

T.C.
KAFKAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK TİYATROSUNDA ÇATIŞAN DEĞERLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FİLİZ GÜVEN

DANIŞMAN

DOÇ.DR. RAMAZAN SİRAÇOĞLU

TEMMUZ-2008

KARS

T.C.
KAFKAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Filiz Güven'in hazırladığı "Türk Tiyatrosunda Çatışan Değerler" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Dalı Yüksek Lisans tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesinin Ünvanı, Adı ve Soyadı

İmza

Doç. Dr. Ramazan Sıraçoğlu (danışman)

.....

Yrd. Doç. Dr. Nesrin Güllüdağ

.....

Yrd. Doç. Dr. Temel Doğan

.....

Bu tezin kabulü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun...../...../2008 tarih ve
...../.....sayılı kararı ile onaylanmıştır.

UYGUNDUR

...../...../.....

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET.....	viii
ABSTRACT.....	ix
ÖN SÖZ.....	x-xi
GİRİŞ.....	1-3
I.BÖLÜM.....	4
1.TİYATRO.....	4
1.1. ANTİK YUNAN'DA TİYATRO	6
1.2. ROMA'DA TİYATRO.....	8
1.3. ORTAÇAĞDA TİYATRO.....	9
1.4. RÖNESANSTA TİYATRO.....	10
1.5. TÜRK TİYATROSU	11
2. YIRMİNCİ YÜZYIL BAŞINDA TİYATRO.....	13
2.1. ÇAĞIN GENELGÖRÜNÜŞÜ.....	13
2.2. BATILI ANLAMDA TÜRK TİYATROSU.....	14
2.3. 1839–1923 DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU.....	15
2.4. CUMHURİYET TİYATROSU.....	16
2.5. CUMHURİYET DÖNEMİ OYUN YAZARLIĞI.....	18
2.5.1 I. DÜNYA SAVAŞI-KURTULUŞ SAVAŞI DÖNEMİ TİYATRO.....	19
2.5.2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE TİYATROCULUK.....	21

2.5.3. CUMHURİYET'İN İLK	
20 YILINDAKİ YAZARLARDA TİYATRO.....	22
2.5.4. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ.....	25
2.5.5. 1950 DÖNEMİ TİYATRO.....	27
2.5.6. 1960 DÖNEMİ TİYATRO.....	30
2.5.7. 1970'DEN BU YANA TÜRK TİYATROSU.....	31
II. BÖLÜM.....	39
3. NAZIM HİKMET RAN “BİR ÖLÜ EVİ”.....	39
3.1. HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ.....	39
3.2. ŞAHIS KADROSU.....	41
3.3. ZAMAN.....	41
3.4. MEKÂN.....	41
3.5. ÖZET.....	42
3.6. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR.....	43
4.“YUSUF İLE MENOFİS”.....	44
4.1. ŞAHIS KADROSU.....	44
4.2. BAŞLICA KARAKTERLER.....	45
4.3. ZAMAN.....	46
4.4. MEKÂNLAR.....	46
4.5. ÖZET.....	46
4.6. ESERDEKİ KAREKTER ÇATIŞMASI.....	47

5. NECİP FAZIL “PARA”	48
5.1. HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ	48
5.2. TİYATRONUN YAZILDIĞI DÖNEM VE SOSYAL DURUM	50
5.3. ŞAHIS KADROSU	51
5.4. ANA KARAKTER	52
5.5. ZAMAN	52
5.6. MEKÂN	52
5.7. ÖZET	53
5.8. OLAY ÖRGÜSÜ	54
5.9. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR	59
6. ADALET AĞAOĞLU “EVCİLİK OYUNU”	61
6.1. ESERLERİ	62
6.1.2. ROMANLARI	62
6.1.3. ÖYKÜ KİTAPLARI	62
6.1.4. DENEME KİTAPLARI	63
6.1.5. DİĞER ESERLERİ	63
6.2. ÖDÜLLERİ	63
6.3. ADALET AĞAOĞLU’NUN OYUN YAZARLIĞI	63
6.4. KARAKTERLER	69
6.5. ZAMAN	69
6.6. MEKÂN	70

6.7. ÖZET.....	70
7. HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR “KADIN ERKEKLEŞİNCE”	73
7.1. HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ.....	73
7.2. ESERLERİ	75
7.2.1. TİYATRO.....	75
7.2.2. ÖYKÜ.....	76
7.2.3. OYUN.....	77
7.2.4. TARTIŞMA.....	77
7.3. ŞAHİS KADROSU.....	77
7.4. ZAMAN.....	77
7.5. MEKÂN.....	78
7.6. ÖZET.....	78
7.7. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR.....	79
8. RIFAT ILGAZ. “HABABAM SINIFI SINIFTA KALDI”	85
8.1. EDEBİ KİŞİLİĞİ	85
8.2. ESERLERİ	86
8.2.1. ŞİİR.....	86
8.2.2. TİYATRO.....	87
8.2.3. ANI.....	87
8.2.4. MİZAH ÖYKÜ VE TİYATROLARI.....	87
8.2.5. ÇOCUK KİTAPLARI.....	88

8.3. RIFAT ILGAZ'IN OYUN YAZARLIĞI.....	88
8.4. RIFAT ILGAZ'DA MİZAH.....	92
8.5. ŞAHİS KADROSU.....	93
8.6. ZAMAN.....	93
8.7. MEKÂN.....	93
8.8. ÖZET.....	93
8.9. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR.....	94
9. REŞAT NURİ'NİN TÜRK EDEBİYATINDA HİZMETLERİ VE YERİ.....	96
9.1. EĞİTİM HAYATI.....	98
9.2. MEMURİYET HAYATI.....	100
9.3. REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN EDEBİ HAYATI.....	101
9.4. REŞAT NURİ'NİN ESERLERİNDEKİ KİŞİLER, ÇEVRE, TEMA, KONU, DİL VE ÜSLUP.....	104
9.5. KİŞİLER.....	104
9.6. ÇEVRE.....	106
9.7. KONU.....	107
9.8. DİL VE ÜSLUP.....	108
9.9. REŞAT NURİ'NİN TİYATROCULUĞU.....	110
9.10. ESERLERİ.....	113
9.10.1. HİKÂYELERİ.....	113
9.10.3. TİYATRO ESERLERİ.....	114

9.10.4. DİĞER ESERLERİ.....	116
9.11. “DEĞİRMEN” ESERİNİN ŞAHIS KADROSU.....	116
9.12. ZAMAN.....	116
9.13. MEKÂN.....	116
9.14. ÖZET.....	117
10. “YAPRAK DÖKÜMÜ”.....	123
10.1. ÖZET.....	123
10.2. MEKÂN.....	128
10.3. ZAMAN.....	129
10.4. ŞAHIS KADROSU.....	131
10.5. KONU.....	133
10.6. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR.....	137
SONUÇ.....	138

ÖZET

Her sanatta olduğu gibi tiyatro sanatının kendine özgü bir kapsamı ve sınırı vardır. Tiyatro görsel, işitsel, deneysel bir sanattır. Bir metnin tiyatro olabilmesi için seyirci karşısında oynanması gerekmektedir. Bir metnin üzerine başka yaratımlar konduğu zaman bu tiyatro metni haline gelir. Yapıtın tiyatro olup olmamasına ise seyirci yol gösterir yapıt beğeni toplarsa seyirci karşısına çıkar yoksa kendini tarihin hatırlanmayan sayfalarına mahkûm eder. Tiyatronun gerçek bir sanat olması için seyircinin isteklerini, beklentilerini, ihtiyaçlarını dikkate alması gerekir. Tiyatro eseri yazınsal yapıtlardan farklıdır. Çünkü diğer yazınsal yapıtlar tek kişinin yaratıcılığı ile ortaya çıkarken tiyatro birçok kişinin yaratıcılığı, dünya görüşü, üslubu ile ilgilidir. Tiyatro bir birlik işidir. Bu birlik tam olarak sağlandığı zaman tiyatro eseri meydana gelir. Çalışmamızda meddahlıktan bugüne kadar Türk tiyatrosunun geçirdiği evrelere değinirken bu dönemlerde yazılan bazı oyunları (yazarlarının hayatları ve edebi kimlikleriyle birlikte ele aldık) çatışma açısından inceledik. İncelediğimiz oyunların hemen hemen tamamında kuşaklar arası çatışmanın var olduğu görülmektedir. Tanzimat ile edebiyatımıza giren tiyatro siyasi, sosyal hayata göre yön değiştirmiştir. Hemen her dönem yeni bir eğilim yaşanmıştır. Diyebiliriz ki tiyatro içinde bulunduğu toplumun yaşadığı her şeyden etkilenir. Baskılar tiyatroyu nefessiz bıraktığı gibi özgürlükte (her konuyu işleme anlamında) tiyatroya kan verir.

Anahtar Kelimeler: Türk tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosu, çatışan değerler.

ABSTRACT

The theatre art as an other branch of art has its peculiar sphere and limit. It is a visual, acoustic and tested branch of art. A staging before spectators is necessary for considering text as a theatrical work. After addition others efforts is created theatrical text. The spectator settles and makes up his mind about this text: Is it a theatrical work or not; if he approves of it, the creature will live, otherwise, it will doomed to the immemorial pages of history. In order to be a true art it is necessary for the theatre to take into consideration all desires, waiting and needs. A theatrical work is different from others writting creatures. Because others writting creatures are results of only one author, but a theatrical creature is a fruit of a group men. A theatre is a collective work. Only by keeping the completeness is produsing a theatrical creature.

In our work we had discerned all stages Turkish theatre since Meddah shows to the contemporary days and investigated some of them on view collide properties (with biographies and literary personalities of the writes). Almost in the all works we saw a counteraction between generations. The theatre was formed in our country after Tanzimat, then it changed its directions in according with political and social circumstances . Nearly it lived a new tendency after each period. We can say, that a theatre is under every influence. If the pressure deprives of its breathing, the liberty gives to the theatre a fresh blood (or permits to stage every topic)

Key Words: Turkish theatre, antigue Grek theatre, collide properties.

ÖN SÖZ

Tiyatro birçok kişinin katılımıyla oluşan bir sanattır. Tiyatronun kaynağı yaşamdır. Bu yüzden de tiyatro yaşamı anlatarak yaşamdan beslenerek gelişir. Tiyatronun kaynağı, insanın yaşamsal gereksinmelerini sağlayan, onları yaşatan, üreten ve geliştiren olgulara, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavidir. İkel insanlarda avladıkları hayvanları, dalından koparıp yedikleri meyveleri, yağmura ve taşkına karşı kurdukları evleri, ısınmak için kestikleri ağaçları, suyu geçmek için yaptıkları salları, ağaca tırmanmak için ördükleri sazları onların doğaya sağladıkları üstünlüğü göstermektedir. Zamanla bunun da bilincine varmıştır ikel insan; daha sonra bu bilgisini de bazı hareketler yapıp, sesler çıkararak değerlendirmiştir. Doğanın insan yaşamını sürekli olarak etki altında tutmasına karşı, insan da doğal olanı değiştirerek bir üstünlük sağlama yoluna gider. Bütün bu durumlardan sonra ikel insan birtakım davranışlarını oyunla, şenliklerle, ortaya çıkarmaya başlar. Belirli aralıklarla düzenlenen törenlerde tiyatro doğmaya başlar. Tiyatroyla ilgili gerçek anlamda görüş Antik Yunanda meydana gelmiştir. Antik Yunan uygarlığının doğacı düşünürlerini izleyen klasik çağ filozofları fizik ötesini, toplumu, insanı yöneten kanunları sistemli bir şekilde ele alırken güzel kavramına ve sanata da değinmişlerdir. Bu çağ düşünürleri sanatı ilk önce toplumu eğitmek için kullanmış, daha sonra estetik duygu yaratması açısından ele almışlardır. Tiyatro alanında sistemli ilk düşünce Aristoteles'in "Poetika"sı oldu. Bunda sanatlar sınıflandırılmış ve özellikle tragedya üzerinde durulmuştur. Bu türe ait tanımlar yapılmış özellikleri, destan türünden farklılıkları belirtilmiştir. Bizde tiyatro öncelerinde meddahlık, orta oyunu, Karagöz- Hacivat oyunları şeklinde var olmaktadır. Tanzimat ile birlikte Türk tiyatrosu Batının oyun kuralları ile tanışmaya başladı. Batılı anlamda ilk çeviri eser Şinasi'nin "Şair Evlenmesi"dir. Bu dönemden sonra Türk tiyatrosu kendisine yeni bir saha bulmuştur. XX. yüzyıl tiyatro açısından ve insanlık tarihi açısından akıl almaz olaylar sahne olmuştur. Teknolojik gelişmelerin fazlaca yaşandığı bu yüzyıl tiyatro açısından da verimlidir. 21. yüzyılın ilk başlarında, önemli sayılabilecek bir modern tiyatro birikimine sahip bulunan Türk kültüründe, genellikle seyirlik oyunlar kavramının çok eski çağlara kadar gittiği görülmektedir. Fakat modern anlamda tiyatro çalışmaları Tanzimat döneminde başlamıştır. Özellikle Cumhuriyetle birlikte büyük

gelişme göstermiştir. Toplumun soruları, bireyin sorunları, siyasi problemler tiyatronun konusu olmuştur.

Çalışmanın hazırlanmasında bana yardımlarını esirgemeyen Sayın Hocam, Doç. Dr. Ramazan Sıraçoğlu'na teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca bana her türlü desteği ve yardımı yapan sayın hocam Arş. Gör. Zehra Kımışoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

Kars, 2008

Filiz GÜVEN

1. GİRİŞ

Tiyatro görsel işitsel bir sanattır. Bir metnin tiyatro olabilmesi için seyirci karşısında oynanması gerekmektedir. Yapıtın tiyatro olup olmamasına ise seyirci yol gösterir yapıt beğeni toplarsa seyirci karşısına çıkar yoksa kendini tarihin hatırlanmayan sayfalarına mahkûm eder.

Tiyatro eseri yazınsal yapıtlardan farklıdır. Çünkü diğer yazınsal yapıtlar tek kişinin yaratıcılığı ile ortaya çıkarken tiyatro birçok kişinin yaratıcılığı, dünya görüşü, üslubu ile ilgilidir. Tiyatro bir birlik ve yaratma işidir. Bir edebi eser tiyatro eserine dönüştürülecek ise birtakım değişimleri yaşaması kaçınılmazdır. Saydığımız bu öğeler bir oyunu sergilemek için şarttır. Dekorundan sanatçısına ışığından bestecisine kadar bir bütünlük içerisinde olmalıdır. Tiyatronun yaşamı seyirciye bağlıdır. Sahneden seyirciye, seyirciden sahneye bir döngü vardır. Tiyatro bugündür yani bugünü işler. Yazın bilimleri ise bütün çağları anlatabilir. Diğer bir fark ise yazın bilimleri ulusallığı işlerken tiyatro sanatı evrensel karşılaştırmayı yapar. Çünkü tiyatro ulusallığı işlerken bile yalnızca kendi insanını, kendi kültürünü ele almamıştır.

Tiyatroyla ilgili gerçek anlamda görüş Antik Yunanda meydana gelmiştir. Antik Yunan uygarlığının doğacı düşünürlerini izleyen klasik çağ filozofları fizik ötesini, toplumu, insanı yöneten kanunları sistemli bir şekilde ele alırken güzel kavramına ve sanata da değinmişlerdir. Bu çağ düşünürleri sanatı ilk önce toplumu eğitmek için kullanmış, daha sonra estetik duygu yaratması açısından ele almışlardır. Antik Yunan'da görülen tragedya ilgisi Roma'da fazla görülmez. Sanatsal yapıtlarda daha çok topluma karşı görev ve sorumluluklar dile getirilmiştir. Günlük yaşamın gerekleri anlatılmış, sanat toplumu eğitmekten ziyade yöntem bilgisine ağırlık vermiştir. Sanat eserleri daha çok resim, yazı, yapı, işleme, konuşma gibi alanlarla sınırlı kalmıştır. Bu çağda tiyatro gösterileri yasaklanmış olduğu için bu dönemde tiyatroyla ilgili düşünce üretilmemiştir. Sadece Latince öğrenimine bağlı olarak okutulan Latin ozanlarının oyunları bilinmektedir. Bir taraftan din adamları, tiyatroya ilgisi olanları sık sık eleştirmekte ve tiyatro sanatını kötülemektedirler. Tiyatroyu zararlı bir sanat olarak tanıtmışlardır. Orta Çağ tiyatrosu, tiyatroyu eleştirerek geliştirmiştir. Roma İmparatorluğu'nun parçalanması, Hıristiyanlığın ilk yılları siyasal karışıklıklara ev sahibi olmuştur. Doğudan gelen kavimler Avrupa'yı istila etmişlerdir. Bu olay ırkların, inançların, değer yargılarının çatışmasına yol açmıştır. Roma'nın düzeni değişmektedir.

Eğitim sistemi değiştirilmiştir. Her çeşit tiyatro çalışması yasaklanmıştır. Yalnızca dini okullarda, manastırlarda Antik kültürün özü korunmaya çalışılmıştır. Tiyatro bir edebiyat ürünü olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Yaratmanın ve düşüncenin sürekli olduğu Antik ağı, Düşünce açısından baskılanmış, kısıtlanmış Ortaçağ izler. Hıristiyan düşüncesi din ile sınırlandırılmıştır. Kişi bu öğretinin gereklerini bilmek ve uygulamak zorundadır. Özgür düşünme, yaratma Hıristiyanlığa aykırı bir davranıştır. Bundan dolayı insan kul olduğunu unutmamalıdır. Tanrının kendisini affetmesi için dünyaya gelirken beraberinde getirdiği günahları temizlemek zorundadır. Bunu yaparken de tiyatrodan yararlanmıştır. Tiyatro görsel, işitsel bir sanat olduğu için hayatı anlatmıştır.

Rönesans döneminde tiyatroyu içeren yazı sayısı oldukça azdır. Edebiyatçılar, sanatçılar, şiiri ele alırken tiyatro edebiyatına da değinmişlerdir. Tiyatro düşüncesi Antik Yunan ve Latin tiyatro anlayışının devamı niteliğindedir. Bu dönem tiyatro yazarları sanatı kiliseye karşı korumuşlardır. Ve tiyatronun eğitici yönünü vurgulamışlardır. XV.-XVI yy' larda Avrupa'da tiyatro hareketlilik göstermeye başlamıştır. Dönemin tiyatrosu esnaftan soylulara kadar herkesi ilgilendirir duruma gelmiştir. Her sınıfın ihtiyaçlarına cevap verir. Bundan dolayı da canlı, hareketli, eğlenceli, bir sanat olarak kabul edilir. Ortaçağ'da kilisenin baskısı uzun dönem sürmüş fakat daha sonra tiyatro kilisenin kendi içinden doğmuştur. Bu dönem dini daha iyi anlatmak için Kutsal Kitabın bazı bölümleri tiyatrolaştırılmıştır. Birçok farkı olan Rönesans tiyatrosu ile Ortaçağ tiyatrosu sahne biimlemesi yönünden de ayrılır. Rönesans'ta güçlenen birey sahneyi de güçlendirmiştir. Sahne kavramının biraz daha geliştiği gözlenmektedir. yazarlar sahneye tutkularını, becerilerini, hayatını, karamsarlığını, mutluluğunu yansıtır hale gelmişlerdir. Rönesans tiyatrosunun gelişimi Shakespeare'de son noktaya ulaşmıştır. Oyunlarında tiyatroyu asıl besleyen toplum resmedilmė, öz eleştirisi yapılmış ve toplumu düzeltme yolları aranmıştır. Bu tiyatro değişmekte olan toplumu anlatır. Fakat Rönesans tiyatro sanatçıları, eleştirmenleri, tiyatro sanatında özgün görüşte değillerdir. Eserlerde Antik Yunan'dan etkilenmişlerdir.

Bu üç dönem tiyatrosunu genel olarak düşündüğümüz zaman bu dönemler tiyatroya fazla yenilik getirmemiştir. Tiyatro temel kalıplar üzerinde gelişme göstermiştir. Antik Yunan'da gelişen tiyatro ortaçağda gerilemeye başlamıştır. Daha sonra tiyatro kendisini kiliseye karşı korumuştur. Tiyatroda belirtilen görüşler Antik

Yunan ve Latin sanatçılarının düşüncelerinin devamı niteliğindedir. Bazı sanatçılar eleştirilmiş olsalar da başarılı oyunlar yazmışlardır.

Osmanlı Devletinde, tiyatro yaşanan bazı yenilikler ve padişahların ıslahat hareketleri devletin yönetiminde bir engel olarak görülmekteydi. Bu dönem batıdan birçok yenilik benimsenmiştir. Bununla birlikte Türk tiyatrosu Anadolu uygarlığını oluşturan çeşitli toplumların, Anadolu'ya göç eden Türklerin atalarının ve İslâm dünyasının kültürel birikimine dayanan, hem Doğu, hem de Batı kaynaklı etkileri içeren bir seyirlik geleneğin üstünde gelişmiştir. Tiyatro, her dönem ve ülkede yürürlükte olan toplumsal ve siyasal düzen olarak yerleşmiş değerlerle yakından alakalıdır. 1839'da Tanzimat'tan günümüze gelen Batı etkisindeki Türk tiyatrosunda da toplumun içinde bulunduğu konuları işlemiştir. Bunun dışında Türk Tiyatrosu Anadolu uygarlığını oluşturan çeşitli toplumların, Anadolu'ya göç eden Türklerin atalarının ve İslâm dünyasının kültürel birikimine dayanan, hem Doğu hem de Batı kaynaklı etkileri içeren bir seyirlik geleneği üstünde de gelişme göstermiştir.

Bu çalışmada Türk tiyatrosunun gelişme aşamasının yanı sıra oyunlarda hangi dönemler hangi konuların işlendiği konuları üzerinde durduk.

I.BÖLÜM

1.TİYATRO

Türk edebi muhitine XIX. Yüzyılda dâhil olmuş tiyatro sanatının kendine özgü bir kapsamı ve sınırı vardır. Karakterleri, yazar diliyle değil, sahnede kendi hareketleri ile betimleyen tiyatro, görsel, işitsel, deneysel bir sanattır. Aynı zamanda tiyatro sanatı bir kolektif sanattır. Bir metnin tiyatro olabilmesi için seyirci karşısında oynanması gerekmektedir. Bir metnin üzerine başka yaratımlar konduğu zaman bu tiyatro metni haline gelir. Yapıtın tiyatro olup olmamasına ise seyirci karar verir, yapıt beğeni toplarsa seyirci karşısına çıkar yoksa kendini tarihin hatırlanmayan sayfalarına mahkûm eder.

“Tiyatronun özünde yanılısama vardır. Oyun, yaşamın kendisi olmayıp, bir taklit olduğu sürece gerçekliğin düzeyinde betimlenmesi, yanılısamayı getirir. XIX. Yüzyıl sahnelerinin en önde gelen özelliklerinden biri, görsel yanılısama düşkünlüğüdür.”¹

Hayatta olup bitenleri yansıtmalıdır tiyatro. Başka edebi türlerden farklı olarak tiyatro, aynı zamanda yüzlerce seyirciyle muhatap olabilir. Yani tiyatro daha kitlesel bir sanattır. Tiyatronun yeterli bir sanat olabilmesi için gerçeklik payının bulunması gerekmektedir. Seyirci oyuncuyla birlikte aynı duyguyu paylaşmalıdır. *“Tiyatro metni aksiyonla gelişir ve oyun kişisi de o oyuna uygun üslubu içerecek uyumlu bir aksiyon gerektirir. Böylece oyuncu, Sofokles, Shakespeare, Moliere, Çekhov, Beckett ya da Brecht gibi yazarların oyununda oynayacaksa bu yazarların stilistik gereksinimlerini dikkate alır. Üslubun ipuçları metindedir. Bu ipuçlarını yakalayabilmek için ise, oyuncunun canlandıracağı karakterin nasıl bir dünya içinde bulunduğunu ve metnin ne için yazıldığını anlaması gerekir.”²*

Oyunculüğün yöntemi üslup açısından çok önemlidir. Bir oyunda üslup ayırt edicidir. Çünkü bir olayın diğer bir olayla karışmaması için bu şarttır. Profesyonel oyunculukta ilk aşama İ.Ö. 534 yılında olmuştur. İ.Ö. 500'den sonra Atina'da siyasal değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bu karışıklıklardan sonra Atina'da profesyonel anlamda ikinci büyük oyuncu yetişmiştir. Tiyatroda profesyonel olmak öncelikle tiyatronun kurallarını bilmeyi gerektirir. Çünkü bu türün kendine özgü birtakım kuralları vardır. *“ Eski anlayışta tiyatro biliminin zaman zaman yazın bilimine katılmış bir şey olduğu sanılırdı; bu anlayış uzun süre yanılıtıcı bir rol oynamıştır. Oysa tiyatro yaratısı yazınsal kurallardan apayrı, kendine*

¹ Aysin Candan, Öncü Tiyatro, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2003, s.3

özgü kuralları ve nitelikleri içeren yapılarla oluşur. Tiyatronun kaynağında putperestlerin törenleri ve oyunları vardır; başka deyişle daha yazı ve metin ortada yokken tiyatro bir oyun düzenlenmesi içinde ortaya çıkmıştır. Bunun için, tiyatronun niteliklerinden biri metinsiz de var olabilmesidir. Tiyatronun temeli metne dayalı değildir; metin tiyatro olgusu içinde yalnızca birimlerden biridir. Tiyatronun gücünü ve yaratıcı biçimini anlamak için önce bunun bilincinde olmak gereklidir. Tiyatro, metni aşarak ama yine de ona dayanarak bağımsız yaratıcı öğeleri oyuna getirir; söze can katar; sözü görüntüye, düşünceyi eyleme çevirir. Kısacası, yazınsal öge, tiyatronun bir parçasıdır.”³

Tiyatro eseri yazınsal yapılardan farklıdır. Çünkü diğer yazınsal yapıtlar tek kişinin yaratıcılığı ile ortaya çıkarken tiyatro birçok kişinin yaratıcılığı, dünya görüşü, üslubu ile ilgilidir. Tiyatro bir birlik işidir. Saydığımız bu öğeler bir oyunu sergilemek için şarttır. Dekorundan sanatçısına ışığından bestecisine kadar bir bütünlük içerisinde olmalıdır. Tiyatronun yaşamı seyirciye bağlıdır. Sahneden seyirciye, seyirciden sahneye bir döngü vardır. Tiyatro bugündür yani bugünü işler. Yazın bilimleri ise bütün çağları anlatabilir. Diğer bir fark ise yazın bilimleri ulusallığı işlerken tiyatro sanatı evrensel karşılaştırmayı yapar. Çünkü tiyatro ulusallığı işlerken bile yalnızca kendi insanını, kendi kültürünü ele almamıştır.

Tiyatro birçok kişinin katılımıyla oluşan bir sanattır. Tiyatronun kaynağı yaşamdır. Bu yüzden de tiyatro yaşamı anlatarak yaşamdan beslenerek gelişir. ‘*Tiyatronun kaynağı, yaşamsal gereksinmelerini sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren olgulara, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavırdadır. İkel insanların avladıkları hayvanlar, dalından koparıp yedikleri meyveler, yağmura ve taşkına karşı kurdukları evler, ısınmak için kestikleri ağaçlar, suyu geçmek için yaptıkları salları, ağaca tırmanmak için ördükleri sazlar onarın doğaya sağladıkları üstünlüğü gösterir. Bunun da bilincine varmıştır ilkel insan; bu bilgisi de bazı hareketler yapıp, sesler çıkararak değerlendirir. Doğanın insan yaşamını sürekli olarak etki altında tutmasına karşı, insan da doğal olanı değiştirerek bir üstünlük sağlama yoluna gider.*⁴

² Özdemir Nutku, Oyunculuk Tarihi 1, Dost Kitabevi Yay., Ankara,2002, s.20

³ Özdemir Nutku, Sahne Bilgisi, Kabcacı Yay., İstanbul, 2002, s. 31

⁴ Özdemir Nutku, age, s. 38

İşte bu ilkel hayat yaşayan insanların davranışları zamanla şekillenerek törenlerde gösterilmeye başlanmıştır. Daha sonra ise sahneye kadar taşınmıştır. Zamanla öğrenmek, dinlenmek, eğlenmek, kimi zamanda vakit geçirmek amacıyla gidilen tiyatro sahnelerine dönüşmüştür. Bugün hayatımızın ayrılmaz bir parçası olan tiyatro büyük bir gelişme yolu geçmiştir. Özet şeklinde bu evrime dikkat etmemizde fayda vardır.

1.1. ANTİK YUNAN'DA TİYATRO

Tiyatroyla ilgili gerçek anlamda görüş Antik Yunanda meydana gelmiştir. Antik Yunan uygarlığının doğacı düşünürlerini izleyen klasik çağ filozofları fizik ötesini, toplumu, insanı yöneten kanunları sistemli bir şekilde ele alırken güzel kavramına ve sanata da değinmişlerdir. Bu çağ düşünürleri sanatı ilk önce toplumu eğitmek için kullanmış, daha sonra estetik duygu yaratması açısından ele almışlardır. Tiyatro alanında sistemli ilk düşünce Aristoteles'in 'Poetika'sı oldu. Bunda sanatlar sınıflandırılmış ve özellikle tragedyaya üzerinde durulmuştur. Bu türe ait tanımlar yapılmış özellikleri, destan türünden farklılıkları belirtilmiştir. *“Aristoteles tragedyayı şöyle tanımlar: Tragedya ahlaki bakımından ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan tragedyaya salt bir hikâye değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkulardan temizlemektir. Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, harmoniyi yani şarkıyı, mısra ölçüsünü içine alan bir dil anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar kullanılır deyince de, bazı bölümlerde yalnız ölçünün, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum”*⁵ Aristoteles tiyatro konusundaki fikirlerini, Antik Yunan'ın oyun yazarlarının eserlerinden etkilenerek oluşturmuştur. İ.Ö.V. ve IV. yy'larını kapsayan klasik çağ kültür sanat açısından bu dönemin en parlak zamanıdır. Komedyaya ve tragedyaya türünde en büyük yapıtlar bu dönem verilmiştir. Sanatın hemen hemen her dalında gelişme vardır. Bu dönem yazılan tragedyaya ve komedyalar açık hava tiyatrolarında düzenlenen şenliklerde gösterilmiştir. Tragedyanın Antik Yunan uygarlığında Tanrı Dionysos onuruna düzenlenen törenlerde ortaya çıktığı sanılmaktadır. Önce koro şeklinde olan tragedyaya zamanla değişmiş ve günümüzdeki şeklini almıştır. Komedyanın doğuşu da tragedyaya benzer. Tanrı

⁵ Sevda Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, s.31

Dionysos için düzenlenen bağbozumu törenlerinde doğmuştur. Buralarda yapılan taklitlerin zamanla düzenli bir hal alması komedyayı oluşturur.

*“Tragedya da, komedyada İ.Ö. V.yy’da Atina’da gelişmiştir. Kültür ve sanatın koruyucusu olan Peisistratus, Dionysos şenliklerinde tragedya yarışmalarını başlatmış, giderek komedyanın türü de yarışmalar da yer almaya başlamıştır. Bu yüzyılda oyunlarının ancak bir bölümü günümüze kadar gelebilen Aiskhylos, Sophokles, Euripides gibi tragedya, Aristophanes gibi komedyayı yazarları yetiştirmiştir. Bu usta yazarların yapıtlarında ilkel törenlerden kalma büyü ve sihir öğesinin yerini, çağdaş düşünce almış, taklit tiyatrosal bir değer kazanmıştır.”*⁶

Atina’nın bu dönemlerde kültür merkezi olması, sanatın ve kültürün gelişmesine etki etmiştir. Pers savaşlarıyla birlikte Atina’da ticaret de gelişmiştir. Atina altın çağını yaşamıştır. Bu dönem demokraside bir yükselme olmuştur. Atina’nın sanat yapıtlarına, kültür alanlarına duyduğu gereksinim kısa sürede devlet tarafından desteklenmiştir. Ve Yunan uygarlığının kültür merkezi haline gelmiştir. Tiyatronun gelişmesinin bir diğer sebebi de toplumun birbirinden farklı birbiriyle çelişen değerlerden oluşmasıdır. Tiyatroya özgü olan farklılıkların çatışması yeni bir hareketin doğmasına sebep olmuştur. Yunan toplumunun feodal düzenden demokratik düzene geçmesi buna bir örnektir. Antik Yunanda krallık döneminde bile halkın haklarını koruyan yasalar çıkarılmıştır. Giderek halk demokrasi ile birlikte yönetime katılır olmuştur. Başta kadınlardan ve kölelerden oluşan kırsal kesim halkı oy vermek için şehirlere gidemezler. Bu yüzden seçimler sadece büyük şehirlerde olmuştur. Bunun sonucunda yönetim öncelerinde hep soylulardan oluşmaktadır. Daha sonra uygulamadaki kısıtlama demokrasiyi getirmiştir. Giderek zenginleşen orta sınıf liberal eğilime karşı güçlenmeye başlamıştır. Zengin-fakir, soylu-köle çatışmaları bu dönem Antik Yunan’da sıkça görülmektedir. Bir tarafta geleneksel değerleri yaşatmaya çalışanlar diğer taraftan bunları yıkanlar. Klasik dönem sanatının ilgi çekici bir özelliği de bir yandan doğalcı sayılabilecek kadar gerçekçi diğer taraftan da kesin kurullarla biçimci olması çelişkilidir. Bu ikilem Aristoteles’in ‘Poetika’ sında birlik bütünlük ilkesi olarak karşımıza çıkar. Bu dönem tiyatrosunu, dönemin özelliklerinden, olaylarından, savaşlarından ve toplumun genel yargısından ayrı düşünmek ve yorumlamak olanaksızdır.

⁶ Sevda Şener, age, s.16

Eski Yunan'da sanatçının toplum içinde önemli bir yeri vardı. Dinsel inançları, ahlakı, siyasi, sosyal düzeni anlatan kişi olarak görmüşlerdir. Şiir hem çocukları hem de gençleri geleceğe hazırlayan, eğiten bir araçtır.

*“Antik Yunan’da şairin tanrısal esinle yazan kişi olduğuna inanılır . O, tanrının sözüne aracılık eden, Musa’ların sesini dile getiren kişidir. Bununla beraber şair, bazı sorumluluklarda yüklenmiştir. İ.Ö. V.yy’ da yaşamış olan Pindaros, kendinde hem gerçeği hem de doğruyu belirtme gücünü gördüğü için görevinin şerefli olduğuna inanır. Ve bu görevin dikkat ve sorumluluk duygusu ile yerine getirilmesine önem verir. Şairin, gerçeği ve doğruyu söylemesi, hata yapmamaya ve kötü etki bırakmamaya dikkat etmesi gerekmektedir.”*⁷ Tragedya çağını aydınlatan, sorunlarına çözüm arayan bir türdür. Halkı eğitmeyi temel amaç olarak görmüştür. Sanatı, sanatçının kurallarını belirlemede kullanır.

1.2. ROMA’DA TİYATRO

Antik Yunan’da görülen tragedya ilgisi Roma’da fazla görülmez. Sanatsal yapıtlarda daha çok topluma karşı görev ve sorumluluklar dile getirilmiştir. Günlük yaşamın gerekleri anlatılmış, sanat toplumu eğitmekten ziyade yöntem bilgisine ağırlık vermiştir. Sanat eserleri daha çok resim, yazı, yapı, işleme, konuşma gibi alanlarla sınırlı kalmıştır. Bu dönemde tiyatro ile ilgili yazı azdır. Plautus, bazı güldürülerinin içinde tragedya ile ilgili açıklama yapmıştır. Cicero, tiyatro için farklı görüşler sunmuştur. Fakat bunlar belirli bir düzen dâhilinde değildir. Tiyatro konusundaki düşünceler soyuttan çok somut eserin eleştirisine yöneliktir. Bu durum Roma felsefesiyle açıklanır. Roma felsefesi, Yunan felsefesinden farklıdır. Varlığın asıl nedeni ve insanın dünyayla olan ilişkisi üzerinde değil de insanın bu dünyadaki yaşamını anlatmıştır. Romalı sanatçılar Yunan tiyatro sanatına ve kuramcılarına katılmakla yetinmişler, kendilerinden yöntem ve biçim bilgisi dışında bir katkıda bulunmamışlardır. Roma’nın kendine özgü bir kültür yapısı vardır. Bu da sanatta araştırmayı ve eleştirmeyi engellemiştir. Bir kent devleti olan Roma, Yunan uygarlığının etkisi altındadır. Kültür ve sanat Antik Yunan’dan sonra Roma’da da yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu sanattan etkilenmeleri Roma’nın kendine özgü yaşam anlayışı sanatı, kültürü, ekonomik durumu ile bir senteze ulaşılarak Greko-Romen birleşimini yaratmıştır.

⁷ G.M.E.Grube, The Greek and Roman Criticism, Methuen and Co. ,Londra,1965,s.238

Önceleri Romalı' nın iki temel uğraş alanı, çiftçilik ve askerliktir. Daha sonra ticaret gelişip zenginleşen halk büyük topraklar alınca çiftçilik düzeni bozulmuştur. Büyük ekim alanlarında köylüler çalıştırılmaya başlanmış gelişen teknolojiyle birlikte geleneksel kültür yok olmaya başlamıştır. Roma sanatının en belirgin özelliği yarara yönelik olmasıdır. Onlar sanata çıkarıcı bir eğilimle yaklaşırlar. Günlük gereksinim göz önünde tutularak sanat meydana getirilir. Roma sanatının bir diğer özelliği de yapıtlarda dış güzelliğin aranmamasıdır. Roma sanatı ile tiyatrosu arasında benzerlik başka alanlarda da görülür. Roma sanatı dış görünüşü yansıtır. Yunan sanatında gerçeklik yanında olasılık, ülküsellik gözetilmesine karşın Roma'da özellikle yontma sanatında dışa benzerlik esastır. Yunan sanatında yüzdeki ayrıntılar detaylı bir şekilde verilmezken Roma sanatında baş çok önemlidir. Her ayrıntısına kadar işlenir. Tiyatro genel olarak ortak konuları işleyen sanattır. Çünkü trajik anlamdan uzaklaşmış, insan yazgısını bireysel ve öznel anlama yönelmiştir. Roma tiyatrosunda duyguların vurgulanarak söylenmesi esastır. Dinleyici sahnede gülenle gülp, ağlayanla ağlamalıdır. Bundan dolayı oyuncu, oynadığı rolü önce yaşamalıdır.

1.3. ORTAÇAĞDA TİYATRO

Bu çağda tiyatro gösterileri yasaklanmış olduğu için bu dönemde tiyatroyla ilgili düşünce üretilmemiştir. Sadece Latince öğrenimine bağlı olarak okutulan Latin ozanlarının oyunları bilinmektedir. Bir taraftan din adamları, tiyatroya ilgisi olanları sık sık eleştirmekte ve tiyatro sanatını kötülemektedirler. Tiyatronun zararlı bir sanat olarak tanıtmışlardır. Orta Çağ tiyatrosu, tiyatroyu eleştirerek gelişmiştir. Roma İmparatorluğu'nun parçalanması, Hıristiyanlığın ilk yılları siyasal karışıklıklara ev sahibi olmuştur. Doğudan gelen kavimler Avrupa'yı istila etmişlerdir. Bu olay ırkların, inançların, değer yargılarının çatışmasına yol açmıştır. Roma'nın düzeni değişmektedir. Eğitim sistemi değiştirilmiştir. Her çeşit tiyatro çalışması yasaklanmıştır. Yalnızca dini okullarda, manastırlarda Antik kültürün özü korunmaya çalışılmıştır. Tiyatro bir edebiyat ürünü olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Yaratmanın ve düşüncenin sürekli olduğu Antik çağı, Düşünce açısından baskılanmış, kısıtlanmış Ortaçağ izler. Hıristiyan düşüncesi din ile sınırlandırılmıştır. Kişi bu öğretinin gereklerini bilmek ve uygulamak zorundadır. Özgür düşünme, yaratma Hıristiyanlığa aykırı bir davranıştır. Bundan dolayı insan kul olduğunu unutmamalıdır. Tanrının kendisini affetmesi için dünyaya gelirken beraberinde getirdiği günahları temizlemek zorundadır. Zamanının

tüm çoğunluğunu tanrıya yalvararak geçirmelidir. Bu durumda insan dünyasal gerçekleri ve sanatı bir tarafa bırakmalıdır. Sanat ancak dini desteklediği, dinsel gerçekleri işlediği zaman geçerlidir. Fakat tiyatro dünya gerçeklerine yönelik olduğu için bir eğlence sanatıdır. Tanrılara yaklaşan bir sanat olarak görülmez. Tiyatro bu dönem kilisenin baskısıyla gelişimini tamamıyla yaşayamamıştır. Ortaçağ tutucudur, yaşam için yeni görüşlere, düşüncelere açık değildir. Kişi yaşama karşı tavır alamaz. Kısacası Ortaçağ tiyatrosu yeni bir görüş üretmemiş, eski düşünceleri yenilememiş ve tiyatro düşüncesinin gelişmemiş olması nedeniyle kendisini geliştirememiştir.

1.4. RÖNESANSTA TİYATRO

Bu dönemde tiyatroyu içeren yazı sayısı oldukça azdır. Edebiyatçılar, sanatçılar, şiiri ele alırken tiyatro edebiyatına da değinmişlerdir. Tiyatro düşüncesi Antik Yunan ve Latin tiyatro anlayışının izindedir. Bu dönem tiyatro yazarları sanatı kiliseye karşı korumuşlardır. Ve tiyatronun eğitici yönünü vurgulamışlardır. XV.-XVI yy'larda Avrupa'da tiyatro canlanır. Dönem tiyatrosu esnaftan soylulara kadar herkesi ilgilendirir. Her sınıfın ihtiyaçlarına cevap verir. Bundan dolayı da canlı, hareketli, eğlenceli, bir sanat olarak kabul edilir. Ortaçağ'da kilisenin baskısı uzun dönem sürmüştür fakat daha sonra tiyatro kilisenin kendi içinden doğmuştur. Bu dönem dini daha iyi anlatmak için Kutsal Kitabın bazı bölümleri tiyatrolaştırılmıştır. Birçok farkı olan Rönesans tiyatrosu ile Ortaçağ tiyatrosu sahne biçimlemesi yönünden de ayrılır. Rönesans'ta güçlenen birey sahneyi de güçlendirmiştir. Ve sahneye tutkularını, becerilerini, hayatını, karamsarlığını, mutluluğunu yansıtır hale gelmiştir. Rönesans tiyatrosunun gelişimi Shakespeare'de son noktaya ulaşmıştır. Oyunlarında tiyatroyu asıl besleyen toplum resmedilmiş, öz eleştirisi yapılmış ve toplumu düzeltme yolları aranmıştır. Bu tiyatro değişmekte olan toplumu anlatır. Fakat Rönesans tiyatro sanatçıları, eleştirmenleri, tiyatro sanatında özgün görüşte değillerdir. Eserlerde Antik Yunan'dan etkilenmişlerdir. Bu dönem tiyatrosu ortaya Aristocu, Platoncu gibi eski düşünörlere bağılı fikirler doğrultusunda çalışmıştır. Rönesans tiyatro düşünörleri Antik çağın düşünörlерinin görüşlerini açıklamak ve savunmakla yetinmişlerdir. Bunun yanında tiyatro sanatına karşı olanlara tiyatroyu savunmuşlardır. Rönesans sanatçılarına göre tiyatro okunmak için değil oynanmak içindir. Ayrıca tiyatro gerçeğe yakın olmalıdır. Gerçeğe yakın olan bu türün yazılış amacı oynanmasıdır. Rönesans sanatçılarına göre tragedya ve komedyaya birbirine benzer. Ve tiyatro insanlara eğiterek

yarar sağlar. Rönesans sanatçıları tiyatro oyunu yazarken Antik Yunan tiyatrosunun biçim kalıplarını benimsemişlerdir. Buna üç birlik kuralı da diyebiliriz. Tiyatroyu oluştururken uzunluğu esnek bırakmışlardır.

Kısacası XV.-XVI yy'lar tiyatroya fazla yenilik getirmemiştir. Bu yıllarda tiyatro kendisini kiliseye karşı korumuştur. Belirtilen görüşler Antik Yunan ve Latin sanatçılarının düşüncelerinin devamı niteliğindedir. Bazı sanatçılar eleştirilmiş olsalar da başarılı oyunlar yazmışlardır.

1.5. TÜRK TİYATROSU

Avrupalılarla orantıda Türk seyircisi gerçek tiyatroyla çok geç tanışmıştır. Özellikle şiir sanatını iyi bilen, onu değerlendirmesini beceren Türk okuru için asıl tiyatro on dokuzuncu yüzyılın sonlarına dek gizemini korumuştur.

*“On dokuzuncu yüzyılda, büyük kan kaybına uğrayan Osmanlı İmparatorluğu'nun Batıya dönme çabası, sömürgeleşme tehlikesine karşı kaçınılmaz bir tepki olarak ortaya çıktı. Batının giderek baskısı altına girmeye başlayan imparatorluk, bu baskıya karşı ayakta kalabilmek teknolojik açıdan ileri gitmiş ve gitmekte olan batının özelliklerini, yöntemlerini ve biçimlerini benimsemeye başladı”*⁸

Tereddüsüz söyleyebiliriz ki, XIX. yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri, belki de birincisi, tiyatronun oluşması idi. Osmanlı Devletinde yaşanan bazı yenilikler ve padişahların ıslahat hareketleri devletin yönetiminde bir engel olarak görülmekteydi. Bu dönem batıdan birçok yenilik benimsenmiştir. Bununla birlikte Türk tiyatrosu Anadolu uygarlığını oluşturan çeşitli toplumların, Anadolu'ya göç eden Türklerin atalarının ve İslâm dünyasının kültürel birikimine dayanan, hem Doğu, hem de Batı kaynaklı etkileri içeren bir seyirlik geleneğin üstünde gelişmiştir.

Tiyatro, her çağ ve ülkede yürürlükte olan toplumsal, siyasal düzen ve yerleşmiş değerlerle yakından ilgilidir. Ancak toplumlarda, yerleşmiş düzenin sarsıldığı, değiştiği değerlerin yenileştirdiği bunaltı bu ilişkinin arttığı görülür. Bunun en güzel örneği Fransız Büyük İhtilali'dir. Bastille'in düşmesinden Napoleon'un yükselişine kadar geçen yıllarda tiyatro bu toplumsal çalkantıdan geniş ölçüde etkilenmişti. Tiyatro faaliyeti hızlı bir biçimde toplumun karmaşıklığına ayak uydurmuştu; binlerce oyun yazılıyor, yüzlerce tiyatro açılıyordu. Bu karmaşıklık tiyatro sanatçılarının mesleki

⁸ Özdemir Nutku, Oyunculuk Tarihi I, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2002, s. 310-311

durumlarında değişiklikler yapıyor, birbirini kovalayan siyasal ve toplumsal olaylar gün gün tiyatro yaşayışına da biçim ve yön veriyordu. Oyunların her kişisi, her sözü bu günlük değişikliklere ayak uyduruyor, her olay hemen tiyatrodaki yankısını buluyordu. İhtilal, tiyatrolar üzerinde her nokta da damgasını vurduğu gibi, tiyatronun da İhtilal üzerinde belirli izleri görölmektedir.⁹

İşte 1839'da Tanzimat'tan günümüze gelen Batı etkisindeki Türk tiyatrosunda da böyle bir dönem vardır. Bunun dışında Türk Tiyatrosu Anadolu uygarlığını oluşturan çeşitli toplumların, Anadolu'ya göç eden Türklerin atalarının ve İslâm dünyasının kültürel birikimine dayanan, hem Doğu hem de Batı kaynaklı etkileri içeren bir seyirlik geleneği üstünde de gelişme göstermiştir.

Tanzimat'tan günümüze kadar gelen Batı etkisindeki Türk tiyatrosu da "Meşrutiyet Tiyatrosu" adını verebileceğimiz bu dönem, seyirci, tiyatro anlayışı, oyuncuların ve tiyatro topluluklarının sayıca bolluğu, oyunların özellikleri bakımından çağın siyasal, toplumsal düzenini ve çalkantılı havasını yakından izlemekte, onu en belirgin biçimde yansıtabilmektedir. Meşrutiyet Tiyatrosunu belirli bir dönem olarak sınırlamak için bu dönemin ne zaman başladığını ve ne zaman bittiğini bilmek gerekir. Başlangıcı tartışmasız olarak 23 Temmuz 1908'dir. Hürriyetin ilanı adı verilen bu tarihte yurdun içinde ve dışındaki hürriyet savaşının kesin sonucu alınmış, 1876 Anayasası yeniden yürürlüğe girmiş, mutlakiyet ve Abdülhamit rejimi sona ermiş. Meşrutiyet bu rejimi frenleyen düzeni gerçekleştirmiş, Padişah, irade-isenyyesiyle meclisin açılışın, genel seçimlere gidileceğini kabul etmiştir. Mutlakiyet rejiminin yerine yeni bir rejimin yerleşmesi demek olan bu rejimin tarihi Meşrutiyet Tiyatrosunun başlangıcı olarak da tartışmasız kabul edilebilir. Çünkü Abdülhamit'in yönetiminin ve sansürünün kısıtladığı tiyatro faaliyeti ve oyun yazarlığı bu tarihte birden bire uyanmış, tiyatrolar açılmış, yazarlar kısa sürede oyunlar yazmışlar, bunlar sahneye konulduğu gibi Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik, Şemsettin Sami, Abdülhak Hamit gibi Tanzimat yazarlarının Abdülhamit yönetiminde yasaklanmış oyunları da sahnelenebilmiştir. Başlangıç tarihi böyle kesin olmakla birlikte Meşrutiyet döneminin bitiş tarihinde görüş ayrılıkları vardır. Mondros Mütarekesinin imzalanması, İttihat ve Terakki Partisinin son kongresi, İzmir'in işgali, İstanbul'un işgali gibi tarihlerde öne sürülebilir. Osmanlı Devleti'nin son bulması ve yeni bir dönemin başlaması bir bitiş tarihi olarak kabul

⁹ Metin And, Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1971.s. 9

*edilmelidir.*¹⁰ Bir süre iki hükümet bir arada devam ettiği için siyasi ve sosyal hayatta ikilikler yaşanmaya devam etmiştir. Saltanatın kaldırılmasıyla ikilik son bulmuştur. Osmanlı'nın sona ermesi ve Cumhuriyetin ilan edilmesi tiyatro alanında da yeni gelişmeleri sağlamıştır. Mustafa Kemal Atatürk Darülbeydi sanatçıları Ankara'ya çağırması ve onlara tiyatro sergilemelerini söylemiştir. Bu yolla halkı bilinçlendirmek düşünülmüştür. Çünkü tiyatro uyaran, yol gösteren bir sanattır. Yine aynı dönem kadın oyuncuların sahneye çıkması üzerinde durulmuştur. İlk başlarda meşrutiyetin ilanı büyük umutlar yaratmış. Ancak kısa zamanda, iç savaşlar, dış savaşlar, sabırsızlık, anarşi, parti çekişmeleri, iktisadi gerilik, cehalet ve gerçeklerin anlaşılmasıyla ortaya çıkan aşağılık duygusunun yarattığı yıkıntı, aydınları, bu devletin nasıl kurtulacağı yolunda çözüm aramaya itmiştir. Bütün bu gelişmeler sonucunda tiyatrodaki kendisine bir gelişme alanı bulmuştur. Gerek olaylar, gerek halkın içerisinde bulunduğu durum tiyatroya taşınmıştır.

2. YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞINDA TİYATRO

2.1. ÇAĞIN GENELGÖRÜNÜŞÜ

*“Tiyatronun işlevi daha iyi bir dünya, insan yaşamının, özgürlüğünün, onurunun korunduğu, insan gereksinimlerinin halkça karşılandığı barış ve kardeşlik ortamıdır. Daha güçlü insan, iç paralanmışlığını onarmış, bilinçaltı dürtüleri ile usunu bağdaştırmış, özgürlük ve sorumluluk bilinci taşıyan insandır. Daha mutlu bir yaşam ise, insanın doğal çevresi ile yeniden uyum kurduğu ve çocuksu yaşam sevincine yeniden kavuştuğu yaşamdır. Tiyatronun bu çok yönlü işlevinin gerçekleştirilmesi için her şeyden önce eski tiyatro anlayışının yıkılması gerekir. Bu bakımdan günümüz tiyatrosu bir başkaldırı, bir arayış tiyatrosu olarak nitelendirilebilir.”*¹¹ Bu düşüncelerden hareket edersek tiyatro XX. Yüzyıl başında gelişimi amaç olarak belirlemiştir. XX. Yüzyıl tiyatrosu çağdaş tiyatro anlayışını, tiyatronun özündeki yaşam sevinciyle birleştirmiştir. Tiyatro, insanın temel gereksinimlerindedir.

XX. yüzyılın ikinci yarı baş döndürücü bir hızla gelişen, akıl almaz olarak kabul edilen olayların, buluşların yapıldığı ve kesin olarak anlatılması, açıklanması güç bir çağ olarak kabul edilir. Bu çağda tiyatro önceki yıllara göre daha fazla gelişim içerisinde insanın yaşam olanakları arttıkça tiyatrodaki da bir gelişme gözlenmektedir. XX. Yüzyıl insanoğlunun en büyük iç ve dış savaşının yaşandığı bir dönemi

¹⁰ Metin And, age, s.10

kapsamaktadır. XIX. Yüzyıl ve XX. Yüzyıldaki siyasi ve toplumsal değişimler yazarları ve sanatçıları çeşitli yerlere kaçırdı. Kimi kendini gerçekleştirme çabasına yöneldi; kimi simgelere sığındı kimi insanları yok etti; kimi evreni boş görmeye başladı.

XX. yüzyılın sanatı bu kargaşa ortamında çeşitli yönelimlerin çatışması ve uzlaşması sonucu ile ortaya çıktı. Bu yüzyılı kasıp kavuran önemli olaylar iki büyük dünya savaşıdır. Yüzyıllar boyu gelişen tiyatro ise iki temel eğilimi gösterdi. Birincisi gerçekçilik, ikincisi karşıt gerçekçilik ilki doğalcılık, yeni- gerçekçilik ve toplumcu gerçekçiliğe doğru bilimsel bir gelişim gösterdi. Bilimselliği, dışavurumculuğu, gerçeküstücülüğü, gelecekçiliği, konstrüktivizmi vb. kapsayan ikinci eğilim ise bireyci yönelimlerin yatağı oldu. XX. Yüzyıl tiyatrosunda, zaman zaman bu iki eğilimin birbirini kapsadığı da görüldü; ama üçüncü bir eğilim yer yer birbirinin içine girmesiydi. II. Dünya Savaşı ile birlikte bu iki eğilim bir senteze doğru geliştiği izlendi.¹²

2.2. BATILI ANLAMDA TÜRK TİYATROSU

1839'da Tanzimat Fermanıyla birlikte Türk Tiyatrosunda Batı'nın etkisi görülmeye başlandı. Türk halkı Batı modelinde tiyatroyla azınlıkların sunduğu tiyatro gösterileri yoluyla bir ölçüde tanışıyordu. Osmanlı sarayı ise yabancı toplulukların gösterilerine büyük önem vermiştir, Batı tiyatrosunu Türk halkından daha önce benimsemiştir. Batı tiyatrosunun Türk kültürüne tam anlamıyla aktarılması Tanzimat'ta oluşmuştur. Batı tiyatrosunun, 1839 Tanzimat Fermanı'nın öngördüğü ilkeler doğrultusunda Batıya yönelen Osmanlı toplumuna girişi, Geleneksel Türk Tiyatrosuna bir yandan birçok olumlu katkıda bulunurken, bir yandan da onun çağdaş doğrultuda gelişmesini engellemiştir. Batı modeli tiyatronun benimsenmesiyle Türk Tiyatrosuna yeni bir yöneliş içine girmiştir. Her şeyden önce tiyatro da yazılı metne geçilmiş, yabancı yazarlardan yapılan çeviri ve uyarlamalar yanında Türk yazarları da oyun yazmaya başlamışlar, böylece Batıya oranla çok geç de olsa bir dram geleneği başlamıştır. Batı modelinde tiyatronun Türkiye'ye gelmesi sonucunda çerçeve sahneli yeni tiyatro yapıları kurulmuş, topluluklar bu tiyatrolarda düzenli olarak oyun sergilemeye başlamışlardır. Böylece tiyatroyu kurumsallaştırma yönünde önemli bir adım atılmıştır. Batı tiyatrosu modelini benimseyen Türk tiyatrosunun gelişimi çok

¹¹ Sevda Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 2001. s.309

¹² Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi, Remzi Kitabevi Yay. İstanbul, 1985, s. 13

genel bir yaklaşımla iki aşamada incelenebilir. Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması arasında (1839- 1923) yer alan hazırlık aşaması ve Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze uzanan gelişme aşaması.

2.3. 1839–1923 DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU

*Çağdaş Türk tiyatrosuna ilk önemli adım 1860'ta yapılan Gedikpaşa Tiyatrosu'yla atılmıştır. Fakat Osmanlı Tiyatrosunun kuruluşunun kesin olarak tarihi bilinmemektedir. Osmanlı Tiyatrosu Türkçe gösterimini 1868'de yapmıştır. Bu çalışmaların amacı Osmanlı Tiyatrosu ve onun kurucusu Güllü Agop'un bilinmeyen yönlerini yeni kaynaklar doğrultusunda aydınlatmaktır.*¹³

1861'de Gedik Paşa Tiyatrosunu kiralayan Güllü Agop, 1868'de Osmanlı Tiyatro'su adlı bir topluluk kurarak Türk yazarlarına ve Türkçe oyunlara yöneldi. 1870'te Sadrazam Ali Paşa'nın İstanbul'un çeşitli bölgelerinde Türkçe oyunlar sergileyen tiyatrolar kurması koşuluyla kendisine sağladığı destekle, Türkçe oyunlar oynama imtiyazını 10 yıl elinde tutan Güllü Agop'un topluluğunda Hristiyan oyuncular yanında Müslüman Türk oyuncular da yetişti. Bu oyuncular içinde en ünlüsü Ahmed Fehim'dir. Osmanlı Tiyatrosu'nda Namık Kemal, Ahmed Mithat Efendi, Abdülhak Hamid, Rezaizade Mahmut Ekrem gibi ünlü şair ve yazarların yapıtları, Ahmed Vefik Paşa'nın usta işi Moliere uyarlamaları, özellikle ünlü Fransız melodram, güldürü ve vodvillerinin çevirileri, kantolar, müzikli oyunlar ve operetler sahnelendi. Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosuna yön verdiği 15 yılın en önemli sonuçlarından biri de izleyicinin tiyatroya alışması oldu. Bu arada padişahlarda tiyatroya büyük ilgi gösteriyordu. Abdülmecid 1858'de Dolmabahçe sarayının yakınında bir saray tiyatrosu, tiyatroya baskı ve sansür koymasıyla ünlü Abdülhamid de 1889'da Yıldız Sarayı'nın bahçesinde yabancı tiyatro ve opera oyunlarının sahnelendiği bir tiyatro salonu yaptırdı. Türkiye'de Batılı anlamda tiyatronun kuramsallaşması ve Türkçe oyun sergilenmesi yolunda melodrama ağırlık veren Mardiros Minakyan ve Ahmed Vefik Paşa'nın Moliere uyarlamalarına ağırlık veren Tomas Fasulyeciyan'ın katkılarıyla sürdü. Bu dönemde halk tiyatrosu sanatçılarının tuluat adı verilen yeni tür bir tiyatro geliştirdiği görüldü. Batı tiyatrosunun konukları ve tipleriyle geleneksel tiyatronun tiplerini ve oyunculuk

¹³ Metin And, Osmanlı Tiyatrosu, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1999, s.28

biçimini birleştiren ve doğaçlamaya dayanan tuluat, bir anlamda ortaoyunun sahne üstüne çıkarılmış biçimiydi. Ortaoyunu ustalarından Kavuklu Hamdi'nin önderliğinde 1875'te ortaya çıkan bu tür, Cumhuriyet'in ilk yıllarına değin yaygın bir biçimde yaşadı. Ayrılmaz ögesi olan kantoyla birlikte İstanbul'un şehzadebaşı semtinde Ramazan ayında şenlenen Direklerarası'nın başlıca gösterilerinden biri olmayı sürdürdü. Türk oyuncuların eğitimi için bir konservatuar ve yerel yönetimce parasal açıdan desteklenen bir uygulama sahnesi oluşturulması yolunda ilk adım ise 1914'te Darülbedayi'nin kurulmasıyla atıldı; ilk Türk-Müslüman kadın sanatçı olan Afife Jale'de sahneye ilk kez 1920'de Darülbedayi'de çıktı. Tiyatroda Batı modelinin benimsendiği hazırlık aşaması döneminde oyun yazarlığında patlak bir atılım görülmedi. Yazarlar, daha önce hiç denemedikleri bir türde kalem oynatırken ister istemez Batılı ustalara öykündüler. Türk yazarları en çok etkileyen yabancı kaynaklar Victor Hugo'nun, Shakespeare'nin, Moliere'nin oyunları ile yabancı melodramlar oldu. Bu bakımdan Türk dram sanatının İbrahim Şinasi'nin yazdığı ve ilk özgün Türk oyunu olan şair Evlenmesi'yle (1860) başladığı kabul edilir. Bu oyunu, özellikle tiyatrotik yurtsever duygularıyla yüklü oyunlar izledi. Bu yapıtlar içinde en ünlüsü Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistresi'ydi (1873). Meşrutiyet'ten sonra da özgürlük konusunu işleyen tiyatrotik tarihsel oyunlar ağırlık kazandı. 1839- 1923 dönemi içinde yazılan oyunlar genel olarak komediler, tarihsel dramlar, tiyatrotik dramlar, orta sınıf trajedileri ve melodramlardı. Bu dönemde yazılmış yüzlerce oyundan günümüzde de oynanabilir olanların sayısı çok azdır. Bu tür oyunların başında Ahmed Vefik Paşa'nın Moliere'den yaptığı uyarlamalarla oyun yazarlığını Cumhuriyet döneminde de sürdüren Musaphizade Celal'in Batı'nın töre komedisi geleniği içinde Osmanlı toplumunu eleştirdiği oyunlar gelir.

2.4. CUMHURİYET TİYATROSU

2.4.1. İlk Modern Türk Tiyatrosu: 21. yüzyılın ilk başlarında, önemli sayılabilecek bir modern tiyatro birikimine sahip bulunan Türk kültüründe, genellikle seyirlik oyunlar kavramının çok eski çağlara kadar gittiği görülmektedir. Fakat modern anlamda tiyatro çalışmaları Tanzimat döneminde başlamıştır. Modern tiyatronun 1839 Tanzimat Fermanı ve onun ön gördüğü ilkeler doğrultusunda Batıya yönelen Osmanlı toplumuna girişi, geleneksel Türk tiyatrosuna birçok katkıda bulunmuştur. İlk seyirlik oyunlar 1800'lü yıllarda Ramazan ve yaz ayları ile sınırlı kalmıştır. Bu dönem diğer ilgi gören türler ise karagöz, ortaoyunu, meddahlık, mukallitlik, saz, çengi ve cambazlıktır.

Batı modelini tiyatronun tercihi yeni bir yönelişe sürüklemiştir. “ *İstanbul’da belli bir salon ve yazılı metin gerektiren ilk oyun, 1840’ta bir Fransız oyuncu tarafından özel izinle ve Fransızca oynanmıştır. 1856’da Dolmabahçe Sarayı’nın arkasında bir tiyatro salonunun inşa edildiği, 1861’de Padişah huzurunda temsiller verdiği bilinmektedir. Daha Ermeni asıllı Osmanlı vatandaşları tarafından açılan “Şark Tiyatrosu” ve “Osmanlı Tiyatrosu” küçük hamlelerle ortaya çıkar. Basılan ilk telif tiyatro eseri Şinasi’nin “Şair Evlenmesi’dir.” (1860) ilk düzenli tiyatro sahnesi olarak gördüğümüz “Gedik Paşa Tiyatrosu” 1869’da hizmete girer. 1870 ile 1880 yılları arasında teknik açıdan bir hayli eserler sahnelenir ve kitaplaştırılır. Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati devrinde yaşanan siyasi ve sosyal olaylar, tiyatronun kurumsallaşarak gelişmesini engeller ancak telif ve tercüme eserlerin yazımı devam eder. 1908’den itibaren Meşrutiyet Tiyatrosu adı altında incelenebilecek olan tiyatro çalışmaları, Cumhuriyet devri Türk tiyatrosuna bir hazırlık mahiyetindedir.*”¹⁴

Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosunun Cumhuriyet dönemine birçok katkısı olmuştur. Tiyatronun dili gelişmiş, Türk oyuncular azınlıkların yerini almaya başlamışlardır. “Darü’l Bedayi-i Osmanî” adıyla açılan konservatuar İstanbul Şehir Tiyatrosuna dönüşmüştür. Kadılar sahneye çıkmaya başlamışlardır. Oyunlarda konu İstanbul dışına kaymaya başlamıştır. Tarihi ve belgesel kişiler gerçek boyutları ile oyunlara konu olmaya başlamıştır. Kişileştirmede olumlu olumsuz özelliklerin yanında iyi kötü çatışmaları da bir arada tezatlıklarla verilmiştir.

Eski ve yeni arasında bir geçiş özelliği olan Meşrutiyet döneminde eski değer ve kurumlar tartışılır. Bu değerlerin yerini alacak yeni değerler tartışılır ve uygunları ile değiştirme çabaları anlatılır. Sürekli değişen politik ortam tiyatroyu da etkilemiştir. Tiyatro bu huzursuz ortamda bütün fikirlere açık bir şekilde ilerlemeye çalışır. Yolunu bulmayan tiyatro bu kez Fransız yazarlardan etkilenmeye başlamıştır.

Cumhuriyet’in ilanıyla tiyatro gibi kamusal görevini en yaygın biçimde gerçekleştirebilecek bir sanat dalının gelişebilmesi için olanaklar hazırlanmıştır. Bu dönemin ilk yıllarındaki bocalama, daha sonra ortaya çıkan bilinçlenme, sorunların tanınması ve çözüm yollarının gösterilmesi Cumhuriyet Döneminin yarattığı bir olgudur. Tiyatronun öneminin benimsenmesi, yazarın, sanatçının ve çeşitli dallardaki teknik kadronun yetişmesi, seyircinin (özellikle büyük kentlerde) bilinçlenmesi devletin

¹⁴ Aysenur Küllahlıoğlu İslam, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yayıncılık, Ankara, 2005, s.358

sanata gösterdiği ilgi ile gerçekleşebilmiştir. Halkevleri yoluyla eğitim, ödenekli tiyatroların ve okulların kurulması Cumhuriyet rejiminin getirdiği değişikliklerdir. Ancak bu ilgi, sonradan yavaşlamış ve ortaya çıkan gevşeklik, sorumsuzluk, devlet eliyle yönetilen sanat kurumlarına da sıçramıştır. Tiyatro Cumhuriyetle birlikte kendine yeni bir yol bulmuştur. Artık Anadolu'ya ve Türk halkına yönelmeye başlamıştır. Aydınlar eski ile yeni arasındaki çatışmayı işlemeye başlamışlardır. Cumhuriyet insanının birey olma yolunda yaşadıkları kendisine ve hayatına yön vermesi sanatta yeni tiplerin oluşmasını sağlamıştır.

Tiyatro yalnızca bir toplumun sorunlarına değinmekle kalmaz toplumu eğitir, geliştirir, gelişiminin nasıl olması gerektiğini belirtir. Gerçekçi tiyatro toplumu olaylar karşısında halkı bilinçlendirir. Kültürümüzle yakından ilgili olan meseleleri işler. Anlatılan kişi ve karakterler içinde yaşadığı toplumun örf ve adetlerine bağlı sosyal meselelere eğilen, ruhi bunalımlar yaşayan fertlerdir.

27 Mayıs hareketi ardından kurucu meclis tarafından hazırlanan 1961 Anayasası, öteki üst yapı kurumlarında olduğu kadar, tiyatroyu da etkilemiş ve bilinçlenme sorunların çözümlenmesi işlemi yeni bir devinim kazanmıştır; ayrıca karşıt güçlerin sürtüşmesi ve bilimsel yöneliş daha belirgin bir duruma gelmiştir. Tiyatro olgusu çağdaş bir düşünce ve özgürlük düzeyinde gelişme olanağı bulmuştur.

Osmanlı toplumunun gerileme döneminde yöresel sanatlar ve halk sanatları, ekonomik ve toplumsal koşullarda da bağımlı olarak bir yandan kendini tekrar eder, yozlaştırır durum alırken, öte yandan da gelişmekte olan kapitalist ekonomik ve kültürel etki alanına girmiştir. Bu durumda eski toplum yapısını oluşturan ekonomik, toplumsal ve kültürel düzen bozulmaya başlamış ve yerine getirilen aktarmacı, kopyacı, yapmacık düzen de bütün alanlarda olmuştur. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde de, Osmanlı İmparatorluğundan bu yana sürdürülen Batı aktarmacılığı tiyatronun her alanında kendini göstermiştir.¹⁵

2.5. CUMHURİYET DÖNEMİ OYUN YAZARLIĞI

Cumhuriyet'ten sonra Türk tiyatrosunda genel olarak oyun yazarlarımız toplumu ilgilendiren konular üzerinde durmuşlardır. İlk dönemler yazılan eserlerde bunun tam olarak bilinçli yapıldığı söylenemez. Fakat yıllar geçtikçe tiyatro yazarlarımız toplumu ilgilendiren konuları daha duyarlı bir şekilde işlemişlerdir.1960'lardan sonra ise

¹⁵ Metin And, Dünya Tiyatro Tarihi, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1985,s.287

toplumu işleyen yazarlar tiyatro konusunda daha gerçekçi ve çarpıcı eserler meydana getirmişlerdir.

İlk başlarda toplum sorunlarına yönelmeyi planlayan yazarlarımız daha çok Batının sorunlarını işler hale gelmişlerdir. Yabancı değerleri toplumumuza aktarmaya çalışmışlardır. Cumhuriyet'ten bugüne kadar yazarlarımız daha ağırlıklı olarak tez oyunlarına eğilmişlerdir. Fakat bu tam olarak yapılamamıştır. Yazılan eserler bir yönüyle hep eksik kalmıştır.1961 Anayasasından sonra şair ve yazarlarımızda bir rahatlama gözlenmektedir. Bu rahatlık tiyatro yazarlarına da olumlu yönde yansımıştır. Çünkü Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde, kültür ve sanat hayatımız tek yanlı olarak Batının etkisinde, o anlayış içerisinde gelişimini göstermiştir.

Cumhuriyet dönemindeki yazarları, genel yönelimleri dikkate alarak beş gelişim evresinde incelemek gerekir. Her evrede yazarlar farklı üslupta olmalarına karşın ele aldıkları konular bakımından benzerlik gösterirler.

2.5.1 I. DÜNYA SAVAŞI-KURTULUŞ SAVAŞI DÖNEMİ TİYATRO

XX. yüzyılın başlangıcı her şeyin hızla değiştiği, eski değerlerin yitirildiği, yeninin ise henüz oluşmadığı bir dönem gibi tarihe geçmiştir. 31 Mart Vakası, Balkan savaşları, ayaklanmalar, tehcir, Genç Türkler hareketi, Abdülhamit döneminin sona ermesi, Rus işgalinin genişlemesi, I. Dünya savaşı vs olaylar Osmanlı hanedanlığının çöküşünü kaçınılmaz etmiş, tebaası mağdur durumda kalmıştı. Bu kuşağı II. Meşrutiyetten, Bağımsızlık savaşına kadar olan bölümü içerisine alır. Özellikle Cumhuriyet ile gerçekleştirilmiş Atatürk ilke ve devrimlerini izlemişlerdir. Bu kuşağın yapıtlarında bağımsızlık, Atatürk devrimleri, yozlaşmış kurumlar ve yenileri konu edinmiştir. Bunun yanında bazı yazarlarımız da bozulmuş aileleri, bireyleri ele almışlardır.

Kuşağın tiyatro yazarları arasında Musahipzade Celal, Reşat Nuri Güntekin'i sayabiliriz.

Musahipzade Celal ilerici bir yazar olduğu için çevresi ve edebiyat dünyasında övülmüştür. Buna karşın eserleri yüzeyde kusurlu bulunduğu için edebi çevrelerce eleştirilmiştir. Devrimci, halkçı olan yazar eserlerinde de bunu yansıtarak tiyatrodaki gerek teknik açıdan gerekse düşünce açısından birçok yeniliği tiyatroya kazandırmıştır. Genç Osman adlı eserinde yazar devrimler yapmak isteyen genç bir padişahın nasıl gerici topluluklar tarafından öldürüldüğünü işler.

İlk başlarda bir orta oyun yazarı olan Celal oyunlarında geleneksel tiyatrodan yararlanmışır. Olay ve sorunlar belirgin bir şekilde verilmiştir. Bunun yanında kişiler de bu sorunların çözümleridir.

Bu kuşağın diğere önemli bir yazarı da Reşat Nuri Güntekin'dir. 'İstiklal'i' bir okul oyunu olarak yazan Reşat Nuri, bu oyunda dış ülkelerin Kapitülasyonlara dayanarak Türkiye'nin iç işlerine karışmasını, yüksek makamları işgal eden yöneticilerin yabancılarla işbirliği yapmalarını istemiştir. Oyun sentimental bir kahramanlıkla sona erer.

Yazar eski devrimleri yeni değerlerle eleştirmiştir. Bu onun Hülleci adını verdiği oyunda gözlenmektedir. Toplum, aileyi, bireyi, kadının ailesi içindeki yerini oyunlarında sık sık dile getirmiştir. Kadını aşağılayan hülle sistemini eleştirerek kadın-erkek arasındaki çatışmayı dile getirmiştir. İlk başlarda tiyatro olarak yazılan "Yaprak Dökümü" daha sonra oyun olarak yazılmışır (1943). Devrim içindeki kadını ele almıştır.

Bu oyunda kadın içerisinde bulunduğu toplumu iyice anlamadan benimsemiş, ilk bakıştaki çarpıcılığına aldanmıştır. Ama yaşadıkları onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu durumda kalan kadın Doğu-Batı kavramları arasında kalarak kültür çatışması yaşamıştır. Yine 'Eski Hastalık' romanından sahneye uyarladığı oyunda kadının yeni kazanılmış medeni hakları ve bu haklara feda edilen aile üzerinde durulur.

Bu kuşak içerisinde bulunmasına rağmen tiyatro yazarlığıyla pek de gündeme gelemeyen bir yazarımız da Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. "Kadın Erkek Erkekleşince" (1932). Adlı yapıtında Batılı tarzdaki aile düzeni içinde ortaya çıkan değişmelerin aile kişilerini mutsuzluğa götüreceğini savunur. Hukuk eşitliği kadını ailenin düzenini bozmaya itmiştir. Bu kuşak düşünce açısından bir kısırlığın yaşandığı kuşaktır. Bunun sebebi siyasi ve sosyal alanda yenilikler yaşanmasına rağmen toplumun bu yeniliklere ayak uyduramamasıdır. Toplumun özü eskiyi bir türlü yeniye çevirmememiştir. Bundan dolayı halk eski-yeni çatışmasına maruz kalmıştır. Eski öz üzerine yeni değerler getirilmiştir. Temelli bir devrimin gerçekleşmesi ve bu çatışmanın yok olması için özünde yenileşmesi gerekmektedir.

Atatürk Türkiye'si'nin devrimci, çağdaş niteliği dönemin tiyatrosunda da önemli bir yer tutar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu "Sağanak" adlı oyununda Türk ailesindeki

eski-yeni çatışmasını, eskiye göre yetişmiş bir öğretmenin, devrimci düşüncelerle yetişen oğlunu bir türlü anlayamayışını işler.

“Bu kuşak yazarları içerisinde, Kurtuluş Savaşı’ını ve epik konuları işleyen yazarların arasında Aka Gündüz’ün, “Mavi Yıldırım”ı, Halit Fahri Ozansoy’un “On Yılın Destanı”, Nihat Sırrı Örik’in “Sönmeyen Ateş”, Peyami Safa’nın “Gün Doğuyor Ki”, Kazım Nami Duru’nun “Uyanış”ı vardır. “Mavi Yıldırım” ve “Gün Doğuyor”, İstanbul’un yozlaşmış ruhuna karşı ülkücü ve bağımsızlığa inanmış genç kuşağı, onu bozmaya çalışan hafife örgütünü, bunların arasındaki çatışmayı ve Anadolu’ya kaçmak için hiçbir şeyden korkmayan yiğitleri gösteren oyunlardır.”¹⁶

2.5.2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE TİYATROCULUK

2.5.2.1. Seyirci ve Tiyatro: Seyirci tiyatronun en önemli ögesidir. Diğer sanatlara göre tiyatro, seyircisiz olmaz. Çünkü tiyatro gücünü seyirciden alır. Tiyatro bir topluluk sanatıdır. Bir oyunun gösterisi her seyirci önüne çıkışta yeniden doğar. Seyirci, varlığı ile oyuna yön verir, oyunu yargılar, bu yargılarını alkış, gülme, gürültü, suskunluk gibi davranışlarla gösterir. Bir ülkenin tiyatrosunun tarihi seyircisinin tarihidir. Tiyatro ele aldığı konuyla toplumu yansıtır. Beğenisi, üzüntüsü, sevinci seyircisininindir. Bu nedendir ki tiyatronun en vazgeçilmezi seyircisidir. Bir tiyatroyu inceleyebilmek için şunları bilmek gerekir: Toplumun gelenekleri, görenekleri, mizacı, oyunun oynandığı yer, oyuncuların oynayışı, sunuş biçimi, sahne düzeni ve toplumda oluşa gelmiş ulusal tiyatro, halk tiyatrosu ve bunlara verilen anlamları dikkate alınmalıdır. Tiyatro seyircisi nitelikli olmalıdır. Bazıları vakit geçirmek için gelirken, bazıları da yeni eser tanımak için gelir. Ülkemiz açısından düşündüğümüzde bizim seyircimiz tiyatro açısından çok bilinçli değildir. *“Muhsin Ertuğrul, seyirciyi üç kesime ayırıyor: Önce dünya ulusları içinde Alman ve Rus seyircisini gösteriyor. Bunlar bir tapınağa girer gibi sessiz ve saygılı davranışlar, Moskova Sanat Tiyatrosunda alkış bile yoktur. Bizde ki üç tür seyirciye gelince, bunlardan birinci kesim, böyle saygılı gerçek aydınlardır. İkinci kesimden olanlar geç gelirler, ayaklarını yere vurarak ses çıkarırlar, temsil sırasında şeker, pasta yerler. Bunlar yarım aydınlardır. Üçüncüsü ise fındık fıstığı büyük gürültüyle yiyenlerdir, bunlar da yarım aydın olmayanlardır.”¹⁷* Bu dönemin başlarında halktan tiyatroyu eleştirmesi beklenmiyordu. Seyirciden istenen

¹⁶ Metin And, ,age.,s.291

önüne ne gelirse gelsin seyreden, ses çıkarmayan bir seyirci varlığıydı. Seyirci ile ilgili tiyatroyu ilgilendiren diğer bir konu da seyircinin sayıydı. Tiyatrocuları sıkıntıya sokuyor ve oyunların belli mevsimlerde oynanmasına neden oluyordu. Cumhuriyetin ilk yılları oyuncu ve seyirci ikilisinin birbirini anlamaya çalışmasıyla geçmiştir.

2.5.3. CUMHURİYET'İN İLK 20 YILINDAKİ YAZARLARDA TİYATRO

Bu süre içerisinde artık yazar ve şairler yeni rejime alışmışlardır. Bu yüzden bu dönemin şairleri genel olarak ruhsal çelişkiler, değer yargılarının değişimi, toplumsal sorunlar, Türk Tarihi, efsanelerini içine alan eserler vücuda getirmişlerdir. Özellikle ruhsal çelişkiler üzerinde duran yazarlar, mutsuzluğa yolaçan nedenleri, çevreden, toplumdan çok kişinin kendisinde aramaya çalışmışlardır.

“Bir önceki kuşaktan Halit Fahri Ozansoy, bu kuşaktan Vedat Nedim Tör (1887–1985), Cevdet Kudret (1907-) ilk oyunlarında özellikle psiko-analiz yoluyla değerlendirmeye gitmişlerdir. Nazım Hikmet (1902–1963) ve ilk oyunları ile Necip Fazıl Kısakürek (1905–1983) gibi (birbirlerinden çok ayrı anlayışta olsalar da) özel durumlardan hareketle genel ve toplumsal sonuçlara yönelen yazarlarımız da yarattıkları kişilerin ruh durumlarını titizlikle belirtmişlerdir.”¹⁸

İnsan psikolojisi üzerinde durulan bu oyunlar genellikle melodram şeklindedir. Duygulu sözler, acılı hayatlar, duygulu hava, vb. bu oyunları seyirciye ulaştırmıştır.

“Ruh çatışması bu dönem yazarları arasından çok fazla tercih edilen bir konudur. İlk ele alan yazarımız ‘Sönen Kandiller’ adlı oyunu ile Halit Fahri Ozansoy olmuştur. Yazar bu yapıtında, bir yandan aşırı duygulu, heyecanlı, bunalımlı kişileri romantik davranışları içinde incelerken, öbür yandan da bu aşırı duygusallığın nedenlerini psikolojik açıklamaya çalışır.”¹⁹ Bireyin ruhsal gelişiminde yaşanan değişiklikleri işleyen eser bir ilk olması açısından oldukça önemlidir.

Bu dönemde işlenen bir diğer konu da erkeğin mutsuzluğudur. Vedat Nedim Tör, erkeğin mutsuzluğunu kadınlara bağlamaktadır. Çünkü erkek, kadın-erkek ilişkilerinin sonucunda mutsuz olmaktadır. Bunun yanında Cevdet Kudret ve Necip Fazıl Kısakürek aldatılan erkeğin ruh durumunu da işlemişlerdir. Bu oyunlarda erkek cinsel veya başka yetersizlikten (maddi-manevi) gelen bir aşağılık duygusuna kapılmıştır.

¹⁷ Metin And, 50 Yıllık Türk Tiyatrosu, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1973, s.33

¹⁸ Metin And, Dünya Tiyatro Tarihi, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1985, s.292

¹⁹ Metin And, age., s.292

*“Cevdet Kudret, Rüya İçinde Rüya (1930) adlı oyunda kör olduğunu sanan ve durumdayken ilk karısından doğan oğlu ile seviştiğini gören ve bunun bir düş olduğuna inanan, ama kör olmadığını anladıktan sonra gerçek karşısında yıkılan bir adamın dramını anlatır.”*²⁰

İnsan kusurundan dolayı ileri gelen aşağılık duygusunu bu dönemde en iyi Vedat Nedim Tör, “Kör”adlı eserinde işlemiştir. Eserde körlükten kaynaklanan bir aşağılık duygusu hâkimdir. Oyun bir laboratuvar deneyi surasındaki patlamadan dolayı görme gücünü yitiren bir bilimcinin ruhsal çatışmalarını işlemektedir. Yazar “ Üç Kişi Arasında”(1927) isimli oyununda da savaşta yaralanarak cinsel gücünü kaybeden bir eşin duygusunu ve kıskançlığını anlatmaktadır.

*Metin And, oyun yazarlarının ele aldıkları ruhsal çatışmaları beş şekilde incelemiştir. Bunlar: Aşağılık duygusu, cinsel tutkular, yaşlılık kaygısı, ölüm korkusu, çevreye uyamama ve para tutkusudur.*²¹

“Tersine Akan Nehir”adlı oyunda Cevdet Kudret, yıllar sonra annesinin gerçek hayattaki yerini yani yanlış davranışlarını öğrenen bir gencin dramını anlatır. Vedat Nedim “Hayvan Fikri Yedi” (1929) adlı oyunda cinsel tutkuların ve duyguların aklı nasıl yenilgiye uğrattığını işlemiştir. Diğer bir eseri olan “Sanatkâr Aşkı”nda (1945) cinselliği ve bundan kaynaklanan sorunları bir evli çiftin hayatında işlemiştir.

Bu dönemde Halit Fahri ise bazı oyunlarında Freud, Adler ve psikoanaliz yönteminin etkisinde yazmıştır. Bilinçaltına itilmiş, bastırılmış duyguların insanı nasıl deliliğe sürüklediğini işlemiştir. Dönemin bir diğer konusu olan ölüm korkusunu en iyi anlatan oyun Necip Fazıl’ın “Bir Adam Yaratmak”tır.

Bu kuşağın yazarları tiyatroyu ruhsal çekişmelerle sınırlamamışlardır. Oyunlarını bunun yanı sıra toplumumuzun içindeki değer yargılarını, değişimlerini ve bu değişimler sonucu ortaya çıkan sorunları da sahneye taşımaya çalışmışlardır. Batılılaşmayla birlikte gelen farklılaşmayı ve farklı bir kültürün değiştirdiği örf ve adetleri, iki kültür arasında kalan insanların ruhsal durumlarını oyunlara yansıtmışlardır.

Batılılaşma çabası ile yüzeyde kalmış aktarmacılığı, sıradanlığı eleştiren eserlerin belki de başından Nazım Hikmet’in ‘Bir Ölü Evi (1932) adlı eseri gelir. Bazı yazarlarımız ise Beyoğlu’nu ve Beyoğlu sosyetesinin Batılılaşma karşısındaki tutumunu işlemiştir. Bu sosyete kişiler varlıklı, hazırcı, toplum için faydası olmayan insanlardır.

²⁰ Metin And, age.,s.293

Faruk Nafiz Çalimbek (1898-1973) “Yayla Kartalı”ndan (1945) Anadolu halkının değerleri ile İstanbul’un kendi insanına yabancılaşmış aydınını, sosyetesini karşılaştırmıştır. Bu oyun Garp-Şark kültürünün çatışmasının bir örneğidir. Kendi kültürüne yabancılaşan insanların durumunu işlemiştir. Alafranga yaşamı benimsemeye çalışan insanların hayatlarını işleyen oyunlardan birisi de İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun, “Andaval Palas”adlı oyunudur. Oyun mahalle bekçisiyken yurt dışına gidip zengin olmuş bir adamın, her zaman kocasının düşüncelerine karşı olan alafranga düşkününü bir kadını anlatmaktadır. Kadın, Batıyı ve Batılılaşmayı yanlış anlamıştır. Eser Batıyı benimserken kendi kültürlerini küçümseyen insanları taşlar.

Bu dönemlerde başlayıp günümüze kadar devam eden toplum sorunlarıyla uğraşma merakı tiyatro eserlerine fazlaca yansıtılmıştır. Fakat her dönem farklı şekillerde işlemiştir.

Cumhuriyet’tin ilanından sonra toplumsal sorunları ilk ele alan yazar Nazım Hikmet’tir. “Kafatası”nda (1932) Kapitalizmin oluşturduğu ekonomi hakkındaki düşüncelerini ve bunu uygulayan bütün kurumları taşlar. Yine aynı yazar sermayenin yok ettiği hayatları dile getirmektedir. “Yusuf ile Menofis” yazarın ezen ile ezileni, sömüren ile sömürüye karşı geleni, asalak ile emek edeni işleyen masal tadında bir oyunudur.

Değineceğimiz diğer bir oyunda “Para”dır. Necip Fazıl Kısakürek bu oyunda paranın gücüne tapan ve kara borsa yoluyla insanların sırtından geçinen, milleti dolandırarak milyonlar vuran bir sınıfı ele alır.

Dönemin önemli yazarlarından Sebahattin Ali de (1906-1949) “Esirler” adlı eserinde insanın, insanı köleleştirmesine karşı duruşunu, her ne pahasına olursa olsun özgürlüğü için savaşması gerektiğini anlatmıştır. Bu eser insanoğlunun kendisine karşı verdiği mücadeleyi anlatmaktadır.

Para konusu özellikle Cumhuriyet dönemi oyunlarında sıkça işlenmiştir. Paranın mutlu ettiği hayatlar, yoksullukla birlikte yoksulluğa terk edilen hayatlar ele alınmıştır. Sömürünün iç yüzüne karşılık vicdanlı ve namuslu insanların çatışması anlatılmıştır. Toplumda düzensizliğin belirgin olarak yaşandığı bu kuşakta bir önemli oyun da Vedat Nedim’in “İşsizler”idir.

²¹ Metin And, age.,s.294

Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlayan başka bir hareket de Ülkücülüktür. Yazarlar bazen masallarla bazen efsanelerle bunu dile getirirler. Daha önce yazılmış olmasına rağmen Faruk Nafiz'in "Akın" adlı oyunu Türk yurdunu; babasından, çocuklarından elinde olan her şeyden daha çok sevdiğini anlatan bir didaktik oyundur. Oyun gelen yeni değerlere karşı vatanının, milletinin birliğini, bütünlüğünü her şeyin üstünde tutan insanın ruh halini anlatır.

1933 yılında yazılan "İnkılâp Çocukları"adlı oyunda Yaşar Nabi Nayır, kardeş kavgaları yüzünden yıkılan Osmanlı'dan geriye kalan üzücü tabloyu göstermiştir. Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında işlenen toplumsal ve bireysel meseleler bu dönemden sonra yerini yeni konulara bırakmıştır.

2.5.4. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ

Bu kuşak sanatçılarında belirgin olarak görülen tavır, değer yargılarının değişmesi, yüzeyde kalmasını getirdiği eleştiri sanatçıları ahlakçı bir yönelişe itmiştir. Batılılaşma hareketinin yanlış anlaşılması bu kuşak yazarlarının oyunlarında sık sık ortaya çıkmaktadır. Yazarlar daha çok romantik bir yaklaşımla ekonomik problemler üzerinde durmuşlardır. Paranın sıradanlaştırdığı hayatları, paranın gücünü ele almışlardır. Paranın gücü ile ilgili olarak dürüst ve yoksul aileler anlatıldığı gibi maddi değere önem veren ailelerin ve bireylerin yanlış yolları da verilmiştir. Bu konuların işlendiği oyunlarda zengin- fakir çatışması görülmektedir.

Türk toplumunda ailenin önemli bir yeri olması nedeniyle hemen her dönem edebiyatta ve sanatta aileye yer verilmiştir. Bu nedenledir ki tiyatro oyunlarında aile en belirgin konu olmuştur. Bu kuşakta da aile yalnızca dar kurallar çerçevesinde değil, aynı zamanda ekonomik durum içerisinde ele alınmıştır. Bu dönemden sonra aile, ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel yönlerden ele alınarak söz konusu nedenler üzerinde durulmuştur. Aile kavramı, Meşrutiyet döneminde, dönemin genel anlayışı içinde işlenmiştir. Psikolojik eğilimler, saplantılar görülmektedir. Daha sonra Cumhuriyet ile birlikte kadına verilen hakların fazlalığı nedeniyle aile kavramı biraz daha saygınlığa ulaşmıştır. Bu haklar başlarda şaşkınlıkla karşılanmışsa da toplumun fertleri daha sonra buna alışmışlardır. İlk başlarda kadının, erkek işine karışacağı ve bunun aile kavramını yıkacağı düşünülmüştür. Para kazanan kadın ile evde çocuk büyüten, yemek yapan, erkeğinin işine karışmayan kadın arasında bireysel farklılıklardan doğan çatışmalar meydana gelmiştir. Bu çatışmalar beraberinde diğerleri kavramını getirmiştir. Birileri

sahnenin tozunu yutarken diğeri evinden bile çıkmaktan çekinen bireyleri temsil etmektedir.

*“Bu dönemin üç önemli yazarı vardır. Ahmet Kutsi Tecer (1901-1969), Cevat Fehmi Başkut (1905-1971) ve Ahmet Muhip Dıranas (1909-1980).”*²² Bu yazarlar oyunlarında vurguladıkları olaylar ile birbirlerinden farklıdır. Ahmet Kutsi Tecer, “Köroğlu” adlı oyununda Türk efsanesi içerisinde hak ve adaleti işlemiştir. Yine Tecer değişen değerler üzerinde durmuştur. Batıyı anlamayı, bizim hak ve adalet kavramlarımızla Batıninkini karşılaştırmıştır. Devrimlere katılan Tecer, Batılılaşmanın toplumumuz tarafından yanlış algılandığını ve sadece yüzeysel olarak uygulandığını anlatmıştır.

Tecer Batılılaşmanın yanlış anlaşılmasını aktarırken insanın kökünden kopmasının olumsuz sonuçları üzerinde durmuştur. Geleneksel tiyatromuzun da küçümsenmemesi gerektiğini vurgulamıştır. *“ Tecer’in ülkemizde çok oynanan ve geleneksel tiyatromun özelliklerini taşıyan “Köşebaşı” (1946) adlı oyununda, kişiliğini henüz yitirmemiş bir Türk mahallesi içinde, Batılılığın yalnızca kabuğunu almış olan “Hoppala Kız” ı ele alır. Bu kız kendi kökünden ve kültüründen kopmuştur. Mahallesini küçümser, Avrupaya gitmek orada yaşamak ister. Kahramanımız, devrimleri yanlış anlayanların kendi değerlerinden kopmuşluğuna ve yabancı düşkünlüğüne bir örnek olarak verilmiştir.”*²³ Eserde ruhsal çatışmanın yanı sıra iki kültür arasında gidip gelen bir gencin yaşamı işlenmiştir.

Türk tiyatrosunda parayı işleyen diğeri bir yazar da Cevat Fehmi Başkut’tur. Başkut seyirciyi sürüklemeyi iyi başarmıştır. Paranın gücünü ve bireylerin üzerindeki etkisini işlemiştir. Paraya yönelirken sorunlara etik bir pencereden bakmayı savunmuştur. Temelde yazar idealist bir anlayışla eserler meydana getirmiştir. Eserdeki kişiler, ülkücü, mesleği olan insanlar, cahil çıkarıcılar, cahil ama dürüst insanlardır. Bu tipler arasında çatışma oldukça sık yaşanmaktadır.

Başkut’un “Göç” adlı eseri toplumsal kaymaları ele alması yönüyle önemlidir. Bunun yanı sıra iki ayrı noktada olan aile düzeni vardır. Biri uyumlu, huzurlu, sessiz bir aile, diğeri sinirli, huzursuz ve sevgisizdir. Oyun bu iki aile arasındaki farklılıkları, çatışmaları gözler önüne sermektedir. Başkut’un diğeri bir eseri de “Buzlar Çözülmeden” (1964) fantaziye yer vermiştir. Bu oyunda akıl hastanesinden kaçan bir

²² Metin And, age., s. 296

adamın yolları karla kaplı, geçit vermez dağlar içindeki bir ilçeye kaymakam olarak gitmesi ve ilçeyi düzeltmesi, çıkarıcıları yok etmesi anlatılmıştır. Yazar oyunda toplumun sorunlarına eğilmiştir. Bu kez toplumu bir deli yönetmiştir. Bazı sorunların çözümünü ise ahlaka ve dürüstlüğe bağlar.

Çağın belli başlı yazarlarından biri de Ahmet Muhip Dranas'tır. İlk oyunu "Üç Kardeşler"dir. Fakat (1942) "Gölgeler" (1945) ile tanınmıştır. "Gölgeler" oyunu kaderci bir anlayışı yansıtır. Değerlerin değişmesini ele alır. Babanın kompleksleri, yaşamak isteyip de yaşayamadıkları, alınganlıkları, ailesinin ondan kopması onu bir düş dünyasının içerisine itmiştir. Baba gerçek hayattan kopmuştur. Eserde ataerkil bir ailenin yok oluşu işlenmiştir.

2.5.5. 1950 DÖNEMİ TİYATRO

1940-1960 dönemi oyunlarında genel olarak toplumun değişen değerleri üzerinde durulmuştur. Fakat bu değer yargıları Batılılaşma ile değişmiştir. Dünya savaşları sonucunda ülkemizde oluşan ekonomik değişikliklerin toplum, aile ve birey üzerindeki etkisi ele alınır. Oyunlarda genellikle zenginin, işadaminın, tüccarın topluma hâkimiyeti anlatılır. Memurun, fakirin, sessiz İstanbulunun ezilişi anlatılır. Bu dönem oyunlarında bireysel çatışmalara rastlanmaz bireyin ruh dünyası eserlerde görülmez. Para hırsı oyunlarda sıkça eleştirilen konular arasındadır. Yazarlar nesnellığe ağırlık vermişler, toplumun meselelerine eleştirel bir gözle bakmışlardır. Bu dönem yazarları biçim kaygısı gütmeyenler, eski kalıplara uygun eserler vücuda getirmişlerdir. Tiyatro açısından Cumhuriyetin en yoğun dönemidir. 1950 yılları tiyatro oyunu için verimlidir. Çünkü yazarlar yazmaya karşı yoğun ilgi duymuşlar, onları yorumlamışlar ve birtakım sonuçlar elde etmişlerdir. Kendinden sonra gelen kuşakla bir uyum içerisindedir. Bu kuşak yazarları şu konular üzerine eserler meydana getirmişlerdir: Bireyden topluma, evrensel anlamda sorunlar ve çözümleri, olaylardan ve durumlardan sorunları bulma, Anadolu halkının sorunlarına yönelmedir. Bireyden toplum sorunlarına yönelmeyi ilk olarak Nazım Hikmet'te görmekteyiz fakat daha sonra birçok yazar ve şair bu konuyu edebiyata ve sanata getirmişlerdir. Oktay Rıfat, Melih Cevdet, Haldun Taner, Orhan Aşena, Çetin Altan, Turgut Özakman gibi yazarlar çoğu oyunlarında bireyin ruh durumunu, iç çatışmalarını, tedirginliklerini, bireydeki kaygıları toplumsal sorunlara

²³ Metin And, age., s. 296

bağlarlar. Özde değil biçimde yeniliğe gitmek isteyen bir toplumun kaygılarını, yaşadıklarını, zorluklarını işlemişlerdir. Aziz Nesin, Necati Cumalı bazı oyunlarında bireyi ele almadan direk toplumun sorunlarını işlemişlerdir. Oktay Rıfat'ın ilk oyunu "Kadınlar Arasında" büyük kentlerdeki düzensizliği, ahlaksızlığı işlemiştir. Haldun Taner bazı oyunlarında bireyi başlangıç noktası olarak ele alır. "Günün Adanı" (1949) bir bilim adamının politik yaşamını anlatır. Taner' in kahramanları değişen dünya ve değerler karşısında kendilerini korumaya çalışan bireylerdir. Düşüncelerini, alışkanlıklarını sürdürmeye çalışan bu tipler yeni değerlerle eskileri arasında çatışma yaşayan tiplerdir. Bazı karakterler değişen toplum karşısında bocalayan yeni yaşama karşı koymaya çalışan karakterlerdir. Çetin Altan oyunlarında ise aile kavramını görürüz. Onda aile yoksullukla mücadele eden, başkaldıran bir kurumdur. Yaşamdan kaçan zorluklara yenilen bireyler yeni çelişkilere düşmüşlerdir.

Olaylar ve durumlardan toplum sorunlarına yönelmeyi Turgut Özakman'da görmekteyiz. Bu şekilde oluşturulan bir oyun da Reşat Nuri'nin "Değirmen" eserinin kendince yorumlanmış "Sarı Pınar" şekline dönüştürülmüş şeklidir. Ülkeyi yönetenler ve yönetilenler arasındaki kopmuşluğu, yöneticilerin halka yabancılaşmasını işlemiştir. Haldun Taner "Keşanlı Ali" destanından sonra bütün oyunlarını geleneksel Türk tiyatrosu kapsamında oluşturmuştur. Halkın sorunlarına sıkça değindiği eserleri de görülmektedir.

Evrensel anlamda yazılan oyunlar bu yolla toplumu irdelemiştir. Bu yazarların başında Aziz Nesin gelir. "Çiçu"adını verdiği monodramında yalnız ve bir köşeye itilmiş bir adamın hayatını anlatır. "Hadi Öldürsene Canikom" adlı eserinde cinsel baskılar altındaki insanların yönelişlerini işlemiştir.

Anadolu sorunlarına yönelme, bu sorunlar birkaç gruba ayrılabilir: Anadolu kadınının durumu, kan davası, ağa-köylü ilişkisi, geri kalmışlık ve (en çok) çatışan değerler. Konularını köy yaşamından alan oyunlar yoksulluk, güvensizlik, çaresizlik, mutsuzluk gibi temalar işlerler. Köylünün emeğini sömüren ağalar, halka baskı yapan devlet memurları, köylünün durumunu bilmeyen aydınlar oyunların kahramanları arasındadırlar. Bu oyunlarda çalışkan, iyi niyetli fakat bilgisiz köylünün karşısında Anadolu'yu yıllardan beri kendisine sermaye edinmiş ağa varlığı ile sömürü düzeni oluşturmuştur. Köylüler yüzyıllardan beri bilinçlenmemişlerdir. Kendilerine karşı olan düzeni bir türlü değiştiremezler.

Anadolu kadınının durumu Cevat Fehmi Başkut “Hepimiz Birimiz İçin” adlı esrinde toprak ağalarının, topraklarında çalıştırdıkları ırgat kadınları konu edinmiştir. Köy kadınının, erkeklere tanınan üstün haklar yüzünden bağımsızlığı elinden alınmıştır. Köylü için kadının ahırdaki hayvandan pek bir farkı kalmamıştır. Anadolu’nun ücra köşelerinde genç kız istediğiyle değil, kendisine en fazla fiyatı verenle evlendirilmiştir. Tarlada fikir sahibi olan kadın ortak yaşamda sadece fikirleri uygulayandır. Bırakın büyükleri erkek çocuklarına dahi sözü geçmez. Kadın, erkek çocuk doğurduktan sonra az da olsa söz sahibi olur.

Nazım Kurşunlu’nun “Çığ” adlı oyununda kız kaçırma sorunu anlatılır. Törelere, adaletsizliğin oluşturduğu sorunlar kadının yaşama hakkını elinden almıştır. Fakir Baykurt’un “Yılların Öcü” adlı oyununda da bu konu üzerinde durulur. Anadolu kadınının bir diğer gerçeği de kumadır. Güngör Dilmen’in “Kurban”ında adam karısının üzerine genç bir kadın almıştır. Anadolu kadınının acı gerçekleri tiyatroya yansımıştır.

“Kezban”, Turan Oflazoğlu’nun kan davasını işlediği bir oyundur. Kinle yoğrulmuş çocuklarını, kocasını kaybetmiş bir büyükanneyi anlatır. Necati Cumalı’nın “Ezik Otlar”ı pek fazla kan davasını işlemese de köy içerisindeki çekişmeleri dile getirir. Yazar oyunda iki düşman ailenin çocuklarının birbirine olan aşkını anlatır.

Ağaların milleti sömürmesi Cahit Atay’ın “Pusuda” adlı tek bölümlük oyununda işlenmiştir. Ağa ile bilmeden onu öldüren köylü arasında geçen olayı ele alır. Fakir Baykurt tarafından yazılan “Yılanların Öcü” adlı yapıtta toprakların tamamına sahip olan ağanın köylüye toprakları satması, köylüyü güç durumda bırakması anlatılmıştır.

Köy hayatını işleyen bütün tiyatrolarda köylünün din adı altında dini liderin her söylediğine inanmaya hazır oldukları, bu yüzden her türlü akıl dışı saplantılara kandıkları gerçilik konulu oyunlarda verilir. Yaşar Kemal’in “Yer Demir Gök Bakır” adlı oyununda ermişlik ve yobazlık belirgindir.

Konularını köyden alan oyunların bir kısmı köy yaşamındaki değer çatışmasını ele almaktadır. *“Sayın’ın “Topuzlu”sunda düzenci, dedikoducu bir köy hocası ile dediği dedik, Mert Topuzlu’nun çatışması işlenir. Ancak Topuzlu köylüler arasında hocaya karşı üstün bir duruma geçerken köylüyü aldattığını fark eder. Oyunun başında, onun ermiş olduğuna inanan köylülere karşı direnirse de sonunda ermişliğini kabul etmek zorunda kalır. Çünkü geri kalmış köylüler arasında aldatmacaya ancak başka, ama bu oyundaki gibi zararsız bir aldatmaca ile üstün geleceğini anlar. Ne var ki, Topuzlu gibi*

mert ve doğru bir adam için bu aldatmaca büyük bir yükür. Onun için kendini kuyuya atıp canına kıyar. Ancak bu olay onun ermiş olduğu inancını daha da yaygınlaştırır.”²⁴

Ölüm pahasına ekmek kazanmanın zorluğunun anlatıldığı diğer bir oyun da “Mayın”dır. Kaçakçılık bir suçtur; ama Anadolu’nun bir bölgesinde yaşayan insanlar aç kalmamak için mayın tarlalarını aşarak ekmeklerini çıkarmaya çalışırlar. Yine Yaşar Kemal’in “Teneke” adlı oyununda ağa-köylü çatışması anlatılır. Çeltik tarlaları için su altında bırakılan köyler ve bu köylerin fakir insanları vurgulanır. 1960’tan önce yazılan köy oyunlarında ortak tema köylünün içinde bulunduğu durumdur.

2.5.6. 1960 DÖNEMİ TİYATRO

Politik dönemin kendini daha fazla gösterdiği bir süreçtir. 1960’lı yılların sonunda yazılan oyunlar toplumun aksayan yönlerini hemen her oyunda göstermeye çalışmışlardır. Toplumun geliştirmesi düşünölen aydın bu görevini yerine getirmediği için sürekli eleştirilmiştir. Toplumun sorunlarının yanı sıra Türkiye’nin dış siyaseti, uluslararası hukuku, dünya siyasi politikası oyunlarda yorumlanmıştır. İç düzensizlikleri, Türkiye üzerindeki baskıyı yalnızca toplumsal açıdan değil ekonomik açıdan da inceler. Toplumun düzensizlikleri, dünya siyasi hayatı ve Türk milletinin tarihe dayanan geçmişi eserlerde taşlanmıştır.

Güngör Dilmen’in “Ayak Parmakları” adlı oyunu çalışan, yorulan, emek harcayan insanla hiçbir iş yapmadan para kazanan insanın karşılaştırmasını yapar. Yine aynı yazarın “Canlı Maymun Lokantası” adlı eseri sömürüyü evrensel bir genellemeyle ele alır. İnsan beyni yiyen, petrol kralı ile beynini satan bir Çinli ozanın kişiliğinde Batı-Doğu, Kapitalizm, Mistisizm, varlı-yokluk, kuruluk, yoğunluk bir karşıtlık kurmaktadır.

Tarihe dayanarak çağın eleştirisini yapan yazarlar arasında Güngör Dilmen ve turan Oflazoğlu’nun sayabiliriz. Güngör Dilmen “Midas”ın Kulakları”adlı oyunda büyüklük tutkusu olan Frigya Kralının halkı aldatmasını işler. Kral halkı sömürmek için elinden gelen her şeyi yapar. Erol Toy ‘Pir Sultan Abdal’ oyununda halkın içinden çıkan bir yöneticinin kendi toplumuna ihaneti verilmiştir.

İnsanın sorunlarının insanlık sorunu olduğu, “İnsansızlar” oyununda Yıldırım Keskin ayrı hapisanelerden kaçan bir erkekle bir kadının rastlantı sonucu kulübede

²⁴ Metin And, age., s. 310

karşılaşmaları ve birbirlerine ihtiyaç duymaları anlatılmıştır. Bu dönemin yazarlarına göre çağdaş insanın sorunu ortaktır. Sorunların çözümünde insanlık ortak davranış sergilemelidir.

Tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşler, Antik Yunan düşüncesinde filizlenmiştir. Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağını ve bu çağın doğacı düşünürlerini izleyen Klasik Çağ düşünürleri, fizik ötesini, insanı ve toplumu yöneten yasaları, sistemli bir biçimde ele alırlarken güzel kavramına ve sanata da eğildiler. Klasik Çağ filozofları sanatı önce toplumu eğitmesi açısından, sonra da estetik duygu yaratması açısından ele aldılar. Platon, yapıtlarında dağınık olarak sanat ve tiyatroyu ele almıştır.

2.5.7. 1970'DEN BU YANA TÜRK TİYATROSU

Bu dönem yakın tarihimiz olduğu için çok fazla nesnel davranılmamıştır. Çünkü bir olayı olduğu gibi anlatmak için üzerinden belli bir zamanın geçmesi gerekmektedir. Bu dönem işlenen konuların birçoğunu yazarlar kendi çevrelerinde uyarlamışlardır. Toplumsal huzurlukların fazla olduğu bir ortamdır. Özellikle tiyatroların sayısında bir artış gözlenmektedir. Bunun sonucunda tiyatro oyuncusuna ihtiyaç duyulmuştur. Oyuncu sayısının az olması nedeniyle amatör oyuncular yetişmeye başlamıştır. Sahneye konulan oyunların niteliğinde bir düşüş meydana gelmiştir. 1971-1972 tiyatroya canlılığın geldiği dönemdir. Kültür Bakanlığı kurulmuştur. Ülkenin tüm sanat etkinliklerine yardımcı olmak amacıyla kurulmuştur. Atatürk hayattayken kurulmuş halk evleri yaygın bir sanat hareketi getirmiştir. Ama politikacılar zamanla bu kurumları kendi çıkarlarına uymadıkları için kapatmışlardır. Tiyatro alanında büyük hareketliliğin yaşandığı bu dönem bir yandan yeni toplulukların, yeni tiyatro hareketine yönelmeleri, diğer yandan oyunları yasaklamaları bu dönemi ilginç bir hale getirmiştir. İstanbul Şehir Tiyatrosu bu dönem yerli oyunlara daha fazla ağırlık vermiştir. Bazı özel tiyatrolar ise belgesel tarzda oluşturulmuş oyunlara yer vermişlerdir. Bazı oyunların gösterimi ise bu dönem yasaklanmıştır. Bunlardan bazıları şunlardır: “Üçüncü Reich’in Sefaleti”, “Havana Duruşması” bu oyunlar sanatçıları zor durumda bırakmışlardır.

Ülkede bulunan özel tiyatroların başlangıçtan gelen dertleri halen devam etmektedir. Ödeneksizlik, binasızlık ciddi anlamda sıkıntı yaratmıştır. 12 Mart dönemi bu dönem tiyatrosunu olumsuz yönde etkilemiştir. Sahneye konulan oyunlar önce

denetimden geçmiş ve bazıları yasaklanmıştır. Bu dönem tiyatro denemesi sayılacak önemli bir olay da çağdaş Türk ulusal balesine sunulan üç modern dans gösterisidir. Bunlardan biri Güngör Dilmen'in Kurban oyunundan uyarlanmıştır. Diğer eserlerde Türk balesine önemli katkılar sağlamıştır. Dönemde AST (Ankara Tiyatrosu) üç yerli bir de yabancı oyun oynamıştır. Niceliği az olan dönem tiyatrosu nitelik yönünden güçlüdür. Bu tiyatro topluluğunun ilk oyunu geleneksel tiyatromuzun öğelerinden yararlanılarak bir senteze gitmeyi denemişlerdir. "Hamdi" ne yazık ki yoğun bir çalışma ürünü olmasına rağmen iyi bir sonuç elde edilememiştir. Ankara'nın başka bir özel topluluğu olan Ankara Birlik'te geleneksel meddahlığı geliştirmeye çalışmıştır. Erol Toy'un "Meddah"adlı oyunu tek oyuncuyla anlık değişmelere rağmen başarıyı yakalamıştır.

İstanbul'da geleneksel tiyatromuzun özellikleri ile oyun çıkararak bir toplulukta Ulvi Uraz'dır. Haldun Taner tarzı ile yazan Uraz "Püsküllü Moruk" ile Haldun Taner çizgisini sürdürmeye çalışmışsa da başarılı olamamıştır. 1960'lı yıllarda başlayan çağdaşlaşma hareketi bu dönem biraz daha hız kazanmıştır. 1973 tiyatro için pek güzel bir dönemi teşkil etmez bu dönemde İstanbul'da birçok özel tiyatro kapanmıştır. Çağdaş Türk tiyatrosunun kurucusu olan Muhsin Ertuğrul bu dönem bir kenara itilmiştir. Özel tiyatrolar işinin gereğini yerine pek getirmemişlerdir. Tiyatro bu dönem bunalıma girmiştir. Sorunlarını şu şekilde sıralayabiliriz: *"Cumhuriyet'in kuruluşuyla gerçekleştirilen ve tiyatro alanında atılan olumlu ve başarılı adımlar o günkü durumyla bırakılmış ve daha ileriye doğru yön verecek bir sanat politikası izlenmiştir. Cumhuriyetin ellinci yılına girerken, Türkiye'nin kültür politikasını, disiplinini ve ileriye olması gereken atılımını paylaşacak ve bunu yürütecek bir Kültür Bakanlığı kuruluşundan kısa bir süre sonra dağılmıştır. O dönemdeki partilerin iç tüzüklerinde yeterli ve doyurucu bir sanat bölümü yoktur. Bu hala ekonomik kalkınmanın kültür kalkınmasına sıkı sıkıya bağlı olduğu gerçeğini anlamamaktan kaynaklanmaktadır. Devlet ödeneği ile kurulmuş olan bir tiyatromuz oluşu ne kadar sevindirici ise bu tiyatroların altmışlı yılların başlarından bu yana gerekli atılımı yapmamış olması da o kadar üzücüdür. Tiyatroya oyuncu sağlayan kaynak başka deyişle Ankara Devlet Konservatuvarı eski dinamizmini yitirmiş ve eğitim düzeyi düşmüştür."*²⁵

²⁵ Metin And, age., s. 349

Tiyatrolar bu dönem estetik açıdan yetersizdir. Tiyatro yoğun ve sıkı bir eğitimi gerektirmektedir. Fakat bu dönem her genç tiyatroya yönelmiş, bu nedenle niteliksiz oyuncu kitlesi oluşmuştur. İstanbul ve Ankara’da çok sayıda oyun sahneye konulmuştur. Bu oyunların hemen hemen yarıya yakını yerli yazarlar tarafından yazılmıştır. Tiyatro çok yönlü bir bunalım içerisinde. Çelişkiler daha da artmıştır. Türk seyircisi oyunundan daha fazla gelişmiştir. Yöneticiler ve sanatçılar arasında bir bağ kurulamamıştır.

Türk tiyatrosu ile yabancı ülkelerdeki tiyatroyu birbirinden ayırmak gerekir. Çünkü bu tiyatroların gelişimleri birbirlerinden farklıdır. Bir süre tiyatromuz Batı taklidinde bulunmuş daha sonra kendi çizgisini oluşturmaya çalışmıştır. Fakat sosyo-ekonomik nedenler teknik sorunlar oluşturmuştur. Bu da Türk tiyatrosunu bunalıma sokmuştur. Batı tiyatrosunda var olan gerileme dönemi ise çağı yakalayabilme çabası sonucu gelişen teknolojinin eski değer yargılarını değiştirmesi toplumun düzenini yozlaştırması sonucu olmuştur. Yabancı ülkelerde tiyatronun seyirci için anlamı gelişme hızı içinde kaybolmuş ve geçerliliğini yitirmiştir. Bu dönem dış ülkelerde olduğu gibi ülkemizde de tiyatrodaki sıkıntıya da yansımıştır. Oyun sayısı giderek azalmıştır. İstanbul ve Ankara’da (ki bunlar tiyatronun merkezi sayılır) sahneye konulan oyunlar bir parmağın sayısını geçmeyecek kadardır. İstanbul’da bulunan otuz iki özel tiyatrodan bazılarının çeşitli nedenlerden dolayı dağıldığı bilinmektedir. Muhsin Ertuğrul’un şehir tiyatrolarının başına geçirilmesi dönem içerisinde önemli bir olaydır. Sanatçı uzun bir dönemden sonra tekrar şehir tiyatrolarının başına getirilmiş ve her zaman olduğu gibi “Halk için tiyatro” anlayışı doğrultusunda davranmıştır. Çocuk tiyatrolarına daha fazla önem verip yarının oyuncularını yetiştireceğini vurgulamıştır. Birçok tiyatro açan Muhsin Ertuğrul çeşitli yerlerde de sahne kurmuştur. Bu sahnelerde çocuk eğitime ağırlık vermiştir.²⁶

Bu dönem tiyatro sanatçıları yalnızca ulusal değil evrensel nitelikte de oyunlar oluşturarak bu oyunları yurt dışında sergileme şansı bulmuşlardır. Avrupa seyircisinin beğenisini kazanan ‘Özgürlük Tiyatrosu’ bugün Avrupa’nın en önde gelen tiyatro topluluklarından. Dünyanın hemen hemen her yerinde tiyatro sahneleri kurulmuştur. Bu gerek ülkemiz sanatı açısından gerekse dünya sanatı açısından çok önemlidir. Türk

²⁶ Metin And, age., s. 351

sanatçıların oluşturduğu bazı oyunlar yurt dışında sahneye konulmaya başlanmıştır. Bunlardan birisi “Keşanlı Ali Destanı”dır. Oyun Çekoslavakya’da Bruno Devlet Tiyatrosunda oynanmıştır. Türk sanatçıları tarafından sahneye konulan bu oyun büyük yankı uyandırmıştır. Yaşar Kemal’in “Orta Direk” adlı eseri de yurt dışında oynanmıştır. Helsinki Devlet Tiyatrosu tarafından sahneye çıkarılan oyun büyük ilgi toplamıştır. Bunların dışında Türk yazarlarının yazdıkları tiyatro oyunları başta Almanya olmak üzere birçok ülkede oynanmıştır. Hatta Almanya’da nüfusunun azımsanamayacak bir bölümünün Türk olması nedeniyle tiyatro toplulukları kurulmuştur. 1974/1975 tiyatro için biraz daha sıkıntılı bir dönemdir. Tiyatroda var olan canlılığın yerini huzursuzluk ve sıkıntı almıştır. Fakat tiyatro bu huzursuzluğun içerisinde kendine yeni bir gelişme alanı bulmuştur. Toplumun gelişimine katkı sağlamaya başlayan tiyatro gelişim sürecinde bir araç olmuştur. Yazılan oyunlar daha etkin bir süreç başlatmıştır. Bu dönem bazı oyunlar yasaklanmıştır. Bunların başında “Vatandaş Topluluğu” gelir. Yasaklamalar tiyatroyu geriletmeye yetmemiştir. Tiyatro için önemli olan etkinlikler sürmeye devam etmiştir. Tiyatro kongreleri düzenlenmeye başlanmıştır. Çeşitli sorunların yaşandığı dönem tiyatroyu gelişme yönünden etkilemediği gibi geleceğe yönelik bir hareketlilik yaşatmıştır. Oyunlar ve tiyatro alanında yapılan çalışmalar tiyatroyu önemli bir yere getirmiştir.

1976’da Şehir Tiyatrosu genel sanat yönetmeni Muhsin Ertuğrul’un yerine Hayati Asilyazıcı atanmıştır. Bir süre bu yönetimde düzenli bir hale gelen tiyatro çalışmaları başarılı olmuştur. Genç bir kadroyla çalışmanın verimi dikkatlere sunulmuştur. Ödenekli tiyatro seyircilerinde görülen artış da gözden kaçmamaktadır. Devlet Operasında Türk sanatçılarının yapıtları sergilenmiştir. Bazı tiyatrolar suya sabuna dokunmazken bazıları da kendi çizgilerinden ödün vermeden ilerlemişlerdir. Kimseyi eleştirmeden oluşturulan oyunlar eğlendirici olmayan nitelik açısından zayıf kalmışlardır. Diğer tarftan kendi çizgisi doğrultusunda eser yazan tiyatro gruplarının oyunlarında salon dolup taşmıştır. 1979’da Muhsin Ertuğrul’un ölümü tiyatronun iyimserliğini yok etmiştir. Yasaklar yeniden başlamış, ödeneksiz tiyatrolar öüm-kalım savaşı içine sürüklenmişlerdir. Oyuncudan seyirciye kadar birçok sorunla karşı karşıya kalmışlardır. Bu dönem oyunlarının birçoğunda basitlik görülmeye başlanmıştır. Belden aşağı küfürler, basit derlemeler dönemin tiyatroculuğunu düşüşe geçirmiştir. 1980-1981 dönemini de bu dönemin bir uzantısı olarak görebiliriz. Kalitesiz oyuncu

kitlesi oluşmuş bu yüzden de ucuz eserler vücuda getirilmiştir. Bu dönemler tiyatrodaki nitelikli eserler sık görülmediği gibi kendini yenileyen bir sanat çalışması da olmamıştır. Medya da üzerine düşen görevi yapmamış, gereksiz ve suçlamacı olarak dönem tiyatrosunu eleştirmiştir. Tiyatro açısından 1982 yılının en önemli olayı özel tiyatrolara devletin destek vermesidir.²⁷

1970 yılından sonra oyun yazarlığında da bir azalma görülür bunun sebebi olarak siyasi, sosyal, ekonomik yetersizliği ve karışıklığı sayabiliriz. Çünkü tiyatro özgür ortam bulunduğu zaman gelişebilecek bir türdür. Bazı tiyatro yazarları ise oyun yazmayı bırakıp tiyatro ve öykü yazmaya başlamışlardır. Bazı özel tiyatroların dışında oyun yazarlarının giderleri karşılanamamış, yazılarına yasaklamalar gelmiş, kitaplar çok seyrek basılmış ve başarıları göz ardı edilmiştir. Bu dönem yazılan oyunların birçoğu toplumsal içeriklidir. Toplumsal olayları eleştiren oyunlar eski yazarlarda da yeni yazarlarda da birinci temadır. Bu konudan sonra ise toplum birey ilişkilerini evrensel boyutta işleyen oyunlar gelir. Tarihsel oyunlara ilgi eski kuşak yazarlarında daha fazla görülmektedir. Tarihi oyunların başında Orhan Asena'nın "Şili'de Av" adlı oyunu gelir. Oyun Şili cumhurbaşkanı Allende'nin dış emperyalist güçler ve tarafından devrilmesini ele alarak güncel bir konuya değinmiştir. Nesnel bir oyun olmasına rağmen çatışma yaratmıştır. Turan Oflazoğlu'nun (daha önce de bahsettiğimiz eseri) "Genç Osman" Osmanlı tarihinin değişimini sağlayan önemli olayları işlemiştir. Tarihi işleyen oyunlara şunları da örnek verebiliriz: "Kösem Sutan", "Cem Sultan", "Hep Vatan İçin" bu eserler ortak konuları işlemişlerdir.

1970 de yazılmış ve evrensel nitelikte olan oyunlar mevcuttur. Bu oyunlarda insanlığın ortak dertleri, çabaları, korkular, üzüntüleri, bireysel sorunlar ele alınmıştır. Yıldırım Keskin'in "Cellât" adlı oyunu kişiler arasındaki görecelik kavramını işlemiştir. Toplumdaki aile kavramına da bu dönem yazarları değinmişlerdir. Aile, kişinin mutlu olmasını sağlayan bir kurumdan ziyade kişinin kendisinden ödün vermesi sonucu oluşan bir kurum olarak karşımıza çıkar. Çünkü birey mutlu olmak adına sürekli istemediği davranışları sergiler. Psikolojik eğilimleri ele alan tutkularla yeteneklerin, düşlerle gerçeklerin savaş alanını gösteren oyunlar yazılmıştır. Bireyin korkuları, kaygıları, hayalleri evrensel boyutta ele alınmıştır. Güngör Dilmen "Bağdat Hatun" adlı oyununda yasaları çıkarları doğrultusunda uygulayan, bunu yaparken kendisine sınırsız özgürlük

²⁷ Metin And, age., s. 357

tanıyan yöneticileri eleştirmiştir. Bu yöneticiler halkı olabildiğince fazla ezmişlerdir. Evrensel konuları işleyen bir diğer yazar da Melih Cevdet Anday'dır. Yazar "Yarım Başka Koruda" adlı eseri şiirsel bir tarzda yazılmış yaşamın ta kendisini anlatan bir oyundur.

Köy hayatını anlatan oyunlar çok çeşitlilik göstermektedir. Gelenek ve görenekleri halk bilimsel açıdan anlatmaya çalışmışlardır. Yeni yazarlar köy seyirlik oyunlarını daha fazla işlemişlerdir. Recep Bilginer'in "Sarı Naciye" adlı eserinde törelerin gelişmeyi nasıl engellediği anlatılmıştır. Vasfi Uçkan "Acılı Toprak" adlı oyunun da yine törelerden bahsetmiştir. Bu dönem töreyi işleyen bir diğer yazar ise Turgut Özakman'dır. "Töre" Özakman'ın kan davalarını ele aldığı bir oyunudur. Yaşar Kemal "Ağrı Dağı Efsanesi" adlı oyununda güzelleme, koçaklama, ağıt, masal, destan türlerinin karışımı olan bir aşk hikâyesini ele almıştır. Masalımsı bir havada gelişen bu aşk hikâyesi toplumsal bakımdan bir köy oyunundan çok, kırsal bölgede geçen evrensel bir oyun olarak ele alınır. Aslında bir tiyatro olan oyun 1974 yılında tiyatro döneminin ilk oyunları arasına girmiştir. Bölgesel konuların evrensel boyutta ele alındığı bir dönem olarak bilinen 1970 ve sonrası tiyatro açısından çok da verimli değildir. Toplumsal içeriğin fazlaca görüldüğü oyunlarda özellikle işçi sorunları işlenmiştir. Bunun sebebi sanayileşmenin yaşanması sonucunda kırsal kesimden göç, bununla birlikte artan işsizlik, sendikalaşma gibi konular tiyatroya girmiştir. Tarım işçilerinin içinde buldukları durum da bu konulardan sayılabilir. Dönemin yazarları sorunlara politik bir bakış açısıyla eğilmişler, insan hakları, gelirler, toprak reformu, işçi reformu, töreler, köyden göç eden köylünün kentte karşılaştığı zorluklar, köylünün ruhsal durumu, toplumsal bunalımlar gibi konuları işlemişlerdir. Bazı yazarlar ise birey-toplum ilişkisini ele almışlardır. Özellikle Adalet Ağaoğlu 1970'li yılların başında yazdığı oyunlarda birey-toplum ilişkisini, bireyin toplumdaki kopmuşluğunu, düzenin bozulmasıyla gelen sorunları evrensel boyutta ele alır. "Sınırlar" oyununda insan ilişkileri ele alınır. Toplumsal meselelere eleştirel bir yaklaşım getiren Ağaoğlu, olmasını istediği ile olan arasında çelişki bulur. Toplumda var olan kopukluğu vurgulamaktadır. Toplumsal sorunları biraz daha farklı ele alan diğer bir yazarımız da Necati Cumalı'dır. Yazar, "Ahmetlerim" adlı oyununda toplumun insan tiplmesi üzerinde durur. Oyunun başkahramanı kadın, günlük hayatta karşımıza sıkça çıkan tiplerin temsilcisidir. Erkeğinin sözünü dinleyen, erkeğinin dediğinden şaşmayan,

erkeğinin her zaman yanında olan bir tiplemedir. 1978-1979 tarihsel oyunların toplumsal mantıkla yazıldığı dönemdir. Orhan Asena, Orhan Kemal tarihsel konuları toplumsal içerikle birleştirerek anlatan yazarlardandır.

Dönemin yazarlarınca işlenen konulardan bir başkası da aile ilişkileridir. Aile içerisinde geçen bazen ailenin dışına çıkan bireysel ilişkileri, bireysel ilişkilerin baskıladığı toplum koşullarını işlemişlerdir. Aynı çatı altında yaşayan üç kuşağın aileye yansıyan sorunlarını işleyen Nazım Kurşunlu, oyunda eski kuşağın geçmişe takılıp kalmasını, orta kuşağın ise ne geçmişe ne de yaşadıklarına uyum gösteremeyişini anlatır. Bu aile çerçevesi içerisinde toplumsal sorunlar da aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde güldürü niteliğinde yazılmış eserlerin bir kısmında da taşlama görülmektedir. Bu oyun yazarlarının başında Aziz Nesin, Haldun Taner gelmektedir. Daha önce yazılmış olan öyküler sahneye uyarlanmıştır. “Hakkımızı Ver Hakkı”, “Aziz Name”, “Zübük”, “Deliler Boşandı” gibi eserleriyle Aziz Nesin, siyasal ve toplumsal düzeni eleştirmeye çalışmıştır. Bu oyunların ortak özelliği: İçinde bulunulan düzenden rahatsız olan insanlar düzenin içerisinde kaybolmuşlardır.

Yetmişli yıllardan bugüne kadar birçok sanatçı tiyatro eseri oluşturmaya çalışmıştır. Bunların içerisinde daha önceden farklı edebi türlerde tanınmış kişiler bulunduğu gibi, tiyatro yazma eylemine geç başlamış yazarlar da bulunmaktadır. Yetmişli yıllardan sonra tiyatro yazan yazarların öncekilerden farkları toplumsal ve siyasal sorunlarla daha fazla ilgilenmeleridir. Tarihsel oyunlar daha az yazılmıştır. Evrensel konular bu dönem yazarları tarafından tercih edilmiştir. Aile sorunlarını ele alan oyunlar azalmış, bununla birlikte geleneksel seyirlik oyunların etkisinde yazılmış köy ve kent ilişkisi üzerinde duran oyunlar yazılmıştır. Güldürü niteliği taşıyan ve eleştiren oyunlar gelişme göstermiştir.

Yetmişli yıllarda yazılıp, evrenselliği ön plana çıkan oyunlar arasında Zeynep Oral’ın “Adsız Oyun” uygarlığın bir sentezi olarak tanımlanabilir. Çıkarıcı güçler tarafından yok edilmek istenen, fakat zaman içerisinde toplumun bir sonraki aşamasında doğru düşünen ve doğru söyleyen kişilerin birikimleriyle çizilen bir uygarlık sentezi olan oyun içeriğinin zorlamasıyla bir düzen kazanmış ve oyuncu- seyirci kaynaşmasına elverişli hale gelmiştir. Beyazıt Gülercan’ın “Lodos” adlı eserinde feodal düzen, para babası ve küçük balıkçılarla yaşanan bir çatışma vardır. Son büyük dünya savaşı olan ikinci dünya savaşı ülkeyi ekonomik ve toplumsal açıdan zarara uğratmış,

sömürücülerin ve karaborsacıların uğrak yeri haline getirmiştir. Bu dönemde yazılmış Erdoğan Aytekin'in "Kırmızı Sokağın Suzanı" adlı eserinde geliri az olan bir ailenin içine düştüğü sıkıntı ve bu sıkıntı sonucu kendini satmaya başlayan insanların hayatları acı bir biçimde işlenmiştir. Bu dönem bazı oyunlar siyasal, toplumsal sorunların yanı sıra evrensel sorunlara da değinmişlerdir. Nezihe Aras eski kuşak ve yeni kuşak temsilcilerini bir araya getirerek bir çatışma oluşturmuştur. "Öyle Bir Nevcivan" adlı oyunda iki ayrı dünya görüşü karşı karşıya gelmiştir. Eski kuşak yeniliğe kendini açık tutmuş, fakat eskiye bağlı kalmıştır. Yeni kuşak meslek sahibi ve sürekli eğitime eğilimli biridir. Bu iki kuşağın arasındaki ilişki duygusal olduğu zaman kuşak birbirine yaklaşır. Eski kuşağı temsil eden İstanbul kültürüyle yetişmiş bir hanımefendidir.

Bu dönemde tarihsel oyunlara yönelik pek fazla değildir. Fakat birkaç yeni yazar bu alanda oyunlar meydana getirmiştir. Adnan Giz "Küçük Esmâ Sultan" adlı oyununda bir kadının özgürlüğü için (padişah kızı) başkaldırışını anlatır. Esmâ Sultan, kadının esirliğini ortadan kaldırmak için düşünen, düşündüklerini eyleme dönüştüren yiğit bir kadındır. Kadının azmini, kararlılığını anlatan bu oyun kadın için önemli bir gelişmedir. Tarihsel olması açısından dikkatleri üzerine çeken bir başka oyun da Nahit Sırrı Örik'in "Sultan Hamit Düşerken" adlı romanından uyarlanan "Düşüş" adıyla yazılan oyundur. Oyunda II. Abdülhamit'in Anayasayı uygulaması anlatılır. 31 Mart ayaklanmalarına karşı padişah bir devlet adamı vasfını kullanamayıp, İstanbul'u işgal eden Hareket Ordusu karşısında yenilmesi anlatılmıştır. Son yılların yeni aydınlarının konuları en çok toplumsal ağırlıktadır. Toplumsal konuların fazla olduğu oyunlarda genellikle sistem içerisindeki bozukluk anlatılır. Erol Toy "Pir Sultan Abdal" adlı eserinde düzenden yakınmıştır. Oyunda toplumun içinde yetişen bir gencin sistemin içerisine girdiği zaman kaybettiği değerlerin eleştirisi yapılmıştır. Yazar "Parti Pehlivan" da da toplumsal düzenden bahseder. Yine aynı yazar'ın "İpteki" adlı oyunu işgal altındaki İstanbul'da geçen olayları anlatır. Vahdettin ve Türkiye'yi kurtarmaya çalışan Mustafa Kemal'in mücadelelerini işler. Bu oyun toplumsal sorunlar açısından inceleneceği gibi, eski-yeni kuşak çatışması kapsamında da incelenebilir. Oyunda eski'nin temsilcisi Vahdettindir. Yeninin temsilcisi ise çağdaş bir düzeni oturtmaya çalışan Mustafa Kemal Atatürk'tür. Gecekondu yaşamından bozuk düzene, işçinin, emekçinin hayatını ele alan birçok oyun yazılmıştır. Kemal Tahir'in "Yorgun Savaşçı" adlı romanını aynı adla sahneye uyarlanmıştır. Oyun üç bölümden oluşmuştur. Birçok cephede savaşmış bir kişinin

karakterini ve çevresini anlatır. Bunu bir bağımsızlık savaşı olarak da değerlendirebiliriz.

Anadolu'nun değişik yerlerindeki ağa-köylü çatışmasını ele alan bir oyun da Erkan Yücel'in "Deprem ve Zulüm" dür. Eserde ağanın köylü üzerindeki varlığı sosyo-ekonomik açıdan irdelenmiştir. Toplumsal konulu oyunların artış göstermesi toplumun genel yapı taşı olan aile'nin işlenmesine de sebep olmuştur. Fakat aile teması diğer dönemlere göre bu dönemde az işlenmiştir. Ülker Köksal "Sacide" adlı oyununda dar bir çevrede yetişmiş ve evde kalmış bir kızın kendi kurtuluşunu önüne çıkan ilk erkekle evlenmekte bulmasını işlemiştir. Hemen hemen aynı konuyu işleyen "Besleme" oyununda da yazar ev işi yapmak için bir eşya gibi alınıp satılan beslemenin hayatı anlatılır. Evde bir eşya gibi itilip kakılan besleme, evlendikten sonra da kocasından aynı muameleyi görmüştür. Besleme konusu bu dönem oyunlarında karşımıza sıkça çıkar. Bu, bir birey dramıdır. Aile kavramı içerisinde ele alınan diğer konular ise işsizlik, eğitimsizlik, cinsel ilişkiler, gençliğin sıkıntıları ve ailenin bu sorunlar üzerindeki etkisidir.

Mizah açısından neredeyse dünyanın en zengin ülkesi olan Türkiye yetmişli yılların sonuna doğru bu alandaki başarısını biraz daha geliştirmiştir. Oyunlar yalnızca güldürmek amaçlı yazılmamıştır. Metin Bilgin'in "Dalgınlar" adlı eseri bir taşlamadır. Dönemin en ilginç taşlaması Uğur Mumcu'dan gelmiştir. "Sakıncalı Piyade" adlı oyununda Mumcu, bir siyasal ortamı ve bu siyasal ortam içerisinde bulunan kişileri eleştirir. Oyun, biçimsel açıdan bütünlük oluşturduğu için başarılıdır. Bu dönem taşlama türünde adını duyuran bir başka yazar da Ferhan Şensoy'dur. Yazarın "Dur Konuşma, Sus Söyleme" adlı oyunu yasaları eleştiren bir oyundur.

İnceleyeceğimiz oyunlarda kişisel çatışmaların yanı sıra var olan bütün çatışmalara değineceğiz. Bu incelemeyi yaparken yazarların hayatlarına ve etkilendikleri koşullara değindik, çünkü bir oyunu inceleyebilmek için oyunu yazan yazarın hayatını, etkilendiği edebi akımları ve yaşadığı dönemleri iyi bilmek gerekir.

II. BÖLÜM

3. NAZIM HİKMET RAN "BİR ÖLÜ EVİ"

3.1. HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

Nazım Hikmet 20 Kasım 1901 yılında Selanik'te dünyaya geldi. 1919 yılında Bahriye Mektebini bitirdi. Hamidiye Kruvazörüne stajyer bahriye subayı olarak atandı.

Ocak 1921'de Milli mücadeleye katılmak amacıyla Anadolu'ya geçti. Bolu'da öğretmenlik yaptı. 1921 yılında Batum üzerinden Moskova'ya gitti. Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesinde (KUTV) okudu. 1924 yılında Türkiye'ye döndü. Bir yıl aradan sonra yeniden Moskovaya gitti. 1928 yılına kadar Moskova'da kaldı. 1928 yılında yurda döndüğünde bir süre tutuklu kaldı. Şiirlerinden dolayı açılan pek çok davadan beraat etti. 1934'den 1938 yılına kadar 'gizli örgüt kurmak' suçundan tutuklandı. Daha sonra 'orduyu ve donanmayı isyana teşvik' suçlarından 28 yıl 4 ay hapis cezasına çarptırıldı. Genel af yasasından yararlanıp 15 Temmuz'da serbest bırakıldı. 1951'de İstanbul'dan ayrılıp Tiyatroya üzerinden Moskovaya gitti. 25 Temmuz 1951 yılında Bakanlar Kurulu kararı ile Türk vatandaşlığından çıkartıldı. Ölümüne kadar Moskova'da yaşadı. Burada yaşarken yurt dışına seyahatlerde bulundu. Pek çok ülkeye seyahatler yapan Nazım Hikmet seyahatlerinde birçok konferanslar verdi, şiirler okuyup, açıklamalarda bulunmuştur. 3 Haziran 1963 yılında Moskova'da Novodeviçiy mezarlığına gömüldü. Nâzım Hikmet, hece vezniyle yazdığı ilk şiirlerini Yeni Mecmua, İnci, Ümit ve Celal Sahir (Erozan)'ın çıkardığı Birinci Kitap, İkinci Kitap vb. dergilerinde yayımlamıştır. "Bir Dakika" adlı şiiriyle Alemdar gazetesinin açtığı yarışmada birincilik kazanmıştır (1920). Daha sonra Aydınlık, Resimli Ay, Hareket, Resimli Her şey, Her Ay gibi dergilerde yazan Nâzım Hikmet cezaevine girdikten sonra yıllarca yayın yapamamıştır. Ancak, 1940'lı yıllarda, Yeni Edebiyat, Ses, Gün, Yürüyüş, Yığın, Baştan, Barış gibi toplumcu dergilerde İbrahim Sabri, Mazhar Lütfi takma adlarıyla ya da imzasız olarak bazı şiirleri çıkmıştır. Kuvâyı Milliye Destanı İzmir'de Havadis gazetesinde tefrika edilmiştir (1949). Destanı Yön dergisi yayımlayarak (1965) Nâzım Hikmet'i yeniden yazmıştır. Nâzım Hikmet, hece vezniyle yazdığı ilk şiirlerini Yeni Mecmua, İnci, Ümit ve Celal Sahir (Erozan)'ın çıkardığı Birinci Kitap, İkinci Kitap vb. dergilerinde yayımlamıştır. "Bir Dakika" adlı şiiriyle Alemdar gazetesinin açtığı yarışmada birincilik kazanmıştır (1920). Daha sonra Aydınlık, Resimli Ay, Hareket, Resimli Her şey, Her Ay gibi dergilerde yazan Nâzım Hikmet cezaevine girdikten sonra yıllarca yayın yapamamıştır. Ancak, 1940'lı yıllarda, Yeni Edebiyat, Ses, Gün, Yürüyüş, Yığın, Baştan, Barış gibi toplumcu dergilerde İbrahim Sabri, Mazhar Lütfi takma adlarıyla ya da imzasız olarak bazı şiirleri çıkmıştır. Kuvâyı Milliye Destanı İzmir'de yayınlanmıştır.

3.2. ŞAHİS KADROSU

Veli Efendi
Kambur
Firuz
Ağabey
Meraklı Yolcu
Melih
Kamburun Anası
Kız
Dadı
Doktor
Zerzavatçı
Baş Örtülü Kadın
Ağabeyin Anası
Hizmetçi Kızı
Veli Efendinin Oğlu
Birinci Melonlu
İkinci Melonlu
Birinci İhtiyar
İkinci İhtiyar
Banka Müdürü
Birinci Hoca
Bekçi
Asım Hoca
24.Komiser

3.3. ZAMAN

Zaman olarak belli bir zaman dilimi belirtemeyiz çünkü oyunda zamanın hangi yıllar arasında olduğu belirtilmemiştir. Eserde ki olaylar Beyefendinin ölümünden, gömülmesine kadar olan 2–3 günlük zaman zarfında gerçekleşmiştir.

3.4. MEKÂN

Mekân olarak eserin İstanbul'da geçtiğini söyleyebiliriz. Çünkü eserde ismi geçen semt isimlerinden, cami isimlerinden eserin mekânı olarak İstanbul'u

gösterebiliriz. Olayın meydana geldiği yer ise; Beyin evinde vuku bulmaktadır. Beyin ölümüyle ev ahalisinin trajik komik olaylarının burada geçtiğini görürüz.

3.5. ÖZET

Eser üç perdeden oluşmaktadır. Birinci perde VII bölümden, ikinci perde III bölümden, üçüncü perde ise VI bölümden oluşmaktadır.

Birinci perde Kamburun eve gelmesi ve hizmetçiyi tacizi ile başlar. Daha sonra Kambur annesinin feryatlarını duyarak yanına gidip neden bağırdığını sorar annesi ise ağlamaklı bir şekilde eşini yani Kambura babasını kaybettiğini söyler. Kambur bu olaya üzüdür. Kambur eve aceleyle birden girdiğinden kapı açık kalmıştır. Kapının açık kalmasından içeriye oradan geçen Zerzevatçı eve girip bir şeyin lazım olup olmadığını sormasıyla devam eder. Ortalık bir an karışır.

Daha sonra Kamburun üvey kardeşi Ağabey eve gelir. Ağabey, Meraklı yolcuya evde ne işinin olduğunu sorar ve Onunla tartışırlar. Ağabey, Meraklı yolcuyu tartışma neticesinde evden kovar. Beyin ölümünün duyulmasıyla beraber evdekiler yas havasına girmiş gibi görünürler. Ancak bir çok kişi Beyefendinin ölümünü değil O'nun bıraktığı mirasını konuşmaktadır. Konu komşu toplanıp eve gelir Kamburun anası olanlara dayanamaz fenalık geçirir.

Sonra Veli Bey gelip cenaze ile ilgilenmeğe başlar Veli Bey cenaze ile uğraşarak her gittiği cenazeden de paralar kazanmaktadır. Sonra eve Kız gelir. Kız gittiği Partiden ancak sabah vakti gelebilmiştir. Kız Firuz ile nişanlanmıştır. Tüm gece eğlenmişlerdir. Firuzla beraber sarhoş olmuşlardır. Ağabey Firuzla olanları anlatır. Ona babalarının ölümüne nişanlısına anlatma görevini verir. Firuz Kızın odasına çıkıp olanları anlatır. Kız olan bu durum karşısında çok üzüdür.

Sonra Veli Efendi Kamburun anasının yanına gelerek Beyin parmağındaki yüzüğün çıkarılmasının yoksa biraz daha kalırsa parmağın şişeceğini ve yüzüğün mezara gideceğini söyler. Kambur anasıyla beraber cenazenin odasına girip yüzüğü çıkarmaya çalışırlarken, Ağabey gelir, ortalık karışır. Kızın babasının ölümünü yeni duyması sebebiyle ağlayarak odaya girmesiyle birinci perde sonlanır.

İkinci perde ise iki gencin cenazeye ilgili konuşuyormuş gibi görünmelerine rağmen cenazenin neden geç kaldırıldığını ile ilgili eleştirileri ile başlar. Kambur ve arkadaşları da cenaze ile ilgili konuşurlar. İhtiyarlar ise eski günleri yad ederler. Sonra Ağabey ile Veli Efendi cenazenin tabut örtüsü için konuşurlar. İçeriye Meraklı yolcu

girip Ağabeyden dün çıkardığı tatsızlıktan dolayı özür dilemesiyle devam eder. Sonra merhumun birinci karısı yani Ağabeyin annesi gelir. Daha sonra ise Banka müdürü eve gelir. Bu arada Kız ile Firuz arasında bazı konuşmalar geçmektedir. Kız babasının fotoğrafını Batı adetlerine göre siyah tülle kapatır ki bunu Hizmetçi görünce şaşırır resmin üstünde ki tülü çekeyim derken fotoğrafı düşürür çerçeve kırılır. Kız elini çamlarla yanlışlıkla keser bu arada Veli Efendi cenaze örtüsünü tedarik ederek Asım hocayı cenaze evine getirir. Zerzavatçı Asım hocaya bir takım sorular sorar Asım hoca bu sorulara cevap verir. Veli Bey ise elinde şapkalarla odaya girer şapkaları tabuta takarak bunun Bey efendinin vasiyeti olduğunu söyler Asım hoca sorusunun cevabını Veli Efendiden alır. İkinci perde böylece son bulur.

Üçüncü perde ise Firuzun kuzeni Melihle Kamburun odasına girmesiyle başlar. Firuz odadan çıkar. Melihle Kamburu baş başa bırakır. Melihle Kambur odada kalırlar. Melih aşırı derecede sarhoştur. O kadar bilmiş ve boş boş konuşur ki Kambur Melihle odadan çıkmasını söyler.

Ancak Melih odada sızıp kalır. Kamburun annesi odaya gelir. Bu durumun nasıl böyle olduğunu sorar Kambur anasına her şeyi anlatır. Bu zaman zarfı içerisinde salonda ise Müdürle Ağabey konuşurlar Müdür, Ağabeye babasının ölmeden önce tüm parasını bankadan çektiğini ve hiçbir bankaya da yatırımda bulunmadığını anlatır.

Kamburun anası ve Kambur da bunları duyarak şaşırırlar. Herkes birbirinden şüphelenmeğe başlar. Ağabey ve Kamburun anası evi didik didik ederler ancak bir şey bulamazlar. Bunun üzerine Ağabey Komiseri çağırır. Komiser gelir. Bankadan alınmış olan altınları aramaya başlarlar ancak bir şey bulunamaz sinirler gerilir. Kamburun anası ve Ağabey tartışır tartışmaya Kamburda katılır ve tartışma gittikçe büyür.

Herkes birbirine hakarete bulunmaya başlar. Kambur Ağabeye laf atar. Ağabey sinirlenip Kambura gelip vurarak Kamburu bayıltır. Komiser ve Veli Efendi ise bu anda ellerinde küp ile bahçeden içeri girerler. İçeride olup bitenleri görünce şaşırıp kalırlar ve üçüncü perde son bulur.

3.6. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR

Eserde genellikle eski yeni çatışmasına sahne olacak şahıs kadrosuna baktığımızda Firuz, Nişanlısı, Kambur yeni nesildir. Bunlar genellikle Batının yaşam tarzını örnek almış şahıslardır. Yaşamlarını Batıya göre düzenleyip Türk adet ve törelerinden uzaklaşmış şahıslar olarak görülürler. Beyefendinin Kızı Batı'da

okuduğundan dolayı Batının adetlerini iyi bilmektedir ki bunu da yaşamına yansıtmaktadır.

Babası ölünce babasının fotoğrafının üstüne siyah tül atması burada Batının adetlerinin esere yansıdığını görebiliriz. Firuzla beraber konuşurken Fransızca kelimeleri kullandıkları görülür ki bunlar Batının esiri olduğunu gösterir. Kambur ise züppe bir tiptir. Oyun başlarken hizmetçi kıza yaptığı tacizlerle Hizmetçiyi tedirgin eder. Kaçmasına sebep olur. Oysa Türklerde yaşam tarzına baktığımızda böyle edepsizliklerin asla hayat yaşamlarında olmadığını görebiliriz. Türklerin yaşam tarzları âdete İslamiyet’le özdeşleşmiştir. Ancak eserde bunları görememekteyiz. Toplumun aşırı derecede gevşediğini milli ve dini özelliklerini kaybettiğini görmekteyiz. Kültürel anlamda bir bunalımın olduğunu Kambur’da açıkça görülmektedir. Ağabeyin anası ise devamlı zikirle uğraşan bir kadındır ki Onu eski taraftarı olarak görebiliriz. O tam anlamı ile gelenekleri ve İslami adetleri savunan bir insandır.

4.“YUSUF İLE MENOFİS”

4.1. ŞAHIS KADROSU

Yusuf

Menofis

Birinci mahpus

İkinci mahpus

Üçüncü mahpus

Dördüncü mahpus

Birinci muhafız

Birinci kadın

İkinci kadın

Zindan müdürü

Baş saki

Baş ekmekçi

Zeliha

Cariye

Erkek

Firavun

Birinci kâhin

Birinci kâtip
İkinci kâhin
İkinci kâtip
Zenci köle
Haham
Asyalı ölü
Afrikalı ölü
Avrupalı ölü
Amerikalı ölü
Birinci murahhas
İkinci murahhas
Üçüncü murahhas
Dördüncü murahhas
Subay
Kâhya
Yahuda
Benjamin
Muhafız
İhtiyar adam

4.2. BAŞLICA KARAKTERLER

4.2.1. Yusuf: Ana karakterdir. Eserdeki olay örgüsünün etrafında döndüğü şahsiyettir. Kur'an-ı Kerim'de adı geçer. Kişilik olarak bencil bir insandır. Etrafındaki insanlarla uğraşmaktan hoşlanır. Çok yakışıklıdır. Kadınlar etrafında pervane olmaktadır. Allah'ın kendisine bağışladığı yetenekle rüyaları başarıyla tabir edebilmektedir. Kardeşleri tarafından suya atılmış fakat eserin sonuna doğru tekrar babasına ve kardeşlerine kavuşur.

4.2.2. Menofis: Eserde Yusuf'un tam tersidir. Fedakâr, eşitlikçi, halkçı ve devrimcidir. Firavun'un zindanında mahkûm olduğu halde gerçekleri söylemekten hiç çekinmemektedir. Oradan kaçınca halkı isyana teşvik eder. Gerçek bir halk adamıdır. Nazım Hikmet'in politik mesajları onunla okuyucuya sunulur.

4.2.3. Zeliha: Mısır'ın en zengin kadınlarından biridir. Her şeye sahiptir. Kocası, Mısır'ın eski maliye bakanı olan, ölmüş Potifar'dır. Fakat onun gözü Mısır'ın

en yakışıklı erkeği olan İbrani köle Yusuf'ta dır. Kendisine yakınlaşmak istediğinde Yusuf karşı çıkmıştır. Zeliha da bunu gururuna yediremez ve iftira atarak onu zindana gönderir. Yusuf zindandayken, Zeliha onun aşkından kafayı oynatmak üzeredir.

4.3. ZAMAN: M.Ö. 1000 yılları, Mısır

4.4. MEKÂNLAR

4.4.1. Zindan: tiyatro eserinin ilk izleyiciyle bulunduğu sahnedir. Burada mahkûmların Yusuf ile olan iletişimi gözler önüne sunulur. Yusuf ağacın altında dinlenirken Menofis ve diğer mahkûmların verdiği mesajlar önemlidir.

4.4.2. Zeliha'nın odası: Zeliha'nın kendisiyle konuşup sürekli fikirleriyle çeliştiği yerdir. Burada Yusuf'a olan aşkının gerçek olup olmadığını bir türlü anlayamamaktadır. Bir yandan kibirli bir şekilde Yusuf'tan İbrani bir köle olarak bahseder, bir yandan da "sevgili" olarak bahseder. Zeliha burada ruhsal çöküntü halindedir.

4.4.3. Firavun'un taht odası: Firavun burada rüyasını Yusuf'a tabir ettirir. Bu hizmetinden dolayı Yusuf Mısır'ın en güçlü adamı olur.

4.4.4. Zeliha'nın saray damı: Zeliha burada Yusuf'u karşılamaya hazırlanır. O anki ruh hali sanki bir deliyi andırır. Yusuf gelir, fakat ona olan aşkını bir türlü itiraf edememektedir. Daha önceki reddedilmenin şokunu atlatamamıştır.

4.4.5. Meçhul ortam: Burada bir hahamın, sırtına duvara dayanmış dört kıtadan dört ölüye vaaz vermesi ürperti dolu bir mesaj olarak izleyiciye döner. Ölülerin hepsi açlıktan ölmüştür. Dünya nimetleri yıldızlardan bile çoktur o zaman ama onlar açlıktan ölmüştür. Nazım sosyalist mesaj vermeyi denemiştir.

4.4.6. Yusuf'un daire avlusu: Yusuf burada murahhaslar (halk temsilcileri)'i huzuruna kabul etmiştir. Baş gösteren kıtlıkla Yusuf baş edememiş kendi halkını sömürmeye çalışmaktadır. Yusuf kıtlığın olacağını önceden bilmiş fakat halktan gizlemiştir. Menofis burada da Yusuf'un karşısına çıkar ve halkı adalet için Yusuf'a karşı kışkırtır.

4.5. ÖZET

Yusuf zindandadır. Çok zeki ve işbirlikçi bir karaktere sahip olmasından dolayı kısa sürede orada da yükselir. Diğer mahkûmlara baş olur. Burada diğer mahkûmlarla sürekli sürtüşür. Çok yakışıklı olduğundan kadınlar onu burada sürekli ziyaret eder.

Allah'ın verdiği bir yetenekle rüya tabir edebilmektedir. Yusuf burada iki mahkûmun rüyasını tabir eder ve doğru çıkarır. Bu mahkûmlardan birine Firavun'a kendisinden bahsetmesini söyler. Fakat mahkûm bunu unuttur. Çok yıllar sonra Firavun bir rüya görür fakat bu rüyayı hiçbir kâhin yorumlayamaz. Daha önce Yusuf'un rüyasını yorumladığı şahıs Firavun'a Yusuf'u tavsiye eder. Yusuf zindandan çıkarılır ve Firavun'un huzuruna getirilir. Yorumu Yusuf başarıyla yapar. Firavun onu ödüllendirmek için Mısır'ın en büyük ikinci adamı yapar.

Yusuf böylelikle yüksek bir mevkiye gelince kendisine iftira atarak zindana düşüren Zeliha'yı görmeye gider. Fakat beklediği karşılığı bulamaz. Menofis burada da Yusuf'un karşısına çıkar. Kendisini bencil ve adil olmamakla suçlar. Menofis Zeliha'dan, kocasının kendisine olan borcunu ister fakat alamadan ayrılmak zorunda kalır oradan. Bilindiği üzere Yusuf kardeşleri tarafından kuyuya atılmıştır. Kendisine böyle bir şeyi reva gören ailesi kıtlık yüzünden zor durumda kalır. Yusuf önce kimliğini gizler ve kardeşlerine ihtiyaçları kadar buğday verir. Fakat bir oyun yaparak en küçük kardeşi olan Bünyamin'i rehin alır. Ancak babasının gelmesiyle onu verebileceğini söyler. Dediklerini yaparlar ve aile yeniden bir araya gelir.

Bu arada kıtlık iyice artmıştır. Mısır halkı telef olmaktadır. Yusuf halk temsilcileriyle bir türlü anlaşmamaktadır. Yusuf zeki olmakla beraber bencildir de. Bu arada Mısır'ın devlet ambarlarından biri yağmalanır ve sorumlulardan bir yakalanıp getirilir. Bu Menofis'tir. Yusuf Menofis'in derhal öldürülmesini emreder fakat Menofis son nefesine kadar halkı isyana teşvik etmeye devam eder.

4.6. ESERDEKİ KAREKTER ÇATIŞMASI

Eserin başlıca karakteri Yusuf, bencil ve içinden çıktığı topluma karşı haindir. Kendi insanına ihanet etmektedir. Devletin varlıklarını halkından gizlemekte ve kendisi için kullanmaktadır. Halkın açlıktan ölmesi onun umurunda değildir. Karşılığını almadan halkına bir buğday tanesi bile vermek istememektedir. Kendi ailesine dahi zulmetmektedir.

Buna karşın mahkûm, eski duvar ustası Menofis Yusuf'un tam zıddıdır. Eşitlikçi, devrimci, halkçı ve paylaşımcıdır. Her ortamda doğruları söyleyebilmektedir. Sadece kendi hakkını değil içinden çıktığı toplumun, hatta İbranilerin dahi hakkını savunmaktadır. Bu uğurda ölümü göze almaktadır. Halkı, haklarını aramaları için

Yusuf'un üstüne göndermeyi dener. Eserin sonunda yaralanır ve ölür. Ölürlen son mesajını anlatılmak istenilene uygun bir şekilde verir.

O, ölürlen Yusuf öldü mü? Diye sorar. Halktan biri ise "hayır, hiç sanmıyorum" diyerek Menofis'lerin ölmeyeceğinin mesajı okuyucuya iletilir. Eser dil özelliği açısından bakıldığında herkesin anlayabileceği sadelikte yazıldığını söyleyebiliriz. Yazarın bu eseri oluşturmasındaki asıl amacı kendi politik görüşlerini topluma aktarmak için dini kaynaklı olan ve halk tarafından çok iyi bilinen bununla beraber halkın maneviyatında büyük tesiri olan ayrıca Kur'an-ı kerim'de de bulunan Hz. Yusuf hikâyesi üzerinde oynama yaparak eseri aslından çok farklı bir şekilde oluşturmuştur.

Ana mesaj: Bu tiyatro metninde adaletsizlik yapılarak, adalet ile adaletsizlik anlatılmaya çalışılmıştır.

5. NECİP FAZIL "PARA"

5.1. HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

26 Mayıs 1905'te İstanbul'da doğmuş, 25 Mayıs 1983'te İstanbul'da yaşamını yitirdi. Çocukluğu büyükbabasının Çemberlitaş'taki konağında geçti. Bahriye Mektebi'nde, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde öğrenim gördü. Felsefe Bölümü'ndeki öğrenimini yarıda bırakarak 1924'te Paris'e gitti. Bu kez Sarbonne Üniversitesi'nde felsefe eğitimi almaya başladı. 1925'te öğrenimini tekrar yarıda bırakıp yurda döndü. 1926–1939 arasında İstanbul'da çeşitli bankalarda çalıştı. 1939–1943 arasında Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademesi'nde dersler verdi. Yazarlık, yayıncılık yaptı. İlk şiirleri 1922'de "Yeni Mecmua"da yayınlandı. Milli Mecmua, Hayat ve Varlık dergilerinde yayınlanan şiirleriyle tanındı. 14 Mayıs 1929- Ağustos 1936 arasında 17 sayı Ağaç dergisini yayınladı. 1943–1971 arasında "Büyük Doğu" dergisini çıkardı. Son Posta ve Yeni İstanbul gazetelerinde yazarlık yaptı. "Sabırtaş" (1940) oyunuyla 1947 CHP Piyes Yarışması'nda birincilik kazandı. 1928'de basılan "Kaldırımlar" adlı şiir kitabı büyük ilgi gördü. Bu kitabın ardından uzun süre "Kaldırımlar Şairi" olarak anıldı. 1930'lardan sonra özgün şiirden koptu. Mistisizmi İslami değerlere bağlayan, dinsel ve toplumsal bir kavga sanatına yöneldi. "Sonsuzluk Kervanı" isimli şiir kitabını uzunca bir aradan sonra 1955'te yayınladı. Şiiri, üstün bir algılama sorunu ve mutlak gerçeği, yani Allah'ı arama yolunda sonsuz bir uğraş olarak gördü. Sağlam bir dil

yapısına ve tirajik ögelere dayanan mistik eğilimli şiirlerinde çağdaş insanın bunalımlarını işledi. Türk şiirinde bir gizem rüzgârı estirdi, Fazıl Hüsnü Dağlarca ile Cahit Sıtkı Tarancı'nın da aralarında bulunduğu birçok şair üzerinde etkili oldu. Garip akımının ortaya çıkışıyla şiirden uzaklaştı. Güçlü bir yazım tekniğinin görüldüğü tiyatro oyunlarında ise daha çok korku ve kaygı psikolojisini işledi. Anı, makale, inceleme türü eserlerinde daha çok dinsel ve siyasal konuları ele aldı.²⁸ Tiyatroya Muhsin Ertuğrul tarafından başlar. Tiyatrosu, beş bölümde toplanabilir:

Tarihi olaylar (Tohum, Künye, Kanlı Sarık)

Tarihi şahsiyetler (Sultan Abdülhamid, Yunus Emre)

Felsefi ve Fikri (Bir Adam Yaratmak, Reis Bey, Siyah Pelerinli Adam)

Sosyal Olaylar (Para, Ahşap Konak, Parmaksız Salih, Mukaddes Emanet)

Anonim (Sabır Taşı)

Necip Fazıl Kısakürek, tiyatroyu güzel sanatlar içinde bir zirve olarak görür. Çünkü halkı yaşadıklarıyla karşı karşıya getirmenin en etkili yoludur tiyatro. Onu “Toprak üstüne çizilen esrarlı bir dört köşe, mistik bir ayna, sanat şekiller içinde en büyük keşif” olarak nitelendirir. 35 yaşlarındayken yazdığı “Para” piyesi beş perdeden oluşur. Muhsin Ertuğrul tarafından sahneye konulmuş ve 1941–42 yıllarında da İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda da gösterilmiştir. Mekân, bir bankadır. Zamansa yaklaşmakta olan Cihan Harbi’dir. Birinci Dünya Savaşı, maddi çıkarları körüklemiş ve yazar ülkenin çeşitli yerlerinde bankalarda çalışırken gözlemediği halkın bu sancılı zamanlarını ve bundan kaynaklanan manevi çöküşünü piyesinde dile getirmiştir. Yazar, toplumun her çeşit tabakasını piyese ansıtmıştır: Devlet - işçi, zengin-orta, işsiz. Yazar, piyeste şahıslara isim vermemiştir. Eserlerinde hayata anlam kazandıran manadan uzaklaşıldığını, toplumun ruh köküne kibrit suyu döküldüğünü sıkça vurguladı. Milletimizin sahip olduğu İslâm mirasından koparılmak ve köklerimizden uzaklaştırılmak istendiğini gür bir sesle haykırdı: Bin yıllık İslâm mirasına sahip çıkmamızı istedi. Geçmişî karalayanlara katılmadı, mukaddes emanete sahip çıkılması gerektiğini haykırdı: Manevî temellerden mahrum yetişen nesiller, elbette ahlâk, adalet, erdem, sosyal yardımlaşma gibi kaygılar taşımayacaklardı. Taşımadılar da. Ülkemizde hâlâ, günaha tanınan hürriyet, sevaba tanınmamakta, hâlâ din ve maneviyat düşmanlığı pirim yapmakta, irtica adı altında İslâm hakikatlerine kılıç çekilmektedir. Necip Fazıl,

²⁸ http://www.edebiyatogretmeni.net/necip_fazil_kisakurek.htm

yaşadığı dönemde, İslâm düşmanları ile pervasız kalem mücadeleleri yaptı. Davasının çilesini çekti. Fikirleri ve eserleri, defalarca mahkemelerde yargılandı. Defalarca hapse düştü. İçeri girdiği zamanlarda bunalımlar ve hafakanlar yaşadı. Mukaddes bir davanın temsilci idi. Hiç ümitsizliğe düşmedi. Onun en çok imrenilecek tarafı belki de budur. Mahkemeler, hapisler, zindanlar onu yıldırmadı; dava ve inancından vazgeçiremedi.

5.2. TİYATRONUN YAZILDIĞI DÖNEM VE SOSYAL DURUM

Tiyatroyu; Sanat şekilleri içinde en büyük keşif olarak gösteren ve ön tarafı açılır-kapanır bir mikâp içinde, hayatı, kapana kısıtırır gibi yakalamak olarak nitelendiren yazar Necip Fazıl Kısakürek'in; “Tohum”, “Bir Adam Yaratmak”, “Künye” ve “Sabırtaş” tiyatro eserlerinin takiben 15 Aralık 1941 yılında yazdığı “Para” adlı oyunu, tamamlanmış 15 ve çeşitli nedenlerle yarım kalmış 2 meydana gelen oyun sıralama bakımından üst sıralarında yer alır. İlk defa, 1941–1942 kışında, yazarın tiyatro yazmaya başlamasına neden olan iki çift sözün sahibi, Muhsin Ertuğrul tarafından sahneye konmuş ve temsil edilmiştir. Halk tarafından büyük ilgi ve beğeni toplayan “Para”, kısa zamanda binlerce kişi tarafından seyredilmiştir. İslam davasının gidişatı bakımından demokrasilere destek olucu politika seyretmesi nedeniyle yazarı sevmeyen Peyami Safa, “Para”nın intihal olduğuna dair bi söylemde bulunur. Sonucu pekte iyi olmayan mesele bir tartışma ortaya atmıştır. “Para”nın yazıldığı yıllarda çıkmaya yüz tutmuş (hatta çıkmış) İkinci Dünya Savaşı ve dünyaya sahip olmaya çalışan devletlerin savaşması söz konusu bu nedendir ki, bu kargaşadan kötü yönde etkilenmiş ülkemiz tek parti döneminin son dönemleri, yoksul düşen halk her açıdan sömürülmüş, Müslüman Türk halkı ezilmeye çalışılmıştır.

Yazar, “Para”yı yazdığı yıllarda 35 yaşlarındadır. Saint Joseph, Robert Kolej, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde ders vermekte, çeşitli yerlerdeki yazı hayatı da devam etmektedir. Savaşı ve savaşın getirdiği acıları takip eden yazar bu durum karşısında üzüntüsünü sürekli olarak dile getirir. Bu dönemler Almanlar sınırda savaşmaktadır. Ve yazar gazetede çıkan yazılarında da üstüne basa basa İkinci Dünya Savaşına girmemizin bir an meselesi olduğunu dile getirir. Etrafında yakınlarından birkaç kişi ve avukat Mahmud Veziroğlu isminde kendisini sevenlerden bu olayı umursamalarını ister. Savaşa sürüklenmenin olası bir tehdit olduğunu söyler. Bu dönem

savaşa girilmemiştir fakat insanlar yoksul düşmüşlerdir. Çünkü pahalılık, alım gücünün azlığı insanları bir felakete sürüklemek üzeredir.

5.3. ŞAHIS KADROSU

5.3.1. O: Bankanın sahibi, çok zengin ve çok zeki bir insandır. Her şeyi para olarak görür. İmanla ve ahlakla yakından uzağa ilgisi yoktur. Bir kızı, bir de oğlu vardır. Çocuklarına da para duygusunu aşıyor.

5.3.2. Oğlu: Oğlu hukuk fakültesinde okuyor. Güya erdemli, ahlaklı biridir. Ancak onun da gözü paradan başka bir şey görmüyor.

5.3.3. Kızı: Kızı da babasının tıpkısının aynısıdır. bir nişanlısı vardır. Nişanlısını güya çok seviyor.

5.3.4. Karısı: Karısı ilk başta O ile evlendiğinde çok fakirdiler. Karısı 28 yıl önce O'nun çocuğuna hamile kaldığında O bu çocuğu istemez, ancak kadın kasten zehir içip kendini hasta gösterir.

5.3.5. Noter: Noter de para koparmak derdinde. Kimde para varsa kim güçlüyse onun tarafında yer alıyor.

5.3.6. Kadın Müşterisi: Bu kadın bankadan biraz faizli para alıyor. Ancak bu parayı azar azar ödemesine rağmen bu parayı bitiremiyor. Ve en son olarak O ile görüşür.

5.3.7. Kadın Müşterisi Kızı: Annesiyle birlikte O'nun huzuruna çıkıyor. Bu kızda güya çok hanım, mütevazı bir ev kızıdır. Annesi O'ya derdini anlattığı sırada O kızın güzelliğini beğeniyor ve bu kızın işine yarayacağını düşünerek kıza iş teklifinde bulunuyor. Annesi önce şüpheyle karşılıyor ancak daha sonra razı oluyor.

5.3.8. O'nun Casusu: Casusu her şeyi O'ya anlatan kişidir ancak sonra taraf değiştiriyor.

5.3.9. Hususi Kâtibi: O'nun bir benzerini bulup O'ya getiriyor. Bu adamın işlerine yarayacağını O'ya kabul ettiriyor. Ancak daha sonra bu benzeri sayesinde O'nun başına felaketler getiriyor.

5.3.10. O'nun Benzeri: O'nun tıpatıp aynısıdır. Çok esrar kullandığı için akli tam yerinde değildir.

5.3.11. Birinci Sivil Memur: Para hırsıyla para aşkıyla yaşayan insanlar.

5.3.12. İkinci Sivil Memur: Para hırsıyla para aşkıyla yaşayan insanlar.

5.3.13. Katil, Yankesici, Hırsız, İşsiz: Aslında lakapları bu olmalarına rağmen özünde iyi insanlardır. Saman altından su yürüten insanlardan değildirler.

5.4. ANA KARAKTER

Bu kitap bir banka müdürünün bir anlık zamanını konu ediniyor. Para hırsıyla yaşayan, günden güne servetine servet katan, çevresindeki hiç kimseye inanmayan ve etrafındaki insanlara önem vermeyen biridir. Kimseyi insan olarak sevmiyor, yalnızca parayı seviyor. Hatta diyebiliriz ki tüm insanları birer para olarak görüyor. Ancak başına felaket geldikten sonra imana sarılıyor. Önceleri Allah'a falanda inanmıyor. Geçirdiği felaketten sonra dini düşünüyor.

5.5. ZAMAN

Olayın vuku bulduğu tarih ve memleket, müellif tarafından meçhul olarak gösterilmiştir. Ele aldığı konunun umumi olması Üstad'ın olay tarihini ve memleketini vermemesine neden olmuş olabilir.

5.6. MEKÂN

Perde girişlerinde yer alan uzun mekân tasvirleri, bizlere detay hakkında bilgi sunarken, olaylarla mekânlar arasında bağıntı kurmamıza yardımcı olarak, mekânları hayal dünyamızda adeta raks ettirir. Sahne dekoru açısından mekân tasvirleri pek uygulanabilir gibi gözükmeseyse de, piyes okuyucuları tarafından oldukça ehemmiyetlidir.

Piyesteki olay örgüsü genelde banka patronu olan “O”nun bankadaki odası ve şaşalı köşkünde geçmektedir.

Bir banka patronunun çalışma odası şu şekilde tarif edilmiştir. Odanın cephe ve sol duvarları birer camekânlı bölme... Tavana kadar yükselmeyen bölmelerde buzlu camlar... Sağ duvarın nihayetinde cephedeki bölmeye yakın, üstü deri kaplı küçük bir kapı... Soldaki bölmenin nihayetinde, sağ tarafın kapısıyla yüz yüze, camlı bir kapı... Cephedeki camekânlı bölmenin tam ortasında, yine camlı bir kapı... Soldaki kapı, bankanın müşteriler avlusuna, ortadaki kapı, bankanın hizmet dairesiyle patronun odasını ayıran bir dehlize, sağdaki kapı da patronun hususi dairesine açılıyor... Sağ duvarın başında, cephesi sol tarafa karşı, muhteşem bir yazı masası... Yazı masasının solunda bir diktafon ve büyük bir abajur, sağında yan yana iki telefon, ortasında hokka takımı vesaire...

Banka patronunun evi de aynı şekilde bankadaki odası gibi çok gösterişli, her şey ayrı bir zevke göre düzenlenmiş nadide bir köşktür.

Banka patronu müşkül bir duruma düştükten sonra hırsız yankesici ve katile bir mahallenin varoşunda ahlak nutukları atar. Eserdeki bir diğerk mekânda bu mahalledir. “O” bu mahallede ölür ve piyes son bulmuş olur.

5.7. ÖZET

Paraya uşak olan insanların, para uğruna yaptıklarını konu edinen oyunda insanların değerli bir madde karşısındaki değişimleri taşlanmıştır.

“PARA”, 5 perdeden meydana gelmiş bir tragedyaadır. Oyunun gidişatından da bu anlaşılmaktadır. Ancak eserin yazılış amacı fazlaca belirgin değildir. Eserin bitişi istenen şekilde olamamıştır. Olayın kahramanı tarafından farkına varılan gerçekler üzerinde oldukça fazla durulmuştur.

Eser, ağdalı fakat akıcı bir dille kaleme alınmıştır. Eserin okunması ve anlaşılması kolaydır. Gerek ikili gerekse daha fazla kişi arasında geçen konuşmalar oldukça şairanedir, üst seviyededir. Hatta eseri meydana getiren yazarın büyük bir şair ve fikir adamı olduğunu eserden anlamak çokta güç değildir.

Perde girişlerinde yer alan uzun mekân tasvirleri, bizlere detay hakkında bilgi sunarken, olaylarla mekânlar arasında bağlantı kurmamıza yardımcı olarak, mekânları hayal dünyamızda adeta raks ettirilir. Sahne dekoru açısından mekân tasvirleri pek uygulanabilir gibi gözükme de piyes okuyucuları tarafından oldukça önemli gözükmektedir.

Olay kişileri hayatta her an karşılaşılması mümkün insan tipleridir. Yazar kişilere isim vermemeyi yeğlemiştir. Onları “O, Kızı, Casusu, Oğlu...” gibi sıfatlarla isimlendirmiştir. Eserde halkın çeşitli tabakalarından insanlara rastlamak mümkündür. Devlet kademesinden, işçi sınıfına, zengin kesimden, orta tabakaya kadar her kesim insan eserde kendine yer bulmuştur. Olay kahramanı banka patronu, kendini “hayat hâkim miskin hesapların adamı” olarak tanıtır. O'ya göre bir işin değeri getirdiği paraya göre ölçülür, gerisi ahmaklıktır. Eğer bir insan fazla çalışıyor az kazanıyorsa o ahmaktır. Ahlakı yok sayar, aklın hâkimiyetine, üstün menfaat hesabına iman eder ve bütün felsefesini bu şekilde özetler. Hesaplarında bir noktaya kadar muvaffak olmuş bir kişidir. Hatta akıl sahibi bir insan olduğu, yalnızca hayata hâkim fikirlerinden ve eylemlerinden de olsa anlaşılır. En önemli amacı parayı anlamak, hesabı bilmek ve zaafardan kurtulmaktır. Aile etrafında başlamak üzere çevresinde ilişki kurduğu insanlar ahlaktan dem vuran, fakat bunu yaparken ahlaktan habersiz ve menfaat

düşkünü çıkarları için her şeyi yapan kimselerdir. Ahlaksızlıklarındaki samimiyetsizlikleri ile O'dan ayrılır. Ve banka patronu tüm bu insanların ne yapmak istediklerini bilmektedir. O, kendi ahlaksızlığını haykırarak, onlara, bir nebze ahlak dersi verir.

5.8. OLAY ÖRGÜSÜ

Birinci perdede banka patronunun çalışma odasından başlayıp onun yaptığı işlere kadar bilgiler veriliyor. “O” adı verilen şahsın bankadaki çalışma odasında geçer. “O” adı verilen şahıs, bir banka patronudur. Çok çok zengindir ve hayata egemen olarak parayı görür. Ona göre para gerçek güçtür ve her şey parayla mümkündür. Parayla tüm insanları satın alabileceğini düşünmektedir. Hususi Kâtibî de onunla aynı görüştedir. Bu şahsın bir de tıpatıp bir benzeri vardır. Böyle bir benzeri olduğundan haberdardır ve Hususi Kâtibînin çabaları sonucu bu benzer şahıs bulunmuştur. “O”, benzerini Hususi Kâtibî ile kaçırtır.

Benzer şahıs bir esrarkeştir ve “O” adı verilen şahıs onu adeta bir dublör gibi kullanmak niyetindedir. Ona para verilecek, giydirilip kuşandırılacak ve bankada ona da bir ofis verilecektir.

Bayılıp kaçırılan benzerine, hususi kâtibî durumu ve yapmak niyetinde olduklarını anlatır. Bunları anlatırken hayat görüşünü de öğrenmiş oluruz.

“HUSUSİ KÂTİBİ – Bu ne diyorum sana!...

BENZERİ- Kağıt parçası !...

1- HUSUSİ KÂTİBİ- (Müthiş bir kahkaha kopararak)

Deli, buna para derler, para !... Şeref de bu, namusda bu, akıl da bu, hikmet de bu, sıhhat da bu, hayat da bu, dünyada bu, ahiret de bu, parrra!!!” (S. 45)

Para nasıl kurnazlıkla birden ona; ondan yüze; yüzden bine katlanmasından bahsediyor. Ayrıca Hususui Kâtibî O'nun bir benzerini bulup getirtiyor. O'ya benzerinin zamanla işlerine çok yarayacağını anlatıyor. O bu fikre tamam diyor. Bunun üzerine benzerini kimseye göstermeden bir yerde saklıyorlar. Benzeri konuşmayı dahi bilmeyen bir insandır. Benzeri'nin üzerindeki pis elbiseleri çıkartıp yerine güzel elbiseler giydireyorlar. Benzeri'nin aklının tam olarak yerine gelmemesi için Benzeri' ye sürekli esrar veriyor.

Hususui Kâtibî O'ya her konuda yardımcı olmaktadır. O kendisine bir de özel Casus tutmuştur. Bu Casus'u çok başarılı biridir. O gibi Casusu da paraya âşık biridir.

O'nun çevresindeki herkes hakkında bilgiler toplayıp onları takip ederek, elde ettiği bilgileri dosyalayıp O'ya getiriyor. Sistemli çalışan bu iki ip-te birbirleri ile olan ilişkilerin de bile çok dürüst davranmıyorlar.

Bir zaman sonra memlekette bir karışıklık çıkıyor. Halk bankalara karşı tepki göstermeye başlıyor. O'da kendi bankasını diğer bankalardan daha iyi, güzel göstermek için girişimlerde bulunuyor. Dört kasası olan bankasına, halkın işlerini daha iyi görebilmesi için beşinci bir kasa açıyor. Halk bunu sevinçle karşılar, durumdan memnun olduklarını dile getirirler.

Bankasının önü her gün kalabalık oluyor. Bu kalabalığın içerisinde bir Kadın Müşterisi ve Kadın Müşterisinin Kızı O ile görüşmek istiyorlar. Kadın Müşterisi bankadan aldıkları paranın faizini ödedikleri halde ha bire paranın azalmadığından şikâyet ediyor. O önce bu kadını dinliyor. O'nun gözü Kadın müşterisinin kızına takılıyor. Bu kız çok güzeldir. O kendi işlerinde bu kızın yarayacağını düşünüp Kadın müşterisine iş teklifinde bulunuyor. Kadın Müşterisi önce bu duruma şüphe ile bakıyor ama razı da oluyor. Zaten kız da işte çalışmaya heveslidir.

O Kadın Müşterisiyle konuşurken, Hususi Kâtibi' de diğer oda da Benzeri ile ilgileniyor. Benzeri' ye sorular soruyor ancak aldığı cevaplar boştur. Böylece birinci perde kapanıyor, ikinci perdeye geçiliyor. İkinci perde de O'nun büyük köşkünde, bahçeye açılan büyük salonunda aile üyeleriyle bir arada bulunması anlatılıyor. O salonun orta yerinde ayakta durmuş etrafında ise koltuklara ve kanepelere dağılmış Karısı, Kızı, Oğlu ve Kızı'nın Nişanlısı vardır.

O önce Kızı'nın Nişanlısı'na bakıyor ve ona ticaret hayatına nasıl atıldığını bilip bilmediğini soruyor. Çocuk hayır diyor. Bunun üzerine O ticarete atılışını anlatıyor. O'nun babası banka kasadarıymış. O'ya babası biraz para vermiş ve O aldığı parayla mağazaları dolaşırken bir çocukla karşılaşmış. Çocuk elindeki yeni kıyafetlerini pazarda on kâğıda satıyormuş. Çevresinde bir sürü insan varmış. O elbiseleri on iki kâğıda çocuktan satın almış ve başka bir yerde ise aldığı elbiseyi yirmi kâğıda satmış. Ondan sonra ise ticaret hayatına atılmış. Herkes O'nun anlattığı bu anısını sahte bir ilgiyle dinlemiştir.

O daha sonra ailesine bir oyun oynuyor. Aslında anlattığı anı bu oyunun bir parçasıdır. O ailesine bütün servetini bir hayır kurumuna bağışlayacağını söyler. Bunun içinde tüm gerekli evrakların hazırlandığını, geriye bir tek imzanın kaldığını söyler.

Evdeki herkes buna karşı çıkar. Ancak O maksadından vazgeçmeyeceğini söyler. Bu oyuna KIZI ve KIZININ Nişanlısı inanmaz ancak inanır gibi görünürler. Ve babalarının arkasında olduğunu bildirirler. O bundan şüphelenir ama belli ettirmez. Oğlu ve Karısı bu duruma daha fazla dayanamayıp salondan çıkarlar. Ancak KIZI ve KIZININ Nişanlısı babalarının bu kararını saygıyla kabullendiklerini ve babalarının yanında yer aldıklarını belirtirler. Bunun üzerine O bu duruma son vermek için KIZINI ve KIZININ Nişanlısını sıkıştırır ve KIZININ Nişanlısı durumu anlatır. Hususi Kâtibi 'nden duyduklarını söyler. Bunun üzerine O, Hususi Kâtibi'ni ve diğer herkesi çağırır. O sırada casusu da gelir ve yeni topladığı bilgileri patronun eline verir. Bu bilgiler arasında KARISI, KIZI, KIZININ Nişanlısı, Oğlu ve Hususi Kâtibi'yle ilgili bilgiler vardır. Herkes bunun üzerine özür diler ve O herkesi affeder. Bankaya gitmek için de evden ayrılır. 1. Perde bu şekilde sonlanır. 2. perde O'nun ihtişamlı köşkünde geçer. Buradaki şahıslar, O'nun kızı, karısı, ailesi, kızının nişanlısı, Hususi Kâtibi ve benzeridir.

O, daha küçük yaştan itibaren paranın hayattaki tek gerçek olduğuna ve insanın koruyacağı tek şeyin menfaati olması gerektiğine inanmıştır. Çocuklarını da bu felsefeye göre yetiştirmek istemektedir. Ancak oğlu bu konuda onunla çatışmaktadır.

KIZI ise babasının fikirlerine bağlıdır. Ancak babası tüm servetine hayır kurumlarına bağışlamaya karar verir ve noteri çağırır. Babalarının bu sürpriz davranışı karşısında oğlu, karısı ve kızı şaşırırlar. Biraz önce, babasının menfaatleri ile memleketin menfaati çatışırsa ne olacağını düşünen evlat, bu defa tamamen kendini düşünür ve babasını çıldırmış olmakla suçlar. KIZI ve karısı da aynı tepkileri verirler. Babası ise kızına ve oğluna okullarını bitirmeleri için küçük bir gelir ayırdıktan ve karısı ile kendisine de bir miktar para ayırdıktan sonra tüm malını, mülkünü hayır kurumlarına resmen bağışlar. 2. perde, O'nun benzerini eve getirilmesi ve tüm ev halkının şaşakalmasıyla sona erer.

Üçüncü perde de ise O bankadaki çalışma odasına gelir. O gün gazetelerde O ile ilgili haberler yazılmıştır. Halkı kışkırtan haberlerdir. Bunun üzerine tüm halk bankanın önüne gelir. Gazetelerde O'yu ihtikârın büyük nazımı! Halkın kanını emen hain olarak göstermiştir. Gençlik önce Zafer Meydanını dolduruyor, ondan sonra bankaya doğru gelir. O Hususi Kâtibi'ni oda da bırakıp Benzeri 'nin eski kıyafetlerini giyip arka kapıdan çıkar. Hususi Kâtibi de eline silah alıp dışarıya, kalabalığı dağıtmaya gider. Ancak silah ateş alınca on iki yaşındaki çocuğa kurşun değer ve çocuk orada ölür.

Bunun üzerine halk Hususi Kâtibi'ne saldırıp onu paramparça eder. Bu kargaşada O'nun Benzeri de O'nun kıyafetlerini giymiş şekilde (daha doğrusu O arka kapıdan kaçmadan önce Benzeri' ye kıyafetlerini giydirir) dışarıya çıkar. Herkes bu sefer Benzeri'ne saldırıp onu parçalayıp öldürürler.

3. Perde, O bankasındaki bütün paraları, mudilere dağıtır ve bunun için faizlerin alınmamasını şart koşar. Ancak halk, “İhtikâr” diye galeyana gelmiş ve bankaya yürümeye başlamıştır. Sonunda bankaya ulaşırlar ve “O” yu öldürmek üzere bankanın avlusuna girerler. Ve “O” yu öldürürler. Gençler mezarının başında lanet okurlar.

Ancak ailesi onun mu yoksa benzerinin mi öldürüldüğü konusunda şüphelidirler. Kızı, babasının yerine benzerinin öldürüldüğünü düşünmektedir. Çünkü babasının böyle bir oyun tertiplemiş olabileceğini düşünmektedir.

Oyunun bu noktasında da gerilim had safhaya ulaşır. Çünkü okurlar da ailenin kim olduğu konusunda şüpheye düşecek bir halde bırakılır.

Piyesin başında O'nun tuttuğu benzeri mi yoksa O'mu olduğunu anlayamadığımız biri benzerinin eski kıyafetleriyle çıka gelir ve tüm ev halkına, kendisinin o olduğunu, ölmediğini, linç edilenin benzeri olduğunu söyler. Ancak ne oğlu, ne de kızı ve karısı buna inanmazlar. Çünkü kalacak mirası düşünürler. O, karısı, oğlu ve kızına dair aralarında geçen eski özel şeylerden bahsedip kendisinin babaları olduğuna inandırmaya çalışır. Ama anlattıkları, gerçekten de yalnızca iki kişi arasında bilinebilecek özel şeyler olmasına rağmen ailesi yine de ona inanmaz. Hatta casusun tuttuğu notlar bile onları inandıramaz. Sonuçta o, bu duruma kendisinin sebep olduğu, ailesini kendisinin bu kadar ahlaksız hale getirdiği itirafında bulunur.

“O- (Kimsenin yüzüne bakmadan) Ahlaka mı dönmek? Ahlaka dönmekten başka çare bırakan var mı bana? Ahlaka dönüyorum. Dünyanızı ahlaksızlıkta o kadar ileriye götürdüm ki, nihayet beni, anamdan doğduğum günün çıplaklığına iade edip ahlakla baş başa bıraktınız. Ahlaka dönüyorum, siz döndürüyorsunuz, siz ne kadar ahlaksızsınız !”

O- Ahlaka dönüyorum! Tohumumla ağacım arasındaki tezadı barıştıramadım ama, kendi öz çekirdeklerime kadar, ahenk içindeki dünyayı, tezatsız dünyanızı ne kadar belli ettim !” (S.136)

Son perdede, o mu benzeri mi olduğunu anlamadığımız şahıs, benzerinin eski mahallesine döner ve hırsız, katil ve yankesiciden oluşan arkadaşlarına ahlak nutukları atar.

Bu perde de bu şahsın “O” olduğunu anlarız. Çünkü esrar çekerken, tıpkı ilk kez esrar çeken biri gibi başı ağrır ve sersemlemeler. Oysaki benzeri tam yedi yıldır esrar çekmektedir.

Burada, ahlak üzerine öyle sözler şöyle ki hırsız, katil ve yankesici onu tanıyamazlar. Bir yandan da aşırı dozda esrar çekmeye devam eder.

“O – Bir zina parasına on okka ekmek alıyoruz, yahut on okka ekmek parasını bir zinaya ödüyoruz. Para hangisinin değeri, has ekmeğin mi, halis zinanın mı ?...”

O – Koyunun bembeyaz sütü de birkaç mangıra, yalancı şahidin kapkara gündeliği de... Bu maddeleri birbirine para mı karıştırdı, paranın kepçesinde biz mi karıştırdık? Amma bir kere karıştırdık, bir daha ayıklanır sanmayın !...” (S.147)

O, artık Allah ve ahlak yolundadır.

“O – Bana bakın, dostlarım, son nutkumu geçiyorum, kulak kesilin! Dostlarım, Allah ve ahlakı ense kökünüzde duymuyor musunuz, burnunuzun ucunda görmüyor musunuz? Bir parça kambur taklidi yapın, duyarsınız, biraz şaş, bakın görürsünüz! (S.150)

O kahvedeki hırsız, katil ve yankesiciyi tıpkı “Reis Bey” piyesinde olduğu gibi ahlaka davet eder ve onlara istedikleri tek nesne olan parayı avuç avuç verir. Ceplerinden para çıkarıp savurur. O sırada polis baskın yapar ama “O” aldığı esrarın etkisiyle gözleri açık gider, cebindeki paralar etkisiyle gözleri açık gider, cebindeki paralar ortalığa saçılır ve polisin şu son cümlesiyle piyes sona erer.

“BİRİNCİ SİVİL MEMUR – İmanım para !!! Seni hangi açık göz kapatacak ??? (S.162)”

Son kısımda ise O'nun ailesi, O'nun öldüğünü sanırlar. Çünkü aradan bir hafta geçmesine karşılık O halen ortalıkta görünmez. Ailesi bu bir hafta içinde O'nun tüm mirasını kendi aralarında paylaşırlar. Oğlu'da Kadın Müşterisinin Kızı ile bu hafta içerisinde evlenmiştir. Oğlu tam olarak O'nun öldüğüne inanmamaktadır. Bu yüzden Casusuna olayı araştırması için emir verir. (hemen belirtelim ki) O öldüğünde O'nun Casusu, Noteri, hepsi ailesinin tarafına geçiyor. Oğlu babasının mı yoksa Benzeri'nin mi öldüğünü tam olarak araştırmasını ister. Bu konuşma devam ederken içeriye O girer.

Herkes O'yu karşısında görünce çok şaşırmıştır. Ancak kısa sürede kendilerini toparlarlar. O kendisinin ölmediğini ölenin başkası olduğunu söyler.

Olay tamamen para eksenli menfaat çatışmasından meydana gelmiştir. İnsan ilişkilerine yön veren maddenin yani paranın insan hayatındaki aldatıcı rolü anlatılmıştır. Kararmış kalpler, pörsümüş şahsiyetler, harcanmış ahlaki değerler, çürümüş aile bağları, günlük hesaplar, çıkarlar, ihanetler top yekûn İslamî anlayıştan yoksunluk olarak özetlenebilir.

Necip Fazıl'ın "Para" adlı piyesi, metafizik gerilimlerle yüklü, kurgusu ustalıklı ve etkileyici bir dil ve anlatma sahip başarılı bir piyestir.

5.9. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR

Olay kahramanı banka patronu, kendini "hayata hâkim miskin hesapların adamı" olarak tanıtır. O'na göre bir işin değeri getirdiği para nispetinde ölçülür, gerisi ahmaklıktır. Ahlakı yok sayar, aklın hâkimiyetine, üstün menfaat hesabına iman eder ve bütün felsefesini bu şekilde özetler. Hesaplarında bir noktaya kadar muvaffak olmuş bir kişidir. Hatta deha sahibi bir insan olduğu, yalnızca hayata hâkim fikirlerinden ve eylemlerinden de olsa anlaşılır. En önemli düsturu parayı anlamak, hesabı bilmek ve zaafardan kurtulmaktır. Aile fertlerinden başlamak üzere çevresinde ilişki kurduğu insanlar ahlaktan dem vuran, ahlaktan bi haber ve menfaat düşkünü kimselerdir. Ahlaksızlıkları ile banka patronunun izinde gibi görünseler de, ahlaksızlıklarındaki samimiyetsizlikleri ile O'ndan ayrılırlar. Ve banka patronu tüm bu insanların püf noktalarına maliktir. O, kendi ahlaksızlığını haykırarak, onlara, bir nebze ahlak dersi verir.

Görüldüğü gibi bu piyeste para merkeze yerleşmiştir. Herkes kendi durumunu aslında menfaat ilişkilerine göre düzenlemektedir. Bu yüzden paradan yani maddiyatçılıktan dolayı kişiler ve kuşaklar arasında bir çatışma meydana gelmektedir. Baba paraya aşırı bir şekilde düşkünken oğul bunun tam tersini temsil etmektedir. Bununla birlikte O'nun kızı babası ile aynı kuşakta olmamasına rağmen para konusunda babası ile aynı düşünceye sahiptir.

Piyeste "O" ile oğul da ilk başta çatışır gibi görünmektedirler. Piyesten aldığımız aşağıdaki örnek bunu apaçık bir şekilde ortaya koymaktadır.

"O... ve o günden beri kendime ve bütün yakınlarıma üç köşeli bir terbiye vermeye çalıştım. Parayı anlamak, hesabı bilmek, zaafardan kurtulmak..."

OĞLU- Babacığım, bize verdiğiniz bu yalçın terbiyenin altından bilmem ki nasıl bir eser çıkacak?

O- (oğluna) öyle bir ki, bana yakın herkesin her iş de ve her hadisede kendisini en iyi müdafaa edecek kıvama erdiğini göstermeli.

OĞLU- (Ayağa kalkar) Neyi müdafaa edeceğim? Müdafamın gayesi ne ?...

O- (Sert) Menfaat !...

OĞLU- Ya bu menfaat daha ulvi menfaat kutuplarının hakları ile çarpışırsa? Ya benim şahsi menfaatomla, memleketimin, ailemin, babamın, annemin menfaati boğaz boğaza gelirse? (S.51

Burada babasının parayı her şeyin merkezine koymasına karşı çıkan banka patronunun oğlu babası malını mülkünü bir hayır kurumuna bağışlayacağını dile getirince babasını aklını kaçırmakla suçlayarak paradan yana tavır koyar. Aslında banka patronu da insanların bu ikiyüzlülüğünü yani ahlaklı görünen ahlaksızlar olduğunun farkındadır. Bu piyeste para çıkarları yüzünden görüldüğü gibi bir çatışma meydana gelmektedir.

Bu piyes bilindiği üzere 2. Dünya Savaşının gündemde olduğu bir dönemde vücuda getirilmiştir. Ülkemizde de bir para sıkıntısı baş göstermiştir. Çıkarıcı kimseler ise bu durumda halkı sömürmek fahiş fiyata mal satmak için bir takım entrikalar düzenlemişlerdir. Mal stoklayıp malları değerinden fazla fiyatla gariban halka satmak istemişlerdir. Burada banka patronu da bu tipten bir kimsedir. Burada ezilen halk ile aslında para babaları arasında da bir kuşak çatışması görmek mümkündür. Zira banka patronunu galeyana gelen halk öldürmek istemiş fakat benzerini öldürmüştür. Yani piyesin nesrine bakarsak para hırsından maddiyat hırsından, ahlak ve maneviyat eksikliğinde meydana gelen bir kuşaklararası çatışma gözlemlenmektedir. Öyle ki banka patronu olan “O” linç girişiminden kurtularak ailesinin yanına gitmiş onlara asıl ölenin benzerinin olduğunu ispatlamaya çalışmış olsa bile sadık köpeği dışında onu tanıyan kimse olmaması çok manidardır. Zira onun kendi çocukları, karısı bile ondan kalan mirasa sahip çıkmak adına banka patronunu tanımamış ona sahip çıkmamış paradan yana tavır koymuşlardır. Burada banka patronunun kendi ailesi ile olan çatışmada apaçık bir şekilde belli olmaktadır.

En sonunda tüm bu menfaat çatışmalarından bunalan banka patronu son yol olarak ahlaka sarılmayı uygun bulmuş ve ölmüştür. Müellif burada bize paranın saadet,

mutluluk getirmeye yetmeyeceği mesajını vermiş ve toplum olarak paraya karşı bakış açımızı yeniden sorgulamamızı istemiştir.

6. ADALET AĞAOĞLU “EVCİLİK OYUNU”

Adalet Ağaoğlu, 1929’da Nallıhan’da doğdu. Ankara Üniversitesi DTCF Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 1950’li yıllarda Ankara Radyosu’nda dramaturg ve Kültür Yayınları ve Şube başkanı olarak çalışan Ağaoğlu, ilk radyo ve sahne oyunlarını da bu yıllar arasında gün ışığına çıkartmaya başladı. 1950’li ve 1960’lı yıllarını adeta bütünüyle radyo ve tiyatroya adadı. Bu dönemde kaleme aldığı radyo oyunlarından *Yaşamak*, Fransız Radyosu’nda yayınlandı; üç kısa oyununu içeren *Üç Oyun* (Bir Kahramanın Ölümü, Çıkış, Kozalar) adlı eserine 1974 TDK Tiyatro Ödülü verildi.

1970’li yıllar ise; edebiyatımıza “tiyatro ve öykü yazarı” Adalet Ağaoğlu’nu kazandırdı. İlk tiyatro eseri “Ölmeye Yatmak” (1973)’tan başlayarak yazdığı tüm tiyatrolar önemli edebiyat ve edebiyat-dışı tartışmalara yol açtı. 1976’da “Fikrimin İnce Gülü”, 1979’da ilk tiyatrolarının devamı özelliğini taşıyan *Bir Düşün Gecesi* yayımlandı. Bu yapıt yazara o yılın tüm edebiyat ödülleri getirdi (Orhan Kemal ve Madaralı Tiyatro Ödülleri ile Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü).

1980’li yıllara anlatıyı da sorgulayan *Yazsonu* (1980) adlı tiyatrolarıyla giren Ağaoğlu, 1984’te “Üç Beş Kişi”yi, 1987’de ise “Ölüme Yatmak”a başlayıp “Bir Düşün Gecesi”yle sürdürdüğü üçlemesini tamamlayan *Hayır...*’ı yayımladı. Bu tiyatroların üçü bir arada ilk defa Yapı Kredi Yayınları’nca Dar Zamanlar ana başlığı altında Kasım 1994’te yayımlandı. “Hayır”...’dan sonraki romanı, sözcüklerle bestelediği bir oda-romanıydı: “Ruh Üşümesi” (1991). İki yıllık bir aradan sonra, 1993’te “yıllarca peşinden koştuğu, ama kendini yazdırmak istemeyen” romanı *Romantik Bir Viyana Yazı* yayımlandı.

Öykülerini *Yüksek Gerilim* (1974; 1975 Sait Fâik Hikâye Armağanı) “Sessizliğin İlk Sesi” (1978) ve “Hadi Gidelim” (1982) adlı üç kitapta toplayan Ağaoğlu, gerek anılarını, gerekse rüyalarını ve düşlerini, kısacası anlatmak istediği her şeyi “yazmak” fiili içimde ele aldı. Anı-romanı “Göç Temizliği” 1985’te, rüyaları ve kâbusları *Gece Hayatım* ise 1992’de yayımlandı.

Adalet Ağaoğlu 1990’lı yıllarda, yaklaşık 20 yıl ara verdiği ilk göz ağrısı oyun yazarlığına, uzun süredir üzerinden çalıştığı bir oyunla döndü. 1991’de yayımlanan “Çok Uzak-Fazla Yakın”, ertesi yıl edebiyat dalında Türkiye İş Bankası Büyük Ödülüne

değer görüldü. 1992’de ise “Duvar Öyküsü” adlı ilk gençlik oyunu gün ışığına çıktı. “Geçerken” (1986) ve “Karşılaşmalar” da (1993) denemeleri, yer alan yazarın, eserlerinden kendi derlediği yeni bir Adalet Ağaoğlu bütünü de Yapı Kredi Yayınları’nın “Seçmeler” dizisinde yer aldı.

1995 yılında Türk toplumunun kültür ve sanat hayatına katkı ve hizmetlerinden *Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü* (edebiyat) Adalet Ağaoğlu’na verildi.

1996 yılında, “Karşılaşmalar”ın niteliğindeki yeni denemeler-değiniler-söyleşiler (1993–1996) kitabı “Başka Karşılaşmalar” YKY’ den çıktı.

6.1. ESERLERİ

6.1.1. Tiyatro ve Radyo Oyunları

Bir Piyes Yazalım–1953

Yaşamak–1955

Evcilik Oyunu–1964

Sınırlarda Aşk–1965

Çatıdaki Çatlak–1965

Tombala–1967

Çatıdaki Çatlak–1967

Sınırlarda Aşk-Kış-Barış–1970

Üç Oyun: Bir Kahramanın Ölümü, Çıkış, Kozalar–1973

Kendini Yazan Şarkı–1976

Çok Uzak-Fazla Yakın–1991

Duvar Öyküsü–1992

6.1.2. ROMANLARI

Ölmeye yatmak–1973

Fikrimin İnce Gülü–1976

Bir Düğün Gecesi–1979

Yazsonu–1980

Üç Beş Kişi–1984

Hayır...-1987

Ruh Üşümesi–1991

Romantik Bir Viyana Yazı–1993

6.1.3. ÖYKÜ KİTAPLARI

Yüksek gerilim–1974
Sessizliğin İlk Sesi–1978
Hadi Gidelim–1982
Hayatı Savunma Biçimleri–1997

6.1.4. DENEME KİTAPLARI

Karşılaşmalar–1993
Geçerken–1996
Başka Karşılaşmalar–1996

6.1.5. DİĞER ESERLERİ

Göç Temizliği (Anı-Tiyatro)-1985
Gece Hayatım (Rüya Anlatısı)-1991

6.2. ÖDÜLLERİ

1974-TDK Tiyatro Ödülü
1975-Sait Fâik Hikaye Armağanı, *Yüksek Gerilim ile*
1979-Sedat Simavi Vakfı Ödülü, *Bir Düğün Gecesi ile*
1980-Orhan Kemal Tiyatro Armağanı, *Bir Düğün Gecesi ile*
1980-Madaralı Tiyatro Ödülü, *Bir Düğün Gecesi ile*
1991-Türkiye İş Bankası Büyük Ödülü, *Çok Uzak-Fazla Yakın ile*
1997-Aydın Doğan Tiyatro Ödülü, *Romantik Bir Viyana Yazı ile* ödül almıştır.

6.3. ADALET AĞAOĞLU'NUN OYUN YAZARLIĞI

Adalet Ağaoğlu üst üste yazdığı oyunları ile altmışlı ve yetmişli yıllarının önde gelen tiyatro yazarı oldu. Oyun yazımına ara verdiği seksenli yıllarda tiyatro, öykü, anı dallarında önemli yapıtlar verdi, adını yurt içinde ve yurt dışında duyurdu, ödüller kazandı. Doksanlı yıllarda tiyatro ve öykü yazımının birikimi ile yeniden tiyatroya dönmüş olması, kendi yazarını özleyen tiyatromuz için bir kazanç olmuştu.

Adalet Ağaoğlu'nun çalışmalarını incelerken, onun topluma dönük bir düşünür, cinsinin sorunları ile ilgili bir kadın yazar, titiz bir sanatçı yönlerini dikkate almak gerekir. Çünkü Adalet Ağaoğlu'nun ilerici aydın ve güçlü yazar kişiliği oyunlarına yansımıştır.

Düşünür Adalet Ağaoğlu toplumsal sorumluluk bilinci gelişmiş kişidir. Gerçek bir yurttaşdır. Yurdunun sorunları ile içten ilgilidir. İnsanın dramını toplumsal bağlamı içinde görüp değerlendirir. En bireysel özelliklere eğildiği, en özel durumları

sergilediği, en soyut biçimleri denediği yazılarında bile toplumsal boyutu ihmal etmediği görülür. Denebilir ki, topluma karşı sorumluluk bilinci moral kişiliğinin doğal bir parçası olmuştur. Bütün gözlemleri bütün yorumları bu kişiliğin süzgecinden geçerek sanatına ulaşır.

Adalet Ağaoğlu, sahnelenen ilk oyunu olan ‘Evcilik Oyunu’ için Program Dergisine yazdığı tanıtma yazısında şöyle demişti: “ *toplumun her bir sorunundan o toplumu yapan her bir kişi tek tek sorumlu. Evcilik Oyunu’nda tek tek sorumluları sorunlarıyla ortaya getirmek istedim. O sorumlulardan biri de benim. (Yoksa siz değil misiniz?) Onun için göstermekle yetindim. Akıl vermek bana düşmez.*”²⁹

“Evcilik Oyunu” ilk kez 1963–1964 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda, ertesi mevsim Devlet Tiyatrosu’nda sergilendi. Yazar bu oyununda gelenek baskısının, daha doğrusu geleneksel namus anlayışının özellikle aile içinde gençlere acımasızca uygulandığını ve onları ileriki yaşamlarında da mutsuz ettiğini gösteriyordu. Büyüme yaşlarında en doğal güdeleri ayıplamalarla çelmelenen, sevme ve sevişme hakları ellerinden alınan gençler evliliklerini başarı ile yürütemiyorlardı. Bu oyunun ilk basımına yazdığı önsözde Adalet Ağaoğlu şöyle demişti: “*Umarım Evcilik Oyunu yıllar boyu kadın-erkek ilişkilerimizde, aile sistemimizde, ahlak düzenimizin gelişiminde bir arpa boyu yol almadığımızı düşünmeye zorlar seyredenleri.*”³⁰

Adalet Ağaoğlu sığ ahlaka her zaman aykırı çıkmış, daha yüce insani değerleri savunmuştur. Bütün eserlerinde insan ilişkilerinin daha dürüst, daha insanca olması üzerinde durur ve okuyucusunu, seyircisini bu konularda düşünmeye çağırır.

Yazarın seyirci önüne çıkan ikinci oyunu *Çatıdaki Çatlak* oldu. 1965–1966 mevsiminde hem İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda, hem Ankara Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen bu oyununda ev kadınının, küçük esnafın, emekçinin sorunlarını, bu kesimlerden alınan karakterlerin inandırıcı ilişkileri içinde ele alınıyor, bu sorunların altında yatan temel soruna, insanın ekonomik güvensizliği sorununa işaret ediliyordu. Yazar, oyun kişilerine sevecenlikle eğilmiş, orta sınıfın pısrıklığının ve beceriksizliğinin altında da, emekçi kocanın karısının emeğini sömürme eğiliminin ve tembelliğinin altında da aynı güvensizliğin yattığını göstermişti. Ne var ki yazarın bu akılcı ve bilimsel yaklaşımı o dönemin siyasal ortamı içinde yadırganmıştı. Oyuna, basın ve seyircinin sahip çıkmasına rağmen, sansür uygulamasına çalışıldı,

²⁹ Adalet Ağaoğlu, “Sevgisiz Törelere”, Devlet Tiyatrosu Dergisi, Ekim 1964, sayı 24, s.26

tartışmalara yol açıldı. Oyunun 1979 yılında Bursa Ahmet Vefik Tiyatrosu'nda yeniden sergilenişi dolayısı ile hazırlanan Program Dergisi'ne yazdığı yazıda bu tatsız serüveni nakleden yazar, bir yandan sanatı düşünceden soyutlamak isteyen dar anlayışa öfkesini dile getirirken, bir yandan da oyunun geçen yıllar içinde eskimiş olabileceğini belirtiyordu: “Çatıdaki Çatlak ‘ı işte böylece bir dehşet duygusuyla, hemen yeniden okudum. Okudukça oyundaki insan ilişkilerine bakıyor, belli belirsiz bir soluk alıyordum. İnsanın yaşamında, insanda değişmeyen şeyler var. İşte bu dayanışma duygusu, işte bu saflık, işte şu kaba görünüm altındaki sevecenlik, işte zifiri karanlıkta çakan çocuk sevgisi, işte bu tür dar boğazların insanı yozlaştırması, işte şu koşulların salt günü kurtarmak zorunda bıraktığı insan savunusu, onun ikilemi, iç çatışkısı... Bunlar, koşullar değişince de başka düzeyde var olacak insana özgü gerçekler,”³¹ Yazarın bu çok yerinde saptaması diğer oyunları içinde geçerlidir ve onun sorunlara politik ilhamların sınırları içinde kalmadan, insan olmanın gereği olarak yaklaşan düşünce yapısını gösterir.

Adalet Ağaoğlu oyun kişilerini geliştirirken güncel gözlemlerinden yola çıkan gerçekçi bir yazardır. Bu oyun kişileri hem toplumun belli kesimlerinin temsilcisi olarak tipik özelliklerle, hem de karakter boyutuna ulaşan özel ayrıntılarıyla donatılmıştır. Örneğin Çatıdaki Çatlak”taki Fatma Hanım, hep vermek için koşullandırılmış, orta halli ev kadını tipidir. Hiç evlenmemiş oluşu, sevecenliği, yardımseverliği ise onu özel bir kişi yapan kendine özgü nitelikleridir. Dramı, taşıyamayacağı kadar ağır bir yükün altında kalmış olmasında yatar. Bu dramın toplumsal boyutu ise, bu yükü, bu yorgunluğu, bu yıpranmayı kadına layık gören insanlık anlayışındaki çarpıklığı gösterir. Fatma Hanım karakteri bizi, onun dramının ardındaki kadın sorunları üzerinde durmaya çağırır.

Adalet Ağaoğlu, ülkemizdeki kadın sorunlarına eğilen, fakat bu sorunları, erkeği de içine alan asal sorumsuz göz ardı etmeden ele alan bir yazardır. “Evcilik Oyunu”nda da, “Çatıdaki Çatlak”da da temelde eskiyip geçerliğini yitirmiş değerler sistemi ile ekonomik düzensizlik vardır. Yazar, oyun kişilerine anlayışla, hoşgörülle yaklaşırken, onları bu düzensizliğin farkında olmadıkları için eleştirir de. Fakat

³⁰ İzlem Yayınları, Mart 1964

³¹ Adalet Ağaoğlu, “On Beş Yılda Çatıdaki Çatlak”, Devlet Tiyatroları 1979–1980 dönemi, program broşürü

eleştirinin büyüğü aynı bilmezlik içinde olan seyirciye yöneltilmiştir. Oyun içindeki, bu düzeni kendi çıkarlarına araç edenler ise kınanırlar.

1969–1970 mevsiminde ilk kez Ankara Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen “Tombala”da ³²yazarın karakter ile tema, öz ile biçim, malzeme ile biçem arasında mükemmel bir uyum kurduğu görülür. Oyunun konusu, son günlerini, onları bir türlü arayıp sormayan çocuklarını beklemekle geçiren çok yaşlı bir karı kocanın acı tatlı çekişmesini içerir. Bu çekişmede, yaşlanmanın, gücünü yitirmiş olmanın dramı gizlidir. “Tombala”nın yaşlıları, ölümü bekleyiş süresince geçimsiz ve huzursuzdurlar. Çocuklarını bekleme umudu ile ölümü bekleme umutsuzluğu, yaşamlarının son günlerinin temel çelişkisini oluşturur. “Tombala” gibi çok kişiyle oynanırsa tadı çıkan bir oyunun yalnızca iki kişi arasında oynanması yaşlıların yalnızlık duygusunu iletecek biçimde kullanılmıştır. Ayrıca insancıkların, tombala gibi zekâ gereksiniminden yoksun bir zavallı kendilerini mahkûm etmeleri ise toplumumuzda büyük bir kesimin ömrünü ne kadar boşa harcadığının göstergesidir.

Adalet Ağaoğlu 1970’li yılların başında “Kendini Yazan Şarkı” ile güncel bir konuya el attı. 1976’da İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda sahnelenen bu oyunda daha adil bir toplum düzeni kurma idealine inanmış, fakat eylemlerinde gerçeklerle uzlaşmayan yöntem izlemiş gençler, onların korkulu serüvenleri ele alınıyor, bu serüven yoksul bir köylü evinin samanlığına yerleştiriliyordu. Kahırlı, özverili, dayanıklı köy kadınının dramı ile korkmuş, toy gençlerin dramının kesiştiği yerde evrensel bir gerçek su yüzüne çıkmıştı: İyi niyet ve erdem, insanın çetin koşulları yenmesine yetmiyordu.

Adalet Ağaoğlu, tiyatrolarında olduğu gibi oyunlarında da hep yeniyi arayan, yürekli denemelerden kaçmayan bir yazdır. Gerçekçi oyunlarının yanı sıra gerçeküstücü öğelere, soyutlamalara yer veren, absürd oyunlara özgü anlatıma başvuran oyunlar da yazmıştır. ‘Üç Oyun’ başlığı altında yayımlanan ve özellikle amatör tiyatroların dağarına alınan “Bir Kahramanın Ölümü”, “Kozalar” ve “Çıkış” bu tür tek perdelik oyunlardır. Yazar bu oyunlarında dönemin toplumsal karmaşasını, insanların bu karmaşa içindeki farklı tepkilerini gerçek ötesi bir görüntü içinde vermiştir. Bu oyunların en belirgin özelliği, konunun soyut bir ortama yerleştirilmiş olmasına karşın, insan ilişkilerinin gerçekçi ve inandırıcı olmasıdır. Gerçek dışı durumlarla alt anlamlara gönderme yapılmıştır. Alt anlam ise güncel gerçeklerden, evrensele doğru uzanır. “Bir

³² Ali Püsküllüoğlu, Yeni Türk Tiyatrosu, Nokta Yayınları, Ankara 1969

Kahramanın Ölümü”nde, toplumun, bunalımlı dönemlerde kahramana duyduğu gereksinim ile kahraman konumundaki kişinin duraksamaları, korkuları irdelenmiştir. Oyun, toplumsal boyutu ile kahramanın işlevini sorgular: Kahraman neden gereklidir, toplum kahramandan neden büyük özveriler bekler, kahraman kendini nasıl kanıtlayabilir, gibi sorular sorulur. Oyunun bireysel boyutunda ise kahraman durumundaki kişinin korkuları, yalnızlığı, inançlarını yitirmiş olması sergilenmiştir. Alt anlam katındaki, öz ile biçim, görünüşle asal gerçek arasındaki çelişki düşündürücüdür. Bir iç hesaplaşma olarak başlayan ve iki erkek arasında gelişen oyun giderek toplum-kahraman ilişkisine uzanmış, oradan da daha genel bir gerçeğe, biçimsel beklentilerle özde var olanın uyumsuzluğuna dikkati çekmiştir.

“Kozalar”, tıpkı “Bir Kahramanın Ölümü” gibi, günlük yaşamdakine benzeyen bir durumla başlayıp, genel bir toplum sorununa, oradan da evrensel bir insan gerçeğine uzanan oyundur. Yazarın, Aylak, sorumsuz, toplumsal kişiliği gelişmemiş, gösterişe düşkün, üç orta sınıf kadınının günlük konuşmalarının arkasında yetmişli yılların bombalı, eylemli karmaşık ortamı bulunmaktadır. Yaklaşan tehlike kadınların bencilliğinin, 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 kozaya hapsedmişler ve çıkışsız bırakmışlardır.

“Çıkış”, aynı boğucu ortamı daha karanlık, daha soyut bir mekânda yaşatır. Her yanından böcekler fişkırان bir odaya kapanmış olan baba ile kızı, çıkışsızlığın kemirip insanlıktan çıkardığı kişilerin temsilcileridirler. 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 çıkarak güvenlik ve tutsaklık ile özgürlük ve tehlike ikilemi gibi çok önemli bir gerçeğe gönderme yapılmış, insanın hep bu ikisi arasında bir seçim yapmak zorunda kalışı gösterilmiştir.

Sınırlarda “Aşk-Kış-Barış”, yazarın, sınırların ve duvarların ortadan kalktığı barışçıl bir dünya özlemini dile getirdiği şiirli oyundur. Gerçekçi anlatımdan iyice uzaklaşmış, insanlığı simgeleyen oyun kişileri adam, kadın, çocuk, erkek, kadın gibi çok soyut tiplere indirgenmiş, düşünceler, çiçekli tebrik kartı gibi, pembe balon gibi,

kâğıt uçak gibi yalın göstergelerle iletilmiştir. Yalın ve naif anlatımına bakarak bu eseri bir gençlik oyunu olarak değerlendirmek olasıdır.

Duvar simgesi, yeni bir anlamla donatılmış olarak bir kez daha karşımıza çıkar. Adalet Ağaoğlu'nun "Yüksek Gerilim" adlı eserindeki aynı adı taşıyan öyküden yola çıkarak yazdığı "Duvar Öyküsü" çocuk seyircilerin anlayıp değerlendirebileceği açıklıkta ele alınmıştır. Bu oyun görsel yayımının zenginliği, renkliliği, dilinin şiirselliği, müzikle ve dansla bezenmeye el verişli oluşu ile çocuk tiyatrosunun başyapıtları arasında yer alabilir. Bu göz alıcı anlatımın ilettiği dolgun öz ise oyunu yetişkinler için de ilginç ve anlamlı kılmıştır. Oyunda, kışın zor koşulları içinde bir duvar kavuğuna sığınarak büyümesini gerçekleştiren bir andız tohumunun yaşama savaşı yansılır. Özgür ve laik düşüncüyü sınırlayan duvar, serpilip genç bir fidan olan tohumun gizli gücü karşısında yenik düşecektir.

Adalet Ağaoğlu, tiyatro ve öykü yazımına ağırlık verdiği on beş yıldan sonra "Çok Uzak-Fazla Yakın" ile yeniden oyun yazarlığına döndü. 1992 İş Bankası Tiyatro Ödülü'nü de kazanan bu oyun ilk kez Kenterler Tiyatrosu'nda sahnelendi. Bu oyunda karmaşık gibi görünen, fakat son derece incelikle işlenmiş bir yapı içinde, iki kardeşin sevgi, kıskançlık, tutku, hatta nefretle yoğrulmuş ilişkisi ele alınmıştır. Sanat dünyası ile iş dünyasını bir birine karşıt değer ölçülerinin de sergilendiği bu oyunda, insanın sevdiğine bağlanma dürtüsü ile bağımsızlığını koruma tercihi arasında kalışı incelenmiştir. Yazarın uzun tiyatro yazımı birikimi ile çizdiği derinlikli karakterler, hiçbir soruyu yanıtızsız bırakmayan titiz oyun kurgusu ve oyunculara hünerlerini gösterme fırsatı yaratan anlatım incelikleri, "Çok Uzak-Fazla Yakın"ı çağdaş oyunlarımız içinde özel bir yere oturtmamız gerektiğini gösteriyor.

Adalet Ağaoğlu'nun oyunlarına bütünüyle baktığımızda hep kendini yenileyen, yeni konular, yeni biçimler, yeni anlatımlar deneyen bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Bu oyunların ortak özelliği, yapılarının sağlamlığıdır. Oyunun konusu yalın da, karmaşık da olsa, konuyu dokuyan iplikler düzenli biçimde işler ve sonuca ulaştırır. Oyunların malzemesi her bölüme aynı ağırlıkta olmak üzere yerleştirilmiştir. Oyunların temaları, açık ve anlaşılır biçimde olay ve durumlara sindirilmiş, oyunun gelişimi içinde olgunlaştırılarak seyirciye sunulmuştur. Adalet Ağaoğlu, olay kurgusunda olduğu kadar tutarlılığa dikkat eder, ayrıntılara özen gösterir. Onun yazarlığını belirleyen hesaplılıktır.

Oyunların özünde gördüğümüz gibi, biçimlendirilişinde de ciddiyetin ağır bastığı hissedilir. Yanıtlanmamış sorulara yer vermek, hiçbir ayrıntının işlenişini rastlantıya bırakmamak, akıcı bir yol izlemek, dengeleri korumak, onun yazarlığının belirgin özelliğidir. En deneysel çalışmalarında bile düzen kaygısını elinden bırakmamıştır. Adalet Ağaoğlu, düşünür, yazar, sanatçı kişiliğini aynı sorumluluk duygusu ile yoğurmuş oyun yazarımızdır.

6.4. KARAKTERLER

Erkek (Ahmet, Ömer, Ali)

Kadın (Çiğdem, Nilüfer, Yasemin)

Bekçi (daha sonra gardiyan olarak karşımıza çıkıyor)

Gazeteci çocuk

Lale (Mine, kız çocuğu)

Anneler

Babalar

I. misafir kadın (kaynana, sokaktaki kadın)

II. misafir kadın (yaşlı kadın, düğüne giden kadın)

Hasan (Mehmet, erkek çocuk)

I. erkek öğrenci

II. erkek öğrenci

Bir adam (Ali'nin arkadaşı)

Yaşlı adam

Eserde birebir olayların içinde bulunmasalar da şu karakterlerde geçmektedir:

Fikriye Teyze

Nermin Hanım

Nail Kazım Bey

Muhsin Bey

Eserde erkek ve kadın rolündeki karakterler daha ön plandadır ve onlar kadın-erkek ilişkisi üzerindeki toplumsal baskıya ve teröre varan dayatmalara karşıdırlar.

6.5. ZAMAN

Eserde genel itibariyle zaman olarak 20. yüzyıl geçmektedir.

6.6. MEKÂN

Eserde mekân olarak iki yer geçmektedir. Bunları iç ve dış mekân olarak ayıracak olursak bunlar:

6.6.1. İç Mekân: Ev ve odalardır. Ailelerin aile bireyleri ile konuştukları ve tartıştıkları mekân evdir (oda). Kadınların misafirlige gittikleri yerler evdir... vs.

6.6.2.Dış Mekân: Olayların büyük bir bölümü parkta geçmektedir. Sevgililer, öğrenciler hep parkta buluşurlar. Olayların geçtiği sokaklar da dış mekâna dâhildir. Gizli kaçamaklar ve konuşmalar hep parkta gerçekleşmektedir.

Evlerde de özellikle kadınlar arasında dedikodular ve gizli konuşmalar yapılmaktadır.

6.7. ÖZET

Kadın-erkek ilişkisi üzerindeki toplumsal baskıyı, teröre varan dayatmaları konu alan oyun, hem biçim hem de olay örgüsü bakımından üç bölümden oluşur. İlk bölümde bir banka oturmuş karı kocayı, sadece sesini duyduğumuz hâkimin karşısında boşanma davasında görürüz. Birbirlerine, yaşadıkları evliliğe yabancılaşmışlardır. Hafıza kaybına uğramış gibidirler. Bir araya geldiklerinde evde nefes alamadıkları için boşanmak istemektedirler. Birbirlerinin evdeki havayı çaldığına inanmaktadırlar. Bu durum ikinci bölümde sürmez. İkinci bölüm kendi içinde epizotlara ayrılmıştır ve her bir epizotta toplumun kadın üzerindeki, aile üzerindeki baskısı değişik ortamlarda gösterilir. İki bölümün tek ortak noktası, ikisinde de görülen kara mizahtır: boşanma davasının parkta olması, aynı parkta, yan yana yürüdüğü için genç kız ve genç erkeğin zorla evlendirilmeleri, bunun namus davası olması, tutucu ahlak anlayışı vs. gibi örnekler gösterilebilir. Son ve üçüncü bölümde boşanma davasına geri döneriz. Ancak çift artık ölüdür.

1961–1962 yıllarında yazılan oyun, soyut anlatım ve dramatik-öyküye dayalı anlatım biçimini bir arada barındırır. İlk ve son bölüm biçim ve yarattığı gerçek dışı durumlar bakımından benzerlik gösterirler. Oyunun geneline hâkim olan kara mizah da bu durumlarla beslenir. Sözü edilen durumlar şunlardır: Parkın mahkeme salonu gibi kullanılması, Hâkimin sadece sesinin duyulması, parkta boşanma davasına bakması, Çiftin geçmişini hatırlamaması, Evdeki havanın ikisi birlikteyken azalması ve nefes alamamaları, Evdeki havayı çalmakla birbirlerini suçlamaları, Geceleri dışarıda dolaşmak için muhtardan iyi hal kâğıdı almış olmaları, Öldükten sonra boşanma

davasının devam etmesi ve onların parka/mahkemeye gelmeleri, Ölü olma durumunun kimse tarafından (bekçi, hâkim) yadırganmamasıdır.

Bu tiyatro oyununda, durum bir evlilik ve aile kurumu eleştirisi sağlar. İlk ve son bölümdeki oyun durumu oluşturan nedenleri ikinci bölümde sergileyerek, her bölüm durumun gerçekçi bir nedene dayandığını savunur gibidir yazar. Ancak ilk ve son bölümdeki doğrudan evliliğe, kadın erkek ilişkisindeki kopukluklara, yalnızlıklara getirdiği eleştirel tavrı koruyamaz. İkinci bölümde gösterdiği (ancak altını kalın çizdiği) yaşamın içinden birebir olaylar ve durumlar, oyun kişilerinin şablonlaştırılması nedeniyle inandırıcılığı zayıflatır ve diğer bölümdeki absürd bölümün yol açabileceği anlam zenginliğini, boş alanları kırar ve tek bir anlam üzerinde yönlendirir. Kadınlar, erkek egemen toplum tarafından ezilmektedir. Kadının ezilmişliği ve oyundaki tek anlamlılık şu durumlarla kendini var eder: Kadınların sözlerinde ve eylemlerinde erkek korkusunun hâkim olması; Oyunda bire bir baskıcı bir erkeğin görünmemesine rağmen kadınların sürekli konuşma eylemlerinde bu korkuyu hissettirmeleri, Namus yeri olarak gördüğü parkta erkek çocukların iyi davranan bekçinin, kızların parkta yürümelerini bile namussuzluk olarak görmesi, Parkta yan yana görülen bir çiftin zorla evlendirilmesi, Nişanlı kızın sevdiğine bekçi korkusuyla kaçması (bekçi geliyor diye parktan kaçmaları) ve sevgiyi, birbirlerini tanımadan evliliğe karar vermeleri, Kız ve erkek çocukların birlikte oynamasının yasak olması, Evliliğin ekonomik bir anlaşma olarak görülmesi, kızını apar topar evlendiren babanın, damadın fakirliğine duyduğu öfke ve toplumdaki utanması, (bu nokta toplumun erkeğin üzerindeki baskısını hissettirse de çizilen babanın asabi bir tip olması bu savı zayıflatır) Oyundaki bütün babalar otoriter, bütün genç delikanlılar iyi, bütün genç kızlar ise masum ve kandırılmaya hazırdır. (toplumsal baskıdan çok kötü babaların baskısı, terörmüş gibi görülüyor oyundaki baskının kaynağı; eleştiri, toplumsal eleştiriden kişisel eleştiriye indirgeniyor böylece. Oyun kişilerinin gerçek durumları içindeki bu tek boyutluluğu ise oyundaki gerçekliği aksatıyor.) Kader düşüncesi oyuna hâkimdir. (Oyundaki değişik epizotlardaki annelerin aynı kadın oyunculara, misafir kadınların da yine aynı misafir kadınlara oynatılması, tıpkı baba ve genç kızlarda olduğu gibi, toplumdaki rollerin değişmezliğini göstermektedir.)

Absürd durumlarla anlatıya dayalı kurgu biçimini bir arada kullanan yazar, her iki uygulamasında da tutarlılık gösterememiş, tek boyutlu ve didaktik bir yola

girmekten kendini alamamıştır. Çünkü ne Haldun Taner'in ne de Vasıf Öngören'in biçimde ve özde vardıkları eleştirel noktaya varamamıştır, ne de Beckett'in, İonesco'nun yarattığı dildeki çözümlere eğilmemiştir. Ağaoğlu, 1950'li yıllarda ki bu yıllar bütün dünyada absürd tiyatro akımının en güçlü olduğu yıllardır, absürd tiyatro ile ilgilenen yazar, bundan sonraki yapıtlarında da absürd biçemi ülkemiz yaşantısı ile birleştirmeye çalışmıştır. Ne var ki 1960'lı yıllar yeni ve özgürlükçü bir anayasanın yürürlüğe girdiği, özgürlük rüzgârlarının estiği, Genç Cumhuriyet'in belki de en parlak yılları olarak hatırlanır. Bu biçimin ülkemizde ve geri kalmış, demokrasiye geç girmiş ülkelerde 70'li ve 80'li yılların (ve halen günümüzde) baskı ortamlarında bir tür perdeleme aracı ve gizlenmek zorunda bırakılmış bir eleştirel tutumun ifadesi olarak kullanıldığı düşünülürse ki bu absürd tiyatronun batıdaki oluşum süreci ve nedenleriyle de örtüşmemektedir, yazarın bu biçimi seçme nedeninin de absürd tiyatroyu var eden nedenlerle örtüşmediği görülür.

Yazarın amacı, salt batıdaki yeni sanat akımlarının ülkemiz tiyatrosuna tanıtmak ve bu yolla yeni biçimler denemektir anlaşılır. “Evcilik Oyunu”nda kadının toplumsal düzendeki yerine getirdiği eleştirel boyutu, kişiler bazına indirerek “erkekler tarafından ezilen zavallı kadınlar” imgesini oyun boyunca bütün yönleriyle işlemiş ve sonuçta kendisinin de söylediği gibi “kadın-erkek ilişkileri” düzleminde bir çeşitlemeden öteye geçememiştir oyun. Bu toplumsal yapıyı var eden nedenlere değinmez oyununda, 60-70'li yıllar, Cumhuriyet tarihimizde toplumsal düzen eleştirilerinin özgürce, hatta sokaklarda yüksek sesle yapıldığı yıllar olarak bilinir. Kadınlar haklarını az da olsa bu dönemler istemeye başlamışlardır.

Bu dönemde, Ağaoğlu'nun bu eleştirel açıklıktan yararlanamamasının aksine Vasıf Öngören'in “Asiye Nasıl Kurtulur”u tam da insanın, bireyin, kadının düzen içindeki çırpınışlarını, kapitalist düzenin insanı boğan tavrını anlatıyordu. Öngören'in kullandığı epik biçim, Asiye'nin çırpınışlarını gerçekleştirdiği bir labirent örüyordu etrafında. Her bir epizotta biraz daha ihanete uğruyordu seyirci; Asiye ile birlikte o da bir kurtuluş yolu arıyordu. “Evcilik Oyunu”nda ise bir kurtuluş yolu arayışı somut olarak görülmemekte birlikte olay, karanlık bir odada kuşatılmış bir durumda bırakılmıştır. Kadınları kuşatan sadece evler değil, sokaklardır da. Kadın sokakta da evde de istemediği, hak etmediği muameleyi görmektedir.

1970'li yıllarda aynı kuşatılmışlık, absürd tiyatro öğeleri kullanarak anlatan bir başka yazar da kendisini siyasal ve toplumsal bir düzenin olağan bir yaptırımını olarak gösteriyordu. Melih Cevdet Anday'ın "Müffetişler" adlı oyununda bireyi kuşatan, şiddet unsuru oluşturan mekân, baskıcı atmosfer ve bunların yarattığı toplumsal edilginleştirme, "Evcilik Oyunu"nda toplumsal bir durumu betimlemekten çok bireysel bir yörüngede ele alınır. "Müffetişler"ın bireyi edilginleştiren mekânı ihtilallere ve siyasal faşizan durumlara göndermelerde bulunurken, "Evcilik Oyunu"nda kadınları saran evlere, söze dönüşür; gizlenme, mekânın dışındaki yaşama biçimlerinin ve koşullarının "dışarısının" bir tehdit unsuru olarak algılanması izlekleri, kadın-erkek ilişkisi düzleminde ele alınır.

En küçük toplumsal birim olan aile yapısının kendisini ve toplum içindeki yerini, (kadının evindeki ve sokaktaki durumunu) kuşak çatışmalarını, evlilik konulu değer yargılarının güncelliğini, toplumsal örf ve adetlerin yazılmış ve yazılmamış kurallarını trajik bir komedi dilinde anlatan Adalet Ağaoğlu, "Evcilik Oyunu"yla samimi iletişime, anlayışa ve hoşgörüyeye en çok ihtiyaç duyduğumuz çağımızda yeni değerlendirmeler için yeni kapılar, pencereler aralıyor. Yazar, bu aramalarla kimi zaman dışarı sokağa, kimi zaman içeri kendi derinlerimize baktırırken kenardan bize mesaj vermeyi de ihmal etmiyor.

7. HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR "KADIN ERKEKLEŞİNCE"

7.1. HAYATI VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

19 Ağustos 1864'te İstanbul'da doğdu. 8 Mart 1944'te Heybeliada'da yaşamını yitirdi. Heybeliada'daki Abbas Paşa Mezarlığı'na defnedildi. Tiyatro ve öykü yazarıdır. Eserlerinde 19 ve 20'nci Yüzyıl başındaki İstanbul yaşamını gerçekçi bir biçimde yansıttı. Hünkâr yaveri Mehmet Sait Paşa'nın oğludur. 3 yaşında iken annesinin ölümü üzerine Girit'te bulunan babasının yanına gönderildi. İlkokula burada başladı. Babası tekrar evlenince 6 yaşında İstanbul'a anneannesinin Aksaray'daki Konağı'na döndü. Yakubağa Mektebi, Mahmudiye Rüşdiyesi ve İdadide öğrenim gördü. 1878'de Mekteb-i Mülkiye'ye girdi. 1880'de hastalık nedeniyle ikinci sınıfta iken okulu bıraktı. Kısa bir süre Adliye Nezareti Ceza Kalemi'nde memur, Ticaret Mahkemesi'nde Azâ Mülazımı olarak çalıştı. 1887'de Ahmed Mithad Efendi'nin Tercüman-ı Hakikat gazetesinde yazmaya başladı. Batı uygarlığının yaşantısını taklit ederken gülünç duruma düşen insanları anlattığı ilk romanı "Şık" aynı yıl bu gazetede tefrika şeklinde yayınlandı.

Paul Bourget, Paul de Kock, Alfred de Musset gibi Fransız yazarlardan çeviriler yaptı. 1894'te İkdam gazetesine geçti. Kendisine büyük ün sağlayan ilk eseri "Mürebbiye" ile "Metres", "Tedadif" ve "Nimetşinas" bu gazetede tefrik edildi. Sansürün "Alafranga" (1911'de "Şıpsevdi" adıyla basıldı) tiyatrosunu yasaklaması üzerine yazarlığı bıraktı. 1908'e kadar suskun kaldı. İkinci Meşrutiyet döneminde Ahmet Rasim ile birlikte 37 sayı süren "Boşboğaz ile Güllâbi" adlı mizah dergisini çıkardı. Sabah ve Vakit gazetelerinde çalıştı. 1912'de Heybeliada'ya taşındı. Kütahya milletvekili olduğu 1936–1943 dışında tüm yaşamını Heybeliada'da geçirdi. 1924'te Son Posta gazetesinde tefrik edilen "Ben Deli Miyim" romanı ahlaka aykırı bulunarak yargılandı, beraat etti. Anneannesinin yalısında dadılar arasında geçirdiği çocukluk ve gençlik yılları, İstanbul yaşamı ve insanlarını tüm detaylarıyla öğrenmesini sağladı. Ev kadınlarının çeşitli konulardaki düşüncelerini öğrendi. Batılı yazarların yanı sıra Türk halk edebiyatından da yararlandı. Romanı ahlakın aynası olarak gördü. Geniş bir okur kitlesine ulaşabilmek için yalın bir dil kullandı. Çok okunan bir yazar olmasını da bu yalınlığına bağladı. Eserlerinde toplumsal ve ekonomik eşitsizlikleri, kadın-erkek ilişkilerini, din sorunlarını konu aldı. Zeki ve kurnazların, saf ve cahilleri kandırarak işlerini yürüttükleri çarpık bir düzenden kurtulmak için akılcı düşüncenin gelişmesi gerektiğini savundu. Dar sokakları, ahşap evleri, konakları, yalıları ve çarşılarıyla hep İstanbul'u işledi. İstanbul yaşamını ve komik durumları yansıttığı için popüler olmuş; töre ve ahlak ilkelerinin dışına çıkarak, ahlak dersi verme amacıyla anormal tipleri tiyatrolarının kahramanı olarak seçmiştir. Osmanlı erkeğinin cinsel bunalımlarını, eleştirmenlerce en başarılı tiyatroları arasında gösterilen "Mürebbiye"de ortaya koyan yazar, Osmanlı aile kuruluşu içinde kadının konumunu ve sorunlarını da tiyatrolarına yansıtmıştır. Tanzimat sonrası Osmanlı toplumundaki Batı kültürü özentisini ve bu kültürü derinlemesine değil biçimsel özellikleriyle uygulamak isteyen kesime ciddi eleştiriler yönelterek ilerlemeden yana olan tavrını sakınmadan ortaya koyan Hüseyin Rahmi Gürpınar, bazı eserlerinde boş inançlarla insanları sömürülmesini ironik bir dille anlatmıştır.

Tiyatrolarında döneminin İstanbul'un her kesiminden, sınıfından insana yer verdi. Külhanbeyler, züppeler, fahişeler, hanımefendiler, mahalle kadınları, paşalar, memurlar, beslemeler, imamlar, esnaf. Çevre betimlemeleri üzerinde durmaktansa karakterlerini güçlendirmeyi tercih etti. Bu karakterleri yerel şivelerle konuşturmakta

*ustalaştı. Emile Zola'nın deneysel tiyatro yöntemini benimsedi ve uyguladı. Ömrünün son otuz yılını Heybeliada'daki köşkünde yazarak geçirdi. En çok ürün veren, en çok okunan ve sevilen yazarlardan biri oldu. Hüseyin Rahmi Gürpınar, 1943'te Heybeliada'daki köşküne çekildi ve 1944 yılında orada yaşama veda etti.*³³

Hüseyin Rahmi, yalnızca duygusal olarak değil, ekonomik ve siyasal anlamda sömürülmeye karşı çıkmıştır. Halkın zenginlerce hor görülmesine, zengin ile fakir arasındaki çelişkiyi tiyatrolarına konu olarak seçmiş, izlenimlerinden yola çıkarak haksız para kazanma olgusunu, toplumsal adaletsizliği ve yığınların özgür olmayışını içeren yazılar yayınlamıştır. Tüm olayların alın yazısı ya da kader olarak açıklanıp natüralist bir çizgide anlatılmasını aşmaya çalışan yazar, kişilerin eylem, hareket ve davranış tarzlarını çevre ve tiplerle vererek tiyatrolarımızın ilerlemesinde önemli bir rol oynamıştır. Eserlerinde insanın davranış biçiminin doğuştan gelmediğine dikkat çekerek çevrenin önemli üzerinde durmuştur. Ahmet Mithat gibi Gürpınar da halk reformcusudur. Geleneklerden kopmadan çağdaşlaşmadan yana olup yapıtlarının tümünde yalın ve açık bir anlatım tarzı benimsemiştir.

7.2. ESERLERİ

7.2.1. TİYATRO:

Şık (1889)

İffet (1896)

Mutallâka (1898)

Mürebbiye (1899)

Bir Muadele-i Sevda (1899)

Metres (1900)

Tesadüf (1900)

Şıpsıvdi (1911)

Nimetşinas (1911)

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç (1912)

Gulyabani (1913)

Cadı (1912)

Sevda Peşinde (1912)

Hayattan Sayfalar (1919)

³³ http://www.turkceciler.com/huseyin_rahmi_gurpinar.html

Hakka Sığındık (1919)
Toraman (1919)
Son Arzu (1922)
Tebessüm-i Elem (1923)
Cehennemlik (1924)
Efsuncu Baba (1924)
Meyhanede Hanımlar (1924)
Ben Deli miyim (1925)
Tutuşmuş Gönüller (1926)
Billur Kalp (1926)
Evlere Şenlik, Kaynanam Nasıl Kudurdu (1927)
Mezarından Kalkan Şehit (1928)
Kokotlar Mektebi (1928)
Şeytan İşi (1933)
Utanmaz Adam (1934)
Eşkîya İninde (1935)
Kesik Baş (1942)
Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür (1943)
Ölüm Bir Kurtuluş mudur (1954)
Dirilen İskelet (1946)
Dünyanın Mihveri Para mı Kadın mı (1949)
Deli Filozof (1964)
Kaderin Cilvesi (1964)
İnsanlar Maymun muydu (1968)
Can Pazarı (1968)
Ölüler Yaşıyor mu (1973)
Namuslu Kokotlar (1973)
7.2.2. ÖYKÜ:
Kadınlar Vaizi (1920)
Namusla Açlık Meselesi (1933)
Katil Bûse (1933)
İki Hödüğün Seyahati (1934)

Tünelden İlk Çıkış (1934)

Gönül Ticareti (1939)

Melek Sanmıştım Şeytanı (1943)

Eti Senin Kemiği Benim (1963)

7.2.3. OYUN:

Hazan Bülbülü (1916)

Kadın Erkekleşince (1933)

Tokuşan Kafalar (1973)

İki Damla Yaş (1973)

Gülbahar Hanım

7.2.4. TARTIŞMA:

Cadı Çarpıyor (1913)

Şekavet-i Edebiye Tartışmaları (1913)

Sanat ve Edebiyat (Ölümünden sonra H. A. Önelçin derledi, 1972)

7.3. ŞAHIS KADROSU

Ali Tevfik Bey (57 yaşındadır. Ali Süreyya'nın babasıdır.)

Mebrure Hanım (50 yaşındadır, Ali Tevfik Bey'in hanımıdır.)

Ali Süreyya Bey (25 yaşındadır. Ali Tevfik Bey'in ve Mebrure Hanım'ın oğludur.)

Komşu Hanım (48 yaşındadır. Memduha, Ali Tevfik Bey'in vasiliği altında öksüz, zengin bir kızdır. 18 yaşındadır.)

Baba (Tunuslu Nasuhi Efendidir. Ali Tevfik Bey'in uzaktan akrabasıdır.)

Mesut Galip (23 yaşındadır, Memduha'nın sevdiği erkektir)

Reyhan (evdeki hizmetçi kızdır)

Nebahat (22 yaşındadır Ali Süreyya'nın eşidir)

Düztaban Ayşe (45 yaşındadır ve Ali Süreyya Beyi, takip etmek üzere para ile tutulmuş hafiyedir)

Komşu Kadriye Hanım (40 yaşındadır.)

Bir de doktor vardır.

7.4. ZAMAN

Zaman tam olarak belli olmamakla beraber kadına verilen hakların artması nedeniyle kadının söz sahibi olmaya başladığı dönemleri kabul edebiliriz.

7.5. MEKÂN

Maslak yolu kaza geçirmişlerdir, evlendikleri meydan.

7.6. ÖZET

Mebrure Hanım Ali Tevfik Bey'in karısıdır. Ali Süreyya Bey ise oğullarıdır. Çok varlıklı olmayan bu aile, yanlarında Memduha adlı varlıklı bir aileden gelen öksüz kızı vasiliği olarak barındırırlar. Bir de evlerinde genç bir hizmetçi kız Reyhan vardır. Mebrure Hanım'ın bütün gayesi oğlu Ali Süreyya ile Memduha'yı evlendirmek ve bu sayede geleceklerini garantiye almaktır. Bu şekilde Memduha'nın servetine konacak, hem oğlu hem de kendileri rahat edeceklerdir. Fakat gerek Ali Süreyya gerekse Memduha bu evliliği istememektedirler. Memduha Hanım, oğlundan şüphelenmektedir bu yüzden komşu hanımla işbirliği yaparak bir dedektif olan Düztaban Ayşe'yi oğlunu takip edip haber getirmesi için tutarlar. Bu arada Memduha'nın da Mesut Galip adlı bir gençle ilişkisi olduğunu öğrenirler. Böylesine sessiz bir kızın yaşamış olduğu bu aşk herkesi şaşırır. Mebrure Hanım ise bu durumu bir türlü kabullenemez. Çünkü Memduha, o gençle evlenirse bütün servet uçup gidecektir. Daha sonra Düztaban Ayşe'den Ali Süreyya Bey'in bir şirkette küçük bir aylıkla çalışan (Şemseddin Oğulları Ticaret Evi 45 lira aylıkla) Nebahat adlı bir kızla görüştüğü, gizli gizli bulunduğu haberini alarak ikinci bir şoku yaşarlar. Mebrure Hanım, Ali Süreyya'ya Nebahat'ı gelin olarak istemediğini bildirir. Bir gün Ali Süreyya Bey ile Nebahat'ın Maslak yolunda kaza yaptıkları haberini alırlar. Neyse ki ikisi de ufak yaralanmalarla kazayı atlattımlardır. Evlendikleri meydana çıkar. Eve gelirler. Mebrure Hanım için artık bundan sonra yapacak bir şey yoktur. Nebahat ile bir sohbetlerinde Nebahat'ı ailesinin Ali Süreyya Bey ile evlendiği için reddettiğini öğrenirler. Kendilerinin düşük bir aile olduklarını düşünürler bunu kendi kendilerine sorarlar. Bu sırada Memduha da Mesut Galip ile kaçmıştır. Ali Süreyya ile Nebahat'ın evlendikleri ortaya çıktıktan sonra Mebrure Hanım ve Nebahat'ın anlayamadıkları gözlenir. Ali Süreyya'nın Nebahat'ın hamile olduğunu söylemesi bile annesinin kalbini yumuşatmaz. Aynı eve çıkarlar. Oyunda en önemli mesele Ali Süreyya ile Nebahat'ın evlenirken yapmış oldukları evlilik sözleşmesidir. Bu sözleşmeye göre kadın- erkek her bakımdan eşittir. Ve bütün işlerin yapımı da eşit şekilde olacaktır. Bu da şu sonucu çıkarır: Kadın erkekleşirse erkek de kadınlaşacaktır. Tabi bu düşünce de zamanla Ali Süreyya ile Nebahat arasında sorunlara yol açacaktır. Aralarında tartışmalar yaşanmaya başlanır. Nebahat'ın olmak

istediği kadın tipi geleneklere aykırıdır. Toplumdaki kadının yapması gereken görev ve sorumlulukların dışındadır. O, kadının her bakımdan erkekle eşit olduğu düşüncesindedir. Bir gün evlerine gelen mektupla Ali Süreyya Bey'in metresinin olduğunu öğrenir. Ali Süreyya, her ne kadar o senden önceydi dediyse de Nebahat'ı inandıramaz. Bir gece evde yatarken çocuklarının öldüğünü anlarlar. Artık birbirlerini bağlayan hiçbir bağı kalmadığını düşünürler. Ali Süreyya Bey'in annesinden mektup gelir. Biraz yumuşayan Mevrure Hanım, torununu görmek istemektedir. Bir zamanlar Nebahat'i hamile iken evde istemeyen Mevrure Hanım oğlu ve gelini döndüğünde torununun tabutu ile karşılaşır. Artık her şey için çok geçtir.

7.7. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR

Türk toplumu öteden beri kadına değer vermiş, onu her zaman erkeğinin arkasında bir güç olarak görmüştür. Tanzimat ile Batı'ya açılan Osmanlı İmparatorluğu'nun idarî ve siyasî yapısı değiştiği gibi, fikrî ve sosyal yapısı da değişir. Bu değişmeden etkilenen kurumlardan biri de aile ve onun içindeki kadındır. Bu devirde kadın evin içinden dışarı doğru açılır. Bu açılmanın bir sonucu olarak, toplumsal hayatta o devreye kadar görülmeyen önemli gelişmeler yaşanır ve bu gelişmeler edebi eserlere de yansır. Hüseyin Rahmi, Kadın Erkekleşince adlı oyunda, kadın-erkek arasındaki ilişkileri, kadının toplumsal düzende edinmek istediği yer hakkında bilgiler verir. Oyunda Hüseyin Rahmi, kendi görüşlerini bir nev'i Ali Süreyya Bey'in babası Ali Tefvik Bey vasıtasıyla vermeye çalışır. *“Dünya yönetimi kadınların eline geçerse her şey düzelecek. Çok inatçı bir politikaları var. İş çıkarlarına dayanınca açıklığa, açık, seçik bilinene karşı bile yumruk sallamaktan çekinmiyorlar”*³⁴ Ali Tefvik Bey, karısının, oğlu Ali Süreyya'yı vasiliği altındaki Memduha ile evlendirme çabaları karşısında bu sözleri sarf eder. Mevrure Hanım, oğlu Ali Süreyya ve eşi Nebahat'ın kazadan sonra eve yerleşmeleri neticesi Nebahat'a karşı kırıcı tavırlar içerisine girer. Bu esnada Baba Ali Tefvik Bey'in sarf etmiş olduğu şu sözler belki de oyunun en can alıcı noktalarından birine işaret eder: *“Geçen yüz yılın istibdat düşkünü kadınla bu yüzyılın Cumhuriyet düşüncesinde doğan yeni kadınlık çarpışıyor. Elbette anlayamayacaksınız. Elbette birinizin davranışı ötekine ağır gelecek...”*³⁵ .Ali Tefvik Bey'in tespiti doğrudur. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çoğu eserinde gördüğümüz gelin-kaynana tartışması bu oyunda da farklı bir boyutta verilmeye çalışılmıştır. Ali Tefvik Bey, yeniliklere açık bir

³⁴ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Sevda Peşinde, Kadın Erkekleşince, Özgür Yay., İstanbul, 1974, s. 33

adamdır: Kafası yeniliklere açık bir adam, karısına söz anlatamaz. Geçmişin karanlık inadı yine kendi karanlığı içinde boğulup gidecektir. Fakat gelecekle açık yüreklilikle görüşebilir.. Karısı onda sokakta rastgele bulunmuş şüpheli bir gelin hali görüyor. Doğru düşünmeye çalışırsak onun bu pekte yeni olmayan düşüncesinden kendisine bir mazeret çıkarabilir. Fakat o sadece oğlunu gerçekten mutlu edecek yani kadınlığın bütün niteliklerini, erdemlerini görmeliyim. Ağır başlı, olgun bir aileyi değil bir toplumu iyiye götürecek, yükseltecek beklenen geleceğin kadını gibi olmalıdır. Bu sözler karşısında Ali Süreyya Bey'in düşünmüş olduğu olduğu şeyleri hatırlattı. Bu düşünceler evliliğin boyutları açısından çok önemlidir. Ali Süreyya Bey Nebahat'ta istenilen, beğenilen geleceğin kadınının sembolünü bulmuştur. Onun için onunla uğrayacağı bütün karşı koymalara, önüne çıkacak bütün engellere rağmen çok acele evlenmiştir.. Bu evliliğin gençlik hevesinden doğan basit, adi bir aşk sonucu olmadığını düşünmektedir. Nebahat göre ise evlilikleri sadece cinsel bir çekicilik değil, sosyal, ciddi düşünceler sonunda gerçekleşmiş güzel bir başlangıçtır. Ali Süreyya Bey ve Nebahat bir evlilik anlaşması yaparak evlenirler. Ali Süreyya Bey uzun bir yazılı anlaşma yaparak evlendiklerini söylemektedir. Türk aile yapısına bu evliliği gerçekleştirerek yeni bir anlayış getirmek istemişlerdir. Nebahat: Anlaşmalarının genel hatları şunlardır: Kadınla erkek her bakımdan hukukça eşit olacak. Evlilikler her iki tarafında bu ilkeye tamamıyla bağlı almaları sonucunda geçimli ve mutlu olabilirler. Kadın evde oturacak, sadece aile işleriyle uğraşacak, erkek kazanacak, eve getirecek, yuvayı besleyecek... Eskiden kalma bu âdet çok eskimiş bir geçinme yöntemidir. Nebahat, bu sözlerin devamında aile harcamalarında erkeğin mutlak hâkim olmasının onu üstün kıldığı düşüncesindedir. Kadın, bu ezikliğini, ancak maddi kuvvetleri kendi eline aldığı zaman aşacaktır görüşünü savunmaktadır. Çünkü ailede söz sahibi olamayan kadın ancak para kazanarak karara katılma hakkına kavuşacaktır. Aile harcamalarının sadece erkeğin yapması ona bir üstünlük sağladığı gibi karar vermeyi de erkeğin eline vermiştir. Kadını isterse besliyor. İstemezse açlığa mahkûm ediyordu. Öyle ki Nebahat erkek eline bakan kadının özgür olmadığı düşüncesindedir. Erkeğin eline bakan kadın hür olmaktan çıkmıştır. Koca esiridir. Bu kaba koca akşamüzeri evine gelip de emirlerinden birinin ihmal edildiğini görünce kadını döver ve gününü zehir eder. Kadının elinde erkeğine karşı kullanabileceği hiçbir silah yoktur. Erkek, kadından

³⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, age, s. 33

yaratılışı gereği üstündür. Kadın bugün kocası ile hukukça eşit gözükmemesine rağmen bu eşitlik sadece kâğıt üzerindedir. Ali Tevfik Bey bunun yalnız kanunca verildiğini hatırlamıştır. Nebahat, kanunda bulunmasına rağmen hiçbir kanunda bu kadar ihlal edilmediğini anlatır. Kadın, hukuk tartışında erkekle bir aynı gelebilmek için başka şeylere de ihtiyaç duymuştur. Nebahat düşüncelerinde daha da ileri giderek dünya üzerinde sadece insanın olduğunu düşünmekte ve kadın deyiminin kalkması görüşündedir. Ona göre kadınlık güçsüzlüğün, zaaflığın, acizliğin bir sembolü olmaktan öteye gidemez. “...Önce bir zayıflık ifadesi olan kadın deyimini ortadan kalkmalıdır.” Ali Tevfik Bey:“Evet amma her şeyden önce tabiat buna elverişli değil... Cinsleri nasıl ayırt edebileceğiz?” Nebahat: “Cins ayrılığı yok. Dünya üzerinde insanlık adına yalnız bir çeşit var: İnsan... Kadın kendi cinsine katılan zaaftan kurtulmak için erkekleşmelidir. Bu da ne ile olur?” Ali Tevfik Bey:“Çok merak ediyorum. Ne ile olur?” Nebahat: “Kazançta, aile harcamalarında eşitlikle... O zamanın kocanın karıya karşı kurulacak bir kuvveti kalmaz. Kadın kocasını kazanca gönderip de kendisi tencere önüne, tekne başına inmek gibi aşağılık ev işlerini üstüne aldıkça düşündüğümüz, tasarladığımız eşitliğin gelmesine imkân olamaz” Nebahat işi öyle ilerletir ki çocuk doğunca, çocuğun bakım ve beslenme hizmetlerinin ana-baba arasında eşit olarak paylaşılması gerektiğini de söyler. Bütün bu dinledikleri karşısında şaşırان Ali Tevfik Bey görüşlerini şöyle dile getirir: “Eski kadın tipini karımda gördüm. Yenisini de şimdi ateşli ağzından dinledim. Kadının yükselme hamlesini sırf erkeğe karşı erkekleşmede bulamıyorum. Anlıyorum ki, oğlum benim anasından çektiklerimin başka türlü ıstıraplarına kadınlığın bu yeni teorilerinde uğrayacaktır. Anlaşma kâğıdınıza ne kayıtlar koyduğunuz bilmiyorum. Babalık şefkatiyle sizin için iyi geçim dilerim. Her şey gibi içinde bulunduğumuz yüz yıl evlenme ve geçimi, anlaşmayı da güçleştirdi.”. Ali Tevfik Bey’in bu sözleriyle ikinci perde kapanır. Ali Tevfik Bey, oyun içerisinde en olgun ve olayları en iyi algılayan şahıstır. O, gelininden dinlediklerinden sonra ilerleyen süreç içerisinde oğlu ve Nebahat’in evliliklerinde sorunlar yaşayacağını sezmiş ve bu sözleri sarf etmiştir. Nitekim daha önceleri kafasının yeniliklere açık olduğunu ima eden bu adam, gelini ile sohbetinde ise gelininin kadın-erkek eşitliği hususunda söylediği sözler karşısında hayrete düşer. Ali Tevfik Bey’in söylediği eski kadın tipi ile yeni kadın tipinin çatıştığını Mebrure Hanım’ın şu sözleri de ispatlar cinstendir: “Dağ taş çamaşır yığıldı. İşçi getirmeğe halimiz elverişli değil. Reyhan’a biraz yardım ediver de bu

kirlilerin bir parça önünü alalım dedim. Havuza düşmüş kedi gibi hemen tiksinti ile silkinip başını sallayarak ‘Ben kadın hizmeti göremem. Aşağılık iştir. Ben erkeğim’ dedi. Bu cevabın karşısında donakaldım. Büyük devrimler oldu. Dünya değişti. Bütün bildiğimiz, gördüğümüz adetlerin akıntıları tersine döndü. Fakat Tanrım korusun, değişikliğin bu türüsü bizden başka kimsenin evinde görülmemiştir “Gürpınar’ın yapmak istediğini kısaca belirtmek gerekirse, denebilir ki, halkın geleneksel inançlara, yerleşmiş düşüncelere, göreneklere ve dine dayalı zihniyeti yerine, Batı’nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalışmıştır. Onun içindir ki tiyatrolarında hep, eski kafa, -yeni kafa- dediği iki zihniyetin çatıştığı görülür. Gerçi yeni kafayı temsil edenler her zaman olaylara akıl yoluyla bakabilen, tarafsız bilimsel bakışı hazmetmiş kişiler değildir, çoğu içinde yaşadıkları toplumun ahlakını reddeden zıp çıktı kişilerdir, ama Gürpınar bunları yine de, kendi tuttuğu birtakım yeni fikirleri ortaya sürmek için kullanır”¹¹⁴). Bu oyunda da Mebrure Hanım eskiyi temsil ederken Nebahat yeniyi temsil eder. Fakat yeniyi temsil eden Nebahat kadın-erkek eşitliğini, eşiyle yaptığı evlilik sözleşmesini bahane ederek çoğu vakit işine geldiği gibi yorumlar. Ve bir kadının yapması gereken şeyleri de eşine yüklemeye çalışır. Maddi bağımsızlığı ileri sürerek istediği gibi hareket etme, giyim kuşam, gezme konularında bunun en doğal hakkı olduğunu düşünen Nebahat’ın bir kadından çok bir anne yükümlülüğü ile yapması gerekenleri de eşine yıkması, onun eşitlik perdesi altına sığınarak yapmış olduğu bencilliği gösterir. Nitekim bunu da çocuğunun ölümüyle öder. Görüldüğü gibi kadın-erkek ilişkileri alanında, Gürpınar yalnız kadın haklarını savunmak ve bazı adetlerimize karşı çıkmakla kalmamış, çok daha köktenci değişiklikler gerektiren bir ahlâk anlayışından söz etmiştir. Gürpınar aşırı görüşlerini Türkiye’de uygulamasını düşünerek yazmıyordu kuşkusuz. Bunlar teorik düzeyde ilgi duyduğu ve ancak fanteziye kaçır biçimde ele alabileceği konulardı. Mebrure Hanım’ın şu sözleri de oyunun önemli noktalarından birine temas eder: “Tabii değil mi ya? Kadın erkekleşince erkeğin de kadınlaşması gerekiyor” (a.g.e 60). Zaman içerisinde Ali Tevfik Bey aile içerisindeki bozulmayı şu sözlerle ifade eder: “Ne analık ağırbaşlılığı ne de evlatlık saygısı kaldı. Baba önünde anaya el kaldırmak... Dışın ahlak bozukluğunu ayıplarken ailemizin bu kadar çürüdüğünü aklıma getirmemiştin” (a.g.e, 63). Nebahat’ın Ali Süreyya’ya söylemiş olduğu şu sözler bütün bir oyunu özetler mahiyettedir. “İkimizin aldığı para da hemen hemen birbirine eşit.. İçinde yaşadığımız yüz yıl kadını erkekleştiriyor...

Mademki biz erkek işlerine atlıyoruz. Siz erkekler neden kadın hizmetine el sürmekten çekiniyorsunuz? Toplumun bize yüklettiği görevleri cins farkına bakmadan paylaşmazsak kadın elinin yetişemediği işleri kim görecektir? Kadının erkekleşmesi biraz da erkeğin kadınlaşmasını gerektirmez mi? İş dengesi başka türlü nasıl düzelebilir? Bölünmesi mümkün her işi aramızda paylaşacağız. Ortalık süpürmesi, oda toplaması, ütü, çamaşır, bulaşık, yemek pişirmesi, sofraya işleri hepsini paylaşacağız. Bundan sonra erkek işi, kadın işi diye ortada bir ayırım yok. Yalnız nöbetleşe görülecek işler var. Artık erkeğin ev içindeki şahane sahipliğine son verilecek. Yumruğunuzu kadının burnuna dayayarak siz bu üstünlüğe gelenekçe malik olmuştunuz. Bugünkü kadın da yumruğunuza karşılık yumruk sallayabiliyor. Artık kadın kendi çalışmasıyla erkeksiz yaşayabileceğini anladı. Sizin derebeylik kahrınızı çekemez” (a.g.e, 69). Ali Süreyya Bey’in cevabı ise şöyledir: “ ...Her ailenin erkekleriyle kadınları arasında böyle bir çekişme kabarırsa medeni dünyanın hali neye varır?” Nebahat: “ Neye varırsa varsın. Evlenme anlaşmamızın şu önemli bendini niçin unutuyorsun? (bendi ezberden okur) ’Şimdiye kadar kafalarımızda yer etmiş eski karı kocalık göreneklerine ait gelenek ve davranışlardan hiçbirine tabi olmamak... Dünyaya çocuk getirirsek büyütme zorluk ve sıkıntılarını, masraflarını eşit olarak çekmek... Ve daha....” Ali Süreyya Bey: “Sus... Evlilik hayatından tamamıyla habersiz bulunduğumuz bir zamanda saçma sapan bir anlaşma yapmış olduğumuzu hatırlıyorum.” (age, 70). Ali Süreyya Bey zamanla evlilik anlaşmasına dayanan bu evlilikten usanır. Çünkü Nebahat’ın bütün ev işlerinde, üzerinde düşeni bu anlaşmaya dayandırarak bir erkekleşmenin arkasına saklanarak kaçması belli müddet sonra Ali Süreyya’yı bıktırır. Evliliklerinde huzur namına bir şey kalmaz. Bir gece salıncakta uyuyan çocuklarının ölümü bile bu huzursuzluklarını dindirmez. Gelen bir mektuba Ali Süreyya Bey’in atılması üzerine Nebahat’ın kıskançlığı tutar bunun üzerine Ali Süreyya şunları söyler: “Kıskançlık damarın kabarıncı çocuğunun ölüsünü, her şeyi unuttun. Basbayağı bir kadın oldun. Erkekleşme iddianın tersine hala kadınsın. İliklerine kadar kadın kalmışsın. Zayıf yürekli, iradesiz kadın... Ve senin bu gülünç hevese yeltenenlerin hepsi de bir kat daha kadınlıklarını ispattan başka bir şey yapmış olmazlar” (age, 76). Ali Süreyya’nın mektupta ismi geçen Bursalı Huriye ile bir ilişkisi olmuştur lakin bu Nebahat ile evlenmeden öncedir. Bunun bir türlü Nebahat’a inandıramaz. Ali Süreyya’nın şu mısraları ise yılgınlığını gösterir: “Ne yapayım? Erkek kadından yılarak tam manasıyla saf, temiz bir kadın aramış

olduğum için beni kim ayıplayabilir?” akabinde Nebahat’ın erkeklik iddiasına karşı hâlâ kadın kaldığını dile getirir. “Nebahat, kaç defa tekrar edeyim? Kadın kalmışsın kadın... Bir parçacık erkekleşebilmiş olaydın yüreğindeki mertliği anlayarak sözlerimden şüpheye düşmezdin” (age, 78). Temeli evlilik anlaşmasına dayanan Ali Süreyya-Nebahat evliliği, çocuğun ihmali neticesi kundakta ölümüne kadar varır. Kadının iş hayatına atılmasıyla maddi bağımsızlığını elde etmesi ve bunun neticesi erkeklerle kendini bir tutması, kadın-erkek eşitliğini hayatın her bölümüne yaymak istemesi, Türk toplumunun temeli olan aile kurumunun sarsılması bu dramatize edilmiş öykünün ana düşüncesini oluşturuyor ve şu sonuca varılıyor: Tabiatın bu iki cinse yani kadın ve erkeğe verdiği rolleri değiştirmek kabil değildir. Kadın yeri geldiği zaman erkeğe ait işleri yapabilir ama bunu kendi cinsinin sınırlarını aşmadan yapmalıdır. “Bu gözyaşlarımızla, ona çektirdiğimiz azabın günahlarını ödeyebilecek miyiz? Büyüklerin suçlarına kurban giden ilk yavru şüphesiz ki, bu değildir. Toplum içinde bozulan karı koca dengesinin mini mini kurbanları modern yaşamda erkek başı boş bir serbestliğe koşuyor. Kadın ezilmemek için erkekleşmeğe uğraşiyor. Tabiatın bu iki cinse verdiği rolleri değiştirmek kabil mi? Evlilik o kadar gevşek bir bağ oldu ki, var mı, yok mu, belli değil... Evlenmeler azaldı. Erkek bekârlar yığınının karşısında bir o kadar evlenememiş kadın alayları diziliyor. Cinsel çekiciliğin karşı karşıya titrettiği bu kalabalığı birbirine ulaşımdan hangi güç alıkoyabilir”. Oyunun sonunda Ali Tevfik Bey ana baba olmanın sorumluluk gerektirdiğini evlenmeden bu hakkın öğrenilmesi gerektiği üzerinde durur: “Evlenmezden önce ana baba olmak hakkını öğreniniz. Bu küçük tabut Türk kökünün bir filizden soy verecek birini mezara götürüyor. Asıl hüner doğurmakta değil, büyütmedir. Bu da vatana ait sosyal görevlerin en büyüklerindedir.” Yine Ali Tevfik Bey, kadın erkek arasındaki zıtlıkların bütün topluma yansıdığını ve kadının hiçbir vakit kendi cinsinin sınırları aşmaması gerektiği üzerinde durarak ve oğul-gelin-kaynanayı barıştırarak oyunu bitirir: “Karı kocanın birbiriyle zıtlıkları, işte aile sofrasına ilk zehir buradan saçılır. Bütün bir milletin yaşaması, refahı, yaşama düzeni karı koca arasındaki iyi geçimden başlar. Kadın sırasında erkeklere ait işleri de görebilir. Fakat cinsinin sınırını şaşırarak kadar ileriye varmamak şartıyla” (age, 80) .Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Kadın Erkekleşince adlı oyununu, Fransız Brillot’un Tek Başına Kadın isimli eserinden esinlenerek yazdığını söyleyebiliriz. Nitekim iki oyun konusu itibarıyla büyük benzerlik göstermekte ve her

ikisinde de kadının iş hayatına atılmasıyla sosyal statüsündeki değişikliğe değinilmektedirler.

“Her tarafta şimdiki sosyologları yoran bir kadın meselesi var. Bugün yalnız burada değil Avrupa’da bile geçmişteki hâline benzemeyen ve geleceği bugünkü durumundan başka türlü olacağı görünen kadın, bir aşama devresi geçiriyor. Şimdi Avrupa’da kadın geçim için hayat mücadelesine girdi. Birçok noktalarda erkeklere rekabet yumruklarını gösteriyor. Fransa’da Apsent sarhoşluğu vesaire etkilerle bozulmuş erkek ameleden daha fazla yük kaldırıyor; sabırlı çalışkan, kanaat ehli olduğu için bazı yönlerde üstünlük sağlamaya başladı. Erkek işçileri telaş aldı. Tiyatro yazarlarından (Brillot) bugünün şu mühim meselesini Tek Başına Kadın isimli eseriyle sahne üzerine çıkarıyor. Bu eserin birkaç konuşmasını anlamına göre ve kısaltarak tercüme ediyorum.

8. RIFAT ILGAZ. “HABABAM SINIFI SINIFTA KALDI”

8.1. EDEBİ KİŞİLİĞİ

1911 yılında Kastamonu’nun Cide ilçesinde doğdu. Rıfat Ilgaz 1940’ların toplumcu gerçekçi şairlerindedir. Şiir yazmaya ortaokul öğrencilik yıllarında başladı. İlk şiiri 1927’de günlük Nazikter Gazetesi’nde yayınlandı. Ayrıca; Açıkgöz (Kastamonu), Güzel İnebolu ve Güzel Tosya gazetelerinde şiirleri ve yazıları yayınlanmaya başladı. Lise yıllarında babasının ölümü sebebiyle buradan ayrıldı. Yatılı olarak Kastamonu Muallim Mektebi’nde öğrenim gördü. 1930 yılında mezun oldu. Altı yıl süreyle Gerede, Akçakoca, Hendek ile Düzce arasında Gümüşova’da ilkokul öğretmenliği yaptı. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsünü 1938’de bitirdi ve Adapazarı Ortaokulu Türkçe Öğretmenliğine atandı. 1939’da İstanbul Karagömrük Ortaokulu’nda Türkçe Öğretmenliğine başlayan Ilgaz’ın, yazı ve şiirleri dergilerde yayınlanmaya başladı. 1940’da Çığır, Oluş, Ulus, Güneş, Yücel, Varlık, Hamle ve Yeni İnsanlık dergilerinde şiirleri çıktı ve aynı yıl Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü’ne girdi. Ömer Faruk Toprak ile 9 Eylül 1942’de Yürüyüş Dergisi’ni çıkardılar. Bu dergide Orhan Kemal, Sait Faik, Cahit Irgat, A.Kadir, Nazım Hikmet (İbrahim Sabri) ile birlikte çalıştılar. 1943’te ilk kitabı Yarenlik’i yayınladı. Şiirleri olağanüstü bir ilgi gördü. Ocak 1944’de "Sınıf" adlı şiir kitabı çıktı. Sıkıyönetim kararı ile toplatıldı. 1945’te Gün Dergisi çıktı. Bu dergide yazıları yayınlandı. Aziz Nesin’in Cumartesi Dergisine ortak oldu. Seçici kurulda çalıştı. 1946’da Esat Adil, Sabahattin Ali ve Aziz Nesin ile birlikte

Gerçek Gazetesini çıkardılar. 1946 Ekim ayında Yığın Dergisi'ni Esat Adil ve Adil Yağcı ile birlikte çıkardılar. Öğretmenliğe yeniden döndükten sonra Boğazlayan-Yozgat'a tayini çıktı. Hastalığı nedeniyle Validebağ Sanatoryumunda yattı. Şubat 1947'de Sabahattin Ali, Aziz Nesin ve Mim Uykusuz'un çıkardığı Marko Paşa kadrosuna girdi. Sık sık kapatılan bu derginin daha sonraları sorumlu müdürlüğünü üstlendi. Malum Paşa, Merhum Paşa, Hür Marko Paşa gibi dergilerin adı sık sık değişiyordu. 1950'li yıllarda Ilgaz, gazetecilik yapmaya başladı. Sakıncalı olduğundan gazeteler ve dergiler imzalarına pek yer vermediler.1952-1960'da Tan Gazetesi'nde dizgici-musahhih ve röportaj yazarı olarak çalıştı. Turhan ve İlhan Selçuk'un çıkardığı Dolmuş Dergisi'ne "Stepne" takma adıyla yazılar yazdı. Hababam Sınıfı, Pijamalar (Bizim Koğuş), Don Kişot İstanbul'da bu dergide dizi olarak yayınlandı. Hababam Sınıfı'nı da isminin sakıncalı olması nedeniyle "Stepne" (Yedek Lastik) takma adıyla yazdı. Ocak 1953'te Devam adlı şiir kitabını çıkardı ve bu kitapta toplatıldı. Rıfat Ilgaz Demokrat İzmir, Akbaba, Vatan, Yeni Gün, Yeni Ulus gibi yayın organlarında ve kimi edebiyat dergilerinde yazı yazdı. Sınıf Yayınları'nı kurdu ve kendi kitaplarını yayınlatabildi. 1970'te Basın Şeref Kartı'nı aldı. 1974'te emekli oldu. Doğum yeri olan Cide'ye yerleşti. 12 Eylül 1980 döneminde gözaltına alındı. 70 yaşında gerekçesiz sorguya çekildi ve gözaltında kaldı. Tutukluluğu sona erince İstanbul'da oğlu Aydın Ilgaz ile birlikte ölümüne kadar yaşamağa başladı. Bu olaylar "Kırk Yıl Önce Kırk Yıl Sonra" adlı kitabında anlatılır. Onu hepimiz Hababam Sınıfı'nın yazarı olarak bildik. Altmış kitabı olmasına rağmen onun şairliğini, romancılığını ve öykü yazarlığını unutmamamız gerekir. Rıfat Ilgaz 7 Temmuz 1993 günü öldü.

8.2. ESERLERİ

8.2.1. ŞİİR:

Yarenlik (1943)

Sınıf (1944)

Yaşadıkça (1948)

Devam (1953)

Üsküdar'da Sabah Oldu (1954)

Soluk Soluğa (1962)

Karakılçık (1969)

Uzak Değil (1971)

Güvercinim Uyur mu (1974)

Kulağımız Kirişte (1983)

Ocak Katırı Alagöz (1987)

Bütün Şiirleri (1983)

8.2.2. TİYATRO:

Karadeniz'in Kıyıcığında 1969

Karartma Geceleri 1974

Sarı Yazma 1976

Yıldız Karayel 1982

8.2.3. ANI:

Yokuş Yukarı 1982

Biz de Yaşadık 1984

Kırk Yıl Önce Kırk Yıl Sonra (1986)

8.2.4. MİZAH ÖYKÜ VE TİYATROLARI:

Radarin Anahtarı 1957

Don Kişot İstanbul'da 1957

Bizim Koğuş 1959

Hababam Sınıfı 1959

Kesmeli Bunları 1962

Nerde O Eski Usturalar 1962

Saksağanın Kuyruğu 1962

Şevket Ustanın Kedisi 1965

Geçmişe Mazi 1965

Altın Eskicisi 1972

Palavra 1972

Tuh Sana 1972

Hababam Sınıfı Uyanıyor 1972

Çatal Matal Kaç Çatal 1972

Bunadı Bu Adam 1972

Keş 1972

Sosyal Kadınlar Partisi 1984

Apartman Çocukları 1984

Çalış Osman Çiftlik Senin 1984

8.2.5. ÇOCUK KİTAPLARI:

Öksüz Cıvcıv 1979

Bacaksız Kamyon Sürücüsü 1980

Bacaksız Sigara Çocukları 1980

Bacaksız Paralı Atlet 1981

8.3. RIFAT ILGAZ'IN OYUN YAZARLIĞI

Oyun yazarlığında, özellikle Hababam Sınıfı serisinde olayları, mizahın geniş özgürlük alanında yoğuran Ilgaz, komedi, ironi ve mizahi bütün yapıtlarında ustaca kullanarak kendine has bir yazım ve mizah dili yaratmıştır. Mizahla, insanları salt eğlendirmek istemediğini belirten Ilgaz, bir söyleşisinde, mizaha yaklaşımını şu sözlerle dile getirir; "Her zaman söylerim, mizah yazarı olarak bile görevimin halkımızı güldürüp eğlendirmek, böylece sorunları unutturmak olmadığını. Altında sınıfsal nedenler olsun olmasın mizahın eleştirisel nitelikte olmasını yeğliyorum. Mizah deyince toplumsal yergiyi anlıyorum." diyerek yazınsal tavrını net olarak ortaya koyar. Bu anlayış doğrultusunda yapıtlar üreten Ilgaz, toplumsal yapıya eleştirel bir yaklaşım getirerek izleyiciye düşünsel bir sorgulama fırsatı yaratır. Rıfat Ilgaz bu arada tiyatro oyuncusu ve yönetmen ihsan Yüce'nin isteği üzerine, müzikal komedi türünde, geleneksel Türk tiyatrosunun biçimsel, teknik ve gösterim üsluplarından yararlanarak Çatal Matal Oyunu adlı yeni bir eser yazar. Bu oyun farklı bir biçim ve üslup denemesidir. Halk tiyatrosunun gösteri motifleri, başta unsur olarak biçimsel yapının esasını oluşturur oyunda. Rıfat Ilgaz, oyunu yazma gerekçesini açıklarken modern Türk tiyatrosu yazarlarının, tiyatronun tarihsel ve geleneksel birikimlerini kullanmayı ihmal ettiği saptamasında bulunarak, yazarları beyhude bir biçimde batı özentisi içinde olmakla eleştirerek bu yeni oyununda biçimsel bir deneme yaptığını söyler. Ilgaz, Çatal Matal Oyunu hakkında Tiyatro 70 Dergisine uzun bir yazı yazarak yönetmen ve yazarın ortak bir akılla aynı dünya görüşü doğrultusunda hareket ederek ortak üretimde bulunmasının yararına değiniyor ve şöyle diyor; "*Şiirin ve mizahın olduğu gibi tiyatronun da toplumun eğilimini değerlendirip halkını, çağının gerçekleriyle yüz yüze getirerek coşkulamak, atılıma hazırlamak gibi bir görevi olduğuna inandığımdan Çatal Matal Oyunu gibi bir çalışma biçimine geçmekte hiçbir zorluk çekmedim. Yaptığımız işin olumlu bir iş olduğuna inanmaktayım. Halkın kendi malı olan söz biçimlerinden,*

deyimlerden, tekerlemelerden, ses uyumlu konuşmalarından, masallardan, halk şiirinden başlayarak biçimsel bakımdan da gerilerde kalan ilkel köy tiyatrosundan yararlanarak bu oyunu yazıp ortaya koydum, İhsan Yüce'nin geleneksel tiyatromuzdan yararlanıp kendi yaratıcılığını da ekleyerek bu oyunumu uygulaması, bende halk tiyatrosu, halka dönük tiyatro, Türk tiyatrosu için yeni olanaklar yarattı. Halk tiyatrosunun gelişmesinde görev alıp karınca kararınca bir şeyler kalabileceğime inandırdı beni."³⁶ Yazıldığı yıl İstanbul'da, Tiyatro Direkleri arasında İhsan Yüce'nin yönetmenliğinde, metnin biçimsel özelliklerine uygun bir yaratımla sahnelenen Çatal Matal Oyunu adlı yapıta, taşıdığı halk tiyatrosu unsurları ve bu unsurlarla kurgulanan biçimsel özelliklerinden dolayı seyirci ve eleştirmenlerden şaşkıncu tepkiler alır. İzleyenler oyunun biçimsel tarzını tanımlamakta zorlanırlar; kimisi 'politik bir hicivdir' der, kimisi 'Orta Oyunu', kimisi de 'politik kabare türünde yazılmış müzikli güldürü' tanımı yapmayı tercih eder. Selmi Andak Cumhuriyet'te oyunu beğeniyle izlediğini belirten yazısında şu yorumu getirir; *"işte geleneksel (orta oyunu, meddahlar, çengi kollan, köy oyunları gibi) türlerden yararlanarak sahneye konulmak amacıyla düzenlenen repertuarın ilk eseri olan Rifat Ilgaz'ın Çatal Matal Oyunu seçilmiş. Oyun, taşıdığı güldürü, taşlama ve mizah nitelikleri içinde, yazarın olumlu yolda bir şeyler söylediğini ortaya koyuyor.(...) içinde gerek güldürüye, gerekse müzikale uygun unsurlar taşıyan Çatal Matal Oyunu başka bir biçimde sahneye konsaydı seyirciye daha direkt ulaşır ve etkili olurdu. Bu boşluklara rağmen, oyun, Direkleri arasında Tiyatrosu'nda İhsan Yüce, I.Hakkı Şen ve arkadaşlarından seyredilmeye değer."*³⁷ Hababam Sınıfı oyununun sahnede seyirciden büyük ilgi görmesi üzerine Ilgaz, devamında, Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı adlı yeni bir uyarlama yapar ve kitap olarak basılmadan önce 1969'da Karikatürist Oğuz Aral'ın yönetmenliğinde İstanbul Tiyatrosu'nda seyirciyle buluşur. Daha sonra 1971 yılında Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda, 1977'de ise İstanbul Bakırköy Tiyatrosu'nda sahnelenir. Bu oyunda da kişiler aynı, fakat öyküler daha kapsamlı ve eğitimi, eleştirisi daha belirgindir. Oyunda en ilgi çekici dilim, işgüzar müdürün üstlerine yaranmak için zorla prova yaptırdığı Hamlet oyunuyla, sınıfın, gösterim sırasında farklı bir oyun oynayarak kendi sorunlarını dile getirdikleri ve müdürü madara ettikleri bölümdür. Bu hikâyeye yazar tarafından zekice kurgulanmış bir

³⁶Rifat Ilgaz, Tiyatro 70, Nisan 1970.

³⁷Selmi Andak, Cumhuriyet, 17 Kasım 1969

hikâyedir. Öğrenciler sorunlarını aktaracak makamı yakalamışken kurnaz bir yola başvurarak dertlerini, sıkıntılarını anlatabilecekleri yordamı keşfetmişlerdir. Bu bölümün bir başka önemli yanı da yazarın, 'sorunu' aktarma aracı olarak sanatın hem eğlence hem de kurmaca yanından yararlanma hüneri ve inceliğini gösterdiğini sezdirmesidir. Oyunun gösterimine ilişkin tepkiler farklıdır. Cumhuriyet Gazetesinde Selmi Andak, içerikten ziyade daha çok oyunculuk performansı ve seyircinin coşkusuna vurgu yapan bir eleştiri yaparak şöyle diyor: *"Yazar ve oyunu bu sahnede yerine oturuyor, İstanbul Tiyatrosu da yazarın değerini verebilmek için gerek sahneye koyuş ve gerekse oyuncu kadrosu bakımından ayrı bir çaba ve fedakârlık yapmaktan geri kalmamış."* ³⁸Zahir Güvemli ise bir eleştiri yazısında Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı oyununun üç yıl önceki oyunun taklidi olduğunu belirterek oyuna ilişkin görüşlerini şu cümlelerle dile getirir; *"Bir şeyin aslı güzel olabilir, ama taklidinin, kopyasının güzel olduğu pek en-der görülmüştür. Aksi halde orijinalin değeri kalmazdı. Rifat Ilgaz, Kalem Şakir'lerin, Güdük Necmi'lerin, Kel Mahmut'ların daha önceki ekip tarafından sağladığı başarıya güvenmiş ve aynı konuyu yeniden 'işletmeye yatırmış' ama maalesef evdeki hesap her zaman çarşıya uymuyor."* ³⁹

Güvenli bu yorumu ile Ilgaz'ın ticari bir zihniyetle hareket ettiğini ve adı geçen oyunu, sırf tecimsel kaygılarla yazdığını ima ediyor. Oysa adı geçen oyun bir öncekinin tekrarı değil tersine aynı mekânda yeni tipler ek-lenerek farklı içeriklerde yeni öykülerle kurgulanmış ve yergi ölçüsü biraz daha artırılmış farklı bir oyundur. Ancak bu yazıdan birkaç ay sonra yine Dünya gazetesinde imzasız yayınlanan bir başka değerlendirme yazısında şöyle bir yorum getirilir gösteriye ilişkin; *"Mizah dergilerinde zevkle izlediğimiz Hababam Sınıfı çok akıcı, ilgi çekici bir oyun olmuş. Oyunu seyrederken geçmişimizle küllenmiş olan öğrencilik yıllarımızın anılarıyla karşılaşıyoruz. Biraz eksik, biraz fazlasıyla çoğumuzun başından buna benzer olaylar geçmiştir. Bundan dolayı da eseri bize daha sıcak geliyor. Sanki eski bir okul arkadaşıyla karşılaşmış gibi oluyoruz. Eseri sahneye şimdiye kadar yöneticiliğini bilmediğimiz Oğuz Aral koymuş. Genç bir kadroyla, pratik bir şekilde, modern tiyatronun en önemli faktörü tempoyu dikkat nazarına alarak başarılı olmuş..."* ⁴⁰

³⁸ Selmi Andak, Cumhuriyet, 17.11.1969

³⁹ Zahir Güvemli, Dünya, 1969

⁴⁰ Zahir Güvemli, Dünya, 1970

Bu tartışmalar arasında Ilgaz'ın oyunlarının gösterimi devam ederken bir başka Hababam Sınıfı oyunu piyasaya çıkar; Hababam Sınıfı Baskında. Bu oyun da, Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda sahnelenir. Oyunu oluşturan öykülere dikkat edildiğinde o dönemde Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yapısı ile paralellik oluşturan öyküler olduğu görülür. Gündelik hayatta nesnel gerçekçiliği belirleyen insan ilişkilerinin sınıftaki gerçeklikle örtüştüğü fark edilir. Ilgaz, oyununa, gerici, irticacı ve Osmanlı hayranı, eski sözcüklerle konuşan edebiyat öğretmenlerini, yatılı okuldaki erzak ve nevaleyi kendi evine taşıyarak hırsızlık yapan okul müdürünü ve tembelliğini gizleyerek uyanıklıkla köşe başlarını tutmaya çalışan insan tiplerini alarak Türkiye'nin o dönemlerindeki toplumsal, ahlaki ve kültürel gerçekliğini sıkı bir gözlem ve akışkan bir dil ustalığıyla işlemiştir.

Rıfat Ilgaz bu defa oyunlarındaki temel tiplerin yanına yenilerini ekleyerek yine eğitim ve müfredat eleştirisi yaptığı “Hababam Sınıfı Uyanıyor” adında başka bir oyun yazar. Bu oyun da öncekilerin devamıdır ancak öyküler daha politik ve eleştiri dozu yüksek, dili biraz daha acımasızdır. Karakterler ve tipler yerli yerine oturmuş, diyaloglar güçlüdür. Oyunun sonu çok dramatik bir finalle biter, çünkü sınıfın elemanları, okul otoritesinin üstünlüğüyle sürgüne gönderilecektir. “Hababam Sınıfı Uyanıyor”daki gerçekler, o dönem Türkiye işçi sınıfının yaşadığı gerçeklere koşut bir anlayış ve ideolojik tutumla işlenmiş gibidir. Bu dönemde her iki sınıfın yaşadığı toplumsal gerçeklik paralellik gösterir. 70'ler Türkiye'sinde sınıfın, ideolojik ve toplumsal hak alma mücadelesinin ivmesinin yükseldiği bir dönemdir bilindiği gibi. Bu politik kalkışmanın birebir yansımasıdır neredeyse, Hababam Sınıfı Uyanıyor' daki olayların seyri ve sonucu. *“Oyunda, öğrenciler biraz daha uyanık, haklarının farkında olan ve hak alma mücadelesi yürütebilecek birliktelik ve akılsal yetkinliğe ulaşmış olarak çıkarılır karşımıza. Sınıf artık haksızlığa ve iltimasa boyun eğmeyen bir kararlılıkla çıkar okul idaresinin karşısına. Refüze Ekrem oyunun finalinde sınıfın tutum ve davranışlarının gerekçesini, yerinde bir ifadeyle dile getirir. Ona göre onlar böyle olmak istemiyorlardı. Onları bu duruma getirenler kötü yöneticiler, kötü eğitimcilerdi. Öğretmenler eğitmezse tabii ki kopya çekeceklerdi. Kendilerini bu nedenlerden dolayı haklı görmüşlerdir.”*⁴¹ Sınıf uyanmıştır artık, müdürün entrika ve kumpaslarına, bilinçli bir karşı duruş sergilerler hep birlikte. Ancak bunun bedelini de Anadolu'nun farklı

⁴¹ Rıfat Ilgaz, Hababam Sınıfı Uyanıyor, s. 91

yerlerine sürgün edilmekle öderler, idareciler, eğitim sistemini düzeltmek yerine, bu düzensizlikten rahatsızlık duyanları sürgün etmekte bulur çözümlerini. Oysa Anadolu'nun her yeri Hababam Sınıfı'dır ve sorun oralarda da devam etmektedir.

Sonuç olarak; Rıfat Ilgaz mizahla başladığı edebiyat ve sanat serüvenine, oyun yazarlığını da dâhil ederek, kendine özgü bir biçim ve üslup yaratmış ve oyunlarıyla, toplumsal eleştiri mekanizmasının sınırlarını genişletmiştir. Yapıtlarında genellikle taşranın ve taşra insanının sorunlarını, ilerencilik-gericilik ikilemi ve emek sermaye çelişkisi bağlamında irdeleyerek yoksul insanların yaşamlarına dikkat çeker. Oyunlarında, geleneksel Türk tiyatro-sunun gösterim olanaklarından ve komik unsurlarından, kurgusal olarak konunun işleniş biçimlerinden yararlanarak kendine has bir oyun yazarlığı geliştirmiştir. Yazarlığında komedi, mizah ve kara mizahın biçimsel ve kurgusal olanaklarının sınırlarını zorlayarak ele aldığı konuların daha detaylı anlatımına ve geniş kitleler tara-fından anlaşılmasına olanak sağlar. Bu anlatım tekniği ile Ilgaz, halk tiyatrosu geleneğine yaklaşır. Oyunlarında, konu ve tipleri sade ve anlaşılır bir dille işler. Rıfat Ilgaz, oyunlarında, beslendiği görsel ve biçimsel kaynakları doğru ve yerinde kullanarak tiyatro yazım alanında gelenekten beslenen bir tiyatro yazarı olmanın çığırını açarken, bunu devam ettirmemesi çağdaş Türk tiyatrosu yazarlığı için büyük kayıp olarak görülmelidir. Türk tiyatrosunun oyun yazarları, Rıfat Ilgaz'ın yazarlık hünerinden, biçim denemelerinden, özlü anlatım tekniklerinden, toplumsal eleştiride mizahın vurucu gücünü ustaca kullanma biçimi ve eleştiri dilinden yeterince yararlanamıyor kanısı fazla abartılı bir görüş olmasa gerek.

8.4. RIFAT ILGAZ'DA MİZAH

Toplumsal bir şair olmasının yanında, Hababam başta olmak üzere sayısız mizah eserine imza atan Rıfat Ilgaz'ın mizah hakkındaki görüşleri aslında şöyledir: Ona göre Mizah bir tür olarak karşımıza çıkmaz. Gerçek tür tiyatrodur, öyküdür, köşe yazısıdır, anıdır. Mektup da bir yazı türüdür fakat mizah bir yazı türü değildir. Tür olması için bir tekniğinin olmasını gerektiğini savunmuştur.

Mizah bir biçemdir. Topluma bakışı sağlayan bir biçemdir. Mizah şiir, öykü, tiyatro olabilir: Tür olamaz. Davranışımızdan gelen bir özelliktir, Yazı türleri beceri ister, teknik ister, uğraşmak ister. Bunlar sağladın mı başarı tamdır. Bunlar yoksa başarıda yoktur. Mizah insanın davranışlarından geldiği için bilgi değildir, sonradan

elde edilemez. Tekniği de yoktur. İnsanın yaradılışında bu özellik varsa mizah başarılı olabilir.

8.5. ŞAHIS KADROSU

Kel Mahmut (Münir ÖZKUL)
Hafize Ana (Adile NAŞİT)
Okul Müdürü (Muharrem GÜRSES)
İnek Şaban (Kemal SUNAL)
Damat Ferit (Tarık AKAN)
Güçük Necmi (Halit AKÇATEPE)
Badi Ekrem (Şener ŞEN)
Semra Hoca (Semra ÖZDAMAR)
Dom Dom Ali (Feridun ŞAVLI)
Tulum Hayri (Aciz Cem GÜRDAP)
Hayta İsmail (Ahmet ARIMAN)
Kimyacı (Şevket ALTUĞ)
Müfettiş Hüseyin Şevki Topuz (Ergin ORBEY)

8.6. ZAMAN

Eser genel itibariyle 20. Yüzyılı yansıtan olaylardan oluşmaktadır.

8.7. MEKÂN

Bu eserde meydana gelen olaylar genel itibariyle okul, okul bahçesi sınıflar ve bu çevre etrafında cereyan etmektedir. Bunun dışında öğrencilerin okuldan kaçtıklarında gittikleri bazı mekânlar vardır. Bunların başında ise maç izlemek için gittikleri stadyum gelmektedir.

8.8. ÖZET

Eserde Rıfat Ilgaz öğretmen olduğu için kendisinden ve görev yaptığı okullardan, öğrencilerinden etkilenecek bu eseri oluşturmuştur. Tiyatroda değişik şehirlerden gelen, değişik düşünceleri, değişik hayatları olan, uslanmaz, haylaz bir sınıfın öğrencileri ve onların başlarına gelen olaylar anlatılmaktadır.

Uzun bir yaz tatilinden sonra yine Hababam sınıfı bir araya gelir. Hepsi bir önceki sene olduğu gibi o yıl yine aynı sınıfı okuyacaklardır. Geçen sene olduğu gibi o senede kopya çekmeyi planlamaktadırlar. Sınavlarda bin bir türlü zahmetlere katlanmalarına rağmen her zaman başarılı olamamaktadırlar. Yakalandıklarında yine

cezalarını Kel Mahmut vermektedir. Sadece sınavlardan dolayı Kel Mahmut'tan ceza almazlar. Kel Mahmut onları sigaradan, okuldan kaçarken, koğuştta uyurken hep yakalamaktadır. Ama onlar her Şeye rağmen yaptıkları bu muzipliklerden vazgeçmezler, her fırsatta haylazlıklarına devam ederler. Düdük Necmi, İnek Şaban'a bir kızın ağzından aşk mektubu yazar. İnek Şaban mektuba inanır, sevgilisi hakkında hayaller kurar. Bütün Hababam Sınıfının kendisiyle dalga geçtiğini geçte olsa anlar. Fakat onlara kızamaz. Çünkü herkes birbirini çok sevmekte ve birbirlerinin Őakalarına aldırılmamaktadırlar. Yine bir tarih dersinin sınavında kopya teŐkilatlarını kurarlar. İnek Şaban yine çok çalışmıştır. Klyutmaz, kimsenin kopya çekemeyeceğinde ısrar etse de onlar kopya çekmeyi baŐarırlar. Fakat bu performansları her sınavda başarılı olmalarını sağlamaz. Yine sene sonu gelmiştir. Her sene olduğu gibi o senede yılsonu eğlencesini Hababam Sınıfı yapacaktır. Birbirinden güzel oyunları ve Őarkılarıyla bütün okulun gönlünde taht kurarlar. Fakat bu baŐarılarını derslerde gsteremediklerinden dolayı sınıfı geçmeyi bir sonraki seneye bırakırlar. Şimdi hepsi ailelerine ne söyleyeceklerini düşünmektedir. Gerçi aileleri onların bu durumlarına alışmışlardır. Bir sonraki okulun açılıŐında görüşmek üzere ayrılırlar. Bir sonraki sene kim bilir onları neler bekleyecektir?

8.9. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR

Hababam Sınıfı, Rıfat Ilgaz'ın gerçek kişi ve olaylardan, yeni bileŐimlere vararak oluşturduğu tiyatrodur. Eserde bulunan kişilerin (tiplerin) hemen hemen tümü muallim mektebindeki arkadaŐ ve öğretmenleridir. Eser, Türkiye'nin eğitim-ğretim fotoğrafını önümüze koymaktadır.

Bu kitabı yazmaktaki amacı yazarın bir ğretmen olması ve eğitim gerçegi ni gözler önüne sermek istemesidir. Bu oyun birçok Şey yerilmiŐtir. Kopyanın, ezberin, istemeden gösterilen saygının eğitim-öğretimin yol haritasında, bize bugünle dn yzleŐtirip, değerlendirme olanağını da sağlamıştır.

Bu bozuk düzen içinde okul sahipleri, öncelikle çıkarlarını gözetmekte, zengin çocukları olan öğrenciler de, öğretmenleri, parasını verdikleri emir kulu olarak görmektedirler. Ne yazık ki, gelinen nokta içler acısıdır.

Rıfat Ilgaz, eğitimde grdğu yanlıŐlıklara, yergi yoluyla işaret etmiştir. Oysaki onun verdiği Şeyler; çocukların özgürleŐmesi, yırtık bir hayat adamı olması, iŐini bilir duruma gelmesi vb. gibi çarpıtılmıŐ gerekçelerle, bugün ideal olarak gösteriliyor.

Hababam Sınıfı gerçeği, Rıfat Ilgaz'ın yalnızca görüneni yansıtmakla yetinmediğini ortaya koyuyor. O dönemdeki çatışma ve tutkulara sanatsal bir biçim verirken, değer ve yetenekleri de koşullarından ayırılmadan öne çıkarıyor.

Hababam Sınıfı 1957'de yayınlandığında üzerine çok tartışılan bir tiyatro olmadı, belirli bir mizah içerdiği doğrudur, ancak bunun yanı sıra bu tiyatro resmi tarihin yansıttığı öğrenci-sınıf anlatımının dışına çıkar, mizahın yanı sıra bu insanların düzenin söyleminden uzaklaşmasının izleri vardır.

Öte yandan aynı sınıftaki çatışmalar sosyalist söylemli sınıf anlayışını da yansıtmaktadır. Kitap insanların anlatmaktan bıkmadığı okul anıları içinde ayrı bir yere sahip olduğu için ilk önce 1960'larda sinemaya aktarılmak istenmiştir. Ancak bu yıllarda sansür kendince Kemalist söylemin kutsal mekânı okulun hicvedilmesine karşı çıktığı için uyarılma defalarca yapılan değişikliklere karşın sansüre takılır. 1970'li yıllarda sinemamızın Danıştay'a başvurma hakkını kullanmasının yanı sıra, romanın tamamen sulandırılarak ve tipleştirilerek anlatılması, yazarın kişisel söyleminin büyük oranda dışına çıkılarak bir mizah filmine dönüşmesi kitabı insanlarımıza "tanıtmıştır". Filmin tutulması sürecinden sonra, Yeşilçam'ın bütün tarihi boyunca yaptığı gibi, filmin bir seri haline dönüştürülmesi süreci başladı. 1980'lerde son uyarılma yapıldıktan sonra 15 yıldan daha fazla bir zaman geçtikten sonra tekrar uyarlandı, ancak bu kez bütünüyle kimliksiz, yeniçağın gereklerine uydurulmuş, hatta sağın söylemini yaslanmış bir çıktı ortaya. Kendi başına ayakta duramayan, geçmişin isimlerine dayanan bir uyarlamadır, liberal söylemli ve bayağı bir film ortaya çıkmıştır. Daha sonra yapılan Hababam Sınıfı Üç buçuk ise kelimenin tam anlamıyla kepezektir. Bir zamanların resmi tarihi ve resmi ideolojiyi eleştiren, toplumsal bir yalanı hicveden eseri ki aynı zamanda yazarın öğretmenlik yıllarındaki deneyimlerine ve tanıklıklarına yaslanıyordu, artık liberalizmin para kazanma hırsına ve kuşkusuz bir şarlatan olan Mehmet Ali Erbil'in mide bulandırıcı soytarılıklarına da ev sahipliği yaptı.

Bu eserde göze çarpan diğer bir özellikte nesil çatışmasıdır. Yani bir tarafta belirli kurallarla yetişmiş Mahmut Hoca diğer tarafta hayatı umursamayan bir grup genç idealist, gerçekçi bir öğretmen diğer tarafta her şeyle dalga geçen hayat kaygısı olmayan bir grup zengin çocuğu. Bu iki ucun aynı eserde işlenmesi karakter çatışmasını meydana getirmiştir. Mahmut hoca her şeyin en iyisini isterken öğrencilerine destek olmayı da ihmal etmemiştir. Bunun yanında okul müdürü sadece işin para kısmıyla ilgilemiştir. Bu

durum ise dönemin eğitim sisteminde görülen eksikliği gözler önüne sermektedir. Hayatın gerçek yüzünü görmek istemeyen bu gençlerin geleceğe yönelik bir kaygıları yoktur. Diğer tarafta Mahmut Hoca onlar için üzülmemektedir. Oyunda eski ve yeni kuşak çatışması net bir şekilde görülmektedir. Eski kuşağın temsilcisi Mahmut Hoca yeni neslin temsilcisi ise öğrencilerdir. Eski nesil çalışkan, becerikli, zeki; yeni nesil haylaz, sorumsuz, kaygısız olarak resmedilmiştir.

9. REŞAT NURİ’NİN TÜRK EDEBİYATINDA HİZMETLERİ VE YERİ

Reşat Nuri Güntekin’in doğum tarihi bazı kaynaklarda 1883 (bazı kaynaklarda ise 1889) olarak geçer. Reşat Nuri bir konuşmasında; 1893’te İstanbul’da Üsküdar’ın Selimiye semtinde dünyaya geldiğini söyler. Teyzesinin oğlu aynı zamanda çocukluk arkadaşı, Ruşen Eşref Ünaydın ise Reşat Nuri’nin kızı Ela’ya yazdığı anılarda Reşat Nuri ile birlikte çekilmiş bir fotoğraftan bahseder. Fotoğrafın arkasında şu satırlar yazılıdır:

“Her ikimizde resmin arkasında doğduğumuz tarihler yazılı. Bu tarihler benim amcamın babasının da eniştesi Tevfik Paşa’nın... (...) Bu kayda göre baban Reşat Bey Bin Nuri tarih-i veladet 13 teşrisani 305, yani bugünkü anlamda 26 Kasım 1889. Milli Eğitim Bakanlığının kayıtlarında yazarın doğum tarihi 1889 olarak geçer. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz; Reşat Nuri Güntekin 26 Kasım 1889 yılında İstanbul’da doğmuştur.

Reşat Nuri’nin babası askeri Doktor, Nuri Bey’dir. Annesi Lütfiye Hanım ise Erzurum valisi Yaver Paşa’nın kızıdır. Reşat Nuri’nin Reşidiye adında bir de kız kardeşi vardır. Ancak Reşidiye çok genç yaşta vefat etmiştir.

Küçüklüğünde çok yaramaz, haşarı olan Reşat Nuri bu yaramazlığı şu cümlelerle ifade ediyor:

“Küçüklüğümde fazla haşarı idim. Mektebe göndermek hemen kabil olmuyordu. Mektebi pek sevmiyordum. Bir aralık teyze zadem “Ruşen Eşref”le ikimizi Selimiye’deki mahalle mektebine göndermek istediler. İkimizde çok yaramazdık. Hele bir araya geldiğimiz zaman adeta kuduruyorduk. Benim Şakir Ağa isminde ihtiyar bir lalam vardı; Harem iskelesinin eski bir kayıkçısı olan Şakir Ağa, nefes darlığına uğramış; sözde daha hafif bir hizmet olmak üzere bana lala olmuştu. Hele Ruşen’le

beraber olduğumuz vakit bizi idare etmek anafora akıntıya kayak idare etmekten daha kolay bir iş değildi...”

Reşat Nuri en eski hatırası olarak nitelendirdiği anısı bir Ağustos şenliği gecesine rastlar. Anısını dile getirirken sanki o yıllara özlem duyar ve o anı tekrar yaşar. Anısın da tasvir ettiği bir kapı ve Farsça yazısının bulunduğu levhayı resme benzetir. Buradaki Farsça yazı öylesine beynine kazınmıştır ki yıllar sonra bu yazıyı heceleyecek olur. Reşat Nuri hatırasını bir masalın izlerine benzetir.

“Çocukluğumun en eski hatırası bir ağustos şenliği gecesidir. Bu hatıra görülen şeylerden ziyade vaktiyle dinlenmiş bir masalın hayalde bıraktığı izlere benzer; bu dünyadan başka ucu bucağı belli olmayan bir bahçe. Ağaçlarında renkli fenerler yanıyor. Bembeyaz ince ince yollar. Uğultulu bir mahşer kalabalığıdır. Yer yer çarkıfelekler yıldızlanıyor, havai fişekler uçuyor. Yalnız karanlık ve aydınlıktan ibaret olan vehim dünyası... Hayalim hiçbir şeyi değiştirmedigine eminim. Odalardan birinde yazıdan ziyade resme benzeyen bir Farsça levha var ki daima önünde durur seyrederdim. O vakit henüz okumak bilmezdim. Fakat çizgiler zihninde öyle yerleşmişti ki seneler sonra onu gözümün önüne getirdim. Farsça mısraları heceledim. Selamlık sofrasında harem katına çıkan dar, loş merdivenin başında donuk yeşil camlı kapı vardı. Niçin bilmem, çocukluğumun büyük vakalarını bu kapının çerçevesinde görürdüm.

Reşat Nuri 1927’de Erenköy Kız Lisesi’nden yeni mezun olan Hadiye Hanım ile evlenmiştir. Hadiye Hanım sıtma konusunda yapmış olduğu mücadele ile bilinen İzmitli Dr. Feyzullah İzmid’inin torunudur. Hadiye Hanımın ailesi ilk zamanlar bu evliliğe her ne kadar karşı çıksa da engel olamamıştır. Çiftin 1941 yılında Ela adında bir kızları olur.

“Evlendiği günü hatırlıyorum: Akbaba’ya hemen kafes içinde ufacık bir kuş çizdirmiştir. Bu ince gagalı, alt dudağı sarkık kuşun başı Reşat Nuri idi. Altına iki kelime yazdık: “Çalığışu Kafeste”

Bu şaka onun pek hoşuna gitmişti.

9.1. EĞİTİM HAYATI

İlköğrenimine Selimiye'deki mahalle mektebinde başlamış fakat çok yaramaz ve haşarı bir çocuk olduğundan okula devam edememiştir. 1900'de ailece Çanakkale'ye giderler. Reşat Nuri ilköğrenimini burada tamamlar. Aynı şehirde ortaöğrenimine başlar. Yaklaşık burada bir buçuk sene okur. Daha sonra İzmir'de Frereleler Fransız okuluna devam eder. Bu okulda tasdikname ile ayrılır.

Okulu sevmemesine rağmen türlü türlü yaramazlıklarla okulu erteleyen Reşat Nuri Freler Fransız okulunda iken herkesi şaşkırtan bir faaliyet gösterir. O sene okulun birincisi olur. Ne var ki okul yönetimi birinciliği Reşat Nuri'ye vermeyerek o seneki ikinci olan Rum çocuğuna verilen mükâfatın aynısını da Reşat Nuri'ye vererek yetinir. Bunun nedeni tabii ki daha sonra anlaşılır. Kula'da saygın bir tüccar Rum çocuğu Mina'ya ödülün verilmesinin nedeni okul yönetiminin bu Rum ailesini ve Rum çevresini darılmak istemeyişidir. Eğer ödül Mina'ya verilmezse okuldaki öğrenci sayısının azalması da diğer bir nedendir. Burada bizi asıl ilgilendiren Reşat Nuri'nin bu kadar çok çalışmasına neden olan durumdur. Gecesini gündüzüne katarak hastalanmasını bile göze alarak çok çalışan Reşat Nuri'nin asıl amacı aslında babasının ızdırabını biraz olsun dindirmektir. Kendi topraklarında birinciliğe yükselen azınlıklardı. Bu duruma çok üzülen Nuri Beyin Reşat Nuri bizar olsun mutlu etmek istemiştir.

“O gün mükâfatlar dağıtan Fransız konsolosunun yanından ayrılan her çocuk elindeki yıldızlı hediyesiyle sıralar arasında yerine giderken salondakiler tarafından çalgınca alkışlanıyordu. Gözlerim ilerdeki babama kaydı. Subay üniformalı bir doktor nedense dalgın ve üzgündü.

Üzgünlüğünün sebebini biliyordum. Kendi ülkesindeki bir okulda yüze gelenler hep azınlıklardandı. Babamın ızdırabını çok iyi anlamıştım; gelecek yıla bir Türk çocuğu, onun oğlu, birinci mükâfatı almalıydı. Bunun için hastalanmam pahasına, geceyi gündüze katmalıydım.

İçindeki milliyetçi duyguların mayalandığı dönem yine Fransız okulundayken bulunduğu sıradır. Babasının arkadaşları Reşat Nuri'yi bir Fransız okuluna göndererek hata ettiğini, çünkü onun burada milliyetini kaybedeceğini dile getiriyorlardı. Oyca

Reşat Nuri kendi benliğini korumuş ve bu milliyetçi duyguların onda mevcut olduğu bir kır gezisinde fark etmiştir. Rumca bilip bilmediğini soran Freri'ye bilmediğini ve bilmesinin gerekmediğini açık bir yüreklilikle dile getirmiştir. Bu duruma çok şaşırın ihtiyar Frer bu durumun Reşat Nuri için utanç verici olduğunu ima eden bir soru sorar. Basit ama anlam yüklü olan onun bu anısı onda var olan ama ortaya çıkmayan bir takım duyguların belirginleşmesine, şekillenmesine vesile olmuştur.

“Sonbahar gelmiş, okul açılmıştır. Bir kır gezintisine gitmiştik. Orada Frerlerden biri bana Rumca bir kelime sordu. Ben Rumca bilmediğimi söyleyince: “İzmir’de yaşayıp da Rumca bilmemeye utanıyor musunuz?” dedi. Bu belki kötü niyetle söylenmiş bir söz değildi. Zihninde hiç şüphesiz, Latince ile birlikte ana kültür dili saydığı eski Yunanca vardı. Kadifekale’nin en yüksek tepesinde idik. Hem körfezi hem de orada karanlığa dalmaya başlamış uzakları görüyorduk.

- Rumca bir işime yaramaz ki benim dedim. Neden utanacaktım?
- Nasıl olur? Diyen Frer’in gözleri açılmıştı.

Elimle arkaları göstererek:

- Oralarda o kadar çok Türk var ki, daha ötelerde yine Türk’ler, daha ötelerde yine. İleride onlar buraya gelince zaten burada Rumlar kalmayacak ki...

Bu benim yaşımın belki de üstünde bir sözdü. Sanırım içimde gizli gizli mayalanmaya başlayan bir şeyin ilk belirtileriydi. İhtiyar Frer hiçbir şey söyleyemedi; sadece gözlerini uzun uzun baktı. Babamın arkadaşları ona zaman zaman:

- Çocuğu Fransız okuluna gönderdiğiniz hata ediyorsunuz Nuri Bey derlerdi. Korkarım burada milliyetini kaybetme tehlikesi var.

Oysa bende galiba bu korkuların tam tersine bir şeyler geliyordu.

Reşat Nuri Güntekin Fransız okulundan sonra yarışma ile İstanbul Üniversite’sini kazanır. Buradan 1912 yılında mezun olur.

“Eski Zeynep Kamil Hanım Konağındayız. Darülfünun Edebiyat Fakültesinde sınıflardan birinde, sıralardan birinde, sıralara dizilmiş gençler, yine kendileri kadar genç birini dinliyorlardı: Yirmi dört yaşında birini. Bu keskin çizgili yüzün altında, uçları hafifçe kırık iki yaylı kaş içi altının, zümrütünün bakırın, çeliğin karıştığı, renkli ışıklarla dolu iki göz var. Bu yirmi dört yaşındaki adam, Hikmet-i bedayı muallimi Hamdullah Suphi Bey’dir. Kendisini soluk almadan sınıfın karşısında talebesinden birini ayağa kaldırmış konuşuyordu.

- Size haber veriyorum: Doğduğunuz gün talihin eli, beşiğimizin üstüne bir yıldız asmıştır.

Yazınızın, gözlerimin önüne serdiği manzarada ne kadar feyiz var. Eğer isterseniz, eğer hilkatın size cömertçe verdiği değere sırt çevirmezseniz, emin olunuz, şöhretiniz bir gün memleket hudutlarını da aşacak dış âlemde tanınacaksınız.

Hamdullah Suphi Tanrıöver’in heyecanla övdüğü bu derisi kemiğine yapışık çelimsiz bu hareketli genç, Reşat Nuri’dir.

Hamdullah Suphi, Reşat Nuri’nin bu inanılmaz yeteneğini görmüş ve keşfetmiştir. Onun sadece memleketinde değil yabancı yerlerde de tanınacağını söylemiştir. Arkasından mütevazı bir kütüphane oluşturacak kadar, kitap bırakmış ve bugün kitapları beğeniyle okunulmakta. Ölümünden yaklaşık yarım yüzyıl sonra bile büyük ilgi gören Reşat Nuri’nin eserlerini ve Yusuf Ziya’nın deyimiyle o eserleri ortaya koyan çelimsiz, hareketli genci küçümsememek lazım.

9.2. MEMURİYET HAYATI

Memuriyet hayatına 1913 yılında Bursa Lise’sinin orta kısmında Fransızca öğretmenliği yaparak girer. Bu yılı takip eden yıllarda Bursa ve İstanbul’da Türkçe ve Edebiyat dersleri vermiştir. 1916–1917 yıllarında İstanbul’da Fatih Vakıf Müdürlüğü’ne getirilmiştir. Yine aynı okulda Türkçe dersleri vermiştir. Vefa Sultanisi, Erenköy ve Çamlıca Kız Lisesi, Kabataş, Galatasaray, İstanbul Erkek Liselerinde öğretmenliğe devam etmiştir. Türkçe, Edebiyat, Felsefe, Eğitim Bilimi derslerini okutmuştur. 1927’de Milli Eğitim Müfettişi olmuştur. Bu yüzden Anadolu’yu gezerek Anadolu insanını yakından tanımış, dönemin bütün gerçeklerini tüm çıplaklığıyla görmüştür. 1931–1939

yıllarında bir dönem Çanakkale milletvekilliğine seçilmiştir. 1949'da tekrar Milli Eğitim Baş Müfettişi olmuştur. Bu yıllarda Paris Kültür Ataşeliği'nde bulunmuştur. Bu görevdeyken altmış beş yaşını doldurmuş ve emekliliğe ayrılmıştır (1954). Emekliye ayrıldıktan sonra İstanbul'a dönmüş ve Şehir Tiyatrosu Edebi heyetinde iken Akciğer kanserine yakalanmış tedavi için Londra'ya gitmiş ve burada Hak'kın rahmetine kavuşmuştur (7 Aralık 1956)

9.3. REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN EDEBİ HAYATI

Edebiyat, toplumu etkileyen, anlatma esasına dayanan önemli bir edebi türdür. Kullanılan malzeme ve teknik tiyatroların en önemli unsurlarındandır. Toplumdaki sosyal yapının, dünya görüşünün, zevklerin, eğilimlerin değişmesiyle şekillenen tiyatronun asıl malzemesi insandır. Toplum hayatını yönlendiren, düzenleyen, yeni bir ufuk açan bir özelliğe sahiptir. Bir bakıma toplumun aynası durumundadır.

Tanzimat'la birlikte Türk Edebiyatına girmiş ve başarılı örnekleri verilmiş bu türün Cumhuriyet'in kuruluş safhasında, halka iletişimi sağlayan vasıta durumundadır.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatroları genellikle, Cumhuriyet ideoloji etrafında şekillenmiştir. Bir önceki kuşak, batılılaşma, kaybolan değerler gibi temaları işlerken Cumhuriyet döneminin tiyatrocuları batılılaşmayı yeni bir anlayışla işlemiş, yeni kurulan devletin prensiplerini benimseyip desteklemiş ve halka kabul ettirme çabası içerisindeydiler.

Milli ve çağdaş değerlerle beslenen kalkınma ve yenileşme hareketleri gücünü Anadolu'da arar. Dolayısıyla tiyatrocular bu gücü arttırmak gayesiyle Anadolu'ya yönelirler. Anadolu yeniden keşfedilmeye çalışılır. Ana temalar, milliyetçilik, çağdaşlaşma, hurafelere görülür. Belli bir süreden sonra tiyatrocular teknik bakımdan birbirlerinden ayrılır. Köyden kente göçün sonucunda köy sorunları baş gösterir. Köy kökenli tiyatrocular Türk tiyatrolarına yeni bir ufuk açar.

Tiyatrocular arasında kimileri geçmiş-şimdi çatışması içerisine girer, köy ve köye ait sorunları ele alır; kimileri yaşadığı ortamla uyuşmayan aydınların bunalımlarını, kimileri Cumhuriyet'le birlikte gelen yeni değerlerin savunuculuğunu yaparken kimileri de geleneksel değerleri savunur ve ele alır.

Cumhuriyet dönemi için öncü, kuruculuk görevi üstlenen ve Cumhuriyetin ilanından sonra en olgun eserlerini vermeye başlayan Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adivar, Yakub Kadri Karaosmanoğlu ile Peyami Safa Cumhuriyetten sonra yazdıkları eserlerinde ele aldıkları konu verdikleri mesaj ve onu temalarla dönemin tiyatro anlayışını ve yönünü belirlemişlerdir.

Edebiyat dünyasına 1917 yılında “Diken” dergisinde yayınlanan “Eski Ahbab” adlı uzun öyküsüyle girmiştir. Daha sonra kitap olarak basılmıştır. 1918–1919 yılları arasında “Zaman” gazetesinde “Temaşa Haftalar” başlığı altında tiyatro eleştirileri ve yazıları çıkmıştır. Aynı yıllarda Reşat Nuri Dersaadet (1920), Nedim (1919), Şair (1918–1919), Büyük Mecmua (1919), İnci (1919) gibi dergi ve gazetelerde kendi adıyla ve Hayrettin Rüştü, Mehmet Ferit gibi takma isimlerle öykü ve piyesler yazmıştır. 1. Dünya Savaşı’nın ilk yıllarında La Pense Ture adlı Fransızca mecmuaya makaleler yazar. “Türk Hikâyesinin Hal-i Hazırı” başlıklı seri makalelerdir.

Mizah dergilerinde ve magazinlerde Yıldızböceği, Ateşböceği, Ağustosböceği takma adlarını kullanmıştır. İlk tiyatrosu “Harabelerin Çiçeği” 1918’de Cemil Nimet imzasıyla Zaman gazetesinde yayınlanmıştır. İlk oyunu “Hakiki Kahraman”, 1919 yılında Hayrettin Rüştü imzasıyla, 1920’de “Gizli El” tiyatrosu Dersaadet Gazetesinde kendi adıyla neşredilmiştir.

Cumhuriyet’in yeni kurulduğu yıllarda (1923–1924) arkadaşlarıyla birlikte “Kelebek” adlı haftalık mizah dergisi çıkarmıştır.

“Bir aralık Mahmut Yeseri, İbnurrefik Ahmet Nuri ve Ressam Munif Fehim’le beraber bir de mizah dergisi çıkardı. Kelebek... İlk sayısını bana getirdiği gün, yüzündeki kahkaha artığı çizgiler hala gözümün önündedir.

Reşat Nuri; makale, eleştiri, gezi, çeviri türleri üzerinde çalışmış birçoğu dergi sayfalarında yüzü aşkın eser vermiştir.

“Reşat Nuri edebiyatımızda, tiyatroları, tiyatroları ve hikâyeleriyle bir memleket edebiyatı yapmaya muvaffak olmuş kıymetli edibimizdir... Reşat Nuri Batı edebiyatında edinilmiş kuvvetli bir tiyatro tekniği ile yurdumuzun hayat sahnelerini, acı, tatlı, en sempatik maceralarımızı başarı ile yazmaya muvaffak olmuş bir tiyatro ve

tiyatro müellifidir. Aynı zamanda bir mizah muhariri olan Reşat Nuri'nin mizah vadisindeki başarısı, zeki bir milletin dinamiğini ve hayat dolduran komedi unsurlarını maharetle fark etmesidir.

Reşat Nuri'nin edebiyata olan ilgisinin başlaması çocukluk dönemine rastlar. Lalası Şakir Ağa'nın anlattığı masallar özellikle Geyik masalı, Çanakkale'deyken okuma yazma bilen hanımların tiyatro okuması ve babasının kütüphanesinde gördüğü kitaplar onun bu çocukluk döneminde zihninde iz bırakmış ve bu izler zamanın potası içerisinde eriyerek Reşat Nuri'de zaten olan bir edebi zevkin zenginleşmesine, olgunlaşmasına neden olmuştur. Söz konusu nedenler üstün bir yeteneğin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Reşat Nuri edebiyatla olan ilgisinin ne zaman ve ne şekilde başladığını şu cümlelerle ifade eder: “Pek küçük yaşta babamın kütüphanesinde... Bir asker doktoru olan birkaç parça kapkacak ve bir iki yatak dengiyle kedi yavrusunu taşır gibi bizi vilayetten vilayete sürükleyen çok genç babamın nasıl bir kütüphanesi olabilirdi...

O evde iken kitapları teklifsizce karıştırmak bana yasaktı; fakat yokken onları kucak kucak ortaya yığarak altlarından girer üstlerinden çıkardım. Pek az sonra fare gibi onları kemirir, gizli gizli resimlerini keser ve boyarken yine fare gibi burnumdan yakalandım. Gidiş o gidiş. Onun için uzunca öğretmenlik hayatımda etrafımdakilere tavsiyem daima şu olmuştur; Bırakın çocukları, kitaplar arasında oynasınlar. Ne pahasına olursa olsun.

“Reşat Nuri'nin edebiyata yönelmesi Çanakkale'de geçen çocukluk günlerine dayanır. Edebiyat merakı önce lalasının anlattıklarıyla başlamış, kış geceleri evlerde düzenlenen okuma geceleriyle gelişmiş ve sonunda yabancı dil bilen; Türkçe, Farsça yapıtlarından oluşan kitaplarını gittiği her yere götürün babasının kitaplığını karıştırarak yetkin bir düzeye ulaşmıştır.”

9.4. REŞAT NURİ’NİN ESERLERİNDEKİ KİŞİLER, ÇEVRE, TEMA, KONU, DİL VE ÜSLUP

9.5. KİŞİLER

Çalığışu eserlerinde kahramanlar iki gruba ayrılır. Birinci gruptaki kişiler bir mesajı vermek üzere bir düşünceyi teslim ederler. Bu kişiler yazar tarafından idealize edilmiştir. Bu birinci derecede olan kahramanlara günlük yaşamımızda rastlamak mümkün değildir. İkinci gruptakiler gözlem sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Günlük hayatta modeline rastlayabileceğimiz tiplerdir. Çalığışu’ndaki Feride, Yeşil Gece’deki Şahin bu gruba girer. Diğer kahramanlar yani üçüncü derecedeki kişiler başkahramana uygun tarzda ve yine gözlem sonucu şekillenmiştir.

Reşat Nuri’nin tiyatrolarında üzerinde durulan meslek öğretmenliktir. Kendini yetiştiren aydın insan yani öğretmen soluğu Anadolu’da alır. Bu ister özel nedenlerden olsun, ister bir ideal uğruna olsun böyledir. Onun öğretmen tipi üzerinde bu kadar çok durması belki kendinin de bir öğretmen olması ya da çağdaş yaşamın Anadolu’ya gitmesinde en çok öğretmene büyük bir sorumluluk düştüğü gerçeğine inanmasından dolayıdır. Çünkü o dönemde en çok ihtiyaç duyulan meslek öğretmenlikti. Öğretmen; Cumhuriyet’i Anadolu insanına tanıtmakla, o coğrafyanın çocuklarına çekirdekten yetiştirmekle, çağdaş yaşamla ve uygarlıkla Anadolu arasında bir köprü vazifesi görüyordu. Halkı eğitecek, onu yönlendirecek, ona yeni bir hayatın kapılarını açacak öğretmendi o dönemde. Söz konusu nedenlerden dolayı Reşat Nuri öğretmenlik mesleğinin üzerinde durmuştur diye biliriz. Öğretmen medeni yaşamın, Cumhuriyet’in temsilcisidir. Bu tipin karşısında cahil, dini yanlış yorumlayan din adamı olur.

“Reşat Nuri, yeni Türk toplumunun kahramanı saydığı öğretmen tipi üzerinde çok durmuştur. Bunlar güçlüklerle uğraşmayı göze alan çetin fakat mücadeleyi insanca yapan kişilerdir.”

Odak kişiler birer taraflarıyla Reşat Nuri’ye benzerler. Tatlı mizaçlarıyla halkı yadırgamayan varlıklardır. Ondak yumuşak huylulukları ile halkı kendine çekmiş ve kendilerini sevdirmişlerdir. Hepsi cana yakın dost insanlardır. Yazar onların kötü yönlerini okura göstermemiş ve okuru tiksindirmemiştir. İyi olan şeyler tek bir kişide toplanmıştır. Bu yüzden eserlerdeki kahramanlar hep tek yönlü olmuştur. İyiler hep iyi

kötüler ise tam kötüdür. Bu tek yönlü oluşluk Reşat Nuri’yi çok okutan nedenlerden biri olmuştur.

“Tiyatrolarının başlıca özelliklerinden biri de kişilerinin çoğu zaman tek yönlü oluşlarıdır. Yazarın insan yaradılışına uzaktan bakmayışının ya da bakmak istemeyişinin sonucu olarak eserlerindeki iyilik ile kötülük çoğu zaman aynı kişide birleşmez. Bunlar ayrı ayrı kişilerde temsil edilir.

Yüreği derin bir acıma ve insan sevgisi ile çarpan yazar, kişilerine genellikle kıyamaz o kadar ki kötülerini büsbütün harcama yoluna gitmez. Realist bir yazar için sakıncalı sayılabilecek bir tutumdan ayrıldığı yeni kişileri gözden çıkarabildiği zaman (“Yaprak Dökümü”, Tanrı Misafiri) sanat alanında başarıya ulaşmıştır.”

Kahramanlarında görülen kötü yönler bir şekilde aklanır ve iyi yönleri gösterilmeye çalışılır. Onların hoş, dürüst yanlarını bulup göstermiştir. Reşat Nuri’nin kahramanlarına bu iyiliği ve hoşgörüyü vermesinde kendisinde var olan hümanizmin olması nedenini ararsak yanlış bir şey söylememiş oluruz. Onun tamamıyla iyi olan bir insanda bir kötülüğün var olması düşüncesini kabul etmeyişi kahramanların o yönde gelişmesine neden olmuştur.

Başkarakterler ülküleştirilmiş kişilerdir. Reşat Nuri, bu idealize edilmiş kişileri okura kabul ettirme eğilimindedir. Kişiler çevresinde gördüğü insanlardır. O bu kişileri zamanın süzgecinden geçirir, olgunlaştırır okura sunar. Eserlerinin bazılarında kahramanlar belli bir ahlak kuralını, iyiliğin tam manasıyla doğrunun temsilcisidir. “Yaprak Dökümü”ndeki Ali Rıza Bey ahlak kurallarını büyük bir kısmını kendinde toplamıştır.

Tiyatro kahramanları genellikle erkektir. Ama Çalığışu’ndaki Feride, Acımak’taki Zehra, Kızılılık Daları’ındaki Gülsüm, Eski Hastalık’taki Züleyha adlı genç kızlar birinci dereceden kahramanlardır. Feride, Zehra, Züleyha tahsil görmüş genç kızlardır ve orta halli aile çocuklarıdır. Feride aşkı yüzünden Anadolu’ya gitmiş ve Anadolu’yu bir kaçış yeri olarak görmüştür. Zehra isteyerek Anadolu’ya gitmiş ve hizmet etmiştir. Züleyha yabancı bir okulda öğrenimini tamamlamıştır. Gülsüm köyden şehre gelmiş genç bir kızdır.

Erkek kahramanlar genellikle orta tabakandan seçilmiştir ve bu kahramanlar çeşitli yönlerini temsil etmektedir. Öğretmenlerden sonra doktorlar sırayı alır. Tiyatro kahramanı olarak üç tane devlet memuru karşımıza çıkar. Bu kişiler buldukları toplumun ahlak kurallarını kendinde toplamıştır. Doktor ve öğretmenlerden sonra idareci kesimde yer alır eserlerde. Bunlar bir kısmı saraya yakın bir kısmı da vali, kaymakam, daire müdürü, belediye başkanı gibi mevkilerdedir.

“Reşat Nuri memleket düşmanı çıkarıcı, işbirlikçi mebuslara, tüccarlara karşı her zaman orta halli bürokratları, sevilmemiş, sayılmamış köylüleri tutar. Bürokrat kesime duyduğu bağlılık bugün çağımıza aykırı gelebilir. Ancak yazarın burada bilinçli davrandığını da söyleyebiliriz. Çünkü küçük memur, Reşat Nuri’ye göre gereksiz ve yararsız görevini her şeye karşın inanılmaz doğrulukla yapan yerine getiren kişidir.”

Genel itibariyle kahramanlar realist bir tutumla ele alınmıştır. Reşat Nuri çevresinde gördüğü bu kişilere kendine göre bir yerlilik, kimlik ve kişilik kazandırmıştır. Kahramanların bizden olması, yol göstermesi bakımından Reşat Nuri’yi daha çok sevdirmiştir.

9.6. ÇEVRE

Reşat Nuri’nin çocukluğuna, yetiştiği çevreye, döneme, memuriyet hayatına baktığımız zaman eserlerindeki dekor bize hiçte yabancı gelmez. Çocukluğunda Bursa İzmir gibi şehirlerde bulunmuştur. Sonrasında Milli Eğitim Müfettişliği yaptığı sırada Anadolu’yu karış karış gezmiştir. Bütün bunların doğal sonucu olarak gördüklerini, duyduklarını esere yansıtmıştır. Onu okunur kılan eserlerini, kahramanlarını sevdiren taraflardan biride çevre olmuştur. Bu onun bir realist bir yazar olmasından kaynaklanıyor.

Anadolu’ya açılmasıyla beraber Anadolu’nun köyleri, şehirleri, kasabaları eserlerinde yer almaya başlamıştır. Daha önce bahsettiğimiz gibi Reşat Nuri çocukluğunda Çanakkale, Bursa, İzmir gibi çevrelerde bulunmuştur. Anadolu’ya ilk açılışı Feride ile olmuş ve Feride’nin Bursa, Çanakkale, İzmir ve Kuşadası çevrelerine kaçıyla başlar. Sözü edilen yerlere Reşat Nuri babasıyla dolaştığı yerlerdir.

“Reşat Nuri Güntekin, Anadolu’nun kapılarını tiyatrolarımıza açan kişidir. Onan önce İstanbul da ve çevresinde dolaşan Türk romanını, Reşat Nuri Güntekin ile Anadolu’nun her bölgesine ve Trakya’ya uzanmıştır. Marmara Bölgesi: İzmit, Gemlik, Mudanya, Bursa, Ege Bölgesi: İzmir, Kuşadası, Milas Batıdan Doğuya Orta Anadolu: Kütahya, Ankara, Sivas. Doğu ve Güneydoğu Bölgesi: Silifke ve kıyı boyu. Karadeniz Bölgesi: Samsun, Trabzon. İstanbul’un ötesindeki Trakya... Bunlar Güntekin tiyatro coğrafyasının başlıca durak noktalarıdır. Damga’da olduğu gibi Midilli’ye, Miskinler Teknesinde olduğu gibi Mısır ve Suriye’ye taşıdığı da olur.

Realist bir yazar olan Reşat Nuri’den hayal unsuru içerir fantastik bir mekân bekleyemeyiz. Onun eserlerini Realist kılan unsurlardan biride çevrenin gerçek olmasıdır. Reşat Nuri; bizzat gördüğü yaşadığı yerleri, mekân olarak seçmiştir. Seçtiği mekânları hayalinde süsleyerek, kendinden bir şeyler katarak okura sunar.

Coğrafi çevresiyle birlikte insan çevresini de almıştır eserinde. Taşra kasabaları, töre ve adetleri kendine mahsus tipleri sosyal kanunları yaşatmıştır.

Vermek istediği mesajla, konuyla, kısmen kahramanlarıyla eserlerindeki çevreye uyum gösterir. “Yaprak Dökümü”ndeki batılılaşma teması ile İstanbul uyumludur.

“Reşat Nuri, hemen hemen bütün tiyatrolarında Anadolu şehir kasaba ve köylerini canlı olarak anlatır.”

Anadolu’ya yönelmesi, gerek insan çevresiyle gerek taşra ve şehirleri, kasabalarıyla tiyatrolarına mekân olarak seçmesi onun “Memleket Edebiyatçısı” yapmıştır.

“Meşrutiyete kadar İstanbul sınırları içinde kapalı duran, meşrutiyet devrinde ise ancak küçük hikâyelerde İstanbul dışındaki hayatı ele alabilen Türk Edebiyatı tiyatro alanında ilk kez Reşat Nuri’nin eseriyle Anadolu’nun çeşitli bölge ve insanlarına sere serpe açılabilmiştir.

9.7. KONU

Reşat Nuri Güntekin eğitim, öğretim teması üzerinde durmuştur. Bir ulusun medeni bir yaşama kavuşması için her şeyden önce eğitim akabinde öğretimle sağlanır.

Bunu sağlayan ise retmendir. Eğitim retim kurumlarının başında okul gelir ve kişinin eğitilmesinde çok önemli faktördür. Çünkü insanlar aileden sonra okulda has bir toprak gibi işlenir ve bir statü kazanır.

Cumhuriyet'in ilanıyla büyük bir değişime giden Türk milletinin nderi Atatürk bu değişimi okullarla birlikte gerçekleştirmek ve var olan kalıplaşmış zihniyeti değiştirmek istemiştir. İşte tam burada insanlara yön veren sanatlar devreye girmiştir. Bu sanatlardan biride Reşat Nuri'dir. Öğretmen kökenli olması onu eğitim sorununa yneltmiiştir.

Diğer bir tema ise yoksulluk sorunudur. Bu yoksulluk çağın gerektirdiği gibi yaşayamama yani medeni ve teknik vasıtaların mahrumiyetinden kaynaklanan yoksulluktur.

İlk bakışta yzeyssel bir izlenim veren Batıcılık teması ise Reşat Nuri'nin üzerinde durduğu konudur. Batıcılık akımı edebiyata da aksetmiştir. O dönemin baş temalarından olmuştur. Tanzimat'tan itibaren tiyatro ve hikâyelerde ele alınmıştır. Reşat ise bu temayı "Yaprak Dökümü"nde işlemiştir.

Sosyal yapının değişmesiyle birlikte ailenin bocalaması (Gizli El, Eski Hastalık, "Yaprak Dökümü") ve sonunda ailenin dağılması ile son bulmuştur.

"Sevdiklerim arasında, Reşat Nuri temelli bir yer tutan ve onun okunurken sanıldığı kadar yüzeyde bir yazar olmadığına inanırım. Bu toprağın her yönünü, her derdine esaslıca değinmiş, kuruluğa kamayayım diye kimi kez duyguya da inse de çok yerinde ve kesin yargılara ulaşmıştır."

Reşat Nuri konularını günlük hayattan alır. Toplumsal tiyatrolarında sosyal problemlerle birlikte bu bazen bir ailenin yaşamı, bir öğretmenin macerası işlenir. Halkı ilgilendiren bir şehir ve kasabada geçen olay bazen bir düşünce etrafında toplanır. Olayların işlenişinde müstehcenlik yoktur. Ahlaklar anlayışıyla ele alınmıştır.

"Tiyatro ve hikâye yazarken, mevzunun asıl canlı noktası, bel kemiği gelir. Bu bana yazma arzusu verir. Bu bazen bir vakıa olur, beni alakadar eden bir vak'a... Fakat çok kere alakadar olduğum insan tipi... şu vak'ayı veya şu insanı şu tipi yazayım

derim. Bu suretle eserin ilk adımı atılmış olur. Mevzu pek iptidai şekilde aklıma gelir. Hiçbir zaman hemen bu mevzunun planını yapıp da yazmaya başladığım vaki değildir. Bulduğum mevzu zihnimde bir kenara atarım.

Onun francala hamuru gibi kendi kendine kabarması için uzun müddet bırakırım. Çok defa oradan birçok seneler geçtiği de olur. Bu müddet zarfında müddet zarfında mevzua bazı ilaveler yaparım, çıkarırım. Vak'aları değiştiririm, Tipleri geliştiririm.

Ben rötuş zamanında kazanıyorum zannederim. Çünkü mevzu başımın içine atınca vak'alar ve tipler zenginleşiyor. Mevzunun hayat-ı umumiyesi hazırlanıyor... Bu bekleyiş aynı zamanda bana vak'adan ve kahramanlar arasından bir seçme fırsatı verir. Zayıfları bir kenara atmış olurum. Yani zaman benim yerime ve hesabıma çalışır.

Bu kahramanlardan bitini alıp vak'ayı onun azından anlatmayı daha kolay bulurum. Hem bu suretle vak'alar dağılmaz. Vak'ayı anlatan kahraman birliği muhafaza eder.

9.8. DİL VE ÜSLUP

Reşat Nuri tiyatrolarını İstanbul Türkçesiyle yazmıştır. Bu İstanbul Türkçesinin yanında sade, yalın bir anlatımı vardır. Günlük konuşmasıyla kendine has bir üslup yaratan Reşat Nuri bu yönüyle daha çok sevilmiş, okunmuştur. Akıcı bir üslubunun olması, günlük konuşma dilini tiyatrolarına sokması onun her kesimden ilgiyle izlenmesine vesile olmuştur. Cumhuriyet döneminin o fakir Anadolu'sunda hızlı bir yayılıma yol açmıştır.

Reşat Nuri'nin üslubunda doğallık bir o kadar da içtenlik söz konusudur. Bu içtenlik ve doğallık onun mizacındaki doğruluk ve rahatlıktan doğar. Sanat yapma endişesi yoktur. Çok rahat bir şekilde yazar. Dolayısıyla bu doğallık ve içtenlik onun diline akıcılık kazandırır. Olaylar birbiriyle ilişkili kopuk olmayan bir üslup geliştirmiştir. Argo söz ve sözcük guruplarına yer vermemiştir.

Reşat Nuri'nin üslubunda mizah unsuru önemlidir. Buna "Yaprak Dökümü" oyunlarından bir örnek verelim.

“Ali Rıza Bey, nüfus işlerinde devletin başka hiçbir şubesinde gösteremediği faaliyet gösterdi. Yedi sene içinde birbiri ardı sıra dört çocuğu dünyaya geldi.” (s.13)

Onun cümleleri romantizm ve acıma duygusuyla yoğrulmuş ve direk insanların beynine değil de kalbine hitap eder. Fazla ayrıntıya girilmemiştir.

9.9. REŞAT NURİ’NİN TİYATROCULUĞU

Tiyatro ve tiyatro edebiyatının problemleri üzerinde durmuştur. Bizde büyük yazarların bu edebi türe fazla rağbet etmedikleri düşüncesindedir. Tiyatronun kusuru affetmeyen bir edebi tür olduğunu belirtir. Çünkü eser sahnelemek için kaleme alınır. Onun bu düşüncesi dikkat çekicidir.

Reşat Nuri, tiyatro eserlerinde daha çok sosyal konuları işlemiştir. Evlilik ve aile yapısı ile ilgili problemler başlıca temalardır. Aile ve toplum hayatımızın çeşitli yönlerini sahnelemiştir. Tiyatro eserlerini konuşma dilinin özelliklerine göre yazmıştır. Toplum hayatını halkın konuşma diliyle anlatması tiyatro dalında olduğu gibi tiyatrodaki da bir memleket edebiyatı vücuda getirmiştir. Ele aldığı olaylar, tanıttığı kişiler ve yerler, dili kullanmaktaki gösterdiği özele birleşerek geniş bir okuyucu kitlesi tarafından sevilmiştir.

Reşat Nuri’nin tiyatro yazarlığını Olcay Öneroy şöyle anlatıyor:

“Üzerinde durduğu önemli bir nokta bir oyunda oyunun türüne göre gerçek ve hayalin belli bir oranda bir arada bulunmaları gerektiğidir. Tiyatro yazarının amacı tam bir yaşama süresi içinde insanları ve bütün özellikleriyle çevremizdeki yaşamı yansıtmaktır. Tiyatro yapıtının bir yararı da yaşamı tüm renkleri ve güzellikleriyle görmeye alıştıracak bir ölçüde ahlak üzerinde etkili olmalıdır.

“Eski Şarkı” adlı tiyatro da, Anadolu da doğup büyüyen bir erkekle İstanbul’da yabancı bir okulda okumuş genç kız evlenir. Böylece iki farklı kültür yani Anadolu ve İstanbul karşı karşıya gelir. Kız İstanbul’u, erkek de Anadolu’yu temsil eder. Bu iki çifti bir araya getiren yalnızca evliliklidir. Genç kız Anadolu’yu küçümsediği için kocasının sıcak, samimi sevgisini değerlendiremez. Sevdiği insana gönlünü vermeyi basitlik diye

düşünür. Eser bu çatışma üzerinde kurulur. Sonuçta bu çatışma yapılan bu evliliğin bitmesine neden olur.

“Haçer” adlı tiyatro da farklı çevre ve kültürlerde yetişen ortamdaki ayrılan kadın, kendisini yalnız hisseden ve karşı tarafın kendisini anlayamayacağı endişesi içindedir.

“Taş Parçası” adlı tiyatro da evliliğin bir başka yönü konu edilmiştir. Kendisinden yaşlı olan bir erkekle evlenen genç kadın bir başka erkekle ilişki kurar ve çocuklarını evini bırakarak o erkeğe kaçar.

Reşat Nuri, “Bu Gece Başka Gece” adlı eserinde görücü usulüyle evlenmeyi ele alır. Erkek, kendisine söylenen ve hayal ettiği aksine çok çirkin birisiyle evlenir. Bunu düşün gecesini anlar. Bundan sonra uzun bir süre çatışma dönemine girilir. Kadın da kocasını küçük görür, çocuğunu babasından soğutur. Yirmi yıl süren evlilik ayrılmayla son bulur.

“Balıkesir Muhasebecisi”nde ailenin bir başka yönü ele alınır. Burada ailenin reisi baba ile aile üyelerinin arasındaki ilişkiyi düzenleyen şey paradır. Balıkesir’de muhasebecilik yaparak ailesini geçindirmeye çalışan Tahir Bey, İstanbul’a gider ve orada ticaret adı altında kanuni olmayan yollardan para kazanmaya çalışır. Sonuçta hapse düşer. Paranın bol olduğu zaman hiç sesi çıkmayan aile bu yoksulluk günlerinde Tahir Bey’den utandıklarını dile getirirler. Onların asıl derdi eve bol para gelmemesidir.

Reşat Nuri, aynı adı taşıyan romanlarından tiyatroya uyarladığı ““Yaprak Dökümü””nde nesiller arasındaki düşünce ayrılığının, Batılılaşmayla birlikte gelen özentinin sonucunda bir ailenin dağılışı ve en sonunda çöküşü üzerinde durur.

“Bir Yağmur Gecesi” adlı eserde diğerlerinden farklı bir sosyal problem üzerinde durulur. Memurların halkı iyi organize ettiği takdirde, halkın birleşerek birçok meselede devlete yardım edebileceğini söylemeye çalışır.

“Tanrı Dağı Ziyafeti”nin konusu ise devlet yönetimi ile ilgilidir. Görüldüğü gibi konu ve temalarda birey, aile, toplum hayatı üzerinde durulmuştur. Reşat Nuri, bütün bu problemleri ince mizacıyla birlikte, üslubundan yararlanarak hafifletip sahneleştirmiştir.

Oyunlarında kişi-toplum çatışmalarını göstermiş, tre ve adet yergileri yapmıştır. Canlı Türkçesiyle büyük başarı yakalamıştır. Aynı zamanda eğlendirici düşündürücü olmayı bilmiş, Türk sahnesine kuvvetli tipler çıkarmıştır. Piyeslerinde de iyilik ve fazileti savunmuştur. Bundan dolayı toplumun çirkin ve gizli yanlarını ortalığa dökmekten hoşlanmamıştır.

Tiyatro eserlerinin yanı sıra, yazı hayatına bağladığı günden lme kadar tiyatroyla ilgili makalelerde yazmıştır. Birinci Dünya Savaşı'na rastlayan yıllarda makale yazmaya başlayan Reşat Nuri, ilk makalelerini "La Pense Turque" adlı Fransızca bir dergide yayınlanmıştır.

Bu makalelerde, tiyatronun tarihteki aşamaları başka ülkelerdeki durumu bizde tiyatro ile ilgili çalışmalar ve bu konudaki başlıca meseleler, sorunlar, bu sorunların zamanla giderilmesi, milli eserler ve bunların tercüme eserler karşısındaki durumları ele alınır.

Bütün meseleleri, dertleri, eksik ve mükemmeli tarafları ile Türk tiyatrosu geniş bir biçimde ele alınır. Türk tiyatrosunun yabancı ülkelerin tiyatroları ve tiyatro eserleri ile çeşitli devrelerdeki durumunu da karşılaştırır.

Makalelerde, açık ve konuşulan bir dil kullanılmıştır. İlk makalelerde kısmen de olsa Farsça dil bilgisi kurallarına uygun tamlamalara rastlanır. Dil halkın konuştuğu Şekilde canlı olarak görülmektedir. Tiyatro ile ilgili bazı kelimelerin yanında batı dillerine ait kelimelerde oldukça fazla kullanılmıştır.

Aslında Reşat Nuri, edebiyat dünyasına küçük hikâye ve mizahi hikâye yazarak girmiştir. İlk romanları Gizli El'in tefrika edileceğini bildiren Dersaadet Gazetesi'nin ilanında onu hikyeciliği ile tanındığı belirtilir. İlk hikâye kitabı tiyatrolardan önce yayınlanır. Yazar hikyeciliğini ömür boyu sürdürmemiştir.

Hikyelerinde aile ve evlilik problemi üzerinde durmuştur. Bu konuları roman olarak yazdığı fakat daha sonra oyuna çevirdiği eserlerinde de görmekteyiz. Kadınların meslek sahibi olsalar da kadınca duygulardan kurtulmadıklarını dile getirmiştir. Genç kızlardaki aşırı süslenme düşkünlüğünü, Avrupalılaşmanın yanlış anlaşılmasını konu alan hikyeler yazmıştır.

Mektep tarzında yazdığı birkaç hikâyesi vardır. Karşılıklı konuşmalarla düzenlenmiş hikâyeleri, bir tiyatronun bir sahnesini hatırlatacak durumdadır. Hikâyelerinin büyük çoğunluğunda mekân İstanbul'dur.

9.10. ESERLERİ

9.10.1. HİKÂYELERİ

Genalık ve Güzellik (1917)

Recm (1919)

Roçild (1919)

Eski Ahbab (1918)

Sönmüş Yıldızlar (1918)

Tanrı Misafiri (1927)

Leyla ile Mecnun (1928)

Olağan İşler (1930)

9.10.2. ROMANLARI

Harabelerin Çiçeği (1918)

Gizli El (1920)

Çalığışu (1922)

Dudaktan Kalbe (1923)

Damga (1924)

Akşam Güneşi (1926)

Bir Kadın Düşmanı (1927)

Yeşil Gece (1928)

Acımak (1928)

“Yaprak Dökümü” (1930)

Kızılıcak Dalları (1932)

Gökyüzü (1935)

Eski Hastalık (1938)

Ateş Gecesi (1942)

Değirmen (1946)

Miskinler Teknesi (1946)

Ripka İfşa Ediyen (1949)

Kavak Yelleri (1950)

Kan Davası (1955)

Boyunduruk (1960)

Son Sığınak (1961)

9.10.3. TİYATRO ESERLERİ

Gönül ve İndiham (1916)

Babür Şah’ın Seccadesi (1919)

Haçer (1920)

Asker Dönüşü (1921)

Eski Rüya (1922)

“Yaprak Dökümü” (1923)

Kır Çiçeği (1924)
Ümidin Güneş i (1924)
Gazeteci Düşmanı (1928)
Ş emsiye Hırsız ı (1928)
Bir Köy Hocas ı (1928)
Bir Kır Eğ lencesi (1931)
Felaket Karş ısında (1931)
Gözdağı (1931)
Eski Borç (1931)
Ümidin Mektebinde (1931)
İstiklal (1933)
Vergi Hırsız ı (1933)
Bir Yağmur Gecesi (1941)
Yol Geç en Han ı (1944)
Ağlayan Kız (1946)
Eski Şark ı (1951)
Hülleci (1953)
Tanrı Dağı Ziyareti (1954)
Balıkesir Muhasebecisi (1955)
Bu Gece Başka Gece (1956)

9.10.4. DİĞER ESERLERİ

Anadolu Notları (2 cilt, 1936–1966)

Fransız Edebiyatı Antolojisi (3 cilt, 1929–1931)

Üç Asırlık Fransız Edebiyatı (3 cilt 1932)

9.11. “DEĞİRMEN” ESERİNİN ŞAHİS KADROSU

Cevdet Bey

Ömer Ağa

Kaymakam Halil Hilmi Efendi

Karakol Komutanı

Hurşit Bey

Bulgar Kız (dansöz)

Niyazi Bey (jandarma reisi)

Rıfat Bey (kaymakam sekreteri)

Selim Şevket

Yerel Gazeteci

9.12. ZAMAN

Zaman olarak XX. yüzyılın başlangıcı ele alınmıştır.

9.13. MEKÂN

Mekân olarak ise Anadolu’da Sarıpınar adlı bir kasaba ele alınmıştır. Tarih olmak günlerini yaşayan Osmanlı devletinin devlet erkânına has olan çizgi ve nitelikleri gerçeğe uygun şekilde yansıtmak için R.Nuri karakterlerin dış ve iç tasvirine geniş yer vermiştir.

9.14. ÖZET

Romantik tarzlı eserler yazarı olarak tanıdığımız Reşat Nuri (1889–1956) zaman zaman sosyal gerçekliğin acı manzaralarını da yansıtmaktan kaçmamıştır. Şuna da dikkat edelim ki, yazar, kendi okurlarına sosyal problemlerin çözümü için hazır reçete de sunmamaktadır. Aslında yazardan bunu beklemek de olmaz. Yazarın görevi hayat olaylarını bedii şekilde vermektir, problemleri çözmek ise siyasilerin görevidir.

“Değirmen” eserin konusunu yazarın uydurma ortamda tasvir ettiği memurların hareketleri ve taşra halkının durumunu, problemlerinin bürokratlarca “çözülmesi” oluşturmaktadır. “Değirmen” eseri 1944 yılında yazılmıştır. Reşat Nuri, devlet memurluğunda çalıştığından dolayı taşra insanının ve orada hizmet vermekte olan memurların psikolojisini iyi bilmektedir. Ömer Seyfettin gibi o da edebi fantezisi ile istediği ortamı kendi eserinde canlandırmış ve edebi karakterleri söz konusu ortamda okurlara sunmuştur. Eserde zaman olarak XX. yüzyılın başlangıcı, mekân olarak ise Anadolu’da Sarıpınar adlı bir kasaba ele alınmıştır. Tarih olmak günlerini yaşayan Osmanlı Devleti’nin devlet erkânına has olan çizgi ve nitelikleri gerçeğe uygun şekilde yansıtmak için Reşat Nuri karakterlerin dış ve iç tasvirine geniş yer vermiştir. Karakterler hakkında detaylı bilgi vermeğe özenen yazar, ara sıra mizah usulünü de uygulamıştır. Önce komedi bir tavır yaratan eser, aslında trajik ruh yaratır. Kasaba halkı fakirlikten çok aşağı olan bir durumdadır. Onların sesini duyacak kimse yoktur. Genelde halka hizmet için çalışma amacıyla var olan memurlar, kendi makamlarından halkı sömürmek, hortumlamak, haklarını çiğnemek için yararlanıyorlar. Buradaki insanları ortam ve durum değirmen gibi öğütmektedir. En korkuncu budur ki, bu kasabada yaşayan insanlar kendi kaderleri ile barışmışlar. Rejim “Değirmen”i, onları memurların istediği varlığa çevirmiştir. Hepsi oldukça kolay yönetilen bir kitle haline gelmişlerdir. Yazar insanların bu durumuna gülmeli mi, ağlamalı mı? Diye düşündürüyor. Sosyal problemler karşısında çıkmaza girmenin önlemi nasıl alınmalıdır? Yazar, tabiki, okurların kulağına istenen cevabı fısıldamıyor. Sadece bu sorunlar karşısında düşündürüyorlar. Eserde hayali olaylara rağmen realist bir manzara vardır. Önce eserin özetini hatırlatalım. Birinci Dünya Savaşına yakın bir zamanda Sarıpınar kasabasında, Ömer Ağanın evinde Kaymakam Halil Hilmi Efendi başta olmakla ziyafet veriliyor. Konuklar iyice eğlenmiş, sarhoş olmuşlar. Evin merdiveninden gelen ses sarhoş misafirlerde panik yaratır ve onlar korku içerisinde dışarıya fırlıyorlar. Öyle zannediyorlar ki, depremdir. Ev sallanıyor. Kargaşada

kaymakam efendi yaralanmış ve bayılmıştır. Yerel gazetecinin ve karakol komiserinin sayesinde Sarıpınar'da olmuş “deprem” haberi her tarafa tebliğ edilmiş. Birbirini takiben kasabaya müfettişler gelmeğe başlamış. Tabii ki, deprem olmadığı için müfettişler hiçbir enkaz, yıkılmış ev, depremzede görememiş. Yukarı makam sahipleri Sarıpınar kasabasının kaymakamını sert eleştirmişler. Sansasyon arayan gazetecilerin sayesinde kasabada vuku bulmuş deprem haberi hatta yabancı gazetelerin manşetine taşınmış ve sınır dışından kasabaya yardımlar gönderilmektedir. Olayın böyle boyut aldığını görünce hükümet yetkilileri Sarıpınar”da deprem olduğunu kabul etmek zorunda kalır. Olay yerine gelmiş yabancı gazetecilere taşra kasabasındaki fakirlerin yarı yıkık evlerini, evsiz insan kalabalığını gösterirler.

“Değirmen” eseri 23 bölümden mürekkeptir. Eserin her bölümü kasabanın farklı insanlarını, onların dünya görüşünü, sosyal durumunu yansıtmaya fırsat sağlamaktadır. “Değirmen” eseri maliye müdürü Cevdet Beyin haykırışı ile başlıyor: “Arkadaşlar, deprem!” Hemen bu sözlerden sonra eğlenmekte olan şahısların tavırları verilmiştir. Beyler sükût ettiler ve hepsi kaymakam Halil Hilmi Efendiye baktı ki, onun fikrini öğrensin. Ama Halil Hilmi Efendi her soruyu uzun ve derin düşünmeğe alışmış bir kişi idi; derhal cevap vermeği ve karara gelmeği hiç sevmezdi. “Evet” yahut “hayır” gibi kısa cevap bekleyenlerden nefret ederdi. Halil Hilmi Efendi ömrünün yirmi beş yılını işte böyle çalışmıştı. Şimdi bu eğlence gecesinde konukların onun görevi ile alakası olmayan “deprem” gibi önemsiz meseleden yana cevap için ona bakması Halil Hilmi Efendini çileden çıkarıyordu. Her kes sabırsızlıkla Halil Hilmi Efendinin ne degeceğini bekliyor, o ise hala susuyordu. Müzisyenler yeniden çalmağa amade idiler ki, ev yeniden sallandı. Bir anda her şey değerini kaybetti: marifet, edep, kültür, sosyete kuralları, zarafet... Sarhoş insan sürüsü canını kurtarmak için bir an önce kapıya ulaşmak peşindeydi. Bu kargaşada kaymakam efendi düştü ve neye ise dokunarak yaralandı. Her taraf zift karanlıktı. Sessizliği dansöz Bulgar kızının bileziklerinin sesi bozuyordu

İki buçuk sayfada tasvir edilen bu olay eserin mukaddimesini, (ekspozisyonunu) düğüm noktasını belirtiyor. Sadece bu sayfayı okumakla biz, eserin merkez karakteri kaymakam Halil Hilmi Efendi hakkında bazı şeyleri öğrenmiş oluyoruz. Son derece ihtiyatlı, kendi kanaatince “akıllı ve zeki” insan Halil Hilmi Efendi başkaları hakkında az konuşmayı tercih ediyor. Genellikle, eserdeki başka karakterler hakkında gereken

bilgileri de biz onun düşüncelerine esasen ediniyoruz. Taşra memurlarına özgü dalkavukluk ve yalakalığın tipik örneklerini görüyoruz “Değirmen” eserinde. Ama ölüm korkusu ve vahim “deprem” paniği eyalet memurlarının iç, gerçek yüzünü gösteriyor. Onlar “tehlike” anında sahte adap kurallarını unutarak, bir birilerini yiterek, ayaklayarak kapıya doğru koşuyorlar. Reşat Nuri sık sık söz konusu eserinde tasvir ettiği negatif insanları hayvan ve haşarat sürüsüne benzetiyor.

Eserin sonraki üç faslında da biz Halil Hilmi Efendi'nin düşüncelerini okuyoruz. Ömer Ağa'nın eğlence meclisine gelmesinin, ahlaksız hareketlerine göre Sarıpınar'a sürülmüş Bulgar dansözünü ile ilişkilerinin nedenini yazar, onun uğursuz aile hayatı ile bağlamıştır. Sarıpınar'da insanların yaşam düzeyi akıla gelmez derecede düşüktür. Onarım ve tadilat için gereken para verilmediğinden kaymakam efendinin oturduğu yönetim binası da yararsız ve kullanılamaz durumdadır. Başlangıçta eserdeki olaylar birbirini yavaş yavaş takip ediyor. Reşat Nuri, kendi yarattığı karakterlerin iç dünyasını birkaç cümle ile tasvir ediyor. Örneğin, jandarmacı Hurşit Bey'in olup bitenlerden haberi yoktur, çünkü o, bütün geceyi sarhoş eniştesi ile kavga ederek geçirmiş⁴². Eğitimsiz, mantıksız Hurşit Bey “deprem” hakkında gülünç açıklama veriyor. Panik içerisinde kaçarken düşmüş ve sakatlanmış kaymakama “geçmiş olsun” ziyaretine akın eden eyalet memurları ve yerel aydınlar “deprem” hakkında korkunç haberler veriyor, durumu daha da gerginleştiriyorlar. Ziyarete ilk olarak jandarma reisi Niyazi Bey geliyor. Askerlerin ve polis köpeğinin refakatinde bulunan Niyazi Bey baştan ayağa dek silahlanmıştı. Öyle tavır sergiliyordu ki, adeta hangi ise bir ayaklanmanı bastırmıştı. Enver Paşa ile yakınlığını duyurmak için sık sık “bizim Enver” diyor. Onun nasıl birisi olduğu, nasıl çaba harcadığı kendi sözlerinden belli oluyor: “Sokaktakilere depremin nasıl olduğunu soruyorum, hayvanlar habersiz olduklarını söylüyorlar. Nasıl haberleri olmaz? Allah, onlara ceza olarak deprem gönderiyor, hayvanlar bilmezden geliyorlar. Sopa, onları konuşturmasını biliyor”. Jandarma reisi, vilayet merkezine telgraf çekiyor: Kaymakam son derece ağır durumdadır. Niyazi Bey'i dinleyen kaymakam şok içindedir, çünkü o, şimdi yaralanmasının asıl nedenini derk etmiştir. Kaymakam askerlerden korktuğu ve ihtiyatlı birisi olduğundan kısa cümlelerle konuşan, konuşurken daima küfürler yağdıran jandarma reisini azarlamıyor. Jandarma reisinden sonra, kaymakamın yanına belediye başkanı, ihtiyar doktor ve eczacı geliyorlar. Kaymakamı

⁴² [http:// www.ramazanmuellim.narod.ru](http://www.ramazanmuellim.narod.ru)

titizlikle muayene eden doktor söylüyor ki, şimdilik kesin bir şey söylenemez. Birçok hastalığın teşhisi için günler gerekiyor. Belediye başkanı kaymakama sekreter Rıfat Bey'in merkez gazetelere kasabadaki deprem hakkında makale yazdığı haberini verince kaymakam feryat ediyor. Budala doktorsa kaymakam beyin sıhhati hakkında doğru teşhis vermeyle övünüyor. Sekreter Rıfat Bey'i tasvir eden yazar, onun yarım bardak su ile yıkana bilmesi yeteneğini, zamana uygun olarak istenilen siyasi partinin üyesi olmak maharetini hatırlatıyor. Sekreter Rıfat'ı belediye başkanına referans eden kaymakam kendisidir. Doğru yazma ve konuşma becerisi olmayan belediye başkanı için mektuplar ve demeçler yazan Rıfat'ın kendi fikri ve iradesi yoktur; o, başkanın “evet efendi”sidir.

Reşat Nuri “Değirmen” eserinde taşra kasabasının sosyal manzarasını canlandırmıştır. Eserin yedinci bölümünde yazar, İstanbul gazetecilerini de gizli biçimde eleştirmiştir. İstanbul'da dalgalanma haberleri bulamayan gazeteciler Sarıpınardaki deprem havasına bayılıyorlar. “Halkın sesi” gazetesinin sahibi vapurun güvertesinde ona rakip olan “Hakikat feryadı” gazetesinde Sarıpınar depremi hakkındaki yazıyı okuduğunda sarsılıyor. Tabii ki, depreme göre yok. Böyle haberi neden onun sahip olduğu değil, rakibi, düşman gazetesi versin? Medeniyet temsilcilerinden olan şair Selim Şevket, deprem haberinden etkileniyor. Gündem yaratacak şiir ve mersiye yazmakla şöhret olmak hayali onu sevindiriyor. Ne kadar çalışsa da Tevfik Fikret'in İstanbul depremine yazdığı şiirin mısraları dışında mısra yazamıyor. Selim Şevket acele ediyor: Neyin pahasına olsa bile lokmayı başka açların ağzından koparmak ve gazetenin yarınki sayısı için şiir yazmalıdır! Bu yüzden de evdekileri haberdar ediyor: İşte bakın! Ben milletin derdi ile uğraşıyorum. Beni soranlara evde değil söyleyeceksiniz. Gürültü patırtı istemem. Ses çıkaranların kemiklerini kırarım.

“Değirmen” eserinin sekizinci bölümündeki olaylar bizi yeniden Sarıpınar'a götürüyor. Kasaba halkı kendi kaymakamını ziyaret etmededir. Ziyaretçiler arasında Hacı Fikri Efendi de vardır. R.Nuri yazıyor ki, Hacı Fikri efendi büyük soydandır, evliya neslindedir. Hacı Fikri efendinin Sarıpınar kasabasında Deli Kazım adlı bir düşmanı vardır. Deli Kazım, aşırı derecede yeniliğin taraftarıdır. İlahiyatçılardan nefret eder. Kahvehanede avaz avaz bağıryormuş ki, medreseleri yıkmayınca, softaların örtülerini ineklerin boynuzundan asmayınca bu memleket hür olamaz. Deli Kazım'ın fikirlerini okul hocası Ahmet Masum da paylaşmaktadır. Hacı Fikri Efendi ile

kaymakam, onu tehlikeli kişi olarak görüyorlar. Hilmi Efendi, kendiliğinde Ahmet Masum'u "yılan" olarak değerlendiriyor. İmamın düşüncelerine göre, Sarıpınar halkı depremi hak etmiştir. Belediye başkanı ise "deprem" sonucunda kasabada "ölmüş" insanların toprağa verilmesi, "sakatlanmış" kasabalıların tedavisi için ayrılmış paraların nasıl harcanmasını planlıyor. Aslında kaymakam da, belediye başkanı da deprem olmadığını farkındalar, ama cevap telgrafi çekmeği önemsemiyorlar. İfşa olunmak tehlikesini duyduklarından suçlu bir birine atmak istiyorlar. Sonunda böyle karara geliyorlar ki, vilayet merkezine Allah'ın merhameti sayesinde depremzedenin çok olmadığı haberini versinler. Kaçarken düşüp yaralanmış kaymakam "her şartta görevini yapan" memur olduğunu yukarılara kanıtlamak için kasabayı dolaşp "deprem"den izler bulmak istiyor. Tabii ki, depremden iz bulamayan kaymakam geriye dönerken çınar gölgesinde iyice dinleniyor, eğleniyor. Depremzedeler için ayrılmış paranın harcanması meselesi kasabada kargaşa yaratıyor. Okul hocası Ahmet Masum, paraların okula, mühendis Deli Kazım kasabanın meydan ve sokaklarının onarımına, kasaba fakirleri ise kendilerine verilmesini ısrar ediyorlar. Kaymakam ise "dosdoğru memur" olduğu için devlet parasının boşuna harcanmayacağını beyan ediyor.

"Değirmen" eserinde hayali deprem olayı, aslında yazar R.Nuri için bürokrat memurların asıl sıfatını göstermek, kasabalıların ağır sosyal durumlarını bildirmek vasıtasıdır. Bu kasabada herkes kendi çıkarını düşünüyor. Kaymakamın taraftarlarını aynı siyasi partide bir araya getiren Doktor Arif kendisini önemli ve gizli iş yapan şahıs olarak gördüğünden sanki on sene gençleşiyor. Yüksek makam sahibi olmak namına Niyazi Efendi, belediye karşısına yardım için gelmiş fakirleri tekme tokat, küfürlerle kovalıyor. İsyankâr Deli Kazım, kitle karşısında onları teşvik ve tahrik edici sözler söylüyor. Kasabaya teftişe gelmiş komisyon üyeleri yerli çarşıdan mallar alıyorlar. Komisyon başkanı Eşref Bey ise erkek iktidarsızlığını tedavi ettirmek için kasabadan uzak olan dağ köyüne gidiyor. Ömer ağa vilayet merkezinden gelmiş memurları yeterince ağırlamak endişesindedir. "Deprem" olayı, bürokratların karakterlerini açıklamağa imkân sağlamıştır. Kaymakam, herkesin ona rakip olduğu bilincindedir. Kaymakam, özellikle komisyon başkanı Eşref beyden, "yakın gelecekte onun makam koltuğuna sahiplene bilir" diye korkuyor. Eşrefin başkanlık ettiği müfettiş grubu kasabadan gidiyor. Onu takiben kaza reisi Hamit Bey, kasabaya geliyor. Birçok çizgilerine göre jandarmacı Niyazi beye benzeyen kaza reisi son derece tekebbürlü,

kendisinden memnun, ukala birisidir. Sarıpınar'a gelmesini büyük bir kahramanlık gibi göstermek azmindedir. Hatta eşine de "ne yapalım, görev bu. Sağ kalırsam, dönerim" diyor⁴³. Kasabaya gelirken yolda iyice yemeği de unutmayan kaza reisi, midesini üşütmüş olsa da "deprem bölgesi"ni alelacele görmek istiyor. Kaza reisi, bu işi kasabalılara acıdığı veya vicdanlı memur olduğundan dolayı yapmıyor. Korkuyor ki, yukarı makamlar onu beceriksizlikte suçlasınlar ve vazifesinden azletsinler. "Değirmen" eserinde tasvir edilen memurların hepsi korkak ve yalakadır. Vazife koltuğu onlar için her şeydir. Koltuklarını korumak uğruna her işi icra etmeye amadedirler. Kaymakamın olay hakkında söylediklerini samimi itiraf gibi kabul etmeyen Hamit Bey, "deprem olayı" hakkında belgeler dosyalıyor: jandarma komiserinin sahte telgrafı, bölge memurlarının ayyaşlığı, kasabalıların kaymakam hakkında söyledikleri, doktorun raporu vs. belli ediyor ki, deprem paniği yaratmıştır. Kaza reisi, arşivlere bakıyor. Orada kasabalıların şikâyet dolu dilekçeleri var. Hiç birisi okunmadan arşive atılmıştır. Ertesi gün kasabaya vali bey geliyor. Vali, İstanbul'a haber veriyor ki, tüm hadiseler kaza reisinin beceriksizliğinden olmuştur. İstanbul'da şair Selim Şevket'in "depremedeler" hakkında yazdığı mersiye okurları gözyaşlarına boğuyor. Dünyanın her tarafından hükümete başsağlığı haberleri ve yardımlar geliyor. Hükümet adamları, Sarıpınar olayının yalan olmasını kimseye bildirmek fikrinde değildirlen. İmparatorluğun iç işler bakanı söylüyor ki, "aksi takdirde skandal çıkar, rezil oluruz". Vali beye gizli haber geliyor ki, şehzade ve yabancı gazeteciler Sarıpınar'a gelecekler. Her şey şehzade gelene dek inandırıcı olmalıdır. Kaza reisi kasaba memurlarına tedbir görmeği emreder. Mühendis Deli Kazım'ın önerisi ile eski, son günlerini yaşayan, yaşamağa müsait olmayan evleri yıkmağa başlıyorlar. Kasaba halkına daha doğal depremede imajı vermek için onları yol kenarlarında bekletiyorlar ki, şehzade ve yabancılar görsünler.. Hepsine de susmak ve konuşmamak emri veriliyor. Onlar sadece "padişahım, çok yaşa!" diyecekler. Vali, rejisör gibi memurların şehzadeyi nasıl karşılayacaklarının canlandırılmasını yapıyor. Şehzade ve yabancılar, Sarıpınar kasabasındaki enkazlarını görünce şaşkına dönüyorlar: doğal afet çok müthişmiş! Yıllar yılı onarılmayan devlet konuğunun durumunu görünce şehzade, hayretini saklayamıyor: işte bir dakikada koskocaman konuk ne hale gelmiş?! Şehzade, kaymakama söylüyor ki, sizin gibi cesur memurların,

⁴³ [http:// www.ramazanmuellim.narod.ru](http://www.ramazanmuellim.narod.ru)

devlet erkânlarının sayesinde imparatorluğumuz çiçekleniyor. Kaymakam sevinçten ağlıyor. Taraflar bir birini tebrik ediyor. Kasabanın hayatında hiç şey değişmiyor. Şehzade, İstanbul'a, vali, vilayet merkezine, kaza reisi, kaza kentine, kaymakam da kendi konuğuna gidiyor.

Reşat Nuri, eserine "Değirmen" adını sembol olarak vermiştir. Değirmen, yani Osmanlı devletinin bürokratlarının ve memurlarının çalıştıkları kabine genelde Sultan V. Reşat hükümeti, boşuna dönüyor, bildiğini ediyor, halkın durumunu ise düşünen yoktur. "Değirmen" tiyatrolarında Rus yazarı Nikolay Gogol'un "Müfettiş" esrinin etkisi duyulmaktadır. "Müfettiş" eserinde Gogol Rusya'daki tüm olumsuzlukları ve yolsuzlukları bir araya getirmiş ve onları bir yerde eleştirmiştir.

"Değirmen" eseri üçüncü şahsın dilinden söylenilmiştir. Tiyatroda tasvir olunan Sarıpınar, Cumhuriyetten önceki ücra kasabaların tipik manzarasıdır.⁴⁴

10. "YAPRAK DÖKÜMÜ"

10.1. ÖZET

Ali Rıza Bey bir mülkiye memurudur. Otuz yaşına kadar Dâhiliye kalemlerinden birinde çalışmıştır. Annesi ve kız kardeşinin iki ay ara ile ölmesi üzerine İstanbul'dan ayrılmış, Suriye'de bir kaza kaymakamlığına atanmıştır. Tam yirmi beş sene İstanbul'a dönmemiş, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde memurluk yapmıştır.

Kırkına yaklaştığı zaman evlenmiştir. Eşi temiz ağırbaşlı iyi bir kadın çıkmıştı. Yedi sene içerisinde dört çocuğu sahip olmuş ellisine girdiği zaman beşinci çocuğu dünyaya gelmiştir.

Beş çocuğa birden sahip olunca Ali Rıza Beyi onları yetiştirmek, geçindirmek, hayata hazırlamak gayesi sarmıştır. Ali Rıza Bey artık iyi bir aile babası olma gayreti içerisinde.

Trabzon sancaklarından birinde mutasarrıfken başına talihsiz bir olay gelmiş ve onu elli beş yaşındayken devlet memuriyetinden ayrılmaya mecbur etmiştir. Memuriyet hayatından ayrıldıktan sonra bir süre İstanbul'da işsiz gezmıştır. Bağlarbaşı'ndaki babadan kalma eski bir eve yerleşmiştir İş ararken eski bir öğrencisine rastlamış ve

⁴⁴ [http:// www.ramazanmuellim.narod.ru](http://www.ramazanmuellim.narod.ru)

öğrencisi Muzaffer onun zor durumda olduğunu görünce ona iş teklif etmiştir. Muzaffer'in müdürü olduğu " Altın yaprak Anonim Şirketi'nin Arapça ve İngilizce bilen iyi bir memura ihtiyacı vardır. Beş sene boyunca bu şirkette çalışmış ve şirketin en iyi memuru olmuştur. Bir gün Üsküdar iskelesinde Ali Rıza Bey'in karşısına güzel bir kız çıkmıştır. Bu kız, Ali Rıza Bey'in eskiden memurluk yaptığı dönemlerde ahbablık yaptığı, bir arkadaşının kızıydı. Adı Leman'dı. Kız babasını kaybedince annesiyle birlikte Fındıklı'da bir evde yaşamaya başlamıştır. Leman durumunu Ali Rıza Bey'e izah etmiş ve bir anlamda yardım istemiştir. Ali Rıza Bey de kızı kendi kızı gibi gördüğü için ona acımış ve onunu kendi çalıştığı şirkette çalışması için çaba sarf etmiş, kendi şirketine aldirmiştir.

Biraz zaman geçtikten sonra Leman'ın başına kötü bir olay gelmiş, Muzaffer Bey'le birlikte olmuş ve hamile kalmıştır. Leman'ın annesi de Ali Rıza Bey'e durumu anlatmıştır. Bu olayda kendini suçlayan Ali Rıza Bey Muzaffer Bey'i Leman'la evlenmesi konusunda ısrar etmiştir. Fakat genel müdür bunu reddetmiş ve Leman'ın hafif bir kız olduğunu dile getirmiştir. Bunu gurur meselesi yapan Ali Rıza Bey nihayetinde şirketten ayrılmak zorunda kalmıştır.

Ali Rıza Bey memuriyetten ayrıldığı gün oğlu Şevket bir bankada memur olarak çalışmaya başlamıştır. Ali Rıza Beyoğlu Şevket'e çok güvendiği için o şirketten ayrılmıştır. Hiçbir zaman onun ahlakından şüpheye düşmemiş ve onun üzerine düşen görevi yerine getireceğine inanmıştır.

Ali Rıza Bey'in işten ayrılmasına eşi Hayriye Hanım çok kızmıştır. Aslında kızmakta bir nebze de olsa haklıdır. Çünkü değişen hayat koşullarıyla birlikte çocuklarının istekleri de değişmektedir. Çocukları küçük değildir. Her şeyi anlıyor ve istiyordu. Böyle olunca da Hayriye Hanım'a göre çocuklarının namusunun tehlikededir. Ama Ali Rıza Bey ise onların ahlakından şüphe etmez ne olursa olsun hangi koşulda olurlarsa olsunlar.

Ali Rıza Bey artık köşesine çekilmiştir. Ara sıra hiç sevmediği kahvehanelere takılır ve orada gazetesini okurdu. Bu takıldığı günlerde emekli arkadaşlarından emekli maaşıyla nasıl ev geçindirildiğini öğreniyor ve tatbik ediyordu. Bu zamanlarda karısının Ali Rıza Bey'in bu saf namus düşüncesine içten içe kızmaktadır.

Evde fakirlik baş göstermiştir. İlk çatırdamalar, ilk kavgalar ve çözümler... Kardeşler arasında kavga çıkıyor. Biri bir gün ağlıyor, diğeri yemeğe inmiyor herkes birbirine ateş kesiliyordu. Bütün bunları Ali Rıza Bey uzaktan seyrediyordu. Herkes bu eve cehennem gözüyle bakmaya başlamıştı artık. Sadece akşam yemeklerinde bu kaynayan kazan biraz durulur ve bütün bir evin yükünü üzerinde taşıyan Şevket'e herkes acır onun için herkes birbirine sahtekârca davranır olmuştur.

Şevket çalıştığı bankada evli bir kadınla tanışmış ve onunla yasak aşk yaşamaya başlamıştır. İşin kötüsü bu ortaya çıkmış kadının kocası kadını evden atmış ve gidecek yeri olmadığı için Şevket Ferhunde'yle evlenmeye karar vermiştir. İlk önceleri buna karşı çıkan Ali Rıza Bey Hayriye Hanım'ın diretmesi ile razı olmuştur.

Ferhunde'nin eve gelin gelmesiyle evin havası birdenbire değişmiş ev halkı yeniden neşelenmiştir. Evde artık yemekler veriliyor, davetlere gidiliyor, yani bir hayatı keşfediyormuşçasına insanlar seviniyordu Fikret ve Ali Rıza Bey dışında. İlk önceleri bu davetlere karşı çıkan Ali Rıza Bey artık bu davetler de kızlarına koca bulmak için yer alıyordu. Orada bulunan hiç kimseyi beğenmiyor tavan arasına çekiliyordu.

Fakirlik ve sahtecilik hat safhaya ulaşmış, bu sahteciliğe daha fazla tahammül edemeyen Fikret evlenmeye karar vermiştir. Bir akşam bu evlilik fikrini babasına açmış babası da bir şey diyememiştir.

Evi geçindirmek için Şevket borca girmiş ve sonunda hapse girmişti. Bu fukaralığa dayanamayan Ferhunde evi terk etmişti.

Ferhunde evden gittikten sonra Leyla ve Necla başsız kalmış evin hâkimiyeti tekrar Ali Rıza Bey ve Hayriye Hanım'dır, bu iki güzel kızını evlendirme kaygısı içerisine girmişlerdir. Leyla'ya üç talip çıkmış, Leyla üçüncü kendini Suriyeli bir zengin olarak tanıtan Abdüluehap Bey'i tercih etmiştir. Nişanlılık dönemleri gayet iyi giderken bir gün kavga edip ve sonra ayrılık kararı almışlardı. Fakat asıl neden daha sonra anlaşılmıştır. Abdüluehap Bey'in asıl maksadı Necla ile evlenmektir. İlk önce buna çok kızan Ali Rıza Bey fakirliklerini düşününce bu evliliğe razı olmuştur. Leyla ve Necla arasında kavgalar çıkmış, Leyla terk edilmenin, atılmanın acısını yaşarken Necla kuracağı yuvanın saadetini düşünüp mutlu olmaktadır. Bir müddet sonra Necla ve

nişanlısı Suriye'ye gider. Fakat Necla hayal ettiği gibi bir hayatla karşılaşmaz. Abdüluehap Bey evlidir ve dediği gibi de zengin değildir. Necla bunu görünce bir mektup yazarak oraya dönmek istediğini söylemiştir. Ali Rıza Bey buna durumunun yetmediğini, zor durumda olduklarını, kaderine razı olmasını uygun bir dille mektupta anlatarak Necla'nın bu isteğini geri çevirmiştir.

Evde artık üç kişi kalmışlardı. Ali Rıza Bey, Hayriye Hanım, Ayşe ve Leyla... Leyla bozulan nişanından sonra uzun bir müddet kendini toparlayamamış ve hasta olmuştur. Arada sırada dışarı çıkıp arkadaşları ile buluşuyor güç toplamaya çalışıyordu. Fakat zaman sonra Ali Rıza Bey'in kulağına dedikodular gelemeye başlamıştır. Leyla zengin bir adama metreslik yapmaktadır. Bunu öğrenen Ali Rıza Bey Leyla'yı evden kovar. Bir süre hiç görüşmezler. Fakat evlat acısına daha fazla dayanamayan Hayriye Hanım Ali Rıza Bey'i bırakarak Leyla'nın sevgilisinin tuttuğu lüks eve yerleşirler Ayşe ile birlikte. Bu duruma çok üzülen Ali Rıza Bey çareyi kaçmakta, arar ve Fikret'in yanına gitmeye karar verir. Bunu anlayan Ali Rıza Bey tekrar İstanbul'a dönmüştür. Hastalıktan, açlıktan ölmek üzereyken ailesi tarafından bulunur. Ali Rıza Bey Leyla ile metres olduğu zengin avukatın tuttuğu lüks dairede yaşamaya başlamıştır.

Yıllar boyunca ahlakı için verdiği mücadelesi boşa çıkmış, fakirlik, açlık hastalık onu çaresiz bırakmış artık ahlaksız bir şekilde yaşamaya mecbur edilmiştir.

Anlatıcı, tiyatroçunun hikâyeyi anlatan ile okuyucu arasındaki kişidir. Anlatıcı oyunda geçen tüm olan biteni kişileri davranışlarını, düşünce, duygu ve hayallerini çevreyi, mekânı, zamanı; kısaca tiyatrodaki bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir.

Anlatıcı, olayları aktarırken ya da takdir ederek aktarabilir. Anlatıcı ya tiyatrodaki geçen hikâyenin kişilerinden biridir ya da bu hikâyede rol, olmayan olayların dışında kalmış birisidir.

Reşat Nuri “Yaprak Dökümü” oyununda (daha sonra tiyatro eseri olmuştur) gözlemci anlatım yoluna gitmiştir. Olayları ve kişileri anlatırken çoğu zaman realisttir. Oyun bazı yerlerinde nesnel tutumlu gözlemci anlatıcı yoluna gitmiştir:

“Ali Rıza Bey, şirkete evvela kalem odasına uğradı, eski bir arkadaşlarından birçoğunu değişmiş buldu. Kalanlar da onu tanımakta adeta güçlük çektiler. İhtiyar adam, koridorlarda mümkün olduğu kadar geciktikten, duvarlarda asılı ilanları satırı satır okuduktan sonra müdürün odasına yürüdü, nedense çok ayıp bir şey yapıyormuş gibi eleri titreyen, bir türlü kapıyı vurup içeri girmeye cesaret edemiyordu.”

Reşat Nuri olayları aktarıırken insanları iç yüzüne eğilim gösterir. Kahramanların o anda ne düşündüklerini, ne istediklerini bilir ve ona göre cümleler kurar. ““Yaprak Dökümü”” oyununda anlatıcı Tanrı gibi her şeyi görür, bilir, onlar, kahramanların psikolojisini iyi bilir. Bu tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı yoludur. Yani yazar tiyatrodaki olup biten her şeyi bilir görür geniş bir bilgiye sahiptir. Oyun kişilerinin iç dünyalarında olup bitenleri, onların neler düşündüklerini bilen kişidir. “Yaprak Dökümü” tiyatrolarında anlatıcı her şeyi biliyormuşçasına her şeye vakıfmuşçasına aktarır. Oyunda anlatıcı özellikle Ali Rıza Bey’in bu duruma üzülmüyor bazen de ona acıyor.

“İçinde gizli bir ümit vardı. Belki Fikret, onu yanında alıkoyar, böylece sefalet ve namussuzluk içinde görünmekten kurtulmuş olurdu. Gerçi çocuklarından hiçbirine yük olmak istemezdi ama ne yapsın; düşmez kalkmaz bir Allah’tır.”

“Yaprak Dökümü” eserinde anlatıcı çoğu zaman nesneldir. Ama kimi yerlerde kendi görüş ve düşüncelerini de katarak yazarın vermek istediği mesajı kuvvetlendirmiştir.

“Bu insanlardaki iç yüzün dış yüzüne ne kadar az benzediğini anlamak için fazla yorulmaya da lüzum yoktu. Parmağının ucuyla biraz dokundu mu üstlerindeki yıldız parça parça dökülüyor, altında dolu pislik ve ahlaksızlığın ilk yaraları bütün iğrençliğiyle görülüyordu.”

Anlatıcı olayları ve insanları tasvir ederken adeta onları bir kamera gibi gösterir ve tüm sadeliğiyle okuyucuya sunmaya çalışır. Tanrısal konumla gözlemci anlatım yolu ile nesnel tutumlu anlatım yolunu başarılı bir şekilde kullanmıştır. Her iki anlatım tekniğini sentezleyerek birbirinden koparmayarak okuyucuya sunmuş kendine mahsus bir üslup geliştirmiştir. “Onun bu şekilde anlatım yolunu seçmesi “Yaprak Dökümü”nü

*daha çok sevdirmiş ve yıllarca okunur kalmıştır. Anlatıcı oyun kahramanlarından değil eserdeki olaylar dışında yer alan kişidir.*⁴⁵

10.2. MEKÂN

Mekân esere özgü olay ve alayların cereyan ettiği, oyun kişilerinin hareket alanlarının olduğu yerdir, sahnedir. ““Yaprak Dökümü”” oyununda mekân daha çok geri planda kalmıştır. Yazar geniş mekân tasviri yerine, o yerleri kısa özet şeklinde almıştır. Eserde mekânı iki şekilde inceleyeceğiz: iç mekân ve dış mekân şeklinde ele alabiliriz.

10.2.1. İç mekân; dar mekân, kapalı mekân anlamına da gelir. Ev, oda, daire, işyeri gibi kapalı mekânlardır. Tiyatroda olaylar daha çok Ali Rıza Bey’in Bağlarbaşı’ndaki babadan kalma evde geçer. Bu ev geniş tasvirlerle anlatılmaz. Sadece tiyatronun bir yerinde bir iki cümle ile anlatılmıştır.

“Ali Rıza Bey’in Bağlarbaşı’ndaki kendi gibi ihtiyar ve çürük evi, eski mahrumiyetlerinin acısını çıkarmak ister gibi çılgın bir neşe ve şenlik içinde kalkıp kalkıp oturuyordu.” (s. 66)

Sözü edilen ev, simgesel bir mekân olarak eserde yer almıştır. Ali rıza bey ve ailesinin ne durumda olduğunu anlamak için, oyunun yazılış amacına uygun bir şekilde seçilmiş bir mekândır. Evin, ev halkı üzerindeki etkisi büyüktür. İnsan – mekân ilişkisi söz konusudur. Önceleri ev huzur neşe kaynağı iken belli bir zamandan sonra ev artık içinde yaşayan insanlar için bir cehennem adını almıştır. Bazı yerlerde ev aydınlık bir yer olarak tasvir edilmiştir.

Ali Rıza Beyin evinin bölümlerinden tavan arasından, sofadan ve odalardan bahsedilir. Burada fiziksel mekân ön plana çıkar.

İç mekân olarak, evden başka Ali Rıza Beyin çalıştığı “Altın Yaprak Annenin Şirketi”nin adı geçmektedir. Burada yazar Ali Rıza Beyin odasından bahseder. Ama üzerinde o kadar o da bulunmaz.

⁴⁵ [http:// www.ramazanmuellim.narod.ru](http://www.ramazanmuellim.narod.ru)

Leyla'nın Taksim'deki apartmanının kapalı mekân olarak alabiliriz. Kır ve mahalle kahveleri de tiyatrodaki yer alır.

10.2.2. Dış Mekân: Dış mekân olarak İstanbul seçilmiştir.

“Evvvela Çamlıca'ya yahut Üsküdar Çarşısı'na doğru yaptığı yürüyüşler esnasında kır kahvelerinde dinlenmekle başlamıştı” (s. 41)

“Bu, Çamlıca da yazı geçiren bir aileye misafir gelmiş kırk beş yaşında bir Suriyeliydi.” (s. 106)

Tiyatrodaki dış mekân olarak Trabzon sokakları da yer alır. Dar sokaklardan tiyatronun sadece bir yerinde bahsedilir.

Sonuç olarak “Yaprak Dökümü” nde insan-mekân ilişkisinde belli bir bütünlük ve uyum vardır. Oyunun konusuna, temasına uygun yerler seçilmiştir. Batıya özentisi İstanbul da başlamıştır. Bu özentisi içten içe aileyi parçalamıştır. Nihayetinde mekân eserdeki kahramanların ekonomik durumuna göre şekillenmiştir. İlk bakışta oyunda mekân geri planda biraz yüzeysel kalmıştır. Ama oyunu inceleyip anladıktan sonra hiç de öyle olmadığı görülür. Evin durumu insanların psikolojisini etkilemiştir, o eve farklı bir gözle bakılmasına neden olmuştur. Bu mekânın işlevsel mekân çerçevesinde şekillendiğini görürüz.

10.3. ZAMAN

Oyunda kendisine yer verilen olayların geçtiği, olup bittiği, nesnel, vak'a ve anlatma zaman dilimlerini karşılayan bir kavramdır. Oyun, bir zaman sanatıdır ve geniş bir zamana yayılan olay, durum alaycı, yaşantı, duygu, hayal ve düşünce unsurlarının sergilenmesidir.

Eserde zaman kavramı yine olayların geçtiği anlatıldığı zamandır. Bu vak'a zamanıdır. Eserde olayların geçtiği zaman dilimi nesnel zamanın tamamını kapsamayan sadece olayların cereyan ettiği zaman süresidir. “Yaprak Dökümü” nde vak'a zamanına başvurulmuştur. Olaylar birbirini arkasına anlatılmıyor da oradaki zaman atlanıyor ya da özetlenip geçiyor. Yazar önemli bulduğu yeri vermek istediği mesaj doğrultusunda zaman dilimini seçip okuyucuya veriliyor. Olaylar aktarılırken yazar takvimci zaman

anlayışından kaçıyor gayet rahat bir şekilde herkesin anlayabileceği bir zaman kavramından yararlanıyor. Tiyatro bölüm bölüm olduğu için olaylar arası geçiş kesin çizgilerle değil de, yumuşak esnek bir zaman kavramı kullanılmıştır.

Yazar öznel zamana yer vermeye özen göstermiştir. Olayları genişletip iç zamanı vermek yerine her kesimden insanın anlayabileceği bir zaman dilimi vardır. Daha önce bahsettiğimiz gibi yazar takvim zamanı kullanmak yerine genel de yaza, kış, bahar, gibi mevsimleri dile getirmiştir. Zaman anlayışını bu yönde yoğunlaştırmıştır.

“O sene kış çok şiddetli oldu. Yollar günlerce karla kapalı kaldı. Bağlar başı’ndaki evin etrafına birkaç defa kurt indi.

Sonbaharda evin rehine konulmasındaki asıl maksat güya bu kışı karşılamaktı.” (s.87)

“O yaz Leyla’ya üst üste üç kısmet birden çıkmıştı. Bunlardan en iyisi Nazmi Bey isminde genç bir doktordu.” (s.105)

Eserde ilerleyen bir zaman göze çarpar. Yazar olayları sona doğru götürerek tiyatronun daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Geriye dönüş söz konusu değildir. Daha çok “di”li geçmiş zaman kullanmıştır.

“Nişanlı, buna fena halde kızdı. Leyla’nın izzeti nefsinin kıracağı şeyler söylemeye başladı. Gene kız, oldukça sert bir lisanla cevap verdi ve o akşam dargın ayrıldılar. Abdüluehhap Bey, bir hafta kadar eve uğramadı. Hayriye Hanım başta olmak üzere bütün aile, şiddetli bir korku geçirdi.” (s.109)

Yazar eserinin birçok yerini özetleyerek geçmişte kendince önemli bulduğu yerleri vermeye özen göstermiştir. Tasvir yerine tiyatrodaki kahramanlardan günlük yaşantılarından ziyade farklı olayları verilmiştir. Örneğin ailenin gününü vermek yerine işte o gün Şevket’in hapse girmesini, Leyla’nın nişanlısıyla kavga etmesi gibi okuyucuyu heyecanlandıran, kızdıran, üzen olayları ve ona uygun zaman dilimini vermiştir.

10.4. ŞAHİS KADROSU

Oyundaki karakterlerini yapılarına göre incelemek mümkündür.

Ali Rıza Bey tiyatronun başkahramanıdır. Sosyal bir karakterdir. Topluma bağlı ve toplum kaynaklı, kişilerin doğuştan getirdiği değil; sosyal şartlar nedeniyle sonradan ortaya çıkmış olguları, durumları, olayları, duygu ve düşünceleri temsil eden tiptir. Ortak özelliklere sahip belli sosyal zümrelerin temsilcisidir.

Ali Rıza Bey, yazar tarafından idealize edilmiştir. Ahlaka büyük önem veren, namusu için yaşayan orta yaşlı geçmiş emekli memurdur. Emekli olduktan sonra büyük önem sıkıntılara düşmüştür. Ortamın ve parasızlığın hiçbir şekilde çocuklarını değiştiremeyeceğini düşünür. Fakat yanıldığını çok sonradan geç de olsa anlamıştır. Hiçbir şekilde çocuklarının ahlakından şüphe etmez. Onları çok iyi yetiştirdiğini zanneder. Yoksulluk baş gösterdiğinde hepsi birer birer çözülür.

Tiyatro boyunca olaylar karşısında pek bir tepki göstermez. Kendini her şeyin akışına bırakır. Düşünlüklerini, kırgınlıklarını hep saklar ve kendince haklı nedenler bulmaya çalışır. Çok olgun bir kişiliğe, sahip olduğu için ailesindeki çatırdamalar onu derinden sarsar.

Yazar tarafından hep aciz gösterilmiştir, tanıtılmıştır okura, gerçek hayatta çok sık rastlayamayız böyle bir tipe. Sözüne geçiremeyen, fakirliğin kurbanı olan zavallı bir babadır.

Ali Rıza Bey, bir de eski yeni çatışması yaşar çocukları ile çocukları eğlenceyi, parayı, zevki, sefayı isterken Ali Rıza Bey eski değerlere sınıksız bağlıdır. Uzun bir süre dayanır. Fakat açlık, hastalık, sefalet onun için çok önemli olan namusundan taviz vermeye zorlamıştır. Yıllar süren mücadelesi bitmiş artık Leyla'nın apartman dairesinde yaşamaya mecbur etmiştir hayat onu.

Fikret, zeki, çalışkan, hamarat ama biraz çirkince bir kızdır. Annesi Babası onu süse düşkün bir şekilde yetiştirmemiştir. Onun gözlerini açmışlardır. Fikret kız kardeşlerine ve yengesine hiç bezenmez. Evde olup biteni hep uzaktan seyrederek ve babasının yanında yer alır ve onu destekler. Eğlenceye düşünlük Fikret'i çılgına çevirir. Bir gün artık dayanamaz babasına evleneceğini söyler ve babası da kabul eder.

O, babasının düşkünüğünü yadırgamaz fakat olanlar karşısındaki acizliğine, düşkünüğüne ve ses çıkarmayışına içten içe babasına çok kızar.

Şevket, yirmi bir yaşında bankadan bir devlet memurudur. Evin bütün masrafı onun üzerindedir. Evdeki olup biteni hep uzaktan seyreder karşı çıkamaz. Babasına acır fakat bunu dile getirmez.

Fikret, bir süre sonra borca girer, ödeyemeyince hapse düşer. Ferhunde tarafından da terk edilmiştir.

Hayriye Hanım, Ferhunde, Leyla ve Necla'dır.

Hayriye Hanım, Ali Rıza Bey'in eşidir. Paranın bol olduğu zaman sesini çıkarmayan Hayriye Hanım, yokluk günlerinde Ali Rıza Bey'e düşman kesilir. Ona göre çocuklarının hatırı için ne olursa olsun çalışmalıydı çünkü çocuklar her şeyi görüp, isteyen zavallı körpelerdir. Parasız namuslu olamayacağı karşısındadır. O çocuklarını mutlu etmek için türlü masraflar yapıp evi uçuruma sürükleyen basit bir ev kadınıdır. Evdeki eğlencelerin sebebi kızları Leyla ve Necla koca bulmaktır.

Hayriye Hanım, eşini desteklemek yerine hep ona kızmış, engeller çıkarıp Ali Rıza Bey'i kar etmiştir.

Ferhunde, Şevket'in bankada tanıştığı, yasak ilişki yaşadığı evli bir kadındır. Sonradan kocası bunu öğrenince Ferhunde'yi evden dışarı atmıştır. Dolayısıyla Şevket bu kadınla evlenmek istemiştir. Ali Rıza Bey'in istemesine rağmen bu evlilik olmuştur.

Aslında, aileyi fakirleştiren Ferhunde'nin eğlenceye düşkünüğüdür. O eve geldikten sonra masraflar çoğalmış aile daha çok parçalanmıştır.

Leyla ve Necla, her iki kız kardeş birlikte büyümüşlerdir. Gayet güzel, güzellik bakım eğlence dışında hiç bir şeyden anlamayan genç kızlardır. Amaçları sadece zengin koca bulup, bu fakirlikten kurtulmaktır. Leyla'nın nişanlısı ondan ayrılıp Necla ile evlenir. Necla Suriye'ye gider orada umduğunu bulamaz, çünkü eşi zengin değildir. O sadece annesiz kalan çocuklara annelik yapmak için gitmiştir.

Leyla ise nişanlısından sonra uzun bir hastalık dönemine girer. Sonra zengin bir avukata metreslik yapar.

Ayşe, Abdüluehgap Bey, Muzaffer Bey, Leman, Leman'ın annesi, Fikret'in kocası, kaynanası, kahvelerdeki emekli memurlar fon karakterlerdir.

Ayşe, Ali Rıza Bey'in en küçük kızıdır. Oyunda pek fazla bahsedilmez.

Abdüluehgap Bey, kendini zengin diye tanıtan yaşlı bir Suriyelidir. İlk önce Leyla ile nişanlanmış daha sonra sudan bir bahaneyle ondan ayrılıp Necla ile evlenmiştir. Yalancının tekidir.

Muzaffer Bey, Altın Yaprak Anonim Şirketi'nin müdürüdür. Ali Rıza Bey'in eski bir öğrencisidir. Ona acıyıp iş vermiştir.

Leman, Ali Rıza Bey'in eski bir tanıdığı'nın kızıdır. Bir zamanlar memur iken ailesi ile tanışır ve onlarla iyi ilişkiler içerisinde. Leman Muzaffer Bey'le yasak ilişkiler yaşamış hamile kalmış ve çocuk doğurmuştur. İyi niyetli fakat hafif bir kızıdır. Temiz, namuslu bir insan değildir.

10.5. KONU

““Yaprak Dökümü”” oyununda konu emekli bir memurun zaman karşısında düştüğü zor durumdur. Bu zor durumda çocuklarının birer birer çözülüşü ise ayrı bir durumdur.

Tema ise Batıya özentinin nasıl bir aileyi uçuruma sürüklediği ve en sonunda darmadağın ettiği durumdur.

Reşat Nuri, Batıyı yanlış anlama temasını bu oyununda bütün kudretini göstererek işlemiştir. İlk başlarda pek fazla hissedilmeyen bu tema üzerinde düşünüldüğü zaman ortaya çıkar. Bu yazarın tiyatroya yüzsalmiş gibi bir görüntü vermesinden kaynaklanır.

Tanzimat'tan bu yana Batıyı örnek alma, onu yanlış anlama gibi yanlış anlamalar, anlaşılmalara günümüze kadar sürüp gelmiştir. Bunlardan biri de baticılıktır. Baticılık Batının örnek alınması gerektiğini savunur. Onlara göre Türk milletinin

kurtuluşu Batı'dadır. Daha sonraları bu anlayış asıl amacından sapmış, bir çeşit taklitçilik, özenme gibi şekillere girmiştir.

Sosyal yapıda meydana gelen değişiklikler, düşünce alanındaki farklılaşmadan hiç kuskusuz edebiyatta yankısını bulur. Birçok edebiyatçı bunu eserlerine malzeme olarak seçer.

“Yaprak Dökümü”nde eğlenceye, zevke, sefaya olan düşkünlük aile bağlarını zayıflatmış namus ve ahlak kavramını neredeyse yok etmiştir. Buradaki eğlence, zevk, sefa Batının öteki yüzüdür. Parasızlık, yoksulluk ev halkını bu düşkünlüğüne iten nedenler arasındadır.

Tiyatrodaki kişiler semboliktir. Ferhunde, Hayriye Hanım, Leyla ve Necla Batının, taklitçiliğin, özentinin; Ali Rıza Bey ise eski değerlerin, ahlakın temsilidir. Buradaki fikir çatışması da kaçınılmazdır. Birinci guruptaki kişiler kendilerini bu konuda haklı görüp Ali Rıza Bey'e cephe alırlar.

Batının penceresinde kalan zayıf kişilikler ondan hiçbir zaman kurtulamayıp, yok olmayan değerlerin reddettiği şekilde yaşamaya mahkûm olmuşlardır. Aileyi parçalayan yoksulluk değil aslında Batıya olan özentidir. Taklitçilik ve özenti yoksulluğu beraberinde getirmiştir.

“Düğünün üstünden birkaç ay geçti. İlk zamanlarda hesapsız su gibi giden para kurumaya başladı. Bunun arkasından tekrar kavgalar mevsimi geldi.

Şevket'in büyük bir sıkıntı içinde olduğu görüliyordu. Bazı sabahlar, annesine masraf parası bırakmadan çıkıyor, ara sıra kapıya gelen alacaklılara kendisi yok dedirtiyordu. Ev halkı tekrar birbirine düşmüştü. Kimi gün Ferhunde sinirlenip haykırıyor, kimi gün Leyla ile Necla intihara kalkıyor, kimi gün Ayşe ağlıyordu.

Kocasından başka herkese fevkalade yumuşak ve tatlı muamele eden Hayriye Hanım ise bu kavgalar arasında mütemadiyen ondan ona koşarak yalvarıyor, arabulmaya çalışıyordu.

Sefalet son dereceyi bulmaya başlamıştı. Bazen evde ateş yanmadığı, tencere kaynamadığı günler olurdu. Dolabında daima gizli reçelleri, sardalyaları olan

Ferhunde müstesna olmak üzere herkes, eline geçirdiği zeytin, peynir, pastırmayla bir köşede karnını doyuruyor, pek soğuk havalarda kapsız yorganlara sarılıyordu.

Böyle olmakla beraber davet günleri geldiği zaman yine her şey değişiyor, bütün ev halkı barış yapıyor, yüzler gülüyor, el birliğiyle bir çalışmaya başlıyorlardı. Kimi yemek masasını taşıyarak kabul salonunu hazırlıyor, kimi sökükle dikiyor, çorap tabanı tamir ediyor, kimi ütü yapıyordu. Ayşe eski bir zimba makinesiyle renkli uçurtma kâğıtlarından konfeti kesiyordu.

Hayriye Hanım'a gelince, o yine kollarını sıvayarak mutfaka giriyor, bayat francalaları yoğurup peynir kırıntıları ve margarin yağıyla sandviçler dolduruyordu. Kadıncağz, bu işte bir gazino büfeci gibi ihtisas sahibi olmuştur. Bir kaşık siyah havaryı zeytin ve sardalya bağırsağıyla karıştırarak nefis havaryalar yapıyor, eski davetlerden kalma kadeh artıklarını çürük yemişlerle kaynatmak suretiyle likörler meydana getiriyordu.

Bir gün evvel saç saça, baş başa kavga edenler bir gün sonra güle eğlene birbirlerinin tırnaklarını boyuyorlar, cımbızla kaşlarını yoluyorlar, dikişlerini dikiyorlardı.

Ali Rıza Bey'in anlamadığı şeylerden biri de en acı sefaletin içinde kıvranan ve birbirlerini yiyen bu insanların eğlence saati gelince birden bire her şeyi unutmaları, hiçbir şey olmamış gibi gülüp eğlenmeye başlamalarıydı.

Demek çocukları hissiz, haysiyetsiz, çingene gibi bir şey olmuşlardı.

Ali Rıza Bey, bir şey söylemek istedikçe cevap hazırды:

- *Ne yapalım, keyfimizden değil ya... Kızlara koca bulmak lazım...*

Hayriye Hanım, bu bahane ile Ali Rıza Bey'i misafirlere çıkarmaya da başladı.

- *Sansar gibi tavan arasında dolaşacağına insan içine çık. Eve gelen gidenler arasında Leyla ile Necla'yı isteyenler var babaları değil misin? Son sözü söyleyecek sensin. Bu adamlarla konuş, ahlaklarını, meşreplerini anlamaya çalış. Babalık vazifelerinden hiçbirini yapmadın, bari bunu yap...*

Ali Rıza Bey, bunu yanlış bulmuyordu. Darılıp bir köşeye çekilecek zaman değildi. Leyla ile Necla, ne de olsa evlatları idi. Mademki eve gelip gidenler arasında onlarla evlenme fikrinde olanlar varmış, bunların içinde iki namuslu adam seçmeye gayret etmeliydi. Zaten çocukların göz göre göre ziyan olup gitmesine mani olmak için şimdilik bundan başka çarede görünmüyordu.

Artık davet akşamları o da oyuna çıkacak bir aktör gibi köşede hazırlık, yapıyordu, kunduralarını boyuyor, pantolonunu paçasından sarkan iplikleri makasla kesiyor, gömleğinin yırtıklarını büyük bir dikkatle kravatının altına sokuyor, saçını sakalını fırçalıyordu.

Ali Rıza Bey, eskiden idare meclisine girerken aldığı ciddi vaziyetle içeri girince kızlar pullu boncuklu tuvaletlerinden çıkan çıplak kollarını kanat gibi sallayarak bir koltuğa oturuyorlar, bisküviler, sandviçler getirip zorla ağızına sokmaya çalışıyorlardı.

Misafirlere karşı bu, ne iğrenç sahtekârlıktı: Ali Rıza Bey, kızlarını, biraz evvel kuliste itip kaktıkları ihtiyar bir aktörü perde açılınca rol icabı öpüp koklamaya başlayan tiyatro kızlarına benzetiyor, hem onlardan hem kendinden öğreniyordu. Ne yapsın ki birçok şey gibi buna da tahammül etmeye mecburdu. Bu mesut aile komedisini oynamak suretiyle davetliler arasında çocuklarına belki bir koca avlayacaktı. Yalnız, şu evine girip çıkan bu alay alay erkekler içinde insana benzeyen tek bir çehre görünmüyordu. Yirmişer, yirmi ikişer yaşında terbiyesiz, cahil, küstah mahalle çocukları... Kimi kumardan, kimi kadından, kimi büyük borsa ve ticaret manevralarından kimi yediği veya beklediği büyük miraslardan hayret verici bir yüzüzlükle bahseden çeşit çeşit serseriler... Yıprak, kokainci, şişkin, ayyaş çehreleri... Sırf gafil kız çocuklarını kandırmak için aileler içine sokulmuş ihtiyar tilkiler...

Ali Rıza Bey hiçbir şeyin farkında değil gibi bir köşeye sinip oturduğu halde bu çehrelerin iç yüzünü görüyor, kızları onlarla teklifsizce konuşup şakalaştıkça utancından kahroluyordu.

Şevket'in bu meclislerde herkesten başka bir hali vardı. Bu zavallı çocuğu mütemadiyen azap ve işkence içinde yaşadığı belliydi. Fakat ne çare, bir kere saplandığı bu bataktan bir türlü kendini kurtaramıyordu. Şevket, Ali Rıza Bey'in

misafirlere çıkarıldığına hiç tahammül edemiyordu. Bazen göz göze geldikleri zaman “Seni bu vaziyete ben düşürdüm; affet” der gibi boynunu büküyordu.

Genç adam, bir gece bir bahane ile babasını dışarı çekti, taşlıkta onun kulağına eğilerek, “Kızma baba, bana acırsan bunların içinde bulunma” dedi ve cevap beklemeden kaçtı.⁴⁶

10.6. ESERDEKİ ÇATIŞMALAR

Oyunda belirgin olarak kuşak çatışması görülür. Ali Rıza Bey kendi kuşağını temsilcisiyken, çocukları yeni neslin temsilcisidir. Eski nesil ilkeli, çalışkan, dürüst, işine ve eşine sadık gözükrken yeni nesil bunu tam tersidir. Oyunda karakter çatışması fazlaca gözükr baba- oğul, anne-kız. Belirgin olarak görülen diğerk bir konuda kültür yozlaşmasıdır Anadolu insanı Batı ve onun nimetlerine bağlanır hale gelmiştir.

“Yaprak Dökümü” ve “Acımak” eserleri tahlil edilmeye çalışılmıştır. Her iki eserde Reşat Nuri’nin en değerli tiyatrolarıdır.

“Yaprak Dökümü”, sosyal konulu bir eserdir. Teknik bakımından güçlüdür. Reşat Nuri’nin sanat alanındaki gücünü “Yaprak Dökümü”nde görürüz. Olaylar kopuk olmayıp bağlantılı ve erin akışını bozmayan paragraf yapısı vardır. Üslup ahlak çerçevesinde oluşturulmuştur. İnsanın içinde acıma duygusu uyandıran bir üslubu vardır. Her ne kadar acıma duygusu varsa da mizah da vardır. Tebessüm ettiren aynı zamanda düşündüren has bir mizah anlayışı göze çarpar.

Eserde dikkati çeken husus erkeklerin kadınlara yenilmesidir. Ali Rıza Bey’in eşine ve kızlarına, Erkekler aciz olarak gösterilmiştir. Bu eserde üslup ve dil oldukça düzgündür.

⁴⁶ [http:// www.ramazanmuellim.narod.ru](http://www.ramazanmuellim.narod.ru)

SONUÇ

Bu çalışma sonucunda Türk tiyatrosunun sürekli gelişme kaydettiğini gördük. Başlarda tiyatro geleneğimiz sözlü gelenekten gelen birtakım seyirlik oyunlarla devam ederken daha sonraları Batı tarzının benimsenmesi gelişimi hızlandırmıştır. 1839 Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle edebiyatımız kendisine yeni bir gelişim sahası bulmuştur. Türk tiyatrosu zamam zaman toplumsal konular işlemiştir. Fakat konu bununla sınırlı bir şekilde kalmamıştır. Bireysellikten, evrenselliğe kadar uzanan bir konu çeşitliliği bulunmaktadır. Dönemin siyasi durumuna göre konular çeşitlenmiştir. Ele aldığımız eserlerde çatışan değerlerin yanı sıra çatışan tiplerde bulunmaktadır. Doğu- Batı ekseninde sürekli bir çatışma yaşanmaktadır. Doğunun kültürüyle yetişen insanlar Batı kültürüyle tanıştıkları zaman iki kültürün arasında kalmışlar ve bir kültür çatışması yaşamışlardır.