

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI)
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ OYUN YAZARLIĞINDA
GERÇEKÇİLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KADİR YÜKSEL

KOCAELİ 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI)
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

CUMHURİYET DÖNEMİ OYUN YAZARLIĞINDA
GERÇEKÇİLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KADİR YÜKSEL

PROF. DR. SEMA GÖKTAŞ

KOCAELİ 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI)
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

CUMHURİYET DÖNEMİ OYUN YAZARLIĞINDA
GERÇEKÇİLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Kadir YÜKSEL

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 25.09.2019/24

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Çiğdem KILIÇ

Jüri Üyesi: Doç. Süreyya TEMEL

KOCAELİ 2019

ÖNSÖZ

Otuz yılı aşkın tiyatro uğraşımında ve verdiğim derslerde hep tiyatronun yaşamla olan benzerliği, yaşamın aynası olduğu konuşuldu. Seçeceğimiz oyunlardan, yazacağımız oyunlara kadar hep o aynayı tutmak istedik seyircinin karşısında. Farklı biçimler kullanmak istesek de o gerçekçi tutumumuz hiç değişmedi.

Batı tiyatrosunun gerçekçi bakışının, gerçekçilik tutumundan gerçekçiliği bir yöntem olarak seçmesine kadar bütün evreleri büyük yapıtlarla, büyük sahnelemelerle oluşturulmuştur. Kimi zaman acılar çekerek, ama her zaman sıkıntılar içinde ilerleyen, en karanlık dönemlerinde bile taklit etme, yansıtma düşüncesini terk etmeden ilerleyen Avrupa tiyatrosunun modernizm evresini başlatan gerçekçilik yöntemine ulaşması kolay olmadı. Gerçekçilik yönteminin büyük yapıtlarla karşımıza getirdiği özelliklerin binlerce yıllık tiyatro düşüncesinin, çekilen bütün sahne sıkıntılarının sonucu olduğunu görmek gerek.

Gerçekçilik yönteminin bir akım olma düşüncesiyle ulaştığı tiyatro düşüncesi ve pratiği bütünsel olarak bakıldığında kapsayıcı bir kuramsal çalışmadan yoksundur. Binlerce yıllık tiyatro tarihinde gerçekçi tutumdan gerçekçilik akımına tiyatrodaki gerçekliğe bakışın izini süren kuramsal yapıtların sayısı oldukça az. Tiyatro teorilerini, tiyatro tarihini ele alan yapıtlar var elbette. Ama bu yapıtların hepsi tiyatro sanatını bütün yönleriyle, bütün etmenleriyle ve farklı bakışları da ele alan bir yöntemle oluşturuyorlar. Benim söylediğim gerçekçilik bakışı daha özel bir bakışı gerektiriyor.

Buna karşın gerçekçiliğin yazınsal olarak tartışılması ve kuramsal kitaplara yansımaları oldukça fazla ve doyurucu biçimde yapılmış. Özellikle roman sanatında gerçekçilik oldukça fazla incelenmiş ve tartışılmış. Ama gerçekçi tutumun belki de en fazla kullanıldığı tiyatro sanatı gerçekçilikle olan ilişkisinin araştırılması ve tartışılması konusunda fakir kalmış.

Sevda Şener hocamızın söz ettiği gibi, tiyatronun malzemesi hayattır oysa, anlatım aracı da insandır ve canlı yapılan bir sanattır tiyatro. Öteki sanatlardan çok daha fazla bağımlıdır gerçekliğe. En soyut, en gerçeküstü, en grotesk yapılar bile sahnede somut olarak dile geleceklerdir. Tiyatrodaki gerçekçi bakışın, gerçekçilik tutumundan gerçekçilik yöntemine, akımına kadar izini sürmenin gerekliliğine inancım hep sürüyor.

Bizim tiyatromuzda da gerçekçilik önemli bir yer tutuyor. Türk tiyatrosunda gerçekçilik, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e bir arayış biçiminde seyrederken, Cumhuriyet döneminin daha ilk yıllarından itibaren egemen bir anlayış olarak tiyatromuzu yönlendiriyor. Gerçekçilikle tiyatromuzun kurmaya çalıştığı bağın ölçüsü her zaman düşündürdü beni. Çünkü daha ilk yıllarından itibaren görevci, yararçı, ahlakçı bir ilişkisi vardır tiyatromuzla gerçekçi düşüncenin. Ülke ve yaşam gerçeklerinin sahnede yansıtılması, seyircinin eğitilmesi daha başlangıç yıllarından bu yana tiyatromuzun en baskın özelliğidir. Eğitim düşüncesi ve ahlakçı yapı ne yazık ki tiyatromuzda gerçekçiliğin özelliklerinin tam olarak yerleşmemesine neden olmuştur.

Dünya tiyatrosundaki klasik gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik anlayışlarının tiyatromuzdaki izini sürmek ve gerçekçilik estetiğinin özelliklerinin oyunlarımızda nasıl yansıdığını araştırmak isteğiyle oluşturdum bu çalışmayı. Gerçekçiliğin tiyatromuzdaki yansımalarını tartışan birkaç çalışma dışında bu konuya özellikle oyun yazarlığımız açısından bütüncül bakan bir çalışma olmasını istedim.

Yüksek lisans çalışmam sırasında bana desteğini hiç esirgemeyen, her zaman beni yüreklendiren, güvenen, tiyatro konusunda bana olan inancını her zaman hissettiren ve tiyatro yaşamımda daha derinlikli yol almamı sağlayan, bölümümüzün kurucu öğretim üyesi ve bölüm başkanımız Prof. Dr. Sema Göktaş'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Yüksek lisans eğitiminde bize kazandırdıklarıyla, aynı zamanda her zaman destek olmasıyla, yayıncılığıyla, tiyatro için verdiği büyük emekle Dr. Öğr. Üyesi Erbil Göktaş'a teşekkür ederim.

Hem öğretici hem de dostça yaklaşımıyla, yönlendirmeleriyle yol gösteren Doç. Dr. Süreyya Temel'e, zaman gözetmeksizin bütün sorularıma iyi niyetli yaklaşımıyla yanıtlar veren, sorunları çözmeye çalışan, çalışmama destek veren Arş. Gör. Gül Sevgi Karaca'ya, ayrıca Öğretim Görevlisi Belgi Saygı'ya, Sinan Taşkan'a teşekkür ederim. Çalışmam için gerekli kitapları hiç aksatmadan temin etmemi sağlayan Özlem Bulut'un şahsında Fırat Kitabevi'ne teşekkür ederim.

Çalışma ortamımı kolaylaştıran ve düzenleyen, yüreklendirmesiyle yanımda olan, sevgili eşim Senem Yüksel'e özel ve sonsuz teşekkürler ederim.

Kadir Yüksel

İzmit, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VII
SİMGE VE KISALTMALAR.....	IX
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GERÇEKÇİ DRAMIN KAYNAKLARI VE TARİHSEL GELİŞİMİ	
1.1. Gerçek, Gerçekçi Tutum ve Gerçekçilik.....	6
1.2. Poetika'da Mimesis ve Gerçeğe Yaklaşım.....	16
1.3.Gerçekçi Tutumun Gelişimi.....	23
1.4. Romantizmden Gerçekçiliğe Aktarılanlar.....	31
1.5. İlk Gerçekçiler.....	40
1.6. Gerçekçiliği Doğuran Koşullar.....	43
1.7. Gerçekçiliğin İlk Evresi.....	50
1.7.1. Eleştirel Gerçekçilik.....	50
1.7.2. Gerçekçiliğin Dram Sanatında Yansımaları ve Özellikleri.....	56
1.8. Doğalcılık Akımı ve Gerçekçilikle Ayrışması.....	66
1.9. Gerçekçiliğin İkinci Evresi	70
1.9.1. Toplumcu Gerçekçilik.....	70
1.9.2. Toplumculuğun Dram Sanatına Etkileri.....	74

İKİNCİ BÖLÜM

2.TÜRK TİYATROSUNDA GERÇEKÇİLİĞİN TARİHİ	
2.1. Cumhuriyet Öncesinden Devralınan Gerçekçilik Arayışları.....	76
2.1.1. Geleneksel Tiyatromuzda Gerçekçi Tutumun İzleri.....	76
2.1.2. Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosunda Gerçekçilik Arayışları.....	80
2.2. Cumhuriyet Dönemi Dram Sanatında Gerçekçilik.....	91
2.2.1. İlk Yıllar: Devrimlere Katkı (1923 – 1950).....	91
2.2.2. Gelişen Oyun Yazarlığımızda Eleştirel Gerçekçiliğin	

Yerleşmesi (1950 – 1960).....	121
2.2.3. Eleştirel Gerçekçilikten Toplumcu Gerçekçiliğe (1960 – 1970)	135
2.2.4. Toplumcu Gerçekçiliğin Egemen Olduğu Yıllar (1970 – 1980).....	142
2.2.5. Gerçekçi Dramın Zor Yılları (1980 – 2000).....	148
2.2.6. Gerçekçiliğin Kırılması, Çeşitlilik ve Yeni Gerçekçi Dram (2000 – 2010).....	161
SONUÇ	165
KAYNAKÇA	172



ÖZET

Gerçekçilik düşüncesi sanatın başlangıcından bu yana tartışılmış, üzerine düşünülmüş ve sanat kuramlarının ana sorunsallarından biri olmuştur. Yansıtma kuramına göre çağlar boyunca gerçekliğin yansıtılması sanatın ana kaynağıdır. Aristoteles'in Mimesis kavramıyla oluşturduğu tragedya düşüncesinin içindeki gerçeğe uygun olma ve inandırıcı olma düşüncesi çağlar boyunca geliştirilerek sürdürülmüştür. Estetik felsefesinin ana kaynaklarından biri olmuştur. Estetik düşüncede ve felsefede gerçeklik anlayışı sorgulanmış, farklı düşünceler geliştirilmiştir. Bütün farklı düşüncelere karşın gerçekçilik tutumu sanatların kaynağında her zaman yerini korumuştur.

Dünya tiyatrosu tarihi boyunca bütün tiyatro kuramları gerçeklik düşüncesini, dış yaşamla olan bağlarını, insanın çevresiyle etkileşimini ve iç dünyasında yaşadıklarını ele almıştır. Tiyatro yaşamın içinde yer alır, yaşamla bağı çok güçlüdür. Çünkü malzemesi yaşamın kendisidir, anlatım aracı da insandır. Gerçekçilik çağlar boyunca bir tutum olarak sanatın, özelde tiyatronun içinde yer alır. Değişen koşullarla ve gelişen bilim, düşün dünyasının etkisiyle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra gerçekçiliğin bir yöntem olmaya başladığını, bir sanat akımı olarak bütün dünya sanatını etkisi altına aldığını görüyoruz. Gerçekçilik akımını gerçekçilik tutumundan ayıran özelliklerin tespit edilip dünya tiyatrosuna etkilerinin gözden geçirilmesi yol gösterici olacaktır. Klasik gerçekçilik akımı dünya tiyatrosunda derin izler bırakacak ve modernizm anlayışının başlangıcı olacaktır. 20. yüzyılın başında ise gerçekçilik anlayışı toplumsal bakışı incelemeye başlayacak ve toplumcu gerçekçilik yöntemi oluşturulacaktır.

Tiyatromuzun tarihsel gelişimine baktığımızda Tanzimat'la birlikte tanıştığımız Batılı anlamda tiyatronun ilk yıllarında gerçekçilik anlayışı fazla yer bulamaz. Daha çok Fransız romantizminin ve melodramların etkisinde oyunlar yazılacaktır. Meşrutiyet sonrasında ise gerçekçilik, daha doğru bir deyişle doğalcılık düşüncesi tartışmaya açılmıştır. Gerçekçi tutumdan yöntem olarak gerçekçiliğe geçişte ilk denemelerin Meşrutiyet'te yapıldığını görürüz. Cumhuriyet'le birlikte iki farklı yönelişten söz etmek mümkündür. Cumhuriyet'in ilk yıllarında görevci bir anlayışla daha romantik bir söylemi kullanan, devrimci

romantizm diyebileceğimiz yöntemin kullanıldığı oyunlar yazılır. Diğer yandan ise gerçekçiliğin bir yöntem olarak oyun yazarlığımızda kendini var etmeye başladığını görürüz.

Cumhuriyet sonrası tiyatromuzda gerçekçiliğin başat anlayış olduğunu ve uzun yıllar yerini koruyacağını söyleyebiliriz. 1950'li yıllarda gerçekçiliğin geliştiğini, farklı bakış açılarıyla oyun yazarlığımızı zenginleştirdiğini görüyoruz. 1960'lı yıllarda 'ulusal tiyatro' kavramı çerçevesinde yapılan tartışmalar gerçekçiliğe bakışı değiştirse de baskın anlayış olamaz, ama gerçekçiliğin tiyatromuzdaki ağırlığını sorgulatmayı başaracaktır. Buna karşın 60'lı yıllar toplumcu gerçekçi anlayışın tiyatromuza, hatta bütün bir yazın dünyamıza egemen olacaktır. Ulusal tiyatro düşüncesini savunan yazarların da, epik tiyatro düşüncesini savunan yazarların da gerçekçiliği kullanacak, toplumcu gerçekçiliğe açılacaklardır. 1970'lerde tiyatromuz siyasal bakışı önceleyen toplumcu gerçekçi yazın anlayışının egemenliğindedir. 1980'lerden sonra suskunlaşan ya da suskunlaştırılan toplumcu gerçekçilik gücünü yitirir. 2000'li yıllara kadar tiyatromuzda etkisinin çok düşük seviyede olduğunu söyleyebiliriz. 2000'li yıllardan sonra ise gerçekçi düşüncenin yeniden öne çıkmaya başladığını, özellikle toplumsal sorunların oyunlarda sıkça yer almaya başladığını gözlemleyebiliriz. Klasik gerçekçi biçimin yerine farklı biçimsel denemelere girişilse de, gerçekçi tutumun yeniden öne çıktığını söyleyebiliriz.

Batılı anlamda oyun yazarlığımızın gerçekçilik akımının özellikleriyle uyumlu olup olmadığı Cumhuriyet sonrası oyun yazarlığımızın tarihsel süreci ele alınarak incelenecektir. Tarihsel sürecin izi sürülerek oluşturulan çalışmamız gerçekçiliğin tiyatromuzdaki gelişim seyrini ortaya koymaya çalışacaktır. Gelişim çizgisinin sonunda bugünün oyun yazarlığındaki yeni gerçekçi bakışa da dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Gerçekçilik, Gerçekçilik Akımı, Gerçekçi Tiyatro, Türk Tiyatrosu'nda Gerçekçilik, Oyun Yazarlığımızda Gerçekçilik.

ABSTRACT

Since the beginning of art discussed the idea of realism, thought out and has been one of the main problem of art theory. According to the theory of reflection through the ages is the main source of art to reflect reality. Aristotle's Mimesis in the idea of tragedy created with the concept of authentic and convincing idea of being developed throughout the ages. The aesthetic philosophy has been one of the main sources. The aesthetic understanding of the thoughts and philosophy is queried, developed different thoughts. Although all the different ideas of realism in art of the attitude of the source remained there all the time.

Throughout the history of World Theatre, all theatre theories have dealt with the idea of reality, its connections with external life, its interaction with the environment of Man, and its experiences in the inner world. Theatre is a place in life, its connection to life is very strong. Because the material is life itself, and the medium of expression is human. Realism takes place in art as an attitude throughout the ages, especially in theatre. With the changing conditions and the emerging science, the impact of the world of thought 19. after the second half of the century, realism began to become a method, and as an art movement, it influenced the whole world's art. Determining the characteristics that distinguish the current of realism from the attitude of realism and reviewing its effects on World Theatre will be a guide. The current of classical realism will leave deep traces in the world theatre and will be the beginning of the conception of modernism. 20. at the beginning of the century, the concept of realism will begin to take precedence over the social view and the method of social realism will be established.

When we look at the historical development of our theatre, the understanding of realism does not find much place in the early years of the theatre in the Western sense that we met with Tanzimat. Plays influenced mostly by French romanticism and melodramas will be written. After the constitutional monarchy, the idea of realism and, more accurately, naturalism was debated. In the transition from realistic attitude to realism as a method, we see that the first attempts were made in Meşrutiyet. It is possible to talk about two different trends

with the Republic. In the early years of the Republic, games are written that use a more romantic discourse with a duty-oriented approach, using the method that we can call Revolutionary Romance. On the other hand, we see that realism, as a method, begins to exist in our playwriting.

In our post-Republic theatre, we can say that realism is the dominant understanding and will hold its place for many years. We see realism flourishing in the 1950s, enriching our playwriting with different perspectives. Although the debates in the 1960s within the framework of the concept of 'National Theatre' may change the view of realism, it cannot be the dominant understanding, but it will succeed in questioning the weight of realism in our theatre. On the other hand, the 60s will be dominated by a socialist realistic approach to our theatre, even our world for an entire summer. Writers who defend the idea of National Theatre and writers who defend the idea of epic theatre will also use realism and open up to social realism. In the 1970s, our theatre was dominated by the socialist sense of realistic literature that prioritized the political view. Social realism, reticent or reticent after the 1980s, loses its power. Until the 2000s, we can say that the effect of our theater is very low. After the 2000s, we can observe that realistic thinking has started to come forward again, and especially social problems have started to take place frequently in the games. Although different formal attempts were made to replace the classical realistic form, we can say that the realistic attitude has come to the fore again.

The historical process of our post-Republic playwriting will be examined whether or not our playwriting is compatible with the characteristics of the current of realism in the Western sense. Our work, created by tracing the historical process, will attempt to reveal the course of development of realism in our theatre. At the end of the line of development, attention will also be drawn to the new realistic look in today's playwriting.

Key Words: Realism, Realism Movement, Realistic Theatre, Realism In Turkish Theatre, Realism In Our Playwriting.

SİMGE VE KISALTMALAR

Arş. Gör: Araştırma Görevlisi

Çev: Çeviren

Doç: Doçent

Dr: Doktor

DTCF: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi

Prof: Profesör

s: Sayfa

T.C: Türkiye Cumhuriyeti

TDK: Türk Dil Kurumu

Üni.: Üniversitesi

v.b.: Ve benzeri

v.d.: Ve diğerleri

Yay.: Yayınları

yy: Yüzyıl

GİRİŞ

Tiyatromuza büyük emeği geçen yönetmen, yazar, çevirmen, tiyatro düşünürü Yılmaz Onay'ın 2012'de yayımlanan *Gerçekçilik Yeniden* adlı kitabını ilk okuduğumda daha derinden düşünmeye başlamıştım gerçekçilikle sanatın, özellikle de tiyatronun ilişkisini. Gerçekçiliğin hakikatle olan ilişkisini, inandırıcılık ilkesini sorgulayan Yılmaz Onay, tiyatromuzun gerçekçiliği yeterince benimseyemediğini ve tüm özellikleriyle kullanamadığını söylüyordu. Klasik gerçekçilik anlayışına, Lukacs'çı gerçekçilik estetiğine karşı çıkan Brecht'in düşüncelerini ele alıyordu. Özellikle, gerçekçilik diye bir akımın olmadığını, gerçekçiliğin çağlar boyunca süren bir tutum olduğunu, gerçekten yana olmanın sanatçının tutumundan kaynaklandığını söylemesi ilgimi çekmiş ve düşündürmüştü. Ionesco'nun *Gergedan* oyununu örnek göstermiş ve absürd olarak bilinen bir yazarın gerçekçi tutumundan örnek vermişti. Ortaya attığı düşünce, bugünün toplumunu anlatmak için ihtiyacımız olan şeyin gerçekçilik akımı değil gerçeklerden yana bir tutumla sanat yapılması gerektiği idi. Gerçekçiliğin yıpranmışlığına karşın, hakikati arayan, inandırıcılığını kaybetmeyen bir sanata bu çağda yeniden ihtiyacımız olduğunu söylüyordu. Bu çağda gerçekçiliğin yeniden öne çıkarılması düşüncesiyle, günümüz genç oyun yazarlarının gündelik gerçeğe farklı açılarla yeniden yöneldiğine ilişkin gözlemim birleşince, dram sanatında gerçekçiliğin tarihsel gelişimini izlemenin ve bizim tiyatromuzdaki seyrini, eksiklerini, farklılıklarını araştırmanın bugünün oyun yazarlığına bir katkısı olması amacıyla çalışmaya başladım.

Öncelikle “gerçek” kavramı üzerinde yoğunlaşıp gerçekçiliği “tutum ya da bakış” ve “yöntem” olarak iki farklı formda ele aldım. Yılmaz Onay'ın düşüncesiyle de uyum sağlayan bu bakışın bazı gerçekçi düşünürlerle de, estetik anlayışlarıyla da uyumlu olduğunu gördüm. Çalışma boyunca “gerçekçi tutum” ve “gerçekçilik ya da gerçekçi yöntem” bu iki ayrı sınıflamayı adlandırmaktadır.

Gerçek kavramı yüzyıllar boyunca insan düşüncesini uğraştırmış bir kavramdır. İlkel çağlardan bugüne düşüncenin gelişim tarihi aynı zamanda gerçekliğin de değişim ve gelişim tarihidir. İlkel toplumlarda somut gerçeklerin bilinemezliği insanların doğaüstüne yönelmelerine neden olurken, doğanın acımazlığıyla baş edebilmek için ritüeller oluşturulur. Ritüellerin törensi yapısı

taklidi meydana çıkaracaktır. Taklit etmekse dış gerçekliğin benzetme yoluyla yansıtılması, aktarılmasıdır. Taklitle aktardıkları hemen yanı başlarında yaşadıkları dış gerçeklikler, av törenleri, sağıltma törenleri, mağara resimleri küçük topluluğun içinde paylaşılacaktır. Pek çok kuramcı bu ritüelleri sanatın başlangıcı sayacaktır.

Gerek ilkel törenlerdeki oyunlaşan hayvan ve av taklitleri, gerek mağara resimleri, gerçeğe olabildiğince benzer olduğu için gerçekçi tutumun da başlangıcı olarak sayılacaktır. Ernst Fischer'in sanatın başlangıcını anlattığı kült kitabı *Sanatın Gerekliliği*'nde, geniş açıdan yaklaşıldığında, elini kullanarak alet yapan insanoğlunun doğayı taklit ederek nesnelere üretmeye başlaması çok büyük bir aşama olarak görülür. Bugüne dek bütün sanatların dış gerçekle kurduğu ilişki özünde o ilk taklitlerin doğayla ilişkisinin izini taşır. Fischer, bütün sanatların çağlar boyunca gerçekçi olduğunu söyleyecektir. Elbette buradaki gerçekçi sözcüğü tutum olarak düşünülmelidir. Gerçekçiliğin bir tutum olmaktan çıkıp bir yöntem olması ve akım oluşturması için 19. yy.'a kadar beklenecektir.

Aristoteles'in *Poetika*'da söz ettiği Mimesis kavramı ve sanatın gerçeklikle olan ilişkisine değinmesi Antik felsefeden bugüne Estetik felsefesinin de ilgi odağı olacaktır. Roma'dan Ortaçağ'a, klasisizmden romantizme uzanan süreç, sanat üzerine düşünce üreten bütün düşünürlerin gerçekliğin nasıl yansıtılması gerektiğine ilişkin kuramsal bakışlarıyla ilerler. Son aşamada, 19. yy'ın ikinci yarısında, "Gerçekçilik" akımı olarak, yaygın olarak kullanılan adıyla "Realizm" sanatın ilerleyişine damgasını vuracaktır. Gerçekçi tutumun yöntemleşmesiyle ve elbette dünyada durdurulamaz biçimde gelişen düşünsel, toplumsal ve ekonomik yapının da etkisiyle Modernizm adı verilen anlayış bütün bir 20. yy'a egemen olacaktır.

Antik Yunan'da temeli atılan Batılı klasik tiyatro anlayışı da, ilk çağlardan günümüze kadar diğer sanat dallarından daha etkin biçimde gerçekçilik tutumunu içinde barındırır. Av törenlerinin taklit edilerek, bir anlamda oyunlaştırılarak topluluğa anlatılmasının içinde barındırdığı gerçekçi tutum, yaşamın sahneden yansıtılması olarak evrilecektir. Çağlar boyunca değişen tiyatro anlayışlarına karşın dram sanatının yaşam gerçeğinin benzerini yansıtması düşüncesi hep aynı kalacak, gerçekçi tutumu değişmeyecektir.

Batılı anlamda tiyatroyla tanıştığımız Tanzimat yıllarından itibaren sadece tiyatrodaki değil yazınsal sanatların diğer dallarında da gerçekçilik tutumu kendini hissettirmeye başlayacaktır. İlk yıllarda Namık Kemal'in yönlendirmesiyle kendi geleneksel gösterilerinden kopan tiyatromuz, gerçekliği tartışmaya başlar. Şinasi'nin tek oyunu *Şair Evlenmesi*'yle açmaya çalıştığı kapı, batılı anlamda tiyatronun bize özgü bir söyleyişle buluşması düşüncesi rağbet görmez. Tiyatromuz ilk yıllarında Fransız romantizmine ve melodramlara teslim olur. Oysaki aynı yıllarda Avrupa tiyatrosunda gerçekçilik rüzgârları esmektedir. İlk çevrilen eserlerin Fransız romantiklerinden seçilmesi, söyleyişi bize çok yakın bulunan Moliere'in oyunlarına ilgi duyulması ve adaptasyon anlayışı ne yazık ki gerçekçilikle tanışmamızı geciktirecektir.

Meşrutiyet dönemiyle kırılmaya başlanan romantizm etkisi giderek gerçekçilikten daha çok doğalcılığın (naturalizm) tartışmaya açılmasını getirecektir. Tanzimat döneminde öğrenmeye başladığımız batılı dram sanatı, Meşrutiyet'te gerçekçilik düşüncesine yönelecektir.

Cumhuriyetle birlikte gerçekçi tutum ağırlık kazanmaya başlayacaktır. Cumhuriyetin ilk yıllarında ulus yaratma bilinciyle tiyatroya yüklenen görevlerin ağırlığını taşımaya çalışan tiyatro sanatı sonraki yıllarda gerçekçiliği bir yöntem olarak da kullanmaya başlayacaktır. Bir yöntem olarak gerçekçilik uzun yıllar tiyatromuzda başat anlayış olarak yerini koruyacaktır.

Eleştirel gerçekçi anlayışın daha yaygın olduğu yıllarda gerçekçiliğin biçimsel özellikleri de sorgulanmaya başlanacak, özellikle geleneksel tiyatromuzun biçimsel özellikleri gerçekçiliğin arayışlarıyla buluşacaktır. Brecht'in epik tiyatrosuyla bize özgü göstermecî formun bileşimi oluşturulmaya çalışılacaktır.

Gerçekçilik akımı tiyatromuzda baskın biçimde yer alıyor olsa da tam anlamıyla Avrupa tiyatrosunun gerçekçilik anlayışıyla uyumlu olup olmadığı tartışılması gereken bir sorundur. Gerçekçilik anlayışının özelliklerinin doğru biçimde kullanılıp kullanılmadığının araştırılması, tartışılması gerekmektedir.

Tiyatromuzun Batılı anlamda tiyatroyla tanıştığı Tanzimat'tan bugüne oyunlarında Avrupa tiyatrosu ölçeğinde bir gerçekçiliği ne kadar var edebildiğinin somut özelliklerle saptamasının yapılması gerekir. Bu somut saptamaların oyun yazarlığımız için yol gösterici olacağına inanıyorum. Özellikle 2000'li yıllardan sonra oyun yazarlığımızda gündelik yaşam gerçeğini yeniden sahneye taşıma yönünde bir eğilim belirlediğini gözlemleyebiliriz. Bu eğilimin gerçekçilik düşüncesinden hareketle yeni bir gerçekçi bakışı aradığını söyleyebilir miyiz?

Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığımızda gerçekçilik akımının etkilerinin incelendiği bu çalışmada, gerçekçilik özelliklerinin tiyatromuzda ne kadar yerleştiği, bu özelliklerin dönemler içinde ne gibi değişiklikler gösterdiği sorgulanacaktır. Bu değişikliklerin son yıllarda oyun yazarlığımıza etkileri tartışılacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde gerçekçiliğin tarihsel gelişimi anlatılıyor. Bu tarihsel gelişim içinde gerçekçilik tutumu ile gerçekçiliğin bir yöntem olarak kullanılması ve bir akıma dönüşmesi yer alıyor. Gerçekçilik akımının eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik anlayışları olarak iki evreye ayrılması önemli bir aşamadır. Bu iki evrenin dram sanatına ne gibi özellikler kazandırdığı araştırılıyor. Diğer sanat akımları gibi çok belirgin özellikler çizmeyen, bir manifesto oluşturmayan gerçekçilik akımının özellikleri, çeşitli kaynaklarda söz edilen anlayışların harmanlanarak bir araya getirilmesiyle oluşturuldu. Bu özelliklerin tespit edilmesi bizim tiyatromuzdaki gerçekçilik anlayışlarını sorgulayabilmek için önemliydi.

İkinci bölümde Türk tiyatrosunun gelişim çizgisi içerisinde gerçekçiliğin izi sürüldü. Geleneksel tiyatromuzun gerçekçilikle bağı araştırıldı. Batılı anlamda tiyatroyla tanıştığımız Tanzimat yılları ile hemen ardından gelen Meşrutiyet yıllarının oyunlarında gerçekçiliğin ne kadar yer aldığına değinildi. Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığımız ise dönemlere ayrılarak ayrıntılı olarak incelendi.

Okunan oyunlar üzerinden örneklemelerle gerçekçiliğin özelliklerinin dram sanatımızda nasıl yer aldığı gösterilmeye çalışıldı. Bu arada eleştirel gerçekçi anlayışın pek çok oyunda bütün özellikleriyle kullanılmasına karşın toplumcu gerçekçiliğin tam anlamıyla oyun yazarlığımızda yer alıp almadığı sorgulandı.

Çalışmamız gerçekçilik akımının benzetmeci, yanılısamacı, kapalı biçim klasik dram anlayışı çerçevesinde oluşturulmuştur. Brecht'in Epik Tiyatrosu toplumcu gerçekçi anlayışı benimseyen politik bir tiyatro olmasına ve gerçekçiliğin tarihsel gelişimi içinde sözü edilmesine karşın biçimsel olarak göstermeci bir yapıda, açık biçim olduğu için çalışmamızın dışında tutulmuştur. Toplumcu gerçekçi anlayışı daha ilk yıllarından itibaren sorgulayan Brecht aynı felsefi ve ideolojik düşünceyi benimsese de yıllar boyu karşı çıkışını sürdürmüştür. Sadece biçimsel olarak değil gerçekçilik anlayışı olarak da klasik tiyatro biçiminde köklü değişimler getirmiştir. Klasik gerçekçi tiyatro düşüncesiyle öz bakımından uyduğu yerler olsa da biçimsel olarak ayrışır. Bu nedenle Brecht'in Epik Tiyatrosu çalışmamızın dışında tutulmuş, bir başka çalışmanın ve bakış açısının yaklaşımına bırakılmıştır.

Bizim tiyatromuzda da Epik Tiyatro özelliklerini içeren oyunlar, iyi örnekler olsalar da çalışma dışında tutulmuştur. Sadece benzetmeci, Aristotelesçi drama özgü oyunlar çalışmaya alınmıştır. Ayrıca şunu belirtmek gerekir ki, oyun yazarlığımızda baskın anlayış klasik gerçekçiliktir. Epik tiyatro ve epik tiyatronun geleneksel tiyatromuzun öğeleriyle buluşmasının getirdiği biçimsel özellikler baskın anlayış olamamıştır.

Tarihsel oyunlar da çalışmamızın dışında tutulmuştur. Bir tek Cumhuriyetin ilk yıllarında Kurtuluş Savaşını konu alan oyunlar, tarihi oyunlar olarak görülmemiş ve çalışmamızın içine alınmıştır. Sonraki yıllarda gerçekçi yöntemle yazılsa da tarihsel oyun olarak adlandırabileceğimiz oyunlar çalışmamızın dışında tutulmuştur.

Çalışmamızda incelenen oyunların tamamına yakını kitap olarak ya da tefrika olarak yayımlanmış oyunlardır. Bir iki istisna dışında, basılmamış oyunlar (sahnelenseler bile) çalışmamızın dışında tutulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GERÇEKÇİ DRAMIN KAYNAKLARI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1.Gerçek, Gerçekçi Tutum ve Gerçekçilik

Gerçek kavramı düşünce tarihinde ilk çağ felsefelerinden bu yana çok tartışılan bir kavram olarak karşımıza çıkıyor. Gerçeğin ne olması gerektiğinin ötesine geçerek, insan aklının gerçekle olan ilişkisi, hakikat ve varlık problemleri açısından Sokrates'ten Marks'a, Nietzsche'den Heidegger'e kadar neredeyse bütün felsefeciler gerçeği sorgulamışlardır. Felsefenin sorguladığı 'gerçek' kavramı aynı zamanda estetiğin ve sanatın da temel kavramlarından biri olarak karşımıza çıkıyor. Gerçeğe bağlılık, gerçeğin yansıtılması, gerçeğe uygunluk, gerçekten kopuş sanat estetiğinin temel problemlerinden biri olarak görülmüştür çağlar boyunca.

Neredeyse bütün felsefe sözlüklerinde gerçeğin tanımı "*insan bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan...*" açıklamasıyla yer almaktadır. (Hançerlioğlu, 1982; s. 131) Türkçe Sözlüklerdeki tanım da benzer bir açıklama içeriyor:

"1.Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, hakiki. 2.Yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat. 3.Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici. 4.Temel, başlıca, asıl. 5.Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan. 6.Yapay olmayan. 7.Gerçeklik (realite) 8.Doğruluk. 9.Düşünülen, tasarılan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan." (TDK, 2005: s. 749)

Sözlüklerdeki tanımına dikkatli bakıldığında çağlar boyunca süregelen gerçekçi tutumun bütün evrelerinin tanımında yer bulduğu görülecektir. Varlık düşüncesi, imgelere kaynaklık eden somutluk olgusu, sahicilik, hakikat, estetik düşüncede 'doğruluk'la özdeş olması, gerçeklik yüzyıllar boyunca tartışılmalıdır. Kavram olarak bir tek 'hakikat' sözcüğünü 'gerçek'ten titizlikle ayırmak gerekir. 'Gerçek' somut ve nesnel olarak var bulunmaktadır. 'Hakikat' ise gerçeğin bilincimizdeki yansımalarıyla anlam kazanmasıdır.

Antikçağ Yunan felsefesinden başlayarak çağdaş felsefelere kadar “gerçek” kavramına ilişkin tartışmaların izlediği yol, çağlar boyunca sanat anlayışlarının geçirdiği değişimler için de yol gösterici niteliktedir.

Pythagoras “*Gerçeğin iki yüzü vardır; biri “asıl gerçek”, diğeri “gölge gerçek”tir*” der. Nesnelerin görünüşünün dışında bir gerçekliklerinin olması düşüncesiyle idealist felsefedeki gerçek algısının ilk tohumları atılmış olur. Ona karşı çıkan Herakleitos akış kuramını oluşturur, gerçeğin sürekli değişme ve devinim olarak “oluş” olduğunu ve ancak “Logos” ile kavranabileceğini söyler.

Eleacılar “oluş”u yadsırlar ve tek gerçeğin “varlık” olduğunu ileri sürerler. Örneğin Parmenides'e göre, değişen, yiten ve kalıcı olmayan şeyler gerçek olamaz. Değişme bir gölgedir, sanıdır; gerçek ise sürekli ve değişmez olandır, o da varoluşu olmayan "varlık"tır.

Platon'un “idealar” kuramı her şeyin kendi özünden pay alsa da aslında taklide dayanan bir görüntü olduğunu, her şeyin ideasının asıl gerçek olduğunu ileri sürer. Aristoteles ise Platon'a karşı çıkarak, “şey”lerin mantıksal ölçüde ne olduklarının anlaşılmasının gerçek olmaları için yeterli olduğunu söyleyecektir. Sanatta yansıtma kuramlarının temelinde yer alan bu iki düşünürün gerçekçiliğin gelişimi ve gerçekçi tutum açısından düşüncelerine yeniden dönüp bakacağız.

Eleacılarla, Platon'la, Aristoteles'le başlayan idealist felsefede ‘gerçek’ anlayışının gelişimi Hegel'le en önemli noktasına ulaşacak ve “*Gerçek, ussal olandır*” düşüncesine varacaktır. Berkeley'le ve Hegel'le Düşüncencilik (idealist felsefe), dış dünyanın gerçekliğini yok saymasa da gerçeği “*başkaca hiçbir varlığa borçlu olmaksızın bağımsız bir varlığa sahip olan*” olarak tanımlar. Gerçek soyut ve bağımsızdır.

Aydınlanmanın, akılcılığın ve maddeci felsefenin gelişimiyle birlikte ‘gerçek’ anlayışı da değişime uğrayacak ve bugün geçerliliğini sürdüren anlamına ulaşacaktır: *Gerçek daima somuttur, insan bilincinden ayrı olarak var olandır.* (Hançerlioğlu, 1982: s. 133)

Comte'nin Pozitifist felsefesiyle birlikte gelişen akılcı, bilimsel ve deneyci bakış idealist felsefenin gerçeğe kuşkulu yaklaşımına karşı çıkar. Gerçeğin soyut

ve bağımsız olmadığını *somut ve bağıntılı* olduğunu ileri sürer. Hiçbir “gerçek” tek başına “gerçek” değildir, mutlaka bütün gerçekliklerle bağıntılıdır ve insan bilincinden ayrı olarak da vardır. Bu diyalektik bakış gerçeğin deneysel ve kılıgusal olduğunu söyler. Gerçek, bilincimizin dışında nesnel olarak var olan *nesnel, durumlar, koşullar, olgular ve olaylar*dır.

19. Yüzyıl gerçekçiliğini oluşturan “gerçek” algısındaki bu diyalektik değişim ve gelişmedir. İlk gerçekçilerin yapıtlarındaki gerçekçi tutumun düşünsel temelini burada bulabiliyoruz.

Marksçı felsefenin ağırlığını hissettirmesiyle birlikte ilk gerçekçilik düşüncesi değişime uğrar ve daha toplumcu bir düşünüşle birlikte “tutum” olmanın ötesinde sanatsal bir “yöntem”e dönüşür.

“Gerçek” kavramıyla “hakikat” ve “doğruluk” kavramlarının ilişkisi felsefenin dallarından biri olan estetik düşüncesinde de ağırlığını hissettiren bir sorundur. “Gerçek”, insan bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan her şeydir. “Hakikat” gerçekliğin insan bilincindeki, kendine uygun yansımasıdır ve bilgisel bir işlemdir. “Doğruluk” kavramı ise “şey”lerin hem gerçeğe hem de hakikate, insanın düşünme yasalarına uygun oluşudur ve mantıksal bir eylemdir. Üç kavram arasındaki diyalektik ilişki estetikteki güzellik kavramının tartışılmasının da kaynağını oluşturur. Bir düşüncenin, kuramın doğru olup olmadığını kılıgıyla, hakikatle, gerçekle deneyerek anlarız. Gerçekleri tasarımlarımıza uygun hale getirmeye çalışmayız, yapılması gereken tasarımlarımızın gerçeklere uygun olmasını sağlamak ve hakikati sağlamak, doğruya ulaşmaktır. Gerçekle bağdaşmayan duyumlarımız, algılarımız, kanılarımız, düşlerimiz, yanılsamalarımız, tasarımlarımız hakikat değildir ve doğru olanı yansıtmazlar. Burada bir ayrımı mutlaka titizlikle belirlemek gerekir, gerçeğe uygun olmak ya da gerçeklikten kaynaklanmak koşuluyla düşlerimizi, tasarımlarımızı da hakikat kapsamında düşünebilir ve doğruluğunu sınayabiliriz. Önemli olan gerçeğin somutluğundan hareketle oluşturulan soyut imgelerin sanat yapıtına dönüşmesi ve alımlayıcıda yeniden somutlanması, hakikate dönüşmesidir. (İnce, 1985: s. 51- 62)

Gerçek kavramının Aristoteles'in Poetika'sından başlayarak bütün estetik düşünce yapıtlarında sorun olarak ortaya konduğunu ve tartışıldığını görürüz. Estetikte "gerçek" kavramının izlediği yol da felsefeyle koşut olarak çağlar boyunca süregelen gerçekçi tutumun değişimini açıklar niteliktedir.

Estetikte iki kavram karşımıza çıkıyor "gerçek" (real) ve "gerçeğin dışında olan, varsayım" (irreal). Gerçek, var olan, algılanabilir olan şeydir. Gerçeğin dışında olan, varsayım ise gerçek olmaya gereksinmesi olmayandır. Varsayımsal olan, her zaman gerçek olana bağlı kalır. Varsayımsal olan gerçek olandan ayrı oluşamaz. Gerçek'ten hareket ederek oluşan varsayımlar bir düzen oluştururlar. Bu düzenin oluşmasındaki birliktelik estetik objeyi (sanat yapıtı) oluşturur. Estetik obje karşısında alınan tavır estetik tavır, duyulan coşku estetik hazdır. Sanat yapıtı estetik obje olarak, maddi varlığıyla vardır ve yeri tüm alımlayıcıların (toplumun) bilincidir. Gerçek ve varsayım arasındaki bu diyalektik ilişki çağlar boyu süregelen sanatın gerçeğe yaklaşımını, gerçekçi tutumu açıklar gibidir. (Tunalı, 1989: s. 36)

Marksçı düşüncenin gelişimiyle birlikte oluşan Marksist estetik sanat yapıtının gerçekle olan ilişkisini öne çıkarır. Sanat yapıtı, doğadaki diğer nesnelere, olgular gibi insan bilincinden bağımsız olarak var değildir. Sanat yapıtı gerçek olanın varsayımsal olanla diyalektik ilişkisi sonucu sanatçının yaratımı olarak var olacaktır. Elbette estetik obje haline dönüştüğünde biriciklik durumu da oluşacaktır. Marksist estetik bu gerçek ilişkisine toplumsal ve sınıfsal boyutu ekler. Sanat yapıtındaki gerçeklik, sınıfsal yapısıyla vardır ve çözümleyici, dönüştürücüdür. (Tunalı, 1989: s. 79)

Marksist gerçekçi estetiğin kuramcılarında M. Kagan, estetiğin ana sorununun sanatın gerçeklikle, gerçek dünyayla olan ilintisi olduğunu söyler. Estetik düşüncenin tarihi bu ilintinin değişik biçimlerde kavranmasıyla oluşur. Kimi, sanatı yaşamın nesnel yansıması, bilginin belirli bir biçimi olarak; kimi, mutlak ideaların duyusal cisimleşmesi olarak; kimi, bilinçaltı duyuların anlatımı olarak tanımlar. Bütün tanımlamalarda asıl olan sanatın gerçeklikle kurduğu bağıdır. Bu bağ sanat yapıtlarındaki gerçekçi tutum olarak karşımıza çıkmaktadır, oysa gerçekçilik estetiği toplumsal, sınıfsal bakışı da gerektiren çözümleyici, diyalektik bir "yöntem"dir. (Kagan, 1993: s. 36)

Sanatın gerçeklikle olan yolculuğunu ilkçağlardan başlatmak yanlış olmaz. Sanat her zaman gerçeğin yansıtılmasını, gerçek olanın anlatılmasını önclemiştir. Gerçekçi bakışın bir yöntem olarak belirlediği 19. Yüzyıla kadar sanatın ‘gerçeklik’ düşüncesini öncelmesini “gerçekçi tutum” olarak adlandırabiliriz. Bu tutumun sadece gerçekçiliği yöntem olarak belirlemiş sanat anlayışlarında değil, gerçeğin farklı şekillerde kullanıldığı sanat anlayışlarında, soyut sanat gibi, yok sayılmadığını rahatlıkla görebiliriz. Gerçekçi tutum sanatın bütün çağlarında karşımıza çıkacaktır.

“Gerçekliğe yönelmek, gerçekliğin üstüne yeni bir gerçeklik kurmak, bir başka deyişle gerçekliği yeniden biçimlemek insanın en eski çabası olmuştur. (...) İnsan önce yaşamını belli bir düşünsellikle kurmuş, iktisadi düzenini, toplumsal düzenini iyi kötü gerçekleştirmiş, sonra bütün bu yapıp ettikleri üzerine düşünmeye başlamıştır. Bunun gibi sanatı yarattıktan çok sonra sanat üzerine düşünmeye başlamıştır.” (Timuçin, 1984: s. 61)

Çevremizde bilincimizden bağımsız bir dünya vardır. Taşlar, topraklar, ağaçlar, hayvanlar insan var olmadan önce de dünya üstünde varlardı. Sanatın kaynağında yer alan ritüeller, mağara duvarlarına çizilmiş ilkel av resimleri gerçekçi tutumun kaynağını ilkçağlara kadar götürür.

“İlkelerde sanat, yaşamın süsü değil, kendidir. Yaşama ışık tutar, onu güçlendirir. Sırasında somut gerçeklerin dökümünü yapar, sırasında soyut olanı yakalamaya çalışır. İlişkileri, bu ilişkilerin saklı nedenlerini bulup ortaya çıkarır. Toplumu düzenleyen kuralları ele alır.” (Şener, 2003: s. 8)

Av törenleri, bereketin artmasına ilişkin ritüeller, sağaltım için düzenlenen büyüsel törenler sanat ve gerçek yaşam arasında bir köprü oluşturacaktır. İlkel insan kendisinin dışındaki dünyanın ‘gerçek’leriyle yüzleşecek, o ‘gerçeklerle’ mücadele edecek ve kendi yaşamının içinde doğada bulduklarını değiştirmeye çalışacaktır. Daha ilk çağlarda sanat, gerçeği taklit etmenin, yansıtmanın bir aracı olarak var olacaktır. İnsanın gündelik yaşamı içinde, doğanın bütün somut olgularıyla sanat kendiliğinden “gerçekçi tutumu” benimseyecektir. İnsanın yeni tanımaya başladığı duygularından büyüsellğe kadar bütün öğeler, somut ‘gerçek’lerle etkileşim içinde olacaktır.

“Geçimlerini avcılık ve toplayıcılıkla sağlayan ve çok çetin koşullar altında yaşayan Buşmanların (Güney-Batı Afrika) mağara resimlerinin ana konusunu avın teşkil etmesi kendiliğinden anlaşılacaktır. Çünkü Buşmanlı avcı, ilkin analogik büyü inancından hareket etmektedir: Avlamak istediği hayvanı avlanmış olarak resmetmekle avın sonucunu etkileyeceğine inanmaktadır. Bu düşünce Buşman mağara sanatına damga vurmuştur. (...) Figür tasvirlerine, seyredenlerde hayranlık uyandıracak canlı bir ifade verilmiştir. Av hayvanlarını, avcıları, savaş sahnelerini, mitik yaratıkları ve manzaraları içine alan bu alabildiğine **gerçekçi** resimlerde insan figürleri hayvanlara göre daha hareketlidirler.” (Örnek, 1988: s. 173)

Yaşamını sürdürebilmek için gerekli olan ihtiyaçlardan kaynaklanan ve gerçekçi bir bakışla oluşturulan büyüsel mağara resimleridir söz konusu olan. Kendiliğinden gerçekçi tutum belirgin şekilde yer almaktadır. Daha birçok ilkel sanatlara özgü örnekte sanatın başlangıcında oluşan bu gerçekçi tutumu görebiliriz. Aynı zamanda ilk çağlardan itibaren sanatın toplumsal yanı da kendini göstermeye başlayacaktır.

“İlkel sanatın başlıca niteliği onun estetik amaca değil, ritüel ya da toplumsal amaca yönelmiş olmasıdır. Bu durum ister istemez sanatçıyı da etkilemiştir. Öyle ki, ilkel sanatçının amacı toplumun amacı aynıdır; sanatçının kendi isteğine göre sanat yapması pek söz konusu değildir. Sanatçıya sipariş verenler de aile reisi, kabile şefi, din adamı gibi toplum içinde belli bir görevi yüklenmiş kişilerdir. Bu da gösteriyor ki, ilkel sanat kişisel amaçlardan önce, kurumsal ve toplumsal amaçlara hizmet etmektedir.”(Örnek, 1988: s. 161)

Aynı toplumsal kaygıları ve gündelik yaşamın gereklerinden kaynaklanan gerçekçi tutumu tiyatronun kaynağını oluşturan ilk çağlardaki av törenlerinde de görebiliriz. Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*'nin birinci cildinde tiyatronun kaynağına ilişkin eski bir av hikâyesi anlatır. Büyüsel amaçla av töreninin canlandırılmasını seyredenler de aktif olarak oyunun içindedirler. Seyredenlerle canlandırılanlar aynı duyguları taşırlar; çevrelerini saran tehlikelere karşı savaşmak ve birlikte hareket etmek gerekir, avladıkları hayvanı yiyebilmek için önce o hayvanın ruhunu yenmelidirler. İlkel tiyatro olayı olarak bu av törenleri öncelikle taklidi içerirler, avlayacakları hayvanın postuna bürünerek onu

taklit ederler. Sonra eylem yer alır, nasıl avlandığını hareketle, dansla, müzikli sözlerle anlatırlar. Avın topluluğa anlatılması onların da ava en azından duygu olarak ortak olmasını sağlayacak, toplumsal bir yaşam biçimi oluşturacaktır.

Özdemir Nutku, av törenlerinin doğanın ve toplumsal yaşamın bir parçası olduğunu söyler:

“İlkel av törenlerinde gördüğümüz büyü, maske ve dansla gelişen oyun, insanoğlunun doğaya karşı durmasına yaradığı kadar insanlar arasındaki duygusal bağların gelişmesine de yol açıyordu. Büyü kadar, doğadaki insanı çeken şeyler, renkler, etkili kokular, göz alıcı biçimler, güzel sesler ve hareketler tiyatrunun doğuşunda etken oldu. Tiyatronun kaynağında bulduğumuz tartımlı düzen de doğadakine paraleldi; yüreğin atışı, solunum, cinsel birleşme, başka deyişle birtakım özelliklerin tartımlı tekrarı ve bundan insanların aldığı tat tiyatrunun kaynağındaki dans, jest, ezgi ve maske ile bütünlüğe erişiyordu.”
(Nutku, 1985: s. 18)

Her ne kadar av törenlerinde maske ve dans kullanımından, yani bir tür soyutlamadan söz edilse de törenin konusunun yaşam gerçekliğinden kaynaklandığı ve törenin toplumsal bir düzene hizmet ettiği unutulmamalıdır. Ayrıca dans, jest, ezgi ve maskeyle oluşturulan soyutlamanın kaynağı insan bilincinin dışında da var olan gerçeklerdir.

“Sanat ilk çağlardan bugüne insanlığın konuşmakta olduğu özel bir dildir.”
(Suçkov, 1982: s. 11)

İnsanın ilkel toplumlardan bugüne yüzyıllar süren yolculuğunda düşünsel üretiminin en doğru ve etkili biçimi sanat olmuştur. Sanat imgeler aracılığıyla düşünmektir. Sanatçının zihninde imgeyi oluşturan dış dünyadır. İmgenin temelinde insan bilincinden bağımsız olarak varlıklarını sürdüren ‘gerçek’ler vardır. Sanat gerçeğin imgeler yoluyla insan bilincinden süzülerek estetik bir bütün oluşturmasıdır. Sanat, ister doğadan, ister yaşamdan, isterse de insanın duygu ve düşüncelerinden aldığı imgeyi, bütün nesnel bağlarından, ilintilerinden koparamaz, insan bilincinde gerçekliğin bir parçası olarak yeniden üretilmesini

engelleyemez. Sanatın gerçekte olan bu karmaşık diyalektik ilişkisi hep süregelmiştir.

Sanatçı, gerçek dışı gibi görünen bir şeyi kafasında kurduğunda bile aslında gerçeklik denilen bir bütünün parçalarını yeniden düzenlemekten başka bir şey yapmaz. Soyut, fantastik, hatta bilim-kurgu yapıtlarda bile insan yaşamının gerçeklerinden izler bulunur. Yaşam gerçeğinden uzak, bambaşka duygular ortaya atılamayacaktır, insanın çağlar boyunca geliştirerek kendisinde var ettiği duygular ya da içgüdüsel duygular gerçekliğin başka boyutlarıyla da olsa sanat yapıtında yeniden düzenlenecek, biçimlenecektir.

“Sanat sırf görünürdeki gerçekliği temsil etmekle kalmaz. Bir sanat yapıtı gerçekliğin bir benzerliği olsun diye düşünülmemiştir. Sanatta yaratış, dış dünyanın nesnelere bir hayli farklılık taşıdığı gibi, gerçeklikten çıkarsanan izlenimlerin ve kavramların özümleştirmesinden de bir farklılık taşır; insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini, çevresindeki dünyaya olan tavrını yansıtır. Zihinsel ve düşünsel özel bir biçimi, insanın yaratıcı güçlerinin etkin bir anlatımı olarak sanat, önünde sonunda gerçeklikten çıkarsanır, ama belli bir ölçüde de gerçeklikten bağımsızdır.” (Suçkov, 1982: s. 10)

Bağımsızdır çünkü dış gerçeklikten çıkarsanan ve yeniden düzenlenen sanat yeni bir gerçeklik, yeni bir doğa, yeni bir insan sunmaktadır. Gerçekliğin bütünü, dış dünya ve insan bilinci arasındaki bütün karmaşık ilişkilerin bir toplamıdır; yalnız doğanın, yaşamın, olayların değil, bireysel sezgilerin, düşlerin, heyecanların da toplamıdır. Sanat yapıtı gerçekliği bir bütün olarak tamamlayacaktır.

Gerçekliği bir yöntem değil de, bir tutum olarak tanımladığımızda, bütün sanat gerçekçi sanattır. Gerçekçi tutumu, gerçekliğin sanatın kendine özgü araçlarıyla betimlenmesi olarak ifade edebiliriz. (Fischer, 1985: s. 113)

“Her sanat yapıtı bir insanlık durumunun yani bir evrensel gerçekliğin anlatımı olduğuna göre, her gerçek sanat çabasında başlıca tutum gerçekçilik tutumudur. Şöyle de diyebiliriz: Her sanat yapıtı zorunlu olarak gerçeklikleri yansıttığına göre, bağlandığımız sanat akımları ne olursa olsun, gerçeklikleri

yansıtılabilmeyi becerebildiğimiz ölçüde, gerçek sanat çabası içinde temel tutumumuz gerçekçilik tutumu olacaktır.” (Timuçin, 1984: s. 38)

Bu durumda gerçekçi tutumun sınırlarını belirlemek güçtür. Gerçekçiliği en geniş anlamıyla yorumlamak gerekir. Gerçekçi tutum, sadece insan bilincinin dışında kendi başına var olan gerçeğin yansıtılmasıyla sınırlandırılmaz. Gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış biçimiyle bütünleyeceği bütün ilişkileri kapsayan diyalektik bir yapıdır. Bir ressamın yaptığı portre, sadece karşısındaki insanın gerçek olarak, var olduğu gibi resmedilmesinin ötesinde ressamın kişiliğini, duygularını, duyularını, imgelerini, hatta düşünce dünyasını da barındıran ve bunu yaptığı resme, portreye yansıtan bir bütündür. Böylece dış gerçeğin sınanabilir ölçülerinden oluşan portre, ressamın iç gerçekliğiyle, psikolojisiyle de birleşerek daha geniş bir gerçekliğe ulaşır. Sanatçının gerçekle ilişkisinde doğadan, toplumdan kaynaklanan veriler bireysel, psikolojik verilerle birleşerek güçlenecektir.

Michelangelo'nun, Raffaello'nun çizdiği kilise resimlerinde, duvar resimlerinde karşımıza çıkan meleklerin pek çok insani özelliklerle imgeleştirilmesi sanatın gerçekle olan ilişkisine bir başka örnektir. Her ne kadar gerçekliği sınamayacak metafizik bir kutsal öykü resmediliyor olsa da orantıları değiştirilmiş doğal varlıklar, insan yüzleri, kanatlar meleklerin özellikleri olarak resmedilir. Gerçeklerin kendilerine sunduğu verilerden yararlanarak metafizik varlıkları gerçek algısına dönüştürürler. Michelangelo'nun *Âdem'in Yaratılışı* tablosundaki “Tanrı” çizimi de aynı şekilde insani özelliklerin oluşturduğu gerçeklik algısına dönüşen imgesel bir anlatımdır. Bazı figürlerin belirgin biçimde Yunan mitolojisinden izler taşıdığını açıklıkla görebiliriz. Sanat metafizik gerçek ötesi varlıkları resmediyor, anlatıyor olsa bile dış gerçekliğin kendisine sunduğu verilerden yararlanmak zorundadır. Sanatçı bu gerçekliklere kendi bireysel duyu ve düşüncelerini de katacak, gerçekçi tutumu zenginleştirecektir. (Gombrich,1992: s. 232)

Aydınlanma çağı, bilimsel ve felsefi gelişmeler toplumsal dönüşümleri beraberinde getirecektir. Gotik, Barok, Klasik sanat anlayışlarının gerçekçi tutumlarına karşı çıkılacaktır. Sanatta Romantizm anlayışının getirdiği değişimler gerçeğin yeniden tartışılmasını sağlayacaktır. Buna karşın toplumsal ve bireysel

gelişmeler, bilimsel ve teknolojik ilerlemeler, ekonomik değişimler sadece gerçekçi tutumla açıklanamaz noktaya gelecektir. Toplumsal hareketlilik, kapitalizmdeki sorunlar, sınıfsal yapıların keskinleşmesi, psikolojideki gelişmeler sanatı farklı söylemler geliştirmeye zorlayacaktır. 19. Yüzyıldaki gelişmelerle birlikte, toplumun ve bireyin karmaşık ilişkileri içinde incelenmesine gerçekçiliğin artık bir yöntem olarak seçilmesiyle başlanacaktır.

“Gerçekçilik, yaratıcı bir yöntem olarak, insanın zihinsel gelişmesinin belli bir evresinde, insanların doğayı ve toplumsal gelişmenin yönünü anlamaya zorlandıklarını duymaya başladıkları bir zamanda (...) insan eylemlerinin ve duygularının (...) maddi nedenlerle belirlendiğini kavramaya başladıkları zamanda ortaya çıkmış tarihsel bir olgudur. Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem, toplum üyelerinin, toplumsal ilişkilerin işleyişini belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ele alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır.” (Suçkov, 1982: s. 13)

Gerçekçilik anlayışının bir tutum olmaktan çıkıp yöntemleşmesi insanı toplumsal çevresi içinde, toplumsal ilişkileriyle, bireysel psikolojileriyle algılama ve yansıtma ilkesine yaslanır. Materyalist felsefenin gelişmesi, gerçeğin somut ve bağımlı olduğunu, gerçekliğin tam bir diyalektik ilişkiler bütününden oluştuğunu savunması gerçeği sanatta daha çözümleyici ve derinleştirici olarak kullanmayı getirecektir. Bu da gerçekçiliğin bir yöneme, bir sanatsal biçime dönüşmesiyle sağlanacaktır. Geniş anlamıyla gerçekçilik tutumu olarak tanımladığımız bakış açısı, dar anlamıyla anlatım biçemlerinden biri olan gerçekçilik yöntemine, bir dünya görüşüne dönüşecektir.

Dram sanatının tarihsel gelişiminde de gerçek kavramı belirgin olarak kendini gösterir. Çünkü tiyatro sanatı gerçekle ilişkisini hiç kaybetmemiş, gerçeklik olgusunu çağlar boyunca sorgulayarak yansıtmaktan geri durmamıştır. Gerek yazılan oyunlarda, gerekse sahnelemelerde, Antik Yunan oyunlarından çağdaş drama kadar tiyatronun bütün evrelerinde gerçekliğin sahneye taşınması, gerçekçi tutumdan gerçekçilik yöntemine geçiş bütün özellikleriyle görülebilir.

“Tiyatro oyununun malzemesi hayat, anlatım aracı insandır. Canlı insanlar, ya da canlı insanı temsil eden figürler tarafından oynandığı için somut gerçeğe

öteki sanatlardan daha çok bağımlıdır. Gerçeğe benzeyen de, bizim gerçeğe benzettiğimiz de, kavramsal, soyut, düşsel olan da sahnede, sesi, konuşması, devinimi, vücut diliyle tiyatro oyununun asal anlatım aracı olan somut oyuncuda dile ve görüntüye gelerek yeni bir gerçeklik kazanır.” (Şener, 2010: s. 11)

Gerçek kavramından hareketle gerçekçi bakışın bir tutum oluşturmasını ve gerçeğin bütün bir sanat tarihinde yer almasını ele alıp kavramları belirginleştirdik. Bizim tiyatromuzda gerçekçi yöntemin izini sürmeden önce gerçekçi dramın Aristoteles’ten başlayarak tarihsel gelişimine bakmak ve ardından dram sanatında gerçekçilik yönteminin bütün özellikleriyle çerçevesini çizmek gerekiyor.

1.2.Poetika’da Mimesis ve Gerçeğe Yaklaşım

Gerçekçilik estetiğinin önemli kuramcılarında biri olan G. Lukacs *Estetik* adlı yapıtında yansıtma kuramı çerçevesinde “Mimesis” kavramını ele alır. İkel toplumların büyü törenlerinden, mağara resimlerinden doğalcılık anlayışına kadar mimesis kavramının sanata getirdiklerini, sorunlarıyla birlikte tartışır ve gerçekçilikle bağını kurar. İkel toplumlardaki mağara resimlerinin, büyü törenlerinin, birlikte yaşamının gereklilikleri ve çalışma koşulları içinde oluşturulmasını yansıtma kuramı ve öykünme açısından değerlendirir.

Mağara resimleri gerçekçi olmalarına karşın bir dünya yaratmaktan yoksundurlar. Bunun nedeni mağara resimlerinin doğal olanı olduğu gibi yansıtması, gerçeklikler karşısında seçici olamamasıdır. Oysa sanatsal anlamda “mimesis”, nesnel gerçeğe bağlı olduğu kadar gerçekliği yansıtma seçici olabilmeli, kendi sanat evrenini, estetik bütünlüğünü kurabilmelidir.

Mimesisin sorunlarını tartıştığı bölümlerde Antik Çağ felsefesinde mimesisi ortaya atan Platon ve Aristoteles’in düşüncelerine yoğunlaşır. Aristoteles’in felsefi ve estetik bakışının modern gerçekçilikle uyumlu olduğunu söyler. Platon’un sürdürücüleri, Aristoteles’ten sonra gelen felsefe okulları, idealist düşüncede olanlar, nesnel gerçekliğin insan bilinciyle oluştuğunu iddia etmeleriyle birlikte yansıtma kuramından uzaklaşmışlar, nesnel gerçeklikten ve somuttan kopuk, daha

çok idealize etmekten yana bir öykünme anlayışını benimsemişlerdir. (Lukacs, 1985: s. 104)

Yansıtma kuramı açısından “mimesis” anlayışını ilk olarak Platon’da görüyoruz. Platon’un felsefesinde asıl gerçeklik, duyularla değil de bilinçle kavranabilen idealar dünyasıdır. Asal gerçek idealarlardır. Dünyada algıladığımız dış gerçekliklerin evrende birer ideası bulunur. Bizim görebildiğimiz sadece bu ideaların birer kopyası, mimesisidir. Beş duyumuzla algıladığımız dış gerçeklikler, ağaçlar, insanlar, hayvanlar, eşyalar ideaların birer taklididir. Her birinin birer ideası vardır ve asıl gerçek olan odur. Bir marangozun yaptığı masa, masa ideasının bir taklididir. Mimesis kavramı Platon felsefesinde bir taklitten ibarettir ve onu duyularımızla algılamamız “yansıtma”dır.

Taklitlerin, bir kısmı Tanrı tarafından yapılanlar (hayvanlar, bitkiler, insanlar, doğa...), bir kısmı da insanlar tarafından (aletler, eşyalar...) yapılanlardır. Tanrısal mimesis doğadan bize yansır; bunlar eidola’dır (görüntü, imge). Eidola’nın gerçekliği kopyanın kopyası olduğu için iki kat daha azdır. İnsan tarafından taklit edilenler ise ideaların taklididir ve onların da gerçekliği iki kat daha azdır. Sanata gelince - resim, şiir, tragedya - insanın taklit ettiği ideaları sanatçının duyularıyla yeniden taklit edip yansıtmasıdır ki bu da kopyanın kopyasıdır. Sanat ürünü asıl gerçeklikten üç kat daha uzak olacaktır. Gerçeklik derecesi gittikçe azalan üç katman oluşacaktır. Örneğin bir sedir resmini ele alalım: Birinci katman sedir ideasıdır ve asıl gerçek olan odur. İkinci katman marangozun yaptığı sedirdir ve sedir ideasının taklididir. Üçüncü ise marangozun yaptığı sedirin resmini yapan ressamın çizdiği sedirdir ve sedir ideasının taklidinin taklididir. (Moran, 2016: s. 21)

Bu nedenle mimesis kavramı insanı bir görüntüden öteye götüremez. Sanat görünüşün taklididir ve asal gerçekten uzaktır. Sanatçı ve oluşturduğu sanat toplum için faydalı değildir. *Devlet* adlı eserinde Platon, tragedya ve komedyayı şairinin kötüye öykündüğünde kurulacak devletin dışında bırakılmasını ister. Ancak kötüye öykünmediğinde, toplumu olumlu yönde eğitmek için kabul edilebilirler. Şairlerin gözaltında tutulup, iyi şeyler yazmaları, ideal olanı övmeleri yönünde zorlanmaları gerektiğini söyler. Bu da sanatı sansüre tabi tutmak, güdümlü bir sanatı var etmek demektir. İyi huylu uyumluluğu, uygunluğu ve

ritimliliği desteklemek gerektiğini söylese de özellikle şairlerin kötü huylu olduklarını, çünkü öykünmelerinin söz ve huy çirkinliğiyle kardeş olduğunu anlatır. Bu durumda Platon'un ortaya attığı sanat anlayışı dış gerçeklikle bağıni koparmak zorundadır.

“Şairleri gözaltında tutup şiirlerinde iyi huyları betimlemeye mi, yoksa hiç şiir yazmamaya mı zorlamalıyız? Öbür sanatçıları da gözaltında tutup onların, kötü huyları, dizginsizliği, alçaklığı, uygunsuzluğu ya canlıların betimlenmesinde, ya yapılarda ya hut da başka bir sanat yapıtında göstermelerine engel olmamalı mıyız? Yok, bu ellerinden gelmezse, biz de iş görmelerini yasak etmeliyiz ki, bekçilerimiz kötülük betimlemeleri içinde, (...) farkına varmaksızın ruhlarında büyük bir kötülük oluşmasın. Tersine güzelin, uygunun özünü sezmeye doğası gereği yetenekli olan sanatçıları aramalıyız ki, (...) gençleri güzele benzemeye, güzelle uyum içinde yaşamaya götürsün.” (Platon, 1998: s. 37 – 38)

Platon'un felsefesinde şiire, bir anlamda tragedyaya itirazı iki yönden ele alınabilir: Bilgi yönünden ve ahlak yönünden.

Bilgi yönünden itiraz tragedyanın, şiirin gerçekliği idealardan uzaklaştırdığı düşüncesinden kaynaklanır. Ayrıca şairin, tragedya yazarının verebileceği bir bilgi yoktur, düşünürlerin çok gerisindedir.

Ahlak yönünden olan itiraz ise üç temele dayanır: gençlere kötü örnek olmak, kötü kişilerin taklidi ve dizginlenemez duygusal yanımızın coşturulması. (Moran, 2016; s: 27)

Lukacs, Aristoteles'in *Metafizik* adlı yapıtında Platon'un “İdea” anlayışına nasıl karşı çıktığını gerçekçilik anlayışı açısından ele alır. Aristoteles, idealar dünyasındaki gerçekçilik anlayışına karşı çıkar ve eleştirir. Var olanların dışında bulunan bir ‘idea’nın varlığını kabul etmez. Her şeyden önce doğanın ürünüyle insanın emeğinin ürünü arasında kesin bir ayırım yapar. Sanat yoluyla gerçekleştirilen şey, daha önce dış gerçeklikten alınan biçimin düşüncede yeniden üretilmesidir. Aristoteles idealist düşüncenin temelinde yer alan filozoflardan biri olsa da gerçeğe bakışı gerçekçilik anlayışının başlangıcına oturtulabilir. Ayrıca mimesis kavramını salt taklitten öte, ‘eylemin taklidi’ olarak görmesi, somut bir

bütünselliği içinde barındırdığını belirlemesi, bir yeniden üretimi karşımıza getirmektedir. (Lukacs, 1985: s. 90)

Özdemir Nutku, *Dram Sanatı* adlı kitabında Lukacs'ın ayırımına çok yakın bir ayırımı ele alır. “Platon için taklit demek olan *mimesis*, Aristoteles için sanatta yeniden yaratmadır.” Sanat dalları yaşamı salt taklit etselerdi sanatsal hiçbir ayırım ortaya çıkmazdı. “Sanat değişik imgelerden ve düşüncelerden oluştuğu için birtakım farklar ortaya çıkmaktadır ve yaşamdaki gerçekler bir sanat yapıtı olarak yeniden yaratılmaktadır.” Tragedya bir eylemin *mimesis*idir ve eylem birliği, bütünsellik gerektirir. Tragedya genel olan gerçeği, evrensel gerçeği ele alır. Bu nedenle dış gerçeğin sanat yoluyla yeniden yaratılmasıdır. (Nutku, 1990: s. 37)

Aristoteles *Poetika*'da sanatın hem bilgi kazandırdığını hem de arınma düşüncesiyle ahlaken yararlı bir etki bıraktığını söyler ve tragedyanın üstün bir sanat olduğunu savunur. *Poetika* tiyatro kuramı açısından bilinen ilk yapıttır. Günümüze ulaşan biçimiyle eksik bölümleri olduğu düşünülse de yüzyıllar boyunca tiyatro kuramını, sahnelemeyi, hatta felsefede estetik düşünceyi etkisi altında tutmuştur.

Poetika'nın birinci bölümünde sanatın genel olarak taklit olduğunu söyleyen Aristoteles, kullanılan araçlara göre taklitlerin ayırımını yapıp adlandırır. Burada kullanılan “*mimesis*” kavramı salt dış gerçekliği taklit etmek olarak adlandırılmaz. *Mimesis* doğalcılıkla açıklanabilecek, kopya eden bir taklit değildir. *Renk, söz, ritim* ya da *harmoni* aracılığıyla gerçekleştirilen taklit, gerçekte olabilecek olanın birlikli bir bütün olarak yeniden üretilmesidir ve asıl amacı, altıncı bölümde söz ettiği arınmayı, “*katharsis*”i sağlamaktır.

İkinci bölümde ise daha özel bir tanım kullanacaktır: *Sanat eylemde bulunanları taklit eder*. Bunu hikâye etme yoluyla taklit etme olarak adlandırır. Hikâye edilen bütün kişiler *etkinlik* ve bir *dramatik eylem* içinde gösterileceklerdir. Dramatik eylem halinde bulunan kişileri taklit eden bu yapıtları “*drama*” olarak adlandıracaktır. (Aristoteles, 1987: s. 15)

Aristoteles altıncı bölüme tragedyanın tanımıyla başlar ve *katharsis* kavramını ortaya atar. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla insan ruhunu kötülüklerden, zararlı tutkulardan, ahlak dışı davranışlardan temizlemektir.

Tragedya *eylemin taklididir*. Eylemin taklidini doğuransa 'öykü'dür. Tragedya gerçeklikle ilk bağına da *öykü* üzerinden kuracaktır. Öykü olay örgüsüdür, olayların uygun bir şekilde birbirleriyle bağlanmasıdır.

“... Öğeler arasında en önemlisi olayların uygun bir şekilde birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise, eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil.” (Aristoteles, 1987: s. 24)

Aristoteles, eyleme dayalı taklidin dış gerçeklikle, yaşamla buluşması gerektiğini savunur. Tragedyanın son ereği, yaşamın içinde insanın başına gelebilecek, insanı mutlu ya da mutsuz kılacak olayların, eylemlerin tamamlanmış bir bütünlük içinde sunulmasıdır, yani öyküdür. Birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidi olarak bir öyküsü bulunan ve olayların uygun olarak birbirine bağlandığı tragedya üstün bir tragedyadır.

Dokuzuncu bölüm mimesisin gerçeklikle olan bağı açısından önemli bir tanımlamayla açılır. Yansıtma kuramının, estetik düşüncenin temelini oluşturacak olan bu tanımlama tragedyanın (ozanın) gerçekle olan bağına kuracaktır. Birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidiyle oluşturulan öykü, her ne kadar dış gerçeklikle bağı olsa da gerçek hayatı olduğu gibi anlatmaz. Tersine, olabilecek olanı, olasılık yasalarına göre anlatacaktır. Dolayısıyla Lucaks'ın sözünü ettiği 'seçme'yi, 'seçici' olmayı getirecektir. Gerçek olanın belli bir *seçicilikle* kendi içinde bir birlik oluşturmasıdır *Poetika*'da anlatılan.

“Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır.” (Aristoteles, 1987: s. 30)

Gerçekten olanı, olduğu gibi anlatmak tarihçilerin işidir, ozansa olabilir olanı anlatacaktır. Olabilir olanı anlatmak, gerekli olanı seçmek, ayıklamak demektir. Tarihçi olmuş olanla yetinecek ve bütün ayrıntılarını ele alıp özelleştirecektir. Oysa sanatçı olabilir olanı seçerek bir bütünlük oluşturduğunda tipik olandan hareketle daha genel olana yönelmiş olacaktır. Arınma duygusunu, *katharsisi* sağlayabilmek için insanoğlunun evrensel unsurlarını gözetmeli, tek olanı kullanarak geneli anlatabilmelidir.

“Şiir, daha çok genel olanı, tarihe tek olanı anlatır. Genel olan deyince de, olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, belli özellikteki bir kişinin böyle ya da şöyle konuşmasını, böyle ya da şöyle eylemde bulunmasını anlıyoruz.”
(Aristoteles, 1987: s. 31)

İnsanı evrensel yapısı içinde düşünen Aristoteles, bir kişinin belli durumlarda genellikle aynı davranışları göstermesini, aynı sözleri söylemesini geneli yansıtması açısından gerekli görür. Ozan ortaya koyduğu bu tipik özelliklerle aynı zamanda evrensel olanı göstermiş olacaktır. Olasılık ya da zorunluluk yasalarına uygun, olanaklı olayları bir öyküyle düzene sokar ve genel gerçekliği yansıtır. Sanat bu yönüyle bizi gerçeklikten uzaklaştırmayacak, aksine gerçekliğe yakınlaştıracak, hayatı açıklamamıza, duygularımıza yönelmemize yardımcı olacaktır.

Aristoteles olabilir olanın aynı zamanda inanılır olması gerektiğini söyler. Gerçekçi tutumun önemli özelliklerinden biridir inandırıcılık. Anlatılanlar inandırıcı olduğu ölçüde bize gerçeklik duygusu verirler. İnandırıcı olmayan olabilir de olmayacaktır. Öykünün akla ve sağduyuya aykırı olmaması inandırıcılık için önemlidir. Katharsise ulaşabilmek için de öykünün inandırıcılığının sağlanması gerekir.

“Bunun nedeni, olabilir olanın aynı zamanda inanılır olmasında bulunur. Gerçekte olmamış bir şeyin olabilirliğine ise kolay kolay inanamayız. Ama gerçekten olan bir şeyin olabilirliği apaçık ortadadır. Çünkü olanaksız olsaydı, gerçekte olmayacaktı.” (Aristoteles, 1987: s. 31)

Aristoteles'e göre, tragedyada öyküyü oluşturan olaylar olasılık ya da zorunluluk ilkesine uygun olarak birbirini izlemelidir. Yirmi dördüncü bölümde tragedyada akla ve sağduyuya aykırı bir eylemin bulunmaması gerektiğini belirtir. Akla ve sağduyuya aykırı şeylerin hiç olmazsa öykünün nedensel yapısının dışında bırakılmasını öğütler. Çünkü akla ve sağduyuya aykırı olan inandırıcılık niteliğini ve olasılık ilkelerini zayıflatacak, gerçeklik duygusunu zedeleyecek ve katharsisin oluşmasını engelleyecektir.

“Son olarak, olanaksız olası, olası olmayan olanaksıza üstün tutulmalıdır. Ancak, bütün öykü de, akla aykırı olan olaylar üzerine kurulamaz. Tersine, genellikle öykü, olduğunca akla aykırı hiçbir şeyi içine almamalı. Fakat bundan kaçılmıyorsa, o zaman bu akla aykırı olan şeylerin hiç olmazsa eyleme dayalı öykünün nedensel yapısının dışında kalması gerekir.” (Aristoteles, 1987: s. 74)

Aristoteles'in yirmi beşinci bölümde *ideal olanın, değerce gerçeğe üstün* olduğunu söylemesi *Poetika*'nın gerçekçi tutumunu zayıflatır. Bu durum ozanın düzeltici, mükemmelleştirici işlevini savunmasından ileri gelmektedir. Sanatçı gerçekleri nasıl olması gerekiyorsa o şekilde tasvir edecektir. Olanaksız gibi görünse de inanılabilir olan, kaba gerçeğin üstüne çıkarak üstün tutulmalıdır. Aynı şekilde *akla aykırı olan şeyler* de kamunun inançlarıyla uyuşması ve inandırıcı olması halinde dramın içinde yer alabilir. (Aristoteles, 1987: s. 82)

“Sanatçı, gerçekleri taklit ederken öncelikle konusunun gerçeğe uygun olmasına, sonra tipikliğe, genelliğe, evrenselliğe, daha sonra, akla ve sağduyuya uygun olmasına, inandırıcı olmasına dikkat ediyor ve ayrıca ideal gerçeğe uygunluk gösteriyor. Böylece, ‘taklit’ sözcüğü, Platon’un dediği gibi, gerçeğin tıpkı benzerini yapma anlamına değil, gerçeğin tipik, inandırıcı ve ideal biçimde yansıtılması anlamına geliyor. Gerçek, gene duyuların algıladığı gerçektir. Fakat bu gerçeğin doğa paralelinde yetkinleştirilmesi mümkündür. Bu, sanatın ayrıcalığıdır. Aristoteles'te ‘taklit’ sözcüğü, sanatın yaratıcılık işlevini de kapsamaktadır. Sanat, gerçeği taklit ederken onu aşmakta, onu son amacına ulaştırmaktadır.” (Şener, 1982: s. 27)

Aristoteles'in *Poetika*'da şiir sanatı, tragedya ve komedyaya özelinde ortaya koyduğu ilkeler yüzyıllar boyunca dram sanatının temel özellikleri olacaktır. Her

çağda düşünce akımlarına koşut olarak değişen estetik bakış, sanat kuramları, dram biçimleri *Poetika*'yı temel alıp yeniden yorumlamıştır. Buna karşın Aristoteles'in mimesis çerçevesindeki gerçeğe uygunluk ölçüsü her zaman belirleyici olmuştur. Yansıtma kuramı açısından değişik bakış açıları gelişse de, sorgulansa da dramın gerçekçi tutumu korunmuştur.

Gerçekçiliğin bir yöntem olarak sanatta etkinliğini arttırdığı 19. Yüzyılda da dram sanatı Aristoteles'in mimesis anlayışından uzaklaşmamış, benzetmeci yanını korumuştur. Sadece “*ideal olanın gerçeğe üstün olması*” düşüncesi değişikliğe uğratılmıştır. İlk gerçekçilerden itibaren sanat üstün olanı değil sıradan olanı ele almaya başlamış ve Aristoteles'ten ayrılmıştır. Buna karşın gerçekçilik akımının dramatik form açısından oyuna ilişkin biçimsel özellikleri geliştirerek koruduğunu söyleyebiliriz. Ta ki kendisi de toplumcu gerçekçilik yönteminin içinde yer alan Brecht'in eleştirilerine, sorgulamalarına ve oluşturduğu yeni dramatik biçime kadar.

1.3.Gerçekçi Tutumun Gelişimi

Aristoteles'ten sonra tiyatrodaki gerçekçi tutumun gelişiminin ilk durağı Roma tiyatrosudur. Roma döneminde yazılan tiyatro kuramına ilişkin en önemli yapıt Horatius'un *Ars Poetika* 'sıdır. Horatius'un yapıtı Avrupa tiyatrosunun klasik yapısını oluşturan eserdir. Klasik dram anlayışı *Ars Poetika* ile *Poetika*'dan daha önce tanışmıştır. Horatius'un şiir diliyle anlattığı tragedya üzerine görüşleri Antik Yunan tiyatrosunu savunur. Aristoteles'in *Poetika*'da kuramsal bir çerçeveye oturttuğu tragedya anlayışını geliştirir, güçlendirir. Dizelerinde övdüğü, örnek gösterdiği oyunların çoğu Antik Yunan oyunlarıdır, ayrıca Homeros'tan, Yunan mitolojisinden söz eder. Aristoteles'ten ve *Poetika*'dan söz etmemesi ise oldukça ilginçtir. Kimi araştırmacılar Horatius'un *Poetika*'yı okumamış olduğunu ortaya atar. Buna karşın Antik Yunan dramını *Poetika*'daki tragedya ölçüleriyle örtüşen biçimde övecek, genç şairlere öğütleyecektir. Ama dram sanatına *Poetika*'daki kadar ayrıntılı bir bakış getirmez. Romalı şairlerin Yunan dramını incelemesi gerektiğini, Yunan dramının örneklerine çalışması gerektiğini söyler.

“Hak etmedim alkışı. Yunan örneklerini

Evirip çevirin geceleri, evirip çevirin gündüzleri

*Oysa övdü atalarınız Plautus'un ölçü ve nüktelerini,
Aşırı katlanarak her ikisine de.*" (Horatius, 2016: s. 22)

*"Musa zekâ ve ince bir dille konuşma yeteneği verdi Yunanlara,
Alkış dışında hiçbir şeyle doymayan Yunanlara."* (Horatius, 2016: s. 28)

İlk bölümünde şiirin kompozisyonu üzerinde duran Horatius, tam anlamıyla bir yalnlıktan yanadır. Ya geleneği izlemelidir şair ya da tutarlı bir kompozisyon yaratmalıdır. İyi kompozisyonu olmayan bir yapıtın başarılı olamayacağını söyledikten sonra anlatımda karmaşıklığa, bulanıklığa, uyumsuzluğa karşı çıkar. Anlatımda açık seçikliği savunur. Akla ve sağduyuya aykırı olan, saçmaya yaslanan yapıtları gülünç bulur. Şair gerçekte sahte olanı harmanlarken inandırıcı olmayı şiirinin dışında bırakmalıdır.

*"Her daim aceleyle asıl meseleye geçmek ister ve salar dinleyicileri
Hikâyenin ortasına, biliyorlarmış gibi; terk eder
Dokunuşuyla parlatamayacağından korkunç şeyi
Öyle güzel uydurur, sahteyi gerçeğe öyle karıştırır ki
Ne ortası çelişir başıyla, ne sonu ortasıyla."* (Horatius, 2016: s. 13)

Horatius ikinci bölümde dramın ilkelerini anlatır. İlk ele aldığı karakterin inandırıcılığıdır. Ardından yüzeysel kalsa da biçimsel anlamda dramın ilkelerini kurallaştırır. Üçüncü bölüm ise şaire ayrılmıştır. Şairin her ne kadar esrik olmaya hakkı olsa da, gerçekte, yaşama bağına koparmaması gerektiğini savunur.

Gerçekçi tutum açısından bakıldığında, Aristoteles kadar ayrıntılı biçimde gerçekliğe, gerçekçi tutuma vurgu yapmadığını görürüz Horatius'un. Roma sanatının Antik Yunan sanatını incelemesi, sürdürmesi gerektiğini söyleyerek kendine özgü olandan uzaklaşmıştır. Roma tiyatrosu Antik Yunan tiyatrosunu kopya eden bir tiyatroya dönüşmüştür. (Şener, 1982: s. 57)

Aristoteles *Poetika*'da çözümleyicidir, tragedyanın ilkelerini ayrıntılarıyla belirler. Oysa Horatius *Ars Poetika*'da eleştiri üzerinden ilerler, dramın ilkelerini ayrıntılarıyla belirlemez. Şiirsel bir dille örnekleyerek anlatır. Bu eleştirel bakışla

dramın yapısına yön verme olgusu *Ars Poetika*'yı Batı Klasik tiyatro anlayışının merkezine yerleştirecek, klasik dramı etkileyen yapıtlarından birine dönüştürecektir.

Ortaçağda Hristiyanlığın dini baskısıyla birlikte tiyatro düşüncesinin odak noktası dış gerçeklikten uzaklaşıp öte dünyaya yönelir. Yaşamsal, dünyevi gerçekler değil dinsel inanışlar, Hristiyanlığın öğretileri tiyatro aracılığıyla anlatılır. Bu öğretileri ele alan Mucize oyunları ve Moralite (İbret) oyunları dışında kalan tiyatrolar suçlanacaktır. Kilise, tiyatronun ahlaka ve inançlara aykırı olana yer vermesini gerekçe göstererek tiyatroyu yasaklar. Kiliseye göre tiyatro, taklit ederek gerçek olmayan şeyleri uydurur, bastırılması gereken heyecanları uyarıp açığa çıkarır, kişiyi yararlı işler yapmaktan uzaklaştırır. Asıl olan, kutsal olan dinsel öğretilerdir. Kilise, tiyatronun halk arasındaki yaygınlığını yok edemeyince tiyatrodan yararlanmak ister ve öğretilerini tiyatro yoluyla yaygınlaştırma yolunu seçer.

Ortaçağ tiyatrosunda gerçekçilik tutumundan uzaklaşıldığı görülecektir. Sanat Ortaçağ boyunca ancak dinsel öğretiyi desteklediği, dinsel gerçeklere yöneldiği zaman kabul edilebilir olmuştur. Sanatsal yaratı ancak tanrısal yaratıya yaklaştığı ölçüde önemsenecektir. Tiyatro sanatı kilisenin bütün yasaklamalarına, baskılarına karşın halk, kendi arasında din-dışı diyebileceğimiz halk tiyatrosunun oyunlarını gözden kaçırıp saklayarak sürdürmeyi bilmiştir. Tiyatronun düşüncesiyle, oyunları, oyuncularıyla sonraki yüzyıllara aktarılmasını sağlayan o halk tiyatroları olacaktır. (Tuncay, 2014: s. 28)

“Antik Yunan’da taklit ilkesinin somut bir benzetme olarak yorumlandığını, sanat eserinde duyularla algılanan gerçeklerin aslında benzer biçimde yansıtıldığını anımsıyoruz. Oysa Ortaçağ’da sanat dolaylı anlatım yolunu benimsemiş, simge ve alegoriden yararlanmıştı. Hristiyan düşüncesi, öyküleri ve öykülerdeki kişileri gerçek olaylar ve kişiler olarak değil, insan ruhunun gizli anlamının simgeleri olarak yorumlamayı daha uygun buluyordu. Böylece şiir, mistik düşüncenin aracı olmuş, kendi adına değil, taşıdığı gizli anlam adına değerlendirilmişti. Ortaçağ’da Kilisede doğan tiyatro da simgesel anlatımı benimsedi.” (Şener, 1982: s. 69)

Tiyatro Kiliseden uzaklaştıkça dünyasal gerçeklere ve kişilere yönelir. Kent orta sınıfı, sanatta gerçeğe benzer olanı anlıyor, bunu seyretmek istiyordu. İtalya’da başlayan Rönesans hareketiyle birlikte Avrupa dramı, İtalya kanalıyla, Roma tiyatrosu için yazılan *Ars Poetika*’yla tanışıp değişimini sağlayacaktır. Eserin etkisiyle Roma oyunları dikkate alınmış ve Rönesans tiyatrosu için örnek oluşturmuştur. Sonrasında Antik Yunan tiyatrosu ve Aristoteles’in *Poetika*’sı incelenecektir.

“İtalyan Rönesansındaki dramatik eleştirinin öyküsü aslında Aristoteles’in yeniden keşfinin, *Poetika*’nın dramatik teoriye merkezi bir referans noktası olarak yerleştirilmesinin ve hâlihazırda yerleşmiş olan eleştirel gelenekle ilişkilendirilmeye çalışılmasının öyküsüdür.” (Carlson, 2008: s. 39)

Rönesansın tiyatro düşüncesi *Poetika*’nın izinden yürüyerek Aristoteles’in Mimesis anlayışını benimser. Gerçek somuttur, sanat somut gerçeği yansıtmalı, yaşamı doğaya benzer biçimde canlandırmalıdır. *Poetika*’daki gerçekçilik tutumu kabul görecektir. Gerçekler olduğu gibi değil, olasılık ve zorunluluk yasalarına göre olması gerektiği şekilde anlatılmalıdır. Gerçeğe uygunluk, sağduyuya uygunluk ve inandırıcılık ilkeleriyle anlamını bulur. Dış gerçekliğin benzerini yaratmak, gerçeği sanatla aşarak yeniden yaratmak ve yetkinleştirmek düşüncesi öne çıkacaktır. Sanat hem doğayı taklit edecek, hem de doğal olanı özündeki uyum ve düzenle yeniden üretecektir. Sanatçı, doğanın içinden seçme yaparak doğanın güzelliklerine erişebilecektir, doğanın gerçekliğini sanatla düzenleyip bütünleştirecektir. Güzellik, sayıların, orantıların, nitelik ve renklerin uyumuyla elde edilecektir. Bu doğanın kendi uyumlu düzeni ile özdeştir. (Şener, 1982: s. 70)

Rönesans düşüncesinde, biliminde ve sanatında birleşime ulaştırılmış dört temel özellik vardır: *denge, simetri, uyum ve disiplin*. Ortaçağ’ın sonlarında başlamış ve Rönesans’ın ilk yıllarına kadar sürmüş Gotik üslup ikili yaşamı temel alıyordu (gerçekçi dünya ile dinsel dünya). Rönesans’ta bunun yerini bir tek görünüş aldı: Rönesans sanatında ve biliminde oranlar ve ölçüler gerçekçi dünya yaşamı içinde düşünüldü. İki boyutluluk yerini üç boyutlu görünüşe bıraktı. Perspektif anlayışı gelişti. Perspektif, bütün sanatlarda önemli değişikliklere yol açtı. Perspektifin kullanılması sadece görünüşte kalmadı, öze de yansıdı. Derinlik açısının bir birleşime, bir bütüne dönüştürülmesi Rönesans sanat anlayışının en

önemli buluşudur. Bu buluş yapay derinlik yerine gerçeğe uygun bir derinliğin oluşmasını sağladı. Perspektif düşüncesinin tiyatronun pek çok ögesine yansıdığı da görülür. Dekordan kostüme, sahne yapılarına, yazınsallıktan oyunculuğa kadar perspektif tüm sanatlarla birlikte Avrupa sanatına damgasını vurmuştur. (Nutku, 1985: s. 134)

Perspektifin sanatta kullanılması Rönesans sanatındaki gerçekçilik tutumu vurgusunu güçlendirecektir. Resme üç boyutluluk verip derinlik katarak gerçeklik yanılsamasını artıran bir teknik olan perspektif bundan sonraki yüzyılların sanatını da egemenliği altına alacaktır. Gerçekçiliğin bir yöntem olarak kullanılmasında, gerçekçilik anlayışında da perspektif önemli bir dayanak ve ölçü oluşturacaktır.

Resimde perspektifin dramdaki karşılığı yanılsamadır. Çünkü her iki teknik de sanat eserinde sunulanın, yaşamsal gerçeğin kendisi olduğu yanılgısını yaşatır, oysa sunulan, kurgulanmış, sanatsal bir gerçeklik olup izleyiciye yaşatılan bir nevi gerçeklik aldatmacasıdır. Perspektifin kullanıldığı resimler için söylenen “*Sanki onlara dokunabileceğimiz gibi yakın hissediyoruz kendimizi ve bu duygu onları bizim daha yakınımıza getiriyor*” düşüncesi bu tekniğin nasıl bir yanılsama yarattığını gösterir. Resimde perspektifin yarattığı denli büyük bir gerçeklik algısını sahnede yaratmak ve bunun için sahne teknikleri oluşturmak Rönesans tiyatrosunun olduğu kadar sonraki çağlarda da tiyatronun temel hedefi olacaktır.

Perspektifin gerçekçilik akımında da temel ölçülerden biri olması önemlidir. Gerçekçilik akımının kendine özgü ölçüleri ele alındığında özellikle dram bilgisi açısından perspektif oluşturma düşüncesine daha ayrıntılı bakılacaktır.

Poetika ve *Ars Poetika* ile başlayan ve Rönesans'ta perspektifin kullanılmasıyla iyice güçlenen gerçekçi tutum klasik akım döneminde tiyatronun mutlak kuralı olur. Bilimsel gelişmelerle birlikte akla, somut olana, duyu ile algılanan gerçeğe güven büyük oranda artar. Evrenin akılla kavranan, kurallarla işleyen yapısını, doğanın uyumunu sanat eserinde yaratmak amaçlanmıştır. Bu dönemde Akıl Çağı da denir. Akıl gerçeklik, kesinlik ve kuralları öne çıkarır. Doğru olana, güzel olana, doğaya uygun olana nasıl akıl yoluyla varılıyorsa, biçim kuralları nasıl akılla saptanmışsa, gerçeğe de ancak akıl yoluyla yaklaşılabilir.

Bilimdeki gelişmeler felsefeyi de etkilemiştir. “*Descartes’e dayanan akılcılığa göre evren matematiksel bir düzen içinde işlemektedir. İnsan aklı da bu düzene paralel işler. Sanat eserinde de akla ve evrene paralel bir düzen vardır. Zaten insan sanat eserinden bu yüzden hoşlanır. Bu nedenle sanatta evrenin ve aklın düzeni yeniden yaratılmalıdır. Bu düzenin kesin ve değişmez kuralları vardır ve bu kurallar ancak akılla kavranabilir. Böylece klasik akımın belirleyicisi akılcılık ve ölçülülük olmuştur.*” (Şener, 1982: s. 79)

Evrenin ve aklın değişmez, kesin kuralları oluşu düşüncesiyle beraber, sanat eseri için de kesin ve değişmez kurallar arayışına *Poetika* ve *Ars Poetika* temel oluşturur. Özellikle Arsitoteles’in *Poetika*’da öne sürdüğü şiir ve tragedya türlerine ilişkin kurallar, gerçeğin yansıtılmasındaki ölçüler, benzetmecî taklit ve katharsis klasik akımın kuramsal yapısını, tiyatro anlayışını oluşturacaktır.

Klasik akımda gerçekçi tutum, bir yandan yaşam gerçeğine benzerlik, bu gerçekliği yeniden üretirken seçici olma anlamını taşıırken, diğer yandan ideal gerçeği gösterme amacını da kapsar. Sanatta güzelliğin sanatçının doğayı idealize etmesiyle ilişkili olduğu düşüncesi, dramda gerçekliğin ideal olanı sahneye taşıyarak öğretici olması gerekliliğini getirecektir.

“*Neoklasik öğretilerde asal vurgu gerçeğe benzerlik ya da hakikatin ortaya çıkması üzerineydi. Karmaşık bir kavram olan gerçeğe benzerlik üç alt amaca bölünebilir: Gerçeklik, ahlaki doğruluk ve evrensellik. Gerçeklik ile bağlantılı olan eleştirmenler, yazarlardan konularını gerçek yaşamda olabilecek olaylarla sınırlamalarını beklediler. (...) Bir başka istek, gerçeğe bağlılıkta önemli ölçüde değişikliğe yol açtı; tiyatronun ahlaki ders vermesi. Bunun sonucunda yazarlardan sadece yaşamı kopya etmeleri değil, fakat yaşamın ideal ahlaki düzenini de açıklamaları istendi. (...) Hem gerçeklik hem de ahlaki doğruluk, hakikatin anahtarı olarak görülen evrensellik isteği ile bir miktar daha değişikliğe uğratıldı. Neoklasikler, hakikati yüzeysel detayların karmaşasında aramaya çalışmak yerine, onu tüm görüngü ve olaylarda ortak olan niteliklere yerleştirdiler.*” (Brockett, 2000: s. 142)

Gerçeğin ilkelerinden biri olan inandırıcılık, bir yandan akılcı gerçeğe bir yandan toplumun ahlak kurallarına uymakla sağlanır. Gerçek olanla töre ve ahlaka

uygun olan arasında doğal bir bağ vardır. Ahlak kuralları da temelde dış dünyanın gerçeğine uygundur. Öyleyse gerçekçi tutum, sağduyuya olduğu kadar, ahlak kurallarına da uymakla sağlanacaktır.

“Felsefede evrenin dengeli ve düzenli olduğu, doğanın bir uyum içinde bulunduğu görüşü benimsendiği için, sanat yapıtında da aynı dengeli ve uyumlu düzen gözetilir. Ancak böyle bir sanat yapıtı gerçeğe benzerlik savında olabilir. Klasik akım yazarı için gerçek, evrenin düzenli ve uyumlu devinimi içindedir. Bu düzen hiç değişmez, her zaman var olmuştur ve var olacaktır. İnsanoğlu akı ile bu evrensel düzeni kavrayabilir. Akıl ve sağduyudan ayrılmayan yazar, yapıtında bu düzenin gerçeğini yansıtabilir, aynı uyumu, aynı tartımı gerçekleştirebilir.” Akıl işleyişinde düşlere, heyecana, coşkuya yer verilmediği gibi, düzensizliğe, tutarsızlığa da izin verilmez. (Şener, 1982: s. 90)

Klasik öğretilerdeki ideal gerçeği işaret etme çabası, oyunlara, iyilerin ve kötülerin keskin çizgilerle ayrımı olarak yansıyacaktır. İyiler ödüllendirilecek, kötüler cezalandırılacaktır ya da duygular akıl ve sağduyu çerçevesinde dengelenecek, evrensel ölçüde iyi olanlar üstün tutulacaktır. Ancak bu durum oyunların yaşam gerçeğinden uzaklaşmalarına neden olacaktır. İyi ve kötü üzerine bu kadar keskin çizgilerle bir ayırım yapılması dış gerçekliğe uymaz. Her zaman iyiler ödüllendirilip kötüler cezalandırılmaz. Duygular evrensel ölçüde iyi olanların doğrultusunda kontrol edilemez. İnsan hem iyi hem kötü yönlere sahiptir, ideal olanı, ahlak kurallarını sahneye taşımak adına iyi ve kötüyü keskin çizgilerle ayırmak olanaksızdır. Bu bakımdan klasik akım gerçeğe benzerlik ilkesini sarsılmaz bir kural olarak sunduğu halde insan ve yaşam gerçeğinin dış gerçekle özdeş olmaması yönünden kendi içinde çelişkilidir. Buna karşın klasik akımla birlikte *Poetika*'nın ve *Ars Poetika*'nın yeri sarsılmaz biçimde sağlamlaştırılmış, ister ideal ister yaşamsal anlamda olsun, gerçekçi tutum karşı çıkılmaz bir ölçü olmuştur. Batı dramında gerçekçi tutum dışındaki arayışlara uzun yıllar boyunca bütün kapılar kapatılmıştır.

Alman oyun yazarı ve tiyatro düşünürü Lessing, 18. yüzyıl batı dramında gerçekçilik açısından bir başka dönüm noktasıdır. Başlangıcından o güne dek tiyatro tarihi boyunca *dramaturgi* kavramını tam anlamıyla açık biçimde ilk kez *“Hamburg Dramaturjisi”* adlı yapıtında kullanan Lessing, tiyatroya repertuar ve

yazın anlamında bir takım yenilikler getirmeye çalışır. Alman tiyatrosuna yönelik tüm yenilikçi düşüncelerine karşın o yüzyılın akılcılık felsefesinden dışarı çıkamamıştır. Brockett, Lessing'in klasik akımı gözden geçirip yeni bir anlayışla uygulamaktan öteye gidemediğini söyler. (Brockett, 2000: s. 359) Özdemir Nutku ise Lessing'in daha çok biçime dayanan özenti klasik akım kurallarını yanlış bulduğunu, sanatın doğayı yansıtan bir güç olduğunu savunduğunu söyler. Bu yönüyle Alman tiyatrosunda, dramaturgide önemli bir yol açıcı olduğunu belirtir. (Nutku, 1985: s. 228)

Lessing, tiyatronun ahlaksal görevinin seyirciye ders vermek, doğruyu göstermek değil, onun doğal ahlaki yönünü açığa çıkarmak olduğunu savunur. Seyirci kendi doğasında yatan ahlak özüne ulaşmalıdır. Tiyatro doğruları eğitmeli, kötüyü tanıtmalıdır. Bunun için de gerçeklikten kopmamalıdır. Seyircinin kendisine benzeyen koşullarda yaşayan insanların başlarından geçenleri seyrettiğinde daha derinden etkileneceğini belirtir. Lessing'e göre, krallara acıyorsak, bu onların kral olmalarından değil, insan olarak açığı çekmelerinden ileri gelir. Krallık onları daha önemli kişiler yapar ama daha ilginç kişiler yapmaz. Bu nedenle tiyatro sıradan insanların trajedisine yönelmelidir. Buna uygun olarak tiyatronun dilinin de süslü değil, yalın ve açık olması gerekir. Ancak bu şekilde gerçek duygulara yakınlaşabilir tiyatro. Çünkü süslü, şatafatlı, üst sınıf dil anlayışı gerçek duygulardan doğmaz. Ölçülü, uyaklı, koşuklu konuşmanın yerini dış gerçekliğe uygun günlük konuşma dili, düzyazı almalıdır. (Şener, 1982: s. 100)

Lessing, gerçekliğin bozulmamasını ister. Dramaturgi yapıtında getirdiği düşüncelerde gerçekçi tutumu öne çıkarır. Seyirci gerçekçilik yanılısamından uzaklaştırılmamalıdır. Boris Suçkov, gerçekçi tutuma olan vurgusuyla Lessing'i ilk gerçekçiler arasında, gerçekçilik estetiğinin temellerini atanlardan biri olarak görecektir.

“Gerçekliğin doğal bir biçimde kopya edilmesini olduğu kadar, yaşamdaki olayların soyut bir biçimde genellenmesini de reddeden gerçekçi estetiğin temellerini atarken, Lessing, gerek Laocoon'da, gerek Hamburg Dramaturjisi'nde klasik yapıtların içerik ve biçiminde yaşam olmadığını, tutkuların soğuk bir düzyazı içinde ortaya konulduğunu, üslubun söylevci, toplumsal fikirlerin ise kısır olduğunu kanıtlamak için büyük çaba göstermişti.” (Suçkov, 1982: s. 21)

Batı dramında gerçekçilik tutumunun, süregelen gelişimi içerisinde her aşamada yerini sağlamlaştırdığı görülür. Lesing'in, Diderot'un düşüncelerinin sonrasında, sanatta ve tiyatrodaki önemli değişimler gelecektir. 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan düşünce akımları, giderek gelişen akılcılık düşüncesi, pozitif bilimdeki gelişmeler, sanattaki üslupçu, şekilci, ahlakçı katı tutum, dram tarihinde önemli bir karşı çıkışı doğuracaktır: Romantizm.

Romantizm, gerçekçiliğin gelişiminde bir başka dönüm noktasıdır. Gerçekçiliğin bir yöntem olarak oluşumunda, gerçekçiliğin estetiğinde önemli bir yeri olduğunu söylemek yanlış olmaz.

1.4. Romantizmden Gerçekçiliğe Aktarılanlar

Romantizm 18. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 19. Yüzyılın ortalarında gücünü yitiren bir sanat akımıdır. Romantik teori farklı ülkelerde farklı zamanlarda ortaya çıkar ama özellikle üç ülkede birbirini takip eden zamanlarda etkisini gösterecektir: İlk olarak Almanya'da (1798 – 1800) ortaya atılmış ve etkisi 1810 yılına kadar sürmüştür. Fransa'da 1815 – 1820 yıllarında çok güçlü bir sanat akımı olarak geliştiğini ve dünya sanatını etkisi altına alan bir yapı oluşturduğunu söyleyebiliriz. İngiltere'de ise 1820 – 1825 yıllarında, özellikle yazınsal yapıtlarda çok etkili olmuştur. Hatta Ian Watt çok önemli bir yapıt olan *Romanın Yükselişi*'nde roman sanatında gerçekçiliğin kaynağını romantiklerin romanslarından başlatacağıdır. (Watt, 2007: s. 29)

Aynı şekilde Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği* kitabında Romantizmin bir yanı sıra gerçekçi bir toplum eleştirisi olarak geliştiğini söyler. Büyük yazarların yapıtlarında Romantizm ve Gerçekçilik kimi zaman biri, kimi zaman öbürü ağır basacak biçimde birbiriyle sıkı sıkıya örülüdür. Örneğin gerçekçi Thomas Mann'ın köklerinin Alman romantizminde aranması gerektiğini savunur. (Fischer, 1985: s. 64)

Alman romantizmi Schlegel kardeşlerin 1798 – 1800 yılları arasında çıkardıkları *Das Athenäum* adlı yazın dergisinde başlamıştır. Schlegel kardeşlerin de aralarında bulunduğu yazar ve düşünürlerin oluşturduğu *Jena Grubu* olarak

adlandırılan çevre tarafından başlatılan tartışmalar sonucu *Sturm und Drang* (Fırtına ve Coşku) hareketi ortaya çıkar. Goethe ve Schiller'in dram anlayışına yaslanan hareket, o anlayışı geliştirerek yetkinleştirir. Alman romantizminin ve modern tiyatronun kuramı oluşturulur. Oluşturulan bu kurama göre gerçeklik kavramı gözle görülür şeylerle olan ilişkiler olarak değil, varoluşun bütünü içerisinde değerlendirilir. Her türlü dış gerçekliğin arkasında daha yüce bir gerçek vardır. Bu noktada yeni Platoncu bir anlayışla, Alman İdealist felsefesiyle karşı karşıya kalırız. (Brockett, 2000: s. 384)

Alman İdealizmi başlıca Fichte, Schelling, Hegel ve sonunda bazı çizgileri ile Schopenhauer'e uzanan 19. Yüzyılda gelişen bir felsefe çığırındır. Ana kaynağı Kant felsefesidir. Alman idealizminin düşünürleri, aralarındaki bütün farklılıklara rağmen, çıkış noktası olarak Kant felsefesini kabul edeceklerdir. Hepsi için ortaklaşa ideal, Kant'ın ancak girişini vermiş olduğu “*gelecekteki metafizik*” düşüncesidir. Hegel'in “varlık” kavramından hareketle diyalektik olarak gelişen bir sürecin sonunda “ide” düşüncesine varması felsefeyi etkisi altına alacaktır. Hegel, tıpkı Platon gibi düşünüp kavramları, objeleri insan düşüncesinden bağımsız olan bir varlık alanına yerleştirir. İde kavramı da idea kavramıyla buluşacak. Gerçeklik düşüncesi varlık kavramı içinde metafizik bir özellik kazanacaktır. (Gökberk, 1996: s. 435)

Alman idealizminin ikinci büyük düşünürü Schelling büsbütün romantik akımın içinde yer alır. Schelling romantizmin filozofudur. Onun özgün başarılarını doğa ve sanat felsefesinde bulabiliriz. Sanat, doğadakine benzer bir yaratıcı etkinliktir. Doğadaki yaratıcı etkinlik ne bilgiye ne de eyleme karşılıktır, sanatçının yaratmasına karşılık gelir. Çünkü doğa objelerin gerçek dünyasını oluşturur, sanat da ideal bir dünya yaratır. Ancak sanat bilinciyle varlığın özüne varılabilir. Sanatçı, asıl gerçeği bilen, yeniden yaratan kimsedir. Schelling estetik bilinç açısından romantik akımın kuramcısıdır. Öznellik ve doğayla özdeşlik düşüncesi bütün bir romantik sanat düşüncesini etkileyecektir. (Gökberk, 1996: s. 432)

Romantizmin düşünsel temelini oluşturan Alman İdealizminin yanı sıra toplumsal temelini oluşturan Fransız Devriminin özgürlük düşüncesidir. Fransız devrimiyle birlikte gelişen orta sınıfın mücadelesi “özgürlük” ve “eşitlik” hakkı

düşüncesini getirir. Bu düşüncenin kaynağı Jean Jacques Rousseau'dur. Kanlı Fransız Devriminin ardından ulusçuluk düşüncesi giderek gelişmiş ve tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Romantizm de ulusçuluk düşüncesini benimsemiş ve ulusal olanın sanatta önem kazanmasını sağlamıştır.

Fransız romantizmi Victor Hugo'nun *Cromwell* (1827) oyununa yazdığı ünlü önsözle başlatılır. Bu önsözde üç birlik kuramına karşı çıkan Hugo, yer ve zaman birliğinin gerekli olmadığını savunacaktır. Hugo'ya göre sanat, idealize edileni değil, hem yüce olanı hem de tuhaf ve gülünç olanı betimlemelidir. Yüce olan, insanın manevi özellikleriyle, tuhaf ve gülünç olan ise, insanın hayvani özellikleriyle ilintilidir. İnsanın gerçekçi bir betimlemesi ancak bu iki yönünün birlikte verilmesiyle gerçekleşebilir. Modern sanatın amacı güzellik değil, hayattır. (Brockett, 2000: s. 398)

Hugo, *Cromwell*'in önsözünde sanatın gerçeği yansıtmaması olgusunu ayna imgesini kullanarak açıklar.

“Dram doğanın yansıdığı bir aynadır. Ancak, eğer bu ayna sıradan, düz ve pürüzsüz bir aynaysa nesnelere soluk ve kabartısız bir görüntüyle, gerçeğe bağlı ama renksiz biçimde yansıtacaktır. Yalın bir yansıtma renk ve ışığın çok şeyler yitirdiği bilinir. Öyleyse dram odaklaştırıcı bir ayna olmalıdır; parlıltıyı ışık, ışığı alev yaparak renkli ışınları zayıflatacak yerde toplayıp yoğunlaştıran bir ayna” (Hugo, 2013: s. 71)

Cromwell oyunundan üç yıl sonra yazdığı *Hernani* adlı oyununun sağladığı başarı ise yalnızca Hugo'nun değil, romantik dramın büyük başarısı olacaktır.

“Hernani oyunuyla yapılan bir tiyatro devrimi vardır. (...) Bu oyunun klasik oyunlara olan bir üstünlüğü canlı ve özgür oluşu, hiçbir sınırlamaya bağlanmadan yazılmışlığıdır. Hugo, etkin sesiyle, Racine gibi bir tiyatro tanrısı olamamışsa da, tiyatro tanrıları üzerinde kuşkunun uyanmasını sağlamıştır. (...) Karakterlerinin sesi gürdür. Soluk almadan haykıran, inleyen bir görünüşleri vardır. Ancak bu haykırmalar bittiğinde içlerinin kof, ardlarının boş olduğu görülür. Bu karakterleri coşkuyla, renklerle zenginleştiren Hugo'nun taşkın şiiridir.” (Nutku, 1963: s. 15)

Romantizmi önemli dönüm noktasına yerleştiren şey, duygulardan yana tavrıyla, klasisizmin akılcılığına karşı çıkmış olması, klasiklerin gerçekçi tutumunu eleştirmiş olmasıdır. Öyle ki romantikler klasisizmin gerçeğe dayanmayan yasalarına karşı savaşıırken bazen gerçekçiliği yardıma çağırmışlardır. Romantiklerin inanılmaz düşleri karşısında da aynı şeyi klasikçiler yapmıştır. Daha anlaşılır bir ifadeyle romantikler klasiklerin gerçek olarak sundukları şeye ve gerçekçi yaklaşımlarına saldırırken, romantizm klasisizm tartışması gerçeklik anlayışındaki farklılıklar üzerinden ilerler. Çünkü romantizmin klasisizmden ayrıldığı nokta gerçeğe yüklediği anlamdır. Akılcılığa dayalı klasisizmin temeli olan aydınlanma hareketi için evren anlamlı, anlaşılabilir, açıklanabilir bir olgu iken, duygucu romantizm için evren anlaşılmaz, gizemli, insan aklı için anlamsızdır. Biri gerçeğe ulaşip onu denetleyebilmenin bilinci, diğeri gerçeğin içinde kaybolup onu aramaktan vazgeçişin belirtisidir. Klasikler için bu dünyada mevcut olan ve ulaşılabilen, anlaşılabilen gerçeklik, romantikler için başka dünyalara ertelenmiş bir ütopyadır. Klasiklerin bu dünyadan alıp eserlerine malzeme ettiği gerçeklik, romantikler için ulaşılamayan ve anlaşılamayan asıl gerçeğin bir yanılması olduğundan, onlar, sanatta taklit ilkesi üzerine bir daha düşünür ve dış dünyayı kopya eden bir gerçekçiliği yadsırlar.

“Romantik tiyatro kuramcıları klasik tiyatronun taklit ilkesine karşı çıkmışlardır. Bu kuramcılara göre, tiyatro eseri dış benzerliği sağlamak anlamında yansıtmacı olmamalıdır. Önemli olan derindeki asal ve öz gerçeği kavramak ve seyirciye iletmektir. Bunu yapabilmek için yüzey benzetmeciliğinden vazgeçmelidir. Sanat, yaşamın ruhuna ışık tutar. Sanatçı düş gücü ile doğanın özüne iner, bu özü ince duyarlılıkla kavrar, onu yapıtında dile getirirken doğaya benzerliği korur. Fakat bu benzerlik kopya etmek demek değildir. En derinde olanın, ruhsal olanın, somut gerçekler aracılığı ile ifade edilmesi demektir. Benzerliği korunan somut gerçekler simgesel olarak kullanılmıştır. Böylece sanat eseri dış gerçeği de kendi sanatsal gerçeğini de aynı zamanda ifade etmiş olur.” (Şener, 1982: s. 123)

Romantizmin gerçekliğe yaklaşımında, gerçeğin, görünen gerçek ve asal gerçek olarak ikili bir yapıda çizildiği ve görünen gerçeğin asal gerçeğe ulaşmak

için yalnız aracı olarak kabul edildiği anlaşılır. Bu nedenle dış gerçeklik malzeme edilirken benzetmeci değil simgeleştirici bir yaklaşım güdülmesi gerektiği söylenmektedir. Bu aşamada, yadsınan dış gerçek karşısında varılmak istenen asal gerçeğin ne olduğu sorusu akla gelir. Romantik tiyatronun amacı tanrısal gerçeğe ve insanın doğal özüne ışık tutmak, görevi insan kişiliğini bu gerçek doğrultusunda yoğurmak yetkinleştirmektir. Dolayısıyla ulaşılmak istenen tanrısal, üst bir gerçeklik olup sanat da bunun için aracı konumundadır. Bu tür bir gerçeklik anlayışı farklı görünse bile, aslında Aristotelesçi gerçekçiliğin bir yönü olan, sanat eserinde işaret edilen ideal gerçekliği hatırlattığından, özünde pek farklı değildir. Bunu daha iyi anlamak için, romantik akımda sanata ve gerçeğe yönelik sözü edilen yaklaşımın felsefi karşılığı olan Alman idealizmine bakmak gerekir.

“Romantizm, sanatı üstün bir olgu sayan Alman idealist felsefesine temellendirilmiştir. Bu felsefe, Yeni-Platoncu geleneği sürdürmektedir. Tanrısal gerçeği, fizikötesi ve saltık olarak tanımlar. Bu gerçek insanın duyularına ve algısına açık değildir. Bu gerçeğe ancak anlık parlamalarla erişilebilir. Öte yandan tüm evren, tüm doğa, bu saltık gerçeğin görünümüdür. Somut varlıklar, asılları olan tanrısal gerçeğe doğru yükselmek isterler. Bu evrimin hareketi, tümü kapsayan büyük bir uyum içinde olur. Evrenin uyumunda Tanrı ile dünya, insan ile doğa özdeşdir.” (Şener, 1982: s. 115)

Bu düşünme biçimi sanatçının eseri ile tanrının eseri olan dünya arasında bir koşutluk çizer. Böylece sanatsal yaratıcılıkla tanrısal yaratıcılık da birbirine yaklaşır ve sanatçı üstün bir konuma yerleşir. Sanatçı, bazı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılan, kendi kişiliğiyle önem kazanan bir üstün adamdır, derinliği ve duyarlılığı ile esrarengiz bir kuvvete sahip, dâhi dediğimiz adeta tanrısal bir varlıktır. Akılcılığa saldırı ve tanrısal gerçeklik fikri, insanın ortak bir kökeni olduğu ve doğallığın bozulmaması oranında gerçeğe ulaşılabilceği fikriyle birleşir. Bu yüzden Romantizm zaman zaman daha az kısıtlanmış bir yaşam özlemi içinde ilkel ve vahşi olana, bazen Orta Çağ’a döner; bazen de yine aynı nedenlerle Hristiyanlığa ve gizemciliğe yönelir. Tanrısal gerçekliğin kuşku götürmez olduğu Orta Çağ ve Hristiyanlık ile akıl ve aydınlanmanın bulaşmadığı ilkel doğa onlar için vazgeçilmez bir sığınaktır.

Doğaya dönüş fikrinin önemli temsilcilerinden Jean Jacques Rousseau'ya göre, Tanrı insana bilgisizliği uygun görmüş, onu boş araştırmalara dalmaktan korumak istemiştir, bundan kurtulmaya çalışmak ahlaksızlıktır, doğa, çocuğunun elinden silahı alan ana gibi bizi bilimden korumak istemektedir. Bu düşüncede doğa, bilimi yasaklayan bir Tanrı ile özdeş görülmekte; bilgi arayışı doğayı ve ondan dolayısıyla insanı tahrip etmektedir.

Romantizmin büyük yazarı Goethe, başyapıtı olan *Faust*'ta, daha fazla bilmek için şeytana ruhunu satan ama onu geride bırakarak önce kendi çıkarları için başka insanlara, ardından daha çok kazanç için doğaya zarar veren, hırsıyla gözleri kör olan insanın 'trajik' öyküsünü anlatır. Zira doğaya zarar vermek, onda gizlenen asal gerçekliğe zarar vermektir.

Romantikler doğal gerçekliği kullanır ancak ona yaklaşımları klasisizmden farklıdır. Romantik sanatçı, klasik sanatçının yaptığı gibi, doğayı, taklit için ya da onu mükemmelleştirmek adına aslında bozmak için malzeme olarak almaz, ondaki asal gerçeği kavramak ve anlatmak peşindedir, doğa onun için kopya malzemesi değil yaratıcı tanrısal yönüyle bir esin kaynağıdır. Bu anlayışta sanatın doğayla ilişkisinde benzetmenin ötesinde bir yaklaşım olduğu açıkça görülür. Sanatçı doğadan ilham alıp onu idealize etmek için eserinde kullanır ama bununla çelişir şekilde sanatçının malzemesi yine doğal gerçekliktir. Romantikler klasiklerin gerçekçiliğini yeterli görmez. Kendi anlayışları, farklı bir gerçeklik düşüncesi de olsa dış gerçeğe benzetmektir. Onlar doğal gerçekliğin tanrısal yönünü görüp eserlerine yansıtmayı hedefleyecektir.

Romantizmin gerçekçi tutumu Hegel'in felsefesiyle de koşutluk gösterir. Buna göre romantik anlayış insanın ikilemlerden oluşan bir doğaya sahip olduğu fikrine dayanarak, sanat aracılığıyla bu ikilemler arasında denge kurmayı temel alır. Görünen gerçek - tanrısal gerçek, ruh - beden, akıl - duygu, birey - dünya, özgürlük - zorunluluk gibi karşıtlıklar, söz konusu ikilemler içinde yer alır. Bu düşünceye temel olan, Hegel'in evrenin karşıtlıklardan oluştuğu fikrine dayanan diyalektik görüşüdür. Her yandan sonluluk içine saplanıp kalmış olan insanın aradığı şey, daha yüksek, daha özlü, tüm karşıtlıkların ve çelişkilerin içinde çözümlenmeye ulaşabileceği, özgürlüğün de doyumuna kavuşabileceği asal gerçeğin alanıdır. Bu durumda Hegelyen gerçeklik, karşıtlık ve çelişkilerin çözülmesinde

bulunur, karşıtlıkların uyuma kavuşmasını savunan sanat eseri de bu durumda asal gerçeğin gösterilmesi olacaktır.

Böylece diyalektik ile gerçeklik ilişkisi Batı dramında önemli bir evreyi hazırlar. Hegelci batı düşüncesinin karşıtlıklara dayalı düşünme biçimi, Batı dramındaki karşıtlık ve çatışmalarda ifadesini bularak güçlenir. Öyle ki bu bakış açısına göre karşıtlıklar arasındaki uyum, evrendeki uyumla ortaklık kurarak sanat eserinde yani dramda mutlak gerçekliği vücuda getirecektir. Sanat eserlerinde denge kurulmaya çalışılan en yaygın ikilik akıl ile duygular arasındadır. Romantik sanat, akıl - duygu üzerinden karşıtlıkların uyumuyla Hegelci anlamda asıl gerçekliğe ulaşmış olur. Bu noktadan sonra karşıtlık ve çatışma batı tarzı klasik dram anlayışında vazgeçilmez bir özellik haline gelir.

Karşıtların birliği anlamında diyalektik düşünce, romantik ironiyle mümkün olur. Zira romantik ironinin önde gelen temsilcileri, yaşamı karşıtların oluşturduğu bir bütün olarak görür. Yaşamda bedenin sonlu oluşuna, ölümüne karşınl ölümsüz, değişmez olanı arama insanın yaşadığı en büyük çelişki olup bu çelişki romantik ironi kavramına giden yolu açar. F.Schlegel, Antik Yunan tiyatrosundan beri kullanılan söz ve durum ironisine bağlı “dramatik ironi” kavramını yeniden yorumlayarak romantik sanat anlayışının önemli bir kavramı haline getirir. Romantik ironi kavramı, kendini yaratma ve kendini yok etme mekanizmalarının iç içe geçtiği bir süreçtir. Temelde dünya çelişik bir bütündür. İnsan bir yandan gerçeğin kaçınılmaz zorunluluğunu duyarken, bir yandan da olanaksızlığın bilincini taşır. Sanat yapıtı çelişkilerin simetrik bir bütün içinde yeniden yansıtılmasıdır. (Şener, 1982: s. 131)

“Romantizmin özfarkındalık yaratan kendine yönelik düşünme hali sonsuz bir içe dönüşle özneliliğin de vurgu alması anlamına gelir. F.Schlegel için romantik ironi, özneliliğin en aşırı biçimiyle su yüzüne çıkışını temsil etmektedir. Romantik, yüzünü, bilinemez ve tahammül edilemez “gerçeklik”ten, kendi içinin derinliklerine çevirmiştir. Romantik ironi bu durumda, nesneliliğin kırılması, sanatçının başkaldıran bir dürtüyle gerçekliğin sınırlamalarının ötesine geçmesi anlamına gelmektedir. Ironi, romantik dünya görüşünün en belirgin ifadesi haline gelmiştir.” (Güçbilmez, 2005: s. 18)

İroninin özünde karşıtlık vardır, romantik ironide bu karşıt kutuplar sonlu, değişken, ölümlü olanla sonsuz, değişmez, ölümsüz olan olmuştur. Yaşam bu karşıt kutupların ürünüdür, sanatçı bu karşıtlıkları sanatla dengeler. Romantik ironi yaşamın bütün karşıtlıklarını, açmazlarını uzak açıdan görmek demektir ve yazarın insanların yaşayıp farkında olmadığı bu çelişkileri görüp nesnel bir şekilde değerlendirebilmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla romantik eserde asıl gerçek olan karşıtların uyumu ironiyle sağlanır.

Romantizm, Batı dram sanatında ileriye önemli özellikler bırakan bir sıçrayıştır. Sonraki yıllarda çağdaş dram yazarlarının her açıdan ele aldıkları özgürlük düşüncesi romantik yazarların devrim sonrası yazınsal üretimiyle güç bulacaktır. Aynı şekilde bireyin ve öznel bakışın önem kazanması romantik yazarların toplum karşısında bireyin konumunu drama taşımasıyla tartışılır hale gelmiştir. Genel toplum ahlakının içinde doğal ve öznel olan bakış açısı bireyi öne çıkarmıştır. Bu düşüncenin gerçekçiliğin yöntem olarak ele alındığı dönemlerde de farklı biçimlerde sürdüğü görülecektir. Fransız devriminin insan hakları ve yurttaşlık bilinci kavramlarını karşı konulmaz biçimde ortaya koyması sonucunda insan kavramı, hümanizma ve birey olarak var olma düşüncesi, romantizmin çabalarıyla sanatta yerini bulmuştur. (Nutku, 1963: s. 18)

Eşitlik, özgürlük düşünceleriyle orta sınıfın oluşturduğu devrimler çağı burjuva sınıfının ilerlemesini sağlarken sanatta da o güne kadar görülmeyen bir yeni bakışı getirecektir. Sıradan olan insanın sahneye taşınması, sahnede üstün insanların başından geçenlerin anlatılması düşüncesini yıkar. Tiyatro çelişkilerin sahneye taşınmasıyla sınıfsal ayrımları konu edinmeye başlayacaktır. Diyalektik düşünce ve zıtların uyumu dramatik kurgu içinde tartışılmaz biçimde yerini sağlamlaştıracaktır. Aynı diyalektik bakışın gerçekçi sanat anlayışında da yerini koruduğu, hatta derinleştiği kolayca görülebilir. Sınıfsal ayrımlar ve sınıfların birbirleriyle olan ilişkileri gerçekçiliğin dram anlayışında gelişerek sürecektir.

Romantik akım kahramanı tahtından indirir. Romantikler, eski tragedyaları yorumlarken bile, trajik hata sorununu ortadan kaldırırlar ve kahramanı yanlış hareket ettiğinden ötürü kınayacaklarına, onu, yazgısına boyun eğme büyüklüğünü gösteren üstün bir varlık olarak görürler. Romantik tragedyanın kahramanı, yenildiği anda bile zafer kazanmış durumdadır. Trajik hatayı,

kahramanın kendi isteğine, kişisel güdüsüne ve bireysel varlığına indirgeyerek, tüm varlıkların ilksel birliğine başkaldırmış olurlar. (Hauser, 2006: s. 77)

E.Fischer, Romantizmin gerçekçilik düşüncesine çok şey taşıdığını anlatır. Romantizmin temel niteliklerinden biri olan başkaldırı düşüncesinin gerçekçilik düşüncesine de aktarıldığını ve giderek bireysel olanla birleşen bir toplum eleştirisine dönüştüğünü söyler. Romantizmde daha öznel bir bakışla değerlendirilen başkaldırı, bir geçiş dönemiyle daha toplumsal olana yönelecektir. Fischer, Romantizmi eleştirel gerçekçiliğin ilk evresi olarak kabul edecektir. (Fischer, 1985: s. 111)

Romantik dramlar ve melodramlar günlük sorunları ele alırlar. Böylece kapitalist sistem içinde giderek artmaya başlayan ahlak, ekonomi ve iş sorunları sahneye taşınır. Sınıf ayrımları, sınıfsal çatışmalar kadar toplumdaki değişimler, aile sorunları da sahnede yerini almaya başlayacaktır. Bireyin öne çıktığı duygusal yaklaşım öne çıksa da toplum sorunlarının konu edinmeye başlaması gerçekçiliğe bir ön hazırlık olarak görülecektir.

Aynı şekilde günlük konuşma dilinin oyunlara egemen olmaya başlaması da o çağın insanı açısından sahnede izlediğine karşı inandırıcılık duygusunu ve yanılısamayı arttıracaktır. Gerçekçiliğe geçişte önemli bir aşama olacaktır. Oyun yapısındaki gelişmeler de gerçekçi tiyatroyu hazırlayan etmenlerdir. Romantizmde istenen etkiyi sağlayamayan Eugene Scribe'in "iyi kurulu oyun" düşüncesi asıl etkisini gerçekçilik akımı içerisinde gösterecektir.

"Genellikle modern tiyatro, Gerçekçi Akım'la başlatılır. Bununla beraber gerçekçiliğin daha önceki akımlardan beslendiğini, ön hazırlığının 18. Yüzyıl dramında ve romantik tiyatrodaki olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Tiyatro tarihçisi John Gassner, romantizmi, realizmin ilk aşaması sayar. Romantizmin dramatik biçimlemede özgürlük sağlayarak, kalıpları kırarak, sıradan insana ve onun sorunlarına eğilerek realizmin yolunu açtığını söyler. Dokunulmazlık kazanmış soylu sanat anlayışı, romantizmle kırılmış, realizme elverişli ortam hazırlanmıştır." (Şener, 1982: s. 115)

Modern tiyatro düşüncesinin yolunu açan Romantizm 1850'lere geldiğinde yerini Gerçekçiliğe bırakacaktır. Giderek artan bilimsel çalışmalar, psikolojideki gelişmeler, düşünce dünyasındaki değişimler, felsefede maddeci anlayışın egemen olması ve elbette giderek daha katılaştıran ekonomik sistemin, kapitalizmin yarattığı sorunlar o çağın insanına ilişkin sorunların romantik anlayışla sanatta yansıtılamayacağını göstermeye başlar. Gerçekçiliğin karşı çıkışıyla birlikte Romantizm bütün birikimini devrederek yavaş yavaş etkisini yitirecektir. Gerçekçilik ise modern tiyatro düşüncesinin başlangıcı olarak görülecek, uzun yıllar Batı dramının taşıyıcısı olacaktır.

1.5.İlk Gerçekçiler

Gerçekçiliğin bir yöntem olarak benimsenmesine ve bir sanat akımına dönüşmesine giden yol gerçeğin farklı sanat anlayışlarında yansıtılmasında, konu edinilmesinde değişiklikler göstererek ilerlemiştir. Düşünsel akımların, felsefelerin, doğal ve deneysel bilimlerin izlediği yolla paralellikler gösterdiği kolayca görülebilir.

Modern tümevarım yönteminin kurucusu sayılan İngiliz düşünür Francis Bacon, deneyi, tümüyle bilginin gelişmesine eşlik edecek şekilde sürekli olarak doğrulanmayı gerektiren, böylece somutluğu arayan bir yapı oluşturur. Deney, bilginin birincil etkeni haline gelir. Zihnin ve doğanın birliğini savunur. Somut düşünce doğayla birlikte gelişecek, zihin bu gelişmeyi açıklığa kavuşturacaktır. Bu düşünsel gelişme aynı dönemde yaşamış Shakespeare'nin de oyunlarında bir gerçekçi tutum olarak karşımıza çıkacaktır.

“Shakespeare, özel mülkiyet toplumu insanının toplumsal görünüşünün özlü ve süreklilik gösteren özelliklerini genelleştirebilmiş üstün bir sanatçı ve düşünürdü. Onun yapıtlarının zamana karşı koymasının başlıca nedeni aslında budur.” (Suçkov, 1982: s. 17)

Shakespeare'nin oyunları, gerçekçi olmayan, düşsel, gerçeküstü öğelerinin varlığına karşın ağırlıklı olarak gerçekçi bir tutum içerir. Oyun kişileri gerçekçi bir biçimde karakterize edilmiştir. Psikolojik derinlikleriyle koşut olarak çevreleriyle ilişkileri de çözümlenebilmektedir. Kişiler arasındaki ahlak

çatışmalarına yol açan çevre ve toplum yapısını gerçekçi bir tutumla çözümleyerek oyuna yansıtır. Oyun karakterlerinin içinde bulunduğu trajik durumlar her zaman somut dış gerçekliklerle belirlenmiştir. Timon'un uyumsuzluğu ve çevresine olan hıncı, Kral Lear'ı trajik duruma düşüren hatası ve kızlarının sahip olma hırsları, Romeo ve Juliet'in ayrılıklarının toplumsal bir sorunla oluşması örnek olarak verilebilir. Shakespeareda trajik çatışma her zaman nesnel dış gerçekliğin sonucudur. Tragedyanın kaynağı yaşamdır.

Bacon'u gerçekçilik düşüncesini geliştiren bir düşünür olarak gördüğümüz gibi aynı dönemde yaşayan Shakespeare'yi de ilk gerçekçilerden biri olarak adlandırabiliriz.

İlk gerçekçiler, gerçekçilik tutumunu geliştirerek boyutlandıran, çözümleyici bir bakışa sahip, somut gerçekliği ve toplumsal olanı önceleyen sanatçılar olarak karşımıza çıkıyor. İlk gerçekçiler, insanı, içinde yaşadığı toplumsal ilişkileri algılayarak çizmeye çalışır. Bu ilişkileri ne kadar yakından araştırır ve çözümleyebilirse ortaya koyduğu gerçeklik o derece inandırıcı ve canlı olacaktır. Bu aynı zamanda dış gerçekliğin belli bir ayıklama ve düzen içerisinde yeniden üretilmesidir.

İnsan ilişkilerini tutkulara bağlayan, insanlar arasındaki çatışmaları çözümleyen ve insanın çevresiyle olan etkileşimini dramatik kurgusuna yansıtabilen Racine de ilk gerçekçiler arasında sayılabilir. Özü bakımından gerçekçi olmasa da çağının tutkularını tragedyalarında ele alacaktır. Çağının gerçekliklerine benzerlik taşıyan olayları ve karakterleri tutkuları yüzünden acı çekecektir. Tragedyalarının kahramanları Fransız toplumundan ve çağın özelliği olan soylular sınıfından izler taşısa da yaşamın somut yanıyla buluşabilen ayrıkso bireylerdir.

Gerçekçiliğin en temel özelliklerinden biri tipikleştirmedir. Tipik olanı aktarma becerisini bütün oyunlarında gösteren Moliere de gerçekçiliğin gelişiminde ilk gerçekçiler arasında sayılabilir. Klasisizmin içinde değerlendirilen Moliere'nin sanatsal tavrının gerçekçi olduğu elbette öne sürülemez. Hatta oyun kişilerini karikatürleştirdiği, tek yanlı tipler oluşturduğu bu nedenle gerçekçilikten koptuğu söylenebilir. Buna karşın o dönemin toplumsal yapısında görülen

zaafları, toplum ve birey arasındaki çatışmaları evrensel ölçülerde çözümleyebilmiş ve oyun kişileriyle buluşturabilmiştir. Bu yönüyle Fransız edebiyatında gerçekçiliğin habercisi, öncülü sayılacaktır. (Suçkov, 1982: s. 20)

Gerçekçiliğin gelişiminde ilk gerçekçilerin payı çok önemlidir. Gerçekçiliğin yöntem olarak oluşumunda bir kurallar bütünü oluşturulmamıştır. Düşüncenin ve sanatın yüzyıllar süren serüveni içinde gerçek kavramının değişimlerinden, toplumların değişimlerine bireylerin verdiği tepkilerden çıkarılan özellikler oluşturmuştur gerçekçilik akımının çerçevesini. Örneğin, *Hamburg Dramaturjisi* adlı yapıtıyla Lessing gerçekliğin sorgulanmasında önemli bir durak olacaktır. Düşünceleriyle de oyunları ile da ilk gerçekçiler arasında sayılabilir. Goethe ve Schiller de gerçekçiliğin öncülü olarak görülebilecek ilk gerçekçiler olarak adlandırılır.

İlk gerçekçilerin yapıtlarında toplumsal dönüşümler de etkili olmuştur. Farklı sanat akımlarından olsalar da bu toplumsal dönüşümler gerçeğin algılanmasına ve gerçekçilik düşüncesine katkıda bulunmuştur. Sanatçılar da gerçeklik aktarımında farklı yollar denemişlerdir.

Romantizmi doğuran en önemli toplumsal dönüşümlerden biri olan Fransız Devrimi aynı zamanda feodalizmin ekonomik ve ideolojik yapısının da çöküşünü sağlamıştır. Orta sınıf ve burjuvazi kendi toplumsal yapısını kurmaya başlamıştır. Bir yanıyla da sanayi devrimine giden yolu açmıştır. Bu dönemdeki gerçeklik algısı törelerin öncelenmesinden çok günlük yaşam içindeki toplumsal varlığın birey olarak kendini var edebilmesini sağlamıştır. Böylece sanatsal yaratıda, sanatın gerçeklik sorununa bakışında büyük bir adım atılmıştır.

Bilinçli ve bilimsel düzeyde olmasa da Cervantes'in roman sanatındaki gerçekçi tutumunun yüz yıllık dönemin ardından Defoe, Fielding, Swift gibi yazarlar tarafından sürdürüldüğünü görürüz. Gerçekçiliğin ilk aşamalarından biri olarak değerlendirir Ian Watt. "*Biçimsel gerçekçilik*" adını verdiği yöntemin kurucuları olarak saydığı İngiliz romancılar, gerçekçiliğin yöntemsel oluşumunda öncül olacaklardır. Dünya yazınında ilk gerçekçiler arasında sayılacaklardır. Biçimsel gerçekçilik, gerçekçiliğin bir amaç ya da öğretisi olarak değil sadece bir

anlatı biçimi olarak var olması anlamında kullanılmaktadır. Gerçekçilikle birlikte romanın yükselişi sürecektir. (Watt, 2007: s. 35)

“İlk gerçekçilerin çevreyi çizişlerindeki en belirgin yan ampirizmdir. (Deneycilik) Kahramanların psikolojilerinin ortaya konuşunda da görülür bu; öyle ki, kahramanlar, zihinlerinin ve yüreklerinin derinlerinde geçenlerle değil, daha çok eylemleriyle verilirler. (...) İlk gerçekçilikte, gerçekliğin ampirik olarak çizimiyle kahramanın idealleştirilmesi yan yana gider. İlk bakışta olağandışı gibi görünen bu çelişme, aydınlanma felsefesine ve etiğine dayanan gerçekliğin savunmakta olduğu özgürlük kavramından ortaya çıkmıştır.” (Suçkov, 1982: s. 24)

İlk gerçekçiler daha gerçekçilik yöntem olarak oluşmaya başlamadan önce burjuva toplumunun birtakım çelişkilerini algılayıp ortaya koymuşlardır. Toplumsal çevrenin kahramanların yazgılarını belirleyen tipik koşullarını çözümlemişler, dış gerçekliğin nesnel çizimini yapmışlardır. Keskinleşen toplumsal sorunları sanata taşımışlardır. Bireyin özgürleşmesi için verilen mücadele ve insan psikolojisi sanata yansıtılmıştır.

19. yüzyıl gerçekçiliğinin ayırt edici özelliklerini hazırlayan, önceki dönemlerde farklı sanat düşüncelerinin gerçek kavramına bakışlarındaki gerçekçi tutumlarıdır. Gerçekçilik akımının yazılı bir kurallar bütünü olmadığı gibi gerçekçilik kavramı da esnekler. Çerçevesi zamanla belirli hale gelecektir. Batı düşüncesindeki değişimler, bilimdeki gelişmeler, toplumsal dönüşümler gerçek kavramının sorgulanmasını derinleştirdiği gibi yaşamın içindeki çelişkileri de keskinleştirir. İlk gerçekçiler olarak sayabileceğimiz yazarlar, düşünürler, sanatta yansıttıkları gerçekçi tutumlarıyla gerçekçilik akımının öncülleri olacaktır.

1.6. Gerçekçiliği Doğuran Koşullar

Gerçekçi akım 19. Yüzyıl Avrupasında görülen toplumsal, ekonomik ve bilimsel değişimlerden ve gelişmelerden etkilenmiş, bu etkilerle oluşmuş ve bir önceki sanat akımı olan Romantizme karşı çıkararak, kendi kuramını oluşturmuştur.

Romantizmin, klasisizmin asıl gerçeklikten uzak olmasına duyduğu tepkiyle kendini duyurması gibi, sanat eserinde gerçeğe benzerliğin ulaştığı son nokta

olarak gerçekçilik de romantizmin gerçeklikten uzak olduğu düşüncesiyle doğmuştur. Söz gelimi gerçekçi yazarların önemli temsilcilerinden Ibsen, romantizmin gerçeklikten uzak oluşunun bu çağın genel bir sorunu olduğunu düşünerek bu konuda savaşımıştır. Gerçekçi yazarlar gerçeklik anlayışından yoksun olmayı modern kültürün getirdiği bir kötülük olarak görmüşlerdir. Batı dramında her akım kendini yeni bir gerçeklik anlayışı üzerine inşa ederken, bir önceki akımı gerçekçi olmamakla suçlamaktadır. Ne var ki aslında her biri Aristocu gerçekçiliği farklı kanallardan yürütmektedir. Öyle ki klasik akımda Aristoteles'teki dış dünya ve ideal gerçekliğin birleşimi, romantik akımda salt ideal gerçekliğe indirgenmiş, buna karşılık gerçekçi akımsa dış dünyanın gerçekliğini merkeze koymuştur. Böylece gerçeklik ve gerçekçilik batı dramında başat tartışma konusudur.

Gerçekçilere göre romantikler akılcılığa saldırmalarına karşın akıl dışı değil genellikle akılcı düşüncelere sahiptirler; sadece gerçeklik anlayışından yoksundurlar ve olayları olduğu gibi görememektedirler. Denilebilir ki klasisizmin gerçekçiliğini ideal gerçeklikten uzak olduğu için eleştiren romantikler, şimdi gerçekçiler tarafından, yaşam gerçeğinden uzak oluşla suçlanmaktadır. Son kertede akımların birbirini eleştirme ve kendini tanımlama biçimlerinde hep bir gerçeklik meselesi vardır. Gerçeklik anlayışlarındaki farklı görünümleri şekillendiren, aslında Aristotelesçi gerçekliğin farklı kanallarıdır. Ancak gerçekçi akımda gerçekçilik tartışması daha ileri bir noktaya götürülmüş ve akıma doğrudan “gerçekçilik” adı verilmiştir. Bu tavırda sanki bu zamana dek süren gerçekçilik tartışmasına son noktayı koymak ve asıl gerçekçiliğin bu akımda yakalandığını iddia etmek söz konusudur.

Gerçekçiliğin “gerçeklik” anlayışını şekillendirerek, onu, romantiklerin gerçekçi tutumundan ayrı kılan, “idealizm” karşısında “materyalist” düşüncüyü dayanak noktası almasıdır. Çünkü dünyada yalnızca maddenin varlığını kabul eden, Tanrı, ruh gibi manevi kavramları ret ve inkâr eden felsefi görüş, maddecilik anlamına gelen materyalizm, idealizmin ideal – tanrısal gerçekliğinin yerine beş duyu organıyla algılanan maddesel gerçekliği koymuştur. Şu halde yaşamda algılanan somut gerçekliğin ötesinde romantiklerin aradığı türden aşkın bir gerçeklik yoktur.

Gerçekleri nesnel olarak yansıtmaya çalışan sanat akımı olarak gerçekçiliğin yaklaşımı aslında buraya dek anlatılan, batı tiyatrosunun tüm evrimsel aşamalarında mevcuttur. Her akım ya da çağ, gerçekliği kendine göre anlamlandırmış, onu sanatta yansıtmayı hedeflemiş, bunun için gerçeğe öykünmeyi yöntem edinmiştir. Dolayısıyla dramda gerçekçi anlayış yeni değildir ancak bu aşamaya gelindiğinde yenilik, gerçekliğin ve gerçekçi tavrın ilk kez bir akıma adını verecek denli merkeze alınması ve gerçekliğin tüm çıplaklığıyla drama konu olmasıdır.

İster sefil ister yüce olsun yaşamın yakın ve nesnel gözlemlerinden yana olmak, sanatta aslına sadık kalarak hakikati yansıtmak, hakikate yalnız doğrudan gözlem sonucu ulaşmak, gözlemlerde nesnel olmak için savaşmak akımın ana ilkeleridir. Gerçekçiliğin ana ilkelerinde saptanan gözlem ve nesnellik yani tarafsızlık ilkesi akla hemen bilimin ilkelerini getirdiğinden, bilimsel gelişmelerle gerçekçi akımın ortaya çıkışı arasında paralellik olduğu açıktır. Nitekim somut yaşam gerçeğine duyulan güven, bilime, akla ve insanın duyularına yönelik güvenden doğar. Dram sanatında gerçekçiliğin bu son aşamasına ekonomik ve bilimsel gelişmeler ışığında bakmak aydınlatıcı olacaktır.

1830 -1870 yıllarında Avrupa’da siyasal, dinsel, bilimsel, kültürel ve sanatsal devrimler birbirinden çok etkilenecek şekilde gerçekleşmektedir. Ekonomik yaşamda, toplum ilişkilerinde, değer yargılarında, siyasal alanda önemli değişiklikler olmaktadır. Bu büyük değişim sanayileşmenin ve güçlenen kapitalizmin sonucudur.

“Endüstri devrimi, makine endüstrisinin kurulmasıyla başlamıştır. Dokumacılığın gelişmesi el tezgâhlarını sona erdirmektedir. Buharlı makinelerle kömür ve demir kaynakları işletilmektedir. Çelik üretimi artmıştır. Buharlı gemi ve lokomotif ulaşımı hızlandırmıştır. Kanallar, yollar yapılmakta, haberleşme kolaylaşmaktadır. Sermaye gereksinimi bankacılığı geliştirir. Gelişen sermaye ile büyük firmalar kurulur. Rekabetin artması tutkuları kamçulamış, çıkar ve kazanç kaygısı, eski ahlak değerlerini sarsmıştır. Toplum, yaşayış biçimi ve düşünce tarzı ile hızlı bir değişim süreci içinde bulunmaktadır. Her yönden dinamik bir ortam yaratılmıştır.” (Şener, 1982: s. 137)

Makine endüstrisinin kurulması, el tezgâhlarının kapanmasıyla beraber kırsal kesimden kentlere göç etmek zorunda kalan yoksul insanlar fabrikalarda çok zor koşullar altında çalışmak ve yaşamak zorunda kalırlar. Ücretler düşük, çalışma koşulları ağırdır. Yaşadıkları yerler sağlığa elverişsizdir. Bir yanda çetin koşullar altında çalışan ve çoğunluğu oluşturan yoksul, umarsız emekçiler, öte yanda varlık içinde yaşayan azınlığı oluşturan iş adamları, yöneticiler vardır. Toplumsal sınıflar keskin biçimleriyle birbirinden ayrılmaya başlamıştır.

Bu çarpıcı ekonomik gerçeklerin karşısında romantik akımı etkileyen birey dertleri, ince duygular, aşk acıları önemini yitirir. Düşünürler, sanatçılar, yaşam koşullarının çetin yapısı, toplumsal sınıflar ve bu sınıfların aralarında oluşan çatışmalar üzerine düşünmeye başlamışlardır. Yazarlar toplumun sorunlarına el atmaya başlarlar. Sömürüye, ahlak değerlerinin yitirilmesine, kazanma hırsına tepki gösterilir. Sanatçılar da eserlerinde bu dış gerçekliği, nesnel yaşam koşullarını yansıtmaya yolunu seçeceklerdir.

Ekonominin hazırladığı koşulların yanında bilimdeki gelişmeler de gerçekçilik akımının oluşmasında etkili olacaktır. Bilimsel araştırmalar kişinin, kalıtımın ve çevrenin ürünü olduğunu gösterince Hippolyte Taine'in "ırk-ortam-zaman" adıyla bilinen kuramı ortaya çıkmış ve gerçekçilerin en önemli söylemleri arasında yerini almıştır. Irk insanın kendisiyle birlikte dünyaya getirdiği içsel ve kalıtsal mizacı kapsar; ortam insanın dış çevrelerinden oluşur; zaman ırk ve ortamın birlikte işleyerek oluşturduğu güçtür. Daha anlaşılır bir ifadeyle insan, yaşadığı ortamın, zamanın koşullarının ve genleriyle gelen özelliklerin etkisi altındadır, kişilik bunlardan bağımsız düşünülemez. Bu anlayış gerçekçi dramın kişileştirme ilkesinde doğrudan karşılığını bulur. Gerçek insan bu üçlünün ürünüyse, gerçekçi karakter de aynı şekilde çizilip işlenecektir. Dram teorisini anlatan ilk başlıkta sözü edilen karakterin üç boyutu–fizyolojik, sosyolojik, psikolojik- olması gerektiği, gerekçesini bu anlayışta bulur.

Dram sanatında karakterin eylemlerinin nedenini vererek onu inandırıcı kılma gereği bu üçlü ile yerine getirilir. Gerçekçi oyun yazarlarının oyunlarındaki karakterlerde ırk, ortam, zaman etkisinin gözetildiği, karakterlerin üç boyutlu yaratıldığı ve eylemlerinin nedenlerinin verildiği görülür. Ibsen'in ünlü Nora karakteri, ataerkil bir toplumda yaşayan, çalışmayan, çocuklarına bakan bir

kadıdır; babası tarafından bir bebek gibi, söz konusu koşullarla uzlaşan bir kadın olarak yetiştirilmiştir, o da çocuklarını böyle yetiştirmektedir. Nora'nın burada özetlenen yetiştirilme biçimi, yaşadığı toplumsal koşullar, çevre, yaşadığı dönemin doğruları ve değer yargıları oyun boyu onun eylemlerini etkileyen nedenler olarak işlenir. Taine'in kuramından kaynaklanan gerçekçi karakter yaratmada üç boyut, hemen her oyun karakterinde karşımıza çıkar. Gerçekçi karakterin vardığı bu son nokta, dramatik yazarlıkta kişileştirmede üç boyut ve neden-sonuç ilişkisi olarak bugün de karşımızdadır.

Taine'in kuramındaki genetik özelliklerin ve çevrenin karakteri belirlediği fikri, kaynağını bu dönemde ortaya çıkan ve çok tartışılan Darwin'in Evrim Teorisi'nden alır. Bu teori gerçekçi dramı şekillendiren bir başka önemli bilimsel gelişmedir. Darwin, iki tez öne sürmüştür:

- 1) Tüm yaşama biçimleri ortak bir ataya sahiptir.
- 2) Türlerin evrimi en güçlü olanın hayatta kalmasıyla açıklanır.

Bu iki tez, öncelikle dramda karakterin genlerin ve çevrenin ürünü olarak gösterilmesine neden olmuş ve bu karakterler 'çevresine yazgılı insan' olarak addedilmişlerdir. Örneğin August Strindberg'in *Matmazel Julie*'si tam bir "çevresine yazgılı insan" modelidir. Julie soylu sınıftan bir kadın olmasına rağmen hizmetçisiyle beraber olmuş, ait olduğu sınıfa yakışmayacak bir eylemde bulunmuştur, bu eylem onun yıkımını getirecektir. Julie'nin eyleminde ve yıkımında etkili olanlarsa Julie'nin genetik özellikleri ve yetiştirilme biçimidir.

Darwin'in yukarıda işaret edilen ikinci tezi ise 'doğal eleme kuramı' olarak bilinir ve yine oyunlara güçlünün güçsüzü ezmesi üzerinden yansır. Bu yansıma da *Matmazel Julie* üzerinden açıkça örneklenebilir. Oyunda alt sınıftan olmasına karşın güçlü olan Jean üst sınıftan ama güçsüz Julie'yi ezerek, güç savaşında galip gelir.

Gerçekçi dramın oluşmasına katkısı olan bir başka önemli bilimsel gelişme Sigmund Freud'un psikanaliz kuramıdır. Freud'un Psikanalitik yaklaşımına göre insan zihni bilinç, bilinç öncesi ve bilinçaltından oluşur. Bilinç toplumsal kural ve normlara uygun davranırken, bilinçaltı ya da bilinç dışı, bilinç ve kurallar

tarafından bastırılmış isteklerin bulunduğu ve yaşanan, insanı etkileyen, unutulmak istenen travmatik olayların bastırılıp saklandığı bir alandır. Hatta bu alan ruhsal bozuklukların da kaynağıdır. Nitekim Freud'a göre, "kişiler kimi duygularını bilinçaltına iter ve bu duygulara karşı kendini savunur. Böylece de bir nevroz (toplumsal tavır ve davranışları engelleyen ve kişide ruhen hasta olduğu bilinciyle birlikte bulunan bir ruh hali) oluşur. Şu halde insan, hiçbir isteğini, arzusunu ya da çocukluğundan itibaren kendini etkileyen hiçbir olayı unutmaz. Bu nedenle kişinin bugünkü davranışları bastırıldığı duyguların ve geçmişinin dolayısıyla psikolojinin de ürünüdür. Böylece kalıtım, çevre ve koşullara onlarla işbirliği içinde olan psikoloji de insanı ve dolayısıyla gerçeğe uygun karakteri etkileyen etmen olarak eklenir. Yine *Matmazel Julie* oyununda bunun açık bir yansıması görülür. Jean'ın gördüğü, Julie'ye anlattığı, ağacın yüksek dallarına tırmandığı rüya onun bilinçaltında yaşayan sınıf atlama isteğinin bir simgesidir. Aynı şekilde gerçekçi yazar Eugene O'Neill'in *Elektra'ya Yas Yaraşır* oyununda psikanalitik bir veri, bir kişilik bozukluğu olarak Elektra kompleksi oyunun başkişilerinin tüm davranışlarına ve hayatına yön verir. Bugün dram teorisi ve dramatik yazarlıkta kişileştirmede psikolojik boyuta yapılan vurgu, gerçekçi karakterin bu özelliklerinin sonucudur.

İşte bütün bu bilimsel gelişmelerin etkisiyle eserde karakter ve olayların nedenlerini ortaya koyup onları temellendirme kaygısı öne çıkar. Çünkü gerçek yaşamda da her şeyin bir nedeni vardır, yani bu nedensellik kaygısı gerçekçiliği sağlama kaygısının ürünüdür. Aslında dramda bu yaklaşımın temelinde yatan, August Comte'un Pozitivist felsefesidir.

"Comte yalnızca gözlemlediğimiz gerçeği, yaşantımızda olanı bilebileceğimizi ileri sürüyordu. (...) (Olguların) neden-sonuç ilişkisi hep aynı kalmaktaydı ve pozitivist yasa bu ilişkiyi betimlemeliydi.(...) (Böylece) Yazında ruha karşı madde, Tanrısal gerçeğe karşı duyusal gerçek, sezgiye karşı gözlem önem kazandı, dinsel inançlara karşı laik düşünceler gelişti." (Şener, 1982: s. 139)

Comte'un felsefesiyle neden-sonuç bağı ve maddesel gerçeklik önem kazanırken sanat bilimselleşmeye başlamıştır. Bu durumda sanatçı bilim adamına, eser de bilimsel bir deneye dönüşür, aranan artık bilimsel bir gerçekliktir. Doğalcı

– gerçekçi roman yazarı Zola, yazarın işini sık sık bilim insanının yaptığı anlamda bir deney idare etmek olarak tanımlar. Belli koşullar altında belli nedenler belli sonuçları doğuracağından yazar da eserde yukarıda işaret edilen bu tür koşulları yaratır ve karakterleri bu koşullar ortamına sokup izler. Böylece bilim adamı tarafsızlığıyla gözlemleyip eserine koyduğu karakterlerin eylemleri, neden-sonuç ilişkisi içinde yürürken eser de bir deneye dönüşüp bilimsel nitelik ve daha önemlisi yaşamsal bir gerçeklik kazanır. Gerçekçi akımda olduğu gibi yaşamsal gerçeğe benzer dram eseri yaratmak için, dramatik teori bu kurallara uymayı önerir.

Rönesans'taki perspektifle yakalanmaya çalışılan, resimde gerçeklik yansımaları yaratma endişesi, dramda gerçekçilikle birlikte resimde empresyonizm akımını doğurarak, bu çağda son noktasına ulaşmıştır. İzlenimcilik anlamına gelen empresyonizm, adından anlaşıldığı gibi sanatçının dış dünyaya yönelik izleniminin tabloya aktarılmasını içerir. Dolayısıyla empresyonizmin arka planında da gerçekçi felsefenin bakış açısı vardır. Buna göre geçirilmekte olan anlar sürekliliğe ve değişmezliğe üstündür, her olgu kayıp giden bir yıldız kümesi, ikinci kez yıkılması imkânsız bir akarsu gibidir, gerçek oluşumdur, süreçtir. Bu bakış açısı mutlak gerçeğin tam karşıt kutbunda yer alır, gerçeğin yalnızca algıladığımız gerçeklik olduğu ve değişken olduğu sonucu çıkar. Empresyonizm bir anlık gerçeği diğer gerçeklerden üstün görür. Bir kez daha görülüyor ki aslolan yalnızca bu dünyaya ait, geçip gitmekte olan yaşamsal gerçektir.

Gerçekçilik ve izlenimciliğin gerçekliğe yönelik bu ortak bakış açısı, sahnede işbirliği bile doğurur. Gerçekçi oyun sahnelemelerinde gerçeğe uygun bir sahne tasarımı adına, gerçeğin izlenimini temel alan izlenimci yaklaşım yol gösterici olmuştur.

Doğalcılık, gerçekçilik, izlenimcilik adı altında, çağın sanat anlayışına göre algıladığımızın ötesinde bir gerçeklik yoktur. Bu bakımdan denilebilir ki gerçekçiler Aristotelesçi mimesis'in üç yönünden – geneli, özü yansıtma; yüzey gerçeğini yansıtma; ideal olanı yansıtma – yüzey gerçekliğini yansıtmayı tercih etmişlerdir. Bu nedenle yaşam gerçeğini tıpatıp, ona uygun bir şekilde sahneye taşıma önem kazanmış, sanat-yaşam bağı sıkışmış, dram, yaşamın kopyası haline getirilirken bir toplum fotoğrafı çekilip, tarafsız ve ince bir gözlemle

sahneye taşınmıştır. Somut yaşam gerçeği sahneye taşınırken sahnenin tüm olanaklarının da buna uygun bir şekilde seferber edilmesi gerekecektir. Öyle ki seyirci sahnede olanları gerçekten oluyormuşçasına izlemeli, olanların gerçekliğine inanmalıdır.

Görülüyor ki gerçekçi tiyatroyla birlikte gerçeklik yanılması yaratma çabası en uç noktaya varmıştır. Öyle ki gerçekçiliği sağlamak adına yalnızca dramatik metin değil sahne üzerinde de ayrıca durulmuştur. Bu anlamda önem arz eden bir başka unsur da oyuncudur. Seyircinin sahnede olanlar kadar karakterin de gerçekten yaşadığına inanması için oyunculuk önemlidir, bu nedenle yaşanan önemli bir gelişme gerçekçi oyunculuk anlayışının teorize edilmesi ve tüm sahneyi yönetecek yönetmenin ortaya çıkışıdır.

1.7.Gerçekçiliğin İlk Evresi

1.7.1.Eleştirel Gerçekçilik

Realizm sözcüğü sanatsal anlamda ilk kez 1826'da Fransa'da kullanıldı. *Mercure de Français*'de bir yazar, edebiyatta yeni bir gelişme olduğundan, yazarların eski sanat anlayışlarını değil, doğanın sunduğu nesnel gerçekleri taklide yöneldiklerinden ve buna “*realizm*” denilebileceğinden söz eder. 1850'lerde “*realizm*” sözcüğü sanat ve edebiyatta daha sıklıkla kullanılmaya başlanır. 1853'de *Westminster Review*'de Balzac hakkında çıkan bir yazıda, 1850 yılında ölmesine rağmen Balzac, gerçekçiliğin ilk temsilcisi olarak anılacaktır. (Şener, 1982: s. 141)

1855 yılında çiftçileri ve işçileri klasik olmayan bir biçimde resimleyen tabloları Paris sergilerine kabul edilmeyen ressam Gustave Courbet, buna karşılık “*Pavillon du Realism*” adıyla kendi sergisini açar. Yazarlar ve gazeteciler, Courbet'in karşı çıkışını ve sergisine verdiği *realizm* adını önemserler ve tüm çevreye duyururlar. Serginin *realizm* adını alması ve bu adın sanat yapıtlarıyla bütünlük oluşturan bir yöntem olarak birleştirilmesi konusunda tartışmalar başlar. Bunun üzerine Courbet, *L'Artiste*'de bir makale yayınlar. Makalesinin adı “*Du Realisme*”dir. Courbet, bu makalesiyle bütün tartışmalara yanıt verecek ve yazısı neredeyse bir manifestoya dönüşecektir. Makalesinde Courbet, yaratmak için

bilmek gerektiğini, yaşadığı zamanın adetlerini, düşüncelerini, görünüşlerini gördüğü gibi saptadığını ileri sürer, *realizm* sözcüğünü bilinçli olarak kullandığından söz eder. Klasik ve romantik sanatın hem idealleştirmesine, hem de yaratıcılığı tıkayan aşırı düzenli biçimine karşı çıkar.

“Bu makale ne bir müvekkilin savunmasıdır ne de bir birey için girilen davadır; bir manifestodur, bir inancın beyanıdır. Matematik biliminin temel prensipleri gibi bir tanımla başlar: Realizm nesnelere gerçek tasviridir.(...) İnsanları ve nesnelere sadece basmakalıp yöntemlerle tasvir eden yazar, gerçek realist yazar değildir.” (Morris, 2010: s. 77)

1956’da Edward Duranty *Realizme* adıyla bir edebiyat dergisi yayımlar. Kısa süreli olarak yayımlansa da sanat çevrelerinde sözü edilen bir dergi olur. Buna karşın realizmin geniş çevreler tarafından, okuyucular tarafından tanınması Flaubert’in *Madame Bovary* romanıyla olacaktır. 1957 yılında romana dava açılır. Romanın halkın ahlakına saldırdığı iddia edilerek açılan dava hem romanın, hem yazarın, hem de realizmin ününü arttıracaktır. Dava, İmparator III. Napolyon’un baskıcı yönetimi, yani düzen yanlıları tarafından, toplumun ahlaki yapısını sağlamlaştırmaya çalışmak amacıyla açılır. Sonunda dava düşer. Davanın düşmesi roman sanatının ve realizmin zaferi olarak adlandırılacaktır. Flaubert gerçekçiliğin en güçlü yazarlarından biri olarak kabul edilecektir. (Morris, 2010: s. 77)

“Geleneksel gerçekçilik” ya da “burjuva gerçekçiliği” olarak da anılan gerçekçiliğin ilk yıllarını, gerçekçiliğin kuramsal çerçevesini oluşturan Georg Lukacs “eleştirel gerçekçilik” olarak adlandıracaktır. Temel olarak romantizmin içinden gelişen ama onun sanatsal ilkelerine karşı çıkan, gerçekçi tutumu artık bir sanatsal yönetime dönüştüren gerçekçilik akımı, farklı anlayışlarla gelişip dallanarak çok uzun yıllar sanat, edebiyat ve tiyatroyu etkisi altında tutacaktır.

Romantizmin etkisindeki sanatçılar, Fransa’da başlayıp tüm Avrupa’ya yayılan 1848 ayaklanmalarının, işçi hareketlerinin doruk noktasına vardığı toplumsal tedirginliğin nedenlerini ve çelişkilerini bütünsellik içinde görememişlerdir. Burjuvazinin ve kapitalizmin insanı tüketen vahşi yanını sezgisel ve gözlemsel olarak algılasalar da bunun nedenlerini araştıramazlar, çözümleyemezler. Kapitalizmin sürdürdüğü düzenin, bu düzenin biçimlendirdiği

insanın, insan bilincinin ve çevresinin çözümlemesini yapmayı başaranlar gerçekçiler olacaktır. İçinde buldukları toplumsal koşulları gözlemleyebilen, çözümleyebilen, insana ve topluma eleştirel bir gözle yaklaşabilen eleştirel gerçekçiler sanatta büyük bir değişimi başlatacaklardır. Bu değişim aynı zamanda modern sanatın da başlangıcı sayılacaktır.

İnsan psikolojisini, insanın çevresiyle etkileşimini ve insanın toplumsal yapıyla olan ilişkilerini sorgulayan gerçekçiler, insanı tüketen kapitalizmin yaşam koşulları karşısında öfke duyacaklardır. İnsana odaklanacaklar, toplumsal koşulları eleştirel bir gözle çözümleyeceklerdir. Çözümleme eleştirel gerçekçilerin ilk ve en temel özelliği olarak belirecektir. (Özdemir, 2013: s. 108)

Mimesis adlı yapıtında Avrupa gerçekçiliği üzerine düşünce üreten Erich Auerbach, klasisizmden ve romantizmden kopuşun ve gerçekçi tutumdan gerçekçilik yöntemine geçişin önemli bir aşamasından söz eder. Klasik gerçekçiliğin, sıradan olanın, gündelik olanın sanatta kendine yer bulmasıyla başladığını anlatır. Toplumun alt kesimlerinde yer alan gerçek olay ve olgular, sıradan insanların bakışıyla ele alınıp yansıtılır. Modernizmin başlangıcı olarak görülen gerçekçi edebiyatta olan her şeyin niteliği konunun çağdaş ve sıradan oluşundan belli olur. İlk aşamadan sonra gerçekçilik için asıl belirleyici olan özellik kendini gösterecektir. Gerçekçiler maddi gündelik hayatı içinde yaşayan sıradan insanı aynı zamanda içsel dünyasının tüm derinliği ve çeşitliliğiyle sergilemeye başlarlar. Ayrıntılı bir bakışla sergilenen gündelik varoluş içerisindeki sıradan insanın tutkuları, sorunları, çelişkileri, toplumsal etkileşimleri bütün şiddetiyle ele alınacak, sıradan küçük insanın trajedisi ortaya konacaktır. Trajik olan gündeliğin ve çağdaş olanın içine yerleştirilmiş olur. (Auerbach, 2010: s. 260)

“Geçmiş zamanların, özellikle Fransız klasisizmi zamanının tragedya eserlerinde sıradan bir konudan söz edilmezdi. Seçkin bir konu seçilmesi gerekirdi; bir eserin kahramanlarının gündelik ve sıradan hayatın dışında kimseler olması gerekirdi. Şimdi gerçekçilikle birlikte bunun tam tersi hâkimdir: Modern gerçekçilikte seçkin kesim yoktur, sıradan kesimleri tercih etmek bir zorunluluk haline gelmiştir.” (Auerbach, 2010: s. 246)

Auerbach, önceki sanat akımlarının gerçekçi tutumlarıyla gerçekçilik akımının gerçekçiliğe bakışını yapıtlar üzerinden karşılaştırır. Moliere'in de tutumu Balzac kadar gerçekçidir. Öyleyse Moliere'i değil de Balzac'ı gerçekçiliğin büyük yazarı yapan nedir? *Cimri* oyununun başkişisi Harpagon da, *Eugenie Grandet* romanının başkarakteri Grandet Baba'da cimrilikleriyle öne çıkarlar. Oysa Moliere, Harpagon'un yaşadığı zamanla, mekânla ve toplumsal yapıyla olan bağlarını, sosyal ve ekonomik durumunu göstermemiştir. Harpagon, zengindir, cimridir ve tefecidir. Servetini nasıl kazandığının ipuçları yoktur oyunda. Grandet Baba ise romanda verilen pek çok ayrıntıyla boyutlanır, derinleşir. Çağdaş zamanlarla, yaşadığı mekânlarla bağı ayrıntılardaki seçicilikle ortaya çıkar. Sosyal ve ekonomik durumu göz önüne serilir, servetinin kaynağı anlatılır. Moliere'in oyun kişisi Harpagon zamanla canlılığını yitiren, boyutlanamayan, tipik yönüyle idealize edilen biridir ve gerçeklikten uzaktır. Oysa Grandet Baba içsel yönüyle derinlikli, boyutlandırılmış, nesnel gerçekliğe göre çözümlenmiş yapısıyla çağdaş ve gerçekçidir. (Auerbach, 2010: s. 248)

Gerçekçilik akımı görünen, nesnel gerçekliğin yansıtılmasıdır. Yansıtma ve ayna benzetmesi gerçekçiliğin anahtar kelimelerinden biri olmuştur. Gerçekçi yazının büyük romancılarından Stendhal romanın uzun yol üzerinde dolaştırılan bir ayna olduğunu söyler. Ayna benzetmesi gerçekçi tutumu benimseyen bütün sanat anlayışlarında yansıtma düşüncesinin imgesidir. Ancak yansıtma düşüncesi gerçeği olduğu gibi kopya etme anlamına gelmez. Gerçekçilik akımı gözlenen gerçekliklerin bir elemenden geçirilerek, seçme yapılarak yansıtılmasını, yazarın ayrıntılı bilgiler yığını oluşturmaması gerektiğini savunur. Yazarın kişiliği gizlenmeli ama yazar her zaman gerçeklerden yana olmalı, bireyin iç dünyasını toplumsal dış dünyayla birleştirebilmelidir. İster istemez yazar kendi dünya görüşü doğrultusunda bir seçme yapacak ve yapıtını buna göre kurgulayacaktır. Gerçekçi yapıtın gücü bu dönüştürümle ölçülecektir.

Gerçekçilik akımı gerçeği bütünsellik içerisinde yansıtmaya çalışır. İyi, güzel, çekici ya da çirkin, kötü, kaba, ayıp gibi bir ayırım gözetmez. Yazınsal yapıtlarda her gerçek bütün yönleriyle yansıtılabilir. Yazarın görevi gerçeği bütün boyutlarıyla gözlemlemesi, yaşama bağlı kalarak yapıtında kullanabilmesidir.

Eleştirel gerçekçilerin bir başka özelliği de olayın geçtiği yeri ve kişileri ayrıntılarıyla betimlemesidir. Çevrenin betimlenmesi ve gerekli atmosferin oluşturulması vazgeçilmez bir gerekliliktir gerçekçiler için. Kişilerin toplumsal ve psikolojik özelliklerin betimlenmesi ve kişilerin eylemleriyle bütünleşmesini sağlamak aynı şekilde gerekliliktir. Ancak gerçekçilikte betimleme süslü, sanatlı söyleyişlerden uzak olmalıdır. Yapıtın bütünlüğünü sağlayan bir işlevi olmalıdır, eylemi durağanlaştırmamalıdır. Yoksa gerçekçiliğin inandırıcılık yönünü zedelemiş olacaktır.

Gerçekçiliğin yönetime dönüşmesinde ve eleştirel gerçekçilerin yaşama ve insan bakışında gözlemin önemli bir yeri vardır. Gözlem gücünü doğru bir betimlemeyle buluşturan eleştirel gerçekçiler toplumun ve bireyin pek çok sorununu sanat yapıtlarına taşıyabilmişlerdir. Toplumsal çelişkileri, birey ve toplum çatışmasını görünür kılmayı başarmışlardır.

“Klasik gelişme döneminde eleştirel gerçekçilik, feodal düzenin yıkıntıları üzerinde boy atan yeni kapitalist düzeni özümlemiş, acımasız bir açıklık ve benzersiz bir sanatçılıkla burjuva toplumun içine işleyip, çelişmelerini ortaya koymuştu. Gerçekçiler, ilgilerini özel ve toplumsal yaşamın bütün alanlarına çevirmişler, gerçekçi yöntemi eksiksiz kılmaya çalışarak, kapitalist sistemin ve burjuva düşünce tarzının kalıcı çizgilerini genelleştirmişler, tüm bir tarihsel çığırın, bu çığırdaki yaşamın ve ahlakın, fikir ve insan tiplerinin gerçek bir ansiklopedik saptamasını yapmışlardır.” (Suçkov, 1982: s. 97)

Gerçekçilik akımının ilk büyük yazarı Balzac'tır. Gerçekçilik adlandırmasının yeni yeni yaygınlaşmaya başladığı dönem Balzac'ın son yıllarına rastlansa da eleştirel gerçekçiliğin hazırlayıcı olacaktır. Tutkuları, insanın iç dünyasını, çevresiyle ve toplumla etkileşimi içinde yapıtlarına yansıtabilmesi gerçekçilik için önemli bir adımdır. Bireyin yaşamıyla toplumun yaşamını, tarihsel gelişimi içinde toplum gerçeğini bütünleştirebilmesi eleştirel gerçekçiliğin temel çizgilerinden biri olmuştur. Kralcılık düşüncesinden yana olsa da toplumsal yaşamı ve bireyin dünyasındaki değişimleri nesnel olarak yansıtabilmesi, büyük gözlemciliği Balzac'ı gerçekçiliğin büyük yazarlarından biri yapmıştır. İçinde yaşadığı toplumu tarihçi titizliğiyle incelemiş, değişimleri çözümleyebilmiş, eleştirel bir tutumla, insanları acıklı durumlara düşüren etkenleri gösterebilmiştir.

Balzac'ta görülen eleştirel gerçekçilik yöntemini Stendhal sürdürür yapıtlarında. Sınıfsal katmanları ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerini yapıtlarına taşımayı başarır. Dış dünya insan için yaşamak zorunda olduğu bir savaş alanıdır. Yoksullarla zenginlerin arasında süregiden savaşın farkına varmıştır Stendhal. Bu savaşımın kapitalizmin en derin çelişkilerini barındırdığını görür. Tüm eleştirel gerçekçilerin gözlem gücüne bu ortak bakış açısını yakaladıklarını görebiliriz. Kırmızı ve Siyah'ta, Parma Manastırı'nda insanla çevresinin, toplumun ilişkileri açısından duyguların, tutkuların başarılı, etkileyici çözümlenmelerini yapar.

Eleştirel gerçekçiliğin en güçlü temsilcisi Gustave Flaubert'tir. Gerçekçiliğin bir yöntem olarak benimsenmesinde Flaubert'in yapıtlarının ve yazınsal görüşlerinin etkin bir rolü olmuştur. Kentsoylu yaşam düzeninin insanı nasıl tükettiğini eleştirel bir tutumla ortaya koymuştur. Bunu yaparken gerçekçiliğin temel ilkeleri olan tipik olanın seçimine ve yaşam çözümlemesine bağlı kalmıştır.

İngiliz yazınında eleştirel gerçekçiliğin temsilcisi Charles Dickens, insan doğasını çizmedeki ustalığıyla, sınıfsal çatışmaların bireyin dünyasında yansımalarını betimleyebilmesiyle gerçekçilik akımının yaygınlaşmasında etkin olmuştur.

Rus yazınında da eleştirel gerçekçilik çok yetkin biçimde kullanılır. Puşkin Rus gerçekçiliğinin ilk temsilcilerinden biridir. Ardından Gogol'ün taşlamalar ve yergilerle oluşturduğu yapıtları Çarlık Rusya'sına tutulmuş birer ayna gibidir. Eleştirel gerçekçiliğin başarılı ilk örnekleridir. Dostoyevski'nin deyimiyle bütün bir Rus edebiyatı Gogol'ün "palto"sundan çıkmıştır. Gerek Burun, Palto gibi öyküleriyle, gerek Müfettiş gibi oyunlarıyla, gerekse Ölü Canlar adlı romanıyla 19. yüzyıl Rus toplumunun tipik özelliklerini, insanların iç dünyalarını güçlü bir gözlemcilikle yansıtmıştır.

Gonçarov ve Turgenyev'in ardından Çarlık Rusya'sında eleştirel gerçekçiliğin doruk adlarından biri Tolstoy'dur. Çarlığın çöküşünü, köy yaşamını, toprak sahipliğinin getirdiği sistemi eleştirel bir tutumla yansıtır. Dostoyevski, 19

yüzyıl Rus gerçekçiliğinde insanın iç dünyasını, derinliklerine inerek yapıtlarına aktarır. Psikolojik gerçekçi anlayışın büyük yapıtlarını yazar.

Kimi yazın kuramcıları eleştirel gerçekçiliğin içinde, gerçekçiliğin ayrı bir arayışından söz ederler. Yaşam gerçeğini bütün sadeliği içinde veren “şiirsel gerçekçilik” anlayışıdır bu. Şiirsel gerçekçiliğin en yetkin örneklerini Anton Çehov’un yapıtlarında buluruz. Eleştirel gerçekçiliğin ana ilkelerine bağlı kalan, yaşamı ayrıntılarıyla yansıtırken kişileri toplumsal çevreleri içinde baskılayan, toplumla çatışan bireyi güçsüz kılan etkenleri, eylemin sürükleyiciliğine kapılmadan gösterebilmiştir. Gerek öyküleriyle, gerek oyunlarıyla gerçekçiliğin en güçlü yazarlarından biridir.

1.7.2. Gerçekçiliğin Dram Sanatında Yansımaları ve Özellikleri

Tiyatroda Gerçekçilik Romantizme tepki olarak yeni bir biçim arayışıyla başlar. Oyun yazarlığında olduğu kadar sahneye koyuculukta, oyunculukta da yenilikler getiren bir akım olur. Yönetmenin ortaya çıkışıyla, oyunculukta belli yöntemlerin uygulanmasıyla, sahne üzerinde dördüncü duvar anlayışıyla, dekorda kostümde getirilen yeniliklerle gerçekçilik akımı tiyatroyu bütünsel anlamda etkilemiştir. Romantizmin yaşamdan kopuk, toplum sorunlarına karşı ilgisiz, yapay ve aşırı duygusal yapısına karşı çıkmıştır. Günlük yaşamın gerçeklerine, insanın iç dünyasına, çevresiyle olan etkileşimine, savaşıma yönelmişler, akılcılığı ve bilimselliği öne çıkarmışlar, bunları süssüz, gerçeğe yakın, yapaylıktan uzak bir anlayışla sahneye taşımaya çalışmışlardır. Toplum sorunlarına daha eleştirel yaklaşmışlar, gerçeğin yansıtılmasına önem vermişlerdir. Çağın insanına seslenebilmenin yepyeni bir tiyatro anlayışıyla sağlanabileceğini söylemişlerdir.

Gerçekçi sanat anlayışının, özelde gerçekçi tiyatro düşüncesinin giderek etkisini arttırmasının en büyük nedeni, özellikle Avrupa’da yaşanan bilimsel, sosyal, düşünsel gelişmelerdir. Felsefede Comte’un düşünce yapısının etki alanını genişletmesinin, Marks’ın düşüncelerinin giderek daha fazla tartışılmasının yanı sıra, psikolojide yaşanan gelişmeler, özellikle insanın gelişimine ilişkin Darwin’le başlayan “evrim” tartışmaları kıta Avrupa’sında büyük dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Psikolojide Freud’un insanın iç dünyasına ilişkin

bulguları sarsıcıdır. “*Çevresine yazgılı insan*” düşüncesi yaygınlaşır. Sanayi devrimi, sınıfların keskin hatlarla belirmeye başlaması, ekonomideki ve teknolojideki buluşlar, hızlı gelişmeler çağın insanını daha hızlı değişmeye zorlamıştır. Teknolojik gelişmeler iş tezgâhlarını boşa çıkarmış, sanayinin büyümesi şehir yaşantısının gelişmesini sağlamış, yeni bir göç dalgası nüfus yapılarını değiştirmiştir. Çalışma koşulları çok ağırlaşmıştır. Ücretler düşüktür. Barınmadan eğitime pek çok ihtiyaç insanların yaşamını zorlaştırmaktadır. İşçi sınıfı kendisini oluşturmaya başlamış, sendikal haklar verilmiştir. Hem toplumsal anlamda, hem ülkeler arasında, hem de bireysel olarak ekonomik bunalımlar yaşanmaktadır. Bütün bu koşulların içerisinde sanatçılar, eleştirel tavırlarını sergilemişler ve sanatın bu gelişmeleri eskimiş sanat anlayışlarıyla dile getiremeyeceğini savunmuşlar, çağın insanının sorunlarını o çağın bilimsel yapısına uygun bir anlayışla sanata taşımaları gerektiğini söylemişlerdir.

Henrik İbsen böylesi bir dönemin içinde ve bu dönemin anlayışından etkilenerek yazacaktır oyunlarını. Özellikle Zola'nın öncülüğünde Fransa'da gelişen karşı çıkış kısa sürede Avrupa'ya yayılacaktır. Zola, artık romantik kahramanlık öykülerinin, masalların seyirciyi ilgilendirmediğini, onlara gerçekleri anlatma zamanının geldiğini söyleyecektir. Sahne geçmiş zamanın süprüntülerinden temizlenmeli, deneysel ve bilimsel gerçek, olduğu gibi sergilenmelidir. “*Dram, kaçınılmaz olarak modern ve gerçekçi olacaktır.*” (Nutku,1963: s. 27) Bu anlayış daha sonra tiyatro sanatında yaşanan diğer gelişmelerle, yönetmen kavramıyla birleşecek ve yeni bir tiyatro anlayışı ortaya çıkacaktır.

İskandinav edebiyatının gerçekçilik anlayışıyla birlikte parlamasında İbsen'in rolü çok büyüktür. G. Lukacs *Avrupa Gerçekçiliği* adlı yapıtında İbsen'in hem dramatik yoğunluk açısından, hem de biçimsel yönüyle zamanın Batı Avrupa dramından büyük ölçüde üstün olduğunu söyleyecektir. Hatta İbsen'den çok fazla etkilenen İskandinav yazarlarının da Avrupalı uğraşdaşlarından üstün olduğunun altını çizer. Kıta Avrupa'sında ilk yapısını oluşturan gerçekçi dramın Rus ve İskandinav yazarlarıyla yeni bir şafağı belirttiğini söyler. Strindberg'in İbsen'den aldığı anlayışı daha da ileri taşıdığı örneğini verecektir. (G.Lukacs, 1977: s. 182)

Gerçekçi tiyatronun öğelerini şöyle sıralayabiliriz:

- “İyi kurulu oyun”
- Perspektif anlayışı.
- Yanılsama yaratılması.
- Oyun dili.
- Günlük yaşam gerçeklerinin ele alınışı.
- Akılcılık ve bilimsel düşüncenin savunulması.
- İnsanın çevresiyle olan etkileşimi.
- Karakterlerin idealize edilmemesi.
- Toplumsal sorunların sahneye taşınması.

Gerçekçi tiyatro anlayışında biçimsel olarak en önemli özellik hiç kuşkusuz “iyi kurulu oyun” yapısıdır. İbsen neredeyse bütün oyunlarında bu temel yapıyı kullanacaktır. Scribe’in ortaya attığı, G. Freytag’ın formüle ettiği “iyi kurulu oyun” anlayışı İbsen’in ve ardından gelen gerçekçi yazarların bağlı oldukları bir anlayış olarak bugüne kadar geçerliliğini sürdürür. Serim bölümünün ardından gelen gelişen aksiyon ve doruk noktayı, düşen aksiyon ve çözüm bölümleri izleyecektir. Oyunların ilk perdesinde oyun kişilerini tanırız, birbirleriyle olan ilişkilerini görürüz. Yazar ilk perdede bize çatışmanın ipuçlarını verecek, ana çatışmanın içine çekecektir. İkinci perde olay dizisinin geliştiği, aksiyonun giderek arttığı perdedir. Üçüncü perdede çatışma tam olarak ortaya çıkacak, doruk noktaya (kriz noktasına) ulaşılabacaktır. Dördüncü perde, zorunlu sahnedir, gerilim düşmeye başlayacak yeni krizler eklenmeyecek, içine düşülen kötü durum çözüme doğru yönlendirilecektir. Beşinci perde hızla çözüme ulaşılan perdedir. (Şener, 1982: s. 164)

İbsen’in beş perdelik oyunlarından biri olan *Denizden Gelen Kadın*’da “iyi kurulu oyun” yapısının özelliklerini bulabiliriz. İlk perde tam anlamıyla bir serim bölümüdür, oyun kişilerini tanır, çatışmanın ipuçlarını alırız. Dr Wangel’in kızları ölmüş annelerinin doğum günü için verandayı süslemişlerdir. Dr. Wangel eşi öldükten sonra Ellida ile evlenmiştir. Arnhold davetli olarak yıllar sonra gelmiştir. Genç ressam Ballested’i ve heykeltıraş Lyngstrand’ı tanırız. Heykeltıraş genç bir gemi yolculuğunda geminin enkazı üzerinde beklerken kaptığı hastalıktan söz eder. Ellida’nın on yıl önce nişanlandığı gemici ile benzemektedir Lyngstrand’ın anlattıkları. İkinci perde yükselen aksiyonun perdesidir. Ellida ve Dr Wangel

evliliklerini sorgulamaya başlayacaklardır. Üçüncü perde yükselen aksiyonun güçlendiği ve gerilimin arttığı perdedir. On yıl öncesinin nişanlısı, Yabancı geri gelecek ve Ellida'yı birlikte gitmeye davet edecektir. Aynı zamanda yükselen aksiyon sona erecek ve doruk noktasına ulaşılacaktır. Dördüncü perde, düşen aksiyonun zorunlu sahnesidir, aksiyonun düşüşü, yeni bir düğümün eklenmemesiyle çözüme doğru yol almaya başlar. Dr Wangel ve Ellida'nın evlilik ve geçmiş üzerine tartışmalarına Arnhold'da katılacaktır. Beşinci ve son perde çözüme ulaşılan perdedir. Ellida Yabancı'nın teklifini kabul etmek istemektedir. Dr Wangel, Ellida'yı seçiminde özgür bırakır. Geçmişinde özgürce davranamayan Ellida bu özgür kılınmanın etkisiyle Yabancı'yı seçmekten vazgeçecek ve Dr Wangel'le yaşamayı seçecektir. (İbsen, 2006: s. 9)

Rönesans'la birlikte sanatın temel taşlarından biri olan perspektif, gerçekçi estetiğin de temellerinden birini oluşturacaktır. Sanatın en büyük devrimlerinden biri olarak kabul edilen perspektif, bakış açılarını tamamen değiştirmiş, doğanın olduğu gibi yansıtılmasını mümkün kılmıştır. Derinlemesine bakışı gereksinen perspektif, gerçekçi estetiğin yüzeyselliğe karşı çıkma, görünenin ardındaki gerçeğe yönelme özellikleriyle birleşecektir. Perspektif, olay dizisinde tarihsel bakışı, geçmişin şimdide bıraktığı izlerin öne çıkmasını, karakterlerin derinliğini, görselliğin boyutlandırılmasını sağlayacaktır.

G. Lukacs *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda gerçekçiliğin perspektif anlayışıyla bütünleştiğini ve toplumsal, tarihsel gerçekliğin oluşmasında perspektifin kesin bir rol oynadığını söyler. Perspektifin önemi nesnel gerçeklikle bunun sanatsal yansıması arasındaki ilişkidedir. *“Şimdiki zamanın kökleri geçmişte, geleceğin kökleri de şimdiki zamandadır. (...) Eğer hayatın eksiksiz, biçim bakımından inandırıcı ve tutarlı bir görüntüsü verilecekse sıralamayı tersine çevirmek gerekir. Hayatta “nereye” sorusu, “nereden”in bir sonucu ise sanatta “nereye” özü, çeşitli öğelerin seçimini ve oranını belirler. Nedensellik sıralaması değişikliğe uğramazsa eser gelişigüzel bir olay dizisi olmaktan öteye gitmez.”* (G.Lukacs, 1986: s. 63)

Perspektif anlayışından yararlanan bakışın İbsen'in bütün oyunlarında yer aldığını görüyoruz. Daha olay dizisine geçmeden perde başlarında verilen dekor direktiflerinde bile bir perspektif anlayışından söz edilebilir. Örneğin, *Brand*

oyununun ikinci perde girişindeki dekor direktiflerine baktığımızda sahnede yaratılmak istenen perspektifi görebiliriz: “*Fiyort kıyıları, her tarafta dik kayalıklar, yakında bir tepecik, üzerinde eski, harap bir kilise, fırtınalı bir hava...*” *Hedda Gabler* oyununun hemen başında ayrıntılı olarak verilen dekor direktifi hem gerçekçiliğin ayrıntılı yaklaşımını hem de bir ev sahnesi de olsa perspektif bakışa ne kadar dikkat edildiğini gösterir. *Biz Ölümler Uyanınca*’nın dekor direktifi çok iyi bir örnek oluşturur. Bir kaplıca otelinin dışını anlatır İbsen, fiskiyesiyle, çalılıklarıyla, ağaçlıklarıyla, yazlık evleriyle. Önde ise bir masa ve iskemle vardır. Bununla da yetinmez, “*Arkada fiyorttan denizi, burnu ve uzaklardaki ufak adaları gören bir manzara*” notunu düşer. (Güçbilmez, 2016: s. 73)

Aynı perspektif bakışı İbsen oyunlarındaki olay dizisinde de, karakterlerin oluşumunda da görürüz. Olay dizisi ve ana çatışma mutlaka eskiye, geçmişte yaşanan bir olumsuzluğa dayanmaktadır. Olay dizisi oyunun çok küçük bir bölümünde yer alacak, asıl gerilimi ve ana çatışma noktasını geçmişten gelen sorunlar oluşturacaktır. Oyunlar şimdiden çok geçmişin ağırlığıyla oluşturulmuş bir yapıya bürünecektir. Geçmişte olan şimdiye etki etmektedir, şimdide konuşulmakta, tartışılmakta ve gerilimli bir yapıya ulaşmaktadır. Beliz Güçbilmez’in deyimiyle, “*Geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer*” formülü gerçekçiliğin asal formüllerinden biridir. (Güçbilmez, 2016: s. 70 – 77 – 94)

Gerçekçilik akımı seyircide uyandırmayı düşündüğü gerçeklik duygusunu yanılısamayla (illüzyon) sağlamaya çalışır. Gerçekçilik estetiğinin önemli kavramlarından biri olan yanılısama, sahnede yansıtılan gerçeğin inandırıcı olması için gereklidir. Oyunun kendi içindeki mantığının, yaşam gerçeğinin, dış gerçekliğin mantığıyla örtüşmesi sağlanmalıdır. Yaşamın kendi mantığını işletebilmek, dış gerçekliği seyirciye yansıtılabilmek için sahnenin sanki gerçekmiş izlenimini bırakması, sahnede olanların gerçekten oluyormuş gibi algılanması gerekir. Seyirci sahnede olana inanmazsa, gerçekçi bulmazsa, yaşadıklarıyla koşutluk kurmazsa, görünenin ardındaki gerçeği anlatma, bilimsel gerçeklerle örtüşme ve düşündürme amaçlarına ulaşamamış olacaktır.

Romantizmde yanılısama seyircinin düş gücüne ve duygularına yönelerek sağlanmak istenir. Gerçekçi tiyatrodaki ise düşler, imgeler, aşırı duygusal

yönelimler sergilenmez. Yaşamın, dış dünyanın ve bireyin iç dünyasının katı gerçekleri sergilenir. Seyirci çoğu kez ayıp, çirkin, bayağı, çelişkili bulduğu gerçeklere inandırılmalıdır. Bu gerçeklerin kendi yaşam gerçeğinde bir karşılığını bulabilirse, gerçekliği, benzerliği ve sahiciliği konusunda kuşku duymazsa inanacaktır. Bu yüzden gerçekçi tiyatro tam bir yanılsama yaratılmasını zorunlu kılmıştır.

“Gerçekçi tiyatro yanılsamayı sağlayabilmek için oyunun kurgusundan, sahne düzeninden, sözlü ve görüntülü anlatımından yararlanır. Gerçekçi oyunun bir kurgu bütünlüğü vardır. Bu kurgu bütünlüğü, Antik tiyatronun tüm öğelerini birbiri ile tamamlayan organik bütünlüğünden de, klasik tiyatronun güçleri tek merkezde toplayıp pekiştiren birlikli bütünlüğünden de, romantik tiyatronun gerçeği düşle tamamlayan yaratıcı bütünlüğünden de farklıdır. Gerçekçi tiyatro, yaşam gerçeğinin mantığına koşut, fakat yapay olarak düzenlenmiş bir kurgu sunar ve seyircisini bu kurgusal gerçeğe inandırır. Seyirci, bu yapay kurgu bütünlüğü ile yaratılan illüzyonda estetik bir doygunluk bulur.” (Şener, 1982: s. 158)

Gerçekçilik akımı yaşamı gerçekte olduğu gibi yansıtmamanın en önemli koşullarından biri olarak dilde gerçeğe benzerliği görür. Dış gerçekliğin en doğal şekilde yansıtılması günlük konuşma dilinin kullanılmasıyla başlayacaktır. Klasisizmin koşuklu anlatımına, romantizmin abartılı diline karşı çıkararak halkın kullandığı günlük dili seçerler. Konuşma örgüsü salt estetik hazzı sağlamak için kullanılmaz, artık oyun dili gerçekleri en doğru ve anlaşılır, inandırıcı biçimde aktarabilmek için kullanılacaktır. Bunun için de günlük konuşma dili zorunluluk olarak ortaya çıkar. Günlük konuşma dilinin oyun dili olarak kullanılması aynı zamanda oyun kişilerinin gerçekçi bakışla bir karaktere dönüştürülmesi için de gereklidir.

Ibsen, oyun yazarının, gerçekçi oyun kişilerine karakter boyutu kazandırabilmek için, onların günlük konuşmalarındaki özel farklılıkları vurgulayarak kişiliklerine renk katabileceğini söyler. (Şener, 1982: s. 171)

“Gerçekçilik akımıyla yeni bir aşamaya ulaşan düzyazı, koşuk dilini canlandırmaya çalışan birkaç yazarın dışında, yirminci yüzyıl tiyatrosunun da

başlıca oyun dili olarak üstünlüğünü koruyacaktır. Ayrıca, geleneksel tiyatroya şiirselliğini sağlayan koşuk, bilimsel çağın edebiyatında bir teknik olarak önemini yitirmeye başlayınca İbsen, Strindberg, Çehov ve Shaw düzyazıyla tiyatroya çağdaş bir şiirsellik anlayışı getirmişlerdir.” (Çapan, 1982: s. 91)

Gerçekçiliğin temelini oluşturan en önemli ilke günlük yaşam gerçeklerinin, somut olarak sahneye taşınmasıdır. İdealizmin, düşlerin, masalsılığın, tanrısal olanın yerini yaşanan gerçekler almıştır. Duyumlarla algılanan gerçeklerin bilincin ve sanatın süzgecinden geçirilerek sahneye taşındığını, görünür kılındığını, somutlaştırıldığını görürüz. Somut yaşam gerçeğinin yansıtılması sahne üzerini de etkilemiştir. Oyun yazarlarının gerçekçiliğinin yanı sıra sahne görüntüsünün, sahne dilinin, bütüncül tasarımın somut gerçekleri yansıtması ana ilkelerden biridir. Bu ilke doğrultusunda dekorun, kostümün, makyajın, aksesuarın, ışıklamanın gerçeğe benzer olmasına, gerçeği çarpıtmadan, değiştirmeden yansıtmasına dikkat edilmiştir.

Akılcılık, bilimsel düşünce gerçekçi estetiğin temelidir. Yaşamın gerçekleri, özellikle ahlak düşüncesi sorgulanacaktır. Ahlakın, dinin yasaklamaları dışlanacak, doğruluk, adalet gibi değer yargıları tartışmaya açılacaktır. Gerçeğin sadece doğru ve ideal yanı değil acı, çirkin, kötü yanı da seyirciye sunulacaktır. Görülmeyeni görmeye çalışacak, toplumsal sorunların arka planını da, insanın iç dünyasını da sorgulayacak, gösterecektir.

Taklit üzerine kurulu Aristotelesçi tiyatronun yaşamı yansıtma, gerçeğe benzerlik elde etme ilkesi klasik tiyatro anlayışında da yer alır. Klasik anlayışta var olan kalıplar, örneğin olay dizisinin ve karakterlerin idealize edilmesi, gerçekçi tiyatro anlayışında kırılacaktır. Gerçeğe benzerlik elde etmek, gündelik yaşam gerçeklerinin sahneye taşınması olarak değişecek, çağdaş insanın yaşamına etki edecek şekle dönüştürülecektir. (Şener, 1982: s. 143)

Gündelik yaşamın gerçeklerini sahneye taşımada İbsen’in gerçekçiliğinin bütün izlerini taşıdığını görüyoruz. *Brand* oyununda ideallerine sıkı sıkıya bağlı bir din adamının kendisini ve çevresini yıkıma taşır. Kendi çocuğunun ölümü bile Brand’ı ideallerinden vazgeçiremeyecektir. *Hortlaklar* oyununda Bayan Alving kocasının işlediği günahı gizlemek için, kocasından kalan bütün mal varlığıyla bir

çocuk yuvası yaptırır. Oğlu Oswald'ı kocasının işlediği günahı kurtarmak istemektedir, babasının suçunun cezasını oğlunun çekmesini istemez. Ama oğlu Oswald'da aynı günahı işlemek üzeredir. Alving oğluna her şeyi anlatır. Babasının nasıl bir insan olduğunu, işlediği günahları öğrenir Oswald. Hastalığının nedeni babası olabilir. Günahlardan kurtulmanın yolu hastalığından kurtulmaktır. Oğluna yardım etmesi gereken Alving, Oswald'ın kriz anında ona aşırı dozda morfin verip vermeme kararıyla karşı karşıyadır. Yaşamın çirkin yüzü, korumacı olan bir annenin çok güç bir kararla karşı karşıya kalması, geçmişin günahlarını taşıyan karakterler, şimdinin üzerinde keskin bir kılıç olarak bekleyen bir geçmiş, somut yaşamın izlerine götürür seyirciyi.

Akılcılık, bilimsel düşünme biçimi gerçekçi oyunlarda hemen kendini gösterir. Gerçekçiliğin bilimi, deneyselliği öne çıkarmasının bütün özelliklerini olay dizisinde ve kahramanların yaşamlarında da görürüz. Ibsen oyunlarından örnekler akılcılığın, bilimselliğin nasıl kullanıldığının en özellikli örnekleridir. Özellikle psikolojide yaşanan değişimler, örneğin *Nora*'da, *Hedda Gabler*'de, *Denizden Gelen Kadın*'da karşımıza çıkacaktır. Freud'un insanın iç dünyasına ilişkin sorgulamaları, *Biz Ölümler Uyanınca* oyununda heykeltıraş Rubek'te, ebeveynlerle olan ilişkileri açısından Brand'ta, Peer Gynt'te, Oswald'ta karşımıza çıkar. Darwin'le başlayan soyaçekim tartışmaları da İbsen'in oyunlarına yansiyacaktır. *Hortlaklar*'da Alving'in günahlarının Oswald'a geçmesi bir soyaçekimdir. *Yaban Ördeği*'nde Hedwig tam bir soyaçekim örneği olarak kör olmakla karşı karşıyadır, aynı zamanda geçmişte işlenen bir günahın da açığa çıkmasını sağlar bu kalıtsal özellik.

İnsanı çevresiyle birlikte ele alan gerçekçi tiyatro anlayışı yeni bir yazgı düşüncesini getirecektir. İnsanı oluşturan dış dünyası ve iç dünyasıdır. İnsan çevresiyle bir çatışma içinde olduğu kadar kendi iç dünyasıyla da bir çatışma içindedir. Bu çatışma anlayışı yeni bir dramatik anlama götürecektir. İnsan, fizyolojik, psikolojik, toplumsal yapısıyla birlikte karmaşık ilişkileri içinde ele alınacaktır. Yaşayan, canlı, derinlikli karakterlere dönüşecektir. İbsen gerek oyun kişilerinin iç dünyasına derinliğine yönelmesiyle, gerekse o iç dünyayı tartışmaya açarken çevresel, sınıfsal etkenleri de tartışmanın içine çekmesiyle oyunlarını boyutlandırır.

İç ve dış koşullar oyun kişilerinin yaşantılarının bir savaşım alanı olarak çizilmesini getirir. Çevre koşullarının çelişkisi, ana çatışmayı besliyor, oyun kişisinin derinlikli, boyutlu bir iç çatışmaya düşmesine neden oluyordu. Çevre etmenleri oyun kişisini sıkı dokulu bir ağ içine almaktaydı. İbsen, Strindberg, Çehov oyunlarında koşullarının, çevrelerinin etkisiyle çelişkilerinin kıskaçında kalan insanın dramını anlatır.

“Birey, ne Antik tiyatroda olduğu gibi tanrısal özellikleri olan ve tanrılara kafa tutan kişidir, ne Rönesans tiyatrosunda olduğu gibi taşkın heyecanları ve tutkuları ile çevresini titretir, ne klasik tiyatroda olduğu gibi toplumun değerlerini en arı biçimde simgeleyen soylu kişidir, ne romantik tiyatroda olduğu gibi özgür vicdanın ve ruh soyluluğunun temsilcisidir. Birey geleneksel ya da ileri değerlerin, tutkularının ya da sınıfının kavgasını vermez. Gerçekçi tiyatroda insan kendini savunabildiği ve acıya dayanabildiği oranda dramatik anlam kazanır. Oyunun ateşleyici gücü çevreden gelmektedir. Anton Çehov, iç ve dış ortamına koşullu kişinin umarsızlığını, insan onurunu ve insanlık değerini zedelemeyen yansıtmayı başarmıştır.” (Şener, 1982: s. 150)

Gerçekçilik akımı, çevre koşullarının insanın duygularıyla çatışmasını temel nokta olarak belirlemiştir. İç ve dış koşulların insanı çepeçevre sarması yeni bir yazgı düşüncesini getirecektir. İnsanın çevresiyle çatışması dramatik anlamı oluşturacak, trajik konum burada düğümlenecektir.

Gerçekçi oyunlarda karakterlerin idealize edilmediğini iyi yanlarıyla da kötü yanlarıyla da gösterildiğini, derinleştirildiğini, yaşayan karakterlere dönüştürüldüğünü görüyoruz. Özellikle insanın iç dünyasına derinlemesine girer gerçekçiler. Psikoloji biliminin gelişmeleri tam olarak yansıyacaktır oyunlarına. Karakterler geçmişlerinin izlerinden kurtulamazlar.

Gerçekçilik anlayışı toplumsal sorunların da sahneye taşınmasını, seyirciye gösterilmesini ister. İnsanların iç dünyalarını sorguladığı kadar karakterlerinin toplumsal yanlarını da sorgulayacaktır. Çevresel faktörlerin karakterlere etkisi, toplum karşısında karakterlerin duruşu oyunlarda sık sık kullanılacaktır. Toplumsal sorunları tartışmaya açacaktır. Eleştirel gerçekçiler için önemli olan

sorular sormak ve toplumsal çelişkileri göstermektir. Yanıtların ve çözümlerin peşinde değildirler.

Gerçekçilik akımı dış dünyayı tüm aksaklıkları ile göstermek ve bunlar üzerine düşünmeye zorlamak ister. Düşünceyi ateşleyen ise örtülü gerçeklerin açığa çıkarılmasıdır. Dinin, ahlak kurallarının, töre ve adetlerin yasakladığı yaşam gerçeklikleri bilimsel bir bakışla oyunlarına taşır. İnsan, doğasıyla, çevresiyle, toplumsal ilişkileriyle, bütünüyle bir bakışla seyirciye aktarılır. Seyircinin görmezden geldiği ya da göremediği, ürktüğü, utandığı gerçeklerle yüz yüze gelmesi sağlanır. Bu yüz yüze gelişin çarpıcılığıyla, sarsıcılığıyla seyirci düşünmeye zorlanacaktır. Önemli olan seyirciye bir görüşü, bir düşünceyi benimsetmek değil, toplumsal ve bireysel gerçekleri, temel çatışma noktalarını tüm çıplaklığıyla gösterip eğitmek, öğretmek ve kendi seçimine yol göstermektir.

Eleştirel gerçekçiler özellikle içinde buldukları kapitalizmin ve sınıfsal çelişkilerin topluma verdiği zararları tespit etmekte zorlanmamışlardır. Elbette bunda o dönemde giderek artan bir ivmeyle yayılan felsefi ve sosyolojik düşüncelerin etkisi çok büyüktür. Karl Marks'ın sistem eleştirileri, giderek yayılan sosyalist düşünce tüm Avrupa aydınlarını ve sanatçıları etkisi altına almaya başlamıştır. Günlük çalışma koşullarından yabancılaşma kavramına, toplum çıkarlarından uzaklaşıp bireysel kâr hırsına kadar pek çok sorun, oyunlarda çarpıcı trajik konularla sahneye taşınmıştır. Eleştirel gerçekçilerin eksik bıraktıkları şey bu sorunlara karşı verilecek savaşımın, çözüm yolunun sorgulanmamasıdır.

“Yaşadıkları çağın birer üyesi olarak, kendi bilinçlerini oluşturan tarihsel koşulların doğurduğu hatalardan ve eksik yargılardan kurtulamayan ve toplumun dönüşüme nasıl uğratılacağı üstüne açık seçik siyasal kavramları olmayan eleştirel gerçekçiler, kapitalizmin insani insani olmayışına karşı kitlelerin karşı çıkışını dile getirmişlerdir. Yapıtlarının ahlaksal özü, burjuva ideolojisini savunan eğilimlere karşıydı. Kendi siyasal ideallerinin sınırlamalarına ve yer yer yanlışlarına karşın, kapitalizmin insan haklarını çiğneyişine karşı çıkarak yaptıkları sanat, özünde demokratik olmuştur. (...) Zorunlu bir evre olarak eleştirel gerçekçilerin yapıtları, yeni bir estetik yöntemin, yani, toplumcu gerçekçiliğin yolunu açmıştır.” (Suçkov, 1982: s. 98)

Bir Halk Düşmanı İbsen oyunları içerisinde toplumsal sorunların ve toplumcu düşüncenin en fazla öne çıktığı oyundur. Kasaba için büyük bir gelir kaynağı olan kaplıcanın suyunun insan sağlığını tehdit edecek derecede kirli olduğunu öğrenen Dr. Stockmann kasabanın gazetesinde yayımlanmak üzere bir makale yazar. Doktorun ağabeyi olan belediye başkanı Peter, bunu öğrenir ve makalenin gazetede yayımlanmasına engel olur. Kaplıca ekonomik anlamda kasaba için çok önemlidir, bu makale kaplıcanın sonu demektir. İlk perdede doktorun yanında olan gazete sahibi Hovstad, belediye başkanının tehditlerine dayanamaz ve makaleyi yayımlamaz. Belediye başkanı bütün bir kasabayı harekete geçirir. Herkes Dr Stockmann'a karşı çıkar. Eşi ve çocukları tehdit edilir, evlerinin camları kırılır, çocukları okuldan ayrılmak zorunda kalır. Doktor halk düşmanı damgasını yer. Oyun bütün bunlara karşın doktorun mücadele kararlılığıyla sonlanır. Bilimsel gerçeklerin toplum yaşamına etkileri, toplumun bilimsel gerçeklerden uzak olması, toplum yararına yapılanların insanı yalnızlaştıracağı, güçlü bir toplum eleştirisi olarak sahneye taşınacaktır.

Oscar Brockett, gerçekçi tiyatronun izlerini sorgularken İbsen'in oyunlarını öne çıkarır. İbsen üzerine yargıları gerçekçiliğin de ölçülerini getirir önümüze. İbsen'in sıradan, basit konulara gerçek anlamlarının dışında başka anlamlar yükleyerek dramatik aksiyonunu geliştirdiğini söyler. İnsan hayatına ait bu tür gizemli yapıların kendisinden sonra gelen kuşaklarda simgeci tiyatronun en büyük özelliği olacağını belirtir. İbsen'den sonra yazılan oyunlarda tiyatro, bir tartışma alanına, düşünce aktarıcısı olmaya dönüşecektir. (O.Brockett, 2000: s. 365)

1.8. Doğalcılık Akımı ve Gerçekçilikle Ayrışması

Emile Zola'yla özdeşleşen Doğalcılık akımı pek çok kuramcı tarafından gerçekçilikle birlikte anılan, hatta bazı kaynaklarda tiyatro sanatı için birbirinden çok da ayırıştırılmayacak şekilde gerçekçilikle koştur düşünen bir akım olarak karşımıza çıkıyor. Özdemir Nutku *Modern Tiyatro Akımları* adlı yapıtında gerçekçilikle doğalcılığı birbirinden ayırmıyor. Marvin Carlson da *Tiyatro Teorileri*'nde doğalcılıkla gerçekçiliği eşdeğer biçimde ele alıyor. Arnold Hauser de *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde aynı eşdeğer bakışla yaklaşıyor.

Arnold Hauser, natüralist dramdan söz eder ve İbsen'i, Shaw'ı, hatta G. Hauptmann'ı natüralist dramın içerisinde sayar. İlk natüralist oyun yazarı olarak Henry Becque'den söz ederken ilk tiyatro kurumu olarak A. Antoine'ın Theatre Libre'yi işaret eder. Oysa pek çok kuramcı için A. Antoine gerçekçilik akımının ilk yönetmenlerinden biri olarak kabul edilecektir. Aynı şekilde İbsen de, Shaw'da, Hauptmann'da gerçekçiliğin ilk büyük dram yazarları olarak anılırlar. Bu kavram kargaşası çoğu kez karşımıza çıkacaktır. (Hauser, 2006: s. 366)

“Tiyatro yapıtlarına uygulandığında, kimi oyunların realist ve natüralist ayrımını kanıtlayacak biçimde farklı özellikler gösterdiği, kimilerinin ise iki çeşit özelliği bir arada taşıdığı görülür. Bu yüzden bu iki sözcük kuramsal olarak birbirlerinden ayrı sanat anlayışlarını belirlese bile, uygulamada dikkate alındığında bir kavram kargaşasından kaçınmak kolay olmamıştır. (...) Realizm natüralizmin daha genişçe kapsamlı aşaması olarak kabul edilir.” (Şener, 1982: s. 141)

Doğalcılık (natüralizm) gerçekçiliğin ayrı bir türü olarak sayılabilir. Gerçekçilikten ayrı düşen estetik ölçüleri nedeniyle yazınsal akımlar arasında ayrı bir akım olarak adlandırılacaktır. Gerçekçilik nasıl romantizmin içinde filizlendiyse, doğalcılık da gerçekçiliğin içinden doğmuş bir akımdır. Gerçekçiliğin temel ilkelerinin doğalcılık tarafından da benimsendiği söylenebilir.

Bilimsel yaklaşım, özellikle deneysellik düşüncesi öne çıkan bir kavramdır doğalcılık akımında. Doğalcılığın kurucusu sayılabilecek Zola kendi romanlarını deneysel roman olarak adlandıracaktır. Gözlemcilik, gerçeği olduğu gibi, çarpıtmadan, duyguları katmadan yansıtma doğalcılığın en başat özelliğidir.

Pozitivizm nasıl gerçekçiliğin oluşumunda öncü düşünce olduysa, doğalcılığın oluşumunda da öncü düşünce determinizmdir (gerekircilik). Doğa olaylarında aynı nedenler, aynı koşullar altında, aynı sonuçları doğurur düşüncesiyle kısaca açıklanabilecek determinizm, deney yöntemini benimsemiştir. Bu yöntemi Claude Bernard uygulamaya koyar. Canlı varlıkların incelenmesinde, doğanın işleyişinin anlaşılmasında deneyleme yönteminden yararlanmak gerektiğini ortaya atmış ve kanıtlamaya çalışmıştı. Doğru bilgilerin kazanılmasında “deneysel usavurma” temel alınır ve bunu gerçekleştirilebilir.

için iki aşama gereklidir: gözlem ve deneyleme. Gerçek düzleminde bilim adamı gözlem ve deneyleme yaparken tümüyle yansız olmalı, deneyleme ile doğrulayamadığı gözlemleri doğru bilgi olarak kabul etmemelidir.

Emile Zola'da bu gözlemlene ve deney yöntemini kendi sanat anlayışının temeline oturtur. Deney yönteminin insanın duygusal ve düşünsel yaşamına, toplumsal olayların işleyişine uygulanabileceğini, insanın da, toplumun da gözlem gücüyle, deney yöntemiyle incelenip çözümlenebileceğini savunacak, yazınsal ürünlerin yaratımında da bu yöntemi kullanacaktır.

Zola bu düşüncesini Deneysel Roman adıyla açıklamıştır. Doğalcılığı, doğaya bağlı kalmak anlamında kullanmıştır. Dış dünyanın nesnel biçimde yansıtılmasını, gerçeklerin çarpıtılmamasını, insanı oluşturan çevrenin, toplumsal işleyişin tüm çıplaklığıyla betimlenmesini ister. Bilimsel verilerden yararlanılmalı, türlerin kökeninden insan doğasının yapısına ve çevrenin etkisine kadar insanın kişiliği belirleyen bütün yasalara, toplumsal yapıya bağlı kalınmalıdır.

Doğalcılık, gerçekçilikten hangi yönleriyle ayrılır? Doğalcılığın yöntemi bilimin yöntemidir. Gözlem, deney ve çözümleme yapar. Tıpkı bir bilim adamı gibi tarafsız olunacaktır. Oysa gerçekçiler sorunları ele alıp çözümlemek ve yorumlamak eğilimindedirler. Gerçekçiler ortaya koydukları dış gerçeklik üzerine düşünmeye yönelmeyi isterler.

“Natüralizmin ilkesi gerçeğe benzeme idi, gerçekliğin canlısına benzer bir çizimini yapmaktı amaç. Gerçekliğe bağlı kalma, nesnel olma ve yaşamı gerçekten nasılsa öyle gösterme çabası içinde, natüralistler, çözümlemeyi gereğince önemsemediler. Gerçekliği sadece betimleyip kaba bir biçimde sınıflandırdılar. (...) Natüralizm, gerçekçiliğe öykünür; ama gerek toplumsal çözümleme ve tipleştirme yokluğu, gerek kendi özünde farklı olguları eşitleştirme bakımından gerçekçilikten ayrılır. Gerçekçi yöntem, yazara, kişinin ya da çevrenin en önemli çizgilerini seçip vurgulama, dolayısıyla, bunların gelişmesindeki eğilimleri anlama ve doğru olarak tanıtma olanağı sağlarken, natüralizm, yaşamın değişen bir kategori olarak sunulmasını önler.” (Suçkov, 1982: s. 125)

Doğalcılık akımı, sanatın dış gerçeklikler arasında ayıklama ve düzenleme yapmasına karşı çıkmaya da öznel katkılardan kaçınmayı, gerçeği çıplak haliyle, yorumlamadan, saptırmadan ortaya koymayı ister. Ayrıntılara eğilip bilgi vermeyi amaçlar. Oysa gerçekçilik toplum sorunlarına ve ilişkilerin diyalektik niteliğine önem verir. Toplum ve insan ilişkilerini, bu ilişkilerin dinamik niteliğini öne çıkarır. Bütünü görmeye çalışır, bütünün içindeki ayrıntıları düzenleyerek yeniden bütünlükler. Her iki eğilim de yaşam gerçeğinin yansıtılmasında birleşirler.

Doğalcılar, bilimsel buluşları, sosyolojik ve psikolojik bulguları yapıtlarında kullanırlar. Doğalcı tiyatro uygulamasında kalıtımla geçen hastalıklara, ruhsal ve bedensel bozukluklara yer verilecektir. Doğal koşullar öne çıkarılacaktır. Bu yönüyle doğalcılığın insana bakışı gerçekçilikle çelişir. Gerçekçilik insanı çevresinin biçimlendirdiği bir varlık olarak görür. İnsan çevreden gelen etkilerle biçimlenir. Doğalcılık akımı çevrenin insan üzerindeki etkisini durağanlaştırır, insan kendi yazgısını biçimlendiremez. Toplumsal nedenselliğin insan ve yaşam gerçeği üzerindeki değiştirici etkisini bir yana bırakırlar, biyolojik nedenselliğe ağırlık verirler.

Bu tür eğilimleri Strindberg'in ve İbsen'in oyunlarında kullandığını görüyoruz. Ama bu eğilimleri kullanmak tek başına o yazarları doğalcı yapmaya yetiyor mu? Çünkü her iki yazar da bu tür kalıtımsal ve ruhsal durumların dışında toplumsal güçlerin etkisini de, değişimini de oyunlarına katarak doğalcılıktan uzaklaşacaklardır. Doğal göstermenin ötesinde trajik olanı yorumlayıp toplumsal katmanların ya da çevresel grupların etkisini katarak çözümleyeceklerdir.

Doğalcılık toplumsal nedenselliği bir kenara attığı için salt yaşananın nesnel bir yansıtımıyla yetinmiştir. Siyasal, toplumsal ya da psikolojik sonuçlar üzerine yorumlara yönelme doğalcılık akımında yoktur. Kapitalizmin bütün sorunları görülebiliyor, yoksulluk, yaşam koşulları bütün yönleriyle sergilenebiliyor olsa da nedensellik bağı sağlanamıyordu. Sadece kaba gerçeklik yansıtılıyor, insanın ve toplumun koşulları değiştirebilme gücü gösterilmiyordu. Kötü koşulların değişebileceği ya da nasıl değişeceği işlenmiyordu. Bu yönüyle dış gerçekliğe de insanın iç dünyasına da eleştirel bir bakışla yaklaşılmıyordu. Doğalcılığın en büyük açmazı buradadır. Yaşanılan gerçeklik yansıtılıyor ama yansıtılan gerçeklerin içinden gelecek düşüncesi okunamıyordu.

“Burjuva sınıfının yozlaşmasını, halkın yoksulluğunu, emekçi sınıfın direnişini romanlarında bir çözüm umudu olmadan, silkip atılması gereken bir karabasan gibi anlattı Zola. İşte doğalcılığın güçlü ve zayıf yanları korkunç toplumsal koşulların bu nesnel betimlenişinde ama bu koşulların değişebileceğini göstermeme direnişindedir. İkiliği burada ortaya çıkmaktadır. Belli bir süreden sonra doğalcılığın ya kendini aşarak toplumculuğa dönüşmeye ya da kaderciliğe, simgeciliğe, dinciliğe ve tepkiciliğe dönüşüp ortadan kalmaya karar vermesi gerekir. Zola birinci yolu seçti...” (Fischer, 1985: s. 82)

1.9. Gerçekçiliğin İkinci Evresi

1.9.1. Toplumcu Gerçekçilik

Gerçekçiliğin ikinci evresini oluşturan, toplumsal düzenin çarpıklıklarını, yozlaşmışlıklarını, eşitsizliklerini yansıtmayı değil, bunlara yol açan düzeni değiştirmeyi de amaçlayan açılım toplumcu gerçekçiliktir. Gerçekçilik estetiği içerisindeki bu açılıma adını veren Maksim Gorki olmuştur. Ancak bu eğilim adı konulmamış, ilkeleri saptanmamış olsa da bir yöntem olarak yazınsal yapıtlarda uygulanmıştı. Anatole France gibi yazarlar toplumdaki çelişkileri, dengesizlikleri, adaletsizlikleri sergilemiş, emekçilerin, işçilerin toplumsal dönüşümlerdeki rolünü sezdirmeye çalışmışlardı. Ne var ki tarihin akışı içerisindeki toplumsal dönüşümleri sağlayacak gücü algılayamamışlar ve emekçilerin sınıf bilinciyle birleştirip tipik olan durumlara yöneltememişlerdir.

Toplumcu gerçekçiliğin kavramlaşması Rusya’daki Ekim Devrimi’nin ardından kurulan Sovyet Yazarlar Birliği’nin 1934’te toplanan birinci kongresinde Maksim Gorki’nin, Jdanov’un, Buharin’in, Radek’in önderliğinde gerçekleşir. Kapitalist toplumların yeni sosyalist toplumsal düzene dönüşme sürecini başlatacak düşüncelerin yaygınlaşması, bu dönüşümler için neler yapılması gerektiğinin yazınsal yapıtların dokusu içinde yer almasına yol açar. Kapitalizmin koşullarına eleştirel açıdan yaklaşmak artık yeterli gelmiyordu, eleştirinin ötesine geçilmeli, kapitalizm sonrasında oluşacak toplumcu düzenin gösterilmesi ya da oluşacak düzene geçiş için neler yapılması gerektiğinin anlatılması gerekliliği ortaya çıkmıştı.

Toplumcu gerçekçilik Marksist dünya görüşünün çerçevesinde, dünyayı, toplumu ve bireyi bu görüş doğrultusunda algılayan bir yazınsal akımdır. Toplumsal çatışmayı ve bu çatışmanın insan üzerindeki etkilerini yansıtır. Kapitalist düzenin ağır koşullarının değişebileceğine olan inancını, insanın hem kendisini hem de toplumu bu yönde değiştirebileceği gerçeğini, kendi yazgısını oluşturabileceği düşüncesini sanat yapıtlarına yansıtır. Bunu yaparken gerçekçilik estetiğinin bütün özelliklerini kullanacak, dönüşümün yaşanması için gerçekçiliğin eksik bıraktığı yönleri tamamlayacaktır. (Özdemir, 2013: s. 115)

Gerçekçiliğin ilk evresinde, eleştirel gerçekçilik döneminde düşünselliğin sağlanması öne çıkmaktaydı. İkinci evre olan toplumcu gerçekçilik evresinde ise düşünselliğe yönlendirme, sonuca giden yolu gösterme eğilimi öne çıkacaktır. Neden sonuç ilişkisi güçlendirilecek, toplumsal sorunların, çelişkilerin anlatılması sosyalist bakış açısının gerekleriyle buluşturulacak ve yeni bir toplumsal düzene geçişin savaşımı görünür kılınacaktır.

Radek'in Sovyet Yazarlar Birliği kongresindeki sözleri toplumcu gerçekçiliğin temel ilkesini açıklar niteliktedir: *“Gerçekçilik, çöken kapitalizmi ve onun çürüyen kültürünü yansıtmak değildir sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu yansıtmaktır. Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekliği bilmek değil, bunun nereye doğru gittiğini bilmektir. Toplumcu gerçekçi eser, yazarın hayatta gördüğü ve eserinde yansıttığı çelişkilerin nereye varacağını belirten eserdir.”* (Moran, 2016: s. 54)

Gerçekçiliği diyalektik materyalizm açısından geliştirmeye çalışan, Marksist estetiğin oluşmasında önemli katkıları olan Macar asıllı kuramcı Georg Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı yapıtında eleştirel gerçekçilikle, toplumcu gerçekçilik arasındaki farklılıkları ele alır. Çağdaş yazarın hangi eğilimi seçmesi gerektiğini, idealist felsefenin ve ardılı düşünce akımlarının gerçekçi tutumu nasıl zayıflattığını tartışır.

Burjuva gerçekçiliği olarak da adlandırdığı dönemden başlayarak eleştirel gerçekçilikle toplumcu gerçekçilik arasında perspektif sorununa değinir. Toplumcu gerçekçiliğin perspektifi toplumcu düzeni kurma mücadelesidir. Somut bir toplumcu perspektife yaslanmanın ötesinde aynı zamanda bu perspektif

toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçlerin içerden betimlenmesini gerektirir. Toplumculuğu kurmaya çalışan toplumsal güçler ele alınmalı, bu toplumsal güçlerin içinde yer alması gereken insanların nitelikleri görünür kılınmalı, tipik yönleriyle anlatılmalıdır. Toplumcu gerçekçilik bütün güçlerini yepyeni bir geleceği kurmaya adanmış, ruh ve ahlâk yapıları bu özellikleriyle belirlenen insanları içerden yansıtmayı seçer. (Lukacs, 1986: s. 108)

Lukacs'a göre toplumcu gerçekçilik ancak toplumsal dönüşümü sağlamış, sosyalist toplumlarda uygulanabilecek bir yöntemdir ama eleştirel gerçekçilik kapitalist toplumlarda hem de sosyalist toplumların başlangıç dönemlerinde kullanılmalıdır. Bu noktada Lukacs'ın Sovyet Yazarlar Birliğinin ortaya attığı toplumcu gerçekçilik düşüncesiyle ayrıştığını görürüz.

Toplumcu gerçekçiliği savunsa da birçok eserde perspektifin yanlış kullanıldığını, tipikliğin doğru oluşturulmadığını söyler. Sovyet toplumcu gerçekçiliğinin “olumlu kahramanlar” öğretisini eleştirir. Saygı duyulacak, taklit edilmek istenecek, insanları peşinden sürükleyecek olumlu kahramanlar oluşturma düşüncesi, romantizmdeki, kişileri idealize etme yanlısını da tekrar gündeme getirecektir. Bunun adına Jdanov, devrimci romantizm adını verecektir.

Toplumcu gerçekçiliğin en belirgin ilkesi “olumlu kahraman” yaratma ilkesidir. Toplumsal ilişkilere başkaldıran eleştirel gerçekçiler de geçmiş dönemlerde olumlu kahramanlar yaratmışlardı. Pukin'den Tolstoy'a kadar, Remarque'den Steinbeck'e kadar önemli pek çok gerçekçi yazar olumlu kahramanlar kazandırmışlardır gerçekçi yazına. Toplumcu gerçekçiliğin olumlu kahramanı, daha iyi bir yaşama yönelik çabalarında, kendi istek ve tasarımlarının dışında, toplumsal dönüşümün gereklerini düşünmesiyle, nesnel tarihsel zorunluluk ve olanaklarla hareket etmesiyle öncekilerden ayrılır. Yani toplumcu gerçekçiliğin kahramanı bütün eleştireliliğinin dışında toplumsal dönüşüm için nesnel koşullar çerçevesinde önderlik edecek, çalışacak, elinden geleni yapacak, sınıf savaşımında yol gösterecektir. (Pospelov, 1985: s. 313)

Toplumcu gerçekçiliğin bir başka niteliği de somut yaşam gerçekliğine ve hareketliliğine tarihselliği içerisinde bakabilmesidir. Toplumculuk mücadelesi tarihsel süreç içinde değerlendirilip çözümlenemezse toplumcu perspektif

tamamlanamayacaktır. Tekil olaylar, tekil insanlar üzerinde, küçük toplumsal yapılar üzerinde (aile, dostluk, çalışma çevresi gibi...) toplumculuğun gerekliliğini somut koşullar içinde gösterebilmelidir. Tekil olanın içinde toplumsal olanı sanatsal araçlarla anlatabilmelidir. (Pospelov, 1985: s. 307)

Toplumcu gerçekçilik, sosyalist toplumda oluşturulsa da bireyi yok saymaz. Bireyin toplumsal yapı içerisindeki konumunu eleştirel gerçekçilerden farklı bir biçimde ele alacaktır. Bireyin toplumsal düzenle çatışmasının yerini bu çatışmayı ortadan kaldıracak, bireylerin gelişmesine olanak sağlayacak, onları ruhsal ve fiziksel çöküşten, yozlaşmadan kurtaracak bir düzeni yansıtmayı amaçlar. Toplumcu gerçekçilikte birey sonuç alma bilinciyle toplumsal hareketliliğin içinde yer alır. Bireyin başkaldırışı kitlesel bir genişlik kazanacaktır.

Toplumcu gerçekçilik, ideolojik boyutun öne çıkması, estetik, sanatsal ölçütlerin geri plana atılması demek değildir. Tam tersine düşünsel ilkelerle, estetik, sanatsal ilkeler birbirinden ayrılmaz biçimde iç içedir. Bu bakımdan toplumcu gerçekçilik, yaşamı bütün nesnel gerçekliklerinden, insanı bütün zenginliklerinden soyutlayarak anlatmaya, şematik, şabloncu bir biçime temelde karşıdır.

Toplumcu gerçekçiliğin ilk büyük yazarı kuşkusuz bu akımı adlandıranların arasında yer alan Maksim Gorki'dir. *Ana, Artamanovlar, Foma* gibi romanlarının yanı sıra *Ayaktakımı Arasında, Küçük Burjuvalar, Sonuncular* adlı oyunları da Rusya'da burjuvazinin çöküşünü, Çarlık Rusya'sının içyapısındaki çürümeyi ve gelmekte olan yeni düzeni toplumsal, bireysel bütün yönleriyle sergilemiştir.

Nobel edebiyat ödülünü de alan M.Şolohov, uzun soluklu romanlarında toplumcu gerçekçiliğin yetkin yazınsal örneklerini verecektir. Toplumsal dönüşümlerin, sosyalist dünya görüşünün toplum ve birey üzerindeki etkilerinin çizildiği yapıtlar, geçmişin çağdışı kalmış toplumsal ilişkilerinin çöküşünü destansı bir anlatımla yansıtmışlardır.

Rus devriminin ardından kurulan Sovyetler Birliği'nde başlayan toplumcu gerçekçilik akımı kısa sürede Avrupa ve Amerika'daki gerçekçi yazını etkisi

altına alır. Almanya’da, Fransa’da, İngiltere’de ve Amerika’da gerçekçilik daha toplumsal bir eğilimin içine girecektir.

Romain Rolland, Thomas Mann, Sinclair Lewis, Jack Landon, J. Steinbeck, E.Hemingway, Rusya dışında eleştirel gerçekçiliğin sınırlarını genişleterek toplumculukla buluşturan yazarlar olacaktır.

1.9.2. Toplumculuğun Dram Sanatına Etkileri

Toplumcu gerçekçiliği öneren merkezi yönetim, bir yandan ayrıntılı gerçekçiliği, öbür yandan tiyatrodaki biçimci yaklaşımları destekleyerek tiyatro adına farklılıkların işini kolaylaştırdı. Oysa yazarlardan istenen oyunlar belirli bir dünya görüşü ve biçimindeydi. 1932’de toplanan Sovyet Yazarları Genel Kongresi’de yayınlanan bildiriyle toplumcu gerçekçilik üzerinde duruldu.

“Sovyet yazarlığının temel yöntemi olan toplumcu gerçekçilik, ister yaratıcı ister eleştirel yolda olsun, yazarlardan, doğru ve devrimci gelişimi yansıtan gerçekleri tarihsel açıdan nesnel bir yolda göstermelerini öngörmektedir. Her şeyden önce de, yazarın doğru ve tarihsel açıdan nesnel bir yolda gösterdiği gerçekler, işçilerin yeni manevi değerlere götürülme ve eğitilme ereğine sosyalizm kavramının kapsamına bağlı olarak yansıtılacaktır.” (Nutku, 1985: s. 136)

Toplumcu gerçekçilik kavramı içinde görülen ilk başarılı yazarlar, devrimden önce de yazan Tolstoy ve Lunaçarski’ydi. Bu iki yazar da tiyatroya ancak bir iki yapıt verirler. İkinci dünya savaşı sırasında ölen A.Nikoleyeviç Afinogenov toplumcu gerçekçi tiyatronun başarılı yazarlarından biriydi. Devrimci bir bakışla çeşitli ülkelerdeki işçilerin, sınıf çatışmalarının yaşamlarını ele alıyordu. Gözlerinizi Açın, Korku, Uzaktaki Nokta oyunları arasında sayılabilir. Oyunlarında Çehov etkisi de görülen Afinogenov devrime heyecanla bağlı bir toplumcu gerçekçi olarak işçilerin yaşamını, mücadelesini sahneye taşımış, devrimi yıpratmaya çalışan karşı devrimcileri eleştirmişti.

Konstantin Trenyev’de ilk toplumcu gerçekçi oyun yazarları arasındadır. Daha çok belgesel tiyatroya yakın bir anlatımla devrime katkı veren işçilerin yaşamını oyunlaştırdı. Konstantin Simonov, oyun olarak çok az yapıt vermesine karşın o dönem için en başarılı oyun yazarıdır.

Kuşkusuz toplumcu gerçekçiliğin en etkili oyun yazarı Gorki'dir. Akıma adını da veren Gorki, yazdığı az sayıdaki oyunlarının ilk evresinde eleştirel gerçekçiliğin izlerini taşıyordu. Devrim sonrası yazdığı oyunlarda ise, tıpkı romanlarında olduğu gibi toplumcu gerçekçiliğin en önemli yapıtlarını verdi. *Sonuncular, Ayaktakımı Arasında, Küçük Burjuvalar* sayılabilir.

II. Dünya savaşından sonra daha büyük çapta oyun yazarları yetişmesine karşın devrimin ilk yıllarında, toplumcu gerçekçiliğin belirlendiği yıllarda oyun yazarları yetişmemiştir. Devrimi anlatan büyük oyunlar yazılamamıştır.

Avrupa tiyatrosunda ise toplumcu gerçekçilik politik tiyatro anlayışı olarak yaygınlaşmıştır. Özellikle Alman tiyatrosunda Erwin Piscator kendi ortay attığı Politik Tiyatro kavramıyla toplumcu sanat anlayışına yeni yönelimler getirmiştir. Ardından gelecek olan Bertolt Brecht'in de kendi kuramını oluştururken etkilendiği Piscator, toplumcu gerçekçi tiyatroyu, belgesel tiyatroyu yaygınlaştırır. Buna karşın Sovyet Yazarlar Birliği'nin toplumculuk anlayışıyla tam olarak uyuşamadığını, toplumcu sanatı benimsemesine rağmen eleştirel kaldığını görebiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

2.TÜRK TİYATROSUNDA GERÇEKÇİLİĞİN TARİHİ

2.1. Cumhuriyet Öncesinden Devralınan Gerçekçilik Arayışları

2.1.1. Geleneksel Tiyatromuzda Gerçekçi Tutumun İzleri

Geleneksel tiyatromuzu oluşturan iki ana eksenden biri olan Anadolu Köy Seyirlik Oyunları gerçekçilikten uzak, soyut ve göstermeci nitelikte oyunlardır. Köy seyirlik oyunlar köken olarak bakıldığında büyüsel ve törensel oyunlardır. Doğanın gizemine, inanç sistemlerine dayanan oyunlar köylünün doğayla ilişkisini, beklentilerini, umutlarını, dileklerini içerir. Simgesel bir anlatımı vardır. Bir oyun alanı belirlemesi yoktur. Açık alan, meydan yeri oyunların oynanması için yeterlidir. Oyuncu kavramı da yoktur. Köylülerin hepsi hem oyuncu hem seyircidir. Açık biçim, göstermeci tiyatronun bütün öğelerini barındıran bir biçime sahiptir. Soyut anlatım ne seyirciler tarafından ne de oynayanlar tarafından yadırganmaz. Tamamen karşıtlıklara dayanır. Örneğin ak – kara karşıtlığı en önemli çatışmadır. Soyut simgeler somut yaşam gerçeklerinin yerine kullanılacaktır. Somut yaşam gerçekleri yer alsın bile kurgusal yapısı öne çıkacaktır. Örneğin kız kaçırma – ölüp dirilme oyunu somut yaşam gerçeğine dayansa da aslında doğanın canlanışının somutlanmasından ibarettir. Bu nedenle gerçekçi bir bakışla ele alınmaz, tamamen kurgusaldır, oyun olduğu her zaman anımsatılır.

Köy seyirlik oyunlar gerçekçiliği içermez. Klasik dram anlayışına özgü özdeşleşmeci, gerçekçi değil soyut, simgesel ve göstermecidir. Ayrıca köy seyirlik oyunlarda bir dramatik metin yoktur. Oyun her oynandığında doğaçlama yöntemiyle yeniden üretilir, yeniden yazılıp oluşturulur. Aynı oyunun birkaç bölgece birden fazla versiyonu olduğu görülecektir. Bu da köy seyirlik oyunların gevşek dokusunu, göstermeci kurguya yakınlığını gösterir.

“Bütün nitelikleriyle Türk tiyatro tarihinin ikinci evresini oluşturan köy tiyatrosu geleneğine kuşbakışı bakıldığında, batı tarzı, dramatik metne ve gerçekçi sahneleme anlayışına dayanan bir yaklaşımın izine rastlanmadığı açıkça görülmektedir. Günlük yaşamın içinde, kurgusallığın bilincinde icra edilen bütün

bu teatral formlarda göstermeci bir anlayış, soyutlamaya dayalı bir anlatım tekniği baskındır. Gerçekçilik kaygısı güdülmez.” (Duman, 2018; s.18)

Buna karşın Metin And gerçekçi konuları, günlük yaşamı yansıtan oyunlar olduğunu belirtir. Bunları simgesel yapıdaki oyunlardan ayırmak çok güçtür. Örneğin kız kaçırmaya oyunu, başlık parası sorununa dayalı toplumsal bir olgunun yansıtılmasıdır. Ama aynı zamanda doğanın canlanışına ilişkin törensel bir yapı vardır. (And, 1985; s.75)

Köy seyirlik oyunlar biçimsel olarak gerçekçilikten uzak olsa da ele aldığı konular çerçevesinde gerçekçi tutumu barındırır. İnanç sisteminden kaynaklanan simgesel anlatımlarda bile gündelik gerçekliğin öğelerine başvuracaktır. Bu da köy seyirlik oyunlardaki gerçekçi tutumu gösterir. Örneğin ak ve kara karşıtlığı insani öğelerle ya da hayvan taklidine dayalı öğelerle yansıtılacaktır. Ölüm ve yaşam çatışması gene aynı insani özellikleri içeren simgelerle anlatılır.

Osmanlı döneminde daha çok kente özgü popüler halk tiyatrosu geleneksel tiyatromuzun ikinci eksenini oluşturur. Bu bölümlerde meddah, karagöz ve ortaoyunu yer almaktadır. Bu üç oyun türünün de gerçekçi yapısının bulunmadığını söyleyebiliriz. Benzetmeci klasik gerçekçi dramdan uzaktırlar. Tıpkı köy seyirlik oyun geleneği gibi göstermeci, açık biçime yaslanan oyunlardır. Tasavvufi yönlerinin olduğunu da söyleyebiliriz. Gerek meddahın, gerekse Karagöz ve Ortaoyununun kaynağında tasavvuf öğeler yer alır.

Oyunsu yanları çok öne çıkar. Bir oyun yeri belirlense de sahne mekânına ihtiyaç duymaz. Sadece Karagöz kendi perdesini oluşturan bir türdür. Meddah ve Ortaoyunu bir tiyatro mekânı oluşturmazlar. Ortaoyunu seyirciyle çerçevelenmiş bir boş alanda, meddah ise kahvehane gibi farklı mekânlarda oynanır. Doğaçlamaya dayalı metinsiz oyunlardır. Oyun her oynanışında oyuncunun yeteneğine göre değişebilir, gelişebilir. Klasik anlamda bir dramatik yapısı yoktur. Gevşek yapıya sahiptir. Benzetmeci, özdeşleşmeci bir yanı yoktur. Taklide dayalı, yabancılaştırma etmenleri içeren, göstermeci bir yapısı vardır. Bu yönüyle Epik tiyatromun özelliklerini içerir.

Biçimsel anlamda popüler halk tiyatrosunun da gerçekçilik yönteminden uzak olduğunu söyleyebiliriz.

“Gündelik gerçekliğe böyle bakan (tasavvufi öğeler) ve asıl gerçeği başka bir yerde, tasavvufi bir yaklaşımla tanrısal bir özde arayan, bu tür bir gerçeklik anlayışı üzerine kurulu bir tiyatro formunun gerçekçi olması mümkün değildir. Dünya asıl gerçek karşısında gelip geçici bir suretken tiyatrodaki onunla benzerlik güdülmeye çalışılması, kuşkusuz boşuna ve anlamsız görülecektir. Bu yüzden aldattıcı günlük gerçeğe benzetme gayesi bu tiyatro anlayışında söz konusu olamaz. Köy tiyatrosu geleneğimiz gibi halk tiyatrosu geleneğimiz de batı tarzı benzetmeciler gerçekçi anlayışa yabancıdır. Dolayısıyla geleneksel tiyatromuz hiçbir şekilde gerçekçi değildir. Bu nedenle tiyatroyu yaşam gerçeğine benzetme anlamında mimesis kavramının bu tiyatrodaki birebir karşılığı bulunmaz, batı tarzı tiyatroların mimesise dayalı dram anlayışı ve dramatik yapısı bu türlerin hiçbirinde mevcut değildir.” (Duman, 2018; s.20)

“Geleneksel Türk tiyatrosunda gerçeklik yansızdır bunun sonucu olarak da sanat yaşamın imgesini, gerçeklik modelini, yaşamın benzeşimini, eğretisel yansızını oluşturmaz, özetle geleneksel Türk tiyatrosu gerçeklik dışı tiyatrodur. Gerçeklikle benzerlik oluşturulmaz, gerçeklik taklit edilmez. Batı tiyatrosunun temellerini oluşturan benzetmeciler tiyatro anlayışına karşıdır.” (Çalışlar, 1993: s. 14)

Halk tiyatrosu geleneğimiz biçimsel anlamda gerçekçi değildir ancak anlattığı, ele aldığı konular gerçekçi tutumu içerir. Özellikle gündelik gerçeklik, kent yaşamı ve bir takım toplumsal değişimler oyunların içeriğini oluşturur. Karagöz ve Orta Oyunu, İstanbul’un mahalle hayatında yaşayan değişik insanların yaşamını konu alır. Perde ve meydan günlük yaşamda hemen her yerde rastlanabilecek kişilerle doludur. Meddahın anlattığı hikâyeler son derece gerçekçi hatta bazen yaşanmış, gerçek olaylardır. Burada altı çizilmesi gereken önemli nokta, gerçekçi tutumdur, yani yaşam gerçeğinin gerçekçi olmayan bir anlatımla sunulmasıdır. Oyunların bu ikili yapısının kaynağı toplumumuzun gerçeğe bakışıdır. Burada insanımızın gerçekliğe hem tutunan hem de onu yok sayan kimlik özelliği kendini gösterir. Böylece yaşamsal gerçeklikle ilişki kurulur ama o asıl gerçek olmadığından, bu ilişki kurma yolu kesinlikle ona benzetme anlamında

benzetmeci, gerçekçi değildir. Gerçeklikle ilişki gerçekçi tutumla sınırlıdır, gerçekçi yöntem kesinlikle yoktur. Hatta gerçekçi tutumun içinde bile gerçeğin işleniş şekli kimi kez hakikat dışına taşabilir.

“Bütün bunlar bir araya geldiğinde, batı tarzı tiyatromun benzetmeci, gerçekçi anlayışının kurucu ilkesi olan mimesis, gerçeği mimetik bir yaklaşımla yeniden yaratma, onu canlandırarak onunla bir olma halinin, halk tiyatrosu geleneğimizde söz konusu olmadığı ortaya çıkar. Kuşkusuz yaşam gerçeğiyle ilişki kurulurken tiyatromun varlık koşulu olan canlandırma yoluna gidilir ama bu canlandırmayı şekillendiren, gerçeği birebir yansıtmada mimesis değil, sadece taklittir. Meddahlara taklit eden kişi anlamına gelen “mukallit” adının da verilmesi, orta oyununda fasıla çıkan, çeşitli yöresel kimliklere sahip türlü kişilerin “taklitler” adı altında toplanması, taklit kavramının halk tiyatromuzdaki önemini açıkça kanıtlar. Tiyatromuzun hemen her döneminde taklidin oyunu oluşturduğu görülmektedir. Taklit bir yandan gerçeğe benzerliği diğer yandan onu abartıp temel özelliklerini ön plana çıkarmayı getirir. Yani gerçeği kabul ederken yok sayan, onunla ilişki kurarken ona benzeme amacı gütmeyen ikili anlayışımız, taklit olgusunda karşılığını bulur. Taklidin ima ettiği anlam, taklit ilişkisi kurulan gerçeğin taklit edildiğinin bilincinde olma halidir. Yani gerçeği canlandırıp onun yerine geçmek, gerçek bir kimliği üstlenip onu birebir yansıtmak değil onu çağrıştırmak, adı üstünde, bilinçli bir şekilde taklit etmek söz konusudur. Mimesis seyreden ve oynayan için gerçeklik yanılısamasının hareket motoruyken taklit de seyirci ve oyuncu için gerçek olmayışın, oyun oynandığının hatırlatıcısıdır.”(Duman,2018; s.21)

Geleneksel tiyatromuzun soyutlama biçimi, göstermeci yapısı düşünüldüğünde gerçekçilikten uzak olduğu söylenebilir. Tiyatro geleneğimizin gerçekçi formun dışında şekillendiğini görebiliriz. Buna karşın bütün bir dünya tiyatrosunu gözden geçirdiğimizde bütün halk tiyatrolarının aynı özellikleri içerdiğini ve pek çoğunun aynı şekilde gerçekçilikten uzak kaldığını söyleyebiliriz. Ama gerçekçi tutum açısından bakıldığında dünya tiyatrosundan ayrıldığını görebiliriz. İmparatorluk kültürü içersinde, İstanbul’un çok kültürlü yapısı içersinde gerçekçi tutumun diğer halk tiyatrolarından daha önde olduğunu söylemek yanlış olmaz.

2.1.2. Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosunda Gerçekçilik Arayışları

Namık Kemal'in *Celalettin Harzemşah* adlı son oyununun giriş kısmına yazdığı *Celal Mukaddimesi* şu paragrafla başlar: “Mülkümüzde ilerleme fikrinin ortaya çıkmasından beri, insanlığın fazilet hazinelerinin ganimetinden elde edebildiğimiz marifet cevherlerinden biri de edebiyattır.” (Kemal, 2005: s.31)

Batılı anlamda yazın sanatının türleriyle Tanzimat'tan sonra tanışacaktır edebiyatımız. Tiyatro da o türlerden biri olarak girecektir yazınımıza. Geleneksel yazın anlayışımızdan, gelenekten gelen söyleyişimizden çok farklıdır bu türler. Roman, yazı kültürümüzün hiçbir evresinde yer almaz. Öykü, modern anlamda değil ama daha arkaik biçimiyle kullanılmıştır. Tiyatro yazını ise tamamen uzak olduğumuz bir yazın alanıdır. Tanzimat'ın getirdiği düşünsel genişlemeyle birlikte, tamamı Avrupa'da yaşamış Tanzimat aydınları büyük bir coşkuyla sarılırlar bu yeni yazın türlerine. Önce çevirilerle, uyarlamalarla bir alan belirleyecekler, ardından birbirinin peşi sıra yazınsal türleri deneyeceklerdir. Tiyatro bu türler içinde çok özellikli bir yere sahiptir, çünkü toplumsal yararı önceleyen Tanzimat aydınları, tiyatronun daha fazla insana ulaşmak için önemli bir araç olduğunu düşünürler.

Namık Kemal, “Bir milletin söz söyleme kuvveti edebiyat ise, edebiyatın söz söyleme gücünü yaşatan da tiyatrodur” sözüyle tiyatroyu daha yüksekçe bir yerde konumlandırır. *Celal Mukaddimesi*'nin devamında, “tiyatronun eğlencelerin en faydalısı olduğunu, çünkü seyircinin düşüncesine ve vicdanına tesir ettiğini” söyler. Tiyatronun eskimiş yapısına, özellikle geleneksel tiyatro anlayışına karşı çıkar, hatta Karagöz, Ortaoyunu gibi oyunların artık kaldırılması gerektiğini savunur. Avrupa'da oyunların iki anlayışa göre ayrıldığından, birine Klasik, diğerine Romantik dendiğinden, ilkinin bir takım kuralları olduğundan söz eder. Üç birlik kuramını açıklar. Romantiklerin ise daha serbest davrandıklarını, bu kurallarla kendilerini bağlamadıklarını söyler ve verdiği örneklerle de romantik anlayışa yakın olduğunu hissettirir. (Kemal, 2005: s. 45 – 57)

Namık Kemal düşünceleriyle dönemin en etkili aydınıdır. Tiyatro üzerine düşünceleri de dönemin diğer aydınlarına ve yazarlarına oranla daha ağır basacaktır. Toplumsal yararı gözetilen anlayışıyla, gerçeklik ve doğaya uygunluğu

arayışıyla, gündelik dili anlaşılır üslupla kullanışıyla oluşturacaktır tiyatro yapıtlarını. Bu yönüyle bakıldığında bazı yönlerden gerçekçi anlayışa yakın durduğunu söyleyebiliriz. Efdal Sevinçli, *Namık Kemal ve Tiyatro* adlı çalışmasında Romantizmle Gerçekçilik arasında bir yerde durduğunu söyler Namık Kemal'in ve diğer Tanzimat yazarlarının. (Sevinçli, 1991: s. 48)

Aynı şekilde Ahmet Oktay'da Namık Kemal'in Divan edebiyatının süslü yapısına karşı çıkmasıyla, yapıtın iletilmesi gereken bir anlamı bulunması gerektiğini söylemesiyle, her zaman gerçeğe ilişkin şeyler söylemeyi amaçlamasıyla, toplum sorunlarını yapıtlarına taşımasıyla gerçekçi anlayışın çizgisine de yaklaştığını söyler. (Oktay, 1986: s. 272)

Romantizmin ve melodramın etkisi dönemin bütün oyunlarında kendisini gösterir. Özellikle Fransız romantizminden, Victor Hugo'dan etkilenir dönemin bütün oyun yazarları. Meşrutiyet'te ve sonraları Cumhuriyet'te tamamen yerleşecek olan gerçekçilik anlayışının izlerini Tanzimat döneminin romantizminde ve melodram anlayışında bulabilir miyiz? Özellikle döneme her anlamda damga vurmuş Namık Kemal'in melodramlarında gerçekçiliğe giden izlerden söz edebilir miyiz?

Niyazi Akı, Türk tiyatro edebiyatı üzerine incelemesinde romantik anlayıştan realist anlayışa geçişte üç isim üzerinde durur. Bunlardan ilki Namık Kemal'dir ve her ne kadar romantik ve idealist olduğu söylenirse de toplumsal yarar gözetmesi bakımından gerçekçi bir tutuma gidişte önemli bir geçiş olduğu görülebilir.

İkinci önemli isim Beşir Fuat'tır. Meşrutiyet döneminin eleştiri yazarlarından Beşir Fuat, *Victor Hugo* adlı eserinde realizmi hararetle savunur. Romantiklerle realistleri karşılaştırır ve realizmin tarafını tutar. Zola'nın görüşlerini dile getirerek Natüralizmi tanımlamaya çalışır. Realizm ve Natüralizme ait düşünceleriyle, Romantizme getirdiği eleştirel yaklaşımıyla döneminin gerçekçi tutumuna ve sonrasının gerçekçilik anlayışına düşünsel, kuramsal anlamda çok önemli bir katkı sağlayacaktır Beşir Fuad.

“Zola'nın nazariyesi şudur: “Hayattan başka elimizde bir nümûne yoktur, çünkü havâssımızın haricinde bir şeyi idrak edemeyiz. (...) Binâberin, Zola'nın kavlince, yalnız hakikat âsâr-ı sînâiye husule getirebilir. Demek olur ki tahayyül etmemeli; bakmalı, tedkik etmeli ve gördüğünü bi-hakkın tavsif ve tarif etmeli. (...) Zola mesleğini “Tabiatı bir mizac arasından görmekten ibarettir” diyerek tarif eylemiştir.” (Fuad, 1999: s. 121)

Üçüncü olarak Halit Ziya'nın *Hikâye* adlı kitabı, tiyatroyu doğrudan ilgilendirmese de, realist ve natüralist sanat anlayışını savunmasıyla önem taşır. Bu isimlere bir de Mizancı Murat eklenebilir. Mizancı Murat o dönemin oyunları üzerine, özellikle Namık Kemal'in oyunları üzerine yazdığı yazılarda sanatçının topluma ve bireye karşı sorumluluğundan söz edecektir. (Akı, 1989: s. 204)

“Bütün bu görüşlere rağmen, henüz sanatçının özgürlüğüne dair bir görüşe rastlanmıyor. Onun tek özgürlüğü henüz hayal gücünü istediği gibi kullanma çerçevesi içindedir. Ama geçen yüzyılın (19. yy) sonuna doğru bu özgürlük de kısıtlanır; çünkü edebiyat akımları pozitivist felsefenin gölgesi altında kalır, sanat eserine, sanatçının görüşüne eşya ve madde egemen olur. Fakat tiyatromuza böyle bir görüşün egemen olduğu kesinlikle söylenemez; o hala birey ve toplum yararına çalışan sanat anlayışı, yani Tanzimat görüşü doğrultusundadır.” (Akı, 1989: s. 205)

Niyazi Akı'nın ayrımı önemlidir. Çünkü gerçekçilik anlayışı diğer yazınsal türlerde, özellikle romanda, tiyatro yazınından daha önce, Meşrutiyet'te egemen olmaya başlayacaktır. Meşrutiyet dönemi tiyatro yazını değineceğimiz birkaç oyunla birlikte gerçekçiliğe geçiş aşaması olarak görülebilir. Tiyatro yazınında gerçekçiliğin başat konuma gelmesi Cumhuriyet'le birlikte olacaktır.

Bu bölümde Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerine ait çeşitli oyunlarda eleştirel gerçekçi tutumun izlerini görmeye çalışacağız.

Tanzimat dönemi tiyatromuzun en çok kullandığı tür melodramlardır. Bu melodramların romantik tiyatronun bütün özelliklerini barındırdığını söyleyebiliriz.

Canlı kişilerin sahneye çıkarılması yerine, örnek oluşturan ama yaşamayan tiplerin sahneye taşınması en karakteristik özellik olarak görünebilir. Örnek tiplerin seçilmesi toplumun eğitiminin öncelenmesinden kaynaklanır. Yaşanan toplumsal gelişmeler, savaşlar, acılar toplumun örnek davranışlara ihtiyaç duymasını gerektirmektedir. Aynı zamanda kahramanlığın, cesaretin bütün tiplerde tek boyutlu olarak yer aldığını görürüz.

Tanzimat'la birlikte gelen büyük değişimlerin halka anlatılmasının yollarından biri olarak da görülecektir tiyatro. Toplum eğitilecektir, öğretecek olan da aydınlar, yazarlardır. Bu nedenle nesnellikten uzaklaştıklarını, olması gereken ama gündelik hayatta yaşamayan kişiler, karşılığı olmayan olaylar seçilecek, seyredenlerin duygularına seslenilecektir.

Gerçeklikten uzak, ülküsel, düşsel olana yönelir oyun yazarları. Soylu, varlıklı, cesur kahramanlar sunulur seyirciye. Hak, adalet, vatan sevgisi gibi idealler sadece yazarın düşüncesinin sözcülüğünü yapan soyut kavramlara dönüşecektir.

Melodramlarda Tanzimat oyun yazarlarının çok da başarılı olduğunu söyleyemeyiz. Buna karşılık romantik melodramların yanında bazı oyunlarda gerçekçi yapının izlerini arayabiliriz.

Namık Kemal'in de *Celal Mukaddimesi*'nde Hugo'nun *Cromwell* önsözünden etkilendiğini ve benzer görüşleri bizim tiyatromuz için önerdiğini söyleyebiliriz.

“Yeni yeni oluşan Batı etkisindeki edebiyatımızda, bir tür olarak tiyatronun gösterdiği gelişimde yazarlarımızın tiyatro bilgilerinin düzeyi en açık biçimde oyunlarının başına yazma gereği duydukları önsözlerde gizlidir. Namık Kemal, Celâleddin Harşemşâh piyesine, Cromwell'in önsözüne öykünerek o ünlü Mukaddime-i Celâl'ini yazışının, içeriği ve sonuçlarıyla, tiyatro bilginimizin yaygınlaşmasında, önsöz geleneğinin belirleyici bir etkisinin olduğunu görürüz. Çünkü Namık Kemal'in edebiyatımızdaki yeri ve gücü bu etkiyi kaçınılmaz olarak arttırmıştır.” (Kılıç, 2016: s. 22)

Kanımcı, tiyatro düşüncesini yazıya döken Namık Kemal, yazdığı oyunlardan çok bir tiyatro adamı, düşünürü olarak daha yakındır gerçekçiliğe. Örneğin eski edebiyatı ve aynı zamanda temaşayı ahlaktan yoksun, tabiatın ve gerçeğin dışında, koca karı türünden yapıtlar olarak eleştirir. Güzel eserin ahlakı, adetleri, ruhu ve toplumsal olanı tasvir etmesi gerektiğini söyler. Doğru olanın, doğru olması mümkün olanın söylenmesini, hakikatin peşinden koşulmasını ister. (Kemal, 2005: s. 31 – 60) Namık Kemal'in oyunlarında tiyatro düşüncesindeki gerçekçiliğe yakın tutumunu tam anlamıyla görmek pek mümkün değildir.

Tanzimat tiyatrosunda Fransız romantizminin etkisiyle yazılan melodramlarda gerçekçiliğin izini aradığımızda en çok önümüze çıkan oyunlar aile içi ilişkilerin, aile ve kadın sorunlarının ele alındığı oyunlardır. Yanlış evliliklerin, aile içinde erkeğin konumunun, çok eşliliğin, boş inançların, geleneklere körü körüne bağlılığın konu alındığı oyunlarda gerek olay örgüsünde, gerek oyun dilinde gündelik olana daha çok yaklaşıldığını görmek mümkün.

Namık Kemal'in *Akif Bey* oyunu iyi oyun kurgusuna örnek olarak gösterilebilir. Akif Bey'in göreve gitmek üzere olmasıyla açılan oyunun ilk perdesinde oyun kişilerini, Akif Bey'in dostu Şahin Bey'i, eşi Dilirüba'yı tanırız. Dilirüba'nın ilk perdenin son meclisindeki tavrı yükselen aksiyonun başlangıcı, ana çatışmanın tetikleyicisidir. İkinci ve üçüncü perdeler ölüm haberi gelen Akif Bey'in ardından yaşananları gösterir, Dilirüba'nın daha eşinin ölüm haberi yeni gelmişken, bir oyun çevirerek, hiç beklemeden Esat Bey'le evlenecek olması çatışmayı oldukça güçlendirir. Şahin Bey'in ve Akif Bey'in babası Süleyman'ın bu evliliğe karşı çıkması aksiyonu yükseltir. Üçüncü perdenin beşinci meclisinde Akif Bey geri dönecek ve tam düğün yapılırken olan biteni öğrenecektir. Dördüncü perdede Akif Bey'in perişan olması, kendisini içkiye vurması, kimsenin sözünü dinlememesi ele alınır. Özellikle Akif Bey'in Dilirüba'nın çevirdiği dolapları öğrenmesi doruk noktası olacaktır. Akif Bey çok sevse de intikam alacağını söyleyecektir. Dördüncü perdenin devamı düşen aksiyondur. Beşinci perde ise hızla sonuca gider. Oyun Akif Bey'in Esat Bey ve Dilirüba'yı odalarında basması ve Akif'le Esat'ın birbirlerini öldürmeleriyle, hemen arkasından Süleyman Bey'in oğlunun öcünü almak için Dilirüba'yı öldürmesiyle son bulacaktır.

Akif Bey oyununda aile kurumunun gündelik yanıyla ele alınışı, Diltrüba'nın kusurlu yönüyle çizilmesi ve karakter boyutuna yakın durması, daha nesnel bir yaklaşım sergilenmesi, örf ve adetlerin yansıtılması, insanların çevresel etkileriyle birlikte ele alınması gerçekçiliğin izlerini gösterecektir. Ayrıca Diltrüba karakterinin geçmişten gelen kusurlarıyla anılması oyuna bir perspektif bakış da kazandırır. Gene de bütün bunların tam bir gerçekçilik tutumuyla bir araya getirildiğini söyleyemeyiz. Akif Bey'in vatanperverliği, hamasi söyleyişler, süslü ve uzun konuşmalar oyunun melodram yapısını öne taşıyacaktır. *Zavallı Çocuk* oyununun melodram yapısı içinde de bazı gerçekçi öğelere rastlamak mümkün. Romantizmin gerçekçiliğin öncül adımı olduğunu, Namık Kemal'in özellikle bu iki oyunuyla gerçeği arama peşinde olduğunu, romantizmi öne çıksa da gerçekçilikten izler taşıdığını söylemek mümkün.

Ahmet Mithat'ın *Eyvah* adlı oyunu ise çok eşlilik üzerine duygusal yönü ağır basan bir melodramdır. Oyunun kuruluşundaki denge, aile kurumuna getirdiği eleştirel bakış, dönemin boş inançlarını eleştirmesi, kadınların sorunlarına ilişkin sözünün olması gerçekçi tutumun izleri olarak görülebilir.

Bazı oyunlardaki gerçekçilik izlerine karşın Tanzimat tiyatrosunda oyun yazarlarının gerçekçilik akımına yönelmesinden söz etmek çok zordur. Oysaki o yıllarda Batı tiyatrosunda gerçekçilik anlayışı kendine önemli bir alan yaratmış ve gerçekçiliği bir yöntem olarak bütün sanat dallarına yaymaya başlamıştı.

Dönemin komedilerinde gerçekçi tiyatronun izini daha çok bulabileceğimizi düşünüyorum. Tiyatromuzun ilk oyunu olarak kabul edilen *Şair Evlenmesi* gerek ele aldığı konuyla, gerek oyun kişileriyle ve diyaloglarıyla, halkın yaşayışını ele alışıyla gerçekçiliğin özellikleri açısından incelenebilir. Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Teethül ya da İlk Gözağrısı* adlı oyunu, Ahmet Mithat'ın *Açıkbaş*'ı gerçekçilik açısından izler taşıyan başarılı töre komedileridir.

“Dramatik edebiyata gelince burada da estetik kaygı ile toplumsal kaygı yan yanaydı. Romantikliğin ağır bastığı yerlerde seyirciyi duygu, beğeni, düşünce bakımından eleştirmek, yüceltmek, coşturmakla estetik bir amaç güdüliyordu. Bunun hemen yanında tiyatronun toplumu düzeltmek, birey, aileden giderek toplumun ilerlemesi için yol gösterici olması isteniyordu. Bu yan yanalık bir

bakıma romantiklikle gerçekçiliğin çatışması gibidir. Manzum dramlar, romantik dramlar ve bir bakıma duygusal dramlarda birincisi; komedyalar, bir bakıma melodramlar, evcil dramlarda ikincisi ağır basıyor.” (Kılıç, 2016: s. 31)

İstibdat döneminde yaşanan duraksamanın ardından II. Meşrutiyet döneminde tiyatromuz önemli oyun yazarları kazanacaktır.

II. Meşrutiyet'in ilanının hemen ardından sansürün ve baskının kalkmasıyla gelen görece hürriyet ortamı tiyatronun yeniden canlanmasını sağlar. Öncelikle Tanzimat döneminin oyunları yeniden sahneye taşınacaktır. Ardından diğer yazın türlerinde ürün veren dönemin yazarları oyun yazmaya da yöneleceklerdir. Tiyatro araştırmalarında Meşrutiyet dönemine ilişkin oyun yazarı eksikliğinden, bugüne pek oyun kalmamasından söz edilir. Oysa Meşrutiyet döneminde başarılı oyunlar yazıldığını, büyük çoğunlukla da bu oyunların sahneye taşındığını, küçük bir bölümünün ise oynanmasa bile en azından kitap olarak yayımlandığını belirtir Metin And. (And, 1971: s. 101)

Oyun yazarlarının büyük bölümünün Cumhuriyet sonrasında da ürün vermeye devam etmesi ve asıl etkinliklerinin Cumhuriyet sonrası yazınına taşınması nedeniyle II. Meşrutiyet oyun yazarlığı açısından çok öne çıkamamıştır. Yakup Kadri, Reşat Nuri, Müsahipzade Celal, İ.Ahmet Nuri, Halit Fahri gibi oyun yazarları ilk ürünlerini Meşrutiyet döneminde verseler de Cumhuriyet sonrasında değerlendirileceklerdir.

Bu dönemin oyun yazarlarında görünen en önemli özellik Tanzimat yazarlarının etkisi altında kalmalarıdır kuşkusuz. Buna karşın toplumsal ve siyasal konuları sahneye taşıyan oyunlar yazıldığını, aile sorunlarının daha cesur yaklaşımlarla oyunlaştırıldığını söyleyebiliriz. İbsen'i, Maeterlinck'i tanımaya başladıklarını, özellikle dönemin etkili eleştirmeni olan Beşir Fuad'ın kuramsal yazılarında gerçekçilik akımıyla tanıştıklarını görüyoruz. Beşir Fuad o dönemin yazarlarını oldukça etkilemiştir, realizm tartışmaları yapılmıştır. Hakikati arama, gerçeğin peşinde koşma anlayışında Namık Kemal'le birleşen Beşir Fuad gerçeğin sanat eserinde yansıtılması konusunda Namık Kemal'den ayrılır. Hugo'nun romantizmine karşı, akılcılığı, Zola'nın doğalcılığını, Balzac'ın, Stendhal'in, Flaubert'in gerçekçiliğini savunacaktır.

“Beşir Fuad, uzlaşmaz bir realist ve natüralisttir. Toplumsal yarar ve aydınlatıcılık tek amacıdır Beşir Fuad’ın. Dolayısıyla yazının görevci yorumuna yakınlık duyduğu kesindir. Yaşamın gerçeklerinin sergilenmesini, açıklanmasını öngörür. Dinsel dar görüşlülüğü aşmak, dünyanın pozitivist / rasyonalist anlatımına ulaşmak ister Beşir Fuad. (...) son kertede bir maddeci olarak usa ve gözleme dayanan yaşam gerçeklerini arar. Yazını ve yazın eleştirisini bilimle eşdeğer kılacak tasarılar yapmaktan, kuramlar oluşturmaktan da kaçınmaz.” (Oktay, 1986: s. 276)

Gerçek kişilerin hayatlarından, Abdülhamid’in istibdat yönetiminden yola çıkılarak belgesel nitelikte oyunlar yazılacaktır. Buradaki dönem ve toplum eleştirisi gerçekçi bir tutumu barındırır. Aka Gündüz’ün *Aşk ve İstibdat* adlı oyunu, Tahsin Nahit’in Ruhsan Nevvare ile birlikte yazdıkları *Jön Türk* oyunu, Hüseyin Cahit’in *Şehbal yahut İstibdadın Son Perdesi* adlı oyunu örnek olarak gösterilebilir.

Metin And, *Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu* adlı yapıtında “bu dönemin güç kazanan bir oyun türü de sorun ya da fikir oyunu diyebileceğimiz toplumsal oyunlarıdır. Kadının toplum içindeki yerini kazanması, cinsel aile ilişkileri, iş, para gibi alanlarda ahlak sorunlarını belirli bir toplumsal görüş açısından ele alan, çözümleyen, sonuçlarını veya çözüm yollarını gösteren bu oyunlar özellikle en önemli toplumsal birim olan aile üzerine yönelmiştir” der. (And, 1971: s. 226) Mehmet Rauf’un *Sansar*, *Cidal*, *Pençe* adlı oyunlarını, Reşat Nuri’nin *Hançer* oyununu, Hüseyin Rahmi’nin *Hazan Bülbülü*, Hüseyin Suat’ın *Yamalar*, Yusuf Ziya’nın *Kördüğüm* adlı oyunlarını bu türün başarılı örnekleri olarak gösterir.

Metin And’ın oyunlarından söz ettiği bir başka yazar da Şahabettin Süleyman’dır. Seçtiği konularla, kadınlara yaklaşımıyla, gerçekçiliğe, toplumsal eleştiriye yakınlığıyla Şahabettin Süleyman, öne çıkan, cesur bir oyun yazarıdır. Genç yaşta ölümüyle Cumhuriyet dönemine yetişemez. 1885 de doğan Şahabettin Süleyman 1919 yılının başlarında İsviçre’de ölür. Otuz dört yıllık hayatına yayımlanan altı oyun, eleştiri ve tarih kitapları sığdırır, kitap olarak yayımlanmayan öyküleri de vardır. (Polat, 1987: s. 26)

1911 yılında kitap olarak yayımlanan *Çıkmaz Sokak* oyunu aile içinde kadın cinselliğini sorgulamasıyla yazarın en çok ses getiren oyunu olmuştur. Zamanına göre oldukça cesur bir bakışla yazılan oyunun baş kadın karakteri sevicidir. Bu yönüyle oyun birçok kalem tartışmasına yol açar. Mehmet Rauf oyunu ahlak dışı bulurken, Yakup Kadri oyunun tiyatromuzda o zamana dek yazılmış en iyi oyun olduğunu söyleyecektir. İsmail Habib Sevük, oyunun toplumdaki ahlak anlayışı düşünülerek eleştirildiğini, teknik olarak ise “*ilk asri kıyafetli temaşa eserimiz*” olduğunu söyleyecektir. (Polat, 1987: s. 72 - 78) Bu oyun yüzünden Şahabettin Süleyman’ın İstanbul Sultanisinden çıkarıldığı söylenir. Metin And’da, cinselliği toplumsal bir sorun olarak ortaya koyan yazarın, kızların genç yaşta yaşlı erkeklerle evlendirilmesinin, kadınların baskı altında yaşayıtlarının cinsel sorunlarda büyük payı olduğunu oyununa taşıdığını söyler. (And, 1971: s. 235)

Üç perdelik *Çıkmaz Sokak* iyi kurulu bir oyundur. İlk perdedeki serim bölümünde kişileri tanıdığımız gibi, özellikle çok başarılı çizilen kadın karakterlerin özelliklerini de, ana çatışmanın merkezini de görürüz. İlk perde sonu yükselen aksiyonun can alıcı yerinde, evin oğlu babasının genç karısının ve kadın aşığının aynı odaya kapandıklarını görmesiyle sona erecektir. Nesip Paşa ile kardeşi Şekip Bey, kendilerinden çok genç iki kadınla evlidirler. Her ikisi de karılarına son derece bağlı olsalar da zayıf kişiliklidirler. II. Abdülhamid’e son derece bağlı Nesip Paşa’nın ilk karısından olan oğlu Cavid Jöntürlere ilgi duyan genç bir subaydır. Genç yaşında dul kalan teyzekızı Nermin’i sevmekte ama karşılık bulamamaktadır. Evde Nesip Paşa’nın karısı Refika’nın sözü geçmektedir, evi çekip çevirir. Refika sevicidir. Geçmişte Şekip Bey’in karısı, eltisi Mukbile’yi sevmektedir, oysa şimdilerde ondan yüz çevirmiş, komşusu Cavide Hanım’la sevişmektedir. İkinci perdede Mukbile’nin kıskançlık krizine girerek Refika Hanım’dan öç almak istemesiyle aksiyon yükselmeye başlar. Evin oğlu Cavid’in durumu öğrenmesini sağlar Mukbile. Cavid, Refika Hanım’ı öldürmek için harekete geçecekken onu Nermin durduracaktır. Mukbile iki gencin evlenmesi için devreye girer, oysa Refika Hanım bunu durduracaktır. Cavid’in Refika’yı öldürmek istemesi doruk noktaya ulaştıracaktır oyunu. Üçüncü perdenin ilk meclisleri düşen aksiyonun sahneleridir. Refika Hanım ve Mukbile birbirlerine karşı güçlerini gösterirken, gençlerin de birleşmeleri sürekli çıkmaza girecektir. Sonuç bölümünde Cavid, Refika ile tartışır ve onun sevici olduğunu bildiğini

söyler. Tartışmanın üstüne gelen Nesip Paşa'ya da Refika'nın durumunu anlatır oğlu. Nesip Paşa oğlunu kovar, ama içindeki şüphe gitmez, karısından kitap üzerine yemin etmesini ister, Refika buna yanaşmayınca Paşa karısını boşar, tam kapıdan çıkacakken düşüp ölür.

Refika Hanım oyunun sonunda seviciliğini kabul edecek “*ben sevicî olduysam, sizin namusunuz için oldum... başka türlü yapabilir miydim? Cavide'nin yerine bir erkek de sevebilirdim. O zaman Paşa'nın namusu ne olurdu?*” diyerek kendisini savunacaktır. “*Bizim ne kabahatimiz var? Kabahat kocalarımızda... Biz gençliğimizi, hararetimizi, kalbimizi onlara vakfedemeyiz... Onlar ihtiyar, biz genciz...*” sözleriyle de tartışmayı ateşleyecektir. (Süleyman, 2012: s. 115)

Oyundaki kadınlar çok canlı çizilmiş, çok boyutlu yapılarıyla karaktere dönüşebilmiştir. Kadının toplum içindeki özgürlüğü, cinsel seçimleri tartışma konusuna dönüştürülmüştür. Nesnel bir bakışla, gerçekçi bir yapı oluşturulmuştur. Oyunun dili gündelik, anlaşılır bir dildir. Refika'nın geçmişinden gelen seviciliği, Makbule'nin daha öncesindeki sevişmelerinin kıskançlığıyla öç almaya kalkması oyunun geçmişi ve şimdisi arasında perspektif derinlik oluşturmaktadır.

Şahabettin Süleyman'ın *Çıkmaz Sokak* adlı oyununu Meşrutiyet tiyatrosunda yazılmış seçkin bir oyun olarak görebiliriz. Tiyatromuzun eleştirel gerçekçi bir tutuma doğru yol almasında önemli izler barındırır *Çıkmaz Sokak*.

Kırk Mahfaza adlı oyunu ise tam bir sosyal gerçekçi oyun olarak görülecektir. (Polat, 1987: s. 85) Kurgusunda ve olaylar dizisindeki bir takım tutarsızlıklara karşın dönemine göre gene cesur bir bakışla yazılmıştır oyun. Nahid, Beyoğlu randevuevlerini anlatan “Batakılık” adlı bir roman yazmak istemektedir. Beyoğlu randevuevlerinde incelemeler yaparken Suzan'la tanışır ve âşık olur. Suzan'la evlenip bir başka kente giderek yeni bir yaşam kurmayı düşünecektir. Suzan'ı o hayattan kurtarmak için para gerekmektedir, para bulunursa Suzan seve seve onunla geleceğini söyler. Nahid yazdığı eseri yayıncıya satarak parayı ödemek ister. Ama yayıncı istenen paranın ancak üçte birini verir. Nahid büyük hayal kırıklığıyla sanata ve sanata değer vermeyen insanlara lanetler okuyacaktır. Gerek o dünyanın yansıtılması gerekse yazarların

çektığı sıkıntılar ve sosyal yaşamda sanatçıya değer verilmemesi gerçekçi bir bakışla oyuna taşınmıştır.

Tahsin Nahid'le birlikte yazdıkları *Ben... Başka* adlı oyun da kadınların kültür dünyasını, kendi dünyaları içinde yaşadıklarını, kadınca duygularını sanat ve aşk kurgusu içinde oyuna taşır. Özellikle kadın karakterlerin çok başarılı çizildiğini söylemek gerekiyor. Sanat tartışmaları içinden gündelik dedikodulara geçiş, şairlerle yaşanan aşk ilişkileri, şair erkeklerin şiirlerini çevresindeki kadınları etkilemek için kullanmaları dönemin sosyal hayatına ilişkin önemli eleştiriler barındırır.

Eleştirel gerçekçi anlayışın Şahabettin Süleyman'ın oyunlarında yer aldığını söyleyebiliriz. Karakterlerine karşı nesnel davranır. İyilerin, güzel olanın yanında kötülerini, çirkinlikleri de ele alacaktır. Kötüler kaybetmez oyunlarında, el attığı konularla ahlak dersi vermek istemediği için kötülerini cezalandırmaz. Oyun kişileri geçmişlerinin yansıtılmasıyla, psikolojik boyutlarıyla karakter düzeyine yükselirler. Toplumsal sorunları cesur bir bakışla yansıtır. İyi kurulu oyun formunu ise *Çıkmaz Sokak* dışındaki oyunlarında tam olarak kullanabildiğini söylemek zor.

Gerçekçiliğin izlerini Şahabettin Süleyman'ın oyunlarında daha fazla görebildiğimizi ve Cumhuriyet sonrası gerçekçilik anlayışına önemli bir geçiş olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bu geçişte Reşat Nuri'nin, Mehmet Rauf'un, Halit Ziya'nın, Yakup Kadri'nin, Halit Fahri'nin oyunlarındaki gerçekçilik etkilerini de unutmamak gerekir.

Tanzimat dönemi tiyatrosu Avrupa gerçekçiliğinin oluşması ve gelişmesiyle aynı döneme denk gelmesine karşın gerçekçiliğe değil geçip gitmekte olan romantizme yönelmiştir. Namık Kemal bu konuda öncü rol oynamıştır. Romantizmin etkisiyle yazılan melodramlar gerçekçi bakışı içerse de gerçekçilik biçiminden uzak kalmıştır. Birkaç başarılı oyun dışında iyi kurulu oyun oluşturmakta eksik kalmışlardır. Perspektif bakış açısının yer almadığını görüyoruz. Karakter oluşturamadıklarını, topluma örnek olabilecek tipleri kullandıklarını söylemeliyiz. Duygulu, coşkulu bir anlatım, çoğu kez abartılı diyalog düzeni kullanılmıştır. Toplumun eğitme düşüncesini öncelikli için

çoğu kez yaşamdan uzak, garip rastlantılarla oluşturulmuş olay dizileri oluşturmuşlardır.

Bütün bu gerçekçilikten uzak yapılarına karşın topluma dönük yüzleriyle, toplumsal olaylardan, çekilen acılardan, sıkıntılardan uzak durmamaları, çoğu kez klasik Osmanlı aile ve toplum yapısını eleştirmekten kaçınmamaları dönem oyunlarında gerçekçiliğin izlerini oluşturacaktır. Bu özellikler Meşrutiyet dönemi oyun yazarlarında gelişerek artacaktır. Dönemin getirdiği değişimlerin, sancuların da etkisiyle eleştirel gerçekçi tutum derinleşerek kendisini hissettirecektir. Dram sanatındaki acemiliği üzerlerinden atmaya başlayacaklar, iyi kurulu oyunlara yöneleceklerdir. Topluma örnek tiplerin yerini toplumun içinden seçilen, boyutlandırılmış karakterler almaya başlayacaktır. Duygulu, coşkulu, abartılı anlatım yerini daha nesnel, daha gerçeğe yakın bir anlatıma bırakacaktır. İyi ve güzel olanın karşısına kötü ve çirkin olan çıkarılacaktır. Akıl ve bilimsel bakış istenildiği kadar olmasa da kendini göstermeye başlayacaktır, özellikle insan psikolojisine ilişkin tartışmalı oyunlar yazılacaktır.

Cumhuriyet’le birlikte gerçekçilik başat biçimlerden biri olacaktır. Tanzimat tiyatrosunun toplumla ve değişimlerle ilgili gerçekleri arayan bakışının, Meşrutiyet tiyatrosunda oluşan gerçekçiliğe yönelişin izlerini Cumhuriyet tiyatrosunun ilk yıllarından itibaren görmemiz mümkündür. Elbette, görev duygusunu hep ön planda tutacak olan oyun yazarlarımızın Cumhuriyet’in ilk yıllarında, kuruluş döneminde Tanzimat tiyatrosunun kusurlarından kurtulamadığını da gözlemleyebiliriz. Her şeye karşın gerçekçiliği arayan tutumun Tanzimat’tan, Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e uzandığını, izlerinin belirgin olduğunu söyleyebiliriz.

2.2. Cumhuriyet Dönemi Dram Sanatında Gerçekçilik

2.2.1. İlk Yıllar: Devrimlere Katkı (1923 – 1950)

29 Ekim 1923 tarihinde ulusal kurtuluş savaşı sonrası kurulan Cumhuriyet, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde yapılan Batılılaşma atılımlarının bir sonucu gibidir. *Modern Türkiye’nin Doğuşu* adlı derinlikli çalışmasında Bernard Lewis, Cumhuriyet değerlerinin, devrimlerinin birdenbire oluşmadığını

ortaya koyar. İlk batılılaşma düşüncesinden hareket ederek bir gelişim çizgisi içerisinde Cumhuriyet'in ilk yıllarında nasıl sonuca ulaşıldığını anlatır. Sadece idari çizgide değil bütün sosyal ve kültürel alanlarda geçmişten gelen o gelişim çizgisine dikkat çeker. Cumhuriyet devrimlerinin nasıl bilinçle ve cesurca atılmış adımlar olduğunun altını çizer. (Lewis, 2004: s. 239 ve 397)

Batılılaşma hareketleri Tanzimat ve Meşrutiyet'le birlikte hız kazanmış ama ulusçuluk düşüncesinin Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içinde yaygınlaşması ve bu düşüncenin getirdiği çatışmalar, savaşlar yapılan atılımların istenen sonuçları vermesine engel olmuştur. Ulusçuluk düşüncesi imparatorluğun etnik yapısında etkili olmuş, Osmanlı, 1. Dünya Savaşı'na kadar toprak kayıplarıyla ve bölgesel savaşlarla uğraşmıştır. Buna karşın özellikle ilk devrim olarak da adlandırılan II. Meşrutiyet'le birlikte görece kazanımlar olduğu söylenebilir. İlerleyen yıllarda bu kazanımların yetersiz olduğu ve iyi yönetilmediği gerçeğiyle karşı karşıya kalınmıştır.

I.Dünya Savaşı'nın ardından gelen Mondros Mütarekesi ve Anadolu'nun ve İstanbul'un işgali Osmanlı İmparatorluğu'nun sonunu getirecektir. İşgalden kurtulmak için başlatılan Ulusal Kurtuluş Savaşı aynı zamanda Batı emperyalizmine karşı bir mücadele olacak, Cumhuriyet devrimlerinin de başlangıcı sayılacaktır. Siyasal ve toplumsal alanda kökten değişikliklerin yapılabilmesi için gerekli gücü verecektir. Osmanlı'nın yerine kurulan yeni devlet Türkiye Cumhuriyeti'dir. Yeni bir siyasal ve ideolojik bakışla kurulan yapının arkasında Kurtuluş Savaşı öncesinden beri süregelen bir mücadele vardır ve bu zorlu mücadele aynı zamanda ulusçuluk düşüncesinin oluşmasını ve güçlenmesini de beraberinde getirmiştir. Köklü toplumsal değişim ekonomik, hukuki ve idari reformları beraberinde getirmiş ve çağdaşlaşma atılımına dönüşmüştür. (Akşin, 2007: s. 221 – 227)

Cumhuriyet devrimlerinin Osmanlı'nın son dönemlerindeki atılımlardan, yenilik hareketlerinden farkı, Batılılaşma düşüncesinin sadece yüzeysel ve teknik yönde ele alınmayıp tabana yayılması için çalışılmasıdır. Cumhuriyet devrimleri, oluşturduğu bütün kurumları, felsefeleri ve değerleriyle birlikte ele almıştır. Her ne kadar yukarıdan aşağıya doğru yapıldığı söylene de devrimlerin tabana yayılması için çaba harcanmış, geniş halk kesimlerinin güveni kazanılmaya

çalışılmıştır. Toplumunu tüm dünyanın kabul ettiği ölçülerde çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırabilme mücadelesi verilmiştir.

Niyazi Berkes, Cumhuriyet'in salt Batıcılık düşüncesiyle özdeşleştirilmesine karşı çıkar. 1700'lü yıllardan başlattığı çağdaşlaşma hareketlerinin Batının taklidi olarak geliştiğini, oysa Cumhuriyet'teki çağdaşlaşma hareketinin devrimsel nitelikleri olduğunu söyler. Onun için Cumhuriyet düşüncesi ve elbette Kemalist düşünce üç saç ayağı üzerinde durur: a) ulusal bağımsızlık, b) egemenliğin halkın kalkınması yönünde kullanılması, c) bunların devrimci atılımlarla gerçekleştirilmesi. Batılılaşma düşüncesinden çok çağdaşlaşma düşüncesinin önemli olduğunu söyleyecektir. Bunun için laisizmin çok önemli bir aşama olduğunun altını çizecektir. (Berkes, 2002: s. 521)

Taner Timur, Cumhuriyetin kuruluş aşamasında özellikle Pozitivist felsefenin gerçekçi bakışının izi olduğunu öne sürer. A. Comte'nin pozitivist felsefesi Jöntürklerden Cumhuriyet kadrolarına kadar askerleri ve aydınları etkilemiştir. Lozan'dan sonra pozitivism büyük bir açıklık kazanır. Atatürk liderliğindeki Cumhuriyet kadroları ve aydınları, saltanat ve hilafet kurumları aracılığıyla yarı feodal düzeni savunan akımlara pozitivismle karşı çıkmışlardır. Asıl hedef olan çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmada iktisadi düşünce ve hemen arkasından gelen sosyal, bilimsel, kültürel kalkınma birlikte hareket edecektir. Çağdaşlaşma düşüncesi, somut hamlelerle, pozitivist felsefenin etkisiyle daha gerçekçi adımlarla oluşturulacaktır. Halkçılık düşüncesi de, devrimcilik anlayışı da, laikliğin tüm kurumlara yaygınlaştırılması da aynı pozitivist bakışın izlerini taşıyacaktır. Pozitivist sosyolog olan Durkheim'in "toplumsal uyum" ve "milli hars" düşüncesi etkin olacaktır. (Timur, 2001: s.111)

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Pozitivist düşüncenin gerçekçi bakışının izlerini sanatta, edebiyatta, özellikle de tiyatrodaki görmek mümkündür. Kültür ve sanatta gerçekçi tutum egemen olmaya başlamıştır. Buna karşın ilk yıllarda gerçekçiliğin bir yöntem olarak sanata tam anlamıyla yansıdığını söylemek güçtür. Gerçekçi tutumun egemenliği sonraki yıllarda giderek gerçekçilik akımının sanat ve edebiyatımızda başat özellik olmasını sağlayacaktır.

Cumhuriyet devrimlerinin bir başka yönü de temelinde aydınlanma düşüncesinin, hümanizmin ve kültürel bir yapılanmanın olmasıdır. Cumhuriyet devrimleri sadece hukuki, ekonomik ve idari yenilikler değildir. Aynı zamanda eğitim, kültür ve sanat alanında da önemli devrimlerdir. Harf devriminden, eğitim hareketine, Tevhidi Tedrisat kanununa, sanatsal yeniliklerden, Anadolu kültürünün ortaya çıkarılmasına kadar geniş bir çerçeveyi içerir.

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra ilk adımlar iktisat ve hukuk alanında atılır. 1924 Anayasası'nın kabulünden sonra eğitim alanında devrimler birbiri ardına gelecektir. Tevhidi Tedrisat Kanunu çıkarılır. 1928'de Latin Harfleri kabul edilir. 1932'de halkın eğitilmesinde ve devrimlerin halka anlatılmasında önemli bir işlev görecek olan Halkevleri ve Halkodaları açılır. 1933'de Üniversite Kanunu çıkarılır ve İstanbul Üniversitesi kurulur. Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu oluşturulur. Musiki Muallim Mektebi açılır. 1934 yılında bir konservatuar kurulması kararlaştırılır. Temsil bölümünün açılması ise 1939 yılında olacaktır. 1936 yılında Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi kurulur. Milli Kütüphane oluşturulur. 1940 yılında Köy Enstitüleri kurulur. 1927'de Etnografya Müzesi açılır. Anadolu medeniyetlerinin araştırılmasına başlanır. Mimarlıkta, resim ve heykelde önemli gelişmeler yaşanacaktır. Plastik sanatlarda Anadolu teması yayılmaya başlayacaktır. Halkçı bir anlayışla folklorik motifler, Anadolu manzaraları, köylüler, doğa, modernist bir anlayışla – kübist anlayışın yaygınlığıyla – resme taşınacaktır. Kurulan Tercüme Bürosu'yla Batı ve Doğu klasikleri dilimize kazandırılmaya başlanır. Dönemin önemli edebiyatçıları çalışacaktır bu tercüme bürosunda. Yapılan çeviriler kitap olarak yayımlanacak ve tüm ülkeye dağıtılacaktır. Shakespeare'den Çehov'a, İbsen'den Maeterlinck'e, Sophokles'ten B.Shaw'a kadar pek çok oyun yazarının klasikleşmiş oyunları Türkçeye kazandırılacaktır. Davet edilen Macar besteci Bela Bartok'un öncülüğünde Anadolu'da etnografik müzik araştırmaları yapılır. İlk yıllarda yetişen Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin gibi bestecilerimiz Anadolu ezgilerini çağdaş çok sesli müzikle buluştururlar. Aynı zamanda halk müziği derlemeleri de yapılacaktır. Konusunu Atatürk'ün verdiği Münir Hayri Egeli'nin librettosunu yazdığı, Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği *Özsoy* operası sahnelenir.

“Türk toplumunu kendini yenileme çabasına iten kuvvet insancıl bir iç güdüdür; kişi ve toplum olarak varlığını sürdürme içgüdüsüdür. Türk toplumu, genç kuşakları ciddi bir fikir ve ahlak eğitiminden geçirmediği ve böylece Atatürk’ün koyduğu ilkelerin benimsenmesini sağlamadıkça, yalnızca teknik alandaki ilerleme ve toplumsal kurumların yenilenmesi ile kesin kurtuluşa erişemeyeceğini sezmiştir. (...) Türk hümanizmini güçlendirmek ve yerleştirmek için hiç ara vermeden bilinçli bir sistem yaratma gereği vardır. Toplumun kültür koşullarının gerçekleri, çağdaş batının etkisi, topluma özgü sanat duyarlılığı ve günün zorunlulukları Türk hümanizmine bugün için tahmini olanaksız bir öz, bir biçim ve bir yapı kazandıracaktır. Ancak şu da bir gerçektir ki bir toplumun kendi amaçlarının ve öz niteliğinin bilincine erişmesi olayı sanat ve fikir alanlarında gösterdiği özgür etkinliği derinden derine etkilemekten geri kalmayacaktır; üstelik toplumun isteklerine ve gereksinmelerine daha kesin, daha belirgin bir yön vermeyi de başaracaktır.” (Sinanoğlu, 1988: s. 106)

Cumhuriyetin ilk yıllarında aydınlanma hareketinin yaygınlaştırılması için topyekûn bir kültürel ve sanatsal kalkınmanın etkili olduğu görülüyor. Cumhuriyetin ilk kadroları sanatı devrimlerin halka anlatılması ve yaygınlaştırılması için önemli bir araç olarak görürler. Namık Kemal’in tiyatroyu halkı eğitmek için kullanmak istemesinin benzeri bir anlayış yeniden ağırlık kazanır. Cumhuriyetin ilk aydınları görevci bir anlayışla devrimlere kol kanat germeye çalışırlar, aydınlanma anlayışının yaygınlaşması için, toplumun kültürel dönüşümü için çaba gösterirler. Bir yandan Cumhuriyet’ten önce yaşanan sıkıntıları, acıları anlatırken, bir yandan da devrimlerin çağdaş yaşama katkılarını anlatırlar. Bunun yanında bazı yazarların eleştirel tavırlarını da korudukları görülecektir. Yakup Kadri, Halide Edip, Reşat Nuri, Nazım Hikmet, Vedat Nedim Tör gibi yazarlar bir yandan kurtuluş savaşını anlatıp devrimleri savunurken bir yandan da cumhuriyetten sonra yapılan yanlışları eleştirmekten geri durmazlar.

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki oyun yazarlarımız aynı toplumsal sorumlulukla hareket edecekler ve edebi anlayışlarının işlevsel yönünü öne çıkarıp görev duygusuyla yazacaklardır. Önemli bir kısmı Meşrutiyet’te yetişen oyun yazarlarının oyunlarında Birinci Dünya Savaşı’nı, Ulusal Kurtuluş Savaşı’nı ve özellikle işgal dönemi İstanbul’unu ele aldıklarını görürüz. İşgal dönemindeki

değerler yitimi, savaşın yoksunluğundan yararlanıp zenginleşenlerin yaptıkları, sefalet içindeki toplum en başat konu olarak ilk yılların oyunlarına yansır. Hemen ardından devrimlerin yapılması, halka yayılması sırasında yaşanan sıkıntılar oyunlarda yerini alır. Bir yandan da, özellikle Halkevlerinde oynanması, eğitim amaçlı sahnelenmesi için ulus bilincini öne çıkaran, Türk tarihini öne çıkaran oyunlar yazılacaktır.

Bu ilk evrede Batılı anlamda tiyatronun klasik, benzetmeci, kapalı biçimi iyiden iyiye benimsenir. Sanat anlayışı bakımından gerçekçi tutum Meşrutiyet dönemindeki çekingen ilk adımların ötesine geçer ve gerçekçilik anlayışı yaygınlaşır.

Buna karşın gerçekçiliğin bir yöntem olarak getirdiği özelliklerin oyunlarda yansımalarının belirginleşmesi için biraz daha zaman gerekecektir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki gerçekçi tutum giderek yerini gerçekçiliğe bırakacak ve benzetmeci, klasik gerçekçi dram anlayışı uzun yıllar tiyatromuzun egemen anlayışı olacaktır.

“Ancak geleneksel, muhafazakâr, kapalı toplumsal yapımızda, tıpkı batılılaşma ile gelen modern dünya görüşü ve yaşam biçiminin, batı tarzı demokrasi rejiminin uygulanmasında bir dizi sıkıntı yaşanmış olması gibi, geleneksel, soyut, göstermeci açık biçim tiyatro anlayışımızın tersi yönde bir dönüşüm geçirmesi de sancılı olmuştur. Ancak çekilen sancılara, batı tarzı gerçekçi dramın uygulanışında söz konusu olan türlü aksaklıklara rağmen, gerçekçi tiyatro anlayışı, cumhuriyet dönemi tiyatromuzun kimliğini büyük oranda belirlemiştir.” (Duman, 2018: s. 41)

Geleneksel tiyatromuzun göstermeci, soyut, açık biçim yapısı ve içerik özellikleri, Meşrutiyet’ten gelen birkaç oyun yazarının oyunlarının dışında, neredeyse hiç görülmez. Geleneksel tiyatromuzun özelliklerinden yararlanma tartışmalarının, İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun, o dönemde dikkate alınmayan görüşleri dışında, dram sanatımızda etkili olabilmesi için altmışlı yılları beklemek gerekecektir.

Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'lere değin yazılan oyunlar konu olarak farklılıklar gösterse de gerçekçi tutumda birleşeceklerdir. Buna karşın dönemin gerçekçi tutumunu iki açıdan izleyebiliriz:

1-Gerçekçi tutuma rağmen biçimsel olarak romantik melodramdan kopamayan oyunlar.

2-Klasik gerçekçi dram anlayışını kullanmaya çalışan oyunlar.

Birinci sınıflamaya giren oyunlar dönemin ulus yaratma bilinciyle ve devrimlerle koşut içeriğe sahip oyunlardır. Gerçekçi tutumu benimsemelerine karşın romantik melodramdan kopamayan oyunlar arasında da bir sınıflama yapmak mümkün:

a-Ulusal Kurtuluş Savaşını konu alan oyunlar.

b-Devrimlerin halka anlatılmasını amaç edinen oyunlar.

c-Türk Tarih Tezinin düşüncelerini yaygınlaştırmak için Osmanlı öncesi Türk tarihini konu edinen oyunlar.

Bu sınıflamalardan ilk ikisinin içine alabileceğimiz oyunların gerçekçi bir tutumla yazılmalarına karşın dram tekniği açısından önceki dönemlerde gördüğümüz romantizmin melodram özelliklerinden kurtulamadıklarını gözlemleyebiliriz. Üçüncü sınıflama, tarihi oyunları içerdiği için incelememizin dışında tutulsa da kısaca aynı melodram özelliklerini barındırdığını söyleyebiliriz.

Burada hemen devrimci romantizmin etkisinin olup olmadığı sorulabilir. Özellikle toplumcu gerçekçiliğin Sovyet dönemi gerçekçilik anlayışı içinde ortaya attığı “devrimci romantizm” düşüncesinin oyunlarda etkisinin olmadığı görülecektir. Çünkü klasik gerçekçi dram anlayışında bile yetersiz kalan bu ilk dönem oyunlarında “devrimci romantizmi” sağlayan derinlikli, değiştirici karakterlere, devrimi getirecek dönüşümleri sağlayan güçlü trajik çatışmalara rastlayamayız.

Özellikle dönemin yapısına uygun olarak ulus olma düşüncesini, baskın bir şekilde ulusçu yiğitlik duygularını, destansı söylemi öne çıkaran bu oyunlar

savaştan çıkmış, yorgun ve yoksul düşmüş bir halkın moral değerlerinin yükseltilmesi amacını güdüyordu. Aynı zamanda devrimlerin en ücra köşedeki insanlara bile anlatılması gerekiyordu. Halkın öncelikle duygusal algısına seslenmek istiyordu oyun yazarları. Genel anlayış tiyatrunun halkın eğitiminde etkili bir silah olduğuydu. Bu nedenle bu türde yazılan bütün oyunların Halkevlerinin temsil kollarında defalarca sahnelendiğini görüyoruz. Halkevleri bu tür oyunlarla ulus bilinci oluşturulmasına katkı veriyorlar, halkı o yoksunluk duygusundan kurtarmak istiyorlardı. Yazılan oyunların devlet kurumları, eğitim bakanlığı, Halkevleri yönetimi tarafından yazdırıldığını ya da yazılmasına destek olunduğunu, seçilen oyunların kitap olarak yayımlanıp ücretiz dağıtıldığını söylemek gerekiyor. Bir yandan da yazılan oyunların bakanlık, Halkevleri ve parti yönetimi tarafından denetlenmesi sorunu vardır o dönemde. Gerçekçilik akımının çizgisine daha yakın olan ikinci sınıflamada ele alacağımız bazı oyunların bu denetim, bir diğer deyişle sansür nedeniyle Halkevlerinin temsil kollarında sahnelenmediğini görebiliriz. (Karadağ, 1998: s. 125)

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı konu alan oyunlara baktığımızda dramatik açıdan olgunlaşmamış oyunlar olduğunu söyleyebiliriz. Ulus bilinci yaratmak düşüncesiyle öğreticilik yanı ağır basan, düşmanla savaşımı ele alıp Türklüğü yücelten, yiğitlik, kahramanlık duygularını öne çıkaran oyunlar olduğunu görüyoruz. Bir yanıla da yeni kurulan Cumhuriyet'in nasıl bir mücadeleden doğduğunu halka anlatmak, zor günlerden geçen halkın inancını kuvvetlendirmek amacının güdüldüğünü söylemek yanlış olmaz. Buna karşın oyunlardaki hamasi söylem, karakter oluşturmadaki kusurlar, kişilerin idealize edilmesi, konuşma örgüsünde yazarın kendi sözlerinin öne çıkması, romantik monologlar oyunları gerçekçi tutumun içinde değerlendirmeyi bile güçleştirmektedir. Perspektif anlayıştan uzak olmaları, dramatik kurgularının rastlantılara dayalı ve zayıf olması, akılcı ve bilimsel düşünceden çok romantik duygulara yönelmeleri önemli kusurlar olarak görülecektir. O zamanın koşulları düşünüldüğünde sadece o güne özgü yaşam gerçeklerinin sahneye taşınması gerçekçi tutumun içinde yer almalarına yetmeyecektir.

Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* adlı oyununda İstanbul'dan Anadolu'ya kaçan gençler, Halife yanlıları tarafından izlenirler. Ama Anadolu'da mücadeleye

destek veren halkın Halife yanlılarının tuzaklarını bozmasıyla gençler sağ salim kurtuluş ordusuna katılabileceklerdir. Anadolu halkının kurtuluş mücadelesine verdiği desteği ve bu desteğin genç insanlarla buluşmasının büyük bir güce dönüştüğünü anlatan Aka Gündüz, kurgudaki zayıf yanlarıyla, konuşma örgüsündeki idealist söylemleriyle bir melodramdan öteye geçememektedir.

Romanlarında insan psikolojisini gerçekçilik anlayışıyla buluşturabilen Peyami Safa yazdığı tek oyunda bu özelliğinin çok gerisine düşüyor. *Gün Doğuyor* adlı oyununda kurtuluş savaşı günlerinde düşmanla işbirliği yapan Osmanlı paşalarını, İstanbulluları eleştirir. Padişah yanlısı olan, Avrupa hayranları Anadolu'daki mücadeleye katılan gençlere karşı çıkarlar. Onlar için önemli olan kendi çıkarları, rahatları ve eğlenceleridir. Bu nedenle savaşa kayıtsız kalırlar, rahatları kaçmasın diye işgalci kuvvetlerle işbirliği yaparlar. Oyunun sonunda kazanılan zafere bile kayıtsız kaldıklarını görürüz. Oysa büyük bir mücadele kazanılmıştır. Oyunun kurgusunda rastlantılar, olar dizisinde boşluklar vardır. Oyun kişilerinin idealize edilmesi, diyaloglardaki uzun ve hamasi konuşmaları inandırıcılığı yok eder.

Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Bir Zabitanın 15 Günü* adlı oyunu 1921 yılında işgal altındaki İstanbul'da geçer. Savaş zengini Safa Bey'in yeni taşındıkları gösterişli köşkünde balo hazırlıkları yapılmaktadır. İşgalci güçlerin yaşamına özenen ailenin kızı Neriman Orhan'la nişanlıdır. Orhan cephede düşmanla savaşmaktadır. 15 günlük izinle İstanbul'a gelmiştir. Neriman'la evlenip cepheye geri dönecektir. Ama Safa Bey, kızının daha varlıklı, Avrupalı biriyle evlenmesini istemektedir. Orhan'ın babasından kalan mal varlıklarını da ele geçirmek istemektedir. Orhan'la Neriman birlikte kaçıp evlenirler. Evliliğin hemen arkasından Orhan cepheye geri döner. Neriman onu bekleyecektir. Savaş yıllarında işgal İstanbul'unda saltanat yanlısı, Avrupa hayranı zenginlerin yaşamı çizilir oyunda. Bir yandan Anadolu'da yabancılarla savaşılmaktadır, diğer yandan İstanbul'da o yabancılara hayranlık duyulmaktadır. Oyun bu yönüyle gerçekçi bir bakışa sahip olsa da gerek uzun ve ders veren konuşmalarıyla, gerek idealize edilen karakterleriyle romantizmin melodram yapısını aşamaz.

Osman Türkoğlu'nun 1939 yılında basılan *Tipi* adlı oyunu saltanat yanlısı iki nişanlının Erzurum yaylasında bir dağ başında kardan mahsur kalarak bir

kulübeye sığınmalarıyla açılır. Birlikte yolculuk ettikleri kafileden uzağa düşüp kaybolmuşlardır. Bir süre sonra kulübeye bir başka yolcu gelir, o da tipiden kurtulmak ister, kulübeye sığınır. Gelen yolcu millicidir. Saltanat yanlısı çiftin milliciyle olan atışmaları giderek kavgaya dönüşür. Nişanlı kadın milliciden etkilenir, ona âşık olur. Nişanlı adam kavganın sonrasını kulübenin dışında kalır. İçerde kalanlar kapıyı açmazlar ve adam donarak ölür. İkinci ve üçüncü perde birdenbire gelişen bir aşk yaşanacaktır. Saltanat yanlısı kadın milliciyle birlikte kaçmak ister. Ama babasının adamları onları bulur. Oyun belki de çok iyi işlenebilecek bir çatışmayı duygusal ve melodram havasıyla boşa harcamaktadır. Oyunun kurgusu da rastlantılarla yürümekte, olay örgüsü mantık ölçüsünün uzağına düşmektedir.

O dönemin dram anlayışının tipik özelliklerini barındıran dört oyunun dışında Aka Gündüz'ün *Yarım Osman*, Celal Tuncer'in *Devrim Yolcuları*, Reşat Nuri'nin *İstiklal*, Burhan Cahit'in *Gâvur İmam*, Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Sakarya*, Avni Candar'ın *30 Ağustos*, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Ateş*, gene aynı yazarın *Kahraman* adlı oyunları sayılabilir.

Devrimlerin halka anlatılmasını amaç edinen oyunlar sınıflamasının içine alacağımız oyunlarda da devrim ülküsünün anlatımı, halkı eğitme anlayışı, oyun kişilerinin idealize edilmesi, oyun dilinde günlük konuşma dilinden uzaklaşılması, romantik söylem ağırlıklı olarak yer alacaktır. Gündelik yaşamın getirdikleri, toplumsal değişim ele alınsa da çoğu oyunda melodram yapısından uzaklaşmadığı gözlemlenebilir.

Vedat Nedim Tör'ün *Değişen Adam* oyunu gününü gün eden züppe, Batı hayranı gençlikle, devrimler yolunda çalışmayı amaç edinen, halkla iç içe olmak isteyen Anadolu'cu gençliğin çatışmasını konu edinir. Her yönüyle başarısız bir oyun olduğunu söylemek gerekiyor. Oyun kişileri gerçeklikten çok uzaktır, inandırıcı olamazlar. Kurgusu zayıftır, sahne geçişleri birbirini tamamlamaz. Akılcılıktan, bilimsellikten söz edilse de yazarın kendine ait söylemi öne çıkar, duygusallıktan kurtulamaz.

Aynı yazarın *İmrâlı'nın İnsanları* oyunu da aynı kusurları barındırır. İmrâlı hapisanesinin mahkûmlarını topluma kazandırmak isteyen Müdür, önce onların sorunlarını dinler, sonra bütün mahkûmlara birer iş bulur, onların topluma

kazandırılmasını sağlar. Oyun boyunca uzun konuşmalarla eğitici söylevler verilir, Müdür'ün romantik bakışı, toplumsal bir soruna eğilmeye çalışılsa da oyunu gerçekçilik anlayışından uzaklaştırır.

H. Tahsin Kalafatoğlu'nun *Cumhuriyet Çocukları* adlı oyunu devrimlerin hemen arkasından anne, baba, oğul ve kız arasında kuşak çatışmasını ele alır. Yüzeysel kalan çatışmasıyla söylem düzeyinden öteye geçemez. Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı* adlı oyunu kahramanlık duygularıyla, devrimlerin yüceltilmesiyle kurulu bir oyundur. O yılların coşkusu sahneye taşınmak istense de başarılı bir oyuna dönüşmemiştir, gerçekçi anlayıştan uzaktır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince* oyunu özellikle devrimlerle kadınlara tanınan haklara eleştirel gözle bakan bir oyun olarak okunabilir. Çağdaşlığın ve devrimlerin başlangıcında kadınların elde ettiği hakların, eşitliklerin aile yaşamında sorunlar doğurduğunu, kadının çalışmasının evde kadının annelik görevine engel olduğunu tersinleme yoluyla oyunlaştırır. Oyunun sonundaki acı son kadının erkekle yarışmasının sonucudur. Günlük yaşam gerçeğinden de, toplumsal değişimden de uzak bir oyundur. Oyun kişileri inandırıcılıktan uzak olduğu için derinlik kazanamazlar.

Dönemin özelliklerinden biri halkçılık ilkesinin gereğince köy kalkınmasına verilen önemdir. Oyun yazarları bu düşünceyle köy kalkınmasına ve köylünün eğitime yönelik oyunlar yazarlar. İleriki yıllarda oluşacak köy gerçekçiliği oyunları furyasının habercisi oyunlar olarak görebiliriz. İlk dönemde yazılan köy konulu oyunların diğerleri gibi gerçekçi tutumla yazıldığı söylenebilese bile gerçekçiliğin ölçütleri göz önüne alındığında kusurlu, dramatik yapı ve sahne tekniği açısından zayıf oyunlar olduğu, eğitici, abartılı diyaloglar yazıldığı, melodram sınırlarını tam olarak aşamadığı söylenebilir. Kemal Uluser'in *Işık*, Hülya Gözalan'ın *Yanlış Yol*, Celal Sıtkı Gürler'in *Eğitmen*, Yusuf Sururi'nin *Yanık Efe*, E.Lav'ın *Karagöz Stepte*, Vehbi Cem Aşkın'ın *Atatürk Köyünde Uçak Günü*, Münir Hayri Egeli'nin *Yörük Emine*, Vedat Nedim Tör'ün *Değişen Adam* adlı oyunlarını örnek olarak sayabiliriz.

Oyunların ortak özelliklerinden biri köyü kalkındırmak için, köylüleri eğitmek için şehirden birinin köye gelmesidir. Köye gelen kişi genellikle

öğretmendir. Bazı oyunlarda asker, bazı oyunlarda doktor, bazı oyunlarda da halkçılık ülküsüne inanmış gençler olduğu görülür. Köye gelen oyun kahramanı köyün geleneksel yapısıyla, genellikle de ağayla ve köy imamıyla çatışır. Devrim yolunda kahraman olan kişi oyunlarda idealize edilir, gerçeklikten koparılır. Yazarın ve dönemin egemen anlayışının sözcüsü gibidir. Gerçekçi yapı zaafa uğrar. Eğitimin olmayışı, kör inançların egemenliği, ağanın köylüyü ezmesi gibi toplumsal sorunlar dile getirilse de çoğu oyun romantik söylemden kurtulamaz.

Oyunlarını genellikle manzum olarak yazan, Türk Tarih Tezine uygun oyunlarıyla tanınan Faruk Nafiz Çamlıbel'in gündelik dille yazdığı dönem oyunlarından biri olan *Yayla Kartalı* saf bir Anadolu delikanlısının kendi köyünden çıkıp zenginlerin, sosyetenin arasına karışmasıyla gelişir. Delikanlı sonunda kendi köyüne geri dönecektir. Oyunda köyün sorunları anlatılmaz, köy, köylü yüceltilir ve zengin sosyete yaşamıyla karşılaştırılır, ana çatışma buradan doğacaktır. Gündelik diliyle, çevre ve insan ilişkisini kurgulamasıyla, perspektif oluşturmasıyla gerçekçilik açısından diğer oyunlarından farklı bir yerde durmaktadır. *Canavar* oyunu da manzum piyes olarak yazılsa da köy gerçekleri içinde toplumsal sorunlara değinen bir oyundur. Köyde eşrafın halkı nasıl sömürdüğünü bir aşk öyküsü çerçevesinde anlatır. Oyunun Darülbedayi'de oynanırken yasaklanıp kaldırıldığını biliyoruz. (Şener, 1998: s.75)

İkinci sınıflama klasik gerçekçi dram anlayışının kullanılmaya çalışılmasıdır. Bir takım kusurlarına karşın klasik gerçekçi dramın özelliklerinin bu dönemin oyunlarında yer aldığını görebiliriz. Tanzimat'la birlikte başlayan, meşrutiyet dönemi oyunlarında artarak süren batı tarzı oyun yazarlığımızda gerçekçilik arayışı Cumhuriyetle birlikte ve sonraki dönemlerde olgunlaşarak egemen dram anlayışını oluşturur, klasik gerçekçiliğin dram yapısına ulaşır.

İlk dönemde klasik gerçekçi dramın örneklerini veren yazarların bir bölümü meşrutiyet döneminde oyun yazmaya başlayan yazarlardır: Müsahipzade Celal, Halit Fahri Ozansoy, Reşat Nuri, Yakup Kadri... Büyük bir bölümü ise bu dönemde oyun yazmaya başlayan yazarlardır: Nazım Hikmet, Necip Fazıl Kısakürek, Cevdet Kudret, Vedat Nedim Tör, İlhan Tarus, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dranas, Cevat Fehmi Başkut, Nahid Sırrı Örik, Mahmut Yesari, İsmail Hakkı Baltacıoğlu...

Cumhuriyetin ilk yıllarında klasik gerçekçi dram anlayışının içine aldığımız oyunlarda göze çarpan ilk özellik topluma dönük bakış açısıdır. Oyunlar çoğunlukla toplum sorunlarını ele alır. Bu toplum sorunlarının bireydeki yansımalarının da unutulmadığı görülecektir. Özellikle toplumsal dönüşümlerin bireyler ve en küçük toplum birimi olan aile üzerindeki etkileri sıklıkla konu edilecektir. Eğitici yanları ilk sınıflamamızdaki oyunlarda olduğu gibi oyunu geride bırakacak ölçüde öne çıkmaz, daha arka planda, oyunun içinde kalacaktır. Bazı oyunlarda toplumsal değişimlere karşı eleştirel bir tavır sergilendiği söylenebilir. Buna karşın toplumcu gerçekçi oyunlar olarak adlandıramayız. Çünkü toplumun dönüşümüne tanıklık etmekle, dönüşümü topluma anlatmakla, özellikle toplumun aile içindeki yansımalarıyla ilgilenmenin ötesine geçmezler. Devrimlerin sınıfsal yapısı ve eski saltanat yapısının sınıfsal çelişkileri ele alınmaz. Aydınlar katından gelen, aydınlanmacı tavır devrimlerin halka getirdiklerini, halka kazandırdıklarını anlatmakla yetinir. Halkçılık temel ilke olarak benimsenmiş olsa da halk katmanlarının toplu hareketi ve bu hareketi sürükleyecek güçlü karakterler oyunlara yansımacaktır.

Döneme egemen bakış açısının aydınlanma felsefesiyle koşut olması ikinci sınıflamamıza aldığımız oyunlarda bilimsel ve akılcı bakışın öne çıkmasını beraberinde getirecektir. Dini duyguları sömürenler, din üzerinden kazanç elde edenler, eğitim görmemiş olanların durumu, toplumsal değişimlere ayak uyduramayan tutucu çevreler kıyasıyla eleştirilir. Bilimsel olana inanç, akılcılık, eğitim, dünyevi olan, bireyin özgür iradesi oyunlarda övülür, özendirilir.

Karakter yaratmada önemli aşamalar kaydedildiğini görebiliriz. Karakterlerin iç dünyalarının da oyunlara yansıtılması insan derinliği sağlar. Oyun kişileri idealize edilmez. Bireyin psikolojisi işlenmeye başlanır. Oyun kişileri çevreleriyle etkileşim halindedir, çevrelerindeki değişimler kendi yaşamlarındaki değişimlere yansiyacaktır. Toplumsal olanın içinde bireyin inşasına da önem verildiği için toplum sorunlarıyla bireyin sorunları, toplum birey çatışması oyunlarda birlikte yer alacaktır.

Ağırlıklı olarak aile yaşamının oyunlarda yer aldığını görürüz. O dönemde yaşama geçirilen devrimlerin toplumun en küçük birimi aileyi nasıl etkilediği oyun yazarlarımızın öne çıkardıkları bir olgu olarak karşımıza gelir. Ailenin

sıradan bireylerinin gündelik yaşam gerçekliği içindeki konumları oyunlarda önem kazanır.

Manzum biçim azalır, oyun dilinde günlük konuşma dilinin kullanımı ağırlık kazanır. Melodram yapısından giderek uzaklaşılır. Dilde sadeleşmeyle birlikte yaygınlık kazandırılmaya çalışılan öztürkçe sözcükler seyirciyle buluşturulur.

İyi kurulu oyun biçimi kurgulamaya egemen olur. Sahne bölümlenmeleri daha işlevsel hale gelir. Genellikle üç perde olarak düzenlenir. Sahne perspektifi tam anlamıyla yerleşme de kullanılmaya başlandığını görebiliriz. Oyunun kurgusunda, karakter oluşumunda perspektif bakış bazı oyunlarda önem kazanacaktır.

Kurtuluş savaşını konu alan oyunlar içinde sayabileceğimiz Nazım Hikmet'in *Yolcu* adlı oyunu, ikinci sınıflamamızın içine alınabilecek gerçekçi bir oyundur. Oyunun hemen başında çok kısa bir anlatıcı bölümünün yer alması gerçekçiliği zedelemeyiz. Kaldı ki "Sahneye Çıkan Aktör" tipi diğer bölümlerde yer almaz, girişteki açıklamanın da oyuna yer ve zaman bildirmek dışında katkısının olduğu söylenemez. Oyun İstasyon Şefi, İstasyon Şefi'nin Karısı ve Makasçı'nın yaşadığı Anadolu'da ücra bir yerin tren istasyonunda karı – koca – sevgili ilişkisinin gerilimini içerir. İstasyon Şefi'nin Karısı istasyondaki Makasçı ile ilişki yaşamaktadır. İstasyon Şefi bunun farkına varır ve ikisini sorguya çekip emin olmaya çalışır. Gerilimi artırmak için Nazım Hikmet dama oyununu kullanır. İstasyon Şefi ile Makasçı arasında oynanan dama oyunu hem gerilimi doruğa taşıyacak hem de oyunun psikolojik boyutunu destekleyip derinleştirecektir. Gerilimin en üst noktasında sahneye giren Atlı oyunun seyrini değiştirecektir. Oyun Atlı karakteriyle birlikte toplumsal bir söyleme taşınacaktır. Oyun kişilerinin toplumdan uzak küçük dünyaları Atlı ile birlikte dış dünyaya açılacak ve sorumluluk duygusuyla toplumsallaşacaktır. Oyunun sonunda İstasyon Şefi'nin ölmesine karşın kurtuluş için gösterdiği yol ve düşmanla işbirliği yapanların cezalarını bulması *Yolcu* oyununu, ele aldığı sorunda toplumsal dönüşümü çizdiği için toplumcu çizgiye taşıyacaktır. Devrimci gerçekçiliğin ipuçlarının gizli olduğu düşünülebilir. Karakterlerin psikolojik boyutunun simgelerle de desteklenerek derinleştirilmesi, Dekor anlayışındaki perspektif bakış oyun kişilerinin geçmiş ve

gelecek yaşamlarında da kendini gösterir. Daha önce sözünü ettiğimiz kurtuluş savaşı oyunlarındaki idealize edilmiş karakterler yer almaz *Yolcu* oyununda. Mekân olarak seçilen yer bile uzak, ücra bir yerdir. Bütün gerçekçi özelliklerine karşın iyi kurulu oyun formuna tam oturmadığını söyleyebiliriz. Atlı'dan sonraki bölümler ilk bölümleri geri plana sürükleyecek, tesadüfler ve Bakkal Mehmet'in gelişi bazı boşluklar oluşturacaktır.

Necip Fazıl'ın 1935'te yazdığı ilk oyunu *Tohum*, Kurtuluş Savaşına değişik gözle bakan gerçekçi yapıdaki oyunlardan biridir. Tiyatro görüşünü hemen oyunun başına yazdığı önsözde açıklayan Necip Fazıl Kısakürek, sahnenin mistik bir ayna olduğunu ve maddeden çok ruha yönelmesi gerektiğini söyler. Bu yönüyle idealist bir bakış getirmesine karşın oyun kişilerinin psikolojisine önem vermesi ve kişilerini toplumsal çevreyle buluşturup etkileşimlerini sağlaması oyunlarının önemli bir kısmını klasik gerçekçilik yapısı içinde değerlendirmemizi gerektirir. *Tohum* oyununda da Maraş'ın savunması sırasında direnişçilerin lideri konumundaki Ferhad Bey'i yiğitliğiyle, dürüstlüğüyle olduğu kadar iç dünyasıyla, gururuyla da öne çıkarır. Öldürülen kardeşinin eşini işbirlikçi komitacıların elinden kurtaran Ferhad Bey, onun gizli aşkına karşılık vermemek için direnir ve onu acısıyla baş başa bırakmak için İstanbul'a gönderir. Oyunun özellikle gizli aşkın itiraf edildiği bölümlerinde diyalogların gerçekçilik duygusunu zayıflattığı söylenebilir.

Nahid Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş* oyunu Kurtuluş Savaşı konulu oyunlar içinde gerçekçiliğiyle öne çıkan oyunlardan biri olarak sayılabilir. Kızıyla birlikte ailece silah ticaretinden vurgun yapmayı düşünen eski bir Osmanlı paşasının Ankara'daki direniş hareketine zarar vermesini damadı önleyecektir. Damat Fuat çok kârlı bir ticareti elinin tersiyle itecek ve Ankara'ya katılıp savaşta doktorluk yapacaktır. Oyunda büyük hamasi söylevlere girilmez. Küçük dünyaların hırsları sorgulanır ve Fuat inancını tazeleyecek bir dönüşüm yaşar. Fuat'ın çevresiyle etkileşimi, kendi iç dünyasını da değiştirecektir.

Yakup Kadri'nin *Sağanak* adlı oyunu gerçekçi dramımızın önemli oyunlarından biridir. Devrim sonrası yaşanan değişimlere, devrimin kendi çocukları arasında oluşan karşıtlıklara, devrim karşısında oluşan karşı devrim düşüncesinin nasıl dramatik sonuçlar verdiğine, devrimin aile içinde

yansımalarına ilişkin bir oyun olan *Sağanak*, dönemine göre cesur bir bakış açısıyla yazılmıştır. Devrimlerin iki karşıt ucunda yer alan iki erkek kardeş birbirlerini suçlayacak ve ailenin dağılmasına neden olacaktır. Büyük olan kardeş devrimlere karşı olduğu için tutuklanacak ve yargılanacaktır. Babası ise tutuklanan oğlunu kardeşinin ihbar ettiğini düşünür. Tutuklanan büyük kardeşin eşi ise küçük kardeşin düşüncelerini savunmaktadır ve küçük kardeşe ilgi duymaktadır. Oyun boyunca şapka devriminden medeni kanuna kadar devrimlerin bir kısmı için büyük kardeşin eleştirileri yer alır. Oyun kişileri idealize edilmemiştir, sıradan gündelik yaşamın içinde olan kişilerdir. Oyun boyunca psikolojileri de ele alınır, çevreleriyle etkileşim içindedirler ve derinlik kazanırlar. Oyun dili yer yer ağdalı olsa da dönemine göre sade sayılabilir, ayrıca oyunun geçtiği mekânın bir eski zaman yalısı olduğu düşünülürse oyun dilinin zorlama olmadığı görülür. Oyunun sonunda Eşref ve Belkıs'ın aşk, sevgi ve devrim üzerine yer yer öğretici ve romantizm kokan uzun konuşmaları oyunun o noktaya kadar başarıyla gelen gerçekçi dünyasını zedelese de oyun melodrama dönüşmez.

Müsahipzade Celal'in konusunu tarihten almayan tek oyunu *Selma* Cumhuriyet'ten hemen sonraki döneme ilişkin bir oyundur. Klasik dram anlayışıyla, kapalı biçimi kullanarak geleneksel tiyatronun kişileştirmelerini, söz oyunlarını, olay örgülerini buluşturmayı deneyen ve tiyatromuza kendine özgü oyunlar kazandıran Müsahipzade Celal, *Selma* oyununda bu yöntemin dışına çıkmaya çalışır. Klasik gerçekçilik özelliklerini kullanmakla birlikte aile içinde bir entrika geliştirir. Selma karakteri güçlü bir Cumhuriyet kızı, genç bir öğretmen olarak karşımıza çıkar. Cumhuriyet'ten sonra İstanbul'un imarı için çalışan, yaptığı tasarımları, projeleri rağbet gören Azmi karakteri çalışkanlığın, Cumhuriyet'in getirdiği değişimlere bağlılığın temsilcisidir. Müsahipzade Celal, Azmi'nin çalışkanlığının karşısına o dönemde yeni gelişen İstanbul sosyetesini, yabancı hayranlığını, yanlış Batılılaşma düşüncesinin getirdiği değerler yitimini koymuştur. Azmi'nin eşi Rezan mirasyedi, züppe ve yabancı hayranıdır. Yabancıların Rezan'ın yardımıyla Azmi'nin kent projelerini ele geçirmelerine Selma engel olacaktır. Oyun boyunca İstanbul'un zengin çevresiyle Anadolu'nun değerlerinin birbiriyle çatıştığını görürüz. Bu tartışmada Anadolu'nun halkın değerlerini savunan Selma olacaktır. Oyun, Azmi'nin, ülkesini ve halkını seven Selma'yla evlenmek istemesiyle son bulur. Oyunun yer yer hamasete kayan

söylemiyle gerçekçi bakışı zayıflar. Toplumsal eleştirisini eski yapıdan gelen, baba mirası yiyen, yabancı hayranı, yozlaşmış kesime yöneltir. Karşısına koyduğu karakterleri, Selma ve Azmi'yi ise idealize eder. Sadece Selma'nın iç dünyasının çevresiyle, toplumla etkileşimi sonucu değişimler yaşadığını görürüz.

Oyun yazarlığımızda gerçekçiliğin ilk önemli imzalarından biri Reşat Nuri Güntekin'dir. Cumhuriyet döneminden önce 1920'de, işgal yıllarında yayınlanan ilk oyunu *Hançer*'de toplumsal bir sorunun bireyler üzerindeki etkisini, boş inançları, aile kurumunu ve tutucu yapıyı eleştirel bir gözle ele alacaktır. Oyun klasik kurgusuyla, gündelik konuşma dilinin kullanılmasıyla, kişileştirmede insani olanı, insan ruhunu yansıtmadaki başarısıyla Reşat Nuri'yi daha oyun yazarlığının başında klasik gerçekçi çizgiye taşır. Ama asıl oyun verimliliği Cumhuriyet sonrasında olacaktır. Gerçekçilik çizgisini geliştirerek sürdürecektir.

Halkevleri için yazdığı kısa oyunlarda ya da “mektep temsilleri”nde tiyatronun eğitici yönünü önelediğini, dönemin ruhuna uygun biçimde romantik, hamasi sözler yazdığını, birinci sınıflamamız içindeki oyunların çizgisinde kaldığını görebiliriz. *İstiklal*, *Vergi Hırsız*, *Gözdağı*, *Felaket Karşısında*, *Eski Borç* örnek olarak sayılabilir. Bu tür oyunların dışında kalan oyunlarında ise klasik gerçekçi bir yazardır. *Hançer*, *Hülleci*, *Taş Parçası*, *Eski Şarkı*, *Yaprak Dökümü*, *Balikesir Muhasebecisi* gibi oyunlarında eğitici bir tavır almaktan, seyirciye ders vermekten, tez ortaya atmaktan, çözüm yolu sunmaktan kaçınır. Sanat anlayışını, hayata bakışını, devrimlerle gelen değişimi, halk üzerindeki etkilerini oyunlarının yapısına özümsetir. (Topaloğlu, 2017: s. 39)

Aynı zamanda tiyatro üzerine düşünür, yazılar yazar. 1918'de yazdığı yazılarda “tiyatro ve hakikat” ilişkisini sorgular. Melodramların gerçekten uzak, abartılı yapısını eleştirir. Shakespeare'den, İbsen'den söz eder, tiyatro – hakikat – bilim ilişkilerini anlatır. Tiyatronun insan ruhuna uzak kalmadan, bilime ters düşmeden ama sanat ölçülerini öne çıkararak, hakikati (gerçekleri) sahneye taşınması gerektiğini savunur. (Güntekin, 1976: s. 60)

“Reşat Nuri Güntekin'in başarısı olaya hem içten hem dıştan yaklaşması, trajik olanla komik olana yan yana, iç içe yer vermesi olmuştur. Yazar olaya içten baktığında bireyin sorununu görmüş, yanılışı ne olursa olsun yalnızlığı ve

umarsızlığı içindeki bireyi anlamaya çalışmıştır. Olaya dıştan, toplum sorunu olarak baktığında ise irdeleyici ve eleştiricidir. (...) Reşat Nuri Güntekin tiyatrodaki gerçekçilik konusunda açıklama yaparken, gerçeğe benzerlik sınırında kalan gerçekçilik anlayışını benimsemediğini belirtmiş, kuru gerçekliği aşabilmek için, konuşan kişi ile konuşulan söz, konuşan kişi ile toplumsal çevresi arasında organik bağ kurulmasına özen göstermiştir. Reşat Nuri Güntekin insan bilgisine, dünya görüşüne oturtulmamış gerçekçiliğin ve salt kendi güzelliğini kanıtlamaktan başka işlevi olmayan şiirselliğin karşısında olduğu için gerçek anlamı ile gerçekçi, gerçek anlamı ile şiirsel olmayı başarmıştır.” (Şener, 2003: s. 125)

Oyunlarında aile kurumunu gerçekçi bir gözlemlerle ele alan Reşat Nuri'nin Cumhuriyet'ten sonra yazdığı *Hülleci* oyunu, geleneksel aile yapısını ve bu yapı içinde din sömürsünü eleştirir. Osmanlı aile yapısında yer alan “hülle” geleneğinin nasıl sorunlar yarattığı bir gülmece çerçevesi içinde, gerçekçi bir bakışla ele alınır. Evli olan erkek kardeşini, imam efendinin verdiği akılla karısından boşatan ağabey aslında kardeşini varlıklı ev sahibinin çirkin kızıyla evlendirmek istemektedir. Böylece para sıkıntısı çekmeyeceklerdir. Ama kardeşinin boşadığı karısına yüklü bir miras kaldığını öğrenince alalecele yeniden evlendirmeye çalışırlar. Ama dinen hülle yapılması gerekmektedir. O sırada eve giren hırsız hülleci yaparlar ama hırsız kadının zengin olduğunu öğrenince işler karışacaktır. Bir dolantı komedisinin kurgusuna sahip olan oyun, kişilerin canlı çizilişleriyle, gündelik konuşma dilinin başarılı bir şekilde sahne dili olarak kullanılmasıyla, dini hurafelere getirdiği eleştirileriyle, akılcılığı savunmasıyla, toplumun önemli bir sorununun bireyler üzerinde bıraktığı etkiyi sorgulamasıyla gerçekçi bir oyundur. Buna karşın kurgudaki rastlantılar sahne geçişlerinde bağlantıları zayıflatacak, gerçekçiliği zaafa uğratacaktır.

1926'da yayımlanan *Taş Parçası* bir aile dramıdır. Reşat Nuri'nin bir iki oyununun ve kısa mektep temsillerinin dışında bütün büyük oyunları aile oyunudur. Reşat Nuri aile kurumunun sorunlarını, çarpık ilişkilerini, aile bireylerinin dramlarını ele alırken aynı zamanda toplumsal değişimlerin aile kurumuna etkilerine yer verir. Daha ilk oyunundan itibaren eleştirel bir gözlem gücünü görürüz. *Taş Parçası* adlı oyun da gönülsüz ve büyük yaş farklarına

rağmen yapılan evliliklerin nasıl sonuçlar getirdiğini, mutsuz yuvalar kurduğunu, aile kurumunu perişan ettiğini anlatan gerçekçi bir oyundur. Ailedeki uyumun bozulmasının aile bireyleri üzerinde bıraktığı etkileri de görürüz. (Topaloğlu, 2017: s. 104)

Aynı adlı romanından oyunlaştırdığı *Yaprak Dökümü* 1943 yılında sahnelenen bir aile dramıdır. Aile toplumsal sorunların en yoğun biçimde yaşandığı en küçük toplumsal birim olarak ele alınır. Yirmili yıllarda yaşanan dönüşümlerin, değişimlerin aile ilişkilerine olan etkisinden yola çıkarak eski ve yeninin yanlışları üzerinde düşünmeye çağırır. Bu sorgulayıcı kurgusuyla, değişimler karşısında bireye eleştirel gözle yaklaşmasıyla, değişimin nedenlerini, sonuçlarını düşündürmesiyle oyun, Sevda Şener'in tespitiyle "eleştirel gerçekçi" bir oyundur. İdealize edilmemiş, kusurlarıyla birlikte işlenmiş, çok boyutlu, güçlü karakterler oluşturur: Ali Rıza Bey, kızı Fikret gibi... Oyun kişilerinin çevrelerinden etkilenerek değişim yaşadıklarını görürüz. Karakterlerin özellikle çağdaşlaşmayı yanlış anlamasını, Batıcılığın özenti halini almasını, yer yer züppeliğe ve görgüsüzlüğe varmasını eleştiren Reşat Nuri, Muhsin Ertuğrul'a yazdığı bir mektupta, aile hayatımızdaki "inkılabın" kolay olmadığını, hele büyük şehirlerde büyük sarsıntılar yaşattığını ve *Yaprak Dökümü*'nün o fırtınanın masalı olduğunu yazar. (Şener, 2007: s. 95)

"Eski Hastalık" romanından uyarladığı *Eski Şarkı* adlı oyununda Girit'ten kopup güneyde bir adaya yerleşen bir muhacir aile ile İstanbul'da kolejde eğitim görmüş, zengin kızı Züleyha'yı buluşturur. Oyun bir yanıyla aileyi, aşkı ele alırken diğer yanıyla yaşanan toplumsal değişimleri, bu değişimlere uyum sağlamayı ve zorunlu göçleri konu edinir. Kendi kültüründen, Anadolu'nun yapısından uzaklaşmış, Batı hayranı, halktan kişilere yüksekte bakan Züleyha'nın karşısına, halkın içinde yetişmiş, Kurtuluş Savaşı'na katılmış, devrimlere inanan Yusuf'u koyar. Kurgu ve dramatik aksiyon açısından diğer oyunlarına göre zayıf olan *Eski Şarkı*, dekor anlayışındaki derinlikle, oyun karakterlerinin geçmişlerini oyun boyunca yansıtmasıyla, karakterlerin birbirleriyle olan etkileşimleriyle perspektif yapının özelliklerini taşır. Günlük yaşamın renkli diyaloglarla çizilmesi başarılı bir oyun dili oluşturur.

Reşat Nuri Güntekin, dönemin Vedat Nedim Tör, Nazım Hikmet gibi diğer gerçekçi yazarlarıyla birlikte oyun yazarlığımızda eleştirel gerçekçiliğin oluşumunu başlatmıştır diyebiliriz. İlk oyunu olan *Hançer*'in 1920' de, sonrasında *Eski Rüya*'nın 1922'de yazılıp oynandığını düşünürsek Reşat Nuri'yi klasik gerçekçi dramımızın öncüsü olarak değerlendirebiliriz.

Cumhuriyetle birlikte topluma dönük bakış açısının gelişmesiyle oyun yazarlarımızın bir bölümü toplumsal sorunların arkasında yatan gerçeklere eğilen, çoğu kez görevci bir anlayışla oyunlar yazarlar. Yaşanan dönüşümün toplumun değerlerinde yarattığı değişim, uzun yıllar süren savaşın getirdiği yoksulluk, ahlak bozukluğu, bunun karşısında bazı kesimlerin haksız kazançlarla zenginleşmesi, ekonomik bunalım, düzen eleştirisi oyunlara yansımaktır. Oyunlardaki bakış açısının daha sınıfsal olduğu, toplumun farklı tabakalarına yöneldiği, zengin ve yoksul çatışmasının işlendiği görülür. Buna karşın birey unutulmaz. Ekonominin birey ya da aile üzerindeki etkileri oyun kişilerinin çizilmesinde etkilidir. Bu dönemde görülen toplumcu bakış, oyunların toplumcu gerçekçi olduğu anlamına gelmiyor. Gerçekçilik anlayışının, eleştirel gerçekçi olduğunu söyleyebiliriz. Giderek değişen, gelişen eleştirel gerçekçilik uzun yıllar oyun yazarlığımızda belirleyici anlayış olacaktır.

Vedat Nedim Tör'ün 1924 yılında oynanan *İşsizler* adlı oyunu toplumsal sorunları ekonomiyle ve sınıfsal bakışla ilişkilendiren, Cumhuriyet'ten sonraki ilk oyundur. Oyun, savaş sonrası yoksul düşmüş olan namuslu İstanbul halkı ile savaş sırasında vurgunculuk yaparak haksız kazançla zengin olmuş İstanbullu bir zümre karşı karşıya getirilir. Oyunda Ahmet uzun süredir iş aradığı halde bulamamıştır. Ailesine yiyecek götürememiştir. Yaşadığı mahalledeki bütün insanların sorunudur aynı zamanda işsizlik. Bütün sorunları yoksulluk doğurmaktadır. Ahmet eski arkadaşı Rıdvan'dan iş istemeye karar verir. Rıdvan'ın babası savaş sırasında zengin olmuştur. Rıdvan babasının işlerini sürdürmektedir. Sonradan görmeliğiyle ahlaki çöküş içindedir Rıdvan, bir yandan da vurgunculuğa, haksız kazanca devam etmektedir. Ahmet'i iyi karşılamaz, onu beceriksizlikle suçlar, kız kardeşinin zengin birisinin metresi olmasını öğütler, isterse bu konuda yardım edeceğini, tanıdıkları olduğunu söyler. Ahmet dayanamaz ve öfkeyle Rıdvan'a saldırır. Üçüncü perdede Ahmet'in kızkardeşi Leyla'yı randevuevinde çalışırken

görürüz. Perişan bir halde hapisten çıkan Ahmet çıkagelir. Leyla'nın durumunu öğrenince kaçır ve kendini vurur. (Şener, 1971: s. 40)

Vedat Nedim Tör, 1934'te oynanan *Köksüzler* oyununda bu kez zengin zümrenin yaşamını ele alır. Sonradan görme haksız kazançla, dalavereyle zengin olmuş kişilerin Batı özentisi yaşamının iç yüzünü, ahlaksızlıklarını oyunlaştırır. Bu yaşamın karşısına bilinçli, güçlü bir karakter çıkarır yazar: Ahmet. Yurtdışında eğitim görmüş, erdemli, devrimlerin savunucusu bir gençtir ama gene de iş bulamamıştır. Amcasının kızı Leyla sevmektedir. Onu bu züppe yaşantıdan kurtarmak ister. Son perde Leyla'daki değişimi görürüz. O da Ahmet'le birlikte gitmek ister ama iş bulamadığı için zor durumda olan Ahmet, Leyla'nın isteğini kabul etmez. Genç kız bunun üzerine intihar edecektir. (Şener, 1971: s. 43)

Görüldüğü gibi iki oyunda da işsizlik, ekonomik bunalımlar ve bunun sonucunda ahlaki çöküntüler ele alınmaktadır. İlk oyunda halkın yoksul sınıfından olanlar ele alınırken, ikinci oyunda zengin sınıfın insanları ele alınır. Her iki sınıfın insanları da kendi sınıfsal değerleri içinde değerlendirilecektir. Vedat Nedim Tör'ün sınıfsal bakışı oyun yazarlığımızda klasik gerçekçilik anlayışı bakımından önemli bir aşamadır.

Nazım Hikmet'in 1932'de yayımlanan *Kafatası* adlı oyunu Moskova'dan döndükten sonra yazdığı ilk oyundur. Orada olgunlaştırdığı dünya görüşünü ve sanata bakışını yansıtır. Batılı kapitalist değerlere karşı çıkar oyununda. Kapitalizmin bütün toplumu olumsuz etkileyen yüzünü göstermek ister. Çatışma insanlık değerleriyle çıkar tutkusu, sömürenlerle sömürülenler arasındadır. Maddi değerlerin yanında manevi değerlerin de bir mal gibi alınıp satılması kapitalizmin hırsının sonucudur. Tam anlamıyla bir sistem ve bu sistemin içinde sağlam duramayan bireylerin eleştirisidir. Oyun gerek kişi gerekse yer adlarıyla düşsel bir dünya kurar, oyunu evrensel boyuta taşır. Ülkenin adının Dolaryanda olması Amerika çağrışımını güçlendirir. Verem sanatoryumları tröstünün, verem serumunu bulan bir doktorun serumu kullanmasını engellemesi, bu yüzden doktorun veremli kızının ölmesi, doktorun hapislerde sürdürülmesi ve ölmesi oyunun asal olay dizisini oluşturur. Bu olay dizisinin içinde doktorun kızının âşık olduğu Şair'i görürüz ama Şair tröste yenik düşecek, maddi ve manevi bütün varlığını onlara satacaktır. Sağlık kuruluşları, hayır cemiyetleri, sanat kurumları,

sanatçılar tröstlerin çıkarlarına teslim olurlar. *Kafatası*, eleştirel gerçekçi bir anlayışla kapitalizmin suçlanmasıdır.

Nazım Hikmet'in, 1932'de yayımlanan ikinci oyunu *Bir Ölü Evi* maddi değerler, para, miras karşısında insanların ne hallere düştüğünü eleştiren, gerçekçi bir komedir. Babanın ölümünün ardından gösterilen saygı, iyi sözler, yapmacık üzüntüler, babanın sakladığı altınlar bulunamayınca saygısızlığa, öfkeye, kötü sözlere dönüşecektir. Aramalar sürer gider. Herkes birbirini suçlamaya başlar. Aile bireyleri arasında kavga çıkar. Ağabeyin kambur kardeşini öldürdüğü sırada altınları bahçede bir küpün içinde bulanlar sevinç içinde eve girmektedirler.

Cevdet Kudret'in savaş karşıtı oyunu *Yaşayan Ölümler* klasik gerçekçi dram yapısından farklı, daha açık biçim bir kurguyla yazıldığı için incelememiz dışında yer alması gerekse de o döneme göre toplumsal eleştiri düzeyinin yüksek olması oyundan söz etmemizi gerektiriyor. *Yaşayan Ölümler* oyunu 1936 yılında *Ağaç* dergisinde tefrika edilmiştir. Eleştirel gerçekçi dramın ilk örneklerinden biridir. Savaşın ardındaki gerçeklerin, yoksulların tartışıldığı, insanları ezen düzenin eleştirildiği oyun savaşta yaptığı ahlaksız ticaretle zengin olan Patron'un para gücünü kullanarak her şeyi satın almasını konu edinir. Namuslu adamlar, ozanlar, ressamlar para karşısında yenik düşeceklerdir. Oyun o döneme göre savaşa karşı toplumsal eleştiriye cesaretle sahneye taşır.

Necip Fazıl Kısakürek'in *Para* adlı oyunu 1941'de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanır. Maddi çıkarıcılığın, paranın ve elbette kapitalizmin getirdiği ahlaki çöküntü, değerler yitimi oyunun ana temasıdır. Bir bankacı işadamının işlerini rüşvetle yürüttüğünü, genç kızları ahlaksızlığa sürüklediğini, işlerini yürütmek için acımasız olması gerektiğini görürüz. Paranın egemen olduğu toplumun yaşam görüşü aklını kullanmak ve çıkarlarının hesabını yapmaktır. Çıkan bir haber üzerine bankada işler ters gider. Müşteriler paralarını çekmek için öfkeyle bankaya saldırırlar. Müşteriler Benzerini öldürürler, O canını kurtarır. Daha sonra iyi bir insan olmaya karar verirse de yoksulluğun içinde bulur kendini ve bir kaza sonucu ölür. Oyundaki rastlantılar, uzun ve ders niteliğindeki konuşmalar, özellikle oyunun sonundaki duygusal ve mistik havaya geçiş gerçekçiliği zayıflatmaktadır. Oyunun ilk perdelinde sergilenen gerçekçilik

anlayışının sürdürülemediğini, özellikle son perdede akılcılıktan, yaşam gerçeklerinden ve gerçekçi oyun dilinden uzaklaştığını söyleyebiliriz.

Nahid Sırrı Örik'in *Para Uğrunda* adlı oyununda da bir işadammın ele alındığını görürüz. Rüşvet, dalavere, çapkınlık iş adamının olağan davranışıdır. İşadamı kirli işlerini yürütebilmek için karısını devlet adamlarına peşkeş çekmektedir. Karısının genç bir erkeğe âşık olduğunu öğrenir. Genç adamın sadece parası için onunla birlikte olduğunu kanıtlayınca kadın hastalanır. İşadamı işlerini yürütebilmek için bir başka kadını kullanmaya başlar. Karısı kalp krizi geçirip ölür. İşadamı üzüntü duysa da işlerin yürütülmesi gerekmektedir. Bir iş ortağı olarak kullandığı yeni kadınla evlenmeye karar verir. Nahid Sırrı, iş dünyasının içyüzü olarak gördüğü ahlaki ortamı eleştirmiştir oyununda. Bu düzende işadammın acımasız dünyası ahlaki yozlaşmayı da beraberinde getirmektedir.

İlhan Tarus ise *Ceza Hakimi* adlı oyununda ekonomik sorunların doğurduğu yoksulluğa adalet kavramı üzerinden yaklaşır. Yoksulluğu doğuran düzen eleştirisi adaletin bu düzen içinde nerede konumlanması gerektiğini tartışır. Tezli bir oyun olduğunu söyleyebiliriz *Ceza Hakimi*'nin. Fırıncı, dükkânından bir ekmek çalan kadından şikâyetçi olur, tanıkları da vardır. Mesleğinde her geçen gün ilerleyen hâkimin önüne gelen bu dosya onu yoksulluğu düşünmeye zorlar. Kadının evini görmek ister. İç hesaplaşmalara girer. Hakimin karısıyla yakın arkadaşı arasındaki aşk ilişkisi ise oyuna bir şey katmayan, gerçekçiliği zedeleyen bir yan olay olarak kalıyor.

Bu dönemin gerçekçilik anlayışında en önemli özelliklerden biri de İbsen'in, Strindberg'in oyunlarında gördüğümüz gerçekçilik anlayışının kullanılması olmuştur. İnsanın iç dünyasına yönelik bir gerçekçilik anlayışdır bu. İyi kurulu oyun formunda perspektif bakışla kurulan oyunlar yazılır. Beliz Güçbilmez'in kitabında belirttiği perspektif kurgunun etkili olduğu görülür: "geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer" formülü. Güçbilmez'in belirttiği gibi bu kurgu formülü oyun yazarlığımızın sonraki dönemlerinde pek etkin olmayacaktır. Batı tiyatrosundaki klasik gerçekçiliğin bir diğer formülü daha fazla öne çıkacaktır: "bir gün bir şey olur ve her şey değişir". (Güçbilmez, 2016: s. 94)

Sevda Şener’de Vedat Nedim Tör, Cevdet Kudret, Nazım Hikmet, Necip Fazıl’ın yazdığı bazı oyunlarda psikolojik gerçekçiliğin kullanılmasında o dönemde İbsen’in ve Strindberg’in oyunlarının çevrilip oynanmasının etkili olduğunu söyler. Özellikle Muhsin Ertuğrul’un çevirdiği, Darülbedayi’de yönettiği oyunların (Cehennem adıyla çevirdiği Baba oyunu gibi) yazarların üzerinde etkisi olabileceğini belirtir. (Şener, 2002: s. 51)

Daha önce de belirttiğim gibi 1950’ye kadar gelen kuruluş döneminin oyunlarında başat özellik topluma dönük olmalarının yanı sıra bireyin iç dünyasını da unutmadan yazmalarıdır. Karakter oluşturmada birkaç oyun dışında çok başarılı olunmasa da bireyin psikolojisiyle toplumsal sorunlar birlikte görülmüş ve birey toplum çatışması, toplumsal değişimlerin birey üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Bunda elbette oyun yazarlarımızın İbsen gerçekçiliğiyle yeni tanışmış olmalarının etkisi olmuştur. İlerleyen dönemlerde ise gerçekçilik anlayışının toplumcu yanının ağır bastığını ve bunun sonucunda bireyin iç dünyasının ikinci planda bırakıldığı ya da hiç önemsenmediği görülecektir. Toplumsal sorunların nedenlerine odaklanan oyun yazarlarımız uzun yıllar o toplumsal sorunların bireyin iç dünyasındaki etkilerini sorgulamaktan uzak durmuştur. Psikolojik gerçekçiliğin kurgulamada ikinci planda bırakılması gerçekçi perspektiften de uzaklaşmasını getirmiştir. Toplumsal sorunların ele alınması, gündelik yaşamın sahnede yansıtılması yeterli görülmüştür.

Cevdet Kudret’in *Tersine Akan Nehir* adlı oyunu A.Strindberg’in, İbsen’in dram anlayışının örneklerinden biridir. Ruhsal çelişkiler içinde bunalan bir gencin dramıdır. Onu etkileyen, annesinin geçmişteki yaşantısı hakkındaki kuşkularıdır. Bu kuşku onda saplantı halini almıştır. Gerçek babasının kim olduğunu araştırırken seviştiği kızın kendi kızkardeşi olduğunu öğrenir. Bu gerçeği öğrenen kız dayanamaz ve intihar eder. Genç Adam annesine saldırır, annesi genci öldürmek isterse de başaramaz. Genç Adam annesini boğarak öldürür. Geçmişteki günahların gölgesi bu güne düşmüştür. (And, 1983: s. 503)

Nazım Hikmet, *Unutulan Adam* oyununda dünyaca üne kavuşmuş ünlü bir cerrahın ün sarhoşluğu içinde en yakınındaki gerçekleri görememesine odaklanır. Karısının genç asistanıyla aşk yaşadığını göremez. Kızının evlilik dışı bir ilişkiden gebe kalmasına gözleri kapalıdır. Bunları fark ettiğinde büyük bir bunalımın içine

sürüklenecektir. Kızını ameliyat edip çocuğu düşürtmeye karar verir ama kızı ameliyat sırasında ölür. Doktor cezaevine girer. Beş yıl sonra çıktığında artık unutulmuştur. Karısı sevgilisi olan eski asistanıyla yaşamaktadır. Eski ünlü günlerini anlatan gazete kesiklerini yanına alıp unutulmuşların arasına karışır. Klasik kurgulamanın kullanıldığı oyun iç aksiyonlarla gerilime yönlendirilir. Bireyin iç dünyasının açığa çıkarılması için seçilen diyaloglar doktoru derinlikli bir karakter boyutuna taşımıştır.

Vedat Nedim Tör'ün *Kör* adlı oyunu 1928'de oynanır. İki çocuk babası adam bir kaza sonrası kör olmuş ve maddi sıkıntı içine düşmüştür. Karısı maddi sıkıntıların üzüntüsünü kocasına yansıtmamak için fedakârlıklarda bulunur, kocasına sevgisi sürmektedir. Evin değerli eşyalarını kocasına fark ettirmeden satmaktadır. Arkadaşlarından gelen yardımları gururu incinmesin diye kocasından habersiz almaktadır. Kocasının amcası ise kadının kocasına karşı görevlerini yapmadığını düşünmektedir. Yardım eden arkadaşlardan biri kadının zor durumundan faydalanmak ister, onunla ilişkiye girmek ister. Kadın bunu kabul etmez, kocasına bağlılığını yineler. Ama amca bir şeylerden şüphelenecek ve körün içine kurt düşürecektir. Körün karısını boşamasını istemektedir. Kadın sonunda dayanamaz ve her şeyi olduğu gibi kocasına anlatır. Onun üzülmelerini, incinmesini istemediği için her şeyi ona sezdirmeden yapmak istemektedir. Kör her şeyi anlayınca karısına artık yaşam karşısında yük olduğunu düşünür ve intihar eder. Oyun bütünüyle İbsen oyunlarının özelliklerini içermektedir. Gerek sahne anlayışında gerekse karakterlerin derinlikli yapılarında perspektif gerçekçilik anlayışı görülür. Oyun kişileri gündelik yaşamları içinde resmedilirler. Çevreleriyle etkileşimleri değişimlerine yansıtacaktır. İşsizlik, yoksulluk, ekonomik zorluklar, döneme ilişkin dönüşümler (örneğin şapkanın giyilmesi) oyunun toplumsal yanını oluşturur.

Halit Fahri Ozansoy'un *Hayalet* adlı oyunu manzum biçimde yazılmış olsa da sözünü ettiğimiz formüle birebir uyan bir oyun olduğu için kısaca değinmek gerekiyor. Beliz Güçbilmez oyundan ayrıntılı olarak söz eder ve bizim tiyatromuzda İbsenci dramın en iyi örneklerinden biri olduğunu söyler. Karakterlerin geçmişleriyle hesaplaşmalarını sağlayan Hayalet aynı zamanda geçmişte olan şeylerin bugüne yansımalarını da anlatır. Dıştan mutlu görünen

evlilik Hayalet'in görünmesiyle iç çatışmalarına yönelecektir. Kadının bunalımları, geçmişin izinden bir türlü kurtulamayışı sonunda aileyi felakete götürecektir, kadın intihar edecektir. Bir yandan da yanlış Batılılaşma, züppelik, gösteriş merakı, süslü hayatların arkasındaki sırlar oyunun toplumsal bağlarını oluşturur. Aile kurumundan hareketle toplumun bütünündeki çözülmeye oyundaki ruh doktorunun koyduğu teşhis dönemin zenginlerine, aydınlarına büyük bir eleştiriye dönüşecektir: “Çünkü bunlar karşıdan bakmazlar güneşe / karanlıklar içinde yürürler düşe düşe / bu bir sis, cemiyetin üstüne çöken bir sis!” (Ozansoy, 1936: s. 80)

Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* adlı oyunu 1937'de Şehir Tiyatrosu'nda oynanır. Metin And oyunun geniş yankılar yaptığını ve önemli bir tiyatro olayı yarattığını söyler. (And, 1983: s. 507) Beliz Güçbilmez de oyunun İbsenci gerçekçilik açısından oyun yazarlığımızda en yetkin örnek olduğundan söz eder. (Güçbilmez, 2016: s. 155) Oyunun eksen kişisi Hüsrev bir oyun yazarıdır. Son yazdığı oyunla insana yeni bir açılım getirdiğini düşünmektedir. Basın oyuna ilgi göstermekte ve Hüsrev'le röportajlar yapılmaktadır. Oyunun kahramanıyla Hüsrev arasında yaşamsal benzerlikler dikkat çeker. Hüsrev'in babası kendisini bahçedeki incir ağacına asmıştır, yazdığı oyundaki karakter de kendini incir ağacına asar. Baba figürü ile Hüsrev ve aynı zamanda oyunun kahramanı birçok yönden benzeşmektedir. Bu benzerlikler yaşam ve sanat sorgulamalarını da beraberinde getirir. Geçmişte yaşanan bir şeyin gölgesi bugüne düşmüştür. Kaderci bir görüş Hüsrev'i bir takım sorgulamalara yönlendirir. Yazdığı oyunun kahramanının kaza kurşunu ile annesini nasıl öldürdüğünü anlatırken yanlışlıkla sevdiği kadın Selma'yı öldürecektir. Son perdede anne Hüsrev'den önce davranarak bahçedeki incir ağacını kestirecektir. Hüsrev intihar edemedi deliler evine yatmaya boyun eğer.

Bir adam Yaratmak psikolojik gerçekçi bir oyun olarak değerlendirilir ama buna karşın oyundaki kaderci yaklaşım gerçekçi oyunların gereksindiği akılcılık ve bilimsel düşünceden uzaktır. Hüsrev'in yıkımı ve dönüşümleri kaderci bakışla açıklanır. Ancak kazadan sonra çevresinin etkisi hissedilir. Bu nedenle İbsenci bir bakışı içeren iyi kurulu bir oyun olmasına karşın klasik gerçekçilik anlayışının zayıf kaldığını düşünüyorum. (Nutku, 1960: s. 113)

Reis Bey adlı oyunu ise teması açısından elverişli bir oyun olmasına karşın işlenişi, kurgusu, özellikle son sahnesinin zayıflığı bakımından, toplumsal yanına karşın gene kaderci anlayışı öne çıkarması açısından gerçekçiliği başarılı bir şekilde kullanamaz. Karakterleri derinleşemez, yazarın sözcüsü konumuna düşer. Mahkeme reisinin verdiği idam cezasının haksızlığı sonucu girdiği bunalım son sahnede gerçekçilikten iyice koparak bir melodrama dönüşecek, *Bir Adam Yaratmak*, *Tohum* gibi oyunlarının gerisinde kalacaktır.

Ahmet Muhip Dranas'ın *Gölgeler* adlı oyunu da psikolojik gerçekçi oyunlar arasında değerlendirilebilir. Varlıklı bir ailenin Baba karakteri geçmişte aşık olduğu Nar Çiçeği Giysili Kadın'ı unutamaz. Duvara portresi asılı olan kadın gölgeler olarak çıkagelince geçmişle hesaplaşma başlayacaktır. Babanın ölümüyle son bulur oyun. Geçmişin bugüne etkisi oyunu İbsenci çizgiye getirirse de konuşmalardaki gerçekçilikten uzaklaşma, duygusallık, inandırıcı olmaması gerçekçiliğin zayıflamasını getiriyor. İnsanın iç dünyasını, geçmişin etkisini derinlemesine işlese de klasik anlamda gerçekçi bir oyun olduğunu söyleyemeyiz.

Dranas'ın *Çıkmaz* adlı oyunu ilk kez Şehir Tiyatroları'nda *O Böyle İstemezdi* adıyla oynanır. Oyun basılacağı zaman *Çıkmaz* adını verir yazar. *Çıkmaz*, farklı kurgusuyla, gündelik yaşam gerçeğine yer vermesiyle, toplumsal yapıya ilişkin eleştirileriyle, farklı toplum katmanlarının yaşamlarına yer vermesiyle, kişilerinin değişimleriyle, oyun dilinin, diyaloglarının gerçekçi yapısıyla klasik anlamda gerçekçiliğe daha uygun bir oyun olarak dikkat çekiyor.

Bu dönemde ilk oyunlarını yazmaya başlayan Ahmet Kutsi Tecer, geleneksel tiyatromuzun özüne ilişkin özellikleri batılı anlamda klasik gerçekçilikle buluşturabilmiş ve bize özgü, yerli bir drama ulaşmayı başarmıştır. *Köşebaşı* adlı oyunu tiyatromuzun klasikleşmiş oyunlarından biridir. Oyun klasik bir dramatik olaylar dizisinden değil, gündelik küçük ilişkilerin çatışmalarından oluşur. Olaylar bir gün içinde geçer. Oyunun ana kahramanı mahallenin kendisidir. Mahallenin ortasından geçen yol onarım için kazılmıştır, günlerdir öylece durmaktadır, bu arada yeni bir yol yapılacağı için bazı evlerin yıkılacağı söylentisi yayılmıştır. Kahveye gelen müşterilerin, bakkaldan alışveriş yapan kadınların konuşmalarından öğreniriz olup bitenleri, olacakları. Üst kurguda ise o sabah ölen Macit Bey'in uzun yıllardır baba evinden uzak yaşayan oğlunun

mahalleye geldiğini görürüz. Oğul kendisini yabancı olarak tanıttacaktır. Macit Bey'in yıllardır zorluklarla yaşadığını, evinin rehinde olduğunu öğrenecektir. Bir yandan da Oğul'un mahalleden uzaklaşmasının nedeni olan kadının kızı büyümüş o gün düğünü yapılacaktır. Mahalle bir yandan cenaze, diğer yandan düğün hazırlığındadır. Oyun bu gündelik yaşam içinde güçlü gözlemlerle, gerçekçi diyaloglarla toplumsal yapıyı açımlayacak, yaşanan değişimlerin küçük bir mahalle ve insanlar üzerindeki etkilerini sorgulayacaktır. Her ne kadar geleneksel söyleyiş kalıplarından, gelenekselden gelen tiplerden yararlansa da *Köşebaşı* gerçekçi bir oyundur. Geleneksel söyleyişler ve tiplerle kapalı biçim benzetmeci yapıyı başarılı biçimde buluşturur. Ahmet Kutsi Tecer, gerek oyunlarıyla, gerekse tiyatro üzerine araştırmaları ve düşünceleriyle, sonraki yıllarda giderek artacak bize özgü biçim arayışlarının temellerinden birini oluşturacaktır.

Sevda Şener, *Köşebaşı* oyununun klasik anlamda dramatik bir biçiminin olmadığını, daha açık biçim bir yapısı olduğunu söyler. Ama epik tiyatronun değil geleneksel halk tiyatrosunun getirdiği açık biçim özelliklerinden söz eder. Buna karşın oyunu gerçekçi bir oyun olarak tanımlayacaktır. (Şener, 1973: s. 24)

İlk oyunu *Büyük Şehir* 1942'de Şehir Tiyatrosu'nda oynanan Cevat Fehmi Başkut, tiyatromuzun ev verimli yazarlarından biri olacaktır. Neredeyse toplumun bütün güncel sorunlarını oyunlarında işlemiş, toplumdaki bozukluklara, siyasette particiliğe, ticarete yolsuzluğa, vurgunculuğa, çıkarıcılığa, dinsel yobazlığa, yozlaşmaya, hukuksuzluğa, sosyal değişimlerin getirdiği değerler karmaşasına eleştirel gözle yaklaşmıştır. Orta sınıfa seslendiği, geniş kesimler tarafından da sevilen oyunlarıyla popüler bir yazar olmuştur. Toplumun gerçeklerini, klasik gerçekçi biçimiyle, iyi kurulu komedilerle dile getirmiştir. Gerçekçilik açısından baktığımızda toplumsal sorunları ele almasına karşın bu sorunları derinlemesine işlemediğini görürüz. Kurgulamada rastlantıların, inandırıcı olmayan entrikaların inandırıcılığı zayıflattığı görülür. Oyun dili gerçekçi, gündelik dil olsa da çoğu kez oyunlarını duygusal söyleyişle sonlandırır. Karakter yaratmakta başarılı olduğu söylenemez. Tiplerle yetindiğini, insan gerçeğini derinlemesine ele almadığını görürüz. Oyun kişilerinin neredeyse tamamının bir geçmişleri yoktur, kişileştirmede perspektif bakışı benimsemez. Gerçekçiliğin özelliklerini, benzetmeci tiyatronun kapalı biçimini, eleştirel bakışı benimseyerek yazdığı

oyunların gerçekçilik estetiği açısından kusurlu olduğu söylenebilir. (Şener, 2003: s. 129)

Büyük Şehir oyununda Anadolu'dan İstanbul'a göçen ve kent yaşamının yabancıları saf insanların İstanbul'un açık gözleri tarafından nasıl sömürüldüğü anlatılır. *Ayarsızlar* oyunu farklı zaman ölçülerine göre ayarlanan saatlere benzettiği iki toplum kesimini karşı karşıya getirir: Saatçilik yaparak namusuyla geçinen bir aile ve İstanbul'un zengin semtinde, haksız kazanılan servetini har vurup harman savuran zengin, züppe bir aile. *Koca Bebek* adlı oyununda yirmi beş yıl akıl hastanesinde kaldıktan sonra evine dönen bir adamın gördüğü değişimler karşısındaki şaşkınlığı ve ayak uyduramaması konu edilir. Geçen yıllar içinde aile değerleri, yaşam biçimi, ahlak anlayışı değişime uğramıştır.

Cevat Fehmi Başkut'un en çok oynanan oyunu *Paydos*'da ideallerine bağlı, erdemli bir öğretmen olan Murtaza'yı tanırız. Geçim sıkıntısı çekmekte ve ailesini zor durumda bırakmaktadır. Karısının ve komşularının baskısıyla öğretmenliği bırakır ve bir bakkal dükkânı açar. Ama esnaflık onun harcı değildir, akli hep öğretmenliktedir. Esnaflığın hilelerine bir türlü alışamaz. Oyunun sonunda hayali öğrencilerine duygusal bir konuşma yapar.

1948 yılında İnönü Armağanı'na değer görülen *Küçük Şehir* adlı oyununda ise *Büyük Şehir* oyununun tersine büyük şehirden gelip küçük bir Anadolu kasabasında konaklayanları ele alır. İstanbul'dan gelen şehirliler trenin bozulması nedeniyle Anadolu'nun küçük bir kasabasında bir süre konaklamak zorunda kalırlar. Kasabanın ileri gelenleri ve yerli halk büyük şehirden gelenleri iyi misafir etmek için ellerinden geleni yapmaya çalışırlar. Ama büyük şehirlilerle kasabalıların değer yargıları uyuşmayacak, karşıtlıklar komediye doğuracaktır.

Bu dönemde tiyatromuzdaki klasik gerçekçi anlayışı, benzetmecî tiyatro biçimini sorgulayan bir ismi anmak gerekiyor. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, öz tiyatro anlayışıyla klasik batı tiyatrosuna karşı çıkmış, gelenekselden gelen açık biçim özelliklerinin kullanılmasını ve halk tiyatrosuyla birlikte bize özgü bir tiyatronun kurulması gerektiğini savunmuştur. Bu dönemde gerçekçiliği sorgulayan ve sonraki yıllarda sorgulanmasına kapı aralayan bir yazar ve tiyatro adamıdır.

“Köy oyunları açık havada, meydanda, dekorsuz, makyajsız, tuluatla, metinsiz oynandığı, aktörler eşya ya da hayvan işi görebildiği için öz tiyatrodur. Karagöz öz tiyatrodur çünkü burada karagözcü her şeydir: yazar, suflör, rejisör, aktörler. Burada tiyatronun özüne girmeyen elemanların rolü sıfıra inmiştir: sahne, dekor, makyaj. Karagözden realist ve natüralist bütün eğilimler sıyrılıp atılmıştır, suretler sürrealisttir, mekânı andıran hiçbir şey yoktur. Orta oyunu öz tiyatrodur, yazılı metne karşı konuyu, suflöre karşı tuluatı kabul etmiştir, meydanın tabiatına göre oynayivermek ortaoyununun yaratıcı tek kaynağıdır. Orta oyununu sahneye taşıyan tuluat da doğal olarak öz tiyatrodur. Tuluatçılık realist tiyatrodan sahne, perde, dekor gibi elemanları almış ancak bunları temsilin özü değil yardımcıları yerine koymuştur bu yüzden Avrupa'nın natüralist tiyatrosuna benzemez.” (Baltacıoğlu, 2006: s. 53)

Baltacıoğlu'nun görüşleri, dönemin baskın anlayışından çok farklıdır. 60'lı yıllara değin tiyatromuzda biçimsel yöneliş benzetmeci, gerçekçi, kapalı biçim doğrultusunda olmuş, Baltacıoğlu'nun görüşleri yaygınlık kazanamamıştır. Açık biçim göstermeci tiyatroya yönelen görüşleri dolayısıyla da klasik gerçekçi biçimi ele aldığımız bu çalışmada tam olarak değerlendirilmeyecektir.

Oyun yazarlığımızda 1923 – 1950 arasını ayrıntılı olarak incelemeye çalıştık. Bu dönemin belli başlı iki yönelimi ele aldık. İlk yönelim gerçekçi dram estetiği açısından çok kusurlu olan, Tanzimat ve Meşrutiyet döneminin romantizmini, melodramlarını aratmayan, dram sanatı açısından değeri tartışmalı olan, dönüşüm ve ulus yaratma anlayışıyla yazılmış oyunlardır. Genellikle Halkevleri'nde, okullarda oynanan oyunlardır, dönemin popülerliğini, halka dönük yaygınlaşmayı içinde taşıdığını söyleyebiliriz.

İkinci yönelimi ise klasik gerçekçilik anlayışının ölçütlerini kullanmaya çalışan oyunlar oluşturur. Gerçekçilik anlayışının bu ikinci yönelimle gelişmeye başladığını, toplumun sorunlarına yönelen tiyatronun biçimsel olarak da gerçekçilik estetiğini oluşturmaya başladığını görüyoruz. Kusursuz bir gerçekçiliğin yaygınlığından söz edilemese de *Bir Adam Yaratmak*, *Kafatası*, *Yolcu*, *Sağanak*, *Kör*, *Yaprak Dökümü* gibi oyunlarda Batı dramının gerçekçilik çizgisinde eserler verilmeye başlandığı söylenebilir. *Köşebaşı*, *Küçük Şehir*,

Yaşayan Ölüler, Bir Ölü Evi gibi oyunlarla sonraki yıllarda gerçekçiliğin farklı arayışlarına kapı aralayacak oyunlar yazılır.

Bu dönemden sonraki yıllara devreden en önemli özellik bireyin iç dünyasının da toplumsal bakış açısının içinde var edebilme kaygısıdır. Zamanla bu anlayıştan uzaklaşıldığını ve toplumcu bakışın bireyin iç dünyasını neredeyse oyunlara hiç yansıtmadığını, kaba gerçekçiliğe kaydığını, toplumcu gerçekçilik adına devrimci romantizmin yanlış uygulandığını göreceğiz.

2.2.2. Gelişen Oyun Yazarlığımızda Eleştirel Gerçekçiliğin Yerleşmesi (1950 – 1960)

1950 yılında yapılan genel seçimlerden Demokrat Parti galip çıkar. Cumhuriyet'in kuruluşundan beri iktidarda olan ve son beş yıllık dönemine 'Milli Şef Dönemi' adı verilen CHP dönemi demokratik bir seçim sonucunda sona ermiştir. Demokrat Parti iktidara geçtiği ilk yıllarda başarılı sayılabilecek adımlar atar. Yüzünü Amerika'dan yana çevirir ve kapitalist sistem tam olarak yerleşir. Küçük Amerika söylemi ve modeli geliştirilir. Marshall yardımlarıyla tarımsal alanda gelişmeler yaşanır. Karayollarının yapımı için çalışılır, ulaşım karayolundan daha rahat biçimde yapılır, bu da ticareti canlandırır. Amerika'yla kurulan yakınlık nedeniyle ve NATO'ya üye olabilmek için, TBMM'den izin alınmaksızın Kore Savaşı'na asker gönderilir. CHP'nin sert muhalefetinden kurtulabilmek için baskılar arttırılır, CHP'nin mal varlığına el konulmaya çalışılır. Muhalefetin oylarının yüksek çıktığı iller ilçeye dönüştürülür ya da iki ile dönüştürülür. Daha çok demokrasi, hatta grev hakkı sözüyle iktidara gelen DP, zamanla bu sözlerini unutacak, ülkeyi karma ekonomiden çıkarmaya çalışarak Amerikan güdümlü kapitalizme teslim edecektir. (Çavdar, 1996: s. 15)

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren yapılan devrimlerin sorgulandığı bazı devrimlerin ve ilkelerin yıpratılmaya çalışıldığı görülecektir. Türkçe ezandan Arapça ezana dönülür, laiklik ilkesini zedeleyecek uygulamalara başlanır. Cumhuriyet'in kurucu partisi CHP'nin muhalefeti buna karşı sertleşmeye başlar.

Demokrat Parti 1954 seçimleriyle ikinci kez iktidara geldikten sonra Halkevlerini, Köy Enstitülerini kapatır. Sol düşünceye karşı baskılar arttırılır.

Dergiler, gazeteler kapatılır. Baskı ortamı giderek artar. 6 / 7 Eylül olayları yaşanır. Üniversitelerde ve hukuk sisteminde baskılar arttırılır. Bazı üniversite hocaları görevlerinden uzaklaştırılır. 1957'den sonra Vatan Cephesi kurulu, Tahkikat Komisyonu adı altında kurulan komisyona dava görülmeden cezalandırma yetkisi verilir. (Turan, 1999 (b): s. 34)

1958 yılından itibaren muhalefetin sesi daha yüksek çıkmaya başlayacak, protestolar sokaklara taşacaktır. 1959'da öğrencilerin protesto gösterileri artar. İstanbul Üniversitesi Rektörü Sıddık Sami Onar tutuklanır ve üniversite kapatılır. Ankara'da da gösteriler birbiri ardına yapılmaktadır. Hukukçular büyük bir yürüyüş gerçekleştirir. Harp Okulu öğrencileri gösterilere katılır. 1959 yılının sonlarına doğru ülke baskıları arttıranlar ve bu baskılara karşı çıkanlarla ikiye bölünür ve kargaşaya sürüklenir. 27 Mayıs 1960'ta TSK ülke yönetimine el koyduğunu açıklar ve Cumhuriyet tarihinin ilk askeri darbesi yapılır.

Kısaca sözünü ettiğimiz toplumsal olaylar kültür, sanat hayatında da yansımaları bulacaktır. Önceki yıllardan gelen toplumcu anlayış ürünler vermeye devam edecektir ama baskılarla karşılaşılır. 1940 kuşağı olarak anılan toplumcu çerçevedeki yazarlar kovuşturmalara uğrar, tutuklanır. Buna karşın dünyayla iletişimin güçlenmesi, toplu bir kültürel kalkınmanın yaşanması, dünya edebiyatından yapılan çevirilerin artması sonucu yazınsal anlamda farklı bakış açıları görülecektir. Varoluşçuluk akımı tartışılmaya başlanacak, daha sonraları 50 Kuşağı denilen edebiyatçı kuşağın yazdıklarında etkisini gösterecektir. Klasik anlatımın dışına çıkmaya çalışan genç yazarlar bir yandan da iktidarın baskısıyla uğraşmak zorunda kalmaktadırlar. Şiirde yaşanan imge ağırlıklı şiirsel dönüşüm İkinci Yeni adlı anlayışı edebiyatımıza taşıyacak, öykü ve romanda ise 50 Kuşağı adıyla etkinliğini genişletecektir.

Tiyatromuzun ilk yılların coşkusıyla gelişmesi, yaygınlaşması, dünya tiyatrosundan yapılan çevirilerin artması sonucu oyun yazarlarımız da farklı oyunlarla tanışacak, dram sanatında farklı bakış açılarıyla oyunlar yazmaya girişeceklerdir. 1950'lerin ikinci yarısında yavaş yavaş görülmeye başlanan tartışmalar, özellikle 1960'lı yıllarda oyun yazarlığımızda büyük atılımları beraberinde getirecektir.

1947’de kurulan Tatbikat Sahnesi’nin Devlet Tiyatrosu’na dönüşmesinin ardından 1950’li yıllar Devlet Tiyatrosu’nun tiyatromuzun yönünü çizdiği yıllar olacaktır. Dünya tiyatrosunun klasikleri sahneye taşındığı gibi genç oyun yazarlarımız özendirilecek, teşvik edilecek, oyunları özenli çalışmalarla sahneye taşınacaktır. Turgut Özakman, Orhan Asena gibi yazarların çok genç yaşta oyunları sahnelenme şansı bulur. 1958’de tiyatromuz için akademik çalışmaların yapılacağı bir enstitüye kavuşacaktır. Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi’nde Tiyatro Enstitüsü kurulur ve dram sanatı açısından ilk dersler verilmeye başlanır. Dönemin genç oyun yazarları açılan seminerlere katılırlar. Bu seminerlere katılan yazarlar ilerleyen yıllarda oyun yazarlığımızın klasikleşecek oyunlarına imza atacaklardır. Refik Erduran, Haldun Taner, Turgut Özakman, Aziz Nesin, Orhan Asena, Çetin Altan, Cahit Atay, Nazım Kurşunlu, Suat Taşer, Sabahattin Engin oyun yazarlığı seminerlerine katılan dönemin genç yazarları olarak sayılabilir. (Şener, 1998: s. 118)

Ellili yıllar oyun yazarlığımız açısından gelişme yılları olmuştur. Gerçekçilik açısından bakıldığında elli yılları, eleştirel gerçekçilik dediğimiz klasik gerçekçilik anlayışının yerleştiği yıllar olarak görebiliriz. Kırklı yıllardan gelen temaların, toplumsal sorunların ele alınması sürdürülecektir. Ama ellili yıllarda yaşanan ekonomik ve sosyal olayların da etkisiyle ele alınan konuların daha sorgulayıcı, daha eleştirel bir bakışla oyunlaştırıldığını görebiliriz.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında sıklıkla yazılan, kurtuluş savaşını, devrimleri anlatan, halkı eğitmeye çalışan, ulus bilinci yerleştirmeye dönük, duygusal yanı ağır basan, kurgusuyla, oyun diliyle melodramdan öteye geçemeyen oyunların ellili yıllarda çok az yazıldığını görüyoruz. Bunda dönemsel olarak Cumhuriyet’in kuruluşunu tamamlamasının, özellikle de İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşananların toplumcu bakış açısında değişimlere neden olmasının ve yanı sıra milliyetçilik akımının artmasının payı vardır. İkinci Dünya Savaşı yılları, karneli yaşam, ekonomik bunalımlar sosyal açıdan derin yaralar oluşturmuş ve bunun oyunlara yansması ellili yılların hemen başlarına denk gelmiştir. Oyunlara yansıyan sorunlar oyun yazarlarını romantizmin melodramlarından uzaklaştırmıştır. Ellili yıllar bu nedenle gerçekçi oyunların tam olarak yerleşmesinin yıllarıdır.

Bu dönem yazılan oyunlarda gerçekçilik açısından bakıldığında öne çıkan eğilim değişim, dönüşüm sürecinin ve buna bağlı olarak doğu – batı düşüncesinin, çağdaşlık ve geleneksel değerlere bağlılık anlayışının sorgulanması olacaktır. Geleneksel değerlerin çağdaş yaşamla uyuşmayan yönlerinin artık zamanını doldurduğu ve terk edilmesi gerektiği düşüncesi baskındır oyunlarda. Akılcılık ve bilimsel bakış bu sorgulamada kendini hissettirir. Kuşak çatışması sıklıkla işlenecektir. Birçok oyunda eski yaşantısını hatırlayan, saray kökenli ya da paşa soyundan gelen yaşlılar görürüz. Bunun karşısında yeni değerleri olumlayan, devrimlerle yaşanan dönüşümleri savunan, sorumluluk sahibi güçlü gençleri görürüz. Refik Erduran, Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Oktay Rifat gibi bu dönemde oyun yazmaya başlamış yazarlarımızın oyunlarında bu ana çatışma sıklıkla karşımıza çıkacaktır.

“Değişimin kaçınılmaz olduğunu vurgulayan yazarların kesin bir çözüm getirmek yerine durumu nesnel bir biçimde değerlendirmekle yetindikleri gözlenmektedir; çünkü Cumhuriyet’le birlikte gelen yaşam modeli de, DP’nin dayatmaya çalıştığı Küçük Amerika modeli de henüz geniş kitleler tarafından benimsenmiş ve sindirilmiş değildir. Dolayısıyla birbiriyle çelişen değer yargıları ve yaşam biçimleri arasındaki çatışma henüz sürmektedir ve önemli olan, bu çatışmanın uzlaşmayla sonuçlanmasını sağlayabilecek ortak değerleri üretebilmektir.” (Akıncı, 2003: s. 155)

Değer yargılarının değişiminden kaynaklanan çatışmanın yarattığı sıkıntıların aile içindeki yansımaları en çok karşımıza çıkan konu olarak gözlemlenebilir. Eleştirel gerçekçi tutumun da bir göstergesi olarak görebiliriz bu eğilimi. Toplumcu gerçekçiliğin geniş kesimleri içine alan, sınıfsal odaklı, değişimin nasıl olacağına dair çözüme götüren bakış açısına rastlamıyoruz. Buna karşın gerçekçilik, toplumun en küçük biriminden hareketle, bireyin de dünyasını önceleyerek oluşturuluyor ve birey – aile – toplum üçgeninde yer alan ilişkiler sorgulanıyor. Belli bir çözüme yönlendirmeden, sorunlar eleştirel bir gözle ortaya konuyor. Buna karşın bazı oyunlarda eleştirinin üst perdeden yapıldığını da söylemek gerekli. Reşat Nuri, Nazım Hikmet, Cevat Fehmi Başkut, Necip Fazıl, Ahmet Kutsi Tecer, Haldun Taner, Çetin Altan gibi yazarlar özellikle politikacılar ve baskılar, ekonomik sorunlar ve yoksulluk açılarından eleştirel gerçekçiliğin

çıtasını yükselteceklerdir. Bu yazarların bazı oyunlarının o dönemde yasaklandığını ya da provalardan, ilk gösterimlerden sonra kaldırıldığını düşünürsek eleştirel bakışlarının etkisini görebiliriz.

Bu on yıl içinde oyun yazarlığımızdaki bir başka eğilim ekonomik sorunların, yoksulluğun ele alınmasıdır. Önceki yıllarda ekonomik sorunları ele alan oyunların devamı gibi görünse de aralarında önemli farklar olduğu görülecektir. Kırklı yıllarda ekonomiyi merkeze alan oyunlar genellikle savaş zengini olanların yaşamlarındaki olumsuz değişimleri, halkı küçümsemelerini ve züppe davranışlarını ele alırlar. Yoksulluk çekenlerin ele alındığı oyunlarda bile sınıfsal bir bakış yer almaz. Oysa ellili yıllarda ekonomik sorunları merkeze alan oyunlar sınıfsal bakış açısıyla sorunlara yaklaşmaya başlamışlardır. Özellikle Demokrat Parti'nin Amerika'yla olan bağı ve liberal politikaları nedeniyle yazarlarımız da bu ekonomik düzeni, kapitalizmi ele alırlar. Eleştirel gerçekçi bir gözle sosyal sorunların nedenlerini, uygulanan düzeni sorgularlar. Reşat Nuri, Nazım Hikmet, Cevat Fehmi Başkut, Nazım Kurşunlu, Turgut Özakman, Çetin Altan vb sayılabilir.

Ellili yıllarda oyun yazarlarımızın bir diğer eğilimi aydınları, toplumsal sorumluluk duygusu olan karakterleri işlemeleri ya da oyunlarında sıklıkla kullanmalarıdır. Kırklı yıllarda da oyunlarda kendilerine yer bulan aydın oyun kişileri, o dönemde devrimleri anlatan, halkı eğiten, değişime karşı durmaya çalışan insanlara engel olan, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yetişen idealist kuşağın kişileri idi. İdealize edilen, karakter boyutuna ulaşamayan tipler olarak çizilseler de dönemine göre gerçekçi tutumu içeren yanları olduğunu da söylemeliyiz. Ellili yıllarda ise aydın karakteri ya da sorumluluk sahibi halktan kişiler daha çok sömürüye karşı çıkan, halkı bilinçlendirmeye çalışan, bilim ve akıl gibi değerleri savunan insanlar olarak oyunlarda yer alırlar. Bunun yanı sıra bazı oyunlarda aydınların eleştirisi, topluma yabancılaşmaları, eylemsizlikleri de ele alınacaktır. Eleştirel gerçekçiliğimiz açısından önemli bir aşama olduğu söylenebilir. İlerleyen yıllardaki yazarların aydınlara yönelik eleştirel yaklaşımlarının ilk örnekleri olacaktır bu oyunlar. Haldun Taner'in *Ve Değirmen Dönerdi* böyle bir oyundur. Turgut Özakman, Refik Erduran, Sabahattin Kudret Aksal sayılabilir. Oyunlarında

soyutlama öğeleri, absürd öğeler kullansa da Aziz Nesin'in oyun kişileri arasında da bu tiplere rastlarız.

Reşat Nuri Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi* adlı oyunu, Balıkesir'de muhasebecilik yapan namuslu bir memur Tahir Bey'in karşısına çıkan fırsatları değerlendirip yolsuzluklar yaparak zengin olmuştur. Ailece İstanbul'a yerleşmişlerdir. Balıkesir'deki küçük dünyaları değişmiş, zenginliğin getirdiği bir zevk ve eğlence düşkünlüğüne kapılmışlardır. Sınıf atlamışlardır, oyun boyunca yeni sınıflarının yaşam biçimleriyle eski yaşamlarının karşılaştırmalarıyla karşılaşırız. Çocukları Tahir Bey'i namuslu yoldan para kazanmadığı için eleştirirler. Tahir Bey, yolsuzluklarından dolayı tutuklanıp kısa süre hapis yatınca eşi ve çocukları eleştirilerini arttıracak, Tahir Bey'i aşağılamaya kadar vardırırlardır. Tahir Bey ailesine bir oyun oynamak ister ve bütün mal varlığını bağışlayarak Balıkesir'deki yaşamına geri dönme kararı aldığını açıklar. Eşi ve çocukları yoksul günlere dönmeyi istemezler. Eleştiriler yerini övgülere ve ikna edici sözlere bırakacaktır, babalarının suçunu paylaşmaya razı olurlar. Bir başka bakış açısıyla sınıflarına ait bir davranış sergilerler. Reşat Nuri tam anlamıyla eleştirel gerçekçi bir yazardır. Oyun romantik bir bakışla melodram havasında bitmez, eşi ve çocukları coşkuyla Balıkesir'e dönmeyi kabul etmezler, aksine zenginliğin verdiği rahatlıktan vazgeçemezler. *Balıkesir Muhasebecisi* iyi kurulu bir oyundur, karakterleri idealize edilmemiştir, oyun kişilerinin aksiyonları çevreleriyle olan etkileşimleriyle boyutlanır.

Reşat Nuri Güntekin, *Tanrıdağı Ziyafeti*, adlı oyununda ise bir diktatörü konu alır. Diktatörün ve çevresindekilerin ellerindeki gücü kötü kullandıklarını, değerlerini yitirmelerini, yozlaşmalarını, dalkavukluğu oyunlaştırır. 1954 yılında yazdığı bu oyunla Reşat Nuri Güntekin, alaycı bir bakışla döneme, politikaya ağır bir eleştiri getirir.

Nazım Hikmet, toplumsal bakışını keskin bir sistem eleştirisi olarak oyunlarında geliştirir. Ellili yıllarda da oyun yazmayı sürdürür. *Enayi* adlı oyununu 1955'te yazar. Oyunda toplumun farklı kesiminden insanlar bir araya getirilir. İş adamı, profesör, yazar, yüksek memur gibi okumuş kesimden, toplumun üst katmanından insanlar toplumdaki ahlaki değer çöküntüsünün oluşmasında pay sahibidirler. İşadamı varlığını kirli işler çevirmesine borçludur.

Yazar olan oyun kişisi düzenden yana bir gazetede çalışmaktadır. Profesörler, yüksek memurlar rüşvet almaktadır. Paranın en büyük güç olduğu bir ekonomik yapıda insancıl değerlere yer kalmamaktadır. Oyundaki dürüst, namuslu, özverili, iyiliksever kişiler, ötekiler tarafından enayi sayılırlar ama gerçek insanlığı temsil edenler o enayi sayılanlardır. Oyun, ekonomik ve sosyal açıdan tam anlamıyla bir sistem eleştirisidir. Buna karşın karakterler derinlikli olarak çizilmemiş, sadece yazarın söylemini dillendirmekle sınırlı kalmışlardır.

Evler Yıkılınca adlı oyunda ise Nazım Hikmet bir toplumsal sorun olan kan davası konusunu bir doğal afet olan deprem gerçeğiyle birleştirir. İlk iki perdesinde Anadolu'da yaşanan bir cinayete tanık oluruz. Bu cinayet bir kan davasına dönüşecektir. Üçüncü perdede ise hareketli bir deprem atmosferi yer alır. Büyük bir deprem olmuştur ve hasar vardır. Yıkıntılar arasında kalanlardan, ölenlerden, yıkıntılar arasında kalanların kurtarılmasından, ölümlerin kokmasından, hastalık korkusundan, yiyecek, içecek sıkıntısından, telgraf tellerinin bozulmasından, yardım için gelen trenin deprem yüzünden yolda kalmasından söz edilir. Hapishane yıkıldığı için mahkûmlar açıkta kalmışlardır. Sorgu hakimi, mahkumların enkaz kaldırma ve kurtarma çalışmalarına katılmalarına izin verir. Mahkumlar bu görevi kötüye kullanmazlar, kaçan olmaz. Kan davasına dönüşen cinayeti işleyen mahkum, öldürdüğü adamın babasını kurtarır yıkıntıların arasından. Yardım treni bir süre sonra ulaşır, sıhhi yardımlar başlar. Depremin acılarının ortaklığı kan davasını sonlandırmak için iyi bir fırsat sağlayacaktır. Oyun toplumsal bakışıyla, eleştirel bakışıyla, akılcılıktan ve bilimsellikten yana tutumuyla, perspektif anlayışıyla, karakter çizimiyle gerçekçi bir oyundur.

Nahid Sırrı Örik bu on yıllık dönemde iki oyun yazar. *Alın Yazısı* adlı oyunun ekseninde bulunan kadın, cinselliğin dürtüsüyle, kendisinden genç, yakışıklı bir adamla üçüncü evliliğini yapmıştır. Ama evlendiği adam ahlaki açıdan pek iyi değildir. Hırslıdır, para kazanmak için dalavere çevirmekten, bunun için karısını kullanmaktan çekinmez. Kadın kendisini ziyaret gelen ilk kocasından olma oğlunu, kızını, gelinini ve torununu iyi karşılamayacak, onları kendisinden ve kocasından uzak tutmaya çalışacaktır. Beş perdelik oyun 'iyi kurulu oyun' kurgusuna yakındır. Oyun geçmişin bugüne yansısıyla perspektif kazanır. Psikolojik gerçekçilik anlayışını sahneye yansıtmaya çalışır yazar.

Aynı bakış açısını, psikolojik gerçekçiliği *İhanet* oyununda da görebiliriz. Zengin ama yaşlı koca uğruna nişanlısını terk eden kadının kızkardeşi terk edilen nişanlıyla evlenir. Daha çocukluktan beri bir kıskançlığın, çekişmenin içindedir iki kız kardeş. Zengin koca ölünce kadın büyük bir servete sahip olur. Kız kardeşinin yanına gelir. Kadın eski nişanlısını unutamaz ama adam tuzağa düşmez ve karısına ihanet etmez. Ama küçük kız kardeşin aklında hep bir ihanet düşüncesi takılı kalacaktır. Gerçekçilik açısından bakıldığında İbsen gerçekçiliğine daha yakın durduğunu söyleyebiliriz Nahid Sırrı Örik'in. Oyun kişilerinin psikolojileri oyunlarının odak noktasında yer alır. Dönemin atmosferi oyunun arka planına yayılmıştır. Toplumsal sorunlar, özellikle çıkarıcı ilişkiler konu edilir. Oyun karakterleri çevrelerinin etkileriyle değişime uğrarlar. Oyun dili açısından yer yer gündelik dilden uzaklaştığı görülür.

Gerçekçi tiyatromuzun üretken yazarlarından biri olan Cevat Fehmi Başkut, ellili yıllarda da neredeyse toplumun her kesiminden seçtiği kişileriyle birçok toplumsal sorunu konu edinir oyunlarında. Oyunlarının eleştirel yapısı keskin değildir. Seyirciye sevimli gelen, popüler olabilmiş oyunlar yazmıştır. Karakterlerinin derinlikli çizilmediğini daha çok yazarın söylemini dillendiren oyun kişileri olarak var olduklarını söylemek yanlış olmaz.

“Cevat Fehmi Başkut gözlemediği yanlış işleri eleştirir. Siyaset oyunlarına, parti çekişmelerine, yönetim bozukluklarına, her çeşit ticari yolsuzluğa, vurgunculuğa, çıkarıcılığa, sosyal adalet ilkelerine uymayan ilişkilere cephe alır. Eleştirisinde, yöneldiği toplumun ahlak kaygısını, kötüye karşı öfkesini, ezilene karşı merhametini, iyiye karşı sevgi ve hayranlığını dile getirmeye önem verdiği için, eleştirdiği çevreler için bile sevimli bir yazar olarak kalmayı başarmıştır.(...) Cevat Fehmi Başkut, aynı dönemdeki öteki oyun yazarları gibi, toplumun hızlı bir değişim süreci içine girmiş olmasından doğan sorunları ele almıştır. (...) Oyunlarında toplumdaki değişimin aile kurumuna olan etkisini göstermiş, oyun kişilerini bu durumu belirtecek biçimde tipleştirmiştir. Onun oyunlarının kahramanları toplumdaki yozlaşmaya karşı çıkanlar, mücadele edenlerdir. Fakat çıkarların egemen olduğu düzende namuslu vatandaşın bu mücadeleyi kazanması olanaksızdır.” (Şener, 2003: s. 130)

Soygun adlı oyununda savaş sırasında yaşanan yokluğu fırsata dönüştüren, karaborsayla zenginleşen, ticarete ahlak kurallarını hiçe sayan oyun kişileri karşısında dürüst, toplumdaki yana bir yargıç mücadele etmeye çalışacak ama yenik düşecektir. *Kadıköy İskelesi* adlı oyunda geçim sıkıntısı içindeki bir vatman ailesi, ev sahiplerinin baskısı yüzünden çoluk çocuk açıkta kalacaklar, sokağa atılacaklardır. *Sana Rey Veriyorum* oyunu bugün bile geçerliliğini yitirmeyen bir seçim eleştirisi barındırır. Aday konuşmaları, parti değiştirmeler, siyaset adamlarının çevirdiği oyunlar bir seçim komedisine dönüşür. *Harput'ta Bir Amerikalı* oyununda Amerika'ya giderek zengin olmuş bir Harputlunun, firmasına reklam yapmak için İstanbul'a gelmesi ve yıllar önce Harput'ta bıraktığı kardeşini araması üzerine kurulur. Oyun yazıldığı 1955 itibarıyla dönemin Amerikan hayranlığına eleştirel bir bakış getirmektedir.

Mahmut Yesari, *Serseri* adlı oyununu kendi yazarlık yaşamından edindiği deneyimlerle yazmıştır. Dürüst bir gazeteci yazar olan oyun kahramanı düzenli bir hayatı olmadığı için evsiz yurtsuz kalmış, pansiyonlarda yaşamaktadır. Dürüstlüğü ve düzensizliğinden ötürü serseri olarak adlandırılmaktadır. *Serseri* damgası yüzünden haksızlıklara uğrar, sömürülür. Çevrenin kayıtsızlığı karşısında yalnız kalır. İçinde bulunduğu çevrenin ahlaki çöküntüsünü, kötülük ve iki yüzlülüklerini gösteren bir toplumsal taşlamaya dönüşür. Eleştirel gerçekçi yönüyle öne çıkan bir oyundur.

Sürtük adlı oyununda yoksulluktan, sokaklardan gelen bir kız çocuğunun yaşadığı değişimi görürüz. Oldukça zengin olan bir adam günün birinde üstü başı olabildiğince kirli, kimsesiz, hayatını sokaklarda geçiren bir kızın evin çöplüğünde yiyecek ararken bulur. Onu evine alır. Kız evde yaşamaya başlar. Zaman gittikçe kızın her türlü huyu değişir. Sürtük denilen kız, artık her türlü lükse düşkün, kültür ve sanatı yakından takip eden, çok para harcayan biri haline dönüşmüştür. Nereden geldiğini unutmuş, evin erkeğini de hiçe saymaya başlamıştır. Bunun üzerine evin erkeği sürtüğü kovar. Oyunda kadının dönüşümüne, döneme, toplumsal katmanlardaki ayrışmalara ilişkin eleştirel bir bakış vardır.

Nazım Kurşunlu, ellili yıllarda oyun yazmaya başlayan gerçekçi bir yazardır. Oyunlarında küçük insanların sorunlarını, günlük yaşantılarını gerçekçi bir bakışla, yalın bir dille, iyi kurulu oyun anlayışına yakın bir kurguyla sahneye

taşır. 1951 yılında sahnelenen *Branda Bezi* adlı oyununda ev sahibi olmak isteyen orta halli, dürüst, dört kişilik bir aile anlatılır. Ev sahipleri kirayı yükseltip onları evden çıkarmak isteyince kendi evlerini yapmaya karar verirler. Bunun üzerine ev sahibi kendi değersiz arsasını satmaya çalışır, borç verir, çürük yapı malzemesi satmaya çalışır, dalavere çevirir. Ev yapılırken çıkan fırtınada ise çürük yapı malzemelerinden dolayı çöken duvarın altında kalır. Toplumsal bakış açısıyla, oyun kişilerinin çizilişyle, çevrenin etkileriyle, sahnenin perspektif anlayışıyla, gündelik dilin kullanımıyla eleştirel gerçekçi bir oyundur *Branda Bezi*.

Oktay Rifat, oyun yazarlığında gerçekçiliği değişik biçimlerde kullanan bir yazardır. Bu dönemde iki oyunu sahnelenenektir. 1948 yılında sahnelenen *Kadınlar Arasında* adlı oyununda, toplumdaki ekonomik ve ahlaki çöküntüyü bir aile dramı çerçevesinde örgütleyerek düşündürücü bir toplum portresi çizmiştir. Günlük gerçeklere ayna tutmakla, bu gerçekleri kalıplaşmış değer yargıları bağlamında yargılamakla yetinmediğini, aile ve dostluk ilişkilerinin temelindeki uyumsuzluğu, sevgisizliği ve sömürüyü etkileyici biçimde ele aldığını söyleyebiliriz. *Birtakım İnsanlar* oyunu ise bir vapur iskelesinde geçer. Değişik kesimlerden insanlar gelip geçer. Oktay Rifat, oyunda anlatıcı kullanmış, yer yer seyirciyle söyleşmiştir. Bu yönden bakıldığında yanılısama özelliğini zedelediği için klasik gerçekçi bir oyundur diyemeyiz. Buna karşın toplumsal sorunları dile getirdiği bölümlerle, oyun kişilerinin çevresindeki insanlarla etkileşim içinde olmasıyla, eleştirel bakışıyla bu oyunu da gerçekçilik başlığında değerlendirebiliriz.

Sabahattin Kudret Aksal'ın oyun yazarlığı serüveni iki döneme ayrılır. 1960'a kadarki ilk dönem gerçekçi oyunlar yazdığı dönemdir. İkinci dönem ise absürd tiyatroya yöneldiği dönemdir. Gerçekçi yöneme ve klasik dram yapısına uygun oyunlar yazdığı ilk dönemin bütün oyunları bir aile içinde geçer. İlk oyunu *Evin Üstündeki Bulut*, baba, anne ve üç çocuktan kurulu bir aile çevresinde geçer. Bir gün eve babanın yirmi beş yıl önceden arkadaşı gelir. Arkadaşın gelişyle aile üyelerinde değişiklikler başlayacaktır, özlemler, istekler, bastırılmış duygular depreşir. Ailenin kasvetli havası dağılacaktır. Bu arada aile üyeleri sorgulamalara girişecektir. Baba bu durumdan rahatsız olduğunu belli eder. Arkadaşın bir gün tıpkı geldiği gibi aniden gitmesiyle evde her şey eski havasına bürünecektir.

Şakacı oyununda orta halli bir ailenin gündelik yaşantısının sürpriz bir ölüm haberiyle değişmeye başlaması, mizahi bir dille, eleştirel bakış açısıyla anlatılır. Evin babası bir süreliğine iş gezisine çıkar. Ailesine bir şaka yapmak ister, öldüğünde ne yapacaklarını ölçmek istemektedir. Gittiği yerde öldüğü haberini ailesine telgrafla bildirir. Karısı ve çocukları önce ne yapacaklarını şaşırırlar. Bir süre sonra yaşamlarında değişiklikler başlar. Şakacı baba eve döndüğünde bambaşka bir düzenle, yeni bir yaşam tarzıyla karşılaşır. Ailesi onu beklediği gibi karşılamamıştır. Şaşkınlık ve soğuklukla karşılaşınca baba evden bir kez daha ayrılacaktır.

Tersine Dönen Şemsiye, Bir Odada Üç Ayna adlı oyunlarında da aile kurumuna eleştirel bir gözle yaklaşmayı sürdürür Aksal. Klasik gerçekçi dram ölçülerinde derinlikli karakterler çizmeye çalışır. Ama karakterleri aile içinde kapalı karakterlerdir, çevreleriyle etkileşimleri eylemli bir yapıya bürünmez.

Necati Cumalı bu dönemde oyun yazmaya başlayan ve bütün bir oyun yazarlığı serüveninde gerçekçilik yöntemini kullanan, üretken yazarlarımızdandır. 1959'da sahnelenen *Mine* adlı oyunu kasaba çevresinde kadın sorununu ele alan eleştirel gerçekçi bir oyundur. Küçük bir Anadolu kasabasında istemeden bir istasyon şefiyle evlenen genç ve güzel Mine'nin dar kasaba çevresi içersindeki dramını görürüz. İstasyon şefinin güzel karısı dedikoducu, tembel çevrenin ilgi odağı olmuştur. Genç kadın hakkında söylentiler çıkarmaktadırlar. Özellikle Anadolu'da taşra yaşamını, memurların dar dünyasını ve bu dünyanın içinde kadının yerini yansıtır oyun. Psikolojik ve toplumsal boyutlarıyla derinlemesine işlenen, çevrenin etkisiyle değişime uğrayan karakterleriyle, geçmişten oyun zamanına taşınan çatışmalarıyla, perspektif anlayışıyla, oyun diliyle gerçekçiliği tam olarak yansıtır.

Orhan Asena'nın da bu dönemde ilk oyunları sahnelenecek, sonraki yıllarda oyun yazarlığımızda kendine özgü bir yer edinecektir. İlk oyunu Tanrılar ve İnsanlar'ı mitolojik olay dizisi nedeniyle gerçekçilik bağlamında ele alamıyoruz. İkinci oyunu *Korku*, psikolojik boyutu ve gerçekçi tutumuyla ele alınabilir. Bir devrim önderinin başarısızlıkları ve ölüm karşısındaki yılgınlığı, çöküşü ele alınır. 1959 yılında oynanan *Yalan* adlı oyununda ise havagazıyla canına kıyan genç bir kızın dramını izleriz. Oyunun olay örgüsü geriye dönüş tekniğiyle kurulmuştur.

Anne, baba, kızkardeş ve nişanlının vicdanlarıyla hesaplaşmalarını, her birinin kendi yalanlarının açığa çıkarılmasını, bu yalanların ölen kızın yaşantısına etkileri anlatılır. Gözlemciliğiyle gerçekçi bir oyun dili kurar yazar.

Turgut Özakman'ın ilk oyunu *Pembe Evin Kaderi* kuşak çatışmasını ele alan bir oyundur. Büyükbaba, büyükanne, oğul, gelin ve torunlar aile kurumunda yaşanan değişimlerin, toplumsal ilişkilerin sıkıntılarını yaşarlar. Pembe ev bu değişimlerin simgesine dönüşür.

Turgut Özakman'ın oyun yazarlığı serüveni de iki dönemden oluşur. İlk gerçekçiliğin kullanıldığı, klasik dram yapısında benzetmeci oyunların yazıldığı dönemdir. İkinci dönem ise daha çok açık biçim, geleneksel tiyatrodan beslenen oyunların dönemidir. Turgut Özakman'ın eleştirel gerçekçilik anlayışı güçlü gözlemlere, gündelik dilin iyi kullanımına, iyi kurulu oyun anlayışına dayanır. İlk dönemin bütün oyunları toplumsal sorunlara odaklanmıştır. Kişinin psikolojisi işlene de öne çıkan toplumsal durumudur.

İlk dönemin ikinci oyunu *Güneşte On Kişi*'de bir gazetenin çalışanları ele alınır. Oyun yazıları ile gerçekleri anlatmayı, sömürüye karşı çıkmayı seçmiş bir gazeteci ve çalışma arkadaşları kötülöklere, zorluklara göğüs germeye çalışsalar da sonunda yenik düşeceklerdir.

Bu dönemde yazılan ve gerçekçilik anlayışını olgunlaştırdığı *Duvarların Ötesi* adlı oyun cezaevinden kaçan dört mahkumun bir eve sığınıp genç bir kızın rehine almalarını anlatır. Suçu ve suçluyu gerçek ve bilimsel yönüyle anlama çabası içindedir yazar. Cezaevi, suç, suçlu kavramları üzerinden eleştirel bir bakışla topluma yönelir.

1952'de ilk oyunu *Günün Adamı* prova aşamasındayken sakıncalı bulunup kaldırılan Haldun Taner, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun kişiliğini ve yönelişlerini belirleyen yazarların başında gelir. Taner, bu başarısını yalnızca yazarlık becerisine değil, aynı zamanda tiyatro bilimcisi ve uygulamacısı olarak da yetişmiş, yetkin bir tiyatro adamı olmasına borçludur.

“Haldun Taner, Cumhuriyet tiyatrosu döneminin üçüncü ve dördüncü yazarlar kuşağı içinde yer alır. İkinci Dünya Savaşından sonra yetişmiş yazarları

da içine alan bu kuşak, çok partili demokrasiye yeni geçmiş bir toplumun daha iyiye ve güzele yönelmesi yolunda düşünce birliği içindedir. Bu kuşağın yazarları toplumda yer alan değer değişimlerini izler, gerçekçi gözleme dayandırılmış ürünlerde güncel toplum sorunlarına eğilirler. Nesnel eleştirinin egemen olduğu bu dönemde yazarlar denenmiş gerçekçi dram kalıplarını uygulamakla yetinirler.” (Yüksel, 1986: s. 212)

Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu* adlı çalışmasında Taner’in oyun yazarlığını üç döneme ayırır. İlk dönem yanılsamacı anlayışa, benzetmeci, gerçekçi, klasik dram yapısına bağlı olan dönemdir. Ellili yıllarda yazdığı oyunları kapsayan dönemdir. İkinci dönem ise gelenekselde köklerini bulan, göstermeci, epik biçimi uyguladığı, üçüncü dönem ise kabareleri yazdığı dönemlerdir. (Yüksel, 1986: s. 25)

1952’de İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda prova aşamasındayken sakıncalı görülüp sahnelenmeyen *Günün Adamı*, Haldun Taner’in yazdığı ilk oyundur. Muhalefet partisinden siyasete girme teklifi alan bir ekonomi profesörü ikilem içine girer. Yardımcısı bilim adamlığını siyasete kurban etmemesini isterken, kendi çıkarlarını düşünen karısı, oğlu ve kayınpederi bilimi bırakıp siyasete girmesi gerektiğini söylerler. Politikaya atılan profesör kendisini bakan olarak bulacaktır. Yaşamı değişmeye başlar. Politikanın kirli oyunlarının içine girer. Kayınpederi yolsuzluğa bulaşır. Oğlu çapkınlık yapmaktadır, sekreteriyle ilişkisi vardır. Partide işler iyi gitmemektedir. Profesör ağır bedeller ödemeye zorlanacaktır. Oyunun sonunda bütün bunların aslında profesörün en baştaki teklifi düşünürken yaşadığı bir karabasan olduğunu görürüz. Profesör siyasete girmeyi kabul etmez. Yardımcısı ise iktidar partisine müjdeyi verir, profesörü kendisinin engellediğini söyler ve komisyonunu ister. Cumhuriyet’in çok partili demokrasiye geçiş dönemini ele alan oyun keskin bir politika eleştirisidir.

Dışardakiler ise sahnelenen ilk oyundur. 1950’lerde yaşanan değerler değişiminin eleştirildiği oyun, eski zamanın değerlerine bağlı, eski bir asker ile maddi değerlere bağlı, paranın hükmüne giren yeni kuşağın çatışmasıdır. Yaşanan toplumsal değişimlerin gündelik ilişkilerde ve insanlar üzerinde bıraktığı etkiler anlatılacaktır. 1958’de sahnelenen *Ve Değirmen Dönerdi* adlı oyun, bir ressamın bir yanda tutucu, öteki yanda yenilikçi, değişmeden yana iki çevrenin, iki karşıt

değerler dizisinin arasında kalmasını anlatır. Ortaya çıkan çatışma ressamın kişisel dünyasına zarar verecek, onu sanattan uzaklaştıracak, intihara sürükleyecek ama son anda kurtulacaktır.

Refik Erduran'da ilk oyunlarını ellili yıllarda yazan, neredeyse bütün oyunlarında benzetmeci, gerçekçi biçimi kullanan bir yazardır. *Deli ve Bir Kilo Namus* adlı oyunlarının ardından 1959'da yazdığı *Cengiz Han'ın Bisikleti*'nde Cumhuriyet'in ilk yıllarına döner ve Medeni Kanundan önce dört kadınla evlenen tutucu, kabadayı eski bir askerin çağdaş Türkiye'nin değerleri, evlilik kurumu, kadın hakları karşısında düştüğü durumu güldürü çerçevesinde ele alır. Temelde doğu batı sorununu tartışan oyun, doğunun değerleriyle batının yanlış anlaşılın değerlerini karşı karşıya getirecek, bir yandan kadın sorununu ele alırken bir yandan da geleneksel aile kurumunun değişimini yansıtacaktır. Oyun kişileri toplumsal bağlantılarıyla çizilmiştir, çevresel etkilerle değişime uğrarlar. Oyun gerçekçilik anlayışıyla, tezli ana düşüncesiyle, karakterleriyle oyun yazarlığımızda yer edinmiştir.

Aynı yıl yazdığı bir diğer oyunu *Karayar Köprüsü*'nde ise yetenekli ama toplumundan uzak, sorumluluk bilinci gelişmemiş aydın tipini ele alır. Uluslar arası yarışmalarda ödüller kazanmış bir mimar iyileşemeyeceği bir hastalığa tutulduğu haberini alınca yaşadığı şehirden kaçır. Babasının dağ evine kapanır. Köylüler Karayar bölgesindeki uçuruma bir köprü yapmasını isterlerse de kabul etmez, kendisine kule biçiminde bir anıt yapmak ister, bunun için ormanı yakmaktan bile çekinmez. Bencilliği sürmektedir. Aslında hasta olmadığını, amcasının oyun oynadığını öğrenince daha da kötü olur, kendini yaşama bağlayacak bütün değerleri kaybetmiştir. Köprü yapmadığı Karayar uçurumunda intihar eder. Oyun aydın sorununa getirdiği eleştirel bakışla öne çıkar. Kendi bencilliğine yenik düşen, çevresini göremeyen, topluma yabancılaşmış aydın tipini derinlikli bir karakterle çizmiştir yazar.

Elli kuşağı oyun yazarları arasında sayacağımız Çetin Altan'ı iki oyunu dışında klasik gerçekçi dramın yazarları arasında sayabiliriz. Olay dizilerini gündelik yaşamın içinden alır, gerçeğe uygun biçimde, klasik kurgu kalıpları içinde işler. Batılılaşmanın yanlış anlaşılıp, yüzeysel uygulanması, Batı hayranlığı, aile içi çatışmaları ilk oyunlarının ana konusudur. Büyük şehirde

yaşayan orta sınıf aileler seçilir. Orta sınıf aile bireylerinin sınıf atlama çabaları, elde etme hırsları, kuşak çatışmalarıyla birlikte ele alınır.

İlk oyunu *Çemberler* 1957’de sahnelenir. Kuşak çatışması içinde, farklı değer yargılarına bağlı aile bireylerinin çatışmaları ele alınır. Eski kuşak geçmişten gelen değerlerini yitirirken yeni değerlere uyum sağlayamamaktadır. Yeni kuşak ise eskinin değer sisteminden kopmakta ama yeni değerler sistemini de doğru yaşayamadığı için yozlaşmaktadır. Çağın bu değerler bunalımını dört kişilik bir ailede ortaya koymaya çalışır yazar. Ailesinden kopup yurtdışına giden oğul, orada da mutsuz olup döndüğünde her şeyin değiştiğini görür. Yurtdışında geçen bölümün kusurlu yapısına karşın ilk bölümlerde gözlemci bakışıyla eleştirel bakışını birleştirebilmiştir Çetin Altan.

1959’da oynanan *Tahterevalli* ise toplumsal sınıfsal bağlamı, karakterlerin boyutluluğu, oyun dili açısından tam anlamıyla eleştirel gerçekçi bir oyundur. Yoksul bir ailenin tüm özlemi oturdukları bodrum katından kurtulup bir üst kata taşınmaktır. Hasta Hala’nın ölümüyle kalacak olan miras bu değişimi getirecektir. Üst kata taşınan aile arzuladığı yaşam biçiminin değişimine, modern yaşama kapılır. Geleneksel aile değerleri tümünden yok sayılır. Büyükanne alay konusu olur. Baba modern yaşamı sürdürebilmek için yolsuzluklara karışmaya başlamıştır. Aile bireyleri bencilleşir, yozlaşır ve aile dağılır. Eskiden beğenmedikleri bodrum katına muhtaç olacak noktaya gelirler. Oyunun sonunda bodrum katına yeni taşınan komşuları haber gönderecektir, eğer boşaltırlarsa üst kata taşınmak istemektedirler. Oyunda sınıf atlama özlemi simgesel olarak apartman katlarıyla gösterilir. Ahlaki çöküntünün, toplumsal eşitsizliğin, ekonomik bozukluğun nedenlerine sınıfsal bir bakış getirilmiştir. Bu yönüyle *Tahterevalli* oyunu dönemi içindeki ender oyunlardan biridir.

2.2.3. Eleştirel Gerçekçilikten Toplumcu Gerçekçiliğe (1960 – 1970)

Altmışlı yıllar daha hemen başında bir askeri müdahaleyle başlayacaktır. Demokrat Parti iktidarı askeri müdahaleyle devrilecek, Adnan Menderes, hükümet üyeleri ve Demokrat Parti milletvekilleri tutuklanarak cezaevine gönderilecektir. Yassıada’da yapılan yargılamalar sonucunda demokrasi tarihimizin en büyük talihsizliklerinden biri olarak sayılabilecek idam kararları çıkacaktır. Başbakanlık

yapmış Adnan Menderes ve iki bakanı idam edileceklerdir. Demokrasi tarihimiz açısından onarılması çok zor bir hasar oluşacaktır. Milli Birlik Komitesi adı altında ülkenin yönetimini ele geçiren askerler geçici bir hükümet oluştururlar. Cemal Gürsel başkanlığındaki askeri heyet yeni bir anayasanın hazırlıklarına girişir. Sıddık Sami Onar başkanlığında bir profesörler heyetine anayasa hazırlama görevi verilir. Hazırlanan anayasa 1961’de yürürlüğe girecek ve 61 Anayasası olarak adlandırılacaktır. (Çavdar, 1996: s. 89)

1961’de halkoylamasıyla kabul edilen anayasa büyük değişiklikler getirdiği gibi demokrasimiz açısından da görece özgürlükler tanıyordu. Kötü bir sınavla başlayan altmışlı yılların başındaki demokrasi kazancı 61 Anayasası olacaktır. Temel hak ve özgürlüklerdeki genişleme, yenilenen seçim sistemi ve senato oluşumu, Anayasa Mahkemesi’nin kuruluşu, işçi haklarında getirilen yenilikler, eğitimde birliğin sağlanmasına yönelik çabalar önemli kazanımlar olacaktır. Birey toplum, devlet açısından bakıldığında insanı yüce bir değer olarak gören bir anlayışa sahiptir, kişi ve toplum haklarını, özgürlüklerini yeniden tanımlamış, devletin bu haklar karşısındaki sorumluluğunu belirlemiştir. İnsan hakları ve sosyal bir hukuk devleti ibaresi anayasadaki yerini almıştır. (Turan, 2002: s. 59)

Siyasal partiler kanununda değişikle yeni partiler kurulur. Türkiye İşçi Partisi çerçevesinde aydın ve işçi kesrimi sol düşüncede birleşmeye başlar. İlk seçimlerde milletvekili çıkarıp meclise girerler. Demokrat Parti’nin devamı olarak Adalet Partisi kurulur. 1965 seçimlerinde Adalet Partisi iktidara gelir. Baskıcı politikalar izlemeye başlar. 1968 gençlik gösterileri yaşanır. Dünyadaki gençlik hareketlerinin yansıması olarak 68 kuşağı olarak adlandırılacak gençlik hareketi yaşanır. Toplumsal hareketlilik altmışlı yılların sonuna kadar sürecek ve 1971’de yeni bir askeri müdahaleyle bastırılacaktır. (Akşin, 2007: s. 265)

61 Anayasasının getirdiği görece özgürlükler ortamı düşün dünyamızda da çeşitli açılımlar sağlayacaktır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren sancılı olarak yerleştirilmeye çalışılan çağdaşlaşma düşüncesi yeni anayasayla birlikte yeniden hız kazanır. Toplumsal hareketlilik yanında yayıncılık faaliyetinin, çevirilerin hızla artması düşünsel olarak farklı açılımları beraberinde getirir. Marksçı anlayışın yayılmasının yanında varoluşçuluk düşüncesi de kendine bir alan açacak, özellikle 50 Kuşağı diye adlandırılan yazar ve şairlerin yapıtlarında çok

etkili olacaktır. Yazınsal olarak baskın olan gerçekçilik anlayışının toplumsal gerçekçiliğe yöneldiğini, toplumcu bakışın baskın anlayış haline geldiğini söyleyebiliriz. Öbür yandan ise varoluşçuluk anlayışının getirdiği düşünsel yapının sanatta yansımaları görülecek, karşı gerçekçi ya da kara gerçekçi yapıtlarla gerçekçiliğin, toplumculuğun baskın alanı içinde yeni bir alan açılacaktır.

Oyun yazarlığımız açısından bakıldığında da durum farklı değildir. Üç farklı yöneliş açısından değerlendirmek yerinde olur. Birinci yönelim önceki dönemden gelen baskın eleştirel gerçekçilik anlayışıdır ki bu anlayışın toplumcu gerçekçiliğe yöneldiğini söyleyebiliriz. İkinci yönelim toplumcu gerçekçilik anlayışının ayrışmasıdır. Özellikle Brechtien anlayışın, epik tiyatronun tanınıp tartışılmaya başlanmasıyla biçimsel olarak göstermecî tiyatronun yöntemlerini kullanan bir toplumcu gerçekçilik anlayışının gerçekçiliğin tahtını sarsmaya başladığını görebiliriz. Bu anlayış özellikle geleneksel tiyatromuzun özelliklerini epik tiyatroyla buluşturma ve çağdaş oyun sentezine ulaşma düşüncesiyle öne çıkacak, altmışlı yıllarda ulusal tiyatro tartışmalarını getirecektir. Yetmişli yıllarda bu yöneliş klasik gerçekçi dram anlayışına önemli bir karşı duruş getirecektir. Üçüncü yöneliş ise gerçekçilikten uzaklaşıp absürd tiyatronun ve deneysel tiyatronun örneklerinin verilmeye başlanmasıdır.

Çalışmamızda bu üç yönelişten sadece birincisinin oyunlarda izi sürülecektir. Diğer yönelişler biçimsel olarak ayrı bir alan oluştururlar. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren oyun yazarlığımızda etkin olan klasik gerçekçi bakış giderek gelişmiştir. Altmışlı yıllarda da etkinliğini ve baskın anlayış olma özelliğini korumuştur. Eleştirel gerçekçilik daha belirgin olarak öne çıksa da birtakım oyunlarda toplumcu gerçekçi anlayışın kendini gösterdiğini söyleyebiliriz.

“Bu dönemi önemli kılan gelişme, toplumsal gerçekliğin tiyatroya yansıtılması sırasında uygulanan biçimsel tercihtir. Kuşkusuz ideolojik belirlenimin sonucu olan toplumsal ve gündelik gerçeği ele alma çabası, oyun yazarlığında benzetmecî, gerçekçi eğilimin baskın bir şekilde sürdürülmesini getirir. Oyun yazarlığımızın önceki dönemlerinde olduğu gibi bu on yıllık süreçte de üretilen oyunların çoğu dramatik, Aristotelesçi biçimde yazılmıştır. Bu

biçimsel tercih içinde, kentnin toplumsal gerçekliğini, gerçekçi bir perspektifle sahneye taşıyan toplumcu gerçekçilik ile kırsal kesimin toplumsal gerçekliğini, gerçekçi bir yaklaşımla sergileyen köy gerçekçiliği, dönemin oyun yazarlığında belirleyici rol oynar. Güner Sümer'in oyunları toplumcu gerçekçi kanadı, Cahit Atay'ın oyunları ise köy gerçekçiliği kanadını modeller. Dikkat çekilmesi gereken şudur ki, her iki kanatta da gündelik toplumsal yaşamın tarafsız bir gözlemle fotoğrafını çekerek sahneye getirme söz konusudur, bu da biçimde Aristotelesçi dram ve benzetmeci, kapalı biçim bir sahnelemeyi gerekli kılar.” (Duman, 2018: s. 48)

Toplumcu içeriği daha çağdaş sayılabilecek biçimsel anlayışlarda işleyen oyunlar gerçekçilik dışında alternatifler oluşmasını sağlayacaktır. Haldun Taner'in yazdığı oyunlarla, tiyatro üzerine ortaya attığı düşünceleriyle öncülük ettiği anlayış geleneksel tiyatromuzun göstermeci biçimiyle çağdaş epik tiyatronun biçimini buluşturmuştur. Bu, bir anlamda, başlangıcından bugüne batılı tiyatro anlayışımızda, benzetmeci, klasik gerçekçi dramın ilk kez kırılmaya uğramasıdır. Haldun Taner'in bu çabası kısa sürede karşılık bulur. Ulusal tiyatro tartışmaları yapılır. Ulusal tiyatroyu savunan yazarlarımız geleneksel tiyatronun özelliklerinin çağdaş biçimde değerlendirilmesi gerektiğini söylerler. Bu düşünceyi ilk ortaya atan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun o zaman pek dikkate alınmayan düşünceleri bu dönemde yeni bir biçim oluşturulması için değerlendirilecektir. Bu oyunlar biçimsel olarak epik biçimden yararlınsalar da asıl olarak öne çıkan geleneksel tiyatromuzun göstermeci formudur. Brecht'in toplumcu gerçekçi sanat anlayışını tam olarak yansıttıklarını, politik tiyatro sergilediklerini söylemek güçtür. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* çok önemli bir dönemeç oluşturur. Ardından Turgut Özakman, Aziz Nesin gibi önceki dönemden gelen oyun yazarları bu yolda oyunlar yazmaya girişirler.

Dönemin etkin gerçekçilik anlayışının yanında bu anlayış baskın olamamıştır. Klasik gerçekçi dram örneklerinin sayısının yanında bu denemelerin, ulusal tiyatro girişimlerinin sayısı çok azdır. Bu nedenle bu modeller üzerinden bu yıllarda oyun yazarlığımızda büyük bir kırılma yaşandığını söylemek mümkün değildir. Yetmişli yıllardaysa bu tartışmaların alanı giderek genişleyecek ve yeni yazarlar bu biçimsel senteze yönelecektir. (Pekman, 2002: s. 209)

“Bu yıllarda yazılan ve sahnelenen oyunlarda öz zenginliği, biçim ustalığı bakımından belirgin bir gelişim görülür. Yazarlarımızın toplumun önde gelen sorunlarına el atarken oyunlarına en uygun biçimi bulma yolunda yeni denemeler yapmaları, geleneksel seyirlik oyunların biçim ve biçemlerinden yararlanma yollarını aramaları olumlu sonuçlar vermiştir. Tiyatromuzun başyapıtlarının büyük bir bölümü bu dönemde yazılmıştır demek abartı olmaz. Altmışlı yılların atılımı yetmişlerde taze güçle beslenecektir.” (Şener, 2007: s. 42)

Eleştirel gerçekçilik anlayışının bu dönemde toplumcu gerçekçi anlayışa dönüşmeye başladığını söyleyebiliriz. Toplumcu gerçekçilik anlayışının en önemli özelliği olan sınıfsal bakışın değişime, dönüşüme yönlendirilmesi tutumu bu dönemde ilk adımlarını atmıştır. Toplumun yapısını, tarihsel gelişimin akışını değiştirecek gizil gücün varlığı ve işlevselliği sınıfsallığa bakış açısını genişletmiş, değişimi sağlayacak sınıflar yapıtlarda öne çıkarılmıştır. Altmışlarda giderek artan sol düşüncenin genişlemesi bu bakışın yer edinmesini sağlamıştır. İnsanın hem kendisini hem çevresini, hem de toplumsal düzeni değiştirecek gücü içinde barındırdığı düşüncesi bu dönemde yazılan oyun karakterlerinde belirgin şekilde gözlenebilir. Karakterler olumludur, ülküleştirmese de tipikliğiyle dönüşümün, değiştirmenin nüvesini taşırlar. Özellikle köy konulu oyunlarda gelişim gösteren toplumculuk anlayışının sonraki yıllarda gerçekçi oyun yazarlığımızda egemen anlayış olduğu görülecektir.

Oktay Rifat, Necati Cumalı, Aziz Nesin, Çetin Altan, Güner Sümer, Refik Erduran, Vedat Türkali, Orhan Kemal, Adalet Ağaoğlu kentli ya da kırsaldan kente göçmüş kişileriyle toplumcu gerçekçi olarak adlandırılacak oyunlar yazmışlardır. Köy konulu oyunlarda ise Cahit Atay, Recep Bilginer, Hidayet Sayın, O. Zeki Özturanlı, Necati Cumalı toplumcu çizgide yapıtlar yazmışlardır.

Toplumcu gerçekçi bakışın aynı zamanda epik biçimin bize özgü göstermeci biçimle buluştuğu oyunlarda temel düşünce biçimi olarak yer aldığını da söylemek gerekir. Haldun Taner’in *Keşanlı Ali Destanı*, Vedat Türkali’nin *Bu Ölü Kalkacak*, Vedat Nedim Tör’ün *Sahte Kahramanlar*, Refik Erduran’ın *Ayı Masalı*, Aziz Nesin’in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* gibi oyunlarını örnek verebiliriz. Sermet Çağan’ın *Ayak Bacak Fabrikası* adlı oyunu ise toplumcu gerçekçilik açısından çok önemli bir oyun olarak gösterilebilir. Göstermeci biçimle yazılan

Brechtien özelliklerle gelenekselden gelen söyleyiş biçimini ustaca buluşturan oyun, toplumcu gerçekçilik açısından özellikle incelenmelidir, fakat çalışmamızda göstermecî biçime yer vermediğimiz için belirtmekle yetiniyoruz.

Özdemir Nutku'nun ve Seveda Şener'in yetmişlere de gönderme yaparak altmışlı yılların oyun yazarlarına ilişkin saptamaları önermemizi doğrular niteliktedir.

“1960 Kuşağı, bir önceki kuşaktan politik eylemleri ve daha sert olmalarıyla ayrılır. Altmışlı yılların sonunda yazılan ve toplum bozukluklarını yansıtan tiyatro yapıtlarının hemen tümünde bu bozuklukların toplumun bilinçsizliğinden, bireyin sorumsuzluğundan ileri geldiği belirtilir. Toplum, hakkını sömürücüye karşı koyamadığı, çeşitli baskılara uysallıkla katlandığı için, birey ve özellikle aydın, rahatını bozup kötülüklerle, yanlışlıklarla savaşmayı göze almadığı, topluma karşı görevini yapmadığı için suçlanırlar. Bu kuşağın yazarları, iç düzensizlikleri, yanlış dış siyasete ve emperyalist ülkelerin Türkiye üzerindeki baskısına bağlı olduğunu belirtirler. Türkiye'yi yalnızca toplumsal açıdan değil, ekonomik açıdan da incelerler. Bu açıdan, 1960 kuşağı öncekilerden daha politik ve daha devingendir.” (Nutku, 1985 (b): s. 311)

“Bu dönemde seyirciyi toplumsal kurumlarla hesaplaşmaya, toplumdaki değişimin nedenleri ve sonuçları üzerinde düşünmeye davet eden oyunlar da yazılmıştır. Karşıtlıkları ya da farklılıkları, eleştirilip giderilmesi, düzeltilmesi ya da son uzlaşmada eritilmesi gereken gerçekler olarak değil, tartışılması, irdelenmesi, insan hakları ve özgürlükleri açısından yeniden değerlendirilmesi gereken sorunlar olarak ele alınan oyunlar tiyatro yazınıımızdaki yeni gelişimin doğrultusunu gösterir.” (Şener, 2007: s. 43)

Altmışlı yıllardaki gerçekçi oyun yazarlığımız içeriksel açıdan geniş bir yelpaze çizmektedir. Sosyal ekonomik yapıyı irdeleyen oyunlarda, devlet mekanizmasının işleyişini, bürokrasiyi, ekonomik sorunları, yoksulluğu, sınıf çelişkisini, sömürü düzenini eleştirdiklerini, kurulu ekonomik düzene karşı olmayı, eylemselliği öne çıkardıklarını görürüz. Sosyal ekonomik sorunları ele alan oyunların ağırlık kazandığını söyleyebiliriz. Aile kurumunu ele alan oyunlarda, bireyin değişimi, toplum ve bireyin çatışması, yoksulluk, göçün,

gecekonduşmanın getirdiği aile sorunları, bozuk ekonomik dzenin sonuçları ele alınır. Köy gerçekçiliğini oluşturan oyunlarda, köylü ağa atışması, kadınların güçlü kişilikleri, toprak sorunu, kente göç konu edinilir. Evrensel bağlamda yer zaman verilmeden yazılan oyunlarda dzenin sorgulanması, bireyin dnyası yer alır. Aydınları ele alan oyunlarda, aydın sorumluluğu, aydınlara yapılan baskılar sahneye taşınır. Gerçekçilik açısından değerlendirmesek de mitolojiden bugüne göndermelerle yazılan oyunlar ve tarihten alınan – zellikle Osmanlı ve Kurtuluş Savaşı tarihinden – konuların ele alındığı oyunlar da önemli bir yer tutmaktadır. (Belkıs, 2003: s. 78)

Ahmet Kutsi Tecer *Satılık Ev* adlı oyununda manevi değerlerini kaybetmiş bir ailenin nasıl zamanla kaybolup gittiğini, sahip olma, parasal g edinme hırsının, rahat yaşama isteğinin nelere mal olduğunu, yozlaşmayı anlatır. Aynı zamanda dönemin politik ve sosyal yaşamına eleştirel bir bakışla yaklaşır.

Cevat Fehmi Başkut'un *G* adlı oyunu ekonomik bozukluğu, haksız kazançla zengin olanların ahlaki çöküntü yaratmasını, geleneksel değerlerin yıkılıp gitmesini ele alır. İstanbul'daki değerimden rahatsız olan, hayat pahalılığından sıkıntıya düşen bir aile Anadolu'ya göç etme kararı alır. Anadolu'da karaborsayla zengin olan, sınıf atlayan, değerlerini yitirmiş yeni bir toplumsal kitle İstanbul'a g etmekte, İstanbul'un yapısını değeristirmektedir.

Buzlar zlmeden oyunu ise eleştirel gerekiliğimizin en popüler oyunlarından biri olmuştur. Kardan yolların kapandığı bir kasabaya gelen ve kendini yeni kaymakam olarak tanıtan akıl hastanesi kakını, kasabadaki bütün yolsuzluklarla mücadele edecek, haksız kazanç elde edenlerin korkulu rüyası olacak, yoksulun yanında yer alacak, yolunda gitmeyen pek çok Şeyi düzeltecektir. Kasabanın ileri gelenleri ve çıkarları, kazançları bozulanlar rahatsız olacak, yeni kaymakamı Őikayet edeceklerdir. Bir süre sonra gerçek kaymakamın gelmesiyle işler anlaşılır. Cevat Fehmi Başkut keskin bir gözlem gücüyle kurumları, kasaba eşrafını, gldrnn gücünü de kullanarak eleştirmiştir.

Oktay Rifat, kent yaşamının yazarıdır. Genel anlamda gerçekçi bir yazar olmasının yanında Şiirsel gerçekçiliği de kullandığını söyleyebiliriz. *Atlarla Filler* ve *Yağmur Sıkıntısı* adlı oyunlarında gerçekçiliğini fantastik öğelerle

zenginleştirir. *Atlarla Filler* oyununda ikinci benler somut birer oyuncu gibi sahneye çıkarılır. Oyun kadın erkek ilişkilerini aile içi çatışmalarla ele alır. Birbirleriyle doğru ilişkiler kuramayan, ekonomik zorluklar yaşayan, toplumsal baskıyla özlemlerini baskılayan aile bireyleri açmazlara sürüklenecektir. *Yağmur Sıkıntısı* kent yaşamının toplumsal ve bireysel açmazları içinde kadın ve erkeği karşı karşıya getirir. Kısa yoldan zengin olmak isteyen ama başarısız olan koca ile değersizleşmeye katlanamayan, kurtuluşu bir başka erkeğin hayalinde arayan kadın... Oyunda kadın karakterin konuştuğu, düşsel erkek sesi yazarın gerçekçilik anlayışına kattığı bir boyuttur. Oktay Rifat'ın oyun dili doğal ve gerçekçi olmakla birlikte şiirsellikle oluşturulmuştur. (Yüksel, 1997: s. 47)

Oktay Rifat'ın *Çil Horoz* adlı oyunu ise gerçekçi tiyatromuzda bir başyapıttır. Karakterlerin derinliği, çevreleriyle olan etkileşimleri, toplumsal sorunların ele alınması, dekordan kişilere uzanan perspektif anlayışı, günlük yaşamın iyi kurulu oyun mantığıyla kurgulanması, benzetmeci biçim, yanılısamanın eksiksiz kullanılması, doğal oyun dili *Çil Horoz*'u klasik anlamda gerçekçi bir dram yapısına taşımaktadır. Gecekondulaşma sorunlarının içinde ne köylü ne de kentli olabilmiş kişilerin, ekonomik sıkıntılarla boğuşurken değerlerini yitirmelerini, cinsel açlığı, tacizi okuruz oyunda. Erkek, kent içindeki ezilmişliğinin sancısını kadına yöneltecek ve kadını ezecektir. Kadın, emeğinin sömürüldüğü, sadece hizmet etmekle sınırlı bir dünyanın içinde yaşar. Aile ilişkileri yozlaşmıştır, kişiler birer açmazın içine sürüklenirler.

Haldun Taner'in göstermeci biçime yönelmeden önceki son gerçekçi oyunu olan *Fazilet Eczanesi* kurgusuyla, anlatıcı kullanımıyla yazarının başka bir biçime yöneleceğinin ipuçlarını taşımaktadır. Benzetmeci, klasik gerçekçi dramın içine anlatıcı ögesi ve zaman atlamaları ustalıklı yerleştirilir. Boğaziçi'nde bir sentin üç gününü anlatan oyun bir çevre oyunu özelliği taşır. Oyunun mekânı neredeyse oyunun kahramanı gibidir. Semtin bütün sakinleri eczaneden alışveriş yapmaktadırlar, Eczacı bütün semt sakinlerinin sağlık durumlarından haberdardır.

2.2.4. Toplumcu Gerçekçiliğin Egemen Olduğu Yıllar (1970 – 1980)

Yetmişli yıllar altmışların başında olduğu gibi bir askeri müdahaleyle açılır. Bu kez 1971'de verilen muhtırayla birlikte siyasal yaşam kesintiye uğrar. Muhtıra

sonucu görevlendirilen hükümet zamanla 1961 Anayasası'nın kazanımlarını daraltmaya başlayacaktır. Sendikal haklar, kişi hak ve özgürlükleri kısıtlanacaktır. Altmışlı yılların ikinci yarısında giderek artan gençlik hareketleri güç kullanılarak bastırılacak, gençlik liderleri tutuklanacaktır. Deniz Gezmiş ve arkadaşları gençlik hareketinin önderleri olarak yargılanıp idama mahkûm edilecek ve karar hızla infaz edilecektir.

Sendikacılar kovuşturmaya uğrayacak ve tutuklanacaklardır. Sol muhalefetin güçlenmesinin önüne geçmek için başlatılan harekâta Balyoz Harekâtı adı verilecektir. Aydınlar ve yazarlar tutuklanır. İlhan Selçuk, Çetin Altan, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Tarık Zafer Tunaya, Mümtaz Soysal gibi adlar gözaltına alınır, soruşturmalar açılır. Türkiye İşçi Partisi kapatılır. Senato kaldırılır, Anayasa Mahkemesinin sınırları daraltılır. (Ahmad, 2015: s. 185)

Siyasal yaşam giderek kısıtlanacaktır. 1973 seçimlerinden sonra demokratik yaşam rayına girmeye başlasa da demokratik solu bir araya getiren CHP'nin koalisyonla da olsa hükümet kurması bazı çevreleri rahatsız edecektir. Özellikle işveren örgütleri sert müdahalelerle, ellerindeki ekonomik gücü kullanarak kurulan koalisyonu dağıtırlar. Bu arada Kıbrıs Barış Harekâtı yaşanacaktır. Bunun sonucunda dış ülkelerin uyguladığı ambargolar ülke ekonomisini zor durumda bırakacak. Özellikle alt sınıfların yaşam mücadelesi zorlaşacak, yoksulluk artacaktır. (Çavdar, 1996: s. 200)

Yetmişlerin ikinci yarısında Balyoz Harekâtının açtığı yaraların ardından toplumsal hareketlilik artmaya başlayacaktır. Sol düşüncenin giderek artması, sendikal hareketliliğin yayılması, işçi sınıfının bilinçlenmeye başlaması, yaşanan ekonomik zorluklar, aydınların politik duruşu toplumsal hareketliliği arttırmıştır. Solun yükselişini durdurmak ve kısıtlamak için milliyetçi düşünce kullanılacaktır. Milliyetçiliğin, Türkçülüğün geçmişten gelen düşünsel yapısı da bu karşıtlıkta kendine bir alan açtı. Türkiye yetmişlerin sonlarına doğru iki büyük kutba ayrılmış, yükselen düşünce ve değerler durdurulması için bir çatışma ortamına girilecektir. Sağ sol çatışması olarak adlandırılan bir çatışmadır bu.

1977 yılının 1 Mayıs'ında çıkan olaylarda çok sayıda insan yaşamını yitirir. Çorum ve Kahramanmaraş olaylarıyla bir Alevi-Sünni çatışması yaratılmış çok

sayıda can kaybı yaşanmıştır. Yetmişlerin sonları solun giderek yükseldiği, sol örgütlerin hâkimiyet alanlarını genişlettikleri, sendikalarla, farklı demokratik kuruluşlarla örgütlendiği bir toplumsal gelişme yaşanmaktadır. Fakat bir yandan da sol örgütlenmeler içindeki farklı düşünce ayrılıkları, fraksiyonlar, solun kendi içindeki örgütlerin çatışmaları giderek artan sol düşünceye zarar vermeye başlamıştır, halk arasında sola olan güveni sekteye uğratmaktadır. (Çavdar, 1996: s. 254)

Aydınlara, yazarlara ve gazetecilere suikastlar düzenlenir. Abdi İpekçi'nin öldürülmesi son noktadır. Bu arada ekonomik kararlar uygulanmak istenir. 24 Ocak kararları olarak adlandırılan liberal politikaların uygulanmasına ilişkin kararlar toplumsal muhalefet nedeniyle bir türlü uygulanamaz. Ülke hızla 12 Eylül darbesine sürüklenecektir. (Çavdar, 1996: s. 258)

Türkiye'nin siyasal yaşamı bu hareketliliği yaşarken kültürel yaşamı da altmışlardan gelen ivmeyle aynı hareketliliği sürdürecektir. Siyasal, toplumsal yaşamın görünüşünün aynı şekilde kültürel, sanatsal yaşamımıza da yansıdığını söyleyebiliriz. Politik, ideolojik yapılanmanın toplumsal konumla eş biçimde sanatsal yaşamımızda da yer aldığını görebiliriz. Sol düşüncenin, toplumcu gerçekçi sanat anlayışının önceki yıllardan gelen küçük ivmesinin giderek arttığını ve sanatta başat anlayış konumuna geldiğini söyleyebiliriz. Tıpkı toplumsal yaşamda olduğu gibi sol düşüncenin karşısında yer alan milliyetçi düşünce sanatsal yaşamda da küçük de olsa bir etkinlik alanı oluşturur. Ama sanat ve edebiyatta baskın anlayış toplumcu anlayış olacaktır.

“Oyun yazarlığımızda 1960 yıllarında epik, göstermeci yapı aracılığıyla gerçekçi anlayışın uzağında açılan yol, 1970 yıllarında daha da genişler. Bunda yine siyasi, politik olayların belirleyici etkisi vardır. 1961 anayasasının sunduğu olanaklar ve 1960 yıllarında dünyada yaşanan siyasi hareketlilik çerçevesinde, ülkemizde siyasi görüşlerin toplumsal yaşamda rahatça sesini duyurabilmesi, siyasi kutuplaşmaların daha çetin olmasını da beraberinde getirmiştir. Bu olayları kontrol altına alabilmek adına asker bu defa da bir muhtıra yayınlar. Ancak siyasi olaylar durulmadığı gibi daha da artar. Bu zamana dek daima ideolojik bir kimlik yüklenen Türk tiyatrosu, iyiden iyiye politik bir özellik kazanır. Bu da politik olandan kaynağını alan epik tiyatroya olan ilgiyi artırır. Özetle,

1970-80 dönemi 1960'larda başlayan bir geleneğin izinden giden, sosyalist bir bakış açısının etkisinde, epik ve göstermecî yönelişlerin öne çıktığı, güncel, toplumsal ve politik olanın vurgulandığı bir dönem olarak alınmalıdır.” (Duman, 2018: s. 50)

Yetmişli yıllarda oyun yazarlığımız gerçekçilik anlayışını toplumculuk çizgisine taşımıştır. Toplumsal sorunlara duyulan ilginin politik yaşamdaki toplumsallığa koşut biçimde artması sonucu yazılan oyunlarda toplumsal sorunların bireyin sorunlarının önüne geçtiğini rahatlıkla görebiliriz. Sınıfsal yapının tam olarak oluşup bilinçlenmeye başlaması, sendikal hareketlilik oyunların sınıfsal bakışla yazılmasını sağlayacaktır. Giderek bozulan ekonomik ve toplumsal yapı sorgulanacaktır. İçinde bulunulan ve giderek liberal yapıya dönüştürülmek istenen düzeni eleştirmenin ötesine geçilecek, çürüyen kapitalizmin değiştirilmesi için neler yapılması gerektiği tartışılacaktır. Bu içeriksel yapı oyunların güncel olana yönelmesini getirir. Güncel siyaset, grevler, yaşanan şiddet olayları, belgesel yanlarıyla yazılıp sahnelenecektir.

“70’li yıllar Türk oyun yazarlığının kendine özgü yanlarından biri de, dönemin baskın anlayışı etkisinde güncel olana aşırı derecede bağlılık ve güncel olayları sahne üzerine taşıma eğilimidir. Dönem içerisinde yazarlar güncel, politik ve toplumsal olayların üzerine korkusuzca girmiş ve dönemi belgeci bir biçimde yansıtmaya çalışmışlardır. (...) 60’lı yıllardan başlamak üzere 70’li yıllar boyunca, oyun yazarlığı ile güncel politika iç içe gitmiştir. (...) Bir başka yöneliş ise “toplumsal olan” a karşı aşırı duyarlılıktır. Dönem içinde ürün veren oyun yazarlarının çoğu, toplumsal olanı bireysel olana yeğlemişlerdir.” (Çelenk, 2003: s. 91)

Toplumcu gerçekçi düşüncüyü gerek özde gerekse biçimsel anlamda Brecht çizgisinde bir bakışla benimseyen Vasıf Öngören’in söyledikleri dikkat çekicidir:

“Bir yazarın işi gerçeği anlatmaktır. Tabii gerçek üzerine farklı bakışlar var. Gerçeği anlatmak, yazmak sorunu, özellikle Batı’da bireyin gerçeğini yazmak şeklinde gelişmiştir. Oysa, birey gerçeğin bir ucu. Gerçek, değişken bir yapıya, bizlerden bağımsız kendi kanunlarıyla gelişen temel bir yapıya sahiptir ve ancak toplumsal varoluş bilinciyle belirlenir. İşte son oyunumda sosyal değişimlerin

kişinin kaderini nasıl değiştirmeye zorunlu olduğunu anlatarak gerçeği yansıtmaya çalıştım.” (Çelenk, 2003: s. 91)

70’li yıllara egemen olan güncele yönelme, toplumcu gerçekçilik anlayışının, biçimsel arayışlara, tartışmalara da kapı araladığını söyleyebiliriz. Bu politik etkinin yansıması olarak öncelikle epik tiyatronun biçimsel özelliklerinin oyunlarımıza iki farklı yönde yansıdığını görürüz. İlki Brecht’in diyalektik tiyatro anlayışının bütün özellikleriyle, tam olarak kullanılmasıdır. Haldun Taner’in Keşanlı Ali Destanı, Vasıf Öngören’in bütün oyunları birinci kapsamda değerlendirilir. İkinci ise geleneksel etkiden gelen göstermecî biçim özelliklerinin çağdaş bir öze, epik tiyatro özellikleriyle buluşturulması, bize özgü bir tiyatro anlayışının oluşturulmasıdır. Bu kapsamda da Haldun Taner, Turgut Özakman, Oktay Arayıcı sayılabilir.

“Geleneksel tiyatromuzun Brecht’yen epik diyalektik tiyatro ile buluşma noktalarından hareket eden yazarlarımız, oyunlarında, olumsuz olanı, düzenin kişilerin yaşamlarındaki kötü sonuçlarını göstermiş, ancak düzenin işleyişini açığa çıkartıp yeni bir düşünme biçimi sunmaktan geri durmuşlardır. Bunda bu tür oyunlarda yabancılaştırmanın kullanılma biçiminin büyük etkisi olduğu söylenebilir. Zira bu örneklerde yabancılaştırma Brecht’yen epik diyalektik tiyatroda olduğu gibi politik bir düşünce hizmetinde değil, geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi, güldürü yaratma hizmetinde kullanılmıştır.” (Duman, 2018: s. 52)

1970’li yıllar, tiyatromuzda önceki yıllarda olduğu gibi gerçekçi sahneleme anlayışının baskın olduğu yıllar olmakla beraber absürd biçim denemelerinin de yapıldığı bir dönemdir. Ancak bu denemelerde söz konusu biçimler, kendi koşullarımız sonucu gelişmemiş, metinlerin içeriğinden kendiliğinden doğmamış olduğundan, yüzeysel, biçimsel kalmışlardır. Sabahattin Kudret Aksal bu türün yetkin örneklerini vermiştir. Absürd ve postmodern oyun yazarlığımız asıl seksenli yıllarda kendi alanını genişletecek ve etkin olacaktır.

Klasik gerçekçilik anlayışının yetmişli yıllarda oyun yazarlığımızdaki egemen anlayış olma yönünün kırıldığını söylemek yanlış olmaz. Klasik gerçekçi yöntemi sürdüren yazarlarımızın da toplumcu gerçekçi çizgiye geçtiklerini

görürüz. Klasik gerçekçiliğin dram yapısını koruyan oyun yazarları da toplumsal olanı sahneye taşımakla yetinmezler artık, toplumsal yapının nasıl değişeceğini, dönüşümü sağlayacak işçi köylü sınıfının yaşamsal önemini oyunlaştırırlar.

“Altmışlı ve yetmişli yıllar kurulu düzene karşı çıkma eğiliminin giderek yoğunluk kazandığı, toplumcu sanat anlayışı doğrultusunda oyunlar yazıldığı dönem olmuştur. Karşıtlıklar artık yalnızca yoksul-varsil, ahlaklı-ahlaksız, geleneksel-çağdaş bağlamında değil, emek-sermaye, işçi-patron, sömürülen-sömüren bağlamında da ele alınmaktadır. Bu gelişim sürecinin yalnızca kurbanların dramı ile noktalanmadığını gösteren oyunlar da yazılır. Kırsal kesimde de, kasaba, kent ortamlarında da ezilenlerin bilinçlendiğini, hatta başkaldırdığını gösteren kurgulamalar yapılır. (...) Bu oyunlarda sisteme karşı çıkmanın dramatik öyküsü ve acıklı sonucu ile yetinilmemiş, seyircinin de çatışmanın bireysel ve toplumsal nedenleri ve sonuçları üzerinde çok yönlü biçimde düşünmesini sağlayacak düzenlemeler yapılmıştır.” (Şener, 2007: s. 56)

Yetmişli yıllar sosyalist düşüncenin gelişip yaygınlaştığı yıllardır. Sınıfsal bakış, içinde bulunulan düzenin değiştirilmesi gereken bir sömürü düzeni olduğu düşüncesi egemendir. Sendikal hareketlilik, örgütlülük bu düşüncelerin yaygınlaşmasında önemli bir alan yaratmaktadır. Oyun yazarlarının da işçilerin dünyasına, işçi sorunlarına, sömürü düzenine yöneldikleri görülür. Başar Sabuncu, İsmet Küntay, Haşmet Zeybek, Bilgesu Erenus, Beyazıt Gülercan, Vasıf Öngören sayılabilir.

“1960 müdahalesinin ve anayasasının açtığı yolda “işçi tulumu” giderek tiyatro sahnelerinin önemli bir kostümü haline gelmiştir. Bunun da ötesinde ele aldığımız dönem içerisinde, farklı konularda da olsa yazılan birçok oyuna sosyalist bir bakış açısının ve bu dünya görüşü perspektifindeki çözüm önerilerinin egemen olduğunu da kaydetmek gerekiyor.” (Çelenk, 2003: s. 94)

Köy sorunlarını ele alan oyunlar da altmışlı yıllardan devraldığı deneyimi bazı biçimsel denemelerle birlikte sürdürür. Köy seyirlik oyunların özelliklerinin köy konulu oyunlarda biçimsel olarak kullanılması ve epik tiyatronun özellikleriyle buluşturulması yeni bir birleşmeyi getirecektir. Orhan Asena, Hidayet Sayın, Turan Oflazoğlu, Recep Bilginer, Necati Cumalı, Vasfî Uçkan,

Erdoğan Aytekin klasik gerçekçi formu kullanan köy konulu oyunlar yazarken, Oktay Arayıcı, Nezihe Araz, Haşmet Zeybek, Ömer Polat, Ünal Akpınar köy seyirlik oyunlarla epik tiyatroyu buluşturan denemelere yönelirler. Bu denemelerde Brecht'in epik, diyalektik tiyatrosunun toplumcu gerçekçi anlayışının öne çıktığını da belirtmeliyiz.

Kent yaşamının getirdiği sorunlar da oyunlarda ağırlı olarak yer bulacaktır. Tiyatromuzun değişmez özelliklerinden biri olan aile olgusunun sorgulanması bu dönemde de kent yaşamının, çarpık kentleşme sorunlarının, gecekondululaşmanın, göç olgusunun üzerinden yapılmıştır. Daha önce sadece aile içi ilişkileri sorgulayan oyunların daha fazla bir toplam oluşturmasına karşın bu dönemde aileyi ele alan oyunlarda sosyolojik bakış daha ön planda yer alacaktır. Çetin Altan, Necati Cumalı, Adalet Ağaoğlu, Recep Bilginer, Aydın Arıt, Yıldırım Keskin, Tuncer Cücenoglu, Dinçer Sümer, Ülker Köksal sayılabilir.

Aydın sorununa yönelen oyunlar da yazılacaktır. Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Erhan Bener, Aydın Arıt bu konuda oyunlar yazacaktır.

Türkiye dışındaki ülkelerde geçen ama toplumcu gerçekçi çizgide olan oyunlar yazıldığını da görüyoruz. Orhan Asena'nın Şili üçlemesi bu konuda çok yetkin örnekler olarak gösterilebilir.

Kadın sorunlarının da yer bulmaya başladığını görüyoruz. Ama kadın sorunlarının ağırlık kazandığı dönemler doksanlı ve iki binli yıllar olacaktır. Adalet Ağaoğlu, Ülker Köksal, Nezihe Meriç, Nezihe Araz, Bilgesu Erenus gibi kadın yazarların yanında Necati Cumalı, Oktay Arayıcı, Dinçer Sümer gibi erkek yazarlar gerçekçi çizgide yaklaşırlar kadın sorununa.

Yetmişli yılların sonlarında 12 Mart dönemini ele alan toplumcu gerçekçi çizgide oyunlar yazıldığını görürüz. Adalet Ağaoğlu, Necati Cumalı, Cengiz Gündoğdu, Uğur Mumcu sayılabilir.

2.2.5. Gerçekçi Dramın Zor Yılları (1980 – 2000)

Seksenler çok sert bir kırılmayla açılır. 12 Eylül 1980'de üçüncü kez bir askeri darbe yapılır. Diğer iki darbeye oranla çok daha sarsıcı, çok daha köktenci

bir darbedir. Siyasal partilerin, derneklerin etkinlikleri durdurulur. Yasama ve yürütme yetkilerini üst düzey komutanlardan oluşan Milli Güvenlik Konseyi üstlenir. Yoğun bir baskı ortamı içinde demokratik haklar, kişi hak ve özgürlükleri askıya alınır. Sendikalar kapatılır, faaliyetleri durdurulur, mal varlıklarına el konulur. İşçi hakları engellenir. Toplumsal muhalefet baskı altına alınır, zor kullanılarak bastırılır. Parti örgütlerinin, sendikacıların, derneklerin yöneticileri tutuklanır. Birçok dava açılır. Sayısız idam kararı verilir ve uygulanır. DİSK davası, Barış Derneği davası ve daha niceleri o dönemin ünlü davalarıdır.

Baskı düzeni içerisinde yeni bir hükümet görevlendirilir. Emekli Oramiral Bülent Ulusu Başbakan olarak atanır. Yardımcılığına da 24 Ocak ekonomik kararlarının mimarı olan Turgut Özal getirilir. Böylece 12 Eylül darbesinin, giderek artan toplumsal muhalefeti bastırarak 24 Ocak ekonomik kararlarının yerleştirilmesi için yapıldığı ortaya çıkar. (Çavdar, 1996: s. 266)

Siyasal baskılar devam ederken Turgut Özal liberal politikaların ekonomik programını fütursuzca uygular. Yapılan genel seçimlerde Turgut Özal başbakan seçilir. Demokrasiye geçiş umudu vardır ama demokratik hakların yeniden elde edilmesi uzun bir zaman alacaktır. Bu arada uygulanan baskılar, yasaklar, tutuklanmalar, düşünsel ve sanatsal ortamı besleyen özgürlükçü bakışın kısıtlanmasına yol açar.

Seksenli yıllar demokratik hak ve özgürlükler açısından karanlık bir dönem olmuştur. Daha sonra da, serbest piyasa ekonomisinin uygulanmasıyla ortaya çıkan sorunlar, enflasyonun önlenememesi, rüşvet, yolsuzluk, haksız kazanç, hayali ihracat iddiaları huzursuzluk nedeni olmayı sürdürür. Orta sınıfın alım gücü giderek azalır, enflasyon sürekli artar. Güneydoğu'da başlayan ve doksanlarda artarak sürececek olan terör örgütünün saldırıları ve çatışma ortamı gerilimi artırır. Liberal ekonominin yanlış uygulamaları ve tüketim ekonomisinin pompalanmasıyla yüksek faiz veren bankerler kurulur. Doksanlı yılların hemen başında bankerlerin birer birer battıklarını, halkın bu kuruluşlarda maddi zarara uğradığı görülecektir. Yoksullaşma hızla yayılmaktadır. Büyük kentlere göç ve gecekondulaşma oranı hızla artmaktadır. Bu ortamda insanlar geleceğe olan umutlarını ve ideallerini yitirmeye başlar. Az emek vererek çok kazanma isteği liberal politikaların cesaretlendirdiği bir eğilim olarak güç kazanır. Köşe

dönücülük diye adlandırılan, fırsatları değerlendirerek, emek harcamadan kazançlı çıkma olanağı, geleneksel alın teriyle kazanma ilkesini geçersiz kılacaktır. İşçi hakları yok edilecek, sendikalara olan güven sarsılacak, işçi sınıfının bilinçlenmesini engellemek için baskılar arttırılacaktır. (Şener, 1998: s. 222)

Böylesine kötü bir ekonomik ve toplumsal düzende, eleştirel olsun, toplumcu olsun hiçbir gerçekçilik anlayışının, geçmişten devraldığı birikimi de değerlendirerek kendine özgü bir sanat ve edebiyat alanı açamaması düşündürücüdür. Bunun birkaç nedeni olduğu düşünülebilir. Bunlardan birincisi elbette düşün ve sanat insanlarına uygulanan baskılar, tutuklamalar, işkencelerdir. Düşün ve sanat insanları içlerine kapanacak, daha kapalı, daha içe dönük yapıtlara yönelecektir. İkincisi, liberal politikaların kazanmaya odaklanan anlayışının sanat ve edebiyat ortamına da yansımış olmasıdır. Piyasa içine çekilecektir sanat ve edebiyat. Kazanç amaçlı sanat anlayışı popülerlik ve piyasa çerçevesinde derinlikten uzak, daha yüzeysel yapıtlara yönelir. Üçüncü olarak, toplumcu sanatın yok sayılması, zamanın ruhuna uygun olarak farklı anlayışların yaygınlaşmasına destek olunması sayılabilir. Postmodern anlayışın etkinlik alanı giderek genişleyecektir. Toplumcu gerçekçiliğin bir yöntem olarak uygulanması daha önceki yıllardan gelen yazarlarımızın dışında yeni yetişen kuşakta rağbet görmeyecek, tutuculukla adlandırılacaktır.

Hürriyet Yaşar, 12 Eylül öykülerini derlediği *Bir Tersine Yürüyüş* adlı antolojisinin önsözünde şöyle diyordu: “12 Eylül’ün bir öykücü olarak bende yarattığı hoşnutsuzlukların en büyüğü, kopmuşluk duygusudur. Darbenin en etkin ve en hain başarısı oldu koparmak. Bugünü dünden, dünü yarından koparmak. Bu görevini yerine getirirken, halkın halktan yana olan siyasal önderlerini hapse tıkarak onları da birbirinden koparmakla kalmadı; sanatta, ekinde, yazında da, öncüleri, ustaları yenilerden, çiraklardan kopardı; birikimin bir noktada durmasına neden olurken, yozlaşmanın, yabancılaştırmanın da koşullarını yarattı.” (Yaşar, 2006: s. 6)

Bu *koparmayı* tiyatromuzda da derinden duyumsayabilir, yazılan, oynanan oyunları, repertuarları incelediğimizde somut olarak görebiliriz. 12 Eylül’le birlikte toplumcu tiyatro, toplumla ilişkisi olan, gündeme dair sözünü sakınmayan bir tiyatro yapma anlayışı neredeyse ortadan kalkmıştır. Dönemin toplumcu,

politik tiyatro yapan topluluklarının perde açmaları çeşitli yollarla engellenmiştir. Oyunlar yasaklanmıştır. Bazı oyunlar oynanabilse bile turne yapmalarına izin verilmemiştir. Oyunlar görevlilerce izlenmiş, teybe alınmış, oyunlardaki replikler cımbızla ayıklanıp 141, 142 davaları açılmıştır. Giderek toplumdaki gerçeklikleri sahneye taşımaktan vazgeçer tiyatromuz. Ödenekli tiyatrolar eski oyunları, suya sabuna dokunmayan komedileri seçer, çağdaş tiyatro metinleri azalır, dünya klasiklerinin sayısı artar. Yabancı müzikallere, vodvillere kurtarıcı gibi sarılır tiyatro toplulukları.

Darbeyle oluşturulmaya çalışılan ekonomik sistem her yönüyle topluma yayılmaya başlanmış ve zamanla tüketim toplumu olma özellikleri yerleşmiştir. Tüketim toplumunun kolaycılığıyla halk artık iyi sanat ürünlerine rağbet etmez olur. Zaten yaşanan baskılı, kötü günlerin devamında sesini yükseltmek, sorunları gündeme getirmek, toplumsal yapıyı tartışmak olası değildir. Sanat adına beklenen, insanları gündelik yaşamlarından uzaklaştırıp güldürmek, eğlendirmek ya da hüznlendirmek, ağlatmaktır. Toplum tüketmeye alışmıştır ve sanattan da kolay tüketilecek yapıtlar, elle tutulacak bir karşılık istemektedir. Sinema ve televizyon bu konuda elbette çok işlevseldir. Bu yapı, sanatı da bir kaçışa, içe kapanmaya, otosansüre itecektir. Halkın istediğini vermeye çalışmak, her ne kadar ekonomik zorluklara dayanabilmek için gerekliymiş gibi görünse de, bütün sanat dallarında bir geriye gidişe, duraksamaya, birikimi ileriye taşıyamamaya sebep olacaktır.

Önceleri Türk oyun yazarlarının oyunlarını ardı ardına oynayan özel tiyatrolar, 12 Eylül sonrasında Türk oyun yazarlarından uzaklaşacak, çeviri oyunlara ağırlık verecektir. Toplumsal söylemi olan oyunlardan kaçınacaktır. Bazı özel tiyatrolar perdelerini kapamak zorunda kalacaktır. Çünkü tiyatro seyircisi anlamında da düşüş yaşanacaktır tiyatromuzda.

Bu dönemde özel tiyatrolara devlet yardımı gündeme gelir. Bir yandan olumlu karşılarken bir yandan da devletin sanata müdahalesi olup olmayacağı tartışılmaya başlanır. Bu arada amacı sadece devlet yardımından pay almak olan tabela tiyatroları kurulur. Tiyatromuzda yer edinmiş özel tiyatrolar repertuarlarından taviz vermemeye çalışırken, muhalif, farklı tiyatro anlayışı olan toplulukların yıllarca devlet yardımı alamadığı görülür. Uzun yıllar yardımın

ölçütleri, veriliş biçimi tartışılacak, bazı özel tiyatrolar bilinçli olarak uzun süre devlet yardımına başvurmayacaktır.

60'lı yılların 'ulusal tiyatro' tartışmalarından gelen, 70'lerin yoğun toplumsal duyarlılıklarıyla gelişen, çağdaş dünya tiyatrosuyla at başı gitmeye başlayan tiyatromuz 1980'le birlikte uzun bir süre geriye çekilmek zorunda kalacaktır. O güne kadarki birikimini sahneye yeterince taşıyamayacaktır. 12 Eylül öncesinin öncüleri, ustaları yaşam savaşına düşmüşken dönemin çıraklarıyla gerekli iletişimi kuramayacaklardır. Tiyatromuzun o coşkulu çıkışı kesintiye uğrayacaktır. Tiyatro üzerine düşünen, çağdaş tiyatroyu özümsemiş ve bunu Türk tiyatrosuyla harmanlamaya çalışarak bize özgü bir tiyatro dili kurmaya çalışan tiyatro insanlarına darbe indirilmiştir. Dünün tiyatro birikimi, toplumsalcı bakış açısı, baskılar sonucunda eriyip gider. Epik tiyatro, politik, belgeselci tiyatro, gelenekselle buluşturulan açık biçim, toplum sorunlarını sahneye taşıyan, çağının tanığı olmayı önemseyen tiyatro neredeyse tamamen terk edilmiştir. 60'lı, 70'li yılların sözü olan tiyatrosu yerini sözünü sakınan, gizlemeye çalışan bir tiyatro anlayışına bırakmıştır.

Tiyatro tartışmak, tartışılanı sahne pratiğiyle buluşturmak uzun yıllar tiyatrolarımızdan uzak kalacaktır. Ancak 90'lı yıllarda yeniden, ama dünyanın birikiminden uzak yeni tartışmalarla, yeni sahnelemelerle karşılaşmaya başlarız. Bu da alternatif tiyatro topluluklarının öncülüğünde gerçekleşecek, toplumsal bakış açısından biraz uzakta olacaktır.

“1980 sonrası dönemde oyun yazarlığına yeni adım atan kuşak, 1990'larla birlikte kapitalist ilişkilerin kurumsallaştığı, ekonomik, sosyal, etnik ve politik çatışmaların arttığı bir ortam içerisinde daha da bocalar. Televizyonun günlük yaşamın merkezine oturması, apolitik ve tüketimi önceleyen gününbirlik yaşamın kök salması, popüler ve yüzeysel anlatuların öncelenmesi oyun yazarlarının bu duruma uymasına neden olur. Nitekim kimi oyun yazarları modern bireyin kimlik krizini, yabancılaştığını daha elitist ve metaforik bir biçimde anlatarak toplumsallık düşüncesinden uzaklaşır. Kimileri de güncel gerçeklikten uzaklaşp tarihi konulara yönelir. Kimileri ise popüler ve medyatik bir söyleme yaklaşır, derinliği olmayan sıradan metinler üretir.” (Demir, 2016: s. 128)

Sevda Şener, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* adlı yapıtında seksenli yılları anlattığı bölüme “*bol hareketli, az bereketli yıllar*” başlığını atmıştır. Dönemin tiyatro anlayışına ilişkin ilginç tespitlerde bulunur:

“Seksenli ve doksanlı yıllarda tiyatro etkinliklerinin, coşkusunu büyük ölçüde yitirmiş olarak sürdürüldüğü görülür. Kurultaylar, toplantılar, paneller, açık oturumlar, şenlikler, kutlamalar açısından hareketli bir dönem yaşanmasına karşın tiyatro sanatının niteliği açısından bir gelişme olmamıştır. Baskıların yol açtığı kaygılarla ciddi sorunları kucaklamaktan kaçınma çabası, tiyatro ürünlerini giderek cılızlaştırmış, ufku dar, düşünsel yanı zayıf, sıradan oyunlar, müzikle, dansla sulandırılarak sergilenir olmuştur. Yaşanan gerçekleri sorgulayan tiyatro yapıtlarının yerini sudan güldürüler almaya başlamıştır. Ucuzlaşma, en azından kolay anlaşılır olma eğiliminin yalnızca gişe kaygısını önde tutan kimi özel tiyatroları değil, ödenekli sanat kurumlarını da etkisi altına almaya başladığı görülür. Tiyatro, yaşamdan, yaşanan gerçeklerin dayattığı sorunlardan uzaklaştıkça, kendi yönetsel sorunları içinde boğulma tehlikesi baş göstermiştir. Üzerinde ciddiyetle durulması, tartışılması, irdelenmesi gereken toplumsal ve sanatsal gerçeklerin görmezden gelindiği ortamda sanatçılar sanat üretme coşkusunu yitirirler.” (Şener, 1998: s. 223)

Oyun yazarlığımız açısından yaklaşıldığında da 60’lı, 70’li yılların coşkusunun, verimliliğinin yitirildiğini söylemek mümkün. O koparılmışlık duygusu dram sanatında kendini çok daha fazla hissettiriyor. Elbette, başarılı oyunlar da yazılmış ve sahnelenmiştir, bazı usta oyun yazarlarımız yazmaya devam etmişler, bazılarıysa başka yazın alanlarına kaymışlardır. Ama dünün parlak çıkışları, tiyatro sanatı adına sarsıcı gelişmeleri yaşanmaz uzunca bir süre. Onca sıkıntının, baskının, yasaklamanın içerisinde oyun yazarının bunlardan etkilenmemesini bekleyemeyiz.

12 Eylül’ün getirdiği olumsuz koşullar sonucunda oyun yazarlığımızın yaşadığı durgunluk dönemine ilişkin Ayşegül Yüksel şu saptamalarda bulunuyor:

“Sıkıyönetim ortamında politik tiyatro dönemi sona ermiştir. Tiyatrolar tetiktedir. Zararsız oyunlar sarar piyasayı. Oyun yazarlığında bir durgunluk dönemi yaşanmaktadır. Yazarlar –deyimi beğenseler de beğenmeseler de – kendi

yapıtlarına otosansür uygular. İçe dönük, soyutlamayı uç noktalara götüren, görsel işitsel zenginlikten yoksun, tiyatrodaki yeni bir açılıma ışık yakmayan oyunlardır söz konusu olan.” (Yüksel, 2011: s. 74)

“Genel olarak, oyunların hiç olmazsa ödenekli tiyatroların dağarına girebilmesi kaygısıyla, her türlü ‘sakıncalı’ olma olasılığına karşı önlem alan, içe dönük, soyutlamayı uç boyutlara götüren, tiyatronun kaldıramayacağı yoğunlukta şiirselliğe bürünmüş, bu yolla evrensel boyutlara ulaşmaya çabalayan bir yazarlık edimi söz konusudur. 60’lı yıllarda oyun yazarlığı bağlamında açılan yolların ve popülerleşen biçimlerin – 80’li ve 90’lı yıllarda yeni arayışlar ve buluşlarla geliştirilmeden yinelenmesi ve sonunda ‘televizyon eğlencesi’ düzeyine indirilmiş olmasıyla – tükendiği, yazarların, toplumda uzun yıllardır yaşanmakta olan ‘karmaşa’ ve ‘kargaşa’ sürecini yeterince uzak açıdan gözlemleyerek tiyatro sahnesine aktaracak aşamaya gelmediği bir ‘boşluk’ döneminde takılıp kalmış gibidir Türk tiyatrosu. Bu nedenle, Türk yazarlarının metinlerinin büyük sahne olaylarına dönüştüğü tiyatro yapımlarının sayısı gitgide azalır.” (Yüksel, 2011: s. 82)

12 Eylül darbesinden sonra yazılan oyunların çoğu konusunu tarihten, söylencelerden, masallardan, önemli kişilerin yaşam öykülerinden alan oyunlardır. Oyun yazarları döneme ilişkin söyleyeceklerini bu yolla söylemeye çalışmışlar, görsel zenginlikten yoksun, tiyatrodaki yeniliklere yönelmeyen oyunlar yazmışlardır. Tam olarak 12 Eylül’e ilişkin oyunlar ancak seksenlerin sonlarında, doksanlarda yazılacaktır.

Oyunlar ve Gerçekler adlı kitabında Sevdâ Şener, 12 Eylül’den sonra oyun yazarlığımızdaki durgunluğu iki ana eğilimin öne çıkmasıyla açıklıyor. Birinci eğilim içe kapanma, ikincisi ise hesaplaşma ve kimlik arayışı. Seksenlerin hemen başından itibaren egemen olan eğilim içe kapanmadır.

“Bu oyunlarda ulusumuzun geçmişteki gücünü, insanımızın geçmişteki başarısını hatırlama isteği ve eskiye özlem duygusu sezilenir. Anıların dünyasına yönelme eğilimi, içinde yaşanan ortamdan kaçma ve içe kapanmanın göstergesi olarak yorumlanabilir; 12 Eylül sonrası baskı ortamında yaşanmakta olan eziklik duygusunun, oyunların kurmaca dünyasında yaşatılan güçlülük bilinciyle

dengelenmeye çalışıldığı söylenebilir. Malzemesini geçmişin gerçeklerinden alan bu kurmaca dünyada canlandırılan kahramanlıklarla günlük yaşantımıza egemen olan yenik düşmüşlük duygusu arasındaki karşıtlık, yakın tarihlerde yaşanan ikilemin yansıması olarak sahneye taşınmıştır da diyebiliriz.” (Şener, 2007: s. 63)

90’lı yıllarda oyun yazarlığımıza egemen olan ikinci eğilimi, hesaplaşma ve kimlik arayışını ise şöyle özetliyor Sevda Şener:

“Özgürlüklerin kısıtlanmasına, işkenceye karşı, baskıcı geleneklere, şeriat özlemine karşı örtük bir hesaplaşma girişimi yanında, insanın vicdanı ile iç hesaplaşmasına girdiğini gösteren oyunlar yazılıyor. Bu oyunlarda iç ve dış çatışma üreten karşıtlık, doğru olduğuna inanılmış değerlerle bu değerleri göz ardı eden ya da tümüyle yadsıyan toplumsal veya bireysel uygulama arasında yer alıyor. (...) oyun yazarları sorunun kaynağını topluma egemen olan sistemde, aile kurumunun yapısında, giderek kendi içlerinde arama eğilimindedirler.” (Şener, 2007: s. 63)

Kimlik arayışı olarak da çıkışsızlık, anlamsızlık, parçalanmışlık duygusu öne çıkar. Saçmanın tiyatrosu özellikle genç kuşakta kendini fazlaca gösterir. Egemen sistemin sonucu olan şiddet ögesi ve insanın içindeki şiddet dürtüsü de oyunlarda önemli bir yer edinecektir.

“1970’lerin toplumcu atmosferinde öne çıkan epik ve politik tiyatro teknikleri 1980 sonrası kuşağın pek rağbet ettiği türler değildir. Bunların yerine postmodern tekniklerin daha fazla kullanıldığı, bireyselliğin ve deneysellikğin öne çıktığı bir oyun yazarlığı anlayışı egemen olur. Estetik ve teknik anlamdaki denemeler, seyirciyi çekebilmek için yapılan müzikli, danslı eklektik oyunlar oyun yazarlarının yönelimleri arasındadır. Metinlerarasılık, kolaj, ironi, palimpsest, anakronizm, üstkurmaca, oyunsuluk gibi postmodern anlatı tekniklerini tiyatro edebiyatına taşıyan oyun yazarları, belirli bir türün (komedi, dram, trajedi) içerisine tam anlamıyla oturmayan amorf sayılabilecek oyunlar üretirler.” (Demir, 2016: s. 128)

80’lerden önce de oyun yazan Refik Erduran, Recep Bilginer, Turgut Özakman, Orhan Asena, Güngör Dilmen, Turan Oflazoğlu, Dinçer Sümer, Aziz

Nesin gibi usta yazarların yanında Ülker Köksal, Bilgesu Erenus, Tuncer Cücenoglu gibi yazarlar yazarlıklarını ustalık boyutuna taşımışlardır. Bu dönemde oyun yazmaya başlayan Murathan Mungan, Memet Baydur, Ferhan Şensoy, Ülkü Ayvaz, Erhan Gökçücü, Yılmaz Onay dönemin verimli, verimli oldukları kadar da nitelikli yazarları olmuşlardır. 90'larda Haluk Işık, Özen Yula, Raşit Çelikezer, Civan Canova, Kerem Kurdoğlu, Cuma Boynukara, Metin Balay, Turgay Nar, Behiç Ak, Coşkun Büktel gibi yazarlar oyun yazarlığımızı ileri taşıdıkları gibi yeni arayışlara da girerler.

90'lı yıllarda, geçen on yıllık geçiş döneminin ardından yeni yazarlarla, alternatif tiyatrolarla, arayışlarla tiyatro yeniden tartışılmaya başlanacak, 2000'li yılların eşliğinde yeni atılımlar bu tartışmalardan doğacaktır. 80'ler ve 90'ların ikinci yarısına kadar olan dönemin, dünü aktarma, taşıma dönemi olduğunu düşünüyorum. Yaşanan şiddetli toplumsal kırılmanın yansımalarıyla, öncesinin birikimlerini, üstüne fazla bir şeyler koymadan gününe, çağdaşına aktaran, taşıyan; koparılmışlığın etkisini azaltabilmek için ilmekler atmaya çalışan; bu taşımının ardından yeni oluşumlara, tiyatro üstüne yeni tartışmalara kapı aralamaya çalışan bir dönem. 12 Eylül cuntasına ilişkin ses getiren oyunların da 90'lı yılların başından itibaren ardı ardına geldiğini de düşünürsek, günahıyla sevabıyla bu dönemin üstüne düşeni yapmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Yeterli olup olmadığı elbette tartışma konusudur.

12 Eylül'ü konu alan oyunların yazılması için bir süre geçmesi gerekecektir. Oyun yazarlarının dönemi anlayıp uzak açıyla bakabilmeleri için gereken sürenin yanı sıra dönemin sarsıcı, baskıcı özellikleri ve o dönemde tiyatroların türlü gerekçelerle 'sözü olan' toplumcu gerçekçi oyunlardan kaçınmaları bu süreyi biraz daha uzatacaktır.

12 Eylül üzerine yazılan oyunları önce ikiye ayırmak gerektiğini düşünüyorum.

Bir: o dönem düşünülerek, o döneme göndermeler yapmak amacıyla konusunu tarihten, tarihi kişiliklerden, söylencelerden, masallardan alarak yazılan oyunlar ki bu tür oyunlar hemen yer alabilmiştir tiyatro dağarcığımızda.

İki: doğrudan doğruya 12 Eylül'de yaşananları konu alan, 12 Eylül'le toplumsal ve bireysel anlamda hesaplaşmaya girişen oyunlar. Bu tür oyunlar için biraz beklenmesi gerekecektir.

Birinci gruba giren oyunlar Kurtuluş Savaşı'ndan, Atatürk devrimlerinden, Osmanlı'dan, Türk söylencelerinden alır konularını çoğunlukla. Namık Kemal, Mithat Paşa, Kubilay, Nazım Hikmet gibi baskılara direnen, işkence gören ya da bağınazlıkla öldürülen kişilikler yer alır oyunların ekseninde.

Turgut Özakman – *Fehim Paşa Konağı, Resimli Osmanlı Tarihi, Bir Şehnaz Oyun*

Orhan Asena – *Yıldız Yargılaması, Nazım Üçlemesi*

Güngör Dilmen – *Devlet ve İnsan (Mithat Paşa), Hasan Sabbah, Ben Anadolu*

Ergin Orbey – *Belgelerle Kurtuluş Savaşı*

Necati Cumalı – *Vatan Diye Diye (Namık Kemal)*

Şükran Kurdakul – *Zindanda Bir Şair (Namık Kemal)*

Ülker Köksal – *Karanlıkta İlk Işık (Kubilay)*

Erhan Gökçü – *Giordano Bruno, Memleketim Memleketim*

Bilgesu Erenus – *Güneyli Bayan (Lillian Hellman), Halide*

Ülkü Ayvaz – *Nihavent Longa*

Turgay Nar – *Tepegöz*

Ferhan Şensoy – *Şahları da Vururlar*

Gerek yazıldıkları tarih, gerek ele aldıkları tarihi konu ya da kişiliğin seksenleri çağrıştırmaları, gerekse olay dizilerindeki göndermeler, yukarıda sıraladığım oyunları böyle bir kategorinin içinde de değerlendirebileceğimiz izlenimini veriyor. Oyunların tamamına yakınının ortak özelliği baskıya karşı direnen insanları, baskıcı, karışık dönemleri ele almaları ve iktidar sorununu, iktidarla birey arasındaki çatışmaları ana eksene oturtmalarındır.

İkinci gruptaki oyunlar, doğrudan doğruya 12 Eylül'de yaşananları konu alan, 12 Eylül'le toplumsal ve bireysel anlamda hesaplaşmaya girişen oyunlardır.

Coşkun İrmak – *Eylül Penceresinden İki Kozyatağı Manzarası, İtaat Deneyi*

Tuncer Cücenoglu – *Gece Kulübü, Çıkmaz Sokak*

Yılmaz Onay – *Sanatçının Ölümü, Hücre İnsanı, Karadul Efsanesi, Araf'ta*

Kalanlar

Eşber Yağmurdereli – *Akrep*

Haluk Işık – *Külrengi Sabahlar, Memleket Hikâyeleri*

Hasan Öztürk – *İlmik İlmik, Hücre, Koridor, Ulusal Yurttaş Projesi*

Adem Atar – *Cam Bardaklar Kırılsın, Özgürlük Oyunu*

Erhan Gökgücü – *Gerçek Kurbanın Acısı, Duyarlılık Üstüne Vivaçe*

Ülkü Ayvaz – *Yeniden Yaratma, Troya'yı Özlüyorum*

Memet Baydur – *Aşk, Limon, Sevgi Ayakları, Kuşluk Zamanı, Cumhuriyet*

Kızı

Nesrin Kazankaya – *Profesör ve Hulahop, Quintet*

Özcan Özer – *Güzel Zamanlar*

Metin Balay – *İnadına İnsan, İnadına Yaşamak*

Seksenli ve doksanlı yıllarda yazılan oyunlara içerik ve biçim açısından bakıldığında daha önceki yıllardan alınan mirasın gerçekçilik açısından daraldığı görülecektir.

Seksenli yıllarda aile kurumunun bir yanı sıra ekonomik sıkıntılar açısından, diğer yanı sıra da kent yaşamındaki ikili ilişkiler yönüyle ele alındığını görüyoruz. Necati Cumalı, Ülker Köksal, Tuncer Cücenoglu, Dinçer Sümer, Recep Bilginer gibi yazarlar örnek verilebilir.

Kent yaşamından alınan konular genellikle ekonomik sıkıntılar, göç olgusu, gecekondulaşma, sömürülen kadınlar bağlamında kurgulanacaktır.

Köy konulu oyunlarda seksenli yıllarda bir değişim daha gözlenir: önceki yıllarda köy konulu oyunların baskın konusu devlet - ağa - köylü çatışmasıyken bu dönemin köy konulu oyunları törelere yönelecektir. Törelere feodal yapı içerisinde insanlara verdiği zararlar ele alınacak, köy yaşamının devrimci bir bakışla yansıtılması son bulacaktır. Köy konulu oyunların getirdiği değişime, dönüşüme, devrimsel eyleme yönelik söylemin birikimi yok sayılacak, köy konusu hafif bir eleştirinin ya da kan davası gibi töre sorunlarının ele alınmasıyla sınırlanacaktır. Ele alınan sorunların da toplumsal boyutu derinlemesine sorgulanmayacaktır. Turgut

Özakman'ın *Töre* oyunu buna örnek gösterilebilir. Hidayet Sayın, Kenan Işık, Murathan Mungan, Ali Yürük, Remzi Özçelik diğer yazarlar arasında sayılabilir.

Tarihsel konular, tarihsel kişileri, ünlü olan kişileri eksen alan kurgular, mitolojik öykülerin yeniden kurgulanması bu dönemin en çok rağbet gören eğilimlerinden biri olacaktır. Söylenceler, masallar da bu dönemin önemli bir içeriği olacaktır.

“1980 yıllarının tiyatrosunun sınırlı sayıdaki örneğine içerik olarak bakıldığında göze çarpan konular şunlar olarak sıralanır: yaşanan değişim sürecini geleneksel aile yapısının çözülmesi açısından ele alma, kapitalist, sömürücü düzenin toplumda yarattığı zaafılar, toplumun kendi kültürü ve düzenine yabancılaşması, aydın çevreye yönelme, tarihsel malzemeyi çağdaş bir ileti noktasına getirme... Bu konuların işlenmesinde tercih edilen biçimle ilgili bir adlandırma, sınıflandırma yapmaksızın hale gelmiştir. Öyle ki bu yılların oyun yazarlığını ele alan çalışmalarda yapılan sınıflandırmalar yalnız içeriğe yöneliktir. Çünkü dönemin oyun yazarlığındaki biçimsel eğilim karmaşa içerir. 1980-1990 dönemi oyun yazarlığında biçimsel olarak dikkat çeken en önemli yenilik oyunların klasik bölümlerden kurtarılmış olmasıdır; zaman mekan geçişleri farklı teknikler kullanılarak yapılmaya başlanır, geçmiş ve bugün çağrışımlarına bağlı olarak zaman bir ileri bir geri gider, olay akışında alışılmış klasik akış bozulmuştur. Klasik dramatik yapının sınırlarının bu şekilde zorlanması değerli bir yenilik olarak okunabilir ama ortaya çıkan oyunlarda tam bir tutarlılık gözlenmez, daha çok kaotik bir biçimsel görünümle kafalar karışmış gibidir.” (Duman, 2018: s. 62)

Doksanlı yıllarda ise benzer konularla sürer oyun yazarlığımız. Doksanlı yıllarda gerçekçilik açısından içeriklere baktığımızda en önemli gelişmelerden birinin yeniden psikolojik gerçekçiliğe dönüş olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal sorunların bireyler üzerinde bıraktığı etkiler sorgulanacak, geçmişten gelen kötü yaşantıların bugün bıraktığı etkiler oyun kişilerini etkileyecek, değişime zorlayacaktır. Sevim Burak gerçekçilik dışında kalsa da örnek verilebilir. Adalet Ağaoğlu'nun *Çok Uzak Fazla Yakın* oyunu yetkin bir örnek olarak gösterilebilir. Yılmaz Onay, Mehmet Baydur sözünü ettiğimiz içerik açısından yetkin oyunlara

imza atacaktadırlar. Behiç Ak, Civan Canova, Turgay Nar, Raşit Çelikezer, Özen Yula sayılabilir.

Bir diğeri içeriksel gelişmenin de kimlik arayışının, kültürel parçalanmanın, yabancılaşma ve iletişimsizlik olgusunun, şiddetin konu edilmesinde görüldüğünü söyleyebiliriz. Günümüz insanının acımasızlığı, yaşama biçimine egemen olan duygusuzluğu, şiddeti ve ölümü kurgusal mekânlarda ele alan, genellemeye elverişli, zaman zaman trajikomik durumlar yaratarak yansıtır yeni kuşak oyun yazarları. Yukarıdaki yeni kuşak yazarlar bu grupta da sayılabileceği gibi Ülkü Ayvaz, Özel Arabul, Murat Karasu, Kerem Kurdoğlu eklenebilir.

“1980’lerde başlayan sürecin deyim yerindeyse ikinci aşamasını oluşturan 90’lı yıllara gelindiğinde, oyun yazarlığı ve tiyatro dünyasında, biçim ve içerikteki dağınıklık iyiden iyiye artar. Benzer konular, benzer biçim ve yaklaşımlarla ele alınır. Bu yüzden ortaya çıkan manzarada bir çeşitlilikten çok, görünürdeki dağınıklığın altında bir tek tipleşme söz konusudur. Bu nedenle tıpkı 80’li yılların oyunlarında olduğu gibi bu dönemin oyunlarında da sınıflandırma yapmak neredeyse olanaksızdır.” (Duman, 2018: s. 66)

Oyunların yalnız konularına göre sınıflandırılabilmesi, sağlam bir biçimsel eğilimin mevcut olmadığını gösterir. Konuların derinlemesine işlendiğini ya da çok yönlü bir bakış açısıyla ele alındığını söylemek zordur. Sorunlardan ve toplumsal olandan kaçma yazarları etkilemiş, farklı konuları ele almalarına neden olmuştur. Ancak konulara bakış açısı genel olarak benzerdir. Yazarlar için de oyun kişileri için de sürekli bir kaçış ve arayış söz konusudur. Bu yüzden ne toplumsal ne de bireysel anlamda çok başarılı oyunların sayısı çok azdır, bunun asıl nedeni birey ve toplumun kendini arayışında yatmaktadır, yazarlara da sahnedeki kişiye de arayış içinde olma durumu hâkimdir.

Dönemin oyun yazarlığında içerikteki dağınıklık somut bir şekilde göz önüne gelir. Ancak asıl önemli olan nokta bu konuların nasıl işlendiğidir. Bu konuda belirgin bir ya da birkaç biçimden söz etmek artık olanaksız olmuştur, işte asıl sorun da burada başlar. Söz konusu oyunlarda, gerçekçi olanla simgesel olan, absürd ile metaforik anlatım ve daha pek çok şey iç içe geçmiştir. Oyunlar bir yandan çok metaforik ve simgesel diğeri yandan çok gerçekçidir, gerçekçi olay

akışında olmayacak bir yerde ortaya bir anlatıcı çıkıverir. İçerikteki dağınıklık, konular iyi işlendiği takdirde bir zenginlik olarak görülebilir ancak biçimdeki dağınıklığı hiçbir şeyle açıklamak olanaklı değildir. Bu dağınıklığın tek açıklaması postmodern etki olabilir.

2.2.6. Gerçekçiliğin Kırılması, Çeşitlilik ve Yeni Gerçekçi Dram (2000 – 2010)

Seksenli yıllarda gerçekçi dramın yaşadığı zorluklar ve geçmişin deneyimlerinden kopuşun sonuçları doksanlı yıllarda yaşanan çeşitlilikte etkisini gösteriyordu. Doksanlı yıllarda gerçekçiliğin kırılması olarak görebileceğimiz yaklaşımlar iki binli yıllarda etkisini arttıracaktır.

İki binlerde Postmodernist anlayışla yazılan oyunların etkin olduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle absürd dram geliştirilir, post dramatik anlayışa yönelir. Özellikle kent yaşamında daha kıyıda kalmış bireylerin topluma çatışmaları öne çıkacaktır. Şiddet, uyumsuzluk, kadın sorunları, trans bireylerin toplum içindeki çatışmaları oyunlarda giderek daha fazla yer almaya başlayacaktır. Özen Yula'nın, Raşit Çelikezer'in, Behiç Ak'ın, Civan Canova'nın, Turgay Nar'ın, Zeynep Kaçar'ın oyunlarını örnek gösterebiliriz.

Bir başka eğilim Suratına Tiyatro olarak adlandırılan In-Yer-Face dram anlayışıdır. Suratına tiyatro sert ve şiddete dayalı söylemiyle gündelik yaşamın en kaba yönleriyle ve en doğal, kaba dille sahneye yansıtılması olarak görülebilir. Çok özetle söylemeye çalıştığımız düşüncenin “yeni gerçekçiliğin” sınırlarında, hatta “çağımız doğalcılığı” olarak da adlandırılabilir düzeyde günlük gerçekliğe yakın olduğunu görebiliriz. Bazı yönleriyle toplumun, ailenin sorgulanması, toplumun bireye yaptığı baskının eleştirilmesi çağımız gerçekçiliğine dönük izler taşımaktadır. Özen Yula'nın özellikle son oyunlarında bu tür anlayışı denediğini söyleyebiliriz.

2000'li yıllarda yazılan dramın en önemli özelliğinin çeşitlilik olduğunu söylemek yanlış olmaz.

“2000'li yılların oyun yazarlığı da geçmişin devamı niteliğindedir, önceki yıllara benzer özelliktedir. (90'lı yılların devamı...) Bugüne uzanan son aşamanın

farklı niteliği oyun yazarlığındaki verim artışıdır, bir başka deyişle çok sayıda oyun yazılmaktadır. Politikayı, kadın-erkek ilişkilerini, değer karmaşası ve kimlik bunalımını konu alan oyunlardan, tarihi ya da biyografik malzemeyi kullanan oyunlara, uyarlama niteliği taşıyan oyunlardan geleneksel tiyatroyu malzeme alan oyunlara değin tematik yöneliş son derece geniş, içerik çok çeşitlidir.” (Duman, 2018; s.69)

Bu çeşitliliğin içinde gerçekçi dramın klasik özelliklerini kullanan oyunlar da yerini alacaktır. Yeni gerçekçilik olarak adlandırılacak anlayış dönemin toplumsal yapısından etkilenecektir. Özellikle bireyin toplum içindeki yaşantısının sorgulanması, kentsel dönüşümlerin getirdiği yeni göç dalgasının sorunları, kültürel parçalanma, yabancılaşma gerçekçi bir bakışla, toplumsal bir anlayışla ele alınacaktır.

Kimi zaman bir gazete haberinden, kimi zaman aydın sorunundan, kimi zaman toplumsal karmaşadan yola çıkan ve gündelik gerçekliği sorgulayan oyunlardan söz edilebilir. Yeni gerçekçi anlayış dönemin toplumsal sorunlarının geçmişle bağlarını da kurmaya çalışır, ortaya attığı eleştirel bakışın geçmişten gelen köklerini de sezdirecektir. Örneğin Nesrin Kazankaya'nın oyunlarında hem kimlik sorununu hem de bu kimlik sorununun geçmişten gelen bağını sahneye taşımaya çalıştığını görebiliriz.

Sema Göktaş, *Duvar* oyununda bir gazete haberinden yola çıkarak başka bir bakış açısına yönelir ve tam anlamıyla yeni gerçekçi bakışla ele aldığı sorunun toplumsal bağlarını da kurgusuna dâhil eder. *Yerin Altında* oyununda, distopya öğeleri içerse de, yeni gerçekçi bakış görülebilir. Dünyanın yok olmasında toplumsal arka planı sezdirir, neredeyse emperyalizmin etkisini simgeler. Kurtuluş için hem çareyi hem de çaresizliği aynı anda kurgular. Kurtuluşu getiren gençler, direnenler ve kadınlardır. Çaresizlik, kentsoylu olan insanın ve aydınların kaderciliğinde, konformizmindedir.

Erbil Göktaş'ın Sema Göktaş oyunları için yazdığı ve *Toplu Oyunlar I* kitabının girişinde yayımlanan incelemede sözünü ettiği gerçekçi tutum yeni gerçekçiliğin de ipuçlarını vermektedir:

“Tüm bu saçma durumların oyunlarda yer aldığına bakıp da, *Yerin Altında*’yı ‘absürd tiyatro’ kapsamında değerlendirmemeliyiz. Bunlar yaşamın, toplumun, çağın saçmalıklarıdır ve Sema Göktaş’ın oyununda köküne kadar ‘gerçekçi’ bir biçimde ele alınmışlardır. Gerçekçilik, pek çok kuramcının da dediği gibi, absürditeden dışavurumculuğa, groteskten düşlerin kullanılmasına kadar pek çok akımdan, türden, motiften ve bu bağlamdaki pek çok öğeden yararlanabilir; bu onun her şeyi kapsama ve açıklama ya da gösterme zorunluluğundan ileri gelmektedir.” (Göktaş, 2006; s.8)

Bu dönemin önemli yanlarından biri de politik ve belgesel türde oyunların yazılmasıdır. Metin Balay’ın *Deniz Diye Bir Delikanlı*, Ali Berktaş’ın *Benim Meskenim Dağlardır* ve *Kerbela*, Tuncer Cücenoglu’nun *Sabahattin Ali* ve *Neyzen*, Genco Erkal’ın *Sivas’93* adlı oyunları örnek gösterilebilir. Gerçekçi ve politik yaklaşımın bu dönemde belgesel ve biyografik türde oyunlarla kendine bir alan açtığını söyleyebiliriz.

2000’li yılların bir başka özelliği olarak yazar tiyatrosundan söz edebiliriz. Yeşim Özsoy, Yiğit Sertdemir, Nesrin Kazankaya, Berkun Oya yazdıkları oyunları kendi kurdukları tiyatrolarında sahnelerler. Oyunlara baktığımızda Berkun Oya’nın absürde yaslanması dışında diğer oyun yazarlarının gerçekçi bakışın izlerini sürdükleri görülür.

2000’li yılların bir başka eğilimi de performans tiyatrosunun getirdiği sahneleme metinleridir.

“2000’li yıllarda dikkat çeken bir eğilim, oyun yazarlığı olgusunun ‘performans’ olgusuyla iç içe geçmiş olması. Özellikle İstanbul’da kurulan öncü-deneysel nitelikli topluluklarda çeşitli sahne sanatlarını buluşturma, tiyatrodaki sözün, sesin, mimik, jest ve hareketin, gerçekçi / epik / absürd / geleneksel seyirlik özellikleriyle birebir tanımlanamadığı –iç sesin diyalogun önüne geçtiği, şimdilik özgün sayılabilecek – bir potada eritme eğilimi görülüyor.” (Yüksel, 2011; s.85)

Ayşegül Yüksel’in bu tespitine Övül-Mustafa Avkıran’ın *Ashura* oyununu örnek gösterebiliriz. Murathan Mungan’ın *Kâğıt-Taş-Kumaş* adlı oyunu da görsel-işitsel bir söylemle yazılmıştır.

2000’li yılların çeşitliliği içinde bir yandan gerçekçiliği kırmaya çalışan anlayışla oyunlar yazılırken, bir diğer yandan da “yeniden gerçekçiliğin”, “yeni gerçekçiliğin” izini süren oyunlar yazılacaktır.



SONUÇ

“Herhangi bir imgenin temeli gerçekliktir” diyordu Boris Suçkov *Gerçekçiliğin Tarihi* adlı kitabında. (Suçkov, 1982: s.11) Doğaldır bu, çünkü hiçbir şey bir imgeyi nesnel olarak var olan belli bir şeyle ilintisinden soyamaz. Sanatın başlangıcından bugüne çağlar boyunca kendine özgü özel bir dil oluşturduğunu düşünürsek bu özel dilin en önemli sorgulamalarından biri hiç kuşkusuz gerçekle olan ilintisidir. Çünkü sanatın bilme isteği her çağda var olmuştur. Boris Suçkov gerçekçiliğin bir sanatsal yöntem olarak seçilmesinden önceki dönemlerde gerçekçi tutumun egemen olduğunu söyler. Gerçekçilik düşüncesindeki değişimleri tarihsel gelişimi içine yerleştirip gerçekçi tutumla gerçekçi yöntemin hem birbirinden ayrı hem de birbiriyle ayrılmaz biçimde bağlı olduğunu öne sürer. Gerçekçilik anlayışına bu bakışla yaklaştık çalışmamızın bütününde. Böylece gerçekçiliğin keskin, katı çizgilerinden uzaklaşarak farklı bir açı sağlanmış oldu. Klasik gerçekçiliğin kalıplaşmış bir biçim, bir form içinde yer almaması, bir manifesto ya da kurallar bütünü oluşturmaması gerçekçiliğin bir yöntem olarak devingen yapısını oluşturur. Örneğin toplumsal gerçekçilik düşüncesi gerçekçiliği kalıplara oturtmaya çalışır ama İbsen’in, Çehov’un gerçekçiliğine karşı çıkamaz. Eleştirel gerçekçilik kavramı var edilse bile Kafka’nın gerçeklikle olan ilişkisi sorgulanacaktır, Faulkner’in gerçeklik kullanımı sorgulanacaktır.

Gerçekçilik sınırlı bir zaman dilimi, sınırlı bir biçim için geçerli değildir. Bugün gerçekçiliğin yöntem ya da tutum olarak yeniden sorgulanması gerekmektedir. Yılmaz Onay, *Gerçekçilik Yeniden* adlı kitabının son sözünü sanatçılara bir çağrıyla bitirir: Çağımıza damgasını vurmuş olan ve insanlığı her geçen gün daha zor zamanlara sürükleyen yalan bombardımanına karşı, ister yöntem olarak, ister tutum olarak bir gerçekçilik mücadelesi verilmesi, gerçekçiliğin yeniden sorgulanması çağrısı. (Onay, 2012: s. 285)

Bu çağrının günümüz tiyatrosu anlamında karşılıksız olmadığını rahatlıkla görebiliriz. Son dönem oyun yazarlarımızda bu çağrıya karşılık verilmişçesine gerçekçiliğin yeniden sorgulandığını, toplumsal sorunların yer bulmaya başladığını, özellikle yetmişli yıllarda unutulmuş bireyin trajedisi ya da birey

toplum çatışmasının yeniden oyunlara yansıdığını, tek bir biçime bağlı kalınmadığını söylemek mümkün.

Günümüze gelene kadar gerçekçilik açısından oyun yazarlığımızın geçirdiği evrelere baktığımızda karşımıza çıkan tablonun doyurucu olmadığından, klasik gerçekçilik yönteminde de, toplumcu gerçekçilik anlayışında da çok az sayıda yetkin örnekten söz edebiliyoruz.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde batı tarzı tiyatro anlayışının yerleşmeye başladığı dönemlerdeki arayışlar romantik melodramların ötesine geçemez. Meşrutiyet dönemindeki birkaç sorgulama ve kıpırdanış gerçekçiliğe kapı aralasa da yeterli olmayacaktır. Cumhuriyet’le birlikte klasik gerçekçi dram kendini göstermeye başlayacak ve giderek artan bir yoğunlukla seksenli yıllara kadar oyun yazarlığımızda egemen anlayış olacaktır.

Cumhuriyet’in ilk yıllarının coşkusıyla romantizmin gerçekçilikle birlikte yer aldığını, devrimci romantizme benzer bir anlayışın oyun yazarlığında baskın olduğunu söyleyebiliriz. Görevci bir anlayışla devrimlerin halka tanıtılması, benimsetilmesi için yazılan oyunlar halkevlerinde oynanır. Aynı zamanda yoksul düşmüş, harap durumdaki ülkenin moral değerlerini yükseltmek için kahramanlığın, destansılığın öne çıktığı oyunların yazıldığını görüyoruz. Bu oyunlar da melodramın sınırlarını aşamazlar. Ulus devlet yaratma çabalarıyla, ulus olma bilincinin yerleştirilmesi düşüncesiyle yazılan oyunlarda ise Türklük düşüncesi ve Osmanlı’dan önceki Türk tarihinden alınan konular öne çıkar. Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığımızın bu erken dönemi, ilk aşaması içerik dışında biçimsel anlamda gene bir arayışın sürdürülmesidir. Melodram yapısı, romantizm egemen olsa da halka yönelik söylemde gerçekçi tutumun izlerine rastlayabiliriz. Bu arayışın karmaşık bir yapı oluşturduğu söylenebilir. Bu karmaşık yapının zamanla eridiğini ve yerini gerçekçiliğin klasik dram yapısına bıraktığı görülecektir.

Bunun yanı sıra aynı dönemde Reşat Nuri, Nazım Hikmet, Vedat Nedim Tör, Cevdet Kudret gibi yazarlarımızın oyunlarında daha toplum sorunlarına eğilen eleştirel gerçekçi anlayışla karşılaşırız. Aynı zamanda Yakup Kadri, Necip Fazıl, bazı oyunları Cevdet Kudret ve Vedat Nedim Tör gibi yazarlarımız

İbsen'e, Strindberg'e yakın bir anlayışla psikolojik gerçekçiliğin örneklerini verirler.

Bu dönemin klasik gerçekçi dramında insan psikolojisinin, toplum içinde bireyin değişimlerinin unutulmadığını söyleyebiliriz. İlk yılların gerçekçiliğin temel belirleyici noktası burası olacaktır. Ne kadar toplumsal sorunlara eleştirel biçimde yaklaşırsalar da gerçekçi yöntemi seçen bütün oyun yazarları insan psikolojisini de farklı yoğunlukta olsa da oyunlarında işleyecektir. Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığının temel dönüşümlerinin en belirleyici noktalarından biri bu olacaktır. Çünkü sonraki yıllarda toplumsal sorunlar, sosyolojik bakış daha öne çıkacak bireyin dünyası geri plana çekilecektir. Altmışlı yıllarda başlayan gerçekçiliğin temel dönüşümüyle bireyin sorunlarına ilgi azalacaktır. Ulusal tiyatro tartışmalarıyla gelen göstermecî biçimlerin, gelenekselle epik biçimin, sentezinde ise tip unsuru öne çıktığı için oyun kişilerinin derinlikli olarak, bütün boyutlarıyla ele alınmadığı görülecektir. Yetmişli yıllardaysa, toplumcu gerçekçiliğin egemen olduğu dönemlerde insanın ruhsal boyutunun işlendiği oyunlar yok denecek kadar azalacaktır. Sosyolojik, sınıfsal bakış toplum sorunlarını öne çıkaracak, oyun kişileri yenik de düşseler, dönüşümü, değişimi sağlayabilecek eylemleriyle var olabileceklerdir.

Altmışlı yıllardan sonra Epik tiyatronun biçimsel özelliklerinin oyun yazarlığımızda sıklıkla kullanılmaya başlanması, bir yandan da geleneksel tiyatromuzun öğeleriyle epik tiyatronun buluşturulması denemeleri, ulusal tiyatro tartışmaları, klasik gerçekçiliğin benzetmecî, kapalı biçiminin tiyatromuzdaki egemenliğini bitiremeye de sarsmış, kendi göstermecî biçimsel formları içindeki gerçekçiliği öne çıkarmıştır. Brechtyen anlayışla oyunlarını yazan Vasıf Öngören, Sermet Çağan gibi yazarlarımız toplumcu gerçekçiliğe yönelirken, gelenekselden gelen göstermecî biçimi epik tiyatroyla buluşturan Haldun Taner, Turgut Özakman gibi yazarlarımız ise eleştirel gerçekçilik anlayışıyla sınırlı kalmışlardır.

Epik tiyatronun açık biçim oyunları, geleneksel tiyatronun açık biçim özellikleriyle yazılan oyunlar toplumcu gerçekçilik yöntemini sahneye yansıtmakta daha başarılı olmuşlardır. Klasik gerçekçi kapalı biçim oyunların toplumcu gerçekçi yöntemi tam olarak sahneye yansıtabildiklerini söylemek güçtür.

Toplumcu gerçekçi anlayışın köy konulu oyunlarımızda daha doğru bir bakışla kullanıldığını söyleyebiliriz. Ellili yıllarda kendini var etmeye başlayan gerçekçi köy oyunlarının özellikle devlet – ağa – köylü arasındaki çatışmada toplumcu anlayışın özelliklerini taşıdığını köylülerin bir değişimin eylemini gerçekleştirmeye çalıştıklarını görürüz. Sadece köy sorunlarını, geleneksel töre sorunlarını ele almaz bu oyunlar, temel çatışmayı, toprak sorununu, bölüşümü, sömürüyü, köylü sınıfının oluşmasının sancılarını, feodal yapının yok edilmesi gerektiği düşüncesini de yerleştirirler. Bu yönleriyle de toplumcu gerçekçiliğe en çok yaklaşan örnekler olduklarını söyleyebiliriz. Abidin Dino'nun *Kel*, Recep Bilginer'in *İsyancılar*, Cahit Atay'ın *Sultan Gelin*, Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*, O. Zeki Özturanlı'nın *Batak Göl* oyunları örnek verilebilir. Köy konulu oyunların toplumcu gerçekçilik açısından bir başka yönü de tipik karakterler yaratıp, bunları derinlikli çizebilmesidir. Özellikle kadınlar, sözü geçen bilge yaşlı kadınlar sağlam karakterler olarak oyunlarda yerini alacaktır.

Altmışlı yılların sonuna doğru ve yetmişli yıllarda ise köy konulu oyunlar toplumcu çizgilerini değiştirmezler, hatta geliştirirler ama biçimsel değişikliklere yöneleceklerdir. Ulusal tiyatro tartışmalarındaki gelenekselle epik, diyalektik tiyatronun buluşturulması düşüncesi köy konulu oyunlarda da karşılığını bulacak, geleneksel köy seyirlik oyunlar, çağdaş sorunları ele alan konularla epik tiyatronun, göstermeci biçimin özellikleriyle buluşturulacaktır. Klasik gerçekçi dram yapısından uzaklaşacaklardır. Toplumcu gerçekçi, devrimci yapısıyla Brechtien çizgiye yaklaşacaklardır. Cahit Atay, Haşmet Zeybek, Oktay Arayıcı, Bilgesu Erenus, Ünal Akpınar, Ömer Polat gibi yazarlar bu kanalda değerlendirilebilir.

Seksenli yıllarda ise köy konulu oyunlar azalarak devam ederler ama toplumcu gerçekçi anlayıştan uzaklaştıkları görülecektir. Köy seyirlikten yararlanan, göstermeci oyunlar azalacak, yerini yeniden klasik gerçekçi, benzetmeci biçime bırakacaktır. Bir farkla ki, köy konusu artık toplumcu değişimin güçlü yapısını, eylemselliği, sınıfsal çatışmasını yansıtmaz oyunlarda. Törelere dayatmaları, geleneksel feodal yapının yarattığı sorunlar, kan davaları, kadının ezilmişliği eleştirel gerçekçiliğe yakın bir anlayışla oyunlaştırılacaktır. Köy konulu oyunların getirdiği değişime, dönüşüme, devrimsel eyleme yönelik

söylemin birikimi yok sayılacak, köy konusu hafif bir eleştirinin ya da kan davası gibi töre sorunlarının ele alınmasıyla sınırlanacaktır. Ele alınan sorunların da toplumsal boyutu derinlemesine sorgulanmayacaktır. Turgut Özakman'ın *Töre*, Kenan Işık'ın *Behçet Bey'in Fötr Şapkası*, Güngör Dilmen'in *Kurban*, Orhan Asena'nın *Ölümü Yaşamak*, Ali Yürük'ün *Türkmen Düğünü*, Murathan Mungan'ın *Mezopotamya Üçlemesi* sayılabilir. İki binli yıllara doğru zamanla köy konulu oyunların köye ilişkin söyleyeceği sözü kaybettiğini, değişimi yakalayamadığını, yok denecek kadar azaldığını görürüz.

Seksenli yıllarda yaşanan darbe ve hemen ardından gelen baskı ortamı oyun yazarlarımızı gerçekçilik, toplumculuk çizgisinden uzaklaştıracaktır. Toplumcu gerçekçilik yok sayılacak, yeni yetişen yazar kuşağı tarafından eleştiri konusu yapılacaktır. İyice içine kapanan yazarlarımız absürd tiyatronun geniş yorum alanına yönelir. Sözü orada aramaya çalışır ama bu arayış gerçekçiliğin topluma ve bireye dönük sözünden çok uzakta kalacaktır. Bir de oyun yazarlarımızın seksenlerde tarihsel konulara tekrar yöneldiğini görüyoruz. O güne dair söyleyecek sözlerini tarihsel arka planın önünde söyleme gereksinimi duyarlar. Yeniden gerçekçi bakışın yakalanması seksenlerin son yıllarından sonra, özellikle seksenlerde yaşananlarla hesaplaşma üzerinden olacaktır. Doksanlı yıllar durağanlıkla geçecektir. Gerçekçilik tutum olarak yerini korusa da yöntem olarak, yeni gerçekçi bakışla kendine özgü bir alan bulması iki binli yıllarda olacaktır.

Günümüzün oyun yazarlarının ise içinde buldukları toplumun kaygı verici sorunlarına eğildiklerini söyleyebiliriz. Farklı biçimlerle, farklı denemelerle yapmaya çalıştıkları gibi daha klasik yöntemlerle de yapabiliyorlar bunu. Epik tiyatro özelliklerinin çok etkin olduğunu söyleyemeyiz. Buna karşın geleneksel tiyatromuzun biçimsel özelliklerinin kullanıldığını görebiliyoruz. Bu tür biçimsel sınıflamalar da geçerliliğini yitirmiş gibi gözüküyor. Özellikle 2000'den sonra yetişen oyun yazarlarının uzun yıllar sonra oyunun biçimsel özellikleriyle koşut olarak bir sözü olmasına, bir yarayı deşmesine ağırlık verdiğini görebiliyoruz. Toplumun alt kesimlerinin, uçlarda yaşayan insanların ailesiyle, toplumla olan çatışmaları, toplumun kurduğu baskı, kadınların yaşadığı sorunlar, giderek yaygınlaşan şiddet, ekonomik zorluklar öne çıkan konulardır.

Son yıllarda yazılan oyunların içinde klasik gerçekçi, benzetmeci biçimin ağırlıkta olduğunu söylemek olanaksız. Buna karşın gerçekçi tutumun, toplum ve birey çatışmasının, eleştirel çözümleyici yaklaşımın oyunların çoğunda yer aldığını söylemek mümkün.

Zeynep Kaçar'ın *Medine, Köprüden Önce Son Çıkış, Tok*

Yiğit Sertdemir'in *Bekleme Salonu, 444*

Nesrin Kazankaya'nın *Şerefe Hatıralar, Kazaen, Ben Senim, Annem Oğlum ve Ben*

Şahin Örgel'in *Uçurum, Yağmurlar Yüzünden, Aşk Bir Şey Değildir*

Gökhan Erarslan'ın *Market, Vakti Geldi*

Firuze Engin'in *Hidrellez, Cambazın Cenazesi*

Elif Solak'ın *Kırmızı Ruj, Teneke Mahalle*

N.Taner Büyükarman'ın *Mansur'un Küpesi*

Ebru Nihan Celkan'ın *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi, Evim! Güzel Evim!, Babil Kuleleri, Tetikçi*

Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin, Fü*

A. Cüneyd Kılıcıoğlu'nun *İkinci Dereceden İşsizlik Yanığı, Komşum Hitler*

Yunus Emre Gümüş'ün *Kadınlar Filler Ve Saireler, Erkekler Futbol ve Dahası, Cinayet Kadınları*

Ali Ömür Ulusoy'un *Rasat Zamanı, Yollu*

Kemal Hamamcıoğlu'nun *Garaj*

Örnek olarak yazdığımız oyunlarda görülen ortak yan hepsinin toplumsal bir olaya odaklanması ve bu toplumsal olay içinde bireyin yazgısını yeniden öne çıkarmasıdır. Günümüz oyun yazarlığı daha sorgulayıcı bir tavır içinde trajikomik durumları yansıtmaktadır.

Biçimsel olarak baktığımızda yanılısamacı ya da epik anlayışın tek başına bir ağırlık taşımadığını, biçimler arası geçişin denendiğini söylemek mümkün. Postmodern bir anlatı kurmak isteyen yazarlarımızın yanı sıra In Yer Face oyunları ile bir tiyatro dili kurmak isteyen yazarlarımız da var. Çevrenin etkisiyle değişen bireyin dünyası en baskın özellik olarak okunabiliyor.

Ele alınan sorunların toplumsal yanı ise derinlikli biçimde tartışılmıyor ne yazık ki. Bugünün oyun yazarlarında eksik olan toplumcu bakıştır. Oyun yazarlarımız değişimin, dönüşümün çekirdeğini oluşturacak olan eyleme ya da karaktere odaklanamıyor. Toplumsal sorunlar farklı biçimler denenerek sadece gösteriliyor, karakterler derinlikli çizilmeye çalışılsa da aktif bir eylemin, dönüşümün içinde olamıyorlar. Umutsuz, yenik karakterler olduğunu, toplumla olan çatışmalarında değişimi sağlayamadıklarını söyleyebiliriz.

Elbette seksenlerden bu yana toplumcu gerçekçi sanatın yok sayılması anlayışı sürmektedir. Çağımızda toplumcu sanatın değişmeye başladığını, klasik gerçekçiliğin de toplumcu gerçekçiliğin de geçerliliğinin kalmadığını söylemek mümkün. Karşı gerçekçi akımlar, postmodernizm, postdramatik yapı gerçekçiliği kırmıştır. Tam anlamıyla bir geriye dönüşü beklemek, toplumcu gerçekçiliğin etkin olmasını beklemek hatadır. Gerçekçiliğin yeniden sorgulanması, yeni bir gerçekçi tutumun değerlendirilmesi gerekiyor. Bunun küçük adımlarının atıldığını, gerçekçi tutumun farklı biçimler, farklı dram anlayışları seçilse de kendisini hissettirdiğini düşünüyorum.

Gerçekçi yöntem değil ama gerçekçi tutum toplumdaki sorunların, bireyin yazgısının sahneye taşınmasında özgün biçimde kullanılıyor. Geleceğe taşınacak bir birikim oluşturduğunu düşünüyorum.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Acar**, Adnan (2012) Estetik. İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Ahmad**, Feroz (2015). Modern Türkiye'nin Oluşumu. İstanbul: Kaynak Yay.
- Akı**, Niyazi (1968). Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay.
- Akı**, Niyazi (1974). XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay.
- Akı**, Niyazi (1989). Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Akıncı**, Uğur (2003). Kaleminden Sahneye 1. Cilt 1946 – 1960. İstanbul: YGS Yayınları
- Akşin**, Sina (2007). Kısa Türkiye Tarihi. İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yay.
- Alkan**, Erdoğan (2006) Gerçekçilik (Antoloji). İstanbul: Varlık Yayınları
- And**, Metin (1972). Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu. Ankara: İş Bankası Yay.
- And**, Metin (1971). Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu. Ankara: İş Bankası Yay.
- And**, Metin (1973). Tiyatro Kılavuzu. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- And**, Metin (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu. Ankara: İş Bankası Yay.
- And**, Metin (1985). Geleneksel Türk Tiyatrosu. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aristoteles** (1987). Poetika (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Auerbach**, Erich, (2010). Yabanın Tuzlu Ekmeği. (Haz. Martin Vialon). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aydemir**, Bünyamin (2017). Sanatta Dirijizm. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Baltacıoğlu**, İsmayıl Hakkı (2006). Tiyatro Nedir. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Başbuğ**, Esra Dicle (2013). Resmi İdeoloji Sahnede. İstanbul: İletişim Yay.
- Belkıs**, Özlem (2003). Kaleminden Sahneye 2. Cilt 1960 – 1970. İstanbul: YGS Yayınları
- Berkes**, Niyazi (2002). Türkiye'de Çağdaşlaşma. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Bloch**, E. – **Lukacs**, G. – **Brecht**, B. – **Benjamin**, W. – **Adorno**, T. (1985) Estetik ve Politika (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Eleştiri Yayınevi.
- Brecht**, Bertolt (1977). Hurda Alımı. İstanbul: Günebakan Yayınları.

- Brecht**, Bertolt (1980). Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum. (Çev. Ahmet Cemal – Kayahan Güven). İstanbul: Altın Kitaplar.
- Brockett**, Oscar G. (2000). Tiyatro Tarihi (Çev. S.Sokullu, T.Sağlam, S.Dinçel, S.Çelenk, S.B.Öndül, B.Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi.
- Buttanrı**, Müzeyyen (2008). Tiyatro İle Dopdolu Bir Yaşam – Hidayet Sayın ve Oyunları. Eskişehir: Eser Ofset
- Candan**, Aysin (2010). Oyun Tören Gösterim. İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Carlson**, Marvin (2008). Tiyatro Teorileri (Çev. Eren Buğlalılar – Barış Yıldırım). Ankara: De Ki Basım Yayın
- Çalışlar**, Aziz (1980). Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü. İstanbul: May Yayınları.
- Çalışlar**, Aziz (1986). Gerçekçilik Estetiği. İstanbul: De Yayınevi
- Çalışlar**, Aziz (1993). 20. Yüzyılda Tiyatro. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Çamurdan**, Esen (2001). Hıçkırma ile Haykırma Arası – Sabahattin Kudret Aksal Oyunlarını Bir Okuma Denemesi. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Çamurdan**, Esen (2006) Haldun Taner Seyir Defteri. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Çamurdan**, Esen (2015) Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu. İstanbul: Habitus Kitap.
- Çamurdan**, Esen (2018) Kendi Olmak veya Olamamak (Türk Tiyatrosunda Bireysel Kimlik Sorunu. İstanbul: Habitus Kitap.
- Çapan**, Cevat (1982). Değişen Tiyatro. İstanbul: Adam Yayınları.
- Çavdar**, Tevfik (1995). Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1839 – 1950). Ankara: İmge Kitabevi.
- Çavdar**, Tevfik (1996). Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950 – 1995). Ankara: İmge Kitabevi.
- Çelenk**, Semih (2000). Barbarlar Mutludur. İzmir: Etki Yayınları.
- Çelenk**, Semih (2003). Kaleminden Sahneye Cilt 3 1970 – 1980. İstanbul: YGS Yayınları
- Çongur**, Elif (2017). Ulusal Kimliği Tiyatro İle Kurmak. Ankara: İmge Kitabevi
- Demir**, Fethi (2016). 1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Dino**, Güzin (1954). Tanzimat'tan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru. Ankara: DTFC Yay.
- Duman**, Banu Çakmak (2018). Türk Tiyatrosunda Gerçekçilik Sorunu. Bursa: Ekin Basım Yayın

- Fischer**, Ernst (1985). Sanatın Gerekliliği (Çev. Cevat Çapan). Ankara: Kuzey Yayınları.
- Fuad**, Beşir (1999) Şiir ve Hakikat (Yay. Haz. Handan İnci). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Fuat**, Memet (1984) Tiyatro Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Goldman**, Emma (2013) Modern Tiyatronun Toplumsal Önemi. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gombrich**, E.H. (1992) Sanatın Öyküsü (Çev. Bedrettin Cömert) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökberk**, Macit (1996) Felsefe Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göktaş**, Erbil (2004) Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Güçbilmez**, Beliz (2005). İroni ve Dram Sanatı. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Güçbilmez**, Beliz (2016). Zaman/Zemin/Zuhur. Ankara: Dost Kitabevi.
- Güntekin**, Reşat Nuri (1976). Tiyatro İle İlgili Makaleleri (Haz. Kemal Yavuz). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Hançerlioğlu**, Orhan (1982). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser**, Arnold (2006). Sanatın Toplumsal Tarihi (Çev. Yıldız Gölönü). Ankara: Deniz Kitabevi.
- Horatius** (2019). Ars Poetika (Çev. C.Cengiz Çevik) İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yay.
- Ibsen**, Henrik (2006) Ibsen Oyunları / Bir (Çev. Beliz Güçbilmez) Ankara: Deniz Kitabevi
- İnce**, Özdemir (1985). Şiir ve Gerçeklik. İstanbul: Broy Yayınları.
- Kagan**, M. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri (Çev. Aziz Çalışlar) Ankara: İmge Kitabevi.
- Karadağ**, Nurhan (1978). Köy Seyirlik Oyunları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Karadağ**, Nurhan (1998). Halkevleri Tiyatro Çalışmaları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kemal**, Namık (2005). Celaleddin Harzemşah. Ankara: Akçağ Yay.
- Kılıç**, Çiğdem (2016). Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözleri. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Korukçu**, Münip Melih (2016) Oyun Analizi. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

- Kudret**, Cevdet (1992). Karagöz – Cilt 1. Ankara: Bilgi Yayınları
- Lewis**, Bernard (2004). Modern Türkiye'nin Doğuşu. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Lukacs**, Georg (1985) (a). Estetik I (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: Payel Yayınevi
- Lukacs**, Georg (1992). Estetik II (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: Payel Yayınevi
- Lukacs**, Georg (1988). Estetik III (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: Payel Yayınevi
- Lukacs**, Georg (1986). Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs**, Georg (1977). Avrupa Gerçekçiliği (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi
- Lunaçarski**, Anatoli V. (1982) Sanat ve Edebiyat Üzerine. İstanbul: Adam Yay.
- Lunaçarski**, Anatoli V. (1998) Sosyalizm ve Edebiyat. İstanbul: Evrensel Kültür.
- Moran**, Berna (2016). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları
- Morris**, Pam (2010). Realizm. Ankara: Sitare Yayınları
- Nutku**, Hülya (2017) (a). Oyun Yazarlığı. İstanbul: Eksik Parça Yayınları
- Nutku**, Hülya (2017) (b). Dramaturgi. İstanbul: Eksik Parça Yayınları
- Nutku**, Özdemir (1960). Tiyatro ve Yazar. Ankara: GİM Yayınları
- Nutku**, Özdemir (1963). Modern Tiyatro Akımları. Ankara: Dost yayınları.
- Nutku**, Özdemir (1965). Oyun Yazarı. İstanbul: İzlem Yayınevi.
- Nutku**, Özdemir (1976) (a). Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri. Ankara: İş Bankası Kültür Yay.
- Nutku**, Özdemir (1976) (b) Yaşayan Tiyatro. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Nutku**, Özdemir (1985) (a). Dünya Tiyatrosu Tarihi - I. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Nutku**, Özdemir (1985) (b). Dünya Tiyatrosu Tarihi - II. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Nutku**, Özdemir (1985) (c). Uzatmalı Gerçekler. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku**, Özdemir (1990). Dram Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Nutku**, Özdemir (1999). Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu. İstanbul: Özgür Yay.
- Oktay**, Ahmet (1986). Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları. İstanbul: BFS Yay.
- Onay**, Yılmaz (2012). Gerçekçilik, Yeniden! İstanbul: Yordam Kitap.
- Örnek**, Sedat Veyis (1988). İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane. İstanbul: Gerçek Yayınları
- Paker**, Önder (2008). Tiyatro Estetiği – Oyun Metninde estetik Denge. İstanbul: Papatya Yay.

- Pekman**, Yavuz (2002). Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Platon** (1998). Devlet (Çev. Azra Erhat, Samim Sinanoğlu, Suat Sinanoğlu). İstanbul: Cumhuriyet.
- Polat**, Nazım H. (1987). Şahabettin Süleyman. Ankara: Kültür Bak.Yay.
- Pospelov**, Gennadiy N. (1985) Edebiyat Bilimi (Çev. Yılmaz Onay). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Sevengil**, Refik Ahmet (1934) Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu – I. Cilt. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi
- Sevengil**, Refik Ahmet (1934) Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu – II. Cilt. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi
- Sevengil**, Refik Ahmet (1959) Eski Türklerde Dram Sanatı. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları
- Sevengil**, Refik Ahmet (1961) Tanzimat Tiyatrosu. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları
- Sevengil**, Refik Ahmet (1968) Meşrutiyet Tiyatrosu. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları
- Sevinçli**, Efdal (1991). Namık Kemal ve Tiyatro. İzmir: DEÜ GSF Yay.
- Shepherd-Barr**, Kirsten E. (2019). Modern Dram Sanatı. Ankara: Dost Kitabevi
- Sinanoğlu**, Suat (1988). Türk Hümanizmi. Ankara: T.Tarih Kurumu Yay.
- Suçkov**, Boris (1982). Gerçekçiliğin Tarihi (Çev. Aziz Çalışlar). İstanbul: Adam Yayınları.
- Şener**, Sevda (1963). Musahipzade Celal ve Tiyatrosu. Ankara: Ankara Üni. DTCF Yay.
- Şener**, Sevda (1971). Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları. Ankara: Ankara Üni. DTCF Yay.
- Şener**, Sevda (1972). Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan. Ankara: Ankara Üni. DTCF Yay.
- Şener**, Sevda (1973). Ahmet Kutsi Tecer'in Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri. Ankara: Ankara Üni. DTCF Yay.
- Şener**, Sevda (1982). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. İstanbul: Adam Yayınları.
- Şener**, Sevda (1993). Oyundan Düşünceye. Ankara: Gündoğan Yay.

- Şener, Sevda** (1997). Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Şener, Sevda** (1998). Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Şener, Sevda** (2002) Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yay.
- Şener, Sevda** (2003) (a). Dram Sanatı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Şener, Sevda** (2003) (b). Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu. İstanbul: Alkım Yay.
- Şener, Sevda** (2007). Oyunlar ve Gerçekler. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, Sevda** (2010). Tiyatroda Yaşam Oyun ilişkisi. Ankara: Dost Kitabevi.
- Taş, Songül** (2001). Necati Cumalı ve Oyunları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Taştan, Zeki** (2008). Recep Bilginer'in Tiyatroları. İstanbul: Kitabevi Yay.
- TDK** (Türk Dil Kurumu) (2005). Türkçe Sözlük. Ankara: TDK Yayınları
- Timuçin, Afşar** (1984). Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları. İstanbul: De Yayınevi.
- Timur, Taner** (2001). Türk Devrimi ve Sonrası. Ankara: İmge Kitabevi.
- Topaloğlu, Yüksel** (2017). Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro. İstanbul: Kesit Yay.
- Tunalı, İsmail** (1989). Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuncay, Murat** (2014). Ortaçağ Tiyatrosu. İstanbul: Mitos Boyut yayınları.
- Tuncay, Murat** (2004). Musahipzade Celal Tiyatrosu'nda Osmanlı Tavrı. İstanbul: Boğaziçi Üni. Yay.
- Turan, Şerafettin** (2005). Türk Devrim Tarihi – Yeni Türkiye'nin Oluşumu (1923 – 1938) (Birinci Bölüm). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Turan, Şerafettin** (1996). Türk Devrim Tarihi – Yeni Türkiye'nin Oluşumu (1923 – 1938) (İkinci Bölüm). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Turan, Şerafettin** (1999) (a). Türk Devrim Tarihi – Çağdaşlık Yolunda Yeni Türkiye (1938 – 1950) (Birinci Bölüm). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Turan, Şerafettin** (1999) (b). Türk Devrim Tarihi – Çağdaşlık Yolunda Yeni Türkiye (1950 – 1960) (İkinci Bölüm). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Turan, Şerafettin** (2002). Türk Devrim Tarihi – Çağdaşlık Yolunda Yeni Türkiye (1960 – 1980). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Uslu, Mehmet Fatih** (2014). Çatışma ve Müzakere – Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ünlü, Aslıhan** (2006). Türk Tiyatrosunun Antropolojisi. Ankara: Aşına Kitaplar.
- Ünlü, Aslıhan** (2009). Merkeze Dönmek. İstanbul: Mitos Boyut Yay.

Watt, Ian (2007). *Romanın Yükselişi* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.

Wiles, David, Dymkowski, Christine (2019) *Tiyatro Tarihi* (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yaşar, Hürriyet (2006) *Bir Tersine Yürüyüş – 12 Eylül Öyküleri*. İstanbul: Can Yayınları

Yüksel, Ayşegül (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Yüksel, Ayşegül (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: Mitos Boyut Yay.

Yüksel, Ayşegül (2011). *Uzun Yolda Bir Mola*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

DERGİLER, MAKALELER, BİLDİRİLER, DİĞER BASILI YAYINLAR

Hugo, Victor (2013). “Kurallar ve Gerçekler” (Çev. Osman Senemoğlu). *Türk Dili Dergisi – Yazın Akımları Özel Sayısı*. Sayı:349, Sayfa: 68 – 72

Özdemir, Emin (2013). “Gerçekçilik Üzerine Yargılar”. *Türk Dili Dergisi – Yazın Akımları Özel Sayısı*. Sayı:349, Sayfa: 97 – 119

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

M. Bülent Gürkan, “Gerçek” Kavramı Üzerine, Erişim: 23.03.2019
http://www.anadoluaydinlanma.org/yazilar/gercek_kavrami.pdf

İNCELENEN OYUNLAR

Ağaoğlu, Adalet (1982) *Oyunlar (Çatıdaki Çatlak, Kendini Yazan Şarkı)*
İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aksal, Sabahattin Kudret (1998). *Oyunlar (Evin Üstündeki Bulut, Şakacı, Bir Odada Üç Ayna, Tersine Dönen Şemsiye)* İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Altan, Çetin (2002) *Bütün Tiyatro Eserleri (Çemberler, Tahterevali, Beybaba, Dilekçe)* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Anday, Melih Cevdet (1987) *Ölümsüzler – Toplu Oyunlar I (Mikado'nun Cöpleri)*. İstanbul: Adam Yayınları.

Anday, Melih Cevdet (1989) *İçerdekiler – Toplu Oyunlar 2 (İçerdekiler, Yılanlar)*. İstanbul: Adam Yayınları.

Apaydın, Talip (1972) *Bir Yol*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Arabal, Özel (1989) *Rüzgârlı Kadın*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

- Arabul, Özel** (1997) *Gecenin Tadı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Arabul, Özel** (1998) *Foto Bahar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Asena, Orhan** (1962). *Yalan*. Ankara: Dernek Yayınları.
- Asena, Orhan** (1983). *Korku*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Asena, Orhan** (1992). *Şili'de Av, Bir Başkana Ağıt, Ölü Kentin Nabzı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Asena, Orhan** (1994). *Ayla Öğretmen*. Ankara: İlke Yayınları.
- Asena, Orhan** (1994). *Toroslardan Öteye*. Ankara: İlke Yayınları.
- Asena, Orhan** (1995). Nazım Üçlemesi (*Arayan Adam, İçerdeki Adam, Dünya Yurttaşı*) Ankara: İlke yayınları.
- Asena, Orhan** (2010). Toplu Oyunlar 4 (*Kocaoğlan, Ölümü Yaşamak*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Aslankara, Sadık** (2004) Toplu Oyunları 1 (*Kevser'di*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Atay, Cahit** (1965) *Sultan Gelin*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Atay, Cahit** (1980) *Pusuda, Karaların Memetleri, Ana Hanım Kız Hanım*. Ankara: Bilgi yayınları
- Atay, Oğuz** (1985). *Oyunlarla Yaşayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Aytekin, Erdoğan** (2000) *Ebekaya*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Aytekin, Erdoğan** (2000) *Kırmızı Sokağın Suzanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Aytekin, Erdoğan** (2000) *Şeytan Örümceği*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Başkut, Cevat Fehmi** (1972). *Büyük Şehir*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Başkut, Cevat Fehmi** (1972). *Ayarsızlar*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Başkut, Cevat Fehmi** (1972). *Koca Bebek*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Başkut, Cevat Fehmi** (1972). *Kadıköy İskelesi*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Başkut, Cevat Fehmi** (1972). *Sana Rey Veriyorum*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Başkut, Cevat Fehmi** (1972). *Buzlar Çözülmeden*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Başkut, Cevat Fehmi** (1976). *Paydos*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Başkut, Cevat Fehmi** (1976). *Göç*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Başkut, Cevat Fehmi** (2005). *Soygun / Öbür Gelişte*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi

- Başkut**, Cevat Fehmi (2005). *Harput'ta Bir Amerikalı / Hepimiz Birimiz İçin*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Başkut**, Cevat Fehmi (2008). *Küçük Şehir*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Baydur**, Memet (2009) Tiyatro Oyunları (*Cumhuriyet Kızı, Limon, Kamyon, Düdüklüde Kıymalı Bamyâ, Vladimir Komarov, Aşk, Sevgi Ayakları, Yeşil Papağan Limited, Tensing, Elma Hırsızları*) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bekir**, Kemal (2013) Toplu Oyunları 2 (*Düğün*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Bener**, Erhan (1998) *Hızır Doktor*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Bilginer**, Recep (1965) *Ben Devletim*. İstanbul: İzlem Yayınları.
- Bilginer**, Recep (1981) *Ben Kimim?*. Ankara: Devlet Tiyatroları Yay.
- Bilginer**, Recep (1982) *Parkta Bir Sonbahar Günüydü*. İstanbul: Cem Yay.
- Bilginer**, Recep (1983) *Oyun Bitti*. Ankara: Devlet Tiyatroları Yay.
- Bilginer**, Recep (1995) *Karım ve Kızım*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Bilginer**, Recep (1997) *İsyancılar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Bilginer**, Recep (1997) *Sarı Naciye*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Bilginer**, Recep (1997) *Kıskanç*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Boynukara**, Cuma (1996) Toplu Oyunları 1 (*Günaydınlara Uyanmak, Çok Geç Olmadan, Muhtar*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Buğra**, Tarık (1988). *Ayakta Durmak İstiyorum*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Buğra**, Tarık (1988). *Akümülatörlü Radyo*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Buğra**, Tarık (1990). *Yüzlerce Çiçek Birden Açtı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Candar**, Avni (1940). *30 Ağustos*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Temsil Yayınları
- Celal**, Müsahipzade (1936) *Selma*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Cumalı**, Necati (2004). Bütün Oyunları 1 (*Mine, Nalınlar, Derya Gülü, Susuz Yaz*). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Cumalı**, Necati (2004). Bütün Oyunları 2 (*Gömü, Yürüyen Geceyi Dinle, Bir Sabah Gülererek Uyan, Devetabanı*). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Cücennoğlu**, Tuncer (1993) Toplu Oyunları 1 (*Çıkmaz Sokak, Dosya, Kör Döğüşü*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Cücennoğlu**, Tuncer (1993) Toplu Oyunları 2 (*Helikopter, Kadıncıklar*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Cücennoğlu**, Tuncer (1996) Toplu Oyunları 3 (*Şapka, Ziyaretçi, Öğretmen, Matruşka*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Cücennoğlu**, Tuncer (1997) *Boyacı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

- Çamlıbel, Faruk Nafiz** (2012) *Yayla Kartalı* – Toplu Oyunlar. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Çelikezer, Raşit** (2001) Toplu Oyunları 1 (*Yağmurum Olsana*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Dilmen, Güngör** (1993) *Canlı Maymun Lokantası*. İstanbul: Gerçek Sanat Yay.
- Dilmen, Güngör** (2008) Toplu Oyunları 2 (*Kurban*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Dino, Abidin** (1996) *Verese – Kel*. İstanbul: Adam Yayınları
- Dranas, Ahmet Muhip** (1995) Oyunlar. (*Gölgeler, Çıkmaz*) İstanbul: Adam Yay.
- Engin, Sabahattin** (1965) *Suçlu*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- Engin, Sabahattin** (1970) *İpsizler*. İstanbul: Hisar Yayınları.
- Engin, Sabahattin** (1970) *Bunalım*. İstanbul: Hisar Yayınları.
- Engin, Sabahattin** (1970) *Tedirginler*. İstanbul: Hisar Yayınları.
- Erduran, Refik** (1962). *Karayar Köprüsü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Erduran, Refik** (1962) *Ayı Masalı*. İstanbul: Dormen Tiyatrosu Yayınları
- Erduran, Refik** (1979). *Cengiz Han'ın Bisikleti*. Ankara: Devlet Tiyatrosu Yay.
- Erduran, Refik** (1993). *Tamirci*. İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları.
- Erduran, Refik** (2011). Sekiz Oyun (*Seher Vakti, Ramiz ile Jülide*) İstanbul: İKÜ Yayınevi
- Erenus, Bilgesu** (1981) *İkili Oyun*. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Hikmet, Nazım** (1995) Yusuf ile Menofis – Oyunlar 3 (*Evler Yıkılınca*) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Hikmet, Nazım** (2002) Ferhat İle Şirin – Oyunlar 2 (*Yolcu, Enayi*) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Hikmet, Nazım** (2004) Kafatası – Oyunlar 1 (*Kafatası, Bir Ölü Evi, Unutulan Adam*) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Gökgücü, Erhan** (1996) Toplu Oyunları 1 (*Gerçek Kurbanın Acısı, Duyarlılık Üzerine Vivaçe*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Göktaş, Sema** (2006) Toplu Oyunları 1 (*Duvar, Yerin Altında*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Gözalan, Hülya** (1940) *Yanlış Yol*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Temsil Yay.
- Gülercan, Beyazıt** (2006) *Lodos*. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Gündüz, Aka** (1933) *Mavi Yıldırım*. Ankara: Cumhuriyet Halk Fırkası
- Güntekin, Reşat Nuri** (1965). *Hülleci*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi

- Güntekin**, Reşat Nuri (1971). *Yaprak Dökümü / Eski Şarkı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları
- Güntekin**, Reşat Nuri (1971). *Tanrı Dağı Ziyafeti / Balıkesir Muhasebecisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları
- Güntekin**, Reşat Nuri (1972). *Hançer*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi
- Gürpınar**, Hüseyin Rahmi (1974) *Kadın Erkekleşince*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Irmak**, Coşkun (1999) Toplu Oyunları 1 (*İtaat Deneyi, Eylül Penceresinden İki Kozyatağı Manzarası*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Işık**, Haluk (2010) Toplu Oyunları 1 (*Külrengi Sabahlar*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Işık**, Kenan (1982) *Behçet Bey'in Fötr Şapkası*. Ankara: Devlet Tiyatrosu Yay.
- Işık**, Kenan (2005) Tiyatro Oyunları (*Bebek Uykusu, Olmayan Kadın*) İstanbul: Kırmızı Yayıncılık.
- İzgü**, Muzaffer (1997) *Lütfen Kızımınla Evlenir misiniz?* Ankara: Bilgi Yay.
- İzgü**, Muzaffer (2000) *Sınır – Duvar*. Ankara: Bilgi Yay.
- İzgü**, Muzaffer (2007) *Bir Çift Yün Çorap – Böyle Aşk Duydunuz mu?* Ankara: Bilgi Yay.
- Kalafatoğlu**, H. Tahsin (1948) *Cumhuriyet Çocukları*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Temsil Yayınları.
- Karaosmanoğlu**, Yakup Kadri (2002) Tiyatro Eserleri (*Sağanak*). İstanbul: İletişim Yayınları
- Kısakürek**, Necip Fazıl (2006). *Tohum*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek**, Necip Fazıl (2009). *Bir Adam Yaratmak*. İstanbul: Büyük Doğu Yay.
- Kısakürek**, Necip Fazıl (2016). *Para*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek**, Necip Fazıl (2019). *Reis Bey*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kemal**, Namık (1966). *Akif Bey*. Ankara: Devlet Kitapları Müdürlüğü
- Kemal**, Namık (2005). *Celaleddin Harzemşah*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kemal**, Namık (2005). *Gülnihâl*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kemal**, Namık (2010). *Zavallı Çocuk*. İstanbul: Özgür Yayınları
- Kemal**, Orhan (2002) Bütün Oyunları 1 (*72.Koğuş, Kardeş Payı*) İstanbul: Tekin Yayınları
- Kemal**, Orhan (2002) Bütün Oyunları 2 (*Bekçi Murtaza, Eskici Dükkanı, İspinozlar*) İstanbul: Tekin Yayınları
- Kemal**, Yaşar (1981) *Teneke*. İstanbul: Tekin yayınevi

- Köksal, Ülker** (1994) Toplu Oyunlar 2 (*Sacide, Yollar Tükendi, Ademin Kaburga Kemigi, Gün Dönerken*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Köksal, Ülker** (1999) Toplu Oyunlar 3 (*Besleme, Önce Sevgi, Dünyanın Yaşlı Çocukları*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Köksal, Ülker** (2002) Toplu Oyunlar 1 (*Uzaklar*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Köksal, Ülker** (2003) *Değişim*. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Kudret, Cevdet** (1994). *Yaşayan Ölüler*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Kurşunlu, Nazım** (1952). *Branda Bezi*. İstanbul: Yeditepe Yayınları
- Kurşunlu, Nazım** (1964). *Dumanlı'da Telâki Var*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- Kurşunlu, Nazım** (1966). *Merdiven*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- Küntay, İsmet** (1978) *403. Kilometre*. İstanbul: Tiyatro 78 Yayınları
- Lav, B.** (Ercüment Behzat) (1940). *Karagöz Step'te*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Temsil Yay.
- Midhat, Ahmet** (1998) Bütün Oyunları. İstanbul: Dergah Yayınları
- Mungan, Murathan** (1992) *Taziye*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan** (1992) *Mahmut ile Yezida*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan** (2007) *Kâğıt, Taş, Kumaş*. İstanbul: Metis Yayınları
- Nar, Turgay** (1997) Toplu Oyunları 1 (*Çöplük*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Nesin, Aziz** (1992) Bütün Oyunları 1 (*Toros Canavarı*) İstanbul: Adam Yayınları.
- Nesin, Aziz** (1992) Bütün Oyunları 2 (*Hadi Öldürsene Canikom*) İstanbul: Adam Yayınları.
- Onay, Yılmaz** (1992) *Sanatçının Ölümü*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Ozansoy, Halit Fahri** (1936) *Hayalet*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Örik, Nahid Sırrı** (1997) Bütün Oyunları (*Sönmeyen Ateş – Para Uğrunda – Alın Yazısı – İhanet*) İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Özakman, Turgut** (1991). Toplu Oyunları 1 (*Töre, Ocak*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özakman, Turgut** (1999). Toplu Oyunları 4 (*Pembe Evin Kaderi, Güneşte On Kişi*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özakman, Turgut** (2000). Toplu Oyunları 5 (*Duvarların Ötesi, Kanaviçe, Paramparça*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özçelik, Remzi** (1987) *Taşbademleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Özturanlı, O. Zeki** (1969) *Batak Göl*. İstanbul: Kent Yayınları

- Öztürk**, Hasan (2008) Toplu Oyunları 1 (*İlmik ilmik, Hücre*) İstanbul: Sorun Yayınları.
- Öztürk**, Hasan (2009) Toplu Oyunları 2 (*Koridor, Uysal Yurttaş Projesi*) İstanbul: Sorun Yayınları.
- Rauf**, Mehmed (2004) *Sansar*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Rifat**, Oktay (1988) Yağmur Sıkıntısı – Toplu Oyunlar (*Kadınlar Arasında, Birtakım İnsanlar, Atlarla Filler, Çil Horoz, Yağmur Sıkıntısı*). İstanbul: Adam Yayınları.
- Sabuncu**, Başar (2009) Toplu Oyunları 1 (*Şerefiye, Zemberek, Çark*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Sabuncu**, Başar (2010) Toplu Oyunlar 2 (*Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi, Sayın Muhbir Vatandaşlar*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Safa**, Peyami (1938) *Gün Doğuyor*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Gösterit Yayını
- Sayın**, Hidayet (1972) *Topuzlu, Uzak Dünyalar*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Sayın**, Hidayet (1982) *Köşe Kapmaca*. Ankara: Devlet Tiyatrosu Yay.
- Sayın**, Hidayet (1982) *Köklerdeki Kurtlar*. Ankara: Devlet Tiyatrosu Yay.
- Sayın**, Hidayet (1998) *Pembe Kadın*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Sayın**, Hidayet (1998) *Kördüğüm*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Sayın**, Hidayet (2017) *Yavan Dünya*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Sıtkı**, Şahap (1965) *Ayrı Dünyalar*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- Sinanoğlu**, Nüşet Haşim (1934) *Bir Zabitanın 15 Günü*. İstanbul: Devlet Matbaası
- Süleyman**, Şahabeddin – **Nahid**, Tahsin (2004) *Ben... Başka*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları
- Süleyman**, Şahabeddin (2012) *Çıkmaz Sokak*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Sümer**, Dinçer (1994) Toplu Oyunları 1 (*Eski Fotoğraflar, Kâtip Çıkmazı*) İstanbul: Mitos Boyut yayınları
- Sümer**, Dinçer (1997) Toplu Oyunları 2 (*Gecenin Kulları*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Sümer**, Dinçer (2009) *Ortakçılar*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Sümer**, Güner (1983) Toplu Eserleri II (*Yarın Cumartesi, Bozuk Düzen, Hüzzam*) İstanbul: Ada Yayınları.
- Sümer**, Güner (2006) Bütün Oyunları 1 (*Ölü Mevsimler*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.

- Şinasi**, İbrahim (2015). *Şair Evlenmesi*. İstanbul: Kapı Yayınları
- Taner**, Haldun (1991). Bütün Oyunları 5 (*Ve Değirmen Dönerdi*). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Taner**, Haldun (2007). Bütün Oyunları 4 (*Günün Adamı, Dışardakiler*). Ankara: Bilgi Yay.
- Taner**, Haldun (2013). Bütün Oyunları 7 (*Fazilet Eczanesi*). Ankara: Bilgi Yay.
- Tankut**, Tülin (2008) Toplu Oyunları 1 (*Kız Doğdu*) İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Tarus**, İlhan (1940). *Ceza Hakimi*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Temsil Yayınları.
- Tecer**, Ahmet Kutsi (2009) Bütün Oyunları (*Köşebaşı, Satılık Ev, Bir Pazar Günü*) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Tör**, Vedat Nedim (1939). *Kör*. İstanbul: Ahmet İhsan Basımevi
- Tör**, Vedat Nedim (1941). *Değişen Adam*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Temsil Yayınları.
- Tör**, Vedat Nedim (Tarihsiz). *İmrâlı'nın İnsanları*. İstanbul: Zerbamat Basımevi.
- Tuncer**, Celal (1937) *Devrim Yolcuları*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Gösterit Yayını
- Türkali**, Vedat (1985) *Dallar Yeşil Olmalı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Türker**, Y., **Müderrişoğlu** Y. (1982) *Gölge Ustası*. Devlet Tiyatrosu Yay.
- Türkoğlu**, Osman (1939) *Tipi*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Gösterit Yayını.
- Uçkan**, H. Vasfi (1983) *Acılı Toprak*. Ankara: Devlet Tiyatrosu Yay.
- Uluser**, Kemal (1941) *Işık*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Temsil Yay.
- Yağmurdereli**, Eşber (1997) *Akrep*. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Yesari**, Mahmut (1964) *Serseri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Yesari**, Mahmut (1990) *Sürtük*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- Zeybek**, Haşmet (1975) *Irgat*. İstanbul: Koral Yayınları
- Zeybek**, Haşmet (1992) *Alpagut Olayı*. İstanbul: Kor Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kadir Yüksel

1968, İzmit doğumlu. 1990 yılında Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi'nden mezun oldu.

Üniversite yıllarından bu yana tiyatro uğraşını sürdürüyor. İstanbul'da amatör ve profesyonel tiyatrolarda görev aldı. Turnelere katıldı.

1990 yılında İzmit'e döndü. Kocaeli Bölge Tiyatrosu'nda çalıştı. 1999 yılında İ.H.E.M Deneme Sahnesi'nin ve Fayton Oyuncuları'nın kuruluşunda yer aldı. 2008 yılından bu yana Tiyatro Oyun İstasyonu adlı ekiple birlikte çalışıyor.

2008 yılından bu yana Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde konuk öğretim görevlisi olarak dersler vermektedir.

Ferit Edgü'nün *Hakkari'de Bir Mevsim* romanını aynı adla oyunlaştırdı. Oyun Anadolu'nun pek çok yerinde oynandı. *Sırta Kadem, Kimseler Duymasın* adlı oyunları yazdı, yönetti.

Oyun İstasyonu ekibi olarak Yeni Tiyatro Dergisi Emek Ödülü'ne değer görüldü.

Haşmet Zeybek'in yazdığı *Düğün ya da Davul* adlı oyunuyla Direklerarası Ödülleri Yılın Yönetmeni Ödülü'nü aldı.

Aynı zamanda edebiyatla uğraştı. Şiirleriyle 1998 Mülkiyeliler Birliği Şiir Ödülü'nü, öyküleriyle Foça Belediyesi Deniz Öyküleri Mansiyonunu aldı.

Fayton, Fayton Öykü dergilerinin yayın kurulunda yer aldı. *Üçüncü Öyküler* adlı öykü dergisini ve *Yelkovan* adlı edebiyat dergisini çıkardı.

Tiyatro üzerine yazıları çeşitli dergilerde yayımlanıyor.

Edebiyat yazılarıyla halen ulusal dergilerde yer alıyor.

Türk Öykücülüğünden seçilmiş deprem öykülerinden oluşan *Fay Boşluğu* adlı kitabı yayımlandı. Öykü ve şiirleriyle seçkilerde yer aldı.