

OYUN  
YAZARLIĞIMIZ  
ÜZERİNE  
DAĞINIK  
DÜŞÜNCELER...  
“NEDEN HIÇ BÜYÜK  
TRAGEDYAMIZ YOK?”

ÖZLEM BELKIS\*

**Y**aklaşık yüz elli yıllık bir dramatik yazın geçmişine sahibiz. Ödenekli tiyatroların repertuarlarına kabul edilip kayıt altına alınmış, arşivlenmiş ya da yayımlanmış oyun metni sayısı bin beş yüz civarında. Bazıları sahnelenmemiş olsa da varlığı ortaya konmuş en az bin beş yüz oyun metni... Bu, elbette kesin bir sayı olamaz, fakat bin yıllarla ifade edilmeyen bir geleceğin pek de azımsanmayacak bir yol kat ettiğini gösteriyor.

Son dönemde tiyatromuzun kimlik yenileme tartışmaları ve gelecek oluşturma arayışlarında geçmişi irdeleme temel bir gereksinim halini aldı. Oyun yazarlığımızın başlangıç ve gelişimini yeniden ele almak, varılan aşamaya yani bugüne de ışık tutacak. Bu çalışma, oyun yazarlığımızın genel çerçevesini hatırlatarak eleştirel bir değerlendirme yapma amacını taşıyor.

Sanat, özellikle de tiyatro toplumsal, kültürel ve siyasal açılardan gününü yansıtır, belirlenir ya da dönemi tarafından belirlenir. Bu etkileşim elbette dile getirildiği kadar yalın değildir. Dünya sanat ve düşünce tarihi, sanat-toplum-birey ilişkisinin belgesidir. Cumhuriyet tiyatrosunun da bu bağlamda siyasal dönemeçlere koşut bir yapı göstermesi şaşırtıcı değildir; şaşırtıcı olan bu dönemeçlerin tekrarlanma kararlılığı ve periyodik yapısıdır. Oyun yazarlığımız, 1923–46 (cumhuriyetin kuruluşu ve tek parti dönemi), 1946–60

Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül  
Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Fakültesi, Sahne Sanatları.

(çok partili döneme geçiş ve Demokrat Parti dönemi), 1960–71 (27 Mayıs dönemi), 1971–80 (12 Mart dönemi), 1980–00 (12 Eylül dönemi), 2000 sonrası olmak üzere karakteristik yapısı değişen, belirlenen, talepleri beklentileri benzer fakat ifade biçimi ve uyarıları farklı dönemlerde ele alınabilir.

Oyun yazarlığı ve dramatik tiyatroya geçiş sürecinin resmi ideolojinin yönelimiyle gerçekleşmesi, batı örneğinde olduğu gibi bir kendiliğindenlik göstermemesi oyun yazarlığımızın başlangıç çizgisi için bir belirleyendir. Bu belirleyen, gerek biçimsel gerekse içerik bakımından neredeyse bugün de farklı açılımlarını görebileceğimiz batılılaşma (ya da çarpık batılılaşma) temasını taşımış, geliştirmiştir. Bu tema türlü değişimler ve dönüşümler geçirerek 1960'larda 'ulusal kimlik' tartışmaları ile ele alınsa da özellikle 1980'lere kadar temel gündemini korumuştur.

Oyun yazarlığımızın miladını, bu alanda gerçekleşmiş pek çok değerli araştırmacının işaret ettiği gibi İbrahim Şinasi'nin 1859 tarihli **Şair Evlenmesi** olarak belirleyelim. Bu metinden neredeyse elli yıl önce yazılmış iki silik örneği saymazsak, oyun yazarlığı tarihimizin bir töre komedyası ile açılmış olması da başlangıç noktası olarak dikkat çekicidir.

Tanzimat'ın ilanından Cumhuriyetin kuruluşuna kadar geçen yaklaşık altmış dört yılda düzensiz aralıklar ve yoğunluklarla da olsa çok sayıda töre, karakter ve dolantı komedisi, romantik dram, melodram yazılmıştır. Bu metinlerde köhneleşmiş töreler kadar çarpık batı hayranlığı da yerilir.<sup>1</sup> Kısaca söylenebilir ki cumhuriyete kadar melodram en gözde, romantik dram da en etkili türdür. Bir yandan değişen yaşamının ele alındığı oyunlarda sosyal yaşamın temel sorunları mizahi bir açıyla eleştirilir, diğer taraftan pek çok cephede birden savaşmak zorunda kalan bitkin bir imparatorluğun bireysel kahramanlıkları romantik bir açıyla övülür. 1908 Meşrutiyet'ine kadar yaşanan duraklama dönemi, bu tarihten sonra kayda alınma imkânı olmamış pek çok tiyatro ve heyecanlı ama acemi pek çok yazarın metinleriyle doludur. Artık savaş ve kahramanlık oyunları, dönemin bir karakteristiğidir.

<sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için bakınız: Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi** (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989).

Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839–1908)** (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972).

## OYUN YAZARLIĞIMIZ ÜZERİNE DAĞINIK DÜŞÜNCELER/NEDEN HiÇ BÜYÜK TRAGEDYAMIZ YOK?

Her siyasal dönemeç, oluşturduğu ve öngördüğü ideolojisiyle farklı beklentiler, farklı yönelimler yaratır. Dolayısıyla bireyi de farklı beklentiler, sorumluluklar, değişen günlük yaşam ve kent- sel yaşama ayak uydurma konusunda farklı davranış kalıpları ve uyum modelleri bekler. Birey, bu uyum modellerini gerçekleştir- me, sorgulama ya da kendisinden beklenen değerlerle çatışması bağlamında tiyatronun konusu olur.

Bireyin doğal yollardan içinde bulunduğu ve bulunmak zorunda olduğu kurumsal ya da bireysel ilişkiler de genellikle çözümlen- mek, sorgulanıp tartışılmak zorundadır. Sanat, sadece evren ve toplumla olan uyumu sağlamakla kalmaz, kanıksanan, önemsen- meyen ve normalleşmiş değerleri de tartışmaya açar, sorgular. Hippolyte Taine'in ırk-ortam-zaman formülüyle cumhuriyet dö- nemi oyun yazarlığının anahatları üzerine düşünerek, dönem ve ürettiği metinler arasındaki ilişkiler hatırlanabilir...

Cumhuriyetin kuruluş yıllarının heyecanı, coşkulu bir dramatik aksiyona yansımıştır. Günün dinamizmi sanatta / tiyatrodada ifade bulur, dahası sanat bu motivasyonu olumlu amaçlar için yönlendirir. Sevda Şener cumhuriyet dönemi oyun yazarlığımızın bu ilk dönemini (1923-40) 'tiyatro edebiyatının devrimci, aydın görüşü yansıtması' olarak tanımlar.<sup>2</sup> Günün insanından beklenenler, bi- reye yüklenen umutlar, sahnede bir oyun kişisinde vücut bulur, heyecan sürer.

Milli değerlere bağlı olmak, cumhuriyet ideolojisini ve devrimleri yaygınlaştırmak, toplumun bu metinlerdeki gibi devrim heyecanı taşıyan dinamik bireyler üretmesiyle kendini gösterir. Yani cum- huriyetin kuruluş döneminin bireyi, özel ya da kamusal her an- lamda hızlı bir kurumlaşmanın yaşandığı bu heyecanlı dinamik ortamda, kendi heyecan ve ideolojisini yansıtan dramatik aksiyonu hızlı dönüşümler içeren metinler üretmiştir. Yaşam ve sahne dinamiğinin, eşleşmesi ya da eş zamanlılık göstermesi mümkün olmayan yapısı, biçimsel boşluklara, olay dizisinde açıklanma fırsatı bulunamamış boşluk ve aksaklıklara denk düşer. Ülkücü oyunlar, Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar, toplumdaki değer

<sup>2</sup> Bkz.: Sevda Şener, "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı", **Oyundan Düşünceye** (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993), s. 106-128  
Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi ve Kültür Sorunları (1923-1970)** (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1971). Sevda Şener, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu** (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972).

değişimini yansıtan oyunlar olarak gruplanan bu metinler, dönemin düşünsel gelişimini izlemek bakımından da fikir verir.

Kuruluş yıllarının dinamik bireyinin, çok partili döneme geçiş ile farklı bir kimlik yakaladığını görüyoruz. Çok partiye geçiş, cumhuriyet tarihinin kültürel ve siyasal bakımdan en ilginç dönemlerinden biridir. Toplumun her alanına, uzak ya da yakın yerleşimlere, kentlere, kasaba ve köylere, hatta bugün de olduğu gibi köylere ve küçük şehirlere daha çok 'partili olma', politik bir kimlik edinme heyecanı gelmiştir. Yeniliğe aslında kapalı veya temkinli duran bir halkın / kültürün yenilikleri bu derece heyecanla kabul etmesi, yeni olanın tahrik edici özelliğiyle mi yoksa bir kimlik kazanmak ve kendini tanımlama, ifade etme, bir gruba dâhil olmanın rahatlatıcılığı ve güven vericiliğiyle mi açıklanabilir? Elbette her şeyin dışında bu 'çok partili' ve 'çok sesli' olma durumunun içeriği, niteliği de tartışılmıştır (mümkün olduğunca). Çok kültürlü ve çok sesli bu coğrafyada yıllar önce sanat müziğini çok sesli yapma gayreti olmuştu. Fakat bu, aslında çok sayıdaki enstrümanın aynı melodiyi kendi sazına uygulayarak çalmasıydı. Yani çok seslilikten anlaşılan, aynı melodiyi çalan çok sayıdaki sazdan oluşan bir çokseslilikse, bunu genel bir değerlendirme / tavır olarak düşünebiliriz. Çoksesliliğin gerçek anlamıyla içselleştirilip sindirilmesi ise bambaşka bir aşama olacaktır.

Partili olmak, politikada, dolayısıyla ülke yönetiminde söz sahibi olmak demektir. Politika uygulayıcılarının da günlük yaşamda yerini alması, politika ve yönetim sorunlarının daha yakından tartışılmasını getirir. Dolayısıyla politikacı ve partili olarak formüle edebileceğimiz kimlikler gündeme gelir. Bunların olumsuz, özellikle de küstah örnekleri, 1950'ler, 1960'lar boyunca yazılan oyunlarda sıklıkla ve bolca yerilmiştir. **Günün Adamı, Sana Rey Veriyorum, Küçük Şehir, Sabahat, Beybaba, Satılık Ev, Pembe Evin Kaderi, Ben Devletim, Hacıyatmaz, Dilekçe, Vatan Kurtaran Şaban** gibi metinler bu bağlamda hatırlanabilir.

1960–70 arasındaki on yıllık süreç, Türk oyun yazarlığının en dinamik evresidir. Gerek oyun sayısı, gerekse içerik zenginliği ve biçimsel arayışlar, denemeler bakımından zengindir. Temalarda

## OYUN YAZARLIĞIMIZ ÜZERİNE DAĞINIK DÜŞÜNCELER/NEDEN HİÇ BÜYÜK TRAGEDYAMIZ YOK?

ve ele alınışlarında bir çeşitlenmenin izlendiği bu yıllar, düşünsel olarak da yazarların beslendiği, batı ile ilişkinin nitelik değiştirdiği bir dönemdir. Kültürel ve entelektüel etkileşimin görünüm ve sonuçları, dönemin tanığı olan tiyatro yazar ve uygulayıcılarının kaleme aldıkları izlenim ve anılardan öğrenilebilir. Mücap Ofluoğlu, Macide Tanır, Nedred Güvenç, Gülriz Sururi, Haldun Dormen, Fikret Tartan gibi sanatçıların anıları, bu anlamda önemli bir belge niteliği taşır.

1950'lerin sistem eleştirisi, 1960'larda bilgi, deneyim ve ifade bakımından bir altyapıya kavuşmuştur. 1960'lı yıllarda farklı talep belirginleşir. Kahraman arayışı, bir kahraman bulma isteği. Cumhuriyetin kuruluş yıllarındaki oyunlarda kahraman netir. Lider Atatürk'tür, kahraman de onunla savaşımlar, canlarını bu ülke uğruna feda etmeye hazır olanlardır. Kuruluş yıllarından sonra ise bu askeri kahramanların yerini yeni cumhuriyetin çevresine umut ve enerji saçan aydınları alır. Genç doktor ve mühendisler, öğretmenlerdir bunlar ve kuşkusuz sistemin fedakâr, yılmaz neferleridirler. Yeni ve aydınlık bir ülke yaratacak, onların tükenmez gücü, istek ve yönlendirmeleri, ulusa güç ve güven verecektir. Gelecek aydınlık ve yarınlar güvenlidir.

1950'li yıllardaki kahramanların da cumhuriyet ideolojisini git-tikçe zorlaşan koşullarda, her şeye karşın koruyan aydınlık olduğu söylenebilir. Yine öğretmenler (özellikle de köy öğretmenleri) vardır sahnede, ama bu kez bir şey öğrenmek için onların gözlerinin içine bakan, bilgi almak, gelişmek için çarpınan bir kitle değil, töreler ve bağnazlıkla kuşatılmış, tüketim alışkanlıklarının körüklenmesiyle akıllı çelinmiş, çok daha dirençli bir grup vardır. Kahramanlık da bu direnci kırmakta yatar.

Oysa 1960'larda, yani ekonomik bozukluğun ve sınıfsal yapının belirginleştiği, gelir dağılımındaki uçurumun derinleştiği yıllarda, devlet yapılanmasındaki gerek sistemin kendisinden, gerekse onu işletenlerden (memurların ahlaksızlığı ile sabır çatlatan bürokrasi genellikle bir arada ele alınır) kaynaklanan aksaklıklar irdelenirken özellikle 1965 sonrasında sistemin dı-

şından bir kahramana umut bağlandığı görülür. Neredeyse otuz yıl önce bir savaşla ülke bağımsızlığına kavuşturulmuştur. Fakat şimdi geçim derdiyle, ekonomik yapıyla bir soğuk savaş söz konusudur. Geçim derdi, artık kalkınmak ve refaha kavuşmak isteyen halkın başta gelen temasıdır. Bunu engelleyen politik, ideolojik, sistemden ve bireylerden kaynaklanan her türlü engelden kurtulmak gereklidir ki bu da hiç kolay değildir. İşte bu yüzden bir kahramana gereksinim vardır. Pir Sultan Abdal, Şeyh Bedreddin, Atçalı Kel Mehmet, vb hatta bir anti kahraman olarak Keşanlı Ali bile, sistemin dışında, yeni ve adil bir düzen oluşturması umulan kahramanlar, liderlerdir.

Elbette bu oyunlarda önemli olan, 'zalim'in vurgulanmasıdır ve bunlar bir bakıma kışkırtıcı metinlerdir. Fakat sistemin görüşü, resmi ideoloji bakımından sözünü tamamlar, daha doğrusu sistem kendisini olumlama, onaylama olur. Adil düzen için hayatlarını feda eden bu liderlerin hiçbiri başarıya ulaşamaz ama bu öyküden sistemi yürütenlerden 'iyi' (ki çoğunlukla bu kişileri yargılayan grubun içinde olup onların değerini iade eden devlet mekanizması içindeki bireylerdir) olan bazıları çok şey öğrenirler. Oyun yazarlığımız bu anlamda resmi ideolojiyi benimser, onun aksaklıklarını gösterirken kimi zaman karamsar kimi zaman da hoşgörülü davranır. Tarihsel gerçekliğe dayanan olay ve kişiler, özellikle Osmanlı tarihi konu edilmişse, ne olursa olsun şanlı olan geçmiş –tabii tarihi kimin nasıl anlatıp aktardığı da önemlidir– gelenek vurgulanır. Genel bir karakter olarak, kendisini ifade etmesini başarmış bu on yıllık sürecin oyunları da bu anlamda sonraki on yıllık dönemden temaya bakış açısıyla daha serinkanlı, daha isabetli, dramatik aksiyon bakımından daha yoğundur.

1960'lar kendisini iyi ifade etmiş bir dönemdir. 1970'ler politik bakımdan çok daha heyecanlıdır, daha dinamik, daha şiddet odaklıdır ve bu yapı da dönem oyunlarının dramatik yapısında açıkça kendini gösterir. Artık kentsel yaşam bir sorunlar yumağı olarak kendini göstermektedir. Özellikle 1970'li yılların ilk yarısında yazılmış oyunlarda içeriği, biçimi düşünülüp sorgulamaya fırsat bulamadan eylem gerçekleştirilir. 1980'li yılların bireyi ise eylemsizliği ile ele alınabilir. Toplumun depolitizasyona, apoliti-

## OYUN YAZARLIĞIMIZ ÜZERİNE DAĞINIK DÜŞÜNCELER/NEDEN HİÇ BÜYÜK TRAGEDYAMIZ YOK?

zasyona yöneltildiği bu dönemin oyun kişileri de genellikle eylemsiz, sessiz kişilerdir. Yaşamın içindeki hareketsizlik, dış aksiyonun yitimi biçiminde sahneye yansır, sahnede kimi zaman odağı kaybolan bir sorgulama, konuşma eylemi izlenir. 1980'li yılların oyunlarında kendi dünyasına çekilen, sisteme karşı toplumsal bir örgütlenmenin içinde olmayıp bireysel direniş gösteren, tarihsel karakterlerin kullanılmasıyla idealizmi ön planda tutan ya da sistemle uzlaşan / uzlaşmak zorunda kalan farklı aydın görünümleri izlenir. Bu dönem, ideoloji boşluklarının doğurduğu hayal kırıklıklarının yaşandığı bir dönemdir. Dramatik aksiyon yerine durum oyunlarının 1980 sonrası ağırlık kazanmasının bir nedeni de buna bağlanabilir. Dönemin oyunlarında bir şekilde bir araya gelip konuşan, dertleşen bireyler izleriz. Dış aksiyondan yoksun bireyler konuşarak kendilerini rahatlatıyor gibidirler. Konuşmanın felsefi, düşünsel bir içeriğinin olduğunu söylemek zordur, daha çok birbirine tedirgin yaklaşan bireylerin, sırayla akıllarından geçenleri söyledikleri, geçmişini sorguladıkları ama sorguladıkları bu geçmişin bugünlerine ve yarınlarına ışık tutmadığı görülür. 'Oyun oynayarak yaşama katlanma' motifi zaman zaman başvurulmuş bir anlam olarak göze çarpar. Burada oyun, eylem içermez, bir söz oyunudur. Belirlenmiş bir mekânda (mesela bir park), belirlenmiş bir zamanda (gece ya da sabaha karşı olabilir) bir araya getirilmiş oyun kişileridir bunlar. **Yangın Yeriinde Orkideler, Cumhuriyet Kızı** en belirgin örnekler olarak anılmalıdır.

1990 sonrasında yine eylemsiz ama bu kez aynı zamanda da iletişim kuramayan bireylere rastlanır. Yabancılaşma, kuşkulanma kemikleşmiş bir özellik haline gelmiştir ve elbette bir kimlik arayışı, bir varoluş çabası da izlenir. Ama o derece bir yere varmayan, bir bilinç taşımayan arayışlardır ki bunlar, gerçekten de bir umut oluşturmazlar. Birey yine eylemsizdir ama dünyada ve ülkesinde yaşamına bir amaç ve kendisine bir yer bulmaya çalışır. **Ay Tedirginliği, Kutu Kutu, Matruşka** örnek verilebilir.

2000 sonrasında ise genel olarak teknolojinin akıldışılığı ve iletişim çılgınlığı yansır oyunlarda. İletişim çağında iletişim kuramayan, neden bir arada olduklarını bilemeyen, dahası bunu araştırmayan bireyler vardır. Toplum, özgüven yerine kendini koruma zırhına bürünmüş bireylerin bencilliği ve kendinden başkasının

yarasıyla ilgilenmemesi ile tuhaf, eylemsiz bir ana kaymıştır. Richard Sennet, **Ten ve Taş**'ta bu kendi var oluş derdine düşen bireyi, Alexis de Tocqueville'den yaptığı bir alıntı ile irdeliyor:

Herkes kendinden başka herkesin kaderine yabancıymış gibi davranıyor... Diğer yurttaşlarla ilişkilerine gelince, onların aralarına karışıyor olabilir ama onları görmüyor, onlara dokunuyor ama hissetmiyor, yalnızca kendi içinde ve sadece kendisi için yaşıyor. Bu koşullarda aklında belli bir aile hissi kalsa bile artık bir toplum hissi kalmıyor.<sup>3</sup>

Cumhuriyetin ilk yirmi beş otuz yılı içinde yazılan oyunların dışındaki oyun metinlerinde, genel bir katlanma motifi dikkat çekiyor. Türk insanının geleneksel değerleri olarak elindekiyle yetinme ve isyan etmeme özellikleri hep olumlanır. Ekonomik açmazlar içinde olan aile, bireylerinin birbirlerine destek olmasıyla, tüm yaşananlara bir arada kalarak, bir arada 'tutunarak', birlikte katlanarak ayakta kalır. **Ocak, Almanya Defteri, İspinozlar, Kör Dövüşü, Merdiven, Yarın Cumartesi, Eskiçi Dükkânı, Merdiven, Çatıdaki Çatlak, Bozuk Düzen, Ayna, Emekli, Asiyeye Nasıl Kurtulur, Evcilik Oyunu, Tombala, Yarın Cumartesi** gibi metinler bu bağlamda anılabilecek metinlerden en önemlileridir. Aslında ellerinde umut etmekten başka bir şeylerinin olmadığını bilmek umut kırıcı bir okumadır. Aile, geleneksel değerlerle örülmüştür ve önerilen sabır hep bireyi yerinde saydırmaya, boyun eğmeye ve sessizce sabrederek sabırla beklemeye yönelir. Özellikle aile dramları bunun en güzel örneğini oluşturur. Aile, genellikle ve daima Türk toplumunun titizlikle koruduğu toplumsal değerlerden biri olarak görülmüştür. Aile, ketsel yaşamın zorluklarından bunalmış, gelir dağılımındaki adaletsizliğin, acımasız düzenin zorladığı her yönden kuşatılmış bireyin dayanağıdır, sığınağıdır. Aile birlikte katlanma, birlikte göğüs germe figürünü de içerir. Birlikte yaşama, birlikte savaşma yerine birlikte katlanma. Kısacası, galip gelemeyeceği bir savaşta baştan uzlaşma, katlanma.

Aile, zaman zaman aralarından birini kurban seçer, öyle var olur (**İspinozlar, Ham Hum Şaralop, Toros Canavarı**). Aileden

3 A. De Tocqueville, **Amerika'da Demokrasi**. Çev.: İlhan Sezal, Fatoş Dilber (Ankara: Yetkin Yayınları, 1994)

Aktaran: Richard SENNET, **Ten ve Taş – Batı Uygarlığında Beden ve Şehir** (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), s. 289.



## OYUN YAZARLIĞIMIZ ÜZERİNE DAĞINIK DÜŞÜNCELER/NEDEN HiÇ BÜYÜK TRAGEDYAMIZ YOK?

uzaklaşp kendi yaşamını kuran / kurmak isteyen birey genellikle yüreklendirilmez. Öteki olur, ihanet edendir. Neden bireyin kendi başına var olmasına izin verilmemektedir? Aile neden bireyi başka mekânlara, başka coğrafyalara gitmesi için desteklemez? Burada bir genelleme yapmak gerekirse, aslında bir kurum olarak aileye ve kadına muhafazakâr bir bakış olduğu söylenebilir. 1960'lı yılların başında aile, toplumsal bir kurum olarak oyunlarda sorgulanmaya başlanmıştır. Fakat 1980'lerde yazılan oyunlarda sorgulama, bu genel çerçeveden daha özel, farklı bir açığı yönlendirilir: aile ilişkileri ve bu ilişkilerdeki içtenlik. Hiç söylenmemiş cümleler, hiç açık edilmemiş duyguların ortaya dökülmesi, bir aile hesaplaşması izlenir. Belki de yazar 1980'li yıllarda, politik yapılanma ve sistem eleştirisini dile getir(e)meden (bir otosansür denebilir mi?) daha özel, politikadan uzak, dolayısıyla politik tehlike arzermeyen masum iki konuya, kadın ve aile kavramlarına odaklanmıştır. Bu, bir baskı döneminin bilinçaltı sonucu da olabilir... ebette dünyadaki genel tartışma rüzgarlarının da etkisi ve uzantısı olarak...

Söz konusu edilen katlanma motifi, Türk tiyatrosunun pek çok oyun metninde vardır. Bireyin katlanma durumu, genel bir çerçevede çizilir. Burada, tüm oyun yazarlığı tarihimiz boyunca karakterin derinlikli işlenmesine odaklanan, onun ayrıntılarını ele alan, dahası karakterin başat öge olduğu metinlerin neredeyse hiç yazılmamış olmasının nedeni de aranabilir. Katlanma, dinsel bir anlamla beslenir, gözlerin kapatılıp tevekküle dalma durumu, sabır eylemi ile buluşup isyanı da önler. Başkaldırının olmadığı bir yerde ise tragedyadan söz edilemez. Katlanma motifinin en geniş anlamda doğuya ait bir motif olduğunu hatırd tutmak faydalıdır. Bir arada durarak aydınlık yarınlara varılır... başkaldırı değil, uzlaşım yani tüm karşıtların aynı anda ama örtük olarak yaşaması durumu...

Bireyin, işçilerin, kadınların isyanı görünmez, katlanması görülür. İsyân varsa bile sessizdir, sakindir, içseldir ve ehlileştirilebilir. Antigone gibi bir karar verme zorunluluğunu seçen bireye pek rastlayamayız. Genellikle hem dünyevi hem de uhrevi otoriteyle uyumlu, yani her yönden kuşatılmış bireyler izlenir. Oyun ya-

zarlarımız, bireyi içinde bulunduğu duruma isyan ederken de gösterirler. Bu isyan bazen hezeyanla karışır, bir bilinç taşımaz ve bir eyleme dönüştüğü de pek görülmez. Bir seçim yapma zorunluluğunun ölümcüllüğü (ya da yaşamsallığı), bir taraf olmak ya da bir düşüncede bulunma durumu, bireyin eylem içinde gördüğümüz alanı değildir. Karakter özelliği olarak keskin karşıtlıklarla da yaman çelişkilerle de yaşayabilme yeteneğine katlanma motifi ile ulaşan birey, klasik bir tragedyanın neden tiyatromuzda olmadığını açıklamanın bir yoludur. Başkaldırı yoktur, dolayısıyla oyunlarda da başkaldıran bireyler yerine çelişkilerle / çatışmalarla uzlaşan bireyler izleriz.

Dramatik tiyatronun bizde oluştuğu ilk yıllardan bugüne batılı yaşam ve düşünce biçiminin kendimize uygun hale getirilerek uygulanması söz konusu edilmiştir. Yani batılı gibi olunacak ama batılı olunmayacak, batılı gibi düşünülüp davranılacak ama öz değerler korunacaktır. Bu paradoks, elbette tiyatro için ciddi bir malzemedir. Bu bağlamda ve çok genel olarak oyun yazarlığımızın ataerkil ve muhafazakâr bir yapı gösterdiği, cumhuriyet ideolojisini benimsediği, geleneksel değerlere bağlı ama töreye karşı olduğu söylenebilir. Kadının hem batılı bir görünümde olması ama modernleşmenin onu erkekleştirmemesi, diğer taraftan kadınlık özelliklerini de yitirmemesi gereklidir. Kadın, değişen tüketim alışkanlıkları ile canavarlaşan kadın olarak 1960'lı yıllara kadar erkekleşme tehlikesiyle karşı karşıyadır, bir anlamda toplum bu tehlikeye karşı uyarılmıştır.

Aile ve toplumsal / kültürel değerlerin korunması gibi temel başlıklar, aslında kadının toplumdaki yeri konusunu hep içermişlerdir. Galiba batılılaşma konusundaki en problemlisi, en zor ve çelişik başlık, kadındır. Türk sinemasının, bir ölçüde kadın sorunuyla ilgilendiği, özellikle 1970'li yılların sonu ve 1980'li yıllar boyunca kadının dünyası açısından bu konuyu ele aldığı, kadının iç dünyası, iş ve aile kurumlarında kadın, vb bağlamlarında irdelediği hatırlanabilir. Bu karşılaştırma, tiyatromuzun kadın sorununa oyunlar borçlu olduğunu gösteriyor.

## OYUN YAZARLIĞIMIZ ÜZERİNE DAĞINIK DÜŞÜNCELER/NEDEN HİÇ BÜYÜK TRAGEDYAMIZ YOK?

Oyun yazarlığı gözden geçirildiğinde, ilk bakışta köy kadının ele alınmış, kırsalda kadının ve sorunlarının irdelenmiş olduğu söylenebilir. Burada önemli bir açığı netleştirmek gerekiyor: Köy yaşamı ve kırsal sorunlar (birkaç istisna dışında gerçek kırsal sorunlardan söz edildiğini söylemek güçtür; zaten köy oyunları 1961'de Pusuda ile başlar ve 1970'lerin ortalarına varmadan neredeyse tamamen biter) içinde kadın sorunlarının işlendiği düşünülebilir. Ancak doğaldır ki bu oyunlar 'köy kadını'nın durumunu ortaya koyar. Kadının bir tarla ile ya da öküzle değiştirilmesi, çocuk yaştaki veya çok yaşlı erkeklerle evlendirilmesi, söz hakkının olmaması ele alınmıştır. Oyun metinlerinde köy kadınları, sessiz genç kadın tipinden, ergin, oğlan anası, cesur, sözünü sakınmayan, bilge Türk ninesine kadar çeşitli yaş ve konumlarda gösterilmiştir.

Köy sorunları, köy enstitüsü ve halkevlerinde yetişmiş yazarların, Anadolu insanını ve sorunlarını ele alma ve irdeleme yaklaşımlarıdır, roman ve öyküde daha çok örneklerine rastladığımız bu temanın tiyatromuzdaki yansımasıdır. Anadolu insanı mert, muzip, komik durumlar ve çelişkilerle yaşayan kolay kandırılan, cahilliğinden devletin, aydınların, onları sömüren ağa, politikacı ve din adamlarının sorumlu olduğu saf bir kitle olarak yansıtılmıştır. Aslında bunu yazarlığımızda bir eğilim olmayan, birkaç yazarın değindiği, Cahit Atay'ın da en güzel örneklerini (**Ana Hanım Kız Hanım, Karaların Memetleri, Pusuda, Sultan Gelin**) verdiği bir alan olarak sayabiliriz. Sonuçta, bu oyunlarda köylünün milletin efendisi değil, aslında hep iyi niyetli bir kölesi olduğu sonucu çıkar. Törelere bağlılığı da zaten cahillikten başka bir şey değildir. Köy kadını açısından değil ama köy yaşamı içinde ele alınır konular, köy anası motifi, aslında göçebe kültüründen gelen bir yiğit yaşlı kadın motifidir.

Sonuç olarak, Türk oyun yazarlığının tarihi, bir tiyatro kültürünün değil, siyasal dönemeçlerle birbirinden ayrılmış, ayrı özellikler gösteren dönemlerin sahnede ifade bulmasıdır. Bir oyun ve metin birikimi vardır. Aslında ağırbaşlı, konulara olgunlukla yaklaşan, geleneksel değerlere ve cumhuriyet ideolojisine bağlı, batıcılıktan yana, modern yaşamı savunan ama geleneksel kalıpların da sürmesini isteyen bir yazarlık tavrı izlenebilir. Genel çizgileri

toplumu ve toplum sorunlarıyla başbaşa kalan bireyi odak alır.

Oyun metinleri, bir tiyatronun tarihinin temel itici gücü, yapı taşlarıdır. Oyuncu, yönetmen ve tasarımcı hatta tüm tiyatro uygulayıcıları açısından çok zalim bir tanımlama olabilir ama kendini doğrulamıştır, doğrulamaktadır ki tiyatronun en kalıcı birimidir. Bu nedenle bir tiyatronun geçmişini, mirasını araştırır, değerlendirirken yazılı metinleri ele alınır.

Kişisel tarih yazımının eksikliği, tiyatromuzda da kendini gösteriyor. Dönemin yakın tanığı olan kişiler, kendi deneyim ve gözlemlerini yazarak sonraki kuşaklarla paylaşma, aktarma konusunda pek istekli olmamışlardır. Son yıllarda bu boşluğun doldurulma gayreti izleniyor.

Sanatsal etkinliklerin temel taşlarından biri olan tiyatro eleştirisi, gayet etkin olduğu 1960'lı yıllardan sonra 1980'lerde yeniden canlanmaya çalışmış, ne var ki günümüzde eksikliği hissedilen bir birim haline dönüşmüştür. Akademik düzlemde gerçekleştirilen bilimsel eleştiri başlığında değerlendirilebilecek çalışmalar yanında gösterim eleştirileri ve tiyatromuzun genel görünümüyle ilgili güncel tartışmalar, henüz sürekli, doyurucu, kışkırtıcı, yenileyici, enerji üreten bir düzeye ulaşmamıştır.

Zaman zaman dönüp baktığımızda oyun yazarlığımıza dair bazı saptamalar, yargılamalarda bulunuruz. “Neden hiç büyük tragedyamız yok?” gibi sorular düşüncemizi kurcalar. Bu soruyu formülasyonunu Linda Nochlin'den yararlanarak oluşturduğumuz gibi onun yordamını kullanarak yanıtlamaya çalışalım. Nochlin<sup>4</sup> “neden hiç büyük kadın sanatçı yok” sorusunu ironik ve paradoksal şekilde irdelerken “neden aristokrasi mensubu büyük sanatçı yok?” gibi sorunun alternatiflerini getirir, “hiç büyük Litvanyalı caz piyanisti ya da Eskimo tenis oyuncusu” da olmadığını söyleyerek oluşabilecek polemige yeni açılar kazandırır. Aslında tüm ‘bu soruya yanıt’ çabasının gereksizliği üzerinde dururken, konu edinilen temel sorunun yönelişindeki çarpıklığa, önyargıya dikkati çeker. Benzer şekilde, oyun yazarlığı konu-

## OYUN YAZARLIĞIMIZ ÜZERİNE DAĞINIK DÜŞÜNCELER/NEDEN HiÇ BÜYÜK TRAGEDYAMIZ YOK?

sundaki soruyu da tersine çevirebiliriz. Hangi ülkelerin büyük tragedyalara var? Büyük tragedya, yazarlık geleneklerinin ya da ulusların tiyatro birikimlerinin bir ürünü müdür, yoksa bizzat yazarın kendi üretimi midir? Oyun yazarlığımıza baktığımızda ne görüyoruz? Bugün elimizde, oyun yazarlığımızın tiyatronun itici gücünü harekete geçiren bir itki olduğuna dair neler vardır?

4 Linda Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok", **Sanat ve Cinsiyet**. Ed. ve Çev.: Ahu Antmen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), s. 119-159.

Yakın ve uzak geçmişin tarihsel gerçekliğe bağlı ya da deformatif eleştiri ve sorgulamasını yapan oyunlar, ulusal düşünce düzlemi için de tiyatral gelişim için de yararlı olacaktır. Kadın sorunlarına odaklanan oyunlar yazılmaya başlanmıştır, ne var ki bunların da sözü, öncelikle durum belirlemesi yapmaya yöneliktir. Hangi temaların yerini terk ettiği söylenebilir? Sözgelimi köy konulu oyunlar bitmiştir, peki bu, köy temasının, sorununun ortadan kalktığı anlamına mı geliyor?

Biçimsel olarak hemen her dönemde farklı biçim denemelerine girilmiş, etkili, şiirsel bir anlatım arzulanmıştır. Bu anlamda ab-sürd, epik, geleneksel türler, sıkıştırılmış mekanlar, durum oyunları ve tek kişilik itiraf / ifade, iki kişilik sorgu oyunları denenmiştir. Son dönemde oyun yazarlarının biçimsel açıdan daha özgür bir ifade sergiledikleri söylenebilir.

Önemli olan şu anda durduğumuz yerden geçmiş birikimini değerlendirip yorumlayarak geleceğe bakmak, yeni açılımlar oluşturmaya çalışmaktır.

### KAYNAKÇA

Akı, Niyazi. **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989.

And, Metin. **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.

Nochlin, Linda. "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok", **Sanat ve Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)**. Ed. ve Çev.: Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Sennet, Richard. **Ten ve Taş – Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**. İstanbul: Metis Yayınları.

## ÖZLEM BELKIS

Şener, Sevda. **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi ve Kültür Sorunları (1923-1970)**. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1971.

Şener, Sevda. **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.

Şener, Sevda. "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı", **Oyundan Düşünceye**. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.

