının büyük ihtiyaç duyduğu tarımsal ürünler ve madencilğe önem verdi. Bu ürünlerin ihracını kolaylaştırmak için gerekli altyapıyı oluşturma işine giriştiler. Buna koşut olarak sanayileşme geri planda kalırken yaygın bir karayolu ağı oluşmaya başladı.

Bu gelişmelerin bir sonucu olarak Anadolu köyleri dış dünyaya açıldı, kasaba ve kent yaşamı ile tanıştı. Yine karayolu ağının gelişmesi sayesinde Türkiye’nin kıyı şeridi önce iç sonra dış turizme açıldı. Kıyı ve kasaba köylerinde yaşayan halkı hem para hem de yeni düşünceler ile buluşturan bu gelişme Türkiye’nin ekonomik ve kültürel yaşamında bir dönüşümü başlattı.

Türk tarımının makineleşmeye başlaması, biçerdöver ve traktör sayısındaki artış ile birlikte yani toprakların da tarıma açılmasını sağladı. Bu sayede Türkiye tahıl ihracatçısı bir ülke konumuna geldi. Ancak Türk tarımındaki makineleşmenin olumsuz etkileri de oldu; sert tartışmalara rağmen meclisten geçen toprak reformunun etkili olamayışının bedelini yine köylüler ödedi ve tarımdaki makineleşme onlar için olumlu bir gelişme sağlamadı. Büyük toprak sahiplerinin siyasal olarak elde ettiği güç sayesinde toprak reformu etkin olmadı. Dağıtılan toprakların büyük bir kısmı özel olarak sahip olunan topraklardan değil devlet

mülkiyetinde olan topraklardı. Çok az toprağı olan ya da hiç toprağı olmayan köylülerin otlak olarak kullanıldığı bu alanlar aynı zamanda onların geçim temelini oluşturuyordu. Böylece geçim kaynakları ellerinden alınan bu köylüler tarım işçisi statüsüne indirgendiler bir kısmı da yeni bir geçim kaynağı için kasabalar ve kentlere göç etmeye başladılar. Bu durum göç olgusu ve buna bağılı olarak gecekondulaşma sürecinin başlamasına neden oldu.

Kentleşme dinamiğinin Türkiye’de ortaya çıktığı yıllar 1950 sonrasında işaret etmektedir. Fakat ihmal edilmemesi gereken husus şudur; esas kent yapısını dönüştüren, kente gelen insanları kentli insanlar haline dönüştüren süreç, 1970’li yıllardan sonra daha hızlanacak bu ise kentleşme sürecini daha da etkili hale getirecektir (Bilgin, 2007:44).

Köyden kente göçün ortaya çıkardığı bir diğer durum ise kadının gerçek anlamda işgücü piyasası içinde yer almaya başlamasıdır. Bu yeni durum ile birlikte yeni roller edinmeye başlayan kadın, eğitim almaya ve bilinçlenmeye de başlamış, bu da işgücü piyasası ile birlikte kadının gelişen hizmet sektörü içinde de yer almasını sağlamıştır. Ayrıca kadının yer aldığı meslek kolları da artmıştır. Kadının işgücü piyasasına katılımının bir diğer önemli etkisi de aile kurumu içinde gerçekleşmiş, “kırsal alandan kente göç etme, kent yaşamının özelliklerine uyum ve zihniyet değişimini gerektirdiğinden aile yapısında ve aile içi ilişkilerde de bir takım değişiklikler meydana gelmiştir (Erdem, Yiğit, 2010:169).

Türkiye’nin Demokrat Parti yönetiminde izlediği dış siyaset ise tamamen Batı özellikle Amerika yanlısı bir siyasettir. Marshall Planı Truman Doktrini gibi soğuk savaş politikasının ürünleri olan mali desteklerle yatırımları teşvik etmeye ve ekonomiye yön vermeye çalışan Demokrat Parti hükümeti bunun karşılığında Batı’nın bölgedeki çıkarlarına hizmet etmeyi kabul ediyordu. Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü’ne üye olmasının ardından NATO’ya da kabul edilen Türkiye “mümkün olan her yerde batı davasının savunucusu” olarak davranmaya başlamıştır.

1950’lerin başında Amerika’nın sağladığı mali yardımlar, Avrupa’nın savaş sonrası gıda talebi ve Kore Savaşı ekonomik bir canlanma sağladı. Kırsal kesime para akışı sağlandı, yurt içi ve yurt dışında tüketici mallarına talep arttı. 1950-1953 yılları arasında ülke görülmemiş büyüme yaşadı. Ancak bu büyüme uzun vadeli olmadı ve 1954’te ekonomik büyüme yüzde 13’ten 9,5’e düştü. Ekonomik durgunluk baş gösterdi ve enflasyon tırmandı. Parlak bir dönemin ardından gelen bu kötü dönemde liberal siyasetlerden vazgeçildi ve 1956’da Ulusal Korunma Kanunu çıkarıldı. Yeni yasa hükümetin ekonomiyi düzenlemesine

izin veriyordu fakat hükümet ekonomide istikrar ve güveni sağlamayı başaramadı. Ahmad'a göre Demokrat Parti kendi saf ekonomi felsefelerinin kurbanı olmuşlardı.

Bu felsefe onların ekonomik büyüme ya da ilerlemenin kalkınmayla aynı şey olduğuna inanmalarına yol açtı. Ucuz tarım kredisi siyasetleri, tarımsal ürünlere uygulanan dev teşvikler ve çiftçilerin fiilen vergiden muaf tutulmaları, zengin bir çiftçi sınıfı yarattı ve kırsal kesime dinamizm getirdi. Bu kırsal refah tüketimi hızlandırdı ve ekonominin karşılayamayacağı bir talep yarattı. Gıda maddesi fiyatlarında keskin bir yükselme oldu ve bütün ekonomiyi sarsan bir enflasyon trendi oluştu. Bu gelişme nüfusun neredeyse bütün kesimlerini, özellikle memurları, subayları ve işçileri kapsayan sabit maaşlı ücretlileri de etkiledi (Ahmad, 1995:142).

Menderes bu kötü gidişin kısa süreli olduğuna inanıyor ve izlediği siyasetin bir süre sonra sonuç vereceğini düşünüyordu. Bu sürede ise Batılı dostlarından yardım talep ediyordu. Batılı güçler bu yardım talebini belirli yaptırımlar karşılığında kabul ettiler. Bu yaptırımların en önemlisi liranın dolar karşısında devalüe edilmesi idi. Menderes hükümeti bu yardıma rağmen ekonominin kötü gidişine engel olamadı ve Amerika'dan umduğu ikinci yardım talebi geri çevrildi. Ekonominin kötüye gidişi ile birlikte Demokrat Parti'nin gittikçe baskıcı ve demokratik olmayan uygulamaları da özellikle aydın kesim ve askerler arasında olumsuz karşılanıyordu.

Bütün bu gelişmelerin yanı sıra Menderes Hükümeti'nin 18 Nisan 1960'ta muhalefetin, askeri bir ayaklanmayı amaçladığı düşünülen faaliyetlerini araştırmak için anayasayı ihlal ederek bir komisyon kurması başkentte öğrenciler ve bazı profesörlerin de katıldığı protestolara neden oldu. Kısa zamanda diğer kentlere de yayılan bu eylemleri durdurmak için hükümet sıkıyönetim kararı aldıysa da etkili olamadı. Sonuçta Menderes 24 Mayıs'ta komisyonun görevini tamamladığını ilan ederek eylemleri yatıştırmak ve Eylül ayında bir erken seçim planlayarak durumu normalleştirmek istediysede başarılı olamadı. Menderes hükümeti 27 Mayıs 1960'ta bir askeri darbe ile devrildi.

### **1.3. 1960-1980 Darbe Yılları**

1950'lerin ortasında başlayan ve 1960'ta bir askeri müdahale ile sonlandırılan huzursuzluk ortamı, artan enflasyon, siyasal istikrarsızlık ve özellikle kentlerde genel bir rahatsızlığın sonucunda ortaya çıkmıştı. 27 Mayıs 1960 askeri darbesi pek çok yazar tarafından daha sonra yapılan (1971-1980) iki darbeden farklı ve yeni anayasa ile sağladığı hak ve özgürlüklerin geliştirilmesi açısından daha başarılı bir müdahale olarak değerlendirilir (Alpkaya, Duru: 2012, Ahmad: 1995).

Siyaseti içine düştüğü çıkmazdan kurtarma gerekçesiyle iktidara el koyan askerler kendilerine Milli Birlik Komitesi adını verdiler. MBK'nın çoğu üyesinin fikir birliği ettiği şey düzeni sağlamak ve bir genel seçimden sonra iktidarı politikacılara devretmekti. MBK, bir grup akademisyeni yeni bir anayasa oluşturmaya davet etti. Bu gerekçeyle kurulan komisyonun başına İstanbul Üniversitesi Rektörü Sıddık Sami Onar getirildi. Sıddık Sami Onar'ın başkanlığında kurulan komisyon bir hükümet kurulmadan önce devletin yenilenmesi ve yeni toplumsal kurumların oluşturulması gerektiğini düşünüyordu. Bu ise: yeni bir anayasa, yeni kurumlar ve yeni bir seçim yasasını gerektiriyordu. MBK, bu görevleri yerine getirmek için, profesörlerin 12 Haziran 1960'ta geçici bir anayasayla meşrulaştırdıkları bir ara hükümet kurdu. Bu doküman yeni anayasa uyarınca meclis üyeleri seçilene kadar egemenliği Türk ulusu adına MBK'nin kullanmasına izin verdi (Kongar, 1998:159).

Milli Birlik Komitesi kendi içinde yaşadığı fikir ayrılıkları ve bölünmelerden bağımsız olması ve tarafsız olması dolayısıyla Cemal Gürsel'i cumhurbaşkanı (aynı zamanda başbakan ve genelkurmay başkanı) olarak seçti. Bu arada Onar Komisyonu yeni bir anayasa ve seçim yasası hazırladı. Yeni anayasa 9 Temmuz 1961'de referanduma sunuldu. Her ne kadar referanduma katılım az olsa da anayasa kabul edildi.

Yeni anayasa öncelikle kişiye sağladığı hak ve özgürlükler açısından önceki anayasadan ayrılıyor, düşünce, ifade, örgütlenme ve diğer pek çok kişisel hakkı güvence altına alıyordu. “Ek olarak anayasa, ‘gerek devletin sosyal adaleti gerçekleştirmek için ekonomik kalkınmayı planlama hakkını ve gerekse kişinin mülkiyet ve miras hakkını, çalışma ve iş kurma özgürlüğünü teminat altına alan toplumsal ve ekonomik haklar’ vaat ediyordu” (Ahmad, 1995:156).

Yeni anayasanın getirdiği önemli değişikliklerden biri de Anayasa Mahkemesidir. Çıkarılan yasaların anayasaya uygunluğunu denetlemek amacıyla kurulan bu yeni kurum aldığı kararlarla gelecekteki hükümetlerin rahatsızlığına yol açan önemli ve tartışmalı kurumlardan biri olmuştur.

Bir diğer önemli yenilik ise Askeri Yüksek Komutanlık Kademesi 'ne hükümette rol veren Milli Güvenlik Komitesinin kuruluşudur. “Kanunun gerekli gördüğü bakanlar, genelkurmay başkanı ve silahlı kuvvetlerin temsilcilerinden oluşan” (Alpkaya, Duru: 2012) Milli Güvenlik Kurulu'nun görevi ulusal güvenlikle ilgili kararlarda hükümete yardımcı olmaktı.



Milli Güvenlik Kurulu'nun oluşumu ve ardından Ordu'nun 1961'de kurulan Ordu Yardımlaşma ve Kurumu (OYAK) ile iş ve sanayi alanına girmesi Ordu'nun Türkiye'de yeni konum elde etmesini sağlamıştır. Buna göre ordu "Türkiye'yi yöneten çevrelerce, kurulmasına yardımcı olduğu yeni düzenin bekçisi ve ortağı olarak kabul edilen özerk bir kurum haline gelmişti. (...) Bu değişimlerin bir sonucu olarak Yüksek Komuta Kademesi bir parçasını oluşturduğu sistemin savunucusu haline geldi. Başlıca kaygısı istikrarın sürmesiydi ve istikrarlı bir düzene tehdit olarak görülen herhangi bir parti ya da siyasal öndere müdahale etme eğilimi vardı. (...) Generaller toplum içinde ayrıcalıklı bir grup haline gelmişler ve kendilerini statükonun korunmasına adanmışlardı. Kendi felsefelerini paylaşan partilere sempati duyarken, artık kendi geleceklerini bir parti önderine bağlamak zorunda değildiler; bu kez parti önderleri generallerin desteğini sağlamaya çalışıyorlardı (Ahmad, 1995:157,158,159).

27 Mayıs askeri iktidarı yalnızca siyasal hayatın düzenlenmesinde değil yapılan yeni anayasa ile toplumsal hayatı düzenlenmenin yanı sıra Demokrat Parti'nin yarattığı ekonomik çöküntüyü gidermek için de düzenlemeler yaptı. Bu konuda alınan en önemli karar Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulmasıdır.

Türkiye 1963'te ithal ikameci bir politika ile hızlı bir sanayileşme hedefi benimsedi ve planlı bir ekonomiye geçti. Bu çerçevede 1963-1967 yıllarını kapsayan Birinci Beş Yıllık Plan tarım vergilerinin ranta değil üretkenliğe göre verilmesini öngörmesi yüzünden tarım lobisini destekleyenler tarafından kabul görmedi. Diğer yandan özel sektör taraftarları devlet kurumlarının özel sektöre rakip olabilecek şekilde gelişmesine de karşı çıktılar ve devletin özel imalatı teşvike devam etmesini istediler. Ayrıca anayasada Türkiye'nin bir "sosyal devlet" olarak tanımlanması da iş adamları ve sanayiciler tarafından olumlu karşılanmadı. Bu kesim işçilere grev ve toplu sözleşme hakkı verilmesinden yana değil, sıkı bir denetim altında olacak iş gücünden yanaydılar. Bu durum emek ve sermaye arasında 1971 askeri müdahalesine kadar 1960'lar boyunca huzursuzluk yaratmaya devam etti.

Bütün bu anlaşmazlıklara rağmen Türkiye DPT'nin öngördüğü şekilde yüzde 7 büyümeyi başardı. Bu başarıda Avrupa özellikle Almanya'daki ekonomik canlanmanın katkısı büyüktü. Almanya'da ortaya çıkan işgücü talebi sayesinde Türkiye Almanya'ya işgücü ihraç etti ve bu durum Türkiye'de işsizlik oranının düşük kalmasını sağladı. Bunun yanı sıra Almanya'ya giden Türk işçileri sayesinde ülkeye akan büyük bir miktarda döviz sanayileşme

için gereken sermaye ve hammaddenin sağlanmasında, dış ödemelerin yapılabilmesinde kolaylıklar sağladı.

Ne var ki bu büyüme uzun süreli olamadı. Tarım ve sanayi DPT'nin öngördüğü büyümeyi gerçekleştirirken, inşaat ve hizmet sektörlerindeki büyüme öngörülen hedefleri aştı. Ayrıca 1973'te Almanya'ya işçi ihracı durdu.

Ekonominin bu yeni gidişatı 1960'ların sonuna gelindiğinde Türk toplum yapısında da büyük bir değişime neden oldu. Bu tarihe kadar ağırlıklı olarak bir tarım ülkesi olan Türkiye'de bu tarihten sonra güçlü bir sanayi sektörü oluştu. Dolayısıyla bu, köylülerin daha iyi bir iş ve daha iyi hayat şartlarını elde etmek için kent ve kasabalara göçünün artması ile hızlı bir kentleşme sürecini başlattı.

Emre Kongar, kentlere göç ile başlayan gecekondulaşma sürecinin aynı zamanda yeni bir toplumsal katman yarattığından söz eder. Buna göre bu katman; zamanla kendi içinde de farklılaşarak işçi, esnaf ve tüccar olarak farklı sınıflara ayrıldı. Dahası göç ve bu göçten etkilenen kentleşme ve gecekondulaşma bu tarihten itibaren Türkiye'nin toplumsal ve kültürel sürecinde oldukça etkili olmuştur. Kongar bu sürecin Türkiye'nin toplumsal ve kültürel oluşumundaki etkilerini şöyle aktarır:

Gecekondulaşma olayı, beraberinde, hem kentsel toprakların yağmasını, hem kentsel planlamanın rafa kaldırılmasını, hem de kentsel rantın paylaşımında, yasa dışı örgütlenmelerin (toprak mafyasının) toplumsal ve ekonomik egemenliğini getirdi. Kente gelen bu nüfusun, kentlileşmemesi, yani kentsel değerleri benimseyememesi, bu insanların içinde yaşadıkları toplumla bütünleşmek için, bir yandan hemşehrlik bağlarını, bir yandan siyasal partilerin il ve ilçe teşkilatları gibi yerel örgütlenmelerini, öte yandan da "tarikatlar ve cemaatler" olarak, "siyasal İslamı" kullanmalarını gündeme getirdi (Kongar,1998:151).

Bunun yanı sıra bu nüfus endüstri ve hizmet sektörü için ucuz iş gücü sağlarken, işportacılık, simitçilik, ayakkabı boyacılığı gibi işlerin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Yine bu sürecin bir sonucu olarak bir "arabesk kültürü" doğmuş, bir süre sonra "pop kültür" anlayışı içinde evrensel ve ulusal etkileşimlere de açılan bu "arabesk kültür" 21. Yüzyılda da hem günlük yaşamda, hem de sanat ve edebiyatta daha uzun süre kendini hissettirecektir" (Kongar, 1998:152).

Gelişen endüstri ile birlikte önceden ithal edilen pek çok ürün Türkiye'de üretilmeye başlandı. Örneğin kent ve kasabalarda pek az bulunan radyo çok küçük yerleşim yerlerinde

bile olağan hale geldi. Endüstrileşme ve sanayileşme toplumun tüketim alışkanlıklarını değiştirerek ülkeyi bir tüketim toplumuna dönüştürdü. Bu yeni tüketim olgusu fiyatların sürekli artmasına bunun doğal sonucu olarak da enflasyonun yükselmesine neden oldu.

Ayrıca 1961 Anayasa'sının getirmiş olduğu yasalar ile birlikte toplumun her kesimi daha çok hak ve özgürlükten yararlanıyordu. Üniversitelere, sivil toplum kuruluşlarına, hızlı sanayileşme ile birlikte varlığı iyice belirginleşen işçi sınıfına örgütlenme hakkı veren yasalar toplumsal değişimde önemli bir rol oynuyordu. Bu toplumsal değişimde etkin olan iki yeni örgütlenme ortaya çıkmıştır. Birincisi; hızlı sanayileşme süreci ile birlikte ortaya çıkan işçi sınıfının hükümet yanlısı Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu'ndan (Türk-İş) ayrılarak kurdukları Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonudur (DİSK). Diğeri ise, giderek güçlenen sanayi burjuvazisinin kendi çıkarlarını korumak için kurdukları Türk Sanayicileri ve İş Adamaları Birliği'dir (TÜSİAD). Bu iki örgütlenme emek ve sermaye arasındaki çekişmenin odağı olmuş, 1971 askeri muhtırasına giden süreçte önemli rol oynamışlardır.

27 Mayıs askeri müdahalesinden sonra Demokrat Parti'nin kapatılmasının ardından Demokrat Parti'nin seçmen kitlesine talip iki yeni parti kuruldu. Biri Ragıp Gümüşpala'nın başkanı olduğu Adalet Partisi diğeri ise Ekrem Alican'ın önderlik ettiği Yeni Türkiye Partisidir. 1961 anayasanın yarattığı hak ve özgürlükler sol partilerin de eskisine nazaran daha rahat bir oluşum içine girmesini sağlamıştır. Bu dönemde “ortanın soluna kayan” CHP dışında en önemli sol parti Türkiye İşçi Partisi'dir. 1960-1970 arası dönemde kurulan ve Türkiye'nin sonraki siyasi hayatında etkin olan diğeri iki partiden biri Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi olarak kurulan ve Alparslan Türkeş'in başkanlığı ile birlikte Milliyetçi Hareket Partisi adını alan sağ parti ile Necmettin Erbakan önderliğinde kurulan Milli Nizam Partisi'dir.

1965-1980 arası Türkiye siyasi hayatında etkin olan bu partiler arasında dönemin Türkiye'sini en çok etkileyen ve gerek koalisyon hükümetleri içerisinde gerekse tek başına iktidarlığı döneminde ülkenin gidişatında etkin olan parti 1965'te Ragıp Gümüşpala'nın ardından başkanlığa seçilen Süleyman Demirel ve onun Adalet Partisi'dir. Bu dönemin CHP'si ise gelecek vaat eden genç siyasetçi Bülent Ecevit ve onun söylemleriyle partinin “ortanın solu” olarak kazandığı kimlikle siyasette etkin olmuştur. Arkasına aldığı işçi sınıfı ve bu çerçevede verdiği sınıf mücadelesi dönemin İşçi Partisinin kimliğini oluşturmaktadır. Necmettin Erbakan'ın Milli Nizam Partisi siyasal İslam'ın sözcülüğünü üstlenirken Alparslan Türkeş'in önderlik ettiği Milliyetçi Hareket Partisi aşırı ulusalcı bir siyaseti benimsedi.

Bu dönemde yeni anayasanın tanıdığı özgürlükler dolayısıyla ülke daha çok siyasallaştı pek çok sol örgüt kuruldu ve üniversitelerde solcu öğrenciler çoğalmaya başladı. Ayrıca 1950'lerde başlayan Kıbrıs krizinin tırmanması ile bu zamana dek hükümetler tarafından izlenen Batı özellikle Amerika yanlısı siyaset de sorgulanmaya başladı. Bu Amerika karşıtı söylem Türkiye'de sağ ve solun yeni siyasal söylemler çerçevesinde kamplaşmasına neden oldu. Ahmad'a göre:

Anti-Amerikancılık bir dış siyaset meselesi olmaktan çıktı; ülke kabaca Amerikancı sağ ve anti-Amerikancı sol olarak tanımlanan iki kamp halinde kutuplaştı. Aslında anti-Amerikan kampı oluşturanlar, solcuların yanı sıra, çeşitli renklerden neo-Kemalist ulusalcıları da kapsıyordu ve bu iki kesim, bu konuda genellikle örtüşüyordu. Bu kişiler Türkiye'nin içinde bulunduğu durumun nedenini, önderliğini Birleşik Devletler'in yaptığı kapitalist Batı'ya bağımlılık ve onun tarafından sömürülme biçiminde değerlendirmeye başladılar. (...) Sağ, komünist olarak lanetlediği yeni radikal ulusalcılığın bu tutumu karşısında endişeye kapıldı. Neo-Kemalistler ulusalcılığı kendi ideolojilerinin öğretilerinden biri haline getirmeyi başardıkları için, o zamana kadar ulusalcılığı kendi tekelinde tutmuş olan sağ, bir karşı güç olarak İslâm kullanmak zorunda kaldı (Ahmad, 1995:169,170).

Sağ ve sol arasında başlayan bu siyasal kamplaşma toplumun pek çok kesiminde özellikle de üniversitelerde 1960'ların sonu ve 1970'ler boyunca gittikçe şiddetlenerek sürdü. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında artan siyasal gerilimlere dünyada meydana gelen olayların da eklenmesi, artan enflasyon, işsizlik gibi ekonomik sorunların da büyümesi Türkiye'de yeni bir askeri müdahale ile sonuçlandı.

Türk Silahlı Kuvvetleri'nin "mevcut anarşik ortamı ortadan kaldıracak, Atatürk'ün görüşlerinin ışığında anayasanın öngördüğü reform yasalarını çıkaracak güçlü ve itibarlı bir hükümetin demokratik ilkeler çerçevesinde kurulması" ifadesi aydınlar tarafından olumlu karşılanıp umut vaat etse de "yasa ve düzenin yeniden kurulması" çerçevesinde girişilen eylemler bu umudu söndürdü. Türkiye İşçi Partisi ve Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu, Dev Genç gibi şiddet olaylarından sorumlu tutulan gruplara kapatma davasının açılması askeri müdahalenin yönünü de gösterdi. Bütün sol düşünceler, cezalandırıldı, bastırıldı ve ezildi. (Kongar: 1998, 174)

Bu dönemde askerlerin desteğiyle hükümet sivil topluma karşı anayasayı güçlendirecek düzenlemeleri yapmış, her türlü muhalefeti ortadan kaldırabilmek için özel güvenlik mahkemeleri kurulmuş, üniversitelerin kuralları yeniden düzenlenmiş ve sendikalar etkisiz hale getirilmiş ve İşçi Partisi kapatılmıştır.

1973'ten itibaren başlayan ve sürekli bir istikrarsızlık yaratan koalisyon hükümetleri döneminde Türkiye'de düzenin sağlanması başarısız oldu. Politikacılar seçim siyasetlerine göre düşünmeye devam ettiler. Şiddet ve terör eylemleri doruk noktasına ulaşırken ekonomi de her geçen gün kötüye gitti.

1973'ten sonraki yıllar, Türkiye'nin yönünü bulamayan zayıf ve kararsız hükümetler tarafından yönetildiği en kötü dönemdi. Bu dönemde ekonomi sadece 1973 petrol şokuyla uğraşmak zorunda kalmadı. Avrupa'nın Türk işçisi talebinin sona ermesine yol açan ekonomik krizin darbelerine de katlanmak zorunda kaldı. (...) Sıkıyönetim rejiminin güçlendirilmesine rağmen, terörizm ezilemedi, giderek hız kazandı. Artık günde ortalama yirmi kişi öldürülüyordu. (...) periyodik olarak eski başbakan Nihat Erim ya da DİSK eski başkanı Kemal Türkler gibi önemli kişiler de hedef olmaya başladı. Alevilere karşı toplu şiddet sürdü (Ahmad, 1995:208).

Şiddet ve terör olaylarının yanı sıra istikrarsız koalisyon hükümetleri kötü giden ekonomi ile de mücadele edemediler. Ve bunların bir sonucu olarak "24 Ocak Kararları" olarak bilinen IMF reçetesi Demirel'in başbakanlığı döneminde baş ekonomik danışman olarak atanan Turgut Özal tarafından katı bir şekilde uygulamaya sokuldu. Daha önceki ekonomik politikaların aksine bu kararlar iç pazardan ziyade ihracat temeline dayanan bir ekonomi kurmak için tasarlanmıştı.

1980 yılında Türkiye'nin içinde bulunduğu durum tahammül edilemez bir noktaya gelmiş ve bir askeri müdahale herkes tarafından kaçınılmaz görünüyordu. Bunun yanı sıra 24 Ocak Kararlarının uygulanabilmesi için de bir istikrar gerekiyordu. Ahmad'a göre 1980 askeri darbesinin yapılmasının arkasında Türkiye'nin içinde bulunduğu kaosu yanı sıra IMF tarafından önerilen 24 Ocak Kararlarının uygulanabilmesi için gerekli ortamın sağlanması amacı da yatıyordu. Özal, ekonomiyi düzeltebilmek için kendisine istikrarın sağlanacağı beş yıllık bir süre verilmesini istiyordu. 1980 askeri müdahalesinin amaçlarından birinin de bu durum olduğu düşünülmektedir. (Ahmad, 1995:211). Nitekim Doç. Dr. Alev Özkazanç da bu düşünceyi destekler:

1980 öncesinde ekonomi tüm göstergeleriyle derin bir kriz içine girmiş bulunuyordu. Bu krizden çıkış yolu ancak 24 Ocak 1980 kararları ile bulunacaktı. Bu yeni modelin siyasi varoluş koşullarını sağlayan güç, 12 Eylül darbesi oldu (Özkazanç, 2012:105).

Silahlı Kuvvetler, Özal'a ihtiyaç duyduğu ortamı sağlamanın yanı sıra bütün toplumu depolitize edecek, istikrarı sağlayacak bir siyasal yapılanma oluşturmak üzere 12 Eylül

1980’de General Kenan Evren önderliğinde yönetime el koydu. Böylece Türkiye tarihinde Özal’ın damgasını vurduğu yeni bir siyasal ve toplumsal değişim dönemi başladı.

#### **1.4. 1980-1990 Özal Dönemi ve Ardından Gelen Koalisyon Hükümetleri**

12 Eylül 1980 askeri müdahalesi, yaşanan siyasal çalkantılar, sağ-sol kamplaşmasının aşırı uçlara varması ile yaşanan şiddet ve ciddi boyutlara ulaşan ekonomik kötüye gidişin sonucunda ortaya çıkmıştır. Ülkede yasa ve düzeni sağlamak amacıyla yapılan bu müdahale getirmiş olduğu kurumlar, sergilemiş olduğu tutumlar ile Türkiye’nin siyasal ve toplumsal hayatında bu dönemden sonra başlayacak pek çok olumsuz gelişmenin de sorumlusu olarak görülmektedir.

12 Eylül 1980 askeri müdahalesinden sonra Genelkurmay Başkanı Kenan Evren önderliğinde 1983 seçimlerine kadar ülkeyi yönetecek bir Milli Güvenlik Kurulu kuruldu. Başbakan darbeyi planlayanlardan biri olan emekli amiral Bülent Ulusu oldu. Bürokrat, emekli subaylar ve profesörlerden oluşan hükümet tarafından Turgut Özal ekonomiden sorumlu başbakan yardımcılığına, Özal’ın yakın arkadaşı olan eski Merkez Bankası başkanı Kaya Erdem de Maliye Bakanlığı’na getirildi (Zürcher, 1999:407).

Askeri yönetimin en temel amacı ülkenin siyasal ve kurumsal olarak yeniden yapılandırılmasıydı. Ekonomi Özal’ın ellerine bırakılırken askeri yönetim de toplumu ve özellikle gençleri siyasetten arındırma işine girişti. Bu arındırma işi, ağırlıklı olarak sosyal demokratlar, devrimciler, sendikacılar gibi sol görüşün yanı sıra aşırı sağ da hedef almıştır.

Bu çerçevede pek çok tutuklama ve ardından yargılama yapıldı. Tutuklamalar günlük hayatın olağan bir durumu haline gelirken, gözaltında işkence sistematik hale geldi. Sıkıyönetim işkencenin varlığını inkâr etmemekle birlikte bunun eğitimsiz polislerin işi olduğunu savunmaktaydı. Bu işkenceler Avrupa kamuoyu tarafından duyulduğunda rejim uluslararası kamuoyu tarafından eleştirildi. Ancak, Türkiye’nin bölgede artan önemi dolayısıyla Amerika’nın yardımlarının sürmesi rejimin kendinden emin bir şekilde yoluna devam etmesinin önünü açtı. Bu arada öngörülen siyasal yeniden yapılanma çerçevesinde eski parlamentonun bütün üyeleri beş yıl, siyasal parti liderleri de on yıl süreyle siyasal faaliyetler açısından yasaklandı ve yeni Yüksek Öğretim Yasası kabul edildi.

MGK, Ekim 1981’de yeni anayasa taslağını hazırlamak üzere bir danışma meclisi atayarak siyasal yapılanma için ilk adımı attı. 17 Temmuz’da kamuoyuna sunulan anayasa sendika ve grev haklarını belli koşullara bağlayarak, basına bir çeşit sansürle basın

özgürlüğünü kısıtlayarak pek çok hak ve özgürlüğü ortadan kaldırılıyordu. Bu anayasayla birlikte başbakanın yetkileri genişletiliyor, cumhurbaşkanına kriz durumunda parlamentoyu feshetme, genel seçimlere gidebilme, çıkarılan yasaları veto edebilme ya da referanduma götürebilme gibi pek çok yetki veriliyordu. Ayrıca cumhurbaşkanı, yüksek bürokratların yanı sıra bütün askeri mahkeme hâkimlerini seçme, genelkurmay başkanını (başbakana danışarak) atama, MGK'yı toplama ve başkanlık etme yetkilerini kazandı. Ve son olarak cumhurbaşkanının imzaladığı emir ve kararlara dava açılması da 1982 Anayasası ile yasaklanıyordu.

Yeni anayasa referandumla kabul edildi. Her ne kadar referandumda anayasaya “evet” ile Evren’in cumhurbaşkanlığını “evet” demenin bir arada olması eleştirilse de referandum yüzde 91,37 gibi yüksek bir oranla kabul gördü. Anayasanın böyle bir oranda kabul görmesi sivil yaşama dönme isteğinin bir sonucu olarak değerlendirilmektedir (Ahmad, 1995:218).

1983'te yapılan seçimleri Turgut Özal'ın kurduğu Anavatan Partisi kazandı. Özal, partisi üzerinde tartışmasız bir denetime sahipti, belirli makamlara kimlerin getirileceği parti içi bir konsensüsle değil Özal'ın kişisel kararları ile belirleniyordu. Bazı makam ve mevkiler, yakın dostlara akrabalara veriliyordu. Bu açıdan parti içinde ortaya çıkan muhalefet de zamanla ortadan kaldırıldı ve Özal'ın parti içindeki iktidarı sağlamlaştırıldı. Fakat Anavatan Partisinde parti içi sadakat belirli çıkarlar çerçevesinde oluşturulan bir bağlılıktı (Zürcher, 1999:412).

1986 yılında seçimler yaklaşırken eski liderler yeni isimler altında kurulan partilerin başında siyaset sahnesinde görünmeye başladılar. Süleyman Demirel, Doğru Yol Partisi, Bülent Ecevit, Demokratik Sol Parti, Necmettin Erbakan Refah Partisi, Alparslan Türkeş Milliyetçi Çalışma Partisi ile siyaset sahnesine dönerken Halkçı Parti ve SODEP de Sosyal Demokrat Halkçı Parti adı altında birleştiler. Özal'ın bu gelişmeler karşısında tutumu seçim yasasını değiştirerek yüzde 10 baraj uygulaması getirmek oldu.

Özal, eski siyasi liderlerin yasaklarının kaldırılıp kaldırılmaması konusunda referanduma gitti. “Hayır” oyu kullanılması için yaptığı kampanya işe yaramadı ve 1987'de eski parti liderlerinin siyasal hakları geri verildi. Kasım ayında yapılan seçim sonuçları Özal'ın seçim yasasında yaptığı değişiklik sayesinde Özal'ın üstünlüğü ile sonuçlansa da Özal iktidarı bu sebeple meşruluğunu yitirdi. Demirel tarafından “seçim yasası hükümeti” olmakla sürekli bir eleştiriye maruz kaldı (Zürcher, 1999:418).

Ayrıca Özal'ın söz vermiş olduğu, enflasyonu düşürmek, ekonomiyi düzeltmek, “orta direğin” temsilcisi olmak gibi vaatleri yerine getirememesi seçmen tabanında bir aşınmaya yol açtı. Bunun yanı sıra iktidarı döneminde ortaya çıkan pek çok yolsuzluk ve rüşvet iddiaları da Özal'ın itibarını zedelemişti. 1989 yerel seçimleri Özal için hüsrarla sonuçlandı.

Anavatanlı belediye başkanlarının izledikleri kayırma ve popülist politikalara rağmen, partisinin itibarı beş yıl içinde yüzde 45'ten 22'ye düşmüştü. Bir “Özal Hanedanı” hakkında çıkarılan söylentilerle belirlenen büyük yolsuzluklardan kurtulmak mümkün olmadı. “Özal Hanedanı”nın üyeleri büyük bir servet biriktirmişlerdi ve bunu aşırı bir gösterişle sergiliyorlardı (Ahmad, 1995:233).

Bu şartlar altında yaklaşan Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Özal'ın aday olmayacağı düşünülse de Özal aday olabileceği imasında bulunuyordu. Bu sırada 250 binden fazla Türk'ün Bulgaristan'dan kitle halinde göç etmesi dikkatleri başka yöne çekti. Özal, 31 Ekim 1989'da sadece kendi partisinin üyelerinin oy verdiği, muhalefetin seçimi boykot ettiği bir seçim ile Türkiye'nin sekizinci cumhurbaşkanı oldu.

Özal'ın kurduğu Anavatan Partisi bir taraftan eskiyi temsil etmeme iddiasını taşıırken diğer yandan bütün bu partilerin görüşlerini bir araya toplayan bir merkez parti olma iddiasındaydı. Adalet Partisi kadar muhafazakâr, gelenekselciler kadar İslamcı, MHP kadar milliyetçi, sosyal adalete olan inancından dolayı da CHP kadar ortanın soluydu. (Ahmad: 2006). Alev Özkazanç'ın ifadesi ile ANAP “milliyetçi-muhafazakâr-serbest piyasacı-sosyal adaletçi” (Özkazanç, 2012:110) olma iddiasındadır.

1980 öncesinde “aşırı” potansiyellerini fazlasıyla gerçekleştirmiş olan merkezkaç unsurlar, bu kez Özalizmin ekonomizm ilkesine eklenerek ehlileştirilmeye çalışıldı. Bu bağlamda milliyetçilik, 1980 öncesi söylemde öne çıkan ırkçı, şoven, anti-komünist vurgularından arındırılarak, milletine iyi hizmet vererek çağdaşlaşma yarışında Batı'ya ulaşma şeklinde bir ilerlemecilik olarak yeniden formüle edildi. Benzer şekilde, “tutuculuk” anlamına gelmediği her fırsatta belirtilen “muhafazakârlık”, çağa uygun olan örf ve adetlerin korunması ya da aslında İslami, iktisadi gelişmeyle tanımlanan çağa uygun şekilde yeniden yorumlanması olarak savunuldu. İslami gelenekler doğrultusunda “fakire yardım etmek” ya da iktidar yıllarında inandırıcılığı hızla aşınacak olan “ortadireği güçlendirme” fikrine indirgenen “sosyal adaletçilik” ilkesi marjinal bir eğilim olarak bir kenara bırakılırsa, milliyetçi-muhafazakar-liberal sentezin eklemleyici ilkesi, özellikle Özal tarafından dile getirilen ekonomizm oldu (Özkazanç, 2012:110).



Bu çerçevede Özal, kendi yönetimini ekonomik yenilenmenin gerçekleşeceği bir geçiş dönemi olarak değerlendiriyordu. Özal döneminde karma ekonomiden serbest piyasa ekonomisine geçilmiş ve küresel piyasaya girebilmek için birtakım değişiklikler yapılması gerekmiştir. Bunların başında devletin ülkenin altyapısını hazırlamak için müdahale ettiği üretimden çekilmesi geliyordu. Böylece özel sektör ve yabancı yatırımcılar üretimde başat rolü üstlenebileceklerdi. Bundan başka devletin bazı kuruluşları özelleştirmesi, korunan sanayi dallarından korumayı kaldırması gerekiyordu. Bu korunmanın kaldırılması ile rekabet etkin hale getirilecek ve bunun sonucunda sadece en iyi olan ayakta kalacaktı. Bundan herkes, özellikle daha ucuz ve daha kaliteli mallara sahip olan tüketiciler yaralanacaklardı. Bu çerçevede sanayi de dış pazara açılmasını sağlayacak kaliteli mallar üretmeye teşvik edildi (Özkazanç, 2012:110).

Bu ekonomik politikaların önemli sonuçlarından biri gelir dağılımında yarattığı eşitsizliktir. Daha doğrusu zaten bozuk olan gelir dağılımının zenginler lehine bozulmasıyla zenginler daha zenginleşirken, alt ve orta sınıf daha da fakirleşmiştir (Zürcher, 1999:431).

Özal ekonomi politikaları çerçevesinde ücretlerde keskin bir düşüş yaşanmıştır. Bu politikanın gerekçesi ise ihracat için gerekli fazlayı yaratmak için tüketimin azaltılması amacıdır. Bu politikayı desteklemek için kent toplumunun bütün kesimlerini içeren bir kampanya başlatıldı. Buna göre işçilerin aşırı ücret aldıkları ve bunun ekonomik kalkınmanın önünde bir engel olduğu iddia ediliyordu. (Ahmad, 1995:238).

Bu ekonomi politikaları halkın büyük çoğunluğunu mağdur etmesine rağmen işe yaradı ve enflasyon düştü, döviz ve yabancı malların rahatlıkla bulunması sağlandı. Ülkede bir ihracat mucizesi dönemi yaşanıyordu. Bunun en temel sebebi ise 1980-1988 arasında yaşanan İran-İrak savaşı ile ortaya çıkan talep sayesinde Türkiye’de Ortadoğu’ya yapılan ihracatın Avrupa’ya olan ihracatı geçmesiydi. Fakat bu ihracat mucizesi aynı zamanda ekonomide bir yozlaşmayı da beraberinde getirdi. Özel sektör devletten teşvik alabilmek için “hayali ihracat” yaparak büyük paralar kazanıyordu.

Ekonomide yaşanan bu gelişmeler ile birlikte Türkiye keskin bir toplumsal dönüşüm dönemine girdi. Zenginlerin daha da zenginleştiği ve alt-orta sınıfın gittikçe fakirleştiği ekonomik şartlar Özal ve onun partisine yakın olan bir kesimin gelişmesini sağlamıştır. Bu kesim, eski siyasal seçkinlerin sahneye hakim olduğu dönemin taşra burjuvazisi olarak nitelenen kesimdir. Tek parti döneminin ardından sahneye çıkan bu sınıf gittikçe güçlenmiş ve

1960 darbesinin ardından bu tabakanın bir üyesi olan Demirel'in iktidarı döneminde daha da güçlenmişti. Ahmad bu taşra burjuvazisinin niteliklerini şu şekilde anlatır:

1983'ten beri iktidarda olan bu taşra burjuvazisi dindarlığını saklamıyordu; çünkü söylemi ve kültürel değerleri hala dinsel olan bir ortamda yetişmişti. Laik dünya karşısındaki duruşları, mesleki yaşamlarıyla sınırlanmıştı ve teknik uygarlığı dışında Batı kültürüyle yakınlaşma eğilimi taşıyorlardı. Onlara göre Batı'yı esas olarak Amerika temsil ediyordu; çünkü çoğu Amerika'da eğitim görmüş ve orada uzmanlaşmıştı. Aldıkları eğitime ve modern dünya deneyimlerine rağmen genellikle dar kafalıydılar ve eksiklerini İslami söylemle kapatıyorlardı. Bunlar eski seçkinlerin noblesse oblige'inden (soylulara özgü sorumluluk duygusu) yoksundular ve bu nedenle bir bütün olarak halkın refahına pek ilgi göstermiyorlardı; başlıca kaygıları servet edinmek ve yakın zamanda kurdukları yeni düzeni korumaktı (Ahmad, 1995).

Bu sınıfın yönetimdeki ağırlığı sosyal ve kültürel hayatın değer yargılarında da bir dönüşümü başlatmıştır. Eski dönemin seçkinlerinin sosyal adalet ve refah söylemlerinin yerini taşra burjuvazisinin daha ve daha çok para kazanma yöntemleri ile ilgili söylemleri aldı. Türkiye bir yandan giderek İslamileşirken diğer taraftan ortaya çıkan bankerler ve bankacılık sisteminin yarattığı komisyoncuların aşırı faiz vaatleri parası çok az bir insanı bile cezbediyordu.

Ekonominin yarattığı bu yeni toplumsal yapı içinde bir tüketim patlaması yaşandı. Artık pahalı bile olsa pek çok mal piyasada hemen yerini alıyordu. Bu durum tüketicileri hedef alan reklamların tüketimi teşvik için daha ince yöntemler kullanmasına neden oldu. Örneğin araba satışları sadece yerli arabalar değil yabancı ve lüks otomobilleri de içine alacak şekilde aşırı bir talep artışı ile karşılaştı.

Yeni değer yargıları ile şekillenen toplumda gençlerin yönelişinde de köklü bir değişiklik görülmeye başlandı. Liberalizm ve serbest girişimcilik trendi gençleri de etkiledi ve devlet sektörü saygınlığını kaybetti. 1980'ler Türkiye'sinin bu parlak görünümünün ardında kalan ise işçi sınıfının bunalımlarıdır.

İşçi sınıfı 1980'lerde pek çok hak özgürlüklerin ellerinden alınması, hapse atılmak, siyasetten uzaklaştırılmak suretiyle ezilmenin yanı sıra hemen her dönemde olduğu gibi ekonomik kötü gidiş ve artan enflasyonun da faturasını ödemek zorunda kaldı. Bu koşullar işçi sınıfının yaşam standardını düşürdü. Bununla birlikte işçiler askeri yönetimin baskısının azalmaya başlaması ile kaybettikleri hak ve özgürlükleri kazanmak adına yeniden seslerini duyurmaya başladılar.

Bu dönemin en önemli meselelerinden biri pek çok yazar tarafından üzerinde durulan İslamın siyasallaşmasıdır. Özal ve partisine mensup pek çok insan Aydınlar Ocağı'nın önde gelen ideoloğu İbrahim Kafesoğlu'nun Türk İslam Sentezi olarak adlandırılan görüşlerini benimsiyordu. Aydınlar Ocağı, siyasal toplumsal ve kültürel konular üzerinde tartışmalar düzenliyor ve yayınların çoğalmasını destekliyordu. Özal'ın desteğini arkasına alan bu görüş toplumsal yaşamda etkin olmaya başlamıştır (Zürcher, 1998:419).

Turgut Özal'ın 1989'da cumhurbaşkanı olarak seçilmesi ile başlayan yeni siyasi dönem bir kararsızlık dönemi olarak adlandırılmaktadır. Özal'ın ardından gelen başbakan Yıldırım Akbulut, Özal'ın gölgesinde kalmış ve onun kuklası olarak nitelendirildiği için saygınlık kazanamamıştır. Bu istikrarsızlık döneminde, 1984'te başlayan ve giderek büyüyen Kürt isyanı, Ankara ve İstanbul'da işlenen siyasi cinayetlerin (Profesör Muammer Aksoy ve gazeteci Çetin Emeç'in öldürülmesi) yanı sıra İslami kesimin giderek yükselen sesi, ekonomik sorunlar ve yüksek enflasyon halkın yeni bir askeri müdahaleden endişelenmesine sebep oldu. Bu gelişmeler karşısında hükümet orduya ve polise geniş yetkiler veren anti-terör yasasını çıkardı ve ardından Güneydoğu'nun sekiz ilinde olağanüstü hal ilan etti.

Bu sırada başlayan Körfez Krizi ülkenin gündemini değiştirdi. Muhalefetin kararsızlığı Özal'ın inisiyatifi ele geçirerek Amerika yanlısı bir siyaset izlenmesini sağladı. Körfez Krizi ile Türkiye Iraklı Kürt mültecilerin akınına uğradı. Bu ise Kürt sorununu daha da ağırlaştırırken ekonomik olarak da soruna neden oldu. ANAP zayıflayan konumunu ve parti içinde milliyetçi-dini gruplaşmayı ortadan kaldıracak kişi olması umuduyla Mesut Yılmaz'ı genel başkan olarak seçti.

1993 yılında Özal'ın ölümünün ardından Süleyman Demirel'in 9. Cumhurbaşkanı olarak seçilmesi ile birlikte 2002 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidara geleceği döneme kadar ki süreyi kapsayan bu dönem, istikrarsız koalisyon hükümetleri, büyük ekonomik kriz, yolsuzluk, rüşvet gibi olayların yoğun olarak gündemde olduğu bir dönemdir. Ayrıca 1984 yılında ortaya çıkan PKK terörü bu dönemde doruk noktasına ulaşmış, çok sayıda insan teröre kurban verilmiştir. Yine bu dönemde Necmettin Erbakan önderliğinde kapatılıp yeniden açılan partiler çerçevesinde siyasal islamın yükseldiği tarihe post-modern darbe olarak geçen 28 Şubat olayı yaşanmıştır. 1999 yılında PKK lideri Abdullah Öcalan'ın yakalanması ülkede milliyetçi eğilimin yoğunlaşmasına neden olmuştur. Bu dönemin bir diğer önemli olayı ise 17 Ağustos ve 12 Kasım 1999'da meydana gelen ve ülkeyi sarsan depremlerdi. Devlet bu büyük yıkım karşısında pasif kalmış, ve yaşanan krizi iyi

yönetememiştir. 5 Mayıs 2000’de görev süresi dolan cumhurbaşkanı Süleyman Demirel’in yerine meclisteki partilerin görüş birliğine varması ile Anayasa Mahkemesi başkanı Ahmet Necdet Sezer seçildi. Şubat 2001’de Ahmet Necdet Sezer ile dönemin başbakanı Bülent Ecevit arasında yaşanan kavga çok ciddi bir ekonomik ve siyasal krize neden oldu.

Türkiye yaşanan büyük ekonomik krize rağmen Avrupa Birliği’ne girmek için, ekonomik reform, insan hakları kriterleri ve azınlıkların (Kürtlerin) korunmasını içeren düzenlemeleri uygulamayı, aynı zamanda IMF’nin enflasyonu düşürmek, bütçe açığını küçültmek için askeri harcamalarda kısıntı öngören önerisini kabul etti. Bu sırada Türkiye’yi içinde bulunduğu büyük ekonomik krizden kurtarmak üzere IMF yeniden müdahale etti Dünya Bankası başkan yardımcılarında Kemal Derviş ekonomiden sorumlu bakan olarak atandı. Türk Hava Yolları, Petrol Ofisi, PETKİM, BOTAS, Vakıfbank, TEDAŞ ve TEKEL’in özelleştirilmesine karar verildi.

Türkiye’de yaşanan ekonomik kriz sonucunda uygulanan IMF programı toplumun büyük kesiminde ekonomik bir çöküşe neden oldu. Fabrikalar kapandığı için işsizlik büyük oranda artmış, ilaç firmaları Türkiye’ye ithalatı durdurduğu için insanlar ilaçsızlıktan ölüyorlardı. “Başbakanlık önünde üç çocuk annesi bir kadın “açlıktan ölüyorum” diyerek kendini yakmıştı (Ahmad, 2006:216)”. Dahası aileler bölünüyor ve suç oranı da gittikçe yükseliyordu.

Dönemin hükümeti, ANAP-MHP-DSP tarafından oluşturulan başbakanlığını Bülent Ecevit’in yürüttüğü bir koalisyon hükümetidir. Bu ortamda hükümet AB için gerekli reformları anayasa değişiklikleri ile gerçekleştirmeye çalışıyordu. Pek çok konuda görüş birliği içinde olan hükümet idamın kaldırılması (ve dolayısıyla Öcalan’ın idamı konusu), Kürtlere tanınacak hak ve özgürlükler konusunda anlaşamıyordu. Bu konuda muhalefet eden lider, kendi tabanını kaybetme kaygısı taşıyan Devlet Bahçeli idi. Ancak Ecevit’in hastalanması hem ekonomik hem de siyasal olarak ülkeyi olumsuz etkiledi. Ecevit, hükümet AB ve ekonomik iyileşme ile uğraşırken koalisyonun dağılıp bir krize yol açacağı endişesi ile istifa etmedi. Bu durumda koalisyon felç oldu. Devlet Bahçeli’nin erken seçim önerisi krizi tetikledi DSP’den Hüsamettin Özkan ve İsmail Cem gibi bakanların ve pek çok milletvekilinin istifası ile sonuçlandı. İsmail Cem, Hüsamettin Özkan ve Kemal Derviş, Yeni Türkiye Partisini kurdular. Ecevit, 16 Ağustos 2002’de ülkeyi erken seçime taşımayı kabul etti.

2002 yılında yapılan seçimlerden Saadet Partisi'nden ayrılan bir grubun Recep Tayyip Erdoğan önderliğinde kurduğu Adalet ve Kalkınma Partisi'nin galip çıkması, pek çok kesimde şaşkınlık yaratmıştır. Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidarı Türkiye tarihinde yeni bir süreci başlatmıştır.

### **1.5. 2000-2014 AKP Dönemi**

3 Kasım 2002 yılında yapılan seçimler Adalet ve Kalkınma Partisi'nin seçim zaferi ile sonuçlandı. Yüzde 34 oy oranı ile AKP tek başına hükümet kurabilecek konuma gelmiş, yüzde 19 oy alan CHP ise meclise giren tek muhalefet partisi olmuştu. “Seçmenler sanki eski parti liderleri Bülent Ecevit, Devlet Bahçeli, Necmettin Erbakan, Mesut Yılmaz ve Tansu Çiller'i bir kenara atmış gibiydi (Ahmad, 2006:219).

2002 seçimleri Türkiye'nin siyasal tarihinde yeni bir döneme işaret eder. Bu tarih itibari ile başlayan AKP iktidarı bundan sonra girdiği üç seçimde (2002, 2007, 2011) gittikçe büyüyen bir oranda oy kazanmış ve böylece başlangıçta şüphe ile yaklaşılan iktidarını meşrulaştırmayı başarmıştır.

AKP'nin siyasal kimliği, “milli görüş” hareketi içinden gelmesi dolayısıyla çok fazla tartışma konusu olmasının yanı sıra bir kutuplaşma da yaratmıştır. Ancak Özkazanç'a göre AKP, 28 Şubat sürecinden ders almış ve kimliğini küresel-tarihsel bir bağlamda yeniden yorumlamıştır. Buna göre AKP;

Kendi İslami geleneğini ve kendi tabanının siyasi ve iktisadi talep ve eğilimlerini muhafazakâr bir neo-liberal küreselleşme programına eklemeye ve bu çerçevede kendisini de bir merkez sağ parti olarak konumlandırmaya çalışan bir güç olarak görülmelidir. Kendi söylemiyle AKP, DP ve ANAP geleneğinin devamı olan “muhafazakâr-demokrat” bir partidir (Özkazanç, 2012:117).

Ahmad da AKP'nin siyasal kimliği konusunda bu görüşü destekler ve AKP'nin kökleri siyasal İslam da olmasına rağmen merkeze kaydığını ve kendisini tıpkı Avrupa'nın Hristiyan demokratları gibi Müslüman Demokrat olarak tanımladığını, aynı zamanda partilerini laik demokrat bir parti olarak nitelediklerini ifade eder.

AKP dönemi Türkiye'nin siyasal anlamda yeniden yapılandığı büyük bir dönüşüm dönemidir. Bu sürecin en önemli etkeni ise 2005 yılında AB'ye katılım müzakerelerinin başlaması dolayısıyla AB uyum için gerekli reformların gerçekleştirilme sürecinin hız kazanmasıdır. AB'ye uyum çerçevesinde izlenen politika “neo-liberal yeniden yapılanmanın

derinleşmesi ve liberal demokrasinin güçlendirilmesi” şeklinde olmuştur. AKP bir yandan neo-liberal bir dönüşüm sürecini takip ederken diğer taraftan tabanının talepleri çerçevesinde İslami-muhafazakâr bir gündemi de birlikte sürdürmüştür. Bu çerçevede AKP izlediği neo-liberal ekonomi çerçevesinde büyük sermaye kesimleri ile kendi tabanını da içine alan küçük ve orta ölçekli İslami sermaye kesimleri arasında bir çıkar birliği oluşmasını sağlamıştır. Bu sayede 1980’ler ile güçlenmeye başlayan İslami sermaye TÜSİAD önderliğinde olan büyük sermayeye eklemlenmiştir. AKP arkasına aldığı büyük sermaye sayesinde liberal küreselleşme politikasını başarıyla uygulamıştır (Özkazanç, 2012:117).

AKP, enflasyonun düşürülmesi, ekonomik büyümenin sağlanması, yabancı sermaye akımının hızlanması gibi başarılarının yanı sıra sermaye yanlısı bir politika izlemesi dolayısıyla da sermaye kesiminin desteğini arkasına almayı başarmıştır. Emeğe karşı sermayenin daha ön planda tutulduğu AKP politikaları ile ücretler esnekleşmiş, geçici istihdam yeni iş yasasında yer almış, sendika ve grev hakları baskılanmış, özelleştirme hız kazanmış, yararlanılması zorlaştırılan bir sosyal güvenlik yasası çıkarılmıştır.

AKP bir taraftan, esnek istihdam, işsizlik, kayıt-dışı istihdam, tarımın çözülmesi gibi politikalar ile yoksullaşmaya neden olurken diğer yandan AB uyum sürecinin de zorlamasıyla yoksulluk problemi ile de ilgilenmiştir. AKP kendine özgü olarak yaratmayı başardığı sosyal politika tarzıyla yoksul halk kesiminin oylarını almayı da başarmıştır.

Gelir dağılımı ve bölüşüm konusunda AKP, giderek artan sosyal harcamalar (eğitim, sağlık, sosyal güvenlik) yoluyla yoksullara kaynak aktarmıştır. En büyük kaynak aktarımı ise, özellikle belediyeler eliyle ayrımcı ve politik biçimde aktarılan sosyal yardımlar oldu (Özkazanç, 2012:118).

Bunun yanı sıra AKP yoksullukla mücadele konusunda İslami bir hayırseverlik politikası çerçevesinde bütün sivil toplum kuruluşlarını sorumluluk almaya teşvik etti. Ancak AKP’nin sosyal politikası, kendisine taraftar kazanmaya yönelik ayrımcı bir politika olarak değerlendirilmekte.

Doç. Dr. Alev Özkazanç’ın AKP dönemiyle ilgili yaptığı genel değerlendirme AKP döneminin oluşturmuş olduğu siyasal toplumsal yapıyı şu şekilde özetlemektedir:

AKP genel olarak bakıldığında çok “başarılı” bir hükümettir. AB, ABD ve genel küresel konjonktürden güç almakta, farklı sermaye kesimlerine seslenmekte, hassas dengelere rağmen orduyla pazarlık ve denge siyasetini başarıyla yürütmekte, seçmenden büyük bir iltifat görmekte, etkili bir entelektüel destek devşirmekte ve medyadaki etkinliğini sürekli artırmaktadır.

Örgütlediği bu güçle AKP birçok alanda hegemonik atılımlar yaparak içinden geldiği geleneği günün koşullarına göre uyarlama gayreti içindedir. Nitekim kendine yönelen çok yönlü ve çok güçlü bir dizi saldırıyı şu ana kadar başarıyla atlatmıştır. Bu özgüven ve kibir, yönetim anlayışına da yansımakta, bir yandan demokratik açılım yapmak için cesaret bulurken, öte yandan bunu meselelerin asıl sahipleri olan kesimleri marjinalleştirecek biçimde yapmaktadır. Buna karşın, AKP dışındaki siyasal ve toplumsal aktörlere baktığımızda durumun çok vahim olduğu görülür. Partiler siyasetinde merkez sağ boşalmış, merkez sol ise CHP nezdinde sıkışmış olduğu laiklik odaklı kısır siyaset çizgisinden ancak çok yakın zamanda, kısmen ve yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamıştır. Askeri ve yargısal bürokrasi güçlü tazyikler altında yeni döneme uyum göstermeye zorlanmaktadır ve asıl önemlisi Kürt muhalefeti dışında gerçekten güçlü bir toplumsal muhalefet yoktur, emek örgütleri ve diğer muhalif güçler çok parçalı ve çok zayıftır, Kürt muhalefeti de sürekli baskı ve tehdit altındadır. Bu durum, yani AKP hükümetinin gücü karşısında genel olarak diğer güçlerin mevzi kaybetmesi durumu anlaşılır bir endişe yaratmaktadır. Gerçekten yarattığı sosyal-psikolojik tepkiden bağımsız olarak geçiş döneminin demokrasi açısından yarattığı temel sorun, fazla güçlü ve hegemonik bir hükümet yaratmış olmasıdır. Bu güçlenme eğilimi, özellikle kamu bürokrasisinde kadrolaşma, yeni yargı reformu bağlamında hükümet-yargı ilişkisi ve hem yeni teknolojilerle hem de hukukiliği tartışmalı yetkilerle donanan emniyet örgütünün yeni yönelimleri, hükümetin medya üzerindeki baskı ve denetimi ve toplumsal yaşamda giderek artan muhafazakârlaşma gibi alanlarda açığa çıkmaktadır (Özkazanç, 2012:123,124).

2014 yılına gelindiğinde Abdullah Gül'ün ardından Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk kez halkın seçtiği bir cumhurbaşkanı olma sıfatını kazanan Recep Tayyip Erdoğan cumhurbaşkanı olmuştur. Ahmet Davutoğlu'nun başbakanlık koltuğuna oturmasıyla birlikte AKP iktidarı devam etmektedir.

## 2. BÖLÜM

### CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU

1923 yılında Atatürk tarafından Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulması ile birlikte siyasal ve toplumsal yaşamın her alanında büyük değişimler ve yenilikler yaşanmaya başlamıştır. Ülke her bakımdan bütün kurumlarıyla olduğu kadar toplumsal ve kültürel anlamda da çağdaş bir ulus-devlet olma yolunda hızlı bir gelişme ve ilerleme süreci içine girmiştir. Bu süreç siyasal anlamda altı yüz yıllık bir imparatorluğun ardından kurulan, temelleri halkın egemenliği çerçevesinde belirlenen bir rejim olması dolayısıyla yeni anayasası yeni kurumları ile eskiden bir kopuştur. Ancak ülkeyi modern bir ulus-devlete dönüştürecek atılımlar uygarlaşma yolunda bir batılılaşma ilkesini gerekli kılıyordu. Bu ise bir yandan 1.Meşrutiyet ve Tanzimat ile birlikte başlayan İttihat ve Terakki'nin batılılaşma çerçevesinde yaptığı reformların bir devamı olma niteliğini taşıırken diğer yandan daha köklü ve kapsamlı bir reform hareketi olması dolayısıyla ondan ayrılır.

Bu çerçevede pek çok yenilik hızlıca hayata geçirilmiştir. 1924'te cumhuriyetin asal ilkelerine uygun, temel hak ve özgürlükleri kapsayan anayasa kabul edildi. Aynı yıl ilköğretimin zorunlu ve parasız olmasını da içeren Tevhid-i Tedrisat yasası kabul edildi. 1925'te Hukuk Mektebi, 1928'de eğitim alanında çok önemli bir atılım olan İstanbul Üniversitesi kuruldu. Yine Türkiye'de okuma yazma oranını, eğitimi artırmak adına 1932'de Halkevleri ve Köy Enstitüleri kuruldu. 1925'te Şapka Kanunu, harf inkılabı, tekke ve zaviyelerin kapatılması, hafta sonu tatili, saat ve takvim gibi günlük yaşama ilişkin reformlar gerçekleştirildi. 1937'de Halk Partisi'nin altı temel ilkesi olarak belirlenen Cumhuriyetçilik - Laiklik - Devletçilik - Devrimcilik - Halkçılık - Milliyetçilik ilkelerinin kabul edilmesi ile yeni devletin çerçevesi belirlenir.

Yeni Türkiye'de kültürel bir alt yapı oluşturmak için de hemen harekete geçilmiş, bu alanda da pek çok kurumun temelleri atılmıştır. Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu, Türk kültürünü araştırma görevini yüklenecek Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi ile Türk insanının kültür ve sanatın çeşitli alanlarında uygulama yapmasını sağlayacak olan halkevleri kurulmuş, Cumhuriyet temel ilkelerine uygun bir tiyatronun oluşması için de 1936 yılında Ankara'da Devlet Konservatuvarı kurulmuş, bu kurumun ortaya çıkarmış olduğu eserlerin sahnelenmesi ve seyirci ile buluşması için 1941'de Tatbikat Sahnesi kurulmuştur. 1947'de Küçük Tiyatro'da sahnelenen oyunlara geçilmesiyle de, iki yıl sonra (1949'da) kurulacak olan Devlet



Tiyatrosu'nun temeli atılmıştı. Böylece, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu için de gerekli alt yapıyı sağlayacak adımlar atılmış oldu. (Yüksel, 2011:38)

Devlet konservatuvarı ile birlikte bir devlet tiyatrosunun temellerinin atılmasının yanı sıra sanatın diğer alanlarında da bir alt yapı oluşturulmasına yönelik girişimlerde bulunulmuştur. Musiki muallim mektebinin açılması, anıt ve yontular yaptırılması, müze ve sergi salonları açılması da Atatürk'ün ve sonra İsmet İnönü'nün kültür ve sanat konusundaki destekleyici tutumunu göstermektedir. Bu dönemin tiyatronun gelişimi konusundaki en önemli gelişmelerinden biri ise ilk Müslüman kadın oyuncunun sahneye çıkmasıdır (Şener, 1998:53).

Kısacası yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti toplumsal yaşamı bütün yönleriyle kapsayacak bir çağdaş ulus-devlet olma ülküsü doğrultusunda sanatı da gözardı etmemiş, özellikle tiyatro sanatının gelişimi için gerekli altyapının oluşturulması konusunda çalışmıştır.

## **2.1. 1923-1945 Atılım Yılları**

Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak 1945'de çok partili döneme geçilene kadar ki süreçte Türk tiyatrosu büyük bir atılım gerçekleştirmiş devlet sanatın gelişimini, gerek yaptığı yasal düzenlemeler, gerekse maddi destekler ile ortaya koymuştur. Bu dönemde diğer sanat dallarının yanı sıra özellikle tiyatroya büyük önem verildiği görülmektedir.

Atatürk, gerek sanatçıları ziyaret ederek gerekse vakit buldukça tiyatroya giderek tiyatroya bizzat destek vermenin yanı sıra Türkiye'nin ilk dramaturgu olarak da bazı çalışmalarda bulunmuştur. Bu anlamda kendi el yazısıyla Bay Önder oyunu üzerinde yaptığı düzeltmeler bulunmaktadır. (And, 1983:9). Ayrıca yazarlara oyunlar ısmarlıyor, konuları öneriyor, sonra yazılan metinleri okuyor, metin üzerinde değişiklik önerileri getiriyor, bu değişikliklerin gerçekleşmesini, oyunu yeniden okuyarak ve provalarda hazır bulunarak denetliyordu. Atatürk'ün oyunlar üzerinde yaptığı düzeltmeler genellikle Türkçenin doğru kullanımı, edebi yönden ve düşünce yönünden olmanın yanı sıra uygar ve çağdaş bir ulus devlet olabilmenin gerektirdiği görüşler üzerinedir. Örneğin; "Atatürk ısmarladığı oyunlarda en az bir kadın kişiliğinin bulunmasını istiyordu. Bu kadın, Türk kadının üstün erdemlerini kişiliğinde toplamalıydı"(And, 1983a:9).

Türk kadınının üstün nitelikleri ile tiyatro metinlerinde kendine yer bulmasının yanı sıra Türk tiyatrosunda o döneme kadar sahneye çıkması yasak olan Müslüman Türk kadınının sahneye çıkmasının desteklenmesi tiyatronun gelişmesi yolunda atılmış en önemli

hamlelerden biridir. Cumhuriyet'in ilanından birkaç ay önce Darülbedayi'nin İzmir'deki gösterimine Atatürk de gelmiş ve "Türk kadını sahneye çıkmadıkça Türk Tiyatrosunun gelişemeyeceğini belirtmiştir" (And, 1983:6). Özdemir Nutku, Atatürk ve Cumhuriyet adlı kitabında bu olayı şöyle aktarır:

1914 yılında, İstanbul Şehremini Cemil (Topuzlu) Paşa tarafından bir konservatuvar kurulması için Fransa'dan çağrılan ünlü tiyatro adamı Andre Antoine'ı en çok uğraştıran konu iyi Türkçe konuşabilen kadın sanatçı sorunu olmuştur. Müslüman Türk kadınının sahneye çıkma yasağı Mustafa Kemal'in Cumhurbaşkanı olmasına kadar sürüp gitmiştir. İşte bunun için de, tiyatro sanatçılarının, Cumhuriyet'in ilanından üç ay önce büyük Önder'in huzuruna çıkmaları, Atatürk'ün Ateşten Gömlek filminde seyredip beğendiği Bedia Muvahhit'in sahneye çıkması gerektiğini söylemesi tiyatromuzun gelişmesinde bir dönüm noktası olmuştur. (Nutku, 1998:47).

Devlet Konservatuvarı ve ardından Tatbikat sahnesinin kurulmasından daha önce devlet tarafından Türkiye'nin her yerinde hem kültürel anlamda bir gelişme sağlamak hem de eğitilmiş insanlar yetiştirmek adına kurulan önemli bir kurum 1932'de hayata geçirilen Halkevleri ve Halkodaları uygulamasıdır. Halkevleri Cumhuriyetin temel ilkelerinin yurdun en ücra köşelerine kadar ulaştırılması gibi önemli bir görevi yerine getirmiştir.

Halkevleri, Türk kültür ve sanat yaşamında önemli bir yeri olan, benzersiz bir girişim olarak değerlendirilmiştir. (...) Halkevleri'nin çalışmaları, eğitim yapma, yardım sağlama, tanıtma ve tanıma amaçlı derlemeler, incelemeler yapma, sergiler, gösteriler düzenleme olarak özetlenebilir. 1951'de Demokrat Parti döneminde Halkevlerinin kapanışına kadar 478 Halkodası, 4322 Halkevi açılmıştır. (Şener, 1998:54).

Halkevleri üstlendiği bu misyon çerçevesinde ülkenin en ücra köşelerine kültür ve sanat faaliyetleri ulaştırmak için devletin desteği ile birlikte kukla ve Karagöz'den faydalanmış, sinema ve tiyatro etkinliklerinin seyirciye parasız ulaşmasını sağlamıştır. Halkevleri talimatnamesinin en dikkat çekici maddesi ise: "Piyaselerdeki kadın rolleri hiçbir bahaneyle erkeklere verilemez." (Karadağ, 1988:6) kuralıdır. Söz konusu olan, her yönden girilmiş olan çağdaşlaşma hareketine tiyatro aracılığıyla da katkıda bulunmaktır. (Yüksel, 2011:46)

Halkevleri temsil kolunun gerçekleştirmiş olduğu tiyatro faaliyetlerinin temel amacını Nurhan Karadağ, 1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları adlı makalesinde şöyle aktarıyor:

“a) Halkevinde bir hayat ve harekât uyandırmak, b) Şehir ve kasabaların tiyatro ihtiyacını gidermeye yardımcı olmak, c) Gençleri güzel ve serbest konuşmaya alıştırmak, d) Gençlerin fikir, sanat ve dil terbiyelerine yardım etmek, e) Tiyatro artisti olabilecek kabiliyetlerin kendilerini göstermelerine imkân vermek, f) İyi hatip yetiştirmek, g) Memleket ve cemiyet için faydalı telkinlerde bulunmak.” (Karadağ, 1988:13).

Halkevleri temsil kolu devletin etkin olarak kullandığı eğiticilik çerçevesinde şekillenen bir oyun repertuarına sahiptir. Bu anlamda halkevlerinin oyun seçimini belirleyen iki temel görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilki toplumun her kesiminin (köylü-kasabalı-kentli) tiyatro ihtiyacını karşılamak, ikicisi ise; ülke ve toplum için yararlı görüşlerin sunulmasıdır. Bu da; Kemalizm ve bu çerçevede devrimin niteliğini belirleyen altı ok ile ifade edilen Cumhuriyetçilik - Laiklik - Devletçilik - Devrimcilik - Halkçılık – Milliyetçilik ilkelerinin halka aktarılmasını gerektirmektedir. Bu çerçevede Halkevleri Talimatnamesinde oyunların içeriği aşağıdaki maddelere göre belirlenmektedir:

- “ 1- Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli,
- 2- Ulusal duyguları doyurmalı,
- 3- Devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli,
- 4- Devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edilmeli
- 5- Her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı.” (Karadağ, 1988:14).

Halkevlerinin oyun seçimi konusunda belirlediği ölçütler ve devletin bu çerçevede yazılmasını teşvik ettiği oyunlar didaktik olmaktan kurtulamamış, kuru ve zayıf dramatik yapıları dolayısıyla oyun yazarlığına tiyatronun gelişimine olduğu kadar katkı sağlayamamıştır. “Asıl yanlış, bu oyunlarda olayların yapay bir mantık dizgesine oturtulmuş olması, kişilerin kukla tipler olarak bırakılması ve sonuçta inandırıcı olmamasıdır.” (Şener, 1998:89).

Halkevlerinin oyunlarının konusu genellikle, Kurtuluş Savaşı öncesi, sonrası, savaşta halkın gösterdiği fedakârlıklar, ulusal birlik, bağımsızlık, vatan sevgisi, Atatürk’e bağlılıktır.

Aka Gündüz; Mavi Yıldırımlar, Yarım Osman, Reşat Nuri Güntekin; İstiklal, Faruk Nafiz Çamlıbel; Kahraman, Ateş, Peyami Safa; Gün Doğarken, Vasfi Mahir Kocatürk; Yaman, Nihat Sami Banarlı; Kızıl Çağlayan, Şükrü Halil; Kartal, Celal Tuncer; Devrim Yolcuları, Osman Türkoğlu; Tipi, Bürkün Cahit; Gâvur İmam, Saim Kerim Kalkan; Vatan ve Vazife, Ahmet Naim ve Celal Edip; Uzun Mehmet, Galip Naşit; Destan vb. bu türün belli başlı örnekleridir.

Osmanlı Dönemi ile Cumhuriyet Dönemini karşılaştıran, Osmanlı Döneminin sorunlarını sergileyen ve Cumhuriyet dönemi yüceltten oyunlar ise; Faruk Nafiz Çamlıbel'in Canavar, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Şer'iyeye Mahkemesinde, Yusuf Sururi Eruluç'un Bir Gönül Masalı gibi oyunlardır. Cumhuriyet'in gelişimi ve devrimleri yüceltten oyunlar ise; Vedat Nedim Tör; Değişen Adam, 29 Birinciteşrin, Reşat Nuri Güntekin; Bir Yağmur Gecesi, Yaşar Nabi Nayır; İnkılap Çocukları, Beş Devir, Halit Fahri Ozansoy; On Yılım Destanı, Ercüment Behzat Lav; Karagöz Stepte, Vehbi Cem Aşkın; Atatürk Köyünde Bir Uçak Günü, Celal Tuncer; Devrim Yolcuları, Tahsin Kalafatoğlu; Cumhuriyet Çocukları, Avni Candar; 30 Ağustos, Saim Yay; Gelin Alayı, Celal Sıtkı Gürler; Öğretmen, Yunus Nüzhet Unat; Haydi Suna.

Devrim ve Cumhuriyet ilkelerinin halka aktarılması için yazılan ve sahnelenen oyunların yanında, genelde halkın tiyatro gereksinimini karşılamak, tiyatronun eğitici ve eğlendirici özelliklerini estetik ile bütünleştirebilmek için Shakespeare, Moliere, Sophokles, Musahipzade Celal'in oyunları ve Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere adapteleri oynanmış.

Halkevleri repertuarında yer alan bir diğer oyun türü ise Fransız vodvillerinden, dolantı komedilerinden adapteler ve çevirilerdir. Bu oyunlar genellikle aile ilişkilerini isleyen dolantı komedileri ve toplumsal yaşamın gerektirdiği ahlak kuralları ile kişisel yaşamın aile ilişkilerinde ve toplum yaşamındaki çatışmalarını isleyen dram, melodram türü oyunlardır. Akıl İdarehanesi, Andaval Palas, Para Delisi, Delikanlılar, Babür Şahin Seccadesi, Annesi İçin, Geçimsizlik, Kavgasız Saadet, Kılıbıklık mı Kazaklık mı, Mahsuplar, Erkek Güzeli, Kafa Tamircisi, İnsan Sarrafı, Sevilen Adam, Mahcupluk İmtihanı, Kukla Oyunları, Knock, Okumuş Adam, Palavra, Şenlik Palas, Şikago Çiftçisi, Şüphe, Yapışkanlar, Züğürtler, Eski Palto, Uludağ, Kavga Sonu, Evlilik Şurubu gibi oyunlar dolantı komedilerine örnek sayılabilir. Zehirli Kucak, Akıl Taciri, Burgu, Himmetin Oğlu, Kütük, Beyaz Baykuş, Babaların Günahı, Ceza Hakimi, Horozibiği, Oyuncular, Ölüler, Sazlı Pınar, Fedakarlık, Para, Saadet Perdesi, Bir Doktorun Ödevi, Düşünüş Ayrılığı, Yalnız Bir Kelime, Kafa Kâğıdı,

Yalnız Adam, Baba ve Çocukları, Kör, Yanlış Yol, Para Ne İşler Görmez, Altın Küpe, Son Altes, Kimsesizler gibi oyunlarda da kişi toplum atışması, ahlak değerleri dram, melodram ağırlığında işlenir (Karadağ, 1988:24,25).

Halkevleri kurulduğu 1932 yılından kapatıldığı 1951 yılına kadar ülkede sanatsal ve kültürel gelişmeye önemli katkılarda bulunmuştur. Tiyatronun halka ulaştırılması, yeni yazar ve oyuncuların tiyatroya kazandırılması bu katkılar arasındadır. Ancak halkevleri pek çok konuda da eleştirilmiştir. Halkevlerinin amatör oluşu sanatın niteliğini düşürdüğü için eleştirilirken, oyunların kendi gerçeklerimizden uzak, propagandaya yönelik oluşu dolayısıyla yaratıcı ve özgün eserler yaratamadığı için eleştiriye maruz kalmıştır. Nurhan Karadağ'ın aktardığı bir dönem halkevlerinde yazar, seçici kurul üyeliği, danışmanlık gibi görevlerde bulunmuş olan Reşat Nuri Güntekin'in eleştirileri genel eleştirileri de kapsayıcı niteliktedir.

Oyun dağarcığı zayıf ve cılız kalmıştır. Oysa önde gelen yazarlar belirli kurallar içinde çalıştırsalardı daha iyi sonuçlar alınabilirdi. Oyunların, yararlı bir propaganda niteliğinde vatani ve toplumsal olması istenmiş ve konular fena halde kısıtlanmıştır. Tiyatroyu her şeyden önce tiyatro olarak görmek gerekir. Tiyatro her şeyden önce halkta uyandıracağı neşe, hüznün ve heyecan gibi elemanlarla kendini kabul ettirir. Halka güzel ve yararlı düşünceler vermek onun baş görevi de olsa bu özellik diğerlerinin gerisinde kalmalıdır. Kötü bir tiyatro hiç bir zaman iyi propaganda aracı olamaz. Yüksek düşünceleri içeren fakat iyi düzenlenmemiş oyun, dinleyenlerde bu düşüncelere saygı uyandırabilir fakat tad ve heyecan asla. Böyle olunca da oyuncu isteğini yitirir, halk tiyatroya gitmez. Halka yüksek sanat eserini tanıtmak için bazı çeviriler oynanmıştır. Bunlar dekor, giysi, vb. dış çekicilikle ve oyun adlarının uyandırdığı saygıyla beğeniliyor gibi olmuşsa da benimsenmemiş ve sevilmemiştir. Profesyonel tiyatroların kötü bir taklidi olduğundan fena oynanmıştır. Sahne, dekor, giysi, vb. malzemeler için hayli fedakârlık yapılmış fakat bunlar fena kullanılmıştır. Oyunlar, profesyonel tiyatroların taklidi olmuş, roller kötü ve kültürsüz oyunculara özgü teatral jestler abartılı ve sahte diksiyonla oynatılmıştır. Hâlbuki Halkevi sahnelerinde oynayan amatörler düşünce ve öğrenim düzeyi açılarından profesyonel oyuncularımızın üstündedir. Bu oyunlarla uğraşan edebiyatçılarımız güzel bir deyiş ve süssüz doğal bir söyleme biçimi oluşturabilirlerdi, bu Halkevi tiyatrolarının yararına olurdu. Amatörlerimiz anlatımda acemi olabilirler fakat rollerini temiz bir Türkçe ile ve kendi doğal sesleriyle konuşmaları çok daha iyi olur. (Karadağ, 1988:28).

Nurhan Karadağ ise böylesine etkin, geniş çapta bir devlet desteğini arkasına alan Halkevlerinin “oyunların temaları, tezleri; üslupları salt propagandist çizgide olmayıp, sanatın büyüsel gücüyle eritilebilseydi (ki bu durum yazarından oyuncusuna yetkin ve bilinçli tiyatro

adamlarını gerektirir) olayın işlevi ve bugünün Türk Tiyatrosu'nun çok daha ilerde olabileceği tespitinde bulunur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanatsal ve kültürel anlamda bir diğer önemli kuruluş ise Cumhuriyet döneminden önce de varolan daha sonra Şehir Tiyatroları adını alan Darülbedayi'dir.

İstanbul Şehir Tiyatrosunun, tiyatro sanatçısı ve seyirci yetiştirmek hususunda harcadığı gayretler çok önemlidir. Konservatuarlarımızın ilk kurulma gayretinin armağanı olan Darülbedayi'nin Şehir Tiyatrosu olarak kamu hizmetiyle görevli hale getirilmesi. Sahnelerimizin büyük noksanlığı kadın sanatçıların yetiştirilmesi, Batı tiyatrosunun belli başlı oyunlarının sahnelenmesi, seyirciye tanıtılması, ilk çocuk tiyatrosunun açılmasıyla yarımın seyircisini yetiştirmek gibi önemli bir uğraşıya geçilmesi, Cumhuriyet'in ilanından sonra başlamıştır (Kurtuluş, 1974:88).

Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923'ten günümüze, yani 70 yıllık bir süre içinde pek çok tiyatro topluluğu kurulmuştur. Bunlardan bazıları kurulduklarından kısa bir süre içinde dağılmışlar, kimileri de uzun ömürlü olmuştur. Ancak tüm bunların içinde iki ödenekli tiyatro, bu geminin bir çeşit omurgası gibi olmuştur. Bunlardan biri Meşrutiyet bölümünde açıkladığımız gibi İstanbul Belediyesi'nin önce Darülbedayi adıyla bilinen, sonraki adıyla İstanbul Şehir Tiyatrosu'dur. İkincisi ise 1936'da kurulan Devlet Konservatuarı ve onun uzantısı Tatbikat Sahnesi'nden çıkan Devlet Tiyatrosu'dur (And, 1992:175).

Özdemir Nutku, Cumhuriyet ve Atatürk kitabında Darülbedayi'nin gelişim aşamalarını belirli dönemlere ayırmış 1914-1916 yıllarını da kuruluş ve bocalama dönemi olarak adlandırmıştır. Darülbedayi'nin kuruluşu ise şöyle gerçekleşmiştir; İstanbul'un o dönem belediye başkanlığı görevini üstlenen operatör Doktor Cemil [Topuzlu] Paşa, 1914 yılında, doğalcı tiyatronun kurucularından, ünlü tiyatro adamı Andre Antoine'ı Fransa'dan İstanbul'a davet ederek "Güzellikler Evi" anlamına gelen "Dar'ül-bedayi"nin kurulmasına önayak oldu. "Dar'ül-bedayi"nin kuruluş amacı tiyatroya oyuncu yetiştirmek ve müzik eğitimi vermektir. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi bu girişimi sekteye uğratmıştır. Antoine, yalnızca dört hafta kalmış ve sonra ülkesine geri dönmüştür. Yine de İstanbul'da kaldığı süre içinde Darülbedayi'nin ders programını hazırlamış, okula başvuran adayların giriş sınavlarını yapan kurula başkanlık etmişti. Türk Tiyatrosu'nun bu dönemden sonraki tarihinde önemli bir yeri olan Muhsin Ertuğrul'un bu kurum içinde ilk nasıl yer aldığını Özdemir Nutku'dan aktaralım: "Sınava, sonradan adı duyulan birçok ünlü arasında, daha önce 1912'de Hamlet rolüyle tiyatro çevresinde tanınan Muhsin Ertuğrul da girdi ve

sınavı kazanarak Antoine'nın dikkatini çekti. Sınav kurulu bu genci aynı zamanda yardımcı öğretmen olarak okula kabul etti. (...)” (Nutku, 1998:72). Atoine'in ülkesini dönmesi Darülbedayi'nin açılışının ertelenmesine neden oldu. Her ne kadar aynı yıl içerisinde bir açılış düzenlenmiş olsa da Darülbedayi kapanmak zorunda kaldı. Cemil Topuzlu'nun ardında İstanbul Belediye Başkanlığı görevini devralan İsmet (Polat) Bey, otuz Darülbedayi için yedi maddelik bir yönetmelik hazırlatarak konuyu yeniden canlandırdı. “Bu yönetmeliğe göre, “Darülbedayi” yalnızca bir okul değil, aynı zamanda temsiller verecek bir tiyatro topluluğu niteliğini kazanıyordu. Ne ki, kısa bir süre içinde verilen ve yeterli olmayan bir eğitim sürecinden sonra, Darülbedayi, giderek bir okul olmaktan çıkıp bir tiyatro topluluğu olma yoluna girdi” (Nutku, 1998:73).

Darülbedayi bu dönemde pek çok ünlü sahne sanatçısının kendi çatısı altında toplamış ancak anlaşmazlık ve para sıkıntısı gibi sorunlar dolayısıyla pek çok kez parçalanmış, kimi zaman bazı sanatçılar farklı topluluklar kurarak tiyatro etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Cumhuriyetin ilk yıllarında böyle dağınık bir nitelik gösteren Darülbedayi'nin bu süreci Özdemir Nutku tarafından (1916-1926) Dağınıklık Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Ancak 1924 yılında Darülbedayi'nin bir toparlanma ve canlılık içine girdiği de belirtilmektedir (And, 1992: 186). Ayrıca bu dönem Türk Tiyatro tarihi içinde önemli bir yere sahip olan ve “Ferah Dönemi” olarak adlandırılan Ferah Tiyatrosu'nun etkinlik içinde bulunduğu bir dönemdir. Bu dönemde Raşit Rıza'nın ve Muhsin Ertuğrul'un dönemin sahne sanatçıları ile bir araya gelerek kurdukları iki topluluk başarılı oyunlar oynamaktaydılar. Özellikle, Ferah Sahnesi'nde Muhsin Ertuğrul yönetimi altında toplanan sanatçılar, parasızlığa karşın, o dönem için yenilik sayılabilecek bir oyun dizisiyle halkın karşısına çıkmışlardır. Bu topluluğun gösteri sayısı da, bundan önceki duruma göre daha çok artmıştır. Raşit Rıza'nın topluluğu daha çok seyircinin alışmış olduğu Fransız bulvar oyunlarını oynuyordu. M. Ertuğrul yönetimindeki Ferah topluluğu ise tiyatro yaşamına yeni bir hava getirmek için, yeni akımlardan yararlanıyor ve o güne değin Türk seyircisinin hiç bilmediği klasik yapıtları, o dönemin önemli oyunlarını sahneliyordu. Ferah topluluğu, 1925 yılının Mayıs ayında başlıca neden olan parasızlık yüzünden dağıldı (Nutku, 1993:317,318). Böylece 1925 yılına, biri Şehzadebaşı, öteki Beyoğlu'nda çoğunlukla Darülbedayi sanatçılarından oluşan ve bu adı kullanan iki toplulukla girilmişti” (And, 1992:186).

1925 yılı daha canlı geçmiştir. Bu yılın en önemli konusu Darülbedayi'ye çeki düzen verilmesidir Darülbedayi topluluğu bu yıl çıktığı turne dönüşünde Raşit Rıza Şadi'nin Milli Sahne'si ile birleşmiştir. 1926'da Milli Sahne'nin gösterimleri, İstanbul'da başlıca gösterimler

olmuştur. 1926 yılı Darülbedayi bakımından bir dönüm noktası olmuştur. 1926 yılının sonlarına doğru, Darülbedayi’de yeni düzenlemeler yapılır. İstanbul Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ, döneminde sanat işlerine önem verilmekteydi. Aynı yıl hükümetin de sanat işlerine daha yoğun bir biçimde eğilmesi ile Darülbedayi’yi daha sistemli ve düzenli bir kurum haline getirmek için yasal düzenlemeler yapılır. Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı bir “Sanayi-i Nefise Müdürlüğü” ve “Encümeni” kurulması İstanbul Belediyesi’nin Darülbedayi konusunda atacağı adımları da kolaylaştırmıştır. Yeni bir yönetmelikle bütçe, sanatçı aylıkları ve yönetsel konular düzenlenmiştir. Yurt dışından dönen Muhsin Ertuğrul’un bu kurumun başına geçirilmesiyle bu kurumda yeni bir döneme girilir (Nutku, 1998:76). Bu dönem ile birlikte Darülbedayi’de önemli bir silkinme hareketi başladı (And, 1992:187).

1927-1930 yılları Şehir Tiyatrolarının “ilk disiplinli ve düzenli dönemi” (Nutku, 1998: 77) olarak değerlendirilir. 1927-1928 Darülbedayi’nin başına Muhsin Ertuğrul’un geçmesi ve kurumda disiplini sağlamak üzere oluşturulan yeni yönetmelik çerçevesinde bir toparlanma yılı olmuştur. Muhsin Ertuğrul döneminde bir gelişme dönemine girmiş Darülbedayi sahnelerinde önceki dönemin ağırlıklı olarak sahnelenen bulvar güldürüleri ve kötü uyarlamalarının yerini August Strinberg’in Baba, (Muhsin Ertuğrul tarafından dilimize Cehennem adıyla çevrilmiştir (Şener, 1998:65). Shakespeare’in Hamlet gibi Batı tiyatrosunun başyapıtlarının aldığı görülür. O dönemde oyunları seçilen yabancı yazarlar Shakespeare, Schiller, Andreyev, Pirandello, Moliere, Ibsen, Molnar, Guitry’dir. Yerli yazarlar ise Musahipzade Celal, Abdülhak Hamit, Vedat Nedim Tör’dür (Nutku, 1993:318).

Ayrıca bu dönem yerli oyun yazarlarına da daha çok yer vermiş, Muhsin Ertuğrul’un desteği ile yerli oyunların çoğalması ve Türk Tiyatrosu’nun gelişimi için oyun yazarlığı teşvik edilmiştir. Özdemir Nutku’ya Muhsin Ertuğrul, bu oyunların nitelikli olmayanlarını bile yazarları özendirmek için sahnelemiştir (Nutku, 1998:76).

1930 yılında yürürlüğe giren “Belediyeler Yasası” kurumun daha sağlam temellere oturmasını sağlamıştır. Bu yasa ile birlikte Darülbedayi’nin devletten ödenek alması sağlanmış bu da o zamana kadar tiyatronun önünde büyük bir engel olan maddi sıkıntıları çözüme kavuşturmuştur. “Darülbedayi’nin bu ilk düzenli döneminde Edebi Heyet ile sanatçılar arasında yine anlaşmazlık çıkmış ve bunun sonucu 1928/1929 döneminde bu kurulun yerini Dramaturgluk almıştır.” (Nutku, 1998:77) Bir başka önemli gelişme ise 1931 yılında Darülbedayi adının Şehir Tiyatrosu olarak değiştirilmesidir (And, 1992:195).



Darülbedayi yerine artık Şehir Tiyatrosu adının alan kurumun 1931-1946 yılları arasını kapsayan dönemi “Gelişim Dönemi” olarak adlandırılır. Düzen ve disiplinin sağlanması ile Şehir tiyatroları yenilikleri hayata geçirme fırsatı yakalamıştır. Oyun seçimi, çocuk tiyatrosu, müzikli oyunların uygulanışı, edebiyat matineleri, tiyatro okulu, yeni tiyatro yerleri, öğrenci matineleri. vb. bu dönem içinde gerçekleşmiştir. Şehir Tiyatrosuna bağlı “Tiyatro Meslek Okulu” da bu dönemde gerçekleştirilmiş önemli atılımlardan biridir.

Bu dönem denemeler ve yeniliklerin ağırlık kazandığı bir dönemdir (Nutku, 1998:77). Bu anlamda gerçekleştirilen en önemli yenilik ise bir Çocuk Tiyatrosu’nun kuruluşudur. 1930 yılında başlayan çalışmalar, 1935/1936 döneminde ilk çocuk oyunun oynanmasıyla sonuçlanmıştır. Muhsin Ertuğrul’un Sovyetler Birliği’nde pedagoğ, profesör İvan Arkin ve Rus çocuk tiyatroları genel sanat yönetmeni Natalie Satz’ın çalışmalarını inceledikten, onlarla bir süre çalıştıktan sonra çocuk tiyatrosunu yaşama geçirmiştir. Şehir Tiyatrosu bünyesinde kurulan Çocuk Tiyatrosu biriminin ilk oyunu Şehir Tiyatrosu sanatçısı Kemal Küçük tarafından yazılan “Tiyatroda İlk Ders” adlı müzikli oyundur. “Bugünün tiyatro adamları, seyircisi, tiyatro alışkanlığı ve tiyatro sevgisi işte bu çocuk tiyatrosu sayesinde gelişmiştir. Onun için de, ülkemizin bu ilk düzenli çocuk tiyatrosu tiyatro tarihimiz içinde başka bir dönüm noktasıdır” (Nutku, 1998:78).

Bu dönem yerli oyunların oynanması konusunda da ciddi çabalar görülür. Yerli oyunların oynanmasındaki artışa karşılık yabancı dillerden uyarlamalar azalmıştır. Yerli yazar ve oyunların gördüğü destek sayesinde Türk Tiyatrosu tarihinin pek çok önemli yazarı da ilk ürünlerini bu dönemde vermeye başlamıştır.

Türk Tiyatrosu tarihinde önemli bir yere ve büyük katkılara sahip olan bu dönemin en önemli tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul’dur. Muhsin Ertuğrul Cumhuriyet döneminin ilk yılları ile başladığı tiyatro yaşamı boyunca Türk Tiyatrosunun oluşum ve gelişimine önderlik etmiştir. Türk Tiyatrosunun “kurucusu ve babası” olarak nitelendirilen Muhsin Ertuğrul;

Şehir Tiyatrosu’nun ve Devlet Tiyatrosu’nun başında bulunduğu sıralarda bu kurumlarda gözle görülür gelişmeler sağlayan, her zaman oyun dağarında yerli yazarların oyunlarına yer veren, genç yazarları yüreklendiren, idareciliği ve sahne çalışmaları yanında yazılarıyla da okuyucuyu tiyatro sanatı konusunda aydınlatmış olan Muhsin Ertuğrul, tiyatronun sürüncemede kalmış sorunlarının üzerine gitmiş, inandığı konularda meslektaşlarıyla kıyasıya tartışmalara girmiş, çağdaş tiyatrodaki gözetilmesi gerektiğine inandığı hedefler, üniversitelerde tiyatro eğitimi yapılması, bölge tiyatrolarının kurulması gibi konularda kamuoyu oluşturan yazılar yazmıştır (Şener, 1998:65).

Özdemir Nutku, Dünya Tiyatro Tarihi II kitabının Türk Tiyatro tarihine ayırdığı bölümde Muhsin Ertuğrul'a kendi adıyla ayrı başlık altında yer verir. Bu bölümde Muhsin Ertuğrul'un Türk Tiyatrosundaki tartışılmaz katkısı ve önemli yerinden bahseder. Muhsin Ertuğrul'u Türk tiyatrosunu çağdaş düzeye getiren çok yönlü çalışmasıyla tanınan ve "Türk tiyatrosunun babası" olarak değerlendirir (Nutku, 1993:315).

Muhsin Ertuğrul'un Türk tiyatrosunun gelişimi konusundaki büyük katkıları kabul edilmekle birlikte kimi konularda da eleştirilmiştir. Metin And, gerek Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, gerek Türk Tiyatrosunun Evreleri ve Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatrosu adlı kitaplarında Muhsin Ertuğrul'u tiyatronun "Tek Adamı" olarak ulusal tiyatronun oluşumu konusunda yalnız batı tarzı tiyatronun gelişimine ağırlık vermiş ve geleneksel Türk tiyatrosunu yok saymış olmakla eleştirir.

Cumhuriyet'in başladığı 1923'ten günümüze değin, tiyatronun hiçbir konusu ve sorunu yoktur ki, Muhsin Ertuğrul orada söz sahibi olmasın. Ancak Muhsin Ertuğrul Türk Tiyatrosu'nda "Tek Adam" olarak 1979'daki ölümüne dek sürekli olarak bir tiyatro adamının eksikliğini duyurmuştur. Bu yetmiş yıla yakın sürede çok önemli işler gerçekleştirilmesine karşın, özgün, ulusal, kimliği ve kişiliği olan bir tiyatro kurulamamıştır. Tüm tiyatro çabalarına estetik bir yön verecek yaratıcı bir tiyatro adamının varlığı aranmıştır. Muhsin Ertuğrul'un ve ona inananların yanlısı onun bu çalışmayı tek başına yürütmek istemesinden, kimsenin düşüncesine değer vermemesinden kaynaklanmıştır. Muhsin Ertuğrul yönetmen ve tiyatro adamı olarak aktarmacı, devşirmecidir. Sürekli Batı tiyatrosuna öykünür ve orada gördüklerini sıcağı sıcağına Türkiye'ye aktarmak ister, ama Türkiye'nin geleneksel tiyatrosunu, ayrıca Tanzimat'la başlayan Batı tiyatrosunun sağlam bir taban oluşturduğunu unutarak, sanki her şeyi kendisi başlatmış gibi davranır. Türkiye için bir bileşim, ulusallık yönünde özgün bir çabası görülmemiştir. Bu bileşim için denemeler yapanları -örneğin İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nu- dışlamayı yeğlemiştir. Ölümünden sonra da tiyatromuzun geniş bir kesimi bu 'tek adam' sendromunu sürdürmüşler, onu hep tiyatro katarımızın tek lokomotifini olarak görmüşlerdir (And, 1992:159).

Cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan, bugünde varlığını sürdüren ve Türk tiyatrosunun gelişiminde önemli katkıları olan ikinci önemli kurum bugünkü adıyla Devlet Tiyatrolarıdır. Oldukça kapsamlı bir atılım ve gelişme göstererek pek çok sahneye sahip olan ve pek çok turne düzenleyerek ülke çapında tiyatronun yaygınlaşmasına çalışan İstanbul Şehir Tiyatrosu bütün bu gelişmelere rağmen bütün bir ülkenin tiyatro ihtiyacını tam anlamıyla karşılayamayacağından yeni bir tiyatro kurma çalışmaları başkent Ankara'da başlatılmıştır. (Akıncı;

Devlet Tiyatrosu'na giden yolun başında, 1 Eylül 1924 tarihinde, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak Ankara'da kurulan ve aynı yıl Kasım ayı başından itibaren öğrenci kaydına başlayan Musiki Muallim Mektebi (1924-1934) vardır. Bu okul o tarihte, Cebeci'de Şakir Ağa adlı birinin otel olarak yaptırdığı binadaydı. 1926/1927 döneminde, öğrenci sayısı arttığı için yakında bulunan altı odalı bir tekke kiralandı ve okula eklendi. Seksenli yılların ortasına kadar, Devlet Konservatuvarı'nın bulunduğu Cebeci'deki bina ise, konservatuvar binası olarak Egli adındaki İtalyan Mimara yaptırılmış, 7 Mayıs 1928 tarihinde açılmıştır.(14) Bu okulun ilk öğrencileri, Erkek Muallim Mektebi'nden, İstanbul'daki Balmumcu Öksüzler Yurdu'ndan seçilmiş 12 öğrenciden ibaretti. 1925/1926 öğretim döneminde Dar-ü'l-bedayi tam 'dan gönderilenlerle bu sayı 40'a yükselmiştir. İlk yönetmelik 1925 yılında yapılmıştır. Bu yönetmeliğe göre, okulun amacı, orta, lise ve dengi okular için müzik öğretmeni yetiştirmektir. Ancak uygulamaya geçilince iş değişmiş ve daha çok orkestranın gereksinimi için müzisyen yetiştirilmesi yoluna gidilmiştir. Bu ilk yönetmeliğe göre, öğrenim süresi, üçü temel, biri uygulama olmak üzere dört yıl olarak saptanmıştır. Bir de hazırlık sınıfı eklenerek bu öğretim beş yıla çıkarılmıştır. Bu yönetmelik, 1931 yılında, yeniden gözden geçirilmiş ve bazı değişikliklere gidilmiştir. Bunlar içinde yaş sınırının 12 ile 14'e indirilmesi, ders programlarında yenileme ve bir de ders programının iki bölümde ele alınması, yani altı yıllık bir öğrenim süresinin kabul edilmesi yer almıştır. 1934 yılında, bu okulun yeni gereksinimleri karşılamaktan uzak olduğu düşünülerek Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nı ve bir tiyatro bölümünü kapsayacak bir akademinin kurulması öngörülmüş, bunun için de bir yasa hazırlanmıştır. Böylece, Milli Musiki ve Temsil Akademisi (1934-1940) doğmuştur (Nutku, 1998:52, 53).

Devlet Konservatuvarı yönetimi, beş yıllık öğrenimini tamamlayan ilk mezunların halk önünde gösteriler sunmasını zorunlu görüyordu. İşte bu düşünceden «Tatbikat Sahnesi» düşüncesi doğmuş ve gerek tiyatro, gerekse opera temsilleriyle çalışmalar düzenli bir biçimde 1940'dan 1947'ye, Küçük Tiyatro'nun açılışına dek sürmüştür. İlk resmi gösterisini 11 Ocak 1940 tarihinde, Konservatuvar'ın küçük salonunda davetliler önünde düzenleyen “Tatbikat Sahnesi”, 1939 yılının Mayıs ayında, Neşriyat Kongresi üyeleri için kapalı bir temsil vermiş (Nutku, 1998:53)

1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi tiyatro eğitimi vermiyordu. 1936'da Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu çıkarıldı (Şener, 1998:100). Cumhuriyet ilkelerine uygun bir tiyatronun oluşması için 1936 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak Ankara'da bir Devlet Konservatuvarı kurulmuştur. Uluslararası sanat dünyasının iki ünlü

kişisi bu konservatuvarın temellerini atmak üzere Ankara'ya davet edildi. Bu isimler; ünlü bir besteci ve müzisyen olan Paul Hindemith ile ünlü tiyatro adamı Cari Elbert'tir (Kurtuluş, 1974:105).

Tiyatro bölümünün düzenlenmesi için Almanya'dan Carl Ebert'in getirilmesi kararlaştırıldı ve kendisiyle ilk sözleşme 22 Şubat 1936'da imzalandı. Carl Ebert'in Devlet Konservatuvarı'nın gelişmesinde ve Devlet Tiyatrosu'nun temelinin atılmasında katkısı çok büyüktür (And, 1992:172).

Devlet Konservatuvarının tiyatro bölümünün ortaya çıkarmış olduğu sahne yapıtları 1941'de kurulan Tatbikat Sahnesi'nde seyirci ile buluşmuştur. "Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi'nin sekiz yıl süren etkinlikleri göz önüne alındığında, uzunca bir hazırlık döneminden geçtiği görülüyor. Bu hazırlık döneminin ilk alt yılı Carl Ebert'in, son iki yılı da Muhsin Ertuğrul'un yönetimi altında geçmişti." Böylece ileriki yıllarda kurulacak olan Devlet Tiyatrosunun temelleri de atılmıştır (Yüksel, 2011:128).

Tatbikat Sahnesinde gerek Opera, gerek Tiyatro bölümünün temsilleri ilk yıllarda uzun aralarla verilebilmiş bir mevsim içinde iki, en fazla üç eser sahneye çıkarılabiliştir. Bunda devamlı bir tiyatro sahnesine sahip olunmamasının büyük tesiri vardır. Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi'nin ilk temsilleri ancak halkevinde o da Halkevine salonun lazım olmadığı günlerde verilebiliyordu (Kurtuluş, 1974:105).

Metin And'a göre Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun en gelişmiş yanı oyun yazarlığıdır. (And; ) Diğer yandan Ayşegül Yüksel "Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığı aynı zamanda tiyatromuzun bugüne dek uzanan 'kimlik arayışının serüveni'" olarak nitelendirilebileceğini söyler (Yüksel, 2011:57).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde Darülbedayi'nin ve diğer tiyatro toplulukların yerli oyunları sahnelemeye önem vermeleri yerli tiyatro eserlerinin yazımını artırmıştır. Bu dönem daha önceki dönem eser vermeye başlamış ve devam eden yazarların yanı sıra yerli oyun yazımının teşvik edilmesiyle pek çok yeni yazar tiyatro eseri yazdığı yıllardır. Bu yazarların ve eserlerinin başlıcaları ise şöyledir; Musahipzade Celal; Fermanlı Deli Hazretleri, Aynaroz Kadısı, Bir Kavuk Devrildi, Mum Söndü, Pazartesi Perşembe, Kafes Arkasında, Gül ve Gönül, İstanbul Efendisi, Balaban Ağa, Reşat Nuri Güntekin; Taş Parçası, Gönül, Hülleci, Vedat Nedim Tör; İşsizler, Üç Kişi Arasında, Çarliston, Fevkalasriler, Kör, Hayvan Fikri, Yedi Kadın Polis Olursa, Kolesialer, Halit Fahri Ozansoy; Sönen Kandiller, Nedim, On Yılın Destanı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu; Sağanak, Cevdet Kudret; Tersine Akan Nebir, Rüya İçinde Rüya, Kurtlar, Nazım Hikmet Ran;

Kafatası, Bir Ölü Evi, Unutulan Adam, Faruk Nafiz Çamlıbel; Akın, Hüseyin Rahmi Gürpınar; Kadın Erkekleşince, Necip Fazıl Kısakürek; Tohum, Bir Adam Yaratmak ve Ekrem-Cemal Reşit Rey Kardeşler'in operetleri (Yüksel, 2011:58,59).

1923-1945 dönemini kapsayan Cumhuriyet döneminin bu ilk oyunlarında, genç bir toplumun coşkusu yansıtan, Türk ulusunun erdemlerini sergileyen, Osmanlı dönemini eleştiren, özellikle de, toplumdaki değer değişiminin yarattığı sorunları tartışan oyunlar ağırlık kazanmıştır (Şener, 1998:69). Bu oyunlar modern tiyatro akımlarının izlerini de taşımaktadır. “Bu oyunlarda genellikle Avrupa'da 19. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurmuş olan gerçekçi akımın etkisi görülür. Oyunlarda genellikle ‘ciddi dram’ anlayışı egemendir” (Yüksel, 2011:59).

Dönemin oyunları tür ve konu bakımından “toplum eleştirisi yapan ciddi oyunlar, toplum eleştirisi yapan güldürü türündeki oyunlar, simgecilik, dışavurumculuk, ruhsal gerçekçilik gibi modern akımların etkisinde yazılmış olan, bireysel sorunlara yönelik oyunlar, operetler ve müzikli oyunlar” olarak sınıflandırılmaktadır (Şener, 1998:69). Bu noktada Seveda Şener bir karşıtlığın altını çizmektedir; Türk tiyatrosu geleneğinde yalnızca güldürü türünden oyunların olması, ayrıca Batı tarzı tiyatrodaki da ağırlıklı olarak vodvil ve hafif güldürü oyunlarının sahnelenmesine rağmen bu dönemde Türk tiyatrosu ağırlıklı olarak dram türünde eserler vermiştir. Bunun istisnası ise Musahipzade Celal ve birkaç diğer yazar olarak belirtilmekte, bu eğilimin ise Türk toplumunun son dönemde yaşadığı ciddi sorunlar, yazarlara topluma karşı duydukları sorumluluk ve seyirciyi ciddi sorunlar üzerinden düşündürme eğiliminden kaynaklanmış olabileceği varsayılmaktadır (Şener, 1998:69).

1920'li ve 30'lu yıllarda yazılan oyunlarda yakın geçmişte yaşanan toplumsal değişim sonucu ortaya çıkan değer yargıları ele alınır. Bu çerçevedeki oyunlar daha çok yarattığı sarsıntı bakımından aile ortamı içinde yarattığı çatışma şeklinde ele alınır. “Genel ‘melodram’ çizgilerinin izlendiği bu oyunlarda eski ile yenin, iyi ile kötünün, doğru olanla yanlış olanın çatışması gözlenir” Çatışmaların temelinde ekonomik koşullar, ahlak değerleri, eskiye bağlılıktan kaynaklanan tutuculuk ve Batı değerlerini yanlış benimseme gibi, toplumsal ve kültürel değişim sancularına neden olan etkenler yer alır (Yüksel, 2011:60). Oyun kişileri karakterden ziyade tip olarak ele alınmış ve iyiler, kötüler, zalimler ve kurbanlar olarak keskin çizgilerle ayrılmışlardır (Şener, 1998:69). Yazarların iletisini ortaya çıkarmada ‘söz’ ve ‘olay’ daha ön düzeyde tutulmuş, ölüm, cinayet, ihanet, intihar gibi seyirci üzerinde etki bırakılmaya çalışılmıştır.

Bu dönem yazarlarının oyunlarının konusunu belirlemede bir diğer önemli eğilim de Tanzimat Dönemi'nden beri süregelen Batılılaşma düşüncesinin toplumda yarattığı değer karmaşıdır. Toplumda bir kültür ve değer çatışması yaratan Batılılaşma sorunu pek çok yazar tarafından farklı yönleri ile ele alınmış, iyi ve kötü yönleri ile oyunlarda tartışılmıştır.

Durumu nesnel bir bakışla değerlendiren oyun yazarlarımız batılılaşmanın kaçınılmaz bir gelişme, bir çağdaşlık sorunu olduğu konusunda düşünce birliği içindedirler. (...) Bu dönemde yazılmış pek çok oyunda, batılılaşmanın yanlış anlaşılması, yüzeysel Batı taklitçiliği, geleneksel yaşama biçimine hiç benzemeyen yaşama, eğlenme biçimleri özellikle de kadına tanınan haklar konusunda kamuoyunda yaşanan tedirginlikler dile getirilmiştir (Şener, 1998: 70-72).

Toplumdaki değerler karmaşası ve bunun insanlar üzerinde yarattığı bunalımı oyunlarında tarafsız bir şekilde ele alan belli başlı yazarlar ve oyunları şöyledir; Reşat Nuri Güntekin Hançer, Hülleci, Taş Parçası, Eski Rüya, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Sağanak Yaprak Dökümü. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Kadın Erkekleşince adlı oyunu kadının toplum içinde değişen konumunu sorgularken, Refik Halit Karay, Deli adlı oyununda toplumdaki değişimi güldürü ögesinden yararlanarak anlatır. Yusuf Ziya Ortaç'ın Aşk Mektebi ve Celalettin Ezine'nin Bir Misafir geldi adlı oyunları ile toplumda yaşanan hızlı değişimin aile içinde yarattığı tehlikeye dikkat çekilmiştir. Faruk Nafiz Çamlıbel'in konusu aşk olan Canavar adlı oyununun arka fonu halkın eşraf tarafından sömürüldüğü ve jandarmanın bu duruma sessiz kaldığı bir köydür. Nazım Hikmet ise, toplumdaki sömürü düzeni ve yozlaşma üstünde yoğunlaşırlar. Nazım Hikmet'in Kafatası oyununda maddi ve manevi değerleri pazarlama malzemesi yapan kapitalizmin ahlaksızlığı eleştirilir. Unutulan Adam'da ise, değerler değişiminden geçen toplumda, terk edilen değerlerin yerine yenileri konulmadığı için yaşanan ahlak çöküntüsü sergilenir. Bir Ölü Evi ise Nazım Hikmet'in insanların ikiyüzlülüğünü eleştirdiği bir oyundur. Vedat Nedim Tör de Nazım Hikmet ile benzer olarak ekonomik düzen ve sömürünün yanı sıra yozlaşma konularını içeren eserler vermiştir. Melodram çizgisinde işlediği İşsizler adlı oyununda İstanbul'un savaş nedeniyle yoksul düşmüş namuslu insanlarıyla savaş zengini vurguncular arasındaki karşıtlığı ortaya koyarak ekonomik bozukluğun, ahlak yozlaşmasının, toplumsal adaletsizliğin neden olduğu yıkımı eleştirir. Vedat Nedim Tör'ün aynı temayı işlediği Köksüzler'in yanı sıra Üç Kişi Arasında, Hayvan Fikri Yedi, Çarliston, Kör, Fevkalasriler, Kadın Polis Olursa adlı oyunları bulunmaktadır. Değer bunalımını bireyin ruhsal bunalımı ile olan bağlantısı çerçevesinde ele alan Cevdet Kudret'in oyunları; Tersine Akan Nehir, Rüya İçinde Rüya, Kurtlar, Yaşayan

Ölümler'dir. Ayrıca Cevdet Kudret'in eserlerinde August Strinberg etkisi olduğu belirtilmektedir. Necip Fazıl Kısakürek, Bir Adam Yaratmak adlı oyununda değişen çevrenin etkisinden kendini koruyamamış insanın açmazını dile getirir. Tiyatro alanında vermiş olduğu eserlerin yanı sıra oyunlar da yazmış olan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun oyunları; İnanmak, Ölümler, Sait Çelebi, Hayvanlar, Akıl Taciri, Kafa Tamircisi, Andaval Palas, Kütük, Dolap Beygiri, Karagöz Ankara'da, Dolap Beygiri, Karagöz Ankara'da ve Küçük Şehit'tir. Bu dönemin önemli yazarlarından biri de toplum eleştirisini daha çok güldürü türünde yazdığı oyunları ile veren Musahipzade Celal'dir. Bir Kavuk Devrildi, Aynaroz Kadısı, Mum Söndü, Pazartesi Perşembe, Kafes Arkasında, Fermanlı Deli Hazretleri, Balaban Ağa, Lale Devri, Atlı Ases ve konusu geçmişe aktarılmamış tek oyunu Selma Musahipzade Celal'in oyunlarıdır. Osmanlı dönemindeki toplumsal ve kurumsal yozlaşmaları eleştiren Musahipzade Celal, oyun yazarlığına Cumhuriyet döneminden önce başlamış, güldürü ve taşlama öğelerinin yoğun olarak kullanıldığı oyunlarında, geleneksel tiyatromuzun öğeleriyle Batı tiyatrosunun 'töre komedyası' anlayışının içerdiği 'klasik güldürü özellikleri' ustaca birleştirilmiştir. Bu dönemin iki kadın yazarı ise; Nudiye Nizamettin; Beyoğlu 1931 ve Halide Edip Adıvar; Maske ve Ruh'tur.

Daha önce değinmiş olduğumuz Türk toplumunun kendine olan güvenini artırmak ve devrimin niteliklerini halka anlatmak için yazılmış oyunlar çoğunlukla halkevleri tarafından yazılmış ve sahnelenmiş oyunlardır. Bu dönemde Türk tarih ve söylence birikimine dayanarak Türk soyundan gelen kahramanları yücelten oyunlar da yazılmıştır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Akın, Yaşar Nabi Nayır'ın Mete, daha sonraki yıllarda da Ahmet Kutsi Tecer'in Koçyiğit Köroğlu başlıklı sahne metinleri bu tür oyunlar arasında yer alır. Bu çerçevede yazılmış oyunlar özellikle Cumhuriyet'in 10. Yılı için yazılan ve halkevlerinde sahnelenen oyunlar bu dönemin en niteliksiz oyunları olarak değerlendirilir.

Cumhuriyet'in başlangıcından Demokrat Parti iktidarına kadar geçen süre içerisinde yerli oyun yazarlığımızın tarihsel açıdan ilginç olduğu kadar tiyatral açıdan en zayıf örnekleri ise, çoğunlukla Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünü kutlamak amacıyla yazılmış, Halkevleri tarafından yayınlanmış ve Mustafa Kemal'e adanmış ülkücü oyunlardır (Akıncı, 2003:28).

## **2.2. 1945-1960 Devletin Tiyatroya İlgisi Zayıflıyor**

1945'ten başlayarak çok partili döneme geçiş, tiyatro üzerinde daha çok olumsuz olmakla birlikte bazı olumlu gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde devletin tiyatroya olan ilgisi zayıflamış, Demokrat Parti kendinden önce atılan adımlarla

yetinerek yeni girişimlerde bulunmamış, tiyatronun gelişimi gerilemeye başlamıştır. Demokrat Parti tiyatro ve sanatla ilgili kurumları geliştirmek gereğini duymadığı gibi yeni kuruluşlara, atılımlara da gerek görmemiştir. “Özellikle tiyatro bakımından hiçbir katkısı olmamıştır” (And, 1992:156).

Demokrat Parti döneminde kültür alanında yaşanan en olumsuz gelişme; gerek tiyatro konusunda gerekse toplumun genel kültürel gelişiminde en önemli atılımlardan biri olarak ‘kültür seferberliği’ bağlamında 1932’de kurulan halkevlerinin 1951’de, köy enstitülerinin de 1954’te “siyasal nedenlerle sakıncalı bulunarak kapatılması sonucunda, tiyatroyu Anadolu kültürüyle ve yazar-sanatçı-seyirci olarak Anadolu insanıyla bütünleştirme eylemi sona ermiştir. Artık tiyatro yalnızca en büyük kentlerin sanatıdır” (Yüksel, 2011:42).

1950’lerin başında Halkevleri’nin, Köy Enstitüleri’nin kapatılması Anadolu’nun eğitim ve kültür hayatında bir duraklama yaratır. Böylece kırsal ve kent kültürünün buluşmasını ve her yörenin kendi özelliklerini araştırıp değerlendirmesini sağlayan topyekün bir faaliyetin önüne geçilmiş olur (Erkoç, 1995:17).

Buna karşılık umut verici bir gelişme ise; tiyatronun akademik eğitim kapsamına alınması ve 1958’de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakülte’sine bağlı bir Tiyatro Enstitüsü’nün kurulmasıdır (Belkıs, 2003:35). Prof. Dr. Bedrettin Tuncel ve Prof. Dr. İrfan Şahinbaş yönetiminde kurulan Tiyatro Enstitüsü’nün ilk asistanı ise ilerleyen yıllarda tiyatroya yaptığı büyük katkılar ile her zaman büyük bir saygı ve sevgi ile anılacak Sevda Şener’dir. Enstitünün amacı ise; “dünya ve Türk tiyatrosunu incelemek, tiyatro tarihimizi ve eserlerimizi yurtiçinde ve yurtdışında tanıtmak için incelemeler ve çalışmalar yapmak, tiyatroyu bilgi ve anlayışla izleyebilecek, tiyatro kültürü olan mezunlar yetiştirmek, özellikle genç yazarlara tiyatro yazma tekniğini öğretmek” olarak saptanmıştır (Şener, 1998:118). Bu amaçla aynı yıl içinde ABD’den çağırılan Prof. Dr. Kenneth Macgowan’ın, ertesi yıl ise Prof. Dr. Grant Redford’un yönetiminde oyun yazarlığı kursları yanında, tiyatro tarihi ve tiyatro kuramları gibi dersler de verilmeye başlanır. 1962’de iki yıllık eğitimin dört yıllık eğitime dönüştürülmesi amacıyla kapatılan enstitü 1964’e Tiyatro Kürsüsü olarak açılmış, kürsünün başına Prof. Dr. Melahat Özgü getirilmiş, Metin And ve M.Meinecke de kadroya katılmışlardır.

Şehir Tiyatrosunun bu dönemi Özdemir Nutku tarafından “Savaş Sonrası Dönemi (1947-1958)” (Nutku, 1998:78) olarak adlandırılır. Muhsin Ertuğrul’un yönetimindeki bu dönem Şehir Tiyatrosu’nda bir atılımın yaşandığı yıllardır. Sevda Şener’in Muhsin



Ertuğrul'dan aktardığı gelişim; şimdiye kadar gösterilen seyirciyi artırma çabalarının artık umut verici sonuçlar doğurmuş olmasıdır. Muhsin Ertuğrul, seyirciyi artırmak için düzenlenen halk günleri, öğrenci günleri düzenlenmesi ile birlikte bu başarının bir çocuk tiyatrosu kurarak seyirci yetiştirme çabasının bir ürünü olduğunu belirtiyor, son dönemde gerçekleşen başarıyı anlatıyor ve bu konuda emek verenleri şükranla anıyor.

Bütün bu planlı çalışmalardan sonra şimdi size 'bu yıl Reşat Nuri'nin Yaprak Dökümü yüz kere arka arkaya oynandı' dersem sonuca ermek için işe nasıl başladığımızı, ne sarp yollardan geçtiğimizi, ne zorluklara katlandığımızı, nasıl canımızı dişimize takarak ayak dirediğimizi düşünür ve bunun bize nelere, ne kayıplara mal olduğunu anlarsınız. (...) Biz o bahtiyar insanlar ki ömrümüzü seve seve verdiğimiz ve kısır sanılan bir mesleğin yeşermesini, üremesini, gelişmesini gördük. Şayet bu uğurda canlarını harcayan fakat bugünü görmeden göçen sanatkâr arkadaşlarımıza, çalışmalarının boşa gitmediğini duyurmak kabil olsaydı, bu sevincimiz asıl o zaman tam olurdu (Ertuğrul, 1944, Akt. Şener, 1998:112).

Bu atılım döneminde İstanbul Şehir Tiyatrosu oyunlarını Tepebaşı Dram Tiyatrosu ve Tepebaşı Komedi Tiyatrosu'da sergilemektedir. Çocuk tiyatrosu birimi de gösterimlerine devam etmektedir.

1949 yılı İstanbul Şehir Tiyatrosu açısından "huzursuzluklarla dolu" (And, Cum.Dön. 217) bir yıldır. 1949 yılında Muhsin Ertuğrul, İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndaki görevinden ayrılarak Devlet Tiyatroları'nın başına geçmiştir. Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatrosu'na ağırlık vererek İstanbul Şehir Tiyatrosu'nu savsaklaması eleştiriliyordu. Ancak bu dönemde yaşanan huzursuzluğun kaynağı konusunda daha da önemlisi Muhsin Ertuğrul'un İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılmasının ardından belediye meclisinin hazırlamış olduğu yeni yönetmelik olduğu belirtilmektedir (And, 1983:217, And, 1983:422). Yeni yönetmelik, eski sanatçılar ile yeni sanatçılar arasındaki anlaşmazlığın daha da belirgin hale gelmesine sebep olmuş, bu durum sanatçıların bir kısmının istifası bir kısmının da kurumdan çıkarılması ile sonuçlanmıştır.

1952 yılında Orhan Hançerlioğlu İstanbul Şehir Tiyatrosunun başına getirilmiş ve yeni yönetmeliğe göre bir 'Edebi Heyet' kurulmuştur. Edebi Heyet'in görevi sahnelebilecek oyunları saptamaktır (Şener, 1998:112).

Bu dönemde yaşanan yönetmen sıkıntısına bir çözüm getirmek adına İstanbul Belediye Başkanı Prof. Dr. Fahrettin Kerim Gökay tarafından, Düsseldorf Sanat Akademisi ve Köln Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde okumuş olan Alman asıllı yönetmen ve sahne

tasarımcısı Meinecke ülkeye davet edilmiş ve İstanbul Şehir Tiyatrosu başyönetmeni olarak görev yapmıştır. Meinecke bu görevin ardından, Devlet Tiyatroları'nda da yönetmen olarak oyunlar sahnelemiş ve Devlet Konservatuvar'ı ile 1958'de kurulan Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü'nde ders vermiştir.

Özellik, orta Avrupa tiyatrosunu tanıtmış olan Meinecke, yeni bir soluk olarak “Şehir Tiyatrosu”na katkıda bulunmuştur. 1952/1953 döneminden itibaren kurumun başında bulunan Meinecke, tiyatroyu yenileme işinin ancak halka dayandığı takdirde anlamlı olduğu düşüncesiyle, bir ara Gülhane Parkı'nda gösteriler düzenlemiştir. Tiyatroyu “bir bayram niteliği içinde” görmüş ve “Şehir Tiyatrosu”nun etki alanını genişletmek istemiştir (Nutku, 1998:79,80).

Max Meinecke, sahnelediği oyunlarla ünlü yönetmen Max Reinhardt'ın bir uzantısı ve hazırladığı tasarımlarla Alman Dışavurumculuğu'nun temsilcisi olarak görülmüştür. Meinecke döneminde oyun repertuarındaki yerli oyunlar azalmış, ama buna karşılık iki ayn yerde İstanbul Şehir Tiyatrosuna bağlı sahneler açılmıştır (Nutku, 1998:80). 1955 yılında eski Eminönü Halkevi Sahnesi ve yine aynı tarihte Beyoğlu'ndaki Yeni Tiyatro gösterimlerine başlamıştır.

Düzenli olarak temsiller verilmesi, yeni sahnelerin açılması gibi olumlu gelişmeler ve Orhan Hançerlioğlu, Meinecke işbirliğinin olumlu sonuçlarına karşın İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda, sanatçılar ve yönetim arasındaki iç huzursuzluk sürmektedir. Şehir Tiyatrolarının nasıl düzeltileceği bu dönemin yoğunlukla tartışılan konusu olmuştur. Sorunların nedenlerinden biri Edebi Heyet olarak görülüyordu. Dönemin pek çok yazarı aksaklığın nedenini oyun seçimi konusunda halkın beğenesini dikkate almayan Edebi Heyet'i görüyordu. Diğer bir sorun ise maddi sıkıntılar olarak görülmektedir. (And, 1983: 219)

Yeni yönetmelik sanatçıların paraca çıkarlarına zarar verdiği için huzursuzluk çıktığı ileri sürülüyordu. Cahide Sonku bu nedenle ayrıldı. Belediye Başkanı Fahrettin Gökay anlaşmazlıkları çözmek için sanatçılarla toplnatı yaptı. Sanatçılar iki tiyatroyu birleştirip kendi hesparlarına işletmek istiyorlardı. Gökay, sanatçıların kendilerini yönetmelerini kabul etti (And, 1983: Cum. 219).

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun ise, 1950'li yıllardaki yönetim değişiklikleri, huzursuzluk, düzensizlikle belirlenen inişli çıkışlı bir ilerleyişi olmuştur. Bu dönemin sonunda 1959 yılında Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'nden ayrılan Musin Ertuğrul yeniden İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına getirilir.

Cumhuriyetin kurulması ile başlayan ve tiyatronun hızlı bir gelişim içine girdiği bu ilk yıllarda temelleri atılan ve günümüzde hala varlığını sürdüren ve Türk tiyatrosunun omurgası olarak nitelendirilen köklü kurumlardan birinin önceki adı Darülbedayi olan İstanbul Şehir Tiyatrosu ikincisinin ise Devlet Tiyatrosu olduğunu belirtmiştik. Devlet Konservatuarının kuruluşu ve Tatbikat Sahnesinin açılışı ile temelleri atılan Devlet Tiyatrosunun kuruluşu ancak 1949'da gerçekleşebilmiştir.

Ödeneği devlet tarafından verilen bir tiyatronun kurulması düşüncesi, Darülbedayi sanatçılarının 1927'de Ankara'ya yaptıkları turnede, dönemin başbakanı ile yapılan konuşmalarda ortaya çıkmıştı. Başbakan İsmet İnönü, yurdun dört bir yanında tiyatrolar açmayı düşündüklerini söylemişti. İ. Galip ile Vasfi Rıza'nın buldukları bir toplantıda, başbakan onlara “Ankara'da devlet himayesinde bir tiyatronun kurulması için” onların düşünce ve tavsiyelerini öğrenmek istemiştir. 1930 ile 1933 yılları arasında, ciddi oyunlar oynadığı zaman seyirci bulamayan ve para sıkıntısı çeken, ancak hafif müzikli oyunlar oynadığında bu açığını kapatabilen İstanbul Şehir Tiyatrosu, o sırada üst düzeyde bir tiyatro eyleminde bulunabilecek olanaklardan yoksundu. 1932'de, Muhsin Ertuğrul, bir başyazısında şöyle diyordu: “Bize bir tiyatro lazım, masrafı millet tarafından verilen ve kapısı bedava açık duran bir tiyatro (...)” (Nutku, 1998:51).

Devlet Konservatuarı öğrencilerinin çalışmalarını seyirci ile buluşturmak için 1941 kurulan Tatbikat Sahnesi 1947 yılına değin on dört tiyatro oyunu ve altı opera ile seyirci karşısına çıkmıştır. “Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin sekiz yıl süren etkinlikleri göz önüne alındığında, uzunca bir hazırlık döneminden geçtiği görülüyor. Bu hazırlık döneminin ilk alt yılı Carl Ebert'in, son iki yılı da Muhsin Ertuğrul'un yönetimi altında geçmişti (Yüksel, 2011:128). 1947 yılında Tatbikat Sahnesinin başında bulunan Carl Ebert'in ülkesine dönmesi üzerine yerine önce Tatbikat Sahnesi'nin, sonra da Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın müdürü olarak Muhsin Ertuğrul getirildi. Devlet Tiyatrosu kuruluşunun ilk aşaması olan bu dönemi Özdemir Nutku “Tatbikat Sahnesi” olarak adlandırmakta ve etkinliklerini şöyle aktarmaktadır:

Tatbikat Sahnesi Dönemi (1941-1947): 1941 yılında beş yıllık öğrenimini tamamlayan ilk konservatuar mezunlarının halk önünde gösteriler düzenleme zorunluluğu görülerek “Tatbikat Sahnesi” kuruldu. “Tatbikat Sahnesi” 1941'den 1947'ye kadar çeşitli gösteriler düzenledi. Mezun olmak üzere olan öğrencilerin ilk resmi gösterisi. 1 Ocak 1940 gecesi, okul salonunda çağrılılar önünde verilen özel bir temsildi. Bu temsilde Maurice Maeterlinck'in Evin İçi, ile Moliere'in Gülünç Kibarlar'ı oynandı. Okul, resmi olmayan bir

gösteriyi, bundan bir yıl önce, 1939 yılının Mayıs ayında “Neşriyat Kongresi” üyeleri için düzenlemişti. “Tatbikat Sahnesi” genellikle klasik oyunlar oynamıştır. Topluluk, 1941 yılının Nisan ayında Carlo Goldoni'nin Otelci Kadın komedyasıyla ücretli oyunlarına başladı (Nutku, 1998:88).

Tatbikat Sahnesi'nin gösterimleri 1947 yılında Küçük Tiyatro'nun Muhsin Ertuğrul tarafından açılışına kadar sürdü. Bu arada Tatbikat Sahnesinin çalışmaları Devlet Konservatvarı'nın tiyatro ve opera çalışmalarından ayrıldı. Muhsin Ertuğrul, Ulus'taki Evkaf Apartmanı'nda Tatbikat Sahnesi'nin deposu olarak kullanılan yeri, 700 kişilik, bir tiyatro yapısı durumuna getirmiş, böylece, “27 Aralık 1947 gecesi, Ahmet Kutsi Tecer'in “Köşebaşı” oyunuyla “Küçük Tiyatro” olarak adlandırılan bu tiyatro binasında ilk temsil verilmiştir. Bu tiyatronun açılmasıyla Tatbikat Sahnesi düzenli gösterilere başlamıştır. Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın resmi açılış tarihi ise daha sonraya, Ekim 1949 başına rastlar. Yapımı biten “Büyük Tiyatro”, 2 Nisan 1948 tarihinde deneme için açıldıysa da sahne ve elektrik donanımının tamamlanması yüzünden sürekli gösterimlere ancak Mayıs 1949'da başlayabilmiştir. Bunun için temsillerin merkezi yine Küçük Tiyatro oldu. 1947'de Küçük Tiyatro'da gösterimlere başlanması ile 1949'da büyük tiyatronun açılması ve Devlet Tiyatrosu Kanunu'nun çıkmasına kadar olan bu süre geçiş dönemi olarak değerlendirilmektedir (And, 1992:188).

Devlet Tiyatrosu, opere ve bale kısmını da içerecek şekilde 10 Haziran 1949 tarih ve 5441 sayılı yasayla Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulmuştur. “Devlet Tiyatroları'nın kuruluş amaçlarından biri, yerli ve yabancı eserlerle halkın genel eğitimini, dil ve kültürünü yükseltmektir” (Buttanri, 11).

Resmi olarak Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşunun ardından perdelerini ilk kez 1 Ekim 1949'da Ahmet Kudsi Tecer'in Köroğlu oyunu ile açar. Devlet Tiyatrosu'nun ilk genel müdürü Muhsin Ertuğrul'dur. Bu dönemde Edebi Heyet ise, Refik Ahmet Sevegil, Prof. Bedrettin Tuncel, Prof. İrfan Şahinbaş'ta oluşmaktaydı. 1949-1951 yılları arasını kapsayan bu ilk dönemde Büyük Tiyatro ve Küçük Tiyatro'da sürekli olarak tiyatro ve opera yapıtları sergilenmiştir. 1949-50 döneminde Köşebaşı ve Köroğlu'nun yanı sıra sahnelenen oyunlar; Oktay Rifat; Kadınlar Arasında, Cevat Fehmi Başkut; Paydos, Alfred de Musset; Şamdancı, Moliere; Cimri, Luigi Pirandello; Size Öyle Geliyorsa Öyledir ve Eskisi Gibi Eskisinden Üstün, Shakespeare; On İkinci Gece, Friedrich Hebbel; Anton Usta, F.Von Schönthan; Sözü Kısası'dır. Bu dönem sahnelenen çocuk oyunları ise; Mümtaz Zeki Taşkın'ın Kara Böcek'i ile Ziya Demirel'in Perili Değirmen adlı oyunlarıdır (Şener, 1998:103). Bu ilk dönemin oyunları

ağırlıklı olarak klasik yapıtlardan oluşmuş olmakla birlikte zaman içinde yerli ve yabancı oyunlar arasında bir denge sağlanmıştır (Yüksel, 2011:132). Turgut Özakman; Pembe Evin Kaderi, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday; Kıskançlar, Sabahattin Kudret Aksal; Şakacı, Reşat Nuri Güntekin; Eski Şarkı, Nazım Kurşunlu; Melekler ve Şaytanlar, Nahit Sıtkı Örik; Alın Yazısı bu dönemde sahnelenen yerli oyunlardır. Shakespear, Goldoni, Arthur Miller, Plautus, Pirandello, John Steinbeck, Henrik İbsen gibi dünya tiyatrosunun eserleri birer klasik olmuş yazarların oyunları da repertuarda yer almıştır. Bu dönemde sahnelenen çocuk oyunları ise; Mümtaz Zeki Taşkın; Yıldız Ece, Keloğlan, Kara Boncuk, ve Hakkı Bilgeç'in Oyuncak adlı oyunlarıdır.

Bu dönemde Devlet Tiyatrosu için en büyük sorun, yeni açılan her iki sahneye seyirci bulmak olmuştur. Bu konuya bir çözüm getirmek için memurlar için abone karneleri şeklinde bir uygulama yapılmıştır. Buna göre memurlar, bu abone karnelerinin ücretini aybaşlarında ödeyeceklerdi. Bu tarz girişimler ile seyircinin tiyatroya alışmasına çalışılmıştır (Kurtuluş, 1974:110). Seyirciye tiyatro alıştırmaya çabası ile gerçekleştirilen bu eylem ortaya bir çelişki çıkarmıştır;

Anlaşılan, her gece iki ayrı sahnede sergilenen gösterileri izleyecek bir seyirci birikimi henüz gerçekleşmemiş ve ortaya çelişik bir durum çıkmıştır: Her gece iki ayrı salonda tiyatro ve opera sunabilecek düzeyde sanatçı kadrolarının yetişmiş, ancak onları izleyecek seyircinin yetişmemiş olması... Reşat Nuri Güntekin, o yıllarda hem tiyatroyu ülke çapında yaygınlaştırma hem de yetiştirilen sanatçıların sahnede değerlendirilerek, söz konusu çelişkinin ortadan kaldırılması yolunda başkent dışına açılmayı öngörmektedir. Tiyatronun devlet eliyle ülke çapında yaygınlaştırılması konusu da, o gün bugündür, baş edilememiş bir sorun olarak güncelliğini korumaktadır (Yüksel, 2011:132).

1951 yılında Muhsin Ertuğrul görevinden ayrılmış yerine Cevat Memduh Altar genel müdür olarak göreve başlamıştır. Bu dönemde Edebi Heyet'ten istifa eden Refik Ahmet Sevengil'in yerine, Ahmet Muhip Dranas seçilmiştir. Prof. Bedrettin Tuncel ve Prof. İrfan Şahinbaş'ın istifaları üzerine yerlerine Aka Gündüz ile Munis Faik Ozansoy seçilmiştir (Kurtuluş, 1974:110). Cevat Memduh Altar'ın görev yaptığı 1951-1954 arasında yeni yerli yazarların yapıtlarına önem verilmiştir. "O yıllarda az oyun sergilendiğinden, nitelikli yerli oyun seçimi okuma kurulu için çok daha kolaydır. Altar döneminde başkent seyircisinin tiyatroya ilgisinin arttığı, gişeler önünde zaman zaman kuyrukların belirdiği görülmektedir" (Yüksel, 2011:132). Öte yandan, bu dönemde bazı olumsuzluklar da yaşanmaktadır; "... yönetim bakımından aksaklıklar görülüyor. En kötüsü, tiyatrodaki hiç bağışlanmayacak çeşitli nedenlerle tiyatroların

kapısının birkaç günlüğüne seyirciye kapanmasıydı” (And, 1983:evreler, 419). Bu konu Türk Tiyatrosu kitabında Hilmi Kurtuluş tarafından da dile getirilmektedir;

Bu devrede yerli piyeslere daha çok önem verilmiş, Carl Elbert Türkiye'ye davet edilmiş. Ne var ki bu dönemde her iki tiyatronun sanatçıları sık sık rahatsızlandığı için, zaman zaman tiyatrolar perdelerini kapamak zorunda kalmışlardır (Kurtuluş, 1974:110).

Cevat Memduh Altar'ın Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne tayini ile Devlet Tiyatrosundan ayrılması üzerine, Muhsin Ertuğrul tekrar Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğüne getirilmiştir (Kurtuluş, 1974:110). Muhsin Ertuğrul'un 1954-1958 yıllarını kapsayan ikinci genel müdürlüğü Devlet Tiyatrosu'nun “gelişme dönemi” (Nutku, Yüksel, 133) olarak nitelendirilmektedir. Bu dönemde Küçük ve Büyük Tiyatro'nun yanı sıra Üçüncü Tiyatro ve Oda Tiyatrosu adı altında iki yeni sahne daha hizmete açılmıştır. Bu dönem aynı zamanda bölge tiyatrolarının kurulması ile birlikte ülkenin diğer kentlerine tiyatronun yayılma dönemi olmuştur. İlk Bölge Tiyatrolarının faaliyete başlaması 1957 yılında Adana ve Iznir belediye Tiyatrolarının Devlet Tiyatrosu tarafından yönetilmesiyle başlamıştır. . Daha sonra Bursa'da Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu açılmıştır (Kurtuluş, 1974:110). İzmir Tiyatrosu daha sonra yerleşik bir Devlet Tiyatrosu sahnesi kimliği kazanmıştır. Devlet Tiyatrosu, turne düzeni içinde İstanbul' da da opera ve oyunlar sergilemeye başlamıştır (Yüksel, 2011:133).

Bu dönemde bölge tiyatroları ile ilgili girişimlerin başlaması açısından bir yayılma dönemi olarak nitelendirilmekte. Ancak bu yayılma nicelik bakımından olumlu bir gelişme olarak görülürken nitelik açısından bir kötüye gidiş olarak değerlendirilmektedir.

Bu dönemin sahneye konan eserlerinde bir tutarlılık yoktur. Muhsin Ertuğrul, 1951'den beri başında bulunduğu Küçük Sahne'nin hafif ve sürüm oyunlarının etkisinden kurtulamamış olacak ki, bu tür eserlere Devlet Tiyatrosu sahnelerinde de yer vermiştir. (...) Yerli yazarlara da yeterince önem verilmemiş, seçilen ve oynanan eserler sayıca az olduğu gibi, burada da bir tutarsızlık görülmektedir. (And, 1983:evreler, 419)

Muhsin Ertuğrul'un Bölge Tiyatroları düşüncesi de aşağı yukarı bu yıllarda oluşmaktadır. Ertuğrul, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde, ‘merkez’den bağımsız, kendi içinde gelişecek, 'sahnesiyle, okuluyla, yetiştireceği yerli yazarlarıyla bir üniversite kadar önemli' saydığı bir Bölge Tiyatrosu anlayışını benimseyecek, ne ki -III. Bölüm'de anlatılmış olduğu gibi- gerekli yasanın çıkması sağlanamayacaktır. Ertuğrul'un yaşamı boyunca savunduğu bu düşüncenin önce göz ardı edilip sonra da çarpıtılmasıyla DT'nin günümüzdeki ‘turne’ düzenine ve ‘sahne’lerine ilişkin sorunlara gelinmiştir (Yüksel, 2011:138).

Siyasal ve toplumsal bir hareketliliğin yoğun olarak yaşanmaya başladığı 1950’li yılların sonunda hem Devlet Tiyatrosunda hem de İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda yönetim değişiklikleri gerçekleşir. 1958’de Muhsin Ertuğrul’un Devlet Tiyatroları’ndan ayrılması üzerine genel müdürlüğe Cüneyt Gökçer getirilmiş, Muhsin Ertuğrul ise yeniden İstanbul Şehir Tiyatrosunun başına geçmiştir. “Ödenekli tiyatrolardan ayrılarak özel toplulukların çatısı altına girmeyi yeğleyen tiyatro sanatçılarının sayısı da artmaktadır. Ayak seslerini duyurmaya başlayan özel tiyatrolar, altmışlı yıllardaki olağanüstü artışı muştular gibidir” (Belkıs, 2003:37).

1940’lı yıllar özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra yaşanan siyasal toplumsal ekonomik değişimler, çok partili döneme geçiş ile birlikte oluşmaya başlayan yeni toplumsal yapı yazarlara konu bakımında zengin bir malzeme sunar.

Özdemir Nutku’nun “İlk Çok Partili Dönem Kuşağı (1950 sonrası)” olarak adlandırdığı bu kuşak yazarları “Cumhuriyet tiyatrosunun hem oyun yazarlığı hem de çeşitli yönelişleri açısından senteze ilk ulaşan, en yoğun kuşağıdır” (Nutku, 1998:115). Ayrıca bu kuşağın yalnızca oyun yazarları ile değil, yönetmen, dramaturg, eleştirmenler ile birlikte farklı uygulama ve deneyler ile daha etkin bir şekilde tiyatronun içinde yer aldığı görülür. Bu kuşak yazarlar öncekinin aksine sorunları yalnızca göstermekle yetinmeyip, sorunların kaynağını da sorgulama yoluna gider. Bu kuşağın ele aldığı konuları Özdemir Nutku a) bireyden toplum sorunlarına yönelme, b) güncel olaylardan toplum sorunlarına yönelme, c) evrensel anlamda sorunlar ve bu yoldan toplumu irdeleme, d) köy sorunlarına eğilme şeklinde sınıflandırmaktadır (Nutku, 1998:116).

Bu dönemde yazarlık açısından ortaya çıkan bir diğer önemli gelişme de önceki dönemin ağırlıklı olarak tiplerden oluşan oyun kişilerinin aksine karakter oluşturma çabaları ile birlikte oyunların daha etkin bir eleştirel boyut kazanmasıdır.

1950’ler döneminin oyun yazarlığı, izleksel zenginliğiyle, tipleme yapma yerine karakter oluşturma çabalarıyla, toplumsal sorunları daha eleştirel bir boyuta taşımasıyla, yükselen bir grafik gösterir. Yine de bireysel dinamiklerle toplumsal dinamiklerin derinlemesine incelenerek iyi bir işçilikle biçimlendirildiği incelikli yapıtlar henüz gündemde değildir. Oyunlar çoğunlukla karakterin tepkilerini ve davranış biçimlerini etkileyen ‘dış olaylar’a dayalıdır (Yüksel, 2011:63).

Bu yıllar oyun yazarlığımızın gelişme gösterdiği yıllardır. Bu dönem, Reşat Nuri Güntekin, Vedat Nedim Tör, Necip Fazıl Kısakürek, Faruk Nafiz Çamlıbel, gibi önceki

dönemin oyun yazarlarının oyun yazmayı sürdürdüğü görülür. Selahattin Batu, Ahmet Muhip Dranas, Ahmed Kudsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, Nahit Sıtkı Örik, Oktay Rifat, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı ise 1940'lı yıllarda başladıkları oyun yazma eylemini sürdürür. Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Nazım Kurşunlu, Aziz Nesin ise 1950'li yıllarda oyun yazmaya başlayan ve ileriki yıllarda da tiyatro yazımına pek çok oyun kazandıracak olan yazarlarımızdır (Şener, 1998:119). Nazım Hikmet hapiste olduğu bu dönemde Sabahat, Yolcu ve Ferhat ile Şirin oyunlarını yazar. “Bu oyunlar tiyatromuzun gündemine yıllar sonra -nice yasakların aşılmasının ardından- gelecek ve tiyatromuzun klasik dağarı içindeki yerlerini alacaktır” (Yüksel, 2011:62).

Bu dönemde oyun yazmış olan diğer yazarlar ise; Sedat Simavi, Galip Arcan, Galip Güran, Nihal Karamağralı, Cahit Uçuk, Sevgi Sanlı, M.Feridun Belisar, Sabih Gözen'dir (Şener, 1998:119).

Türk oyun yazarlığı her ne kadar verimli bir döneme girmiş, yeni yazarların katılımıyla birlikte hem oyunların niteliğinde hem de niceliğinde bir gelişme ortaya çıkmış olsa da bu gelişme batı tarzında yaratılan tiyatro eserlerinin çoğalmasında ve geleneksel türk tiyatrosunun geri plana atılması açısından olumsuz olarak değerlendirilir.

1950'li yıllara gelindiğinde, geleneksel tiyatro kültürümüzün unutulması nedeniyle oluşan “kimlik boşluğu”, kuramcı, eğitimci ve oyun yazarı İ.Hakkı Baltacıoğlu tarafından yüreklilikle eleştiriliyordu. Türk tiyatrosuna “düşkün” niteliğini yakıştıran Baltacıoğlu, yazarların Türk tiyatro geleneklerine dönmesini, arkalarını ortaoyunu, köy oyunu, tuluat gibi gelenekçi halk tiyatro çeşitleri arasında Karagöz'e de dayamalarını öngörüyordu (Yüksel, 1999:52).

Ancak Türk tiyatro edebiyatında ağırlıkla batı tarzı gerçekçi benzetmeci bir yaklaşım görülse de bu dönemde başını Haldun Taner ve Aziz Nesin'in çektiği kimi yazarların “kullanılmakta olan gerçekçi dram kalıplarını aşarak yeni biçim denemelerine girdikleri görülür” (Yüksel, 1999: 52).

Bu dönemde bir önceki dönemin oyunlarında da konu edinilen batılılaşma ve modernleşme çerçevesinde değer karmaşası, ahlak yozlaşması ve maddi çıkarlar eleştirilir. Bu konuyu oyunlarında ele alan yazarlardan biri de Necip Fazıl Kısakürek'tir. Para, Künye, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih oyunlarında ahlak değerlerindeki yozlaşmayı, aile, komşuluk ve iş ilişkileri çerçevesinde ele alır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in Yayla Kartalı adlı oyunu da bu değer karmaşasını saf bir Anadolu çocuğunun girdiği yabancı özentisi İstanbul sosyetesinde



yaşadığı düş kırıklığını anlatır. Nahit Sıtkı Örik de Para Uğruna adlı oyunu ile toplumdaki ahlak çöküntüsünü ele almaktadır.

Bu dönemde bazı oyun yazarları önceki dönemin anlayışını sürdürmekte ve toplumdaki değişimin yarattığı ahlak çöküntüsünü ele almakta ve bunun nedenini batılılaşmanın yanlış yorumlanmasına bağlamaktayken Vedat Nedim Tör, Reşat Nuri Güntekin, Cevat Fehi Başkut gibi yazarlar yeni oyunlarında “gittikçe güçlenen ticaret ekonomisinin neden olduğu sorunlar üzerinde durmakta, ticaretin vurgunculuk olarak anlaşılmasını ve bunun toplum ahlakı üzerindeki etkisini eleştirmekte, İkinci Dünya Savaşı ortamının neden olduğu darlıktan yararlanarak kirli işler çevirenleri yargılamaktadır” (Şener, 120). Bu yazarlar oyunlarında böyle bir toplumsal ortamda ve yaşanan ekonomik bunalım yüzünden sıkıntı yaşayan orta halli insanların yaşadığı zorlukları anlatmaktadır. Reşat Nuri Güntekin’in Yaprak Dökümü, Eski Şarkı, Balıkesir Muhasebecisi oyunlarında bu anlamda yaşanan değerler değişimi ele alınırken, Vedat Nedim Tör ise, Ya Hep Ya Hiç adlı oyununda yine yaratılan bu acımasız ticaret ortamında bir adamın dramını işler.

Bu dönemin 1940’lı yıllardan başlayarak en çok oyun üreten ve bu dönemin ‘dinamo’su sayılacak yazarı ise Cevat Fehmi Başkut’tur (Yüksel, 2011:61). Cevat Fehmi Başkut, dönemin toplumsal sorunlarını, güldürü ögesinden yararlanarak orta sınıf seyircinin kolaylıkla anlayabileceği bir biçimde anlatmıştır. 1940’lı yıllardan başlayarak 1960’lı yıllara kadar oyun yazan Cevat Fehmi Başkut oyunlarında güncel sorunları dile getirmiştir. “Başkut’un, 40’lı yıllara damgasını vuran iki yapıtı Küçük Şehir ve -çıkarcı güçlere yenik düşen idealist öğretmeni tiyatrodaki Vasfi Rıza Zobu’nun, kamera önünde de Münir Özkul’un ölümsüzleştirdiği- Paydos’tur (Yüksel, 2011:62). Cevat Fehmi Başkut’un bu dönemde yazdığı diğer oyunlar; Soygun, Sana Rey Veriyorum, Kleopatra’nın Mezarı, Kadıköy İskeleyi, Makine, Harput’ta Bir Amerikalı, Ölen Hangisi’dir (Şener, 1998:124).

Cevat Fehmi Başkut, gününün gerçeklerine tanıklık etmiş bir yazardır. Bütün oyunlarında seyirci çoğunluğunu oluşturan orta sınıfın toplum sorunları karşısındaki tepkisini dile getirmiş, sırasında güldürücü durumlar yaratarak, sırasında oyun kişilerine duygulandırıcı konuşmalar yaptırarak seyirciyi avucunun içine almayı başarmıştır. Yazarın ellili ve altmışlı yıllarda da güncel oluşumları izlediği, milletvekili seçimleri, Anadolu’dan büyük kentlere göç olayı gibi, 1960 askeri müdahalesi gibi, her kesimi ilgilendiren olaylardan oyun malzemesi ürettiği görülür (Şener, 1998:124).

Bu dönemin önemli yazarlarından biri de Ahmet Kudsi Tecer’dir. Yazarın Köşebaşı oyunu 1947 yılında Küçük tiyatronun açılışında sahnelenmiştir. Modernleşme konusunu eski

ve yeni kuşağı bir araya getirdiği bir mahalle ortamında elen Ahmet Kudsi Tecer'in Köşebaşı adlı oyunu "öz ve biçim açısından Türk tiyatrosunun ayırıcı özelliklerinden bir çoğunu içeren önemli bir oyun" (Akıncı, 2003:43) olarak değerlendirilir. Köşebaşı, yalın konusu ve düşündürücü niteliğinin yanı sıra biçim açısından da geleneksel olan ile modern olanı bir araya getiren bu yapıyla da Türk tiyatrosuna kimlik kazandıran oyunlardan biri olması dolayısıyla bir klasik olarak değerlendirilmektedir. (Şener, 1998:126). "Tecer bu oyunda, Karagöz ve Ortaoyunu'nun temel özelliklerinden olan 'toplumsal çevreyi tüm tipleri ve yaşama şekilleriyle sahneye getirme' olgusundan yola çıkarak açık biçime yönelmiştir" (Yüksel, 1999: 51). Ahmet Kudsi Tecer'in bu dönemde yazmış olduğu bir diğer oyunu Yazılan Bozulmaz ise 1960'lı yılların köy oyunlarına öncülük etmiş bir oyun olarak değerlendirilir.

Demokrat Parti iktidarı ile ekonomik ve siyasal anlamda yaşanan değişimlerin toplumda yansıması bu dönemin yeni kuşak yazarlarının oyunlarında etkisini gösterir. Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Nazım Kurşunlu gibi yazarlar oyunlarında günün sorunların ele alır. Önceki dönemin de konusu olan bir batı özentisi içinde olma durumu, maddi değerlerin manevi değerlerin bozulmasına sebep oluşu, günün gerçekleri çerçevesinde ve biçimsel açıdan daha inandırıcı kurgularla ele alınır. Tek parti döneminin devletçi yaklaşımı ve seçkin bir zümrenin yönetiminin yerini artık bir liberalleşme dalgası içinde, küçük Amerika olma sevdası ile yalnızca para kazanma dürtüsünün egemen olduğu taşra burjuvazisinin değer yargıları alır. Bu bozulmanın toplumda yarattığı etki oyunların konusunu oluşturur.

Demokrat Parti, CHP döneminde olduğu gibi bir kültür üstünlüğünün temsilcileri olan seçkinlerin değil, büyük çiftçilerin ve ticaret burjuvazisinin temsilcisidir. Söz hakkı el değiştirmiştir. Bu gelişme Cumhuriyet aydınının benimsediği ve yücelttiği değerlerin de gözden düşmesine neden olmuştur. Yazarlar gözlemlerini eski görgülü orta sınıfın görüşü doğrultusunda yorumlamışlar, oyunlarında görgüsüz yeni zengin ve hacığa tiplerine yer vermişlerdir. (...) Dramatik çatışmalar çoğunlukla namuslu memur, becerikli teknik elemanla kurnaz işadamı, hileci esnaf, açığöz hizmetli arasında yer almıştır (Şener, 1998:128).

Nazım Kurşunlu, Branda Bezi (1951) adlı oyununda karaborsacılığın vurgunculuğun hakim olduğu bir ortamda alın teri ile geçinmeye çalışan namuslu insanın sıkıntılarını dile getirir. Oktay Rifat ise 1948 yılında Devlet Tiyatrosunda sahnelenen Kadınlar Arasında oyununda yaşanan ekonomik ve ahlaki çöküntüyü aile içinde işlemiştir. Oyunda; "Alışılmış

yorumların dışına çıkılarak, aile ve komşuluk ilişkilerinin temelindeki uyumsuzluk, sevgisizlik ve sömürü acıtıcı bir biçimde sergilenmiştir” (Şener, 1998:130). Oktay Rifat’ın 1948 yılında yazdığı bir başka oyunu ise Oyun İçinde Oyun’dur. Yazarın 1953 yılında yazdığı Çığ oyunu ise köy gerçeğini ele alan oyunlardan biridir. Bu dönemin önemli yazarlarından biri de Haldun Taner’dir. Dışardakiler (1952), Ve Değirmen Dönerdi (1958), Fazilet Eczanesi (1959) Haldun Taner’in bu dönemde yazdığı oyunlardır. Bu dönemin genç kuşak oyun yazarları arasında yer alan Turgut Özakman, Pembe Evin Kaderi (1951), Güneşte On Kişi (1955) ve Tufan (1956) oyunlarında toplumdaki değişimin insan ilişkilerine nasıl yansıdığını ele almıştır. Turgut Özakman 1957 yılında yazdığı Duvarların Ötesinde adlı oyununda toplumdan dışlanan suçluları ele almıştır. 1950 kuşağı oyun yazarları arasında yer alan Refik Erduran’ın oyunları; Deli (1957), Bir Kilo Namus (1958), Karayar Köprüsü (1959) ve batılılaşma sorununu derinlemesine incelediği oyunu Cengizhan’ın Bisikleti (1959). Çetin Altan’ın yazdığı Trapez, Çemberler ve Tahtıravalli (1959) de dönemin sorunlarını aile ilişkileri çerçevesinde işler. Aziz Nesin’in Biraz Gelir misiniz? (1959) ve Necati Cumalı’nın Mine (1959) adlı oyunları da bu dönem oyunları arasındadır. Bu dönemde yazdıkları birer oyunla tiyatro edebiyatına katkıda bulunan diğer yazarları ise şöyle sıralayabiliriz; Sevgi Sanlı; Dilsizler (1950), Mahmut Yesari; Serseri (1952), Galip Güran; Ters Yüz (1952), Ahmet Muhip Dranas; Gölgeleler (1946), Sabahattin Kudret Aksal; Evin Üstündeki Bulut (1947), Şakacı (1950), Bir Odada Üç Ayna (1956), Orhan Asena; Korku (1956).

Bu dönemde de konusunu tarih ve söylenceden alan oyunlar yazılmış, Osmanlı tarihinin önemli kişilerinin dramları ve önemli tarihsel olaylar oyunlarda işlenmiştir. Mehmet Şükrü Erden ve Musahipzade Celal’in Gençosman (1955), Celal Esat Arseven ve Selah Cimcoz’un Üçüncü Selim (1956), Orhan Asena’nın Hürrem Sultan (1958) ve Nazım Kurşunlu’nun Fatih (1953) oyunu bu oyunlar arasında yer alır. Konusunu söylence ve mitolojiden alan oyunlar ise; Orhan Asena’nın Tanrılar ve İnsanlar (1959), Selahattin Batu’nun Oğuzata (1951), Güzel Helena (1954), İphigenia Tauris’te (1942), Kerem ile Aslı (1943) oyunlarıdır.

1950’li yıllarda yazılmış ve 1960’lı yıllarda yoğunlukla işlenen köy gerçeğini ele alan oyunlara öncülük eden oyunlar ise; Abidin Dino’nun Kel (1944) bu oyun “1944 yılında Adana’da yayımlanan ve Ferit Edgü’nün 1996’daki ikinci basımına yazdığı önsözde verdiği bilgiye göre toplatılmış olan” (Şener, 136) bir oyundur. Ahmet Kudsi Tecer’in Yazılan Bozulmaz (1946), Nazım Kurşunlu’nun Çığ (1953), Orhan Burian’ın Canın Yongası (1954) adlı oyunlarıdır.

### 2.3. 1960-1980 Tiyatronun Altın Çağı ve Ardından Gelen Durgunluk Dönemi

1960'lı yıllar Türk tiyatrosunun en verimli yılları olması açısından bir 'altın çağ' olarak değerlendirilmektedir. (Yüksel, 2011, And,1983). Bu dönemde oyun yazarlığı alanında "bir 'arayış' ve 'sorgulayış' dönemine girilmiş" bu anlamda pek çok yeni eser üretilmiştir. Toplumun pek çok kesiminde görülen sorgulama ve eleştirel yaklaşım tarzı tiyatrodaki kendine yer bulmuş Türk tiyatrosunun gelişimi masaya yatırılmıştır. "Türkiye gibi geri kalmış bir ülkede tiyatronun görevi bu muydu? Bu değilse ne olmalıydı? Türk seyircisi kimdi? Tiyatro adamının, tiyatro yazarının ödevi neydi? Türk vergi yükümlüsünün parasıyla yürütülen Devlet Tiyatrosu, aldığı ödeneği hakediyor muydu?" (And, 1983:Cum. 28) gibi sorular sorulmuş, toplumcu çeviri yayınlar ile ortaya çıkan görüşler ışığında tiyatronun işlevi konusunda yeni değerlendirmeler yapılmıştır. Çözüm ise yine geleneksel Türk tiyatrosunun içinden bulunmak yerine aktarmacılıkta bulunmuştur.

Tanzimat taklitçiliğine karşı çıkan günümüz aydını çeviri toplumcu yayınlar yoluyla yeni bir aktarmacılığa girişmişti. Aynı yöntemleri içeren kendi geleneksel tiyatrosunu tanımadan Brecht'i, Piscator'u tanımişti. Kendi ülkesinin toplumsal yapısını tanımadan Türkiye'deki egemen sınıflardan, Türk burjuvazisinden söz ediyordu. Kendi Kurtuluş ve Bağımsızlık Savaşını yeterince incelemeyen Batı sömürücülüğünden, başka ülkelerin bağımsızlık savaşından örnekler veriyordu. Tanzimat taklitçiliğine karşı çıkan günümüz aydını çeviri toplumcu yayınlar yoluyla yeni bir aktarmacılığa girişmişti. Aynı yöntemleri içeren kendi geleneksel tiyatrosunu tanımadan Brecht'i, Piscator'u tanıyordu (And, 1983:28).

Pek çok açıdan bir atılımın yaşandığı bu yıllarda hem özel hem de ödenekli tiyatrolarda da bir gelişim yaşanır. Devlet Tiyatrosu ve İstanbul Şehir Tiyatrosu yeni sahneler açmıştır. "Dahası, iki büyük kentimizde bir özel tiyatrolar patlaması yaşanmıştır" (Yüksel, 2011:40). Bu topluluklar, dönemin yarattığı hareketli siyasal yaşamın etkisiyle politik oyunlara yer verirken, bulvar komedyalarının yer aldığı topluluklar da bulunmaktadır. Bu özel topluluklar aynı zamanda yerli oyun yazarlarının oyun üretimine de olumlu katkılarda bulunmuştur. Bu yıllar Türk tiyatrosunun her anlamda bir atılım içinde olduğu yıllardır. "Tiyatromuz bu yıllarda ne yazar ne sanatçı ne de seyirci sıkıntısı çekmektedir. Yıldız oyuncular ve yetenekli yönetmenler art arda sundukları düzeyli yapımlarla iki büyük kentimizdeki seyirciyi zengin bir tiyatro yaşantısı sunmaktadır" (Yüksel, 2011:41).

Bu dönemde yaygınlık kazanan politik tiyatro, tiyatro etkinliğine bir dinamizm kazandırdığı gerçeği kabul edilmekle beraber (Şener, 1998:146) tiyatronun amacından saptırılması ve niteliksiz oyunların sahnelenmesine neden olması açısından eleştirilir.

İlerici, devrimci adı altında da tiyatrolarda politik tiyatro, eylem tiyatrosu başlıkları altında yanlış örnekler verilmiştir. Tiyatro, savunduğu fikirlerde seyirciyi soğukkanlılıkla kendi yargılamasıyla baş başa bırakacak yerde, seyirciyi tıpkı bir siyasal toplantıda veya grev oylamasında gibiymişcesine kışkırtır, eyleme iterse, kanımca bu, artık tiyatro, seyircisi de tiyatro seyircisi olmaktan çıkar (And, 1983:Cum. 28).

1970’li yılların ortalarına gelindiğinde tiyatro dönemin başındaki hareketliliğini ve canlılığını yitirmiştir. Bu dönemde gerek ödenekli gerekse özel tiyatrolar yeni şeyler yerine bir yineleme sürecine girmişlerdir. Tiyatro topluluklarının büyük bir kısmı siyaset ve sanatın birbirine karıştırılmaması gerektiği düşüncesi ile dönemin güncel sorunlardan uzak durmuş ve “sanat değeri tartışılır oyunlar” sahnelemeyi yeğlemişlerdir. “Özellikle ödenekli tiyatrolar, üstünde yeterince çalışılmamış yapımları art arda sahnelemekte sakınca görmeyerek tiyatro olayını sıradanlaştırdılar” (Yüksel, 2011:46). Oyunlar genellikle Batı’dan alınan popüler oyunlardır. “Toplumcu tiyatro yapan özel toplulukların bir bölümü ideolojik açıdan bölünerek zayıflamış, her biri kendi çizgisine yakın yazar aramaya koyulmuş, bulamayınca da tiyatronun işlevini seyirciye ‘ders belletme’ eylemine indirgeyen slogancı tiyatroya yönelerek sanatla olan bağlantısını koparmıştı. (Yüksel, 2011:46)

Bu temel yanlışlar -ya da yanlışlar- nedeniyle, 1970’li yılların sonuna gelindiğinde, tiyatromuzun ‘tikanma’ noktasına ulaştığı görülür. ‘Dün’ bitmiş, ‘bugün’ başlamıştır. 1970’lerin ortaları, tiyatromuz için bir durum değerlendirmesi ve özeleştirme dönemi olmalıydı. Ancak, böyle bir yaklaşım ne sanatla ilgili devlet kurumları ne de sanatçılar düzeyinde gerçekleştirilebilmiştir (Yüksel, 2011: 46).

Bu yıllarda devletin tiyatro üzerindeki baskısı artmış, emniyet güçleri ve valiler oyunların oynanmasını engelleyen tutumlar sergilemiş, bu tutuma karşılık aydınlar tiyatro sanatını savunmuşlardır (Şener, 146). Öte yandan, 1970’li yıllarda sağ-sol kamplaşmasının ortaya çıkması tiyatroya da yansımış, bu gruplar görüşlerine aykırı olduğunu düşündükleri oyunları sahneleyen tiyatrolara saldırmışlar özellikle “gerici kesim gericiliği, din sömürücülüğünü eleştiren oyunlara büyük bir hoşgörüsüzlükle karşı çıkmıştır” (And, 1992: 160). Bu noktada Metin And’ın dönemin bir gazetesinden aktardığı haber durumu özetler niteliktedir.

Bir gazete, baş sayfasında şu haberi veriyordu: “MNP’nin Çanakkale’de düzenlediği toplantıda bir konuşma yapan Genel Başkan Necmettin Erbakan, iktidara geldikleri zaman önce sinema, tiyatro, bale okulları ve eğlence yerlerini kapatacaklarını söylemiş, daha sonra futbol maçlarını kaldıracaklarını bildirmiştir. Demek oluyor ki 1970 Türkiye’inde bir parti başkanı, saraylarında tiyatroya yer veren, saray dışında çalışan tiyatroları destekleyen Osmanlı padişah ve halifelerinden daha geri ve tutucu olabilmektedir” (And, 1992:160).

1959-1966 yılları arasında Muhsin Ertuğrul’un Devlet Tiyatrosundan ayrılarak yeniden İstanbul Şehir Tiyatrosunun başına geçtiği bu dönem İstanbul Şehir Tiyatrosunun “altın çağı” (And, 1992: 190, Nutku, 1998: 80, Şener, 1998: 162) olarak nitelendirilmektedir. Bu dönemde Şehir Tiyatrosu canlılığını yitirmiş ve pek çok açıdan eleştirilen bir kuruma dönüşmüştü. Sanatçılar maddi olanaksızlıklardan şikâyet ederken, yerli oyunlara daha az yer verilmesi de eleştiriliyordu. Devlet Tiyatrosuna gösterilen ilginin İstanbul Şehir Tiyatrosuna gösterilmediğinden şikâyet ediyorlar, “Haldun Taner, bu kurumu “çürümüş bir tekne” ye benzetiyordu; Taner’e göre, “ikinci kümeye düşmüş olan” bu eski şampiyonun belini doğrultması için, sanatçısıyla, oyun seçimiyle bir “gençlik aşısı”na gereksinimi vardı” (Nutku, 1998: 80). Böyle bir ortamda İstanbul Şehir Tiyatrosunun başına geçen Muhsin Ertuğrul öncelikle bu kurumun kadrosuna gençleştirme çabasına girişti. Bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatrosu kadrosuna katılan Amerika’da tiyatro öğrenimi yapan Tunç Yalman, Şirin Devrim, Engin Cezzar, Fransa’da tiyatro ile uğraşan Asaf Çiyiltepe, Yale’den mezun olan Nüvit Özdoğru, ayrıca Zihni Küçümen, Hamit Akınlı, Duygu Sağıroğlu, Ergun Köknar, Çetin İpekkaya, Beklan ve Ayla Algan gibi genç sanatçılar bu kuruma taze bir kan ve canlılık getirmişlerdir. Yerli oyunların sayısı artırılırken, oyun seçimi, oyunculuk, yeni oyun düzenleri gibi konularda da bir düzenlemeye gidilmiştir. Kısaca Muhsin Ertuğrul kısa zamanda İstanbul Şehir Tiyatrosuna eski canlı ve üretken niteliğini yeniden kazandırmıştır (Nutku, 1993:319).

Ayrıca Muhsin Ertuğrul bu dönemde “Bölge Tiyatroları Yasası”nın çıkarılması için çabalamakta diğer yandan da İstanbul’a yeni semt tiyatroları kazandırmaya çalışmaktadır. Bu çerçevede 1960’da Kadıköy Tiyatrosu, 1961’de Üsküdar ve Fatih Tiyatroları, 1962’de Rumelihisarı surları içindeki yazlık tiyatro ile Zeytinburnu Tiyatrosu açılmıştır. Yine bu dönemde geniş bir seyirci kitlesine ulaşabilmek amacıyla ucuz halk matinerleri gerçekleştirilmiştir. Bu dönemin önemli gelişmelerinden bir başkası ise Muhsin Ertuğrul’dan sonra kaldırılan öğrenci gösterilerine yeniden başlanmasıdır. (Nutku, 1998: 81)

Şehir Tiyatrosu'nun başarılı grafiği sürerken olumsuz gelişmeler yaşanmış, Brecht'in Sezuan'ın İyi İnsanı adlı oyunun gösterimi sırasında tiyatroya bir saldırı gerçekleşmiş, afişler yırtılmış, camlar kırılmış, sanatçılar tartaklanmıştır. Özdemir Nutku bu olayı “tiyatronun 31 Mart'ı” (Nutku, 1993:319, 1998:81).olarak değerlendirmektedir. Bu saldırı, dönemin siyasal toplumsal koşulları çerçevesinde gittikçe büyüyen şiddetin tiyatroya yansması ile tiyatrolara saldırıların yaşanmasının da ilk işareti olmuştur. Nitekim bundan sonra 1965'te Oppenheimer Olayı adlı oyun da benzer bir tepki ile karşılaşmış, Haldun Taner'in Eşeğin Gölgesinde oyunu önce yasaklanmış daha sonra oynamasına izin verilmiştir. Olumsuz gelişmeler bununla da kalmamış önce kira sorunu yüzünden Kadıköy Tiyatrosu kapanmış, ardından Zeytinburnu Tiyatrosu da kapatılmıştır (Şener, 1998: 163). Muhsin Ertuğrul'a Çetin Altan'ın bir oyununu sahnelediği gerekçesiyle tahkikat açılmasının ardından (Erkoç, 1993:56) Milli Eğitim Bakanlığı başyönetmenlik kadrosunu kaldırarak 1966 yılının Mart ayında Muhsin Ertuğrul'un görevine son verilmiştir. Bu olay İstanbul Şehir Tiyatrosunda büyük bir çözüme yaşanmasına neden olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un ardından bu dönemin genç ve başarılı sanatçılarının çoğu İstanbul Şehir Tiyatrosundan ayrılmışlardır. Muhsin Ertuğrul'un görevine bu şekilde son verilmesi basın tarafından da tepkiyle karşılaşmış, dönemin önde gelen yazarlarının üyesi oldukları Türk Tiyatro Yazarları Derneği İstanbul Şehir Tiyatrosu'na oyunlarını vermeyerek boykot edeceklerini duyurmuşlardır (Nutku, 1998: 81). Bu derneğin üyeleri arasında bildiride de imzaları bulunan, Adalet Ağaoğlu, Çetin Altan, Melih Cevdet Anday, Cahit Atay, Cevat Fehmi Başkut, Recep Bilginer, Refik Erduran, Rıfat Ilgaz, Oktay Rifat, Selçuk Kaskan, Turgut Özakman, Güner Sümer, Haldun Taner, Ahmet Kudsi Tecer yazarlardır. (Şener, 1998: 164). “1968 yılının Ekim ayında, seçimlerle belediye meclis üyeleri matematiğinde bir değişiklik olunca, bu yeni meclisin 24 Ekim 1968 günlü oturumunda, Muhsin Ertuğrul'un yeniden “Şehir Tiyatroları” başyönetmenliğine getirilmesine oybirliği ile karar verilmiştir. Ancak büyük usta, belediye meclisi üyeleri iyi niyetli de olsalar, bu çağrışı kabul etmemiştir (Nutku, 1998: 82)”.

Muhsin Ertuğrul'un gidişi ile başlayan 1967-1973 yıllarını kapsayan bu dönem İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun “Şaşkınlık Dönemi” (Nutku, dünya 320) olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına Vasfi Rıza Zobu getirilmiştir. Vasfi Rıza Zobu döneminde hem klasik olarak adlandırılan yapıtlar hem de yerli yazarların oyunlarının sahnelenmesinde bir azalma olmuş, bunların yerini vodviller, eski bulvar oyunları almıştır. Şehir tiyatrosu “sanat düzeyinden ödün vermekle oyun seçiminde

kolaya kaçmakla suçlanır” (Erkoç, 1993: 76) Bu dönemin şehir tiyatrosunu Özdemir Nutku “kaptansız bir gemiye” benzetir tiyatronun içinde bulunduğu durumu şöyle özetler:

Yetmişli yılların başındaki “Şehir Tiyatroları”, yorumsuz, kişiliksiz, ne yaptığını, nereye yöneleceğini bilmeyen, şaşkınlık içinde, kaptansız bir gemiye benzer. Hatta o kadar ki, bu kurumun öncesini bilenlerin yüreğini dağlıyan bir ad da takılmıştır tiyatroya: “Belediye Arpalığı”. Bunun sonucu olarak “Şehir Tiyatroları” oyun salonları giderek boşalmıya başlamıştır. (...) Zobu’nun yönetimi döneminde “Şehir Tiyatrolarının” içinde bulunduğu karmaşa, ardarda tutarsız ve gereksiz oyunların sahnelenişi, doğal olarak öncelikle yöneticinin dünya görüşünden kaynaklanıyordu. Ancak bu konuda bir değerlendirme yaparken siyasal etkilere her zaman açık olan bu kurumu yıpratın başka bir nedenin de dış etkiler olduğunu kabul etmek gerekir. Ülkenin çalkantılı ve bunalımlı bir döneme girmiş oluşu, toplumda anarşinin, siyasal otorite boşluğunun ve 12 Mart faşizminin yaşandığı bir ortamda birtakım baskılara göğüs gerecek donanımda olmayan Zobu da haliyle bu yarı karanlıktan çıkamamıştır.” (Nutku, 1998: 83)

1974 yılında Vasfi Rıza Zobu görevinden ayrılmış, İstanbul Şehir Tiyatrosu sanat yönetmenliğine Muhsin Ertuğrul atanmıştır. Bu dönem bir “Canlanma Dönemi (1974-1976)” (Nutku, 1998: 83) olmuştur. Muhsin Ertuğrul, tiyatroyu geniş kitlelere yayma düşüncesi ile kabul ettiği bu görevi çok kısa bir süre sürdürebilmiştir. Bu iki yıllık son yönetimi sırasında Muhsin Ertuğrul tiyatroyu geniş halk kitlelerine yayma amacı ile “açık hava ve alan oyunları ‘kahvelerde tiyatro’ gibi projeler ile İstanbul’un en ücra yerlerine tiyatroyu ulaştırmıştır. Onun döneminde yine yerli oyunların sayısı artmıştır. (Nutku, 1998: 84).

1976 yılında pek çok tartışmanın ardından yürürlüğe giren yeni yönetmelik ile genel sanat yönetmenliğinin kaldırılması ve bu çerçevede yetki alanının sınırlandırılması üzerine, yerinde yönetim yerine merkezi yönetimi savunan Muhsin Ertuğrul bir kez daha görevinden ayrılır. Yeni yönetmeliğe göre İstanbul Şehir Tiyatrosu; “beş bölüme ayrılır ve her bölümün başına kendi sanat yönetmeni getirilir. Bölümlerin başındaki sanat yönetmenleri yönetim kurulunu oluşturmaktadır (Şener, 1998: 165).

“Yerinde Yönetim Dönemi (1976-1980)” (Nutku, 1998: 84). 1978’de kurumun sanat danışmanlığına Hayati Asilyazıcı getirilir. Dört yıl süren yerinde yönetim döneminde yerli oyunlar ağırlık kazanmasının yanı sıra yeni yazarlara da yer verilmiştir. Bu dönemde semt sahnelerinin sanat yönetmenliğine sırasıyla; Harbiye Tiyatrosu; Hamit Akınlı, Çetin İpekkaya, Agah Hün, Tepebaşı Deneme Tiyatrosu; Beklan Algan, Fatih Tiyatrosu; Başar Sabuncu, Erol Keskin, Münir Özkul, Kadıköy Tiyatrosu; Burçin Oraloğlu, Haluk Şevket Ataseven, Üsküdar



Tiyatrosu; Ergin Orbey, Oben Güney getirilmişlerdir. Metin And repertuvarın çoğunlukla yerli oyunlardan oluşturulduğu bu yerinde yönetim dönemini şu şekilde değerlendirmektedir:

1976 dönemi yönetimde birçok sakıncalarının yanı sıra çok dinamik bir düzen getirmişti. Denilebilir ki bu bir iki yıl İstanbul Şehir Tiyatroları tarihinin en canlı, en çağdaş anlayışta olanıydı. Gene çağdaş tiyatrolarda olduğu gibi sanatçılara ve yönetmenler daha yaratıcı olmasını sağlıyordu bu düzen. Bu arada yalnız tiyatro değil, fakat halka film gösterileri, sergiler, açık oturumlar, tartışmalarla bir kültür evi niteliğinde çalışıyordu (And, 1983:249).

Bu sürede uygulanan İstanbul Şehir Tiyatrosu yönetmeliği 17 Ekim 1980 günü kaldırılarak İstanbul Şehir Tiyatrosunun başına Vasfi Rıza Zobu yeniden getirildi. Bu dönemde pek çok sanatçının işine son verilmiş, tiyatronun repertuvarı tutucu bir görüşle belirlenmiştir.

Milli Eğitim Bakanlığı'nın kararıyla Opera ve Bale tiyatrodan ayrılmış, Devlet Opera ve Balesi'nin ilk genel müdürü olarak besteci Necil Kazım Akses görevlendirilmiştir. Bu dönemde Devlet Tiyatrosu da Muhsin Ertuğrul'un görevden ayrılması ve yerine Cüneyt Gökçer'in getirilmesi ile yeni bir döneme girmiştir. Bu dönem "Yayılma Dönemi (1958-1978)" (Nutku, 1998:90) olarak adlandırılmaktadır. 1960 yılında alınan bir kararla, Devlet Opera ve Balesi yeniden Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne bağlanmıştır.

Cüneyt Gökçer'in Genel Müdürlüğü altında geçen bu yeni dönemde 4 Ekim 1960'ta Caligula (Albert Camus) adlı oyunla Yeni Sahne, 27 Mart 1964'te de Merdiven (Nazım Kurşunlu) adlı oyunla da Altındağ Tiyatrosu açıldı. 1965 yılında Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde oluşturulan Kültür Müsteşarlığı'na bağlanmıştır. 1966 yılında Adana Devlet Tiyatrosu Musahipzade Celal'in İstanbul Efendisi adlı oyunu ile sürekli gösterimlerine başladı. Aynı yıl Devlet Opera ve Balesi yeniden Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nden ayrıldı. 12 Nisan 1969'da İstanbul Kültür Sarayı açılmış, İstanbul Kültür Sarayı'nda oynanan ilk tiyatro oyunu Luigi Pirandello'nun IV.Henri'si olmuştur. Bundan bir yıl sonra İstanbul Kültür Sarayı Oda Tiyatrosu Yaz (Romain Weingarten) adlı oyunla açıldı. Bu dönemin en önemli gelişmesi ise 27 Kasım 1970'te İstanbul Kültür Sarayı'nın yanarak kullanılamaz hale gelmesi oldu. ([www.dt.gov.tr](http://www.dt.gov.tr) 03.12.2014)

Nisan 1969 yılında açılan Kültür Sarayı, şüphesiz Cumhuriyet döneminin en mümtaz eserlerinden biriydi. Binada 1500 kişilik salon, 750 kişilik bir konser salonu, 350 kişilik stüdyo - tiyatro, 400 kişilik lokanta, 650

arabalık oto park vardı. Sahnesi ise altı podyumlu ana sahne, alt, arka ve iki yan döner sahnelerden meydana gelmekteydi. Yaklaşık olarak 117 milyon liraya çıkan bu bina, ne yazık ki Arthur Miller'in «Cadı Kazanı» adlı eseri temsil edilirken birinci perdenin sonunda 27. Kasım. 1970 yılının gecesinde yandı. Balkanların en modern tiyatro binası olan Kültür Sarayı'nın yanması sebebi pek anlaşılamadığı gibi, bir sonuca da varılamadı. (Kurtuluş, 1974: 114).

1972 yılında Devlet Tiyatrolarının bağlı olduğu Kültür Müsteşarlığı Başbakanlığa bağlandı. 1974 yılında devlet tiyatroları yeniden kurulan Kültür Bakanlığı'na bağlandı. Kültür Sarayı 1978 yılında onarılarak Atatürk Kültür Merkezi adıyla yeniden hizmete açıldı. Aynı yıl İstanbul Devlet Tiyatrosu açıldı ve müdürlüğüne Can Gürzap getirildi ([www.dt.gov.tr](http://www.dt.gov.tr) 03.12.2014)

Cüneyt Gökçer yönetimin gerçekleşen önemli gelişmelerden biri de Devlet Tiyatrosu'nun gerçekleştirdiği yurtdışı turneleri ile kazandığı önemli başarılarıdır. Devlet Tiyatroları 1960 yazında Paris'teki Milletler Tiyatrosu etkinliğine Kral Oidipus ve Hürrem Sultan oyunları katılmış, 1961 Eylül'ünde Atina'ya gidilmiş, Kral Oidipus ve Midasın Kulakları sahnelenmiştir. 1964 yılında Paris Milletler Tiyatrosu etkinliklerine bu kez Shakespeare'in On İkinci Gece'si ile katılmış, 1968 yılında Belgrad ve Venedik'te Türk dilinde temsiller verilmiştir. Yine bu dönemde Avrupa'dan misafir yönetmenler getirilmiştir. Takis Muzenidis, Jean Mercure, Maurizio Scerpo, R. Weingarten, Hans Schweikart Julien Bertheau gibi isimler Devlet Tiyatrolarında oyunlar sahnelemişlerdir (Kurtuluş, 1974:112).

Cüneyt Gökçer, genel müdürlükteki ilk yirmi yılına damgasını vurmuş başarılı bir oyuncu-yönetmen-genel müdür olarak değerlendirilmekle birlikte yerli oyunları göz ardı etmek, dönemin toplumsal sorunlarına kayıtsız kalmak, bu anlamda iktidar ile arasını hep iyi tutmuş olmakla eleştirilmiştir. Ayşegül Yüksel, Cüneyt Gökçer yönetiminde geçen yirmi yılı şöyle değerlendirmektedir:

Sıkça tartışılmış olan bir başka konu da Gökçer'in başoyuncu ya da yönetmen olarak katıldığı oyunların, her zaman 'gösterişli' Büyük Tiyatro yapımları olduğu, bu oyunların Anadolu turnelerine götürülmediği, sanatsal çabaların en 'gözde' sanatçıların katılımıyla hazırlanan bu özenli yapımlar üstünde yoğunlaştırılması sonucu, aynı tiyatro dönemi içinde yer alan öteki oyunların çoğunun yapım niteliği açısından ikinci düzeye atılmasıdır. Bu nedenle, Gökçer döneminde, oyunlarının yeterince özenle sahnelenemeyişinden tedirgin olan bir bölüm yerli yazarımız Devlet Tiyatroları'na oyun vermekten vazgeçtiklerini açıklamışlardır. Devlet

Tiyatroları'nda görevini severek isteyerek yerine getiren, yaratıcılığına güvenen, coşkulu sanatçı duruşunun yerini, sahneye neredeyse devlet zoruyla çıkan 'memur sanatçı' duruşunun aldığı da yine Gökçer döneminde söylenmeye başlanmıştır (Yüksel, 2011:139,140).

Ayşegül Yüksel bu konudaki değerlendirmesinde Cüneyt Gökçer yönetiminde geçen ilk on yılı Devlet Tiyatroları'nın yükseliş aşaması, ikinci on yılını ise “-bir bölümü Broadway müzikallerinden oluşan- oyunların 'butik tiyatro' tanımı içinde büyük özenli oyunlar dışında kalan oyunları göz ardı ederek sanatçıların tiyatroya küsmesine neden olunan bir aşama olarak değerlendirmektedir. Bu noktada ise Devlet Tiyatroları'nın bir 'duraklama' dönemine girdiğini ve kısa süreli genel müdürlük süreçleri ile Devlet Tiyatrosunun bugününe gelinen bir sürecin başladığını ifade eder (Yüksel, 2011:140).

Değişimin Başlangıcı (1978-1979)”. 1978'de Cüneyt Gökçer görevinden alındı, yerine Ergin Orbey getirildi. Orbey bu görevi 1979 yılının sonuna kadar sürdürdü. Orbey'in çabaları öncelikle, sanatçılar arasında ilk yılların coşkusunu yaratmak üstünde yoğunlaşmış, bir önceki dönemde kimin 'ezmiş' kimin 'ezilmiş' olduğuna bakılmaksızın tüm oyuncuların eşit düzeyde yararlanma yoluna gidilmiş, aralarında genç yazarların yapıtlarının da bulunduğu onlarca yerli ve yabancı oyun ilk kez Devlet Tiyatroları'nda sahneye çıkartılmıştır. Orbey döneminin bir başka özelliği de yıllardır 'içine kapanık' bir kurum olan Devlet Tiyatroları'nın dış çevreye açılmasıdır. Önemli girişimlerden biri altı ilde sürekli olarak Kültür Sanat gecelerinin düzenlenmesidir. Orbey, dışa açılım politikasını sahne çalışmalarında da sürdürmüş, kurum dışından yönetmenleri DT için oyun sergilemeye çağırarak, yerleşik sahnelerde ve yurtiçi turnelerde seyirci katılım ve tepkisinin değerlendirilmesi için çalışmalar tasarlamış, yurtiçi turnelerine çıkan oyun ve sanatçı sayısı ile turne kapsamına giren kentlerin sayısını artırmıştır (Yüksel, 2011:141,142).

12 Eylül 1980 askeri darbesinden önce Cüneyt Gökçer yeniden Devlet Tiyatroları'nın genel müdürlük koltuğuna oturmuştur.

1960'lı yıllarda Türk oyun yazarlığı toplumun her alanına yansıyan gelişim ve canlanmaya koşut olarak büyük bir atılım gerçekleştirmiş epik, absürd gibi pek çok yeni tür Türk oyun yazarlığını etkilerken geleneksel Türk tiyatrosunun çağdaş anlamda en yetkin örnekleri de bu dönem içinde verilmiştir. 1961 Anayasası'nın yarattığı düşünce özgürlüğü ile düşünsel gelişime katkı sağlayacak pek çok yapıtın ulaşılabilir hale gelmesi ile toplumun genel olarak girdiği arayış ve sorgulayış süreci tiyatrodan ve özellikle de oyun yazarlığı

üzerinde de etkili olmuş, bunun yanı sıra özel tiyatroların da artması ile birlikte Türk tiyatrosu en parlak dönemini yaşamıştır (And, 1992:156).

Hem oyun yazarlığı hem de özel ve ödenekli tiyatrolar bağlamında yaşanan gelişme Türk tiyatrosunu 'yükseliş' dönemine getirmiştir. Bir önceki dönemden gelen yazarların deneyim kazandığı, onların kuşağından ve bir sonraki kuşaktan birçok yazarın tiyatro edebiyatına katkıda bulunduğu bir dönemdir bu. Türk aydınları ve kamuoyu, varoluşçuluktan Marksizme dek, çağdaş tiyatronun -o güne göre güncel- çeşitli türlerine ulaşan bir düşünme ve anlatım biçimleri çeşitliliği içinde devinmektedir. Tiyatromuzun içeriği ve biçimi zenginleşme yolundadır. Yazarlarımız 1960'ların toplumsal ve kültürel yaşama getirdiği ivmeyle tiyatro yazımına önemli katkılarda bulundular. Şaşırtıcı bir gerçek söz konusuydu: Türkiye artık oyun yazarı sıkıntısı çekmiyordu (Yüksel, 1999:53).

1970'li yıllara gelindiğinde yine önemli oyunlar yazılmakla birlikte 1960'lı yılların oyunlarının yinelenildiği ve bu yüzden üretilenin düşüncesizce tüketilmeye başlanması nedeniyle tiyatroyu 'tikanma' aşamasına götürecek bir sürecin başladığı görülmektedir (Yüksel, 2011:71). 1971 muhtırası ile dönemin siyasal ve toplumsal koşullarını baskı unsurunun belirlediği bu dönemde yerli oyunların sayısında bir azalma da görülmeye başlanmıştır. Diğer yandan 1960'lı yıllara nazaran politik tiyatro ağırlık kazanmıştır. Bunun nedenlerini Özdemir Nutku şöyle değerlendirmektedir:

Oyun yazarlığının bir kerteğe kadar tavsamasının elbette nedenleri vardır. Yetmişli yılların ilk yarısı genellikle baskı ve yasakla geçmiştir. Yazarların emekleri yeterince karşılanmamıştır. Yazar hakları düzenli bir biçimde yalnızca ödenekli tiyatrolarca yerine getirilebilmiştir. Yazarları oyun yazmaktan uzaklaştıran estetik nedenlerin başında, oyunların doğru dürüst sahnelenmeyişi gelir. Yerli oyunlara gereken dikkat genellikle gösterilmemiş ve özellikle ödenekli tiyatrolarda yazar-yönetmen işbirliğine gidilmemiştir. Kısacası, oyun yazarlarının maddi ve manevi garantileri olmadığı için, birkaç sabırlı ve bu işi uğraş edinmiş yazar dışındakiler yavaş yavaş tiyatrodan kopmuşlardır (Nutku, 1993:357,358).

1960'larda bir önceki dönemin yazarları oyun yazmayı sürdürürken, tiyatromuzun önde gelen pek çok yazarı da ilk eserlerini bu dönemde vermişlerdir. Bu dönemin belli başlı yazarları; Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Haldun Taner, Turgut Özakman, Güngör Dilmen, Adalet Ağaoğlu, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Necati Cumalı, Aziz Nesin, Turan Oflazoğlu, Başar Sabuncu, Nazım Kurşunlu, Cahit Atay, Recep Bilginer, Orhan Kemal, Vasif Öngören, Nezihe Meriç, Nezihe Araz, Ülker Köksal, Tuncer Cücenoglu'dur.

Oyun yazarlığında düşünce ögesi ağır basmakla beraber oyunların dramatik yapısı daha iyi kurgulanmaya başlanmıştır (Şener, 1998:185).

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından beri toplumsal sorunları aile kurumu çerçevesinde ele alan oyunlar bu dönemde de yazılmıştır. Ekonomik sıkıntıların aile ilişkilerine yansması; Ahmet Kudsi Tecer'in Satılık Ev, Turgut Özakman'ın Ocak, Güner Sümer'in Bozuk Düzen, Vüs'at O.Bener'in İhlamur Ağacı, Adalet Ağaoğlu'nun Çatıdaki Çatlak ve Tombala, Orhan Kemal'in İspinozlar, Eskici ve Oğulları, Başar Sabuncu'nun Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi Ahmet Oktay'ın Kurt Dişi, Çetin Altan'ın Beybaba, Suçlular, Orhan Asena'nın Yalan, Sabahattin Kudret Aksal'ın Kahvede Şenlik Var, Aziz Nesin'in Toros Canavarı adlı oyunlarında ele alınır. Gelenek ve törelerin bireyi - daha çok kadını - içine düşürdüğü açmazı aile ilişkileri çerçevesinde ele alan oyunlar; Refik Erduran'ın Cengizhan'ın Bisikleti, Adalet Ağaoğlu'nun Evcilik Oyunu, Çatıdaki Çatlak, Turgut Özakman'ın Kanaviçe, Ülker Köksal'ın Sacide, Ademin Kaburga Kemiği'dir. Yine kadınların çeşitli toplumsal sorunlarına eğilen oyunlar arasında; Ülker Köksal'ın Ademin Kaburga Kemiği ve Sacide'nin yanı sıra Besleme, Nezihe Meriç'in Sular Aydınlanıyordu, Dinçer Sümer'in Eski Fotoğraflar, Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun Erkek Satı, Nezihe Araz'ın Alacakaranlık sayılabilir (Şener, 1998:191-193).

Bir önceki dönemde yazılan birkaç oyunun öncülük ettiği köy gerçeğinin oyunlarda ele alınışı bu dönemde ağırlık kazanan bir yöneliş olmuştur. Köy oyunları ile kırsal kesim insanların sorunları dile getirilmiş, töre, gelenekler, geleneğin kadınlar üzerindeki baskısı ve uğradığı haksızlık, kırsal kesim insanının maruz kaldığı sömürü düzeni eleştirilmiştir.

'Köy gerçekçiliği' olarak nitelendirilebilecek bir akım oluşur tiyatromuzda. Bu akım içinde feodal ağaların egemenliğindeki kırsal kesim düzeninde köylünün ezilmişliği, kırsal kesime verilen eğitimin yetersizliği, muhtar-politikacı işbirliğinin köylüye getirdiği yıkım, köylünün tutuculuğu, kandırılmışlığı, yol iz bilmezliği, boyun eğmişliği, köylerdeki erkek-egemen anlayışın kadın üstündeki baskısı, kadına yöneltilen cinsel sömürü ve emek sömürüsü, hepsinin de ötesinde, sahipsizliği içinde törelere saplanmış köylünün kadınıyla erkeğiyle genç kuşağı kurban etmesi dile getirilir. (Yüksel, 2011:65,66)

Köy gerçeğini ele alan oyunlar; Cahit Atay; Pusuda (1961), Karaların Memetleri (1963), Ana Hanım Kız Hanım, Sultan Gelin, Necati Cumalı; Nalınlar, Derya Güllü, Susuz Yaz, Ezik Otlar, Nazım Kurşunlu; (Refik Halit Karay'ın romanından uyarlanan) Yatık Emine, Turan Oflazoğlu; Allahın Dediği Olur, Elif Ana, Kezban, Orhan Asena; Fadik Kız, Erdoğan

Aytekin; Ebekaya, Nezihe Araz; Bozkır Güzelleme, Recep Bilginer; Sarı Naciye, İsyancılar, Ünal Akpınar; Bozkır Dirliği, Ali Yörük; Türkmen Düğünü, Taner Barlas; (Fakir Baykurt'un romanından uyarlanan) Tırpan, Hidayet Sayın; Topuzlu, Pembe Kadın, Ali Yörük; Çatallı Köy, Sabahattin Engin; Orada Bir Köy Var Uzakta, Güngör Dilmen; Kurban, Yaşar Kemal; Teneke, Cevat Fehmi Başkut; Hepimiz Bir Kişi İçin, Mustafa Yalçın; Sürüp Gider, Sedat Veyis Örnek; Kurt, Manda Gözü, Yaşar Kemal; Yer Demir Gök Bakır, Teneke, Talip Apaydın; Bir Yol, Nazif Kurucu; Toprağın Kurbanları, Zeki Öztunalı; Batak Göl, Haşmet Zeybek; Kanuncu, Fakir Baykurt; Yılanların Öcü .

1960'lı yıllarda toplumsal yapı içinde varlığı yoğun bir şekilde hissedilmeye başlanan gecekondulu insanı da oyunlarda ele alınır. Köyden sonra kentin kırsal kesiminde yaşayan bu insanların yaşamları ve sorunları oyunların konusunu oluşturur. "Köylerden büyük kentlere akın, yeni sorunlar ve değer çatışmaları getirmiştir. Özellikle büyük kentlerin kıyısında kurulan gecekondular, oyun yazarları için yepyeni bir çevre oluşturmuştur (And, 1983:554). Kentli olamayan ama köylü de kalamayan gecekondulu insanların yaşadıkları değer karmaşası, "toplumsal, ekonomik ve sınıfsal açmazları" (Yüksel, 2011:66) ele alan oyunlar; Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı, Oktay Rifat'ın Çil Horoz, Orhan Asena'nın Fadik Kız, Ülker Köksal'ın Yollar Tükendi, Dinçer Sümer'in Katip Çıkmazı, Cahit Atay'ın Gültepe, Erdoğan Aytekin'in Kırmızı Sokağın Suzanı, Başar Sabuncu'nun Şerefiye, Cevat Fehmi Başkut'un Göç oyunudur.

1960'lı yıllarda oyun yazarlığında ortaya çıkan gelişmeler arasında 'epik tiyatro' 'absürd tiyatro' türlerinde eserlerin yazılmış olmasıdır. Türk tiyatrosunda epik tiyatronun ilk örneği Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikasıdır. "Uluslararası kapitalizmin geri bırakılmış ülkeler ile olan ilişkileri, ulusal sermaye ile işçi arasındaki çatışma, sınıfsal çelişkiler, özellikle de sömürülen işçinin içinde bulunduğu aymazlık ve uzun bir süreçte yaşadığı bilinçlenme, daha sonraki yıllarda pek çok önemli yapıtın konusu olacaktır (Yüksel, 2011:67)". Absürd tiyatro türünün ülkemizde en popüler örneği; Sabahattin Kudret Aksal'ın Kahvede Şenlik Var adlı oyunudur. Sabahattin Kudret Aksal'ın diğer oyunları Kral Üşümesi ve Bal Sineği'dir. Bu türde yazılmış diğer oyunlar; Başar Sabuncu'nun Kargalar, Aydın Arıt'ın Bal Sineği, Beşgen, Melih Cevdet Anday'ın Yarın Başka Koruda, Dikkat Köpek Var, Ölüler Konuşmak İster oyunlarının yanı sıra Aziz Nesin'in, Adalet Ağaoğlu'nun, Yıldırım Keskin'in, Behçet Necatigil'in oyunları da bu eğilimi taşır (And, 1992:200).

Türk oyun yazarlığında bu dönem yaşanan en önemli gelişme ise öncülüğünü Haldun Taner'in yaptığı geleneksel göstermeci-benzetmeci biçimin çağdaş örneklerinin sunulmasıdır. “Ulusal tiyatromuza öz ve biçim açısından kimlik kazandırma yolundaki en yaygın katkı Haldun Taner'den gelmiştir. Bir başka deyişle, 1960'lı yıllara damgasını en silinmez biçimde vuran yazarımız Haldun Taner'dir (Yüksel, 2011:69). Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesinde, Keşanlı Ali Destanı, Haldun Taner'in bu türde verdiği önemli eserlerdir. Türk tiyatrosunda bu türde yazılmış diğer oyunlar; Türk oyun yazarlığı açısından çığır açan iki yapıtı Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım ve Keşanlı Ali Destanı, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı oyunları ile Haldun Taner bu türün en yetkin örneklerini vermiştir. Ayşegül Yüksel, Haldun Taner'in bu konudaki başarısı ve önemini şöyle değerlendirmektedir:

Taner, hem Türk geleneksel halk tiyatrosu ile Brecht'in epik tiyatrosunu buluşturan 'göstermeci' biçimdeki oyunları, hem de kabare türünde sunduğu ilk örneklerle, Türk seyircisi için keyifli bir tiyatro yaşantısı oluşturmuştur. Taner'in, öncülüğünü yaptığı bu yeni tür oyunlarda 'kemik dünya görüşü'nü benimsediği görülür. Gülmecenin her türüsüne yer verdiği oyunları ulaştığı sahne başarısının temelinde 'açık biçim' tiyatro anlayışı yatar. Toplum için yaşamsal olan konuların, tıpkı Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi, birbirine gevşekçe bağlanmış tablolarda yer alan durumlar ve olaylar yoluyla, tiplene, nükte, söz oyunu, taklit, genellikle de şarkı ve dans öğelerinin kullanımıyla tartışıldığı, geleneksel tiyatromuzun 'göstermeci' özellikleriyle epik tiyatrosunun tekniklerini ve düşünsel çizgisini buluşturur.(Yüksel, 2011:69,70)

Göstermeci açık biçim özellikleri ile yazılan diğer oyunlar ise; Turgut Özakman; Sarıpınar 1914, Resimli Osmanlı Tarihi, Fehim Paşa Konağı, Vasıf Öngören; Asiye Nasıl Kurtulur, Göç, Zengin Mutfağı, Oyun Nasıl Oynanmalı, Oktay Arayıcı; Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, Rumuz Goncagül, Aziz Nesin'in kendi yapıtlarından uyarladığı açık biçim özellikli oyunları Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz ve Sait Hopsait de bu türün önemli oyunları arasındadır.

“‘Sınıfsal bilinçlenme’, 70'li yıllarda, çoğunlukla epik-göstermeci bir yaklaşımla yoğun biçimde irdelenmiştir.” Bu türde yazılmış oyunlar arasında öne çıkanlar; Haşmet Zeybek; Irgat ve Alpagut Olayı, İsmet Küntay; 403. Kilometre, Vasıf Öngören; Zengin Mutfağı, Ömer Polat; 804 İşçi, Nihat Asyalı-Yusuf Dağüstün; Grev, Bilgesu Erenus; Ortak. Ömer Polat'ın yazdığı Aladağlı Miho, köy seyirlik oyunları ile toplumcu tiyatroyu buluşturması açısından farklı bir deneme olarak değerlendirilmektedir. 1960'lı yıllarda 72. Bu

dönemde politik-toplumcu tiyatrodaki Orhan Kemal'in romanlarından oyunlaştırılan eserlerin yanı sıra Nazım Hikmet şiirlerinin de sahne uyarlamaları yapılır (Yüksel, 2011:73).

Önceki dönemde olduğu gibi bu dönemde de konusunu tarihten alan oyunlar yazılmıştır. Gungör Dilmen'in Bağdat Hatun, İttihat ve Terakki, Turan Oflazoğlu'nun IV. Murat ve Deli İbrahim, IV. Murat, Kösem Sultan, Bizans Düştü, Genç Osman, Orhan Asena'nın Gılgamış, Hürrem Sultan, Atçalı Kel Mehmet, Simavnalı Şeyh Bedrettin, Tohum ve Toprak-Alemdar Paşa, 16 Mart 1920, Seyisbaşı Konağı, Şili'de Av, Ölü Kentin Nabzı, İlhan Tarsus; Suavi Efendi, Fazıl Hayati Çorbacıoğlu; Koca Sinan, Adnan Giz; Küçük Esmâ Sultan, Sokullu Ne Yapmalıydı, Erol Toy; Pir Sultan Abdal, Recep Bilginer; Yunus Emre adlı oyunlardır. Konusunu Masal ve söylencelerden alan oyunlar ise; Nazım Hikmet; Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Menofis, Gungör Dilmen; Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları, Midas'ın Kördüğümü, Akadın Yayınları, Deli Dumrul. (Şener, 1998:206).

Dönemin bir başka eğilimi ise bireyin ruhsal yönden ele alındığı genellikle iki kişilik ya da tek kişilik yazılmış oyunlardır. "Her iki tür de 60'lı yıllardan 2000'li yıllara uzanan dönem içinde gitgide ivme kazanmış, tiyatromuzda göz ardı edilemeyecek bir yer edinmiştir (Yüksel, 2011:68)."

dönemde bireyi ruhsal sorunları içinde ele alan oyunlar; Oktay Rifat; Yağmur Sıkıntısı, Adalet Ağaoglu; Tombala, Nazım Kurşunlu Merdiven, Melih Cevdet Anday; Mikadonun Çöpleri, İçerdekiler, Gungör Dilmen; Kurban, Güner Sümer; Bozuk Düzen, Yarın Cumartesi, Vüs'at O.Bener; İhlamur Ağacı, Sedat Veyis Örnek; Pirinçler Yeşerecek, Refik Erduran; Karayar Köprüsü, Aziz Nesin; Hadi Öldürsene Canikom, Çiçü, Tut Elimden Rovni, Tarık Buğra; İbiş'in Rüyası, Nezihe Araz; Öyle Bir Nevcivan, Yıldırım Türker-Yeşim Dorman; Gölge Ustası, Oğuz Atay; Oyunlarla Yaşayanlar (Şener, 1998: 211, 213).

1960'lı yılların 'yenilemeci' ve 'geliştirmeci' yönelişi içinde, geleneksel 'seyirlik köy oyunları'nı çağdaş tiyatro anlatımıyla bütünleştirme çabaları başlamıştı. Bu bağlamdaki ilk denemeler Nurhan Karadağ tarafından Ankara Deneme Sahnesi'nde yapılmıştır (Yüksel, 2011:71).

1970'li yılların siyasal ortamı ve 12 Mart muhtırası bir oyun konusu olarak Uğur Mumcu'nun Sakıncalı Piyade oyununda ele alınır. Yaşanan siyasal olaylar Adalet Ağaoglu'nun Kendi Yazan Şarkı oyununda da ele alınır. Bu dönemin yeni yazarlarından biri de Nereye Payidar oyunu ile Bilgesu Erenus'tur. Tuncer Cücenoglu da ilk oyunu



Kördögüşünü bu dönem yazmıştır. Dönemin sonunda ise Murathan Mungan, Mahmut ile Yezida adlı köy tragedyasıyla oyun yazarlığına adım atmıştır. (Yüksel, 2011:74).

12 Eylül 1980’de yaşanan askeri darbe toplum yaşamının her alanında yeni bir süreci başlattığı gibi Türk tiyatrosu için de yeni bir dönemin başlangıcı olur.

#### **2.4. 1980-2000 Durgunluk Dönemi Devam Ediyor**

1980-1990 yıllarında tiyatronun önceki dönemdeki canlılığını yitirdiği düşünülmektedir. Tiyatro bu dönemde yaşanan baskılar dolayısıyla niteliksiz eserler ortaya koymaya başlamış, ciddi konulardan uzak durmayı yeğlemiştir. Bu dönemi bir duraklama devri olarak nitelendiren Ayşegül Yüksel, 1970’li yıllarda tiyatrodaki başlayan tıkanmanın nedenlerini ise şöyle açıklar:

Duraklama Dönemi 1970’lerin ikinci yarısına damgasını vuran Milliyetçi Cephe hükümetleri, 1980’de Silahlı Kuvvetler’in müdahalesi ve hemen ardından Turgut Özal’ın başlattığı ‘liberal ekonomi’ serüveniyle girilen politik-toplumsal-kültürel-ekonomik dönem, ilk bakışta, tiyatromuzda 70’li yılların ortalarında başlayan tıkanıklığın ‘bugün’e dek sürmesinde başlıca etkenler olarak görülebilir. Politik ve ekonomik baskılar, tiyatromuzun içeriğini ve biçimini etkilemiştir. Her şeyden önce, 80’li yıllarda, yazarlar yapıtlarını oluştururken ve tiyatrolar sahnelemek için oyun seçerken ‘otosansür’ uygulanmıştır. Dahası, egemen güçler, toplumun önünde gidecek oyunlar yerine ‘eğlendirici ve oyalayıcı’ gösterileri yeğlediğini de dolaylı olarak ifade etmiştir (Yüksel, 2011:46).

Tiyatrolar genel olarak nitelikli oyunlar sergilemek yerine, yüzeysel, kolay anlaşılır ve popüler oyunları tercih etmişlerdir. Üstelik bu eğilim yalnızca gişe kaygısı yaşayan özel tiyatrolarda değil, şehir ve devlet tiyatrolarında da görülmektedir. Dönemin güncel ve toplumsal sorunlarından uzaklaşılması sanatsal üretkenliği baltalarken, tiyatro seyircisi de azalmış ve televizyon yayınlarının seyirci üzerindeki etkisi artmıştır. Her şeye rağmen nitelikli tiyatro yapma etkinliğini sürdürmeye çalışan bazı tiyatrolar ise ekonomik zorluklar nedeniyle maliyetin daha az olduğu tek kişilik oyunlara yönelmeye başlamıştır.

1982 yılında tiyatrolar açısından olumlu bir gelişme Kültür Bakanlığı tarafından özel tiyatrolara maddi yardım uygulamasıdır. Ancak bu da zamanla tartışmalı bir noktaya gelmiş, hangi tiyatronun ne kadar ödenek alacağını belirleyen kriterler tartışma konusu olmuştur. Bir başka önemli gelişme ise Devlet Tiyatrolarının yurt çapında çoğalması olmuştur. Yine sahnelerin çoğalması bakımından Kültür Bakanlığı tarafından tiyatro tarihi içinde önemli bir

yeri olan Küçük Sahnenin onarılması, Afife Jale Sahnesi, Beşiktaş Kültür Merkezi, Sabancı Kültür Sitesi gibi tiyatro binalarının özel sektörün desteğiyle tiyatroya yeni binalar kazandırılması da bu dönemin olumlu gelişmeleri arasındadır. Tiyatroya maddi kaynak sağlamak için sponsorluk uygulamaları da yine bu dönemde başlamıştır. Bu dönemin diğer olumlu gelişmeleri ise;

Özellikle, yerel yönetimlerin tiyatroyu yöre halkına hizmet bağlamında ele alıp, belediye tiyatroları açmaları, üniversitelerde tiyatro eğitiminin yaygınlaşması, eğitimde “yaratıcı drama” konusunun ciddiye alınmaya başlaması, ilk ve ortaokullarda tiyatro etkinlikleri, tiyatro yarışmaları düzenlenmesi, yakın gelecekte, toplumun gerçeklerine ve sorunlarına duyarlı, gelişmiş, sanatsal düzeyi evrensel ölçüleri yakalamış, bu özellikleriyle geniş halk kesimine maledilmiş bir tiyatronun gerçekleşeceği umudunu diri tutmamıza yarayan olumlu adımlardır (Şener, 1998:224).

Ancak Sevda Şener değerlendirmesine tüm bu olumlu gelişmelere rağmen tiyatronun asal işlevini yerine getirebilmek için gerekli özgür ortamının sağlanamadığını belirtir. Devlet tiyatroları ve özel tiyatrolarının sorunları çalışmalara rağmen giderilememiş, tiyatroya dair pek çok seminer, şenlik, uluslararası etkinlik, festival yapılmasına, oyun yazarlarını desteklemek için yarışmalar yapılmasına rağmen tiyatronun nitelik açısından yaşadığı sorunlarda olumlu bir gelişme sağlanamamıştır.

12 Eylül 1980’den sonra yaşanan siyasi durumdan en çok etkilenen kurumlardan bir İstanbul Şehir Tiyatrosudur. “Geriye Düşüş” olarak adlandırılan 1980-1984 yılları arasında Vasfi Rıza Zobu yeniden bu kurumun başına getirilmiştir. Vasfi Rıza Zobu, yerinde yönetim uygulamasını kaldırmış ve bütün yetkileri merkezi otoritede toplayan yönetim anlayışına geri dönmüştür. Bu dönemde daha önce başlatılmış kimi girişimlere son verilmiştir. Vasfi Rıza Zobu döneminde semt sahneleri bir bir kapanmış, ayrıca Şehir Tiyatrosu Kadıköy Halk Eğitim Merkezi de kapatılmış. Tepebaşı Deneme Sahnesi önce deneysel özelliği yok edilerek etkisizleştirilmiş daha sonra ise tümünden kapatılmıştır. Pek çok sanatçının işine son verildiği gibi, “bazı sanatçıların maaşlarının yeniden düzenlenmesi gibi incitici işlemler tepkilere yol açmış” (Şener, 1998:245) Şehir Tiyatrosunun yönetim kurulu da istifa etmiştir. “Bu arada Zobu’nun kendi odasını düzenlemek için Tepebaşı’ndaki Muhsin Ertuğrul Müzesi’ndeki eşyaları dağıtması da üstünde durulacak bir noktadır (Nutku, 1998:86).

Vasfi Rıza Zobu döneminde İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda ağırlıklı olarak vodvil ve bulvar komedileri sahnelenmiş, çoğunlukla iktidardaki güçlerin sakıncalı bulmayacağı sıradan oyunlar oynanmıştır. Bu duruma rağmen kısmen de olsa dikkate değer bazı oyunlar da

sahnelenmiştir. Bu oyunlar arasında; Turan Oflazoğlu; Deli İbrahim, III. Selim, Orhan Asena; Hürrem Sultan, konusunu Osmanlı tarihinden alan Musahipzade Celal, İbnürrefik Ahmet Nuri, Feraicizade Mehmet Efendinin klasikleşmiş güldürüleri ve Recep Bilginer, Refik Erduran, Erhan Bener, Oktay Arayıcı, Oktay Rifat gibi yer oyun yazarlarının oyunları da bulunmaktadır.

“Gösteriş ve Renklenme Dönemi (1984-1994) dönemi olarak adlandırılan bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatrosu Gencay Gürün’ün yönetimindedir. Gencay Gürün’ün sanat yönetmenliğinde İstanbul Şehir Tiyatrosu bir canlanma dönemine girmiştir. Oyun seçiminde, gerek yerli gerek yabancı oyunların seçiminde nitelik ön planda tutulmuştur. Gencay Gürün, her kesimden seyircinin hoşlanacağı geniş bir oyun yelpazesi ile seyirciyi yeniden tiyatroya çekmeyi başarmış, kurum içindeki huzursuzluklar da bir ölçüde azalmıştır. Gürün, bu kurumu, Zoba dönemindeki dağınıklıktan ve baskıdan kurtarmış iyi işleyen bir kurum durumuna getirmiştir. 1991 yılında başlayan Kamyon Tiyatro uygulaması da bu dönemin başarılı uygulamaları arasındadır.

Bu dönemde, Gaziosmanpaşa’da bir semt tiyatrosu, Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu’nda da bir Cep Tiyatrosu açılmıştır. Ayrıca İstanbul Şehir Tiyatrosuna bağlı Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) kurulmuştur.

Amacını, Anadolu insanının kültürel kimliğinde oyun ve geleneksel Türk tiyatrosu konularında çalışmalara yapmak, kültürlerarası tiyatro alanındaki çağdaş gelişmeleri değerlendirmek olarak belirleyen TAL, bugün de çeşitli ilişkileri, düşünsel, bilimsel, sanatsal disiplinlerin ışığı altında ve yaratıcılık bağlamında inceleyen laboratuvar çalışmaları yapmaktadır (Şener, 1998:249).

Bu dönemin belli başlı başarılı yapıtları; Lüküs Hayat opereti, Evita müzikali, Misafir, Taziye, Vahşi Batı, Aç Sınıfın Laneti, Vanya Dayı, Üç Kız Kardeş, Vişne Bahçesi, Katerina Blum’un Çiğnenen Onuru, Biz Aşağıda İmzası Olanlar, Gazete Gazete, Madam Butterfly, Keşanlı Ali Destanı, Günden Geceye, Çıkmaz Sokak Çocukları, Mikadonun Çöpleri, İstanbul’un Gözleri Mahmur’dur.

İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun 1994-1996 yıllarını kapsayan dönemi Özdemir Nutku tarafından “Sıkıntılı Dönem” olarak adlandırılmaktadır. 1994 yerel seçimlerinden sonra İstanbul Belediye Başkanı olan Recep Tayyip Erdoğan tarafından görevinden alınan Gencay Gürün’ün yerine Erol Keskin atandı. “Denemelere açık, usta bir sanatçı olan Erol Keskin, iki yıllık yönetimi sırasında nitelikli bir oyun dağarı ile Şehir Tiyatroları’nın eski saygınlığını

kazandırdı. Kurum içindeki Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) çalışmalarını hızlandırdı” (Nutku, 1998:87). Ancak iki yıl sonra Erol Keskin bu görevden alındı İstanbul Şehir Tiyatrosu genel sanat yönetmenliğine günümüzde hala bu görevi sürdüren Kenan Işık atandı.

İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun 1994’ten bu yana sergilenen, dikkat çeken ve kimi ödüller alan oyunları arasında; Monserrat, Palto, Savaş ve Barış, Aslolan Hayattır, Bir Atın Öyküsü, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Sahibinin Sesi, Kamyon, Kral Oidipus, Oidipus Colonos’ta, Kuyruklu Yıldız Altında, Bir Ata Krallığım, Kadınlardan Konuşalım, Diğerlerinin Adı Ali, Bir Casusa Ağıt, Huzur sayılabilir.

İstanbul Şehir Tiyatrosu gibi Devlet Tiyatroları dönemin çalkantılı siyasal ortamından etkilenmiş bu dönemden sonra gerek kurumun sürekli farklı bakanlıklara bağlanması gerekse siyasal nedenler yüzünden sık sık genel müdür değişiklikleri yaşanmıştır.

1980 yılında 12 Eylül askeri müdahalesinden önce bu kurumun genel müdürlüğünü yürüten Ergin Orbey görevinden alınmış ve yerine yeniden Cüneyt Gökçer getirilmiştir. “Orbey yönetiminin izin verdiği tartışma ortamını sürdürmeye çalışan ‘yaramaz’ çocuklar bu dönemde cezalandırılmış, kurum yeniden kendi içine kapanmıştır” (Yüksel, 2011:144).

Cüneyt Gökçer iki yıl sonra yaş haddi sebebiyle emekli olunca yerine Turgut Özakman Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olmuştur. Turgut Özakman’ın genel müdürlük görevini 1983-1987 yılları arasında yürütmüştür. Turgut Özakman kurumun başına geçtiğinde Devlet Tiyatroları, İzmir, Bursa, İstanbul, Adana ve Ankara’daki yerleşik sahneleriyle, gittikçe büyüyen, büyüdükçe idari sorunları oldukça artmış bir durumdaydı.

Özakman, eğitim görmüş yönetmenleri parmakla gösterilecek düzeyde sınırlı; farklı kentlere turne hizmeti verme yükümlülüğü olan, sanatçılara kendilerini yenileme olanağının tanınmadığı, nitelikli yerli oyun sıkıntısı çeken, üst düzeyde yapımlar ve yorumlar sunmakta yetersizleşen, seyirciyi peşinden sürükleyemeyen bir devlet kurumunun sorumluluğunu üstlenmişti. Bu sorumluluğu alırken, asker yönetiminden sivil yönetime geçiş aşamasını yaşayan 12 Eylül dönemi Türkiye’inde, olağandışı koşulların getireceği üst-denetim olgusunun da bilincindeydi (Yüksel, 2011:144).

Turgut Özakman döneminde Devlet Tiyatrolarının kendi bünyesinde bir iletişim ortamı oluşturmak için ‘iç bülten’ uygulaması yapılmış, tiyatro konusundaki araştırmalar ve makaleler iç eğitim kapsamında basılıp dağıtılmıştır. Oyun seçimi konusunda tiyatro adamlarının görüşleri alınmış, kuruma emeği geçmiş önemli sanatçılar için törenler, tiyatro konusunda söyleşiler düzenlenmiştir. Oldukça önemli gelişmelerden biri ‘DT Gençlik

Birimi'nin kurulması diğeri ise konservatuvar dışındaki tiyatro okullarını bitirmiş gençlerin de gençlik tiyatrosu için sanatçı olarak alınması yönündeki uygulamalardır (Yüksel, 2011:145).

Devlet Tiyatroları 1987'de Turgut Özakman'ın yönetiminin ardından başlayan ve günümüze dek süren atamalar ve görevden almalar ile sık sık genel müdürün değiştiği bir sürece girer. Özakman'ın ardından genel müdürlük görevini Raik Alınçık üstlenmiştir. Bu dönemde Trabzon ve Diyarbakır Devlet Tiyatrosu kurulmuştur.

Raik Alınçık'tan sonra Bozkurt Kuruç Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü olmuş, ancak Bozkurt Kuruç bu görevi üç görevden alma ve geri dönme şeklinde kesintiye uğrayan toplam sekiz yıllık (1988-1992,1994-1998) bir süreci kapsamıştır. Bozkurt Kuruç'un görevden alınıp geri döndüğü aralıklarda sırasıyla Mehmet Ege, Yücel Erten ve Lemi Bilgin genel müdürlük yapmışlardır. Sürekli görevden almalar ile belirlenen bu süreçte ise Sivas, Van, Erzurum, Konya Devlet Tiyatrosu kurulmuştur. Ankara'da ise İrfan Şahinbaş Atölye Sahnesi kurulmuştur.

Bir buçuk yıla yaklaşan Yücel Erten (1992-1994) döneminde ise Antalya Devlet Tiyatrosu açılmıştır. Yücel Erten bu dönemde yeniden yapılanma çerçevesinde yerinde yönetim uygulamasını gerçekleştirmiş ve bölge tiyatrolarının kendi müdürlerini seçmesini sağlamıştır. Bu uygulamanın bir devamı olarak genel müdürlük için yapılan seçimlerde bu tasarının mimarı olan Yücel Erten'in karşısına Tamer Levent çıkmış ve en çok oyu alması sonucu Yücel Erten genel müdürlük görevini bırakmıştır. Bu uygulama tartışmalara yol açmış ve bir daha uygulanmamıştır (Şener, 1998:237). Tamer Levent'in genel müdürlüğü Bozkurt Kuruç'un 'yürütmeyi durdurma' sonucunda yeniden genel müdürlüğe dönmesi üzerine yalnızca beş ay sürebilmiştir. Tamer Levent'in genel müdürlüğü döneminde 'Sanata Evet' kampanyası yürütülmüş, topluma sanata katılma coşku su verilmeye çalışılmıştır. Bozkurt Kuruç genel müdürlük görevini 1998 yılına kadar sürdürmüştür.

1998'de Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü Lemi Bilgin olmuştur. Lemi Bilgin'in genel müdürlük süreci de birkaç kez görevden alındığı ve yeniden atandığı bir süreci kapsar. Bu görevden almaların ilki 2000'li yıllara girerken 1999-2001 arasında Rahmi Dilligil'in göreve getirilmesi ile yaşanmıştır.

1980'li yıllarda tiyatronun coşkusunu yitirmesi oyun yazarlığı alanında da görülmektedir. Pek çok yazar oyun yazmayı bırakmış, roman, öykü türünde eserler vermeye başlamıştır. Oyun yazmayı sürdüren yazarlar ise bir yandan "oyun düzenleme tekniğinde

uzmanlaştıkça oyunlarının özüne daha öz önem vermeye başladıkları, genellikle kendilerini aşma yolunda fazla çaba göstermedikleri, belli bir başarı çizgisini” (Şener, 1998: 278) sürdürüyor olarak değerlendirilirken diğer yandan da dönemin yarattığı baskı ile yazarların kendi yapıtlarına bir ‘otosansür’ uyguladıkları görülmektedir. Bir durgunluk dönemi olarak nitelendirilen bu dönemde; “Oyun yazarlığında bir durgunluk dönemi yaşanmaktadır. Yazarlar -deyimi beğenseler de beğenmeseler de- kendi yapıtlarına ‘tosansür’ uygular. İçe dönük, soyutlamayı uç boyutlara götüren, görsel-işitsel zenginlikten yoksun, tiyatrodaki yeni bir açılıma ışık yakmayan oyunlardır söz konusu olan” (Yüksel, 2011:74).

1980’lerde, tiyatro yazmayı sürdüren Refik Erduran, Recep Bilginer. Orhan Asena, Tarık Buğra, Turan Oflazoğlu, Güngör Dilmen, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal, Nezihe Araz, Başar Sabuncu, Dinçer Sümer gibi yazarların yanı sıra, Ülker Köksal ve Bilgesu Erenus da deneyimli yazarlar arasına girmiş, Tuncer Cücenoglu ise Kadıncıklar adlı oyunuyla büyük çıkış yakalamıştır. Taziye adlı oyunu ile yazarlığa başlamış olan Murathan Mungan bu dönemde oyun yazmayı sürdürür. Ferhan Şensoy bu dönemin en üretken yazarlarından. Memet Baydur ise Limon ile başlayan yazarlık mesleğine Cumhuriyet Kızı ve Yangın Yerinde Orkideler ile devam eder. Ülkü Ayvaz, Erhan Gökücü, Yılmaz Onay, Erhan Bener, Dinçer Sümer, Ferdi Merter, Ergun Sav, Turgut Özakman, Adem Atar, Ülkü Ayvaz, Turgay Nar, Erman Canatan, Yıldırım Şentürk, Haluk Işık, Coşkun Irmak, Coşkun Bükte, Hasan Erkek, Civan Canova, Mikail Burak Uçar, Behiç Ak, Orhan Güner bu dönemde oyun yazarlar. Ülker Köksal ilk kez 1984’te sahnelenen Uzaklar oyunuyla pek çok ödüle değer bulunur. Melih Cevdet Anday son sahne yapıtı olan Ölümsüzler’i yazar. Sevim Burak, Sahibinin Sesi ve Everest My Lord (‘İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar’) başlıklı yapıtlarıyla, dramatik edebiyatımıza, dilsel ve görsel anlatımı kural tanımaz bir özgürlük içinde kullandığı, bilinç akışının dışavurumcu bir yaklaşımla sergilendiği özgün modeller sunar. Vüs’at O. Bener, ikinci Oyunu -iki kişilik- İpin Ucu ile hem dönemin toplumsal-politik atmosferini, hem de denetleyemediği koşullar içinde hapsolmuş aydın bireyin duyarlılığını iç içe irdeler. Dönemin en başarılı tarihsel oyunu, Kemal Bekir Özmanav’ın, Nahit Sırrı Örik’in Sultan Hamid Düşerken adlı romanından uyarladığı Düşüş’tür (Yüksel, 2011:75).

12 Eylül sonrası tiyatro edebiyatı dönemin güncel sorunlarından uzaklaşma eğilimi göstermektedir. Bu çerçevede oyunların konusu ağırlıklı olarak, tarih olayları, geçmişte yaşamış ünlü kişilerin ve sanatçıların yaşamı, masal, söylence, düş ürünü kurgulamalar ve bireyin iç dünyasına odaklanır.

Bu dönemin tarihsel olayları konu alan oyunları; Orhan Asena; Seyisbaşı Konağı (1981), Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe (1983), İlk Yıllar (Rokzalan) (1985-1986), Yıldız Yargılanması (1990), Turan Oflazoğlu; Kösem Sultan, (1982) Cem Sultan (1984), Kılıç ve Ney (1987), Sinan (1988), Genç Osman (1985-1986), Dört Başı Mamur Şahin Çakırpençe (1996-1997), Neziha Araz; İmparatorun İki Oğlu (1983), Kemal Bekir Özmavna; Düşüş (1984-1985), Hidayet Sayın; Yıldırım Bayezid (1987-1988), Yılmaz Karakoyunlu; Sokollu “Zirveden Sonra” (1989), Fazıl Hayati Çorbacıoğlu; Barbaros Hayrettin (1990), Şefik Onat; Hüzünlü Bir Komedi (1992). Tarihsel oyunlar arasında günümüz gerçekleri ve durumları ile benzerlikler kuran oyunlar da yazılmıştır. Bu oyunlar; Turgut Özakman; Fehim Paşa Konağı (1979), Resimli Osmanlı Tarihi (1983), Bir Şehnaz Oyun, Erhan Gökçücü; Giordano Bruno (1995), Ülkü Ayvaz; Nihavent Longa (1993). Güngör Dilmen; Aşkımız Aksarayın En Büyük Yangını, Erman Canatan; Batakhane Güzeli ve Turgut Özakman; Bir Şehnaz Oyun eserleri geçmiş dönemin kendine özgü yaşamını müzik ve dansla sahneye getirmişlerdir (Şener, 1998:282).

Konusunu söylence, masallar ve mitolojiden alan oyunlar; Güngör Dilmen; Deli Dumrul, Troya İçinde Vurdular Beni, Ak Tanrılar, Ben Anadolu, Turgay Nar; Tepegöz, Hidayet Sayın; Tanrıların Oyuncakları, Coşkun Irmak; Miletos Güzeli, Coşkun Büktel; Theope, Ülkü Ayvaz, Troyayı Özlüyorum, Nihat Asyalı; Ateşle Oynayan. Ülkemizin Güneydoğu Anadolu yöresinin söylencelerinden hareketle Murathan Mungan’ın yazdığı Mahmut ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler (Mezopotamya Üçlemesi) eserleri bu konuda yazılmış önemli eserlerdir.

Dönemin yarattığı baskı ortamında tiyatro edebiyatındaki yönelişlerden biri, geçmişte bir dönemin hayal, düş ürünü ve masalsı bir atmosferde verilmesi olmuştur. “Daha önceden de ara sıra tanık olduğumuz, geçmişe kaçma, günümüzde yaşanan sorunları düş ürünü durumlara yerleştirme ya da fanteziyle oyalanma eğilimi, yönetimin sanata baskı uyguladığı dönemlerde daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır” (Şener, 1998:282). 1980-1990 döneminde bu çerçevede yazılmış oyunların en başarılı olanlarından biri; Melih Cevdet Anday’ın Ölümsüzler adlı oyunudur. Bu anlamda eski günlerin hüznü ve özlemini uyandıran oyunlar arasında; Nezihe Araz’ın Öyle Bir Nevcivan, Güner Sümer’in Hüzam, Dinçer Sümer’in Maviydi Bisikletim, Necati Cumalı’nın Bir Sabah Gülerek Uyan, Çetin Altan’ın Telefon Kimin İçin Çalıyor, Müzeyyen Engin Erim’in Bütün Menekşeler Annem Kokar, Melisa Gürpınar’ın İstanbul’un Gözleri Mahmur oyunları yer alır.

1980-1990 döneminde geçmişin oyunlarda ele alınışı bilinen kişilerin yaşam öykülerini ele alan oyunların yazımı ile de gerçekleşir. Bu oyunlarda tarihsel gerçekler ile söylentiler bir arada kullanılmış, gerçek ve masal iç içe geçmiştir. Recep Bilginer; Yunus Emre, Mevlana, Tağrik Buğra; Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri, Nezihe Araz; Ballar Balını Buldum, Nihat Asyalı; Yunus Diye Göründüm, Nurhan Karadağ-Nihat Asyalı; Emrem Yunus, İsmet Hürmüzlü; Vuslat, Necati Cumalı; Vatan Diye Diye, Ergun Sav; Vatan Yahut Namık Kemal, Ülker Köksal; Karanlıkta Bir Işık, Murathan Mungan; Bir Garip Orhan Veli, Sönmez Atasoy; Kendi Gökkubbemiz, Nezihe Araz; Afife Jale, Cahide. (Şener, 1998:284).

12 Mart ve 12 Eylül askeri müdahaleleri ile yaşanan şiddet, işkence, baskı, ceza olgularını sorgulayan oyunlar da bu dönemde gündemdedir. Tuncer Cücenoglu'nun Çıkmaz Sokak, Bilgesu Erenus'un 555 K, Adem Atar'ın Cam Bardaklar Kırılın, Faruk Eren'in Bir Ceza Avukatının Anıları, Ferdi Merter'in Bir Kadın Bir Erkek Vardı, Kubilay Tuncer'in Anrico'nun Peşinde oyunları bu türdeki çalışmalar arasında yer alır. Aziz Nesin ise, Bir Zamanlar Memleketin Birinde başlıklı çalgılı-şarkılı oyununda, 12 Eylül döneminden bugüne uzanan mantıkdışılığı ve bu dönemin yüreklere yerleştirdiği korkuyu taşlamaktadır (Yüksel, 2011:76).

Bu dönemde Atatürk ve Kurtuluş Savaşını konu alan pek çok oyun yazılmıştır. Tuncer Cücenoglu; Biga 1929, Kemal Bekir; Kamil Bey, Özdemir Nutku; Söylev, Nezihe Araz; Kuvayı Milliye Kadınları, Dokuza Beş Var, Semih Sergen; Bir Hilal Uğruna, İsa Coşkun; Hep Vatan İçin, Ataol Behramoğlu; Lozan, Refik Erduran; Metamorfoz, Orhan Asena; Candan Can Koparmak, Selim İleri; Allahaismarladık Cumhuriyet, Recep Bilginer; Barıştan Savaşa Aşktan Kavgaya.

1980-1990 döneminde yazılan oyunlar arasında aile ilişkileri, kadın ve gençlik sorunlarının ele alındığı oyunlar da yazılmıştır. Oktay Arayıcı; Rumuz Gocagül (1981), Ülker Köksal; Uzaklar (1984), Sevdalı Fidanlar (1988), Bir Garip Oyun (1986), Dünyanın Yaşlı Çocukları (1991), Tuncer Cücenoglu; Kadıncıklar (1984), Dosya (1985), Helikopter, Matruşka (1995), Dinçer Sümer; Gecenin Kulları (1993), Recep Bilginer; Karım ve Kızım, Kıskaç Köklerdeki Kurtlar, Necati Cumalı; Devetabanı, Ergun Sav; Bir Başkası, Hidayet Sayın; Düşlerin Oyunu, Semih Sergen; Saz Kafeste Mor Kuşlar, Erman Canatan; Çukur, Yıldırım Şentürk; Kazım ile Havva, Tülin Tınaz Tankut; Kız Doğdu, Vedat Türkali; Dallar Yeşil Olmalı, Özer Arabal; Rüzgarlı Kadın, Erdoğan Aytekin; Şeytan Örumceği, Coşkun İrmak; Kuş.



Köy, kasaba gerçeğini ele alan oyunlar bu dönemde de yazılmıştır. Turgut Özakman; Töre, Hidayet Sayın; Köşekapmaca (1982), Kenan Işık; Behçet Bey'in Fötr Şapkası, Remzi Özçelik; Su Gelince, Erkan Doğan; Canavar Sofrası. Kent insanının, hapisane insanını ele alan oyunlar da yazılmıştır. Yaşar Seynan; Hüznün Coşkusu Altındağ, Adem Atar; İçimizdeki Göçük, Lale Oraloğlu; Kadınlar Koşuşu, Orhan Asena; Toroslardan Öteye. Akrep oyununda ise Eşber Yağmurdereli adalet sistemini eleştirir.

Bu yıllarda bireyin kimlik sorunu da ele alınır. Kimi yazarlar bunu önceki dönemlerde olduğu gibi batılılaşmanın yanlış anlaşılmasına bağlarken, kimi yazarlar da bu durumu bir aydın hastalığı olarak eleştirir. Toplumdaki yeni gelişmeler karşısında genç kuşağın tepkisi de bu dönem oyunlarının konularındandır. Refik Erduran; Bunu Yapan İki Kişi, Ramiz ile Jülide, Eşekdağın Sevdalısı, Halay, Madalyon, Mehmet Baydur; Cumhuriyet Kızı, Yangın Yerinde Orkideler, Maskeli Süvari, Düdüklüde Kıymalı Bamya, Yeşil Papağan Limited, Yılmaz Onay; Sanatçının Ölümü. Kimlik arayışının bir iç hesaplaşma şeklinde ele oyunlar; Adalet Ağaoğlu; Çok Uzak Fazla Yakın, Yeşim Dorman-Yıldırım Türker; Gölge Ustası, Nezihe Meriç; Çın Sabahta Şavkıyan Ne?, Ülkü Ayvaz; Yeniden Yaratma, Bilgesu Erenus; Acılar Şenliği, Ferdi Merter; Bir Kadın Bir Erkek Vardı, Müzeyyen Engin Erim; Hulusi Beyin Kızları, Selçuk Baran; Türkan Hanımın Ölümü.

Çevre baskısını özellikle genç insanlar üzerinde yarattığı etkiyi ele oyunlar; Yıldırım Şentürk; Bıçaksırtı, Murat Karasu; Hüznün Mahallesi, Özer Arbul; Gecenin Tadı, Ferdi Merter; Kuğular Şarkı Söylemez, Nedim Gürsel; İlk Kadın.

Bireyin sorunlarını farklı yönleri ile alan oyunlar ise; Behiç Ak; Bina, Ayrılık, Burak Mikail Uçar; Umut Cinayeti, Yüksel Pazarkaya; Ferhat'ın Yeni Acıları, Turgay Nar; Çöplük. Ferhan Şensoy; Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı oyununda yaşamın değişen koşullarını ele alır.

Bu dönemin diğer oyunları ise; tüketim toplumunu ele alan Kerem Kurdoğlu'nun Haritadan Naklen Yayın, iletişimsizlik, yabancılaşma konularını ele alan Şahika Tekand'ın Gergedanlaşma, Orhan Güner'in İki Nöbetçinin Sıkıntıları, Yılmaz Onay'ın Karadul Efsanesi, Başar Sabuncu'nun Bir Ata Krallığım'dır.

## **2.5. 2000-2014 Dönemi:**

2000'li yıllarda Türk tiyatrosunda 1980'li yıllarda başlayan duraklama sürecinin devam ettiği görülmektedir. 12 Eylül 1980 askeri darbesi ve bununla birlikte yaşanan baskı ve

yasaklamalar süreci ülkeyi olduğu gibi ülke tiyatrosunu da olumsuz anlamda etkilemiş, önceki yılların canlılık ve atılımından geriye pek bir şey kalmamıştır. Türk tiyatrosu ülkenin içinde bulunduğu toplumsal, kültürel ve ekonomik şartlardan etkilendiği gibi diğer yandan dönem iktidarlarının yönelişleri ve düşünceleri çerçevesinde baskı ve uygulamalara da maruz kalmıştır. 1980’li yıllardan günümüze kadar olan süreçte ise bu etki kendisini tiyatro üzerinde daha belirgin bir şekilde hissettirmiştir. Türk tiyatrosunun bugünkü durumu ile ilgili değerlendirmesinde politik baskıların tiyatromuzun biçim ve içeriğini etkilediğine değinen Ayşegül Yüksel Türk tiyatrosunun günümüzdeki durumunu ise şöyle değerlendirmektedir:

Sonuç olarak 70’lerin ortalarından bugüne ulaşan tiyatro serüvenimiz içinde görülen şudur: Ülke düzeyinde yaygınlaşması yavaş bir sürece bağlanmış, seyirci tarafından beslenmeyen/yönlendirilmeyen, seyircisinin önünde gitmeyi başaramayan tiyatro sanatı, var olan kurumlarıyla deneye yanıla yol almaya çalışmaktadır (Yüksel, 2011:48)

Öte yandan bu dönemde kapananlar da olmakla birlikte yeni tiyatro sahneleri açılmış, özellikle Devlet Tiyatrosu tarafından bölge tiyatroları kapsamında pek çok yeni il de turne sahneleri hizmete açılmıştır. Ayrıca YÖK yasası ile konservatuvarların yükseköğretim kurumları kapsamına alınması ile tiyatro eğitimi veren üniversite bölümlerinin de sayısı artmıştır. Ne var ki her iki gelişmede de nicel anlamdaki olumlu görünüm nitelik açısından da gerçekleştirilememiştir. Tiyatronun gelişimi konusunda bir diğer sıkıntı ise iyi eğitim almış yönetmenlerin yetiştirilememesi ve oyun sahneleme aşamasında dramaturginin yeterince kullanılmamasıdır. Bu da yine nitelikli oyunların sahnelenmesi konusunda bir engel teşkil etmektedir.

Tiyatronun gelişimi konusunda önemli bir yeri bulunan seyirci etmeni de günümüz tiyatrosu açısından olumlu bir noktada bulunmamaktadır. Her şeyden önce televizyon ve bu sektörün rayting kaygısı ile ortaya çıkan niteliksiz yapımları seyircinin beğeni düzeyini olumsuz etkilemektedir.

Bugün tiyatronun seyirciye hoşça vakit geçirten bir eğlence türü olduğu kanısı, resmi tiyatro kurumlarının yöneticilerini de içine alacak biçimde yaygınlaşmış durumdadır. Genelde düşünce tembeli olan seyirci bu kanıyı severek paylaşmakta, tiyatro etkinliklerini, güldürme, eğlendirme gücüne göre değerlendirmektedir. Günümüzde seyirci çoğunluğu için, oturduğu yerden, kafasını yorma zahmetine katlanmadan, ona hoşça vakit geçirten oyun, en iyi oyundur. Sıradan seyirci, yaşamakta olduğu gerçekleri en kalın çizgilerle kopya ederek kendi sınırlı yaşam bilgisini doğrulayan tiyatroyu sever (Şener, 1998:296).

2000’li yıllarda Devlet Tiyatrosu görevden almalar ve atamalarla kısa süreli genel müdürlükler sürecini yaşamayı sürdürmektedir. 2001 yılında Rahmi Dilligil’in bir yıllık yönetiminin ardından Lemi Bilgin görevine yeniden dönmüş ancak 2005 yılında Devlet Tiyatrosu dramaturgu Mine Acar’ın genel müdürlük görevine getirilmesi kurumda kargaşa yaratmış, bu döneme “koruyucu ve kollayıcı bakanların adları da karışmıştır” (Yüksel, 2011: 150). Mine Acar’ın yönetimi iki yıl sürmüştür, 2007 yılında Lemi Bilgin yeniden Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü olmuştur. 2013 yılında ise Mustafa Kurt Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü olmuştur

2000-2014 arası kapsayan bu dönemde Devlet Tiyatrosu yerleşik olmamakla beraber pek çok ilde yeni sahneler açmayı sürdürmüştür, Ankara ve İstanbul’daki sahne sayısını çoğaltmıştır. Diğer yandan 2006 yılında Ankara’nın en önemli ve ulaşım açısından merkezi konumda olan Yeni Sahne kapatılmıştır. Dahası son zamanlarda Akün ve Şinasi sahnesinin de kapatılacağına dair haberler basında yer almaktadır.

Bu dönemde hayata geçirilen olumlu etkinliklerden biri 2008 yılında Avrupa Tiyatro Konvansiyonu ile birlikte Ankara-Tatvan güzergâhında gösterimler yapan Vagon Tiyatrosu uygulamasıdır. 2010 yılında Zonguldak Atatürk Kültür Merkezi Devlet Tiyatrosu Sahnesi, Turgut Özakman’ın Töre adlı oyunu ile düzenli turne sahnesi olarak açıldı. Aynı yıl Kahramanmaraş Necip Fazıl Kısakürek Sahnesi açıldı. 2011 yılında Türk tiyatrosu açısından önemli olan Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Küçük Tiyatro binasında açıldı. Aynı yıl Denizli Pamukkale Üniversitesi Kınıplı Kampüsü Sahnesi düzenli turne sahnesi olarak Haldun Dormen’in Kantocu oyunu ile açıldı. Aynı sistemle Ordu Devlet Tiyatrosu Sahnesi de 2011 yılında Turan Oflazoğlu’nun Genç Osman oyunu ile açıldı (www.dt.gov.tr 03.12.2014).

2000’li yıllarda oyun yazarlığı da tiyatronun genel eğilimine koşut olarak eski canlılığını yitirmiş, yerli eserlerin üretimi azaldığı gibi sahnelerde oynanma oranı da azalmıştır.

Bu dönemin belli başlı eserleri ise şöyledir; Mehmet Baydur’un Lozan Antlaşması farklı bir bakış açısı ile işlediği Lozan, Behiç Ak’ın kentli insanın yabancılaşmasını ele aldığı Fay Hattı ve Tek Kişilik Şehir. Behiç Ak, İki Çarpı İki de ise kadın erkek ilişkilerini farklı toplumsal boyutları ile gösterir. Bu dönemin öne çıkan yazarlarından biri de Özen Yula’dır. Özen Yula’nın Ay Tedirginliği ve Gayri Resmi Hürrem adlı iki kişilik oyunlarının yanı sıra Gözükara Alaturka adlı oyunu bulunmaktadır. Ayrıca yazarın oyunları yurtdışında da sahnelenmiştir. Ali Berktaş, Benim Meskenim Dağlardır ve Kerbela oyunlarını bu dönemde

yazmıştır. Cuma Boynukara; Ölüm Uykundaydı, Savaş Dinçel; Uçurtmanın Kuyruğu, Raşit Çelikezer; Kuşluk Vakti, Murathan Mungan; Kağıt-Taş-Kumaş, Nesrin Kazankaya; Seyir Defteri, Dobrijna'da Düğün, Şerefe Hatıralar, Profesör ve Hulahop, Yılmaz Erdoğan; Sen Hiç Ateşböceği Gördün Mü?, Bana Bir Şeyler oluyor bu dönemin öne çıkan oyunları. Ayrıca, Coşkun Irmak, Haluk Işık, Civan Canova, Turgay Nar, Ferhan Şensoy bu dönemde de eser vermeye devam eden yazarlarımızdır. Bu dönemin yeni yazarları arasında ise; Ayşe Bayramoğlu, Funda Özşener, Berkun Oya, Zeynep Kaçar, Yeşim Özsoy Gülan öne çıkan yazarlardır.

### 3. BÖLÜM

## CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA KADIN OYUN YAZARLARININ TOPLUMSAL SORUNLARA YAKLAŞIMI

### 3.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Oyun Yazarları

Atatürk devrimleri ile birlikte kadın yeni haklar ve yeni görevler edinmiş, böylece toplumsal yaşamda daha fazla yer almıştır. Yazarlık uğraşı ise kadının toplumsal yaşam içinde kendine yer açtığı en zorlu alanlardan biri olmuştur. Bu yüzden kadınların yazarlık, özellikle oyun yazarlığı alanına yönelmesi ve bu alanda başarı kazanması kolay olmamıştır. Başlangıçta daha çok öykü ve roman türünde eser veren kadın yazarlarımız zamanla oyun yazmaya da yönelmiştir. Cumhuriyet döneminde kadın oyun yazarlarının sayıları çok arttığı gibi, giderek çok nitelikli oyunlar da yazdığı görülür. Kadın oyun yazarlarının gelişimi ile ilgili 1972 yılında “Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları” başlıklı incelemesinde Sevda Şener şu saptamayı yapar: “Oyun yazarlığı, son yıllara kadar, rastlantısal izlenimi bırakan bir kaç yetersiz girişimden ibaret kaldı. Ancak 1960’dan bu yana başarılı kadın oyun yazarlarından bahsedebiliyoruz” (Şener, 1972:31). Bu açıdan Sevda Şener oyunların çoğunun olgunlaşmamış bir ilk deneme niteliği taşıdığını belirtmekte ve 1972 yılına kadar kadın oyun yazarlarını ele alan bu incelemede kadın oyun yazarlığının genel görünümünü şöyle aktarmaktadır:

Kadın yazarlar, görüş açısı, ilgi alanı, ifade özelliği bakımından benzerlik göstermezler. Çeşitli türlerde birbirinden farklı eserler yazılmıştır. 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 oyunlarda ayrıntı inceliği dikkati çekmekle birlikte, psikolojik inceleme ve biçimleme açısından güçlü oyunlar yazılmamıştır (Şener, 1972:).

Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun oyun yazarlığının içinde kadın oyun yazarları sayıları gittikçe artan oranda oyun yazmayı ve Türk tiyatro yazınında kendine bir yer açmayı başarır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yalnızca iki kadın yazar; Nudiye Nizamettin ve Halide Edip Adıvar bulunmaktadır. Türk tiyatro yazınının eğilimi cumhuriyetin ilk yıllarında cumhuriyet devrimlerinin halka aktarılması çerçevesinde olur. Ancak ilerleyen yıllarda oyunların konusunu ağırlıklı olarak Osmanlı dönemine dayanan batılılaşma ve batılılaşmanın

yanlış anlaşılması ile yaşanan ahlaki yozlaşmanın toplumsal ve ekonomik nedenleri ile birlikte anlatılması oluşturur. Bu dönemin oyunlarında toplumdaki değişim ve bu değişimin yarattığı değerler karmaşası ve yozlaşma gerçekçi bir yaklaşımla anlatılır.

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında oyun yazan bir başka kadın yazarımız Nihal Karamağralı'dır. S. Şener, Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları başlıklı incelemesinde yazarın, toplumsal eleştiride bulunan, polisiye oyunlar yazdığını belirtir. Yazarın, Kapının Ardında ve Casuslar adlı oyunlarının yanı sıra, Mirasçılar adlı oyunu bulunmaktadır

Bu dönemin kadın oyun yazarlarından Nudiye Nizamettin'in Beyoğlu 1931 adlı oyunu; batı özentiliği, toplumda yaşanan ahlaki yozlaşma, toplumsal değişim ve bunların yarattığı yıkımı anlatır. “Osmanlı döneminden kalma paşa kızlarından, karılarından, bürokrat döküntülerinden oluşan hazıryiyici bir zümre, mala, süse, gösterişe, batılı gibi görünmeye düşkündür. Eski bir paşa karısı işlettiği sosyete kumarhanesinde, görgüsüz yeni zenginleri sömürür, kendi kızını bu yola iterek yıkımına neden olur” (Şener, 1998:82).

Halide Edip Adıvar ise; 1935'te yazdığı Maske ve Ruh oyununda maddi değerlerin manevi değerlere üstün gelmesini anlatır. Halide Edip Adıvar, manevi değerlerin yok oluşunu ise batıdan gelen ‘makine dünyasının hayat görüşüne’ bağlamaktadır.

Makine yeni dünyanın timsali, medeniyetin üniforması olmuştu ve bu yeni dünyada insanları birer otomata çevirmek isteyen gizli bir kudret bulunmaktaydı. Yazar makineleşmek isteyen bu yeni insanları maskelere benzetiyor. Paraya ve kudrete tapan bu maskeler dünyasında ruha yer yoktur. Eski olan her şey, ulusal kültür, gerçek halk değerleri gibi, inanç da ruh da görevini yitirmiştir (Şener, 1971:62).

1940'lı yıllarda bir başka yazar; Cahit Uçuk'u görürüz. Cahit Uçuk'un manzum olarak yazdığı aşk temalı oyunun adı Gök Korsan'dır. Sevda Şener Gök Korsan'ı bir aşk ve kahramanlık oyunu olarak niteler. (Şener, 1972:33).

1950'li yıllarda oyun yazmış olan kadın yazarlardan biri de Seniha Cemal Kanbay'dır. “Bu Gün Pazar” adlı oyunu bir dolantı ve töre komedyasıdır. Seniha Cemal Kanbay'ın dolantı kurmada bir yetenek gösterdiği düşünülmektedir. Bu oyun İstanbul Şehir Tiyatrolarında 1952-53 mevsiminde sahnelenmiştir. Yazarın sahnelenmemiş Pişkin Kiracılar Saltanatı ve Ayşe adlı iki oyunu daha bulunmaktadır (Şener, 1972:34).

Sevgi Sanlı da 1950'li yıllarda oyun yazan kadın oyun yazarlarından. Sevgi Sanlı bir gazetecinin yolsuzlukla savaşımını ve bu savaş sonunda toplum tarafından destek

görmediği için yenilişini anlatır. Yazarın, Menevşe Yaprağından İncinen Kız, Yazılı Taş, Hippi ve Dalga isimli oyunları bulunmaktadır. .

1960'lı yıllar ile birlikte gerçek anlamda nitelikli ve etkin oyun yazarı kadın yazarlardan söz edilmeye başlanmıştır. Bunların arasında en önemlileri bu tarihten sonra tiyatroya fazlaca eser vermiş olan Adalet Ağaoğlu'dur. "Adalet Ağaoğlu günümüzün çağdaş tiyatro sanatı düzeyinde eser veren, kendini durmadan yenileyen oyun yazarımız" (Şener, 1972) olarak değerlendirilmektedir.

Adalet Ağaoğlu, oyun yazarlığını yaşamının baş işi olarak seçmiş ve sürekli olarak tiyatro ile ilgilenmiştir. Yazar, oyunlarında toplum sorunlarıyla ilgilenmiş, bu sorunları genel olarak bireye yansımaları açısından ele almıştır. Bu anlamda da 'topluma dönük' bir yazar olarak değerlendirilmektedir. Yaşamın sıradan olaylarını ve ilişkileri gerçekçi gözlemler ve toplum gerçeğini objektif bir bakış açısıyla oyunlarında sergiler. Oyun kişilerini insani boyutlarının yanı sıra toplumsal koşulları ile birlikte şekillendirir ve eleştirel bir bakış açısıyla toplumsal gerçekleri irdeler.

Adalet Ağaoğlu ayrıntı ustasıdır. Oyunlarında sarsıcı, büyük olaylardan çok küçük çatışmaları içeren anlamlı durumlara yer verir. Bu durumları yaşayan kişinin duygu ve düşünce ayrıntılarını 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 (Şener, 1972:7).

Adalet Ağaoğlu'nun ilk oyunu Sevim Uzgören ile birlikte 1950 yılında yazdığı Bir Piyes Yazalım'dır. 1962 yılında yazdığı Evcilik Oyunu biçimsel olarak epizotlardan oluşması bakımından klasik kurgulamadan farklı bir özellik taşır. Evcilik Oyunu; "geçersiz bir ahlak anlayışına sahip ataerkil toplum yapısındaki aksaklıklara dikkati çeker ve merceğini aile kurumuna yöneltir" (Belkıs, 2003:206).

Adalet Ağaoğlu'nun 1964 yılında yazdığı Çatıdaki Çatlak ile toplumun farklı kesimlerinden insanların yaşadığı ekonomik bunalımı ve bunun yarattığı güvensizlik ile insanların çaresizliğini ele alır. Sessiz Bir Adam adlı oyununda ise yazar farklı özelliklere sahip bireylerin evliliklerindeki mutsuzluğu dile getirir. 1967 yılında yazılmış olan Sınırlarda oyununda barış temasını simgesel bir anlatımla farklı boyutları ile işler. 1968 yılında yazılan Bir Kahramanın Ölümü'nde toplum ve kendi benliği arasında sıkışmış birey ele alınır. Yazarın 1969 yılında yazdığı Tombala oyunu ise bu kez yaşlanmış ve yalnızlaşmış bir karı-

kocanın durumunu anlatır. 1970 yılında yazmış olduğu Çıkış oyununda Adalet Ağaoğlu toplumun baskısının bireye yansması ve sonucunda bireyin içine kapanması anlatır. 1973 yılında yazılan Kozalar oyununda yazar bu yılların siyasal çalkantısına kayıtsız kalan insanları üç kadın karakterin yer aldığı simgesel bir anlatımla eleştirir. Çok Uzak Fazla Yakın'da, uzaklık ve yakınlık kavramlarından yola çıkarak, toplumsal sorumluluk ile özgürlük, gibi karşıt kavramları irdeler. Kendini Yazan Şarkı ise 1970'li yılların siyasal çalkantılı ortamını, dönemin gençliğinin umutları, yapmak istedikleri ve yapamadıklarını doğruları ve yanlışları ile ortaya koyar.

1960'lı yıllarda oyun yazmaya başlayan yazarlarımızdan biri, daha çok şiirleri ile tanınan Gülten Akın'dır. Gülten Akın'ın basılmış oyunları ise şunlardır: Çıkış, Batak, Kızlar Değirmeni, Kapılar Pencereleler, Babilde Bir Yusuf, Babilde Bir Kadın, Keloğlan. Yazar oyunlarında genel olarak evlilikle birlikte kadın sorunlarına eğilmiş, kadın ve erkek arasında eşitsizliğe ve bu düzene eleştiri getirmiştir.

Sanatçının, şiirlerinde de özellikle ele aldığı konulardan biri olan “kadın hakları, erkek - kadın eşitsizliği”, bu piyeslerde, erkek egemen toplumda inşa edilen sorunlu evlilikler üzerinden gündeme taşınmıştır. Evliliklerde erkeğin baskın oluşu, kadının eşten ziyade bir hizmetçi gibi muamele görmesi ve sömürülmesi, sevgi temelinden yoksun evliliklerin sırf toplumun dayattığı düzene uygun olsun diye sürdürülmesi gibi problemler üzerinde önemle durulduğu görülmektedir. Batak, Babil'de Bir Kadın ve Kızlar Değirmeni adlı oyunlar, bu konuyla ilgili eserlerdir (Erzen, 2013:876) .

Oyunlarında genellikle şiirsel bir dil kullanmış olan Gülten Akın düzene yönelik eleştirileri ve egemen sınıfın sömürsünü anlattığı oyunlar da yazmıştır. Babil'de Bir Yusuf ve Keloğlan adlı oyunlarında; “Halkı ezen, zenginlerin ve nüfuz sahibi kimselerin daha da güçlenmesini sağlayan çürümüş düzen, çoğu kez alaycı bir dil ve sembolik kahramanlar vasıtasıyla eleştirilir (Erzen, 2013:876) . Gülten Akın, Batak adlı oyununda ise; yalnızlık, yaşlılık konusuna eğilir.

Nezihe Araz, 1970'li yıllarda oyun yazmaya başlayan kadın yazarlarımızdan biridir. 1974 yılında yazdığı Bozkır Güzelleme adlı oyununda köyde yaşayan kadınların geleneksel değerler altında ezilişini anlatır. 1970'lerde yazılan Alacakaranlık oyununda Nezihe Araz kadın sorununu bu kez çalışan meslek sahibi bir kadın üzerinden ele alır. 1979 yılında yazdığı Öyle Bir Nevcivan adlı oyununda ise yazar; zamanında zengin ve aristokrat olan bir karıkoca çerçevesinde eski ve yeni arasındaki çatışmayı anlatır. Nezihe Araz'ın 1987 yılında yazdığı Afife Jale adlı oyunu, ilk Türk kadın tiyatro sanatçısı Afife Jale'nin hayatını anlatır. 1999



yılında yazdığı Kutlu Melek, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunu efsanevi bir dille anlatır. Diğer oyunları; Hayatta Yapraklar, Ateş Hattında Bir Kadın, Kuvayı Milliye Kadınları, Savaş Yorgunu Kadınlar, Ballar Balını Buldum, Saat Dokuza Beş Var, Cahide ve Alacakatanlık'tır. Pek çok oyun yazarı gibi, Nezihe Araz'ın da oyunlarında köy temasını işlediği görülmektedir. Yazarın oyunlarında bu tema kapsamında; ağa baskısı, su sorunu, toprak sorunu, kan davası ve kadının sömürülmesi gibi konuları ele aldığı görülmektedir.

Sevda Şener, Nezihe Araz'ı “oyunlarında toplumun çeşitli kesimlerinden aldığı kadın ve erkeği günlük ilişkileri içinde gösteren, karı koca anlaşmazlıkları, kuşaklar arası çatışma, kısırlık, çok çocukluluk, kadının hak ve özgürlük sınırı, kadının görevleri gibi sorunlara” eğilen bir yazar ve oyunlarının da buna hizmet eden dramatik bir kurgusu olduğunu belirtir.

Yine bu dönemde oyun yazan kadın yazarlardan biri de Nezihe Meriç'tir. Nezihe Meriç, öykülerinde olduğu gibi, oyunlarında da ülkemizdeki kadın gerçeği ve sorunları üzerinde durmuş, eserine kadın tavrını getirmiştir. (Şener, 1972:40). Nezihe Meriç'in genel olarak oyun yazarlığı konusunda Özdemir Nutku'nun yapmış olduğu değerlendirme şöyledir:

Nezihe Meriç oyunlarında ruhsal baskıları, iç tedirginlikleri, iç çatışmaları, iç bunalımı toplum koşullarına bağlar. Durmaksızın değişen değer yargıları, değişik törelerin değer yargıları, değişik törelerin baskısı, ekonomik eşitsizlik ve güvensizlik duygusu insanın iç huzursuzluğunun sebebidir yazara göre (Özdemir Nutku, 1985:299).

Nezihe Meriç'in ilk oyunu 1969 yılında yazdığı Sular Aydınlanıyordu'dur. Bu oyunda Nezihe Meriç toplumun pek çok kesiminden farklı kadını bir araya getirerek toplumsal bir kadın panoraması çizer. Nezihe Meriç, 1984 yılında yazdığı Sevdican adlı oyununda, Almanya'ya göç eden Türk işçilerinin öyküsünü beş kadın karakter üzerinden anlatır. Nezihe Meriç'in aynı yıl yazdığı Çın Sabahta ise Feriha ve Güneşi adlı iki kadının yaşam öyküleri üzerine kurgulanmıştır. 1990'lı yıllarda yazdığı Tartışma adlı iki kişilik oyun yine kadının kendini gerçekleştirememe sorunsalına eğilmektedir.

Kadın oyun yazarlarımızın arasında yer alan ve tiyatroya pek çok eser vermiş bir diğer yazar Ülker Köksal'dır. 1970'li yıllarda oyun yazmaya başlamış, oyunlarında genellikle kadın sorunlarına eğilen yazar kadın sorununu farklı toplumsal boyutları ile oyunlarına taşımıştır. Sevda Şener, Ülker Köksal'ın Oyun Yazarlığı konulu makalesinde, Ülker Köksal'ı “1970'li yıllardan başlayarak, düzenli aralıklarla sahnelerimize eser veren, son yılların en verimli yazarlarından biridir” (Şener, 2002:13) diyerek anlatır. Ülker Köksal, toplumsal sorunları

oyunlarının odak noktasına yerleştirmektedir. Bu da onu toplumcu bir yazar yapmaktadır. Kendi yazarlığını anlattığı bir söyleşide bu gerçek açıkça belirtilir:

Oyun yazmaya başlamam hemen her yazar gibi bende de dıştan gelen etkilerin sonucudur. Bu etkiler, yaşadığım dünyanın, içinde bulunduğum toplumun, ailenin koşulları, sorunları, çatışmaları, çelişkileriyle yakından ilgilidir. Oyunlarımın ele aldığı sorunlar ve insanlar ile toplumun içinde bulunduğu durum ve koşullar arasında yakın bir koşutluk vardır çoğu kez. Bu sorunlar sanki “beni yaz” der. Oyunlarımın büyük bir kısmında, oyunun içeriğiyle toplumsal olaylar arasındaki benzer koşutlukların var olduğunu söyleyebilirim. (...)Gerek içinde yaşadığım toplum gerekse yakın uzak çevremdeki insanlar, yazar olarak kendi yapım, ilgilerim, duyarlılıklarım benim çoğu kez kıyıda kalmış yoksun ve yoksul, toplum dışına itilmiş, ezilmiş, güncel değerlere yabancılaşmış azınlıktaki insanlara yönelmeme neden olur. Yani tuzu kuru olmayanlara. Bunların başında kadınlar, gençler ve çocuklar gelir. Bu insanları sahneye getirmek sanki benim sorumluluğum gibi gelir bana. Çoğunlukla oyunlarımdaki karakterler böyle yalnızlıklara itilmiş kişilerdir. Onların yazgılarını yenmek, umut yaratabilmek, mutlu olabilmek için çabaları, kavgaları bana hep ilginç gelmiştir. (...)Tüm oyunlarımın ortak paydasında, insanların daha iyi daha mutlu, daha kişilikli olmaları, eziklik, yalnızlık topluma yabancılaşmak gibi sorunlardan kurtulabilmeleri, yoksunluk ve yoksulluğun acı ve sıkıntılarını yaşamamaları gibi dilek, umut ve amaçlarımın varlığından söz edebilirim. (...) Kuşkusuz bunların tiyatro aracılığıyla çözümlenivermesinin olanaksızlığını biliyorum. Ancak bu sorunlar içinde yaşayan insanların, bir sanat ortamında bunları paylaşması, üzerinde düşünmesi, eleştiri ve tartışma olanağı bularak içlerinde bir değişim ve çare arama özlemi duymaları benim için oyunlarımın amacına ulaşması demek olacaktır. (Maden, 2007:215-218).

Ülker Köksal bu söyleşide oyunlarının ele aldığı konulara da değinir. Sacide (1972); toplum içinde ikinci sınıf vatandaş oluşu, çevresindeki baskılar, gelenekler, törelerce sömürülmesi, çatışmaları. Yollar Tükendi (1973); köyden kente ve Almanya’ya göç sorunun bir aile çevresinde irdelenmesi, köy ve kent yaşamının çelişkileri. Ademin Kaburga Kemiği (1979); kadının çalışmasının: yaşamının amacı, özgürlüğünün nedeni (Özellikle de ekonomik özgürlüğünün) olarak değil aileye parasal katkı sağlamak için gerekli olduğu düşüncesi, ev işleri, çocuk bakımı gibi işlerin tümüyle çalışan kadının sorumluluğunda olmasının ortaya çıkardığı sorunlar. Gün Dönerken; kadının sahip olduğu toprak mülkiyetinin, o kadın yükseköğrenimli bile olsa kendisi tarafından kullanılmasına çevrenin karşı çıkışı. Değişen ağalık ve mülkiyet anlayışının, ağa ve maraba arasındaki dostluğa dayalı ilişkilerin bozulmasıyla paranın egemen olduğu bir dizgeye dönüşmesi. Besleme (1975); çocuk, işçi, kadın olarak Besleme Sultan’ın sömürüsü. Dünyanın Yaşlı Çocukları (1991); kadının

mesleğine tutkuyla bağlanması onu yaşamının amacı olarak benimsemesinin aile içinde neden olduğu çatışma ve sorunlar. Yazarın diğer oyunları; Uzaklar (1984); gençlerin gerek aileleri gerekse eğitim kurumlarınca baskı altında tutulması özgürlüklerinin engellenmesi. Sevdalı Fidanlar(1988); gençlerin özentileri, tüketim ve gösterişe yönelip gerçek değerleri unutup onlardan uzaklaşmaları. Bir Garip Oyun (1986), Karanlıkta İlk Işık, Değişim - Dönüşüm, Karagöz Trafikte, Buluşma, Tata'nın Çocukları, Dönüş Yolunda Bir Çocuk, Eşikte, Sıfıra Bir Var, Sil Baştan, Binbir Çiçek Kolonya Fabrikası (Maden, 2007:222-219).

Ülker Köksal oyunlarında, yaşanan durumlara ve ortaya çıkan sorunlara bireylerin kişiliklerinin özellikleri bağlamında değil toplumsal yapı ve değer yargılarının ortaya çıkardığı bir durum olarak bakmaktadır.

1970'li yıllarda oyun yazmaya başlayan hem farklı türler denemesi hem de tiyatroya yalnızca kadın sorunsalı konusunda değil, toplumsal ve siyasal yönü ağır basan dikkate değer eserler yazması bakımından önemli kadın oyun yazarlarımızdan biri Bilgesu Erenus'tur.

Bilgesu Erenus, hem oyunlarının biçemi hem de oyunlarında ele aldığı konular bakımından gerek döneminin içinde gerekse genel olarak Türk tiyatrosu içinde diğer kadın oyun yazarlarından ayrılır. Her şeyden önce döneminin siyasal ve toplumsal olaylarını, siyasal ve politik yanı ağır basan bir söylemle ele alır. İkinci bir nokta ise kapalı biçim dramatik kurgu yerine 1970'li yılların tiyatro yazınında sıklıkla kullanılmaya başlayan epik tiyatro ve geleneksel tiyatronun açık-göstermecî biçimini oyunlarında kullanması yine onu diğer kadın oyun yazarlarından ayıran bir özellik olarak belirlemektedir.

Oyun yazarlığına 1972 yılında yazdığı El Kapısı adlı oyunla başlayan Bilgesu Erenus, oyunlarında genellikle kırsal kesim insanların ve emekçilerin aile sorunlarını sahneye getirmiş, bu oyunlarda aileyi "toplum eleştirisi yapmak üzere seçilmiş, dramatik durum yaratmaya en elverişli kurum olarak ele" alınmıştır. (Şener, 1972:32). Bilgesu Erenus oyunlarında dönemin siyasal toplumsal yapısını içeren güncel sorunlara eleştirel bir yaklaşımla bakan oyunlar yazmıştır.

Bilgesu Erenus'un 1972 yılında yazdığı ilk oyunu geçim sıkıntısı yüzünden işçi olarak Almanya'ya gitmek zorunda kalan bir köylü ailesinin dramını anlattığı El Kapısı'dır. 1975 yılında yazdığı ikinci oyunu Ortak, dönemin siyasal ve toplumsal koşulları içinde sınıf bilinci açısından toplumsal yapıyı eleştirir. Bu konu 1976 yılında yazılan Nereye Payidar'da da işlenir. Payidar'ın işçi sınıfından yana mı patrondan yana mı olacağı sorusu yine dönemin

toplumsal durumu ile örtüşen bir yapıyla anlatılır. İkili Oyun'da (1977); kent yaşamında kadın erkek ilişkilerinde yaşanan yabancılaşma konu edilir. İkili oyunda aynı politik görüşe sahip iki insanın geçmişe ve bugüne ait hesaplaşmaları verilir. 1980 yılında Misafir oyununda ise yazar yine toplumsal bir soruna el atar. Almanya'ya göç eden işçilerin hem Almanya'da hem kendi ülkelerine 'misafir' oluşu ve yabancılaşmasını anlatır. 1982, Kelaynaklar. Bilgesu Erenus'un 1983 yılında yazdığı, Güneyli Bayan adlı oyun Amerika'nın Mc Carty döneminde yaşanan olayları tiyatro yazarı Lillian Helman üzerinden anlatırken Türkiye'de yaşanan olaylar ile de koşutluklar kurar. 1986 yılında yazdığı Halide oyununda yazar, 1882-1964 yılları arasında yaşayan yazar Halide Edip Adıvar'ın hayat öyküsü ile yaşadığı dönemin olaylarına ışık tutar. Bilgesu Erenus, 555K (1987) adlı oyununda, "12 Eylül öncesinin kanlı çatışmalarını ve öldürülen gençlerin anılarını yaşatır" (Şener, 1998:285). 1990'lı yıllarda yazdığı Arka Bahçe'de ise yazar Amerika'nın dünya üzerinde özellikle üçüncü dünya ülkeleri üzerinde kurduğu sömürü düzenini eleştirir. Kırmızı Karaağaç'ta intihar ederek yaşamına son veren İngiliz kadın yazar Virginia Woolf'un hayatı, kocasının dilinden geçmişe dönüşlerle anlatılmaktadır.

1980'li yılların kadın oyun yazarlarına geçmeden önce Sevda Şener'in 1972 yılında Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları başlıklı makalesinde bu döneme kadar olan kadın oyun yazarları ve yazdıkları oyunları değerlendirerek Türk tiyatrosunda yeni bir birikim oluşturmaya başlayan kadın oyun yazarlığı ile ilgili tespitine yer verelim:

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 yazarlanmıza saygı duyuyoruz. (...) Genç kadın yazarlarımızın, tiyatroya yeni bir 'soluk' getiren öncü denemeleri umudumuzu arttırıyor. Kadını, çevre ilişkileri ve sorunları içinde, toplumdan soyutlamadan sahneye aktarmayı başaran kadın yazarlarımızı ise, çağdaş Türk tiyatrosunun gelişmesinde söz sahibi kişiler olarak değerlendiriyoruz (Şener, 1972:43,44).

1960 -1980 arası dönemde ülkede ve tiyatrodaki hareketlilik ile pek çok kadın oyun yazarı çıkmıştır. Ancak 1980'lerden sonra tiyatrodaki canlılığın azalması yeni eserlerin yazılmasını ve yeni kadın oyunlarının çıkışını da azaltmıştır. Bunun nedeni ise ülkenin her döneminde yaşanan siyasal toplumsal olayların tiyatroyu etkilemesi dolayısıyla bu dönemin içinde bulunulan siyasal toplumsal koşulları olmuştur. 1980 askeri darbesi ile ülkenin içine girmiş olduğu sıkıyönetim ortamında yoğun olarak yaşanan, baskı, işkence, gözaltı ve yasaklamalar yazarların içe kapanmasına, oyun konuları hakkında kendilerine bir otosansür uygulamalarına bu yüzden yoğun bir soyutlamaya gidilmesine neden olmuştur. Ayrıca bu baskı ortamında yazarlar daha çok tarihsel içerikli oyunlara yönelmişlerdir. Tiyatroda bir kendini tekrarlama süreci yaşanır. Önceki dönemde yazılan oyunlar sıklıkla sahnelenmekte bu da yeni oyunların yazımını etkilemektedir.

1980'li yıllardan itibaren günümüze kadar olan süreçte bir önceki dönemde oyun yazmaya başlamış, Adalet Ağaoğlu, Bilgesu Erenus, Ülker Köksal, Nezihe Araz, Nezihe Meriç gibi yazarların oyun yazmayı sürdürdüğü görülür. Yeni yazarlar arasında ise; Melisa Gürpınar, Müzeyyen Engin Erim, Sevim Burak, Ayşe Bayramoğlu, Funda Özşener, Zeynep Kaçar, Yeşim Özsoy Gülan, Hatice Meryem, Sema Göktaş yer alır.

Müzeyyen Engin Erim'in, 1984 yılında yazdığı Hulusi Bey'in kızları adlı oyunda, yetişkin iki kızı olan Hulusi Bey'in aile hayatı anlatılır. Yazar, 1987 yılında yazdığı Başka Yerde Başka Bir Dünya mı Var? (Bütün Menekşeler Annem Kokar) adlı oyununda, fuhuş yapmak zorunda kalan bir kadının ölümünden sonra, kızının onu tanımak amacıyla annesinin yaşadığı yere gelerek, onun hayatının bir parçası olma sürecini anlatır. Diğer oyunları; Ormanda ve Murat Oteli'dir.

Bu dönemde Yeni Zaman Eski Hayat adlı oyunu ile tiyatro yazımına katılan isimlerden biri de Melisa Gürpınar'dır. Yazarın Yeni Zaman Eski Hayat adlı oyunu, Osmanlı İmparatorluğu döneminde, saltanata yakın, varlıklı bir İstanbul ailesinin kızı olan, Büyük Hanım'ın yaşam öyküsünden yola çıkılarak kurgulanmıştır. Oyun, tarihsel olarak Meşrutiyet'in ilanından, Cumhuriyet'in ilanına ve oradan da, 1980'li yıllara kadar uzanan süreci ele almaktadır.

1982 yılında yazdığı Sahibinin Sesi ile Sevim Burak dikkat çeken yazarlar arasında yer alır. Sahibinin Sesi adlı oyununda, halisünasyonlar gören ve gerçeğe düşü birbirine karıştıran, takıntılı kişilik özellikleri gösteren Bilal Bey'in traji-komik yaşam hikâyesi anlatılmaktadır. Sahibini Sesi, farklı anlatım teknikleri kullanması, dili ve kurgusu ile Türk

tiyatrosunda öncü bir nitelik taşır. Sevim Burak 1984 yılında yazdığı İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar adlı oyununda aynı oyun biçimini sürdürür. Sevim Burak'ın oyunları; “dilsel ve görsel anlatımı kural tanımaz bir özgürlük içinde kullandığı, bilinç akışının dışavurumcu bir yaklaşımla sergilendiği özgün modeller” (Yüksel, 2011:75) olarak değerlendirilir.

Son dönemde oyunları ile öne çıkan yazarlardan biri de Sema Göktaş'tır. Yazar'ın bir üçüncü sayfa haberinden yola çıkarak yazmış olduğu Duvar adlı oyunu toplumdaki yozlaşmanın ve çöküntünün vardığı aşırı noktayı gösterir. Yazarın bir diğer oyunu Yerin Altında oyunu; “Dünyamızı saran tehlikenin tam olarak metinde karşılığı olmayan oyun, izleyicinin dimağını zorlayabilecek özellikler içeriyor. Çağın gereksinimleri yaşantımızı tehdit ederken çok yönlü bir sorgulama yazar tarafından izleyiciye sorularak cevaplar aranıyor” (05.03.2012, [www.tiyatronline.com](http://www.tiyatronline.com))

2000'li yıllar ile birlikte öne çıkan yazarlardan biri, Zeynep Kaçar. Zeynep Kaçar'ın oyunları; Sahici İnsanlar/Plastik Ölümler, Böyle Bir Aşk Masalı, Aşk İhanet Yalnızlık Vs., Bu Bir Oyun Değil, Dış Ses, Krem Karamel, Mekruh Kadınlar Mezarlığı. Zeynep Kaçar oyunlarında genellikle kadın sorununu ele almıştır.

Bu yıllarda oyun yazan ve aynı zamanda bir tiyatro topluluğu kurarak (2002 Ve diğer Şeyler Topluluğu, 2003 Galata Perform) tiyatro etkinliği içinde yer alan bir yazar da Yeşim Özsoy Gülan'dır. Oyunları; Oyun Alaturka, Ev, Kakafonik Bir Oyun, Aksak İstanbul Hikayeleri, Sene 2084, Playback, Son Dünya, Noter, Üçüncü Evren, Türkiye-Almanya 0:0, Yüzyılın Aşkı, Yola Çıktığım Gün Sakin Serin Bir Sabahtı.

Günümüzde oyun yazmış olan diğer yazarlar ise; Gülseren Engin; Altın Bilezik, Funda Ginyol Özşener; Konstantiniye'nin Güneşi, Meltem Yıldırım; Fesleğen Çıkmazı, Gülşah Banda; Nemrut, Hande Öksüz; 2200, Hatice Meryem; Sinek Kadar Kocam Olsun Başımda Bulunsun, Pervin Okur; Ah-u Zelha.

## 3.2. Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarlarının Toplumsal Sorunlara Yaklaşımlarının İncelenmesi

### 3.2.1 Adalet Ağaoğlu

#### Evcilik Oyunu

Adalet Ağaoğlu 1963 yılında yazdığı Evcilik Oyunu'nda, ataerkil aile düzeninin yarattığı sorunları kadın erkek ilişkilerini ve toplumun evlilik kurumuna bakışını eleştirir. Evcilik Oyunu farklı epizodlardan oluşan bölümlerin her birinde ele aldığı konunun farklı yönlerini, farklı bakış açılarını sunmuştur. Gençlerin üzerinde yaratılan baskı ve cinselliğin bir tabuya dönüştürülmesi ile ortaya çıkan sakat evlilik ve kadın erkek ilişkilerini gözler önüne serer. Evcilik Oyunu'nda yazar:

(...) töreden gelen cinsel baskıların gençleri bunalıma sürüklediğini, sağlıksız 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. Bilimin kabul ettiği gerçekler görmezlikten gelinmekte, doğaya aykırı bir baskı düzeni sürdürülmeye çalışılmaktadır. Genç kızların ve delikanlıların birbirini tanıma ve sevme hakkı olmadığından mutsuz evliliklere yol açılmaktadır. Oysa doğanın dişi erkek çekimine sağladığı güç, kolay baskı altına alınacak güçlerden de değildir. Töre ile doğanın çarpışması, çatışma alanı olan insanda yıkıma yol açar. Kadınlar ezik, erkekler doyumsuz, herkes huzursuzdur. Cinsel açlıkları içinde insanlar, başkalarının kaçamaklarına karşı insafsız birer yargıcı kesilirler (Şener, 1971:86).

Cinselliğin bir tabu haline gelmesi ve gençlerin bu konuda eğitilmemeleri yanlış ve çarpık ilişkiler kurulmasına neden olur. Bu baskı ve yanlış yönlendirmeler gençlerin evlilikten korkmasına neden olduğu gibi tutucu ve dar bir ahlak görüşüne sıkışıp kalınan bir ortamda gençlerin duygularını yaşamasına da fırsat tanınmamaktadır.

*Ali – Düşüne düşününe sebebini de buldum sanırım. Niye korktuğumu biliyorum galiba.*

*I.Adam – Neymiş?*

*Ali – (Banka oturur) Şimdiye kadar hiç adın tanımadım.*

*I.Adam – (Güler) Amma tanımadın ha.*

*Ali – Elbet tanımadım oğlum... Sen tanıdın mı ki?*

*I.Adam – Ohooo.*

*Ali – Bildiğimiz evdekileri sayma. Benim demem o değil. O evdekiler başka, insanın karısı başka yahu. Düşünüyorum da insan ne yapacağını şaşırır. Bunların dışında kadına bir alışkanlığımız olsa... Bir arkadaşlığımız filan... Ne bileyim işte...*

*I.Adam – Hiç sevgilin olmadı mı?*

*Ali – Oldu. Ama uzaktan uzağa. Çok eskiden bir kızı severdim. Gene böyle... Bir kere buluşabilmiştik.*

*I.Adam – Sonra?*

*Ali – Elini bile tutmadan çekip aldılar benden. Kimbilir, birbirimizi biraz daha tanısaydık, içimize dert olup kalmazdı.*

*I.Adam – Belki o da seni düşünüyordur aynen.*

*Ali – (Dalgın) Kimbilir. Belki... (Ağaoğlu, 2002:60)*

Bir parkın bekçisinin genç bir kız ve erkeğe gösterdiği tepki toplumun bakış açısını, bu bakıştaki çarpıklığı çok iyi gösterir. Bu toplumda sevmek ayıptır.

*BEKÇİ – Sizin ananız, babanız yok mu be? Defolun burdan! Parkı bilmem neye çevirdiniz. Ne günlere kaldık yahu! Namus, şeref hak getire iBu yaşta boynuzlu edecekler adamı! Oğlana bak yahu, bacak kadar piç kurusu... "Seni seviyorum", diyor. "Seni seviyorum", söylerken benim bile yüzüm kızarıyor (Ağaoğlu, 2002:62).*

Dar sınırlar ve katı ahlak kuralları ile biçimlenen toplumsal yapının evliliğe bakışı da bu tutuculuğa koşuttur. Kadın ve erkeğin birbirini görmesi ya da sevmesi gerekmez evlenmek için. Dahası ola ki bir iki kez konuştular, görüştülse iş bir namus davası olur, kızın hemen evlendirilmesi gerekir.

*Kız – Utanırım ben kimse gelmesin.*

*Anne IV – Aaa. Düğün bu kızım, dul kadınlar gibi evlenecek değilsin ya. (Hıçkırarak kızın başına duvağını koyar)*

*Kız – Niye ağlıyorsun sanki. (O da ağlamaya başlar)*

*Anne IV – Ağlarım tabii. Ağlanmaz mı? Düğün bu. Ben evlenirken anacığım toprağı bol olsun, nasıl ağlamıştı. Hiç unutmam gözlerinden sel gibi yaşlar akıyordu.*

*Kız – Evlenmek ölmek gibi bir şey galiba...*



*Anne IV – Yok canım... Ne münasebet... Ne münasebet...Hiç bile değil... Bak ne güzel... İnciler... Küpeler....*

.....

*Kız – Uf. İçim sıkılıyor.*

*Anne IV – Sıkılmaz sıkılmaz.*

*Kız – Sıkılıyor. Boğulacak gibi oluyorum.*

*Anne IV – Görümcelerine alındın da ondan. Aldırma. Onlar yaptığıyla kalsın... Hele şu düğün bitsin. Kaparsın kapını, yüz vermezsin olur biter.*

*Kız – (Utanarak) Söz kesildi kesileli onları her gün gördüm de, şeyi hemen hemen hiç.*

*Anne IV – Kimi?*

*Kız – (Daha sıkılarak) Şeyi işte... Doğru dürüst tanımıyorum bile.*

*Anne IV – Ha, damadımızı mı? (Onun da utandığı bellidir) Tanımayacaksın elbet. Evlenmek böyle olur. Gene sen damadımız Ali'yi damadımız olmadan gizli gizli bir iki görmüşsün. Akluma geldikçe hala elim ayağım tutmaz oluyor. (Kız önüne bakar) Baban seni dünyada ona vermezdi ya işte...*

*Kız – (Duvağını birden çıkarır atar) Keşke vermeseydi... (Ağaoğlu, 2002:64,65).*

Bu şartlar altında evlenen kadın ve erkeğin ise mutsuz olması kaçınılmazdır. Yıllarca baskı altında tutulan duygularıyla barışarak güvenli ve huzurlu bir evlilik ortamının yaratılması söz konusu değildir, ortada her zaman bir tedirginlik, bir huzursuzluk, bir neşesizlik sürüp gidecektir. Özellikle kadın için böyle mutsuz bir evlilikten kurtulma şansı yoktur. Katı ahlak kurallarının çizdiği dar çerçevede kadın için boşanmak söz konusu bile değildir.

*Baba IV – Son bir söz daha. Ne olsa nikâhli kocan. Sayıp sevmeye mecbursun. Bak, söylemedi deme, yarın bohçanı alıp gelmeye kalkarsan bu ev sana kapalı.*

*Anne IV – (Ağlar) Tabii. Sayıp sevmeye mecbursun... Ne olsa kocandır. Yuvanı yuva bil, otur.*

*Kız – (Çekine çekine) Gitmeyeyim öyleyse.*

*Baba IV – Ne?.. Lafa bak.. Millete rezil mi olalım (Ağaoğlu, 2002:69).*

Kadın erkek ilişkilerinin içine sıkıştırıldığı dar ve katı ahlak kuralları evliliğin de çürük bir temele ve mutsuzluğa hapsedilmesine neden olur. Toplumun değer yargıları

çerçevesinde kendilerine biçilen rollerin ‘elalem ne der’ kıstası ile kabullenmek zorunda kalan kadın ve erkek böyle temellerle kurulmuş bir ailede doğan çocukları da aynı sakat düşünce içinde yetiştirerek bu kısır döngünün sürmesine hizmet ederler. Sonuç ise; insanları manen öldüren, boğucu, sevgisiz bir evliliğdir.

### **Çatıdaki Çatlak**

Cumhuriyetin başlangıcından beri oyun yazarlarının ele aldığı konulardan biri ekonomik bozukluklar ve bu bozuklukların insanı sürüklediği durumlardır. Dönemin koşullarına göre nedenleri ve sonuçları değişmekle beraber genel olarak ekonomik sıkıntıların insanda yarattığı bunalım ve güvensizlik oyunların konusunu oluşturmaktadır. Bu konular 1960’lı yıllarda yoğun olarak aile ve bireye yansması çerçevesinde farklı yönleri ile ele alınır. Bu dönemin oyunlarında ele alınan ekonomik sorunların oyunlara nasıl yansıdığını Sevda Şener, Türkiye’de Ailenin Değişimi adlı kitabında şu şekilde aktarır:

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 kesiminin ezici koşullar altında bulunması, yaşam kavgasını çetinleştirmekte, aile bireyleri arasında çatışma çıkmasına, aile birliğinin bozulmasına ve bölünmelere yol açmakta, bazen de 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 (Şener, 1984:24).

Adalet Ağaoğlu 1964 yılında yazdığı Çatıdaki Çatlak oyununda toplumun farklı kesimlerinden bireyleri bir araya getirerek ekonomik sıkıntıların insanlar üzerindeki etkilerini gösterirken diğer yandan farklı toplumsal sınıflara mensup kadınların konumu ve sıkıntılarını da ortaya serer.

Yazar, Çatıdaki Çatlak’da orta halli bir esnaf ailesi ile bir işçi ailesinin zor ekonomik koşullar altında yarınlara güvensizliğini anlatır ve bu çerçevede 1960’lı yılların Türkiye’sinde yaşanan politik ve ekonomik olaylara da ışık tutar. Adalet Ağaoğlu’nun Çatıdaki Çatlak oyunu için Türk Tiyatrosu dergisinde yayınlanan yazısı hem oyun hem de Türkiye’nin içinde bulunduğu durum açısından dikkat çekici noktalara değinir:

Tepemizde koskoca bir çatlakla asılı duran bir çatının gölgesinde dayanma, dayanışma nutukları dinliyoruz. (...) Nutukları dinleye dinleye çürük ip üstünde geçim oyunları. Yirmi dokuz milyona karşı bir milyon seyirci. Bu bir milyon seyirci, çürük tavan altındaki yirmi dokuz milyonu öldüresiye kışkırtmakta. “Komşuna yardım et, fakire sadaka ver, kemerini sık, sevap işle, sus ve oyna: cennet senin.” Otuz milyondan yirmi dokuz milyonu daha iyi bir yaşamın nereden başlayacağını bilmediğinden, kapı aralığından uzatılan her sadakayı aldı, birçok makbuzu da utanarak geri çevirdi. Okuma çağına gelmiş yirmi iki milyondan, cahillik oranı erkekte %46.3, kadında %75.1 ise bir toplumda, çürük tavan altındaki bu cennetçi iyiler, bilinçsiz iyilikleri ile örgütlenmemiş emeklerinin er geç çöküntü altında kalıp ezileceğini de hiç bilmezler. İş kapısı kapalı olunca umutlarını cennet kapısına bağlayanları kim kınayabilir? Onları bu çürük ipin üstünden çekip, bu tehlikeli kubbenin altından çıkaracağımıza iyi olsunlar, iyilik düşünsünler istiyoruz. Ve bir milyon durmadan kışkırtıyor bilinçsiz oyunları. Yirmi dokuz milyon bilmiyor. Tavan çatırıyor tepelerinde. Bir milyon seyrediyor. İp sallanıyor. Yirmi dokuz milyon da tepelerine göçecekten habersiz, yaşamını evlenmelerle, kız satmalarla, yardım dernekleriyle, küçük yalanlarla, dilenmelerle, o da olmadı sevaplarla kurtarmaya çalışıyor (Ağaoğlu, 1965:4).

Fatma Hanım hiç evlenmemiş, yardımsever, merhametli, iyi niyetli bir kadındır. Kardeşi Arif’le birlikte yaşar. Arif’in, küçük bir düğmeci dükkânı vardır. Karısı uzun zaman önce onu terk etmiştir. Fatma Hanım kardeşinin karsının gitmesinden kendini sorumlu tutar. Fatma Hanım’ın safra kesesi rahatsızlığı yüzünden ameliyat olması gerekmektedir. Bu yüzden evine Fatma Kadın isminde bir hizmetçi alır. Bir süre sonra Fatma Hanım ameliyat olur. Fatma Kadın kocası Sadık ve çocukları ile birlikte yaşayan, yoksulluk içinde yaşayan bir kadındır. Kocası Sadık, onu dövmekte ve elinden zorla parasını almaktadır. Fatma Kadın’ın kızı başlık parası için evlendirilir, oğlu ise Fatma Hanım desteği ile okutulur. Hem Fatma Kadın ve hem de Fatma Hanım geçim sıkıntısı çekmektedir. Günlük olaylar ve geçim sıkıntısı içinde yaşamlarını sürdürmeye çalışırken Arif Bey’in bir pavyon kadınıyla birlikte yaşadığı haberi ile birlikte dükkânına da haciz geldiği ve Arif Bey’in felç geçirdiği haberi ile durum değişir. Fatma Hanım, Fatma Kadın’ı işten çıkarmak zorunda kalır. Sadık bu durum karşısında Fatma Hanım’a bütün öfkesini kusan diğer taraftan karısına zaten zengin bir ailenin yanında iş bulmuştur. Fatma Hanım bu duruma isyan eder “yardım etmek ya da merhamet göstermek suç mudur?” Başlarının üstündeki çatıda bir çatlak vardır ama nerede ve nasıl olmuştur? Kimse bilemez.

Çatıdaki Çatlak, küçük esnafın, emekçinin, ev kadınının ekonomik güvensizliği ile, bu güvensizliğin olumsuz olarak etkilediği insan ilişkileri üzerinde durur. Toplum düzeninde güven sağlanmadığı için insanlar bazı

yükümlülükler üstlenmişlerdir, yardım ve fedakarlık gibi. Fakat sömürüye yol açan bu yükümlülükler çoğu zaman ters sonuç verir (Şener, 1972:5).

Çatıdaki Çatlak oyununda bir yandan toplumun içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıların insanlara nasıl yansıdığı ele alınırken diğer yandan farklı kadın kişileştirmeleri ile toplumdaki kadınların durumuna da ışık tutulur. Örneğin Fatma Hanım hiç evlenememenin acısını çekerken evli ve dört çocuk sahibi Fatma Kadın hizmetçilik yapıp para kazanmak zorundadır. Kocasından sömürülmesi bir yana bir de dayak yemektedir. Fatma Hanım ve komşusu orta halli ev kadını temsil ederken, Fatma Kadın çalışan, işçi kadının temsilcisidir. Kadınları Kalkındırma Derneği Üyesi olan Hale Hanım ise küçük burjuva kadını örneğidir. Hale'nin durumu ise daha ironiktir, kadınlara yardım için kurulmuş bir derneğin üyesidir ama yalnızca para toplayarak sorunların çözüleceğini düşünmekte, sorunun temelini ise görmemektedir. Fatma Hanım bir yandan evde kalmış olmaktan muzdariptir fakat diğer yanıyla da kadının her iki durumda da evlense de evlenmese de bir erkeğin eline bakmak zorunda kalışını eleştirir. Bir toplumsal sorun olarak kadının okutulmaması ve dolayısıyla bir meslek edinemeyip ev hanımlığına hapsedilişinin altı çizilmektedir.

*Fatma Hanım – Bazen nasıl içerliyorum rahmetli babamıza. Okutsaydı beni. Elimden bir iş gelseydi. Şimdiki aklım olsa, babamı dinler miydim? Kocaya varacakmışım da koca bana bakacakmış. Bunun adına ev de kalmak değil, düpedüz sokakta kalmak derler (Ağaoğlu, 2002: 142).*

Fatma Hanım'ın komşusu da içinde bulunduğu şartlardan şikâyet eder. Kadının her şart ve koşulda erkeğin egemenliği altında ve toplum tarafından kendisine biçilen analık rolünün ötesine geçemeyişi ve kendi var oluşunu gerçekleştiremeyişi onun repliklerinde de dile gelir.

*Komşu Kadın – Elin adamları bizi alıp fık fık doğurtmasını biliyorlar. Sonra da, sen onları emzireceğim, mamasını yapıp kakasını yıkayacağım derken, kendini geçindirecek bir iş de tutamayacaksın...*

*Fatma Hanım – İşte iş bu. Elinden başka ne gelir ki? Böyle kalmışız. Okutmamışlar, etmemişler...*

*Komşu Kadın – Olsun, olsun... Terzilik de mi edemezdik? Manikürcü de mi olamazdık? Hiç değil orospuluk da mı gelmezdi elimizden? İşte, boysa boy, postsa post... Kaşsa kaş, gözse göz... Eh biraz şişkolaştım ama o zaman şişkolaşmazdım... Berberler, saunalar, masajlar... Bir bakardım kendime... Sonra da bir kocaya satacağıma gönlümün dilediğine satardım kendimi... (Ağaoğlu, 2002:164).*

Fatma Kadın ise kadının her anlamda sömürülmesinin en büyük kanıtıdır. Dört çocuk, kocasına işçi parası yetiştirmek zorunda oluşu onu bu kadınlar arasındaki en çaresiz kadın yapar. Fatma Kadın içinden çıkamadığı bu durumu bir çeşit kader olarak kabullenirken aynı durumu kızının yaşayabilecek oluşunu da geleneksel değer yargıları çerçevesinde algılar ve öyle davranır.

*Fatma Kadın – Kızı da bir baş göz edivereydik...*

*Komşu – On üç yaşında kız kocaya verilir mi salak?*

*Fatma Kadın – Gelecek yıl on dördüne basacak. Beni de babam on dördünde vermişti... Hazır isteyen çıkmışken Bir boğaz daha eksilir... (Ağaoğlu, 2002:158).*

Diğer yandan Fatma Kadın'ı böyle düşünmeye iten ekonomik zorluklardır aynı zamanda. Herkes yaşamın bu çetin koşulları karşısında mutsuz ve çaresizdir. Yaşamı sürdürme çabası çetin bir savaşa dönmüştür ve bu herkesi isyan etme noktasına getirir.

*Fatma Hanım – (Artık bağırrır) İçim dayanmadıysa suç mu ha! Fatma'nın haline, çocukların haline içim dayanmadıysa suç mu!*

*Sadık – (sakin) Öyleyse suç bende mi? O kadar namusumla çalıştığım günler oldu. Sekiz lira yevmiye... İş bitince de yallah Sadık dışarı... Hani bunun emekliliği?... Hani çocuk zammı ha?*

*Fatma Hanım – Bana mı söylüyorsun? Ben hükümet kapısı mıyım burada? İşme yine çalış. Şimdi sendikalar var, grevciler var. Her bir şey var. Ben ne bileyim? Benim bileceğim iş mi?*

*Sadık – Hani Fatma'nın emekliliği? Hani çocuk zammı? On yıldır hizmetçilik eder. Bir çocuk doğurdu mu, yallah Fatma kapı dışarı...*

*Fatma Hanım – Düzen böyle kurulmuş... Ben ne yapayım? (...) Hep vicdan sahibi olduğumuzdan değil mi bunlar? (Ağaoğlu, 2002:179,180).*

Gerçekten de düzen böyle kurulmuştur. İnsanların birbirlerine yardım etme çabası da böyle bir düzen içinde ters sonuç verir. “Yazarın Çatıdaki Çatlak'da örneklediği ev bin tane on bin tane böyle evden biridir. Yağını tuzunu denk getireceğim diye, yaşayacağım diye çırpınır durur” (Belkis, 2003:134). Bir yerde bir çatlak vardır ama nerde?

*Fatma Hanım – O kadar istedim. O kadar tutturmaya çalıştım. (...) Çalışmadım mı ben? Görüyorsun işte bak. Bak Fatma Kadına. O da çalışıyor bütün gün. Yarın o yabancıların yanına giremezse ne olacak? Sen çalışmıyor musun bütün gün? Biz hiç hazırlanamadık ne bugüne, ne yarına. (...) O kadar tutturmaya*

*çalıştım. Sanki kilit taşı olmayan bir kubbenin altındayız. Bir çürük tavanın. Bir yerinde bir çatlak var ama nerede?*

Bu şartlar altında yaşayan insanlar mutsuz ve geleceğinden umutsuzdur. Ekonomik düzensizliğin yarattığı koşullarda yalnızca küçük bir azınlık istenen refaha erişmiş, geri kalanlar ise yaşam kavgası içinde yıpranmış, geleceğe umutla bakamayan, çaresiz insanlardır.

## **Çıkış**

Adalet Ağaoğlu'nun 1970 yılında yazdığı tek perdelik oyunu Çıkış'ta bir baba ve kızın öyküsü ile bireyin sıkışmışlığı simgesel bir yönelişle anlatılır.

Adalet Ağaoğlu kendi doğrularını gerçekleştiremeyen bireyin mutsuzluğunu vurgularken, kendi doğrularına uyması adına diğerine baskı uygulayan bireyin de sonunda mutsuzluğa sürüklenişini göstermiştir. Bir arada yaşamak, ancak diğerinin doğrularına, kendini gerçekleştirmesine izin vermek ve saygı duymakla gerçekleşebilir. Birey kendi doğrularıyla ayakları üzerinde durmayı eninde sonunda öğrenecektir. Koruma adına yapılan tüm baskılar ise bu anlamda sonuçsuzdur (Belkıs, 2003:276).

Çıkış oyununun farklı bir boyutuna ise Semih Çelenk Kaleminden Sahneye adlı kitabında şu sözleri ile vurgu yapar; “Bu oyunda Adalet Ağaoğlu, bütün kokuşmuşluğuna rağmen geçmişe sahip çıkan ve gelecekte korkan tutuculuğa karşı bilinçsiz ama içten bir başkaldırıyı koyarak gerçeği bulma cesaretini öne çıkarmaya çalışmıştır (Çelenk, 2003:141).

Oyun, penceresi olmayan boğuk, karanlık ve pislik içinde bir odada geçer. Odanın içi, böcekler ve böcek ilaçları ile doludur. Baba sık sık dışarının tehlikeli ve pis bir yer olduğundan bahsederken, bir yandan da kızına masallar anlatmaktadır. Oysa evin içi, dışarıdan daha pis ve tehlikelidir. Kız yaşadıkları odanın pisliğinden, her yerde gezinen böceklerden tiksiniyor. Böyle bir yerde yaşamak istemeyen kızın kurtulmak için giriştiği her hamle babası tarafından engellenir. Babaya göre dış dünyanın kötü ve korkunç bir yerdir. Bu düşünceler bir yandan Kızı korkuturken bir yandan da dış dünyaya çıkma isteği duyar. Bu iki duygu arasında bocalayan Kız sonunda bütün korkularına rağmen dışarı çıkmayı başarır. Önce tedirgin gelen sesi bir süre sonra daha güven dolu ve coşkuludur. Gelen umutlu, mutlu seslerden sonra Baba, üzerine böcek ilacı döker ve kendisini süpürür.

Çıkış oyununda Baba'nın tek derdi evin giderleri ile hesapları tutturma çabasıdır. Karısı ve diğerleri gitmiş geriye yalnız kız kalmıştır. Onun da gitmesinden korkmakta ve

kızın dışarı çıkma konusundaki her hamlesinde onu oyalamakta diğer taraftan ise dışarının kötü ve güvenli olmayışını hissettirmektedir.

*KIZ – (Mırıldanır) Hep bu odada...*

*BABA – Ya koskoca bir orduyla savaşsan ne olacak? Ha? Sorarım sana? Savaş alanlarında... Erkekler gibi... Başka kadınlar, kızlar... Neler... Bomba yağmuru... İnsan kanı... Kan ya. Ha? İnsan kanına bulanmış değilsin ya. Topu topu hamam böceği hepsi. (...)*

Kız ise bir taraftan dış dünyayı merak etmekte diğer taraftan babasının da etkisiyle korkmakta ve cesaret edememektedir. Kız kendini gerçekleştirmek var olmak isteğinin sancısını duyar.

*KIZ – (Bebekle oynamaktadır. Ürkek, onunla konuşur) Seni Azat edeceğim. İnan olsun edeceğim. Gözlerinde aynı renk ışıklar yansın... Işıklar yandığı zaman... Yanı doğruyu... Kendi doğrunu... Kendi doğrunu... Doğru... Böcekler... Siz... (Düşünce zinciri çoktan kopmuş gibidir) Gözlerinde aynı renk ışıklar yandığı zaman... Azat... Kendi doğrun... Nedir kusurum? Suçum? Doğdum ve... (Aklını yeniden toplar) Bebek... Sen korkmazsın... Ürkmezsin... Evin dışında hiçbir şeyden... Korkmak... (Birden haykırır) Boğuluyorum! (Kapıya atılır).*

*BABA – (Peşinden gider) Gitme! Çıkmak istiyorsan ben çıkarırım seni. Elinden tutar parka götürürüm. Park ya. Kuğular... İstersen eğer, birlikte, ikimiz...*

Kızın her isyanı babası tarafından bastırılır, korkutularak geri püskürtülür. Fakat sonunda Baba, Kızın gitmesine izin verir, pes etmiştir, anlatacak bütün masalları tükenmiştir.

*KIZ – (Dışardan) Baba! Baba!... Yalnız kalacaksın... Yalnız kalmanı istemiyorum... Yanında olmak istemiyorum baba... Hiç istemiyorum... böceklerinle uğraşmak... Pislenmek... Borç... (Bir an sesi daha uzaktan gelir). Baba! Nereye gideyim söylesene? Nereye gideceğimi bilmiyorum. Ne yapmam gerektiğini söyle bana... (Sesi daha uzaktan gelir). Baba! Baba! Ardımdan ağlamadığını bilmek istiyorum! Üstüme yüklenme... Yüklenme... Yüklenirsen nasıl?.. (Sesi daha uzaktan gelir) Ne yapacağımı hiç bilmiyorum...*

*BABA – (Çok alçak sesle) Uç... Uç... Uç...*

*KIZ – (Sesi daha uzaktan gelir). Baba!... Önümü göremiyorum... Önümü göremiyorum...*

*BABA – (Alçak sesle). Sürdüremeyecek... (Bunu dilercesine kıvançlı). Sürdüremeyecek...*

*KIZ – (Sesi iyice uzaktan). O denli karanlık değil... Önümü görebiliyorum... Bastığım yeri seçiyorum şimdi... (Bir an). Baba... Duyuyor musun beni?... (Sesi daha şen). Baba... Çok yalnız mısın? Yalnız olduğunu bilmek istemiyorum... (Güler). Hiç boşuna ağlama baba... Hiç boşuna ağlama... Oradasın... Unutmam... (Sesi yankılanır). Baba!... (Bir an). Günaydın çocuklar... Günaydın... Günaydın... Günaydın...*

*(Baba elinde süpürgeyle gider, bütün böcek öldürücü ilaçları alır. Sırayla üstüne döker, sıkar elinde tavan süpürgesiyle yere kıvrılıp kendi kendisini süpürmeye çalışırken..) (Ağaoğlu, 2002:87).*

Çıkış, aynı boğuntulu ortamı daha karanlık, daha soyut bir mekânda yaşatır. Her yanından böcekler fişkırان bir odaya kapanmış olan baba ile kızı, çıkışsızlığın kemirip insanlıktan çıkardığı kişilerin temsilcisidirler. Baba bu ortama alışmıştır. Kızını da bu kapalı mekânın güvencesi içinde tutmaya çalışır. Kız ise henüz çirkinliğe, pisliğe karşı tepkisini yitirmemiştir. Masallarla avutulmak istemez. Kapının dışındaki tehlikeyi göğüslemeyi göze alır. Bu oyunda da belli bir ortamın güncel gerçeğinden yola çıkılarak güvenlik ve tutsaklık ile özgürlük ve tehlike ikilemi gibi çok genel bir gerçeğe gönderme yapılmış, insanın hep bu ikisi arasında bir seçim yapmak zorunda kalışı gösterilmiştir (Şener, 2002:11–12).

Çıkış oyunu bireyin açmazlarını, umutsuzluklarını, dünyanın kötülüklerine karşın içine kapanan bireyin durumunu aktarır. Ama tüm bunlarla mücadele etmek ancak yaşamda kendini varederek mümkün olabilecektir.

## **Kozalar**

1973 yılında yazılan Kozalar da Adalet Ağaoğlu Çıkış'ta olduğu simgesel anlatımı tercih etmiştir. 1970'li yılların siyasal çalkantıları ve toplumsal olaylarına kayıtsız kalan ilgileri yalnızca kendi kişisel kaygıları ve isteklerine odaklanmış olan ve toplumun gerçeklerini kendilerine birer koza örerek yadsıyan kadınları eleştirir. Ancak ördükleri koza kendilerini çıkışsız bırakmıştır.

Aylak, sorumsuz, toplumsal kişiliği gelişmemiş, gösterişe düşkün, üç orta sınıf kadınının günlük konuşmalarının arkasında yetmişli yılların bombalı eylemli karmaşık ortamı bulunmaktadır. Yaklaşan tehlike kadınların bencilliğini, bastırılmış cinsel isteklerini, para ve mal tutkularının daha çarpıcı olarak ortaya çıkmasını sağlar. Sahip olduklarını ellerinden kaçırmamak için bütün delikleri, bütün çıkış yollarını sıkıca kapayan kadınlar sonunda kendilerini kozalara hapsedmiş ve çıkışsız bırakmışlardır (Ağaoğlu, 2002, 11).



Kozalardaki kadınların kimlikleri ve yaşama bakışları gündelik yaşamın alelede dertleri ile biçimlenir. Yaşamda onları ilgilendiren şeyler, kocalarını ellerinden almaya çalışan genç, güzel kızlar, çocuklarının ahlaklarını bozmaya çalışan kötü aile çocukları ve hatta örümceklerdir. Fakat bu dönemin toplumsal sorunlarının hiçbiri ile ilgili değildir.

Oyun dönemin toplumsal ortamına gönderme yapan, ses ve görüntü efektleri ile desteklenen bir ön oyunla başlar. İkinci ve Üçüncü Kadın Birinci Kadın'ın evinde beş çayı içmektedir. Günlük sıradan konularda sohbet sürerken aynı zamanda kadınların kişilik özellikleri de ortaya çıkar. Birinci Kadın, titiz, temizlik hastasıdır. Sık sık koltuğu, halıyı, düzeltir sürekli yerden bir şeyler toplar. İkinci Kadın, çekingen, sürekli ağlamaklı konuşur. Üçüncü Kadın ise süslü, gösteriş düşkünü bir kadındır. Kadınlar çaydanlığın kireci, temizlik, çocuklarının durumu, kocaları gibi alelede konulardan konuşurken aynı zamanda dönemin toplumsal ortamında yaşanan sorunlara kayıtsızlıkları ve ilgisizlikleri de ortaya çıkar. Onların tek korkusu kurulu düzenlerinin bozulmasıdır. Yaşamdaki gerçeklerle yüzleşmekten korkmakta bu yüzden sorunları yadsımaktadırlar. Bir süre sonra radyoyu açan kadınlar polisten kaçan bazı zanlıların, evlere girip gizlendikleri duyunca korkuya kapılırlar. Biraz sonra kapı da çalınca kadınların korkusu artar. Kapıyı açmazlar. Kapı belirli aralıklarla çalmaya devam edince evdeki tüm kapı ve pencereleri kapatıp, evde bulunan bütün delikleri de tıkarlar. Evin dışından içeriye hiç kimsenin giremeyeceğini fark eden kadınlar, rahatlamışlardır. Ancak oyunun sonunda anlarlar ki artık kendileri de dışarı çıkamayacaklardır. Örümcek ağlarıyla kaplanan kadınlar, yerlerinden kıyıdayamazlar. Sonunda tamamen kozalarla kaplanan kadınların kurtulma umutları kocaları ya da çevredekilerin onları kurtarmasıdır ama kendilerine çevrelerine kayıtsız kalan bu insanların yardım beklentisi karşılık bulmaz.

*Üçüncü Kadın – Her şey örümcek ağı.*

*Birinci Kadın – Niçin ama? Neden? Onca temizlik, onca titizlik, onca tedbir...*

*İkinci Kadın – Şu yüzümdekini çekiverin.*

*Üçüncü Kadın – Benim ellerime dolanıyor hep. Enseme... Ellerime...  
Kürküm... Kürküm...*

*Birinci Kadın – (İnler) Bacaklarımı sarmış!*

*(Üçü de bir ağın içindeymişçesine çırpınırlarken kapı tekdüzen vurulur.)*

*Üçüncü Kadın – (Usul) İstesek de açamayız. (Yorgun, çöker.)*

*İkinci Kadın – (Daha usul) Her yanımızdan sarıldık.. Sarıldık... (Çöker)*

*İkinci Kadın – Her yanımızdan sarıldık... Sarıldık.*

*Birinci Kadın – Tüm ağın içinde kaldık. (Bitkin, çöker.)*

*Üçüncü Kadın – (Sessiz ağlar.) Gelmedi kocalarımız.*

*İkinci Kadın – (Daha sessiz ağlar.) Bizi kurtarmadılar.*

*Birinci Kadın – (Usulca aksırır.) Tek başımıza koydular*

*Üçüncü Kadın – Nerede komşularımız?*

*İkinci Kadın – Öldüler mi?*

*Birinci Kadın – Komşular nerede?(Ağaoğlu, 2002, 68,69).*

Toplumsal sorunlara duyarsız kalan kadınlar kendi örmüş oldukları kozaya hapsolurlar. Adalet Ağaoğlu, bir yanıyla kadının bu anlamdaki duyarsızlığını anlatmakla birlikte diğer yanıyla bu eleştiriyi toplumsal sorunlar karşısında kendini bir kozanın içine hapseden soyutlayan toplumun her kesim ve cinsinden insana da yöneltmektedir.

### **Kendini Yazan Şarkı**

Adalet Ağaoğlu Kendini Yazan Şarkı'da 1970'li yılların siyasal çalkantılı ortamını anlatır. Kendini Yazan Şarkı bir köyde geçmekle birlikte aslında bir köy oyunu değildir. Adalet Ağaoğlu bu oyunda 1970'li yılların toplumsal olaylarının tanıklığını yapmaktadır.

Adalet Ağaoğlu yetmişli yılların başında Kendini Yazan Şarkı ile güncel bir konuya el attı. (...) Oyunda daha adil bir toplum düzeni kurma idealine inanmış, fakat eylemlerinde gerçeklerle uzlaşmayan bir yöntem izlemiş gençler, onların korkulu serüvenleri ele almıyor, bu serüven yoksul bir köylü evinin samanlığına yerleştiriliyordu. Kahırlı, özverili, dayanıklı köy kadının dramı ile korkmuş, toy gençlerin dramının kesiştiği yerde evrensel bir gerçek su yüzüne çıkmıştı: iyi niyet ve erdem, insanın çetin koşullarını yenmesine yetmiyordu (Şener, 2002:10).

Kendini Yazan Şarkı oyununda olaylar bir köyde geçer. Munise Ana, kayınbabası Domdom Ali, kör kızı Seher ve oğlu Halil'le birlikte köyde yaşamaktadır. Munise genç yaşta dul kalmış, yaşamını zorluklarla sürdürmüştür. Domdom Ali, geçmişle bugünü karıştıran, bunama eşiğindeki bir Yemen gazisidir. Ergenlik çağındaki Seher ise, çocukluk döneminde geçirdiği bir hastalık nedeniyle gözleri görmeyen genç bir kızdır. Kör kalması konusunda annesini suçlayan Seher, öfkeli ve hırçındır. Oğlu Halil ise üniversitede okumaktadır. Munise

Ana'nın tek umudu, oğlunun mezun olup, kaymakam olmasıdır. Ancak Halil üniversitede siyasi olaylara karışmış, okurken bir taraftan da fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Bu arada evlenmiştir. Karıştığı siyasi olaylar yüzünden bir gece evine baskın yapılmış ve karısı aldığı dipçik darbesi sonucu erken doğum yapmış ve doğum sırasında hayatını kaybetmiştir. Geride kalan çocuğuna ise Munise Ana bakmaktadır. Munise Ana kayınbabası, genç kızlığını ve körküğün bunalımları ile hırçın ve öfkeli kızı ile torunu arasında mekik dokuduğu bu yaşamı sürdürürken tek umudu oğlu Halil'in kaymakam olup onlara sahip çıkmasıdır. Oysa oğlu Halil karıştığı siyasi olaylar yüzünden kaçak olmuş aranmaktadır. Arkadaşı Erol ve Erol'un rehine aldığı kız ile birlikte Munise Ana'nın samanlığında saklanmaktadır. Munise Ana durumu öğrendiğinde oğluna karşı büyük bir öfke duysa da oğlunun yardım isteğini geri çevirmez. Ancak onların uğruna savaştığı şeyi anlamamaktadır. Halil, kaçabilmek için yardım bulmak üzere arkadaşlarını annesine emanet ederek ayrılır. Bir süre sonra jandarmalar gelir ve Halil'in vurulduğunu haberini getirip diğer iki kaçağı da yakalarlar. Munise Ana, kucağında torunu, bunamış kayınbabası, kör kızı ve öldürülmüş oğlunun acısıyla kalır.

Yazar bu oyunda 1970'li yıllarda daha iyi bir dünya kurma ülküsü ile yola çıkan gençlerin eylemlerindeki doğruları ve yanlışları gözler önüne sermektedir.

### **3.2.2 Bilgesu Erenus**

#### **Nereye Payidar**

Bilgesu Erenus, Nereye Payidar oyununda 1970'li yılların siyasal toplumsal koşulları ile paralel bir yapı kurar oyununda. Bir yandan 1961 Anayasası ile yaratılan düşünce özgürlüğü ortamında insanların daha çok bilgiye ulaşarak bilinçlenmesi ile oluşan sorgulama süreci, diğer yanda bu bilinçlenme ve sanayişleşmenin hız kazanması ile ortaya çıkan bir işçi sınıfı. İşçi sınıfının bir uyanış süreci yaşadığı bu evrede haklarını savunma yolunda örgütlü ve etkin bir hareketin içine girilmiştir. Nereye Payidar'ın toplumsal ortamı tam da bu toplumsal gerçekleri yansıtacak ve onu sorgulayacak şekilde oluşturulur. Türk tiyatro yazınında genel bir eğilim olan; toplumsal, ekonomik, kültürel, ahlaki, vs. pek çok sorunun aile üzerinden değerlendirilmesi bu oyunda da görülür.

Toplumcu dünya görüşünün yaygınlık kazandığı bu dönemde yazarlarımızın ilgilerini gecekondularına, tutukevlerine, büyük kentlerin kenar mahallelerine, kasabalara, köylere çevirdikleri, bu ortamlarda yaşayan insanların sorunlarına eğildikleri ve durumu eleştirel bir gözle değerlendirdikleri görülür (Şener, 1998:193).

Nereye Payidar oyunu, müzikli oluşu, açık biçim göstermeci öğeler taşıması bakımından da dönemin tiyatro eğilimi ile örtüşür. Bu dönemde tiyatro dönemin politik ortamını tiyatroya aktarırken, Brecht, Piscator gibi tiyatro adamlarının tanınması ile birlikte epik tiyatro, politik tiyatro ve geleneksel Türk tiyatrosunun açık-göstermeci biçiminin özelliklerini kullanır. Daha önce 2. Bölüm’de de değinildiği gibi özellikle geleneksel Türk tiyatrosu ve epik tiyatronun açık-göstermeci biçiminin başarılı örnekleri yazılır bu dönemde.

Bilgesu Erenus, Türk Tiyatrosu Dergisi’nde yayınlanan bir yazısında, Nereye Payidar adlı oyununu yazdığı dönem için bir değerlendirme yapmaktadır. Söz konusu makalesinde; 1970’li yıllardaki Türk insanını, siyasal ortamın güvensizliğine küsüp, kendi içine gömülme niyetlisi olarak değerlendirmedeğini ve bir yığın baskıya göğüs gerdiğini, seçimini korkusuzca açıkladığını söylemektedir (Erenus, Türk Tiyatrosu Dergisi, 1976).

Bilgesu Erenus, Nereye Payidar oyunu için yazdığı önsözde Ortak, El Kapısı ve Nereye Payidar’ın ortak olarak anlatmak istediği noktaya değinir:

Sahnelenmiş üç oyunumda da aynı içerik var. Genelinden söylersek, kişisel kurtuluşların bel bağlanmazlığını, güvensizliğini, teke tek kurtuluşların bir başkasını çökertme anlamına geldiğini, sömürden pay alma demek olduğunu konu ediniyor. Günümüz insanı gitgide netleşen iki seçenek karşısında; ya sermayeden yana olup onunla birlikte yitip gidecek ya da emekten yana olup yarını yaratmada onurlu yerini şimdiden alacak. Yerini yönünü sermayeye çevirmiş kasıtlı kasıtlı kişilere sözü yok bu oyunların. Çağrımız, yerini, yönünü şaşırılmışlara, kandırılmışlara, olmaz düşlenlere oyalananlara... Sizin olmayan yaşamların gözlerinizi kamaştırmasından kurtulun, diyoruz, daha fazla yaltaklanmadan, daha fazla ihanet etmeden – bilerek, bilmeyerek- binbir güçlkle elde ettiklerinizi tümünden yitirmeden, safınızı tanıyın, yerinizi alın, diyoruz” (Erenus, 2010:6)

Bir çimento fabrikasında çalışan babası maruz kaldığı kimyevi atıklar yüzünden midesi kanseri olup ölünce Payidar Okulu bırakarak çalışmak zorunda kalır. Bir giyim fabrikasında tezgâhtar olarak çalışan Payidar’ın ailesi yoksulluk içinde yaşamakta kıt kanaat geçinmektedir. Payidar’ın annesi kocasının ölüm nedenini resmileştirerek ölen eşinin emekli maaşının bağlanması için çabalamaktadır. Payidar’ın Ruhi adında askerliğini yapmamış garsonluk yapan bir nişanlısı vardır. Ruhi ve Payidar’ın ilişkisi sevgiden daha çok cinsellik üzerine kurulmuştur. Payidar bunu hissetmekte ve Ruhi’ye güvenmemektedir. Payidar’ın iki erkek kardeşi Yavuz, üniversitede okumaktadır. Sol görüşlü olan Yavuz yasadışı gösterilere katıldığı için sık sık sağ görüşlü öğrenciler ve polis tarafından tartaklanıp, dövülür. Yavuz’un katılmış olduğu siyasi öğrenci hareketlerinden dolayı devletten aldığı öğrenci bursu kesilir.

Payidar'ın küçük kardeşi Mete ise, ülkücü hareketin içinde faaliyet göstermektedir. İki erkek kardeşi okuyan Payidar evin geçimini sağlamaya çalışır ama hayalleri başkadır. Payidar zenginlerin yaşamına özenmekte, birgün zengin olup rahat bir yaşam sürmenin hayallerini kurmaktadır. İşverenlerinin örgütlenen işçileri ihbar etmesi karşılığında ona mankenlik teklifinde bulunmaları ile hayallerine kavuşma fırsatı yakalayan Payidar bu teklifi kabul eder. Birçok işçi işten çıkarılır. Fabrikada grev başlar, Payidar bu grevde işverenlerin yanında yer alır. Bunu duyan annesi çok üzülür. Grev sırasında işçiler ve polisler arasında çatışma çıkar. Bu kargaşa sırasında Payidar ortada kalır ve polis tarafından tartaklanır. İhbar ettiği arkadaşları ve çatışmayı gören gecekondu sakinleri daha fazla dayak yememesi için yardım etmek isterler, evlerinin kapılarını açarak, gizlenmesini önerirler. Ancak Payidar bunu kabul etmez. İçinde bulunmak istediği sınıfın temsilcileri olan patronlarının yanına sığınmak ister ama suratına kapılar kapatılarak, dışlanır. Çatışmanın ortasında kalır. Ama nereye gidecektir Payidar?

Bilgesu Erenus, oyunda dönemin çalkantılı ortamını bütün yönleriyle ortaya koyar. Bütün bu toplumsal olayların odağında yer alan sağ sol kamplaşması evin iki genç delikanlısı ile aktarılır. Diğer yanda ise yine dönemin en önemli belirleyeni olan işçi hareketi kendi sınıfının bilincine varmış işçiler ve bu farkındalığa ulaşmamış Payidar ile aktarılır. Oyunun asal karakteri Payidar yaşadığı yoksulluktan kurtulmanın tek yolunu özendiği burjuva yaşamında görmektedir. Üstelik bu yaşama ulaşma tutkusu öylesine ağır basar ki bu yolda işçi arkadaşlarını ihbar eder.

*Payidar – Şimdi büyük çantalar moda, biraz daha büyüğünü bulamaz mısınız? Bulamazsanız bu da olur tabi. Alacağız değil mi annem, annem... İstenirse askılı oluyor bazıları, şurada zaten kaç gün kaldı aybaşına (Erenus, 2010:34).*

Payidar'ın annesi okumamış bir kadın olmasına rağmen durumunun ve koşullarının farkındadır. Geleneksel değer yargıları ile kişiliği şekillenmiş cahil bir kadın değildir. Yoksulluğa boyun eğmez, haklarını elde etmek için direnç gösterir ve böylesine çalkantılı bir ortamda ailesini bir arada tutmaya çalışır.

*Ana – Etmeyin çocuklar, ayıptır etmeyin. Birlik olduk hepimiz bir ocağı tütürüyoruz işte. Babanızın kemikleri sizler yoksa. (...) Yumurta pahalılanmış pek, ama ekmek aldım, pek taze. Ekmeği doğradık mı tasa, üstüne de şekeri ekele, rahmet istedi babanız, onunla da böyle ederdik işçiliğin ilk günlerinde (Erenus, 2010:51–52).*

Kızının işçi arkadaşlarını ihbar etmesine de tepki gösterir. Bir işçi karısı olarak Ana bunun bir hak savaşımı olduğunun bilincindedir:

*Ana – Sen Ayla değil misin yavrum? Süheyla Abla dediği de sen olacaksın herhal? Söyleyin hele, Payidar’a ne oldu?*

*Süheyla – Hoş geldin teyze.*

*1.Kız – Direnişimizin ilk günü bugün mağazada.*

*Ana – Bildim kızım, bilmem mi? Komayın kimsede hakkınızı, yirmi beş yıllık işçi ailesiyim ben, hiç bilmem mi? Payidar?*

*2.Kız – İçerde... Onlarla.*

*Ana – Tüüü, sızladı herifimin kemikleri. (Mağazaya yöneltir konuşmasını) Kız babanın hakkını yemeye birlik oldun sen de onlarla he mi? (...) Tüüü sana, göğsüm başım sızladı. Sütüm haram sana. Babanı böyle edenler seni mamur kılacak ha? Tüüü sana... Yazık sana... Orospu olaydın daha iyiydi kız. (Erenus, 2010:58,59).*

Oyunun sonunda Payidar ne işçi arkadaşlarına karşı yanında yer aldığı patronların yanına gidebilir çünkü ona kapıyı açmazlar ne de onu çağırdıkları halde ait olduğu işçilerin ya da gecekondulu komşularının yanına, çatışmanın ortasında kalakalır.

*Payidar – Teyzeciğim, amcacığım ne olur açın.*

*(Daire kapılarından biri açılmıştır. Yoksul görünümlü yaşlıca bir kadın çağırılmaktadır onları)*

*Kadın – Açmayacaktım ama, geçin ne edeyim, benim evime geçin. Kim nedir demiyorlar, çok vuruyorlar, başlarına, boyunlarına vuruyorlar çocukların.*

*(Önce yaralıyı taşırlar içeri, sonra ötekiler sunar bir bir)*

*Kadın – Biriniz kızımın arkadaşı olun, öteki oğlumun, sordular mı yeğenim derim birinize, öteki torunum, vuruyorlar, çok kötü vuruyorlar, pencereden izledim.*

*(Payidar, yoksul evin çağrısına uymaktan vazgeçmiştir)*

*Payidar – Tek çıplak bir ampul, tahta bir sedir ve leğen ve ben nasıl nefret ediyorum bu evlerden, nasıl...*

*(Payidar yüzünü öte yana çevirerek havaları dövmeye başlar yumruğuyla)*

*Payidar – Müdire Hanım ben geldim, açın. Okay Ağabey, Müdire Hanım, Melike Abla, Kontes... Çok kötü şeyler oldu, kolumu büktüler, kolum açın,*

*benim Payidar, kahrolsun, kahrolsunlar, kahrolsun, kahrolsunlar.... (Erenus, 2010:62,63)*

Payidar bulunduğu işçi sınıfının bilincine varamamış kurtuluşu bireysel bir çabada görmüştür. Oysa ancak kendi sınıfı ile birlikte hareket ederse bir kurtuluşu olabileceğini Payidar görmez.

### **3.2.3. Ülker Köksal**

#### **Sacide**

Ülker Köksal, Sacide adlı oyununda çeşitli kadın tiplerini iç çelişkileri içinde göstermiş, toplumumuzda kadının yerini tanımlamak ve eleştirmek istemiştir. 1972 yılında Ülker Köksal'ın yazdığı Sacide adlı oyun, orta yaşı geçmiş, çirkince bir kız olan, evde kalmış Sacide'nin öyküsüdür. Sacide:

“Çoğu kez evlattan sayılmayan, doğduğu zaman üzünen, dövülen, kaçırılan, satılan, düşünmesine, işini, kocasını seçmesine izin verilmeyen, bazen bir köle gibi, bazen bir süs eşyası olarak toplumun dışına itilen binlerce Sacidelerden biri için yazıldı bu oyun” sözleriyle açıkladığı, kadın sorununu toplumun kültürel ve ekonomik yapısı bağlamında ele alan oyunudur. Sacide, zaman içinde acılarla, düş kırıklıklarıyla yoğrulmuş toplumun kadına layık gördüğü yazgıya direnmeyi öğrenecektir (Şener, 1998:191).

Sacide'nin annesi, o daha bebekken ölmüştür. Babası tarafından büyütülen Sacide mutsuz bir çocukluk geçirmiş, çirkin olduğu için babası tarafından sürekli horlanmıştır. Babası ölünce abisi Orhan ve yengesi İhsan'la birlikte yaşamaya başlayan Sacide terzilik yaparak hayatını sürdürmektedir. Ama mutlu değildir. Evlenip kendine bir yuva kuramamak, abisinin evinde bir sığıntı gibi yaşamak onu mutsuz etmektedir. Evlenme yaşı gelmiş, hatta geçmiştir. Bu yüzden yalnız kendisi değil, çevresindekiler de ona eş aramaktadırlar. Abisinin evinde küçük bir odaya sıkışan bu yaşamdan kurtulmanın yolunun evlenmek olduğunu düşünen Sacide bir gazetenin evlilik köşesine Duvak rumuzuyla ilan verir. Yalnız Kalp rumuzlu Süleyman'la tanışıp buluşmaya başlar. Dedikoducu komşu Müzeyyen Hanım tarafından, adı kötüye çıkar. Bu durum mahallede namus meselesi haline gelir. Durumu öğrenen abisi Sacide'yi döver. Sacide apar topar Süleyman'la evlendirilir. Başlangıçta evlendiği için mutlu olan Sacide kocası Süleyman'ın gerçek yüzünü öğrendiğinde kurtuluşun evlilikte olmadığını anlamıştır artık. İşsiz ve alkolik kocası Süleyman tarafından sürekli dövülüp, horlanmaya başlar. Terzilik yaparak kazandığı üç beş kuruşu da, kocası elinden zorla alır. Yine mutsuzdur. Bir gün elbise provasından evine erken döner ve kocasını yengesi

İhsan'la birlikte yakalar. Sacide kocasını evden kovar ve kendine kendisinin yönlendireceği yeni bir yaşam kurmaya karar verir.

Ancak Sacide oyunun başlarında bu gizil gücünün farkında değildir. Üstündeki geleneksel değerlerin baskısından ancak evlenerek kurtulabileceğini düşünmektedir.

*Sacide – Ancak evlenirsem kurtulurum. O zaman karışmaz bana. Bir eşim dostum olmaz mı? Hiç mi canım gitmek istemez bir yere? Bir evlensem... Bir evlensem de kurtulsam... Hiç değilse karışanım görüşenim olmaz o zaman (Köksal, 1994: 16).*

Aslında Sacide gözlerinin önündeki gerçeği görmemektedir. Evlenmekle kurtulamayacağını evli bir kadının bu kez kocasıyla yaşadığı sorunların kışkacına girdiği gözlerinin önündeki İhsan'ın durumundan anlaşılmaktadır. İhsan bunun farkında çözümü okumakta bulmaktadır.

*İhsan- Ben okusaydım, hiç evlenmezdim (Köksal, 1994:10).*

On sekiz yıllık evli bir kadın olan İhsan mutsuzdur. Cinsel sorunları vardır. İletişim kuramamaktadır. İhsan, eşinin kendisine ilgisizliğinden ve kabalığından yakınır;

*İhsan – Nasıl anlatsam? Ruhsuz... Yavan... Duygusuz. Döner sırtını uyur. Bunca yıllık evliyim. Daha bir gün bile şey olduğumu bilmem....Kadın mıyım neyim bilmiyorum. Boşuna mı sinir hastası oldum. Baş ağrılarım falan hep ondan (Köksal, 1994:28).*

Sacide için özgürlük ya da kurtuluş evliliktedir. İhsan ise kurtuluşun, para kazanmakla gerçekleşeceğini düşünmektedir. Bu durum İhsan'ın “*param olsa... Bir evim, biraz da gelirim olsa... Bir gün durmam*” (Köksal, 1994:28) sözleriyle vurgulanır.

Fakat aslında sorun okumuş olmakla da çözülmeyecektir. Oyun kişilerinden biri olan Gülen, İhsan'ın düşlediği gibi okumuş, meslek sahibi olmuş, evi, arabası ve parası olan bir kadındır. Mutsuz bir evlilik sonucu boşanmıştır ve dul kadın olmanın baskısı altındadır. Okumuş ya da para kazanıyor olmak da mutluluğu getirmemektedir kadın için. Kendi varlığını tam olarak gerçekleştiremedikçe kadın mutsuzdu.

*Gülen – Kocam benim okumuş bir kadın olmamı iyi karşılıyordu. Bu onun için bir övünç vesilesi idi. Ama o kadar. Onun kişiliğini tamamlayan bir lükstü benim bilgili, kültürlü olmam. Tıpkı şömineli bir evde oturması gibi. Onun statüsünü yükselten bir şeydi bu. Benim yerim onun yanında, onun değerinin*



*bir parçası olmaktı. Benim bu toplumda ayrı bir yerim olamazdı (Köksal, 1994:27).*

Kadının her alandan uğradığı baskı ve geleneklerin kısıkcı evlenmek, okumuş olmak, para kazanmak gibi şeylerle çözülemeyecektir. Sorun gerçek anlamda bir ekonomik bağımsızlık kazanarak, Gülan'ın dediği “benim bu toplumda ayrı bir yerim olamaz” sözünden çıkacak, kadın kendisine toplumda birey olarak ayrı bir yer edinecek mücadeleye girişecektir. Sacide'nin kurtuluşu da babasında, abisinde, kocasında, ya da toplumda değil, kendisindedir.

*Sacide - Şimdiye kadar hep sizi dinledim. Hep siz konuştunuz şimdiye kadar. Önce babam konuştu. Sonra ağabeyim konuştu. Sen konuştun. Müzeyyen Hanım konuştu. Hep sizler karar verdiniz benim yerime. Hep sizler konuştunuz. İlk kez kendi başıma karar verdim. Evlendim. O zaman da kocam konuştu. Bitti artık. Bundan böyle sizler konuşmayacaksınız (Köksal, 1994:61).*

Sacide, Köksal'ın kendi yazarlık yönelişinde toplumun dışına itilmiş, ezilmiş, sömürülmüş insanların kaderlerini değiştirme umut ve çabalarının bir örneği olarak içinde bulunduğu duruma başkaldırmayı başarırken, kendisi gibi ezilen sömürülen binlerce kadın için bir örnek oluşturur.

### **Ademin Kaburga Kemiği**

Ademin Kaburga Kemiği adlı oyununda Ülker Köksal, kadının çalışması ile birlikte ortaya çıkan sorunlara değinmektedir. Kadın çalışmaya başlayarak bir şekilde ekonomik özgürlüğünü kazanmış olsa da kadın olmanın ona dayattığı ailenin düzeni, çocukların bakımı gibi sorumluluklar ile yaşadığı sıkıntı anlatılmaktadır. Üstelik para kazanmak kadının kendini gerçekleştirmek üzere ona bir özgürlük sağlamamıştır. Kadının para kazanması bir ekonomik özgürlük değil yalnızca aileye maddi destek sağlamak olarak görülür.

Oyunda, okumuş ve bir meslek sahibi olmuş olmasına rağmen toplumun kadına biçtiği rollerin dışına çıkamayan Güzin'in hikayesi anlatılmaktadır. Güzin daha çocukluğunda geleneksel değerlerin kısılcına sokulmuş, annesi tarafından sürekli okuma isteği geri çevrilmiştir. Her kadın gibi o da evlenmeli, çoluk çocuk sahibi olmalı, evini çekip çevirmelidir. Okumasına gerek yoktur. Oysa Güzin annesinin baskılarına rağmen, mühendis ya da yazar olmayı istemektedir. Başarılı bir öğrenci olması bile ailesi tarafından destek görmez. Bütün bunlara rağmen Güzin mühendis ya da yazar olamasa da çalışan bir kadın olmayı başarır. Bir devlet dairesinde memur olmuştur. Fazıl ile evlenen Güzin'in Günseli ve Sinan adında iki çocuğu olur. Fazıl, anlayışlı bir erkektir, Güzin'in çalışmasına karşı çıkmaz.

Ancak evin ve çocukların bütün sorumluluğunu tek başına yürütür. Evlilik, çalışma yaşamı, çocukların bakımını yıllarca tek başına sırtlanan Güzin'in emekli olma zamanı gelmiştir. Önünde ise iki seçenek vardır; ya emekli olacak ve çok istediği yazı makinesini alıp yazarlığa başlayacaktır, ya da emekli olmayıp, iş yerindeki boş olan müdürlük kadrosuna terfi edecektir. Her iki durum da, Güzin için yeni bir başlangıç olacaktır. Fakat bu bütün yaşamı boyunca olduğu gibi bu kararı da kendisi veremez. Güzin ailesinin onun için yaptığı planlara uyararak emekli olur. Emekliliği sonrası düzenlenen partide çocukları tarafından kendisine alınan hediye Güzin'in bundan sonra ne yapacağını anlatır sanki. Bir mutfak önlüğü ve eldiven... Güzin kendisi için biçilen rolün dışına çıkamaz. Onlara göre Güzin, evin düzenini sağlayan, yemeklerini ve ütülerini yapan bir kişiden öte değildir. Üstelik bu kadar da değildir. Güzin emekli ikramiyesiyle kocası ve oğluna yardım edecek ayrıca torununa bakacaktır. Güzin kendisinden beklenenlerin bunlar oluşuna çok üzülür. Yıllarca süren koşturma ve çabadan sonra sonunda yalnız kendi hayallerini gerçekleştirecekken bir kez daha bir kadın olarak kendisine biçilen rolleri kabul eder. Emekli ikramiyesini oğluna ve kocasına verirken, torununa bakan emekli bir anneanne olup hayallerinden vazgeçer.

Güzin geleneksel olarak ona biçilen rollerin kısıncasına daha evlenmeden önce girer. Annesinin ondan beklediği okuması değil bir kadın olarak gerekli olan görevleri yerine getirmesidir.

*Anne – Hiç anlamam ütüyü bitireceksin önce dört gün okul tatilinde oyalandın durdun. Son gün ders çıkarıyorsun. Hayır efendim. Ütü bitecek. Yarın evlendiğinde kimse sana ders sormayacak, gömlek ütüsü soracak, anladın mı? Evlenmek zorundasın. Bir evin olmalı. Evlenmeyen kızın değeri olmaz toplumda. Ne olursa olsun yine de en iyisi koca ekmeği (Köksal, 1994:130).*

Oyunun karakterlerinden biri olan Güzide, birkaç kere evlenip boşanmış, yalnız süsünün derdinde, vurdumduymaz, bir kadın olmasına rağmen evlilik konusunda söyledikleri dikkat çekicidir. Toplumsal yapı içinde evliliğin bütün sorumluluğunu kadının üstlenmesi ile ortaya çıkardığı mutsuzluğu ifade eder.

*Güzide – Evlilik bence bir zindandır. Zindanda tek başına yaşanır, oysa evlilikte insanlar zindancılarıyla bir arada yaşarlar. Evlenmekle aklının yarısını yitirmiş olan kadın, anne olunca aklının öteki yarısını da yitirmiş demektir. Çocuklarsa bir anne için ömür boyu takılan kelepçelerdir. Evlilik pis turnaklar, horlamalar, genzini temizleyen kocalar demektir (Köksal, 1994:153).*

Güzin emekli olup yıllarca hayalini kurduğu gibi kitap yazmayı istemektedir ancak çevresinde onu anlayan tek bir insan bile yoktur. Üstelik buna kendi kızı da dahildir.

*Güzin – (...) Edebiyata meraklı bir ev kadını, bir anne alay konusu olabilir ancak. Öyle değil mi? (...) Gülünç... Asıl işi ütü, çamaşır, bulaşık olan bir kadının yazı yazmak istemesi ne saçma... Üstelik başaramaz da... Öyle değil mi? (...) Bütün başarılar sizler için. Sizlerin düşleri olabilir bense ancak ve ancak sizlerin düşlerine katılabilirim. Benim düş kurmam gülünç. (...) Bıktım her gün nutuklarınızı dinlemekten (...) Başarılarınız için bir araçtan başka bir şey değilim... Kadının kurtuluşundan söz eden kadın haklarını savunan oğlum, her gün bir gömlek değiştirir. Ev işlerinin kadını aptal ettiğini söyleyen, kadınların geri kafalı ve bağınaz olmalarının nedenini ev işleriyle sersemlemelerine bağlayan sevgili kızımın en sevdiği yemek yaprak sarmasıdır. Sık, sık “Hanım emekli ol dinlen artık.” diyen kocam, evlilik boyunca ev işlerinin kölesi olduğumu bilmezden geldi (Köksal, 1994:176).*

Bir kez daha anlarız ki kadının toplumda kendisine biçilen rollerden çıkması ve kendi benliği ve mutluluğu için bir şeyler yapması zordur. Önce ailesi tarafından yaşamının çerçevesini çizen kuralların yerini evlenmesi ve çocukları olması ile birlikte eşi odağında üstüne yıkılan ailenin sorumluluk ve yükümlülükleri alır. Üstelik kadın için çalışıyor olmak da bu sorumluluklardan bir nebze olsun kurtulmasına yaramaz aksine omuzuna bir de çalışan anne ve eş olmanın ağır yükünü bindirir. Tüm bu sorumluluklar ve kendisine biçilen geleneksel kadın rolü yaşamının her kesitinde bir birey olarak isteklerini gerçekleştirmekten mahrum bırakarak onu bir mutfak önlüğü ve eldivenine indirger. Fakat yine de kızının aynı yazgıyı paylaşmaması adına torununa bakmayı kabul eder. Böylece kızı mesleğinde ilerleyebilir ve başarılı bir bilim insanı olabilir.

### **3.2.3. Nezihe Meriç**

#### **Sular Aydınlanıyordu**

Nezihe Meriç'in 1970 yılında yazdığı, Sular Aydınlanıyordu adlı oyunu dokuz ayrı kadının farklı yaşam öykülerini anlatmasına dayanır. Sular Aydınlanıyordu, toplumumuzun çeşitli kesimlerinden alınmış dokuz kadını, hem tipik özellikleri, hem çevre koşulları ve bu koşullar karşısındaki tutumları ile tanıtır. Hepsi aynı oyuncu tarafından oynanması düşünülen dokuz ayrı kadının öyküsü, toplumumuzdaki kadına çok yönden ışık tutmaktadır. Yazar birbirinden farklı çevrelerin, birbirinden farklı mizaçtaki kadınlarını dıştan olduğu kadar içten de anlamağa çalışmakta, onları nesnel bir görüşle fakat yine de kadımsı bir incelik ve duyarlılıkla canlandırmağa çalışmaktadır. Sular Aydınlanıyordu, bir aksiyonu geliştirmekten

çok, portre yapmakla yetinen oyunlardandır. Farklı kadınların öyküleri birbiri ile ilintili değildir. Onlar bir mahallenin ortak yaşantısını paylaşırlar. Yazar bu oyunu ile tiyatro edebiyatımıza ülkemizdeki çeşitli kadın tiplerini ve onların sorunlarını getirmiştir. Sevda Şener, Sular Aydınlanıyordu oyununa ilişkin şu yorumu yapar:

Nezihe Meriç, Sular Aydınlanıyordu adlı oyununda kadınlarından kendi sorunlarından ve dünyadan habersiz olarak yaşadıklarını, ağızdan dolma, analardan, büyük analardan aktarma bir yaşama biçimi, bir hayat düzeni içinde adetlerini ve alışkanlıklarını sürdürüp gittiklerini, hayatın kendine getirdiklerini hiç tartışmadan, düşünmeden alıp, yalan yanlış itiraz etmeler, beğenmezlikler şikayetler, içinde yuvarlandıklarını gösteren bir düzenleme yapmış, ele aldığı sekiz kadının karşısına bir dokuzuncu canlı, güçlü, yapıcı, yenileyici halk kadını çıkararak kadın sorununun gene kadınlar tarafından çözülebileceğine işaret etmiştir (Şener, 1998:191).

Oyundaki kadın kişileştirmelerinin ortak noktaları, birbirlerine yakın sokaklarda oturmaları ve kadınların tümünün, Hayriye isminde bir kadını tanımış olmalarıdır. Hayriye'nin oturduğu sokakta, bilinmeyen bir nedenle kadınlar arasında kavga çıkar. Olay büyür ve kadınlar mahkemelik olurlar. Mahkemede, söz konusu dokuz kadından kimi şahit, kimileri sanık, birkaçıysa tanık olarak bulunur. Diğerleri ise, kavgayı sadece duymuş, ancak meraktan mahkemeye gelmişlerdir. Meslekleri, yaşları, görgüleri ve yaşantılarıyla bu kadınların çoğu birbirinden farklıdır. Kadınların kavgayla ilgili anlattıklarında ortak olan tek nokta, Hayriye'dir. Kavga eden kadınlardan biri olan Hayriye, mahallenin “can damarı”dır. Yardımseverliği, coşkusu, sorunlara kolayca çözüm getiren pratik zekâsıyla, mahalleli tarafından ya çok sevilir ya da nefret edilir. Tüm oyun süresince Hayriye'yi anlatan diğer kadınlar, sonunda Hayriye'nin başka bir yere taşındığını öğrenirler. Onun gidişiyle İkinci Kadın mahallenin yeni Hayriye'si olur.

Oyundaki dokuz karakter, farklı yönleri, farklı kişilikleri, farklı sorunlarıyla toplumdaki kadınların bir panoramasını çizer.

Birinci kadın, yani Mahsume Hanım, neredeyse seksenli yaşlara gelmiş, görmüş geçirmiş, oğlu, gelini ve torunu ile birlikte oturan, her fırsatta oğlunun müfettiş oluşuyla övünen, huysuz ve geveze bir kadındır. Her şeyden yakınıdır. Mutsuz bir kadındır.

*Birinci Kadın – (...) Ben gelinimden bıkmışım bir de Hayriye'yi sıçratmasınlar üzerime. (...) Ben Hayriye'yi adam yerine koyup da konuşmam bile. (...) Bak şu çiçekli pencere var ya, alt kat, ha, orada işte. Hayriye diye bir kadın oturuyor. Her şeye meraklı ya, neyse günahı söyleyenlerin boynuna.*

*Aman anacığım, bir kötünün yedi mahalleye zararı dedikleri bu işte (Meriç, 2003:55).*

İkinci kadın, on yedi yaşlarında genç bir kızdır. Üniversite sınavına hazırlanmaktadır ve Birinci Kadının torunudur. Annesi, Nesrin Hanım kimya öğretmenidir. Mahallenin tüm genç kızları gibi, o da Hayriye ablasını çok sever

*İkinci Kadın – (...) Hayriye ablayı hepimiz çok seviyoruz. Bize neler pişiriyor. Neşeli, şakacı. Cemile hanım çirkin, sıska, kötü yürekli. Hem de herkesin sırtından geçiniyor. Bağırsak kurdu gibi (Meriç, 2003:61).*

Oyundaki Üçüncü Kadın, bir devlet dairesinde çalışan, otuz beş kırk yaşlarında, çalışmaktan yorulmuş, yaşam onu bezdirmiştir. Evlendikten sonra kadının çalışmasının gereksiz olduğunu düşünür bu kadına bir yükür. Üçüncü Kadın “iş hayatında yaşlanmadan kocamış”tır (Meriç, 2003:62). Yalnızca kocasının çalışması geçinmelerine yetmediği için çalışmak zorunda kalmıştır. Bir bakıma haklıdır da çalışmak kadına gerekli özgürlüğü kazandırmak yerine sırtına daha çok iş yükünün binmesinden başka bir işe yaramamaktadır.

*Üçüncü Kadın – (...) Kızım, evlendikten sonra da çalışacaksan, haptı yuttun demektir. Artık koştur Allah koştur. Ne kadınlığı biliyor ondan sonra insan, ne yaşadığını. Kazandığın da arada çarçur oluyor ya... (Meriç, 2003:64).*

Dördüncü kadın Bohçacı Cemile’dir. Diğerlerinin anlattığına göre Hayriye ile sürekli kavga etmektedir. Altmış beş yaşlarında, kocası içkiden ölmüş, bu nedenle dul kalmış, şimdilerde asker olan oğluna, gelinine ve iki çocuğuna bakmak zorunda kalmıştır. Ağzı bozuk ve kavgacıdır. Hayat şartlarının kendisini bu hale getirdiğini anlatır.

*Dördüncü Kadın – (...) Adımız çıkmış bohçacı kariya. Koca, koca değildi ki: Gece içer eşekler gibi, gündüz içer. Geberdi gitti o yüzden vakitsiz. Ne bok yiyecektim bohçacılık etmeyip. (...) Böyle olacak karı mıydım ben. Koca, koca olaydı, ben de hanımlığı bilir otururdum köşelerde (Meriç, 2003:71).*

Beşinci Kadın Hayriye ve Cemile arasındaki kavgaya tanık olmuş güzel bir kadındır. Çocukluluğunu yaşayamadan küçük yaşta evlendirilmiş, yaşama sevincini kaybetmiştir. Kocası tarafından da anlaşılammış, mutsuzdur bir kadındır. İçinde duyduğu acının tesellesini alkolde arar.

*Beşinci Kadın – (...) Ben de ne yok biliyor musunuz? O şey işte. Hayriye’de olan yaşama sevinci dedikleri. Bunun ayakları yere, dünyaya, toprağa basıyor. Oysa benim... Ayaklarım yok (Meriç, 2003:79).*

Beşinci Kadının yaşama sevincini kaybetmesi ve mutsuzluğunun nedeni açıktır;

*Beşinci Kadın – (...) Söyler misin bana lütfen, benim çocukluğum, o canım genç kızlığım ne oldu? (...) Daha çocuktum, on altı yaşındaydım. Saçlarımı omuzlarıma dökerdim. Daha yeni yeni delikanlılara bakıp heyecanlanıyordum. İşte daha böylesine çocukken, öylesine gençken beni ağabeyinin koynuna verdiler. Bu benim ırzıma geçmişti. Sen bunu anlarsın. Bu evlilik değildi. Benim ırzıma geçildi. (...) Hep böyle hissettim. (...) (Meriç, 2003:74).*

Altıncı Kadın ise bir tiyatro oyuncusudur. Konuşması ve tavrı ile diğerlerinden farklıdır. Annesi ile birlikte yaşar. Hayriye'yi takdir etmekte ve beğenmektedir. Hayriye'nin aynı sokakta oturan, pavyon şarkıcısı bir kıza yardım etmesi onu çok etkiler. Hayriye'yi sahnede anlatmayı istemektedir.

*Altıncı Kadın – (...) Hayriye'yi oynamak isterim. Bizden, sağlam bir kadını oynamak. Bütün bir sokağa yetti yetiştirdi kadın. Öz suyu sanki. Kanımıza karıştı. Oysa bizim içimizde, çürük, işe yaramayan, güçsüz demeliyim ya da... Evet, güçsüz bir şey var. Bunu anlatmalıyım, irdelemeliyim oyunumda (Meriç, 2003:84).*

Yedinci Kadın, Hayriye'nin yardım ettiği pavyon şarkıcısıdır. Yirmili yaşlarında gençtir. Taşralı olduğu konuşmasından ve giyiminden anlaşılır. İbrahim isimindeki dostu tarafından sürekli dövülür. Parası zorla elinden alınır. Patronu tarafından da sömürülmektedir. Hayattaki tek amacı bir erkekle evlenip, gayri resmi olan çocuğuna nüfus cüzdanı çıkartmaktır. Dostunun kendisini öldüresiye dövdüğü bir gece, komşusu Hayriye'ye sığınır. Ondandır sevgi ve hayranlıkla bahseder;

*Yedinci Kadın – (...) Şu Hayriye abla var ya kız, öyle bi eyi kadın ki... Bir görse. Dünyada yok onun gibi aslan karı. O gece beni temizledi yatırdı. Yaralarımı sardı. Doktor gittikten sonra, oturdu başucuma. Hem işini işledi, hem de bana nasihat. Öyle şeyler anlattı ki, bi ateş yandı kız na şuram da içim rahatlıyı verdi (Meriç, 2003:90).*

Sekizinci Kadın, ev hanımıdır. Kocasını memurdur ve geçim sıkıntısı çekmektedirler. Kocasını "ekmek ağacı" (Meriç, 2003:92) olarak gören Sekizinci Kadın'a göre, kurtuluşun tek yolu zengin bir koca ile evlenip keyif sürmektir. Sekizinci Kadın da Üçüncü Kadın gibi düşünmektedir. Kadının çalışması filan gerekmez, erkekler çalışmalı kadınlar da ev işlerine bakmalıdır. Günlerini dedikodu ve ev işleriyle geçiren Sekizinci Kadın Hayriye'nin yardımseverliğinin kıymetinin bilinmediğini düşünmektedir.

*Sekizinci Kadın – (...) Çırpındı, çırpındı konu komşu için... Hastaya o yetişir, yaşlıların alışverişini o yapar... Kaç kişiyi zorlamıştır. Ben bakıveririm çocuğunuza çalışın da borçlarınızı ödeyin diye. (...) Badana yapılacak aman Hayriye, kız evlendirilecek aman Hayriye... Ne oldu? Yedi kazığı oturdu aşağıya. Başı açık orospu yaptılar elin gün gibi kadını (Meriç, 2003:95).*

Dokuzuncu Kadın, hayatını çocukları ve kocasına adanmış bir ev hanımıdır. Çalışkan ve hoşgörülüdür. Onun bütün hayatı evi, çocukları ve kocasıdır. Çevresini mutlu etmekten ve insanlara yardımcı olmaktan hoşlanır. Cemile ve Hayriye arasındaki kavgada Cemile'ye hak verir. Hayriye'nin bir gece yarısı sokaktan apar topar taşındığını ondan öğreniriz.

*Dokuzuncu Kadın – (...) Hayriye gece yarısı kimsenin ruhu duymadan, topladığı gibi eşyasını çekip gitmiş diye anlattım ya. (...) Bakma sen onda da var biraz. Cemile Hanım fakir kadın. Uğraşmayacaktı onunla. Herkesin işine burnunu sokmadan duramaz sağ olsun. Canım ne olsa kenarın dilberidir Hayriye. Hanım efendi olacak değil ya (Meriç, 2003:99).*

Nezihe Meriç, Sular Aydınlanıyor oyununda, toplumun her kesiminden, ev hanımı, işçi, memur, sanatçı, öğrenci, öğretmen, işportacı, vs. ve her yaştan, genç, yaşlı, her sınıftan, zengin, fakir, soylu, sıradan kadınların bir görünümünü sunar ve kadınlık hallerini ortaya koyarken kadınların yaşama karşı umursamaz ve günlük telaşlarla oyalanmalarını da eleştirmektedir.

## **Sevdican**

Nezihe Meriç, Sevdican oyununda Türk tiyatrosunda oyunlara sıklıkla kaynaklık eden göç olgusundan hareketle Almanya'ya göç eden işçileri konu edinir. Fakat Nezihe Meriç'in göç olgusunu işleyişindeki önemli fark Almanya'ya göç konusunu beş kadın karakter üzerinden anlatmasıdır. Ya kendileri Almanya'ya gitmiş ya da bir yakınına göndermiş olan beş kadının yaşadıkları ayrı bölümlerle anlatılır.

Birinci kadın, seksenli yaşlarda, bir Anadolu kadınıdır. Hayatındaki her şeyi tarlada çalışarak, emeğiyle elde etmiştir. Toprak onun için kutsaldır. Kendisini bir toprak gibi verimli olarak anlatır. Küçük yaşta evlenmiş, beş erkek, üç kız çocuk doğurmuş, kocası ölünce genç yaşta dul kalmıştır. Çocuklarını tek başına büyütmüş, bir zaman sonra toprak onları doyurmaya yetmez olmuştur. Oğulları çaresiz Almanya'ya işçi olarak gitmiştir. Oğulları Almanya'da en ağır işlerde çalıştırılmakta, hor görülmekte, ezilip aşağılanmaktadır. Göçün yarattığı kültür karmaşasından yakınmaktadır. Oğulları ne köylü kalabilmiş, ne şehirli

olabilmiştir. O ise toprağını ve bu topraklarda hep birarada yaşadığı mutlu yaşamı geri istemektedir.

*Birinci Kadın – (...) Naha şu görünen güzel toprak gibiyim ben. Naaa şu dağlara dek benim yerim buralar. Güzel toprak. Bizim memleketimizin toprağı. Onu ben naa şu ellerimle kazdım. Sürdüm. Altını üstüne getirdim. (...) Toprağım kurudu, ben kurudum, evim damım kurudu... Bebelirim çıkıp gittiler. Yaban ellere gitti onlar diyorlar. Toprak yok, iş yok, davar yok derler. Ben kocadım gayrı. Kulağım duymaz oldu. Bilemiyorum dünyanın işlerini... (...) Ben evimin şenliğini isterim. Harmanım harman olsun, ocağım tütsün, evimin şenliği geri gelsin isterim (...) (Meriç, 2003:119–121).*

Otuz altı yaşındaki İkinci kadının iki kızı, bir oğlu vardır. Fakat kocası da bir çocuktan farkısızdır. Kocasını da bir çocuğu olarak nitelendirir. Ekonomik sıkıntılar yüzünden terzilik yaparak evin geçimine katkıda bulunmaya başlar. Fakat kocasının zulümüyle karşılaşır. Kocası işten çıkarılınca kadının kazandığı parayı elinden alıp içki ve kumara harcar. Bütün bunların üstüne bir de kocasının başk kadınla ilişkisi olduğunu öğrenince annesinin evine döner. Hayatını sürdürebilmek ve çocuklarına bakabilmek için Almanya'ya işçi olarak gitmeye karar verir. Çocuklarını annesine bırakarak çalışmaya gitmeye Almanya'da yaşadığı zor çalışma koşulları, eziyet ve zulüme beş yıl katlanır. Annesi hastalanınca çocuklarına bakmak için Türkiye'ye dönmek ister ama patronu bunu kabul etmez. Almanya'da yaşadıklarını şöyle anlatır:

*İkinci Kadın – Biz sanki Almanya'nın zencileriyiz! Biz sanki Avrupa'nın çingeneleriyiz! Bizi sevmiyorlar! Bizi istemiyorlar! Ama... Zaten... Zaten sevmeyi de bilmiyorlar. Beş yıl oldu gurbetim benim. Bittim ben. Hasret beni bitirdi (Meriç, 2003:127).*

Üçüncü Kadın otuz beş yaşında, Almanya'ya çalışmak için gelmiş ve Hans adlı bir Almanla evlenmiştir. Memleketini özlese de diğerlerinden farklı olarak Almanya'nın iş ve yaşam koşullarına alışmıştır. Bunda bir Alman ile evli olmanın etkisi de vardır. Ekonomik sıkıntısı da yoktur diğerleri gibi. Üçüncü Kadın Türklerin Almanya'daki yaşama uyum sağlayamamaları, hala köy yaşamını sürdürmeleri yüzünden onlara kızar ve utanır onlardan. Onların Türkiye'ye geri dönmelerini ister. Almanya'daki Türklerin kent ve köy yaşamı arasında sıkışmasından şikâyetçidir.

*Üçüncü Kadın – (...) Yahu, burada hayat var hayat! Şu evime bakın! Sıcak suyum, soğuk suyum gürül gürül akıyor. Sonra mobilyalarım. Şu evin şıklığına bakın! (...) Sonra Hans çok iyi adamdır. Haso'cuğum diyorum ben*



ona. Çok iyi anlaşıyoruz. Tam benim kafada işi iyi, parası bol, kimsesi de yok. Oooooh! Daha ne isteyeyim Allah'tan (Meriç, 2003:127).

.....

*Üçüncü Kadın – (...) Ne yapıp yapıp bunları geldikleri yere, köylerine yollamalı. Aa! Bey beyliğini köy köylüğünü bilmeli canım! Bakın adamlara, Almanlara, nasıl kibar kibar konuşurlar. Sessizce, yavaş yavaş... Apartmanlar nasıl temiz, sakın! Bir de bizimkilere bakın. Bir gürültü, bir şamata, bir kavga... Ne o Akdenizliymişiz de, sıcakkanlıymışız da, kanımız kaynıyormuş da... Da! Hadi canım! Uygur değiliz uygur. Bütün mesele bu işte. Ya o soğan sarımsak kokusu? Allah cezanızı vermesin. (...) Bu insanları yerlerinden yurtlarından edip buralara getirdiniz. Adamlar ya buraya alışamayıp ruh hastası oluyor ya da buraya alışırsa bu sefer oraya uyamıyor. Çünkü değişmiş oluyor (...) (Meriç, 2003:130–131).*

Dördüncü kadın kolejde okumuş, beş yabancı dil bilen parlak bir öğrenci iken okumasına izin verilmez ve mahallelerinde oturan varlıklı bir profesörün oğlu ile evlendirilir. Kocasını alkolik ve iktidarsız bir adamdır. Onu sürekli döver. Profesörün evde verdiği dersleri dinleyerek kendini geliştirir. Bilgi ve görgü edinir. Bu mutsuz hayata daha fazla dayanamayarak annesi ölüm döşegindeyken koca evini terk eder. Kendi ayakların üzerinde duracağı yeni bir yaşam kurabilmek için yirmi iki yaşında Almanya'ya işçi olarak çalışmaya gider. Çalışma koşulları çok ağır olan bir fabrikada iş bulur. Çok geçmeden yaşadığı hayatın zorluklarına yenik düşer ve hayat kadını olur. Artık parası vardır ama mutsuzdur. İsteddiği tek şey insanca bir yaşamdır.

*Dördüncü Kadın – (...) Ben soruyorum işte. Ben, Binay Karaeski. Her şeyim var biliyor musunuz? Zengin bir kadını. Rahatım bey de yok. Evet, her şeyim var. Irz, namus, ahlak, saygınlık, dürüstlük dışında ne ararsanız her şey! Pırlantalar, altınlar, antikalar, gayrimenkul, oğoooo... Ama ya bu boşluk! Boşluk, boşluk... Nedir bu boşluk dediğimiz? Bir şey gerek bana. Ayağa kalkıp dilenmeli, bir yol tutturup yürümeliyim. İnsanca yaşamak istiyorum. Ama insanca yaşamak nasıl bir şeydir yeryüzünde bilemiyorum (...) (Meriç, 2003:137).*

Beşinci kadın on iki yaşından otuz yaşına kadar yatalak annesine bakmış genç bir kadındır. Bu yüzden ne çocukluğunu ne de gençliğini yaşayamamıştır. Annesinin ölümünden sonra, babası tekrar evlenmiş ve üvey annesinin baskısı nedeniyle, evlenmek zorunda kalmıştır. Kocasıyla birlikte mutlu bir evlilik sürmüş bir kız bir erkek iki çocuğu olmuştur. Ancak bu mutlu evlilik yalnız sekiz yıl sürebilmiş, kocasını bir trafik kazasında kaybetmiştir. Kocasının maaşını alabilmek için çok mücadele eder fakat başaramaz. Yaşadığı ekonomik

sıkıntılarının artmasıyla, çocuklarını da yanına alarak, Almanya'ya çalışmaya gider. Bir televizyon fabrikasında on iki yıl boyunca oldukça ağır şartlar altında çalışır. Alman'ların katılığı ve acımasızlığından yakınır. Almanya'nın ağır iş koşulları onu gözlerini kaybetme noktasına getirir. İşten ayrılarak Türkiye'ye döner. Bir ev alır, oğlunu nişanlayıp, kızını evlendirir. Oğlunun evlendiği kızın ailesi zengindir onu Almanya'da işçilik yaptığı için küçümserler. Fakat Beşinci Kadın, yaşadığı bütün zulme, aşağılamalara, küçümsemeler rağmen, zayıf düşmüş ve yıpranmış bir bedene rağmen, yaşama sevincini de mücadele ruhunu da kaybetmemiştir.

*Beşinci Kadın – (...) Aman hanım, ne yaptın bu vücudu sen? Nasıl kullandın bu vücudu böyle? Ne kalp kalmış, ne mide. Barsaklar sarkmış na burama. Tansiyon, romatizm... Bak garibin kaderine. Böyle mi olmalıydı? Birazcık dinlenmek, birazcık yaşamak benim de hakkım değil miydi? Ama olsun! Olsun yenilmedim şu feleğe! N'apalım, canımız içimizde sağ oldukça bu akıl ben de oldukça umut kesilmez! (...) (Meriç, 2003:144).*

Oyun bütün bu yaşananların “düş mü gerçek mi?” olduğu sorusu ile biter.

Nezihe Meriç bu oyununda da Sular Aydınlanıyor'da olduğu kadınların yaşadıkları sıkıntıları gözler önüne serer. Diğer yandan Türkiye'nin bir gerçeği olan Almanya'ya işçi göçü bu göç sonrası insanların yaşadığı değer karmaşası ve iki kültür arasında bocalama durumunun kadınlara nasıl yansıdığını göstermektedir. Oyunun bir başka boyutu ise Türk tiyatrosunda sık sık işlenmiş olan toplumdaki değişim ve yaşanan ekonomik sıkıntıların insanlarda yarattığı değer karmaşası ve çöküntüyü ele almış olmasıdır.

#### **3.2.4. Nezihe Araz**

##### **Bozkır Güzellemesi**

Bozkır Güzellemesi'nde; “altmışlı yıllardan sonra yazılan pek çok oyun gibi kadına ilişkin sorunlara yer verilmiş; köy, kasaba, kent kadınının asal haklarından yoksun bırakılması bir insanlık sorunu olarak ele alındığı gibi, toplumsal bir sorun olarak da” ele alınmıştır. (Sevda Şener, 1998:)

Nezihe Araz'ın Bozkır Güzellemesi adlı oyununu, Özdemir Nutku, “Bir köy oyunu olarak değil, Anadolu kadınının uyanışını gösteren bir güzelleme olarak” nitelendirmektedir (Nutku, 1985:369).

Bozkır Güzellemesi Balıkesir'in bir köyünde geçer. Gülizar, üvey babası Satılmış ile annesi Şerife tarafından başlık parası karşılığında Ali İhsan'la evlendirilmiştir. Gülizar'ın evlilikten tek beklentisi, anne olma isteğidir. Fakat bir yılı geçmesine karşın, hâla hamile kalamamıştır. Kaynanası onu, kısır olduğu gerekçesiyle aşağılamakta hatta dövmektedir. Bu arada Ali İhsan, para kazanmak için Almanya'ya gitmeye karar verir. Ancak bunu gerçekleştiremeyince, şehirde kapıcılık yapmaya başlar ve köye geri dönmez. Kocasını gurbete giden Gülizar'a, "köyün çapkını" Mustafa ilgi duyar. Bunu duyan kaynanası Gülizar'ı ölesiye döver. Baba evine dönmeye karar veren Gülizar, annesi tarafından üvey babasıyla adı çıkar düşüncesiyle eve kabul edilmez. Köyde, üç yıldır geri gelmeyen Ali İhsan'ın Gülizar'ın üzerine kuma aldığı söylentisi duyulur. Ne yapacağını bilemeyen Gülizar, kasabaya yeni gelen kadın doğum doktoruna gider ve kısır olmadığını öğrenir. Bu haberi Ali İhsan'la paylaşmak ister, şehre gider ve Ali İhsan'ı bulur. Ali İhsan, genelevde çalışan Zühre ile evlenmiştir. Bir kızları vardır ve Zühre hamiledir. Bunları gören Gülizar, üzüntüyle köye döner, halasının yanında başına dul çatkısı bağlayarak yaşamaya başlar. Kilim dokuyup, çorap örerek geçimini sağlar. Bu sırada Zühre köye gelerek, Ali İhsan'ın kumar kavgasında birini öldürdüğünü ve hapse düştüğünü haber verir. Çocuklarını, babaannelerine bırakmayı düşünen Zühre, köylüler ve kaynanası tarafından genelev kadını olduğu için dövülür. Zühre'yi köylülerin elinden Gülizar kurtarır. Zühre'nin hapisanedeki kocasına bakması şartıyla, çocuklarına analık edeceğini söyler.

Genç bir kızın aile ve toplum baskısı nedeniyle, başlık parasıyla evlendirilmesi ile başlayan dramatik öyküsü; çocuk doğuramadığı için kısır olarak nitelendirilerek, aşağılanarak devam etmekte ve üzerine kuma gelmesiyle son bulmaktadır. Köyde yaşayan ve köylü kadınının sorunlarını ele alan, Bozkır Güzellemesi, köy kadınının sıklıkla yaşayabileceği sorunlarının anlatıldığı gerçekçi bir dramdır.

*GÜLİZAR – Fadime, yaradan Allah, kadın kısmına gerçekten haksızlık etmiş. Kız bizi ırgat diye mi yaratmış mal diye mi? Başımıza başlık parası biçerken mal; tarlaya tapana sarınca ırgat. Her dünyada bu böyle mi kız? (...) Karı değil misin, esirsin. Ha bu damın köpeği ha bu evin kadını. Erlerimizden gelen mektupları görmüyor musunuz? Ya babasına, ya anasına, ya ağasına! Bunlar yoksa miktara. En sonunda da iki satır: 'Hane halkına da selam ıderim.' Gayrı anlayabilirsen anla, o hane halkının içindeki sen misin, sarı öküz mü, karabaş mı, sığırtmaç mı? (Araz, 1974:19–20).*

Oyun, köy yaşamının zorluklarını vurgulamaktan öte; kadının bağlı olduğu törelere ve geleneklere başkaldırısını, uyanışını anlatır. Oyunda sahneye gelen tüm karakterler kadındır.

Ancak bu kadınlar sahnede hiç görülmeyen, fakat konuşmalarıyla hep varolan erkeklerin baskısını üzerlerinde hissederler. Bu erkekler; onların yaşamlarını, kaderlerini ellerinde tutarlar. İşte bu ortamda Gülizar; törelere başkaldırır geleneklerle savaşıyor ve kadınlara yeni bir yaşamı, dünyaya yeni bir bakış açısını kazandırır. Mücadeleci bir karaktere sahip olan Gülizar, yazgısını kabul etmeyip, savaşmakta ve direnmektedir. Kendisini kısır diye suçlayan kaynanasına ve onu uğursuz diye nitelendiren köylü kadınlarına karşı direnç gösterir. Hatta aynı mücadele azmini, eskilerde genelev kadını şimdilerde kuması olan Zühre için de gösterir.

*GÜLİZAR – Heeey! Dağlılar, köylüler, Heeey! Durun be, durun! (Ortaya atılır, kadınlar elleri bir an havada kalırlar, Gülizar’a korkuyla bakarlar. Elleri düşer.) Vay Allahtan korkmazlar vay! Ne istiyorsunuz Allahın garibinden! (Durur, Zühre ağlamaktadır.) Zühre Bacı! Kader bizi, hiç haberimiz olmadan birbirimize düşman etti. Bu ne senin suçun, ne benim suçum.*

*KORO – Kaderin suçu, kaderin suçu.*

*GÜLİZAR – Sırada ortağımın. Baş düşmanımın. Ama ben seni düşmanım gibi görmüyorum. Kadın kısmının, adları başka emme yazgıları aynı. Ha sen, ha ben. Ayrıcalık yok.*

*KORO – Ayrıcalık yok! (Araz, 1974:62).*

Gülizar, Bozkır Güzellemesi adlı oyunda köylü kadınlarının uyanmasını ve haklarına sahip çıkması gerekliliğini vurgulamaktadır. Diğer yandan oyunun dikkat çektiği bir başka nokta ise kırsal kesim insanının yaşadığı ekonomik zorluklar yüzünden yaşanan göç olgusudur.

### **3.2.5. Zeynep Kaçar**

#### **Krem Karamel**

Zeynep Kaçar hemen bütün oyunlarında kadınları ve onların sorunlarını ele almıştır. Yayımlanan kitaplarında oyunları ve yazarlığı hakkında yer alan bilgiler onun oyun yazarlığı ile ilgili bize ipuçları vermektedir. Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire, Bavullar, Bu Bir Oyun Değil, Dış Ses, Krem Karamel, Mekruh Kadınlar Mezarlığı oyunlarının yer aldığı kitapta Zeynep Kaçar'ın ele aldığı konular;

Erkek egemen toplumdaki kadınların toplumsal statüleri içindeki sıkılmışlıkları, beklentilerinin, önlerindeki gelenekselleşmiş engelleri aşamayışları ve töresel baskılar karşısındaki çaresizlikleri, toplumun çeşitli kesimlerinden gelen kadınların yaşam öyküleriyle anlatılıyor. Yazarın çoğu

kez ince bir mizahla zenginleştirilmiş öyküler, kadın haklarının yeniden ele alınması gerektiği gerçeğini bir kez daha gündeme getiriyor (Mitos Boyut Yayınları, 2007).

Zeynep Kaçar'ın Krem Karamel oyunu da bir ev kadınının günlük işleri içinde duyguları, iç dünyası ve içine hapsedildiği mutfaktan bir türlü çıkamayışını mizahi bir dille anlatır.

Oyun, tüm eşyaların plastik olduğu bir mutfakta geçer. Kadın seyirciyi selamlayıp hoş geldiniz dedikten sonra mutlu ailesi ve huzurlu aile yaşamını anlatmaya başlar. Neredeyse her şeyden bahsetmektedir. Kocasından, çocuklarından, ölmüş olan annesinden, kocasının her evlilik yıldönümünde kendine aldığı buzdolabından, fırından, cinsel hayatından, musluktan, hemen hemen her şeyden bahseder. Mutlu bir ailenin, mutlu çocukların, mutlu karı koca ilişkisinin, kısacası orta sınıf ideal geleneksel aile modelinin bir tablosunu çizer. Konuşmalarında bu mutlu tabloyu bozacak bir şey söyleyecek olsa hemen bir ışık yanıp söner ve Kadın'ın konuşmaları eski haline geri döner.

*Kadın – (...) Çok güzel bir ilişkimiz var. Her cumartesi akşamı sevişiriz biz. Yeni evli çiftler gibi. Her cumartesi. O gün çalışmıyor. Ertesi günde tatil. En uygun gün oymuş. Oysa ben böyle mutfakta çalışırken gelse, arkamdan sarılsa. Hemen şuracıkta. Postacı Kapıyı İki Kere Çalar'daki gibi dü....*

*(Işık belirgin bir şekilde sinyal verir).*

*Ne diyordum? Bu benim masam. Eşime ve çocuklarıma en güzel yemekleri bu masada... Söylemiştim dimi? Eşim çok saygıdeğer bir erkektir... (Kaçar, 2007:102).*

Belirli bir süre devam eden bu konuşma temposu Kadın'ın birden "Kurtarın beni" diye yardım istemesiyle kesilir. Nöbet değişimi olduğunu bir dakika sonra ışığın yeniden yanacağını ve kayda devam edeceklerini söyleyerek yardım ister. Fakat ışık yeniden yanar ve Kadın önceki durumuna geri döner. Bir taraftan yemek tarifi verir, diğer yandan mutlu aile tablosunu anlatmayı sürdürür.

Bu tempolu anlatım bu kez de kadının olumsuz şeylerden bahsettiği her an duvarların iki yandan yavaş yavaş üstüne gelmesi ile kesilir. Bundan sonraki konuşmalarda duvarlar zaman zaman Kadın'ın üstüne gelir, zaman zaman durur. Kadın'ın bu kez de karnı şişmeye başlar, hamile olduğunu anlar ve duvarların yaklaşmasına aldırmandan isyan eder. Konuşmalarından bunun bir iş olduğunu ve artık istifa etmek istediğini anlarız. Ancak duvarların aşırı yaklaşması onu pes ettirir. Eski düzenine geri döner, yemek tarifini anlatmaya

başlar. Ve yıllardan sonra ilk kez pilavı çocukları ve kocasının sevdiği gibi şehriyeli değil, domatesli yapmaya karar verir. Fakat pilav piştiğinde hem şehriyeli hem de mutfaktaki her şey daha önce yaptığı karnıyarık gibi plastiktir. Kadın zıvanadan çıkar, isyan eder. Bu arada birden karnı iner, artık hamile değildir. Bunun üzerine isyanı artar. Duvarlar gittikçe artan bir hızda üstüne gelmeye başlar. Ancak bu kez Kadın pes etmez duvarlar üstüne gelse de konuşmayı sürdürür. Tam kadın iki duvarın arasında tost olacağı anda Superman gelir ve duvarları iterek açar. Fakat kadın kurtarılmaktan hiç de memnun değildir. Sonunda buradan kurtulacak oluşunu engelleyen Superman'a kızar. Bir süre sonra öfkesi geçer ve Superman'la sohbeteye başlar. Bir taraftan Superman'ın kuluncunu ovar diğer taraftan Superman'a bu duruma nasıl düştüğünü anlatır. Bu arada Superman bir şartla onu kurtarma sözü vermiştir: ona cacık tarifini verirse. Kadın aslında bir televizyon programcısıdır ve bu durum da kurgusunu kendisinin yaptığı bir televizyon programıdır. Başlangıçta oldukça eğlenceli başlamış sonra gittikçe gerçeğe dönüşmüş ve içinden çıkamadığı korkunç bir hal almıştır. Pek çok kez bu “dekor mutfağın” içinden çıkmayı denese de başaramamıştır. Her yer kapalıdır. Superman kendisinin geldiği yerden çıkabileceklerini söyler, Kadın'ı kucağına alıp çıkmayı dener ama duvara toslar. Kadın buradan kurtulup gerçek dünyaya çıkmak istemektedir. Sonuçta Superman'ın kadına önerisi şu olur; belkide onun gerçek dünyası burasıdır, gerçeği kabullenmeli ve durumuna razı olmalıdır. Üstelik dışarıda çok daha kötü durumda olan birçok insan vardır, haline de şükretmelidir ayrıca. Superman kadına verdiği öğütlerden sonra cacık tarifini de alıp gider. Superman'ın gidişinin ardından Kadın eski düzenine geri döner. Sıra tatlı tarifine gelmiştir; Krem Karamel. Birden Kadın bu tarifi vermezse ne olacağını sorar. Kendisine gösterilen yazılar ısrarla tarifi vermesini söylese de Kadın tarifi vermez. Sandalyesine oturur ve sessizce beklemeye başlar, çocukları gelir, kocası gelir fakat kadın sessizce oturmaya devam eder. Işık söner, dekorlar devrilmeye başlar, kadın yerde duran elmayı alır ve yemeye başlar. Bütün bu plastik şeylerin arasında elma gerçektir. Yönetmen'in “kestik” sesi ile oyun biter.

Krem Karamel'de Kadın bütün oyun boyunca aralıksız sürdürdüğü konuşmaları boyunca geleneklerin ve değer yargılarının kadına biçtiği rol üzerine ve bütün mutluluğu sahte olan evlilik ve kadın erkek ilişkilerine dair pek çok söyler. Örneğin kadına biçilen rolün gelenekler ile birlikte sürüp gittiği;

*Kadın – (...) Annemden aldım tarifini. Zaten ne öğrendiysem annemden öğrendim. O da kendi annesinden öğrenmiş. Onun annesi de annesinden tabii. Bööyle sürüp gitmiş. Anneler kutsaldır. Kızlarına bir sürü faydalı şey*

*öğretirler, kızları onların küçük birer kopyası oluncaya kadar öğretirler de dururlar. Anneler kızlarını çok severler, sevgilerini nasıl iyi bir ev hanımı olunacağını öğreterek gösterirler. (...) Ben de kızıma öğretiyorum yavaş yavaş. Daha çok küçük. Ama ağaç yaşken eğilir öyle değil mi? Ben de eğiyorum onu. Büyüyorum. Ezik büyük bir şey yapıyorum.*

*Işık yine belli belirsiz sinyal verir).*

*Onun iyiliği için. O da ileride tıpkı annesi gibi harika bir ev kadını olsun diye... Çalışır isterse... İsterse tabii çalışır. Artık öyle bir devirde yaşıyoruz. Kadın da erkek de çalışıyor (Kaçar, 2007:102).*

Oyun boyunca mutlu orta sınıf aile tablosu çizilir. Bu mutlu tabloda kadının rolü eşini ve çocuklarını mutlu etmekten başka ne olabilir ki;

*Kadın – (...) Nasıl mutlu olurum anlatamam. Ama gösterebilirim. (Sahte bir şekilde sırtır) Böyle... İşte ben de böyle mutlu olurum. Mutluluk çok önemlidir. Bir ailenin mutluluğu kadının becerisine bağlıdır. Öyle kadınlar vardır ki, eşlerini ve çocuklarını bir kere bile mutlu edemezler. Ama ben onların mutlu olmaları için elimden geleni yaparım. Onlar da mutlu olurlar. Amacım bu benim. Yaşama sebebim. Var oluşumun tek nedeni bu. Süümüklü iki veletle şişko bir kocayı mutlu etmek... Tamam. Tamam. Sustum...(Kaçar, 2007:103).*

Bu mutlu aile tablosunu Kadın yaratmıştır ve kendisine biçilen rolü de kabul etmiştir. Bu dünyayı o kurmuştur. Fakat şimdi içinden nasıl çıkacağını bilememektedir, üstelik çıksa dahi başka bir dünya nasıl olur onu da bilmiyordur. Kurtuluş için hep beklenen Superman'in – ki kendisi ideal erkektir ve kahraman- ögüdü ise gerçek dünyasının da bu olduğu ve bunu kabullenmesi yönündedir. Fakat oyunun sonunda çözümü yine Kadın kendisi bulacak ve bu rolü kabul etmeyerek yıllardır içinden çıkamadığı bu kurgunun son bulmasını sağlayacaktır.

### **3.2.6. Şule Gürbüz**

#### **Ne Yaştadır Ne Başta Akıl Yoktur**

Daha çok şiir ve öyküleri ile tanınan genç kadın yazarlarımızdan Şule Gürbüz 1993'te yazmış olduğu tek oyunu Ne Yaştadır Ne Başta Akıl Yoktur oyunu ile konu ve tür bakımından kadın oyun yazarlarından ayrılır. Ne Yaştadır Ne Başta Akıl Yoktur, varoluşun temel sancısı ölüm karşısında insanın bir anlamda debelenişini anlatmaktadır. Bu anlatım oyunu kaçınılmaz olarak tiyatrodaki absürd olarak adlandırılan türün içine sokar.

Absürd tiyatro 2.Dünya Savaşı'ndan sonra çıkmış, yaşamın akla ve mantığı aykırılığını, anlamlandırılmaz oluşunu tiyatronun geleneksel, biçim kalıplarını kırarak farklı

bir üslup ve söyleme biçimi ile ifade etmiştir. Varoluşçu felsefenin gerçeğin usa aykırılığı onun anlamlandırılma çabasını saçma olarak değerlendirmesi absurd tiyatronun da temel niteliğini belirler. Varoluşçu felsefenin bu durumu ifade şekli ise şöyledir:

İnsanda sanıldığı gibi, uyumlu düzenli bir evren bilinci yoktur. Her şey rastlantısal ve amaçsızdır. İnsan kendini bir kaos içinde görür. Dünyayı usla açıklamak olanaksızdır. (...) varoluşçu düşünceye göre insan ilkel eğilimlerinin, içgüdülerinin baskısı altındadır. Yalnızca özdeksel (maddesel), duygusal ve cinsel yönleri ile yaşar, somut bireysel varlığına dayanır. İnsan saçma bir dünyada ve evrenin kaosu içinde yaşadığını, yaşamının anlamsız olduğunu düşünür. (...) Bu anlamsız uğraş içinde insan saçmalığın bilincine varır. İnsanoğlu da, ölümlü olduğunu, yaşamının bir amacı olmadığını, evrende bir düzen gözetilmediğini bile bile yaşamını ve uğraşını sürdürür (Şener, 1998:298).

Varoluşçu felsefenin bu düşüncesi temelinde biçimlenen absurd tiyatro, yaşamın usa aykırılığı ve bu yüzden anlamlandırılma çabasının saçmalığını oyunlarının odak noktasına yerleştirir. Bunu ise geleneksel oyun biçiminin kalıplarını kırarak yapar. Absurd tiyatrodaki neden-sonuç ilişkisi ile birbirine bağlı olaylar dizisi ve bununla birlikte gelişen bir diyalog örgüsü yoktur. Amacı;

(...) Dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıtı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine ermesini sağlamaktır (Şener, 1998:299).

Şule Gürbüz'ün, Ne Yaşadığı Ne Başta Akıl Yoktur oyununda absurd tiyatronun ve onun dayandığı varoluşçu felsefenin bu temel dinamiklerinin izleri görülür. Gerek biçim, gerek içerik, gerek kullanılan dil, absurd tiyatronun özelliklerini barındırmaktadır. Ayrıca oyunun ölüm karşısında insanın anlamsız eylemleri ile geçen düşünce dizgesi ve olay kurgusu da anlam olarak absurd tiyatro ile örtüşmektedir.

Yedi ayrı sahneden oluşan oyunda asal karakter diyebileceğimiz Yaşlı Adam ile birlikte Hizmetçisi, Yaşlı Kadın, Genç Kız, Birinci Adam, İkinci Adam, Uğursuz, Hırpani Kadın, Adam, Kadın, Anne, Çocuk olarak adlandırılan oyun kişilerinin organik bir bağ kurulamayan garip ve anlamsız olaylar içinde düşünce dizgelerini görürüz.

Oyunun bu küçük küçük olayları ve diyalogları ile ölüm karşısında yaşamın anlamlandırılma çabasının saçmalığı günyüzüne çıkmaktadır. Üstelik bu çaba gülünçtür de aynı zamanda. Bu ise traji-komiği doğurur oyunda.



Yaşlı Adam'ın bu belirsiz olaylar dizgesi içinde anlamlandıramadığımız eylemleri, artık ölüme iyice yaklaşmış olan yaşamın bu son kertesinde bulunan insanın bekleyiştir.

*YAŞLI ADAM – (...) Bu yaşa geldim; daha ne kadar bekleyeceğim? Üstelik beklerken de sopa yiyorum. Sessiz, sakın, belirsiz bir bekleyiş bile değil – bastonlu, bastonlu... (Gürbüz, 1993:41).*

İnsanlık durumunun doğum ve ölüm arasına sıkışmış, yaşamı anlamdırma ve eyleme çabasının saçmalığı ve gülünçlüğü pek çok replikte geçer:

*YAŞLI ADAM – Başımdan hiçbir şey geçmiyor. Bu nedenle anlatacak çok şeyim var (Gürbüz, 1993:15).*

.....

*HİZMETÇİ – Bakarken yirmi sene; korkarak otuz sene (Durur) on sene de çocukluk... İşte sana insan ömrü (Gürbüz, 1993:16).*

*YAŞLI ADAM – Bir harita çıkarılır ortaya ve 'şuraya gidelim' denir. Planlar yapılır; hatta evin yerine, götürülecek şeyler saptanır. Ama bu, o an içindir; o anı kurtarmak, zorda kalındığında da bir düş ölüsü gibi raflardan indirip kullanmak, rahatlamak, harcamak içindir. Oraya hiç gidilmeyeceği bilinir. Yanından geçilse bile, oraya girilmez. Orası zor anlar içindir ve saklanır. (Bağırır). Ertesi gün "hadi gitmiyor muyuz?" denmez (Gürbüz, 1993:32).*

İnsanı uyumsuzluğa ve saçmalığa sürükleyen böyle bir yaşamda, varoluşu anlamlandırmak için en güçlü tezi sunan tanrı inancının da bir anlamı yoktur:

*YAŞLI ADAM – (Sıkıntılı) Yorgunluk... Şey gibidir. (Durur). Hani bir yerlere gidersen heyecanla; bir şey görürsün, umutla; farklı sanırsın bunların hepsini, ve balıklama atlarsın. Yorgunluk işte kafaüstü düşerken çıkardığın o sestir. (...) O ses bir daha unutulmaz. Bu düşme sesleri arttıkça, insanın kulakları da ağır işitir olur. Kafasındaki gürültüden fırsat bulup da dışarıda söylenenleri bir türlü işitip anlayamaz. (Durur). Buna yaşlılık diyenler de var; ama onlar dışarıdaki sesleri duyamadıkları için öyle diyorlar.*

*HİZMETÇİ – Peki, düşerken hiç kurtaran buna niyetlene yok mu?*

*YAŞLI ADAM – Olmaz mı; var tabii. Düşerken elinde tuttuğun bir dal oluyor. Bağırıp çağırıyorsun. "Kurtaran yok mu – " diye. Bir ses geliyor, "Seni kurtaracağım, ama o elindeki dalı bırak", diyor.*

*HİZMETÇİ – (Merakla). "Seni kurtaracağım" diyen kim?*

*YAŞLI ADAM – Kim olacak – tanrı.*

*HİZMETÇİ – Peki sen ne dersin?*

*YAŞLI ADAM – (Bağırır). Başka kurtaran yok mu? (Gürbüz, 1993:18,19).*

Şule Gürbüz, bu oyunda özellikle insanın yaşlılık döneminde ölüme iyice yaklaşıldığı bu anda, ölüm karşısında yaşamı anlamdırma çabasının saçmalığını göstermektedir. İnsan bu çabasında yalnızdır. Ve bunu bir mantığa oturtma çabası içinde bütün eylemlerini gülünçleştirir. Bu gülme; “bütün ölümcül acısıyla yaşamın tam bilincine vardırıran ‘trajikomik’tir” (Gürbüz, 1993:3). “Akıl ideale varamayınca, hicve varıyor” diyen Şule Gürbüz, oyununda bu düşüncüyü oldukça net aktarmaktadır.

## SONUÇ

Tiyatro, içinde bulunduğu toplumun sorunlarından ayrı düşünülemez. Bu sorunları farklı boyutları, farklı yönleri ile dile getirerek sorgulanmasını sağlamak, kaynağını saptamak ya da çözüm önermek gibi sorumlulukları yerine getirir. Sorunların çeşitli boyutları ile ele alınması ise değişik bakış açıları gerektirir. Bu bakış açılarının çeşitliliğini sağlayan olgular; ekonomik koşullar, toplumsal koşullar ve farklı dünya görüşlerinin yanı sıra kadın ve erkeğin yaşadığı toplumsal koşullar ile edindiği farklı duyarlılıklardır. Oyun yazarlarının bakış açılarını çeşitlendiren hassasiyetleri, kaçınılmaz olarak toplumsal sorunları ele almalarında onların yaklaşımlarını da belirlemektedir. Bu açıdan kadın oyun yazarlarının toplumsal konuları ele alışında beliren farklı yaklaşımları oyunlarına da yansımıştır.

Türk tiyatrosunda kendine yer edinmeyi başaran kadın oyun yazarları farklı tür ve konularda oyunlar yazmış olmakla birlikte yaşadıkları ve oyun yazmayı sürdürdükleri dönemin toplumsal sorunlarını oyunlarında işlemiş, kadın duyarlılığının yarattığı farklı bakış açıları oyunlarında yansıtarak toplumsal sorunlara yeni ve farklı bir boyut getirmiştir.

Türk tiyatrosunda özellikle 1960'lı yıllardan sonra etkin bir kadın oyun yazarlığı söz konusu olmuş, bu dönemin canlılığı ve verimliliği kadın oyun yazarlarına da yansımıştır. Günümüzde hala oyunları ile adından söz ettiren tiyatro tarihi içinde kendine yer edinmeyi başarmış kadın oyun yazarlarının büyük bir kısmı 1960-1970 yılları arasında oyun yazmaya başlamıştır.

Kadın oyun yazarlarının işlediği konular çeşitlilik göstermekle birlikte "Töre Adet ve Gelenekler ile Ekonomik Sorunlar" olarak sınıflandırılan toplumsal sorunlara daha çok eğildikleri görülür. Özellikle kadın oyun yazarlarının 1960'lı yıllar ile birlikte daha yetkin, daha nitelikli oyunlar yazmaya başlamasının yanında toplumsal sorunlara da daha sıklıkla eğildikleri görülür. Ele alınan bu sorunların en başında toplumun farklı kesimlerinde yaşayan kadınların töre, geleneklerin baskısı, toplumsal değer yargıları dolayısıyla uğradığı haksız ve eşitsiz durum gelmektedir.

Geleneksel değerlerin baskısı daha çok ataerkil aile düzeni içinde ve köy gerçeğini ele alan oyunlarda sıklıkla ele alınmıştır. 1960'lı yıllarda toplumcu bir bakış açısının ağırlık kazanması ile birlikte 1950'li yılların sonlarında ilk örnekleri verilen genelde kırsal kesim, özelde ise köy sorunlarına, toplumun bu kesimindeki insanların sıkıntılarına eğilen oyunlar sıklıkla yazılmaya başlar. Altmışlı yıllarda başlayan bu eğilim Türk tiyatrosunun bundan

sonraki döneminde yazılan pek çok oyunun konusu olur. Köy gerçeği çerçevesinde genel olarak, törelerin ve geleneklerin baskısı anlatılır. Bu ise genellikle kadınların yaşadığı durumlar üzerinden verilir, ekonomik zorluklar, ağılık düzeni bu düzenin getirdiği sömürü işlenir.

Tiyatroda köy gerçeği olarak değerlendirilen ve genel olarak geleneklerin baskısını ataerkil aile düzeni içinde anlatan bu tema diğer yanı sıra kent ve kasabaya göç eden insanların yaşamı ile de aktarılır. Ancak burada söz konusu olan bir ikinci durum ise göç ile birlikte ortaya çıkan değer karmaşası ve ahlak çöküntüsüdür. Ahlak çöküntüsü ve değer karmaşası Cumhuriyetin ilk yıllarında eleştirilen batı taklitçiliğinin yarattığı bir yozlaşmadan ziyade, eski ile yeni, modern olan ile gelenekten, töreden, dinden gelen arasında bir çatışmadan doğmaktadır. Bu durum özellikle kırsal kesimde ve kentin gecekondu mahallelerinde görülen bir durum olarak değerlendirilmekte ve bir uyumsuzluğa, karmaşaya yol açmaktadır. Kırdan kente göçün yarattığı değer karmaşası ve ahlak çöküntüsünü ele alan oyunlardan biri Ülker Köksal'ın Yollar Tükendi adlı oyunudur. Yine Sacide oyununun toplumsal ortamı da kentin bir gecekondu mahallesine yerleştirilmiştir. Nezihe Meriç'in Sevdican, Bilgesu Erenus'un Misafir adlı oyunlarında yalnız kırdan kente değil, yurt dışına yaşanan göçün yarattığı değer bunalımı ve ahlak çöküntüsü de ele alınmaktadır.

Türk tiyatrosunda geleneksel değerlerin baskısı ikinci olarak kadın-erkek ilişkisi içinde ele alınmıştır. Kırsal kesim insanının yaşadığı, töre ve gelenekler çerçevesinde kurulmuş düzenin dayattığı baskıyı yazarlar en çok kadınlar üzerinden vermişlerdir. Çünkü bu baskıya en çok maruz kalan onlardır. Aynı şekilde kadın-erkek ilişkileri de ister köyde, ister kentte, ister kırsal kesimde olsun geleneklerin baskısı çerçevesinde ele alınır. Bu baskının bireye nasıl yansıdığı ise yine ağırlıklı olarak kadının uğradığı haksızlık, eşitsiz muamele ile gün yüzüne çıkar.

Kadın oyun yazarları, toplumun hangi kesiminden ve hangi ekonomik koşullar içinde olursa olsun kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olamaması üzerinde durmuşlardır. Bu oyunlarda kadın erkeğin ve ailenin baskısı altındadır. Davranışlarının ve özgürlüğünün çerçevesini belirleyen toplumsal değer yargıları ve geleneklerdir. Genel olarak "geleneklerin baskısı- ataerkil aile düzeni" olarak adlandırılan bu konuyu; Adalet Ağaoğlu Evcilik Oyunu'da, Nezihe Araz Bozkır Güzellemesi'de, Nezihe Meriç Sular Aydınlanıyordu'da, Ülker Köksal Sacide ve Adem'in Kaburga Kemiği oyunlarında ele almışlardır. 2000'li yıllarda

ise aynı sorunların modern kent yaşamında da sürmekte olduğu Zeynep Kaçar'ın oyunlarında görülmektedir.

Kadın oyun yazarlarının oyunlarında ağırlıklı olarak yer verdikleri bir diğer durum ise ekonomi başlığı altında ele alınan “yoksulluk ve güvensizlik” olgusudur. Kadın oyun yazarları kadının ezilişi ve sömürülüşünü anlatan oyunlarında toplumsal çerçeveyi bu gerçek üzerine kurgularlar çoğu zaman. Bununla birlikte ekonomik durumun yarattığı yoksulluk ve güvensizlik yalnız kadının ezilişi ve sömürüsü konusunda değil bir dönemin Türkiye gerçeği olan Almanya'ya göç sorununu işleyen Bilgesu Erenus'un Misafir, Ülker Köksal'ın Yollar Tükendi, Nezihe Meriç'in Sevdican oyunlarında da ele alınmaktadır. Adalet Ağaoğlu da Çatıdaki Çatlak oyununda ekonomik sorunların insanlarda yarattığı yoksulluk ve güvensizliği ele almaktadır.

Ekonomik düzenin eleştirilmesi ve oyunlara konu edilmesi Türk tiyatrosunun ilk yıllarından itibaren tiyatro oyunlarının ele aldığı bir sorun olmuştur. Ancak 1950'li yıllara kadar genel olarak savaş vurgunculuğu, istifçilik yapan insanların ahlaki yozlaşmasından doğan bir sorun olarak görülen bu durum gittikçe bir sistem eleştirisine dönüşmüştür.

Özellikle 1970'li yıllarda bir salgın halini alan politik tiyatro, Brecht ve Piscator'un Türk tiyatrosunda tanınmaya başlaması ile birlikte uygulanmaya başlanan epik tiyatro ve geleneksel Türk tiyatrosunun açık-göstermecî biçim tekniği ile yazılan oyunlar ekonomik düzeni eleştirirken yoksulluğu bir kaderden ziyade sistem yüzünden ortaya çıkan bir ekonomik adaletsizlik ve çözülmesi gereken bir sorun olarak ele almıştır.

1970'li yıllarda tiyatronun içine girmiş olduğu bu eğilim iki temel unsura bağlanabilir. Birincisi; 27 Mayıs 1960'ta yaşanan askeri darbeden sonra yapılan 1961 Anayasası'nın sağladığı düşünce özgürlüğü ortamında yayın basım özgürlüğü ile birlikte bir arayış ve sorgulayış sürecine girilmesidir. İkincisi ise; sanayileşme ile ortaya çıkan işçi sınıfı ve bu sınıfın toplumsal yaşamda etkin bir rol oynamaya başlamasıdır. Fakat 1970'li yılların siyasal ortamı yalnız bunlarla açıklanamaz elbette. Bu yıllar ülkenin her kesiminin gittikçe siyasallaştığı bu siyasallaşma sonucunda bir sağ-sol kamplaşmasının yaşandığı yıllardır. Bu kamplaşmanın gittikçe keskinleşmesi sonucunda şiddet ve terörün Türkiye'yi bir kaos ortamına sürüklemesi 1980 askeri darbesine neden olmuştur.

1970'li yılların oyun yazarları arasında ve genel olarak kadın oyun yazarları arasında ele aldığı konular ile odağına bir kadın sorunsalı değil, döneminin bu siyasal ve toplumsal

ortamını etkin bir şekilde yerleştirmesi bakımında ayrılan yazar Bilgesu Erenus'tur. Bilgesu Erenus, El Kapısında, Ortak, Nereye Payidar, Misafir gibi oyunlarında dönemin bu siyasal toplumsal yapısını ekonomik ve sınıfsal açıdan ele alarak bunu bir siyasal sorun olarak değerlendirmektedir.

1970'li yılların siyasal ortamını Kendini Yazan Şarkı oyununda Adalet Ağaoğlu da ele alır. 1970'li yılların gençliğini inandıkları değerleri, doğruları ve yanlışlarıyla ortaya koyar. Ayrıca yazar Kozalar oyununda da yaşadığı toplumun sorunlarına kayıtsız kalan insanları eleştirir. Adalet Ağaoğlu 1990'lı yıllarda da oyun yazma eylemi sürdürmüş ve yazdığı oyunlarda kadın sorunu, evlilik, kadın erkek ilişkileri ve bu çerçevede ele alınan geleneksel değerlerin baskısını ele alan oyunların yanı sıra, ekonomik sıkıntılar, bireyin bunalımları, yalnızlık, yabancılaşma gibi pek çok konuyu işlemiş olması bakımından genel bir eğilimi göstermekten ziyade hemen bütün toplumsal sorunları oyunlarında işlemiştir.

1970'li yılların sonlarında tiyatronun gittikçe politik tiyatroya kayması, bunun dışında kalan tiyatroların da önceki dönemin oyunlarını tekrar tekrar sahnelemeleri tiyatrodaki bir durgunluğa yol açar. 1980'li yıllar ile birlikte devam eden bu durgunluk oyun yazarlığını da etkilemiştir. Ayrıca bu süreçte artık yerli yazarların sahnelenmesine verilen önem de azalmıştır. Bu tarihten itibaren günümüze kadar gelen süreç içerisinde yapıtlarıyla öne çıkan yalnızca birkaç kadın oyun yazarından söz edilebilmektedir. Ancak 1980 ve 1990 döneminde daha önceki dönemde oyun yazmaya başlayan yazarların yeni eserleri ile tiyatro yazınına katkısı sürmüştür. 2000'li yıllarda ise oyun yazarlığı 1980'li yıllar ile başlayan durgunluğunu sürdürmektedir. Bu açıdan 1980'den günümüze kadar olan dönem için Sevda Şener'in 1972 yılında yapmış olduğu; kadın yazarların, görüş açısı, ilgi alanı, ifade özelliği bakımından benzerlik göstermediği, çeşitli alanlarda farklı eserler yazıldığı ve "Başarılı oyunlarda ayrıntı inceliği dikkati çekmekle birlikte, psikolojik inceleme ve biçimleme açısından güçlü oyunlar" yazılmadığı tespitine katılmak kaçınılmaz olmaktadır.

Bununla beraber farklı üslubu ve bir toplum sorunundan ziyade genel bir insanlık durumunu anlatması bakımından Şule Gürbüz'ün Akıl Yoktur Ne Yaşadır Ne Başta oyunu 1990'lı yılların yeni ve üslubu ile diğerlerinden ayrılan bir oyun yazarı olarak değerlendirilebilir.

Oyun yazarlığındaki bu görünümle birlikte Cumhuriyet'in başlangıcından günümüze kadar olan süreçte kadın oyun yazarları belirli çerçeveler içinde toplumsal sorunlara eğilmiş,

bu sorunları genel olarak hemcinsleri olan kadın karakterler ile dile getirmişlerdir. Ele alınan konular ise; geleneksel değerlerin baskısı ve ekonomik sorunlar olarak ağırlık kazanmıştır.

## **KAYNAKÇA**

### **Kitap**

AĞAOĞLU, Adalet (2002). Toplu Oyunları, Yapı Kredi Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.

AHMAD, Feroz (2008). Çev. S.C. Karadeli, Modern Türkiye'nin Oluşumu, Analiz Basım Yayın, 7.Baskı, İstanbul.

AHMAD, Feroz (2006). Çev. S.C. Karadeli, Bir Kimlik Peşinde Türkiye, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.

AKINCI, Uğur (2003). Kaleminden Sahneye, 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler 1.Cilt, 1.Baskı, Yazı-Görüntü-Ses Yayınları, İstanbul.

AND, Metin (1992-1994). Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2 Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

AND, Metin (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 3.Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

AND, Metin (1983). Türk Tiyatrosunun Evreleri, 1.Baskı, Turhan Kitabevi, Ankara.

ARAZ, Nezihe. Devlet Tiyatrosu Dramaturgi Bürosu Teksti, Bozkır Güzelleme, Ankara.

BERKES, Niyazi (2002). Türkiye'de Çağdaşlaşma, 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BELKIS, Özlem (2003). Kaleminden Sahneye, 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler 2.Cilt, 1.Baskı, Yazı-Görüntü-Ses Yayınları, İstanbul.

BİLGİN, Vedat (2007). Türkiye'de Değişim ve Köylülükten Çıkış Yolları, 1. Baskı, Lotus Yayınevi, Ankara.

CEM, İsmail, (2008) Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi, 1.Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

ÇELENK, Semih (2003). Kaleminden Sahneye, 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler 3.Cilt, 1.Baskı, Yazı-Görüntü-Ses Yayınları, İstanbul.



ERDEM, Yasemin Tümer, YİĞİT Halime (2010). Bacıyan-ı Rûm'dan Günümüze Türk Kadının İktsadi Hayattaki Yeri, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul.

ERENUS, Bilge (2010). Nereye Payidar, 1.Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

ERENUS, Bilge (2004). Misafir, 1.Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

İstanbul Devlet Tiyatrosu Panel 26/27/28 Ekim 1998. (1999). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, 1.Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

KAÇAR, Zeynep (2007). Toplu Oyunları 1, 1.Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

KONGAR, Emre (2012). Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KONGAR, Emre (2004). 21.Yüzyılda Türkiye – 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KÖKSAL, Ülker (1994). Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

KURTULUŞ, Hilmi (1974). Türk Tiyatrosu, 1.Baskı, Toker Yayınları.

KAÇAR, Zeynep (2007). Toplu Oyunları 1, 1.Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

KAÇAR, Zeynep (2008). Toplu Oyunları 2, 1.Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

MERİÇ, Nezihe (2003). Toplu Oyunları, 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

NUTKU, Özdemir (1993). Dünya Tiyatrosu Tarihi 2.Cilt – 19. Yüzyıldan Günümüze Kadar, 1.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

NUTKU, Özdemir (1998). Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, 1.Baskı, Özgür Yayın Dağıtım.

ŞENER, Sevda (1971). Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları, 1.Baskı, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

ŞENER, Sevda (1972). Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan, 1.Baskı, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

ŞENER, Sevda (1998). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 1.Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

ŞENER, Sevda (1998). Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, 1.Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları.

YÜKSEL, Ayşegül (2011). Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar Uzun Yolda Bir Mola, 1.Baskı, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.

ZÜRCHER, Eric Jan (1999). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, 4.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

### **Makaleler**

BAĞIR, Turgut (2002). 1970 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Çatışma Yaratan Bir Unsur Olarak Töre, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2002, Sayı 13.

KARADAĞ, Nurhan (1988). 1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 1988, Sayı 8, Sayfa 135-177.

MADEN, Sedat (2007). Yaşamını Tiyatro Serüvenine Adanmış Bir Cumhuriyet Kadını: Ülker Köksal'la Tiyatro Üzerine Bir Söyleşi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2007, Sayı 24, Sayfa 203-227.

NUTKU, Özdemir (1972). "Evcilik Oyunu" Üzerinde Sahne Çalışması, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 1972, Sayı 3, Sayfa 53-73.

ŞENER, Sevda (1973). Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 1973, Sayı 4, Sayfa 31-44.

ŞENER, Sevda (1988). Çağdaş Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 1988, Sayı 8, Sayfa 1-24.

ERENUS, Bilge (Ekim-Aralık 1976), Türk Tiyatrosu Dergisi, Sayı 422, Ankara.

ERKOÇ, Gülayşe (1995). Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 1995, Sayı 12, Sayfa 11-16.

YÜKSEL, Ayşegül (1993). Cumhuriyet'in 70. Yılında Tiyatromuz, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 1993, Sayı 10, Sayfa 1-21.

### **İnternet**

BAYAR, Fırat. Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşme Sürecinde Türkiye, Ekonomi Sorunları Dergisi, Sayı 32 (Elektronik versiyon) <http://www.mfa.gov.tr/>

Devlet Tiyatroları Tarihçe, [www.devtiyatro.gov.tr/](http://www.devtiyatro.gov.tr/) (12 Kasım 2014).

ERZEN, Melih (2013). Gülten Akın'ın Tiyatro Eserleri Üzerine İçerik Bağlamında Bir Değerlendirme,(Elektronikversiyon),

[http://www.turkishstudies.net/Makaleler/33937988\\_48ErzenMelih-edb-855-876.pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/33937988_48ErzenMelih-edb-855-876.pdf)

(14 Kasım 2014).

ÖNEN, Aysu <http://sabitfikir.com/> (30 Kasım 2014)

Tiyatro Etkinlikleri, [www.tiyatronline.com/](http://www.tiyatronline.com/) (14 Ekim- 30 Kasım 2014)