

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI  
DOKTORA TEZİ

**1990 SONRASI TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA EĞİLİMLER**

**Hazırlayan:**

Banu Ayten AKIN

**Tez Danışmanı:**

Prof. Dr. Hülya NUTKU

**İZMİR-2009**

## YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eđilimler**” adlı alışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gűsterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

16/03/2009

Adı SOYADI

Banu Ayten AKIN

İmza

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri tarafından Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı doktora öğrencisi Banu Ayten Akın'ın “**1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**” konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Tez Yazarının  
Soyadı: AKIN Adı: Banu Ayten

Tezin Türkçe Adı: 1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Tendencies In Turkish Scriptwriting After 1990

Tezin Yapıldığı  
Üniversite: Dokuz Eylül Enstitü: Güzel Sanatlar Yıl: 2009

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:  Dili: Türkçe  
Doktora:  Sayfa Sayısı: 329  
Tıpta Uzmanlık:  Referans Sayısı: 608  
Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Unvanı: Prof. Dr. Adı: Hülya Soyadı: NUTKU

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- 1990 sonrası  
2- tiyatro  
3- toplum  
4- eğilim  
5- postmodernizm

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- after 1990  
2- theatre  
3- society  
4- tendency  
5- postmodernism

Tarih: 16.03.2009

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet  Hayır

## ÖZET

“1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” başlıklı bu süreç çalışmanın ilk bölümünde; toplumsal dinamikler ortaya konmuştur. Global ekseninde Türkiye’ye bakarak; gerek bu dönemde de yazmayı sürdüren eski oyun yazarlarının, gerekse yeni yetişen oyun yazarlarının etkilenmesi olası temalar gözden geçirilmiştir.

İkinci bölümde; Türk Tiyatrosu’ndaki gelişmeler ortaya konmuş, ödenekli ve yarı ödenekli tiyatrolar, özel tiyatrolar ve bu tiyatroların repertuarlarında ne ölçüde yerli oyunlara yer verdikleri gözetilerek, Türk oyun yazarlarının bu ortamdaki varlıkları saptanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümü ise oyun yazarlarının toplumsal yapıyla nasıl bir ilişkiye girdiği ve hangi temalara eğilim gösterdiğini bulgulamak üzerine oluşturulmuştur.

12 Eylül, politika, insan, kadın, göç ve tüketim toplumu, medya, sistem ve bilim, hayatın saçmalığı, tiyatro ve sanat, biyografi ya da söylene kaynaklı olarak temaları belirlenen oyunlar; metinleri esas alınarak toplumsal gelişmelerle ilişkileri içinde irdelenmiştir.

## **ABSTRACT**

In the first part of this process study entitled “Tendencies In Turkish Scriptwriting After 1990” social dynamics have been introduced. Looking globally to Turkey; possible themes have been reviewed both in side of the ongoing scriptwriters and new ones.

Within the second part, developments in the Turkish Theatre have been set forth; the existence of the Turkish scriptwriters have been tried to be figured out in this setting based on fully funded and half funded theatres, private theatres and “domestic acts” that have been played by these theatres.

Third and the last part of study explain how scriptwriters are in relations with social structure and the tendencies of which scriptwriters have.

September 12, human, woman, immigration and consumption society, media, system and sciense, complexity of life, theatre and art, biography or myth based acts through texts have been scrutinized in terms of social developments.

## ÖNSÖZ

“1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” başlıklı bu doktora tezi; “Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” ekseninde, 1946-1960 yılları arası Yard. Doç. Dr. Uğur Akıncı, 1960-1970 yılları arası Yard. Doç. Dr. Özlem Belkıs Turan, 1970-1980 yılları arası Prof. Dr. Semih Çelenk, 1980-1990 yılları arası Yard. Doç. Dr. Zerrin Akdenizli tarafından incelenen ve ilk üç dönemi YGS Yayınları tarafından yayınlanan bir süreç çalışmanın son dönemini içermektedir.

“1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” başlıklı bu çalışmanın alanı; dönem içinde nicelik olarak fazlaca oyunun bulunması ve incelemelerin daha sağlıklı olabilmesi nedeniyle, geride bırakılan on yıllık bir zaman dilimiyle, 1990 ve 2000 arası olarak sınırlandırılmıştır. Aslında bu zaman dilimi, siyasal ve toplumsal olarak Özalizm’in etkilerinin ortaya çıkmaya başladığı 1990’ların başı ve 2002 AKP iktidarına kadarki dönemle de sınırlandırılabilirdi. Ancak çalışmanın eksenini siyasal ve toplumsal olayların Türk düşünce dünyasındaki yansımalarını kapsadığı için 1980 ile başlayan bir sürecin, içinde yaşadığımız yıllarda da hala sürdüğünü düşünerek, on yıllık dönem sınırlandırması daha uygun görülmüştür.

Çalışma sırasında incelenen oyunlar sonucu ortaya çıkan tabloda çok fazla temanın ve konunun farklı bakış açılarıyla ele alındığı saptanmıştır. Dönemin getirdiği bir yenilikle, oyun yazarlarının aynı konu ve konulara farklı gibi görünen ancak statik kalan bakışları; asal olana teğet geçiş, öznedenden kaçış, gerçeği sorgulayış, marjinalleşme gibi yaklaşımlarla ortaya çıkmıştır. Daha önceki dönemlerde “aile”, “köy”, “kadın” ya da “politik”, “toplumsal”, “bireysel” gibi net eğilimlerin bu dönemde kaybolduğu, sağlam olmayan bir zeminde, parçalanmış bir düşünce yapısı içinde, hem konu hem biçim açısından çok parçalı oyunlar yaratıldığı görülmüş ve bu da sınıflandırma yapmada sıkıntı yaratmıştır. Bu nedenle çalışmanın 3. Bölümü’nde saptanan konu ve tematik eğilimler; ilk bakışta bir dağınıklık teşkil ediyor gibi görünmektedir. Aslında bu dağınıklık “eğilim” sözcüğünün 1990 sonrasını tanımlama için eksik kalışını da ortaya koymaktadır. Bazen tek bir oyun, dönem için önemli bir yere sahip olmakla birlikte ne biçimsel ne de içeriksel olarak genel bir eğilime işaret etmez. Eğilim sözcüğünün oyun yazarlığımızdaki karşılığını daha net görebilmek için belki de halen yaşanan bu sürecin bitişini beklemek gerekecektir.

“1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” başlıklı bu süreç çalışmanın ilk bölümünde; toplumsal dinamikler ortaya konmuştur. İkinci bölümde; Türk Tiyatrosu’ndaki özel tiyatrolar ve bu tiyatroların repertuarlarında ne ölçüde yerli oyunlara yer verdikleri gözetilerek, Türk oyun yazarlarının bu ortamdaki varlıkları saptanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümü ise oyun yazarlarının toplumsal yapıyla nasıl bir ilişkiye girdiği ve hangi temalara eğilim gösterdiğini bulgulamak üzerine oluşturulmuştur. Temaları belirlenen oyunlar; metinleri esas alınarak toplumsal gelişmelerle ilişkileri içinde irdelenmiştir. Bu incelemelerde oyunlardan alıntılar tipik olan üzerinden yapılmıştır.

Bu çalışma esnasında bana en sıkıntılı dönemimde tezimi bitirme konusunda, süreçle ilgili hoşgörülü yaklaşımlarıyla yardımcı olan, öğrencileri olduğum için kendimi şanslı hissettiğim değerli hocalarıma; fikirleriyle önümü görmemi sağlayan Prof Dr. Hülya Nutku başta olmak üzere, Prof. Dr. Murat Tuncay ve Prof. Dr. Didem Uslu’ya teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışma için bana kendi oyunlarının metinlerini temin eden oyun yazarları; Ahmet Önel, Yard. Doç. Dr. Aslıhan Ünlü, Özel Arabul ve Gülşah Banda’ya, Devlet Tiyatroları’nın resmi web sitesinde oyun listeleri yayınlanmadan önce liste oluşturmada yardımcı olan Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü’nde görevli Ali Geyhan’a, basılmamış oyunları bulmamda yardımcı olan İzmir Devlet Tiyatrosu’nda görevli Mehmet Karaman’a, her türlü desteklerinden ötürü Araş. Gör. Yasemin Sevim ve Araş. Gör. Özlem Aliyazıcıoğlu’na tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

Banu Ayten Akın



## İÇİNDEKİLER

### 1990 SONRASI TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA EĞİLİMLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ	1

## 1. BÖLÜM

### 1990-2000 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE

1.1. Küresel Gelişmeler Açısından Türkiye'nin Dünya Üzerindeki Konumu .....	16
1.2. 1990'dan 2000'e Türkiye'de Politika ve Politik Kimlikler .....	20
1.3. 1990'dan 2000'e Türkiye'de Ekonomi ve Ekonomik Krizler .....	28
1.4. 1990'dan 2000'e Türkiye'de Siyasal ve Toplumsal Atmosfer .....	37
1.5. Döneme Tematik Olarak Yaklaşım .....	50

## 2. BÖLÜM

### 1990-2000 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE TİYATRO YAŞANTISI

2.1. 1990 - 2000 Yılları Arasında Türk Tiyatrosundaki Gelişmeler .....	52
2.2. Ödenekli Tiyatrolar .....	58
2.3. Özel Tiyatrolar .....	69
2.4. Oyun Yazarlığı .....	79

### 3. BÖLÜM

#### 1990-2000 YILLARI ARASINDA YAZILMIŞ OYUNLARDA EĞİLİMLER

3.1.	12 Eylül ve Sonrası .....	82
3.1.1.	Konu Olarak 12 Eylül .....	89
3.1.2.	Fon Olarak 12 Eylül ve Diğer İhtilaller .....	98
3.1.3.	12 Eylül'ü Yaşayanlar .....	102
3.1.4.	12 Eylül 1980 Sonrası Türkiye .....	113
3.2.	Politika	
3.2.1.	Güneydoğu Sorunu .....	128
3.2.2.	Politik Eleştiriler .....	135
3.3.	İnsan	
3.3.1.	Yalnızlaşması Bağlamında İnsan .....	143
3.3.2.	İki Kültür Arasında İnsan .....	151
3.3.1.	Güç Arayışında İnsan .....	157
3.4.	Kadın	
3.4.1.	Birey Olarak Kadın .....	162
3.4.2.	Değişen Aile Yapısı ve Kadın-Erkek İlişkisinde Kadının Yeri..	182
3.5.	Göç ve Tüketim Toplumu .....	192
3.6.	Hayatın Saçmalığı	
3.6.1.	Ölüm Bağlamında .....	203
3.6.2.	Kıyamet Bağlamında .....	212
3.7.	Özel Televizyonculuk ve Medya .....	217
3.8.	Sistem ve Bilim İlişkisi .....	225
3.9.	Biyografiler .....	234
3.10.	Ritüeller, Söylenceler .....	250
3.11.	Tiyatro ve Sanat	
3.11.1.	Tiyatro .....	263
3.11.2.	Diğer Sanatlar .....	275
3.12.	Evrensel Temalar .....	286

**SONUÇ** ..... 292

**EKLER**

**EK 1; 1990 – 2000 Yılları Arasında Devlet Tiyatrolarında Oynanan Yerli  
Oyunlar** ..... 303

**EK 2; 1990 – 2000 Yılları Arasında Yazılmış ve Çalışmaya Alınmış Yerli  
Oyunlar** ..... 311

**KAYNAKÇA** ..... 314

**ÖZGEÇMİŞ**

## KISALTMALAR

<b>a.g.y</b>	Adı Geçen Yayın
<b>y.a.g.y</b>	Yukarıda Adı Geçen Yayın
<b>Akt.</b>	Aktaran
<b>Bkz.</b>	Bakınız
<b>ABD</b>	Amerika Birleşik Devletleri
<b>BDT</b>	Bağımsız Devletler Topluluğu
<b>RF</b>	Rusya Federasyonu
<b>SSCB</b>	Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği
<b>SODEP</b>	Sosyal Demokrat Partisi
<b>SHP</b>	Sosyal Demokrat Halkçı Parti
<b>CHP</b>	Cumhuriyet Halk Partisi
<b>AP</b>	Adalet Partisi
<b>MHP</b>	Milliyetçi Hareket Partisi
<b>DSP</b>	Demokratik Sol Parti
<b>İSKİ</b>	İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi
<b>TÜSİAD</b>	Türk Sanayicileri ve İş Adamları Derneği
<b>IMF</b>	International Monetary Fund
<b>YÖK</b>	Yüksek Öğretim Kurulu
<b>AB</b>	Avrupa Birliği
<b>CEDAW</b>	Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi
<b>GAP</b>	Güneydoğu Anadolu Projesi
<b>TOBAV</b>	Devlet Tiyatroları Opera ve Balesi Çalışanları Vakfı
<b>DT</b>	Devlet Tiyatrosu

## 1.BÖLÜM

### 1990-2000 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE

#### 1.1. Küresel Gelişmeler Açısından Türkiye'nin Dünya Üzerindeki Konumu

Türk düşünce tarihinin 90 sonrası dönüşümünü dönemsel olarak izlemek için bile Türk siyasi tarihinin basit bir kronolojisini çıkarmamız gerekir. Orta Asya'dan gelip Anadolu'ya yerleşmiş, oradan Rumeli'ye yayılmış, Avrupa'ya girme planlarını yüzlerce yıl önceden gerçekleştirip Viyana kapılarına dayanmış ve bu topraklarda dikiş tutturmuş bir halk nasıl oluyor da toplumsal gelişmeler açısından yüzlerce yıl Avrupa'nın gerisinde kalmıştır. Osmanlı İmparatorluğu, Viyana kapılarında at oynatırken, buralara 60 yıl önce gelmiş matbaanın icadına duyarsız kalmış, Yahudilerin İstanbul'da işlettikleri basımevlerini görmezden gelmiştir. Osmanlı'da bir düşünce hareketinin izlerini bulmak için 1863 sonrası özel gazeteciliği beklemek gerekecektir. 1683'ten başlayarak yenilgiler ve toprak kayıplarıyla kendini gösteren çöküş, 1920 Sevr Anlaşması'na dek sürmüştür. Bu "ölüm fermanı"nın şoku hala Türkiye'nin üzerinde kara bir bulut olarak dolaşmaktadır. Dolayısıyla Türkiye'de düşünce tarihi her dönemde, öncelikli olarak siyasal nitelikli olmuştur. Türkiye'deki ileri siyasallaşma eğiliminin bir nedeni de toplumun geçirdiği büyük değişimlerdir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra köy halkı artan bir hızla kente göç etmeye başlamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında nüfusun %80'i tarımla uğraşırken, bu oran 1980'de %62'ye, 1990'da %49'a kadar inmiştir. Güneydoğu Anadolu'daki şiddet ortamı da pek çok insanı metropol göçüne sürüklemiştir. Televizyon ve özel televizyonlarla halkın yaşadığı kültür şoku ve uyumsuzluklar bugün bile toplum belleğinde büyük bir sorun olarak durmaktadır. 12 Eylül 1980 öncesi ve sonrasının kargaşası ve kökten dinciliğin patlamasının ardında, köyden kente göç eden ve kültür şokuna uğramış insanların oluşturduğu yeni toplumun, düşünce dünyasının izlerini aramak yanlış olmayacaktır.<sup>21</sup>

1990-2000 yılları arasındaki süreç, Cumhuriyet sonrası dönemde Türk düşünce dünyasının ve buna dair hareketlerin dönüşüm yılları olarak karşımıza çıkar.

---

<sup>21</sup> Bkz; Bülent Tanör, Korkut Boratav, Sina Akşin, **Bugünkü Türkiye 1980-2003**, Cem Yayınları, İstanbul, 2004, 249-250 s.

Her on yılda bir olacağı muhtemel olan ‘düşünce dünyasına ve eylemlere müdahale’ en sessiz yargısını bu dönemde ortaya koyar. Bunda, üstünde tüm dünyanın gözleri olan bir ülke olma sorumluluğu ve dış müdahalelerin etkisi olduğu açıktır.

1990’ı takip eden yıllarda hem Türkiye hem de dünyada çok önemli gelişmeler ve değişimler olmuştur. Doksanlarda meydana gelen değişim ve yenilik hız olarak seksenlerde yaşanan hız ve gelişmelerin çok daha ötesinde gerçekleşmiştir. Dünya; yüzyılın son durağında tam anlamıyla “global bir köy” haline gelmiştir. Değişim artık baş döndürücü bir hız kazanmıştır. Ulusal sınırlar harita üzerinde kalmış ve global dünyanın katı kuralları dünyanın pek çok yerinde geçerli hale gelmiştir. İletişim teknolojisindeki inanılmaz gelişmeler uzağı yakın hale getirmiştir. Bu sayede dünyanın en ücra köşesindeki insanlardan haber ve tepki alınabilir, devletsel sınırlar bireysel düzeyde ortadan kalkabilir olmuştur. Kapitalizmin doyumsuz sermayesi, elektronik bankacılık ve internet sistemiyle, hemen bütün ülkelerde insanlar kendine kazanç kapıları arar duruma gelmiştir. Böylece sermaye hareketleri hem bireysel hem de profesyonel yatırım kuruluşları bazında, ülkelerin fiili sınırlarını aşmışlardır.

Dolayısıyla içeride yaşananlar kadar ülke dışında yaşananlar da toplumu derinden etkilemiştir. Neredeyse dünyanın bir bölümünün Türki Cumhuriyetler’e dönüşeceği ütopyasıyla, Osmanlı’nın yayılma politikasını düşünsel olarak bile olsa devam ettirme isteği, bu dönemde çok sık dile getirilmiştir. Bu genetik yapı mirasçıları, düşünce hareketlerini bu doğrultuda yönlendirmiş, sonuç olarak alt yapısı olmayan bu ütopyada hüsrana uğramışlardır.

Doksanlı yıllara damgasını vuran önemli uluslararası gelişmelerin tümü Türkiye’yi doğrudan ilgilendiren ülke ve bölgelerde gerçekleşmiş, dolayısıyla Türkiye’yi derinden etkilemiştir. Bu on yılın ilk çeyreğine, Sovyetler Birliği’nin çözülerek yerini Bağımsız Devletler Topluluğu’na (BDT, 25 Aralık 1991) bırakması, Varşova Paktı’nın ortadan kalkmasının ardından Balkanlar’da yeni bir siyasi haritanın oluşumuyla birlikte Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti’nin bir iç savaşla dağılması, Irak’ın Kuveyt’i işgaliyle başlayan bunalımın ardından patlak veren Körfez Savaşı’nın tetiklediği Ortadoğu barış süreci, Filistin Özerk Yönetimi’nin kuruluşu ve Kuzey Irak’ta beliren oluşumlar gibi önemli değişiklikler sığabilmiştir. Doksanlı yılların başından itibaren doğu ve kuzeyinde ortaya çıkan ve

sayıları bir düzineye yaklaşan komşularıyla Türkiye; dünyanın en çok komşulu ülkelerinden biri durumuna gelmiştir.<sup>22</sup> Yeni bağımsız komşular, unutulmuş soydaşlar, yeni ortaya çıkan kardeş cumhuriyetler ve tabii yeni dönemin alamet-i farikası olan etnik ve bölgesel çatışmalar, hepsi birden ve neredeyse bir anda Türkiye'yi dünyada ilgi odağı haline getirmiştir.

Ankara'nın Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla ortaya çıkan "Türkdilli alanda" izlediği politikalarda, hem bölgeye ilgi duyan ülkeleri dışlamama hem de bölgeden dışlanmamak için önlemler alma türünden ikili bir politika izlediği görülmüştür. Nitekim dönemin başbakanı Süleyman Demirel, 1992'de ilginç bir konuşmaya imza atmıştır:

*"Azerbeycan, Ermenistan, Gürcistan... Orta Asya cumhuriyetleri olan Türkmenistan, Özbekistan, Kırgızistan, Kazakistan, Tacikistan'ın çoğu bize bakıyor. Kapılar açılacak. Şimdi Türkiye hudutları sabit kalmak üzere büyümüştür. Yani bir ucu Adriyatik Denizi'nde, bir ucu Çin Seddi'nde olan bir Türkiye meydana gelmiştir. Daha doğrusu, bir Türklük alemi, bir Türk dünyası meydana gelmiştir... Bu dünyanın içerisinde Türkiye bir gözbebeğidir. Ama bundan rahatsız olanlar olacaktır. Türkiye'yi sevmeyenlerin kem gözlerine bir avuç toprak serpebilmemiz, birlik ve beraberliğimizi muhafaza etmemizle mümkündür."*<sup>23</sup>

Ankara, "bir ucu Adriyatik diğer ucu Çin Seddi'nde" türünden tartışmaların RF'nda (Rusya Federasyonu) sıkıntı yaratmaması için bu dönemde daha da özenli olmuştur. Ancak Ekim 1992'deki **Türki Cumhuriyetler Zirvesi'**nde Cumhurbaşkanı Özal'ın, yaklaşan yüzyılın "*Türk Yüzyılı*" olduğunu özellikle vurgulamasının ardından yaptığı bu doğrultudaki önerilerine, katılımcı ülkelerin RF'nu rahatsız etmemek ve ihtiyatlı davranmak adına yakın durmadığı gözlenmiştir.<sup>24</sup> Bu durum Türkiye'yi Avrupa'da ilgi odağı olan rahatsız edici ülke konumuna sokmuştur.

Bu dönemde, yeni bağımsız ülkeler gözünde, Türkiye'yi "model ülke" olarak görme eğilimi oldukça yüksekti. Yüzlerce yıllık bir imparatorluğun kalıntıları üzerine bir ulus-devlet kurma süreci, yetmiş beş yıllık cumhuriyet deneyimi, tek parti yönetiminden çoğul demokrasiye geçişi, askeri darbe ve yönetimleri, otoriter rejimleri geride bırakma çabası, planlı ekonomiden piyasa ekonomisine geçiş

<sup>22</sup> Özcan, Kut, 2000, 16 s.

<sup>23</sup> "Adriyatik'ten Çin'e Türkiye", **Cumhuriyet**, 24 Şubat 1992.

<sup>24</sup> Özcan, Kut, 2000, 20 s.

deneyimi ve Müslüman toplum-laik devlet olgusuyla Türkiye; her anlamda bölgesel güç görüntüsü vermekteydi. Ancak Soğuk Savaş sonrasında Amerika ne kadar etkin bir süper güç olabilmişse; Türkiye de ancak o kadar etkin bir bölgesel güç olabilmiştir. Doksanlı yıllardaki gelişmeler göstermiştir ki; Türkiye hem yeni Avrasya coğrafyası için hem de ayrı ayrı Balkanlar, Karadeniz, Kafkasya, Orta Doğu ve Akdeniz yakın bölgeleri için hiç de göz ardı edilemeyecek bir ülkedir artık.<sup>25</sup>

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Ad, Soyad:</b>	Banu Ayten Akın
<b>Doğum yeri ve yılı:</b>	İzmir / 04.01.1975
<b>Yabancı Dil:</b>	İngilizce / Almanca
<b>Eğitim</b>	
<b>Yüksek Lisans:</b>	<b>2000-2002</b> Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı
<b>Lisans:</b>	<b>1992-1996</b> Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Anasanat Dalı
<b>İş tecrübesi:</b>	<b>2004-2007</b> TRT İzmir Bölge Müdürlüğü, İzmir Radyosu, Radyo 1, “Beyaz Bisiklet” Programı, Program Metinleri ve Drama Yazarı <b>2006-2007</b> TRT İzmir Bölge Müdürlüğü, İzmir Radyosu, Radyo 4, “Aşık Badesi” Programı, Program Yapımcısı ve Metin Yazarı <b>2005-2006</b> TRT İzmir Bölge Müdürlüğü, İzmir Radyosu, Radyo 4, “Aynalı Kemer” Programı, Program Yapımcısı ve Metin Yazarı <b>2004</b> Tiyatroevi İzmir ; “Newton Bilgisayardan Ne Anlar”, Dramaturg <b>2003-2004</b> Tiyatroevi İzmir, Yazarlık Kurslarında Eğitimci <b>2003</b> Tiyatroevi İzmir , “Mektep”, Dramaturg, Yönetmen Yardımcısı <b>1998-2002</b> İmbat Reklamcılık ve Halkla İlişkiler, Metin Yazarı ve Ajans Başkanı <b>1996</b> International Theater Company, “Othello”, Dramaturg
<b>Alınan Burs ve Ödüller:</b>	<b>Beyaz Bisiklet</b> programı olarak; ABU; Asya Yayın Birliği, En Radyo Programı Büyük Ödülü / EBU; Avrupa Yayın Birliği, Çocuk ve Gençlik Programları 2.si.
<b>Yayınları:</b>	“Kayıp Bulundu”, İnsancıl “Gri”, Arka Bahçe “Çocuk Tiyatrosu Üzerine”, Agon “Ben Feuerbach; Yaşıyorum”, tiyatronline.com

<sup>25</sup> y.a.g.y., 53 s.



“Aktörün Oluş Sorunu”, gölgetiyatro.com

“Sığırcıklar” (radyo oyunu) TRT

“Servet Peşinde” (radyo oyunu) TRT

“Rüyalar İstasyonu” (radyo oyunu) TRT

“Beyazdır Bisikletim” (çocuk şarkısı) TRT Çocuk Şarkıları Repertuarı

## 1.2. 1990'dan 2000'e Türkiye'de Politika ve Politik Kimlikler

Dünya için en uzun, Türkiye için en yorucu geçen doksan sonrası on yılda, dünyanın politik ve ekonomik parametreleri baş döndürücü bir hızla değişirken; Türkiye bir askeri müdahale sonrasını daha ilginç gelişmeler ve değişimlerle atlatmıştı. 1980 Askeri Müdahalesi sonrası Türkiye'de de her şey şeffaflaşmış, yeni simalar, yeni kavramlar ortaya çıkmaya başlamıştı. 1982 Anayasası ve *Milli Güvenlik Konseyi* döneminde çıkartılan yasalarla askeri kurum ve kişilere verilen ya da güçlendirilen yetkilerin yarattığı konum; askeri yetkililer tarafından partilerüstü ya da siyasetüstü olduğu savlanan bir anlayışla yorumlanmaktadır. Askeri yetkililer bu anlayışı, söz konusu makamların kendilerine '*millet tarafından verildiğini*' ya da '*Türkiye'nin bir asker devleti*' olduğunu belirterek ifade etmişlerdir.<sup>26</sup>

24 Ocak Kararları'nın baş mimarı sayılan Turgut Özal, askeri yönetim zamanında da ekonominin yönetimini yüklenmiş ve bu dönemdeki popülerliğiyle daha sonra kurduğu Anavatan Partisi'ni tek başına iktidara taşımıştır. 1980 askeri darbesinin ardından Bülent Ulusu başbakanlığında üç yıla yakın süren askeri rejim yerini; 1983 yılında iktidara gelen Turgut Özal liderliğindeki ANAP ile demokratik bir sürece bırakmıştır.

Askeri rejim yavaş yavaş geri çekilirken arkasında '*savaş meydanı*' benzeri bir tablo bırakmıştı: Bu dönemde 7000 kişi için idam cezası istendi, 517 kişiye bu ceza verildi ve bunların 49'u infaz edildi. 300 kişi kuşkuyla biçimde öldü. 171 kişinin işkenceden ölüğü saptandı. 14 kişi cezaevindeki koşulları protesto için açlık grevi yaparken hayatını kaybetti. 650.000 kişi gözaltına alındı. Açılan 210.000 davada 230.000 kişi yargılandı. 1.683.000 kişi fişlendi. 3854 öğretmen, 120 üniversite öğretim üyesi, 4 yargıcin işine son verildi.<sup>27</sup> 13 büyük gazete hakkında 303 dava açıldı. 300 gazeteci saldırıya uğradı, dördü öldü. 39 ton gazete, dergi ve kitap sakıncalı olduğu gerekçesiyle imha edildi. Sinema filmlerinden de yasaklanan ve imha edilenler oldu.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> "Orgeneral Güreş, Orduda Şeffaflaşmanın Süreceğini Söyledi, 'Siyasi Otoritenin Emrindeyiz'", **Günaydın**, 19 Mart 1991.

<sup>27</sup> Tanör, Boratav, Akşin, 2004., 95-96 s.

<sup>28</sup> **Cumhuriyet**, 11 Eylül 1994.

Bu çalkantılı dönemin ortaya çıkardığı yeni bir siyasetçi olarak Turgut Özal; 1987 yılına kadar görev yapmıştır. Bu dönem; Türk siyasi tarihi açısından hayli renkli ve ilginç değişikliklere sahne olmuştur. Özallı yıllarda Türkiye özellikle iletişim, enerji, ulaştırma gibi altyapı alanında başarılı çalışmalar yapmıştır. Hala gündemde olan ve bir türlü çözülemeyen devlet meselesi haline gelen Avrupa Birliği'ne tam üyelik başvurusu bu dönemde gerçekleştirilmiştir (1987). İki dönemde toplam 8 yıl tek başına iktidarda bulunan ANAP'ın kurucu genel başkanı Turgut Özal; 1989 yılında başbakanlıktan ayrılarak cumhurbaşkanlığına seçilmiştir. Muhalefetin tüm karşı çıkışına rağmen Özal; üçüncü tur oylamada, 285 milletvekilinin 263'ünün oylarını alarak, salt çoğunlukla siyasi hayatının son döneminde, 8. Cumhurbaşkanı olarak Çankaya'ya girmiş oldu.<sup>29</sup> Özal'ın ayrılmasıyla ANAP'ta huzursuzluk artmış, partideki muhafazakar, milliyetçi ve liberal çekişmesi had safhaya ulaşmıştır. İlk önce emanetçi Yıldırım Akbulut formülü başarılı olamamış, daha sonra Özal'ların desteğiyle partiye başkan olan Mesut Yılmaz ile parti, her geçen gün eski gücünden uzaklaşmış ve 2002 seçimlerinde ilk kez seçim barajını aşamayıp meclis dışında kalmıştır. 1991 yılı ANAP Kongresine genel başkan ve Başbakan olarak giren Yıldırım Akbulut'u başkanlık yarışında elimine eden ve Ekim 1991 seçimlerine Başbakan olarak giren Mesut Yılmaz, seçimlerde umduğunu bulamayıp partisini ana muhalefet durumuna getirmiştir. Böylece ANAP doksanlı yıllardaki en yüksek oyunu bu seçimlerde almıştır. Yılmaz'ın 3-4 aylık kısa başbakanlığı döneminde kamu işçilerine yaptığı astronomik zamlar ve uyguladığı aşırı popülist seçim destekleri, hem muhalefet hem de Cumhurbaşkanı Turgut Özal tarafından eleştirilmiştir. ANAP muhalefette olmasına rağmen gerek 1995'teki seçimlerde gerekse 28 Şubat (1997) sürecinden sonra (Refah-Yol hükümetinin arkasından) kurulan koalisyon hükümetinin en büyük ortağı olarak başbakanlığı üstlenen parti olsa da akabinde yapılan 1999 seçimlerinde bir önceki seçimlere göre yine oy kaybetmeyi sürdürmüştür.

1963 yılından beri siyaset sahnesinin en önemli aktörlerinden belki de en önemlisi olan Süleyman Demirel, Adalet Partisi'nde başladığı siyaset hayatında en çok darbeye maruz kalan lider olmuştur. Demirel 12 Mart ve 12 Eylül askeri müdahalelerinde başbakandı. 12 Eylül'le birlikte partisi (AP) kapatılan ve siyasi

---

<sup>29</sup> Resmi Gazete, 1 Kasım 1989.

yasaklı hale gelen Demirel, seçilme yasağının kaldırılmasıyla tekrar siyasete dönerek DYP'nin başına geçmiştir. 7 Kasım 1991'de hükümeti kurma görevi kendisine verilen Süleyman Demirel, DYP-SHP koalisyonu için anlaşmaya vardı ve güvenoyu aldı. SHP ile birlikte kurulan koalisyon hükümetinin Başbakanı olan Demirel, istediği "500 günlük" sürenin bittiği günlerde, 17 Nisan 1993'de Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın ani ölümüyle siyasi hayatında yeni bir döneme girdi. Turgut Özal'ın kalp yetmezliğinden ölümünün ardından yurt genelinde beş günlük yas ilan edildi. 16 Mayıs'ta Demirel; İnönü'nün desteğiyle 9. Cumhurbaşkanı seçildi. Demirel de Özal gibi halkın doğrudan seçeceği, geniş yetkili bir cumhurbaşkanlığını Türkiye için daha uygun görenlerdendi. ABD'yi model alan ancak ABD dışında yarı-diktatörlük rejimlerine yol açan bu hükümet biçimi gerçekleştiğinde elbette kendisini uygun görecekti.

Sırada Demirel'in kendisinden boşalan yere gelecek yeni başbakanı seçmek vardı. ABD'de uzun yıllar kalmış, tutkulu, kararlı, kocasına kendi soyadını veren güçlü bir kadın imajı bu iş için çok da uygun olacaktı. İflas eden bir bankanın genel müdürü olarak ve bir kooperatif yolsuzluğuyla adını duyuran eşi Özer Çiller ile birlikte Tansu Çiller; Türk siyasetine damgasını vurmaya hazırlanıyordu. İlk kadın başbakan olarak tarihe geçmesinin yanı sıra gafları, sorunlu Türkçe'si ve yolsuzluklarda adının geçmesiyle de aktüalitesi fazla biriydi. 23 Kasım 1990'da DYP'ye katılan Tansu Çiller 1991 seçimlerinden sonra iktidara gelen koalisyonda ekonomiden sorumlu bakan olarak görev yapıyordu. Turgut Özal'ın beklenmeyen vefatıyla Süleyman Demirel Cumhurbaşkanı, Tansu Çiller de DYP'nin yeni genel başkanı ve SHP ile devam eden koalisyon hükümetinin başbakanı oldu. Tansu Çiller'in en büyük talihsizliği "5 Nisan Kararları"nı alan ve Türk ekonomi tarihinin enflasyon rekorunu (%149) kıran başbakan olarak hafızalara geçmesidir. Çillerli DYP; gerek 95 gerekse 99 seçimlerinde oy kaybına uğratmıştır. Önceleri daha liberal söylemleri olan Tansu Çiller daha sonra milliyetçi ve muhafazakar söylemlere yönelmiştir.

12 Eylül döneminde genel başkanı bulunduğu CHP kapatılınca Ecevit de siyasi yasaklılar arasına girmiştir. 14 Kasım 1985'te eşi Rahşan Ecevit tarafından kurulan DSP'de (siyasi yasağının kaldırılmasından sonra) siyasete devam kararı alan Ecevit, 12 Eylül sonrası ortaya çıkan SODEP, SHP oluşumuna hep uzak kalmış ve

solda birleşmeye gitmemiştir. 12 Eylül'le kapatılan partilerin yeniden faaliyete geçirilmesine izin verilmesiyle, açılan eski partisi CHP'ye de uzak kalan Ecevit; yaklaşık 19 yıl aradan sonra 1997'de Başbakan Yardımcısı olarak hükümette yer almıştır. 1999 yılının ilk günlerinde seçim hükümeti kurarak uzun yıllardır uzak kaldığı Başbakanlık emeline ulaşmıştır. 99 seçimlerinde %21 oyla seçimlerden birinci parti olarak çıkan DSP'nin lideri, DSP-MHP ve ANAP'tan oluşan koalisyon hükümetinin başbakanı oldu. Ecevit'i iktidara taşıyan en önemli gelişmeler özellikle 90'ların başından itibaren milliyetçi ve Türkçü politikalara yönelmesi ve PKK lideri Abdullah Öcalan'ın Türkiye'ye getirilmesi sırasında azınlık hükümetinin başbakanı olması sayılabilir. 2002 seçimlerinde, DSP 99 seçimlerindeki oyunun %90'ını kaybederek, aldığı %2 civarındaki oy yüzdesiyle siyasi tarihimize 4 yıldaki büyük bir düşüşün örneği olarak geçmiştir. 1991 seçimlerinde % 20.8 oy ve 88 milletvekili çıkaran SHP Güneydoğu Anadolu bölgesindeki Kürt kökenli adayları listesinden göstererek parlamentoya girmesine imkan sağlamıştır. Daha sonra bu milletvekilleri mecliste Kürtçe yemin gibi olaylara neden olmuşlar ve SHP'den ayrılma durumunda kalmışlardır. SHP 89 yerel seçimlerinde ise İstanbul, Ankara ve İzmir gibi kentler başta olmak üzere bir çok yerde belediye seçimlerini kazanmıştır. SHP 1989'da mahalli seçimlerde elde ettiği yerel yönetimlerde iktidar olma şansını iyi değerlendirememiş ve özellikle de İstanbul belediyesinin bir kuruluşu olan İSKİ'deki yolsuzluklar yüzünden büyük prestij kaybına uğramıştır. SHP'de İnönü'nün genel başkanlıktan ayrılmasından sonra Murat Karayalçın genel başkan olmuştur.

CHP ile birleşmeye karar veren SHP, Murat Karayalçın'ın birleşme kurultayına son anda gelmemesiyle bunu ertelemiş ve daha sonra da Hikmet Çetin başkanlığında CHP çatısı altında birleşme gerçekleşmiştir.

10 Eylül 1995'te ise CHP'nin yeni genel başkanı Deniz Baykal olmuştur. Deniz Baykal, Çiller hükümetinin kamu işçileriyle yüksek zamlarla anlaşması ve memura %50 zam verilmesinde etkili olmuştur. CHP 95 seçimlerinde 10.7 oy yüzdesine ulaşarak 49 milletvekili kazanmıştır. Deniz Baykal, 12 Eylül öncesinin CHP'sinde Bülent Ecevit'e ve 12 Eylül sonrasında SHP içinde Erdal İnönü'ye karşı verdiği genel başkanlık mücadelelerini kaybetmişti. Deniz Baykal sonradan açılmasına karar verilen CHP'nin başına geçerek ve solda birleşme görüşmelerinde SHP'yi ikna ederek CHP adı altında birleşmeyi sağlamış ve arkasından genel başkanı

olmuştur. CHP’de sık sık “yeni sol”, “değişim” gibi kavramları dile getirirse de bu yenilikler partinin oylarına yansımamıştır. 95 seçimlerinde popülist politikalarına rağmen barajı zor geçmiş ve 99 seçimlerinde ise barajı aşamamıştır. 1999 seçimlerinin başarısızlığı üzerine parti içi muhaliflerin eleştirileri artmış ve Baykal seçim yenilgisinde medyanın etkisi olduğunu belirterek başkanlıktan ayrılmıştır. Daha sonra CHP’de başkanlık görevine Altan Öymen seçilmiştir. Bir yıl sonra Deniz Baykal partinin başına tekrar genel başkan olarak gelmiştir. 2002 seçimlerinde önceki hükümette Ekonomi Bakanı olarak görev yapan Kemal Derviş’in CHP’ye geçmesinin de etkisiyle %18 civarında bir oy yüzdesine ulaşan CHP, iki partinin girebildiği TBMM’de muhalefet görevini üstlenmiştir.

Doksanlı yıllarda Türkiye’de sol bir önceki on yıla göre daha da zayıflamıştır. Dönemin başından sonuna doğru sol partilerin oyları sürekli azalmıştır. 99 seçimlerinde yaklaşık %30 civarındaki oyun %22’si “milliyetçi sağ” olarak nitelendirilen ve sağa kaymakla eleştirilen DSP’ye aittir. 2002 seçimlerinde ise sol oylar %20’ler seviyesine inmiştir.

MHP, 12 Eylül öncesi milliyetçi sağ çizgide siyaset yapan ve özellikle gençler arasında popüler olan bir partiydi. Demirel’in başbakanlığındaki I. ve II. MC koalisyon hükümetlerinde bulunmuş olan MHP, 12 Eylül müdahalesinde tüm partiler gibi kapatılmıştı. 12 Eylül’den sonra eski partilerin kurulması ve açılması yasakken, milliyetçi akımın MÇP (Milliyetçi Çalışma Partisi) ismiyle partileştiğini görüyoruz. 1991 seçimlerinde ülke genelindeki %10 barajını aşamama endişesiyle RP ile seçim ittifakına giren MÇP mecliste temsil imkanı bulmuştur. MHP’nin açılmasına izin verilince MÇP, MHP adını almış ve siyasi yasağı sona eren eski lideri Alparslan Türkeş MHP’nin genel başkanlığa getirilmiştir. MHP, 1995’te tek başına girdiği seçimlerde başarısız olmuş ve bu başarısızlıkta en önemli etkenlerden biri olarak da “Ezanın Türkçe okunması” tartışmaları gösterilmiştir. 1997 yılında Türkeş’in ansızın ölümü MHP’de bir lider arayışına neden olmuş ve Tuğrul Türkeş’e karşı tüm adaylar birleşerek tek bir aday çıkartmışlardır. Olaylı kongreden sonra yapılan genel başkanlık yarışında MHP yeni liderini Devlet Bahçeli olarak belirlemiştir. Yeni liderin getirdiği heyecanla MHP girdiği 1999 seçimlerinde büyük bir sürpriz yapmış ve %18 oyla ikinci parti olarak çıkmıştır. Bu oy yüzdesi MHP’yi iktidarın ikinci önemli ortağı yapmıştır. MHP’nin bu seçimlerde başarılı olmasının nedenleri

arasında 12 Eylül'den beri bu partinin hiç iktidara gelmemiş (denenmemiş) olması, genç ve yeni bir liderin getirdiği heyecan ve seçime yakın bir zamanda PKK lideri Abdullah Öcalan'ın yurtdışından yakalanıp Türkiye'ye getirilmesi sayılabilir. 2002 erken genel seçimlerine kadar üçlü koalisyonun ortağı olan MHP, bu seçimlerde diğer iktidar ortağı partiler gibi barajı aşamayı mecliste temsil imkanı elde edememiştir.

Necmeddin Erbakan'ın 1969 yılında atıldığı siyasi hayatı hep sorunlu olmuştur. İlk partisi Milli Nizam; 1971 muhtırasıyla, daha sonraki partisi (Milli Selamet Partisi) MSP ise 12 Eylül'le birlikte kapatılmıştır. Necmeddin Erbakan'ın 12 Eylül'den sonraki partisi olan Refah, 1996 yılında DYP ile koalisyon kurarak Erbakan'ın başbakanlığında iktidara gelmiştir. 24 Aralık 1995 seçimleri sonucu Türkiye adına bir gerçeği göstermiştir. Atatürkçülük karşısında İslamcı oyların yükselişi, lidere oy verme güdüsünün yerleştiği bir toplumda donanımlı ve ardından kitleleri sürükleyecek bir liderin varlık göstermemesiyle ilişkilendirilebilir. İslamcı oyların yükselişi öncelikle büyük partilerin iş bulma, halka iktisadi ve toplumsal yarar sağlamadaki başarısızlığına karşı protesto ve aynı zamanda İslamcıların bunu sağlayabileceği ümidiyle açıklanabilir. Nitekim bugün de aynı ortamın umudu olarak görünmektedirler. Refah Partisi'nin seçim zaferi, 1974'teki İslamcı parti MSP'nin Ecevit'in CHP'siyle birlikte hükümete gelmiş olmasıyla karşılaştırılmaz bile. O zaman iktidarın küçük bir ortağıyken bile CHP gibi bir partinin onunla koalisyonu rezalet olarak nitelendirilmişti. Şimdiyse durum alabildiğine farklıydı. Artık hükümetin çoğunluğu kendisine aitti. Önceleri kendisine bir ortak bulamayan Erbakan, 28 Haziran 1996'da Yılmaz'ın önderliğindeki DYP ile bir hükümet kurdu. Bir süre sonra Çiller, Yılmaz'ın yerine geçti.

Almanya ve İtalya'daki "Hıristiyan demokrat" partilerle özdeşleştirilen Türkiye'deki İslamcı partiler arasında yaşanan süreçler açısından büyük farklar vardır. Avrupa'nın büyük bölümünde dinsel yasalar, engizisyon, cadı avları gibi kurum ve uygulamalar yüzyıllar öncesinde kalmıştır. Türkiye belki orta çağını çok daha uygar yaşadı. Ne var ki Türkiye'de bugün bile yaşayan bir ortaçağ vardır. Sivas Katliamı bunu gözler önüne sermiştir. Batı'nın çoğunda dinsel yasalar geçmişte yaşanan bir olgudur, oysa İslam dünyasında şeriat yürürlüktedir. Türkiye dışındaki pek çok İslam ülkesinde bunun uygulanması istenmektedir. Batı'nın Türkiye'ye

bakışında kendi muhafazakar partilerinin izini görme istemi yanıltıcıdır. Aynı bakışı içeride II. Cumhuriyetçiler göstermiştir. İslamcılığın Türkiye için abartıldığını, giderek yumuşayan ve zamana uyum sağlayan bir olgu olduğunu savunmuşlardır. Onlara göre Türkiye asla bir İran olamaz. Oysa laikliğe bağlı kalacağını söylerken İslamcılar takıyye yapmaktadırlar. Yani baskı altında, zorunluluktan inançlarına aykırı şeyler söylemektedirler. Nitekim Erbakan'ın kendisi de bir gün egemen olacaklarını, bütün meselenin bu işin kanlı mı kansız mı olacağına düğümlendiğini söylemiştir. Batı kulübüne tepkisini iktidardayken sık sık dile getiren Erbakan, Müslüman ortak pazarı kurma yoluna girmiştir. Onun hükümeti zamanında kamuoyunu afallatan olaylar olmuştur. İki tarikat şeyhinin cinsel rezaletleri, kimi RP'li milletvekillerinin tepeleri atarak Atatürk Cumhuriyeti'ne nefretlerini açıklamaları, Başbakanlık konutunda, 12 Ocak 1997'de 51 tarikat şeyhine iftar yemeği verilmesi ve daha da önemlisi Refahyol hükümetinin bakanlıklar, belediyeler, kamu iktisadi teşekkülleri, okullar, emniyet gibi kamu kuruluşlarına İslamcılar yerleştirme işine hız vermesi gibi. Partimizin arka bahçesi diye tanımladığı imam hatip okulları çığırından çıkmış, imam yetiştirmekten fazlasını vermeye başlamıştır. Doksanlarda 400 kadar İmam Hatip Okulu ve 120.000 öğrencisi vardır.

28 Şubat sürecinde medya, muhalefet partileri, bazı kurumlar ve sivil toplum örgütlerinin muhalefetiyle adeta iktidarı tıkanma noktasına gelen Refah-Yol hükümeti; 1997 yılının ortalarında hükümetten ayrılmak durumunda kalmıştır. Genelkurmay bu süreçte şeriatçıların etkinliklerini izlemek için **Batı Çalışma Grubu**<sup>30</sup> adında bir birim kurmuştu. 21 Mayıs 1997'de Yargıtay Cumhuriyet Başsavcısı Vural Savaş; Anayasa Mahkemesi'nde laiklik karşıtı etkinliklerinden dolayı Refah Partisi hakkında kapatma davası açtı. Refah'ın 1998 yılında kapatılmasıyla yerine Fazilet Partisi (FP) kurulmuştur. FP de yine 2000'lerde kapatılmıştır. Erbakan'ın liderliğinde vücut bulmuş bu siyasi hareket daha sonra kurulmuş olan Saadet Partisiyle mevcudiyetini devam ettirmektedir. Recep Tayyip Erdoğan da bu dönemin en önemli isimlerinden birisidir. Erdoğan 89 seçimlerinde Beyoğlu Belediye başkanlığını az bir oy farkıyla kaybetmesi üzerine RP İstanbul il başkanı olarak görevini sürdürmüş ve 1994 mahalli seçimlerinde RP'den İstanbul Büyükşehir

<sup>30</sup> Tanör, Boratav, Akşin, 2004, 174 s.



belediye başkanı seçilmesiyle kamuoyu tarafından iyice tanınmıştır. İstanbul Büyük Şehir Belediye Başkanı Recep Tayyip Erdoğan'a Siirt'te okuduğu bir şiir yüzünden soruşturma açılmış ve 312. Madde'den yargılanarak hapse mahkum olmuştur. Başkanlıktan ayrılmak durumunda kalan Erdoğan, hapis cezasını tamamladıktan sonra Ak Parti adıyla yeni bir siyasi oluşuma girişmiştir. AKP (Ak Parti) 2002 seçimlerinde büyük bir başarı elde ederek %34 oy ve 364 milletvekili ile tek başına iktidara gelmiştir. 11 Eylül 2001'de İkiz Kuleler'e yapılan gelmiş geçmiş en büyük terör saldırısı dünya gündemini bir anda değiştirmiş, G.W. Bush'un terörizme savaş ilan etmesini getirmişti. Bush başından beri Türk Kara Kuvvetleri'ni bu işte önemli yardımcı rol oynayacak bir güç olarak düşünmüştü. Ancak iktisadi konularda uysal görünen Ecevit hükümeti, iş Türkiye'yi Irak'a karşı dikmek, Ege'de ödünler vermek olunca pek o kadar da uysal değildi. Bu yüzden ara seçimlerin ABD'ye de faydası büyük olacaktı. Nitekim seçimler sonucu yalnız iki parti ayakta kalmayı başardı. AKP koltukların 2/3'ünü alarak tek başına iktidardır. Üstelik Erdoğan ve Gül, ülkelerini gerçekleştirme yolunda kendilerinden istenen uysallığa sahip görünüyorlardı.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Bölüm için ayrıntılı bkz; y. a.g.y. ve [kronoloji.gen.tr](http://kronoloji.gen.tr)

### 1.3. 1990'dan 2000'e Türkiye'de Ekonomi ve Ekonomik Krizler

Türkiye; 1994 ve 2001'de çok ağır, 1998-99'da ise daha sınırlı olmak üzere üç finanssal krizin içinden geçmiştir. Mali sistemin, kapatılması oldukça güç açıklara sürüklenmesi bu dönemde artan istikrarsızlığın belirleyici öğelerinden biri oldu. Yüksek faizli iç borçlanma, kısa süre sonunda sadece anaparanın ödenmesinin değil, faiz yükümlülüklerinin de ek borç ile karşılanmasına yol açtı. İç borçların döndürülmesi bir noktadan sonra maliye politikasının tek hedefi haline geldi. Vergi sisteminde kalıcı bir iyileşme yapılmadı, ancak artan borç yükü vergi hasılatının da artırılması yönünde baskılar yaratıyordu. Bu yıllar bu baskıların en kolay ve en adaletsiz yöntemle; yani KDV ve özel tüketim vergisi türünde vergilerin ölçsüz derecede yükseltilmesine tanık oldu. KİT sisteminin adım adım tasfiyesi de bu dönemin bir sonucudur. 1994 sonrasında “etkinlik amacıyla özelleştirme” yerini “kamu açıklarını kapatma amacıyla özelleştirme” zorunluluğuna bıraktı. Zamanla anlaşıldı ki; özelleştirme uygulamalarının örtülü hedeflerinden birinin, siyasi iktidara yakın iş çevrelerine avanta ve kaynak aktarımı olduğu da ortaya çıkacaktır. Nitekim 2003 yılında satış vitrinindeki PETKİM, TÜPRAŞ, TEKEL, TÜGSAŞ ve THY'den bugün hiçbir eser kalmamıştır.

Ekonomideki bu değişim hiç kuşkusuz 24 Ocak Kararları olarak kabul edilen 24 Ocak 1980'de başlamıştı. “Özallı Yıllar” veya “80'ler” olarak isimlendirilen bu dönem; Turgut Özal'ın, görev süresi dolan Kenan Evren'in yerine 1989 yılında Cumhurbaşkanı seçilmesine kadar sürmüştür. 90'lı yıllar ekonomide 80'li yılların devamı gibi görünse de Türkiye'ye yeni bir dönem getirmiştir. Her şeyden önce Özal'ın başbakanlığı dönemindeki gibi ciddi liberal uygulamalar gerçekleştirilememiştir. 90'lı yılların başındaki kısa süreli Yılmaz Hükümeti döneminde tam bir seçim ekonomisi ve oldukça popülist politikalar izlenmiş ve sonunda da sendikalı işçiler büyük ekonomik getiriler sağlamışlardır. Bu kesimin refah düzeyindeki olumlu gelişmeler, özellikle sosyal demokrat katılımlı sonraki koalisyon hükümetleri döneminde de devam etmiştir. Bu dönemde özellikle DYP-SHP Koalisyon hükümetleri döneminde demokratik ve sosyal haklar alanında (Yeşil kart uygulaması, erken emeklilik gibi) önemli gelişmeler olmuştur. Yine de hiçbir

finansal krizler ve uluslar arası sermayeye teslimiyet düşünülduğünde popülist politikalarından öteye gidememiştir.

Türkiye'nin 1990'lı ve 2000'li yıllarda yaşadığı krizlerin gerisinde, en yakın ve doğrudan etken olarak dönemin sermaye hareketleri serbestleşmesinden kaynaklanan “sıcak para” olayı yatar; bu nedenle de “finanssal kriz” olarak tanımlanırlar. Ne var ki, finanssal kriz diye tanımlansalar da, sanayileşmenin belirli bir düzeye vardığı yıllarda doğan krizler artık reel kesimleri ve istihdam hacmini, ücretleri olumsuz yönde etkilemekte, ciddi sosyal sonuçlar yaratmaktadır (artan intiharlar, aile bunalımları, hırsızlık gibi.) Ancak bazı üretim kesimleri ya da bölgelerin veya firmaların daha az etkilendikleri, bazılarınınnsa bundan kar ettikleri de görülür. Krizi en şiddetle yaşayan kesimler çoğunlukla bankalar ve borsa, inşaat ve imalat sanayileridir. Firma ölçeği açısından bakıldığında, KOBİ denilen finans gücü zayıf küçük ve orta boy işletmeler en çok darbe yiyenlerdir. Çoğunlukla bunlar kayıt dışı işçi istihdam ettikleri için, resmi işsizlik tahminlerinde bu etkiyi görmek de mümkün olmaz.

Kriz süreci sık sık, dışsal olumsuzların (yakın çevrede savaş ya da siyasal karışıklıklar, kuraklık, deprem, iç politik-sosyal istikrarsızlık gibi) sıcak para kaçışını tetiklemeyle ortaya çıkabildiği gibi, bunların işe karışmasıyla daha da şiddetlenebilir. Devletin ve özel kesim firmalarının, özellikle bankaların kısa vadeli aşırı borçluluğu, krizin derinliğini artıran içsel etkenler olarak devreye girer. Diğer yandan finanssal krizlerde, sermaye kaçışına koşut döviz rezervleri azalışı ve para arzı daralmasıyla reel faiz hadlerinin fırlaması ve Türk Lirasının reel değerinin hızla gerilemesi, hem TL borçlularının hem döviz borçlularının borç yükünü TL üzerinden giderek artırır. Kısacası, borçluluk düzeyi ve krizler arasındaki ilişki iki yönlüdür. Yüksek iç ve dış özellikle kısa vadeli borçlar krizin yayılmasına ivme verirken, aynı zamanda krizin etkileriyle giderek daha ağırlaşabilmektedir.

1990'lı yıllarda yaşanan krizlerin tetikleyicisi sıcak para kaçışıdır; her birinin gerisinde dış dünyadan yansıyan etkenlerle birlikte, içeride döviz fiyatını artırma beklentisini hazırlayan diğer etkenlerin de bulunduğu görülür. 1991 krizini tetikleyen 2.5 milyar dolara yakın tutarda sermaye kaçışının görünür nedeni Körfez Savaşıdır.

Türkiye komşusunda gerçekleşen savaştan ciddi anlamda etkilenmiştir. Savaşı çok yakından hissetmesine ve olumsuz olarak etkilenmesine rağmen savaştan

en ufak bir kazanç elde edememiş hatta savaş sonrası dönemde milyarlarca dolar kayba uğramıştır. Türkiye, Irak gibi önemli bir pazarını kaybetmiş, petrol boru hattı gelirlerinden mahrum olmuş ve en önemlisi bu bölgede meydana gelen otorite boşluğunun neden olduğu iç güvenlik ihtiyacı yüzünden on binlerce insanını kaybetmenin yanı sıra yüz milyar dolardan fazla kaynak harcamak durumunda kalmıştır. Bu dönemin diğer önemli ekonomik bir gelişmesi 5 Nisan Kararları olarak nitelendirilen süreçte yaşanmıştır. Türkiye 1994 yılının 5 Nisan'ında bir dizi ekonomi kararlarını uygulamaya sokmuş ve aynı yıl enflasyon, döviz ve faizdeki artışlar Cumhuriyet tarihinin artış rekorlarını kırmış, böylece lira en fazla değer kaybına uğradığı yılı yaşamıştır. Başta TÜSİAD çevresi olmak üzere Türkiye'nin en büyük 500 kuruluşu esas faaliyet karlarından ziyade devlete para satarak faiz ve repo gelirlerinin yüksekliğiyle ayakta kalmış ve büyümüşlerdir. Bu gelirler 90'ların ilk yıllarından itibaren devletin borcunun katlanarak artmasına özel sektör kuruluşlarının da gelirlerinin katlanarak yükselmesine yol açmıştır. Kısaca üretime değil, rantiyeye devlet kanalıyla sürekli sermaye aktarılmıştır.

Körfez Savaşı esnasında ekonomiyi daha da kötüleştiren içsel olay, 1990 yılında TCMB'nin "sıcak para" çekmek için uyguladığı politikanın cari işlemler bilançosunda yarattığı 2.5 milyar dolarlık açıktır. Döviz fiyatının artacağı beklentisi zaten ortaya çıkmışken buna eklenen Körfez Savaşı, sıcak para kaçışını tetiklemiştir. Bu krizin reel ekonomi üzerindeki etkisi bir yılda atlatılmış, ancak özellikle devletin borçlarını katlama ve işçi piyasasını daraltma yönündeki etkisi geleceğe devredilmiştir. Ekim 1990 ile Ekim 1991 arasında işsiz sayısındaki artış 160 bin kadardır. 1995'e kadar işsiz sayısı 1.6 milyon altına inmemiş, reel ücretler artmamıştır. Diğer bir deyişle, GSMH artışa geçse de krizin çalışma yaşamına olumsuz etkisi sürmüştür.

1994 krizi çok şiddetli fakat kısa sürelidir. 1992 ve 1993 yıllarının yaz aylarında Avrupa para piyasalarındaki karışıklığa ve rakip ülkelerdeki devalüasyonlara yine izlenen "sıcak parayı çekme" politikasının etkisi karışmıştır. Bu ikisi de sonuçta, Türkiye'nin dış piyasalarda rekabet gücünü kaybetmekte olduğu beklentisini yaratmıştır. Devalüasyon beklentisinin tetiklediği 4.2 milyar dolarlık sermaye kaçıışı Türkiye'nin sığ para piyasasını ve borsasını altüst etmiştir. 1993 sonunda dolar fiyatı 14 bin TL'den spekülasyonların etkisiyle Nisan 1994'de 40 bin

TL'ye fırlarken Hazine Haziran'da %400 faizle borçlanmış, borsada fiyatlar çökmüştür; kitlesel işten çıkarmalar karşısında işçilerin işlerini koruyabilmek için ücretsiz çalışmaya razı olmaları, yaşanan krizlerin tarihinde ilk kez görülen bir olaydır. Bu krizde reel faizlerde ve döviz fiyatındaki fırlama bir yandan; batan bankaların (TYT Bank, Impexbank, Marmara Bankası) ve şirketlerin getirdiği yükler diğer yandan, devletin borcunun katlanarak artmasının gerisindeki temel nedenleridir.

Reel kesimde üretim düşüşünün istihdama ve ücretlere yoğun biçimde yansması bu krizin getirdiği bir diğer sonuçtur: Ücretlerdeki düşüş bir yana, ihracatın verdiği ivmeyle bu kriz 1994 yılı Eylül ayı itibariyle atlatılmış, üretim ve istihdam artışa geçmiş bulunuyordu. 1997 Nisanına gelindiğinde işsiz sayıları 1.3 milyona gerilerken dolar üzerinden imalat sanayiindeki reel ücretlerde de %13 oranında bir artış görülüyordu. Diğer bir deyişle, 1994 krizini izleyen üç yılda GSMH'de ve sanayide yaşanan hızlı büyüme reel ücret artışından çok istihdam artışına yansımıştı.

Bu krizde bankalara hücumu önlemek için hükümet tasarruf mevduatına devlet garantisi sistemini getirdi; bu işleri üstlenen kurum Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu' dur (TMSF). Ancak bu kurum iktisat yazınında "saflığın tehlikesi" diye bilinen olayı yaratmaktadır. Nitekim 1990'lı yıllar sonunda sayısı 80'i aşarken, izleyen krizlerde artan sayıda banka batışında bunun da payı olsa gerekir. Ve devlete binen borç yükü giderek ağırlaşmıştır. IMF'nin yabancı bankalara da aynı garanti için baskısı da bu krizde ortaya çıkmıştır.

1998 yılına gelindiğinde Türkiye, 1980'li ve 1990'lı yılların bıraktığı olumsuz mirasın yükünü aynı yönde sürdüremeyecek durumdaydı: 1997 sonunda enflasyon %100'e varmıştı; iç borçlar bir bakıma çevrilemez noktadaydı, dış borçlar da hızla artmıştı. 1997 yılı bu dönemin her açıdan bir doruk yılı oldu; ayrıca izleyen yıllar artarda dışsal nitelikli olumsuzlukları getirdi.

Bir olumsuzluk kaynağı, Asya-Rusya krizinin Türkiye'ye yansarak 1998 başından itibaren mal ve hizmet ihracat gelirlerini ve borsaya giren portföy yatırımlarını olumsuz yönde etkilemesi oldu. Bu olumsuz etkiler sürerken hükümet enflasyonu indirme amaçlı bir programı devreye soktu; IMF ile (stand-by değil) bir "yakın izleme" anlaşması imzaladı. Bu, temelde, kamu harcamalarının kısılması

anlamına geliyordu, çünkü 1996'dan sonra yükselişe geçen bütçe açığı / GSMH oranı %9'u aşmıştı. 1998'de 2 milyar dolar CİB fazlası sağlanmış, elverişli hava koşulları tarımda üretimi artırırken (%8.5 oranında) GSMH da %3.9 kadar artmıştı. Buna karşılık enflasyon (TÜFE) %84.6 oranında sürüyordu; faiz giderlerinin bütçe harcamalarına oranı %40'a varmıştı; özel imalat sanayiinde kapasite kullanım oranı düşerken 24 bin firma kapanmış, işsizlerin sayısı ve işsizlik oranı, reel ücret artışları duraklamıştı. Bunda, borsadan 6.7 milyar dolarlık sermaye kaçışının olumsuz etkisinin payı açıktı. Avrasya bölgesinden Rusya krizini izleyerek borsalardan kaçan sermaye Türkiye'yi de kapsamına almış, borsa tarihsel bir dibe vurmuştu; oysa, 1996'da göklerde uçuyordu.

Asya-Rusya krizi ve enflasyonu düşürmek için uygulanan program sürerken 1999'da dışsal olumsuz etkenlerin yenileri etkilendi: A. Öcalan'ın yılın ilk aylarında yakalanması üzerine Avrupa'nın tepkisi, Türkiye'ye gidecek turistlere ve ihracatımıza "ambargo konuldu" denecek düzeylere vardı; Türkiye'nin ihracat gelirlerinde 1997'ye oranla 2.3 milyar, turizm gelirlerinde 2 milyar dolarlık düşüşe diğer hizmet gelirlerindeki düşüş eklendi. Depremin iş hayatının en gelişmiş olduğu Marmara Bölgesi'ni iki kez sarsarak yıkmasıysa felaket boyutuna vardı: 1998'de kapanan 24 bin firmaya yeni kapanan 26.2 bin firma eklendi; imalat sanayiindeki kapasite kullanım oranı tekrar düşerek %72'ye geriledi; işsizlere 250 bin kişi daha eklenerek sayıları 1.78 milyona çıkarken atıl işgücü oranı %17.5'i buldu; tarımda kuraklığın da eklenmesiyle düşen üretime (%4.6 oranında düşüş) depremin yıkıcı etkileri eklendiğinde GSMH %6.4 oranında azalmıştı.

Bu olumsuz tablo aynı zamanda mali tabloları da kötüleştirdi. Gerçi, yaşanan felaket üstüne felakete rağmen enflasyonu düşürme programı görece başarılı olmuş, TÜFE'nin yıllık hızı %65'e düşmüştü. Diğer bir deyişle ekonomi fakirleşirken borç yükü neredeyse katlanmıştı. Toplanan vergilerin %18.6'sına ulaşan sosyal güvenlik açıklarıysa bir doruk gerçekleştiriyordu. İşte bu tablo 1999 Aralık ayında Ecevit başkanlığında yeni koalisyon hükümetini IMF'ye bir stand-by anlaşması imzalanması için başvurmaya götürdü; IMF'nin uygulattığı akıl-dışı ve bilim-dışı programla sonuçta ekonomiyi altından kolay kalkamayacağı bir krize sürükledi.

Bu tarihten sonra ekonominin gidişatında, sermaye kaçıışı dahil, IMF politikalarının ve Türkiye'ye dayattığı yasalaraşmaların (15 adet yasa) etkileri devreye

girdi. 2000 yılının son çeyreğiyle birlikte ekonominin çöküşünde, göklere tırmanan işsizlik, diplere vuran reel ücretler ve patlayan sosyal sorunlarda, çöken borsa fiyatlarında öncelikle IMF politikalarının hataları, bunu izleyerek de finans kesimindeki kırılma ve hükümetin hataları rol oynadı. Olumsuz bir dışsal etken olarak bu tabloya 1999'da yükselişe geçen dünya petrol fiyatlarının 2000 yılında patlaması eklendi: 1998'de tonu 87.5 dolara kadar düşmüşken 1999'da ton fiyatı 120.6 dolara, 2000'deyse 197 dolara fırlamıştı. Fiyat artışlarını sınırlamak isteyen hükümetin bu artışı iç fiyatlara yansıtmayıp, mali desteklerle düşük tutmasıysa çok ciddi bir hataydı.<sup>32</sup>

1991 yılında 50.489 milyon dolar olan dış borç 2000 yılında 118.116 milyon dolar seviyesine yükselmiştir. Türkiye, 90'lı yıllarda yüksek miktarda iç borçlanma ihtiyacı duymuştur. Bunda artan bütçe açıkları, KİT'ler, yerel yönetimler ve sosyal güvenlik kuruluşlarının finansman açıkları etkili olmuştur. 1990 yılında iç borç stoku 57.180 milyar lira iken bu rakam 2000'de 36.421 trilyona 2001 yılında ise 122.127 trilyon liraya yükselmiştir. Devlet vergi gelirlerini artırmak için elinden geleni yapmaya çalışsa da mevcut vergi mükellefi sayısını artıramamıştır. Devlet kazandıktan vergi almak yerine, en adaletsiz vergi olan dolaylı vergilere sürekli yönelmiş sigara, içki, akaryakıt, KDV, telefon ve elektrik gibi her toplumsal kesimin ödemek zorunda olduğu görünmeyen vergilere ağırlık vermiştir.

Dürüst olmayan bazı banka sahipleri de bankalarındaki devlet güvencesindeki olan mevduatları, kendi şirketlerine veya ödeme ihtimali zayıf olan şirketlere kredi olarak vererek içlerini boşaltmışlar ve böylece bu batık fonları kapatmak devlete düşmüştür. Onlarca bankaya bu dönemde el konmuştur. 1994 Nisan krizinde bankalardan kaçan mevduata, sisteme geri dönmesi için bir zorunluluk gereği verilen devlet güvencesi, devlet kurumlarının bu bankalar üzerinde gerekli denetimleri yapamamaları nedeniyle art niyetli bazı banka sahipleri yüzünden, devlet çok büyük miktardaki mali kayıpları yüklenmek durumunda kalmıştır.

Türkiye'de 1989 yılına kadar KİT'ler genelde kar ederken, bu yıldan sonra zararları hızla artmaya başlamıştır. 1991 yılında zararları 17.6 trilyon liraya yükselmiştir. 1989 yılında başlayıp 1990, 1991 ve 1997 yıllarında devam eden

<sup>32</sup> Bkz. Gülten Kazgan, **Türkiye'de Ekonomik Krizler ve İşsizlik; Çalışanlar ve Sosyal Güvenlikleri Açısından Çözüm Önerileri**, Galatasaray Üniversitesi Sempozyumu, 17-18 Mayıs 2002.

yüksek oranlı ücret artışları, KİT zararlarının ortaya çıkmasında en büyük etken olmuştur.

1991 yılı içinde yapılan toplu iş sözleşmelerinde ortalama %165 artış yapılmıştır. KİT'lerin zararlarındaki hızla artış, istihdam maliyetlerindeki yükselişin fiyatlara gerektiği gibi yansıtılmamasından kaynaklanmıştır. 90'lı yıllarda kamudaki işçi personel ücretlerinde izlenen popülist politikalarla bu kesime çok büyük kaynaklar aktarılmıştır. Bu politikaların oluşmasında ANAP hükümetlerinin yanı sıra CHP ve DSP gibi sosyal demokrat partilerin işçi kesimine popülist yaklaşımları da etkili rol oynamıştır.

Türkiye'de özelleştirme faaliyetlerine 1985 yılında başlamış ve 1988 yılına kadar 30 milyon dolarlık özelleştirme yapılmıştır. 1989'da 131, 1990'da 486, 1991'de 244, 1992'de 423, 1993'de 546, 1994'de 412, 1995'te 573, 1996'da 292, 1997'de 466 ve 1998 yılında 1.020 milyon dolarlık özelleştirme olmak üzere 13 yılda toplam 4.6 milyar dolarlık özelleştirme yapılmıştır.

Özelleştirme rakamları aynı dönemde İngiltere ve İtalya'da 64 ve 62. milyar dolar olarak gerçekleşmiştir. Buradan Türkiye'nin özelleştirme konusunda çok başarılı ve hızlı olduğunu söylemek mümkün değildir.

Bu dönemde ciddi manada özelleştirme de yapılamamış hatta Sümerbank ve Etibank gibi yapılan bazı özelleştirmeler daha sonra artan borçları ve bozulan mali yapısıyla birlikte tekrar devletleştirilmiştir.

Türkiye 1994 yılında %6.1, 1999 yılında %6.1 ve 2001 yılında ise %9.4 nispetinde küçülmüştür.

4306 sayılı "Sekiz yıllık kesintisiz zorunlu temel eğitimin düzenlenmesi hakkında kanunla" kesintisiz eğitime 1997-1998 yılında geçilmiştir. Bu yasanın geçici 1. maddesiyle 1 Eylül 1997 ile 31 Aralık 2000 tarihleri arasında bazı işlem ve kağıtlardan eğitime katkı payı alınması sağlanmıştır. Ayrıca Marmara depremi nedeniyle bir çok geçici ek vergiler salınmış ve daha sonra bu vergiler kalıcı hale getirilmiştir.

Avrupa Birliği ile 1 Ocak 1996 tarihinde Gümrük Birliği'nin gerçekleştirilmesi sonucunda Avrupa Kömür Çelik Topluluğu ile topluluğun yetki alanına giren ürünleri kapsayan serbest dolaşım başlamıştır. Böylece sanayi ürünleri ithalatından alınan vergi ve fonlar azaltılmış, ithalatta gözetim ve korunma



önlemlerine, kota uygulamalarına, dahilde ve hariçte işleme rejimine, haksız ticari uygulamalara, tekstil ithalatına ilişkin düzenlemeler yapılmıştır. Bu 10 yıllık dönemin en kazançlı yatırım enstrümanı İMKB olmuş onu hazine bonosu, vadeli banka mevduatı takip ederken altın ve döviz enflasyon oranının oldukça altında eksi bir getiri sağlamış yani reel olarak kaybettirmiştir.

Türkiye’de 1990 yılında 2.682 dolar seviyesinde olan kişi başına düşen GSMH rakamı, 1995’te 2.759 dolara, 1999 yılında 2.879 dolara ve 2000 yılında ise 2.986 dolara yükselmiştir. Bu rakamların ışığında Türkiye’nin 10 yıl boyunca kişi başına düşen gelirini dolar bazında ancak %12’ler seviyesinde artırabildiğini görüyoruz. Bu dönemde Türkiye’nin borçları çok daha fazla artmıştır.

Doksanlı yıllarda insanlarımızın refahının artırılmasında başarılı olduğumuzu söylemek mümkün değildir. Ücretli çalışan kesimler için bu dönemde en kazançlı çıkan enflasyonun çok üstünde reel getiri sağlayan sendikalı işçi kesimi olmuştur. Memurun ve asgari ücretlinin geliri bu dönemde enflasyonun oldukça altında kalmıştır.

Türkiye’nin doksanlı yıllarda en büyük yaralarından biri de gelir dağılımındaki bozukluğun sürekli artması olmuştur. Hem bireyler arasındaki hem de bölgeler arasındaki gelir dağılımı önemli boyutlarda açılmıştır. Türkiye’nin Batısındaki İzmit ve İstanbul gibi şehirlerde milli gelir 8.000 dolara ulaşırken, Karadeniz, İç, Doğu ve Güney Doğu Anadolu’nun bir çok şehirlerinde 1.000 doların altına düşmüştür.

Doksanlı yıllarda Türkiye’nin ekonomik kaynakları başta siyasi amaçlar ve başarısız yönetimler yüzünden hoyratça harcanmıştır. Ciddi manada özelleştirme yapılamamış, başta kamu bankaları olmak üzere bankacılık sektörü milyarlarca dolar kayba uğramış, sürekli artan iç ve dış borç faizlerine büyük kaynaklar ayrılmıştır. Özellikle kamuda ve yatırım yapılamaz duruma gelinmiştir. Sermaye kesimi yatırım yapmak yerine enflasyonun çok üstünde yüksek reel faizlerle para satmaya yönelmiştir. Bu durumda işsizlik rakamları artırmış ve sadece paradan para kazanan rantiyeli kesimini ise güçlendirmiştir.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Bkz. Dr. İbrahim Toruk, **Türkiye’de Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili**, Selçuk Üniversitesi, [www.sosyalbil.selcuk.edu.tr](http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr), 2001.

Türkiye’de 1990 yılında 5 kişi tarafından kurularak yola çıkan MÜSİAD (Müslüman İşadamları Derneği) kısa zamanda 2.000 üyeye ulaşmış ve Türkiye’nin en önemli sivil toplum kuruluşlarından biri durumuna gelmiştir. MÜSİAD üyeleri genelde dindar kişilerden oluşmakta ve bu kuruluşun felsefesini üyelerinin birbirlerinden alışveriş yapma tercihi biçimlendirmekteydi. Türkiye’de 80’lerin ortasından itibaren faaliyete geçen Yimpaş, (ki kendisinden sonra kurulan diğer kuruluşlara model oluşturmuştur) daha sonraları Türkiye’nin çeşitli yerlerinde ve Konya’da holding ismi altında onlarca kuruluş faaliyete geçmiştir. Çoğunluğu yurtdışında çalışan vatandaşlarımız, Kar zarar ortaklığı sistemiyle çalışan, sanayiinin çeşitli alanlarında faaliyet göstermek isteyen bu kuruluşların yatırımlarına destek olmak ve yüksek oranda kar payı elde etmek için, tasarruflarıyla holdinglere ortak olmuşlardır. 28 Şubat’la birlikte haklarında brifingler hazırlanan bu kuruluşlarla ilgili olarak Serbest Piyasa Kurulu’nun (SPK) Avrupa’daki Türk Gazetelerine ilanlar vererek, “yurttaşlardan bu tür kuruluşlara ortak olmamalarını” istemesinin bu kuruluşların nakit akışına olumsuz etkisi olmuştur. Böylece çok ortaklı holdinglere sürekli gelen nakit akışının durmasıyla başladıkları yatırımlarını tamamlayamamalarına ve ödeme güçlüğü içine düşmelerine neden olmuştur. Belki de bu ilanlar yurtdışında zorlukla birikim yapan insanların tasarruflarının hukuki anlamda geçerliliği olmayan belgelerle sözde ortak gibi gösterilmelerinin yanı sıra çok rantçı ve gerçekçi olmayan uçuk projelerle heba olmasını önlemiştir. Bu kuruluşların zor duruma düşmelerinde 28 Şubat sürecinin ve SPK’nın ilanlarının etkisi olmakla birlikte asıl sorun bu kuruluşlara para veren kişilerin Avrupa’daki faiz oranlarının 10 katı seviyesinde (üstelik döviz bazında olmayan karın dağıtılmasıyla oluşan) tatlı kazanç beklentisinin yanında bir de bu kuruluşların eş ve dostla acemice ve ekonominin gerekleri dışında yönetilmesinin de zor duruma düşmelerinde büyük etkisi olmuştur.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Bölüm için ayrıntılı bkz; Tanör, Boratav, Akşin, 2004.

#### 1.4. 1990'dan 2000'e Türkiye'de Siyasal ve Toplumsal Atmosfer

Alışıl gelmiş siyasetçilerden farklı bir lider olarak 1980'lerin baş aktörü Turgut Özal; iktidarı boyunca 'kredili medeniyet' biçimini kullanarak Batı'ya açılmıştı. Bu dönemde "ithal" terimi dilimize alabildiğine yerleşti. Yerli olan her şey küçümseniyor, yabancı sermaye ülkenin köşe başlarını tutmaya başlıyordu. Kendi kendine yeten bir ülke olmayı düşünmek şöyle dursun Türk Lirası bile yerini Dolar ve Mark'ın dayanılmaz cazibesine kaptırmıştı.

*"Türkiye bir yerliden kaçış süreci yaşıyor. Yerli ürünleri kullanmak neredeyse ayıp sayılıyor. Hemen her alanda yabancı daha güzeldir anlayışı giderek yerleşiyor, egemen oluyor. Kendi dilini, Türkçe'yi ve kendi parasını, TL'yi kullanmaktan kaçınma hızla yaygınlaşıyor. En kolay mühendislik ve danışma hizmetleri bile yabancılara yaptırılıyor....."*<sup>35</sup>

Farklı bir lider olarak Özal, devletin devlet için değil, birey için olduğu düşüncesini yaygınlaştırdı. Ancak bireyci yaklaşım hızlı bir değişim süreci yaşayan Türkiye Cumhuriyeti söz konusu olduğunda farklı noktalara ulaştı. Köşe dönme politikaları, adamsendecilik, "üretme tüket" sloganları içinde birey, çıkarları için savaşıyor yersiz yurtsuz ve kimliksiz bir canlıya dönüştü. Özellikle 1980 sonrasında uygulanan ekonomi politikalarının bir sonucu olarak, sermayenin üretimden giderek uzaklaştığı ortamda ekonomi olumsuzluğa sürüklenmiş oldu.<sup>36</sup> Özal'ın ardından gelen Demirel hükümeti de aynı yolu izledi. Rant ve avanta terimleri iktisadi alanda dilimize ve yaşantımıza yerleşti.

Yaşam tarzı batı normlarına göre düzenlenirken bu normların görünen, yüzeyde kalmış ve eğlenceli, keyifli bölümleri alınıyor ancak Batı sistemini ayakta tutan ve sistemin çökmesine engel olan kısımları görmezlikten geliniyordu. Günümüzde büyük kentlerin tamamında sayısız örnekleri bulunan ve diğer kentlerde de hızla boy gösteren alışveriş merkezlerinin ilk örneklerinden biri 1 Ekim 1988 günü İstanbul Ataköy'de açılan Galleria idi. Mal kategorilerini gelişigüzel yan yana dizmeyen, *göstergelerin alışımını*, tüketici bir gösterge bütünlüğünün kısmi alanları olarak görülen tüm mal kategorilerinin alışımını uygular. Kültür merkezi buralarda

<sup>35</sup> Yakup Kepenek, "Yerli'ye Karşı Olunca", **Değişimin Doğrultusu**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, 34 s.

<sup>36</sup> "Önlemlerin Niteliği", y.a.g.y., 75 s.

alışveriş merkezinin bütünleyici parçasına dönüşür. Kültür kültürelleştirilir. Eşanlı olarak da metaların kendisi, giysiler, yiyecekler, lokantalar kültürelleştirilir.

*“Reklamlar buna yeni bir yaşam sanatı, yeni bir yaşam tarzı, günümüzün modası diyor: hoş bir alışveriş yapabilmek, aynı havalandırmalı mekanda kocalar ve çocuklar bir film seyrederken besin maddelerini, apartman ya da yazlık için gerekli nesnelere, giysileri, çiçekleri, en son çıkan romanı ve en yeni gadget’ı tek bir seferde satın alabilmek, oracıkta hep birlikte yemek yiyebilmek...vb. Kafe, sinema, kitapçı, oditoryum, incik boncukçular, giysiler ve daha pek çok şey alışveriş merkezlerindedir: Drugstore her şeyi bir kaleideskop gibi içine alabilir. Büyük mağaza meta panayırı gibi bir izlenim verirken, drugstore’un kendisiincelikli bir tüketim resitali sunar: Bu resitalin tüm “sanatı” tam olarak, göstergenin nesneleredeki muğlaklığı üzerinde oynamak ve nesnelere faydalılık ve meta statüsünü bir “ambiyans” oyununa çevirmektir.”<sup>37</sup>*

Birleşik Devletler’de “shopping mall” ya da “drugstore” olarak tanımlanan alışveriş merkezleri müşterinin ilgi odağı olurken; ekonomik açıdan bu merkezlerde alışveriş yapabilecek düzeyde insan sayısının azlığı diğer bir deyişle tüketim toplumunun bir ayağının kırık olması nedeniyle buraları ancak seyredilen mekanlara, tuhaf sergi salonlarına dönüşüyorlardı. Bu mekanlarda halk alışveriş yapmaya, mağaza sahipleri ise satış yapmaya istekli olsalar bile alıcının maddi olanağı buna izin vermiyordu.

*“İstanbul bir büyük çarşı daha kazanıyor. Galleria, Atrium, Capitol, Carrefour, Migros, Metro, Atakule ve Akmerkez. Türkiye alışveriş estetiğini keşfediyor. Vitrinler önünde volta atmasının manasını çıkarıyor. Türkiye “şehir”i keşfediyor. Kasaba estetiğini geride bırakıp şehir coğrafyasına dalıyor. Şehir ritmini öğreniyor. Ticaretin evrensel mahallelerinde volta atıyor.*

*TEM yollarında hızla kayarken, alışveriş semtlerinde piyasa yaparken gözümüze takılan isimler, ticaretin milli sınırlarının nasıl silindiğini gösteriyor. Şehir etiketlerimiz, vitrin estetiğimiz Amerika’dakilere yetişiyor, Avrupa’daki birkaç şehri bir kenara bırakırsanız çoğunu solluyor. Genç müteşebbislerimiz harikalar yaratıyor.”<sup>38</sup>*

Ertuğrul Özkök’ün “volta atan”, “aylak” insanları çok geçmeden aktif müşteri olmanın yolunu bulacaklar. Kredi kartı denen, dünya için eski, Türk insanı için yeni icat; aylak müşteriden potansiyel müşteri elde edecek. 2000’e yaklaşırken alışveriş

<sup>37</sup> Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu, Söylenceleri / Yapıları**, Çeviren: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2008, 19 s.

<sup>38</sup> Ertuğrul Özkök, “Biliyor musunuz Hangi Mevsimdeyiz?”, **Hürriyet**, 19 Aralık 1993.

aylakları tüketici olmanın keyfine vararak her köşe başında dağıtılan kredi kartlarından bir ya da daha fazlasının sahibi olacak, istatistikte verilere göre 2 milyonun üzerindeki kredi mağdurundan biri olmayı başaracak. Böylelikle yeni bir suç alanı ortaya çıkacak. Sarıbay'ın "*Türkiye'de Demokrasi ve Sivil Toplum*" yazısında belirttiği gibi; popüler anlamda "orta direk" olarak adlandırılan ve ANAP'ın "burjuva toplumu olarak sivil toplum mimarisi"<sup>39</sup> girişiminin bir parçası olan bu hareket; 2000'li yıllara yaklaştıkça "orta direk çöktü" sloganıyla karşılanacak. En nihayetinde de Özal döneminde altın çağını yaşayan köksüz burjuva; yeni yüzyıla ekonomik darboğazda ve borç batağında girecektir. Ne var ki; bu sonu o gün için hayal etmek oldukça güçlü.

80'li yıllarda Özal'ın liberal politikalarıyla dünyadaki gelişmelere ve rekabete açılan iş ve ekonomi dünyasına ilave olarak yazılı medya ve kısmen sivil toplum örgütleri de bu sürece katılmıştır. 90'lı yıllarda işçi hareketleri-sendikal haklar ve görsel-işitsel medya Türkiye'deki devlet dışındaki sivil alanların canlanıp gelişmesine sebebiyet vermiştir. 90'lı yılların en önemli gelişmesi olarak, özel radyo ve televizyonculuğun ortaya çıkmasını göstermek daha sonraki etkileri açısından düşünüldüğünde hiç de yanlış olmaz. Devletin tekelinde olan görsel ve işitsel yayıncılık hakkı 8 Temmuz 1993'deki Anayasa değişikliğiyle özel sermayeye de açılmıştır. 90'lara kadar Türkiye'de yazılı basının tamamen özel sektörün elinde ve serbest rekabete açıkken, görsel ve işitsel medyanın özel sektöre dolayısıyla rekabete ve çok sesliliğe kapalı olduğunu görüyoruz. 90'lı yıllarda medyanın eksik kalan görsel ve işitsel yayıncılık yönündeki boşluğunun doldurulmasıyla çağdaş standartlara yakın bir seviyede medya özgürlüğünün doğmasına imkan sağlanmıştır. Görselliği ve işitselliği bir arada sunabilen üstün nitelikli bir medya aracı olan televizyonun özel sektörün eline geçmesiyle, sayıları artan TV kanalları ülkedeki hoş gitmeyen ve yasaklanan görüntüleri çarpıcı bir şekilde gündeme getirmişlerdir. Böylece ülke; saklanan yüzünü ve meselelerini görme, kurumlar ve toplum da kendini sorgulama sürecine girmiştir. Bu iletişim araçları sayesinde halk kendini ifade etmiş ve Türkiye'nin bir çok meselesi tartışılmaya başlamıştır.

Doksanlı yıllar boyunca görsel medyada onlarca televizyon kanalı yayına geçmiş ve bu rakam yabancı uydularla birlikte yüzlerce kanala ulaşmıştır. Aslında

---

<sup>39</sup> Sarıbay, 2000, 111 s.

90'lı yıllarda hem dünyada hem de Türkiye'de televizyonculuğun büyük bir aşama yaptığı rahatlıkla söylenebilir. Bu döneme Milliyet gazetesinin sahibi olarak giren işadamı Aydın Doğan en büyük rakibi Hürriyet gazetesini 1994 yılında satın alarak medyada iki önemli gazetenin birden sahibi olmuştur. Bu grubun karşısında ise en önemli rakip olarak Sabah gazetesinin sahibi Dinç Bilgin bulunuyordu. Bu iki grup kimi zaman anlaşarak gazete dağıtımını ve ortak reklam pazarlama şirketleri kurarak işbirliği yapmış, kimi zamanda birbirleriyle büyük çekişme ve kavga içine girmişlerdir.

Doksanlı yıllar; 80'lerin sonunda başlayan ve etkisini sürdüren Bulgaristan Türkleri'nin zamanın Bulgar hükümetinin asimilasyon baskısından kurtulmak için Türkiye'ye başlattıkları büyük göçün etkileri ile başladı denebilir. Bu büyük göç, soydaşlarımıza savaşlarında destek vermenin yanı sıra ekonomik anlamda büyük bir külfeti de beraberinde getirdi. 1985 sonrasında tırmanan terör olayları, Doğu'dan Batı'ya göçü tetikleyen unsurlardan biri olmakla birlikte kent-köy dengesini bozdu. Bunda çiftçiye getirilen vergilerin de büyük ölçüde etkili olduğu görülmektedir. 80'lerin başında nüfusun % 43'ü kent nüfusunu temsil ederken, 2000'e gelindiğinde bu oranın % 65'e ulaştığı görülür. Hızla büyüyen kent nüfusu işsizlik, kötü yaşam koşulları, çarpık kentleşme olguları ile büyük şehirler için ciddi tehditler oluşturmaktadır. 90 yılında 53 milyon olan nüfus 2000 yılında 65 milyona ulaşmıştır.

Yine aynı sürecin Türk düşünce dünyasına yöneltile suikastlarla ilerlediğini söylemek yanıltıcı olmaz. 31 Ocak 1990'da Türk Hukuk Kurumu Başkanı Muammer Aksoy, faili meçhul olarak kalacak suikastlardan biri sonucu öldü. Bu Türkiye için bir ilk değildi, son da olmayacaktı. 7 Mart 1990'da Çetin Emeç, 4 Eylül 1990'da gazeteci-yazar Turhan Dursun, 6 Ekim 1990'da Prof. Dr. Bahriye Üçok da benzeri suikastlarla öldürülmüşlerdi. 24 Ocak 1993'de Uğur Mumcu da evinin önündeki arabasına yerleştirilen bir bomba ile öldürüldü. Suikastı saldırıdan hemen sonra İslami Kurtuluş Örgütü üstlendi. 11 Ocak 1995'de Onat Kutlar ile süren cinayetlerin hiç biri bugüne kadar bir netlik kazanmadı. Hepsi "faili meçhul cinayetler" olarak belleksiz bir toplumun arşivlerde saklı belleğine kazındı.

Öte yandan doksanlı yıllar; ABD'nin diktatör olarak adlandırdığı Saddam Hüseyin'e yönelttiği ilginç savaşla da dikkat çekiciydi. 2 Ağustos 1990'da Irak Kuveyt'i işgal etmiş, Türkiye bunu kınayarak Kuveyt'in egemenliğinin tanınmasını

istemmişti. Birleşmiş Milletler Konseyi 6 Ağustos'ta Irak'a ambargo koymuş, buna istinaden Türkiye petrol boru hattını kesmiş ve bu ülkeyle ticaret ilişkisini durdurmuştu. Aralık'ta Özal'ın önergesiyle NATO'dan Çevik Kuvvet isteminde bulundu ve Ocak'ta bu birlikler Türkiye'ye gelmeye başladı. 17 Ocak 1991 günü müttefiklerimiz söz dinlemeyen Irak'a "Çöl Harekatını" başlattılar. Ne var ki; Özal'ın bu bunalımda daha aktif ve müdahaleci rol alma planları tutmadı. Sonradan Necip Torumtay ve Kenan Evren'in yaptıkları açıklamalara göre Özal Musul'u alma niyetindeydi.<sup>40</sup> Öte yandan bu bunalım Türkiye için bir başka sorun doğurdu. Irak'taki Kürt ayaklanması ve temsilcileriyle Türkiye Cumhuriyeti temsilcileri temasa geçtiler. Türkiye, isyancıların Kuzey Irak'ta Kürt Devleti kurma istemine karşı Irak'ın toprak bütünlüğünün korunması ilkesini savundu. Ardından ayaklanmayı bastırıcı eylemler yapan Irak'tan kaçan 400.000 civarındaki Kürt mülteciye kapılarını açtı.

1991 yılında, ABD Dışişleri Bakanı'nın, Türk Dışişleri Bakanı A.K. Alptemoçin'e gönderdiği mektupta; Kıbrıs Rum Kesimi lideri Yorgo Vasiliu'yu 'Kıbrıs Cumhuriyeti'nin Temsilcisi' konumuna getirip 'beşli zirve' önerisinde bulunması da gerilen Türkiye-Yunanistan ilişkilerinin bir başka boyutu olarak gündeme oturmuştur. Sorunu takiben, 1995 yılında Kıbrıs Türklerinin toprak oranının %25'e indirilmesi isteği; Türkiye'nin ilk kez bir NATO tatbikatına katılmamasıyla son bulmuştur.<sup>41</sup> 1996 yılında yaşanan *Kardak Krizi*; Yunanistan'ın ezelden beri Ege'de sürdürdüğü politika, Ege'yi bir Yunan Gölü'ne çevirme arzusu<sup>42</sup>, karasularını 12 mile çıkarma planı ve zaman zaman "it dalaşı" biçiminde ortaya çıkan sessiz savaş ilanı, "büyük ülke, küçük ülke" ilişkisi içinde sürekli olarak ortaya konan çıkışsızlık, Yunan Büyük Ülkü'sünün (*Megola İdea; Etniki Eterya, 1896*)<sup>43</sup> bir sonucu olarak günümüze kadar sürmüştür ve fırsat buldukça 12 mil hakkı saklı tutularak alevlendirilmektedir.

19 Ocak 1991'de CNN televizyonu dünya insanlarına Irak'ın bombalanışını naklen yayınladı. Böylece yirminci yüzyıl insanı bir ilke daha tanık oldu: Oturduğu

---

<sup>40</sup> *Milliyet*, 23 Mayıs 1995.

<sup>41</sup> *Cumhuriyet*, 17 Ocak 1996.

<sup>42</sup> "Stefanopoulos: 'Ege Yunandır' ", *Milliyet*, 14 Haziran 1997.

<sup>43</sup> Selahattin Salıçık, *Tarih Boyunca Türk Yunan İlişkileri ve Etniki Eterya*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1968, 74 s.

rahat koltuğundan, bilgisayar oyunu karşısındaymış gibi güvenlik duygusu ve şiddet merakı içinde savaşı izleme ayrıcalığı. Baudrillard bunu gündeliklik, dünyanın simülakrı, dünyaya bir katılım kandırması olarak tanımlıyor:

*“Gündelikliğin dinginliği, yüceltmek için sürekli tüketilen şiddete ihtiyaç duyar. Bu gündelik olanın kendine özgü edepsizliğidir. Gündeliklik olaylara ve şiddete pek düşkündür, yeter ki bunlar ona odasında sunulsun. Karikatürize edersek, söz konusu olan Vietnam Savaşı’nın imgeleri karşısında gevşeyen televizyon izleyicidir. Ters yöne açılan bir pencere olarak TV’nin resimleri bir odaya bakar ve dış dünyanın zalimliği samimi ve sıcak hale gelir, sapkın bir sıcaklıktır bu.”<sup>44</sup>*

Doksanlı yılların ilk yarısı Kürt ayrılıkçılığı gibi, nedenleri doğrudan Türkiye’yi ilgilendiren bir sorunun da tırmanışa geçtiği bir dönem olmuştur. Ancak gelişmeler, seksenli yılların ikinci yarısında olduğundan farklı bir yol izlemiş, sorun sınırlanabilir bir iç sorun olmaktan çıkmış, yaygınlaşma eğilimi sergilemiş, gerek neden olduğu can kayıpları gerekse toplumsal düzeyde yol açtığı yıkım nedeniyle bir ulusal güvenlik sorununa dönüşmüştür.

Özellikle Körfez Savaşı’nın Kuzey Irak’ta ortaya çıkardığı özgün koşullar, sorunun bölgeselleşmesine de yol açmıştır. Gerek ayrılıkçılık sorununun tırmanışı, gerekse Sovyetler Birliği’nin dağılması gibi gelişmeler üzerine ulusal güvenlik politikalarına yön veren önceliklerin sıralaması değiştirilmiş, bölücülükle savaşım 1992 yılında gözden geçirilen **Milli Güvenlik Siyaseti Belgesi**’nde ulusal tehdit sıralamasının ilk sırasına alınmıştır. Böylelikle; “ulusal güvenlik stratejisinde bir yön değişikliği” yapılmış, “daha önce Yunanistan ve RF’na göre düzenlenmiş ‘savunma konsepti’ değiştirilmiş, ilk kez yapılan ‘iç tehdit’ değerlendirmesiyle” tehdidin kaynağı Suriye-Irak-İran olarak saptanmıştır.<sup>45</sup>

Şubat 1997’de, Genelkurmay İkinci Başkanı Orgeneral Çevik Bir’in ABD’ye yaptığı gezi sırasında katıldığı toplantıda yaptığı konuşmada İran, açık düşman ilan ediliyordu.”*Teröristliği tescil edilmiş devlet*” ve “*Türkiye’ye rejimi ihraç etmek, PKK’ya destek vermek, kitlesel imha silahları üretmek*” gibi ifadelerle ağır bir dille eleştirmiş ve Tahran’a karşı terörist devlet olarak davranılmasını isteyip İran başta

<sup>44</sup> Baudrillard,2008, 28-29 s.

<sup>45</sup> “Mit Müsteşarı Veda Etti”, **Cumhuriyet**, 1 Ağustos 1992.



olmak üzere Suriye ve Yunanistan'a yönelik ağır suçlamalar dile getirmiştir.<sup>46</sup> Bir sonraki on yılda Türkiye'yi bekleyen tehlikeyi öngören bu tutum için, kehanetten ötesini söylemek gerekir.

Doksanlı yıllarda Suriye ile su<sup>47</sup>, İran'la köktendincilik<sup>48</sup> ve Irak'la olan Kuzey Irak<sup>49</sup> sorunlarına giderek daha çok eşlik eden *terör* konusunun, Türkiye ve Ortadoğu'daki Kürt sorunuyla olan bağlantısı da yine Türkiye'nin iç ve dış sorunları arasındaki iç içe geçmişliği artırmaktadır.

1991'ten başlayarak Kuzey Irak'ta gözlemlenen gelişmeler, Türkiye'nin bölgedeki önemini yeniden artırmış ve Batıyla ilişkiler açısından hareketli bir döneme girmesine neden olmuştur. Kuzey Irak'ta savaş sonrası Saddam Hüseyin'in göçe zorladığı ve çoğunluğunu Kürtlerin oluşturduğu mültecilerin Türkiye sınırına yığılması, bu mülteciler için güvenli bölgeler yaratılmasına dönük olarak düzenlenen *Huzur Harekatı*, PKK'nın ortaya çıkan otorite boşluğundan yararlanarak Kuzey Irak'ta tutunmaya başlaması, Kuzey Irak'ta bir Kürt devleti yaratılacağı yolundaki endişelere temel oluşturulabilecek nitelikte gelişmeler ve oluşumlar, Türkiye'nin karşısına yeni bir sorunlar demeti getirmiştir. Bir sonraki on yılda bu eğilimin daha da güçleneceğini, 36. paralelin kuzeyinde kalan bölgenin, Türkiye'nin Ortadoğu politikasının ne ölçüde etkili olabileceğine ilişkin bir sınav yeri olacağını öngörmek hiç de kehanet olmayacaktır.<sup>50</sup>

Türk Silahlı Kuvvetleri'nin (TSK), Mart 1995'teki *Çelik 1 Harekatı*'na 35.000'i aşkın asker katılmış, Cumhuriyet tarihinin bu en büyük operasyonu sırasında 300 km. genişlik ve 40 km. derinlikte bir bölge, bir ayı aşkın süre denetim altına alınmıştır. Büyük operasyonlar dizisi, Mayıs 1997'deki *Çekiç Harekatı* ile sürmüştür. Ocak 1996'da, Kardak bunalımı sırasında gerçekleştirilen *SAT Operasyonu*, Nisan 1998'de özel birliklerce gerçekleştirilen *Yarasa Operasyonu* sonucunda, PKK önde gelenlerinden Şemdin Sakık'ın Kuzey Irak'ta saklandığı

<sup>46</sup> “Bir: İran Tescilli Terörist”, **Milliyet**, 2 Şubat, 1997.

“İran'ın Çevik Bir Protestosu Reddedildi”, **Yeni Yüzyıl**, 25 Şubat 1997.

<sup>47</sup> Su sorunu için bkz; Gün Kut, “Ortadoğu'da Su Sorunu ve Türkiye”, **Ortadoğu Sorunları ve Türkiye**, TÜSES, İstanbul, 1991, 99-122 s.

<sup>48</sup> Türkiye-İran ilişkileri için bkz; Gökhan Çetinsaya, “Türk-İran İlişkileri”, Faruk Sönmezoğlu, **Türk Dış Politikasının Analizi**, 135-158 s.

<sup>49</sup> Kuzey Irak politikası için bkz; Kemal Kirişçi, “Huzur mu Huzursuzluk mu: Çekiç Güç ve Türk Dış Politikası (1991-1993), y.a.g.y., 195-212 s.

<sup>50</sup> Özcan, Kut, 2000, 23-24 s.

yerden alınıp Türkiye'ye getirilmesi TSK'nin bu dönemdeki etkinliğini gözler önüne serer niteliktedir.<sup>51</sup>

Terör; bu on yıl içinde gündelik yaşamdaki ürkütücü durumunu uzun süre korumuştur. Doğu ve Güneydoğu Bölgesi'nde görülen kanlı tablo; zaman zaman büyük şehirlerde de canlar aldı. Terörle mücadele etme durumundaki ordunun komutanları ve binlerce askerinin yanı sıra Emniyet teşkilatının yüzlerce polisi de ülke bütünlüğü ve güvenliği uğruna şehit olmuştur. 1988 yılı ortalarına kadar ANAP'ın '*silahlı eşkıya faaliyetleri*' olarak gördüğü, ancak 1998 Nisan ayı sonrasında '*topyekün bir anlayış ile ve her türlü siyasetin üstünde milli bir sorun*' olarak kavramaya başladığı, nihayetinde de '*bölücülük, bölücü, ayrılıkçı, terörizm ve terör sorunu*' gibi ifadeleri kullanmaya başladığı bu sorunun, 1990 sonrası Türk siyasi ve toplumsal hayatına bu ölçüde damgasını vuracağı önceden kestirilememiştir.<sup>52</sup> Çünkü terörün sadece basit bir '*güvenlik sorunu*' olmadığı, '*sosyal, kültürel ve ekonomik*' boyutlarının bulunduğu ancak 1991 yılında kavranabilmişti.

Şehit Anaları ya da "Cuma Anneleri" kavramı, doksanlı yıllardaki terörün acı anısı olarak medya kanalıyla toplumsal bellekte yerini almıştır. Yine yaşanan terörün bir başka yönü sayılabilecek bir başka kavramda "Cumartesi Anaları"dır. Bu iki grup toplandıkları günlerin isimleriyle anılmış ve sürekli olarak haber yapılmışlardır.

Bu on yıla damgasını vuran bir olay da "Devletin sanatçısı olur mu, buna kim nasıl karar verir" tartışmasıydı. 13 Ekim 1991'de, 8. Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın şaşkınlık verici bir kararla 36 sanatçıya devlet sanatçısı unvanı vermesi ardından tartışmalar giderek büyüdü. Süreyya Koral, Zühdü Müridoğlu, Yaşar Kemal, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Hüseyin Gezer ve Ömer Lütfü Akad bu ünvanı çeşitli gerekçelerle reddettiler.

Tansu Çiller, Demirel'den boşalan koltuğa geçmek için tam da güvenoyu almak üzereyken 2 Temmuz 1993'de *Sivas Olayı* patlak verdi. 4. Pir Sultan Abdal Etkinlikleri için Sivas'ta bulunan kimi aydın ve sanatçılardan 35 tanesi Madımak Oteli'nde azgın bir İslamcı kalabalık tarafından yakıldı. Olay ansızın değil, kentte bütün gün süren bir kargaşanın ve dört saatlik bir kuşatmanın ardından, polis,

<sup>51</sup> "Ellibin Asker Kuzey Irak'ta", **Radikal**, 15 Mayıs 1997.

<sup>52</sup> Özcan, Kut, 2000, 107-108 s.

jandarma ve ordu birliklerinin gözü önünde gerçekleşti. Olay sırasında Demirel; “Devlet güçleriyle halk karşı karşıya getirilmemelidir” dedi. Çiller ise olayı önemsiz göstermeye çalışıyor, “Otelin etrafını saran vatandaşlarımıza hiçbir zarar gelmemiştir”<sup>53</sup> diyordu. İnanılmaz bir şekilde “halk” ve “vatandaş” sözcükleri otelin etrafını saran azgın kalabalık için kullanılıyordu. Bir çokları şenlikte Aziz Nesin’in bulunuşunu tahrik olarak gösterdiler. Salman Rüştü’ye yakınlık gösteren davranışlarda bulunmuş olması 31 Mart ve Menemen olayları türünden bu gericilik olayına haklılık çıkartılmaya çalışmasına bile yol açtı. Nitekim memleketin her köşesinde örgütlenmiş bu güruh olaydan birkaç ay önce 28 Mayıs’ta Salman Rüştü’nün “Şeytan Ayetleri”ni yayınlayan Kaynak Yayınevi’ni basarak polisle çatışmıştı.

Sivas Katliamının manevi sorumluluğu içindeki İnönü; bu koalisyon sırasında TÜBA’nın (Türkiye Bilimler Akademisi) kurulması dışında pek varlık gösteremedi. Söz verdiği üzere 12 Eylül’ün YÖK yarasını bile kaldıramadı.

Özal döneminde açık verme borçlanmaya dayalı iktisadi ve mali siyasetler kaçınılmaz yıkımı getirdi. (1988 ile 1993 arasında dış borç 41’den 67 milyar dolara yükseldi). Bu siyaseti Demirel ve Çiller de sürdürdü. Aslında bu 1950’lerde Demokrat Parti’nin Menderes hükümetlerince başlatılan ve savunulan bir “kredi medeniyeti” uygulamasıydı. 1994’te Moody’s adlı uluslar arası kuruluşun Türkiye’nin kredi notunu düşürdüğünü açıklaması bunalımı tetikledi. Dolar 15.000’den 38.000’e yükseldi, bankalarda para çekme kuyrukları oluştu, borsa çöktü. “5 Nisan Kararları” alındı, KİT ürünlerine % 50’ye varan zamlar yapıldı, enflasyon % 100’ü aştı, “enflasyon canavarı” terimi türetilerek popülerlik kazandı. Medyada ona karşı yoğun bir savaş başlatıldı. Büyük küçük herkes bu tuhaf canavarı yakalayıp alt etmek için türlü yöntemlerle savaşılmaya başladı.

Susurluk Olayı, tuhaf bir üçgeni ortaya koymuştur. 3 Kasım 1996’da polis okulu müdürü olan Hüseyin Kocadağ, Türkiye İşçi Partili yedi öğrencinin, Milliyet’in başyazarı Abdi İpekçi’nin öldürülmesinden ve Papayı yaralamaktan sorumlu Abdullah Çatlı, Urfa’daki Bucak aşireti reisi ve milletvekili Sedat Bucak ve Gonca Us adında bir model aynı otomobilde bir kamyonla çarpışmıştır. Otomobilde susturucu ve silahların olması da ayrı bir konuydu. Sanki bir suikasta doğru yol almış

<sup>53</sup> Tanör, Boratav, Akşin, 2004, 166 s.

gibiydiler. Bu Türk kamuoyunda bomba etkisi yaptı ve 1 Şubat 1997'den 9 Mart'a kadar her gece saat 21.00'da ışıklar bir dakika süreyle kapatıldı, klaksonlar, tencere kapakları yolsuzluklara alet edilen devleti protesto etmek için çalıyordu. “*Sürekli Aydınlık İçin Bir Dakika Karanlık*” eylemi sivil toplum örgütlerinin bir başarısı olarak hafızalara kazandı. Bu arada dilimize “*derin devlet*” deyimini kazandırdı.

Haziran 1996'da işbaşına gelen Refah-Yol Koalisyonu'nun büyük ortağı RP; toplumun çeşitli kesimlerinde yoğun bir laiklik ve demokrasi tartışmasına yol açan bazı girişimler içindeydi. Kamuda RP kadrolaşması, tarikat şeyhlerine Başbakanlıkta verilen toplu iftar yemeği, devlet dairelerinde türbana izin verilmesi girişimi, İstanbul'un fethini tamamlamak üzere Taksim'e cami yaptırma projesi vb. konular ‘irtica’ tehdidini iyiden iyiye güçlendirdi.<sup>54</sup>

On yılın ikinci yarısındaki bu iç siyasal gelişmeler nedeniyle Milli Güvenlik Kurulunca *Milli Güvenlik Siyaseti Belgesi*'nde yeni bir değişikliğin yapılması kararlaştırılmış, ‘irtica’ bir numaralı tehdit konumuna yükseltilmiştir.<sup>55</sup> Gerçekten de askeri kanat, Refah-Yol Koalisyonu'nun iktidar olmasıyla birlikte, ‘irtica’nın bölücülükten daha tehlikeli olduğunu fark etti. RP'nin 2000 yılında %34, 2005 yılında da %64 ile iktidar olacağını o günden tahmin etmişti.<sup>56</sup> MGK sessizce beklemedeydi. Necmeddin Erbakan'ın laiklik / laiklik karşıtlığı tartışmalarının neden olduğu ortamı yumuşatmaya hiç mi hiç niyeti yoktu. Bardağı taşıran son damla yine kendisinden geldi:

“*Sen kimsin? Yüzde 3... Konuşamazsın. Din düşmanlığını laiklik diye yutturuyorsun.*”<sup>57</sup>

28 Şubat 1997 günü, giderek artan laiklik ve Atatürk karşıtı eylemlere ordu gösteri biçiminde müdahale etti. Ancak bu 1960, 1971, 1980 müdahalelerine göre çok daha yumuşaktı. Hatta bazı çevrelerde ironik biçimde post-modern darbe olarak nitelendirildi. 17 Eylül 1992 tarihli *Milli Güvenlik Siyaseti Belgesi*'nde ‘ciddi bir tehlike’ olarak nitelendirilen İslami tehdide, dört yıl kadar sonra el konuyordu. Genelkurmay Başkanı İsmail Hakkı Karadayı'nın önderliğindeki dokuz saatlik

<sup>54</sup> *Yeni Yüzyıl*, 28 Ocak 1997.

<sup>55</sup> Bkz; Gencer Özcan, *On bir Aylık Saltanat: Siyaset, Ekonomi ve Dış Politikada Refahyol Dönemi*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998.

<sup>56</sup> Hikmet Çiçek, *İrticaya Karşı Genelkurmay Belgeleri*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1997, 9 s.

<sup>57</sup> *Radikal*, 26 Şubat 1997.

gergin toplantı sonrası köktendinciliğe karşı 18 maddelik bir önlemler demeti açıklandı. Askerler nazik fakat çok kararlıydılar. Talepler arasında; tarikatlarca işletilen okul, yurt ve vakıflar son verilmesi, İmam-Hatip okulları sayısının imam gereksinimini karşılayacak düzeye indirilmesi, kökten dincilerin kamu kuruluşunda, adalet örgütünde, okul ve üniversitelerde kadrolaşmalarına son verilmesi, İran etkisine karşı önlemler alınması ve zorunlu eğitimin beş yıldan sekiz yıl çıkarılması vardı. Bunlar hükümete tavsiye niteliği taşısa da hükümet buna uyma zorunluluğu duymaktaydı. Yani bir nevi psikolojik baskı niteliği taşıyordu. Böylece ordu yumuşak darbenin ardından aldığı ve dayattığı kararların uygulanmasını izlemeye koyuldu.

16 Ocak 1998'de RP; laiklik karşıtı etkinliklerinden dolayı kapatıldı ve Erbakan dahil yedi milletvekili milletvekilliklerini yitirdiler, beş yıl süreyle siyasetten yasaklandılar. Ancak hazırda her zamanki gibi yeni bir parti vardı. Fazilet Partisi, Recai Kutan başkanlığında Refah'ın yerini aldı. Yeni mecliste dikkat çeken bir olay da Fazilet Partili milletvekili Merve Kavakçı'nın türban ve pardösü ile meclise girmesiydi. Bu protestolara yol açtı. Merve Kavakçı'nın Türk vatandaşlığından çıkarılmasıyla tartışmalar geçici bir çözümle son bulmuş oldu. 22 Haziran 2001'de bu parti de kapatılınca 20 Temmuz'da Saadet Partisi kuruldu. Bunun yanında "biz değiştik" şiarı altında daha genç bir kesim 14 Ağustos 2001'de Recep Tayyip Erdoğan önderliğinde Adalet ve Kalkınma Partisi'ni kurdular. Artık onlar "milli görüş" ten vazgeçmiş, muhafazakar bir parti olmuşlardı.

Zaten varolan yolsuzluk davalarıyla başı ağrıyan ANAP'ın 22 Eylül 1998'de mafya ile ilişkisinin Alaaddin Çakıcı ve ANAP'lı milletvekili Eyüp Aşık'ın telefon görüşmesiyle ortaya çıkması Yılmaz'ın istifasını getirdi. Ecevit'in başkanlığında bir azınlık hükümeti kuruldu. 13 Nisan 1998'de PKK'nın ikinci adamı sayılan Şemdin Sakık yakalanarak Türkiye'ye getirilmişti. Suriye bunun ardından Öcalan'ı sınır dışı etmek zorunda kaldı. Rusya'ya geçen Öcalan baskı sonucu İtalya'ya gitmek zorunda kaldı. İtalyan mallarının boykotu bu dönemde gerçekleşti. Yunanistan'ın ardından Kenya'ya geçen Öcalan yeri tespit edilir edilmez Türkiye'ye getirildi. İmralı'da yargılanarak idam cezasına çarptırıldı. Bu Ecevit hükümetine büyük güç ve takdir kazandı. Nitekim 1999 ara seçimlerinde Ecevit birinci parti oldu. Bu dönemde ANAP'lı İçişleri Bakanı Saadettin Tantan *Balina, Kasırga, Matador, Bufalo* gibi

renkli isimleri olan hareketlerle yolsuzluklara karşı savaş açtı. Bu rüzgar çok etkili ama susturulması gereken bir rüzgar oldu ve sonunda Tantan istifa etti.

17 Ağustos 1999'da Türkiye'nin başına büyük bir felaket geldi. Merkezi Gölcük olan 7,9 şiddetinde bir deprem en önemli sanayi merkezlerinden olan, nüfus yoğunluğu yüksek bir bölgeyi (İzmit, Adapazarı, Gölcük, Yalova) altüst etti. Binlerce konut ve fabrika yıkıldı. Çürük binalar içindeki yaşamın bir felaketle 16.000'den fazla insanın ölümüne, 40.000'den fazla insanın da yaralanmasına yol açması dünya çapında yardımlaşmayı getirdi ve yargıya intikal etti. Her zamanki gibi suç; müteahhitler gibi bir grubu ele almakla sınırlı kaldı. Bu dönemde Yunanistan ile ilişkiler yumuşadı. O güne kadar adı bile duyulmamış bir yardım örgütü AKUT enkaz altından kurtardığı vatandaşlarımız ile kahramanlar arasına girdi. Ülke çapında yardım kampanyaları yürütüldü. Yardım kampanyalarındaki yolsuzluklar Refah Partisi'nin başını epey ağrıttı.

2000 yılının Mayıs'ında süresi dolan Demirel'in Cumhurbaşkanlığı Ahmet Necdet Sezer'in oldu. Mütevazı ve ciddi bir insan görünümündeki Sezer'in kolay idare edilebilir olduğunu düşünmek yanıltıcı oldu. "Başbakanın kafasına Anayasa fırlatan ilk cumhurbaşkanı" olarak tarihe geçen Sezer ve Ecevit arasındaki tartışmalar sık sık kamuoyuna yansdı. İktisadi bunalım, değer kaybeden Türk Lirası ve kapatılan bankalarla birlikte işsiz kalan 1.5 milyon insan karşısında Ecevit; Amerikalı Kemal Derviş'i kurtarıcılığa davet etti. Ekonominin yeni padişahı Derviş, bu dönemde devlet bakanı atanarak hükümete de girdi ve istediği yasaları üç ay gibi kısa bir zaman içinde tek tek çıkarttı. Türk medyası Derviş ve Amerikalı eşinden star ilgisini eksik etmedi. Ecevit'in hastalığıyla birlikte partisinin ve hükümetin yıpratılma çabaları sonuç verdi ve Türkiye'yi bambaşka bir yol ayrımına getirecek seçimlere gidildi.

Genel olarak 1997 yılında başlayıp 2000 yılına kadar geçen ve tüm toplum kesimlerinden "28 Şubat Süreci" şeklinde kabul gören bu dönemin toplumsal etkilerinden bazıları şunlar olmuştur: Başta resmi daireler ve üniversiteler olmak üzere bir çok kamusal alanda türban yasağı getirilmesi, meslek liselerinin orta kısmının kapatılması, İlahiyat Fakültelerinin kontenjanlarının azaltılması, irticai faaliyetlere karışmış kamu görevlilerinin memuriyetten uzaklaştırılması, bazı TV kanallarındaki yayıncılık anlayışının değiştirilmeye zorlanması, bazı okulların,

cemaatlerin, derneklerin, vakıfların v.b. kuruluşların gözetim altına alınması veya kapatılması gibi yaptırımlar uygulanmıştır. Ayrıca bazı sermaye gruplarının (“yeşil sermaye” nitelemesiyle) para trafikleri yakın takibe alınmıştır. Bu süreçte irtica izlenimi uyandıracak uygulamaların ve bağlantılı kuruluşların kamusal alandan dışlanmasına, bu kurum ve kuruluşların kaynaklarının kurutulmasına yönelik çalışmalar yapılmıştır.

12 Eylül’den sonra Türkiye’de kendini muhafazakar olarak niteleyen insan sayısı artmıştır. Bu hayat biçimini benimseyen gruplar oluşturdukları veya model olmuş yaşam biçimlerini bireysel ve kamusal hayata aktarmaya başlamışlardır. Bu yaşam biçimi her şeyi ticarileştirmeye yatkın müteşebbisler tarafından bu ihtiyaçlara cevap verecek bir çok sektör oluşturulmasına yol açmıştır. Önceki yıllarda pek hissedilmeyen bir çok yaşam biçimi insanlara medya veya pazarlama kanallarıyla ulaşmaya başlamıştır. Muhafazakar insanların sayısının artması ve cemaatleşme olgusunun hızla gelişmesiyle bu gruplar oluşturdukları birikimlerle yeni iş alanları ve ihmal edilmiş sektörlere yatırım yaparak hızla gelişme imkanı bulmuşlardır.

Cemaatlerin ilgi alanları özellikle Türkiye’nin en önemli sorunlarından biri olan eğitim sorununa yönelik olmuş ve ilk atılımlar öğrenci yurtlarıyla daha sonrada dershaneler yoluyla başlamıştır.

90’lı yılların tatil alanına getirdiği en büyük yenilik ise muhafazakar kesiminin tatil anlayışına cevap verecek bir modelin ortaya konması olmuştur. Bu model ise Jet-Pa tarafından sunulan Caprice Otel’di. Didim Akbük’te açılan bu otel 1.820 yatak kapasitesi, içkisiz oluşu, hanımlara özel havuz ve plajıyla dikkat çekiyordu. Daha sonraları bu otelin sistemini örnek alarak muhafazakâr insanlara yönelik tatil imkanı sunan onlarca irili ufaklı turistik otel faaliyete geçmiştir. ‘Haşemu’lu tatil anlayışı değişen Türkiye’nin İran’a dönen yüzü, Erbakan’la başlayan “İslam Birliği” projesinin bir göstergesi olarak yavaş yavaş toplum bilincine yerleşiyordu. Böylelikle muhafazakâr insanların belli noktalardaki hassasiyetlerine cevap veren tatil imkânları sunulmuş oluyordu. Türkiye; tehlikesi öngörülerek, 28 Şubat 1997’de müdahaleyle önlenen bu yüzünü, 2002 seçimlerinden sonra daha fazla gizleyemeyecekti.

### 1.5. Döneme Tematik Olarak Yaklaşım

Türkiye'nin 2000 yılındaki nüfusu 67.803.927 olmuştur. Buna göre 1990-2000 döneminde yıllık nüfus artış hızı binde 18.3 olarak tespit edilmiştir. Kırsal kesime ve varoşlara götürülen aile planlaması uygulamalarına rağmen bu hızlı bir artıştır ve Türkiye'nin genç nüfusu yoğun bir ülke olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu artışa da bağlı olarak iş bulma sorunu giderek tırmanmış, genç nüfusun istihdam edilmesiyle ilgili iş sahaları ve yatırım sorunları ortaya çıkmıştır. Artık *işsizlik* en büyük sorundur.

Buna bağlı olarak terör nedeniyle zorunlu göçler de dahil olmak üzere hızlı bir iç göç trafiği vardır. Doğu illerinde öncelikle GAP Bölgesi'ne, ardından üç büyük kente göç işsizliğin de etkisiyle bu dönemde de sürmüştür. 2000 yılı itibarıyla 81 ilden toplam nüfusu en fazla olan ilk üç il sırasıyla İstanbul, Ankara ve İzmir olmuştur. Bu illerden İstanbul ilinin toplam nüfusu 10.018.735, Ankara ilinin toplam nüfusu 4.007.860 ve İzmir ilinin toplam nüfusu 3.370.866 olarak saptanmıştır. Nüfus büyüklüğü en az olan ilk üç il Tunceli, Bayburt ve Kilis illeridir. Tunceli ilinin toplam nüfusu 93.584, Bayburt ilinin toplam nüfusu 97.358 ve Kilis ilinin toplam nüfusu 114.724'tür. Göç; kent hayatına bir *ikililik* getirmiş, bu ikililikle düzenlenen yaşam alanları yaratılmış, İstanbul postmodern bir kent görünümüne bürünmüş, köşe dönmeçiliği öngören düzende, işsizliğin ve terörün de etkisiyle hırsızlıktan gaspa, çek-senetten ihaleye birçok alanda *organize işler mafyası* artık açık olarak türemiştir.

Okuryazarlık oranı 2000'de % 86,5'e ulaşmıştır. Bu artış, eğitim düzeyinde bir artışın da habercisidir. Yeni açılan üniversitelerle üniversite mezunu artmış, işsizlik ortaokul-lise mezunu işsizliğinden üniversite mezunu işsizliğine kadar



yükselmiştir. Artık herkes uzmanlığının dışında alanlara girmeye başlamış, genel olarak 80 sonrası başlayan *uzmanlıktan yoksunluk ve normsuzluk* sürdürülmeye devam etmiştir.

82 Anayasası ile bir yanda örgütlenmeye getirilen kısıtlamalar ve alerji, öte yanda Avrupa Birliği'ne uyum süreci içinde sivil toplum örgütlenmesine verilen destek pek çok derneğin çatısını kurmuştur. Hayvan Hakları savunucularından, Kadın Hakları ve İnsan Hakları savunucularına kadar, kanserle mücadeleden kalp sağlığına kadar her konu ve savunucuları örgütlenmiştir. Bir *sivil toplum örgütlenmesi* almış başını gitmiştir.

Düşünce dünyasına yönelik suikastlarla faili meçhul cinayetler sürmüş, kendi içinde hesaplaşan mafya üyelerinin çatışmaları da ayrı bir *faili meçhuller* ortaya çıkarmıştır.

2 Temmuz 1993'de, 4. Pir Sultan Abdal Etkinlikleri için Sivas'ta bulunan kimi aydın ve sanatçılardan 35 kişi, Madımak Oteli'nde İslamcı kalabalık tarafından yakılmış, *Sivas Katliamı* sanıkları, beraat edenleri ve devlet erkanının açıklamaları ile gündemi uzunca bir süre meşgul etmiştir.

3 Kasım 1996'da bir trafik kazasıyla devlet-mafya-emniyet üçgenini deşifre eden *Susurluk Olayı* bugün bile aydınlatılamayan ve "derin devlet" terimini hafızalara kazıyan bir olay olarak durmaktadır.

1997 Sincan'daki askeri darbe, imam hatipler ve Kur'an kursları için çıkarılan kararlar ile etkinliğini sağlamış *postmodern bir darbe* olarak akıllarda yer etmiştir.

*AB'ye girme sürecinde* 80'in işkence hesapları sorulan Türkiye, insan hakları adına sürekli yol almaya çalışmış, karakollar şeffaflaşmış, ödevlerini yerine getirmeye çalışan bir Türkiye yaratılmaya çalışılmıştır.

*Terör* gündelik hayata çöp bidonlarına koyulan bombalarla girmiş, örgüt evleri baskınları ve gözaltında kayıpların aranmasıyla sürmüş, Cuma ve Cumartesi Anneleri ile sivil toplum içine taşınmış, Şehit Dernekleri'nin aracılığıyla şehit ailelerine yapılan yardımların dolandırıcıların eline gitmemesi konusunda çalışmalarla devam etmiş, ancak bu süreçte pek çok insan mağdur olmuştur.

Özel televizyonculukla birlikte genelde bir ticaret aracı olarak toplum hayatına giren *televizyon*, çoğunlukla denetimsiz, eğlence ağırlıklı programları,

yarışmaları, *reality show*'ları, dizileri, reklamları, *anchor man*'leri, paparazzileri ile sürekli tartişılmıştır.

“Vahşi depolama yöntemiyle” oluşturulan çöplüklerde meydana gelen patlamalarda hayatlarını kaybedenler olmuştur. Bu depolama doksanların ikinci yarısında, özellikle büyük şehirlerde yerini “modern atık depolama yöntemlerine” bırakacaktır.

Döneme ilişkin tüm bu tematik saptamaların Türk Tiyatrosu ve oyun yazarlığı içinde nasıl yansıtıldıkları, bu çalışmanın 3. Bölümü'nün ana izleği olacaktır.

## 2. BÖLÜM

### 1990 – 2000 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE TİYATRO YAŞANTISI

#### 2.1. 1990 - 2000 Yılları Arasında Türk Tiyatrosundaki Gelişmeler

Türkiye'de tiyatro denince ilk akla gelen sorunlardan biri olan bina ve salon sorunu; 1990'ların başında da gündemi epey meşgul etmiştir. Tiyatroların oyunlarını oynayacak salon bulamaması, devletin elindeki eski sinemaları, operaları, salonları sanat aktivitelerine tahsis etmiyor olması ya da olanları da otopark gibi farklı biçimlerde yok ediyor olması uzun süre tartişmalara yol açmıştır.

Doksanların başında, özel tiyatrolar için salon sorununun olduğu ilk yıllarda, Beşiktaş'ta Yumurcak Sineması'nın tiyatro salonuna dönüştürme çalışmalarının başlaması sevindirici bir gelişme sayılmış, bu salonun ilk konuğu da **Başa Bela Baştakiler** ile popüler tiyatro yapan Yasemin Yalçın Tiyatrosu olmuştur.

1991 yılında tiyatro alanında bir ilk de İzmir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda gerçekteşmiştir. Bu dönemde Özdemir Nutku'nun önderliğinde uzun bir aradan sonra yeniden hayata geçirilen **Kamyon Tiyatro**, mekansal açıdan alternatif bir tiyatro arayışı olarak doğmuştur. Tiyatroyu ilk oyunlarıyla çocukların ayağına götüren ve tiyatroyla hiç tanışmamış insanları kucaklayan bu anlayış ne yazık ki yerel yönetimlerle ilgili çeşitli nedenlerden ötürü sürdürülememiştir.<sup>58</sup>

1990'lara damgasını vuran konulardan biri “Devlet Sanatçılığı” unvanı olmuştur. Daha önceden başlatılan bir uygulama olmakla birlikte bu konu, bu dönemde kamuoyunda çok tartişılmıştır. 13 Ekim 1991'de, 8. Cumhurbaşkanı Turgut

<sup>58</sup> Bkz; **Hürriyet Gösteri**, Temmuz 1991, sayı:128, 72 s.

Özal'ın şaşkınlık verici bir kararla 36 sanatçıya devlet sanatçısı unvanı vermesi ardından yazar Yaşar Kemal, şair Fazıl Hüznü Dağlarca, heykeltıraş Hüseyin Gezer, Zühdi Müridoğlu, seramik sanatçısı Füreya Koral, yönetmen Ömer Lütfü Akad bu unvanı çeşitli gerekçelerle reddettiler. Bu dönemde tiyatro sanatçılarından yalnızca Macide Tanır ve Bozkurt Kuruç bu ödüle layık görülenler arasındaydı. 1998'de devlet sanatçılığına layık görülen 79 kişi arasında Zeki Alasya, Metin Akpınar, Dinçer Sümer, Recep Bilginer, Haldun Dormen, Orhan Asena, Ali Poyrazoğlu, Nejat Uygur, Dilek Türker, Gülriz Sururi, Gazanfer Özcan, Müşfik Kenter, Nedret Güvenç, Nurşen Girginkoç gibi tiyatro sanatçıları ve yazarları vardı.

1990 sonrasında sanata yasaklamalar gündemdeydi. 80'in baskıcı ve sindirmeci rejimi hala iş başındaydı. Politik vurguları olan oyunlar bu yasaklardan etkileniyordu. 1991 yılında Ankara Birlik Sahnesi'nde sahnelenen Erol Toy'un **Pir Sultan Abdal** oyunu pek çok ilde ve ilçede Valilikçe yasaklanmıştır. Daha sonra valilik oyunun aklandığını açıkladı, yeniden oynamasına izin verdi. Ankara Halk Oyuncuları Tiyatrosu yöneticileri sorgulanmışlar, ardından **Baba, 12 Eylül'de Neredeydin?** adlı oyun bazı ilçelerde yasaklanmıştır. 1997'de AST'ta Metin Balay'ın yazıp yönettiği Altan Erkekli'nin oynadığı **İnadına Yaşamak** oyunu; güvenlik güçlerine hakaret ettiği, polise karşı halkı kışkırttığı iddiasıyla Afyon sınırları içinde yasaklanmıştır. Samsun'da ise içinde içkili sahne olduğu gerekçesiyle oynatılmamıştır. 1997'de Haluk Işık'ın **Memleket Hikayeleri** Ekin Tiyatrosu'nda Rüştü Asyalı tarafından oynanmış, tüm yasaklamalara rağmen direnmiştir.<sup>59</sup> 56 kez yasaklanan oyun Demokrasi ve İnsan Hakları mücadelesine hizmet gerekçesiyle Ankara Sanat Kurumunca ödüllendirilmiştir. 1991 yılında, Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncularını Woody Allen'in **Tanrı** oyununda soyunmayı reddetmişler. Ankara Devlet Tiyatrosu Müdürü Aytar ise; "*Merak etmeyin oyunu devlete yaraşır biçimde sahneleyeceğiz*" demiştir.<sup>60</sup>

İstanbul Şehir Tiyatroları bu yasaklamalara karşı 1994-1995 sezonunda, "Yasaklanmış Oyunlar" başlığı ile bir alt repertuar oluşturdu. O güne dek

<sup>59</sup> Bkz; Sevda Şener, **Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, 319-320 s.

<sup>60</sup> **Milliyet Sanat**, 1 Ocak 1991.

yasaklanmış oyunlar bu yıl itibarıyla oynanacaktı. Bu çalışma kapsamında ilk olarak Robles'in **Özgürlüğün Bedeli** sahneye taşındı.<sup>61</sup>

Müdürlüğü esnasında Tamer Levent'in 1994 yılında Devlet Tiyatrolarında başlattığı ve TOBAV tarafından sürdürülen bir eylem olarak "Sanata Evet" kampanyası yurt genelinde çok büyük yankılar bulmuştur. Bir sanat kurumunun kendi kendine sanatı onaylıyor olması kamuoyunda çok tartışılmış olsa da "Sanata Evet" süreç içinde kendine çok fazla destekçi bulmuştur.

1990-2000 arası süreç çeşitli tiyatro etkinliklerinin sürdürüldüğü ve başlatıldığı hareketli görünen bereketi Sevda Şener'in tanımıyla "*bol hareketli, az bereketli*" olarak tersinlenen bir süreç olmuştur:

1973'te başlamış olan *Uluslararası İstanbul Müzik Festivali* kapsamında yer alan *Uluslararası Tiyatro Festivali* 1989'dan başlayarak her yıl İstanbul'da düzenlenmektedir. Bu festivale birçok ülkeden topluluklar katılır. Ne yazık ki; bu etkinlik 2000 yılından sonra iki yılda bir düzenlenmeye başlar.

Merkezi Paris'te olan *Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (AICT)* 3-8 Temmuz 1987'de İstanbul'da toplanmıştır. Bu birliğin bireysel üyelerinin girişimleriyle 1990 yılında ülkemizde Tiyatro Eleştirmenler Birliği (TEB) kurulmuştur. Başkanlığına da Zeynep Oral getirilmiştir.

9. *Uluslararası Genç Tiyatro Eleştirmenleri Semineri*" 1997'de ülkemizde yapılmıştır.

*Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği (ASSITEJ)* Türkiye merkezi 1990'da, Uluslararası Akdeniz Tiyatro Enstitüsü Türkiye Temsilciliği 1995'de kurulmuştur.

11-13 Haziran 1990 tarihlerinde Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği *I. Tiyatro Kurultayı* İstanbul'da toplanmıştır.

*II. Tiyatro Kurultayı* ise 15-17 Kasım 1997'de Mersin'de toplanmıştır.

20-30 Eylül Mersin Kültür ve Sanat Vakfı ve TOBAV tarafından "*Tiyatro Yönetimi ve İşletmecilik Sorunu*" başlıklı ortak bir seminer yapılmıştır. Bu seminerde ortaya çıkan sonuçlar ve değerlendirmeler şöyle olmuştur:

---

<sup>61</sup> **Tiyatro Tiyatro**, sayı: 42, Ekim 1994.

“Kabaca bir hesaplama ve en iyimser bakışla, bugün yurdumuzda her akşam ödenekli-ödeneksiz yaklaşık 50 sahnede perde açılmaktadır. Bu rakam, Türkiye'nin 56 milyonluk nüfusuna oranlandığı zaman ortaya çıkan sonuç, 1 milyon kişiye bir sahne ya da bir tiyatrodur. Üstelik bu tiyatrolar, İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerle, Türkiye'nin Batı yarısına dağılmışlar; 60'ı aşkın ilimiz, bir tiyatroya sahip olma onuruna ve lüksüne kavuşmamışlardır.

15 bin kişilik tiyatroların binlerce yıl önce toplumsal bir coşkuyu yaşadıkları bu topraklarda, çağdaş anlamlarda gereksinimlere yanıt verebilecek bir tek tiyatro binasının bulunmayışı; manzarayı biraz daha acıklı hale getirmektedir. İstanbul'da belediyenin, Ankara'da da devlet öncülüğünde kurulan iki büyük ödenekli tiyatromuz, yapılaşmalarındaki tutarsızlık ve yaygınlaşmalarındaki plansızlık sonucu, bir kısır döngünün içinde çabalar duruma düşmüşlerdir.

Özel tiyatrolarda da destek yokluğu, alt yapı eksikliği, akçasal sorunlar, siyasal baskılar ve nihayet nitelik yönünden kaygusuzluk sonucu piyasa denilen deryada bir görünüp bir kaybolan, çoğu zaman da batıp yiten ekmek tekneleri görünümünden kurtulamamışlardır. Bugün Türk Tiyatrosunun dökülmüş bir envanteri bile yoktur. Ne çalışan sanatçı, ne yazılmış ya da çevrilmiş oyun, ne salon, ne koltuk, ne yıllık temsil, ne de bu konuda akla gelebilecek bir başka faktörün sayısal dökümü yapılmıştır.

Devlet Tiyatroları hala 1949 yılından çıkartılan, belki o günün koşullarına göre ama geçen zaman içinde büyük ölçüde yetersiz kalmış bir yasa ile yönetilmeye çalışılmaktadır.

Toplantıda çıkan ortak hareket gerektiren sonuçlar şöyle sıralanmaktaydı:

1. Üst yönetimin oluşumunda demokratik bir yaklaşım
2. Üst yönetimde yönetsel, akçasal ve sanatsal özerklik
3. İlkeli ve sağlıklı gelişmeye açık, görev süresi belirli bir üst yönetim anlayışı
4. Birim yönetiminin oluşumunda demokratik yaklaşım
5. Birim yönetiminde yönetsel, akçasal, sanatsal özerklik,
6. Niteliksel gelişmeye ve çoksesliliğe açık, görev süresi belirli, birimlerin yerinden yönetim anlayışı.<sup>62</sup>

Bunlar hala uygulamaya konup konmaması tartışılan maddelerdir. Tüm bu ve bunun gibi kurultaylarda hem devlet tiyatroları hem de özel tiyatrolar üzerine tartışmalar açılmış, Tiyatro Yasası üzerinde çok durulmuş, demeçler ve bildirimler verilmiş ve getirilen önerilerin kağıtta kalmaması temenni edilmiştir. Nitekim Devlet Tiyatroları daha sonraki yıllarda bir envanter çalışması yapacaktır.

1991 yılında *Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün 24. Genel Kongresi* ilk defa Türkiye'de yapılmıştır.

<sup>62</sup> “Tiyatro Yönetimi ve İşletmecilik Sorunu”, *Milliyet Sanat*, 1 Ekim 1991, sayı: 272, 29-31 s.

1994'te Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olan Tamer Levent'in başlattığı "Sanata Evet Kampanyası"na daha sonra TOBAV tarafından devam edilmiştir. 1995'te Sanata Evet başlığı altında Uluslararası Amatör Tiyatrolar Birliği (IATA) 22. Dünya Kongresi Ankara'da yapılmıştır. Bu bağlamda 86 ülkenin katıldığı *Uluslararası Amatör Tiyatrolar Birliği 22. Dünya Kongresi* bir çok eğitimcinin ve gencin katıldığı *Uluslararası Amatör Tiyatrolar Festivali ve Avrupa Gençlerinin Tiyatro Buluşması* Ankara'da yapılmıştır.

1992'de Muhsin Ertuğrul'un 100. yılında yapılan anma etkinlikleri gelir. Muhsin Ertuğrul'un Türk Tiyatrosundaki yerini anlatan açılış konuşmasını Emre Kongar yapmıştır. Aynı yıl Macit Koper'in dramaturgisini, Genco Erkal ile Engin Uludağ'ın sahne düzenlemesini yaptığı "*Bir Tutkunun Yüzyılı*" adlı gösteriyle onun çağdaş Türk Tiyatrosunu oluşturma yolundaki çabaları yansıtılmıştır.

1996 yılında Tiyatro Oyuncuları Derneği, Türk Tiyatrosuna emek veren ve sahnede 50 yılını doldurmuş olan 64 sanatçıya "*Sahnede Yarım Asır Altın Rozet Ödülü*"nü vermiştir.

Bunların yanında doksanlı yıllarda Amatör Tiyatro şenlikleri yapılmış ve bunların birçoğu hala yapılmaktadır.

*Uluslararası Gençlik Tiyatroları Şenliği*, 1991'de Bakırköy Belediye Tiyatrosu tarafından İstanbul'da düzenlenmiştir.

*ODTÜ Amatör Tiyatrolar Şenliği* her yıl Mayıs ayında yapılmaktadır.

1. *Bilkent Uluslararası Tiyatro Buluşması* 1993 yılında gerçekleştirilmiştir.

Ayrıca; Boğaziçi Üniversitesinin, Sarıyer Halk Eğitim Merkezi'nin düzenlediği Amatör Tiyatrolar Şenlikleri, İTÖ İstanbul Liselerarası Tiyatro Şenlikleri, Kadıköy Halk Eğitim Merkezinin etkinlikleri, Denizli Amatör Tiyatrolar Şenliği uzun ömürlü amatör etkinlikleridir. ODTÜ oyuncularının ve Boğaziçi Üniversitesi oyuncularının her yıl sergiledikleri oyunlar, çoğu zaman oyun seçimi ve yorumu açısından profesyonelle yaklaşmıştır.

1990'da başlatılan *Kültürlerarası Troya Şenliği*, 1995'den başlayarak düzenlenen *Assos Gösteri Sanatları Festivali*, Devlet Tiyatrolarının Adana'da düzenlediği *Sabancı Uluslararası Tiyatro Festivali*, Trabzon'da *Karadeniz'e Kıyısı Olan Ülkeler Tiyatro Buluşması*, Diyarbakır'da *Orhan Aşena Tiyatro ve Sinema Festivali*, Türk ve Yunan Kültür Bakanlıklarının, Devlet Tiyatroları'nın, İstanbul

Filarmoni Derneğinin işbirliği ile İstanbul'da gerçekleşen *Türk Yunan Tiyatrolarının Buluşması*, Toplumsal Araştırma Kültür ve Sanat Vakfının işbirliğiyle profesyonel ve amatör tiyatroları kapsayan *Ankara Tiyatro Festivali*, 1984'ten başlayarak İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarının düzenlediği *İstanbul Çocuk Tiyatrosu Festivali*, 1990'dan başlayarak önce ASSITEJ'in, sonra TOBAV'ın yönetiminde düzenlenen *Alaçatı Uluslararası Çocuk Tiyatrosu Şenliği*, içinde söyleşilere, sergilere de yer verilen *Uluslararası Kukla Festivali*, ASSITEJ Türkiye Millî Merkezinin düzenlediği *Uluslararası Bursa Çocuk ve Gençlik Festivali*, Millî Eğitim Bakanlığı il ve ilçe Millî Eğitim müdürlükleri tarafından 1996'dan başlayarak organize edilen *Ankara Okullararası Tiyatro Şenliği*, altmışlı yıllarda başlatılmış olan, üniversitelerin tiyatro topluluklarının katkısıyla gerçekleşen ODTÜ amatör tiyatro şenliği, Boğaziçi Üniversitesinin, Sarıyer Halk Merkezinin amatör tiyatro şenlikleri, Van'da "Her Okul Bir Tiyatro" teması çerçevesi içinde düzenlenen *Akdamar Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali* ülkemizde uluslararası ve ulusal tiyatro etkinliklerinin çocuk tiyatrolarını ve amatör tiyatroları kapsayarak yaygınlaştığını gösteren belli başlı örneklerdir.

## 2.2. Ödenekli Tiyatrolar

Türkiye’de ödeneği kamu tarafından sağlanan tiyatrolar arasında Kültür Bakanlığı’na bağlı, bugün toplam 11 ilde müdürlüğü olan Devlet Tiyatroları ve İstanbul, Bakırköy Belediyesi, Kocaeli ve Eskişehir olmak üzere dört şehir tiyatrosu da yer alır. Bakırköy bir belediye tiyatrosu olarak; Türkiye’de tam ödenekli olan ilk ilçe tiyatrosudur.

1990-2000 yılları arasındaki süreçte Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatrolarının iç yapısı ve oynadıkları yerli oyunlara bakmadan önce tarihsel gelişimlerine ve üstlendikleri göreve değinmekte yarar vardır. **Devlet Tiyatroları**’nın kısa bir tarihçesine bakarsak; Ankara’da, Devlet Tiyatrosuna bağlı Küçük Tiyatro, Büyük Tiyatro, Üçüncü Tiyatro, Oda Tiyatrosundan sonra 1960’ta Yeni Tiyatro, 1964’te Altındağ Tiyatrosu hizmete girmiştir. 1978 yılından başlayarak Bursa ve İzmir’de Devlet Tiyatroları etkinliklerini yerleşik kadrolarıyla sürdürmeye başlamışlardır. 1956 yılında Adana Devlet Tiyatrosu hizmete girer. Yapımı yirmi üç yıl sürmüş olan İstanbul Kültür Sarayı 12 Nisan 1969’da Aida operası ve Çeşmebaşı Balesi’yle açılır. Bir süre sonra Arthur Miller’ın **Cadı Kazanı** adlı oyununun gösterimi sırasında çıkan yangında tümüyle yanan bu yapı 1977 yılında Atatürk Kültür Merkezi adı altında



yeniden hizmete açılacak, Can Gürzap yönetiminde kendi yerleşik kadrosunu oluşturacaktır. Günümüzde onarım nedeniyle kapatılacaktır.

Yetmişli yılların fırtınalı günlerinde ideolojik tartışmalardan en az etkilenen tiyatro kuruluşu Devlet Tiyatroları olmuştur. Artık AKM ve Taksim Sahneleriyle İstanbul'da da faaliyete geçmiş olan Devlet Tiyatroları sahnelerinde batının klâsik ve modern oyunları yanında yerli yazarların oyunlarından oluşan düzeyli bir repertuvar uygulanmakta, yurt dışına turneler düzenlenmektedir. **Kral Oidipus** gibi, **Kral Lear** gibi, **Bernarda Alba'nın Evi** gibi yapımlar hafızalarda yer eder. Arthur Miller, Tennessee Williams, Jean Paul Sartre, Eugene İonesco gibi çağdaş oyun yazarlarının en yeni oyunları dilimize çevrilerek sahnelenir. Yetişkin kent seyircisi Devlet Tiyatrosu gösterimlerine, en çok da, Todd Bolender'in yönettiği **Öp Beni Kate, My Fair Lady, Mançalı Don Kişot, Damdaki Kemancı** gibi müzikli oyunlara rağbet etmektedir.

Yetmişli yıllarda siyasal yaşamdaki hareketliliğin etkisiyle sahne, siyasal görüşlerin tartışıldığı bir arena olma eğilimine girmiştir. Gençler, günün coşkulu politik atmosferini yansıtan özel tiyatroların salonlarını doldurarak coşkulu tepkileriyle oyuncularını yüreklendirirler. Oyun yazarlığında kalıplaşmış gerçekçi aile dramı yapısı kırılmakta, ülkemizde yeni tanınmaya başlayan epik tiyatro uygulamasının da etkisiyle yeni biçimlemeler denenmekte, geleneksel kaynaklardan bu doğrultuda yararlanma yolları aranmaktadır. Sahne daha geniş kapsamlı sorunlara açılmıştır. Devlet Tiyatroları, düzeyli üretimine karşın, ülkenin sorunlarına ilgisiz kaldığı, repertuarında ülke gerçeklerini yansıtan oyunlara yer vermediği gerekçesiyle eleştirilmeye başlamıştır. Yetmişli yılların sonlarına doğru tehlikeli bir kargaşaya dönüşmekte olan toplumsal ortam, tiyatrodaki da gerilim yaratmıştır. Tiyatrolara baskı uygulandığı, kimi oyunların tutucu çevrelerin tepkisiyle gösterimden kaldırıldığı görülür. Sahne sanatçılarının, siyasal düşünce ayrılıklarından dolayı topluluklarından koparak kendi özel birliklerini kurmaları, toplu sözleşmelerle hak arama yoluna gitmeleri baskıların artmasına, tiyatro etkinliklerinin yerel yönetimlerce denetlenmesine neden olmuştur. Sahnelerde kışkırtıcı oyunlara yer verilmesi yazarlar ve eleştirmenler arasında da tartışma konusu olmakla beraber, genelde tiyatronun içi boş bir eğlence türü olmadığı, toplumsal sorumluluk taşıdığı görüşü kabul edilmiş durumdadır.

Siyasal yaşamdaki hareketliliğin ödenekli tiyatroların üretimine değil, yönetimine yansıdığı görülür. Bir devlet kurumu olarak Devlet Tiyatrosu hükümet değişikliklerinden ciddi biçimde etkilenmektedir. 1965 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Müsteşarlığına bağlanmış olan Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü 1971’de Kültür Bakanlığına devredilmiştir. 1978 yılında görevinden alınan Cüneyt Gökçer’in yerine Ergin Orbey atanır. Bir süre sonra bu göreve yeniden Cüneyt Gökçer’in getirildiği, 1983’te ise Turgut Özakman’ın Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne atandığı görülür. Bundan sonra bu görevin sık sık el değiştirdiği ve bu durumun günümüze dek sürdüğü görülecektir. 1986’da Raik Alınçık, 1988’de Bozkurt Kuruç, 1991’de Mehmet Ege, 1992’de Yücel Erten, 1995’de Bozkurt Kuruç, daha sonra Lemi Bilgin, onu izleyen yıllarda Rahmi Dilligil ve yeniden Lemi Bilgin bu göreve getirilir. Yönetim kademesindeki bu süreksizlik Devlet Tiyatrolarında tutarlı bir sanat politikasının izlenmesini zorlaştırmıştır. Son yıllarda Devlet Tiyatroları yapımlarının eleştirilere hedef olmasına karşın bu kurum, tiyatroyu ülke çapında yaygınlaştırma yolunda çok önemli bir görevi başarmıştır. Önceleri turne temsilleriyle etkinliğini yurt çapında yaymaya çalışmış olan Devlet Tiyatrosu, Ankara, Bursa, İzmir ve İstanbul’dan sonra pek çok ilde yerleşik tiyatrolar açmış; 1985’de Adana, 1986’da Trabzon, 1988’de Diyarbakır, 1993’de Antalya, 1997’de Sivas, Erzurum, Van Devlet Tiyatroları hizmete girmiştir. Her ilin Devlet Tiyatrosu, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne bağlı ayrı birer birim oluşturmaktadır. Ayrıca bu illerde Devlet Tiyatrosuna bağlı sahne sayılarının giderek çoğaldığını, çocuk tiyatrosu birimlerinin kurulduğunu görürüz. Kurumun böylesine büyümüş, dallı budaklı bir yapı oluşturmuş olması, yeni bir tiyatro yasasının gerekli olduğu konusunda görüş birliğine varılmasına, hatta yeniden yapılanma isteğinin doğmasına neden olmuştur. Yirmi birinci yüzyılda Devlet Tiyatroları, aşması gereken pek çok soruna karşın, kültürümüze ve sanatımıza ülke çapında katkıda bulunan önemli bir devlet kuruluşu olma özelliğini korumaktadır.<sup>63</sup>

Bugün Kültür Bakanlığı’na bağlı bir kurum olan Devlet Tiyatroları, on yıl içinde pek çok defa yönetim değiştirmiştir. 1992-1994 arasında Yücel Erten genel müdürdür. Yücel Erten’in reformlar sürecinin ilk aşaması olarak değerlendirdiği, yerinden yönetimle perde açacak olan **Birim Tiyatro**, 6 Ocak 1994 akşamı Müge

---

<sup>63</sup> [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).

Gürman'ın **Hamlet**'iyle kapılarını açmıştır. Yine aynı yıl Küçük Sahne üç yıl aradan sonra yeniden perdelerini açtı. Doksanlı yılların başından itibaren İstanbul, İzmir ve Ankara dahi toplam 7 ilde 20'ye yakın sahnesi olmuştur. Ancak onun reformları 1995'te yarıda kesilmiş yerine tekrar Bozkurt Kuruç gelmiştir. 1998 yılında toplam 12 ilde müdürlükleri bulunan doksanlı yıllarda Ankara'da İrfan Şahinbaş Atölye Sahnesi'ni, Mahir Canova Sahnesi'ni, Dört Mevsim Sahnesi (Belediye tarafından kullanılmaktadır), İstanbul'da Yıldız Sahnesi (kısa süreli olur), Aziz Nesin Sahnesi, Bursa'da Bozkurt Kuruç sahnesini, İzmir'de Uğur Mumcu Sahnesi'ni (Belediye tarafından kullanılmaktadır) saymak mümkündür. Bugün İzmir, Ankara, İstanbul, Adana, Trabzon, Diyarbakır, Van, Antalya, Sivas, Erzurum, Konya illerinde Devlet Tiyatroları faaliyet göstermektedir.

Doksanlı yılların başında Edebi Heyet tartışmaları çokça gündeme gelmiştir. O dönemde Özdemir Nutku, "*Geçen yüzyıldan kalma "Edebi Heyet" kalkmalıdır. Tiyatroya "Edebi" değil, tiyatrocü dramaturglar kurulu gereklidir*" diyecektir.<sup>64</sup>

1995 yılında Devlet Tiyatroları'nın repertuarından Atatürk dönemini anlatan oyunların çıkarılması tepkiyle karşılanmış, tartışmalara yol açmıştır. Atatürkçü Düşünce Derneği yöneticileri, Çerkez Ethem olayını anlatan **Candan Can Koparmak** ile laikliği konu alan **Karanlıkta İlk ışık: Kubilay** adlı oyunların repertuar dışı bırakılmasını eleştirmiştir.

Bu dönemde en çok gündeme getirilen sorun; "devletin tiyatrosu olur mu, devlet-tiyatro ilişkisi nasıl düzenlenmelidir" olmuştur. Devlet-sanat ilişkisi 19. yüzyıldan beri çok tartışılan ve üzerine çok söz söylenen bir kulvardır. Türkiye'de tiyatro adına bunun tartışılmaya başlaması 1980 sonrası özel tiyatrolara mali destekle ortaya çıkan sorunlar olmuştur. Birol Kovancılar ve Hamza Kahrıman'ın araştırmasında sanatın özerkliği şöyle değerlendirilmektedir: Devlet-sanat ilişkisine özgürlük açısından bakıldığında; anlaşılması gereken şey sanata devlet desteğinin çoğunlukla siyasileştirilmek ve bürokratikleştirilmek durumunda olduğudur. Demokratik devletlerde bu durum totaliter rejimlere göre daha yumuşak gözükse de sanatçılar ve sanatçı gruplarının demokratik yönetimlerde bile en azından, devletten daha kolay mali destek sağlayabilmek için "resmi sanat politikası"na uyması zorunlu

---

<sup>64</sup> Özdemir Nutku, "Tiyatromuz Yeniden Yapılanmalıdır", **Milliyet Sanat**, 15 Aralık 1991, Sayı: 278, 23 s.

olabilmektedir. Deneyimler göstermektedir ki, devlet müdahalesi ve desteği ile sanatsal özgürlükler arasında negatif bir ilişki mevcuttur. Dolayısıyla sanata devlet desteği ile ilgili karar ve tercihler aslında, baskı ve ya sanatsal özgürlük arasında yapılacak bir seçimi içerir. Totaliter-demokratik ayrımında demokratik bir devlet, merkezîyetçi-desantralize ayrımında desantralize bir yapı, baskıcı-özgürlükçü ayrımında özgürlükçü bir ortam sanatı destekleyecek temel faktörler olarak gözükmektedir. E. Hemingway'in dediği gibi “*Sanat devlete bırakılmayacak kadar önemli bir alandır*”.<sup>65</sup>

*“Türk Tiyatrosunun yeniden yapılanması tartışılırken devlet-tiyatro ilişkilerini düzenleyecek bir tiyatro yasası düşünülmelidir. Devletin tiyatroya destekleyici bir anlayışla yaklaşması çoğulcu demokrasinin ve sosyal devlet ilkesinin gereğidir. Bu ilişkilerin sağlıklı olarak yürütülmesi için bir sanat kurumunun varlığı gerekli gözükmektedir. Kurumun bağımsızlığı siyasal iktidarların güdümlene ve yönlendirme heveslerini aşması için özerk bir yapıda olması yararlı olacaktır.”*<sup>66</sup>

Atilla Sav 1993 yılında tartıştığı bu konuyu, 1998 yılında da tartışmaya devam edecektir.<sup>67</sup> Çünkü 1998 yılına gelindiğinde hala bir Tiyatro Yasası'nın çıkmadığı görülür. Prof. Dr. Özdemir Nutku, “Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu” konulu panelde, Türk Tiyatrosunun Kurumsal Gelişimi'ni anlatırken; Devlet Tiyatroları ile ilgili kurum içi ve dışında sürekli tartışılan yapılanma sorununun çözümü için şunu önermiştir:

*“Devlet Tiyatroları'nın her şeyden önce yerinde yönetime geçmesi gerekmektedir. Yerinde yönetim birçok yönden yararlıdır: Özerklik başta olmak üzere, yönetim açısından büyük bir rahatlık sağlayacağı gibi, sanatsal rekabete de özendircektir. Yerinde yönetilen her tiyatro ödeneğini önerdiği prodüksiyon ve projelere göre almalıdır... Ayrıca sanatçılar aylıklı memur olmaktan çıkarılmalı, birer yıllık sözleşmeli sanatçı olarak işe alınmalıdır.”*<sup>68</sup>

Nutku'nun önerdiği bu yönetim biçimi Devlet Tiyatroları'nda, bu çalışmanın sona erdiği gün bile halen tartışılmaktadır.

<sup>65</sup> Birol Kovancılar, Hamza Kahrıman, “Devlet-Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar”, **Finans Politik & Ekonomik Yorumlar** 2007, Cilt: 44 Sayı:513, 20-33 s.

<sup>66</sup> Atilla Sav, “Devlet-Tiyatro ilişkisi”, **Milliyet Sanat**, sayı:304, 15 ocak 1993, 29-31 s.

<sup>67</sup> **Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Tiyatrosu**, Panel, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, 23-24 s.

<sup>68</sup> y.a.g.y., 24 s.

1990-2000 yılları arasındaki süreçte Devlet Tiyatrosu repertuar oluşumunda yerli oyunların dengeli olarak seçimi söz konusu olmuştur.\*

Ödenekli tiyatrolara tam ve kısmi ödenekli Şehir Tiyatroları açısından bakarsak; bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatroları'nın yanı sıra faaliyete geçen belediyelere bağlı yeni şehir tiyatroları olduğunu görürüz. Ancak bu tiyatrolar bazı zorluklarla mücadele etmektedir. Yaptıkları işle, uğraştıkları sanat alanıyla ilgisi bulunmayan bir istihdam düzeni içindedirler. Belediyeye bağlı şirketlerin işçisi konumundadırlar. Bu da, tiyatro topluluğunun devamlılığı ve kurumsallaşması önünde büyük bir engel oluşturmaktadır. Coşkun Irmak, yerel yönetimlerin bu tutumlarının sakıncalarını şöyle değerlendirmektedir:

*“Bugün sahnede görüp, alkışladığınız bir oyuncuyu; diyelim ki başkan değişti ya da başkanın düşüncesi değişti; belediyeye bağlı bir parkta çiçek sularken görebilirsiniz. Diğer yandan; tiyatrodaki oyuncu olarak görev yapan bir kişinin, unvanı “oyuncu” olan bir kadrosunun olması ve bu şekilde istihdam edilmesi, oyuncunun hayata bakışını değiştirecek kadar önemlidir. Her an her şeyin olabileceği tedirginliği içinde, kendini tam olarak ifade edememenin sıkıntısıyla sahneye çıkmak başka, “oyuncu” unvanıyla kadro almak ve bunun güvencesi, kişide yaratacağı özgüven içinde sahneye çıkmak başka. Sanata ve kültürel yaşama; yani insana yatırım yapmak ve bunu bir kâr-zarar meselesi olarak görmemek, yerel yönetimlerin başlıca görevleri arasındadır. Oysa, yerel yönetimlerin bu görevi sahiplendiklerini söylemek zor. Deyim yerindeyse, iğreti ve baştan savma bir şekilde yapıyorlar bu görevi.”<sup>69</sup>*

Kimi yerel yönetimlerce resmen ve kurumsal olarak belediye bünyesinde kurulacak bir tiyatronun, çalışanlarının maaşlarının ödenmesi için bütçede yer olmadığı düşünülmektedir. Oysa, tiyatro çalışanlarının maaşları belediye bütçesinden değil, Maliye Bakanlığı kaynaklarından karşılanır. Aynı Devlet Tiyatrosu gibi. Tiyatro çalışanlarını belediyeye bağlı şirket içinde istihdam etmek, hem maddî anlamda, hem de istihdamda esneklik sağlamak (yani, istediği zaman tiyatro kapatma hakkını elinde tutmak) anlamına gelebilmektedir.

**Şehir Tiyatroları;** ödeneğinin bir bölümünün ya da tamamının yerel yönetimlerce karşılandığı profesyonel ya da amatör tiyatrolardır. Avrupa'daki pek çok ülkede ve Rusya'da şehir tiyatroculuğunun, kent yönetimince veya merkezi

\* 1990-2000 Arasında Devlet Tiyatroları (Yerli Oyun) Repertuarı Ek-1'de sunulmuştur.

<sup>69</sup> Coşkun Irmak, “Belediyelerde Tiyatro”, [www.kulturbakanligi.gov.tr](http://www.kulturbakanligi.gov.tr)

yönetimce desteklenmesi geleneği oldukça gelişmiştir. İngiltere'de yerel yönetimler şehir tiyatrolarının finansmanı ve yeni sahnelerin desteklenmesi için vergi koyma yetkisi vardır.

Türkiye'de ise 1914 yılında kurulan Darülbedayi'nin devamı olan İstanbul Şehir Tiyatroları buna örnek gösterilebilir. Bunun dışında İzmir Şehir Tiyatrosu, Adana Şehir Tiyatrosu, Eskişehir Belediye Tiyatrosu önemli başka şehir tiyatrolarından olmuştur. İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerin dışındaki bölgelerin seyircisi uzun süre tiyatro sanatını, önce özel tiyatroların, sonra ödenekli tiyatroların turne temsilleriyle tanımıştır. Kırklı yıllardan bu yana tiyatronun bir gereksinim olduğunun farkına varan bazı yerel yönetimlerin kendi tiyatrolarını açma girişiminde bulduklarını görürüz. Kimi uzun, kimi kısa vadeli olan bu girişimlerin sayısı bugün de giderek artmaktadır.

1946 yılında, Avni Dilligil'in girişimi, Belediye Başkanı ve Belediye Meclisi üyelerinin desteğiyle açılan İzmir Şehir Tiyatrosu ne yazık ki dört yıl sonra kapanmıştır. 1954 yılında Burhanettin Tepsi'nin ve Adana Halkevi Şubesinden bir grup gencin sonuçsuz kalan çabalarından sonra Adana Şehir Tiyatrosu açılmış, etkinliklerini ancak 1965 yılına kadar sürdürebilmiştir. Eskişehir'de Yılmaz Büyükerşen'in öncülüğünde 1959'da kurulmuş olan Akademi Tiyatrosunun ve sanatseverlerin kanlarını satarak destekledikleri Eskişehir Oda Tiyatrosu'nun devamı olarak 1963'de kurulan Eskişehir Belediye Tiyatrosu aydınlardan büyük destek görmüş, fakat 1965 yılında Belediye Meclisinin kararıyla kapanmıştır. Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu, yarı amatör Gençlik Tiyatrosu'nun uzantısı olarak ve İstanbul Şehir Tiyatrosunun katkılarıyla 1964 yılında kurulmuştur ve etkinliğini sürdürmektedir. Gaziantep, Malatya, Balıkesir, Antalya, Diyarbakır, Samsun, Konya, Bartın, Esenyurt ve daha pek çok il ve ilçede, belediye destekli ya da yarı amatör toplulukların kısa süreli de olsa tiyatro etkinliklerinde bulunarak bir tiyatro yaşantısı oluşturmaya çalıştığını biliyoruz.

İzmir'in Bademler köyünde ve Muğla'nın Yatağan ilçesinde halkın kendi tiyatrosunu kurması sevindiricidir. Salihli Belediye Başkanı Zafer Keskiner'in 90'lı yıllarda bir evlendirme dairesinden dönüştürdüğü tiyatro salonu ve gerçekleştirdiği sanat etkinlikleri, Burhan Akçin yönetimindeki Kocaeli Bölge Tiyatrosu, Sadık Aslankara'nın çabasıyla kurulmuş olan Denizli Tiyatrosu (De-Ti), Tahsin Önal'ın

girişimiyle kurulmuş olan Denizli Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu bu sanatın yurt çapında yaygınlaşma sürecine girdiğini gösteren örneklerden birkaçıdır. 1992’de Antalya’da belediyeye bağlı olarak açılan Atölye Sahnesi, 1997’de açılan İzmit Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu, 2001’de açılan Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Tepebaşı Tiyatrosu, İstanbul’da Bakırköy Belediye Tiyatrosu düzeyli çalışmalar yaparak seyircisini yetiştiren, yerel yönetimlere bağlı önemli tiyatrolardır. 1990-2000 yılları arasında, Diyarbakır, Gaziantep gibi kapatılmış olanların yanı sıra bazı yerel yönetimlerce Şehir Tiyatroları’nın da desteklendiğini ve yapılandırıldığını biliyoruz.<sup>70</sup>

**İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları:** Emektar Şehir Tiyatrosu altmışlı yıllarda belirgin bir atak yapmıştır. Tiyatro sanatını geniş halk kitlelerine sevdirmeyi amaçlamış olan Muhsin Ertuğrul yeniden Şehir Tiyatrosunun başına getirilir. Semt tiyatrolarının açılmasına önem verilir. 1960’da Kadıköy Tiyatrosu, 1961’de Üsküdar Tiyatrosu, 1961’de Fatih Tiyatrosu, 1962’de Rumelihisarı Yazlık Tiyatrosu, 1965’de Zeytinburnu Şehir Tiyatrosu açılır. Bu tiyatrolarda dönemin genç Türk yazarlarının oyunları sahnelenmekte, repertuarda dünya tiyatrosunun belli başlı önemli yapıtlarına, Shakespeare tragedya ve komedyalarına yer verilmektedir. Pirandello, Tennessee Williams, Arthur Miller, Jean Paul Sartre, Arnold Wesker gibi çağdaş yazarların en yeni oyunları sahnelenir. Ne var ki siyasal ortamdaki dalgalanmalar Devlet Tiyatrolarını olduğu gibi Şehir Tiyatrolarını da etkilemeye başlamıştır. Parti politikalarına, hatta yöneticilerin kişisel tercihlerine göre belediyeye bağlı olan bu kurumun yönetimine müdahale edildiği, yönetmeliklerde tiyatronun yapısını etkileyen değişiklikler yapıldığı, yöneticilerinin kısa aralıklarla değiştirildiği görülür. Sanatçıların, aydınların direnmelerine karşın Muhsin Ertuğrul 1966 yılında genel sanat yöneticiliğinden uzaklaştırılmış, kurumun yönetimi yönetim kurullarına bırakılmıştır. 1967’de Şehir Tiyatrolarının başına Vasfi Rıza Zobu getirilir. Sanatçıların huzursuzluğunu Tisem’in düzenlediği grev izler. 1974’te kurumun başına yeniden Muhsin Ertuğrul getirilmiştir. Tiyatroyu kahvelere, spor salonlarına taşıyarak yaygınlaştırmayı amaçlayan Muhsin Ertuğrul bu görevde çok kalmayacak, hazırlanan yeni bir yönetmelikle Tepebaşı, Harbiye, Fatih, Üsküdar, Kadıköy Şehir Tiyatroları, genç sanatçıların yönetiminde, ayrı birimler olarak

---

<sup>70</sup> Bkz; Şener, 1998.

çalışmaya başlayacak, fakat bu deneyim de uzun süreli olmayacaktır. 1978’de Şehir Tiyatrolarının başına Hayati Asilyazıcı getirilir. 1980’de Vasfi Rıza Zobu’yu yeniden kurumun başında görürüz. Önceleri ideolojik tercihlerin etkisinde kaldığı için eleştirilmiş olan tiyatro bu kez de toplum sorunlarına sırt çevirdiği için seyirci yitirmektedir.

1984 yılında Gencay Gürün Şehir Tiyatrosuna Genel Sanat Yönetmeni olarak atanır. Kurum yeni bir atılım içine girmiş, **Lüküs Hayat** opereti, **Evita** müzikali gibi alımlı oyunlarla seyirci sayısını arttırmıştır. Şehir Tiyatrosunun kuruluşunun yetmiş beşinci yılı çarpıcı etkinliklerle kutlanır, Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) kurulur. Haldun Taner, Melih Cevdet Anday gibi deneyimli yazarlarımızın oyunları yanında, Bilgesu Erenus, Sevim Burak, Murathan Mungan gibi oyun yazarlığımıza yeni boyutlar getiren yazarların yapıtları sahnelenir.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları yönetimi 1994 yılında değişime uğramıştır. On yıl Genel Sanat Yönetmeni olarak bu kurumu yönetmiş olan Gencay Gürün görevden alınarak yerine Erol Keskin getirilir. Erol Keskin bir yıl sonra bu görevden ayrılacak, yerine Kenan Işık atanacaktır.

1996’da yapılan İstanbul Şehir Tiyatroları Kurultayı’nda kurumun sanat politikası, yönetsel yapısı, çalışanların hakları ve sorumlulukları irdelenir, yeni kararlar alınır. Kenan Işık yönetimini Nurullah Tuncer’in, son olarak da Şükrü Türen’in yönetimi izler. Türkiye’de çağdaş tiyatronun gelişmesine öncülük eden Şehir Tiyatrosunun kökeni 1914 yılına Darülbeydi Osmanî’ye kadar gitmektedir. Cumhuriyetin ilanından sonra, 1934 yılına kadar Darülbeydi adıyla anıldı. Bu tarihten sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu adını alan kurum 1976 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosuna dönüştürüldü. Halen İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığına bağlı olarak faaliyet gösteren kurum, kent içinde pek çok semtteki sahnede oyunlarını sergilemektedir. Türkiye’nin en uzun ömürlü ödenekli tiyatrosu olma özelliğini koruyan Şehir Tiyatrosu, sadece İstanbul için değil, tiyatro sanatına katkısı nedeniyle bütün Türkiye için önemli bir kültürel kimlik olma özelliğini sürdürmektedir.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz; Şener, 1998.  
[www.kultur.gov.tr](http://www.kultur.gov.tr), Erişim Tarihi: 22.02.2009.



**Bakırköy Belediye Tiyatroları:** 1989 Yılında Vakıf Tiyatrosu olarak faaliyetine başlayan; 1991 yılının Ekim ayında Prof. Dr. Zeliha Berksoy'un önderliğinde, yaklaşık 50 yıl aradan sonra kurulan ülkemizin ödenekli ilk ve tek ilçe tiyatrosu olan Bakırköy Belediye Tiyatroları, 3.ödenekli kamu tiyatrosu olması sıfatıyla, tiyatrolar içinde çok önemli bir başlangıç oluşturmuştur.<sup>72</sup>

**Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları:** Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, 1997 yılında kuruldu. Kocaeli'ni diğer alanlarda olduğu gibi kültür ve sanat alanında da Türkiye'deki özel bölgelerden biri haline getirmeyi hedefleyen Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, bu amaca yönelik olarak repertuarını Türk ve dünya edebiyatının seçkin örnekleriyle oluşturdu. Anadolu'da kurulan ilk ödenekli tiyatro olan Kocaeli Şehir Tiyatroları'nın Genel Sanat Yönetmenliğine Işıl Kasapoğlu getirildi ve 11 Kasım 1997 de yedi saat süren "Hamlet" oyunu ile perdelerini açtı. 1998 yılında yaptırılan Süleyman Demirel Kültür Merkezi sahnesine kavuşan Şehir Tiyatroları kuruluşundan bu yana bir çok farklı projeye imza attı. İlk projelerden biri, 1998 yılında gerçekleştirilen "Uluslararası Sokak Tiyatro Festivali"dir. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ne ilk kez "Roberto Zucco" ile katılım gösterdi. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun bir parçası olan kukla ve gölge oyunlarına yeniden hayat vermek amacıyla workshoplar ve seminerler gerçekleştirdi ve bir kukla atölyesi açıldı. Yaratıcı, uyumlu, kendini ifade eden bireylerin yetişmesinde sanatın önemine inanan Kocaeli Şehir Tiyatroları, kendi bünyesinde, çalışmaları devam eden bir tiyatro okulu kurdu. Marmara Depreminin ardından "Gökkuşuğu Projesi" ile deprem bölgelerine gezici etkinlikler götürüldü. Kuruluşundan bu yana 65 oyun sahneleyen Kocaeli Şehir Tiyatroları'nın yerli oyunlarından bazıları; **Töre, Bir Şehnaz Oyun, Azizname, Oyunun Oyunu, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz...**<sup>73</sup>

**Antalya Büyükşehir Belediye Tiyatrosu:** 1983 yılından bu yana kesintisiz faaliyet gösteren Antalya Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, kent merkezinin yanı sıra, tiyatro sanatını daha geniş kitlelere yaymak, tiyatroyu hiç tanımayan köy, belde, ilçe ve varoşlarda tiyatro sevgisini ve kentli olma bilincini oluşturmak, tiyatro aracılığı ile kültürel anlamda iletişim kurup birliktelik sağlamak amacıyla 1999 yılından itibaren

<sup>72</sup> [www.bakirkoybelediye.gov.tr](http://www.bakirkoybelediye.gov.tr), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

<sup>73</sup> [www.kocaeli.bel.tr](http://www.kocaeli.bel.tr), Erişim Tarihi: 22.02.2009.

de bölge turnelerini başlatmıştır. Köy, belde ve ilçeleri kapsayan bölge turnesi kapsamında ABT, oyunlarını bu güne kadar 160'a yakın merkezde sahnelemiştir. Antalya Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, ulusal ve uluslararası festivaller çerçevesinde doğuda Adıyaman'ın Tut ilçesinden Karadeniz'de Samsun, Ordu, buradan Ukrayna'nın Kiev, Almanya'nın Nürnberg, Ausburg, Ulm, Frankfurt, Bosna Hersek'in Bihaç ve Tuzla kentleriyle, Mısır'ın Kahire kentine uzanan çizgide başarılar kazanmayı sürdürmüş, birçok kez yurt içi ve dışında gerçekleşen festivallere katılmış Antalya'yı ve Türkiye'yi temsil etmiştir.<sup>74</sup>

**Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu:** 1964 yılında yapılan geniş bir araştırma sonucu Muhsin Ertuğrul tarafından Ordu'da Şehir Tiyatrosu'nun kurulmasına karar verilir. 1965'te Reşat Nuri Güntekin'in **Hülleci**'si ile perde diyen OBKT; 1990-2000 arasında Haşmet Zeybek'in **Düğün ya da Davul**, Nazım Kurşunlu'nun **Ana Babalar Okulu**, Recep Bilginer'in **Sarı Naciye**, Aziz Nesin'in **Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz**, Turgut Özakman'ın **Ah Şu Gençler**, **Resimli Osmanlı Tarihi**, Güngör Dilmen'in **Deli Dumrul**, Cihan Öksüz'ün **Aşkıımızın Gemisi Fındık Kabuğu**, Tuncer Cücenoglu'nun **Helikopter** oyunlarını sahneye taşır.<sup>75</sup>

**Gaziantep Şehir Tiyatrosu:** **Kamyon** oyununu sahneleyen ve bu dönemde kapanacak olan şehir tiyatrosu tekrar açılmak için 2006 yılını bekleyecektir.

**Giresun Belediyesi Şehir Tiyatrosu:** Giresun'da tiyatronun yeniden canlanma ve yükseliş dönemi 1988 yılında Belediye Şehir Tiyatrosu'nun kurulmasıyla başlar. Necati Cumalı'nın **Derya Güllü** adlı eseriyle başlayan yeni dönem her yıl iki – üç eserin sahneye konulmasıyla devam etmektedir. Giresun Belediyesi Şehir Tiyatrosu 1992 yılında, şu anda içinde bulunduğu kendi bina ve sahnesine kavuşmuştur.<sup>76</sup>

**Diyarbakır Belediyesi Şehir Tiyatrosu:** 1987 yılında açılmıştır. Doksanlı yıllarda Orhan Asena'nın **Ölümü Yaşamak**, **Yalan** ile Cuma Boynukara'nın **Mem ile Zin** oyunlarını sahneledi. 1995'te Refah Partisi'nin belediye tiyatrosunu kapatmasıyla çalışmasına ara verdi.

<sup>74</sup> [www.abt.gov.tr](http://www.abt.gov.tr), Erişim Tarihi: 18.02.2009.

<sup>75</sup> [www.obkt.org](http://www.obkt.org), Erişim Tarihi: 18.02.2009.

<sup>76</sup> [www.gbst.org](http://www.gbst.org), Erişim Tarihi: 18.02.2009.

**Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu:** Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu (BBŞT), faaliyetlerine 1992 yılının Mart ayında Çocuk Tiyatrosu, Gençlik Tiyatrosu ve Türkiye'de ilk kez kurulan Bedensel Engelliler Tiyatrosu'nu kurarak başladı. Ardından Gençlik Tiyatrosu, Ulusal Kurtuluş Savaşımızı anlatan **Kuşlar İzmir Üstüne Uçar** adlı şiir dramatisasyonunu bir sinema salonunda sahneledi. 1978 yılından sonra Kamyon Tiyatrosu ve Sokak Tiyatrosu Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu tarafından tekrar canlandırılıp 1996 yılında, Çamdibi, Altındağ, Büyük Park ve Sanat Sokağı'nda gösteriler yapıldı. 1998 yılında, 19 Mayıs'ın uluslararası bir festivale dönüştürülmesi amacıyla 4. kez düzenlenen Gençlik Festivali, tiyatroya ayrıldı. Hollanda, Fransa, Belçika, Yeni Zelanda ve Türkiye'nin katılımıyla bir Uluslararası Tiyatro Festivali gerçekleşmiş oldu.<sup>77</sup>

Bu süreçte doksanlı yılların başında İzmir'de sürdürülemeyen, Elazığ'da 1975'ten beri süregelen yerel yönetimlerce kesintiye uğratılmış olsa da bir şehir tiyatrosu geleneği mevcuttur. Antakya da aynı şekilde belediyelerin destek verdiği dönemlerde ayakta kalan bir belediye tiyatrosuna sahipti. 2000 yılında belediyenin desteğiyle Mersin Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu kuruldu. 2001'de konservatuar mezunlarının katılımıyla Türkiye'nin 4. ödenekli Şehir Tiyatrosu olan Eskişehir Şehir Tiyatrosu oyun sahnelemeye başladı. Gaziantep Belediyesi Şehir Tiyatrosu 2006 yılında canlandırıldı. Tıpkı Gaziantep gibi Şanlıurfa, Manisa ve Manavgat, Kemer gibi ilçe ve illerde tiyatroya belediye desteği için 2000'li yılların sonrasına bakma gerekliliği vardır.

### **2.3. Özel Tiyatrolar**

1990'lara gelindiğinde daha önceden kurulmuş olan özel tiyatroların birçoğunun hala ayakta kalma savaşı verdikleri görülmektedir. Kent Oyuncuları, Nisa Serezli-Tolga Aşkiner Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, Hadi Çaman Yeditepe Oyuncuları, İstanbul Sanat Tiyatrosu, Tiyatro İstanbul, Stüdyo Tiyatrosu, Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu, Sadri Alışık Sahnesi, Müjdat Gezen Sanat Merkezi (2002'den sonra Tiyatrosu), Dostlar Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Ortaoyuncular, Bizim Tiyatro, Tefik Gelenbe Tiyatrosu, Salih Kalyon Tiyatrosu, Ali Atik Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar

<sup>77</sup> [www.b.b\\_sehirtiyatrosu.sitemynet.com](http://www.b.b_sehirtiyatrosu.sitemynet.com), Erişim Tarihi: 21.02.2009.

Tiyatrosu, Tiyatro Ayna. Bu toplulukların hepsi olmasa da çoğu çalışmanın ele aldığı on yıllık süreç boyunca perde açmaya devam etmiştir.

Bu dönemde politik tiyatro yapmaya devam eden tiyatroların belli başlıları Ankara Ekin Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, Halk Oyuncuları, Sanatevi Tiyatrosu, Ankara Birlik Sahnesi olarak sayılabilir.

80'lerin sonlarında, 90'ların başında bir tiyatro alternatifi olarak ortaya çıkan topluluklar da vardır: İstanbul Büyükşehir Tiyatroları Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı, Bilsak Tiyatro Atölyesi, Kumpanya Sahnesi, Studio Oyuncuları, Tiyatrokare Ortak Üretim Laboratuvarı, Tiyatro Grup, Tiyatrofil, Oyuncular Tiyatro Grubu, Yeşil Üzümler Dans Tiyatrosu, İçimizden Gelen Oyunlar Tiyatrosu (IGOT), Tiyatro Ti, Güzellikler Evi Oyuncuları, Çisenti Sanat Topluluğu, Theatrama, Çağdaş Repertuvar Tiyatrosu, Grup Kafka.

Ayrıca popüler tiyatro yapan Yasemin Yalçın Tiyatrosu, Levent Kırca Oya Başar Tiyatrosu, Enis Fosforoğlu Tiyatrosu, Nejat Uygur Tiyatrosu, Ahmet Uğurlu'nun Karşı Tiyatrosu, BKM Oyuncuları, Abdullah Şahin Tiyatrosu, Özgür Tiyatro, Yeni Tiyatro Birlik Sanat gibi tiyatrolar da bu süreçte varlık göstermiştir.

Gönül Ülkü Gazanfer Özcan Tiyatrosu 32 yıllık varlıklarından sonra, 1994 Eylül'ünde perdelerini kapamıştır. 1992'de Nisa Serezli'nin ölümünden sonra Tiyatro Canikom olarak devam eden Nisa Serezli-Tolga Aşkîner Tiyatrosu, 1995'te Tolga Aşkîner'in ölümüyle son bulmuştur. Aziz Nesin'in **Başarılarımı Karıma Borçluyum** oyunuyla başladıkları bu on yılda iki tiyatrocunun da ölümü yazıktır ki; bu tiyatronun da tarihe karışmasını getirmiştir. Yine bu süreçte 1990 yılında kurulan Yasemin Yalçın Tiyatrosu; Muzaffer Abayhan'ın **Başa Bela Baştakiler** oyunuyla perde açmış ancak daha sonra Yasemin Yalçın'ın geçirdiği bir rahatsızlıktan ötürü uzun süre ara vermiştir. Nejat Uygur ise süreç içinde yerini genç Uygurlar'a bırakmıştır. 1991 yılında daha önce kapanan Karaca Tiyatrosu yeniden açılmıştır. Cihat Tamer-Ercan Yazgan Tiyatrosu; Gani Müjde'nin yazdığı **Burası T.Örkiye** (1990) ile sahneye çıkmışlar, ardından ekonomik koşullarla tiyatrolarını kapamak televizyona geçmek durumunda kalmışlardır. Enis Fosforoğlu Tiyatrosu **Kanlı Nigar 90** uyarlamasıyla, Levent Kırca Hodri Meydan Tiyatrosu ortak bir çalışma olan **Hangi Yüzle** adlı müzikalle sahneye çıkmıştır. Uzun yıllar televizyonla iç içe götürdüğü popüler tiyatro anlayışıyla Kırca; ele alınan sürece, popülerlik ve aslında

suya sabuna dokunmadan taşlama yapma illüzyonu ile damgasını vuran topluluklardan biri olmuştur.

Yine bu sürece daha uzun soluklu özel tiyatro toplulukları ve repertuarlarına aldıkları “**yerli oyunlar açısından**” bakacak olursak; ortaya çıkan tabloda Türk oyun yazarlarının yerini saptamak daha kolay olacaktır.

**Dostlar Tiyatrosu:** 1969 yılında kurulan Dostlar Tiyatrosu ilerici-toplumcu sanat doğrultusunda benimsediği ilkelerle, sürekli bir araştırma, deneme ve yaratma eylemi içinde seyircilerine otuz beş yılda elli yapım sunmuştur. Bunun yanı sıra, zaman zaman düzenlediği tiyatro kursları, koro çalışmaları, oluşturduğu amatör işçi tiyatrosu grubu, çağdaş halk dansları grubu gibi yan kuruluşlarla bir kültür ve eğitim merkezi niteliğini kazanmıştır. Uyarlamalar dizisi içinde topluluk 1990-2000 yılları arasında **Birtakım Azizlikler**, Nâzım Hikmet'ten uyarlanan **Sevdalı Bulut**, **İnsanlarım**, ve Can Yücel'den uyarlanan **Can** gibi oyunları sahnelemiştir. Ayrıca Bilgesu Erenus'tan **Ortak ve İkili Oyun**, Macit Koper'den **Sabotaj Oyunu**, Yavuzer Çetinkaya'dan **Gün Dönerken** gibi oyunlara yer vermiştir. Kuruluşundan bu yana seyirciyi düşünmeye yöneltici, tartışmacı bir tiyatro ortamı yaratma adına, sahnelemede ve oyunculukta "göstermecî" biçimi benimseyen topluluk, Brecht'in yapıtlarına da özellikle önem vermiş ve pek çok Brecht oyununu sahnelemiştir.<sup>78</sup>

**Dormen Tiyatrosu:** 1957'de **Papaz Kaçtı** komedisi ile Haldun Dormen tarafından kurulan Dormen Tiyatrosu'nun ilk yeri Feriköy'deydi. İlk kadrosunda Erol Günaydın, Nisa Serezli, Metin Serezli, Erol Keskin gibi isimler yer almıştı. 1972'ye kadar çok başarılı bir çizgi izleyen topluluk, Türkiye'de sahnelenen ilk müzikal olarak bilinen **Sokak Kızı İрма**'yı gösterime sundu. 50 yıllık geçmişinde 120'den fazla oyun sergiledi. Televizyonun yaygınlaşmasıyla başlayan zorlu ekonomik koşullar nedeniyle kapanan tiyatro 1984'te perdelerini yine açtı. Uzun süre çalışmalarını sürdüren Dormen Tiyatrosu 2001 yılına gelindiğinde ekonomik krizin kendini iyice hissettirmeye başlamasıyla sonun başlangıcına girdi. Bulvar tiyatrosunun iyi örneklerini veren topluluk repertuarında çok fazla yerli oyun yer almamıştır.

**Kent Oyuncuları:** Yıldız ve Müşfik Kenter Devlet Tiyatroları'ndaki görevlerinden ayrılıp İstanbul'a gelmişler ve Muhsin Ertuğrul'la birlikte onun

<sup>78</sup> [www.dostlartiyatrosu.com](http://www.dostlartiyatrosu.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009

yönetimindeki Küçük Sahne'de oynamaya başlamışlardır. 1951'de açılan Küçük Sahne, kurucularından Vedat Nedim Tör'ün sonradan kullandığı bir deyimle, *verimli bir fidelik* olmuştu. Oradan yetişenler daha sonra pek çok tiyatronun başına geçtiler. Yıldız ve Müşfik Kenter, Şükran Güngör ve Kamran Yüce o yıllarda biraraya geldiler ve ayrılmaz bir dörtlü olarak uzun yıllar birlikte tiyatro yaptılar. Anadolu'yu karış karış dolaşarak turne yaptılar. Yeni binalarını açarken çıkarılan "Kent Oyuncuları" dergisinin ilk sayısında Yıldız Kenter şunları yazıyordu: "*Tiyatromuz açılıncaya kadar satılan koltuk sayısı 278'i buldu. İstanbul dışına taşarak Ankara, İzmir, hatta Söke'den karşılığında tanıdığımız haklardan çoğu zaman faydalanamayacaklarını bile bile kampanyamıza katılanlar oldu. Tüccardan emekliye, öğretmenine, bankasından köy okulları yardımlaşma derneklerine, havalandırmacısından ışıklandırmacısına, halıcısından marangozuna kadar binamızla uzaktan yakından ilgili çeşitli müesseseler ve kişiler davamıza ortak çıktılar.*" Seyircilerse bu salonu doldurmak için birbirleriyle yarıştı. Kent Oyuncuları burada, başladıkları yıllarda nasıl cesur oyunlar seçiyorlarsa gene öyle davrandılar. Kolaycılığa düşmeyen, "seyirciye inelim", "seyirci ancak bunu anlar", "hayat zaten ağır, seyirci tiyatroda gülmek istiyor" demeden, "biz bir özel tiyatroyuz, büyük prodüksiyonları ödenekli kurumlar yapsın" diye düşünmeden, Shakespeare'ler, Çehov'lar oynadılar. O yıllarda yeni bir yazar olan Hidayet Sayın'ın **Pembe Kadın**'ını yıllarca kapalı gişe oynadılar. Bu başarıyı sinemaya taşıyıp, seyircinin belleğine kazınan, o ünlü filmin yapılmasını sağladılar. Kent Oyuncuları'nın yılların üzerine çıkan gençliğiyle hala tiyatromuzun en önemli kuruluşlarından biri olmayı sürdürdüğü görülür.<sup>79</sup> 1990-2000 arasında Memet Baydur'un **Maskeli Süvari**, Muzaffer İzgü'nün **Lütfen Kızıyla Evlenir Misiniz**, bir Murathan Mungan kolajı olan **Bir Garip Orhan Veli**, Turgut Özakman'ın **Fehim Paşa Konağı**, Adalet Aağaoğlu'nun **Çok Uzak Fazla Yakın**, Necati Cumalı'nın **Nalınlar**, Nazım Hikmet'in **Kuvay-i Milliye**, Refik Erduran'ın **Ramiz ile Jülide** ve **Eşek Dağın Sevdalısı** gibi yerli oyunlarına yer verdiler.

**Gülriiz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu:** Gülriiz Sururi ve Engin Cezzar tarafından kurulan topluluk; doksanlı yıllarda Bilgesu Erenus'un **Halide**, Gülriiz

<sup>79</sup> [www.kentertiyatrosu.org](http://www.kentertiyatrosu.org), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

Sururi'nin tiyatro sahibi bir kadını anlattığı oyunu **Tiyatrocu ve Söyleyeceklerim Var** oyunlarını oynamıştır.

**Ortaoyuncular:** Ferhan Şensoy tarafından 1980 yılında kuruldu. 1990'da Küçük Sahne'ye taşınan Ortaoyuncular, 1989'da Şensoy'un tarihi SES tiyatrosunu onartmasından sonra SES-1885 tiyatrosuna taşındı. 1990-2000 yılları arasında; **Şu An Mutfaktayım, Çok Tuhaf Soruşturma, Felek Bir Gün Salakken, Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu, Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı** isimli uyarılama, skeç ve Ferhan Şensoy tarafından kaleme alınmış oyunları sahnelediler.<sup>80</sup>

**Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu:** 1972 yılında kendi tiyatrosunu kuran Ali Poyrazoğlu 80'lerde Korhan Abay ile ortaklık yaptı. Korhan Abay ile yollarını ayıran Ali Poyrazoğlu 1990 sonrasında yola kendi başına devam etmiştir. Doksanlı yıllarda Atilla Atalay, Feride Çiçekoğlu, Ahmet Önel, Ali Poyrazoğlu, Levent Tülek, Yücel Ziko'nun yazdığı **Ali Harikalar Diyarında** (kuklaların başrol oynadığı, skeçlerden oluşan bir yapıt) ile sahneye çıkmışlardır.

**Tiyatro Ayna:** Dilek Türker tarafından 1990 yılında kuruldu. 1990-2000 yılları arasında Aziz Nesin'in **Bir zamanlar Memleketin Birinde**, Dinçer Sümer'in **Beni Dünya Kadar Sev**, Tuncer Cücenoglu'nun **Ziyaretçi**, Nezihe Araz'ın **Kuvayi Milliye Kadınları** oyunlarını sergiledi.

**Ankara Sanat Tiyatrosu:** AST Asaf Çiyiltepe tarafından önce İstanbul'da Arena Tiyatrosu olarak, ardından 1963'te Godot'yu Beklerken oyunuyla Ankara Tiyatrosu olarak başlatılmıştır. Ardından Güner Sümer ile yoluna devam eden AST; muhalefet tiyatrosu olma özelliğini sürdürmüştür. Rutkay Aziz'in sanat yönetmenliğinde politik bir tiyatro olan AST; 1990-2000 yılları arasında; **Yolcu, Salpa, Yer Demir Gök Bakır, Sakıncalı Piyade, 403. Kilometre, Bir Ceza Avukatının Anıları, İnadına Yaşamak, Kardeş Sofrası, Akrep, İnadına İnsan** gibi yerli oyunları sahneledi.<sup>81</sup>

**Ekin Tiyatrosu:** 13 Aralık 1989 yılında Faruk Güvenç tarafından kuruldu. Politik bir çizgisi olan topluluk yabancı oyunlara olduğu kadar yerli oyunlara da yer verdi. İlk yıl **Netekim** ve **Alışamadım** adlı güldürüleri sahneledi. 1990-2000 yılları arasında Aziz Nesin'in **Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz**, Orhan Asena'nın **Sağırlar**

<sup>80</sup> [www.ortaoyuncular.com](http://www.ortaoyuncular.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

<sup>81</sup> [www.ankarasanattiyatrosu.com.tr](http://www.ankarasanattiyatrosu.com.tr), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

**Söğüşmesi**, Savaş Yurttaş'ın **Çirkin Kral**, Haldun Taner'in **Günün Adamı**, Haluk Işık'ın **Kül Rengi Sabahlar**, **Hasret** ve **Memleket Hikayeleri**'ni yerli oyunlar olarak repertuarına aldı.

**Yeditepe Hadi Çaman Oyuncuları**: 1982 de kurulmuş olan topluluk 1990-2000 arası yıllarda; Haluk Işık'ın **Hoş Geldin Amerika**, Tuncer Cücenoglu'nun **Matruşka**, Nejat İşler'in **Biz Zavallı Erkekler** oyunlarını oynamıştır.

**Studio Oyuncuları**: 1988'de Şahika Tekand ve Esat Tekand tarafından oluşturulan Oyunculuk ve Sanat Stüdyosu'nun gösteri topluluğu olarak kuruldu. 1990 yılında profesyonel nitelik kazanan topluluk, gösterilerini yapılan stüdyo çalışmaları temelinde gerçekleştirmektedir. Gösteri sanatlarında, özellikle de oyunculuk sanatında 'çağdaş olan'ın araştırılması ve uygulanması ilkesi ile yola çıkan topluluk, genellikle Pinter ve Beckett'ten kısa oyunlar sahnelemiştir.<sup>82</sup>

**İstanbul Büyükşehir Tiyatroları Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı**: TAL İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'na bağlı bir sanat birimi olarak 1988 yılında kuruldu. TAL'in amacı; "Yazar, yönetmen, oyuncu, besteci, kostümcü, ışık uzmanı, seyirci gibi tiyatroyu var eden öğeler arasındaki yaratıcı ilişkiyi ve dengeyi, düşün, bilim ve diğer sanat dallarındaki çağdaş gelişmelerin ışığında araştırmak ve denemektir." Bu doğrultuda ve Dinamik Tiyatro kapsamında Ontik Aktör çalışma yöntemiyle harekete eden TAL; yaz kampları yapmakta, çeşitli tiyatro alt disiplinleriyle bir arada çalışmaktadır.

**Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu**: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu (BGST), gösteri sanatları alanında *avangarde* ve alternatif projelere zemin oluşturan, bu alanda eğitim ve araştırma faaliyetlerini özendirilen bir yapılandır. Öğrenci kulüplerinde başlayan sanatsal faaliyetlerini mezuniyet sonrasında da sürdürmek isteyen Boğaziçi Üniversitesi mezunları tarafından 1995 yılında kurulmuştur ve temel çalışma ilkelerini benimseyen herkesin katılımına açıktır. Gösteri sanatlarının farklı alanlarında uzmanlaşan BGST birimleri, çalışmalarını farklı fiziksel hayat koşullarına sahip üyelerinin bir arada faaliyet gösterebileceği asgari çalışma ilkeleri çerçevesinde örgütlemekte, birimler ve üyeler arasında demokratik, katılımcı bir işleyiş oluşturulmasına özen gösterilmektedir. Konser, oyun, gösteri, atölye ve seminerlerin yanı sıra, yayıncılık faaliyeti de gösteri sanatları

<sup>82</sup> [www.studiooyunculari.com](http://www.studiooyunculari.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009.



alanındaki birikim ve tartışmaların kamusal alana taşınabilmesi açısından önemli bir yerde durmaktadır. BGST Yayınları kişi ve grupların çeşitli yayın projeleri için bu imkânı sağlamaktadır.1990-2000 arasında Sevim Burak'ın **İşte Baş, İşte Gövde İşte Kanatlar, Palyaço Ruşen, Mut**, Nazım Hikmet'in **Yolcu**, Melih Cevdet'in **Müfettişler** oyunlarına yer vermişlerdir.<sup>83</sup>

**Oyun Atölyesi:** Oyun Atölyesi Zuhul Olcay ve Haluk Bilginer tarafından Mart 1999 yılında kuruldu. Daha önce kurucularından oldukları Tiyatro Stüdyosu'nda tiyatro faaliyetlerini sürdüren Zuhul Olcay ve Haluk Bilginer **Tiyatro Stüdyosu** çatısı altında; yerli oyun olarak **Çöplük** oyununa yer vermişlerdir.<sup>84</sup>

**Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu:** 1995 yılında Cüneyt Türel, Tilbe Saran ve Işıl Kasapoğlu tarafından bir prodüksiyon tiyatrosu olarak kuruldu. Çevirilerini Zeynep Avcı'nın yaptığı, dekorlarını Duygu Sağıroğlu'nun yaptığı, oyunları Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği tiyatrodaki repertuar oluşturulması aşamasındaki ilke; Türkiye'de sahnelenme imkanı bulmamış oyunlara yer vermektir. Bu doğrultuda yabancı yazarlara yer verildi.

**Tiyatro Oyunevi:** Tiyatro Oyunevi 1996 yılında İstanbul 'da kuruldu. Topluluğun üyeleri bu oluşumdan önce ilk kez Mahir Günşiray 'ın rejisiyle B. Brecht 'in Adam Adamdır oyununun sahnelenişi sırasında biraraya gelmişlerdi. Farklı disiplinlerden gelen grup üyeleri ile dünya yazarlarına repertuarlarında geniş bir yer verdiler. 1998-1999 tiyatro sezonu için planlanan "bir sirk çadırı ile Anadolu'yu dolaşmak" projesinin ilk ayağı olan etkinlik, Ankara'da çadırda Cumhuriyetin 75. yılı kutlama etkinlikleri kapsamında gerçekleştirildi. Bu proje için hazırlanan oyun, Cervantes'in **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote** romanından Mahir Günşiray ve Çetin Sarıkartal'ın uyarladığı **Hikaye-i Don Kişot** idi. Yerli oyunlardan çok çeviri ve uyarlamalara ağırlık verdiler.<sup>85</sup>

**Müjdat Gezen Sanat Merkezi:** 1991 yılında kurulan MSM; Müjdat Gezen'in kendi oyunu olan **Komikler Ağlamaz** ile perde açtı. Bu süreçte yine Müjdat Gezen'in **İstanbul Müzikali, Hamlet Efendi** ve Rıfa Ilgaz'ın **Hababam Sınıfı** gibi oyunlarını sahneler.

<sup>83</sup> [www.bgst.org](http://www.bgst.org), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

<sup>84</sup> [www.oyunatolyesi.com](http://www.oyunatolyesi.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

<sup>85</sup> [www.tiyatrooyunevi.com](http://www.tiyatrooyunevi.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

**Kumpanya:** Kumpanya Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda tarafından Tiyatro Devran'ın devamı olarak 1991 yılında kuruldu, dil üretmek, farklı bir anlatım yolu geliştirmek, işte onlarda sıra dışı olan buydu. Kumpanya, Türkiye'deki yerleşik tiyatro anlayışına alternatif bir oluşumdu. Ülkemizdeki tiyatro yayımlarında "alternatif" ve "öteki"nin ne olduğu meselesini tartıştığı günlerde, Kumpanya'nın tescilli temsilciler arasında ilk sırada yer aldığı, türlerin iç içe geçtiği, denenmiş üslupların yenilerle buluştuğu ve kendisini İstanbul Sanat Merkezi'nde eski, taş, yüksek tavanlı bir apartman katında ifade eden bu ekip; Türkiye'de 'yerleşik' olana alternatifti. Varoluşları, resim deyince empresyonistleri, tiyatro deyince benzetmecileri anlayan bir ortama yeni bir 'okuma' pratiği, yeni bir alternatif önermeydi. Topluluk, kurulduktan bu yana gerçekteştirdiği projelerle, Türk tiyatrosunun merkezdeki tıkanmışlığına, kalıplaşmış, kemikleşmiş varoluşuna karşı cesur alternatifler getirdi. Kumpanya'nın alternatif kulvardaki önermeleri uluslararası sanatsal platformda, Türkiye'de olduğundan daha fazla ilgi gördü ve övgü aldı.<sup>86</sup> Kumpanya'nın **Fayton Soruşturması**'ndan sonraki yeni projesi için Naz Erayda, 15 Temmuz 1993 tarihinde son mekân tasarımıını gerçekteştirmeye başladı. Ancak alışılanın aksine, dramaturji veya reji tarafından kendisine sunulmuş hiç bir ön çalışma yoktu. Hatta ortada seçilmiş bir oyun veya saptanmış bir doğaçlama teması bile yoktu. Bu kez ortaya çıkacak olan oyunun başlangıç noktası Naz Erayda'nın mekân tasarımı olacaktı. **Canlanan Mekan** adındaki proje, tiyatrodaki alışılmış üretim aşamalarını ters yüz ederek yabancılaşmayı kırmayı, üretim sürecine dikkati çekerek, seyirciyle paylaşılan yeni bir içtenlik yakalamayı ve tiyatrodaki farklı öğeler arasındaki yaratıcılık ilişkilerini araştırmayı amaçlıyordu.

Naz Erayda Tarlabası'ndaki Kumpanya Sahnesi'ni tamamen yeni baştan düzenleyerek, çeşitli şekiller, renkler ve malzemeler aracılığıyla kendi dışında hiç bir grup elemanının bilmediği bir temanın görsel karşılığını oluşturdu. Mekân tasarımıının gerçekteşmeye başladığı tarihten itibaren Naz Erayda dışında gruptan kimsenin mekâna girmesine izin yoktu. Kadro için her şey, tümüyle bitmiş mekânın onlar üzerinde yaratacağı etkiyle başladı. Ağustos sonunda tüm grup elemanları 1,5 aydır merak ettikleri mekâna törensi bir giriş yaptılar. O hacmin oyuncularında

<sup>86</sup> [www.kumpanya.org](http://www.kumpanya.org), Erişim Tarihi: 01.01.2009, Aslı Mertan, Habertürk Gazetesi, 2002.

uyandırdığı duyguların, düşüncelerin, oyunculara sunduğu olanakların araştırıldığı çalışmalar yapıldı. Ortaya çıkan malzeme belli bir aşamadan sonra Naz Erayda ve Kerem Kurdoğlu tarafından kurgulandı ve eylem akışı kesinleşmiş bir gösteri plânı oluşturuldu. Son aşama olarak, kesinleşmiş kurgunun sabitleme çalışmaları yapıldı ve bu çalışmalar sonucunda seyircinin karşısına çıkmaya hazır bir gösteri oluştu.<sup>87</sup>

**Tiyatrokare:** Nedim Saban tarafından 1992’de kurulan Tiyatrokare; 1990-2000 yılları arasında yerli yazarların oyunlarına yer vermiştir. Tuncer Cücenoglu’dan **Neyzen**, Gülsün Siren’den **Profesör Enişte**, Bekir Büyükarkın’dan **Soytarı** oyunlarını sahnelemiştir. 1991’de bir Ortak Üretim Laboratuvarı çalışması yapmış, burada Murathan Mungan, Güngör Dilmen, Bilgesu Erenus, Necati Cumalı gibi oyun yazarları eğitim vermişler, ortak metinler üretilmiştir.

**Tiyatro İstanbul:** Gencay Gürün tarafından 1994-1995 tiyatro mevsiminde kurulmuştur. Gürün, "Tiyatro İstanbul"da 10 yıl içinde Türkiye'nin en usta ve en ünlü oyuncularının rol aldığı, Refik Erduran'dan Neil Simon'a, Arbuzov'dan Oscar Wilde'e uzanan seviyeli bir yelpaze içinde 20 eserin sahnelenmesine öncülük etmiştir. 1990-2000 arasında, Erduran’dan **Seher Vakti** adlı yerli oyunu sahnelemiştir.

**Tiyatro Grup:** Derya Alabora, Ülkü Duru ile giderek birbirimize yabancılaştığımız, içimize kapandığımız bir dünyada yaratıcılığın yok olmaya başladığı bir toplumda ayakta durma savaşı verdiklerini söylerler. 1992 yılında kurulan grup medyaya karşı tiyatroyu öngörmüşlerdir.

Bu dönemde amatör tiyatroların da pek çok ilde tiyatro yaşantısını canlandırdığını göz önüne almak gerekir. Bursa’da 1996 yılında kurulan **Tiyatro Ekspres**, Çorum’da 1993 yılında kurulan **DOGEM**, Eskişehir’de 1997’de kurulan **Özdüşüm Oyuncu Atölyesi**, 1998’de Antakya Belediye Tiyatrosu’nda ortaya çıkan ve Halil Kırkayak adlı bir yerli yazarın **Çakıllaşları**, **Gözün Kör Olsun Eros**, **Karakolda** oyunlarını sahneleyen **HASAD** gibi amatör tiyatroları saymak gerekir. HASAD üyeleri daha sonra İzmir’de, Balçova Belediyesi Tiyatrosu kurulmasına da öncülük edeceklerdir.

Yine İzmir’de Ege Üniversitesi İktisat ve İdari Bilimler Fakültesi’nin 191 yılında **İOTT** olarak kurduğu topluluk; 1982’de Dokuz Eylül Üniversitesi’nin bünyesine geçerek **İİBF İktisat Oyuncuları** adı altından çalışmalarına devam etti.

---

<sup>87</sup> [www.cenktelimen.com](http://www.cenktelimen.com)

1988 yılında Diyarbakır Belediyesi Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılan Cuma Boyunkara tarafından kurulan Diyarbakır Sanat Tiyatrosu o dönemde Ferhan Şensoy'un **Şahları da Vururlar**, Ömer Polat'ın **Aladağlı Miho**, Orhan Kemal'in **Bekçi Murtaza**, Tuncer Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak**, Mehmet Türkkân'ın **Bu Oyun Oynanmamalı** oyunlarını sahneledi.

1998 yılından bu yana Kahramanmaraş'taki **Sentez Tiyatro**, Kahramanmaraş Amatör Tiyatro Topluluğu, Kirli Adi ve Çürük Tiyatro Topluluğu gibi değişik isimler altında oyunlar sahnelemiştir. Sahnelenen oyunların bir kısmı Kirli, Adi, Çürük Yazım Grubuna ait olmakla birlikte ülkemizin değerli oyun yazarlarının değişik oyunlarını da sahnelemiştir. Bugün KATEM olarak yoluna devam etmektedir.

**Malatya Anadolu Sanat Tiyatrosu** olarak 1989 tarihinde kurulan bir başka topluluk da Malatya ve çevresindeki illerde çalışmaya devam etmektedir.

1994 yılında kurulan **M.Ü.T.T.** ise 1990-2000 arasındaki süreçte Dinçer Sümer'in **Maviydi Bisikletim**, Ülker Köksal'ın **Uzaklar**, Memet Baydur'un **Düdüklüde Kıymalı Bamyası**, Güngör Dilmen'in **Bağdat Hatun** oyunlarını sahnelemiştir.

1997'de kurulan **Muğla Ataç Tiyatro** epik tiyatro geleneğinden ödün vermeyen bir tiyatro anlayışıyla Brecht'in **Adam Adamdır, Cesaret Ana ve Çocukları**, Sezuan'ın **İyi İnsanı**, Kafkas **Tebeşir Dairesi** gibi oyunlarını sahnelemiştir. Amatör ruhla hareket eden bu tiyatrolar kent yaşamını tiyatro ile renklendirmişlerdir.

1982 yılından itibaren başlayan devletin özel tiyatrolara desteği; 90'lı yıllar boyunca çok tartışılmıştır. Nasıl, hangi ölçüde kimlere destek verilmeli sorusu tiyatro adamlarını ve tiyatro gündemini meşgul etmiştir. 1992 yılında önceki yıllara oranla daha da artan bu destek için tiyatroların sahneleyecekleri oyunun prodüksiyonlarına destek vermek ilkesi getirilmiştir. Haldun Dormen durumu "serüvenci tiyatro"ları ortadan kaldırması nedeniyle olumlu bulurken; prodüksiyonun niteliğine göre yapılacak yardımın bir nevi pazarlık usulüne dönmesinden yakınmıştır. Tuncer Cücenoglu, salon sorununun da çözülmesi kaydıyla gelişmeyi yerinde bulmuş; Enis Fosforoğlu ise proje bazında gelecek yardımın yersiz olduğunu söylemiştir. Sanat desteği kanununun dışarıda uygulanan modelleri esas alınarak oturtulmaya

çalışılması çoğu zaman aksaklıklara yol açmıştır. İstenen yardımla öngörülen arasındaki fark; Kocaeli Bölge Tiyatrosu gibi daha çok tiyatroyu rahatsız etmiştir. Bütçeyi dağıtacak olan kurulun özerk niteliği üzerine tartışmalar sürmüştür.<sup>88</sup>

Seçkin Selvi; özel tiyatrolara desteğin proje bazında prodüksiyonlara verilmesi gerektiğini savunmuş, desteği teşvik ödeneği ve ardından olumlu bulunan tiyatrolar destek ödeneği olarak ayırmak gerektiğini söylemiştir. Haldun Dormen tiyatronun köklülüğü üzerinden, Ceysu Koçak nitelik üzerinden karar verilmesi gerektiğini savunurken; Zafer Dıper ve Hayati Asilyazıcı bir “tiyatro yasası” çıkarmadan konunun çözülemeyeceği konusunda hemfikir olmuşlardır.<sup>89</sup> Yine bu dönemde Ali Poyrazoğlu devletin salonlarını kullandırmadığını, vergiden muaf ederek destek vermediğini, dolayısıyla özel tiyatrolara herhangi bir devlet desteği olmadığını söylemiştir. Zaten sanatın devletin desteğine değil, devletin sanatın desteğine ihtiyacı olduğunu iddia etmiştir.<sup>90</sup>

#### 2.4. Oyun Yazarlığı

Türk Tiyatrosu’nda tıpkı tiyatro binası, tiyatro yasası, devlet yardımı vb. sorunlar gibi sürekli gündeme getirilen bir sorun da oyun yazarı sorunu olmuştur. Yeni oyun yazarlarının desteklenmesi, oyunlarının oynanması için çeşitli kurumlar yarışmalar açmış, kimi özel tiyatrolar bu misyonu üstlenmeye çalışmış, Devlet Tiyatroları yerli oyunlara ağırlık vermiştir. Kültür Bakanlığı, TRT, Bakırköy

---

<sup>88</sup> T.Yılmaz Öğüt, “Özel Tiyatrolara Yardım Ya Da Destek Ve Tartışmalar”, **Tiyatro Tiyatro**, sayı: 19, Ekim 92, 30-33.

<sup>89</sup> Emre Koyuncuoğlu, “Özel Tiyatrolara Yardım Nasıl Olmalı”, **Tiyatro Tiyatro**, sayı: 43, Kasım 1994, 24-26 s.

<sup>90</sup> Ali Poyrazoğlu, “Sanatın Devletin Desteğine İhtiyacı Yoktur, Devletin Sanatın Desteğine İhtiyacı Vardır”, **Tiyatro Tiyatro**, sayı: 43, Kasım 1994, 30-31 s.

Belediyesi, Kadıköy Belediyesi, Salihli Belediyesi, Müjdat Gezen Sanat Merkezi, İsviçre Hastanesi, Mitos Boyut Yayınları ve daha pek çok yerel yönetim ve kurum doksanlı yıllarda oyun yazma yarışmaları düzenlemiş ve yeni yapıtlara ödüller vermişlerdir. Ayrıca İsmet Küntay ödülleri sürmüş, Avni Dilligil Ödülleri arasında her yıl “En Başarılı Yazar” ödülüne yer verilmiştir. 1997’de verilmeye başlanan Afife Jale Ödülleri arasında “İlk Kez O Yıl Sahnelenmiş Olan En Başarılı Yerli Oyunun Yazarı” ödülü de yer almaktadır.

Tiyatro ve TV yazarları Derneğince 1994 yılının Nisan ayı başlarında bazı tiyatro ve yönetmenlere plaket verildi. Recep Bilginer, yıllardır ödenekli ve devlet tiyatrolarında Türk oyun yazarlarına daha çok yer verilmesini savunan biri olmakla birlikte tartışmalara yol açacak bir ödüle de imza attı: “Yerli oyunları oynamaya değer veren tiyatrolara ve o güne kadar 10’un üzerinde yerli oyuna imza atmış yönetmenlere” ödül verdi. Bu anlamda Üsküp Halklar Tiyatrosu, Kenter Tiyatrosu, şimdiki adıyla Ordu Belediye Karadeniz Tiyatrosu, Ankara Sanat plaketlerini aldı. Ancak 12 oyun yönetmiş Engin Cezzar’ın atlanmış olması, Gülriz Sururi Engin Cezzar Tiyatrosu’nun ise 15 yerli oyun sahnelemiş olduğu halde onurlandırılmaması karşılıklı yazışmalara yol açtı. Bu dönemde Tahir Özçelik bu tarz bir ödülün memnuniyet verici olmakla birlikte, aceleye getirilmiş olduğunu söylemiş ve yerel yazarlara değer verilme ölçütünü yeterince belirlemiyor olmayışına eleştiri getirmiştir:

*“Ulusal tiyatronun varlığı elbette oyun yazarlarının varlığına özellikle de nitelikli yapıtlara dayanır. Onların yapıtları ne kadar oynanırsa sahne edebiyatımız o kadar gelişir. Daha nitelikli yapıtlar yazılır, yeni yazarların yetişmesi sağlanır. Ancak hala Asena, Cumalı, Oflazoğu, Dilmen vb. yazarların seyirciyle buluşmamış oyunları var.”<sup>91</sup>*

1990-2000 yılları arasında oyun yazarları yetiştiren tiyatro bölümlerine baktığımızda; Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin Tiyatro bölümlerinin yanı sıra 1994’te Erzurum’da Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1997’de Isparta’da Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro bölümlerinde,

<sup>91</sup> Tahir Özçelik, “Bazı Tiyatrolara ve Yönetmenlere Verilen Onur Plaketi Dolayısıyla”, **Milliyet Sanat**, 1 Haziran 94, Sayı: 337.

**Dramatik Yazarlık** eğitiminin verildiği görülmektedir. Kocaeli, Sakarya, Bursa ve Van'daki yazarlık eğitimleri için 2000 sonrasını beklemek gerekecektir. Ayrıca Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde tiyatro yazarlığı eğitimine başlamıştır. Hasan Erkek, Funda Özşener, Aslıhan Ünlü, Gülşah Banda gibi geleceğin Türk Tiyatrosu'na ürün verecek genç oyun yazarlarının bu bölümlerden yetişeceği düşünülürse bu bölümlerin önemi daha iyi anlaşılır.

80'li yıllarda tüm eleştirmenlerin ortak görüşü; yeni oyun yazarlarının yetişmemesidir. Siyasi ortam, yasaklamalar pek çok oyunun yazılmasına, oynanmasına ve tartışılmasına imkan vermemiştir. Bu ortamda seksen ve doksanlı yıllarda eski oyun yazarları Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Ülkü Ayvaz, Refik Erduran, Nezihe Araz, Dinçer Sümer, Recep Bilginer, Yılmaz Onay, Bilgesu Erenus, Ülker Köksal, Adalet Ağaoğlu, Güngör Dilmen ve Nezihe Meriç oyun yazmaya devam etmişlerdir.

Seksenlerde yapıtlarıyla yeni yeni dikkati çekenler ise; Tuncer Cücenoglu, Murathan Mungan, Ülkü Ayvaz, ve Mehmet Baydur olmuştur. Sonlarında ise Haluk Işık, Özel Arabul, Erhan Gökgücü ve Coşkun Büktel gibi isimler adlarından söz ettirmeye başladılar.

Doksanlı yıllarda bu yazarlara tiyatroya yeni ürünler vermeye başlamış olan; Turgay Nar, Özen Yula, Müzeyyen Engin Erim, Cuma Boynukara, Civan Canova, Behiç Ak, Orhan Güner, Burak Uçar, Hasan Erkek, Coşkun Irmak, Yıldray Şentürk, Ali Berktaş, Funda Şener, Aslıhan Ünlü de katılır. Bu dönemde tiyatro oyuncularının yazarlık uğraşına başladığı ve başarılı oyunlar verdikleri görülür. Nitekim Canova, Gökgücü, Güner, Canatan bunlar arasında sayılabilir. Karikatürist ve mimar Ak ve bankacı ve şair Nar da farklı disiplinlerden gelmiş yazarlar olarak bu süreçte vardılar.

“1990-2000 Yılları Arasında Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” başlıklı bu çalışmaya öncelikle; basılmış, ardından oynanmış olma, son olarak da Devlet Tiyatrolarınca kabul edilip Edebi Heyet'ten onay almış olma kıstasları göz önünde tutularak, uyarlama oyunlar özgün olmadığı için, bu dönemde tekrar ele alınan

oyunlar çok büyük bir fark olmadıkça kapsam dışı bırakılarak, başlıca oyunlar ele alınmıştır.\*

### 3. BÖLÜM

#### 1990-2000 YILLARI ARASINDA YAZILMIŞ OYUNLARDA EĞİLİMLER

##### 3.1. “12 Eylül ve Sonrası”

###### **“Bilanço**

*Sıkıyönetim mahkemelerinde yargılananlar: 210.000 davada 230.000*

*İdamı istenenler: 7000*

*İdam cezası verilenler: 517*

*İnfaz edilenler: 49*

*Gözaltına Alınanlar: 650.000*

*Fişlenenler: 1.683.000*

*İşkencede ölenler: 171*

*Kuşkulu biçimde ölenler: 300*

*Açlık grevinde ölenler: 14*

*İşlerine son verilenler: 3854 öğretmen, 120 üniversite öğretim üyesi, 4 yargıç*

*Vatandaşlıktan çıkarılanlar: 14.000*

*Gazeteciler hakkında açılan dava: 300*

*Cezaevlerindeki gazetecilerin aldığı toplam ceza: 3.315 yıl 3 ay.*

*Açılan işkence soruşturması: 9.962*

*Yasaklanan film: 937*

*İmha edilen gazete, dergi, kitap: 39 ton”<sup>92</sup>*

Bülent Ulusu başbakanlığında üç yıla yakın süren askeri rejim, yavaş yavaş geri çekilip yerini Turgut Özal’a bırakırken; arkasında bu ‘savaş meydanı’ görüntü kalır. 12 Eylül’ü farkındalık içinde yaşamayanların, bu kaba hesap dökümüne ve tuhaf bir suskunluğa bakarak anlamaya çalıştığı bir gizli kalmış dönemdir bu. Bu dönemde yasaklananlar sadece insanlar, fikirler, kitaplar, sinema filmleri değildir, insanların düşünmesine sebep olacak her şeydir. 12 Mart’ın aksine 12 Eylül; 1982 Anayasası ile toplumsal dinamiği susturma önlemini, geri dönülmez biçimde alır. Ömer Laçiner; 12 Eylül rejimini devlet, devlet ve toplum ilişkisi adına koyduğu anayasal düzenlemeler açısından bir “geriye dönüş” olarak tanımlar. 1920’lerde ve 30’larda modernleşme adına yürütülen politikaların, 80’lerde devletin bekasını tehdit eder söyleme büründürülmesi, toplumsal konularda medeni çözümlerin reddi,

\* Çalışmada ele alınan oyunların listesi Ek-2’de sunulmuştur.

<sup>92</sup> Tanör, Boratav, Akşin, 2004, 95-96 s. ve **Cumhuriyet**, 11 Eylül 1994.



Anayasa'nın belli bir kesimce hazırlanması tam anlamıyla bir geri dönüştür. Siyasal hak ve özgürlüklerin kısıtlandığı, devletin bekası gereği toplumun en temel sorunlarının bile “siyaset dışı” sayıldığı, millet iradesinin ve onun partiyle temsilinin yine devletin bekası gereği göz ardı edildiği bir dönem başlamıştır.<sup>93</sup>

‘Siyasal’a karşı duyulan alerji; dernek, sendika, vakıf gibi örgütlere getirilen siyasal faaliyet ve bu amaçla işbirliği yasağı baskıcı rejimin ilk eylemleridir. 12 Mart rejimi dönemindeki Anayasa değişiklikleriyle zaten TRT özerkliğine son verilmiş, üniversitelerinki de esaslı bir şekilde tırpanlanmıştı. 1980’li yıllar ise; özerkliklerin “devletin içinde devlet” sayıldığı bir anlayışın egemenliğine sahne olur. Bu yüzden de üniversitelerin elinde kala kala bilimsel özerklik kalır. Bu da; idari ve mali özerklik olmadıkça akademik özgürlük ve özgürlüğün de olamayacağı gerçeği ile hiçbir değer ifade etmez. Üniversitelerin idari özerkliğinin yerini alan sistemin esası, bu kurumların YÖK üzerinden Cumhurbaşkanı’na bağlanması, bütün üniversitelerin yukarıdan aşağıya inen bir atamalar piramidi yoluyla yönetilmeye çalışılmasıdır.<sup>94</sup> YÖK, gençliğin tümünden geçmişini, geleceğini, düşünme ve örgütlenme haklarını ellerinden alan büyük ve planlı bir organizasyondur. Emre Kongar’a göre, Milli Eğitim’de 12 Eylül öncesinde başlayan kokuşmuşluk, cinayet şebekelerinin ele geçirmeye çalıştığı üniversitelerde YÖK ile pekiştiriliyordu. Yani yüksek öğretimi tek yönlü, tek boyutlu hale getirmeyi amaç.<sup>95</sup> Bilime ve bilimsel düşünceye, aynı zamanda düşünce özgürlüğüne indirilen bu büyük planlı darbeden en başta sanat ve sanatçılar etkilenecektir.

1970’lerde Türk Tiyatrosu’nun en verimli isimlerinden Vasıf Öngören, 1980’lerde cuntadan kaçıp yurtdışına gider. Oktay Arayıcı, 1981 yılında TRT’deki görevinden uzaklaştırılır, baskılara dayanamaz ve istifa eder. Tiyatroyla uğraşısı Öngören gibi genç yaşında ölümüyle son bulur. Tuncer Cücenoğlu 1983’te sakıncalı personel ilan edilir ve sürgüne gönderilir, istifa eder. Oyunları bir süre oynanmaz.<sup>96</sup> Tiyatro yazarları en verimli çağlarında baskı altına alınarak, kovuşturularak yazma

<sup>93</sup> Ömer Laçiner, “1980’ler: Kapan(ma)an bir parantez mi?”, **Birikim Dergisi; Alacakaranlık Yılları, Seksenler, Doksanlar**, Sayı:152, Aralık 2001 Birikim Yayıncılık, 10 s.

<sup>94</sup> Tanör, Boratav, Akşin, a.g.y., 48 s.

<sup>95</sup> Emre Kongar, “12 Eylül Döneminde Öğretmen Yetiştiren Öğretmenler”, **Varlık**, sayı:998, Kasım 1990, 20-22 s.

<sup>96</sup> Kadir Yüksel, “Soruşturma Yanıtı”, **Yeni Tiyatro; Tiyatromuz ve 12 Eylül**, sayı:7, Eylül-Ekim 2008, 6 s.

edimleri sekteye uğratılmıştır. Tiyatro, yazarından oyuncusuna, yönetmeninden teknik adamına ve en önemli ögesi olan izleyicisine kadar elindeki tüm değerlerini yitirirken; “toplumcu tiyatro” da tamamen yok olmuştur. 80’li ve 90’lı yıllarda önceki yıllara oranla tiyatro etkinlikleri coşkusunu büyük ölçüde yitirmiştir. Tiyatrodaki bu ruhsal bunalım, onu yaratan her ögesine yansır. Oyun yazarları kısır bir döngü içine girmiştir. Baskıların yol açtığı endişelerle sorunları irdelemekten kaçınma çabası, iyi tiyatro ürünlerini giderek azaltmış; sıradan oyunlar, müzikle dansla birleştirilerek sergilenir olmuştur. Bu dönemde yeni oyunlar yerine daha çok eski oyunları yeniden canlandırma çabaları görülmektedir. Yaşanan gerçekleri yansıtmak yerine sudan ucuz güldürülerle sahne kurtarılmaya çalışılır.

12 Eylül darbesinin yapıldığı ilk günlerde Şehir Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni görevden alınmış, yerine kurumu denetleme yetkisi Vasfi Rıza Zobu’ya verilmiş, süreç içinde de onlarca oyuncu 1402 sayılı sıkıyönetim yasası çerçevesinde işten atılmış, oyunların sahnelenmesi yasaklanmış, kimi oyunlar ise askerlerin denetiminde prova yapılarak perde açabilmiştir. Dönemin politik tiyatrolarının perde açmaları resmi ve gayri resmi emirlerle engellenmiştir. Yine bu dönemde önemli tiyatro oyunlarına sahne olan Bakırköy Halkevi yıkılmıştır.

Depolitizasyon hareketleri sonuç vermeye ve 80 sonrasında gişe kaygısı yaşanmaya ve seyircinin rahatlamasını sağlayan, hiç düşündürmeden gülmesini amaçlayan oyunlar sergilenmeye başlanmıştır. Bu tür girişimler yalnızca özel tiyatroları değil, Devlet ve Şehir Tiyatrolarını da etkisi altına almıştır. Bütün bunlara rağmen ciddi ve nitelikli tiyatro yapmak isteyen bazı özel tiyatrolar, masrafi az tek kişilik oyunları tercih etmek zorunda kaldılar. Bir yandan baskılar yoğunlaşırken öte yandan da tiyatroya para yardımı aynı günlerde gündeme gelmiştir. Özel tiyatrolar Cumhuriyet tarihi boyunca ilk kez devletten para desteğini yine bu dönemde almışlardır. 1982 Anayasası’nın 64. Maddesine göre; “Devlet sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır.”<sup>97</sup> Bu doğrultuda 1982 yılında, sanata ve sanatçıya devlet yardımlarına başlanmıştır. Bu bir yandan olumlu bir gelişmeyken öte yandan devlet-sanatçı ilişkisini tartışmaya

<sup>97</sup> Akt; Atilla Sav, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Panel, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, 13 s.

açmıştır. Uygulama aynı anda ‘tabela örgütlerini’ de doğurmuştur. Bunlar dışarıdan bakınca onlarca üyesi var gibi gözükse ama aslında birkaç kişinin kendi kişisel işlerini yaptığı ve devletten pay kapmak için uğraştığı basit bürolardır. Sanatçılar devletle parasal ilişkilerini geliştirdikçe; düzenle bağlarını yeniden gözden geçirmişlerdir. Bu ödenek 1982’de 45 milyon TL, 1990’da 2.5 milyar TL olmuştur.<sup>98</sup>

Tüm bu baskı ve zorluklara direnmeye ve ayakta kalmaya çalışan tiyatroya bir de özel televizyonlar darbesini vurur. Ekonomik güçlükler, salonların bulunamaması, parasızlık, oyuncuların zaman içinde daha iyi bir gelir kapısı olan televizyon, reklamcılık gibi başka alanlara taşır. Yazarlar tiyatrodan koparlar. Oyuncular, 90’larda çok kanallı televizyon döneminde dizi filmlere yönelerek, tiyatroyu ekranda üretmeye koyulurlar.

90’lı yıllarda durumu değerlendiren tiyatro ve sinema sanatçısı Yavuzer Çetinkaya Amatör Tiyatrolar Çevresi için yazdığı *27 Mart Dünya Tiyatro Günü Bildirisi*’nde şöyle der: “Tiyatro ‘görmek, seyretmek’ anlamına gelen bir sözcükten kaynaklanıyor. Seyirciye âlemi seyrettiren, gösteren bir sanat dalı. Şimdilerde, göstermeme, âlemi gizleme amacını yüklemişler. Bilinmeyeni göstermek, gizemi açıklamak yerine; bilineni çarpıtmak, açık olana gizem kazandırmak yolunu seçtiler artık, birlikte dünyayı değiştirmek için yola çıktıklarımız bile...”<sup>99</sup> 12 Eylül sonrası Türk Tiyatrosu giderek toplumdaki her gerçekliğe sırtını dönmeye başlar. Gizli bir baskıyla yazarlar içinde bulunduğumuz coğrafyada hiç yaşanmamış öyküler, söylenceler anlatmaya başlamıştır. Dönemi anlatmaya çalışan yazarlardan Turgut Özakman 1982 Anayasası’ndan 61 Anayasasına ve 1876’ya göndermeleri olan **Resimli Osmanlı Tarihi**’ni, Orhan Asena Abdülaziz Dönemi’ni anlatan **Yıldız Yargılaması**’nı, Bilgesu Erenus döneme 60 ekseninde bakan **555 K**’yı, Tuncer Cücenoglu ise yer ve zaman saptaması yapmadan **Çıkmaz Sokak**’ı 80’li yıllarda yazmıştır. Bu oyunlar dönemi tümüyle ele almıyor, ya da Cücenoglu’nun oyunu gibi başka bir ülkede yaşanmış gibi anlatıyorlar, gerçeklere 80 darbesinin etrafından bir dokundurma yapmaya çalışıyorlardı. Tam da bu dönemde yeni ve özgün oyunların azlığı nedeniyle Amerikan müzikallerinin Türk versiyonları büyük bir hızla

<sup>98</sup> Bkz; Mahmut Esatoğlu, “12 Eylül’ün Darbesi Altındaki Tiyatro”, **Oyun**, 13 Eylül 2007.

<sup>99</sup> Yavuzer Çetinkaya, **ATÇ 27 Mart Dünya Tiyatro Günü Bildirisi**, 1992.

üretilecek bunların tiyatroyu bulduğu durumdan kurtaracağı sanıldı. Zeynep Oral bu furyayı şöyle irdeler:

*“Kimi toplumsal ekonomi, politik olgulardan nasibini alırken; kimi seyirci çekmenin tek yolu müzikli oyundur deyip, o yolun yolcusu oldu. Ama bu yolda "Müzikal nedir; müzikli oyun nedir, nasıl olmalıdır?" pek de irdilemedi. Genel olarak irili ufaklı pek çok sahnede küfürler ne denli ağırlaşır ve bayağılaşırsa alkış o denli büyüdü.”<sup>100</sup>*

O günlerde askeri rejimin altında, 70’lerin her türden önemli değeri yerden yere vurulmuştur. Tiyatro da politik olmak kabul edilmezdi. Bu eleştirilerle; yazarlar ve tiyatro yöneticileri, içinde tutarlı politik bir yaklaşımı olan oyunlardan kaçmaya başlamışlardır.

Darbe ile başlayan bir başka furya da ödül furyası olmuştur. Darbenin ilk yıllarından başlayarak her gün yeni ödüller ortaya konmaya başlanmıştır. Bu dönemde eski bir tiyatro ustasının adına verilen ödül, halkın parasını dolandıran bir bankere, Kastelli’ye verilmiştir.

80’li yıllar boyunca sahnede muhalefet yapan, ülkedeki gerçekliğe değinen çoğunlukla amatör tiyatrolar olmuştur. Ağır koşullar ortasında değişik şenliklerde oynanan oyunlarda emeğin sömürsünden, yaşanan baskılardan etnik sorunlara bir dolu konuyu ele alan oyunları izleyiciye sunmuşlardır. Yönetim tarafından takibatlara uğramış ve yargılanmışlardır.

1970’te Haldun Taner tarafından kurulan ve kuruluşunun ilk yıllarında büyük bir boşluğu doldurup bu türün en güzel, en nitelikli örneklerini veren, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Ahmet Gülhan üçlüsünün dinamosunu oluşturduğu, toplumsal eleştiriye ve oyunculuk gücüne dayanan Devekuşu Kabare, 1980’lerde zamanla değer ölçülerini yitirecek, gülmecesinin kaynağını politik taşlamalardan yavaşça ve hafifçe erotiğe doğru kaydıracaktır. Artık gazino sahnesinde ya da televizyonda belden aşağı birkaç fıkra anlatan, birkaç ünlünün taklidini yapan en büyük kabarecidir. Bu dönemde gazino sahnelerindeki olayları “yılın tiyatro olayı” diye alkışlamalar, “halk, seyirci bunu istiyorlar” ve depolitize edilen seyirci ve sanatçıyla birlikte tüketilen, yılların tiyatro birikimidir. Oysa kabare, kuvvetli ironileri olan

---

<sup>100</sup> Zeynep Oral, “90’lara girerken: Her Şeye Rağmen İyi ki Tiyatro Var”, **Milliyet Sanat**, 15 Eylül 1992, 18 s.

politik bir türdür ve bu dönemde susturulmuş ve zayıflatılmıştır. Rutkay Aziz “Sanatın bütün öğelerini birleştiren ama bu arada eğlence dozunu dorukta tutarken, kurulu düzenin acımasızca eleştirisini, yapısı içinde saklayan bir tür.” diyerek onun politik işlevini belirtirken kabare furyasını Memet Baydur, o dönemde şöyle açıklamaktadır:

*“Kabare Tiyatrosunun birinci özelliği politik olmasıdır. İkinci özelliği ise izleyicinin içkisini yudumlayarak, sahneye laf atarak katılımı ve söylemi gerçekleştirdiği bir oyun olmasıdır. Oysa bizde seyirci hazır olda duruyor.”*<sup>101</sup>

Ancak kabare giderek toplumsal dinamikler tarafından dönüştürüldü. Tüketici eğlencesine, hicivden komediye, eleştiriden taklide protest müziğinden şarkıya dönüşen yapı, çok para ödeyen az seyircili kabare ve gece kulüplerinin sınırlarıyla yetinmez oldu. Seyirciyle sıcak ilişki, seyircinin katılımı kavramları çoktan rafa kaldırılmış olduğu için kitlesel tüketime açılmanın en iyi yolu TV ve eğlence merkezi denilen büyük mekanlara yönelmekti. Resmisiyle özeliyle TV’nin tüm kanallarında kabare, demirbaş programlar arasında yer almaya başladı.

Aslında tiyatro adına ortaya çıkan bu tablo; 80’in hemen ardından gelen, ‘kitchleşme’yle içine düşülen bir ucuzluk ve bayağılık tuzağıdır. Sansürün sanatçılarda yarattığı oto sansür ve Serbest Piyasa Ekonomisi’nin biçimlendirdiği bireyci düzenle “para kazanmanın” esas olduğu düşünceleri, tiyatroyu ve tiyatro üretimini sekteye uğratmıştır.

12 Eylül, korkuyla sindirdiği, baskıyla uysallaştırdığı, serbest para akışıyla köşe dönmeçiliği erdem sayan bir toplum yaratırken; döneme tanık olan yazarların ve tiyatronun toparlanıp bu dönemi ele almaya başlaması; işkenceden idama, yasaklardan kayıplara toplumca kaybedilenlerin hesabının dökülmesi 1980’lerin sonlarına rastlar. Haluk Işık 1988’te, 17 yaşında idam edilen Erdal Eren’i anlattığı **Kül Rengi Sabahlar’ı** yazar. Doksanlı yıllarda ise Coşkun Irmak **İtaat Deneyi ve Eylül Penceresinden Kozyatağı Manzaraları’nı**, Ferhan Şensoy **Çok Tuhaf Bir Soruşturma’yı**<sup>102</sup>, Eşber Yağmurdereli **Akrep’i** yazar. On yıl sonrasında durup

<sup>101</sup> Seçkin Selvi, “Kabare, Nereden Nereye”, **Milliyet Sanat**, sayı:285, 1 Nisan 1992.

<sup>102</sup> Ferhan Şensoy, bu oyunun **Pardon** adıyla Sinan Çetin tarafından sinemaya uyarlandığını, basılı olmayan eski metnin bugün kendisinde de olmadığını belirtmiştir.

hayatta kalanların acısını ve toplumun duyarsızlığını ise Erhan Gökücü **Gerçek Kurbanın Acısı** ve **Duyarlılık Üzerine Bir Vivaçe**, Bilgesu Erenus **Acılar Şenliği**, Memet Baydur daha bireysel de olsa **Sevgi Ayakları** oyunlarında ele alır. Ülkü Ayvaz **Nihavent Longa**'da bir baskı ve sansür ortamı olarak 12 Mart'ı kovuştururken, Dinçer Sezgin ihtilalin gölge düşürdüğü düşünce özgürlüğünü anlatan **Son Yazı**'yı yazar. Civan Canova **Sokağa Çıkma Yasağı** ile metaforik bir 12 Eylül'ler kurar, **Kızıl Ötesi Aydınlık**'ta ise yitirilmiş bir kuşağa hiç göremedikleri gelecekte bakar. 12 Eylül ve diğer ihtilallerin fon ya da konu alındığı oyunların yanı sıra 1980 sonrası Türkiye'nin panoramasını çizen ve yeni düzeni ele alan oyunlar da vardır. Bunlar; Ahmet Önel'in **Kaşif-i Eyvah Nadir Efendi**'si, Refik Erduran'ın **Bordello** ve **Açıl Susam Açıl, Açıl Kafam Açıl**'ı, Memet Baydur'un **Yeşil Papağan Limited**'i, Behiç Ak'ın **Bina**'sı, Sulhi Dölek'in **Kuşkucu**'su, Erkan Akın'ın **Aşukum Ben**'i olarak sıralanabilir.

### 3.1.1. Konu Olarak 12 Eylül

Üniversitede “Cezanın Öğrenmeye Etkisi” deneyi için iki denek bulunmuştur. 1. Denek Öğrenci, 2. Denek Öğretmen rollerindedir. Doğru yanıt veremeyen öğrenciye her defasında Öğretmen tarafından elektrik şoku verilecektir. Şokun diğeri tarafından baskı altında arttırılıyor olması, korkutucu bir gerçeği ortaya koyar. İşkence, zulüm ve baskı altında itaat kaçınılmazdır. Deneyin sonunda anlaşılır ki; asıl deney; “İnsanların sosyal etkiye ne dereceye kadar itaat edecekleri” konusundadır. Bu deney gibi duran şey de sosyal psikolog Milgram’ın “Sosyal İtaat Deneyi”nin salt canlandırması olan bir tiyatro oyunudur. “İtaat Deneyi ve Türkiye Gerçeği” oyunun kurgusu içinde Nuri Sezgin’in doktora tezidir. Tarih; 31 Ekim 1979’dur. Polis üniversitelere girmiş, coplar konuşmaya başlamıştır. *Suat Taşer Kısa Oyun Yarışmaları*’nda ve ardından *Salihli Belediyesi Oyun Yazma Yarışması*’nda ödül almış olan yazar Coşkun Irmak **İtaat Deneyi**’ni (1996) Milgram’ın sosyo-psikolojik deneyiyle, bireye uygulanan siyasal baskı üzerine kurar. Irmak, Nuri Sezgin’in asistanlıktan kayboluşuna kadar geçen 20 yıllık uzun bir süreyi, Türkiye’de bilimin ve sağcısıyla solcusuyla düzenin, değişen yüzüyle anlatır. Hülya Nutku **İtaat Deneyi**’ni şöyle değerlendirir:

*“Oyun, İtaat Deneyi’nin aslında demokrasiden vazgeçmeye yönelik bir deneye dönüşerek, bir ikna yönteminin sonucunda toplumun buna itaat ettiği düşüncesiyle noktalanır. Bu oyununda 1979’dan 2000’e kadar olan süreci işleyen yazar, burada tam bir sosyolog tutumu içinde sergiler olay dizisini... Bir yanda insanların öyküsü, öte yanda sosyal gelişim süreci iç içe verilmiştir.”<sup>103</sup>*

<sup>103</sup> Hülya Nutku, “Coşkun Irmak’ın Yazarlığı ve Sanat Anlayışı Üzerine”, Coşkun Irmak, **Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 94, İstanbul, 1999, 18 s.

**İtaat Deneyi** bir süreç oyunudur. Bu süreçte Profesör Nihat Aslan, Nuri Sezgin, Haşmet Aktaş, Tülin ve diğerlerinin neler yaşadıklarını ele alır. Oyunda, üniversitedeki olaylarla ilgili öğrencileri denetlemeye çalışan Profesör Nihat Aslan'ın gençlere verdiği “*Akıllı olun biraz*” öğüdüne, öğrenci Haşmet Aktaş dönemin düşünce özgürlüğünü savunan tüm öğrencileri adına şu yanıtı vermektedir:

*“Haşmet Aktaş: Yani oturup kuzu kuzu dersimize çalışalım, toplumun sorunlarına karşı duyarsız olalım, sınıfımızı iyi derecelerle geçip asistan olalım, kariyer yapalım.*

*Nihat Aslan: Devrimcilik meslek midir?*

*Haşmet Aktaş: Devrimcilik meslek sahibi olmaktan daha önemli ve değerlidir.”<sup>104</sup>*

Haşmet ve diğerleri hakkında “*Bunlar köylü... köylülüğün kokusu vardır. Ben bu heriften o kokuyu aldım az önce... Bunlar sürü mantığıyla hareket eder. Bunlar birey olamazlar*”<sup>105</sup> diye söz ederken; topluma tepeden bakan, yüzünü Batı’ya dönüp toplum gerçeğinden uzaklaşmış, kendi içinde açmazlar yaşayan, paraya ve mevki sahibi olmaya karşılık bir kuşağı feda edebilecek bir aydın kimliği çiziyordu.

*“Kenan Evren: Türk Silahlı Kuvvetleri, ülkenin ve milletin bütünlüğünü, milletin hak, hukuk ve hürriyetini korumak, can ve mal güvenliğini sağlamak, kanun ve nizam hakimiyetini, diğer bir deyimle devlet otoritesini tarafsız olarak yeniden tesis ve idare etmek gayesiyle 12 Eylül 1980 tarihinden itibaren devlet yönetimine el koymak zorunda kaldı.”<sup>106</sup>*

Bu sözlerin hemen ardından, üniversitede bilimin temsilcisi Nihat Aslan; üniversiteyi YÖK’e emanet edecek ve tüm özerkliğini elinden alacak bir rejimin temsilcisine, Kenan Evren’e fahri profesörlük beratı vermektedir. Bir yazlığı bile olmadığından yakınan, profesör olarak hak ettiklerini almadığını düşünen Nihat Hoca yeni yönetimle birlikte artık rektör olmuştur. Öğrenciler üniversiteyi kışlaya çeviren askerlerin kuşatması altında isyandadırlar. Nihat Aslan siyasi görüşlerinin de yakınlığıyla rejime susmak gerektiğini bilir. Bu entelektüel suskunluğun kendisine neler kazandıracağını fark etmektedir.

---

<sup>104</sup> y.a.g.y., 38-39 s.

<sup>105</sup> y.a.g.y., 40 s.

<sup>106</sup> y.a.g.y., 45 s.



Devrimci, komünist, solcu. Bir nevi cadı avı gibi başlayan ve Türkiye'nin Sovyetler'e değil, Batı'ya yakınlığını pekiştirmeye çalışan süreç, baskı, işkence, sansür gibi öğelerle insanları denetlemeye, onların akıllarına hükmetmeye çalışılan bir süreçtir. Türkiye, içine korku yerleştirilmiş olarak uzun bir suskunluk dönemine girecek, bu süreç günümüze dek belki de hiç kapanmayacaktır. Oyunun başkışisi Nuri Sezgin olaylara karışmadığı halde sadece öğrencilerini korurken gösterdiği tepki ve okuduğu gazete nedeniyle, öğrenci Haşmet Aktaş ise karıştığı mitingler dolayısıyla gözaltına alınmışlardır. İşkence seansında Haşmet Aktaş, tıpkı İtaat Deneyi'ndeki gibi tutuklu olan asistan Nuri Sezgin'e, eline tutuşturulan şalterin kolunu çevirerek elektrik şoku verir. Nuri'den de Haşmet'e aynı şeyi yapması istenir. Baskı altında kaçınılmaz olarak o da buna itaat eder. Oyunda elindeki 'cola' ve Amerikanvari jargonu göstergeleriyle işkence yapan 1. Adam tüm simgeledikleriyle şöyle der:

*“Görüyorsun ya, alçaklığın sınırı yok. “Ben alçak olmam” diye de bir şey yok.”<sup>107</sup>*

Irmak, oyunda İtaat Deneyi'ni baskının olduğu tüm alanlara göndermeyle kullanır. Gözaltında birbirlerine işkence yapmak zorunda olanlardan, toplumda baskı altında tutulan bireylerin birbirlerine olan düşünsel ve psikolojik işkencelerine kadar... Baskı, korkuyu yaratarak kaçınılmaz olarak hükmedene itaati getirir. Nuri Sezgin'in işkence sonrası psikolojik bir çöküntü içinde geldiği evinde ona gözaltında yardım etmeyi reddeden hocası Nihat Aslan'ın yabancı eşi Geneive; *“Avrupalı, Batılı olmak için Batılı gibi düşünmek yerine Batılı bir kadınla evlendi.”<sup>108</sup>* diye Nihat Aslan'ın temsilinde bir aydınlar topluluğunu da eleştirir. Bu aydınlar topluluğu üniversiteye tepeden inme atamalarla gelecek, 12 Eylül'ü arkalarına alıp yeni kuşaklara susmayı, ezberlemeyi ve boyun eğmeyi öğretecektir. Bir türlü aydınlatılmayan 12 Eylül'ün karanlık bir geçmişte korkutuculuğunu sürdürmesi de bu topluluğun eseridir.

Nuri Sezgin, üniversiteyle ilişkisi kesilen 120 akademisyenin, işkence gören ve askeri cuntadan yurtdışına kaçan binlerce insanın zorunlu sürgününün simgesidir

---

<sup>107</sup> y.a.g.y., 58 s.

<sup>108</sup> y.a.g.y., 62 s.

aynı zamanda. Yıl 1983 olmasına ve sivil demokrasiye geçilmesine rağmen Nuri'nin fakülteye dönme talebi reddedilmiştir, çünkü hala askeri rejim dönemindeki antidemokratik uygulamalar sürdürülmektedir. 1983'de Anavatan Partisi işbaşına gelmiştir ama siyaset, hukuk ve mahkemeler özgür değildir. Grev ve sendikalar yoktur. Hayali İhracat alabildiğine yürümüştür. İnsanları sindirme politikasına bir de terör ve enflasyon eklenmiştir.

Almanya'da kaldığı yıllarda, Türkiye'de yeniden ayyuka çıkan Güneydoğu sorununun bir parçası olarak mitinge katılmak üzere olan gençlere *"işkençe gördüm ama yaptım da, siz yaptınız mı?"* diye sorar Nuri Sezgin. 80 sürecinin nasıl bir dıştan yönetim olduğunu bilen biri olarak, bir ülkeyi bölmek için yapılan tezgah olarak tanımlar Almanya'nın bu işteki rolünü: *"Sakin bana sosyalist olduğunuzu söylemeye filan kalkmayın. Siz su katılmamış milliyetçilersiniz. Şövenistsiniz. Dünyaya bakışınız tamamen şövenizm gözüyle."*<sup>109</sup>

Nuri Sezgin'in 1992'de, Dicle Üniversitesi'nde Psikoloji Bölümü'ne dönüşü ve okulda oynanan **Macbeth** oyununda "çoğulcu düşünceden ve demokrasiden uzak diktatör Macbeth"i eleştirmesi, Irmak'ın Türkiye ve diktatöre teslim diğer ülkelerle çağlar arası ve metinlerarası bir ilişki kurduğunu gösterir.

*"...Macbeth katilleri, namus anlayışlarını kurcalayarak, onların ezilmiş kişiliklerinin duygusallığını kullanarak harekete geçiriyor. Bütün diktatörler, Hitler olsun, Mussolini olsun, Franco ve diğerleri... Hepsi, eğitimsiz halk kitlelerinin bastırılmış duygularını harekete geçirerek ve onları "namus", "şeref", "vatan", "millet" gibi kavramlarla güdüleyerek iktidarlarını güçlendirmiş, onları kendilerine karşı gelenlerin üzerine salabilmişlerdir."*<sup>110</sup>

Nuri, 80'in onu sürüklediği bir hayattan sonra, en nihayet 1997 yılında hocaları Nihat Aslan, asistanı Çiğdem Kağıtçıbaşı ve Kemal Başaran önünde "Milgram'ın İtaat Deneyi ve Türkiye Gerçeği" tezini bitirip savunabilir. Cavit Orhan Tütengil'in<sup>111</sup> *"Türkiye'de feodalizm ve kapitalizmin iç içeliğini savunan ve belli bir geçiş dönemi sonunda kapitalizmin feodalizmi tasfiye edeceğini"* içeren savına

---

<sup>109</sup> y.a.g.y., 70 s.

<sup>110</sup> y.a.g.y., 77 s.

<sup>111</sup> Tütengil bu dönemde Bedrettin Cömert ve Ümit Doğanay ile birlikte eğitimi ele geçirmeye yönelik bir cinayet salgınının ve cehaletin kurbanı olmuştur. 1990'larda Muammer Aksoy, Çetin Emeç ve Turan Dursun'un oldukları gibi.

karşılık Nuri, Türkiye'nin halkı geçişlerle oyalayan dönemlerine bakıp aslında kapitalizmin feodalizm tarafından çürütülmekte olduğunu söyler:

*“Türkiye’de hep deniyor ki... “Feodalizmden kapitalizme geçiş sürecini yaşıyoruz”... “Az gelişmişlikten, kalkınmış bir ülke olmaya doğru ilerliyoruz”... Ya da, “Tarıma dayalı üretimden, sanayi üretimine geçiyoruz”... Ve özellikle 12 Eylül’den sonra siyasal söylemimize oturan bir başka “geçiş süreci” var; “Askeri yönetimden sivil yönetime geçiş süreci”... “Demokrasiye geçiş süreci”... Türkiye’nin tarihine baktığım zaman şunu görüyorum. Hep bir “geçiş dönemi” yaşıyor. Ama Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ve Atatürk devrimleri dönemi hariç, o dönemi ayrı değerlendirmek gerekir; hiçbir yere geçildiği yok. İşte vurgulanması gereken, şu Türkiye; bu ülkede yaşayanları, hep daha iyiye doğru gittikleri düşüncesine onları inandırarak, tam tersi var olan geri kalmışlık statükosunu sinsice korumaya çalışan bir düşüncenin, bilinçli olduğuna inandığım bir politikanın pençesinde. Bu politika, feodal ilişkiler ağının egemen olduğu, dışa bağımlı bir kapitalizmi dikte ediyor Türkiye’ye.”<sup>112</sup>*

Haşmet ve Nuri. Birbirine işkence yapan iki dost yıllar sonra buluşur. İşkence mağdurlarını aynı çatı altında toplamaya ve birlikte bir çalışma yapmaya karar verirler. Hemen ardından Nuri Sezgin beyaz bir Reno’yla, bir daha bulunamamak üzere kaçar. 31 Aralık 1999 günü, “İşkence Kurbanları İçin Rehabilitasyon Kliniği”nin açılış töreninde oğlu Özgür’ün şiddetle, savaşla geçen bin yıla ithafen, babasının kitabından alıntısı şöyledir:

*“12 Eylül Harekatı yapıldığı gün, içime bir özgürlük duygusu dolmuştu. İnanamıyordum, hatta bu özgürlük duygusundan utanıyordum, kimselere anlatamıyordum. Anlatmak bir yana birileri içimdeki coşkuyu gözlerimden okuyacak diye ödüm patlıyordu. Ama seviniyordum işte. Artık evimin çok yakınlarında olduğu halde yıllardır giremediğim mahallelere girebiliyor, bakkaldan gizli saklı alıp ancak evimde okuyabildiğim gazetem elimde, sokaklarda dolaşabiliyordum. Yolda yürürken arkamda duyduğum, giderek bana yaklaşan araba seslerinden irkilmiyordum. Birlikte, aynı mahallede büyüdüğümüz arkadaşlarımız öldürülmüştü. Öldürenler de gene mahalle arkadaşlarımızdı. Ve hepsi, hepimiz, hep birbirimizin gözünün içine bakmıştık.(...) Sonunda kurtarıcı geldi. Bizi kurtardı. Bugün, her şeyi anlıyorum. Her şey apaçık. Demokrasiden vazgeçmeye ikna ettiler bizi. Ve biz de itaat ettik. İtaat, itaat, itaat! Ve itaatimiz gönüllüydü. Her şey o kadar ustaca düzenlenmişti ki, bize verilen her emir, kendi özgür irademizin doğal*

<sup>112</sup> y.a.g.y., 86-87 s.

*bir yansıması, dile getirilmesiydi sanki. Biz itaat ettik. Hep itaat ettik... Her şey ruhlarımızın barbarlaşmasına göz yumduğumuz an başladı.”<sup>113</sup>*

Coşkun Irmak’ın yalnızca 12 Eylül’ü gözler önüne sermek değil, onun demokrasiden vazgeçirmeye yönelik nasıl planlanmış bir yapı olduğunu göstermek amacıyla sonraki 20 yılı da alarak yazdığı oyun, bir dönemi hiç bilmeyen kuşağa aktarmak ve yaşayanlara belleklerini tazeletmek adına, sosyolojik bir tez güdümünde yer yer didaktik olmakla birlikte başarılıdır. Ancak onun bir söyleşide dediği gibi; “12 Eylül’ü bütünüyle bir kişinin anlatması mümkün değildir. Herkes için bir ucundan tutmalı, herkes anlatmalı ancak o zaman bir bütünlükten bahsedilebilir.”<sup>114</sup> Irmak’ın **Eylül Penceresinden İki Kozyatağı Manzarası**’nda (1998), bir mahalle ekseninden, 12 Eylül’ün kendisinden önce, onu getiren sürece bakması da bu fikrin bir uzantısı olsa gerek.

Bu oyun için Irmak “12 Eylül’ün hemen öncesinde, İstanbul Kozyatağı’nda yaşanan ve o sırada Türkiye’nin genelinde yaşanan siyasal çatışmaların ve toplumsal bölünmüşlüğü yansımalarını, yine küçük insanlar arasında gezinerek sergilemeye çalışmanın ürünü.. İtaat Deneyi’nin ilk aşamalarında demir atıp insanlara bakmak isteğim var. Dönemin en çok acı çeken kesimi gençler ve anneler. Bu oyunda burada yoğunlaştım. Sanırım benzer başka oyunlar yazıp küçük hayatlara demir atarak, burada biraz zaman geçireceğim. Ve tabii kendi geçmişime de demir atmış olacağım” diyor.<sup>115</sup> Oyunda iki farklı manzarada aynı mahalledeki iki arkadaşın toplumsal kurban oluşları anlatılır. Bir tarafta yalnızlıktan ve toplumu anlayamayıştan deliren annesinin gözü önünde örgütsel faaliyetlere katılan ve sonunda arkadaşını öldürenlere silah çeken Asaf. Öte yanda en yakın arkadaşının annesinin sevgi kuşatması altında can çekişen ve Asaf’la aynı evdeyken tuzağa düşürülüp vurulan Osman. Eylül’ün yavaş yavaş akıl sağlıklarını yitiren analara ve ana kuzusu gençlere getirdiği bu acı, ince ince bir sosyolojik çözümlemeyle işleniyor.

Asaf’ın ev hanımı annesi Münadiye, oğlunun liseyi bitirip üniversiteye gitme, bir genç kıza aşık olup evlenme türünden gelişmelerle hayal ettiği hayatının örgütle,

---

<sup>113</sup> y.a.g.y., 115-116 s.

<sup>114</sup> Ersin Çakmak, “İtaat Deneyi”, **Yeni Tiyatro; Tiyatromuz ve 12 Eylül**, sayı:7, Eylül-Ekim 2008, 31 s.

<sup>115</sup> Nutku, a.g.y., 19 s.

Marx'ın Kapital'iyle, silahlarla, mitinglerle ilişkisini bir türlü çözemez. Akıl erdiremediği bir dünyada yavaş yavaş aklını yitirip kansere teslim olurken; Mahmut'un annesi Samiye de sevgi sığınaklarını bir bir kaybetmiş bir ortamda oğlunun arkadaşı Osman'ı korumaya çalışır. Çocuklarına öğüt vermekten başka bir şey yapamayan bu anneler ne yaparlarsa yapsınlar her şeyi yutan bir dikta karşısında kaybedeceklerdir. Mahallelerini ülkücülerin girmediği son kale sayarken, arkadaşları ülkücü Yaşar'ın kendilerine tuzağını hesaba katmayan Asaf ve Osman, kendi yıkımlarını getirecek olaylarla kuşatılmış olduklarının farkında değildir. Osman'ın intikamını almak için ülkücülerin başını vuran Asaf hapse, Osman mezara gitmiş, ikisi de arkalarında kanser olmuş, aklını yitirmiş ve çocuklarının ne için öldüklerini anlayamamış nice anneler bırakmıştır. Irmak, **İtaat Deneyi**'nin toplumsal merceğini **Eylül Penceresinden**'de biraz daha küçültmüş, dönemin bugün anlaşılması güç olan, unutulmuş, perdelenen bireysel acı ve yıkımlarına inmiştir.

Eşber Yağmurdereli, **Akrep**'te (1997) aynı sürece toplumun dışında gibi duran, antidemokratik uygulamalara sahip bir mekandan, hapisshaneden bakar. Döneme ait olayların gelişimi dramatik kurgu ve gelişim içinde değil, bireysel bir trajedi eşliğinde yalnızca sözsel olarak sahneye yansırken, fonda “akreplerle yaşamayı öğrenen” bir halk yaratılmaya çalışılırken, gözleri görmeyen bir avukat ve bu olayların altındakileri bilmeyen ama olanları görme yetisine sahip adi suçlu bir mahkum, tecrit edilmiş hücrelerinde yan yana getirilir.

*“2.Mahkum: ...Askerler hükümet oldu. Adettir askerden hükümet olursa arkasından af gelir derler. Mahkum da pašalar bir af çıkarır diye umutlandı. Ama boşuna. Adamlar cezaevlerini boşaltacakları yerde, ha babam dolduruyorlar. Cezaevlerinde yer kalmadı neredeyse. Bir yatakta üç kişi, beş kişi yatıyor. Dışarıda adam bırakmadılar neredeyse. Geçenlerde gariban bir balıkçıyı getirdiler, adamın kendine hayrı yok. Denizde kısmeti kötü gitmiş... Sağa sola, kaderine, kısmetine falan sövmüş. Bu arada pašalara sövmeyi de ihmal etmemiş... Aradan bir hafta geçtikten sonra yanındaki balıkçı arkadaşıyla arası bozulmuş. Adam gitmiş bir hafta sora, garibanı pašalara sövdü diye ispiyon etmiş. Adamı iyi bir dayaktan geçirdikten sonra derhal tevkif kesmişler. İçeride de her vardiya değiştiğinde, yeni vardiya adamı bir posta sopalıyordu. Anlayacağın dayak, hakaret girila gidiyor.”<sup>116</sup>*

<sup>116</sup> Eşber Yağmurdereli, **Akrep**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 85, İstanbul, 1997, 27 s.

Ayşegül Yüksel'e göre **Akrep**; Eşber Yağmurdereli'nin sıradışı yaşamının dramı değildir. 12 Eylül öncesinde ve 12 Eylül'de toplam 13,5 yıl hapis yatmış, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oyunun provaları sürerken<sup>117</sup> yeniden demir parmaklıklar arkasına alınmış bir insanın dramı da değildir. **Akrep**, her şeyden önce "hukuk dışı" uygulama karşısında eli kolu bağlı kalan bir hukukçunun insancıl duyarlılığının ürünüdür.<sup>118</sup> Kimin ne için hapse girdiğinin, ne için işkenceye uğradığının, ne için öldüğünün ve ne için ölünebilirin hesabının tutulmadığı, askeri rejimin korkuyu toplumsal belleğe yerleştirmek adına hareket ettiği bir dönemde adam asmalar, öldürmeler de olağanlaşmıştır. İlhan Selçuk bu ülkeyi; "Öyle bir ülke ki yaşayanların tümü kördür."<sup>119</sup> diyerek tersinler. Yağmurdereli tarafından, kendisinin üstünde bir bilinçle kuşatılan 2. Mahkum; olayları bilimsellikle düşünmeye çalışan 1.Mahkum'a -farkında olmadan- demokrasinin yittiği yerde barbarlığın tarifini yapar:

*"2.Mahkum: Senin neden haberin var?!...Atmışlar seni bir kuyunun içine, duruyorsun! Bir eşeği de bir yere bağlarsın, önüne otunu, suyunu koyarsın, yatar kalkar, yer içer, ömrü oldukça yaşar! Senin ne farkın var bundan! Hiçbir şeyden haberin yok. Bu memlekette 45 günde adam astılar. Öyle istediler öyle yaptılar! Serdar adında, Adanalı genç biriydi. İşlediği suçla asılması arasında 45 gün var. Adamın dosyasını Ankara'ya taksikle götürdüler. Sonra Yargıtay'a tasdik ettirip yine kucakta geri getirdiler. O gece de astılar. Sen neden söz ediyorsun?"<sup>120</sup>*

1. Mahkum olan avukat, "Bir gün gelir, halk bu işe el atar diye avutuyorsun kendini. Peki senin halk dediğin kim? Seninle kafasını kessen konuşmayan gardiyan halk değil mi? Ben halk değil miyim"<sup>121</sup> diyen 2. Mahkum'da, her şeyin farkında olup da susan, **İtaat Deneyi**'ndeki baskının yarattığı korkuyla kuşatılmış halkı görür. Bu halk, vatan millet, namus kavramlarıyla kışkırtılan bir kitledir. II.Mahkum, bu ölüm şenliğinde ölümü öylesine kanıksamıştır ki; onu tombaladan çıkan bir şans gibi algılamaktadır. Avukatla yan yana olan hücresinde tuhaf bir donatıyla kendinden büyük laflar eden II.Mahkum, kendince ölümün paylaşımını bile yapar:

<sup>117</sup> 1997'de, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda başlıca rolleri Rutkay Aziz ve Lemi Bilgin oynamışlardır.

<sup>118</sup> Ayşegül Yüksel, **Sahnedeki İzdüşümler; 1975-2000**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, 199 s.

<sup>119</sup> Yağmurdereli, y.a.g.y., 2 s.

<sup>120</sup> y.a.g.y., 37 s.

<sup>121</sup> y.a.g.y., 39 s.

*“2. Mahkum: Seni ve senin gibileri toplamış kapatmışlar; aslında hiçbir numaranız yok, ama siz buralarda süründükçe, onlar bütün yaptıkları için kendilerini haklı çıkarıyorlar. Söylediğim gibi, sen bir korkuluksun ve senin için yalnızlık...”*

*1.Mahkum: Ölüm sana, yalnızlık bana, öyle mi?*

*2.Mahkum: Ölüm her ikimize de... Hatta ölüm benden çok sana yakışır. Çünkü sen ne için yaşadığını da bilmiyorsun.”<sup>122</sup>*

Eşber Yağmurdereli, yaşadıklarından yola çıkarak kaleme aldığı **Akrep**'te, insan hayatının iktidarlardan önemsiz olduğu, boyun eğmenin öğretildiği güne kadar harcananların hesabının tutulmadığı bir dönemi anlatır. Yaşamak ve ölmek arasında bir nefeslik zaman bırakılan bir dönemi.

*“2.Mahkum: Bizim küçük hayatlarımızın onlar için bir değeri var mı demek istiyorum yani. Ben bu memlekette yaşayan milyonlarca sıradan insandan biriyim. Benim ve benim gibi o milyonlarca insan hayatının onlar için bir değeri ve önemi yok. Eğer beni asabilselerdi, bunu “ibret-i alem” olsun diye yapacaklardı. Onlar çıkarlarına uygun düştüğünde yüzlerce insanı her gün “ibret-i alem” olsun diye öldürebilirler.*

*1.Mahkum: Evet yapabilirler.*

*2.Mahkum: Ama iş senin için öyle değil. Bu şartlarda seni öldürmelerinde hiçbir çıkarları yok. Seni ancak diğerlerine ibret olsun diye yıllarca süründürürler. Çünkü, benim gibiler ölümden, senin gibiler sürünmekten korkarlar.”<sup>123</sup>*

Hiçbir kanun, yasa 1. Mahkum ne yaparsa yapsın, ne kadar avutursa avutsun, davası tam görülmeden hakkında idam hükmü çıkan 2. Mahkum'un apar topar sallandırılmasını engelleyemez. Bu noktada 2. Mahkum'un ölümüne gitmeden önce *“Hocam geçenlerde Erdal adında 17 yaşındaki bir çocuğun, kanuna uygun olsun diye önce yaşını büyüttüler, sonra da astular. Duydun mu?”<sup>124</sup>* sözleri anlam kazanır. Bu, aynı zamanda dönem içindeki 49 idamın hangi mantıkla, iktidar sopası göstererek sindirme aracı olarak yürütüldüğünün de göstergesidir.

2. Mahkum'un sözünü ettiği 17 yaşındaki Erdal Eren'in idama gidişi (bu çalışmanın dönemi içine girmese de) Haluk Işık'ın **Kül Rengi Sabahlar**'ında (1988) ihtilaldan ancak 8 sene sonra işlenebilmiştir. Haluk Işık, avukatların tüm yasal haklarına, suçun sabitlenemeyişine, 17 yaşında oluşuna rağmen kurtaramadıkları

<sup>122</sup> y.a.g.y., 40 s.

<sup>123</sup> y.a.g.y., 55 s.

<sup>124</sup> y.a.g.y., 35 s.

Erdal Eren'i ortadaki antidemokratik, hukuk dışı uygulama içinde sahneye taşır. "Asmayalım da besleyelim mi" sözünün ışığında, yaşı 18 olarak gösterilen bir genç, asılmasının ne uğruna olacağını bilerek ölüme gönderiliyordur. *"Benim hakkımda peşin bir yargılama yapıldığı son derece açıktır. Nitekim benimle ilgili olayın ertesinde Genelkurmay Başkanı'nın 'Çoktandır idam olmuyor, bazı kişilerin idam edilmesi gerek' şeklinde demeç vermesi, benimle ilgili idam kararıdır. Ve size de bu konuda ulaştırılan emirlerin açıkça dışa vurulmasıdır"*<sup>125</sup> bilinci içinde asılan bu gencin hikayesini Işık, Yağmurdereli gibi yasaların işlerliği olan bir zaman-mekan düzleminde ele almıştır. Ancak Yağmurdereli, kendine mekan olarak bir toplumdan soyutlama yerini, hapishaneyi seçerken, Işık olayı mahkeme-duruşma ekseninde kurgular. Her iki durumda da iflas etmiş bir demokrasi ve onun hiçe saydığı hukuk gözler önüne serilir. Işık'ın bu hukukta "idam cezasının" yerini sorguladığı oyun, dönüşü olmayan bir ceza olarak imlediği idamla ve bu idamın celladından ölenine, kısacası tüm kurbanlarına kadar kovuşturulmasıyla son bulur.

---

<sup>125</sup> Yıldırım Türker, "Gökçe Çiçek", **Yeni Tiyatro; Tiyatromuz ve 12 Eylül**, sayı:7, Eylül-Ekim 2008, 53 s.



### 3.1.2. Fon Olarak 12 Eylül ve Diğer İhtilaller

Dinçer Sezgin, yer ve zaman bildirmemekle birlikte (yaygın bir eğilimle), ihtilalı bir gazeteci ve onun özgür düşünmesinin gerekliliği açısından tartıştığı oyunu **Son Yazı**'da (1997), daha darbenin olduğu ilk günlerden itibaren korkunun yerleştiği alanlardan birine girer: Gazeteler. Sezgin'in gazeteci-baba kişiliği; *"Bu faşist bir darbe. Her an her şey olabilir. Şu andan itibaren gazeteler kapatılabilir, aydınların tutuklanmasına başlanabilir, kitaplar toplatılır, yazarlar, çizerler içeri atılır, sıkıyönetime ihbarlar yağar. Yani her şey olur."*<sup>126</sup> sözleriyle toplumsal gelişmeler açısından tedirginliğini açıklar. O çalıştığı gazeteyle fikir çatışması içindeyken dışarıda ara rejimin Başkan'ı, "Biz bu ihtilalı neden yaptık?" diye açıklamaya girişir.

*"Başkan: ...Biz ihtilali neden yaptık?" başlık bu. İktidarı elinde bulunduran siyasal güçlerle süper devletler arasında büyük çelişkiler doğmuştur. ...ülkenin ekonomisi süper güçlerin yardımlarıyla bir denge kazanmaktadır...yapılan yardımların nerelere, ne kadar yatırım payıyla realize edileceği yardım anlaşmalarında açıkça yazılıdır...İktidarı ellerinde bulunduran siyasal güçler yapılması gereken yeni anlaşmaları savsaklayınca, ülkede terör ve anarşi hızla tırmanmış ve sokaklar kan deryası haline gelmiştir. Bu durum karşısında iktidardaki siyasal güç gereken önlemleri alamadığı için enflasyon inanılmaz boyutlara ulaşmış, hayati tehlikeler arz etmeye başlamıştır..."*<sup>127</sup>

Baba'nın ailesini koruma isteğiyle düşünce özgürlüğünün çatışmak zorunda kalışı gazetelerin ne denli sindirildiğinin de göstergesidir. *"Darbeler darbeyi yapanlarla aynı düşüncede olmayanları tutuklama kolaylığını elde etmek için yapılır."* diyor Baba, kalemini doğru tutacağı konusunda gazete sahibisiyle çatışır.

*"Patron: Bu darbe, gazetenin gördüğü ilk darbe. Bence ilk sınav. Bu sınavdan başarıyla çıkalım. Leke almadan çıkalım. Tek isteğim bu. Gazete de sizin, kalem de..."*

<sup>126</sup> Dinçer Sezgin, **Son Yazı**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1997, 2 s.

<sup>127</sup> y.a.g.y., 7 s.

*Baba: İyi de... Galiba bir şey unutuluyor. Bu sınavdan başarıyla ve fire vermeden nasıl çıkılacak? Doğaldır ki ödün verilerek. Ödün verdiğiniz zaman da bu sınavdan lekesiz çıkmanız olası değil.*"<sup>128</sup>

Toplam 300 davada 3315 yıl 3 ay hapis cezasına çarptırılan gazetecilerin ve yayınladıkları yazılar nedeniyle kapatılan gazetelerin olduğu bir dönemde, düşünce özgürlüğüne indirilen darbenin muhatabı olmak güçtür. Sezgin, Baba karakteri ile bunun peşinde gider. Herkesin ödül karşılığı birbirini gammazladığı ihbar ofislerinde trajikomik sahneler göze çarparken; solcu gençler bu tuhaf uygulamaları rejimin kendi tuzağına düşürmek isterler.

*"4. Delikanlı: Bakın ne geldi aklıma. Darbecilerin yakınlarını ihbar edelim.  
Abi: Ortalık amma karışır ha.  
1.Delikanlı: Çıldırır herifler. Ya da darbeci paşalardan birinin damadını ihbar edeceksin, hayali ihracatçı diye."*<sup>129</sup>

Tutuklananların, gözaltına alınanların toplumsal başkaldırıya katılımı açısından gizli de olsa olumlu gözle değerlendirildiği bir çevrede, Baba hala sıranın kendisine gelmemiş olmasını anlayamaz. 1996 yılında Erdal Öz'ün yazdıkları yüzünden soruşturulması esnasında *"Tutuklu olmadığım için özür diliyorum"*<sup>130</sup> tarzındaki bu yaklaşım, Baba'nın beynini sürekli kemirir. Sezgin'in bir aydın çözümlemesiyle aktardığı bu umutla ve korkuyla çevrili tuhaf beklenti, ihtilalin olduğu yıllarda boşa çıkar. Ne var ki; bir kabusu sorunsuz atlatan Baba'nın 7 yıl sonra bir başka sıkıyönetimde yazdığı son yazıdan ötürü içeri girmesi ironiktir. Ülkenin demokrasi kisvesi altında soruşturmalarla ve kovuşturmalarla her an yaşatılan sıkıyönetimlerine dikkat çeker.

Gazeteci kimliğinin ve özgür düşüncenin ihtilal fonunda kovuşturulduğu bir oyun da Ülkü Ayvaz'ın **Nihavent Longa**'sıdır (1993). 12 Mart'ın gölgesinde, fantastik bir kurguyla yüz yıl geriye, 1870'e dönen oyun iki ayrı dönemi gazetecilik adına ele alır. Öğrenci olayları esnasında polisten kaçarken eski bir eve sığınan okullu gazeteci Nuri, girdiği yerde *maşalı*'nın başında *Muhbir*'i basan Ali Suavi'yle karşılaşır. Bu zamanlar üstü karşılaşma, Ali Suavi'nin tartışmalı kişiliğinde ve

<sup>128</sup> y.a.g.y., 13 s.

<sup>129</sup> y.a.g.y., 23 s.

<sup>130</sup> Bkz; **Varlık**, sayı: 1071, Aralık 1996.

Nuri'nin "hapse girmeden nasıl haber yaparım"ının peşinde sürdürülür. Yasaklar ve sansür Suavi'yi bir yazınsal ustalığa götürürken Nuri, hem doğruyu yazıp hem soruşturulmadan atlatmayı öğrenmektedir. Ancak Suavi'nin arkadaşlarını ihbar ettiği yönündeki tarihi bilgi şüphe ve kuşku içinde sürdürülür ve aydınlatılamaz.

Ferhan Şensoy **Çok Tuhaf Soruşturma**'da (1996) tutuklananların ne için tutuklandıklarının bile bilinmediği, işkenceyle suçunu kabul etmek durumunda kalanların olduğu cunta dönemini ele alır. Sonradan Pardon olarak filme alınan oyunda, 16 yıl askerlikten kaçan İbrahim'in, eniştesinin ispiyonu ile askere gidişi sonrası başına gelenler anlatılır. Burdur'dan birliğine katılmaya gitmeden önce geldiği İstanbul'da örgüt kurma suçuyla yakalanır. Amerikan sigarası içen polisin işkencesi altında sorgulanmaya başlanır. Arkadaşı Muzaffer onu tanımamakta dirense de üç ayrı suçu (taksi ve market gaspı ve kahveye molotof kokteyli atma) üzerlerine yıkmaya çalışan belgeyi kurtulmak için imzalarlar. Ancak olay bir türlü bitmez. Kendilerinden örgütün üçüncü ismi istenen İbrahim ve Muzo arkadaşları Aydın'ı da işin içine karıştırırlar. " *Kimi tutuklasak suçsuzuz diyor*" diye dert yanan Amir, Aydın'a da suçunu itiraf ettirme peşindedir. Aydın işkence sonrasında hikayeyi onların istediği biçimde anlatır. Mahkemede konuşmalarına bile izin verilmeyen üç adam hapse girer. 24 yıl ağır hapse mahkum edilirler. 6 yıl 3 ay yattıktan sonra salıverilen adamlar bir pardonla uğurlanırlar.

Civan Canova, **Sokağa Çıkma Yasağı**'na 12 Eylül'ü fon yapar. Metaforik bir anlatımla toplumu bir otele indirgeyen ve insanları oda numaralarıyla adlandıran Canova, sokağa çıkma yasağının olduğu tek bir günü işler. Oda numaralarıyla bir otel lobisinde var olmaya çalışan insanlar; resepsiyonist Şişman ve Otel Müdürü'nün gözü önünde toplumsal konumlarını açmırlar. Dışarıdakilerin onları görmeyeceği camlarla kaplı yerde duran insanlardır her biri. Bunun güvencesi içinde hareket ederler. Dışarı, bu otel içinde oynayacakları oyuna izin vermiştir ne de olsa.

Bay ve Bayan 555, Oblomov gibi kendilerini toplumdan soyutlamış tiplerdir. Kafalarını bulmacalara gömüp "Büyük Depremde bile" diplerinde olup bitene kayıtsız kalırlar. Bulmacadaki her sorunun yanıtı "vurdumduymaz, aldırılmaz, iktidar vb." oyun kişilerinin ve toplumun açılımını yapar. Bu ikili, oyunda her şeyi bilen ve sessizce göz yuman bir aydın sorgulaması olarak vardılar.

Karafatmaları ezmek isteyen, profesörlükten böcek zehri üretimine atlamış Bay 100. Karısına ve Şişman'a dikteler vermeye çalışan, habire Normandiya çıkarmasını izleyen ve 12 Eylül'de evlendiklerini söyleyen karısının tabiriyle "ıktidarsız" 101. Aktris 402. Sürekli marş dinleyen ürkek ve paranoyak 303. Yağmurun bile rahatsız edici olabileceğini söyleyen işkence mağduru gibi görünen 302. Bu arada durmaksızın öldürülen ve hamam böceği mi, karafatma mı hangi taraftan olduğu incelemeye alınan böcekler ve Böcek Operasyonu. Hepsi bir toplumun yargısız infazcıları gibi dururlar. İsmi ta en başta otel kayıt defterinde Che Guevera'ya çıkan 303, ilerleyen gecede Müdür tarafından "gerilla" ilan edilir. Müdür, yönetimi otelin bekası gereği diktatörlük hevesindeki 101'e teslim eder. Apar topar bir mahkeme tertiplenir ve sahne sonunda intiharın eşliğine getirilen 303, kendini vurur.

Olup biten her şey, toplumsal bellekten aslında 302'ye ait bir karabasan, bir müsamere gibi geçer. Gece bitip kabus sona erdiğinde, resepsiyondaki Şişman'ın yerini Zayıf almıştır. Normandiya çıkarmasını izleyen 101 kat görevlisidir. 302 der ki: "...*hayat benim kabusuma göre rol dağıtımı yapsaydı eğer, neler neler olacaktı.*"<sup>131</sup> Oysa neler neler olmuş bitmiş ve 12 Eylül gibi bugün bile açıklaması güç, tuhaf bir rüyaya gizlenmiştir. Son söz yine topluma tepeden bakmayı adet edinen Bay ve Bayan 555'ten gelir: "*Dün geceki delillerden biri değil miydi bu?*"<sup>132</sup>

12 Eylül'ün bir karabasan, bir delilik gibi görüldüğü günden geçmişe hala toplumsal bakamayış; oyunun metaforlarla ilerlemesini getirmiştir. Canova, oteldeki tiplerin hemen her repliğine 12 Eylül'e ait bir olguyu gizlemiştir. Ve sonunda gösterir ki; Bay 100'ün de dediği gibi "*Bu akvaryumun suyu yalnızca kendi balıklarını zehirler.*"<sup>133</sup> Zaman kullanımı ve tarihsel ironiyle postmodern bir metin okumasını gerektiren **Sokağa Çıkma Yasağı**, baskının gölgesinde hamamböcekleri ve karafatmalar gibi kendine düşürülen bir toplumun ironisini yapar. Oysa zaman gösterir ki; ikisi de aynı şeydir, ikisi de aynı otelin böcekleridir, ikisi de canlıdır.

---

<sup>131</sup> Civan Canova, **Erkekler Tuvaleti / Sokağa Çıkma Yasağı**, Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 115, 2001 (a), 188 s.

<sup>132</sup> y.a.g.y., 189 s.

<sup>133</sup> y.a.g.y., 168 s.

### 3.1.3. 12 Eylül'ü Yaşayanlar

1990'dan 2000'e gelişen süreçte; 12 Eylül'e ihtilalin bir adım öncesi (Eylül Penceresinden), ihtilal (İtaat Deneyi) ve ihtilalin hemen ardından (Kül Rengi Sabahlar, Akrep) bakan oyunların yanı sıra dönemi işkenceyle ve sindirilerek atlatmış ancak toplumun yitirdiği vicdan ve kaybettiği bellek yüzünden bunalıma sürüklenmiş insanların acısıyla bakan oyunlar vardır.

Bilgesu Erenus **Acılar Şenliği**'ni (1991) bu izlek üzerine kurar. İhtilaldan 10 yıl sonra toplumda iz süren Kadın, bir zaman kaybettikleriyle acı çekendir. Kadın, elinde bir fotoğraf, intihar eden adamın o dönem beraber mücadele ettiği arkadaşlarını arar. “*Vicdan kayboldu, gören var mı*” diye sokaklarda bağırın Kadın; belleksiz toplumun yaşananları hatırlamayışını sindiremiyor bir türlü.

*“Kadın: Vicdan kayboldu. İnsanlar yine eskisi gibi caddelerde, tiyatrolarda toplanıyorlar, eskisi gibi telaşlanıyorlar ve ellerine geçeni yakalıyorlar.”*<sup>134</sup>

Düzeni değiştirmek bir yana, düzene patron olarak, reklamcı olarak, televizyoncu olarak uyum sağlamış bu arkadaşlar, işkence esnasında dış macunu tüpüyle intihar ettiği için adını bile anmazlar fotoğraftaki ölünün. Ne de olsa ölen adam, bir mücadeleye, intiharla ihanet etmiştir. Ardına sığındıkları düşünce kalıbı budur.

---

<sup>134</sup> Bilgesu Erenus, **Acılar Şenliği**, Akış Yayıncılık, İstanbul, 1991, 11 s.

*“Yönetici: İntihar etti örgüt disiplinine karşı  
Kadın: Devrimciler intihar etmez öyle ya.  
Yönetici: Gerçek devrimci her koşulda direnmenin yolunu bulur, bulmak  
zorunda.”*<sup>135</sup>

Belleksiz toplum, yaşananları unutup hayata dönmüş, devrime ihanet edenler dışlanmış, kalanlarsa ihaneti ömür boyu yaşadıklarının farkına bile varamamışlardır. *“Söyler misiniz, boşuna mı öldü ölenler”*<sup>136</sup> diyen Kadın, gizli bir önermeyle babasının ölüm gününde bireyin ve toplumun acılar şenliğine bir vicdan, bir dost arar. Kendisine dost bulduğu ise topluma içerek katlanan bir sarhoştur. Tarih her yönüyle sarhoşa da ağırdır:

*“Sarhoş: Ya siz bayım... Merhametli bayanım. Biraz vicdan.  
...Taşıyamayacağım kadar büyük bir yük bu bana. Siz, ya siz? Sizler?”*<sup>137</sup>

Aslında Kadın, fotoğraftaki adamı son gördüğünde dünyadan bir haber küçük bir çocuktur ve bu hikaye gerçekte onun değil bir önceki kuşağıdır. Ancak en önce unutanlar da onlar olmuştur, sanki hiç acı çekmemiş, o dönemi hiç yaşamamış gibi...

*“Kadın: Haklısın annemin öyküsü bu, ama adını ben koydum... Ve annemden çok daha fazla yaşadım, binlerce kez, o unuttu çoktan.”*<sup>138</sup>

Erenus, annesinin acısını yüklenen bir 80 sonrası kuşağı “umut”la çizer. Siyasal söylemlerin yok olduğu, düşünmenin ezberden ibaret olduğu, popun gerçek sanat ilan edildiği, duyarlılıkların parayla alınıp satıldığı bir kuşaktır bu ve tüm unutturma çabasına rağmen ona hala gelecek vaat etmektedir.

*Bakırköy Belediyesi Yunus Emre Oyun Yazma Yarışması* ödüllü **Duyarlılık Üzerine Vivaçe**'de (1995) Erhan Gökçü, *“Zafer türküleri söyleyerek yola çıkmıştık, yenildik. Şaşkınlık içinde öldük. Sırtımızdan vurdular. Sonra postallarıyla ezdiler.”*<sup>139</sup> diye 12 Eylül'ü yaşamış Erkek'in kendisini eski bir eve kapatıp üç aydır dış dünyayla bağlantısını koparmasını anlatır. İntiharını evle birlikte kurgulayan Erkek için hayat, anlamını çoktan yitirmiştir:

---

<sup>135</sup> y.a.g.y., 32 s.

<sup>136</sup> y.a.g.y., 27 s.

<sup>137</sup> y.a.g.y., 44 s.

<sup>138</sup> y.a.g.y., 71 s.

<sup>139</sup> y.a.g.y., 103 s.

*“Erkek: Aç kaldım, dostlarım bana ihanet ettiler, itelendim, cezaevlerinde dayak yedim, bunaldım, onmaz hastalıklardan ölüm. Yalnız başıma ve yardım görmeden.. Sözlerim ağzıma tıklandı... Hepsi yalan, yaşamım tekdüzeydi...”<sup>140</sup>*

Onun eve kapanması ve belleksiz topluma küsüşünün ardında hiç uğruna yitirilmiş bir dönemin binlerce işkence mağdurundan biri olması vardır.

*“Erkek: Çırlıçıplak soyup, bileklerimden tavana astılar. İnip kalkan sopadan çok, uzamak acıyordu canımı. Evet, uzadığımı duyumsuyordum. Acı dayanılmaz bir hal almıştı. Bağırarak isteğimi zor bastırıyordum. Derken yandaki odadan bir kadının çığlıkları sardı ortalığı. Önce dişlerimin arasından küfretmeye başladım. Sopa daha hızlı inip kalkmaya başladı. Şaşırtıcı şey, vuruşların acısını duymuyordum. Ama ara verdiklerinde omuzlarımın acısı korkunç oluyordu. Boyum üç metreyi geçmiş gibi geliyordu bana. “Biraz daha” diyordum içimden. “Biraz daha. Sonra ayakların yere degecek ve uzamaktan kurtulacaksın.” Kendimi üçüncü şahıs gibi düşünüyordum. Benliğim parçalanmıştı. “Söyle” diyorlardı bana, “anlat.” Anlatacak hiçbir şeyi yoktu ki... Yazdığım birkaç yazıdan başka...”<sup>141</sup>*

Gökgücü'nün ve dönem üzerine yazan yazarların tümünde işkence görmüş kurbanın acısı travmatik bir durumdur. Ancak bu psikolojik travmadan daha da kötüsü ve katlanılamaz olanı toplumsal travmadır. *“Her salgın izler bırakır. Ve mikrop kesinkes yok olmaz. Uykuya yatar yalnızca. Hele büyük salgınların yarattığı karmaşa kolaylıkla giderilmez.”*<sup>142</sup> sözleriyle anlattığı dönemin baskıcı zihniyetinin toplumu getirdiği ve o mikropla uyumaya alıştırdığı bir suskunluk dönemi vardır artık. Dış dünyayla bağı kalmayan, insanların ikiyüzlülüğünden, yalanlarından sıkılan Erkek; bir dönem dünyayı değiştirmeye çalışmış, değiştiremediği dünyayla yaşamayı becerememiştir. Eski ahşap evinde, sessizce evin başına yıkılmasını ve ölümü bekleyen Erkek, bir kadınla uyanır bu ölüm sessizliğinden. Umudunun kalmadığı noktada, hayatın kendisini simgeleyen Kadın, kapıyı tüm enerjisiyle çalar:

*“Kadın: Evet her şey derli topluydu ama yaşam yoktu burada. Kabul et, bir canlı gibi değil, bir gölge gibiydin.  
Erkek: Sen geldin ve yaşam başladı.”*<sup>143</sup>

<sup>140</sup> Erhan Gökgücü, **Gerçek Kurbanın Acısı / Duyarlılık Üzerine Vivaçe**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 70, İstanbul, 1996, 83 s.

<sup>141</sup> y.a.g.y., 98 s.

<sup>142</sup> y.a.g.y., 99 s.

<sup>143</sup> y.a.g.y., 88 s.

Tıpkı Erenus'taki gibi umut yine peşini bırakmamıştır Gökgücü'nün. Yaşananlara rağmen geleceğe karamsar değil, umutla bakmak nedense ortak bir eğilimdir.

12 Eylül faşizmi nelere damgasını vurmuştur? Toplumun önünde durması muhtemel aydınlar, sanatçılar hangi kartopuna katılan olmayı tercih ettiler? Oynayanları belli, yönetmenleri belli, kurgusu bilindik ortak diliyle yaşamın sahnesinde hangi komediler sahnelendi? Yılmaz Onay, politik sanattansa sanatın özünde politik olması gerektiğine ilişkin tezlerin kıyısında durup aynaya bakar. Binlerce çağdaşıyla paylaştığı aynalarda bir teslim oluşun ortak dilini yakalar. Bir zamanlar TIP, DISK, İKD, DEV-YOL gibi yapıların içinde tiyatro için devinen eylemci silüet, gün gelir açık oturumların pasif olduğu için alkışlanan gönüllü hücre adamı kimliğine dönüşür. Düzen kendi korugan yapısını dayatmaktadır ve tüketim toplumunun alıcısı bu konformizme dünden razı, onu baş tacı yapmaktadır. Sanki yüzyıllardır bunu istiyor, bunu bekliyordur. Makyajını işkencesiyle tazeliyor, evini hücrelerinden kuruyor, özgürlüğüyle zihnini parlatıyor. Onay'ın **Hücre İnsanı** (1992); workshop yapacağını açıklayan hücre insanının seyircilere siyah göz bantlarını dağıtıp onlarla birlikte bir doğaçlamaya girişmesiyle başlıyor. Yönetmen o. İpuçlarını dağıtarak onlara bu eylemde nereye gideceklerini söyleyecek ve onlar kendi dünyalarına, geçmişlerine, zihinlerine bakarak yollarını çizecekler. Aslında kurgu baştan belli. Çünkü onun da bir yönetmeni var.

*“Biliyorsunuz, tiyatro workshopları uluslararası destek görüyor artık, hele üstün ulustan olanlar ve ulusunu yitirmişler için bulunmaz fırsat, çünkü bu workshoplarda her ulustan insanlar doğaçtan yaratışla tüm insanlığın ortak dilini arayıp buluyorlar. Harika hiç izlediniz mi? Ben izledim. Müthiş! Katılanlar hep uzakdoğu tekniklerinin ortaklaşa taklidini, modern kramplar içinde yapmaya çalıştıklarından aynı dehşet sesleri çıkıyor hepsinden hareketler bile aynı.”<sup>144</sup>*

İpuçlarına göre ilerle!

1. Zincir takmış resmi araçlar.
2. Çantada iddialı bir metin, Kültür Komisyonu Başkanlığı'na gidecek.

<sup>144</sup> Yılmaz Onay, **Karadul Efsanesi / Hücre İnsanı / Kara Kedi Geçti / Prometheia**, Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 34, 1994, 54 s.



Tek kişilik bir oyunda o pek çok kişidir. Hem *workshop*'u yöneten hem de buna katılan seyirci. Bir yanda kar üzerinde iz bırakmadan ilerleyen devlet, öte yanda şüpheli bir kimlik. Ne çıkar bu malzemedен? Kendisine verilen ipuçlarıyla ilerliyor. Oyunculardan bir kaç biniyor resmi arabaya. Ne kadar güvenli derken kibar bir el dokunuşu yani 3. ipucu; kasketten hoşlanmıyorlar. Nasıl bir kasketi var ki oyuncunun? Artık yönü aşağı yukarı belirlendi. Belki azılı bir terörist, belki de bir kaçakçı ama ne olursa olsun bir kasketi var işte. Sanatçı mı, solcu mu o karar verecek. Metnin şüpheli olduğundan şüphesi yok yazıklanıyor 4. ipucunda, bir kopyası daha olmadığına ve karda zincir gıcirtısı içinde o kendi dış gıcirtısıyla ilerliyor. Hem solcu, hem sanatçı olmalı. Karakter oluşmak üzere. Ama sonu hala belli değil:

*“...bizim sonumuz belirsiz, durumumuz ciddi, anlasanız, oyun değil, sürüyor, boşuna workshop yapmıyoruz, her an bir darbe... ve... yok olup gitme... düpedüz... küçük yani...”*<sup>145</sup>

Garip bir hücre. 5. ipucuna geldi yönetmen, yataklı, büyük, temiz, modern ve bir gözetleme deliği bile var. Sanki bir apartman dairesinde misafir ediyorlar oyuncumuzu. Hücreye kadar göz bantıyla geldi ama burada açılıyor gözleri. Burada rahat, tanıdığı, tanıyacağı hiç kimse yok, kendi dışında ve kimse de korkmuyor o buradayken kendisinden. Ehlileştirilmiş ve dört duvar ardında bir sığınağa itilmiş. 6.sı; yalnızmış hücrelerinde. Ne hüznün verici ve bunaltıcı bir yalnızlıktır modern insanın yalnızlığı. Topluma yabancı, kendinden bile uzak, ortak bilinçten habersiz insanın yalnızlığı. Geçmişini bir el çabukluğuyla silip rafa kaldırmış, geleceğe bakışında duvarlara çarpıyor. Sorular soruluyor, yalnız sorulduğunda yanıt ver. 7. ipucu. Demokrasinin bir kuralı. Dünyanın bildiğini söylemede sakınca yok. Daha fazlasına cüret etmemeli hücre insanı. Neyi anlatmasını isterlerse ona yanıt verecek. Suç listesi kabarık. Bir tezgah var bu işte. Şimdi hücreyi değiştiriliyor, onlara istediklerini vermedi. Yataksız, daracık bir hücreye kondu. Workshopa ayakta devam. Uyumamalı insan. Uykuda workshop mı olur? Bilinç sıfıra indiğinde eylem senin değil, başkalarının eylemi olur ve sen yitip gidersin. Basınçlı soğuk su, Filistin Askısı. İşkencelerden geçiriliyor, No tiyatrosu tekniklerine yaklaşıyor. İçinden

---

<sup>145</sup> y.a.g.y., 59-60 s.

geldiği gibi bağır. Kim duyar seni? Yılmaz Onay'ın oyunu bilinç akışı tekniğiyle yazılmış. İki zaman birbirine eş, girift bir yapıda ele alınıyor. Şüpheli tarihçi elinde bir metin göz altına alınıyor, zamanın aydını açık oturum metnini onaylatıyor. Tarihçi gözleri kapalı bir hücreye atılıyor. Zamanın aydını odasının içini turluyor. İkisinin de dışarıda gözleri kapalı, duvarlar içinde açık. Asıl yalnızlıklarına burada kavuşuyorlar. Burada emniyetteler. Ama bu onların değil, başkalarının emniyeti. Düzene uyarlırsa modern hücreleri olacak ikisinin de. Zihinleri ancak sorulara yanıt verecek genişlikte olmalı. Yanıtlar bilindik, şık ve zarif olmalı. Sistemin silahları karşısında boyunları kıldan ince. Bir yanda tarihçi işkencelerden geçiriliyor, diğer yanda aileden kurulu minyatür toplum modelinde aydın bunu tehdit edecek her şeye karşı evcilleştiriliyor. Çıkış yok. Öncesiz sonrasız bir zaman içinde çaresizce deviniyorlar. Biri öncü ama ardında kim kalmış?

*“Gözümüz niçin kapatılmıştı? Onu nasıl unutacağız? Evet şimdi açık, ama şimdilik ve burada. Ya kapıya geldiklerinde? İnanmayanlar bunu açıklasın bana! Açıklasın! Hemen! Her an!..”<sup>146</sup>*

Düzen bekçileri piyonların, polislerin onu öldürmeye niyetleri yok. İstekleri onaylanmak. Bireyce onay almak. İşkencelerini, sözde işleyen demokrasilerini sürdürmek için onay almak. Döneme ait işkence kurbanı Yılmaz Onay'ın **Hücre İnsanı**'nda can bulmuştur. Gözü bantlı olarak geçtiği yollardan hücrelerine dek sesler dışında bir şey duymayan, kimseyi görmeyen bir adam vardır sahnede. *“En ufak bir noktalarının bile görünmesinden, yani sonra, en ufak biçimde teşhis edilmekten böylesine korktuklarına göre, sorgunun nasıl yapılacağı belli.”<sup>147</sup>* diyen Adam oyununu teslim etmeye giderken yakalanmıştır ve işkencelerden geçmiştir: Tazyikli su, Filistin askısı, dayak, elektrik ve bir türlü alınamayan ifade. İşkence bir kez daha canlandırılır sahne üstünde.

*“Anladınız... üstten bileklerin bağlanışını hissedin öyleyse... Alttan, ayağınızın altındaki alınacak... Alındı bile...Bu, en ileri demokrasinin teknoloji ihracı besbelli... Niye Filistin Askısı diyorlar? Kutbun biri.. penise... Penisin varlığını unutmuştuk... Bağlandı...”<sup>148</sup>*

---

<sup>146</sup> y.a.g.y., 65 s.

<sup>147</sup> y.a.g.y., 58 s.

<sup>148</sup> y.a.g.y., 74 s.

Onların ortak bir dilden kasıtları ortak bir boyun eğiş olsa gerek. Onay'ın 80 sonrası kimliksizleşme politikasının sonucunda bundan payını almış olanları irdeleyen oyunu **Hücre İnsanı**; aslında tuzağa düşürülmüş bireyin trajedisidir. Onun başkaldırısına kaynaklık eden düzen, araçlarını süsleyerek yeniden onun önüne sürer ve birey bu görünüş karşısında silahlarını bırakır. Kendine pencerelerle ışıklandırılmış, güvenli duvarlar edinir, bunun ortasında modern, konforlu mekanlar yaratır, kendini bir yaşam boyu buraya hapseder. Gözlerini dış dünyaya kapatır. Hindistan'da Sih'ler, Afganistan'da mücahitler, Kuveyt'te Sabah ailesi, Suudi Arabistan'da boynu satır altında olanlar, satırlar, Brezilya'da çocuk yiyenler, Türkiye'de şefler göz bandının altından görünmez olurlar. O bir konferanstan diğerine, bir kanaldan ötekine koşarak kendisini topluma kazandıranların yüzünü güldürür. Müstakbel bir eş ve uygun bir iş edinir, her akşam düğmeye bastıkça karanlığa gömülen hücrelerine geri yollanır. Her şey olağandır, etrafta hiçbir iz yoktur. Kimliksizleşme, devlet eliyle suçu meşrulaştırma ve huzur.

Artık öyle bir dünya ki; parmağında oynattığı on iki Yeltsin'i yan yana görmeye hazırdır. Herkes birbirinin aynı, her şey birbirinin tekrarıdır. Devlet eliyle işkence biçim değiştirmiş, sistem onun yerine fark ettirmeden insan yiyici sorgu yargıçlarını yerleştirmiştir. Yaşamıyla birebir örtüşen göstergeleriyle bu inanılmaz tersine dünyaya tanıklık, Yılmaz Onay'ın gerçekle kurguyu tek kişilik bir oyun mantığı içinde can yakıcı, durup düşündürücü, sarsıcı biçimde verme başarısındaki başlıca etkendir. Aslında aydınının sözlerinde kendi seslenişine rastlarız:

*“Sevgili dostum Pinter, kızacak belki bana, ama o anlayamaz, haklı ya da Resmi Tarih filminin sevgili yönetmeni... Onlar hala işkenceyi birkaç vahşinin sadist zevklerini tatmin etmesi sanıyorlar... oysa durum bu işte, her şeyin bir mantığı var, anlamaya çalışmalılar... şimdi bizim konuşmamızı isteyenler – bekliyorlar mı hala- demokrasi koruyucuları! Ya gelecek olan başkaları?”<sup>149</sup>*

Zihin duvarlara çarpa çarpa suçu tarif etmektedir. Eylemi yaşamdan defetmiş insanın, kabarık bir suç dosyası olan dünya karşısındaki mutluluğunu yargılar. Oyun boyunca karanlık ve aydınlık kavramlarına, karşıt mekanlarda zıt anlamlar yükleyen göz bandı, oyun sonunda aydınının katıldığı açık oturumda gözlerine yapılan makyaja dönüşmüştür. Medya, sistemin en güçlü aracı olarak dünyanın haberlerini her gün

---

<sup>149</sup> y.a.g.y., 68 s.

böylesi göz bantlarıyla toplumlara sunan spikerleriyle şov yapar. Bir zamanların düzeni değiştirme isteği karşısında en adi işkencelerden geçirilmiş öncüsü günün alkışlanana dönüşürken aynada gördüğüne şaşkınlık ve gururla bakar. Güdümlü sanat galerileri neyi resmettiğini bilmeyen gözü bağlı ressamlarla doludur. Aslında – ki bu son ipucudur- galerinin tüm duvarları zaten boştur. Yani resmin çerçevesi zaten o galerinin tümüdür. Sanatsal üretim başkaldırısını törpülemiştir. Sistem cicili bicili kendini satış araçlarıyla her şeye damgasını vurmuştur. Aslında politika, felsefe, sanat hepsi aynı tanrının hizmetindedir. Ve insan; bir köşede yürümesi için verilecek ipuçlarını beklemektedir.

*“...ipucu yarışmaydı, yürümenin keyfini çıkarma... yürüyorduk da... bir anda ne yaptılar bize? Hepimize! Tüm dünyaya! Kaçalım öyleyse... sekizinci kata, herkes kendi katına... kapanalım! Kapadık arkamızdan. Göz deliği de kapalı. Merdiven boşluğunu bile unutalım. Bizbizyiz gene... ve... rahat rahat bakabiliriz kendi kendimize. Küçükken, siz de oynar mıydınız, birbirinizin gözünün içine bakmayı? Gülmek yok derdik (...)  
Öyleyse: Bakmak yok... Bakmak kaybolmalı... Kazara gözler birbirini tam içinden yakalamışsa... hemen kaçırmalı. Çünkü birbirimizin ipucunu biliyoruz: Derinden, daha derinden bakabilmek... ne görüyoruz? Çekinmeyin, söyleyin, evet, ben itiraf edip imzalamaya hazırım, görüyorum: KORKU!”<sup>150</sup>*

80’li yıllarda 12 Eylül’e açıkça olmasa da dokundurmalar yapan oyun yazarlarından biri de **Karagöz’ün Muamması** ile Yılmaz Onay olmuştu. Onay **Karadul Efsanesi**’nde (1991) ise baskı, zulüm ve zorbalık karşısında insanın hallerini yazar. “*Örümceklerin baş düşmanıysa gene bir örümcektir*” dediği Karadul simgesi ile zorba düzene başkaldırır. Bu tek kişilik oyunda 80 İhtilalına ve gerekçelerine göndermeler yapılır. “*Hak ve özgürlükler serbest piyasa gibi en insani niyetlerle, bazı inatçı örümcekleri yiyip- pardon –bazı totaliter ırkları, yaşamaktan kurtarmışım, çok mu?*”<sup>151</sup> diye sorar seyirciye. En iyi yönetim biçiminin halkı bölmek, ayırmak olduğuna işaret eder.

*“Açgözlülük, bölücülük, yok olma tehlikesi midir bu sefalet, ey yuvarlak kafalı Çuk halkı? Nedir bu baskı, bu sömürü? Sömüren kim seni? Ezen kim? Korkunç bir düşman bu, koynunda beslediğin: Sivri kafalı Çik ruhu! Senin kamını emen bu Çik’ler! Ülkedeki sefaletin, bölücülüğün tek suçlusunu! İşte*

<sup>150</sup> y.a.g.y., 86-87 s.

<sup>151</sup> Onay, y.a.g.y., 27 s.

*bunu gören ben, Angelo İberin, fakir zengin demeyip tüm halkı yepyeni bir ayrımla bölmeye andıçtim: Çik'ler ve Çuk'lar! Bundan böyle Çuklar arasında açgözlülük, ayrımcılık yasaktır. Her şey Çik'lere karşı Çuk'ların olacaktır.*"<sup>152</sup>

Ancak sahnede "değişim" altındaki insanla anlatılan olaylar, bir simgeler ve göndermeler yığıdır. Onay'ın oyunları tiyatrodan çok siyasal okuması olan edebi metinler olarak durur. Onay'a göre 12 Eylül tiyatroya aktarılamamıştır, çünkü kendisi hala netlik kazanmamış bir muammadır: "*Tiyatromuz 12 Eylül'ü yeterince anlatamadı maalesef. Anlatamazdı da. Çünkü bir kez 12 Eylül'ün engellemeleri devam etmekte, ardi arkasına yasaklanan oyunlara ve asıl önemlisi de yasaklama gerekçelerine bakın, yeter.*"<sup>153</sup>

İşkence görmüş insanların toplumla ve hayatla uyumsuzluğu ve küskünlüğü bu döneme ait bazı oyunlara da sızar. Erkan Akın, **Aşukum Ben**'de karısını aldatan ve sevmeyi beceremeyen Tarık'a "*İnsan işkence görürken korkudan bağırsakları çözülüyor. Sorgudan sonra 15 dakika içinde 7 kez tuvalete çıktım...*" diye anlatır.

Erhan Gökücü'nün, *Bakırköy Belediyesi Yunus Emre Oyun Yazma Yarışması* birincisi **Gerçek Kurbanın Acısı** (1996) oyunu ise, Coşkun Irmak'ın "*herkes dönemi bir ucundan tutmalı*" sözünün bir yansıması gibidir. Oyun, yaşadığı acıyı sinemada aktarmaya çalışan senarist Kadın'ın, yeni kuşak oyuncularla rahatsız edici biraradallığı üzerine kurulur. Film çekiminde bir türlü istediği duyguyu göremeyen Kadın, yaşadıklarını yaşamayan bir kuşağa aktaramadıklarıyla sıkıntılı ve sessizdir. Onun bu sessizliği başrol oyuncusu Kadın'ı sürekli rahatsız edecektir.

*"Kadın: Son zamanlarda bu konuları içeren bir dolu öykü, roman yazıldı, filmler yapıldı. Hepsini okudum. Anlattıkları sanki bizler değildik. Bizim kuşak değildi. Galiba yanlış, bizim yazmamızdı. Ya da yazın yeteneğimizin olmaması. Şimdi görüyorum, ben de başarılı olamamışım"*<sup>154</sup>

Erenus'un ardında koştugu toplumsal vicdan, Gökücü'de toplumsal duyarlılık isteğine dönüşür. "*Acı günler unutulduğunda olaylar tartışılmaya başlanır. Eksisi, artısı ortaya konur. Bunda da böyle oldu. Ancak unutilan bir şey var sanki. Duyarlılık. Artılar, eksiler, bir hesap uzmanı titizliği ile istifleniyor. Oysa insanlar*

<sup>152</sup> y.a.g.y., 26 s.

<sup>153</sup> Yılmaz Onay, "Soruşturma Yanıtı", **Yeni Tiyatro; Tiyatromuz ve 12 Eylül**, sayı:7, Eylül-Ekim 2008, 4 s.

<sup>154</sup> Gökücü, 1996, 44 s.

öldüler.”<sup>155</sup> diyen Kadın, döneme bir hesap kitap içinde bakanlara, insani duyarlılığı kaybetmiş olmaya anlam veremez. O, çocuklarının başı daha fazla belaya girmesin diye gidip onları polise ihbar eden anne-babaların yaşadığı bir dönemden geçmiştir. “Baskı korkunç bir şeydir.” der. “İnsanın kişiliğini parçalar, yavaş yavaş eritir her parçayı, sonra renksiz, şekilsiz bir varlık çıkar ortaya sonra da işte der, şimdi normal insan oldunuz. Buyurun sizi için açtığımız yollarda yuvarlanın, özgürce.”<sup>156</sup> derken bu baskı üstüne gelen bir kuşağın kendini anlamayışını anlayamaz. Kadın’ın asıl sorunu, acısı, erkeklerin ölümlerle çıktığı bir dönemde “asıl kurban” olmasıdır. Anne olarak, eş olarak, sevgili olarak koca bir kuşağı kaybeden kadınlardır.

*“Kadın: Yürüyüşlerde bizi ortalarına alırlardı, afişlemede baskına uğrarsak ilkin bizim kaçmamızı sağlardı. Bir erkek bize ters baktı mı üzerine yürürlerdi. Bizi koruduklarına inanıyorlardı. Sonra gittiler. Ve bizler gerçekte korunmadığımızı inandık... İnsanoğlunun belleği zayıf çok şey gerilerde kaldı, unutuldu. Erkekler, kalan erkekler, yeniden işlerine döndüler. Yeni emirler veriyorlar ev bizim bunlara uymamızı istiyorlar. Ama acıları birer sperm gibi rahmimize akıtıyorlar. Sperm geliyor, büyüyor, hep büyüyor. Ama doğuramıyoruz. Karınlarımız şiş. Onlar gittiler. Acıyı biz kadınların taa içine sokarak. Ve biz doğuramıyoruz.”<sup>157</sup>*

Öldürülenlerin geride annelerini ve eşlerini bıraktıkları düşünülürse; acının bir topluma nasıl yamandığı ve geleceği susturduğu anlaşılır. Artık anneler hiçbir politikaya girişmeyen evlatlar istemektedirler. Civan Canova’nın **Kızıl Ötesi Aydınlik**’ı bir düş oyunudur. Yaşadığını sanan ve gerçekte bir zamanlar aktör olan Genç Adam aslında yıllar önce vurulup ölmüştür. Olaya intihar denmiştir. Ve gelecekte gelen yaşlılığı, düşle gerçek arası bir düzlemde karşılaşır. Genç Adam tıpkı Gökçü’nün kurbanları gibi aynı söylemle; aşkla, sevgiyle yola çıkmış bir kuşaktır.

*“Genç Adam: Oysa ne kadar farklı duygularla başlamıştık işe. Öyle değil mi? Dünyayı değiştirecektik.*

---

<sup>155</sup> y.a.g.y., 34 s.

<sup>156</sup> y.a.g.y., 33 s.

<sup>157</sup> y.a.g.y., 51-52 s.

*Yaşlı Adam: Bizden çok daha baskın çıktı dünya. Çok daha pişkin. Çok daha içten pazarlıklı. Işıl ışıl baltalar döktü önümüze. Pırıl pırıl. Vazgeçin dedi. Uğraşmayın boşuna. Geçirin kafanıza şunlarda birini, bakın keyfinize.”<sup>158</sup>*

Hep geleceği kurgulayan, “*keşke bir zaman makinesi olsaydı*” diyen Genç Adam, zaman ve mekan dışı karşılaştığı Yaşlı Adam’la gençlik düşlerini paylaşır. Geçmişine bakmak isteyen Yaşlı Adam da onun öldüğünü bile bile durduğu yerde gençliğini kurgulamıştır. Oysa ikisi de bir ölüden fazlası değildir artık.

*“Yaşlı Adam: Baksana şu fotoğrafa.  
Genç Adam: Kimin fotoğrafıymış bu?  
Yaşlı Adam: Tanımadın mı?  
Genç Adam: Yoo. Tanımadım.(...)  
Yaşlı Adam: İntihar etmiş. Bütün gazeteler ondan söz ediyor. Ne yazık değil mi?”<sup>159</sup>*

Ölenler ve öldürülenler gelecek diye bir şeyden yoksun bırakılmışlardır. Geleceği görenler ise bir zamanlar ne için mücadele ettiklerini bile unutmşlardır. Seksenli yıllarda yazmaya başlamış olan Memet Baydur, **Sevgi Ayakları**’nda (1992) eski devrimci Tarık ve Tuğrul ekseninde bir dönemin insanlarını şimdi açısından sahneye getirir. Kadın erkek ilişkisine bir gecelik zamparalık açısından bakan oyunu, sıradan bir zamparalık hikayesi olmaktan kurtaran Ayşegül Yüksel’in de belirttiği gibi; aşık olacakları, kızlarla gezip tozacakları yaşlarda, kendilerini bozuk düzeni değiştirmek gibi yaşamsal bir göreve adanmış ve bunun bedelini yıllarca hapis yatarak ödemiş olan erkeklerin, sevişecek yaştaiken "savaş"a soyunmaları, savaşmaları gereken yaşta da "sevişmeye" heveslenmeleri oyunun temel tersinlemesini oluşturmasıdır.<sup>160</sup>

*“Tarık: Biz hiç oynamadık. Hiç öpüşmedik gençliğimizde. Hiç pastaneye, plaja, dansa gitmedik. Hep sırtımıza ve beynimize yüklenen bir öfkenin altında yaşadık. Ben... on altı aşındayken devrimci olduğumu söylüyordum.  
Tuğrul: Sonra ülkeyi düzelmeye giriştik. Yarımız öldü, öldürüldü... Öbür yarımız hapishaneyi tanıdı.”<sup>161</sup>*

<sup>158</sup> Civan Canova, **Kıyamet Sularında / Kızıl Ötesi Aydınlik**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 114, İstanbul, 2001 (b), 112 s.

<sup>159</sup> y.a.g.y., 98 s.

<sup>160</sup> Ayşegül Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar**, , Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Kültür Dizisi No 25, İstanbul, 1997, 144-155 s.

<sup>161</sup> y.a.g.y., 116 s.

12 Eylül'ü yaşayanların acısı sahne üzerine vicdan ve duyarlılık arayışıyla, topluma tutunamayı ve işkence mağduru olmanın acısını yok edemeyişle, toplumun belleksizliğine katlanamayışla, herkesin susturulmuş olmasına dayanamayışla, "zafer türküleri söyleyerek çıktık yola, düzeni değiştirecektik güya" nostaljisi ve her şeye rağmen "umut" beklentisiyle yansımıştır. Ancak tüm bu umuda rağmen 80 sonrası toplum kendine yeni, yepyeni bir düzen kurmuştur. Bir köşede 12 Eylül'ün kendisine baktığını bilen ama onu hatırlamak bile istemeyen bir toplum. Diğer köşede onun külleri üstüne inşa edilen bir bozuk düzen. Yazarlar 90'lı yıllarda sıklıkla bu arızalı düzeni oyunlarına taşıyacaklardır.



### 3.1.4. 12 Eylül 1980 Sonrası Türkiye

12 Eylül Türkiye'nin miladı gibidir. Türkiye'de hep bir 80 öncesi ve 80 sonrası anlatımı, politikası, kimlik arayışı ve düşünüşü söz konusudur. Acaba gerçekten öyle midir?

12 Eylül sonrasında aydınların tartıştığı ve ülkenin tarihiyle ilgili pek çok şeyi sorgulamaya başladığı “kimlik sorunu” sanki ihtilalla sarsılan, silkelenen Türkiye'ye özgü bir arayış gibi tanımlanmaya başlamıştır. Oysa nükleer silahlarla güç gösterisi yapılan ve 1950'lerde başlayan Soğuk Savaş yılları göstermiştir ki; kimlik sorunu Amerika'da tam da bu dönemde ortaya atılmıştır. *Mac Carthysm* olarak başlayan ve aydınlara yönelik bir sinsî savaş ne kadar ilerici, sanatçı, aydın kesiminden insan varsa hepsini komünistlikle suçlayıp hallaç pamuğu gibi atmıştır. Amaç 12 Eylül'ün amacıyla aynıdır. Tüm bunları toplum dışına itip susturmak. Soğuk Savaş'ın aydına yönelik en gizli silahlarla ilerleyen bu süreci, Sovyetler Birliği'nin içten içe çürütülüp alaşağı edilmesine dek sürmüştür. 80 sonrasında Türkiye'deki bir kısım aydınların bunu bir milat gibi algılayıp beş generalin ülkedeki karışıklığı bastırmak amacıyla yaptığı bir ihtilal sonrasında “yeni kimlik arayışı”na girmesi türünden fikirlerle sürdürdükleri tartışma; halen sonuçlanmamıştır. 80'in neyin miladı olduğunu anlayabilmek için yazarların, siyasetçilerin sürekli olarak sözünü ettikleri “planlı, örgütlü bir darbe” sözünü izlemek gerekir. Demirtaş Ceyhun; bunu şöyle açıklar:

*“Salt uygulanış biçimi ve sonuçları bile, 12 Eylül'ün sıradan bir askeri darbe olmadığını bütün açıklığıyla göstermektedir bizce. Örneğin, kitleleri terör ve işkencelerle yıldırıp korkutarak politikadan uzaklaştıracak, bütün örgütleri kapatıp yöneticilerini yargılayarak toplumsal mentalitedeki örgütlenme bilincini bir an önce köreltecek, halkı diline ve edebiyatına yabancılaştırarak hızla kültürsüzleştirecek şekilde hem çok yönlü hem de çok ustaca planlanmıştır gerçekten de...”<sup>162</sup>*

<sup>162</sup> Demirtaş Ceyhun, “Kimlik Tartışması ve Türkiye”, **Varlık**, sayı: 1071, Aralık 1996, 14 s.

“Bireyleştirme” tezlerinin birden bire savunusuyla başlayan, serbest piyasayla hayatın içine geçirilen planlı karşı darbe, bir müddet sonra Cumhuriyet’i, laikliği, demokrasiyi ve toplumun bunu sindirip sindirmemesini, Atatürk’ün yüzünü Batı’ya dönerken Doğu’yu dışladığını tartışmaya açacaktır. İhtilalın açtığı yolda, Özal’la sürdürülen ve biryandan köşeyi dönen, avantayla günü kurtaran bireyler yaratırken; öte yanda Refah tam da bu dönemde sesini yükseltecek, izin verildiği kadarıyla, içten içe rejimin içine yerleşecektir. Kimlik arayışı, globalleşme, yeni düzen, yapısalcılık, postmodernizm hepsi ama hepsi birden bire girdikleri hayatımızda 12 Eylül sonrasının parçalanmış ve arayan postmodern Türkiye’sini gösterir gibi yapacaklardır. Oysa bu 1950’lerde başlatılan ve 1991’de çözülen Sovyetler ile derin bir oh çekilen bir sürecin sonucudur. Bu nedendir ki; 80 sonrasına köklü değişimlerin olduğu bir milattan çok süper güçlerce oynanan oyunları algılamamızda bir milat olarak bakmak uygun olabilir. 80 sonrasında Türkiye’de ne değişmiştir?

Serbest Piyasa Ekonomisi’yle gelen köşe dönmeçilik, adam kayırmacılık, bir takım toplumsal düzenlemeler, bireysel vurdumduymazlıklar, toplumsal unutuşa neden olan belleksizlik, üniversitelerin hali hepsi tarih olarak 12 Eylül sonrasının, güç olarak darbecilerden daha büyük bir darbenin eseri olsa gerektir.

Mafya, bozuk düzen, devlet içinde devlet gibi terimler bu dönemde dilimize yerleşir. Türkiye olanca gücüyle Batı’yı içeri alırken; 12 Eylül’ün külleri üzerinde bir “kredili medeniyet” doğmaktadır. Serbest piyasa ekonomisinin uygulanmasında ortaya çıkan sorunlar, enflasyonun önlenememesi, rüşvet, 91 seçimlerinden sonra hiçbir partinin gerekli çoğunluğu sağlayamaması; Türkiye’ye değişen koalisyon hükümetleri dönemlerini getirmiştir. Az emek verilerek gerçekleştirilmesi mümkün kısa vadeli girişimler çekici hale gelmiş, emek harcamadan kazanç sağlama kapıları ardına kadar açılmıştır. Bir daha eyleme geçme kapıları kapatılmak istenmiş bu yüzden de “iç düşman”lar artmıştır.

Ahmet İnel’e göre; “İç düşman” kavramının içeriği çeşitlenmeye ve kapsamı genişlemeye başlamış bölücülük, terör, şeriat, anarşi, köktendinci vb. kavramlar artmış, Orgeneral Büyükanıt tarafından “Atatürkçü düşüncede birleşmeyen herkes ulus ve vatan düşmanı” ilan edilmiştir. Bu dönemde devlete

güven azalırken devlet sosyal devlet olma durumunu askıya almış, bir güvenlik devleti olmuştur.<sup>163</sup>

Geleceğe yönelik güven kaybıyla birey “daha iyi yaşam”ın yollarını aramaya başlamıştır. Can Kozanoğlu, Serbest Piyasa Ekonomisiyle kolektif olanın bir yana bırakıldığı, bireysel olanın artışa geçtiğini söyler. Neopopülizmin yeni simgesi olan bireycilik destekleniyor görünmekle birlikte aslında gerçek bireylerin oluşumu gözlenmemiştir. Dünyada artan bir eğilimle bireycilik Türkiye’ye de sıçramış ancak “yıkılan duvarlar”ın altından Türkiye’de birey çıkmamıştır. Bu hızlı Batılılaşma ile insanların giyimlerinden düşünce biçimlerine kadar sorgusuz sualsiz ideolojiler denizinde boğulduğu görülür. Büyük kalabalıklarda sessiz yığınlar oluşmaya başlar:

*“Kimilerinin neyse belki ben yırtarım diye, statü sahiplerinin kaybedecek bir şeylerimiz var diye, korku duyanların aman bir tatsızlık çıkmasın diye yarattığı, duyarsızlık katkılı sessizlik ve radikalizmin boşalttığı alandaki sessizliğin yerini alan mış gibi’nin prim yaptığı dönemde, kendi sesi olamayanlara birey denemeyeceğini bilenler birey imajları adına konuşurlar. Bireyin yükselişinin sembelleri de “depolitizasyon, duyarsızlık, acımasızlık ve sessizlik” ile birlikte gelen daha iyi bir yaşama isteğidir.”<sup>164</sup>*

Daha iyi yaşama isteği; sıradan bireylerin bile kirli işlere bulaşmakta sakınca görmemesine, dürüstlük kavramının enayilik olarak metamorfozuna, TV’nin sayesinde herkesin her şey olabilir tezine ikna edilmesine, merkezin dışındakilerin merkezileşmesine, arabeskin yanında popun yükselişine, kaybedecek hiçbir şeyin olmayışına, kolektif olmak yerine her alanda bireyselliğin artışına olsa olsa bir nedenselleştirmediir yalnızca.

Memet Baydur, 80 sonrası ortaya çıkmış ve Türkiye’de aydın üzerine kafa yormuş üretken bir yazardır. 12 Eylül sonrasında, toplumun ve bireylerin uzun dönemli bir baskı süreci içinde uysallaştırmasıyla birlikte daha önceki dönemlerde tartışılan kimi olgular, bu dönemde hoşgörü sınırları içine sokularak yasallaştırılmıştır. Ayşegül Yüksel’e göre; arabeskinler, ‘baba’lar, sesinden çok endamına güvenen bayan şarkıcılar, ‘maçolar’, ‘moda’ güzelleri, milyarlarla konuşmaya başlayan sporcular ve spor yöneticileri, birbiri ardından açılan televizyon

<sup>163</sup> Bkz; Ahmet İnel, “Kaybolan Güven Duygusu Işığında Türkiye”, **Modernleşme ve Batıcılık**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 20-25 s.

<sup>164</sup> Can Kozanoğlu, **1980’lerden 90’lara Türkiye ve Starları, Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, 123 s.

kanallarının sunucuları, ‘talk-show’cuları aracılığıyla garip bir bilgiçlikle pazarlanan düşüncelerin mukavvadan kesme figürlerden farksız birtakım canlı simgeleri toplumun yeni kahramanları olmuştur. Baydur, bu dönemin oluşturduğu ruh durumunu dile getirirken, bir yandan da bayağılığın, kolay başarıların, çok bilmişliğin, kolay çözümlerin egemen olduğu yaşam anlayışına karşı çıkmaktadır. Baydur, örgütlü devlet baskısının Türkiye’de etkili olduğu bir dönemde oyun yazmaya başlamıştır. Doğru bilinenlerin boz bulanık bir ortamda havaya asılı kaldığı, her çeşit eylemin anlamsızlaştığı ve önemsizleştiği, inançların güven vermez olduğu, bireyin topluma, toplumun bireye yabancılaştığı suskun bir dönemdir bu. Baydur tiyatrosunun bir dolu kişisi, 12 Eylül’ün toplumu sindirme, eylemsizleştirme yolunda kazandığı psikolojik başarının ürünleridir.<sup>165</sup> Mafyanın devletleştiği, devletin mafyalaştığı bir dönemin her şeye egemen ‘baba’ları **Yeşil Papağan Limited**’de (1992) açıkça görülür.

Genç mafya babası Talat, onu sokaklardan toplayıp bu dünyaya kazandırmış eski baba Enver; bankerlik bürolarını anımsatan yazıhaneye gelenlerin Türkiye’ sine nasıl yön verdiklerini gösterirler. Sıradan görünen bu insanlar, nasıl sistemleşmiş bir ağın içinde olduklarını, her istediklerinde nasıl azılı bir katil olabileceklerini sıradan öldürmecelerle ve yasadışı işlerle nasıl büyük işler götürdüklerini anlatırlar. “*Şimdi bir sürü proje var. Yurtiçinde, yurt dışında. Biz istiyoruz ki bunlar temiz ellere, hizmet verecek ellere gitsin*” diyerek ihaleyi **Yeşil Papağan Limited**’in adamlarına veren ve alacağı komisyonun (rüşvetin, haracın pek çok hizmet içinde pek çok karşılığı vardır) peşine düşen Çömez Bakan Adnan vardır sahnede bir Türkiye gerçeği olarak. Ne de olsa devlet işleri artık gizlisiz saklısız olarak böyle yürümektedir:

*“Adnan: Evet. Ama ... emirleri ben veririm.*

*Talat: Emirleri zat-ı aliniz verirsiniz, sonunda benim dediğim olur.*

*Adnan: Bunun bir mahzuru yok. (Beyhan’a) Var mı mahzuru? (...)*

*Beyhan: ...Tamam! Enver Abi sen hiç merak etme, ben yarın gazetede öbür firmaların ne masonluğunu bırakırım, ne komünistliğini.”<sup>166</sup>*

<sup>165</sup> Bkz; Yüksel, 1997.

<sup>166</sup> Memet Baydur, **Sevgi Ayakları / Yeşil Papağan Limited / Kamyon**, Toplu Oyunları 3, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 38, İstanbul, 1994, 24 s.

Bir sisteme gazetecisiyle, bakanıyla dört koldan hizmet edilmektedir. Baydur'un insani çizimiyle Mafya babası Talat, kirli işlerin başında anlam veremediği türden bir iç sıkıntısıyla duran hassas bir adamdır. *"Paris'e mi gideyim Filiz'le? Memlekete mi döneyim? Dağlara mı? Hiçbir yerde rahat bırakmazlar beni. Kimsesiz ve memleketsiz biriyim ben."*<sup>167</sup> diye ne geri dönecek bir Doğu'su, ne de gerçekten ait olduğu bir Batı'sı olamadığını ifade eder. Akvaryumdaki balıklarını besleyen, videoda doğa ve deniz görüntülerine bakıp rahatlayan Talat; gözünü kırpmadan adam öldürüp halısını kana bulayan Talat. Hepsi aynı Talat'ta birleşir.

**Yeşil Papağan Limited**'de habire adamlar öldürülürken, arabeskin yanında pop müzik tırmanışa geçerken, devlete hizmet adına bakanlar mafyadan yardım isterken, ihalelerle birilerinin cepleri dolarken Şarkıcı İlhan, arabesk pop arası şu tuhaf şarkıyı söylüyordu: *Özlem manavı hüznün taşıyor, kedim sırtını kaşıyor.*

*"Enver: Ne demek oluyor lan oğlum bu? İlhan'dı değil mi canım?*

*İlhan: Evet. Efendim, kırsal kesimden, kentsel kesime ya da sizin anlayacağınız şekliyle, köyden şehre göç etmiş insanların acıklı ve hüznü ama biraz da komik yolculuklarını ele alırken, aynı zamanda içinde sırtını taşıyan bir kedi motifiyle bireyin yalnızlığını artı hayvan bakışıyla bu yalnızlığın irdelenmesi artı kedinin yırtıcı yumuşaklığında yansıyan acımasızlığın eski, çok eski günleri anımsatması ve Şirket-i Hayriye vapurlarında içilen limonata tadının içine bir martı gölgesinin vurmasını ve artı, buradan yola çıkarak, aslında Orta Asya'dan yola çıkıp Berlin'e yerleşen ve artı oralarda da barınamayıp faşist Almanları suçlayan sürgün ve yorgun insanların bezginliğini artı geriye dönme istekleri üstüne, kendi içinde bütünselliği olan bir kaset."*<sup>168</sup>

Batı müziği yeni pop kültür aracı olarak arabeskle yarışmaya başlamış, insanların fast-foodlar gibi hemen alıp tüketecekleri bir müzik ortaya çıkmıştır. 'Tüket at'ların arttığı dönemde insanlar da tüketilir ve atılır durumdadır. Büroya gelip giden gizemli yaşlı kadının tetikçi olduğu ve sonunda da Talat'ı öldürdüğü oyunda, ihale işlerini yürüten Cemşir, oyun boyunca durmaksızın bir Batılılıktan söz etmektedir: *"Banka kredileri ve örtülü ödeneklerin, madenler ve silah ticaretiyle görünür bütün ilişkileri görünmez hale getirilmeli. Bunu en Batılı şekilde halledebiliriz arzu ederseniz."*<sup>169</sup> 1980 sonrasında Özal'ın ülkeye getirdiği para akışı,

<sup>167</sup> y.a.g.y., 16 s.

<sup>168</sup> y.a.g.y., 34-35 s.

<sup>169</sup> y.a.g.y., 53 s.

ithalcilik, köşe dönmeçilik, benim memurum işini bilircilik, Batı modernitesi olarak toplum hayatına işlemiş bu ortamda nice işini bilen Batılı cahiller ve cesurlar ortaya çıkmıştır. Futboldan, sanata, medyadan devlete her yeri babalar ve onların çekip çevirdiği nice dünyalar basmıştır. Onların üzerinden yürümeyen bir tek şey kalmamıştır. Türkiye'nin hali tam bir futbol maçına dönmüştür.

*“Enver: İyi valla! Ne iyi ha? Sezonun yarısı ah bacağı, vay kırım, fişş omuzum, laa dizim, hiçbir şey onamadan geçiyor. Zaten kötü beslenmiş bir sürü cılız insanın arasında oynuyorsun futbolu. İtşi kakaş, gol filan! Ondan sonra üç milyar, beş milyar... Bileydim bu işlere hiç girmezdim, futbolcu olurdum.*

*Talat: Futbolcularda suç yok. Bütün bir sistemdir söz konusu olan. Yazarı, çizeri, idarecisi, oyuncusu, antrenörü, spor yazarı, işadamı, sinema yıldızı, dansözü, mafyası, seni, beni, hepimize içine alan bir maç bu.”<sup>170</sup>*

Genç baba Talat, hırsları dostluklarından büyük Enver tarafından olağan görünümü yaşlı bir kadına öldürtülünce; ölmenin de öldürmenin de doğallığı ortaya çıkar. Baydur, ölümlerin kanıksatıldığı bir 80 sonrası Türkiye'sinin, aslında her biri birer kurban olmaya aday insanları arasında dolaşır ve acımasız bir tablonun nasıl olağan görünümde halka kabul ettirildiğini gösterir.

Yine seksenli yıllarda kendini göstermeye başlamış bir yazar olan ve **Ali Harikalar Diyarı**'nın yazar ekibinde yer almış olan Ahmet Önel, küçük insanın 80 sonrası düzen içinde yükseliş hikayesini ele aldığı **Kaşif-i Eyvah Nadir Efendi** (1999), hayatı boyunca yaşadıklarına bir defa olsun “eyvah” dememiş, hiçbir şeye tepki vermemiş bir Nadir'i anlatır. Bu adam eczacılık okumuştur ama *“Liseyi bitirmiş olsaydın keşke... söyle bakalım senin yüz kızartıcı suçun var mı? Yok mu? Olmadı yüz kızartıcı bir suç olmalı. Bu ne demek? Sen bu işlerden bi habersin demek.”<sup>171</sup>* diye iş kapılarından gönderilerek işsiz kalmıştır. Gazetecilik yapmayı denemiş, Adliye'de muhabirliğini eline yüzüne bulaştırmıştır.

*“İşin ne? Bir köşeye sotalanmak ve maraza kollamak. Kavga orada, kıyamet orda. Ama ne yapmış bizim efendi? Bir karı koca boşanma davası öncesinde saç saça baş başa kavgaya mı tutuşmuş... Oh aman ne güzel... değil mi? Gel gör ne yapmış bizim ki... Tutmuş ayırmaya kalkmış kavgacıları.”<sup>172</sup>*

<sup>170</sup> y.a.g.y., 31 s.

<sup>171</sup> Ahmet Önel, **Kaşif-i Eyvah Nadir Efendi**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 9-10 s.

<sup>172</sup> y.a.g.y., 10 s.

Sevdiği kızı işsiz diye alamamış, iş bulamayınca banka soymaya kalkmıştır. O kadar beceriksizdir ki; yakalanıp hapse girer. “*Dümenine uydurmayı, biçimine getirmesini de mi akıl edemedin be çocuk. Kalem oynatman neye yarar ondan kelli...*”<sup>173</sup> diyen hapishanenin tecrübeli dolandırıcılarıyla tanışınca; Nadir’in hayatı da dönüşmeye başlar. O, düzenin namus adalet sahibi gibi görünen dolandırıcılar tarafından yürüdüğünü anlamıştır. Çıktığında köşe dönen, hayır işleriyle kendini toplumun büyükleri arasına aldırın, dolandırıcı Banker Kastelli gibi ödülleri alan 80 sonrasının yarattığı patrondur artık. Müzik şirketinde “eyvah”lı şarkı bile istemeyen Nadir, bu defa vergi kaçakçılığında tekrar hapse girince hayatını yeniden düzenleme gereği duyar, kendini eyvah diyen memleket insanının hayrına adar.

*“Hakarar Nadir-(1946-1993) Kaşif-i Eyvah diye de tanınır. Çok değişik işler yaptıktan sonra eğitim olan eczacılığa döndü ve ülkenin insanlarına sayısız yararları oldu. Gittiği köylerde, eyvah çekenleri elinden tuttu, yaralarını sardı.”*<sup>174</sup>

1980 sonrasına ait düzene tutunma çabasına bir örnek de üretken oyun yazarlarımızdan Refik Erduran’ın **Bordello**’sudur. Klişe söylemleriyle ‘dünyayı değiştirmek isteyen’ iki genç, Bora ve Gür, örgüt için banka soyarlar. Kaçarken yolları ayrılır. Bora, sahibini tanıdığı bir randevu evine gizlenir. Toplumda yapamasa da, işletme okumanın bilgisiyle evde ve bu sermayede “devrim” yapar. Sokağa çıkma yasağının olduğu günlerde bile internet üzerinden kızları allayıp pullayıp pazarlamaya devam eder. Ulvi amaçlar için çaldıkları paranın bir kısmını da bu işe yatırır. Gür yakalanır. Hapisten çıkınca çantayı almaya, kardeşini bulmaya **Bordello**, yani “burası” burası yani Türkiye denen eve gelir. O da kalan parayla başka işlere, ihale işlerine soyunur. İkisi de değiştiremedikleri dünyaya hırsla tutunarak güç sahibi olurlar. “*İnsanları azdırdılar; Sevgi bitti, hırs çoğaldı. Çarpıttılar dünyamızı, Düzeltmesi bize kaldı.*”<sup>175</sup> diyen Gür, düzenle olan savaşlarını güç ve para sahibi olarak kazanırlar. Devrimlerini bireyselleştirip kendilerini kurtaran insanlarla

---

<sup>173</sup> y.a.g.y., 14 s.

<sup>174</sup> y.a.g.y., 26 s.

<sup>175</sup> Refik Erduran, **Bordello**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 4 s.

tersinlemenin yapıldığı oyunda, düzene eleştirinin yerini “öyleyse böyle” tarzında bir anlayışın alması ilginçtir.

Refik Erduran, müzikli bir oyun olan ve Yücel Erten rejisiyle 1998-99 sezonunda Devlet Tiyatroları’nda oynamış olan **Açıl Kafam Açıl, Açıl Susam Açıl**’da (1995), kumar oynatılan, fuhuş yapılan, haraç alınan kişilerin yaşadığı otelin sahibi Abidin ve o güne dek hiç görmediği kızının karşılaşmasını ele alır. Abidin kızına bir hayat dersi verecektir. O, yurtdışında yaşayan ve dünyayı sütlüman sanan bu kıza kendi yaşadığı çamurun bir Türkiye gerçeği olduğunu kabul ettirmek ister gibidir. Kendi küçük batakhanesinin Türkiye’nin büyük büyük batakhaneleri yanında hiç kalacağını gösterir durur.

*“Hoca: Şu kadarını anla yeter. Evet, burası bir çeşit batakhane. Zorba var, soyguncu var, dolandırıcı var, hırsız var, orospu var, pezevenk var, cinselliğini dilediği gibi yaşayan çeşit çeşit insan var. Bir tek şey yok; riya. Belki Türkçen o kadarına yetmez. Riya ikiyüzlülük demektir. Görüldüğü gibi davranmamak, davrandığı gibi görünmemek.”<sup>176</sup>*

“Haram olmadan hazine olmaz” diyen en az kirlenmiş olanların kendileri olduğunu savunan bir grubun ortasında kız, mediasından devlet dairesine Türkiye gerçeği ile yüzleşir. Rüşvet, haraç, mafya, serbest piyasa, tüccar özel kanallar ve daha nice satılmış insanın yaşadığı koskoca bir batakhanedir burası.

*“Devletin kapısında millet ağaç olmalı.  
Kapının anahtarı biraz haraç olmalı.”<sup>177</sup>*

Diplomanın para etmediği, arsızlığın kol gezdiği bu yerde en namuslular kendileridir. Kız’ın yurtdışına dönmekten vazgeçip burada kalmaya karar vermesi oyunun eleştirmeyen ve düzeni olduğu gibi kabul eden, kendilerinin de bu düzende ne kadar namuslu kaldıklarını gösteren bir yaklaşımın ürünü olabilir ancak. Doksanlı yıllarda bu yaklaşımla hareket eden ve düzeni kabul ettirmeye yönelenler “halk bunu istiyor” “halka bakmak gerek”, “Batı’ya dönerken merkez dışına itildiği varsayılan bir halk var”, “Cumhuriyet’i ‘ikinci’ denemelerle tartışmalı”, “düzen bozuk biz değil” türünden bolca söz üretmiştir.

<sup>176</sup> Refik Erduran, **Açıl Susam Açıl, Açıl Kafam Açıl**, Yayınlanmamış Oyun Metni, 1995, 15 s.

<sup>177</sup> y.a.g.y., 47 s.



Müjdat Gezen **İstanbul Müzikali**'nde (1995) İstanbul'u eski ve yeni hallerini karşılaştırarak "Ah güzelim İstanbul ne hallere geldi" dedirten bir müzikal kurgular. Bildik vasat eğlence halleriyle Sulukule, ilk tiyatronun olduğu Gedikpaşa (burada Hamlet Efendi'den sahne kullanmış), hapishanesiyle meşhur Bayrampaşa, kıroların sanatçı olduğu ve köşeyi döndüğü Unkapanı, meyhaneleri yasaklanan Beyoğlu, kibar insanları ve mesire yerleriyle Emirgan'ın eski ve yeni hali, akıl hastanesiyle Bakırköy, Tuluat'tan Pişekar ve Tarçın'ın son oyunları vardır. Göç alan, ekonomik paketlerle deliren, televizyonla çığırından çıkan, değerlerini kaybetmiş bir topluma göndermeler yapılan oyun, edebi ve tiyatral değer yüksek olmayan Müjdat Gezenvari bir müzikal niteliğindedir.

Behiç Ak, mimarlık ve karikatüristlikten oyun yazarlığına geçişini gösteren ilk oyunu **Bina**'da (1993), Mimar tarafından spor salonu olarak tasarlanmış ve alelacele bitirilmiş bir binanın I.Adam ve II. Adam tarafından farklı amaçlarla kullanması üzerinden bir gülmece yaratır. Mimar geldiğinde adamlar müsriflik yapmamak adına binaya neler yaptıklarını anlatmaya başlarlar. Buzdolabına konan pinpon topları, masanın üzerindeki kıyma, parayla köfte yoğurma eylemi, kiralanan soyunma odaları, yönetici ofisi için çıkılan üst kat, düğün hazırlıkları, veteriner, fast-foodcu, kulübesini alıp giden bekçi, sürekli müesseseleşme çalışması yapan grafikerler hepsi bu tuhaf mekanın akıl almaz gerçekleri gibidir.

Ak, oyunda 1980 sonrası Türkiye'sinin bozulmuş, çözülmüş, birbirine girmiş halini sergiler. Bir normsuzluk almış başını gitmiştir. Artık kimse uzmanlığını yapmıyor, yöneticiler kendi alanlarını gün geçtikçe daha da genişletiyorlardır. Herkes bir şeylerin peşindedir ama düzenden yoksunluk her şeyin birbirine girmesine neden olmaktadır. 1980 sonrasında "politik düşünceden yoksun olmak kayıtsız şartsız kuralıyla", AB uyum yasaları çerçevesinde oluşmaya başlayan sivil örgütlenmelerinin sayısı günden güne artmıştır. Artık her şeyin bir derneği vardır.

*"İkinci Adam: Evet karşılıklı bazı hatalar olmuş olabilir. Biliyorsunuz bizim de elimizden bir şey gelmiyordu. Belediye bize bu arsayı verince, bir an evvel üzerine bir bina kondurmak zorundaydık.*

*Birinci Adam: izden başka birçok kurumun bu arsada gözü vardı, yapacak başka bir şeyimiz yoktu.*

*İkinci Adam: Acil Servisin, Kelebekler adlı kadın örgütünün, Reklamseverler Derneğinin, Muharip Gaziler Derneğinin.*

*Birinci Adam: Lütfen şu deliği kapatın, bizi seyrediyorlar.*  
*İkinci Adam: Tapu Tahsis Müdürlüğünün, Transandantal Mediterasyoncuların, Birleşik Yapı Kooperatifinin.*  
*Birinci Adam: Bilinç Vakfının, Çağdaş Teolojistler Derneğinin, Ölülere Anma ve Yaşatma Derneğinin...*  
*İkinci Adam: Kurban Derilerini Toplama Cemiyetinin, Hayvanları Koruma Derneğinin, Ayakkabıcılar Cemiyetinin ve Çağdaş Ayakkabıcılar Cemiyetinin...*  
*Birinci Adam: Sosyalist Feminist Kadınlar, Feminist Kadınlar ve Yumruk Dergileri Platformunun.*”<sup>178</sup>

“Müesseseleşmek için” diye diye binayı habire genişletmeye çalışan I. ve II. Adamın kendilerince bir çalışma programı vardır ama altı boş ve mantıksal düzleme oturmadiği için başarıya ulaşamayacak türdendir. Binanın Mimar’ı aydın kesimdir. Bu düzeysizliğe bir yere kadar dirense de o hayattan ve yeni düzenden kopuktur. “Düşler kurarak planlarınızı çiziyorsunuz” denerek sürekli yadsınır. Kendi doğrularını pratiğe geçirme becerisinden yoksundur. Dönem özenti devridir. Belki de herkes evde, okulda, sokakta pinpon oynayacaktır yakında. Bütün köşe başları tutulmuş, köşe dönmeçilik, avantacılık, bedavacılık farz olmuştur. Çağdaşlaşmayla gelen günün yeni dolandırıcılıkları ortaya çıkmıştır:

*“İkinci Adam: Telefonlarımıza paralel çekip hattımızı bedava kullanıyorlar.*  
*Birinci Adam: Televizyon antenimize paralel çekip anten parası vermekten kurtuluyorlar.*  
*İkinci Adam: Elektrik tellerimize de paralel çekiyorlar.*  
*Birinci Adam: Her şeye paralel çekiyorlar. İçme suyumuz da.(...)*  
*Birinci Adam: Taşıyıcı kolonlarımıza da.*  
*Mimar: Taşıyıcı kolonlarımıza mı?*  
*İkinci Adam: Evet yeni yaptıkları ek binanın paralel iki girişini bizim kolonlarımıza bağlamışlar.*”<sup>179</sup>

Kimse neyi nasıl yapacağını bilmediği toplumsal düzende spor ve sanat geri plana atılmış, her şey ticari olduğu oranda değer kazanmıştır. Kitaplar yok edilmiş, kitap okumak özendirilmek yerine eğitimsiz kalmış olanlarla ne yapılacağı nasıl günü kurtaracakları düşünülmeye başlanmıştır. Kitap okumadıkları halde kütüphaneyi işgale gelen insanları kütüphaneden soğutmak için başlatılan bir karşı

<sup>178</sup> Behiç Ak, **Bina**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 25, İstanbul, 1993, 18 s.

<sup>179</sup> y.a.g.y., 20 s.

eylem söz konusudur. “*Kitap okumayan bir nesil yaratmak*” ideası çerçevesinde, 1980 sonrasının planları bir bir uygulanmaktadır.

*“İkinci Adam: Kitaplığı sesli ve soğuk bir yer haline getirip karşı saldırıya geçtik.  
Mimar: Böyle bir şey yapamazsınız. Kitaplıklar sıcak ve sessiz olmalıdır.  
Birinci Adam: Evet her gün masaları ve sandalyeleri ıslattık.  
İkinci Adam: Böylelikle kitaplığımızın caydırıcılık düzeyini yükselttik.  
Mimar: Siz, siz kafayı üşütmüşsünüz.  
Birinci Adam: Camları kırarak içeriye soğuk girmesini sağladık.  
İkinci Adam: Sandalyelerin ayaklarını kırarak onları rahatsız hale getirdik.  
Birinci Adam: Kalorifer kazanının gürültüsünü kitaplığa aktardık.  
Mimar: Çıldırılmışsınız siz çıldırılmışsınız siz. Sizin tedaviye ihtiyacınız var.  
İkinci Adam: Asıl onlar çıldırılmış.  
Birinci Adam: Pis avantacılar!  
İkinci Adam: Bozguncular!  
İkinci Adam: Kitapları okunmaz hale getirdik.  
Birinci Adam: Yine geldiler, yine geldiler.  
İkinci Adam: Sonunda günah bizden gitti.  
Birinci Adam: Biz kitaplığı kapatmamak için elimizden gelen her şeyi yaptık.  
İkinci Adam: Sonunda maalesef...  
Birinci Adam: Evet maalesef...  
İkinci Adam: Kitaplığı da kilitlemek zorunda kaldık.”<sup>180</sup>*

**Bina**'da, kitap okumayan, düşünmeyen, kendi uzmanlığını yapmayan, herkesin her şeye el attığı, köşe dönmece, rantçı, avantacı, sürüyle dernekle kendini ifade etmeye çalışan 80 sonrası düzenin ironisi yapılır.

Sulhi Dölek **Kuşkucu**'yu (1999) yaşadığı bu tuhaf toplumda her şeyden kuşku duyan bir gazetecinin, Salim'in paranoyası üzerine kurar. Patronları ve gazetede daha bir çokları kirli işler mafyası için çalışmaktadır. Salim, arkadaşına bu durumu anlatırken ondan da şüphelenmeye başlayacaktır.

*“Uyuşturucu kaçakçılığı, silah ticareti, para aklama, fuhuş, adam öldürme, yolsuzluk, rüşvet, aklına ne gelirse! Bu kötülük zincirinde bankacılar, iş adamları, bürokratlar, yargıçlar, güvenlik görevlileri, yüksek düzeyde politikacılar var! Ne biçim insanlar için çalıştığını bilmiyorsun.”<sup>181</sup>*

Kızından içinde gizli işlerin dökümü olan bir sarı zarfı emniyete ulaştırmasını isteyen Salim, ona bile güvenmeyerek kendisi emniyete bir zarf daha gönderir. Ona

<sup>180</sup> y.a.g.y., 37-38 s.

<sup>181</sup> Sulhi Dölek, **Kuşkucu**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 49 s.

göre faili meçhullerin arttığı, doğru söyleyenlerin kodesi boyladığı, susturulduğu bu düzende herkes arkasından iş çevirmekte, onu yok etmeye çalışmaktadır.

*“Düşman çok güçlü. Çok da kurnaz. Abdi İpekçi’yi öldürdüler. Uğur Mumcu’yu öldürdüler. Korkunç sırlarını açığa çıkarabilecek herkesi birer birer ortadan kaldırıyorlar. Ama ben kolay lokma değilim! Onları alt edebilecek bir kişi varsa, o benim!”<sup>182</sup>*

Oyunun sonunda söylediği her şey şaşırtıcı derece doğru çıkan Salim bu toplumda çıldırmamanın mümkün olmadığını, düzenin neresinden tutacağını bilmediğini söyler ve bir akıl hastanesine kapatılır.

Dinçer Sümer’in 1993 yılında *Kültür Bakanlığı Ödülü* alan **Memuroğlu Memur**’unu da “*benim memurum işini bilir*” diyen Özal’ın dönemine ayak uyduramamış bir memuru ele alması adına çalışmanın bu bölümünde incelemek uygundur. Dürüstlüğüyle düzenle tezat oluşturan memur Hamdi, bir zamanlar erdem sayılan değerleri yüzünden dışlanmış, hor görülmüş, ailesi tarafından bile kullanılabilir biri haline gelmiştir. Hayatı küflenmiş bir memur olarak geçen, hiçbir zevk yaşamamış ve kuzu kuzu emekli olmayı kabul eden dürüst, namuslu Hamdi Bey’in sıradan hikayesidir bu.

*“Hamdi: Lütfen izin veriniz, size duygularımı şey etmek istiyorum. Sayın Başkanım, Sevgili Arkadaşlarım... Benim babam da memurdu. Nur içinde yatsın; bana itaat, disiplin, amirleime saygı ve sonsu bağlılığı, uysallık ve sabrı o öğretti. İzin, rapor bilmedim, çalıştım hep tiki tikir, önce Allah, sonra görev, sicilim tertemiz şükür... Tam otuz iki yıl bu serviste, yok demedim, gık demedim, geçti yıllar rüzgar gibi, tek lokma haram yemedim...(...) Tanıktır tüm müstahdemler, işe hep vaktinde geldim, takdir etti amirlerim, üçün birine yükseldim... Evden işe, işte eve, namusumla şerefimle...”<sup>183</sup>*

Oğlunu görmeye Bursa’ya giderken tesadüf bu ya hayat kadını, cicimama satıcısı, kızı Firuze’nin bildiği kadarıyla çiçekçi dükkanları sahibi Canan; Hamdi Bey’in hayatını değiştirir. O artık kurbanlık koyun gibi bir memuroğlu memur olmak istememektedir. “*Memur ki, tam memur! Küflü memur! Memuroğlu memur.*” sözleriyle anılan Hamdi, bu hayat kadınıyla gerçekleri ve düzeni tanır. O artık eski Hamdi değildir. İkramesini kızı lüks bir otomobile binsin diye harcamayacaktır.

<sup>182</sup> y.a.g.y., 13 s.

<sup>183</sup> Dinçer Sümer, **Gecenin Kulları / Memuroğlu Memur**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 83, İstanbul, 1997, 78 s.

Üstüne yeni giysiler alıp rakı içecek, karısıyla unuttuğu şeyleri yeniden yapacak, çocuk gürültüsü çekmeyecek, emekli olup çürümeyi beklemeyecektir. Düzenle hesaplaşacaktır. Sevda Şener; Sümer'in yazarlığındaki bu 'kendi halindelik ve ezilmişlik' içindeki insanlara gösterdiği duyarlılığı bir nevi hoşgörü biçimi olarak yorumlar.

*“Yazar bu dünyayı sevecen bir tavırla ve yalın biçimlemeler içinde sergilerken, özellikle bu ezik insanların sevgiyi tanıdıklarını, dayanışmayı bildiklerini, onurlarına düşkün ve özverili olduklarını, başlarını dik tutmayı başardıklarını gösteren düzenlemeler yapmıştır.”<sup>184</sup>*

Aslında Hamdi ile gelinen noktada yazar ikili bir durum ortaya çıkartmaktadır. Sümer'in kişileri de Erduran'ın kişileri gibi erdem palavralarını bir yana koyup düzene bir yönüyle eninde sonunda ayak uyduracaklardır. Bu dönemde benzer tekniklerle yazılan oyunlarda kendini ve ruhunu düzene teslim ediş türünden oyunların çokluğu ve direnen tek bir kişinin apar topar toplumun içine alınmasını yansıtan yazarlar ve oyunlar gerçekte ne söylemek isteyip de bu sonuca ulaşmışlardır bilinmez ancak bu oyunların hemen hepsi Devlet Tiyatroları'nda kapalı gişe oynamışlardır.

Kendini teslim edişe bir örnek de Hasan Erkek'ten gelir. Erkek, **Don Kişot'un Ruh** (1999) oyununda eğitim sistemini ve öğretmenlerin kendilerini kaptırdıkları para tutkusunu ele alır. Turgut'u yıllar sonra ziyarete, bir anlamda aydınlanmaya gelen öğrencisi Deniz'in aldığı son ders en zor ders olacaktır. *“Eğitime de ticaret gözlükleriyle bakıyorlar artık. Aydınlatacakları yerde karartıyorlar çocukların kafalarını. Öğrencilere özgür birer birey olarak değil sürünün koyunlarından biriymiş gibi bakıyorlar.”<sup>185</sup>* diyen ve eğitim sistemiyle ilgili bir oyun yazmak isteyen ve gençliği kurtarıcı Don Kişotlar arayan Deniz, şarap eşliğinde yürüyen konuşmada çözülen öğretmeni ve onunla ilgili tanık oldukları karşısında hüsrana uğrar.

*“Turgut: İyi ya, sen de kendini daha fazla sıkıntıya sokma... Vazgeç bu sevdadan... Dünya nimetlerinin tadını çıkar... Akşamdan beri senin iyiliğin*

<sup>184</sup> Sevda Şener, “Dinçer Sümer Tiyatrosu”, y.a.g.y., 16 s.

<sup>185</sup> Hasan Erkek, **Don Kişot'un Ruh**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 25 s.

*için konuşuyorum. Dünyayı sen mi kurtaracaksın! Bu Don Kişotluğu bırak artık! Sonra bana minnettar kalacaksın... ”<sup>186</sup>*

İdealizmin yok edildiği, herkesin işine bakmasının, boyundan büyük işlere kalkışmamasının dikte edildiği bir düzende eğitimcilerin de yok edilmesi uygundur. Öğretmen okullarının kapatılmasıyla başlayan ve 80 sonrası özel dershanecilikle birlikte arttırılan bir eğitim eşittir para hukuku içinde kapitalizmin vahşi çarkları dönmektedir. Bu çarkta Don Kişot aramak demek, 80 öncesine dönmek demektir. Bu bakış açısının Erduran’ın oyunlarındaki gibi eleştirel bakışı kaybedip yazarın doğrusu, yazarın doğrusunun da düzenin doğrusu gibi kurgulandığı oyunlarda yansımaları dönem adına ilginç bir gerçeği gözler önüne serer: Bozuk düzeni kabullenmek.

Tuncer Cücenoglu sadece gülümsetmek için yazdığını söylediği, düzen eleştirisinden çok biçimsel özelliği ön planda olan **Boyacı** (1996) oyununda dolantı komedyasının öğelerini kullanır. Doktor Ahmet’in muayenehanesini boyayan Boyacı Kadir, asistanı ve eşi Gül, ev tutma sıkıntısı içinde kılık değiştirip para kazanma yoluna başvururlar. Doktorun kılığına giren Kadir ve iyileştirdiği işadamı Halit Bey, ardından ona aşık olan Nurten ve ihaleci kaçak Mustafa tek mekanı farklı amaçlar ve giriş çıkışlarla kullanırlar. Bir yandan Türkiye’de bu dönemde sıklıkla karşılaşılan, doktor kılığında hasta muayene etme dolandırıcılığına hafifçe dokunduran, öte yandan geçim sıkıntısıyla bunu açıklayarak yalnızca komiği yakaladığını düşündüren yazar, farklı kesimlerden tipleri bir araya toplayarak bir toplum panoraması da çizmektedir. Hülya Nutku yazarın bu oyununun; *“diğerlerinden farklılık taşımakla birlikte, bir yanıyla önce Helikopter’de, sonra Şapka’da yakaladığı güldürü öğesinin üzerine gittiğini”<sup>187</sup>* söyler. Boyacıyken doktorluğa, dokorken boyacıluğa heves edinmiş görünen Kadir için işadamı Halit Bey övgüler yağdırır:

*“Halit: Bravo! Bravo! İşte! Herkes sizin gibi düşünürse bu ülke kalkınır. Kendin pişir kendin ye... Kendi uçağını kendin yap... Kendi işyerini kendin boya... Bravo doktor bey, bravo! Şimdi sizi daha çok sevdim... Yo yooo utanacak bir şey yok... Bu manzarayı herkese anlatacağım... ”<sup>188</sup>*

<sup>186</sup> y.a.g.y., 52 s.

<sup>187</sup> Hülya Nutku, “Tuncer Cücenoglu’dan Yeni Bir Oyun: Boyacı”; Tuncer Cücenoglu, **Boyacı**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 73, İstanbul, 1997, 5 s.

<sup>188</sup> y.a.g.y., 23 s.

Gerçek doktor dönene kadar doktorluğa soyunan, bir yandan da boyayı bitirmeye çalışan Kadir ve Gül çifti muayenehaneye girip çıkanlarla şaşkına dönerler. Bu arada muayenehaneye sığınan ihaleci Mustafa, Türkiye’deki ihale gerçeğini şöyle açıklamaktadır.

*“Kadir: ....Rüşveti verdi mi iş görürsünüz.*

*Mustafa: Rüşvetle bitse kolay... Ya rakip firmaları ne yapacaksın? Adam gelmiş alınının şakağına dayanmış tabancayı... Girmeyeceksin bu ihaleye diyor... Yoksa bitiririm işini.*

*Kadir: Hepsini sen mi kazanacaksın yani. Girmeyiveririsin olur biter.*

*Mustafa: O zaman hiçbirisine girme şansın kalmaz. Adın bir kez korkağa çıktı mıydı mümkünü yok o piyasada ekmek yiyemezsin.. Silahsa silah, gürültüyse gürültü... Ya herru ya merru.”<sup>189</sup>*

Öte yandan Halit Bey’in şirketinde muhasebeci olan ve dolandırıcılığa tahammül edemeyen namuslu, Muhbir Tahsin’in sıkıntısına karşı doktor-boyacı Kadir şunları önermektedir.

*“Kadir: Sizi anlıyorum Tahsin Bey... Aslında son zamanlarda ülkemi birçok insanın, sizin dertlerinizin benzeri durumlarla boğuştuğunu söylersem, teselli bulur musunuz bilmem... Bu işin tek ilacı serinkanlı olmak, bir çok şeyi görmezden gelmektir.”<sup>190</sup>*

Tahsin’i bu yaklaşımla iyileştiren Kadir, Halit Bey’in bir kez daha takdirini kazanır. Halit’in Yeni Dünya Düzeni tarifleriyle yansıtılan Türkiye gerçeği şöyledir.

*“Halit:.....Ülkemizde yeni bir ahlak düzeni kuruluyor... Bu düzende yapan yaptığıyla kalır... Altta kalanın da canı çıkar.”<sup>191</sup>*

*Halit:.....Yeni düzende bütün kurumlar özelleşecek, ancak parası olanlar tedavi edilebilecek okuyabilecek ve geçimini sağlayacaktır... Bunu sağlayamayanlar ise ölecek, cahil kalacak ve açlığa mahkum olacaktır. Yani yeni dünya düzeninde zayıflara ve güçsüzlere yer yoktur... Zaten bunun uygulamada da mümkün olamayacağı neredeyse yüzyıllık bir çabaya karşın gerçekleşmemiştir.. Dayatmayla güçsüzlerle güçlülerin eşitliği sağlanamaz.. Bu artı anlaşılmıştır.. O halde bütün doğru bildiğimiz vecizeler değişmelidir... Bütün caddelerde, sokaklarda, görünür her yerde “İş bilenin, kılıç kuşananın...”, “Altta kalanın can çıksın..”, “Her koyun kendi bacağından asılır” “Gemisini kurtaran kaptandır..” doğruları yazılıp halkın*

<sup>189</sup> y.a.g.y., 46 s.

<sup>190</sup> y.a.g.y., 59 s.

<sup>191</sup> y.a.g.y., 81 s.

*bilgilenmesi sağlanmalıdır. Tahsin de artık gemisini kurtaran bir kaptandır... Sayenizde doktor bey.”<sup>192</sup>*

*Tahsin: Hayret! Polisler şüpheli kişilere para veriyorlar.*

*Halit: Hayret edilecek ne var? Bozdukları paranın üstünü veriyorlar...*

*Polisler de tamam... Artık bu memleketin geleceğine olan güvenim tamdır...*

*Yargı, güvenlik, sağlık, Başbakanlık, hatta Meclis... Artık inanıyorum ki sistem oturuyor... Yeni dünya düzeni ülkemizde de oluşuyor.”<sup>193</sup>*

**Boyacı**'yı Türkiye'de herkesin her şey yapmaya ve olmaya hazır olduğu açıklık ve yoklukla mücadele eden insanların mecburi durumlarından ötürü yer aldıkları düzen nedeniyle bu bölüme almış olmakla birlikte, bu oyunun çok da fazla mesaj kaygısı olamayan sıcak bir dolantı komedyası olduğunu söylemekte yarar vardır. **Yeşil Papağan Limited**'deki patron gibi görünüp aslında bu düzene kurban olma durumunu ve **Bina**'daki normsuzluğa pasif de olsa direnişi saymazsak bu bölümdeki hemen hemen tüm oyunlar, yazarlarıyla birlikte yeni ve erdemsiz, doğrusuz, dürüstsüz, yasadız düzene uyma adına, eleştirel bakış açısından yoksun gibidirler.

---

<sup>192</sup> y.a.g.y., 83 s.

<sup>193</sup> y.a.g.y., 93 s.



## 3.2. Politika

### 3.2.1. Güneydoğu Sorunu

Terör; çalışmanın ele aldığı on yıllık süreç içinde gündelik yaşamdaki ürkütücü durumunu sürekli olarak korumuştur. Doğu ve Güneydoğu Bölgesi'nde görülen kanlı tablo; zaman zaman büyük şehirlerde de canlar almıştır. Terörle mücadele etme durumundaki ordunun komutanları ve binlerce askerinin yanı sıra Emniyet teşkilatının yüzlerce polisi de ülke bütünlüğü ve güvenliği uğruna şehit olmuştur. 1988 yılı ortalarına kadar ANAP'ın '*silahlı eşkıya faaliyetleri*' olarak gördüğü, ancak 1998 Nisan ayı sonrasında '*topyekün bir anlayış ile ve her türlü siyasetin üstünde milli bir sorun*' olarak kavramaya başladığı, nihayetinde de '*bölücülük, bölücü, ayrılıkçı, terörizm ve terör sorunu*' gibi ifadeleri kullanmaya başladığı bu sorunun, 1990 sonrası Türk siyasi ve toplumsal hayatına bu ölçüde damgasını vuracağı önceden kestirilememiştir.<sup>194</sup> Çünkü terörün sadece basit bir '*güvenlik sorunu*' olmadığı, '*sosyal, kültürel ve ekonomik*' boyutlarının bulunduğu ancak 1991 yılında kavranabilmişti. Bu dönemde BM'in "*yaşam hakkı elinden alındığı için yerinden edilme*" olarak tanımladığı "zorunlu göç" nedeniyle binlerce

---

<sup>194</sup> Özcan, Kut, 2000, 107-108 s.

insan köylerden GAP Bölgesi'ne, Diyarbakır, Siirt gibi illere, ardından da büyük şehirlere göç etmişlerdir.

Diyarbakır'da, Orhan Asena sahnesinden yetişme bir yazar olan ve Diyarbakır'da belediye tiyatrosu kurma çalışmalarında yer alan Cuma Boynukara, Güneydoğu Anadolulu bir yazar olarak bölgenin gerçeğini iyi bilir ve ilk oyunlarında ağırlıklı olarak bu temalara yönelir. 1991'de Salihli Belediyesi'nin sanat emektarı başkanı Zafer Keskin tarafından düzenlenen ve pek çok oyun yazarının tanınmasına yol açan *Salihli Oyun Yazma Yarışması*'nda **Muhtar** ile adından söz ettirir. Özdemir Nutku bu genç yazarı fark edişini şöyle açıklar:

*“Cuma Boynukara'yı jüri başkanlığı yaptığım bu yarışmalardan birinde tanıdım...Yazarın yaşama ve kendi toplumuna olan duyarlılığı ve bu duyarlılığı buruk bir mizahla vermesi hoşumuza gitmişti. Belli ki bu genç yazar, kendi çevresini ve bu çevredeki insanları çok iyi gözlemlemiş, onların içinde, derinlerini, sevinçlerini bizzat yaşamıştı. O insanlar yazarın belleğinde öylesine yer etmişti ki, bunlar karakteristikleri ile boyutlanmışlar, renklenmişler, özgün bir çevrenin sorunlarını yansıtır olmuşlardı.”*<sup>195</sup>

Cuma Annesi ya da Cumartesi Annesi olmak<sup>196</sup> arasında bırakılmış Cemile ile “Olağanüstü Hal Bölgesi”nde yaşanan trajik gerçekleri gözler önüne serdiği, 1995 *Bakırköy Belediyesi Yunus Emre Oyun Yazma Yarışması*'nda Övgüye Değer Ödülü alan oyunu **Günaydınlara Uyanmak**; bir Türkiye gerçeği üzerine kurulmuştur. Evlatlarını tek başına büyütme zorunda kalmış bakkal Cemile, bir oğlunu subay olarak askere göndermiş, ötekini üniversitede güç bela okutmaktadır. Üniversitedeki oğlu Cemal'in şüpheli olarak evinden alıkonulması ile şaşkına uğrar. Ardından diğer oğlu Sinan'ın şehit haberiyle sarsılır. Hangi kapıyı çalsa “böyle biri yok” denen ve elleriyle teslim ettiği oğlunu sanki hiç var olmamış gibi çıldırmasıya bir kısır döngüde arayan, devlete karşı gelmemek için şikayet bile edemeyen bir kadındır anlattığı kadın. Bölge insanının televizyona taşınamayan, gözle görülemeyen dramını ele alan oyun; konuya taraf olan annelerin yaşadığı dramı tek bir annede toplamış olması adına çelişkisi kuvvetlidir. Boynukara'nın oyunuyla bir yanda açlık öte yanda bölge için lüks sayılabilecek bulaşık çamaşır makinesi türünden tüketim araçlarını almak arasında bocalayan insanların coğrafyasına gireriz. Evlatlarını kaybeden ve hangi

<sup>195</sup> Özdemir Nutku, “Tiyatroda Bir Ses”, Cuma Boynukara, **Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 69, İstanbul, 1997, 5 s.

<sup>196</sup> 90'lı yıllarda Cuma Anneleri şehit anneleri, Cumartesi Anneleri kayıp anneleri olarak ortaya çıkmıştır.

tarafında olduklarını bile bilemeyen de yine bu toprakların insanlarıdır. Ölümlerinden umut dolandırıcılığı yapan insanlar da aynı toprakların insanıdır. Bu kadar çok yanlışın içinde kurban olan hep anneler ve oğullarıdır. Boynukara, gerçekçi oyununda yolların kapalı olması yüzünden bozulan sütlerle annelerin yaşadığı bir dramı simgeler:

*“Üniformalı: Bunlar memleketi çürütmeye uğraşıyorlar. Memleket çürüyünce senin sütün de çürür, sen de çürürsün. Her şey çürür.”<sup>197</sup>*

Olağanüstü hal bölgesinde askerlerle dip dibe yaşamaya alışmış Sütçü Kadın, Üniformalı’yı görünce korkan Cemile’ye “Neden korkacaksın? Biz bunlarla iç içe yaşıyoruz. Günde en az otuz defa görmezsek sanki yevmiyemizden kesecekler.”<sup>198</sup> der. Boynukara oyununun içinde kullandığı radyo ile terörle, ölümlerle, işsizlikle ve savaşa ve savunmaya harcanan parayla tezatlık oluşturan Türkiye gündemini yansıtır.

*“1. Olağanüstü hal bölgesinde güvenlik güçleriyle teröristler arasında çıkan çatışmada, üç terörist silahlarıyla birlikte ölü ele geçti. Aynı çatışmada geçici iki köy korucusu şehit düştü. Olayla ilgili operasyonlar ara vermeksizin sürdürülmektedir.*

*2. Faili meçhul cinayetlere bir yenisi daha eklendi. Üniversite çıkışında iki öğrenci kimlikleri bilinmeyen kişilerin saldırısına uğradı. Öğrenciler olay yerinde can verirken, yetkililer olayla ilgili soruşturmanın çok yönlü olarak sürdürüldüğünü belirttiler.*

*3. Olağanüstü hal bölgesinde görev yaparken şehit düşen güvenlik güçlerinin ailelerine düzenlenen törenle övünç madalyaları verildi. Yapılan törende şehitlerimize Allah’tan rahmet, yakınlarına baş sağlığı dilendi.*

*4. İş ve İşçi Bulma Kurumundan yapılan açıklamaya göre: Ülkemizde bir önceki yıla göre işsizlik oranında yüzde on altı nokta beş artış oldu.*

*5. Olağanüstü hal bölgesinde kullanılmak üzere üç tane geniş teçhizatlı, gece görüş kabiliyetine sahip helikopter alındı.”<sup>199</sup>*

Silah ve uyuşturucu ticaretinden teröre, bölgedeki feodal yapının devletle olan ilişkisine kadar pek çok ilişkiyi kurmaya çalışan Boynukara, oyunlarını aynı topraklarda yaşanan ve yaşatılan ikilemler üzerine yazar. 1993’de *Kültür Bakanlığı* ödülü alan **Çok Geç Olmadan**’da, sınırda bir karakolda Rütbeli, Uzman, diğer erler ve para peşinde dağdakileri ispiyonlayan Kılavuz-Korucu ile olaya bir başka açıdan

<sup>197</sup> Boynukara, a.g.y., 15 s.

<sup>198</sup> y.a.g.y., 16 s.

<sup>199</sup> y.a.g.y., 20 s.

bakar. Köydeki kadının doğumuna gelmek üzere yola çıkmış doktor olan Adam ve onun grubundakileri avlamak için karda kışta dağa çıkan bir grup asker vardır sahnede. Onlar için ‘öteki’ askerler, askerler için ‘öteki’ ise teröristlerdir. İki taraf da birbirlerini ne için öldürdüklerini anlamazlar. Rütbesiz Asker; “*Allahın belaları, bir yandan öldürüyorlar, bir yandan da doğumuna gidiyorlar.*”<sup>200</sup> derken gerçekte ne uğruna savaştığını bilmeyen, savaştan kaçmak isteyen ya da dökülen kanın hesabını sormaya can atan ve yeni tür bir kan davası güden gençler vardır bu savaşta.

*“Uzman: Hala anlamıyorlar kandırıldıklarını, bunlara emir verenler, şimdi şöminenin karşısına oturmuş. Yanlarında yirmilik bir piliç. O sıcakta konuşup viskilerini yudumlıyorlar. Bunlar da burada, bu soğukta, karda kışta, neymiş efendim?”*

*8.Rütbesiz: Bize görev verenler kim bilir ne yapıyorlar?*

*Uzman: Bu da ne demek oluyor? Tabii ki kulaklarını dikmişler, bizden haber bekliyorlar.*

*7.Rütbesiz: Aslında paran olacak vereceksin, gelmeyeceksin buralara.*

*Uzman: Allah kahretsin...*

*5.Rütbesiz: Benim bu dağlarda bir abim, bir amcamın oğlu öldü. Bunların kanı parayla silinmez.”<sup>201</sup>*

Bölge halkının gerçekleri ortadadır. Karda kışta açlıkla bir başlarına kalakalan bu halk için iki şans vardır. Ya dağa çıkmak ya dağdakileri ispiyonlayıp karın doyurmak. “*Ağaç baltaya demiş ki, sen beni kesemezdin ama ne yapayım ki sapın benden.*” diyen Adam’ı ispiyonlayarak ikincisini tercih etmiş olan Kılavuz; “*Ölen öli, kalan kali*” sözleriyle sağlık hizmetinin girmediği köylerin gerçeğini ve kendi çaresizliğini gözler önüne serer. Onlara göre savaş, güvenlik kuvvetlerine göre sadece bir örgütlü eylemdir söz konusu olan.

*“Adam: Ben tutuklu değilim. Tutuklu olmam için suçlu olmam lazım. Ben suçlu filan değilim.*

*Rütbeli: Nesin ya?*

*Adam: Esirim...*

*Rütbeli: Hayret edilecek bir şey. Burada savaş mı var? Yok. Esir olman için savaş olması lazım.*

*Adam: Savaş yoksa bizim burada ne işimiz var?*

*Rütbeli: Savaşlar devletler arası olur. Aynı devletin vatandaşı kendi arasında savaş ilan edemez.”<sup>202</sup>*

<sup>200</sup> y.a.g.y., 69 s.

<sup>201</sup> y.a.g.y., 71 s.

<sup>202</sup> y.a.g.y., 84 s.

Oyunun çatışması; kişiliklerinde devleti ve teröristi temsil eden Rütbeli ve Adam üzerine kurulmuştur. Biri; devleti temsil eden, eşini trafik kazasında kaybetmiş, bir çocuğu olan Komutan'dır. Öteki ise (Adam); eşini çatışmada kaybetmiş ve çocuk bile yapamamış bir teröristtir. Sanki her ikisinin de ölümleri “ha trafik kazası ha terör” denecek türden bir Türkiye gerçeği olarak acımasız, katı ve bir o kadar da doğaldır. Komutan ile Adam arasında iki tarafın haklılıkları çatışırken, her iki tarafın da kafası çok karışıktır. Ancak binlerce ölünün varlığıyla elde edilen gerçek, kurmaca sözcüklere benzemez.

*“Adam: Biz yıllarca bir arada yaşamışız, sen beni kabul edersen, ben seni çoktan kabul etmişim. Davamız insanca yaşamak, başka bir şey değil. Sen bana saygı duyacaksın, ben sana. Bu memleketin ekmeği, suyu, havası herkese yeter.”<sup>203</sup>*

Oyunun sonunda, Adam'ın çantasını toplayıp sessizce gidişine izin veren barış yanlısı Rütbeli, kökü bir yerlerde takılı kalmış, örgütlenmiş kavgayı bitiremez.

*“Rütbeli: Bu kavgayı bizden çocuklarımıza miras bırakmamız yersiz. Yersiz. Bir yerde durmak gerekir. Herkes kendi üstüne düşeni yapsa, bu iş biter artık böyle sürmez.*

*Adam: Elbette...*

*Rütbeli: Bu dövüşü bitirmek lazım... Gidebilirsin.*

*Adam: Doğru bir iş yaptığına inanıyor musun?*

*Rütbeli: Bir yerden başlamak zorundayız.*

*Adam: Elbette.*

*Rütbeli: (Uzman bütün olup bitenleri gözler. Rütbeli eğilip yerden Adam'ın çantasını alır, Adam'ı çözdükte sonra çantayı Adam'a verir. Bakışlarında Rütbeli'nin gidebilirsin dediği anlaşılır Adam çantayı alıp çıkar) Yapılacak bir şey yok. Bu işlerin böyle bitmesi gerektiğine inanıyorum. (Silah sesi duyulur. Rütbeli, Uzman ve Rütbesizler kapıya doğru ilerlerken 9. Rütbesiz ayağını sürterek içeri girer.)*

*9.Rütbesiz: Terörist kaçıyordu, vurdum komutanım.*

*Rütbeli: Allah kahretsin.*

*Uzman: Aferin.*

*9.Rütbesiz: Ben vatanımı korudum.”<sup>204</sup>*

---

<sup>203</sup> y.a.g.y., 100 s.

<sup>204</sup> y.a.g.y., 110 s.

Çözümü “çok geç olmadan” diyerek oyunun başlığına gizleyen Boynukara, Çiler hükümeti döneminde Çeçenistan’a silah ticareti yapıldığı iddiasıyla sarsılmış, Susurluk’la şaşırılmış, Papa Suikastı tetikçisiyle kafası karışmış, Sivas Katliamı’na ağlamış ya da gizli gizli onay vermiş, Lütfü Topal’ın ölümüyle nefes almış, Uğur Kılıç’ın vurulmasıyla “bu işler böyle demiş” ama hiç birinin gerçek nedenini anlayamamış bir topluma, Güneydoğu sorununu o coğrafyadan bakarak anlatmaya çalışmaktadır.

*1991 Salihli Belediyesi Oyun Yazma Yarışması ödüllü Muhtaro’da* (1991), koruculuğun meslek olarak bölgeye sokulurken; geçim sıkıntısı içindeki bölge halkının bir başka davaya daha kurbanlar verdiğini gösterir. Çatışmadan ‘o an’a dek uzak kalabilmiş bir köyde, Çoban Usuf’un dağda izin olmadığı halde davar gütmesi esnasında, güvenlikçe yakalanmasıyla başlar oyun. Muhtaro ve Hilafö arasındaki politik yarış, muhtarlık ve muhalifi sürtüşmesi köy kahvesine dek sıçramıştır. Muhtaro, şehirde gördüğünü özentiyle uygulayan, eline güç geçince akli hinliğe eren bir bölge insanıdır. Oğlu Silo’yu kendine Özel Kalem Müdürü tayin etmiş, iktidar sevdasındaki bu cahil adam askeri rejimi öve öve bitiremez.

*“Dedim ki kumandan bey, davarların Tahir Ağanın olduğunu biliyorsunuz. Usuf da çobandır. Kumandan Tahir Ağanın adını duyar duymaz, demez mi niye daha önce söylemedin. Sonra bizim Usuf’u bıraktılar, ama Usuf’a adam demeye şahit lazım. İyi dövmüşlerdi. (Silo’ya) Dinle, yarın benim yerime geçeceksin. Sonra kumandan dedi ki, Muhtaro biz muhtara verdiğimiz sene biz dedik bunlar, yani talebeler bitti. Nerden bileceksin ki bunlar yine olacak. Dedi ki aslında üç beş senede bir muhtara vereceksin ki, bak o zaman böyle oluyor mu?”<sup>205</sup>*

Tahir Ağa’nın sözüyle, kendini kurtarma köylüyü oyalama çabasıyla Muhtaro Usuf üzerinden ölümcül bir politika geliştirir. Amacı köy karışsın ki, koruculuk köye gelsin, köylü geçim parası kazansındır. İşsizlik ve güvenlik nedeniyle yerlerinden olan insanlar ve göç; karşısında koruculuk dışında iş yoktur. 1990-2000 yılları arasında Tunceli, Bitlis gibi illerde göçün artması, nüfusun azalması “zorunlu göç” kaynaklıdır.

*“Helo: Bizim köyde adam kalmayacak. Herkes göç ediyor.*

<sup>205</sup> Boynukara,1997, 121-122 s.

*Cecodayi: Böyle giderse köyde adam kalmayacak. Herkes göç ediyor. Muhtar Ben de biliyorum köyde adam kalmayacağını. Ama karşı köyün derdi yok.*

*Helo: Dertleri olur mu? Devlet iş vermiş. Gençler korucu olmuş.”<sup>206</sup>*

Muhtar oğlu Silo'ya çoban Usuf'u anarşist olduğu silahlı adamları ede sakladığı yalanıyla vurdurtur. Rütbeli olay yerine gelince Silo'ya mükafat vereceğini açıklayınca herkes şaşırır. Herkes korucu olup para kazanma derdine düşer. İktidarı ele geçiren herkes gibi Muhtar da bunun peşindedir. Muhtar, sırtını “kanunlar çerçevesinde” sözüne yaslamış, halkı sömürmeye başlamış, tuhaf bir hırs içinde kendini kaybetmiştir. Oysa bu kapalı ve üretimsiz düzende tek bir kıvılcım bile yanlış ellerdeki güçle insanın neler yapacağını denetleyemez. Sonunda Ahmo, karısının bir sözüyle Muhtar'ın oğlu Silo'yu öldürmüş ve onun anarşist olduğunu iddia ederek bu işten ceza bile almadan kurtulmuştur. İftira ve para kazanma aynı düzlemedir, artık herkes dilediğinde adam öldürebilir burada. Koruculukta umduğunu bulamayan halk bir bir istifa eder. Çünkü ne söz verilen hizmet gelmiştir, ne umdukları hayat. Yine birileri kazançlıdır.

*“Hilafo: ...Hangi iş doğru gidiyor söyleyin. Yol yapmışlar kapandı. Okul yapmışlar, öğretmen yok. Sağlık ocağı diyorlar, ahır olmuş. Bir cami yapılacaktı hala ses seda yok. Telefon çekmişler çalışmıyor. Direk dikmişler, sözde ceryan var, üç ayda üç gün lambalar yanıyor. Çeşme diyorlar, su yok. Muhtar bu işi bilmiyor, o mühür bende olacaktı ki siz görecektiniz.”<sup>207</sup>*

Oğlunu kendi hırsına ve döneçliğine kurban eden Muhtar, doğum yapacak gelini için araba istediğinde kumandan vatana ihanet eden birinin piçine araba vermeyeceğini söyler. İstemeye istemeye de olsa terörist dediği Ale'nin arkadaşlarından bir doktora minnet eder. Bu yörenin halkına hizmet yine kendinden gelir. Düşmanlığın da kendilerinden geldiği gibi...

Terör ve Güneydoğu Anadolu sorununa iki tarafı da gözeterek ancak bölge insanı olduğu gerçeğiyle değinen tek yazar olarak Cuma Boynukara; bu sınıflandırmada yer alan üç oyununda da kuvvetli dinamikler üzerine gider. Bir Rütbeli ile onun terörist olarak adlandırdığını karşı karşıya getirir ve Amerikan sinemasının yüzeysel cesareti içinde insani duyarlılığı kaybetmemeye çalışarak

<sup>206</sup> y.a.g.y., 124 s.

<sup>207</sup> y.a.g.y., 159 s.

çatıştırır. Koruculuğu güvenlik nedeni bir meslek olarak sunarken yalnızca ondan para kazanan bir bölge halkı yaratan uygulamayı tartışır. Şehit annelerini ve kayıp annelerini tek bir annede bütünleyerek aynı toprağın insanları imgesini vurgular. Onun bu süreçte ele alınan oyunları üzerinden tematik eğilimi en net olan yazar olduğunu söylemek mümkündür. Ancak Kürt söylencelerine yöneldiği ve kardeşin kardeşe düşmanlığı, iktidar temalarını bu söylencelerden kurmaya çalıştığı oyunlarda yavaş yavaş bu netliği kaybettiği görülecektir.



### 3.2.2. Politik Eleştiriler

Küresel düzeyde yaygınlaşan neopopulizm; 1980 sonrasında Türk toplumuna da dalga dalga bireyciliği taşıdı. Özal iktidarının liberal politikası ve ekonomide serbestlik açılımları bu bireyciliği destekler nitelikteydi. 12 Eylül sonrası toplumsal ortaklık düşüncesinden yoksun, öncelikle kendini kurtarmayı ilke edinen bireyleri, ülkenin enflasyon, borç, işsizlik, terör koşulları içinde Avrupa'nın üzerinde yükseldiği bireyciliği ne kadar sindirebildiler bilinmez ancak bu durum toplumsal eleştiriyi alayağı eden bir durumdu. Gerek sanat eleştirisi gerekse toplum eleştirisi çıkmaza girmişti. Toplumsal eleştiri yanı ağır oyunlar yerini bireysel açmazların, psikolojik çözümlerin sergilendiği oyunlara bıraktı. Politik taşlamalar ya yersiz yurtsuz, zamansız ya da Özakman'ın, Cücenoglu'nun yaptığı gibi bir zamansal açılımla ya da farklı bir mekana göndermeyle yazılıyordu. 1990 sonrasında politika; neredeyse hiç konuşulmayan, sudan ucuz güldürülerin içine saklanıp konuşuluyormuş gibi yapılan bir sanattı. Bu ortamda, Türk oyun yazarlarının Türkiye gerçeklerini oyunların içinde temel eğilim olarak göstermelerini beklemek yanıltıcıdır. Dönemin Sivas Katliamı'ndan 28 Şubat'ına, Susurluk'undan türban açılımlarına kadar pek çok olayı neredeyse hiç dokunulmamış olarak durmaktadır.

Susurluk'un beyinlere kazıdığı "derin devlet" teriminin hemen ardından devletin mafyayla ilişkisi adına pek çok soru gündeme geldi. Tencerelere vurarak eylem yapılmış olmakla birlikte her şey gibi Susurluk da zamana teslim oldu. Boynukara, **O'nun Saltanatı**'nda (1996) bu tuhaf ilişkiler düzeni üzerinden bir oyun kurar. Ancak onun işaret ettikleri zamansızdır. Dağınık oyun yapısı içinde, bir türlü getirilemeyen finale, söylemeye çalıştıklarıyla gösterdikleri birbirini tamamlamakta zorlanan bir oyun karşımıza çıkar. Toplumun en alt tabakasından gelme bir grup insan üst tabakaya geçme savaşı vermektedirler. Tahtabacak'ın işlettiği basit pansiyonda sevgilisi Dilber, uyuşturucu satan Keş, tombalacı Kör, cepçi Cepdoktoru, fahişelik yapıp para kazanan Bitli, bekçilikten mahalle bekçiliğine yükselmiş ve "asayiş berkemal"le işi götüren Hafıye, ağzında duası aklında cariyeler olan Hoca ve saf taklidiyle her şeyi izleyen Kalfa bir nevi toplumu oluşturmaktadırlar. Ta ki O, Biri ve Diğeri buraya gelip düzenlerini bozana kadar. O; düzenin reisi olup bu küçük

çeteden bir mafya, mafyadan da bir mebus ve etrafındakiler zinciri oluşturmak istemektedir. O; parasını bile ödemediği pansiyonu ve içindekileri, aşka ve sahiplenilmeye hasret Dilber sayesinde ele geçirecektir. Pansiyondan beş yıldızlı otele gidilen yolda Kör kumarhane işletmeciliğine, Keş nakliyeciliğe, Bitli ve Dilber ev işletmeciliğine, Tahtabacak ise hep aradığı saygınlığa, millet mebusluğuna kavuşacaktır. Bu süreç gammazlıklarla ve çıkarlarla doludur. Önce Diğeri gider öteki tarafa, sonra Biri. O, babası meçhul anası fahişe olmakla geldiği itibarsız yeri tanımlıyor gibidir. Hep aradığı toplumsal saygınlığı edinmek için herkesi harcamaya hazırdır. Aslında bütün bu itilmiş tiplerin derdi o güne dek kendilerinden esirgenen parayı ve saygıyı kazanmaktır. Oyun boyunca O ve diğerleri illegal işleri yasal hale getirmekle mafya-devlet ilişkisinin nasıl bir çizgiyle ayrıldığını anlatırlar. Bu düzende bir adım öncesi mafya, bir adım sonrası devlet için çalışmaktır. Hafıye başlangıçta bu küçük, kirli işler mahallesinden sorumlu bekçidir. Devlet içeri girene kadar buralardaki tek yetkili gibidir.

*“Tahtabacak: Alt tarafı bir bekçisin, bilmeyen olsa seni memleket yönetiyor sanır.*

*Hafıye: Yöneticilik küçük kademelerden başlar, sonra büyür. Eskiden ben yalnız bir kulübede bekliyordum. Şimdi koskocaman bir muntıkadan sorumluyum. Yaa...*

*Tahtabacak: İyi iyi...*

*Hafıye: Bu muntıkayı yönetmek memleketi yönetmekten daha zor.”<sup>208</sup>*

O, bu küçük, beceriksiz çeteden büyük işler çıkarmak niyetindedir. Ne de olsa hırsızlar çetesi, dilendiriciler çetesi, kumarbazlar çetesi gibi çetelerden doğar mafya, sonunda devletin içine seçilerek sızar, devleti bile yönetir.

*“O: Paramız var. Kör dediğin adamdan iyi bir kumarhane işletmecisi olmaz mı?*

*Tahtabacak: Olmasına olur. Ama benim o kadar param yok. Bir miktar vardı onu da çaldırdım. Gitti, gitti.*

*O: Cepdoktoru’ndan iyi bir nakliyecisi olmaz mı? Olur. Keş’ten iyi bir tüccar olur. Ya Bitli’den, Bitli’den iyi bir işletmecisi olur.*

*Tahtabacak: Ne işletmecisi?*

*O: Ev işletecek, yapamaz mı?*

*Tahtabacak: Yapar.*

<sup>208</sup> Cuma Boyunukara, **O’nun Saltanatı**, Mitos Boyut Yayınları: 129, İstanbul, 2002, 17 s.

*O: Herkese bir iş kuracağız. Kimse tüketici olmayacak. Sen niçin bir mebus olmayasın, niçin?*<sup>209</sup>

Bu arada işletilen evlerden iki kadın kaçmış, biri trafik kazasında ölmüştür. Hafiyeye ise artık O'nun adamıdır. Susurluk kazasında ortaya çıkan üçgene bir gönderme vardır. O'nun halk üzerine eleştirileri her para verene, her iş kurana, iş verene, her odun kömür dağıtana, her kuruşa kendini satmaya hazır potansiyel seçmen halka yöneliktir.

*“O: (...) Halka takılacak bir halksınız siz, ancak bundan anlarsınız. Sürü bile değilsiniz. Yoruldunuz hemen.*

*(...) Hiçbir şeyden haberiniz yoktu, sefil haldeydiniz, sürme perişandınız. Bir tek atalarınızdan kalma ve fakirliğinizden kaynaklanan delikanlılığınız vardı. Sizi yoğurduk, hepinize uygun kılıflar hazırladık. Ruhunuzu eğittik.*

*(...) Kazandınız, kazandınız, kazandınız.”*<sup>210</sup>

Bir türlü getirilemeyen finalde O da bu topluma ve onun yetinmeyen hırsına kurban verilir.”*Peki şimdi biz ne olacağız. Onsuz ne yapacağız. O kadar alışmıştık ki O'nun saltanatına. Onsuz nasıl yapacağız.”*<sup>211</sup> diyen toplum korusu, aslında bir başka O tarafından yeniden güdülmeyi bekleyen potansiyel sürüdür.

Refik Erduran, Tiyatro İstanbul'da Nedret Güvenç tarafından sahnelenme imkanı bulan **Seher Vakti** (1997) oyununda; Susurluk'la ortaya konan mafya-devlet-polis üçgenini daha gerçekçi biçimde ele alır. Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla, Tiyatro ve TV Yazarları Derneği'nin iş birliğiyle gerçekleştirilen ve gişe hasılatından elde edilen gelirden 'temiz toplum girişimi'ne pay ayrılan oyunda olaylar, milletvekili olan doktor eşinin cenazesi için Almanya'dan gelen çocuk doktoru Seher'in kendisini bir anda bir polisiye romanın içinde bulmasıyla başlıyor. Kocasını bir cinayete kurban giden Seher Hanım, her gün haber bültenlerinden, gazetelerden takip ettiğimiz olaylar zincirinin tam ortasındadır artık. Tanımadığı bazı adamlardan ölüm tehditleri alırken kocasının da, kendisine bir koruma tahsis eden emniyet teşkilatının da o kadar masum olmadığını fark etmeye başlar. Bu süreç için de Dr. Seher'e kocasının ölümüyle ilgili hiçbir açıklama yapılmazken kendisinden beklenen tek şey susmasıdır. Ancak sık sık karşısına çıkan çete, özel tim, örgüt, tetikçi, mafya,

---

<sup>209</sup> y.a.g.y., 39 s.

<sup>210</sup> y.a.g.y., 72 s.

<sup>211</sup> y.a.g.y., 76 s.

kumar oteli, kara para, beyaz mal, işkence gibi sözcükler Seher'in kocasının ve düzenin dürüstlüğüne duyduğu inancı yıkarak yepyeni bir Seher çıkar ortaya. O çocuklarının geleceği için mücadele edecektir.

Tiyatronun daha çok şiirsel olması gerektiğini düşünen Erduran, yaptığı araştırmalar nedeniyle bu oyunun gazeteci yönüyle biraz karıştığını düşünmektedir. **Seher Vakti**'nde siyah - beyaz kesin tipler yok. Herkesin haklı ve iyi olduğu bir yan vardır. Erduran da hayatı boyunca hiç bembeyaz bir insan görmediğini yalnızca iyilik-kötülük oranlarının değiştiğini söyler. Yazarın metninin sahne metninden biraz daha karamsar olduğunu itiraf eden Nedret Güvenç, isimde yer alan o 'seher vakti' umudunun altını biraz daha çizmiş. "*Hiçbir zaman bir seher vakti olduğu umudunu kaybetmemeliyiz*" diyor Güvenç. Erduran da aynı umudu paylaşıyor aslında "*Gün doğmadan hemen önceki o seher vaktinde olduğumuzu düşünmek istiyorum.*"<sup>212</sup> **Seher Vakti**, belli bir olaydan hareketle yazılmış ve politik yanının altı kuvvetli çizilmekle birlikte ılımlı bir bakış açısına sahip bir oyundur. Erduran bu oyunda herkesin kendince bozulma nedenlerini sıralarken; yorumu yine izleyene bırakmaktadır.<sup>213</sup>

Tuncer Cücenoglu'nun **Helikopter**'i (1993) politik göndermeleri olan bir durum oyunudur. Denizcilik Bakanı (ki yazıldığı dönemde henüz yoktur, bu oyunu Türkiye'den uzağa düşürür gibi yapar), Özel Kalem Müdürü ve Müsteşarı deprem bölgesine giden Muhabir ve Kameraman'ın helikopterine binerler. Ancak yedek pilotu bekleyecek zamanı olmayan Bakan'ın isteğiyle alelacele kalkarlar. Rahatsızlanan pilot nedeniyle bir dağa zorunlu iniş yaparlar. Pilot son bir hamleyle hepsini kurtarır ve can verir. Bundan sonrası "şimdi ne olacak, kurtarılacaklar mı" sorusunu içeren bir durumu anlatır. Hiç işi yokken deprem bölgesine en önce gidip şov yapmak isteyen Denizcilik Bakanı, bakanlığını bir para kazanma yeri olarak kullanan bir adamdır. Müsteşarı ile yaptığı dalaverelerden ötürü sürekli sürtüşen Bakan, yakını torpille işe almayan bürokrata ne kadar beceriksiz olduğunu açıklar.

*"Bakan: Sen beceriksizliğin adını dürüstlikle kapatmaya çalışan bir bürokratsın hepsi o kadar! Eğer becerikli olsaydın özel girişimciler kapardı seni. Sen sırtını devlete dayamış, daha kötüsü bir de işleri olmaza*

<sup>212</sup> [www.tiyatrostudyou.com.tr](http://www.tiyatrostudyou.com.tr)

<sup>213</sup> Bkz; Refik Erduran, **Seher Vakti**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1997.

*sürüklemeyi kendisine ilke edinmiş beceriksiz bir adamsın. Tıpkı diğerleri gibi. Dünyanın değiştiğinin farkında değilsiniz. Ellerinizle sarılmışsınız masalarınıza, değişimi engellemek için ne gerekirse yapıyorsunuz. Çünkü biliyorsunuz ki bu değişimi engellemezseniz kendiniz yok olacaksınız.*”<sup>214</sup>

Aslında biri izne bile çıkmadan devlete hizmet eden bir memur, öteki koltuğu başka işler için yatırım yapma yeri olarak gören bir girişimcidir. Devlete sınımsız tutunmuş sadece yaşamsal cesaretleriyle birbirlerinden ayrılan bu iki adam da koltuk sevdalısıdır.

*“Bakan: ...Neden çıkmazdın izne? Çünkü koltuk boş bırakmaya gelmez. Siz bürokratlar bunu çok iyi bilirsiniz. Bir yerde boşluk varsa hemen doldurulur. Kaldı ki kendilerinin olmamasıyla işlerin yürüyebileceği gerçeğini görmemizi engellemek için de izne ayrılmazlar bu bürokratlar...”*<sup>215</sup>

Buraya gelerek insanlara şov yapmaya çalıştığını söyleyen Müsteşar’a Bakan politikanın kendisinin baştan aşağı bir şov olduğunu açıklayacaktır: *“Beceriksiz bir bürokratin düşünemeyeceği kadar çok paralar. Politika bir yatırımdır. Hep gündemde kalmayı başarırsan gelecek dönem seçilmen kolaylaşır.”*<sup>216</sup>

Seçim tanıtımlarına milyarlarca harcanmasının, Sedat Bucak gibi aşiret reislerinin ya da onların desteklediği akrabaların bu seçimlerden zaferle çıkmasının, her milletvekilinin bir girişimci olmasının elbette bir nedeni vardır. Bakan’a göre kapitalist sistem içinde payına düşeni almak isteyen herkes; sistemin gerektirdiğini yapmak zorundadır. Tutunacak bir başka sistem kalmamıştır ne de olsa:

*“Bakan: ...Bu pastadan pay almak isteyen işini iyi yapmak, durmamak, zamanı iyi değerlendirmek zorundadır.*

*Kameraman: Dediğiniz bu sistem için geçerlidir Sayın Bakan.*

*Bakan: Başka bir sistem kadı mı ki dünyada?*

*Kameraman: Başka sistemlerin yıkılması bu sistemin doğruluğunu göstermez.”*<sup>217</sup>

Sistemin kurdu olan Bakan, kendilerini kurtarmaya gelen helikoptere binmesi için Muhabir’e öncelik tanıyarak TV ekibi karşısında şovunu yapar ve belki de bir

<sup>214</sup> Tuncer Cücenöğlü, **Helikopter / Yıldırım Kemal / Kadıncıklar**, Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 32, İstanbul, 1993, 82 s.

<sup>215</sup> y.a.g.y., 83 s.

<sup>216</sup> y.a.g.y., 85 s.

<sup>217</sup> y.a.g.y., 85 s.

sonraki seçim için yerini garantiler. Hülya Nutku, Cücenöğlü'nun yazarlığı için; "...oyunlarında basit, yalın bir konu vardır. Ele aldığı her konuda toplumsal bir yaraya değinir. Sonuçta umut var gibi bir tavır içinde olan yazar bireye toplumsal yükümlülüklerini de anımsatmadan duramaz. Sorumlulukların ise ortak paylaşımlarla çözüleceğine inanır."<sup>218</sup> demektedir.

Devlet erkanının taşlandığı bir oyun da 1900'lü yılların Osmanlı'sını anlatan **Külhanbeyi Operası**'dır (1995). Ülkü Ayvaz'ın bu oyunu, Osmanlı İmparatorluğunun son çöküş dönemini sergileyen şarkılı, atışmalı, danslı, eğlenceli fantezilerle donanmış bir oyundur. Dönemin devlet ricalinin gazetelere baskı kurmak için giriştikleri entrikalar, halkın ve tulumbacı takımının yaşamları ve külhanbeyleri anlatılırken, ilk kadın tulumbacı Behiye'nin serüveni de verilir. Oyun, Osmanlı'ya ilk kez giren, evlerin yangına karşı sigortalınması işleminin, devlet erkânı tarafından vurgun aracı olarak kullanma girişimlerine de değinerek, Osmanlı devlet adamlarının çağdaş yeniliklere karşı olumsuz tavırlarını dile getirmektedir. Tulumbacılar kullanılarak 'sigorta' denilen Avrupa için eski Osmanlı için yeni icatla vurgunlar yapılmaktadır.

*"Memduh Rıdvan: Hayırdır paşam. Tulumbacı taifesini mi şişleyeceğiz.*

*Müsteşar: Yok evladım tam tersi... Onları besleyeceğiz. Çayır kuzusu gibi semirteceğiz onlar. Bu leziz iş, bize Evropa'dan ithaldir. Adı: Sigo-orta'dır.*

*Koç Arif: Sigo ney?*

*Memduh Rıdvan: ...orta.*

*Müsteşar: Bakın bir ev sigo-orta edilince neler oluyor... Şu Evropa vilayetlerinin adamları pek akıllı neme lazım. Parayı aldım evini sigorta ettim mi?*

*Koç Arif: Ettin paşam eyvallah.*

*Msteşar: Evin yandı.*

*Koç Arif: Maf oldum.*

*Müsteşar: Gelip evin parasını tıkr tıkr benden alacaksın. Oldu mu?*

*Memduh Rıdvan: Paşam sen aptal mısın? Şey yani niye para verirsin ki?*

*Müsteşar: Aslında kimseye kuruş vermeyeceğiz. Boyuna toplayacağız. Ah, bu Osmanlı kafası..."<sup>219</sup>*

Kadınlara şeyhülislam yasakları vardır. Tulumbacı Behiye erkek içine çıkıyor diye bir fermanla, bir köşe başında şişleniverir. Gazeteciler padişah ve saltanat

<sup>218</sup> Hülya Nutku, "Tuncer Cücenöğlü'nun Yazarlığının Gelişimi ve Oyunları", y.a.g.y., 10 s.

<sup>219</sup> Ülkü Ayvaz, **Külhanbeyi Operası**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 72, İstanbul, 1997, 19-20 s.

sorgusu altındadır. Bir meclisleri olduğuna sevinirken; bunun göstermelik olduğunu anlayınca, politik oyunlarla karşı karşıya getirilmiş halk “*Meşrutiyet ne getirmişti ki*” sorusunu durmaksızın sormaktadır. Bir yangın yeridir Osmanlı. Habire yanan ahşap evleri, çürük saltanatı, sigo-orta vurguncuları ve şehitleri, sürgünleriyle. Meşrutiyet’in ilanı kelleleri saymayı kolaylaştırmıştır sadece. Oyun boyunca birbirleriyle rekabet halindeki tulumbacılar; “*Silahlar Anadolu’ya!*” kavga ilanıyla İngiliz işgali karşısında birleşiverirler.

Bir döneme, bir imparatorluğun çöküşüne, çürütülen sistemiyle, yeniliği memlekete sokmak istemeyen gericileriyle, vurguncu bürokratlarıyla bakan oyun; konunun doksan yıl sonrasında ele alınmasını değişmeyen düzene ve ad değiştirip aynı şekilde yürütülen politikalara borçludur.

Haluk Işık, **Hoş Geldin Amerika**’da (1992), 1946 yılının limana Amerikan gemisinin gelmesini bekleyen bir genelevini işler. İstanbul’da Ziba Genelevi’nde Amerikalılar’ın gelmesini umutla bekleyenlerin hazin güldürüsüdür bu. Köhne genelevde, “*Amerikalılar bu ülkeye nur, askerler kerhanelere bereket getirecek*” söylentisi eşliğinde, tek umut olarak gördükleri Amerikalılar’ın kendilerini kurtaracaklarına duydukları inançla hazırlık yapan kadınlar vardır. Tıpkı Coni’lerle evlenmek için peşlerinde koşan Türk kızları gibi, tıpkı bırakacakları dolarla kalkınacaklarını sanan esnaf gibi, tıpkı Türkiye’ye yapacakları yardımla Türkiye’yi kurtaracağını sanan halk gibi... Marshall yardımının yapıldığı, insanlara süt yerine süt tozunun içirildiği yıllardır bu yıllar.

*“1.Görevli: Marshall, büyük dostumuzun memleketimize yapacağı yardımın adıdır. Missouri de bu vefanın temsilcisi.”<sup>220</sup>*

Amerika Ziba Genelevi’ne uğramaz, geride (gerçekte) süt tozlarını bırakır ve gider. Haluk Işık’ın **Hoş Geldin Amerika**’sını (1992) bir toplumu genelevle simgelediğini düşünerek anlamlandırmak mümkündür. Konuya emperyalist yardım eli ve buna her türden şeye razı haliyle Türkiye ikilemiyle bakan Işık’ın elli yıl sonra konuyu sahneye taşınması yine de anlaşılabilir. Gün ile göndermeleri açıkça belli edilmeyen, toplumsal kodlamaları net olarak kurulamayan oyun; farklı politikalar ve

<sup>220</sup> Haluk Işık, **Hoş Geldin Amerika**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1992, 34 s.

dayanımlar güden, “Go Home”ların 80’lerde kaldığı bir Türkiye’de “nostaljik taşlama” olmaktan öteye gidemez.

Ataol Behramoğlu, 80’li yıllarda yazdığı **Lozan** oyununu 1993’te yeniden düzenlemiştir. 1839-1924-1993 olmak üzere üç kronolojik noktadan tarihin kimi yerde bulanık, kimi yerde duru, kimi yerde yakamozlu sularına salınan bir ağıdır anlatı. Ya da Ataol Behramoğlu’nun deyimiyle, üç kronolojik çıkışı olan bir labirent. Behramoğlu, uzun bir süre ve çokça emek harcanarak, aydın sorumluluğu içinde yapılmış bir araştırmanın ürünü olan **Lozan** oyununun önsözünde “*Daha ilk çalışmalarım sırasında Lozan konusunda düşünmenin, aslında emperyalizm üzerine düşünmek olduğunu anlamıştım. Bugün de Lozan’ın bir zafer mi yoksa bir hezimet mi olduğunu tartışmaktan çok emperyalizmin ne olduğunu tartışmamız gerektiğine inanıyorum*” diyor. Ancak konunun o yılların moda türüne uygun hale getirilip kabare şeklindeki işlenmiş olması, belgesel değeri olan bir konuyu ucuzlatmıştır.<sup>221</sup>

Kerem Kurdoğlu’nun **Fayton Soruşturması** (1991) oyununu da politik eleştirisi olan bir oyun olarak değerlendirmek gerekecektir. Tiyatro Devran’dan Kumpanya topluluğunu kurmaya geçen süreçte kendi kaleme aldığı metinleri de sahneye taşıyan Kurdoğlu; oyunda mitolojiden yola çıkıp Türkiye ve demokrasi kavşağında durur. Oyun Ovidius’un **Dönüşümler**’inden yola çıkarak mitolojik kahraman Fayton’un, ışık tanrısı Apollon olup olmadığını araştırması ve yola koyulmasıyla başlar. Bu hedefle Olimpos’a çıkan Fayton’un kökenlerini araması sırasında tanrılarla ilişkisi ve bir Türk komiserinin yardımcısının Fayton olayını soruşturmaya başlaması, bu arada Prometheus’un da zavallı insanları demokrasinin var olabileceğine inandırmaya çalışmasıyla oyun; üç ayrı boyutta gelişir. Mitolojik bir olaydan Türkiye gerçeğine ve çağa göndermeleri olan bir oyun olarak **Fayton Soruşturması** yazarlığı bugüne çok fazla taşınmayan bir tiyatro adamının bir dönem oyunu olarak kalır.

Bu bölümde ele alınan oyunlarda; politik taşlamaların politikacılar ve onların belirsiz politikaları, vurgunculukları ekseninde yürütüldüğü görülür. **Külhanbeyi Operası, Lozan, Hoş Geldin Amerika**’daki gibi tarihi yanı üzerinde derinleştirilmeyen, zaman ve olaylar açısından bugün adına söz söyleme yetisi de olmayan bir eğilimle ‘geçmişe bakış’ söz konusudur. **Fayton Soruşturması** ve

<sup>221</sup> Seçkin Selvi, “Kendi Labirentine Sıkışan Bir Oyun”, **Milliyet Sanat**, sayı:327, 41 s.



**O'nun Saltanatı**'nda ise isimlerle, olaylarla bir zamansızlık yaratılmış olması ilginçtir. Önermesi, geçtiği yer ve zamanı belli bir oyun olan **Seher Vakti** en net politik oyun olmasına rağmen araştırmacı yanıyla ağır basan, konuya bir gazeteci gözüyle, objektif yaklaşan bir oyundur. Bir de **Helikopter** gibi sürece ilişkin belli bir olayı konu edinmekten çok genel politik söylemler, durumlar, fotoğraflar ve eleştiriler üzerinden oyun yazılmıştır. Yazarlarca cılız kalan politik taşlama eğilimi, önce gazino sonra da TV kabarelerine bırakılmış, onlar da 'mış gibi'lerle politik taşlama yapıyormuş gibi bir havaya bürünmüştür.

### 3.3. İnsan

#### 3.3.1. Yalnızlaşması Bağlamında İnsan

1990-2000 yılları arasında toplum büyük bir dönüşüm içindedir. Bir tarafta televizyonun bombardımanı ile gelenekselden moderne değişen hayat tarzları, öte tarafta kendisini iyiden iyiye hissettiren ve 1995 seçimleriyle ortaya çıkan İslamcı oyların artışı, Cumhuriyet ve laiklik tartışmaları, türban yasaları, bekaret kontrolleri, kadının çalışma hayatına girmesiyle elde ettiği hakları, göçlerin metropol hayatında yarattığı postmodern durumlar, gecekondu, gökdelenler, alışveriş merkezleri, faili meçhuller, işsizlik, reklamlarla doyumsuzlaştırılmaya çalışılan, susan ve tüm olup bitene sadece ve sadece zapping yaparak katlanan bir toplum.

Burak M. Uçar, **Oda Saklambacı**'nın (1992) insanlarını böylesi bir toplumda iletişimsizliğin ortasına yerleştirir. 52 katlı bir gökdelenin 17. katında, sanki bir çölmüş gibi kaktüslerle donatılmış bir apartman dairesinde yaşayan ve reklamcı olan Kadın, her gün denize atlayarak intihar edenlere bir tiyatro seyircisi gibi bakmaktadır. Denize uzun uzun bakan ve bir türlü atlamayan Adam'ı da her gün

yaşadığı bu cinayetlerden birine daha izin vermemek adına kurtarmıştır. Adam'ın onun evine girmesi ile bilmeceye dönüşen dil ve hikayelerle, oyunlarla kurulmaya çalışan iletişim çabası; oyun boyunca kişilerin ne kadar yalnız olduklarını da gözler önüne serer.

*“Adam: Burada oturup kendini denize atanları seyrediyorsunuz sadece. Her gün bir tane.. bir tane daha... bir tane... bir tane... sora akıllılığınızı alkışlıyorsunuz. Gazete manşetleri de hoşunuza gidiyor pekala.*

*Kadın: Daha fazla ileri gitmeyin.*

*Adam: Sanki hep telefonla konuşuyorsunuz. Bitmiyor! Uzuyor! Uzuyor! Uzuyor! Uzuyor! Bitmiyor! Uzuyor!”<sup>222</sup>*

Kadın'ın bitmek bilmeyen telefon konuşmaları aslında sözcüklerle hayata tutunma çabasıdır. Adam'ın kendisine yalan söylemesine izin vermesi, gitse de dönüşünü mutlulukla karşılaması, hepsinin nedeni yalnızlıktan kurtulma isteğidir. Tıpkı onun gibi Adam'ın da hayata dair hikayeleri vardır. Peşine takılmış olan kedi, otobüs biletini kaybettiği yalanı, birinin cebine üstünde veciz sözler olan paralar sıkıştırması hikayeleri hayatla ve Kadın'la olan bağını koparmamak içindir. Alt komşu Elvan'ın da bu ilişkiye dahil olması, iki kadın arasında kökleri çok önceye dayanan bir çekişmeyi de başlatacaktır.

*“Kadın: Kendini katma. Seni rastlantıyla buldu. Evde olmasaydın bu kadar heyecanlanmayacaktın.*

*Elvan: Bana geleceğini biliyordun öyleyse.*

*Kadın: Tahmin ettim. Meraklı biriydi.*

*Elvan: Şimdi de onu çözmeye başladın.*

*Kadın: O halde bir yalancı olduğunu söyleyip bitiriyorum bu konuşmayı.*

*Belki de şaka yapmayı çok seviyordun.*

*Elvan: Sürpriz değil. Hepsi aynı bu adamların.*

*Kadın: Hangi adamlar?*

*Elvan: Eksikliklerini bu tür yalanlarla, oyunlarla tamamlayanlar. Eminim söylemediğin pek çok özelliği vardır.*

*Kadın: Bir yalancıdan çok bir bilmececiydi.”<sup>223</sup>*

---

<sup>222</sup> Burak M.Uçar, **Umut Cinayeti / Oda Saklambacı / Şamataclar**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 30, İstanbul, 1994, 59 s.

<sup>223</sup> y.a.g.y., 72 s.

Elvan, Adam'ın bir psikopat olacağı ihtimalini didikler. İki yakın ve yalnız arkadaş sanki aynı erkeğin peşinde gibidirler. Kaktüs sulamak, intihar edenleri izlemekle geçen hayatlarının sıkıntısını çözecek olan erkeğin.

*“Kadın: Tamam! Yeter! Ben onu efsane kahramanı yapıyorum; sense bir yarasa! Bitsin artık... bitirelim!*

*Elvan: Gitmemi istiyorsun ancak şimdi değil.*

*Kadın: Mutlak zafer kazanmak için bugünü bekledin değil mi? Böyle bir günü. İçinde biriktirdiklerini, hırslarını, azı dişlerini bileyerek bugüne kadar sakladın.*

*Elvan: Beni yanlış anlamışsın! Hala yanlış anlamaya devam ediyorsun!*

*Kadın: Küçük köstebek!*

*Elvan: Yaşlı cadı!”<sup>224</sup>*

Elvan hırçınlaşır, konuşmalar ve saçmalamalar iyiden iyiye hızlanır ve onun evden gidişyle hayat yine dinginleşir. Geri dönen Adam ve Kadın iletişim kurmaya en baştan başlamaya karar verirler.

Uçar, absürd bir oyun olan **Şamatacılar**'ını da (1992) dünyada bir başına duran ve iletişimsiz kalmış bir serseri olan Gürültücü üzerine kurar. Doktorken cambazlığa başladığını anlatan bu serseri, varolan tek bir Seyirci ile iletişim kurmak için her şeyi dener. Çıkardığı her türden ses hayatla bağını güçlendirir gibidir. Şaklabanlıklar yapar, türlü aşk ve cambazlık hikayeleri uydurur ve sonunda hepsini bir bir yalanlar.

*“Asıl, ben bir yalancıyım. Söylüyorum işte. Doktorluğu bıraktığım yalandı. Cambazlık yaptığım da. Hiç gösteriye çıkmadım. Kırmızı burun da hiç takmadım. Soytarıların öyküleri de yalandı. Bir yerlerde okumuştum. Banka da soymadım. Paraşütle de atlamadım. En korkuncu: bir sevgilim de olmadı.”<sup>225</sup>*

Orhan Güner, **İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları**'nda (1990), Hamlet oyununda 2. Nöbetçi'yi oynayan ve bu kenarda kalmış rolü oynamaktan usanmış, sikkın bir oyuncuyla sevgilisi olan Kadın'ı (bu da bir oyundur) sahneye getirir. Oyun içinde oyunda sürekli oyunlarla, kurgularla yaşayan ve bu monoton hayatından sıkılan 2. Nöbetçi (adam); önce rolüyle kavgaya tutuşur, binlerce defa sahne üzerinde kendisini yinelemekten sıkılmış rol de yalvarır ona, kendisini öldürsün diye. Adam onu

<sup>224</sup> y.a.g.y., 78 s.

<sup>225</sup> y.a.g.y., 117 s.

öldürerek bu dertten kurtarır ve başka rollerde bulur kendini. Bu sıkıştığı tarihsel ve kurgusal alandan kurtulma isteği postmodern anlatının öngördüğü bir biçemdir. Rollerin hayata hükmettiği bugünün insanı o zorundalıkları yok ederek özgürlüğüne kavuşur ama başka bir zorundalığın (oyunun) tutsağı olur.

Oyunun hayatla aynı düzlemde ilerlediği bu çiftkodlamalı postmodern oyun; küçük rollerde yaşamaya dayanamayan ve birbirleriyle “kalıp replikler” dışında bir türlü iletişim kuramayan insanın alegorisini de taşır. Hamlet oyununda 2. Nöbetçi'nin parodisi aynı zamanda hayatta hep ikinciye, üçüncüye kalan insanın parodisidir.

Postmodern sanat yapıtının özelliklerinden biri olan “Metinlerarasılık” (intertextualite), her metnin daha önce yazılmış metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesinden hareket eder. Dilek Doltaş bunu “*Bir metin daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir.*”<sup>226</sup> diye açıklar. Doltaş'a göre; postmodernizmde özne ve nesne kavramları sorgulanır, anlatı gelenekleri dahil tüm gelenekler sorunsallaşır, gerçeklik ve akıl sürekli olarak aşılmaya çalışılır. Ontolojik kuşkuyla bu yaklaşımı benimseyen yazarlar metinlerinde bir yandan kurmacayla gerçeklik arasındaki sınırlar, bir yandan da özneyle nesnenin farklılığı ve her ikisinin de tanımlanabilirliğini sorgularlar. Özne / nesne, iç dünya / dış dünya, kurmaca / gerçek ayrımı yok olur. Özne çoğalarak ya da dağılarak kaybolur. Böylelikle sanki özne yokmuş da var oluyormuş, olaylar belli biçimde ve yerde gerçekleşiyormuş ama belki de öyle olmuyormuş, olayların zamanla ilişkisi bir türlü kurulamıyormuş gibi aktarılır. Ayrıca tarihe ilişkin kişiler, konular ve olaylar başka anlatılardaki olaylar ya da kişilerle karıştırılarak kurmaca gerçek sınırı sık sık aşılmaya çalışılır.<sup>227</sup> Güner'in oyununda da geçikle kurmaca arası var olan İkinci ve Kadın ve diğerleri sahnede mi vardır hayatta mı yoksa hem hayatta hem sahnede mi sürekli olarak gider gelirler.

Sürekli olarak başka oyunlardan çıkma figüranlar; “*Atlar hazır efendim*” diye içeri dalan Biri, tuhaf bir buluş satmaya gelen Satıcı, telefonu onarmaya geldiğini

---

<sup>226</sup> Doltaş, 2003, 30 s.

<sup>227</sup> Bkz; Dilek Doltaş, “Türk Yazımında Postmodernizm”, **Varlık**, sayı: 1070, Kasım 1996, 20-23 s.

söyleyen Tamirci, sahnenin olduğu gibi yaşamın da kıyısında kalmış ve sahneye girip çıkan ve bir türlü ezbere replikleri dışında konuşamayan, oyunun içine girip iletişim kuramayan, başrol oynayamayan insanlardır aynı zamanda. Figüranlıktan bıkmış oyuncunun (ki kendisi yazar olmak istemektedir), hayatın kıyısında kalmış insanla aynı türden derdi vardır; itibarsızlık ve iletişimsizlik.

*“Kadın: Biz şimdi bir oyunun içinde miyiz?*

*İkinci: Onu bilemiyorum... ama birazdan, aniden çıkan bir hava muhalefeti gibi bir sahneler dizisinin başlayacağı muhakkak..*

*Kadın: O halde, şu bizim masumane beraberliğimiz de bir oyun mu?*

*İkinci: Soru iyi de, cevabı zor... son on dakikadır bütün bu konuştuklarımız sanki daha önce yaşamıştım... provasını yapmıştık en azından... Nasıl anlatabilirim ki.. Bir bilsen.. ben sanki bu hayatı herhangi bir şekilde yakalayamadığıma yanıyor muyum? Yanlışı ben mi yapıyorum... ya da yanlışı ben miyim?’’<sup>228</sup>*

Kendileri için bir ölümün olmadığını, bu yüzden de ölümsüz olduklarını söyleyen bu rol tipler, kaç defa ölürlerse ölsünler dirilirler. Güner’in oyununun içindeki oyunun sonunda Kadın 2. Nöbetçi’yi vursa da o bu iletişimsiz dünyada sahnelene sahnelene sıkılmaya devam edecektir.

Turgay Nar’ın **Terzi Makası**’nda (1996), çevresiyle bir türlü iletişime geçememiş S.’nin şiiri vardır. S. dünyada yapayalnız kalmış, annesinin boyunduruğunda babasına düşman büyütülmüş, 34 yaşına kadar kimseyle ilişkiye girmemiş, bir keresinde biriyle ilişkiye girecekken kadının çocuğunu düşürüp cenini odaya gömdüğünü söylemesi üzerine kaçmış, kadınlardan korkan, bulduğu taşlara anlamlar yükleyen, vitrinlere aval aval bakanlara sözü olan, toplum dışı bir tiptir. Kafasında büyüttüğü yalnızlığıyla hayal perisi Antikleia diye birine aşkıdır. Onu hasretle anar. Dışarıdaki dünyada, tüketimle büyütülmüş yalnızlıklara karşı kendi yalnızlığını kucaklar ve kutsar:

*“Evle iş arasında gidip gelmekten başka bir dünyanız var mı sizin? Bir de vitrinler, mağazalar. Bir gün bile deniz kıyısından tek bir taş alıp ona anlam yüklediniz mi? Sizin için deniz, kıyısında güneşlenmek demektir bütün gün, kabak gibi.”<sup>229</sup>*

<sup>228</sup> Orhan Güner, **İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları / Antonius Kleopatra Arada Bir Caesar**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 56, İstanbul, 1996, 36 s.

<sup>229</sup> Turgay Nar, **Çöplük, Kuyu, Şehrazat’ın Oyunu, Terzi Makası**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 75, İstanbul, 1997, 161 s.

Okday Korunan, **Konfetiler**'de (1994) bir grup genci kendi hesaplaşmalarını yapacakları yılbaşı kutlamasına hazırlarken, hayattan dışlanmış bir İhtiyar'ı da bu geceye dahil eder. Ney çalan, içkiden başka bir şeye ihtiyacı olmayan, farelerle yaşayan bu yarı deli adam, zaman içinde (gizli bir önermeyle 80 sonrası) toplumdan kaçarak uzaklaşmıştır. Uzun bir süre sokaklarda, köprü altlarında yaşayan ve bir insan sesi duymadan hayatta kalma mücadelesi veren adam için hayat, var olmak ya da olmamaktan ibarettir:

*“Çaparideki balıkların çırpınışını hiç izlediniz mi? Kurtulma ümidi ile çırpınırlar. Kurtulmayı beceren yaralı ağzıyla derinlere yüzer. Kurtulmuş olmanın sevincidir ona güç veren. Yaşama arzusudur, onu derinlere çeken. Yalnızdır. Hürdür. Mutludur. Gümüş rengi sırtı suda zıpkın gibi ilerler. Gözden kaybolur gider. Bir başka seferin nafakasıdır kaçan. Ya oltada kalanlar, onlar da iğnenin ucunda sızı ile çırpınıp dururlar. Balıkçının parmakları arasında iğneden kurtulurken atılan çığlık acıyla karışık bir yaşama ümididir. Bir balığın çırpınırken iğnede attığı çığlığı duydunuz mu daha önce? O ne müthiş bir çığlıktır. Hayattan, sudan, hürriyetten kopuşun ardından ancak bu kadar anlamlı bir çığlık atılabilir. Tüyler ürperten, dünyayı dibinden sarsacak bir çığlık.”<sup>230</sup>*

Erman Canatan'ın **Çukur** (1999) insanları, Yaşlı Kadın ve Adam, ıssız bir dünyanın sonunda, ölüme bir kala, kapılarının önlerindeki belediye çukuruyla yaşama tutunmuş iki insandır. Bu çukur, aynı zamanda geçmişte yaşadıkları bir facianın da çukuru olarak metaforiktir. Bütün gün pencerede o çukura düşenleri izleyen Adam ve bir zamanlar kaybettiği bebeğini büyüttüğünü sanan Kadın, iki kişilik bir deliliğin ve yalnızlığın içinde oyunlar oynamaktadırlar. Kadın'ın çocuğunu büyüttüğü, okuttuğu ama işlerinden dolayı kendilerini görmeye gelmediği fikri öylesine sabitleşmiştir ki; çocuk sahibi olamayan komşusuna gazetede haberleri çıkan bir bilim adamını kendi çocuğu olarak anlatıp durur. *“Daha hayata atılalı kaç yıl oldu ki? Herkesin dilinde, bütün gazeteler onu yazıyor. “Tanınmış bilim adamı çeşitli ülkelerden davetler alıyor. Geliştirdiği yeniliklerle adını dünyaya duyuran değerli araştırmacı, bu davetlere. Onunla gururlanmak, övünmek isterdim ama*

<sup>230</sup> Okday Korunan, **Konfetiler**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 207, İstanbul, 2005, 105-106

*kimse bilmiyor.*”<sup>231</sup> Bu hikayeye inancından mı yoksa artık sonlandırması gerektiğinden mi bilinmez oğlunun geleceği günü kurgulamaya başlayan Kadın, çukurun yarattığı ilk ve son acıyla sarsılır. Oğulları yıllar öncesindeki gibi düşmüştür bu çukura. Bu, oğullarının öldüğünü kabul etmeye yönelik hayali bir düşüştür. Yıllar önce ölen çocuğunun acısını büyüten ve o çukurla özdeşleştiren Kadın ve Adam, çukurun belediye tarafından kapatılmasıyla yıkılırlar. Adam için hayata tutunma sebebi kalmaz ve ölür. Kadınsa son defa gerçekleri anlattığı komşusunun şaşkınlığı içinde yalnızlığına gömülür.

Hidayet Sayın, **Düş Yüklü Bulutlar**'da (1993), bir dağ evinde eski fotoğraflara bakıp hayaller kuran, kurduğu hayallere kendi de inanan bir aktörün bir gecesini anlatır. Gecenin bir vakti dağ başında arabası bozulan Kadın, zorunluluk gereği sığındığı bu evde Erkek'le birlikte bir kurgunun ortasına düşmüştür. Düşle gerçeğin iç içe geçtiği bir düzlemedirler artık.

*“Düşle gerçeğin sık sık birbirine karıştığını yadsıyabilir misiniz? Gerçek nerede başlar, düş nerede biter, ayırabilir misiniz? Hele oyunların yaşamınızdaki yerini yok sayabilir misiniz? Ben derim ki; gerçeğin içinde her zaman biraz düş, düşün içinde de biraz gerçek vardır.”*<sup>232</sup>

Karısından boşanmış, kızından ayrı düşmüş olan aktör; baktığı fotoğraflarda gördüğü kadın üzerine öyküsünü yazmış, oyununu kurmuştur. Karısının boşanma avukatının eşi, kızının Biyoloji öğretmeni olan Kadın, bir fotoğrafta karşısına çıkmış, hikaye o anda başlamıştır. Düşlerle ve oyunlarla yaşama itkisi oyunda yalnızlığı giderici başat öğedir.

Sayın, **Cennette Üç Kişi**'de (1994) farklı bir yalnızlaşmanın resmini çizer. Gençliklerinde ülke idaresinde söz sahibi olan, yaşlılıkla birlikte kendilerini yararsız, aile içinde alay edilen, saygı görmeyen insanlar sayan üç ihtiyar; Hasan Paşa, Talip ve Fehim hem aile düzenlerini hem de ülkenin gidişatını değiştirecek bir ihtilal hazırlığına girişirler. Doksanlı yaşlardaki bu ihtiyarların ihtilal yapmaları bir yana düzene ve yaşlanmış olmaya boyun eğmek dışında bir seçenekleri yoktur. Enflasyondan işsizliğe, saygısızlıktan yozlaşmaya, terörden açlığa her türden toplumsal değişikliği kanıksayamaması ve nedenlerini bu düzende kendilerinin söz

<sup>231</sup> Erman Canatan, **Çukur / Dağların Türküsü**, Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 192, İstanbul, 2006, 150 s.

<sup>232</sup> Hidayet Sayın, **Düş Yüklü Bulutlar**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1993, 5 s.

sahibi olmayışına bağlamaları, nostaljik bir kovuşturmayı da beraberinde getirir. Artık her şey değişmiştir ve toplum eskiyi eskide bırakmıştır. Aile kavramı değişmiş, kadın erkek ilişkisi değişmiş, toplum az nüfuslu kırkların toplumu olmaktan çıkmıştır. Bunu kabulleniş, üç ihtiyar için acı olacaktır. Onların yalnızlıkları içine düştükleri bu dilini bir türlü anlamadıkları kalabalık içinde çok daha büyüktür.

Memet Baydur **Yalancının Resmi**'nde (1996) Nazım'la, Picasso'yla, İnönü'yle, Einstein'la tanışmasından dem vurup hikayeler anlatan yalnız bir Adam'la kocası ölmüş yalnız bir Kadın'ı yan yana getirir. "*Artık polis değilim istifa ettim. Baba değilim, oğlum öldü. Koca değilim. Boşandık... Hayatta kalma nedenlerim azaldı.*"<sup>233</sup> diyen Adam uydurduğu hikayeler karşısında Einstein'lı, Piaf'lı hikayeler anlatmaya başlayan Kadın'a inanmayı reddeder. Hayatı boyunca eşinin doğrularına sığınmış, hiçbir yalanla karşılaşmamış Kadın, yalanlarla sunulan maceralar, anılar karşısında şaşkındır. İkilinin yalnızlık paylaşımları derinleştikçe Adam Kadın'a kendisine dost olsun diye, kocasının vasiyet ettiği gibi bir kuş getirir. Adam hikayelerinin bir kısmını, evlilik ve çocukla ilgili kısmını yalanlayıp diğer bölümünün doğruluğunu savunurken; Kadın'a Picasso'nun kendisi için çizdiği resmin bir genç tarafından yırtıldığını söyler. Yalancının hikayelerini doğrulayacak tek gerçek belge olan resim yırtılmış geriye hayaller kalmıştır. Ne de olsa; ironik bir anlatımla resmi yırtan genç "*Benim gibi değildi. Kimsesizdi.*" diyen Adam gibi hayata tutunmuş, etrafında bir dolu insan olan biri değildir. Baydur, bu oyununda **Yalnızlığın Oyuncakları** oyununa metinlerarası bir gönderme yapar.

Yalnızlık ve oyunlarla hayata tutunma temalarına eğilim bu süreçte de kullanılmıştır. Bu temaların evrenselliği ve yazarların döneme ilişkin belirgin bir sözleri ve dertleri olmadıkları düşünülürse; oyunların zamansız değerlendirilmesi gerekmektedir. Nitekim; Orhan Güner'in **İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları**, Erman Canatan'ın **Çukur'u**, Hidayet Sayın'ın **Düş Yüklü Bulutlar'ı**, Baydur'un **Yalancının Resmi** oyunu genel bir yalnızlık izleği kurarlar. Okday Korunan'ın **Konfetiler'i** 90'lı yılları ve bireyleri içine düşürdüğü bunalımı yanında Sayın'ın **Cennette Üç Kişi'si** bu dönemin üç yaşlı insanını, dilini bilmedikleri, yapısını çözemedikleri bir toplum karşısında yalnızlığa sürükler. Burak Uçar'ın **Oda**

<sup>233</sup> Memet Baydur, **Elma Hırsızları / Yalancının Resmi / Genel Anlamda Öpüşme / Çin Kelebeği**, Toplu Oyunları 4, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 76, İstanbul, 1997, 87 s.



**Saklambacı** gökdelenlere sığdırılan ve soyutlanan, duyarlılığı azalan yaşamları ele almakla birlikte ne toplumsal yönü güçlü irdelenmiş ne de bireysel psikolojik derinliği işlenmiş oyunlardır. Ancak Baydur'un oyunu kendi içinde tamamlanmış yalan, hayal, oyun oynama kavramları çok renkli olarak ayrıntılandırılmış, temanın kuruluk tuzağına düşmemiş, yalnızlığın felsefi derinliği içinde kaybolan ve ayrıntılandırılan bir oyun olarak karşımıza çıkar.

### 3.3.2. İki Kültür Arasında İnsan

*“Para var Türkiye’de. Kullanmasını bilen yok. Her şey alaturka, her şey arabesk.”*<sup>234</sup>

**Halay**’ın (1992) yurt dışında hayatını kurtarmaya çalışmış ama başaramamış, işçi aileden gelme genç kızı Su, İstanbul’u görünce böyle der. Refik Erduran’ın oyununda; her tarafı camlarla kaplı büyük büyük binalar, gecekonduların yanında yeni bir görüntü kirliliği yaratırken; Egemen, *“Gecekonduları satıp apartman yaptırın şimdi apartmanlarını satmış, gökdelen yaptırıyormuş.”*<sup>235</sup> diye bu görüntü kirliliğini açıklar. Amerikalarda eğitim görmüş oğlu Balkan ve yanında köyden kente gelme yardımcıları Battal ve Rukiye, asistanı İtir ile Egemen, kendi küçük elit dairesinde bir nevi Türkiye panoraması çizer. Yurt dışında okuyup oraya ayak uyduramayanlar, kente gelip kente ayak uyduramayanlar, ezelden beri kentli olup bu yeni, arabesk kente ayak uyduramayanlar, özgürlüklerini elde etmiş olmalarına rağmen özgür hayata ayak uyduramayanlar. İtir genç ve özgür bir kadın olmasına rağmen aradığı güveni bu yaşlı geçkin adamda bulur. Ona göre toplumun kadınları gibi erkekleri de henüz özgürlüklerini elde etmenin çok başındadır ve Doğu ile Batı arasında kalakalmışlardır.

*“İtir: Kafa karışıklığı sende değil Rukiye. Aslında yalnız Egemen Bey’de de değil. Bütün erkeklerimizde. Doğu’yla Batı arasında kalmışlar. Bakarsın centilmen kesilirler. Sonra, izin verirsen, sana bir “şey” gözüyle bakarlar.”*<sup>236</sup>

Oyun, köyün insanın kafasında olduğu, ne kente gelmekle çıkacağı, ne de kentlinin Amerika’ya giderek Amerikalı olamayacağı düşüncesi üzerinde odaklanır. Refik Erduran, oyununun repliklerini bu temel izlek üzerine oluşturmuş olsa da dramatik kurgusu ve çatışması tam olarak bu söyleme hizmet etmez. Yaşlı ve yalnız Egemen’in genç İtir’la bu kentten kaçıp köydeki eve taşınacak olması neyin çatışmasının sonucudur açığa çıkmaz. Sözlerin ötesinde karakterlerde ne bireysel ne

<sup>234</sup> Refik Erduran, **Halay**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1992, 16 s.

<sup>235</sup> y.a.g.y., 4 s.

<sup>236</sup> y.a.g.y., 26 s.

de toplumsal derinlik bir türlü kurulamaz. Ancak 90'ların Türkiye'sine, 90'ların İstanbul'una, 90'ların insanına bir değinme yaptığı açıktır.

90'lı yılların Türkiye'si gerçeklik / kurmaca algısı içinde, herkesin her şey olabileceğine inançla ve farklılıkların biraradalığı ile postmodern bir görünümüdür. Bir yanda Batı'ya öykünen hayatlar, öte yanda Doğu'nun geleneksel çemberinde iyice daraltılan dünyalar. Erkan Akın, **Aşukum Ben** (1991) oyununu bu farklılık üzerine kurar. Müzik ve aşk ekseninde değişen sosyal yapıyı sahneye taşır. Bir yanda Batı müziği, öte yanda arabesk. Bir yanda bir oto garajı, işçiler, mafya, öte yanda konservatuardan ayrılma dans ve müzik hocalarının kurduğu bir müzik okulu. Ve birbirlerine “öteki” gözüyle bakan insanlar.

*“Tülin: Sizi çok etkilemiş görünüyor. Nedir sizi böyle bu kadar heyecanlandıran.*

*Maestro: Arabesk.*

*Tülin: Şu iğrenç müzik mi?*

*Maestro: Tülin sana kaç defa değer yargılarımızı başkalarının değer yargılarına yansıtmanın doğru olmadığını söylemem gerekiyor.”<sup>237</sup>*

Hocası ve ustası Maestro'nun tersine Tülin, kente yabancı kalanın merkezileşmesinden ve onun yarattığı arabesk kültüründen hoşlanmaz. Ancak bir kadın olarak, Batı'nın mücadele içinde aşklarını tüketmiş erkeği onu mutlu edememiştir. Eşi Tarık, bir dönem işkence görmüş ve hala hayatını toparlayamamış biri olarak kendini aldatmalarla ifade ederken; Tülin peşine düşen bir doğuluda aşkı arar. Kendi içinde organize olan bir otomobil mafyasının başındadır Zerafet Hüso. Görüntüsüne uymayan bir kibarlıkla dans derslerine başlayan ve arabesk dinlerken tango yaparak Tülin'in kalbini fethetmeye çalışan bu adam, metropolün yeni zenginidir. Kendi kültürünü şehir hayatına yamalayan ve kent kültürünü kendi üzerine yapıştırmaya çalışan Hüso, kibar Batılı tavrının ardında neler saklamaktadır? Kendi deyimiyle önce bu ilişkinin hayvani yanına kapılan Tülin, kendini bir anda dibinde olan ama uzağında kaldığı bir dünyanın içinde bulur.

Motora dümbelek çaldırıp göbek attıran gizli eşcinsel Kadir Usta, Talip ve diğerlerinin kirli işlerle döndürdüğü bu dünyada Zerafet Hüso, pavyondan çıkarttığı, podyumlardan aldığı kadınlarının yanına dans hocası Tülin'i koyar. O'nun aşkı

<sup>237</sup> Erkan Akın, **Aşukum Ben**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1991, 25 s.

Doğu'nun hayranlık duyduğu akılcı ve zarif Batı'ya aşkıdır. Bu aşk, maço bir erkeğe özgü kıskançlık duygusu ve şiddetle birleşince Batılı kadının dayak yemesi kaçınılmaz olacaktır. Zerafet'in adamları Tülin'i genç bir adamla görünce evini basarlar ve karşlarına keman hocası Maestro çıkar. Ona uyguladıkları şiddetse, Akın'ın oyunundaki ana çatışma üzerinden olur: Batı Müziği ve arabesk.

*Maestro: Ne çalmamı istiyorsunuz.*

*“Selo: İçinden nasıl geliyorsa öyle çal.*

*(Maestro hoşlarına gitsin diye Vivaldi'nin mevsimlerinden başlar. Bir süre sonra)*

*Selo: Yahu içinden dedikse, hiç bizim havalardan bir şey geçmi mi içinden amica...*

*Muzaffer: Mastika, mastika.*

*Maestro: Nedir o mastika*

*Muzaffer: Naynana, naynana... ”<sup>238</sup>*

Kirli işler garajında gizli eşcinsel Kadir, Fidan'la evlendirilirken, ardından Fidan düğün günü Talip'e gönül verip kendisine dokunmayan eşinden Talip'e kaçarken, Kadir onları vurup kendisinin olmayan bir namusu töresi gereği temizlerken Doğu'nun geleneklerle, baskılarla kuşatılmış yaşamı kentin içinde cereyan ediyordur. Batılı kadın Tülin ise; seçme özgürlüğünü kullanıp kendisini vurma pahasına Zerafet'i terk eder. Fidan namus uğruna ölür ama Tülin Batılı ve akılcı olduğu için hayatta kalmayı başarır. Akın'ın oyununda Doğu ve Batı aynı anda, aynı topraklardadır.

Doğu ile Batı arasına kendi dengesini koyan tipler oyunlarda giderek artmaktadır. Memet Baydur'un **Kamyon**'unda kamyonun yolunun düştüğü kasabadaki, kamyonu tamir etmemek için kendi kimliğini bile yadsıyan Uyanık Angut Memed'in söze dökülen hikayesi de; bir başka arada kalmışlık hikayesi olarak kıyıda köşede durmaktadır:

*“Angut tamircidir, ustadır, çok traktör neyin tamir etti, Alamanya'da öğrendi on yıl, geldi burada tarlasını, davarını, nesini sattı savdı, kaavede kavga çıkardı, Muhtar işşek sudan gelinceye kadar dövdü, İstanbul'a getti, dikiş tutturamadı, bir yılda geri döndü, ilk telefisyonu o getirdi, incik hepimizin bir dene vaa, yani hepimizin didiğim, iki yüz seksen tene yoh da, hane başına bir telefisyondan girk tene vaa, Zeynel de Alamanya'ya getmişti, iki ayda soyup sovana çevirmişler, rençberliğe avdet etti, orada bir gaset doldurdu, çok*

<sup>238</sup> y.a.g.y., 31 s.

*satmış emme parasını virmemişler, sesi güzeldir Zeynel'in, Angut benzin istasyonu civarında türkü söyletmiyor Zeynel'e...*"<sup>239</sup>

'Kimliksizleşme ve arada kalmışlık' Özen Yula'nın **Kırmızı Yorgunları**'nın (1998) karton tiplerini açıklayacak kelimelerdir. Jigolo Red Kit, medyada çalışan Tenten, Anarşist tercüman Fatoş, fahişe Jessica-Betty, arada sıkışmış kalmış bir orta kuşak Safınaz. Özgün kimliklerini kaybetmiş, bugünün insanının genel panoramasını içeren oyunda Red Kit'in, okuduğu Machiavelli'nin **Prens** adlı yapıtının ana fikriyle bütünleşip kendini farklı tanıttığı görülür. Kitle toplumu içinde insan ilişkilerinin anonimleşmiş olması ve bu anonim ilişkiler içerisinde kaybolan, kitlenin mekanik birer parçası durumuna gelen ama kitle içinde farklı olma gereksinmesi duyan bireye yönelik bir sanat anlayışı söz konusudur oyunda. Postmodern sanatın bu yaklaşımı içinde ele alınan tipler düşüncülerini, kimliklerini hatta hiç yapılandıramadıkları felsefelerini kaybetmiştir:

*"Fatoş: Uzakdoğu felsefesi bana göre değil. Onu becerebilmek için çok sabırlı olmak gerekiyor. Doğu felsefesinde de ağır olmak gerekir. Batı'ya gelince hem ağır olmak hem hızlı olmak, üstüne üstlük de parçalanmayı göze almak gerek. O da bana göre değil. Felsefesiz kaldım. Ne yapacağımı bilmiyorum. Aslında en vahim durumda olan benim. Tabii, kitabı anlamda olmasa bile muhakkak bir felsefe gerekiyor. Ya Sergüzeşt'in Dilber'i tarzında, ya Fosforlu ya da Rabia tarzında. Başka seçenek bırakmıyorlar."*<sup>240</sup>

"Senede Bir Gün" filminin afişinin önünde 70'lerden kalma mobilyalarla çizilen mekanda postmodern metinlerin pastiş tekniğiyle film adları, yazar adları, şarkı sözleri, eski Türk filmlerinden Amerikan filmlerine arada kalmayı ve her şeyden biraz almayı besleyecek ne kadar öge varsa kullanılır. Durmaksızın iş peşinde koşan insanların hareketleri oyun ilerledikçe anlamsızlaşır. Çünkü vahşi kapitalizmin kendi düzeni içinde sindirildiği bu yerde, bambaşka bir düzen ortaya çıkmıştır.

*"Tenten: Batı'da mesleki anlamda kıran kırana bir mücadele olduğu için herkes çalışmak durumundadır. Ama burada vahşi kapitalizmin izlerini taşıyan bu düzende çalışıyormuş gibi yapmak önemlidir. Dolayısıyla kurnazlık, bu ülkede insanı çok iyi yerlere getirebilir."*<sup>241</sup>

<sup>239</sup> Baydur, 1994, 147 s.

<sup>240</sup> Özen Yula, **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk / Kırmızı Yorgunları / Gözü Kara Alaturka**, Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 87, İstanbul, 1998, 106 s.

<sup>241</sup> y.a.g.y., 106 s.

Kırmızı Yorgunu Tenten'in sadece bugünün insanını anlatan bir roman yazmak istemesi postmodernist estetiğin vurgusunu yapar. Çünkü bu estetik, şu anda, burada olanı esas almaktadır.

*“Tenten: Parçalanmışlığın başladığı yere dönüyor ki; kendini bütünleyebilsin.*

*Betty: İnsanların göç halinde yaşamak zorunda kaldıkları yerde böyle bir arayış romanları lüks kaçır.*

*Tenten: Bu roman kalıcı olsun diye yazılan bir roman değil ki... sadece bu günü, bu günün insanını anlatan bir roman.”<sup>242</sup>*

Batı'nın benmerkezciliği yerine üçüncü bir dünyacılığı öne çıkaran postmodern anlatıda geleneksel hümanizmin yerini bugünün kusurlu insanına gösterilmesi gereken ilgi ve sevgi almıştır. Artık insana bu arızalılığıyla kabul edip yaklaşmak gerekmektedir. Oyunun sonunda Betty-Jessika önce Tenten'i sonra Red Kit'i vurur. Tam o sırada Fatoş da konsolosluğu havaya uçurmuştur. Bu bireysel eylemler yeni düzende kendini ifade etme, farklı kılma ve geçmişle hesaplaşma biçimidir. Betty kendisini gören Safinaz'a “*Burada kahraman olmaktan kolay ne var? Her yaşta kahraman olunabilir. Çağımızın senin gibi kahramanlara ihtiyacı var*” diyerek şahit olmanın önemsiz olduğunu söyler. Eline silahı verip cesetlerin başına diker onu. Betty'nin Safinaz'a söylediği; “*Ne de olsa bu yaşananların çoğunu size borçluyuz.*” sözleriyle aslında bir türlü anlaşılammaktan yakınan bir kuşak sorgulanmaktadır. Geride ise Safinaz'ın kahraman olmayı hayal eden sözleri kalır:

*“Türkiye seninle gurur duyuyor!”<sup>243</sup>*

‘Arada kalmışlık’ 90’lı yıllardan itibaren bir temadan çok olağan ve hep varmış türünden bir gerçeklik halini alır ve neredeyse tüm oyunlarda buna değinmeler ve bu türden tipler ortaya çıkmaya başlar. **Maskeli Süvari**'nin Atilla'sı, **Düdüklüde Kıymalı Bamya**'nın kadınları, **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk**'in marjinaleri bu ikilemin artık bu ikilemi yaşamayan, kanıksayan, parçalanmış benlikleriyle bu ikilemi bir tammiş gibi veren kahramanlarıdır. Memet Baydur tüm bu iki kültürlülük tartışmasına **Tensing**'de daha evrensel bir boyut getirir. Baydur'un

<sup>242</sup> y.a.g.y., 117 s.

<sup>243</sup> y.a.g.y., 125 s.

**Tensing** (1993) oyununda Doğu ve Batı arasındaki ezeli öncelik sorgusu sahneye taşınır. 1953 yılında Everest'in tepesine tırmanmış ilk insan olarak tarihe geçen Sir Edmund, o zaman tepeye ilk çıkanın Tensing olduğunu söylemiştir. Bu olaydan kırk yıl sonra tepeye çıkanın kendisi olduğunu söyler. Bu, Baydur'un oyuna temel aldığı çatışmanın kaynağıdır. Tensing, Batılı insan oraya gelmezden ve bu olaya bir değer biçmezden önce defalarca çıktığı Everest'in fethi konusunda doğayla ilişki kurmak dışında bir şey hissetmezken; Edmund Batılı insanın doğaya karşı zaferini kazanmış biri olarak durur. Ancak bu batılı adam, Tensing'in ölümünden on dokuz yıl sonra, fethinden kırk yıl sonra dağ; 8848'den 8846 metreye indiğinde; gerçekte ne yaptığını anlayacaktır.

*“Edmund: Kırk yıl önce çıktığım bu dağ giderek bir çöplüğe dönüşüyor. Buraları korumak gerekiyor Leyla. Artık hiç kimse çıkmamalı buralara. Doğayı ve bu insanları korumalıyız. Everest eteklerinde pet şişeler, naylon torbalar, sigara paketleri, plastik çakmaklar, hamburger kutuları.”*<sup>244</sup>

Doğa ve onun kendisiyle dost insanı, Batılı tarafından işgal edilmiş, zapt edilmiş, savaş açılmış bir ilkel görüntü olarak tüm heybeti ve çaresizliğiyle durmaktadır. Çaresizdir çünkü Batı'nın sömürgeci insanı karşısında kendi silahları dışında kullanabileceği bir silaha sahip değildir, akıl ve mantık yürütmeden yoksundur. Doğa, kendisine yakın vahşi, köylü, Doğulu vb. sözcükle ifade edilen insanı gibi en çok da bu süreçte arada kalmıştır; aslıyla yeni kirletilmiş görüntüsü arasında. Bu nedenledir ki; doğal sözcüğü doğal kaynakların tükenmeye başladığı ve ozonun, Kutuplar'ın, denizlerin alarm vermeye başladığı bu dönemde sıklıkla kullanılmaya başlamıştır. Çünkü doğadan geldiği halde doğal olmayan ürünlerle yeni bir süreç başlamıştır.

İnsanın çift kültürlülüğü ve sıkışmışlığı **Halay**, **Kırmızı Yorgunları** ve **Aşukum Ben**'de portrelendirilirken; doğanın arada kalmışlığı **Tensing** oyununda Edmund ve Tensing, Batı ve Doğu imgelerinde gerekçelendirilir. Bu anlamda Baydur'un oyunu bu topraklar dışındaki kodlamalarla evrenseli yakalamış görünse de *“dünyanın bir köy olduğu”* bu süreçte aslında Tensing de, Everest de çok yakınlarda bir yerlerdedir.

---

<sup>244</sup> Baydur, 1994, 15 s.

### 3.3.3. Güç Arayışında İnsan

Daha iyi bir hayat arayışı içinde, devlete güvensizlik, yaşama güvensizlik içinde, trafik kazalarıyla, kafasına düşen tabelalarla, terörle ölümlerle her an burun buruna şans eseri yaşayan insanların toplumunda güç; en büyük arayış olarak karşımıza çıkar. Maddi ve manevi gücü olanın her şeye egemen olabileceği fikri toplumsal pratikle sabitlenmiştir. Kumarhane patronları, yer altı ve yer üstü mafyaları, devlet dairesinin kapıcısı, müdürü, medyanın dakikada 40 kez göstererek üne kavuşturduğu yüzleri birer ‘güç’ simgesi olarak vardılar.

Eril iktidarın güç ve gövde gösterisini simgeleyen mekanlar, Civan Canova'nın **Erkekler Tuvaleti**'nde (1999), sırasıyla sahne üzerine çıkar. Bir kumarhanenin erkekler tuvaleti, bir parti binasının erkekler tuvaleti, bir hapisane tuvaleti, lüks bir yolcu gemisinin erkekler tuvaleti, havaalanının erkekler tuvaleti... Civan Canova, “erkekler tuvaleti” içinde dönen kirli işlerin ve güç uğruna birbirlerini alt etmeye çalışan erkeklerin dünyasında gezinir. Canova, oyunda erotik çağrışımlarla dolu bir erkek jargonu oluşturur. Onların kendi dünyasına ait ve yalan



dolanla gelişen iktidar mücadelesini gözler önüne serer. Erkeklerle ait en önemli mahremi seyircinin gözleri önünde açık biçime getirir ve bu mekanlara soktuğu tek bir kadınla (Önce Bonus, sonra eşcinselleştirdiği King Kong Jr) onların hayatının temelini oluşturan ve en büyük güç sahibi oldukları şeyi sorgular. Bu dünyada iktidar, para, seks aynı potada eritilir. Oyunda kullanılan mekanda, postmodern oyunların anlatım biçimi olan “hipermekan” uygulaması vardır. Modern mekan kavramlarının anlamsız olduğu anlatılar bütünü olarak postmodernizm; mekanlarını panoptikon<sup>245</sup> kuleler düşüncesiyle inşa eder ve özneye özel alan bırakmaz. Erkekler tuvaletinde de hiçbir giz, giz değildir artık. Çünkü bu tuvaletlerin hepsi, diğer tipler ve seyirci tarafından gözlenmektedir. Postmodernizme ait bu mekansal sınırsızlığın ve denetimsizliğin Marshall McLuhan’ın deyimiyile küreselliği ifade eden söylemi, oyunda Otuzaltı tarafından dile gelir:

*“Dünya artık küçük bir köy. Ha burası ha başka yer ne fark eder?”<sup>246</sup>*

Bütün ülkeleri, bütün sistemleri, bütün tuvaletleriyle dünyanın bir köy olduğu yerde erkekler de aynıdır. Kupabacak, Sinekpapazı, Bay Erk, Doberman, Muhalif, Bay Fırsat, Çömez, Ashhall... Bütün bu tipler karikatürize edilmiş tiplerdir ve adlarıyla simgeledikleri şeyden fazlası değildir. Kupabacak bir kumarhanede Bonus ile sevişirken, Otuzaltı Sinekpapazı’nı idrarlı paranın uğuruyla kandırır. Muhalif, seçim öncesi Bay Erk’e porno skandalı yaratacak türden bir düzmece kaset hazırlar. Otuzaltı, Kupabacak ve King Kong kirli işlerden hapse düşer. Bonus ölen kocası Sinekpapazı’nın ardından Kupabacak’la evlenmiştir ve onu da gemi kaptanıyyla aldatmaktadır. King Kong hapisten kadın olarak çıkıp Ashhall ile evlenir. Tüm bu ulussuz ve zamansız mekanlarda, Otuzaltı türlü dolandırıcılıklarla daima onların yamacındadır. Erkekler havaalanına çarpan uçak sonrasında ölüp, melek olup başlarında harelerle dolaşırken cennetin anahtarını satmaya çalışan Otuzaltı ile

---

<sup>245</sup> Bkz; Fatma Keçeci, **Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eğilimler ve Örnek Oyun Okumaları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2005.**

*Panoptikon*, teknik olarak modern mimari anlayışıyla yapılmış tutukevi binalarında yer alan merkezi gözetleme kulesine verilen addır. Bireye, kendine göre davranabileceği hiçbir hareket alanı bırakmayan ve onun bütün mahremiyetlerini ortadan kaldırmaya dönük bu anlayış, bireylerde ister istemez buldukları her yerde kendilerini gözetleyen birilerinin varlığından şüphelenmeye götürmüştür.

<sup>246</sup> Canova, 2001 (a), 52 s.

karşılaşırlar. Yazara göre bu erkekler topluluğu cennete bile kendi düzenlerini götürmektedirler.

Oyun, zamansal olarak da postmodern kullanımı ve “bunu daha önce yaşamıştım” türünden dejavu’ları içerir. 1.Sahne’de “*Ama dostluklarda önemli olan yıllar değildir. Tanışalı pek fazla olmasa bile birbirimizin her şeyini biliyoruz. Üstelik santimi santimine.*” diyen Otuzaltı’nın yerini 2. Sahne’de “*Biz dostuz seninle. Dostluklarda önemli olan yıllar değildir. Tanışalı pek fazla olmasa bile birbirimizin her şeyini biliyoruz. Üstelik santimi santimine.*”<sup>247</sup> diyen Bay Erk almıştır. Seyirciye aynı anı yaşatma duygusunu farklı tiplerle (hepsi aynı) veren yazar, bu biçimsellikle bir erkek söylemini ironileştirmektedir. Santimlerle ölçülen bir güç nesnesinin ironisi.

Güç ve para savaşı içinde birbirlerini dolandıran erkekler, girdikleri her mekanda aynı düzeni sürdürürler. Canova, bunu yaparken tarihsel kimliklere gönderme yapmayı da unutmaz. Bonus’un bir kadın olarak eşlik ettiği erkek mekanlarında, hiçbir erkeğin kadınsız tam olmadığına dair bir anlatısı söz konusudur.

*“Sezar ve Kleopatra... Hitler ve Eva Braun... Mussolini ve Klara Petaççi. Bunlar size neyin eksikliğini hatırlatıyor?”<sup>248</sup>*

Oyunda postmodern anlatı biçimi olarak bir metinlerarasılık da Shakespeare’in **Romeo Juliet**’iyle yapılır. En büyük aşk söylencesi olarak Romeo Juliet’e bugünün erkekleriyle ironik bir yaklaşım vardır. İri yarı güçlü kuvvetli King Kong, bu düzlemde yavaş yavaş Juliet’e dönüreceğinin işaretini verir. Kaptan’ı zehirlemek isteyen King Kong, Otuzaltı aracılığıyla ona ereksiyon hapı diye zehir vermiştir.

*“Otuzaltı: Yirmi insan kuvvetinde bile olsa dikecek nalları keriz. King Kong Jr: Müthişsin patron. Romeo’nun eczacısı bile bundan iyisini yapamaz.”<sup>249</sup>*

Ve King Kong son sahnede, evrimini tamamlayıp kadın olduktan sonra Juliet gibi söylediği “*Mezarım olsun gelin yatağım, evliyse eğer...*” sözleriyle bir kez daha bu göndermeyi yineler.

---

<sup>247</sup> y.a.g.y., 22, 42 s.

<sup>248</sup> y.a.g.y., 82 s.

<sup>249</sup> y.a.g.y., 77 s.

Güç ve iktidar söyleminin erkekler tarafından yürütüldüğü bir düzen de Tuncer Cücenoglu'nun **Şapka** oyununda karşımıza çıkar. Cücenoglu "1995 Hoşgörü Yılı" nedeniyle yazdığı **Şapka**'da, askeri düzenin hiçbir hatayı kabul etmeyen yanını hafifçe ve gülmece yoluyla iğneler. Vatan borcunu tamamlayıp Amerikan üniversitesindeki görevine dönmek isteyen Amerikalı'nın askerlik sahnesiyle açılır oyun. Yemin törenine bir gün kala postalı çalınan 4.Yedek; ayağındaki tokyolarla törene çıkınca Çehov'a Gorki diyen, Üç Kızkardeş'teki Natalyayı Nataşa olmakla suçlayan yarı entelektüel Komutan, askerin iznini iptal eder. Ona göre; "*Bugün postallarını kaybeden yarın vatanına sahip çıkamaz.*"<sup>250</sup>

Bu tuhaf hoşgörüsüzlük saplantısıyla izne gelen Amerikalı, karısı ve erkeklere fazla yüz vermemek gerektiğini savunan terk edilmiş eş kayınvalidesi tarafından karşılanır. Ama ne bahtsızlıktır ki; şapkasını takside unutmuştur. Bunu fark ettiği andan itibaren yaşamının içine Komutan; tüm disiplin ve dikte isteğiyle giriverir. Kulaklarında çınlayan "*Bugün postallarını kaybeden yarın vatanına sahip çıkamaz.*" sözleriyle tuhaf bir şizofreninin pençesine düşen Amerikalı, ne yapıp edip şapkasını bulmalıdır. Yoksa bütün izinlerini yakacak, askerliğini geç bitirip Amerika'daki işinden olacak, hayatı uyduruk bir şapka yüzünden mahvolacaktır.

Bir güç erkinin elinde hoşgörüsüzlüğün nesnesine dönüşen, vatan aşkını, borcunu, görevini simgeleyen alt tarafı bir üniforma parçası olan şapkanın peşine düşen Amerikalı, taksiciyi bulma çabasından sonuç alamaz. Taksici tatildedir. Ardından şapkanın benzerini bulmak ister. Arkadaşı ordudan atılmış ve üniforma toplayan birine götürür. Orada bir şapka bulur ama bu kıyafetleri yanında çok yenidir ve göze çarpmaktadır, eskitmesine de izin yoktur. Sonunda Bit Pazarı'nda bir dükkanda şapkanın aynısını görür, ne yapsa etse kapalı dükkandan onu alamayacaktır. Eve döner. Evde kayınvalide bir terziye şapkanın aynısını diktirmeye çalışmaktadır. Bu esnada klakson çalarak ona ulaşmaya çalışan taksici üç-beş hergeleden dayak yemiştir. Terzi, Amerikalı'nın üniformasından parçalar almak isteyince bu iş de yatar. Hızını alamayan Amerikalı, şapkanın benzerini bulduğu dükkana doğru hamle yaparken; dükkanın kapıcısı tarafından ayağından vurulur. Bir şapka uğruna başına gelmeyen kalmayan, ayağını kurşun sıyırmış olarak kışlasına

<sup>250</sup> Tuncer Cücenoglu, **Şapka / Matruşka / Ziyaretçi**, Toplu Oyunları 3, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 58, İstanbul, 1996, 47 s.

dönen asker, kapıda kendisini bulmak için gelen, yüzü gözü mor taksiciyi görüce sevinir. Bu durumdan anlayan, askerlik yapmış, iktidarın (oyunda askeri düzen) karşısında hayatın ne hale gelebileceğini bilen bir erkek çıkmıştır nihayetinde. Nurhan Tekerek **Şapka** oyununu şöyle değerlendirir:

*“Soyutlamanın estetik ifadesi olan ironi, grotesk, fantazi, episodik yapı, güldürü, ironi, yergi, grotesk, fantazi gibi pek çok anlatım yolundan yararlanır Şapka’da Cücenoglu. Kalın çizgili tip boyutunda oyun kişileri de bu anlatım yolunu destekler. Oyunda ülke belirtilmemiş olması, bu hoşgörüsüzlüğün dünyanın her tarafında çeşitli boyutlarda yaşandığını imleyerek soyut anlatımın evrensel açılımına eşlik eder.”*<sup>251</sup>

Cücenoglu’nun oyununa aldığı tema olarak hoşgörüyü besleyen en önemli değer insana ve insani değerlere saygıdır. İnsana saygının olmadığı bir ortamda, ister katılığın anlamsız kurallar dizgesine dönüştüğü askerlikte, ister insani değerleri sindirememiş, kimsenin kimseyi umursamadığı günlük yaşamın içinde hoşgörüden söz edilemez. Bu önerme, dört saat yol tepip Amerikalı’ya şapkayı teslim eden Şoför’ün dudaklarında ironik bir tümceye dönüşür: “*İnsanîyet öldü mü ağbi!*”<sup>252</sup>

Coşkun Irmak, **Gece Boyunca**’da Woyzeck türünden bir küçük insanın hikayesini yazar. Gecenin bir vakti depoda hayali bir askeri talim yapan Bekçi; Adam’ın silahla kendisini tehdit etmesiyle neye uğradığını şaşırır. Polisten kaçıp bu depoya sığınmış Adam ve Bekçi arasında oyunlarla ilerleyen bir diyalog geçer. Bekçi ordudan atılmış bir asker olduğunu, Adam da böbrek hastası kızının tedavi masrafları için bankadan 500.000 aşımış bir veznedar olduğunu söyler. Bekçi fabrikayı yanmaktan kurtardığı için teşekkür almış, gazetelere çıkmıştır.

*“Böyle evlatları varken, bu memleket ölmez” diyerek gözyaşlarını silen fabrika sahibi Asum Demir; sözlerine şöyle son verdi: “Ben de bu iyiliğin altında kalırsam namerdim. Bu iyi insanı ödüllendireceğim. Bu dürüst insan beni değiştirdi. Samimi söylüyorum artık dünyaya daha bir sosyal demokrat bakıyorum. İnaniyorum ki, insandan daha büyük bir değer yoktur ve en büyük yatırım, insana yapılan yatırımdır.”*<sup>253</sup>

<sup>251</sup> Nurhan Tekerek, “Tuncer Cücenoglu’nun Oyunlarında Durumlar ve Soyutlamanın Getirdiği Evrensel Açılımlar: Helikopter, Çığ, Şapka ve Matruşka”. [www.ankara.edu.tr](http://www.ankara.edu.tr).

<sup>252</sup> y.a.g.y., 97 s.

<sup>253</sup> Irmak, 1999, 247-248 s.

Kendini öve öve bitiremeyen Bekçi, hep itilmiş kakılmış bir adam olmaktan sözlerle kurulan bir taçlandırmayla kurtulunca kendini önemli sanmıştır. Gecenin sonunda anlaşılır ki; Bekçi bir asker değil hep asker olmayı düşleyen eski bir suçludur. Hapisten yeni çıkmış, on dört yılda askerliğini bitirmiş bir hırsız... Fabrikayı kurtardığı için aldığı madalyayı kasada saklamak uğruna ölümü bile göze almıştır. Yoksa depoda korunacak çok fazla şey yoktur. İki küçük insan umut vaad eden bir tavırla insanlıkta buluşur. Bekçi, bu altın madalyayı Adam'a borçtan kurtulması için vererek bir kez ve ilk kez kahramanlık yapar.

Erkekler tuvaletlerinde kirli işler peşinde birbirlerini dolandıran erkekler, bir askeri hoşgörüsüzlük simgesine dönüşen kepi peşinde koşan Amerikalı ve onun bir şapkaya, bir postala kendi iktidarını sığdırmış Komutan'ı, fabrika sahibince madalyayla ödüllendirilen, sözden fazla bir güç kaynağı olmayan küçük bekçisi, hepsi, farklı toplumsal alanlarda güç ve simgesinin arayışındadır. Dönemin üç ayrı yazarınca, Canova, Cücenoglu ve Irmak tarafından ele alınan bu göstergeler gücün ve güç kazanmanın her şey demek olduğu bir dünyaya işaret ederler. Cücenoglu bunu siyasal göndermelerle yerelleştirirken diğer oyunlarda temanın daha evrensel kaldığı görülür.

### **3.4. Kadın**

#### **3.4.1. Birey Olarak Kadın**

1993'te özel televizyonlara bakıldığında, Türk kadınlarının bir bölümünün geçmiş yıllara kıyasla daha aktif, daha konuşkan, daha katılımcı olduğu görüldü. Böylesi köklü bir değişim ne zaman başlamıştı? Bu süreç neyi ifade ediyordu? Kimleri kapsıyordu? 1980'lerden bu yana kendini iyiden iyiye hissettiren süreç; her şeyden önce içte ve dışta kadın hareketinin sonuçları ve Kemalizm'le İslam'ın yeni bir hesaplaşmasıydı. Bu hesaplaşmanın gerisinde, Türk toplumunun içinde bulunduğu hızlı toplumsal değişim, dış dünya ile birlikte Türkiye'nin artan ölçüde

küreselleşme çemberine girmesi, kitle iletişiminin patlaması ve kadının kulluktan sıyrılıp bireyselleşme amacını güden eşitlikçi feminizm yatmaktadır.

Eğer, Türkiye’de bir Feminist Hareket’ten bahsedilecekse, bu 1980 sonrası gelişmiştir. Özellikle, ‘sol örgütler’de kadın hakları ile başlayan ve işçi kadınların sınıf haklarını da onun çözümü içinde gören sosyalist anlayıştan gelen kadınlar, bir dönem sonra kadınların tümünün hak sorunu olduğunu gördüler. Kadınlar olarak bağımsız örgütlenmelerle sorunlarının çözülebileceği anlayışına varıp ortak harekete geçtiler. Giderek, sosyalist ideolojinin de bu sorunu çözemeyeceğini, içinde buldukları sol hareketlerde kadın olarak tekrar ezilmelerinden kaynaklanan bir pratik hayatın dayatması, onları başka arayışlara aramaya yöneltti. Bu da, Türkiye’de, feminizmin toplumsal yaşam içine canlı bir şekilde girmesini ve mücadelesini sağladı. Bu dönemden itibaren cılız da olsa feminizm gelişmeye başladı.

1980’lerde gelişen bu hareket, Türk toplumundan çok, uluslararası düzeylerden maddi ve manevi destek alarak çalışmaya başlamış ve onların yardımıyla 1990 sonrası kadın hakları için örgütlü mücadeleye dönüşmüştür. Ama bu gelişim, Türkiye’de kadınların sayısı göz önüne alındığı zaman zayıf kalmaktadır ve büyük değişim gerektiren güçte olmadığı görülmektedir. Ancak, uluslararası kuruluşlardan alınan bazı maddi desteklerle sınırlı bazı çalışmalar yapılabilmektedir. Özellikle, Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne tam üyelik sürecinin başlatılması için yapılan başvurunun 1990 yıllarında hareketlilik kazanması, Gümrük Birliği Anlaşması (1993) vb. gelişmeler ile AB tarafından Türkiye’ye bazı haklarla ilgili uygulanan baskı sonucu, Türk devleti kadın haklarının da içinde olduğu bazı düzenlemelere gitmiştir. Hatta birçok kadın kurulunun arkasında devlet desteği olduğu görülmektedir. Çünkü AB’ye girecek olan bir ülkede kadın örgütlerinin olmaması elbette anlaşılır bir durum olmayacaktı.

Süreç içinde gelişen kapitalist ekonominin getirdiği modernleşme, teknik gelişim, medyanın her köye girmesi, çok partili sistem gibi bazı değişikliklerin olsa da ulus milliyetçiliği, ataerkil kökler bütün gücüyle her alanda vardır. Bu da, hakları konusunda kadınlar lehine yapılması zorunlu düzenlemeler ve uygulanmalarda ağır davranmaya neden olmaktadır.

1990 sonrası dışarıdan gelen baskılar, kadın gruplarının çalışmaları ve devletin bizzat kendisinin ihtiyaç duyduğu, en azından AB'ye 'Türkiye'de kadın hakları var', 'Türkiye'de sivil toplum örgütleri var' diyebilmek için bir takım yasal düzenlemelere gidilmiştir.

Bu doğrultuda BM Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (CEDAW) 1979'da kabul edildi. Türkiye sözleşmeyi ancak 1985'te, o da rezervli olarak imzaladı. 1989'da ülkemizde kadın sorunları ile ilgili bir Ulusal Mekanizma sayılan Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü, 1992'de ise Kadın, Aile ve Gençlik işlerinden sorumlu bir Devlet Bakanlığı kuruldu. Bu kurumsal yeniliklere ek olarak kadının siyasi temsilini güçlendirmek üzere "Olumlu Eylem" ve "Kota"<sup>254</sup> yöntemi de tartışılmaya başlandı.<sup>255</sup>

TV programlarına "talk show" yolu ile giren kadın gazeteciler ve kadın programları yapımcıları; bu dönemde siyasi, ekonomik, sosyal olaylar karşısında kadın bakışını da içeren bir yönlendirme yapmaya çalıştılar. Kadınların sorunları ve o güne dek yastık altı edilen söylenmemişleri, gizli kalmışları bu programlarla televizyon ekranına taşınırken; öncelikle köyden kente göç etmiş olan ve varoşlarda yaşayan bir bölümü, ardından da kasaba ve köylerdeki cehalete mahkum edilmiş diğer bölümü yavaş yavaş, az da olsa aydınlanmaya başladı. Bu sancılı bir süreç olup hala sürmektedir.

Kadının yüzyıllarca ötekileştirildiği bir düzende bu durum, haklarını savunmaya çalışan kadın için kimi zaman yıkımı getirirken; kentte yaşayan orta direğin temsilcisi orta halli kadın için her alanda eşitlik söylemi, kadın hakları ve erkekle ödeşme zamanı demektir. Televizyon, küresel düzlemde ister gecekonduda, ister apartmanda olsun 'kadının ortak hakları' konusunda hemfikirdir. Kadın, geleneksel baskıdan sıyrılıp kendisine kapalı olan alanlara giriyor, cinsellik üzerine

<sup>254</sup> "Olumlu eylem" politikaları ilk kez Amerika'da 1935 yılında iş yaşamında ortaya çıkmıştı. Amaç siyah işgücünün istihdamda uğradığı eşitsizlikleri telafi etmektir. Gelişmekte olan ülkelerde de kabul görmesine rağmen iş yaşamında olumlu eylem politikaları genellikle Batı'nın gelişmiş sanayi ülkelerinde daha fazla uygulamaya sokuldu.

Kota uygulaması; **Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi** ile erkek gücüne bir kısıtlama getirilip kadın işgücüne de gerekli terfinin yapılması olarak gelir. Türkiye'nin 1986 yılında taraf olduğu bu sözleşmenin 3. bölümünün 11. maddesinde taraf devletlerin istihdam alanında kadınlara karşı ayrımı önlemek ve kadın erkek eşitliğini sağlamak için alınması gereken önlemler sıralanmaktadır. Bunlar içinde eş değerde işe eşit ücret olduğu gibi terfide, iş seçiminde eşit muamele hakkı ve hamilelik nedeniyle kadının işten çıkarılmayacağı da yer alır.

<sup>255</sup> Nermin Abadan Unat, "1993 Türkiye'sinde Kadın Sorununa Bir Bakış", **Milliyet Sanat**, 15 Mart 1993, sayı:308, 6-7 s.

öğreniyor ve bu konularda daha açık konuşabiliyordu. Kadının bu durumu her şeyi kıyısından köşesinden bilip de uzmanlıktan yoksunlaşmayı öngören 80 sonrası tabloyla birleşince şu diyaloglar ortaya çıkıyordu:

*“Fazilet: Firengi üstüne bir yazı var burda.*

*Aynur: Zührevi hastalıklar köşesini mi okuyorsun?*

*Fazilet: Yok. Doktorunuz diyor ki köşesi... Firengi işte adı üstünde yabancı hastalığı.*

*Aynur: Doğru ya. Frenk... Firengi... Fransızvari.*

*Fazilet: İngilizler, Fransız humması derlermiş bu hastalığa eskiden. Fransızlar da Alman hastalığı derlermiş. Floransalılar için Napoli Ateşiymiş. Japonlar da hep Çinli hastalığı demişler.*

*Aynur: Kimse üstüne alınmıyor ha?*

*Fazilet: Yüzyıllar içinde yavaş yavaş herkes sifilis demeye başlamış. Biz hariç.*

*Aynur: Biz hala firengi diyoruz di mi?*

*Fazilet: Evet komik değil mi?”<sup>256</sup>*

1980’den itibaren sahne için durmaksızın yazan Memet Baydur’un, **Düdüklüde Kıymalı Bamya**’da (1991) ele aldığı bu, bir grup kadın, yeni kadın hareketinin orta direktteki temsilcileridir. Sabahtan akşama kadar televizyon izleyen, fal bakan, dizi film seyreden ve her konu üzerine çene çalan kadınlar topluluğu, Turgut Özal’ın 1980 sonrasında yaratmaya çalıştığı küçük burjuva sınıfının üyeleridir. Ahmet Özal’ın ortağı olduğu bir kanalla (Magic Box) gayri resmi yayına başlayan özel televizyonlar sayesinde dikte edilen hayat tarzı, bu kadınları da yeni bir heyecana sürüklemiştir. Eskiden yemek pişirip temizlik yapan Özalların devrimci ev kadınları, çalışmadıkları halde evlerine hizmetçi almaya başlamışlar, günlerini farklı uğraşlara ayırarak erkekleriyle eşit olmuşlardır. Kadın hakları savunucularının eşitlikçi söylemleri, meziyetleri ve uğraşları olmayan bu kadınları, Baydurcu bir yaklaşımla bir tencere yemeği olan bamyayı bile düdüklüde yapacak konuma getirmiştir. Ne de olsa bu zamane kadınlarının zamanları çok değerlidir.

**Düdüklüde Kıymalı Bamya** kadınları, kocalarını başlarından def etmeyi ve bir kadın koalisyonu kurmayı meziyet sanırlar. Kendi aralarında kurdukları dayanışmaya ve sohbe ne erkeklerini dahil etmek, ne de onların sohbetlerine karışmak isterler.

<sup>256</sup> Memet Baydur, **Düdüklüde Kıymalı Bamya / Aşk / Vladimir Komarov**, Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 12, İstanbul, 1993, 36 s.



*“Kahvaltı sofrasını kurduruyor Osman, karşısına da beni oturtuyor. Ondan sonra bir saat memleket meseleleri, petrol krizi, yok enflasyon, yok Beşiktaş, mahalli seçimler, Polonya'nın son durumu, ay içim bayılıyor, efgan efeganlar basıyor içimi, bizimki hala dış ticaret açığı, damar sertliğine karşı bulunan ilacın ishal yaptığı, tereyağı kolesterolle ilgisi olmadığı, Mehtap Mete'nin son aşkları, ülke nasıl yönetilmeli ve kimler tarafından yönetilmeli hepsini bir saat anlatıyor.”<sup>257</sup>*

Bu kadınların *Marianna* ve *Yalan Rüzgarları* ile dökecek gözyaşları ve alt komşu-üst komşu dedikodularıyla şenlenecek günleri vardır. Bu şenliğin tam ortasına; *“Kerhane mi burası?”<sup>258</sup>* diye dalar Fahrettin. Evin üniversiteli genç kızı Nilgün'ün arkadaşı Uğur'un dedesi olan Fahrettin, bir gün boyunca bu evde ağırılanmak durumundadır. Fahrettin, türünün son örneği gibi yabancı kaldığı bu tuhaf kadınlar karşısında mizah yeteneğini kaybetmese de, yalnız kaldığında duruma epey bir bozulur ve bu kadınları, bu yeni dünyayı anlayamadığını açıklar:

*“Kelebek olmayı bekleyen bir tırtıl gibi kozanın içinde oturanları sevmemek uyumsuzluksa... ben uyumsuzum o zaman. Nevzat diye bir arkadaşım vardı, ne tatlı adamdı... Figüran Nevzat. Bir sürü filmde beş on saniye süren figüran rollerine çıkmıştı ama kendini Laurence Olivier gibi görürdü! Şekspir'i ezbere bilirdi ama oynaya oynaya Uzakta al Sevgilim, Fıstık Gibi Maşallah, Abidik Gubidik gibi filmlerde bir an görüldüğüyle kaldı. Düdüklüde Kıymalı Bamya yememiştir bir kere bile! Ben de yemedim hiç! Zapata Rüstem de yememiştir. Cambaz Sülün ve Fosforlu Naciye ve Korsan Bahriye ve katilin biriyle evlenen mutlu olan uzun yol şoförü Sabiha, bunlar hayatlarında bir kere olsun konken oynamış değildiler! Konken ve televizyon dizileri, düdüklüde kıymalı bamya ile gizli bir ilişki içinde mi yoksa? Aralarında gizemli bir bağ mı var bunların? Bu tembellik, bu dedikodu, bu boş vermişlik bir düdüklün içine sığar mı? Aklı iyice karışıyor, hiçbir şeye akıl erdiremiyorum artık.”<sup>259</sup>*

Fahrettin'in *“Şimdilik çaaav! Anadolu İtalyan'larından Fazilet kızı Nilgün.”<sup>260</sup>* diye uğurladığı Nilgün, “evlenip koca parasıyla mı yaşasa yoksa okumaya devam edip de bu kadınların çıkmazından kurtulsa mı” bir türlü bilemez.

---

<sup>257</sup> y.a.g.y., 37-38 s.

<sup>258</sup> y.a.g.y., 42 s.

<sup>259</sup> y.a.g.y., 56 s.

<sup>260</sup> y.a.g.y., 54 s.

Bu konu, yazar tarafından umutlu bir kadın geleceği için açık bırakılmıştır. Baydur oyununun sahnelenmesi aşamasında<sup>261</sup> kadınlarını şöyle tanımlamıştır:

*“Oyunun dokusuna, devinimine, iç mantığına sindirilmiş bir alaturkalık peşindeydim... Hüzünlü güldürüsü içinde eski bir alaturka şarkı gibi düşündüm Düdüklüde Kıymalı Bamyaya’yı... Kırk yaşını aşkın herkes, sanırım annesinden, teyzesinden, yengesinden, halasından, baldızından, eltisinden, kaynanasından, komşusundan parçalar bulacaktır Düdüklüde Kıymalı Bamyaya’da.”<sup>262</sup>*

Tüm bu biraz alaturka biraz alafranga ama özünde eylemsiz kadınların dışında kalan tek kadınsa; evin hizmetçisi Cemile’dir. Oyunun yazıldığı gün için, en büyük lüksü lunaparka gitmek olan emekçi Cemile’ye göre hayat, hala eski ve bildik hayattır. O, bir yandan evinin işini yapmaya, diğer yandan eve maddi katkıda bulunmaya ve kadın olmanın yükünü taşımaya devam eder. Kadın hakları, ona çalışma özgürlüğünü vermekle birlikte diğer kadınların aksine yükünü daha da ağırlaştırmıştır. Ancak o, bu durumdan şikayetçi değildir. Erkeğiyle omuz omuza dışarı çıkma olanağı veren yeni güne rağmen hayatı tüm anaçlığıyla sever. Oturduğu koltukta, dünyanın değiştiğini, kendinin eskidiğini fark ederek ölüp kalan Fahrettin’in helvasını yapmak da ona düşer.

*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 Bana müsaade. Bu şehrin insafı yoktur, ne savaş dinler ne barış. Evine varmak istiyorsan erkenden yola çıkacaksın, ve ki değil üç, dört atom bombası patlarsa bile yolundan dönmeyeceksin. Yolcu, yolunda gerek. Haydi, hoşça kal, huzur içinde uyu. Ben yarın sabah gelirim. Toz alırım. Sonra helvanı pişiririm amcacığım. Senin sevdiğin gibi.”<sup>263</sup>*

Genel olarak **Düdüklüde Kıymalı Bamyaya** dışındaki oyunlarında eril söylemin karşısına dikilen ve onun ezmeye çalıştığı kadının yanında yer alan bir yazardır. Memet Baydur, neredeyse tüm oyunlarında kadın konusundaki bu feminist yaklaşımını şu sözlerle açıklar:

<sup>261</sup> İlk olarak 1991’de İstanbul Devlet Tiyatrosu’nda, Can Gürzap yönetiminde sahnelenmiştir.

<sup>262</sup> Rengin Uz, “Hüzünlü Bir Güldürü; Düdüklüde Kıymalı Bamyaya”, **Tiyatro Tiyatro**, sayı:9, Ekim 1991, 13 s.

<sup>263</sup> y.a.g.y., 83-84 s.

*“Ben de kadın sorunu sürekli obsesyondur. Belki de bunun için kadın dostlarım tarafından feminist bir yazar olarak görülüyorum. Kadın meselesinin Türkiye’de erkekleri de çok ilgilendirmesini istediğim için oyunlarımda bu temaya çok yer veriyorum. Devlet istatistiklerine göre her gün beş milyon kadın dayak yiyor. Bu, daktilonun başına oturduğumda obsesif olmak için iyi bir nedenmiş gibime geliyor.”<sup>264</sup>*

Baydur, **Aşk** (1991) oyununda bambaşka bir sınıfın kadınlarını sahneye taşır. Bu oyunda bir anlamda, **Limón**’un, kendilerini bir odaya kapamış küçük burjuva aydınlarının dünyasına geri döner. Bol içki ve sigara eşliğinde birbirlerini iç hesaplaşmaya yönelten bir topluluktur bu: Yazar ve yayıncısı, kocası, kocasını aldattığı eşcinsel arkadaşı. Yaşı ilerledikçe, kendini sevgili değiştirerek ayakta tutmaya çalışan bir erkek (İskender) ve erkeklerin aptallıklarına direnmeye çalışan sanatçı kadınlar (Nergis ve Filiz). Romanya’dan kaçıp gelen ve bir kuru temizleyicide çalışan ve sadece “*I love you*” diyerek İskender’i isteyen bir öteki kadın. Okumuş-okumamış tüm kadınların ortak yazgısı; aldatılmak. Erkeğe misilleme yapılan, bir erkekten daha iyisi bir eşcinselmiş gibi kurulan türden kadının aldatma hikayesi. İskender tarafından dövülen kişinin böylesi elit ortamda kadın değil, eşcinsel erkek olması. Hepsi ama hepsi kendi aralarında tuhaf bir klan oluşturmuş topluluğun, Baydur tarafından büyüteç altına alınmasıdır.

Zaman içinde elde ettikleri tüm haklara rağmen mutlu olamayan entelektüel kadınların erkeklerle derdi bitmemiştir.

*“İskender: Yahu daha ne istiyorsun? İyidir bu ülkenin erkekleri. Uysal insanlar. Her türlü yeniliği kabul ediyorlar. İki kadın gördüler mi, elleri ayakları dolanıyor birbirine. Bütün barlarda, lokantalarda, otellerde, evlerde, bütün hesapları ödüyorlar. Dolgun bahşiş bırakıyorlar. Omzuna yaslanıp ağlıyorlar. Ellerinden geldiği kadar sevişiyorlar sizlerle. Bıyıklarını da kestiler. Sakal seviyorsunuz sanıp sakal bıraktılar. Sizin hoşunuza gitsin diye Pavorotti bile dinliyorlar. Kıçında kolları ağarmış adamlar olduk. Saçının arkasını uzatıp at kuyruğu yapanlarımız var. Sırf siz beğenin diye. Humberto Eco ile Annibal Lecter’in bütün eserlerini okuduk, yalayıp yuttuk ama yine de size yaranmak mümkün değil. Ne istiyorsunuz, ne istiyorsunuz anlamıyorum.”<sup>265</sup>*

<sup>264</sup> **Elveda Dünya, Merhaba Kainat**, Hazırlayanlar: Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 67 s.

<sup>265</sup> Baydur, 1993, 110-111 s.

Edebiyatçı-sanatçı kesiminden bu kadınlar, erkeklerini birbirleriyle paylaşmalarını, aldatmanın olağanlaştırılmasını, özgür bir cinsel hayatı getiren kadın haklarının onlara sunduğu tüm eşitliklere rağmen işin içinden çıkamamışlardır. Asıl dertleri olan aşk; erkeklerin tekelinde kalmıştır. Erkeklerle duygudaş olamadıkları bu kavram; erkek egemen bir ilişki içinde yürütülür. Belki de kadının özgürleşmesi anlamında elde ettikleri haklar, erkeklerin istediği bir düzendir ve erkeklerin cinsel hayatlarını daha özgür bir biçimde yaşamalarını kolaylaştırmıştır. Düşükleri bu durumu çözemez ve aşk üzerine sözcüklerle gidip gelirler: “*Aşk için en az iki kişi gerekir. En fazla da iki kişi gerekir doğru dürüst bir aşk için. İki insan birbirlerinin ödülü haline gelebilirse mümkündür bazen ama iki insan birbirlerinin ödülü oldu mu ortalık iyiden karışır. Aşk işte tam o noktada ayvayı yer.*” diyen Filiz, derdini sevdiği adama anlatamamaktan yorgundur. Nergis ise hayatlarını adadıkları adamlar karşısında ellerinde kalandan, boşa harcadıkları zamandan yakınır: “*Zekasız, parlıtsız, kendini beğenmiş ve çocuksu, kavruk kalmış adamlarla işimiz neydi diye sorardım konuşsaydık...*”<sup>266</sup>

Kadınların erkeklerle değil, birbirleriyle derdi olduğu türünden bir feminist yaklaşım da **Çın Sabahta Balkıyan Ne** oyununda (1995) Nezihe Meriç tarafından sürdürülür. Tiyatro izleyicisinin 1968’den itibaren Devlet Tiyatroları’nda pek çok defa sahnelenen **Sular Aydınlanıyordu** oyunuyla tanıdığı Meriç, iki farklı sınıftan (işçi ve rant yiyici) kadını aynı apartmanda yan yana getirerek bu yalnız kadınların iç dünyalarına bakar. “*On altı yaşımdan beri çalışıyorum. Yemedim, içmedim, gençliğimi hiç bilmedim, hep şu üçü beşi bir araya getirip, kafamı sokacak bir yerim olsun diye*” sözleriyle hayatını özetleyen Feriha, zengin ailesini hatırlamak bile istemeyen Güneşi’yi oyun boyunca annelik içgüdüsüyle doyuracaktır.

*“Sabahtan beri boğazından bir sıcak çay bile geçmedi be kuzum. Ha sigara ha sigara... içtiğini görmedim ama kokusundan... Şurada kurayım sofracığı, bir lokma bir şey...  
Bak ama ben ne diyorum. Bir güzel yaprak sarması yaptım. Üzerine de sarımsaklı yoğurt... Kıymalı böreğimiz de var.  
Anlarım be yavrım anlarım ama, hani ne demişler, adam adama gerek olur, iki serçeden bükük olur. Gözünü seveyim olmaz deme. Kurayım sofracığı...*

---

<sup>266</sup> y.a.g.y., 97-99 s.

*Güneşi: Siz kete bilir misiniz? Kete çörek. Karşılar yapar. Bir çeşit çörek işte. İçine kavrulmuş un koyarlar. Mis gibi kokar. Isırınca böyle, umh, ağızda dağılır.*

*Feriha: Bilmez miyim! Yerleşeyim hele bir, istersen her gün yaparım sana. Komşu ana yarısı demektir çocukcağzım.”<sup>267</sup>*

Feminist yazarlarda sıkça görülen içgüdüsel doyurma eylemi özellikle balım, şekerim, tatlım türünden kadınsal yaklaşımlar **Çın Sabahta**'da<sup>268</sup> çok nettir. Güneşi'nin anne baskısı altında süren ve varlıklılıktan devrimciliğe, reddediştten kabullenişe gidip gelişlerle geçen hayatı gerçek bir “anne” kavramından yoksundur. Otuzlu yaşlarına kadar anneye direnişle geçmiş bir dünyadan kaçıp bu orta halli eve sığınmıştır.

*“Güneşi: Memeleri bozulmasın diye bana süt bile vermemiş. Ben ona hiç “Annecim!” demedim ki. O “Siz”di. Siz siz sizzzzzz. Babam mı? Babam! Acaba beni sever miydi zavallı. Ah! O bir karasevdalıydı. O karısına aşık, ona mecbur bir...Bunu anlayabiliyor musunuz? Gözü karısından başka..Kitapları bir de. Karısı ona Tanrının bir lütfuydu sanki. Uuuuuv! Çok sıkılıyorum. İçim daralıyor... Başım!”<sup>269</sup>*

Feriha ise işçi sınıfından bir kadın olarak, kendini güvence altına almak için bir eve sahip olma mücadelesiyle geçen hayatında, sevmeyi bile ertelemiştir. Bir erkeğin toplumsal korumasından yoksun, bir başlarına kalmış bu iki kadın, anne-kız denklemini sahnede yeniden kurar gibidirler. Güneşi, Karşılı devrimci sevgilisi Haydar'a, Feriha ise Urfalı polis olan ve memleketinde bir eşi olan sevgilisi Mahmut'a kavuşamamış, istedikleri ve annelik hakları olan çocuğu doğuramamışlardır. Bu anlamda biri çalışarak, öteki okuyarak dönemin kendilerine tanıdıkları haklarla ve yalnızlıkla var olma mücadelesi içinde savrulmuşlardır. Bu iki kadındaki ortak arayışın “erkek” değil, “kadın” olduğu açıktır. Feriha için çocuk, Güneşi için anne arayışı kadınların bizzat kendilerinde somutlanır.

Bir oyuncu yazar olan Okday Korunan, bir yılbaşı gecesi orada olmayan bir kadın yüzünden birbirleriyle hesaplaşmaya giren üç genci, Serap, Onur ve Metin'i ele aldığı **Konfetiler**'de (1994), ölümle biten gecenin sosyolojik araştırmasını yapar.

<sup>267</sup> Nezihe Meriç, **Çın Sabahta**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 45, İstanbul, 1995, 19-20-20-36 s.

<sup>268</sup> Bu oyun 1995-96 ve 96-97 sezonunda Devlet Tiyatroları'nda sahnelenmiştir.

<sup>269</sup> y.a.g.y., 44 s.

Bir yanda okuduğu halde işsiz kalan bir genç, zar zor ekmeğini kazanan ve prestijleri olmayan bir çift, öte yanda kapıya dayanan hükümet krizi ve gitgide birbirlerine duyarsızlaşan, iyiden iyiye bencilleşen bireyler. Hayatlarına giren, ardından da hem onlardan hem de bu toplumdaki kaçıp giden Şansu adındaki kadın, iki erkekle birden ilişkiye girmiş, Serap denen kadını da bu aldatma hikayesine seyirci kalmak zorunda bırakmıştır.

*“Serap: Keşke her şey daha o gece bu kadar aydınlansaydı. Kaybetmekten korktum. Senin acı çekeceğinden korktum. Olacaklardan, olabileceklerden korktum. Bir zaaf anında yakalanmış olabilir diye düşündüm. Şansu'nun aramıza girmemesi için sinsice sustum. Onu yok etmenin yolu susmaktı, olaylar bilmezden gelmek; öyle de oldu. Başardığımı sandım.”<sup>270</sup>*

Serap'ın, sevdiği adamı (Onur'u) aslında elinden çoktan kaçırdığını anlamasıyla derinleşen yenilgisi, intiharını da beraberinde getirir. Yeni bir yıl sevinciyle girilen gecede, erkeklerin tam ortasında, yine bir kadın yüzünden yalnızlık ve kimsesizliğini pekiştiren Serap, bu dünyaya dayanamayarak gider.

Özel Arabel **Foto Bahar**'da (1998), fotoğraf stüdyosunda kendisi ve geçmişiyile yüzleşmek zorunda kalan bir kadının karar aşamasını sorgular. Kadın evlenmek üzeredir ve bu ikinci evliliği doğru bir karar mı alıyordur bilemez. Yüzünde bir türlü mutluluk anını yakalayamayan Fotoğrafçı, bunun yanıtını bilir. Düşle gerçek arası bir stüdyoda, geçmişine dönen Kadın için stüdyodan çıktığında bambaşka bir hayat başlayacaktır. İlk evliliğinde kocasının kendinden esirgediği çocuğu bir başkasına vermiş olmasını bir türlü sindiremeyen Kadın, şimdi başka bir erkeğin boyunduruğuna girmek üzeredir. Üstelik sadece kendisini sevdiği için. “*Şu yorgun yüreğim ne kadar ağır. Üstüme bütün kapılar kapandı.*”<sup>271</sup> der düşte gibi. Oysa gençken hayatı böyle kurmamıştır, stüdyoda bir panoda gençlik düşü akar:

*“Erkek: Güzel değil mi? İlk gençliğimizin bahçelerine benziyor. Herkesin gençliğinde önünden geçip gittiği ya da içinde yaşadığı böyle bir bahçe mutlaka vardır. Kuşların sesi (Fondan kuş civıltılarının sesi verilir.) yüreğinin sesine benzer. Su yeşili, yaprak ışıltısı içindedir günleri düşünün şimdi... Artık bu bahçe görüntüsü mü bize ulaşıyor yoksa biz mi bu bahçede kayboluyoruz ne fark eder?”<sup>272</sup>*

<sup>270</sup> Korunan, 2005, 91 s.

<sup>271</sup> Özel Arabel, **Foto Bahar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, 25 s.

<sup>272</sup> y.a.g.y., 11 s.

Artık kadının hayatında böyle bir bahçe yoktur. Bir erkekle birlikte tüm gençlik düşleri yıkılmıştır. O, şimdi yeni bir erkeğe tutunma itkisi, zayıflığı ve yanılığısı içinde mutsuzdur. Kadınların erkeklerini seçme özgürlüğüne rağmen mutsuzlaştığı dünya, Özen Yula'nın şiirsel bir töre oyunu olan **Dünyanın Ortasında Bir Yer**'inde (1994), kadının hala seçme özgürlüğünün olmadığı, törelerin ona hesap sorduğu bu topraklarda ama bilinmez bir yerde tragedyaya dönüşüverir. Töre cinayetlerinin Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde namus cinayetlerini perdelediği, kadın haklarından söz edilmeyen, kadın sığınma evlerinin büyük şehirlerde yeni yeni ortaya çıktığı bir dönemde tema ne kadar eski olursa olsun günceldir. Feodal yapı içinde zorla evlilik, berdel, kuma gibi uygulamalar hala olağandır. Kadın cinayetlerinin töre ve namus olarak ayrılması Devlet Bakanı Gürdal Akşit'in konuya 2004 yılında bile "*Ha töre, ha namus ne fark eder*" diye baktığı Türkiye'de çok şey fark ettirmektedir. Nitekim namus cinayetine cezai indirimler açısından konu güncelliğini korumaktadır.

Özen Yula oyunda ırgat kadınlara, Emre Bey'in kendi öz kardeşini öldürüp Ahten'i zorla eşi yapmasını anlattırır. Sevdiği adamı öldüren bu zalim beye, bir de çocuk vermek zorunda kalan Ahten, yaşadığı acıyla dünyaya küser. Öte yandan çiftlikteki ırgat kadınların da dünyanın ortasındaki bu yerde, bu toprağın biçtiği trajedileri vardır. Rana, varlıktan yoksulluğa düşmüştür, kocası hastadır, o el kapısında ırgatlık yapmaktadır. Biri ona vurulmuştur ama o "yok" demiştir. "Sabır" demiştir. Sena bir erkek doğuramamıştır Emir'ine. Yakut zorla kuma gelmiştir Sena'ya. Ardında kasabalar bıraktırılıp buralara getirilmiş Melek de karnında, babasız bir çocuk taşımaktadır. Tüm bu kadınsı acıların ve ataerkil düzendeki yalnızlıkların içinde Ahten, Ateş Çiftliği'ne uğrayan ve oğlu İhsan'a beşik yapan bir ustaya, Can'a tutulur. Emre Bey, geri döndüğünde ustayı yanına alır almasına ama karısının ona aşkını fark edince onun da canını alır. Oyunun adı zamansızlaştırma ve mekansızlaştırma adına **Dünyanın Ortasında Bir Yer**'dir. Çiftliğin adının evrenin dört arkesi olan ve yok ediciliği simgeleyen ateşten üretilerek *Ateş Çiftliği* olarak adlandırılması da boşuna değildir. Kardeşini öldürüp sevdiğini alan Emre Bey; eylemiyle Habil-Kabil mitine bir göndermedir. Bu ateşten yerde, kadınların intikamlarını kurguladıkları bu kırmızı yerde sonsuz acılar vardır:

1. Rana, gün gelir ıssızlıktan bıkar ve bakmak zorunda olduğu kocasından ayrılıp bir çakır gözlüye kaçar. Oyunda olmasa bile gerçekte töre peşini bırakmayacaktır.
2. Acı çeken Sena, kumadan olma oğlunu öldürerek kocasını cezalandırır.
3. Melek, törelerden kurtulmak isterken kaçtığı yerde çocuğunu ölü doğurur.
4. Ahten ise ölümün kendisini doğurmuştur. Bu yüzden Ahten'in Emre Bey'e biçtiği ceza hepsinden de ağırdır: O, erkek iktidarına kendi öz oğlunu öldürerek karşı durur. Ve oğlunu yok edici iktidarın önüne yemek diye sunar.

*“Ahten: Artık kendi söylencemi kurmamın zamanı geldi. Sen kardeşinle, Can'ın kanına girdin. Ben yalnızca İhsan'ı aldım elinden. Sen iki sevdiğini yitirdin Emre; ben üç tanesini birden kaybettim. Senden hala bir alacağım var, ama zamanı değil henüz!”<sup>273</sup>*

Bu topraklarda, başka bir yerlerde kadın üzerine başka türlü oyunlar oynanıyordur. Kırsal bölgelerde köyün kendi kanunları içine gizlenen gerdek gecesi cinayetlerinden biri de; Erol Aksoy'un 1999-2000 sezonunda Devlet Tiyatroları'nda oynanan **Köse Dağı'nın Köprüsü** oyununda işlenir. Bekaret sorununun kentlerde bile gündeme taşındığı ve Refah hükümeti sırasında Milli Eğitim'e kızların namusunu kontrol etme hakkı verildiği düşünülürse, Aksoy'un bu eski temayı ele alması bir ölçüde anlamlandırılabilir. 1995'te bir salgın halinde başlayan ve pek çok genç kızın intiharına neden olan “Ortaöğretimde Kızlık Zarı Kontrolleri” düşünülürse; törenin bir yönüyle şehir hayatına girmesi bugün bile dehşetle anımsanacaktır. Oyunda, kan çıkmayınca kız olmadığı kanısıyla, düğün gecesi ölüme hüküm giyenlerden birinin peşinde yüzyıllarca kemikleşmiş bir önyargı sorgulanır. Modernite yolsuz, köprüsüz kalan evlerin içine televizyonla kurulurken, onların hayat görüşlerini değiştirmemiş yalnızca bir ‘öteki’lik yaratmıştır.

*“Hüsniye: Sen bilir misin, gerdek gecesinin kanlı yatağı ne işkencedir? Kuşku, kafana kanca takmış. Erkek erkekliği erip de becerecek mi? Beceremezse, gelmeyen kanın hesabı kızıdan mı sorulacak? Ya gelin korkudan kasılırsa? Yenge bekler kapı dibinde, köyün gözü kulağı eşikte. Çarşaf üstünde kanlı mendili çığlık çığlığa toparlayıp kalbura asacaklar!”<sup>274</sup>*

<sup>273</sup> Özen Yula, **Dünyanın Ortasında Bir Yer / Ay Tedirginliği**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 57, İstanbul, 1996, 77 s.

<sup>274</sup> Erol Aksoy, **Köse Dağı'nın Köprüsü**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1997, 30 s.



Kurallarını törelerin koyduğu geleneksel yaşam biçiminin evlere giren televizyonla, onun gösterdiği renkli ve aykırı hayatlarla ve başlarına dikilen kanunlarla değişmeyeceği açıktır. Kadının “*Kadın kısmı düşünmez, aş yapar, iş yapar. Ana kapısında koca bekler. Erkeğe kapılandı mı gene aş yapar, iş yapar, bir de yatak serer.*”<sup>275</sup> diye düşünüldüğü yerde, geleneğe yön verdiği düşünülen, kapalı toplumların kanunu olan dinin sorgulanması da anlamsızlaşır.

*“İmam: Pek iyi bilirim. Harflerin yeni Türkçe olduğunu bilirim. Sokakta sarıkla dolaşılmaz bilirim. Bir erkek bir kadın alır, bilirim. Ya sen, biz niye bu hallerdeyiz, bilir misin? Bu köyde bir camii, bir de ilkokul var.. Bak caminin bir imamı var. Cemaatin beş vakit namazını kıldırır. Senin o ‘arabın harfiyle yazma, sokakta cüppe sarık, çarşafı dolaşma, dört kadın alma’ diyenlerin öğretmeni nerde? Geçtik ortasından, lisesinden üç sınıflı bir okula bir öğretmen koyamıyorsun. Onlar gelecek öğretecek ki, senin dediğin olsun...*

*Savcı: O benim işim değil.*

*İmam: Senin işin değilse beni niye sorguya çekersin? Devlet olmak senin işin değil de, köyün insanını devlet düzenine sokmak imamın işi mi? Koskoca bir devletin beceremediğini bir imamdan mı beklersin? Gücün yetiyorsa, önce okulunu aç.*”<sup>276</sup>

Zamanın ve halk geleneklerinin kemikleştirdiği bir yapıyı bir günde değiştirmenin olanaksız olduğu, bunun eğitimle ve yıllarla değiştirilecek sabır işi olduğu Aksoy’un oyunda özellikle vurguladığı bir durumdur. Kadının her daim kurban edildiği bu ataerkil düzende, köyün çarşafı hayat kadını Zarife, düzenin erkek işleyişine verilen bir başka kurbandır. Aslında her şey, erkeğin lehine çalışmaktadır. Evin yemek yapan kadını, doğuran kadını, susan kadını ve kan gelmeyince de ortak kullanım alanına alınan kadını... Hepsi gelenekçe ataerkil düzence örgütlenmiş bir sistemi imler adeta.

*“Zarife: On beş yıl öncesi miydi neydi. İkizce’de gerdeğe girdim.. Sabahına varmadı, herif attı beni... kanım gelmedi diye.. Allah şahidimdir. Kılıma sinek konmıyordu. Ne edeyim kanım çıkmadı. N’ettiler bana, biliyor musun? Köyün orta yerinde sırtıma semer vurdular. Taşladılar, taşladılar...”*<sup>277</sup>

---

<sup>275</sup> y.a.g.y., 28 s.

<sup>276</sup> y.a.g.y., 37 s.

<sup>277</sup> y.a.g.y., 47 s.

Recep Bilginer'in **Anılarla Yaşamak** oyununun (1999) dul Mualla'sı ise; törelere mahkum edilmek istenen bir şehir kadınının öyküsüdür. Onun ölen eşine sadakati, arkadaşları tarafından eleştirilir. Bir yandan "Çok gerilerde kaldı, erkeklerin tek kadınla, kadınların tek erkekle yetinme dönemleri"<sup>278</sup> diyen dostları onu evlendirmeye çalışırken; diğer yandan kayınbiraderi ona göz dikmiştir. Ölen kardeşinin karısını töre gereği kendine isteyen bu erkek, buna boyun eğmeyen kadına; "Seni ve senin gibileri zaten hep o Atatürk şımarttı"<sup>279</sup> diyecektir. Kendi kendisini yavaş yavaş dünyadan çeken Mualla, erkeğini kaybetmiş biri olarak savunmasız kaldığı erkek dünyasında ne yapacağını bilemez.

*"Mualla'nın Sesi: Kapadın kapılarını..."*

*M.Güleryüz: Dostlara değil. Dostluklara değil. Kadınlığımdan yararlanmak isteyen dost kılıklı kadın avcılarına."*<sup>280</sup>

Onun bu çaresizliğine dost eli, toplumun dışından, Almanya'da yaşayan diğer kayınbiraderden gelir. Değişen yapıya rağmen hala erkeklerin metası olarak görülen kadın, kendi içinde bir hesaplaşmaya gider. Acaba ölen kocasıyla gerçekten mutlu muydu? Yaşarken hiç düşünmemiştir ama kadın olarak evliliği, yıllarca kocasının mutluluğu üzerinden idare edilmiştir. Eşinin kayınbiraderine söylediği övücü sözlerin ardında da bu gerçek vardır. O Mualla'yı istemiştir ama ya Mualla?

*"Mualla'nın Sesi: Yani sen özgür iradenle bir eş seçtiğini mi sanıyorsun. Yoksa ne olursa olsun koca denilen bir erkeğe mi sığınyorsun."*

*M.Güleryüz: Güvende olmak için bir dayanağım olsun istedim."*<sup>281</sup>

Erkeği, kadın haliyle toplum karşısında bir kalkan olarak gören Mualla, bu kalkanı kaybedince adeta sudan çıkmış balığa dönmüştür. O, eril iktidara çoktan boyun eğmiş bir kadın olarak yeni yeni karşı çıkmayı öğrenendir. Bilginer'in bu zayıf kadını toplumun ortasında, direnen, erkeksiz yaşamayı öğrenen, geçmişini sorgulayan güçlü bir kadın gibi çizmeye çalışması nafiledir. Mualla, Atatürk'ün kadınlara verdiği hakların sözel olarak serpiştirildiği oyunun boyundan büyük önermesi yanında alabildiğine sönüklüğü ve cansızlığı ile durur.

<sup>278</sup> Recep Bilginer, **Anılarla Yaşamak**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 3 s.

<sup>279</sup> y.a.g.y., 9 s.

<sup>280</sup> y.a.g.y., 25 s.

<sup>281</sup> y.a.g.y., 40 s.

**Gözü Kara Alaturka**'da (1998) Özen Yula, aynı eril iktidarın pavyona düşürdüğü ve pavyondan çıkarıp kurtardığı Gönül'ün, onu her fırsatta döven dostu Esat'tan bir geceliğine kaçıp alt komşuya sığınmasını ve orada potansiyel katil kimliklerle katliama yol açana dek yaşadıklarını anlatır.:

*“Esat: Allah belanı versin senin. Lan dayak yemeden duramıyor musun sen?  
Gönül: Eşekoğlu eşek! Bana bir kere daha dokunursan, allahıma kitabıma çeker giderim buradan. Yetti ulan! Dayak yiye yiye han kapısına döndük.  
Esat: Sıçtırtma ağzına. Bu saatte yemek mi yapılır lan?  
Gönül: Bunu bulduğuna şükret! Eve yeni gelmişsin. Bütün gün temizlik yapıp durdum. Bu kadar yorgunluğun üstüne bir de sana yemek yapmaya kalkmışım. Daha ne istiyorsun?  
Esat: Lan senin dilini koparıp kışına sokayım da gör.”<sup>282</sup>*

Gönül, dayaktan kaçarken sığındığı Süha'nın evinde, bir anlamda doluya tutulacaktır. Duvarda Marilyn Monroe ve Şarlo afişleri olan bu apartman dairesi postmodern bir mekandır. İstanbul'u terk eden burjuvanın yanında, şehirde kalan alt sınıfın katlanmak zorunda olduğu Ağustos sıcağı, içi boşaltılmış entelektüellik sevdası, bir bok kokusu eşliğinde hesaplaşan insanlar. Amerikan filmi kurgusunda gerçekleşebilecek türden olayların şahidi olan Gönül, elinde **Oblomov** kitabı, dayaklı evine geri döndüğünde daha bir bilinçlenmiş (ki tıpkı o kitabı ona veren kadar yüzeyseldir) ve ölümlerle dolu dünyanın içinden geçmiştir. Konsomatris Gönül, duvarlara yazı yazan raporlu deli Rüstem ile ortak bir geçmişten geldiğini, bir aşkı yaşadıklarını, bir çocukları olduğunu kurguladığı gece boyunca sığındığı limandan kuşku duymaz. Marilyn Monroe'nun varlığından bir haber olduğu, Oblomov'un kim olduğunu bilmeden yaşadığı alaturka dünyasında, bir kadın olarak oradan oraya savrulan ve *“hiçbir rüzgar gerektiği vakit esmez ki”* diye diye doğru rüzgarı bekleyip duran Gönül, içindeki sıkıntıyı ve kokuşmuşluğu yok etmeyi beceremez.

*“Gönül: Bir rüzgar çıksa da şu bok kokusu gitse! Hadi o gitti diyelim, içimdeki bok kokusu nasıl gidecek? Hangi rüzgar giderecek bu kokuyu?”<sup>283</sup>*

Onun ölümlerin arasından geçip evine ve sığınağına dönmesi, televizyonların kaçmasını öngördüğü türden şiddete rağmen, bu zalim dünyadan daha korunaklı bir dünyaya dönüşü demektir. Bu anlamda Özen Yula, sokaktaki insanların tarihini

<sup>282</sup> Yula, 1998, 130 s.

<sup>283</sup> y.a.g.y., 143 s.

yeniden kuran postmodern bir yazar olarak karşımıza çıkıyordur. Gerek Gönül, gerekse diğer oyunlarındaki kişileri ötekileştirerek bakan moderniteye ve onun dayatmalarına karşı bu kişilerin kendi tarihi ve gerçekleri içinde hareket ettiklerini gösterir. Oyun kişilerinin tercihleri yazarın kendi dünya görüşü ve direktmesinden çıkıp özgürleşir.

**İstanbul Beyaz, Rakı Rengarenk**'teki<sup>284</sup> (1997) hamile Kız, İstanbul'a karnındaki babasını bulmaya geldiğinde, fahişeler, travestiler, sarhoşlar, pezevenklerle dolu koca bir kaybetmişler dünyasına düşer. Onun aşkı ardı sıra başlayan ve şehrin bu çok kimlikli yüzünü tanımayla süren serüveni, istenmeyen bir çocuğun babasını arama serüveni olarak sonlanacaktır. Karnında bir bebekle düştüğü, bu hiç bilmediği hayat biçimlerinin denendiği ve yenildiği dünyada kendine tutunacak yeni bir aşk ve yeni bir erkek bulur.

*“Bu kuş gösterdi  
Sevdamin yönünü  
Döndüm geldim sana  
Bilmeden sonumu.”*<sup>285</sup>

Onun yeni aşkına sarılması yaşayacak ve doğurulacak olan herkes ve her şey için bir umuttur. Babasız çocuk doğurma eylemi, Yula'nın oyununda bir kaderken, **Kıyamet Sularında**'da bir tercih haline gelir. Dünyanın tüketildiği ve insanın kendi derdine düştüğü bir zamanda kıyameti kurgulayan bir aile vardır sahnede. Büyük kıyamet senaryosu eşliğinde oyunlar oynayan ve kendilerine çıkış arayan ailenin kızı, baba denilen varlığı reddederek tek başına bir çocuk doğurmayı tercih eder. Dünyada yaygınlaşan bir eylem olarak babasız çocuk doğurma eylemi, Türk toplumunda yeni yeni görülen bir aile modelini ortaya çıkarmıştır. Bir oyuncu yazar olarak Civan Canova, *İsmet Küntay ve Avni Dilligil En İyi Oyun Yazarı* ödülleri aldıkları bu ilk oyununda, daha geleneksel bir yaklaşımla, babasız çocuk doğurma eylemini baba figüründeki boşluğa bağlar:

*“Kadın: Ateşler içinde kıvranıyordum yatakta. (Anne'ye) Hep baş ucumdaydın sen. Sirkeli pamuklar hazırlayıp alnıma, bileklerime sarıyordun.*

<sup>284</sup> 10. Uluslararası İstanbul Festivali'ne proje bazında kabul edilen bu oyun 80060 adıyla sahnelendi. Murat Daltaban'ın yönetenliğinde, Mustafa Avkıran'ın süpervizörlüğünde gerçekleştirilen müzikalin besteleri Kapsül Grubu tarafından yapıldı. Oyun kişilerini İstanbul Dans topluluğu sahneye taşıdı.

<sup>285</sup> y.a.g.y., 53 s.

*Öpüyordun yanaklarımı durmadan. Ama babam. Bir kez olsun uğramadı odama. Kapının kenarından bile bakmadı.*<sup>286</sup>

Yeşim Dorman ve Yıldırım Türker'in birlikte yazdığı bir oyun olan **Gölge Ustası**'nda da (1993); babasız çocuk yapmaya kalkan bir kadının deliliği ele alınır. Seniha'nın babasız bir çocuk sahibi olması, çocuğu öldükten sonra ruh sağlığının bozulması, zenginlikten yoksulluğa düşmüş bir doktor aile ekseninde işlenir. Seniha babasız çocuk yaptığı için mi yoksa çocuğunu kaybettikten sonra mı ruhsal travma yaşamıştır bunun izinde gidilir.

Özen Yula, hikâyelerle ördüğü ve "*Her hikaye biter! Hikayenin sonu başında gizlidir ve başladığı an bitmiştir her hikaye*"<sup>287</sup> diye başlattığı **Ay Tedirginliği**'nde (1995), Kadın'ın yaşlı erkeklere yönelik öldürme girişimini onun geçmişine gizler. Dedesinin taciziyle büyüyen ve bunu kimselere söyleyemeden içinde büyüten Kadın; öldürme ritüelini keşfedene kadar olağan bir hayat sürer. Onun "*mutlu musun*" diye sorduğu kimsesiz yaşlı adamları öldürme anı, sürekli olarak geçmişteki anlara dönüş içerir. Bu kişisel tarihi anı, yeniden yeniden yaratma ve yok etme girişimi Kadın'ın yaşamsal sebebi olmuştur. Eril iktidar altında susmak zorunda kalan Kadın'ın, küresel düzlemde olağanlaşan bir güç göstergesiyle, öldürme itkisiyle farklı bir dünyanın içinde erkekle ödeşmesinin bir biçimidir.

Erkek dünyasıyla ödeşme, kadının haklarını elde etmediği zamanlarda ve elde ettiği ilk zamandan itibaren farklı biçimlerde ortaya çıkar. **Düdüklüde Kıymalı Bamya** kadınları geçmiş zamana yönelik bir bıkkınlıkla erkeklerini eylemsizlikle cezalandırırlar. **Dünyanın Ortasında Bir Yer**'in Ahten'i oğlunu öldürerek, **Kıyamet Sularında**'nın Kadın'ı babasız çocuk doğurarak.

Bu çalışmanın, Döneme Damgasını Vurmuş Kişiler Bölümü'nde ayrıntılı olarak ele alacağı **Cahide**, bir dönem hikayesi olarak, kadının toplumsal gücünü kadınlığı üzerinden kazanma durumunu barındırır. Güzel ve şöhretli bir oyuncu olarak taşradan konaklara zenginliğin kapılarını açan Cahide Sonku; elmaslara boğulmuş hayatının sonsuz olduğu yanılgısına düşer. Çünkü erkekçe onaylanan ve kucaklanan güzelliği yine erkekçe alaşağı edilecektir. "*Hep bir şey getirirlerdi: inci kolye, elmas broş, tektaş yüzük... Şimdi de ispirto getiriyorsunuz. Memlekette*

<sup>286</sup> Canova, 2001 (b), 23 s.

<sup>287</sup> Yula, 1996, 9 s.

*sanatkar kadınların itibarı arttı herhalde.*<sup>288</sup> diyen Cahide, yerine yeni yeni kadınların starlaştığı ve kendisinin figürana düştüğü erkek dünyasının metası olduğunu fark etmemiştir bile.

Halide Edip Adivar, Fikriye, Latife ve Afife'nin Cumhuriyet kurulurken önlerindeki zamanı ve çağdaş Türk kadınına omuzlayan tavırları, tarih sahnesinde unutulmuşluklarıyla son bulur. Selim İleri, **Allahaismarladık Cumhuriyet**'te hepsini bir bir unutulmuşlar mezarına gömer.

*“Afife: Ben, Akıl Hastanesi'ne döneceğim. Deliler arasında kitap okuyacağım. Günlerim orda geçecek. Hayata isyan dolu mektuplar yazacağım. Orda öleceğim. Mezarım kaybolacak...*

*Fikriye (Afife oynar): Çantanda küçük, süslü bir kadın tabancası vardı. Şakağına dayadı. Düşünceleri kaybolmuştu. Romanlarda yazıldığı gibi. İki el revolver. Yetip arttı.*

*Latife: Beni bekleyen kimse yok Afife Hanım... Kimsem kalmadı.*

*Halide: Allahaismarladık Cumhuriyet. Seni biz ıstıraplarımızla kurduk... Sakın unutma.*<sup>289</sup>

Bir “döneme ait kadınının kurban olma durumu” da Erhan Gökçü'nün “12 Eylül” teması başlığında incelediğimiz **Gerçek Kurbanın Acısı**'nda (1996) karşımıza çıkar. Erkeklerin önderliğinde, kanla ve şiddetle yürüyen bir mücadelede kurban olanların ölenler değil, geride kalan, yaşamak zorunda olan kadınlar olduğu vurgulanır. Anne, doğurma gücünü elinde tutan olarak yaşatma gücünü de isteyendir.

*“1. Anne: Beni anlamıyorsunuz. Ben de yüce amaçlara inanırım. Ama en yüce amaç, insanın yaşama hakkıdır. İnsan önce kendini koruyabilmeli.”*<sup>290</sup>

Tıpkı Tuncer Cücenoglu'nun **Ziyaretçi**'sindeki gibi annelik duygusu içindeki kadın, çocuğunu hiçbir şey uğruna kurban vermek istemez. Gökçü'nün oyununda, ölen adamın annesi de “*Kadınların bir şeyleri değiştirmeye güçleri yetmiyor.*” sözleriyle kadınların aslında bir eş, bir ana ve destekçi olmaktan öte bu şiddet sahnesinde bir yerinin olmadığını savunur.

1997-2000 arasında Devlet Tiyatroları'nda oynanan bir tarihsel oyun olarak **Kuvay-ı Milliye Kadınları**'nda (1997) Nezihe Araz; Kurtuluş Savaşı'na yön veren gizli kahramanların, unutilan kadınların izindedir. Kuvay-ı Milliye Kadınları'nın

<sup>288</sup> Selim İleri, **Cahide, Allahaismarladık Cumhuriyet**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, 15 s.

<sup>289</sup> İleri, y.a.g.y., 115-109-116-117 s.

<sup>290</sup> Gökçü, 1996, 30 s.

çoğunun kimliği bile belli değildir. Sadece "Defterdarın hanımı", "Kara Fatma", "Ayşe Çavuş", "Maraşlı Kadın" diye anılırlar. Kurtuluş Savaşı'nın öncüsü Gazi Mustafa Kemal Paşa ise, savaşta dövüşürken ve savaş sonrası inkılapları gerçekleştirirken; vatan için, bağımsızlık ve eşitlik için savaş veren ordunun yanında, hem silahlı savaşlarda hem toplumsal ve kültürel savaşlarda gönüllü olarak görev alan Anadolu kadınlarını hiç unutmaz. Her fırsatta, Kurtuluş zaferle bağlandı ise bunda, hiçbir cinsel ayırım göstermeden görev alan kadınlarımızın ne kadar önemli ve değerli bir eyleme katılarak işleri kolayladığını anlattı, anımsatmıştır. Okumuş yazmış kadınlarımız, öğretmenlerimiz, Anadolu kadınları Müdafai Hukuk Dernekleri'ni kurarak ve etkili, uyarıcı protesto mitingleriyle başlamışlardır işe. Anadolu'nun her yerinde neden savaşmak zorunda olduğumuzu anlattılar. Eşlerini, oğullarını, ağalarını her şeyi göze alarak cepheye gönderdiler. İkinci grup kadın gönüllüleri ise doğrudan cephelerde görev aldılar, silahlı savaşlara katıldılar: Gaziler, şehitler verdiler. Esir oldular: Yunanlılar tarafından ekmek fırınlarında yakılanlar oldu, günlerce dayak yiyenler. Kağrı Kolları denen örgütün o yiğit, o kahraman kadınları... Onlar, dünyada başka hiçbir kadın topluluğunun denemediği bir atılımla ve kimi kundaktaki bebesini sırtına, kimi göğsüne bağlayarak... Karda, yağmurda, güneşte... Düşmana görünmeden gidebilmek için en zor yollardan geçerek üstlendikleri inanılmaz görevi yerine getirdiler. Bu görev, işgal altındaki şehirlerimizde gençlerin gizlice boşalttıkları silah ve cephaneleri cepheye taşımaktı. Araz tüm bu kadınları sahneye taşıırken; bir döneme ve Cumhuriyet'in hangi yokluklar ve kayıplar üzerine kurulduğuna da bakmaktadır.

Dünyanın kanla savaşla yıkanan ve modernitenin çözümsüzlüğe girdiği, aklın tıkanıdığı yirminci yüzyıl tarihinde, kadınların bir kez daha kurban edildiği bir alan vardır. Erkeklerin cepheye ya da ölüme gittikten sonra geride kalan kadınların yaşam alanı. Kadıköy Oyun Yarışması'nda üçüncülük ödülü alan Ender Çakmak, II. Dünya Savaşı'nı kadınlar açısından ele aldığı **Düşmanla Sevişenler** (1999) oyununda, çıkarları için düşmana teslim olan kadınları anlatır. Savaş, tüm acımasızlığıyla erkeklerini ellerinden alırken; onlar düşman denilen ama aslında erkeklerinden daha fazla düşman olmayan bu yeni erkeklerin egemenliğine girerler.

*“Keith: Aslında Fransız kadınlarının durumu da bize benziyordur. Savaş ülke erkeğini alıp götürürken düşman erkeğini dikeyor kadının karşısına. Ama biz yine de bir kadın bulup soralım.*

*İhtiyar: Kadın düşmanla sevişemez.*

*Keith: Eğer diyelim ki bir Alman ile seviştim. Sence düşmanla mı yoksa sevdiğim erkekle mi sevişmiş olurum?*

*İhtiyar: Kadın dediğin Tanrının armağanıdır erkeğe.*

*Alba: Eee?*

*Keith: Yani kadın kendini düşmana verirse, ona armağan sunmuş olur.*

*Düşmana da armağan verilmeyeceği için olmaz o iş.*

*1.Köylü: Düşmanla olmazsa da kimseyle olmaz.”<sup>291</sup>*

Oyundaki kadınların kafasını kurcalayan ve yazar tarafından tartışmaya açılan şudur: Kadın bu kadar değerli ve korunması gereken bir varlık da neden bütün savaşlarda ölümden de öte tecavüze uğramak, köleleştirilmek, çocuklarını kaybetmek ve işkencelerden geçerek ölmek konusunda en büyük kurban o oluyor?

*“Tanrı ve ülke; bir kadın için ne kadar da kutsal değerler. Temiz ve el değmemiş. Ahh koca ihtiyar, ne zaman anlayacaksın, ne zaman göreceksin gerçekleri? Anla artık ihtiyar, Tanrı beş yıldır bize gün yüzü göstermedi. Bak da gör, Tanrının yapmadığını bir Alman nasıl da yapıyor. Dün gece ve ondan önceki gece onur dediğin şeye, Tanrıdan alamadıklarımı bir Almandan aldım. Peki ben etimi verirken o lanet Tanrı, neredeydi ulusun, ha?”<sup>292</sup>*

Peki kadınlar yüzyıllardır yaptıklarının aksine eril güce ve onun öngördüğü düzene kurban edilmeyi kabul etmediklerinde ne olur? Yücel Erten, Aristophanes’ten esinlenerek yazdığı **Kadınlar Devleti**’nde (1999), bu sorunun peşine düşer. Feminizmin yüzyıllar öncesinden duyulan sesi gibi çınlayan **Lysistrata** oyunundan esinlenerek yazılmış **Kadınlar Devleti**’nde, Meclis’i ele geçirmek isteyen kadınların savaşı vardır. “Meclisten çıkan şu yasalara baksana! Hiç ayık adamların çıkardığı yasalara benziyor mu? Sonra o küfürler, yumruklaşmalar, itiş-kakış kavgalar filan.”<sup>293</sup> diye sızlanan Tombakenia, yemek yapmaktan, çamaşır yıkamaktan, ücretsiz bir işçi, bir köle gibi kullanılmaktan sıkılmıştır.

*“Lesbene: Arkadaşlar! Yüzyıllardır görüyorsunuz; erkek egemen toplum, eşyanın tabiatı gereği faşistoid bir dünya oluşturuyor. Maçoların dünyasında kadın, ikinci sınıf bir varlık olarak görülüyor, horlanıyor, eziliyor. Mal gibi*

<sup>291</sup> **Ölü Törenleri / Ormanda / Düşmanla Sevişenler / 3 Ekim’de Nostalji**, Ödüllü Oyunlar 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 100, İstanbul, 1999, 167 s.

<sup>292</sup> y.a.g.y., 170 s.

<sup>293</sup> Yücel Erten, **Kadınlar Devleti**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 3 s.



*alınıp satılıyor, evine hapsediliyor ve köleleştiriliyor. Bu kölelik düzeninin sürüp gitmesi için, kadının çalışmasına, ekonomik özgürlüğüne kavuşmasına izin verilmiyor. Kadının evde yaptığı işlerin en ufak bir karşılığı yok. Yemek, bulaşık, çamaşır, temizlik, alışveriş, çocuk bakmak, mi, safir ağırlamak hepsi kadının omzunda. Bir an için bütün bunları ücretini ödeyerek yaptırdığınızı düşünelim. Ne olur, bilir misiniz? Devrim olur, devrim! O durumda erkek bütün bu hizmetlere para yetiştirmek için bir tarafını yırtmak zorunda kalır ve gelip kadının önüne diz çöker: ‘Aman karıcığım lütfen biraz sen kazan da; şu ev işlerini çocuk falan bakmayı ben yapayım.’”<sup>294</sup>*

Ancak kadınlar devleti ele geçirseler de; yüzyıllardır içinde eşitlik yerine hep bir grubu köleleştirmeye yönelik, baskı ve güçle biçimlenmiş bir anlayış taşıyan düzeni idare edecek becerileri yoktur. Bir de bu yükümlülük üzerine kendi yükümlülükleri yığılınca işin içinden çıkamazlar.

*“Lesbene: Bu iktidar iyi bir şey değilmiş arkadaş!*

*Bombaxagora: Niye?*

*Lesbene: Niyesi var mı? Mal meydanda!*

*Hörüxena: İşler karıştı.*

*Lesbene: Eğitimi yürütemiyoruz. Tutuklamaya gidiyoruz; önce karılar saçını başını yoluyor, kendini yerden yere atıyor; daha olmadı, kızları ağlayıp kıyameti koparıyor.*

*Tombakaneia: Mutfak hizmeti bu şekilde yürümeyecek. Mutfak hizmeti ile cezalandırdığımız erkekler, sofraya gelmeden yemeğin en güzel kısımlarını mideye indiriyorlar!*

*Gebenaike: Sağlık işleri de çok kötü gidiyor. Mide fesadı, alkol koması, sofrada inme inmesi olayında çok büyük artış var.*

*Çirozaiste: İşler yürümüyor! Çocuk bak, yemek pişir, kanun çıkar, polislik yap! Olacak iş değil!*

*Lesbene: Bu yük altından kalkılacak gibi değil. Sonuç olarak hem erkekleri işlerini, hem de kadınların işlerini yapar hale geldik.”<sup>295</sup>*

Erten, umutsuz bir finali yönetimde de ortaklık yapma düşüncesiyle olumlu bir beklentiye bağlar. Bunda Türkiye'nin çok fazla kadın görmemiş meclisinde görülen bir kadın kimliğinin de payı olsa gerekir. Türkiye’de, 1993 yılında ilk kadın başbakan olan Tansu Çiller’in, bir erkek eliyle hükümetin başına getirilmesi kadının hayatında neleri değiştirmiştir? Onun kadınların geleceğine getireceğinden çok umutlu olan kadınlar icraatları, gafları, politikasıyla tamamen eril söyleme hizmet eden Çiller’le neleri kaybetmiştir? Bu, her şeye rağmen güzel bir kadın imajıyla

<sup>294</sup> y.a.g.y., 4-5 s.

<sup>295</sup> y.a.g.y., 27-28 s.

kadının yönetime dahil edilmesi adına olumlu bir gelişme sayılsa da halen seçime giren parti başkanı bir kadın yoktur. Ancak 1991’de % 1,8 olan parlamentodaki kadın milletvekili oranı, 1999’da % 4,2’ye çıkmıştır. Yerel yönetimlerde ise bu oran 1989’da % 0,3 iken ancak 2006 yılında % 2’ye çıkabilmiştir. Kadının iş hayatına katılımı ise ilginç bir veriyi getirir. 1990 ve 2000 yılları arasında kadın iş gücü oranı % 45,8’den % 39,6’ya gerilemiştir.<sup>296</sup>

Namus, erkek iktidar, babalık türünden eril söylemlerin değişmeye başladığı bir dönem olan 1990-2000 yılları arasında, hepsi de erkek olan yazarların gözüyle kadın; **Köse Dağı’nın Köprüsü**’ndeki gibi hala haklarını arayamayanlar, **Aşk, Düdüklüde Kıymalı Bamya’daki** gibi haklarını ararken yolunu şaşırانlar, **Foto Bahar, Anılarla Yaşamak, Düşmanla Sevişenler, İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk, Konfetiler**’deki gibi hep bir erkeğe sığınmak isteyenler, **Çın Sabahta**’ki gibi kurtuluşun erkekte değil kendilerinde olduğunu fark edenler, **Dünyanın Ortasında Bir Yer, Ay Tedirginliği**’ndeki gibi intikam peşinde koşanlar, **Kuvay-ı Milliye Kadınları, Allahaismarladık Cumhuriyet ve Cahide**’deki gibi döneme damgasını vurup unutilanlar, **Kıyamet Suları**’ndeki gibi kadın-erkek bağına kendi düzenlemelerini getirenler, **Kadınlar Devleti**’ndeki gibi iktidara oynayp kaybedenler olarak ele alınmıştır. Bu eğilimler namus, aşk, aile, kadının küreselleşen dünyada yeni hayatına uyum sağlayamaması, erkek egemenliği karşısında başkaldırı gibi dağınık temalar içinde işlenmiştir. Ancak kadının toplum içinde var olma savaşını “güçlü bir kadın kimliği” oluşturarak, dramatik kurgu içine yerleştiren bir yazar henüz görülmemektedir. Kadınların mecliste temsil sayısının artması, çalışma hayatına katılımları, karşılaştıkları güçlükler ve mücadele etme gücü, evlilik içi tecavüz, taciz hiçbir oyunun tematik eğilimi olarak karşımıza çıkmaz. Baydur, **Düdüklüde Kıymalı Bamya** hariç tüm kadınlarına ılımlı yaklaşan bir yazar olsa da, ne o ne de diğer yazarlar bu süreçte ve eğilimde “tamamlanmış bir kadın karakter” çıkaramamıştır.

<sup>296</sup> Bkz; **Aileye İlişkin Genel İstatistik Verileri**, [www.veri.gov.tr](http://www.veri.gov.tr), Erişim Tarihi: 12.01.2009.

### 3.4.2. Değişen Aile Yapısı ve Kadın-Erkek İlişkinde Kadının Yeri

İstatistiki bilgilere göre; 1996 yılında % 0,48 olan boşanma oranı, 2000’de % 0.53’e ulaşmıştır. 1996 yılına kadar değişmeyen bir yapı, 1997 yılından 2000 yılına kadar bir azalma, 2000 yılından sonra ise bir artış olduğu görülmektedir. Kadının toplum içindeki yerinin değişmeye başlamasıyla geleneksel aile modelinin yerini, öncelikle metropollerde modern ve açık aile biçimleri almıştır. Feminizm küreselleşmenin bir örgütlenmesi olarak tüm dünyada yayılırken; Türkiye’ye CEDAW’ın 1986’da rezervli kabulüyle “Kadına Şiddete Son” kampanyaları, “Kadın Hakları Sempozyumları”, “Okuma Yazma Seferberliği”, “Aile Planlaması ve Doğum Kontrol” uygulamaları olarak girer. Türkiye, “*Ailenin reisi erkektir, kadının çalışması kocasının iznine tabidir*” gibi hükümleri nedeniyle sözleşmenin bu konuları içeren 15 ve 16. maddelerine geçici olarak ‘rezerv’ koymuştu. Yani bir anlamda ‘Ben bunları şimdi yapmam’ demiş ve Medeni Yasa bu tarihten çok sonra, ancak 2002’de değişebilmiştir. Dayakçı kocayı evden uzaklaştıran 4320 sayılı Aileyi Koruma Yasası, 1998’de yürürlüğe girmiştir. Koruma Emri olarak da adlandırılan ve aile içinde şiddete uğrayan kadınların, şiddet tehdidinden bir an evvel ve güvenli bir biçimde kurtarılmasını amaçlayan yasaya göre, şiddet uygulayan kişi, yargı kararıyla

ortak yaşam ve çalışma alanlarından uzaklaştırılmaktadır. Evlilik içi tecavüz ve işyerinde taciz suç sayıldı Evlilik içi tecavüzün nihayet suç sayılması ve cezalandırılması, ayrıca işyerinde taciz kavramının da bir suç olarak yasada yer alması olumlu karşılandı.

Bu atılımlar ve feminist bilinçlenmeyle gelen örgütlenmeler töre cinayetlerine de el atar. Ne var ki; kapalı toplum yapısının ve geleneklerin değişimi uzun zaman isteyen bir süreçtir. Ancak 1980'lerde başlayan bu yaygın anlayışın AB uyum yasaları içinde 1990 sonrasında hız kazanması adına her biri önemlidir.

Behiç Ak **Ayrılık**'ta (1996), bir yıl önce boşanmış olan Kadın ve Erkek'i bir araya getirir ve mizahi üslubuyla evlilik sorununu tartışmaya açar. Kadın evde kalan tek kitabı, bir yemek kitabını okuyarak ayrıldığı erkek hakkında çözümler yapmıştır.

*“Kadın: Senin bir bezelye olduğunu düşünüyorum uzun zamandır.*

*Erkek: Bir bezelye mi? Neden?*

*Kadın: Neden mi? Bezelye bezelyedir de ondan. Tatlarını bir bakışta anlarsın. Görüldüğü kadar tatları vardır. Sen öylesin işte. Görüntün neyse tadın da o. Seninle anlaşamıyoruz bu yüzden. Doğalarımız farklı.*

*Erkek: Bunu pek anlayamadım. Peki sen nesen?*

*Kadın: Ben, ben nasıl anlatsam. Ben bir marulum. Marulların ilk bakışta tadı anlaşılmaz, soyuldukça güzel yerlerine varılır. Tatları görüldüğü gibi değildir. Anlatabiliyor muyum? Marullarla bezelyeler anlaşamaz bu yüzden.”<sup>297</sup>*

Erkek ise; *Sürücülerin Uyması Gereken Kurallar ve Motor Bakımı* kitabıyla çözümler biten ilişkisini: *“Biz, hep işaret levhası olmayan kavşaklarda, sağ kuralına uymayan iki sürücü gibi olduk. Ben de demek istiyorum ki; ikimiz birden aynı kavşağa giriyoruz. Bu yüzden çarpışıyoruz. Geçiş üstünlüğü diye bir şey olmalı. Sağ tarafta olan kimse, ilk önce o geçmeli. Sen hep dünyanın sağında durduğunu zannediyordun, oysa bazen solda durduğun da oluyordu. İşte asıl mesele bu.”*

Arabasına gösterdiği özeni karısına göstermemiş olan Erkek, daha da acısı kendisine bile özen göstermemiş, tamircide uzun zamanlar geçirdiği halde dışçiyeye gitmeye üşenir olmuştur. Aynı durum, Kadın için de geçerlidir. Evlendikten sonra kendini bırakan ve giderek kilo alan kadın *“Yemek artıklarını bile atmıyıp zıyan olmasın diye yiyordun.”* diyen Erkek'le birlikte yaşlanmaya ve tükenmeye doğru yol

<sup>297</sup> Behiç Ak, **Ayrılık**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 80, İstanbul, 1997, 9-10 s.

almaya başlamıştır. Bunda kadının geleneksel kodlamayla algılanması ve yemek yapan, bulaşık yıkayan bir insan durumuna getirilmesinin de payı vardır. Erkek için Kadın; evini çekip çevirmekle yükümlü kişidir. Daha da ötesi, Kadın sahnede farkında olmadan, aynı yükümlülükle hareket etmektedir. Boşandığı halde kocasının gömleğinin söküğünü, düğmesini dikecek, pantolonunu ütülecek ve ona kahve ikram edecektir. Aslında bütün bunlardan sıkıldığı için biten ilişkisine yine farkında olmaksızın aynı içgüdü ile yaklaşıyordur. Bunun farkına varıp ya da vardırılıp “neden” diye sorduğu anlar, Kadın’ın evliliğe isyanını getirmiştir. Ama o tekrar aynı tuzağa düşmeye hazır görünmektedir.

Ortada toplumsal bir gerçek vardır. Bütün evlilikler çatırdamaktadır. Mahmut ile çıkan Kadın ve onun karısı Meral ile çıkan Adam. Tuhaf bir şekilde her evlilikte arayış ve aldatma olduğu vurgulanır. Aslında bu çağda kimse mutlu değildir. Televizyonda izlenecek programdan, dinlenecek müziğe kadar her konuda bir iktidar mücadelesi içinde çift birbirlerine benzemeye başlamışlardır.

*“Kadın: Her konuda birbirimize benzemeye başlamıştık. Senin miden bozulduğunda benimki de bozuluyor. Senin kulağın kaşındığında benimki de kaşınıyordu. Hatta senin göğüslerin büyümeye, benim de sakallarım çıkmaya başlamıştı. Yaşlı olunca suratları birbirine benzeyen çiftlere benzemeye başlamıştık. Tam vaktinde ayrıldık Allahtan.”<sup>298</sup>*

Kadın ve Erkek hep bir evlilik yaşantısı kurma pratiğiyle hareket etmiş ve bunda hüsrana uğramışlardır. Kadın, dönemin getirdiği bir tuhaf örgütlenme bilinciyle (Ak’ın oyunlarında sıkça görülür) Yalnızlığı ve Sıkıntıyı Önleme Derneği’ne, Hayvanları Koruma Derneğine, Vejetaryenler Derneğine ve her gün bir yenisi eklenen onlarca derneğe, Adam da Felsefeyi Sevenler Derneği’ne gitmiştir. Kadın sonunda bir psikologdan yardım ister. Aslında ikisi de bitmez tükenmez bir arayış içindedir. Bekarken yaptıklarını evliyken yadsımışlardır. Sanki hayat bu kuruma göre değişmeliymiş gibi... Ekonomik özgürlüğü olan kadın bu kuruma daha fazla katlanamayıp sözleşmeyi feshetse de; erkeğe karşı ütü yapmak, kahve koymak, dikiş dikmek türünden toplumsal kodlamalarla hareket etmekten vazgeçmeyecektir.

Hidayet Sayın’ın **Sağırklar Kavgası** (1993) oyununda bir aileye kadınları ve erkekleriyle tüm aile açısından bakılır. Babaanne Rabia, o yaşlandıkça yenilenen

---

<sup>298</sup> y.a.g.y., 42 s.

dünyaya ayak uyduramamış, herkese bahaneler bulan bir kadındır. Anne Hesna, çapkınlığıyla aileyi sarsmış ve bir dönem bir dolandırıcılıktan hapis yatmış eşi Selim'i, oğlu Cemil'i, kızı Semra'yı, beslemeleri Zehra'yı bir arada tutmaya çalışan yorgun ve arada kalmış anaç bir kadındır. Zehra yaşı geçkinleşmeye başlamış ama bu insanların arkasını toplamaktan evlendirilememiş bir başka sınıfın kadınıdır. Ailedeki en akıllı kadın olan Semra sağlam bir ilişkiyle kendini ifade ederken Cemil; kadın erkek ilişkileri açısından afallamış ve baba eksikliğiyle hayatta yalpalamaya başlamıştır. Babaanne baskısı, anne koruması altında ezilen çocuklar, babanın keyfiliği içinde otoritenin “kadın” olduğu ailede kendilerini ispat etme çabasındadırlar. Özgürleşme isteği başat ögedir. Zehra evlenip özgür olmak ister, Cemil müzik yapıp Semra aşkının peşinde özgürleşmeye çalışırlar. Kadının iktidarda olduğu bu kuşak ve kadın erkek çatışmalı yerde Türkiye’de yeni oluşan aile yapısı sergilenir.

Baydur’un **Düdüklüde Kıymalı Bamya**’sının kadınları ise; gençliklerini geleneksel aile modeline katlanmakla geçirip 1980 sonrasında değişen bir aile modelinin kadınlarıdır. Eski toplumsal kodlamayla yemek yapan, bulaşık yıkayan kadın olmaktan çıkıp televizyon kodlamasıyla boş vakitlerini değerlendiren, eğlenen ve tüketen kadın olmayı tercih ederler. Avrupa malı kullanmanın moda olduğu, her konuda bilir bilmez konuşan insanların ortaya çıktığı bir dönemin kahramanları olarak özgür kadınlar sayarlar kendilerini. Bu özgürlük, gelip yine bir erkeğe ve evliliğe dayanır. Sırtlarını sağlama almış bu kadınlar, emekçi olmadıkları için tamamlanmamış bir kadın hareketini barındırırlar içlerinde. Hala geleneksel normlara yaslanıp modern görünen insana dönüşmüşlerdir. Kocalarından boşanamamış bir dönemin kadınları olarak da onları işe göndererek başlarından savmayı, bir nevi ‘boşanma sonrası zaman’ gibi değerlendirirler. Onların bu tavırları, 90 yılı itibarıyla, zayıf da olsa bir anlamda erkeğe rest niteliği taşır.

Baydur’un **Sevgi Ayakları**’ndaki (1992) çalışan, özgür kadınları Şule ve Ayla ise “*Ortalığı toplamak, bulaşıkları yıkamak, halı püsküllerini düzeltmek istemiyorum. Yağ, sabun, toz ve ter kokmayı reddediyorum. Peki bunları kokmazsam ne kokacağım?*”<sup>299</sup> sorusunun yanıtını henüz bulamamış kadınlardır. Biri çocuklu bir dul, öteki eşinden yeni boşanmış olan kadınlar reddettikleri evliliğin yerine ne

---

<sup>299</sup> Baydur, 1994, 103 s.

koyacaklarını bilememişlerdir. Tarık ve Tuğrul'un kendilerini getirdikleri, cinsel özgürlüklerini taşıdıkları evden aşkla ve yeni biçim bir ilişkiyle ayrılırlar. Oyunun gençliklerini 12 Eylül'e vermiş erkekleri Tarık ve Tuğrul'un, gençliklerini kocalarına vermiş bu kadınlarla ortak tek bir yanı vardır; aşkla ve sevgiyle yaşayamadıkları bir gençlik.

Böyle bir dönemden geçen bir başka kadın erkek topluluğu da **Aşk** oyununda karşımıza çıkar. “*Kötü günler geçti gitti. Şimdi daha kötü günleri yaşıyoruz.*”<sup>300</sup> diyen Filiz, herkese aşık olarak ve yatarak kendini var hissedenden kocası İskender'i bir defa eşcinsel arkadaşı Mahir'le aldatmıştır. Bunu, kocasını ve onun erkek dünyasını cezalandırmak için yapan Filiz, yayıncısı ve arkadaşı Nergis'le bile yatan İskender'le artık konuşamaz olmuştur. İletişimsizlikle ve ortadaki gün gibi açık aldatmalarla yürüyen ilişkileri iki kişilik ilişki olmaktan çıkmış, bir kalabalıklar ilişkisine dönmüştür. Kadın erkek ilişkisine, eşcinsel bir üçüncü şahsın girmeye başladığı dönemdir Baydur'un anlattığı dönem. Ailenin kapıları açılmış, kadın özgürleştiği dünyada bir başka kadının modern kumalığına göz yumar olmuştur. Filiz, oyunun sonunda açık aile biçimiyle, kocasının dilini anlamayan sevgilisine içini döker:

*“Filiz: (Elena'ya) Öyleyse neden hala beraber yaşıyorsunuz diye soracaksın. Öyle bir noktaya geldik ki ömrümüzde. Çevremiz yolculuğa çikalım ya da çıkmayalım, bize benzeyen insanlarla dolu. Aşk mümkün değil artık. Yalnızca yalnızlık kurtarabilir bizi. Bir süre için. Sonra kaçınılmaz olarak ölüm. Ama o kadar yaşlı da değiliz. Hem İskender kendine kurtuluş yolları yaratır hep. Bak o küçük kıza tutulmuştu, şimdi seni getirdi eve.”*<sup>301</sup>

Baydur; **Genel Anlamda Öpüşme** ve **Çin Kelebeği** (1994) kısa oyunlarında kadın-erkek ilişkisine iki farklı ayrılık durumu içinde bakıyor. Dokunulmaktan hoşlanmayan Kadın ve öpüşmekten hoşlanmayan Aslı, “genel anlamda öpüşme”nin pençesindedirler. Bu öpüşme dudakların dudaklara değmesiyle oluşan duygusuz bir öpüşme gibidir. “*Ben onu sevmiyorum. O beni sevmiyor. Öpüşüp duruyoruz.*”<sup>302</sup> diyen Adam, ve doğru dürüst öpmeyi beceremeyen Kerem aslında sevginin olmadığı bir ilişki içinde bocalamaktadırlar. **Çin Kelebeği** ise; Gemici'nin hamile karısı tarafından terk edildikten sonra bu tuhaf terk edişi sorgulayan kadın-erkek bir grup

<sup>300</sup> Baydur, 1993, 117 s.

<sup>301</sup> y.a.g.y., 117 s.

<sup>302</sup> Baydur, 1997, 115 s

insan tarafından sürdürülen oyunsu bir anlatıdır. Gemici'nin; “*Bir gün durup dururken doğumunu anımsadı*”<sup>303</sup> dediği hamile kadın, çocuğunu Gemici'den uzakta doğurmaya karar vermiş ve gitmiştir. “*Çin'de bir kelebek kanatlarını çırpsa Karaibler'de fırtına çıkar. Bok çıkar. Çin kelebeği. Cehennem dibine kadar yolu var Jenny'nin. Çocuğun da. İkisinin de. Çin'in de...*”<sup>304</sup> diyen Gemici; bu terk ediş karşısında, bir Amerikan filmindeki bu sözün aksine Çin kelebeğinin etkisinin olmadığını, gidenler karşısındaki umarsızlığıyla tüm bunların anlamsızlığını vurgular.

Ahmet Önel'in **Erteleme Oyunu** (1999), kadın erkek ilişkisine evlilik kavşağında oyun içinde oyunlarla bakar. Bir nikah salonu önünde şahitlik yapacakları insanları bekleyen Ali ve Berrin ilginç bir ilişki içine girerler. Aslında oyun yazarı Ali ve seramikçi Berrin, ikisi de şahidi olacakları insanlara aşiktir. Düğün iptal olup kendi aşklarıyla baş başa kalan bu insanlar tuhaf bir erteleme içinde olduklarını fark ederler. Nitekim Ali, bu erteleme sebebiyle Berrin ile evlenmiştir.

*“B.: Defne'ye haksızlık yaptın.. Tıpkı oyun gibi. Sürekli erteledin onu. Belki de boşuna yükleniyorum sana.. Tarzın bu senin... Haz aldığın bile söylenebilir... Sözcüklere takılıyorsun!”*<sup>305</sup>

Defne'ye aşık Ali, Berrin'e aşık Cem, ve Cem'le evlenmeyi son anda reddeden sahnede görünmez bir Defne. Ali'nin yazdığı oyunun provaları sürerken sürekli olarak ertelenen ve insanı yanlış ilişkilere sürükleyen tüm söylenmemiş sözler ve itiraflar üzerine yazılmıştır oyun.

*“C.: Söylediklerim canını acıtıyor. Kim bilir nasıl güzel başlamıştı.. İşin başında... Cilveleşiyordunuz... Kumrular gibi! O zamanlar yastıklar da kokmuyordu. İnsanı bir diğerrinin gırtlakını sıkmaya hazır hale getiren ne olabilir sence? Hayat? Zaman? Hiçbir şey? Konuşsana!*

*B.: Sürekli erteledim.*

*C.: Erteledin... Neyi?”*<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> y.a.g.y., 125 s.

<sup>304</sup> y.a.g.y., 122 s.

<sup>305</sup> Ahmet Önel, **Erteleme Oyunu**, Yazar Metni, 1999, 33 s.

<sup>306</sup> y.a.g.y., 41 s.



Son tabloda aynı kişilerin ilişkisine “ya ertelenmeseydi” biçiminde bakan oyun, mutluluğu yakalamış çiftlerle sergilenir. Yani C, B ile evlenmiş, A da D’ye kavuşmuştur. Yaşam da bir anlamda bu ertelemeler yüzünden kadı ve erkeğe çekilmez olmuştur.

Tuncer Cücenoglu’nun **Matruşka**’sı (1994) ise; aldatma üzerine bir aşk komedisidir. Bir fuayede yazarla karşılaşp ilişki yaşamaya başlayan Kadın ve Erkek aldatılmak üzerinden hesaplaşmaya giderler. Sanki oynayan da izleyen de kendileridir oyunlarını. Hülya Nutku oyunu şöyle açıklamaktadır:

*“Matruşka oyununda uygarlaştığını iddia ettiğimiz bu ihtiyar dünyamızda ilişkilerimizde, birbirimize olan yaklaşımlarımızda ne kadar uygar olup olmadığımız bir kadın ve bir erkeğin ilişkisi çerçevesinde sorgulanıyor. İnsanların varoluşundan bu yana beraberlerinde taşıdığı doğal içgüdüleri bu uygarlaşan dünyada saflıklarını koruyabilmiş mi? Gelenekselleşmiş kalıplar içinde başlayan bir kadın-erkek ilişkisi, bir aşk birlikteliği nasıl ve ne şekilde yıpranıyor, tükeniyor, yok ediliyor.”<sup>307</sup>*

Evli erkek ve onun peşine düşen Kadın gel-gitlerle dolu ilişkilerinde yedi ay boyunca ilgilerini-aşklarını ve ilişkilerini küçültmüşlerdir. Tıpkı iç içe geçen bebekler, matruşka gibi olmuştur ilişkileri. Önce büyük, sonra küçük daha küçük.

*“Kadın: Sana Matruşka aldığımı niçin sormuyorsun? Ne duyarsız insansın?  
Erkek: Ben mi duyarsızım. İlginç bir şey bu...Gittikçe küçüliyor baksana...  
Kadın: Tıpkı ilişkimiz gibi. Açıldıkça hem küçüliyor hem de ortaya döküliyor her şey...  
Erkek: Doğum günüm mü? Benim mi?  
Kadın: Gene yalan söylüyorsun. Doğum gününü bilmediğini de söylersen artık sana diyecek lafım olmaz.”<sup>308</sup>*

Yalanlar, aldatmalar, kandırmacalarla geçen süreçte kadın hamile olduğunu ve aldırıldığını söyleme yalanı, Adam’ın zabıta kayınbiraderini mafya babası gibi anlatma ve ondan korktuğu için boşanmama yalanı, kadının adamı, adamın kadını aldatması ve bunu hak ettikleri savunusu, Kar Plastikte çalışan ve orta sınıf yazar olan Adamın sırf kendini göstermek için geldiği tiyatrodaki farklı duruşu, ilk andan itibaren oldukları dışında rol kesmeleri vb. Kadın ve erkeğin ezeli oyunları vardır sahnede. Doç. Dr. Nurhan Tekerek, oyunun dört alt oyundan oluştuğunu söyler:

<sup>307</sup> Hülya Nutku, “Üç Yeni Oyun, Ziyaretçi, Matruşka, Şapka”, Cücenoglu, 1996, s: 12.

<sup>308</sup> y.a.g.y., 177 s.

Yaşam oyunu, tiyatro oyunu, aşk oyunu, yansılanan oyun. Matruşka bu iç içe geçen oyunların sembolüdür aynı zamanda.<sup>309</sup>

Bir aldatma hikayesi de Okday Korunan'ın **Konfetiler**'inde yaşanır. Metin'le ilişkiye giren ve Onur'un da gönlünü kaptırdığı Şansu'nun gitmesiyle; bu tuhaf ilişki sarmalı konuşulabilir hale gelir. Şansu'nun gerçekte kime aşık olduğu bilinemese de Onur'un sevgilisi Serap bunalıma girmiştir. Aslında aynı kadına aşık iki genç adam ve kadın susarak bir kederi çoğaltmışlardır.

*“Metin: Her şeyi bir anda yok edemeyiz. Yıllarca kitapların gerisinden dünyanın ne olduğunu düşündüm. Daha çocukken yalnızlığı tanıdım. Bu yüzden insan sıcaklığının ne olduğunu iyi bilirim. Korktum. Parmağımı oynatsam yıkılabilirdi her şey. Çaresizdim, sustum.*

*Serap: Keşke her şey daha o gece bu kadar aydınlansaydı. Kaybetmekten korktum. Senin acı çekeceğinden korktum. Olacaklardan, olabileceklerden korktum. Bir zaaf anında yakalanmış olabilir diye düşündüm. Şansu'nun aramıza girmemesi için sinsice sustum. Onu yok etmenin yolu susmaktı, olaylar bilmezden gelmek; öyle de oldu. Başardığımı sandım.*

*Onur: Hoşlandım ondan. Metin'in ona veremeyeceklerini vermeye hazırdım. Fakat korkak davrandım. Serap'ın kapanına yakalandım. Kuyruğumdan kısırılmış olmayı bile umursamadan Serap'ın minik oyuncağı oldum. O da bundan az keyif almadı doğrusu.*

*İhtiyar: Suskunluğunuzla buraya kadar geldiniz, peki yarın ne olacak?”<sup>310</sup>*

Tartışmalarla bozulan suskunluk, Serap'ın ölümüyle geri gelecektir. Yıllarca susmuş olan ve krizin eşiğine gelmiş bir ailenin tartışmaya başlaması **Kıyamet Sularında**'da da görülür. Civan Canova'nın oyununda ilgisiz ve bir dönem ailesini bırakıp kaçmış baba, işsiz oğul, gayri meşru çocuk sahibi kız, günü kurtarmaya çalışan anne ve kocasından ayrılıp boşluğa düşmüş bir teyze vardır. Tüm bu aile üyeleri içlerinde büyüüp patlama noktasına gelen kıyametlerini Büyük Kıyamet senaryosu eşliğinde tartışmaya açarlar. Yıllar geçmiş, acılar babanın beyninde ur olarak büyürken, çocukların kalbine sevgisizlik olarak yerleşmiş, anne aileyi birleştirmeye çalışma tuzağında yorgun düşmüş, teyze ise tüm bunlardan uzak aşkı bulmuş ve kaybetmiştir. İlk defa sorguladıkları hayatlarını değiştiremezler ama öfkelerini birbirlerine aktarmayı başarırlar.

<sup>309</sup> Tekerek, 2000, 100 s.

<sup>310</sup> Korunan, 2005, 92-93 s.

*“Baba: Değişik köşelere oturunca insan, daha önceleri farkına bile varmadığı şeyler görebiliyor. Öteki koltuklara oturduğunda göremediklerini. Şu benjaminin arkasında kalan incecik dallar mesela. Nasıl da kurumuşlar. Kırılmak üzereler. Ama ben ancak şimdi fark edebiliyorum bunu. Ve de artık çok geç. Önleyemem kırılmalarını. Keşke daha önce, çok daha önce fark edebilseydim, bütün ömür aynı koltuğa çakılıp kalmanın ne korkunç bir hata olduğunu...”*<sup>311</sup>

Orhan Asena'nın kısa oyun olarak yazdığı **Bir Küçük Gece Müziği** (1991), bir Alman hemşirenin aynı hastanede çalışan bir doktora aşık oluşunun öyküsüdür. Farklı milliyet ve dinden olan bu iki çalışma arkadaşı arasındaki ilişki üç düzlemde ele alınır: Yaşanan an, geçmiş ve yaşananların üstünden beş yıl geçtikten sonraki zaman. 23 yaşındaki hemşire 43 yaşındaki doktora olan aşkına karşılık bulamayınca bir manastıra kapanır. Beş yıl önce ve sonrasında karşılıksız aşklarına eşlik eden müzik ise; Mozart'ın **Eine Kleine Nacht Music** eseridir. Doktor ruhunun kurtuluşu için İsa'ya koşan sona da ona ilk fırsatta ihanet etmeye hazır olan bu kadını artık sofu olduğu için reddeder. Ruhunun ışıkla dolduğuna inanan hemşire, doktorun kendisi için bir tür İsa olduğunu söyleyerek işine döner.<sup>312</sup>

Özel Arabul'un, 1994-95 sezonunda Devlet Tiyatroları'nda oynanınca, Sanat Kurumu tarafından Övgüye Değer Yazar ödülü alan **Gecenin Tadı** (1994) oyununa konu olan kadınları Güler ve Suzan, biri tecrübesiz diğeri tecrübeli iki ayrı yaş grubuna ait kadınlardır. Saf ve yolun başında olan Güler ile erkeklerin ve evliliğin ne anlama geldiğini bilen Suzan; iş ortaklığı içinde biraraya getirilmişlerdir. **Ayrılık** oyunundaki gibi evliliğin getirdiği özensizliği *“Sabah uyandığında yanındaki yastıkta ağzı açık horlayan, salyası akmış, yüzü traşlı bir adama kolay kolay alışamıyor insan. Evlendiği bakımlı, tertemiz adam nerede? Bu yanındaki kim?”*<sup>313</sup> sözleriyle dile getiren Suzan, Güler'in peşine saf ve temiz düşüncesiyle düşen Çetin'den kuşkuludur. Çetin iş hırslı içinde, feleğin çemberinden geçmiş biri olarak Güler'i harcayacak mıdır? Yoksa aşkı işinden baskın mı çıkacaktır? Bu soruların peşinde iz süren yazar, gösterir ki Güler Çetin'in. *“Çiçek gibi taptaze bir kız. Kaynak suları gibi tertemiz. Bu kokuşmuş dünyanın kirletemediği bir tutam gün ışığı.”*<sup>314</sup>

<sup>311</sup> Canova, 2001 (b), 67 s.

<sup>312</sup> Hülya Nutku, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, TC Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, Ankara, 1998, 147 s.

<sup>313</sup> Özel Arabul, **Gecenin Tadı**, Kültür Bankalığı Yayınları, Ankara, 1997, 22 s.

<sup>314</sup> y.a.g.y., 10 s.

sözlerindeki kadar saf değildir. Kendini çoktan bir erkeğe vermiş ve o erkeği kaybetmiş bir kadındır. Bir kadından beklentisi doğrultusunda darmadağın olan Çetin, bir erkeğin ihanetine uğramış, bekaretini kaybetmiş Güler'i kucaklamaktan vazgeçer.

1994-95 sezonunda İzmir Devlet Tiyatrosu'nda oynanan, Dinçer Sümer'in **Ali Ayşe'yi Seviyo** (1994) oyunu, bekaret kontrollerinin yaygınlaştığı bir dönemde bir yanda televizyon, öteki yanda kendilerini geleneksel yöntemlerle baskı altına almak isteyen aileleriyle çatışan Ali ve Ayşe ekseninde, toplumu anlatır. Namusun elden gittiği düşüncesiyle kızlar, okul müdürleri, imamlar ve polisler tarafından bekaret kontrollerine gönderilirken; aileler bu iffet kontrolüne seyircidir.

*“Muhterem: Müdür muavini otobostaki kızların topunu bekaret muayenesine sevk etti ertesi sabah. Her ne kadar kızlar bekaret muayenesinden hasarsız çıkmışlarsa da, Cevriye en doğrusunu yapıp çekip aldı kızını mektepten, kapattı eve, üstüne de vurdu kilidi! Ohh, kadının kafası salim, gönlü ferah şimdi. Neme lazım, ben de vicdani vazifemi yerine getirdiğim için pek müsterihim hamdolsun.”<sup>315</sup>*

Türkiye’de kızlık zarı incelemesi 1980’lerden sonra kamuoyunda konuşulmaya başlanmıştır. Aralık 1988’de Harita Genel Müdürlüğü işe alacağı kadınlardan ‘bekaret raporu’ isteyince kadınlar, kadın dernekleri müdürlüğü telefon yağmuruna tutup olayı protesto etmişlerdir. 1995 yılı Şubat ayında, okul müdürlerine kız öğrencileri iffet denetimi yetkisi veren ve kızlık zarı incelemesini meşrulaştıran *Milli Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Disiplin ve Ödül Yönetmeliği*’ne karşı tüm yurttaki eylemler başlamıştır.<sup>316</sup>

**Ali Ayşe'yi Seviyo**'da hortlaklar, çıyanlar, vahşiler olarak korkutulan erkek ve kadın figürleri, bir yandan televizyonun hayal kutusuna sığınıp öte yandan evlatlarını yeni dünyaya kaptırmak istemeyen ailelerin baskısı altında ezilir. Kadınların mundar, erkeklerin pis olduğu, dokununca ya da erkeğin yerine oturunca hamile kalacağını sanan kızların yetiştirildiği bir geçiş kuşağı ele alınır. Bilimsel düşünce ile baskı aracı olarak kullanılan gelenekler çatışır.

<sup>315</sup> Dinçer Sümer, **Ali Ayşe'yi Seviyo / Beni Dünya Kadar Sev**, Toplu Oyunları 2, Mitoş Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 167, İstanbul, 2003, 51 s.

<sup>316</sup> Kadın Eserleri Kütüphanesi, **2000 Ajandası**, Ankara, 2000, 1 s.

*“Ayşe: Korkudan dilim tutulmuştu anne  
Ali: Elim ayağım kesilmişti, anne.  
Fatma: Amanın da benim gül kızıma...  
Sitare: Amanın da benim civanıma...  
Fatma: ...pis adamlar sataşmış.  
Sitare: ...mundar kadınlar dadanmış.  
Fatma: (Kızını dizine oturtur) Aman diyeyim, gözünü dört aç yavrurum...  
Sitare: (Oğlunu dizine oturtur) Karı kız demek, çıyan demek, kırk bacaklı  
akrep demek..  
Fatma: Erkek kısmına güven olmaz minnoşum, insanı öyle bir şey eder ki...  
Sitare: Aman çocuğum uzak dur, fellik fellik kaç!  
Fatma: Kurt gibi dişlerler.  
Sitare: Yılan gibi sokarlar.  
Fatma: Saldırırlar.  
Sitare: Öldürürler.  
Fatma: Sözümü kulak vermezsen başını taşlara vurursun.  
Sitare: Aklını başından alırlar, sınıfta kalırsın.  
Fatma: Vallahi evde kalırsın.  
Sitare: Hamal olursun.  
Fatma: Erkekler zibidi.  
Sitare: Kızlar düttürü.  
Fatma: Ben kızımı paşa gelini yapacağım.  
Sitare: Ben oğluma müdür kızı alacağım.”<sup>317</sup>*

Kadının konumunun sorgulandığı, iş hayatına girdiği, evlilik gibi boşanma kapılarının da rahatça açılmaya başladığı dönemde yazarların gerçek kadın sorunlarına teğet geçmiş olmaları ilginçtir. Döneme damgasını vuran bekaret kontrollerinin kırsal kesim ekseninde ya da müzikli şarkılı güldürüler içinde ele alınması, çağ dışılığı adına sahneden söylenebilecek bir yanının olmayışı, parlamentoda üçüncü dünya ülkelerinden az kadının olması, bunun kadınların beceriksizliğiyle sonuçlanan bir oyunla ele alınması, eylemsiz kadınlarla simgelenen dönem kadınlarının pasifliği feminist hareketi bile kızdıracak türden yaklaşımlardır. Kadının bireyselleşme çabası içinde ele alındığı hiçbir oyun **Asiye Nasıl Kurtulur** ve **Rumuz Goncagül**'de ulaşılan yetkinliği ve tutarlılığı yakalayamamış gibidir. Bunda yazarların yaklaşımlarından çok kadının parçalanmış kimliğini yeniden bütünlemek adına kendisini aradığı bir sürecin de payı vardır. İş hayatında, aile hayatında, toplumda, politikada, annelikte bir nevi kimlik arayışıyla geçen bu süreçte tamamlanmamış, ötekilikten kurtulma halleriyle kadını görmek olağandır.

---

<sup>317</sup> Sümer, y.a.g.y., 26 s.

### 3.5. Göç ve Tüketim Toplumu

*Göç, tek yönlü bir yolculuktur. Geri dönecek bir 'yuva' yoktur.*

Stuart Hall

Türkiye’de 1990-2000 yılları arasında yaşanan göçler; iç ve dış göç olarak karşımıza çıkar. 1950’li yıllardan beri belli başlı sosyal, politik ve ekonomik dinamiklerden biri olan iç göçü ele alan araştırmalar, çoğunlukla kırdan kente ekonomik göçü ‘kentleşme ve gecekondulaşma’ çerçevesinde toparlarlar ve bunun bireysel ve niteliksiz erkek işgücü olduğunu söylerlerdi. Bu bireysel göçler; 1970’lerin ikinci yarısından itibaren küçük ve orta boydaki şehirlere büyük şehirlere aile göçüne dönüştü. Batı’daki üç büyük metropol üzerinde yoğunlaşan bu göçlere, 1990’larda gerek Doğu ve Güneydoğu Anadolu’dan diğer bölgelere yapılan göç, gerekse bölge içindeki zorunlu göç de dahil olmuştur.<sup>318</sup> İç göçleri yönlendiren itici güçleri; gelir dağılımındaki adaletsizlik, işsizlik, törelerden kaçış, evlilik, tayin ve terör kaynaklı güvenlik nedeniyle göç olarak sıralamak olasıdır.

1990’lı yıllarda Türkiye’de iç göç, son 40 yıldır gözlenen nüfus hareketinden daha farklı bir yapı kazanmıştır. Diyarbakır’ın göç alan gecekondulu mahallelerinden medyaya yansıyan yoksulluk görüntüleri, kanıksanmış İstanbul, İzmir, Ankara odaklı “iç göç” coğrafyasının değişmeye başlayışının resmidir. Güneydoğu Anadolu’ya bu dönemde yapılan yatırım teşvikleriyle bölge içerisinde ekonomik nedenlerle bir nüfus hareketi oluşmuştur. Güneydoğu Anadolu Projesi (GAP) kapsamındaki yerleşim merkezleri de bölge içerisindeki bu göçün hedefleri haline gelmiştir. Güneydoğu ve Doğu Anadolu’dan hem dışarı hem de kendi içerisinde nüfus hareketlerini beraberinde getiren ‘güvenlik’ nedenli göç, Birleşmiş Milletler’in

---

<sup>318</sup> Pınar İlkaracan, İpek İlkaracan, “1990’lar Türkiye’sinde Kadın ve Göç”, **75.Yılında Köylerden Şehirlere**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, 305 s.

öngörüsüyle; bu dönemde, sıklıkla “yaşam hakkı elinden alındığı için yerinden edilme” olarak gündeme getirilmiştir.

Birleşmiş Milletler, "yerinden edilme" olgusunu, "çatışmalar ve askerî veya güvenlikle ilgili zorunluluklar yüzünden veya keyfi olarak kişilerin yerlerinin değiştirilmesi" biçiminde tanımlar. "Zorla ya da zorunda kalarak evlerinden veya sürekli yaşamakta oldukları yerlerden, özellikle silahlı çatışmaların, yaygın şiddet hareketlerinin, insan hakları ihlallerinin veya doğa ya da insan kaynaklı felaketlerin sonucunda veya bunların etkilerinden kaçınmak için, uluslararası düzeyde kabul görmüş hiçbir devlet sınırını geçmeksizin kaçan ya da bu yerleri terk eden kişiler" "yerlerinden edilmiş" olarak nitelendirilir. Dünya genelinde, kişilerin yerlerinden edilmelerine yol açan üç temel etki alanı belirlenmiştir: Felaket kökenli yerinden olma, gelişme/kalkınma kökenli yerinden olma ve çatışma kökenli yerinden edilme.<sup>319</sup>

Mera yasağı ve operasyon/çatışma ortamı yüzünden hayvancılık ve tarımın çökmesi; korucu olan köylere PKK tarafından baskı uygulanması; güvenlik güçlerinin koruculuğu kabul etmeyen köylere kuşkuyla yaklaşarak askeri operasyonları bu köylerde yoğunlaştırması, PKK'nın koruculuğu kabul eden bazı köy ve mezraları boşaltması, koruculuğu reddeden, güvenliği sağlanamayan veya PKK'ya yardım ettiği düşünülen köylerin güvenlik birimleri tarafından boşaltılması. Resmî kaynaklara göre, 1990 sonrasında, 2006 yılı itibariyle, kayıt dışı olanlar hariç 358.335 kişi yer değiştirmiş ve bunların 137.636'sı geri dönmüştür. 1990-2000 döneminde 81 ilden 66'sının nüfusu artarken; 15'inin nüfusu azalmıştır. Nüfusu genel olarak terör nedeniyle azalan iller Artvin, Kars, Sivas, Tunceli, Bayburt, Bartın, Ardahan ve Kilis'tir. Çorum, Edirne, Kırşehir, Sinop, Zonguldak, Kastamonu, Karabük'ten göç işsizlik ile ilintilidir.

Kitleler halinde zorla yaptırılan bu göçler; sorunları çözmediği gibi, nüfusun köyden kente taşınması da yeni sorunlara yol açmıştır. Köy-kent göçünün odak noktası olan gecekondulara yaşam alanı olarak bir de mezarlık yanları, hurda taşıtlar, çadırlar ve çöplükler eklenmiş, tırmanan işsizlik ve nüfus hacmini karşılayamayan iş sahası gibi sorunlarla çöpten kazanım sektörü ve çöp mafyası doğmuştur.

<sup>319</sup> Bkz.; Berna Akkıyal, “Zorunlu Göç”, **Uluslararası İlkeler, Deneyimler ve Çözüm Önerileri**, TESEV Sempozyumu, 4-5 Aralık 2006.

1989 yılında Bulgar yönetiminin asimilasyonu ile yaklaşık 300.000 yurttaşın Edirne'den zorunlu girişiyle başlayan "dışarıdan içeri göç"; 1991'de Yugoslavya'nın parçalanması ve oradaki yurttaşlarımızın kabulüyle devam etmiştir. 1992'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla ülkede baş gösteren işsizlik, yakın ülkelere birisi olan Türkiye'ye, kaldıramayacağı türden bir yük daha getirecektir. Nitekim İstanbul, İzmir ve Ankara başta olmak üzere büyük şehirlerin nüfus haddini aşması, beraberinde işsizlik, dilencilik, fahişelik, yankesicilik, hırsızlık olmak üzere pek çok suç biçimini ve örgütlenmesini hortlatır.

*Kadıköy Belediyesi Oyun Yazma Yarışması* mansiyon ödüllü **Sapan** (1999) oyununda Ufuk Ersoy, fındıktan eskisi kadar para kazanamayan, zar zor geçinen Karadenizli bir ailenin kızının, aşk peşinde şehre kaçışını anlatır. Baba Hasan, büyük oğlu Hüseyin'i çok istemesine rağmen everemez. *"Yaşım geldi geçer ana. Herkes akşam olduğunda çeker gider evine, karısına, çocuklarına. Ben artık bir ailem olsun isterim ana."*<sup>320</sup> diyen Hasan hem eşsizdir hem işsiz. Kız kardeşi Ayşe, kan davalı komşularının oğlu Ali'ye gönül verince bu olayla uğraşmaya başlar. Bohçasıyla birlikte aşkını da sırtına alan Ayşe, Ali'si ile İstanbul'a kaçar. Kendilerine kucak açacaklarını bekledikleri koca İstanbul'da, soğuk bir gecekonduda yaşam savaşı başlar.

*"Ali: Zavallı Ayşe, seni de peşimden sürükledim buralara. Bu çamurun, bu bataklığın içinde debelenip dururuz. Oysa köyde, kendi halinde, güle oynaya ne de mutluydın. Ordunun dereleri aksa yukarı aksa, vermem seni ellere, Ordu üstüme varsa. Vermedim seni ellere Ayşe, benimsin. Lakin perişan bir halde."*<sup>321</sup>

Hamiledir Ayşe. Balıkçılık yapmaya başlayan Ali, küçük kardeş Halil'in töre gereği kendilerini öldürmek üzere peşlerinden geldiğini duyunca yıkılır, denizden geri dönmez. Fırtınada intihar eder. Geride kalan Ayşe'nin bu kentin batağında yaşam mücadelesi verecek gücü yoktur.

*"Ayşe: Korkma bebem, öyle bir yere gideceğiz ki, kimse bulamayacak bizi... Korkma bebem, korkma sıkı sıkı sarıl bana... Sıkı sıkı sarıl bebem... Sıkı sıkı"*

<sup>320</sup> Ödüllü Oyunlar 1, 1999, 255 s.

<sup>321</sup> y.a.g.y., 296 s.



*sarıl... (Sahnedeki bütün ışıklar kararır, hemen ardından bir el silah sesi duyulur.)*<sup>322</sup>

Hasan Erkek, 1997 Bakırköy Belediyesi Yunus Emre Ödülü alan **Eşik** (1997) oyununda, köyden kente göç eden bir ailenin, hep bir şeylerin eşliğinde; şehrin eşliğinde, ölümün eşliğinde, İstanbul'u fethetmenin eşliğinde, başarının, zengin olmanın ve evliliğin eşliğinde durup da o eşığı geçemeyerek yaşadığı dramı ele alır. *"İnsan boğulacaksa da büyük denizde boğulmalı."*<sup>323</sup> deyip geldikleri büyük şehirde, bir türlü yeni hayata adapte olamayan aile, son umudunu eğitim gören oğula bağlayana kadar pek çok canını kaybeder. Ailenin babası Halil; *"Nereye para vereceğimi şaşırırım zaten. Neredeyse taşına toprağına bile para vereceğiz bu şehrin. Taşı toprağı da sahici taş toprak olsa bari. Nerdeee. Tümü kire yağa bulanmış."*<sup>324</sup> diye veryansın ettiği şehrin rüyasına kaptırır kendini ve zengin olma tuzağına düşer. Şehir yaşamına adapte olamayan kızı İpek, evlilik düşü kurduğu adamdan hamile kalır ve *"Mutluluğun eşliğindeyim sandım. Kirlenmişliğin, aldanmışlığın eşliğindeymişim. Safım ben. Aklım ermiyor saflığını yitirenlerin çevirdikleri dolaplara, düzenlere. Saf ipektim, yırtıldım."*<sup>325</sup> deyip kendini asar. Küçük oğlu Mustafa hayallerini süsleyen bisikletle çıktığı sokakta bir arabanın altında kalır. Daha da büyük bir şehre, İstanbul'a *"İstanbul'u fethedeceğim. İstanbul'u fethetmenin eşliğindeyim."*<sup>326</sup> deyip okumaya giden büyük oğul Kerem, parasızlıktan geri döner. Neye umut bağladılarsa bir bir alınır ellerinden.

*"Halil:...Şehir, bize bir şey vermediği gibi elimizdekileri de aldı götürdü. Işığı arayan ateşböcekleri gibi,ışıklı şehre gelip onun harlı ateşiyle yaktık kendimizi."*<sup>327</sup>

Şehir, acımasızdır. Kendisiyle yaşamayı bilmeyeni affetmez. Kanunları da, kanunlarının işleyişi de farklıdır şehrin. İşsizliğin tırmandığı, köşe dönmeçiliğin yerleştiği bir yerde dürüst olmanın pek bir anlamı yoktur. *"Dürüstlük dağlarda kaldı hanım. Şehirler kuytu yerler, kuytu yerlerde de karanlık işler olur. Çıkar için her şey*

<sup>322</sup> y.a.g.y., 311 s.

<sup>323</sup> Hasan Erkek, **Eşik**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:238, İstanbul, 2007, 22 s.

<sup>324</sup> y.a.g.y., 47 s.

<sup>325</sup> y.a.g.y., 97 s.

<sup>326</sup> y.a.g.y., 20 s.

<sup>327</sup> y.a.g.y., 101 s.

*mübah burada.*”<sup>328</sup> diyen Halil, kurdun kurdu olmak gerektiğini biraz geç anlamıştır. Umutlarla geldiği şehir onların ceplerinde tek bir umut bırakır, eğitimle değişecek bir gelecek. Bir sonraki kuşak daha iyi yaşasın diye...

Erkek, **Eşik**’tekilerin varlık kaybı, umut kaybı ve can kaybıyla ödedikleri göçün hesabını atıl bir yaşam biçimi olarak kurgulamaz. Oysa İstanbul, çok daha büyük hesaplar ödetmektedir kendisine sığınanlara. Özen Yula, **İstanbul Beyaz, Rakı Rengarenk** (1997) oyununda, İstanbul’u travestiler, fahişeler, sarhoşlar ve tüm düşenlerin ekseninde kurgular. Sevdasının peşi sıra İstanbul’a gelen Kız, başka bir sevdaya tutulurken hayatı tanyacaktır.

Köyden kente gelenlerin ilk hedefi televizyondan tüm parlaklığıyla yansıyan İstanbul’dur. İstanbul bir yanda arttıkça artan yoksulluğun kalesi gecekonduarı, öte yanda gökyüzüne ulaşmaya çalışan insanların gökdelenleri ile post-modern bir kent görünümüne kavuşur. Nüfus ve iş hacmi gibi konularda kapasitesinin üstüne çıkan İstanbul; sosyal adaletsizlik konusunda da ilk sıraya yerleşir. Marjinal hayatların sahnesi olan doksanların İstanbul’u her şeyin alınıp satıldığı, tüketilmiş bir İstanbul’dur artık.

*“İŞÇİLER:*

*Yetmişlerde başladı şarkım  
Emeği anlatırdım ve aşkı  
Seksenlerde sürdü şarkım  
Aşkı anlatırdım ve meşki  
Doksanlara vardı şarkım  
Artık kendini anlatır*

*Yetmişlerde başladı sevdam  
İnsana, sokağa dair  
Seksenlerde gizlendi sevdam  
Eve, odaya, dört duvar  
Doksanlara vardı sevdam  
Sokaklarda satılır.”<sup>329</sup>*

İstanbul’a nice umutlarla göç etmiş ve bu büyük, ışıltılı kentin arka sokaklarına sığınmış insanları “aşk” temasında birleştiren oyun, onların bireysel trajedilerini de “İstanbul” sokaklarıyla biçimlendirir. “*Ya beni bana ver / Ya da geber*

<sup>328</sup> y.a.g.y., 53-54 s.

<sup>329</sup> Yula, 1998, 33 s.

*geber be İstanbul*”<sup>330</sup> diyen Travesti Yıldız; sevgilisi Necmi ile birbirlerini ölüme götürdüklerinde arkalarından şu ağıt söylenir:

*“İstanbul var olalı beri  
Çok sevda gördü  
Sürüyle ölü kucakladı  
Ama bu en kutsalı  
İstanbul istiyor  
Yağmur yemiş kuşları.”*<sup>331</sup>

Yaşadıkları ve ödedikleriyle İstanbul’un sahibi olmuş Kamelya’nın da dediği gibi *“İstanbul’da, bu dünyada / Kimi uyanacak sabaha / Kimi asla.”*<sup>332</sup>

**Halay** (1992) oyununda Refik Erduran, Doğu-Batı arasına sıkışmış ve kimi de İstanbul’u terk etmiş insanlarıyla farklı bir göçü ele almış olur. İstanbul’dan kaçanlar. Egemen’in oğlu yurt dışına dönme umuduyla yanarken, Egemen yerlisi olduğu kentin değişimine *“Bugünkü İstanbul bir şeye çok uygun. İntihar etmeye. Sokaklarına bakınca ölmek istiyor insan.”*<sup>333</sup> hüznüyle bakacak ve gidip küçük bir kasabaya yerleşecektir. Ne de olsa İstanbul, İstanbul değildir artık! *“Gecekonduları satıp apartman yaptıran hödük şimdi apartmanlarını satmış, gökdelen yaptırıyormuş.”*<sup>334</sup> diye işaret ettiği şehrin yeni sahipleri, efendilerin sokaklarını ele geçirmiş ve efendileri kızdırmış göçerlerdir.

Iain Chambers, **Göç, Kültür, Kimlik** kitabında *“Daha önce çevresel ve marjinal olan artık merkezde ortaya çıkmaktadır. Çünkü modern metropol figürünü oluşturan, göçerdir. Efendilerin sokaklarını ele geçirip dillerini yeniden icat ederek metropol estetiğinin ve yaşam tarzlarının etkin belirleyicisi olur. Bu durum eski düzeni rahatsız eder.”*<sup>335</sup> der. Kentin alfabesinin yeniden yazılması ve daha önceki toplumsal ve kültürel otoritenin altüst olması ve dağılmasıyla efendinin dilsel, edebi, kültürel, dinsel ve müziksel dilini farklı biçimde konuşan göçer, yani yeni egemen kitle, kentin büyük paylı ortağıdır artık. Köyü kafasından atamayıp da kentli olan göçer için söylenebilecek tek söz vardır. Erduran’ın Egemen’e söylediği gibi *“Köy*

<sup>330</sup> y.a.g.y., 18 s.

<sup>331</sup> y.a.g.y., 23 s.

<sup>332</sup> y.a.g.y., 38 s.

<sup>333</sup> Erduran, 1992, 41 s.

<sup>334</sup> y.a.g.y., 4 s.

<sup>335</sup> Iain Chambers, **Göç, Kültür, Kimlik**, Çevirenler: Mehmet Beşikçi, İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 38 s.

insanın kafasındadır. Kolay kolay çıkmaz.”<sup>336</sup> Erduran’ın bu savına Memet Baydur’un karakterleri yanıt verecektir:

“Recep: Konuşma lan benimle! Gebertirim seni köylü!  
Şaban: Len ne diyon sen? Ne diyon? Köylü diye küfür mü olur lan dümbük.”<sup>337</sup>

Baydur, ilk olarak 1991’de Gaziantep Şehir Tiyatrosu’nda Can Kolukısa’nın sahne düzeniyle sunulan **Kamyon** (1990) oyununda köyden kente gelip hamallığa razı olan insanlarını kamyondaki bir arıza nedeniyle dağ başında bırakır. “Ben nereye gidebilirim buradan? Köye dönemem ki! Ulan derler adama, en aşağısı hamallık, onu bile yüzüne gözüne bulaştırdın derler. Muhtarlıkta, jandarmalıkta kral olamazsan kimse bir şey demez, hamallığı beceremezsen elin günün eğlencesi olursun.”<sup>338</sup> diye ne şehirde ne köyde yapamayıp ikisinin ortasında kalan Şaban, eli mahkum kentlidir artık. Şehrin yeni sakinlerine geldikleri yeri hatırlatan bu dağ başında medeniyetten uzak kalmak, aralarındaki köy-kent tartışmasını da alevlendirir.

“Şaban: Sıkıldım bu dağ başında.  
Abuzer: Dağları severim ben.  
Şaban: Ben şehirleri tercih ederim.  
Abuzer: Sen şehirlisin ya... ondandır.  
Şaban: Alay etme abi, gözünü seveyim. Şehir kim, ben kim?  
Abuzer: Sen demiyor musun şehirleri severim diye?  
Şaban: Ne var bunda? Köylüler şehirler sevemez mi? Yasak mı?  
Abuzer: Yasak.”<sup>339</sup>

Merkeze yerleşen ve burayı sahiplenen göçer için şehir, uygarlığın ta kendisidir.

“Necati: Asfalt yolu bırakmayceen... şehir ışıklarını arkandan ve önünden hiç eksik etmeycen. Her bi yanın benzinci, kayfehane, ev, fabrika filan olacak... O zaman kamyon mu bozuldu...? Zırt diye tamir ettirir, yoluna devam edersin.... Ne işimiz var bizim dağ başlarında? Nerden uydum senin gibi bir ayının sözüne!”<sup>340</sup>

---

<sup>336</sup> Erduran, 1992, 53 s.

<sup>337</sup> Baydur, 1994, 173 s.

<sup>338</sup> y.a.g.y., 161 s.

<sup>339</sup> y.a.g.y., 153 s.

<sup>340</sup> y.a.g.y., 136 s.

Göçerle merkezdekinin ortaklığına geçiş aşamasında tüketim cennetine dönen metropollerde varoş, çöplük, mezarlık gibi hiç kullanılmayan alanların kullanılma ve kaynağa dönüştürülme zorunluluğu da doğmuştur. Küreselleşmenin yerel olanla evrensel olanı birleştirme aşamasında “tüketim kültürü” boyutu dönem oyunlarına yansıyan bir diğer eğilimdir. Emre Kongar’a göre küreselleşme tüm dünyada benzer bir tüketim kültürü oluşturmaya yöneliktir. Din, dil ırk ayrımı olmaksızın tüm dünya; aynı marka pantolonları giymeye, aynı marka spor ayakkabıları kullanmaya, aynı gazozu içmeye koşullandırılmaktadır. Bu oluşum hem uluslar arası sermayenin gücü hem de kitle iletişim araçları yardımıyla gerçekleşmektedir. Ekonomik küreselleşmeye verilecek örneklerden biri de Mc Donalds işletmeleridir. Sınırsızca yiyip içen ve bir çöp tenekesi kültürü geliştiren toplum, toplumlara barış konusunda uzlaşmasa da çöp konusunda uzlaşmıştır.

Çöplük; tüketim toplumunun kursağı olarak inatçı bir kurama göre büyümenin göstergesidir. Bu kuramda; “*Büyüme bolluktur. Bolluk demokrasidir. Bolluğun olduğu yerde yaşam vardır.*”<sup>341</sup> diyen Turgay Nar, Tiyatro Stüdyosu’nda Ahmet Levendoğlu rejisiyle, Haluk Bilginer, Ahmet Uğurlu ve Zuhal Gencer’in başrolleriyle sahneye çıktığında “yılın sanat olayı” olarak alkışlanan, İsmet Küntay, Asaf Çiyiltepe ve Tiyatro Tiyatro dergisi ödülleri toplayan **Çöplük** (1995) oyununda yaşadıkları yerden kopup metropolün çöplüğüne sığınan ve bir tüketim çarkınca ayakta kalan insanların şiirini yazar.

*“Çöplük gitgide kendi içinde dış dünyanın tinini oluşturmaya başlar, atıkların tini, bir çürüme sürecine girer. Bu çürüme süreci atıkların geldiği dış dünyayı ya yok etme (teknolojiyle, teknolojinin olanaklarıyla) ya da yeniden üretime dönüştürme işlemiyle önem kazanır. Yani, yeni bir rant elde etme süreci başlar. Atıl olanı birleştirme, sonra da onu yeniden rant elde etme amacıyla ayrıştırma ve geriye çekme... Tüketim toplumuyla birlikte bu sürecin işlemesi çöplük’ü bir ayna konumuna getirir.*

*Üretilen her şey belli bir estetik içinde sunulur topluma. Sürekli bu yapay uyumun içinde oluşumuz bu dünyaya ilişkin bir kanıksama yaratır bakışımızda. Tüketim estetiği, kimi zaman aynı şeyleri değişik biçimde verir ve bunu da bir illüzyon çemberi içinde yapar. Bu illüzyon ancak çöplükte kırılır. Çünkü orada tüketim nesnelere artık işlev dışıdır ve artık amacın dışındadır. Konserveler kutusu vitrinde duran konsere kutusu değildir artık. Başlangıçtaki büyü bozulmuş, kendisiyle ilişkili olmayan başka nesnelere,*

<sup>341</sup> Baudrillard, 2008, 54 s.

*uyumsuz bir birlikteliğin kaosuna atılmıştır. Çöplük, kendisini oluşturan nesnelere uyumsuz birlikteliğinin kaosudur. İnsan gibi... Nasıl çöplük insanın bir parçasıysa insan da çöplüğün bir parçasıdır.”<sup>342</sup>*

Abisi Haço ile birlikte köyünden göçüp geldiği büyük şehirde, ekmeğini kilisenin yanında bir çöplük alanından kazanan Aymelek’in trajedisi; amca oğlu İsrail’in birilerini öldürüp bu çöplüğe saklanması ve hayatlarını çöplükten daha çok kirletmesiyle başlar. Haço’nun; “Çöplük deyip geçme... Tanrının bütün kudreti burada saklı... İnsanın kursağından ne artıyorsa burada... İnsanı tanımak mı istiyorsun gel de pisliğine bak!..”<sup>343</sup> dediği çöplük, kentten taşanları, kentten kaçanları, kentte merkeze uzak da olsa yaşamak zorunda kalanları saklıyordu. Tüm pisliği ve görkemiyle atıl olanı yaşama döndürüyordu.

Nar’ın, insanın pisliği ortasına saf ve temiz olarak yerleştirdiği Aymelek’in bu pislikten leke almadan çıkması olanaksız gibidir. Haço ne denli korursa korusun, çöplük insanlarından en yakını olan İsrail, her şeyin kirletildiği, tüketilip atıldığı bir dünyada Aymelek’i saflığıyla bırakmaz. İçine yılan girdiği yanığıyla ters çevrilip çarımha gerilen Aymelek, ağzından yılan çıkması beklenirken canının gitmesiyle çöplüğün varlıkları bile olmayanların cinayetleri listesine adını yazdırır. Vicdanını, herkesin sağır ve kör olduğu bir inanç dünyasında, bir kilisede tecavüz edilerek bırakan İsrail; “Görülmemiş cinayet yoktur Haço! İlk gören insanın kendisidir! İnsan işlediği cinayeti kendinden saklayamaz! En yakın şahit biziz, ilk ele verecek olan da! Sen vicdanını öldürebilir misin Haço.”<sup>344</sup> derken ellerine bulaşan kanı, ruhuna bulaşan kiri temizleyemediğini de haykırır. Çöplükte nasıl atıklar anbean çürüyüp kokuyorsa; insanın ruhu da aynı derece çürüyüp kokmaya başlar. Mideye girenlerin atıkları ile ruhun atıkları aynı yerde birleşir. Tersten çarımha germe, ağzından yılan çıkarma, cinayet kuyusuna inme türünden mitlerle kendisine bir söylene kuran oyun; gerçekçi yanını, 90’lı yıllarda artışa geçen çöplüğün bir kaynak olarak değerlendirilmesi olgusuna borçludur.

Okday Korunan **İyi Şanslar**’da (1999), çöplüğe bir göçeri sığdırdığı gibi bir kent zenginini de dahil eder. Bavulunda kuzeninin cesediyle çöplüğe gelen ve insanın tüm acımasızlığıyla, gözlerini kör eden hırslıyla bu ölünün midesinden bir

<sup>342</sup> Nar, 1997, 15 s.

<sup>343</sup> y.a.g.y., 36 s.

<sup>344</sup> y.a.g.y., 41 s.

formülü çıkarmak isteyen YY; her şeyin, insanın bile kolayca tüketildiği bir dünyanın kahramanıdır. Çöplüğün sakini XX'e göre ise çöplük gizli işler için bir cennettir, çünkü sır tutmayı bilir.

*“XX: Şehrin bu tarafı sakindir. Gece gündüz hayat ceset gibidir buralarda! Havalar ısınınca biraz kokar; ama olsun burası güvenli, üstelik her şey var burada. Hastalandın mı ilaç bulursun, acıkınca yiyecek; üşürsen giyecek; seç, beğen her şey senin. Kitap filan...”<sup>345</sup>*

XX'in resmi evrak bürosu gibi düzenlediği bu patlamaya hazır yuvasında, simulare edilmiş bir arka dünya gizlidir. Bu dünya, son nokta olan çöplüğe gelmeden önceki düzenin bir yansımasıdır:

*“XX: Korkma kimseye söylemem; bunlar eski numara... reçeteler, resmi gazeteler, dosyalanıp atılmış dilekçeler, pullu kağıtlar ne ararsan var burada. Sen cennete geldin. İşine yarayanları kafan göre düzenle, ehliyet, pasaport, ölüm kağıdı, doğum kağıdı, fakir ilmühaberi her şey tasdikli, mühürlü... Ulan bir de okumam yazmam olacaktı ki, dünyanın tozunu silkelerdim biliyor musun?! (Çöpten bir takım kağıtlar alır) Bak, bunlar sabıka kaydı, bilanço, kiliseleri yaşatma derneği makbuzları, askerlik kağıdı, sivil savunma tebliğleri kanun hükmünde kararname, gebelikten korunma yöntemleri, boşanma kağıdı, cami yardım makbuzları, kuş severler genel kurul tutanakları...”<sup>346</sup>*

Çöplüğün hırsızlığa, dolandırıcılığa, gammazlığa, kalleşliğe bulaşmış, ölü soymuş, fahişe annesine aşık olmuş cahil insanı XX; Korunan'a göre hiçbir zaman kentsoylu YY kadar kirlenmemiştir. Bir piyango-olasılık formülü için bir insanı öte dünyaya ve ardından da çöpe gönderen YY; kötülüğü matematik gibi tek tek hesaplamış biri olarak aslında tüm dünyanın kokuşmuşluğunu ve kirlenmişliğini sembolize eder. Çöplükten önce de bir çöplük vardır zaten bu dünyada:

*“XX: Bavuldaki ceset çok pis kokuyor.  
YY: Sadece bavuldaki mi? Bak ortalık ceset kaynıyor. Burun deliklerimiz bu yüzden tıkalı, bu yüzden nefes alamıyoruz. Uzaylıları bu yüzden bekliyoruz, gelip patlatsınlar da nefes alacak yer açılsın diye.”<sup>347</sup>*

<sup>345</sup> Okday Korunan, **İyi Şanslar**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 188, İstanbul, 2004, 16 s.

<sup>346</sup> y.a.g.y., 24-25 s.

<sup>347</sup> y.a.g.y., 56-57 s.

Çöp patlaması beklentisi Ahmet Önel'in; **Kaşif-i Eyvah Nadir Efendi**'sinde de (1989) karşımıza çıkar. *"Bir büyük kent burası. Koca kara binaları, dar uzun ve bozuk yollarıyla bir kent-i ala. Yüz yıl öncesi gibi hala. Çöpler nah şurda bir sekizinci tepe eylemiş, ha patladı ha patlayacak diye yürekler oynayacak, şehrin tarihi Ç.Ö. ve Ç.S. diye ikiye ayrılmada. Yani çöp patlamasından önce, çöp patlamasından sonra."*<sup>348</sup> diyen ve dürüstken tutunamayan, dolandırmaya başlayınca hatırı sayılır olan köşe dönmece Nadir; köy-kent göçünü tersine çevirip şehirden kasabaya göç edecek ve insani değerlere yeniden tutunacak bir adam olarak karşımıza çıkar.

*"20 Ekim.. Ç.İlçesindeyim. yeni bir perde açıldı önüme. Yeni bir hayat. Çirkefi geride bıraktım. Yalanları, iftiraları, kolay kazançları...Kısaca tüm namussuzlukları."*<sup>349</sup>

Çöplük figürünün ele geçirdiği en korkunç yerlerden biri de Memet Baydur'un **Tensing**'inde (1993) fethedilen Everest olur. 1953'teki fethinden kırk yıl sonra iki metre küçülen dağ artık bir uygarlık çöplüğüdür. Doğanın insan tarafından bir atık yığınına dönüştürüldüğü oyun; Doğu'nun ve doğanın Batı tarafından nasıl kirletildiğine dair bir örnektir.

*"Edmund:... Burayı daha fazla kirletmelerine izin vermeyeceğim! Çorba kutuları! Eşek oğlu eşekler! Üstelik utanmadan kaplumbağa çorbası konservesinin kutularını bırakıyorlar geride. Boklu tuvalet kağıtları! Siyah plastik film kutuları! Kola tenekeleri! Tempaxlar! Deodorant ve sivrisinek püskürtücüleri! Bu yükseklikte sivrisinek olur mu? Cahil herifler! İki metre kısalmış işte dağ! İki metre! Yazıktır be!"*<sup>350</sup>

Umudunu köyden metropole göçe bağlamış insanların tıkanıdığı noktada, havanın, suyun, yeşilin parayla satıldığı, insanlığın alınmadığı noktada bir başka lüksler kategorisi ortaya çıkmıştır. Çünkü sadece bolluk değil, aynı zamanda zararlar da toplumsal mantık tarafından sürdürülür. Kent ve sanayi ortamının etkisiyle yeni kıtlıklar ortaya çıkar: Mekan ve zaman, temiz hava, yeşillik, su, sessizlik, duygu... Eskiden bedava olan ve bol bol kullanılan mallar ayrıcalıklıların erişebildiği lüks

<sup>348</sup> Önel, **Kaşif-i Eyvah Nadir Efendi**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 1 s.

<sup>349</sup> y.a.g.y., 22 s.

<sup>350</sup> Memet Baydur, **Tensing**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 35, İstanbul, 1994, 34 s.



mallar haline gelirken; sadece üretilmiş mallar ya da hizmetler kitlelerin alım gücüne sunulabilir.<sup>351</sup>

Bu yüzdendir ki; metropolün yeni alfabesi içinde insanoğlu umulmaz bir yalnızlıktadır. Bütün büyük kentler, New York, Paris, İstanbul ve de...

*...Venedik kenti yüzlerce yalnızlıktan oluşur.*

Brian Hatton

---

<sup>351</sup> Bkz; Baudrillard, 2008, 62 s.

### 3.6.1. Hayatın Saçmalığı

#### 3.6.1. Ölüm Bağlamında

*Ölmek  
Bir sanattır her şey gibi.  
Eşsiz bir ustalıklarla yapıyorum bu işi  
Öyle ustaca ki insana korkunç geliyor.  
Öyle ustaca ki gerçeklik duygusu veriyor.  
Sylvia Plath*

1990-2000 yılları arasında Türk oyun yazarlarının ölüm ve öldürme temasına ağırlık verdiği görülür. Tüketim kültürü, insan hayatına ihtiyaç ötesi sundukları ve bolluk arzusunun yarattığı iştahla hayatın her alanını ele geçirmiştir. Ölümün bile beden gösterisine dönüştüğü, tıpkı dişi bedenin arzu ve tüketim nesnesi haline geldiği gibi, ölü bedenin de şov nesnesi kabul edildiği bir dönem başlamıştır. Ölümü hafife almayan savaş ve cinayet görüntüleri, televizyon ekranından peş peşe yağdırılırken; ölüm yemek masasında yemek yeme hazzına, bir çocuğun oyun oynama keyfine karışır. Hayatta kalmakla ölmek arasında duran insan, Bosna'daki soykırıma, Körfez'deki savaşa, AIDS'li bir hastanın çaresizliğine aynı açıklıkla bakar: Bugün neyi tüketiyoruz?

Memet Baydur kendi doğumunu ve bir anlamda kendi katkısının da olduğu bir doğumu bekleyen Adam; hem onun hem de çocuğunun annesi olan Kadın; geçmişte, bir sevişme sahnesi ve sahnede izlenen sevişme sahnesi gibi açılımlarla okunabilecek bir kısa oyun yazmış. Bir sipariş oyun olan **Doğum**'da tutkuyla hüznün iç içe geçtiği bir hesaplaşma süreci yaşanır. Sahnede doğumu simgeleyen devasa bir yumurta, yanında da Adam. Sevişmeyle sonlanan sahne gösteriyor ki; daha önce de yaşanmış bu sahne belki çok defa. İki kere iki de bir, yedi kere yedide bir. Doğum için hepsi bir.<sup>352</sup>

Şule Gürbüz, **Akıl Yoktur, Ne Yaşadır Ne Başta** (1993) ilk ve son oyununda, hayatın ve ölümün felsefi boyutunda gezinir. Tuhaf bir ıssızlık içindedir

<sup>352</sup> Fransız tiyatrocusu Roland Fichet'in ısmarlamış olduğu, tek perdelik Doğum, çeşitli ülkelerden beş yazarın aynı adı taşıyan tek perdelik oyunları ile bütünleşerek St. Brieu'deki Theatre de Folle Pensee'de sahnelenmiş ve Avrupa'daki büyük tiyatro şenliklerine katılmıştır.

Yaşlı Adam. Hayatının son perdesinde, ölümün kapısında gördükleri can acıtıcıdır. Geçmişine bakar ve “...*Bakarken yirmi sene, korkarak otuz sene... On sene de çocukluk. İşte insan ömrü*”<sup>353</sup> diye açıklar. Göz açıp kapayana dek biten bir ömrün sonunda; tek duyduğu ses “*Bilme oğlum bilme –ne istediğini hiç bilme. Bunu bilersen hayatın boyunca bileceğin tek şey bu olur.*”<sup>354</sup> diyen annesinin sesidir. Gürbüz, ölümü ana rahmine dönüş gibi algılatığı oyunda hayatın saçmalığını, düşünle gerçek arası bir zamanı ve bu zamanın sonlanışını sorgular.

*“Kadın sorar: Sen bu yaşa kadar nasıl geldin?  
Yaşlı Adam: Düşte!”*<sup>355</sup>

Gürbüz’ün saçmalık olarak kurguladığı hayata rağmen, ölüme yazgılı insanoğlu, yüzlerce yıldır tıpkı tanrılar gibi ölümsüz olmanın sırrını arayıp durmuştur. Bir ölümlüyle bir ölümsüzden doğma Gılgamış da ölümsüzlüğün izini sürenlerdendir.

*“Siduri: Gılgamış! Boş yere koşuyorsun. Aradığını bulamayacaksın. Tanrılar insanları yarattıkları zaman, ölümü onlara verdiler, hayatı ellerinde tuttular. İnsanın madem, insanlığının keyfini yaşa. Karnın dolu olsun, gece gündüz eğlenir kendini...”*<sup>356</sup>

Zeynep Avcı, Işıl Kasapoğlu’nun Devlet Tiyatroları’nda sahnelemek için destansı bir oyun istemesiyle yazdığı **Gılgamış**’ta (1996) bir söylencenin peşine düşer ve ölümsüzlük için kıvranan insanoğlunu tekrar sahneye çıkarır. Yeraltı kendisinden en yakın dostu Enkidu’yu alınca korkan Gılgamış; “*Ya ben! Ya ben ölmeyecek miyim? Ben de yeraltının karanlığında yitirmeyecek miyim adımları, şanımları, krallığımı, canıma can veren erkek güzeli gövdemi? Enkidu! Sensiz ben, eski ben değilim. Artık kendimden vazgeçeceğim...*”<sup>357</sup> diye haykırarak bucak bucak ölümsüzlüğü arar. Ona, araması gereken asıl şeyin ölümsüzlük değil, sonsuzluk olduğunu Ninsun söyleyecektir:

<sup>353</sup> Şule Gürbüz, **Akıl Yoktur, Ne Yaşadır Ne Başta**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 117, İstanbul, 1993, 15-16 s.

<sup>354</sup> y.a.g.y., 75 s.

<sup>355</sup> y.a.g.y., 63 s.

<sup>356</sup> Zeynep Avcı, **Gılgamış**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 60, İstanbul, 1996, 52 s.

<sup>357</sup> y.a.g.y., 46-47 s.

“Ölüm vardır, çünkü insan kişinin sonu vardır oğlum. Sonu olmayan insan kişi, sonsuz olmayı öğrenmeli önce. Sen biliyor musun sonsuzluğun gizini de, ölümsüzlüğün gizi peşine düşüyorsun?”<sup>358</sup>

Gılgamış, binlerce yıl sürecek bu arayışta, ölümsüzlük otunu Yılan’a kaptırrsa da ölümün ette değil, ilk olarak yürekte başladığını öğrenecektir:

“Utnapiştim: Ölümsüzlük bu işte Gılgamış. Tanrılar da ben de veremezdik bunu sana, koyamazdık yüreğinin derinine. Ölümsüzlük dipsiz yürekte Gılgamış, çürüyesi ette değil. Ölümsüzlük derde çare değil, yeni bir derttir, yeni bir ülke kuşatır gibi. Yeryüzü biter, yürek kuruyan dereleler gibi inlerse göğsünde, yine de can etini terk edip gitmezse, ölümsüzlük ölmekten beterdir Gılgamış.”<sup>359</sup>

Yürekte başlayan ölüm, intiharın habercisidir. 18. yüzyılda “kendi kendinin cinayetini işleme, kendi kendini yok etme, kendi kendini öldürme, kendi kendini katletme”<sup>360</sup> gibi sözlerle açıklanan intihar olgusu; bir tür cinayet olarak algılanmış ve tüm dinlerce de böyle yorumlanmaya başlamıştır. Yıldırım Şentürk, 1995-96 sezonunda Devlet Tiyatroları’nda sahnelenme imkanı bulan **Bıçak Sırtı**’nda (1995), ölüme ve öldürmeye intihar ekseninde bakar. İntiharların arttığı bir süreçte, intihar eden Umut’un toplumsal anatomisini çıkartır. Suçlu ve kurbanın aynı kişiler olduğuna dikkat çeker. Toplumun değer vermediği, anne babasının anlamaya çalışmadığı bir genç, oldukça kişisel bir çıkışsızlıkla intiharı tercih etmiştir:

“Evet, cinayet... Belki doğrudan gençlerimizi öldürmüyoruz. Ama, kişiliklerini öldürüyoruz. İyi niyet adına, sevgi adına.. Kim bilir, Umut’un babasının dediği gibi ileride daha özgür olmaları adına öldürüyoruz. Hiç kimseyi suçlamak değil amacım. Bu yetişme koşullarında herkes, suçlu olduğu kadar kurbandır da.”<sup>361</sup>

“Siyasal iktidarlar gençlere güvenmiyor. Onları sadece bilgi depolanan insanlar olarak görmek istiyor. İş gördürülen robotlar haline getiriyor... İşte bu anlayıştır, ülkemizde demokrasiyi ikide bir kesintiye uğratan. Gençlerimizi politikayla ilgilenmeye teşvik edeceğimize tersini yapmışız. Hala da yapıyoruz.”<sup>362</sup>

<sup>358</sup> y.a.g.y., 49 s.

<sup>359</sup> y.a.g.y., 62 s.

<sup>360</sup> A.Alvarez, **İntihar**, Öteki Yayıncılık, Ankara, 1992, 51 s.

<sup>361</sup> Yıldırım Şentürk, **Bıçak Sırtı**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1995, 72-73 s.

<sup>362</sup> y.a.g.y., 52-53 s.

diyen Bilirkişi; 1980 sonrası depolitizasyon hareketleriyle gençlerin siyasetten, politikadan, kitaplardan, dahası düşünmekten alıkonulmasının sonuçlarını gözler önüne serer. 1992 ve 1997 yılları arasında toplumda intihar oranı % 2,8'den % 3,2'ye çıkmıştır. Bunun % 46'sı 15-24 yaş arasını kapsar.<sup>363</sup>

Ölümün intihar etme planıyla başlayıp Orta Asya ritüelleriyle sürdürüldüğü bir oyun olarak Aslıhan Ünlü'nün *Kadıköy Belediyesi Oyun Yazma Yarışması Birincisi Ölü Törenleri* (1999) oyunu; ölümün seremonisini göstermek adına ilginçtir. Yıllar önce ayrıldığı sevgilisiyle bir dağ başında buluşan Erkek, ayakları dibine gelip ölen Ezhar ile ölü sahibi atfedilir. Görevi; ona bir tören düzenlemektir. Dünyada keşfedilmemiş bir yer kalmamışken; Alazdağ denilen bu eski köyde, binlerce yıl öncesine dönen Erkek ve Kadın, aşkı ve ölümü bir şaman töreni-oyunu içinde yeniden yaşarlar. Aslıhan Ünlü'nün 'ölüm'e antropolojik yaklaşımı, onu bir gömme töreniyle uğurlamanın kökenlerine inmesi ve ölümden önceki hayatı aşkla anlamlandırması ölüme dönem dışı, farklı bir bakışı da getirir:

*“Orada cansız yatan canlıydı bir zamanlar. Anasının karnına üflendiğinde canı, o da yaşamaya başlamıştı ve doğdu Ayısıt'ın koruyuculuğunda, büyüdü, ava gitti, evlendi. Hepsi tanık ister şimdi kendine. Cansız beden hayata tanık ister. Biz de veririz o tanıklığı. Oynarız her anını yaşamın.”*<sup>364</sup>

Tuncer Cücenoglu, ölümlerin ve öldürmelerin arttığı dünyaya bir Azrail gönderir. Hasta yatağında ölüme duran bir adamın canını almak isteyen Azrail, karısının iznine rağmen annesinin engelini geçmeyi başaramaz. **Ziyaretçi** (1996), bir akıl hastasının Azrail kılığında girdiği hastane odasında verdiği mücadeleyle, doğurma gücünü elinde tutan annelere ve tüm kadınlara bir mesaj niteliği taşır. “Doğurmayı bilen yaşatmayı da bilmeli” diyen Cücenoglu, çocuklarını dünyanın savaşla, hastalıkla, kıyımla, darbeyle, cinayetle gelen Azraillerine teslim etmemelerini ister. Hatta canların ulu orta, neredeyse annelerin gözleri içine bakarak alındığı bir yakın dönemin kara komedisini yapar. Azrail, Anne'den oğlunu öldürmek için izin isterken; “Eski çamlar bardak oldu. Demokratikleşme, insan hakları derken bir alay sorun çıktı karşımıza. Onay istiyorum sizden.”<sup>365</sup> pişkinliğindedir. Bile bile, demokrasi ve insan hakları dönemeçleri arasından ölüme

<sup>363</sup> Bkz; veri.gov.tr

<sup>364</sup> Ödüllü Oyunlar 1, 1999, 25-26 s.

<sup>365</sup> Cücenoglu, 1996, 119 s.

gönderilen çocukların, savaşa, teröre, 12 Eylülere teslim edilen insanların kurtarıcısının anneler olacağını iddia eder. İster Azrail olsun ister akıl hastası fark etmez, Ziyaretçi'ye göre; dünyanın gidişatı, hayatın saçmalığı, dengelerin alt üst olması ölümlerin artmasını getirmiştir.

*“Ziyaretçi- ...Baksanıza sağlık eğitim kültür alanlarında yapılan özelleştirmeler dünyanın başına yeni dertler açacak gibi görünüyor. Dengeler bozuluyor. Karışıklıklar çıkıyor... Irkçılık aldı başını gidiyor... Savaşlar çıkıyor...*

*Anne- Tek neden özelleştirme mi?”<sup>366</sup>*

Ölümü nefesinden tanıyan, hayatında başka ölümler de yaşamış Anne, oğlunu bu sahte Azrail'e vermez. *“Bu ne sevgi? Bu ne direnç tanrım? Bu yaklaşım belki de cennetin yeryüzünde kurulmasını sağlayacaktır... Kim bilir?”<sup>367</sup>* Sahte Azrail bu sözlerle dünyadan kaçıp gider.

**Terzi Makası**'nda (1996) Turgay Nar, S'nin kendini ölüme mahkum edişini anlatır: *“Ben kendimi içeriye kilitledim, onlarsa kendilerini dışarıya kilitlemişler...”<sup>368</sup>* diyen S, ölümü yaşarken de var olan bir olgu olarak alır. *“Burası bir cenin mezarlığı, burası bir ayna mezarlığı.. Burası bir anne mezarlığı!. Çıkmak istiyorum!”<sup>369</sup>* derken **Ziyaretçi** oyununda Cücenoglu'nun yaşatma kaynağı olan anneyi olumsuzlar. Onun bir mezarlık yaratabileceğine de dikkat çeker.

Habil Kabil'den bu yana, kardeşin kardeşe pususu ve cinayeti bitmemiş, farklı biçimlerde, savaşa, terörle, kan davasıyla, namus davasıyla insan var olduğundan beri süregelmiştir. **Çılgık Çılgıca** (1995) oyununda Hidayet Sayın; tarihten ve toplumumuzdan örneklerle öldürmelerin izini sürer. *“Kan akıtanlar hep bir gerekçe buldular. Kimi ar dedi, onur dedi.”<sup>370</sup>* sözleriyle cinayetlerin ardına düşen oyun, insanın öldürme güdüsünün resmi gibidir.

Habil Kabil miti Turgay Nar'ın **Kuyu**'sunda da (1996) karşımıza çıkar. I.Oğul annesinden, II. Oğul babasından nefret ederek büyütülmüştür. Bir kuyuyu temizleme görevini alıp kuyuya indiklerinde kendi içlerine de bir iniş yaşarlar. *“Belki de SÖZ kuyusu. Evet evet SÖZ kuyusuna dönüştürmek istiyorlar. İnsanların duymak*

<sup>366</sup> y.a.g.y., 118 s.

<sup>367</sup> y.a.g.y., 125 s.

<sup>368</sup> Nar, 1997, 156 s.

<sup>369</sup> y.a.g.y., 167 s.

<sup>370</sup> Hidayet Sayın, **Çılgık Çılgıca**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1995, 5 s.

isteyip de bir türlü duyamadıkları.”<sup>371</sup> diye neden kazdıklarını anlamadıkları bir kuyuyu anlamlandırmaya çalışırlar. Aslında bu kuyu tıpkı Çöplük’teki gibi bir “cinayet kuyu”suna dönüşecektir. Dünyanın kursağına inen kuyuda, ölümlerin nedenini başlangıç mitlerinde arayan bir oyundur **Kuyu**.

*“2.Oğul: ...Annemin ölüsüne tecavüz etmekle aynı şeyi daha önce sen yapmıştın! Ben de tanıklığımla, suskunluğumla senin suçuna katılmışım!.. İnan böylesi daha anlamlı... Şimdi yeni bir cinayeti paylaşmak yalnızca ikimize kaldı.*

*1.Oğul: Neden, neden ama?*

*2. Oğul: Çünkü babamız aynı cesareti gösteremedi... Annemden kurtulmak için ikimizi de kullandı... babam, seni anneme karşı düşman yetiştirdi, annem de beni babama karşı... Onların düşmanlığıyla büyüdük... Sonunda ikisinin de ölümü bizim elimizden oldu.. Onlar yeryüzünde iki düşman kardeş bıraktı... Sen ve ben... İki amansız, sinsiz düşman! Şimdi ikimizden biri bu düşmanlığı bitirmeli.*

*1.Oğul: Kardeş kardeşi öldürür mü?*

*2. Oğul: Öldürür’ Kardeş kardeşi öldürmeli zaten! Bir başkasının elinde ölmektense.”<sup>372</sup>*

Annesini öldürüp tecavüz eden 1. Oğul ve babasını hasta yatağında öldüren 2. Oğul, kuyuda kalıp kendilerini baltayla ölüme mahkum ederler ve kuyunun başında kan dolu kovayı çeken bir anne; aslında tüm ölümleri doğurandır. Kardeşin kardeşe düşmanlığını Habil-Kabil arkesiyle anlamlandıran bu öldürme oyunu, ölümün, öldürmenin nedenselliğini çözmeye çalışan tüm felsefeleri en başa gönderir.

Öldürme itkisi insanın içinde gizli kalmış ve önce yerleşik sonra modern hayatla kuşatılmış bir itki olarak durur. Vahşete yönelik bu olağan yaklaşım savaşlarla, türlü kışkırtma cinayetleriyle kendini ortaya koysa da hiçbir güç öldürmenin doğasındaki çekiciliği yeryüzünden silip atamaz. Yok edicilik her an her kişide ortaya çıkmayı bekleyen bir güdüdür. Vahşi kapitalizmin tüketmeye yönelik olarak bu yok ediciliği dürtmesi sonucu her dakika milyonlarca cinayet işlenmeye başlamıştır. Amerikan sinemasının, doksanlı yıllarda şiddetin şiirini yazdığı filmleri, **Temel İğgüdü**’sü, **Katil Doğanlar**’ı toplumda saklı kalmış sapkınları ve nişancıları ortaya çıkarmış; bir gökdelenin tepesinde rastgele öldürmeye yatmış insan, gündelik hayata ve aynı zamanda onun getirdiklerine ateş açmaya başlamıştır. Cinayetlerin

<sup>371</sup> Nar, 1997, 130 s.

<sup>372</sup> y.a.g.y., 146 s.

bireysel tatminsizlik ve topluma duyulan öfkeyle artması, öldürmenin bir film karesindeki kadar gizemli ve keyifli olması, katillerin ‘Kumkapı Cinayeti’ndeki gibi star olmaya başlaması, bu dönemin iyice parlattığı olgulardır. Özen Yula, **Rezervuar Köpekleri** türünden Amerikanvari bir kurguyla, iki katili “ölme arzusu” içinde karşı karşıya getirip “kim kimi öldürecek” diye meraklandığı **Ay Tedirginliği**’nde, ölümü ve öldürme itkisini bugünün insanına duyulması gereken türden bir hümanizmle kucaklar.

*“Adam: Bana öyle geliyor ki, ölümün tadı kaymaklı dondurmanınki gibidir! Ama öyle Amerikan malı süt tozuyla yapılan adi dondurmanınki gibi değil! Tıpkı bir zamanlar dünyanın daha az kirlenmiş olduğu dönemlerde, üstlerinde sabah çiyini taşıyan çimleri, kekikleri, binbir kokulu otları yiyen ineklerden sağılan taze süttten yapılmış güzelim saf kaymaklı dondurmanın tadı gibi!..*

*Kadın: ...Belki de ölüm, söğüt dallarının arkasındaki ayı bir daha görmemektir. Sabah alacasındaki kuş seslerini bir daha işitememek. Bu denizin farkına bile varamadığımız kokusunu bir daha içimize çekememek. Belki de bu dünyadaki bir şeyleri yarım bırakıp gitmektir ölüm! Besbelli eksiltlen bir şeydir!”<sup>373</sup>*

Oyunun kahramanı Ödeşmeler Kitabı’nın yazarı Adam, karısını öldürdüktan sonra kuytu köşelerde gezinirken fark etmiştir Kadın’ı. Kadının bir sanat galerisi olduğunu, nerde yemek yediğini, nerelere gittiğini bilir. Ve nasıl adam öldürdüğünü de... Kadın yaşlı adamları öldürürken, içinde büyüttüğü öfkeyle onlara “mutlu musun” diye soruyordur. “Mutlu musun” sözü; Adam’ın duymak istediği ve duyduktan sonra da son nefesini vermek istediği son sözdür. Çünkü öldürerek daha da mutsuzlaşan Adam, nihayet kendini öldürecek katilini bulmuştur. Ona reddiyesi mümkün olmayan biçimde, kendi ölümünü allar pullar, paketleyip sunar. Kadınsa tüm felsefi katilliğiyle ölümü hak etmek gerektiğini savunur. Dedesinin küçükken, bahçede kendisine yaptığı şeyden ötürü seçiyordur yaşlı insanları. Amerikan filmlerinin belli başlı aile cinayetleri sebebi olan ensest taciz, bu Kadın’ın sebebidir. Adam, kafasında kurguladığı gibi Kadın tarafından öldürüleceğini sanıp mutlu olurken; Kadın bu son cinayetinde kendini vurur. Ve kurban olmayı bekleyen,

---

<sup>373</sup> Yula, 1996, 34-35 s.



sözcüklü katil Adam'ı “*Bu son cinayetin olsun*”<sup>374</sup> diyerek yaşama ve vicdanına mahkum eder.

Söylenceler, masallar, çocukluk ve düşler ile yoğrulmuş oyunda Kadın'ın sözünü ettiği cam sesinin yankıları; insanlığın gizli çılgınlıklarını imler. Toplumda ezilen bireylerin diğer bireyler tarafından görmezden gelinmesi şeffaf ve saydam haliyle her şeyi gösteren “cam” ile vurgulanır. Çocukluğu babaannesinin gözü önünde saydam camlarla sınırlanmış Kadın, bu camın arkasından izlediği dünyada büyüyüp gerçekleri görmeye başladığında bu camı kırmaya da başlar. Öldürmeleri intikamının sonucudur ve sonsuz keredir. Adam'sa sözcüklerle yok edendir. İkisi de aydın sınıfın temsilcisi olan bu ikili, katil ve seyredeni, katil ve kurbanı, kurban ve katili olarak dönüşürken; Yula'ya özgü şiirsel bir tanımla, şu dünyadaki asıl katil olan Adam, yine sözcüklerini bir silah gibi doğrultarak öldürmeyi başarmıştır.

Ölüme hayatın doğal bir sonucu olarak bakan, onu başka hiçbir şeyle ilişkilendirmeden ele alan, bu anlamda dönem adına fazla iyimser bir bakış açısıyla Almila Alp ve Filiz Sarıca tarafından yazılan **3 Ekim'de Nostalji** (1999); dönemin gerçeğini sırtından atıp soyutlamıştır. Dramatik kurgu ve gelişimden yoksun oyun bir hatırlamalar bütünüdür. Tek tezatlık ölmek üzere olan Işıl'ın, öleceğini bile bile kahkahalar atıyor olmasında saklıdır.

*“Çok tuhaf geliyor size biliyorum. Ölümün o soğuk nefesiyle burun burunayken kahkahalar atmak. Ama lazım gelen bu! Yaşamak. Her şeye karşın yaşamak! Sevmek. An be an sevmek! Umuda kanat çırpıp ölgün bakışlarda yıldızların ışını görene dek çabalayıp sessizliğe geri dönerek sevmek! Yüreklendirin kendinizi. Cesaretli olun. Yaşam ve ölüm kadar cesaretli.”*<sup>375</sup>

Köşe dönmeçilik, mafyalaşma gibi olağan gelişmeleri gizli işler cinayetleri içinde kurgulayan ve bir dönemi gülmece yoluyla ele alan Tayfun Türkili'nin **Naaş-ı Muhteremler** (1996) ise; evleri cesetle dolup taşan iki ihtiyarın, durumu ne kadar olağan karşıladıklarını gösterir. 1997-2000 arasında Devlet Tiyatroları'nda sahnelenen, Türk toplumuna özgü, başarılı bir dolantı komedyası olan oyunda, evlerine gelip gelip ölen mafya üyelerini nereye saklayacaklarını şaşırان Rauf ve

<sup>374</sup> y.a.g.y., 44 s.

<sup>375</sup> Ödüllü Oyunlar 1, 1999, 239 s.

Muazzez, enflasyondan faili meçhullere, devletten mafyanın pis işlerine kadar her şeyin dökümünü yaparlar.

*“MUAZZEZ- Şimdi ben önce cesedin ayaklarını sokayım içine, sonra da siz ikiye katlayarak gövdesini sokarsınız..*

*RAUF- Aman beyaz peynire dikkat edin Muazzez hanım.. Kilosu 5 milyonu buldu.*

*MUAZZEZ- Siz de tereyağına dikkat edin efendim.. Bakın cesedin ceketine vişne reçeli sürüldü. Bana çamaşır makinesini açtırmayın Allah aşkına?”<sup>376</sup>*

Evlerine ceset yağmaya devam ederken hiç istiflerini bozmayan karı koca, ölmenin trafik kazalarıyla, faili meçhullerle ve cinayetlerle olağanlaştığı süreçte, evlerine bulaşan bu krizi ellerinden geldiğince yönetmeye çalışırlar.

*“RAUF- Evett eroinci muhteremi tekrar buzdolabına koyduk. Ayy, kollarım koptu Muazzez, ceset taşımak ve yerleştirmek ne zor işmiş meğer.*

*MUAZZEZ- Zor tabi efendim, sana yağı yerleştirmeye benzemiyor bu iş. Sonra eskisi gibi genç değiliz ki, yaşlandık artık. Genç olsaydık şimdi birini sen, öbürünü de ben omzumuz vurduğumuz gibi götürür bir yere bırakırdık.*

*RAUF- Allah’tan sizi dinlemeyip de şu iki kapılı buzdolabını almışım Muazzez hanım. Bak nasıl işimize yaradı gördün mü?*

*MUAZZEZ- E her şeyde bir hayır vardır diye boşuna dememişler.”<sup>377</sup>*

Tayfun Türkili; oyunda; *“Neredesiniz Allah aşkına, yarım saattir kapı çalıyorum? Ben bu kadar zaman zarfında Kuzey Irak'a gider, operasyon yapıp gelirdim yahu.”<sup>378</sup>* diyen general oğullarıyla dönemin, savaşa komşuculuk oynamak gibi bakan atmosferini çizer. *“Kabahat sizde efendim, her zaman söylüyorum size, kapıyı açmadan önce kim o, diye sorun. İşte kapıyı böyle sormadan açarsınız, ceset de gelir evimize katil de.”<sup>379</sup>* diyen Muazzez, katillerin cirit attığı bir Türkiye’de, artık her evde, her an bir ceset olabileceğinin alegorisini yapmaktadır.

1990-2000 yılları arasında, televizyonu, filmleri, evleri, beyinleri ve okullarıyla dünya bir mezarlığa dönüşürken; ölümün felsefi ve toplumsal yanı yeniden sorgulanmaya başlandı. Dönem yazarlarının intihar ve cinayet ekseninde eğildikleri ölüm, doğal olmanın da ötesinde her türden müdahaleyle olağanlaştırılırken; bolca kıyamet senaryoları türetildi. Pek çok dinin sahiplendiği

<sup>376</sup> Tayfun Türkili, **Naaş-ı Muhteremler**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1996, 10 s.

<sup>377</sup> y.a.g.y., 31 s.

<sup>378</sup> y.a.g.y., 44 s.

<sup>379</sup> y.a.g.y., 19 s.

“kıyamet” olgusu, “öte dünya” ya da “kıyametten sonra dünya” çeşitlemeleriyle ilgi çekici bir konu olarak, özellikle doksanların son yarısında, iki bine az kala çokça işlendi. Söylenceler, kehanetler, inançlarla beslenen “kıyamet” yazarların da eğildiği bir konu oldu.

### 3.6.2. Kıyamet Bağlamında

Bir oyuncu-yazar olan Civan Canova, **Kıyamet Sularında** (1994) oyununda, kıyamete beş kala bir ailenin yaşadıklarını ele alır. Hızla dünyaya yaklaşan göktaşı, dünyayı karanlığa boğarken, kıyamet telaşı içinde adeta tüm insanlık çökmüştür. Kadın, Adam, Baba, Anne ve Teyze ekseninde gelişen oyunda “kıyamet”; insanın kendi kıyametleri ve dünyanın başına gelecek kıyamet olarak ayrıştırılır. *“Kıyamet bütün dengeleri alt üst edecek. Ya var olan dengesizlikler? Kıyamete kadar sürüp*

*gidecek mi?”<sup>380</sup> diye soran Kadın, babasız çocuk doğuracak olan ve bu yüzden ailenin kendi kıyameti içine dahil ettiği bir kişiliktir.*

*“Kadın: ....’Bu fahişe benim kız kardeşimdir’ diye bağır, ‘Bir çocuk peydahladı, nikahsız. Hem de hiç tanımadığım, bilmediğim bir adamdan.’*

*Adam: Kes be pis şıllık!*

*Kadın: ‘Bir erkeğe kul köle olmadan çocuk dünyaya getirmek istedi’*

*Adam: Yeter, kapa çeneni!*

*Kadın: ‘Ve de damızlığın biri düzdü kız kardeşimi, çekti gitti’ de. Bağır avazın çıktığı kadar!*

*Adam: Bana bak!*

*Kadın: Eminim hemen çıkartacaklardır çakmaklarını. Damızlık olmaya içi giden herkes. Tabii bu arada tepemizdeki felaket de dahil olmak üzere, gelmiş geçmiş bütün yer sarsıntılarının, faili meçhul göktaşlarının, veba, kolera, aids salgınlarının sorumlusu olarak da beni görecektir! Hatta Luv kavmini yoldan çıkarırların başı olarak bile!”<sup>381</sup>*

Kıyamet sularında, ailenin kendi çıkmazlarını sorguladığı oyunda, aslında her şey bir kurmacadır. Bir baltaya sap olamamış, dünyada asalak kalmış biri olan Adam, sevdiği adamları kaybetmiş Teyze, babalarından ilgi görememiş çocuklar, hepsi bir kıyamet senaryosunda kendi küçük kıyametlerini unutmaya çalışırlar. Oynadıkları oyuna öylesine inanırlar ki; dünyanın yok oluşundan kimlerin sağ salim kurtulacaklarını bile hesaplarlar.

*“Baba: Öyle ya da böyle. Kurtulanlar faziletli değil, güçlüler olacak. İmtiyazlı olanlar.*

*Baba: (Anne’ye) Torpil denen şey, asrın mucizesi değil ki. Habil’le Kabil’den beri mevcut. Her devirde yakınlarını kayırmışlardır...”<sup>382</sup>*

Yaklaşmakta olan kıyamet; Nuh tufanı gibi ortalığı kasıp kavururken dünyada sıfırı tüketmiş olan insanoğlu, tüketilebilecek son kırıntıları toplamaktadır:

*“Anne: Kaktüs yer misin?*

*Kadın: Hayır yemem! Lanet olsun.*

*Anne: Ya da talaş kızartayım dünkü gibi.*

*Adam: Talaş mı?*

*Anne: Canım yaptım ya dün akşam. Kağıt arasında talaş, çıtır çıtır. Ha?*

*Kadın: Sağ ol, doydum!*

<sup>380</sup> Canova, 2001 (b), 30 s.

<sup>381</sup> y.a.g.y., 57 s.

<sup>382</sup> y.a.g.y., 17 s.

*Adam: Sokaklar para içinde! Tomarlarla! Gelgelim yiyecek bir dilim ekmek bulamıyorsun!*<sup>383</sup>

Paranın hükmünün kalmadığı, tüm sistemlerin çöktüğü, savaşların yerini son bir darbeye inanç ticaretine bıraktığı öngörülen zamanda, Kapıcı Satılmış Efendi de güçsüzler sınıfından güçlüler sınıfına geçmeye çalışmaktadır. Ailenin kurguladığı biçimiyle; etrafına müritlerini toplayan, oğlunu İbrahim gibi tanrıya kurban veren Satılmış, insanların elinde kalan son şeye oynamaktadır: İnanca.

*“Adam: Önce ev sahibi Mesih olduğunu iddia etti. Ardından iki numaradaki öğretim görevlisi Mehdi oldu. Alt komşu Jüpiter’e uçacağını söyleyerek pencereden atladı.*

*Anne: Çocuklarıyla beraber hem de!*

*Adam: Şimdi de kapıcı. Hazreti Satılmış!*

*Anne: Ev sahibinin müritleri bile var.*

*Baba: Sen hala otur oturduğun yerde. Bir baltaya sap olamadın. Elin cahil kapıcısı...”<sup>384</sup>*

İnsanoğlu, hiç kaybetmeyecekmiş gibi sömürdüğü dünyayı ve onun giderek lüksler sınıfına giren havasını, yeşilini, suyunu, toprağını, güneşini bitirme noktasına gelmiştir. *“Bizlerse onlardan daha akıllı ve değerliyiz ya, üstüne üstlük kainatın şehzadesi sanıyoruz kendimizi. Şu canavar, Dünya’yı yalayıp yuttuğunda, burnumuzun dibindeki yıldızcıkların bile haberi olmayacak.”<sup>385</sup>* diyen Adam, zamanı nasıl hoyratça harcadıklarına yanıyordu. Beyninde urla kıyameti karşılayan Baba ise; *“Zaman geçiyor, hem de çok çabuk geçiyor. Halbuki eskiden daha ağır geçirdi zaman. Bunu benden başka fark eden yok herhalde. Yok! Zannediyorum kainatın dönüşü hızlandı son senelerde. Bütün kainatın yani. Güneş sisteminin saman yolunun ve diğer galaksilerin. Hepsi, eskisinden daha süratli dönmeye başladılar. Fakat insanlar kainatın içinde olduklarından fark edemiyorlar bunu.”<sup>386</sup>* diye gerçekte ölümü bekleyen tek kişi olduğunu anlatır. Oynadıkları oyunun sonunda; Satılmış’ın sadece oğlunu sünnet ettirdiği, çocuklarıyla ilgilenmeyen babanın gerçekten ölmek üzere olduğu, karanlığa gömülmüş ev içindeki tüm kıyamet senaryosunun ise bir Güneş tutulmasından alevlendiği ortaya çıkar. Ama dünyada bir toz zerreciği olan

---

<sup>383</sup> y.a.g.y., 9 s.

<sup>384</sup> y.a.g.y., 12 s.

<sup>385</sup> y.a.g.y., 21 s.

<sup>386</sup> y.a.g.y., 55 s.

insan, kendi kıyametlerinden yaklaşan kıyameti bile algılayamamıştır. Baba; Kıyamet Sularında'nın finalinde; "*Beceremedik. Kendi kıyametlerimizi unutturacak bir oyunu bile beceremedik.*"<sup>387</sup> der.

2000'e bir kala hız kazanan kıyamet senaryolarından biri de; İsa'nın son defa dünyaya ineceği üzerine kurulmuştur. Küresel olarak bu fikri destekleyen onlarca film ve söylence hayatımıza girmiş, hatta bunlarda İsa'nın yanı sıra Şeytan da yeryüzüne getirilmiştir. Yerkürenin doğal kaynaklarında azalma ve de insanın sistemsel ve felsefi tıkanıklığı pek çok "kurtuluş" hikayesi yaratma zorunluluğunu doğurur. Ancak anlaşılır ki; tüm bu söylenceler tüketim çılgınlığının son aşamasından öte bir şey değildir. İnanç da tüketimin nesnesi olurken; dünya tarihindeki tüm veriler, Nostradamus kehanetleri, Ortaçağ el yazmaları bu beklenti için bir ipucu niteliği taşır.

İzmir Devlet Tiyatrosu'nda 2000-2001 sezonunda sahnelenen, Hasan Öztür tarafından yazılan **Konuk** (1999) oyununda, bir barda Patron, Kız ve Barmen; dünyayı kıyametten önce ziyaret edecek olan İsa Mesih'i beklemektedirler. Bu beklentiye radyasyon ve Mesih'in yandaki kiliseye uğrayacağı söylentisi de eklenince senaryo tamamlanır. "*Kesin gelecek bu yılbaşı diyorlar*" mitine öylesine inanmışlardır ki; kaybedecek bir şey kalmadığını düşünüp kumar bile oynarlar. Kız özgürlüğünü kaybedip Patron'un kölesi olur. Patron ise; Kız'ı ve barını Barmen'e kaptırıp işçi sınıfına düşer. Ancak hiçbir şeyin önemi yoktur, eninde sonunda Mesih gelecek, onları kutsayacaktır.

*"Sevgin bizimle olsun  
Kutsa bizi Mesih İsa  
Bu yılbaşı gecesini  
Bize de uğra İsa."*<sup>388</sup>

Bu şarkıyla dans eden, zamansız ve yersiz bu üç insan, dünyanın herhangi bir yerinde, muhtemelen de Vatikan'da durup Türk seyircisini selamlarlar. Küreselleşmenin dinsel hegemonyası altında konuyu sahiplenen seyirci için İsa, kilise, Vatikan, kıyamet merak uyandırıcıdır.

---

<sup>387</sup> y.a.g.y., 65 s.

<sup>388</sup> Hasan Öztürk, **Konuk**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 7 s.

*“Kız: Kıyametten önce de mi gelmeyecek yani?*

*Barmen: Bir kez geldi, kovuldu. Sen olsan ikinci kez gelir misin kovulduğun yere.”<sup>389</sup>*

Hasan Öztürk, kurtarıcının gelip gelmemesi yanı sıra kıyameti; tıpkı Canova gibi dünyayı hor kullanma eğiliminden kaynaklanan bir sonuç olarak irdeler. Canova dünyanın sonunu göktaşı çarpmasıyla getirirken; Öztürk, radyasyonla tarihi sıfırlar:

*“Bu radyasyona can mı dayanır? Bir tek çiçek bile bitmeyecek mezarlarımızın üzerinde. Mezarımızı ziyaret edecek kimse kalmayacak geride. Kıyamet dedikleri bu işte...”<sup>390</sup>*

Gelen konuk, sis bombası atan hilebaz bir pilottan başkası değildir. Onlarla kumar oynayıp ellerinden Kız’ı alıp giden konuk, geride ellerinde kalan son şeye, inançları üstüne kumar oynayan insanlar bırakır:

*“Barmen: Özgürlüğün senin olsun.*

*Patron: Neyim kaldı ki başka?*

*Barmen: İnançların.”<sup>391</sup>*

Müzeyyen Engin Erim’in kıyametten de sonrasını kurguladığı, *Kadıköy Belediyesi Oyun Yazma Yarışması*’nda ödül almış oyunu **Ormanda**’da (1999) her şeyin; dünyanın, insanlığın, tarihin en başına döner. Teknoloji çağının sonunda müthiş bir felaketle karşılaşan insanlık; doğaya sığınmıştır.

*“Toros: ...Caddeler boyunca mısır taneleri gibi saçılmış kalmış ölümler görüyorduk... O zaman Sereme, “Bu ölü kentten bir an önce kaçmalıyız” dedi, Ormana sığınmalıyız. Ormanlar hep canlıdır! dedi. Öylesine bilir gibi konuştu ki, ormana ulaşmak için yürümeye başladık. Araçlar işlemiyordu. Bir ormana ulaşmak için kenti baştan başa geçtik. Sağ kalmış tek bir kimse yoktu. Peki biz neye tanık olmuştuk? Doğanın yok edici gücüne mi? Yoksa bilmeden, gerçekten son savaşı mı yaşadık? Bizim üzerimizde en son ve en yeni silahı mı denediler? Bütün bir kentin yaşamını gene bir silahı denemek için mi yok ettiler?”<sup>392</sup>*

Neden yok olduğunu bilmedikleri bir tarihin ötesinde, tüm eziyetlerine rağmen, onlara yeniden kucak açan doğada bir yaşam mücadelesine başlarlar.

<sup>389</sup> y.a.g.y., 3 s.

<sup>390</sup> y.a.g.y., 18 s.

<sup>391</sup> y.a.g.y., 41 s.

<sup>392</sup> Ödüllü Oyunlar: 1, 1999, 94-95 s.

*“Sereme: Zaten ne fark eder!... Doğanın hışmı... Ya da savaş... Ya da terör... Ya da savaş kazası... Artık fark eder mi? İşte, olan oldu. Evet, şimdi bizim için önemli olan, yaşamak! Yaşamayı başarmak ve umudumuzu yitirmemek! Kendi kendime hep söylediğim şey de bu! Yaşamayı başarmak için, bir yerlerde bir umut, mutlaka saklamak gerek. Çünkü umutsuz yaşayamayız!”<sup>393</sup>*

Nuh’un, Büyük Tufan’da her canlıdan birer tane kurtardığı gibi insanlığın bu son tufanında da tanrısal bir takdirle iki çift ayakta kalmayı başarmıştır. Toros ve Sereme ile Çimmi ve Kav.

Hayatı boyunca doğanın sunduğu yalın yaşam yerine, anlam peşinde koşan Toros, düştükleri durumun acısı içindedir. Ona göre; bu sondan sonra hayatta kalmış olmak bile düpedüz saçmalaktır.

*“Toros: Doğaya kesin dönüş yapan çift, biziz, Sereme! Yalnızca biziz! Bunu unutma! Biz olunca...Senle ben olunca...Doğada ikimizin eş olmamızın anlamsızlığını, içinde bulunduğumuz bu durumu, buradaki acı alayı nasıl görmezsin!”<sup>394</sup>*

Sereme ise yaşamı içinde taşıyan Kadın imgesi olarak var gücüyle direnmektedir. Ancak tıpkı Habil-Kabil mitindeki gibi, bu iki çiftin mücadele eden iki insanı sürdürecektir hayatı; Sereme ve Kav.

*“Kav: Burada bir klan mı oluşturacağız?  
Sereme: Evet!  
Kav: İçinde aile de var mı?  
Sereme: Klan zaten tek bir aileden oluşur.  
Kav: Kocaman bir aile?  
Sereme: Evet.  
Kav: İyi. Hep bir aile kurmak istemişimdir.”<sup>395</sup>*

Güçsüz olanın kaybedeceği kıyamet sonrası hayat, tıpkı ilkel çağlardaki ve doğadaki gibi “güçlü olan hayatta kalır” kuralıyla biçimlenir.

Sonuç olarak; bu dönem yazarlarının ölüm, ölümü intihar ve cinayet olarak dramatik kurguya yerleştirmelerinin yanı sıra kıyamet temasına da eğildikleri görülür. Oyunlarda; dikkat çeken en önemli olgu; yerkürenin ve hayatın sonuna kadar tüketilmişliğidir. Buna savaşlar, soykırımlar, doğal ötesi öldürmeler eklenince

<sup>393</sup> y.a.g.y., 90 s.

<sup>394</sup> y.a.g.y., 111 s.

<sup>395</sup> y.a.g.y., 129 s.



ölüm olağanlaşmıştır. Ne var ki; dramatik kurguların hemen tümünü besleyen bu olağanlık doğal değil, hırslarla, itkilerle gelen bir olağanlıktır.

### 3.7. Özel Televizyonculuk ve Medya

*“Ters yöne açılan bir pencere olarak TV’nin resimleri bir odaya bakar ve dış dünyanın zalimliği samimi ve sıcak hale gelir, sapkın bir sıcaklıktır bu.”<sup>396</sup>*

Baudrillard’ın Vietnam Savaşı için söylediği bu söz, Körfez Savaşı’nda bizzat yaşanmıştır. Ortadoğu’nun haritadaki yerini bile bilmeyen bir Amerikalı, rahat koltuğunda oturmuş, elinde McDonalds hamburgerler, üzerine bombalar yağdırdığı bir ülkeyi bu sapkın sıcaklıkla izlemiştir.

Bilgesu Erenus’un kendi arka bahçesini temizlemeye kalkışan bir Amerikalı’yla, sevgilisini Körfez Savaşı’na göndermiş hizmetçisini bir araya getirdiği **Arka Bahçe** (1985-90) oyunu, *tüm tüketilenler* bahçesinde boğulanların şiiRIDIR. Hizmetçi Sally; *“Naylonlar bir yana, pet şişe, white paper, glass, tin... Büyük büyük anneniz haklı, arka bahçemizi bile düzenleyemedikten sonra nasıl iyi bir Amerikan yurttaşı olabiliriz. Tin, glass, sülfirik asit, poşet radyasyon, paper... Devletimiz elbette bunları def edecek bir yer bulur, kıçına sokacak hali yok ya... Yallah Üçüncü Dünya.”<sup>397</sup>* diye savurduğu artığının, akıttığı kanın ve keyifle kurulduğu acının tarihini televizyondan izleyen binlercesidir.

*“Vietnam hadi neyse, Orta Doğu’nun yerini bile bulamadım haritada.”<sup>398</sup>*

Bu sözcükler, izlediği ama yerini bilmediği bir ülkenin dramının, küreselleşme çağında egemen bir başka ülke tarafından, televizyon aracılığıyla nasıl arka bahçeye gömülenler arasına girdiğini de kanıtlar. Bu durum da açıkça gösterir

<sup>396</sup> Baudrillard, 2008, 29 s.

<sup>397</sup> Bilgesu Erenus, **Arka Bahçe**, Akış Yayıncılık, Ekim 1990, 25 s.

<sup>398</sup> y.ag.y., 26 s.

ki; dünyayı oluşturan her şey, her olay artık tüketilebilirdir. Kitle iletişim araçları tüketilmek üzere ambalajlanan nesnelere, duyguları, olayları insanın algısına sunar. Buna bir de gerçekte olmadığı halde olmuş ve olmakta gibi sunulan sözde tarihi, sözde olayı, sözde kültürü ekleyerek bir imajlar devrini de başlatır.

Türkiye 1990 yılında Uzan Grubu'nun sahibi olduğu Magic Box ile, resmi olmasa da devlet tekelinde olan tek televizyonlu dönemden çok televizyonlu bir döneme adım atmıştır. Resmi kanalın sansürlediği, denetlediği her şey; şiddet, erotizm ve ahlak böylelikle yeniden düzenlenmek durumunda kalır. 1994'te ilk olarak Star televizyonunun yayına geçmesiyle, ortak ekonomik kültür yaratmanın küreselliği evlerin içine dolar. Büyük tartışmalar ve bir o kadar da merak ve sevinçle karşılanan bu değişim; yeni bir Türkiye'nin habercisidir. Ancak devlet tekeli kırılan özel televizyonculuk ister istemez bir ticari yayıncılığa başlayacaklar, bu aptal kutusundan tek yönlü ideolojiler yayacaklardır. Ahmet Oktay bu durumu şöyle açıklamaktadır:

*“Televizyonun yozlaşması, Özalizm'in Türkiye'de yol açtığı genel yozlaşma eğilimine paralel gidiyor aslında. Türkiye, küreselleşme sürecinden son derece yanlış teorik sonuçlar çıkaran ülkelerin başında geliyor. Bu küreselleşme ve postmodernist söylemine karşı dünyanın her yerinde şiddetli bir Marksist muhalefet vardır ve bunların savları günü gününe göğüslenmektedir. Ama ne yazık ki Türkiye entelijansiya'sı, Türkiye'nin kültür adamları, burada gerekli tepkiyi göstermiyorlar. Dolayısıyla televizyon izleyicileri tek yönlü bir koşullanmaya isteyerek ya da istemeyerek katılmak durumunda kalıyorlar.”<sup>399</sup>*

Refik Erduran, **Açıl Kafam Açıl, Açıl Susam Açıl** (1995) oyununda özel televizyona transfer olmadan önce bu değişimi yadırgayan bir zihniyete, 80 sonrası köşe dönüp cep doldurma felsefesini edinmiş bir zihniyetle “açıl kafam açıl” dedirtir:

*“Saffet: Üzülerek ifade edeyim ki ülkemizde bugüne kadar faaliyete geçen özel televizyon kuruluşlarının toplum üstünde başlıca iki etkisi olmuştur. Bir, bayağılaştırma. İki, kendi kişiliğine yabancılaştırma televizyona basit bir ticaret gözüyle bakılamaz. Bizlerin millete karşı büyük sorumluluğumuz vardır. Yabancı kültürünün hizmetine girip kendi birikimlerimize sırt çevirmek vatana ihanettir. Kötü müzikle, seviyesiz eğlence programlarıyla, türlü sululuklarla halkın zevkini bozmak, arsızca yarışmalar furyasıyla kumar*

<sup>399</sup> Yörükhan Ünal, “Ahmet Oktay İle Söyleşi; Televizyon, İktidar, Bellek”, **Sinemasal**, Temmuz-Ağustos 1998, 12-13 s.

*tutkunu pompalamak, porno denilebilecek görüntülerle kadın-erkek ilişkilerini kabalaştırmak daha da büyük ihanettir.*"<sup>400</sup>

Kafasını ve kesesini açarak, özel bir kanala müdür olan Saffet, "halk istiyor, ne yapalım" savunusuyla ortada dolaşacak bir kaptıkaçtıcı televizyoncudur artık.

*"Abidin: Dokuz yüzleri halk mı istedi?*

*Saffet: Hayır onları patron istedi. Acayip para bırakıyor.*

*Abidin: Yarışma programı dediğiniz arsızlık panayırları?*

*Saffet: En çok reklamı onlar alıyor.*

*Zülüf: Transfer olurken siz ne kadar para aldınız?*

*Saffet: Ticari sırdır söyleyemem.*

*Abidin: Demek siz tüccarsınız?*

*Saffet: Eh. Gibi bir şey*

*Zülüf: Hani televizyonculuk bir ticaret dalı değildi.*

*Saffet: Tam değil de... Gibi bir şey.*

*Abidin: Şimdi tam neyin ticaretini yapıyorsunuz?*

*Saffet: Halk ne isterse onu veriyoruz.*"<sup>401</sup>

Halkın istekleri; enflasyon canavarını unutturacak türden ucuz güldürüler, kanlı canlı reality şovlar, bir anda cep dolduran yarışmalar ve milyonlarla aynı anda paylaşılan ortak bir mutluluk alanıdır. "Şöyle bir baktığımızda Türkiye'de altyapısız da olsa, hazırlıksız da olsa, TV ve radyo yayıncılığında yüzeysel bir gelişme, daha doğrusu çoğalma var. Bunun nedeni radyo-TV yayıncılığının kültürel açıdan Türkiye'ye getireceği yararları gözetmek değil. Neden tek bir noktaya dayanıyor: Para kazanmak."<sup>402</sup> diyen Mahmut Tali Öngören; ansızın içine düşülen tuzağın da habercisidir.

Naklen yayınlarla gerçeğe ne denli yaklaşılr ve gerçeğin peşine düşülürse; gerçekte dünyadan kopma o denli derinleşir. Televizyon ve radyonun hakikati kendini o denli dayatır. Her iletinin her şeyden önce başka bir iletiye, Körfez Savaşı'nın reklama, reklamın haberlere gönderme yapması bundandır. Savaşın çocukları vurduğu görüntülerin ardından, bir reklam "iç bir coca cola, hayatını yaşa" der. Memet Baydur'un **Kamyon** (1990) oyununda, dağ başında kaldıkları halde kendi gerçeklerini, akıllarına kazınan televizyonun ve reklamın iletişiyle değiştirmek isteyen bir grup insan vardır:

<sup>400</sup> Refik Erduran, **Açıl Susam Açıl, Açıl Kafam Açıl**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1995, 72 s.

<sup>401</sup> y.a.g.y., 75 s.

<sup>402</sup> Mahmut T. Öngören, "Özel Televizyonların İşlevi", **Milliyet Sanat**, 1 Ekim 1992, 51 s.

*“Şaban: Dehe! Kakala içip serinle! Cıbis ile beraber pekgözel!  
Recep: Ulan dilini eşek arısı soksun e mi? GokaKula’ya Kakalo diyo, duydun mu Necati Abi?  
Necati: Medeniyetsiz heyvan, nolcek!  
Şaban: Tilivizyonda da öyle diyorlar.  
Necati: Ne diyolla?  
Şaban: Kakala gibisi yohtur diyollar.  
Necati: Seyrediyon mu tilivozyon?  
Şaban: Hepsini değil. Reklamları hiç geçirmem. Bir de eklak saatini.  
Necati: Ehlak ulan ehلاك.  
Şaban: Hee, bir de onu... Film neyin olursa da bakıyom...”<sup>403</sup>*

Reklamların iletisi Kanarya Adaları’nda ya da Afrika’da yaşa hiç fark etmez, nesnenin iyiliği ve güzelliğinden de öte yarattıkları ortak alandır. Bir nesneden bir olay yaratan reklam; markalar tarafından bütünselleştirilmiş bir evreni algılatır. Zayıflığı öven aynı güzellik kalıpları, baharatı bilsin ya da bilmesin, yerkürenin (ya da ülkenin fark etmez) tüm mutfaklarında aynı lezzet satışı izleyende bir gruba dahil olma arzusu uyandırır. Birbirine bağımlı olarak televizyondan sunulan dünya, estetik cerrahlarını, güzellik uzmanlarını, diyetisyenleri, falcıları harekete geçirir. Herkes bu pazardan payına düşeni almak istemektedir.

Baydur, **Düdüklüde Kıymalı Bamya**’da bir grup ev kadınının sadece tüketmek üzerine kurdukları yeni hayatlarını sahneye çıkartmıştır. Çalışmayan ama televizyon ve gazeteler sayesinde iyice özgürleşen bu kadınlar, kafalarında bigudiler ellerinde gazete ve karşılarında her daim açık bir televizyonla günlerini tüketirler. Lafı, hayatı ve hatta dünyanın kendisini tüketme eğilimi o kadar yerleşmiştir ki; sanki bin yıldır böyle yaşıyormuş gibidirler. Küreselleşmenin televizyon aracılığıyla evlerine taşıdıkları Hintli bilgiler, ta Hindistan’dan gelip onların üst katına yerleşmiş olsa bile şaşırılmazlar. Sorgulamaz ve bu gerçeği kabul ederler.

*“Hamiyet: Dokuzuncu ayı dokuz ayakkabı ile karşıladık ve konkende kısmetimiz açıldı.  
Fazilet: Hamooş? Kim yorumluyor senin burcunu? Birine danışyorsun gibime geliyor.  
Hamiyet: Amaan sizden bir şey saklanmaz ki. Bizim apartmanda bir Hintli bilge yaşıyor. Ona danışıyorum. Meditasyon diye bir şey öğretiyo adam.*

---

<sup>403</sup> Baydur, 1994, 137 s.

*Dehşetli bir şey. Biraz pahalı ama olsun, ne yapalım. Taa Hindistan'dan kalkıp gelmiş buralara kadar, ne yaparsa katlanıyoruz. Çok esrarlı bir adam. Fazilet: Hamiyet, gazetede çıkan burcunu Hintliye mi okutuyorsun? Hamiyet: Evet. Burcun ne anlama geldiğini anlatıyor. Bir gün sizi de götüreyim ona. Habubi Simba'yı görmek gerek, nasıl ulu bir kişi olduğunu anlamak için.*<sup>404</sup>

Bu tuhaf Hintli'yi, televizyonun “her kentte bir Hintli yaşar” öğretisiyle kabul eden kadınları, evin hizmetçisi Cemile'den ayırmak gerekir. O her şeye rağmen emeğiyle yaşayan bir kadındır, Türkiye'de feminist hareketin çıkış noktasında bulunur. Ve tüketmek konusunda yine Baydurcu bir iyimserlikle ‘henüz’ onlar kadar lüksleri yoktur.

*“Bahar geldi mi, Mahmudum beni Luna Parka götürür... Bir kere de Sihirbazın Çadırına girdik. Habubi Simba. Neler neler yaptı adam. Şapkasından güvercinler mi çıkarmadı, kızın birini fıçıya sokup kılıçlar mı saplamadı, neler neler! Sonunda Mahmut çözdü adamın esrarını... Habubi Simba dedikleri, Mahmut'un köylüsü Necmi çıktı sonunda.”*<sup>405</sup>

TV'nin asıl iletisi haber, spor, film biçimiyle aktardığı imgeler değil, dayattığı yeni ilişki ve algılama tarzları, ailenin ve toplumun geleneksel yapılarının değişimidir. Artık en ücra bir dağ köyünde bile televizyonda star olmaya hazır insanlar vardır. Köse Dağı'nda mahsur kalan bir muhabir ve haber uğruna onun yanına helikopterle gelen kameraman için, kent yaşamının dışında her olay gösterim ve tüketim nesnesi değeri taşır.

*“Mehmet: ....Kameraman abi Zarife'ye gitti. Hande: Ne! Mehmet: Gelmişken köy evinde kara çarşafli bir dansöz çekimi yapalım, dedi.”*<sup>406</sup>

Erol Aksoy'un başka bir haber ararken bir dağ köyünde bulduklarına sevinen muhabirin köyde yaşadıklarını ele aldığı oyunu **Köse Dağı'nın Köprüsü**, köylü ve haberci arasındaki farkı gözler önüne serer. Bir gerdek gecesi cinayetinin yanı sıra köyün kader kurbanı Zarife'sinin kurtuluş için; “Kız, sen hele aç televizyonun

<sup>404</sup> Baydur, 1993 (a), 75 s.

<sup>405</sup> y.a.g.y., 64 s.

<sup>406</sup> Aksoy, 1997, 55 s.

*kapısını, herkese mal olayım, bir zengine kapılanayım, ben de hatırı sayılır olayım.*”<sup>407</sup> deyip kameralara sığınması ilgi çekicidir.

Yaşadığı talihsizlikten ve toplumun yaşadığı dramdan televizyonla kar elde etmek isteyen bir başka tipleme de Tuncer Cücenoglu’nun 1995-98 arasında Devlet Tiyatroları’nca oynanan **Helikopter** (1993) oyununda karşımıza çıkar. Denizcilik Bakanı’nın herkesten önce deprem bölgesine gidip kendini televizyonlarda gösterme isteği, helikopterin ıssız bir yere düşüşüyle yarım kalır. Ne var ki; yanlarındaki kameramanla bu arzu yeniden depreşir. Ölen pilota, düştükleri duruma aldırmadan şov devam edecektir. “...diğer bakanlardan çok önce olay yerine gelen ilk yetkili kişi olarak televizyonlarda, radyolarda, gazetelerde görünecek. Tek hedefiniz var o da şov yapmak Sayın Bakan.”<sup>408</sup> diyen Müsteşar’ına inat Bakan, her yerde-her durumda oynayabilen profesyonel oyuncu edasıyla, Kameraman’dan kendisini bu zor durumda bile çekmesini ister. Açık kamera karşısında başına gelenleri dramatize ederken; oldukça başarılıdır:

*“Kameraman: Çok Bakan hatta Başbakan gördüm hayatım boyunca... Ama yemin ediyorum sizin gibisini, yani başarılısını görmedim Bakanım.(...)  
Bakan: Bak delikanlı. Ben babamı trafik kazasında yitirdim. Adamcağızın üstünden büyük bir hızlı tren geçti. Üç parçaya bölündü. Ağlamak için o sahneyi düşünmem yetiyor. Yani soğana falan gerek yok.”*<sup>409</sup>

Oyunun finalinde, kendilerini kurtarmaya gelen helikoptere doğru koşmaktan vazgeçip de şov yapmaktan hiç vazgeçmeyen Bakan, televizyonlara haykırır:

*“Bakan: Gel bakalım güzel bayan. Önce sen. Koş!  
Müsteşar: Mutlaka bir çıkarı vardır... Ama ne?..  
Bakan: (Kameramana) Haydi! Durma! Çek!”*<sup>410</sup>

Erduran, **Açıl Susam Açıl**’da insanlara “Saniyesi yirmi milyon, çok yaşasın televizyon!”<sup>411</sup> diye tezahurat yaptırırken; Dinçer Sümer, **Ali Ayşeyi Seviyo**’da televizyonun yarattığı dünyada gerçeklerini, hayat görüşlerini ve aşklarını kaybeden insanların acıklı güldürüsünü yapar.

<sup>407</sup> y.a.g.y., 46 s.

<sup>408</sup> Cücenoglu, 1993, 84 s.

<sup>409</sup> y.a.g.y., 67 s.

<sup>410</sup> y.a.g.y., 90 s.

<sup>411</sup> Erduran, 1995, 78 s.

*“Ayşe: Dün akşam televizyondaki dizide, Aynalı Tahir de tıpkı böyle söylüyordu Ebru’ya, “Sen başkasın, kimselere benzemezsin.”*

*Ali: Biz burada film oynatmıyoruz kızım!*

*Ayşe: Ebru’cuğum da inandıydı da, sonunda “En kıymetli hazinemi kaybettim” diye gözyaşları döktüydü. Ah, tatlım Ebru... Onu düşünmekten sabaha kadar uyuyamadım, biliyor musun...”<sup>412</sup>*

Küresel anlamda yaygınlaşan bir anlayışla televizyon, girdiği her odaya kendi hakikatini teslim ederken; kendi hakikatlerini de televizyona teslim eden insanlar güruhu yaratmıştır. Öyle ki; **Duyarlılık Üzerine Vivaçe**’de Erhan Gökçü, eski devrimcisini toplumdan soyutlarken televizyondan da soyutlamak durumunda kalır:

*“Kadın: Her şeyiniz var burada. Ama televizyonunuz yok.  
Erkek: Attım.”<sup>413</sup>*

Televizyonu atmasıyla birlikte, hiç kuramadığı toplumla son bağına da koparmış olan ve intiharı kurgulayan Erkek; bu ileti aracının kanıksattığı türden bir şiddetle sunduğu dünyayı reddediyordur:

*“Televizyon seyredersin mi? Seyretmelisin. Son zamanlarda neden o kadar çok kan var filmlerde biliyor musun? Alıştırıyorlar. “Dünya kurulalı beri kan vardı, kan olacak.” Böyle diyorlar. O filmlerin rastgele yapıldığını sanma. Hepsi hesaplı kitaplı. Sonunda kötü adamların öleceğini biliyorsun ya, mafya babasını patronun diye seyret, bireysel doyuma ulaş. Televizyon izlemelisin. Evde, her odada bir televizyon. Yetmez, mutfakta, hatta tuvalette bile... Karanlık ilişkiler, cinayetler, ihanetler, sonra kan...”<sup>414</sup>*

Öte yandan televizyon özel televizyonculukla birlikte, hiç bilinmeyen bir dünyayı, öteki olarak kalınan ve şimdi küresel fenomenlerle birlikte hayatımızı zapt eden, İngilizcesini dilimize dayatan, algılama biçimini gelenekselimizin içine yerleştiren bir dünyayı da imliyordur:

*“Uzman: ...bireyin eğitim, gelişimi ve mutluluğu, bizim çağcıl sorunumuzdur. Yes, bu konuda sizleri uyarmak amacıyla Yale, Cambridge, Oxford, Crazy Horse, Soho, Lido ve Vaterlo’da master yaptım. Şimdi halka dönük bir uzman ve duygulu bir ana olarak I am very happy... Evet ben aynı zamanda yüreği sevgi dolu bir ozanım...”*

<sup>412</sup> Sümer, 2003, 53 s.

<sup>413</sup> Gökçü, 1996, 62 s.

<sup>414</sup> y.a.g.y., 72 s.

*Cemal: Ne diyor?*

*Ali: Borazanım diyor*

*Uzman: Ülkeme bakıyorum da içim sızlıyor. Bugün bir newspaper'da okudum, Tarlabası isimli bir kentimizde on yedi yaşında bir girl, zorla on yedi erkeğe satılmış.*

*Fatma: Yahu Tarlabası, bizim arka mahalle değil mi?'*<sup>415</sup>

**Açıl Susam Açıl**'ın özel kanal müdürü Saffet'i, ticaret ehli olarak bu yeni dünyayı övgüyle karşılarken; bu süreçte kaybolanlara tarihin zorunlu atıkları olarak bakmak gerekir.

*"Hepsi de ithal malı,  
Tezgahımda neler var;  
Pembe pembe diziler,  
Porno, arsızlık, kumar.  
Dokuz yüzlü telefon  
Altın yumurtlayan kaz.  
Kazları yolmak için  
Bundan iyi yol olmaz."*<sup>416</sup>

Eğer kente, medeniyete uzak oldukları kadar uzak kalan bir köyün sakinleri, her şeyin parayla satın alınabilir olduğunu öğrenmişlerse; sahip oldukları her şeyin de satılabilir olduğunu öğrenmişler demektir.

*"Zeynel: Üç beş ayının lafı mı olur şofer usta?*

*Necati: Yahu kardeşim benim değil ki mal... Olsa seve seve, on tane hediye ederim, al götür istediğin kadar ama benim değil valla billa.*

*Zeynel: Hediye değil...*

*Necati: Ha?*

*Zeynel: Hediye mi dedük biz, ne minesabetle... Elbet parasıyla alacağız.*

*Zülfü: Tanesi kaç?*<sup>417</sup>

80 sonrası Türkiye'de Doğu-Batı, kentli-köylü, yabancı-yerli türünden yığınla "ikili keşifler" söz konusudur. Televizyon bütün bu ayrılıkları, uç noktaları birleştiren bir araç olarak gecekondudan lüks dairelere bir ortaklık yaratır:

*"Varlığın dünyasıyla, yokluğun ve imkansızlığın dünyası birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayan iki kampa ayırdı. Ancak bu iki kamp da aynı yüzeye bakarak ve aynı sesleri duyarak toplumsal hayata dahil olmaya*

<sup>415</sup> Sümer, 2003, 64 s.

<sup>416</sup> Erduran, 1995, 77 s.

<sup>417</sup> Baydur, 1994, 148 s.



*başlamışlardır. Televizyon ekranı giderek daha arsızca ve daha geniş zamanlı olarak ilişkilerin, karşılaşmaların konuşmaların yerini almıştır.*"<sup>418</sup>

### **3.8. Sistem ve Bilim İlişkisi**

---

<sup>418</sup> Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, 2001, 22 s.

II. Dünya Savaşı'nın ardından akla duyulan kuşkuyla yaşamı sorgulamaya başlayan insan, bilimsel bilgiyi hayatından çıkarma ve varlığın durumuyla sürekli değişen bilgiyi hayatına sokma sürecine girer. Modernite, insanı Aydınlanma'dan bu yana, oldukça uzun bir süre boyunca epey bir yanıltmıştır. İnsanın tüm sığınaklarını elinden alıp ona, çırılçıplak ve korunmasız vaziyette “hadi bakalım hayatta kal” diyen yanıyla, Frederic Nietzsche'nin, Karl Marx'ın, Frankfurt Okulu'nun ve daha nicelerinin eleştiri oklarına hedef olmuştur. Hatta modernitenin açmazlarını postmodernizmden çok daha önce Horkheimer ve Adorno **Aydınlanmanın Diyalektiği** eserlerinde dile getirmişlerdir. Akli özgürleştirme potansiyelinin baskı kurma ve sömürme aracına dönüştüğünü savunan ve onun karşısında her biri kendi modelini öneren bu eleştiriler; bir “ideolojiler çağı”nı da başlatmış olurlar. İnsanın doğduğu yerde öldüğü, babasından kalan işi yürüttüğü, ve öldükten sonra nereye gideceğini bildiği bir döneme Aydınlanma, akıl aracılığıyla baltasını indirmiştir. Bundan sonrasında iş bulduğu yerde yaşayabilecek, köklerinden kopmak zorunda kalacak, öldükten sonra huzuru hayal bile edemeyecektir. Nietzsche'nin “*tanrının öldüğünü*” söylediği, Marx'ın kapitalizmin çarkına bakıp; “*kati olan her şeyin buharlaştığını*” ifade ettiği dönem, insanın aklın derinlerinde kaybolup, aklın kendini yitirdiği, bilinçdışılaştığı bir dönem olarak yaşanacaktır.

Teknolojiyle birlikte “araçsal aklın” önem kazandığı bu yeni dönemde, Charles Taylor'ın **Modernliğin Sıkıntıları**'nda ifade ettiği gibi; hayatın büyümesi araçsal aklın kullanımıyla bozulmaya başlamış, bireysellik ve çıkar ilişkisi her şeyin önüne geçmiştir.<sup>419</sup>

Ay'a giden, Mars'ta hayat arayan, koyun klonlayan bir üst bilimin yanı sıra, kendi hayatına hakim olamayan, açlığa ve sefalete çare bulamayan, zengin fakir arasında dağlar kadar fark olan bir alt toplum uçurumu ortaya çıkmıştır. İnsanoğlu ışık hızıyla zaman içinde yolculuk düşleri kurarken; ilk adım olarak Ay'a ayak basmayı başarmış ama kendi zamanını bir türlü toparlayamaz, işin içinden çıkamaz olmuştur.

---

<sup>419</sup> Charles Taylor, **Modernliğin Sıkıntıları**, Çeviren: Uğur Canbilen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 13 s.

İletişim teknolojileri aracılığıyla en olmadık yerlerde tüm küreye, bir anda uzanma hakkını elde eden insanoğlunun çaresizliği ve giderek düştüğü yalnızlık hayret vericidir.

Bilimin insan için mi yoksa kendi için mi ya da ne için olduğunun çokça sorgulandığı bu süreçte, uzaya fırlatılan bir kozmonotun hayatla yok oluş arasındaki çizgiden, tiyatro sahnesi üzerinde sesini duyurması ilginçtir. İlk olarak 1993'te İstanbul Anakent Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Engin Uludağ'ın sahne düzeniyle sahnelenen **Vladimir Komarov**'da Memet Baydur, bilim uğruna feda edilen bir hayatı mercek altına alır. Öyle ki; bir yandan insan hayatını tıp teknolojisiyle uzatmaya çalışırken; öte yandan feda ettikleriyle çelişkiye düşmektedir aklın nihai sonucu olup akla sahip çıkamayan bilim. Kozmonot Komarov, gönüllü olarak uzayın derinliklerinde yitip gitmek üzereyken; çalışma arkadaşı ve eski sevgili Elena, insana ait en güdüsel duyguyla, sevgi ve dostlukla sorgular olup biteni. Nedir bu bilim böyle?

*“Vladimir: Hayatı uzatır bilim! Acıları azaltır, hastalıkları yok eder.*

*Elena: Evet.*

*Vladimir: Toprağın verimliliğini artırır. Bilim.. (Susar)*

*Elena: Seni dinliyorduk İvan?*

*Vladimir: ...deniz fenerlerini mümkün kılmıştır.*

*Elena: Deniz fenerlerini.*

*Vladimir: Deniz fenerlerini. Hiç bir deniz fenerinde kaldınız mı hayatınızda?*

*Bu uzay aracı kadar önemliydi bir deniz feneri bir zamanlar. Bilim sayesinde.*

*Elena: Evet.*

*Vladimir: Bilim sayesinde savaşçılara yeni silahlar sunuyoruz.*

*Elena. Barış için oradasın Vladimir Komarov!*

*Vladimir: Atalarımızın bilmediği bir köprüyü, geçmediği bir büyük nehre atmak için buradayım. Barış arkamdan gelir ancak! Bilim! Şimşeklerin kılavuzudur...geceleri aydınlatır, görüş mesafemizi, yalnızca onu mu, görüşümüzün keskinliğini de artırır, büyütür, pazı gücümüzü de ona borçluyuz artık! Bilime...*

*Elena: Devinimi hızlandırır, uzakları yakınlaştırır!*

*Vladimir: Mesafeyi yok eder, sevişmeyi mümkün kılar!*

*Maksim: O da ne demek?*

*Elena: Haberleşmeyi, yazışmayı, bütün diğer işleri!*

*Vladimir: İnsanın derin denizlere dalmasını, havada uçmasını...*

*Elena: Yeryüzünün girilmedik mağaralarına korkusuz inmesini de.*

*Vladimir: Bilim sonsuz bir felsefedir. Tamamlanmaz ve hiçbir zaman mükemmele ulaşmaz. Ulaşamaz! Çünkü...*

*Elena: İvan?*

*Vladimir: Çünkü bilimin tek kuralı GELİŞİM'dir. Dün erişilmez olan bugün hedeftir... yarınsa aynı nokta bir...başlangıç noktası olacaktır.*"<sup>420</sup>

1967'de, uzay mekiğindeki teknik bir hatadan ötürü yörüngeden çıkıp dünyadan giderek uzaklaşan ve sonsuz bir yolculuğa mahkum edilen bilim adamı Vladimir Komarov; bilimin korkutucu yüzünü temsil etmektedir. Öyle ya insanın yarattığı bilim, insan için değil midir? İnsanı kaybetmeyi göze alan bir bilim, ister sosyalist sistemin hizmetinde olsun, ister kapitalizmin çarklarını döndürsün hep aynı soruyu akla getirir. Bilim daha çok bilim, ama ne için, ne kadar? Baydur'un 1990 yılında tamamladığı oyun; bir insanın yitip gidişine ve bunun insani sebeplerine yazıklararak bakmak yerine Komarov'un sisteme olan inancıyla bakmayı yeğlemiştir.

Baydur; 80 sonrası yazan bir oyun yazarı olarak bilim adamlarının, akademisyenlerin ülkeden kaçırıldığı, üniversitelerin YÖK'e emanet edildiği, askeri rejimin gölge düşürdüğü bir bilim ortamının kıyısından geçmiştir. Kapitalist sistem tüm dünyada tüm alanlara ortak değerleri getirirken Vladimir Komarov farklı bir bilim insanı olarak sahneye çıkartılır. O yıkılmış bir sistemin bilim insanıdır. Komarov, bugün bile dünyaya binlerce ışık yılı uzak bir mesafede, uzayda bir yerlerde döner durur ve 1967 sonrasını görmemiş bir bilim insanı olarak kendi yok oluşunu önemsemez. Onun yok oluşunu skandal olarak tanımlayan dostlarının aksine, Teknoloji ve Uzay İşleri İkili İlişkiler masasından yetkili Boris'in de dile getirdiği gibi o bir başlangıçtır, son değil. Bir parçadır, asla bütünün kendisi değil.

*"Boris:... Dünyanın en güçlü, en gelişmiş ilkesiyiz biz. Küçük bir kaza, ufak bir şanssızlık bu durumu değiştiremez! Gerekirse on tane, yüz tane, biiin tane daha uzay gemisi yaparız. On tane yüz tane, biiiin tane Vladimir Komarov buluruz. Bu kutsal topraklardan daha neler neler, kimler kimler çıkar! Bireyleri yüceltmek, ülkeyi küçümsemektir."*<sup>421</sup>

Ayşegül Yüksel'in **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar** incelemesinde belirttiği gibi Komarov, öldükten sonra ulaşacağı bir tür özgürlüğün peşindedir. O, oyunun yazıldığı 1990 yılının değil, Sovyetler Birliği'nin Brejnev döneminin

<sup>420</sup> Baydur, 1993, 147-148 s.

<sup>421</sup> y.a.g.y., 168 s.

insanıdır ve içinde yaşadığı düzeni sonunu görmeksizin savunur. O düzenin, uzayda yok olmasından sorumlu olduğunu bile bile... Oysa yok oluşundan sonra ulusal kahraman sayılacak, adı caddelere verilecek, alanlara heykelleri dikilecektir. Özgürlüğü tam da o anda başlayacaktır. Somut bir tarihsel olayı irdelemekten çok, çeşitli düzlemlere ve izleklere açılan oyunun bir boyutu da bilim ve bürokrasi arasındaki çatışmadır ve Sovyetler Birliği'ndeki "özel" konumunu aşip genel bir toplumsal ileti sunmaktadır. “Çernobil olayının Türkiye’de neden olduğu bilim-bürokrasi çatışması bugün de sürmüyor mu” diye sorar Yüksel.<sup>422</sup> Kaza önlenirken gittikçe basitleştirilen bir sisteme ve onun hayatı görmezden gelişine yenilmiştir:

*“Elena: Bu oluşun kazanın aslında çok kolayca önlenileceğini... Kurulunuza verilen deney raporlarında zayıf noktaların bir bir ve defalarca belirtildiğini...bütçeden ayrılan paranın başka yerlere kaydırılıp oralarda emildiğini... bir bilim yuvasının, bilimle elektrikli süpürge ve televizyon açıp kapamaktan başka ilişkisi olmayan bir sürü zavallı insan ile doldurulduğunu... Vladimir Komarov’un bilimsel bir hata yüzünden değil, toplumsal bir isteri yüzünden yitip gittiğini gizleyecek miyiz?”<sup>423</sup>*

Yüksel’in de belirttiği gibi daha genel bir anlamda "sıradanlıkla" "sıradışılığın" çatışmasıdır oyunda dile gelen. Vladimir Komarov'un öyküsü Gorbaçov'un dünyayı, "soğuk savaş" ortamında yıllarca denetlenebilmiş yörüngesinden çıkarıveren yenilikçi eylemiyle örtüşür. Gorbaçov yörüngesinden çıkmış uzay aracındaymışçasına "bilinmeze" ama "öğrenilmesi gerekene" doğru yol alırken; Yeltsin’in sıradanlığına yenik düşmüştür. Yine de, Komarov'un deyişiyle, "bir başlangıçtır" söz konusu olan, bir "son" değil...<sup>424</sup>

Oyunda, postmodern metinlere özgü bir anlatım aracı da Shakespeare’in Hamlet’iyle kurulan bir metinlerarasılıktır. “Her şeyi değiştirebilirsiniz tiyatroyla.” diyen Vladimir, tiyatro okuyan oğlunun Hamlet’i oynadığını duyunca “olmak ya da olmamak” repliği üzerinden kendi “olmak ya da olmamak” durumunu aktarır.

Bilimin, yalnız kendi içinliğe dönüşen insanlar üstü durumu, Baydur’un oyunuyla tartışmaya açılabilir belki ama bir bilim adamı kafasında bir insan yüreği

<sup>422</sup> Bkz; Yüksel, 1997, 144-155 s.

<sup>423</sup> Baydur, 1993 (b), 169 s.

<sup>424</sup> Yüksel, 1997, 144-155 s.

taşıyan ve sıradanlığı aşan halleriyle Vladimir Komarov, bilimin varacağı son noktanın dünyada yaşanabilir olan her şeyi tüketmesini istemez.

*“Vladimir: ... Her şey biterse... Örneğin kaşar peynirinin bulunmadığı bir dünyada yaşamak ne kadar sıkıcı olurdu düşünsene. Ya da posta servisinin ortadan kalktığı bir dünya! Odessa’da yakın dostum, emekli sarhoş ve kendiliğinden mühendis Igor Bulotovitch ile mektuplaşamaz olurum ve inan bana sevgili Elena, çok can sıkıcı olurdu bu! Hayır her şey bitmemeli. Bazı şeyler bitebilir elbette. Ama her şey? Bitmemeli. Erikler ve kirazlar çocuklar ve ihtiyarlar, çınarlar ve söğütler, tiyatro ve şiir, bilim ve ona bağlı olarak teknoloji ve onların anlattığından yararlanan güleç gözlü köylüler. Tacikistan’da dünyanın en iyi oltalarını yapan birini tanımuştum, mesela o ve ona benzeyen bir sürü insan ve o insanların yaptığı hiçbir şey bitmemeli.”<sup>425</sup>*

Marksizmin sonunun geldiğini müjdeleyen bir çöküşe bireysel hırsların ve isterilerin neden olduğu savıyla yaklaşan Baydur, hatalar için Ursula Le Guin’in **Mülksüzler** romanındakine benzer bir insani güdüler sebepleri sıralar. Hırs, denetimsizlik, çözülme, rüşvet, para... Bu aynı zamanda Komarov’un yitimine sebep olan hata değil, sisteminin çözülmesine sebep olan hatanın nedenleri gibidir. Öyle ki; bilim insan tarafından yürütülse de insanı bile aciz bırakan sonuçlarla karşımıza dikilebilir. Bilim ne kadar ilerlerse, uzay teknolojisi ne ölçüde gelişirse sanki bir o kadar küçülür insan yarattıkları karşısında. Bu aklın denetlenemez oluşuna bir gösterge gibidir...

*“Maksim: Her şeyi denetleyemiyor ki insan.”<sup>426</sup>*

1967 yılının süper güç olma yolunda ilerleyen demirden ülkesinden 2000 yılına, kendi sistemine sonsuz inançla bakan ve geleceği daha güzelmiş gibi yorumlayan bilim adamı duyarlılığı, bugün ancak bir oyun repliği olarak kalacaktır:

*“Vladimir: ...Otuz üç yıl ona 2000 yılına varacağız Yoldaş Kukakov! Kim bilir belki ben sizden otuz üç yıl önce varıyorum oraya. Dünya iyiye doğru gidiyor. Batıl inançlarla yakından ilgilenen insan sayısı azalıyor giderek. Din örneğin, inanla inanılan arasında güzel bir ilişki....”<sup>427</sup>*

<sup>425</sup> Baydur, 1993 (b), 145-146 s.

<sup>426</sup> y.a.g.y., 150 s.

<sup>427</sup> y.a.g.y., 191 s.

Ne din, inananla inanan arasında güzel bir ilişki olarak kalmıştır, ne de dünya daha iyiye doğru gitmiştir. Oyun kişisi Komarov bilimsel umut ve Baydur iyimserliği içinde yanılmıştır. Bilim çözülemez olanı çözmemiştir. Kendi anlatımıyla “*Meraklı ve sakin, dalgacı ve ciddi, mizah duygusunu yitirmemiş ve denemeyi seven bir insan*”<sup>428</sup> olan, Natasha’nın “*Yalnız kalmayı sever biliyor musunuz? Kimselere benzemez... Başka bir dünyadan gelmiş gibidir. Komik ve acıklıdır*”<sup>429</sup> dediği Vladimir Komarov; bilimin bile bilmediği bir yolculuğa çıkarken Elena’ya göre bilimsel bir ahlaksızlık vardır ortada. Buna sistemin yanıtı açık ve bir o kadar da korkutucudur.

*“Boris: Neden ahlaksızlık olsun? Bilim.”*<sup>430</sup>

Baydur’un başka bir toplumun ve sosyalist sistemin penceresinden bakıp evrenseli yakaladığı oyunun bu korkutucu gerçeği; Behiç Ak’ın kendi toplumumuzdan bakıp evrensele ulaştığı bir oyunda, **Hastane**’de sivriltilir. Kapitalist sisteme hizmet eden bir hastane ülkesinde ahlaksızlık ve bilim yan yana gelip insanlık hakkında hükümler vermeye başlar. Kim yaşamalı, kim ölmeli ya da ekonomiyle iç içe geçen tıp teknolojisi ve organ mafyasını en nihayetinde legalleştirmiş organ borsası bilim adamlarının elinde ne türden bir sisteme hizmet etmeli? Bir tarafla insan yaşamına duyarsız, böyle gelmiş böyle giderci geleneksel bir hastane, diğer bir bölümü insan kopyalama deneylerine sahne olan üstün teknolojiyle donatılmış, zengin müşterilere hizmet veren bir üst hastane.

*“Adam: Düz ayak, kolayca ulaşılan bölümler fakir hastalar için, zor ulaşılan ancak bilenlerin ulaşabileceği üst katlar ise zengin hastalar içindir.”*<sup>431</sup>

Bu iki ayrı hastane göstergelerinde bilimsel duyarlılık ve insan hayatının hangi durumlarda önem teşkil ettiği arasındaki inanılmaz çelişki, oyun boyunca mizahi bir üslupla insanları şaşırtır. Bir hastanenin koca bir ülkeyi, dahası dünyayı yönetme isteğinde sembolleşen bilimsel tüccarlık, sistemin her şeyi metalaştıran anlayışıyla açıklanabilir ancak. ‘Beden’i, daha tinsel bir yaklaşımla ‘can’ı satışa

---

<sup>428</sup> y.a.g.y., 188 s.

<sup>429</sup> y.a.g.y., 184 s.

<sup>430</sup> y.a.g.y., 170 s.

<sup>431</sup> Behiç Ak, **Hastane**, Tiyatro Oyun Dizisi:98, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, 9 s.

çıkaran, parçalara ayırıp alınıp satılabilir hale getiren, yitirip kazanılır, yeniden yaratılabilir bir “şey” olarak algılayan zihniyet, para uşaklığında ve efendiliğinde boy gösteren çatışmalarla karşımıza çıkar.

İlk bakışta bildik, umarsız ve yetersiz bir yurt hastanesinde kendilerini bulan hastaların sisteme boyun eğişleri ve kadercilikleri ilginçtir:

*“Kadın: İnanın hasta olmak kolay... İş sistemi kavramakta.  
Serumlu Hasta: Ah, ah, insan sağlıklıyken hasta olsa kolay hanfendi.  
Sağlıksızken, bu işlerin altından kalkması zor oluyor.”<sup>432</sup>*

Ak’ın yaklaşımıyla çözüm yine yardımsever ve her şeyin altından kendi kendine kalkmayı ilke edinmiş bir halkın elindedir. Birbirini muayene edecek olan ve sisteme rağmen yaşamayı başaracak olan da onlardır.

*“Adam: Lütfen bana güvenin hanfendi. Eğer burada biz hastalar birbirimize bakmazsak, bize kimsenin bakmayacağını bilin.”<sup>433</sup>*

Yaşamının bile parayla olduğu ve insanları bir ölüm-kalım savaşında diri tutan zihniyet; bu umarsız sağlık hizmetinin mekanlarından biri olan hastanenin ilginç anonslarıyla pekiştirilir:

*“Öğrenci: Bu anons dikkatimi çekti de, yani hastalar ameliyathanede ameliyat yerleri açık bekliyorlar, hasta yakınları gidip eczaneden ameliyat ipi alıp geliyor, ameliyat yerleri sonra mı dikiliyor?  
Doktor: Lütfen kafanızı biraz çalıştırın, ameliyat ipini getirmek hasta yakınının görevi; ancak “Ameliyat öncesi bunu mutlaka getirin, dersek, hasta yakını bu ipi getirmiyor. Hastanemiz sürekli ameliyat ipi almak zorunda kalıyor. Ayda yirmi sekiz kilometre ameliyat ipi tüketiliyor hastanemizde. Metresi yirmi bin liradan, beş yüz almış milyon eder bu. Ama bu ipi ameliyat esnasında istersek, isteğimiz mutlaka karşılanıyor. Hasta yakını, hastanın karnının ömür boyu açık kalacağını düşünüp paniğe kapılıyor ve en yakın eczaneden metrelerce ip alıp getiriveriyor.”<sup>434</sup>*

Böyle bir sistemde elbette ki bilimin, insan hayatını kurtarma zorunluluğu içinde olduğu düşünülemez bile. Hastane kapılarında bekleyen, içeri alınmaları türlü koşullara bağlı olan, yaşamalarına mesai harcanamaz bir sınıfın can havliyle düştüğü

---

<sup>432</sup> y.a.g.y., 7 s.

<sup>433</sup> y.a.g.y., 12 s.

<sup>434</sup> y.a.g.y., 17-18 s.



zamanın alegorisini yapan oyun; Michael Moore'un Amerikan sağlık sistemini eleştiren belgeselinde, 2001 İkiz Kuleler Saldırısı'nda sağlıklarını kaybetmiş olup devletlerinden hiçbir hizmet alamayan hastalarını, Küba gibi küçük bir ülkede ücretsiz tedavi ettirmesine benzer bir düşünsellik içerir. İnsan hayatına duyulan önemle ortaya çıkan bilim, akılcı bir yaklaşımla baktığımızda "parayla satılamaz" olması öngörülenidir.

*"Adam: Gereği düşünülüyor. İki aydan beri hastanemizde yatmakta olan Melahat Uzunkaya'nın 'Pankreas Se-a'ya yakalandığı teşhis edilmiş olup, ölümüne kadar hastanemizde yatmasına karar verildi. Eğer özel bir istekte bulunmazsa ve doktoru gerekli görmezse, kendisine kemoterapi yapılmayacaktır. Ayrıca hastanın özgeçmişini araştırılmış olup, İkinci Baskı'sının oluşturulması gereksiz bulunmuştur."*<sup>435</sup>

Pankreas kanseri olup da nüfussuzluğu, önemsizliği ve sıradanlığıyla ölüme hüküm giymiş Kadın ve doğduğundan beri bu hastaneden çıkmamış tüm hastane sınırlarını ve tıbbi iyi bilen Adam, geleneksel hastaneden gizli hastane bölümüne girdiklerinde bambaşka ve korkunç bir dünyaya tanık olurlar. Burası kimin ölüp kimin yaşayacağını ya da kopyalanacağını belirleyen bir üst hastane gibidir. İnanılmaz olan aynı sistemde, aynı anda ikisinin de varlığıdır. Bunun olanaklılığıdır.

*"Kadın: Saçmalıyorsunuz, insanların ölmemesi mümkün değil ki. Hepimiz bir gün toprak olacağız."*

*Adam: Siz öyle zannedin. Şu anda bulunduğumuz yer, hangi insanın ölümsüz olması gerektiğine karar verilen yer."*<sup>436</sup>

Bilim adamları 5 Temmuz 1996'da Dolly'yi kopyalarken ve tüm dünyaya bunu televizyondan ilk haber olarak duyururken belli ki; ayrıcalıklı bir koyun sınıfını da oluşturmaktaydılar. Ölüme çare bulmuş bir sistemde, dünyaya hakim olmaya çalışan bir hastanenin başhekimini olarak, ölmek üzere olan kendisinden bir tane daha kopyalanan ve ölmeyince de kendi kopyasıyla savaşmak zorunda kalan Başhekim 1; bilimin gelecekte içine düşeceği bir ikilemi gösterir. Bilim, tıp teknolojisinde de uzay teknolojisinde de eninde sonunda kendisiyle çelişir duruma gelecektir.

---

<sup>435</sup> y.a.g.y., 26 s.

<sup>436</sup> y.a.g.y., 27 s.

*“Başhekim 1: Farkında değilsiniz, tarihteki en büyük diktatörlüğü gerçekleştiriyorsunuz. Bütün diktatörleri Keops’u, Kefren’i düşünün, Hitler’i, Stalin’i düşünün. Hepsi ölümsüz olmak isterdi. Ama en fazla, büyük anıtlarını dikmeyi becerebildiler, sonunda hepsi öldüler. Siz onların bile gerçekleştiremediğini gerçekleştiriyorsunuz. Korkunç bir şey bu! “Ölümsüzler” ve “Ölümlüler” diye iki sınıf yarattınız. Herkes size “Kırmızı kapının arkasındaki diktatör” diyor.”<sup>437</sup>*

Bilim her alanında kendi ayrıcalıklı sınıfını yaratırken bir nevi ırkçılık yapmış ve üstün insanı da yaratmış gibidir. Bunlar, Baydur’un Komarov’unun kendini sisteme adayın bilim adamı görüntüsünün aksine ölüme meydan okuyan bilim adamları olarak görünür Ak’ın oyunlarında. Bir zamanların bilimsel onuru, yerini bilim adamının piyon olmaktan çıkıp tanrılaştığı bir dönemin ve sistemin anlayışına bırakır. Bir başka bakışla da sistemsel farklılıklar; insanın kendi yerini biçimlendirmesini getirir. Kendini, Sovyetler Birliği’nin ufacık bir parçası olarak gören ve bilim uğruna hayatını vererek özgürleşen Komarov’dan, sistemin kendileri için olduğuna inanan, parayla ve ölümsüzlükle özgürleşen doktorlara doğru yeni bir çağa gelinmiştir.

*“Birinci Doktor: Sizin ise insanlara diyebilecek hiçbir şeyiniz yok.*

*İkinci Doktor: Onlara sadece ölmenin ne kadar doğal bir şey olduğunu söyleyebilirsiniz.*

*Başhekim 2: Onlara, bol bol ölmeyi tavsiye edebilirsiniz.*

*Birinci Doktor: Bu da bizim işimize geliyor. Gereksiz, marjinal nüfus ortadan kalkıyor.*

*İkinci Doktor: Hem de kendi istekleriyle kendi kendilerini ortadan kaldırıyorlar.*

*(Hep beraber güleler. Başhekimin orijinali öfkeyle dışarı çıkar) ”<sup>438</sup>*

Bu doktorlar, kendi içlerinde insan hayatını hiçe sayan eroin, kaçakçılık, hırsızlık vb. türden bir başka mafyayı, organ mafyasını legalleştirip insan hayatıyla oynamayı doğallaştırırlar:

*“Başhekim 2: Organ borsasında karaciğer fiyatlarındaki düşüş engellenemiyor. Tam bütün paramı karaciğere yatırmıştım. Ah, ah, ekonominin yasalarını artık izlemekte zorlanıyorum. O kadar hızlı gelişen bir bilim dalı ki...”<sup>439</sup>*

<sup>437</sup> y.a.g.y., 43 s.

<sup>438</sup> y.a.g.y., 45 s.

<sup>439</sup> y.a.g.y., 30 s.

Bugün gelinen türden bir bilimin savaş teknolojisi yaratmadaki ustalığının yanı sıra biyolojik savaşları başlatması da kaçınılmazdır. Yaratılan virüsler; bir yandan ilaç sektörünü harekete geçirecek, öte yandan bilim adamlarının içinde olduğu bir çarkı döndürecek, silahların ulaşmadığı yerlere sessiz saldırılarını yapacaktır.

*“Birinci Doktor: Tam bin otuz üç tane yeni virüs tasarladık.*

*İkinci Doktor: Bir milyon çeşit de bakteri.*

*Başhekim 2: Fakat bu korkunç bir şey. Ne yapmayı düşünüyoruz bunları?*

*Birinci Doktor: Ne yapmayı düşünüyor olacağız? Çaktırmadan, insanlara bulaştırmayı. O zaman görecekler biyoloji araştırmalarının ne kadar gerekli olduğunu.*

*İkinci Doktor: Hastanemize para akıtacaklar.”<sup>440</sup>*

Baydur, **Vladimir Komarov**'da farklı bir bakış açısıyla ve insancılığı elden bırakmadan bilimi yüceltirken; Ak, **Hastane**'de hissedilir ama açıklanamaz bir sistemi mizahi yanlarıyla ele alır. Bu noktada yerel olandan hareketle evrenseli yakalayan iki oyunda da bilimin vahşi yanları mercek altına alınırken; bilimin kendisini bugün bu dünyada, nasıl konumlandığını bir kez daha vurgulamak gerekir: *“Neden ahlaksızlık olsun? Bilim.”<sup>441</sup>*

Türk oyun yazarlarının da 1990-2000 arası süreçte mercek altına aldığı gibi, bugün bilim bireyciliği vurgulayan bir sisteme mi hizmet etmeli yoksa insana mı?

### 3.9. Biyografiler

Her dönemde olduğu gibi 1990-2000 yılları arasında da sanata, düşün dünyasına, bilime ve dolayısıyla her birinin özel tarihine damgasını vurmuş kişiler tekrar tekrar ele alınmıştır. Türk oyun yazarlarının özellikle ve sıklıkla işledikleri kimlik, öncelikle Nazım Hikmet olur. Orhan Asena ve Haluk Işık oyunlarında,

---

<sup>440</sup> y.a.g.y., 52 s.

<sup>441</sup> y.a.g.y., 170 s.

Nazım'ın şairliğinden önce hayatını ön plana çıkarırlar. Genco Erkal ise; **İnsanlarım**'da onun şiirlerinden bir kolajı bu hayatın tam ortasına yerleştirir. Asena, Nazım'ı siyasi ve edebi kişiliğinin olduğu ilk zamanı **Arayan Adam** (1992), düşüncelerinden ötürü hapishaneye girdiği zamanı **İçerdeki Adam** (1992), yurdundan sürgün yaşadığı ve Moskova'da öldüğü zamanı da **Dünya Yurttaş** (1992) oyunlarında işler. 1995-1997 arasında Devlet Tiyatrolarınca sahnelenen ve birbirini süreç olarak tamamlayan üç oyun Türk ve Dünya Edebiyatının bu en önemli şairini bir belgesel tarzında sahneye çıkartmıştır. *“İşte bir Spartaküs, iki bin yıl gerimizde duruyor, bir çağ dönümünde. İşte bir Mustafa Kemal, önümüzde. Sonra biz, bu bunalımlı çağın bunalımlı çocukları... Belki de en büyük katkıyı yapmak üzereyiz tarihe, şu anda.”*<sup>442</sup> diyen Nazım, önünde yeni Türkiye ve Mustafa Kemal örneği, ardında Fransız İhtilali ve Robespiyer kendi geleceğine doğru yol almaktadır.

*“Yiğitlik nedir? Hiç kuşkusuz Paris savunması söz konusu olduğunda Danton'dur görünen ortalarda. Onun iradesi ve cesareti tutar cepheleleri. Gösterişli bir cesarettir bu. Ama arkadaş canlısıdır Danton. Kolay kolay kıyamaz arkadaşlarına. Robespiyer'le arasını açan da budur. Dostluk der ödün verir, aşk der ödün verir. Şu ya da bu nedenle durmadan ödün verir, saptırır devrimi. Hatta bazı çıkarları için de ödün vermiştir. Öyle yazacaktır tarih. Robespiyer hiçbir zaman Danton kadar atak görünmez bu doğru. Kapalı kapılar ardında bir masa gerisinde yönetir devrimi. Soğuktur. Danton'un aksine kimseler tarafından sevilmez. Ama hiç şaşmayan bir dürüstlikle adamıştır kendini devrime. Hiç yazıklanmadan en yakın dostunu, Dantonu da, kendini kurban sanırken devrime gene gösterişsizdir.”*<sup>443</sup>

Yıl 1921'dir ve Nazım, Vala Nurettin ile birlikte, kalemi ve düşünceleriyle ekmek kavgasına tutuşmuştur. Onun, İnebolu'dan Bolu'ya, hapishaneden Moskova'ya uzanan hayatı ve bu hayata anlam katan, Nüzhet'ten Piraye'ye, Münevver'den Vera'ya aşklarıyla sahneye bugün bile çıkmasının altında evrenselliği yatar. Nazım, yazarlar tarafından ne kadar kullanılırsa kullanılsın tüketilmeyen bir malzemedir.

Sevgilisi Nüzhet, onun bu renkli ve fırtınalı hayatına ayak uyduramayacağını anladığında; *“O, bir fırtına içinde yaşıyor, beni de bu fırtına içinde buldu. Bu fırtınanın bir olgusu, bir yemişi gibi sevdi beni. Kendinin devrime verdiği kadarını*

<sup>442</sup> Orhan Asena, **Arayan Adam**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1994 (a), 19-20 s.

<sup>443</sup> y.a.g.y., 47 s.

*benim de verebileceğimi sanarak seviyor beni. Ya veremezsem ileride? Beni de kendi kadar yiğit sandığı için seviyor beni, ya o kadar yiğit değilsem?”*<sup>444</sup> diye terk eder Nazım'ı. Nazım'ın *Mavi Gözlü Dev*'i bu aşk ardından dökülür dizelere. Diğer aşkları için de yüzlerce şiir yazacaktır her gittiği yerde. Onun mücadelesinin temel besini gibidir aşk: “*Kim demiş bir gönülde iki sevda olamaz diye. Yani şimdi ben unuttum mu Münevver'i? Piraye'yi? Nüzhet'i? Unutacak mıyım Galina'yı?*”<sup>445</sup>

Nazım'ın hapisane günleri ise memleketin bir ucundan öteki ucuna uzanan bir çeşitlilik içindedir.

*“1.Mahkum: Ben onu tee Hopa Hapishanesi'nden tanırım. Yirmi iki, yirmi üç yaşlarındaydı. Ama acar mı acar.*

*2.Mahkum: Ben Çankırı Hapishanesi'nden bilirim. Deli deli konuşur, yürürdü kendi kendine. Bilenler derdi ki, aman şimdi dokunmayın ona, şiir yazıyor. Oysa elinde ne kağıt, ne kalem.*

*3.Mahkum: 1937'lerde yatmıştı bizim burada...”*<sup>446</sup>

Nazım Hikmet, arayan adam olmaktan dünya yurttaşı olmaya uzanan düşün ve yazın serüveninde 1990-2000 arasında da kavuşamadığı Türkiye yurttaşı olma hakkını, ancak 2009 yılının Ocak ayında elde edecektir. Kendisine bu yolculukta destek veren ve onun vatan haini ilan edilmesini protesto eden sanatçılara “*Teşekkürler Sartre, teşekkürler Aragon, teşekkürler Picasso.*” diye seslenir. “*Bu protestoya Latin Amerikalı Pablo Neruda, Nicolas Giryen de katılmışlardır.*”<sup>447</sup>

Haluk Işık **Hasret**'te (1998), Nazım'ı topluma dışarıdan bir kadına anlattırır. Bu, değeri bilinmemiş ve ötekince korumaya alınmış olmaya bir göndermedir. Öteki'nin anlattığı haliyle Nazım, şairliği ve aşıklığıyla Nazım, mücadelesi ve insanlarıyla Nazım, Işık'ın çözümlendiği biçimiyle Nazım vardır sahnede. Ve bu Nazım, kendisinin öteki kaldığı insanları çözmektedir hapisanede.

*“Aynı kelimeleri apayrı şeyler için kullanıyoruz. Yine de birbirimizi anladığımızı şükür. Biz aşık oldum deriz, onlar öldüm. Biz aşkı ilan ettim deriz, onlar der, bir elma attım. Biz aşkı reddetti deriz, onlar su vermedi der. Onların aşkı daha açık, daha canlı Piraye...”*<sup>448</sup>

<sup>444</sup> y.a.g.y., 72 s.

<sup>445</sup> Orhan Asena, **Dünya Yurttaşı**, 1994 (c), 195 s.

<sup>446</sup> Asena, **İçerdeki Adam**, 1994 (b), 113 s.

<sup>447</sup> y.a.g.y., 152 s.

<sup>448</sup> Haluk Işık, **Hasret**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1998, 16 s.

Genco Erkal'ın Dostlar Tiyatrosu'nda, 1994 yılında sahnelediği **İnsanlarım**'daki Nazım ise; hücrelerinde volta atan, bir teknisyen gibi uyakları ölçüp biçen, yüreğinin coşkusunda savrulup taşan, parmaklıklar arkasındaki masada Piraye'ye mektup yazan, ona fikirlerini soran Nazım olarak sahneye çıkartılır. **Memleketimden İnsan Manzaraları, Taranta Babu, Kurtuluş Savaşı Destanı** şiirlerinden oluşturulan sahne metni, O'nun neyi yazdığını değil, nasıl yazdığını gösterir izleyene.<sup>449</sup> Genco Erkal o güne dek sahnede pek çok kez dile getirmiştir Nazım'ı. 1970'lerin **Kerem Gibi**'sinde Nazım şiirini aklın duyguya egemen olduğu duru bir ortamda seslendiriyordu. **Merhaba**'da Nazım'ın kendisini görüntülemişti. Sevdalı Bulut'ta iki yönlü bir oyunculuk biçemi söz konusuydu. **İnsanlarım**'da bu biçemlerin tümünden iz bulmakla birlikte Nazım'ın yüreğini oynadığı söylenebilir. Bu yorumda şiirlerin şiirsel akışının yerini sahnedeki yaşantıların dramatik oluşumunu belirleyen bir vurgulama ve tonlama alıyor.<sup>450</sup>

Sanatıyla, sazıyla ve karşı çıkışıyla sahneye çıkartılan bir kimlik de Neyzen Tevfik olmuştur. Tuncer Cücenoglu, Neyzen'i nükteleriyle ve "Hürriyet" nidalarıyla aldığı **Neyzen** (1999) oyununda, siyasetten sürgüne ve işkenceye her şeye Neyzen mizahı ve coşkusuyla bakar.

*"Neyzen: "Kahrolsun İstibdat!.. Kahrolsun istibdat!" Ben de coşmuştum. Babama yapılanlar, kelleleri kesilenler geldi gözümün önüne, özellikle şeyhime de duyurarak: "Kahrolsun istibdat!" diye haykırmaya başladım. Sesim çıktığı kadar bağıryordum... "Kahrolsun istibdat," dedikçe de inanılmaz bir keyif alıyordum... Hele böyle kelli felli adamların yanında adam yerine konulmam daha da gayrete getirmişti beni... Ne de olsa daha tiz ve gürdü sesim... Henüz içkiye de başlamadığımdan nefesimi iyi ayarlayabiliyor ve her "Kahrolsun!" değişimde diğerlerini de inanılmaz bir biçimde etkileyebiliyordum. Diğerleri bir süre sonra bitkin düştüler. Ancak benim bağırışımın aynı tempo ve gürlükte sürmesi nedeniyle, biraz da utanma belasıyla meydanı bir tek bana bırakmamak için olsa gerek, cılızca da olsa bağırmakta direniyorlardı adeta. "Kahrolsun istibdat! Kahrolsun istibdat!" Ancak benimki bastırıyordu onlarınkini. "Kahrolsun istibdat!" Ama birden kapının hızla açıldığını ve içeriye daha önce mevlevihanenin çatısına yerleştirilen gözcülerden birinin koşarak girdiğini gördüm.. Gözcü tiz bir sesle bağırdı: "Zaptiyeler!.. Zaptiyeler!"*

<sup>449</sup> Milliyet Sanat Dergisi, 15 Ocak 1994.

<sup>450</sup> Yüksel, 2000, 165 s.

*Bir an sessizlik oldu. Sürgünler getirdikleri torbalarda sazlarını çıkarıverdiler ortaya. Heyecanlı yüzler yerini enstrümanların yumuşak seslerine terk etti.*<sup>451</sup>

*Salamon Elgazi, Kemani Yaşuva Efendi, Saz Üstadı Santo, Bıçakçızde Hakkı Bey, Hüseyin Ahmet Bey, Eşref Bey, Tokadızedede Şekip Bey, Tevfik Nevzat gibi sazları arkasında siyaset yapan İzmir sürgünleri arasında yetişen, kah zengin sofralarına meze yaptığı neyini üfleyen, kah polis sopası yiyen Neyzen, yaşam ustalığıyla adeta dönemi hicvediyordur. Bu dönem, cirit atan gericileriyle, Cücenoglu'nun oyunu yazdığı 1998'ine çok benzer.*

*“Musa Kazım: Medreseye kabulünü sağladık ama işin çok zor... Çok dikkatli olmalısın bu softaların arasında... Ülkemize matbaanın gelişini yüz yıl engelleyenlerin torunlarıdır bunlar... Her türlü hileyi çok iyi bilirler... Bir yerde ışık gördüklerinde yaptıkları ilk iş hemen o ışığı karartmak, hatta yok etmektir...”*<sup>452</sup>

Padişah karşıtlarının zulüm ve işkence gördüğü, öldürüldüğü bir dönemin ney ustası olarak Neyzen, *“Neye varacak bu işin sonu? İşin doğrusu mu? Ne olmalı işin doğrusu? Derenin çağlayışı, salkım söğüdün hışırtısı kuşların civıltısı gibi ayrı seslerden ama ruhlara mutluluk veren uygun bir armoniyle yönetilmeli ülkemiz... Ve dünya...”*<sup>453</sup> diyerek kanla şiddetle yazılmış insanlığın, evrensel arzusunu dile getirir. *“Geçenlerde oturdum hesapladım... On sekiz bin ton içmişim yetmiş iki yıllık ömrüm boyunca... Ve bunun üçte birini, yani altı bin tonunu da Mısır'da bitirmişim.”*<sup>454</sup> sözleriyle içkiye yenik düşen beyninin hesabını yapar. Neyinin yanı sıra bir sığınak daha bulur kendine:

*“Var ise elinde deli raporun,  
Seni mahkum edemez adalet emri bile...”*<sup>455</sup>

Bu dönemin oyunlarında, bir devlet karşıtlığı, vatan hainliği de Sevgi Sanlı'nın **Kaygusuz Abdal**'ında (1994) ele alınmıştır. Oyunda, 15. yüzyılda,

<sup>451</sup> Tuncer Cücenoglu, **Neyzen**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:91, İstanbul, 1999, 39 s.

<sup>452</sup> y.a.g.y., 40-41 s.

<sup>453</sup> y.a.g.y., 69 s.

<sup>454</sup> y.a.g.y., 58 s.

<sup>455</sup> y.a.g.y., 79 s.

sarayını, varını yoğunu ardında bırakıp “*Savaşın büyüğü nefis ile savaştır*”<sup>456</sup> diyen Musa Abdal’ın tekkesine giren Gaybi’nin, nefisini dizginleyip Kaygusuz Abdal oluşu ve ardından Anadolu yolculuğunda hakiki aşkı arayışı anlatılır. Tekke ve dervişlerin halk üzerindeki etkisi, Türkçe’yi korumaları ve Anadolu kültürünü yaşatmalarıyla zaman içinde kendi küçük beyliklerini kuruyor olmaları, “vatan hainliği” suçlamalarını da getirmiştir. Ahilerle birleşen Musa Abdal, “devlet içinde devlet kuruluyor” diye kışkırtılan hükümdarın kelle koltukta yola çıkmasıyla halk söylencelerine yenilerini ekler. Kendisinin peşine düşen Komutan’a bir kişinin değil yüz kişinin başını alacağını söyleyen müritleri ve Kaygusuz; rüzgarı durdurarak bir mucizeyi gösterir ve “Tanrı hikmetiyle” dünyevi bir ölümden daha kurtulurlar.

Recep Bilginer, Hacı Bektaş Veli’nin Alevi-Sünni çatışmasını sona erdirmeye, sevginin ve barışın elçisi olma savaşıyla geçen hayatını ele aldığı, velayetname ve meakıbnameleri okuyarak yazdığı **Sevgi ve Barış**’ta (1998), bir dönem atmosferi çizer. 13. yüzyılda Moğol istilası altındaki Selçuklu Dönemi’dir bu. Bey’in baskısı altında Alevi-Sünni diye birbirlerine düşürülerek karışan halk, Ahmet Yesevi’nin İcazetnamesi ile “*gittiğin yerlerde, geleneklerimizi koruyacaksın, dilimizi yani Türkçe’yi koruyacak ve yayacaksın*”<sup>457</sup> diyerek Kırşehir’e gönderilen Hacı Bektaş Veli tarafından aydınlatılacaktır.

*1.Köylü: Bu ikiliğe bizler mi çare bulacağız, yoksa yöneticiler mi?  
Hacı Bektaş: Aslında yöneticiler. Ama onların işine gelmez. Halkı rahatça yönetebilmek için öne bölerler, birbirlerine düşürürler.  
1.Köylü: Biz de seyirci kalırız buna.  
Hacı Bektaş: Kiminin aklı ermez, kiminin işine gelir yöneticilerin bu oyunu.  
1.Köylü: Böylece, bölük bölük olmuş halkı yönetmek kolaylaşır.”<sup>458</sup>*

Molla İdris ve Fatma Bacı’nın konuğu olduğu evde, halk hurafelerine sevgiyle karşı koyan Hacı Bektaş, biri Alevi, diğeri Sünni olan iki aştığı da birleştirmeye çalışır. Kutlu Melek’e (Fatma Bacı), öğretisini aktaran Hacı Bektaş, oyunun yazıldığı Refah iktidarında ikinci plana atılmaya çalışan Anadolu kadınına yücelten ve öven bir anlayış içindedir.

<sup>456</sup> Sevgi Sanlı, **Kaygusuz Abdal**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1994, 11 s.

<sup>457</sup> Recep Bilginer, **Sevgi ve Barış**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2001, 96 s.

<sup>458</sup> y.a.g.y., 104-105 s.



*“Hacı Bektaş: Kutlu Melek! Hem kutlu hem melek! Yüzü melek gibi güzel, yüreği temiz. Anadolu kadını örneği.”<sup>459</sup>*

*Hacı Bektaş: Benim inancım da kadın erkek ayrımı yok. İnsan var. İnsanın akli ve yüreği.”<sup>460</sup>*

Yazarın dönemiyle 800 yıl öncesinin karşılaştırmasını yaptığı oyun, neden bu dönemde yeniden ele alındığının da göstergesi gibidir. Bilginer’in daha önceki **Mevlana** ve **Yunus Emre** oyunlarını da göz önüne alarak söyleyebiliriz ki; bu dönem oyun yazarlarının, Mevlana’dan Yunus Emre’ye Anadolu halk inancını temsil eden kimlikleri sıklıkla işlediği bir dönemdir bu dönem. Nitekim Orhan Asena da **Hünkar Bektaş Veli** (1995) müzikalinde Hacı Bektaş’ı ele alır. Aynı yıl kaleme aldığı **Yunus Emre** müzikalinde de Taptuk Emre’nin etkisi altındaki Yunus’u işler. Bu dönemde sıklıkla tasavvufi kişilere eğilim; iyi niyetli bir yaklaşımla, iktidarda dini ve muhafazakar bir partinin olması, laiklik tartışmalarının alevlenmesi, değiştirilmek istenen sisteme karşı inancın otoritelerin değil halkın, insanın tekelinde olduğunun hatırlatılması olarak görülebilir. Ancak Recep Bilginer’in oyunlarının genel çizgisi halihazırda bu söylem üzerine oturmaktadır.<sup>461</sup> Hacı Bektaş, Bilginer’in kaleminde sadece ve sadece sevgi ve barış sözcüsü yanıyla çizilir.

*“İnsanoğlu barışta sevgiyi, sevgide barışı bulur. Böylece insan olur. Tanrı’ya giden yolu adı sevgidir. İnsanı seven Tanrı’yı da sever. İyilik, güzellik, doğruluk arayan mevlasını bulur. Mal, mülk ve servet arayan da belasını. Seni siyaset hastası seni oturduğun koltuğa fazla güvenme. Ozanımız Yunus Emre’nin dediği gibi: Nice benim diyen sinek üstü / Nice tahta çıkanlar yere düştü.”<sup>462</sup>*

İktidarların halkı birbirine düşürerek yönetme isteğine barışı yayarak karşı koymak isteyen Veli’ye göre; iktidar sustursa da halk konuşur.

*“İl Beyi: Senin bu sivri dilini keseceğim.  
Hacı Bektaş: Yüreğim konuşur.  
İl Beyi: Yüreğini sökerim.  
Hacı Bektaş: Aklım konuşur.  
İl Bey: Aklımı yasaklarım.*

<sup>459</sup> y.a.g.y., 18 s.

<sup>460</sup> y.a.g.y., 70 s.

<sup>461</sup> Bkz; Özlem Yurtsever, “Recep Bilginer; Hayatı ve Tiyatro Sanatı”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bil. Ens., Ankara, 1999.

<sup>462</sup> y.a.g.y., 30-45-54-59 s.

*Hacı Bektaş: Halk konuşur benim yerime.*

*İl Beyi: Halkı da sustururum.*

*Hacı Bektaş: Bugün sustursan yarın konuşur. Yarın sustursan öbür gün konuşur. Sonsuza kadar yolu var konuşmanın.*<sup>463</sup>

Tuncer Cücenoglu'nun, halkın içinden çıkan bir kahramanı, 70 yıl sonra yeniden kucakladığı oyun **Yıldırım Kemal** (1990), tarihi bir oyundur. İzmir'in işgali esnasında direnenler arasına giren ve İzmir'den Anadolu'ya geçip halkın düşmana direnişine katılan Kemal, kendi halinde bir yaşantıdan ülkeyi kurtarma kahramanlığına geçişiyle ele alınır. "Tek yol silahlı mücadele. Yalvarmak, ağlamak, sızlanmak, yardım beklemek, hiçbirisi mümkün değil. Kendi gücümüzle, kendi inancımızla direnmek. Başka yolu yok bu işin. Yoksa koyunlar gibi kesecekler bizi mezbahada. Bugün belki bize katılacakların sayısı az olacak. Ama bu bizi umutsuzluğa götürmemeli. Çünkü giderek büyüyecektir sayımız. Halk katılacaktır sonunda. Çünkü herkes zarar görecektir bu işgalden. Halkın direnişi de kaçınılmaz olacaktır o zaman."<sup>464</sup> diyen Recep gibi sahiplenir davayı. Nişanlısı ve ailesi onu olaylardan uzak tutmaya çalışsa da, padişah ülkeyi satmış, yabancılar ülkeyi işgal etmiş ve Mustafa Kemal'in önderliğindeki Kurtuluş Mücadelesi başlamıştır. Boyun eğmek mi direnmek mi tartışması içinde kendini Mustafa Kemal'in izinde bulan Yıldırım Kemal, vatansever Türk gencine bir örnek gösteriliyor gibidir.

*"Erkek sesi: Asteğmen Kemal. 1898 İzmir doğumlu. Nüfus müdürü Hasan Askeri Beyin oğlu Sicil Numarası: Sv.19869. 1917 yılında Birinci Dünya Savaşı'na katıldı. İzmir işgal edildikten sonra Anadolu'ya geçti. İzmir evresi çete reisliği, Konya inzibat subaylığı, 57.Tümen emir subaylığı görevlerinde ulundu. Sayısız yiğitlikler yaptığından YILDIRIM KEMAL dediler ona. Büyük Taarruz'da 2.Süvari Tümeni, 2.Süvari Alayı, 3.Bölük Takım komutanı idi.*

*Kadın Sesi: 27 Ağustos 1922 günü Küçükköy İstasyonu'na yalpan saldırıda öldürüldü.*

*Erkek Sesi: Şehit düştüğü köye ve istasyona sonradan Yıldırım Kemal adı verildi. Yıldırım Kemal.*<sup>465</sup>

Recep Bilginer, Mustafa Kemal'in cephede kazanılandan sonraki mücadelesini ele aldığı **Savaştan Barışa, Aşktan Kavgayı**'da (1997), "Birçok arkadaşımız, Gazi paşanın zaferden sonra diktatör olmasından korkuyor." diye

<sup>463</sup> y.a.g.y., 60 s.

<sup>464</sup> Cücenoglu, 1993, 111 s.

<sup>465</sup> y.a.g.y., 144 s.

kaygısını dile getiren Rauf Bey'e; *"İktidar? Yani egemenlik! O milletindir. Millet adına meclisindir."*<sup>466</sup> yanıtını verir. Bir anlamda ulusun kurtuluş mücadelesi kazanılmış, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte barışı koruma zamanı da gelmiştir.

*"M.Kemal: Barışı kutlarız. Savaş işte asıl şimdi bitti! Barışı korumak, savaşı kazanmaktan zordur!*

*Rauf Paşa: Koruyacağız Paşa'm.*

*M.Kemal: Bundan sonra parolamız şudur: Yurtta barış, dünyada barış!"*<sup>467</sup>

Laiklik tartışmalarının iktidara taşındığı, 28 Şubat'ın yaşandığı bir dönemde yazılmış bir oyun olarak **Savaşın Barışa**, Mustafa Kemal'in din, halk ve laiklik görüşlerini de içerir.

*"Milletimizin büyük çoğunluğu Müslüman'dır. Müslümanlar da, başka dinlerden olan vatandaşlar da, özgürce dinlerinin gereğini yapacaktır. Ama Türkiye Cumhuriyet laik olacaktır. Yani din ile devlet, birbirinden ayrılacaktır."*<sup>468</sup>

Halkın şeyhlere inancının değişip değişmeyeceği sorusu, 1995'te Adnan Hoca ve müritleri, 1996'da Müslüm Gündüz ve Fadime Şahin gibi kişilerin, tarikat ve şeyhlerin televizyona taşınmış özel yaşamlarına tanık olmuş biri olarak, Bilginer'in, yanıtını seyirciye bıraktığı bir sorudur.

*"Genç: Ben geçenlerde bir şoföre rastladım. Kerametine inandığı bir şeyhi bedava taşımıştı.*

*M.Kemal: Aptallığından!*

*Genç: Demek ki ülkede hala şeyhlerin kerametine inanan insanlar var.*

*M.Kemal: Belki ilerde de olacak.*

*Genç: Oysa biz, devrim tohumlarını her yere serpseydik, şeyhin kerameti, sofanın nefesi, etkisini çoktan yitirirdi. Yarın o şeyhler, o yobazlar, o şoför gibilerini peşinden sürükleyebilir."*<sup>469</sup>

Mustafa Kemal, Latife'nin *"halk dediğin çok geri"* sözlerine de *"Cahil ve fakir, geri bırakılmış. Bizim görevimiz onları bu düşmanlardan da kurtarmak."*<sup>470</sup> diye yanıtlarken hala devrimleri sindirememiş bir ülkenin kaynağına da iner.

<sup>466</sup> Recep Bilginer, **Savaşın Barışa, Aştan Kavgaya**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, 31-34 s.

<sup>467</sup> y.a.g.y., 154 s.

<sup>468</sup> y.a.g.y., 197 s.

<sup>469</sup> y.a.g.y., 199 s.

<sup>470</sup> y.a.g.y., 193 s.

**Karanlıkta İlk Işık; Kubilay** ile birlikte repertuardan çıkarıldığı gerekçesiyle tartışmalara yol açan ve 1993'ten 1996'ya kadar Devlet Tiyatroları'nda aralıksız oynanan bir oyun olarak Asena'nın, daha önce senaryosunu yazdığı, bu dönemde sahne metnine dönüştürdüğü **Candan Can Koparmak** oyununda, "*Biz bir meclis kurmaya karar verdik*" diyen Mustafa Kemal'in aynı anda düzenli ordu kurma çabalarını ve Kurtuluş Savaşı'na destek vermiş Kuvayi Milliyecilerle nasıl fikir savaşı verdiği anlatılır. Cephede büyük başarılar kazanmış olan Çerkes Ethem, çevresindekilerin kışkırtmasıyla, Mustafa Kemal Çerkes Ethem karşıtlığı yaratanların oyunlarıyla orduya saldırır. "*Çürüyen yalnız Vahdettin değil...Bana kalırsa çürüyen tüm kurumlar.*"<sup>471</sup> diyen Mustafa Kemal yeni bir Türkiye inşasına girişmiştir. Bu yolda silah arkadaşlarıyla, askerleriyle çatışması kaçınılmaz olacaktır. Mustafa Kemal'i yok edeceğini söyleyen bu Kurtuluş savaşı kahramanı, kendisini dışladığını sandığı Meclis ve ordu karşısında sonunda yenilmeye mahkum olur. Asena, bunu finalde Mustafa Kemal'e "candan can koparmak zorunda kaldık" sözleriyle açıklar.

Erhan Gökgücü, *Bakırköy Belediyesi Oyun Yazma Yarışması* ödüllü oyunu **Memleketim Memleketim**'de (1995), gazeteci-düşünür Sabiha Sertel'in yaşamını ve eşiyle birlikte sahip oldukları Tan gazetesinin yakılmasını anlatır. Sertel'in Bakü'de, hasta yatağındaki hatırlamalarıyla dönülen geçmiş, dönemin aydınları ve politik kimliklerini sahneye getirir. Tek partiden çok partili döneme geçiş sancısı içindeki Türkiye, demokrasinin yerleşmediği ve aydınların hapse atıldığı bir ülke görünümündedir. Sabiha Sertel de Nazım Hikmet gibi hürriyet düşüncesinin peşindedir.

*"Sabiha: Türkiye hür bir dünyada hür bir vatan olmalıdır. Hürriyet ne ferdin çığırkanlığı ne de bir kısım vatandaşların hayatı nimetleriyle keselerini diğerlerinin aleyhine olarak doldurmalarıdır. Bir takım kimselere imtiyaz veren kanunları istemiyoruz. İdareci bir sınıfın tahakkümünü istemiyoruz. Sadaka değil, hak istiyoruz. Zincirli hürriyet istemiyoruz. Hür insanlar topluluğunun ilkesi geniş halk kitleleri için şahsi çıkarları feda edebilmektir."*<sup>472</sup>

<sup>471</sup> Orhan Asena, **Candan Can Koparmak**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1993, 7 s.

<sup>472</sup> Erhan Gökgücü, **Memleketim Memleketim**, Toplu Oyunları 3, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:274 İstanbul, 2008, 135 s.

Celal Bayar'la çok partili döneme geçişte, düşünce dünyasını temsilen bir destek görüşmesi yapan Sertel ve arkadaşları, Tan gazetesinin yakılması esnasındaki tavır ve hükümetin umarsızlığı karşısında yıkılacaktır.

*“Sabiha: Aydınlar hapsediliyorlar. Düşünceleri yüzünden. Nazım yıllardır haksız yere hapiste. Kanunlarda Anayasa'ya aykırı maddeler var. Polis kanunları hürriyetleri boğuyor. Ne diyorsunuz buna?*

*C.Bayar: Bütün bunlar düzeltilmesi zorunlu şeylerdir.*

*Sabiha: Memleketin işçisi, köylüsü bunalmış durumda. Toprak reformu için...*

*C.Bayar: Toprak reformu uzun vadeli bir iştir efendim. Sağlam esaslara dayalı bir kadastro yapılmadan toprak dağılımı olmaz.”<sup>473</sup>*

Bayar ile bu ılımlı görüşmeleri unutulmuş Serteller'in vatan haini oldukları iddiasıyla “Kahrolsun komünizm, kahrolsun Serteller. Yaşasın Türkiye Cumhuriyeti. Yaşasın İnönü.” sloganları eşliğinde, sahibi oldukları Tan gazetesi yakılırken; 31 Mart ruhu, tıpkı 1993'te Sivas'ta, Madımak otelini ateşe veren gericilerin yaptığı gibi diriltiştir. Aydınların susturulduğu, yazı yazmalarının yasaklandığı dönemlerden geçen Türkiye; demokrasi mücadelesi içinde pek çok aydınının hapse atılmasına, ülkeden sürülmesine ya da kaçmasına, faili meçhullere karışmasına zemin hazırlamıştır.

*“Demokrasi mücadelesi uzun bir süreçtir. Bizler çok çektik ve belki daha da çekeceğiz. Belki değil kuşkusuz bizden sonra da aydınlar şu ya da bu şekilde haksız yere acılara uğratalacaktır. Ama sizleri temin ederim ki susturulamayacaklardır. Çünkü tarihin akışını değiştirmeye kimse muktedir değildir.”<sup>474</sup>*

Tarihin akışını değiştiremeyecek biri daha Türkiye'nin başına geçerken, Adnan Menderes radyodan şöyle diyordur: “Yakında meclise getirilecek olan yabancı sermayeyi teşvik ve petrol kanunlarıyla hususi teşebbüs ve yatırımlar geliştirilecek ve Türkiye kısa zamanda büyük yol kat ederek küçük Amerika olacaktır.”<sup>475</sup>

Ülkü Ayvaz'ın **Nihavent Longa'sı** (1993), 1970'lerin Türkiye'sinde sıkı yönetimde gazetecilik yapmaya çalışan Nuri ekseninde geçer. Polisin bastığı bir öğrenci toplantısını görüntülemek isterken kaçtığı mekanda, “maşalı”nın (baskı

<sup>473</sup> y.a.g.y., 132 s.

<sup>474</sup> y.a.g.y., 162 s.

<sup>475</sup> y.a.g.y., 168 s.

makinesi) başında Muhbir'i basan Ali Suavi'yi gören Nuri şaşkındır. Oyun, düş mü gerçek mi olduğu belirsiz bir zaman aralığında, 1870'lerdeki Cerrahpaşa öğrenci olayları ile 1970'lerin öğrenci olaylarını eşleştirir. Tarihe göre kuşkulu bir kişilik olan ve netlik kazanamayan Ali Suavi, idealist başladığı yoldan sapmış mıdır bilinmez ama düşüncelerinden ötürü odunla dövülerek öldürüldüğü kesindir. Gazetesinin tek baskısını Berber Saffet için yapan, Arap Cemal ve teşkilattan Talip ile gizli gizli baskı çıkaran Suavi ve arkadaşları, Saffet'in habire çamaşır yıkayan kızı Zehra ile birlikte Nuri'nin modern hayatına girivermiştir. Karşısında Suavi'yi görünce "Ali Suavi öleli yüz yıldan fazla olmadı mı?" diye şaşırın Nuri için asıl gazetecilik dersi şimdi başlamıştır. Olayları yazmaktan korkan Nuri'ye ilk ders, kaçmamaktır.

*"Nuri: Bizim gazeteden üç arkadaş aylardır hapiste. Toplam kaç yıl yüklemişler dersin, yedi yüz on sekiz yıl. Acaba bir bahane bulup gitmesem mi gazeteye. İyi de nasıl kaytaracağız?"*

*A.Suavi: "Musirim, sabitim ta can verince halka hizmette / Fedakarın kalır eskarı daim kalbi millette."*

*Nuri: Halkın da dünya umurunda değil baba."*<sup>476</sup>

Oto sansürün sansürden de kötü olduğu düşünce özgürlüğü konusunda Nuri, ne yapacağını, neyi nasıl söyleyip de yakalanmaktan kurtulacağını bilemez.

*"Nuri: ...Üstat, bir ara benim şu haberi kaleme alsak derim. İşin içinden çıkamıyorum. Öyle bir yazmalı ki, hem doğru haber olsun hem de sansürü atlatsın."*

*Suavi: İşte o zor. Bizim bir arkadaş kimya kitabı tercüme ediyor. Doğru saraya sansüre. İki yıl sonra haber geldi, bu kitap yayınlanmaz diye. Niye? Sansür Efendi, kimya kitabını yayınlanamaz buyurmuşsunuz, acep nedendir efendim? (Değişik bir sesle) Bakın efendi bu sayfada ne yazıyor?"*

*Nuri: Ne diyor?"*

*Suavi: Okuyalım: "H2O'dan hidrojen ayrıldı mı oksijen hür kalır!" Hür kalır demekle neyi ima edersiniz efendi? Olmaz basılamaz."*<sup>477</sup>

Geçmiş bir zaman içinde, kendi zamanının gerçekleri üzerine düşünmeye başlayan Nuri, Suavi gibi tarihi bir kişilik hakkında padişah aleyhtarı bir vatan haini

<sup>476</sup> Ülkü Ayyavaz, **Nihavent Longa / Vali-i Vilayet Hadem-i Devlet / Yeniden Yaratma**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:43, 1995, İstanbul, 21 s.

<sup>477</sup> y.a.g.y., 29 s.

mi yoksa en yakın dostlarını satacak bir gammaz mı olduğuna dair tartışmalı bilgilere sahiptir.

*“Nuri: Bu Ali Suavi üstat ne yapmış biliyor musunuz? Kendi arkadaşlarını saraya ispiyon etmiş. Namık Kemal ile Ziya Paşa’yı. Birlikte yola çıktığı, yurt dışına kaçtığı arkadaşlarını.  
Saffet: Böyle bir şey yapmaz o. Kim söylüyor bunu?  
Nuri: Tarih söylüyor. Tarih yalan söyleyecek değil ya.”<sup>478</sup>*

Tarihin yalan söyleyip söylemediği bilinmez ama gazeteciliğin her durumda özgürce çıkan bir ses olması gerektiği Ayvaz tarafından vurgulanır. Hemen ardından da tartışmaya açılır. Söz konusu yasaksa, sıkı yönetimse, özgürlüğe zulümse yüz yıl da geçse aynıdır iktidarlar. *“Ha Ali Paşa, ha Veli Paşa. Anlayan anlar.”<sup>479</sup>* der A. Cemal.

Ellerinde, çıkardıkları direnişçi gazeteyle yakalandıklarında; Ali Suavi, yüz yıl önce yayınlanan yazılar olduğu için hapse girmekten kurtulur. Nuri'nin tutuklanması ise onun ispiyonlamasıdır diye yorumlanır ve yüz yıl sonrasında bile Ali Suavi'den beklenmeyecek biçimde herkesi hayal kırıklığına uğratar.

1990-2000 yılları arasında, Türkiye Cumhuriyeti ve ondan öncesinde “vatan hainliği” “devlet düşmanlığı” suçlamalarıyla karşılaşmış pek çok aydınlık yüzün sahne üzerine çokça taşınmasının bir anlamı vardır. Haksızlık, baskı ve zulüm karşısında susmak istemeyen ilerici zihniyet, yüzyıllardır her türlü kısıtlamaya karşın konuşur ve eyleme geçer. Bu kah Nazım olur kah Hacı Bektaş Veli. Atatürk devrimlerinin tartışmaya açıldığı, laiklik-anti laiklik kavramlarının belki de ilk defa sorgulandığı bir dönemde yazarların belli kimliklere yönelmesinin bir sebebi vardır. Bu, sansüre karşın bir uzaklığı ve sansüre rağmen düşünmeyi öngören bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımla tekrar tekrar başa dönen bir ülkede, tarihi kimliklerle birlikte bir dönem ve bir tarih üzerine düşünmeyi getirmiştir.

Kubilay Tunçer'in bir şiirsellikle Güney Amerikalı bir özgürlük savaşçısını, Anrico Jose Mc Ivasses'i ele aldığı oyunu **Anrico'nun Peşinde**'ye<sup>480</sup> (1994) bu bölümde değinmek uygundur. İdam edildiğinde 18 yaşında olan bu genci tanıdığı için tutuklanan bir genç kız vardır sahnede. Herhangi bir yer ve zamanda

<sup>478</sup> y.a.g.y., 39 s.

<sup>479</sup> y.a.g.y., 39 s.

<sup>480</sup> Kubilay Tunçer, **Anrico'nun Peşinde**, Oyun Metni, DT, 1994.

kurgulanmıştır. Belirsiz bir tanıma sürecinde sadece eşitlik-özgürlük isteğinde buluşan düşüncelerin sorgulanmasıdır ele alınan ve Güney Amerikalı Anrico, düşünce özgürlüğünün simgesi gibi ele alınmıştır.

Doksan sonrasında özellikle Cumhuriyet'in postmodern denebilecek bir yaklaşımla tartışmaya açılmasıyla birlikte, Cumhuriyet'e ilişkin her şey toplumun ve aydınlarının belleğinde gözden geçirilir. Sahneye çıkan ilk Müslüman kadın oyuncu, ilk kadın yazarlar, Türk Tiyatrosu'nun ve sinemasının ilk oyuncularını öncüler oldukları bir devri yeniden gün ışığına çıkarırlar. Ve o devrin sorguya alınmasıyla birlikte, belki de unutulmuşluklarından sıyrılmak isterler. Malzemeye bu doğrultudaki eğilim, Selim İleri'nin **Allahısmaıradık Cumhuriyet**'inde başat öğedir. Kadın gözüyle Cumhuriyet'e bakan bir oyun olarak, Mustafa Kemal'in hırslı sevgilisi Latife'yi ve intihara sürüklenen hasta Fikriye'yi de konuya dahil eden İleri; Halide Edip Adıvar ve Afife Jale ile kadın sanatçıların o günkü mücadelesine değinir.

Halide Edip, kadın yazar kimliğiyle çıktığı meydanlarda halkı ardına alma gücüyle öncüdür. Her ne kadar fikirleri sonradan eleştirilse ve eşi Adnan Adıvar, „Mustafa Kemal ile fikir ayrılığına düşse de çağının tanığı olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Meydanlarda *“Kardeşler evlatlar! Beni dinleyiniz, sizin iki dostunuz vardır: Müslümanlar ve haklarınız için seslerini bir gün yükseltecek olan medeni milletlerin fertleri. Hükümetler düşmanımız, milletler dostumuz ve kalbimizdeki haklı isyan kuvvetimizdir.”*<sup>481</sup> diye bağırarak Halide, çıkış arayan bir ülkeye, gerektiğinde Amerikan mandasını da uygun görmüştür.

*“Galip: Ya o sizin muvakkat Amerikan mandası teklifiniz? Amerikalılar belki de Boğaziçi'ne e bir Hürriyet Abidesi dikerlerdi. Hani o saçları diken diken kadın...”*

*Halide: Ben, Hıristiyan ve istilacı Avrupa'ya karşı dinsiz ve milliyetsiz Amerika'yı tercih etmişim.”*<sup>482</sup>

O'nun Müslüman bir kadın olarak, çağına tanıklığı ve yaşananları on yıllar sonrasına taşıyacak güçlü bir silahı vardır: Kalem.

---

<sup>481</sup> İleri, 1995, 75 s.

<sup>482</sup> y.a.g.y., 76 s.



*“Galip: Hoş günlerdi. Düşman zabitleri, bu apartmanların, bu yaluların, bu köşklerin salonlarında hanımlarıma zarif reveranslar yapardı. Ellerde likör kadehleri, çay masalarında pasta ve şekerleme tabakları... Halide: Yazdım. Hepsini Ateşten Gömlek'te teşhir ettim.”<sup>483</sup>*

*“Maske ve Ruh dışında hiçbir tiyatro eserim yoktur. Bir de Kenan Çobanları librettosunu yazmıştım. Sahne sanatlarını bilmem.”<sup>484</sup>* diyen Halide, oyunda ilk sahneye çıkan ve hemen ardından unutulmuş Afife ile karşılaşmasını, aynı dönemi yaşamış iki Müslüman kadın ve öncü sanatçı olmalarına borçludur.

*“Afife: Ben de sanatkar sayılırım...”*

*Halide: Yoksa şarkıcı mısınız? 39'da memlekete döndüğümde bütün hanımlar şarkıcı olmaya hazırlanıyorlardı. Yeni yeni Safiye'ler, yeni yeni Müzeyyen'ler...*

*Galip: Safiye, Atatürk'ün huzurunda şarkı söylediği için pek mağrurdu. Halbuki Mustafa Kemal Paşa, “Paravanın arkasına geç, öyle söyle, yüzünü görmeyeyim,” demiş. Terzihanede bu hadise çok konuşulmuştur*

*Halide: Terzi Galip Bey müsaade etseniz de bu hanımın sanatını öğrenesek...*

*Afife: Tiyatronun meşalesini taşımaya çalışım... Bir zamanlar...*

*Halide: Ne demek oluyor bu şimdi?*

*Galip: Söylemiştim Bayan Halide: Siz unutulmuşlar bir ordu kadar kalabalıksınız. Fakat birbirinizi bile hatırlamıyorsunuz.”<sup>485</sup>*

Cahide Sonku ise; pırıltılı ve şaşalı hayata kendini kaptırmış bir kadın olarak şöhret basamaklarını hızla tırmanırken yeni doğan Türk Tiyatrosu'nu da sırtında taşımaktadır. Kadınların boş bir alanda, modern Türkiye'nin eşliğinde, sesleri ve güzellikleriyle yıldız olmaya başlamaları bir dönem gerçeğidir.

*“Şarkıcı Kız: Huzurunuzda bulunmak benim için şereftir Cahide Hanımefendi.*

*Cahide: Beni sahnede mi, perdede mi seyrettiniz?*

*Şarkıcı Kız: Sizi hiç seyretmedim.*

*Cahide: O zaman duyduğunuz şerefi neye borçluyum?*

*Şarkıcı Kız: Eski mecmualarda hep fotoğraflarınız var.*

*Cahide: Anlıyorum. Artistlerin hayatlarını merak ediyorsunuz.*

*İhsan: Cahide, iyi bak ona. İstikbalde büyük şarkıcı olacak.*

*1.Bey: Gazinoya çıkarsa, ortalığı kırıp geçirir.*

*4.Bey: Ne Müzeyyen kalır, ne Hamiyet, ne Perihan...”<sup>486</sup>*

<sup>483</sup> y.a.g.y., 80 s.

<sup>484</sup> y.a.g.y., 86 s.

<sup>485</sup> y.a.g.y., 77 s.

<sup>486</sup> y.a.g.y., 39 s.

Türk sinemasının iyiden iyiye parlattığı bir yıldız olarak Cahide, her yaptığı, her giydiği olay olan, idealize edilmiş öncü kadındır.

*“Cemil Şevket: Cahide Hanım bu sene yine göz okşuyor, gönüller yakıyor. Onu beyazperdede seyreden hayranları, pek güzel dikilmiş cepkeni ve şalvarı, Paris damgalı eşarbiyle köylü kızı Zeynep’te görünce, istiridyесinden çıkan bir inciye benzettiler.*

*Cahide: Berbat bir senaryoydu. Başka türlü akılda kalamazdım.”<sup>487</sup>*

Aslıhan Ünlü’nün 1999-2000 yılları arasında sahnelenen **Othello’nun Ölümü** oyununda ise aynı döneme, oyunculuğuyla damgasını vurmuş Kamil Rıza işlenir. Gazeteci İlhan’ın hayran olduğu Othello Kamil’e sahip çıkışı ile biçimlenen oyun; bir aktörün düşüşünü anlatır. Ceketini içki parası için satan Kamil, bir dönem adını yazdığı bir yere, ceketsiz alınmadığı için giremeyecektir bile.

*“KÂMİL: Hakikaten yoktu. Bir gece önce satmıştım. O halde girmek istemedim içeri. Malum, Darülbedayi takımı pek sever beni. Artık tefe koyarlardı. Onların melun suratlarında alaycı tebessümler görmektense, en yakın arkadaşımın jübilesini kaçırmam daha iyi dedim... Sonra Galata’ya gittim. Esnaf kahvesinde bir sandalyeye çöküp kaldım. Hayallere dalmışım galiba. Bir gözümü açtım ki biri elinde tepsiyle dolaşüyor. Tepsinin içine birer ikişer kuruş atıyor herkes. Meğer bana ceket almak içinmiş. Yaa, işte benim asıl arkadaşlarım dedim o gün. Yerini bil Kâmil dedim. Yerini terk etme. (Kâmil birden çökkün bir hale bürünmüştür.)*

*BEHZAT: Darülbedayi de senin yerindir. Hem de herkesten fazla. Biz oranın ilk elemanları değil miyiz? Kim gülecekmiş sana? Onlar uzun donla gezerken biz seninle sahnede ydik.”<sup>488</sup>*

Kamil, alkolle düştüğü faciayı anlarıyla aşmak istemektedir. Yaşama tutunma arzusu, en az oynama arzusu kadar güçlüdür.

*“KÂMİL: Bir hikaye kaleme alsan benim hakkımda ne yazardın İlhan?*

*İLHAN: Yirmi beş yıllık tiyatro yaşamında, yirmi beş bin defa Othello oynamış büyük bir aktördür diye yazardım.*

*KÂMİL: Ya kişiliğim hakkında.*

*İLHAN: Dikkate değer bir adamdır, derdim. Ölüm kadar kuvvetli bir hırs ve önüne geçilmez bir yaşama arzusu taşır derdim.”<sup>489</sup>*

<sup>487</sup> y.a.g.y., 25 s.

<sup>488</sup> Aslıhan Ünlü, **Othello’nun Ölümü**, Yazar Metni, 1999 (b), 12 s.

<sup>489</sup> y.a.g.y., 59 s.

Hülya Nutku'nun "Cumhuriyet ile geçen 75 yılın tanığı" olarak nitelendirdiği Orhan Asena, üretiminin yavaşladığı bu süreçte; 1993 yılında kalp ameliyatı olduktan hemen sonra bir otobiyografik eser kaleme almıştır: **Bir Ömrün Akşamında**.

*"Kalp ameliyatı olmak için hastahanedeydim... Yattığım yerin karşısındaki tablo etkiledi beni. Alık bir kapı vardı, kapının çevresinde ise sarmaşıklar vardı. Oyunda aralık duran bu kapıyı bir rüzgar açıyor ve bir yaşam adamın gözlerinin önünden akıp gidiyor ve sonra kapının dışındaki küçük bulut içeri giriyor, adamın başına konuyor ve adamın ölümüyle oyun bitiyor."*<sup>490</sup>

Yazarların bu dönemde, Cumhuriyet tarihine ve öncü kimliklere yaklaşımlarının artmasının yanı sıra, dünya edebiyatında bir başka öncüye, bir kadın yazara da eğilim görülür. Bilgesu Erenus, **Kırmızı Karaağaç**'ta (1995), Virginia Woolf'ü ve onun erkek dünyasıyla mücadelesini ele alır. Virginia Woolf ve kocası Leonard Woolf arasında Virginia intihar ettikten yıllar sonra gerçekleşen bir hesaplaşmadır bu. Leo, Virginia ile ilgili bir TV programına hazırlanırken karşılaştığı karısıyla "bilinç akışı" tekniğiyle yaşadıklarını ve olanları tartışır. Bahçelerindeki ağaçlara kendi adlarını veren ve kendisini kırmızı karaağaç olarak tanımlayan Virginia, kökleri epey derine tutunmuş, taşsız çiçekleri olan erdişil bir kadın, kocasının sırtından para kazandığı bir yazardır.

*"Virginia Woolf  
Kırmızı Karaağaç  
Bendeniz."*<sup>491</sup>

*High brow* (yüksek alın) sanatçı çevresinden, İngiliz seçkinler grubuna dahil olan Leo ve Virgin, oyun boyunca birbirleriyle hesaplaşma içindedir. Virginia kendisiyle özdeşleştirdiği karaağaç yoluyla, intiharının ardından eserlerinin telifinden büyük paralar kazanan Leo'ya kendini ne kadar sattığını sorar.

*"Virgin: Kaç para verdiler Leo, ağacıma kaç?  
Leo: Ne? Savaş mı? Ağaç. Geçmiş zaman pek hatırlamıyorum. Sence bu,  
bunca önemli mi artık?"*

<sup>490</sup> Akt: Nutku, 1998, 159 s.

<sup>491</sup> Bilgesu Erenus, **Kırmızı Karaağaç**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:55, 1996, 12 s.

*Virgin: Neden dolandırıyorsun beni Leo?*<sup>492</sup>

Bir erkek dünyasına karşı, bir erkek hegemonyasında yazan Virginia, **Kendine Ait Bir Oda** ile feminist yazarlar içinde öncü sayılsa da; duruşunu ve düşüncelerini yeterince geliştirememiştir. Bu içinde bulunduğu elit sanat grubu ve tek eleştirmeni Leo aracılığıyla engellenmiştir.

*“Burnumuz kapularımıza dayalı, savaş boyunca bekleyip durduk hep, tek şikayetimiz vesikaya tabi mallardı, ha bir de kadın eldiveni yapılmıyor diye, yüksek topuklu iskarpin, sanat da ölüyor mu acaba, yaşasın dadaizm! Bekledik, hep bekledik. Oysa ellerimiz vardı bizim. Elden ne gelir değil.”*<sup>493</sup>

Dünya üzerindeki eşitsizlik düşüncesine, ırkçılığa, faşizme sessiz de olsa karşı çıkan Virginia; cebinde taşlarla Ouse Irmağı'na atladıktan sonra Yahudi olan Leo, onu ve anılarını satılığa çıkarmıştır.

*“Virgin: Ben yeterince özür diledim Leo, İspanya İç Savaşı'ndan kaçan kadınların görkemli yürüyüşünü Londra sokaklarında izlerken diledim, ağlayarak, Naziler seni almaya gelirse, seninle birlikte intihar edeceğimi açıklayarak diledim; Yahudilerle, kadınların ezilişine ses çıkarmayan faşisttir diyerek diledim. ...Şimdi de dünyanın ve senin, benden özür dileme zamanınız, bekliyorum.”*<sup>494</sup>

İleri'nin Cahide'ye, Halide Edip'e, Afife'ye, Ünlü'nin Othello Kamil'e, Asena ve Işık'ın Nazım'a sahip çıkması gibi, Erenus da kendi eğilimleri doğrultusunda Virginia'ya sahip çıkar. Dönemlerinin öncü sanatçıları sahne üzerinde yeniden hatırlanırken; sanatçının bir aydın olarak kimliği de tartışılmaya başlanır.

---

<sup>492</sup> y.a.g.y., 18 s.

<sup>493</sup> y.a.g.y., 45-46 s.

<sup>494</sup> y.a.g.y., 20 s.

### **3.10. Ritüeller, Söylenceler**

Antik Yunan'dan günümüze söylenceler, tiyatronun ilk ve en önemli malzemeleri olmuştur. Her dönemde dünya yazarlarının ortak kullanımına giren dünya üzerindeki tüm söylencelerin bugün açısından önemi, evrensel temalarında yatar. İktidar hırsı, ölümsüzlük arayışı, aşk ve erdem sorgulamaları, savaşlar dünya var olduğundan, bilinç ve kültür aktarılmaya başlandığından beri değişmemiştir. Halk hikayeleri ve mitlerin Sophocles'ten Shakespeare'e ve günümüz yazarlarına serüveni yeniden ele alındıkları toplumun duyarlılıkları ve insanlığın ortak temaları üzerinde yükselerek sürer.

20. yüzyılın mitleri de tüketim alanına dahil etmesiyle birlikte mitolojik kahramanlar, söylenceler birer marka ve imaj biçimiyle diriltir. Toprak ve bereket

tanrısı Adonis erkek iç çamaşırı olur, insanlara fazilet ve adalet veren Astra bir otomobil markası, zafer tanrısı Nike bir spor malzemesi markası haline gelir vb. Yeni dünyayla bu yakınlaşma onların söylencelerini gündelik tüketime dahil etse de eskitmeyi başaramaz.

1990-2000 arası Türk oyun yazarları, daha önce Güngör Dilmen'in ve Murathan Mungan'ın başarıyla kullandıkları söylenceleri ve inançsal ritüelleri yeniden keşfederken zengin bir malzemeyi de keşfetmiş olurlar. Dönemin yeni yazarları Ali Bertay **Kerbela**'yı, Aslıhan Ünlü **Ölü Törenleri**'ni, Zeynep Avcı **Gılgamış**'ı, Cuma Boynukara **Mem ile Zin** ve **Ateşle Gelen**'i, Turgay Nar **Tepegöz**'ü, **Şehrazat'ın Oyunu**'nu, eski yazarlar Erman Canatan **Dağların Türküsü**'nü, Güngör Dilmen **Troya İçinde Vurdular Beni**'yi, Yılmaz Onay **Prometheia**'yı bu dönemin ürünü olarak verirler. Hemen hemen tüm oyunlarda ele alınan söylence, yazıldığı günün Türkiye'sine ve dünyaya söz söyleme gücünü ve göndermesini taşır.

Muhammed'in ölümünden sonra halifenin kim olacağı tartışmalarıyla başlayan ve giderek siyasi olaylara dönüşen kavgalar ve Ali'nin üçüncü halife Ömer'den sonra halife olması konusu *Kerbela* olaylarının nedenidir. Onun Ömer'i öldürdüğünü düşünenlerle onu destekleyenler iki ayrı dini görüş oluştururlar: Ali'yi peygamber sayan *Şia*'lar (*Şii*) ve Muhammed'e sıkı sıkıya bağlı Sünni'ler. Ali halife olunca halife olmak isteyen Suriye valisi Muaviye'yi kızdırır, bunun üzerine ona savaş açar. Ama sonuçsuz kalan bu savaştan bir süre sonra Hariciler'in suikastıyla öldürülür. Ali'nin oğlu İmam Hasan, yine Muaviye'nin kışkırtmasıyla karısı tarafından zehirlenir. Muaviye öldükten sonra onun yerine İslam'ın başına geçen oğlu Yezid, İmam Hasan'ın kardeşi İmam Hüseyin'i öldürtmek ister. Kufe valisi Ziyad karşısında Hüseyin; Muharrem ayının onuncu günü başlayan savaşta, aç susuz vardığı *Kerbela* denen yerde başı kesilerek şehit edilir.

İslam söylence ile eylemi biraraya getirerek *Kerbela* olaylarından kendine bir dram yaratmayı başarır. **Taziye**; *Muharrem* ve *Aşure* ile ilgili rit ve mitlerden yaratılan bir dram türüdür. Ali Bertay 1996 *Bakırköy Belediyesi Yunus Emre Oyun Yazma Yarışması Büyük Ödülü* alan **Kerbela** oyununda, taziyelerin genel sahne biçimini öngörür. Ancak taziyenin klasik bölümlerini kullanmaz. Onun oyunu

tragedya türünde bir gelişim içerir. Nitekim Ataol Behramoğlu oyunu Shakespeare türünden bir derinliği olduğuna işaret eder:

*“Yazar bu efsane gerçekliği alabildiğine yalınlaştırarak, fakat bu yalın kurgu içinde oyun kahramanlarının iç dünyalarına Shakespeare’in oyunlarındaki andırır ışıklar düşürerek kuruyor oyununu.”<sup>495</sup>*

1982’den itibaren yurt dışında Ayşe Emel Mesçi tarafından kurulan Halk Oyuncuları Tiyatrosu’nda çalışan tiyatronun mutfağından yetişmiş bir yazar olan Ali Berktaç Kerbela olaylarını sahneye taşımada ustaca bir başarı yakalar.

İslam içinde ayrılık yarattıkları gerekçesiyle öldürülmek istenen Muaviye, Amr bin As ve Ali’den sadece Muaviye sağ kurtulur. Zehirli oka rağmen yaşamayı başaran Muaviye’nin, Ali’nin çocuklarını kendine biat ettirmek istemesiyle başlar olaylar.

*“Hüseyin: Sakın güvenini yitirme Hasan. Bazen binlerce yıllık yaşamı yazgısı bir tek kişinin dudaklarında, bilincinde düğümленir. Ve bir tek kişi tarihe hükmeder gibi görünürken, geçmiş kuşakların binlerce çift gözü dikilmiştir her eylemi üstüne. Artık ağzından çıkan sözler onun değil, çölde onusuzdan beri dönüp duran rüzgarların sözüdür.*

*Hasan: Korkuyorum Hüseyin, korkuyorum. Kendi canımdan değil, durgun suların altında gizlenen fırtınalardan, onlara egemen olamamaktan korkuyorum. Şu Muaviye Hak yoluna gelse de Müslüman ümmeti kanlı boğuşmalarda yitip gitmese yine...”<sup>496</sup>*

Barıştan yana olan ve kargaşadan korkan Hasan, ardındaki cemaate güvenemez ve Muaviye’ye biat eder. *“Zaman dediğin garip bir ırmaktır Hasan. Kah durulur, kah delirir. Öyle savaşlar olur ki, kazanamazsın, ama yola çıkman bile yeterlidir. Bunu göze alamamış imamın cemaatini suçlamaya hakkı var mı”<sup>497</sup>* diye sorar İmam Hüseyin. Hasan boyun eğişine rağmen canından olmaktan kurtulamaz. Kufe karışmıştır artık, herkes kanla şiddetle gelişen zamandan kuşku içindedir.

*“3.Asker: Gönlüm geçmişe kaydı gitti, Kufe’nin yeni yeni büyüdüğü zamanlara. O zaman her şey ne kadar değişti, dost belliydi, düşman belliydi.*

<sup>495</sup> Ataol Behramoğlu, “Kerbela ya da Ölmek Yenilmek Değildir”; Ali Berktaç, **Kerbela**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 67, İstanbul, 1996, 8 s.

<sup>496</sup> y.a.g.y., 20 s.

<sup>497</sup> y.a.g.y., 35 s.

4. Asker: Ne yani? Şimdi belli değil mi?

3. Asker: Belli olmasa burada işim ne? Belli olmasına belli de, şimdi dost da içimizde, düşman da, karışık olan bu... Fitnenin nereden geldiğini bilmek ayrı şey, kardeşi kardeşe kırdıran sonuçlarına yıllar yılı katlanmak ayrı.<sup>498</sup>

Hasta döşeğindeki Muaviye'nin iktidar telaşındaki oğlu Yezid, babasından da acımasızdır: “Şimdi alsam bu ihtiyarı, giysilerini çıkarsam üstünden ve kimsenin kendisini tanımadığı bir diyarda çobanlık yaptırısam. Tacıyla, tahtıyla, ordusuyla saldığı korkunun, uyandırdığı saygının binde birini sağlayabilir mi acaba yeni çevresinde? Sanmam”<sup>499</sup> İktidar, bir salgın hastalık gibi karıştığı Kufe sokaklarında dolaşırken On İki İmam devrinin bir nevi iktidar ve hırs telaşındaki Hüseyin'i de yönünü şaşırıştır.

“Hüseyin: Açlıktan gözü dönüp kendi yavrularını boğazlayan sırtlanlar ordusunun serdari, süslü hilatına şimdiden Ehlibeyt'in kanı sinmiş. Bir iki süslü sözle bu leke çıkar mı sanırsın?

Ömer: Akan kanların sorumlusu ben değilim Hüseyin. Senin devletimizin çıkarlarını unutup, Halifeye uyulması yolundaki Kuran buyruklarını hiçe sayan iktidar hırsın yol açtı bu anlamsız çatışmaya.”<sup>500</sup>

Kerbela denen yerde, aç susuz kalan Hüseyin ve ailesi, kendisini susuzlukla ölmesi için sıkıştıran Hür, ardından Ömer ve ardından Şimr ile kaçacak yer bulamaz. Yezid bu ölüm konusunda hiç kimseye güvenmez ve acımasızdır. Ölümünü bekleyen Hüseyin'in sözleriyle, yazar tarafından bugüne bir gönderme yapılır. Susarak zulme ortak olan insanoğlu, Türkiye'nin 90'lı yıllarda terörden yeniden alevlendirilmek istenen Alevi-Sünni çatışmasına kadar geçtiği “kardeşin kardeşe düşmanlığı” ekseninde eleştirilir.

“Hüseyin: Hangi birlikten söz ediyorsunuz bana çıkarıcılar sürüsü? Servetlerine servet katılsın diye insanları birbirlerine boğazlatan, karşı çıkanları zindanlarda, işkencelerde, kalleş pusularda kıran siz değil misiniz? Siz değil misiniz bu toplumun özgürlük, kardeşlik düşlerini karabasanlara çeviren? Zalime biat etmemi istersiniz benden. Zalime biat edip susmak zulme ortak olmak demektir, bunu bilmez misiniz? Bir kısacık yaşama sığacak nimetler uğruna omuzlarınızda yükselttiğiniz şu kan sarayları bir gün

<sup>498</sup> y.a.g.y., 28 s.

<sup>499</sup> y.a.g.y., 40 s.

<sup>500</sup> y.a.g.y., 81 s.



*yıkılırsa altında kalmaz mısınız? Bir toprağın birliği korkmuş gözlerde değil, dost gönüllerde sağlanır.*”<sup>501</sup>

Berktaş, “Bataklığa giren herkesin üstüne bulaşır çamur. Zulümden sadece iktidarlar değil, günü kurtarmak uğruna susanlar da sorumludur.”<sup>502</sup> dedirttiği Ali’nin kızı Zeynep ile oyununun temasını doksan Türkiye’sinin tam ortasına yerleştirir.

Aslıhan Ünlü’nün Orta Asya Şaman Ritüellerini sahneye taşıdığı **Ölü Törenleri** (1999), modern dünyaya ait Erkek ve Kadın’ın 13 yıl sonra, tuhaf bir köy girişinde, eski bir sözü tutmak üzere bir araya gelişleri üzerine kurulur. Söze göre, bir gün intihar etmeye karar verdiğinde biri, diğeri onun yanında bulunacaktır. Gazeteci olan Kadınla, politik görüşleri ve hep bir şeyleri yarıda bırakıp uzaklara kaçan yapısıyla Erkek bir hesaplaşma içindedirler aslında. Bir türlü itiraf edilmemiş bir aşkın gölgesinde geçmiştir yılları. Geldikleri yer, şehre iki saat uzaklıkta Alazdağ diye bir yerdir ve bu yere yolculuk antropolojik bir yolculuğu içerir.

*“Erkek: Ne vardı kalkıp buralara gelecek? Toprak aynı toprak işte, ağaç aynı ağaç. Bir de bodur üstelik. Sadece daha bakımsız ve çorak. Herhangi bir çalı dibi, herhangi bir orman kuytusunu olabiliyordu. Beceriksizlik bu. Aptal aşıklar gibiyim. Ne söyleyeceğimi kafamda yüzlerce kez evirip çevirmiştim ama sevdiğimi görünce dilim tutuluyor. Binlerce kez düşledim bugünü. Beklenecek ne kaldı sanki?”*<sup>503</sup>

Ölümü aramaya buralara kadar gelen Erkek ve bu son oyunun izleyicisi Kadın, diplerine kadar gelip oracıkta ölen Adam’ın ölüsüyle birlikte tuhaf bir ritüelin içine girerler. Ölen Ezhar, köyün şamanı, kamı Verka tarafından sürülmüş ve topluluğa kötülüğünden ötürü de ölüme terk edilmiş biridir. Verka; ona tören yapmayı reddetse de Artal’ın ısrarı ve iki yabancının ölü sahibi ilan edilmesi nedeniyle mecburdur tören yapıp, ruh uğurlamaya. Törende; Erkek Ezhar’ı, kadın da Ezhar’ın anası Behram ve ardından karısı Lerzan’ı canlandıracaktır.

Verka, şamanın göğe yükselme törenini yaparken Ünlü, bugünün gözüyle geçmişe ve bir inanç sistemine şöyle yaklaşır: Şaman bir şarlatan mıdır yoksa Gök Tanrı ile iletişime girmiş gerçek bir elçi mi?

---

<sup>501</sup> y.a.g.y., 91 s.

<sup>502</sup> y.a.g.y., 104 s.

<sup>503</sup> Ödüllü Oyunlar 1, 1999, 11 s.

Ezhar'ın izini sürerken Kadın ve Erkek şunu keşfederler: Ezhar erkek olmayı becerememiştir. İçinde tanımlayamadığı bir güdü ve cinsel kimlikle topluluk içindeki yoldaşı güçlü Artal olsun istemiştir ama kadın gibi sepet ören bu adama yoldaş olarak kaçık Kaşmer uygun görülür. O, evlendirilse de, erginlik törenlerinden geçip bir yoldaş edinse de kimliğinin peşi sıra sürüklenecektir. O sürüklenirken Kadın ve Erkek de kendi iç dünyalarına doğru yol alırlar.

*“Kadın:..Güçlüydü çünkü Yerüşa. Güç güzelliğe yaraşırdı ancak. Onun beni sevişini sevdim en çok. Hep böyle olmamış mıdır zaten?(Erkek’e yaklaşıp) Ya sevilmişimize aşık oluruz ya nefret edilmişimize. Başka türlü bir aşk öğretilmemiştir bize.”<sup>504</sup>*

Bir inanç sistemi içinde diriltelen oyun kişilerinin binlerce yıl öncesinden modern dünyaya göndermeleri vardır.

*“Kadın: Evet, ürküyorsun. Hep bir korkak oldun zaten.  
Erkek: Ezhar gibi mi? Sence korkak mı o? Kendisi olmayı başarmış birisi bence. Ne Verka'nın lafına uymuş ne de başkalarına benzemeye çalışmış.  
Kadın: Öyleyse bir parça huzur olmalıydı içinde. Ama o da senin gibi huzursuz.  
Erkek: Çünkü bizim gibi insanlar, tamam artık kendimi buldum deyip oturamayız. Senin gibi bir plazaya kapatamayız kendimizi. Küçük oyunlarla oyalanamayız.”<sup>505</sup>*

Bir anlamda kendi ölü törenlerini gerçekleştirirken aşkları ve yaşama istekleriyle yüzleşen Kadın ve Erkek için Ezhar'ın ölü töreni bir başlangıçtır.

*“Kadın: Sen yine bekleyecek, anlayacak ve kabullenecek birisini istiyorsun öyleyse. Düştüğünde seni ayağa kaldıracak ilkyardım ekibi değilim ben. Koştüğünde önünden gidip sana yol açmam. Ya birlikte yürürüz ya da yalnız gömülürüz. Bunun aşkla ilgisi olduğunu sanıyorsan yanıyorsun. Aşkın canı cehenneme. Ezhar sen değilsin, benim. Bekleyen, özleyen ve azar azar ölen, açlıktan değil. Sen bana ne Lerzan olabilsin ne Kaşmer. Sen bana Artal olur musun onu söyle. Artal'ın Ezhar'a vermeye korktuğunu yüreklilikle verebilir misin bana?”<sup>506</sup>*

Onlar yeni bir hayata başlarken geçmişte bir yerlerde Verka sanrıları içindedir.

---

<sup>504</sup> y.a.g.y., 41 s.

<sup>505</sup> y.a.g.y., 64 s.

<sup>506</sup> y.a.g.y., 77 s.

*“Verka: Şimdi diyeceğim, sana diyeceğim ve bir daha söylemeyeceğim. Belki de tanrılar yoktur Fersude. Belki de hiç olmadılar.  
Fersude: Uyu artık oğlum. Uykunun kollarına bırak kendini.”*<sup>507</sup>

Verka Gök Tengri'nin olup olmadığını düşünürken; başka bir yerde Antik Yunan tanrıları iş başındadır. Güngör Dilmen, 1993'te Devlet Tiyatroları'nda sahnelenen **Troya İçinde Vurdular Beni**'de (1993), Troya savaşının Paris ve Helena üzerine kurulan söylencesinden yola çıkar. Ve savaş temasını gelmiş geçmiş tüm savaşlara göndermeyle işler. Hekabe ve Priamos'tan doğma Paris, bir felaket getireceği kehaneti ile ormana bırakılır ve orada bir ayı tarafından yetiştirilir. Hera, üvey kızı Afrodite ve Athena bir güzellik yarışması yaparlar ve Paris'i kendilerine hakem seçerler. Afrodite birinci olmak için, Paris'e Menelaos'un eşi Helena'yı vaad eder seçilsin diye. Paris saraya girip ayartır Helena'yı. Kendilerine bir savaş nedeni arayan Akhalar için Troya'ya saldırma nedeni çıkmıştır artık. Göz dikilen bir kadın yüzündendir çıkmıştır savaş.

*“Agamemnon: Durup dururken savaş mı çıkaracağız?  
Talthübios: Durup dururken değil elbet. Bir ‘casus belli’ gerekli.  
Agamemnon: Neymiş o?  
Talthübios: Diploması dilinde savaş nedeni.  
Agamemnon: Bir ‘casus belli’, hoşuma gitti bu deyim.  
Talthübios: Her şeyin bir yordamı var.  
Öyle bir suçlama gerekli ki.  
Agamemnon: Evet bunu için savaş çıkabilir denmeli.  
Tanrılar tanık, Troya'nın öyle bir suçu yok.  
Talthübios: Meneleos'un uğradığı haksızlık ne oluyor?”*<sup>508</sup>

Agamemnon bu savaşa kızı İfigeneia'yı kurban eder. Tanrılar onları yukarıdan izlerken Zeus; *“Bizden aşağı kalmıyorlar hiçbir konuda. Çok merak ediyorum onlar mı bize özeniyor, biz mi onları taklit ediyoruz?”* diye sorar. Tahtlarında yarattıklarını bir arenadaymış gibi izlerlerken keyifleri yerindedir.

*“Afrodite: Onlar birbiriyle boğazlaşıyorlar, biz burada-  
Ganimedes: Seyrediyoruz elimizde içkiler  
Afrodite: Ares insan kanıyla esrik.  
Zeus: Seyrediyoruz ama acıyoruz da en azından  
Şu ölümlüler olmasaydı çok yavan olurdu*

<sup>507</sup> y.a.g.y., 79 s.

<sup>508</sup> Güngör Dilmen, **Troya İçinde Vurdular Beni**, Toplu Oyunları 5, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 110, İstanbul, 2000, 148-149 s.

*bizim ölümsüzlüğümüz.(...)*

*Zeus: Tarih durmuştu.*

*Poseidon:Şimdi yeniden hareketlendi.*

*Afrodite: İnsanlar arasındaki savaşlardan ibaret bir şey mi tarih?*

*Zeus: Eh, bugüne değin öyle olagelmiş.(...)*

*Afrodite: Erkeklikten başka erdem yok mu?*

*Zeus: İleride olabilir belki, şimdi kahramanlık çağı. (...)*<sup>509</sup>

Troyalılar ise yüzlerce yıl öncesinde kana bulanacak bir kentin yüzlerce yıl sonra yine kana bulanacak oluşuna seslenecektir: “*Döner döner akar, Ovada Skamandros suyu, söyler, Troya’nın kanlı öyküsünü. Troya içinde vurdular beni, ölmeden mezara koydular beni, Gençliğim eyvah!*”<sup>510</sup>

Bir tahta atla girilen şehir ele geçirildiğinde, Agamemnon kendi kızına benzettiği Polükсения’yı da kurban ister. Tarih sayfasında iki masumun ve binlerce insanın bir casus belli’ye kurban edilmesi bundandır: “*Troya idi bir zamanlar. Şimdi bir yangın yeri.*”<sup>511</sup>

Troya Savaşı’nı yaratan insanlar, Prometheia’nın ateşi tanrılardan alıp getirdiği insanlardır. Yılmaz Onay, **Prometheia**’da ateşi getirip türlü işkencelere katlanmış Prometheia’nın, sanatın anahtarını getirdiği insanların savaşlara tutuşmasına, birbirlerine kırdırılmasına ve özgür düşünceye zincir vurulmasına gönderme yapar.

*“Promethea: ... Susuyorsun. Peki sus. Ama ben konuşmak zorundayım. İşkencede susamam yoksa, işkencede dayanamam konuşurum, en gizli kalması gereken sırlar ağızımdan kaçır, diye korkuyorum. Ya bir şeyler öyle, ya da dinle beni:*

*‘Hepsini biliyordum başıma geleceklerin.*

*İnsanlara iyilik edeyim diye*

*Bir gün bir narteks kamışı içinde*

*Çaldım götürdüm insanlara ateşin tohumunu.*

*Bu tohum bütün sanatların anahtarı oldu,*

*Bütün yolları açtı insanlara’*”<sup>512</sup>

Yeryüzünde yüzlerce Troya Savaşı son hızla sürerken; Asia da can vermektedir her defasında. Aiskhylos’un oyununda dünya başına yıkılıp, gömülüp yok olana dek konuşur Prometheus. Son sözünü söyler öyle ölür. Çünkü son söz;

<sup>509</sup> y.a.g.y., 160-161-165 s.

<sup>510</sup> y.a.g.y., 157-158 s.

<sup>511</sup> y.a.g.y., 195 s.

<sup>512</sup> Onay, 1994, 111 s.

özgür düşünceninindir. Onay'ın oyununda da özgür düşüncenin sözcüsü olarak Asia'dan doğma Prometheus konuşur.

*“Ve Asia, damarları kesilmiş Ana tanrıça,  
Kan kaybediyor, masal ötesi Kaf dağlarında  
Ama, son kez ölü olarak ele geçirilmemek için,  
Kendini doğurmanın son umuduyla,  
Son canla kanını veriyor,  
Kendisinden “kurtarılıp” ölen,  
Ya da gözleri önünde taşlanarak öldürülen  
İnsan çocuklarına!”<sup>513</sup>*

Zeynep Avcı, **Gılgamış** ile Mezopotamya'nın 3500 yıl önceki destanının oyunlaştırır. Uruk Kralı Gılgamış, dostu Enkidu'yu yeraltına kaptırınca, ölüm korkusundan ve sevdiğini yeryüzüne geri döndürmek için ölümsüzlüğün peşine düşer. Ölümsüzlük peşinde koşan Gılgamış'ın hikayesidir bu. Bu arayışın sonunda ölümsüzlük otunu Gılgamış'ın elinden alıp yiyen yılanın anlatımıyla başlar oyun:

*“Yılan: Deselerdi ki; hep genç kalacaksın, hep pırıl pırıl olacak kılıfın...ama yine de sürüm sürüm sürüneceksin!..İstemezdim. yaşlanıp ölmeyi, bu sürüngen hayatı bir an önce bitirmeyi yeğlerdim. Şu insanoğlu yüzündendir bu halim. Gılgamış! Uruk Krallığını beğenmeyip tanrısal hayatı arayan kahraman. Ölümsüzlüğün peşinde koşuyordu soluksuz. Sonsuz gençliği çaldım ondan. Ama ölümsüzlüğe kavuşan o oldu. Gılgamış Uruk'un beşinci kralı! Beş bin yıllık kahraman! Düşmanımsın benim. Sen destan oldun, bense hala sürünüyorum.”<sup>514</sup>*

Uruk halkı kendilerine rahat vermeyen, karılarını ellerinden alan erkek güzeli Gılgamış'a bir rakip çıksın diye yakarır tanrılara. Tanrılar ona rakip olsun diye Enkidu'yu gönderirler. Ancak hiçbir şey umdukları gibi olmaz. Gılgamış, Enkidu'yu görür görmez onu kendine en sevdiği dost yapar. Birlikte Humbaba'yı deviren, gökyüzünün boğasını kesen bu ikilinin yeryüzündeki sevinci tanrıların Enkidu'yu almasıyla yasa döner. Gılgamış, hiç yok sandığı ve en değerli varlığını elinden aldığı ölümün korkusuyla ölümsüzlüğün peşine düşer. O otu bulsa da yılanı kaptırarak, deri değiştirdikçe gençleşen ve sürünmekten mutsuz yılanın gazabını insanlara ağı olarak sunmaya başlamıştır. Gılgamış ise insanoğluna has merakla aradığının gerçekte ne olduğunu bilemez.

<sup>513</sup> y.a.g.y., 132 s.

<sup>514</sup> Avcı, 1996, 9 s.

*“Utnaşıtim:...sen ölümsüzlüğü değil doyumsuzluğu arıyorsun Gilgamiş. Ölümsüzlük ölümlülerin bildiği şey değildir, ölümsüzlük ölümden korkanın sarıldığı paslı silahtır yalnızca. Ölümsüzlük bir ölümlüye hediye değil, eziyettir Gilgamiş. Bu eziyeti benim elimden alma. Başka kapıda ara cezani.”<sup>515</sup>*

Enkidu, geri döndüğünde bu amansız yolculukta hırsla kapılan Gilgamiş’in dostluğunu “*Yüreğinin bana ayrılan yerine öfke girdi, nefret girdi, hüznü girdi, yüreğinin bana ayrılan yeri toprakla lekendi Gilgamiş.*”<sup>516</sup> diyerek reddeder. Avcı, Gilgamiş Destanı’yla, insanoğlunun kendini hırsla yeryüzüne kaptırmış olmasının ne denli trajik bir durum olduğunu ortaya koyar. İçindeki sevgiyi unutup doyumsuzluğa kapılan, her şeyi tüketmeye aç insanın hikayesidir Gilgamiş.

İktidar hırslının gözleri kör etmesini anlatan bir oyun da Turgay Nar’ın **Binbir Gece Masalları**’ndan esinlenerek yazdığı **Şehrazat’ın Oyunu** olarak karşımıza çıkar. Şehriyar hükümdarı olduğu topraklarda bütün bakire kölelerle birlikte olup sabahına onları öldürmektedir. Onu engellemeyerek yerine, babasını aldattığını düşündüğü annesine öfkelerini daha da perçinleten ve böylece bu delilikle zayıflamış iktidarın ortağı olan Berehut, büyük yanılğı içindedir. Şehriyar, kızı Şehrazat’ı kendine kurban isteyene kadar iktidar hırslıyla yanıp tutuşur.

*“Şehrazat: Şehriyar’ın iğrençliğiyle senin ikiyüzlülüğün, gece karanlığına sığınmış iki sinsi yılan gibi kardeşçe uyudu her zaman... Sen vezirliğini koruyabilmek için her zaman Şehriyar’ı yaşattın... Ama onun eline hiçbir zaman iktidarın gücünü vermedin.... Her zaman, çocukluğundan beri onda geçmişle ilgili kuşkular yarattın... Ne gerçeği açıkça söyledin, ne de tümüyle gizledin... Her ikisi onu bu duruma getirdi... Kendisini bir hükümdar oğlu olup olmadığını sen biliyordun... Ama ne yaptın yıllardır?.. Muammalı, muğlak laflarla Şehriyar’ı hasta bir insan yaptın. İstedığın de zaten buydu. Ölmesindi, yaşasındı ama kendi derdiyle uğraşındı. Halkın üzerinde tek otorite sen oldun.”<sup>517</sup>*

Şehrazat, kölelerin labirentlere atılıp silinen bellekleri üzerinden tarihin yürüdüğü, kölelerin el yazması hikayelerinin bir çukura gömüldüğünü bilir. Bu hikayeleri ele geçirip her gece birini Şehriyar’a anlatarak hayatta kalmaya başlar. Sonunda onun annesine ve kadınlara öfkelerini dindirmeyi başarır.

<sup>515</sup> y.a.g.y., 74 s.

<sup>516</sup> y.a.g.y., 85 s.

<sup>517</sup> Nar, 1997, 89 s.

Turgay Nar **Tepegöz**'de (1992), bir Dede Korkut uyarlaması yapar. Oğuz boyundan Gökçeçişek ve Aruz Koca'nın oğlu kaybolur, bulunduğunda bir aslan tarafından emzirilmiş olduğu görülür. Yabanıl bebeği aramaya gelen aslan, onun gözü önünde öldürölür, bu onu daha da vahşileştirir. Büyüyünce adına Basat denir Dede Korkut tarafından. Anası yanına evlatlık aldığı Tepegöz'ü öz oğlu Basat gibi sever ama Tepegöz büyüdükçe karşısına çıkan herkesi devirmeye, her şeyi yemeye başlar. Tepegöz otağdan kovulur, yoldaşlarıyla güçlenerek intikam için döner ve herkesi kendine esir eder. Sonunda Basat, doymak bilmeyen, açgözlü kardeşini gözünden vurarak öldürmek zorunda kalır.

Gülşah Banda, 1998'de *Bakırköy Belediyesi Yunus Emre Oyun Yazma Yarışması*'nda Başarı Ödölü alan **Nemrut**'ta (1997), **Şehrazat'ın Oyunu**'na benzer bir konuyu, ölümler üzerine iktidar kuran Kral Nemrut'u ele alır. 2005 yılında Antalya Devlet Tiyatrosu'nda seyirciyle buluşan Nemrut için Murat Tuncay oyunun, yine Banda'nın; "İktidar Güdüsü'nün Toplumsal-Bireysel Yansımalarının Psikolojik Açıdan İncelenmesi" başlıklı mezuniyet projesinin oyun yazımı uygulaması olarak doğduğunu belirtiyor ve yazarın; mitolojik öyküdeki motiflerin iktidar ve halk çatışmasının sınıfsal boyutlarını vermede ustaca kullandığını söylüyor.<sup>518</sup>

Nemrut; doğan her çocuk için en yaşlıyı istemektedir hayattan. Bu güç gösterisi halkın üzerinde yarattığı korku ve baskının aracıdır.

*"Halkımın bana olan sevgisi her gün beni biraz daha güçlendiriyor. Her gün biraz daha ölümsüz, biraz daha sonsuz kalıyor. Sanırım biliyorlar, yaptığım her şey onlar için. Ne kadar adilce; doğumları onlar için ölümleri benim için. Ölümsüz Nemrut'un kulları! Yine mutlu ettiniz beni. Bu akşam sarayda şölen var! Hazırlıklar başladı mı?"<sup>519</sup>*

Açları ölüm sonrası doyuran Nemrut'un düzeni karşısında bu döngünün mantığını yalnızca Topal sindiremez içine bir türlü. Nurhan Tekerek bunu şöyle değerlendirir.

*"Doğanın, yaşam-doğum ikilemiyle kurduğu dengeyi, doğayla özdeşleşerek, doğanın gücüne de sahip olmaya çalışın, adeta kendini Tanrı yerine koyan, doğanın o muhteşem dengesini, zorbalıkla yeniden biçimlemeye çalışın"*

<sup>518</sup> Murat Tuncay, "Genç Oyun Yazarının İlk Kitabı, Nemrut", **Nemrut**, Karya Yayıncılık, İstanbul, 2001, 14 s.

<sup>519</sup> Gülşah Banda, **Nemrut**, Yazar Metni, 1997, 14 s.

*Nemrut'un düzenini reddeder Topal. Diğerleri öylesine zavallıdırlar ki, Topal'ın başlangıçtaki reddiyesi dahi korku salar yüreklerine. Duyulursa Topal'ın karşı duruşu, onlar da, adeta köpeklerin önüne atılır gibi atılan yiyeceklerinden mahrum olacaklardır.*"<sup>520</sup>

Doğanın döngüsünü iktidarı için kullanan Nemrut'a, babasını kaybetmek istemeyen Topal "dur" deyince kaçmak zorunda kalır kentten, gittiği her yerde de en yaşlı olarak Nemrut'un kafasını istediğini yayar. Nemrut'u yiyip bitirir bu düşünce. Topal'ın kafasını vurdursa da sineklerin beynini yediğini iddia edecek kadar çıldırır ve Topal'ın karısının çocuklarını doğurduğu gün Nemrut'un kafası da gövdesinden ayrılır. O kendi acımasızlığına kurban gider.

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'un fethinin yarı tarihi söylencesinden hareketle yazılan **Konstantiye'nin Güneşi**; İstanbul'un fethi sırasında Bizans'ın iç durumunu metaforik bir anlatımla sergiliyor. Macar topçu Urban'ın saraydan istediği desteği göremeyince, kendi tarafına ihanet edip Osmanlı safına geçmesi bir söylenceden hareketle yazılıyor. Urban, Osmanlı'nın kendisine gönderdiği kızlardan Şehnaz aracılığıyla İstanbul'u ele geçirecek topları yapar ve Bizans'ı satar. Urban oyundaki tek tarihsel kişilik olmakla birlikte 1997'de, *Bakırköy Oyun Yazma Yarışması*'nda ödül almış olan Funda Özşener'in kurgusu; gerçek değildir.

Bizans'ın içi karışıktır. Kız kardeşine (Mari) tutkuyla bağlı asker Salmon, onu bir rahibe emanet edip gittiği yerlerden onun aşkıyla ve özlemiyle geri döner. Ne ki, savaşa giden bir asker olarak Urban'dan yardım istediğinde kardeşini bu adama kaptırdığının farkında bile değildir. Kızkardeşine ensest bir aşk duyan adam, rahip Josef'ten ihanet gördüğünü sanıp öfkelenirse de kızkardeşi Mari'nin hamileliğini anlayınca dek gerçekte kendisine ihanet edenin Urban olduğunu fark etmez. Ölüler evi gibidir Konstantiye, kendi kendine ihanetler etmiş, tuhaf aşklar içinde kurtaracağı şeyi unutmuş ve birbirine düşmüş insanlar. Bu karışıklıkla teslim olur Konstantiye. İstanbul kendine yenilir aslında, Mehmet'ten önce.

Cuma Boynukara, bir Güneydoğu halk söylencesinden esinlenerek, halk ve iktidar ekseninde, iktidarın korkunç yüzünü anlattığı **Ateşle Gelen**'i (1998) yazar. 1.Tanrı; kötülüğü ve fitneyi, 2.Tanrı iyiliği ve dengeyi simgeler. Öz babasını Yaradılış Günü (Nevruz) öldüren, yerine amcası tahta geçecekken onun kellesini alıp

<sup>520</sup> Nurhan Tekerek, "Ölümsüzlüğe Erişmek İçin Doğanın Döngüsünü Kullanmaya Çalışan Bir Yönetici: Kral Nemrut", [www.tiyatronline.com](http://www.tiyatronline.com), Erişim Tarihi: 28.02.2009.



kendi tahta çıkan Dehak; lanetlenmiş Ninova’da ne yapacağını bilmez bir hükümdardır. Omzunda iki yılan besleyen ve onları çocukları sanarak her gün iki Med gencinin beynini yediren Dehak; kanla yıkadığı saltanatında çaresizliğe doğru yol almaktadır. Halk ise gücün ve paranın yanındadır.

*“Ernüvaz: Cemaat ona itaat etmez.*

*Keys: Eder eder. Bakarım bilmezden gelirsiniz saraydaki hazinenin gücünü. Bilirsiniz o hazine, insanoğluna her şeyi yaptırır. Öyle ki, eğri doğru görünür.”*<sup>521</sup>

Yazıldığı günün Türkiye’sine, iktidardakilerin koltuklarını korumak için akıttığı kana göndermeler taşıyan oyunda, sarayın güvenlik elçileri, nöbetçileri bile ne yapacaklarını bilemez durumdadır: *“Artık yaptığım iş geceleri uykumu kaçırır oldu her gün iki kişi götürürüz. Bu ne demek bilir misin? Tabii senin çocuğun yok nerden bileceksin? Her gün iki ana ağlatırız. İki anaya besleyip büyüttükleri gencin ölümünü gösteririz. Dayanılır gibi değildir.”*<sup>522</sup>

Newroz bile yasaklıdır halka. Sarayda gizlice saklanan Feridun, babasının öcünü alıp kara bulutları dağıtmaya karar verir. Medlerden yardım istemek için demirci Kawa’ya gider. Kaybedilen oğullar ve kıtlıktan beli bükülmüş halk şikayetçi de olsa bir şey yapmaz. Kawa kalkan getirdiği bahanesiyle Feridun ile birlikte saraya girmeyi başarır. Devak’ın sağ ve sol omuzlarındaki yılanı ezerler. Newroz kutlamaları başlar.

Cuma Boynuvara, **Mem ile Zin**’de (1995), bu defa bir aşk söylencesini, dini ve geleneksel bir figür olan ‘fitne’ ekseninde işler. Bir Newroz kutlamasından karşılaşan iki çift kardeş; Mem ve Tajdin ile Zin ve Sıti birbirlerine vururlar. Erkek kıyafetindeki kızlar ve kız kıyafetindeki erkekler birbirlerine verdikleri yüzükle avunup karasevdaya düşerler. Dadı Hayzebun onları buluşturur ve ilk olarak yaş gereği Tajdin ister Sıti’yi. Mir Zeydin bacısını bu yiğide seve seve verir. *“Bu işi kadar uzatırsak araya o kadar fitne girer. Fitneden korkacaksın Tajdin. Fitne öyle bir beter ejderhadır ki bin tane cengaverin gücü etmez. Kılıç kesmez. Bilesin ki yıllardır tanıdık bildik beyler hep fitneye mağlup gelmişlerdir. Fitneden korkacaksın,*

<sup>521</sup> Cuma Boynuvara, **Ateşle Gelen / Mem ile Zin**, Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 117, İstanbul, 2001, 16 s.

<sup>522</sup> y.a.g.y., 37 s.

*mahal vermeyeceksin.*”<sup>523</sup> diyen Amca’nın öngörüsü gerçek olur. **Mem ile Zin** evlenecekleri günü beklerken iktidarın yalakası Beko tarafından fitne fesat karışır aşklarına. Beko, iktidarı ele geçirmek istediğini ve kendi bacısını çoktan kardeşine aldığı söyleyerek Tajda’yı Zeydin’e fitneler. Zeydin Zin’i asla vermeyeceğini açıklar. Romeo Juliet türü bir aşk yaşayan ve kavuşamayacaklarını anlayan aşıklar ölümden buluşurlar.

Erman Canatan **Dağların Türküsü** (1995) ile Türk halkına ait anonim bir türkünün aşk ve ölüm hikayesini oyunlaştırır. Avcı Mehmet, dillere destan avcılığını, Zeynep’iyle evlenmek için bırakmıştır.

*“Gönlüm senden yanadır  
Erdiğimden beri genç kızlık çağıma.  
Söylemek utanılası bir şey olsa da benim için, işte söylüyorum  
Seni umar seni dilerdim.  
Ama aramızda bir engel bu yaptığın,  
Kan dökücü, can alıcı şey.”*<sup>524</sup>

Keklik adındaki kızları doğduktan sonra içi avlanma arzusuyla yanar tutuşur Mehmet’in. *“Her şey bu kadar güzelken, sabah gibi ay ışığı gibi geceleri, kemirmesi neden bir kurdun içimi.”*<sup>525</sup> dese de dağların çağrısına daha fazla dayanamaz. *“Tutkular acı getirir, tutkular ölüm”* diyen köyün kehanetçisi Hatçe Nine’yi bile dinlemeyerek avlanmaya gider ve yanlışlıkla yavru bir keklığı avlar. Söylenceye göre tam bu esnada evi yanar ve kendi yavrusu da ölür. *“Ne gelirse kadından, kötülükler, uğursuzluklar...”* diyen köylüler erkeğin kan isteğini engelleyen kadına kabahat bulsalar da; asıl sorun kan isteyen, can isteyen erkektedir. Doğa insana vahşetinin bedelini eninde sonunda ödetir.

Dönemin söylencelere dayalı oyunlarının genelinde bir iktidar söylemi söz konusudur. İktidarına kelle isteyen, kan isteyen yöneticiler, karşı çıkışı ve isyanı yine kanla bastırırlar. Yüzyıllardır ister şaman olsun, ister hükümdar; yöneticiler kendilerine boyun eğmeyenleri tutsaklığa, sürgüne ve ölüme mahkum etmişlerdir. Öte yandan savaşlarına nedenler arayan iktidarlar; her dönemde buna bir kılıf uydurmayı başarmışlardır. İnsanoğlu’nun doyumsuzluğu Tepegöz’ün açlığında, Avcı

<sup>523</sup> Boynukara, 2001, 113 s.

<sup>524</sup> Canatan, 2006, 70 s.

<sup>525</sup> y.a.g.y., 88 s.

Mehmet'in öldürme arzusunda, Gılgamış'ın ölüme meydan okuyan hırsında, Urban'ın Bizans'ı satmayı, akını ardında bırakmayı göze alan hırsında, Verka'nın yalancı otoritesinde ya da Nemrut'un, Şehriyar'ın, Agamemnon'un, Devak'ın, Zeus'un, Emmekar'ın, Yezid'in güç ve şiddet gösterisinde kendilerini ortaya koyar. Yazarlar bu evrensel ve ortak temalarda buluşturan söylenceler, günün gerçeğiyle örtüşür.

### **3.11. Tiyatro ve Sanat**

#### **3.11.1. Tiyatro**

Memet Baydur'un, tarihe mal olmuş bir kişiliğe dayanarak yazdığı **Vladimir Komarov**'unda (1990), uzayın derinliklerinde kaybolan kozmonot Vladimir'in ağzından, dünyada bırakacağı tiyatrocunu oğlunu anımsayarak, tiyatro üzerine bir replik dökülür:

*“Her şeyi değiştirebilirsiniz tiyatroyla. Savaşları önleyebilirsiniz. İnsanları daha iyi, daha güzel insanlar yapabilirsiniz tiyatro ile. Tiyatro ile enflasyonu düşürebilir, eğitimi doğrultabilir, adaleti sağlayabilirsiniz. Tiyatro ile*

*insanlar insan olduklarını hiç unutmamak üzere anlarlar. Tiyatro... her şeydir! Tiyatro ile insanlar seçim yapabilir ve hayır demenin yaşamsal önemini kavrarlar. İnsan, insani olanı seçmeyi ve insani olmayı reddetmeyi öğrenir tiyatro ile! Ancak tiyatrodaki mümkündür gerçeği görmek.*<sup>526</sup>

Bilim söz konusu olduğunda uğruna ölümü bile göze alan bir adamın, zamanda ve uzamda kaybolurken, tiyatroyu yüce bir işleyle donatması şaşırtıcıdır. Dünyada her şeyin yolunda gideceğine yönelik akılcı bir umudun içinde; bilimin hemen yanı başında, tiyatro oldukça kuvvetli bir yer tutmaktadır. Baydur'un bu iyimser yaklaşımı; dönemin oyun yazarlarınca da sık sık pekiştirilmiştir. Coşkun Irmak, **Terentius'un Afrikalı** (1998) oyununda, Latin komedyacı yazarı Afrikalı Terentius'un kölelikten özgürlüğe geçiş serüvenini tiyatro yazarlığıyla iç içe ele alır. Bugüne ulaşan alegorik bir mesajla kahramanlarını haykırır:

*“Pamphila: Yaşasın tiyatro! Kahrolsun kölelik!  
Ambivius Turpio: Yaşasın komedyacı! Yaşasın rezillik, kepezilik, düzenbazlık!..  
Afrikalı: Yaşasın özgürlük!”*<sup>527</sup>

Irmak'ın, Terentius'un yazarlık serüvenini iki bin yıl sonra, tam da bu dönemde ele alma nedeni; yarı-biyografik bir oyun yazma edimiyle açıklanabilir öncelikle. Yazar, tiyatronun gladyatörlerle yarıştığı ve seyirci için rekabet ettiği, komedyanın hareket komiğine dayanan içi boş yapısı ve açık saçıklığından ötürü ahlaksızlıkla eleştirildiği bir dönemde (M.Ö.166), oyun yazarak özgürlüğüne kavuşan bir kölenin tiyatro sayesinde kazandıklarına dikkat çekmiştir. Dönemin Roma'sında, kendinden önce gelen ustalardan alıntılamanın ya da öyküleri sanatsal bir biçimlendirmeye aşırmanın normal olduğu bir alandır tiyatro. Nitekim Savaş Dinçel, **Gürültülü Patırtılı Bir Hikaye** (1994) oyununda, Hamlet hikayesinin çalıntı olduğunu söyleyen oyuncuya karşılık, bunun binyıllardır böyle olduğunu açıklar: *“Ama canım, Hamlet hikayesinin Shakespeare tarafından icat edilmediğini herkes biliyor... Bütün büyük yazarlar oyunları gerçek hikayelerden yola çıkarak yazmışlardır. Tiyatro zaten insan ilişkilerini yeniden gözden geçiren bir sanat değil mi?”*<sup>528</sup>

<sup>526</sup> Baydur, 1993, 184 s.

<sup>527</sup> Coşkun Irmak, **Terentius'un Afrikalı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2003, 65 s.

<sup>528</sup> Savaş Dinçel, **Gürültülü Patırtılı Bir Hikaye**, Tiyatro Oyun Dizisi:59, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994, 54 s.

Irmak'ın kölelik-özgürlük tematiği içinde aldığı Afrikalı Terentius ise; alıntılamanın büyük yazar yöntemi olduğuna inanılan bu dönemde, en azından teori aşamasında usta Plautus'tan daha erdemli bir yazardır.

*“Afrikalı: Haksızlık bu! Bu işi yapmak ayıpsa, hırsızlıkta, herkes için ayıptır, hırsızlıktır. Yunanlı yazardan alırsan iyi, Romalı yazardan alırsan ayıp! Ben, ana dilimizi, Latinceyi Plautus'tan da, Caecilius'tan da daha iyi biliyorum, daha iyi kullanıyorum. Benim oyunlarımda Latince, bir şiir gibidir. Siyah kadife üzerinde ışıltı parlayan elmas gibidir. Kuru gürültülü değil, usta ellerin çaldığı lir sesi gibidir. Ben kendi ruhumu katıyorum oyunlarıma, oyunlarımda kullandığım anadilime.”*<sup>529</sup>

Afrikalı'nın, zengin Terentius tarafından, kendisi adına oyun yazması için satın alındığı ilk yazarlık döneminde, “ *Roma'yı bir kurttan süt emenler kurmuş olduğuna göre, Roma komedyası sanatını da ihtiyar bir kurda teslim etmek uygun düşer. Ama bunu, o ihtiyar kurt kadar sefil biri yapabilir ancak! Senin gibi biri Ambivius Turpio! Sen de Plautus'la aynı soydansın, aynı memeden süt emmişsiniz; düşüklük, madrabazlık ve kakaçlık memesinden!*”<sup>530</sup> diyen Afrikalı'nın, açık saçıklıkla seyirciyi elinde tutan Plautus hakkındaki olumsuz düşünceleri; zamanla ve seyircinin beklentileri doğrultusunda değişecektir.

Seyirci her şeydir. Bu nedenle doksanlı yıllarda da bilimsel verilerle seyirci araştırmaları yapılmış, seyirciyi tiyatroya çekecek türden oyunlar repertuara alınmıştır. Terentius'un Afrikalı'sı da (sonradan namı; sahibinin adı gibi Terentius olacak) “*arena mı, tiyatro mu*” diye tercih yapacak olan potansiyel seyirci-halkın tiyatrodan beklediğini gerçekleştirmek durumundadır. Ne de olsa tiyatro; tüm sanatların dışında, seyircisi olmadan gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir sanat dalı olarak; yazarını, oyuncusunu, yönetmenini ancak ve ancak seyircisiyle görünür kılabilir. **Othello'nun Ölümü** (1999) oyununda Aslıhan Ünlü, 1900'lü yılların başında Türk Tiyatrosu'nun en parlak oyuncularından Othello Kamil'e sordurtur; “*Tiyatroya asıl kıymetini veren nedir*” diye...

*“KÂMİL:Aslında benim seyirciyle aramda daima pek müspet bir alışveriş olmuştur. İyiye de çıksam kötüyü de böyledir bu. Muhsin yeni yeni icatlar çıkardı. Put gibi tünesin istiyor insancıklar sandalye üstüne. Horlamasınlar,*

<sup>529</sup> y.a.g.y., 60 s.

<sup>530</sup> y.a.g.y., 84 s.

*sohbet etmesinler ama put gibi de olunmaz ki. Tiyatro terbiye işiymiş, laf, tiyatro hissiyat işidir... Bir keresinde tam Desdemona'yı boğma sahnemde, bir kadın çığlık atmıştı. Sanki Desdemona haykırıyor. Böylesine hisli olmalı seyirci dediğin. Zaten yeni adetler çıkarmakta Muhsin'in üstüne yoktur. Bir de ısrar ediyor, en önemli şey rejisördür, aktör ondan sonra gelir diye. Efendim, biz rejisörsüz ne piyesler temsil ettik. Ama aktör olmasa tiyatro olur mu hiç? (İlhan kendisinden yanıt beklenip beklenilmediğini anlayamaz) Belli ki tahsilli bir gençsin. Şu soruma cevap verir misin? Tiyatroya asıl kıymetini veren hangi unsurdur?*

*İLHAN: Seyircidir herhalde.*

*KÂMİL: Amma yaptın...*

*İLHAN: Farzı misal, Karagöz'ü ele alalım. Perdenin ardında bir hayal-i olmasa figürler hareket etmez ama kanlı canlı oyuncu yoktur, yine de piyes vardır. Oysa seyircisiz bir tiyatro düşünülemez.*

*KÂMİL: (Bir kahkaha atar) Vay be, hakkaten akıllı çocukmuşsun sen. Pek sevdim seni. (İçer) Oh be! Kendime geldim en nihayet. Hele bir de meyın yanında muhabbet olunca... İyi ki gelmişsin. (Bir an) Sahi niye gelmiştin sen?"<sup>531</sup>*

Muhsin Ertuğrul'un ta 1924 yılında seyirciyi yetiştirmek adına çıkardığı **Tiyatro Adabı**<sup>532</sup> uyarısı düşünüldüğünde, Kamil ile olan duygu ayrılıkları anlaşılabilir. Bu adabın ilk maddesinde yer verdiği; "*Tiyatro eğlence yeri değil, büyüklerin mektebidir*" kuralı zaman içinde tiyatromuzda daha da sağlamlaştırılacaktır. Oyunculunun yönetmenlikten sonra gelip gelmeyeceği düşüncesi ise, Othello Kamil'in aktör olarak olumsuzladığı bir düşünce olup Muhsin Ertuğrul'dan sonra da tiyatromuzda sıkça tartışılmıştır. Tiyatro var oldukça da tartışılmaya devam edecektir. Yarı biyografik bir oyun olan **Othello'nun Ölümü**'nde, eski şöhretini damla damla alkole ve anbean zamanın acımasızlığına kaptırmış Kamil Rıza'nın, adsız sansız İngiliz oyuncuyla ortak bir derdi vardır: Kimdir (ben) oyuncu? Kimdir (o) seyirci? Yazarların 1990-2000 arası dönemde, tiyatro ve sanat ile ilgili oyunlarda ele aldıkları tüm sanatçılar için aynı soruyu sordukları görülür: Kimdir sanatçı?

Diñçel, Shakespeare'in gerçekten Shakespeare olup olmadığına kafayı takan eski oyuncu-yeni müze bekçisinin müzeyi yakma ve Shakespeare'i ortadan kaldırma planlarını anlattığı **Gürültülü Patırtılı Bir Hikaye** oyununda, bu kaçık adama **Hamlet**'ten alıntılarla oyunculuk tarifi yaptırır:

<sup>531</sup> Ödüllü Oyunlar 1, 1999, 15-16 s.

<sup>532</sup> Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, 46 s.

*“Adam: Ben de senin gibi şaşırılmışım. “Çeteye mi” diye sordum. “Evet” dedi, “Çete’ye.” Ona göre çok eskiden kurulmuş bir çeteymiş oyunculuk. Yani ancak çok iyi yapanların devam ettirdikleri bir işmiş tiyatro. İyi ellerden iyi ellere devreden bir işmiş. “Yapabilirsin” dedi. “Yalnız dikkat et sahnede söyleyeceğin sözlere; rahat, özentisiz söyle. Bu işi beceremeyen oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, o sözleri bir tellal söylesin daha iyi. Elini, kolunu havalara savurma; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. İçinden coşkunluk taşsa da, sahnede, onu dindirecek bir hava bulmalısın. Fazla da durgun olma, aklını kullanıp ölçü bul. Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını.”<sup>533</sup>*

Ardından da Shakespeaere’i, Shakespeaere gibi oynamadığı için çeteden ihraç edilen, egosunu sahneyle yükseltme fırsatı tanınmayan adamcağıza seyircinin kim olduğunu tanımlar: *“Samimiyetine hiç güvenmeyeceksin seyircinin. En ufak yanlışında seni yapayalnız bırakır; hiç göstermez ama çok akıllıdır. Sahnede kaç bin yıldır onu kandırmaya çalışmıyorlar mı? İşte, Hamlet’in o sözleri seyircinin gözü önünde söylenirken, bunu söyleyen ve yapacak olanlar, söylenenin tersine kötü oynuyorlar. Düşünebiliyor musun rezaleti?”<sup>534</sup>*

Nitekim tiyatronun gerçek varlık nedeni olan seyirci tarafından daha ilk sahneye çıkışında Adam’ın hesabı kesilecektir. **Hamlet**’i, Hamlet’in kendi tarifi gibi oynamaya kalkınca, sahnede var olma şansını ebediyen kaybetmiştir:

*“Kız: Peki seyirci? Hani şu bizim akıllılar?”*

*Adam: Akıllı olsanız da bazen alıştığınızın dışına çıkamazsınız... Şaşırdılar... Alışmışlar klasik Hamlet’lere... Ben, öyle sokaktaki adam gibi oynayınca, beni “laubali” buldular.”<sup>535</sup>*

Ancak oyuncu olarak asıl büyük hatayı; “karda, kışta, ölümden, hastalıkta, açlıkta, varlıkta sahneye çıkması şart olma” durumunu çiğneyerek yapmıştır. Sahne, kendisini terk edeni, ihanet edeni çok çabuk terk eder.

*“Adam: İlk gece oynarken her şeyi anladım. Kendi gibi olmayı kabul etmiyorlar. Bıraktım ne halleri varsa görsünler. O yüzden gitmedim, ama işte kuralları çiğnemiştım bir kere.*

*Kız: Çeteye ihanetin cezası büyüktür.”<sup>536</sup>*

---

<sup>533</sup> Dinçel, 1994, 38-39 s.

<sup>534</sup> y.a.g.y., 41 s.

<sup>535</sup> y.a.g.y., 47 s.

<sup>536</sup> y.a.g.y., 51 s.

Shakespeare Müzesi'nin bekçisi Adam'ın ısrarla üzerinde durduğu hayati konu, hatta varlık nedeni Shakespeare olmuştur. Kimdir William Shakespeare denilen ve 16. yüzyıldan bugüne insanları dehasına inandıran ozan? Bacon mı? Yoksa Marlowe mu?

*“Ş.Adam:...On dokuz yıldır burada çalışıyorum. Milyonlarca aldatılmış insan gördüm. Dünyanın her tarafından sanki hacı olmaya gelirmiş gibi geliyorlardı buraya. Yazmadığı binlerce satır, her gün o zavallılar tarafından bir kez daha alkışlanıyordu. Dayanılır gibi değildi. Bu işin kesin bir şekilde bitirilmesi gerekiyordu. Herkes gerçeği öğrenmeliydi.”<sup>537</sup>*

Kendi oyunculuğundaki yeteneksizliği bir yana bırakıp ozanın soy ağacının izini sürmeye kalkan Adam, aslında her tiyatrocunun, böylesi bir deha karşısında, bir dönem düştüğü “arkasında kim var”ı arama hatasına kapılır: “Kimimiz nefretten kimimiz sevgiden yanarız. Kim bilir belki bu yangın kaç yüzyıllık bir karanlığı aydınlatır... Belki de bu yangın sayesinde insanlar bu sahtekârlığı yeniden gözden geçirirler.”<sup>538</sup>

Bu, oyuncunun yeteneksizliğini keşfedip tiyatro sanatının kendisinde açık aramaya kalkışmasının bir yöntemi gibidir. Dinçel'e göre bazıları bunu üzerinden çabuk atar ve kendi sanatçı duruşuna ve oluşuna bakar, bazıları da ömür boyu, bu türden soruların ardında dolanıp kendi kişisel trajedilerini yaşar.

*“Kız: O bir şair. O bir yazar. Ve sen onun yazdıklarını hiçbir zaman becerip oynayamadın değil mi?*

*Adam: (Donmuş kalmıştır)*

*Kız: (Üsteler) Beceremedin değil mi? Ama ne olur. Bunda bu kadar kızılacak bir şey yok. Dünyadaki herkes aktör değil ki. Yapılacak o kadar çok iş var ki, aktörlüğün dışında.*

*Adam: (Yumuşak) Babam gibi konuşuyorsun.*

*Kız: Baban da söylemiş sana demek.*

*Adam: Söyledi. Ama 12 yıl sonra.*

*Kız: 12 yıl sonra mı, nasıl yani?*

*Adam: Ben aktörlüğe başladıktan 12 yıl sonra.*

*Kız: Ayıp etmiş. Keşke ilk seyrettiğinde söyleseydi.”<sup>539</sup>*

<sup>537</sup> y.a.g.y., 33 s.

<sup>538</sup> y.a.g.y., 31-32 s.

<sup>539</sup> y.a.g.y., 15 s.



Ölümünden dört yüz yıl sonra sıkça sorulan “Shakespeare gerçekten Shakespeare miydi, değil miydi” sorusu, Dinçel’in oyununda nihai ve sanatsal bir sona ulaşır: Kimse kim! Biri, bu muhteşem oyunları sarayın isteğiyle yazdı. Adı da, imzası gibi Shakespeare olsun. Zaten ister Terentius olsun, ister Shakespeare, yüzlerce yıl yazarlar, iktidarlar ya da varlık sahipleri tarafından koruma altına alınmak zorunda kalmıştır. Korunmayanlar da acıdır ki; Nazım gibi sürülür ya da Moliere gibi kimsesizler mezarlığına gömülürler.

*“Tablo: Benim için kralcı diyorlar... Yanılıyorlar... Ben kralcı değilim. Ben kraldan çok kralcıyım... Çünkü parayı o veriyor.  
Adam: (Tabloya yürür) Saray, şairlerine kendini öven oyun yazdırttı... O da altına imza attı... Sahtekar... Bazı orospu çocukları da onun ruhunu yaşatmak için sarayla işbirliği yapıp sahnelerde cirit atıyorlar.”<sup>540</sup>*

Tiyatro yazarlığı, alıntılama, öyküleri kullanma, gerçekten oyunun altına imzayı atan kişi olup olmama türünden durumlar bir yana, **Gürültülü Patırtılı Bir Hikaye**’nin derdi; Shakespeare oyunları ile bütünleşmiş klasik oyunculuk eğitimini tartışmaya açmaktır. Bir oyuncu-yazar olarak Dinçel, bir yeteneksizin ardı sıra, “*En çok onun oyunlarına önem veriliyordu. Sanki onun oyunlarında oynayacak oyuncu fabrikası gibiydi okul. Ortalıkta küçük Hamlet’ler, Romeo’lar, Lady Macbeth’ler dolaşıyordu*”<sup>541</sup> huzursuzluğu içinde “*her oyuncu bir Hamlet olmak zorunda mıdır*”ın peşine düşer.

Her oyuncunun Hamlet olması gerekliliği, Cumhuriyet yıllarında yeni yeni doğmaya çalışan Türk Tiyatrosu’nun da derdi olmuştur. Konuya mizah çerçevesinden bakan bir oyun olarak **Hamlet Efendi** (1994), 1923 yılı Türkiye’inde, tuluat oynarken birden yüzünü Batı Tiyatro’suna dönme zorunluluğu hisseden gezici kumpanyalarından birinin başına gelenleri anlatır. Müjdat Gezen bir oyuncu-yazar olarak tutunma ve seyirci çekme çabasındaki komiklerin, kumpanyadaki herkesi bu faciaya dahil etme çırpınına gülmece ağırlıklı olarak yaklaşır.

*“K.Şakir: Marangozu, şoför, şoför muavinini hepsini oynatırız.*

---

<sup>540</sup> y.a.g.y., 59 s.

<sup>541</sup> y.a.g.y., 40 s.

*Aram: Bu kar basit meslektir ki her önüne gelen Hamlet'te oynoor? ”<sup>542</sup>*

Dönemin tuluat toplulukları bile bir var olma çabası içinde, Batı Tiyatrosu'nun en meşhurlarını, Shakespeare ve Moliere yapıtlarını sahneye çıkartacaklardır. Tiyatromuz bu süreçte, modernleşme ve batılılaşma çabaları içinde o güne gelen ve pek çok oyuncu yetiştirmiş geleneksel türlerini ve tuluatçıları unutma eğilimine girer.

*“Kazım: Cumhuriyet ilan edilmiş yahu..*

*K.Şakir: Cumhuriyet mi?*

*Aram: Okusana ne door?*

*Kazım: Otuz Teşrinievvel 1923. Dün toplanan Meclisi Mebusan oybirliği ile Cumhuriyet'i ilan etti. Millete hayırlı olsun.*

*Aram: İşte Hamlet oynamanın tam zamanıdır.*

*K.Şakir: Neden o?*

*Aram: Cumhuriyet ile birlikte Batı'ya açılacağız Şakir.*

*K.Şakir: Peki bizim ortaoyunu ne olacak?*

*Aram: Sanırsam o tarihe karışacaktır.*

*K.Şakir: İyi ama bu, bizim yahu.*

*Aram: Tamam ama Şakirciğim demodendir, hiçbir yeni yanı yoktur. ”<sup>543</sup>*

Bu dönemde, sıklıkla, yazar “Şekspir'den ithal facialar” sahneye çıkartılırken, **Othello** ile ünlenmiş Kamil Rıza da; 1999 yılında bir yazar tarafından yeniden ele alınmasını Dünya'nın Gizli Shakespeare Okuluna borçludur. Tabii bir de hayatının da oyunlardaki gibi bir faciaya dönüşmesini hesaba katmak gerekir:

*“KÂMİL: (İLHAN'ın elinden kapar dergiyi, okur) “Bir Facianın Son Perdesi. Oynayan: Othello KÂMİL. Bir sanatkar sefalet sahnesinde.” (Ağlayacak gibi olur. İLHAN'a) Ne bu?*

*İLHAN: Başlık atmışlar işte öyle. Yazı alaka çeksin diye mübalağa ediyorlar.*

*KÂMİL: Bunlar bana sefil mi diyorlar yani? Ben miymişim sefil? Facia mıymış bu halim? Ya son perde lafına ne demeli? ”<sup>544</sup>*

Koruyacağı yerde hoyratça harcadığı bedeninde ayakları kesilip sahne dışında da bir facia yazan aktör, tırmandığı şöhret basamaklarından geriye, yaşamının son günlerinde sadece bir hayal perdesi içinde bakacaktır:

<sup>542</sup> Müjdat Gezen, **Hamlet Efendi / İstanbul Müzikali**, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi 52, İst., 1995, 13 s.

<sup>543</sup> y.a.g.y., 26-27 s.

<sup>544</sup> Ünlü, 1999, 54 s.

*“KÂMİL: (Sessizlik. Oyunu karıştırır. Okuyarak oynar) Eskiden, kafamın içinde durmadan yazan bir kalem vardı. Kelimeler uçup gidecek korkusuyla, sokaklarda koşa koşa masamın başına dönüşüm çok olmuştur. Şimdi bütün kelimeler içimde. Yerlerine mihlanmışlar. Yatağa saplanıp kalmış bedenimde onlar da hiç hareket etmeden duruyorlar. İçimde bir mezar sükuneti... (Oyunu elinden bırakır.) Halbuki benim kulaklarımda sesler çınlıyor. Hepiniz tiratlarınızı atıyorsunuz. Duyuyorum. Othello nerede diyorsunuz? Geç kalırsa gösterimiz mahvolur. Endişe buyurmayın. Othello, sahnesini hiç kaçırdı mı?”<sup>545</sup>*

Othello Kamil’in son perdesi; İbişleri, Hayalileri, komikleri bir yana koyup yeniden inşa edilmek durumunda kalan Türk Tiyatrosu içinde, pek çok oyuncunun son perdesiyle benzerlik taşır. Modernleşme sıkıntıları tiyatromuzdan yıllarca elini çekmeyecektir. Neyin tarih olup neyin tarihin başlangıcı olacağı sorusu, o zamanlar için cevapsız bir sorudur.

*“K.Şakir: Yani demek ki; Cumhuriyetle birlikte bizim ortaoyunu da tarih olacak ha?  
Aram: Canım öyle ha dediğinen bitmez ya, İsmail var, Hamdi var sen varsın, devam ettirirsiniz.”<sup>546</sup>*

Sahnenin Yeni Dünya düzeninden çerçeve sahne olarak değişmesine, kadınların sahneye çıkmasına, metinli oyunların oynanmasına, starların parlamasına kadar pek çok gelişme sahne sanatları için yepyeni sevinçleri ve dramaları da beraberinde getirecektir. Nitekim yeni Türk Tiyatrosu doğarken, kendilerini şatafatlı ve halka mal olmuş bir hayatın, bir gösteri dünyasının ortasında bulan daha nice Kamiller, Afifeler ve Cahideler doğacak ve sönecektir.

*“Cemil Şevket: Sen aşağı tabakadan geliyordun. O zaman, iyi aile çocuklarının ‘artist’ olması hoş karşılanmazdı. Mesela ben...hevesim kursağımda kalmıştır.  
Cahide: Az önce beni beğendiğinizi söylemiştiniz beyefendi.  
Cemil Şevket: Elbette, elbette. Sizleri özendirmek vazifemizdi. Türk Tiyatrosu doğuyordu.”<sup>547</sup>*

Selim İleri, unutulmuş bir kadın oyuncuyu ele aldığı **Cahide** (1995) oyununda, şöhretle sarhoş olmuş ve nereden geldiğini hatırlamayan bir kadının izini arar. Tepebaşı Dram Tiyatrosu’nda adım adım şöhret ve zenginlik basamaklarını

<sup>545</sup> y.a.g.y., 69 s.

<sup>546</sup> Gezen, 1995, 27 s.

<sup>547</sup> İleri, 1995, 18 s.

tırmanan Cahide Sonku; güzelliğiyle baş döndürürken, kadınlığıyla zengin tabakanın sahip olduklarına sahip olmayı başarır:

*“Cemil Şevket: Büyüledin. Cahide yürüyor. Cahide bir koltuğa dayanmış duruyor. Cahide uzun ağızlıkla sigara içiyor. Astırgan mantosunu çıkarıp vizon etolüne sarınıyor. Bugün Kamelyalı Kadın, yarın Roxane, öbür gün Nastasya Filipovna. Cahide saçlarını ‘a la garson’ kestirmiş. Cahide taş pudra kullanıyor. Cahide yanağına tafta ben konduruyor. Herkes ona aşık. Cahide kimseye yüz vermiyor. Cahide’nin yanına yaklaşılmıyor.”*<sup>548</sup>

O Cahide ki; ömrünce sahneyle gerçeği birbirine karıştırır. Sahnede olanları gerçekte, gerçekte yaşadıklarını sahnede yaşıyormuş gibi alımlar. Çevresindeki tüm insanlar ve sevdiklerine de bu yüzden veryansın eder.

*“Cahide Ne kadar sığsın. Hani nerde senin Shakespeare’in? Hamlet’in şüpheleri, Macbeth’in ihtirası ve Ophelia’nın yalnızlığı?  
Talat Bey: Gülünç olma. Onları sahnede söylemek için ezberlemiştik.”*<sup>549</sup>  
*“Nıvart: Hiç mi merhametiniz kalmadı?!”  
Cahide: Kime merhamet duyacağım? Size mi? Böyle melodram sahnelerini sevmem.”*<sup>550</sup>

Selim İleri’nin, 1995 yılında, romancı kimliği dışında, edebiyatın başka bir alanı sayılabilecek tiyatrodaki değerlendirdiği Cahide; hırsları ve kaprisleriyle sahneyi doldurur. Yine yarı belgesel nitelikli bir oyun olan **Cahide**’de, Cahide’den yola çıkarak asıl ulaştığı nokta; bir oyuncunun sahneden indikten sonraki kişisel ve evrensel hezeyanları olur. Cahide, bir kadın olarak yalnızlığını nasıl tiyatroyla doldurduğunu anlatır: *“Işıklar altında yalnızsın. Seyirciyi pek seçemezsin. Kalbin önce güm güm atar, sonra her şeyi unutursun. Her şey değişir. Her şey bambaşka görünür. Sen, bambaşka olursun. Seversin, ağlarsın, ölürsün. Piyes bittiğinde bile her şey eskisi gibi olmaz. Daha güzel. Daha ince, daha derin.”*<sup>551</sup>

Cahide, hiç unutulmayacak, hiç yaşlanmayacak gibi yaşadığı sanat hayatının sonunda figüranlığa bile razı olacak duruma gelerek çöker.

---

<sup>548</sup> Y.a.g.y., 25 s.

<sup>549</sup> y.a.g.y., 18 s.

<sup>550</sup> y.a.g.y., 22 s.

<sup>551</sup> y.a.g.y., 41 s.

*“Cemil Şevket: Bir zamanlar size ‘on beş milyonun Cahide’si’ denirdi. Memleketimizin nüfusu şimdi otuz milyon, kırk milyon, kırk beş milyon. Kırk beş milyonun sevgilisi olmak istemez miydiniz?*

*Cahide: Hayır efendim. Sahne ve perde hayatımda haset ve kıskançlıktan başka bir şey görmedim.*

*Cemil Şevket: O halde neden tiyatroya döndünüz? Üstelik size figüran kadrosunu layık gördüler.*

*Cahide: Arada bir filmlerde de figüran oynuyorum. Mesudum. Figüran arkadaşlarım bana itibar, hürmet gösteriyorlar.*

*Cemil Şevket: Fakat sualime cevap vermediniz. Tiyatroya hangi sebeple döndüğünüzü sormuştum.*

*Cahide: Para veriyorlar. Götü boklu dünyanızda güzelliğim artık para etmiyor.”<sup>552</sup>*

Türk Tiyatrosu’nun sahneye çıkan ilk Müslüman kadın oyuncusu olan Afife Jale ise; apar topar kaçırıldığı sahneden yazıktır ki; deliliğin kucağına düşecektir: *“Ben, Akıl Hastanesi’ne döneceğim. Deliler arasında kitap okuyacağım. Günlerim orda geçecek. Hayata isyan dolu mektuplar yazacağım. Orda öleceğim. Mezarım kaybolacak...”<sup>553</sup>* diyerek sonunu anlatır.

Selim İleri, **Allahaismarladık Cumhuriyet** (1995) oyununda da, Cumhuriyet’in unutulmuş kadın simalarını Latife’yi, Halide’yi ve Afife’yi bir araya getirir ve Cumhuriyet’in yükü altında bir bir kaybolan kadınları hatırlatır. Afife, **Yamalar** oyununda sahneye çıktığı bir geceyi, bin yıl gibi yaşayan bir kadın olarak kendinden sonrakilere yol açmış, ancak Seniye ve pek çoğu gibi unutulmaktan kurtulamamıştır.

*“Afife: Üşüyordum...Sırtımda gök mavisi krepdöşinden incecik bir rop vardı... “Tiyatroyu zaptiye bastı, çabuk kaç!” dediler. Kınar abla elimden tuttu.. İnsan kendi evinden kaçır mı? Tiyatro benim evimdi... Tevkif edilecekmişim... Yanımda, kim olduğunu artık hiçbir zaman kimsenin öğrenemeyeceği, genç bir erkek arkadaşım vardı... Bir akraba çocuğu? Bir ahbap? Belki de bir sevgili... Meçhul sevgili... “Çabuk! Çabuk!” diyorlardı. Konuşuyorduk... Şeyhülislam Efendi, çaylarda suvarelerde işgal kuvvetlerinin zabitleriyle eğlenen Türk kızları itiraz etmiyormuş ama, benim sahneye çıkmam yasakmış. Afife tiyatrocü olamazmış, Müslüman Türk kızı sahnede güzel ve mesut, acı ve bedbaht hayatlar canlandıramamış... Bir otomobile bindim. Yıldızlar kaybolmuştu. Gece herhalde karanlık ve ıssızdı... Tiyatro bir mekteptir. Fakat seni orada istemiyorlar.”<sup>554</sup>*

<sup>552</sup> y.a.g.y., 56 s.

<sup>553</sup> İleri, 1995, 115 s.

<sup>554</sup> y.a.g.y., 81 s.

Tiyatro, sahnede başlayan ve biten bir sanat olarak sahneye çıkmayı affetmez. Bu nedendir ki; Bedia Muvahhit sağlam olarak bastığı sahnemizde, ilk Müslüman kadın oyuncu olarak akıllara kazınmayı daha çok hak etmiştir. İleri'nin oyununa dahil ettiği Afife'nin dramı da burada başlar. İlk olamamak, unutulmak, unutulmak...

*“Afife: Ben Afife'yim. Afife Jale... Sahneye çıkan ilk Müslüman Türk kıızı.  
Latife: Biz Bedia Hanım'ı alkışlamıştık.”<sup>555</sup>*

Müjdat Gezen, **Hamlet Efendi**'de kadınların sahneye çıkma özgürlüğüne, maddi zorunluluk gereği tersinden bakarak, Cumhuriyet'in neleri değiştirdiğini de gülünç olan ile gözler önüne serer.

*“Aram: Valla kadınların bazılarını erkek rollerine çıkartacağız.  
K.Şakir: İşe bak. Daha birkaç sene evveline kadar erkekler kadın rollerine çıkıyordu be.”<sup>556</sup>*

Türkiye'nin modernleşme çabaları dahilinde, tiyatro ve bu sanatın emektarları var olma savaşı içinde, bir başka yeni sanata daha hizmet etmişlerdir. Bu da 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve bizde Cumhuriyet sonrasında kapıyı çalan yedinci sanattır. Sinema, tiyatrodan oyuncularını alırken kendi içinde farklı bir bölünmeye de sahne olur. Tiyatronun seyirciyle bire bir iletişim kuran canlı bir sanat olması, sinemanın ise seyirciyle arasına bir perde çekmesi, oyunların geçtiği dönemde karşılaştırmalı olarak sıkça tartışılan bir konu gibi gösterilir. Ünlü, **Othello'nun Ölümü**'nde Kamil'e, sinema karşısında tiyatronun neden yenilmeyeceğini açıklatma gereği duyar. Bu, belki de 1990 sonrasında, sinemanın tiyatrodan götürdüklerinin hesabının yapıldığını gösterir. Yine de tiyatronun sinemadaki tüm olanaklara rağmen yıkılmayışının repliği olarak da kullanılır.

*“KÂMİL: Siz gençlerin akli fikri sinemada. Tiyatrodan bihabersiniz. Hadi siz gençsiniz, tiyatro adabı görmemişsiniz, ya bizimkilere ne demeli? İşittiğime göre tiyatrocular, filmlerde oynayacağız diye birbirlerini çığnıyorlarmış. Büyük aktör olacaklarını zannediyorlar bu suretle.  
KATINA: Ama sinemada görünen hemen meşhur oluyor. Mecmualarda resimleri çıkıyor boy boy.*

<sup>555</sup> y.a.g.y., 106 s.

<sup>556</sup> Gezen, 1995, 19 s.

*KÂMİL: Hih! Karanlıkta oturup perdeye bakıyorsun. Elini uzatsan temas edemezsin oyuncuya, hareketlerinin rüzgarı senin yüzüne tesir edemez. Sesinin titreyişini yüreğinde hissedemezsin.*

*KATINA: Ben bir filme gitmiştim. Çok acıktıydı. Üç gün ağladım vallahi.*

*KÂMİL: Bu icat çok tesirli ama tiyatronun sonunu getirmeye yetmez. Olsa olsa tiyatrocular sonunu getirirler tiyatronun. Tuhaf tuhaf bir yığın piyes yazıyorlar. Hep buhranlı şeyler. Keşke kabiliyetim olsaydı biraz. Böyle boş boş oturacağıma hiç değilse piyes yazardım.”<sup>557</sup>*

Bu dönemi yansıtan oyunlardan **Cahide**'de Cahide, Muhsin Ertuğrul'un taklit etmeyle başlayan sinemacılığını da ifşa eder.

*“Cemil Şevket: sana deli gibi tutkundum. Sahneye çıktığın vakit nefesim kesilirdi. Beyazperdede seni seyretmeye doyamazdım. Mavi Melek'i kaç defa seyrettim.*

*Cahide: Mavi Melek değildi bir defa onun adı. Aşk Kurbanı, Şehvet Kölesi, böyle bir şeydi. Muhsin çaldığı filmlere başka isimler takardı.”<sup>558</sup>*

Ele aldığımız 1990-2000 yılları arası sürecin yazarları tarafından, **Hamlet Efendi, Othello'nun Ölümü, Allahaismarladık Cumhuriyet** ve **Cahide** oyunlarının aynı denebilecek kadar birbirine yakın dönemi 'tiyatro' ekseninde anlatması ilgi çekicidir. Cumhuriyet tartışmalarının laiklik-anti laiklik, modernleşme ve muhafazakarlık, II. Cumhuriyetçiler gibi konularla sürdürüldüğü doksanlı yıllar, ortaya çıkan gerilimler ve Türkiye'nin geriye doğru gelişimi şeklindeki çalkantılarla Cumhuriyet'in kurulduğu döneme dikkat çekmiş gibidir. Batılılaşmanın en şiddetli ve radikal değişimleri getirdiği tiyatro ve bu dünyanın insanları, döneme ayna tuttıkları içindir ki, sıklıkla hatırlanırlar. Cahide, Cumhuriyet'in ve değişimin balo salonlarında, davetlerde geçen Batılı yüzünü, Othello Kamil ise bu salonlara giremeyen yanı ve oynama esrikliğiyle sefalet ve alkole kaptırılan yüzünü temsil eder. Afife deliliği, Halide Edip değer kaybını yaşarken Cumhuriyet; tüm unutulmuşları üzerinde yükselir. Bu anlamda İleri'nin, **Allahaismarladık Cumhuriyet**'te Halide Edip Adıvar'a söylettiği söz, yazarların bu sanatçılara eğilimini en doğru biçimde açıklar: *“Allahaismarladık Cumhuriyet. Seni biz ıstıraplarımızla kurduk... Sakın unutma.”<sup>559</sup>*

<sup>557</sup> Ünlü, 1999, 51 s.

<sup>558</sup> İleri, 1995, 14 s.

<sup>559</sup> İleri, 1995, 117 s.

Tiyatroyu oluşturan öğeleri kökenden sorgulamaya, yazarı yazar, oyuncuyu oyuncu yapan değişmez kuralları tartışmaya açmaya çalışan **Gürültülü Patırtılı Bir Hikaye** dışında Müjdat Gezen'in **Babam** (1997) oyunu tiyatro konulu bir başka oyun olarak karşımıza çıkar. **Babam**'da tiyatroyu bir uzlaşma, barıştırma yolu gibi kullanma eğilimi söz konusudur. Tiyatroyu en basit anlamıyla, oyun oynama sahnesine indirgeyen bir yapıyla **Babam**, hiç görmediği aktör babasıyla aktris annesini bir araya getirmek isteyen Kız'ın tiyatro aracılığıyla bunu gerçekleştirmesini anlatır. Gezen, buradan ani bir sıçrayışla “sanatın hayata bağlayıcılığına” geçer. Kulakları duymayan, yaşlı ve yalnız aktör Cemal, oyun oynayarak hayata bağlanır ve kızının yazdığı oyunla ilgili şu sıradan yorumu yapar: “...*Ayrıca sanatın bunamaya yüz tutmuş birini bile hayata bağlayabileceğini anlatıyor.*”<sup>560</sup>

Vladimir Komarov'un uzayda yok oluşu sırasında tiyatrodan dünyayı değiştirmek için umutlu oluşuna, Othello Kamil'in tiyatronun sinemaya yenilmeyeceğine dair inancına, Terentius'un kölelikten kurtuluşuna, Cahide'nin sahneye çıkmak için bir figüranlığa bile razı oluşuna, yazarın yazma, oyuncunun oynama bağımlılığına bakarak tiyatronun eski ve köklü bir sanat dalı olarak dönem yazarlarınca ele alınması anlaşılabilir. Tiyatro oyun yazarlığı için, sadece konu olarak bile oldukça zengin bir malzeme içermektedir. Konusunu doğrudan tiyatrodan alan oyunların dışında bir oyunla, dönem yazarlarının “tiyatro” konusuna eğilimini açıklamak olasıdır. Sahnede açık saçıklık tartışmalarının yaşandığı ve sansürlerle tartışmaya açıldığı bir dönemde, Tuncer Cücenoglu'nun, **Ziyaretçi** (1996) oyununda, ölüm döşeginde bir hastayı ziyarete geldiği düşünülen Azrail görüntüsündeki bir akıl hastasına söylediği “*Tiyatroya gidemeyen insan, zaten ölmüş demektir.*”<sup>561</sup> repliği üzerinde ayrıca düşünmek gerekir. Öyle ya, bu çalkantılı dönemde olsa olsa bir akıl hastası mı dile getirebilmiştir bunu diye... Belki de bunu dile getirenler, dönemin geriye doğru akan değişimini gören yazarların kendileridir.

---

<sup>560</sup> Müjdat Gezen, **Babam**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi 81, İstanbul, 1997, 49 s.

<sup>561</sup> Cücenoglu, 1996, 106 s.



### 3.11.2. Diğer Sanatlar

Gezen'in **Babam** oyununda değindiği bir özelliğiyle, sanatın hayata bağlayıcılığı, düşünsel yanı daha iyi işlenmiş olarak Erhan Gökğücü'nün **Gerçek Kurbanın Acısı** (1996) oyununda karşımıza çıkar. Bir ihtilali daha kurbanlar vererek geçen bir kuşağın çocuğu olarak sevdiği adamı kaybeden Kadın, yazdığı senaryonun çekim sahnelerinde sessiz ve gerilim yaratan bir izleyici olarak bulunur. Gerçeğin anlatım aracı olarak bu defa sinema sanatının seçildiği oyunda, "gerçek ne kadar anlatılabilir, yaşananlar ne kadar aktarılabilir" sorusu ortaya atılır. Tüm bunların izinde Gökğücü, bir dönemin kurbanı olan devrimci Kadın'ın, şimdilerde senaryo yoluyla var olma çabasını da tartışmaya açar. Çünkü Kadın rolünde oynadığı karakteri yansıtmakta zorlanan, o dönemi yaşamamış bir oyuncunun esrikliğidir söz konusu olan.

*"B.Oyuncu: Acınızı bölüşmek zorunda mıyım ben? Bütün insanlar acınızı bölüşmek zorunda mı?.. Ben bunları yaşamadım ki? Nasıl anlatabilirim. Nasıl? Susuyorsunuz. Dünyadan intikamınızı aldınız. Ama bizi neden kullanıyorsunuz bu işte? Neden, neden? Sanki dünyada tek acı, sizinki... Cellat görevinizi iyi yaptınız."*<sup>562</sup>

Gerçek üzerine pek çok sanat aracıyla gidilmiş, gerçeği yansıtmak için kullanılan hiçbir araç ve biçim, geçmiş zamanı yaşayanı tatmin etmemiştir. Yazar Gökğücü, oyununda özellikle bunun üzerine gider. Çünkü sinema bile, anlatım olanaklarının totaline sahip bir sanat dalı olarak, yaşananları aktarmada çaresiz kalabilmektedir.

*"Kadın: ...Son zamanlarda bu konuları içeren bir dolu öykü,roman yazıldı, filmler yapıldı. Hepsini okudum. Anlattıkları sanki bizler değildik. Bizim*

---

<sup>562</sup> Gökğücü, 1996, 49 s.

*kuşak değildi. Galiba yanlış, bizim yazmamamızdı. Ya da yazın yeteneğimizin olmaması....Şimdi görüyorum, ben de başarılı olamamışım.*"<sup>563</sup>

2. Anne'yi oynayan oyuncu ise gerçek ile sanat arasındaki ilişkiye başka bir açıdan bakmaktadır. İnsanda hazlar uyandırması beklenen sanatın, Platon'un dile getirdiği türden, böylesi bir taklidin taklidi işlevi olmalı mıdır? Öyle ya, yaşananlar yaşanmış ve bitmiştir. Bu yüzden de yazara sorar: "*Aslında ne gerek var bunlara? Olmuş bitmiş. Kötü günlerdi, evet ama ikide bir insanlara bunları hatırlatmanın anlamı var mı?*"<sup>564</sup>

Gerçekleri ve yaşanan dönemi kadın sanatçı ve aydın kimliğiyle aktaran bir yazar olarak Halide Edip Adıvar; İleri'nin **Allahısmaırladık Cumhuriyet**'inde, kendi romanlarını Kurtuluş Mücadelesi içinde, Batılılaşma sancıları çeken bir dönemin aynası olarak teşhir eder:

*"Galip: Hoş günlerdi. Düşman zabıtları, bu apartmanların, bu yalıların, bu köşklere salonlarında hanımlarıma zarif reveranslar yapırdı. Ellerde likör kadehleri, çay masalarında pasta ve şekerleme tabakları...  
Halide: Yazdım. Hepsini Ateşten Gömlek'te teşhir ettim.*"<sup>565</sup>

Halide Edip, bir dönem edebiyatçısı olarak dönemi kaybeden ve kazananlarıyla ele almış bir kalemdir. İktidarla ters düştüğünde gittiği sürgünde neler yaşadıklarını "*Sürgünde Bir Kalem adlı makalemde ihtiyari ve cebri sürgün gidenlerin psikolojisini anlatmıştım.*"<sup>566</sup> diye açıklar. Gerçeklerin sanatla ne dereceye kadar yansıtılabildiği tartışması bir yana; Selim İleri bu kadın sanatçıyla Cumhuriyet'e bir hatırlatma yapmanın ötesinde bir yerlerde değildir.

Orhan Asena, Nazım Üçlemesi'nde (**Arayan Adam, İçerideki Adam ve Dünya Yurttaş**); Nazım'ı ozanlığından önce siyasi kimliğiyle sahneye çıkarır ve onu dünya ozanlığına götüren dizelerin yazıldığı atmosferleri üç ayrı oyunla gözler önüne serer. Tiyatro sahnesinde hayatının hapisane ve sürgünde geçen yıllarını hatırlatan Nazım, sanatını, sanatçı-iktidar çatışmasını, sanatçının yaşam mücadelesini özümsemiş bir ozan olarak: "*Ben geleceğe kalmak için yazıyorum, halkı uyandırmak için yazıyorum, benden önceki zamanla, benden sonraki zaman arasında köprü*

<sup>563</sup> y.a.g.y., 44 s.

<sup>564</sup> y.a.g.y., 41 s.

<sup>565</sup> İleri, 1995, 80 s.

<sup>566</sup> y.a.g.y., 90 s.

*kurmak için yazıyorum, bir boşluğu doldurmak için yazıyorum.*”<sup>567</sup> diyecektir. Hayatının önemli bir kısmını hapishanede geçirmiş olan Nazım Hikmet; en güzel şiirlerini hapishanede yazdığını da Asena aracılığıyla itiraf eder. Belki de bu yüzden şiirlerinde anlattığı insanlar sıcak ve bir o kadar gerçektir.

*“Belki dediğin gibi en güzel şiirlerimi hapislerde yazdım. Yalnız bu hapisliğimde değil, daha önceki hapsliklerimde de. Hapishane duyarlılığı bu. Ama asıl demek istediğim bu değil. On üç yıl okumaktan yazmaktan başka bir özgürlüğün yok, sen de okuyorsun, düşünüyorsun, yazıyorsun. Ve bir de hatalarını görüyorsun. Bilemezsin ne büyük bir kazanç bu.”*<sup>568</sup>

Bilgesu Erenus ise, yazar Virginia Woolf’ü anlattığı **Kırmızı Karaağaç** (1995) oyununda, kadına ait asıl gerçeğin ve yaşadığı dönemin yazarca ne derece yansıtıldığını oyun boyunca sorgular. Bunu yaparken de Woolf’ün kendi roman kahramanlarını kullanır.

*“Mary: Varsa yoksa yazı yazan kadınlar, emekçi kadınlarla ilgilenmediniz hiç.  
Septimus: Savaş karşıtı çılglığımızın yeterince duyulmadığını siz de itiraf ettiniz az önce.  
Judih: Feminist bakış açınızı geliştiremediniz bir türlü.”*<sup>569</sup>

Woolf’un yazarlığının mercek altına alındığı **Kırmızı Karaağaç**, yarı-belgesel nitelikli bir oyun olarak Virginia’yı kocası Leo ile ilişkisiyle, yazarlığını da bilinç akışı biçimiyle sahneye çıkarır. Virginia ölümünü yaşamış, ardından olup bitenleri görmüş biri gibi hayatını gözden geçirir, geride bıraktıkları hakkında yorumlar yapar. Bunları yaparken; bilinç akmaya, zaman geçmeye devam etmektedir:

*“Virgin: Bana ne, bana ne, İngiliz Edebiyatı Sözlüğünde hala on altı satırla anılıyorum belki de, üstelik resimsiz.  
Leo: Çok yakında iki sütunu aşacak, görürsün bak.”*<sup>570</sup>

Erenus, bir yandan Woolf’ün sanatını, çıkmazlarını irdelerken, diğer yandan Virginia’ya eleştirmeni ve yayıncısı, intiharının ardından da telif haklarının sahibi

---

<sup>567</sup> Asena, 1994 (b), 134 s.

<sup>568</sup> y.a.g.y., 155 s.

<sup>569</sup> Erenus, 1996, 76 s.

<sup>570</sup> y.a.g.y., 29 s.

olan ancak gerçek anlamda kocası olmayan Leo'sunu sorgulama şansı verir. "Başyapıtlarıma beziyorsun Leo, kaçış halindesin, kendini kandırma hiç, sürekli kaçış..."<sup>571</sup> dediği kocası hakkında izleyicinin gerçek bir hüküm vermesi olanaksızdır. Ne edebiyat tarihi, ne de Woolf'un kendisi bunu yapamaz. Ne de olsa Leo, *Bloomsbury* elitinden bir sanatçı olarak onun ilk eleştirmenidir.

*“Virgin: “Üç Guineas” adlı kitabımı neden ölü olarak adlandırdığını şimdi daha iyi anlıyorum Leo.*

*Leo: O kitap da öyle sabırsız. Üstelik bir de kocakarı gibi çatlak bir sesle, çar çar da çar çar, yok savaşmış, faşizmmiş, ırkçılık...”*<sup>572</sup>

*“İstediyimi yayınlatabiliyordum ama istediğimi düşünemiyordum. Düşünebildiklerim, yalnızca ve yalnızca senin süzgecinden geçenler...”*<sup>573</sup> diyen Virginia, kocasıyla bağımlı bir anlamda iktidarla kurulabilecek türden bir ilişki olarak biçimlendirmiştir. Onun sansürü ve yaptırımını feminist denebilecek bir kadın yazar olarak; erkek dünyasından, *Bloomsbury* elitinden, iktidarın kendisinden gizli görevli biri tarafından gerçekleştiriliyor gibidir. Virginia, yazması yasak bir dünyada kalem oynatıyordur adeta.

Çalması yasak bir dünyada ney çalan ve bunun için defalarca sorgulanan bir sanatçıdır Neyzen Tevfik. Sultan Abdülhamit'e karşı çıkıp "*Kahrolsun İstibdat*" diye bağırarak Neyzen, bir dönem sığındığı medresede, üflediği ney yüzünden yakılmak bile istenmiştir. "*Gaz getirin gaz! Yakalım bu deyyusları! Ateş nerde ateş! Allah rızası için bir kibrit!*"<sup>574</sup> diye haykıran azgın kalabalık, 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta, Madımak Otelinin önünde toplanan kalabalığın aynısıdır adeta. Tuncer Cücenoglu'nun Neyzen Tevfik'in şarapla, kavgayla, kaçışla ve nükteyle geçen hayatını ele aldığı **Neyzen** (1998) oyunu, Türkiye'nin aydın yüzüne yönelik yaklaşımın yüz yıl da geçse değişmeyeşine bir dokundurmadır. "*Hürriyet*" diye bağırarak İttihatçılar başa geçince iktidar hastalığına düşmüş, her iki iktidardan da sopayı yiyenler söz söyledikleri, düşündükleri için Neyzen gibiler olmuştur.

*“Amir: (Sopayı tam ortasından tutar. Bir ucunu havaya kaldırarak uzatır Neyzen'e. Diğer ucu yere bakmaktadır sopanın...) Bak Neyzen, beni iyi*

<sup>571</sup> y.a.g.y., 23 s.

<sup>572</sup> y.a.g.y., 22 s.

<sup>573</sup> y.a.g.y., 48 s.

<sup>574</sup> Cücenoglu, 1999, 42 s.

*dinle!.. Bizler tam ortasındayızdır bu sopanın... Tam da tuttuğum yerdeyiz... Yukardaki uçta iktidar oturur... Aşağıya bakan uçta da muhalefet... (Tuttuğu yerden çevirir sopanın ucunu yukarıya) Şimdi ne oldu? Hürriyet diye bağırانlar iktidar oldu... Öyle değil mi? Ama işin püf noktası buradadır Neyzen... Bak, biz gene ortada durmaktayız yerimizde... Bu sopa gerekli değil midir her yönetime?”<sup>575</sup>*

Neyzen Tevfik, neyini üflediği ilk andan itibaren başka bir dünyanın, sanatın, coşkunun ve karşı çıkışın olduğu bir dünyanın içinde bulur kendini. İzmir’de, padişah karşıtı bir Mevlevihane’de yetiştirilir Neyzen. İzmir sürgünlerinin toplandığı bu yerde kimler vardır kimler. “*Salamon Elgazi, Kemani Yaşuva Efendi, Saz Üstadı Santo, Bıçakçızade Hakkı Bey, Hüseyin Ahmet Bey, Eşref Bey, Tokadıza Şekip Bey, Tevfik Nevzat sırasıyla geldiler. Hepsinin ellerinde enstrümanlarını taşıdıkları kılıflar vardı. İçeriye giren hemen Şeyh Nurettin’in elini öpüyor, bir köşeye oturuyordu....*”<sup>576</sup> Müziğin ardına saklanan bu kişiler, kendilerini başkaldırının ve müziğin büyüüne kaptırıp coşmaktadır. İktidarla kavgalarına sazları, kanunları, neyleri eşlik etmektedir. Sanatın bu başkaldırı gücü, Cücennoğlu’nun **Neyzen** oyununda iyiden iyiye parlatılmaktadır.

Ney çalmayınca sara krizleri gibi titremeler yaşayan Tevfik, hayatını bu uğurda harcamaya, adamaya, deli olmaya razıdır. Bu yüzden gittiği İstanbul’da, her şeyin günah olduğu bir medreseden apar topar kaçmak zorunda kalmıştır. Bu medrese, oyunun yazıldığı gün itibarıyla Türkiye’nin sayısı gittikçe artan İmam Hatip Liseleri’ne, Kuran kurslarına ve 1997- 28 Şubat Darbesiyle dizginlenmeye çalışılan yüzüne bir göndermedir.

*“Neyzen: Yalnızca ney üflemek değil, hemen hemen her şey günahı medresede... Medresede kaldığım süre içinde şöyle ağız dolusu bir kahkaha attığımı, olaylar ve durumlar hakkında birazcık olsun görüşlerimi açıkladığımı ne gören oldu, duyan...”<sup>577</sup>*

Neyini para kazanmak için zengin sofralarında üflemek zorunda oluşu bile bu kadar dokunmaz Neyzen’e. O, düştüğü her duruma nüktedanlığıyla bir kılıf uydurabilir, her acı olaydan buruk da olsa bir keyif çıkarabilir.

---

<sup>575</sup> y.a.g.y., 67 s.

<sup>576</sup> y.a.g.y., 36 s.

<sup>577</sup> y.a.g.y., 41 s.

*“Sanma ciddiyet ile sarf edilen sanatım  
Ney elimde suyu durmuş kuru musluk gibidir.  
Bezm-i ede süfaha'nın saza meftun oluşu,  
Nazarımda su içen eşeğe ıslık gibidir!”<sup>578</sup>*

Sanatçının iktidar ile olan mücadelesi, Memet Baydur'un **Kutu Kutu** (1994) oyununda, bir başka sanat dalıyla ele alınır. Ankara'nın eline düştüğü yerel yönetime, bu yönetimin sanata bakışına ve sanatçıların başka bir dünyada yaşar gibi yaşamasına, iktidar ve sanat kavgasında iktidara verilen ödünlere göndermeler içeren oyun, halkı dışlayan bir sanatı da sorgular. Bir parkta, heykellerin içindeki kutularda yaşayan insanlar, halkça anlaşılması zor bir performansın, tuhaf anıt ve dikitlerin, ağızlara dolanan bir post-modern sanatın alegorisidirler. Dönemin popüler sanatçıları Mehmet Aksoy ve Bedri Baykam'ı, ön adlarıyla hafifçe hicveden Baydur, bu gökten zembille inme sanatçıları anlaması beklenen halkın, onları anlayamadıklarını, bunu da yaklaşan belediye seçimlerinde göstereceklerini bir sanatçı öngörüsüyle tespit eder.

*“Murat: Belediye bu kırmızı kutunun içinde yatıp kalkması için para mı ödüyor ona?  
Ayşe: Elbette. Genç bir arkadaşı burada bedavaya yatıramayız ya. Ayrıca o kırmızı kutu dediğin Mehmet ve Bedri Beylerin birlikte yarattıkları, evrensel mesajı olan çağdaş bir heykel.”<sup>579</sup>*

Sanatın elitist yaklaşımı, halka tepeden bakan iktidarlar gibi tepeden bakışını, Baydur'a göre anlamsız bir anıtle da sembolize etmek olasıdır.

*“Ayşe: Bu parkın yanına, yakında bir kule yapacağız.  
Tuncay: Ne?  
Ayşe: Bir kule. Babakule. Çağdaş, modern bir şey olacak.  
Tahir: Ne?  
Ayşe: Bir...dikilti.  
Fatoş: Bir yükselti.  
Nergis: Bir ...sembol.  
Tahir: Neyin sembolü?  
Ayşe: Çağdaş ve modern olmanın.  
Tahir: Most modern yani.”<sup>580</sup>*

---

<sup>578</sup> y.a.g.y., 45 s.

<sup>579</sup> Memet Baydur, **Kutu Kutu**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 48, İstanbul, 1995, 14 s.

<sup>580</sup> y.a.g.y., 20 s.

Nitekim, gericilerin ayak sesleri bile kendilerini ilerici görünenleri ürkütmeye yeter. “Durumlar ve vaziyet değişiyor. Gericiler belediyeyi ele geçirmek üzere. O zaman ne olur, bilmiyoruz. Durum saptaması yapmak için iki yüz toplantı düzenliyoruz kendi aramızda.”<sup>581</sup> diye telaşlanır, lafla peynir gemisi yürütmeyi adet edinmiş, Belediye’nin Sanat Müdürü Ayşe Hanım. Belediye gericilerin eline geçtiğinde, ki bunu Baydur’un oyundaki sağduyusu Nergis; “O anlamda gerilemiyor. Belirsiz ve bence iyice geri bir geleceğe doğru yol alıyor hızla.”<sup>582</sup> diye açıklar. Çünkü yüzlerce yıldır doğru dürtüst bir seçim kazandıkları var mıdır ki ilericilerin? Haklı olarak da oybirliğiyle belediyenin sanat yönetimi, halktan, halkın düşüncesinden birine verilir. Artık sanat “most-modern” filan olamayacak, bundan böyle bizzat halktan sorulacaktır:

“Murat: Heykel kalmayacak ortada. Böyle bir karar aldım. (Yutkunur)  
Aldık... Şehri temizlemeye karar verdim. (Yutkunur) Verdik.  
Canan: Sen ve... neydi adı?  
Murat: Başkanımız Abdülbasit Abamüslim Akıncıbey.  
Fatoş: Heykelleri kaldırınca ne yapacaksınız?  
Murat: Eriteceğiz. Ahlaka uygun yeni eserler haline getireceğiz onları.  
Tahir: Bizi kaldırınca ne yapacaksınız? Eritip ahlaka uygun yeni vatandaşlar haline mi getireceksiniz?”<sup>583</sup>

Melih Gökçek’in 1994’te, Mehmet Aksoy’un Altınpark’ta bulunan **Periler Ülkesinde** heykelleriyle ilgili “Ben böyle sanatın içine tükürürüm” yorumundan ve icraatlarının hemen ardından Baydur’un bu durumu bir sanatçı duyarlılığıyla ele alması; tepkisini hemen vermiş bir sanatçı tavrıdır. Nitekim Baydur’un oyundaki sağduyusu Nergis karakteri; “Düşümde heykelleri canlanmış, insanları taşlaşmış gördüm.”<sup>584</sup> dediğinde Baydur onu ve kendisini yanıtlar: “Heykeller canlanmış, insanlar taşlaşmış ha? Bunun için düş görmeye gerek yok ki... Uzun zamandır böyle bu.”<sup>585</sup>

Gökçek, söz konusu heykeli kaldırttı. Ancak onun bu tükürüğü pahalıya mal oldu. Mahkeme Aksoy'a o zamanın rakamıyla 1 milyar 342 milyon lira tazminat ödenmesine karar kıldı. Yerel ve genel yönetimlerin baskısında, düşünce ve

---

<sup>581</sup> y.a.g.y., 34 s.

<sup>582</sup> y.a.g.y., 38 s.

<sup>583</sup> y.a.g.y., 47-48 s.

<sup>584</sup> y.a.g.y., 31 s.

<sup>585</sup> y.a.g.y., 32 s.

ideolojilerinden çabucak sıyrılan sanatçıların bir kısmı, Baydur'un Ayşe'si gibi "Bir kent... içinde yaşayan insanların inanç ve ahlak anlayışına göre düzenlenmeli, yönetilmeli ve süslenip bezenmelidir" deyip kurtardı kendini. Böyle düşünenlerin tırmandığı ortamda gericilerin tavırları daha da şiddetlendi. Balıkesir, Edremit'te 2000 yılında **Sarı Kız** heykeline göğsü açık diye halk tarafından tepki gösterildi. O dönem açık olan Fazilet Partisi, 1987'den beri ilçenin simgesi olan heykel konusunu Belediye Meclisi'ne getirdi. Dönemin MHP'li Belediye Başkanı Tuncay Kılıç da, "Bu memlekette neyi doğru yapmışlar ki?" diyerek tepkiye hak verdi. Ancak heykele dokunulmadı. Halka ve iktidara dayanamayan diğer bir kısım entelektüeller de, bu ülkede, ezelden beridir yaşadıkları uzaklığı daha da somutlaştırmak istedi:

*"Fatoş: Trekulos adasında bir evim var benim. Oraya gidelim. Kitaplarımızı alırız. Zeytin ağaçları, deniz, fırtına. Uzaklaşırsız buradan.  
Tahir: Haaa, o Trekulos! Eşek Adası yani.(...)  
Nergis: Ülkenin bir yerinden baka biryerine giderek kaçmış olacaksınız.  
Tahir: Mikis Theodorakis kasetleriniz...  
Nergis: Jorge Luis Borges kitaplarınız...  
Tahir: Arjantin tangolarınız...  
Nergis: Düşleriniz ve karabasanlarınız.  
Tahir: Yabancılaşmanız...  
Nergis: Kişisel dünyanız...  
Tahir: Toplumsal hayatınız...  
Nergis: Hepsini Trekulos Adasına götüreceksiniz."*<sup>586</sup>

Bir de hayal kurmayı sürdürmek isteyenler vardır Baydur'a göre: "Evlerin girişlerinde ayakkabılar, terlikler, tokyolar, takunyaların insanları karşılamadığı bir kent. Balkonlarda kova, süpürge, mangal kömürü, küp, testi, eski eşya yığını, hurçlar, balyalar, çöpe atılması gereken birçok eşyanın yığılmadığı bir kent. İnsanların çok gazete, dergi, kitap okuduğu, açık hava konserlerinin, kukla tiyatrolarının, çocuk parklarının, kaldırım kahvelerinin hep dolu olduğu bir kent. Heykelleri, meydanları, tramvayı ile ünlü bir kent. Operası her mevsim tıklım tıklım dolu bir kent."<sup>587</sup>

Memet Baydur, memleket aydınları, entelektüelleri konusunda en çok kalem oynatan yazar olarak; sanatçı-ilerici ve halk arasındaki iletişimsizliği ve operası dolu bir kent düşünüyü **Kutu Kutu**'dan dört yıl önce **Maskeli Süvari** (1990) oyununda da

<sup>586</sup> y.a.g.y., 51 s.

<sup>587</sup> y.a.g.y., 37-38 s.



ele almıştır. Baydur, 1991’de Müşfik Kenter sahne düzeniyle Kent Oyuncuları tarafından sunulan bu masalsi oyunda köylülükten elit sınıfa geçmiş bir karakter olan Atilla’yla, sanatın kimler için olduğunu da tartışmaya açmıştır. Operayı kendini gösterme yeri olarak tanımlayan bir zihniyete, sanatı, Avrupa Birliği’ni, dahası memleketi emanet eder.

*“Atilla: Figüranların iş saatinde içki içip müşterileri rahatsız ettiğini, bunun festival ve opera sanatı için yüz kızartıcı olduğunu, ülkemizde sanat aşkının böylece baltalandığını, insan ailesiyle artık bir operaya gidip iki kadeh içki içemeyecekse, pes vallahi olduğunu, yetkililerin uyuyup uyumadığını ve böyle giderse Avrupa Ekonomik Topluluğuna girmemizin mümkün olamayacağını, bu tip olayların opera ve müzik zevkimizi baltaladığını ve kazaya neden olan şövalye kılıklı figüranın işine son verilmesini ve biletler için ödediğimiz fahiş miktarın iadesini arz ve talep edeceğim.”<sup>588</sup>*

Atilla, halktan gelmiş biri olarak, hiç olmadık bir yerde doğru söylediği de fark edilemeyecek denli züppeleşmiştir. Sindirilmemiş bilgisi ve bilgiye dökülemeyecek sezgisi ile Atilla; seksen sonrası Özal yıllarıyla birlikte değişen, sınıf atlayan, köşe dönen kuşağın temsilcisi gibidir: *“Saksafonun ne ilgisi var bu ülkeyle ilgili bir oyunda? Bozacı filan olsa çok daha iyi olurdu.”<sup>589</sup>* diye bir oyun eleştirisi getirirken; aslında çözemediği bir şekilde, köklerinden gelen bir doğruluk içindedir. Oyunda Donizetti operasının ilk perdesinde bir iki kadeh içki içmek için bara geçen kişiler Mine, Melda Atilla ve barmen Aşkın tuhaf bir yabancıyla karşılaşınca kadar toplum, hayat ve sanat üzerine çeşitler dururlar. Biraz Demir Maske, biraz "Yalnız Kovboy", biraz "Zoro", biraz da "Operadaki Hayalet" olarak bara düşüveren Maskeli Süvari; onları kendileriyle yüzleşmek zorunda bırakacak ve hiçbir şey olmamış gibi bu yerden ayrılacaktır.

Memet Baydur, sanatı konu edindiği bir diğer oyununda, **Menekşe Korsanları**’nda (1991), Edip Cansever ve Turgut Uyar’ın dizelerine sığınmayı tercih eder. Şiir, tiyatronun başlangıcındaki gibi kitaplardan sahneye taşınmıştır. Ve o şiirlerle filler, maymunlar, akvaryumda balıklar, kuşlar, dahası bir şairin imgelemindeki tüm imgeler, simgeler sahnede yeniden var edilmektedir. Baydur, oyun içinde oyunun da ötesine geçip üç oyunu birbirine halkalamıştır.

<sup>588</sup> Memet Baydur, **Maskeli Süvari / Menekşe Korsanları**, Toplu Oyunları 5, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:104, İstanbul, 2000, 21 s.

<sup>589</sup> y.a.g.y., 42 s.

*“Anton: Üç oyun var ortada.*

*Ceylan: Nasıl?*

*Anton: Bir yazarın yazdığı, bir yazarla beraber Edip ile Turgut’un yazdığı, bir de bizim oynadığımız oyun. Eder üç!”<sup>590</sup>*

Baydur, oyununda Edip’ten Turgut’a, Turgut’tan Edip’e zıplar durur. Kah Edip’in dizelerinde, kah Turgut’un dizelerinde bu iki Menekşe Korsanı’nın oyunbaz kalemine kaptırır kendini. *“Onlar olmasaydı bu oyun da olmazdı”* diyerek bir anlamda oyuna dönüştürülmüş bir şiir kolajı yaptığını itiraf eder.

*“Anton: Rengini dünyaya ilk defa sunan adsız bir çiçek gibi parlıyorsa gözlerim, sevgilim bana “sen bir şairsin” dediğin zaman! Yalnız sana yazıyorum bu şiiri, itersen bir şiir gibi okuma! Çünkü... her yıl yeniden yazacağım onu. Soğuklar başlayınca havalanıp, millerce yol kat ettikten sonra güneyi tadan bir kuşun sevinciyle...*

*Zafer: Adsız bir çiçek*

*Anton: Ve yazmış olacağım bir de, her dönemde, her çağda sevdanın kendine özgü diliyle.”<sup>591</sup>*

Sanatçı iktidar mücadelesine “değer” açısından bakan bir oyun da Ahmet Önel’in **Çaylaklar** (1989-90) oyunudur. Elli yılını meteliğe kurşun atarak geçiren ve Çaylaklar tablosu Bakanlıkça 100 milyar karşılığında satın alınıp Ulusal Sanat Müzesi’nde sergilenecek olan Ressam; bir gerçeğin peşine düşer. Aslında değer biçilen resim midir yoksa resim sanata harcanan paranın adı mıdır? İlk perde boyunca karısının, Koleksiyoner’in, Müsteşar’ın ve Bakan’ın çabalarına rağmen bu tabloyu yakmaya çalışan Ressam; ikinci perde boyunca yakılmasını isteyenler karşısında resmi koruyacaktır. Ressamın muhalifliği sanata yön verenlerin bir ticaret erbabı olmasına yöneliktir. Ressam o güne kadar iktidarından eleştirmenine kadar yaptıklarına değer vermeyen bir ortamın şimdi birden bire Çaylaklar hayranı olmasını anlayamamaktadır.

*“Ressam: Yüz milyarı değil, elli yılını istiyorum! Anlamsız bir yarışta yitirdiğim elli koca yılını! Bir kıyı kentinde balıkçılık yapsaymışım keşke. Neft kokusu içinde sabahlara kadar boğuştum durdum. Ne için? (Resmi gösterir) Bunun için mi?”<sup>592</sup>*

<sup>590</sup> Baydur, 2000, 92 s.

<sup>591</sup> y.a.g.y., 84 s.

<sup>592</sup> Ahmet Önel, **Çaylaklar**, Yazar Metni, 1990, 6 s.

Ressam, aslında sanatın son iki yüz yıldır nasıl bir oyuna düşürüldüğünü ortaya çıkarmak istiyordur. Müzeden kendi eserini çalıp eve getirmesinin ardından bu çok daha net bir şekilde görülecektir. Yaşarken değer verilmeyen sanatçılar, ölümleriyle birlikte değer kazanmışlardır. Varlığı bir şey ifade etmeyen eserler kayboldukça fiyatını tırmandırmaktadır. Bu da alıcısıyla, koleksiyoneriyle, müzesiyle, eleştirmeniyle, müzayedecisiyle müthiş bir pazar demektir. Nitekim yok olan sanat eserine şimdi iki kat değer biçilmektedir. Ve kendisinden o tabloyu yakması, bu şaibeli kaçırma olayından ötürü devleti zor durumda bırakmaması istenmektedir.

*“Bakan: (Kibriti Ressam’a uzatır) Alın ve bu tabloyu hemen yakın!*

*Ressam: Hayır!*

*Bakan: Bu benim ricam, ulusun ise emridir!*

*Ressam: O tablonun ulusun malı olduğunu söylediniz. Aynı ulusun bir gün içinde karar değiştirmiş olabileceğine hiç aklım ermiyor..*

*Bakan: Demek reddediyorsun!..*

*Ressam: Özür dilerim ama bu tavrım size değil, ulusun kararına karşı..”<sup>593</sup>*

Bu tuhaf ortamda Ressam, hiçbir para ödenmemesine rağmen tablosunu korumak ister. Ancak buna da bir oyun oynanır ve Eleştirmen’e Ressam’ın bir gecede ikinci bir Çaylaklar çıkardığına dair rapor tutturulur. Yani bu Çaylaklar bir öncekinin ressamca yapılan röprodüksiyonudur. Bu ilginç sanatsal pazar; sanatın bir çarkça içine düşürüldüğü durumu özler önüne sermektedir.

Ahmet Önel, **Biraz Mayonez Lütfen** (1997) oyununda; son öyküsünü yazıp yazmaya veda edecek bir yazarın bir türlü öykünün finali yazamama sıkıntısı üzerine gider. Bu tuhaf jübile yayıncı, sevgili ve kız tarafından sabırsızlıkla beklenir. Ne var ki; yazma konusunda tıkanan yazar, bunu bir türlü gerçekleştirmez. Sevgilisi zar zor gelen finali beğenmez, yazar son veda yemeğinde yazmaktan nefret eden bir adama dönüşür. Bütün bu olup bitenin nedeni eve gelen konukla açıklığa kavuşur. Yıllardır o muhteşem öyküleri yazan adam; işte bu esrarengiz konuktur. Konuğun geç gelip öykünün finali getirmemiş olması yazarı çaresiz kılmıştır. Oyunun sanatsal aşırma ve kimin gerçek yazar olduğuna dair tartışmasıyla sonlanan finali; gerçekte okuduğumuz öykü, roman, resim ve herhangi bir başka eserin yaratıcısının kim olduğunun önemli olup olmadığını sorgulamak ister. Savaş Dinçel bunu Shakespeare

<sup>593</sup> y.a.g.y., 44 s.

gibi bir dehayla derinleştirme imkanı bulmuşken Önel; konunun etrafında birkaç tur atmaktadır.

Konusu sanat olan oyunlarda, dönemin yazarlarının sıkça sanatçı-iktidar, sanatçı-para ilişkisine değindikleri görülür. 1990-2000 arası dönem, sanatın 13 Ekim 1991’de “devlet sanatçılığı” diye bir unvanla ödüllendirilmeye kalkışıldığı bir eylemle başlamıştır. Aslında bu ilişki ta 1983’de sanata ve sanatçıya devlet yardımı söz konusu olduğunda da çokça sorgulanmıştır. Bunun içindir ki; yazarların bu ilişki üzerine kafa yormaları, bunu yaparken de geçmişe ve bugüne bakmaları, değişen Türkiye gerçeğinde sanatın yerini aramaları olağandır. Ancak iktidardan çok daha büyük ve öte bir eylemdir sanat. Savaş Dinçel’in Shakespeare’in Tablosu’na söylediği gibi: “*Sanat uzun, hayat kısadır.*”<sup>594</sup>

### 3.12. Evrensel Temalar

Memet Baydur Faruk Erem’in **Bir Ceza Avukatının Anıları** kitabından oyunlaştırdığı **Elma Hırsızları**’nda<sup>595</sup> hukuk ve adalet çerçevesi içinde karşılaşılan ilginç olayları anlatır. Bir ara rejimde suçsuz olduğu halde içeri alınıp idam edilen

---

<sup>594</sup> Dinçel, 1996, 28 s.

<sup>595</sup> Memet Baydur, **Elma Hırsızları / Yalancının Resmi / Genel Anlamda Öpüşme / Çin Kelebeği**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 76, İstanbul, 1997.

Mahkum, intiharını kurgulamış bir adamı vurmak zorunda kalan polis, oğlunu kurban eden İbrahim, kuşlarından birini öldüren adamı boğazlayan Hayri, felçli oğlunu öldürdüğünü iddia eden Anne sahne üzerinden geçerken; Baydur hukukun göremediklerini göstermeye çalışır. Hukuk suçun karşılığını ceza olarak biçecektir ama bir hukukçu insanın insana ettiklerini tarafsız olarak tüm insancılığıyla görmek durumundadır. Fransa’da elma bahçesindeki elmaları çocuklar çalmasın diye etrafını elektrikli telle çeviren bahçe sahibi, yedi yaşındaki bir çocuğun ölümüne yol açarken, bu anlatıyla “elma hırsızları” malın candan sonra geleceğini, hırsız bile olsa hayatının değerli olduğunu simgelemektedir.

Almanya’da oyun yazarlığı bursu alan ve rejisör, sanat yönetmeni olarak tiyatronun mutfağında yetişmiş bir yazar olarak Orhan Güner, Shakespeare’in **Antoniüs ve Kleopatra** oyununu yapı bozuma uğratarak **Antoniüs, Kleopatra Arada Bir Caesar** (1992) adlı postmodern bir metin oluşturmuştur. Shakespeare’in Mısır kraliçesi ile Roma generalinin aşkını ele aldığı bu siyasi yönü güçlü olan klasik tragedya Güner’in metninde tam anlamıyla bir karnavala dönüşür. Aşk şehvet ve cinselliğe indirgenerek, siyaset tüm çıplaklığıyla çıkar ilişkisi olarak erdemsizleştirilmiştir. Aslında yapılan; postmodern yazarların tümünün yaptığı gibi Shakespeare’in iletisini bugün içinde, bugünün kusurlu insanı ve koşulları içinde yeniden biçimlemedir. Shakespeare tragedyasının konusunu tarihten alır, Güner ise Shakespeare’den. Bu yanıla Güner tarihi bozmaya çalışmaktadır.

Güner’in parodisinde Cleopatra lens takar, Antoniüs saat takar, Caesar trafik kurallarını ihlal eder. Dahası Caesar onların hayatına tamirci, haberci, garson şeklinde girer durur. Oyun boyunca sevişen Antoniüs ve Kleopatra, Antoniüs’u ülkesine döndürmek için uğraşan Caesar’a kayıtsızdırlar.

*“Antoniüs: O kaypak halk ki, bir adamın değerleri yok olup gitmedikçe o adama bağlanmaz.*

*Caesar: Böyle konuşma o halk...*

*Antoniüs en eski çağlardan beri denenmiş bir şey bu... Başa geçen geçtiği güne kadar istenir... arlığında sevmeyi hak edip de hor görülen yokluğunda başlar sevmeye... Halk yığınları sulara kapılmış otlar gibi...akıntının keyfin uyup bir gider, bir gelirler...*

*Caesar:Ama; benim, bizim, bu hanımefendini... dolayısıyla senin halkın...*

*Antonius: Halkımmış!.. Halkım malkım öyle bir haltım yok artık... Benim aşkım başımdan aşkın Yüce Caesar... ”<sup>596</sup>*

Caesar da onların dairesinin suyunu keser, susuzluktan kuruyan çift sevişemez hale gelir. Cinsellikle birlikte hayatın anlamını yitiren çift ölmeye çalışsalar da bir türlü beceremezler. Artık bugünün kadını ve erkeği olan bu çiftin gündelik hayatında daha ulvi paylaşımları yoktur. Bu arada ortada tam anlamıyla bir karnaval vardır. Antonius ritm tutar, Kleopatra göbek atar. Regl olan kraliçenin karşısında otuz bir çekmekten söz eden bir general vardır. Bu üst safhada insanileştirme, tragedyaadaki kahramanı yüce olandan aşağıya çekme durumu postmodern anlatının getirisiidir. Shakespeare’in hemen hemen aynı metniyle farklı bir anlam yaratan Güner’in metni, kodlamalarla oynayınca dilin ve anlamın nasıl değiştiğini gösterir. Sahnedeki yarı tarihsel kişiler öylesine insanileşir ki; tıpkı bugünün kusurlu insanı gibi yabancılaşır, yalnızlaşır, kimlikleri parçalanır. Bu yüzden de önce tarihsel kişilik, ardından oyun kişisi olmanın itkisiyle ne kadar ölmeye çalışırlarsa çalışsınlar; ölemezler, ölüp de erdemli bir tragedya kahramanı olamazlar.

Kurmaca içinde kurmacayla ilerleyen metinde Cleopatra düşünde havagazı memuru kılığına girmiş Caesar’ı garson olarak görmüştür. Düşe gerçek gibi yaklaşan bir Antonius vardır sahnede. Üstelik kendi replikleriyle Shakespeare’e, bir ozan diye göndermeler yapmaktadırlar. Güner ironi içinde ironiyle yetinmez, çift kodluluğu sürdürür. Nasıl Shakespeare Mısır ve Roma’nın kokuşan siyasetini gözler önüne serdiyse; Güner bunları hali hazırda göstermenin ötesine geçer, bozuk bir düzen olarak bir Türkiye panoraması da çizer.

Nasıl ölünürü bir seyirci üzerinde deneyen çifte Caesar’ın söyledikleriyle Güner tiyatroyu da işin içine katmıştır:

*“Caesar: Durun! Yapamazsınız... Kıyamazsınız seyirciye... kolay mı yetişiyor bir seyirci...kolay mı onu besleyip büyütme... kolay mı onu bir şeyler seyrettirecek duruma getirmek... O seyirci ki; salonlarda...spor alanlarında...hat ekran başında ne alışverişler,ne pazarlıklar, ne blöfler seyrediyor...seyretmek istemediği zaman, sıkıldıkça kanal değiştiriyor...sıkıldıkça kanal değiştiriyor.. sıkıldıkça... ”<sup>597</sup>*

<sup>596</sup> Güner, 1996, 68 s.

<sup>597</sup> y.a.g.y., 90-91 s.

Sınırsızlaşan zaman algısı içinde geçmiş ve bugünü aynı anda içinde barındıran parodik metinde ölemeyen Antonius maymuna, Cleopatra yılan, Caesar aslana dönüşür. Kadın mitolojik bir arketiple Medusa gibi simgelenirken, Antonius'un onun elinde maymuna dönüşmüş olması, Caesar'ın ise bu kokuşmuşluk içinde aslan kesilmesi anlamlandırılabilir.

Ahmet Önel **Baton ya da Baton** (1994) oyununda devrik kral Baton'un yüzünü değiştirip yeniden ülkeye girmesi sonrasında yaşanan tuhaf gelişmeleri anlatır.

*“Baton: Plastik cerrahideki gelişme ise gerçek bir şok, gördüğünü gibi. Üzüm eski Baton değil belki ama inancım, öfkem... hiç değişmedi. Evet baylar! Yarım kalmış bir hesabı tamamlamak için buradayım şu an.”*<sup>598</sup>

Cumhuriyetçilere karşı zafer kazanmak üzere olan kralcılar ne tuhaftır ki; Baton'un değişen yüzünü kendine yüz yaptırmış bir başkasına Matites'e şükranlarını sunarlar. Baton kendisi iktidar olmayı beklerken bir yüze kaptırdığı koltuğu karşısında Matites'i yani kendini öldürür ve ölür. Cumhuriyetçiler yeniden işbaşındadır. Oyunda kendi kızı Arina ve yardımcısı Şprima'nın oğlu Kuvaze birbirine aşık iki gençtir. Başka bir safta, cumhuriyetçilerin safında durmaktadırlar. Şprima'nın; *“O bir asidir, benim oğlum oma şansını çoktan kaybetmiştir... Krallığımızın gücüne inancı olmayan asla inançlı biri olamaz!”* dediği oğluyla, Baton'un devrime ve Kuvaze'ye gönlünü kaptırmış kızı Arina artık başka bir zamanı simgelemektedirler. Onların babalarına rağmen mücadelelerine paralel işlenen bu tuhaf hikaye, Baton'un Baton'u öldürmesiyle bir devre de noktayı koyacaktır.

*“Baton: Sevgili dostlarım. Kim olduğumu öğrenmelerini istemiyorum. Baton... İşte orada yatıyor... Baton... gerçekten öldü. Kuvaze: Evet... Sonunda cehennemi boyladı. Bir kara sayfa daha kapandı demektir. İşe bak! Baton'u bizim yabancı hakladı demek. Biliyordum. Onun bir kralcı olduğunu baştan beri biliyordum.”*<sup>599</sup>

<sup>598</sup> Ahmet Önel, **Baton ya da Baton**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 2006, 7 s.

<sup>599</sup> y.a.g.y., 51 s.

Coşkun Irmak **Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Kovaya Atlamak**'ta (1996) toplumu kandırmanın çok kolay olduğu bir zamanın alegorisini yapar. Dünyanın en ünlü sirk soytarısı Pierre, mutsuzdur ve bacağı kırıldığı için kuliste beklemektedir. Hayranı İsabelle onun yanına geldiğinde bu adamın bir gizi olduğuna nasıl da inanmış bir toplum olduğu gözler önüne serilir. Elli metre yüksekten içi su dolu bir konserve kutusuna balıklama atıldığı anı görmek için gelmiş ama hayal kırıklığına uğramıştır. Oysa Pierre'in sırrı şudur ki; aynı kentte milyarderler bile ikinci bir gösteri yapmamasının nedeni birinci gösterinin bile olmamasıdır. Ayağının sakat olması nedeniyle ya da daha binlerce nedenle daha birinci gösteriyi bile yapmamış olan bu adamın ünü almış yürümüştür. Kızın karşısında dürüst olması gerektiğine inanan Pierre, son gösterisinde belki de gerçekten atlıyor konserve kutusuna. Yazar Coşkun Irmak, söylendiği anda gerçekliği kuşku götüren bu gösteriye kimsenin inanmayacağı şüphesine; "bu toplum nelere ve kimlere inandı" diye karşı çıkıyor belli ki... Halkın karşısında gösteri yapanların dürüst olmasını istiyor.

Refik Erduran, bir gazete haberinden hareketle yazdığı **Vahşi Doğa** (1999) oyununda devletin kendisine verdiği görevi yerine getirirken ailesi dağılan bir kamu görevlisini ele alıyor. Lois ve Bruce mutlu bir evliliği olan sıradan bir çifttir. Bruce'un amiri Edgar, Bruce ve Zarah'ı kaçak avcılarını yakalamak için kaçak aşık kılığında ormana gönderir. Kampta yakınlaşan iki meslektaş sevgili olurlar ve ardından Bruce eşinden boşanır. Lois ise; "bu evlilik kurumuna zarar veren bir görevdir" diye devlete dava açar. Oyunun yazar tarafından "erotik komedi" olarak nitelendirilmesi ve komik unsurları erotizm ve kadın-erkek ilişkisi üzerinden sağlaması oyunun halihazırda başka bir iddiası ve önermesi olmadığını gösterir.

Devletin verdiği görevle hayatı ve psikolojisi dağılan bir insanın trajik-komik hikayesi de Hasan Öztürk'ün **Avcı** (1999) oyununda görülür. Bir işkence polisi olan Zum, iki kişiyi işkence esnasında öldürdüğü için işten atılmıştır. Karısı Çey, onun her gün, evlerindeki işkence odasında bu bağımlılığı yaşamasına izin verir ve ilaçlarını almasına yardım eder. Zum odasında sol görüşlü teröristlere, Nazım Hikmet'ten şiirler okuyan tutuklulara hayali işkence yaparak günlerini geçirmektedir.

*"Zum: (Elektrik aygıtının düğmesine basar ve çılgınca haykırmaya başlar.) Yan ulan namussuz. Yan da görelim nasıl çıkarmış karanlıklar aydınlığa!"*<sup>600</sup>

<sup>600</sup> Hasan Öztürk, **Avcı**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 26 s.



Bu arada evlerine bir zamanlar hayran oldukları Gam adındaki (olduğunu söyleyen) kemancı gelir. Çey bu sancılı süreçte kocasından göremediği ilgiyi onunla yaşar ve sandığı kişi olduğu için ona iyiden iyiye bağlanır. Zum işkenceden ölenler olduğu için görevden alınmıştır ama diğerleri hala görev başındadır:

*“Gam: Daha önce de ölümlerle biten bir çok sorgulamalar olduğunu yazmıştı gazeteler. Sorumlularını aldılar mı görevden biliyor musunuz?  
Çey: Hayır... Zum da en çok ona bozuluyordu. O ölümlere iş kazası vermiş müfettişler. Zum’a ise hastalığından dolayı ölümlere neden oluyor diye rapor vermişler.”<sup>601</sup>*

Gam ise Avcı kod adlı bir teröristtir. Kocasını örgüt adına öldürmek için onların peşindedir ve aslında Gam değildir. Çey’in kocasını öldüren terörist; kadına aşık olduğu için hakkında ölüm emri çıkartılır. Ve kadın onu öldürmek üzereyken; o örgüt tarafından öldürülür. Hayranlık duyulan kişiye körü körüne aşk, intikam, adalet gibi temalarla ilerleyen oyun; psikolojik yanı kara mizah olarak kurgulanmış ve işkence gibi insanlık dışı bir uygulamaya tersinden bakan bir oyundur. ‘Kurban’ı iki taraf olarak kurgular.

Taygun Orbay’ın, satranç taşlarını hayatla eşleştirdiği **Mat** (1998) adlı tek kişilik oyununda; I. Adam oynuyor, II. Adam onu izliyordur. Kazanmanın ve kaybetmenin felekesini yapan oyun; bir yolun sonunda varılan bir boşunluğu anlatır. Hayatta yolculuk, mücadele kalır tüm kazanç ve kayıplardan geriye.

*“Ve yenmek...Kazanmak...Ne komik, yaşam boyu kazanmaya uğraşırız, yaşam sonunda kazandığımız ölümdür. Yani yemek yemek gibi bir şey bu. Açken dünyanın en lezzetli yiyecekleri gelir aklına, oysa ki kral sofralarında da otursan, kuru ekmek de yesen, sonunda varacağın yer tokluk.”<sup>602</sup>*

Bir sahne performansı olarak değerlendirebileceğimiz **Ali Harikalar Diyarında** (1990) Atilla Atalay, Feride Çiçekoğlu, Ahmet Önel, Ali Poyrazoğlu, Levent Tülek, Yücel Ziko’nun yazdığı kuklaların başrol oynadığı, skeçlerden oluşan bir yapıttır. Tüm tiyatro türlerini kullanan bu varyete-kabare tiyatrosu; çocuksu bir saflık ve olaylara geniş bir perspektiften bakışı içermektedir. Seyirci kendini oyunun

<sup>601</sup> y.a.g.y., 31 s.

<sup>602</sup> Taygun Orbay, **Mat**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT; 1998, 11 s.

başından itibaren karşısına çıkan Ali Poyrazoğlu ile söyleşir bulur. Bir Yemen masalının anlattığına göre; yağmur tanrısının oğlu hayata küser. İnsanlar oğlunu güldürmek için türlü şaklabanlıklar yapmaya başlarlar. Bir süre sonra gülmeyi öğrenen oğul ile birlikte gözlerinden akan yaşlar ülkede bulutları bile harekete geçirir ve yağmuru başlatır. Ali Poyrazoğlu da seyirciyle oynadığı bu performansı yüksek oyunda izleyene aynısını yapar. Gülmenin gücünü gösterir.<sup>603</sup>

Geleneksel yöntemlerle yazılmış bir müzikli oyun olan **Definename**'de (1995) genç oyun yazarlarından Sinan Bayraktar; yetmişli yıllarda Trakya yöresinde define arama modası çıkan bir mahalleyi ele alır. Kokoreç kağıdında bulunan ve inandıkça müridi çoğalan bir define haritasının peşinde, kazıldıkça kazılan bir mahalle ve umutları bu haritaya bağlı kendi yağlarında kavrulan insanlar trajikomik bir hikayenin kahramanlarıdır. “*Açılınsın Rahmetimiz, saçılınsın bereketimiz! Kavrayın kazmaları! Ya Bismillah!*”<sup>604</sup> (31) diyerek kazmalara davranan mahalleli köstebek yuvasına dönen mahalleye bir anlam veremezken; Kıbrıs çıkartması olmuş kimin umurundadır!

*“A be bütün Çorlu'nun ışıkları mavi kağıtlarla kaplıdır; te benim el fenerim gibi. Ama bizim mahalleden daha gamsız yok. Okumaz mısınız gazete, dinlemez misiniz ajans? Ordumuz çıkartma yapmıştır Kıbrıs'a. Hangi birinizle uğraşayım? Bir yanda Palikarya, ir yanda defineci denilen komitacılar... haydiyin bre bakayım! Doğru evinize şaşkaloz Muhacırlar! Karartma uygulanır. Söndürün ışıkları, yemeyelim bombaları tepemize.”*<sup>605</sup>

Kazılarda çıkan antikalaları toplamak isteyen koleksiyonerler, harita satıcıları basar ortalığı. Yukarı mahalleye taşınmayı hayal eden, belediye binasını Başkan'ın da izniyle kazmaya kalkışan, ellerine geçen asıl hazinenin, çıkarılan küplerin farkında olmadan onları saksı yapan, kırıp atan mahalleli oyunun sonunda ancak kendine gelecek, gerçeği görecektir. Oyun ele alınan süreçle ilgisi olmayan ve sinemanın da çok sık işlediği bir define arama güldürüsüdür.

<sup>603</sup> Sevgi Sanlı, “Ali Harikalar Diyarında”, **Hürriyet Gösteri**, sayı: 148, Mart 1993, 90 s.

<sup>604</sup> Sinan Bayraktar, **Definename**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 148, İstanbul, 2003, 31 s.

<sup>605</sup> y.a.g.y., 38 s.

## SONUÇ

1990-2000 arasındaki yılların dünya için olduğu kadar Türkiye için de değişimin en hızlı yaşandığı dönemlerden biri olduğunu söylemiştik. 1980 sonrasında tüm dünyada olduğu gibi “ulus” ve “kimlik” arayışlarıyla geçen ve 12 Eylül’ü üzerinden çarçabuk atan bir toplum yaratma uğraşı, 1990’larda iyiden iyiye sonuç vermeye başlamıştır. Postmodern olarak adlandırılan sürece özgü bir toplumsal unutuş, ‘yaşanan an’ı öncesiz sonrasız değerlendirilme biçimi; bu dönem açısından yalnızca Türk toplumuna özgü bir yaşayış değildir. “Belleksiz toplum” projeleri, yürütülen politik arka planıyla tüm dünyada yankı bulmuş, dünya tarihinin kıyımlarla, ölümlerle geçen görüntülerini hafızalardan silmeye çalışmıştır. Nitekim politika sahnesinde Süleyman Demirel’in “*Dün dündür, bugün bugündür*” sözleri bizdeki yansınışıyla bunu kanıtlar niteliktedir.

Savaşlar, iç çatışmalar ve bir küresel politika olarak terörizm; bu dönemde Türkiye de dahil olmak üzere pek çok ülkenin başını ağrıtmıştır. Dünya haritasının yeniden yeniden çizilmek zorunda kaldığı bu yorucu on yılda, bir sistemin çöküşüyle diğerinin onaylandığı yanıltmacasını kullanan egemen güçlerce dünya siyaseti epey meşgul edilmiştir. Türkiye sistemsiz yakınlığını Batı’ya doğru kurmak zorunluluğunu; 12 Eylül sonrasında iyiden iyiye hisseden bir ülke olarak, seksenli yıllarda Avrupa Birliği üyelik sürecini başlatmış, bugüne kadarki süreçte de işkenceden sivil toplum örgütlerine kadar karnesini pekiyi tutma pratiğini göstermeye çalışmıştır.

1995’te Refah-Yol Hükümeti ile başlayan İslamcı oyların yükselişi 2002 seçimlerinde Ak Parti ile gerçek anlamda başarıyı yakalayacak, Türkiye sonucu belli olduğu için kimi aydınlarca suni olarak nitelendirilen seksen ve doksanlı yıllardaki “kimlik” arayışından böylesi bir siyasal sonuçla çıkacaktır. Türkiye’de, 1923 sonrasında gelinenden ‘adım adım önceye’ bir değişimle hareket edecek olan ve postmodernizmin bu ülkede yaşanış süreci olarak premoderne dönüşü işaret eden bu siyasal dinamikler, arkasına dünya güçlerini çekerek ve ‘merkez dışına itilmiş’ olduğu varsayılanı ‘merkezileştirerek’ yeni bir düzen oluşturmaktadır. Bu hareket; Tanzimat’tan beri modernite projelerine ‘tepeden aşağıya’ bakılmasını eleştirenleri ‘aşağıdan yukarıya’ bir doğrultuya yönelterek haklı çıkarmıştır. Aile, mahalle, köy,

kasaba, mezhep, tarikat vs. gibi kavramlara tutunuşla postmodern ideolojisi, Türkiye’de kendisini, premodernin kabul edilmesi, premodernin meşrutiyeti olarak gösterecektir.

Öte yandan 1990’lı yılların başında çokça sözü edilen ve her alanda tuhaf bir simülasyon yaratan ‘*mış gibi*’cilik almış başını gitmiştir. Aslında postmodernizmin toplumsal hayata taşıdığı bir dünya bakışıdır bu.

Pek çok kuramcı tarafından ‘*İmaj Çağı*’ olarak da adlandırılan bu yeni çağ; insanların olduğundan farklı görünüşler ve biçimlerle kendini ifade edişini de getirmiştir. Tuhaf bir biçimde görüntülerle akan, ancak kavramların arkası boş bırakılan bu çağda, sanattan siyasete herkesçe onaylanan bir şekilci yaklaşım ve kandırmaca hakimdir. Eleştiriyormuş gibi görünüp eleştirmeyen aydınlar, taşıyormuş gibi görünüp konuyu teğet geçen politik muhalifler, politik taşlama yapıyormuş gibi kurgulanan ancak suya sabuna dokunmayan TV kabareleri, gündemi yakalıyormuş gibi yapan aslında sadece canlı gösteriler kurgulayan ‘*reality show*’larla geniş kitlelerin göz boyamacılığına soyunulmuştur.

Kısacası Türkiye seksenden itibaren henüz tamamlanmamış bir geçiş dönemi yaşamaktadır. Askeri rejimden demokrasiye, yerliden ithale, gerçekten simülasyona, eskiden yeni gibi görünene, yeniden eskiye, kamudan özele, özel TV’ye, özel radyolara, merkez dışından merkeze doğru geçişi kapsayan ve hala yaşanan bu süreçte pek çok kavramı tartışma ortamına almadan açıklayabilmek mümkün olmamıştır. Tarihileştirilemeyen ve henüz yaşanan bir süreç olması itibarıyla kimi araştırmacılar, modernin kendi açmazlarına postmodern tanımlamasıyla ürettiği bu çözümün her ülke ve yaşantıda kendi kuramını yarattığına ve yaratacağına işaret etmektedir.

“1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” başlıklı ve zaman aralığı 1990-2000 ile sınırlanmış bu süreç çalışmada; toplumsal yapı ve tiyatro ortamıyla ortaya konan Türkiye’de; oyun yazarlarının yapıyla nasıl bir ilişkiye girdiği ve hangi temalara eğilim gösterdiğini bulgulamak üzere metin incelemelerinden yola çıkılarak, sürecin önceki dönemlere benzemeyen yanları irdelenmiştir. Ortaya çıkan tüm bu parametrelere bakarak söylenebilir ki; bu on yıllık sürecin ürünleri kategorize edilmesi en güç tiyatro ürünleridir. Sanatsal değerleri, zayıflıkları ya da güçlü oldukları yanları, yani sağlam bir tiyatro yapıtı olup olmadığı kriterleri, bu tematik

eğilimleri oluşturmada esas alınmamıştır. Ancak eğilimlerin açıklanması esnasında yazarlarının konuya yaklaşımları, dramatik kurguları ve önermeleriyle bu saptamalar kendiliğinden ortaya çıkabilmiştir. Eskinin bakış açısının yerini yeninin ve Özalizm'den etkilenen bir kuşağın getirdiği yeni yazarların aldığı, bu bakışın da henüz bir ya da birkaç oyunla ortaya konmaya başlandığı dönem içinde “eğilim” saptaması yapmak; oldukça güç olmuştur. Bu nedenle tüm oyunları kapsamak adına, ağırlıklı olarak konu ve temalara yaklaşım açısından bir sınıflandırmaya gitmek çok daha uygun görülmüştür. Elbette ki bu sınıflandırma; oyunlar arasında bir seçim yapmak ve çoğunu elemeyi göze almak kaydıyla sosyolojik bir temellendirmeye dayandırılarak da yapılabilirdi. Özneden kaçış, politik olandan kaçış, tüketim toplumu gibi sınıflandırmalar da dönemi açıklama adına kullanılabilir nitelikte sınıflandırmalar olarak görülmüştür. Ancak bu türden bir yaklaşım, oyunların hepsini kapsayamamak gibi bir sıkıntıyı da beraberinde getirecekti. Bu nedenle çalışmada tercih edilen sınıflandırmanın, yüz elliye yakın oyunu yansıtmak adına kullanıldığını söylemek gerekir.

80’li yılların ikinci yarısından itibaren Turgut Özakman, Bilgesu Erenus, Tuncer Cücenoglu, Haluk Işık gibi yazarların 12 Eylül sızıları oyunlarına yansımaya başlamış ve doksanlı yılların başlarından itibaren de O.Coşkun Irmak, Civan Canova, Erhan Gökğücü, Eşber Yağmurdereli, Ferhan Şensoy, Memet Baydur gibi yazarların oyunlarında **12 Eylül**, en net birinci eğilim olarak karşımıza çıkmıştır.

12 Eylül’ün ardından Özallı yıllarla başlayan köşe dönmeçilik, rantçılık, avantacılık almış başını gitmiş, neresinden tutsan bozuk düzen; mafyasıyla, politikacısıyla, gazetecisiyle ve halkıyla desteklenir olmuştur. Bu düzeni eleştiriyormuş gibi görünen ancak kahramanlarını bu düzen içinde eritmeye, sindirmeye çalışan çok fazla oyun yazılmıştır. Refik Erduran’ın **Bordello** ve **Açıl Susam Açıl** oyunları, Ahmet Önel’in **Kaşif-i Eyvah Nadir Efendi**’si, Erkan Akın’ın **Aşukum Ben**’i, Memet Baydur’un **Yeşil Papağan Limited**’i, Behiç Ak’ın **Bina**’sı, Sulhi Dölek’in **Kuşkucu**’su, Hasan Erkek’in **Don Kişot’un Ruh** oyunu, Dinçer Sümer’in **Memuroğlu Memur**’u... Bu oyunlardan bir kısmı “uymak dışında yapacak bir şey yok” önermesini taşırlar ki; bu önerme tıpkı TV kabarelerindeki gibi olanı kabullenmekle birlikte, yapıları itibarıyla tuhaf bir benzerlikle, eleştiriyormuş gibi yapmaya işaret edebilmektedir. **Don Kişot’un Ruh**’nda eğitimi tüccarların eline

düşüren bir düzene, **Açıl Susam Açıl**'da Türkiye'yi mafyalara ve tüccarlara emanet eden bir anlayışa kahramanlar aracılığıyla boyun eğme yaklaşımı vardır. Tiyatro doğru-yanlış yargılarının tartışılma yeri değildir, ancak yazarın bu tip toplumsal konulara eğiliminde derinliği yakalama beklentisini karşılamadığı ve “ne olmuş yani” sorusunu ne sanatsal ne düşünsel olarak yanıtlamadığı gözlenmiştir.

12 Eylül sonrası devlet eliyle depolitize edilmiş bir toplumda doğal olarak 1990-2000 arası politik eğilimin tiyatro alanında da en zayıf olduğu dönem olacaktır. ‘12 Eylül sonrası bozuk düzen’ görüntülerini içeren oyunların dışında, bu süreç içinde politik içerikli oyun oldukça azdır. Buna rağmen bu doğrultuda çok net ikinci eğilim; tek bir yazar aracılığıyla ortaya konmaktadır. Konunun güncelliği ve toplumsal düzlemde açtığı yaralar düşünülürse ele alınan temanın güçlü bir eğilim potansiyeli olduğunu görmek gerekir. Güneydoğu sorununun iç yüzünü yörenin insanlarıyla sergileyen Cuma Boynukara; **Muhtar, Çok Geç Olmadan, Günaydınlara Uyanmak** başlıklı ilk üç oyununun yönelişini tümüyle Güneydoğu ve terör temaları üzerinden gerçekçi bir biçimsellikle yapmıştır. **O'nun Saltanatı** ise geçtiği yer belirsiz karikatürize edilmiş bir mafya-devlet taşlamasıdır. Bu anlamda Boynukara'nın yazarlığının başlangıç evresi olan süreçte, toplumsal gerçekçilik ile absürd arasında bir arayış içinde olduğunu söylemek gerekir. Refik Erduran'ın **Seher Vakti** oyunu en net politik taşlaması olan oyundur. Politik taşlamaları varmış gibi görünen **Helikopter** ise; Denizcilik Bakanı tiplemesi ile oyunu, o gün itibarıyla böyle bir kurumsallaştırması olmayan Türkiye'den uzağa düşürür ve aslında bir rant edinme ve şov yapma alanı olan politikayı sahneye taşır. Tuncer Cücenoglu tarafından 90'lara damgasını vuran ‘show’ merceğiyle yakınlaştırılan politikacı kimliği, dönemin, pek çok alanda oynayan ve şov yapan, duyarlılığı gösteri nesnesi haline getiren insanından daha fazlası değildir.

Gökdelenlere sığdırılan yaşamların arttığı, bireyin yalnızlaştığı, TV ile iletişiminin giderek çoğaldığı, para, mevki yani güç olmadan insanın hiçleştirildiği bir dönem olarak, 1990 sonrasının insanını sahneye taşımada ilk bakışta yeterince başarılı olunamadığı görülür. Özal'ın ekonomik boyutta başlayıp toplumsala geçiş yapan “bireycilik” dalgası, nice işini bilen ve birbirine çalım atan, çelme takan bireyler yaratmış, nicesini de bu ortamda yalnızlığa itmiştir. Ne var ki; oyunlarda bireyin bu çaresizliği çok temel ve kuvvetli bir yöneliş olarak yansımamıştır. Odağı

birey açısından ele almaya çalışan oyunlar arasında ne **Oda Saklambacı** ne **Terzi Makası** ne de **Yalancının Resmi** bu yalnızlaşmadan kuvvetli tip ya da karakterlerle çıkmazlar. Çünkü bu dönemde toplumun olduğu gibi, doğal bir sonuçla oyun yazarlarının da kafası karışık görünmektedir. Ne toplumsal yanı kuvvetli oyunlar ne de bireye yönelen oyunlar yazılamamıştır. Bunun belki de asıl nedeni; bireyin ve toplumun çok farklı biçim ve deneylerle iç içe geçen kendini arayışında yatmaktadır. Bu yüzden yazarlara da sahnedeki kişiye de bu ‘her anlamda arayış içinde olma durumu’ hakimdir. Oyun kişileri de ister istemez bu durumu yansıtmıştır.

Kadının konumunun sorgulandığı ve 90 sonrasında AB’ye karşı yükümlülükleri yerine getirmek adına sivil toplum örgütlenmesi içinde haklarının tartışılmaya başlandığı süreçte kadın oyunlarının yetersizliği dikkat çekicidir. Kadın iş hayatından aile hayatına, annelikten eşliğe kadar olan çok geniş ve yenilikleri içeren zengin alanında çok da fazla dikkat çekmemiştir. Eski gibi görünen ancak eskimeyen töre konusu birkaç oyunla geçiştirilmiş ya da kadın olmak alaturkalklık, aldatma, aşk temaları üzerinden değerlendirilmişlerdir. Bu dönemde Yücel Erten’in sonucu kuvvetli olmamakla ve Aristophanes’ten kalma olmakla birlikte iktidara oynayan kadınları anlattığı **Kadınlar Devleti** ve kadının kadına düşmanlığı ve yardımını ılımlı, feminist bir ifadeyle dile getiren Nezihe Meriç’in **Çın Şabahta Balkıyan Ne** oyunları dışında hatırı sayılır kadın oyunları yazıldığını söylemek güçtür.

Hayatın saçmalığı konusu ‘ölüm’ ve ‘kıyamet senaryoları’yla yazarlar için ilgi çekici olmuş, ancak hiç bir oyun bu temayı derinlemesine işleme yetkinliğini gösterememiştir. Şule Gürbüz doksanlı yılların başında yazdığı ve tiyatral anlatımı kısıtlı tek oyunu **Ne Yaştadır Ne Başta Akıl Yoktur** ile hayatın ve ölümün felsefi boyutlarında gezinmeye çalışırken, Civan Canova **Kıyamet Sularında**’da kıyameti sadece biçimsel olarak kurgularken, Tuncer Cücenoglu yazarlık serüveninin yeni bir boyut aldığı bu süreçte, **Ziyaretçi** ile ölümlerin arttığı dünyada gezen Azrailleri taşlarken; son on yılı en iyi anlatan ve bu sürecin en çarpıcı teması olan ‘ölüm, öldürme’ temaları bir anlamda çok iyi işlenememiştir.

Memet Baydur’un **Vladimir Komarov**’u ile Behiç Ak’ın **Hastane** oyunları biri sosyalist diğeri kapitalist sistem açısından baktıkları ‘bilim’i tartıştırmadaki başarısı açısından en nitelikli oyunlar olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan tiyatroya karakterin ölümünü getiren postmodernizm ve onun yaratımı öncede arayan, eskiyi yeni içinde değerlendirme tavrı; Türk oyun yazarlarını da etkilemiştir. Postmodern anlatım olanakları Özen Yula, Orhan Güner ve Civan Canova gibi yazarların kalemlerine sızarken; sanki bir yerlerde takılıp kalmıştır.

Özellikle Özen Yula, **Kırmızı Yorgunları**, **İstanbul Beyaz**, **Rakı Rengarenk**, **Gözü Kara Alaturka** oyunlarında gerek mekan ve gerekse zaman kullanımıyla, konu seçimi ve Amerikan-Türk kültür kodlarının bir aradalığıyla, bireyin kendi tarihini yazma ve yerel olanı evrenselleştirme güdüsüyle postmodern bir eğilim gösterir. Orhan Güner'in **Antonius**, **Kleopatra** ve **Caesar**, **İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları** oyunları da eski malzemeyi “bugün” içinde kullanan parodik oyunlar olarak aynı eğilimdedir. Civan Canova hipermekan seçimi ve kodlamalarıyla **Sokağa Çıkma Yasağı** ve **Erkekler Tuvaleti**'nde benzer eğilimi gösterir. Bu oyunların hemen hepsinde; **Kırmızı Yorgunları**'nda “*felsefesiz kaldım*” diyen Fatoş karakteri gibi gerçekten felsefesiz kalan ve aynı sözcükler etrafında devinip duran tipler söz konusudur. Bu devinim, zaten alanı içinde sıkışıp kalan karakterin, yazar tarafından da -bir nevi kısırdöngülikle- köşeye sıkıştırılması türünden bir devinimdir.

**Kırmızı Yorgunları**'nda Fatoş ve Betty konuşur konuşur ardından da öldürür ve yok ederler. **Gözü Kara Alaturka**'da alaturka kahraman Gönül, Amerikan filmlerindeki türünden bir şiddete seyirci kalır ve kendini bu yarı Batılı dünyadan alaturkallığıyla kurtarır. **Sokağa Çıkma Yasağı**'nda oda numaralarıyla damgalı tipler bir sokağa çıkma yasağını daha düste gibi atlatırlar. **İkinci Nöbetçi'nin Sıkıntıları**'nda rolünü öldüren oyuncu, oyun boyunca sıkıntıdan ne yapacağını bilemez. Postmodern metinlerde zaman, sahnede o an olup bitenden fazlasını sunmaz izleyene. Bu anlamda sanatsal olarak öngörüldüğü gibi, sahnede çok şey anlatıp hiçbir şeyi “tam” olarak söylemeyen bir oyunlar bütünü vardır adeta.

Bu dönemde ağırlıklı olarak yeni yazarlar kendini göstermeye başlamış ve bu yazarların yazınsal arayışları, dönemin ‘kimlik’ ve ‘düzen’ arayışıyla söylemsel olarak üst üste gelmiştir. Halihazırda ‘İslam felsefesi’ dışında bir felsefesi olmayan, modernleşmeyi parçadan bütüne doğru yaşayan düşünce yapısı içinde, yazarların çarçabuk postmodernizme tutunmaları anlaşılabilir. Postmodernizm; akılcılığı ontolojik bir kuşkuyla iteleyen bir yapı olarak yazarların kurtarıcısı gibidir. Ancak



geç girilmiş ve darbelerle ve tartışmalarla ilerlemiş bir modernizmi çözemeden postmodernizmle tanışan karakterler sıkıntılıdır. Bir Türk karton tipinin dönemin moda felsefelerinden Uzakdoğu felsefesine bir bakış atması, ardından Tanzimat edebiyatında arada kalan tiplerin felsefesine göz gezdirmesi ve “*felsefesiz kaldım*” demesi hiç edinilmemiş bir felsefenin kaybını ortaya koyar ki; bu gerçekten ilginçtir. Bu yönüyle karakterler adeta yazarların özgürleşemeyen izdüşümü gibidir. Bu eğilim içinde oyun yazarları biçimsel arayışın henüz çok başındadır.

Büyük şehirlere göç; özellikle terör ve işsizlik sebebiyle doksanlı yıllarda da sürmüş, öte yandan artan nüfus ve tüketim değerleriyle birlikte hayatta olduğu gibi sanatta da çöplükler kurgulanmaya başlamıştır. Kuşkusuz Tiyatro Stüdyosu’nun da payıyla büyük ilgi çeken Turgay Nar’ın **Çöplük** oyunu; mitolojik arkesi ve düşünsel yanıyla en kuvvetli oyun olarak doksanlı yılların belleğinde yer etmiştir. Nar, bu süreçten eğilimi en net olarak çıkan yazarlardan biridir.

Tüm dünyada global ekseninde ‘yerellik’ ön plana çıkartılırken; etnik olana yönelik, Türk oyun yazarlarında da ‘kaynaklara bakma eğilimine’ yol açmıştır. Murathan Mungan’ın seksenli yıllarda yarattığı **Mezopotamya Üçlemesi**’nde ulaştığı sanatsal yetkinlik, doksanlı yıllarda da bu eğilimin sürmesine yol açar. Mitolojik ya da anonim öyküler ve ritüeller aracılığıyla güne paralellik kurmaya çalışan oyunlar yazılmıştır. Nitekim bu süreçte, Güngör Dilmen’in **Troya İçinde Vurdular Beni**’deki gibi yazarlığındaki başat eğilimlerden olan ‘kaynaklara yönelme’; Kerem Kurdoğlu’nun **Fayton Soruşturması**, Zeynep Avcı’nın **Gılgamış**, Gülşah Banda’nın **Nemrut**, Cuma Boynukara’nın **Ateşle Gelen, Mem ile Zin**, Turgay Nar’ın **Şehrazat’ın Oyunu**, **Tepegöz**, Aslıhan Ünlü’nün **Ölü Törenleri**, Ali Berktaş’ın **Kerbela** oyunlarında da görülür. Ancak Dilmen’i **Deli Dumrul** ve **Midas Üçlemesi** ile perçinlenmiş bilinen yazarlık serüveninden, Nar’ı mitolojiden beslenen bir yazar olmasından, Boynukara’yı söylencelere yönelik 2000 sonrası diğer oyunlarından ötürü bir tarafa ayırırsak; genç yazarlar arasındaki bu mitsel eğilimi, yazarlık gelişimleri adına kalıcı ve tutarlı bir eğilim olarak -henüz- göremeyiz. İktidar-halk ikileminin ve çatışmasının işlendiği oyunların bir kısmı güne evrensel bir temayla gönderme yapmaktadır. Bunun yanı sıra ortamda sürecin getirdiği “*global düşün, yerel davran*” öğretisiyle yaygın bir yerel arayış ve yönelik olduğu açıktır.

Yine aynı şekilde dönem içinde çok net bir yönelişle “biyografik malzeme üzerine oyun kurma” eğilimi mevcuttur. Nazım Hikmet (**Nazım Üçlemesi, Hasret**), Sabiha Sertel (**Memleketim Memleketim**), Mustafa Kemal (**Savaştan Barışa Aşıktan Kavgaya, Kuvayi Milliye Kadınları**), Cahide Sonku (**Cahide**), Kamil Rıza (**Othello Kamil**), Halide Edip, Afife Jale (**Allahaismarladık Cumhuriyet**), Virginia Woolf (**Karaağaçlar Altında**), Neyzen Tevfik (**Neyzen**), Kaygusuz Abdal (**Kaygusuz Abdal**), Hacı Bektaş (**Sevgi ve Barış**), Yıldırım Kemal (**Yıldırım Kemal**), Çerkez Ethem (**Candan Can Koparmak**), Ali Suavi (**Nihavent Longa**) gibi kimlikler sahne üzerine çıkartıldıkları bu dönemde, adeta dönemin söylenmesi gerekenlerine tercümanlık etmektedirler. Özellikle Nazım ve Mustafa Kemal’in sahne üzerindeki farklı yinelemeleri ve diğer politik kimliklerin ele alınışı pek çok nedensellik içerebilir: Karakter yaratmada zorlanan bir tiyatrodaki, oyun yazarlığının hazır malzemeye yönelmesinin, “nostalji” kovuşturmasının, politik yanı 70’lerdeki gibi kuvvetli olmayan bir tiyatral ortamda söylenecek sözün bu kişiler aracılığıyla söyleniyor olmasının, eskimeyen bir malzeme olmalarının...

Birbirine yakın dönemin, Cumhuriyet’in insanları olan Cahide, Halide, Afife ve Kamil Rıza’nın sanatlarındaki öncülükleri ve unutulmuşluklarına isyanları bir yana bırakılıp ele alınan diğer politik kimliklerin düzenle olan dertleri düşünüldüğü takdirde, bu kişilerin yazarlarca yalnızca bir döneme damgasını vurdukları için seçilmedikleri anlaşılır. Çerkes Ethem’in önce işgale sonra Mustafa Kemal’e ve meclise, Mustafa Kemal’in saraya ve işgalcilere, Yıldırım Kemal’in işgale, Nazım Hikmet, Sabiha Sertel, Hacı Bektaş, Kaygusuz’un düzene isyanları ve kendi fikirlerini savunma çabaları içinde çok net olmamakla birlikte bu dönemde yoğunlukla tartışılmaya başlanan sisteme ait bir kaygı vardır. Bu kimliklerle ‘mücadele’ teması işlenmiştir adeta. Hacı Bektaş’ın ‘sevgi’ ve ‘barış’ deyişlerinde görüldüğü gibi, yine 80’lerde başlayan bir anlayışla Yunus Emre, Pir Sultan gibi kimliklerin sahneye taşınmasıyla hem global düzlemde yerel olanın fark edilmesi söz konusudur hem de bu kimliklerin bugüne kadar gelebilen evrensel iletileri vurgulanmaktadır.

Bu dönemde görülen son bir eğilim de sanatın ve sanatçının sıklıkla sahne üzerine çıkartılması olmuştur. Tiyatro, edebiyat, heykel, şiir, resim gibi alanlar ve öncü denebilecek sanatçılar sahnede boy gösterirken mimariden romana ve tiyatroya

kadar modernizm, modernleşmecelik ve ardından postmodernizm tartışmalarıyla geçen bir sürecin payı vardır. Aynı zamanda yerel yönetimlerin sanata bakış açısı ya da sanat simsarlığı gibi konuların TV aracılığıyla bu çevreden olmayan kimseler arasında rahatlıkla tartışılabilir olmasının da bunda etkili olduğu düşünülebilir. Ayrıca bu döneme hiç olmadığı kadar sanat severmişçilik ve ezelden-doğuştan sanatçılık furyası hakimdir. Televizyona çıkan, tuvale bir çizik atan, bir iki uyak deviren, şarkı söyleyen herkesin sanatçı sayıldığı bu süreçte hafifletilen, içi boşaltılan, bayağılaştırılan sanat ve sanatçı kavramları tekrar tekrar tarif edilmek zorunda kalmıştır. Bu da temayı ve yazarların eğilimini güncelleştirmiştir.

1980 sonrası dönem, Türk Tiyatrosu'nda 'aydın kimliği'nin sorgulanması kadar tek kişilik gösteri ve 'stand-up'ların kendini göstermeye başladığı bir dönem de olmuştur. Tek kişilik gösteriler Ferhan Şensoy'un **Ferhangi Şeyler**'i ile 1987'de başlamıştır. Her defasında kendini yenileyen bu gösteri biçimi; özellikle doksanların ikinci yarısından itibaren Cem Yılmaz, Cem Özer, Yılmaz Erdoğan, Ata Demirel gibi komedyenlerle kendine geniş bir seyirci kitlesi edinecektir. 'Stand up' bu dönemde orta oyunu ve meddahla ilişkisi olup olmadığı ve bu gösterinin bir tiyatro gösterisi olup olmadığı tartışmalarıyla ilerlemiştir. Oysa o güne dek Celal Şahin, İsmail Dümbüllü, Orhan Boran tarafından bir yanıyla yapıla gelen 'stand-up'; reel olarak 1989'da, Ali Poyrazoğlu'nun kurduğu, sadece 'stand-up' yapılan bir yer olan Yeşil Kabare'de başlamıştır. Komedinin başrolde olduğu bir kabaredir bu. Uğur Yücel, Huysuz Virjin, Müjdat Gezen, Cem Özer, Demet Akbağ, Rasim Öztekin, Altan Erbulak, Defne Yalınız, Ali Poyrazoğlu bu kabarede seyirciyle bire bir ilişkiye girdikleri gösteriler yapmıştır. 'Stand up'ın Türkiye'de yükseliş dönemi olan doksanlı yıllar, tiyatro ve bu türden gösteri anlayışının sıklıkla karşılaştırmalı olarak tartışıldığı bir dönem olmuştur.

1990 - 2000 arasındaki süreçte; Devlet Tiyatroları'nda yazılır yazılmaz oynanma imkanı bulan oyunlar, genellikle eski yazarlardan Orhan Asena, Dinçer Sümer ve yeni yazarlardan da Tuncer Cücenoglu ve Civan Canova'ya ait oyunlar olmuştur. Refik Erduran doksanların ikinci yarısında oyunlarının bir anda oynanmamasından duyduğu rahatsızlıkla DT'yi eleştirmiş, Cuma Boynukara Diyarbakır Şehir Tiyatroları'nda yönettiği oyunlarla başlayan tiyatro serüveninde, DT'de havuza alınan oyunlarının sahnelenmemiş olması durumuyla karşılaşmıştır.

Özen Yula en dikkat çeken yazarlardan biri olmakla beraber süreç içinde DT'nin ilgi alanına girmemiştir. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun kendi çizgisi içinde Metin Balay'ın, Ankara Ekin Tiyatrosu'nun da Haluk Işık'ın oyunlarına yer vermesi, Tiyatro Ayna'nın Dinçer Sümer ile sipariş oyun çalışması, Kent Oyuncuları'nın Memet Baydur ve Refik Erduran'a ilgisi dışında, bu dönem içinde, tiyatroların yazarlara verdikleri destek açısından, tiyatro-yazar ilişkisi verimli boyutta ilerlememiştir. Turgay Nar'ın Tiyatro Stüdyosu tarafından desteklenmesi ve başarılı bir yazar olarak sunulması bu ilişkinin önemini çok net ortaya koymakla birlikte söylenebilir ki; doksanlı yılların yeni yazarları daha çok 'oyun yazma yarışmaları'yla ortaya çıkmış yazarlardır. Öte yandan bu süreç içinde henüz bir ya da iki oyunla kendilerini göstermeye başlayan genç oyun yazarlarının oyunlarının Devlet Tiyatrolarında sahnelenme imkanı bulması sevindirici olmuştur.

Sürece düşünsel olarak hakim olan “gerçekten, öznenen, varolandan kaçış” eğilimi, Türk oyun yazarlığında da hemen hemen tüm konulara bakış açısını derinden etkilemiştir. Oyun yazarları kimi zaman gerçekten kaçarken ya da gerçeğin ne olduğunu sorgularken bunun arayışı içinde dağınık bir oyun yapısı yaratmışlardır. Türkiye ve dünya gündemi oyunlara ya fon oluşturmuş ya da eleştiriyor gibi bir tavırla aslında düşünsel bir kabullenışı yansıtmıştır. 80 sonrası kimlik arayışları, politik olanın dışlanması, konuşulamaz olması, Sivas katliamı, 28 Şubat darbesi gibi toplumsal olaylara neredeyse hiç dokunulmadan bu konuların etrafında dönülmesi, ne aydına ne de topluma ait sorumluluğun şaşkırtıcı bir şekilde irdelenmemesi, ya geçmişe ya söyleneceye göndermeyle bir dünya bakışı kurulması, genelde postmodern yaklaşımla 'sahneye' sıkışan tipleri ele alan oyunların ve 'kadın-erkek ilişkisi, aşk' üzerine sıradan oyunlar yazılması gösterir ki; bu dönemin çoğunluğu 'yeni' olan yazarları bir “kaçış” ve bu kaçışı içinde sindirecek bir 'arayış' içindedir. Bu arayış kavramsal düzeyde dünya ile simetrik giden bir arayıştır. Dünyaya hakim olan globalleşme, postmodernizm, ekonomik ve politik parametreleri açıklamakta kullanılan sistemsel kavramların tartışılmaya devam ettiği 2000'li yıllarda da sürecektir. Belki önümüzdeki yıllarda söylemi daha açık ve derinliğiyle de boyutlandırılmış oyunlar yazılmaya başlanacaktır.

Dilmen, Asena gibi eski yazarların üretimlerinin yavaşladığı hemen arkasından Baydur ve Asena'nın yitirileceği bu süreci; yeni yazarların ortaya çıktığı,

bu yazarların toplumsal değişim ve arayışlara ortak olduğu, ancak sorunların sadece görünen uçlarından tutmaya çalıştığı, sanatçı öngörülerinin ve kurgularının yaşanan dönemi aşamadığı, kendi yazınsal üsluplarını belirlemek için adım attıkları, devinimi bol gibi görünen ancak zayıf bir geçiş dönemi olarak değerlendirmek uygun olacaktır. 2000 sonrası dönem ise; Boynukara, Yula gibi yeni yazarların kendi oyunlarını kendi rejileriyle sahneleme isteği duyacakları, yeni yazarların ortaya çıkmaya devam ettiği ve biçimsel ve tematik arayışın tıpkı kavramsallaştırılmayan bu süreç gibi devam edeceği bir dönem olarak önümüzde uzanmaktadır.

### **EK 1 1990 – 2000 YILLARI ARASINDA DEVLET TİYATROLARINDA OYNANAN YERLİ OYUNLAR**

<b>Oyunun Adı</b>	<b>Yazarı</b>	<b>Oynandığı Sezon</b>
72.KOĞUŞ	ORHAN KEMAL	90/91/92/98/99
ABDÜLCANBAZ	TURHAN SELÇUK	93/94/95/96/99
AFİFE JALE	NEZİHE ARAZ	91/92
AHMETLERİM	NECATİ CUMALI	90/91
AKİDE ŞEKERİ	ALİ MERİÇ	94/95/96/97
ALTINDAĞ ANILARI	YAŞAR SEYMAN	92/93/97/98
ANA	ORHAN ASENA	96/97/98
ANA BABA GÜNLERİ	ORHAN ASENA	95/96
ANRİCO'NUN PEŞİNDE	KUBİLAY TUNCER	94/95/96/98/99
ANTONIUS, KLEOPATRA ARADA BİR CAESAR	ORHAN GÜNER	94/95
ARKA BAHÇE	BİLGESU ERENUS	98/99/00
ASİYE NASIL KURTULUR?	VASIF ÖNGÖREN	93/94/95/96/99
AŞAĞIDAKİLER	İRFAN YALÇIN	93/94
AŞKIMIZ AKSARAY'IN EN BÜYÜK YANGINI	GÜNGÖR DİLMEN	90/94/95
ATÇALI KEL MEMET	ORHAN ASENA	90/98/99
ATEŞLE OYNAYAN	NİHAT ASYALI	97/98
AVCI	HASAN ÖZTÜRK	99/00

AYAK BACAK FABRİKASI	SERMET ÇAĞAN	98/99
AYIŞIĞINDA ŞAMATA	HALDUN TANER	90/91/92/93/94/97/98
AYLA ÖĞRETMEN	ORHAN ASENA	91/92
AZİZNAME 95	AZİZ NESİN	95/96/97/98/99/00
BACILARLA YUNUS	YUNUS EMRE	94/95/96
BALLAR BALINI BULDUM "YUNUS EMRE"	NEZİHE ARAZ	90/91
BARBOROS HAYRETTİN	H.ÇORBACIOĞLU	90/91
BATAKHANE GÜZELİ	ERMAN CANATAN	91/92/93
BEN ANADOLU	GÜNGÖR DİLMEN	97/98/99/00
BENİ DÜNYA KADAR SEV	DİNÇER SÜMER	98/99//00
BESLEME	ÜLKER KÖKSAL	91/92
BIÇAK SIRTİ	Y. ŞENTÜRK	95/96/97
BİGA 20	T.CÜCENOĞLU	98/99
BİLUMUM HANELER	FERHAN ŞENSOY	94/95
BİNA	BEHİÇ AK	94/95
BİR ADAM YARATMAK	N.F.KISAKÜREK	93/94
BİR BAŞKASI	ERGUN SAV	90/91/92
BİR BEN VARDIR BENDE BENDEN İÇERİ(Y. EMRE)	TARIK BUĞRA	90/91/92/93/97/98
BİR GARİP ORHAN VELİ	M.MUNGAN	94/95/96/97/98/99/00
BİR HİLAL UĞRUNA	SEMİH SERGEN	90/91
BİR KADIN BİR ERKEK VARDI	FERDİ MERTER	93/94/95
BİR KAVUK DEVRİLDİ	M.CELAL	99/00
BİR ÖLÜMÜN TOPLUMSAL ANATOMİSİ	OKTAY ARAYICI	98/99/00
BİR ŞEHNAZ OYUN	T.ÖZAKMAN	90/91/92/93/94/97/98/99
BORDELLO	REFİK ERDURAN	99/00
BOYACI	T.CÜCENOĞLU	96/97/98
BOZKIR DİRLİĞİ	ÜNAL AKPINAR	96/97/98
BOZUK DÜZEN	GÜNER SÜMER	95/96/97/98
CAN BEBEK	ERGUN SAV	97/98

CANDAN CAN KOPARMAK	ORHAN ASENA	93/94/95/96
CANLI MAYMUN LOKANTASI	GÜNGÖR DİLMEN	96/97/98/00/01
CENGİZ HAN'IN BİSİKLETİ	REFİK ERDURAN	92/93/97/98
CEZA KANUNU	İ. A. N.SEKİZİNCİ	98/99
ÇAYLAKLAR	AHMET ÖNEL	95/96
ÇIKMAZ SOKAK	T. CÜCENOĞLU	93/94/98/99
ÇİN SABAHTA	NEZİHE MERİÇ	95/96/97
ÇÖPLÜK	TURGAY NAR	99/00/01
DALLAR YEŞİL OLMALI	VEDAT TÜRKALİ	94/95
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	90/91/92/93
DELİ İBRAHİM	T.OFLAZOĞLU	95/96
DERYA GÜLÜ	NECATİ CUMALI	90/91/92
DÖRTBAŞI MAMUR ŞAHİN ÇAKIR PENÇE	T. OFLAZOĞLU	95/96/97
DÜDÜKLÜDE KIYMALI BAMYA	MEMET BAYDUR	91/92/93
DÜNYANIN YAŞLI ÇOCUKLARI	ÜLKER KÖKSAL	95/96
DÜŞ YÜKLÜ BULUTLAR	HİDAYET SAYIN	95/96
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	92/93/95/96/97/98/99/00
EŞEĞİN GÖLGESİ	HALDUN TANER	98/99/00
EVLER EVLER	İSMET KÜNTAY	99/00
FEHİM PAŞA KONAĞI	T. ÖZAKMAN	92/93/94/95/98/99
FERHAT İLE ŞİRİN	ÜMİT DENİZER	98/99/00
FERHAD İLE ŞİRİN	NAZİM HİKMET	93/94/95/98/99
FERHAT'IN YENİ ACILARI	Y. PAZARKAYA	92/93
FERMANLI DELİ HAZRET...	M.CELAL	93/94/96/97
FOTO BAHAR	ÖZEL ARABUL	97/98
GECENİN KULLARI	DİNÇER SÜMER	92/93/94/00/01
GECENİN TADI	ÖZEL ARABUL	94/95
GEÇMİŞ ZAMAN OLUR Kİ	MÜNİR CANAR	96/97/00/01
GEL EVLENELİM YÜRÜ BOŞANALIM	NECATİ CUMALI	99/00

GELDİM GÖRDÜM GÜLDÜM	ERDİNÇ DİNÇER	94/95
GELİN YARIŞALIM	OSMAN ÖZKAN	91/92/93/95/96/97
GENÇ OSMAN	T.OFLAZOĞLU	91/92
GEYİKLER LANETLER	M. MUNGAN	93/94/95/98/99
GILGAMIŞ	ZEYNEP AVCI	96/97
GIORDANO BRUNO	ERHAN GÖKGÜCÜ	95/96
GOL KRALI SAİT HOPSAİT	AZİZ NESİN	97/98
GOZORT	MERİÇ- BALAY	93/94
GÖĞSÜ LENİN DÖGMELİ ADAM	CAHİT ATAY	93/94
GÖLGENİN CANI	FİKRET TERZİ	96/97/98
GÖMÜ (BİR KÜP ALTIN)	NECATİ CUMALI	96/97
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	90/91/93/94/97/98/99
GULYABANI	H. R.GÜRPINAR	99/00
GÜL SATARDI MELEK HANIM	DİNÇER SÜMER	90/91/92
GÜRÜLTÜLÜ PATIRTILI BİR HİKAYE	SAVAŞ DİNÇEL	94/95/96
HADİ ÖLDÜRSENE CANIKOM	AZİZ NESİN	92/93/94/95
HALAY	REFİK ERDURAN	95/96/97
HAMLET EFENDİ	MÜJDAT GEZEN	96/97/98
HASAN SABBAH	GÜNGÖR DİLMEN	98/99
HELİKOPTER	T.CÜCENOĞLU	95/96/97/98
HÜZÜN MAHALLESİ OTOBÜSÜ	MURAT KARASU	93/94
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	92/93/94/95/96/98/99/00
İÇERDEKİLER	M. C. ANDAY	90/91/92/93/96/97/98/99
İKİNCİ NÖBETÇİNİN SIKINTILARI	ORHAN GÜNER	94/95
İLK KADIN	NEDİM GÜRSEL	94/95
KADER KISMET OYUNU	UMUR BUGAY	97/98/99/00
KADINCIKLAR	T. CÜCENOĞLU	90/91/92/95/96/97/98/99



KADINLAR ARASINDA YA DA FETTAH PAŞALAR	OKTAY RIFAT	91/92
KAMYON	MEMET BAYDUR	95/96/97/98/99
KANAVİÇELİ OYUN	T.ÖZAKMAN	99/00
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	90/91/94/95/97/98/99/00
KAPILAR	ORHAN ASENA	96/97
KARAGÖZ'ÜN MUAMMASI	YILMAZ ONAY	96/97/98
KARANLIKTA İLK IŞIK	ÜLKER KÖKSAL	94/95/98/99
KAŞIF-İ EYVAH NADİR EFENDİ	AHMET ÖNEL	99/00
KAVUŞMA (VUSLAT)	İSMET HÜRMÜZLÜ	96/97/98
KAZIM İLE HAVVA	Y. ŞENTÜRK	91/92/96/97/98
KEŞANLI ALİ DESTANI	HALDUN TANER	94/95/99/00
KIRMIZI KARAAĞAÇ	BİLGESU ERENUS	99/00
KIYAMET SULARINDA	CİVAN CANOVA	95/96
KIZ DOĞDU	TÜLİN T.TANKUT	92/93
KOZALAR	A.AĞAOĞLU	97/98
KÖRDÖVÜŞÜ	T.CÜCENOĞLU	90/91/92
KÖSE DAĞI'NIN KÖPRÜSÜ	EROL AKSOY	99/00
KUĞULAR ŞARKI SÖYLEMEZ	FERDİ MERTER	95/96/97/98
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	90/91/98/99/00
KUVAYI MİLLİYE KADINLARI	NEZİHE ARAZ	97/98/99/00
"KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZİM HİKMET	95/96/97/98/99/00
KUZGUNCUKLU FAZİLET	Y.KARAKOYUNLU	97/98
KÜLHANBEYİ OPERASI	ÜLKÜ AYVAZ	99/00
LOZAN	A.BEHRAMOĞLU	93/94
LÜTFEN DOKUNMAYIN	HALDUN TANER	93/94/95
MADALYON	REFİK ERDURAN	93/94
MAHMUT İLE YEZİDA	M.MUNGAN	93/94/95
MATRUŞKA	T.CÜCENOĞLU	96/97/99/00
MEMUROĞLU MEMUR	DİNÇER SÜMER	94/95/96/97/98

MERAKLISI İÇİN "ÖYLE BİR HİKAYE"	SAVAŞ DİNÇEL	97/98/99
MEVLANA	RECEP BİLGİNER	93/94
MİDAS'IN KULAKLARI	GÜNGÖR DİLMEN	96/97
MİLETOS GÜZELİ	COŞKUN IRMAK	93/94
MİSAFİR	BİLGESU ERENUS	90/91/97/98
MUAMMER MUAMMER	ORHAN KEMAL	95/96
MURTAZA	ORHAN KEMAL	91/92
MUSTAFA DİYE BİRİ	ORHAN ASENA	90/91/92
NAAŞ/I MUHTEREMLER	TAYFUN TÜRKİLİ	97/98/99/00
NALINLAR	NECATİ CUMALI	97/98/2005/2006
NAZİM ÜÇLEMESİ (ARAYAN ADAM)	ORHAN ASENA	95/96/97
NAZİM ÜÇLEMESİ 2 (İÇERDEKİ ADAM)	ORHAN ASENA	95/96/97
NAZİM ÜÇLEMESİ 3 (DÜNYA YURTTAŞI)	ORHAN ASENA	95/96/97
NE GÜZEL ŞEY	İSMET KÜR	90/91
NEMRUT	GÜLŞAH BANDA	98/99
NİHAVENT LONGA	ÜLKÜ AYVAZ	93/94
OCAK	T.ÖZAKMAN	91/92
OLMAYAN KADIN	KENAN IŞIK	94/95
ORTAKÇILAR	APAYDIN, SÜMER	96/97
OTHELLO'NUN ÖLÜMÜ	ASLIHAN ÜNLÜ	99/00
ÖĞRETMEN	T.CÜCENOĞLU	99/00
ÖLÜLER KONUŞMAK İSTERLER	MELİH CEVDET ANDAY	97/98
ÖNCE İNSAN	Y.KARAKOYUNLU	99/00
ÖYLE BİR HİKAYE	S. F.ABASIYANIK	98/99/00
ÖZGÜRLÜK OYUNU	ADEM ATAR	98/99/00
PATRON	TARIK BUĞRA	99/00
RAMAZAN'LA CÜLİDE	ERHAN GÖKGÜCÜ	99/00
RESİMLİ OSMANLI TARİHİ	T.ÖZAKMAN	94/95/96/00

RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	91/92/97/98/99/00
SAHİBİNİN SESİ	SEVİM BURAK	91/92
SARIPINAR 14	R. NURİ GÜNTEKİN	91/92/93/97/98
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	97/98/99/00
SAVAŞ VURGUNU KADINLAR)"BOSNALI KADINLARA AĞIT"	NEZİHE ARAZ	92/93/95/96/97
SAVAŞTAN BARIŞA AŞKTAN KAVGAYA	RECEP BİLGİNER	97/98/99
SAZ KAFESTE MOR KUŞ.	SEMİH SERGEN	91/92
SEFERİ RAMAZAN BEY'İN NAFİLE DÜNYASI	OKTAY ARAYICI	96/97/98/00
SEHER VAKTİ	REFİK ERDURAN	99/00
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	91/92/93/94/96/97/98
SESSİZLİĞİN SESİ	ERDİNÇ DİNÇER	94/95/97/98/99
SEVİYORLARDI YAŞAMI	FERDİ MERTER	97/98
SİLVANLI KADINLAR	İ.KAYGUSUZ	97/98
SİZ NE DERSİNİZ?	FAİK ERTENER	94/95
SULAR AYDINLANIYORDU	NEZİHE MERİÇ	90/91/92
SULTAN GELİN	CAHİT ATAY	99/00
SUSUZ YAZ	NECATİ CUMALI	92/93/98/99
ŞAHMERAN	ERHAN BENER	99/00
ŞAPKA	T. CÜCENOĞLU	99/00
ŞEYTAN ÖRÜMCEĞİ	E.AYTEKİN	96/97
ŞİPSEVDİ	H. R. GÜRPINAR	99/00
TAMİRCİ	REFİK ERDURAN	91/92/97/98
TANRILAR ERKEK OLUNCA	HASAN ÖZTÜRK	99/00
TAZİYE	M. MÜNGAN	92/93/94/95
TEPEGÖZ	TURGAY NAR	94/95
TOPUZLU	HİDAYET SAYIN	93/94/00
TOROS CANAVARI	AZİZ NESİN	99/00
TROYA İÇİNDE VURDULAR BENİ	GÜNGÖR DİLMEN	93/94

TÜRKMEN DÜĞÜNÜ	ALİ YÖRÜK	96/97/98
UMUT CİNAYETİ	B. MİKAİL UÇAR	91/92/93
ÜÇÜNCÜ SELİM	CELAL ARSEVER	99/00
VATAN YAHUT NAMIK KEMAL	ERGUN SAV	96/97/98/99/00
YA DEVLET BAŞA YA KUZGUN LEŞE	ORHAN ASENA	98/99
YANGIN YERİNDE ORKİDELER	MEMET BAYDUR	90/91/95/96/97
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	90/91/92/93/94/95/96/99
YEDİ KOCALI HÜR MÜZ	SADIK ŞENDİL	95/96
YEDİ KÖYÜN YARGICI	SÖNMEZ ATASOY	92/93/94/95
YEMENİMİN UÇLARI	REFİK ERDURAN	98/99/00
YENİDEN YARATMA	ÜLKÜ AYVAZ	92/93
YEŞİL PAPAĞAN LİMİTED	MEMET BAYDUR	93/94/95
YILDIZ YARGILANMASI	ORHAN ASENA	94/95/00
YOLCU	NAZİM HİKMET	98/99/00
YUNUS EMRE	RECEP BİLGİNER	90/91/97/98/99
ZENGİN MUTFAĞI	VASIF ÖNGÖREN	94/95/96/98/99/00
ZİRVEDEN SONRA	Y. KARAKOYUNLU	90/91

**EK 2 1990 – 2000 YILLARI ARASINDA YAZILMIŞ, BU ÇALIŞMAYA ALINMIŞ YERLİ OYUNLAR**

Behiç Ak	<b>Bina, Ayrılık, Hastane</b>
Erkan Akın	<b>Aşukum Ben</b>
Nezihe Araz	<b>Kuvayi Milliye Kadınları</b>
Erol Aksoy	<b>Köse Dağının Köprüsü</b>
Almilla Alp-Filiz Sarıca	<b>3 Ekim’de Nostalji</b>
Özel Arabul	<b>Foto Bahar, Gecenin Tadı</b>
Orhan Asena	<b>Nazım Üçlemesi, Candan Can Koparmak, Bir Ömrün Akşamında, Bir Küçük Gece Müziği, Hünkar Bektaş Veli, Yunus Emre</b>

Zeynep Avcı	<b>Gılgamış</b>
Ülkü Ayvaz	<b>Nihavent Longa, Külhanbeyi Operası</b>
Haluk Işık	<b>Hoş Geldin Amerika, Hasret</b>
Genco Erkal-Nazım Hikmet	<b>İnsanlarım</b>
Yeşim Ustaoglu	<b>Gölge Ustası</b>
Gülşah Banda	<b>Nemrut</b>
Memet Baydur	<b>Doğum, Düdüklüde Kıymalı Bamya, Aşk, Vladimir Komarov, Maskeli Süvari, Sevgi Ayakları, Yeşil Papağan Limited, Kamyon, Tensing, Doğum, Çin Kelebeği, Genel Anlamda Öpüşme, Elma Hırsızları, Yalancının Resmi, Kutu Kutu, Menekşe Korsanları</b>
Ataol Behramoğlu	<b>Lozan</b>
Sinan Bayraktar	<b>Definename</b>
Ali Berktaş	<b>Kerbela</b>
Recep Bilginer	<b>Anılarla Yaşamak, Sevgi ve Barış, Savaştan Barışa Aşktan Kavgayı</b>
Cuma Boynuvara	<b>Günaydınlara Uyanmak, Muhtar, Çok Geç Olmadan, O'nun Saltanatı, Ateşle Gelen, Mem ile Zin</b>
Erman Canatan	<b>Çukur, Dağların Türküsü</b>
Civan Canova	<b>Kıyamet Sularında, Erkekler Tuvaleti, Sokağa Çıkma Yasağı, Kızıl Ötesi Aydınlık</b>
Tuncer Cüceoğlu	<b>Helikopter, Yıldırım Kemal, Matruşka, Şapka, Ziyaretçi, Boyacı, Neyzen</b>
Ender Çakmak	<b>Düşmanla Sevişenler</b>
Güngör Dilmen	<b>Troya İçinde Vurdular Beni</b>
Savaş Dinçel	<b>Gürültülü Patırtılı Bir Hikaye</b>
Sulhi Dölek	<b>Kuşkucu</b>
Refik Erduran	<b>Halay, Açıl Susam Açıl Açıl Kafam Açıl, Bordello, Vahşi Doğa, Seher Vakti</b>
Müzeyyen Engin Erim	<b>Ormanda</b>
Bilgesu Erenus	<b>Arka Bahçe, Acılar Şenliği, Kırmızı Karaağaç</b>

Hasan Erkek	<b>Don Kişot'un Ruhı, Eşik</b>
Ufuk Ersoy	<b>Sapan</b>
Yücel Erten	<b>Kadınlar Devleti</b>
Müjdat Gezen	<b>Hamlet Efendi, İstanbul Müzikali, Salak Oğlum</b>
Funda Özşener	<b>Konstantiye'nin Güneşı</b>
Erhan Gökğücü	<b>Duyarlılık Üzerine Vivaçe, Gerçek Kurbanın Acısı, Memleketim Memleketim,</b>
Orhan Güner	<b>Antonius Kleopatra Arada Bir Caesar, İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları</b>
Şule Gürbüz	<b>Ne Yaşadır Ne Başta Akıl Yoktur</b>
Coşkun Irmak	<b>İtaat Deneyi, Eylül Penceresinden Kozyatağı Manzaraları, Terentius'un Afrikalı, Elli Metre Yüksekten</b>
Selim İleri	<b>Cahide, Allahısınarlalık Cumhuriyet</b>
Okday Korunan	<b>İyi Şanslar, Konfetiler</b>
Kerem Kurdoğlu	<b>Fayton Soruşturma</b>
Nezihe Meriç	<b>Çın Sabahta</b>
Turgay Nar	<b>Çöplük, Şehrazat'ın Oyunu, Kuyu, Tepegöz, Terzi Makası</b>
Taygun Orbay	<b>Mat</b>
Yılmaz Onay	<b>Karadul Efsanesi, Hücre İnsanı, Prometheia</b>
Atilla Atalay, Feride Çiçekeoğlu, Ahmet Önel, Ali Poyrazoğlu, Levent Tülek, Yücel Ziko	<b>Ali Harikalar Diyarında</b>
Hasan Öztürk	<b>Konuk, Avcı</b>
Ahmet Önel	<b>Kaşif-i Eyvah Nadir Efendi, Biraz Mayonez Lütfen, Erteleme Oyunu, Çaylaklar, Baton ya da Baton</b>
Sevgi Sanlı	<b>Kaygusuz Abdal</b>
Hidayet Sayın	<b>Çığlık Çığlığa, Düş Yüklü Bulutlar, Cennette Üç Kişi, Sağırlar Kavgası</b>
Diñçer Sezgin	<b>Son Yazı</b>
Diñçer Sümer	<b>Memuroğlu Memur, Ali Ayşeyi Seviyo</b>
Ferhan Şensoy	<b>Çok Tuhaf Soruşturma</b>

Yıldıray Şentürk	<b>Bıçak Sırtı</b>
Tayfun Türkili	<b>Naaş-ı Muhteremler</b>
Kubilay Tunçer	<b>Anrico'nun Peşinde</b>
Burak M. Uçar	<b>Oda Saklambacı, Şamatacılar</b>
Aslıhan Ünlü	<b>Ölü Törenleri, Othello'nun Ölümü</b>
Yeşim Ustaoglu	<b>Gölge Oyunu</b>
Eşber Yağmurdereli	<b>Akrep</b>
Özen Yula	<b>Dünyanın Ortasında Bir Yer, Ay Tedirginliği, Gözü Kara Alaturka, İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk, Kırmızı Yorgunları</b>

## **KAYNAKÇA**

### **Kitaplar, Oyunlar, Tezler:**

AK, Behiç, **Bina**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 25, İstanbul, 1993, 54 s.

AK, Behiç, **Ayrılık**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 80, İstanbul, 1997, 72 s.

AK, Behiç, **Hastane**, Birinci Basım, Tiyatro Oyun Dizisi:98, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, 64 s.

AKDENİZLİ, Zerrin, **1980-1990 Yılları Arasında Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

AKIN, Erkan, **Aşukum Ben**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1991, 37 s.

AKINCI, Uğur, **Kaleminden Sahneye, 1948'den Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**, I.Cilt, Birinci Basım, YGS Yayınları, İstanbul, 2003.

AKSOY, Erol, **Köse Dağı'nın Köprüsü**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1997, 67 s.

- AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarasılık**, İkinci Basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, 294 s.
- ALVAREZ, A., **İntihar**, İkinci Basım, Öteki Yayıncılık, Ankara, 1992, 250 s.
- AND, Metin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Birinci Basım, 1983, 699 s.
- ARABUL, Özel, **Gecenin Tadı**, Birinci Basım, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, 56 s.
- ARABUL, Özel, **Foto Bahar**, Birinci Basım, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, 57 s.
- ARAZ, Nezihe, **Kuvay-ı Milliye Kadınları**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1997, 55 s.
- ASENA, Orhan, **Candan Can Koparmak**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1990, 62 s.
- ASENA, Orhan, **Arayan Adam, İçerdeki Adam, Dünya Yurttası**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1994 (a, b, c), 234 s.
- AVCI, Zeynep, **Gilgamiş**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 60, İstanbul, 1996, 96 s.
- AYVAZ, Ülkü, **Nihavent Longa / Vali-i Vilayet Hadem-i Devlet / Yeniden Yaratma**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:43, 1995, İstanbul, 168 s.
- AYVAZ, Ülkü, **Külhanbeyi Operası**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 72, İstanbul, 1997, 80 s.
- BANDA, Gülşah, **Nemrut**, Yazar Metni, 1997, 14 s.
- BAUDRILLARD, Jean, **Tüketim Toplumu, Söylenceleri / Yapıları**, Üçüncü Basım, Çeviren: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2008, 278 s.
- BAYDAR, Oya, **75 Yılda Köylerden Şehirlere**, Birinci Basım, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, 305 s



- BAYDUR, Memet, **Doğum / Limon / Yalnızlığın Oyuncakları / Kadın İstasyonu**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 12, İstanbul, 1993, 234 s.
- BAYDUR, Memet, **Düdüklüde Kıymalı Bamya / Aşk / Vladimir Komarov**, Toplu Oyunları 2, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 20, İstanbul, 1993, 200 s.
- BAYDUR, Memet, **Sevgi Ayakları / Yeşil Papağan Limited / Kamyon**, Toplu Oyunları 3, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 38, İstanbul, 1994, 193 s.
- BAYDUR, Memet, **Tensing**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 35, İstanbul, 1994, 84 s.
- BAYDUR, Memet, **Kutu Kutu**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 48, İstanbul, 1995, 60 s.
- BAYDUR, Memet, **Elma Hırsızları / Yalancının Resmi / Genel Anlamda Öpüşme / Çin Kelebeği**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 76, İstanbul, 1997, 131 s.
- BAYDUR, Memet, **Maskeli Süvari / Menekşe Korsanları**, Toplu Oyunları 5, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:104, İstanbul, 2000, 120 s.
- BAYRAKTAR, Sinan, **Definename**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:148, İstanbul, 2003, 112 s.
- BELKIS, Özlem, **Kalemde Sahneye, 1948'den Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**, II.Cilt, Birinci Basım, YGS Yayınları, İstanbul, 2003, 356 s.
- BERKTAY, Ali, **Kerbela**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 67, İstanbul, 1996, 108 s.
- BERMAN, Marshall; **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çeviren: Ümit Altuğ, Bülent Peker, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, 1998, 463 s.

- BİLGİNER, Recep, **Savaşta Barışa, Aştan Kavgayı**, Birinci Basım, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, 211 s.
- BİLGİNER, Recep, **Anılarla Yaşamak**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 46 s.
- BİLGİNER, Recep, **Sevgi ve Barış**, Birinci Basım, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2001, 146 s.
- BOYNUKARA, Cuma, **Günaydınlar Uyanmak / Çok Geç Olmadan / Muhtar**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 69, İstanbul, 1997, 168 s.
- BOYNUKARA, Cuma, **Ateşle Gelen / Mem ile Zin**, Toplu Oyunları 2, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 117, İstanbul, 2001, 64 s.
- BOYNUKARA, Cuma, **O'nun Saltanatı**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları: 129, İstanbul, 2002, 80 s.
- CANATAN, Erman, **Çukur / Dağların Türküsü**, Toplu Oyunları 2, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 192, İstanbul, 2006, 168 s.
- CANOVA, Civan, **Erkekler Tuvaleti / Sokağa Çıkma Yasağı**, Toplu Oyunları 2, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 115, 2001 (a), 192 s.
- CANOVA, Civan, **Kıyamet Sularında / Kızıl Ötesi Aydınlık**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 114, İstanbul, 2001 (b), 132 s.
- CHAMBERS, Iain, **Göç, Kültür, Kimlik**, Birinci Basım, Çevirenler: Mehmet Beşikçi, İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 38 s.
- Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Birinci Basım, Panel, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, 192 s.
- CÜCELOĞLU, Doğan, **Korku Kültürü, Niçin Mış Gibi Yaşıyoruz**, Birinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, 328 s.

- CÜCENOĞLU, Tuncer, **Yıldırım Kemal / Helikopter / Kadıncıklar**, Toplu Oyunları 2, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 32, İstanbul, 1993, 208 s.
- CÜCENOĞLU, Tuncer, **Şapka / Matruşka / Ziyaretçi**, Toplu Oyunları 3, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 58, İstanbul, 1996, 224 s.
- CÜCENOĞLU, Tuncer, **Boyacı**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:73, İstanbul, 1997, 96 s.
- CÜCENOĞLU, Tuncer, **Neyzen**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:91, İstanbul, 1999, 84 s.
- ÇELENK, Semih, **Kaleminden Sahneye, 1948'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**, III.Cilt, Birinci Basım, YGS Yayınları, İstanbul, 2003.
- ÇİÇEK, Hikmet, **İrticaya Karşı Genelkurmay Belgeleri**, Birinci Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1997, 115 s.
- DİLMEN, Güngör, **Troya İçinde Vurdular Beni**, Toplu Oyunları 5, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 110, İstanbul, 2000, 200 s.
- DİNÇEL, Savaş, **Gürültülü Patırtılı Bir Hikaye**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 59, İstanbul, 1996, 72 s.
- DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi, Tartışmalar / Uygulamalar**, İkinci Basım, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003, 193 s.
- DÖLEK, Sulhi, **Kuşkucu**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 75 s.
- Elveda Dünya, Merhaba Kainat**, Hazırlayanlar: Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 159 s.
- ERDURAN, Refik, **Halay**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1992, 73 s.
- ERDURAN, Refik, **Açıl Susam Açıl, Açıl Kafam Açıl**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1995, 100 s.

ERDURAN, Refik, **Seher Vakti**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1997, 67 s.

ERDURAN, Refik, **Bordello**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 63 s.

ERDURAN, Refik, **Vahşi Doğa**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 47 s.

ERENUS, Bilgesu, **Arka Bahçe**, Birinci Basım, Akış Yayıncılık, Ekim 1990, 88 s.

ERENUS, Bilgesu, **Acılar Şenliği**, Birinci Basım, Akış Yayıncılık, İstanbul, 1991, 79 s.

ERENUS, Bilgesu, **Kırmızı Karaağaç**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:55, 1996, 84 s.

ERİNANÇ, Ahmet, **1980-90 Evresi Uygulanan Depolitizasyon Hareketlerinin Türk Tiyatrosundaki Sonuçları**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2003, 216 s.

ERKEK, Hasan, **Don Kişot'un Ruhü**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 54 s.

ERKEK, Hasan, **Eşik**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:238, İstanbul, 2007, 22 s.

ERTEN, Yücel, **Kadınlar Devleti**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 39 s.

FUCHS, Elinor, **Karakterin Ölümü, Modernizmden Sonra Tiyatro**, Birinci Basım, Çeviren: Beliz Güçbilmez, Dost Yayınları, Ankara, 2003, 285 s.

GEZEN, Müjdat, **Hamlet Efendi, İstanbul Müzikali**, Birinci Basım, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi 52, İst., 1995, 144 s.

GEZEN, Müjdat, **Babam**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi 81, İstanbul, 1997, 72 s.

GEZEN, Müjdat, **Salak Oğlum**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi 79, İstanbul, 1997, 60 s.

GIDDENS, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Üçüncü Basım, Çeviren: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 178 s.

GİNYOL, Funda, **Konstantiye'nin Güneşi**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi 82, İstanbul, 1997, 72 s.

GÖKGÜCÜ, Erhan, **Gerçek Kurbanın Acısı / Duyarlılık Üzerine Vivaçe**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 70, İstanbul, 1996, 108 s.

GÖKGÜCÜ, Erhan, **Memleketim Memleketim**, Toplu Oyunları 3, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi:274 İstanbul, 2008, 135 s.

GÜNER, Orhan, **Antonius, Cleopatra Arada Bir Sezar / İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 56, İstanbul, 1996, 96 s.

GÜRBİLEK, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak**, Birinci Basım, Metis Yayınları, 2001, 123 s.

GÜRBÜZ, Şule, **Akıl Yoktur, Ne Yaşadadır Ne Başta**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 117, İstanbul, 1993, 76 s.

IRMAK, Coşkun, **İtaat Deneyi / Eylül Penceresinden Kozyatağı Manzaraları / Elli Metre Yüksekten / Gece Boyunca**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 94, İstanbul, 1999, 272 s.

IRMAK, Coşkun, **Terentius'un Afrikalı**, Birinci Basım, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2003, 165 s.

IŞIK, Haluk, **Hoş Geldin Amerika**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1992, 56 s.

IŞIK, Haluk, **Hasret**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1998, 52 s.

İLERİ, Selim, **Cahide / Allahaismarladık Cumhuriyet**, Birinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, 117 s.

**Modernleşme ve Batıcılık, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 3**, Birinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 625 s.

KAZGAN, Gülten, **Türkiye’de Ekonomik Krizler ve İşsizlik; Çalışanlar ve Sosyal Güvenlikleri Açısından Çözüm Önerileri**, Galatasaray Üniversitesi Sempozyumu, 17-18 Mayıs 2002.

KEÇECİ, Fatma, **Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eğilimler ve Örnek Oyun Okumaları**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2005, 188 s.

KEPENEK, Yakup, **Değişimin Doğrultusu**, Birinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, 239 s.

KEYMAN, E.Fuat, Ali Yaşar Sarıbay, **Global Yerel Eksende Türkiye**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2000, 349 s.

KEYMAN, Fuat, Ali Yaşar Sarıbay, **Küreselleşme, Sivil Toplum ve İslam**, Birinci Basım, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, 274 s.

KORUNAN, Okday, **İyi Şanslar**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 188, İstanbul, 2004, 64 s.

KORUNAN, Okday, **Konfetiler**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 207, İstanbul, 2005, 128 s.

KOZANOĞLU, Can, “1980’lerden 90’lara Türkiye ve Starları”, **Cilalı İmaj Devri**, Sekizinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, 127 s.

KUT, Şule, Gencer Özcan, **En Uzun On Yıl**, İkinci Basım, Büke Yayınları, İstanbul, 2000, 460 s.

**Modernite Versus Postmodernite**, Birinci Basım, Derleyen ve Çeviren: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, 236 s.

MERİÇ, Nezihe, **Çın Sabahta**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 45, İstanbul, 1995, 60 s.

NAR, Turgay, **Çöplük / Şehrazat’ın Oyunu / Kuyu / Terzi Makası**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 75, İstanbul, 1997, 186 s.

NAR, Turgay, **Tepegöz**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1994, 50 s.

NUTKU, Hülya, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Birinci Basım, TC Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, Ankara, 1998, 176 s.

ONAY, Yılmaz, **Karadul Efsanesi / Hücre İnsanı / Kara Kedi Geçti / Prometheia**, Toplu Oyunları 2, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Oyun Dizisi: 34, 1994, 264 s.

ORBAY, Taygun, **Mat**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1998, 25 s.

**Ölü Törenleri / Ormanda / Düşmanla Sevişenler / 3 Ekim'de Nostalji**, Ödüllü Oyunlar 1, Birinci Basım Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 58, İstanbul, 1999, 304 s.

ÖNEL, Ahmet, **Kaşif-i Eyvah Nadir Efendi**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 31 s.

ÖNEL, Ahmet, **Biraz Mayonez Lütfen**, Yazar Metni, 1999, 50 s.

ÖNEL, Ahmet, **Çaylaklar**, Yazar Metni, 1999, 50 s.

ÖNEL, Ahmet, **Erteleme Oyunu**, Yazar Metni, 1999, 60 s.

ÖNEL, Ahmet, **Baton ya da Baton**, Yazar Metni, 1999, 53 s.

ÖZCAN, Gencer, **On bir Aylık Saltanat: Siyaset, Ekonomi ve Dış Politikada Refahiyol Dönemi**, Birinci Basım, Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, 300 s.

ÖZTÜRK, Hasan, **Konuk**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 43 s.

ÖZTÜRK, Hasan, **Avcı**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1999, 45 s.

ROBERTSEN, Roland, **Küreselleşme Toplum Kuramı ve Küresel Kültür**, Birinci Basım, Çeviren: Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, 341 s.

SALIŞIK, Selahattin, **Tarih Boyunca Türk Yunan İlişkileri ve Etniki Eterya**, İkinci Basım, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1968, 74 s.

SANLI, Sevgi, **Kaygusuz Abdal**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1994, 61 s.

SAYIN, Hidayet, **Düş Yüklü Bulutlar**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1993,48 s.

SAYIN, Hidayet, **Sağırlar Kavgası**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1993, 50 s.

SAYIN, Hidayet, **Cennette Üç Kişi**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1994, 50 s.

SAYIN, Hidayet, **Çılgık Çılgıca**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1995, 50 s.

SEZGİN, Dinçer, **Son Yazı**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1997, 60 s.

SÜMER, Dinçer, **Gecenin Kulları / Memuroğlu Memur**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 83, İstanbul, 1997, 120 s.

SÜMER, Dinçer, **Ali Ayşe'yi Seviyo / Beni Dünya Kadar Sev**, Toplu Oyunları 2, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 167, İstanbul, 2003, 144 s.

ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, Birinci Basım, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, 160 s.

ŞENTÜRK, Yıldırım, **Bıçak Sırtı**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1995, 78 s.

ŞENER, Sevda, **Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu**, Birinci Basım, İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, 319-320 s.

TANÖR, Bülent, Korkut Boratav, Sina Akşin, **Bugünkü Türkiye 1980-2003**, Cem Yayınları, İstanbul, 2004, 249-250 s.

TAYLOR, Charles, **Modernliğin Sıkıntıları**, Çeviren: Uğur Canbilen, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 101 s.

TORUK, İbrahim, **Türkiye'de Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili**, Selçuk Üniversitesi, 2001, [www.selcukuniversitesi.gen.tr](http://www.selcukuniversitesi.gen.tr).

TUNÇER, Kubilay, **Anrico'nun Peşinde**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1994, 30 s.



**Türk Dış Politikasının Analizi**, Derleyen: Faruk Sönmezoğlu, Birinci Basım, Der Yayınları, İstanbul, 1997, 749 s.

TÜRKİLİ, Tayfun, **Naaş-ı Muhteremler**, Yayınlanmamış Oyun Metni, DT, 1996, 42 s.

UÇAR, Burak M., **Umut Cinayeti / Oda Saklambacı / Şamatacılar**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 30, İstanbul, 1994, 120 s.

ÜLMAN, Haluk, **Ortadoğu Sorunları ve Türkiye**, İkinci Basım, TÜSES, İstanbul, 1991, 125 s.

ÜNLÜ, Aslıhan, **Othello'nun Ölümü**, Yazar Metni, 80 s.

YAĞMURDERELİ, Eşber, **Akrep**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 85, İstanbul, 1997, 84 s.

YULA, Özen, **Dünyanın Ortasında Bir Yer / Ay Tedirginliği**, Toplu Oyunları 1, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 57, İstanbul, 1996, 84 s.

YULA, Özen, **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk / Kırmızı Yorgunları / Gözü Kara Alaturka**, Toplu Oyunları 2, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 87, İstanbul, 1998, 192 s.

YÜKSEL, Ayşegül, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Kültür Dizisi No 25, İstanbul, 1997, 160 s.

YÜKSEL, Ayşegül, **Sahnedeki İzdüşümler; 1975-2000**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, 240 s.

ZELDİN, Theodor, **İnsanlığın Mahrem Tarihi**, Birinci Basım, Çeviren: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 473 s.

**2000 Ajandası**, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Ankara, 2000.

## Sempozyum, Bildiri ve Makaleler

AKKIYAL, Berna, “Zorunlu Göç”, **Uluslararası İlkeler, Deneyimler ve Çözüm Önerileri, TESEV Sempozyumu**, 4-5 Aralık 2006.

AKYOL, Tuba, “Postmodernizmin Geleceği ve Türkiye”, **Milliyet**, 24.01.2001.

ÇAKMAK, Ersin, “İtaat Deneyi”, **Tiyatromuz ve 12 Eylül**, Yeni Tiyatro, sayı:7, Eylül-Ekim 2008.

ÇETİNKAYA, Yavuzer, **ATÇ 27 Mart Dünya Tiyatro Günü Bildirisi**, 1992.

ERHAN, Çağrı, “Küreselleşme Döneminin Tehditleriyle Mücadele”, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü, [www.stradigma.com](http://www.stradigma.com), Erişim Tarihi: 12.12.2007.

ESATOĞLU, Mahmut, “12 Eylül’ün Darbesi Altındaki Tiyatro”, **Oyun**, 13 Eylül 2007.

IRMAK, Coşkun, “Belediyelerde Tiyatro”, [www.kulturbakanligi.gov.tr](http://www.kulturbakanligi.gov.tr), Erişim Tarihi: 10.03.2009.

İNSEL, Ahmet, “Kaybolan Güven Duygusu Işığında Türkiye”, **Modernleşme ve Batıcılık, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 3**, Birinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 625 s.

KOVANCILAR, Birol, Hamza Kahrıman, “Devlet-Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar”, **Finans Politik & Ekonomik Yorumlar 2007**, Cilt: 44 Sayı:513.

KOYUNCUOĞLU, Emre, “Özel Tiyatrolara Yardım Nasıl Olmalı”, **Tiyatro**, sayı: 43, Kasım 1994.

LAÇİNER, Ömer, “1980’ler: Kapan(ma)an bir parantez mi?”, **Birikim Dergisi; Alacakaranlık Yılları, Seksenler, Doksanlar**, Sayı:152, Aralık 2001 Birikim Yayıncılık.

NUTKU, Hülya, “Üç Yeni Oyun, Ziyaretçi, Matruşka, Şapka”, **Tuncer Cücenöğlü, Toplu Oyunları 3**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 58, 1996.

NUTKU, Hülya, “Coşkun Irmak’ın Yazarlığı ve Sanat Anlayışı Üzerine”, **Coşkun Irmak, Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Oyun Dizisi: 94, İstanbul, 1999.

NUTKU, Özdemir, “Tiyatromuz Yeniden Yapılanmalıdır”, **Milliyet Sanat**, 15 Aralık 1991, s.278.

ONAY, Yılmaz, “Soruşturma Yanıtı”, **Tiyatromuz ve 12 Eylül**, Yeni Tiyatro, sayı:7, Eylül-Ekim 2008.

ORAL, Zeynep, “90’lara girerken: Her Şeye Rağmen İyi ki Tiyatro Var”, **Milliyet Sanat**, 15 Eylül 1992.

ÖĞÜT, T.Yılmaz, “Özel Tiyatrolara Yardım Ya Da Destek Ve Tartışmalar”, **Tiyatro Tiyatro**, sayı: 19, Ekim 92.

ÖNGÖREN, Mahmut T., “Özel TV ve Radyolar”, **Milliyet Sanat**, 1 Ekim 1992.

ÖZÇELİK, Tahir, “Bazı Tiyatrolara ve Yönetmenlere Verilen Onur Plaketi Dolayısıyla”, **Milliyet Sanat**, 1 Haziran 94, sayı. 337.

ÖZKÖK, Ertuğrul, “Biliyor musunuz Hangi Mevsimdeyiz?”, **Hürriyet**, 19 Aralık 1993.

POYRAZOĞLU, Ali, “Sanatın Devletin Desteğine İhtiyacı Yoktur, Devletin Sanatın Desteğine İhtiyacı Vardır”, **Tiyatro Tiyatro**, sayı: 43, Kasım 1994.

SAV, Atilla, “Devlet-Tiyatro ilişkisi”, **Milliyet Sanat**, sayı: 304, 15 Ocak 1993.

SELVİ, Seçkin, “Kabare, Nereden Nereye”, **Milliyet Sanat**, sayı:285, 1 Nisan 1992.

TEKEREK, Nurhan, “Tuncer Cücenoglu’nun Oyunlarında Durumlar ve Soyutlamanın Getirdiği Evrensel Açılımlar: Helikopter, Çığ, Şapka ve Matruşka”, [www.ankara.edu.tr](http://www.ankara.edu.tr), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

“Tiyatro Yönetimi ve İşletmecilik Sorunu”, **Milliyet Sanat**, 1Ekim 1991, sayı: 272,

TUNCAY, Murat, “Genç Oyun Yazarının İlk Kitabı, Nemrut”, **Nemrut**, Birinci Basım, Karya Yayıncılık, İstanbul, 2001.

TÜRKER, Yıldırım, “Gökçe Çiçek”, **Tiyatromuz ve 12 Eylül**, Yeni Tiyatro, sayı:7, Eylül-Ekim 2008.

UNAT, Nermin Abadan, “1993 Türkiye’inde Kadın Sorununa Bir Bakış”, **Milliyet Sanat**, 15 Mart 1993, sayı:308.

YÜKSEL, Kadir, “Soruşturma Yanıtı”, **Tiyatromuz ve 12 Eylül**, Yeni Tiyatro, sayı:7, Eylül-Ekim 2008.

### **Dergi ve Gazete Haberleri**

**Resmi Gazete**, 1 Kasım 1989.

**Milliyet Sanat**, 1 Ocak 1991.

‘Orgeneral Güreş, Orduda Şeffaflaşmanın Süreceğini Söyledi, “Siyasi Otoritenin Emrindeyiz” ‘, **Günaydın**, 19 Mart 1991.

**Hürriyet Gösteri**, Temmuz 1991, sayı:128, 72 s.

“Adriyatik’ten Çin’e Türkiye”, **Cumhuriyet**, 24 Şubat 1992.

“Mit Müsteşarı Veda Etti”, **Cumhuriyet**, 1 Ağustos 1992.

**Milliyet Sanat**, 15 Ocak 1994.

**Cumhuriyet**, 11 Eylül 1994.

**Tiyatro**, sayı: 42, Ekim 1994.

**Milliyet**, 23 Mayıs 1995.

**Cumhuriyet**, 17 Ocak 1996.

**Yeni Yüzyıl**, 28 Ocak 1997.

“Bir: İran Tescilli Terörist”, **Milliyet**, 2 Şubat, 1997.

“İran’ın Çevik Bir Protestosu Reddedildi”, **Yeni Yüzyıl**, 25 Şubat 1997.

**Radikal**, 26 Şubat 1997.

“Ellibin Asker Kuzey Irak’ta”, **Radikal**, 15 Mayıs 1997.

“Stefanopoulos: ‘Ege Yunandır’ ”, **Milliyet**, 14 Haziran 1997.

#### **Web Siteleri:**

[www.veri.gov.tr](http://www.veri.gov.tr), Erişim Tarihi: 11.12.2008

[kronoloji.gen.tr](http://kronoloji.gen.tr), Erişim Tarihi: 13.11.2007

[www.dostlartiyatrosu.com](http://www.dostlartiyatrosu.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009

[www.kentertiyatrosu.org](http://www.kentertiyatrosu.org), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

[www.ortaoyuncular.com](http://www.ortaoyuncular.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

[www.abt.gov.tr](http://www.abt.gov.tr), Erişim Tarihi: 18.02.2009.

[www.ankarasanattiyatrosu.com.tr](http://www.ankarasanattiyatrosu.com.tr), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

[www.studiooyunculari.com](http://www.studiooyunculari.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

[www.b.b\\_sehirtyatrosu.sitemynet.com](http://www.b.b_sehirtyatrosu.sitemynet.com), Erişim Tarihi: 21.02.2009.

[www.bgst.org](http://www.bgst.org), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

[www.bakırkybelediye.gov.tr](http://www.bakırkybelediye.gov.tr), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

[www.gbst.org](http://www.gbst.org), Erişim Tarihi: 18.02.2009.

[www.obkt.org](http://www.obkt.org), Erişim Tarihi: 18.02.2009.

[www.oyunatolyesi.com](http://www.oyunatolyesi.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

[www.tiyatrooyunevi.com](http://www.tiyatrooyunevi.com), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

[www.kocaeli.bel.tr](http://www.kocaeli.bel.tr), Erişim Tarihi: 22.02.2009.

[www.kumpanya.org](http://www.kumpanya.org), Erişim Tarihi: 01.01.2009.

[www.cenktelimen.com](http://www.cenktelimen.com), Erişim Tarihi: 28.02.2009.