



**T.C.
İnönü Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı**

**EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA ÇETİN
ALTAN TİYATROLARI**

Sakine KARACA

**Danışman
Prof. Dr. İsmet EMRE**

Yüksek Lisans Tezi

Malatya, 2013

**EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA ÇETİN
ALTAN TİYATROLARI**

Sakine KARACA

**İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı**

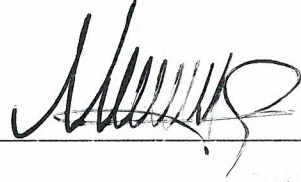
**Danışman
Prof. Dr. İsmet EMRE**

Yüksek Lisans Tezi


Malatya, 2013

KABUL VE ONAY

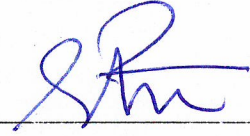
Sakine Karaca tarafından hazırlanan “Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında Çetin Altan Tiyatroları ” başlıklı bu çalışma 29/03/2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



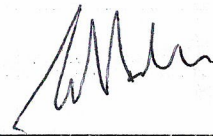
Yrd. Doç.Dr. Muhittin ÇELİK (Başkan)



Prof.Dr. İsmet EMRE (Danışman)



Yrd. Doç.Dr. Ebru BURCU YILMAZ



Yrd. Doç.Dr. Taner NAMLI

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof.Dr.İsmet Emre'nin danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA ÇETİN ALTAN TİYATROLARI** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yarıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir bunu onurumla doğrularım.

Sakine KARACA

ÖN SÖZ

“Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında Çetin Altan Tiyatroları” adını taşıyan bu çalışma edebiyatın yansıtma özelliğinden hareketle Çetin Altan tiyatrolarının bir değerlendirmesi niteliğini taşımaktadır. Toplumsal yönleri ile İncelenen Çetin Altan tiyatroları döneminin siyasal ve ekonomik değişimleri konusunda önemli veriler taşımaktadır. Özellikle Türkiye’nin Amerikan modernizmi çerçevesinde siyasetine ve ekonomisine yön verdiği İnönü ile başlayan Menderes ile hız kazanan kapitalistleşme sürecine göndermeler içeren bu metinlerin incelenmesi dönemin ruhunu tiyatrodan hareketle ortaya çıkarmamızı sağlayacaktır. Bu hem edebiyatın sosyolojik yönü konusunda hem de toplumsal ve siyasal tarihimizin sanatı etkileyen yönlerine dair kayda değer bilgiler edinmemizi sağlayacaktır.

Bu çalışmanın amacı edebiyatın toplumsal yapıdan etkilenecek oluştuğunu ve toplumu yansıttığını göstermektir. Tiyatro metni ile toplum arasındaki karşılıklı ilişki sonucu eserden yola çıkılarak eserin yazıldığı dönem, ilişkili olduğu konular ya da eserin sonraki dönemlere etkisini saptamak mümkündür.

Tezin hazırlık aşamasında Çetin Altan tiyatroları ile ilgili yeterli kaynağı bulmakta güçlük çektik. Bu durum Çetin Altan’ın oyun yazarlığından ziyade fıkra yazarlığı ile tanınmış olmasından kaynaklanmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda Çetin Altan’ın tiyatroları ile ilgili 1977 yılında Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü’nden Deniz Taşkan’ın hazırlamış olduğu lisans tezine ulaşıldı. Oyunların yazılış ve sahnelenmiş tarihlerinin saptanmasında bu yüksek lisans tezi önemli bir veri kaynağı olmuştur. Çetin Altan tiyatrolarını edebiyat sosyolojisi açısından değerlendirme çabası beraberinde tarih, kamu yönetimi, uluslar arası ilişkiler, sosyoloji, ekonomi alanlarını kapsayan disiplinler arası okuma düşünme ve üretme etkinliğini

gerekli kılmıştır. Metne çok boyutlu bakmak, metni sosyolojik açıdan çözümlenmede, belki de edebiyat - toplum ilişkisini kavramanın zorunlu bir sonucudur. Tezin hazırlık aşaması birçok alanda bilgi edinme açısından yararlılık göstermiştir.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde yaşam ile tiyatro arasındaki ilişki 'oyun' kavramı üzerinden ele alınmıştır. Tiyatro oyunun yaşama etkileri, yaşamı dönüştürücü yönleri üzerinde durulmuştur. Çetin Altan Tiyatrosunun Doğası başlığını taşıyan ikinci bölümde ise incelediğimiz oyunlardaki toplumsal yönler ortaya çıkarılmıştır. Üçüncü bölümde ise oyunların yazıldığı dönemdeki siyasal, toplumsal, ekonomik özelliklerinin Çetin Altan oyunlarına nasıl yansıdığı ele alınmıştır.

Öncelikle tezin hazırlamasında danışmanlığımı üstlenen Prof.Dr. İsmet Emre'ye katkılarından dolayı teşekkür ederim. Metin okumalarımda tiyatro metni çözümlenmelerine dair teorik bilgisi ile bana yardımcı olan Atatürk Üniversitesi Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Arzu Özçiftçi'ye, ileride metinlerini çözümlenmek istediğim, kalemine ve eleştiri gücüne güvendiğim Gevher Öztürk'e tez ile ilgili yapıcı eleştirilerinden dolayı teşekkür ederim. Aynı zamanda manevi destekleri ile yanımda olan aileme ve arkadaşlarım Sabah Uluğ ve Hasan Dayankaç'a teşekkür ederim.

ÖZET

KARACA, Sakine, Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında Çetin Altan Tiyatroları, Yüksek Lisans Tezi, Malatya,2013

Bu çalışmada Çetin Altan'ın " Çemberler, Tahterevalli, Dilekçe, Beybaba, Mor Defter, Yedinci Köpek, Suçlular, Islıkçı, Telefon Kimin İçin Çalışıyor " adlı oyunları tiyatronun toplum ile ilişkisinden faydalanılarak çözümlenmiştir.1950'li yıllardan sonra Türkiye'nin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamında meydana gelen değişimlerin yarattığı sorunların metinlere yansıdığı gözlemlenmiştir. Bu veriler ışığında tiyatro metinlerinin toplumsal yaşama dair bilgi edinmede edebiyat sosyolojisi açısından önemli veriler içerdiği saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çetin Altan, tiyatro, toplum, oyun, modernizm

ABSTRACT

KARACA, Sakine, The Theatres of Çetin Altan in Context of Literature Sociology, Malatya,2013

This study analyzes Çetin Altan's plays which are "Çemberler, Tahterevalli, Dilekçe, Beybaba, Mor Defter, Yedinci Köpek, Suclular, Islıkçı, Telefon Kimin İçin Çalıyor" by making most of the relationship between theatre and society. The problems caused by the changes of social, political, economical and cultural life in Turkey after 1950s seem to be reflected on the literary texts. In the light of this information, these plays are reflected to include significant data about the social life in terms of literature sociology

Key Words: Çetin Altan, theatre, society, drama, modernism.

EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA ÇETİN ALTAN TİYATROLARI

Sakine KARACA

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----------|
| ONUR SÖZÜ..... | i |
| ÖN SÖZ..... | ii |
| ÖZET/ABSTRACT..... | iv |
| İÇİNDEKİLER..... | vi |
| KISALTMALAR..... | viii |
| GİRİŞ..... | 1 |
| 1.BÖLÜM: YAŞAM VE TİYATRO..... | 13 |
| 1.1.OYUN KAVRAMI..... | 13 |
| 1.1.1.Ritüelden Tiyatroya Oyun..... | 17 |
| 1.2.OYUN OLARAK YAŞAM..... | 20 |
| 1.3.TİYATRONUN YAŞAMA ETKİLERİ | 23 |
| 1.4.TOPLUMSAL BİR DÖNÜŞTÜRÜCÜ OLARAK TİYATRO..... | 28 |
| 2.BÖLÜM:ÇETİN ALTAN TİYATROSUNUN DOĞASI..... | 35 |
| 2.1.AİLE VE EVLİLİK KURUMU | 38 |
| 2.2.BEKARET VE NAMUS..... | 48 |
| 2.3.İKTİDARI KULLANANLAR:SEÇİLMİŞLER VE BÜROKRASİ..... | 55 |
| 2.4.YABANCILAŞMA..... | 63 |
| 2.5.BİREY-TOPLUM KARŞITLIĞI..... | 70 |
| 2.6.DEVLET-BİREY KARŞITLIĞI..... | 75 |
| 2.7.ZENGİNLİKLE GELEN MODERN HAYAT..... | 83 |

| | |
|--|------------|
| 3.BÖLÜM: ÇETİN ALTAN TİYATROSUNUN TOPLUMSAL KARŞILIĞI | 90 |
| 3.1.1950-1970 Yılları Arası Türkiye | 91 |
| 3.2.ÇETİN ALTAN TİYATROSUNUN DÖNEMİN RUHUNA UYGUNLUĞU | 101 |
| SONUÇ | 119 |
| KAYNAKÇA | 123 |

KISALTMALAR

c. : Cilt

Çev. :Çeviren

Edit. : Editör

Md: Müdür

S. : Sayı

s. : Sayfa

GİRİŞ

Tiyatronun dilimizde oyun olarak adlandırılmasının Huizinga'nın Homo Ludens (1995) kavramıyla ilişkili özel bir anlamı vardır. Huizinga insanda ve hayvanlarda oyunun içgüdüsel bir özellik olduğunu söyleyerek ister çocuk oyunu ister spor müsabakası isterse de kumar oyunu olsun hepsinin temel bir noktada buluşup canlıyı hayata hazırlayıcı bir özellik taşıdığını belirtir:

“Bu bağlamda tiyatro içinde hayatı tanıma ve anlamlandırma oyunudur diyebiliriz. Tiyatro oyununun malzemesi hayat, anlatım arcaı insandır.”(Şener,2010a:11).

Oyun aracılığıyla sahneye taşınan tarihsel, toplumsal, kültürel koşulların belirlediği hayatlarımızdır. İlkel ritüellerden modern oyunlara kadar tiyatro içinden çıktığı toplumu, öteki sanatlardan daha fazla yansıtmıştır. Bu açıdan insan yaşamında tiyatronun yerini anlayabilmek için bu sanat dalının toplumsal işlevi üzerinde durmak gerekmektedir, çünkü tiyatro bir arada topluca yaşayan insanların topluca katıldıkları bir anlatım aracıdır. Bu yönüyle tiyatro edebi türlerden daha değişik özellikleri içinde barındırır. Her şeyden önce tiyatro olgusunun yazınsal ve kuramsal yönünü inceleyen dram sanatındaki drama kelimesi Yunancada ‘bir şey yapma’, ‘yapılan bir şey’ anlamına gelmektedir ki bu tiyatrodaki insanın eylemlilik içinde verildiğinin de bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Melahat Özgü (1970); edebiyatın logos (söz), tiyatronun ise mimos (düşünceleri ve duyguları yüz ve gövde hareketi ile verme) olduğunu belirterek bu iki sanat dalı arasındaki temel ayrımı bu noktada görür. Tiyatronun canlı insanlar ya da canlı insanı temsil eden figürler tarafından oynanması onu somut gerçekliğe ve yaşama diğer sanatlardan daha yakın hale getirir. Edebiyat ile tiyatro arasındaki bir başka farklılık da kendini yaratım sürecinde gösterir ki tiyatro tek kişinin yaratıcılığına dayanan edebiyat yapıtından daha doğarken ayrılır. Tiyatro ortaya çıkabilmek için oyun yazarının, dramaturgun, yönetmenin, tasarımcıların, oyuncuların, suflörün, dansçıların, bestecilerin birlikte ve uyumlu çalışmasına ihtiyaç duyar. Aynı zamanda bu kolektif üretimin anlam bulmasını sağlayan seyircinin varlığı ve seyirciden sahneye, sahneden

seyirciye anında geçen etki - tepki ilişkisi ile insan üzerinde doğrudan etkili oluşu yine tiyatroyu edebi türlerden ayıran önemli bir noktadır. Tiyatro bugünü ve güncel olanı anlatan bir sanattır. Tiyatro incelemecisi klasikleşmiş yapıtları ele alırken bile değerlendirmelerini güncellik açısından yapar. Bir de oyunların hangi seyirci için oynanacağını da göz önünde bulundurur; çünkü seyircisiz bir tiyatro düşünülemez. Tiyatro söze can katarak, sözü görünüşe büründürerek ve düşünceyi de eyleme sokarak insanın kendini bir aynada seyrederek gibi bütün kusurları ve güzelliği görmesini sağlar (Nutku,2001:21-27). Özetle tiyatro hem anlatım aracı olarak insanı kullanması hem üretim biçimi hem de alımayıcısının sanatsal etkinliğe topluca katılması ve yapıta dair anında dönüt vermesi ile edebi türlerden daha toplumsal bir nitelik gösterir. Bu özellikleri ile tiyatroya tarihsel süreç içerisinde toplumsal yararlılık açısından anlamlar yüklenmiş olup devletler, sosyal ve siyasal hareketler, ideolojiler tiyatronun insana doğrudan etki eden bir sanat oluşundan faydalanmış ve tiyatroyu bir eğitim aracı olarak görmüşlerdir. Bunun yanında devletin kimi zaman da bazı tiyatro topluluklarına lisans verdiğini, bazılarında tekel hakkı tanıdığını bu şekilde onları desteklerken aynı zamanda denetim altında da tuttuğunu; kimi zaman da oyunları doğrudan sansürlediğini, tiyatro etkinliklerini yasakladığını, oyuncularını hapsettiğini, hatta tiyatro binalarını yaktığını da görmekteyiz (Konur,2001:173). Tiyatronun insan üzerindeki bu güçlü etkisinde görme duyusunun ön planda olması önemli bir faktördür. John Berger, *Görme Biçimleri* (2004,7) adlı kitabında görmenin konuşmadan önce geldiğini söyleyerek bizi çevreleyen dünyayı, yerimizi ilk görerek tanıdığımızı belirterek görme duyusunun insan yaşamındaki önemine vurgu yapar. Görmenin insan üzerinde duymadan daha etkili oluşu, insan aklının gösterim yoluyla edinilen izlenimleri çok çabuk kavraması ve bu izlenimleri çok uzun süre koruyabilmesi toplumsal amaçlar için kullanılmasında önemli bir neden olmuştur. Aynı zamanda tiyatronun bu kadar toplumsal bir nitelik kazanmasında yazının insan hayatına girmesinden sonra yazıya herkesinin ulaşamaması ve iletişimin okur-yazarlıkla sınırlı olması da etkili olmuştur. Kitlelere hızlı ulaşmada ve onları etkilemede tiyatro; sinemanın, televizyonun

olmadığı dönemlerde hem eğlendiren hem de eğiten araçsal bir nitelik görevini üstlenmiştir.

Antik Yunan'da tiyatro başlangıçta koroydu, halktı. Thespis'in bu korodan birini öne çıkarması ile kitle gösterileri ve geçitler şeklinde var olan tiyatro soylulaştırılır. Başkahraman - koro diyalogu, soylu - halk (avam tabakası) diyalogunun açık bir yansıması halini alır. Antik Yunan'da devlet tarafından örgütlenen tiyatro, kitlelere sunulmuş biçimiyle demokratikken tragedyalarda toplumun iç çelişkilerini belirgin şekilde görmek mümkündür. Trajik kahraman , her zaman belirli özellikleriyle örnek alınması gereken bir kişi olarak soylulardan seçilirdi. Temelde trajik kahraman, devletin tiyatroyu halkı baskı altına almanın politik aracı olarak kullanmaya başlamasıyla ortaya çıkar (Boal,2003:32). Tabii Antik Yunan'da devletin tiyatroyu doğrudan veya varlıklı kimseler aracılığı desteklediğini de eklemek gerekmektedir.

Roma'da sanatın en belirgin ayırıcı özelliği pratik yarara yönelik oluşuydu. Bu nedenle tiyatroya yüklenen toplumsal işlev günlük yaşamı kolaylaştırma ve insanı bu yaşama daha iyi uyacak biçimde eğitmek olmuştur. Eğitimin amacı da seyirciyi tüm davranışlarında dinin, ahlakın ve yasaların kurallarına uyan, disiplinli bir yurttaş yapmaktır. Roma tiyatrosu, Yunan tiyatrosundaki gibi önemli siyasi sorunlara, yaşamın dramatik anlamına ve gülünç çelişkilerine yönelmemiştir. Roma'da tiyatro Ludi Romani adı verilen festivaller aracılığı ile halka ulaştırılıyordu. Bu festivalleri düzenlemek için devletten ödenek alan Aediler, oyunları seyirciye ulaşmadan önce birkaç kez seyrederdiler. Bu uygulama gösterinin nitelikli çıkması amacı dışında bir tür sansür mekanizması amacını da üstlenmiştir.

Orta Çağ'da kilise pagan kültürünü temsil ettiği için tiyatroya cephe almıştı. Kilise Babaları bu sanatın kaba, bayağı, işten ayartıcı ve ruh dinginliğini bozucu etkileri olduğunu ileri sürer. Bu suçlama XVII. yüzyıla kadar sürer. Tiyatronun bir halk sanatı olarak geliştiği ve orta sınıfın malı olduğu İngiltere ve İspanya gibi ülkelerde yönetim, oyunları dizginlemek ve sıkı bir denetim altında tutmak açısından kilisenin yanında yer alır. Ortaçağ'ın sonlarına doğru ise kilise okuma yazma bilmeyen halka İncil'i, azizlerin hayatı

ile ilgili öyküleri, soyluları yüceltmek ve ahlak kurallarını öğretmek için yeniden canlandırılır.

Rönesans'ta ulusal farklılıklara rağmen oyunlar her ülkede birbirine benzeyen toplumsal koşulların etkisini taşır. Seyircisi derebeylik düzeninden koparak kente yerleşen, ticaretle zenginleşmiş lonca esnafı olan tiyatro, onların değer yargılarının, akılcı, gerçekçi, dünya görüşlerini çıkara ve yarara yönelik çabalarını yansıtır. Aynı zamanda bu dönem tiyatrosu orta sınıfın özenmekten geri kalmadığı geleneksel derebeylik değerlerine de saygılı bir tiyatro anlayışını da yansıtır. Oyunlara yansıtılan kahramanlık, mertlik, sadakat, cesaret gibi, bireyi yücelten soylulara özgü değerlerdir . Yine bu dönemde saray ve çevresinde de antik dönem oyunları bu oyunların taklitleri değer görür. Bu beğeniye doyuran özenli, fakat yapay bir klasik tiyatro anlayışı oluşur. Rönesans döneminde özellikle İngiliz tiyatrosu üzerindeki sansürden de söz etmek gerekmektedir:

“Resmi sansürün İngiltere tiyatrolarının başına musallat olması,ilk profesyonel tiyatronun Londra'da ,1576 yılında açılmasıyla başlamıştır.Profesyonel tiyatronun sansürü VIII.Henry dönemine denk düşen başlangıcından beri,hem devletin hem kilisenin gerek siyasal,gerekse dinsel muhalefete karşı korunması ile ilgilenmiştir.Bu yöndeki ilgi,sansürün dört yüzyıl sonra bile temel işlevini oluşturmuştur.Devlet ,sahnelerde zaman zaman gözlenen kraliyet ve hristiyanlık karşıtı tavırlara karşılık bu eski kalkanı kullanagelmıştır.Ahlakçılar ise sefahat,pislik,hastalık ve aylaklığın yuvası olarak gördükleri için tiyatroya düşman kesilmişlerdir.Tiyatroların,veba salgınlarının yaşandığı dönemlerde oynadığı olumsuz ve etkin rol,bu düşmanlığı ve ortaya çıkan çatışmayı daha da yoğunlaştırmıştır.”(Konur,2010:174).

On sekizinci yüzyılda toplum yapısında ve değer yargılarında meydana gelen değişimler görülür. Bu durumu hazırlayan Aydınlanma dönemindeki tarım ve endüstri alanındaki gelişmeler olur. Adam Smith'in de formülünü saptadığı liberal anlayış egemenliğini kurar. Kazanç özgürlüğü bir doğa yasası kabul edilir. Güçlü ve becerikli olanlar için varlığını arttırmak doğal bir hak sayılır. Bu, krallığa ve soylulara karşı orta sınıfın güç kazanması anlamını da taşımaktadır. Liberal görüş üst yapı kurumlarını da etkiler. Önceleri soyluların kültürünü ve sanat anlayışını benimsemiş olan orta sınıf

kendi değerlerini, beğenisini ortaya koymaya başlar. Bu sınıf, tiyatrodaki üstün kahramanların, olağanüstü kahramanların ya da soyluların hayatını izlemektense onu yakından ilgilendiren günlük olayları ve sıradan kişileri görmeyi tercih eder. Seyircinin bu talebini karşılamak için yeni türler denenir, en önemlisi 'dram' türü üretilir. Artık sıradan insan da tiyatronun konusu haline gelir. Tiyatroda ölçülü, uyaklı, fazla süslü yapay şiir dili yerini düz yazıya bırakır. On sekizinci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Fransız devrimini hazırlamış olan Romantik akım, tiyatro sanatında parlak dönemini on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar sürdürmüştür. Devrim düşüncesini sokak tiyatroları ve büyük kitlesel gösterilerle yaymaya çalışmıştır. Bu tiyatro Fransız devrimini hazırlamış olan ve İnsan Hakları Bildirisi'nde yer alan eşitlik, özgürlük, adalet gibi ilkelerle yurt sevgisi, ulus sevgisi dinsel inançlara bağlılık gibi değerlerle beslenmiştir. Bu dönemde Napolyon'un güçlenmesi ve ülkeler arası savaş ulusçuluk eğilimini güçlendirir. Tiyatroda Antik Yunan hayranlığına tepki gösterilerek Helen hayranlığı yerini yerli efsanelere ve Orta Çağ ilgisine bırakır (Şener,2010b:115-132).Tiyatro, bundan sonra da yaşamdaki değişimlerin paralelinde insanı ve toplumu ele almada farklı yaklaşımlar geliştirir. Dramatik tiyatro anlayışı zamanla yerini Epik tiyatro ve Absürt tiyatro gibi yöntemlere bırakarak toplumsal işlevini sürdürmeye devam eder.

Türk seyircisinin Batılı anlamda tiyatro ile tanışması çok geç olur. Bundan önce Ortaoyunu, Karagöz ve Meddah gibi dramatik gösterilerden oluşan geleneksel bir tiyatro anlayışı mevcuttur; ancak bu gösteriler yazılı bir oyun metnine dayanmadan oyuncunun doğaçlama yeteneğine bağlıydı. Batı tarzı tiyatro hem metinden yola çıkarak yapılan bir sanat olmasıyla hem de bir binaya yani sahneye ihtiyaç duyması ile geleneksel oyunlardan ayrılır. Tabii Batı tarzı tiyatro ile farklılıkları sadece bununla sınırlandıramayız. Batı'da tiyatroya metni ve binayı, sahnenin biçim özelliklerini ve tiyatronun düşünsel temelini, ülkelerin toplumsal, tarihsel, ekonomik süreçleri belirlemiştir. Ülkemize bu sanatın gelişi Batılılaşma adı verilen toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel değişim süreci ile olmuştur.

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı devletinde kültür ve sanat faaliyetleri açısından zengin bir dönemdir. Bu dönemde devlet içinde bulunduğu siyasi askeri ve ekonomik çıkmazdan kurtulmak adına Batı'ya yönelir. Batılılaşma hareketlerinin itici güçleri arasında Avrupa'ya gönderilen elçileri, bunların yazdıkları sefaretnameleri, matbaanın açılışını, orduda çalışmak üzere gelen yabancı subayları, yeni açılan okullara ders vermek üzere gelen öğretmenleri ve yabancı dil bilen personel yetiştirmek için kurulan Tercüme Odası'nı saymak gerekir.

Türklerin Batı dünyasına yöneldiği bu devirde özellikle 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı ile Batılılaşma resmi devlet görüşüne dönüştürülür. Bu ferman ile bir yandan Osmanlının Batı gibi olmayı hedef alan politikaları başlamişken bunun karşısında Batı'nın Osmanlıya yönelik çıkarlarını hayata geçirmesini sağlayacak fırsatlar da yaratılmış olur. Tanzimat fermanı padişahın mutlak otoritesini ve egemenliğini sınırlayan ilk belgedir. Bu ferman; kişinin mal, can ve onurunun güvence altına alınarak bunun padişahın egemenlik alanının dışına çıkarılmasının yasal düzenlemelere bağlanmasını ve yürütme organının yeni düzenlenecek ilkeler doğrultusunda çalışmasını içerir. Batı'ya özgü kimi kavram ve kurumların varlığı fermanında Fransız İhtilali sonrası etkilenmeleri de gösterir.

Batılılaşma hareketinin doğal sonucu olarak toplum düzeninde ve yaşam pratiğinde ikilikler olur. Bu ikilik orduda, adliyede, yönetimde, eğitimde, sanatta, giyimde, ev eşyasında ve eğlencede özetle yaşamın her alanında bir şekilde kendini gösterir (Akı,1989:32). Bir toplumun yeni bir yaşam ve düşünce tarzına uyum sağlaması kolay olmayacaktır. Bunu bilen Osmanlı yöneticileri eğitime önem vereceklerdir.

Bütün bu gelişmeler edebiyatta da yankı bulur. Tanzimat'ın oluşturduğu ortam içinde yeni bir kuşak yetişir. Batı kültür ve edebiyatının ürünlerini tanımış bu kuşak, Türk edebiyatı için artık yeni bir ufkun açılması gerektiğine inanmaya başlarlar. Düşünsel yapı itibariyle siyasal Tanzimat'ın izlerini taşıyan bu kuşak, ilk önemli siyasal yönelimli aydın örgütlenmesi olan Yeni Osmanlı Cemiyeti içinden gelen veya bu örgütlenmeye mesafeli durup

düşünceleri ile onları destekleyen Tanzimat aydınları olur. Bu aydınları birleştiren ortak nokta Avrupa uygarlığı, özellikle Fransız aydınlanması hakkında edindikleri genel bilgi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılıp parçalanması karşısında duydukları endişe olur. Bu endişe onların sanatı toplumsal amaç için kullanmalarında ön ayak olur. Tanzimat edebiyatı içerisinde yer alan sanatçılar genellikle yapıtlarında toplumsal ve siyasal yönlü reformları savunurlar. Halkı yapılacak siyasal ve toplumsal düzenlemelere hazırlama, onlara çağdaş uygarlık değerlerini öğretme başlıca kaygılarından biri olur. Bu kaygıyla halka kolayca seslenebilecek, kamuoyu oluşturacak bir yoldan gazetecilik yolundan edebiyata girerler (Özdemir,1979:64). Nitekim Şinasi, Nâmık Kemal, Ziya Paşa, Ali Süavi, Ahmet Mithat Efendi aynı zamanda gazetecidir. Bu dönemde ayrıca Batı edebiyatından roman, anı, makale, fıkra gibi türler yanında tiyatro da edebiyatımıza girer.

Tanzimat edebiyatının halka dönük iki yeniliğinden biri gazete ise diğeri de tiyatrodur. Tanzimat aydınları için toplumun modernleşmesinde tiyatro etkili bir yol olmakla beraber, diğer araçlara göre belli üstünlükleri de bulundurur. Her şeyden önce tiyatrodan zevk almak Batılı olmanın bir ölçütü olarak değerlendirilmiştir. Tiyatro sanatı Batı uygarlığının bir ürünü olarak hem topluma Batılı yaşam biçimini tanıttık hem de Batılı olmaya yol gösterici olacaktır. Bu açıdan Tanzimat sanatçıların hemen hepsi halkın tiyatro yoluyla eğitilebileceği fikrini öne sürmüşlerdir (Pekman,2002:?). Aynı zamanda tiyatro; gazete, roman ve dergiden farklı olarak okuma oranının çok düşük olduğu toplumlarda fazladan bir çabaya gereksinim duymadan izleme yoluyla kitlelere ulaşmayı sağladığı için de Tanzimat aydınları tarafından Batılılaşmada önemli bir araç olarak görülmüştür.

Türk tiyatrosunun Batı tiyatrosu gibi bir sahne üzerinde ve tiyatro binasında oynanmamasına dair eksikler Tanzimat aydınları tarafından giderilmeye çalışılmış Tanzimat'ın ilanının birinci yılında İstanbul'da dört tiyatro açılmıştır (Gariper,2009:67). Tanzimat aydınının gördüğü ikinci eksiklik ise yazılı metne dayanan oyunların yetersizliği olur ki bu anlamda ilk eser de

Tanzimat'ın ilanından yirmi yıl sonra Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* olur. Bu şaşırtıcı değildir. Çünkü bu dönemde;

“Şinasi, gerek gazete yazılarında gerekse de edebi eserlerinde Batı'daki gelişme efsanesinin temel dinamiklerinin savunuculuğunu yapan yenilikçi aydın hareketinin adeta lokomotifine haline gelmektedir.” (Pekman,2002:?).

Aynı zamanda Şinasi'nin 1852 yılına kadar on yıl Fransa'da yaşamıştır. Bu deneyim onun hem Avrupa'daki toplumsal, siyasal süreçlere tanıklık etmesi hem de Avrupa kültür hayatını da yakından tanınmasıyla Tanzimat aydınları arasında bir öncü konumuna getirir. Şinasi'den önce de Batı tarzında yazılmış oyunlar ve Batı oyunlarının tercümelemleri vardır, fakat Şinasi'yi onlardan ayıran tiyatro dilini edebiyatımıza yerleştirmiş olmasıdır. Şinasi *Şair Evlenmesi* adlı eserinde görücü usulü evlenme geleneğinin eleştirisini halk tiyatrosuna özgü tipleştirilmelere de yer vererek yapar. Aynı zamanda oyunda Moliere etkileri de görülür.

Türk tiyatrosunun ilk teorisyenlerinden olan ve Victor Hugo'dan etkilenip Romantik tiyatro anlayışını benimseyen Nâmık Kemal, Mukaddime-i Celâl'in üçüncü bölümünden itibaren tiyatro üzerinde uzun uzun durur. Kemal, halk tiyatrosunun ahlâka aykırı bulduğu oyunlardan Batılı tarzda tiyatroyu üstün tutar Ayrıca Kemal edebiyat ile tiyatro arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder:

“ Bir milletin kuvve- i nâtıkası edebiyat ise timsâl-i edebî nâtıkâ-ı zihyâtı da tiyatrodur. Tiyatro fikrin hayâlâtına vicdân vicdânın ulviyetine cân ,cânın hissiyâtına lisan verir.” (Kemal,2005:45).

Edebiyatın malzemesinin dil olduğunu söyleyen Nâmık Kemal dilin en canlı kullanım alanının da tiyatro olduğunu belirtir ve tiyatronun öncelikle dil yönüyle edebiyatın bir şubesi olduğuna dikkat çeker. Ona göre eğlencelerin en zevklisi ve faydalısı tiyatrodur. Tiyatro eseri okumanın oynandığını görmek kadar lezzet vermese de roman okumaktan çok daha iyi olduğunu dile getiren Nâmık Kemal, tiyatrodaki yaşamın daha canlı ve yoğun sergilendiğini ayrıca dış dünyaya ait ayrıntıların fazla olmamasının insanın duygu ve hayallerini kesintiye uğratmadığını belirtir. Tiyatrodan sosyal fayda bekleyen ve halkın eğitiminde ona görev yükleyen Nâmık Kemal oyunlarında vatan sevgisini ve sosyal konuları ele almıştır. Bu oyunlardan biri olan *Vatan yahut*

Silistre 1873 yılında Gedikpaşa Tiyatrosunda sahnelenmiş seyircide meydana getirdiği yurtseverlik galeyanı ve kahramanlık duygusu, heyecanı sonucu seyirciler arasında bir coşkunluğa yol açmış bunun üzerine Kemal sorgulanmadan Magosa'ya Sürgüne gönderilmiştir. Kemal böylece tiyatronun insanı etkileme gücünü pratik olarak da deneyimlemiş olur.

Tiyatronun halk üzerindeki etkisinin farkında olan yalnızca aydınlar değildir, kitleler üzerinde doğrudan etkili olan bu sanatın devlet de farkındadır. Bu açıdan ülkemiz tiyatrosu Osmanlı döneminde hem tekeller hem de sansür açısından ilginç olaylar yaşar. Bu dönemde Ali Bey'in ödenekli tiyatro kurma (ulusal tiyatro) çabaları olmuşsa da bu çabalar sonuçsuz kalmıştır. Ödenekli tiyatro yerine Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'na 1870'te on yıl süreyle tekel hakkı tanınması uygun görülmüştür. Bu tekelin iki yönlü bir sözleşme boyutu vardır. Tekel Güllü Agop'a bazı ayrıcalıklar verirken aynı zamanda onun bazı yükümlülükleri yerine getirmesini beklemiştir. Güllü Agop'a verilen bu tekelin salt bir destek olmadığı aynı zamanda denetimi de amaçladığı görülür. Tahsin Konur (2001,180) *Devlet-Tiyatro İlişkisi* adlı kitabında 14 Aralık 1870 tarihli Terakki Gazetesi'nde çıkan bir haberle bu sansürün boyutlarını gösterir:

“Her halde âdab-ı umumiyeye hizmet eylemek ve din ve mezhep ve politikaya dokunmamak üzere Gedik Paşa Tiyatrosu'na Babîâli cânî samisinden itayi imtiyaz olunmuş ise de mezkûr tiyatro müdürü Agop Ağa'nın geçen gece Hazreti Musa ile Firavun kıssasını oynattığı işitildiğinden merkum derhal Şura-yi Devlet'e celp ile tekdir ve bir daha bu makule oyun oynatmaması ekiden emr ü tenbih buyrulmuştur.”

Bu belge hangi konuların denetim altında tutulduğunu gösterir. Törelere, aykırı düşen din ve mezhep konularına değinen oyunların oynatılması sansür kapsamına alındığı görülür.

Tiyatroya uygulanan sansür, İstibdatla ve daha öncesinde Meşrutiyet Döneminde yapılmış bütün olumlu işler üzerinde yıkıcı bir etki yaratmıştır. Yalnız oyunların ve oyuncuların tutuklanması değil tiyatroların yıktırılmasına varan yoğun bir baskı uygulanmıştır. Tarabyada'daki Summer Palace Tiyatrosu, *Gündüz ve Gece* adlı operetin sakıncalı bulunması; Gedikpaşa

Tiyatrosu ise *Çengi* ve *Çerkez Özdenleri* adlı oyunlar nedeniyle yıkılmıştır (Konur,2001:118). Sansürün uygulanması çeşitli nezaretler altında gerçekleşmiş Osmanlı'da Maarif Nezaretinde yetmiş dört üyeli bir Teftiş ve Muayene Encümeni ile on sekiz üyeden oluşan Tetkik-i Müellefat Encümeni bulunuyordu. Bu kurul basılacak eserlerin uygunluğuna karar verdiği gibi tiyatro oyunlarının sahnelenip sahnelenmemesine de karar veriyordu. Bu denetim mekanizması yeni kurulan Türkiye'de de devam eder. Özellikle yakın geçmişle ilişkinin kesilmesi ve böylece devrimlerin korunması amaçlanır. Örneğin Nâmık Kemal'in birçok oyunu eski dönemin izlerini taşıdığı için yasaklanmış ya da kısıtlanmıştır.

Tiyatronun toplumla bu güçlü ilişkisinin verdiği imkân ile tiyatro metinleri edebiyat sosyolojisi açısından önemli bir kaynak rolünü üstlenir. Öncelikle tiyatro metninin, dilin oluşturulduğu, geliştirildiği sosyo-kültürel ortamda hayat bulması onu edebiyat sosyolojisi ile ilişkili kılan ana nedendir. Diğer bir noktada da her ne kadar kurmaca bir dünya yaratsa da yazarın düşünsel perspektifini oluşturan arka planının zemininde toplumsallık yatar ve bu eserlere de yansır; çünkü tiyatro metinleri belirli toplum olayları ve dünya görüşleri ile bağlantılı toplumsal ilişkiler çerçevesinde şekillenir. Bu özellikleri ile tiyatro metinleri toplumdaki kültürel, toplumsal, ekonomik dönüşümleri çözümlemede önemli veriler halini alarak sosyolojik bir okumaya imkân tanırırlar.

Tiyatronun toplumsal yanı, mevcut düzenin değişme eğilimleri gösterdiği toplumlarda büyük önem kazanır. Bunun nedeni tiyatroya toplumu dönüştürücü bir işlev yüklenmesidir. Aynı zamanda tiyatronun temel dokusunu oluşturan çatışmanın bu tip toplumlarda daha belirgin olarak kendini göstermesi de tiyatro metnini içerik bakımından besleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan Türk oyun yazarlığı başlangıcından yani Tanzimat'tan beri yaşamı doğrudan etkilemiş sorunları konu edindiği gibi belli bir düşünceyi halka aşılama da çalışmıştır. XIX. Yüzyılda Batılı tiyatro ile yeni tanışan ve bir geçiş döneminde olan Osmanlı'da tiyatro, toplumu eğitmek için bir araç olarak görülmüştür. Yenileşme hareketlerinden etkilenen

sanatçılar her şeyden önce kendilerini toplumu yönlendirmekle görevli sayarlar. Bu dönem tiyatrosu bireyi yetiştirme, topluma düzen verme, siyaset ve yönetime kontrol getirme amacı taşıyan az çok ihtilalci monarşiye karşı görünümünde bir tiyatrodur (Akı,1989:207). II. Abdülhamit döneminin 1885'te ağırlaştırdığı sansür uygulamaları ile tiyatro II. Meşrutiyete kadar bir suskunluk evresi geçirir. Meşrutiyetin ilanı ile birçok oyun yazarı ortaya çıkar. Bu yazarların öncelikle ele aldığı konular İstibdat döneminin jurnalcılığı, insanların nasıl haksızlıklara uğradıkları, ocakların nasıl söndüğüdür. Yazarlar bu dönemde toplum sorunlarına Tanzimat döneminden daha cesur bir tutumla yaklaşırlar. Tabii dönemin etkisiyle oyunların kahramanları ya Jön Türkler ya subaylar ya da sürgüne gönderilmiş aydınlar olur (Nutku,2008:290). Cumhuriyet döneminde tiyatro anlayışına baktığımızda 1923-1940 döneminde yazılan metinlerde yeni kurulan Türkiye'de mevcut devrimlerin benimsenmesini sağlamak amacıyla yazılan ve Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar oldukça fazladır. Bu oyunlarda çağdaş insanlık değerlerine ve ilme aykırı olarak görülen her çeşit alışkanlık ve davranış eleştirilir. Dini sömürme, rüşvet, devlet adamlarının yetersizliği, kadın haklarının kısıtlılığı, yönetim aksaklıkları ve bozulan sosyal kurumlar şiddetle eleştirilir ve söz konusu eleştiriler genellikle komedi türü içinde yapılır. 1940-1960 dönemi oyunlarında toplumda değişen değer yargılarına yer verilir. Bu değişimlerin temelinde II. Dünya Savaşından sonra ülkemizde oluşan ekonomik değişikliklerin toplum ve aile bireyleri üzerindeki etkisi üzerinde durulur. Çıkar ve paraya dayanan yeni değer yargılarının topluma hâkim olduğu vurgusu ön plandadır. Bu dönem yazarları olaylara nesnel bir gözle bakmaya çalışmış bireyden yola çıkarak evrensel toplum meselelerine ulaşırlar.1960-1980 iki askeri ihtilal arası bu dönemde tiyatro yazınında bir canlılık görülür. Oyunlarda önceki dönemlerde olduğu gibi toplumsal sorunları aile içi çatışmalardan anlatan oyunlar görülür. Toplumcu gerçekçiliğin aydınlar arasında yaygınlaştığı bu dönemde şehrin varoşları, köy ve kasabalar, hapis hanede cereyan eden olaylar konu edinilir. Bunun dışında kapitalist sisteme geçişin olumsuzlukları, sınıf çatışmaları, tarih- masal ve efsaneler üzerinden dile getirilen iyilik kötülük ve iktidar mücadelesi bu

dönemin tiyatro konularını oluşturur. 12 Eylül 1980 tarihinde yaşanan askeri darbe ise siyasal, sosyal ve kültürel alanda etkisi uzun yıllar sürecektir olan bir derin bir sarsıntıya neden olur. Toplumların sosyolojik ve kültürel gelişmeleriyle eş bir gelişme gösteren tiyatro ister istemez yaşanan bu döngünün içinde yerini alır. Darbe sonrası güncel gerçeklerden uzaklaşan yazarlar; tarih, masal ve mitolojileri konu edinirler. Yazarların bir kısmı da bireyin kimlik arayışı ve kişiliksizlik sorununu oyunlaştırır. Yine siyasi ve sosyal baskıların yoğun olduğu toplumlarda görülen kaçış temine bu dönemde rastlamak mümkündür (İslam,2009:385-96).

Türk oyun yazarlığında içeriği oluşturan düşünce toplumsal yapıdan kaynaklanmıştır. Bu nedenle her oyun metni yaratıldığı dönemin siyasal, kültürel, sosyal ve ekonomik özelliklerinden etkilenmiştir. Toplumsal değişimleri ele alan oyun yazarlarımızın kimi sorunları seyircinin gözüyle ile popüler yorum doğrultusunda ele almışken kimi de kendi kişisel yorumu ile sorunları değerlendirmiştir. Oyun yazarlarımız genelde tiyatroya toplumu eğitme konusunda bir anlam atfetmişlerdir. Bu nedenle yazarlarımız, oyunlarda insanımızın yaşamına anlam katacak, eylemlerine yön verecek nitelikte doğruları yansıtmaya çalıştıklarından yazılan oyunların gerçekçi ve mesaj ağırlıklı bir özellik taşıdığını söyleyebiliriz.

1. BÖLÜM: YAŞAM VE TİYATRO

1.1.OYUN KAVRAMI

İnsan neden sanat yapar, neden felsefe yapar, neden yasalar koyup sonra bu koyduğu yasalara uymayanları cezalandırır? İnsan neden ibadet eder? Neden okula gider, neden savaşır, neden spor müsabakalarına katılır, neden bir sahnenin ortasında gerçek olmadığını bildiği bir yaşamı izler? Neden ile başlayıp sonsuz sayıda çoğaltılabilecek bu sorular dizisinin cevabını oyun ile açıklamak mümkündür:

”İnsanın özündeki belki de en temel istek ‘Oyun Oynama İsteği’dir. Tüm kültürlerin kaynağını oluşturan, insanla var olan ve ona soyut düşünme becerisini kazandırmakla birlikte, onu özgürleştiren yaratıcı bir eylemdir oyun. Schiller oyunla insanı özdeşleştirir ve oyunu insan olmanın ön koşulu sayar adeta: ‘İnsan, sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o, ancak oyun oynadığı yerde tam insandır’ ” (Tekerek,2006:50).

Fakat Huizinga'ya (1995) göre oyun kavramını sadece insan ile özdeşleştirmek doğru değildir. Hayvanlar da insanlar gibi oyun oynamaktadırlar. Oyunun bütün temel özellikleri hayvan oyunlarında çoktan gerçekleştirilmiş durumdadır. Yavru köpekleri düşünün. Bunlar, bir ritüeli andıran tavır ve jestlerle birbirlerini oyuna davet etmektedirler. Birbirleriyle oynarken sanki korkunç öfkeliymiş gibi görünürler; fakat bütün bunların içinde, bu durumdan zevk almakta ve eğlenmekte oldukları da açıktır. Buradan şöyle bir sonuca varabiliriz:

“Hayvanlar da oynadıklarına ve bunu yalnızca bir tepki ya da içgüdüyle değil, fakat bir anlamla ve işlevle yaptıklarına göre, kültürün tanımında ise hep bir insan toplumunun bulunması gerektiğine, hayvanların da oynamayı öğretmesi için insanlara gereksinme duymadıklarına göre, insanoğlu oyun kavramına kendinden önemli bir özellik katmamıştır.”(And,2003:27).

İnsandaki artistik yeti diyebileceğimiz oyun, hayvanlarda da mevcuttu. Yani Huizinga'ya göre oyun kültürden önce mevcut olan, kültüre eşlik eden ve kültürü başlangıcından beri damgalayan verili bir kendiliktir. Böylece

insanı tanımlamada kullanılan kavramlara bir yenisini ekleyen Huizinga'ya göre :

“İnsanoğlu doğuştan homo ludens dir, yani oynayan insandır. İlkel insanın çevresini tanıması, öğrenmesi, bilgi edinmesi ve sanatı oyunla başlamıştır. Bu insanın yaşamını var eden kültür oyundur.”
(Nutku,1998:14).

Oyun, kimine göre enerji fazlasını atmak; kimine göre doğuştan gelen taklit yeteneğinin bir etkisi, kimine göre ise ruhun boşalma ihtiyacını karşılamaktır. Daha başka teoriler oyunun kökeninde yarışma ihtiyacı, üstünlük kurma isteği ya da gerçekleştirilmemiş arzuların kurmaca aracılığı ile teskin edilmesi sonucu benliğin korunmasına yönelik bir iti olduğunu belirtir. Huizinga'ya göre bütün bu açıklamaların ortak çıkış noktası; oyunu, oyun olmayan bir amaca varmada kullanılan bir etkinlik olarak kabul etmeleridir:

”Dil, mithos ve ritüelin kökeninde hep oyun buluyor Huizinga; hukuk ve düzen, tecim ve kar, zanaat ve sanat, bilgelik ve bilim gibi uygar yaşamın önemli içgüdüsel güçlerinin kökeninde mithos ve ritüel vardır ve hepsi oyundan çıkmıştır. Oyun, çocuk oyunları, ayak topu, satranç tam bir ciddilik içinde oynanır.”(And,2003,28).

Peki, bu kadar çeşitliliği olan bu oyunları, oyun yapan özellikler nelerdir? Nurhan Tekerek (2006) ‘in sınıflandırmasından hareketle bu özellikleri şöyle ifade edilebiliriz: Öncelikle oyun gönüllü bir eylemdir. Emirlerle bağlı oyun, oyun değil oyunun zorunlu bir temsili olabilir. Bu yönüyle oyun kavramı özgürlük kavramıyla doğrudan ilgilidir ve bu bizi oyun özgürlüktür sonucuna götürür. Oyunun bir özelliği de çıkar gözetmemesidir. Oyunun amaçları bireysel tatmin alanının ve maddi çıkarın dışındadır. Oyunun diğer bir özelliği de gündelik, gerçek yaşamdan farklı oluşudur. Oyun bizleri gerçek yaşamın dünyasından geçici olarak uzaklaştırıp kendi dünyasının içine sürükler. Bu yanıla oyun günlük hayata bir ara veriş, bir rahatlama etkinliği olarak karşımıza çıkar. Oyun bir sınırlılık gerektirir. Öncelikle bir başlangıcının ve bitişinin olması oyuna zamansal bir sınırlılık katar. Oyun bu zamansal sınırlılığı ile :

“ Bir kez oynandıktan sonra, belleklerde manevi bir yaratı veya bir hazine olarak kalmakta, aktarılmaktadır ve her an tekrarlanabilir,

ya bir çocuk oyunu, bir tavla partisi veya bir yarış gibi hemen veya belli aradan sonra tekrarlanabilir. Bu tekrarlanabilme oyunun temel özelliğidir.”(Huizinga,1995:27).

Oyunun zaman sınırlılığı dışında bir de mekân sınırlılığı vardır. Her oyun ister zorunlu, ister gönüllü olsun, önceden belirlenmiş bir mekânın sınırları içinde gerçekleşir:

”Bu oyun kutsal olabilir, bir maç olabilir, bir tiyatro oyunu olabilir, evcilik oyunu olabilir, mutlak bir oyun alanına ihtiyaç vardır. Oyun alanları içinde yaşadığımız dünyada belli bir eylemin gerçekleşmesi adına oluşturulan geçici dünyalardır. Hayatın kendisi için yeryüzü, futbol maçı için stadyum, tiyatro oyunu için oyun ve seyir yeri, satranç oyunu için satranç tahtası(...) gibi.”Tekerek,2006:53).

Oyun alanının içinde oyunun kendine özgü mutlak bir düzeni vardır. Bu oyunda bir takım kuralların olduğunun da göstergesidir. Oyun kurallarının bağlayıcılığı ile kuşkuya yer bırakmaz. Oyunda kurallar bozulunca bütün oyun biter. Oyunbozanla, oyunda hile yapan bir birinden ayrılır. Birincisi kurallara saygı göstermez, öteki kurallara uyar gibi davranarak sözde saygılı bir görünüm içindedir ve yakalanmadığı sürece oyunun içindedir. Oyun kurallarını çiğneyen oyunun dışında kalır (And,2003:29).Oyunun diğer bir özelliği de ‘biz’ kavramının etkin oluşunda görülür. Birlikte oynamak birlikte bir etkinliği gerçekleştirmek insanları birbirine yakınlaştırır:

”Oyunda ‘ben’ değil ‘biz’ kavramı vardır. Bu oyun başkalarına değil, biz’e aittir.’Biz’in dışındakilerin ne yaptığı o an için bizi ilgilendirmez. Günlük yaşamın kurallarının oyun bağlamı içinde geçerliliği yoktur. Biz başkayız, farklıyız. İşte oyunun kazandırdığı bu başkalık ve farklılık duygusu, ancak oyunun gönüllü olarak büründüğü esrar atmosferi içinde ortaya çıkar.”(Tekerek,2006:54).

Oyunun farklılığı ve esrarı giyim kuşamda da görülür. Oyun kişileri ya maske takarak ya da giyim kuşamlarını değiştirerek kendinden başkası olurlar.

Bütün açıklamalardan hareketle herkes tarafından gözlemlenebilen bir olgu olarak oyunu; günlük hayatın dışında yer aldığı hissedilen, oyuncuyu tamamen kendi içine çekme yetisine sahip bir eylem olarak tanımlayabiliriz:

“ Oyun her tür maddi çıkar ve yarardan arınmış bir eylemdir; bu eylem bilhassa sınırlandırılmış bir zaman ve mekânda tamamlanmakta, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla

çevreleyen veya alışılmış dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkilerini doğurmaktadır.”(Huizinga,1995:31).

Türkçede ‘oyun’ kelimesinin pek çok anlamı vardır. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde (2005) oyun kelimesinin anlamları şöyle sıralanmıştır: Vakit geçirmeye yarayan, belli kuralları olan eğlence; tiyatro ve sinemada sanatçının rolünü yorumlama biçimi; müzik eşliğinde yapılan hareketlerin biçimi; seslendirmek veya sahnede oynamak için hazırlanmış eser, temsil, piyes; bedence ve kafaca yetenekleri geliştirmek amacıyla yapılan, çevikliğe dayan her türlü yarışma; şaşkınlık uyandırıcı hüner; kumar; güreşte rakibini yenmek için yapılan her türlü biçimlerde şaşırtıcı hareket; teniste, tavlada taraflardan birinin belirli sayı kazanmasıyla elde edilen sonuç; hile; düzen, desise, entrika. Boratav’a (1973) göre oyun çocukların ve daha az ölçüde büyüklerin herhangi bir üretim çabasını ya da hizmeti zorunlu kılmadan, sadece eğlenme yolu ile dinlenmeyi sağlayan bir eylemdir. Boratav oyunları kümelemede Roger Callois’in ‘agon, alea, ilinx ve mimcry’ şeklindeki bölümlenmesini ölçüt alır:

“Agon, yarışma, savaşıma gerektiren oyunları kapsar; sporlarda olduğu gibi, vücut gücüne ya da dama, satranç ve benzeri oyunlarda olduğu gibi, zekâ gücüne dayanır. Alea kadere, talihe rastlantıya dayananların bölümüdür; kumar oyunları, fal ve niyet oyunları bu kümeye girer. Mimicry; taklit gösteri maskaralık öğelerini kapsayan seyirlik oyunlardır: tiyatro, kukla gibi. Ilinx coşturan, ona ürpertili zevk tattıran eğlenceleri kapsar: salıncak, döner dolap, türlü karnaval coşkunklukları bu bölüme girer.”
(Boratav, 1973:285)

Callois’in sınıflandırmasından hareketle oyunun iki işlevinden söz edebiliriz:

“ Oyun ya bir yarışmayı yansıtır ya da bir şeyi başka bir şeye en iyi benzetmek için yarışır. Benzetmece bir gösteridir, böylece seyredilene yöneliktir.” (And,2003: 30).

Türkçede de oyunun birçok anlamı olduğundan seyredilen oyunları diğer oyunlardan ayırmak amacıyla “seyirlik oyun” kavramını kullanıyoruz. Bugün tüm dünyanın kullandığı bir sözcük olan tiyatro ise:

“Eski Yunancada ‘seyir yeri’ anlamına gelen theatron’dan kaynaklanmaktadır. Bu sözcüğün kökeni ise ‘seyretmek’, ‘görmek’ anlamına gelen theaomai ve theasthai’dır.”(Nutku 2001:30).

Seyredilmek için gerçekleştirilen bu eylemlerin kökenlerinde ritüelleri bulmak mümkündür. Ritüeller de seyredilmek içindir yine drama seyredilmek için sahnelenen bir eylemin taklididir. Böylece tiyatro, oynayan insanın ikinci bir oyunu olarak bir benzetimdir.

1.1.1 Ritüelden Tiyatroya Oyun

Tiyatronun kökeni ritüele yani Aziz Çalışlar'a (1995,638) göre ilkel komünal toplum dönemlerindeki dramatik dans, av, bolluk büyülerine ve ayrıca mevsim ve yıl dönümü kutlamalarına uzanır. Bu kökeni doğrular şekilde ritüel ve tiyatro arasında birçok benzer nokta bulmaktayız.

İlk insanlar yiyecek kaynaklarını ve varlığın diğer belirleyici unsurlarını yavaş yavaş keşfetmişlerdir. Üretim biçiminin avcılığa dayandığı insanlık tarihinin bu ilkel dönemlerinde yaşamak için avlanmak zorunda olan insanoğlu av sırasında çeşitli oyunlara başvurmuştur. Bu oyunlarda estetik bir nitelikten ziyade daha faydacı ve dinsel bir özellik bulunur. Avcının avını yakalamak için hayvan postuna bürünüp onu taklit etmesi, sonra bunu çeşitli hareketlerle ve oyunlarla insanlara anlatması ve en son olarak yemeden önce öldürülen hayvanın ruhunu kovmak için topluca yapılan dans ve taklitlerden oluşan bu av oyunlarında, tiyatronun üç temel ögesini olan "taklit, eylem ve topluca katılma" yı buluruz.

İnsanoğlu, yaşamının ilk evrelerinde doğal nedenlerle açıklayamadığı olayları doğaüstü güçlerle ve büyüyle anlamlandırmıştır. Açıklayamadığı bu doğa olayları ilkel insan için birer üstün güçtü ve o, üstün güçler karşısında gücünü artırmak için çeşitli yollar aramaya başlamıştır. Bu gücün anlatımı ise ilkel insanın yabanıl oyunlarında kendini göstermiştir.

"Bu ilkel oyunlar giderek daha belirgin ve düzenli bir duruma gelmiş ve ritüeller ortaya çıkmıştır. Böylece insanın doğayla ilişkisinde büyü varolmuş; çeşitli giysiler, maskeler tartımlı hareketler, gizemli sesler doğal olanın dışında kalan üsluplaştırmayı, başka bir deyişle sanatsal anlatımı getirmiştir." (Nutku,2001:15-16).

Oscar Brocket'a (2000) göre İkel insan için ritüelin pek çok anlamı vardır. Her şeyden önce ritüel, bir bilgi biçimidir. İnsanın dünyayla ilişkisini, evreni ve toplumu algılayışını yansıtır. İkinci özellik de ritüellerin öğretici olmalarıdır. Yazılı dilden yoksun olan bir kültürde bilgi ve deneyimleri aktarmada ritüellere önemli bir görev düşer. Üçüncüsü ritüellerin olayları denetlemesi ve etkilemesi de bekleniyordu. İkel insan doğanın belli bir döngüsü olduğunu algılayamadığından sözgelimi ilkbaharın geri dönüşünü bereketi korumak için törenleri yerine getirmenin gereğine inanıyordu. Dördüncüsü ritüeller çoğu zaman övgü amaçlı kullanılıyordu. Bu övgü ya bir güce ya da savaşta kazanılan bir zafere olduğu gibi bir kahraman ya da toteme de olabiliyordu. Beşincisi ritüeller eğlendirici özellikler taşıyorlardı. İnsanların belli zamanlardaki törenlerde bir arada maske, müzik ve danslarla gerçekleştirdikleri bu eylemler bir haz da veriyordu. Bu işlevleri tiyatronun da bir derece gerçekleştiriyor olması tiyatro ile ritüelin birbiriyle ilgili olduğunu gösterir.

Ritüeller ile tiyatro arasında araçsallık açısından da benzer biçimleri görürüz. Bu araçlar müzik, dans, söz, maskeler, kostümler, oynayanlar, seyirci ve sahnedir. Ayrıca:

“ İlk ritüeller başlıca araç olarak pandomimli dansı ve ritmik müzik eşliği kullanırlar. Çoğunlukla, konuşma ve diyaloglardan yoksun olsalar da insan sesi yaygındır. Maske ve kostüm tipik aksesuarlardır.” (Brocket,2000:18)

Oyunun işlevlerinden olan bir şey için mücadele etme ve bir şeyin temsili ritüellerde de görülmektedir. Çoğu ritüelde ölüp-dirilme, eski-yeni, ak-kara gibi karşıt güçlerin mücadelesinin simgeleştirilerek anlatıldığını görürüz. Ritüellerdeki duygu ve eylemin söze dökülmesi ile de mitler oluşur. Mitlerde, sonsuz düzen arayışı içindeki insanın, dünyanın nasıl yaratıldığı, doğal olayların nasıl gerçekleştiği gibi zihni karmaşaya sürükleyen sorularının cevabını buluruz. İnsanoğlu Mitlerde de ritüellerde olduğu gibi anlamlandıramadığı olayları doğaüstü çatışan güçlerle anlatmış ve bu mücadele sürecini kişileştirerek simgeleştirmiştir. İnsanlığın ifade araçları olan mit ve ritüelin birleşmesi de dramı yaratmıştır:

“ Dramayı oluşturan bu ritüellerin ve mitlerin mutlaka bir oynanma zamanı ve yeri vardır. Bu kutsal törenler ve ona eşlik eden mitler, ya mevsimlerin dönüşüm zamanlarında, kıştan bahara, ya da yazdan sonbahara ve kışa geçişte yansılana oyunlardır. Ve mutlaka doğanın ölümüne ve canlanmasına, çoğalmasına katkı da bulunan bir işlevleri vardır.”(Tekerek,2006:58).

Tiyatro ile ritüelin ortak diğer özelliği de tıpkı oyundaki gibi insan için ikinci bir gerçeklik alanı yaratması, insanı günlük yaşamın dışına çıkarmasıdır. Huizinga oyun ile ritüel arasındaki ilişkiyi şöyle anlatır:

“Oyuncu kendini bütün varlığıyla oyuna kaptırabilir. Sadece oyun oynamak’ bilinci tamamen geri plana itilmiş olabilir. Oyuna çözülmüş bir şekilde bağlı olan sevinç, yalnızca gerilime değil, taşkınlığa da dönüşebilir.(...) Oyun ortamı doğası gereği istikrarsızdır. Oyunu bozan dış bir darbenin etkisiyle, kuralların ihlal edilmesiyle ya da iç bir nedenden - oyun duygusunun azalması, oyunun yanılmasıyla kalkması büyüünün bozulması - ötürü, ‘asıl hayat’ her an yeniden egemen bir duruma geçebilir.”(Huizinga,1995:39-40)

Metin And (2003) ise ritüel ile oyun arasındaki ilişkiye oyun kelimesinin anlamı üzerinden gider ve bu sözcüklerin tiyatro ile ilişkisini ortaya koyar. Bu noktada And, Orta Asya’da Yakut şamanlarının kullandıkları Türkçe bir ad olan ‘oyun’ üzerinde durur. Kadın şamana Moğolcadan gelen udahan, orta şamana orta-oyun, yüce şamana ulahan- oyun denilmekteydi ve üstelik oyun sözcüğünün sadece şaman için değil Türkistan’da şaman töreninin tümü için kullanılıyor olması oyunun ritüel kökenli olduğunu göstermekteydi:

”Oyun sözcüğünün çeşitli anlamları düşünüldüğünde, bunların hemen pek çoğunun büyüsel törenindeki çeşitli öğelerde içerildiği görülür. Şaman bu törende dans ediyor, ses ve çalgı ile müziğini yapıyor yüz kaslarını kullanarak, kamından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğelere başvuruyor ve şiir okuyordu. Böylece oyun sözcüğüyle tiyatro dans ve türlü seyirlik oyunların kökeni şamanda ve onun eyleminde toplanmış oluyordu.”(And,2003:37).

İnsanlığın kendisi ve dünya hakkındaki görüşlerini anlatan teatral bir etkinlik olan ritüeller, dünyasal olmaktan çok dinsel özellikler taşırlardı, fakat insanoğlunun doğa ve kendisi hakkındaki bilgisi geliştikçe bu törenlerdeki dinsel öğeler de azalmaya başlamıştır. Yani toplum karmaşılaştıkça ve nedensellik kavramları değiştikçe ritüelin yararlı ve dinsel amaçlarının yerini

“insanın başka bir varlık nedeni olan ve temeli taklit-eylem-kurgu tasarım’a dayanan Tiyatro ve Dram Sanatı almıştır. “(Tekerek,2006:59).Böylelikle İnsan dünya ile ilgili düşüncelerini yeni bir formda anlatmaya devam etmiştir.

1.2 OYUN OLARAK YAŞAM

Tiyatro yapıtının birçok dilde oyun olarak adlandırılmasının nedeni insandaki oynama içgüdüsüdür. Huizinga “hayvanların ve insanların oyun içgüdüsünü inceleyerek oyunun insanı yaşama serüvenine hazırlayan kurgusal bir düzenleme olduğu saptamasını yapar.”(Şener,2010a:11).Bu açıdan tiyatro yaşam oyununu tanımının anlamının bir aracı görevini üstlenir.

Tiyatro oyununu yaşam ile bu kadar ilişkili yapan, tiyatronun diğer sanatlardan farklı olarak canlı insanlar tarafından ya da canlı insanın temsil edildiği figürler tarafından oynanmasıdır. Bu yönüyle tiyatro somut gerçekliğe diğer sanatlardan daha yakındır (Şener,2010a:11-12). Diğer taraftan günlük yaşamımızı, insanlarla ilişkilerimizi düşünürsek mekânın kullanımı, sözcüklerin seçimi, ses tonunu ayarlama, beden dili, duygu ve düşüncelerin anlatımı tamamen teatral bir özellik taşır. Politikacılar, askerler, yargıçlar, din adamları iş adamları bankacılar hepsi günlük hayatta sahnede egemen olan kurallara uyarlar. Bu nedenle tiyatro ile yaşam arasında metaforlar yolu ile hep bir benzerlik ilgisi kurulmuştur. Özellikle Batılı düşüncede bu metafor çok eski ve yaygındır. Öncelikle Batı’da:

“Bir theatrum mundi geleneği vardır. Platonun Yasalar adlı eserinde insan yaşamı tanrılar tarafından sahneye konan bir kukla gösterisiydi; Petronius’un eseri Satyricon’un ana teması ise bir tiyatro olarak toplumdu. Hıristiyanlık zamanında, genelde, dünya tiyatrosunun bir tek seyircisinin olduğu ve o seyircinin, yani Tanrı’nın, aşağıda caka satarak kılıktan kılığa giren çocuklarını göklerde kederle seyrettiği düşünülürdü.” (Senett, 2010:57).

18.yüzyılda Aydınlanma ile birlikte tanrı merkezli evren, toplum ve birey açıklaması yerini insan merkezli bir anlayışa bırakmıştı ve dünya sahnesinde tanrının seyirciliği sona ermişti. Ve artık İnsanlar seyirci olarak birbirlerini seçmişlerdi. Yaşamla tiyatronun özdeşleştirilmesi yakın zamana kadar da

“Balzac, Baudelaire, Mann ve Freud” gibi (Senett,2010:57) isimlerle devam etti.

Yaşamın bir tiyatro oyunu olarak tasavvur edilmesinin tek bir neden ile açıklamak mümkün değildir. Senett’e (2010) göre bu düşünce değişmeyen bazı ahlaki amaçlara hizmet eder. Bu ahlaki amaçlardan birincisi toplumsal yaşamın temel sorunları olarak aldanma ve yanılısamanın görülmesi ikincisi ise insan doğasının toplumsal rollerden ayrı görülmesidir. Bu noktada Jung’un insan ilişkilerini tanımlamada kullandığı persona üzerinde duralım:

”İnsanoğlunun uygarlaşma süreci, insan ve toplum arasında onun nasıl görünmesi gerektiği konusunda ve birçok insanın arkasına gizlenerek yaşadığı maskenin oluşması konusunda uzlaşma getirir. Jung bu maske için, bir zamanlar Antikçağ aktörlerinin oynadıkları rolü belirtmek için giydikleri maskenin adı olan ‘persona’ sözcüğünü kullanmaktadır.” (Fordham,2008:60)

Bu kavram toplumun bireylerden beklediği rolleri de karşılamaktadır. Bir kadın hem anne hem eş hem de meslek sahibi başarılı biri olmak durumunda ise oynadığı her bir rol onun personasını oluşturur. Jung’a göre toplumsal ilişkilerde persona bir gerekliliktir. Sonuç olarak yaşam bir oyunculuk sanatıdır ve onu icra eden insan rol yapmaktadır anlamına da gelmektedir bu. Fakat kişinin kendisini rolle özdeşleştirilmesi tehlikelidir, çünkü gerçek doğamızın dışında davranmamıza neden olur. Nasıl bir aktörün gerçek doğasını oynadığı rollerden bilemiyorsa personası ile özdeşleşen insanın da gerçek doğasını keşfetmemiz güçtür. Yaşam bir tiyatro oyunu olarak olumsuz düşünülmüş gerçek benliği gizleme ve yanılısama, aldanma ile örtüştürülmüştür. Günümüzde de insanların birbirlerini ahlaki anlamda yargılamalarında hala tiyatro ile ilgili kavramlar üzerinden gittiklerini de görmekteyiz.

Tiyatro sahnesindeki oyunu yaşamdaki oyundan ayıran oyuncuların ve seyircilerin bir kurmaca dünyanın içinde olduklarını bilmeleridir. Seyirci sahnedekinin bir oyun, oyuncu ise kendi benliğinin dışında birini canlandırırken aslında bir oyunun içinde olduğunu bilir. Bu nedenle oyun seyirciler tarafından ciddiye alınmaz. Burada kullanılan ciddiye alınmama

oyunun bir kuralı olarak kabul edilmelidir. Çünkü “oyunun anlamsal ağırlığı ciddi- olamayan kavramıyla asla tanımlanamaz ve tüketilemez.”(Huizinga, 1995:66).Yaşamın oyun olarak sahneye yansımada tarihsel süreçte iki farklı üslup vardır. Bunlardan biri benzetmeci tiyatro diğeri ise göstermeci tiyatrodur. Öncelikle tiyatronun temel ilkelerini ortaya koyan Aristoteles’e göre tragedya ve komedyaya mimesis’tir. Mimesis taklit değil yaşamın yeniden bir yaratımıdır. Başka bir deyişle tiyatro ,”yaşamın kendisi değil ama yaşamdaki gerçekliğin yansılanmasıdır.”(Nutku,2001:28). Benzetmeci tiyatro geleneğinin tohumlarını atan Aristoteles’e göre sahnedeki oyun yaşamın bir benzeri dünyayı yansıtıyordu ve seyirciden beklenen de sahnede canlandırılan kişilerle özdeşleşme kurup, onların yaşantısını paylaşmasıydı. Gerçeğin benzeri bir dünyayı yaratmak isteyen benzetmeci tiyatro en belirgin özelliğini 17.yüzyıl Fransa’sında göstermiştir. Descartes akılcılığının egemen olduğu Fransız tiyatrosunda, Aristoteles’in yer, zaman, eylem birliği kuralı çok önemsenmekteydi:

“Oyunda anlatılan olayların geçtiği süreyle izlendiği süre arasında büyük bir ayırım olmamasına özellikle dikkat ediliyor. Corneille’e göre oyun iki saat içinde geçiyorsa, sahnede canlandırılan olaylar da daha uzun sürmemelidir. (...) Temel ilke, dramda yaşanan zamanla izleyicinin yaşayabileceği zaman ve bulunduğu uzamın birbirine uymasındır. Ancak bu yoldan izleyiciye, kendi gerçeğiyle sahne gerçi arasındaki sınırın unutturulabileceğine ve böylece tam anlamda bir özdeşleşme sağlanabileceğine inanılıyordu.” (İpşiroğlu,1995:16-17).

Bu anlayışta rol yapanlar sanki seyirci yokmuş gibi oynayarak oyunun gerçekliğe benzerliğini sağladıklarına inanıyorlardı. Benzetmeci tiyatro ilgi odağını sonuca yönelmekte, seyircinin oyunu izlemesini merak duygusu ile sağlamaktaydı. Benzetmeci tiyatronun tam aksi bir tiyatro anlayışı göstermeci tiyatrodur. Göstermeci tiyatro anlayışında sahnede canlandırılanın bir oyun olduğuna vurgu yapılmaktaydı. Seyirci sahnede canlandırılan oyun ile arasına özdeşleştirme kurmaz, bir gözlemci, bir yargı koyucu olarak vardır. Ve böylece seyircinin sahnedeki oyun üzerine düşünmesi sağlanır. Seyirci sahnedekinin bir oyun olduğunu bilir, hatta oyuncular zaman zaman seyircilere direk seslenirler. Oyuncular, temsil

ettikleri kişilere benzemez o kişilerin duygu ve düşüncelerini gösterirler. Bu yanıyla da göstermecî tiyatro geleneği canlandıran yerine anlatan tiyatrodur. Benzetmecî tiyatro yaşam ile birebir örtüşen bir dünya kurarak, yaşam – oyun arasındaki farkı silikleştirmeye çalışır böyle yaparak seyircinin özdeşleşme yaşamasını sağlar, göstermecî tiyatro ise yaşamı seyirciye yabancı bir gözle bir oyun olarak izletir, seyirci burada duyguları ile değil düşünceleri ile vardır ve yaşam üzerine düşünür.

İster duygularımıza isterse de düşüncelerimize seslensin tiyatro, kendimizle yüzleşmemizi sağlayan bir sanattır. Çünkü:

“Bütün sanatlar içinde özellikle tiyatro sanatından hoşlanmamızın nedeni, yaşama oyunundaki rolümüzü tanımamızı sağlaması, maskemizi düşürmesidir diyebiliriz. Bu hoşlanmanın temelinde, yaşam oyununu kurgusal bir oyunla bozma hınzırlığının yattığını da söylenebilir.”(Şener,2010a:13).

Yaşamda oyun bir aldatmaca, yanılsama olarak varken, sahnedeki oyun yaşamın oyununu göstermek için vardır, bu nedenle tiyatro oyunu hayatı anlama ve tanımada önemli bir araç olarak vardır.

1.3 TİYATRONUN YAŞAMA ETKİLERİ

Tiyatro en ilkel hali ile ritüellerde toplumun ortak ürünüydü ve insanoğlu sergilediği bu oyunlarla doğaya büyüsel bir yolla egemen olmaya çalışmaktaydı. Bu oyunlar büyü özelliğini yitirdikten sonra da tiyatro sanat olarak toplumu etkilemeye devam etmiştir.

Tiyatronun yaşam üzerindeki etkisi Antik Yunan'dan günümüze tartışılmalıdır. Tiyatronun etkileri üzerine ilk düşünceleri öncelikle Platon'da görmekteyiz. Onun sanata yaklaşımı, idea felsefesine dayanır. İdea, insandan bağımsız bir asal gerçekliktir. “Platon idea kavramında, doğruluk, iyilik ve güzellik ilkelerini gördüğü için, sanatı da doğru, iyi ve güzelle ilintisi bakımından incelemiştir.” (Şener,2010b:24). Sanat, asal gerçeklikten yani ideadan üç kez uzak bir kopyadır ve insanı asal gerçekten uzaklaştırdığı için Platon tarafından suçlanır. Platon *Devlet* (2002,366-69) adlı eserinde aklın ve sağduyunun egemen olduğu bir devlet tasavvurunda duyguları ve

heyecanları coşturucu etkide bulunduğu için, insanoğlunun kötü yanlarını besleyen tiyatroyu olumsuzlamıştır. Tragedya ve komedyanın ahlak açısından diğer bir olumsuz yanı ise oyuncular içindir. Kötü birini oynayan bir oyuncu onun davranışlarını taklit ettikten sonra, bu taklit ettiği davranışları alışkanlık haline getirir ve bu alışkanlıklar onun ikinci tabiatı olur bu da ahlaki açıdan sakıncalı bir sonuç doğurur. Sanatın etkileme gücünün bilincinde olan Platon, akıllı yöneticilerin bu güçten toplumu eğitme amacıyla yararlanmaları gerektiğini düşünür. Aristoteles ise tiyatronun olumlu etkileri üzerinde durmuştur. Tragedya ona göre “ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir (Aristoteles,2004:22). Tragedya ahlak değerleri ile ters düşmez tersine insanda katharsis yaratarak yani uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu aşırılıklardan arındırır. Sonuç olarak Antik Yunanda tiyatronun eğitici görevi üzerinde durulmuştur. Bu dönemde tiyatronun görevi “ hem özgür, sorumlu ve düşünen yurttaş yetiştirmek, hem de sağlam değerlerin korunacağı, aşırılıkların önceleneceği bir ortam yaratmak olmuştur.”(Şener,2003a:86).

Roma ‘da Horatius tiyatronun eğitme ve eğlendirme etkileri üzerinde durmuştur. Ona göre sanat eğitici olanla hoş olanı bir araya getirmekle değer kazanır. Bu dönemde tiyatrodan beklenen zevk verme ve ahlaki açıdan eğitme olmuştur, fakat Roma tiyatrosunda eğlenme ve zevk verme, eğitim amacının önüne geçmiştir Bu nedenle Roma seyircisi tragedyaya ilgi göstermemiştir. Bu dönemde verilen eserler daha çok komedya türünde olmuştur.

Ortaçağda kilise, tiyatroyu pagan kültürünün bir ürünü olarak gördüğü için bin yıl kadar yasaklanmıştır. Bu dönemde kilisenin tiyatroya karşı olmasının nedenleri şunlardır:

“Tiyatro gerçek olmayanı uydurur, susturulması gereken heyecanları uyarır. Kutsal ruha aykırı düşen bir gerilim yaratır, ahlaka ve inançlara aykırı olana yer verir kişiyi yararlı işler yapmaktan alıkoyar.” (Buttanrı,2011:56).

Ortaçağda, tiyatronun yaşamı olumsuz etkilediği düşüncesi hâkim olmuş bu nedenle tiyatro gelişmemiştir. Ortaçağ'ın sonlarına doğru ise tiyatro sadece kiliseye hizmet etmek, halka İncil'i, azizlerin hayatı ile ilgili öyküleri, soyluları yüceltmek ve ahlak kurallarını öğretmek için yeniden canlanmıştır.

Rönesans'ta tiyatro kiliseden kopmuş; tutkular, çıkar kavgaları, insan ilişkileri gibi konulara yönelmiştir. Hümanist değerlerin etkisiyle yetişen bu dönem tiyatro kuramcıları Horatius'un zevk ve yarar ilkesini yinelemişlerdir:

“ Minturno, 'Tiyatro seyircisi kendi üzerinde düşünmeli, üstün kişilerin beşeri hatalardan dolayı uğradıkları yıkımı görüp ibret almalı, umulmadık yıkıma hazırlanmalı .' diyordu. Sir Philip Sidney komedyanın işlevini şöyle tanımlamıştı:'Komedyaya günlük yaşamın hatalarını yansıtır bize kendimizi ve çevremizi tanıtır. Komedyaya yaraları deşer, tecrübemizi artırır, eğlendirerek eğitir.' “ (Şener, 2003a :87).

On yedinci yüzyıla gelindiğinde sanatta klasik akımının egemenliği görülmüştür ve bu dönemde tiyatro sanatının en iyi örneklerini veren Fransa olmuştur. Klasik düşünürler Horatius'un zevk ve yarar ilkesini yeni boyutlarla ele almışlardır. Onlar sanatın ahlaktan yana olması gerektiğini ve bunun sanatın doğasında var olan bir durum olduğunu ileri sürmüşlerdir:

“Çünkü güzel ancak iyide ve doğrudan bulunmaktadır. Sanat ahlaklı olmakla gerçeğe uymuş ve güzeli bulmuş olacaktır. Bir tiyatro oyununun ahlak açısından, ahlak açısından eğitici olması için toplumun değer yargılarını savunması gerekir.Yapıt bunu üç yolla gerçekleştirecektir.İyi ödüllendirip kötüyü cezalandırmakla, erdemi sevdiren kötülükten nefret ettirmekle, tutkuları dizginletmek ve kötüye pişmanlık duyurmakla. Böylece sanat adaleti gözetmiş olacaktır.” (Şener,2010b:108).

Tiyatronun vereceği bu ahlak eğitiminin nasıl olması gerektiği ile ilgili bu dönem tiyatro kuramcıları farklı yorumlarda bulunmuşlardır. Corneille bir oyunda ahlak amacının dört yolla sağlanacağını belirtmiştir. İlki oyuna eğitici sözler serpiştirme, ikincisi iyilik ve kötülük durumlarının iyice netleştirilmesi, üçüncüsü kötülüğün zaferi karşısında seyircinin korku duymasını sağlama, dördüncüsü ise korku ve acıma ile arınmayı sağlamaktır. Moliere ise kötülükleri göz önüne sererek onları alaya almanın onları düzeltmede en etkili yol olduğunu çünkü insanoğlunun en büyük çekincesinin kötü olmaktan

ziyade gülünç olma korkusu olduğunu belirtir. Bu dönem kuramcılarının birleştikleri nokta sahenin toplumu düzeltici bir ortam olarak değer taşımasıdır.

On sekizinci yüzyılda; Kant'tan başlayarak ahlak özgürlüğü ve sorumluluk üzerinde durulmuş kişinin kendi isteğiyle, dışarıdan gelen herhangi bir buyrukla değil, kendi kurallarına uyması zorunluluğu dile getirilmiştir. Bu düşünüşün sanattaki yansıması olan Romantik yazar ve kuramcılar, Klasik akımın sanatın eğitmekle yükümlü olduğu düşüncesine karşı çıkmışlardır. Onlara göre sanat bireysel ahlakı ve vicdanı güçlendirmelidir. Ayrıca Romantiklere göre sanat mevcut düzenin egemenliğini sürdürmesini sağlayan bir araç olmak yerine çağdaş, demokratik, özgürlükçü bir düzen ile kişinin kendi vicdanı doğrultusunda hareket etmesine yardımcı olmalıdır:

“ Bunu eğitime biçimde değil, kendi sanat amacına hizmet ederek, ahlaki doğruyu belirterek yapacaktır. Bu ahlaki doğrular çağın etkin ideallerine temellendirilmiştir. O halde sanat doğrudan yararcı ve görevci değil, çağdaş düzeyde uygarlaştırıcıdır.” (Şener,2010b:149).

Romantik kuramcılardan Jean Paul, sanatın öğretici olmadığına, işaretlerle insana dünyayı tanıttığına vurgu yapar. Ve insan bu işaretler yoluyla kendine yeni bir dünya kurar. Yine Romantik dönemin önemli isimlerinden Victor Hugo sanatın doğrudan bir fayda sağlamayacağına, özellikle siyasal gerçeklere hizmet edemeyeceğine değinir. Onun için sanat, insanı uygarlaştırıcı bir etkiye sahiptir.

On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru dünyada büyük değişimler görülmüştür. Endüstri devrimi ile üretimde yapılmış olan yeni icatlar sosyal ve ekonomik yaşamın değişmesine neden olmuştur. Bu değişimler yeni sorunlar ortaya çıkarmıştır. Bunun sanattaki yansıması da Gerçekçilik akımı olmuştur. Gerçekçilik oyun yazarlığını, sahnelemeyi ve oyunculuğu etkilemiştir. Gerçekçi tiyatro, Romantik tiyatronun gerçek anlayışına ve gerçeği anlatma yöntemlerine karşı çıkmıştır. Onlar metafizik gerçekler yerine dünyasal gerçekler üzerinde

durmuşlardır. Sanatçı, gerçekleri bir bilim adamı tarafsızlığıyla biyoloji, psikoloji, sosyoloji gibi bilimlerin de verilerinin ışığında ele alır:

“ Tiyatronun işlevi seyirciye sahnede görmeye alışmadığı acı gerçekleri göstermek onun bu gerçekler üzerinde düşünmesini sağlamak, bir de, insanı çaresizliği içinde tanıyıp sevmesini öğretmek olarak belirlendi.” (Şener,2003a:90).

Bernard Shaw'a göre sanat ahlaki bir kaygı taşımaktan sıyrılmış değildi, fakat tiyatronun asıl amacı seyirciyi düşündürmek olmalıydı. Bu nedenle tiyatro eski kalıplardan kaçınmalı yeni değerlendirmeler yapmayı sağlamalıydı Henrik İbsen'e göre tiyatronun amacı sözleriyle, davranışlarıyla, çelişkileriyle insanlığı anlatmaktır ve bunu yaparken seyirciyi belli bir görüş doğrultusunda eğitmemeli, sadece bir sorun üzerine düşündürmelidir.

Gerçekçi akıma karşı eğilimler, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kendini gösterir. Somut gerçekliğin bilgisine önem veren, bilginin deneysel bir yolla akıl aracılığı ile elde edilebileceğini kabul eden pozitivizme karşı Henry Bergson'un akla karşı sezgiyi ön plana çıkan felsefesi taraftar bulur. Sanat duyuşsal gerçekliğin ötesindeki yansıtmayı dener ve bu karşı eğilimler sanatın kendisi dışında hiçbir şeye hizmet etmemesi gerektiğini vurgular. Bu dönemdeki akımlardan:

“Simgeciler gizemli olana, gerçeküstücüler ruşsal gerçeklere, dışavurumcular toplum bilincine, usdışı tiyatro yapanlar yabancılaşma olgusuna ve yaşamın temel çelişkilerine yöneldiler. Tiyatro artık evrensel, bilinçaltına, sezgisel olana eğiliyor görünenin ardında kalanı anlatmayı deniyordu.”(Şener,2003a:90).

Tiyatroda her ne kadar gerçekliğe karşı eğilimler olmuş olsa da tiyatro gerçek ile bağıını hiç koparmamıştır. Piscator'un Politik tiyatrosu, Brecht'in epik tiyatrosu güncel gerçeklikler üzerinden toplum gerçekliğine dair genel bir fikir edinmemizi ve düşünmemizi sağlamaya devam etmiştir.

Tiyatronun tarihsel süreç içinde yaşam üzerindeki etkilerini Sevda Şener (2003a) şöyle özetlemiştir: Tiyatro öncelikle gerçekleri tanıtarak

insanın bilme öğrenme isteğine cevap veren bir sanat olmuştur. Tiyatroda sahneye taşınan yaşamla, gerçeği uzak bir açıdan görmemiz sağlanır ve bu da kendi sorunlarımız üzerine muhakeme yapmamızı sağlar böylece tiyatro düşünme yeteneğimizi geliştirici bir etkide bulunur. Tiyatro insanın çevresi ile ilişkisini düzenlemesine yardım eder. Bunu bazen egemenlerin isteğine uyarak seyirciye geleneksel ahlaki aşılama için, bazen de kurulu düzene karşı çıkararak yeni bir düzen arayışı için yapmıştır. Tiyatro; güldürerek, eğlendirerek yaşam dürtüsünü güçlendirirken diğer yandan da heyecan korku ve acı gibi duyguları yaşatarak da ruhsal bir arınma sağlar. Günümüzde tiyatroların etkilerini yaşama etiklerini ruh bilimi açısından ele alan görüşler de vardır. Bilinçaltına itilmiş arzuların sanat aracılığıyla dile getirilmesi kişinin baskılanan ruhuna özgürlük kazandırır. Ayrıca yasak dürtülerin sanat aracılığı ile değiştirilerek yüce amaçlara dönüşmesi de sağlanır. Psikososyal açıdan da tiyatro insanlar arasında ortak bir bilinç yaratarak birlik ve düzen getirerek yaşam gücünü destekler.

1.4 TOPLUMSAL BİR DÖNÜŞTÜRÜCÜ OLARAK TİYATRO

Sanat her çeşidi ve tarzıyla belirli bilgileri yaymanın aracı olmuştur. Bu, devletlerin ve ideolojilerin sanatla ilgilenmesinin en önemli nedenlerinden biridir. Tiyatro da başlangıcından günümüze kadar egemen düşüncenin yayılmasında etkin bir araç olmuştur. Egemen sınıf iktidar ise, bilgiyi mevcut iktidarını korumak için değilse de iktidarı ele geçirmek için uğraşacaktır. Diğer sınıf ise kendi perspektifiyle sanatını yapmaya devam edecektir fakat sanat her zaman egemenlerin olacaktır çünkü bilgiyi yaymak için gerekli araçların sahibi onlardır.

Egemen sınıf Antik Yunan'da iyi yürekli, seçkin bireyin yani aristokratın propagandasını yapmıştır. Ortaçağda ise sanatsal üretim kilise ve soyluların kontrolü altında bu kez feodal beylerle tanrı arasında bağ kurmaya uğraşır, soyluları kutsal kişilerle özdeşleştirilerek sisteme katkıda bulunmuştur.

“1789’da Fransız Devrimi sırasında da tiyatro, devrim düşüncesini yaymak için kullanılmış, bu amaçla büyük kitlesel gösterilere ve sokak tiyatrolarına yer vermiştir.” (Konur,2001:15).

Bizde tiyatroya başlangıcından yani Tanzimat’tan itibaren toplumu dönüştürücü bir sanat olarak önem verilmiştir. Osmanlı ile başlayan Batılılaşma politikaları ile tiyatro sanatı, Batı uygarlığının bir ürünü olarak hem topluma Batılı yaşam biçimini tanıttık hem de Batılı olmaya yol gösterecek bir araç olarak işlev görmüştür. Osmanlı İmparatorluğu’nda Meşrutiyet döneminde Sadrazam Ali Paşa’nın önderliğinde birden çok dilde temsiller veren bir devlet tiyatrosu kurma girişimleri başlamıştır. Başta padişah olmak üzere, saray ve hükümet çevreleri ilerlemede ve Batılılaşmada tiyatronun önemli bir etken olduğuna samimiyetle inanmıştır. Bu düşünce ile tiyatroya ödenek verme, yüreklendirmenin yanı sıra ulusal bir tiyatro kurma düşüncesi de ortaya çıkmıştır. Tasarıya göre kurulacak ulusal tiyatronun adı ‘Tiyatro-yi Sultani’ olarak saptanmıştır. Bu tiyatrodaki seçkin ve ahlaka uygun tragedya Türkçe, Rumca Bulgarca ve Ermenice oynanacaktı. Ayrıca tiyatro binasının yapımı için hükümetten arsa istenmişti. Ancak bu girişimlerden sonuç alınamamıştır. II. Meşrutiyet’in ilanından sonra tiyatro temsilleri başlangıçta şehzadelerin, paşaların, nazırların ve iktidar partisinin koruyuculuğunu üstlenmiştir. Bu dönem tiyatro örgütlenmesi açısından da önemli gelişmeler yaşanmış kamu ödeneği ile kurulan ve günümüzde de etkinliğini İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları adı ile devam ettiren Darübedayi-i Osmanî kurulmuştur. Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti’ni kurarken tiyatroya gereken önemi vermiştir. Ülkemizde yıllar önce kurulan ve Demokrat Parti tarafından kapatılan ve Kemalist devrimin önemli yansımalarından biri olan Halkevleri, bölge tiyatroları ve kültür evlerinin aksine, etkinlerini amatör olarak sürdürmüştür (Konur,2001:40-143). Çağdaş kültürün geliştirilmesinde yaygınlaştırılmasında bu kurum önemli işlevler üstlenmiştir. Halkevleri Fransa’daki kültür evlerinde olduğu gibi resim ,müzik ,heykel gibi sanatları tek çatı altında toplamıştır.Ancak halkevlerinin Fransa’daki örneklerinden farkı ülke siyaset yaşamının tek partisi CHP’nin bir yan örgütü olarak kurulmuş olması ve onun aracılığıyla “inkılâp fikirlerinin

ve duygularının halka ifadesi hususunda en kuvvetli vasıta... “ (And,1973:65) olarak işlev görmüş olmasıdır.

Tiyatro tarihsel süreç içerisinde egemen sınıfın gizil bir siyasal aracı olarak kullanılmıştır; fakat tiyatroya doğrudan bir siyasal işlevin atfedilmesi Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya’da halkın politik sorunlara olan ilgisinin artması ile başlamıştır. Bu dönemde toplum artık tiyatrodan yalnızca eğlenceli oyunlar bekleliyordu.

“XVIII. ve XIX. yüzyıllarda tiyatronun ahlak açısından eğitici olması, toplumun değer yargılarını güçlendirmesi, birey vicdanını biçimlendirmesi, insanın karakter yapısının oluşmasına katkıda bulunması gerekli görülmüştü.” (Şener,2010b:257).

Fakat savaşın getirdiği maddi sorunlar tiyatroyu etkilemiş sahnelerde ucuz yollarla yapılan eğlendiren içeriksiz oyunlara yer vermeye başlanmıştı. Toplum ise bu siyasal çalkantıda tiyatroyu daha ciddi sorunlara yer vermeye zorluyordu. Artık tiyatrodan beklenen sosyal, ekonomik ve politik sorunları sahneye taşımaya ve bu beklentiler sonucu artık tiyatroya düşen görev, siyasal yaşamda rol oynamaktı.

Siyasal amaçlı tiyatro düşüncesinin ilk kuramcısı Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator’dur. Piscator’un Politik tiyatrosu Marksist felsefenin tarihsel maddecilik ilkesine dayanır ve bu düşünce doğrultusunda tiyatronun görevi sınıf savaşının bir aracı olma şeklinde tanımlanır. Politik tiyatro ile yeni bir seyirci saptanmıştır. Artık tiyatro orta sınıfın beğeni ve düşüncelerini aşmış daha geniş kitlelere özellikle işçi sınıfına yönelik olmaya başlamıştır. Politik tiyatrodaki yaşamın sorunları karşısında duyarsız kalınmaması gerektiği savunulmuştur. Bu doğrultuda tiyatronun odak noktasını seyirci ve seyircinin istenilen düşünce sürecine sokulması oluşturmuştur. Öncelikle seyircinin çevresindeki gerçekleri görmesi için kalıplaşmış değer yargılarını aşması sağlanır. Tiyatronun asıl görevi yaşamın her alanına yansımış bu değerlerden seyirciyi kurtararak, istenilen düşünceyi aşmaktır.

Piscator’un sahneye taşıdığı konuları güncel olaylar oluşturuyordu ve bu güncel olaylar sınıf çatışması penceresinden gösteriliyordu. Seyirci

gerçeğin taklidi ile değil gerçek ile doğrudan yüzleştiriliyordu. Piscator, siyasal amaçlı tiyatrosunda, anlatılanların inandırıcılığını arttırmak için belgelere başvuruyordu. Bu belgeler filmler, fotoğraflar, istatistikî bilgilerle sunuluyordu. “ Olay akışı sık sık kesilerek belgeler gösteriliyor böylece tiyatro bir hareketi canlandırma sanatı değil, olguyu bildirme sanatı oluyordu.” (Şener, 2010b: 261).

Politik tiyatrodaki seyircinin amaçlanan düşünce ile bütünleşmesi için yaşam ile oyun arasındaki ayrım kaldırılmıştır. İletişim araçları olan ışık, ses, görüntü, müzik bu bütünleşmeyi sağlamak için kullanılmıştır. Piscator her ne kadar geleneksel tiyatrodan kurtulmaya çalışıyorsa da tiyatro yine düşünmeden çok duyguya coşkuya yer veren dar anlamda bir benzetmeciliğe saplanmıştır. Seyirciye bir düşünceyi kabul benimsetmek, o düşünce konusunda onu ikna etmek yani akla yönelimi gerektirir. Heyecanlar ise bir düşünceye ikna etmekten ziyade inandırmaya elverişli olduğu için sağlıklı bir düşünmeyi seyirciye kazandırmada Politik tiyatro yeterli olmaz. Aynı zamanda Piscator’un tiyatrosu ile tiyatro sanatı olma özelliğinden ziyade bir propaganda aracı olur ve politik bir etkinliğe dönüşür.

İki dünya savaşı arasında Almanya’da ortaya çıkan tiyatro türlerinden biri de Epik tiyatrodur. Kuramını Bertolt Brecht’in oluşturduğu Epik tiyatro 1930’lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Brecht tiyatrosunu canlandıran değil, anlatan (epik) tiyatro olarak tanımlamıştır. Epik tiyatro da siyasal bir sorumluluk yüklenmiştir, fakat Piscator gibi heyecanlandırarak bir siyasi görüşü benimsetmek yerine, mevcut sorunu tarihselliği içerisinde sergileyerek bu durumun değişebilirliği konusunda seyirciyi ikna etmeye çalışmıştır.

Epik tiyatronun merkezinde seyirci bulunur; çünkü yeni üretim ilişkileri yeni toplumsal formasyonlar yaratmıştır. Bu formasyonlar bireyi ve onun ideolojisini, maddi dünyayla kurduğu ilişki biçimlerini de şekillendirecektir (Kemaloğlu,2005:72). Bu nedenle tiyatronun işlevi de değişmeliydi ve bunun doğal sonucu olarak Brecht tiyatronun işlevini eğlendirici değil öğretici olarak tanımlamıştır. Tiyatroda öğreticiliği sağlamak isteyen Brecht’in geleneksel

tiyatro anlayışından farkı, oyun ile seyirci arasındaki duygusal özdeşleşmeyi kırarak oyunu düşünsel bir düzleme taşıması olmuştur. Brecht'te seyirci hiçbir zaman oyunun içinde kaybolmaz, her zaman dikkatli ve uyanıktır. Oyun yazarı seyircinin dikkatini canlı tutmak için bir takım tekniklere başvurur. Tıpkı Politik tiyatrodaki olduğu gibi afiş, film, slogan, müzik, hoparlör ve projeksiyon kullanılır. Politik tiyatrodan farklı olarak bu araçlar seyirciyi ajite etmek için değil düşündürmek içindir. Bu araçlar yoluyla oyun kesilerek seyircinin ilgisi uyanık tutulur:

“ Projeksiyonla sahneye yansıtılan belgeler oyun kişilerinin söylediklerini desteklemeye ya da çürütmeye, soyutu somutlaştırmaya yarar. Afiş, film ve sloganlar aracılığıyla seyircinin tarihi gerçekliği daha iyi kavraması ve hatırlaması sağlanır. Epik müzik, dramatik tiyatrodan farklı olarak oyunun dokusuna uygun değil, seyircinin oyuna kendini kaptırmasına izin vermeyecek biçimde ilerler. Oyuncuların sahnedeki duruşları da Brecht tiyatrosunda farklılık gösterir. Oyuncular bazen seyircilerin arasından konuşarak sahneye doğru yürür, bazen de seyircilerle konuşur. Epik tiyatrodan, seyircilere daha iyi bilgi vermeye, bilmediği olayları açıklamaya yardımcı olacak korusu vardır.” (Doğan, 2009: 411).

Brecht rol dağılımını da dramatik tiyatrodan farklı yapar. Bir oyuncu birden fazla rolde görünebilir oyuncular birbirlerinin yerine oynayabilirler. Bütün bu teknikler Brecht tiyatrosunun önemli özelliği olan yabancılaştırma için kullanılır. Yabancılaştırma yolu ile seyirci sahnedekinin bir oyun olduğu bilincini yitirmeden gösterilenler üzerinde düşünme olanağı bulur ve böylece seyirci bir düşünceye körü körüne inandırılmaz:

“ Brecht'e göre düşünceleri duygusallığın içinde boğarak gelişmesini önleyen, sorunları duyular dünyasının dar sınırları içinde kalarak tek yanlı bir bakış açısından yansıtmakla yetinen dramatik tiyatro anlayışı çağın sorunlarını çözümlenmekten uzaktır. Yansıtmak değil, oluşturmak olmalıdır çağdaş sanatçının amacı, kafasında kurduğu tasarladığı dünyalarla sorunlara yeni yeni çözümler getirmek olmalıdır.” (İpşiroğlu,1995:45-46).

Brecht 'in Epik tiyatrosunun Türkiye'de yansımalarını 1960'lı yıllardan itibaren görmekteyiz, bundan önce bizde Batılı anlamda tiyatro, Avrupa tiyatrosunu örnek alan Tanzimat Dönemi ile başlar. Bu dönemde

benzetmecilik sınırlarında dramatik bir tiyatro anlayışı benimsemiştir. Cumhuriyet dönemi reformlarıyla bu anlayış iyice yerleşmiştir.1960'lı yıllara gelindiğinde Türkiye siyasal ve toplumsal sorunların yoğun olduğu bir süreç yaşamaktaydı. Toplum üzerindeki etkisi düşünüldüğünde tiyatronun bu sorunlara duyarsız kalmaması kaçınılmazdı. Brecht 'in yapıtlarının Türkçeye çevrilmesi bu döneme rastlar:

“Carrar Ana'nın Silahları (Die Gewehre der Frau Carrar) 1960'ta amatör bir grup tarafından sahnelenir. Bunu gene amatör bir gruplarca oynanan 'Kural ve Kuraldışı' (Die Ausnahme und die Regel) , 'Küçük Burjuva Düğünü'gibi kısa oyunlar izler1962'de ilk kez profesyonel bir tiyatronun 'Sezuan'ın İyi İnsanı'nı sahnelemesiyle Brecht tiyatro dünyamıza girer.“(İpşiroğlu ,1995:113).

Epik tiyatro, aslında Türk oyun yazarı ve seyircisinin geleneksel tiyatromuzdan aşına olduğu göstermecî yöntemi kullanmaktaydı. Buna rağmen yaklaşık yüz elli yıllık bir benzetmecî tiyatro geleneğine alışmış bir toplumu bu gelenekten koparmak çok kolay olmamıştır. Fakat zamanla Brecht tiyatrosunu artık Türk seyircisi kabullenir bunda epik tarzı anlaşılır kılan yazarlarımızın da çok büyük etkisi olur. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* gibi oyunlar bu girişimin başarılı örnekleridir.

Türkiye'nin ilk epik oyunu olan *Keşanlı Ali Destanı*, Brecht'in epik tiyatrosu ile geleneksel tiyatronun kaynaştırılmasından oluşmuştur. Oyunun temelde bize öğrettiği bireysellik bilincinin gelişmediği bir ortamda her zaman bir otoriteye bağımlılığın olacağıdır. Bu, yazar tarafından bir gecekondu mahallesindeki sorunlar üzerinden verilir. Oyunda kullanılan müzik, afiş, sloganlar dışında; oyun kişilerinin birden çok karakteri oynamaları bu oyunu epik yapan yabancılaştırma unsurlarıdır. Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunu ise Asiye adlı bir genç kızın yaşamı üzerinden kadının sömürülmesi sorununu anlatır. Oyunu epik bir yapıya taşıyan oyun içinde oyun kullanılması ve oyundaki tartışma sahneleridir. Yine de biz de epik tiyatro tam olarak uygulanamamıştır. Bunun başlıca nedenleri “ Benzetmecî tiyatro anlayışının getirdiği koşullandırmadan kurtulamama ya da geleneklerle hesaplaşmanın yetersiz kalması” (İpşiroğlu,1995:132) denilebilir.

Tiyatronun görevi, yeni üretim ilişkilerinin yarattığı yeni toplumsal formasyonlar ile iki dünya savaşı arasında yeniden tanımlanmıştır. Piscator ile başlayıp Brecht'le devam eden bu süreçte tiyatroya açıkça siyasal bir işlev yüklenmiştir. Bu nedenle seyirci tiyatronun odak noktası olmuştur. Piscator, seyirciyi heyecanlandırıp, ajite ederek istenilen düşünce sürecini gerçekleştirmeyi amaçlamışken, Brecht ise seyircinin oyun ile duygusal bağı koparmış, bunu yaparken de seyircinin oyun üzerine düşünerek yargıya varmasını sağlamak istemiştir. Türkiye'de 1960'lı yılların politik ortamı Brecht'in epik tiyatrosuna siyasal zemin hazırlamıştır. Haldun Taner, Vasıf Öngören gibi isimler Brecht tiyatrosunu geleneksel tiyatro ile birleştirerek bize özgü tarzda bir epik tiyatro yaratmışlardır.

2. BÖLÜM: ÇETİN ALTAN TİYATROSUNUN DOĞASI

Çetin Altan oyunlarının büyük bir çoğunluğunu 1957 – 1965 yılları arasında yazmıştır. 1950 ile 1960 yılları arasında Küçük Sahne'nin ve Devlet Tiyatrosu'nun kurulması ile oyun yazarlığının gelişmesi için elverişli bir ortam yaratılmış olur.1960'tan sonra 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı ile tiyatromuz gerek sayıca gerekse nitelik açısından büyük bir olgunluğa ulaşır (And,1973:518-520). Tiyatromuzda 1950'li yıllardan itibaren ele alınan konular ve vurgulanan düşünceler açısından bir çeşitlilik görülmeye başlanmıştır. 1960'lı yıllarda ise tiyatro yazını toplumsal konulara yönelerek siyasal, ekonomik ve kültürel hayattaki çarpıklıkları ele almıştır. Bu dönemde rüşvet, iltimas, partizanlık, yoksulluk, sömürü göç en çok sözü edilen konular olmuştur.

Çetin Altan bu dönemde tiyatro yazarlığına *Çemberler* ile başlar:

"Toplumsal sorunlara değinirken edebiyat alanında değerli olacak eserler verme özleminde olan yazar, kendi deyimiyle 'Gazete fıkırcılığının, trampelen atlar gibi, marifeti pek kısa süren oyunundan biraz kurtulmak ' ister. Ve 'Çemberler piyesi ile tiyatro okyanusuna bir kulaç atmaya' çalışır."(Taşkan,1977:1).

Çetin Altan'ın sahnelenen ilk oyunu olan *Çemberler* 1957 yılında yazılmış olup aynı yılın ekim ayında Ankara'da Küçük Tiyatro'da sahneye konmuştur (Taşkan 1977:137). Oyunda değişik değer yargılarına sahip bireylerin bir arada bulunmalarının yarattığı sorunlar işlenir. Çevreden kaçarak problemlerini halletmeye çalışan bireyler yine aynı çözümsüzlüğün içine düşerler. Altan'ın ikinci oyunu olan *Tahterevalli* 1958 yılının Temmuz ayında yazılmıştır. Oyun 1959 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarının Yeni Tiyatro Bölümü'nde sahneye konuşmuştur.1960 yılının Şubat ve Mart aylarında İstanbul bölümünde oynanmıştır (Taşkan ,1977:138). Oyun aynı aileyi üç ayrı durum içinde gösterir. Toplumdaki sınıflar apartman katları ile simgeleştirilerek kişilerin sınıf atlama tutkuları ve bunun sonucunda oluşan yozlaşma gözler önüne serilir. *Beybaba* 1960 yılının Aralık ayında sahnelenir.

Çetin Altan *Beybaba* için şunları söyler : “...*Benim ramp ışığına çıkan üçüncü piyesim ve bana sorarsanız en çok sevdiğim...*” (Kamuran,2006:79). *Beybaba*'da, zamanında idealist bir birey olan *Beybaba*'nın yaşadığı hayal kırıklıkları sonucu kendini bir bodruma hapsedmesini konu edinilir. *Mor Defter*,1962 yılında İstanbul belediyesi Şehir tiyatrolarında Ocak 1962-Mart 1962 tarihleri arasında oynanır. Devlet Tiyatrolarında ilk sahnelenmesi ise yine aynı yıl Bursa'da Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosunda gerçekleşir (Taşkan,1977:139).Oyunun konusu şair ruhlu bir gencin çevresi ile çatışması sonucu yaşadığı ruhsal travma üzerine kuruludur. Bürokrasideki sıkıntıları konu edinen *Dilekçe* adlı oyunda 1962 yılında sahnelenmiştir. Oyun Aralık 1962 ile Nisan 1963 tarihleri arasında oynanmıştır. *Yedinci Köpek* ise 1964 yılının Ocak ayında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarında sahnelenir (Taşkan,1977:140).*Yedinci Köpek* toplum birey karşıtlığı üzerine kurulu bir oyundur ve bazı geleneksel bakış açılarının gerçek manevi değerlerle yüklenmedikleri zaman bireylere zarar verebileceğini anlatır. *Suçlular*, 1964 yılında yazılır ve 1965 yılının Ekim ayında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarında, Fatih Tiyatrosunda Ekim- Aralık ayları arasında oynanır (Taşkan, 1977:140).Bu oyunda doğruları savunacak gücü kendinde bulamayan bir aydının yılginlığa kapılıp başarısızlıklarını, bunalımını çevresini suçlayarak kurtulmaya çalışması anlatılır. 1977 yılına geldiğimizde İstanbul Belediye Tiyatrosunun yöneticisi olan Zihni Küçümen Çetin Altan'da bir oyun yazmasını ister. Altan absürt ve epik unsurların bir arada bulunduğu bir oyun olan *Islıkçı* adlı oyunu yazar. Oyun modern olarak anlatılan bir dünyada, sistem tarafından baskılanan insanları konu edinir. Yapıt 1976-1977 sezonunda sahnelenir. Eser sahnelendikten kısa bir süre sonra başlayan grev, bazı organizasyon bozukları gibi nedenler ile geri çekilir (Kamuran,2006:122). Çetin Altan son oyunu olan *Telefon Kimin İçin Çalıyor* 'u ise 1990 yılında yazar (Şener,2007:68). Oyun eski bir İstanbul hanımefendisinin geçmişe özlemini konu edinir.

Çetin Altan'ın oyunlarda benzetmeci tiyatro anlayışının egemenliği görülür. Benzetmeci üsluba göre gerçeğin görüntüsünü yansıtmak,

olabildiğince gerçeğe benzer bir dünya yaratmak esastır (İpşiroğlu,1995:16). Çetin Altan genel olarak oyunlarda gerçekçi bir bakış açısı sergiler. Burada kullanılan gerçeklik sözcüğü bir yöntem değil bir tutumu karşılamaktadır. Gerçekliğin özü, toplum çözümlemesine dayanmaktadır. Toplumun içindeki insan yaşamının, birey ile toplum ilişkisinin ve toplum yapısının incelenmesi ve betimlemesi bu çözümlemenin ilkeleridir (Nutku,2001:141-147). Çetin Altan oyunlarına yansıyan gerçeklik de kaynağını toplumsal sorunlardan alır. Bu hem gazeteci kimliğinin hem de bir dönem milletvekilliği yapmış olmasının verdiği toplum sorunlarına daha yakın bir gözle bakmanın sunduğu avantajın sonucudur. Altan oyunlarında genellikle büyük kentlerde yaşayan orta sınıf ailelerinin sorunları üzerinde durur. Sorunlar tartışılırken sistem ve onun kurumları üzerinden tartışılır. Oyun kişileri bu sorunları yansıtıcıları için toplumsal tipler olarak seçilmişlerdir. Oyunlarda kullanılan dil bu tiplere uygun bir şekilde yansıtılmıştır. Metinlerde yöresellik birkaç tip ile sınırlı olup bu kişilerde oyunlarda bu kullandıkları dil ile verilmişlerdir. Kişilerini orta sınıftan seçen Çetin Altan 'ın oyunlarında:

“Kadınlar yüzeysel, bayağı, yakınlarına karşı baskılı ve kuşkuludurlar. Oyunların çoğunda banal ve özentili kadın tiplerine rastlanır. Genç kızlar genellikle kişiliksiz, fırsatçı, tembel ve kültürsüz; okumuş genç kızlar ikiyüzlü, kurnaz ve zekidir. Çetin Altan genellikle kişiliksiz, ürkek kompleksli eşleri tarafından horlanıp sömürülen erkeklere yer verir. Genç erkekler ise kişiliksiz kompleksli ve beceriksizdirler.” (Taşkan,1977:130)

Oyun kişilerinin ruhsal bunalımları, iç tedirginlikleri toplumsal koşullarla ilişkilendirilerek verilirken insan davranışlarının ve psikolojisinin temelinde yatan asıl gerçekliğin toplumsal yapı olduğu vurgusu ön planda tutulur. Bu çerçevede Çetin Altan oyunlarında bireyden yola çıkıp toplum sorunlarını ele almıştır. Oyunların vurguladığı toplumsal sorunları; Aile ve Evlilik Kurumu, Bekâret ve Namus, İktidarı Kullananlar: Seçilmişler ve Bürokrasi, Yabancılaşma, Birey - Toplum Karşıtlığı, Devlet - Birey Karşıtlığı, Zenginlikle Gelen Modern Hayat başlıkları altında inceleyeceğiz.

2.1. AİLE VE EVLİLİK KURUMU

Toplum; sosyal kurumların, insan ilişkilerinin birbirini karşılıklı olarak etkilediği ve bu etkileşim sonucu yeni sosyal değerlerin oluşturulduğu bütünlüklü bir yapıdır. Sosyal yapı içinde değişimden en çok etkilenen yapılardan biri de ailedir. Bunun nedeni ailenin toplumun bir prototipi olmasıdır. “ Tarih boyunca toplum nasıl değişikliklere uğramışsa, aile de hem boyutları, hem yapısı ve hem de işleyişi bakımından büyük dönüşümler göstermiştir.” (Sayın,1990:2).Bu nedenle ailenin tanımlanmasında farklı ölçütler kullanılmıştır. Kimi dönem aynı çatı altında yaşayanlar aile olarak görülürken kimi zaman da aynı kazandan yemek yiyenlere aile denilmiştir. Bu nedenle ailenin genel kabul gören tanımını yapmak güçtür ama yine de en genel tanımı ile aile:

“Biyolojik ilişkiler sonucu insan türünün devamını sağlayan toplumsallaşma sürecinin ilk ortaya çıktığı karşılıklı ilişkilerin belirli kurallara bağlandığı o güne dek toplumda oluşturulmuş özdeksel ve tinsel zenginlikleri kuşaktan kuşağa aktaran biyolojik, psikolojik ekonomik, toplumsal hukuksal vb. yönleri bulunan toplumsal birimdir.” (Sayın,1990:2).

Aileye klasik yazarlardan modern yazarlara kadar dram sanatında önem verilmiştir. Bu tiyatronun insanla, insan ilişkileriyle ve yaşamla doğrudan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Tiyatro üretim biçimiyle, insan ilişkilerine yaptığı vurguyla en eski ve toplumsal sanattır.” Eski olması geleneksel niteliğini sürdürmesine olanak tanırken, toplumsal olması yansıttığı toplumla birlikte değişmesine“ (Çapan,2008: 13) fırsat verir. Değişen dünyada tiyatronun iletileri değişse de aile tiyatronun vazgeçemediği bir kurumdur:

“ Tiyatro oyunlarında konular çoğunlukla aile ortamında geçer. Tarih olaylarını ele alan oyunlarda bile dramatik durumlar aile ilişkilerinden üretilmiştir. Toplumun en asal birimi olan aile kurumu, üyelerinin arasındaki ilişkileri düzenleyen kuralların bozulmasıyla meydana gelen durumlardan dram üretmeye çok elverişlidir. Çünkü bunlar yakın ilişkilerdir; bu ilişkilerin bozulması toplumdaki en asal birim olan aile kurumuna kadar işlediğini gösterir ve aile üyelerine acı verir. “ (Şener,2003b:22)

Ailenin dramlarda ele alınışı eylemden çok durum ile sağlanır. Verilen durumun insan üzerindeki etkisi önemlidir. Durumun tanıtılması çatışmaların düzenlenmesi ve düğüm noktalarının belirlenmesi klasik kalıplara uyularak verilir. Türk tiyatrosunda Tanzimat döneminde aileye bakışta gerçekçi bir yaklaşım görmek güçtür. Bu dönemde oyun kişileri iyi-kötü karşıtlığı üzerine kuruludur. Kocasına bağlı namuslu kadın tipine karşılık tutkulu, acımasız, eşine yar olmayan kadın tipini de görürüz. Evine bağlı, namuslu erkek tipinin karşısında da kaba işe yaramayan erkek tipleri verilmiştir. Konu olarak birden fazla kadınla evlilikler, görücü usulü evlilikler, aileye bağımlı çocuklar üzerinde durulmuştur. Meşrutiyet tiyatrosunda üzerinde en çok durulan sorunlar kuşak çatışması ve büyüklerin gençler üzerindeki baskılarıdır. Bu dönemde kadın tipleri eşini ve babasını eleştirebilen güçlü kadın tipleridir. Kaderine boyun eğen kadın tipinin yanında erkeklerle eşit olmaya çalışan kadın tiplerine de rastlamak mümkündür:

“Cumhuriyetin ilk on beş yılı içinde yazılan oyunlarda gerçekçi gözlemlerle saptanmış aile ilişkilerinden çok, yazarın toplum ve aile yapısıyla ilgili görüşlerini yansıtmak üzere düzenlenmiş abartılı durumlar yer alır.” (Şener 2003b: 25).

Kırkılı yıllardan sonra aile içinde farklı değerlerin birlikte bulunmasının yarattığı sorunlardan doğan çatışmalara yer verilmiştir. Ellili yıllardan sonra oyun yazarlığı bir gelişim sürecine girmiştir. Bu nedenle aile kurumuna yeni bakış açıları getirilmiştir. Farklı değer yargılarının getirdiği sorunlar bu dönemde de işlenmiştir; fakat:

“ Yaşam biçimindeki farklılık gibi görünen değişimin temelinde ekonomik etmenlerin yarattığı çıkar kaygısının, aileyi uyum içinde tutan tinsel değerlerden üstün tutulduğu gösterilir. Bu oyunlarda anne, baba çocuklar birbirlerine karşı sorumluluklarını unutmuş, toplumda gösterişli bir yere sahip olmayı uyumun getireceği mutluluğa yeğ tutmuş kişilerdir. Üste çıkma tutkusu karşılıklı sevgiyi yok etmekte, bu durum en çok aile kurumunu etkilemektedir. Evliliklerin ileride sağlanacak çıkarlar göz önünde tutularak yapıldığı, kadınların daha gösterişli bir yaşam temin etmesi için kocalarına baskı yaptığı, erkeklerin yeni işlerine uyum sağlamaktan zorluk çektikleri, gençlerin züppeleştikleri, aileden koptukları gösterilmiştir.”(Şener,2003b: 28).

Çetin Altan'ın oyunlarının büyük bir kısmını 1950 sonu ve 1960'lı yılları kapsamaktadır. Bu noktada yazarın oyunlarında aileyi ele alışı dönemi ile paralellik göstermektedir.

Çemberler adlı oyunuyla Çetin Altan aile ilişkilerini değişik ortamlarda dört oyuncuyla gösterir. Oyun kişileri; toplumda ekonomik durumunun yetersizliği nedeniyle evdeki otoritesini kaybetmiş, karısı tarafından horlanan, sistemde olduğu kadar aile içinde de sömürülen bir baba “aynı durumdaki tüm orta sınıf erkeklerini simgeler. Aynı sınıfın kadınları oyunda bencil, sorumsuz, gösterişe ve zenginliğe meraklı eşini sömüren tiplerdir.” (Taşkan,1977:131).Bu tipin yansımalarından biri, modernliği yanlış anlamış bencil, vurdumduymaz ve kumarbaz annedir. Fırsatlardan yararlanıp karlı bir evlilik yapıp evinden kurtulmak isteyen genç kız, sınıfının koşulları içinde sorumsuzlaştırılmıştır. Yine aynı koşulların içinde kişiliği gelişmemiş evin oğlu ise işe yaramaz, beceriksiz biri olmuştur. Öncelikle oyunda aile ve evlilik kurumu kişilerin birey olmaları önünde bir engel olarak görülmüştür. Oyunun adı olarak seçilen çemberler ise bir yuvarlağın içinde hiçbir zaman yerin ve yönün değişmediği, aynı doğrultu etrafında hareket etmekten kaynaklı baskılayıcı ve sınırlayıcı bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Ve bu çemberler İnsanın kendi istekleri, çevresine karşı sorumlulukları ve toplumun baskısı ile giderek daralan çemberlerdir. Bu aile bireylerin ortak noktası kendilerini sınırlayan, boğan bu çemberlerin dışına çıkmaya çalışmalarıdır:

Nejat : (...) Artık kurtuluyorsunuz benden... Gidiyorum

(...)

Baba: Ah, asıl bir yer bulsam da, ben çekip gitsem...

Nevin: Annem gitti işte... Nejat gideceğim diyor... Ben de gideceğim evlenince... Size ne oluyor, neden gitmek istiyorsunuz? Anlıyorum herkes gitmek istiyor

(Altan, 2002:23).

Aile, bu oyunda bireylerin kurtulmak istediği, onları bir çıkmazın içine alan, bunaltan bir ortamdır:

“ Yalanlar üzerine kurulu olduğu vurgulanan aile doğası gereği kendi fertlerini ezmekte bireyler doğadan getirdikleri cinsel arzular gibi, ihtiyarlık gibi özellikleriyle bu yapı içerisinde birbirlerinin cellâdı olmaktadır.” (Şenol, 2006:235).

Bu emberden kurtulmak isteyen evin oğlu Nejat bir gemide iş bulup yurt dışına çıkar. Yazar bu çemberi kırmaya alıŐan Nejat'ın karŐılaŐtıđı gemideki kaptan ve diğer bireyleri aileyi oynayan kiŐilerden seçer. Bu durumla amaçlanan kişinin aile çıkmazından kaçmaya, kurtulmaya çalıŐmasının faydasız olduğudur; çünkü bu aile sistemin içinde yetişen kişiler yine aynı çemberin içine dıŐeceklerdir:

Nejat: Selma, ne kadar çok benziyorsun kız kardeŐime (...)
Selma... DıŐun bir evde bir baba var, nah işte bizim kaptan gibi bir adam... Bir de ana, o da Şu bizim yolcu hanımefendi gibi(...)
Bir Őeyler yapayım diyorum... Bu emberden kurtulayım, kendi hayatımı yaŐayayım... Bu emberden kurtulayım, kendi hayatımı yaŐayayım(...)
Bir iş aradım, bulamadım... Okuldan da sıkılıyordum. Hocalar da babama benziyorlardı. Boyuna nasihat ediyorlardı. Tam kurtulduğumu zannettiğim sırada bu gemiye dıŐtüm. Sanki evi, o insanları daima yanımda taŐıyor gibiyim (Altan,2008:45-46).

Nejat, gemideki kız kardeŐinin benzeri olan kaçak yolcu Selma ile evlenir. Avrupa'ya gider. İtalya'da bir pansiyonda eŐiyle çalıŐmaya başlar. Pansiyonun sahibesi olan kadın yine annesidir. Buradan da sıkılan Nejat eŐiyle babasının evine dıŐer. Kız kardeŐi Nevin de eŐiyle anlaŐamamıŐ babasının evine dıŐnmüŐtür. EŞi hamile olan Nejat'a da tıpkı babası gibi borçlarından dolayı bankadan icra gelir. Nejat'ın hayatı bir kısır dıŐngü gibi babasının hayatının tekrarı olmaktadır. Aile olgusu nereye gidilirse gidilsen her yerde aynıdır. Bireyler bu prangaya mahkûmdur:

Nejat: Baba olacağım... Ve hikâye eskisi gibi devam edecek... İstiyorum ki insanlar bir gün bu prangadan kurtulsunlar... Bir takım gölgeler kendilerini takip etmesin.

Baba: (...)Çemberler devam edecek evladım... Sen kendini aldatmak istiyorsun.

(...)

Nejat: Sen olmasaydın, annem olmasaydı, başka bir evde doğsaydım, belki böyle olmazdı.

Baba: Bütün evler aynıdır. Yeryüzünün her tarafında aynıdır... Nereye gittiysen kurtulabildin mi bu evden, bu ev mefhumundan?

Nejat: Benim evhamlarımdı bunlar beklide... Çocuğum bu evhamlardan uzak yaşasın isterim.

(...)

Baba: Biraz daha aldanmaya devam et...

(...)

Nejat: Doğru... Galiba bir mahkûm daha iniyor yeryüzüne (s. 72-73).

Oyun bu çemberin gelecek kuşak için dahi bir mahkûmiyet olduğunu bu kısır döngünün aşılamayacağı şeklindeki Nejat'ın vurgusu ile sona erer.

Tahterevalli adlı oyunda dar gelirli bir memur ailesi anlatılır. Bodrum katında oturan bu ailenin maddi sıkıntısı vardır, fakat gelirleri bu sıkıntılardan kurtulmak için yetersizdir. Aile; Babaanne, Anne, Baba ve evin çocukları olan Gönül ve Erol'dan oluşur. Çocuklar ve anne üst sınıfın yaşam tarzına özenir. Baba'da da nüfuzlu birilerine yanaşarak terfi etme isteği vardır. Zengin olmak için tek umutları ise hasta halalarının ölmesidir:

Anne: Bizim de şöyle rahat bir katımız olsaydı. Kimse kafamızda havan dövmeseydi.

Baba: Allah büyük; bir gün bakarsın oluverir.

Babaanne : (elinde tavan süpürgesi ile gelir) Şimdi ben onlara havan dövmeyi öğretirim (Divana çıkıp tavana vurmak istermiş gibi yaparak)

Baba: Anneciğim sinirlenme... Şimdi biter işleri... Bizim umum müdürün tanıklarımı

Babaanne: Ne olacak yakın tanıdıklarıysa?

Baba: Bir söylese benim terfim olur...

(...)

Baba: Elâleme muhtaç olmadan buraya kadar getirdik... Allah büyük... Halaya bir hal olduğu gün milyoneriz...(Cebinden bir mektup çıkarır.) İki gün önce gelen mektubu okudum... “ Bu sefer kendimi iyi hissetmiyorum “diye yazdırtmış... Bir emri hak vaki olursa şimdi bana kafa tutanlar karşımda kukla gibi ellerini ovuşturacaklar... (Altan,2002: 89-92).

Oyunda aile hasta halanın ölmesi ile sınıf atlayıp bir üst kata taşınır. Yeni taşındıkları katın gereklerini yerine getirmeye, modern davranmaya çalışırlar. Hizmetçileri olur.Herkesin ayrı bir odası olur. Baba genel müdürle arkadaş olur ve müdürlüğe terfi eder. Anne ve çocuklar ise modern insan olmanın gereklerini yerine getirme peşinde koşarlar. Bu kez en üst kata çıkmanın hayali aileyi sarar. Erol ve Gönül'ün yaşamları istedikleri gibi değişmiş, günlerini eğlenerek harcamaktadırlar. Annenin erkek arkadaşı babanın hanım arkadaşları vardır. Erol ve babanın hizmetçi ile gizli ilişkileri vardır. Babanın yeni iş hayatı ile aile daha da zenginleşip en üst kata taşınır. Artık anne, baba çocuklar çaça dansı talim ederler. İyice modernleştiklerini geniş fikirli olduklarını sanarak giderek yozlaşırlar:

Gönül: Çaçaç-çaçaç...

Anne: Gel Gönül (Beraber dans ederler)Bak Lütfü, şöyle, çaçaç-çaçaç (Telefon çalar Gönül açar.)

Gönül: Bir dakika... Annem burada veriyorum. Anne seni istiyor Fevzi Bey.

Anne: Bonjur Fevzi... İyiyim, sen nasılsın... Teşekkür ederim... Yanaklarından öperim.

Babaanne : (Babaya) Sen iyice boynuzlu oldun be... (Altan,2002: 131).

“Erdemle desteklenmeyen ekonomik gelişmenin doğurduğu travmatik sonuçlar dram sanatının sürekli gündeminde yer almıştır.(...)Maddi gücü öz gerçekleminin tek yolu olarak kabul eden ve kazanç mücadelesi sonucunda saygınlığa ulaşsa bile travmatik olmaktan kurtulamayan oyun kişilerine verilecek örnek çoktur.”(Çevik,2005:53)

Bunun bir örneği olan *Tahterevalli* adlı oyunda da sosyal ve ekonomik yapıdaki ani ve hızlı değişim aile kurumunu olumsuz etkilemiştir. Geleneksel değerler ekonomik yapının değişmesine paralel sarsılmış, modern yaşamın gerçek değerleriyle anlaşılmadan biçimsel olarak alınmasıyla da ailenin yaşamında bir yozlaşma ve ahlak çöküntüsü meydana gelmiştir.

Beybaba adlı oyunda eski ve yeni kuşaktan iki aile bir arada verilmiştir. Eski kuşaktan Büyük Hanım ve Beybaba'nın evliliği ile kızları Semra'nın Necmi ile evlilikleri verilir. Bu oyunda yazar değerler karmaşası içindeki bir evliliğin, yürütülmesi güç ve en önemlisi yalnızlığı gidermeyen bir kurum olduğunu göstermiştir. İdeallerine bağlı fakat hayal kırıklığına uğramış yaşamını evinin bodrum katında harcayarak sürdüren Beybaba ile geleneksel bir düşünceyle yetişmiş tek hayali daha güzel , daha konforlu bir hayat sürmek olan Büyük Hanım mutlu olamazlar. Yine karısından ilgi bekleyen, kompleksli, güçsüz bir erkek olan Necmi ile hayatı gerçek anlamına vararak yaşamak ve severek tamamlamak isteyen Semra mutlu olamazlar:

K.Hanım: Yarın ayrılıyoruz.

Damat: Ne. neee...

K.Hanım: Yarın ayrılacağız.

Damat:Mebus ola..maya..cağım diye mi?.. Ha?...

K.Hanım: Hayır, boynuzlu olmayasın diye...

(...)

Damat: İçtim diye mi... Yapacak başka iş yok ki... Niye ayrılacaksın... Ben seni severim... Affet bir daha içmeyeceğim... (s.213).

B. Hanım : (...) Bu ihtiyar bunak çökertti beni... Ona inat satacağım bu bahçeyi Damat acaba söyledi mi muhtara... Muhtar alıcı bulur... Kocaman şöyle modern bir ev yaptırırız.

Burayı da kiraya veririm. Elime geçen parayla da hacca gideceğim inşallah Herif de burada pineklesin... Kendi evimde esirim ne bir sinema ne bir gazino... Benden yaşlıları sokakta fink atıyor (s.153).

Çetin Altan, *Mor Defter* adlı oyunda aile içindeki sorunların nedenini ayrı çevrelerde yetişmiş farklı eğitimlerden geçmiş olmakta görür. Oyun kişilerinden Binnaz Hanım geleneksel değerlere göre yetişmiş bilgisiz ve zevki incelmemiş bir kadındır. Evin içinde geleneksel yanı ve hanım kadınlığı ile kendini kabul ettirmek ister. Eşi ceza hukuku profesörü İsmail Bey Avrupalılara benzemek iddiasında, zeki, çalışkan ve çevresini küçümseyen bir insandır. Aslında İsmail Bey'in Batıllığı da biçimsellikten ibarettir. Gerçekte "kompleksli kendine acıyan alaturka bir adamdır. Yaptıklarının yararına kendiside inanmaz. İçindeki boşluğu doldurmak için durmadan çalışır." (Taşkan,1977:160).Eşini cahil bulur ve sürekli küçümser. Binnaz Hanım da İsmail Bey'in bu küçümseyici tavırlarına karşılık sürekli alaycı sözlerle onu yaralamaktan hoşlanır:

Binnaz: (İçeri girer) Makarnayı koydum. Şimdi olur. Hay Allah bu masanın da örtüsü nerde?

Meryem: Durun getireyim demincek doktor almıştı vücutsuz baş denemesi için...

Binnaz: Bu doktor da... Tövbeler olsun!

İsmail: Her şeyi gözünde büyütürsün zaten. Makarnayla uğraşacağına soğuk bir büfe çıkarsan... Temiz, tertipli, pratik... Gelsen bir kadeh de sen içsen. Ama neyi nasıl görmüşsen öyle değişmezsin tabii...

Binnaz: Allah aşkına sus! Bacaklarıma kara su indi zaten. Bir yabancı gördün mü beni küçümsemeden edemezsin. Elâlem daima karısına itibar eder. Sen ise yerin dibine batırırsın. Sözde bir de profesör olacaksın.

İsmail: Yahu, bir şey anlamıyorsun... Ne dedim sana... Biraz daha Avrupalı, kendini sıkıp üzmeden, rahat emin...

Binnaz: Avrupai, Avrupai... Sen kendin Sen kendin Avrupai olsan karını bu kadar hor görmez, herkesin yanında bunları söylemezsin.(Meryem'e) Hoca hoca dediğiniz işte bu... Her dakika iğneli bir laf, küçümseyen bir bakış... Bütün hayatımız böyle geçti ...(s.242).

Değer yargıları, eğitimleri ve hayata bakışları farklı Binnaz Hanım ve İsmail Bey gibi kişilerin bir arada mutlu olmaya çalışmaları ile “ karı koca ayrı dünyaların yarım insanları olarak ortak hayatlarını huzursuzluk içinde geçirirler.”(Şener,1971:100). İsmail Bey böyle bir evliliği olduğunu Meryem'e şu sözlerle açıklar:

İsmail: Burası Türkiye'dir. Meryem kızım. Burada şahsiyetler kolay yaşamaz. Burada her ev, kıyılmış ömürlerin mezar taşıdır. Burada kadınlar bahtsız, erkekler öksüzdürler. Bin yıldan artakalmış yalanların türküsünde garip oyunlar oynanır burada. Tek teselli çalışmaktır. Çalışırsın, çalışırsın bir türlü açmayan çiçekleri sulayan bir bahçıvan gibi beynin ışığını, dipsiz ve sonsuz karanlıklara dökersin. Belki bir iz kalır, belki bir şimşek çakmasında bir yol görünür diye... Yok, görünmez, iz kalmaz ve ışığın tükenir, karanlıklar devam eder (s.241).

İsmail Bey evdeki mutsuzluğunu çalışarak aşmaya çalışsa da yine de karanlıktan kurtulamaz.

Suçlular adlı oyunda birbirinin gerçeğine yabancı bir karı kocanın yaşamayı görürüz. Bir süre hapis yatmış, politika ile ilgilenen, yılgın bir adam olan Bay X ve evinin kadını olmak çocuk yetiştirmek isteyen karısının hayalleri farklılıklar taşır. Hayata bakıştaki bu farklılıkları oyun kişilerinin çatışma yaşamasına neden olsa da diğer oyunlardan farklı olarak bu oyunda karı koca arasında bir yakınlık da görülür. Sevda Şener (1971,100) bu oyunda kişiler arasındaki yakınlığın bir kafa ve kol yakınlığı değil, hayatın tuşa getirdiği iki ezilmiş insan arasındaki kader benzerliğinden doğduğunu belirtir:

Karısı: Terliklerin iyice eskidi...

Bay X: Eskimeyen ne kaldı. Evliliğimiz eskidi, ben eskidim, sen eskidin...

Karısı: İlahi evlendiğimiz zaman da eskiydin sen... İşsiz güçsüz, boş gezenin boş kalfasıydın...

Bay X: Demek kafama kakıyorsun... Hoş her zaman da kalktın ya... Yine de bilmiyorum seni niye suçlamıyorum...

Karısı: Suçlanacak neyim var. Gencecik kızdım. Tası tarağı toplayıp Adana'ya gelmiştiniz. Çırçır fabrikası kâtipliğine de babam yerleştirdi seni. O korudu, o kanat gerdi...

Bay X: Peki niye vardın bana?

Karısı: Tanıdığım tek erkek sendin. Sadece seninle konuşmama müsaade ediyorlardı...

Bay X: Başkalarını tanımadığın için vardın bana ha?

Karısı: Tatsızlık etme. Onun için vardım, bunun için vardım. Vardım ya... (s.477-478).

Suçlular adlı oyunda geleneksel anne baba çocuk ilişkisinin de değişmekte olduğu görülür. Bay X ile annesi arasındaki ilişki geleneksel anne oğul ilişkisi şeklindedir. Babasını erken yaşta kaybeden Bay X 'i annesi her zaman korumuş, ona hep çocuk muamelesi yapmıştır. Oğlunun ülkülerine ortak olmamış, onu hep yaramazlık yapan bir çocuk gibi tehlikelerden sakınmaya çalışmıştır. Bu nedenle Bay X çevresini suçlarken annesini de bu suçlular arasında görür:

Bay X (Yaşlı Kadın'a): Sen suçluydun. Daima çocuk muamelesi ediyordun bana. Önemsizliğimi herkesin gözünün içine sokuyordun... Herkesten benim için dileniyordun... (s.465)

Annesi içinse Bay X kitap okuduğu için geleneğin dışına çıkmıştır:

Yaşlı Kadın: Neyi anladın da neyi anlatacaksın a evladım. Babası hiç böyle değildi. Beş vakit namazında niyazında

halim selim bir adamdı. Bu on yaşındayken öldü rahmetli. Sağ olsaydı bu belki böyle olmazdı... Kitaplar bozdu bunu kitaplar... Zaten kocam söylerdi... Öyle her şeyi okumak iyi değildir. İnsanın içine şeytan girer diye... O hep Ahmetiye'yi ,Hayber Kalesini okurdu.Bir de kuran okurdu...(s.482)

Bay X annesini suçlarken kendisi de yeni kuşağı temsil eden oğlu tarafından suçlanır. Bay X'in oğlu güçlü, uyumlu, düşüncelerini babasına karşı rahatlıkla savunabilen, özgür iradeli bir birey olarak karşımıza çıkar ve geleneksel baba oğul ilişkisinin dışında bir ilişkidir oyunda gösterilen. Delikanlı'ya göre babası yenik, laftan başka bir şey üretmeyen, boyun eğmiş bir kuşağın temsilcisidir:

Delikanlı: Sizin bel kemiğiniz yumuşaktı...

Bay X: Buraya bak it. Ağzını topla... Seninle arkadaş gibi konuşalım dediysem terbiyesizlik et demedim

Delikanlı: Sizi şahsen kastetmiyorum, sizin kuşağınızı kastediyorum. Her türlü kalıba girmeye alışkıntınız siz... Topluma dinamizm vermiyordunuz... Onu da uyuşukluğa pısrıklığa sevk ediyordunuz... (s. 485-486).

Bay X her konuda rahatlıkla çevresini suçlayan, toplumdaki aksaklıkları görüp bunu çevresine aktaramayan sadece konuşan yani zayıf karakterli biridir. Oğlunun gerçeğine ayna tutması onu rahatsız eder. Çünkü delikanlı ondan daha güçlü ve gerçekçidir. Bu oyunda aile bir kısır döngü içinde verilmemiş. Çocukların ebeveynlerinin hayatını tekrarladıkları diğer oyunlardan farklı olarak burada gelecek nesil aileden farklı olumlu bir unsur olarak çizilmiştir.

2.2. BEKÂRET VE NAMUS

Cinsellikle ilgili baskı ve yasaklar denildiğinde aklımıza ilk gelen bekâret olmaktadır. Bekâret denilince de erkek cinselliği değil kadın cinselliği vurgusu ön plandadır. Ataerkil düşünce sistemine göre bekâretin asıl sahibi olan kadınlardır. Ataerkillik:

“Tam anlamıyla ‘baba hâkimiyeti’. Terim, başlangıçta erkek aile reislerinin otoritesi üzerine kurulu toplumsal sistemleri tanımlamak için kullanılmıştır. Bugün ise erkek tahakkümünü yansıtan daha genel bir anlamla yüklüdür.” (Marshall,1999:47).

Ataerkil yapının kökeni ile ilgili farklı yorumlar mevcuttur. Kimi düşünürler doğaya egemenlikle ataerkillik arasında paralellik kurarken, kimileri iktidar ve güç ilişkileri ile ataerkilliği açıklar, yine sosyalist feministler ataerkilliğin kökenini üretim ilişkilerinin farklılaşması ile yorumlarlar.

Fatmagül Berktaş (2009;81) , mülkiyetin babadan oğula güvence altına alınmasıyla kadın cinselliğinin erkek denetimine geçtiğini böylece ataerkil aile yapısının kurumsallaştığını ve devlet güvencesine kavuştuğunu belirtir. Kadının cinselliği erkelerin yani önce babanın sonra kocanın malı olarak belirlenir. Özellikle kadının saflığı ya da bekâreti pazarlık konusu olabilen ekonomik bir değer halini alır. Bu da kadınları cinselliği ve doğurganlığı ile bir tek erkeğe ait olmalarıyla saygın ve namuslu yaparken bunun tersi durum da toplum nezdinde kadını namustan yoksun hale getiriyordu.“ Türkiye’de toplumsal cinsiyet rejiminin ‘ataerkil’ olduğu yaygın bir kanıdır.” (Bora,Üstün,2005:41).Bunun yansımalarını Çetin Altan’ın oyunlarında da görmekteyiz.

Çemberler adlı oyunda yazar kadın bedeni üzerindeki erkek tahakkümünü baba ile kız arasında geçen bir konuşmada sembollerle vermiştir:

Baba: Bu kitap senin mi?

Nevin: Bir arkadaşım verdi.

Baba: (Ağır ağır heceleyerek) Be... k â... ret ke...me...ri...Doğrusu yakıştıramadım sana... Böyle kitaplar mahvediyor aileyi... Bu yaşta bekâret kemerini okursan yarın evlenince neyi okuyacaksın? İstemem annen gibi olmanı. Aile mefhumu her şeyin üstündedir. Senin yaşında bir kızın kitabı mutfak kitabıdır. Kaç türlü köfte kızartılır, su böreği nasıl yapılır, onu öğrenmeli. Bak annene mutfak işlerinde

hala daha acemidir. İstemem kızım, istemem bu kitabı okumanı.

Nevin: Zaten okumadım (Gözü pencereye ilişir.)Aaa, postacı geliyor, hayırdır inşallah.(Postacıya kapıyı açmaya gider. Baba ağır ağır kitabın sayfalarını çevirir. Biraz sonra Nevin büyük, kahverengi bir zarfla gelir.) Size baba. Taahhütlüydü, ben imzalamadım.

Baba: (Zarfı alır, endişeli endişeli yırtar.)

Tamam, bir bu eksikti... Evin ipotek vadesi... Zaten bekliyordum. Anana müjde olsun. Satacaklar evi. (Bir elinde Bekâret Kemerini, bir elinde ipotek zarfı, düşünceli düşünceli çıkar.) (s.20-21).

Oyunda bekâret kemeri ile ilgili kitap okuyan Nevin babası tarafından eleştiriye uğrar. Babaya göre toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak bir kadının okuması, öğrenmesi gereken bilgilerin mutfakla ilgili olması gerekmektedir. Babanın bir elinde bekâret kemeri bir elinde de ipotek zarfı ile çıkması önemli bir semboldür. Bekâret kemeri Ortaçağ Avrupa'sında kullanılan bir alettir:

“Sefere çıkıp aylarca evinden ayrı kalacak belki de savaşta ölüp bir daha hiç dönmeyecek olan koca, karısının namusunu ancak bu yolla koruyacağına inanıyordu. Sadece dışkılama delikleri bulunan bu demir donlar sayesinde feodal dünya, kadın cinsel organını kilit altına almıştı.”(Caner,2004:92).

Bekâret kemeri ile ipotek kâğıdının yan yana verilmesi, oyunda kadın bedenine konulan eril ipoteğin simgesi olarak işlev üstlenir. Kadın bedeni önce babanın sonra kocanın malı olarak el değiştirir:

“ Kadın için toplum tarafından bir kurtuluş ve kurtarıma umudu olarak ezberletilen ve benimsetilen evlilik, toplumsal normlar ve verilmiş değerler silsilesiyle sınırlanışın kurumsal adıdır.” (Eliuz,2011:224).

Nitekim oyunda Nevin ailesinden kaçmak maddi anlamda da kendini güvenlik altına almak için evlenir fakat babasının evine geri dönmesiyle evliliğin Nevin için bir kurtuluş olmadığı gösterilir.

Beybaba adlı oyunda da köşkün damadı Necmi, yaşamda bir yerlere gelmeye çalışan ve bunu başaramadığında da alkole sığınan zayıf karakterli kompleksli bir kişi olarak çizilir. Eşi olan Semra ile kavga ettiklerinde karısının evlendiklerinde bakire olmadığını ve çocuk doğuramadığını söyleyip güçsüzlüğünün yarattığı öfkeyi eşine yansıtır:

K.Hanım: Haydi git yat bakalım...Ayakta duracak halin yok...

Damat: (Sallanır) Hū hū hükümet gibiyim.

K.Hanım: Ne olacak bu halimiz?

Damat: Ne biliyim ben... Burada ihtiyarlayıp öleceğiz...
Pişmansın bana vardığına değil mi?

K.Hanım: Hem de nasıl!

Damat: (Ben de pişmanım. Ters bir reaksiyonla.) Kısır
karı...

(Semra irkilir ve dikkatle bakar...)

K.Hanım: Ne söylediğini bilmeyecek kadar içmişsin...

Damat: Ne söylediğimi biliyorum... Sen... Kısır bir karısın...
Hem de uğursuz...

K.Hanım: İstersen boşanırız...

Damat: Kim alır seni? Ben almasaydım evde kalmıştın...
Üstelik bakire de değildin...

K.Hanım: Nankör... O akşamda sarhoştun.

Damat: İsrar etme, değildin... Ben hiçbir şeyi yutmam... Beni
küçük göreceğ halin mi var senin... (s.172).

Bu oyun ile ilgili önce bekâret kavramı üzerinde duralım. Ataerkil sistemin temelinde mülkiyetin öz erkek çocuğa aktarılması olduğunu belirtmiştik. Fakat bunun işlemesi için kadının evlenirken bakire olması gerekmektedir. Evlilik sırasında sadık kalması yeterlidir. Bu aslında kocanın kadın üzerindeki egemenlik hakkının evlenmeden önce de olduğunu göstermektedir. Böylece koca, fiziksel varlığından önce bir imge olarak, genç kızın cinselliğini baskı altına alan eril bir güç haline gelir (Caner,2004:88). Bu eril gücün belirlediği cinsel normlara uymayan kadınların sonu aşağılanma, toplum tarafından dışlanma feodal yapının güçlü olduğu toplumlarda ise ölüme varan

cezalardır. Necmi ise karısını aşağılayarak ikinci el bir eşya gibi karısına “Kim alır seni, ben almasaydım evde kalmıştın, üstelik bakire de değildin ” diyerek cezalandırır. Ataerkil tutumları içselleştiren her erkek için cinsel eylem, bir kadına sahip olmanın en güçlü göstergesidir. Bu yüzden bakire bir eş, koca için tam anlamıyla sahipleneceği bir kadındır. Simone de Beavoir dediği gibi “bir malın benim olduğunu öne sürmenin en güvenli yolu onu başkalarının kullanmasını engellemektir.” (Caner,2004:89).Necmi'nin eşini aşağıladığı diğer bir nokta ise kısır oluşudur. Ataerkil düşünce sisteminde kadın kocanın soyunu sürdüren bir kuluçka makinesi işlevi görür. Anne olmak kadına kutsiyet kazandıran bir durumken doğuramayan kadın Necmi'nin de vurgusunda olduğu gibi “uğursuz” olarak nitelendirilir. Üretim ilişkilerinin farklılaşması ile kadın ev içinde anne, dişi ve ev işlerinden sorumlu olma görevlerini yerine getirmekteydi. Erkek her şekilde çalışan, üreten eril dünyayı var eden kişiydi. Kadından beklenen tek üretim ise erkek varisleri doğurmaktı. Bundan yoksun olma ise ataerkil sistemde kadın için yine bir dışlanma nedeni idi. Ataerkil toplumda kadın, annelik rolünün verdiği sınırlayıcılıklar ile anne olamamanın getirdiği aşağılanmalara maruz kalan sıkışmış bir cinsiyettir.

Dilekçe adlı oyunda bekâret ve namus kelimeleri birbirini tamamlar şekilde kullanılır:

Şef Muavini Rifat: Akşam beşte ben seni kapıda beklerim.

Daktilo Leman: Söz vermiyorum.

Şef Muavini Rifat: Eski aşkımızı ihya edelim.

Daktilo Leman: (Hastalığı nüksetmiş, midesi bulanmaya başlamıştır, kusar gibi) Ööö Ööööööö Ööööö

Şef Muavini Rifat: (Ayakları yere değmiş gibi ayılarak) Bu haline bakmadan bir de naz yapıyorsun değil mi bana? Sen önce karnındaki piçin hesabını ver...

Daktilo Leman: Utanmıyorsun böyle konuşmaya...

Şef Muavini Rifat: Bir de namuslu geçinmeye kalkarsın. Herkes bizim gibi kaz değil, senin bakireliğine inansın (s.332).

Oyunda ülkemizde yaygın bir kabul olan namus kavramı, evlilik dışı cinsel ilişkinin gerçekleşmesi ya da kadınların bekâreti ile eş tutulmaktadır. Kadın cinselliği yaşamış olması ya da bakire olmaması onun namussuz olması için bir neden olarak görülmektedir. Aslında kadın cinselliğinin “uyuyan yılan” gibi görülmesi, bekâret tabusuna güç kazandıran en önemli etmendir. Kadınlar kendi bedenlerinin arzularının, hazlarının sahibi oldukça denetlenemez hale gelebilirler korkusu erkekleri sarmaktadır. Bu nedenle ancak “ zorla “ girilmiş ilişkiler kabul edilebilir, onun dışında cinselliğini yaşamayı tercih eden kadın zaten sevilmeye layık olamaz (Bora,Üstün,2005:68). Oyunda Rifat’a göre, bakire olmadığı, karnında bir piç taşıdığı için Leman’ın namuslu geçinmeye, naz yapmaya hakkı yoktur. Tabii namussuzluğun yaşanılan kültüre, dine ve döneme göre esneyen daralan sınırları vardır. “Kimi zaman kadın bedeni üzerinde tek ‘kanıt’ı olarak gördüğü kızlık zarına indirgenirken kimi zaman kılık kıyafetlere yayılıp bedenlerin dışına süzülebilir. “ (Dinçer,2007:38). Yazar Leman’ı bize tanıtırken “ 28 yaşında, sarışın, boyalı, oynak “ sözcüklerini kullanır. Böylece toplumun namussuz olarak tasnif ettiği kadın gösterilir bize. Bu nedenle Leman saç rengi, makyajı, davranışları, evlilik öncesi cinsel birliktelik yaşamaması ile “namussuz kadın” tipine uygun olarak çizilmiş olur.

Çetin Altan *Yedinci Köpek* adlı oyunda eşcinsel olan efemine davranışlar sergileyen Müjgan’a şu sözleri söyler:

Osman: Mesela Osman bir kız iğfal etmiş doğru mu? diye soruyorlar sana ...(Gülerek)

Zerrin: Münasebetsiz.

Müjgan: Ben doğru değildir, doğru değildir, kız Osman’ı iğfal etmiştir derdim (kırılarak).Aslında hiçbir erkek hiçbir kızı iğfal etmez. Kızlar iğfal ederler erkekleri, bilmem mi ben. İğfal ederler evlenmek için, iğfal ederler kendilerine baktırmak için,

iğfal ederler bir ömür boyu başlarına ekşimek için. Ama bugünkü düzende toplumun işine gelir erkeğe iğfal etti demek. Onu evlendirmeye mecbur etmek ve evlendikten sonra karıya bakmak sorumluluğu ile boynu bükük, aciz, adi bir köle haline getirmek... Kızlar bu büyük tuzağın dış mekanizmasını bilirler ve iğfal ederken topluma dönüp, iğfal edildik bizi bu enayiye baktırın artık diye bağırırlar... Bu öyle bir oyundur ki daima iğfal edilmiş görünen karlı çıkar. Sırt üstü yan gelir, bedavadan geçinir. Çünkü gerçekte iğfal edilen değil iğfal edendir o. Bu devirde hangi kız iğfal edilecek kadar aptaldır? Daha on dört yaşında öğrenirler bu oyunu (s.604-605).

Müjgan bu sözleriyle kadının, evliliği bir kurtuluş, bir geçim kapısı olarak gördüğünü bu nedenle de gelenekleri ve yasaları bu doğrultuda kullandığını söyler. Müjgan'a göre evin içindeki emek maddi bir karşılığı olmadığı için değersizdir. Kadın bedenini ve 'namus'unu kendini garantilemek, güvence altına almak için kullanır. Yine *Beybaba* adlı oyunda Memduh'un sözleri aslında Müjgan'ın sözleri ile paralellik taşır ve bir çözüm sunar.

Memduh: Bütün bu numaralar insanların aşağılık olmasından doğuyor. Ulan yeryüzüne bir kere gelmişsin. Sevişmek hakkına sahip değilsin... En çok sana ait bir işe en çok başkaları karışıyor. Kadınlar karınlarını doyurmak için çalışmayı göze alsalar, değişir bu düzen... Vücutları pahasına yaşadıklarından, kocalarının esiri oluyorlar (s.166-167).

Bu iki oyunda da kadının maddi anlamda erkeğe bağımlı olması eleştirilmektedir. Birinci oyunda kadınların kendilerini maddi anlamda garantilemek için bedenlerini kullandıkları vurgulanırken ikinci oyunda ise kadının maddi anlamda ayakta durabilmesi ile özgür bir birey olarak yaşamını sürdürebileceğine ve nesne olmaktan kurtulabileceğine değinilmiştir.

2.3. İKTİDARI KULLANANLAR: SEÇİLMİŞLER VE BÜROKRASI

İktidar üzerinde yetkisi bulunanlar genel olarak seçilmişler ve atananlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

“ Seçilenlerle anlatılmak istenen daha çok üst mevkilerde bulunanlar, kararlarda aktif rol sahibi bulunan otoriteler, parlamenterler, hükümet (kabine) üyeleridir. Atananlar ise siyasi işleri, sürekli bir memuriyet görevi içinde yürütenlerdir. Seçilenler kişi ve gruplardır, Ama atananlar genelde bürokrasi ve teknokrasi adı verilen örgütlü yapılardır.” (Aydın,2000:162).

Tarihsel süreç içerisinde seçilmişlerin iş başına gelişinde soydan devir, sefelin halefi seçmesi, kendinden sonrakini tayin etme gibi farklı yöntemler olmuştur. Modern dönemde ise seçim ön plana geçmiştir. Günümüzde seçim sistemi bir parti sistemi ile birlikte yürütülmektedir. Türkiye, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası ve Serbest Fırka deneyimlerini bir yana bıraktığımızda yirmi beş yıl tek partili siyasal bir sistemle yönetilmiştir. 1946 yılına gelindiğinde çok partili sistem kalıcı bir şekilde Türk siyasal hayatına girmiştir. Çok partili yaşamla birlikte artık eskiden muhtarını bile seçemeyen bir halk dilediği partiye oy verebiliyordu. Okumuş ,okumamış herkesin verdiği oyun bir değer taşıdığına olan inancı artıyordu.

Türk tiyatrosunda oyun yazarlarımızın politika ve politikacılar konusunda çok verimli olduklarını söyleyemeyiz:

“ Ne var ki Meşrutiyet’in coşkulu günlerinde siyasal olaylar ve kişiliklere ilişkin çalاکalem yazılan ve sanatsal bir değer taşımayan belgesel oyunlar dışında, 1946’ya gelinceye değin oyun yazarlığımızda böyle bir gelenek yoktur. Çünkü oyun yazarlarımız sorunları genel toplum ahlaki çerçevesinde ve genellikle aile kurumu içerisinde ele alma eğiliminde olmuştur. Tek Parti Dönemi’nde ise siyasal konulara sanat alanında en fazla ‘harp zenginleri’ , ‘karaborsa’ ya da ‘aksayan belediye hizmetleri’ gibi sorunlar etrafında değinmek mümkün olmuştur. Politikanın ve politik ilişkilerin eleştirel zeminde tartışma gündemine gelmesi ise 1945 sonrasına rastlar.” (Akıncı,2010:174).

Çok partili dönemdeki politik tutum ve politikacı Çetin Altan’ın öncelikle *Beybaba* adlı oyununda Beybaba’nın damadı olan Avukat Necmi ile

gösterilmiştir. Başbakanın gözüne girerek milletvekili olmayı düşünen Necmi, Başbakan'ın istifa etmesi ile hayalleri yıkıldığı için kahrolur:

Damat: Canım kardeşim otur... Çok dertliyim çok... Beni çok severdi Başbakan...(Nutuk verir gibi) Bu memleketin en büyük adamıydı o...Namussuz gitti elden
(...)

Damat: Anla beni Yusuf Ağa... Mebus olacaktım... Vatan için memleket için ha... Ben vatan için diyorsam, onun içindir... Hürriyet için dava gelmiyor... Para yok... Başbakan da düştü... Tam düşecek zamanı buldu kerata... Kerata herif niye düştün?
(...)

Damat: Anamı görmedim ben... Anam ölmüş... İçiyorum işte... Son fırsatta kaçtı... Karım ne diyecek... 'Gene mi sarhoş geldin'...'Sarhoş geldim ne olacak'...'Evden utan her akşam fitil gibi geliyorsun'...'Geliyorum ne olacak'... Bir gün büsbütün yalnız kalacağım...Mebus olsam ne güzel nutuklar söyledim..Sizin için Türk milleti,kanımın son damlasına kadar feda beş bin kağıt her nutuk...Beş bin kağıt...Yaşasın vatan,yaşasın millet... (s.169-171).

Necmi toplumsal sorumluluklarını bir tarafa bırakıp kişisel çıkarları için mebus olmak isteyen kişiliksiz bir insan olarak çizilmiştir. Mebus olmakla hem alacağı beş bin lirayı hem iktidar olmanın nimetlerini düşündüğü gibi hem de karısı ile ilişkisini düzeltebileceğini düşünmektedir. Oyunda politikayı kişisel çıkarları için kullanan politikacı eleştirisi yapılırken aynı zamanda politik hırsın aile ilişkilerine verdiği zarar da konu edinilmiştir.

Dilekçe adlı oyunda bir devlet dairesinde çalışan memurlardan Kâtip Nuri ile Şef Muavini Rıfat arasındaki diyalog bize milletvekilliğine bakış açısını verir:

Şef Muavini Rıfat: (...) En iyisi mebus olmak galiba
(...)

Şef Muavini Rifat: (Nuriye bakarak tekrarlar) Mebus oldun mu kekâ. İstedğin polise çakarsın tokadı. Memurlar seni görünce ayağa kalkarlar. Beş bin lira maaş. Bankadan da istediğin kadar alırsın. Arada iki apartmanda diktin mi, gel keyfim gel

Kâtip Nuri: Bana ba-bana da kaç partiden hafif çıt – çıtlattılar, a-ama nu-nutuk söy-söyleyememem di-diye kabul et- etmedim.

Şef Muavini Rifat: Onun kolayı vardı yahu. Birini bulurdun nutukları o senin yerine söylediler. Sen kenarda durur başınla tasvip ederdin, sonra da mebus olurdun.

Kâtip Nuri: E-evet a- ama her her nu-nutuk söy-söyleyen ke-kendi meb-mebbus ol –olmak is-istiyor (s.318).

Bu oyunda da mebusluk yani milletvekilliği sınıf atlamak için ideal bir konum olarak çizilmiştir. Milletvekilliği; memurlar tarafından “beş bin lira maaş, bankadan istenildiği kadar alınan paralar, diktirilecek apartmanlar” ile keseyi doldurmanın en kısa yolu olarak görülür. Milletvekilliğini memurlar için çekici kılan diğer bir nokta ise seçilmişlerin atanmışlar üzerindeki hükmetme yetkisidir. Aynı zamanda milletvekilliği sadece nutuk atmanın yeterli olduğu bir konum olarak çizilmiş hatta bunun bile başkaları tarafından yapılabileceği söylenerek, bir kenarda durup her şeyi onaylayan bir kukla olmanın milletvekili olmak için yeterli olacağı belirtilmiştir.

Telefon Kimin İçin Çalıyor adlı oyunda nutuk söylemeyi becerebilmek milletvekilliği için ölçüt kabul edildiği gibi Peşref Nargile'nin verdiği nutuklarla dönemin milletvekilleri eleştirdiği görülmektedir:

Gürol: Şimdi adaylığını koysa şimdi kazanır seçimleri... Babam da aslında koymak istiyor adaylığını, ama nutuk söylemesini beceremem diye çekiniyor.

(...)

Peşref Dayı: (...) Ey sayın cemaati Müslimin, şanlı millet, muhterem halk, sevgili vatandaşlar, korkusuz kardaşlar, aziz

yurttaşlar, kahveciler, çaycılar pişticiler, tavlacılar... Muassır medeniyetin çağdaş düzeyine erişen büyük ulusumuzun özgür usu, ne Şam'ın şekeri, ne Dimyat'ın pirinci, ne Tunus'un kuskusu ile elbet beslenmeyecektir. Tuzcu Ali Efendi'nin oğlu Nurettin biraderimizin emsalsiz girişimiyle gerçekleşen bu modern tesis demokratik bünyeye sahip olup, ulu hakan Kaan han törelerinden, mağrifet dünyamızı nakşedilmiş bir guşe-i teselligah-ı muhabbet mihrabıdır.(...) Ey yaralı aslan, bahtı kara annen ne âlemde? Düşman hançerini onun göğsüne dayarsa, kurtaracak var mı, yok mu diye sakın tartışmayalım arkadaşlar. Düşman varsın dayasın hançerini biri çıkar kurtarır nasıl olsa anneni. Biz nerelerden geliyoruz biliyorsunuz. Dedenin dedesinin, dedesinin, dedesinin, dedesinin, dedesinin, dedesinin, dedesinin, dedesinin, dedesinin, dedesinin, dedesinin, dedesinin dedesi dayanıyor Orhun'a... Oğullarının ise aldı götürdü Tuna... Cengiz senin babandı, Atilla üvey amcan... Şimdi kahve önünde kaçta satılıyor patlıcan? Ve şayet bir çay demli olmazsa arkadaşlar, o çay içilmez. Demokrasi, çayı demli içmek demektir. Özgürlük düşmanları bunu hiçbir zaman anlayamazlar. Faziletsiz bir idarenin kerestelere karşı gösterdiği tarz-ı muhabbet... Gel gönlümü şen kıl, ocakta pişir, kebab et... (...) (s. 720-721).

Peşref Nargile'nin nutku ile çizilen milletvekili seslendiği kitleye göre gerektiğinde dini, ırkı, işçiyi, köylüyü kullanabilen her duruma girebilen, çağdaşlığı doğruluğun reddi olarak kabul eden, tarihindeki başarılar ile övünüp milliyetçi, vatanperver görünen fakat gelecek için hiçbir şey yapmayan umursamaz, sorumluluklarını yerine getirmeyen, boş lakırdı eden biri olarak olumsuzlanmıştır.

İktidarı kullanan diğer bir unsur ise atanmışlardır. Atanmışlar ise bürokrasi denilen örgütlü yapının içinde yer alırlar. Sözcük olarak büro

yönetimi anlamına gelen bürokrasi “yetkili idareciler topluluğu ile belirli bir idare sisteminde (örneğin devlet ya da resmi örgütte) geçerli prosedürler ve işlerden oluşur.”(Marshall,1999:6).Yani Bürokrasi, siyasal iktidarın politikalarını uygulamaya koyan, devletin günlük hizmetlerini yerine getiren idari yapıdır. Bürokrasiyi oluşturan insanlar seçimle gelmekten ziyade atanmış sabit aylıkları ve emeklilikleri olan memur denen görevlilerdir.

“Çağdaş bürokrasinin önemli özellikleri şunlardır: Yetki alanlarının kurallarla belirlenmesi, küçük görevlilerin yüksek görevlilerce denetlenmesi, yönetim işlerinin yazılı belgelere ve özel bürolara dayanması, yetişmiş bir görevli kadrosunu gerektirmesi, görevin ilgilinin tüm hayatını kapsamaması.”(Aydın, 2000:163).

Bürokrasi vatandaş ya da müşteri olarak günlük hayatımızın önemli bir parçası haline gelmiş durumdadır. Büyüyen devletin hizmetlerinin çoğunu kamu bürokrasi dediğimiz örgütlü sistem yerine getirmektedir. Bürokrasinin temel işleyiş ve uygulamaları sonucu ortaya çıkan sorunlar da toplumda şikâyet konusu olan yanları da sanatta yansımalarını bulmaktadır.

Çetin Altan'ın *Dilekçe* adlı oyununda odacısı, kâtibisi, daktilosu, şefi, şef yardımcısı ve müdürü ile bir devlet dairesi olan Saatleri Ayarlama Müdürlüğü'nden alınan kesitle bürokrasinin durumu sergilenmiştir. Her şeyden önce kurumun adı 'Saatleri Ayarlama Müdürlüğü' dür. Bu kurum, Max Weber'in bürokratik örgütlenmeyi analiz ederken başvurduğu makine imgesini bizlere hatırlatır:

”Tıpkı makine gibi, bürokrasi, enerjileri standartize edilmiş görevlerin yerine getirilmesine hasreden en rasyonel sistemdir. Bürokrasinin üyesi kendisine temelden izlenmesi gereken yolu veren sürekli hareket halindeki mekanizmada bir çark dişlisidir. Makineyle ortak olan bürokrasi, birçok farklı efendinin hizmetine koşulabilir. Dahası bürokratik örgüt üyelerinin bireyselliğinin giderildiği oranda etkili bir şekilde işlev görmektedir.”(Arıcıoğlu,6:2005)¹.

Bir makine bir saat gibi işlemesi gereken bürokraside bir dişlinin bozulması bütün bir çarkın zarar görmesine neden olur. Tıpkı *Dilekçe* oyunundaki

¹ Weber,Max (2005),Bürokrasi ve Otorite,(çev.Bahar Akın) ,Ankara:Adres yayınları , kitabın giriş bölümündeki Atilla Arıcıoğlunun yazdığı “Weber ve Düşünce Dünyası” adlı yazısından alıntıdır.

Saatleri Ayarlama Müdürlüğünde olduğu gibi. Ükelere göre çalışan birçok saatin olduğu bu müdürlükte Türkiye saatinin ayarı için konulan kronometre ya kaybolmuş ya bulunmaz ya durmuş olur. Biri telefonla saati sorduğunda ise memurlar kendi saatlerine göre saat ayarı vermek isteseler de herkesin saati farklı bir zamanı gösterir. Sonunda verdikleri bütün ayarlar tutsun diye odacı Hasan Efendi 'nin saatine göre zaman söylerler. Memurlar, verdikleri saat ayarları şüphe ile karşılandığında ise vatandaşa bu işlerin telefonla olmayacağını, istida ile müracaat etmelerini söylerler:

Odacı Hasan Efendi: (Robot gibi tekrar ederek) Amerikan saatile on beş, Hindistan saatile dördü sekiz geçiyor. Londra saatile on biri on bir geçiyor. Kızmayın beyim durun bir dahika (Hatice Hanım'a bağıırır) Bacı buradahini söyle...

Odacı Hatice Hanım: (Saatlere bakar) Buradakini bulamıyorum.

Odacı Hasan Efendi: Beyim siz itimat edin bizim pederden kalma Serkisof'a ...(Saatini çıkarır bir daha bakar) Dohuzu yedi geçiyor. Ağzını bozma beyim.

Kâtip Nuri: (Sinirlenmiş Hasan Efendi'den zorla alır telefonu) Be-be-benim sa-sa-saatim do-do-dokuzu tam tam on i-ki ge-geçiyor. Tam on iki iki bu-bu-buçuk ge-ge-geçiyor. Beğenmediyseniz... i-istidayla m-mü-müracaat edin. Res-res-resmi da-da-iire bu -bu-burası... te-te-te-le-fon-fon-la mı-muamele gö-görmüyoruz (s.397)

Belediyenin saatlerini yağlayan saat işçisi Necmi Torik Saatleri Ayarlama Müdürlüğüne gelir. Belediyenin yaptığı işe karşılık ödeyeceği 15 lira için saatlerin iyi yağlandığına dair bir rapor istemektedir. Bir ay önce 835/150 numaralı dilekçe ile başvurmuş ve haber çıkmamıştır. Odacı Hasan'a müdürü sorar müdür gelmemiştir. Şef de gelmediği için, şef yardımcısı Rıfat Bey'e çıkar sözünü dinletemez. Şaşkın ve sinirli bir şekilde Kâtip Nuri , Odacı Hasan ve Hatice ile konuşur fakat sonuç alamaz herkes kendi havasındadır:

N.Torik: Beyefendi ben Necmi Torik. Saat işçisiyim. Belediyenin saatlerini yağladım siz rapor yazıp iyi yağlanmış demeden yövmiyemi vermiyorlar. Birkaç defa geldim. İstida yaz dediler. İstida da yazdık .(Cep defterini çıkarır).Numarası burada 835/150.Bir netice çıkmadı On beş lira alacağız, bir aydır sürünüyoruz (s.319).

Oyunda Necmi Torik'in bir ay önce verdiği bir dilekçenin cevabını alamaması, kuruma gittiğinde memurların sorumluluklarını yerine getirmemesi bürokrasinin olumsuz anlamda kullanımı olan kırtasiyeciliğe denk düşmektedir:

“Dilimizde kırtasiyecilik kelimesini gereksiz şekilde formaliteleri, devlet dairelerinde işlerimizin geciktiğini, basit bir evrakın birçok kişiler tarafından gereksiz yere imzalandığını bir yazının aynı daireye gidip geldiğini belirlemek için kullanmaktayız.” (Şahin,1998:7).

Oyunda bürokrasinin bu olumsuz yanıyla işlerin formalitelerle boğulduğu, yasaların engelleyici yanına sığınarak işlere ilgisiz kalındığı belirtilerek bürokrasinin kırtasiyecilik yönü eleştirilmiştir.

Oyunda eleştirilen diğer bir nokta yolsuzluk ve rüşvettir. Yolsuzluk kamu görevlisinin kamu yetkisini kötüye kullanmasıdır. Başka bir şekilde kamu görevi gören kişi ya da grupların özel maddi çıkarlar sağlamak için ya da statü kazanmak için normal görev davranışlarını özel çıkarları için saptırması olarak tanımlanırken rüşvet :

“Yapılmaması gereken işlemleri yapmak ya da yapılması gereken işlemleri çabuklaştırmak karşılığında çıkar sağlamanın adıdır.”(Eryılmaz,2007:241).

Yolsuzluk ve rüşvet kamu ile özelin ilişkisinden kaynaklı olup kamu kaynaklarının kamusal olmayan amaçlar için kullanılmasıdır;

“Türk kamu yönetimdeki yolsuzluklarla ilgili birçok fikir ileri sürülmektedir: İşsizlik yüksek enflasyon, hızlı nüfus artışı, vatandaşın sosyal güvencesinin olmaması yolsuzluk ve rüşvete neden olarak gösterilmektedir.” (Al,2005:240)

Saatleri Ayarlama müdürlüğünde odacılar memurlara borç verirler, vatandaştan işlerini daha çabuk hallolması karşılığı rüşvet alırlar. Oyunda Odacı Hasan Efendi ve Hatice Hanım bir türlü işini halledemeyen Necmi Torik'ten işlerinin belli bir para karşılığında daha çabuk halledilebileceğini söyler:

N.Torik: (Cebinden istidasının yazılı olduğu kâğıdı çıkarır)

İşte burada 835/150.

Odacı Hasan Efendi: Vir sen o numarayı bana. Ben bu işi çıkarırım emme beş kâğıdını alırım.

N.Torik: (Sinirlenir) Ölmüş eşek mi arıyorsun sen de babalık. Zaten alacağımız topu topu on beş kâğıt. Bir aydır uğraşıyoruz Beşi sana nerden vereyim ben birazdan gelir şefle hallederim.

Odacı Hatice Hanım: (iyi niyetli gibi) Kendi başına uğraşırsan zor olur kardeşim (s.322).

Oyunda Şef Hikmet Bey saat dokuz buçuğa doğru gelir, yeni kurulan koalisyonun dairelere gizli müfettişler tayin ettiğini söyler. Herkes içlerinden kimin müfettiş olduğunu merak eder. Üç yüz bin liralık bir ihale dosyası kaybolmuştur ve Herkes bu sorumluluğu üzerinden atmaya çalışmaktadır. Önce Necmi Torik'in müfettiş olduğu düşünülür, herkesin ona karşı tutumu değişir ve oyunun sonunda asıl müfettişin silik bir memur olan Kâtip Nuri olduğu anlaşılır ve Nuri kurumdaki ahlaksızlıkları ve yolsuzlukları gözler önüne serer:

Kâtip Nuri: De-de-deftere ge-gelince (Açar okur) “Müdüre dosyayı verdim. On bin lira o alacak iki bin lira bana verecek... İki bini anama verip yanından ayrılacağım Kendi hayatım için kuracağım yuva için çalışacağım” (sessizlik)

Md Osman: Yalan...

Kâtip Nuri: Doğru dosyayı dün verdiniz... Şimdi polis dosyayı verdiğiniz firmada araştırma yapıyor. Neredeyse bulurlar telefon ederler.

Md. Osman: Leman Hanım'a telefon ettiler. Hem de bir firmadan.

Kâtip Nuri: İftiraya siz de başladınız. Onu Leman Hanım buradayken Rıfat etti... Telefonlar kontrol altındaydı, konuşmayı tespit ettiler. Herkesi suçlayıp meseleyi örtbas etmeyi planlamıştınız (s.396-97).

İncelediğimiz *Dilekçe* adlı bu oyunda yazar kırtasiyecilik, yolsuzluk ve rüşvet, memur maaşlarının düşüklüğü gibi sorunlara yer verirken bürokrasinin hiçbir hizmet üretmediğini, toplum yararına hiçbir iş yapmadığını ve vatandaşın bürokrasi karşısındaki çaresizliğini gösterir ve böylece sistemin bürokrasiye yansıyan olumsuz yönleri ile vatandaşa hizmet edemeyeceğini belirtir.

2.4. YABANCILAŞMA

Sanayi devrimi ile başlayan ve günümüzde de devam eden hızlı değişim, teknolojik ilerleme toplumsal ve kültürel yapıda dönüşümler yaratmıştır. Yaşanan bu dönüşümler bireyin topluma ve kendine uyum sağlamasında sorunlar meydana getirmiştir. Bunun sonucunda çağdaş toplumlarda büyük bir sorun olarak ortaya çıkan yabancılaşmayı birçok düşünür farklı şekillerde ele almıştır. Yabancılaşma "en genel çerçevesiyle bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortamdan uzaklaşmalarını anlatır." (Marshall,1999:798). Yabancılaşma ile ilgili literatür incelendiğinde bu kavramın Hegel ile ortaya çıktığını fakat bu kavramı popüler hale getirip bilimsel bir zemine taşıyanın Karl Marx olduğunu söyleyebiliriz.

Marx'a göre yabancılaşma tarihsel evrimin kapitalist aşamasının zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kapitalizmle birlikte gelişen özel mülkiyet ve iş bölümü işçilerin aşağılanmasına ve kişiliksizleşmesine neden olmaktadır, bu olumsuz durumu Marx yabancılaşma ile anlatır. Her şeyden önce işçi emeğine yabancılaşmaktadır. Emeği sonucu meydana getirdiği ürünü hiçbir şekilde satın alamayacak konuma gelmekte olan işçi üretimine yabancılaşmaktadır. Yabancılaşmanın diğer bir boyutu ise iş sürecinin işçinin

kontrolü dışında gerçekleşmesi sonucu olarak işçinin yaptığı işe bir aidiyet duymaması ve yaratıcılığının engellenmesidir. Bütün bunların sonucu olarak kendi öz etkinliğine yabancılaşan insanın doğaya ve kendine yabancılaştığı görülür. Herbert Marcuse ise Marx'ın yaşadığı döneme göre sosyal yaşamın birçok değişikliğe uğradığını belirterek ileri sanayi toplumlarında yabancılaşmanın tüm temel sınıflar için geçerli olduğunu öne sürer. İleri sanayi toplumlarında insanlar artık ruhlarını satın aldıkları otomobillerle, evlerle eşyalarla tanımlamaktadırlar. Artık toplumsal denetim bireyin üretmiş olduğu ihtiyaçlar yoluyla sağlanmaktadır. Kapitalist sistemin bir başka olumsuzluğu ise yoğun çalışma ile insanların sosyalleşmesi için zaman bırakmaması sonucu sosyalleşmenin de doğrudan değil ancak kitle iletişim araçları ile sağlanmasıdır. Kitle iletişim araçlarıyla da insanlar egemenlerin istediği şeyleri, istediği ölçüde tükettikleri için tümüyle sömürülmekteler. Böylece insanlar kendi bilinçlerini, yaratıcı güçlerini ve kolektif insani özlerini kaybederek tek boyutlu hale getirilip yabancılaştırılırlar. Günümüzde yabancılaşma konusundaki araştırmalarıyla tanınan Amerikalı sosyolog Melvin Seeman ise yabancılaşmayı modern toplumla ve endüstriyel düzenle ilişkilendirerek bireyin ruhsal yaşamındaki izdüşümleri ile ortaya koymaya çalışır. Seeman'a göre yabancılaşmanın beş boyutu vardır. Bunlardan ilki olan *güçsüzlük*, bireyin sahip olduğu beklentiler ve inandığı olasılıkların kendi tarafından belirlenmemesi sonucu değiştirilebilirliği konusunda elinden bir şey gelmeyeceğini düşünmesi. *Anlamsızlık*, kişinin gelecekle ilgili hayallerine dair umutsuz olması, bunları gerçekleştiremeyeceğine inanmasıdır. *Kuralsızlık*, kişinin amaçlarına toplum tarafından kabul görmeyen davranışlar sonunda ulaşabileceğini düşünmesidir. *Topluma yabancılaşma*, toplum tarafından değer verilen amaç ve inançların birey için anlam taşımasıdır. *Kendine yabancılaşma* ise bireyin davranışlarının geleceğe yönelik beklentileri ile uyumsuz olmasıdır. (Ofluoğlu, Büyükyılmaz, 2008:113-133).

Sonuç olarak yabancılaşma kavramının temelinde:

“İnsanın özünün, iç gücünün, yaratıcılık, üretkenlik ve etkinliğinin geride bırakılması, çarpıtılması hatta işlevsizleştirilmesi bulunmaktadır. Bu durum, bireylerde güçsüzlük, bütünlük

algısından yoksunluk, yalnızlık ve kendi özüyle barışık olmama/yabancılık hissetme gibi psikolojik sorunları da ortaya çıkartmaktadır. “ (Yalvaç,2011:11)

Çetin Altan'ın oyunlarında yabancılaştırmış bireylere yer verdiğini görürüz. *Beybaba* adlı oyunda bir eski zaman babasının kendini toplumdaki tecrit edip, bir bodruma kapatış hikâyesi anlatılır. Beybaba, gelecek adına çaba harcamayı bırakıp kendini diri diri mezara gömen eski bir idealist insandır. Oyunda Beybaba'nın niçin kendini bodruma kapattığını yazar geçmişe dönüşlerle verir. Önce Beybaba'nın babasını görürüz. Meşrutiyet döneminde ömrü harplerde geçmiştir, babası harplerdeyken annesi yalnız kalınca başka biri ile birlikte olur ve bir gün babası harpten dönünce annesini öldürür. Ardından Beybaba'nın gençlik yıllarını görürüz Kurtuluş Savaşı yıllarında büyük fedakârlıklar ve çabalar göstermiş olan Beybaba savaş heyecanı geçtikten sonra hiçbir mücadele vermeyen harbi zengin olmak için kullanan insanların vatan aşkıdan söz edip önemli yerlere geldiklerini görür. Ülkü arkadaşlarının da parti faaliyetlerine katılıp küçük hesapların peşine düşerek ülkülerini yitirdiklerini görür. Bir gün görev için Fransa'ya gönderilir, kısa sürede dönmesine rağmen babasının başına gelenler onunda başına gelir. Yıllar sonra, zamanında İstanbul'da yalnız kalan Büyük Hanım'ın kendisini aldatmış olduğunu öğrenir ve o günden sonra işe yaramaz eşyaların atıldığı bodrum katına kendini hapseder.

Beybaba deneyimleri sonucu yaşama küser hayattan elini ayağını çeker, toplum sorunlarıyla ilgilenmez sadece bodrumda eski eşyaları tamirle uğraşır:

Reşit Efendi: Seçimler ne zaman yapılır dersin? Gazeteler atıp tutuyorlar... Atmışlar gene üç kişiyi içeri... Ortalık kaynıyor

Beybaba: Ben gazete mazete okumam... Sen hani bana ucu kırılan makası getirecektin (s.151).

Beybaba bu ülkeden ve gelecekte umudu olmadığını nihilist şair Memduh ile yaptığı konuşmada gösterir:

Beybaba: sen uskuruyu bakar bakmaz tanır mısın?

Reşit Efendi: Çok tuhaf adamsın be birader... Nereden çıktı şimdi uskumru... Başbakan istifa etmiş diyor.

Beybaba: Tanır mısın çabucak uskumruyu?

...

Memduh: Herhalde kuyruğundan tanır...

Reşit Efendi: O kadar uskumru tuttum o kadar uskumru yedim...

Beybaba: Bunların hepsi uskumru...

Memduh: Başbakanların mı?

Beybaba: İnsana bir balığı bir kere tanıdı mı? Bizim kıyılardan hep aynı balık çıkar... Gerisine kulak asma...

Memduh: Bu balık başka balık bu sefer...

Beybaba: Ben de senin yaşındayken başka balık çıkacak sanırdım. Her seferinde uskumru çıkardı...

...

Memduh: Bir gün levrek, kefal, pisi çıkacak... (s. 156-57).

Bodrum katında kendine bir dünya yaratan Beybaba eski kırık ya da bozuk eşyaları onararak ya da işe yarar hale getirmeye çalışarak ümidini kesip düzeltemediği topluma dair ideallerini eşyalara yöneltir ve bütün zamanını bodrumda hiç sıkılmadan geçirir. Çünkü dışarıyı daha ürkütücüdür Beybaba için :

Reşit Efendi: Yahu sabahtan akşama kadar hep burada oturmaktan canın sıkılmıyor mu?

Beybaba: Sıkılmıyor... Ya sizin dışarıda sabahtan akşama kadar birbirinizi yemek, birbirinizi kandırmaktan, birbirinize yalan söylemekten canınız sıkılmıyor mu? (s.175).

Mor Defter 'de çevresiyle uyum kuramayan hassas, şair ruhlu bir genç olan Suphi 'nin "hoyrat, anlayışsız, yapmacıklı bir toplumda çevresini eleştire eleştire nasıl kendinden uzaklaştığını ve akıl dengesini yitirip işlemediği bir cinayeti benimsediğini göstermiştir" (Şener,1971:147). Suphi bir ceza hukuku profesörü olan ablasının eşi İsmail Sami Bey'in evinde kalır. İsmail Bey'in

gözünde Suphi kafası hasta süper dejenere bir serseri, ablasının gözünde bir çocuk, İsmail Bey'in asistanı olan Meryem'in gözünde yarı deli bir şairdir. Suphi'ye göre eniştesi ruhsuz bir mantık kuklası ve budaladır, Meryem her erkeğe biraz fazla nazik davranan dişiliğini kullanan biridir. Aile çevresi ile anlaşamayan Suphi kendisine halktan dostlar bulur. En iyi arkadaşı olan Şoför Ahmet “ O bir bana kızmaz, bir de meyhanede birkaç arkadaşı var, onlara kızmaz... Başka herkese kızar” (s.259). Suphi'nin çevresinden bunalmasını anlatır. Çevresine uyum sağlayamayan Suphi etrafındakileri durmadan eleştirerek aklını kaybetmiştir.

Suphi'nin yakın arkadaşı olan İffet ölmüştür. Bu olay Suphi'yi çok sarsar. Oyun Suphi'nin bu ölümden sonraki bunalımı çevresinde gelişir. İffet'in ölümünden sonra cinayetlere merak duyan Suphi önce çevresindekilerin İffet'i öldürmüş olduğundan şüphelenir. Git gide korkuları artan Suphi çevresindekilerin kendisini öldüreceklerini düşünür. Sonunda İffet'i kendisinin öldürdüğünden şüphelenmeye başlar:

Suphi: Öf be, sıkıldım be... Topunuzun canı cehenneme... Hepiniz namussuz hepiniz ahlaksız, rezilsiniz.(Birden yalar pulu) Zehirli mi, değil mi şimdi anlaşılır.(Kadınlar çığlık atar, Morg müdürü de öyle bakar).İşte yaladım ...(Meryem'e) Ver istersen senin pulunu da yalayayım...(Bir iki adım atar, herkes Suphi'ye bakmaktadır.) Ölmüyorum işte... Ver onu da yalayayım... Beni katil göstermek isteyen biri tertipledi bunu... Ben katil değilim, ölmedim işte... Ben katil değilim...(Bağırır) Ben katil değilim...(Birden yere yıkılır, üzerine üşüşürler.) Galiba katil benim (s.295).

Oyunun son tablosunda ilk üç perdede geçen olayların, Suphi'nin hayal gücünün yarattığı olaylar zinciri olduğu anlaşılır. Suphi çevresinde meydana gelen olayları hastalıklı ruhunun etkisiyle farklı yorumlamıştır. Çevresindeki olayları kendi gözüyle hatıra defterine yazar. Mor renkle kaplı bu defteri Meryem'e verir. Son tabloda gerçekte iffetin zehirlenerek değil, arabasıyla bir virajı dönerken uçuruma yuvarlanarak öldüğünü, kazadan önce Suphi ile

ettiği bir kavga sonucunda arabasına kızgınlıkla bindiğini öğreniriz kazadan sonra ise Suphi'nin davranışları bozulmaya başlamıştır. Çetin Altan bu oyununda farklı değer yargılarının yarattığı bunaltıcı bir ortamın, insanlara mutsuzluk ve yıkım verdiğini gösterir."Bir açıdan Suphi, çevresindeki çemberi yok etmeyi başaramadığı için kırdığı çemberle birlikte aklını da kaybetti diyebiliriz" (Taşkan, 1977:160). Önce çevresine sonra kendine yabancılaşan Suphi'nin sonu akıl hastanesi olur. Oyunun sonunda Suphi'nin hayali görünür ve şöyle der:

Suphi: Ben şimdi akıl hastanesindeyim... İçimden geçenleri tutamadığım için bana deli diyorlar...Belki deliyim.Sizler içinizden geçenleri söylemediğiniz için akıllısınız.Öyle değil mi Meryem ,öyle değil mi enişte,öyle değil mi doktor.Artık Meryem'i tanıyorsun değil mi Şoför Ahmet ?...İçimizden geçenleri söylemek büyük cesarettir...Bu cesaret ise yalnız delilere ve sanatkarlara mahsustur...(s. 300).

Suçlular adlı oyunda Bay X 'in yalnızlıklarını, tedirginliklerini ve korkularını görürüz. Bay X 'i çevresi çıkarları için kullanır. Bay X ise hayattaki yılgınlıklarını ve başarısızlıklarının sorumluluğunu başkalarına yüklemekle rahatlayacak ve kendi kendinden bile kopacaktır. Memleketi kurtarma tutkusuna kapılan Bay X kendisine yakın bulduğu kimselerle toplanır. Yeni hapisaneden çıkan Gerçek Arkadaş, Zengin ve Büyük Adamla Bay X 'in evinde toplanılır. Topladıkları paralarla yeni bir dergi çıkarmayı planlayan bu grup Bay X 'in evini dernek haline getirir. Bay X 'in annesi oğlunun zarar görmesinden korkar ve onu uyarması için bir akrabası olan Komiser'den yardım ister. Sonra gruba Bay X'in arkadaşlarının getirdiği Sevgili ve Serseri ile grup büyür. Bay X 'in annesinin yanında komiseri gören Serseri, Bay X 'le Annesinin polis olduğunu söyler. Herkes Bay X 'ten boşuna şüphelenmeye başlar. Bay X zengin b ir zamanlar karaborsa işine girdiğini içeri girdiği için böbürlenen Gerçek Arkadaş'ın suçunun sahtekârlık olduğunu, Büyük Adam'ın bir post kapmak için bütün partilerin kapısını çaldığını anlatır. Gerçek Arkadaşın ihbarı ile bütün üyeler sorguya çekilir, sonunda serbest

bırakılırlar. Gerçek arkadaşına gizli poliste görev verilir. Büyük Adam ile Zengin büyük işler çevirir. Sevgili aracılığı ile Bay X ve Serseri Zengin'in yanında işe alınır. Gerçek Arkadaş, Zengine baskı yaparak Bay X'in işine son verir. Hiçbir yerde iş bulamayan Bay X annesi ile Adana'ya gider. Orada bir çırçır fabrikasından kâtiplik yapar ve bir akraba kızı ile evlenir. Aradan yıllar geçer oğlu liseyi bitirip kişilikli bilinçli bir delikanlı olur. Bir gün oğlu ile yaptığı bir konuşma da anlaşılmadığını söyleyen baba biraz anlaşılmalı olsa idi her şeyin başka türlü olacağından söz eder ve oğluna "sen sakın bana benzeme" (s.484) der. Delikanlı babasının yüzüne gerçekleri haykırarak ona benzemeyeceğini ezilip büzülmeden gerçekleri daha yüksek sesle dillendireceğini söyler. Önceleri oğlunun sözlerine sinirlenen baba sonra gerçeği kavrar:

Bay X: Haklısın... Aslında ben de suçluyum... Hiçbir gücüm yoktu... Kendimi göstermek hırsını, bir dava inancı zannettim... Kendi kendimi aldattım, eksiklerimi bilemedim... Doğru, ben de suçluyum... Zaten suçlu olarak geçti hayatım. (...)

Bay X: Keşke delirsem, keşke ölsem... Artık iyice biliyorum ki ben de suçluyum... Hiç hakkım yok kimseyi itham etmeye... Onun için ben de onların arasına gidiyorum Yazık ki suçlu olduğum halde suçluluğun tadını bile sizler gibi tam çıkaramadım (s. 490).

Bu oyunla "yüzeysel birtakım bilgilerle ve aydın gevezeliği yaparak ülke kurtarmaya kalkan hayalci görüşün insanda " (Taşkan,1977:181) yarattığı yıkım gözler önüne seriliyor.

İncelediğimiz oyunlarda bireylerde yabancılaşmaya neden olan unsurlar öncelikle bireyin değer yargıları ile çevrenin değer yargılarının çatışması, diğer bir unsur ise yaşamdaki hayal kırıklıklarının bireyin gelecek tasavvuruna olumsuz yansması ve bireyde topluma güven ve inanç sorunu doğması şeklinde kendini göstermektedir.

2.5. BİREY - TOPLUM KARŞITLIĞI

Bireyin toplum ile bütünleşmesini sağlamada birey üzerinde baskı yapabilecek, toplumun genelinde uygulanabilecek, bireyden bağımsız kontrol mekanizmaları yer alır. En genel ve soyut düzeyde doğruluk, namus, başarı dayanışma gibi çeşitlilik gösteren değerler yer alır. Sonra Bu değerlerin belirli bir role uygulandıkları zaman aldıkları biçimleri gösteren normlar gelir. Bireyler içinde yaşadıkları toplumun değerlerini benimseyerek bunları seçimlerinde birer ölçüt olarak kullanırlar. Toplumların da varlıklarını sürdürebilmeleri için bireyler ile gruplar arasındaki ilişkileri sağlayabilecek ve koruyabilecek bir takım kurallar yaratması gerekir. Başka bir deyişle toplumsal yaşamda bireyin tutum ve davranışlarının belli kural ve ölçütlere göre örgütlenmiş olması zorunludur. Yaptırımla desteklenen bu toplumsal kurallara norm diyoruz. Örf, adet, töre, aktöre, davranış kuralı, gelenek, görenek ahlak kuralları, din kuralı, toplumsal alışkanlıklar norm kavramını içerir. Fakat her toplumda geçerli normlara çeşitli nedenlerle her zaman uyulmayabilir. Normların çiğnenmesi genellikle normlar veya roller arasındaki çatışmadan kaynaklanabilir. Bireyin sahip olduğu roller çeşitli yön ve düzeylerde birbiriyle çatışan normlar içerir. Birey için öncelik taşıyan referans grubunun farklı olması bireyi marjinal bir duruma sokabilir. Bir başka saptamada toplum temel değerleri ile bireyin bu değerleri gerçekleştirmek için sahip olduğu araçlar arasındaki uyumsuzluktan doğmaktadır. Birey toplum arasındaki çatışmadan kurtulmak isteyen bireyler hem grup normlarını hem de toplumsal değerleri reddederek bir gerileme veya kaçma davranışını tercih ederler. Kaçmanın karşıtı olarak beliren isyan davranışında da birey toplumun değerlerini reddettiği gibi bu normları yenileri ile değiştirerek başka bir toplumsal düzen yaratma amacını güder (Tolan,1985:243-259).

Tiyatro eserlerinde birey toplum çatışması kültür ve ahlak sorunları ile birlikte ele alınmıştır:

“Burada dar anlamda kullandığımız kültür sözcüğü, içinde yaşanılan toplumun üyesi olduğu dikkate alınan bireyin bilgi, anlayış ve zevk düzeyi anlamında kullanılmaktadır. Bu düzey ister

istememez toplumsal değerlerin kendi içinde tutarlı olarak benimsenmesi, davranışların bu değerlerle çelişmemesi gereğini de içerir. Böyle kültür sorunu toplumun öteki sorunları ile özellikle ahlak değerleri sorunları ile sıkı ilintilidir ve sanata da bu beraberlik içinde yansır.”(Şener,1971:133).

Çetin Altan *Yedinci Köpek* adlı oyununda öncelikle şehir meydanında yer alan içkili bir bistrodaki sohbetleri gösterir bize. Mahallede sürekli köpekler kaybolmaktadır. Mahalle sakinleri bu köpeklere ne olduğu hakkında yorum yapmaya başlarlar ve herkes mahalleye yeni taşınan kimseyle konuşmayan doktordan şüphelenir:

Hilmi Efendi : (Karagöz gibi bir sesle, kesik kesik cümlelerle konuşur.) Ya hayret, vallahi hayret... Kim apartıyor dersin bu köpekleri?

Hüseyin Efendi: Ben ondan şüpheleniyorum. Geceleri dolaşması boşuna mı? Dün sinemadan dönerken bizim çırak rast gelmiş. Mezarlığın o tarafa doğru sapmış.

Hilmi Efendi: Allah Allah... Vallahi hayret... Demek bu da marifeti... Bizim hanımda geçende pencereden görmüş, eski bir çocuk arabasına bir şey yüklemiş ite ite gidiyormuş(s. 584).

Mahalle halkı sadece doktoru değil yine kendilerine benzemeyen Cemil Bey'in serbest tavırlı, tok sözlü kızı Oya'yı da eleştirir:

Hüseyin Efendi: Cemil Bey'in kızını söylüyorsun. Önüne gelenle gezer yine şimdi git bak içerdedir. Delikanlıların arasında çeşni olsun diye onu da defterine eklemiş olacak... (s.585).

Oya'nın babası Cemil Bey'de kızını serbest yetiştirdiği için eleştirilir.

Hüseyin Efendi: Hey gözünü sevdiğimin babaları. Modern devir efendim, modern devir...

Hilmi Efendi: Hayret vallahi hayret, bizim kız olsa kafasını kırardım(s.589).

Mahalle halkı Doktor hakkında hüküm vermiştir. Tehlikeli biridir ve onunla bir tek konuşan Oya'dır. Doktordan esrarengiz olduğu için şüphelenen mahalleli Oya göre gerçekte dürüst değildir:

Cemil: Kızım insanlar böyle esrarengiz kimseleri sevmezler. Açık olmak daima iyidir.

Oya: Kim açık baba, kim açık allahaşkına. Hüseyin Efendi mi açık? Sor bakalım zeytinyağı yokken sizin için çıkardığı tenekeleri kaçtan almış, kaçtan satmış? Geceleri gizli gizli nereye gidiyor?(Zerrin yıldırıma çarpılmış gibi bakar Oya'ya) Atilla mı açık... Sizin yanınızda böyle konuşuyor benimle... Müjgan mı açık... Hamal kahvelerinde ne arıyor sabaha karşı? Zerrin Hanım mı açık, kim açık kim, kim esrarengiz değil...(s.595).

Mahalledeki bistrunun tuvaletine bakan kadının kaybolması ile olaylar tamamen doktorun üzerine odaklanır. Artık herkes emindir. Doktor bir katildir:

Atilla: Akşam helânın önünde yoktu. Bu sabah evine gittiler. Evinde de yokmuş.

Cemil: Eee ne çıkar bundan. Bakarsınız bu akşam gelir...

Atilla: Hiç zannetmiyorum... Son defa doktorun evine girerken görmüşler.

Cemil: Bir daha çıkmamış mı?

Atilla: Çıkmadığını söylüyorlar...

Cemil: Kim söylüyorlar...

Atilla: Herkes...

Cemil: Herkes herkes herkes. Ne demek herkes herkesin demesiyle olur mu? (s.617).

Oyunda sembolik bir mahkeme kurulur. Birinci perdede "herkesi" temsil edenlerin sırasıyla yargıç, savcı, tanık oldukları görülür. Yazar burada toplumun mahkemesinde bireyin yargılanmasını sembolize eder. Önce doktorun mesleği sorgulanır mahkemece:

Hilmi Efendi: Mesleğiniz?

Doktor: Doktorluk yahut yok...

Hilmi Efendi: (Gözlüklerinin üstünden dik dik bakar doktora)

Doktorluk yahut yok ne demek?

Doktor: Ben Münih Tıp fakültesinden mezunum. Burası oradan aldığım diplomayı kabul etmiyor. Başka memleketlere göre doktorum. Buraya göre değilim, yani mesleksizim.

(...)

Hüseyin Efendi: Meslekten murat, buradaki meslektir...

Savcılık makamı zapta 'Yok' diye geçirilmesini talep eder.

(s.624-625).

Yapılan mahkeme sonunda doktor idam cezasına çarptırılır. Doktor köpekleri insanlığı kurtaracak bir buluş için kullanmıştır:

Doktor: Köpekler için mecburdum, her araştırmacı onlarla çalışır.

Osman: Sana mı kaldıydı insanları kurtarmak,

Hilmi Efendi: İnsanları kurtarmak için çalışanların sonunda ne çok kendilerine ziyanları dokunmuş, sonunda hepsi mahvolmuştur (s.660-661).

Buluşunu tamamlamak için iki ay süreye ihtiyacı olan Doktor koğu arkadaşın kan davasından asılacak olan arkadaşını İbo'yu öldürür. Toplum doktoru gerçekten bir katil yapar ve Doktor'un İbo'yu öldürdüğü günün ertesi tuvaleti bekleyen kadın çıka gelmiştir ama artık çok geçtir:

Osman: Gördün değil mi gazeteleri

Zerrin: Gördüm ya

Osman: Meğer büyük adammış herif... Biz anlamadık

Zerrin: Ben de çok acıdım... Boşuna asıldı gitti (s.664).

Bu olay mahallelide bir değişim yaratmaz. Kısa bir süreli bir üzüntünün ardından tekrar eski hallerine dönerler:

Müjgan: Yeni öğretmeni gördün mü?

Zerrin: Şu sıska çocuk mu şöyle uzaktan...

Müjgan: Aileler biraz kızıyormuş galiba...

Zerrin: Neden?

Müjgan: Bilmem, herkes öyle söylüyor(s.668).

Çetin Altan *Yedinci Köpek* oyununa dair 1964 yılında Türk Tiyatrosu dergisinde şunları yazmıştır:” Toplumun iyiliği için uğraşıp didinenlere, önce en büyük anlayışsızlığı yine toplum gösterir. Onları kırar, örseler, üzer.” (Taşkan,1977:127). Toplumdaki geleneksellik gerçek manevi değerlere dayanmadığında birey için baskılayıcı unsurlar haline gelir. Toplumun ilerisindeki insanlara “ herkes böyle diyor” düşüncesinden hareketle hiçbir kanıt olmaksızın yapılan suçlamalar kimi zaman bir linç etme kültürü haline dönüşebiliyor:

"Törelere yeni bir dünya görüşü ile donatılmış kişiler için baskı ögesinden ibarettirler. Bu törelere, anlam ve değerlerini zamanla yitirdikleri kof birer kalıptan ibaret kaldıkları için, günümüzde geçersiz sayılmalıdırlar. Oysa bu gün törelere, salt iç çirkinleri gizlemekte yararlanılmaktadır. Gerçeklerine rahatlıkla bakamayan insanların törenin kanadı altına sığınıp güven duymaya ihtiyaçları vardır. Bu insanlar fırsat bulunca aynı törelere çevrelerine baskı yapabilir, kendilerini daha önemli ve yetkili kişilermiş gibi kabul ettirebilirler.”(Şener,1971:92).

Suçlular adlı oyunda memleketi kurtarmak isteyen Bay X'i kontrol etmesi için annesi komiser bir tanıdığından yardım ister. Komiser oyunda bir emniyet gücünden ziyade toplumsal bir denetim mekanizmasını simgeler. Komiser oyunun toplum polisi görevini üstlenir. Bay X 'in vatani kurtarmak adına yaptığı çabalamalarda onu toplumsal değerler yolu ile denetim altına almaya çalışır:

Komiser: İş bulmak senin için kolay, sen alt tarafı adi bir sabıkalısın, ama bizim yeğen fişlendi... Şimdi nereye gitse kolay kolay almazlar siyasi polis peşinden şıp diye damlar...

Yaşlı Kadın: Sen artık gösteriver amcalığını. Polislere emredersin yeğenimdir dersin, bir şeycik yapmazlar...

Komiser: Daha çok başı belaya girerdi onun Allahtan ki biz vardık işin içinde

Bay X: Sayende bizi de polis zannettiler de ondan ne geldiyse başımıza

Komiser: Keşke polis olsaydın. Olsaydın da bu kadıncağz azıcık rahat etseydi... O zaman böyle tavşan gibi takip edileceğine tazı olur sen takip ederdin (s.457).

Komiser: Ananın yanında fazla ses çıkarmadım... Ben olmasam şimdi çoktan içerdeydin... Bak bir de hediye getirdim sana...(Yaşlı kadından aldığı broşu uzatır)

Nasıl güzel mi?

Bay X: Ne olacak?

Komiser: Al hediye et hanıma...(Uzatır) (BayX gayri ihtiyari alır) Ver ver hanıma... Versene canım...(Bay X broşu verir sevgiliye, Komiser kahkahalarla güler...) Ver, hediye et... Kendi malın nasıl olsa... Demincek anan verdi satılsın diye... Yüz görümlüğü olarak baban hediye etmiş... Satacak da seni geçindirecek... Anladın mı? Vatan kurtarıcısı (kahkahalarla güler) (s.464).

Bay X, *Yedinci Köpek*'teki Doktor'un aksine güçsüz bir kahraman olarak yansıtılır. Bir düşünceyi bilerek anlayarak değil, yüzeysel düzeyde kalmış bilgilerle savunmaya kalkan, çabalamalarında zorlukla karşılaştığında hemen vazgeçen ya da kendi zayıflıklarını başkalarını suçlayarak gidermeye çalışan bir insan, toplumdaki aksaklıkları düzeltmede yararlı olmayacaktır. Böylece Bay X gibi yüzeysel kimliksiz aydınlar yaşadıkları çatışma ile reddettiği toplumsal değerlerin yerine bir yenisini koyamayacaklarından toplumsal bir düzen yaratmada yetersiz kalacaklardır.

2.6.DEVLET - BİREY KARŞITLIĞI

Modernleşme kavramı ekonomik ve siyasi açılardan birbirini bütünleyen anlamlara sahiptir. Öncelikle ekonomik boyutu ile modernleşme kapitalist ekonomik sistem ve endüstriyel gelişimi ifade eder. Siyasi anlamda modernleşmenin içeriğini ulus devlet ve liberal demokrasi oluşturmaktadır. Siyasi olarak modernleşme serbest periyodik seçimler, yasama yürütme ve yargı kurumlarının ayrılığı, temsili demokrasi ve hukuk devletinin varlığı

anlamında kullanılmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde sınırları belli bir coğrafi alan üzerinde iktidarın merkezileşmesi sonucu halka ilişkin konularda ordu ve polisin direk müdahale etmesi ile Weber'in deyimiyle meşru şiddet tekelinin kullanılması ile modern devlet oluşmuştur(Çoban,2007:15-18). Kurumsallaşmış siyasal iktidarın bir yansıması olan modern devlet, Batı Avrupa kaynaklı olup on altıncı yüzyılda doğmuş olgunlaştığı dönem ise on yedinci yüzyıl olmuştur:

“ Siyasal iktidarın “ağır abisi” olarak modern devletin birçok tanımı yapılmıştır. Genel olarak şiddet tekelini elinde bulundurması, bürokratik olarak yapılanması, egemenliği Tanrının dolayısıyla Kilisenin elinden söküp alması ve bunu sınırlarla çerçevelemesi, Modern Devletin yapısını tahlil etmek için söylenenlerdir.”(Saygılı,2010:7 3).

Marksistlere göre modern devlet kapitalist ekonomik sistemin devamını sağlamak zorunluluğunu kendinde görür. Toplumsal artı-değer üretiminin devamı, sermayenin yoğunlaşması, piyasa ilişkilerinin düzenli bir biçimde devamı ve daha sayılabilecek birçok ekonomik görev devletin sorumluluğundadır. Devletin bu fonksiyonunu sürdürebilmesi için öncelikle ideolojik aygıtlarıyla halk üzerinde bir hegemonya kurması gerekmektedir. Bu hegemonya temelde vatandaşların sistemle çatışma potansiyellerini en aza indirmek için kullanılır. Ayrıca siyasal fonksiyonlarla da kamu düzeninin sağlanması, iç ve dış politik sürecin düzenli işletilmesi, ülke içinde yargı ve cezaevleri düzeninin sistemli çalışması ve kolluk güçlerinin düzenli faaliyetlerini sağlamak devletin önemli işleridir(Marksist Literatür, 2007: 92).

Zygmunt Bauman ise modern devletin bahçıvanlık rolü üstünde durur. Ona göre modern devletin nihai amacı toplumdur ve düzeni sağlamak için toplumu şekillendirmek gerekecektir. Bu rasyonel toplum tasarısı içinde rasyonel olmayan unsurlar gerekirse ayıklanmak zorundadır. Bu da devletin meşru şiddet tekelini kullanması için haklı bir neden olarak kabul görmüştür. Modern devletin üstlendiği toplum mühendisliği rolünde ise terbiye etmek için aradığı sistemin dışındaki Bauman'ın ayrık otlar dedikleriydi (Saygılı,2010:74). Giddens modernleşmeyi kurumsal boyutlarla ele almıştır. Kapitalizm endüstriyalizm ve askeri iktidar ve gözetim altına alma modernliğin

kurumsal yapısını oluşturur. Kapitalizmi sermaye birikimi, endüstriyalizmi doğanın dönüştürülmesi ve yapay çevrenin gelişimi, askeri iktidarı savaşın endüstrileşmesi sonucu şiddetin kontrolü, son olarak da gözetim altına alma ile de devletin bilgi ve toplumsal denetleme yolu ile vatandaşlarını kontrol altında tutması anlatılır(Çoban,2007:24-25).

Islıkçı adlı oyununda Çetin Altan modern olarak tanımlayabileceğimiz bir dünyayı öncelikle dekor aracılığı ile sunar bize:

“ Fonda düz ya da kavis biçiminde, uzayı simgeleyen canlı bir dekor: yanıp sönen yıldızlar, Samanyoluları, kuyruklu yıldızlar... Sahnenin sağında solunda elli santim yüksekliğinde kiliseler, parlamento binaları, gökdelenler ve haçlı mezar taşları, haçsız mezar taşları... Bir köşeye de yine aynı küçük boyda mitralyözler, toplar, füzeler, uçaklar. Karşısındaki köşede miniskül idam sehpası, giyotin, elektrikli sandalye, kütük ve balta... Ve uygun bir yerde bir beşik, bir teleskop, bir kara tahta.” (s.493).

Oyunun dekorunda kullanılan gökdelen modern devletin ekonomik boyutunu simgelerken, parlamento ise siyasi anlamda modern devletin simgeleyicisi rolünü üstlenir. Her ne kadar modern devlet için seküler tanımı yapılsa da kilise oyunda dünyevi olan güç ile kutsal olan gücün birleşimidir yani siyasi otorite ile tanrı otoritesinin birleşmesidir. Bunun yansıması ise devlete kutsiyetin atfedilmesidir. Dekorda yer alması gerektiği belirtilen mitralyözler, toplar, füzeler idam sehpaları, elektrikli sandalyeler ise modern devletin meşru şiddet tekelinin göstergesidir ve bir başka köşedeki beşik, teleskop, kara tahta ise eğitim, bilim ve geleceği sembolize eder.

Oyunda toplumun çeşitli kesimlerini yansıtan Minili Kız, Köylü, Gözlüklü Memur, Şişman Dazlak, Üniformalı, İhtiyar Kadın, Tenisçi Genç tüm saatleri on ikiye beş kala durdurmuş olan bir sistem müteahhidinin yanında duvar örmektedirler. Oyun kişileri ağızlarındaki düdüklü birbirlerine çalarak görünmeyen duvarları örmek için birbirlerine komut verirler:

Dazlak: (Düdük çalıp bağırır) Başla.

İ.Kadın : (Düdük çalıp bağıırır) Başla.

Köylü: (Düdük çalıp bağıırır) Başla.

Üniformalı : (Düdük çalıp bağıırır) Başla.

...

(Hep birlikte görünmez bir duvar örmeye başlarlar. Kimi yerden alıp ötekine verir, kimi taşlardan örer gibi yan yana koyar kimi şakulla duvarın düzlüğünü ölçer)

(Git gide çalışma temposu artar.) (s.495).

Oyunda kullanılan en önemli gösterge olarak karşımıza düdük çıkmaktadır. Düdük, oyunda güç kullanma ve yaptırımı simgeler ve herkesin birey olarak bir başkası için düdüğü (güç ve yaptırımı) kullandığını görürüz. İnsan ilişkilerin güç ilişkisine dayandığı bir sistemin eleştirisi yapılır düdük metaforuyla. Bir başka metafor ise görünmez duvar ile kendini gösterir. Duvar sıkıştırılmışlığın, kuşatılmışlığın, baskının simgesidir. Bizi çevreleyen gizli den gizliye içimize işleyen, sistem tarafından dayatılan korkular, tabular bizi baskı altına alan gizil güçlerdir ve biz bu görünmez duvarların taşlarını kendimiz öreriz yani her defasında sistemi yeniden üretiriz.

Saatlerin on ikiye beş kala durmasıyla Dünya Karakolu'nun komiser muavini Bokkokar'a tuhaf ihbarlar yağmaya başlar. İnsanlar okuma yazmasının, doğmamış çocuklarının, mutluluğunun vb. çalındığını iddia ederler:

Üniformalı : (Bir eliyle başını tutar) Yoksa ben mi kaçıyorum keçileri (Telefonu kapatır) (Gözlerini tavana diker. Bir nefes daha çeker sigarasından. Bir daha bakar saatine. Saati kulağının dibinde sallar. Telefonu çevirir)

Sayın Komiserim. Rahatsız ettim sizi, özür dilerim çok önemli bir şey soracaktım.

Ses: (Hoparlörden yansır.) Sor bakalım.

Üniformalı: Affedersiniz saatiniz kaç?

Ses: Sabah şerifler hayırlar olsun... Hala yeni mi fark ediyorsun. Bütün saatler on ikiye beş kala durdu. Kabine

toplantı halinde aradaki beş dakikayı kimin çaldığı araştırılıyor. Belki seferberlik ilan edilecek.

Üniformalı: Ya... Demek öyle...

Ses: Öyle... Oturduğun yerden kıpırdama... Bütün postallar alarm halinde... Gözüne çarpan önemli bir şey var mı?

Üniformalı: Sayın komiserim sabahtan beri telefon ediyorlar. Okumamı yazmamı çaldılar. Bahçemi, villamı çaldılar, doğmamış çocuklarımı çaldılar, diyorlar ben birileri şaka ediyor sandım önce...

Ses: Şaka değil bütün karakollara ediyorlar

Üniformalı: Kimler ediyor?

Ses: Bilmiyoruz. Önce o beş dakikayı çalanı yakalamak gerekiyor. Hiçbir saati çalıştıramıyoruz(s.502-503).

Oyunda saatlerin on ikiye beş kala yani yeni bir güne, kurtuluşa beş dakika kala durdurulması, geleceğe dair beklenti ve umutların da durdurulduğunun işaretidir. Bu sistemin içinde Üniformalı hem düzenin koruyucusu hem de kölesi rolünü üstlenir. Aynı zamanda sistemin koruyucusu olarak postallardan da yani devletin emrindeki, şiddet kullanma hakkına sahip askeri gücünden de söz edilir. Düzen bozulduğu an müdahale etmeye hazır silahlı kuvvetler aynı zamanda ülkemizin darbeler tarihine de atıfta bulunur. Bauman'ın dediği gibi modern devlet bir bahçıvanlık rolüne sahiptir ve düzeni sağlamak için ayrıksı otları temizlemelidir. Oyunda ayrıksı ot ya da sisteme teslim olmayı reddeden oyun kişimiz ıslıkçı'dır. ıslıkçı, sistem için çalışmayı bırakır, sadece ıslık çalarak dolaşır. Herkesin duvar örme gereken bu düzende ıslıkçı'nın yaptığı bu hareket tehlikeli bulunur. Ve ıslığından vazgeçmesi için sermayeyi simgeleyen Dazlak, onu ikna etmeye çalışır:

Dazlak: (Köşesinden kalkar ıslıkçıya doğru yürür)

Ooo nerelerdesin yahu? Hele şükür karşılaştığımıza. Hala inadım inat mı diyorsun? Gelmeyecek misin duvar örmeye? Görüyorsun bak ne kadar yükseldi.(Biraz önce örmeye devam ettikleri duvarı gösterir).Böyle çepeçevre hep duvar olacak, çepeçevre hep duvar. Herkes okumasını yazmasını

bıraktı, bahçelerini villalarını bıraktı, çocuklarını bıraktı duvar örüyor. Sen d bırak ıslığı gel örelim duvarı. Bu ıslık iyi değil. Ötekilerde öğrenirse bütün düzen bozulur. Dinle beni, ıslıktan vazgeç duvarı örer gibi yap, sana burada gördüklerinden ne istersen vereyim. Apartmanlar, kentler, saraylar, uçaklar, toplar, tanklar... Ne istersen ...(s.504).

Islıkçı 'nın ıslığını susturamayacağını anlayan sistemin egemenleri, saatleri on ikiye beş kala durduranlar, bu durumun suçunu Islıkçı'ya yükleyerek kutsal vatani kurtarmak için toplumla birlikte seferber olurlar:

Üniformalı: Aziz yurttaşlar, şimdi hep beraber hainlerin üstüne nasıl yürüyeceğimizi göstereceğim. Biz bu vatani sokakta bulmadık. Bu vatan bize babamızdan kaldı. Babamıza da babasından kalmıştı. Babamızın babası dedemiz demektir.(...)Görevimizi tam olarak yapmak zorundayız arkadaşlar o beş dakikayı çalanı bulunca... He he he heyyy göreceksiniz bulunca ne yapacağım... Ellerimle kemiklerini kıracağım.(...) Bu kuyruklu yıldız kimin?

Yürüyenler : (hep birlikte) Bizim...

Üniformalı: Bu kuyruklu yıldız bizim

Yürüyenler: Bizim.

Üniformalı: Onun için ölmeliyim.

Yürüyenler: Ölmeliyiz.

Üniformalı: Bu bulutlar, bu ufuklar, bu yıldızlar kimin?

Yürüyenler: Bizim.

Üniformalı: Onlar için ölmeliyiz.

Üniformalı: Bu apartmanlar, bu hanlar, hamamlar, saraylar kimin?

Dazlak : (Can havliyle) Benim...

Üniformalı: Senin, onun benim ne fark eder... Onlar için ölmeliyim...

Yürüyenler: Ölmeliyiz

Üniformalı: Bu mezarlıklar kimin?

Yürüyenler: Bizim... (s.510-511).

Vatan uğruna yapılan bu seferberlikte bir gerçekle yüzleşiriz. Kutsal vatan için yapılan bu mücadelede birilerinin payına mezarlıklar düşerken, birilerinin payına da hanlar hamamlar ve saraylar düşmektedir. İnsanlar sistem için görünmeyen duvarlar örerken gerçekte kendi mezarlarını, kendi cezaevlerini örmektedirler. Bu sistemin karşısında duran Islıkçı'ya halk zaman zaman sempati duysa da egemenler bunun önüne geçmeyi başarırlar. Islıkçı, görünmeyen dava dosyaları arasında yargılanmaya başlanır. Fakat tutuklandığında ıslığı sokağa bıraktığı için sistemin koruyucuları ıslıkçıdan ıslığın yerini öğrenmeye çalışırlar. Bunu yapmak için işkenceye de başvururlar:

Üniformalı: Buyurun efendim... Sorgusuna şimdi başlıyorum efendim. ıslığı nerede bıraktığını özellikle soracağım efendim. Gerekirse biraz sıkıştıracağız efendim. En fazla tırnaklarını söküp, koltuğunun altına sıcak yumurta koyar, haylarına elektrik bağlayıp, sırtını derisini azıcık yüzeriz efendim. Daha olmazsa cımbızla etlerini koparıyoruz efendim. Ayaklarına sopa vurur, bir dirseğini kırar, beyninin üstünde bin voltluk elektrik yakarız efendim.(...) (s.547).

ıslıkçı ikinci perdenin üçüncü tablosunda kendini suçlayanlarla yüzleşir.

Dazlak: Ya bizim beş dakika ne olacak?

ıslıkçı: Onu ben çalmadım... Siz kendiniz çaldınız... Zamanı dondurdunuz ve içinde dondunuz... Bunun farkındasınız siz de... Bir suçluya gerek duymanız bundan...

G.Memur: Villalarım, bahçelerim ne olacak?

ıslıkçı: Dazlak yardım etsene bu fukaraya... Anlatsana ona villalarıyla bahçelerinin ne olduğunu... O duvar örerken hepsi deve oldu...

Yaşlı Kadın: Mutluluğumu ver de git...

Köylü: Okumam yazmam sen de değil mi?

Minili Kız: Beni de götür...

Islıkçı: (...) Söyleyecek bir şeyim yok sizlere... Gerçek hırsızın kim olduğunu bulduğunuz zaman kurtulursunuz (s.574).

Dördüncü tabloda Islıkçı'nın firar etmek isterken öldürüldüğünü öğreniriz. Islıkçı'nın kol saatini çıkaran Üniformalı onun saatinin çalıştığını görür. Bütün herkesin saati durmuşken bir tek onunki çalışmaktadır. Oyun kişilerinden yalnız Minili Kız Islıkçının neden öldürüldüğünü anlar.

Minili Kız: O saati durmadığı için öldü, siz ise yaşıyorsunuz saatleriniz durmuş (s.576).

Gerçekleri görmek insanlarda bir değişim yaratmaz ve insanlar yine kendilerini yoksullaştıran, hayallerini çalanların peşinden gidip görünmeyen duvarlarını örerler; fakat oyunun sonunda, ıslığı sokağa salan ıslıkçı yattığı yerden kalkar ve bağırarak şunları söyler:

Islıkçı: Ben ölmem... Beni kimse öldüremez... Sonsuza dek yaşayacağım...(s.579).

Bir modern devlet profilinin çizildiği Islıkçı oyunu, Islıkçı – ıslık ve duvar metaforu üzerine kuruludur. Duvar, insanı gözetim altında tutan, yoksullaştıran, hayallerini çalan bir sistemi, bir yönetimi simgeler; ıslıkçı ise bu sistemle çatışan bir birey olarak karşımıza çıkar. Islıkçı dışındakiler yani sistemi üretmeye ve korumaya devam edenler arasındaki ilişkiler düdük ile simgelenir. Düdük emir, komuta ilişkisine insanların birbiri üzerinde güç kullandıkları bir sisteme vurgu yaparken; ıslık insan neşesinin, mutluluğun dışavurumu olduğu için insancıl bir metafor olarak kullanılır. Islıkçı oyunda devrimci, ilerici bir bireydir. Sistem için çalışan herkesin saati ertesi güne beş dakika kala durdurulmuştur. Saatlerin durdurulması yaşamın ve gelecek umudunun yok edildiği anlamını taşır. Sadece Islıkçının saatinin çalışması ise onu toplumun ve sistemin dışına taşır. Islıkçı modern devletin ehlileştirmediği bir birey olarak sistemle çatışma yaşar. Sistem şiddet tekeli kullanarak Islıkçıyı ehlileştirmeye çalışsa da Islıkçı yola gelmez ve sonun da öldürülür. Fakat ıslığı sokağa saldığı için yeni ıslıkçılar gelecektir. Islık simgesi devrimci bir düşüncenin vurgusudur. İnsanı ezen yok eden sistemlerin karşısında yer alan bir düşüncedir. Metinde kişilerin ölebileceğine

fakat düşüncelerinin sokağa taşınmasıyla hiçbir zaman ölmeyeceklerine de vurgu yapılır.

2.7. ZENGİNLİKLE GELEN MODERN HAYAT

Modernleşme kuramları Batılı olmayan toplumlardaki değişim sürecini açıklamak amacıyla “modern” ve “geleneksel” olarak nitelenen iki toplum tipinin karşılaştırmasına dayanmaktadır. Modernlik Batı statükosunun tüm dünya toplumları için idealleşmesini ifade eder tarzda kullanılarak ileriye simgeleyen anlamlar taşırken, geleneksellik de geriyi simgeler tarzda kullanılmıştır. Geleneksel ve modern olarak nitelendirilen toplum tiplerinde modern toplumun ne olduğu net bir şekilde ifade edilmişken geleneksel toplum modern olmayan şeklinde algılanmıştır. Dolayısıyla bu modern olanının da tanımlanmasını gerekli kılmıştır. Modern toplum belirli bir insan tipini ve bu insanın doğayla ve insanla ilişkilerini belirli bir iktisadi ilişkiler üzerine temellendirildiği düşünülen bir yapıyı içermektedir. İnsanın kendi ihtiyaçlarını karşılaması için çevreye egemen olması modern insan ile doğa ilişkisini belirleyen en temel niteliktir. Sözü edilen egemenliğin oluşabilmesi de araçlar ile amaçlar arasında rasyonel bir dengeyi gerekli kılar yani sınırsız tüketim istekleri ile sınırlı kaynaklar arasındaki dengeye dayalıdır. Modern toplumda insan birey olarak vardır ve insanlar arası ilişkiler bireyler arası ilişkiler olarak anlaşılmaktadır. Yani insan mevcut olduğu toplumsal grubunun niteliği dikkate alınmaksızın eşit kabul edilir (Köker,2004:39-43).

Batılı olmayan toplumlarda modernleşme Batı toplumlarından farklı bir şekilde gerçekleşmektedir. Batı’da modernleşme kendi iç dinamikleri ile uzun bir zaman diliminde gerçekleşmişken, Batılı olmayan toplumlarda bu süreç kısa bir zaman diliminde kendiliğinden olmayan dış etkenlere bağlı olarak itici bir güç etrafında ortaya çıkmaktadır. Çok kısa sürede yaşanan bu değişimler toplumda kültürel ve siyasi oluşumları da etkilemektedir. Özellikle:

“ Azgelişmiş ülkelerde ortaya çıkan popülist düşünce akımları ile toplumsal –siyasal hareketler, toplumsal ilerlemeyi özellikle de iktisadi kalkınmayı hedeflemektedirler.” (Köker,2004:115)

Temellerini Batı medeniyetinin maddiyatçılık fikrinden alan iktisadi kalkınma düşüncesinde, maddi tatmin ve madde önemlidir. Bütün değer ölçüleri maddi zenginlik yanında ikincil derecede kalır. Maddenin değer ölçüsü olması ile de bu kalkınmanın itici gücü de kazanma hırsı olur ki bu hırs amaca ulaşmak için her aracı mubah gören bir anlayışı da destekler bir nitelik taşır(Cem,2007:274). Bu da bireylerin saygınlık değerini maddi güçleri ile orantılı hale getirir.

Çetin Altan 'ın *Tahterevalli* adlı oyununda sözünü ettiğimiz kazanma hırsı ve yükselme arzusu apartman katları ile sembolize edilmiştir. Oyun hem geleneksel ile modernin çatışmasını verirken hem de modernliğin anlaşılması ve toplumun kendi iç dinamiklerine aykırı bir şekilde gerçekleşmesi sonucu oluşan olumsuzluklarını anlatır. Oyun dar gelirlili bir memur ailesinin hayatının tanıtılması ile başlar. Aile bir apartmanın bodrum katında oturur. İyi yaşama özlemi içindeki aile hem üst kattakilerin yaşamına özenir hem de onların gürültülerinden rahatsız olur. Oyunda gelenekselliğin simgesi olarak Babaanne kullanılır. Babaanne geçmişin değerlerine sıkı sıkıya bağlı bir kadındır. Ailenin geçirdiği değişimden rahatsız sürekli geçmiş ile şimdiki karşılaştırarak geçmişin değerlerine duyduğu özlemi açıklar. Oyunun diğer bir kişisi olan evin oğlu Erol ise popüler kültürün etkisinde modernliği yüzeysel olarak yaşayan biri olarak gelenekle yani babaanne ile çatışma yaşar:

Erol : (...) Rak... Rak... Rok...Rok... Geri yap... Sola yap.Rak rak ...Rak... Rok...Rok...

(...)

Babaanne: Evladım ne tepiniyorsun katır gibi? Deli derler insana sonra bak koskoca adam oldun artık

(...)

Erol : (Yanağını uzatarak) Haydi öp beni...

Babaanne : AaaDeliii...Ben bilmem öpmesini möpmesini ...Bunlar yeni icat ...Bizim zamanımızda öyle ikide bir de şap şup öpüşülmezdi (s.77-78).

Babaanne, hem toplumdaki geleneksel aile biçiminin bir yansıması olan kaynanalık rolü hem de toplumun geleneksel inanç sistemlerini yansıtan yanı ile geleneksellik noktasında amacına hizmet eder şekilde kullanılır:

Babaanne: Bu sıcağa kar dayanmaz vallahi. Ah bizim zamanımızda böyle miydi babamızın yüzüne bakamazdık

Anne: Gene mi bizim zamanımız hanımanne? (s.106-107).

.....

Anne: Daha hala bitiremedin mi o kazağı hanımanne? Ne kadar olmuş bakayım?

Babaanne: Vallahi kızım başlarken Tezveren Dede için kapı arkasında üç göbek de attım, ama üstüme hani hımbıl geldiyse, bir türlü üremiyor (s. 79).

Oyunun birinci tablosunda bodrum katında yaşayan küçük bir memur ailesinin yükselme arzusu verilir. Modernleşmenin maddi değer ile ölçüldüğü bir sistemde yer alan aile kendi değerlerini maddi değerle örtüştürür. Bodrum katta oturan ailenin kaldırımdan geçenlerin sadece ayaklarını görmeleri hem maddi bir olarak en altta olmayı simgelerken hem de manevi olarak da insanın değerinin en alt seviyede olduğunu gösterir şekilde kullanılmıştır. Aile bu fakir hayattan kurtulup maddi zenginliğe kavuşup “modern” bir yaşamın özlemine duyar tıpkı üst katlarında yaşayan aileler gibi:

Anne: Şöyle bir salonu olsa... Mobilyacılarda gayet güzel koltuklar görüyorum bir tarafa büfeyi koyarız... Telefonumuz olur...

Gönül: Partiler veririz biz de... Arkadaşlarımı çağırırım...

Baba: o zaman umum müdürü falan da davet edebiliriz...

Ev gayet mühim insan hayatında...

Erol: Benimde bir odam olur. Bıktım burada sedirde yatmaktan.

Anne : (Eliyle tarif ederek) Şöyle geniş bir balkonumuz olur, manzaralı...

Gönül: Hırsız korkusu da kalmaz (s.91).

Bodrum katındaki bu fakir ailenin evine sürekli bir hırsızın girmesi tezat bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Neden üst katlara değil de bu bodrum katına hırsızın geldiğini oyununun ilerleyen bölümleri bize gösterecektir. Yukarı katlara çıkmak için aşağı katlardan çalmak gerekecektir. Oyunun adına paralel bir şekilde sistem eleştirilir. Tahterevalli oyununda birilerinin yukarda kalması için birilerinin daima aşağıda olması gerekir. Oyun bu yönüyle maddiyatın değer haline geldiği bir toplumda sınıf farklarının keskinleşeceği vurgusunu da yapar.

Oyunun ikinci tablosuna geldiğimizde küçük memur ailesi halalarından kalan mirasla arzu ettikleri yaşama adım atar. Başlarda üst kattakilerle görüşmek için fırsat kollayan aile artık bir üst sınıftan olmuştur. Yaşanılan sınıf değişimine yani maddi değişimle gelen modern hayata Babaanne dışında herkes ayak uydurmuştur. Bu bölümde sürekli geçmişe vurgu yapan babaanne ile gelenekselliği görürken ileriye vurgu yapan ailenin diğer fertleriyle de modernliği görürüz. Bunu İşinden istifa edip umum müdürü ile bir şirkete ortak olacak olan Lütfü ile Babaanne arasındaki bir diyalogda görürüz:

Babaanne: Sen Hacıgözümlemin torunu olduğunu da söyleseydin.

Baba: Hacet yok... O artık biliyor benim ne olduğumu...(s.105).

Bu diyalog ile modernliğin ileri derken insanın değerini sadece maddiyatla geleneğin de geçmiş derken soy ile açıkladığını görürüz.

Modern hayata geçiş ile birlikte ailede Herkesin ayrı odası olur, hizmetçileri olur, Baba genel müdürle ahbaplık ederek müdürlüğe terfi eder. Anne ve çocuklarda modern insan olmanın yarışı içerisine girerler. Bir zamanlar üst kattakilerin gürültüsünden rahatsız olan anne maddi gücü elinde bulundurduğu için artık aşağı sınıftaki insanlara gücünü göstermek ister :

Babaanne: Aman kızım, biz aşağıdayken bu havan gürültüsünden neler çektiğimizi unutmadın mı? Bari balkonda dövsün...

Anne: Amaaaan Hanım. Anne... Sen de... Bunca yıldır buraya taşınmayı neden istedim, biraz da ben başkalarının kafasında havan döveyim diye(s.110).

Bu birdenbire gelen zenginlikle birlikte ailede görgüsüzleşmede görülür. Geldikleri sınıfı unuturlar. Kullandıkları dilden, ahlak anlayışlarına kadar her şeyi değiştirerek sözde bir modernlik içerisine girmeye çalışırlar. Bir zamanlar kaynanasına “Hanımanne“ diyen gelin artık bunun modern yaşam ile uyuşmadığını düşünür:

Anne: Gene mi “bizim zamanımız “ hanımanne? Aman bu hanımanneye de dilim alışmış, Anne? (s.107).

Ailenin modernleşmesi ile görgüsüzlüğün tanımı da değişmiştir. Evli kadınların başka erkeklerle görüşmesinin normal olduğu, böyle bir teklifin reddinin de görgüsüzlük ve sosyeteye ters olduğu savunulur. Aynı durum erkekler içinde geçerlidir. İlk perdede iyi bir koca ve baba olarak gördüğümüz Lütfü paraya kavuştuktan sonra başka kadınlarla birlikte olup evin hizmetçisini de hamile bırakır. Evin kızı ve oğlu da aynı eylemler içindedirler:

Müco: Sonra biçimini bulup erkek “Ah bir baş başa kalsak gibi bir laf söyler... Önce olmaz dersin...

Anne: Ben dedim onu bugün

Müco: Kime dedin?

Anne: Dedim işte birisine

Müco: Sana baş başa kalalım mı dedi?

Anne: Hıı... Kaç zamandır söylüyor. Bugün gene telefon etti söyledi... Olmaz dedim...

Müco: Kestirip attın mı?

Anne: Yok canım o kadar görgüsüz müyüm? Aşağıdaki postacının karısı bile yapmaz o kadarını... Şöyle gülerek olmaz dedim(s.112-113).

.....

Müco: Bu işten vazgeçsek, karına karşı utanıyorum...

Baba: Bırak şu karımı...

Müco: O da böyle bir şey yapsa hoşuna gider mi?

Baba: (Duraklar) Haa?

Müco: O da seni aldatsa?

Baba: Yapmaz o. Nereden canım, ne münasebet... Kimle...

Müco: Belli olmaz... Sosyete kadını olmak istiyor (s.117).

Oyunun üçüncü tablosuna geldiğimizde ailenin yükselme arzusunun bir üst kata taşınma ile sonuç verdiğini görürüz. Apartman ile simgelenen her sınıf atlama ile aile daha da yozlaşır. Daha fazla kazanma hırısı ile de Baba sahtecilik yapar; fakat bu lüks yaşam yavaş yavaş ailenin çözülmesine de sebep olur:

Baba : (...) içmediğim zamanlar kendimi hep küçük hissettim, beceriksiz hissettim, aciz hissettim. Zengin olunca şahsiyet olacağımızı zannettik. Maskara olduk. Ama gittikçe her şeyi anlıyorum... Bunların hepsi haram para... Haram para bunlar.

Babaanne: Niye haram olsun evladım alının teriyle kazandın.

Baba: Eskiden öyleydi... Bu kadar para alın teriyle kazanılmaz(s.138).

Ailede yaşanan çözülme ile modern sanılarak yaşanan her şey su yüzüne çıkar, aile dağılır. Anne ile baba ayrılırlar ve baba modern hayatın metası olan her şeyi reddederek yeni bir yaşama başlamak için adım atar. Oyunun sonunda Anne'nin sözleri paranın bütün değerlerin yerini aldığı bir sistemde var olmaya çalışan insanların aynası olur:

Anne: Kimse bizimle alay etmesin istiyordum... Kimse bizi adam yerine koymuyordu... Selam bile vermiyorlardı...

Başımızda boyuna havan dövüyorlardı(s.140).

Tahterevalli oyunu aile kurumu üzerinden az gelişmiş ülkelerdeki modernlik ataklarının iktisadi temelleri üzerinde durur. Bu iktisadi yönün para dışındaki bütün değerleri ikinci plana atması ile bu sistemde var olmaya çalışan

bireyler değer kazanmak için her şeyin mubah olduğu bir yola saparlar. Oyunda apartman katları ile simgelenen bu yükselme arzusunun karşında eleştirel yaklaşım getirmek adına geleneğin simgesi olarak Babaanne figürü yerleştirilir. Oyunda özü ile anlaşılardan gerçekteşen modernizm olumsuzlanırken, böyle bir modernizm yerine geleneksel olanın olumlandığını görürüz.

3. BÖLÜM: ÇETİN ALTAN TİYATROSUNUN TOPLUMSAL KARŞILIĞI

“Sanat nedir ?” sorusuna verilen ilk cevap sanatın bir yansıtma olduğudur. Tarihsel süreç içerisinde sanatı yansıtma olarak görenler, yansıtılanın ne olduğu konusunda farklı görüşler ileri sürmüşlerdir:

“Bazılarınca bu yüzey gerçeklikti, bazılarınca insan tabiatının özü, bazılarınca da idealleştirilmiş gerçeklik, yine bazılarınca toplumun günlük hayatıydı.” (Moran,1991:48).

Bu noktada edebiyat sosyolojisi de yansıtma kavramını merkeze alarak toplumun sanata yansıyan gerçekliği üzerinde durur. Edebiyat sosyolojisi açısından edebiyat, yalnızca duygu ve düşüncelerin estetik ve etkili bir şekilde ifade edilmesi olarak değerlendirilemez; çünkü o, aynı zamanda sosyo-kültürel bir ortamda vücut bulan bir gerçekliktir. Bu açıdan:

“ Edebiyatın sosyolojik imkânı, toplum sorunlarının açıklanması ve yorumlanmasında edebiyatın göz önünde bulundurulması gerektiğini öne sürmektedir. “ (Alver,2006:11).

Sosyolojik yaklaşım edebiyatın toplumun bütünlüğü içerisinde değerlendirilmesini önemser. Her şeyden önce toplumun kültürel eksenini oluşturan dilin edebiyatın ana malzemesi olması edebiyat - toplum ilişkisinin temel niteliğidir. Dilin oluşturulduğu, geliştirildiği, zenginleştirildiği sosyo-kültürel ortamda hayat bulan edebiyat, sembol ve anlam zenginliği bakımından sosyal yaşamla ilişkilidir. Edebiyatın yazar-metin-okur-toplum çerçevesinde şekillenmesinde dil önemli bir taşıyıcı görevini üstlenir.

Bir toplumun üyesi olan belli bir toplumsal ilişki ve iletişim ortamında kimliğini ve dilini bulan yazarın varlığı edebiyatın sosyolojik okumaya imkan sağladığını gösteren bir başka unsurdur (Alver,2006:13). Yazar sanatsal metinlerinde düşsel bir dünyaya yer verse de yazarın bireysel alanının arka planında bir toplumsallık yatar. Çünkü eserler belli toplum olayları ve dünya görüşleri ile bağlantılı toplumsal ilişkiler çerçevesinde şekillenir. Bu noktada :

“Yazarın görevi toplumun belli bir dönemdeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihsel güçleri, toplumun iç yapısını ve dinamiğini kavramaktır.”(Moran,1991:50).

Bu açıdan edebiyatın sosyolojik yönü ayna görevi üstlenerek belli toplumsal dönüşümleri açıklamada ya da dönemlere dair sınıflandırmalar yapmada önemli unsurları bünyelerinde bulunduran edebi metinlerin zenginliğinden faydalanır. Bu sayede edebi metinler yazıldıkları dönemin toplumsal sorunlarının açıklanması ve yorumlanmasında sosyolojiye de yardımcı olurlar. Çalışmamızın üçüncü bölümünde edebiyat sosyolojisinin topluma ayna tutma işlevinden faydalanarak öncelikle Çetin Altan’ın eserlerini yazmış olduğu tarihsel süreçte Türkiye’de meydana gelen siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümler üzerinde duracağız, ardından bu verilerin Çetin Altan oyunlarında nasıl yansıma bulduğunu tespit edeceğiz.

3.1. 1950-1970 YILLARI ARASI TÜRKİYE

Türk modernleşmesi, 1839 Tanzimat Fermanı ile başlayıp Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasına kadar devam eden süreçte Avrupa merkezli bir modernleşme anlayışını benimsemiştir. İkinci Dünya Savaşı sonunda bu bakış açısı değişir. Savaşın sonu aynı zamanda kapitalizmde yapısal krizinin sonu olur. 1910’lu yıllardan beri devam eden hegemonya krizi ABD’nin lehine sonuçlanır ve “Pax Britannica” yerini “Pax Americana” ya bırakır. Klasik bir sömürgeci anlayışa sahip olmayan ABD, klasik sömürünün kolektif sömürü haline gelmesinde liderlik görevini üstlenir. Bu yeni durumda sömürgecilik yerini yeni yöntem ve araçlara bıraktığı için kapitalist rasyonel, bağımsız ulus devletlerin varlığına ihtiyaç duyar. Birçok Asya ve Afrika ülkesi, Avrupa devletlerinin siyasi denetimi altındayken ABD sermayesinin ve mallarının hareket alanı daralmaktaydı. Bu nedenle artık yeni bir sömürgecilik anlayışı zorunluydu. Yeni sömürgecilik anlayışı sadece ABD’nin değil, diğer bütün devletlerin de çıkarları ile örtüşüyordu. Sömürgelerden çekilen devletler yerlerini kendi çıkarlarını koruyacak yerli adamlara bıraktıkları için sistem yeni bir formda devam ediyordu. Diğer yandan yeni sistemin kurumları olan IMF,

Dünya Bankası, Birleşmiş Milletler Örgütü ve NATO aracılığı ile de ülkeler çok taraflı bir bağımlılık biçiminin içine sürükleniyorlardı (Başkaya,2005:281-282). Bu anlayışın teorik zemini, ikinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan sosyal bilimlerinde Batılı olmayan toplumların modernleşmesine dair sunulan reçeteler ile kendini göstermişti. Siyasi gelişme adı ile sunulan reçeteler, Batılı olmayan toplumlardaki pratik siyasal hedefler biçiminde tanımlanmış olup hedeflerin içeriği istikrar, demokrasi ve Amerikan yanlılığı üzerine kurulmuştu(Köker,2004:27-29). Temelde az gelişmiş ülkelerin iç sosyo-politik düzen ve gelişimleri ile ilgili gibi görünen bu modernleşme kuramı ABD hegemonyasını sorunsuz bir şekilde sağlayacak mekanizmaları saptayarak politik uygulayıcılara tavsiyelerde bulunuyordu. ABD'yi az gelişmiş ülkeleri demokratikleştirmeye ve geliştirmeye yönelik politika üretmeye iten uluslararası neden ise bu dönemde Sovyetler Birliği ile arasındaki soğuk savaş olmuştu. 1945 yılının Temmuz ayında düzenlenen Potsdam Konferansı ile iki ülke arasındaki uyuşmazlık su yüzüne çıkmış, 1946'da Churchill'in yaptığı "demir perde" konuşması da soğuk savaşın başlangıcı olmuştu. Artık iki kutuplu olan ortamda Amerika liberal söylemin ve demokratik değerlerin, SSCB ise sosyalist ideolojinin savunuculuğunu ve yaygınlaştırılmasını politik amaç edinmişti (Kanlı,2006:24-27).

ABD dış politikası ile iç içe geçmiş olan modernleşme kuramının önermeleri pratikte en belirgin şekilde savaş sonrası ABD'nin benimsediği doktrinlerde görülmüştür. Marshall planı ve Truman doktrini bu politikaların en önemli örnekleridir. ABD bu plan ve doktrinler çerçevesinde savaş sonrası kendini toparlamaya çalışan Avrupa ülkelerine ve az gelişmiş ülkelere askeri ve ekonomik yardımlarda bulunmuştur. Böylelikle ABD hem dünyada komünizm karşıtı rejimleri koruyacağını taahhüt etmiştir hem de sanayisi için gerekli karlı ihracat pazarlarını koruyup beslemiştir.

Türkiye'nin ABD modernizmine yönelmesi II. Dünya savaşından sonra başlar; çünkü:

“ Türk liderleri, Amerikan siyasal ve askeri desteğinden ve Marshall planından tam olarak yararlanmak için, Amerikalıların çok önem verdiği siyasal ve ekonomik ülkelere (demokrasi ve serbest girişim)

daha dikkatli şekilde uymanın Türkiye için yararlı olacağını anlamışlardı. İşte bu nedenle Türkiye’de” (Zürcher,2002:304).

İlk siyaset değişikliği 1946’da çok partili yaşama geçiş ile başlar. Çok partili yaşama geçişin dış belirleyicisini Amerikan politikaları oluştururken iç belirleyicisini ise 1910’lu yıllardan beri desteklenip kayrılarak (teşvikler, ayrıcalıklar, muafiyetler, devletçilik, savaş yıllarının enflasyonist uygulamaları vb) iyice palazlanan yerli sermaye oluşturur. Sermaye büyümüştür ve onu büyütenlere artık itaat etmeyecektir (Başkaya,2005: 280). Nitekim CHP içindeki görüşler Ocak 1945’te Meclis’in önüne getirilen Toprak Reformu tasarısı ile kutuplaşır. Kemalistler toprak reformu ile savaş zenginlerinin ve toprak sahiplerinin gücünü kırmaya çalışır; fakat yasa mecliste şiddetli eleştirilere uğrar. Yasaya muhalefet edenler yakınları toprak sahibi olan milletvekilleridir. Onlara göre toprak reformu birçok olumsuz sonuç yanında üretimde azalmaya yol açacaktı ayrıca anayasanın garanti altına aldığı özel mülkiyet ilkesi ihlal edilmiş oluyordu. Daha sonra Demokrat Parti’yi kuran dört siyasetçi; işadama-bankacı Celal Bayar, bürokrat Refik Koraltan, tarih profesörü Fuat Köprülü, pamuk üreticisi toprak sahibi Adnan Menderes karşı çıktıkları toprak reformu ile hükümete eleştirilerini genişletirler. Kendi partilerine yönelttikleri eleştiriler üçünün partiden çıkarılmasına, Bayar’ın da istifa etmesine yol açar ve bu muhalefet ile 1946’da Demokrat Parti resmen kurulur. Demokratlar, halkın alttan alta yönetime bir düşmanlık beslediğinin farkındaydılar. Halk duygularını ve düşüncelerini dikkate almadan sürekli olarak iradesini dayatan devletten hoşnut değildi. Her şey CHP sloganında olduğu gibi halka rağmen halk için yapılıyordu. Demokratlar halkın bu düşmanlığını ustalıkla kullanarak sürekli olarak tek parti devletinin keyfi niteliğine vurgu yaparak onun kırsal kesimdeki temsilcisi olan jandarmanın halk üzerindeki baskısını kaldıracığı vaadinde bulunuyordu. Tehlikeyi fark eden Cumhuriyetçiler hem partiyi hem de toplumu liberalleştirmek adına girişimlerde bulunurlar, fakat geleneksel taraftarları dışında seçmenleri teskin etmeyi başaramazlar. 1946 genel seçimlerinde Demokratlar hiç umutları olmadığı halde mücadele ederler. Şaibeli olduğu tartışılan bu seçimlerde meclisteki sandalyelerin 65’ini kazanırlar. Fakat 1950 seçimleri Türkiye için

bir dönüm noktası olur. Halk ilk defa seçmen olarak kendi siyasi tercihini kullanarak 27 yıl iktidarı süren Cumhuriyetçileri yönetimden indirir.

Türkiye'yi modern ve zengin bir ülke haline getirme sözüyle iktidara gelen Demokrat Parti, her mahallede bir milyoner yaratma ve Türkiye'yi "küçük Amerika" yapma vaadiyle oyların % 53,35'ini alarak meclisteki 480 sandalyeyi kazanır (Ahmad,1999:126-140). Demokrat Parti'nin bu başarısı ile devletçi seçkinci cephenin iktidarı biter yerine gelenekçi liberaller geçer. DP'nin toplumsal özelliklerine bakıldığında ise bu milletvekillerinin yaş ortalaması çok genç, seçim bölgeleri ile köklü ilişkilere sahip, üniversite eğitimi görmüş olanların daha az, ticaret ve hukuk formasyonuna sahip olanların çok daha fazla olduğu görülür. CHP ile olan en çarpıcı farklılık bürokratik ya da askeri formasyona sahip milletvekillerinin hemen hemen olmayışıdır (Kongar,1995:162 ; Zürcher,2002:321).

DP iktidarının ilk yılları oldukça umut verici görünür. Ülke o güne kadar görülmemiş bir gelişme içine girer. Öncelikle bu gelişmenin bir yanı hükümetin para beklentisi ve komünizm fobisiyle Amerikan çıkarları için Kore'ye asker göndermesi sonucu ABD'den yardım alması oluştururken diğer yanını ise CHP 'nin savaş sırasında biriktirdiği döviz ve altın yedekleri oluşturur. ABD'den sağlanan yardımlar önemli miktarlara ulaşması Türkiye'nin ithalatında bir patlamaya neden olur. Elbette ithalat artışı, ABD'nin Türkiye'ye yönelik ihracatının artması da demektir. Tarım makineleri başta olmak üzere, alt yapı yatırımları (yol, köprü, baraj, elektrik santralleri vb) için gerekli makine ithalatı yapılmıştır. Alt yapı yatırımlarının artması yeni istihdam olanaklarını sağlarken diğer taraftan da traktörün tarımsal üretimde kullanılması ile de hem tarımsal alanların genişlemesi sağlanır hem de verimlilik arttırılır. Tarımdaki bu gelişmeler iş gücünün bir bölümünü açığa çıkardığı gibi verimlilik artışı ile toplumsal dinamizm artar kentleşme süreci hızlanır. Yaşanılan iktisadi gelişim ve ABD 'nin Türkiye'ye açtığı krediler önerdiği büyüme modeli ile Türkiye'nin "küçük Amerika" olacağına inanların sayısı artar. Amerikalılara hayranlık rahatsız edici boyutlara gelir. Yeni zenginler ve bir kısım küçük burjuva evlerinin salonlarına "Amerikan barı "

inşa ettirip “kaçak” viski içmeyi Amerikan yaşam tarzını yakalamak olarak sayar. Eski dönemin Fransız, İngiliz, Alman hayranlığı yerini Amerikan hayranlığına bırakır (Tanilli ,2009 :53 , Başkaya,2005:287-290).

1954 seçimleri ile Demokrat Parti daha büyük bir zafer kazanır. Ekonomik canlanma Menderes'in politikalarının doğru olduğu inancını artırır. artık bütün köylüler onu destekler; ancak sonraki üç yıl ekonomide yaşanan durgunluk Demokrat Parti'ye olan desteği yavaş yavaş eritir. Piyasaya fazla para sürülerek hızlı kalkınma modelini gerçekleştirmek isteyen hükümet enflasyonun önüne geçemez. Tarımdan beklenen gelişmenin alınamaması, bozulan dış ticaret dengesi, döviz varlığının tüketilmesi ekonomiyi bir dar boğaz sokar ve alınan kısa vadeli borçlar 1958'de ödenemez olur. Demokrat Parti muhalefetteyken onca eleştirdiği Milli Korunma Kanunu'nu 1956'da yeniden yürürlüğe koyar. Sonuç karaborsanın canlanması olur dükkânlarda görünmez olan her şey yüksek miktarda parayı gözden çıkarmak koşulu ile karaborsadan alınır. Çok daha ciddi olan sorun aydın, bürokrasi ve ordu mensuplarının desteğinin eksilmesidir. Buna bir ölçüde artan ekonomik sıkıntılar özellikle de enflasyon sebep olmuşsa da daha önemli bir etken ise hükümetin artan otoriterliğidir. Bütün bu çözülme sürecinde sesini yükseltmek isteyen muhalefete karşı gösterilen ise baskı ve cezaevleri olur. Demokrat Parti uygulamalarını reddettiği tek parti dönemine benzemeye başlar. Bardağı asıl taşıran 6-7 Eylül olayları olur.1955 Kıbrıs bunalımında İstanbul'da düzenlenen gösteri ve yürüyüşler, azınlıklara karşı saldırılara ve çapulculuğa dönüşür. Sıkıyönetim ilan edilir ve DP içinde de sarsılmalar görülmeye başlar. On dokuz milletvekili basına ispat hakkı verilmesini isteyerek hükümetin otoriter tutumunu eleştirir. Artan eleştiriler Menderes'i parti meclis grubundan güvenoyu almaya kadar zorlar. Menderes güvenoyu alır fakat parti içindeki anlaşmazlıklar o denli büyür ki parti içindeki liberal kanat Hürriyet Partisi'ni kurar. Son olarak Demokrat Parti'nin muhalefeti ve onu destekleyen basını sınırlamak ve engellemek için kurduğu Tahkikat Komisyonu hukuk profesörleri tarafından anayasaya aykırı olmakla suçlanır. Profesörlere karşı disiplin cezaları da verilince öğrenci gösterileri ve

ayaklanmalar olur. Gösterilerin bastırılmasında askerlerin kullanılması 21 Mayıs günü Harp Okulu öğrencilerinin yaptığı sessiz bir yürüyüş ile protesto edilir. 27 Mayıs 1960 sabahı ordu Ankara ve İstanbul'daki bütün hükümet binalarına el koyar. Menderes ve Cumhurbaşkanı Celal Bayar dahil bütün DP'li milletvekilleri tutuklanırlar. 1961'de Fatin Rüştü Zorlu, Hasan Polatkan ve Adnan Menderes idam edilir. ABD'nin bu idamlara sessiz kalışı Tanilli' ye göre Menderes'in son dönemlerde Sovyetlerle yakın ilişkiye geçmiş olmasında gizlidir (Tanilli ,2009:55, Zürcher,2002:334-350).

1950'li yıllarda hız kazanan Türkiye'deki Amerikan tarzı modernleşme anlayışının getirdiği serbest piyasa ekonomisi toplumsal yapıyı da etkiler, öncelikle 1950- 60 arasındaki on yıl Türk toplumuna coğrafi ve toplumsal bir hareketlilik kazandırır. Tarımdaki makineleşme sonucu eski ortakçılar şehirlere göç etmek zorunda kalmış, şehirdeki ekonomik canlılık insanlara yeni istihdamlar vaat eder hale gelmiştir. Bu dönem şehre göç edenler arasında topraksızların yanı sıra aileleri köydeki tarlaları sürmeye devam eden genç erkekler yer alır. Özel konut sektöründe ve bayındırlıkta görülen inşaat patlaması ile göç yapısı eski yapıyı tersine çevirir. Yeni göçmenler şehirde yaşayıp sadece hasat zamanı köyelerine giderler. Bu yeni toplumsal hareketlilik köyün dışarıya açılmasını yansıtan gecekonduarı da beraberinde getirir. Sonuçta toplumsal dengeler alt üst olur. Artık iktisadi ve kültürel üstünlüğü ile yönetici sınıfa ait olan geleneksel şehir yok olur. İstanbul'un taşının toprağının altın olduğunu düşünen insanlar kasvetli Anadolu köyleri yerine şehrin merkezden uzak gecekonduarını tercih eder. 1950'lerde yaşanan bu toplumsal hareketlilik Türkiye'nin günümüzde en nüfuzlu sanayicilerinin iş hayatına atıldıkları ve birikim sağladıkları dönemdir. Bugünkü sanayi burjuvası içinde yer alanlar köyden kente göçenlerin izini takip edip tarımdaki dönüşümlerden birikim elde etmişlerdir. Bunun en iyi örneği Çukurova bölgesinde görülebilir. Türkiye'de bu dönemde hem tarımsal üretimdeki büyümenin sağladığı hızlı birikim fırsatları hem de iktidarın söylemleri toplumun bilincini iyice zorlar. Daha öncesinde gerek resmi gerekse popüler ideolojide istikrar ve düzene aşına olan bir toplum, birkaç yıl

içerisinde bu geleneksel değerin yerini kalkınmacılık ve dizginlenmemiş pazar özgürlüğünün aldığı görür. Ekonomik fırsatçılık kural haline alıp zenginleşme temel amaç haline gelince halk istediği özgürlüğe bir “Vahşi Batı” zihniyeti ile hakim olmaya çalışır. Devletin iktisadi özgürlük yaratma adına eskiden denetlediği alanın bir kısmından geri çekilmesi de bir boşluk yaratır. Bu boşluk ise sivil toplumun kurumlarıyla değil, bireysel yayılcılığın aşırılığıyla doldurulur. Daha sonraları bu boşluk yine sivil toplumla değil devlet mekanizmasının kontrolünün politik istikrarı korumak adına genişlemesiyle, bu duruma çare bulunmak istenir. Kamu hayatı ise devletin henüz duvarlar örmediği yerlerde, iktisadi özgürlüklerini kullanmak isteyen bireyler arasında bir yarış şeklinde gerçekleşir. Bu yarışın kendi kurallarını geliştirmesine fırsat olmadan 1960 müdahalesi kamu alanını yeniden belirleyerek her şeyi sıfırdan başlatır (Keyder,2011:169-174).

1960 darbesi kısa ömürlü olur. Askerler bir buçuk yıl içinde yeni anayasayı referandumla kabul ettirip seçimlere giderek iktidarı sivillere devrederler. 1961 anayasası önceki anayasadan önemli ölçüde farklılıklar taşır. Anayasanın yapıma sürecindeki iktidar boşluğu koşullarında aydınlar, etkin konuma gelirler ve anayasaya antidemokratik bir sürü madde yanında demokratik maddeler de koyulmasını sağlarlar. Fakat bu anayasa yaklaşık on yıl sonra yapıcılarını askerler tarafından demokratik unsurlarından arındırılır, ikinci on yılın sonunda ise bütünüyle ortadan kaldırılır (Başkaya,2005:295).1961 anayasası ile yasaların anayasaya uygunluğunu denetleyen, gelecekteki hükümetler için rahatsızlığa yol açacak olan Anayasa Mahkemesi kurulur. Yeni anayasada önemli olan bir nokta da düşünce, ifade, örgütlenme ve yayın özgürlüklerinin ve diğer kişisel, toplumsal, ekonomik hakların garanti altına alınmasıdır. Anayasa “İktisadi ve Sosyal Hayatın Düzeni” başlığını taşıyan bölümde emek ve sermayeyi işbirliği yapmaya zorlar; fakat bu işbirliği her geçen zaman sürekli huzursuzluk çıkarır ve 1971 askeri müdahalesi ile sermaye lehine çözümlenir. Yine bu anayasa ile meclis üstü bir kurum olan “Milli Güvenlik Kurulu “ kurularak Askeri Yüksek Komuta Kademesi’ne hükümette rol verilir. Menderes döneminde gözden düşen

ordunun gücü bu dönemde giderek artar. Ordu, Türkiye'yi yöneten çevrelerce kurulması istenen düzenin bekçisi ve ortağı olarak kabul edilen özerk bir kurum halini alır. 1961'de OYAK'ın kurulması ile de asker iş ve sanayi alanına doğrudan girer ve bununla ordu devlet sektörü ve özel sektörün yanında ekonominin üçüncü bir sektörü olarak belirir. Bu ekonomik gücün verdiği değişimin bir sonucu olarak da Yüksek Komuta Kademesi bir parçasını oluşturduğu sistemin savunucusu haline gelir. Generaller kendi felsefelerini yansıtan partilere sempati duyarlarken varlık nedeni sistemin değişmesi olan TİP gibi partilere düşman kesilirler. Bu düzen değişmelidir, sloganıyla artık ortanın solunda yer alan CHP bile Yüksek Komuta Kademesindeki aşırı tutucular tarafından şüphe ile karşılanır hale gelir (Ahmad,1999:157-160). Bu dönemde Türk siyasal yaşamında istikrarlı bir türlü sağlanamaz. Anlaşmazlık içindeki koalisyon hükümetleri insanlarda hayal kırıklığı yaratır. 1965 seçimleriyle, kendini kapatılan Demokrat Parti'nin mirasçısı olarak gören Adalet Partisi ise, 1961 anayasasının fazla özgürlükçü olmasının düzeni sağlamada bir engel olarak görür. Düşünce özgürlüğü ve çalışma hakları ile ilgili yasalar bir bir daraltılmaya başlanır. AP iktidarının da, izinden gittiği DP gibi muhalif seslere tahammülü yoktur. Türkiye İşçi Partisi milletvekili Çetin Altan, Nazım Hikmet'in büyük bir şair olduğunu söyleyince mecliste linç edilmeye çalışılır. Sansür, basın yasakları, özellikle altmışlı yılların ikinci dönemi için tekrar gündeme gelir (Belkıs ,2004: 70).

27 Mayıs rejimi, siyasal sorunlara yönelmenin yanında Demokrat Partili yılların mirası olan plansız ve programsız gelişmeye dayalı ekonominin yarattığı sorunlara çözüm bulmaya çalışır. NATO ve CENTO'ya bağlılığını darbe bildirisinin en başında ortaya koyan 27 Mayıs cuntası, uygulanacak ekonomi politikası konusunda emperyalistlere güvence verir. Artık ülkede Batılıların istedikleri "planlı ekonomi modeli" uygulanacaktır (Başkaya,2005:298). Bu doğrultuda İlk olarak Devlet Planlama Teşkilatı kurulur. Türkiye 1963'te ithal ikameci model temelinde hızlı sanayileşme hedefini belirleyerek planlı ekonomiye geçer.1960'lardan önce ağırlıklı olarak tarımsal bir ülke olan Türkiye'de devletin hakim olduğu küçük bir sanayi sektörü görülüyordu; fakat on yılın sonunda daha gelişmiş bir özel sanayi

sektörü oluşur. Sanayi burjuvazisi, tarım ve ticaret burjuvazisine oranla görece bir üstünlük kazanır. Bu ithal ikameci sanayi 1960'lı yılların sosyo-politik yapısı ve bölüşüm ilişkileri tarafından biçimlendirilir. Kentli ve taşralı burjuvazi gibi küçük ayrıcalıklı bir azınlığın tüketim tercihlerinin mal üretiminde egemen olduğu bu dönemde, gelişmiş kapitalist toplumlardan yayılan tüketim normları radyo, buzdolabı, çamaşır makinesi, televizyon, otomobil, modern büro türünden dayanıklı tüketim malları diye adlandırılan mallara karşı etkili bir talep meydana getirir (Boratav,2002:354). Bu da toplumsal formasyonun genel gelişmişlik düzeyine uygun düşmeyen bir tüketim kalıbı yerleştirir. Öncelikli sanayi dalları kurulmadan söz konusu sanayilerin üretmesi için gereken girdiler ithal edilerek ancak bir montaj mümkün olur. Motor üretilmeden otomobil üretilmesi buna bir örnektir. Yine bazı hammaddelerin ve ara malların çokuluslu şirketlerden sağlanması ve üretilen malların da iç pazarda satılması ile döviz sorununu sürekli büyür. Döviz ihtiyacı geleneksel ihraç ürünleri ile sağlanmaya çalışılır, fakat sağlanan döviz sürekli büyüyen ekonominin ihtiyacını karşılamada yetersiz kalır. Bu koşullarda borçlanmayı zorunlu kılar. Mali bağımlılık arttığı oranda da ekonomi politikaları dış karar merkezlerine bağlı hale gelir. Karar mercileri IMF ve Dünya Bankası gibi kuruluşlar olmaya başlar (Başkaya,2005:299-301).Planlamacıların tasarladıkları ekonomik büyüme oranları uzun vadede bozulur ve üstelik ekonomi yurtdışında çalışan Türklerin gönderdikleri dövize bağımlı hale gelir. Bu geleceği belli olmayan kaynak da Avrupadaki "boom" a bağlıdır. Türk ekonomisi 1970'lerin başında inişe geçer ve Türkiye için ağır sonuçlar doğurur. Ekonominin sanayileşmeye başlaması toplumsal yaşamda dönüşümler yaratır.1960'ların sonunda iki grup varlığını siyasal olarak hissettirmeye başlar bunlardan birincisi bilinci giderek artan işçi sınıfıdır. Bu grup 1967'de hükümet yanlısı Türk-İş 'ten ayrılarak DİSK'i kurarken, öteki grup kendi çıkarlarını 1971 'de kurulan Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği (TÜSİAD) ile savunmaya kararlı olan sanayi burjuvazisidir. Sanayileşmenin toplumsal alanda yansımaları ise Türklerin tüketim alışkanlıklarını değiştirmeye başlaması ile olur. Kısa süre içerisinde ülke bir tüketim toplumu haline dönüşür. Hazır giyim endüstrisi büyüdükçe insanlar

giyim konusunda bilinçlenir. Çok uluslu şirketlerin ülkeye girmesi tüketici zevklerini de değiştirir, daha önce yerel firmaların ürettikleri ayran ve gazoz yerini Coke ve Fanta gibi uluslar arası firmaların ürettikleri içeceklere bırakır. Kent ve kasabalar dışında pek az bulunan radyo, çok küçük yerleşim yerlerinde bile olağan hale gelir. 1967’de resmen kayıtlı 4239 radyo bulunur ve radyoyu kullananların yüzde 98’i düzenli dinleyicilerdir. Bu gelişme bir yanıyla seçmenlere ancak radyo aracılığı ile ulaşabilen küçük partilerin gelişmesinde önemli rol oynar (Ahmad,1999:163).

Sonuç olarak modern Türkiye’yi anlayabilmek aynı zamanda kapitalistleşme sürecinin yarattığı büyük yapısal değişiklikleri de değerlendirme sorunudur. Türkiye gibi tarihsel nedenlerle kapitalist sisteme geç giren toplumlarda hızlı kapitalistleşme toplumda sarsıcı etkiler yapar. Türkiye 1940’lı yılların sonundan Marshall yardımları ile kapitalistleşme sürecine girer. Yapılan her türlü yardım toplumsal değişim ve dönüşümü hızlandırarak üretim ilişkilerinde köklü değişikliklere yol açar. Türkiye’de kapitalizmin esas büyük canlanma sağladığı yıllar 1950 / 1970 yıllarıdır. 1950’li yıllarda Çok partili hayata geçiş ile beraber Türkiye’deki siyasal anlayış değişir, liberal bir anlayışı olan DP büyük bir çoğunlukla iktidarı devralır. Bu dönem itibariyle ülkede çok yönlü liberal politikaların hız kazandığı görülür. Yabancı sermaye yatırımları artmış, sanayi odaklı gelişimin önünü açacak uygulamalara başvurulmuştur. Tarımda makineleşmenin çok hızlı bir şekilde faaliyete geçtiği dönem olmuştur. Fakat bu süreçte yapılan tüm uygulamalar planlama anlayışından son derece uzak olur. El emeğinin yerini makinenin aldığı bu dönemde kırdan kente göçler artar. Bu dönemde gelişmenin ve modernliğin model ülkesi Amerika’dır, bütün ülkede bir Amerikan hayranlığı egemen olur. Ekonomik çıkarın her şeyin üstünde görüldüğü bu dönemde toplumsal değerler alt üst olur.1960’lı yıllardan itibaren uygulanan planlı ekonomi ile gelen ithal ikameci sanayi anlayışıyla ise sanayi burjuvazisinin egemenliği görülür ve bu dönemde toplumda yapısal ikilikler oluşmaya başlar. Hızlı kapitalistleşme sınıfları belirginleştirir. Kitle iletişim araçlarının yayıldığı, dünyanın etki tepki

süreçlerinin çok daha yakından takip edildiği bu dönemde ekonomik yapıdaki ikilik sosyal ve politik yapıda dalgalanmalar oluşturur:

“Özellikle Türkiye sağ ve sol politik arenalarında 1970’lerde birlikte beliren büyük çatışmalar, görüş ayrılıkları ve uzlaşmazlıklar, aslında eski yeni arasındaki yapısal ikiliğin çeşitli yansımalarından başka bir şey değildir.”(Gevgilili,1989:84)

Kapitalistleşme sürecinin bir sonucu olarak ucuz emek ihtiyacı köylerden kentlere doğru bir nüfus patlamasına yol açar. Bunun sonucu olarak kentlerde gecekondulaşma görülür. Büyük kentlerde, gelir dağılımındaki uçurum derinleşir lotaryacılık ile tüketim alışkanlıkları körüklenir. 'Bunu alırsan, bunu da bedava veririz' ya da 'şimdi al, sonra öde' gibi pazarlama yöntemleri sabit gelirlinin sırtındaki yükü daha da ağırlaştırır (Belkıs 2004: 70). Aynı zamanda gelişen ithal sanayi anlayışı ile insanların tüketim alışkanlıkları ve talepleri de değişir. Buzdolabı, televizyon, radyo, çamaşır makinesi gibi tüketim malları hayatımıza girer diğer taraftan tüketim alışkanlıklarının değişmesi ile yerel küçük işletmeler yerlerini uluslararası şirketlere bırakır.

3.2.ÇETİN ALTAN TİYATROLARININ DÖNEMİN RUHUNA UYGUNLUĞU

Tiyatro metni, her sanat yapıtı gibi yaratıldığı çağın, dönemin özelliklerinden etkilenir. Metnin içeriğini oluşturan düşüncenin toplumsal yapıdan kaynaklanması tiyatro olayının başlı başına toplum ile ilişkili olmasındandır. Öncelikle tiyatro üretim tarzı ile yazar, sahne koyucu, oyuncu olarak en az üç kişinin varlığına ihtiyaç duyar. İkincisi seyircisiz tiyatro düşünülemez, metin olarak yapıt seyirci gerektirmez ama bu tek başına tiyatro olayı değildir. Üçüncü olarak da tiyatro, insan ilişkilerini vurguladığı için toplumsaldır. (Kongar,1976 :40).Bu açıdan ;

“Oyun metninin yazılmasını sağlayacak düşünce aşamasından, dramatik niteliğe bürünen karşıtlıklarla oluşacak içerik ve bu içerikle yüklenerek biçimlendirilen yapıtın bütünlüğünde etkin olan, yöneliş toplumsal yapıdan kaynaklanır.” (Paker,2008:73).

Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığında genel anlamda topluma yönelik görülmekle beraber bu yöneliş farklı evrelerde kendini farklı tarzlarda göstermiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1950'lere dek toplumu eleştirmekten çok yüceltmek amacı görülür:

“Oyun yazarlarımızın özellikle “I.Dünya Savaşı-Kurtuluş Savaşı kuşağı “ kendine güvenen bir toplumun yaratılması için kahramanlık temalarını işlediği görülür. Devrimlerin övgüsü de, bu dönem oyunlarının ilgi çekici özelliğidir.”(Paker,2008:70).

1950- 1960 dönemi oyun yazarlığımızda önemli bir evre olarak görülür. Siyasal yaşamda çok partili sisteme geçilmesi aynı zamanda ekonomik, kültürel değişimlerin yol açtığı sorunları da beraberinde getirir:

“1950-1960 yılları arasındaki ekonomik, siyasal, toplumsal değişimler ve gelişmeler tiyatroya da yansımıştır. Aydın kesimin tepkisine koşut olarak bu dönemin tiyatro yazınında toplum sorunlarına ilgi duyulduğu görülür. Sorunlar nesnel bir tutumla ele alınır sorunları yaratan durumun eleştirisi yapılır. 1950'li yıllarda tiyatrodaki işlenen konular, irdelenen sorunlar ve vurgulanan düşüncelerde çeşitlilik görülmeye başlar.” (Erkoç,2002: ?).

1960 darbesi ve ardından gelen anayasa ile ekonomik ve siyasi yaşamda yeni bir döneme geçilir. Bu dönem Türk tiyatrosu açısından da verimli geçer.1961 Anayasası'nın getirdiği kısa süreli düşünce özgürlüğü oyun yazarlarının da sorunlara özgürce yaklaşmasını sağlar. Bu kuşaktaki sanatçılar sorunlara belli bir dünya görüşü perspektifinden bakmaya başladıkları gibi sorunların yalnızca ülkemizin sorunu değil, tüm ülkelerin sorunu olduğunu kavrarlar:

“Altmışlı yılların sonunda yazılan ve toplum bozukluklarını yansıtan tiyatro yapıtlarının hemen tümünde bu bozuklukların toplumun bilinçsizliğinden, bireyin sorumsuzluğundan ileri geldiği belirtilir. Toplum, hakkını sövmürmeye karşı koymadığı çeşitli baskılara uysallıkla katlandığı için birey ve özellikle aydın, rahatını bozup kötülüklerle, yanlışlıklarla savaşmayı göze alamadığı, topluma karşı görevini yapmadığı için suçlanırlar.” (Nutku,2000:333).

1970 sonrasında oyun yazarlarının sayısında bir azalma görülür. Yazarların çoğu roman ve öykü gibi türlere kayarlar. Bunun bir nedeni ekonomik nedenlerden tiyatroların kapanması iken diğer bir nedeni de yazarların

oyunlarının sıkı bir denetime maruz kalması ve yönetiminin yasaklanmasıdır (Paker,2008:73).

1950 sonrası oyun yazarlığı kuşağından olan Çetin Altan oyunlarının büyük bir çoğunluğunu 1957-1965 yılları arasında yazmıştır. Türkiye 1950'li yıllarla birlikte hem siyasal hem de ekonomik olarak yeni bir sürece girmiştir. Tanzimat Fermanı'nın ilanından II. Dünya savaşına kadar ki süreçte Avrupa merkezli modernizm anlayışını benimseyen Türkiye bu tarihten sonra 200 yıllık Batılılaşma rüyasını gerçekleştirmek ve kalkınmış bir ülke olmak arzusuyla yüzünü Amerika'ya çevirir (Bostanoğlu,2008:362). Amerikan modernizmi Batılı olmayan toplumların gelişmesine odaklıdır. Bu kuramın temel varsayımı gelenekselden moderne geçişin bütün toplumlar için geçerli olabileceğidir. Bu geçişin ekonomik, siyasal ve toplumsal boyutları vardır. Bu kurama göre :

“Modernleşme, önce ekonomik sonra siyasal alanda yaşanacaktır. Ekonomik anlamda modernleşmenin belirtisi kapitalizmdir ve ekonomik gelişme için bu ülkelerin ekonomisine dış yardımlar yoluyla müdahale yapılması gerekmektedir. Siyasal anlamda modernleşmenin belirtisi ise demokrasidir. “ (Kanlı,2006:20).

Toplumsal düzeyde de Batı kurumları ve değerlerinin benimsenmesidir. Amerikan modernizminin Türkiye'ye ilk yansımaları çok partili hayata geçiş ile birlikte olur. Öncelikle Çok partili hayata geçişle birlikte;

“1950 seçimleriyle iktidara gelmiş olan Demokrat Parti, CHP döneminde olduğu gibi kültür üstünlüğünün temsilcileri olan seçkinlerin değil, büyük çiftçilerin ve ticaret burjuvazisinin temsilcisidir.” (Şener,2007:33)

Bu süreçten sonra mecliste eskisi gibi bürokrat ya da asker kökenlilerin egemenliği yerine ticaret ve hukuk formasyonundan gelenlerin hâkimiyeti görülür. Kapitalistleşme sürecinin başlangıcı olan bu yıllarda toplumda sınıflar yavaş yavaş belirginleşmeye başlamıştır. Çetin Altan'ın oyunlarında buna paralel bir şekilde 1950 ve sonrasında yazılan oyunlarda politikacılar, belli sınıfın temsilcileri olarak çizilmiştir. O sınıfın çıkarlarına hizmet eden politikacılar temelde kendi çıkarlarını da ön planda tutan tipler olarak sunulmuştur. Politikacılar, ülkenin iyiliği için değil bir rant sağlamak için çalışırlar. *Beybaba* adlı oyundaki Beybaba'nın damadı olan Necmi, mebus

olma hayalleri kurar. Mebus olmak Necmi için vatan, hürriyet meselesi değil, avukatlık mesleğinin para getirmemesinden kaynaklıdır. Necmi mebusluğu kişisel çıkarları için bir rant alanı olarak görür ama hayalleri Başbakan'ın istifası ile yıkılır:

Damat : Rakı ver...Millet için...Vatan...Hürriyet...Kanımın son damlası..Ah mebus olacaktım ben...Avukatlık getirmiyor kardeşim...Rakı ver,mebus beş bin alıyor..Beş bin eşek herif gitti işte...Ben şimdi ne yapacağım...(s.170)

Dilekçe adlı oyunda Şef Muavini Rifat mebus olmanın hem statüsü ile hem de aldığı maaşla dar gelirli küçük bir memur olmaktan kurtulmanın tek yolu olarak görür. Rifat'a göre mebus olmak maddi anlamda bir güvence altında olmanın tek yoludur:

Şef Muavini Rifat : (Nuri'ye bakarak tekrarlar) Mebus oldun mu keka. İstedğin polise çakarsın tokadı. Memurlar seni görünce ayağa kalkarlar. Beş bin lira maaş. Bankadan da istediğin kadar alırsın O arada iki apartmanda diktin mi gel keyfim gel. (s.318).

Suçlular 'da politikacı olan Büyük Adam ile Zengin arasındaki bir diyalog siyaset ve sermayenin ortaklığını sergiler:

B.Adam: İki partide kur yapıyor. İkisini de oyalıyorum... Seçimlerde kuvvetli gördüğüme girivereceğim... Ondan sonra parti içinde iktidarı alırsam iş kolaylaşır.

Zengin: Yahu aklıma geldi... Kotadan yine kadın cımbızlarını çıkarmayı düşünüyorlarmış. Bir defa burada Avrupa'daki kadar iyi cımbız yapılamaz. Bunun için ince çeliğe ihtiyaç var. Sonra ithal cımbızlar çok daha ucuz. Şayet kotaya koymayacakları belli olursa Fransa firmasıyla büyük bir angajmana gireceğim. Kadınları da düşünmek zorundayız.(...)

.....

B.Adam: Ben söyleyeyim bizim ticaret bakanına. Anlayışlı adamdır, cimbızların kotadan çıkarılmasını önleriz...(s.467)

Türkiye 1950'li yıllardan itibaren iç politikasının temel amacı olan kalkınma arzusunu ekonomik liberalleşmede bulur, Bu yönelişin dış politikasında Amerikan yardımlarının cazibesi de büyük rol oynar. DP döneminde iç ekonomik ve politik sloganlardan biri olan "Küçük Amerika olmak" arzusu (Bostancıoğlu,2008:362) kendini serbest piyasa ekonomisi söyleminde bulur. Bu plansız ekonomik anlayış doğrultusunda kalkınma ve dizginlenmemiş pazar özgürlüğü ön plana çıkar. Değer kavramı maddi zenginlikle örtüşür hale gelir. Ekonomik fırsatçılık kural haline gelip zengin olmak temel amaç olunca ekmeğini bile karne ile alan yokluktan gelme bir ülkede elbette toplumsal yapı bundan derin bir şekilde etkilenecektir:

"Türk tiyatrosunda maddi güce dayalı saygınlık değerleri hemen tüm yazarlarımız tarafından eleştirilmiştir. Türk toplumunun arketip özelliği namus, onur, şeref gibi saygınlık değerlerinin geçerliliğini yitirmesi Türk oyun yazarlarına göre kabul edilemez bir durumdur. Batılılaşma hareketleriyle birlikte Türk toplumunun karakteristik niteliklerinin değişimini temel travma olarak kabul eden oyun yazarları toplumun çeşitli kesimlerini ve farklı sınıflarını temsil eden oyun kişilerinin maddi güce ulaşma mücadelesinde yaşadıkları travmatik deneyimleri ve bu deneyimlerin sonuçlarını sahneye aktarırlar."(Çevik,2005:56)

Çetin Altan da *Tahterevalli* adlı oyunuyla toplumda zengin olmanın, kazanma hırsının temel değer haline gelmesini apartman katları ile sembolize eder. Dar gelirli bir memur ailesinin halalarından kalan miras yolu ile bodrum katından en üst kata çıkma yolculuğunu anlatan oyun hem serbest piyasa ekonomisinin insanlara aşılacağı kazanma hırsına vurgu yaparken hem de toplumdaki sınıf farklarını gösterir. Aile bodrum katında geleneksel değerleri öncelerken üst katlara çıktıkça modern olma adına ahlaken de yozlaşır. Modernlik yüzeysel yönleri ile alınır. Maddi varlığın tek değer haline gelmeye başlaması saygınlık değerini de değiştirir. Oyunun sonunda Annenin sözleri paranın temel değer olduğu bir sistemde varlık bulmaya çalışan insanların durumuna ayna tutar:

Anne: Kimse bizimle alay etmesin istiyordum... Kimse bizi adam yerine koymuyordu... Selam bile vermiyorlardı... Başımızda boyuna havan dövüyorlardı. (s.140)

Çemberler 'de ise geleneksel değerlere bağlı, aile üzerinde otoritesini sürdürmek isteyen bir babanın maddi yetersizlikleri nedeniyle ailedeki saygınlık değerini yitirmesi üzerinde durulur. Kazancının yetersizliği nedeniyle eşi ile ilişkileri bozulan Baba giderek hırçınlaşır. Eşine gücü yetmediği için öfkesini çocuklarına söylenerek gidermeye çalışır. Anne'deki kazanma hırsı ve modern yaşam özlemi ise kumar hırsı ile verilir. Aileyi bir arada tutan ortak değerler de olmadığı için ilişkiler çözülür. *Beybaba* adlı oyunda vatansever biri olan Beybaba'nın kurtuluş mücadelesi yıllarında büyük çabalar, fedakârlık sergilediğini görürüz; fakat vatan için hiçbir çaba göstermeyip harpten zengin olanlar ya da partililik faaliyetleri ile maddi anlamda bir yere gelmeye çalışanlar en büyük vatansever kesilmeye başlayınca Beybaba bütün umutlarını, insana güvenini yitirir ve bu hayal kırıklıkları ile de kendini bir bodruma hapseder. Oyun, hem paranın bütün değerleri alt üst ettiği bir dünyada çevresine yabancılaşan bir bireyi anlattığı için hem de Türkiye'nin burjuvasının temellerini oluşturan harp zenginlerine de değindiği için önem arz eder:

B. Hanım: Sende beni anlamıyorsun ne genç kızlığıma anladım ne gelinliğimi? Ben insan değil miyim?

Beybaba: İnsanlar öldüler, gelinler dul kaldılar, çocuklar yetim kaldılar. Bizim neyiz eksik? El elde baş başta değiliz...

B.Hanım: İnsan eline geçen fırsatı iyi kullanmalı. Bu fırsat bir daha ele geçmez.

Beybaba: Ben fırsat düşkünü değilim sen fırsat avcılarını arıyorsan harp zenginine varsaydın...(s.191-192).

Yine *Beybaba* adlı oyunda kişiliksiz, zayıf karakterli olan Damat Necmi sevilmemesinin ve saygı görmemesinin nedenini çok para kazanamamasıyla

açıklaması paranın bir saygınlık değeri olarak toplumda yer aldığı bir göstergesi olarak karşımıza çıkar:

Damat: Gitme... Beni bırakma... Ben yalnız adamım... Para getiremem eve... Sığıntıyım burada... Kazanamıyorum... Bana gelmiyorlar sarhoş diye... Karım bile sevmiyor beni... (...)

Damat: Zengin olsam sana neler alırdım... Artık hiçbir şey alamam... Kimse beni mebus yapmayacak...(s.171).

Ekonomik yapıda görülen değişimlerin devlet kurumlarına yansıyan yüzü de *Dilekçe* oyununda kendini gösterir. "Rüşvetle iş gören memurlar, kurnaz odacılar, günün popüler söylemleri ve koltuk sevdalarıyla kendini var eden müdürler ve işi bir türlü görülmeyen vatandaş..." (Belkıs,2004:72). Oyunda memurun içinde bulunduğu düzenin bir parçası olarak rüşvet almasının nedenlerine de değinilmiştir. Maddiyatın bütün değerlerin üstünde tutulduğu sistemde sabit gelirli bireylerin acınası durumu oyuna yansıtılmıştır:

Odacı Hasan Efendi: Beş yüz gaimeyi aramızda toplayacağız... Ayda yirmi beş ona, bize virsin gayrı oda...

Kâtip Nuri: İn-İN İnsaf Ha-Ha -Hasan E-Efendi... ay-ay-da el-elli li-ra fa-faiz olur mu? (...)

Odacı Hasan Efendi: Yılda ayda aynı şey... Koskoca banhayla Odacı Hasan ile Hatçe Bacı arasında o kadar da farh olmasın mı ha?

Kâtip Nuri: Çok çok vallahi, ö-ödeyemez Leman bunu...

Odacı Hasan Efendi: Biz onu da düşündük. İki taksidi varmış, biri icra koydurmuş. Sıhıntıya düşmesin diye gürgünü rehin alcaaz... Sıkışırsa gürgü satarız. Hiç üzülmesin, efkârlanmasın her şeyin çaresi bulunur (s.310-11).

Çetin Altan oyunlarında gözlemlenen bir özellik de 1950'li yıllardan sonra hayatımıza giren Amerikan modernizminin iktisadi ve siyasi etkilerinin dışında kültürel anlamda da toplumda kendini göstermiş olmasıdır.

Oyunlarında Türkiye'yi "küçük Amerika yapma " söylemleri ile başlayan günümüzde dek etkisini sürdüren Amerikan hayranlığının tüketim kültürüne girmeye başladığı süreçleri de görmekteyiz. *Çemberler* adlı oyunda evin oğlu olan Nejat mutsuz aile hayatından kurtulup bir iş bulabilmek için önce Amerika'ya gitmeyi planlar. Amerika'ya gitmek Nejat için hür olmanın tek yolu olarak görünür, Amerika'ya gitme planları gerçekleşmeyince Nejat İtalya'ya gider:

Nejat: Yarın hür olacağım. Bugün son. Masallardaki Arap sihirli seccadesiyle gelip beni alacak. İtalya'ya bir şilep kalkıyor. İki arkadaş iş bulduk gemide. Birazdan haber gelecek. Macera başlıyor...

Nevin: Sürprizin bu muydu?

Nejat: Evet

Nevin: Deli... Geçenlerde de Amerikalıların yanına girip Amerika'ya gidecektin

Nejat: Bu sefer ki kesin (s.22).

Tahterevalli 'de birinci tabloda bodrum katında evin on altı on yedi yaşlarındaki oğlu Erol Amerika kökenli popüler kültüre ait Rock and roll müziği eşliğinde dans ederek eve girer:

Erol: Geri yap... Geri yap... Geri yap... Sola yap, sağa yap... Rak (Eller ile tempo tutar.) Rak...Rak...Rok...Rok... Geri yap...Sola yap...Rak...Rak...Rak..Rok...Rok... (s.77).

Ailenin sınıf atlamasıyla birlikte evin dekoruna bir Amerikan barı eklenir bodrum katında yaşayan aile üst kata çıkınca viski tüketip Çaçça dansı yapmaya başlar:

Dekor

(Aynı plan içinde daha geniş bir salon...Balkonun yerinde dipte geniş bir teras.Çok şık eşya....Bir Amerikan bar..Telefon...Pikap..vs. Pikapta "çaçaça" çalar .Anne ile baba çaçaça dansı yaparlar)

(...)

Anne: Gönül viskimiz var mı değil mi?

Gönül: Var... Daha yeni şişeyi açmadık (131-132).

1990'da yazılan *Telefon Kimin İçin Çalıyor* adlı oyunda da Amerikan yiyecek kültürünün Türkiye'ye yerleştiğini Nilüfer Hanım'ın torunu Ayçe'nin sözlerinden anlaşılır:

Ayçe: (sesi duyulur) Babaaanne... Biz Gürol'la hamburger yemeye gidiyoruz... (s.743).

Çetin Altan II. Dünya Savaşı'ndan sonra değişen sömürge anlayışı ile birlikte kurulan, ülkeleri ekonomik ve askeri bağımlılık içine sürükleyen uluslararası kuruluşların eleştirisine de oyunlarında yer verir. Onların Türkiye üzerindeki egemenliklerini gösterir. *Dilekçe* 'de Müdür Osman Saatleri Ayarlama Müdürlüğü'ne gelen bir telefon üzerine yaptığı konuşmada Türkiye'nin NATO'dan izin almadan hiçbir şey yapamayacağını vurgular:

Md. Osman: Alo... Saatleri ayarlama müdürlüğü... Efendim? Buradan kalkan bir uçak öbür gün bura saatiyle 19'da Avusturalya'da olursa Avusturalya saatiyle kaçta mı olur? (Önündeki saate bakar).Avusturalya saati durmuş...Yanlışı gidiyordu müracaat ettik.Oradan bir saat gönderecekler buraya ...Evet...Saati almak için bir heyetimiz gidecek.Şimdiden kesin bir şey söyleyemeyiz.Mahalli saatler yaz kış saatleri yüzünden tam olarak ayarlanamıyor.Coğrafi saat başka,resmi saat başka ..Rica ederim burası devlet dairesi...NATO'ya sormadan güneşin batma saatini tam olarak bildiremeyiz.Bunu niçin öğrenmek istediğinizi yazınız. O zaman bir karara varırız...Evet,evet....(...) (s.357-358).

1976-77 sezonunda gösterime giren *Islıkçı* adlı oyunda sermayeyi simgeleyen Dazlak'ın konuşması ile hem ülkeye giren yabancı sermayenin eleştirisi yapılır hem de Türkiye'nin Birleşmiş Milletler'in onayını alma

çabalarına yer verilir. Bu oyunda Türkiye dış politikasında sürekli yabancı kuruluş ve ülkelerden onay bekleyen bir ülke olarak verilmiştir:

Dazlak: Turizm örgütü her içeri giren yabancı turiste, daha kapıdan ayağını atar atmaz “Hoş geldiniz” armağanı olarak, birer bedava oturak vermeyi kararlaştırdı. Turistlere verilecek oturakları açık eksiltmeyle satın alacaklar.İhaleye biz de giriyoruz.Şartnameyi gördüm.Haydi siz yabancı değilsiniz,daha doğrusu şartnameyi bizim elimizdeki oturaklara göre hazırlattım...Onun için ihale bizim üstümüze kalacak..Dostumuzda eksik olmasın harika bir fikir söyledi...Kafalı çocuk vallahi...Oturaklara yabancı ülkelerin bayraklarını çizeceğiz...Turistlerde armağan edilen oturaklarda kendi bayraklarını görünce daha çok duygulanırlar .(...)

.....

T.Genç: bir milyon oturak istiyorlar hesapları yaptım. Yirmi liraya mal oluyor bize... Otuz liradan satsak, on milyon kar...

.....

Dazlak: Yükselt otuzu, en azından elli yap... Yediğine uygun olmalı çıkardığının kabı... Hem bunun diplomatik de bir anlamı olur... Biz turistlerin bokuna bile bu kadar değer veriyoruz falan gibi... Büyük sempati toplarız Birleşmiş Milletler’de... (521-22).

Çetin Altan’ın kapitalistleşen Türkiye’nin sistemine en büyük eleştirisi kendini *Islıkçı* adlı oyunda gösterir.1977’de sahneleyen oyun 12 Mart muhtırasına da göndermelerde bulunur. Oyun toplumun çeşitli kesimlerini simgeleyen Köylü, Minili Kız, İhtiyar Kadın, Şişman Dazlak, Tenisçi Genç, Üniformalıdan oluşur. Hepsi sistem için çalışarak kendilerine duvarlar örerler. Dazlak bu sistemin içinde sermayeyi temsil ederken Üniformalı da sistemin koruyuculuğunu üstlenir:

Duvarlar örenler aynı sözcükleri söyleyerek duvarlar örmektedirler. Üniformalı köylünün yanına gelerek iki tokat atar köylüye. Köylü yerlere, ayaklarına kapanır üniformalının. Yaşlı kadın avucunu açarak şişman dazlağın karşısında dilenmeye başlar (...) (s.496).

Ve bir gün herkes umutlarının çalındığını, zamanın on ikiye beş kala durduğunu fark eder ve bunun sorumlusu aranmaya başlanır. Oyunda sistemin karşısında duran, sistem için çalışmayan Islıkçı zamanı çaldığı gerekçesiyle bir cadı avı başlatılarak aranır. Zaman aslında sistem mühendisleri tarafından çalınmıştır. Yarın olmasın diye insanlar sistem için durmadan çalışsın diye zaman çalınmıştır. Oyunun sonunda Islıkçı öldürülür; fakat ıslığı sokağa saldıdığı için ıslık çalınmaya devam eder. Çetin Altan bu oyunla Türkiye'nin 1960'larla birlikte yükselen sol hareketine de gönderme yapar. Türkiye 'de 1960'lar boyunca burjuva sınıfı hem sayıca hem de kendine güven açısından gelişmiştir. Bu gelişme sonucu yabancı sermaye ile ortaklıklar kuran büyük şirketlerin tekelleşme süreci, küçük ve yerel işletmelere zarar vermeye başlar. Bu küçük işletmelerin yok oluşu milyonların geçimini tehdit eder hale gelir. Bu süreçte işçiler ve solcu aydınlar 1961 Anayasa'nın sağladığı özgürlükle TİP'i kurmak için bir araya gelirler. 1960'larda siyaset yaşamı önceki on yıla göre çok değişir. İlk kez olarak ülkenin geleneksel siyasetine özellikle dış politika konusunda meydan okuyan bir sol ortaya çıkar. İnsanlar özellikle öğrenciler küçük kasabalarda dahi Marksist literatürü takip edebiliyor, dünyada neler olduğundan haberdar olabiliyorlardı. İşçiler ile sermaye arasındaki çatışma, Paris'teki işçiler ve öğrenciler neredeyse bir devrimi başardıktan sonra, daha kötüye gider. Bu durum Türkiye'de solu cesaretlendirirken hükümete karşı da potansiyel bir tehlike olarak ortaya çıkar. Sol Türkiye'nin bağımlı hale geldiği ABD'yi kapitalist dünyanın lideri olarak görür. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte hem CHP hem DP'nin ABD merkezli politikalarını ihanet olarak değerlendirir. 1970'lerin başına gelindiğinde durum patlamaya hazır hale gelmiştir 1960'lar boyunca işçi alan Alman ekonomik mucizesinin sona

ermesiyle bir taraftan işsizlik görülür. Diğer taraftan da Demirel'in DİSK'i ve temsil ettiği siyasi işçi sendikalarını yok etmeye çalışması Türk-İş'i güçlendirmeye çalışması tepki uyandırır. 1970'te işçiler yasaya karşı protestolar başlatırlar. 1971'de Türkiye tam bir kargaşa alanı haline gelir.12 Mart 1971'de dört general bir muhtıra sunar ve bu muhtıra asayişin ve düzenin sağlanması için solu ezmek anlamını içerir.27 Nisan'da da sıkıyönetim ilan edilir. Sıkıyönetim ile başlayan gözetli dalgası İsrail başkonsolosunun kaçırılması ile hız kazanır. Sol görüşlü olduğu düşünülen pek çok aydın, öğretim üyesi, öğretmen, aralarında Çetin Altan'ın da bulunduğu yazarlar tutuklanır. TİP ve Dev-Genç'e bağlı tüm gençlik örgütleri kapatılır(Ahmad,2007:156-166). Dönemin devrimci önderleri Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan idam edilir. Bu açıklamadan sonra oyunda Islık metaforunun devrimci düşünceyle örtüşür şekilde kullanıldığı açıklık kazanır. Aynı zamanda oyunda üzerinde en çok vurgu yapılan noktalardan biri de devletin militarist yanıdır. Bu militarist yan öncelikle kendini dekorda gösterir

Bir köşeye de yine aynı küçük boyda mitralyözler, toplar, füzeler, uçaklar. Karşısındaki köşede miniskül idam sehpası, giyotin, elektrikli sandalye, kütük ve balta (s.493).

Oyunda herkes Islıkçı'yı yakalamak için Islıkçı gibi giyinir. Bunun nedenini Üniformalı şöyle açıklar:

Üniformalı: Hay sersem karı hay... O da ajan. O da kışkırtıcı ajan olduğu zaman yıkıcılık durur. Ajan ortalığı kışkırtır, kışkırtıkça bozgunculuk onlarla işbirliği yapmaya başlarlar, bozguncular da başkalarını kışkırtır... Başkaları da başkalarını... Başkaları başkalarını kışkırtıkça, bozguncular kışkırtıcı ajanları kışkırtır. Kışkırtıcı ajanlarda bozguncu ajanları kışkırtınca, hepsini yakalayıp asarsın vatan kurtulur. Anladın mı pırasa küfesi...

Yaşlı Kadın: Hiçbir şey anlamadım. Kimse kimseyi kışkırtmasa olmaz mı?

Üniformalı: Peki o zaman vatani kim kurtaracak? Nasıl terfi edeceğiz? Nasıl takılacak buralara şeritler, sirmalar? Nasıl kalkınacağız... Nasıl yapacağız oturak hamlesini? Duvarlar nasıl örülecek, nasıl asabileceğiz insanları... Düzen böyle kurtulur.(s.535).

Militarist sistemin devam etmesi için ayrıksı otların var olması gerekecektir ve bunları temizleyenlerde bu şekilde var olacaktır. Altan İslıkçı adlı oyunda İnsanı kendi ördürdüğü duvarlar hapseden sistemin eleştirisi üzerinde durur. Aynı zamanda ülkemizin darbeler ve muhtıralar tarihine de göndermede bulunur.

Tanzimat dönemi ile başlayan ve Cumhuriyet ile birlikte sistemli hale gelen modern ve çağdaş bir toplum olma yolundaki Batılılaşma serüveninin yarattığı değerler karmaşası toplumda değişik boyutlarda çatışmalar yaratmıştır:

”Modernlik, Gelenek tarafından doğasından uzaklaştırılacak, Gelenek de Modernliğin çelmelerine maruz kalacaktır. Tarihsel olarak bu evre ikisinin – arası dönemdir, her tür çarpıklıkların dönemi: epistemolojik, psikolojik, estetik. Düşünce art arda gelen uyumsuzluklara çarpmakta ve bu uyumsuzluklar, şeylerin ve varlıkların oluşumuna yansımaktadır. Taşıdıkları çarpıklıkların sosyolojik zeminleri vardır. Üstelik hiçbir toplumsal sınıf, hiçbir toplumsal ve mesleki ortaklık, hiçbir ideolojik söylem bu çarpıklıkların elinden kurtulamamaktadır. Bu çarpıklıklar entelektüellerin fikirlerinde, kalabalıkların psikolojik davranışlarında ve ideologların sayıklamalı fantazmlarında karşımıza çıkar “ (Shayegan,1993:69).

Tiyatro sanatında dramatik yapının temel yapısını oluşturan çatışmadır (Egri.2004:165).Toplumda görülen modern ve gelenek ikiliği çatışma için uygun zemin yarattığı için tiyatro yazınında bu konu sürekli yer bulmuştur. Çetin Altan da oyunlarında modernliğin biçimsel yönleri ile algılanmasının yanında geleneğin de olumsuz yanları üzerinde durarak ne tam anlamıyla geleneksel ne de tam anlamıyla modern olabilmiş Türkiye'nin yamalı bilincinden söz eder. *Telefon Kimin İçin Çalıyor* adlı oyunda Türkiye'nin bu yamalı kimliğini Peşref Nargile üzerinden verir. Garip bir kıyafet giyip köşke gelen Peşref Nargile üzerindeki kıyafetleri şöyle anlatır:

Peşref Nargile: Efendum anlatayum...Ha bre,de bre...Ivır zıvırın taşırken dışarıdaki ahıra ,burun buruna gelmişim tüm tarihimizle...Aslında böyle iktiza eder bizim toplumsal kılığımızın...(Sol ayağını gösterir,) Nah işte burada çizme...Yaptığımız her türlü savaşın simgesi...(Beyaz şalvarla kırmızı kuşağını gösterir,)Nah işte bur da şalvarla kırmızı kuşak..Hem köylülüğümüzün ,hem Anadolu'yla Rumeli'nin simgesi...(Gömleği ile kravatını gösterir;)Nah işte burada Frenk gömleğiyle kravat...Yarı nüfusumuzun kentleştiğinin simgesi...(Parkasını gösterir,) Nah işte burada parka...Solculuğumuzun simgesi...(Sağ elindeki tespihi gösterir;) Nah işte burada tespih...Müslümanlığımızın simgesi...(Silindir şapkasını gösterir,)Nah işte burada silindir şapka...İnkılaplarımızın simgesi...(Sol elindeki tenis raketini gösterir,) Nah işte burada tenis raketini...Çağ atladığımızın simgesi...

Ayçe: Peşref Dayı omzundaki ok ne öyle?

Peşref Nargile: Ha... O ok da efendim buralara Orta Asya'dan geldiğimizin simgesi (682-683)

Suçlular adlı oyunda Çetin Altan Türkiye'deki modernlik söyleminin biçimci bir özellik taşıdığını ve sadece tüketim kültürünü geliştirmek odaklı olduğunu Büyük Adam ve Zengin arasında geçen bir diyalogla vurgular:

Zengin : (...) Kadınları da düşünmek zorundayız. Çok ihmal edilmiştir bizim kadınlar çok... Zavallılara doğru dürüst bir cımbız bile veremiyoruz...

Büyük Adam: Canım kimsenin düşündüğü yok ki memleketi, cımbız veremiyoruz da tırnak törpüsü verebiliyor muyuz? Bir de sosyal adaletten bahsederler... Gel gidelim bir köye, kaç kadının manikür takımı, ruju pudrası var...

Zengin: Ben de onun için getireceğim cımbızları... Hiç değilse rahat rahat kaşlarını alırlar, tüyelerini alırlar... Bizim güney havalisi çok kıllıdır... Cumhuriyet kurulalı kaç yıl oldu, herkes aya giderken biz bir cımbız meselesini bile halledemedik (s.467).

Tahterevalli 'de ise modernlik tanımlaması iktisadi kalkınma ile özdeş bir şekilde kullanılır. Bodrum katında fakir bir hayat yaşayan aile üst kata çıkınca "modern " yaşama hemen ayak uydurur. Daha güzel bir ev, daha güzel mobilyalar, hizmetçiler, viski içmek, dans etmek, anne babanın başkalarıyla ilişkilerinin oluşu modernlik olarak tanımlanır. Bu oyunda da modernliğin maddi zenginlik ve tüketim ile özdeş kullanıldığını gözlemleriz. Yüzeysel modernliğin sonucu olarak da aile ahlaki anlamda yozlaşır. Oyunda ailenin zenginlikle gelen modernliğine tek uyum sağlamayan Babaanne geleneği temsil eder ve yine ailenin yıkılışının nedeni de Babaanne söyler:

Gönül: (üzgün babaannesiyile konuşur)Hâkim verdi bugün boşanma kararını. Bir Fevzi Bey o gece ayağından yaralanmış. O da şikâyet etmedi. Annem eşyayı istedi. Babamın avukatı razı oldu...

Babaanne: Kısmet bu kadarmış ne yaparsın kızım. Nimet bizi kudurttu... Yirmi yıllık aile çatır çatır yıkıldı (s.137).

Mor Defter adlı oyunda hukuk profesörü olan İsmail Bey temelde gelenekçi zihniyette biri olmasına karşın Avrupalılara benzemek iddiasında ve modern olduğunu düşünmektedir; fakat Avrupalı olmayı çok fazla dillendiren İsmail Bey'in modernliği biçimsellikten ibaret kalır. İsmail Bey için Viski içmek, Chopin dinlemek bir modernliktir; fakat eşine davranışlarında geleneksel tutumları sergiler. Onun gerçek anlamda bir Avrupalı olmadığını yüzüne haykıran da yine cahil ve gelenekçi bulunduğu eşi olur:

Binnaz : (Gitgide celallenerek İsmail Bey'e) Buraya bak,buraya...Senin profesörlüğün üniversitede...Sen burada benim kocamsın.Öyle ikide bir de söylediğin gibi Avrupai

mavrupai değilsin aslında...Avrupa'da koca kadının kölesi olurmuş.Sen ise benim ömür törpüm.Vır vır vır... Bir misafir gelmesin... Küçümseme, imalı nükte hafiften alay... Beğenmiyordun niye, aldın? Hiç değilse ben müdür kıızıydım, senin gibi nalbant oğlu değil (s.243).

Yedinci Köpek'te gerçek manevi değerlere dayanmayan gelenekselliğin eleştirisi bir mahalle üzerinden anlatılır. Mahalleye dramatik ürünlerde toplumsal ve kültürel bir olgu olmasından büyük işlevler yüklenmiştir:

“ Mahalle, en geniş anlamıyla, kentli ya da yarı kentli bir orta sınıf yaşam biçiminin billurlaştığı, bu yaşam biçimi tarafından üretilen bir halk kültürünün taşındığı, büyük ölçüde toplumumuza has bir ortamdır. Böylesi bir ortamda, kendi geleneksellikleri içinde yaşamlarını sürdüren, hepsi birer mahalleli olmakla ortak bir kültürü paylaşan ve nüfusun geniş bir kesimini oluşturan büyük kitle, kuşkusuz kitle sanatının da hem malzemesi, hem de alımlayıcısıdır.” (Pekman,2010:28).

Herkesin birbirini tanıdığı ve birbirine teyze, amca, abla gibi akrabalık ilişkileri ile hitap ettiği mahallede gelenekler tarafından belirlenmiş kurallar büyük önem taşır. Mahalleyi büyük bir aile gibi değerlendirecek olursak güvenlik mahalle için önemli bir unsurdur. Bu güvenlik ihtiyacı da mahalleleri dışa kapalı bir hale getirir. Oyunumuzda mahallede de sürekli köpeklerin kaybolması ve son olarak da bistronun tuvaletini bekleyen kadının da ortadan kaybolması ile yeni taşınan Doktor hakkında dedikodular başlar. Doktor hem kimse ile konuşmadığı hem de mahalledekilerle vakit geçirmedığı için bütün mahallenin nazarında katil kimliği ile yaftalanır. Oyunun sonunda mahallenin kararı ile mahallelilerden oluşan bir mahkemede yargılanır. Gerçek yani Doktor'un bütün insanlığı kurtaracak bir buluş üzerinde çalıştığı anlaşılınca çok geçtir. Doktor buluşunun son kısmını tamamlamak için koğuş arkadaşını öldürmüştür. Mahalle hep birlikte doktoru katil yapar:

Müjgan: Yapmayın çocuklar, çok bozuk asabım... Tekrar yaşadım o sabah hapishanedeki sahneyi... Biz müjdeyi verirken öyle bir bakışı vardı... Sonra birden açiverdi yatağı... Asıl cinayeti o gece işlemiştii... Üstelik de sevdiği bir

adamı öldürmüştü... Mahkemede uzun uzun anlatmaya çalıştım... Anlamadılar tabii... Aslında kabahat ilk mahkûmiyeti verenlerindi... Bütün dünya ayağa kalktı buluş karşısında... Yazık oldu yazık... Yazık ettik sayılı dehalardan biriymiş... Şimdi bütün ansiklopediler yazacaklar bu hikâyeyi (s.665).

Bu oyun ile Altan hem toplumdaki linç etme kültürünü eleştirir hem de bize benzemeyene şüphe ile yaklaşan geleneksel davranış biçimimize eleştiri getirir.

Çetin Altan dönemin tiyatro yazınıyla paralel bir şekilde ülke sorunlarına karşı yeterince sorumluluk göstermeyen aydınların eleştirisini de yapar. *Suçlular* adlı oyunda Bay X olarak verilen sosyalist aydın tipi, rahatını bozup haksızlara karşı diremediği, hakkını sömürenlere karşı gelmediği laftan başka bir şey üretmediği için sonunda reddettiği sistemin bir parçası olur ve hayatındaki yanlışlıklar içinde hep başkalarını suçlar. Bay X'in bir adının olmaması ise kimliksizliğinin sıradan oluşunun simgesidir. Ona gerçeği bir tek oğlu dillendirir:

Delikanlı: Niye anlaşılmadınız acaba diye de düşünürüm bazen...

BayX: İnsanlar istemediler anlamak. Çok uğraştım çok savaştım olmadı... Sen sakın bana benzeme...

Delikanlı: Benzemeyeceğim zaten..

(...)

Delikanlı: Ezilip bükülmeyeceğim gerçekleri daha yüksek sesle söyleyeceğim (s.484).

Çetin Altan oyunlarında 1950 ve sonrasında görülen siyasi, ekonomik değişimlerin toplumun yaşam pratiğinde yarattığı sorunlara yer verir. Sorunları kaynağını ise sistemde bulur. Türkiye'nin modernizm anlayışının Amerika eksenli olmaya başladığı bu yıllarda ekonomide liberalizme geçilmesi ile birlikte paranın bir saygınlık değeri olarak toplumsal

yapıda yer alması özellikle aile kurumunda çözümlere neden olur. Türkiye'yi küçük Amerika yapma söylemleri bu dönem Türkiye'sinde bir Amerikan hayranlığı yaratır ve bunun paralellinde insanların tüketim alışkanlıklarında da Amerikan etkileri görülür. Aynı zamanda sınıfların belirginleşmeye başladığı bu süreçte siyaset ile sermayenin ortaklığı ve siyasetin bir rant alanı olarak görülemeye başlandığı da oyunlarda belirtilir. Batı'yı tanımadan modernizmi yüzeysel olarak almanın sıkıntıları yanında geleneğin de insanlar üzerindeki baskıcı yönlerine de değinilerek 1950'li yıllardan sonra değişen Türkiye'nin sorunlarına oyunlarda eleştirel bir gözle yaklaşılır.

SONUÇ

Tiyatronun Türkçede ve başka dillerde oyun olarak adlandırılmasından yola çıkarak öncelikle oyun ile yaşam arasındaki ilişki üzerinde durduk. Huizinga Homo Ludens adlı eserinde oyunun, insan ve hayvanlarda ortak bir içgüdü olduğunu ve canlıyı hayata hazırlayıcı bir işlev taşıdığını belirtir. Bu yönüyle tiyatro hayatı anlamlandırma ve tanıma oyunudur diyebiliriz. Tiyatro oyunu ile sahneye yansıyan tarihsel, toplumsal, kültürel koşulların belirlediği yaşamlarımızdır. İkel insanın ritüellerinde yer alan danslar, taklitler ve müzikler eşliğinde dünyayı anlamlandırma çabaları olan oyunlardan toplumun karmaşıklaşıp, nedensellik kavramlarının değiştiği modern oyunlara kadar tiyatro hep içinden çıktığı toplumun aynası olmuştur. Tiyatroyu toplumla bu kadar ilgili yapan tiyatronun diğer edebi türlerden farklı olarak mimetik bir sanat oluşudur. Bu yönüyle tiyatro insanı eylemlilik içinde gösteren bir sanattır. Diğer bir boyutu ise üretim tarzı olarak tiyatronun yazar, sahneye koyucu ve oyuncu olmak üzere en az üç kişinin varlığına ihtiyaç duymasıdır. Tabii tiyatro sadece üretim tarzı ile toplumsal bir nitelik taşımaz, tiyatro hem anlatım aracı olarak insanı kullanması hem de alılmayıcısı olan seyircinin sanatsal etkinliğe topluca katılması ve yapıta dair anında dönüt vermesi ile edebi türlerden daha toplumsal bir nitelik gösterir. Tarihsel süreç içerisinde devletler, ideolojiler, siyasi ve sosyal hareketler tiyatronun toplumsal açıdan etkililiğinden faydalanmıştır. Tiyatro öncelikle görme duyusuna hitap eden bir sanattır. Görmenin insan üzerinde duymadan daha etkili oluşu, insan aklının gösterim yoluyla edinilen izlenimleri çok çabuk kavraması ve bu izlenimleri çok uzun süre koruyabilmesi tiyatronun toplumsal amaçlar için kullanılmasında önemli bir neden olmuştur. Aynı zamanda tiyatronun bu kadar toplumsal bir nitelik kazanmasında yazının insan hayatına girmesinden sonra yazıya herkesinin ulaşamaması ve iletişimin okur-yazarlıkla sınırlı olması da etkili olmuştur. Kitlelere hızlı ulaşmada ve onları etkilemede tiyatro;

sinemanın, televizyonun olmadığı dönemlerde hem eğlendiren hem de eğiten araçsal bir nitelik özelliği taşımıştır.

Tiyatronun toplumla olan bu güçlü ilişkisi tiyatro metinlerini edebiyat sosyolojisi açısından değerlendirmede önemlidir. Öncelikle Toplumun sosyo kültürel ortamının temel eksenini belirleyen dilin, tiyatro metninin ana malzemesi olması onu temelde toplum ile ilişkili bir konuma taşımaktadır. Aynı zamanda metinlerin üreticisi olan yazar, toplumun bir ferdi olmaktan kaynaklı toplumsal ilişkiler ağı ile kimliğini bulur, yani kurmaca bir dünya üretse de yazarın düşünsel arka planında toplumsallık vardır ve bu eserlere de yansır. Bu özellikleri ile Çetin Altan tiyatroları toplumdaki kültürel, toplumsal, ekonomik dönüşümleri çözümlemede önemli veriler halini alarak sosyolojik bir okumaya imkân tanımıştır.

Bu çalışmada, Çetin Altan'ın yayımlanmış dokuz oyununu inceledik. Oyunlar: *Çemberler*, *Tahterevalli*, *Beybaba*, *Mor Defter*, *Dilekçe*, *Yedinci Köpek*, *Suçlular*, *Islıkçı*, *Telefon Kimin için Çalıyor*. Öncelikle incelediğimiz oyunlarda gerçekçi bir tarz görmekteyiz. Çetin Altan oyunlarına yansıyan gerçeklik de kaynağını toplumsal sorunlarından alır. Altan oyunlarında genellikle büyük kentlerde yaşayan orta sınıf ailelerinin sorunları üzerinde durur. Sorunlar, sistem ve onun kurumları üzerinden tartışılır. Oyun kişileri, bu sorunları yansıtmaları için toplumsal tipler olarak seçilmişlerdir. Oyunlarda değer yargılarına, değişmekte olan ya da etkisini sürdüren geleneklere, modern olmaya çalışıp modernliği yüzeysel bir şekilde algılayan insanlara, Sistem içinde ezilip kıvranan orta sınıf kentli ailelere, Çağına ayak uydurmadığı için geleneklere karşı çıkıp, eski geleneklerden de tamamen kopamayan insanlara ve onların çelişkilerine yer verir. Çetin Altan bireylerin çelişkilerini ve bunalımlarını ekonomik ve sosyal nedenlerle temellendirir. Oyunlarda kullanılan dil kentli orta sınıfı tipleri yansıtmak üzere kullanılmıştır. Yöresellik birkaç tip ile sınırlı olup bu kişilerde oyunlarda kullandıkları yerel dil ile yansıtılmışlardır. Oyunlarda ele alınan sorunları şu başlıklar altında inceledik: *Aile ve Evlilik Kurumu* başlığı altında incelenen oyunlarda öncelikle aile kurumunun insanı sınırlayan, daraltan bir çember

olarak eleştirisi yapılır. Aile bireyleri arasındaki çatışmaların kaynağında ise farklı değer yargılarına sahip olmanın ve maddi koşulların yarattığı açmazların etkisi görülür. *Bekaret ve Namus* başlığında ise ülkemizin ataerkil düşünce sisteminin bir ürünü olan bekaretin namus ile özdeşleştirilip kadın üzerinde bir baskı aracı olarak varlığını sürdürdüğünü oyunlarda da görürüz. *İktidarı Kullananlar: Seçilmişler ve Bürokrasi* başlığında incelediğimiz oyunlarda devlet dairelerinin hantallığı, memurların rüşvetle iş yapmaları, milletvekili olmanın bir sınıf atlama aracı olarak görüldüğü bir yapılanmanın eleştirisi yapılır. *Yabancılaşma* başlığında ele aldığımız oyunlarda ideallerini gerçekleştirememiş, çevresine uyum sağlayamayan, zamana ayak uyduramayan insanların içe kapanışları, hayata dair umutlarını kaybedişleri anlatılır. *Birey-Toplum Çatışması* 'nda toplumun kendine benzemeyen bireyleri baskı altına almak istemesi sonucu oluşan çatışmaları anlatan oyunları inceledik. *Devlet-Birey Çatışması* başlığı altında incelediğimiz oyunda insanı köleleştiren, hayallerini çalan bir sistem ile uzlaşmayan bireylerin yaşadığı çatışmalara yer verilir. *Zenginlikle Gelen Modern Hayat* 'ta modernliğin yüzeysel bir şekilde sadece biçimle algılanmasının eleştirisine yer veren oyunları inceledik.

Çetin Altan, oyunlarının büyük bir çoğunluğunu 1957-1965 yılları arasında yazmıştır. Oyunlarda işlediği toplumsal sorunlar Türkiye'nin bu dönemdeki siyasal ve ekonomik politikalarının yansımaları şeklinde karşımıza çıkar. 1950'li yıllar Türkiye'nin hem ekonomik hem de siyasal anlamda yeni bir sürece girdiği dönemdir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye iki yüz yıllık Batılılaşma rüyasında yüzünü Amerika'ya dönmeye başlamıştır. Bu dönemde Amerikan modernizmi çevresinde hareket etmeye başlamıştır. Batılı olmayan toplumları modernleştirme söylemi içinde olan Amerika'nın modernlik söylemi ekonomik anlamda liberalizm ve Batı demokrasisi vurgusunu ön planda tutar. İnönü dönemi ile başlayıp Adnan Menderes döneminde hız kazanan bu modernleşme "Türkiye'yi küçük Amerika yapma" ve "her evde bir milyoner yaratma" söylemlerinde kendini bulur. Ekmeğini bile karne ile almış bir toplumda ekonomideki bu hızlı

değişim büyük sarsıntılar yaratır. Çetin Altan, oyunlarda Türkiye'nin ekonomik anlamda yaşadığı bu hızlı değişime yer verir. Oyunlarda paranın bir saygınlık değeri olarak yer alması sonucu bireylerin sistem içinde kendilerini var etme savaşları anlatılır. Aynı zamanda oyunlarda "rock and roll, hamburger, viski" gibi Amerikan kültürüne ait unsurların kullanılması Amerikan tüketim kültürünün de Türkiye'ye girdiğinin göstergesi olarak karşımıza çıkar. Siyasi olarak NATO ve Birleşmiş Milletler gibi uluslararası kuruluşların Türkiye üzerindeki gücüne de metinlerde yer verilir. Batılı olmayan toplumlardaki modernlik algısının popülist söylemde ekonomik kalkınma ile özdeş görülmesi bireylerin Batılı olmak adına kendilerine yabancılaşmaları, modernliği sadece biçim ile özdeş görmeleri de oyunlarda eleştirisine yer verilen unsurlarındandır. 1950 ile başlayan yabancı sermayenin ülkeye girişi 1960 yıllarda da planlı kalkınma ile ülkeye iyice yerleşen yabancı sermayenin eleştirisi de oyunlarda yerini bulur. Çetin Altan'ın 1977'de yazdığı *Islıkçı* adlı oyunla da 12 Mart muhtırasına gönderme yaparak devletin militarist yapısını da eleştirir. Sonuç olarak tiyatrunun toplumsal yaşamla ilişkisinden yola çıkarak incelediğimiz Çetin Altan oyunlarına Türkiye'nin bir dönemindeki sosyal, siyasal ve kültürel değişimlerin ve bu değişimlerin yarattığı sorunların yansıdığını tespit ettik. Bu yönüyle tiyatro metinlerinin edebiyat sosyolojisi açısından çağını yansıtan önemli veriler taşıdığını da saptamış olduk.

KAYNAKÇA

- AHMAD, Feroz (1999), **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, (Çev. Yavuz Alogan), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- AHMAD, Feroz (2007) , **Bir Kimlik Peşinde Türkiye**, (Çev. Sedat Cem Karadeli),İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- AKI, Niyazi (1989) , **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- AKINCI, Uğur (2010), “ Oyun Yazarlarımızın Çok Partili Sisteme, Politikaya ve Politikacıya Bakış açısı (1946-1960) “ **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S.24,s.171-184., Erişim Tarihi:15.10.2012,
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1647/17607.pdf>
- AL, Hamza (2005), “Türk Kamu Yönetiminde Yolsuzlukla Mücadele: Geleneksel Bürokratik Yapı ve Yeni Etik Değerler”,**Kamu Yönetimi Etik Sempozyumu**, Sakarya Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Yayını, s.239-250
- ALTAN, Çetin (2002), **Bütün Tiyatro Eserleri**, İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- ALVER, Köksal (2006) “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı” , Köksal Alver (edit.),**Edebiyat Sosyolojisi**, Ankara: Hece Yayınları
- AND, Metin (1973), **Elli Yılın Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- AND, Metin (2003), **Oyun ve Būgū**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ARİSTOTELES (2004), **Poetika** ,(Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- AYDIN, Mustafa(2000), **Kurumlar Sosyolojisi**, Ankara: Vadi Yayınları.
- BAŞKAYA, Fikret (2005),**Paradigmanın İflası**, Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı.
- BELKIS, Özlem (2004), “1960’tan 1970’e Oyun Yazarlığımızın Genel Görünümü”,**Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi**, S.6,s.69-81.
- BERGER, John (2004), **Görme Biçimleri**, (Çev. Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınları.
- BERKTAY, Fatmagül (2009), **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, İstanbul: Metis Yayınları.
- BORA, Aksu, ÜSTÜN, İlknur (2005) , **Sıcak Aile Ortamı Demokratikleşme Sürecinde Kadın ve Erkekler**, İstanbul, Tesev Yayınları.
- BOAL ,Augusto (2003),**Ezilenlerin Tiyatrosu**,(Çev.Necdet Hasgül),İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- BORATAV, Korkut (2002),” İktisat Tarihi (1908-1980)”,**Türkiye Tarihi** 4, İstanbul: Cem Yayınevi,s.354.

- BORATAV, Pertev Naili (1973) , **100 Soruda Türk Folkloru**,
İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BOSTANOĞLU, Burcu (2008), **Türkiye – ABD İlişkilerinin Politikası**, Ankara: İmge Kitabevi.
- BROCKETT, Oscar (2000), **Tiyatro Tarihi**,(çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül Beliz Güçbilmez) , Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- BUTTANRI, Müzeyyen (2001),**Çeşitli Yönleriyle Tiyatro**, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Basımevi.
- CANER, Emre (2004),**Kutsal Fahışeden Bakire Meryem’e Kadın ve Toprak**, İstanbul: Su yayınevi.
- CEM, İsmail (2007), **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul Türkiye İş Bankası Yayınları.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1995),**Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇAPAN, Cevat (2008),**Değişen Tiyatro**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- ÇEVİK, Adnan (2005) “Sahnedeki Kültürel Travma: Oyunlarla Yaşayanlar”,**Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S.20,s.4171,Erişim Tarihi:18.9.2012,
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/192/1510.pdf>

ÇOBAN, Ebru (2007), **Modern Devlet ve Irk Söylemi Çerçevesinde Ruanda Soykırımı**, Ankara Üniversitesi, Uluslar Arası İlişkiler Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

DİNÇER, Özüm (2007), **Namus ve Bekâret: Kuşaklar Arasında Değişen Ne? İki Kuşaktan Kadının Cinsellik Algıları**, Ankara Üniversitesi, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

DOĞAN, Abide (2009), "Türk Tiyatrosunda Brecht Etiksi", **Turkish Studies**, Winter 2009, Volume 4/1, s.409-422, Erişim Tarihi:12.01.2012, <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.551>

EGRİ, Lajos (2004), **Piyas Yazma Sanatı**, (Çev. Suat Taşer), İstanbul: Papirüs Yayınları.

ELİUZ, Ülkü (2011), "Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak", **Turkish Studies Summer**, 2011, Volume 6/3, s.221-232, Erişim Tarihi:15.09.2012, <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2495>

ERKOÇ, Gülayşe (2002), "1960 -1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S.13, Erişim Tarihi:29.12.2012, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/178/1366.pdf>

ERYILMAZ, Bilal (2007), **Kamu Yönetimi**, İstanbul: Erkaam Matbaası.

FORDHAM, Frieda (2008), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev. Aslan Yalçiner), İstanbul Say Yayınları.

GARİPER, Cafer (2009), "Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara: Grafiker Yayınları ,s.67-75.

GEVGİLİ, Ali (1989),**Türkiye’de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar**
İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

HUIZİNGA, Johan (1995),**Homo Ludens**,(Çev.Mehmet Ali Kılıçbay),İstanbul:
Ayrıntı Yayınları.

İPŞİROĞLU, Zehra (1995),**Tiyatroda Devrim**, İstanbul: Çağdaş Yayınları.

İSLAM, Ayşenur Külahlıoğlu (2009),“Cumhuriyet Dönemi Türk
Tiyatrosu”,**Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı** , Ankara : Grafiker
Yayınları,s.379-396.

KAMURAN, Solmaz (2006),**İpek Böceği Cinayeti**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

KANLI, Tuğba (2006),**Medya ve Modernleşme:1945-60 Döneminde
National Geographic Dergisi’nde Türkiye’nin Sunumu**, Ankara
Üniversitesi, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi.

KEMAL, Namık (2005) ,**Celaiddin Harzemşah** , Ankara : Akçağ Yayınları.

KEMALOĞLU, Mehmet Murat (2005),**Brecht’in Öğreti Oyunları Teorisinin
Tarihsel Gelişim ve İncelenmesi**, İstanbul Üniversitesi, Tiyatro
Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans
Tezi.

KEYDER, Çağlar (2011),**Türkiye’de Devlet ve Sınıflar**, İstanbul: İletişim
Yayınları.

KONGAR, Emre (1995) ,**İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin
Toplumsal Yapısı**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- KONGAR, Emre (1976), "Toplum Bilim Açısından Tiyatro", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S.7, s.33-43, Erişim Tarihi:10.01.2012, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1160/13634.pdf>
- KONUR, Tahsin (2001), **Devlet Tiyatro İlişkisi**, Ankara: Dost Kitabevi.
- KÖKER, Levent (2004), **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARSHALL, Gordon (1999), **Sosyolojisi Sözlüğü**, (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marksist Literatür (2007), "Kapitalizm ve Modern Devlet", **Devrim Yolunda Kurtuluş Dergisi**, Ekim2007, S.3, s.88-96, Erişim Tarihi:20.09.2012, <http://www.devrimyolundakurtulus.net/03/pdf/12devlet2.pdf>
- MORAN, Berna (1991), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: Cem Yayınevi.
- NUTKU, Özdemir (1998), **Oyun, Çocuk, Tiyatro**, İstanbul: Özgür Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (2000) , **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık.
- NUTKU, Özdemir (2001), **Dram Sanatı**, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- NUTKU, Özdemir (2008), **Dünya Tiyatrosu Tarihi II**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

OFLUOĞLU, Gökhan, O.BÜYÜK YILMAZ (2008),” Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümleri, **Kamu-İş Dergisi**, c.10,S.1,s.113-144,Erişim Tarihi:22.09.2012,
<http://www.kamu-is.org.tr/pdf/1015.pdf>

ÖZDEMİR, Emin (1979), **Türk ve Dünya Edebiyatı Üzerine Notlar**, Ankara: Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Turizm Eğitimi Genel Müdürlüğü Yayınları.

ÖZGÜ, Melahat (1970) , “Tiyatro Bilimi” , **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S.1,Erişim Tarihi:05.03.2013

PAKER, Önder(2008), **Tiyatro Estetiği I:Oyun Metinlerinde Estetik Dengeleme**, İstanbul: Papatya Yayınları.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1182/13669.pdf>

PEKMAN, Yavuz (2002), “Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu”,**Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S.14, Erişim tarihi:01.03.2013
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/179/1382.pdf>

PEKMAN, Yavuz (2007),”Türk Tiyatrosunda Bir Başrol Olarak Mahalle” ,**İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**, S.10,s.28-61,Erişim Tarihi:20.01.2013,
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/tr/index.php/tyatro/article/view/16195>

PLATON (2002), **Devlet** ,(Çev.Hüseyin Demirhan),İstanbul:Sosyal Yayınları.

SAYGILI, Abdurrahman (2010),” Modern Devletin Çıplak Sureti”,**Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, c.59.S.1.s.61-97,Erişim Tarihi: 10.10.2012,

<http://auhf.ankara.edu.tr/dergiler/auhfd-arsiv/AUHF-2010-59-01/AUHF-2010-59-01-saygili.pdf>

SAYIN, Önal (1990),**Aile Sosyolojisi-Ailenin Toplumdaki Yeri**, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

SENETT, Richard (2010),**Kamusal İnsanın Çöküşü**,(Çev. Serpil Durak,Abdullah Yılmaz),İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SHAYEGAN, Daryush (1993),**Yaralı Bilinç**,(Çev. Haldun Bayrı),İstanbul: Metis Yayınları.

ŞAHİN, Ali (1998),**Bürokrasi Kuramı ve Türk Bürokrasisi**, Selçuk Üniversitesi, Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ŞENER, Sevda (1971),**Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları**, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

ŞENER, Sevda (2003a), **İnsanı Geçitlerle Sınayan Sanat: Dram Sanatı**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

ŞENER, Sevda (2003b),**Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Alkım Yayınları.

ŞENER, Sevda (2007),**Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara: Dost Kitabevi.

ŞENER, Sevda (2010a),**Tiyatroda Yaşam – Oyun İlişkisi**, Ankara: Dost Kitabevi.

ŞENER, Sevda (2010b),**Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara. Dost Kitabevi.

ŞENOL, Mehmet Sabri (2006),**Batılılaşma İdeolojisiyle Gelişen Türk Tiyatrosunda Aile Dramı**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

TANİLLİ, Server (2009), **Nasıl Bir Demokrasi İstiyoruz**, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

TAŞKAN, Deniz (1977),**Çetin Altan ve Tiyatrosu**, Ankara Üniversitesi Yayınlanmamış Lisans Tezi.

TEKEREK, Nurhan (2006),” Oyun Kavramında Drama’ya Drama’dan Dramatik Eğitime” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S.22,s.47-73,Erişim Tarihi:17.11.2011,
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/194/1536.pdf>

TOLAN, Barlas (1995) , **Toplum Bilimlerine Giriş**, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Türk Dil Kurumu (TDK) (2005) ,**Türkçe Sözlük**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

WEBER, Max (2005),**Bürokrasi ve Otorite**,(Çev. Bahadır Akın),Ankara: Adres Yayınları.

YALVAÇ, Mesut (2011) , “Yabancılaşma II ” **Haberdar Gazetesi**.25.11.2011.

ZÜRCHER, Eric Jan (2002),**Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**,(Çev. Yasemin Saner Gönen),İstanbul: İletişim Yayınları.