

T.C.
KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**12 EYLÜL 1980 ASKERİ DARBESİ'NİN
MEMET BAYDUR
OYUNLARINA/KARAKTERLERİNE ETKİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

GÖKÇEN TONGUT

Danışman: Doç. Dr. BELİZ GÜÇBİLMEZ

İstanbul, 2012

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı: Gökçen Tongut
Anabilim Dalı:
Programı: Film ve Drama Yüksek Lisans Programı
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Beliz Güçbilmez
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans – 2012
Anahtar Kelimeler: 1980 Askeri Darbesi, Memet Baydur

ÖZET

1980 DARBESİNİN MEMET BAYDUR OYUNLARINA/KARAKTERLERİNE ETKİSİ

Memet Baydur, ülkenin askeri darbeden en çok etkilendiği dönemler olan 80'li ve 90'lı yıllarda eserlerini yazmıştır. Türk tiyatrosunun zorlu bir dönemden geçtiği tarihlerde oyunlarını kaleme almış olan yazarın oyunlarında ve karakterlerinde 12 Eylül 1980 askeri darbesinin izlerini bulmak mümkündür. Bu çalışmanın amacı uygulandığı dönemden itibaren pek çok alanda etkisini gösteren 1980 askeri darbesinin tiyatroya olan etkilerini, Memet Baydur'un yazdığı oyunlar üzerinden araştırmaktır.

Çalışmada öncelikle tiyatro, siyaset, politik ortam ilişkisi incelenmiştir. 12 Eylül 1980 askeri darbesinin yarattığı siyasi, ekonomik, kültürel ortam ve ortaya çıkan olumsuz değişikliklerinin ele alındığı ikinci bölümde, askeri darbenin yarattığı değişimler birey eksenli irdelenmiştir. Yapılan tespitler sonucunda Memet Baydur'un yazdığı oyunlar dikkate alınarak oluşturulan sınıflandırmada askeri darbenin izleri, yazarın oyunlarında takip edilmeye çalışılmıştır. Araştırma darbe, aydın birey, oyun kişileri ve oyunlarda görülen izlekler üzerine yapılan analizlerle tamamlanmıştır.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname: Gökçen Tongut

Field:

Programme: Film and Drama

Supervisor: Associate Professor Beliz Güçbilmez

Degree Awarded and Date: Master's Degree– 2012

KeyWords: 1980 Coup D'état, Memet Baydur

SUMMARY

Effects of 1980 Coup D'état on Memet Baydur's Play's and Characters

Memet Baydur wrote his works during 1980s and '90s, a period which the coup d'état influenced Turkey most deeply. In the plays and characters of the writer, who penned his plays when Turkey was undergoing hard times, it is possible to find the traces of military coup of 12 September 1980. This study aims at investigating on the effects of 1980 coup d'état on theatre through Memet Baydur's plays.

This thesis firstly deals with the relations between theatre, politics and political environment. The second chapter discusses the negative changes caused by 12 September 1980 military coup in political, economic and cultural environment, and scrutinizes these changes around the axis of the Individual. Having established the relevant facts, study makes a classification based on Memet Baydur's plays and attempts to follow the traces of military coup on the plays written. The study is finalized with analysis of themes of coup d'état, intellectual individual and traces of the military coup in the characters and plays.

Bu çalışmayı hayatım boyunca beni her zaman destekleyen, yanımda olduğunu bilerek gclendiğim, en değerlim, ablam, Aybala Tongut'a ithaf ediyorum.

ÖNSÖZ

12 Eylül 1980 sabahı gerçekleşen askeri müdahaleyle Türkiye önemli bir değişim sürecine girer. Bir sabah sessizliğinde gerçekleşen askeri darbe ve sıkıyönetim yaşamın her alanında etkisini gösterir. Tezimi kaleme aldığım 2012 yılında hala geçerli olan ön kabul 1980 askeri darbe öncesi ve sonrası Türkiye yaşamının farklılıklarıdır. 12 Eylül askeri darbesinin ardından hazırlanan 1982 Anayasası'nın yürürlüğe girmesiyle toplumsal yaşam ve hukuk düzeni resmi olarak değişir. Her ne kadar günümüzde yeni anayasa hazırlıkları sürdürülüyorsa da 2012'ye kadar yetişen bireyler askeri cuntanın hazırlamış olduğu 1982 Anayasa'sı ile büyüdüler.

1980 sonrasında Türkiye'yi bir sis kapladı. Bu sis görünenle gerçek arasına girmiş gibiydi. Sisin içinde yaşanan hayat her alanda değişim içindeydi. Yeni kavramlar, yeni değerler, yeni algılama ve iletişim yöntemleri, yeni bir birey anlayışı kendini göstermeye başladı. Bu değişimler sanat hayatını olduğu kadar oyun yazarlığını da etkiledi. Bu tezin kapsamında yazar Memet Baydur'un oyun metinlerinde 1980 askeri darbesinin etkileri incelenmiştir. Birinci bölümde tiyatronun siyasi politik ortamlarla ilişkisi üzerinde durulmuş, ikinci bölümde 12 Eylül 1980 darbesinin yarattığı, siyasi, ekonomik, kültürel ortam ve ortaya çıkan olumsuz değişikliklere yer verilmiştir. Çalışmanın büyük kısmında Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü'nün yaptığı araştırmalar yol gösterici kaynaklar olmuştur. Üçüncü ve son bölümde Memet Baydur tiyatrosunda ikinci bölümden çıkarılan sonuçların izlerini aramıştır. “Değişen değer yargıları, depolitisasyon hareketleri, sansür ve otosansür kavramları Memet Baydur'un oyunlarında, karakterlerinde ne gibi biçimlerde görülebiliyor?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Birinci bölümde, Osmanlı döneminden bu yana, devlet – tiyatro ilişkisinin ne biçimde şekillendiği sorusuna yanıt aranmıştır. II. Abdülhamit'in İstibdat Dönemi'nde, I. ve II. Meşrutiyet dönemlerinde, siyasal ortamın değişim, dönüşümü ile sahnelenen ve yazılan oyunların konularında ne gibi değişimler oldu? Bu değişiklikler, siyasi ortam ile ne kadar bağlantılıydı? 1923 yılında Cumhuriyet ile kurulan yeni devlet anlayışı, tiyatro yoluyla aktarılmaya çalışılmış mıdır? Çalışmamın birinci bölümü oluşturan “Tiyatro - Siyaset - Politik Ortam İlişkisi” başlığı altında bu soruların yanıtları aranmıştır. Bu bölümün ardından

çalışmamın önemli odaklarından birini oluşturan 12 Eylül 1980 askeri darbesinin etki alanları merceğe altına alınmıştır.

Çalışmanın her aşamasında bana sabırla yol gösteren, özverili desteklerini esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. B. Beliz Güçbilmez Altan'a, Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde başlayan eğitimimden bu güne kadar hocalığı ve insani duruşu ile öğrettikleri için ne kadar teşekkür etsem azdır. Yine, Film ve Drama Bölümü'ne başladığım günden itibaren iyi niyet ve yakınlığımı esirgemeyen, tezimi kaleme aldığım 2012 yılı içinde sahneye koymuş olduğu Ara isimli oyunla zihnimi açan değerli hocam Doç. Dr. Çetin Sarıkartal'a teşekkür ederim. Ablam Aybala Tongut'a bana güvenmekten vazgeçmediği için en içten dileklerle teşekkür ederim. Tezimi heyecanla kaleme aldığım sancılı süre boyunca, yanımda olan değerli arkadaşlarım, Lerzan Pamir, Irmak Bahçeci, Halil Özer, Erdem Ünal Demirci, Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Melih Burak Yıldız ve kaynak konusunda yardımlarını esirgemeyen Tamer Temel'e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| ÖZET..... | I |
| SUMMARY | II |
| ÖNSÖZ..... | IV |
| İÇİNDEKİLER..... | VII |
| GİRİŞ | 1 |
| I. BÖLÜM: | 5 |
| TÜRKİYE’DE TİYATRO, SİYASET, POLİTİK ORTAM İLİŞKİSİ..... | 5 |
| 1.1. TANZİMAT VE İSTİBDAT DÖNEMİ (1839 – 1908) | 6 |
| 1.2. MEŞRUTİYET DÖNEMİ (1908 – 1923) | 9 |
| 1.3. CUMHURİYET DÖNEMİ..... | 13 |
| II. BÖLÜM:..... | 22 |
| 12 EYLÜL ASKERİ DARBESİNİN YARATTIĞI SİYASİ, EKONOMİK, KÜLTÜREL ORTAM VE ORTAYA ÇIKAN OLUMSUZ DEĞİŞİKLİKLER | 22 |
| 2.1. YENİDEN BİÇİMLENEN SİYASİ KİMLİK | 23 |
| 2.2. DEĞİŞEN KÜLTÜREL HAYAT | 26 |
| 2.3. 1980 SONRASI ORTAYA ÇIKAN AYDIN KİMLİĞİ | 33 |
| 2.4. 1980 SONRASI ORTAYA ÇIKAN EKONOMİK ORTAMDA BİREY | 37 |
| III. BÖLÜM: | 41 |
| MEMET BAYDUR KARAKTERLERİNDE/OYUNLARINDA 1980 DARBESİNİN İZLERİ | 41 |
| 3.1. DARBE ORTAMININ OYUNLARIN ZAMAN VE MEKAN UNSURLARINA YANSIMASI..... | 43 |
| 3.2. MEMET BAYDUR OYUNLARINDA YALNIZ/KÜSKÜN AYDINLAR..... | 50 |
| 3.3. MEMET BAYDUR OYUNLARINDA SAHTE AYDINLAR VE KÜLTÜREL YOZLAŞMA..... | 54 |
| 3.4. MEMET BAYDUR OYUNLARINDA SINIFININ BİLGESİ/KÖYLÜ BİREYİN TEMSİLİ | 57 |
| 3.5. MEMET BAYDUR OYUNLARINDA KOSTÜM, DEKOR, IŞIK, MÜZİK GİBİ UNSLARIN ANLATTIKLARI, YAZARIN SESİ..... | 61 |

3.6 MEMET BAYDUR OYUNLARINDA METAFOR KULLANIMI VE YAZAR

| | |
|---------------------------------------|-----|
| DURUŞU..... | 64 |
| SONUÇ | 69 |
| EK: OYUN ÖZETLERİ | 76 |
| <i>Limon</i> | 76 |
| <i>Gün Gece / Oyun Ölüm</i> | 77 |
| <i>Yalnızlığın Oyuncakları</i> | 77 |
| <i>Kadın İstasyonu</i> | 78 |
| <i>Cumhuriyet Kızı</i> | 80 |
| <i>Kuşluk Zamanı</i> | 80 |
| <i>Yangın Yerinde Orkideler</i> | 83 |
| <i>Maskeli Süvari</i> | 85 |
| <i>Kamyon</i> | 86 |
| <i>Vladimir Komarov</i> | 88 |
| <i>Düdüklüde Kıymalı Bamya</i> | 89 |
| <i>Menekşe Korsanları</i> | 91 |
| <i>Aşk</i> | 92 |
| <i>Sevgi Ayakları</i> | 93 |
| <i>Yeşil Papağan Limited</i> | 94 |
| <i>Doğum</i> | 95 |
| <i>Çin Kelebeği</i> | 96 |
| <i>Tensing</i> | 96 |
| <i>Genel Anlamda Öpüşme</i> | 98 |
| <i>Kutu Kutu</i> | 98 |
| <i>Elma Hırsızları</i> | 99 |
| <i>Yalancının Resmi</i> | 100 |
| <i>Lozan</i> | 101 |
| KAYNAKÇA | 103 |

GİRİŞ

12 Eylül 1980, Türkiye’de ordunun askeri müdahaleyle yönetimi ele geçirdiği, halkın uzun bir sessizliğe zorlandığı tarih olarak kayıtlıdır. 12 Eylül’ün ardından ülke uzun süre askeri rejimin yönetimine tanıklık eder. Ülkedeki siyasi karışıklığı önlemek ve yaşanan teröre son vermek için, ilan edilen sıkıyönetim, sokaklara taşan kanlı çatışmaları durdurmuş olabilir, ancak toplumda izleri uzun süre silinemeyecek derin yaralara neden olmuştur¹. Darbe ile gelen baskı yönetimi, pek çok farklı açıdan her bireyi etkiler. Konuşmak, bakmak, okumak, düşünmek gibi eylemlerin kişiyi şüpheli konumuna düşürdüğü bu tedirgin edici hayat tarzı bireylerin yaşama biçimini de etkiler. Bu çalışmada, hayata bu denli derin etkileri olan 12 Eylül 1980 askeri darbesinin, oyun yazarlığına ve dramatik yazıma etkilerini, Memet Baydur metinlerinden, Memet Baydur’un oyunlarına seçtiği karakterlerden hareketle araştırmak hedeflenmiştir.

1980 sonrası Türk tiyatrosuna bakıldığında Memet Baydur, dönemin en üretken oyun yazarlarından. Yanı sıra Memet Baydur’un yazarlığı sadece oyun yazımı ile sınırlı kalmamıştır. Yazınsal üretkenliği deneme, öykü, şiir ve köşe yazısı gibi alanlarda da görülür.

Ayşegül Yüksel’in de ifade ettiği gibi:

Baydur, örgütlü devlet baskısının Türkiye’de son derece etkili olduğu bir dönemde oyun yazmaya başlamıştır. Doğru olarak bilinenlerin dumanlı, sisli bir ortamda havaya asılı kaldığı, her durumda her çeşit eylemin anlamının ve öneminin belirsizleştiği, inançların güven vericiliğini yitirdiği, bireyin topluma, toplumun bireye yabancılaştığı, suskun, bungun bir dönemdir bu. Baydur tiyatrosunun bir dolu kişisi, 12 Eylül’ün, toplumu sindirme, eylemsizleştirme yolunda kazandığı psikolojik başarının ürünleridir.²

Darbelerin tek tipleştirici, yok edici özelliği sanatçının hayatına dolayısıyla eserlerine yansır. 1980 sonrası ülkemizde yaşanan kültürel değişim tiyatro yaşantısında, seçilen oyunlarda ve oyun yazarlığında da kendini göstermiştir. Bu sebeplerle tiyatro - siyaset - politik ortam ilişkisi üzerinde durmak gerekir. Çalışmanın birinci bölümünde tiyatro - siyaset - politik ortam ilişkisi üzerine yapılan araştırmaların tespitlerine yer verildi.

¹ Emre Kongar, **12 Eylül ve Sonrası**, İstanbul, Metler Matbaası, 1987, s.165.

² Ayşegül Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar**, İstanbul : Mito Boyut Yayınları, 1997, s.134.

1980 askeri darbesinin yarattığı siyasi, ekonomik, kültürel ortam ve ortaya çıkan olumsuz değişiklikler nelerdi? Günümüzde pek çok farklı düşünceye sahip kesim tarafından 12 Eylül'ün olumsuz etkileri kabul edilmektedir. Darbenin anti-demokratik bir hareket olduğu konusu da farklı siyasi görüşten kişilerin ortak kanısıdır. 12 Eylül askeri darbesi ve etkileri üzerine pek çok belgesel yapılmıştır. Bu belgeseller gerek Marksist-sol görüşlü bireyler, gerekse milliyetçi-muhafazakâr ya da liberal bakış açılarından bireylerin 12 Eylül döneminde uğradıkları sıkıntıları yansıtmaktadır. Mehmet Ali Birand'ın hazırladığı 12 Eylül 04:00 (1984), 12 Eylül: Türkiye'nin Miladı (1994) belgeselleri gibi. Bu sıkıntılar sinema perdesine de kurmaca hikâyelerle yansıtılmıştır. Ses (1984) filmi 12 Eylül'ün sinemada ilk yansımalarındandır, ardından geçen yıllarda Suyun Öte Yanı (1991), Babam Askerde (1995), Vizonte Tuuba (2003), Babam ve Oğlum (2005), Eve Dönüş (2006), Beynelmilel (2006) gibi pek çok film sinema perdesinde 12 Eylül döneminin ve yarattığı etkilerin izlerine odaklanan anlatılar olarak yerini almıştır. Tiyatro yazımında ise Memet Baydur'un oyunlarında ve karakterlerinde askeri darbenin izleri takip edilebilmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde 12 Eylül askeri darbesinin etkileri ele alınmıştır. 1980'den sonra askerileşen yönetim nasıl sivilleşmiştir? 20 Mayıs 1983'te kurulan Anavatan Partisi (ANAP), 6 Kasım 1983 yılında, askeri darbeden sonra yapılan ilk seçimlerde tek başına iktidar olur. Turgut Özal'ın başbakanlık ve ardından gelen cumhurbaşkanlığı dönemlerine bakılarak, sivil iktidarın 1980 darbesini hazırlayan askeri kanatla yakın ilişkilerine odaklanılmıştır. Çalışmanın bu kısmında siyasi ve ekonomik hareketlerin sivil hayata yansımaları incelenmiştir. Siyasi ve ekonomik değişikliklerin kültürel hayata yansımaları, sivil hayattaki değer yargılarının değişimleri ele alınmıştır. Çalışmanın bu kısmı özellikle tiyatro sahnesine yansıyan karakterler ile ilgili önemli ipuçları sağlamıştır.

Çalışmanın tiyatro, siyaset, politik ortam ilişkisi üzerine yoğunlaşan birinci bölümünün üç parçaya ayırarak incelenmesi tercih edilmiştir. Bu üç bölümün ilki Tanzimat Dönemi'ni kapsamaktadır. Osmanlı döneminde başlayan tiyatro hareketlerinde, devletin rolü, aydın kesimin ve bürokratların etkisi var mıydı? Bu soruya yanıt aranmıştır. Osmanlı batılılaşma siyaseti kültür hareketleriyle başlamıştır, tiyatronun bu konuda başrolü oynamış olması da göz önünde bulundurularak, batılı anlamda tiyatronun kuruluş yıllarında, siyaset ve tiyatro arasındaki ilişki irdelenmiştir. Siyasetçi ve bürokratların tiyatroyla yakından ilgileri,

valilerin ön ayak oluşuyla gerçekleşen tiyatro temsilleri, birinci bölüm olan Tanzimat ve İstibdat Dönemi ile ikinci bölüm olan Meşrutiyet Dönemi başlıkları altında ele alınmıştır. Son bölüm olan Cumhuriyet Dönemi başlığı altında ise politik ortam, siyaset ve tiyatro ilişkisi, yeni rejim çerçevesinde incelenmiştir. Cumhuriyet dönemi ve ardından gelen yıllar boyunca kurumsallaşan tiyatro yaşantısı göz önünde bulundurularak, Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine kadar tiyatro hayatının siyasi hayatla ilişkisi tez çalışması çerçevesinde ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, 12 Eylül askeri darbesinin yarattığı siyasi, ekonomik, kültürel ortam birey eksenli incelenmeye çalışılmıştır. Yeniden biçimlenen siyasi kimlik, değişen kültürel hayat, 1980 sonrası ortaya çıkan aydın kimliği, 1980 sonrası ortaya çıkan ekonomik ortamda birey başlıkları altında, darbe sonrası ortaya çıkan olumsuz değişiklikler incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Memet Baydur tiyatrosuna odaklanılmıştır. Türkiye'de tiyatronun siyaset ve politik ortam ilişkisine, ardından askeri darbenin sonuçlarıyla kültürel ve sivil hayata etkilerine göz atıldığı ilk iki bölümdeki tespitler burada değerlendirilmiştir. Memet Baydur'un yayınlanmış oyunları incelenmiş ve karakterizasyondaki seçimler başta olmak üzere 1980 askeri darbesinin izleri oyunlarda aranmıştır. Çalışmanın bu aşamasında öncelikli amaç, Memet Baydur'un 1980'den 2000'li yıllara kadar aralıksız olarak sürdürdüğü yazarlık serüvenindeki oyunlara odaklanmak ve bu oyunların analizini yapmak olmuştur. Bu analiz yapılırken, Memet Baydur'un ürünlerini verdiği tarihsel sürecin etkilerinin, oyunlara, karakterlere ne şekilde yansıdığı araştırılması hedeflenmiştir. *Memet Baydur, tiyatro yazarlığı serüvenini Ankara-Nairobi-Ankara-Madrid-Ankara-Washington-Ankara hattında yaşadı. Türkiye'ye hem "içerden" hem "dışarıdan" baktı.*³ Memet Baydur'un aralıklarla yurt dışında sürdürdüğü hayatı, ülkede yaşananlara dışarıdan bakabilmesine kolaylık sağladığı açık bir gerçek olarak önümüzde durmaktadır. Memet Baydur, oyunlarına seçtiği karakterlerle sahnede, Türkiye haritasından parçalar sunuyor⁴, Türkiye'nin yirminci yüzyılının son çeyreğine birinci elden tanıklık ediyordu⁵. Ayşegül

³ Ayşegül Yüksel, Sevda Şener, Filiz Elmas, *Elveda Dünya Merhaba Kainat*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002, s.24.

⁴ Memet Baydur'la Buluşma: Aydın Sorumluluğu, Oyun Yazarlığı ve Türk Tiyatrosu (Konferans/27 Şubat 2001), *İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmeliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı: 1, 2002, s. 16.

⁵ Yüksel, Şener, Elmas, *a.g.y.*, s.25.

Yüksel bu tanıklığı “Baydur’ca” olarak tanımlar. Memet Baydur, tiyatro sahnesine, seçtiği karakterler ve kullandığı metaforlar vasıtasıyla 1980 askeri darbesinin insanlar üzerindeki etkilerini yansıtır.

Oyunlar incelenirken oyunların kronolojik sırası da göz önünde bulundurulmuştur. Böylece yaşanan tarihsel sürecin yazarın eserlerine zaman içinde nasıl ve ne biçimlerde sızdığı, zamanla değişimler olup olmadığı göz önünde bulundurulmaya çalışılmıştır.

Böylece Memet Baydur’un 12 Eylül 1980 askeri darbesinin hemen ardından 1982 yılında “*Limon*” ile başlayan ve darbenin ardından gelen yirmi yıllık süreci kapsayan, 2001 yılında yazılmış “*Lozan*” oyunu ile son bulan oyunlarının tamamı çalışmanın kapsamı içinde yerini almıştır.

Memet Baydur’un, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nde katıldığı konferansta ifade ettiği gibi:

“... Yola çıkarken yani 1978’de ilk oyunumu yazmayı kafama koyduğum zaman kafamda bir fresko vardı. Oyunlardan oluşan 25-30 oyunluk bütünüyle Türkiye’yi anlatan, tabii benim görebileceğim Türkiye’yi anlatan, ancak yan yana gelirlirse o 25-30 oyun büyük bir oyunun parçaları olarak anlatabileceğim bir genel, kaba hatlarıyla kafamda olan bir fresko, bir duvar resmi, bir mozaik vardı.”⁶

Tez çalışmasında Memet Baydur’un Türkiye’sini anlatan bu mozağin, bu duvar resminin parçalarının, bir araya getirilmesine özen gösterilmiştir.

⁶ a.g.y., s. 60.

I. BÖLÜM:

TÜRKİYE'DE TİYATRO, SİYASET, POLİTİK ORTAM İLİŞKİSİ

Memet Baydur 1980'li yılların başında kendine Sanatlar Kurulu En İyi Yazarlar Ödülünü getiren *Limon* oyunuyla Türk Tiyatrosu sahnese çıkar.⁷ 1990'lı yılların sonlarına kadar en çok oyunu sahnelenen Türk oyun yazarı olarak Baydur'un, *Türkiye'nin yirminci yüzyılının son çeyreğine birinci elden tanıklık ettiği rahatça söylenebilir*⁸. Baydur'un yazarlık serüveninin ortaya çıktığı yıllar 12 Eylül askeri darbesi nedeniyle Türkiye tarihine bir karadelik olarak kazınan yıllardır. Bu bağlamda değişen sadece siyasi iktidar değildir. Ekonomik, kültürel, toplumsal hayat da yeniden şekillenmiştir. Bu değişimi ve Baydur tiyatrosunu incelemek için Türkiye'de 1980 öncesi tiyatro ve siyasi ortam ilişkisinin araştırılması gerektiği düşünülmüştür. Bu nedenle ilk bölümde Türkiye'de tiyatro, siyaset ve politik ortam ilişkisi tarihsel süreç temelinde ele alınarak 1980 öncesi süreci özetlemek amaçlanmıştır.

⁷ Aziz Çalışlar, "Baydur, Mehmet", *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Türk Tarih kurumu Basımevi, 1995, s. 64.

⁸ Yüksel, Şener, Elmas, *a.g.y.*, s.25.

1.1. TANZİMAT VE İSTİBDAT DÖNEMİ (1839 – 1908)

Tanzimat'ın ilanıyla birlikte Osmanlı kültürel hayatı artık resmi olarak yüzünü batılı yaşam tarzına döner. Siyasi sürecin etkisiyle kültürel hayat batı etkisinde şekillenmeye başlar. Batılı hayat tarzı askeri alandaki yeniliklerle başlayıp yaşamın çoğu alanına sıçradıktan sonra kültürel faaliyetlerde de kendini göstermeye başlar. Aslında, Tanzimat hareketleri ile canlanan Osmanlı aydın çevresi ve saray, tiyatro yaşantısına zaten yabancı değildir. Fransız Tiyatrosu ve Naum Tiyatrosu Beyoğlu'nda Fransızca ve İtalyanca temsiller düzenlemekteydi. Naum Tiyatrosu'nun Osmanlı'dan maddi destek aldığı ve dönemin padişahı tarafından ziyaret edildiği bilinmektedir.⁹ Bu dönemde Osmanlı toplumunda yaşayan gayrimüslim kesime yabancı dilde hizmet veren tiyatrolar bulunur. Tanzimat hareketiyle birlikte yüzünü batıya dönen aydın ve siyasiler, Türkçe tiyatro eserleri yazar, devlet Türkçe tiyatro yapılması için tekel desteği verir. Dönemin tiyatro açısından en önemli gelişmelerden biri hiç kuşkusuz Şinasi'nin yazdığı *Şair Evlenmesi*'dir. Eser Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere kaleme alınmıştır.¹⁰ Batılı anlamdaki ilk tiyatro oyununun saray tarafından sipariş edilerek yazılmış olması göstermektedir ki dönemin batılılaşma siyaseti çerçevesinde hareketlenen kültürel ortamda tiyatro da devletin desteğiyle yeşermektedir. Bunun bir diğer örneği dönem tiyatrosundaki en önemli gelişmelerden biri olan ve Güllü Agop öncülüğünde kurulan Osmanlı Tiyatrosu ve alınan devlet yardımınıdır. Hükümet Güllü Agop'a Türkçe gösterim için on yıllık bir tekel verir. *"Tiyatronun ve oyun yazarlığının gelişmesinde bu tekelin büyük katkısı olmuştur"*¹¹ Tekel olduğu sürece başka tiyatro topluluklarının gösterim yapmasına izin verilmemiştir. On bir maddelik şartlarla belirlenen tekel imtiyazı, tekeli elinde bulunduran tiyatro topluluğuna da, ulusal kimlikte tiyatronun sürekliliğine ilişkin bazı görevler yükliyordu. *"Kamu kesimi verdiği tekele karşılık, Güllü Agop'tan tiyatro sanatının İstanbul'da gelişmesi bakımından değişik gösterimler vermesini, gösterim sayısını belirli bir sayının altına düşürmemesini ve İstanbul'un belirli semtlerinde tiyatrolar açmasını zorunlu kılmaktadır."*¹² Görülüyor ki saray ve hükümet çevrelerinin desteğiyle tiyatro hayatının sürekliliği ve kalıcı hale gelmesi önemsenmiştir. Bu durumun batılılaşmada önemli bir etken

⁹ Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara 1983, s. 190.

¹⁰ And, a.g.y., s.203.

¹¹ a.g.y., s. 198.

¹² Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1999, s. 56.

olduğu görüşü Tanzimat aydınları ve saray çevresinin tiyatroya ve kültürel hayata olan yakın ilgisinden anlaşılabilir. Ulusal bir tiyatro kurma fikri verilen tekellerle sağlanmaya çalışılmıştır. Kumpanya imzaladığı tekel anlaşması gereği, Müslüman Türk sanatçılar yetiştirmek zorundadır. İlk Müslüman Türk oyuncu Ahmet Necip, tiyatro adamı Ahmet Fehim gibi sanatçıların bu kumpanyada tiyatro yapmış olmaları tesadüf değildir. İstanbul'daki girişimlerin yanı sıra bu dönemde devlet yetkilileri ve siyasi destek öncülüğünde Bursa ve Adana gibi Anadolu şehirlerinde de tiyatro hayatı oluşturulmaya çalışılmıştır. "*Tanzimat'ın iki seçkin aydın yöneticisi Ahmet Vefik Paşa ile Ziya Paşa'nın Bursa ve Adana'da kurdukları tiyatrolar*"¹³ bunun önemli örnekleridir. Bursa valisi Ahmet Vefik Paşa'nın ilgi ve alakası ile Bursa şehri batılı anlamda tiyatro ile tanışmıştır. Aynı şekilde Ziya Paşa da kendi emriyle Adana şehrinde batılı anlamda bir tiyatro kurulmasını sağlar.

*"Ahmet Fehim, anılarında, Bursa'ya 1879'da geldiklerini; Melekzat Bahçesinde oyun verirken, temsillerini bir gece Bursa valisi Ahmet Vefik Paşanın seyrettiğini, onlara bir tiyatro binası yaptıracağını söyledikten iki ay sonra Bursa'da Postane karşısındaki kahvenin bahçesinde otuz altı localı güzel bir tiyatro yaptırdığını belirtmektedir."*¹⁴

Osmanlı'da siyasi erkle solunmaya başlanan batılı anlamda tiyatro hayatı pamuk ipliğine bağlı olarak yine aynı siyasi erkin elindedir. *Oğlunun tiyatro ile uğraşmasını istemeyen İstanbul Belediye Başkanı Rıdvan Paşa, onu çeşitli yollardan vazgeçiremeyince, İstanbul'da Türkçe tiyatro oynanmasını yasakladı. Sadece yabancı topluluklar, Karagöz, Meddah gösterilerine izin verildi.*¹⁵ Aynı şekilde Gedikpaşa Tiyatrosu'nun sona erışı de siyasi erkin yaptırımı neticesinde gerçekleşmiştir. *1884'te Osmanlı Kumpanyası'nın oyunlarını oynadığı hatta adıyla özdeşleşen Gedikpaşa Tiyatrosu, istibdadın acı yüzü tarafından yıkılacaktır.*¹⁶ Dönemin siyasi hayatında tehlikeli görülen bir konunun işlendiği *Çerkez Özdenleri* oyununun sahnelenmesi, tiyatro binasının 48 saat içinde yıktırılması ve bir daha yenilenmesine izin verilmemesi ile sonuçlanmıştır. Zira "*Tiyatro yapma, açmak ve işletmek Sultan'ın bir fermanı ile oluyordu.*"¹⁷ Sahnelenen oyunlar da saraya rapor edildiğinde, sakıncalı görülen bir durum varsa, tiyatronun yaşaması için üflenilen soluk bir nefeste kesilebiliyordu. Güllü Agop'a verilen tekelin maddelerine bakıldığında denetleyici maddeler

¹³ And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, s. 195.

¹⁴ a.g.y., s. 195.

¹⁵ a.g.y., s. 189.

¹⁶ Erdem Ünal Demirci, *Türkiye'de Tiyatronun Siyasal Rolü (1850-1950)*, Federe Yayınları, İstanbul 2010, s. 59

¹⁷ And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, s. 196.

olduğu dikkat çeker. Güvenlikle ilgili maddeler tiyatronun desteklenmesine gösterilen zen kadar, sanat hayatının denetlenmesinin de göz ardı edilmediğini göstermektedir. Batılı anlamda tiyatro hayatının gelişmesi ve yeşmesi için destek veren saray ve çevresi, tiyatro hayatı için bir güvence olduğu ölçüde tehdit halini de alır. Tanzimat döneminde Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* oyununa getirilen yasakla tiyatrodaki sansür başlar. Ardından oyunların Zaptiye Nezaretinde incelendikten sonra yasaklanmasını öngören yasa ile sansürün ilk adımı resmileşir. İstibdatla birlikte bu baskı ve sansür daha yaygın bir hale gelir. Öyle ki sıkıdenetimde oyunların isimleri dahi eserin sakıncalı bulunmasına neden olabilir. Tehlikeli çağrışımlar yaptığı için belli sözcüklerin kullanılması yasaklanır. Tiyatrolar Umumi Müfettişliği kurulur.

Sonuç olarak, Tanzimat ile siyasi bir gereklilik olarak Osmanlı'nın batılılaşma hareketinde, devlet eliyle batılı anlamda bir tiyatro hareketi oluşturulmaya çalışılmıştır. Yüzünü batı kültürüne dönmüş Osmanlı siyaseti tiyatroya verdiği destekle, batılılaşma gösterisine girmiştir. Bursa ve Adana valisi gibi siyasiler eliyle tiyatro kumpanyaları kurulmuş, batılı oyunlar sahnelenmiştir, sarayın siparişiyle, batılı anlamda ilk tiyatro eseri yazılmıştır. Siyasetin bir kolu gibi işlenmiş kültürel hayata destek, aynı çevreler tarafından sansürlenmiş ve yasaklanmıştır. Dolayısıyla bu dönemde tiyatronun siyaset ve politik ortamla ilişkisi yaşamsal düzeydedir. Siyasi erkin izniyle yaşayan tiyatrolar, aynı erkin gücüyle yıkılmış, aynı erkin icazetiyle yasaklanabilmiştir.

1.2. MEŞRUTİYET DÖNEMİ (1908 – 1923)

Uzun süreli baskı ortamının yarattığı sessizlik Meşrutiyet’le yerini coşku ve sevinç gösterilerinin her şekilde ifade edildiği çok sesli bir ortama bırakır. İstibdatın mimarı II. Abdülhamit döneminin yerini hukuksal düzenlemelerin yapıldığı, özgürlük dönemi almıştır. Ahmet Fehim’in aktardığı gibi, “saçlı sakallı insanlar, bir arsaya dört gaz sandığı koyuyor, bir çarşaf geriyor. ‘Yaşasın Vatan’ ‘Yaşasın Hürriyet!’ sözleriyle biten saçma sapan bir oyunu ortaya çıkıp oynuyorlardı.”¹⁸ Bu açıdan bakıldığında siyasi havanın tiyatro yaşantısında ne kadar etkili olduğu görülebilir.

*Uzun süreli istibdat deneyiminin yarattığı derin durgunluk döneminin ardından 1908 Meşrutiyeti’yle bahar havasına dönen İmparatorluğun yaşam alanları şüphesiz ki İstibdatın baskın havasını yıktığı oranda renklenecektir.*¹⁹

Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle halkta coşku hakim olur. Vatan ve Hürriyet temalı oyunlar, tiyatro ile ilgili ilgisiz herkes tarafından sahnelenir. Bunun sonucunda ortaya birçok kalitesiz eser de çıkar. Metin And’ın aktarımıyla bu çok seslilik ve kalitesizlik, dönemin bir özelliği olarak nitelenebilir. Herkesin sesini duyurmak istemesi, yönetime katılma eğilimi, hiç değilse söz sahibi olma isteği, tiyatrodaki kendini göstermiştir.²⁰ Yine Metin And’ın aktarımıyla devam edecek olursak; 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanından 1923’te Cumhuriyet’in ilanına kadar olan dönemde pek çok tiyatro topluluğu kurulmuştur. Bu bolluk bu dönemin özelliğidir. İstibdat döneminde çeşitli kısıtlamalar tiyatrodaki kendini göstermiş, Tanzimat’ın tiyatro çalışmaları durmuştu. Ancak Meşrutiyet’te kurulan topluluklardan bir ikisi dışında çoğunluğu kısa ömürlü olmuştur. Çoğu iki oyundan sonra dağılmış ya da adını değiştirmiştir. *Halk hürriyetin ilanıyla coşkunluğunu sevincini belirtme alanını tiyatrodaki bulmuştur.*²¹ Bu coşkunun temsili olarak oynanan ilk oyunlardan biri de önceki dönemde sansüre maruz kalan *Vatan Yahut Silistre* oyunu olur. Batılı anlamda yerel tiyatro hareketlerinin varlığı aydın çevreler tarafından halen önemszenmektedir.

¹⁸Ahmet Fehim, **Sahnede Elli Sene**, İstanbul: Mitos boyut Yayınları, 2002, s.134.

¹⁹Demirci, **a.g.y.**, s. 61.

²⁰And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, s. 275.

²¹**a.g.y.**, s. 269.

Türk tiyatrosunda “ulus” düşüncesinin gündeme getirildiği ilk örnekler de yine II. Meşrutiyet dönemine aittir. Aslında Osmanlı-Yunan savaşları sırasında Osmanlı matbuatında ve bu savaşı anlatan edebî eserlerde sıklıkla yer alan bu düşünce, 1908’den sonra yazılan tiyatrolarda görülse de, savaş yıllarında fikrî bir hazırlığın olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü içe kapalı bir siyaseti tercih eden II. Abdülhamit’in modernleşmeyi reddetmeyen yaklaşımı, yeni asrın başında “ulus” kimliği arayanlar için kısmen bir hazırlık dönemi olmuştur²².

Bu dönem yazılan yerli oyunların konularına bakıldığında tiyatronun siyasal ortamları yakından ilişkili olduğu rahatça gözlemlenebilir. Dönemin düşünsel hayatında belirginleşen üç önemli düşünce akımı, İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük, tiyatro eserlerinin konularını ve tiyatronun siyasal yönünü etkileyen akımlardır. Zerrin Akdenizli Çelenk’in aktarımıyla özetleyecek olursak, Türkçülük, tiyatro alanında bu dönem yazarlarını etkisi altına en güçlü ideoloji olarak kendini gösterir.²³

Meşrutiyet Dönemi’nin oyun yazarlığı açısından gösterdiği içeriksel eğilimlerin başında Tarihi Dramlar ve Siyasal Belgesel oyunlar gelir. Abdülhamit’in yönetimini ve bir önceki dönemin siyasetini eleştiren yazarlar, yakın tarihi ele almakla birlikte içinde buldukları dönemin ruhunu yansıtan ve güncel olana dayanan siyasal oyunlar yazarlar.²⁴

Tiyatronun siyasi ortamları ilişkisi yazılan oyunlar ve düşünsel hayatın yanı sıra, tiyatro hayatına da yansır. İstanbul Belediye Başkanı olan Cemal Paşa, İstanbul’da bir konservatuar kurulması için André Antoine’ı İstanbul’a çağırır. Bu çabalar sonucunda 1914’te Darülbedâyi kurulur. Böylece tiyatrodaki Fransız etkisinde bir okul ve uygulama alanı başlamış olur. Bu durum açıkça siyasal hayattaki Fransız etkisinin tiyatroya yansımalarıdır, zira Darülbedâyi’nin kuruluş aşamasında Comedie Française etkisi bir tesadüf değildir.²⁵ Savaşın yaklaşması ve kısa sürede özgürlük ortamının yok olmasıyla Darülbedâyi de sarsılır. Yeterli olmayan eğitim süreleri, kurumu giderek bir okul olmaktan çıkartarak bir tiyatro topluluğuna dönüştürür. 1920’lere gelindiğinde Darülbedâyi, yeni yönetmeliğiyle artık yalnızca bir tiyatro topluluğudur.²⁶ 27 Ekim 1914’te açılan Darülbedâyi önce bir eğitim kurumudur, ardından

²² Abdullah Şengül, **Türk Tiyatrosunda Tarih**, International Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Sayı: 4 /1-II Kış, 2009, s.1946.

²³ Zerrin Akdenizli Çelenk, **1980 – 1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, D.E.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir 1999, s. 5.

²⁴ Zerrin Akdenizli Çelenk, **a.g.y.**, s. 6.

²⁵ Demirci, **a.g.y.**, s. 62.

²⁶ **a.g.y.**, s. 67-68.

Tatbikat Sahnesi halini alır ve 1916 yılında okul olmaktan tamamen çıkar. Böylece profesyonel bir tiyatro durumuna gelir, Meşrutiyet'ten bu yana ödenekli tiyatro olarak varlığını sürdüren bu tiyatronun belediyeye bağlı varlığı, bir nevi Tanzimat dönemindeki tekelin daha modern halde devamı niteliğindedir. Bu da göstermektedir ki Meşrutiyet döneminde tiyatro yeniden devlet desteğiyle yaşamsal alan bulmuştur.

Sonuç olarak, tiyatro XIX. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin belirlediği yeni siyasetin tanıtılmasında önemli bir araç olarak görev yapmıştır.

Bu çalkantılı zaman diliminde Tiyatro, devlet iktidarının gerekli gördüğü her noktada üstüne düşen görevi fazlasıyla yerine getirmiştir. Menfaati milliye için ateşli söylevlerden tutun, ordunun ihtiyaçları adına düzenlenen vatansever gecelerde bile başvurulan ilk etkinlik tiyatro olmuştur.²⁷

Yazılan oyunlarda ele alınan konularla birlikte, dönemin siyasi ideolojileri de yer alır. “*Meşrutiyet'in ilan ettirilmesinde ve Hürriyet'in ilanındaki hazırlıklarda canlarını tehlikeye atarak çalışan Jön Türklerin, genç subayların kahramanlıkları, çalışmaları, bu uğurda can verenleri veya sürgüne gönderilenleri yücelten pek çok oyun yazılmıştır*”²⁸. Bu oyunlarla dönemin siyasi ideolojileri sahnelenen eserler aracılığıyla halka sunulmuştur. Eserlerde görülen karakterlerin, ideal batılı insan tipini yansıtmaya özen gösterilmiştir. Politik ortam ve siyasi ideolojiler sahnede yerini almış, tiyatro, ideolojilerin halka ulaşması için kullanılmıştır. Tanzimat dönemini ele aldığımız bir önceki bölümde de rastlanılan devlet desteği bu dönemde de söz konusudur. Darülbedâyi, siyasette görülen Fransız etkisiyle, Fransa'dan çağırılan hocalar vasıtasıyla, Belediye Başkanlığı emriyle faaliyete geçmiştir. Bütün bunlar göz önüne alındığında Meşrutiyet döneminde, tiyatronun siyasal ortamla yakın bir ilişkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu dönemde tiyatro, siyasal düşüncenin sesini duyurduğu en önemli pencerelerden biri halini almıştır. Siyaset ve politik ortamla ilişkisi sadece düşüncelerin yayılmasını sağlamakla kalmamış, devletin maddi desteğiyle sürekliliği garantilenmiş ve Darülbedâyi kurulmuştur. Siyasette kendini gösteren Fransız ekolünün etkisi Darülbedâyi'nin kuruluşunda, hem kuruluş yönergesinde örnek alınan Comedia Française ile, hem de Fransa'dan getirilen hocalarla kendini tiyatrodaki da göstermiştir. Denilebilir ki,

²⁷ a.g.y., s. 66.

²⁸ And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, s. 333.

Meşrutiyet döneminde siyaset ve politik ortam, tiyatronun çerçevesini çizmiş, içindeki resimleri renklendirmiş, hayata geçişinde etken rol oynamıştır.

1.3. CUMHURİYET DÖNEMİ

Cumhuriyet dönemi tiyatro, siyaset, politik ortam ilişkisinin ele alındığı bu bölüm kendi içinde üç bölüme ayrılarak çalışılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında, Kurtuluş Savaşı'nın hemen ardından yürütülen politikaların, tiyatro ile ilişkisi ilk bölümde ele alınmıştır. Birinci bölümde ele alınan temel konu; Yeni ülke, yeni devlet, yeni bir millet oluşturma ideallerinde tiyatronun oynadığı roldür. İkinci bölümde, tek partili dönemin geride kalması, kuruluş siyasetinin yerini yeni politikaların alması ve 1960'lı yıllar da kendini gösteren halk hareketleriyle tiyatro arasındaki ilişki incelenmiştir. Son bölümde ise 12 Eylül askeri darbesinin tiyatroya olan etkisi, tiyatronun politik ortamla ilişkisi bağlamında incelenmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye, savaşı kazanmış, yeni bir devlet ismiyle, geçmişe sünger çekip, yeni devletin yapılandırılmasına ve sürekliliğine odaklanmıştır. Kurtuluş Savaşı'nın ardından bir kuruluş evresi başlar. Kuruluş siyasetinin odak noktası; Anadolu'nun kimliğini tek bir isim altında toplayarak Türk milletinin birlik ve beraberliğinin sağlanması olduğu söylenebilir. Yeni kurulan devletin, sürekliliğini sağlamak adına, ekonomik, kültürel ve toplumsal bir yapılanma içine girilir. Cumhuriyet rejimiyle, tiyatro da yeni bir aşamaya doğru evrilir. Cumhuriyet hiç kuşkusuz ki bir devrimler dönemidir. Devlet eliyle modernleşen ve devrimlerle gelişen bir tablo çizilmektedir. Yeni bir devlet anlayışı oluşturulmaya çalışılmaktadır, yeni bir vatandaş... Yeni devlet beraberinde yeni bir toplumu, yeni bir hukuk sistemini ve pek tabii yeni bir tiyatroyu getirir. Tiyatro'nun bu yeni devlet ve yeni vatandaş düşüncesinin yerleştirilmesinde en etkin araçlardan biri olacağı çok geçmeden kendini gösterecektir. Ülke uygarlaşma adımıyla yine kendine batıyı örnek almaktadır. Fakat bu durumun tiyatroya yansması önceki dönemlerden farklı olarak gerçekleşir.

*Tanzimat ve Meşrutiyet'te Batı'nın taklidini daha çok komedi malzemesi olarak getiren ve eleştiren yazarlar yerine, bu dönemde batılılaşmayı toplumsal bir yara olarak işleyen, bireylerin içinde bulunduğu çelişik durumu derinlemesine ele alan yazarlar dikkat çeker...*²⁹

Çalışmanın Osmanlı dönemi tiyatro gelişiminin ele alındığı önceki bölümlerde de görülebileceği gibi aydın çevrenin desteğiyle gelişen bir tiyatro, sanat hayatı öne çıkmaktadır.

²⁹ Zerrin Akdenizli Çelenk, a.g.y., s. 11.

Aydın kesim daha çok saray ve yönetici kesime yakın kişiler tarafından temsil edilmektedir. Yüzünü batıya dönmüş Osmanlı siyasi hayatının içindeki aydınların çoğu da Batıya hayranlık duymuş ve Avrupa'yı kendi toplumları ile kıyaslamıştır. Bu bakış açısı da Avrupa'daki kuruluş ve kurumları, hayat tarzını üstün bulmalarını beraberinde getirmiştir. İşte Cumhuriyet'in farkı hayranlık olarak nitelendirilebilecek bu bakış açısının değişmiş olmasıdır.

1930'lu yıllarda Atatürk'ün direktifiyle kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası kısa sürede kendini fesheder. Böylece muhalefete izin verilmeyen tek partili bir dönem başlamış olur ve anlaşılır ki; *“Yeni Türk hükümeti, Türkiye Cumhuriyeti'ni yaratmıştı; fakat bir de Cumhuriyetçi Türkler yaratması gerekiyordu.”*³⁰

Türk Ocakları bu süreçte yerini, güncel politik ortamla uyumlu başka bir kuruma, Halkevleri'ne bırakır. Halkevleri, Romen Gençlik Teşkilatı 'Strasa Tarii', İtalyan boş vakit teşkilatı 'Dopolavoro', Çek Sokol teşkilatı, Sovyet 'Komsomol' gibi pek çok örneği incelenerek oluşturulmuş, planlı bir örgütlenmedir. *Özellikle tiyatro kollarının varlığıyla Dopolavoro'ların Halkevlerine örnek teşkil etmiş olması kuvvetle muhtemeldir.*³¹ Dopolavoro'lar tıpkı Halkevleri gibi özerklikleri olmayan ve partinin bir kolu şeklinde faaliyetlerini sürdürüyorlardı³². 1932 yılında, 14 merkezde (Ankara, İstanbul, İzmir, Adana, Bursa, Diyarbakır, Eskişehir, Denizli, Afyon, Çanakkale, Van, Konya, Aydın, Samsun) kurulan Halkevleri eş zamanlı olarak faaliyete başlar. Pek çok birimden oluşan çalışma kollarının en önemlilerinden biri de tiyatro birimidir. Kurulan yeni devletin devrimlerini ve ilkelerini halka yaymak kurumun en önemli varlık nedenini oluşturur. Zamanla Halkevleri adeta bir Bölge Tiyatrosu niteliği kazanır.³³ Öyle ki 1933 yılında Halkevleri örgütlenmesi içinde ülkede büyük bir tiyatro karnavalı yaşanır. Bu yılın bir diğer önemi Cumhuriyet'in onuncu yılı olmasıdır. Bu dönemde en çok temsil olanağı bulan Faruk Nafiz Çamlıbel'in Akın, Özyurt oyunlarına bakıldığında, Türk kimliğinin ve tarihinin gururla sunulduğu görülecektir. Bu da yeni kurulan ülkenin Halkevleri aracılığıyla yeni vatandaşını yaratmada, tiyatronun nasıl bir rol oynadığının açık ispatıdır. Parti tarafından Halkevlerine gönderilerek sahnelenmesi sağlanan oyunlardan bir diğeri, Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban* isimli oyununa

³⁰Demirci, a.g.y., s. 90.

³¹a.g.y., s. 171.

³²Safa Şimşek, *Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri (1932-1951)*, İstanbul, 2002, s.25-26.

³³Zerrin Akdenizli Çelenk, a.g.y., s. 9.

bakıldığında; Oyundaki Tarih Dede isimli karakter, Çoban'a Türklerin tarihinden ve kurdukları devletlerden bahseder. Türk ırkının geçmişin ve geleceğın yaratıcısı olduğunu söyler. Çocukluğında Selanik'te kaz güderekle çobanlık yapan Atatürk ve oyundaki Çoban karakteri arasında bağlantı kurulmaması mümkün değildir. Görüldüğü üzere bu dönemde, Anadolu'nun dört bir yanına yayılmış bir örgütlenmeyle Cumhuriyet devrimlerinin yayılması ve Osmanlı tarihinden soyutlanmış yeni Türk algısının yaratılmasında tiyatro politikacılar tarafından omuzlarına yüklenmiş ağır yükü taşımaktadır.

Sonuç olarak, *Cumhuriyet iktidarı, tiyatroyu ilk döneminde, rejimi korumakta, siyasetin yeni yüzünü yaymakta ve toplumsal bir bellek yaratmakta kullanmıştır.*³⁴ Bu sürecin ilk yıllarında Halkevleri ile tüm ülkeye yayılan bir hareket olarak, yazılan oyunların sahnelenmesiyle, okuma yazma oranı çok düşük olan halka, devrimlerin ve yaratılan yeni Türk algısının yerleştirilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Halkevlerinin etkili olduğu yılların akabinde, 1936 yılında konservatuar, ardından 1949'da Devlet Tiyatrosu kurulur. Böylece, Osmanlı'dan devralınan devlet destekli sanat ve devlet kontrolünde sanat Cumhuriyet döneminde resmîlik kazanır. Halkevlerinin etkisini yitirdiği yıllarda kurulan Devlet Tiyatrosu sistemin yeni yüzü olur. Kısa zamanda Cumhuriyet rejiminin aydın ve seçkin yüzü halini alır. Devlet Tiyatrosu kendi kuruluşunun ardından gelen bu yıllarda, ülkenin yeni kurulmuş olmasının da etkisiyle, varlığı gereği yaşamın aynası olması beklense de siyasal yapının yansıması olmaktan öteye gidememiştir. Bu dönemde görüldüğü üzere tiyatro, politik ortamın yönlendirmesi ile şekillenmiş, siyasal güçlerin teşviki ile geniş kitlelere ulaşmıştır.

Tiyatro ve politik ortam ilişkisi, Demokrat Parti ile biten tek partili dönemin ardından yaşanan siyasal ortam ile şekillenmeye devam etmiştir. 1946 yılında kurulan ve dört yıl sonra yapılan seçimlerde iktidar olan Demokrat Parti'nin yönetimiyle, ülke yeni bir siyasal döneme girmiştir. Demokrat Parti'nin iktidarda kaldığı (1950 – 1960) yıllar arasında Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi kurumlar kapanır³⁵.

Demokrat Parti'nin son beş yılında yaşanan ekonomik krizler iktidarı ve halkı sarsmaya başlar. Kriz sonrasında, iktidar muhalif söylemleri bastırmaya başlayacaktır. Böyle

³⁴ Demirci, *a.g.y.*, s. 95.

³⁵ Sina Akşin, *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi*, İmaj Yayıncılık, Ankara 2006, s.231-232.

bir ortamda 1161 gazeteci kovuşturulmaya uğrar ve 238 kişi çeşitli cezalara çarptırılır,³⁶ bu sadece baskının basın sektöründeki yansımasıdır. Demokrat Parti terörü 1960'ın ilk beş ayında tırmanışa geçer ve muhalefet artık kendisini sokak çatışmaları şeklinde ifade etmeye başlar. Demokrat Parti bir soruşturma komisyonu kurarak bütün muhalefet partisi faaliyetlerini, kongreleri ve yayınları yasaklar.³⁷ 27 Mayıs askeri müdahalesi yaklaşmaktadır.

Ekonomik yapı ve kültürel ortam da etkilenmiştir. Burada Eren Buğlalılar'ın çalışmasına bakmak faydalı olacaktır. *1943-1960 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan kitapların sayısı 1947 tarihinden sonra düşmeye başlamıştır.*³⁸

Tek Parti döneminde kurulan ve dünya klasiklerinin Türkçeye çevrilmesinde önemli rol oynayan Tercüme Bürosu çalışmalarının nasıl bir ivmeyle düşüşe geçtiği bakanlık tarafından yayımlanan kitapların sayısal verileriyle anlaşılabilir. *1950'de Demokrat Parti'nin seçilmesinin ardından bu eğilim daha da hızlanmıştır. Kitap sektörünün tercümelere ayrılan bölümünü ideolojik ve finansal olarak tekeli altında tutan Tercüme Bürosu'nun faaliyetleri bu tarihlerden sonra kesintiye uğramış olmasına rağmen, 1950'lerde yayımlanan kitap sayısının artması anlamlıdır.*³⁹

Çünkü artan yayımlar özgür ve bireysel yeni kuruluşlar tarafından gerçekleştirilmeye başlamıştır. Gelişen halk hareketi neticesinde dünya klasikleri yerine politik ve sosyalist yayımlar artış gösterir. Yayım dünyasında olduğu gibi, tiyatro hayatında da özel kurumlar 50'li yıllarda kendini göstermeye başlar. *Açılan ilk özel tiyatrolardan biri Demokrat Parti'yle gelen dönüşümü gösterircesine Yapı Kredi Bankası sponsorluğunda kurulan Küçük Sahne'dir.*⁴⁰ Küçük Sahne'yi, dönemin bulvar komedileriyle tanınan Muammer Karaca'nın kurduğu Karaca Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu gibi kurumlar takip eder. 50'li yılların sonlarına doğru, Cumhuriyet'in kuruluşundan beri devlet destekli tiyatro hareketinin yerini, özel tiyatroların alacağını sinyalleri görülmeye başlanmıştır.

³⁶ Eren Buğlalılar, *TheatreAndStruggle: A Sociological Analysis Of ThePoliticalTheatreInTurkeyBetween 1960 - 1971*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler, Ankara 2012, s. 48.

³⁷ a.g.m., s. 48.

³⁸ a.g.m., s. 45.

³⁹ a.g.m., s. 45.

⁴⁰ a.g.m., s. 49.

27 Mayıs 1960'ta ordu Demokrat Parti'nin yukarıda değinilen baskıcı politikalarına karşı "demokrasi adına" diyerek yönetime el koyar. Bu Cumhuriyet sonrası Türkiye'de ilk darbe hareketidir ve darbeler ileriki yıllarda tekrarlanacaktır. Demokrasi adına uygulanan darbe hareketleri zamanla aynı bahanelerle bir dikta rejimine bürür. 27 Mayıs, öncesindeki on yıllara karşı geliştirilmiş bir tepki olarak gerçekleşir. İlk etapta ülkede darbeye karşı bir sempati vardır. Darbenin ardından ordunun isteğiyle yeni anayasa çalışmaları başlar.

1961 Anayasası, 1924 Anayasasına göre çok daha geniş ve ayrıntılı bir hak ve özgürlükler listesi sunmaktaydı. Önceki Anayasadan farklı olarak sağlık, sosyal güvenlik, sendikal haklar gibi sosyal ve ekonomik haklar ilk kez bu anayasada yer buldu. Siyasal partiler de, bu anayasada "demokratik yaşamın vazgeçilmez unsuru" olarak düzenlenmiş; siyasal partilerin mali denetimleri ile gerektiğinde kapatılmaları görevinin Anayasa Mahkemesi'ne verilmesi gibi bazı özel güvenceler öngörülüyordu. Bu anayasa, hak ve özgürlükleri saymakla yetinmemiş; hak ve özgürlüklerin kullanımının güçleştirilmesi ya da engellenmesini önleyici güvenceler de getirmişti⁴¹.

1961 Anayasası içeriği gereği çok partili sistemi daha mümkün kılıyordu. Darbenin ve seçimlerin ardından gelen 1960'lı yılların iki önemli özelliği göz önünde bulundurulmalıdır: Birincisi yeni anayasayla meclisin çok partili hayatı, özellikle sosyalist kanadın siyasette görünür artışı ve aydınların sola açılması, sosyalizmin kültürel ortamda, entelektüeller arasında benimsenmesi, ikincisi ise burjuvazinin artan etkisi, sermaye sahiplerinin sanayideki büyümeleri. Sanayinin gelişmeye ve büyümeye devam etmesi, kente göçlerin de devamlılığıyla, kent nüfusunda büyük artışlar görülmeye başlandı. *Ankara ve İstanbul'da 1960'lar boyunca gelişecek tiyatro faaliyetleri iki şehrin hızlı nüfus artışı sonucu tiyatro merkezlerine dönüştüğüne de işaret etti. Kente göçen herkesin potansiyel bir tiyatro seyircisi olduğu göz önünde bulundurulursa, nüfus artışıyla birlikte tiyatroya yönelik talep de artmıştı.*⁴² Tiyatro hayatı gerek seyircisi gerekse icra eden grupları açısından, daha önceki dönemlerde hiç görülmemiş yeni bir deneyimin içine hızla ilerler. Politika, ekonomi, toplumsal yapı arasındaki zincirleme değişim hareketi, tiyatrodaki da hiç kuşkusuz görülmeye başlar.

⁴¹ Sezer Ayan, Siyasi Yapılanma Sürecinde 1961 ve 1982 Anayasası, *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt:8, Sayı:2, 2007, ss.1-24.

⁴² Buğlalılar, *a.g.m.*, s. 55.

60'lı yılların ilk yarısında görülen ve bir önceki dönemden çok daha farklı olan tiyatro hayatı, yazılan ve sahnelenen oyunlara da yansır. Önceki bölümlerde irdelendiği gibi Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarını takip eden dönemde, tiyatronun, politik ortam, siyasetle ilişkisi, hükümet-iktidar, üzerinden şekillenir. Bu da sahnelenen ve yazılan oyunlarda, iktidarın siyasi görüşlerine yakın konuların ele alındığına işaret eder. *Akın, Özyurt, Vatan Yahut Silistre* gibi oyunları hatırlamak durumu açıklayacaktır. Oysa 60'lı yıllarda yazarların ele aldığı oyunların siyasi ortamla ilişkisi çok daha farklı bir bağlamda gelişir. Oyunlar konuları gereği, toplumsal hayatın içindeki politik ortamı ele alır. *Keşanlı Ali Destanı* dönemin en çok ses getiren oyunlarından. Oyun, Demokrat Parti iktidarının getirdiği değişimlere ustaca eleştiriler yöneltir. Gecekondu halkının sorunları isabetli gözlemlerle oyunda ele alınmıştır. Artık oyun yazarları, halkın sorunlarına eğilmektedir. *Altmışlar Türkiye'si'nin sorunları, evrensel sorunlarla birlikte, oyun yazarlarının kaleminde etkin, sağduyulu örneklerini vermiştir. Dönem içinde, siyasal, toplumsal, bireysel, kültürel ve evrensel konular cesaretle ele alınmıştır.*⁴³

1970 - 1980 yılları kapsayan dönem, muhtıra ve askeri müdahaleler kısılcasında yaşanır. Bu dönemde yaşanan hareketlilik, 1980 darbesinin giyotin etkisiyle son bulur. Sıkıyönetim, siyasetin sadece meclis içinde yapılmasına olanak sağlamaya başlar. Gelişen halk hareketi ve politik hayat arasındaki ilişki göz önünde bulundurulduğunda, sıkıyönetim koşullarının sağlanabilmesi için yeni baskı yöntemlerinin kullanılacağı öngörmek mümkündür. Çok geçmeden baskı oranı da artar.

*Cumhuriyet ve Akşam gazeteleri, 10 gün süreyle kapatılır. Bu gazetelerin yazarları olan Çetin Altan ve İlhan Selçuk gözaltına alınır. 60'lı yılların sonunda, toplumsal muhalefeti büyük ölçüde odaklayan solun önemli dergileri olan Aydınlık, Devrim, And ve Türkiye Solu gibi dergiler de kapatılır. Gözaltına alınanlara Doğan Avcıoğlu, ve İlhami Soysal da eklenir...*⁴⁴

Baskı kişileri ve yayım hayatını olduğu gibi işçilerin sosyal haklarını da kapsamı içine alır. *1963 yılında kabul edilen 274 sayılı Sendikalar Yasası ve 275 sayılı Toplu İş Sözleşmesi, Grev ve Lokavt Yasası ile "Grev Hakkı Toplu Pazarlık Dönemi" başlamıştır. 275 sayılı Toplu*

⁴³ Özlem Belkıs, *Kaleminden Sahneye*, Cilt: 2, YGS Yayınları, İstanbul 2003, s. 14

⁴⁴ Mustafa Şener, *Türkiye Sol Hareketinde İktidar Stratejisi Tartışmaları: 1961-1971*, Marksist Araştırmalar, Ankara, 2006.

*İş Sözleşmesi ve Grev ve Lokavt Yasası ile 1961 Anayasası'nın çok geniş bir biçimde tanıdığı grev hakkı aşağıdaki konularda kısıtlanmıştır*⁴⁵.

Tüm bu olanlar göz önünde bulundurulduğunda yönetimin yarı-askeri olarak yürütüldüğü söylenebilir. Meclisi artık askeri baskılar yönlendirmektedir. Dolayısıyla, askeri yönetim 12 Eylül'ü beklemeden ülkeyi yönetmeye başlamıştır. Askeri baskılar, mecliste kendini “Hükümet Krizi” olarak gösterirken, sokakta da ciddi bir çatışma ortamı halinde tezahür eder.

Tiyatro hayatının ise böyle bir ortamdan soyutlanarak devam etmesi fikri bile mümkün değildir. 60'lı yıllarda etkili olan tiyatro hareketi, entelektüel kesimde görülen değişimlerle birlikte kendini işçi sınıfına yakın, sosyalist, siyasi bir çevre içinde var etmiştir. Semih Çelenk'in aktarımı durumu çok iyi özetlemektedir; “*Muhtıra öncesinde, salt sosyalist dünya görüşü ekseninde tiyatro yapanlar değil, Recep Bilginer gibi oyunları sıkça Devlet Tiyatrosu'nda oynanan yazarlar bile devlet eliyle yapılan yasaklamalardan, engellemelerden şikâyet eder duruma gelmiştir.*”⁴⁶ Bu açıdan bakıldığında, muhtıranın yarattığı etkiler ve sıkıyönetim uygulamalarına, tiyatro dünyasının sessiz kalmadığı kolaylıkla tahmin edilebilir.

Tiyatro hayatında görülen yasaklamalar ve engellemeleri kısaca özetleyecek olursak şöyle örnekler verilebilir. Vasıf Öngören'in yazdığı *Oyun Nasıl Oynanmalı* oyunu, Şehir Tiyatroları tarafından geri çekme girişimi ile karşılaşmış, kısa bir süre gösterimde kalan oyun, ardından kaldırılmıştır. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Brecht'in uyarlamasıyla oynadığı, Gorki'nin *Ana* isimli oyunu yasaklanmıştır. Dostlar Tiyatrosu'nun Erzurum turnesinde oynadıkları *Alpagut Olayı* isimli oyunun gösterimi sırasında oyun basılmış ve yirmi kişi bu olayda yaralanmıştır. Yeni Sahne'nin oynadığı *Bitmeyen Kavga* isimli oyunun oynandığı salona ise dinamit atılmıştır. 1980 yaklaşırken sosyalist eksenli tiyatro yapmak oldukça zorlaşmaya başlar. Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı* isimli oyunu için provalarının yapıldığı Şehir Tiyatroları sahnesine silahlı saldırı olur ve salona bomba atılır.⁴⁷

1980 yılının arifesindeyse tiyatro yaşantısı büyük değişimlerin izlerini göstermeye başlar. Tiyatro, televizyona, gazino ve şov dünyasına yenik düşer. Tiyatrolar ise daha çok

⁴⁵ Necmettin Özerkmen, Geçmişten Günümüze Türkiye'de Anayasa ve Yasalarda Sendikal Hakların Düzenlenmesi ve Getirilen Kısıtlamalar, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 43, 1(2003), s.239-257, s.245.

⁴⁶ Semih Çelenk, *Kaleminden Sahneye*, Cilt 3, YGS Yayınları, İstanbul 2003, s.47.

⁴⁷ a.g.y., s. 67.

vodvil tarzı oyunları sahnelemeyi seçer. Politik baskılar sonucu, tiyatronun sosyalist etkiyle, biçimsel ve içeriksel gelişmesi yönündeki sahnelemeler yerini “eğlencelik” gösterimlere bırakır.

12 Eylül 1980 sabahı askeri yönetim ülkeyi uzun yıllar karanlıkta bırakacak darbeyi gerçekleştirir. Sokaktan, evlere, siyasetin resmi temsil mekânı meclisten, dernek ve kahvelere kadar ülkenin her bir yaşam alanında açık bir gerçek görülür; Bu da artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağıdır. Sıkıyönetim başlar, Kenan Evren komutasındaki ordu, yönetime el koyar, mecliste yer alan partilerin genel başkanları siyasetten çekilmeye zorlanır. Siyasetçiler hapisle karşılaşılır. *Demirel, Ecevit, Erbakan ve Türkçe Silahlı kuvvetlerin gözetimine alınmışlardır. Demirel ve Ecevit bir ay sonra serbest bırakılmışlardır. Erbakan bir yıl, Türkçe 4,5 yıl tutuklu kalmışlardır.*⁴⁸ Yeni kabine oluşturulur. Bu kabine de Kenan Evren kadar tanıdık bir başka isim daha vardır: Turgut Özal. Kendisi darbenin hemen ardından ekonominin yürütülmesi ile görevlendirilecektir.⁴⁹ 12 Eylül'den yedi hafta sonra geçici anayasa açıklanacaktır. Böylece 1960 Anayasası ile sağlanmış olan özgür düşünce hakkı, tamamen son bulacaktır.

Çalışmanın yazıldığı yıl içerisinde 12 Eylül yönetiminin hazırladığı anayasanın halen yürürlükte olduğu düşünülürse, 1960'lı yıllarda yaşanan uyanışın yeniden yeşermemesi için iktidarın büyük bir çaba içinde olduğu fark edilir. Geçici anayasadaki ilk değişiklikler, fütursuzca gözaltına alınan kişilerin yeniden gün ışığına çıkmamalarını sağlayacak düzenlemeleri içerir. Yasaklar siyasal faaliyetlere indirilen en ağır darbelerdendir. *Toplantı ve gösteri yürüyüşleri izne bağlanır, Dernek faaliyetlerine kısıtlamalar getirilir. İşçi hakları ve özellikle sendikal faaliyet özgürlüğüyle grev hakkı yok edilir. Siyasal idamlar gerçekleştirilir. Savcılar tarafından idamı istenen kişi sayısı binlere ulaşır.*⁵⁰ Askeri hükümet, yurt içindeki tepkilere kulaklarını tıkar. *82-83 yıllarında 15'i siyasi olmak üzere toplamda 23 kişi idam sehpasına yollanır. Görevlerine son verilen kamu görevlilerinin sayısı on bini bulur, yurt dışına kaçmak zorunda kalan pek çok kişi, vatandaşlığından men edilir.*⁵¹ Devir yönetim açısından “asmayalım da besleyelim mi?” devridir. İşte böyle bir süreç içinde, yeni anayasa halk oylamasına, “hayır” oylarının rahatlıkla görülebileceği, neredeyse şeffaf zarflarla

⁴⁸ Bülent Tanör, *Yakınçağ Türkiye Tarihi 1980-2003*, Milliyet Yayınları, İstanbul. Akt: Naci Önsal, *Endüstri İlişkileri Notları*, Türkiye İşçi sendikaları Konfederasyonu, Ağustos, 2010, s.44.

⁴⁹ Semih Çelenk, *a.g.y.*, s. 41.

⁵⁰ *a.g.y.*, s. 39.

⁵¹ *a.g.y.*, s. 40.

oylamaya sunulur. Beklenildiği gibi halk yeni anayasa “evet” der. Böylece gelecek on yıllarda etkisini sürdürmeye devam edecek askeri yönetim kendini anayasa ile uzun süre kalıcı hale getirme fırsatını yaratmış olur.

Kuşkusuz ki bu baskı ortamından entelektüel ve sanatçılar da etkilenecektir. Üniversiteler ‘anarşi yuvası’ olarak sadece hedef gösterilmekle kalmaz, özerkliğini kaybedecek düzenlemeler gerçekleştirilir. *Aydın kesimin barındığı her türlü kuruluş tahrip edilirken sanatın üretildiği yerler de bunun dışında kalmaz.*⁵²

Bir önceki bölümde ele aldığımız dönemde açıkça görülen hareketlilik ve üretimsel özgürlük yerini yasaklarla örülü bir zamana bırakmıştır. 1983 yılında yapılan genel seçimlerde Anavatan Partisi, hükümet kurma gücünü elde eder. Anavatan Partisi iktidarında ülkenin ekonomik ve siyasi değişimleriyle birlikte, toplumsal hayat da değişecektir. İkinci bölümde ele alınan başlıklar doğrultusunda, bu değişim araştırılmıştır.

⁵² a.g.y., s. 43.

II. BÖLÜM:

12 EYLÜL ASKERİ DARBESİNİN YARATTIĞI SİYASİ, EKONOMİK, KÜLTÜREL ORTAM VE ORTAYA ÇIKAN OLUMSUZ DEĞİŞİKLİKLER

12 Eylül 1980 askeri darbesi ile yeni bir döneme girilmiştir. Girilen bu dönem toplumun her kesiminde siyasi, ekonomik, kültürel ortam anlamında değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Ancak bu değişikliklerin büyük çoğunluğu olumsuz olarak nitelendirilebilecek değişikliklerdir.

1980 askeri darbesinin ardından iktidara gelen ANAP tarafından uygulanmaya başlanan, yeni liberal ekonomik politikaları yaşanan değişikliklerin merkezinde yer almaktadır. Darbenin hayatın her alanında etkisini gösterdiği düşünülürse, değişimin toplumsal yönlerinin, darbenin toplumda yarattığı her türlü kültürel ve siyasal bileşenle birlikte ele alınması gerektiği ortaya çıkacaktır. Öte yandan 80 darbesinin Türk siyasal hayatında yarattığı kırılma, 80 sonrasında iktidarın uygulayacağı politikalar açısından bir hazırlık dönemi olarak nitelendirilmekte, darbe öncesi ve darbe sonrası iktidar tarzındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Bu duruma ilişkin önemli saptamalarda bulunan Alev Özkazanç, 12 Eylül darbesini 80 öncesi iktidar tarzıyla sonrası arasında bir köprü olarak değerlendirirken, darbe öncesiyle yeni sağ arasında önemli bir süreklilik olduğunu ve darbenin, yeni sağın kurucu öğelerinden biri olduğunu belirtir. Bu nedenle 80 döneminin kültürel ortamı, darbenin mantığı ve darbe sonrası iktidarın uyguladığı politikalarla biçimlenmiştir⁵³.

Bu bölümde ortaya çıkan bu değişiklikler birey merkezli ele alınarak incelenmiştir.

⁵³ Alev Özkazanç, **Türkiye’de Siyasi İktidar ve Meşruiyet Sorunu: 1980’li Yıllarda Yeni Sağ**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi (Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans, Tezi, Ankara, 1998, s.209.

2.1.YENİDEN BİÇİMLENEN SİYASİ KİMLİK

1980’de yaşanan askeri darbenin ardından Türkiye’de siyasal dengeler ciddi biçimde alt üst olmuş ve bu süreç sağ düşüncenin önünü açmıştır. Sağın bir parçası olan muhafazakarlık, politik olarak belirli bir sistem dahilinde ele alınamasa da yükselişe geçmiştir⁵⁴. 80 sonrasında solun tasfiyesi yolunda çeşitli girişimler hükümetler tarafından bir iç politika olarak uygulanmıştır. Bu anlamda YÖK yasasına dayanılarak sol görüşlü öğretim üyeleri ile Türk-İslam Sentezi’nin onayladığı fikirlere sahip öğretim üyelerinin yer değiştirilmesi çabası güdülmüştür. Diğer bir ifade ile sol görüşlü öğretim üyeleri yasaklarla öğretim üyeliğinden uzaklaştırılmış, yerine muhafazakâr dünya görüşüne sahip öğretim üyeleri alınmıştır.

1980’li yıllar sonrasında din ve dinsel kurumlar, örgün ve yaygın eğitim, kitle iletişim araçları ve lümpenleştirilen kültür sağ düşüncenin ideolojik üstünlüğünü etkinleştiren ve yaygınlaştıran araçlar olmuştur. Bu çerçevede din, tarih, coğrafya, edebiyat, inkılap tarihi gibi derslerin ağırlıklı konuma getirilmesi ve felsefe, mantık gibi konuların eğitim sisteminin dışına atılması gibi eğitim politikaları örnek gösterilebilir. Din ve ahlak programlarının Türk İslam Sentezi doğrultusunda şekillendirilmesi sağ düşüncenin ideolojik üstünlüğüne katkı sağlamıştır⁵⁵.

80 sonrasında politik alanda meydana gelen ideolojik boşluğun disiplinli ve otoriter bir toplum oluşturma adına Türk İslam Sentezi anlayışı ile doldurulmak istenmesi somut planda bu ideoloji taraftarlarının üniversiteler, Milli Eğitim Bakanlığı, TRT, Türk Tarih Kurumu gibi önemli kurumlarda istihdam edilmelerine sebep olmuştur. Türk İslam Sentezi taraftarlarının Cumhuriyet’le birlikte girişilen Batılılaşma hareketini bütünüyle onaylamayıp, bu politikaların Türk’lerde milli bir kimliğin oluşmasına engel olarak görmeleri, örneğin Devlet Planlama Teşkilatı tarafından 1983’te yayımlanan Milli Kültür Özel İhtisas Komisyonu

⁵⁴ Ferruh Özder, *1980 Sonrasında Türkiye’de Muhafazakar Kimliğin Gelişimi ve Siyasal Partiler*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, s.125.

⁵⁵ Tevfik Çavdar, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi (1950-1995)*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1996, s.331-336.

Raporu'nda yıkılan milli ve ahlaki değerlerin dinle yeniden güçlendirilebileceği savı gibi pratik sonuçlar doğurmuştur⁵⁶.

12 Eylül 1980 darbesi sonrasında gençlik kuşakları, 1968 ve 1978 kuşaklarının aksine, ekonomik değerlere önem veren ve ideolojik inançların artık bireyleri bir yere götüremeyeceği görüşünü paylaşan apolitize edilmiş bir jenerasyondur⁵⁷. Gerçekten de 80 darbesini hazırlayan çatışmaların üniversite çevrelerinde daha fazla kendini göstermesi nedeniyle aileler de çocuklarını politikadan uzak durmaları konusunda özellikle tembihlemişlerdir. O dönemlerden sonra politik alanda gençlik arasında hakim olan görüş “sağa sola bulaşma” dan bireysel özgürlükler çerçevesinde gelişmiştir.

Defne Doğan (2009) makalesinde 70-80 ve 2000’li yılların gençliğini karşılaştırmıştır. Doğan’ın makalesindeki karşılaştırmayı tablolaştırırsak her iki gençlik kuşağı arasındaki fark daha net anlaşılacaktır. Kanaatimizce Doğan’ın sadece politik alanda tespitleri değil diğer alanlardaki tespitleri de yerindedir.

Tablo 2.1: 1970-80 Gençliği ile 2000’li Yılların Gençliği⁵⁸

| 1970-80 Gençliği | 2000’li Yılların Gençliği |
|---|---|
| Politik: Kendini bir siyasi gruba ait hissetmek isterdi. Sağcı-solcu veya bu fraksiyonlardan birine bağlıydı. Politik görüşleri kimliğinin önemli bir parçasıydı. İnançlarını geliştirmek ve karşıt grubu alt etmek için çok okurdu. | Apolitik: Günümüz Türkiye'sinde gençler kimliklerini politik görüşlerde bulmuyor. Takım tutma veya sevdiği müzik türü bile kişilik belirlemede daha etkili. Daha az okuyan bir gençlik var. |
| Kitlesel: Yaşamı kalabalık grupların ortak hareketlerine bağlı olarak şekillenirdi. Kendine ait zamanı kullanmak bu kuşak için adeta lükstü. | Bireysel: Gençler kendini bireysel özgürlükleri ile tanımlıyor. Kitlesel davranış ve hareketlerden kaçıyor. Orada kendini kısıtlanmış hissediyor. Kendisi olmaya önem veriyor. Ana-baba ve kurumsal ilişkide özgürlük istiyor. |
| Fedakâr: Dava uğruna bireysel çıkarları ikinci plana atmak, sağda ve soldaki bütün hareketler için istenen ve teşvik edilen bir duyguydu. Birçok genç bu yüzden kendi | Faydacı: Günümüz gençliği için kendi bireysel çıkarı ve hesabı daha önemli. Olaylara ve ilişkilere faydacı bir yaklaşımı var. Kolay ve bol para kazanmak onun için |

⁵⁶ Doğan Duman, **Demokrasi Sürecinde Türkiye’de İslamcılık**, Dokuz Eylül Yayınları, 2. Baskı, İzmir, 1999, s.259-261.

⁵⁷ Fazilet Ahu Özmen, **Politik Bir Gençlik Kuşağı: Post 80 Alevi Gençliği**, Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Cilt: 3, No:1, 2011, s.11.

⁵⁸ Defne Doğan, **Apolitik Hayat Oh Ne Rahat!**, <http://archive.ismmmo.org.tr/docs/YASAM/22yasam/24-27.pdf>, Eylül - Ekim 2009.

| | |
|--|---|
| kişisel yaşamında ağır kayıplara uğradı ve zarar gördü. | çok önemli bir kriter. Ancak bu konuda asgari enerji harcamaktan yana. |
| Aşk: Politik kavgaların gölgesinde ve eşliğinde yaşanan şiddetli bir duyguydu. Bu yüzden evlenen, birleşen veya kavga edip ayrılan çok genç insan vardı. Ölümüne aşkların, sevdaların insanlarıydı onlar. Cinsellik mahcup ve tutuk bir duyguydu. | Aşk: Değişen ilişkiler kuşağının çocuğu... Ömür boyu aşklar onlara göre değil. Değişik tatları tatmak istiyorlar. Hızlı gelişen ve çabuk biten ilişkiler yaşıyorlar. Uzun vadeli bağlılık sözleri yerine, kısa süreli yoğunluk peşindeler. Cinsellik onlar için doğal bir şey. |

2.2.DEĞİŞEN KÜLTÜREL HAYAT

80’li yıllar Türkiye’nin kültürel yapısının yeniden biçimlenmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Can Kozanoğlu, Türkiye’nin kültürel yapısının hiçbir dönemde 80’lerden 90’lara kadar olan dönemdeki kadar hızlı bir değişim göstermediğini söylemektedir. Bu dönemde tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimlerine, dilden sanata kadar hayatın birçok alanında, bir değişme süreci yaşanmıştır⁵⁹.

Askeri darbe ile birlikte ilk etapta siyasal alanda ortaya çıkan değişimler bir süre sonra toplumun diğer alanlarına da yansımıştır. Şiddetli bir toplumsal ve kültürel parçalanma sonunda gündeme gelen 1980 darbesinin Türkiye açısından önemli bir dönüm noktası olduğunu vurgulayan Kozaklı ve Özkazanç, siyasi düzeyde otoriter düzenleme ve baskıların, ekonomik alanda liberalizmin egemen olduğu bu dönemde, tüm Cumhuriyet döneminden radikal farklılaşma dinamikleri taşıyan kültürel dönüşümler olduğunu belirtirler. Buna göre, cumhuriyetin kurucu kadrolarının ulusu belli bir kültür düzeyine çıkarma misyonundan vazgeçilmiş, ahlaki eğiticiliğin yerini ticari kaygılarla körüklenen bir kültürel popülizm almıştır⁶⁰.

80 sonrası döneme egemen olan tüketim ideolojisi ve pazar mekanizması, reklamcılık sektöründe hızlı gelişmelere neden olmuştur. Reklamcılığın birçok imgeyi dolaşıma sokması, 80’lerin ortalarında bir çeşit söz, imge ve görüntü patlamasına sahne olmuştur. Kültürün piyasaya tabi olması, reklamcılık tarafından kurulan yeni bir dil ortaya çıkarmış; söz görüntünün hizmetine kullanılırken, kültürle olan ilişki “vitrin-seyir” ilişkisi haline gelmiştir⁶¹. Böylesi bir ortamda tüketim birey olmanın en önemli şartlarından biri olarak sunulmuş, birey kendini daha çok ve daha kaliteli tüketimle tanımlamaya, insanlar tükettikleri şeylerle farklılaştıkları, kullandıkları markalarla ön plana çıkmaya çalıştıkları, tükettikleri oranda çağdaşlaştıkları ve kimlik edindikleri izlenimini edinmeye başlamışlardır⁶².

⁵⁹ Can Kozanoğlu, “80’lerde Gündelik Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi/Yüzyıl Biterken**, İstanbul: İletişim Yayınları, cilt:3, ss.596-600, s.596.

⁶⁰ S.T., Kozaklı ve Alev Özkazanç, “1980’lerde Gündelik Yaşam”, **Mürekkep**, Sayı: 8, 1997, ss.41-49, s.41-42.

⁶¹ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s.21.

⁶² Kozaklı ve Özkazanç, **a.g.e.**, s.42.

Reklamların sunduğu seçkin imgeler ve vitrinlerdeki bolluk, bir an, sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmış izlenimini doğurmayı başarmıştır ancak çoğullaşmanın sınırları tüketme özgürlüğünden ibarettir ve tüketime dayalı kitle kültürünün baskın hale gelmesiyle kültürel çeşitlilik yerine benzeşmenin yazılı ve görsel basın aracılığıyla gerçekleştiği görülecektir⁶³.

Lüks yaşama düşkünlük ve paranın sağladığı imkânlarla istenilenin elde edilmesi “gösterişçilik” davranış biçimini gündeme getirir. Özentilik, insanların kendilerine uyan ya da uymayan bir çok kalıba girmesine neden olur. Seksen sonrası liberal hamleyle yetişen gençler için de toplumun içinde bulunduğu ortam iç açıcı değildir. Değer yargılarındaki değişimler, gençliğin, apolitik, özentili, marka düşkünü ve bencil yetişmesine yol açar. Altmışlı yılların gençliği umutlu ve kendine güvenlidir. Yetmişli yılların gençliği ise örgütlü ve mücadelecidir. Seksenli yıllara gelindiğinde korkan ve mücadeleden kaçan, rahatına düşkün bir gençlikle karşılaşılır⁶⁴.

1980’lerde tüketimin nesnesi haline gelen şeylerden biri de cinselliktir. 70’lerde gündeme gelen cinsellik, 80 sonrasında başta yeni kentli kültür olmak üzere toplumun tüm kesimlerince ilgi çekici konulardan biri haline gelmiştir. Bu durum Özkazanç (1998) tarafından siyasi ve ekonomik sıkıntılardan kaçışın göstergesi olarak değerlendirmektedir. Bireyin kamusal yaşamdan ve siyasetten dışlanması özel alana yönelik ilgiyi arttırmış, kent kültürünün güçlenmesi de bu durumu desteklemiştir. Böylece cinsellik bireyin kendini gerçekleştirme arzusunun özel alandaki dışavurumu olarak ortaya çıkar⁶⁵.

80’lerin kültürel yapısında önemli olan ve kitleleri peşinden sürükleyen bir diğer unsur da arabesk kültürüdür. Bu dönemle birlikte arabeskin kültürel ve toplumsal yapı üzerindeki etkisi giderek belirgin hale gelmiştir. 70’li yıllarda ortaya çıkan arabesk, 80’lerle birlikte kiteselleşerek farklı bir yöne doğru kayar ve pazar koşulları içinde yeniden tanımlanmıştır. Arabeskin temelinde de yatan şey aslında tüketimdir. Kahraman (2002), bu tüketimin

⁶³ Gürbilek, a.g.e., s.108.

⁶⁴ Yalçın Küçük, “80’li Yılların Gençliği”, İstanbul, Nokta Dergisi, 18.06.1989, sayı:22, s.60.

⁶⁵ Özkazanç, a.g.e., s.321-322.

ekonomik bir kavram olmasından çok toplumbilimsel bir kavram olduğuna dikkat çekmektedir⁶⁶.

Gürbilek (2001), “80’lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde bir yön bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin asıl sahipleri olan bu yabancılar akınıni geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının” adı olarak nitelendirmiştir⁶⁷.

Arabesk müzik, bir anlamda ülkenin modernlik ve geleneksellik çizgisinde ortaya çıkmıştır. Ülkenin hedeflediği politikalarla modernleşmeyi hedeflemesinin yanında buna hazır olmayan toplumun ortaya koyduğu bir toplumsal refleks olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernleşme iktisadi ve siyasal alanlarda olduğu gibi kültürde de gelenekselden moderne geçişin belirlediği “ikilik” (duality) ve “marjinallik” kavramlarıyla tanımlanabilir. Arabesk, geçiş toplumunun ürünü olarak, gelenekselin bozulmuş halini, modern olmamış bir “marjinalliği” yansıtmaktadır. Geleneksellik ve modern arasında kalan kırsal nüfus, geleneksel değerlerine sıkı sıkıya sarılarak bütünleşemedikleri için toplumsal yapı içinde istedikleri statüyü elde edememişlerdir.

Toplumsal ve kültürel alanda ortaya çıkan bu değişimlerin Türk tiyatrosuna da yansması kaçınılmaz olmuştur. Nitekim darbe ile birlikte kurum içindeki muhalefet bir süreliğine sessizliğe gömülmek zorunda kaldı. Türkiye gibi, Devlet Tiyatroları’na da bir “çekidüzen vermek” gerekiyordu. Kurum dışındaki baskılar kurum içinde de yaşanmaya başlandı. Orbey döneminin öne çıkan isimleri, özellikle sanatçı olmayanlar, ciddi bir baskıyla karşı karşıyaydılar. Ergin Orbey döneminde kurulan Dramaturgi Bürosu’ndan Gülşen Karakadioğlu, Füzuan Tercan, Orbey’in Genel Müdür Yardımcısı İzzet Polat Ararat, Alhan Özdemir isimsiz bir ihbar mektubunda adları olduğu için Emniyet’e alındılar, sorgulandılar, psikolojik işkenceye maruz bırakıldılar. Yücel Erten’in kurumla ilişkisi kesilirken, İstemi Betil, Tarık Ünlüoğlu, Teoman Gülen ve Levent Özdilek 6 aylık uzaklaştırma cezası aldılar. 1402 sayılı yasa ile pek çok kamu kurumunda olduğu gibi, Devlet Tiyatroları’nda da işten çıkarmalar yapıldı. Ertan Savaşçı, Alp Öyken, Ferdi Merter ve Ergün Uçucu “Sıkıyönetim

⁶⁶ Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul, Everest Yayınları, 2002, s.88.

⁶⁷ Gürbilek, **a.g.e.**, s.25.

Yasası” öyle istediği için “re’sen emekli” edildiler. Fransa’da bir toplantıda Nazım Hikmet’ten dizeler okuduğu gerekçesiyle Işık Yenersu’nun kurumla ilişkisi kesildi. Bu süre içinde Ergin Orbey döneminde yaşanan seyirci artışı da hemen geriye döndü. Ankara’da Büyük Tiyatro’daki “büyük” prodüksiyon, Cüneyt Gökçer’in başrolünde oynadığı “Kral Lear” dolarken, Küçük Tiyatro ya da Altındağ Tiyatrosu boş salonlara oynuyordu⁶⁸.

12 Eylül 1980’deki askeri darbenin devamındaki uygulamalar ve 1982’de yapılan Anayasa hem kamuda hem de okur-yazar hayatımızda önemli eksikliklere yol açmıştır. Sadece Devlet Tiyatroları’ndan değil, “kamu kesiminden, fakat büyük çoğunluğu üniversiteden hiçbir gerekçe gösterilmeden en nitelikli kişilerin işlerine son verildi.”⁶⁹

Devlet Tiyatroları’nın en uzun süreli Genel Müdürlüğünü yapmış olan Cüneyt Gökçer, belki en çok eleştirilen ve üzerine en çok değerlendirme yapılan Genel Müdür olmuştur. Bu döneme yöneltilen eleştirileri Metin And şu şekilde açıklar:

1. Devlet Tiyatrosu kapalı bir kuruluştur. Bir başka deyişle yapısı içine taze kan almak gereği duymaz. Her türden sanatçının en iyisinin kendisinde olduğunu sanır, geçici sürelerle dışarıdan sanatçı, sahneye kor, dekorcu almak gereksinimini duymaz. İçerideki yetişmiş elemanlarına ayırım uygular. Kişisel nedenlerle baskı uygulayarak onları çalışmaz duruma getirir, kurumdan ayrılmak zorunda bırakır.

2. Devlet Tiyatrosu yönetimi çağdaş işletme ve sanat kuruluşlarının ilke ve yöntemlerine uymaz. Hiç seyirci gelmese de, salonları boş kalsa da devletten hep aynı dolgun ödenekleri alacağından hiçbir seyirci araştırması, halkla ilişkiler çalışması yoktur. Her bir gösterimin kaçta çıktığını bile bilmez. Gerçekçi maliyet analizleri yaparak, bunu denetime açmaz ve kamuya açıklama gereği duymaz.

3. Kamu ödeneği almasına karşın, amacına uygun üretim yapıp yapmadığı ya da sanatsal niteliği bakımından özgün denetim mekanizmalarından yoksundur.

⁶⁸ Sündüz Haşar, “*Bir Cumhuriyet Kurumu Olarak Devlet Tiyatroları, 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Değişim Politikaları ve Devlet Tiyatroları Sanatçılarının Geliştirdiği Yeniden Yapılanma Çalışmaları*”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008, s.51.

⁶⁹ Metin And, *Başlangıçtan 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.162.

4. Sanatçılarda memurlaşma eğilimi gözlenmektedir. Sanatsal rekabet ortamından yoksunluk, maaşa bağlı olarak çalışma, sanatsal tutkularını ortaya çıkaracak mekanizmaların yoksunluğu bu eğilimi desteklemektedir. “Tatilden dönen sanatçılar 31 Ağustos’ta ilan tahtasına koşarlar. Örneğin bir yönetmen adını ilk kez duyduğu bir oyun yazarının oyununu sahneye koyacağını, kendi adına rol ve görev dağıtımının yapıldığını görür.

5. “Repertuar düzeni yanlıştır. Edebi Kurul bir tek tiyatro dışında dünyanın hiçbir tiyatrosunda yoktur. Devlet Tiyatrosu’nun kuruluşundan bu yana oynadığı oyunlara topluca bakılırsa bir çok önemli dönemlerin örneklenmediği görülmektedir. Repertuar hem güncelden uzaktır. Türkiye’nin sorunlarına değinmekten özellikle kaçınılmaktadır. Dünya edebiyatından seçilen örnekler de özellikle dönemin uzağında konulardan tercih edilmektedir. “Büyük prodüksiyonlar” olarak sunulan eserler, görkemli sahneleyişleri, seçkin ve yetenekli oyuncularına rağmen, ticari tiyatronun başarılı örneklerinden başka bir şey değildirler. “Kiss me Kate”, “My Fair Lady” gibi “büyük” müzikaller dünyada ticari tiyatroların baş tacı ettikleri yapıtlardır.

6. Çağdaş eğilimlere, tiyatrodaki yeniliklere kapalıdır. Deneysel çalışmalar ya da tiyatroyu ilerletecek gelişmeleri, dünya tiyatrosunun yaşadığı gelişmeleri izlemez. Oyuncular kendilerini yenilememekte, çağdaş tiyatronun isterlerini karşılayabilecek donanıma sahip olmadıklarından, oyunculukta yalnızca geleneksel yöntemler kullanılmaktadır. Bu da Devlet Tiyatrosu oyunlarını bir tür “okuma tiyatrosu”na dönüştürmekte, tek tip oynayıp repertuarda yenileşmenin önünü kapamaktadır. Kapalı yapısı sonucu tiyatronun dünyadaki gelişmelerini izlemez. Türkiye’deki tiyatro okullarıyla ilişkisi yoktur.

7. Turneler tiyatro hizmetinin Türkiye’nin her köşesine ulaştırılmak için yararlı ve pratik bir yöntemdir. Oysa Devlet Tiyatrosu yönetimi turneleri bir tür “cezalandırma” olarak kullanmış, amacından uzaklaştırmış, böylece de verim alınmasını önlemiştir. Böylece oyunda görevliler de turneleri seyirciyle bütünleşme fırsatı olarak görmek yerine, evlerinden uzak mutsuz oldukları seyahatler olarak görmeye başlamışlardır. Bu mutsuz sanatçılar, mutsuz sonuçlar doğurmuştur.

8. Ürettiğinin bir kültür mirası olduğunu bilincine varamamıştır. Kendi üretimine değer vermez. Kendisi bizzat bir Cumhuriyet eseri olan kurumun, kendi geçmişini taşıyan bir müzesi ve oynanmış oyunları belgeleyecek düzenli bir arşivi yoktur.

9. Türkiye'yi dışarıda başarıyla tanıttığı doğru değildir. En önemli yapımların rejisörleri yabancıdır. Ve yurtdışına yabancı bir yönetmenin sahneye koyduğu, yabancı bir oyunla gidilir. Bunun tanıtımımıza bir faydası yoktur.

10. Devlet Tiyatroları'nın kendisine ait bir tek binası yoktur. Her gece perde açtığı 8 tiyatronun hiç biri kendisine ait değildir. Üstelik tümü de aynı biçimde tiyatro üretmek için yapılmıştır. İtalyan Sahne. Yeni çalışmaları sergileyecek, eldeki büyük imkânlarla rağmen çağdaş imkânlarla donanmış bir sahneye kavuşmak için hiçbir çaba gösterilmemiş, hiçbir girişimde bulunulmamıştır⁷⁰.

1980'lerde devletin özel tiyatrolara, bazı şartları esas alarak yıllık yardım yapması, güdümlenme açısından yeni sorunlar doğurmuştur. Yardımlar egemen ideolojinin anlayışından bağımsızlaşmamış, kimi zaman bazı topluluklar yardım yapılmayarak cezalandırılmıştır.

Seksenli yıllarda tiyatro etkinliklerinin, coşkusunu büyük ölçüde yitirmiş olarak sürdürdüğü görülür. Baskıların yol açtığı kaygılarla ciddi sorunları kurcalamaktan kaçınan çabası tiyatro ürünlerini giderek cılızlaştırmış, ufku dar, düşünsel yanı zayıf, sıradan oyunlar, müzikle, dansla sulandırılarak sergilenir olmuştur.⁷¹ Burada bahsedildiği gibi otosansür dönemin kültürel hayatında yerini almış kavramlardan biri olarak tespit edilebilir.

1980 sonrası tiyatro dönemi Türk toplumunun ve insanın genel sorunlarına seslenmekten, çağdaş akımları izlemekten uzak bir yapı sergilerken; kalitesiz müziklerle uzun uğraşlar sonucu oluşturulmuş tiyatro beğenisi zedelenmiştir. Tiyatro insana kendini ve yaşamını daha iyi anlamak adına sorgulatmak özelliğinden uzaklaşmıştır. Şehir Tiyatroları'nda Başar Sabuncu'nun 1402 ile uzaklaştırılmadan önceki son çalışması olan *Bahar Noktası*, Genco Erkal'ın yasaklanarak engellenen *Her Gün Yeni Baştan* adlı gösterisi, yine atılan sanatçılardan Zihni Küçümen'in yönettiği, Şehir Tiyatrosu'nun sunduğu Labicsh'in *Açgözlüler* adlı oyunu ve Kent Oyuncuları'nın *Harold ve Maude* oyunu dönemin

⁷⁰ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1983, s.611.

⁷¹ Sevda Şener, *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatro2*.

beğenilen oyunlarıdır. Sonuçta, sanata yapılan baskı, yasaklama ve yönlendirmeler o dönemin siyasal ve toplumsal ortamının birer yansımasıdır.

2.3.1980 SONRASI ORTAYA ÇIKAN AYDIN KİMLİĞİ

1950’li yıllardan beri Türk toplumunun siyasal ve entelektüel literatüründe yer alan bir konu olan demokrasi, 1980 askeri darbesinden sonra daha fazla konuşulan ve tartışılan bir konu olmuştur. 1980 sonrasındaki yeni ekonomik ve siyasal açılımlar Türkiye’deki geleneksel demokrasi anlayışında da farklılıklar olduğunu veya en azından bu kavramlardan farklı şeylerin anlaşıldığını ortaya koymuştur. 24 Ocak kararları ile başlayan serbest piyasa ekonomisi, beraberinde bu ekonomik modele uygun ve elverişli bir siyasal zeminin yerleşmesi gereğini hissettirmişti. Bunun bir gereği olarak liberalizm, bireysel özgürlükler, sivil toplum ve bunların bileşkesi olarak demokratikleşme farklı perspektiflerden tartışılır olmaya başlamıştı. Bu konular üzerindeki tartışmalar Türk aydınlarının geleneksel konumundan yeni bir konuma geçmesinin önünü açmıştır. Aydınların geleneksel konumu devletin yanında yer almaktan ibaret olmuştur. 1980 sonrası dönemde aydınların başta demokrasi olmak üzere özgürlük, serbestlik ve sivilleşme gibi birçok konunun sembolü aydınlar olmaya başladığı gibi, gazete sayfaları ve televizyon ekranlarından devletin yanlış politikalarını toplumun gözleri önüne seren ve bunlara toplum adına eleştiriler getiren kesim de yine aydınlar olmuştur. Aydınlar, 1980 sonrası dönemde Türkiye’de adeta demokrasinin ve sivil oluşumların temsilcisi ve simgesi haline gelmişlerdir. 1980 askeri darbesi demokratik rejimin, aydınların düşüncesindeki alternatifsizliğini pekiştirmiştir. Türkiye’de demokratik kurumların tamamen yerleşmemesinden kaynaklanan problemler karşısında, zaman zaman otoriter rejimlere ümit bağlama sürecine giren aydınlar, 1980 askeri darbesini takiben demokratik mekanizma içinde çözülmeyen problemlerin otoriter rejimlerde hiç çözülemediğini görünce demokrasiye daha bir iştiaqla sarılmışlardır⁷².

Türkiye’de 12 Eylül 1980 darbesinin yol açtığı tahribat, sol kanatta yer alan aydınları, birçok devrimci kadroyu olduğu gibi, yıldınlığa sürüklemiştir. İlk darbeyi 12 Eylül’de fiziki olarak alan aydınlar, ikinci darbeyi de, 1985’lerden sonra kapitalist dünyanın karşısında yer alan,⁷³ Sovyet tipi sosyalizmin ya da sosyalizmin bir biçiminin başarısızlığa uğraması sonucu

⁷² Ömer Çaha, **Türk Aydınlarında Demokrasi: Farklı Kesimlerden Aydınların Demokrasi Anlayışları**, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/473/5447.pdf>, (Erişim Tarihi: 27.04.2012).

⁷³ Adil Okay, **Aydın ve Toplum II**, <http://emeginsanati2.blogcu.com/adil-okay-aydin-ve-toplum-ii/5507059>, (Erişim Tarihi: 27.04.2012).

almışlardır. Bu kez darbe fiziki değil, psikolojik olmuştur. Aydınlar suskunluğa gömülmüşler ve sosyal izolasyonun dayanılmaz sancısı karşısında durmakta zorlanmışlardır. Bu dönemde sol kökenli aydınlar, gerileme ve yenilginin nedenlerini teorilerinde ve pratiklerinde aramaya başlamışlardı. Postmodernistlerin büyük bir kesiminin sol çevrelerden çıkmasının anlamı budur. Modernizm eleştirisi adı altında yapılanlar, topyekûn bir Marksizm karalamasına dönüşmüştür. Türkiye’de bu gerilemenin nedenini, salt 12 Eylül darbesine yüklemeye kolaycılığı eleştiri-özeleştiri mekanizmasının işlemesine engel olmuştur. Türk milliyetçiliğinin ‘biz kimseye benzemeyiz’ kadercî tezi, sol örgütleri de etkilemiştir. Elbette 12 Eylül yüz binlerce insanı hem fiziki, hem psikolojik olarak tahrip etmiştir. Ama Neoliberalizmin dünya genelinde kazandığı zaferin yani kapitalizmin sorumluluğu yok sayılmamalıdır. Aynı gelişmeler dünyanın hemen her yerinde olmuştur. Özellikle Latin Amerika’da, neredeyse bizimle aynı süreçte, birçok konuda olduğu gibi aydın erozyonu görülmüştür⁷⁴.

Cumhuriyet Gazetesi’nin 12 Eylül 1983 tarihli baskısında askeri darbenin aydınlar üzerindeki etkisi rakamlarla şu şekilde ifade edilmiştir⁷⁵:

- 937 film sakıncalı bulunduğu için yasaklandı.
- 23.667 derneğin faaliyeti durduruldu.
- 3.854 öğretmen, 120 öğretim üyesi ve 47 hakimin işine son verildi.
- 7.233 devlet görevlisi bölgeleri dışına sürüldü.
- Gazetecilere toplam 3.315 yıl 6 ay hapis cezası verildi.
- Getirilen yasaklamalar sonucu İstanbul’da yayımlanan gazeteler toplam 300 gün çıkamadı.
- 13 büyük gazete için 303 dava açıldı.
- 400 gazeteci hakkında toplam 4.000 yıl ceza istendi.

⁷⁴ Adil Okay, **Aydın ve Toplum II**, <http://emeginsanati2.blogcu.com/adil-okay-aydin-ve-toplum-ii/5507059>, (Erişim Tarihi: 27.04.2012).

⁷⁵ Deniz Som, “**12 Eylülünüz Kutlu Olsun**”, Cumhuriyet, 12 Eylül 1983, s.16.

- 211 gazeteciden toplam 12 milyar 848 milyon tazminat cezası istendi.
- Toplam 39 ton dergi ve kitap imha edildi.

Yaşanan askeri darbe ile getirilen “fiili yasaklar” aydın ve sanatçıları 80 öncesinin toplumsal içeriği ağır basan konularından uzaklaştırmış, tartışmalar gündelik yaşam kültürü, arabesk konuları kapsar olmuş, özlemler nostaljikleşmiştir. Daha önceleri eleştirel bir bakış açısıyla sorgulanan büyük kente göç, kırsal kesimin yoksulluğu gibi sorunlar artık kentli, köylü ayrımcılığına, bir başka deyişle “entellerle magandaların savaşı”na dönüşmüştür. İç göçle kente yerleşen köylüler yüzünden sebebiyle çağdaş kent görünümü yakalanamayınca kibar beyleri ve hanımlarıyla eskinin İstanbul’u özlenir hale gelmiştir⁷⁶.

12 Eylül 1980’den sonra Türkiye’de toplumun her kesimini baskı altına alan bir süreç yaşanmıştır. Bu baskıdan düşünürler, sanatçılar, bilim adamları, gazeteciler ve aydınlar belki de en büyük payı almışlardır. Toplumda değil düşünceyi ifade etmek ve yaymak, düşünmenin bile insanın başını belaya sokacak bir şey olduğu izlenimi yaratılmıştır. Çünkü düşünenlerin ve düşüncesini ifade edenlerin pek çoğunun başları gerçekten belaya sokulmuştu. Tek suçları ülkelerinin, insanlığın güzele, doğruya, ulaşmasını istemek olan bu kişiler hapse atıldılar, işkence gördüler, saldırıya uğradılar, eserleri yasaklandı, imha edildi, sansüre uğradı. Ancak bundan daha kötüsü, özellikle ANAP iktidarıyla ve onunla birlikte Türkiye’ye yerleşen yükselen değerlerle birlikte sahte bir demokrasi içerisinde özgür olduğu yanılgısını yaşayan insanlar ve bu arada pek çok aydın da farkında olmayarak ya da farkında olup da karşı çıkamayarak güdümlenmeleridir. Özgünlüğünü ve özgürlüğünü korumaya çalışan aydınlar ise, şeffaf ve demokratik olduğunu iddia eden yönetimlerde baskılarla mücadele etmek zorunda kalmışlardır⁷⁷.

Tüm bu sorunlar 1980-90 yılları arası Türk tiyatrosunda da kendini değişik biçimlerde ortaya koymuştur. Niteliksiz oyunlarla seyirci, baskılarla, ekonomik güçlüklerle gerçek sanatçılar tüketilmeye çalışılmıştır. Ancak 60’ların canlı ve toplumda insanların kendini ifadesinin en rağbet edilen yollarından birine dönüşen tiyatrosu kendiliğinden doğmamıştı. Bugünden sonra da yeni bir seyirci, yeni bir tiyatro yaratmanın sanatçıların elinde olduğu

⁷⁶ Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunda Sansür ve Oto-Sansür Olgusu (1980-1990)**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1995, s.58.

⁷⁷ Ünlü, **a.g.m.**, s.105.

anlaşlmıştır. Tiyatro, ilkel çağlardan beri özünde varolan çatışma, dünyayı anlamaya ve değiştirmeye çalışma özelliklerine sıkı sıkıya sarıldığı ve her türlü sansürle mücadele ettiği sürece bunu başaracaktır⁷⁸.

1980 sonrası, Özal hükümeti döneminde, siyasal, ekonomik ve sosyal alanlarda yaşanan değişimler, insanları en kolay yoldan para kazanmak ve en kısa sürede istenilen noktaya varılması konusunda yönlendirmiştir. Toplumun genelindeki durum, daha iyi yaşam koşulları için çözüm aramak üzerine yoğunlaşmıştır. Değer yargıları tamamıyla değişime uğramıştır. Toplumun bu yönde bir yapılanmaya doğru kayması kültür ve sanat alanını etkilemiştir. Daha çok para kazandıracak yapıtlara ağırlık verilmiştir. Bu da her zaman gerçek sanat değeri olan yapıtların sunulmasını engelleyen bir durumdur. 80 öncesi siyasal içerikli olan sanat yapıtları, 80 sonrası yaşanan toplumsal değişikliklerle birlikte bu sefer de hafif, kalıcı olmayan ve popüler konuları içeren yapıtlara yönelmiştir. 1980 sonrası Türk toplumunda değişen siyasal, ekonomik ve sosyal yapı değer yargılarının da değişmesini beraberinde getirmiştir. Değişen değer yargılarının Türk tiyatrosuna etkileri ise repertuar, devlet-tiyatro ilişkisi, tiyatro yaşamı, eğitim ve seyirci konuları üzerinde kendisini göstermiştir⁷⁹.

⁷⁸ Ünlü, **a.g.m.**, s.105.

⁷⁹ Şebnem Özbal, **1980 Sonrası Türk Toplumunda Değişen Değer Yargılarının Türk Tiyatrosuna Etkileri**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1995, s.13.

2.4.1980 SONRASI ORTAYA ÇIKAN EKONOMİK ORTAMDA BİREY

Türkiye'de ekonominin önemli ölçüde bozulmasına etki eden en önemli faktör, öncelikle 1980 'den sonra uygulanan ekonomi politikaları olmuştur. Uygulanan ekonomi politikalarının ötesinde faal nüfus içinde ücretlilerin nispi payının düşük olması da önemli bir başka etken olarak sayılmaktadır. Nitekim, gelişmiş ülkelerde bu kesimin payı %80'ler düzeyindeyken, ülkemizde %35'ler civarındadır. Türkiye 'de 1980'den sonra, gelirin fonksiyonel dağılımının daha da kötüleştiği görülmüştür. Bu durumun meydana gelmesinde etkili olan sebepler; ücretlerin enflasyon seviyesinin altında artması, Türk vergi sisteminde dolaysız vergilerden daha çok dolaylı vergilere ağırlık verilmesi ve izlenen yüksek faiz politikasıdır. Bu dönemde, özellikle emek kesiminin payı olan ücretin, milli gelirdeki payının önemli ölçüde düşmesinde, ücret artışlarının enflasyon değeri altında tutulmasının etkisi büyük olmuştur⁸⁰.

Ekonomide yaşanan olumsuzluklar beraberinde toplumsal ve bireysel olarak bazı dejenerasyonlara da neden olmuştur. Hızlı nüfus artışı ve tüketim kültürünün körüklediği göç olgusu, bu dejenerasyonların daha hızlı seyretmesine ve toplumun her kesimine ulaşmasına neden olmuştur. Ahlaki değer yargılarının çöküntüye uğraması, hırsızlık ve rüşvet olaylarının (yakalanılmadığı sürece) meşru görülmesi, gençliğin politik olmaktan uzaklaşarak apolitik, tüketimden başka bir şey düşünemeyen bireyler haline gelmesi, az emek harcayarak çok ve kolay para kazanma umutları (kumarhanelerin serbest bırakılması, devlet eliyle oynatılan şans oyunlarının sayısının artması, televizyonlarda bilgiye dayanmayan yarışmaların ikramiye dağıtması vb.) oluşumlar 1980 yılından günümüze kadar olan dönemde yaşanmıştır. Öyle ki, dönemin siyasetçileri ferdiyetçiliği, köşe dönmeyi alabildiğince teşvik etmiştir. Hatta, aldığı ekonomik tedbirler "ORTA DİREK" adını verdikleri sabit gelirlileri bunalttığına, "Benim memurum işini bilir" diyerek rüşvete göz yumulmuş ve bir anlamda rüşvet devlet eliyle teşvik edilmiştir. Bu dönemde yaşanan hayali ihracat olayları patlama yapmış, ülke ekonomisine büyük zararlar vermiştir. Yine bu dönemde kısa yoldan çok para kazanma hevesinde olan vatandaşlar, bankerler (Banker Kastelli olayı vb.) furyasına büyük paralar kaptırmışlar ve bu da sonuçta vatandaşlara yeni vergiler yüklenmesine neden olmuştur. Bu yıllarda yapılan

⁸⁰ Sami Güçlü ve Mahmut Bilen, **1980 Sonrası Dönemde Gelir Dağılımında Meydana Gelen Değişmeler**, Yeni Türkiye Dergisi, Sayı: 6, Eylül-Ekim 1995, s.160-171, s.167.

sinema eserlerine bakıldığında bütün bu olayların (rüşvet, hırsızlık, yolsuzluk, hayali ihracat, bankerler, orta direk) eleştirel bir açıdan beyaz perdeye aktarıldığını görmekteyiz.

Yine bu dönemlerde özel televizyon kanallarının ortaya çıkması ve artması her ne kadar demokrasinin gelişmesine ve farklı görüşlerin sunulmasına olanak sağlaması bakımından yararlı olsa da, sürekli tüketimi teşvik eden reklamlar, cinsel içerikli yayınlar, içi boş programlar ahlaki yozlaşmayı hızlandırmıştır. Özellikle gençler hayatın televizyon dizilerinde olduğu gibi, lüks, konforlu, çalışmadan harcama yapılabildiği zanına kapılarak özentileri doğrultusunda yaşamaya çalışmışlar ve sonunda bir şekilde suça teşvik edilmişlerdir. Yine tarım kesiminin bu dönemden başlayarak ihmal edilmeye başlaması, göç olgusunu da gündeme getirmiştir. Böylece kırsalda yaşanan umutsuzluğa bir çıkış olarak doğan, yeni umutlarıyla, büyük şehirlerin çehresini tamamen değiştirecek iç göç, bir olgu olarak karşımıza çıkar. Yaşanan göç dalgası gecekondulaşmayı, o dönemlerde çıkarılan gecekondu afları da daha çok göçü ve daha çok gecekondulaşmayı beraberinde getirmiştir. Sonuç olarak düzensiz kentleşme, eğitimden sağlığa, ulaşımdan güvenliğe kadar birçok alanda çeşitli sıkıntılar yaşanmasına neden olmuştur.

1980 sonrasında, hükümetler özellikle seçim öncesi belirli siyasi yatırımlar çerçevesinde gecekondu (af yasalarıyla) yasal bir meşruiyet kazandırmışlar ve bu yolla gecekondulaşma yasal ve formel bir statüye kavuşmuştur. Bunun için birçok yasalar çıkartılmış ve gecekondu sorunu yasal olan yollardan çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu arada yasal bir statüye kavuşan gecekondulaşma 1980 sonrasında kentte yeni bir rant olgusunu ortaya çıkarmış ve imar izni yoluyla belirli gecekondu bölgeleri başta müteahhitler ve arazi mafyaları olmak üzere belirli kesimler tarafından büyük bir hızla yağmalanmaya başlanmıştır. Ayrıca 1980 sonrasında yasal olmayan yollardan yapılan gecekonduların bir kısmı barınma amacıyla değil kentin rantından pay alma çabası çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Artık gecekonduların bir kısmı kullanım değeri için değil değişim değeri için yani bir meta gibi alınıp satılmak için yapılmaktadır. Yapılan araştırmalar göstermektedir ki, 1980 sonrasında gecekondu sahibi kullanıcısı özdeşliği giderek ortadan kalkmış ve bir kişinin birden fazla gecekonduya sahip olması yaygınlaşmıştır. 1980 sonrasında gecekondu bölgelerinde kiracılık belirgin bir biçimde artmaya başlamıştır. 1980 sonrasında gecekondulaşma önceki dönemlerden farklı olarak artık herkesin rahatlıkla giriş çıkış yapabileceği ve bir gecekondu

inşa edebileceği süreç olmaktan çıkıp artık kendi içerisinde piyasası, işleyiş kuralları ve hatta mafyası (arazi mafyası gibi) olan bir olgu haline gelmiştir. Gerçekten de 1980 sonrasında kentlerdeki gecekonduların bir kısmı spekülasyon aracına dönüşmüş ve gecekondulaşmanın dinamiği gecekondunun üzerinde kurulu olduğu arsanın rantına el koyabilmek olmuştur. Özellikle kent merkezine yakın yerlerdeki tek katlı gecekondular yıkılmaya başlanmış ve yerine çok katlı binalar hızla yükselmiştir⁸¹.

Yaşanan iç göçler sonrasında büyük kentlerin kenar mahallelerinde ortaya çıkan gecekondular kültürel boşluğun ve yeni kültürel oluşumların da tetikleyicisi olmuştur. Oluşan bu yapılar hızlı değişim süreci içinde ülkede farklılaşan bir kültürel doku meydana gelmiştir. 1980'lerden sonra bu mahallelerde milliyetçi, etnik, kimlik ve dini içerikli yönelimler ve söylemler artmış ve ülkenin sosyo-kültürel yapısı içinde farklılaşmayla birlikte olumsuz birçok sonucu da doğurmuştur⁸².

Bayhan, oluşan bu yerleşim birimlerindeki suç ve şiddet olaylarının yeni olgularla toplumsal şiddeti farklı alanlarda desteklediği ve buna bağlı olarak da; kırdan kente göç oranının yüksek olduğu Türkiye'de kır-kentler (Gecekondular mahalleleri) toplumsal eşitsizliklerin yaygın olarak görüldüğü ortamlar olmuştur. Kırdan kente büyük beklentilerle gelmiş yığınların, beklentilerine cevap verecek hizmeti bulamamış olması ya da -eğitim, sağlık, iş ve güvenlik gibi- bu hizmetlerin yetersizliği, bu insanları, yasal olmayan örgütlerle karşı karşıya getirmiştir. Gelişmekte olan ülkelerin ekonomik sıkıntıları çerçevesinde bu tür örgütlenmeler kaçınılmaz olarak görülmüştür. Bunun sonucunda sokak mafyası (kent sokaklarının belirli gruplar tarafından park yeri olarak parsellenmesi), gecekondular mafyası (yeni gelenlere ev, arsa, ikinci elden inşaat malzemesi temini); bürokrasi mafyası gibi mafya çeşitleri toplumda büyük problemlerin doğmasına neden olduğunu iddia etmiştir⁸³.

Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de sosyo-kültürel değişim ana gövdesini -ağırlıklı olarak- göçler ve kentleşme olguları oluşturmuştur. Göç ve kentleşme ister bağımsız, ister bağımlı değişkenler olarak ele alınsın toplumsal değişim ve sosyo-kültürel

⁸¹ Türkiye'de Sosyal ve Ekonomik Değişmeler, <http://www.tarihcininyeri.net/forum/index.php?topic=3388.0;wap2>, (Erişim Tarihi: 30.04.2012).

⁸² Samet Sönmez, **1980 Sonrası Türkiye'deki Sosyo-Politik ve Ekonomik Değişimlerin 2000'li Yıllara Yansımaları**, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar, 2008, s.39.

⁸³ Sönmez, **a.g.m.**, s.81.

yapıda önemli bir yere sahip olmuştur. Bu iki etken sosyokültürel yapının dönüşümü ve değişimi üzerinde belirleyici bir işleve sahiptir. Ayrıca, göçlere dayalı bir kentleşme, bölgesel farklılıklara ve dağınık bir yerleşme özelliğine sahip olan Türkiye’de -birçok toplumsal soruna yol açmasına karşın toplumsal bütünleşme için de bir olanak sunmuştur. Bu bağlamda Erdem’e göre Türkiye’de göçe dayalı kentleşme sürecinde meydana gelen toplumsal ve sosyokültürel değişmelerin, Türkiye toplumunu bütünleşmeye götürüp götürmediği önemli bir soru işareti olmuştur⁸⁴.

1990 yılı kültürel açıdan önemli bir dönüm noktasıdır. Özellikle 1980 yılından itibaren izlenen liberal politikalar meyvelerini vermeye başlamış ve bu çerçevede aşırı tüketim, bireycilik, gösterişçilik, özentî, iş bitiricilik ve köşeyi dönme gibi eğilimler güçlenmeye başlamıştır. 1990 yılında yayına başlayan özel televizyon kanallarının etkisi ile yazılı ve görsel basın tüm toplumu etkisi altına almıştır. Türkiye’de pop müzik patlama yaşanmış statlarda büyük konserler verilmeye başlanmıştır. Yine bu arada, büyük ticari kuruluşlar ve holdingler büyük bir reklam potansiyeli nedeniyle görsel eğlence etkinliklerine çok büyük önem vermeye başlamıştır.

Verilen bu bilgilerin ardından çalışmanın buraya kadar ele aldığı sürecin Memet Baydur tiyatrosuna, oyunlarına nasıl bir etkisi olduğu ele alınacaktır. Memet Baydur, 27 Şubat 2001 tarihinde Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nde katıldığı konferansta, oyunlarından, Türkiye’yi anlatan 25-30 oyunluk bir duvar resmi olarak söz eder. Baydur’un oyunlarını kaleme aldığı 80’li yıllar siyasi ortamının, hayatı etkilediği kadar, kültürel hayatı da etkilediğine yukarıdaki bölümlerde değinilmiştir. 1980 darbesi ile önce askeri yönetimle sağlanan baskı ortamının yerini 90’lı yıllarda popüler kültürün alması bu dönemde eserlerini vermiş olan Baydur’un resmini çizdiği Türkiye freskinde de görülmektedir. Oyunların yazıldığı tarihsel süreç göz önünde bulundurulduğunda, yazarın ülkenin konjonktüründen etkilendiği ve oyunlarına bu etkilerin sızdığı görülmektedir. Özgür düşünce ortamının yok edildiği dönemde eserlerini yazmış olan Baydur’un oyunlarına tarihsel süreç süzgecinden bakıldığında ortak bir özellik olarak görülen, popüler kültürün yozlaştırıcı etkisi (*Düdüklüde Kıymalı Bamya*, *Yeşil Papağan Limited* gibi), karamsarlık (*Limon*, *Cumhuriyet Kızı*, *Yangın Yerinde Orkideler* gibi) gibi kavramların oyun içindeki yeri daha anlamlı görülebilmektedir.

⁸⁴ Akt: Sönmez, a.g.m., s.74.

III. BÖLÜM:

MEMET BAYDUR KARAKTERLERİNDE/OYUNLARINDA 1980 DARBESİNİN İZLERİ

Çalışmanın önceki bölümleri de dikkate alınarak Türkiye’de tiyatro sanatını icra eden kişilerin ülkenin aydın kesimi olduğu söylenebilir. Aynı şekilde tiyatronun 60’lı yıllara kadar çoğunlukla siyasi çevreler tarafından desteklendiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Çalışmada cumhuriyet öncesi döneminin incelendiği Tanzimat ve İstibdat Dönemi ile Meşrutiyet Dönemi başlıkları altında ele alınan, tiyatro, siyaset, politik ortam ilişkisi üzerine yapılan incelemede, tiyatro yapan ve destek veren aydın kesimin ülke yönetimine yakın, siyasi hayatın içindeki bireyler olduğu dikkati çekmektedir. Cumhuriyet Dönemi başlığı altında ele alınan ve 1923’ten 1980’li yıllara kadar incelenmiş olan bölümde, tiyatro yaşantısında yine ülkenin aydın kesiminin etkili olduğu söylenebilir. Bu aydınların çoğu, cumhuriyeti ve Atatürk ilke ve inkılâplarını destekledikleri için, cumhuriyet aydını olarak tanımlanabilirler. Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında tiyatro sanatının yeni ülke ve yeni vatandaş yaratmak için siyasi çevreler tarafından organize edilerek yaygınlaştırıldığı, Halk Evleri organizasyonlarına bakılarak hatırlanabilir. Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında aydın kesim de yazdıkları oyunlar ile bu tiyatro yaşantısına destek vermiştir. 60’lı yıllara gelindiğinde tiyatro yaşantısı içinde yer alan aydın çevrenin tutumunda bir kırılma olduğunu söylemek mümkündür. 60’lı yıllardan 80 askeri darbesine kadar, tiyatro yaşantısı içinde yer alan aydın kesim, ağırlıklı olarak sosyalist aydınlardan oluşmaktadır. Söz konusu kırılmayı şu şekilde açıklayabiliriz; 60’lı yıllara kadar tiyatro yaşantısında, tiyatro çevrelerinde yer alan ve devlet siyasetine yakın duran aydın kesim etkili olmuştur. Bu durum tiyatro-siyaset ilişkisini tarif etmekte önemli bir rol oynamaktadır. 60’lı yıllardan sonra ise tiyatro yaşantısında etkin olan aydın profili, sosyalist aydınlar olarak tanımlanabilecek, devlet yönetimine karşı muhalif duruşlarıyla öne çıkan kesimdir. 60’lı yıllardan 1980 askeri darbesine kadar yaşanan tarihsel süreç de göz önünde bulundurulurken, söz konusu dönem içindeki tiyatro yaşantısında etkili olmuş sosyalist aydınların, tiyatro yaşantısını ne derece etkilediğini hatırlamak için dönemin en etkili tiyatro gruplarından Ankara Sanat Tiyatrosu’na bakılabilir. Sina Baydur’un

aktarımla, Memet Baydur'un da *altmışlı yıllarda Ankara Sanat Tiyatrosu ile tiyatroya sevdanlandığı*⁸⁵ söylenebilir. Baydur'un oyunlarında/karakterlerinde 1980 askeri darbesinin etkilerini incelemeyi hedefleyen bu çalışmada, aydın bireyler üzerinde durulmasının nedeni, yazarın oyunlarında çoğunlukla aydın bireylerin temsil edilmiş olmasıdır. Baydur'un oyunlarında 1980 askeri darbesinin etkileri, aydın karakterler ve toplumun diğer kesimlerinden bireyler üzerinden işlenmiştir. 1980-90'lı yıllarda en çok eser veren oyun yazarı olan Memet Baydur'un hemen her oyununda 1980 askeri darbesinin etkilerinin izlerine rastlamak mümkündür. Buna karşın Memet Baydur, oyunlarını yazmaya 80 askeri darbesinden hemen sonra başlar. Dolayısıyla aydın birey olarak Baydur'un da darbenin olumsuz etkilerini yaşadığını söylemek mümkündür. Çalışma kapsamında Memet Baydur oyunlarında askeri darbenin izleri aranırken, yazar Baydur'un da askeri darbeden etkilenen bir aydın olduğu dikkate alınarak incelenmiştir.

Memet Baydur toplamda yirmi altı oyun yazmıştır. Bunların yedisi kısa oyun olarak tasarlanmış geri kalan on dokuz oyun, büyük oyun olarak yazılmıştır. Baydur, oyun yazarlığının ilk on yılında ürettiği oyunlarda, çeşitli düzlemlerde 12 Eylül ve Özal döneminden yansımalar sunar. *Cumhuriyet Kızı* üniversite profesörlerinin 1402 no.lu yasa ile "görev" ve "gündem dışı" bırakılmalarına değinirken, eylemsiz kalmış "aydın" kişinin "iç hesaplaşma"sı ise *Gün Gece/Oyun Ölüm*'ün temel izleğini belirler. *Kamyon* oyunu ise, Özal döneminde tüketim ekonomisine geçilen toplumda, köyden kente göçüp de kent çocuklarının eğlencesi için hazırlanmış "oyun" malzemesinin taşıyıcılığıyla ekmek yiyen doğulu bir hamalın "zıt"lığı görüp "oyun dışı"na çıkmasının öyküsü sergilenirken, *Düdüklüde Kıymalı Bamyaya*'nın Uğur karakteri bağlamında, gençlerdeki ille de doktor, mühendis gibi toplumda saygı gören ve para kazandıran bir mesleğe girme sevdası alaya alınır. *Sevgi Ayakları*'nda, zamparalık yapacakları dönemi hapiste geçirdikten sonra bir gecelik zamparalığa soyunan iki devrimci gencin serüveniyle, tüm "maço"luk kuralları alt üst edilirken, *Yeşil Papağan Limited*'de yine Özal döneminde palazlanan mafya düzenine Baydur'ca bir bakış atılır.⁸⁶

⁸⁵ Akt: Sina Baydur, *Elveda Dünya Merhaba Kainat.*, s.15.

⁸⁶ Yüksel, Şener, Elmas, *a.g.y.*, s. 28.

3.1. DARBE ORTAMININ OYUNLARIN ZAMAN VE MEKAN UNSURLARINA YANSIMASI

Çalışmanın bu bölümünde Memet Baydur oyunlarında yer alan zaman ve mekan unsurlarının darbe ile ilgili ne söyledikleri, ne tür ipuçları verdikleri üzerinde durulmaktadır. Baydur'un mekan ve zaman öğelerinin kullanarak oyunlarında gerilim unsuruna katkı sağladığı söylenebilir. Bu gerilimle yazarın oyunlarını kaleme aldığı, darbe sonrası ülke konjonktürünün oyunlara sızdığı söylenebilir. Baydur böylece oyunlarında kişileri bir ara zamana ve bir ara mekana sıkıştırır. *Oyun kişilerinin, her zamanki yaşam alanlarının dışında geçici bir süre kalmak zorunda kaldıkları bu aykırı yerde ve bu geçici zaman diliminde, kişiler rollerinden sıyrılır, değer yargıları sorgulanır, kurallar irdelenir, kalıplar tartışılır. Bu ortamda gevezelikler, yanlış anlamalar, şaşırmacalar, dolaylı göndermeler sorgulamanın alt yapısını oluşturmuştur. Yüzeydeki kaos, derindeki sorunların algılanmasına olanak yaratacak biçimde düzenlenmiştir.*⁸⁷ Mekanın kullanım biçimiyle oyun kişileri yaşadıkları/oyunun yazıldığı tarihsel süreçten soyutlanmaktadır. Fakat soyutlanma Baydur'a özgü biçimde gerçekleşir. Bu soyutlamanın dışarı çıkıldığı anda karşılaşılabilecek olumsuzlukların hissettirildiği, seçilmiş bir soyutlanma olduğu söylenebilir. Oyun kişileri, kendini kapalı bir mekan içine kapatarak, bu kapalı mekanın dışındaki dünyadan kaçıp, kendi kendini hapsettiği bir sığınak inşa eder. Böylece oyun kişisi kendini darbenin olumsuz etkilerini ile kendi arasında bir duvar örmüş olur, dışarıda devam ettiğini bildiği, o dünyadan kaçıp, adeta bir fildişi kuleye sığınır.

Yazarın ilk oyunu olan *Limon*, 1981 yılında darbenin hemen ardından kaleme alınmıştır. İki perdeden oluşan oyunda iki farklı mekan görülür. Oyun boyunca kişilerin gelmesiyle mekan gittikçe kalabalıklaşır. Necip ise bu guruba ilk defa dahil olmaktadır. Necip dışındaki tüm oyun kişileri bir süredir, kendilerini gerçeklerden soyutladıkları bu özel mekânda, buluşmakta ve aralarındaki oyunu oynamaktadırlar. Oyun kişilerinin aralarındaki oyunu oynarken, kendilerini gerçeklerden soyutladıkları özel mekân 1. Perde boyunca Aziz'in evindeki bir oda olurken, 2. Perde boyunca bu mekân Berfinaz'ın evidir.

⁸⁷ Sevda Şener, "Memet Baydur Tiyatrosu", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 31, 2011/1, s.136.

Sevda Şener'in aktardığı gibi “*Kendini oyunla gerçekleştirmek de bir çeşit var olma biçimidir.*”⁸⁸ Oyun boyunca karakterin, kendilerini bir mekana sıkıştırıp, rol değişimine dayalı bir oyun oynamaları, yaşadıkları dünyadan yani 1980’ler Türkiye’sinden uzaklaşma isteklerinin ve daha umutlu yaşabildikleri bir dünyada kendilerini yeniden gerçekleştirme isteklerinin bir karşılığı olarak okunabilir.

Memed Baydur'un, diğer oyunlarında olduğu gibi *Limon* adlı oyununda da oyun kişileri, sıkıyönetim döneminin içine kapadığı, renklerini soluklaştırdığı, sinmiş kahramanlardır. 20. yüzyılın bireyi yok eden hızlı çarkına, bu topraklarda örgütlü devlet baskısının dişlileri eklenmiştir. Memed Baydur'un oyun kişileri, bir yanıyla son derece evrensel bir kimlik taşıırken, bir yanıyla da devlet zorunun gündemde olduğu, görelî bir demokratikleşme sürecini bile tamamlayamamış coğrafyaların dar ve kısıtlanmış yaşamlarının başkişisidir.⁸⁹

Oyun içinde, karakterlerin dinlediği Radyo’dan duyulanlar, oyunun geçtiği dönemle ilgili bilgiler verir. Radyodan edinilen bu bilgiler 1980 askeri darbesinin yarattığı toplumsal ortam ile ilgili ipuçları taşır, Sıkıyönetimin yaptırımları altında yok olan kimliklerin, radyo oyunuyla altı çizilir.⁹⁰ Böylece oyun kişilerinin darbeden etkilenmiş, darbe sonrası baskı rejiminin gerçekliğinden kaçan kişiler olduğu izlenimi çıkarılabilir. Türkiye konjoktürünün oyuna sızdığı en önemli bölümlerden biri de burasıdır.

Radyo: “Bir halkı ortadan kaldırmak için hafızasını yok ederek işe başlanır, anlıyor musun?! Kitaplarını, tarihlerini, kültürlerini yok ederler. Başkaları... onlara başka kitaplar yazar, başka bir kültür verir, başka bir tarih uydurur. İşte George, burada böyle yazıyor. Hüznün, umutsuzluğun, unutuşun dikte ettiği bir ölüm kitabı bu. Marie’ye bunu anlatmaya çalışıyordum ki...”

Muhsin: (Radyoyu açar) “... anlıyor musun George, anlıyor musun? Önce belleğimizi yok edecekler. Kitaplarımızı, tarihimizi, kültürümüzü yok edecekler. Bütün bunları bizi kurtarmak adına yapacaklar. Birileri... başka kitaplar yazacak... başka oyunlar, başka bir

⁸⁸ Sevda Şener, *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1993, s. 97.

⁸⁹ Beliz Güçbilmez, “Türkiye Tiyatrosunda Romantik Karakterler”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 13, 2002, s. 52.

⁹⁰ Güçbilmez, *a.g.m.*, s.61.

*kültür, başka bir tarih uyduracaklar... öylesine pazarlanacak ki her şey, onlara inanacağız... bizim sonumuz George... bizim sonumuz...*⁹¹

Radyodan duyulan kişi isimlerinin yabancı kökenli kişiler olması, yazarın uyguladığı bir otokontrol olarak yorumlanabilir. Memet Baydur *Limon* oyununu 1980 askeri darbesinin etkilerinin güçlü bir şekilde hissedildiği 1982 yılında kaleme almıştır. Oyun içinde 80 askeri darbe sürecine ilişkin eleştirinin sansür ve baskıya uğramaması için bir mesafe yaratır. Bu mesafeyi ise yabancı kökenli isimler kullanarak sağladığı söylenebilir

Bir rol değişimi oyunu oynamak için buluşan arkadaş grubu olarak tanımlayabileceğimiz kişiler, darbenin baskısı altında ezilen, yaşamları zorlaşmış bireylerdir. Onların nefes almaya devam etmek için buldukları bir alan olan, rol değişimi oyununun oynandığı mekanın dış dünya ile bağlantısı sadece radyodan gelen ses ile sağlanır. Fakat kişiler radyodan duydukları ve kaçtıkları dünyaya ilişkin sesleri dinlemeye devam etmek istemezler ve radyoyu bir süre sonra kapatırlar. Bu eylem oyun kişilerinin kendilerini buldukları mekanın içine hapsettikleri düşüncesini pekiştirmektedir.

Mekan unsurunun kişilerin kendilerini hapsettikleri, buldukları yere hapsolmaya zorlandıkları duygusunun sezildiği bir diğer oyun *Cumhuriyet Kızı*'dir. Oyun üniversitedeki görevlerinden uzaklaştırılmış profesörlerin, ansiklopedi yazmak için buldukları evin salonunda geçer. Mekan, yazarın oyun girişindeki sahne yönergesinde belirttiği gibi büyük bir şehirdeki sıradan bir apartman katında geçer. Oyun gece yarısı ile sabahın ilk saatleri arasına sıkıştırılmış bir zaman diliminde yaşanır.

Memet Baydur öteki oyunlarının çoğunda yaptığı gibi, oyun kişilerini alışkanlıklarını sürdürdükleri, kendilerini rahat ve korunaklı hissettikleri mekandan farklı bir mekana taşımış. Onlarla, her zamanki koruyucu zırhlarına bürünmeye fırsat bulamayacakları bu ortamda, geçici olarak buldukları zaman dilimi içinde hesaplaşmıştır. Olayın yeni yıl arifesinde, gece ile gündüz arasında bir zaman diliminde geçmesi akla dönemeç kavramını getirir.⁹²

Sevda Şener'in makalesinde belirttiği gibi 80'li yıllar Türkiye'si geçiş döneminin yaşandığı, dönemeç olarak tanımlanabilecek yıllardır. Yazarın kullandığı yeni yıl metaforuyla bu dönemece, değişime vurgu yaptığı söylenebilir. İşçi sınıfının sesi ve halk hareketleri darbe

⁹¹ Memet Baydur, *Bütün Eserleri 5*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 24-26.

⁹² Sevda Şener, *a.g.m.*, s.116.

ile kesintiye uğratılmıştır. Yeni anayasa ve Özal hükümetiyle ekonomik politikalar kapitalizmin daha baskın hissedildiği yeni bir dönem başlamıştır. Oyundaki yeni yıl metaforuyla toplumun yaşam akışındaki bu dönemeç işaret edilmiştir.

Vladimir Komarov, oyununda zaman ve mekan öğelerinin kullanımı ile anlatının sınırları genişletilmiştir. Vladimir karakteri bilime olan merakının, yaşama içgüdüsünü hiçe sayacak derecede derin olduğu bir aydın kişi olarak çıkar okuyucunun/seyircinin karşısına. Vladimir uzay aracında ve uzay boşluğunda, tamiri imkansız bir arıza nedeniyle sürüklenmektedir. Sahne yönergelerinde yazar oyun alanının görünmez bir sınırla ikiye ayrıldığına dikkat çeker. İkiye bölünmüş sahnenin bir tarafında, yalnız başına uzay mekiğinde, uzay boşluğundaki kayboluşuna doğru ilerleyen Vladimir bulunur. Sahnenin diğer tarafında, Vladimir'in dünya ile bağlantı kurduğu oda görülür. Bu odaya gelen kişilerin Vladimir ile kurdukları ilişki yoluyla, aydın bireye yönelik düşüncelerin aktarılması sağlanır. Sahnenin her iki tarafı da kapalı, dış dünya ile bağlantının kurulamadığı mekanlardır. İletişim sadece ikiye bölünmüş olan sahne üzerindeki bu iki mekan arasında sağlanır. Vladimir'in arızalanacağını bilerek uzay mekiğine binmesiyle aydın bireyin idealist tutumunun simgelendiği söylenebilir.

Vladimir kendini, bilim uğruna uzay boşluğunda kaybolan bir fildişi kuleye hapsedmiştir. Bu fil dişi kuleden iletişim kurabildiği tek oda uzay araştırma merkezinin haberleşme odasıdır. Bu mekan içinde Elena ile idealist, inanan fakat sistem içinde elinden bir şey gelmeyen aydın simgelenir, Tomkin ile genç, geleceğin umudu aydın birey anlatılırken, bürokrat oyun kişileri ile bilim ve siyaset arasındaki ilişki sorgulanır. Tüm bu sorgulama, hesaplaşmaların yapıldığı odadan konuşulanları, uzayın boşluğundan duyan Vladimir ile onun sığındığı fildişi kule ironik bir anlatımla ele alınmıştır. Vladimir bilim uğruna canını feda etse de aydın birey olarak sistemin yozlaşmışlığına karşı elinden bir şey gelmez, sığındığı mekanda bu yozlaşmışlıkları duyarak ölüm yolculuğuna devam eder. Sürekli uzaklaşmakta olduğu için uzay merkezi ile uzay mekiği arasındaki iletişimin kopacağı, oyunun ilk sahnelerinde dile getirilir ve zaman ilerledikçe azalan zamana koşut olarak uzay mekiğinin uzaklaştığı bilgisi tekrarlanır. Zamanın bu şekilde kullanımı ile oyun boyunca gerilim sağlanır. Uzay boşluğunda sürekli uzaklaştığı düşünülen, sahnenin sağ tarafındaki uzay aracında sıkışmış aydın birey ve dünyayı simgeleyen haberleşme odası, ikisi arasındaki

iletişimin ne zaman kopacağına bilinmesi, zamanın sürekli ilerlemesi... Bu unsurlar ele alındığında yazarın zaman ve mekan unsurlarını bir arada kullanarak oyunun gerilimini tırmandırdığı söylenebilir.

Kadın İstasyonu'nda mekan tren garındaki ikinci sınıf bir lokantadır. Lokantada karşılaşan Zeynep ve Sevin'in sohbetine bir süre sonra lokantanın tek garsonu Halis de katılır. Tren vakti geldiğinde, sohbet son bulur ve Halis olduğu yerde kalırken, iki kadın iki farklı trenle, iki farklı yöne hareket eder. Zaman ögesi birinci perde de *Vladimir Komarov* oyununda olduğu gibi azalan bir döngüde işlenmiştir.

İkinci perde ve birinci perde arasında üç yıllık zaman farkı vardır. İkinci perde birinci perdenin üç sene sonrasında geçer. İkinci perdenin açılması ile Halis, Sevin ve Zeynep yeniden buluşurlar. Oyununda Halis'in her şeyiyle bağlanmış olduğu lokantanın geçirdiği değişimler gözlenebilir. Birinci perdede görülen lokantanın ikinci perdedeki görüntüsü, Türkiye'nin oyunun yazıldığı tarihsel süreçte yaşadığı değişikliklerin birer işareti gibi lokantada yerini almıştır. İkinci perdede istanyona ve dolayısıyla lokantaya girmiş olan Pan-Am takvimi darbe sonrası ekonomik politikaların oyunda yer alan en önemli simgesidir. Pan-Am takvimi, bir önceki perdede görülen saatli maarif takviminin yerini almıştır, buradan hareketle kültürel değerlerin nasıl bir değişim içinde olduğunun işareti oyuna sızmıştır. Bu nedenle ikinci perde de görülen istasyon harabeye dönmüş, yıldırım çarpmış, yıkılmış bir istasyondur. Yazar istasyonun geçirdiği değişimi metaforlaştırarak, ülkesine yıldırım gibi çarpmış olan askeri darbeyi, istasyon üzerinden resmetmektedir denilebilir.

Maskeli Süvari'de de bir ara zaman ve ara mekan dilimi seçilmiş, oyun kişileri Açık hava tiyatrosunun yanındaki bu ekleme mekana ve opera temsilinden çalınmış zaman dilimine yerleştirilmiştir. Oyunda Maskeli süvari bilgi birikimi, özgür kişiliği, cüretkar tavrıyla sorgulayıcı konumunda opera kantininde belirir.⁹³ Maskeli Süvari'nin temsil ettiği değerlerle diğer oyun kişilerinin karşısına, onların kısa bir süre için yer aldıkları mekanda çıkması anlamlıdır. Bu ara mekanda karıştıkları kahramana karşı tutumları kişilerin karakterlerine dair bilgi verir. Yazar edinilen bu bilgiler vasıtasıyla okuyucuya/seyirciye söylemek istediğini iletir. Yine oyun ilerledikçe daralan bir zaman kullanımı söz konudur.

⁹³ a.g.m., s.120.

Oyun kişilerinin kafeteryaya, izlemeye geldikleri opera temsilinde, sevdikleri sahnenin sırası gelene kadar duracakları bilgisi verilir.

Kuşluk Zamanı oyununu oluşturan dört kısa oyunda, askeri darbenin kişiler üzerindeki etkisi net olarak görülebilir.

LİLİ : Ölüyorlardı... Sapır sapır... dökülüyorlardı... tel tel... gidiyorlardı... Onları durdurmaya çalıştım... Bazıları durdular... (sessizlik.) Benim yüzümden mi? Bilmiyorum... ama durdular... (Kırık çelloya sarılır) Şimdi ölümü savunuyorum sanki! Çok değiştim ben... O zaman ölüyorlardı... kahroluyordum... Şimdi idare ediyorlar durumu... yine kahroluyorum... Can, Salih, Yaşar, İsmail... hepsi öldü... Onları durdurmaya çalışıyordum... şimdi de geri gelmelerini istemiyorum... Burada... (Çelloyu gösterir.) bu kırık sazlığa tutunarak düşünüyorum ve düşündükçe unutuyorum... öldüklerini... ve ... nedenlerini...⁹⁴

Bu etkileri yazar metafor kullanımı ile de oyuna yansıtmıştır. Ve Mekan kullanımı da diğer oyunlarında olduğu gibi *Kuşluk Zamanı* içindeki oyunlarda da bu metafor kullanımına katkı sağlar. *Kuşluk Zamanı*'nın dört kısa oyunundan ilki *Koridor*'dur, oyun ismini sahneyi ikiye bölen koridordan alır. Bu koridor kuşakların arasındaki uzaklığın, oyundaki karakterin birbiriyle arasındaki ilişkinin de bir simgesi gibidir.

Serinin son oyunu olan *Küskünler Oteli*'nde mekan buldukları zamana, zamanın getirdiklerine küsmüş insanların bulunduğu bir oteldir. Oyun kişilerinin soyadı ile otelin isminin aynı olması tesadüfi değildir. Oyun, hayata çeşitli sebeplerden dolayı küsmüş olan bireylerin bunalımını ve bu durum karşısındaki tutumlarını konu almaktadır. Karakter isimleri serinin diğer oyunlarında olduğu gibi bu oyunda da değişmez. Oyun mekanı resepsiyonun arkasında bulunan, içilen sigaraların dumanı ile karanlık ve sisli bir ortam halini almış müdüriyet odasıdır. Bu küçük oda ve yaratılan atmosfer karakterlerin buldukları yere mahkum oldukları hissini uyandırır. Karakterler başkaları tarafından otele kapatılmış, orada bir çeşit hapsolünmüşlük durumu, o otelde kapana kısılmış olmaları duygusu egemendir. Suphi, Selim ve Ayşe iskambil oynayarak yaşadıkları bu atmosferin boğuculuğundan kurtulmaya çalışırlar, fakat bu çabaları bir sonuca ulaşmaz. *Bezginlerin, küskünlerini küçük hesap peşinde koşanların, dedikoducuların gelip kaldığı bir çifte standart otelidir burası.*⁹⁵

⁹⁴ Memet Baydur, *Bütün Eserleri 1*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003., 138.

⁹⁵ Zerrin Akdenizli Çelenk a.g.m., s. 178.

İskambil oyunu bitince Selim ‘kuşluk zamanı’ını anımsar, bu anımsama ile olacakları biliyormuşçasına Ayşe Selim’e engel olmaya çalışır, fakat başarılı olamaz. Selim arkadaşlarıyla birlikte mücadele dolu bir sabaha uyanırken, pusuya düşürülmüşlerdir. Yaylım ateşi sonunda Selim’in tüm arkadaşları ölmüş, Selim sağ kalmıştır. Selim için yaşamak bu andan itibaren, o gün orada ölmemiş olmanın ağırlığı ile devam eden bir mahkûmiyet halini alır. Bu mahkumiyeti, oyun mekanı olan otelde yaşamaktadır.

1980 askeri darbesiyle susturulmuş olan aydın kesimin, mekan kullanımı ile Baydur’un oyunlarına yansıdığı söylenebilir. Mekan kullanımında, aydın bireyin kendine sığınak olarak yarattığı kapalı uzam Vladimir *Komarov*’da uzay mekiği olarak yerini alır. Aynı kapalı uzam *Cumhuriyet Kızı*’nda profesörlerin kiraladıkları apartman katı, *Kadın İstasyonu*’nda Halis’in sığındığı lokanta, *Kuşluk Zamanı*’nda küskünler oteli olarak tanımlanabilir. *Limon* oyununda ise bireylerin dış dünyadan haberlerin duyulduğu radyoyu kapatıp, kimliklerini değiştirdikleri bir oyun oynayarak kendilerine sığınabilecekleri mekanlar yarattıkları söylenebilir.

Zaman kullanımında ise karakterlerin sınırlı bir zaman dilimi içinde gösterildiği söylenebilir. Oyun kişileri, mekan olarak her zamanki yaşam alanlarının dışında zaman olarak bu aykırı yerdeki geçici zaman diliminde yer alır.⁹⁶ Zaman ve mekanın bu biçimde kullanımı ile oyun kişilerinin kendini ait hissetmediği bir zaman dilimi içinde, kendini ait hissetmediği bir mekanda, darbe döneminin tedirginliği oyunlara sızabilir.

⁹⁶ Sevda Şener, **a.g.m.**, s.136.

3.2 MEMET BAYDUR OYUNLARINDA YALNIZ/KÜSKÜN AYDINLAR

Çalışmanın bu bölümünde Baydur'un oyunlarında görülen yalnızlık kavramı ve küskün aydınlar üzerinde durulacaktır. “Küskün aydın” kavramı Baydur'un kullandığı ve bir kavram olarak karşımıza çıkar. ...Afşar da küskün aydın kılıfına büründü. “Ahh arkadaşım, diyor, şu sıra kimseleri görmeyeceksin, evine çekileceksin, demleneceksin biraz.”⁹⁷

Yalnız aydınlardan biri olarak niteleyebileceğimiz Adam karakteri *Gün Gece/Oyun Ölüm* ile çıkar karşımıza. Adam'ın dramı, bilgiye, ilkelik, kabalık, zorbalık, iddiacılıkla malul, akl-ı selime, inceliklere yabancı insanların arasında kalmış, düş kırıklığına uğramış, yalnızlaşmış aydının dramıdır.⁹⁸

...*Gün Gece / Ölüm Oyun*, somut bir yalnızlık ve yoğun bir ‘ iç hesaplaşma’ sürecinde biçimlenir. İnandığı değerlerin tümüne sahip çıkmada yetersiz kalmış bir aydın kişinin bir birey olarak, toplum içinde ama tek başına oynadığı, sonuçlanmamış bir satranç oyunu... ‘Aydın kimliği,’ insanın kendisini evrensel, toplumsal, bireysel düzeyde irdelemesine olanak sağlamakla birlikte, kalıpları kırmasına, yaşamı kendisi ve başkaları adına sağlıklı bir biçimde dönüştürmesine yetmemektedir. Aydın kişi için, bilincin askıya alınmasına olanak sağlayan, “rahatlatıcı” uyku ortadan kalkmış, yerini ölümcül bir bilinç anarşisi almıştır.⁹⁹

Adam, iki bölümlük oyun boyunca süren konuşmasında durmadan değişen, çeşitlenen duygularını ve düşüncelerini coşkulu bir tavırla dile getirir. Adam'ın uzun konuşması öfkeli, alaycıdır. Hedefinde, kişiliksiz, fırsatçı, gösterişçi, kolay yoldan servet edinmiş, köy kökenli olduğu halde halkına yabancılaşmış varsıllar da vardır, kendini beğenmiş, bencil, acımasız, kültürsüz orta halliler de. Sanattan anlamayanlara, futboldan ve zamparalıklarından başka anlatacak şeyleri olmayanlara, içtenliksiz dostluk belirtisini enseye şaplak, mideye yumruk atarak, yanaktan makas alarak gösterenlere öfkeli. Çocuklarını piyano, bale derslerine göndererek onlara sultan'lık payesi kazandıracaklarını sanan sonradan görmelerle ince ince alay eder: “*Bale meselesini nasıl haletliniz diye sordum. Tabii böyle patlıcan keba-*

⁹⁷ Adalet Ağaoğlu, Memet Baydur, **Mektuplaşmalar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 71.

⁹⁸ Sevdâ Şener, **a.g.m.**, s.112.

⁹⁹ Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, s.137.

bını sever misiniz demiş gibi sordum. Alabildiğine ciddi, meselenin vahametini idrak etmiş insanların mesuliyetiyle sordum.”¹⁰⁰

Adam yaşadığı zaman diliminden huzursuzdur, hayatın akıp giden günlük yaşantının daha rahat gözlenebildiği gündüz saatleri yerine, dışarı çıkmak için geceleri seçmesi, karakterin bu rahatsızlığının bir göstergesi olarak görülebilir. Karakterin emekliliği ile verilen ve evden hiç çıkmamasıyla pekişen durum, yalnızlığı seçmiş aydın olduğunun bir anlatımı olarak okunabilir. Adam karakterinin yalnızlığı, oyun kişinin kendini eve kapatarak seçmiş olduğu bir yalnızlıktır. Dolayısıyla politik ortam nedeniyle kendini kapalı kapılar arkasına hapseden küskün aydın tanımlaması içinde değerlendirilebilir. Adam’ın yalnızlığı tercih etmiş birey olduğu göz önünde bulundurularak, askeri darbenin baskısı altında yaşamaktansa kendini yalnızlaştırmayı tercih etmiş, küskün aydın olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Yangın Yerinde Orkideler oyununda aydın kişiyi temsil eden birey, yine Adam olarak isimlendirilmiş oyun kişisi olarak yer alır. Oyun, tıpkı 1980-1990 yılları arasındaki Türkiye gibi, ekonomik dengelerin alt-üst olduğu, insan ilişkilerinde ekonomik durumun ve paranın ön planda yer aldığı, değer yargılarının cepteki parayla orantılı olduğu bir dünyada geçer. Gerçek bilginin peşinde koşmuş, bu kaba ve zevksiz dünyada barınamayacağına bilincine varmış Adam, değişen bu değer yargıları arasında bocalayan aydın kişidir. Çözümü intiharda bulduğu için küskün aydın/yalnız birey olarak nitelenebilir. Oyun başladığında elindeki tabanca ile intihara hazırlanan Adam, geldiği parkta tanıştığı Nuri ve Neriman’da gördüğü umutla eylemini bir süre erteler. Fakat oyun sonunda yine de intihar eder. Oyunda sadece Adam para ve ahlak arasında dengesizleşen yeni değer yargılarını sorgular. Oyunun başında bu sorgulamayı yapmış, çözümü yok olmakta bulmuş biri olarak karşımıza çıkar. Karşılaştığı yeni insanlar ona yaptığı sorgulamanın sonucunu değiştirecek bir umut vermez. Aksine bu durum hiçbir şeyi değiştiremeyeceğine olan inancı kuvvetlenir. Değer yargılarının bu derece yozlaştığı dünyada, bu sorgulamayı yaptıktan sonra daha fazla yaşayamayacağına inanarak ölür. Oyun kişinin intiharı seçmesi, kendini eve kapatmış, güvenli kabuğunda demlenip mücadele etmekten kaçınan aydın bireyin en dramatik eylemi olarak nitelenebilir.

Kadın İstasyonu oyunundaki Halis’in de aydın bireyi temsil ettiği söylenebilir. Halis’in tek başına lokantada çalışması ve oyun boyunca başka bir dış uzamda görülüyor

¹⁰⁰ Sevdâ Şener, *a.g.m.*, s.112.

olması nedeniyle *Kadın İstasyonu* oyunundaki yalnızlığı seçmiş birey olduğu söylenebilir. Oyunda, kadınların özgürlüğüne karşıt Halis'in lokantadaki yalnız ve kapalı uzamdaki yaşantısı yer almaktadır. Halis karakteri oyunun sonunda da tıpkı başında olduğu aynı mekândadır. Bu bağlamda Halis karakterinin, kendini yalnızlığa hapsetmiş, hüzünlü, karamsar, 1980 sonrası sosyalist aydın kişiyi simgelediği söylenebilir. Dönemin etkisi Halis karakteri üzerinden oyuna sızmıştır.

HALİS : Özlemlerimiz bitmiştir. Bir tanesi hariç. Burada özlem sözcüğünü “nostalji” anlamında kullandığımı itiraf etmek zorundayım. Nostalji bitti! Geleceğe duyduğumuz nostalji hariç!

...

HALİS : Geleceğimizi. Eski geleceğimizi.¹⁰¹

Halis'in söylediği bu sözlerden hareketle onun 80 darbesi ile suskunluğa sürüklenmiş kesimin bir temsilcisi olduğu yorumu yapılabilir. Halis sıradan bir garson tiplmesi değildir, oyunda klasik müzik eserleri bilen, Johann Bach'ı bir takside duyduğunda tanıyabilecek kadar entelektüel birikime sahip bir bireydir. Memet Baydur, Türkiye'de askeri darbe ile eylemsizliğe itilmiş aydın bireyi, Halis karakterinin lokanta içindeki yalnızlığı ile iletir izleyiciye. Baskı ortamının sürdüğü, toplumun büyük kesiminin depolitisazyona, otosansüre maruz kaldığı bir ortamda eserlerini kaleme almış olan Memet Baydur'un, kaleminde eleştirel dili eksik etmemiş olması önemlidir. Halis üzerinden yaşanan yıllara damgasını vurmuş baskı ortamının ağır sonuçlarını iletirken bir yandan da eleştirel bir yerde durmaya devam eder. Halis'in karşısında, mücadeleye devam eden, özgürlüğünü ele almış, yaşadıklarına rağmen çıkış yolunu bulmuş iki kadın karaktere yer verir. Böylece aydın kesimin susturulmuşluğuna yer verdiği gibi, küskün aydına da eleştirel bir yerden bakmaya devam eder.

Memet Baydur'un yalnızlık kavramının yer aldığı bir diğer oyunu *Yalancının Resmi*'dir. Oyun, Kadın ve Adam'ın parkta karşılaşması ile başlar, bu iki kişi de 1980 döneminin yarattığı kırgın ve yalnız, dönemin yitik bireyleridir. Darbe zamanında hapse düşen kişilere işkence yapmak zorunda kalmış bir polisin iç hesaplaşması ile karşılaştırır izleyiciyi. Adam olarak isimlendirilmiş oyun kişisi, birey olarak tanık olduğu dönemin

¹⁰¹ Baydur, *Bütün Eserleri 5*, s. 157 – 161.

ağırlığı altında ezilmiştir. Bu da onu yalnızlaştırmıştır. Zamanla yaptıklarından vicdan azabı duymaya başlar. Yaşadığı vicdan azabını bastırmanın yolunu, anlattığı hikayelerle bulur. Adam'ın kendisi gibi yalnız bir birey olan Kadın'la kurduğu ilişkiyi sürdürebilmek için de kullandığı bu hikayelerin entelektüel aydınlar (Nazım Hikmet, Marie Bell, İsmet Paşa, Pablo Picasso, Pavarotti, Einstein) ile yaşadığı anılar olması, ironik bir hesaplaşmanın temsilidir. Adam, görev yaptığı dönemde aynı aydınları okuduğu için insanlara işkence yapmıştır, bu unutulmamalıdır. Adam kendi uydurduğu hikayelerin gerçek olduğuna inanmaya başlar. Yaşadığı vicdan azabından uzaklaşması ancak bu şekilde mümkün olabilmektedir. Böylece geçmişteki kimliğinden de soyutlanabilmektedir.

Memet Baydur'un oyunlarında yer verdiği yalnız birey kavramının sosyalist aydından (*Kuşluk Zamanı, Gün Gece/Oyun Ölüm, Yangın Yerinde Orkideler vb*) işkence yapmış polis bireye dönüşmesini, yazarın da oyunlarına konu edindiğini dönemi yaşayan bir birey oluşu ile açıklanabilir. Memet Baydur oyunlarını Türkiye'nin bir değişim ve dönüşüm sürecine zorlandığı tarihsel süreçte kaleme almıştır. Oyunlarına konu ettiği aydın bireyler gibi, yazarın da bu dönem içinde, yaşadığı süreçten etkilendiği söylenebilir. Bu da zamanla oyunlarında yer alan kavramların çevresindeki kişilerin değişmesi ile görülebilir. Bunun en belirgin örneği *Gün Gece / Oyun Ölüm* ve *Yalancının Resmi* oyunlarına bakılarak verilebilir. 1982 yılında kaleme alınan *Gün Gece / Oyun Ölüm*'deki yalnızlık kavramı çevresindeki birey sosyalist aydın olarak nitelenebilecek, Aydın Pekmez isimli oyun kişisidir. Emekli öğretmen Aydın Pekmez'in yaşamaya devam edebilmek için kendini yalnızlaştırmış birey olduğu söylenebilir. 1996 yılında kaleme alınmış *Yalancının Resmi*'nde ise yalnızlık kavramı çevresindeki kişi emekli, işkenceci polis memuru olarak şekillenir. Adam olarak isimlendirilmiş bu oyun kişinin yalnızlığı yaşadığı vicdan azabından kaynaklanmaktadır. 1982'den 1996'ya uzanan dönemde yazarın aynı kavram çerçevesine yerleştirdiği emekli öğretmen-emekli polis kişilerinin seçilmiş olmasını, yazarın maruz kaldığı/ürettiği dönem etkilerinin eserlerine yansımaları olarak yorumlamak mümkündür.

3.3 MEMET BAYDUR OYUNLARINDA SAHTE AYDINLAR VE KÜLTÜREL YOZLAŞMA

Çalışmanın bu bölümünde, eserlerde bir izlek olarak takip edilebilen, sahte aydınlar olarak tanımlanabilecek kişilerin temsiline değinilmiştir. Yazarın sahte aydınlar ile oyunlarda kültürel yozlaşmaya değindiği söylenebilir.

Bu oyunun kurgusundaki oyunsuluğa karşın, yazarın eleştirdiği kesime yaklaşımında öfke sezilir. *Maskeli Süvari*'nin kimliği üzerinden yazar, öfkesini, köyden kente gelmiş, para kazanmış fakat kendini geliştirememiş, gürültücü, içten korkak, dıştan saldırgan erkeklerden, kültürsüz, kişiliksiz, aylak ve züppe kadınlardan oluşan kesime yöneltir. Toplumun genelindeki kültürsüzlük, bilimsel merak yoksunluğu, yaratıcılık eksikliği onu rahatsız etmiştir. *Maskeli Süvari*, sevgisizliğin, saygısızlığın, kabalığın, fırsatçılığın, çeteciliğin egemen olduğu büyük kent yaşantısına karşı olandır. Öfkesi sanat alanını da kapsar. Derindeki nedene inme cesaretini göstermeyen, rolleri gerçek diye kabullenip yansıtan, kolay anlaşılabilir, kolay etkileyen gerçekçilik anlayışını sorgular.¹⁰²

Maskeli Süvari'nin bu sorgulamaları oyunda yer alan Mine Melda ve Atilla üzerinden tüm sahte aydınlara yöneliktir. Atilla karakteri, bir şair olarak çıkar seyircinin karşısına, kişiler arasındaki taşralı, göçmeni temsil eder. Her ne kadar opera izlemeye gelmiş şehirde yaşayan biri gibi görünse de tam bir kentli değildir. Bu bakımdan Atilla'nın ne cumhuriyet aydını ne sosyalist aydın olduğu söylenebilir. Atilla'nın darbe sonrası kültürel yozlaşmayla şekillenmiş sahte aydın/aydınsı olduğu söylenebilir.

Aşkın, henüz karşısındaki sadece tüketen insanların durumuna yaklaşmamıştır. O henüz hem okumakta, hem çalışmakta olduğu için umudun tarafını simgeler. Oysa izlemeye geldikleri operayı bile tam olarak izlemeden eleştiren, barda sürekli içerek tüketim alışkanlıklarının vurgulandığı Mine, Melda ve Atilla'yı anlamaz. Bu nedenle karşısındakilerin ikilemini sorgular ve önerisi, özlemini duydukları şeyleri yeniden yaratmalarıdır. İşte tam bu sahnede bara maskeli bir adam gelir. Maskeli Süvari geldiğinde, küçük burjuva alışkanlıkları olan, aydın oldukları izlenimi yaratan, gerçekte popüler kültür bağımlısı bireyin temsili, Mine, Melda ve Atilla'yı sorgulamaya başlar. *Maskeli Süvari* vasıtasıyla, kültür ve kültür üreten

¹⁰² Seveda Şener, a.g.m., s.120.

kurumların da politik ortamın yönlendirmesi ile şekillendiği, sanatın kişilere siyasal güçlerin teşviğiyle ulaştığı, sanat alıcıları/”opera severler” için bir özeleştirme niteliğinde oyuna yansır. Mine, Melda ve Atilla'nın popüler kültürün yarattığı bu yeni seyirci/sahte aydın kişinin temsili olduğu söylenebilir.

Oyunda opera izleyicisi olarak okunan/seyredilen kişiler ile 80 darbesinden sonra edilgenleştirilmiş bireyin, aydın kesimin yerine ortaya çıkan sahte aydınların kültür ile kurdukları yüzeysel ilişki gözler önüne serilir. 1990 yılında kaleme alınmış olan oyunu, 90'lı yıllar Türkiye'sinin penceresinden okunmaya çalışıldığında, tüketim alışkanlıklarının, kültür tüketimine de ekti ettiğine yönelik bir eleştiri içerdiğini söylenebilir. Bu eleştiri, yazarın düşüncelerini temsilen gelen Maskeli Süvari tarafından oyun içinde de yer alır fakat, eleştirilen tarafın, popülist tavrı nedeniyle işe yaramaz. Yazar oyunlarını izlemeye gelen seyirciye de oyunda yer alan opera izleyicisini kullanarak dolaylı yoldan bir uyarıda bulunmaktadır. Bu tavrıyla yazar, sahneye konulan eserlere izleyicinin düşünsel bir çerçeveden bakması gerektiğini, sahnedeki eserin izleyen tarafından basit bir sosyal etkinlik olarak değerlendirilmesinin kültür tüketimini yozlaştıracağı gerçeğini göz önüne koymayı amaçlamış olabilir. Bu bakımdan *Maskeli Süvari*, 90'lı yıllarda tüketim alışkanlıklarının değişmesi doğrultusunda, kültür tüketiminin de yozlaştığına yönelik bir eleştiriyle, darbe sonrası ekonomik politikaların, kültürel hayata etkisini oyundaki sahte aydınlar (Mine, Melda, Atilla) ile göz önüne sermiştir denilebilir.

Baydur, *Maskeli Süvari* için şöyle der: Yüzyıllardır yaşayan bir türlü ölemeyen, barbarlıktan neredeyse sonsuz bilgiye açılmış ve uçsuz bucaksız bir belleğe ve bunun sonucu olarak da uçsuz bucaksız bir öfkeye sahip bir süvari için, yaşadığı zamanın hesabını kendinden ve karşılaştığı herkesten sormak kaçınılmaz olmalıydı. Maskeli Süvari, dünya benden sorulur diyebilen ve acı çeken birisiydi.¹⁰³

Yangın Yerinde Orkideler 1980-1990 yılları arasındaki Türkiye gibi, ekonomik dengelerin alt-üst olduğu, insan ilişkilerinde ekonomik durumun ve paranın ön planda yer aldığı, değer yargılarının, cepteki parayla orantılı olduğu bir dünyada geçer. Nebati, Nezih ve Nurçin ekonomik durumu yerinde, üst tabakayı temsil ederler. Yukarıdaki bölümde küskün aydın olarak değerlendirilen Adam oyun kişileri içinde sorgulayan aydın kimliği ile sıyrılır.

¹⁰³ Yüksel, Şener, Elmas, *Elveda Dünya Merhaba Kainat.*, s. 49.

Buna karşın sürekli sinema ve sanat etkinliklerinden söz eden Nebati, Nezih ve Nurçin sahte aydın olarak değerlendirilebilir. Nebati, Nezih ve Nurçin sorgulamayan, sadece tüketime yönelik, “gittim, gördüm” demek, sanat çevresinde “sükse” yapmak için sanat alıcısı olan kişilerdir. Nebati, Nurçin ve Nezih’in izledikleri bir film hakkında yaptıkları konuşmalar sırasında *uygarlaştıkça yozlaşan değerler çarpıcı biçimde karşımıza çıkar.*¹⁰⁴

Gürbilek’in değindiği vitrin-seyir-tüketim ilişkisinden hareketle diyebiliriz ki; Nebati, Nurçin ve Nezih’in varlıkları oyunda, tüketim toplumunda en önemli şartlarından biri olarak sunulan, kendini daha kaliteli tüketimle tanımlayan ve tükettikleri oranda çağdaşlaştığı izlenimindeki bireyi temsil eder.¹⁰⁵

Nezih, Nurçin ve Nebati oyunda, Gürbilek’in tanımladığı kategoride yer alan bireyler olarak dejenerasyonun devamını sağlayan, değişen değer yargılarına çanak tutan ve paranın ahlakı satın almasına önem vermeyen kesimi temsil eder. Bu da Nebati, Nezih ve Nurçin’in sahte aydın olarak değerlendirilebilmesini sağlar.

80’li yılların sonrasında yürütülen ekonomik politikaların hızlandırdığı yozlaşan değerler, toplumdaki kültür farklılıklarını ortadan kaldırmıştır. Oyun içinde toplumun geneline egemen olan yozlaşmış kültürün sorumlusu olarak aydın kesim gösterilir.¹⁰⁶ Bu çalışmada aydın kesimi, sahte aydın olarak tanımlamak seçilmiştir. Sahte aydınların, bir sinema filmi galasından çıkmış, Nezih, Nurçin ve Nebati ile temsil edildiği, sorgulayan aydının ise Adam’la temsil edildiği söylenebilir. Adam yaşanan yozlaşmaya karşı koymak yerine, intiharıyla, yenilgiyi kabul etmiş bireyi temsil eder. Bu eylemi nedeniyle bir önceki bölümde küskün aydın olarak nitelendirilmiştir.

¹⁰⁴ Zerrin Akdenizli Çelenk, **a.g.m.**, s. 253.

¹⁰⁵ Gürbilek, **a.g.e.**, s.108.

¹⁰⁶ Zerrin Akdenizli Çelenk **a.g.m.**, s. 255.

3.4 MEMET BAYDUR OYUNLARINDA SINIFININ BİLGESİ/KÖYLÜ BİREYİN TEMSİLİ

Memet Baydur köyden kente göç edenleri, yazarlık yaptığı dönemin de etkisiyle oyunlarında askeri darbe sonrasında görülen dejenere bireyin karşısında konumlandırmıştır. Köyden getirdiği deneyimle sınıfının bilgisi olarak temsil edilen birey, *Kamyon* oyununda görülebilir.

Kapitalizme geçiş sürecini yaşayan bir toplumda değişimin etkileri en çok bilinçsiz kitlenin yaşantısında göze çarpar. Para malcı bir düzende yükselen değerlerin başında burjuvazinin bağlı olduğu değerler bulunmaktadır. Tüketmek ise bunların başında yer alır. Neyi ne için tükettiğinin bir önemi yoktur. Bireyi kuşatan reklamlar ve empoze edilen zengin yaşama ideali, kişiyi tükettiği ölçüde var olduğuna ve mutlu olduğuna inandırır. *Kamyon*'da burjuva değerlerinin uygun olsun olmasın yaşamın her alanına sızdığını ve her kesimden insanı etkisi altına aldığını görürüz. Kendisine ait veya uygun olmayan her türlü değeri üzerine uydurmaya çalışan köylü ve proleter kesim, yama gibi yapışan bu değerleri kullanmaya kalkınca toplumsal yabancılaşma kaçınılmaz olarak yaşanılır; beraberinde gelen kültürel yozlaşma da aynı oranda kaçınılmazdır. Oyun, kapitalizmin yarattığı bu toplumsal sorunun bir soyutlamasıdır.¹⁰⁷

Diğer oyun kişileri gibi hamallık yapan Abuzer, elli yaşlarındadır ve arkadaşlarıyla birlikte bir ara yolda mahsur kalmıştır. Abuzer içinde buldukları durumu en iyi tahlil eden, bilinçli ve deneyimli birey olarak çıkar okuyucunun/seyircinin karşısına.

ABUZER : *Yola çıkan yolda kalmaz.*
NECATİ : *Ne?*
ABUZER : *Yola çıkan diyorum, yolda kalmaz. Benim memlekette öyle derler.*
NECATİ : *Biz niye yolda kaldık peki?*
ABUZER : *Yola çıkmamıştık.*
NECATİ : *Yaaa!? N'apıyoruz burada peki?*
ABUZER : *Bir yerden bir yere ha babam gidip geliyoruz. Bu... yola çıkmak değil.*¹⁰⁸

¹⁰⁷ Zerrin Akdenizli Çelenk, *a.g.m.*, s. 277.

¹⁰⁸ Baydur, *Bütün Eserleri 5*, s. 334.

Kamyon oyununda Abuzer, Angut Memet isimli tamircinin asla gelmeyeceğini kabul eden ilk ve bu duruma karşı eylemde bulunan tek kişidir. Oyundaki diğer kişilerin, kamyondaki konteynırları açtıkları sahneler, tüketim çılgınlığının düzeyini göstermesinin yanı sıra, köyden kente göç eden bireyin, şehirli birey olması üzerine de bir eleştiri niteliğindedir. Bu çılgınlığa katılmayan Abuzer'i diğerlerinin aksine, köy değerlerine olan saygısını koruduğuna yönelik yorumlamak mümkündür. Oyun boyunca, kamyonu tamir etmek, şehre gidip bir taşıyıcı getirmek gibi seçenekler yerine, kamyonun bozulduğu yere gelecek tamirciyi bekleyen oyun kişilerinin bu eylemsizlikleriyle ne kentli ne köylü birey olabilmişliğin sonuçlarını yaşarlar. Göç ile yitirdikleri köy kültürünün deneyimleri onları yolda mahsur bırakırken kentli olmaya gösterdikleri istek, tüketim isteği üzerinden şekillenir. Fakat açtıkları konteynırlardan işlerine yarayacak bir materyal çıkmaz. Bu durum ise kentli bireyin, ihtiyaç dışı tüketimine bir örnektir. Abuzer ise oraya bir tamircinin gelmeyeceğini anlar, köy deneyimi ile yolunu bulabileceğinin güveni vardır üzerinde. Bu güvenle arkadaşlarından ayrılır. Gidişinin ardından yaşananlar, Abuzer'in en bilinçli eylemi yaptığı bilgisini pekiştirir. Kamyonun bozulmasından itibaren durumun farkında olan Abuzer kendini diğer oyun kişileri gibi konikleştirmez, dağlarına olan özlemine dile getirir. Kente göç etmiş olmasının yarattığı dramı yaşayan bir göçmen olarak yerini alır oyun içinde. Farkında olduğu değerler onu arkadaşlarının yaşadığı çıkarışızlıktan kurtaran anahtar olur. Bu nedenlerle Abuzer'i sınıfının bilgisi olarak değerlendirmek mümkündür.

Düdüklüde Kıymalı Bamya oyununda dejenerasyonun merkezinde bu defa kadınlar vardır. Orta sınıf kadınların televizyon dizisi bağımlılığı ve burjuva özentili tavırlarının arasında, çalışan tek kadın olarak yerini alan Cemile sınıfının bilgisi olarak nitelendirilebilir.

Fazilet ve arkadaşlarının tembellikleri ile vurgulanan, üretime katkısı olmayan kişilerin dar bakış açısıdır. Bu kişiler Fahrettin gibi yaşam deneyimi olan kişilerin bile eleştirilerini duymaz, kendi hayatlarını değiştirmekten kaçınırlar. Eleştiri yapan kişi (Fahrettin), karşı suçlamalarla “bunak” ya da “köylü cahil” olarak görülüp dışlanır. Oyunda Fazilet ve arkadaşlarının temsil ettiği küçük burjuva ahlak anlayışı ve yaşam biçimi eleştirilir. Televizyon ve arkadaş sohbetleri dışında zaman ayırmak istedikleri bir eylem yoktur. Cemile dışında kimse Fahrettin'i anlamamıştır. Cemile, çalışan emekçi kesimi ve Fahrettin'in

düşüncelerini anlayan aydın kişiyi temsil eden varlığıyla, Fahrettin'in cesedini oradan kaldıracak eylemliliği gerçekleştirecek tek kişidir.

CEMİLE: Benim işim bitti. Gidiyorum. (Bakar ve Fahrettin Bey'den başka kimsenin sahnede olmadığını görür.) Ah, amcacığım, seni burada bıraktılar ha? (İçini çeker) Savaş başlayacakmış diyorlar. En az on milyon insan ölecek diyorlar. Benzin yüzünden. Ben bilemiyorum. Hayatımda benzin kullanmadım. Mahmut gülüyor ters ters. Otobüse biniyorsun ya diyor. Köyde otobüs de yoktu. Tezek yakardık. (Güler) Şimdi şehirli olduk, sınıfları doldurduk, sevinçliyiz hepimiz, yaşasın mektebimiz! (Yorgun çöker Fahrettin'in yanındaki iskemleye) Şimdi... şunu anlayamıyorum beybaba? Savaşın çıkması mı daha önemli, senin burada, sessizce ölüp gitmen mi? Gelip ortalığı birbirine kattın be durup dururken... görür görmez hoşlandım senden. Sevdim işte ne bileyim neden! Komikliğine tutuldum belki. Kaşlarını çatıp, gözlerini devirip öyle, ayıp garip acayip şeyler söylemene bayıldım belki de. (Gözünün yaşını siler.) Analığım anlatırdı, dedemin babası kaptanmış. Delinin önde gideniymiş. Afrika'dan İtalyalar'a fildişi taşırmış gemilerinde. Bildiğin korsan yani! (Sessizlik) Bir de papağanı varmış. Memet'miş papağanın adı. Tek kelime konuşmazmış, öylece denizi seyredermiş. Salatalık, marul, havuç ve hindistan cevizi yer ve gıkını çıkartmadan denizi seyredermiş o papağan. Dedemin babası çok severmiş onu. (Sessizlik) Neden anlatıyorum sana bunları? (Kalkar) Ortalık karışacak nasıl olsa, eli kulağında... Bir savaş lafıdır gidiyor. Sanki dirlik düzenlik içinde bir gün gördük mü diyorum. Mahmut gülüyor, sus kız diyor, sen anlamazsın? Ben anlamıyorum doğru. Sen de anlamıyorsun şimdi. Sen öldün, ben yaşıyorum. İkimiz de anlamıyoruz ama... Anlamak neye yarıyor acaba? Bir de bunu bileydik? (Güler. Elindeki başörtüsünü başına bağlar, paltosunu giyer.) Bana mücade. Bu şehrin insaflı yoktur, ne savaş dinler ne barış. Evine varmak istiyorsan erkenden yola çıkacaksın ve iki değil üç, dört atom bombası patlasa bile... yolundan dönmeyeceksin. Yolcu yolunda gerek. Haydi hoşçakal, huzur içinde uyu. Ben yarın sabah gelirim. Toz alırım. Sonra helvanı pişiririm amcacığım senin sevdiğin gibi.

Cemile, oyunda yanında çalışan kadınların küçümsemelerine maruz kalır. Finalde yaptığı konuşmayla oyunda yaşı ve görmüş geçirmişliğiyle bilge kişiyi temsil eden Fahrettin'i anlayan tek kişi olduğu gerçeği iyice görünür olur ve Cemile bir anda oyunda eleştirinin hedefi olan televizyon dizisi bağımlısı kadınların küçük gördüğü yerden sıyrılır. Köylü göçmenin bilge yönü Cemile ile oyunda yerini alır. Cemile, savaştan, yaşamdan, aşktan, sevgiden bahseden tiradıyla Fahrettin'in ölümüne saygı duruşunda bulunur. Diğer kadınlar

Fahrettin'in cesedinin önünden geçip, onun uyuduğunu zannederek tepkisiz kalmışlardır, böylece oyun boyunca Fahrettin'e karşı saygısız tutumlarını sürdürmüşlerdir. Fahrettin oyun boyunca Cemile ile kurduğu iletişim ise tam tersi şekilde biçimlenmiştir. Fahrettin'in hayatın tüm kabalıklarına karşı ayakta kalmayı başarabilmiş birey olduğunu oyun kişileri içinden sadece Cemile anlar. Bu nedenle Cemile, Fahrettin'in başına oturup bir veda konuşması yapar. İzleyici/okuyucu Cemile'nin bilge karakterini böylece daha açık görür. Bu sebeple oyunda köyden kente göç eden bireyin temsili olan Cemile sınıfının bilgisi/köylü bireyin temsili olarak nitelendirilebilir. Oyun boyunca çalışan kadının Cemile üzerinden temsil edilmesi, oyun kişinin bilge ve mücadeleci karakterine katkı sağlayan bir unsurdur.

3.5 MEMET BAYDUR OYUNLARINDA KOSTÜM, DEKOR, IŞIK, MÜZİK GİBİ UNSURLARIN ANLATTIKLARI, YAZARIN SESİ

Memet Baydur oyunlarının dekoru, kostümü, ışığı, müziği konularında ayrıntılı açıklamalar yapar ve bu açıklamaların titizlikle uygulanmasını ister. Dekorun ve kostümün o ortamda yaşayan insanların kültürünü, yaşama biçimini, iç çelişkilerini, sorunlarını yansıtmaya amaçlanmıştır. Eşyanın gösterge değeri vardır. Anlam görüntü dilinden yararlanılmıştır. Eski ve güzel eşya, satranç tahtası, içki bardakları, zarif fincanlar, şemsiye, baston, tabanca, kuş kafesi, akvaryum gibi nesnelere oyun kişilerinin kendine özgü kişiliğine ışık tutar. İçinde kuş olmayan boş bir kafes, eczanede satılmaması gereken oyuncaklar gibi eşyanın aykırı bir yerde, aykırı bir biçimde kullanımı ile şaşırtıcı, düşündürücü çelişkiler yaratılır.¹⁰⁹

Memet Baydur sahne yönergelerinde yazar olarak kendini her zaman okuyucu/seyirci ile iletişim halinde tuttuğu bir dil kullanır. Sahne yönergeleri içinde kullanılan dil ve yapılan tarifler oyun içindeki anlam ve anlatım biçimlerine katkı sağlayan metaforlar ve /ve ya tariflerden oluşur.

Müziğin olayları ateşleyici, atmosfer sağlayıcı, gerilim yaratıcı, dramatik anlamı vurgulayıcı gücünden yararlanılması önerilmiş, duygu aktarımında klasik müzikten ve caz müziğinden destek sağlanması gerekli görülmüş, kimi oyunlarda çalınacak müzik parçasının, kullanılacak müzik aletinin adı belirtilmiştir. Sahne tasarımı ile, müzikle, ışıkla yaratılan atmosfer, bazen oyun kişilerinin yalnızlık, kimsesizlik, arayış, kuşku, korku gibi ruh hallerini, bazen durumun ölüm gibi, umutsuzluk gibi dramatik boyutunu, bazen de yazarın küçümseme, ironi, alay, öfke taşıyan eleştirel bakışını ifade edecek biçimde kullanılır.¹¹⁰

Müzik olarak çoğunlukla klasik müzik türünde eserler seçilir, klasik müzik aletleri sahnede görülür. Genellikle aydın kimliğinin, sıkı yönetim baskısı altındaki durumunu oyunlarında irdelemiş olan yazar, karakterlerinin ruh hallerine olduğu kadar sahnenin anlamına da katkıda bulunması için ayrıntılı sahne yönergeleri ile müzik seçiminde dikkat edilmesi gerekenleri tarif eder.

¹⁰⁹Sevda Şener, **a.g.m.**, s.139.

¹¹⁰**a.g.m.**, s.139.

Limon oyununda birinci perde başında mekan tarifi içinde “bariton saksofon, içki şişeleri, buzluk, bardaklar” gibi yönlendirmelerle oyun kişilerinin dünyasına ilişkin bilgi verilir. Oyunun aydın bireyin yaşadığı ve seçkin kültürün baskın olduğu bir ortamda geçtiği tarif edilmiştir. Oyun ilerledikçe tüketilen içki miktarının yine sahne yönergelerinde yazarın konuşma biçiminde yazdığı yönergeler yer alır. “*alkol baş roldedir artık. Ama çok önemli bir ayrımı hiç kimse ‘çok’ sarhoş değildir henüz.*”¹¹¹

Odadaki, boş kuş kafesi, eski radyo, bariton saksofon, kurulmuş satranç tahtası, kapının yanına yaslanmış büyük siyah şemsiye, yanda bir av tüfeği, bir daktilo makinası, “masanın üstünde bir sürü ekstra” gibi eşyanın alışkanlıklarımıza aykırı düzeni oyun kişilerinin sıra dışı kimliklerine gönderme yapar. Memet Baydur, ses gibi sessizlikten de anlam üretme peşindedir. *Limon*’un ikinci perdesinde şu açıklamayı yapmıştır: “Bu oyunda baş rol sessizliğindir. Tıkanmış musluk gibi değil, elektriğin kesilmesi gibi değil ... “müzik” aralarında kullanılan, gerçek bir ses-ötesi olmalıdır bu saniyeler. Nefes almak için “ölmek” için konakladığımız anlar gibi . Tango ritmiyle oynanmalıdır oyunun tümü. Ton dışı/armoni içi”.¹¹²

Gün Gece/Oyun Ölüm oyununda kullanılan sahne yönergeleri yazarın okuyucu/seyirciyle kurduğu iletişimin net görüldüğü oyunlardan biridir. Alıntılanan sahne yönergesi yazarın kendini hissettirdiği en belirgin örnektir. “*Akıllı bir seyircinin sezebileceği gibi, uzun bir tirad gelmektedir. Adam... hiçbir seyirciye bakmadan konuşur.*”¹¹³ Oyunda masanın üzerindeki satranç takımı, satranç tahtasındaki oyunun hangi aşamada kaldığı, oyun kişisinin içtiği çay fincanı gibi ayrıntılar önemle tarif edilmiştir. *Gün Gece/ Oyun Ölüm* adlı tek kişilik oyunda yazarın, “Elli yaşlarında Müşvik Kenter’e benzeyen, yaşamış, sevecen, hoşgörülü ve alçakgönüllü birisi” olarak tanımladığı Adam’ın klasik müzik dinleme alışkanlığı, çayını zarif porselen fincandan içmesi, bol bol kitap okuması onun görmüş-geçirmiş, beğenisi gelişmiş biri olduğunu gösterir.¹¹⁴

Kadın İstasyonu oyununda gar lokantasında duyulan müzik öyküye olduğu kadar Halis karakterine ve birazdan tanışacağı kişilere katkı sağlayan bir unsur olarak oyunda yerini alır.

¹¹¹ Baydur, *Bütün Eserleri 5*, s. 26.

¹¹² Sevda Şener, *a.g.m.*, s.139.

¹¹³ Baydur, *Bütün Eserleri 1*, s. 97.

¹¹⁴ Sevda Şener, *a.g.m.*, s.112.

Aşağıdaki alıntıda sahne boştur ve sadece sahne yönergesi ile tarif edenler duyulur. “... *Müzik biter. Sessizlik. Spikerin sesi. Şimdi her hafta bir besteci programında Bela Bartok’un Orkestra için Konçerto’sunu dinleyeceksiniz. Klaus von Schaukelbertt yönetiminde İsviçre Radyo Orkestrası çalışıyor. Sessizlik. Bir parazit daha. Sonra Bartok’un müziği başlar. Mutfak kapısı açılır. Halis girer.*”¹¹⁵ Halis, klasik müzikten iyi anlayan bir gar lokantası çalışanıdır. Öyküye eşlik eden müziğin de katkısıyla hüznü, acıyı, özlemi dışlamayan iyimser bir atmosfer yaratılmıştır. *Yangın Yerinde Orkideler* oyun için yazarın metne eklediği açıklamada, “Önemli not: Müzik, ışık,dekor,kostüm. Bunlar, bu oyunun en önemli öğeleridir. Onlar çok, çok iyi almayacaksa, oyun oynanmasa da olur.” uyarısı yapılmıştır. *Maskeli Süvari*’de Donizetti’nin güzel müziği ile zevksizlik göstergesi olan dekor yan yana getirilerek iç devinimi besleyen karşıtlıklar yaratılmıştır. *Düdüklüde Kıymalı Bamya*’da mekan orta halli alaturka bir ailenin evidir. Lake cilalı zevksiz mobilya, çiçekli perdeler, resimli takvim, ağlayan çocuğu, omzunda su testisi taşıyan kızı gösteren kopya resimler, “on beş saz eşliğinde langır lungur halk müziği”, evde yaşayanların kültür düzeyini ele verir. *Yeşil Papağan Limited* babalar dünyasının kendine özgü mekanında geçer. Bu çok gösterişli fakat çok zevksiz döşenmiş yazıhaneye, içinde süs balıklarının bulunduğu bir akvaryumun konuşlandırılmış olması çelişkinin işaretidir. *Vladimir Komarov*’da oyunun yönetmeninden görüntü ve müzikle, meteorlar, yıldızlar, gök taşları ile donanmış uzay boşluğunun büyüülü ihtişamına uygun bir atmosfer yaratması beklenmiştir. Bu muhteşem görünümün karşısına, araştırma merkezinin sıradan, renksiz, dosyalı, dolaplı haberleşme odası yerleştirilerek düşündürücü bir karşıtlık yaratılır. *Menekşe Korsanları*’nda dekor tasarımına ilişkin yapılan açıklamada bütün ayrıntılarıyla anlatılmış bir sürü eşya (bir çift kırmızı, uzun burunlu palyaço pabucu, bir çift turuncu palet, İçinde kırmızı balıklar olan akvaryum, akvaryumun içindeki findıklar , kuş kafesi ve kuş, çeşitli şapkalar, hatta canlı bir maymun) kullanılarak ve bu eşyanın uyumlu bir bütün oluşturmaması gözetilerek, içinde yaşanan ortam ile bu ortamda yeşertilmek istenen sanatsal düzey arasındaki karşıtlığa dikkat çekilmiştir. *Aşk* oyununda oyun, panjurları kapatılmış deniz manzaralı bir evde geçer. Müziğin atmosfer yaratmada gene önemli bir görev üstlendiği görülür.¹¹⁶

¹¹⁵ Baydur, *Bütün Eserleri 5*, s. 126.

¹¹⁶ Sevdâ Şener, *a.g.m.*, s.112.

3.6 MEMET BAYDUR OYUNLARINDA METAFOR KULLANIMI VE YAZAR DURUŞU

Memet Baydur askeri darbe sonrası manzaralarını tiyatro sahnesine yansıtırken, eleştirilerini metafor kullanarak oyunlarına yansıtmış mıdır? Çalışmanın bu bölümünde bu sorunun cevabı aranmaya çalışacaktır. Böyle bir incelemeye girişilmesini sağlayan ana düşünce, Baydur'un, oyunlarına askeri darbenin etkilerinin doğrudan, net biçimlerde yansıtılmayıp, dolaylı, sezdirilen bir yöntemle oyunlarda eleştiriye yer verilmiş olduğunun tespit edilmiş olmasıdır. Askeri darbe ve devamındaki yıllarda askeri baskı altında yürütülen politikalar ile ülkede düşünmenin suç sayıldığı yıllarda eserlerini kaleme almış olan Baydur'un eleştirilerini oyunlarında örtük anlamlar kullanarak kaleme alması, yazarın oyunlarını yasaklardan uzak tutmuştur. Böylece yazarın metaforunu yakalayıp anlayan izleyiciyle olan iletişimi, Devlet Tiyatro'larından özel tiyatrolara kadar pek çok mecradan devam edebilmiştir. Yazarın metaforlar ile kurduğu anlatım biçimini bir otokontrol sistemi olarak kullandığını söyleyebiliriz. Yazarın örtük anlam ve metaforlarla örülü bir dünya seçmesinin diğer nedenini, eserlerini ürettiği dönemle, eleştirilerine hedef aldığı dönemin tarihsel olarak aynı yıllara denk gelmesi olarak yorumlanabilir.

Limon oyununda Necip ve Muhsin, garda gelmeyen bir treni beklerken tanışırlar. Garda gelmeyecek bir tren imgesi oyunun kaleme alındığı 1981 yılında, ülke aydınlarının yaşadığı hayal kırıklığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Sosyalist devrimin çok yaklaştığına inanılan bir halk hareketinin askeri darbe ile bir anda yok edildiği ve baskı yönetiminin uygulamaları düşünüldüğünde, Necip ve Muhsin'in oyunda temsil ettikleri aydın birey olarak boş bir istasyonda tren beklerken tanışmaları, hiç gelmeyecek bir trenin yine de beklendiğine dair bir umut simgesi olarak yorumlanabilir. Tren metaforunun ise demokrasi ya da sosyalist devrim olarak yorumlanması mümkündür. İstasyon ve gar imgeleriyle sağlanan eleştirel anlatım, *Kadın İstasyonu* oyununda da karşımıza çıkar. *Kadın İstasyonu*'nda gar lokantasında çalışan aydın birey temsilinin karakterinde yansımalarının görüldüğü Halis, kendine bir sığınak olarak gar lokantasını seçmiştir. Öyle ki ikinci perde de istasyonun neredeyse artık kullanılmaz hale gelmesine rağmen, lokantadaki sığınağından ayrılmaz. Bu oyunda da oyun kişileri istasyonda karşılaşır arkadaş olurlar. *Limon* oyununda da Necip Muhsin'le karşılaştıktan sonra, Aziz'in evine gelmiş ve arkadaş grubuna dahil olmuştur. Her

iki oyunda da oyun kişileri geciken ya da gelmeyen bir tren bekleme süresinde tanışıp arkadaş olurlar. Umudun daha belirgin hissedildiği *Kadın İstasyonu* oyununda, tren geç de olsa hareket eder. Fakat oyunun ikinci perdesinde duvarda asılı olan lokomotif resminin yerini eski tablonun duvarda bıraktığı kirliz ve boşluk almıştır. İkinci perde başından itibaren lokanta içinde tren istasyonuna dair hiçbir sesin duyulmaması (ne tren sesi, ne de bir anons gibi), oyunun geçtiği tren istasyonunun atıl konuma geçtiği izlenimi uyandırır. Bu durum da halen sığındığı lokantada karşımıza çıkan Halis karakteri ile *Limon* oyunundaki Necip ve Muhsin karakterlerinin aynı kaderi paylaştıkları izlenimini uyandırır. Denilebilir ki bu karakterler gelmeyecek bir treni inatla beklemeye kararlı aydın kişilerdir.

Kuşluk Zamanı'nın ikinci kısa oyunu *Çıpra/Karagöz*'de Memet Baydur yeniden kuşak çatışması ile karşı karşıya bırakır okuru. Farklı kuşaklardan gelen iki arkadaşın, olaylara ve durumlara farklı bakış açılarını eleştirel bir şekilde sunar. Suphi ve Halil'in balık tutarken kullandıkları kavanoz aralarındaki düşünce farklılıklarının bir simgesi olarak değerlendirilebilir. Yem olarak kullandıkları solucanları koydukları kavanozun, bir antika olduğunu ve çok değerli olduğunu düşünen Suphi, bu denli değerli bir nesnenin, basit bir iş için kullanılmasına karşı çıkar. Halil ise nesneye farklı bir açıdan değer vermektedir. Halil için kullanılmayan nesnenin değeri anlaşılabilir. Bu nedenle, evde bir dolabın içinde tozlanıp unutulmaya bırakılmasındansa bu şekilde kullanılmasını savunmaktadır.¹¹⁷ Bu eski kavanozun "bilgi"yi temsil ettiği düşünülebilir. Suphi bilgiyi müzelik bir eylem olarak kullanmak taraftarıyken, Halil bilgiyi sokakta ve her yerde kullanma geleneğinden gelmektedir. Kullanılmayan bilginin küflenmeye yüz tuttuğunun göstergesidir oyundaki davranışı. Meta fetişizmi kavramı üzerinden kavanozun kullanılması yönündeki bu tartışmayı değerlendirecek olursak; Suphi kavanozu saklamak isterken aynı zamanda nesnenin sadece değişim değerini göz önünde bulundurmaktadır. Halil ise bilgiyi sokakta ve her yerde kullanmayı tercih eden biri olarak nesnenin sadece değişim değerini değil, kullanım değerini de göz önünde bulundurmaktadır.

Kuşluk Zamanı'nın üçüncü kısa metni, *Suya Çizgi* ismini almıştır. Oyunda Selim'in eve getirdiği çöp yığını karşısında, Ayşe ve Lili'nin çaresizliği, hayatlarındaki erkeklere tutsak olmuşluklarını simgeler. Üstelik eve çöp yığını getiren Selim, beşinci katta bulunan

¹¹⁷ Zerrin Akdenizli Çelenk **a.g.m.**, s.175.

evin penceresinden atlayarak gitmiştir. Selim'in bu tutumu inceleyeni, ölmeyi var olmanın bir şekli olarak düşündüğü fikrine sevk eder. Oyunun geçtiği ev, Selim'in çöp yığını ile doldurduğu dördüncü evdir. Lili yirmi yıl önce yaşadıkları teraslı ev, o eve gelip giden aydın kesimi temsil eden sanatçılar ve arkadaşlarından özlemle bahseder. Selim daha önce de terastan kanaryasını yakalamak için atlamış ve başına yine bir şey gelmemiştir. Selim'in kanaryayı yakalamak için gözü kara bir harekette bulunması aslında yirmi yıl öncesinde yaşanan eylemlerin, idealist yaklaşımların artık birer anı olduğunu anımsatır. Artık evlerde aydın, sanatçı arkadaşlarla buluşmalar, toplumsal hayatı değiştirmeye, dönüştürmeye yönelik tartışmalar, hepsi birer anı olarak geride kalmıştır. Selim, şartların kendi yaşamına müdahale etmesini beklemeden, kendisi, yaşama müdahale etmenin yollarını aramaktadır¹¹⁸, çöp yığınları ve atlamalar bunun bir göstergesidir. Tam bitti derken başa dönen olayların yarattığı kısır döngü çıkızsızlığa işaret eder. Susturulmuş bireyin susmaktan duyduğu azap bu çıkızsızlık ile ifade ediliyor denilebilir.

Cumhuriyet Kızı'nda ilk perde sonunda eve gelen Peri ile, profesörlerin karşılaşması, okumuşluğu simgeleyen üniversite öğretim üyeleri kesimiyle, "hayat üniversitesi"nde okumuş kesimi karşı karşıya getirir.¹¹⁹ Eserdeki tüm erkeklerin, aydın bireyi temsil eden mesleklere sahip profesörler olması, ayrıca işten atıldıkları zamanı ansiklopedi yazarak değerlendirmeleri, 80 sonrası dönemde, üniversitelerden uzaklaştırılan bir kesimi simgelediğini düşündürmektedir. Yazarın metaforlarla ördüğü dünyada Pakize'nin kendini Cumhuriyet kızı olarak tanıtmaması bu bakımdan oldukça manidardır. Askeri darbeye tehlikeye giren, ülkenin kuruluşundan bu yana korunmaya ve yaşatılmaya çalışılmış Cumhuriyet rejiminin karşı karşıya olduğu tehlikeler, oyunda Pakize karakteri üzerinden simgeleştirilmiştir. Oyun boyunca, bir evde kendi aralarındaki sohbetlerle, bilim üretmeye çalışan ve aydın kesimi temsil ettiği düşünülebilecek profesörlerin, evden hiç çıkmamaları, aydınların kendilerini suskunluğa hapsedmelerine ilişkin bir eleştiri olarak bu metaforlar dünyasında yerini alır. Pakize ise dış dünyanın tehlikelerinden korunmak için aydınlarla dolu bu eve sığınmış, Cumhuriyet rejimini temsil eder. Aydınlar bilgi birikimiyle cumhuriyet rejimini korumaya devam edebilecekler midir? Muhafazakar kesimi temsil eden profesör, oyunda Öztürk ismini almıştır ve Cumhuriyet'i temsil eden Pakize'ye yardıma muhtaç olduğu

¹¹⁸ a.g.m, s. 177.

¹¹⁹ Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, s.139.

zaman dilimi içinde sert davranır. Diğer profesörler ile Pakize arasındaki ilişki daha çok bir hayranlık üzerinden şekillenir. Bu durum aydınların cumhuriyet rejimine olan destekleyici tavırlarının metaforik bir ifadesi olarak alınabilir. Bu pencereden bakıldığında, aydın bireye, cumhuriyet rejimini korumak ve sürdürmek için tehlikeyi göze almak yerine sığındığı apartman dairesinde aydın gevezeliği yapmayı yeğlediği yorumu yapılabilir. Oyunda cumhuriyet rejimini korumak için savaşmaktansa ona beslediği basit hayranlığı ile aydın birey yazarın eleştirisinin hedefinde yer alır. Oyun sonunda, aydınları temsil eden profesörlerin çalışmalarına öylece devam etmeleri ama Cumhuriyet rejimini temsil eden Pakize'nin dış dünyaya çıkıp yaşama mücadelesine devam etmesi, geleceğe dönük bir umudun oyun içinde yer aldığı bir ifadesiyken aydın kesimin gömüldüğü suskunluğa bir eleştiri olarak düşünülebilir.

Cumhuriyet Kızı oyununda yazarın kullandığı yeni yıl metaforuyla bir dönemece, değişime vurgu yaptığı söylenebilir. İşçi sınıfının sesi ve halk hareketleri darbe ile kesintiye uğratılmıştır. Yeni anayasa, Özal hükümeti ve ekonomik politikalarla kapitalizmin daha baskın hissedildiği yeni bir dönem başlamıştır. Oyundaki yeni yıl metaforuyla toplumun yaşam akışındaki bu dönemeç işaret edilmiştir denilebilir.

Lozan oyunu da yazarın metafor kullanımından söz edilebilecek bir diğer oyunudur. Yazarın son oyunu olan *Lozan*'da metafor kullanımı diğer oyunlarından çok daha vurgulanarak işlenir. *Lozan* Barış Anlaşması'nın imzalanma sürecinin işlendiği oyunda Osmanlı imparatorluğu döneminde imzalanmış olan Sevr Anlaşmasının bir benzerini imzalamamak için güçlü duruşu ve kararlı karakteriyle çizilmiş İsmet başrol kişisidir. Oyun boyunca sahnede olan ve yer yer başrol kişinin tokatlarına maruz kalan sevr vazosu ile Sevr Anlaşması arasında metaforik bir bağlantı kurulmuştur. Bir cumhuriyet aydını olarak idealize edilmiş İsmet karakterinin işlendiği oyundaki metafor kullanımı, sosyalist aydınların işlendiği *Limon* oyunundan daha yüzeysel kalmaktadır.

Yukarıda değinildiği gibi yazarlık serüveni boyunca askeri darbenin etkilerini oyunlarında işlemiş olan yazarın, bu dönemden kendisinin de etkilendiğini söylemek oyunlarına kronolojik bir sıra ile bakarak sağlanabilir. Yazar *Limon*, *Gün Gece/Oyun Ölüm*, *Kadın İstasyonu* gibi oyunlarda sosyalist aydının darbe sonrası yaşadığı sıkıntılara yer verdiği oyunlarını 80'li yıllarda kaleme almıştır. 90'lı yılların ilk yarısına gelindiğinde köyden kente

göçün ve kültürel yozlaşmanın irdelendiği *Kamyon*, *Düdüklüde Kıymalı Bamya*, *Yeşil Papağan Limited* gibi oyunları kaleme alır. 90'lı yılların sonu ve 2000'li yılların başında yazarın oyunlarına yansıyan karakterler bir polis, İsmet İnönü gibi devletin temsiliyetinin görevlerinde sezildiği karakterlere yer verir. Oyunlarda konu edinilen bu değişime bakılarak yazarında yaşadığı dönemden etkilendiği söylenebilir. Devlet kavramına muhalif duruşuyla tanımlanabilecek aydın karakterin yer aldığı oyunlar yerini zamanla devlet görevi ile oyundaki varlığı arasında organik bağ bulunan karakterlerin yer aldığı oyunlara bırakmıştır.

SONUÇ

Yazar yaşadığı çağın bireyidir. Eserlerini yaşadığı dönemin, toplum ve gözlemlerinin bilgi süzgecinden geçirerek oluşturur. Sanatçı eserini özgür iradesi ile oluşturmuş olsa dahi baskı ortamı söz konusu olduğunda bu değişebilir. Eseri yaratma sürecindeki özgürlük sanatçıyı bir baskıya maruz bırakır. Bu da sanatçının bir otokontrol/sansür geliştirebilmesine sebep olur. Sanatçı baskı ortamında eserini oluşturduğu süre içinde eserine uyguladığı bu otosansürün farkına varmayabilir. Yaşadığı çağın içinde eserlerini üretmek ve sanatını sürdürmek için otosansür eylemini tercih ederek hareket eder. Unutulmamalıdır ki sanat ancak alımlayıcı için ve alımlayan ile varlığını sürdürür. Sanatçının eserini yaratma aşamasında, özgür ortam ihtiyacı, sanatın varlığı için hayati değerinde bir önem arz eder. Buna rağmen sanatın uygarlık tarihinden bu yana siyasal ideolojilerin kabul ettirilmesinde ve yaygınlaştırılmasında bir araç olarak kullanıldığı görülür. Batılı anlamda tiyatro sanatı Tanzimat'la birlikte, batılılaşma hareketleri içinde kendini göstermeye başlar. Devlet eliyle yaratılan batılı anlamda tiyatro, devlet içindeki aydınlar tarafından desteklenir. Türkiye'de batılı anlamda tiyatro hayatının böyle bir geleneğe dayandığı göz önünde bulundurularak, 1980 askeri darbesinin oyun yazarlığına ve tiyatro sanatına etkisinin incelendiği bu çalışma, Memet Baydur ve tiyatro eserleri odak alınarak hazırlanmıştır. Memet Baydur eserlerini 1980 askeri darbesinin hemen ardından kaleme almaya başlar. Yazarlık serüveni boyunca, ülkenin askeri darbeden en çok etkilendiği dönemler olan 80'li ve 90'lı yıllarda eserlerini verir. Bu dönem içinde en çok eser veren ve eserleri sahnelenen oyun yazarı olur.

Tanzimat'ta devlet desteğiyle başlayan ve siyaset erkinin içindeki aydınlarla sürdürülen tiyatro yaşantısı, İstibdat döneminin yasakları karşısında duraklar. Siyasetin bir kolu gibi işleyen kültürel hayata destek, siyasi erkin isteğiyle sansüre uğrar ve yasaklanır. Oyun yazarları ve aydınların sürgüne gönderildiği bu baskı dönemi Meşrutiyet dönemiyle son bulur. İstibdat döneminin baskı ortamı Meşrutiyet döneminde yerini çok sesli bir kültürel hayata bırakır. Yine bu dönemde tiyatroya verilen devlet desteği sürer. Bu dönemde yine tiyatro hayatına destek veren aydınlar siyasi çevreden bireylerdir. Osmanlı döneminde aydın bireyin devlet eliyle var olması gibi batılı anlamda tiyatro da devlet eliyle var olur. Bu durumun sonucunda yazılan oyunların çoğu, ağırlıklı olarak dönemin siyasi ideolojilerini temalaştırır. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise tiyatronun politik ortamla ilişkisi benzer

bir düzlemde fakat farklı bir yoldan sürer. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında, tiyatro hayatındaki belirgin hareketlenme Halkevleri çerçevesinde gelişir. Halkevleri ile tüm ülkeye yayılan bir hareket olarak yazılan yeni oyunlarla aktarılan “yeni ülke, yeni vatandaş” düşüncesi, okuma yazma oranı düşük olan Anadolu halkına aktarılmıştır. Osmanlı döneminde doğrudan siyasetin içindeki aydın birey, Cumhuriyet’in ilk yıllarında, Cumhuriyet devrimlerine olan inancın da varlığıyla dolaylı yoldan siyasi ideolojiye destek verir. Bu sayede Halkevleri bünyesindeki tiyatro hareketiyle Osmanlılık düşüncesinin yerine, Türkiye vatandaşı algısının yerleştirilmesi sağlanır. 60’lı yıllarla birlikte tiyatro yaşantısı içinde yer alan aydın çevrenin tutumunda bir kırılma yaşanır. Batılı anlamda tiyatronun içindeki aydın profilinin Tanzimat’tan 50’li yıllara kadar devletin siyasetiyle paralel yürüyen düşünce biçimi, 60’lı yıllardan sonra muhalif bir kimlik kazanır. Tiyatro yaşantısı içindeki aydın profilinin bu muhalif duruşu nedeniyle tiyatro hareketinin de ağırlıklı olarak siyasi olanla ilişkisini muhalif-sosyalist bir yerden şekillendirdiğini söylemek yanlış olmaz. Zira bu dönem içindeki aydın bireyi sosyalist aydın olarak tanımlamak mümkündür. 60’lı yıllar ve devamındaki tiyatro hareketlerine bakıldığında görülecektir ki; tiyatro yaşantısını etkileyen ruh, önceki dönemlerin devlet destekli kurumlarının, işçi sınıfının desteğini gören özel kurumlar ile yer değiştirmiştir.

60’lı yılların yükselen halk hareketi çok geçmeden kesintiye uğrar. Önce muhtıra ardından darbeyle sert müdahaleler zamanı gelir. Askeri yönetimin damgasını vurduğu sıkıntılı bir tarihsel süreç başlar. Bu baskı ortamından entelektüel çevre, aydın birey ve sanatçılar da etkilenir. Çok geçmeden tiyatro hayatındaki muhalif söylem yerini vodvil gibi daha çok eğlenceye dayalı eserlerin sahnelenmesine bırakır.

12 Eylül askeri darbesinin yarattığı siyasi, ekonomik, kültürel ortam ve ortaya çıkan olumsuz değişiklikler; yeniden biçimlenen siyasi kimlik, değişen kültürel hayat, darbe sonrası baskı ortamında ortaya çıkan aydın kimliği ve yeni ekonomik politikaların yarattığı ortamdaki bireyler olmak üzere dört başlık altında sınıflandırılarak incelenmiştir. 70’li yıllarda bireyin kimliğinin bir parçası olan politika kavramı, bir gurubun içinde, siyasi bir ideolojinin tarafında yer alarak şekillenir. Darbe sonrası uygulanana baskı politikaları sonucunda insanların kimliklerini tanıtmada daha apolitik eylemlere başvurdukları görülür, kendini tuttuğu futbol takımıyla tanımlamak gibi. Değişimi kültürel hayatta da takip etmek

mümkündür. 1980 sonrası tiyatro hareketleri, bir önceki 20 yıllık süreçte olduğu gibi toplumun genel sorunlarına seslenmekten ziyade müzikallere ağırlık verilen bir döneme girmiştir. Bu durum da önceki yıllarda aydın bireylerin uzun uğraşları sonucunda toplumda oluşan tiyatro beğenisini ve estetik algıyı zedelemiştir. 12 Eylül askeri darbesinin yarattığı en büyük tahribat kuşkusuz düşünürler, sanatçılar, aydınlar üzerine görülür. Bu dönemde toplumda, değil düşünceyi ifade etmek ve yaymak, düşünmenin bile başı belaya sokacak bir eylem olduğu izlenimi yaratılır. Bu da gerçek düşüncenin önünü keser ve nitelikli sanat eserleri üretilmesini engeller. Dolayısıyla kalıcı olmayan eserler verilir ve popüler konular işlenir. Tiyatro yaşantısı içindeki aydın birey profili, 80’li yılların baskıcı ortamından sonra değişim gösterir. 60’lı yıllarda tiyatro yaşantısı içinde etkili olan aydın birey profili, sosyalist aydın olarak nitelendiğinde, 80’li yılların askeri ve baskıcı sürecinden sonraki dönemde aydın birey düşünsel anlamdaki yaşama alanını, Cumhuriyet’in ilk yıllarında olduğu gibi, Atatürk ilke ve inkılaplarının benimseyerek bulduğu gözlemlenir. Düşüncenin Cumhuriyet devrimleri çerçevesinde ifade edildiği bu dönem içindeki aydın bireyi, Cumhuriyet aydını olarak adlandırmak mümkündür.

1980 sonrasında ülkede o güne kadar uygulanan ekonomik politikalar da siyasette görülen “Özal” etkisiyle değişime uğrar. Liberal politikalar sonucu, ihtiyaç fazlası tüketim, gösteriş merakı, iş bitiricilik ve kısa yoldan köşeyi dönme eğilimleri olağanlaşır. Büyük ticari kuruluşlar, holdingler, marka zincirleri, özel televizyon kanallarıyla yürütülen reklam kampanyalarının da etkisiyle hayatın içinde önemli görünürlük kazanır. Tüm bu değişimlerin izlerini Memet Baydur oyunlarında takip etmek mümkündür.

Memet Baydur’un da askeri darbenin baskı ortamında eserlerini kaleme alan aydın birey olarak tiyatro hayatında, 80’li ve 90’lı yıllarda etkili olması göz ardı edilemez. Özelliklerine göre altı ayrı başlık altında incelenen Memet Baydur’un oyunlarında aydın bireyin temsil edildiği karakterler çoğunluktadır.

“*Darbe Ortamının Oyunların Zaman ve Mekan Unsurlarına Yansıması*” başlığı altında incelenen oyunlarda aydın bireyi temsil eden karakterler, kendilerini dış dünyadan soyutlanabilecekleri bir sığınakta yaşam alanları bulurlar. *Limon* oyununda, karakterlerin rol değişimine dayalı oynadıkları oyun, onları buluştukları mekanların içinde, kendi yarattıkları kişiliklere bürünerek dış dünyadan soyutlanmalarını sağlar. Oyun içinde zaman zaman

radıodan duıulanlarla temsil edilen dış dũnya, darbe sonrası Tũrkiye manzarası ile benzerlikler taşır. *Vladimir Komarov* oyununda, idealleri uğruna kendi hayatını hiç sayan aydın bireyin, sığındığı kale, uzay boşluğu olarak biçimlenir. Uzay boşluğundan dũnyaya bakan aydın, yozlaşmış değerlerden, değersizleşmiş insan hayatından başka bir Şey gũremez. Bilimsel keşif uğruna uzay boşluğunda bilinmeze ilerleyen aydın kişinin yok oluşa ilerleyişini anlatan oyunda zaman unsuru, gerilimin en önemli arağlarından biridir. *Kadın İstasyonu*'nda gar lokantasına sığınmış, kendini yalnızlaştırmış aydın bireyin kendine sığınak olarak istasyonu seçmesi, bir değişime olan umudu simgeler. İstasyonun harabeye dnũřerek zamanla kullanılmaz olması ve duvardaki lokomotif resminin yerini alan boşluk, aydın bireyin sığınak olarak seğtiği mekana dış dũnyanın istila etmesidir. *Kuşluk Zamanı* kısa oyunları arasındaki *Kũskũnler Oteli* darbenin en ağır yaralarını almış bireylerin sığındığı, bu sığınakta acılarını unutmaya ęalıřtıkları bir mekan olarak işlenir. Zaman ve mekan kullanımında bireylerin, kendilerine ait olmayan mekanlara sığınmaları ve oyun sũresinin belirli bir zaman dilimi içinde yaşanması, oyun kişilerinin kendilerini ait hissetmedikleri mekanlarda, kendilerine ait olmayan bir zaman dilimi içinde yaşamaları, darbe baskı ortamının tedirginliğinin oyunlara sızma biçimidir.

“*Memet Baydur* oyunlarında *Yalnız/Kũskũn Aydınlar*” başlığı altında *Gũn Gece/Oyun lũm*, *Yangın Yerinde Orkideler*, *Kadın İstasyonu*, *Yalancının Resmi* oyunları incelenmiştir. Oynlarda gũrũlen aydın karakterlerin mũcadele etmekten kağmaları ile yalnız kalabilecekleri bir mekanda yaşamayı seğmeleri, onları “kũskũn aydın” yapar. *Gũn Gece/Oyun lũm*'de Aydın Pekmez, kendini eve kapatmış, ailesinden başka kimse ile gũrũřmeyen, sadece geceleri açık havaya ęıkan biridir. Ve oyun boyunca tek başına gũrũlũr. *Kadın İstasyonu*'nda Halis, gar lokantasında tek başına ęalıřır ve yaşar. *Yangın Yerinde Orkideler* oyununda Adam karakteri, yaşadığı bunalımdan, rahatsız olduğu yazlaşmalardan intihar ederek uzaklaşır. *Yalancının Resmi*'nde Adam karakteri, yaşadığı vicdan azabı ve darbe döneminde yaşadığı hatıralardan, kendi uydurduğu ve geręek olmayan hikayelere inanarak geręeklikten uzaklaşır.

1982'den 1996'ya uzanan dönemde, yalnızlık kavramı ęeręevesine yerleştirilen kişilerin, aydın bireyin temsili emekli öğretmenden darbe döneminde işkence yapmış emekli polise kadar uzanır. Bu rnekler yazarın sũreę içindeki değişimine bir işarettir. Yalnızlık kavramı, darbe sonrasında yazılan ilk eserlerde muhalif aydın birey üzerinden Őekillenirken,

zamanla devleti temsil eden polis bireyin pişmanlıkları şeklinde görülmezi, ürettiği dönemin yazara etkilerinin yansımasıdır.

“*Memet Baydur Oyunlarında Sahte Aydınlar ve Kültürel Yozlaşma*” başlığı altında *Maskeli Süvari* ve *Yangın Yerinde Orkideler* oyunları inceleme kapsamına alındı. *Maskeli Süvari*'de opera izleyicisi olarak karşılaşılan yeni aydın birey eleştirel bir pencereden oyuna yansır. Mine, Melda ve Atilla karakterlerinin, at gözlüğü takmış düşünme biçimleri ve kültürü tüketme şekilleriyle, toplumdaki yozlaşmaya vurgu yapılıır. *Yangın Yerinde Orkideler* de ise Nezih, Nebati ve Nurçin'le kültürün tüketilme biçiminin değişimi resmedilir. Her iki oyundaki karakterlerin de izledikleri, okudukları sanat eserlerinin içeriğindeki düşünceden çok, yüzeysel bir bakış açısıyla, popüler olanın içinde yer almak amacıyla kültür tüketiminde bulunmaları, onları sahte aydın yapar. Böylece darbe sonrası yaratılan yazar popüler kültür algısına eleştiride bulunur. 60'lı yıllarda aydın bireylerin uzun uğraşları sonucunda toplumda oluşan tiyatro beğenisinin ve estetik algının zedeleme örnekleri eleştirel bir dille bu oyunlardaki kültür alıcısı bireylerde görülür.

“*Memet Baydur Oyunlarında Sınıfının Bilgesi/Köylü Bireyin Temsili*” başlığı altında köyden kente göçün etkisinin oyunlara yansıması değerlendirilmiştir. *Kamyon* ve *Düdüklüde Kıymalı Bamy*a oyunlarında yer alan bu karakterler, köyden kente göç etmiş bireylerdir. *Kamyon* oyununda Abuzer'in kaderine teslim olmayan, mücadelecı tavrı ve geleneklerini unutmadan yaşaması onu diğer karakterlerden ayırıp bilge bir noktaya taşır. Kente göç etmiş olsa dahi köy kültürünü küçümsemeyerek, köyden taşıdığı bilgiyle yaşamını sürdürmesi, Abuzer'i oyundaki çıkışsızlığa teslim olmayan birey yapar. *Düdüklüde Kıymalı Bamy*a oyununda Cemile karakteri, köyden kente göç eden ve ev temizliği işçiliği ile geçimini sağlayan emekçi birey olarak çizilir. Oyundaki diğer şehirli kadın karakterlerin dizi ve televizyon bağımlığına karşıt, Cemile emekçidir. Diğer kadınların evliliklerindeki aşkın bitmiş olmasına karşın Cemile'nin eşine olan aşkı onu diğer kadınlardan ayırır. Ayrıca oyunda bilge kişiyi temsil eden Fahrettin'i anlayan tek kişinin Cemile olması, onu sınıfının bilgesi yapar.

Memet Baydur oyunlardaki sahne yönergelerinde dekor, müzik, ışık ve kostüm gibi unsurları ayrıntılı olarak ele alır. Özellikle aydın bireyleri tanımlarken, klasik müzik, porselen çay fincanı, satranç masası gibi tanımlamalara yer verir. Bu durumu Baydur'un oyunlarındaki

aydınlarla kendisi arasında bir bağ kurulmasını sağlar. Kendi sınıfının beğenilerini, özelliklerini, oyunlarında çizdiği aydın karakterlere yansıtır.

Baydur'un oyunlarındaki metaforların okumasının yapıldığı, “*Memet Baydur Oyunlarında Metafor Kullanımı ve Yazar Duruşu*” başlığında oyunlarda tekrarlanan imgeler ele alınmıştır. *Limon* ve *Kadın İstasyonu* oyunlarındaki gar ve tren imgesi, aydın bireyin gelmeyecek geleceği beklemeye olan inadını simgeler. *Kuşluk Zamanı* oyunlarından *Suya Çizgi*'deki Selim karakterinin sürekli olarak atlaması ve oyunda yer alan çöp yığınlarıyla aydın bireyin eylemsizlik içindeki sıkıntısına işaret eder. Ayrıca bu durum Selim için tekdüze yaşama karşı bir tepkidir. *Cumhuriyet Kızı* 'nda Pakize'nin kendini bir Cumhuriyet kızı olarak tanıtmaması, aydınların Cumhuriyet rejimine karşı sürdürdükleri tavrın eleştirel bir yansımasıdır. Aydın bireyin Cumhuriyet için mücadele etmek yerine, bu rejime hayranlık beslemesi eleştirilir. Oyun sonunda Cumhuriyet rejimi kendi ayakları üstünde durmaya devam etmek için dış dünyadaki mücadelesine döner. *Lozan* oyununda tarihsel bir konu yazar tarafından ilk defa işlenir. Burada kullanılan metafor daha belirgindir, sevr vazosu olarak adlandırılan nesne, Lozan Barış Anlaşması sürecinde, Türkiye tarafındaki bürokratlara sevr anlaşmasının imzalanması yönündeki baskıyı temsil eder. Yazarın *Cumhuriyet Kızı* oyununda göstermiş olduğu eleştirel tutum, politik ortamın değişmesiyle birlikte *Lozan* oyunundaki haline dönüşür.

Baydur oyunlarını, yazıldığı tarihsel süreç ve konu edindiği tarihsellikten soyutlamamak gerekir. Söz konusu soyutlama yapıldığında okuyucu/seyirci oyunların saçma-absürd tiyatro kapsamında değerlendirmeye yöneltir. Bu da oyunlardaki yalnızlığın: iletişimsizlik, alt anlamı zengin diyalog örgüsünün: anlamsızlık, aydının sığınağı fildişi kulenin: yabancılaşma gibi kavramların anakronik değerlendirilmesine yol açar. Oysa Baydur kullandığı metaforlar ile kendini koruma altına alarak yazdığı süreçteki sansürden sıyrılmayı başarabilmiştir. Bu durum oyunlarına konu aldığı darbe sürecinin otokontrol ile oyunlara yansımaları olarak da tarif edilebilir. Önemli olan yazarın oyunlarının eleştiri oklarını çevirdiği tarihsel süreç içinde sahnelenme imkanı bulmuş olmasıdır. Yazarın eserlerini kaleme alırken uyguladığı otokontrol, onun eserlerindeki metaforları okuyacak seyirci/okuyucuya ulaşmasını sağlamıştır. Bu nedenle yazarın oyunlarına darbe döneminin yansıması doğrudan değil dolaylı bir sızma biçiminde gerçekleşir. Metaforlarla sağlanan bu örtük anlatımın kullanılması, yazarı

sansürün yoğun olarak yaşandığı bir dönemde hedef kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Böylece yazar kullandığı metaforu yakalayıp anlayan izleyiciyle olan iletişimini, Devlet Tiyatroları'ndan özel tiyatrolara kadar pek çok koldan devam ettirmiş olur. Başlangıçta da söylenildiği gibi sanat ancak alımlayıcı için ve alımlayan ile varlığını sürdürür. Baydur'un sanatı eleştiri oklarının hedefindekilerin, güçlü olduğu dönem içinde dahi sansürden uzak kalmayı başararak alımlayıcısına ulaşmış ve varlığının gerekliliğini yerine getirmiştir. Bu durum yazarın politik bir yerde durduğunun kanıtıdır. Politik olmayı baskı ortamına rağmen başka bir yolla üstesinden gelerek sürdürmüştür. Bu yolu da metafor kullanımıyla gerçekleştirmiştir.

EK: OYUN ÖZETLERİ

Limon

Memet Baydur'un ilk oyunu olan *Limon* 1981 yılında kaleme alınmıştır. Oyunun adı eserin ikinci bölümünde karşımıza çıkan dört aylık bebeğin isminden gelir. *Limon* isimli bebek, oyunda Engin ve Sevda'nın kızı olarak tanımlanır.

Oyunun ilk bölümünde mekan Aziz'in evindeki bir odadır. Oyun başladığında oda yavaş yavaş dolmaya başlar. Böylece oda kalabalıklaşmaya başlar. Aziz'in ilk konuğu Muhsin'dir. Muhsin'in yanında gelen Necip, Aziz'le ilk defa karşılaşmaktadır. Muhsin ve Necip, istasyonda kalkmayan bir treni beklerken tanışmışlardır. Aziz'in diğer konukları birbirlerini, daha önceden tanıdıkları anlaşılan arkadaşlarıdır. Necip ise bu guruba ilk defa dahil olmaktadır. Necip dışındaki tüm oyun kişileri bir süredir kendilerini gerçeklerden soyutladıkları bir özel mekânda, buluşmakta ve aralarındaki oyunu oynamaktadırlar. Oyun kişilerinin aralarındaki oyunu oynarken, kendilerini gerçeklerden soyutladıkları özel mekân 1. Perde boyunca Aziz'in evindeki bir oda olurken, 2. Perde boyunca bu mekân Berfinaz'ın evidir.

Birinci bölüm başladığında Aziz'in evinde buluşulmasının nedeninin aralarındaki bu oyunu oynamak olduğunu, Necip dışındaki kişiler bilmektedir. Necip de bir süre sonra oyunun farkına vardığında, önce garipser ama sonra oyuna katılır. Karşı koymaz. Bu hareketiyle Necip de gruba dahil olmuştur. Oyun içindeki kişilerin aralarında oynanan ve toplumsal rollerin sürekli değişmesi ile devam eden oyun, dış dünya ile olan koparılmış bağlantının tehlikeye girdiği zamanlarda daha da kuvvetlenir. Dış dünyadaki gerçeklere en yakın olunan zamanlar, dışarıdan içeriye birinin gelmesi ile oluşur. Bu anlarda her bir oyun kişisi yeni bir karaktere bürünür. İlk sahnede Aziz, yeni bitirdiği filmi konuşmak için Sevda ve Engin'i bekleyen bir yönetmendir. Muhsin ise Aziz'in ev arkadaşıdır. Necip, Muhsin'in istasyonda karşılaştığı bir avukattır. Aziz'in evindeki odaya Aslı'nın gelmesiyle, Necip, Aziz'in dayısı olur. Muhsin, Aziz'in yeğeni olur. Berfinaz geldiğinde roller değişir, Aziz bu defa Berfinaz'ın oğlu, Oğuz'un arkadaşıdır. Aslı ev kızıdır. Muhsin ise Aslı ve Aziz'in akrabası olmuştur. Necip ise Aslı ile evlenmek isteyen bir muhasebe müdürü olur.

2. Perde sonunda Aziz ve Muhsin oyun oynamaktan yorulmuşlardır. Oyun oynadıkları süre boyunca kaçtıkları gerçeklikler hakkında konuşmaya başlarlar. Karakterlerin kendi aralarında oynadıkları oyunlar bir sona ulaşmaz, *Limon* oyunun sonu da belirgin bir final ile bitmez.

Gün Gece / Oyun Ölüm

Memet Baydur 1982 yılında kaleme aldığı *Gün Gece / Oyun Ölüm* isimli eserini Oğuz Atay anısına yazmıştır.¹²⁰ Tek kişilik oyunda karakterin ismi Adam olarak yer almaktadır.

Adam olarak yer alan karakter, Aydın Pekmez, memuriyet hayatını edebiyat öğretmenliği yaparak geçirmiş, bir emekli memurdur. Eşi uluslararası bir şirkette sekreter olarak çalışmaktadır. Çiftin iki kızı vardır fakat oyun boyunca, Adam'ın hayatını çevreleyen bu kadınlar görünmezler. Aydın Pekmez'in emekliliği bir öğrencisinin intiharı neticesinde zorunluluktan gerçekleşmiştir. Kendini eve hapsedmiş, cezasını çeken bir karakter görünümündedir. Emekliliği getiren travmatik olaydan sonra kendini eve kapatan Aydın Pekmez'de bir süre sonra uykusuzluk görülmeye başlar. Zamanla, Adam ve ailesi için bu durum olağanlaşır. Adam yaklaşık on iki yıldır uyumamaktadır. Oyun boyunca tek başına gördüğümüz Adam, karısı ve çocuklarının alışverişten gelmesini beklemekteyken biter.

Yalnızlığın Oyuncakları

Memet Baydur *Yalnızlığın Oyuncakları* oyununu, 12 Eylül'ün karanlık gölgesinin en çok hissedildiği yıllar olan 1984 yılında, iki perde olarak kaleme almıştır. Oyun 21. yüzyılın farklı dünyası ve tüketim alışkanlıklarının ışığında sürer. Oyunun üç kişi olan karakterleri, Nazlı, Murat ve Arif doksan yaşlarında yaşlılıktan da öte ihtiyarlamış kişilerdir. Nazlı oyundaki tek kadın karakterdir ve diğer erkek karakterler de Nazlı ile birinci derecede akrabadırlar, her iki erkeğin de Nazlı ile güçlü bağları vardır. Nazlı ve Murat evlidir, Arif Nazlı'nın tek kardeşidir. Oyunun iki erkek karakterini bir arada tutan bağ Nazlı'dır. Oyun dünyasının tarihlendiği 21. yüzyılda ülkedeki modern yeni yaşamın gereği olarak altmış yaş üstünde yaşayan kişiler için sokağa çıkma yasağı uygulanmaktadır.

¹²⁰ Baydur, *Bütün Eserleri 1*, s. 93.

Memet Baydur'un oyun girişinde yazdığı açıklamalardan öğrendiğimiz kadarıyla oyun, İstanbul'a benzeyen bir kentin, Moda'yı anımsatan bir yerinde, bugün konuştuğumuz her şeyin çoktan unutulduğu, önemsemediğimiz şeyleri anımsayanların bile olmadığı bir tarihte geçmektedir.

Oyun kişileri yetmişli yaşlarında öleceklerini düşünerek yaşamışlardır, uzun süredir ölümü beklemenin bıkkınlığı vardır her birinde. Yaşadıkları dünyadan ölümle uzaklaşmak onlar için bir umut olmuştur. Birbirlerinden başka kimseleri olmadığı için, birbirlerine tutunmaktan başka çareleri yoktur fakat birbirlerinden de sıkılmışlardır. Kendilerini buldukları mekana hapsedmelerinin en büyük bahanesi, sokağa çıkma yasağıdır. Arif ve Murat gitmek için hazırlıklarda bulunurlar. Nazlı ise buna karşı çıkar. Anaç bir tavırla kocasını sakinleştirip yatırır. Arif ise Murat'ın uyumasının kendisini engellemeyeceğini kanıtlamak istercesine gitme hazırlıklarına devam eder. Fakat Murat'ın uykusunda öldüğünü fark ederler. Bu durum Arif'in gitmesini biraz daha erteler. Oyunun ikinci perdesi açıldığında Murat'ın cenazesi odadan çıkartılmıştır. Şimdi Arif ve Nazlı tek başlarına kalmışlardır. Son yirmi yıldır birlikte yaşayan iki kardeş için ayrılmak kolay değildir. Arif kararını uygular ve evden ayrılır. Nazlı evde tek başına kalır. Oynadığı oyunlarla, yarattığı hayali karakterler ile yalnızlığını bastırmaya çalışır. Fakat Nazlı'nın yalnızlığı fazla uzun sürmez, Arif eve döner. Evin dışındaki dünyanın kendisi için uygun olmadığını, kendisi gibi olanların benzerleri ile birlikte üniformalı görevliler tarafından yakalanarak kapatıldığını öğrenmiştir. Arif kapatıldığı yaşlılar ile birlikte bir yıl yaşadktan sonra eve gelmiştir. Nazlı ve Arif'in birlikteliği fazla uzun sürmez, birlikte Murat'ı anarlarken, Nazlı ölür. Arif evde yalnız kalmıştır. Nazlı'nın ölümünden sonra bir akarsu kenarında yaşamak isteğini yeniden dile getirip odadan çıkar. Oyun böylece sonlanır.

Kadın İstasyonu

Memet Baydur *Kadın İstasyonu* oyununu 1985-1987 yılları arasında kaleme almıştır. Oyun iki bölümden oluşur. 1988 yılında İnönü Vakfı Tiyatro Ödülleri çerçevesinde, ikincilik ödülü alan oyun Fransa'da sahnelenmiştir. Oyun bir tren istasyonun, gar lokantasında geçer. Gar lokantasının tek çalışanı Halis ve iki kadın yolcu burada karşılaşırlar. Bu karşılaşma, tanışma iki kadının yaşantısındaki değişikliklerin başlayacağı bir ateşleyici neden halini alır. İlk perdenin başlamasıyla gerçekleşen, gar lokantasındaki buluşmada iki kadın da birbirlerine

yabancıldrlar. Zeynep, güzel, alımlı bir coğrafya öğretmenidir. Sevin ise sekreterdir. Zeynep, babasını iki yıl önce kaybetmiştir. Yurt dışından gelen bir mektupla, babasının ölmediğini yaşıadığını öğrenmiştir. İşte bu sebeple babasının olduğunu bildiği mezarı açtırmak için yola çıkmıştır. Sevin, genç yaşıında, kendisi için oldukça yaşılı olan, kendisi yirmi yaşıındayken, eşı yetmiş yaşıındadır, emekli hakim Hamdi ile evlenmiştir. Evliliğinin ikinci yılında Hamdi'nin ölmesiyle, Sevin yalnız kalmıştır. İstasyonda olma sebebi, ölmüş eşı Hamdi'nin günlüğünde okuduğu gölü görmek için yola çıkmış olmasıdır. Zeynep babası ile ilgili olanlar nedeniyle, Sevin kocası nedeniyle yola çıkmış, her ikisi de erkekler yüzünden üzüntülü iki kadındır. Aralarında geçen sohbet süresinde iki kadın birbiri hakkında bilgi edinilir. Gar lokantasındaki sohbe Halis de katılır. Lokantada yirmi üç yıldır garsonluk yapmakta, patron gibi davranmaktadır. Tren vakit geldiğinde, sohbet son bulur ve Halis olduğu yerde kalırken, iki kadın iki farklı trenle, iki farklı yöne hareket eder.

İkinci perdenin açılması ile Halis, Sevin ve Zeynep yeniden buluşurlar. Fakat bu defa farklar vardır. Sevin ve Zeynep'in karşılaşmaları ve sonrasında devam eden arkadaşlıkları, yaptıkları yolculuklar, iki kadını erkeklere bağlı duyarlılıklarından uzaklaştırmıştır.

İkinci perde ve birinci perde arasında üç yıl vardır. İkinci perde birinci perdeden üç sene sonrasında geçer. Üç yılın sonunda, Sevin ve Zeynep birlikte gar lokantasına gelirler. Geliş amaçları bu defa trene binmek değil, Halis'i görmektir. Halis iki kadını hatırlar. Halis ve lokantada her şey, ilk perdenin başladığındaki gibidir. Fakat kadınların özgürlükleri fark edilir. İki kadını kendine güvenen kişiler olarak görürüz. Halis ise istasyondaki görevine ve yaşamına devam etmektedir. Oyun sonunda Halis, Sevin ve Zeynep'e birer gazoz getirir, bir şarkı söylemeye başlar, orkestra da şarkıya eşlik eder. Derken sahne bir anda tren istasyonunda gelmiş diğer kişiler ile dolar, birlikte bir şakı eşliğinde dans edilir. Tüm bu kalabalığın ortasında Sevin ve Zeynep vardır. Müziğin bitişıyle oyun son bulur.

Cumhuriyet Kızı

Memet Baydur'un 1988 yılında yazdığı ve 1988/90 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu ve İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenen *Cumhuriyet Kızı* ile yazar ilk kez 1980'ler Türkiye'sine açık bir dille göndermelerde bulunur.¹²¹

Oyun, 1402 maddesi nedeniyle çalıştıkları üniversiteden uzaklaştırılmış, tamamı erkek olan yedi profesörün, ansiklopedi maddesi yazmak için toplandıkları bir evde geçer. Bu yedi profesörün, çalışmak için toplandıkları, olağan bir gecede eve asıl adı Pakize olan Peri gelir. Peri'nin çalıştığı pavyonda olay çıkmış, cinayet ve kavgalar yaşanmıştır, gidecek bir yeri olmayan Peri, profesörlerin yanına sığınır. Peri'nin evde olduğu süre boyunca tüm erkekler kadından etkilenirler. Ve yakınlıklarını kadına belli ederler. Her biri baş başa kaldıkları anlarda Peri'yi etkilemeye çalışır. Bu durum profesörlerin birbirleri arasında gerilim yaratır. Profesörlerden Öztürk, Peri'ye yer yer hakarete varan davranışlarda bulunur, bunun nedeni, Öztürk'ün daha önce pavyona gitmiş ve Peri ile karşılaşmış olmasının üzerinde yarattığı gerilimdir. Öztürk daha evvel Peri ile tanışmış olduğu için kendini suçlu hissetmekte fakat bu durumun suçlusu olarak Peri'yi görmektedir. Bu da Öztürk'ün saldırgan davranışları ile anlaşılır. Peri tüm erkeklerin kendisine aynı biçimde davranmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir ve kendi utançları ile baş başa kalan erkekleri evde bırakıp, tüm tehlikelerine rağmen dış dünyaya döner. Evde kalan profesörler, oyunun başında olduğu gibi masa başında, ansiklopedi maddeleri yazarak hayatın belli alanlarının tanımlarını yapmaya devam ederler.

Kuşluk Zamanı

Memet Baydur'un 1988'de kaleme aldığı dört kısa oyundan oluşur *Kuşluk Zamanı*. *Kuşluk Zamanı*'ni oluşturan kısa oyunların isimleri, *Koridor*, *Çırpa/Karagöz*, *Suya Çizgi*, *Küskünler Oteli*'dir. Oyunların temel kişileri, Suphi, Lili, Ayşe ve Selim'dir.

Kuşluk Zamanı'nın dört kısa oyunundan ilki *Koridor*'dur, oyun ismini sahneyi ikiye bölen koridordan alır. Oyun 60'ların devrimci kuşağından Lili ve İhtiyar'ın şu anda sığındıkları dünyada kıpırtısız, koltuklarına gömülmüş olan yaşamlarını göz önüne getirir.¹²²

¹²¹ Yüksel, a.g.y., s.137

¹²² Zerrin Akdenizli Çelenk, a.g.y., s. 174.

İhtiyar ise genç kuşağa küçümseyerek bakar. Bu küçümseyici bakış İhtiyar'ın kendi gençliğini daha mücadelecı buluyor olmasından gelen, kendi dönemine olan özleminden ve aynı heyecanı gençlerde göremiyor olmasındandır.

Lili yaşadığı şimdiki zamanın içinde geçmişe daha da uzaklaşmıştır, elindeki çelloya sarılmak ona bu uzaklığa katlanma sabrını vermektedir. Geçmişte, omuz omuza arkadaşlarıyla geçirdiği günleri hatırlayıp, her birinin ölümünün nedenlerini hatırlamaya çalışır. Hatırladıkları, bugünü yaşamasını kolaylaştırmaz, fakat hatırlamadan da yapamaz. Aradan geçen zamanda ölümlerin nedenlerini unutmuştur ya da ancak unutmuş olmakla nefes alabilmektedir. Bu unutkanlığın içinde arkadaşlarının kayıplarına engel olmayışından dolayı hissettiği pişmanlık ve kendini sorumlu tutma duyguları yer almaktadır.

Oyun sonunda iki ihtiyar oturdukları koltuklarda hareketsiz bir şekilde sorgulamaya devam ederler. Bu defa gözlerini kapatıp, kendi iç sesleri ile devam ettikleri bu sorgulama, onların daha da hareketsiz kalarak, daha da içe dönmeleri ile gerçekleşir. Her ikisinin de gözlerini kapatmış, uykuya dalmış halleri, kendince hesaplaşmalarını tamamlamış, ölümü bekledikleri izlenimi yaratır.

İkinci kısa oyun *Çıpra/Karagöz* biri otuz diğeri elli yaşlarında Suphi ve Halil arasındaki kuşak çatışmasını ve iletişimsizliği konu alır. İskelede balık avlayan Suphi ve Halil sürekli atışmaktadırlar. Halil, Suphi'nin hoşgörüsüz olduğunu düşünmekte ve kızmaktadır. Suphi ise Halil'in temsil ettiği kuşağın inandıkları değerlere karşı çıkmaktadır. Suphi ve Halil'in balık tutarken kullandıkları kavanoza bakış açıları üzerinden aralarındaki düşünce farklılığı daha açık bir biçimde görülür. Yem olarak kullandıkları solucanları koydukları kavanozun bir antika olduğunu ve çok değerli olduğunu düşünen Suphi, bu denli değerli bir nesnenin, basit bir iş için kullanılmasına karşı çıkar. Halil ise kavanozun antika da olsa kullanılması gerektiğini savunur, evde bir dolabın içinde tozlanıp unutulmaya bırakılmasındansa bu şekilde kullanılmasını savunmaktadır.

Balık avlarken konuşan iki arkadaş ortak tanıdıkları olan ve oyunda aydın kesimi temsil eden bir arkadaşları hakkında konuşmaya başlar. Halil'in deyimiyle, bahsi geçen kişi, '68 kuşağı'nın acılarını yaşayan ama şimdi sisteme uyum sağlamış, sistemi kabul etmiş, bir bireydir. Fakat oyunun geçtiği dönem ve 68'li yılların yaşama biçimleri arasında farklılıklar

bulunmaktadır. Değişen yaşam koşulları ve değer yargıları kişilerin tutumlarını da değiştirmiştir. İki arkadaş, bu durum karşısında susmayı tercih ederler. Avladıkları balığı yerlerken oyun biter.

Kuşluk Zamanı'nın üçüncü kısa metni, *Suya Çizgi* ismini almıştır. Oyunda Selim'in eve getirdiği çöp yığını karşısında, Ayşe ve Lili'nin çaresizliği göze çarpar. Üstelik eve çöp yığını getiren Selim, beşinci katta bulunan evin penceresinden atlayarak gitmiştir, bir intihar değildir bu eylem sadece bir gidiştir. Oyunun geçtiği ev, Selim'in çöp yığını ile doldurduğu dördüncü evdir. Lili yirmi yıl öncesini anımsar ve anlatmaya başlar. Lili yirmi yıl önce yaşadıkları teraslı ev, o eve gelip giden arkadaşları, sanatçılar, o günler ve arkadaşlıklarından özlemle bahseder. Selim daha önce de terastan kanaryasını yakalamak için atlamış ve başına yine bir şey gelmemiştir. Selim'in kanaryayı yakalamak için gözü kara bir harekette bulunması aslında yirmi yıl öncesinde yaşanan eylemlerin, idealist yaklaşımların artık birer anı olduğunu anımsatır. Artık evlerde aydın, sanatçı arkadaşları ile buluşmalar, toplumsal hayatı değiştirmeye, dönüştürmeye yönelik tartışmalar, hepsi birer anı olarak geride kalmıştır. Lili ve Ayşe başa dönen replikleriyle birlikte, oyun başındaki çaresizliklerine geri dönmüşlerdir. Tam bitti derken başa dönen olayların yarattığı kısır döngü çıkızsızlığa işaret eder. Oyun bu çıkızsızlık içinde son bulur.

Küskünler Oteli, serinin son oyunudur. Oyun mekanı, buldukları zamana, zamanın getirdiklerine küsmüş insanların bulunduğu bir oteldi. Oyun kişilerinin soyadı ile otelin isminin aynı olması tesadüf değildir. Oyun, hayata çeşitli sebeplerden dolayı küsmüş olan bireylerin bunalımını ve bu durum karşısındaki durumlarını konu almaktadır. Karakter isimleri serinin diğer oyunlarında olduğu gibi bu oyunda da değişmez. Suphi, eşinin gidişiyle bunalıma girmiştir. Özlemine duyduğu eşiyile birlikte geçirdiği zamanları hatırlayarak acısını kutsar. Ayşe, orta yaşlı bir kadın olarak, uzun sürekliliği olan bir ilişki kuramamanın sıkıntısı içindedir. Selim silahlı bir çatışmada arkadaşlarını kaybetmiş olmanın derin üzüntüsünü yaşamaktadır. Lili ailesinden uzakta çalışıyor olmanın sıkıntısıyla baş etmektedir. Oyun mekanı resepsiyonun arkasında bulunan, içilen sigaraların dumanı ile karanlık ve sisli bir ortam halini almış müdüriyet odasıdır. Bu küçük oda ve yaratılan atmosfer karakterlerin buldukları yere mahkûm oldukları hissini uyandırır. Karakterler başkaları tarafından otele kapatılmış, orada bir çeşit hapsolünmüşlük durumu, o otelde kapana kısılmış olmaları

duygusu egemendir. Suphi, Selim ve Ayşe iskambil oynayarak yaşadıkları bu atmosferin boğuculuğundan kurtulmaya çalışırlar. İskambil oyunu bitince Selim ‘kuşluk zamanı’ını anımsar, bu anımsama ile olacakları biliyormuşçasına Ayşe Selim’e engel olmaya çalışır, fakat başarılı olamaz. Selim ve arkadaşları birlikte mücadele dolu bir sabaha uyanırken, pusuya düşürülmüşlerdir. Yayılım ateşi sonunda Selim’in tüm arkadaşları ölmüş, Selim sağ kalmıştır. Selim için yaşamak bu andan itibaren, o gün orada ölmemiş olmanın ağırlığı ile devam eden bir mahkûmiyet gibidir.

Yangın Yerinde Orkideler

Memet Baydur *Yangın Yerinde Orkideler*’i 1989 yılında Madrid’de kaleme alır. İki bölümden oluşan oyun 1990 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu tarafından seyirciyle buluşur.

Oyun, tıpkı 1980-1990 yılları arasındaki Türkiye gibi, ekonomik dengelerin alt-üst olduğu, insan ilişkilerinde ekonomik durumun ve paranın ön planda yer aldığı, değer yargılarının, cepteki parayla orantılı olduğu bir dünyada geçer.

Oyunda kimliklerin ve değerlerin para ile ölçüldüğü dünyada mutlu olmanın yolları sorgulanır. Yazar tarafından Adam olarak isimlendirilen tek karakter, değişen bu değer yargıları arasında bocalayan kişidir. Adam’ın bir isim yerine bu şekilde adlandırılması, münferit bir karakterden ziyade toplumun sahneye yansımaları olarak algılanabilir.

Diğer karakterler, Nuri sokaklarda yaşamayı seçmiş bir evsizdir, Neriman bedenini satarak geçimini sağlar, Nebati, Nezih ve Nurçin ise ekonomik durumu yerinde, üst tabakayı temsil eder. Oyun, sahil kenarı, köprü altı bir dış mekanda geçer. Adam, elindeki şampanyayı içmekte ve diğer elinde tuttuğu tabancayla kendini öldürme hazırlıkları yapmaktadır. Her gece uyumak için kendine yuva edindiği bankta oturan Nuri ile karşılaşır. Kalacak bir yer aradığını söyler. Oysa Adam, istese otele gidip kalacak bir yer bulacak maddi imkanlara sahiptir. Bir süre sonra Nuri ve Adam’ın sohbetine, her gece gelip Nuri ile sohbet ettiği anlaşılan Neriman da katılır. Rastlantısal olarak bu dış mekanda karşılaşmış olan kişiler sohbet etmeye başlarlar. Adam sohbetle birlikte ölüm düşüncesini askıya alır, elindeki tabancayı soran arkadaşlarına, tabancanın bir oyuncak olduğunu söyler. Böylece Neriman ve Nuri bir nebze rahat nefes alır. Adam’ın tavır ve hareketlerinden, Nuri gibi sokakta yaşamadığı ve Neriman gibi karın tokluğuna çalıştığı bir işi olmadığı bellidir. Diğer ikisinden daha iyi maddi imkanlara sahiptir.

Cebinden büyük bir deste para çıkartır, tek sahip olduğu cebindekiler değildir, bankada da parası olduğunu söyler. Neriman ve Nuri, Adam'a tavsiyelerde bulunup, parasını iyi saklamasını önerirler. Çünkü ikisi için de para yaşamsal değerinde bir öneme sahiptir. Fakat paralar Adam'ın önemseydiği bir şey değildir. Neriman ve Nuri'nin paraya değer vermeyen yeni tanıştıkları kişiyi anlamakta zorluk çektikleri bellidir. Adam intihar etmek için geldiği bu mekanda tanıştığı insanların da etkisiyle, eylemini yeniden düşünmeye ihtiyaç duyar. Adam kendisine ufak da olsa bir umut ışığı olduğunu hissettiren Neriman ve Nuri ile sohbetini uzatmak istegindedir, bu nedenle sohbetlerinin itici gücü olan şampanyayı daha uzun süre paylaşmak ister. Yeni bir şişe şampanya edinmek için kısa bir süreliğine gider ve Neriman'la Nuri'yi yalnız bırakır. Şampanya oyun boyunca tüm karakterleri birbirine bağlayan bir nesne olarak oyunda varlığını sürdürür. Adam'ın gidişi ile sahneye, Adam'ın sosyo-ekonomik düzeyinde olan fakat hayatı daha az sorguladıkları belli üç kişi girer. Nebati, Nurçin ve Nezih'in kostümlerinden 'yüksek sosyete' oldukları anlaşılır. Bu yeni gelen kişilerin de elinde şampanya vardır. Amaçları sahil kenarında şampanya içmektir. Kadehleri yanlarında hazır ve nazır beklemektedir.

“Eğitimli” ve “görgülü” olan zengin grup bir süre sonra Neriman ve Nuri'yle iletişim kurar. Nuri kimliği hakkında yalan söylediği bir oyun oynamaya başlar ve 'holivut' senaristi olduğunu söyler. Bu bilginin ardından diğerlerinin tutum ve davranışları hemen değişir. Bir süre sonra yeni bir şampanya şişesiyle Adam'da gelip, sohbete katılır.

Adam'ın ücretini karşıladığı bir otelde kalmış olan Nuri, Neriman ve Adam'ı ertesi gün aynı mekanda yeniden görürüz. Nezih, Nurçin ve Nebati'nin temsil ettiği zengin grup da aynı yerdedir ve bu defa at yarışları hakkında konuşmaktadırlar.

Adam aradan geçen bir günün ardından halen yaşamaya devam edecek bir umut bulamamıştır. Bu nedenle bir gün önce oyuncak dediği tabancayla kendini öldürür. Adam'ın ölümünden sonra Nuri ve Neriman'ın paraları alıp hayaller kurmaya başlamaları şaşırtıcı değildir. Buldukları para ile gelen yeni hayatlarında hemen, daha önce Nezih, Nurçin ve Nebati'de gözlemledikleri değerlere uyum sağlarlar.

Maskeli Süvari

Adını iyiler için, kötülerle savaşan bir hayali kahramandan alan oyun, antik tiyatrodaki bir opera gösterimi sırasında yaşanan olayları anlatmaktadır. Oyunda yüzyıllardır yaşayan ve günümüze oldukça eski zamanlardan gelen süvari, taktığı maskeler ve maskelerinin altında sakladığı yeni maskeleri ile özünü yitiren insanların, değerlerini yitiren yeni kuşağın önüne çıkmış bir ünlem işareti gibidir.

Opera izlemeye gelmiş olan Mine, Melda ve Atilla izledikleri gösterimin sıkıcı bölümlerini atlayıp, asıl beğendikleri bölüm gelene kadar seyir yerinden ayrılmışlardır. Zaman geçirmek için antik tiyatronun gösterim için kullanılan bar-kafeterya bölümüne gelirler. Barda görevli olan Aşkın, yaz tatillerini çalışarak geçiren bir öğrencidir. Bara gelen müşterilerle bir yandan ilgilenir bir yandan da sıkıcı geçen bekleme sürecinden dolayı sohbetlerine ortak olur. Zira barda o anda başka kimse yoktur, tüm konuklar seyir yerlerinde fondaki sesi duyulan operayı izlemektedir. Atilla, bir şair olarak çıkar seyircinin karşısına, kişiler arasındaki taşralı, göçmeni temsil eder. Her ne kadar opera izlemeye gelmiş şehirde yaşayan biri gibi görünse de tam bir kentli değildir.

Barda çalışan Aşkın, karşısındakiler gibi sadece tüketen insanların durumunda değildir. O henüz hem okumakta, hem çalışmakta olduğu için umudun tarafını simgeler. Oysa izlemeye geldikleri operayı bile tam olarak izlemeden eleştiren, barda sürekli içerek tüketimlerinin vurgulandığı Mine, Melda ve Atilla'yı anlamaz. Bu nedenle karşısındakilerin ikilemini sorgular ve önerisi; özlemine duydukları şeyleri yeniden yaratmalarıdır. İşte tam bu sahnede bara maskeli bir adam gelir. Önce bu maskeli kişinin fonda sahnelenen operanın başrol oyuncusu olduğu düşünülür. Maskeli kişi kendisini başrol oyuncusu sananlara hükmetmeye, onlarla alay etmeye başladıkça, imgelerdeki başrol oyuncusu statüsünden figürana kadar düşer. Oysa kayalık ve uçurum bir yoldan, herhangi bir insanın gelemeyeceği bir yoldan bara gelmiş olan Maskeli Süvari baştan beri kendini gizlememiştir, buna karşılık karşısındakilerin kendisine sürekli bir kimlik bulmaya çalışmalarını da (operada oynayan oyuncularından biri olduğu konusunda varsayımlar gibi) komik bulmuştur.

Maskeli Süvari, küçük burjuva alışkanlıkları olan, aydın oldukları izlenimi yaratan, gerçekte popüler kültür bağımlısı bireyin temsili olan, Mine, Melda ve Atilla'yı sorgulamaya

başlar. Maskeli Süvari, karşısındaki kişilerin geçmişleri hakkında ayrıntılı bilgi sahibidir ve bunları ortaya koyduğunda, karşısındakilerde korku ve şüphe uyandırır. Hatırlamak istemedikleri anılarını, gizli sırlarını ortaya çıkartır. Maskeli Süvari'nin tüm bu bilgilere nasıl olup da sahip olduğu kafalarda oluşan büyük bir soru halini alır.

Görevini yerine getirmiş olduğunun farkına varan Maskeli Süvari gitme hazırlığı yaparken, bu defa kendisinin maskesini indirmesi istenir. Bu istek gizemli kişinin kim olduğunun ortaya çıkarmanın son çabasıdır. Maskesinin düşürmesini ister hepsi. Fakat Maskeli Süvari maskelerini çıkardıkça altından yenisi çıkmaktadır. Alt alta sonsuz sayıda maske vardır yüzünde. Bu maskeler yaşadığı her yerde yüzyıllardır edindiği kimliklerdir. Geldiği yoldan, uçurumdan geri dönen Maskeli Süvari'nin arkasında bıraktığı maskeleri yüzlerine takan Mine ve Melda, az evvel olağan üstü bir kişiyle karşılaşmamış gibi eski hallerine dönerler. İzlemeye geldikleri opera hakkında konuşmalarında, barda yaşadıklarını da operanın bir parçası olarak algıladıkları anlaşılır. Böyle davranırlar çünkü yaşadıklarının oyunun bir parçası olduğunu düşünmek daha kolaydır. Bardaki görevine devam eden Aşkın, giden konuklarının arkasından bakar. Onun barda kalmaya devam etmesi, öğrenci olması ve çalışan/üreten birey olarak henüz yozlaşmamış bir kültür alıcısı olduğunu simgeler.

Kamyon

Memet Baydur'un yerinden yurdundan edilmiş bütün köylülere adadığı¹²³ iki bölümden oluşan *Kamyon* oyunu, kaleme alındığı 1990'lı yılların en önemli sorunlarından biri olan, göç etmeye zorlanan Türkiye halkına bir saygı duruşu niteliğindedir. Oyun, kamyonlarının bozulmasıyla, ıssız bir ara yolda, dağ başında kalan, köyden şehre göç etmiş dört kişinin, tamirci bekleyişleri sırasında yaşadıklarını konu alır.

Oyun başladığında, çaresizlik içinde ekmek teknelerinin başında bekleyen, kamyon şoförü Necati, muavini Recep, hamal Abuzer, ve hamal Şaban bir çıkış yolu aramaktadırlar. Kamyon bozulmuş, yanlışlıkla girdikleri ve bilmedikleri bir tali yolda kalakalmışlardır. Kamyonda yüklü malları zamanında yerine ulaştırmayacaklarını düşünen Necati sinirlidir. Bozulan kamyonu nasıl tamir ettirecekleri sorusunun yanı sıra, en yakın yerleşim yeri, ya da tamircinin nerede olduğu sorusu da çözüm bekleyen sorulardandır. Çaresizce

¹²³ Baydur, *Bütün Eserleri 5*, s. 320.

beklemektedirler. Tüm uyarılara rağmen Recep dayanamayıp birinci sandığı açar. İçinde işine yarayacak hiçbir malzeme çıkmadığı gibi sandığı da açıp, kargoyu bozmuştur. Sandığın açılmış olması durumu Recep'in daha da sinirlenmesine sebep olur. Açlık, yorgunluk ve belirsizlik oyun kişilerinin psikolojilerini olumsuz etkilemektedir. Bu sırada civar köylerde oturan Zülfü ve Zeynel ile karşılaşır. Sandıklardan çıkan ve hiçbir şeye yaramayan oyuncaklardan satın almak isterler, Recep'in tüm ısrarlarına rağmen oyuncaklardan alırlar.

Zülfü ve Zeynel, bozuk kamyonu tamir edebilecek bir kişinin köylerinde yaşamakta olduğunu söyler. Recep, tamirci Angut Memed'i kamyonu tamir etmesi için alıp getirmek üzere, köylülerle birlikte ayrılır. Bir süre sonra Necati, aradan uzun zaman geçmesine rağmen kamyonun yanına gelmeyen Recep'i aramak için yola çıkar. Abuzer ve Şaban beklemenin verdiği sıkıntıya dayanamayıp, oyalanmak için bir sandığı daha açarlar. Bu davranışlarında doymak bilmez bir merak duygusu da gözlenir. İkinci sandıktan da sıkıştıkları yerden çıkmalarına yardım edecek bir malzeme çıkmaz.

Ellili yaşlarındaki hamal Abuzer, oyun kişileri arasındaki en deneyimli kişidir ve en bilinçli kararı verir. Oyunun sonuna doğru kamyon enkazını terk eden tek isim olur, kamyonu tamir edemeyeceklerini ve kendilerine kimsenin yardım etmeyeceğini ilk kabullenen kişidir.

Necati, aradığı tamirci Angut Memet'i bulamaz. Köyde kendisine kurulan tezgâh sonucu zamanını gereksiz yere harcar. Tamirci Memet'i aramaktan yorgun düşüp, kamyonun yanına geldiğinde pes etmiştir. Yorgunluktan uykuya dalar. Artık beklemekten başka elinden bir şey gelmeyeceğine ikna olmuştur, oysa kimi, ne kadar bekleyeceklerine dair bir bilgi yoktur ellerinde. Necati uyurken üçüncü sandık da açılır. İçinden çıkan lastik toplar etrafa saçılır. Necati uyanıp manzarayı gördüğünde kanıksamış bir tepki verir. Yaşadıkları umutsuz bekleyişin kabulleniliş anı, kişilerin çabalamak yerine makus kadere teslim olmalarının bir işretidir.

Sandıklardan çıkan ürünler, deniz tatillerinde kullanılan ürünler vb, bir dağ başında hiçbir işe yaramayan ürünler olarak karşımıza çıkar. Bu bir tesadüf değildir. Bu ürünlerin yarattığı atmosfer, yolda mahsur kalan oyun kişilerinin sandıklardan çıkanlarla kurduğu ilişki, yozlaşan kültürün tanımını yapar gibidir.

Vladimir Komarov

Memet Baydur'un 1990 yılında yazdığı, 1993 yılında İstanbul Anakent Belediyesi Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenen¹²⁴ oyunda Sovyet kozmonot Vladimir Komarov'un uzaydaki son saatleri anlatılmaktadır.

Uzay Araştırma Merkezi görevlilerinin, aracın hedefe vardktan bir süre sonra arızalanacağı bilgisine rağmen, kozmonot Komarov uzaya gönderilmiştir. Oyun, hedefine ulaştıktan kısa bir süre sonra tahmin edildiği gibi arızalanmış olan uzay aracının içinde olacakları bekleyen kozmonot Vladimir'in son saatlerini anlatır. Vladimir'in bindiği uzay aracı arıza sonucu yörüngesinden uzaklaşmaya başlamıştır. Dünyadan yavaş yavaş uzaklaşan aracın arızasıyla ilgili yeryüzündeki meslektaşları bir çözüm bulmaya çalışmaktadır. Vladimir Sovyet Uzay Araştırmaları Merkezin'deki meslektaşı ile sık sık telsiz bağlantısı kurmaktadır. Sahnede aynı anda, hem yeryüzündeki çalışmaları hem de uzayda yalnız başına, boşluğa doğru ilerleyen Vladimir'i görürüz. Oyun ikiye bölünmüş bir sahne üzerinde geçmektedir. Vladimir'in yaşayacak sadece on sekiz saatlik oksijeni kalmıştır. Bu süre içerisinde yeryüzündeki arkadaşları Vladimir'i kurtarabilecek mi? Oyunun ilk sahnelerinde, bu sorunun cevabı aranmaktadır. Yaşanan kazaya ve belirsizliğe rağmen Vladimir'in sakin tavrı, olgunluğu kendini bilime adanmış bir insan olması başına gelecekleri bilerek (öngörülen kazadan haberdar olarak) uzay görevine çıktığının göstergesidir.

Leonard Vladimir'in telsizle iletişim kurduğunda en sık konuştuğu arkadaşıdır. Eskiden beri birlikte çalışmış iki dost oldukları bilgisini öğreniriz. Bulduğu bir dosyadan edindiği bilgi Leonard'ı şaşkına çevirir. Dosyada şu anda Vladimir'i uzay boşluğunda sürükleyen nedenlerin daha önceden bilindiğini belgelemektedir. Leonard ve çalışma arkadaşı Elena bu durum karşısında inançlarını kaybederler. Devlet yetkililerini, bürokrasiyi temsil eden Boris ve Maksim, şimdiden Vladimir'in ölümünü nasıl anons edeceğini, en doğru açıklamanın nasıl yapılacağını düşünmektedir. Elena, çalışma arkadaşı için pes etmeye niyetli değildir, çözüm arayışlarına girmek ister, dosyadaki bilgileri öğrendiğinde hayal kırıklığına uğrar. Daha ölmemiş olan arkadaşı Vladimir'i kurtaracak bir yol aramak yerine, Vladimir'in ölüm haberini nasıl açıklayacakları ile ilgili çalışmalara karşı çıkar. Zaman hızla azalmaktadır.

¹²⁴ Yüksel, a.g.y., s. 145.

Vladimir eşi Elena ve oğlu Andrei ile bir veda konuşması yapar. Bu konuşma sırasında bilim uğruna ölümü göze almış idealist bir bilim adamı olduğu anlaşılır. Ölümü Vladimir'i üzmüyor, aksine inançları doğrultusunda bilime hizmet ettiğini düşünüyordur.

2. Perde Elena'nın Vladimir'in hasarlı bir araçla göreve gönderildiğini açıklaması üzerine verdiği mücadele ile başlar. Zira hasarın belirtildiği dosya Elena'nın eline yeni geçmiştir, bu daha önceden bilinen bilgilerin göz ardı edildiğini açıklamaktadır. Burada yazar, Sovyet dönemi soğuk savaşın ne boyutlara vardığını açık bir şekilde alımlar. Sovyet yetkililerin uzaya insan göndererek teknolojik üstünlük kurma yarışında öne geçme istekleri sonucunda, arkadaşının ölümüne bilerek gönderildiğini anlayan Elena durumu kabul etmek istemez. Bürokrasiyi temsil eden Boris, Elena'nın açıklamalarına engel olmak için gücünü kullanmaktan geri durmaz. Zira Elena'nın yapacağı açıklama, devlet olarak soğuk savaşta zor duruma düşmelerine sebep olacaktır. Ortada bir gerçek vardır; Vladimir bilimsel bir hatadan, öngörülemediği bir kazadan dolayı değil, toplumsal histeri yüzünden ölümüne doğru gitmektedir. Elena gerçekleri açıklamak istemektedir. Vladimir, Elena ve diğerlerine, hasarın yazılı olduğu dosyayı daha önceden okuduğunu, yolculuğa bilerek çıktığını, Boris'in gerekli açıklamayı yapması taraftarı olduğunu söyler.

Böylece Elena ve diğerleri, Vladimir'in yola çıkarken, başına gelecekleri bildiğini, kendini daha en başından bilim uğruna ölmeye hazırladığını anlarlar. Oyun Vladimir'in uzay aracında yalnız başına boşluğa yolculuğu ile son bulur.

Düdüklüde Kıymalı Bamya

Memet Baydur'un 1991 yılında kaleme aldığı oyun, iki bölümden oluşur. Oyunun bir yemek isminden gelmesinin pek çok farklı anlamı vardır. Oyunun kişileri çoğunlukla günün tamamını evde geçiren kadınlardan oluşmaktadır.

Fazilet, Aynur, Hamiyet ve İnci orta halli bir mahallede, komşulukları vesilesiyle sıkı arkadaşlıklar kurmuş kişilerdir. Aynı apartmanda yaşamaktadırlar. Fazilet ve Aynur renkli giyinen neşeli kişiler olmalarına rağmen, monoton bir hayatın sıkıntısını içlerinde hissederler. Fazilet evli, çocuklu sıradan bir ev hanımı olarak çizilmiştir. Aristokrat olmasa da küçük burjuva zevkleri vardır. Cemile, diğer kadınlardan farklı olarak, çalışan tek kadındır. Bir diğer farkı da kocası ile olan ilişkisidir. Diğer tüm kadınların aksine kocasına olan sevgisi devam

etmekte, monotonlaşmamış bir ilişki yaşamaktadır. Fazilet'in evinde günlük işleri yapan Cemile, kente göç etmiş kesimi temsil eder. Oyun mekanı Fazilet'in evidir. Sabah sohbetini yapan Aynur ve Fazilet'e Cemile kahve hazırlamaktadır. Bir süre sonra onlara üst kat komşusu olan İnci de katılır. Fazilet'in kızı Nilgün üniversiteyi henüz bitirmiş bir genç kızdır. Yeni nesli temsil eden Nilgün oyunun sonunda aşık olduğu doğulu genç tarafından terk edilir. Arkadaşı Uğur'un dedesi Fahrettin'in kısa bir süre için bakıma ihtiyacı vardır. Nilgün'ün ısrarları sonunda Fahrettin, Fazilet'in evine misafir olarak gelir. Nilgün'ün arkadaşı Uğur'un postacı olması, küçük burjuva özentisi olan kadınlar tarafından basit bir meslek olarak yorumlanır. Yetmiş yaşlarında olan Fahrettin öncelikle tipik bir yaşlı adam prototipi çizer. Bilinçli olarak çizdiği bu tip gereği, aklı gidip gidip gelmektedir, işine geleni duymakta, işine geleni duymamaktadır. Fahrettin'e bakacağını söylemesine rağmen Nilgün dışarı çıkar. Fazilet kızının yeni bir erkek ile tanışacağını duyunca, "belki zengin bir koca bulur" umuduyla izin verir. Fahrettin eve geldiği ilk andan itibaren kadınları eleştirir, giyim tarzlarını ve davranış biçimleri hakkında düşündüklerini açıkça dile getirir.

Fazilet ve arkadaşları kendilerini içinde buldukları bayağılıklara öyle kaptırmışlardır ki rahatlıkla Fahrettin'i bunak olarak niteleyebilirler. Kadınlar acıktıkları için akşamdan kalma yemeği ısıtıp yerler. Bu eylemde oyunda ev hanımı olarak çizilmiş karakterlerin hayata bakış açıları ile ilgili önemli ipuçları bulunmaktadır. Fazilet ve arkadaşları tüm gün evde oldukları halde, kendileri için dahi yemek yapmayıp, başka bir yemekle karınlarını doyurmaktadırlar. İkinci perde başladığında Fazilet ve arkadaşlarının günün en önemli etkiliği olan televizyon dizisini izleyebilmek için üst komşuya gittiklerini öğreniriz.

Fahrettin ve Cemile evde yalnız kalmışlardır. Fahrettin bir tek evin hizmetçisi Cemile tarafından kabul görmüştür. Bu sırada Uğur, dedesi Fahrettin'i almak için gelir. Uğur'un hemen ardında da Nilgün gelir. Fahrettin, Uğur ve Nilgün'ün gelmesinden kısa bir süre sonra ölür.

Uğur dedesinin beklenmedik ölümü ile sarsılır, bir an kim olduğunu ve nasıl davranması gerektiğini karıştırır. Dedesinden devraldığı aydın kimliği mi miras olarak taşınmalı, yaşadığı dönemin genç kültürüyle mi devam etmelidir hayatına, bunun ikilemini yaşar. Biraz kendini toplayabilmek için Fahrettin'in cesedinin bir süre evde kalmasını ister. Fazilet ve arkadaşları izledikleri dizi bittiği için eve dönmüşlerdir, Fahrettin'in cesedini

gördüklerinde, uyuduğu düşüncesiyle kontrol dahi etmezler. Fazilet ve arkadaşları sırada izlemeleri gereken başka bir dizi olduğu için yeniden evden ayrılırlar.

Nilgün'ün terk edilmesinin nedeninin altı boş bir hayranlık olduğu artık daha net bir şekilde izleyiciye sunulur. Fahrettin'in cesedi ve Cemile evde kalmışlardır. Cemile bu sahnede geçmişe ve bugüne dair anılarıyla dolu bir konuşma yapar. Oyun bu konuşmayla son bulur.

Menekşe Korsanları

Menekşe Korsanları, İkinci Yeni'ye bir selam niteliğindedir. İki bölümden oluşan oyun bir tiyatro oyununun provaları sırasında yaşananları konu alır. Memet Baydur oyunu Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın anısına yazılmıştır. Provasının yapımı sırasında geçen olayların konu alındığı oyunun adı da *Menekşe Korsanları*'dir.

Menekşe Korsanları, oyunun karakterleri Sinan, Ceylan, Anton, Zafer ve Cahit, aynı isimli oyunu oynamaya karar vermiş, provalarına başlamışlardır. Anton dışındaki oyuncuların hepsi metinden tam olarak ne anlam çıkaracaklarını bilemezler. Anlamadıkları bir oyunu nasıl oynayacaklarının soru işaretleri vardır kafalarında. Daha genç olan oyuncuların, metinden bir anlam çıkaramamaları, 90'lı yılların yaşanmaya başlanmasıyla, artık bir tüketim toplumu halini almış yeni nesile, bir eleştiri niteliğindedir.

Oyunun yazarının provaya gelip yazdığı oyunla anlatmak istediği şeyin ne olduğunu oyunculara anlatmasını beklerler. Bu beklenti ile bir yandan da ezberlerini yapmaya, provalarını devam ettirmeye çalışırlar.

Olay örgüsüne bakıldığında ortadaki tek sorunun oyuncuların, oyunu anlayamamaları olmadığı fark edilir. Hayvanları Koruma Derneği oyunda fil, kuş, maymun gibi hayvanlar olduğu için şikâyetle bulunmuştur. Artık eleştiri ve protesto, 60'lı yılların sosyalist kimliğinden, 80'li yılların bastırılarak yok edilmiş kimliğinden çok uzaktadır. Hayvanları Koruma Derneği ile temsil edilenin bu yeni muhalif duruşun eleştirel bir temsili olduğu düşünülebilir.

Oyunun yazarının gelmemesi, oyuncuların oyunu anlayamamaları bir de üstüne oyunla ilgili şikâyetler gelmesi üzerine, oyunu sahnelemekten vazgeçerler ve başka bir oyun oynamaya karar verirler.

Menekşe Korsanları isimli oyunu anlayamamaktan şikâyet etmeyen tek kişi Anton'dur, oyunu anlayan ve içselleştiren tek kişidir. Buna rağmen tiyatronun yeni seçtiği oyunda Anton'a rol yoktur. Anton çaresiz tiyatronun büfesinde çalışmaya başlar, küçük rollerde kendisine rol verilmesini bekler. Anton'un diğer oyuculardan daha bilge duruşuyla, 90'lı yıllarda "eski kuşak" halini almış, 70-80'li yıllar aydın kesimini temsil ettiği tespiti yapılabilir. Fakat 90'lı yılların yeni sanat hayatında bu aydınlara ihtiyaç yoktur. Oyunda yer alan bu düşünce Anton'un büfede çalışmaya başlaması, atıl duruma geçirilmesi ile temsil edilir.

Sinan ve Ceylan, Anton'un yıllarca emek verdiği meslekte şimdi düştüğü bu duruma baktıkça kendi geleceklerini görürler. Ömürlerini vefa ettikleri bir işin sonunda "Anton gibi olmamak" için oyunculuğu bırakıp yurt dışına işçi olarak çalışmaya giderler. Sanatçı kimliklerinden bir anda vazgeçmişlerdir. Diğer oyuncular Zafer ve Cahit ise anlaşmazlıklar yüzünden ayrılırlar. Cahit'in açtığı yeni tiyatro toplumcu gerçekçi oyunlar oynama eylemi ile bir nebze de olsa umudu simgeler.

Aşk

Panjurları kapalı deniz manzaralı bir evde geçen *Aşk*, Memet Baydur'un 1991'de kaleme aldığı bir oyundur. Oyunda "*aşkın tamamen tüketildiği ancak erkeğin başka kadınlara giderek kendisiyle yüzleşmekten kaçtığı bir durumda kadının özgürleşmesi*"¹²⁵ konu edilir. Baydur bu oyununda da aydınların yaşamlarını eleştirel bir duruşla sorgular.

Filiz ve İskender'in evlilikleri, tanıştıkları zaman yaşadıkları aşkın bir sonucu olarak gerçekleşmiştir. Birbirlerine olan aşkları onların bir ömrü birlikte geçirmeleri gerektiğine ikna edebilmiştir, şimdi bu evlilik ve aşk ne durumdadır peki?

Filiz ve İskender'in yaşadıkları evlilik içinde artık ilk günkü aşkı barındırmamaktadır. Bitmiş bir evlilik olmasın rağmen hayatlarına birlikte devam etmektedirler.

¹²⁵ Yüksel, Şener, Elmas, *a.g.y.*, s. 52.

İskender geçmişte şiir yazmış bir şair olarak aydın kesimi temsil ederken, Filiz uzun zamandır başına oturmamasına rağmen yazmakta olduğu bir kitap olduğu için İskender gibi aydın kesimi temsil eder. Her ikisi de şimdiki zamanda üretkenliklerini yitirmiş, arayış içinde, kişilerdir.

Oyunun şimdiki zamanında her ikisi de üretmek konusunda yetersizdirler. İskender bitmiş evliliğinin mutsuzluğu ile başka kadınlarla ilişki yaşayarak baş eder. Filiz ve İskender gibi ortak sıkıntıları yaşayan arkadaşları Mahir ve Nergis misafirliğe gelir. Bu kişiler de ortak iş kollarında çalışan entelektüel kişilerdir, ilişkilerinde ortak sorunları yaşamaktadırlar. Mahir'in mesleği ile ilgili net ya da, bir bilgimiz olmasa da Nergis'in yayın sektöründe olduğu bilgisi oyunda yer alır.

Mahir'in mesleği ile ilgili bilgi oyunda olmamasının nedenlerinden biri de, diğer oyun kişileri gibi mesleki bir durumu temsil edilmez, Mahir daha çok eşcinsel kimliği ile öne çıkar. Filiz, İskender'in başka kadınlarla birlikteliklerine göz yummaktadır. Fakat bu durum İskender'in sevgilisi Elena'nın eve gelmesi ile son bulur. Filiz kocasının sevgilisinin eve gelmesine dayanamaz ve tepki gösterir. İskender hem Filiz'i hem de Elena'yı aynı anda terk eder. Filiz'i terk eder çünkü artık kendisine boyun eğen kadın karşısında yoktur, Elena'yı terk eder çünkü Elena eve gelerek özgür bir adım atmış ve İskender ile ilişkisinde etken ilk rolünü oynamıştır. İskender hayatındaki kadınlar ile ilişkisini tek taraflı belirlediği, karşı tarafın hamlede bulunmasına tahammül edemediği için kurtuluşu, sadece kendisinin boyunduruğu altında aşk yaşamayı kabul edecek başka bir kadına gitmekte bulur. İskender'in gidişi ile Filiz'in tekrar yazmaya başlaması, eyleme geçtiği, kendi hayatına kendisinin hükmettiği, özgür bir geleceğe adım attığının işareti olur.

Sevgi Ayakları

Memet Baydur, iki bölümden oluşan oyunu, 1992'de kaleme almıştır. Oyun kadın erkek iletişimdeki roller ve bu roller doğrultusunda gelişen ilişkiler üzerine kuruludur. *Sevgi Ayakları*'nda, otuz beş, kırk yaşlarını süren iki erkek (Tarık ve Tuğrul) ile yirmi beş, otuz yaşlarında iki kadının (Ayla ve Şule) birlikte geçirdikleri bir gecenin sonunda birbirlerine aşık olmaları anlatılır. Turgut ve Tuğrul politik suçlardan dolayı, gençliklerini de kapsayan uzun bir dönemi hapisanede geçirmişlerdir. Şimdi birlikte çalıştıkları merkezde karşılaştıkları

Ayla ve Şule'yle bir gece geçirmek için, arkadaşlarının ödünç verdiği anahtarla, daha önce hiç gelmedikleri bir eve gelirler. Ayla daha önce evlenmiş ve eşinin ölümü ile yalnız kalmıştır. Şule ise daha önce evlenmiş fakat evliliği kısa bir süre önce sonlanmış. Tıpkı Tarık ve Tuğrul gibi Ayla ve Şule'de yalnızdır.

Ayla ve Şule her ne kadar çalışan ve yalnız yaşayan kişiler olarak oyunda özgür ve bağımsız kadını simgeleseler de yeni tanıştıkları erkekler ile eve gelmenin tedirginliğini yaşarlar. Bu tedirginlikleri erkeklere olan güvensizliklerinin bir göstergesidir. Fakat Ayla ve Şule, iki erkekle birlikte zaman geçirdikçe tedirginlikleri yok olur ve yerini güven hissine bırakır.

İki kadın, Tuğrul ve Tarık'ın kendilerine zarar vermeyecek olduklarına ikna olduktan sonra daha rahat davranırlar. Aralarındaki konuşmalar zamanla bir sevda sohbetine dönüşür. Sabah olduğunda iki erkek tanıştıkları kadınlara aşık olmuşlardır. Tuğrul ve Tarık'ın tek gecelik bir ilişki yaşamak için çıktıkları yolda, tanıştıkları kadına aşık olmaları, iki karakterin, değişen toplumsal hayatın yoz aşk yaşama biçimine uyum sağlamamış kişiler olduğunun bir göstergesidir. Kadınlar işe gitmek için evden ayrıldıklarında Tarık ve Tuğrul bu aşkın sarhoşluğu ile kalırlar.

Yeşil Papağan Limited

Memet Baydur'un bir diğer iki bölümlük oyunu olan *Yeşil Papağan Limited* devlet, mafya, medya, spor, sanatçı ilişkilerini işler. Yeşil Papağan Limited isimli bir paravan şirketin ortağı olan Talat, Enver, Burhan ve Turhan kaba kuvvet ve mafya bağlantıları ile ülkenin pek çok önemli kişinin işlerini yapmaktadırlar. Bu önemli kişiler; gazeteci, pop müzik yıldızı, ünlü bir futbolcu, politikacı gibi farklı kesimlerden kişilerdir. Mafya bağlantıları ile çalışan bu şirketin, pek çok farklı alanda çalışması, dönem Türkiye'sinden bir kesit gibidir. Paranın her kapıyı açtığı bir dünyada, sistemin parçası olmuş bireyleri eleştiren oyun kimi zaman alaycı kimi zaman buruk bir dille ülke gerçeklerini masaya yatırır.

Talat, Enver, Burhan ve Turhan'ın ortaklığında kurulmuş olan Yeşil Papağan Limited Şirketi'nde gördüğümüz oyun kişileri Türkiye'nin 12 Eylül sonrası dönemindeki en önemli figürlerin birer temsilcisidir. Talat ve Enver arasındaki arkadaşlık oldukça eskiye dayanır, birbirlerine can borcu olan iki dostturlar. Burhan ve Turhan ise şirkette daha küçük işlere

bakan kişilerdir. Ortaklığa sonradan katılmışlardır. Şirket kağıt üzerinde ticari bir kurum olmasına rağmen, asıl işleyiş para ile değil silahla yürümektedir. Yaşı Enver'den küçük olan Talat'ın karakter değeri, saygınlığı ve nüfuzu Enver'den daha yukarıdadır. Enver bu durumun altında ezilmekte olduğunu Talat'a belli etmez, fakat dengeleri değiştirmek için de çalışmalarını sürdürür. Bu dengeler savaşında Talat'ın sevgilisi Filiz de rol oynamaktadır. Talat ve Filiz arasındaki anlaşmazlık, Talat'ın Filiz'i terk etmesi, ardından Enver'le olan yakınlığı, oyunun finaline dair önemli ipuçları verir. Enver'in, Talat'ı öldürüp yerine geçmesi ile Filiz'in de Enver'le birlikte olmaya başlaması tesadüfî değildir. Talat kendisine kurulan tezgâhı öğrendiği için yanında çalışan Burhan ve Turhan'ı öldürür. Ama asıl darbenin en yakını bildiği Enver'den geleceğini tahmin edememiştir. Enver'in tuttuğu kiralık katil tarafından öldürülür. Enver ve Talat arasında geçen denge mücadelesi arasında şirkete pek çok kişi gelip gider. Bu kişilerin karakter özelliklerinden çok toplum içindeki rolleri oyunda daha önemlidir.

Doğum

Memet Baydur'un *Doğum* oyunu, Fransız tiyatro yönetmeni Roland Fichet'nin *Theatre folle Pensée*'sinde oynanmak üzere, yönetmenin isteği üzerine yazılmıştır. Aralarında Rus, Kanadalı, Tunuslu, Alman, İrlandalı, Fransız oyun yazarlarının da bulunduğu bir gruba, "Doğum" teması üzerine kısa oyunlar yazmaları istenmiştir. Bu oyunlar 1993 yılının Mayıs ayında, önce *Saint Brieuc*, *Passarelle* sahnesinde oynanır, sonra *Avignon Tiyatro Festivalinde* sahnelenir, Fransa içinde çeşitli yerlerde oynandıktan sonra, Avrupa'da çeşitli festivalleri dolaşır.¹²⁶ Uluslararası bu çalışmanın Türkiye'den temsilcisi Memet Baydur olur. Baydur'un kısa oyunlarından biri olan *Doğum*, sadece çocuk dünyaya getirmek için evlenmiş olan bir çiftin çevresinde şekillenir. Oyun kişileri Adam ve Kadın olarak isimlendirilmiştir. Adam oyunda, yer yer Kadın'ın hamile olduğu bebeğin babası yer yer de Kadın'ın karnındaki bebek olarak yer alır.

¹²⁶ Baydur, *Bütün Eserleri 5*, s. 661.

Çin Kelebeği

Çin Kelebeği, Memet Baydur'un kısa oyunlarından biridir. 1994 yılında kaleme alınmıştır. Yazar, *Çin Kelebeği*'nden önce kaleme aldığı oyunu *Doğum*'da olduğu gibi bu kısa oyunda da kadın erkek ilişkilerini sorgular.

Gemici'nin karısı Jenny bir süre önce, yeni doğmuş bebeği ile birlikte gitmiştir. Gemici seferden döndüğünde karısının arkasında bıraktığı mektubu okuyup gittiğini anlayınca elinden bir şey gelmez. Karısının izini sürüp evliliğini yeniden şekillendirmeye de uygun bir karakter değildir. Bir süre eşini aradıktan sonra, evlilikleri sırasında dünyaya gelen çocuğun kendisinden olmadığını düşünerek hatayı kendisinde değil karısında arar. Jenny karakterini görmesek de yazdığı mektuptan, kocasını işte tam bu sebepten terk etmiş olduğu sonucuna varabiliriz. Gemici, kaba, düşüncesiz, kumar ve alkol bağımlısı, tutarsız biridir. Karısının arkasından tuttuğu yası bardaki kişilerle içerek yaşamasından ve oyun boyunca kullandığı dilsel üsluptan bu durumu görebiliriz.

Tensing

Memet Baydur'un 1993 yılında kaleme aldığı *Tensing, Yeşil Papağan Limited* gibi bir gazete haberinden esinlenilerek yazılmıştır. Yazar oyunu *tiyatro serüveninin başlamasına borçlu olduğu*¹²⁷ Müşfik Kenter'e ithaf etmiştir.

Oyun karakteri Edmund, Everest'e tırmanan ilk dağcıdır. Oyun boyunca sadece Edmund tarafından görülen (oyunun geçtiği tarihten on üç yıl önce ölmüştür) Tensing, Nepal'in köylerinde yaşayan, geleneksel yöntemlerle işini yapan bir dağcı-rehberdir. Leyla akıllı ve sorgulayıcı bir gazetecidir. Edmund, Everest'e çıkan ilk kişi olduğunu açıkladıktan bir süre sonra, Everest'e çıkan ilk kişinin aslında rehberi Tensing olduğunu söyler. Leyla, gazeteci kimliği ile bu iki farklı açıklamanın hangisinin doğru olduğunu bulmaya çalışır. Oyun bu üç ana karakter dışında, Edmund'un onuruna verilen yemekte görülen, prens, prenses, diplomat, hemşire gibi karakterler çevresinde gelişir.

¹²⁷ a.g.y., s. 676.

Edmund'un Everest'e tırmanışının ardından 40 yıl geçmiştir. Kırk yıl sonra Everest'e yeniden gelen Edmund aradan geçen sürede, kendisinin başlattığı tahribatı görünce, yıllardır peşini bırakmayan başka bir düşünceye saplanmış olmanın hata olduğunu anlar. Everest'e ilk olarak kimin tırmanmış olduğunun gerçek bilgi olduğu sorusuyla yıllarını harcamış olan Edmund, dağın turizm bölgesi haline geldiğini görür. Giderek çöplüğe dönüşen dağın korunması gerektiğini düşünür ve bütün hayatını Everest'e olumlu katkıda bulunmak için geçirmeye karar verir. Fakat bir yandan da bu kirliliği Everest'e ilk tırmanan kişi olarak kendisinin başlattığını düşünmektedir. Everest'e tırmanışı sırasında kendisine rehberlik eden Tensing ile arasındaki farklar Edmund'un en büyük çelişkileridir. Tensing, kendisine çıkışında rehberlik eden bir yerli olarak, kendisinden önce dağa defalarca çıkmıştır. Buna rağmen Everest'te tırmanan ilk kişi unvanı Edmund'un elindedir. Edmund dağa tırmanışını başarılı bir şekilde tamamladıktan sonra Sir unvanı alarak toplumsal statüsünü yükseltmiş, bir bakıma onurlandırılmıştır. Fakat kendisiyle birlikte tırmanışı gerçekleştiren yoldaşı, hiçbir unvan almamıştır. İşte bu durum Edmund'un çıkmazlarını yaratmaktadır. Edmund şerefine verilen nişan alacağı davette daha fazla dayanamaz ve tüm devlet yetkilileri, basın, prens ve prenseslerin önünde Everest'e çıkılmasının yasaklanmasını ister. Oysa davetin asıl amacı, Everest'e tırmanışı ile bir turizm merkezi haline getiren Edmund'u onurlandırmaktır. Nepal prensi Edmund'un söylediklerine katılmaz, zira söylediklerini yaparsa devleti önemli bir gelirden yoksun kalacaktır. Edmund bu olayın ardından odasına çekilir, Leyla sorularıyla Edmund'un yanına gelir. Yeniden Everest'e ilk çıkan kişinin kim olduğunu sorar. Edmund, Tensing ile olan hikayesini anlatır. Cevap bu hikayede gizlidir.

Edmund kırk yıl önce Everest'e çıkmaya ilk karar verdiğinde, köydeki herkes güler ve bir Şerpa yanında olmadan asla zirveye tırmanmayı başaramayacağını söyler. Bir süre sonra Tensing gelir, İngilizce bilmediği halde, Edmund'un Everest'e tırmanmak istediğini anlar. Sanki aralarında aynı dili konuşuyorlarmış gibi bir iletişim vardır. Edmund, Tensing'in kendisiyle bu kadar pozitif bir iletişim kurmasına hayran olur. İkili dağa tırmanmaya başlar. Uzun ve zorlu bir yolculuktan sonra zirvenin yakınlarına geldiklerinde Tensing, Edmund'a dört farklı yol önerir. Birinci yol Tensing'in babasının yoludur, ikincisi dedesinin, üçüncü ve dördüncü yollar ise Tensing'in bulduğu yollardır. Batı dünyası için Everest'e tırmananan ilk adam olan Edmund bu anda kendisinden çok daha önce dağa tırmanan insanlar olduğunu öğrenir. Tensing ise dağa öyle çok tırmanmıştır ki kendine ait iki rotası bile bulunmaktadır.

Edmund ve Tensing birlikte zirveye çıktıkları o gün, Tensing büyük bir olgunlukla, zirveye çok kısa bir mesafe kala Edmund'un zirveye ilk olarak adım atmasını sağlamıştır. Geride beklemiştir. Gazeteci Leyla'nın sorusunun cevabı bellidir, dağa ilk çıkan kişi Tensing ve atalarıdır, fakat Edmund'un dağa çıktığı gün zirveye ilk varan kişi Edmund'dur. Batı dünyası için hiç önemli olmayan bu ayrıntı, batılı insanın doğulu insanı algılama biçiminin en açık ifadelerinden biridir.

Genel Anlamda Öpüşme

Memet Baydur'un kısa oyunlarından bir diğeri olan *Genel Anlamda Öpüşme* kadın erkek ilişkilerinin sıradanlığını eleştirel bir şekilde sorgular. Oyunda Kadın ve Adam karakterli ile Kerem ve Aslı karakterleri yer almaktadır. Kadın ve Adam karakterleri isimlerinden de anlaşıldığı gibi, özel bir karakteri değil toplum içindeki Kadın ve Adam'ları temsil ederler. Kerem ve Aslı karakterleri ise isimleri ile ideal aşkı yaşayan bir çifti simgelemektedir. Kadın – Adam çifti ile Kerem – Aslı çifti arasında görülen benzer diyaloglar, benzer sorunlar ve benzer tutumlar, toplumun aynılaştırılmasına getirilmiş bir eleştiridir. Böylece oyun, idealize edilmiş olan aşkların basitleştiği, basit ilişkilerin bayağılaştığı bir popüler kültür eleştirisi sunar. Kadın erkek ilişkilerindeki sıradanlığın ve bayağılaşmanın yansıtıldığı oyunda ilişkiler özel olmaktan ve bireylerin karakterleri ile şekillenir olmaktan çıkmıştır.

Kutu Kutu

Memet Baydur'un 1994 yılında yazdığı *Kutu Kutu*, iki bölümden oluşan ve toplumsal bilincin değişmesine yönelik eleştirilerin bulunduğu bir oyudur. Oyunun geçtiği mekan, şehir merkezindeki parklardan biridir. Dekorda tarif edilen kutular, parkta bulunan heykelleri simgeler. Nergis, heykellerden birinin içinde yaşayan yirmili yaşlarında genç bir kızdır. Murat, kaybettiği köpeğini parkta aramak için geldiğinde Nergis'le tanışır. Ardından oyunun en yaşlı kişisi Tahir gelir, elli beş yaşlarındadır ve sürekli kese kağıdında sakladığı içkisini içmektedir. Ayşe ve Murat uzun süredir nişanlı olan bir çifttir. Ayşe belediyede çalışmaktadır. Parkta bulunan, kutu şeklindeki “post-modern” heykelleri denetlemek için oradadır. Nergis de işte tam bu uygulama nedeniyle heykellerden birinin içinde yaşamaktadır. Belediyede yönetimin değişmesi söz konudur. Yeni yönetimin getireceği yeni politikaların korkusu ve

tedirginliği işlenir. Birinci perde sonunda Ayşe belediye yönetiminin değişmesine hep birlikte karşı çıkılması gerektiğini söyler. Fakat kimsenin böyle bir eyleme geçmeye niyeti yoktur. İkinci perde başladığında belediyenin yönetimi değişmiştir. Yeni yönetimin politikaları bir öncekinden çok farklıdır. Bunu parkta yaşanan değişikliklerle takip eder izleyici. Murat ve Ayşe karakterlerinin belediye yönetimi gibi değiştikleri görülür. İki karakterde yeni yönetimin görüş ve düşüncelerini savunan kişiler olmuşlardır. Yeni yönetimle, vicdani temizliğin olmadığı bir yerde gündelik temizliğin de yapılmaması görüşü gereği park temizliği yapılmaz. Köpeklerin parklara girmesi, halka açık yerlerde alkol tüketilmesi yasaklanmış, medreselerin açılması için çalışmalar başlatılmıştır.

Elma Hırsızları

Memet Baydur, *Elma Hırsızları*'nı Faruk Erem'in kitabı olan *Bir Ceza Avukatının Anıları*'ndan esinlenerek 1996 yılında kaleme almıştır. İki bölümden oluşan oyun, adalet-hukuk, gerçek – hukuk gibi kavramlar üzerine kuruludur.

Anlatıcı rolünü üstlenen Adam, bazı sahnelerde kendi düşünceleri ve anılarıyla, bir iç sorgulama şeklinde bazı sahnelerde de meslektaşlarıyla tartışarak hukuk ve adalet kavramlarını tartışır. Konu ile ilgili daha önceki anılarını, daha önce karşılaştığı davaları dile getirerek tartışmadaki fikirleri bazen çürütür, bazen de destekler. Sahnenin bir tarafında anlatıcı Adam, tartışma konusu durum veya olayı anlatırken, sahnenin diğer tarafında olaylar canlandırılır. Oyunun temasına uygun on farklı olay oyun içinde işlenir. Bu on farklı hikayenin altı tanesi, oyunun uyarlandığı eser olan *Bir Ceza Avukatının Anıları* isimli eserden alınmış, diğer dördü Memet Baydur tarafından oyuna eklenmiştir. Çalışmada daha kolay aktarılması için oyunda yer alan olaylar on bölümde ele alınmıştır.

Birinci bölümde öncelikle idam cezası üzerinde durulur. Böylece ülkede, oyunun yazıldığı dönemde halen yürürlükte olan idam cezasına ilişkin sorgulama yapılır İkinci bölümde siyasi suçlar üzerinde durulur. Fikir suçundan beş defa beraat eden bir işçinin patronu tarafından öldürülmesi ve bu ölümün ört bas edilmesi konusu irdelenir. Üçüncü bölümde, bilinç altı kavramı üzerinde durularak, bir aile cinayeti işleyen çocuğun hikayesi anlatılır. Memet Baydur'un eklediği bir hikayeden oluşan dördüncü bölümde araba tamircisi Ahmet ve hikayesi ekseninde hukuk sistemi tartışılır. Sorunlu bir aile içinde büyümüş olan

Ahmet, çocukluğunda çıraklıktan ustalığa yükseldiği mesleğini sürdürmekteyken bir süre sonra arabaları çekiç darbeleriyle zedeler. Çekici aynı yere defalarca vurduğu zaman hayatının da arabalar gibi düzeleceğini umar ve kendisini uyaran bir kişiyi de öldürür. Mahkeme sonunda Ahmet akıl hastanesine gönderilir. Beşinci bölümde, güneydoğuda sınır ticareti yapılan bir köyde, sınırı geçerken, mayın patlamasıyla arkadaşını kaybeden Memo'nun, olanlardan sorumlu tuttuğu köy ağası Şehmuz'u öldürmesi konu alınır. Altıncı bölümde köylü İbrahim nikahsız karısından doğan oğlunu kurban etmesi konu alınır.

Yedinci bölümde bir annenin hikayesi söz konusudur. Felçli olan çocuğunun ölümünden kendisini sorumlu tutmakta ve işlediğini düşündüğü suçu itiraf için karakola gitmektedir. Sekizinci bölümde Hüseyin isimli karakterin, açlık ve sefaletle sürdürdükleri hayatı, karısı ve çocuklarına daha fazla eziyet olmaması ailesini katletmesi konu edilir. Bir baba olarak sorumluluğundaki kişilere iyi bir hayat vaat edemeyeceğini anlayan Hüseyin, daha fazla acı çekmemeleri için aslında ailesine iyilik ettiğini düşünmektedir. Hüseyin hapisten kaçır, boş bir silahla polisi tehdit eder ve sonunda kendini öldürür. Polis ise Hüseyin'i öldürmekten yargılanır, dava sonucunda mesleğinden istifa eder. Dokuzuncu bölümde maden işçileri ile ilgili bir bölüm yer alır. Maden ocağında direkleri gereğinden daha özensiz yerleştirerek, iş güvenliğini tehlikeye atan ve beş işçinin ölümüne sebep olan çavuşun yargılanması söz konusudur. Fakat çavuş davada bu iş kazasından dolayı değil mühendise attığı tokat yüzünden yargılanır. İş kazasına neden olan ihmal söz konusu edilmez. Son bölümde ise sahip olduğu güvercinin ölümüne sebep olan arkadaşını öldüren Hayri'nin hikayesi anlatılır.

Yalancının Resmi

Memet Baydur'un yalnızlık üzerine kurduğu *Yalancının Resmi* 1996 yılında kaleme alınmıştır. Oyun iki bölümden oluşur. Oyun Kadın ve Adam'ın parkta karşılaşması ile başlar, bu iki kişi de 1980 döneminin yarattığı kırgın ve yalnız, dönemin yitik bireyleridir. Oyunda yalan, doğru, gerçek kavramları tartışılır.

Kadın dört yıl önce eşini kaybetmiştir, yalnız yaşamaktadır. Adam ise karısı tarafından terk edilmiştir ve yakın zamanda oğlunun ölüm acısı ile sarsılmıştır. Oyun mekanı Kadın ve Adam'ın karşılaştığı parktır. Adam, parkta karşılaştığı Kadın'ın ilgisini çekmek, onunla

konuşmak ister ve kendi kendine konuşarak anlattığı hikayeler ile bunu başarır. Kadın'ın ilgisinin kaybolmaya başlamasıyla Adam Nazım Hikmet ile yaşadığı bir andan bahsetmeye başlar. Kadın'ın bir anda ilgisi yeniden canlanır. Adam, Nazım Hikmet anısı ile attığı adımın başarılı olduğuna sevinir. Daha sonra Kadın ve Adam arasındaki iletişimde, Kadın'ın ilgisinin yitmeye başladığı her anda Adam önemli kişiler ile olan anılarını devreye sokar. Marie Bell, İsmet Paşa, Pablo Picasso, Pavarotti, Einstein gibi kişilere yaşadıklarını anlatan Adam ve Kadın arasındaki iletişim böylece devam eder.

İkinci perde başladığında Kadın ve Adam görüşmeyeli aylar olmuştur. Tekrar bir araya geldiklerine Kadın, Adam'ın bu önemli kişilerle olan anılarının birer yalan olduğunu bildiğini söyler. Fakat Adam konuşmaya yine de devam eder. Oysa Kadın görüşmedikleri zaman dilimi içinde Adam'ın hayatını düşünmüş, onunla ilgili hayaller kurmuş karşılaştıklarında neler anlatacağını sabırsızlıkla beklemiştir. Yeniden karşılaştıklarında Kadın, Adam'ın bir çeşit oyun gibi sürdürdüğü anılarını dinlemeye devam eder. Bu defa kendisi de benzer anılar anlatmaya başlar. Adam önce Kadın'ın da oyuna katılmasına sinirlenir fakat daha sonra durumu kabullenir.

Adam, polislik yaptığı yıllarda, aldığı emir gereği ev basıp, suçsuz kişileri öldürmüş bir polistir. Yaşadığı vicdan azabını bastırmanın yolunu, anlattığı hikayelerle de bulmuştur. Kadın ve Adam arasındaki anıların anlatımına dayalı oyun, zamanla öyle bir hal alır ki, Adam kendi uydurduğu hikayelerin gerçek olduğuna inanmaya başlar. Yaşadığı vicdan azabından uzaklaşması ancak bu şekilde mümkün olabilmektedir. Böylece geçmişteki kimliğinden de soyutlanabilmektedir. Adam, yaşadığı zamanın içinde savrulmaktadır. Şimdisi geçmişi ile boğulmaktadır.

Lozan

Lozan yazarın son oyunudur. 2001 yılında kaleme alınmıştır. Bu oyunu diğer oyunlardan ayıran en belirgin özellik, oyuna konu olarak tarihsel bir durumun konu edilmesidir. Oyun Lozan Barış Konferansı sırasında yaşananları konu almaktadır.

Birinci perde Lozan Anlaşması'ndan yıllar sonra, İsmet'in Numan'a konferans günlerinde yaşadıklarını anlatmasıyla başlar. Numan, İsmet'in yaveridir ve zaferin devamını simgeleyen anlaşmayı, Lozan Anlaşması'nı imzaladıkları günlerde ilişkide oldukları diğer

ülke temsilcilerinin tutumlarını yeniden hatırlarlar. İsmet, Lozan Anlaşması'nın görüşmeleri sırasında kapıda bekleyen yaverine içeride olanları anlatır. Her iki karakter de bu anıları yeniden hatırladıkları sahne boyunca Lozan görüşmelerini diplomatik olarak kazanılmış büyük bir zafer olarak nitelemektedirler. Bir süre sonra İsmet'in Numan ile konuştuğu evin salonu, anıların da anlatımıyla Lozan görüşmelerinin yapıldığı salon halini alır ve oyunun diğer karakterleri girerler. Bu kişiler İngiliz, Fransız, İtalyan, Yunan olarak isimlendirilmişlerdir. Görüşmeler sırasında tartışılan konular ve görüşme sonucunda elde edilen anlaşma tarihsel olarak Lozan Anlaşması'yla tutarlılık sergiler. Buna rağmen oyunun belgesel niteliği taşıdığı söylenemez. Kişiler arasında yer alan ve İsmet'in çevirmeni olan Nadiryan gibi yazarın hayal ürünü olan kişiler de oyunda yer almaktadır. Oyun boyunca sahnede yer alan sevr vazosu Lozan görüşmeleri sırasında diğer ülke temsilcilerinin daha önce Osmanlı devleti ile yapılan Sevr Anlaşması üzerinden İsmet ve diğer Türkiye'li temsilcilere yaptıkları baskının bir simgesi olarak yerini alır. Sevr Anlaşmasının yeni bir versiyonunu imzalamak isteyen İngiliz, Fransız, İtalyan, Yunan isimli kişiler ile Sevr'i tamamen unutup yeni bir anlaşma imzalamak isteyen İsmet ve yanındakilerin çatışması, oyun boyunca devam eder. Sevr vazosu yer yer sarsılır yer yer sallanır. Oyun sonunda ise imzalanmış Lozan Anlaşması ve kazanılmış zaferi simgeler biçimde vazo devrilir ve parçalanır.

Birinci perde de önce konferans sırasında, tüm katılımcıların, özellikle Türkiye tarafının eşit koşullarda oturma düzeninde yerlerini alması konusu ele alınır. Görüşmelerde boğazlar meselesi, azınlıklar meselesi, kapitülasyonlar gibi konuların konuşulması yer alır. Numan yer yer anlatıcı rolünü alarak İsmet karakteri hakkında bilgiler verir. İsmet'in karakterinin de etkisiyle Lozan'ın bir zaferle sonuçlandığı yargısı Numan'ın İsmet hakkında yaptığı tüm konuşmalarda sezilmektedir. Görüşmelerin diplomatik bir toplantı gibi geçmesinin yanı sıra kişiler arasında psikolojik bir savaşın da sürdüğü görülür. İkinci perde görüşmelerin en heyecanlı sahnesiyle açılır. Bir önceki perde boyunca konuşulan konuların hiç biri netlik kazanmadığı için görüşmelerde bir kaos hakimdir. Bu sırada görüşmeler kesilir, İsmet ve yanındakiler ülkeye dönüş yoluna geçerler. İngiliz, Fransız, İtalyan, Yunan delegelerin kendi aralarında yaptığı görüşmeler yer alır. Üç yıl aradan sonra İngiliz, Fransız, İtalyan, Yunan yetkililer ve İsmet ile birlikteki Türkiye'li temsilciler yeniden görüşmelere başladıkları sahne yer alır. Görüşmeler sırasında daha önce ele alınan konularda uzlaşma sağlanır ve İsmet'in anlaşma metnini imzalamasıyla oyun son bulur.

KAYNAKÇA

“Memet Baydur’la Buluşma: Aydın Sorumluluğu, Oyun Yazarlığı ve Türk Tiyatrosu (Konferans/27 Şubat 2001), **İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmeliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 1, 2002.

Ağaoğlu A., Baydur M., **Mektuplaşmalar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Akdenizli Çelenk, Z., **1980 – 1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, D.E.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir, 1999.

Akşin, S., **Ana Çizgileriyle Türkiye’nin Yakın Tarihi**, İmaj Yayıncılık, Ankara, 2006.

And, M., **Başlangıçtan 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

And, M., **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1983.

And, M., **Osmanlı Tiyatrosu**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999.

And, M., **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983.

Aracı, E., **Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbulu’nun İtalyan Operası**, Yapı Kredi Yayınları, 2010

Ayan, S., Siyasi Yapılanma Sürecinde 1961 ve 1982 Anayasası, **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt:8, Sayı:2, 2007.

Baydur, M., **Bütün Eserleri 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

Baydur, M., **Bütün Eserleri 5**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Belkıs Ö., **Kaleminden Sahneye**, Cilt: 2, YGS Yayınları, İstanbul, 2003.

Buğlalılar, E., **Theatre And Struggle: A Sociological Analysis Of The Political Theatre In Turkey Between 1960 - 1971**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler, Ankara, 2012.

Çalışlar A., “Baydur, Mehmet”, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.

Çalışlar, A., **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993.

Çaha, Ö., **Türk Aydınlarında Demokrasi: Farklı Kesimlerden Aydınların Demokrasi Anlayışları**, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/473/5447.pdf>, (Erişim Tarihi: 27.04.2012).

Çavdar, T., **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950-1995)**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1996.

Çelenk, S., **Kaleminden Sahneye**, Cilt: 3, YGS Yayınları, İstanbul, 2003.

Demirci, E. Ü., **Türkiye’de Tiyatronun Siyasal Rolü (1850-1950)**, Federe Yayınları, İstanbul, 2010.

Doğan, D., **Apolitik Hayat Oh Ne Rahat!**, <http://archive.ismmmo.org.tr/docs/YASAM/22yasam/24-27.pdf>, Eylül - Ekim 2009.

Duman, D., **Demokrasi Sürecinde Türkiye’de İslamcılık**, Dokuz Eylül Yayınları, 2. Baskı, İzmir, 1999.

Erinanç, A., **1980 – 90 Evresi Uygulanan Depolitizasyon Hareketlerinin Türk Tiyatrosu'ndaki Sonuçları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2003.

Fehim A., **Sahnedeki Elli Sene**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2002.

Graf S. Ş., **Memet Baydur'un Oyunlarında Uygarlık ve Uygar İnsan**, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008

Güçbilmez B., “Türkiye Tiyatrosunda Romantik Karakterler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 13, 2002, ss. 45-65.

Güçbilmez, B., **1975 – 1995 Arasında Türk Tiyatrosunda Aydın Olgusu**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1996

Güçlü, S. ve Bilen, M., **1980 Sonrası Dönemde Gelir Dağılımında Meydana Gelen Değişmeler**, Yeni Türkiye Dergisi, Sayı: 6, Eylül-Ekim 1995, ss.160-171.

Gürbilek, N., **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

Gürbilek, N., **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

Gürbilek, N., **Ev Ödevi**, İstanbul, Metis Yayınları, 1999.

Gürbilek, N., **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul, Metis Yayınları, 1995.

Haşar, S., “**Bir Cumhuriyet Kurumu Olarak Devlet Tiyatroları, 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Değişim Politikaları ve Devlet Tiyatroları Sanatçılarının Geliştirdiği Yeniden Yapılanma Çalışmaları**”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008.

Kahraman, H. B., **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul, Everest Yayınları, 2002.

Keskin H., **Türk Tiyatrosunda Yenileşme ve Toplumsal Konular**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.

Kongar, E., **12 Eylül ve Sonrası**, İstanbul, Metler Matbaası, 1987.

Kozaklı, S.T., ve Özkazanç, Alev, “1980’lerde Gündelik Yaşan”, **Mürekkep**, Sayı: 8, 1997, ss.41-49.

Kozanoğlu, C., “80’lerde Gündelik Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi/Yüzyıl Biterken**, İstanbul: İletişim Yayınları, cilt:3, ss.596-600.

Kurt, F., **Memet Baydur’un Oyunlarının Absürd Tiyatro Özellikleri Bakımından İncelenmesi**, Eskişehir Ozmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2009.

Küçük, Y., “**80’li Yılların Gençliği**”, İstanbul, Nokta Dergisi, 18.06.1989, Sayı:22.

Okay, A., **Aydın ve Toplum II**, <http://emeginsanati2.blogcu.com/adil-okay-aydin-ve-toplum-ii/5507059>, (Erişim Tarihi: 27.04.2012).

Orgeneral Kenan Evren’in Söylev ve Demeçleri (12 Eylül 1980 – 12 Eylül 1981), Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1981.

Özbal, Ş., **1980 Sonrası Türk Toplumunda Değişen Değer Yargılarının Türk Tiyatrosuna Etkileri**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1995.

Özder, F., **1980 Sonrasında Türkiye’de Muhafazakar Kimliğin Gelişimi ve Siyasal Partiler**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006.

Özerkmen, N., “Geçmişten Günümüze Türkiye’de Anayasa ve Yasalarda Sendikal Hakların Düzenlenmesi ve Getirilen Kısıtlamalar”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 43, 1(2003), ss.239-257.

Özkazanç, A., **Türkiye’de Siyasi İktidar ve Meşruiyet Sorunu: 1980’li Yıllarda Yeni Sağ**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi (Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans, Tezi, Ankara, 1998.

Özmen, F. A., **Politik Bir Gençlik Kuşağı: Post 80 Alevi Gençliği**, Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Cilt: 3, No:1, 2011.

Sevengil, R. A., **Tanzimat Tiyatrosu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961.

Som, D., “**12 Eylülünüz Kutlu Olsun**”, Cumhuriyet, 12 Eylül 1983.

Sönmez, S., **1980 Sonrası Türkiye’deki Sosyo-Politik ve Ekonomik Değişimlerin 2000’li Yıllara Yansımaları**, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar, 2008.

Şener, M., **Türkiye Sol Hareketinde İktidar Stratejisi Tartışmaları: 1961-1971**, Marksist Araştırmalar, Ankara, 2006.

Şener, S., **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998.

Şener, S., **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1993.

Şener, S., **Tensing, Tensing Oyunu Üzerine**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1994.

Şener, S., “Memet Baydur Tiyatrosu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 31, 2011/1, ss. 109-140

Şengül, A., Türk Tiyatrosunda Tarih, International Periodical Fort he Languages, **Literature and History of Turkish or Turkic**, Vol: 4 /1-II Winter, 2009.

Şimşek, S., **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri (1932-1951)**, İstanbul, 2002.

Tanör, B., **Yakınçağ Türkiye Tarihi 1980-2003**, Milliyet Yayınları, İstanbul. Akt: Naci Önsal, **Endüstri İlişkileri Notları**, Türkiye İşçi sendikaları Konfederasyonu, Ağustos, 2010.

Taş, K., Tanzimat ve Batılılaşma Hareketlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım, Fırat Üniversitesi, **İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 7 (2002), ss.87-94.

Türkiye’de Sosyal ve Ekonomik Değişmeler, <http://www.tarihcininyeri.net/forum/index.php?topic=3388.0;wap2>, (Erişim Tarihi: 30.04.2012).

Uluyol, S., **Memet Baydur’un Oyunlarındaki Anlatıların İşlevi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2010.

Ünlü, A., **Türk Tiyatrosunda Sansür ve Oto-Sansür Olgusu (1980-1990)**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1995.

Yüksel, A., **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1997.

Yüksel, A., Şener, S. ve Elmas, F., **Elveda Dünya Merhaba Kainat**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002.