



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

1980-2000 ARASI TÜRK TİYATROSUNDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Esra ÇINAR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

1980-2000 ARASI TÜRK TİYATROSUNDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Esra ÇINAR

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

ÖZET

ÇINAR, Esra. *1980-2000 Arası Türk Tiyatrosunda Biyografik Oyunlar*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2021.

Biyografik oyunlar, toplum tarafından tanınan kişilerin yaşamlarının, kişiliklerinin, ikilemelerinin, çatışmalarının, insana ait olan hâllerinin açıklamalarının tarihsel zamanlama dâhilinde tiyatro metinlerine ve oradan da sahneye aktarıldığı bir edebiyat/sanat türüdür şeklinde tanımlanabilir. “*1980-2000 Arası Türk Tiyatrosunda Biyografik Oyunlar*” isimli çalışmanın amacı, belirtilen dönem içerisinde tespit edilen biyografik oyunları incelemek ve yazarların, yaşamöykülerini anlattıkları şahısların biyografik bilgilerinin nasıl kullanıldığını saptamaktır. Bu noktada ise somut bilgilere ulaşmak için çalışmanın temelinde karşılaştırmalı yöntem kullanılmıştır.

Bu tez çalışması dört ana bölümden oluşmaktadır. “Birinci Bölüm”de 1980-2000 arası dönemin siyasi, toplumsal ve edebî arka planı verilmiştir. “İkinci Bölüm”de 1980-2000 arası tiyatro yaşamı tüm detaylarıyla aktarılmıştır. “Üçüncü Bölüm”de biyografi ve biyografik oyun türlerinin kuramsal çerçevesi çizilmiştir. “Dördüncü Bölüm”de ise tespit edilen eserler karşılaştırmalı yöntem dâhilinde dataylı bir biçimde incelenmiştir. Biyografik oyun türlerinin tespitinde ise geleneksel ve yenilikçi biyografik oyun türlerinin ağır bastığı gözlemlenmekle beraber metabiyografik ve postbiyografik biyografik oyun türlerine de rastlanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Biyografik Oyun, Biyografi, Karşılaştırmalı Yöntem, Türk Tiyatrosu.

ABSTRACT

ÇINAR, Esra. *Biographical Plays in Turkish Theatre Between 1980-2000*, Master's Thesis, Ankara, 2021.

Biographical plays can be defined as a genre of literature/art in which the lives, personalities, dilemmas, conflicts, explanations of the human states of people known by the society are transferred to the theatre texts within the historical timing and from there to stage. The purpose of study entitled "Biographical Plays in Turkish Theatre Between 1980-2000" is to examine the biographical plays determined in the specified period and to determine how the biographical information of the authors and the people whose biographies they tell are used. At this point, the comparative method was used on the study's to reach concrete informations.

This thesis study consists of four main chapters. The political, social and literary background of the period between 1980-2000 is given in the "First Chapter". In the "Second Chapter", the theatre life is between 1980-2000 explained in all details. In the "Third Chapter", the theoretical framework of biography and biographical play genres is drawn. In the "Fourth Chapter", the detected works were examined in detail within the comparative method. In the determination of biographical play genres, it is observed that traditional and innovative biographical plays genres predominate, but also metabiographical and postbiographical biographical play genres were also encountered.

Key Words

Biographical Play, Biography, Comparative Method, Turkish Theatre.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-------------|
| YAYIMLAMAVE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI..... | i |
| ETİK BEYAN..... | ii |
| ÖZET..... | iii |
| ABSTRACT..... | iv |
| İÇİNDEKİLER..... | v |
| KISALTMALAR DİZİNİ..... | xiii |
| ÖNSÖZ..... | xv |
| | |
| GİRİŞ..... | 1 |
| 1. BÖLÜM: 1980-2000 ARASI DÖNEME BAKIŞ..... | 6 |
| 1.1. SİYASAL ORTAM..... | 6 |
| 1.1.1. 12 Eylül 1980 Askerî Darbesine Giden Süreç..... | 6 |
| 1.1.2. 12 Eylül Askerî Darbesinin Nedenleri..... | 9 |
| 1.1.3.12 Eylül Askerî Darbesi ve Sonrasındaki Süreç..... | 12 |
| 1.2. TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DURUM..... | 19 |
| 1.2.1. Göç..... | 22 |
| 1.2.2. Kentleşme ve Gecekondulaşma..... | 23 |
| 1.2.3. Arabesk Kültür..... | 24 |
| 1.2.4. Tüketim Kültürü..... | 27 |
| 1.3. 1980-2000 ARASI TÜRK EDEBİYATINA BAKIŞ..... | 30 |
| 1.3.1. Şiir..... | 36 |
| 1.3.2. Öykü..... | 40 |
| 1.3.3. Roman..... | 46 |

| | |
|--|-----------|
| 2. BÖLÜM: 1980-2000 YILLARI ARASI TÜRK TİYATROSU..... | 54 |
| 2.1. TİYATRO FAALİYETLERİ..... | 59 |
| 2.2. DT, ÖDENEKLİ TİYATROLAR VE ÖZEL TİYATROLAR..... | 62 |
| 2.2.1. DT..... | 62 |
| 2.2.2. Ödenekli Tiyatrolar..... | 64 |
| 2.2.3. Özel Tiyatrolar..... | 66 |
| 2.3. TİYATRO YAZARLIĞI..... | 69 |
| 2.4. OYUN KONULARI..... | 72 |
| 2.4.1. 12 Eylül..... | 73 |
| 2.4.2. Tarih, Masal ve Mitoloji..... | 76 |
| 2.4.3. Kaçış..... | 78 |
| 2.4.4. Bireyin Kimlik Arayışı..... | 79 |
| 2.4.5. Köy- Kasaba Yaşamı, Yoksulluk, Göç..... | 80 |
| 2.4.6. Bireysel Konular..... | 81 |
| | |
| 3. BÖLÜM: BİYOGRAFİ VE BİYOGRAFİK OYUN TÜRLERİNİN KURAMSAL ÇERÇEVESİ..... | 83 |
| | |
| 3.1. BİYOGRAFİ..... | 83 |
| 3.1.1. Biyografinin İşlevi, Özellikleri ve Türleri..... | 83 |
| 3.1.2. Biyografinin Dünya ve Türk Edebiyatındaki Gelişimi..... | 87 |
| 3.1.3. Biyografi Yazarlığı..... | 93 |
| 3.1.4. Biyografinin Diğer Disiplin ve Türlerle İlişkisi..... | 94 |
| 3.1.4.1. Otobiyografi..... | 96 |
| 3.2. TARİHSEL OYUN ÇATISI ALTINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 98 |
| 3.2.1. Biyografik Oyunların Tanım Sorunsalı ve Gelişimi..... | 101 |
| 3.2.2. Biyografik Oyun Yazarlığı..... | 104 |
| 3.2.3. Biyografik Oyunlarda Kronoloji..... | 105 |

| | |
|---|-----|
| 3.2.4. Biyografik Oyun Türleri..... | 106 |
| 3.2.5. Biyografik Oyunlarda Anlatılan Kişi (Özne) Unsuru..... | 109 |

4.BÖLÜM:SEÇİLEN ESERLERİN İNCELENMESİ.....111

4.1. YUNUS EMRE HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR.....112

| | |
|---|-----|
| 4.1.1. Recep Bilginer- Yunus Emre..... | 116 |
| 4.1.1.1. Olay Örgüsü..... | 117 |
| 4.1.1.2. Kişiler..... | 118 |
| 4.1.1.3. Mekân..... | 121 |
| 4.1.1.4. Zaman..... | 122 |
| 4.1.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 123 |
| 4.1.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Yunus Emre Oyunu..... | 124 |
| 4.1.2. Nezihe Araz- Ballar Balını Buldum..... | 131 |
| 4.1.2.1. Olay Örgüsü..... | 132 |
| 4.1.2.2. Kişiler..... | 133 |
| 4.1.2.3. Mekân..... | 134 |
| 4.1.2.4. Zaman..... | 135 |
| 4.1.2.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 136 |
| 4.1.2.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Ballar Balını Buldum Oyunu.. | 137 |
| 4.1.3. Nihat Asyalı- Yunus Diye Göründüm..... | 141 |
| 4.1.3.1. Olay Örgüsü..... | 124 |
| 4.1.3.2. Kişiler..... | 143 |
| 4.1.3.3. Mekân..... | 146 |
| 4.1.3.4. Zaman..... | 147 |
| 4.1.3.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 148 |
| 4.1.3.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Yunus Diye Göründüm Oyunu..... | 149 |

| | |
|---|------------|
| 4.2. MEVLÂNÂ HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 152 |
| 4.2.1. Recep Bilginer- Mevlânâ Âşık ve Mâşuk..... | 156 |
| 4.2.1.1. Olay Örgüsü..... | 157 |
| 4.2.1.2. Kişiler..... | 158 |
| 4.2.1.3. Mekân..... | 161 |
| 4.2.1.4. Zaman..... | 161 |
| 4.2.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 162 |
| 4.2.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Mevlânâ Âşık ve Mâşuk Oyunu..... | 163 |
| 4.2.2. İsmet Hürmüzlü- Kavuşma (Vuslat)..... | 168 |
| 4.2.2.1. Olay Örgüsü..... | 169 |
| 4.2.2.2. Kişiler..... | 170 |
| 4.2.2.3. Mekân..... | 172 |
| 4.2.2.4. Zaman..... | 174 |
| 4.2.2.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 174 |
| 4.2.2.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Kavuşma (Vuslat) Oyunu..... | 175 |
| | |
| 4.3. HACI BEKTÂŞ-I VELÎ HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 179 |
| 4.3.1. Orhan Asena- Hünkâr Bektâş Velî..... | 182 |
| 4.3.1.1. Olay Örgüsü..... | 183 |
| 4.3.1.2. Kişiler..... | 184 |
| 4.3.1.3. Mekân..... | 186 |
| 4.3.1.4. Zaman..... | 188 |
| 4.3.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 188 |
| 4.3.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Hünkâr Bektâş Velî Oyunu..... | 189 |
| 4.3.2. Sabahattin Engin- Hacı Bektâş-ı Velî..... | 192 |
| 4.3.2.1. Olay Örgüsü..... | 193 |
| 4.3.2.2. Kişiler..... | 195 |
| 4.3.2.3. Mekân..... | 195 |

| | |
|--|------------|
| 4.3.2.4. Zaman | 196 |
| 4.3.2.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 197 |
| 4.3.2.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Hacı Bektâş-ı Velî Oyunu..... | 197 |
| 4.3.3. Nezihe Araz- Kutlu Melek..... | 200 |
| 4.3.3.1 Olay Örgüsü..... | 201 |
| 4.3.3.2. Kişiler..... | 202 |
| 4.3.3.3. Mekân..... | 204 |
| 4.3.3.4. Zaman..... | 205 |
| 4.3.3.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 206 |
| 4.3.3.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Kutlu Melek Oyunu..... | 207 |
| 4.4. KAYGUSUZ ABDAL HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 211 |
| 4.4.1. Sevgi Sanlı- Kaygusuz Abdal..... | 215 |
| 4.4.1.1. Olay Örgüsü..... | 217 |
| 4.4.1.2. Kişiler..... | 218 |
| 4.4.1.3. Mekân..... | 220 |
| 4.4.1.4. Zaman..... | 222 |
| 4.4.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 223 |
| 4.4.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Kaygusuz Abdal Oyunu..... | 224 |
| 4.5. NAMIK KEMAL HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 229 |
| 4.5.1. Necati Cumalı- Vatan Diye Diye..... | 232 |
| 4.5.1.1. Olay Örgüsü..... | 236 |
| 4.5.1.2. Kişiler..... | 237 |
| 4.5.1.3. Mekân..... | 240 |
| 4.5.1.4. Zaman..... | 242 |
| 4.5.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 243 |
| 4.5.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Vatan Diye Diye Oyununu..... | 244 |

| | |
|--|------------|
| 4.6. TEVFİK FİKRET HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 249 |
| 4.6.1. Bilgesu Erenus- Bir Senaryo Dersim’38 Bir Oyun Fikret..... | 252 |
| 4.6.1.1. Olay Örgüsü..... | 254 |
| 4.6.1.2. Kişiler..... | 255 |
| 4.6.1.3. Mekân..... | 257 |
| 4.6.1.4. Zaman..... | 258 |
| 4.6.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 259 |
| 4.6.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Fikret Oyunu..... | 260 |
| | |
| 4.7. MEHMET AKİF ERSOY HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 264 |
| 4.7.1. Semih Sergen- Bir Hilâl Uğruna..... | 268 |
| 4.7.1.1. Olay Örgüsü..... | 271 |
| 4.7.1.2. Kişiler..... | 272 |
| 4.7.1.3. Mekân..... | 275 |
| 4.7.1.4. Zaman..... | 277 |
| 4.7.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 278 |
| 4.7.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Bir Hilâl Uğruna Oyunu..... | 279 |
| | |
| 4.8. NEYZEN TEVFİK HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 282 |
| 4.8.1. Tuncer Cücenoglu- Neyzen..... | 287 |
| 4.8.1.1. Olay Örgüsü..... | 290 |
| 4.8.1.2. Kişiler..... | 291 |
| 4.8.1.3. Mekân..... | 292 |
| 4.8.1.4. Zaman..... | 293 |
| 4.8.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 294 |
| 4.8.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Neyzen Oyunu | 295 |
| | |
| 4.9. HALİDE EDİP ADIVAR HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 299 |
| 4.9.1. Bilgesu Erenus- Halide..... | 304 |

| | |
|--|------------|
| 4.9.1.1. Olay Örgüsü..... | 307 |
| 4.9.1.2. Kişiler..... | 308 |
| 4.9.1.3. Mekân..... | 310 |
| 4.9.1.4. Zaman..... | 311 |
| 4.9.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 312 |
| 4.9.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Halide Oyunu..... | 313 |
| 4.10. MUSTAFA FEHMİ KUBİLAY HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 321 |
| 4.10.1. Ülker Köksal- Karanlıkta İlk Işık (Kubilay)..... | 324 |
| 4.10.1.1. Olay Örgüsü..... | 326 |
| 4.10.1.2. Kişiler..... | 327 |
| 4.10.1.3. Mekân..... | 330 |
| 4.10.1.4. Zaman..... | 332 |
| 4.10.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 333 |
| 4.10.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Karanlıkta İlk Işık (Kubilay) Oyunu..... | 334 |
| 4.11. SABAHATTİN ALİ HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 338 |
| 4.10.1. Tuncer Cücenoglu- Sabahattin Ali..... | 342 |
| 4.11.1.1. Olay Örgüsü..... | 346 |
| 4.11.1.2. Kişiler..... | 347 |
| 4.11.1.3. Mekân..... | 349 |
| 4.11.1.4. Zaman..... | 350 |
| 4.11.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 351 |
| 4.11.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Sabahattin Ali Oyunu | 353 |
| 4.12. CAHİDE SONKU HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR..... | 358 |
| 4.12.1. Selim İleri- Cahide Ölüm ve Elmas..... | 360 |
| 4.12.1.1. Olay Örgüsü..... | 362 |

| | |
|---|------------|
| 4.12.1.2. Kişiler..... | 363 |
| 4.12.1.3. Mekân..... | 365 |
| 4.12.1.4. Zaman | 367 |
| 4.12.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri..... | 368 |
| 4.12.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Cahide Ölüm ve Elmas Oyunu..... | 369 |
| SONUÇ..... | 373 |
| KAYNAKÇA..... | 379 |
| EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU..... | 390 |
| EK 2. ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU..... | 392 |

KISALTMALAR DİZİNİ

- ABD: Amerika Birleşik Devletleri
AKM: Atatürk Kültür Merkezi
AKP: Adalet ve Kalkınma Partisi
ANAP: Anavatan Partisi
AP: Adalet Partisi
AST: Ankara Sanat Tiyatrosu
AÜ: Ankara Üniversitesi
AVM: Alışveriş Merkezi
Bkz: Bakınız
C.: Cilt
Çev.: Çeviren
DEP: Demokrasi Partisi
DEÜ: Dokuz Eylül Üniversitesi
DSP: Demokratik Sol Parti
DT: Devlet Tiyatroları
DYP: Doğru Yol Partisi
Ed.: Editör
H.: Hicrî
HEP: Halkın Emek Partisi
HP: Halkçı Parti
İBBŞT: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları
İİBF: İdarî ve İktisadî Bilimler Fakültesi
KİT: Kamu İktisadî Teşebbüsü
M.: Miladî
MGK: Millî Güvenlik Konseyi
MHP: Milliyetçi Hareket Partisi
MÖ.: Milattan Önce

MS.: Milattan Sonra

MSM: Müjdat Gezen Sanat Merkezi

MSP: Millî Selamet Partisi

NATO: North Atlantic Treaty Organization

ODTÜ: Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Org.: Orgeneral

ÖZDEP: Özgürlük ve Demokrasi Partisi

RP: Refah Partisi

S.: Sayı

s.: Sayfa

SHP: Sosyal Demokrat Halkçı Parti

SODEP: Sosyal Demokrasi Partisi

SP: Sosyalist Parti

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

TALİD: Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi

TBKP: Türkiye Birleşik Komünist Partisi

TDK: Türk Dil Kurumu

TDV: Türk Diyanet Vakfı

TEP: Türkiye emekçi Partisi

TİSAN: Tiyatro Sanatçıları Derneği

TİYAP: Tiyatro Yapımcıları Derneği

TOBAV: Devlet Tiyatrosu Opera ve Balesi Çalışanları Yardımlaşma Vakfı

TODER: Tiyatro Oyuncular Derneği

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

TSK: Türk Silahlı Kuvvetleri

YKY: Yapı Kredi Yayınları

vd.: ve diğerleri

ÖNSÖZ

Biyografik oyunlar, hem biyografik bilgiyi hem de kurgu unsurunu barındıran bir edebiyat/sanat türü olarak kendini gösterir. Biyografik bilgi-kurgu dengesini sağlamak yazarın tutumuna bağlıdır. Özellikle 1980 sonrası dönemin paradigmaları, değişimi ve dönüşümünün edebiyat/teyatro sahasına yansması göz önünde bulundurulduğunda teyatro yazarlarının farklı alanlara yönelişi, biyografik oyun türünün Türk teyatrosuna yerleşmesine zemin hazırlamıştır.

“1980-2000 Arası Döneme Bakış” şeklinde başlıklandırılan bölümde, dönem geniş hatlarıyla ele alınmış ve aktarılmıştır. Burada amaç dönemin panoramasını aktararak edebî yaşamı nasıl şekillendirdiğinin üzerinde durmaktır. “1980-2000 Yılları Arası Türk Tiyatrosu” şeklinde başlıklandırılan bölümde ise Türk teyatrosu, gerek teknik gerek ise edebî açıdan tüm yönleriyle irdelenmiştir. “Biyografi ve Biyografik Oyun Türlerinin Kuramsal Çerçevesi” şeklinde başlıklandırılan bölümde hem biyografi hem de biyografik oyun türleri detaylı bir biçimde incelenmiş, tanım sorunsalından yazarlığa değin ele alınan türler açıklanmaya çalışılmıştır. “Seçilen Eserlerin İncelenmesi” şeklinde başlıklandırılan son bölümde ise tespit edilen eserler klasik metin inceleme yöntemiyle detaylı bir biçimde çözümlenmiş; karşılaştırmalı yöntem ile de biyografik bilginin eserlerde nasıl ve ne şekilde kullanıldığı gözler önüne serilmiştir.

Çalışma içerisinde yukarıda söz edilen yöntemlere ilave olarak, oyunların hangi biyografik oyun türüne ait olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Dört çeşit biyografik oyun türü mevcuttur: geleneksel biyografik oyun türü, yenilikçi biyografik oyun türü, metabiyografik biyografik oyun türü ve postbiyografik biyografik oyun türü. Çoğunlukla geleneksel ve yenilikçi biyografik oyun türlerinin özelliklerinin birlikte kullanıldığı eserler, niceliksel bakımdan ağır basmakla beraber; sadece tek bir biyografik oyun türünün özelliklerini taşıyan eserler de mevcuttur.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde büyük katkısı bulunan, değerli bilgi ve görüşlerini benden esirgemeyen ve zamanını bana ayıran değerli hocam Prof. Dr. Abide DOĞAN’a; bugüne kadar lisans ve yüksek lisans dersleri ile üzerimde emekleri olan diğer bütün hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

1980-2000 arası dönem Türk toplumunun siyasi, sosyolojik, psikolojik, edebî ve kültürel açıdan büyük bir kırılma yaşadığı, toplumun değişimine ve dönüşümüne tanık olduğu bir dönem olarak hafızalarda yer edinir. Yaşanılan değişimin izlerini günümüzde dahi gözlemlemek mümkündür. Darbe öncesi evrede ülke içerisinde meydana gelen çatışmalar, kargaşalar, kutuplaşmalar askerî darbe yoluyla önlenmeye çalışılmış, ancak bu darbenin faturası ağır ödenmiştir. Darbe sonrası evrede ülkenin dinamikleri anında değişmiş ve Türk toplumu bu değişimden payını alarak darbe öncesi atmosferden silkinmiştir. Artan anarşi ve terör olaylarının önüne geçmek, siyasal boşluğu doldurmak, kutuplaşmaların engellenmesi gibi haklı gerekçelerle yapılan 12 Eylül askerî darbesinin görünmeyen yüzünde ise işkenceler, idamlar, fail-i meçhul cinayetler, toplum üzerinde oluşan korku hissi ve bu hissin nasıl yansıtıldığı kültürel belleğe kazınmış hâldedir.

Toplumsal boyutta ise dönem hareketsizliğin yanı sıra hareketliliğiyle de göze çarpar. Her şeyden önce 1980-2000 arası dönemin zıtlıkların bir arada yaşandığı bir dönem olduğunu belirtmek gerekir.

80'ler bir yandan bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemiymiş, devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği bir dönemdi, ama bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi (Gürbilek, 2011: 102).

İç göçlerle ve gecekondulaşmayla birlikte değişen şehir kültüründen doğan arabesk kültür toplumun bir kesimini simgelerken, tüketim kültürü ve reklamcılık sektörünün gelişimiyle birlikte insanların değer yargıları ve algıları da değişir. Dönem içerisinde toplumun farklı şekillerde katmanlaştığı gözle görülür bir gerçektir.

Sadece siyasi kanallar değil, basın camiası, sanat ve edebiyat camiası da darbeden nasibini almış darbe sonrası evrede hem medya kuruluşlarına hem de sanatçılara ve edebiyatçılara da yoğun bir sansür uygulanmış; bu dönem içerisinde pek çok yazar, şair, sanatçı yurtdışına gitmek durumunda kalmış, gidemeyelerin ise pek çoğu yargı sürecinden geçmiştir. İşte bu nedenlerden kaynaklı olarak bilhassa sanat ve edebiyat çevresinde uygulanan sansür bir zaman sonra otosansüre dönüşmüş ve sanatçılar

yapıtlarını olabildiğince bireysel konular odaklı üretme çabası göstermişlerdir. Diğer taraftan ise sanatçıların bireyselliğe, postmodernizme, tarihe, fantastik edebiyata ve mistisizme yönelişleri edebiyat sahası açısından olumlu karşılanabilecek bir gelişme olarak göze çarpar. Son zamanlarda tekdüze giden edebî yaşam 1980 sonrasında çokrenkli, çoksesli ve çeşitli bir biçimde kendini göstererek ilerleme kaydeder.

1980-2000 arası Türk tiyatrosu da dönemin zıtlıklarını barındırmaktadır. Darbeyle birlikte pek çok tiyatro sahnesi kapatılır; oyuncular işlerinden olur, tiyatro yazarlarının birçoğu yargılanır. Bununla birlikte ise ülkenin farklı yerlerinde yeni tiyatro sahneleri açılır, tiyatro sanatı kapsamında festivaller, paneller, oturumlar, şenlikler düzenlenir. Müzikallere olan ilgi artar. Ancak sahnelenen oyun sayısı bakımından ise bu dönem kısır bir döngüye girmiş gibidir. Zıtlıkların ekseninde tiyatro yaşamı “bol hareketli az bereketli” (Şener, 1998: 222) bir döneme imza atar.

Edebiyatta bireyselleşme olgusu tiyatro sanatını da kapsar ve yazarlar bu doğrultuda farklı konulara yönelirler. Eski ve yeni kuşak yazarların yazın hayatına kattıkları sayesinde oyun konuları da çeşitlenir. Bilhassa “biyografik oyun” gibi oldukça yeni olan oyun türü bu dönemde Türk tiyatrosuna dâhil edilir.

Çalışma içerisinde 1980-2000 arası dönem, farklı disiplinler eşliğinde detaylı bir biçimde irdelenmiştir. Dönemin detaylı bir biçimde aktarılmasındaki amaç, edebiyatın hangi koşullar altında şekillendiği ve edebiyatçıların neden farklı konulara yoğunlaştığını açıklamaktır. Edebiyat, bilhassa tiyatro, toplumdaki bağımsız bir gelişim çizgisi gösteren bir sanat dalı olmadığından kaynaklı tiyatronun ve edebiyatın gelişim çizgisini göstermek için dönem tüm dinamikleriyle birlikte ele alınmıştır.

Biyografi, insan yaşamını konu edinmesi nedeniyle uzun yıllar boyunca rağbet edilen bir tür olarak kendinden söz ettirir. İnsanoğlunun taşıdığı merak duygusu ve bu duygudan kaynaklı bilme instenci nedeniyle türe olan ilgi her daim korunmuştur. Diğer taraftan ise biyografisi yazılan kişiler toplum tarafından bilinen, belirli alanlarda ün sahibi olan kişiler olduğundan, bu kişilerin insanî yönlerinin objektif bir biçimde vurgulanması da türün canlılığını muhafaza etmesine zemin hazırlamıştır.

Biyografi çalışması, konuyla ilgili bütün elde edilecek belgelere ve bilgilere sahip olmayı zorunlu kılar (Turan, 1999: 167). Elde edilen kaynaklar sistematik bir biçimde tıpkı tarih bilimine has kullanılan metotlar çerçevesinde çalışmaya dâhil edilse de

biyografi kişiyi ele alması ve az da olsa gerçekliğin koptuğu yerde hayal gücüne başvurulması, kullanılan dil ve kurgu gibi özellikler taşımasıyla tarih biliminden ayrılır.

İnsan yaşamının belirli kaynaklara başvurularak aktarıldığı biyografi türü gerçekliğe hizmet etmesi ve konukşının tüm özelliklerini yansıtmaması bakımından farklı türlerle okurun karşısına çıkmış, edebiyatın içerisine de dâhil edilmiştir. Edebiyatın kurmaca unsuruyla biyografinin nesnel olma kimliği bir potada eritilmiş ve bu potadan biyografik roman ve biyografik oyun gibi yeni türler peyda olmuştur.

Biyografik oyunlar biyografi türü ekseninde şekillenmiş, toplum tarafından tanınan, bilinen çehrelerin yaşamöykülerinin, insanî hâllerininintiyatro sanatı çerçevesinde aktarıldığı edebî metinlerdir. Biyografik oyunlarda esas olarak anlatılan bireyin kendisi ve hayatıdır. Her ne kadar tarihsel oyunlarla yakınlık ilişkisi kurulsa da biyografik oyunlar, bireyi ele aldığından tarihsel oyunlardan ayrılır. Bu oyunlarda kişinin yaşamı üstün tutulur ve amaç da bu yaşamı olabildiğince gerçeklik-kurgu dengesi kurularak anlatmaktır.

Biyografik oyunların esasen kendisini edebiyat sahasında gösterdiği zaman dilimi hem Batı edebiyatında hem de Türk edebiyatında 1980'den sonraki zaman dilimidir. 1980 sonrası süreçte teknolojinin gelişiminin olumlu sonuçlarından biri olan tanınmış çehrelerin yaşamöykülerine artan ilgi ekseninde türün ortaya çıkışıyla birlikte yükselişe geçtiği dönem olarak da göze çarpar. Türk tiyatro edebiyatı yazarlarının Batı'daki gelişmelerle eş zamanlı yapıt üretmesinin Dünya genelinde edebiyatta bireysel çizgiye kayma eğilimiyle açıklanmasının yanı sıra yazarların dönem şartlarından dolayı rotalarını farklı yönlere çevirdiği gerçeğinin bir sonucu olarak biyografik oyunlar, 1980-2000 arası Türk tiyatrosu için yeni bir soluk olma özelliği taşımaktadır.

Biyografik oyunlar, henüz edebiyat sahası için yeni olma hüviyeti taşıdığından tanım ve nitelikleri açısından birtakım sorunsalları bünyesinde barındırır. Genellikle Batı edebiyatı, bilhassa İngiliz edebiyatı türün üzerine yoğunlaşmış ve zaman içerisinde de türün kuramsal çerçevesi oluşturulmaya başlanmıştır. Biyografik oyunlar üzerine Batı'da yapılmış çalışmalarda Holger Südkamp, Martin Middake ve Werner Huber, Daniel Meyer Dinkgrafe, Ursula Canton ve Ina Schabert gibi isimler ön plana çıkmış ve türün gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Ancak günümüz açısından yapılmış çalışmalar da nicelik bakımından az sayıdadır. Bu durum, türün gelişime açık ve üzerine çalışılması gereken konulara eğilim gösterdiğini kanıtlamaktadır. Türk edebiyatı sınırları dâhilinde ise biyografik oyunlar üzerine yapılmış geniş kapsamlı çalışma ise Aslıhan Ünlü'nün *Biyografi ve Biyografik Dram* isimli kitabı ve *Tarih ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram – I: Kuramsal Çerçeve* isimli makalesinden öte gidememiştir. Türün gelişime açık ve edebiyat sahası için yeni olma özelliğinin yanı sıra gerek Batı'da gerekse Türk edebiyatı sahasında yapılmış çalışmaların da az olması göz önünde bulundurularak çalışma kapsamı biyografik oyunlar olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda tespit edilen ve çalışmaya dâhil edilen eserler şöyledir:

Recep Bilginer- *Yunus Emre (1974), Mevlâna Âşık ve Mâşuk (1993)*

Nezihe Araz- *Ballar Balını Buldum (1991), Kutlu Melek (1998)*

Nihat Asyalı- *Yunus Diye Göründüm*

İsmet Hürmüzlü- *Kavuşma (Vuslat) (2002)*

Orhan Asena- *Hünkâr Bektâş Velî (1995)*

Sabahattin Engin- *Hacı Bektâş-ı Velî (1996)*

Bilgesu Erenus- *Fikret (1998), Halide (2000)*

Sevgi Sanlı- *Kaygusuz Abdal (2000)*

Necati Cumalı- *Vatan Diye Diye (1987)*

Semih Sergen- *Bir Hilâl Uğruna (1991)*

Tuncer Cücenoglu- *Neyzen (1998), Sabahattin Ali (2000)*

Ülker Köksal- *Karanlıkta İlk Işık (Kubilay) (1987)*

Selim İleri- *Cahide Ölüm ve Elmas (1995)*

Çalışma içersine dâhil edilmeyen oyunlar da mevcuttur. Recep Bilginer'in *Sevgi ve Barış* isimli oyunu Hacı Bektâş-ı Velî'nin yaşam çizgisini anlatmaktan ziyade tarihsel durumu gözler önüne serdiğinden ve tarihsel oyun olma hüviyeti taşıdığından, Nezihe Araz'ın *Afife Jale* isimli oyunu çalışmanın temel inceleme yöntemi olan karşılaştırmalı yönteme yeterli malzeme vermemesinden, Nezihe Araz'ın *Cahide* isimli eserinin basılı nüshasının bulunmamasından dolayı çalışma kapsamına alınamamıştır.

Çalışma kapsamında biyografik oyunlar klasik metin inceleme yöntemiyle ve karşılaştırmalı yöntemle incelenmiştir. Klasik metin inceleme yöntemi sayesinde metnin daha anlaşılır olması amaçlanmıştır. Karşılaştırmalı yöntemin seçilmesinin ardında yatan, yazarların tanınmış kişilerin yaşamöykülerini tiyatro metinlerine aktarırken biyografik gerçeklik ilkesine ne kadar uyduğu ya da kurgu unsurunu ne derecede kullandığını açıklamaktır. Bu iki yöntemin seçilerek biyografik oyunların incelenmesi, biyografik gerçeklik- kurgu ilişkisini anlamlandırmada ve metnin derinliklerine inme noktasında kolaylık sağlarken çalışma içerisinde yer alan kuramsal çerçevenin metinler üzerinden incelenmesi ve biyografik oyunların türünün tespiti çalışmanın farkını ortaya koymaktadır.

1. BÖLÜM

1980-2000 ARASI DÖNEME BAKIŞ

12 Eylül 1980 darbesi Türk tarihini, toplumunu, sanatını ve bilhassa da edebiyatını derinden etkileyen bir dönemin perdesini aralar. Bu dönem içerisinde hem siyasi hayatta hem toplumsal hayatta hem de sanat ve edebiyat sahasında farklı algılar, farklı anlayışlar ortaya çıkmıştır. Elbette, edebiyat sahası içerisinde dönemin etkileri, izleri daha kolay kendini açıklamaya yer bulmuştur. Tiyatro sanatının ise darbe ve etkilerinden aldığı pay ise diğer alanlara istinaden daha fazla ve ağır olmuştur.

1.1. SİYASAL ORTAM

1.1.1. 12 Eylül 1980 Askerî Darbesine Giden Süreç

12 Eylül 1980 darbesi anlık alınan bir kararla gerçekleştirilmemiş olup toplumun darbeye adım adım yaklaşması bir süreç içerisinde gerçekleşmiştir. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk askerî darbe DP döneminde meydana gelmiştir. Akabinde hazırlanan 1961 Anayasası 1970'li tarihlerde oluşturduğu özgürlük ortamı nedeniyle tartışmalara neden olur. 1960'lı yılların sonunda Avrupa'da başlayan bir hareket Türkiye'yi de çok geçmeden etkisi altına alır: 1968 Öğrenci Ayaklanmaları. Dersleri boykot etmeye başlayan ayaklanmalar üniversite binalarını ele geçirmeye kadar uzanır. Zamanla da giderek siyasi zemine kayan ayaklanmaların başlangıç nedenleri ise eğitim imkânlarının yetersizliği, mezuniyet sonrası işsizlik ve gelecek kaygısıdır.¹ Siyasi bir idealin simgesine dönüşen Öğrenci Olayları sağ-sol çatışmasına evrilir. Bu gibi olaylar ise 1970'li yıllara beraberinde kaosu da taşır.

1960'lı yılların çalkantılı yaşantısı 12 Mart 1971'de ordu tarafından bir muhtıra verilmesine sebebiyet verir. Verdiği muhtıra ile müdahale gerekçelerini belirten ordu,

¹Detaylı bilgi için bkz. Kışlalı, A.T. (1974). *Öğrenci Ayaklanmaları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

iktidarda bulunan AP'ni yönetimden uzaklaştırmıştır (İpekliler, 2010:37). Başta İstanbul, Ankara ve İzmir olmak üzere pek çok şehirde sıkıyönetim ilan edilmiştir. 12 Mart'tan sonraki evrede 1961 Anayasası'nın bazı maddeleri ülkenin sosyokültürel yapısına bol geldiği gerekçesiyle değiştirilmiştir. Muhtıra sonrası Süleyman Demirel görevinden istifa etmiştir. 1971'den 1973'e adeta partiler üstü bir yönetim yaşanan Türkiye'de Nihat Erim başkanlığında kurulan hükümet 8 Nisan 1971 tarihinde güvenoyu alarak başlar; ancak 17 Ekim 1971'de istifa eder (Özer, 2011:6). 1973'te yapılacak olan genel seçimlere kadar ise kısa süreli olmak üzere tam dört farklı hükümet kurulmuştur. 7 Şubat 1974'te ise CHP-MSP koalisyonu güvenoyu alarak görev başına geçer. CHP-MSP koalisyon hükümetinin 235 günlük yaşamında üç konudaki karar ve eylemleri dikkat çekmiştir: haşhaş ekim yasağının kaldırılması, Genel Af Yasası ve Kıbrıs Harekât'ı (Çavdar, 2004:236). Harekâtın başarıyla sonuçlanmasının ardından başbakan Bülent Ecevit koalisyonu bozar ve görevinden de ayrılır. Sonuç olarak ise ülke yeniden bir hükümet bunalımına sürüklenir. Bunun yanı sıra Kıbrıs müdahalesinden sonra ABD Türkiye'ye ambargo uygulamıştır. Bu durum da ister istemez hâlihazırda yaşanan ekonomik buhranın üzerine tuz biber olmuştur.

1973-1977 yılları arasında yedi hükümet kurulmuştur ve kurulan hükümetler uzun süre iktidarda kalamamışlardır. Bunun nedeni ise azınlık ya da koalisyon hükümetleri olmalarından kaynaklanmakla beraber tıpkı toplumda olduğu gibi siyasi partiler arasında da kutuplaşma ve iplerin gergin olması gibi faktörler de etkili olmuştur.

1977 yılının 1 Mayıs'ı ise "Kanlı 1 Mayıs" olarak tarihe adını yazdırır. DİSK genel başkanını Kemal Türkler'e konuşması esnasında ateş açılır. Çıkan arbedede otuz altı kişi yaşamını yitirir. Bu olay üzerine gergin olan siyasi yaşam ve kutuplaşma etkisini daha sert biçimde hissettirir. 1977 genel seçimlerinde AP-MSP-MHP koalisyonu kurulsa da partilerin beş aylık görev sürelerinde ülke geneline yayılan kaos ortamı giderek daha da büyür. Hâlihazırda olan sağ-sol çatışmaları ve gerginlikler iyiden iyiye kendini hissettirir. 11 Aralık 1977'de yapılan yerel seçimler ise CHP'nin lehine sonuçlanır.

1977 senesi ülke için adeta çıkmazların yaşandığı bir sene olarak karşımıza çıkar. Partiler arasındaki görüş farkı, kutuplaşma bilhassa bu senede kendini alenen gösterir. Doğal olarak siyasilerin kutuplaştığı ortamda toplumun da kutuplaşması yadsınamaz bir gerçek olarak gözler önüne dökülür. Bunların yanı sıra ekonomik dar boğaz da böylesi

bir ortamın üzerine eklenince ülkedeki karmaşa iyiden iyiye çıkmaz hâl almaya başlar. Öyledir ki temel tüketim maddeleri olan çay, yağ, tuz, un, şeker, kömür, tüpgaz, odun vb. pek çok ürün bulunamaz, tedarik edilemez olmuştur. İşsizlik ve artan döviz açığı ekonomik anlamdaki sorunların temelinde yer almaktadır.1973 sonrasındaki evrede hükümetin dış borçlanması Feroz Ahmad şu şekilde açıklar:

(...) hükümet, normal olarak dost devletlerden uzun vadeli borçlar alarak döviz açığını kapattı. Fakat bu kapı, Kıbrıs müdahalesiyle kapanmıştı ve Cephe hükümetleri, özel bankalardan tefeci faiziyle kısa vadeli borç almak zorunda kaldılar. 1975-77 yılları arasında bu şekilde yedi milyar borç aldılar. Böyle yapmakla ekonomiyi daha derin bir çıkmaza sokup kendilerinden sonra gelecekleri büyük bir sorunla baş başa bıraktılar(Ahmad, 2007: 457).

Seçimlerden sonraki süreçte ise ülke mezhepsel çatışmalara şahit olur. Kahramanmaraş Olayları ülke gündemine oturur. Çok sayıda ev ve iş yeri yakılıp yıkılır ve can kayıpları yaşanmaya başlanır. Gruplaşma ve çatışmalar had safhaya gelmiş, mahalleler siyasi görüşlerine göre bölünmüş ve böyle bir zaman diliminde ise “kurtarılmış bölge” kavramı dillerde kendine yer edinmiştir. 1978 yılının sonuna gelindiğinde, mezhep (Alevi- Sunni) ayrımlarının tahriki ile terörün kitlesel cinayetlere varması sonucu Ecevit, her ne kadar istemese de sıkıyönetim uygulamasını 23 Aralık 1978 tarihinde 13 ilde ilan etmek zorunda kalmıştır (İpekliler, 2010:61).

Siyasi isimlere yönelik suikast girişimi eylemleri 1970’li yılların sonunda baş göstererek, giderek artan bir hâl almaya başlar. Nevşehir eski milletvekili Zekai Tekinel’in cenazesinde Ecevit ve CHP’lilere ateş açılır.1980 yılının ilk yarısında elliye yakın CHP’li yönetici öldürüldü (Çavdar, 2004:251). 1980 yılının 27 Mayıs’ında ise eski Tekel ve Gümrük bakanı Gün Sazak suikast kurbanı olur. Bu olayın ardından Kahramanmaraş’ta görülen olayların bir benzeri Çorum’da da meydana gelir. Elli insan hayatını kaybeder ve yine çok sayıda ev ve iş yeri hasar görür. Olaylar durulmak bilmezken DİSK eski genel başkanı Kemal Türkler de suikaste kurban gider. 1970’li yıllarının sonu adeta cadı kazanı gibi kaynamaktadır. Sağ-sol çatışmalarıyla birlikte başlatılan mezhepsel çatışmalar, suikastler, kaos ortamı ve güvenlik sorunu ülkeyi darbeye götüren sürecin fitilini ateşler. Darbe öncesinin son iki yılında ölenlerin sayısı Sakarya Savaşı’nda ölenlerin sayısına denktir (Kongar, 2003:190).

Artan terör olayları 1970’li yıllara damgasını vurmuştur. Özellikle Doğu Anadolu’da kendini hissettiren terör örgütlerinin faaliyetleri, yaşanan sıkıntılı süreç günümüze kadar sirayet etmiştir. Gazetecileri ve önde gelen siyasi isimleri hedef alan örgütler arasında yer alan Ermeni kaynaklı terör örgütü ASALA, 1970’li yılların sonlarında kırktan fazla Türk diplomatının canına kast etmiştir.² 1978 yılında ise Abdullah Öcalan tarafından PKK terör örgütü kurulur ve aktif faaliyete geçer. 1970’lerin çalkantılı siyasi, ekonomik, toplumsal yaşantısına, yaşanan kutuplaşma ve can kayıplarına terör örgütleri de eklenir.

1979’da Süleyman Demirel bir azınlık hükümeti kurar. İstifa eden Ecevit’in yerine başbakanlık görevine getirilir. Ekonomik açıdan buhran yaşayan ülkeye nefes aldirmek amacıyla “24 Ocak Kararları” adlı programı dönemin cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’e takdim eder. 24 Ocak kararları ile para arzının kademeli olarak kısılması, devletin sağlık ve eğitim gibi sosyal harcamalarının azaltılması, vergilerin arttırılması, işçi ve memur maaşlarındaki artışların kısılması yolu ile iç talebin düşürülerek enflasyonunun indirilmesi hedeflenir (Özer, 2011: 10). Kararların açıklanması üzerine işçi ve işçi sendikaları ayaklanır, tepkilerini dile getirir. 24 Ocak Kararları ile hedeflenen ülkeyi serbest piyasa düzenine göre revize etmektir. 24 Ocak 1980’de kararlar ilan edilir. Kararlar ilan edilmesine karşın uygulanmaz. Ancak 1980’den sonraki süreçte Turgut Özal tarafından uygulanacaktır.

6 Nisan 1980 tarihinde görev süresi dolan cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün yerine yeni bir cumhurbaşkanı seçilemez. TBMM’de yapılan oylama turlarından bir türlü netice alınamamaktadır. Cumhurbaşkanı seçilememesi hâlihazırda kutuplaşan siyasi havayı daha da ağırlaştırmaktadır. Bu süreç beş aydan fazla, 12 Eylül 1980 tarihine kadar devam etmiştir.

1.1.2. 12 Eylül Askerî Darbesinin Nedenleri

12 Eylül Askerî darbesinin nedenleri iç ve dış olmak üzere iki grupta toplanabilir.

²Detaylı bilgi için bkz. Gürün, K. (2005). *Ermeni Dosyası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İç kaynaklı nedenler arasında başı 12 Mart muhtıra sonrası yaşanan siyasi kargaşa ve siyasetteki kutuplaşmalar çeker. Bir diğer neden ise devamlılık gösteren ve gitgide artan anarşi ve terör olayları olarak karşımıza çıkar. Siyasette yaşanan kutuplaşmanın toplum yaşantısına etki etmesiyle toplum içerisinde de bir kutuplaşma söz konusudur. İnsanlara biz ya da öteki düşüncesi hâkimdi (Aktaş, 2011:161). Böyle bir ortamda da can ve mal güvenliği gibi kavramlar değerini yitirmektedir. Öte yandan kırsaldan kente göç eden insanların değer yargıları, hayata bakışları değişim geçirir. Toplumda ortaya çıkmış sağ-sol fikir akımlarının bir yere ait olma duygusunun boşluğu içerisinde olan bu kesimi etkisi altına alması ve birbirine düşman etmesi kolaylaşmıştır (İpekliler, 2010:38). Sağ-sol şeklinde gruplaşan insanların kendi düşünce yapılarını destekler biçimde taraftar bulma çalışmalarına göçle gelen insanlar can suyu niteliği taşır. Oluşan gergin ortam ve yükselen anarşik söylem bilhassa göçle gelen insanların katılımıyla had safhaya tırmanır.

Tartışmalı bir konu olan 1961 Anayasası da 12 Eylül'ü hazırlayan nedenler arasında gösterilebilir. 1961 Anayasası'nın sağladığı geniş özgürlükler Türk toplumunun sindiremeyeceği durumdadır ve böylesi bir özgürlük ortamında sansür gibi uygulamaların da bulunmaması bilhassa gençler arasındaki fikir ayrılıklarının hararetini arttırdığı görüşünü ortaya çıkarmıştır.³

Kötüye giden ve toparlanamayan ekonomi ve getirdiği sıkıntılar darbenin nedenleri arasında sayılabilir. 1960'lı yıllardan beri süregelen ekonomik sıkıntılar, hükümetleri Türk lirasını devalüe etmesi, vergi yükünün arttırılması ya da yeni vergilerin getirilmesi gibi yollara sevk etse de çatırdayan ekonomiye can suyu olamamıştır. 1973 ve 1977 yıllarında dünya genelinde hissedilen ekonomik krizlerden payını alan Türkiye'nin hâlihazırda bozuk ekonomisi daha da çıkmaza girmiştir. Dış borçlarını ödenemez hâle gelmiş, temel tüketim maddeleri bulunamaz olmuştur. Öte yandan işçilerin grevleri ve çalışmama durumları ekonomiyi olumsuz yönde etkilemeye devam etmiştir.

Dış nedenler arasında SSCB'nin Afganistan'ı işgali sayılabilir. İşgal, bölgedeki dengeleri değiştirecek niteliktedir. Bölgenin ehemmiyeti ise petrolden kaynaklanmadır. ABD, bölgede Afganistan'ın yerini alabilecek bir ülke olarak Türkiye'yi görür. Diğer taraftan İran'da yaşanan devrim ABD'nin Ortadoğu'daki bir diğer kilit noktayı da

³Detaylı bilgi için bkz. Alkan, T. (1986). *12 Eylül ve Demokrasi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

kaybetmesine neden olur. Böyle bir durumda ise Türkiye konumu gereği ABD için daha önemli hâle gelir.

1974'te gerçekleştirilen Kıbrıs Barış Harekâtı sonrası ABD'nin uyguladığı silah ambargosu dönemin en önemli politik sorunlarından biri olarak karşımıza çıkar. Ambargonun yanı sıra IMF ve Dünya Bankası da Türkiye'ye kredi vermeme kararı, ülkenin dış borçlarını ödeyememesine zemin hazırlar. Silah ambargosu ve Batı'dan yalıtılmışlık, yetmişli yılların ikinci yarısında Türkiye'nin hem iç hem de dış politikasında önemli sonuçlar doğurmuş ve bu durum Türkiye'nin dış ilişkilerinde yeni yönelişlere sebep olmuştur (İpekliler, 2010: 41). Batı karşısında kapılan yalnızlık hissiyatı Sovyet Bloğu ülkeleri, İslam ülkeleri ve Üçüncü Dünya ülkeleriyle dengeleme gayesine kapılan Türkiye, umduğunu bulamamıştır. Bunun altında Sovyetlerin Afganistan'ı işgali ve 1979 senesinde İran'da yaşanan Şah rejiminin yıkılması gibi olaylar yatmaktadır.

Bu gelişmelerin sonucunda Batı'da, Türkiye'de de benzer gelişmelerin olabileceği fikri ağır basmaya başlamış ve bilhassa İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Doğu- Batı ilişkileri konusunda önemli bir yere sahip olan Türkiye'nin kaybedilmemesi gerektiği kanısı güçlenmiştir. Kilit nokta olarak addedilen Türkiye'nin Batı kanadında yer alması gerektiği düşüncesi ağır basmıştır.

1967'de Yunanistan yaşanan darbeye ülke NATO kanadından ayrılmış ve demokratik yönetim başa geçince NATO'ya geri dönüşü söz konusu olmuştur. Türkiye'nin vetosuna takılan Yunanistan'ı askerî kanada dâhil etmek isteyen ABD ve Batı, Türkiye'ye baskı yapmaya başlamıştır. 1978'den beri çözülemeyen sorun 12 Eylül'den sonra çözüme kavuşur. Evren, Yunanistan'ın NATO'ya dönüşünü neden onayladığını şöyle açıklar:

En büyük kazancımız Ege'nin hava ve deniz sahalarında 1974'ten evvel Yunanistan'a verilmiş olan komuta kontrol yetkisi kaldırılmış oldu. İkinci kazancımız Yunanistan'ın NATO'ya dönüşüne mani olmaktan ve çeşitli baskılardan kurtulmuştuk (Evren, 1991: 98).

1.1.3. 12 Eylül Askerî Darbesi ve Sonrasındaki Süreç

1970’li yılların çalkantılı yaşantısı çok geçmeden ardından askerî müdahaleyi getirdi. 12 Eylül 1980 sabahı saat 04.00’te TSK, Org. Kenan Evren önderliğinde yönetime el konulduğunu TRT’den tüm ülkeye duyurur. Harekâtın adı, Bayrak Harekât Emri adıyla anılır. Bu ismin tercih edilmesi, ülkenin bu müdahale sayesinde bir bayrak altında toplanması gayesi taşıdığındandır.⁴MGK’nin bir numaralı bildirisini ağızından okunur. Buna göre bildiride ilgiyi üzerinde toplayan unsurlar şu şekildedir:

Devletin varlığına, rejimine ve bağımsızlığına yönelik saldırılar yoğunluk kazanmıştır.

Buna karşılık, Devlet organları ve anayasal kuruluşlar işlemez duruma getirilmişlerdir.

İrticai fikirler ve sapık ideolojiler devlet kuruluşlarını, işçi örgütlerini ve siyasal partileri etki altına alarak ülkeyi iç savaş eğine getirmişlerdir.

TSK, İç Hizmet Kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyeti’ni kollama ve koruma görevini Türk milleti adına yerine getirmek için emir ve komuta zinciri içinde ülke yönetimine bütünüyle el koymuştur.

Harekâtın amacı, ülkenin bütünlüğünü, devletin otoritesini yeniden sağlamak, demokratik düzenin işlemesine engel olan nedenleri ortadan kaldırmaktır.

Parlamento ve hükümet feshedilmiş, milletvekillerinin dokunulmazlıkları kaldırılmış, bütün yurtdışı sıkıyönetim ilan edilmiş, yurt dışına çıkışlar yasaklanmış, ikinci bir emre kadar saat 05.00’ten itibaren sokağa çıkma yasağı konmuştur. (Tanör vd,2011: 31).

Kenan Evren’in saat 13.00’te TRT’de yaptığı konuşma ise müdahalenin gerekçelerini daha detaylı bir biçimde gözler önüne serer:

Anarşi, terör ve bölücülük karşısında partiler ve milletvekilleri seyirci kalmış, hukuk devleti kavramı birtakım anayasal kuruluşlarca devletin parçalanması pahasına da olsa kişilerin savunulması olarak yorumlanmış, kuvvetler ayrılığı ilkesi kuvvetler çatışmasına dönüşmüş, siyasal partiler yıkıcı ve bölücü mihrakları kışkırtmış, iktidarlar partizanca davranmışlardır.

⁴Detaylı bilgi için bkz. Birand, M.A. (1984). *12 Eylül Saat 04.00. İstanbul: Karacan Yayınları.*

TSK tarafından bu konularda zamanında yapılan uyarılar dikkate alınmamış olduğu gibi, siyasal çıkar hesapları yüzünden Cumhurbaşkanlığı seçimi bile 8 aydır yapılmamıştır.

12 Eylül harekâtı kanun ve nizam hâkimiyetini sağlamak için yapılmıştır. MGK yasama ve yürütme yetkilerini yüklenmiş olup, yürütme sorumluluğu en kısa zamanda Bakanlar Kurulu'na bırakılacaktır. Yeni bir anayasa, seçim ve siyasal partiler kanunu ile diğer düzenlemelerin yapılmasından sonra ülkede seçimlere geçilecektir.

Bu dönem içinde her türlü siyasal faaliyet durdurulmuştur. Parlamento üyeleri siyasal faaliyetlerinden suçlanmayacak, yeni yönetime karşı suç niteliğinde davranışlarda bulunmadıkça herhangi bir işleme uğratılmayacaklardır. AP, CHP, MSP ve MHP genel başkanları can güvenliklerinin sağlanması amacıyla şimdilik TSK gözetiminde belli yerlerde ikamete tabi tutulmuş olup durum elverişli olduğunda serbest bırakılacaklardır. (Tanör vd, 2011: 32).

Müdahalenin olduğu sabah Demirel ve Ecevit Hamzaköy'e, Erbakan ise Uzunada'ya götürülür. Alparslan Türkeş ise 14 Eylül tarihinde teslim olur. Daha sonraları Ecevit ve Demirel hakkında herhangi bir dava açılmazken, Ankara Sıkıyönetim Askerî Mahkemesi tarafından Türkeş ve Erbakan hakkında dava açılır ve bu iki isim tutuklanır.

Yasama görevini MGK, yürütme görevini ise Bülent Ulusu başbakanlığında 21 Eylül 1980'de atanan yeni kabine icra edecektir. Ekonomiden sorumlu isim olarak ise karşımıza Turgut Özal çıkmaktadır. Darbe öncesi gerçekleştirilemeyen 24 Ocak Kararları darbe sonrasında uygulanmaya başlanır. Özal, serbest faiz politikasının sonucu ortaya çıkan "bankerler" olayının fiyasko ile sonuçlanmasına dek, ekonomiyi tam yetki ile yönetir (Özer, 2011: 14).

12 Eylül darbesi, önüne geçilemeyen terör ve anarşi olaylarının son bulması, güvenlik zafiyetinin giderilmesi, siyasal kutuplaşmanın önüne geçilmesi, yönetim mekanizmasında ortaya çıkan boşluğun giderilmesi gibi sorunlara son vereceği beklentisiyle başta basından ve halktan olumlu tepki alır. Oktay Akbal, Cüneyt Arcayürek, Refik Erduran gibi tanınan isimler iyi dileklerde bulunur.⁵ 12 Eylül darbesi aynı zamanda diğer ülkelerin de dikkatini çekmiştir. Bilhassa ABD darbeyi destekler bir tavır sergilemekteydi.

⁵Bkz. Refik Erduran, Mercek, *Milliyet*, 13 Eylül 1980.

MGK, 2 Haziran 1980'de yeni kararlar alır. Buna göre siyasi parti faaliyetleri durdurulur, eski siyasetçilerin sahaya çıkması yasaklanır, bilhassa basına yoğun bir şekilde sansür uygulanır, gözaltı süreleri doksan güne kadar uzatılır, gösteri yürüyüşleri izinle gerçekleştirilerek duruma getirilir. 1982 Anayasası hazırlanır, halk oylamasına sunulur, %91,37 gibi yüksek bir "evet" oyuyla kabul edilir. Bu arada Kenan Evren de T.C.'nin yedinci cumhurbaşkanı olarak göreve başlar. 1982 Anayasası, 1961 Anayasasına göre daha kısıtlayıcı bir anayasa olarak karşımıza çıkar. Kemal Gözler 1982 Anayasası'nı şu şekilde değerlendirir:

1982 Anayasası 1961 Anayasasına oranla daha az "katılımcı" bir demokrasi modelini benimsediği genel olarak kabul edilmektedir. 1982 Anayasası, belli ölçüde bir depolitizasyonu, yani siyasetten uzaklaşmayı amaçlamıştır. Örneğin 1982 Anayasasının ilk şekline göre, siyasi partilerin kadın kolu, gençlik kolu ve benzeri yan kuruluşlar kurmaları keza, dernekler, sendikalar, vakıflar, kooperatifler ve kamu kurumu niteliğinde meslek kuruluşları ve bunların üst kuruluşları ile siyasi ilişki ve iş birliği içinde bulunmaları yasaktı (Gözler, 2010: 192).

12 Eylül sonrası anarşi ve terör olaylarının sona ermesi üzerine yıllar sonra ülkenin gündemi sessizdir. Ancak madalyonun öteki yüzünde ise işkenceler, idamlar, tutuklamalar, gözaltılar, fail-i meçhuller ağır basmaktadır.

Üç yıllık darbe hükümeti sonucunda artık demokratik sürece geçilmesi gerektiği düşüncesi ağır basmış ve yeni partilerin de kurulmasıyla birlikte ülke seçimlere hazırlanmaya başlamıştır. Yeni kurulan partiler; Turgut Sunalp öncülüğünde MDP, Necdet Calp öncülüğünde HP, Turgut Özal öncülüğünde ANAP, Ali Fethi Esener öncülüğünde BTP'dir. Darbe ile kapatılıp yeniden siyasete dönen DYP, RP ve SODEP'in ise seçime katılması engellenir, BTP ise mahkeme kararıyla kapatılır. 1983'te yapılan genel seçimlerde ANAP tek başına iktidara gelir. ANAP çoğunluğunun, bazılarının beklentisinin aksine; askerî rejimin başbakanı B. Ulusu'yu Meclis Başkanı seçmemesi, bir sivil bu makama getirmesi, rejimin sivilleşmesi açısından olumlu bir tavırdı (Akşin vd, 2003: 62). 1984 yerel seçimlerinde de ANAP birinci parti olarak kendini gösterir. Turgut Özal'ın önderliğindeki ANAP, darbe sonrası dönemin yaklaşık on yıla yakın bir zamanında adından sıkça bahsettirir, adeta 1980'li yıllara damga vurur. ANAP'ın oluşumunda temelde dört eğilimin yattığını görmekteyiz. Bu eğilimler Emre

Kongar'a göre (1998: 218) mukaddesatçı sağ, milliyetçi sağ, liberal sağ ve demokratik sol olarak kendini gösterir.

Turgut Özal'ın başbakanlık döneminde, darbe öncesi uygulanamayan 24 Ocak Kararları uygulanmaya başlanmış olup, ülke serbest piyasa ekonomisine geçişe hazırlanmıştır. Dış ticarete liberalleşme, yabancı sermayeye uygun ortamın hazırlanması, devlet sübvansiyonlarının kaldırılmasına ilişkin politika, dış satıma dönük, dünya sanayi ve ticaretiyle bütünleşmeyi amaçlayan bir sanayileşme politikasının hedef alınması, ekonomide devleti küçültmek ve özelleştirme, ekonomik alanda atılan ya da atılması planlanan hedefler hâlini aldı (Akdenizli Çelenk, 1999: 54). Ülkeye yabancı sermayeyi çekebilmek için yap- işlet- devret modeli benimsenir. Amaçlanan ise ülkeye dönük yabancı sermayenin dinamizm kazanması ve böylelikle dışsattım ve üretim konusunda hareket kazanılması, sermaye birikiminde artış olması ve enflasyon olmadan bir büyüme, ilerleme kat edilmesidir. Dışa açılmayı ve özelleşmeyi hedefleyen serbest piyasa ekonomisi sistemi zaman içerisinde suistimale uğramış, devlete ait işletme, kurumlar özel sektöre devredilmiş olup yabancıların da mevcut olduğu bu sistem içerisinde ekonomide millileşme amaçlarından uzaklaşıldığı görülmüştür. Aynı zamanda “ortadirek” kavramının ortaya çıkışı da 1980’li yılların ekonomik politikalarının bir getirisidir. 1980’li yıllara değin küçük burjuva, bürokrat, işçi sınıfı, memur kesimi olarak anılan insanlar, ortadirek ya da orta sınıf olarak anılmaya başlanır. Taha Parla ortadirek kavramı için şunları söyler:

Aslında siyasal özgürlük ve çoğulculuğu dışlayan bir düzenleyici ilkeydi ortadirek formülü. Kişilerin, grupların, sınıfların ekonomik ve politik çıkarlarını bütünleştirmek, korumak iddiasıyla bunları ‘ortadirek’, ‘bütünleşmiş millet’ gibi metafizik kategoriler içinde eriterek şekilsizleştiren, siyasal temsil hak ve mekanizmalarını ellerinden alan, bütünlük mitosu yoluyla aslında atomize edip devlet ve iktidar karşısında kurumsal ve hukuki savunmasızlık içinde bırakan bir formüldü bu. (Parla, 1993: 151-152).

1985’te ise SODEP ve HP birleşerek SHP adını alır, Rahşan Ecevit önderliğinde ise DSP kurulur.

Siyasi yasakların kaldırılması konusu gündeme gelir ve halkoylamasına sunulur kaldırılır. 1987 yılı tam anlamıyla seçim sandığı yılı oldu (Çavdar, 2004: 279). Üst üste gelen seçimlerden bunalan halka, bir oylama daha sunulur: yerel seçimlerin erken yapılması. 26 Mart 1989’da gerçekleşecek olan seçimin 13 Kasım 1988’de yapılması

ülkenin gündemindedir. Referandum yapılır. Ülkede ilk defa bir halkoylaması “Hayır”la sonuçlandı (Akşin vd., 2003: 80). 31 Ekim 1989’da ise Turgut Özal ülkenin yeni cumhurbaşkanı seçilir.

1980’li yılların manzarası iki şekilde kendini gösterir. Dönemin ilk yarısına şiddetin, darbenin, sansürün, baskının, korkunun hâkim olduğu görülürken ikinci yarısında ise darbenin izlerini silmeye çalışan, özgürleşme ortamına doğru ilerlemeye gayret eden, modernleşen, sivil iktidarın varlığıyla nefes alan Türk toplumunun manzarası gözler önüne serilir.

1990’lı yılların siyasi yaşantısı hareketli geçer. 1990’lı yıllara da ülke seçimle girer. 20 Ekim 1991’de genel seçim yapılır. Bu arada Turgut Özal’ın cumhurbaşkanı olmasında sonra ANAP Genel Başkanlığı’na Mesut Yılmaz seçilir. Genel seçim sonucunda, seçime katılan tüm partiler (ANAP, DYP, RP, DSP, SHP, SP) %30 altında oy alırlar. DYP’nin %28 oy ile birinci parti olarak seçilmesi ANAP’ın dokuz yıllık iktidarını sona erdirir. DYP tek başına hükümet kurmaya yetecek sayıda milletvekili bulamadığından, bir karma hükümetin kurulması gerekiyordu (Akşin vd., 2003: 92). SHP ile anlaşmaya varılarak yeni bir koalisyon hükümeti kurulur. Koalisyon hükümetinin bilhassa vurguladığı şey demokratikleşme olur. Hükümet, hazırlanan programı özellikle 12 Eylül döneminin getirdiği yasaları, uygulamaları demokratik değerlerce düzenleyeceğini duyurur. Koalisyon döneminin demokrasi yönünden olumlu bir adımı da 12 Eylül’de kapatılan partilerin açılmasıdır (Çavdar, 2004: 315). Bu partilerden biri olan CHP ise Deniz Baykal başkanlığında siyasi faaliyetlerine ortanın solunda devam eder. Anayasa mahkemesi tarafından TEP, TBKP, SP, HEP, DEP, ÖZDEP partileri kapatılır.

Diğer taraftan 1991’de ülke ekonomik bir buhran yaşar. 1990’lı yıllarda yaşanan krizlerin tetikleyicisi sıcak para kaçıdır; her birinin gerisinde dış dünyadan yansıyan etkenlerle birlikte, içeride döviz fiyatını artırma beklentisini hazırlayan diğer etkenlerin de bulunduğu görülür (Akın, 2009: 30). 1991 krizinin ortaya çıkışındaki en büyük etken Körfez Savaşları olmuştur. Körfez Savaşları, Türkiye’yi ciddi anlamda olumsuz etkiler. Ülke, Irak’tan getirilen petrolden mahrum olur, Irak pazarının kapıları kapanır.

1990’lı yılların gündemini en çok meşgul eden konulardan biri ise Kürt sorunu olmuştur. Kuzey Irak’ta başlayan Kürt ayaklanmaları Türkiye’yi olumsuz yönde etkiler. Türkiye, Irak’ın toprak bütünlüğünün korunması gerektiğini savunur. Ardından ayaklanmayı bastırıcı eylemler yapan Irak’tan kaçan 400.000 civarındaki Kürt

mülteciye kapılarını açtı (Akın, 2009: 42). Genel seçim sonrasında HEP, bu sorunu TBMM'ne taşımayı amaçlasa da başarılı olamamıştır. Fehmi Işıklar'ın vekilliğin, HEP Genel Başkanı iken yaptığı konuşmalar ve bu partinin kapatılması nedeniyle son verilir. 1990'lı yılların başında gündeme gelen Kürt ayrımcılığı kavramı 1980'li yılların gidişatından farklı olarak ülkeyi direkt olarak ilgilendiren bir konu hâline dönüşür ve yarattığı yıkım ve can kayıpları nedeniyle ulusal güvenlik konusu olur. Yunanistan'la yaşanan Ege sorunu ve SSCB'nin yıkılması üzerine oluşan kaygı ve ulusal güvenlik düşüncesi yönünü Irak, Suriye ve İran'a çevirir.

1993'te Turgut Özal'ın beklenmedik ölümü sonrası Süleyman Demirel cumhurbaşkanı seçilir. Demirel'den boşalan DYP Genel Başkanlığı koltuğuna Tansu Çiller oturur. SHP Genel Başkanı ise Murat Karayalçın olur. Çiller- Karayalçın, DYP-SHP koalisyonunu devam ettirir. Koalisyon döneminde de ekonomik buhran, eğitim ve sağlık gibi hizmetlerde yaşanan sorunlar çözülemez. Diğer taraftan Güneydoğu sorunu baş gösterir. DEP milletvekilleri tutuklanır.

Tırmanan terör sorunu ülkenin gündemine oturur. Terör ise kendini dört ana grupta gösterir. Birincisi politikacı, gazeteci gibi tanınan kişilerin öldürülmesi, ikincisi sıkıyönetim döneminde görev yapan yetkililer, polisler gibi kişilerin öldürülmesi, üçüncüsü Güneydoğu'da PKK terör örgütünün faaliyetleri ve sonuncusu da banka, işyerleri gibi yerlere yönelik yapılan saldırılardan ibarettir. Terör eylemlerinin sebepleri arasında siyasi çatışmalar, dini görüş farklılıkları, ekonominin kötü olması sayılabilir.

Dünyadaki dine yönelik furyası ülkemizi de etkisi altına alır. Günün şatları, gerek ekonomik gerek toplumsal durum, değerlerin metalaşması gibi negatif seyreden olaylar dini suistimal eden grupların yükselmesine zemin hazırlar ve netice olarak Uğur Mumcu suikasti ya da Sivas'ta yaşanan Madımak Olayları gibi toplumda derin yaralar açan vakalar meydana gelir. Öteki taraftan 1980'li yıllardan süregelen Siyasal İslam 1990'lı yıllarda tırmanışa geçmiş ve günümüzü de etkileyen bir süreç içinde hâlihazırda devam etmektedir.

1994 yerel seçimleri beklenmedik bir gelişme gösterir. ANAP, DYP, SHP seçime büyük umutlarla girse de umduklarını bulamazlar. Refah Partisi beş büyük şehir ve yirmi sekiz il merkezi belediyesini kazanmıştı (Çavdar, 2004: 328). 1994 yılında ülkede kısa süreli fakat çok ağır sonuçlar doğuran bir ekonomik kriz patlak verir. 5 Nisan

Kararları olarak adlandırılan bu süreçte, Türk lirasının Cumhuriyet tarihinde en büyük değer kaybına uğradığı zaman olarak hatırlanır.

1995'te SHP koalisyonundan ayrılarak CHP'ye katılır. Aralık 1995'te DYP- CHP hükümeti başa gelir. 6 Mart 1996'da ise yeni bir koalisyon olarak güvenoyu alan ANA-YOL, RP'nin Anayasa Mahkemesi'ne güvenoyunun iptali için başvurması ve başvurunun kabul edilmesi üzerine REFAH-YOL hükümeti kurulur. Bu arada Susurluk Olayı ülke gündemine oturur. 3 Kasım 1996'da içinde Abdullah Çatlı, Gonca Us, DYP Şanlıurfa milletvekili Sedat Bucak ve İstanbul Emniyet Müdür Yardımcısı Hüseyin Kocadağ'ın bulunduğu aracın Susurluk ilçesinde kaza yapması sonucunda ortaya çıkan siyaset-mafya-polis birlikteliği halkın gözleri önüne tüm çıplaklığıyla serilir. Bu olayın üzerine halktan tepki gecikmez ve devletin adının yolsuzluklara karışması protesto edilir. "Sürekli Aydınlik İçin Bir Dakika Karanlık" eylemi sivil toplum örgütlerinin bir başarısı olarak hafızalara kazındı (Akın, 2009: 47). Dilimize yeni bir söylem de girmiş olur: derin devlet.

13 Temmuz 1997'de ise ANA-SOL hükümeti kurulur. 16 Ocak 1998'de RP lâiklik karşıtı söylem, türban sorunu ve tarikat liderlerine yemek daveti gibi nedenlerden dolayı kapatılır. Ülke gündemine oturan ve hâlâ günümüzde de konuşulan bir başka olay ise 28 Şubat Olayı'dır. RP'ne mensup bazı isimlerin lâiklik karşıtı söylemleri kamuoyuyla birlikte TSK'nin dikkatini çeker. Gazeteci Okan Yüksel 28 Şubat sürecini şöyle anlatır:

Sincan'da RP'li Sincan Belediyesi'nce yapılan Kudüs Gecesi adlı etkinlik de sahnelenen oyunlar ve katılan İran Büyükelçisi'nin konuşmaları Türk Silahlı Kuvvetleri'ni oldukça rahatsız etti. Takvimler 4 Şubat'ı gösterdiğinde Sincan'da tanklar sokaklardaydı. Genel Kurmay İkinci Başkanı Org.Çevik yaşananları "Balans Ayarı" olarak değerlendirdi. Türkiye'nin böylesine gergin bir olaylar yaşadığı ve kimilerince "postmodern darbe" olarak nitelenen 28 Şubat sürecine girildiği bu dönem çok değil, 18 Nisan 1999 tarihinde yapılan Genel Seçim'e kadar sürdü. (Yüksel, 2011).

1998 yılında ülkenin gündemine oturan bir diğer olay ise PKK terör örgütü elebaşı Abdullah Öcalan'ın yakalanıp ülkeye getirilmesi olur. Rusya, İtalya ve Kenya'ya değin bir kaçış rotası izleyen Öcalan, sığındığı Yunanistan Kenya Büyükelçiliği'nden çıkarılır ve özel bir operasyonla yargılanmak üzere getirilir.

18 Nisan 1999'da yapılan seçimlerde ise DSP-MHP-ANAP koalisyon hükümeti kurulur. İki yıl kadar sonra 2001'de dünya çapında yaşanan ekonomik kriz Türkiye'yi de olumsuz etkiler. 3 Kasım 2002 genel seçimlerinde ise AKP iktidara gelir. Recep Tayyip Erdoğan başbakanlık görevine atanırken, Abdullah Gül ise yeni Cumhurbaşkanı olur.

1990'lı yıllar Türk siyaseti ve toplumu açısından nabzın sürekli yüksek olduğu, ekonomik krizlerin art arda geldiği, sürekli koalisyonlarla oluşturulan hükümetlerin iktidara gelişiyle hafızalarda yer edinir. Artan terör olayları, toplumca tanınan kişilerin suikastlere kurban gitmesi, yolsuzluk iddiaları, verilen şehitler, Siyasal İslam'ın dalga dalga yayılışı, lâiklik ilkesinin zedelenişi, kitlesel eylemler bu yıllara damgasını vurur. 1970'li yıllardan beri süregelen çalkantılar, sorunlar, krizler darbe döneminde durulmuş gibi görünse de sonrasındaki dönemde de etkisini sürdürdüğü görülür.

1.2. TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DURUM

1970'li yıllar, ülke tarihinde en hareketli geçen yıllardan biri olmuştur. Ayrışan, gruplaşan siyasi ideolojiler toplum yaşamına da sirayet eder. Toplum kendini sağ-sol çatışması içinde bulur. Çatışmaların çoğalması, iplerin gerilmesinin doğal bir sonucu olarak da çok sayıda can kaybı yaşanmış, toplum genelinde güvenlik endişesi hâsıl olmuştur. Siyasi görüş farklılığından doğan çatışmalara son zamanlarda mezhepsel ayrımcılık da eklenince toplumsal yaşamda hâlihazırda var olan güvenlik istemi daha da artmıştır. Ancak yaşanan olayların önüne geçilememesi, siyasilerin de kutuplaşması gibi nedenlerle sosyolojik boyuttaki kutuplaşma günden güne artmış ve neredeyse hemen hemen her gün ülkenin dört bir tarafından can kaybı haberleri gelmeye başlamıştır. Böyle bir atmosferin üzerine, gerçekleşen 12 Eylül askerî müdahalesini halk başlangıçta olumlu karşılar. Toplumdaki algı artık kan dökülmeyeceği, özlenen sükûnetin geleceği yönünde olur.

Beklenenlerin aksine 12 Eylül ve sonrasında kültürel bellekte ağır izler bırakacak bir döneme girilir. 12 Eylül 1980 askerî müdahalesi, Türkiye'de toplumsal yapıyı oluşturan temel dinamiklerin değiştirildiği, yeni bir toplum modelinin dayatıldığı bir kırılma ve kopma noktası olarak belleklerde yer etmiştir (Balık, 2009: 2379). Toplumun depolitize

edilmesi amaçlanmış olup, gerek yeni bir anayasa ile gerek ise diğer yaptırımlarla (işkence, idam, sansür vb.) yeni bir toplum yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu noktada A. Ömer Türkeş (2004: 430) bu dönemi cumhuriyet tarihinin en kanlı dönemi olarak adlandırıldığından bahseder. Darbenin getirisi olarak uygulanan idamlar, işkenceler, yasaklar ve baskı toplumu abluka altına alır ve buhrana sürükler. İnsanlar henüz 1970'lerin sıkıntısını üzerinden atmadan, darbeden bir dönem sonra sıkıyönetimin yani baskının, sansürün etkisi altına girmişler ve kişisel hak ve özgürlükler konusunda ciddi sıkıntılarla karşılaşmaya başlamışlardır (Duman, 2015: 993). Bu dönemde yaşanan baskılar ve siyasi atmosferin karanlık olmasının topluma yansımaları negatif yönde olmasının yanı sıra bu tutum, toplumu yıldırır.

1970'li yılların gençliğine istinaden 1980 ve sonrasında gençliği siyaset, politika gibi konulara mesafeli durur. Devletin anarşi ve terör olaylarını engellemek için apolitik bir gençlik oluşturma istenci ağır basar. Dolayısıyla, 1980 sonrasında Türk gençliği uzun yıllar boyunca depolitizasyon politikaları ile siyasetten uzak tutulmuşlardır (Özmen, 2011: 13). Aileler, çocuklarını siyasi yönde herhangi bir olaya bulaşmamaları yönünde baskı altında tutmaya başlar. 12 Eylül'ün "anarşi ortamından" etkilenmiş, arkadaşlarının ölümlerine şahit olmuş gençler, ana-baba olduklarında yaşadıkları korku dolu günleri anımsayıp, çocuklarına en azından okul bitene kadar siyasetten uzak durmalarını sıkı sıkıya tembihlemişlerdir (Küçük, 2019: 33). Toplumsal ve siyasi olaylardan soyutlanan gençlerin yaşamların bireysel yöne ilerlediği görülür. 1970'lerdeki devrim hayali kuran, ülkeyi kurtarma gayesi taşıyan gençlik yerine daha bireyci ve faydacı düşünen gençlik almıştır.

Beklenmedik bir şekilde topluma hâkim olan unsur baskı iken diğer taraftan bireysel özgürleşme ve serbest kalan kültürel kimlikler görülür.

1980'li yıllara yalnızca baskının, sansürün hâkim olduğunu söylemek pek de doğru bir çıkarım olmaz. Baskının yanı sıra bir söylem çeşitliliği ve patlaması görülür. Dönem içerisinde yaşananlar arasında bir zıtlık mevcuttur. Nurdan Gürbilek bu zıtlığı şu sözlerle ifade eder:

80'ler bir yandan bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemi, devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği bir dönemdi, ama bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi. (Gürbilek, 2011: 102).

Yaşanan baskıyla beraber kendini de gösteren söz patlaması birçok farklı söylem çeşitliliğiyle kendini gösterir. O günlere değin konuşulmayan konular dile getirilir hâle gelir. Kamusal yaşam ve bireysel yaşam iç içe geçer ve “özel hayat” denilen kavram bu zamanlarda dile yerleşir, kullanılır. Öyledir ki bu kavramın benimsenmesiyle birlikte bu kavrama dair bir endüstrileşme meydana gelir. Sadece özel hayatla ilgili basılan dergiler, yazılan romanlar, söylenen şarkılar üretilir. İnsanların kendilerini daha kolay biçimde ifade etmesiyle beraber bir konu bir konu üzerinde sıklıkla durulur: cinsellik. 1980’lerden sonra patlayan cinsellik furyasının temelini sorgulayan Gürbilek kanısını şöyle açıklar:

80’lerde Türkiye’de yaşanan cinsellik başta olmak üzere özel hayatın, daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız olarak söze dökülmesiydi. (Gürbilek, 2011: 23).

1970’lerde benimsenen ve değer gören “emek”, “hak”, “sömürü karşıtlığı” gibi kavramlar 1980’lerden sonra önemini yitirir. Bu kavramlar kamuoyunun gündeminden ve dilinden düşürülmüş, medya aracılığıyla halkın ilgisi başka yönler doğru (magazin, popüler kültür, tarih vb) çekilmiştir. Sansürle birlikte gazete ve televizyonlarda yer edinen haberler genellikle apolitik, risk taşımayan haberlerdir. 12 Eylül’ün hemen ardından darbeyi meşrulaştırmayı amaçlayan “anarşi ve terör” haberleri dışında, kamuoyunu ilgilendiren pek bir şey yok gibidir (Gürbilek, 2011: 53).

Magazin, bilhassa 1980’den sonraki dönemde Türk basınında yer edinmeye başlar. Gazetelerde de ağırlıklı olarak magazin haberleri dikkati çeker. Bu haberlerin çoğu sanatçıların özel hayatları ve cinayet/cinnet üzerinedir. Aile faciaları, trafik kazaları, aşk cinayetleri gibi haberlerle dolu olan gazeteler, uygulanan sansür nedeniyle bu tarz haberleri yapmaktaydılar. Gazetelerle eş zamanlı televizyon kanalları da aynıyolu izlemeyi tercih etmiştir. Magazin programları, arabesk filmler kanallarının yayınlama listelerinde en başı çekmektedir.

1980 sonrası Türk toplum yapısı hızlı bir değişim geçirir. Önceleri durağan olan bu yapı darbenin etkilerinin ortaya kalkmasıyla canlanmaya başlar. Bu canlılık Turgut Özal dönemiyle birlikte kendini gösterir ve akabinde olumlu/olumsuz sonuçları da beraberinde getirir.

Toplumsal boyutta göç, kentleşme, gecekondulaşma, arabesk kültür, tüketim kültürü, 1980 sonrasının toplum hayatının temel yapıtaşları hâline gelir.

1.2.1. Göç

Turgut Özal döneminde hayata geçirilen 24 Ocak Kararları'nın temelinde yatan liberalleşme ve Batı ile uyum hedeflerinden istenilen sonuç alınamamış, Türk lirası sürekli devalüe edilmiş, ekonomi çıkmaza girmiş, dolayısıyla da artan işsizlik, döviz sıkıntısı, değer kaybı gibi unsurlar toplumsal hayatta da olumsuz bir tabloyla karşılaşılmasına neden olmuştur. İşsizliğin artması ülke içindeki kırdan kente göçü tetiklemiştir. Ülkede, 1970'li yıllarda başlayan iç ve dış göç dalgası, değişimin 1980'li ve 1990'lı yıllarda hızlı ama altyapısız bir şekilde gerçekleşmesine neden olmuştur (Sönmez, 2008: 69).

1950'li ve 1960'lı yıllara istinaden 1980 sonrası göç hareketlerinin temelinde yatan daha önceki yıllarda yapılan göçlerden farksız olmamakla birlikte, bilhassa ülkenin Doğu ve Güneydoğu bölgelerinden yapılan göçlerde terör faktörünün ağır bastığı görülür. Terörden kaçarak köyünü, kasabasını terk eden kitlelerin bir kısmı Batı bölgelerine, Akdeniz ve Ege sahillerine doğru göç ederken bir kısmı da Doğu ve Güney Doğu illerine yerleşmişlerdir (Sağlam, 2006: 42). Terör nedeniyle yapılan göçler genellikle 1990'dan sonra ivme kazanır. Terör ortamı nedeniyle can ve mal güvenliğinin olmaması, mevcut geçim kaynaklarının kaybedilmesi veya daralması gibi nedenlerle halk bölgeden hızlı bir şekilde uzaklaşmıştır (Hurma, 2004: 82).

Devletin tarım ve hayvancılığa verdiği desteğin zamanla azaltılır. Tarımsal KİT'ler ve Tarım Satış Kooperatifleri ile ilgili yasalarda değişikliğe gidilmiştir (Özdemir, 2012: 8). Tarımda ve hayvancılıkta yapılan bu değişiklikler üreticinin mallarını değersizleştirir. Öyle ki üretici mallarını değerinde satamaz olur. Olumlu netice alamayan üretici ya göç eder ya da cüzi rakamlara malını satmaya devam eder. Göç edenlerle birlikte tarım ve hayvancılık konusunda da gerileme yaşanır ekonominin bozuk olduğu bu dönem kısır döngü hâlini alır.

Kırsal alanlardan kentlere doğru yapılan göçlerde ekonomik ve terör gibi nedenlerin yanı sıra miras yoluyla bölünen tarım arazilerindeki verimin düşüşü, eğitim, sağlık ve alt yapı hizmetlerinin yetersizliği, kan davaları ve iklim gibi nedenler de göç hareketlerinin hızlanmasına sebebiyet verir. Dolayısıyla kentlere doğru yapılan göçler, kentlerde de barınma sıkıntısı, artan nüfus, işsizlik oranında artışı da beraberinde getirir.

1.2.2. Kentleşme ve Gecekondulaşma

Kentleşme; ekonomik, sosyal, kültürel, nüfusbilimsel açıdan yapısal bir değişimle adlandırılan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Ruşen Keleş'e göre (1972: 6) kentleşme, sanayileşme ve ekonomik gelişmeye paralel olarak kent sayısının çoğalması ve büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda, örgütlenme, iş bölümü ve uzmanlaşma yaratan, insanların davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi sürecidir.

Türkiye'de kentleşme olgusu genellikle kırsaldan gelişmiş şehirlere yapılan yoğun göçler nedeniyle birtakım sıkıntılarla kendini gösterir. Bu sıkıntıların başında ise barınma ihtiyacı gelir. Hâlihazırdaki kent yapısı birden yoğun göç dalgasına maruz kaldığında gelen insanlar için konut sıkıntısı ortaya çıkar. Göçle gelen insanlar konut sorunlarını kendilerince hukuk dışı yollarla çözmeye başlar ve böylelikle şehirlerin dış bölgelerine barınabilecekleri gecekonduları inşa ederler. Başlangıçta, yapı malzemesi ve yapım özellikleriyle fizikî bir mekân tanımı olarak kullanılan gecekondu kavramı, zamanla bir yaşam biçimini nitelendiren içeriğiyle, sosyolojik bir anlam kazanmıştır (Karaman, 2003: 112-113).

Önceleri önemsiz bir sorun olarak görülen gecekondulaşma zaman içerisinde yoğunlaşmaya ve kentsel dokuya hasar vermeye başlar. Şehir düzenleri değişir, şehrin uzak bölgelerine derme çatma evler kurulur. Bununla birlikte sağlık, eğitim, ulaşım ve alt yapı sorunları gündeme gelir. Diğer taraftan kurulan bu mahallelerde işsizlik, yoksulluk gibi ekonomik kaynaklı sorunlar da baş gösterir. Yoğun göç alan şehirlerde fazladan iş gücüne ihtiyaç olmadığından dolayı birçok kişi maddi sıkıntılarla baş başa kalır.

Kentteki planlama ve ekonomi dengelerinin değişmesiyle beraber sosyo-kültürel yapıda da değişim meydana gelir. Gecekondu mahallelerinde toplanan kırsal kesimin insanları geldikleri yerin geleneksel özelliklerini korumaya çalışmış, ama aynı zamanda kentsel yapının sosyo-kültürel yapısına da uyum sağlamaya çabalamışlardır (Sönmez, 2008: 76). Böylece iki farklı kültürü bir arada yaşamaya çalışan bu insanlar aslında bu iki farklı kültürün arasında sıkışıp kalmışlardır. Ne köylü sayılabilmişlerdir ne de kentli.

Gecekondulaşmayla birlikte şehirlerde toplumsal dokuda bir bölünme meydana gelir. Daha da önce de var olan kentin yoksul kesimi ve zengin kesimi ayrımı 1980'lerden sonra daha çok kendini hissettirir. 80'lerin farkı zengin ve yoksul mahallelerini birbirinden tümüyle ayırması olduğu kadar, farklı sınıflardan insanların rastlaşabileceği, ilişki kurabileceği ortak mekânları da hemen hemen tümüyle ortadan kaldırması (Gürbilek, 2011: 68). Dar gelirli kesim ile zengin kesimin gittiği marketler, mağazalar, eğlence merkezleri birbirinden farklılaşır.

Fakir göçmenlerden oluşan gecekondu mahallerinde zaman içerisinde ise şehirdeki sosyolojik ve kültürel ortamla birlikte yeni bir toplum algısı oluşur. Kır özelliklerini şehre taşıyan, diğer taraftan da şehir özelliklerine uyum sağlamaya çalışan gecekondulular, kır ile şehir arasında sıkışmış bir yapı olarak, bazen şehre tepki bazen de kıra özlemi anlatan yeni bir "alt kültür" oluşturmuşlardır (Gökçe vd., 1193: 1). Bu alt kültür çerçevesinde kendini ifade etmek isteyen insanlar, 1980'li yıllarda zirve dönemini yaşayan arabesk kültürünü kendilerine aracı olarak seçeceklerdir.

1.2.3. Arabesk Kültür

Anadolu'nun farklı bölgelerinden gelen, gecekonducularda yaşayan ve hemen hemen kader ortağı olan insanların oluşturduğu kültüre zaman içerisinde arabesk adı verilmiştir. Arabesk, genellikle köyden kente göç eden kırsal kesimin, kent yaşamında kendi değerleriyle modern hayatın etkileri çerçevesinde oluşturduğu bir sentez olarak nitelendirilir. Bir yandan halka ait bir gerçekliği temsil ettiğinden dolayı taraftar edinmiş, bir yandan da değerleri yozlaştırmakla eleştirilmiştir.

Kırsaldan kente göçen insanlar bir anda kent yaşamının kültürel kodlarını benimseyemez. Bundan dolayı da sahip olduğu değerleri şehir yaşamının içinde yaşatmaya devam eder. Zaman içerisinde ise kendi değerlerini kent kültürüyle harmanlar. Arabesk kültür böyle bir sosyal taban üzerinde yükselir. Meral Özbek'e göre (2013: 142) bu kültürün oluşmasında birbiriyle ilişkili şeklide üç temel faktör vardır: devletin resmi kültür politikası ve müdahaleleri, piyasa güçlerinin gelişmesi ve "modernleşen" hayat pratiğinin kentlerde ortaya çıkardığı yeni yaşam tarzı.

Arabesk kültür, kendisini baskın bir biçimde müzik sahasında gösterir. Arabesk, "Arap etkinliği, Arap tarzı", "Arap müziğini andıran, genellikle karamsarlığı konu edinen bir müzik türü" olarak tanımlanır⁶ (Türkçe Sözlük, 2012). Arabesk müzik ve kültürünün oluşumu esasen 1960'lı yıllara tekabül eder. Bu dönem köylerden kentlere doğru göçün ivme kazandığı ve kent yaşamında var olma mücadelesinin başladığı yıllara denk gelirgecekondu kesim, bu müzik sayesinde kendini ifade etme imkânı bulur. Martin Stokes çalışmasında arabesk müzikle ilgili tespitini şu şekilde ifade eder:

Göç, Güneydoğu ve gecekondu dili, insanların sorunlarını, sıkıntılarını, hayal kırıklıklarını tanımlayıp sunabilecekleri bir tarz sağlıyordu. Bu sorunlarla ilgili duygular, resmi söylem alanında yasaklanmışken arabeskin altüst edici söylemlerinde kabul ediliyor, tanımlanıyordu. Bu söylemlerin müziksel, şiirsel ve görsel düzeyde yaptıkları önermeler iç tutarlılığa sahipti ve sürekli tekrarlanan anlatıları, imajları, metaforları bir arada tutuyordu. (Stokes, 2012: 188-189).

Arabesk müzik hakkında olumlu ve olumsuz olmak üzere farklı görüşler de oluşmuştur. Arabesk kültür ve müzik için kentsel yaşantıya dâhil olamamış kırsal nüfusun kültürü şeklinde bakış açısı yaygın kazanmıştır. Öyle ki belli bir zaman sonra "dolmuş/minibüs müziği" olarak anılacaktır. Nazife Güngör bu olumsuz bakış açısını şöyle açıklar:

Söz konusu müzikte doğu sazlarıyla batı sazlarının bir arada kullanılması, Türk halk müziği ile Türk sanat müziği motiflerinin birlikte kullanılmasından ileri gelen karmaşıklık, yığma giriftlik, ayrıca Türk müziği geleneğinden sapmışlık anlamındaki bozulma, yozlaşma sözü edilen kavrama olumsuz bir anlam yüklenmesine neden olmuştur. Buradan yola çıkılarak arabesk, daha sonraları toplumsal yaşamdaki her türlü bozuşmaya, yozlaşmaya karmaşaya verilen bir ad hâline gelmiştir. Başka bir deyişle, çağdaşlaşma sürecinin başlamasıyla birlikte

⁶Sözcüğün diğer anlamı şu şekildedir: "Klasik dansın temel hareketlerinden biridir. Bir bacak üzerinde dururken öbür bacak geriye doğru doksan dereceden az olmamak üzere kaldırılır. Kollardan biri öne doğru uzatılır, avuç içleri yere doğrudur, dirsekler ise hafif büküktür. Çeşitli arabesk biçimleri vardır."

doğuya özgü geleneksel yaşam biçimiyle batıya özgü modern yaşam biçiminin ve bunlara bağlı değerlerin karşılaşmasından doğan uyumsuzluğa, kentleşme süreciyle birlikte de köye ve kente özgü değerlerin, yaşam biçimlerinin karşı karşıya gelmesinden doğan karmaşıklığa, kozmopolit yapılanmaya “arabesk” adı yakıştırılmıştır. (Güngör, 1993: 19-20).

Arabesk kültüre ve müziğe olumlu bakış açısıyla yaklaşanlar, onun bir kültürel yozlaşmanın işareti olmadığını aksine bir var olma kavgasının ürünü olduğu kanaatindedir:

Geniş bir kitle tarafından paylaşılan ve ister estetik değeri eleştirilsin isterse severek dinlensin, yaşayarak oluşturulan ve etki eden en önemli popüler kültür alanımızdır arabesk. Bu anlamda, arabesk müzik, 1960’larda kentlere göç eden kırsal nüfusun, “çevreye uyumsuzluğu”nun değil, tam da tersine, çevreye uymasının, var kalmanın yolunu bulabilmesinin başarılı bir göstergesidir. (Özbek, 2013: 27).

Göçle gelen, şehirde henüz yer edinemeyen, arada kalmış insanların rağbet ettiği bir müzik türü olan arabesk, bir sektör oluşturur. 1968 yılında Orhan Gencebay’ın çıkardığı Bir Teselli Ver isimli plak gecekondulu insanlar üzerinde büyük bir etki yaratmış, doğal olarak da zaman içerisinde bu tür plakların devamı gelmiştir (Orta, 2007: 132).

Arabesk müzik daha önceki dönemlerde devlet tarafından yasaklanmış olmasına karşın hızlı bir yükselişe geçmiş ve bilhassa 1980’li yıllarda zirve dönemini yaşamıştır. Turgut Özal döneminde arabeske koyulan yasak kaldırılmış, arabesk müzik sanatçıları Yeşilçam filmlerinde boy göstermeye başlamıştır. Arabesk türü artık gecekondulu insanına has bir müzik türü olmaktan çıkar, toplumun diğer kesimlerince de dinlenir hâle gelir. Emre Kongar arabeskin toplumsal ve kültürel bakımdan yer edindiğine dikkati çeker:

İster sevelim, ister kızalım, Arabesk Türkiye’de toplumsal bir olay niteliği kazanmıştır. Arabesk üzerinde bu denli durulmasının nedeni, belli bir toplumsal gelişme süreci içinde, tarihin belli bir anında Türk toplumu için bir anlam taşıması, bir yansıma olmasıdır. Arabeskin toplumsal gerçek olmasının bazı kanıtlarını hemen hatırlatmak istiyorum: Arabesk müzik türü ile pek çok kişi üne kavuşmuş, ayrıca üne kavuşmakla da kalmamış, zengin de olmuştur. Arabesk müzik türüne dayalı filmler çekilmiş, Yeşilçam’da bir ara ciddi bir Arabesk rüzgârı esmiştir. (Kongar, 2012: 232).

Diğer taraftan arabesk müziğin ve onu dinleyen kitlenin potansiyeli siyasilerin de dikkatini çeker. Bu bölgedeki oy potansiyelinin farkına varan Turgut Özal, Arabesk Grup'u oluşturur. CHP'yi destekleyen gecekondü kesimi siyasi tercihini ANAP'tan yana kullanır. 1988'deki seçimlerde ANAP'ın seçim müziği arabesk bir parça olan "Seni Sevmeyen Ölsün" olur. 1980'ler devletin arabesk müzik ile arasına koyduğu mesafenin ortadan kalktığı zamanlar olmakla birlikte arabesk müzik için ise dönüm noktası niteliğindedir. Devletin popülist bir politikayı izlemesiyle arabesk dinleyicisi istenmeyen kesim olarak anılmamaya başlanır. 1990'lı yıllarda ise arabesk müzik, özel kanalların açılması sayesinde yönünü değiştirir. Bu kanallarda arabesk müziğin öncü isimlerini görmek mümkündür.

Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Kibariye, Emrah, Ceylan gibi sanatçıların temsil ettiği arabesk müzik, 1980'li yıllarda toplumun büyük çoğunluğu tarafından dinlenmiş ve günümüzde de dinlenmeye devam eden bir tür olarak görülmektedir.

1.2.4. Tüketim Kültürü

Kültür, nesilden nesile öğrenme yoluyla aktarılan bir kavram olmakla birlikte durağan bir kavram da değildir. Değişen çevre koşulları, yaşam tarzları, yenilikler, değişen ve gelişen teknoloji kültür kavramının kendini yenilemesinde etkin olan faktörlerin başında gelir. Toplumsal bütünleşme ile de değişen, dönüşen kültür bireyler arasında paylaşılır. Toplumsallaşma süreci ile öğrenilen davranış biçimi kişinin günlük deneyimlerini etkiler, böylece tüketim davranışı da bu süreç içerisinde şekillenmiş olur (Ekin, 2010: 8). Ancak bir toplumda her birey aynı ölçüde tüketim sürecini yaşamaz. Toplumsal tabakalaşma gibi bir unsur göz önünde bulundurulduğunda toplumu oluşturan bireylerin tüketim çeşitleri de farklılık gösterir.

Özellikle 1980'li yıllarda dünya genelinde yoğun bir etki yaratan serbest piyasa ekonomisi "tüketim" kavramı üzerinde egemenlik kurmuştur. Bu noktada dünya pazarında bir "markalaşma" rüzgârı estiği görülür. İnsanlarda belirli ihtiyaçlarını

gidermenin yanı sıra tüketim arzusuyla birlikte ve kitle iletişim araçlarının da etkisiyle marka olanı tercih etme eğilimi yaygınlaşmıştır.

1980 sonrasında Türkiye liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisi ekseninde dışa açılırken dünyadaki sisteme dâhil olmuştur. Bunun doğal bir sonucu olarak ülkedeki tüketim ürünleri çeşitlilik göstermiş ve yeni tüketim biçimleri toplum tarafından tanınır hâle gelmiştir. Ayrıca kredi kartı, taksitli satış gibi imkânlar da tüketimin hızlanmasına yardımcı olur. Özellikle 1990'lı yıllarda ivme kazanan tüketim kavramı, insanlar için önemli bir kavram olmaya başlamış ve belirli bir statünün simgesine dönüşmüştür. Bu dönemde ortaya çıkan “köşe dönücülük” olgusuna da eşlik eden hedonistik (hazcı) tüketim arzusu ise kişilerin kim olduğunun ölçütü sayılmaya başlanmıştır (Ekin, 2010: 32).

Gelişen ve değişen teknolojinin olanakları sayesinde tüketim ürünlerini pazarlamada sıkıntı çekilmez. Bilhassa kitle iletişim araçları bu görevi hâlihazırda üstlenmektedir. Türkiye bir kitle toplumu görünümü kazanmaya başlamış ve dolayısıyla gündelik yaşama da kitle iletişim araçlarının yaydığı kültür olan popüler tüketim kültürü egemen olmaya başlamıştır (Şahin, 2005: 159). Kitle iletişim araçları sayesinde oluşturulan popüler kültür yayılma alanları bulmaktadır. “Markalaşma” olgusu dünyada olduğu gibi Türkiye’yi de etkisi altına alır. Bilhassa yayın organları aracılığıyla marka ürünler Batılılaşmanın anahtarıymış gibi gösterilir. A markasının X parfümünü kullanmak ya da B markasının çantasını, kemerini giymek insanlar için önemli bir gelişme olarak karşımıza çıkar. McDonalds’ta hamburger yemek, Adidas, Converse ayakkabı giymek, popüler yabancı müzik dinlemek, kısacası moda olanı takip etmek genel geçer davranış şekli olur (Sever, 2019: 7). Amerika ve Avrupa’da yaygınlık kazanmaya başlayan AVM’ler Türkiye’de de açılmaya başlanır.

Promosyon kampanyaları üzerinden tüketime yönlendiriliş Levent Yaylagül ve Nilüfer Korkmaz tarafından şöyle ifade edilir:

Özellikle seksenli yılların sonlarından itibaren, gazetelerde görünen promosyon kampanyalarıyla faydalı faydasız yüzlerce ürünün okurlara pazarlanması ise medyanın tüketimi teşvik etme misyonunun bir uzantısı olarak kabul görmektedir. (Yaylagül ve Korkmaz, 2008: 224).

1980'den itibaren Türkiye'de televizyon toplumsal yaşamın içinde kendine önemli bir yer edinir. Televizyon, dünyaya açılan bir pencere niteliği kazanır. İnsanların günlük yaşamının bir parçası hâline gelir. Televizyonda yapılan yayınlar ve reklamlar, toplum hayatının içine girmekte zorluk yaşamaz.

Reklamcılık sektörü açısından 1980'den sonraki dönem; bir yükseliş, hız kazanma dönemi olarak anımsanır. 24 Ocak Kararı'ndan sonraki dönemde toplumun tüketim hızı düşmüş, reklam ihtiyacı doğmuştur. Reklamcılık konusundaki eksikler bu dönemle birlikte kapatılmaya başlanır. Uluslararası reklam ajanslarının ulusal ajanslarla giriştiği ortaklık ve temsilcilikler sayesinde, Türk reklam sektörü gelişme fırsatı bulmuştur (Yavuz, 2006: 168). Buna paralel olarak 1980'li yıllarda iyileşen ve kendini gösteren reklam sektörü, tüketim ürünlerinin tanıtılmasında ipleri eline alır ve adeta toplumla tanıtılan ürün arasında bir seyir hâli gerçekleşir. Nurdan Gürbilek bu seyir hâlini açıklar:

Reklamların dili yalnızca sözü görüntünün, imgenin hizmetine sunmakla kalmadı, aynı zamanda bütün kültürü bir malın pazarlanmasında kullanılabilecek bir hammaddeye, sınırsız bir alıntılar toplamına da dönüştürdü. Kültürle ilişkiyi bir jest ve büyülenme, bir ani uyarı ve şok, bir vitrin ve seyir ilişkisi hâline getirdi. (Gürbilek, 2011: 24).

1990'lı yıllardan sonra ise reklamcılık özel radyo ve televizyonların yaygınlaşmasıyla birlikte artık toplumdaki yerini pekiştirmiştir. Baskı tekniğinde, televizyon yayıncılığında veya bilgisayar-grafik teknolojisindeki gelişmelerin reklam alanında yansısıyla sektör daha bir renkli hâle gelmiştir (Toruk, 2005: 504). İnternetin de kullanılmasıyla birlikte reklamcılık açısından da daha yeni, olumlu ve hızlı gelişmeler kat edilmiştir.

Popüler tüketim kültürünün, 1980'den sonraki evreye bir diğer getirisi de magazin kültürüdür. Magazine yönelişin altında bir etmen yatmaktadır: 12 Eylül Askerî Darbesi. Uygulanan sansür yüzünden basın yayın organları siyasi haber yapmak yerine magazin haberleri yapmayı tercih eder. 1980'lerde ortaya çıkan ve yaygınlaşan magazin kültürü özellikle 1990'lı yıllardan sonra özel kanalların da medya sektörüne katılımıyla hızlandığı görülür. "Televole", "Uçankuş", "Pazar Keyfi" gibi magazin programları toplumun ilgisini çeker böylelikle magazin basını da tüketim kültürünü içinde yükselir.

Arabesk müzik de tüketim malzemesi hâline dönüşür. 1970'lerde yükselen arabesk müziğin 1980'lerde devlet eliyle de yükselişi, bu müzik türüne olan ilgiyi artırmış,

böylelikle toplumun farklı kesimlerine dalga dalga yayılan arabesk müzik, tüketim kültürünün bir parçası olmuştur. Arabesk müziğin olduğu kadar Pop müzik de tüketim kültürünü oluşturan yap-bozun bir parçası olmuştur.

Edebiyat sahasına bakıldığında da tüketim kültürünün yansımaları görülür. Baskı tekniklerinin değişmesi ve çeşitlenmesi sebebiyle süslenen kitaplar, reklam aracılığıyla da yeni bir pazar oluşturur. İnsanlar, ciltleri süslü kitaplara ilgi gösterir. Öyle ki bu pazarlama kendini “çok satanlar”, “yeni çıkanlar”, “ayın kitapları” şeklinde sunuş tarzlarıyla dönüştürerek tüketim kültürü içerisinde yerini almıştır.

1.3. 1980-2000 ARASI TÜRK EDEBİYATINA BAKIŞ

Edebiyat biliminin toplumdan bağımsız olamayacağı yadsınamaz bir gerçektir. Tarihsel süreçler, sosyolojik olay ve olgular, psikolojik durumlar gibi sosyal bilimlerin birçok alanıyla içli dışlı olan edebiyat, topluma ait ne varsa kendi bünyesinde taşır. Edebî metinlerden yola çıkarak topluma dair analizleri yapmak ya da toplumsal yapının edebî esere ne kadar ve nasıl yansıtıldığını araştırmak çağlar boyunca araştırmacıların, entelektüellerin ve akademisyenlerin üzerine kafa yorduğu önemli bir sanatsal, düşünsel ve bilimsel faaliyet olmuştur (Demir, 2016: 111). Dolayısıyla toplumsal çıkarımlar yapmak için insanların dönüp baktığı temel unsurlardan biri edebiyat olmuştur. Edebiyat bu noktada “aracı” görevi üstlenmiştir.

1970’li yıllar, siyasi fikir ve ideolojilerin şiir türü üzerinde baskın bir rol oynadığı yıllar olarak bilinir. Siyasete, oradan toplumsal yaşantıya yansıyan sağ-sol ayrımı şiir türünde de görülür. Çıkan edebiyat dergileri de bu algı etrafında şekillenir.

12 Eylül darbesi siyasi olduğu kadar toplumsal bir olay misyonunu da taşır. Edebiyat ise toplumsal olaylara kayıtsız kalabilecek bir alan olmadığından, toplum üzerinde derinlemesine bir etki bırakan 12 Eylül’ün de yazarlar/şairler tarafından anlatılması oldukça manidardır. Tıpkı 12 Mart Dönemi’nin edebî eserlere konu olduğu gibi 12 Eylül de kümülatif bir biçimde ilerleyerek edebiyat sahasında yerini alır.

12 Eylül darbesinin toplumsal yaşamla beraber edebiyat sahasına sansür, sanatçıları cezalandırma ya da kaçmalarına sebep olma; üzerlerinde baskı kurma ya da eserlerine

yayın yasağı getirme gibi yansımaları aşikârdır. 12 Eylül darbesinin edebiyata yansımalarının en belirgin özelliği Türk edebiyatının toplumcu köklerini sarsması olmuştur (Demir, 2016: 114). 1970'lerin sonuna değin aktif bir biçimde edebiyatta yer alan Toplumcu Gerçekçilik teması ve bu tema etrafında şekillenen eserler, bu dönemden sonra kabuğuna çekilir. Darbe sonrası toplumda görülen apolitikleşme, edebiyatta da bireysel çizgiye kayışla kendini gösterir. Tanzimat Edebiyatı'ndan beri süregelen edebiyatta toplumu eğitime gayesi 1980'li yıllarla birlikte yerini bireyci çizgi, postmodernizm, mistisizm, mitoloji, tarih, fantastik edebiyat gibi farklı yönelişlere bırakır.

Diğer taraftan 1980'li yıllarla birlikte yükselişe geçen tüketim kültürü, çok geçmeden edebiyatta da kendini gösterir. Apolitikleşmeyle gelen yeni algı, yüzeysel, tüketimi kolay ve popüler bir edebiyatı meydana getirir. Diğer kültür ve sanat alanları gibi ekonomik pazarın insafına bırakılan edebiyat, darbe sonrası değişen gençliğin yaşam biçiminin de etkisiyle tüketimi kolay, popüler ve eğlencelik bir ürüne dönüşmüştür (Uğur, 2013: 47). Bunun yanı sıra reklam ve pazarlama sektörünün gelişmesi, popüler eser üretmeye yönelik girişimler de popüler edebiyatın ivme kazanışına katkı sağlar. Çok okunan ancak yok sayılan popüler edebiyat, 1980'li yıllardan sonra yükselişe geçer.

1980'lerden sonra Türk edebiyatının, Dünya edebiyatıyla eşzamanlı bir yöne gidişini görülür. İçerik değişimi beraberinde biçimsel değişiklikleri de getirir. Dünya genelinde sosyalist devlet sistemlerinde gözlemlenen çöküş belirtileri de edebiyatta bireyci eğilimlerin ön plana çıkmasını körükler (Ecevit, 2004: 89). Hâlihazırda bir darbe yaşamış, içe kapanmış bir toplumun edebiyatının da bireyci çizgiye kaymış olması Dünya edebiyatında görülen bireyci çizgiye eğilim dalgasına eklenilebilir.

Darbeyle birlikte toplumsal yaşamda görülen eskiye yönelik bağların kopuşu, o günün insanı için mental açıdan sorun yaratan bir gelişmedir. Yaşanan kaygı ve güvensizlik hissiyatını maneviyattan ziyade maddi değerlere önem verme eğilimi doldurur. Bu noktada gelişmiş olan medya olanaklarının etkin rol oynaması, insan üzerinde bireyselleşmeye yönelimi kolaylaştırır. Bireyselleşen toplum yapısı beraberinde bireyselleşmiş edebiyatı da getirmiştir.

1980'li yıllardan sonra Türk edebiyatı kendisini büyük bir değişimin, dönüşümün içinde bulur. Gerçeklikten kaçınmaya çalışan, toplumsal sorunlardan uzak duran, fantastik ve

mistik ögelerin çoklukla işlendiği, anlamın geri plana itildiği, tarihsel olana sığınma eğiliminin yükselişe geçtiği bir edebiyat, dünyadaki postmodernist eğilimlerin de etkisiyle dönemin başat anlayışı hâline gelir (Demir, 2016: 116).

1980 sonrası değişen değer yargıları edebiyatta kendisine yer edinir. Baskı ve sansür sebebiyle içindekileri dökememiş olan sanatçılar darbenin etkilerinin kalkmasıyla ancak eserlerini kaleme alabilmişlerdir. 12 Eylül ile bir hesaplaşma, darbe sonrası yaşanan pişmanlıklar ve acıları anlatma gereği duyulur. Öyle ki özellikle 12 Mart ve 12 Eylül sonrasında ortaya çıkan hapishane edebiyatı bu gereksinimin başlıca örneğidir. 12 Eylül temasının yanı sıra uyuşturucu, cinsellik, intihar, feminizm gibi temalar da işlenen temalar arasındadır.

Bir önceki yıllara istinaden bilhassa 1980 sonrası dönemde edebiyat dergiciliğinde nicelik bakımından bir artış gözlemlenir. Çokrenkli, çokkültürlü ve çoksesli edebiyat dergileri yayın hayatına adımını atmıştır. Gençlerin çıkardığı dergilerden farklı olarak, ilk sayısı Aralık 1980’de çıkan *Hürriyet Gösteriyeni* yayınlar arasında, dönem edebiyatında ciddi söz sahibi ilk merkezi dergi olmuştur (Asiltürk, 2013: 36).

Postmodernizm ise 1980 sonrası Türk edebiyatında kendini en çok hissettiren edebiyat kuramı olarak kendini gösterir. Bu nedenle postmodernizmi de kısaca açıklamak gerekecektir.

Postmodernizm, birden fazla alana hâkim olan bir kavram olarak bilirse de sanat, bilhassa edebiyat sahasında varlığını gösterir. Modernist algıyla üretilen eserlerde gözlem odaklı bir bakış açısı baskın olup nedensellik ilkelerine ve gerçekliğe dayanan bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Postmodernizm ise modernizmin sahip olduğu ilkelere sırtını döner. Böylece postmodernizm hem Batı’da hem de Türk edebiyatında modern romanla birlikte eserlerde görülmeye başlanır. Postmodernizmin genel itibarıyla özellikleri şu şekildedir:

- a) Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi bilinci belirleyicidir, ön plandadır.
- b) Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır.
- c) Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve karasızlık esas alınmaktadır.

ç) Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik (dehumanized, destructured) belirleyici olmaktadır.

d) Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir. (Şaylan, 2006: 103-104).

Modern metinler genel itibariyle başı-sonu belli olan, belirli bir olay örgüsüne sahip, olayların ne zaman ve nerde gerçekleştiği bilinen, gerçeğimsi karakterleri barındıran, belirli bir bakış açısı çerçevesinde kaleme alınır ve bu metinlerde okurun fonksiyonel bir tarafı hemen hemen yoktur. Postmodern metinlerde bu alışlagelen metin düzeni mevcut değildir. Bu durum okur için aynı zamanda bir yenilik hüviyeti taşır. Postmodern yazara göre her metin nesnel, durağan, gerçekliği olmayan sözcüklerden oluşur ve bunlara anlam kazandıran öge, kendi kültürel birikiminden, ruhsal yapısından ve tecrübesinden yola çıkan okurdur (Karaca, 2011: 6). Buna göre okur için metnin anlamlandırılması değişkenlik gösterir. Çünkü her okurun farklı bir birikimi vardır ve okuduğu metni algılama biçimi edindiği birikimlerden yola çıkıldığında anlam kazanır. Bu noktada okur faktörünün postmodern edebiyat için önemli bir faktör olduğu ortaya çıkmaktadır.

Metinlerde bilinen, tek çizgide ilerleyen olay örgüsü algısı evrilerek birbiriyle organik bağı olmayan parçalardan mütevellit olan olay örgüsü postmodern metinlerin bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Parçalı ve dağınık şekilde arzıendam eden bu karmaşık metinlere tutarlı bir bütünlük kazandırmak da okura düşer (Güzel, 2009: 46). Diğer taraftan postmodern metinler farklı okumalara imkân verecek şekilde olay örgüsünü bilinç akışına, bilinç altına ya da bilinç dışına göre kompleks bir bağlamda inşa eder.

“Zaman” algısı değişime uğramakla birlikte modernist eserlerde görülen çizgisel zaman yerini postmodernist metinlerde göreceli olan zaman algısına bırakmıştır. Zaman, parçalanmalara, boşluklara, kırılmalara uğrar. Bu durum aslında modern zaman anlayışına karşı bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Bilinç akışı ve bilinçaltı gibi ögeler sayesinde yalnız zamanda sıçrayışlar yaşanmaz aynı zamanda mutlak olmayan bir zaman anlayışı ortaya çıkar. mekân algısı da değişim geçirerek modern metinlerde bilinen mekân unsuru değişken ve belirsiz bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mantıklı/tutarlı bir mekân algısı postmodern metinler için geçerli değildir. İsmet Emre mekân unsuruna şu şekilde değinir:

Postmodern metinlerde mekân yer değiştirir, renkten renge girer, biçim değiştirir, akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirir. Yani, modernite ve modernizmin soyutlamaya çalıştığı her durum ya da görüntüyü soyutlama eğilimine girerek mekânda da karmaşa yaratır (Emre, 2004: 183).

Postmodern metinlerde bulunan kişiler modern metinlerde bulunan kişilere istinaden bir tercih yapma zorunluluğu duymazlar, edilebilirler, akıl yerine hedonizmi tercih ederler ve diyalogdan ziyade monolog yolunu seçerler. Belirli bir görevi yerine getirme gayesi gütmeyen özne şu özellikler ihtiva eder:

Yazarın sesini dinlemeyi ya da onun otoritesini tanımayı reddederler. Bu özne-karakterler yazarlarından kaçmak, ona meydan okumak ve direnmek için ellerinden geleni yaparlar. Yazarın istemediği, hatta belki de kendilerine yasakladığı şeyleri yaparlar (Emre, 2004: 170).

Postmodern metinde yer alan kişiler iyi ya da kötü olarak addedilmez. Çünkü onların iyi mi ya da kötü mü olduklarını belirleyecek bir kıstas bulunmaz. Bu kişilerin geçmişlerinden, adlarından, mesleklerinden söz edilmeyebilir. Hatta yazar, bu kişileri bir harf ya da sembol ile de okura tanıtabilir.

Anlatıcı, postmodern metinlerde her şeyi bilen, gören ve aktaran olmaktan çıkarak metne olan etkisini azaltır; daha az bilir, daha az aktarır. Postmodern anlatıcı okuru yönlendirme yoluna gitmez. Bununla birlikte bu metinlerde birden fazla bakış açısının da görüldüğü olur ki böyle bir durum çoklu bakış açısının kapılarının aralar. Öyle ki bazen yazarlar anlatılarında cansız varlıkların ya da hayvanların, bitkilerin bile bakış açılarına yer verir.

Dil noktasında da postmodernist yazarların alışılmış kalıpları kırdığı görülür:

Bütün disiplinlerdeki postmodernistler geleneksel, akademik söylem tarzlarını reddederler; cüretkâr ve kışkırtıcı hitap biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı bir üslup kullanmayı tercih ederler. Postmodernizmin kendisinin özgüllüğü kısmen bu özelliklerin bir işlevidir elbette. Bu tür sunuş biçimleri toplum bilimlerinin hâlinde memnun okurunu şoke eder, ürkütür, tedirgin eder. Bunlar özellikle yeni ve alışılmadık bir postmodern okuma faaliyetlerini kışkırtmak üzere tasarlanmıştır. (Rosenau, 2004: 25).

Dil bilgisi kurallarını elinin tersiyle iten postmodernist yazarlar özellikle pastiş tekniğini kullanarak başka eserlerin taklit edilmesi ya da örnek alınması, farklı türlerin bir arada bulunması noktasında birden fazla katmanla okuru karşı karşıya getirir.

Postmodernizmin getirilerinden biri olan üstkurmaca kavramı Gürsel Aytaç'ın deyişiyle (2003: 373) "kurmaca içinde kurmaca" olarak nitelendirilir. Metnin nasıl yazıldığı yazarın odak konusu hâline gelir:

Yazar, süreç içerisinde okurla öz-bilinçli oyunlar oynayarak anlatının kurgusal statüsüne dikkat çekmek için çeşitli şekillerde anlatıyı bozmayı tercih edebilir. Yapıtın bir anlatı inşasından oluştuğunu kavramamız konusunda ısrar eden yazarla birlikte yazma eyleminin kendisi ön plana çıkarılır (Sim, 2006: 393).

Böylelikle yazarın açtığı yol sayesinde okur da metnin bir parçasına dönüşür ve metnin aslında kurmaca olduğunun farkına varır. Kurmacanın kurmacası demek olan bu kavram, edebiyatı bir oyun olarak algılayan bir bakışın ürünüdür (Karaca, 2011: 12). Yazarın, metni yazma sürecini metne dâhil etmesiyle birlikte metinde oluşan kopuklukları, boşlukları tamamlamak ise okurun üzerine düşer. Bu anlamda karşımıza daha aktif bir okur potansiyeli çıkmaktadır.

Metinlerarasılık yöntemiyle ile de postmodern metinlerde özgün olma düşüncesinin bırakıldığı, başka metinlerden alınan pasajlarla birlikte çok katmanlı bir metin algısının geliştiğini görmek mümkündür. Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden bağımsız olmayacağı düşüncesi öne çıkar (Aktulum, 2007: 18). Böylelikle bir nevi dönüştürme yoluna giden yazarlar bu bağlamda genel itibarıyla parodi, pastiş ve alaycı dönüştürümü kullanma yoluna giderler.

1.3.1. Şiir

12 Eylül sonrası Türk şiiri, önceki yıllara istinaden önemli ölçüde hasara uğrayan bir alan olarak karşımıza çıkar. Ancak alınan bu hasarın dönüşü çokseslilikle kendini gösterecektir. Darbe sonrasında toplumcu şiir kesintiye uğramış gibidir. 1970'leri iyi

değerlendiren ozanlar, 1980'lerin apolitize olmuş kuşağına karşın sayıca az da olsalar varlıklarını sürdürmeye devam ettiler (Duman, 2015: 53). Edip Cansever'in kaleme aldığı *Eylül'ün Sesiyle* isimli şiiri dönemin toplumsal durumunun panoramasını aktarır. Şair, sıkıyönetim sebebiyle sade vatandaşın içine düştüğü bunalışı pek sade dile getirir (Akça, 2013: 9).

1980 sonrası şiirde apolitikleşme yadsınamaz bir gerçektir. Ancak bu durum şiir sahası için olumlu karşılanır. Farklı ideolojilerden beslenen şairler önceki dönemde olduğu gibi kutuplaşmak yerine poetik estetiğin öne çıkması hususunda ortak bir görüşü paylaşır. “Sanatsal şiir” kavramı yeniden önem kazanır. Şairlerin farklı şiir anlayışlarına sahip olmalarına karşın onları tek bir paydada buluşturan şey ise şiir sanatına verilen değer olur. Bu noktada karşımıza Hulki Aktunç'un (1993: 23) söylemiş olduğu “delta” kavramı çıkmaktadır. Buna göre bu delta, bünyesinde farklı görüşlerden, farklı şiirsel algılardan beslenen şairlerin bulunduğu ortak paydadır. Postmodern edebiyatın bilhassa 1980'den sonraki evrede Türk edebiyatında etkili olması; çoksesli, seçmeci, farklı görüşleri bünyesinde taşıyan poetik bir havanın oluşumuna sağladığı katkı göz ardı edilemez.

Yaşanan dönemin gündemine ya da şairlerin fikirlerine yer verme hususunda edebiyat dergileri aktif rol oynar. Bâki Asiltürk, dönemin edebiyat dergiciliğine ışık tutar:

1980'lere dergiler açısından bakıldığında şiirin gündemini belirleyen genç dergilerin *Üç Çiçek*, *Poetika*, *Fanatik*, *Yönelişler*, *Şiir Atı*, *Ayrım Şiir*, *Ayane*, *Broy* vb. olduğu görülür. Yanı sıra *Gösteri*, *Varlık*, *Milliyet Sanat*, *Yazko Edebiyat* gibi kurumsal dergiler kuşak şairlerine zaman zaman sayfalarını açar. 1990'larda *Düşler*, *Sombahar*, *Dergâh*, *Ludingirra*, *Nar*, *İpek Dili* gibi dergiler bu şiire süreklilik kazandırır. (Asiltürk, 2006: 31).

Kültürel, toplumsal ve sanatsal yaşamda ortaya çıkan bireysellik algısı şiir türüne de yansır ve bir önceki dönemin toplumsallık düşüncesinin yerini bağımsız, bireyci ve her şairin kendi sesinin rengine sahip olduğu bir dönemin kapısı aralanır. 1980 sonrası şiiri yüzünü geleneğe çevirir. Dolayısıyla 80'li yıllarla birlikte geçmişteki şiir birikiminin bilincinde, kendini üretmeye çalışan bir şiirin ortaya çıktığı ve bu yeni şiirin eski kuşaklarla barışık bir poetik eğilimi desteklediği söylenebilir (Demir, 2015: 156).

Bireyselleşme perspektifinde 1980'li yıllarda şiirlerini kaleme alan şairler kendileriyle bir iç hesaplaşma yoluna gider. Bu, aslında yaşanan döneminin bir nevi getirisidir. Şiir

üzerine düşünme eylemi yeniden ve yeniden yapılır. Ramazan Korkmaz ve Tarık Özcan bu iç hesaplaşma evresini şöyle aktarır:

1980'e kadar şiiri ideolojik manada algılayan şair, ihtilalle birlikte bir iç hesaplaşmaya girer. Bu hesaplaşmanın sonunda ideolojik anlamdaki şiir anlayışında bir çözülme görülür. Bu, şartların zorladığı bir geri çekilme değildir. Şairin ve şiirin olması gereken yerdir. 1950'den beri –biz fark etmesek de– Marksizm, kapitalizm karşısındaki üstünlüğünü ve söylem gücünü yitirir. Bu nedenle ideolojik doygunluk ve bıkkınlık sanatın prensiplerini ön plana çıkarır. Güzel yazmanın hesabı yapılır (Korkmaz ve Özcan, 2014: 327).

“Gelenek” kavramı da bireyselleşme süreci içinde kendini gösterir. Dönem sanatçıları gelenekle yeniden bir bağ kurma girişiminde bulunur. Bu bağ 1970’li yıllarda gelenekle kurulan bağdan daha farklıdır. 1970’lerin şiirinde gelenek algısı toplumun yoksulluğunu anlatma amacı üzerine kurulu olup halkbilimsel unsurlarla sınırlı kalırken, 1980 sonrası Türk şiiri geleneğin sunduğu imkânlardan sonuna kadar faydalanmak ister. Şairler rotalarını Divan, Halk ve Cumhuriyet döneminin imgeci şairlerine çevirirken bir yandan da İkinci Yeni şiirini adeta yeniden keşfederler.

“Şiir her şeyden önce şiir olmalıdır” anlayışının ortaya çıkması, şiirde felsefenin yükselişi, psikoanalitik çözümlenmeler, metin odaklı bakış açısı gibi etmenler de 1980 sonrası şiirinin bireyselleşmesi noktasında dikkate değer unsurlardır.

Toplumcu gerçekçi şiir anlayışını sürdüren şairler, bireyci şairler kadar olmasa da 1980 sonrası poetik atmosfere dâhil olurlar. Bireyci şiire karşı gard alan toplumcu gerçekçi şiirin gerekçesi ise şiir sanatının tüketim nesnesine dönüşmesi, biçimsel odaklı oluşu ve gerçeklikten uzak kalmasıdır.

1980 sonrası Türk şiiri, araştırmacılar tarafından sınıflandırılmaya çalışılır. Kimi araştırmacılar, sanatçılar “kuşak” kavramını kullanmayı yeğlerken kimisi ise bu kavrama karşı çıkar. Haydar Ergülen, Salih Bolat, Bedirhan Toprak, Sina Akyol gibi şairler, 1980 sonrası şiirinde kuşaklaşma gibi bir durum olmadığını, aksine şairlerin bireyselleşme gayreti içinde olduklarını belirtir.⁷ Z. Betül Yazıcı⁸ (2014: 95) 80 Kuşağı olarak şiirimizi sınıflandırmanın, bazı şairlerin görmezden gelineceğini ileri sürerek

⁷Detaylı bilgi için bkz.(2005). “Günümüzün Şiiri”. *Varlık Dergisi*, S.1173, s. 9-38.

⁸ Araştırmacı aynı zamanda genelleştirmeye dair olan yaklaşımın yerine şairlerin ve yapıtlarının belirlenen ölçütlere göre değerlendirilmesi gerektiği tezini savunur.

kuşaklaşmaya karşı çıkar. Metin Cengiz⁹ ise sanatçıların tek tek belirtilmesi gerektiği fikrini savunur ve 1980 Türk şiirini şu şekilde sınıflandırma yoluna gider:

Bu şiirin temelde üç farklı kanalda aktığını söylemek gerekecek. İlki gelenek olanı yeni bir şiir için temel alan, bireysel sorunlardan ya da toplumsal hareketle gerçekliği irdeleyen, imgeye, metafora dayalı, görünür gerçekliğin yanı sıra gizil olanı yakalamayı esas alan hem açık hem kapalı bir şiir... (...). İkincisi, aynı anlayış ve söyleyiş biçimden yola çıkarak yer yer toplumsalı irdelese de daha çok bireyi, bireyin karmaşık sorunlarını yazan bir şiir... Üçüncüsü de geleneği yeni bir şiir için değil de yeni klasisizm için gerekli gören anlayış. (Cengiz, 2002: 140).

Bâki Asiltürk ise 1980 sonrası Türk şiirini kuşak bağlamında değerlendirir ve bu bağlamdan yola çıkarak sekiz farklı poetik eğilimin varlığından söz eder. Bunlar; imgeci şiir, anlatımcı şiir, folklorik/mitolojik şiir, metafizik şiir, gelenekselci şiir, toplumcu şiir, Beatnik-Marjinalci şiir ve yeni Garipçi şiir olarak sınıflandırılır:

İmgeci şiir, duygu ve duyuşların aktarılması noktasında şairin kendi düşünce dünyasından çıkan imgelere dayanan şiir anlayışıdır. İmgeci şiiri benimseyen sanatçılar bilhassa toplumcu şiire karşıdırlar. 1980 sonrasında imgeci şiire yeniden bir yöneliş başlar. Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen ve Metin Celal başta olmak üzere Lale Müldür, İhsan Deniz, Ahmet Erhan, İhsan Deniz, Hüseyin Atlansoy, Gülseli İnal gibi farklı şiir algılarına sahip şairler de imgeci şiiri kullanmışlardır.

Anlatımcı şiir, başı ve sonu belli kısa bir öyküye sahip olan, olay örgüsüne, sebep- sonuç ilişkisine, karakterizasyona veya mekâna dayalı tasvirlerin aktarıldığı şiir anlayışıdır. İmgeci şiirin karşısında yer alan anlatımcı şiirin başlıca temsilci isimleri Şavkar Altınel, Roni Margulies olarak bilinir.

Folklorik/Mitolojik şiir, Halk edebiyatından, kültüründen ve yerel değerlerden beslenen şiir anlayışıdır. Avrupa şiirini önemseyen anlayışa karşı çıkarak yerli olanın temel malzeme olması gerektiğini savunur. Yaşar İnanç, Adnan Özer ve Murathan Mungan bu şiir anlayışı içinde değerlendirilir.

Metafizik şiir, mistik- metafizik kaygıları öne çıkaran şiir anlayışıdır. “İslamcı Şair”, “Müslüman Şiir” biçiminde kavramsallaştırılan bu anlayış, şairlerin şiirlerini yayımladıkları dergilerden (Dergâh, Kaknüs, Yönelişler) mütevellit bu ismi alır. Lale Müldür, İhsan Deniz, Hüseyin Atlansoy, Ali Günvar Mehmet Ocaktan, Necat Çavuş, Arif Dülger gibi isimler bu anlayış çerçevesinde şiirlerini kaleme alan şairler olarak bilinir.

⁹ Bkz. Cengiz, M. (2002). *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Telos Yayıncılık.

Gelenekselci şiir, Şeyh Galip'ten Yahya Kemal'e, Ahmet Haşım'den Hilmi Yavuz'a şiirin zengin kaynaklarından faydalanılması gerektiğini savunan şiir anlayışıdır. Osman Hakan A., Vural Bahadır, Sefa Kaplan gibi şairler bu anlayışa mensup olan sairlerdendir.

Toplumcu şiir, 1980 öncesinin “Toplumcu-Gerçekçi” şairlerinin yolundan giden şiir anlayışıdır. Ahmet Erhan, Salih Bolat, Şükrü Erbaş, Nevzat Çelik, Emirhan Oğuz gibi isimler bu anlayış içinde yer alan şairlerdir.

Beatnik-Marjinalci şiir, 1950'li yılların sonlarıyla 1960'lı yılların başında Amerika'da yaygın olan, “Beat Generation” hareketi çerçevesinde, uçlarda yaşayanların hayata bakışını aktaran, kurallara karşı gelişi, yeraltını, isyan eylemini, aykırı olma durumunu esas alan şiir anlayışıdır. 1980 öncesinde Ece Ayhan ve Can Yücel şiirleri üzerinde etkili olan bu anlayış 1980 sonrası kendini Küçük İskender'in şiirlerinde gösterir. Bu anlayış yer yer Lale Müldür'ün şiirlerinde de yer alır.

Yeni Garip şiiri, Garip şiirinin etkisiyle yeni şiirler üretilmesine dayanan anlayıştır. Oğuzhan Akay, Akgün Akova Sunay Akın, Metin Üstündağ gibi sanatçılar Garip şiiri etkisiyle şiirlerini kaleme almışlardır. (Asiltürk, 2013: 100-430).

1980 öncesinde şiir sahasında yer alan Hilmi Yavuz, İsmet Özel, Arif Ay, Hüseyin Peker, Veysel Çolak, Ahmet Telli, Enis Batur, Güven Turan, Behçet Aysan, Cemal Süreya, Ece Ayhan; Can Yücel gibi isimler, 1980 sonrasında da şiir yazmaya devam etmişlerdir.

1990 sonrası Türk şiiri bir önceki döneme istinaden daha karmaşık ve parçalı bir şekilde tezahür eder. Hayal ve romantizm bu dönem öncesine kadar varlığını kuvvetli bir biçimde sürdürse de bu dönemden sonra gerek dünya gerçekleri gerek ise sanatçıların gerçekçi bakış açıları noktasında eskiye nazaran rağbet edilen unsurlar olmaz. 1990 sonrası şiirinin de bir ‘gerçekçe’si olduğuna ve bu gerçekçe harekete ihtiyaç duyduğuna göre şiirin gerçekle uğraşması gerekir (Taştan ve Şengül, 2017: 1890). Hayal ve romantizmin yanı sıra “imge” unsuru da 1990 sonrası şiirde pek görülmez.

1980'den sonra kaleme alınan şiirler, 1990 sonrası şairlerce hiçbir sorunu dile getirmemekle eleştirilir. Bu dönemin şairleri hayatla ve insanla iç içe olmak gerektiği görüşünü paylaşır. 1980'li yılların şairlerine göre daha serbest bir ortamda şiirleri kaleme alna şairler, politik iktidarlara, siyasal iktidarlara ya da değişen dünya düzenine eleştirel bir tutum sergilemişlerdir.

1990 sonrası İbrahim Tenekeci, Hüseyin Akın, Osman Çakmakçı, Cevdet Karal, Ömer Erdem, Süleyman Çobanoğlu, Ali Emre, Hakan Arslanbenzer, Hakan Şarkdemir, Osman Özbahçe, Bünyamin K., Hayriye Ünal, Murat Menteş gibi isimler dönemin öne çıkan isimleri arasında yer alır.

1.3.2. Öykü

1980 sonrasının getirileri öykü türüne de yansır ve bu yansıma kendini “suskunluk” denebilecek bir şekilde kendini gösterir. 1990’lı yıllara kadar süren bu süreç içerisinde elbette ileri dönem kadar olmasa da bu yıllarda da öykü cılız bir sesle de olsa edebiyat sahasındaki varlığını devam ettirir. Öykü için asıl çıkış noktası 1990 sonrası dönem olacaktır. Bir bütün olarak 1980-2000 arasına bakıldığında ise öykü yazarlarının sayısındaki nicel artış dikkati çeker. Ömer Lekesiz bu nicel artışın altında yatan nedenleri şu sözleriyle açıklar:

Düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, tutuklama/sorgulama sırasındaki işkencelerin ve yenilmişlik psikolojisinin neden olduğu zihinsel travmaların toplumsal bir boyut kazanması, ağırlıklı olarak yazma eğilimindeki o genç kuşakta öykü ateşinin uyanmasını sağlamıştır (Lekesiz, 2005: 48).

Sanatçılar toplumda birdenbire değişen dinamikleri anlamlandırmada zorluk yaşamışlar, kendilerini bir belirsizliğin içinde bulmuşlardır. Bu belirsizliğe son verme çabaları da kendini yeni biçim ve üslup arayışına itmiştir. Geride bırakılan dönemin öyküleri genel itibarıyla siyasal algılarla kaleme alınmış, bu siyasal algıların yansımaları ise öykü üsluplarının kararında, sert, isyancı ve kesin yargılarla donatılmasına zemin hazırlamıştır. Ancak 1980 sonrasının öykülerinin, bir önceki döneme göre taban tabana zıt anlayışlarla kaleme alındığı görülür. 1980 sonrası öyküler ise ziyadesiyle bireyselleşme algısı etrafında yazılmış, daha derin anlamlar taşıyan niteliktedir. Bunun altında yatan sebep ise yazarların içlerine kapanmaları ve hem yazınsal hem de toplumsal durumla iç hesaplaşmaya girişmeleridir. Necip Tosun (2011: 55-56) 1980 sonrası öykülerinin bir önceki dönemde baskın bir biçimde yer alan idealize gerçekliğin değil yaşanan, hâlihazırda bulunan gerçekliğin peşinden gittiğini ifade eder. Öykülerde

baskın bir biçimde yer alan politik hava yerini estetik kaygılara, ortak konulara, çeşitli anlatım tekniklerine bırakır.

Dönemin olumsuz yönde getirileri öykü sahası açısından çeşitlenme yönünde olumlu sonuçlanmıştır denebilir. 1980 sonrasının öykücülere estetik kaygıları barındırmakla birlikte ortak temaları da paylaşırlar. Boşluk hissiyatı ve bunun getirisi olan yalnızlık, geçmişten uzaklaşma, bunalım, cinsellik, geçmişle yüzleşme, feminizm, kadın ve kadın hakları, içki gibi temalar bu dönem öykülerinde yaygındır. İnci Aral'ın Kız Öpme Kuyruğu, Kıran Resimleri, Erendiz Atasü'nün Lanetliler, Figen Çakmak'ın Kırık Dökük Yaşam, Abdullah Nefes'in Sürgün isimli öyküleri bu temaları paylaşan öyküler olarak öne çıkar.

1970'lerin öykülerinde baskın olan "emek", "sömürü", "mücadele" gibi kavramlar, bu dönemde yerini bireyselleşme ekseninde kaçışa, nostaljiye, çocukluğa dönüşe, kaybedişe, yalnızlaşmaya ve yabancılaşmaya bırakır. Toplumsal dönüşümün getirilerinin bıraktığı izler bireysel çizgide anlatılır; terk etme, kaçma, alıp başını gitme gibi durumlardan öykülerde sıkça söz edilir. Gerçeklik kavramı irdelenmiş ve gerçekliğin tek katmanlı değil çok katmanlı bir unsur olduğu kanaati öykülerde yer edinmiştir.

1980 sonrası öyküleri her ne kadar ortak temaları paylaşırlar da bu, öykücülerin ortak bir tutum sergilediği anlamına gelmez. Bu dönem öykülerinde çeşitlilik, bireysel arayışlar, farklı anlatım teknikleri ve biçimler öne çıkar. Yenilikçilik, arayış, biçimcilik, farklılık, postmodern tutum, düş-gerçek ile hayat-kurgu ikilemi bu dönem öykücülüğümüzün baskın öğeleri olarak sıralanabilir (Tosun, 2011: 57). Bu yenilikler öykü türünün siyasetle arasına mesafe koyması hatta siyasete bulaşmaması sonucunda olumlu bir gelişme olarak sayılmaktadır. Bu anlamda 1980 sonrası, 1950'lerin büyük çıkışına eklenmek isteyen, yenilikçi arayışların yaygınlaştığı bir dönem olmuştur (Akkaya, 2010: 91). Estetiğe ve biçime önem veren bu tutum, 1950 sonrası Türk öykücülerinden Feyyaz, Kayacan, Oğuz Atay, Tahsin Yücel, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, gibi isimlere yeniden gözlerin çevrilmesine neden olur.

Genel itibariyle öykülerde yer alan bireysel tutum beraberinde eleştiriyi de getirir. 1980 sonrası öykü yazarları, toplumsal sorunlara kulaklarını tıkama, bunalımdan kurtulamama, bireyselleşme ve "ben" kavramını vurgulama gibi gerekçelerle eleştirilir. Buna göre öykücülerin "ben" kavramının etrafında öyküler yazmaları, gerçeklikten

kopuş olarak değerlendirilir. Ancak toplumsal dönüşümün öykü yazarlarını yeni arayışlara sevk ettiği göz önünde bulunan bir gerçektir. Geçen dönem öykülerinde kendini güçlü şekilde hissettiren ütopyik algı, bu dönemde yerini hesaplaşma ve sorgulamaya bırakmıştır.

Öte yandan toplumcu gerçekçi öykü anlayışı bu dönemle az da olsa değişimle yazın hayatına devam eder. 12 Eylül rejimiyle toplumcu gerçekçi yazarların sansür ve baskıya maruz kalması, iç göç artışı, SSCB'nin dağılışa giden yolu, “yoksulluk” kavramının irdelenmeyişi gibi etmenler, toplumcu gerçekçi yazarların bu anlayışı farklı biçimde anlatmalarına neden olacaktır. Bu noktada kırsalda yer alan ağa- köylü, kentsel düzlemde yer alan patron-işçi gibi önceki dönem öykülerinde görülen çatışmalar yeni dönemde yerini kentsel mekân algısıyla yenileyecektir. Bu anlayışla hikâye yazan Başar Başarır, Behçet Çelik, Faruk Duman, Jale Sancak, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Müge İplikçi, Nalan Barbarosoğlu, Nursel Duruel, Özcan Karabulut, Özen Yula, Pınar Kür, Tarık Günersel ve Yeşim Eyüpoğlu gibi yazarlar toplumcu gerçekçiliği yeni bir zemine taşırlar (Uslu, 2016: 72).

Değişim ve dönüşümün getirisiyle beraber 1980 sonrası öyküsünde kaçınılmaz olan “taraflaşma” olgusu elbette karşımıza çıkar. Kâzım Yetiş bu durumu şöyle özetler:

Bir tarafta dış gerçeklerden bunalan insan, diğer tarafta iç gerçeklerin insan için daha önemli olduğunu söyleyen insan vardır. Bunun için de gerçek, hikâye ve bazen yazara veya hikâyeciye göre de değişmektedir. Böylece de bir taraf toplumcu gerçeğin, diğer taraf insanın daha doğrusu insan gerçeğinin peşindedir (Yetiş, 2008: 26).

1980 sonrası yeni oluşan toplumcu gerçekçilik ve bireyselleşme münakaşalarına girmeden sadece edebî estetik kavramına inanmış ve bu doğrultuda eser vermiş yazarlar da bulunur. Cihat Burak, Ayfer Tunç, İbrahim Yıldırım, Murathan Mungan, Mehmet Günsur, Semra Aktunç ve Mario Levi gibi isimler edebî estetik kaygısıyla eserlerini kaleme alan yazarlardandır.

“Kadın” kavramı ve kadın yazarlar bilhassa bu dönemde revaçtadır. Kadın öykücü sayısı 1980 sonrası hızla artar. Kadın sorunlarına eğilim ve “kadın” kavramının tartışılması, bu dönem öykülerinde görülen yaygın konular arasındadır. Kadın ve onun sorunları yalnızca edebiyat sahasında değil diğer sahalarda da kendini göstermiştir. Bu konu etrafında dergiler ve gazeteler yayımlanır. 1980 öncesi eser veren kadın öykücüler

de yeni isimlerle beraber adlarını duyururlar. Tezer Özlü, İnci Aral, Feride Çiçekoğlu, Nursel Duruel, Işıl Özgentürk, Ayla Kutlu, Selçuk Baran, Nazlı Eray, Gülderen Bilgili, Tomris Uyar, Buket Uzuner, Jale Sancak gibi isimler dönemin öne çıkan, kadın ve kadın sorunlarını etraflıca ele alan yazarlardandır.

1980 sonrası dikkati çeken unsurlardan birisi de gelenekçi perspektifte kaleme alınan İslamî temalı öykülerdir. “Yeni Gelenekçiler” (Külahlıoğlu İslam, 2014: 370) olarak da isimlendirilen bu anlayış bilhassa bu dönemde ivme kazanır. Ahmet Kekeç, Durali Yılmaz, Şevket Bulut, Melek Paşalı, Necip Tosun, Kemal Sayar, Mustafa Kutlu, Nazan Bekiroğlu, Hüseyin Su, Kamil Yeşil gibi yazarlar, bu anlayışla öykülerini kaleme almakla çözüm önerisi sunma yoluna giderek fark yaratmaya çalışırlar. Bunalım, buhran, sıkıntı gibi durumları geride bırakmak için din ve gelenek yardımcı unsur olarak görülür ve bu da yazma yoluyla okura aktarılır. Geleneksel anlatı türlerinin gerek konu gerekse bakış açısı gibi tüm imkânları, modern dünyanın gereklerine uygun bir güncelleme ile tekrar okurun karşısına çıkartılır (Uslu, 2016: 74).

Halk hikâyeciliği geleneği 1980 sonrası Türk öyküsüne de yansır. Mustafa Kutlu, Sevinç Çokum, Hüseyin Su, Murathan Mungan ve Tomris Uyar gibi öykü yazarlar Halk hikâyeciliği geleneğini modern anlatım teknikleriyle yeniden harmanlar. Mustafa Kutlu *Masal ve Rüya* isimli öyküsüyle öne çıkar. Geçmişin, geleneğin temiz, saf dünyasını yeniden hayatın içine çekmeye çalışan Kutlu, hikâyeciliğini geleneğe ve özellikle halk hikâyeciliği geleneğine yaslamıştır (Duymaz, 2008: 129). Sevinç Çokum *Küller*, Tomris Uyar *Gecegezen Kızlar*, Murathan Mungan *Âzer ile Yedigâr*, *Muradhan ile Selvihan ya da Billur Bir Köşk*, *Şahmeran'ın Bacakları*, *Ökkeş ile Cengaver*, *Kasım ile Nâsır* gibi öyküleriyle geleneksel ile modern arasında gerek postmodern anlatım teknikleriyle gerekse metinlerarasılık ile bağ kurar.

Bu dönem içerisinde öykülerde hem modernizmin hem de postmodernizmin bazı özelliklerinden faydalandığı görülür. Yazarlar, yeni biçimsel, üslupsal ve içeriksel arayışlar içine girmişlerdir. Postmodernizmin öyküde görülmesiyle birlikte Türk öyküsü açısından yeni bir dönemin başladığı hissedilmiştir. Ancak postmodernizm esas olarak kendini 1990 sonrası dönemde hissettirecektir. Okur için yeni bir deneyim olan postmodernizm yazar için ise dar kalıpların kırılması ve yazarın özgürleşmesi noktasında önemlidir.

1980 sonrası öykü yazarlığı bakımından yazmaya devam edenler ve yazmaya yeni başlayanlar şeklinde gruplandırılabilir. Selim İleri, Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç ve Tomris Uyar gibi isimler kendilerini yenileyerek 1980 sonrası öykü sahasında yazma eylemlerini devam ettirirler. Özcan Karabulut, Hasan Ali Toptaş, Cemil Kavukçu gibi isimler ise ilk defa bu dönemde, yeni anlayışlarla adlarını duyururlar.

1990 sonrası dönem ise deyimi yerindeyse öykü türü için “patlama dönemi”dir. Çok sayıda öykü kitabı yayınlanmış, yeni öykü yazarları gerek öykü dergilerinde gerek ise edebiyat dergilerinde kendilerinden söz ettirmeye başlamışlardır. Yine niceliksel açıdan sadece öykü üzerine faaliyet yürüten dergi sayıları da hızlı bir artış göstermiştir. Adam Öykü, Üçüncü Öyküler, Kum Öykü, Hece Öykü, Düşler Öykü, Eylül Öykü, Kül Öykü, Öyküden Bir Bilet Gidiş Dönüş ile Yaşasın Edebiyat gibi dergiler bu dönemin öne çıkan dergilerinden bazılarıdır. Damar, Varlık, Evrensel kültür gibi edebiyat dergileri de geniş ölçekte öykü türüne sayılarında yer vermişlerdir. Öykü türüne ait antolojiler, inceleme ve araştırma kitaplarında da gözle görülür bir artış yaşanır.

12 Eylül ile yaşanan toplumsal dönüşümü anlatmak 1990 sonrasında kaleme alınan öykülerde kendini gösterir. Hasan Ali Toptaş’ın *Balkon*, Özcan Karabulut’un *Gözlerinde Solgun Bir Resim Gibi*, Cemil Kavukçu’nun *Önlem*, Feride Çiçekoğlu’nun *Öylece*, İnci Aral’ın *Ağrılı Kapısında Gecenin*, Oya Baydar’ın *Çantan Neden Ağır Postacı* gibi öyküler 12 Eylül sonrası insanın bıraktığı acıları, endişeyi, korkuyu anlatan öykülerden bazılarıdır.

Sadece 12 Eylül’ün etkisiyle değil bilhassa 1990 sonrası dünya genelinde yaşanan teknolojik değişim, gelişen medya imkânları, popüler tüketim kültürü ve oluşan yeni dünya düzeni gibi etmenler yalnız toplumu değil edebiyatı, bilhassa az sözle çok şey ifade etmek isteyen öykü türünü de etkiler. Yerini sağlamlaştırmak isteyen bir öykü türü vardır artık bu dönemde. Postmodernizm de öykünün yerini sağlamlaştırma konusunda önemli bir destek olarak karşımıza çıkar.

1990 sonrası dönemi diğer dönemlerden ayıran önemli unsur gelişen bilişim teknolojileridir. Bu ise bilgiye erişimin kolaylığını sağlamaktadır. Bilgi, artık sanal ortamda üretilir, tüketilir hâle gelmiştir. Nesnel gerçeklik yavaş yavaş yerini kişisel gerçekliğe bırakacaktır. 1990 sonrasına edebiyat hayatına atılan genç kuşak yazarlar kişisel gerçekliklerin merkezde olduğu anlayış içinde yapıt üretmeye başlar. Dolayısıyla burada sözü edilen gerçeklik algısına, herhangi bir yazınsal ya da düşünsel akımın bir

kabulü, ilkesi ya da düsturu olarak bakmak yerine, onu bir bakış açısı, yazarların dünyaya ve insana dair sahip oldukları “postmodern bakış açısı” olarak görmek daha uygun olacaktır (Akkaya, 2010: 129). Murat Gülsoy, Semra Topal, Faruk Duman, Sema Kaygusuz, Hakan Şenocak, Ayfer Tunç, Müge İplikçi, Murathan Mungan, Murat Yalçın gibi isimler Türk öykücülüğünde çığır açan postmodernist öykü algısının en bilinen isimleridir.

Dönem öykücülerinin en belirgin özellikleri alışlagelen öykücülük anlayışına karşı çıkmaları, herhangi bir görüşe ya da üsluba mensup olmamaları, kendi gerçekliklerini yaratmaları olmuştur.

1980’li yıllardan sonra öyküde yükselen bir ses olan “küçürek öykü” türüne rağbet artmaya başlar. “Kısa, özlü ve sindirilmiş yapısıyla anlık fark edişlerin şiirsel çığılığı” (Korkmaz, 2011: 26) olarak tanımlanan küçürek öykü, hem hacim hem de muhteva bakımından bilinen öykü türünden farklılık gösterir. Necati Tosuner’in (1997: 40) “Tadımlık gibi görünen doyumluk öyküler” olarak tanımladığı küçürek öykünün, şiirsellik gibi bir nitelik yüklediği söylenebilir. Bu noktada küçürek öykü, bilinen öykü türüne istinaden daha az hacme sahip ancak okurda kalıcı etki bırakabilecek, modern dünya düzenine hitap eden yeni bir tür olarak kendini gösterir.

Okura mesaj verme, kıssadan hisse çıkarma ya da okuru eğitme gibi amaçlar gütmeyen küçürek öykü, okura gerçekleri ani uyarmlar yaparak hissettirmeye çalışır. Küçürek öykünün amacı az sözcükle olabildiğince yoğun bir içeriğe sahip olabilmektir. Bu nedenle olay, zaman, mekân, kişiler gibi unsurlar sezdirme yoluyla okura aktarılır, detaylı tasvir verilmez. Hızlı tüketimin insan hayatında kapladığı yer doğrultusunda oluşan küçürek öykünün ana temalarını yabancılaşma, bunalım, buhran, umutsuzluk gibi kavramlar oluşturur.

1980 sonrasında Ferit Edgü, Sevim Burak, Tezer Özlü, Hulki Aktunç, Nedim Gürsel, Necati Tosuner, Sadık Yalsızuçanlar gibi yazarlar bu yeni türle ilgilenmiş ve bu doğrultuda eser üretmişlerdir.

1.3.3. Roman

1980 sonrası Türk romanı açısından da kırılmaların yaşandığı, yeni eğilimlerin görüldüğü dönem olarak kendini gösterir. Hatta denebilir ki bu kırılmaların kendini en net biçimde gösterdiği tür romandır. Bu dönemde roman türüne katkı sağlayan ve Batı edebiyatlarında da sıkça başvurulan pek çok yeniteknik (bilinç akışı, montaj tekniği, alıntı, tekniği, zaman kavramında görülen görecelileşme, bakış açısının geçirdiği değişim vb.) romanlarda boy gösterir. Diğer taraftan Türk edebiyatına uzun yıllar boyunca hâkim olan köy edebiyatına artık bu dönemde eskisi kadar rağbet edilmemesi gibi bir durum da romanın ilerlediği çizginin değişmesine zemin hazırlar. Öyle ki Hasan Bülent Kahraman (2004:268) “Türk edebiyatı 1970’lere geldiği zaman karşısında sadece köy edebiyatını bulmuştur” diyerek dönemin atmosferini aktarır.

Başlangıçtan 1980’li yıllara kadarki evreye kadar siyasi ve sosyal olaylarla birlikte ilerleyen ve ona göre şekillenen Türk romanı, darbe sonrasında da bu izlekte yapıt üretmeye devam eder. 12 Eylül romanları olarak adlandırılan yapıtlar bu algının sonucunda ortaya çıkar. Mehmet Özger, 12 Eylül romanlarının çıkışına zemin hazırlayan durumu şöyle aktarır:

1980 sonrası romanın eğilimlerinden biri de 12 Eylül romanlarıdır. 12 Eylül Darbesi, 27 Mayıs ve 12 Mart darbelerinden farklı olarak, ideolojik yaklaşımların bitirilmesine ve yeni bir yaşam felsefesinin oluşturulmasına sebep olmuştur. Darbe sadece ideolojik kamplaşmalardan kaynaklanan olayların bitirilmesi değil, aynı zamanda yeni bir insan algısının miladı olmuştur. 12 Eylül Darbesi ile ideolojiler yenilgiye uğratılmıştır. Sanat ve edebiyat cephesi de aynı şekilde bu yenilgiden payını almıştır. (Özger, 2012: 32).

Baskı, şiddet, işkence, yabancılaştırma, hapishane yaşamı, örgütler ve örgüt içindeki insanın durumu, yozlaşma, değer yargılarının değişimi, yabancılaştırma, sürgün gibi konular 12 Eylül romanlarının temel konularıdır. Bu romanlar genellikle darbeden yıllar sonra baskının ortadan kalkmasıyla birlikte kaleme alınan romanlardır. Çoğunlukla darbe sonrası yaşamları ele alan bu romanların bir kısmında da darbenin yaklaştığı zamanın işaretlerinin verildiği eserler de mevcuttur. Murat Uyrakulak’ın *Tol*, Tahsin Yücel’in *Peygamberin Son Beş Günü*, Adalet Ağaoğlu’nun *Hayır...* isimli romanları bu anlayışa örnek gösterilebilecek romanlardır.

Sürgün, kaçak yaşam gibi konular 12 Eylül romanlarında çokça üzerinde durulan bir konu olarak karşımıza çıkar. Sürgün, bireylerin köksüzleşmesi, yabancılaşması, memleketine özlem duyması, sevdiklerinden ayrılması, köklerinden koparılması vb. sorunları da doğuran bir varlık- yokluk meselesi olarak eserlerde varlık kazanmıştır (Özger, 2012: 243). Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş*, Süheyla Acar'ın *Yağmurun Yedi Yüzü*, Dursun Akçam'ın *Ucu Ucuna Yaşam*, Zülfü Livaneli'nin *Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm*, Feyza Hepçilingirler'in *Kırmızı Karanfil Ne Renk Solar*, Ayşegül Devecioğlu'nun *Kuş Diline Öykünen* isimli romanları sürgün hayatının baz alındığı eserlerdir.

12 Eylül öncesinde ideolojik amaçlar güderek kurulmuş olan örgütlerin şiddete başvurmaları ve gelinen durumun kontrol edilemez oluşu darbeyi hazırlayan nedenlerden biri olarak bilinir. Darbenin kurulmuş olan örgütler üzerindeki tesiri elbette romana da yansımıştır.

Sağ-sol olarak tabir edilen, ancak hangi cepheden olursa olsun dönemin romanlarında karşımıza çıkan ideolojik grupların hepsi haraç, soygun, gasp gibi örgüte finansal kaynak sağlama amaçlı eylemlerde bulunurlarken; silahlı eylemlerde amaç kimi zaman maddi gelir sağlamak, kimi zaman ise örgütün varlığını ve etkinliğini göstermek şeklinde gelişmiştir (Özer, 2011: 93).

12 Eylül'ün bilinen sonucu toplumun apolitikleşmesi yönündedir. Bilinmeyen, görünmeyen tarafı olan şiddet, baskı, işkence gibi unsurlar romanlarda sürece doğrudan ya da dolaylı bir biçimde tanıklık eden yazarlar tarafından kaleme alınır. Bu unsurlar yazarlar tarafından genel itibarıyla eserlerde darbeden yıllar sonra, zamanda geri dönüşlerle okura aktarılır. Kaan Arslanoğlu'nun *Devrimciler*, Atilla Keskin'in *Çiçekler Susunca*, Tahsin Yücel'in *Peygamberin Son Beş Günü*, Ahmet Altan'ın *Sudaki İz* isimli romanları ideolojik amaçlı kurulan örgütler üzerinde darbenin bıraktığı etkiyi ve şiddet, baskı gibi unsurları yansıtan romanlardan birkaçıdır.

Hapishane romanları olarak adlandırılan romanlar da tıpkı 12 Mart döneminde olduğu gibi 12 Eylül döneminde de yazarların kaleme aldığı romanlardandır. Bu romanlarda işkence, mahpus olan insanların birbiriyle, hapishane yöneticileriyle ve dış dünyayla olan iletişimleri, ilişkileri gibi durumlar kendilerine yer edinir. Feride Çiçekoğlu'nun *Uçurtmayı Vurmasınlar*, Öner Yağcı'nın *Kardelen* ve *Turnalar*, Osman Akınhay'ın *Gün Ağarmasa*, Mehmet Erolğlu'nun *Yüz 1981*, Remzi Çayır'ın *Mamak Mapushanesi*,

İsmet Kür'ün *Onuncu Sigara* gibi eserleri hapisane yaşantısına ışık tutan romanlar arasındadır. Yine Samim Kocagöz'ün *Mor Ötesi*, Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* ve *Sis Kelebekleri...*, Hasan Öztoprak'ın *Devamı Hayat*, Selami Gürel'in *Soluksuz*, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*, Reşit Karadağ'ın *Direnmenin Bedeli*, Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına*, *Mavi Karanlık*, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*, *Tek Kişilik Ölüm*, *Kayıp Romanlar* gibi romanlar da 12 Eylül romanları arasında sayılabilecek romanlardan birkaçıdır.

Darbe sonrası siyasetten uzak durma anlayışının getirisi olan bireyselleşme yönündeki eğilimler diğer türlerde olduğu gibi roman türünde de gözlemlenir. Batı'da roman türünde görülen yenilikler Türk romanında da görülmeye başlanır. Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay'ın metinlerinde filizlenen postmodernizm, 1980'li yıllara gelindiğinde kendini iyiden iyiye gösterir. 1990'lı yıllarda ise edebiyatımızın zirvesine yerleşir. İsmet Emre (2004: 221-223) Türk romanının gelişim çizgisini modern, modernden sapma ve postmodern dönem nitelendirip postmodernizmin başlangıcını 1970'li yıllara götürür. Buna göre Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* isimli eserle başlatılan modernizm, Yusuf Atılgan'ın kaleme aldığı *Aylak Adam* isimli eserle noktalanır. Oğuz Atay'ın yazmış olduğu *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* ile ise postmodernizmin edebiyatımızda görülmeye başlandığı ifade edilir.

Postmodernizm Türk edebiyatına hızlı bir giriş yapar. Dolayısıyla modernizmin hâkim olduğu metinlerde postmodernist özelliklerin görülmesi de olağandır. Yıldız Ecevit (: 71) modernizm ve postmodernizmin Türk edebiyatında hemen hemen aynı zamanda var olduğunu ifade ederek bu iki eğilimin girift özellikler sergilediğinden söz eder. Bununla birlikte postmodernizmin sağladığı avantajlar sayesinde, darbe baskısından bunalan, siyasi söylem ve gerçeklik gibi unsurlardan uzaklaşan yazarlar biçimcilikle öne çıkan romanlar yazmayı tercih eder. Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Selim İleri, Bilge Karasu gibi yazarların eser vermeye başlamalarıyla birlikte modern roman için önemli bir unsur olan “bilinç” kavramı önemini yitirmeye başlar. Postmodernist yazarlar verdikleri eserleri türlerine göre adlandırmayı tercih etmez, “anlatı” kavramını kullanmayı uygun görürler.

Baştan sona kadar müphemliklerle dolu, muğlâk, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem... Belki de biraz da bu yüzden, postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme,

şiiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine “anlatı” tabirini kullanmayı yeğ tutarlar (Emre, 2004: 89).

1980'lere kadar romanda görülen düalizm (Doğu-Batı ikilemi, iyi-kötü çatışması vb.) ortadan kalkmıştır. Bunun yanı sıra olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatıcı, dil gibi unsurlar değişim geçirir, modern romanda görülen bilinç doğrultusunda hareket etme eyleminin bırakıldığı görülür.

Metinlerarasılık¹⁰ sayesinde yazarlar, kendilerinden önce yazılmış metinlerden doğrudan ya da dolaylı bir şekilde yararlanmaya başlar. Başka bir metinde yer alan bir pasajı metinlerarasılığa dayanarak kendi metinlerine yerleştirirler.

Öte yandan “üstkurmaca” kavramı ile birlikte romanın yazılış adımları, romanın içinde yer almaya başlar. Hakan Sazyek (2002: 493-509) üstkurmacanın metinde üç farklı biçimde yer aldığından söz eder. İlki metnin yazılış sürecinin ana temalardan biri olması, ikincisi yazarın eseri yönlendirici ve tesir edici bir şekilde metne müdahalede bulunması, sonuncusu ise fantastik unsurların gerçeğin yerini almasıdır.

Postmodernizm, yazarlar tarafından farklı farklı algılanır ve bu doğrultuda da eser üretilmesine zemin hazırlar. Zira postmodern roman kaleme alan yazarların bir kısmı estetiği ön plana çıkarırken, bazıları da ideoloji ve popülerliği ön plana çıkarır (Güzel, 2009: 37). Genel itibariyle postmodernizm Türk romanına Yıldız Ecevit'in deyişiyle (: 69-70) dört ana eğilimle sirayet eder. İlki postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimdir. Hasan Ali Toptaş ve Orhan Pamuk bu eğilim içinde sayılabilir. İkinci eğilimavangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımın ortak paydasında yaşam bulan eğilimdir. Orhan Pamuk (Benim Adım Kırmızı) bu eğilim içinde de görülür. Üçüncü eğilim ise çevreci, feminist ya da kozmik/mistik renkler barındıran farklı eğilimlerle bütünleşen kozmopolit bir eğilimdir. Erendiz Atasü'nün bazı metinleri bu eğilime dâhil edilebilir. Son eğilim ise estetik açıdan bir değer barındırmayan, tüketime yönelik, genel itibariyle çarpıcı/sürükleyici

¹⁰ Farklı metinlerarası yöntemler açık ve kapalı olmak üzere iki biçimde ele alınabilir. Bir metne yapılan gönderge, yapıtın adı ya da yazarı açıkça bildirilerek ve alıntılanan kesitler (örneğin ayraçlar ya da italik yazı kullanılarak) belirtilerek açık ilişkiler; bir yapıtta ayrışik unsurlar yer verildiği konusunda hiçbir belirti, ipucu verilmeden kapalı ilişkiler kurulabilir. Bu durumda metindeki ayrışik unsurları saptamak okuyucuya düşer. Alıntı, gönderge, açık; gizli alıntı ve anıştırma, kapalı metinlerarası ilişkiler; yanılsama (parodi), alaycı dönüştürüm (trevestis semet burlespue), öykünme (pastiş), ise bir türev ilişkisine dayanan ve açık metinlerarası biçimler sayılırlar. Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi. s.93-94.

öyküleri barındıran ya da dünya dışı mekânlarda geçen bilim kurgu, polisiye ya da macera romanlarından teşekkül olan eğilimdir. Ayşe Kulin'in *Adı: Aylın* isimli eseri bu eğilime dâhil edilebilir.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*, *Banim Adım Kırmızı*, *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* isimli romanları; Metin Kaçan'ın *Fındık Sekiz* ve *Ağır Roman* isimli romanları; Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar* ve *Tehlikeli Masallar* isimli romanları; Hilmi Yavuz'un *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*, *Taormina* ve *Kuyu* isimli romanları; Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri*; *Kafes*; *Saz*, *Caz*, *Düğün*, *Varyeta* isimli romanları; Ferit Edgü'nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* isimli romanı; Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* ve *Kayıp Hayaller Kitabı* isimli romanları; Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* ve *Çocukluğun Soğuk Geceleri* isimli romanları; Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* isimli romanları; Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* isimli romanı; Elif Şafak'ın *Bit Palas*, *Şehrin Aynaları* ve *Mahrem* isimli romanları; Buket Uzuner'in *İki Yeşil Su Samuru* ve *Balık İzlerinin Sesi* isimli romanları; Bilge Karasu'nun *Gece*, *Kılavuz* isimli romanı; İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitabü'l Hiyel* isimli romanları postmodernizm bağlamında sayılabilecek romanlarda bazılarıdır. Bu dönem içerisinde postmodern olarak nitelendirilen yapıtlar postmodernizmin tüm özelliklerini barındırmamaktadır. Türk edebiyatında 1980 sonrasında görülen postmodern açılımlar bu özellikleri yer yer taşımaktadır. Fakat tümünü bağrında taşıyan bir tek yapıt aramak anlamsızdır (Kahraman, 2004: 274).

Toplumsal dönüşümün edebiyata yansmasıyla beraber roman türünde de yazarlar farklı izlekler üzerinden eserlerini vermeye başlar. Bunlardan birisi de 12 Eylül sürecine kadar devam eden modern gerçeklik anlayışının bu süreçle birlikte yerini kişisel gerçekliklere bırakmasıdır. Yazarların toplumcu anlayış ve gerçekliğin ilkelerine bağlı olmayı terk ettikten sonra fantastik edebiyata da yöneldikleri görülür. Fantastik edebiyat, insanın hayal gücünü kendine kaynak olarak seçer ve buna göre olayları veya durumları aktarmaya çalışır. Fantastik algı çerçevesinde kaleme alınan eserlerde bilim kurgu, hayali mekân, zaman ve karakterler ağırlıktadır. Başlangıçta fantastik roman, bilim kurgu ve ütopya gibi hayal dünyasından beslenen türler bir arada anılırlarken ve çoğu kez birbirinin yerine kullanılırlarken zamanla birbirinden bağımsız türler hâline gelmişlerdir (Sipahioğlu, 2006: 23).

1980’li yıllara değin Türk edebiyatında tam manasıyla fantastik olarak nitelendirilebilecek bir eser yok gibidir. Ancak realist unsurlar barındıran eserlerde de olağanüstü olarak nitelendirilebilecek ögeler varlığını gösterir. Esasen 1980’li yıllarla başlayan bir fantastik edebiyatın varlığından söz edilebilir. Berna Moran fantastik edebiyata olan eğilimi şöyle ifade eder:

1980’lerden bu yana gittikçe belirginleşen bir olgu var: gerçeklikten uzaklaşma ve fantastiğe yönelme. Nazlı Eray’da, Latife Tekin’de, Mehmet Eroğlu’nda, Bilge Karasu’da, Orhan Pamuk’ta ortak bir özellik bu. O hâlde bir genellemeye girişerek aşağıdaki saptamayı yapmamız belki yanlış olmaz: Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve “olabilir olanı” yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980’lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor. Bu yön değiştirmenin yazınsal ve toplumsal nedenleri ise ayrı ve karmaşık bir konu (Moran, 2005: 74).

Nazlı Eray, Latife Tekin, Bilge Karasu, Mehmet Eroğlu’nun yapıtlarında bulunan fantastik ögeler 1990’lı yıllara gelindiğinde İhsan Oktar Anar, Buket Uzuner, Güneli Gün, Sezgin Kaymaz, Sadık Yemni gibi yazarların da yapıt üretmesiyle yaygınlaşır. Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm*, Bilge Karasu’nun *Gece* ve *Kılavuz* Nazlı Eray’ın *Arzu Sapağında İnecek Var*, Buket Uzuner’in *Balık İzlerinin Sesi*, Güneli Gün’ün *Bağdat Yollarında*, İhsan Oktay Anar’ın *Pushu Kıtalar Atlası*, Sadık Yemni’nin *Muska*, Sezgin Kaymaz’ın *Uzunharmanlarda Bir Davetsiz Misafir* gibi romanları fantastik edebiyat çerçevesinde sayılabilecek romanlardan birkaçıdır.

Tarihi roman algısı da 1980’den sonra değişime uğrar. XX. yüzyılın yarısından sonra dünya genelinde meydana gelen değişim, dönüşümler tarihin yeniden sorgulanmasına sebebiyet verir ve bu sorgulayış edebiyat sahasında tarihi konulara yer veren eserlerde de kendini göstermeye başlar. Dünyada II. Dünya Savaşı, Türkiye’de ise 1980 sonrasında görülen postmodernist eğilim, yaşanan kırılmalar, dönüşümler, batılı insanın insan-dünya-akıl ekseninde sürdürdüğü anlam arayışında vardığı karamsarlık ve kötümserlik romanın iç ve dış yapısını bir hayli sarsmış; edebî metni yazarın oyun alanı hâline getirmiştir (Balcı 2009: 39-40). Böylelikle tarih algısı da postmodern edebiyat tesirinde dönüşüm yaşar. 1980’lere değin bilim gözüyle bakılan “tarih”, postmodern algı çerçevesince kişisel gerçeklerin ortaya çıkışıyla derinden sarsılır. Hülya Argunşah bu değişimi şu şekilde ifade eder:

Postmodernizmin tesirleriyle gerçeğe şüpheyile bakılması, birden fazla ve şartlara göre değişebilen gerçeğin olduğu düşüncesi tarih biliminin etrafında yeniden düşünülmesine sebep olmuştur. Bu çoğulcu bir tarih anlayışına işaret eder. Burada üzerinde durulan, önceki tarih anlayışlarının ‘tarihî gerçek’ diye sunduklarının bir insanın aracılığıyla ortaya konulmuş, ‘yorumlanmış’ metinler olduğu meselesidir. Bu durum, tarih biliminde yorumun yeri, değiştiriciliği üzerinde düşündürürken tarihin aslında kişisel bir yapı hatta kurgu olduğu konusuna dikkati çeker (Argunşah 2002: 20).

Yeni Tarihselcilik olarak adlandırılan bu kurama göre tarih, gerçeği birebir yansıtmaz, okura gerçek olarak sunulmuş, aslında baştan sona kurgu niteliği taşıyan bir oluşumdur. Bilinen tarih algısının dışına çıkmış, topluma mâl olmuş kişilerin romanlarda anlatması devri kapanmıştır. Buna mukabil yeni tarih anlayışında tarihî kırılmalara neden olmayan, fakat popüler kültüre uygun ölüm, hastalık, iklim, seks gibi hemen her konu tarihin kapsamına dâhil edilmiştir (Yalçın-Çelik 2005: 24). Bu romanlarda fantastik unsurlar, metinlerarasılık, parodi gibi postmodernizm dâhilinde yer alan yöntemler de kullanılır. Bunların yanı sıra postmodern algıyla kaleme alınmış tarihî romanlar modern algıya istinaden farklılıklar barındırır:

Postmodernler büyük anlatılara karşıdır. Büyük anlatı ile tüm bir tarihi ve toplumu kuramsal ilişkiler etrafında açıklayan ve anlatan söylemler, büyük tarih felsefeleri ve kuramları kastedilmektedir. İnsanlığın kurtuluşu için büyük anlatılar üretmek yerine yerel değerleri sınırlı anlatımlarla, yerel ölçekli mücadeleler yapılmalıdır (Yalçın Çelik, 2008: 348).

Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*, *Beyaz Kale*, Nedim Gürsel’in *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, Murat Erman’ın *Beyazateş Adası*, İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitabü'l Hiyel*, Gürsel Korat’ın *Zaman Yeli*, Elif Şafak’ın *Mahrem*, Haldun Çubukçu’nun *Yıldızsayan* gibi romanları bu anlayış doğrultusunda yazılmış romanlardan bazılarıdır.

1980 sonrası dönemde toplumda yükselen kadın hareketlerinin yansımaları edebiyat sahasına da yansır ve bu doğrultuda; kadının toplumdaki konumunu irdeleyen ve kadın sorunlarına ışık tutan, kadınlara bir kadın gözüyle bakan ve onları aydınlatan kadın romancıların sayısı ve yazılan roman sayısı da artış gösterir. Latife Tekin, Pınar Kür, Bukrt Uzuner, Ayşe Kulin, Nazlı Eray, Feyza Hepçilingirler, Ayfer Tunç gibi yazarlar 1980 sonrası adını duyuran yazarlardan birkaçıdır.

1970'li yıllarda kendine yer edinen İslami bakış açısıyla kaleme alınan romanlar 1980 sonrasında da niceliksel bir artış gösterir. İslamî esasları, itibarî âlemde işlemeyi esas alan bu yazarların metinleri kimi zaman edebî eserin sınırlarını zorlamasına rağmen büyük okuyucu kitlelerine ulamayı başarmışlardır (Güzel, 2009: 39). Şule Yüksel Şenler, Ahmet Günbay Yıldız, Nurullah Genç, Mustafa Miyasoğlu, Emine Şenlikoğlu, Hekimoğlu İsmail gibi yazarlar İslamî bakış açısıyla romanlarını kaleme alan yazarlardandır.

2. BÖLÜM

1980-2000 YILLARI ARASI TÜRK TİYATROSU

1980 sonrası döneme tiyatro sahası açısından bakıldığında 1960-70'li yılların hareketli yaşantısının görülmediği dikkati çeker. Nitekim Türk tiyatrosunun durgun bir döneme girmiş olmasının altında yatan sebep diğer sanat dallarına da yansıdığı gibi 12 Eylül sürecinden kaynaklanmaktadır. Bu dönem içerisinde pek çok sanatçı tutuklanmış, gözaltına alınmış, yurtdışına çıkmak zorunda kalmış; birçok eser sansüre takılmış, toplatılmıştır. 1970'li senelerde öne çıkan isimlerinden olan Vasıf Öngören yurtdışına çıkar. Tarık Ünlüoğlu, İstemi Betil, Levent Özdilek gibi isimler uzaklaştırma alırlar. 1402 sayılı yasa gereği pek çok sanatçı işten çıkarılmış, birçok DT ve şehir tiyatrosu yöneticisinin görevine son verilmiştir. DT Genel Müdürü olan Engin Orbey ve DT'nun diğer illerinde görevli olan müdürler de bu yasa gereğince görevden alınır. Politik olarak addedilen oyunların sahnelenmesi ve yayınlanması yasaklanır. Bu kapsamda dönemin politik tiyatro noktasında ün yapmış isimlerinden olan Tuncer Cücenoglu 1983'te sakıncalı personel ilan edilir ve sürgüne gönderilir (Akın, 2009: 84). 12 Eylül sonrası süreçte bazı tiyatro sahneleri kapanır. Bazı oyunlar ise askerlerin denetimi altında oynanır. Diğer taraftan YÖK'ün kurulmasıyla birlikte tiyatro eğitimi veren kurumlar tek çatı altında toplanır. Bu kurumlarda görev yapan kimi eğitimciler görevlerinden alınır. DT edebî kurul üyeleri (Cevat Çapan, Vedat Günyol, Sevda Şener vs.) de görevlerinden azledilir. DT ve İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları görevden alınmalar, boş kadrolar yönetimin merkeze bağlanması gibi sebeplerden ötürü zarara uğrar. İstanbul Şehir Tiyatroları'nın başına geçirilen Vasfi Rıza Zobu döneminde de Başar Sabuncu, Macit Koper, Erdal Özyağcılar, Savaş Dinçel, Celile Toyon, Beklan Algan gibi isimlerin de işine son verilir.

Bahsedilen uygulamalara karşın döneme ait bir ayrıntı göze çapmaktadır. 12 Eylül'den sonra Devlet Tiyatroları sanatçılarının aylıkları en yüksek devlet görevlilerinin de üstüne yükselmiştir (And, 2012: 176). Bu durum aslında pek çok sanatçının da otosansür uygulamasına zemin hazırlamıştır. Kendine sansür uygulamayı alışkanlık hâline getirmiş kişiler, daha yukarıdan bir karışmaya gerek bırakmadan gerekli sansürü uyguladılar (Nutku, 1993: 36). Sanatçıları, sanat yapımcılarının farkında olmadan ya da

bilinçli bir şekilde uyguladığı otosansür kavramının da tiyatronun bu dönemde gerilemesinin nedenlerinden biri olarak kendini gösterir.

Enflasyon yüzünden pek çok özel tiyatro darboğaza girer ve bu durum bilet fiyatlarına da yansır. Artan bilet fiyatları bu dönemde tiyatroya olan rağbetin düşüşüne sebeplerden biridir. Bunun yanı sıra özel tiyatrolarda ortaya çıkan bina sorunu ya da kiralari karşılayamama, maddi olanaksızlıklar sonucu tiyatro mekânlarının dönüştürülmesi gibi gelişmeler de tiyatro sanatına zarar veren etmenlerdendir. 1980 sonrası dönemde televizyonun yaygınlaşması nedeniyle de tiyatroya katılım oranları düşmüş, bu sebeple de pek çok tiyatro sanatçısı seslendirme sanatçılığı ya da dizi oyunculuğu gibi alternatiflere yönelmiştir. Darboğazda olan özel tiyatrolara devlet eliyle ödenek sağlanır. Ancak böyle bir olanak kimilerince suistimale uğrar. Devletin vermiş olduğu ödeneklerden yararlanmak amacıyla pek çok paravan tiyatro sahneleri peyda olur. Bu tutum nedeniyle iktidar-tiyatro sanatçıları arasındaki ilişki zedelenir ve olumsuz bir yönde seyreder

Seyirci-tiyatro arasındaki bağın bu dönemde, önceki döneme istinaden süratle gevşediği görülür. Gerek sokağa çıkma yasağı, gerek enflasyon, gerek geçim sıkıntısı, gerekse ulaşım zorluğu bir müddet sonra seyircinin tiyatro sanatından kopmasına davetiye çıkarır

Tiyatro sahası açısından bakıldığında “duraklama dönemi” olarak adlandırılabilir olan 1980 sonrası dönemde tiyatro yazarları da diğer alanlarda eser veren sanatçılar gibi içe kapanma yoluna gitmiş ve bu durum tiyatro sanatı açısından “kısır döngü” olarak nitelendirilebilecek bir hâl almıştır. Öyledir ki bir müddet sonra daha önce sahnelenen oyunlar bu dönemde daha fazla sahnelenmiştir. Önceki dönemlerde tiyatro sanatında yer alan toplumsallık düşüncesi yerini hissedilen bunalımla birlikte bireyci eğilime terk etmiştir. Baskıların yol açtığı endişelerle sorunları irdelemekten kaçınma çabası, iyi tiyatro ürünlerini giderek azaltmış; sıradan oyunlar, müzikle dansla birleştirilerek sergilenir olmuştur (Akın, 2009: 85). Gişe kaygısı yaşayan tiyatro sahnelerinin müzikallere yönelmesi manidardır. Klasik tiyatro anlayışının terk edildiği ve yerine ziyadesiyle daha çok müzikallerin ve komedilerin sergilendiği bir atmosfer oluşur. 1980 sonrası dönemin tiyatrosuna hâkim olan müzikal havayı Müzeyyen Buttanrı şu cümlelerle özetler:

Ciddi oyunlar ortaya konulmayınca komedyalar, müzikaller furyası ortalığı sarar. Hisseli Harikalar Kumpanyası vb. gibi Amerikan özentiliğine dayanan müzikaller ortaya çıkar. Yedi kocalı Hürmüz, Gol Kralı Sait Hopsait vb. kimi oyunlar, müzik ve dans eşliğinde geleneksel oyunlarımıza da benzetilerek oynanır. Bu yıllarda Ferhan Şensoy, ‘Ortaoyuncular’ adıyla yeni bir topluluk kurar. Şahları da Vururlar müzikali oldukça ses getirir. Gerçek bir sanat yapısından uzak, eğlenceye dayalı bu oyunlar, gazino kültürünün bir yansımasıdır (Buttanrı, 2011:585-586).

Kabare tiyatrosu da bu dönemde değişime uğrar. 1970’li yıllarda revaçta olan oyunculuğun etkisi ve sosyal eleştiriyi içine alan kabare tiyatrosu bilhassa o dönemin popüler bir topluluğu olan Devekuşu Kabare de 1980 sonrası süreçte değer yitimine uğrar ve politik hiciv çizgisinden uzaklaşır. Bu süreçte kabarenin televizyona taşınmasıyla tüketim toplumunun bir unsuru hâline gelir.

1983 yılından sonraki evrede özel tiyatro topluluklarının kendi içerisinde vermiş olduğu eğitimler, kurslar ve çalışmalar dikkati çeker. Dostlar Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Hadi Çaman-Yeditepe Oyuncuları, Bizim Tiyatro, Tevfik Gelenbe Tiyatrosu ve AST bunun örneklerini verir (Akdenizli Çelenk, 1999: 145). Tiyatro eğitimi konusunda üniversite düzeyinde eğitim veren kurumların başında ise AÜ Dil- Tarih ve Coğrafya Fakültesi’nin Tiyatro Bölümü ve DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi’nin Tiyatro Bölümü gelir.

Eğitilmiş yönetmen sayısının sınırlı olması oyun yönetimi açısından zorluk çıkarır. Dramaturji çalışmaları ve eğitilmiş dramaturg sayılarının da az olması tiyatro sanatını olumsuz yönde etkileyen etmenler arasında kendini gösterir. Aynı zamanda sahnelenen oyunların eleştirisinin yeterince yapılamaması gibi negatif bir durum söz konusudur. Tiyatro eğitmeni yetiştirilen kurumların niceliği başlangıçta az olsa da zamanla sayılarının arttığı gözlemlenir. Kurumların çoğalması durumu beraberinde eğitici sayısının azlığını da getirir.

1980 sonrası döneminin tiyatrosu baskının gölgesinde sorunların üstüne gitmekten çekinen, düşünsel manada zayıflamış, alelade, ziyadesiyle müzikle ve dansla süslenen oyunlarla karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra dönemin beğenilen oyunları arasında *Bahar Noktası*, *Her Gün Yeni Baştan*, *Açgözlüler*, *Harold* ve *Mande* gibi oyunlar İstanbul Şehir Tiyatroları’nca sahnelenmiştir. Tiyatro sanatı anlamında verimsiz bir

döneme istinaden bol şenlikli, etkinlikli olan bu dönem Sevda Şener'in (1998: 222) bahsettiği gibi "bol hareketli az bereketli yıllar" olarak hafızalarda yer edinir.

1990'lı yıllara gelindiğinde özel tiyatrolar açısından sıkıntılı yılların devam ettiği söylenebilir. Bu sıkıntıların başı çeken unsuru ise bina sorunudur. İzmir'de açılan Kamyon Tiyatro ve İstanbul'da açılan Yasemin Yalçın Tiyatrosu özel tiyatro bazında atılan yeni adımlardandır.

Televizyonun yaygınlaşması ve özel kanalların da faaliyete geçmesi gibi bir faktör tiyatro sanatını derinden etkiler. Özellikle 1990'lı yıllarla birlikte yaygınlaşan özel televizyonlar, Türkiye'deki sanat, eğlence, kültürü ve sosyal yaşamın yeni baştan dizayn edilmesine ön ayak olur (Demir, 2016: 123). Böylece hâlihazırda gelişen olumsuz koşullar (ekonomik sıkıntılar, bina sorunu, insanların evlere kapanması vb) nedeniyle hem seyirci hem sanatçı hem de oyun yazarları televizyonun renkli dünyasına kendisini kaptırır. Pek çok tiyatro sanatçısı da artık televizyonlarda kendini göstermeye başlar.

1980 döneminin baskıcı tutumunun azalmakla birlikte 1990'lı yıllara da yansıdığı görülür. Özellikle politik tiyatroya karşı alınan tavrın bir uzantısı 1990'larda da kendini gösterir. Erol Toy'un kaleme aldığı *Pir Sultan Abdal*, Metin Balay'ın yazdığı *İnadına Yaşamak*, Haluk Işık'ın yazdığı *Memleket Hikâyeleri* gibi politik unsurları barındıran oyunlar yasaklanır. İstanbul Şehir Tiyatroları bu yasaklamalara karşı 1994-1995 sezonunda, "Yasaklanmış Oyunlar" başlığı ile bir alt repertuar oluşturdu (Akın,2009: 54). Bu repertuar ile o güne değin yasaklı adı altındaki oyunların sahnelenmesi hedeflenmiştir.

1990'lı yıllarda tiyatronun bir önceki döneme göre daha da durgunlaştığından söz edilebilir. Sanatçılar, dönemin yoğun gündemini, kompleks hâle gelmiş olan sosyolojik tabanı irdelemekte güçlü çekmekle beraber bu unsurları eserlerinde işleme noktasında eksik kalmış, rotalarını bireyin dramını anlatmaya çevirmişlerdir. Bilgisi, görgüsü ve beğenisi iyice artan seyirciyi tatmin etmeyen sahne tekniğimiz, izleyicisinin beğenisini karşılamakta zorlanır görünmektedir (Buttanrı, 2011: 589). Tiyatroda mevcut hâlde bulunan düzeyli güldürülerin, klasik oyunların yerini güldürü unsurunu seviyece aşağı çeken ve eğlenceye yönelik bilhassa müzikli oyunlar almıştır. Bu tarz oyunlara rağbet edilmesi tiyatro sanatının önemle üzerinde durduğu bir noktayı zedelemiştir: gerçeklik. Hayatı ve hayatın gerçeklerini aksettirme noktasında kırılmaya uğrayan tiyatro, bu noktada sorunları da bünyesinde taşır. Kişisel gerçeklik algısının tiyatro sanatına da

yansıması, tiyatro metinlerinin hem içeriğini hem de biçimini değiştirmiş birtakım postmodern teknikler yerini tiyatro metinlerinde de almıştır.

1990'lı yıllarda Amerikalı sahne tasarımcısı Robert Wilson'ın dramatik metin kullanımından uzaklaşarak metinlerarası olmayı gözeten ve performans temelli "imge tiyatrosu" olarak bilinen bir yönelim Batı'da başlamış bulunmaktadır. Batı tiyatrosu postmodern dönemi yaşamaktadır. Deneysellik ise tiyatronun vazgeçilmez bir parçayı olmaya başlar. Çok kültürlülük, etnik özellikler ön plana çıkarılır.

Batı'nın benimsediği deneysel, değiştirici, dönüştürücü yaklaşımın yansımaları İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu bünyesinde Ayla ve Beklan Algan yönetiminde kurulan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı çalışmalarında görülür.

Şahika Tekand, performatif sahneleme ve oyunculuk anlayışını geliştirirken, Mustafa Avkıran performansta çok kültürlülüğe işaret eden motifleri oyunlarında kullanır. Performatif tiyatroya Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda gibi isimler katkı sağlar ve gelişmesine yardımcı olur.

Batı'da kullanılan multi-medya araçları bizde de kullanılmaya başlanır. Karagöz gösterileri de multi-medya araçlarıyla aynı işlevi yüklenir. Ferhan Şensoy, geleneksel malzemeyi Batı ile buluşturur ve kendine has olan yorumunu geliştirir. Nurhan Karadağ, köy-seyirlik oyunlarını ortaya çıkarır ve sergiler. Köylü tiyatrosunun öğelerini yan yana kullanma çabası 80'li ve 90'lı yıllarda Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde gerçekleştirilir. Yeşim Dorman *Ölüm, Evlenme, Doğum* isimli oyunlarında ritüel olguları gündeme getirir.

Türk tiyatrosunda 1960-1970'li yıllarda bilhassa kendini hissettiren epik tiyatro ve Brecht etkisi az da olsa etkisini sürdürür. 1980 yılında Dostlar Tiyatrosu'nda Genco Erkal'ın hem yönetip hem oynadığı Brecht'e ait olan *Kafkas Tebeşir Dairesi* isimli oyun Türkiye'de ilk defa oynanmasından dolayı dikkati çeker. *Galileo Galilei* isimli oyun da sahnelenmesi açısından dikkate değerdir.

1980 sonrası tiyatro yaşamına bakıldığında çok hareketli bir ortam göze çarpar. Şenlikler, paneller, turneler, topluluklar, festivaller açısından zengin olan bu dönem niteliksel açıdan önceki dönemleri aratır.

2.1. TİYATRO FAALİYETLERİ

1980 sonrası döneme bakıldığında tiyatro sanatı açısından çok hareketli faaliyetlerin hayata geçirildiği gözlemlenebilir. 1980-2000 arası devre şenlikler, açıkoturumlar, kurultaylar, toplantılar, paneller, kutlamalar, gösterilerle bezenmiştir. Hem yurt içinde hem de yurt dışında aktif etkinliklere katılım bu dönem için göze çarpar. Ancak, dönemin bu denli hareketli olmasına karşın gerek oyun yazarlığı, gerek nitelikli tiyatro metni üretimi açısından, gerekse tiyatronun sorunlarını tartışacak, çözüm getirmeye yönelik adımların atılması noktasında eksik kalındığı söylenebilir.

1982 senesinde Kültür Bakanlığı, özel tiyatrolara getireceği projelere karşılık kaynak sağlama olanağıyla tiyatroya can suyu niteliğinde olacak bir imkân sunar ve 1992 senesinden sonra bu faaliyetler hız kazanır. Diğer taraftan DT yurt genelinde yayılma fikri doğrultusunda farklı şehirlerde tiyatro sahneleri açar. 1985'te Adana Devlet Tiyatrosu yerleşir ve burada oyunlar oynanmaya başlanır, 1988'de Trabzon ve Diyarbakır Devlet Tiyatroları kurulur, 1993'te Antalya Devlet Tiyatrosu kurulur, 1998'de ise Sivas, Van, Erzurum ve Konya Devlet Tiyatroları kurulur. Ayrıca bu illerde Devlet Tiyatrosun'a bağlı sahne sanatlarının giderek çoğaldığını, çocuk tiyatrosu birimlerinin kurulduğunu görürüz (Akın, 2009: 62).

İstanbul için ayrı bir yeri olan Küçük Sahne restore edilir ve yeniden perde açacak duruma getirilir. Beşiktaş Kültür Merkezi, Sabancı Kültür Sitesi, Afife Jale Sahnesi gibi yeni mekânlar oyun sergilemek üzere faaliyete geçer. Ayrıca uluslararası şenliklerin düzenlenebilmesi, özel tiyatroların parasal sorunlarının çözülebilmesi, kimi pahalı yapımların gerçekleştirilebilmesi için işletilmeye başlanan sponsorluk uygulaması, sahne sanatlarına yeni bir kaynak sağlamıştır (Şener, 1998:224).

Yaratıcı drama noktasında atılan adımlar da dikkate değer bir nitelik taşımaktadır. Bu alanın bilhassa eğitimin içinde yer almasıyla öğrencilerin aktif katılımı hedeflenmiş; onların ufuklarını genişletecek, özgüven kazandıracak hüviyette bir faaliyetle okullar arası ya da okul içinde tiyatro yarışmaları, gösterileri yapılarak tiyatronun geniş bir kitleye hitap etmesi noktasındaki çalışmaları hızlandırması bakımından dönem için olumlu sayılabilecek bir gelişme olarak kendini gösterir.

1983'te Geleneksel Tiyatro Festivali İstanbul, Ankara ve Bursa'da yapılmıştır.

İstanbul'da 1987 senesinde gerçekleştirilen Uluslararası Tiyatro Eleştirmenler Birliği'nin toplantısı dönemin etkinlikleri arasında öne çıkar. Birliğin mensupları bu doğrultuda bildiriler sunmuş, seminerler düzenlemiş, sahnelenen oyunları izleme fırsatı bulmuşlardır. 1987'de Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün Türkiye'de bulunan merkezi uluslararası çapta bir sempozyum düzenler. SSCB ve ABD'nden gelen temsilcilerle birlikte tiyatro sanatının yaşadığı sıkıntılar, sorunlar incelenir.

1989'dan itibaren Uluslararası Tiyatro Festivali İstanbul'da yapılmaya başlanır. Mayıs ayı içinde yer alan bu festivale yurt dışından yabancı topluluklar davet edilmekte, ayrıca ülkemizin ödenekli ve özel tiyatrolarının o mevsim içinde sergilediği oyunlardan festival komitesi tarafından seçilen oyunlar festivale davet edilerek seçkin bir sanat ve kültür ortamı yaratılmaktadır (Şener, 1998:230). Aynı sene DT bünyesindeki tiyatroların bir oyunla katıldığı I. Ankara Buluşması yapılır. Bu etkinlikle DT'nin diğer illerde bulunan sahnelerindeki faaliyetler gözler önüne serilir, oyunlar değerlendirilir. 1982'den itibaren kesintiye uğrayan ODTÜ Amatör Tiyatrolar Şenliği 1989 itibariyle yapılmaya başlanır.

1990'da Tiyatro Eleştirmenler Birliği kurulur. Yine aynı sene içerisinde Kültürlerarası I. Troya Şenliği düzenlenir. Şenlik kapsamında oyunlar sahnelenmiş, gösteriler yapılmıştır. 1990 itibariyle Uluslararası Çocuk Tiyatroları Festivali Alaçatı'da yapılmaya başlanır.

İstanbul'da Haziran 1990'da düzenlenen I. Tiyatro Kurultayı'nda tiyatroyla alakalı alınan kararlar sunulmuş, toplantı sırasınca irdelenen konular kitap olarak yayınlanmıştır. II. Tiyatro Kurultayı ise 1997'de Mersin'de toplanır ve tiyatro sorunları tartışmaya açılır, demeçler verilir.

1991 senesinde Türkiye'de ilk defa yapılan bir diğer etkinlik ise Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün genel kongresinin gerçekleştirilmesidir. Ayşegül Yüksel, Sevda Şener, Yücel Erten gibi isimler bu kongre dâhilinde bildirilerini sunmuşlardır. Aynı sene Uluslararası Gençlik Tiyatroları Şenliği İstanbul'da gerçekleştirilmiştir.

1992'de Muhsin Ertuğrul'un doğumunun 100. yılı nedeniyle düzenlenen törende Ertuğrul'un Türk tiyatrosu sahasındaki yerini ve değerini anlatan bir konuşma yapılmış ve *Bir Tutkunun Yüz Yılı* isimli bir gösteriyle Ertuğrul'un modern Türk tiyatrosu yolunda sarf ettiği emekler anlatılmıştır. Yine bu sene içinde Nazım Hikmet'in

doğumunun 90. yılı olması sebebiyle onu anan etkinlikler faaliyete geçirilmiş, şiirlerinden düzenlenen oyunlar ve Nazım Hikmet'in *Yolcu*, *Ferhat ile Şiringibi* oyunları da sahnelenmiştir.

1993'te Sanatçılar Kurultay'ı toplanmış ve burada sanatçı hakları tartışmaya açılmıştır. Aynı yıl gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ne Kumpanya, Tiyatro Grup, Stüdyo Oyuncuları Bilsak gibi deneysel, performatif tiyatroyla uğraşan topluluklar "Alternatif Tiyatro" adı altında bu festivale katılmışlardır. Yine bu sene içinde Okullar Buluşması düzenlenir. Bu buluşmaya üniversitelerin tiyatro bölümleri, konservatuvar öğrencileri ve DT oyunlarla katılmış, sahnelenen oyunlar değerlendirilmiştir. 1993-1996 arasında Bilkent Uluslararası Tiyatro Şenliği düzenlenmiştir.

1994'te Cüneyt Gökçer'in sanatta 50. yılı sebebiyle bir kutlama yapılmıştır. Yine aynı yıl içerisinde İstanbul'da "Sansür ve Sanat Eserleri Tahribatı" isimli bir sergi düzenlenir. 1994'te, DT Genel Müdürü olan Taner Levent'in öncü olarak başlattığı "Sanata Evet" kampanyası 1995'te uluslararası etkinlikler çerçevesinde TOBAV tarafından devam ettirilir. Böylelikle Ankara'da Uluslararası Amatör Tiyatrolar Birliği'nin Dünya Kongresi, Avrupa Gençlerinin Tiyatro Buluşması ve Uluslararası Amatör Tiyatro Festivali gibi etkinlikler tiyatroyla ilgilenen kitlelerin beğenisine sunulmuştur.

1995'te Polonya'da düzenlenen Türk Tiyatro Semineri'nde Türk tiyatrosunu tanıtan konuşmalar yapılmış, bildiriler sunulmuş, oyunlar sergilenmiştir. Aynı yıl Uluslararası Assos Gösteri Sanatları Festivali düzenlenir. 1996'da TODER tarafından "Sahnede Yarım Asır Altın Rozet Ödülü" isimli bir törenle sahnede ellinci yılını doldurmuş sanatçıları ödüllendirir. Aynı yıl Ankara Okullararası Tiyatro Şenliği de yapılmıştır. 1997'de ise Uluslararası Genç Tiyatro Eleştirmenleri Semineri Türkiye'de yapılır. II: Ankara Çocuk Oyunları Şenliği de 1997 senesinde gerçekleştirilir. Yine bu sene içinde Küçük Tiyatro'nun açılışının ellinci yılı kutlanmıştır.

1998 senesinde ise Uluslararası Kukla Festivali İstanbul'da yapılmıştır. Denizli Amatör Tiyatro Şenliği, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi Etkinlikleri, Boğaziçi Üniversitesi'nin düzenlediği Amatör Tiyatro Şenlikleri gibi şenlikler de uzun yıllar devam eden tiyatro şenlikleri olarak bilinir. Adana'da Sabancı Uluslararası Tiyatro Festivali, Diyarbakır'da Orhan Asena Tiyatro ve Sinema Festivali, Trabzon'da Karadeniz'e Kıyısı Olan Ülkeler

Tiyatro Buluşması, İstanbul'da Türk Yunan Tiyatrolarının Buluşması ve İstanbul Çocuk Tiyatrosu Festivali gibi etkinlikler de 1990'lı yıllardan sonra revaçta olan etkinlikler arasında yer alır.

1980-2000 arası dönem tiyatro sahasında yapılan yarışmalar açısından da bereketli bir dönem olarak öne çıkar. Genç yazarları cesaretlendirmek, heveslendirmek amaçlı pek çok kurum ve kuruluş, belediye, banka (TBMM, TRT, Kültür Bakanlığı, Bakırköy Belediyesi, Salıhlı Belediyesi vb.) tarafından oyun yazma yarışmaları düzenlenir. Bu yarışmalar kapsamında başarılı bulunan tiyatro metinleri yayımlanma ve sahneleme gibi olanaklardan yararlanır. 1988'de Kültür Bakanlığı'nın yapmış olduğu Hasan Ali Yücel Oyun Yazma Yarışması en biline yarışmalardandır.

Ödüller bakımından da hareketli olan bu dönem daha önceki bilinen ödüllerle beraber yeni eklenen ödüllerle de tiyatro sahasını canlandıran faaliyetlerdendir. Önceki döneme ait bilinen ödüller arasında TRT Ödülü, Tiyatro 70 Ödülleri, İlhan İskender Ödülleri, TDK Ödülü gibi ödüller popülerliğini korumakla birlikte özellikle bu dönem içerisinde verilen ödüllerde kategorilere ayırma faaliyetleri hız kazanır. Kültür Bakanlığı Tiyatro Başarı Ödülleri, Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Ödülleri, Afife Tiyatro Ödülleri, Sadri Alışık Tiyatro Ödülleri, İstanbul Festivali Onur Ödülü, Avni Dilligil Ödülleri, Ankara Sanat Kurumu Ödülleri, İsmet Küntay Ödülleri, TİYAP Ödülleri, Ulvi Uraz Ödülleri, Muhsin Ertuğul Ödülü, İsmail Dümbüllü Ödülü, Abdi İpekçi Ödülü, Atatürkçü Düşünce Derneği Ödülleri, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Ödülleri, TİSAN Tiyatro Emek Armağanı, MSM Ödülleri, Denizli Amatör Tiyatro Şenliği Ödülleri gibi ve daha pek çok ödül konsepti 1980-2000 arası dönemde adından söz ettirir.

2.2. DT, ÖDENEKLİ TİYATROLAR VE ÖZEL TİYATROLAR

2.2.1. DT

DT bu dönem yönetimdeki sık değişiklerle gündeme gelir. Yirmi yıllık süreç içerisinde İstanbul, Ankara, İzmir ve Bursa dışında sekiz şehirde sahne açan DT'nın başka şehirlerde de faaliyet göstermeleri olumlu bir gelişme olarak kendini gösterir. Genel itibariyle yerli oyunlar sergilenir. 1980 sonrasına bakıldığında ise daha önceleri

sahnelenmiş oyunların tekrar tekrar sahnelendiği göze çarpar. Bu durum aslında tiyatrodaki kısır döngüye girildiğinin göstergesidir. Haldun Taner, Vasıf Öngören, Güner Sümer, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Turan Oflazoğlu, Turgut Özakman, Adalet Ağaoğlu, Necati Cumalı, Orhan Asena, Dinçer Sümer, Nazım Kurşunlu, Recep Bilginer, Refik Erduran, Tarık Buğra, Nezihe Araz, Hidayet Sayın, Güngör Dilmen, Ülker Köksal, Cahit Atay, Oğuz Atay gibi önceki dönemlerde tiyatro eseri üretmiş yazarların oyunları sergilenmeye devam eder.

Önceki döneme ait olan Necati Cumalı'nın Boş Beşik; Sabahattin Kudret Aksal'ın Bay Hiç, Kahvede Şenlik Var; Tarık Buğra'nın Akümülatörlü Radyo; Nezihe Araz'ın Alacakaranlık; Turan Oflazoğlu'nun Elif Ana; Ahmet Kutsi Tecer'in Köşebaşı gibi oyunlar sahnelenmeye devam eder.

1980 sonrası kuşağı temsil eden Mehmet Baydur, Murathan Mungan, Bilgesu Erenus, Ergun Sav, Erhan Bener, Kenan Işık, Adem Arar, Haluk Işık, Erhan Gökgücü, Yeşim Müderrisoğlu- Yıldırım Türker, Yıldırım Şentürk, Yüksel Pazarkaya, Coşkun Irmak, Semih Serger, Erman Canatan, Civan Canova, Behiç Ak gibi isimlerin eserleri de DT 'nda sahnelenmeye başlanır.

Dönem içerisinde DT'nda dikkati çeken oyunlar arasında Güngör Dilmen'in *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*, *Deli Dumrul*; Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı*, *Bir Şehnaz Oyun*, Mehmet Baydur'un *Cumhuriyet Kızı*, *Limon*, *Yangın Yerinde Orkideler*; Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*; Civan Canova'nın *Kıyamet Sularında* gibi oyunlar, gerek oyunculuk gerekse sahneleniş bakımından dikkate değer oyunlardandır.

DT'nda sahnelenen yabancı oyun oranı bu dönem içerisinde bir önceki döneme göre düşüştür. Muhsin Ertuğrul'un başlattığı her yıl en az bir Shakespeare oyunu sahneleme geleneği çoktan terk edilmiştir (Şener, 1998: 239). Dünya tiyatrosundan sahnelenen oyunlar Shakespeare'in *Kral Lear*, *Macbeth*, *Venedik Taciri*, *Bahar Noktası*, *Hırçın Kız*, *Jül Sezar*; Aristophanes'in *Lysistrata*; Euripides'in *Troyalı Kadınlar*; Molière'in *Tartuffe*, *Cimri*; Christopher Marlowe'un *Dr. Faustus* gibi oyunlarla sınırlandırılır. Çağdaş dünya tiyatrosunu yakalama yaklaşımı doğrultusunda Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*, *Kafkas Tebeşir Daiesi*, *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*; George Orwell'in romanından uyarlanan *Hayvan Çiftliği*; Arnold Wesker'in *Dört*

Mevsim; Istvan Örkem'in *Kedi Oyunu*; Edward Albee'nin *Kim Korkar Hain Kurttan* gibi oyunlar da DT sahnelerinde perdelerini açar.

DT'nın farklı illere yayılmasıyla beraber sahnelenecek oyunların seçimi konusunda da birtakım esneklikler meydana gelir. Klasik oyunların sahnelenmesinin yanı sıra daha çok duygusal niteliği ön plana çıkan, dil konusunda daha sade olan oyun seçimine gidilir. Bu seçim seyircinin beklentisine göre şekillenmekle birlikte oyunların geneline bakıldığında niteliksel açıdan bir değer yitiminin varlığından söz edilebilir. Dönemin oyunları arasında farklılık yaratan, seyirciyi şaşırtmayı amaçlayan oyunlar da mevcuttur. Müge Gürman'ın *Cadılar Macbeth'i*, yönetmenliğini Kenan Işık'ın yaptığı *Sahekespeare'in Macbeth'i*, Işık Kasapoğlu'nun yönetmenliğinde sahnelenen *Shakespeare'in Venedik Taciri, Macbeth, Kısasa Kısas, On İkinci Gece* gibi oyunlar öne çıkar.

Diğer taraftan 1980 sonrası yayılan DT'nda sahnelerin artmasıyla beraber, yönetimin sıkça el değiştirmesi, kadro fazlalığı, yetersiz sahne donanımı gibi etmenler oyunların sahnelenmesi konusunda pürüzlerin çıkmasına ve değer kaybına zemin hazırlamıştır. Gerek oyun seçiminde gerekse oyunların sahnelenişinde önceki döneme istinaden 1980 sonrasında özensizlik göze çarpar.

2.2.2. Ödenekli Tiyatrolar

1980'li yıllarla birlikte ödenekli ve özel tiyatroların malî anlamdan problemleri giderek artmaya başlamış, bu durumun üzerine bir de mekân sorunları eklenmiştir. Ayrıca ödenekli tiyatrolarda da baş gösteren bir yönetim sorunundan söz edilebilir. Bu sorunların yanı sıra pozitif olarak addedilebilecek bir gelişme ise yerel yönetimlerin ödenekli tiyatroları ve tiyatro topluluklarının desteklenmesidir. Bu bağlamda alınan kararlar neticesinde topluluklara şehir tiyatroları açabilme olanağı tanınır. Bakırköy Belediye Tiyatrosu bu karar sonucunda açılan tiyatrolardandır. Burada Aziz Nesin'in *Hadi Öldürsene Canım*, Ortaoyuncular topluluğunun *Ferhangi Şeyler*, Haldun Taner'in *Zilli Zarife*, Nazım Hikmet'in *İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu?* gibi oyunlar sahnelenir.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları 12 Eylül sürecinden etkilenen tiyatrolardan biri olmakla birlikte burada da yönetim değişikliği gerçekleşmiştir. Vasfi Rıza Zobu'nun göreve getirilmesiyle birlikte yapılan ilk faaliyet yerinden yönetim şeklini değiştirerek merkezi yönetime bağlamasıdır. Bu değişiklikten sonra İBBŞT'nda bir önceki dönemde gerçekleştirilen faaliyetler; oturumlar, sahnelenen oyunlar, konferanslar, demeçler gibi etkinliklerin sayısı azaltılır. Zobu döneminde ziyadesiyle alışıl gelmiş klasik oyunlar, komediler, bulvar güldürüleri ve sakıncalı olarak addedilmeyen oyunlar sahnelenmeye başlanır. Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, İbnürrefik Ahmet Nuri, Musahipzade Celal, Erhan Bener, Recep Bilginer, Refik Erduran; Ostrovski, Molière, Shakespeare gibi sanatçıların oyunlarına 1980-85 arası dönem repertuarında genişçe yer verilir.

Gencay Gürün'ün göreve gelmesiyle beraber İBBŞT durgun olan dönem yerini daha hareketli, renkli bir döneme bırakır. Çağdaş Batı ve Türk tiyatrolarından seçilen oyunlar, müzikli oyunlar, operetler özenle sahnelenmeye başlanır. *Evita* müzikali ve *Lüküs Hayat* opereti ses getiren yapımlar olarak bilinir. Çehov'un *Vanya Dayı* ve *Vişne Bahçesi*, Margarethe von Trotta'nın *Katerine Blum'un Çiğnenen Onuru*, David Hweng'in *M. Butterfly*, Lyle Kessler'ın *Çıkmaz Sokak*, Sam Shephard'ın *Aç Sınıfın Laneti*, Melih Cevdet Anday'ın *Mikadonun Çöpleri*, Bilgesu Erenus'un *Misafir*, Murathan Mungan'ın *Taziye*, Melisa Gürpınar'ın *İstanbul'un Gözleri Mahmur* gibi oyunlar sahnelenen ve başarılı olarak addedilen oyunlardan birkaçıdır. Gencay Gürün döneminden sonra ise başarılı sayılabilecek ve olumlu eleştiriler alan oyunlar sahnelenmiştir. Nazım Hikmet'in *Aslolan Hayattır*, Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, Mehmet Baydur'un *Kamyon*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'a ait olan ve Güner Sümer'in tiyatro metnine çevirdiği *Kuyruklu Yıldız Altında*, Kenan Işık sayesinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* isimli romanından aynı isimle uyarlanan oyun başarılı sayılan yerli oyunlardandır. Fassbinder'in *Bir Casusa Ağıt*, Dario Fo'nun *Kadırlardan Konuşalım*, Gogol'un *Palto* isimli oyunlar başarılı sayılan yabancı oyunlardan bazılarıdır.

1983'te kurulan Antalya Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu sadece şehir merkezinde faaliyet gösteren bir kuruluş olmamakla öne çıkar. Tiyatro sanatını daha geniş kitlelere yaymak, tiyatroyu hiç tanımayan köy, belde, ilçe ve varoşlarda tiyatro sevgisini ve kentli olma bilincini oluşturmak, tiyatro aracılığı ile kültürel anlamda iletişim kurup birliktelik sağlamak amacıyla 1999 yılından itibaren bölge turnelerini başlatmıştır

(Akın, 2009: 68-69). 1997’de kurulan biri Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları *Hamlet* oyunuyla perde açar ve hem yerli hem de yabancı oyunları sahnelemenin yanı sıra “Gökkuşuğu Projesi” gibi farklı projelerde aktif olarak kendini gösteren bir kuruluş olma özelliği taşımaktadır.

TOBAV’a Tahsis edilen Afife Jale Sahnesi, Bursa Şehir Tiyatrosu, Adana Şehir Tiyatrosu, Ankara Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, Denizli Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Ankara Mamam Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Gaziantep Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, Diyarbakır Şehir Tiyatrosu, Samsun Büyükşehir Belediyesi Oda Tiyatrosu, Salihli Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Konya Şehir Tiyatrosu, Giresun Belediyesi Şehir Tiyatrosu gibi sahneler de dönemin öne çıkan ve ülkenin farklı bölgelerinde oyun sahneleyen yerler arasındadır.

2.2.3. Özel Tiyatrolar

Özel tiyatrolar da diğer kuruluşlarda olduğu gibi 12 Eylül sürecinden etkilenmiş, siyasi baskılara maruz kalmış, bunun yanı sıra hem maddi hem de mekânsal açıdan sıkıntı yaşamışlardır. 1980 sonrasında da tiyatro topluluklarının sayısı artmış ve bu durum da ister istemez bina sorununun doğmasına zemin hazırlamıştır. Oyunlarını sahneleyecek yer bulamayan topluluklar kimi zaman bir başka sahneyi idaretenlik kullanmış kimi zaman ise bir sahneyi bölüşmüşlerdir. Bazı tiyatro sahneleri de ekonomik darboğazın akıntısına kapılmış, bina sahipleri ise bu sahneleri dönüştürmek durumunda kalmıştır. Bunlar gibi olumsuz tablonun yanı sıra özel toplulukların yurt içinde turneler düzenlemeleri tiyatro sanatının gelişimi açısından olumlu sayılabilecek durumlardandır.

İstanbul’daki özel topluluklara bakıldığında canlı bir manzara göze çarpar. Bu dönemde önceki dönemde oyun sahnelemeye başlamış özel tiyatrolarla birlikte birçok yeni özel tiyatro sahnesinin açıldığı görülür.

Genco Erkal’ın kurmuş olduğu Dostlar Tiyatrosu belirli bir sanat politikası olan, zaman zaman kurslar açan, amatör işçi tiyatrosu gibi bir faaliyete imza atan nitelikli tiyatrolardandır. Nazım Hikmet’in şiirlerinden uyarlanan *Sevdalı Bulut*, *İnsanlarım* ve *Kerem Gibi*, Yaşar Kemal’den uyarlanan *Ağrı Dağı Efsanesi*, Aziz Nesin’in şiir ve

öykülerinden derlenen *Bir Takım Azizlikler*, Bilgesu Erenus'un *Ortak ve İkili Oyun* gibi oyunları sergilemenin yanı sıra bilhassa Brecht'in oyunlarını sahneleme konusunda özen gösterildiği görülür.

Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter'in kurmuş olduğu Kent Oyuncuları isimli tiyatro kuruluşu özenli oyun seçimiyle ve çağdaş tiyatro eğilimiyle hem yerli hem yabancı oyunlara yer veren, uzun yıllar sanat hayatında kalmış bir topluluktur. Aziz Nesin'in *Bir Şey Yap Met*, Ağaoğlu'nun *Çok Uzak Fazla Yakın*, Ülker Köksal'ın *Uzaklar*, Refik Erduran'ın *Ramiz ile Jülide*, Mehmet Baydur'un *Yalnızlığın Oyuncakları* ve *Maskeli Süvari*, Murathan Mungan'ın *Bir Garip Orhan Veli* gibi oyunları sahnelenen yerli oyunlardan bazılarıdır. L. Razumskaya'nın *Sevgili Yelena Sergeyevna*, Alan Burn'un *Konken Partisi*, Colin Higgins'in *Harold and Maude* gibi oyunları da sahnelenen yabancı oyunlardan birkaçıdır.

Haldun Dormen'in kurmuş olduğu Dormen Tiyatrosu da dönemin güldürü oyunları ile öne çıkan özel tiyatrolarından biridir. Dario Fo'nun *Çıkmaz Sokak* ve *Nerdeyse Kadın* gibi toplumsal yönü ağır basan oyunlar da sahnelenmiştir. Nisa Serzli- Tolga Aşkıner Tiyatrosu komedilerle öne çıkan ve belli bir seyirci kitlesine sahip olan özel topluluklardandır. Gülriz Sururi- Engin Cezar Tiyatrosu da öne çıkan başka bir topluluk olmakla birlikte Bilgesu Erneus'un *Halide*, Gülriz Sururi'nin *Tiyatrocu* gibi oyunlar sahnelenen oyunlardan bazılarıdır.

1980'de Ferhan Şensoy tarafından kurulan Ortaoyuncular isimli topluluk ise daha çok düşünsel yönü ağır basan oyunlara repertuarında yer verir. Genel itibariyle Ferhan Şensoy'un kaleme aldığı oyunlar sahnelenmekle birlikte Brecht'in oyunları da sahnelenir. Ferhan Şensoy'un *Şahları da Vururlar*, *Deli Fahap*, *Muzır Müzikal*, *İstanbul'u Satıyorum*, *Ferhangi Şeyler*, *Köhne Bizans Operası*, *Felek Bir Gün Salakken*, *Çok Tuhaf Soruşturma* sahnelenen oyunlardan birkaçıdır.

Hadi Çaman'ın kurmuş olduğu Yeditepe Oyuncuları belirli bir prensibi olmakla beraber hem yerli hem de yabancı modern oyunları sahneleyen tiyatrolardandır. Tuncer Cücenoglu'nun *Matruşka*, Haluk Işık'ın *Hoşgeldin Amerika*, Nejat İşler'in *Biz Zavallı Erkekler*, Dario Fo'nun *Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü*, Jelena Kohut'un *Sen Beni Sevmiyorsun* gibi oyunlar sahnelenen oyunlardandır.

İstanbul'daki diğer özel tiyatrolar ise şöyledir; Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Bizim Tiyatro, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Gönül Ülkü- Gazanfer Özcan Tiyatrosu, İstanbul Sanat Tiyatrosu, Tiyatro İstanbul, Südyo Tiyatrosu, Tiyatro Ayna, Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu, Tiyatro Kare, Müjdat Gezen Sanat Merkezi, Sadri Alışık Sahnesi, Halk Oyuncuları..

Dönem içerisinde bazı tiyatro toplulukları yapmış oldukları deneysel çalışmalar sayesinde Türk tiyatrosuna yeni bir soluk getirmiştir. “Öteki Tiyatro” olarak adlandırılan bu hareketin içinde Stüdyo Oyuncuları, Tiyatro Grup, 5. Sokak Tiyatrosu, Kumpanya, Oyuncular Tiyatro Grubu, Bilsak Tiyatro Atölyesi gibi topluluklar bulunmaktadır. Bilsak Tiyatro Atölyesi Sevim Burak'ın *İşte Baş İşte Gövdeİşte Kanatlar* isimli örtülü anlamlarla bezeli oyunu sahnelemesiyle dikkati çeker. Kumpanya ise dönem içinde adından sıkça söz ettiren bir topluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurucuları olan Naz Erayda ve Kerem Kurdoğlu'nun yazdıkları oyunlarla dikkati çeken topluluk deneysel tiyatro konusunda başarılarla imza atar.

Popüler tiyatro olarak adlandırılan tiyatro tarzı bu dönemde bilhassa 1990'lı yıllarla birlikte yaygınlaşır. Müzikli ya da müziksiz, yerli ya da yabancı oyun fark etmeksizin popüler tiyatronun amacı seyircinin güzel vakit geçirmesi, eğlenmesi, keyif almasıdır. Levent Kırca-Oya Başar Tiyatrosu bu alanda en çok tanınan, bilinen özel tiyatrodur. Tuncer Cücenoglu'nun *Neyzen*, Aziz Nesin'in *Toros Canavarı*, Yılmaz Erdoğan ve Muzaffer Abayhan'ın *Gereği Düşünüldü* gibi oyunlarına yer veren tiyatro, Levent Kırca'nın kendine özgü güldürü üslubuyla seyircinin alında kalır. Nejat Uygur tiyatrosu da popüler tiyatronun kapsamında değerlendirilir. Popüler tiyatroyla uğraşan başka toplulukların isimleri şöyledir; Feridun Karakaya Tiyatrosu, Ercan Yazgan- Bülent Kayabaş Tiyatrosu, Tiyatro Günbay, Nokta Tiyatrosu, İstanbul Bulvar Tiyatrosu, Tiyatro Metropol, Tiyatro Caniko, Beyaz Sahne, Bulunmaz Tiyatro, Tiyatro Mat vs.

Ankara'da bulunan özel tiyatrolar arasında öne çıkan kuruluş Ankara Sanat Tiyatrosu'dur. Belirli bir sanat anlayışı ve tiyatro politikası olan AST politik tiyatroyla kendinden söz ettirir. Rutkay Aziz'in yönetiminde dönemin getirdiği zorlukların üstesinden gelinmiş aynı zamanda oyun çeşitliliği bakımından zengin bir repertuarı bünyesinde barındırmıştır. Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi*, Mehmet Akan'ın *Hikâye-i Mahmut Bedrettin*, Bilgesu Erenus'un *Güneyli Bayan*, Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı* gibi yerli oyunların yanı sıra Maksim Gorki'nin *Yaz*

Misafirleri, Henrik Ibsen'in *Bir Halk Düşmanı*, Stanislav Stratiev'in *Otobüs* gibi yabancı oyunlar, sahnelenen oyunlardan bazılarıdır.

Erkan Yücel tarafından kurulan Ankara Halk Tiyatrosu, gene itibariyle toplumcu eserleri sahnelemesiyle ön plana çıkar. Orhan Asena'nın *Atçalı Kel Mehmet*, İrfan Yalçın'ın *Fareyi Öldürmek*, Erhan Bener'in *Bürokratlar*, Yalçın Pekşen'in *Ah Bir Zengin Olsam* isimli oyunlar sahnelenen oyunlardan birkaçıdır. Sanatevi Tiyatrosu da gençlik ve çocuk tiyatrosu yapmasıyla öne çıkarak dönemin gözde özel tiyatrolarından biri olur.

Faruk Güvenç tarafından 1989'da kurulan Ekin Tiyatrosu toplumsal sorunların üstüne gitmesiyle bilinen politik tiyatro ağırlıklı oyunlar sahneleyen özel tiyatrolardandır. Açıldığı sene Faruk Güvenç'in kaleme aldığı *Biz Bu İhtilali Niye Yaptık ve Nitekim* isimli oyunlarla dikkati çeken tiyatro hem yerli hem de yabancı oyunlara repertuarında yer verir. Ankara Birlik Sahnesi de politik tiyatro yapan bir başka özel tiyatrodur. Bulvar komedileri sahneleyen Ankara'nın tek sahnesi olan Ali Hüral Tiyatrosu da dönemin öne çıkan sahnesidir.

Ankara'da oyun sahneleyen diğer özel tiyatrolar şöyledir; Oluşum Tiyatrosu, Tiyatro 1900, Ankara Sanat Sahnesi, Ankara Gösteri Sahnesi, Anadolu Sanat Merkezi, Özgür Sahne, Yeni Tiyatro, Gökkuşığı Oyuncuları.

İzmir'de Meydan Oyuncuları, Dokuz Eylül Üniversitesi İİBF İktisat Oyuncuları, Eskişehir'de Eskişehir Tiyatro Kumpanyası, Özdüşüm Oyuncu Atölyesi Bursa'da Tiyatro Ekspres, Çorum'da DOGEM, Diyarbakır'da Diyarbakır Sanat Tiyatrosu, Kahramanmaraş'ta Sentez Tiyatro, Malatya'da Malatya Anadolu Sanat Tiyatrosu, Muğla'da Muğla Ataç Tiyatro ülkenin geneline yayılan özel tiyatrolardan bazılarıdır.

2.3. TİYATRO YAZARLIĞI

Tiyatro edebiyatı açısından bakıldığında 1980 sonrası dönem önceki dönemlere istinaden durgun geçmiş, önceki dönemin hareketliliği, canlılığı ve çokrenkliliği bu dönem içerisinde bulanıklaşmaya, parlaklığını kaybetmeye başlamıştır. Bu durumun elbette yeterli bir nedeni vardır: darbenin getirmiş olduğu baskı ve sansür olgularının

oyun yazarlarını olumsuz yönde etkilemesi. 1980’li yıllar oyun yazarlığının kendini yenileyemediği, kısır döngünün içine düştüğü yıllar olarak karşımıza çıkar. Bu düşüşü, kültür karmaşası yaşanan baskılar desteklemekte, tiyatronun görevini hatırlatmak isteyen genç yazarlar özellikle ödenekli tiyatrolar tarafından pek hoş karşılanmamıştır (Erinanç, 2008: 45). Dolayısıyla bu durum oyun yazarlarının edebiyatın diğer türlerine yönelmesine zemin hazırlar. Oyun yazmayı sürdüren deneyimli yazarlarımızın iseoyun düzenleme tekniğinde uzmanlaştıkça oyunlarının özüne daha az önem vermeye başladıkları, genellikle kendilerini aşma yolunda fazla çaba göstermedikleri, belli bir başarı çizgisini sürdürdükleri görülür (Şener, 1998: 279). Oyun yazmaya yeni başlayanların oyunlarını sahneleme konusunda önlerine çıkan engeller, oyun yazmaktan vazgeçmelerine sebep olur. Bunların yanı sıra sahne bulma problemi, sansür, teknolojinin nimetlerinden faydalanılarak geliştirilen oyun imkânları gibi etmenler de oyun yazarlığı noktasında oluşan tıkanıklığı tetikleyen etmenlerdir.

Bir önceki dönemde oyun yazmaya başlayan yazarlardan bazılarının 1980 sonrası dönemde de eser kaleme aldıkları görülür. Bu yazarlar arasından 1960 kuşağını temsil eden Melih Cevdet Anday, Hidayet Sayın, Turgut Özakman, Adalet Ağaoğlu gibi isimler varlıklarını hissettirirken 1970 kuşağından Bilgesu Erenus, Ülker Köksal, Dinçer Sümer, Tarık Buğra, Güngör Dilmen, Yılmaz Onay, Erhan Bener, Ergun Sav, Tuncer Cücenoglu gibi isimler de aktif olarak eser üreten isimlerdendir. Diğer taraftan Güngör Dilmen, Nezihe Araz, Refik Erduran, Necati Cumalı, Turan Oflazoğlu, Ülkü Ayvaz, Recep Bilginer ve Orhan Asena gibi isimlerin oyunları (hem yeni hem de eski oyunları) sıkça sahnelenir. Bir önceki dönemde yapıtlar üretmiş isimlerin hem yeni hem eski oyunlarının sahnelenmesi bir noktada 1980 sonrası dönemin, önceki dönemin kaynaklarından faydalandığının da göstergesidir.

1980 sonrası dönem tiyatro edebiyatında yeni isimler kendilerinden söz ettirmeye başlar. Esas olarak 1980 sonrası tiyatrosuna yön verenler ise oyun yazarlığına yeni adım atan yazarlardır (Demir, 2016: 127). 12 Eylül sonrası havasını solumuş, toplumsal dönüşümü gözlemlemiş, hissetmiş bu yeni isimler, önceki dönemde kendini hissettiren hareketli, renkli atmosferi yeniden canlandırmak ve kendi gerçekliklerini sahneye taşıma amacı gütmüşlerdir. Yeni tiyatro yazarları arasında Murathan Mungan, Memet Baydur, Turgay Nar, Coşkun Irmak, Erhan Gökgücü, Özen Yula, Behiç Ak, Civan Canova, Zeynep Kaçar, Nesrin Kazankaya, Raşit Çelikezer, Cuma Boynukara, İlker

Köklük, Adem Atar, Hasan Erkek, Mikail Burak Uçar, Yıldırım Şentürk, Aslıhan Ünlü, Funda Şener gibi isimler kendilerinden söz ettirmeyi başarır.

Yeni kuşak yazarlarla birlikte diğer türlerde olduğu gibi tiyatrodaki dönüşümler yaşanır. Bir önceki döneme ait politik atmosfer bu dönemde kırılır, klasik metin teknikleri terk edilir. Bu dönem içerisinde tiyatro yazarları deneysellik ve bilhassa bireyselliğin ön plana çıktığı oyunları yazmayı tercih ederler. Benzetmeci ve göstermeci tekniklere eğilimle birlikte oyunların muhtevası kadar biçimsel özellikleri de önem kazanmaya başlar. Yine estetik ve teknik anlamdaki denemeler, seyirciyi çekebilmek için yapılan müzikli, danslı eklektik oyunlar, oyun yazarlarının yönelimleri arasındadır (Demir, 2016: 128). Postmodern teknikler (üstkurmaca, ironi, kolaj, palimpsest, anakronizm, metinlerarasılık vb.) tiyatro metninin içinde yer almaya başlar ve bilinen tiyatro türlerinin (komedi, trajedi, dram) dışına çıkıldığı gözlemlenir.

Dönemin baskıcı atmosferi neticesinde kabuğuna çekilen yazarların aydın olmanın güçlükleri, toplumdan kopuşu, kişisel buhranlar, çıkmazlar, aile, kadın-erkek ilişkileri gibi perspektiflerden bakarak oyunlarını kaleme aldıkları söylenebilir. Toplumsal sorunlara doğrudan değinmek yerine genellikle sembolik anlatım tarzlarını kullanarak evrensellik çatısı altında farklı mekân ve farklı isimler kullanmak daha çok yaygın olan bir kullanım şeklinde kendini gösterir. Oyun kişilerinin çoğu karakter özelliği göstermezken, hemen hepsinin yazarın ağzından konuştuğu, onun kendi düşüncelerini tartıştığı, dolayısıyla tiyatronun önemli öğelerinden birisi olan kişilerin sahnede kendine özgü bir dil ve hayatiyet kazanması gerekliliğinin göz ardı edildiği bir üslup belirlenmiştir (Korad Birkiye, 2012: 3).

Yazarlar geleneğe, tarihe, mitolojiye, mistisizme yönelerek duygularını, toplumsal atmosferi ya da dönemin eleştirilerini örtük anlamların altına gizleyerek okura/seyirciyeye hissettirmeye çalışır. Bir diğer eğilim ise toplum tarafından tanınan, bilinen isimleri oyunlarına dâhil etmek olmuştur.

Özellikle 1990'dan sonra gelişen teknolojinin, sosyal, ekonomik, politik anlamda çıkmazların ve çatışmaların topluma yansımaları, televizyon ve özel kanalların yayın akışları, popüler tüketim kültürü gibi etmenlerin ekseninde oyun yazarlığı da dönüşüm geçirerek daha yüzeysel kalacak şekilde oyunların üretilmesine zemin hazırlanır. Dolayısıyla bazı yazarlar yönünü yabancılaşmaya, bireyselleşmeye, bireyin buhran,

bunalım ve kimlik krizine çevirirken bazı yazarlar da yaşanan günün gerçeklerinden uzaklaşmayı, kendi gerçekliklerini kurgulamayı tercih etmişlerdir.

Oyun yazarlığı konusunda dikkate değer bir gelişme ise yeni oyun yazarlarının desteklenmesi yönünde doğan fikirlerdir. Gerek oyun yazarlığı yarışmaları gerekse kimi özel kurumlarca üstlenilen oyun yazarlığı kursları oyun yazarlığına hevesli olan gençler için olanak sağlamıştır. TRT, Kültür Bakanlığı, Salihli Belediyesi, Bakırköy Belediyesi, MSM, Mitos- Boyut yayınları gibi pek çok kurum ve kuruluş oyun yazma yarışmaları organizasyonları yapmıştır. Üniversitelerin (AÜDTCF, DEÜ, SDÜ GSF vs.) tiyatro bölümlerinde Dramatik Yazarlık isimli dersler verilir. MSM de tiyatro yazarlığı dersleri vermeye başlar.

2.4. OYUN KONULARI

1980’li yıllarla birlikte yaşanan toplumsal dönüşümün etkileri tiyatro metinlerinin içeriğine de sirayet eder. Bir yandan bir önceki dönem olan 1970’li yılların oyun konuları geçerliliğini korurken diğer yandan 1980’lerle birlikte yeni konulara da eğilim kendini gösterir. 1990’lı yıllar ise 1980’li yılların yeni ve dönüşümlü bir biçimde devamlılığı niteliğindedir. Bu yıllarla birlikte hayatın içine dâhil olan tüketim kültürü, gelişen teknoloji, televizyonun ve medyanın aktif rol oynadığı eğlence tarzı gibi hızlı dönüşümlerin neticesinde ortaya çıkan birey ve bireyin yabancılaşması, yalnızlaşması, iletişimeme gibi durumlar tiyatro metinlerinin içinde kendilerini daha sıklıkla gösterir.

Döneme bakıldığında dikkati çeken konuların ne olduğundan ziyade nasıl anlatıldığı, farklılaşan bakış açılarıdır. Nitekim 1980 sonrasında tiyatro edebiyatında işlenen konular genel olarak değerlendirildiğinde, bu konuların 1970’li ya da daha önceki dönemlerde işlenen konularla benzerlik gösterdiği söylenebilir (Demir,2016:129). Döneme genel itibariyle göz atıldığında ziyadesiyle yüzeysel, bilhassa ümitsiz, karamsar ve daha çok bireyci bir çizgiye kayış gözlemlenmektedir. Bir önceki dönemde baskın bir biçimde kendini gösteren toplumcu edebiyat algısındaki metinler bu dönem içerisinde cılız bir ses olmaktan öteye gidememiştir. Çoğunlukla kadın, aile, aşk, tarih, mitoloji, gençlik problemleri, kadın-erkek ilişkileri gibi konuların işlendiği metinlerde cinsellik, argo, magazin gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır.

1980 sonrası dönem Türk tiyatrosunda işlenen konular arasında tabii olarak 12 Eylül süreci ve sonrası dikkati çeker. 12 Eylül, dönem oyunlarına ister doğrudan ister dolaylı, bir biçimde sinmiştir. Bunun yanı sıra Nazım Hikmet bu dönem içerisinde yüceltilen bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun hayatı, şiirleri, hayata bakışı kimi yazarlarca farklı farklı perspektiflerden ele alınmış, işlenmiştir.

Modernleşen dünyada bireyin kimlik bunalımı, yalnızlaşma, yabancılaşma kaçış gibi bireyi ele alan konulara da bu dönem içerisinde rağbet edilir. Öteki taraftan bilinen tarihsel gerçekliğin irdelenmesi ve yazarlarca üretilen yeni gerçeklik algısı da değişik yorumlamalarla bezenir. Köy ve kasaba sorunlarının ele alınması da az da olsa bu dönem içerisinde de varlığını gösterir. Yine bu dönem içerisinde en çok öne çıkan eğilimlerden bir ise tanınmış şahsiyetlerin hayatlarını, felsefelerini, yaşam tarzlarını, kimliklerini ele alıp irdelleyen ve okura/seyirciye aktaran biyografik oyunlardır.

Çocuk tiyatrosuna yönelik 1990'lı yıllardan sonra yoğunlaşır. Gülsüm Cengiz, Feyza Hepçilingirler, Ayla Çınaroğlu, Özdemir Nutku, Orhan Asena, Hasan Erkek, Ülker Köksal gibi yazarlar da çocuk eğitimi, arkadaşlık, çevre, sevgi gibi izlekler üzerinden hareketle çocuk tiyatrosuna yönelen yazarlar arasındadır.

2.4.1. 12 Eylül

1980 sonrası Türk tiyatrosunda işlenen konular arasında 12 Eylül ve onun neden olduğu siyasi, sosyal, kültürel alanlardaki yıkımlar öne çıkar. 12 Eylül sürecinde diğer sanat dallarına ve edebiyat türlerine istinaden tiyatronun bu yıkımlardan fazla pay almış olmasının oyun yazarlarınca tepkiyle karşılanması olası bir durum olarak kendini gösterir. Pek çok tiyatro yazarı 12 Eylül süreci ve bu sürecin sonrasında yaşanan dönüşümleri geç de olsa eleştirel bir tutumla oyunlarında irdelemeye başlar. Ancak 12 Eylül'ün tiyatro metinlerine tam manasıyla yansıtılıp yansıtılmadığı da araştırmacılar tarafından tartışılan bir konu olmakla birlikte genel kanı yansıtılmadığı yönündedir. Bunun nedenleri arasında yoğun bir şekilde kendini hissettiren baskı ve sansür, sahne kapatmalar, toplumcu düşünceden uzaklaşılması, bir anda değişen hayat tarzları, tüketim kültüründe değişen paradigmlar sayılabilir. 12 Eylül'ün tüm boyutlarıyla tiyatro edebiyatına yansımamasının bir nedeni de 1980'den sonra doğan yazarların 12

Eylül'ün ve yarattığı toplumsal travmanın bilincine tam anlamıyla varamamasıdır (Demir, 2016: 133).

12 Eylül'ün tiyatro metinlerinde kendine yer edinmesi 1980'li yılların sonlarına doğru varlığını gösterir. Darbenin hissettirmiş olduğu baskının ortaya kalkmaya başladığı zamanlarda darbe sürecinde yaşanmış olan işkence, baskı, haksızlık, idam gibi unsurlar tiyatro metinleri içinde kendilerine yer edinir. Yazarlar ancak bu yıllarla 12 Eylül'le bir yüzleşebilmişlerdir. Bu yüzleşmeyi Ayşenur Külahlıoğlu İslam üç ana gruba ayırır:

12 Eylül döneminde yaşanan acı ve incitici tecrübeleri oyunlaştırmak, 12 Eylül'ün baskı altına aldığı genç kuşağın örselemiş psikolojisini yansıtmak ve 12 Eylül'ün antidemokratik ortamına bir tepki olarak önceki yıllarda uzun süre yasaklı konumda tutulan Nazım Hikmet'i simgeleştirmek. (Külahlıoğlu İslam, 2014: 396).

12 Eylül'ün asıl olarak işlendiği dönem 1990'lı yıllardır. 1990'ların rahat atmosferi içerisinde darbeyi ele alan, irdeleyen, sorgulayan ve eleştirel bir tutumla değerlendiren eserler üreilmeye başlanır.

Tuncer Cücenoglu'nun *Çıkmaz Sokak*, Bilgesu Erenus'un *555K*, Adem Atar'ın *Cam Bardaklar Kırılсын*, Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları* ve Aziz Nesin'in *Bir Zamanlar Memleket'in Birinde* isimli oyunları öne çıkan ve tutulan oyunlardandır. Haluk Işık'ın *Külrenge Sabahlar* isimli oyunu ise yargı mekanizmasını eleştirirken, Yılmaz Onay'ın *Hücre İnsanı*, Ferhan Şensoy'un *Çok Tuhaf Soruşturma* ve Eşber Yağmurdereli'nin *Akrep* isimli oyunları adalet ve yargı sistemindeki çarpıklıkları eleştirir.

Mehmet Baydur'un *Limon* ve *Sevgi Ayakları*, Coşkun Irmak'ın *İtaat Deneyi* ve *Eylül Penceresinden İki Kozyatağı Manzarası* gibi oyunlar 12 Eylül sürecini doğrudan ele alan oyunlardandır. 12 Eylül'ün arka planda olduğu oyunlar arasında Civan Canova'nın *Sokağa Çıkma Yasası*, Dinçer Sezgin'in *Son Yazı*, Ülkü Ayvaz'ın *Nihavent Longa* isimli oyunları yer alan oyunlardandır. 12 Eylül'ü yaşayanların ele alındığı oyunlar arasında Erkan Akın'ın *Aşukum Ben*, Bilgesu Erenus'un *Acılar Şenliği*, Erhan Gökgücü'nün *Gerçek Kurbanın Acısı*, Civan Canova'nın *Kızıl Ötesi Aydınlık* gibi oyunlar sayılabilir.

Dönemin eğilimlerinden biri olan Nazım Hikmet'i anma, yaşatma, sembol hâle getirme tiyatro sahasında daha baskın bir biçimde kendini gösterir. Nitekim Nazım Hikmet'in doğumunun doksanıncı yılının (1992) kutlandığı 1990'lar, 12 Eylül'ün antidemokratik uygulamalarına duyulan tepkinin de yansıması olarak Nazım Hikmet eserlerinin ve onu konu edinen oyunların çokça sahnelendiği bir dönem olur (Külahlıoğlu İslam, 2014: 397). Bu bağlamda Nazım Hikmet'in kaleme almış olduğu oyunlar (*Ferhat ile Şirin*, *Yusuf ile Menofis*, *Yolcu*, *Şeyh Bedrettin Destanı*, *İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu? Sevdalı Bulut*, *Kuvayi Milliye Destanı*) sahnelenmeye başlanır.

Nazım Hikmet'in şiirlerinden yapılan uyarlamalar da sahneye taşınır. Ayşegül Yüksel (1997: 11) Nazım Hikmet'in şiirlerinin içerik ve biçim yönünden tiyatroya uygun bir hüviyete sahip olduğundan bahseder. Bu nedenle mecazlı bir söylem yaratıp sansürden kaçınacak şekilde dönemin antidemokratik havasına tepki göstermek ve şairin saygınlığının tiyatro sahasında gösterilmesi açısından tiyatro yazarlarınca Nazım Hikmet konulu oyunlar da kaleme alınmıştır. Dilek Türker'in *Nazım*, Orhan Asena'nın *Nazım Üçlemesi*, Genco Erkal'ın *İnsanlarım*, Hidayet Sayın'ın *Bir Yürekte Bin Seveda*, Tuncel Kurtiz'in *Günümüz İçin Bir Ayin*, Macit Koper'in *Aslolan Hayattır* isimli oyunları Nazım Hikmet'i konu edinen oyunlardandır. Bunun yanı sıra şairin şiirleri de sahnelenir. Yılmaz Onay *Yanan Eller*'i, Tuncel Kurtiz *Şeyh Bedrettin*'i, Zafer Diper *Nazım*'ı sahneler.

Bilgesu Erenus'un yazmış olduğu *İkili Oyun* isimli oyun, 1968'deki öğrenci olaylarını konu edinirken, 1980'li yılların sağ-sol çatışması üzerinde de durur. Uğur Mumcu'nun kaleme aldığı *Sakıncalı Piyade* 1980'li yıllarda sergilenir ve 1971 muhtıra günleri eleştirilir. Vüs'at Bener'in yazdığı *İpin Ucu* isimli piyes 1980 sonrası siyasi, sosyal ve ekonomik şartların bireyler üzerindeki yansımasını anlatır. 1990 sonrası dönemde de politik tiyatro niteliğindeki bazı oyunlar; Cuma Boynukara'nın *O'nun Saltanatı*, Refik Erduran'ın *Seher Vakti*, Tuncer Cücenoglu'nun *Helikopter*, Ülkü Ayvaz'ın *Külhanbeyi Operası*, Kerem Kurdoğlu'nun *Fayton Soruşturması*.

2.4.2. Tarih, Masal ve Mitoloji

1980 sonrası dönemde yazarların güncel sorunlardan uzaklaşma eğiliminin bir uzantısı da tarihe, mitolojiye ya da masalsı anlatıma yöneliştir. Tarihin yaşanmışlıkları, yakın veyahut uzak geçmişe gidişler önceki döneme istinaden bu dönemde artış gösterir. Tarih olaylarını konu alan oyunlar [bu dönemde] en büyük birikimi oluşturur (Şener, 1998: 279). Tarihi kişiliklerin yaşamları, mitolojik, folklorik ve fantastik ve masalsı unsurlar dönem tiyatrosunun başat öğelerindedir.

12 Eylül sonrası dönüşen toplum, kültür ve sanat yapısı bu eğilimler için yeterli görülmez. Dünya genelinde tiyatro türünde hem de diğer edebiyat türlerinde yaygınca görülmeye başlanan postmodern ve biçimci unsurların metinlere yansımaları olağandır. Bir önceki dönem rağbet edilen epik ya da politik tiyatrosunun yerini ziyadesiyle bireyselliğe, biçimciliğe, oyunsuluğa ve üstkurmacaya, metinlerarasılığa, yeni tarihselciliğe bırakmış olması, bir noktada çağdaş tiyatro sanatının ve edebiyatın getirisi olarak değerlendirmek makuldür.

Tarih söz konusu olduğunda bu dönemde Osmanlı tarihi öne çıkar. Önceki dönemde olduğu gibi seksenli ve doksanlı yıllarda da Osmanlı sultanlarının ve yakınlarının dramatik düğümler içeren ilişkilerini, bu ilişkileri yaşayan kişilerin ruhsal durumlarını ele alan pek çok oyun yazılmıştır (Şener, 1998: 279). Osmanlı, bu dönemde yeni, farklı bir bakış açısıyla ele alınmasıyla dikkati çeker. İdeolojik kaygı gütmeksizin, tezli olmaktan ziyade bir edebiyat objesine dönüşen Osmanlı tarihinin bilinmeyen yönlerinin gün ışığına çıkarılması gibi bir eğilim gözlemlenir. Tarihi kişiliklerin bireysel hayatları, tarihi olayların perde arkasındaki insani ilişkiler yazarların görece daha fazla üzerinde durduğu unsurlar hâline gelir.

Osmanlı tarihini tiyatro metinlerine aktaran yazarlar arasında Turan Oflazoğlu öne çıkar. Tiyatronun her zaman hayatı yansıttığını ve bu nedenle tarihi oyunların da güncel kabul edilmesi gerektiğini savunan Oflazoğlu, Osmanlı hanedanının önemli kişilerinin iktidar, devlet ve politika ağı içerisindeki bireysel trajedilere odaklanır (Demir, 2016: 141). Osmanlı tarihi noktasında bolca oyun yazan Oflazoğlu'nun bu dönem içerisinde eserleri; *Cem Sultan*, *Kösem Sultan*, *Sinan*, *Kılıç ve Ney*, *Genç Osman*, *Dört Başlı Mamur Şahin Çakırpençe*'dir. Orhan Asena, 1980 sonrasındaki sanat yaşamında tarihi

oyunlar kaleme almasıyla bilinen yazarlardandır. Yazar, *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe, İlk Yıllar (Rokzalan), Seyisbaşı Konağı, Yıldız Yargılanması* gibi oyunları öne çıkar. Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* ve Ben Mimar Sinan, Nezihe Araz'ın *İmparatorun İki Oğlu, Yılmaz Karakoyunlu'nun Sokollu, Zirveden Sonra, Hidayet Sayın'ın Yıldırım Bayezid, Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun Barbaros Hayrettin Osmanlı tarihine ilişkin oyunlardan bazılarıdır.*

Atatürk ve Kurtuluş Savaşı'nı konu alan oyunlar da bu dönem içerisinde yükselişe geçer. Atatürk'ün *Nutuk* isimli eserinin ekseninde yazılan Özdemir Nutku'nun *Söylevve Ergin Orbey'in Belgelerle Kurtuluş Savaşı* isimli belgesel nitelikteki oyunları dönem içerisinde dikkati çeker. Nezihe Araz'ın *Kuvayi Milliye Kadınları, Dokuza Beş Var ve Savaş Vurgunu Kadınlar, Erol Toy'un Parti Pehlivan, Coşkun Irmak'ın Siyah Çoraplılar, İsa Coşkuner'in Hep Vatan İçin, Ataol Behramoğlu'nun Lozan, Orhan Asena'nın Candan Can Koparmak, İsmet Küntay'ın Tozlu Çizmeler, Bilgesu Erenus'un Halide, Selim İleri'nin Allahaismarladık Cumhuriyet, Tuncer Cücenoglu'nun Biga 1929* isimli oyunları da Atatürk dönemi ve Kurtuluş Savaşı ekseninde üretilen oyunlardan bazılarıdır.

Yazarların yüzünü döndüğü bir diğer eğilim olan masal, mitoloji, söylence ve ritüeller 1980 sonrasında tıpkı tarih algısı gibi bu dönem içerisinde hızlı bir ivme kazanarak kısa zamanda bu eğilim doğrultusunda oyun üretilmesine zemin hazırlar. Türk halk masalları ve mitolojisi yazarlarca adeta yeniden yazılır. Dede Korkut öyküleri eksenli pek çok oyun yazılmaya başlanır. Turgay Nar'ın *Tepegöz, Güngör Dilmen'in Deli Dumrul, Rahmi Özen'in Boğaç Han Destanı, Turan Oflazoğlu'nun Korkut Ata, Mevlüt Uluğtekin Yılmaz'ın Deli Dumrul* gibi oyunları bu ekseninde sayılabilen oyunlardandır. Türk Halk öyküleri ve onların masalsı atmosferi yazarların ilgisini çeker. Ümit Denizler'in *Ferhat ile Şirin, Hasan Kayhan'ın Ferhat ile Şirin, Yüksel Pazarkaya'nın Ferhat'ın Yeni Acıları, Y. Kenan Işık'ın Keloğlan'la Zülfüsarı, Erman Canatan'ın Dağların Türküsü* gibi oyunları Türk Halk öykülerinin yeniden harmanlanıp yorumlanmasına zemin hazırlayan eserlerdendir. Türklerin Orta Asya kültüründen taşıdıkları ritüeller, söylenceler de bu dönem içerisinde yazarların dikkatini çekmiştir. Aslıhan Ünlü'nün *Ölü Törenleri* dönem içerisinde dikkati çeken bir oyun olarak kendini gösterir.

Yunan mitolojisi ve söylenceleri de yazarlarca dikkati çeken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Hidayet Sayın'ın *Tanruların Oyuncakları*, Güngör Dilmen'in *Troya İçinde Vurdular Benive Ak Tanrılar*, Ülkü Ayvaz'ın *Troyayı Özlüyorum*, Coşkun Irmak'ın *Miletos Güzeli*, Coşkun Büktel'in *Theope*, Yılmaz Onay'ın *Prometheia* gibi oyunları bu bağlamda değerlendirilen oyunlardandır.

1980 sonrası dönemde efsane, söylene, mitoloji gibi unsurları çağdaş tiyatro algısıyla yorumlayan başarılı yazarlardan biri olan Murathan Mungan Güneydoğu coğrafyasına (Türk, Kürt, Süryani, Fars, Arap vs.) has söylenceler, masallar, efsaneler ekseninde oyunlarını yazar. Yazar, edinmiş olduğu birikimi modern ve postmodern teknikler çerçevesinde canlı ve renkli bir atmosfer yaratacak şekilde kurgular. *Mahmut ile Yezida*, *Geyikler Lanetler* ve *Taziye* isimli oyunlardan mütevelliit *Mezopotamya Üçlemesi* dönem içerisinde dikkati çeken ve başarı yakalayan oyunlardandır. Yine yakın coğrafyanın birikiminden yararlanılarak üretilen oyunlardan bazıları ise; İsmail Kaygısız'ın *Silvan Kadınları*, Ali Berkay'ın *Kerbala*, Cuma Boynukara'nın *Mem ile Zin* ve *Ateşle Gelen*, Turgay Nar'ın *Şehrazat'ın Oyunu*, Zeynep Avcı'nın *Gilgamiş*, Gülşah Banda'nın *Nemrut*'tur.

2.4.3. Kaçış

1980 askerî darbesiyle birlikte kendini gösteren baskı, sansür, tutuklama, işkence gibi olayların toplum psikolojisine olumsuz etkileri neticesinde Türk aydınına da yansıyan bu süreç, Türk edebiyatında ara ara görülen ve bir tema hâline dönüşen “kaçış”ı tetikler. Daha önceleri de ara sıra tanık olduğumuz, geçmişe kaçma, günümüzde yaşanan sorunları düş ürünü sorunlara yerleştirme ya da fanteziyle oyalanma eğilimi, yönetimin sanata baskı uyguladığı dönemlerde daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır (Buttanrı, 2011: 598). Bu nedenle 1980 sonrası dönemde pek çok yazar oluşan karamsar atmosferden, baskıdan kaçmak amacıyla uzamsal ve zamansal açıdan tamamen başka eserleri üretmeyi hedef hâline getirir. Bu hedeflerin bir uzantısı da bireyselleşme eğilimini tetikler.

Gerek modern gerekse postmodern tekniklerin ekseninde biçimlenen kaçış teması, metinlerde kendini farklı farklı mecralarda gösterir. Kimi yazarlar çocukluk günlerinin

esintilerini hissederken, kimi yazarlar nostaljiye ve geçmiş günlerin etkisine kendisini kaptırır. Kimileri ise türlü postmodern tekniklerle tamamen farklı bir dünya oluşturacak nitelikte fantastiğe sığınma yolunu tercih eder. Bu bakımdan, seksenli yıllarda ilginç ilişkilerin masalsı ortamlara yerleştirildiği oyunlar yazılmıştır (Şener, 1998: 282). Melih Cevdet Anday'ın kaleme almış olduğu *Ölümsüzler* isimli oyunu Julius Caesar ve eşini 1980'li yılların Paris'inde anlatması bakımından dikkati çeker. Ancak kimi metinlerde örtük bir biçimde de olsa dönemin etkileri hissettirilir.

Kaçış teması içerisinde bir eğilim olan nostalji, çocukluk günlerine ya da geçmiş günlere özlem önemli bir yer tutar. Bu bakımdan Nezihe Araz'ın *Öyle Bir Nevcivan*, Dinçer Sümer'in *Maviydi Bisikletim*, Çetin Altan'ın *Telefon Kimin İçin Çalıyor*, Güner Sümer'in *Hüzzam*, Melisa Gürpınar'ın *İstanbul'un Gözleri Mahmur*, Güngör Dilmen'in *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*, Necati Cumalı'nın *Bir Sabah Gülerek Uyan* gibi oyunları çocukluk günlerine ya da geçmiş günlere özlem, nostalji duygularının aktarıldığı oyunlardandır.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarını ele alan yazarların eserleri de güncel gerçeklikten kaçmanın, eski güzel zamanlara sığınma düşüncesinin üzerinde filizlenir. Ülker Köksal'ın *Kubilay*, Recep Bilginer'in *Barıştan Savaşa Aştan Kavgay*, İsmet Küntay'ın *Tozlu Çizmeler*, Bilgesu Erenus'un *Halide*, Selim İleri'nin *Allahısınmarladık Cumhuriyet*, Tuncer Cücenoglu'nun *Biga 1929* gibi eserleri de yine kaçış teması içerisinde değerlendirilebilecek oyunlardan bazılarıdır.

2.4.4. Bireyin Kimlik Arayışı

1980'li yıllarla birlikte değişen toplum ve gündelik hayat düzeninin bir uzantısı olarak oyunlara sirayet eden birey, bireyin kimlik arayışı, kimliksizlik, sıkışmışlık gibi izlekler yazarlar tarafından da irdelenir. Kimi yazarlarımız bu durumu, geçmiş dönemlerde de olduğu gibi, Batılılaşma'yı yanlış anlamış olmamızla açıklarken, kimi yazarlarımız kimliksizliği genel bir yarı aydın hastalığı olarak eleştiren oyunlar yazdılar (Şener, 1998: 288). Diğer taraftan yazarlar tarafından işlenen bir diğer olgu ise genç kuşakça görülen ve eleştirilen özgüven eksikliğidir. Kültürüne yabancılaşmış, toplum

problemlerine karşı ilgisiz, kişilik kaybına uğramış bireyleri anlatan oyunlar bu kapsamda değerlendirilebilir.

Refik Erduran'ın *Madalyon, Halay, Bunu Yapan İki Kişi* gibi oyunlarında bağnazlığa karşı gard alırken aydın geçinip halka yüksekte bakan kimseleri de eleştirir. Mehmet Baydur'un *Düdüklüde Kıymalı Bamya, Yeşil Papağan Limited* gibi oyunlarında kişiliksizliğin genele yayılmış bir sorun olduğu tespitine varılır. Kimlik arayışını baskıların yarattığı korkular, bunalımlar bağlamında işleyen bireyi karmaşık duygularına, iç hesaplaşmalarına eğilen oyunlar da yazılmıştır (Buttanrı, 2011: 599). Ferdi Merter'in *Bir Kadın Bir Erkek*, Bilgesu Erenus'un *Acılar Şenliği*, Adalet Ağaoğlu'nun *Çok Uzak Fazla Yakın*, Bilge Karasu'nun *Sevilmek*, Yeşim Dormen ve Yıldırım Türker'in *Gölge Ustası*, Kenan Işık'ın *Olmayan Kadın* isimli oyunları buna örnek verilebilecek oyunlardandır.

Diğer taraftan çevre baskısı, sevgisizlik, yalnızlık, boşluk, anlamsızlık, iletişimsizlik, yabancılaşma gibi duygular, olgular da bu anlamda tiyatro metinlerine yansımıştır. Ferdi Merter'in *Kuğular Şarkı Söylemez*, Yıldırım Şentürk'ün *Bıçak Sırtı*, Özer Arbul'un *Gecenin Tadı*, Behiç Ak'ın *Bina*, Turgay Nar'ın *Çöplük*, Nedim Gürsel'in *İlk Kadın* gibi oyunları da bu duygulara, olgulara verilebilecek örneklerdendir.

2.4.5. Köy-Kasaba Yaşamı, Yoksulluk, Göç

Köy-kasaba yaşamını ele alan, yoksulluğu anlatan oyunlar genel itibariyle 1960 ve 1970'li yılların tiyatrosunda yoğun bir biçimde işlenmiş olsa da 1980 sonrasındaki evrede az da olsa devam ettirilebilmiştir. Bu bağlamda töre kavramı, kadınların maruz kaldığı baskılar ve yoksulluğun acı verici bir durum olduğu yazarlarca hatırlatılmaya çalışılır. Turgut Özakman'ın *Töre*, Hidayet Sayın'ın *Köşe Kapmaca*, Kenan Işık'ın *Behçet Bey'in Fötr Şapkası*, Yaşar Seynan'ın *Hüznün Coşkusu Altındağ*, Erkan Doğan'ın *Canavar Sofrası*, Remzi Özçelik'in *Su Gelince*, Ufuk Ersoy *Sapan*, Hasan Erkek'in *Eşik*, Mehmet Baydur'un *Kamyon* isimli oyunları köy-kasaba yaşamı, yoksulluk ve göç ekseninde kaleme alınan oyunlardandır.

Avrupa'ya yapılan göçler de kimi yazarlarca kaleme alınmış, yurt dışına giden Türklerin yaşadığı sıkıntılar, ırkçı saldırılar, gurbetlik gibi durumlar aktarılmaya çalışılmıştır. Yüksel Pazarkaya'nın *Mediha*, *Ferhat'ın Yeni Acıları*, Hidayet Sayın'ın *Küller ve Tohumlar*, M. Bedri Kanok'un *Biz Almanya'dayken* gibi oyunlar da bu izlekte yazılmış olan oyunlardandır.

2.4.6. Bireysel Konular

1980 sonrası bireyin özel hayatına, çevresine odaklanan genellikle aile, kadın, gençlik sorunları, aşk gibi günlük yaşam içerisinde seçilen konular bir önceki döneme göre işleniş bakımından artış gösterir. Bu konuları işleyen oyunlarda da 12 Eylül'ün izleri örtülü bir biçimde sezdirilir. 12 Eylül'ün atmosferi oyunlara karamsarlık, iletişimsizlik, bencillik, tüketim kültürünün abartılmışlığı şeklinde yansıtılır. Bu nedenle yazarlar, oyunlarını genellikle aile, kadın-erkek ilişkileri, arkadaşlık ilişkileri gibi durumları yozlaşma ekseninde etrafında kurgular.

Yozlaşmanın boyutunu aile ilişkileri çerçevesinde ele alan oyunlar arasında Hidayet Sayın'ın *Köklerdeki Kurtlar ve Sağırlar Kavgası*, Recep Bilginer'in *Karım ve Kızım*, Semih Seren'in *Saz Nefeste Mor Kuşlar*, Erman Canatan'ın *Çukur*, Necati Cumalı'nın *Devetabanı*, isimli oyunları sayılabilir. Kadın-erkek ilişkileri, aşk, dostluk gibi konular bakımından kaleme alınmış eserler arasında Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül*, Behiç Ak'ın *Ayrılık*, Ülker Köksal'ın *Sacide*, Mehmet Baydur'un *Aşk ve Çin Kelebeği*, Tuncer Cücenoglu'nun *Matruşka*, Dinçer Sümer'in *Gecenin Kolları ve Ali Ayşe'yi Seviyo*, Ahmet Önel'in *Erteleme Oyunu* gibi oyunları dikkati çeken oyunlardandır. Gençlik sorunlarını irdelemesi bakımından Ülker Köksal *Uzaklar ve Sevdalı Fidanlar* isimli oyunları ile öne çıkar.

Kadın konusuna rağbet 1980 sonrası artış göstermiş, 1990'lı yıllarla birlikte ivme kazanarak yazarların üzerinde en çok durduğu konulardan biri olmuştur. Bunun nedenlerinden biri Türkiye'de 1980 sonrası yükselen feminizm hareketleridir. Feminizminin siyasi bir ivme kazanmasıyla beraber sanat ve edebiyat alanlarında da kendini göstermesine ve giderek büyüyen bir oluşumla tiyatro metinlerine de yansması dönem açısından olağandır. Bu noktada Bilgesu Erenus öne çıkan bir isim olarak

karşımıza çıkar. Bilgesu Erenus'un hemen tüm oyunlarında sınıfsal ve ideolojik kimliklerinin yanı sıra bir kadın olarak ezilen kadın kadın karakterlerden söz etmek mümkündür (Demir, 2016: 146). Yine Mehmet Baydur da ataerkil toplum yapısının karşısında duran oyun yazarlarındandır. *Limon*, *Aşk* ve *Düdüklüde Kıymalı Bamya* gibi oyunlarında kadınların çıkmazlarına, sıkıntılarına eğilir.

Özen Yula'nın Dünyanın Ortasında Bir Yer isimli oyununda törelere kurban verilen kadının dramı anlatılırken, Okday Korunan da Konfetiler isimli oyunda kadınların aldatılmışlığı üzerine eğilir. Tuncer Cücenoglu Kadıncıklar, Dinçer Sümer Gecenin Kulları isimli oyunlarında hayat kadınlarının yaşamlarına, dramlarına değinir. Tülin Tınaz Tankut'un Kız Doğdu, Özel Arabal'un Foto Bahar, Yeşim Dormen ve Yıldırım Türker'in Gölge Ustası, Yücel Erten'in Kadınlar Devleti, Murathan Mungan'ın Mutfak, Erol Aksoy'un Köse Dağının Köprüsü, Recwp Bilginer'in Anılarla Yaşamak gibi oyunlar kadına, kadın sorunlarına eğilen ve bunları irdeleyen oyunlardandır.

Bu dönemde çift kişilik oyunlar da yazılmaya devam edilir (Doğan ve Gökçelik, 2004: 128). Bilgesu Erenus'un *İkili Oyun*, Oktay Rıfat'ın Yağmur Sıkıntısı, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Bay Hiç* ve Vüs'at Bener'in *İpin Ucu* isimli oyunlar çift kişilik oyunlardandır. Yine tek kişilik oyunlar da bu dönemde sayıca artar. Güngör Dilmen'in *Ben Anadolu*, Murathan Mungan'ın *Bir Garip Orhan Veli*, Ferhan Şensoy'un *Ferhangi Şeyler* gibi oyunları tek kişilik oyunların en bilinenleridir.

3. BÖLÜM

BİYOĞRAFI VE BİYOĞRAFİK OYUN TÜRLERİNİN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

3.1. BİYOĞRAFI

Yunanca “bios” (hayat, canlılık) ve “graphein” (yazmak) sözcüklerinden müteşekkil olan biyografi kelimesi toplum içerisinde önemli yerler edinmiş, topluma mâl olmuş; siyaset, edebiyat, müzik, sanat, ticaret vs. gibi alanlarda kendini göstermiş kişilerin yaşamlarını, başarılarını, yapıtlarını nesnel bir biçimde yansıtmak kaydıyla kaleme alan yazın türüdür. Biyografi, bir hayatın tamamını veya bir kısmını anlama girişimidir (Çetin, 2012: 15).

Neredeyse insanlık tarihi kadar eski olarak nitelendirilebilecek olan bu türün isimlendirilmesi 17. yüzyıla tekabül eder. Osmanlı Türkçesinde adlandırılışı ise tercüme-i hâl şeklindedir. Bu da yaşanan bir ömrün; kişiye özgü bir hâlin, başkalarına kapalı olan bir yaşantının ifşası ve anlaşılır bir dille ifadesi anlamına gelir (Taşdelen, 2006: 8). Daha sonraki evrede modern Türk edebiyatı çerçevesinde yaşamöyküsü sözcüğü biyografi sözcüğünün alternatifi mahiyetinde kullanılarak yaygınlaşmıştır.

3.1.1. Biyografinin İşlevi, Özellikleri ve Türleri

Biyografi türünün ortaya çıkışına zemin hazırlayan etmenler arasında şüphesiz ki insanoğlunun “merak” duygusuna kapılması ve bu duygunun vermiş olduğu şevkle oluşan bilme istencidir. Bu istenç insanı bilginin doğasını keşfetmeye itmektedir ve epistemolojik bir amacı da doğurmaktadır. Her şeyden önce şunu söylemek gerekir ki, bir yabancıyı (diğerini) kavrama imkânı derin bilgi kuramsal problemlerinden biridir (Dilthey, 1999: 112). Bu noktada biyografi ve otobiyografi gibi türler insan yaşamına dair bilgi edinme yolunda kılavuz görevi görürler.

Toplum tarafından tanınmış kişilerin yaşamlarını, başarılarını, övgüye dair olan taraflarının iç yüzünü öğrenmek, o insanı model almaya götüren süreci de yönetir. Beşir Ayvazoğlu'nun ifadesiyle biyografi, hazır hayat tecrübesidir (Aktaran Çetin, 2012: 43). Bilhassa tarih bilimi sayesinde öğrenilen kahraman şahsiyetlerin her daim ilgiye maruz kalmalarının nedeni altında insanların kendilerini o kahramanlarla özdeşleştirmeleri yatar. İnsanların hayallerinde olup eyleme dökemedikleri şeyleri başkalarının yapmış olmasından duyulan mutluluk hissini de bunda payı vardır. Dilthey (1999: 83) biyografinin insanda yarattığı mutlu olma duygusuna katkısını diğer insanların psikik hâllerine katılmaktan ve bu psikik hâllerin hissedilip yaşandığına zemin hazırladığından söz eder.

Zaman kavramı biyografi türü için ayrı bir önem taşır. Biyografi sayesinde insan, kendinden önceki dönemleri kavrar. Ele alınan kişinin tanıtılmasının yanı sıra, o kişinin yaşadığı dönem, coğrafya, görgü kuralları, anlayışı gibi unsurların da eser içerisinde yer alması okurun ufkunun açılması noktasında rol oynar.

Biyografisi yazılan kişiler genel itibariyle belirli alanlarda kendinden söz ettirmiş, ünlü olmuş kişilerdir. Biyografinin amaçları ve işlevlerinden biri ise konukisinin de insani olan yönünün vurgulanmasıdır. Acılarıyla, neşeleriyle, sıkıntılarıyla, kavgalarıyla, hüznüyle anlatılan kişi aslında okur gibi insandır. Bu noktada konukisinin sıradanlaştırıldığı gözlemlenir.

Biyografinin türünün özelliklerine bakıldığında ise türün öne çıkan özelliği objektif olmasıdır. Biyografi yazarı, bir hayatı diğerlerinden farklı bulduğu için yazmaya koyulur (Çetin, 2012: 21). Genel itibariyle biyografi yazarları, ele alacağı kişilerin arasından kendi dünyasına yakın olan kişiyi seçmeye meyillidir. Bu noktada yazarın objektif olma yolunda sıkıntı yaşadığı görülse de önyargılarından arınmış, tarafsız bir metin ortaya çıkarması gerekmektedir. Türün gerçekçi olması da öne çıkan bir özelliktir. Gerçekçilik kapsamında yazarın nesnel bir tutumla eserini üretmesi beklenir. Konukışı aşırı övülmez ya da yerilmez. Yazar gerçeklere bağlı kalacak şekilde gerçekleri değiştirmeden kişinin hayatını aktarır. Biyografi yazarının yaratıcılığı, anlattığı kişinin geçekleriyle sınırlıdır (Özkırmı, 1984: 11).

Biyografinin biyografi olmasının en temel özelliği bilgi, belge ve ulaşılabilirse tanıklara sahip olmasıdır. Ele alınan kişi hakkında tüm belgelere, bilgilere ulaşılır ve bu doğrultuda eser kaleme alınır. Tıpkı tarih bilimindeki gibi biyografi de her türlü

kaynaktan yararlanma yoluna gider. Bu noktada ele alınan kişiden geriye kalan varsa anı, mektup ya da kişinin bıraktığı eserler, biyografi yazarı için birinci elden kaynak hüviyeti taşır. Yazılı olmayan kulaktan dolma bilgiler biyografi yazarının zorunda kalmadıkça başvuracağı kaynaklardan olmasa da bazı durumlarda bu bilgiler de işe yaramaktadır.

Kronolojik akış, metinde bir bütünlük yarattığından genellikle biyografi yazarlarının kullandığı yaygın bir metottur. Bu noktada okurun bütünlüğü kavraması noktasında yardımcı bir araç gibidir. Ancak bu metot yazardan yazara göre değişim gösterir. Kimi yazar kronolojik akışa sıkı sıkıya bağlıyken kimisi de bu metodu tercih etmeyebilir.

Biyografi türünün bir başka özelliği ise sıradan insanları ihtiva etmemesidir. Ele alınacak kişi herhangi bir alanda başarıya ulaşmış, tanınmış, diğer insanlardan ayırt edilebilecek bir özelliğe sahip olması gerekmektedir. Biyografi, bizi sıradan olanla değil, alışılmıştın dışında olanla, hatta şaşırtıcı ve olağanüstü olanla karşılaştırmaya çalışır (Taşdelen, 2006: 10).

Biyografi türlerinin oluşumunda şüphesiz biyografi yazarlarının anlatım şekilleri aktif rol oynamıştır. Bu noktada dil ögesiyle karşılaşılır. Bir biyografi yazarı gerçeklerle sınırlandırılmıştır, yine de kendi stilini icat eder ve dil aracılığıyla okurun izlenimine, hayal gücüne ve öznesinin yorumlanmasına yönelir (Nadal, 1984: 154). Anlatıcının konukşiyi ele alıp anlatışı, dili kullanışı ve olayları yorumlamasıyla farklı farklı anlatıcı düzlemlerinin oluştuğu görülür. Aslıhan Ünlü (2015: 116) bu noktada üç farklı anlatıcının ortaya çıkışından söz eder: Katılıma vurgu yapan “dramatik/izlenimci anlatıcı”, tarafsızlığa vurgu yapan “objektif/akademik anlatıcı” ve analize vurgu yapan “açıklayıcı/analitik anlatıcı”. Dramatik izlenimci anlatıcı adeta özneyle beraberdir, onunla yaşarmış gibi bir anlatım tutumu sergiler. Objektif/akademik anlatıcı tıpkı bir bilim adamı gibi olayların içinden kendini soyutlar ve geri plandan olayları aktarır. Açıklayıcı/analitik anlatıcı ise ele aldığı kişiyi inceleyen, onu yeren ya da öven anlatıcı tarzıdır.

Bilim ve edebiyattaki değişim ve dönüşümlerle beraber biyografi türü de kendini dönüştürmekten alıkoymamış farklı anlatı formlarının ortaya çıkması da türün gelişimi açısından tabii bir durum olarak kendini gösterir. Diyalog şeklinde anlatı, şiirsel anlatı, sahte kurgucu anlatı, sahte otobiyografik anlatı, psikolojik anlatı gibi çeşitlenen anlatım şekilleri de tür açısından dikkat çekicidir.

İçeriği açısından biyografi türü evrensel biyografi, bölgesel biyografi, milli biyografi, dönem biyografisi, mesleki biyografi gibi türlere ayrılır. Evrensel biyografi her döneme, her millete, her bölgeye ait kişileri aktaran biyografi türüyken, bir bölgeye has olan kişilerin aktarıldığı biyografiler bölgesel biyografileri oluşturur. Bir millete ait kişilerin aktarıldığı biyografiler milli biyografiler, belli bir dönemde yaşamış olanların hayatlarının aktarıldığı biyografiler dönem biyografisi olarak adlandırılır. Belli bir meslek grubuna ait kişilerin aktarıldığı biyografiler mesleki biyografilerdir.

Belli alanda sivrilmiş kişilerin, ünlülerin, sanatçıların yaşamını konu alan biyografiler kapsamı bakımından özel biyografi, genel biyografi biçiminde iki ana kümede toplanabilir (Çetin, 2012: 28). Bu noktada genel biyografi, bir kişinin yaşamını detaylarıyla aktaran sadece o bireye özgü olacak şekilde yazılırken birden fazla kişiyi de ihtiva eden genel biyografi eserleri mevcuttur (Şairler sözlüğü, isimler sözlüğü gibi). Özel biyografi kapsamında monografiler ele alınabilir. Monografi genel itibariyle biyografi ile girift bir ilişki içerisinde kendini gösterir. Monografiler bir konu veya bir kişi üzerine yapılmış kapsamlı çalışmaları ihtiva eder.

Biyografiler yapıları bakımından ise bilimsel biyografi, biyografik anlatı ve biyografik anma yazıları şeklinde üç ana grup içerisinde toparlanabilir (Çetin, 2012: 30-41). Bilimsel biyografilerde yazar kendini arka plana atar, duygu ve düşüncelerini metinde hissettirmez. Bu noktada bilimsel biyografilerin kuramsal açıdan tarih bilimine yaklaştığı da görülür. Kısa biyografiler, hâl tercümeleleri de bilimsel biyografi kapsamı içerisindedir.

Biyografik anlatılar çerçevesinde portreler, biyografik anlatı ve biyografik romanlar ele alınır. Derin Terzioğlu (2001: 288) portreleri biyografisi anlatılan insanların kişiliğini oluşturan özelliklerin aktarıldığı metinler olarak tanımlar. Portrelerde ele alınan kişinin ayırt edici özelliklerine değinilir. Biyografik anlatı, ele alınan kişinin hayatının öne çıkan bölümlerinin aktarılmasıyla oluşan anlatım biçimidir. Biyografi yazarı, ele alınan kişi hakkında bilgiye ulaşamadığında tahkiye yoluna gider. Biyografik anlatının yazara tahkiye konusunda tanıdığı imkânlar, metnin roman türüne de yaklaşmasına zemin hazırlar.

Nurullah Çetin (2009: 232) biyografik romanın tanımını “gerçekten yaşamış birisinin hayatının hem gerçek bilgi, belge ve bulgulara bağlı kalarak gerçekçi bir biçimde hem de kurmaca dünyayı içeren roman kurgusu içinde anlatıldığı eserler” biçimde yapar.

Tanımdan anlaşılacağı üzere biyografik romanda gerçekle kurgunun girift ilişkisi gözler önüne serilir. Bu noktada biyografik roman hem objektif ve belgesel hem de subjektif ve kurgusal öğeleri bünyesinde barındırır. Yaşamöyküsel romanın da ereği insanı insana tanıtmaktır (Özdemir, 1994: 275).

Biyografik roman yazarı seçtiği kişinin hayatını detaylarıyla beraber okura sunar. Bunu yapabilmek için de seçilen kişinin hayatına dair bulabildiği kadar belgeyi, argümanı bulması gerekir ve roman türünün tabiatında bulunan inişli çıkışlı durumlar, dramatik unsurları da barındırıyor olması da lazım gelir. Kaynağı biyografi türü olan biyografik romanlar biyografi, roman ve tarihten oluşan üçlü sacayağı üstüne kurulur.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte edebiyatımıza dâhil olan biyografik romanın ilk örneği Hasan Ali Yücel'in *Goethe Bir Dehanın Romanı* isimli yapıtıdır. Mehmet Emin Erişirgil'in *Bir Fikir Adamının Romanı* Ziya Gökalp, İlhan Selçuk'un *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı*, Oğuz Atay'ın *Bir Bilim Adamının Romanı*, Necati Cumalı'nın *Viran Dağlar*, Ayşe Kulin'in *Adı Aysin*, Hıfzı Topuz'un *Füreye, Meyyale, Gazi ve Fikriye* gibi yapıtları biyografik roman türünün öne çıkan yapıtlarındandır.

Biyografik anma yazıları içerisinde anma-yıl dönümü yazıları ve taziye yazıları (nekroloji) karşımıza çıkar

3.1.2. Biyografinin Dünya ve Türk Edebiyatında Gelişimi

Türün Dünya edebiyatları açısından dar anlamda ilk örnekler sayılabilecek nitelikte olan yapıtlar MÖ Sümer, Babil, Asur, Hititler, Mısır, Çin gibi uygarlıkların geriye bıraktıkları yazıtlarda ölen kişi hakkında verilen bilgiler doğrultusunda kendini gösterir.¹¹ Batı'da ilk örnekler kısa biyografilerle¹² kendini gösterir. Ancak tam manasıyla MS Antik Yunan'da Plutarkos'un *Paralel Hayatlar* isimli yapıtı yirmi üç Yunanlı ve yirmi üç Romalının hayatlarını anlatması bakımından türün ilki

¹¹Hititler döneminde hükümdar II. Mursimis kendi dönemini aktardığı yazıtlarda aynı zamanda babası Suppiluluma'nın geçirdiği ömrü, yaptığı faaliyetleri de aktararak hem biyografik hem de otobiyografik anlatım yoluna gitmiştir. Antik Mısır'daki mezar taşları, Sümer uygarlığının Gılgamış destanı da tür açısından dikkat çekici hüviyettir.

¹² Belli konular ekseninde, belirli bölümlerle, genel itibariyle toplumun tanıdığı ortak isimlerin hakkında yorumların ve ayrıntıların kabaca verildiği biyografi türüdür.

sayılmaktadır. Diyojen de *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri* isimli yapıtında filozofların hayatları hakkında bilgiler verir. Suetonius'un *Sezarların Yaşamı* isimli yapıtı da modern biyografi anlayışına yaklaşması bakımındandikkat çekici mahiyettedir. Güven Turan (1999: 167) bu yapıtın merak edilen noktalara değindiğini, “benden duymuş olma ama...” tarzı bir tutum sergilediğini ve bu yüzden de ele aldığı kişilerin yaşamlarını açığa çıkarma noktasında başarı yakaladığından söz eder.

İngiltere’de 6. yüzyılda gelişen ve azizlerin yaşamlarının aktarıldığı hagiography türü biyografinin gelişime katkı sağlamıştır. Bu tür ile kutsal ve ahlaki olan değerlerin aktarılması amaçlanır. Böylece, biyografi, öğretici örnek oluşturmanın, Tanrı’ya ulaşmak için zaafardan arınmanın yolunu göstermenin aracı hâline gelir (Ünlü, 2015: 37). 9. yüzyılda Kral Alfred’in yaşamını anlatan, Bishop Asser tarafından kaleme alınan *Life of Alfred the Great* isimli yapıt başarılı sayılamamakla birlikte türün gelişim safhası açısından ehemmiyet gösterir. Orta Çağ’da nerdeyse yok gibi olan tür, azizlerin yaşamlarının aktarıldığı hagiography yapıtlarından müteşekkildir. 13. yüzyıl ve sonrası dönem ise kralların ve devlet büyüklerinin biyografileriyle bezenir. Diğer taraftan feodal dönemin yaşandığı zaman diliminde ise feodaller atalarının veya kendilerinin biyografilerini yazdırtmışlardır. Orta Çağ’ın sonlarında Boccaccio’nun, Dante’nin hayatını aktardığı *De Casibus Virorum et Feminarum Illustrium* ve Thomas More’un Pico della Mirandola’nın hayatını aktardığı *Life of John Picus* isimli yapıtlar biyografi açısından önemli yapıtlardır. Ancak bu yapıtlar biyografinin bir tür olarak ayırt edilmesine yeterli gelmeyecektir. Bu konu hakkında Atilla Özkırmımlı şu ifadeleri kullanır:

Ortaçağın sonlarına kadar biyografinin bağımsız bir tür olarak geliştiği söylenemez. Biyografinin tür olarak bağımsızlaşması, insanın kendini birey olarak algılamasıyla koşut bir gelişimin sonucudur. Bu ise ancak Hümanizmanın doğup gelişmesiyle gerçekleşmiştir. Bujuvazinin soylulara karşı özgür birey düşüncesine sarılması ise biyografinin bağımsızlaşmasını hızlandırmıştır (Özkırmımlı, 1984: 11-12).

Biyografi türünün İngiltere eksenli olarak gelişimi dikkati çeker. Nitekim Güven Turan (1999:167) “Biyografi tarihi, ‘Biyografi Bir İngiliz yazın türüdür’ denilecek kadar çok sayıda önemli İngiliz biyografi yazarıyla doludur” ifadesiyle türün İngiltere’de gördüğü rağbete parmak basar. 16. yüzyılda George Cavendish *Life of Wolsey* ve William Roper *Life of Sir Thomas More* isimli yapıtıyla yüzyılın öne çıkan isimleri arasında yer alır. Bu

dönemde Francis Bacon tarafından tarihin bir alt dalı olarak tanımlanan biyografi Aydınlanma'da tarih ve edebiyatın birbirinden ayrılması sonrası iki tür arasında kalmıştır (Ünlü, 2015: 38). 17. yüzyılda Izaak Walton *Lives* isimli yapıtıyla kendinden söz ettirerek bile isteye biyografi türüyle yazan ilk isim olarak karşımıza çıkar. Bu yüzyıl içerisinde oluşan yeni türü adlandırma gayretleri de sonuçlanır. İtalyancada “biografia”, Fransızcada “biographie” sözcükleri kullanılmaya başlanmış, İngilizce “biography” sözcüğü ise 18. yüzyılda kullanılmaya başlamıştır (Ertürk, 1999: 211).

18. yüzyıl biyografi türü için bereketli bir yüzyıl niteliğindedir. Türün içerisine dâhil olan mektup ve diyalog teknikleri biyografik romanın öne çıkacaktır. Edebiyat- biyografi arasındaki ilişki güçlenir. Romantizm akımının da etkisiyle öznellik, birey olma bilinci eserlerde kendini hissettirir ve bu durum biyografi türü için olumlu etki niteliğinde kendini gösterir. Biyografi, konu kişinin hayatının iyisiyle kötüsüyle tüm objektifliğiyle yansıtıldığı bir türdür. Ancak bu dönemde yazılan biyografiler, genellikle hayatı yazılan kişiye övgü niteliğindedir (Çetin, 2012: 118). 18. yüzyılın öne çıkan ismi *The Life of Savage* isimli yapıtıyla Dr. Samuel Johnson'dır. James Boswell ise biyografide gerçeklik ilkesini savunmasıyla kendinden söz ettirir. Kaleme aldığı *Life of Johnson* isimli yapıtı dönemin tür içinde en iyisi olduğu iddiasını taşır.

19. yüzyılın başlarında Johnson ve Boswell etkisini sürdürse de ortalarından itibaren yani Viktorya döneminin baskın karakteri yapıtlarda görülmeye başlanır. Çünkü Viktorya çağında idealize etmek ya da sansürlemek ön planda olduğundan, doğrular, gerçekler yerine sadece saygın olan, örnek teşkil eden kişilerin hayatı yazılmaya başlanmıştır (Çelebioğlu, 2007: 6). Üretilen eserlerde cinsellik, aşk, skandal gelişmeler gibi unsurlar yer almaz aksine son derece ahlaklı, soylu, namuslu olarak addedilen kişiler yazarlar tarafından seçilir. Forster'ın *Life of Charles Dickens*, Mr. Gaskell'in *Life of Charlotte Bronte* isimli yapıtları dönemin öne çıkan yapıtlarındandır.

20. yüzyıl, bir önceki yüzyılın eleştirisiyle ve tersiyle geçen dönem olur. Viktorya dönemi seçilmiş kişilerin vasıtasıyla tarih anlatımına karşı çıkan yeni bir anlayış gündeme gelir. Yeni Biyografi olarak adlandırılan bu anlayış çerçevesince kurgu, tarihin önüne geçmelidir. Bir yaşamın temel motifleri, kişiselliğin temel anahtarı bulunur, olaylardan çok karaktere odaklanır (Ünlü, 2015: 41). Yeni Biyografi anlayışına göre ele alınan şahsın hayatının konularından ziyade bu konuların nasıl aktarıldığı önemlidir ve bu çerçevede oluşan otonom benlik kavramı doğrultusunda Aristotelesçi düşünceden

(başı, ortası ve sonu olan, bir bütünlük içeren metin tarzı) ayrılarak metinde bütünlük olgusunun dışına çıkılır. Konuğunun diğer insanlardan ayrı tutulması gerektiği savı güçlenir. Freud'un psikanaliz yöntemi çerçevesinde Viktorya döneminin üzerinde durmadığı, bahsetmekten alıkoyduğu cinsellik tabusu kırılarak dönem içi eserlerde kendine yer edinir. Lyyton Strachey'in *Eminent Victorians* isimli yapıtı bu yönüyle dikkati çeker. Yeni Biyografi anlayışı içerisinde yer alan Virginia Woolf *The New Biography* isimli yazısında biyografi türüne dair yaptığı eleştiriler ve kullandığı benzetmelerle türün gelişimi açısından anahtar isimlerden birisi olur. İngiltere kadar olmasa da Batı'nın diğer bölgelerinde de biyografiler kaleme alınır. Stefan Zweig'in *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar/ Casanova, Stendhal ve Tolstoy* isimli eseriyle kendinden söz ettirir. Henri Troyat Tolstoy, Gorki, Maupassant, Flaubert, Turganyev gibi yazarların biyografilerini kaleme alır. Edward Hallett Carr Karl Marx, Dostoyevski gibi isimlerin yaşamlarını kâğıda döker. Emil Ludwig ise Kleopatra, Napolyon, Hz. İsa gibi tarihi kişilikleri yazma yoluna gider. Emile Boutroux *Leibniz*, Ernst Cassirer *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi* isimli yapıtlarıyla öne çıkar. Diğer taraftan 20. yüzyılın başlarından itibaren biyografinin kuramsal boyutu, tarihle, edebiyatla olan ilişkisi de tartışılmaya başlanır ve bu doğrultuda kitaplar, önsözler, makaleler, yazılar kaleme alınır.¹³

Biyografi türü söz konusu olduğunda Türk edebiyatı tarihinin de bu türden mahrum kaldığı söylenemez. 7. ve 8. yüzyıl itibarıyla Türk edebiyatı tarihinde biyografik unsurlar taşıyan eserler iki farklı eğilimle üreilmeye başlanır. Biri İslam dini çerçevesi içinde gelişen Siyer adını taşıyan biçim (son peygamberin yaşamöyküsü); öbürü de İslam dışı Türk tarihinden gelen Orhun Yazıtları ve Yenisey Yazıtları (Kökden, 1999: 201). Diğer taraftan tarikat büyüklerinin, ermişlerin, dini açıdan ulu sayılan kişilerin yaşamlarını konu alan menakıbnameler de türün gelişimi açısından dikkate değerdir. Ancak muhtevasında mucizeler, doğaüstü olaylar, kerametler gibi bilimsel açıdan bakıldığında doğruluk payı barındırmadıklarından ve kurmacanın da ağır basması gibi nedenlerle tam manasıyla biyografi sayılmamaktadır. Şecere geleneği de türün dar anlamda varlığına işaretler. Bu anlamda Danişmentnameler, Ebulhayr Rumi tarafından yazıya geçirilen *Saltukname*, Cengiznameler, Ebulgazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Türk*'ü,

¹³Bu yazılardan, kitaplardan birkaçı şöyledir; Virginia Woolf- *The New Biography* (1927), *The Art of Biography* (1939), Harold Nicolson- *The Development of English Biography* (1928), André Mouris- *Aspects of Biography* (1930), Leon Edel-*Literary Biography* (1957), Ira Bruce Nadal- *Biography: Fiction, Fact and Form*.

Babür Şah'ın *Babürname* ya da *Vekayi*'si biyografik unsurlar taşıması bakımından dikkati çeker. Osmanlı döneminde biyografi açısından olumlu gelişmeler yaşanır. Biyografi, İslam medeniyetlerinin, dolayısıyla Osmanlı'nın da, Batı'dan almadığı, kendi öz malı bir bilim alanıdır (Okay, 2019: 126). Osmanlı'nın zengin edebiyat birikimi tür açısından da (tam anlamıyla modern biyografi olmamakla beraber) birçok olanak sağlar; tezkire, tabakat, vefayat, siyer, mecalis, sicil, şecere, riyaz, hadika, ravza, esami, gülşen, gülzar gibi türlerin çeşitliliği insan yaşamını anlatmaya olan meylin göstergeleridir. Mustafa İsen (2010: 7) ise 16. yüzyıla kadar olan dönemi üç ana grupta tasnif eder: umumi tarihlerde yer alan biyografiler, Şakaik, telif, tercüme ve zeyllerinde yer alan biyografiler, şuara tezkirelerinde yer alan biyografiler. Ancak anlaşıldığı üzere bu tasnif ve ibareler modern anlamda bir biyografiden söz edileceği anlamına gelmemektedir.

Klasik Türk edebiyatının geleneksel biyografi türlerinden en çok rağbet göreni tezkiredir (Akar, 2013: 7). Belirli bir zümrenin fertleri üzerine yoğunlaşan tezkire anlayışında şairler, evliyalara, meslek erbapları gibi kişiler tanıtılır. Bilhassa 16. yüzyıl sonrasında gelenekleşen tezkire türünün en dikkat çekici yanı genel itibarıyla şairlerin hayat öykülerini ve şiirlerini ihtiva etmesidir. Tezkire yazarı seçimlerini anlayışlarına, zevkine göre yapar. Mukaddime kısmında eseri neden kaleme alındığı açıklanır, akabinde şair biyografilerine yer verilir ve en son kısım olan Hatime'de ise eserin yazılış aşamalarındaki sıkıntılardan bahsedilir ve eserin başarılı olması için dua edilir. Bu noktada tezkirelerdeki biyografi anlatımlarında kalıplaşmış unsurlar mevcuttur.

Biyografisi yazılan kişi hemen daima belli bir yaşa geldikten sonra böyle bir değerlendirmeye hak kazandığı için bu eserlerde doğum tarihleri pek yer almaz. Buna karşılık ölüm tarihlerine dikkat edilmektedir. Biyografisi yazılan kişinin hayatında geçen belli başlı hadiseler kısaca nakledilir. Bilim adamlarının eğitimleri, başlıca hocaları ve eserleri önemlidir. Şairlerin ise şiirlerinden örnekler verilir. Bu hâliyle gelenek, biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için bütünüyle insan unsuruna yöneliktir, çizilen portre son derece canlı, fakat verilen bilgilerin belgelendirilmesi her zaman mümkün değildir (İsen, 2010: 8).

Şairin edebî çevresine ayrı bir önem verilir. Bu noktada şairlerin tanıdıklarıyla iletişime geçme, onlarla konuşma gibi olanaklardan da yararlanılır. Tezkirelerdeki esas gaye, eserden çok şairi tanıtmak ve onların unutulmamasına vesile olmaktır (Çelebioğlu, 2007: 20). 20. yüzyıla değin süren bu gelenek çerçevesinde anlatılan kişi hakkında objektif bir değerlendirme olmadığından dolayı tezkireler tam manasıyla biyografi

türünün özelliklerini taşımamaktadır. Bununla birlikte Malik Bahşi'nin Feridüddin Attardan çevirdiği dini anlamda ulu kişilerin hayatlarını anlatan *Tezkiretü'l Evliya* Türk edebiyatında ilk biyografik eser olarak kabul edilir. Ali Şir Nevai'nin *Mecalis'ün Nefais*'i Türkçe yazılan ilk tezkire, Sehi Bey'in *Heşt Behişt*'i Anadolu sahasında yazılan ilk tezkire, Âşık Çelebi'nin *Meşairü's Şuara*'sı geniş bilgi vermesi ve şairleri tahlil etmesi bakımından dikkate değer eserlerdendir.

Biyografinin Osmanlı Türkçesinde oldukça verimli bir karşılığı vardır: "Tercüme-i hâl" (Taşdelen, 2006: 8). Bu tamlama insana özgü durumların, insanın yaşantısının, bilinmeyenlerinin bir noktada açığa çıkması, aktarılmasıdır. Tercüme-i hâl ya da hâl tercümesi kişinin birey olarak algılanmasının yanı sıra yalnızca bir kişinin özelliklerini, kapalı ardında gizlediklerini de gözler önüne serer. Bu bakımdan biyografiye eş tutulmuş olan bu tamlama, kişinin yaşamının tarihsel çizgisini izlemekle beraber konukşinin kendine özgü karakteri, sesi olma hüviyeti de taşır. Tanzimat dönemi içerisinde de tercüme-i hâl, terâcim-i ahvâl, hâl tercümesi dilimize yeni yerleşmekte olan biyografi sözcüğüyle birlikte kullanılmaya devam eder.

Tanzimat edebiyatıyla birlikte edebiyat çizgimize dâhil olan biyografi türü ilk ürünlerini vermeye başlar. Biyografik unsurlar, Namık Kemal'in Selahattin Eyyubi, Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim gibi tarihî kişiliklerin anlatıldığı *Evrak-ı Perişan*, Recaizade Mahmut Ekrem'in Osmanlı şairlerini anlattığı *Kudema'dan Birkaç Şair* isimli yapıtlarında mevcuttur. Ancak modern anlamda ilk biyografi örneği esasen Beşir Fuat'ın *Victor Hugo* ve *Voltaire* isimli yapıtlarıdır. Türk edebiyatı alanı içinde yer alan bir sanatçıyla ilgili yazılmış olan ilk yapıt ise Ahmet Mithat Efendi'nin *Beşir Fuat* adlı yapıtıdır. Yine Ahmet Mithat Efendi, Fatma Aliye Hanım'la beraber *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neşeti* isimli bir yapıt üretirler. Bu yapıt otobiyografi özellikleri taşıması bakımından da önemlidir. Fatma Aliye Hanım ise Osmanlı, Arap hükümdarlıklarında yer almış, tanınan kadınları Nâmdârân-ı Zenân-ı İslâmiyân isimli yapıtı kadınlara yer vermesi bakımından önemlidir. Bu yapıtların yanı sıra Mehmet Salahi Salahattin'in *Mustafa Reşit Paşa*, Süleyman Mithat'ın *Ali Suavi*, Faik Ali Ozansoy'un *Mithat Paşa* isimli biyografileri de türün gelişimine katkı sağlayan yapıtlardır. Ancak, modern anlamda biyografi Tanzimat ve sonrası dönem içerisinde zamanla yerleşecektir. Tanzimat dönemiyle başlayan evrede tezkire geleneği devam etmekte olup, bu dönem hem yeni biyografi anlayışının hem de önceki tezkirecilik geleneğinin harmanlanmış bir biçimde karşımıza çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Cumhuriyet Dönemi ve sonrasındaki süreçte ise tür oturmaya başlamış ve türe ait özellikler eserlerde görülmeye başlanmıştır. İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın *Son Asır Türk Şairleri*, *Son Sadrazamlar* ve *Son Hattatlar*, Mithat Cemal Kuntay'ın *Mehmet Akif, Sarıklı İhtilalci Ali Suavi* ve *Namık Kemal*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ahmet Haşim* ve *Atatürk*, İsmet Hakkı Uzunçarşılı'nın *Çandarlı Vezir Ailesi*, Mehmet Zeki Pakalın'ın *Maktül Şehzadeler*, *Tanzimat Maliye Nazırları* ve *Son Sadrazamlar ve Başvekiller*, Cevdet Kudret Solok'un *Divan Şiirinde Üç Büyükler (Fuzuli, Baki, Nedim)*, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Yahya Kemal'e Veda* ve *Ahmet Haşim*, Gündüz Akıncı'nın Abdülhak Hamit Tarhan, Behçet Necatigil'in Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü, Şevket Süreyya Aydemir'in *Tek Adam*, *İkinci Adam*, *Menderes'in Dramı* ve *Enver Paşa*, Suut Kemal Yetkin'in *Büyük Tedirginler (Schopenhauer, Tolstoy, Nietzsche)*, Muzaffer Uyguner'in *Sait Faik'in Hayatı*, Sabahattin Eyüboğlu'nun *Pir Sultan Abdal* gibi eserler Cumhuriyet ve sonrası dönem içerisinde kaleme alınan eserlerden birkaçıdır.

3.1.3. Biyografi Yazarlığı

Her şeyden önce biyografi türü belgelerle, kanıtlarla, (varsa) tanıklarla ve eserlerle ortaya çıkmış bir yazın türüdür. Biyografi çalışması, konukışıyle ilgili bütün elde edilecek belgelere ve bilgilere sahip olmayı zorunlu kılar (Turan, 1999: 167). Kişinin mektupları, anıları ve günlüklerinden yararlanma imkânı varsa yararlanır. Konukışıyi tanıyanlardan yararlanmak da yazara yeni ufuklar açar. Bunlar yapılmadan oluşturulacak bir yaşamöyküsü hem ilgi çekici olmaz hem de kişinin yaşam serüvenini tüm boyutlarıyla kuşatmaz (Özdemir, 1994: 202). Wellek ve Warren (1983: 94) biyografi yazarının karşılaştığı durumların tarih yazarından farksız olduğuna işaret eder. Toparlanan bilgi değerlendirilmeli ve belgelerin gerçekliği konusunda emin olunmalıdır. Bu noktada resmi kayıtlar yazara yardımcı olacak kaynakların başını çeker. Yazarın sezgileri doğrultusunda hareket etmesi onu yanıltabilir. Resmi bir belgede yer alan bir tarihi, ajandanın birinde bulunduğu tarihe yeğlemeli; bir anının yazılı biçimini, tabii varsa yıllar öncesinin bir tanığının anlattığına yeğlemeli ve özellikle daha güçlü ve destekli başka veriler varken, tek kaynaktan gelene güvenmemelidir (Bellos, 1999: 182).

Biyografi yazarı her ne kadar tarih yazarının kullanmış olduğu metotları kullansa da ondan ayrılan yönleri mevcuttur. Tarih yazarı yaşanmış ancak gerçeklik değerini koruyan olay ve olguların üzerine yoğunlaşır. Mümkün olduğu kadar bilimsel bir dille metne dâhil olmamaya gayret eder. Biyografi yazarı ise bilgi, belge ve dökümanlara ulaşırken tarih yazarı gibi olsa da bir taraftan bireyi ele alması bakımından ondan ayrılır. Bu noktada biyografi yazarının kullanmış olduğu hayal gücü unsurunu da göz önünde bulundurulur. Yazara niçin gerçeğe sadık kalmadığı yönünde bir eleştiri yapıldığında, kendisinin tarihçi değil biyografi, edebî bir tür yazarı olduğunu, bu nedenle de gerçeğe birebir bağlı kalmak gibi bir yükümlülüğünün bulunmadığını söyleyerek savunabilir (Taşdelen, 2006: 12). Tarih ve edebiyat arasındaki sınırlar bu tür için belirsizdir.

Ele alınan kişiye bir yakınlık bir ilgi duyulması gerektiği bilinen bir gerçektir. Biyografi yazarının anlattığı kişiyi anlama derecesi, biyografinin başarı derecesini doğrudan etkiler (Çetin, 2012: 54). Bir noktada yazar, ele aldığı kişiyle bütünleşir ve onun hayatını yazarken sanki o hayatı kendi yaşamış hissiyle kelimelerini kâğıda döker.

Yazarın dikkat edeceği bir diğer unsur zaman ve mekândır. Yazar, ele aldığı kişinin yaşadığı zamana ve mekâna dair bilgi edinmelidir. Biyografi yazarı, ele aldığı kişinin çağını bütün boyutlarıyla ve değerlendirmelerini kendi çağına göre değil, o kişinin yaşadığı çağa göre yapmak zorundadır (Turan, 1999: 171).

3.1.4. Biyografinin Diğer Disiplin ve Türlerle İlişkisi

Biyografisi ele alınan kişi ile biyografi yazarının arasında tanışıklık veya yeterli bilgi olmadığı durumlarda yazar farklı metinler üzerine yoğunlaşır. Konuğu hayatta ise onunla yapacağı röportajlar, söyleşiler bu noktada yazara yardımcı olur, hayatta değilse de ondan kalmış belgeler (eğer konuğu bir sanatçıysa kaleme almış olduğu şiir, roman, öykü, resim, beste vs.) yazara yardımcı olur. Mektuplar, günlükler, anılar, otobiyografiler bu noktada öne çıkar. Biyografi türünü sınıflandırma konusunda yaşanan zorluk onun tarihin mi yoksa edebiyatın mı bir parçası olduğu yönünde sorularla karmaşık hâle gelir. Bu noktada biyografi hem tarih hem edebiyat ile iç içe yaşamını sürdüren bir türdür. Dolayısıyla köklerini bu iki disiplinden almış olması olağandır.

Biyografi, somut kaynaklarla çalışması bakımından uzun bir müddet tarih biliminin bir alt dalı gibi sınıflandırılmıştır. İkisinin ortak noktası da olmuş, yaşanmış ve bitmiş olaylarla ilgilenmesidir. Ancak biyografi insan yaşamını ele alması bakımından tarihten ayrılır. R. G. Collingwood bu ayrımı şu şekilde ifade eder:

Düşünceden başka hiçbir şeyin tarihi olamaz. O zaman, örneğin bir biyografi, ne kadar çok tarih içerirse içersin, tarihsel olmamakla kalmayıp tarihe ters düşünükeler üzerine kurulmuştur. Sınırları biyolojik olaylardır, bir insan organizmasının doğumu ve ölümüdür: Çatısı bir düşünce çatısı değil, doğal süreç çatısıdır (Collingwood, 2010: 392).

Kurgu ve dilin kullanışı bakımından biyografi tarih biliminden uzaklaşır. Her ne kadar tarihin kullandığı yöntemlere benzer yöntemler kullanılsa da biyografi netice itibariyle edebî bir tür olma hüviyeti taşır. Dolayısıyla yazın ile tarih arasındaki ayrımın asıl ölçüsü konukşının etkinlik alanından çok, herhâlde, yaşamöykücünün entelektüel kimliği ya da “dili”dir (Demiralp, 1999: 175).

Tarih ve biyografinin ortak zeminde bulunduğu noktalardan biri olan “kronoloji” olayların, olguların belirli bir bütünlük içinde baştan sonuna kadar aksettirilmesidir. Bu iki disiplin de kronolojiye bağlı kalmakla ön plana çıkar (biyografinin kronolojiye bağlı kalmak gibi bir zorunluluğu olmasa da). Kısa ve yalın bir tarifile, ilki bir dönemin ve o dönemdeki olayların, bir devletin veya devletler arası ilişkilerin kronolojisi, ikincisi ferdin kronolojisidir (Okay, 2019: 125).

Biyografi-edebiyat ilişkisine bakıldığında biyografi yazarının roman, öykü vs. yazarından farklı olmadığı görülür. Sonuçta roman yazarı, öykü yazarı gibi biyograf da eserini “kurgu” unsurları içerisinde vücuda getirir. Biyografiyi edebiyattan ayıran nokta ise somut delillerle hareket etmesidir. Bu noktada biyografinin hem gerçeği hem de kurgu unsurlarını bünyesinde barındırıyor olması hem gerçeklik kavramının hem de kurmaca kavramının sınırlarının belirsizleşmesine zemin hazırlar. Bu durum biyografi yazarı için de birtakım zorlukları beraberinde getirir. O, aynı tarihçi gibi, belgeleri seçip sıralarken gerçek ve kurgu çatışmasının ortasında durduğunu bir tarihçiden daha fazla kabullenmek zorundadır (Ünlü, 2000: 10).

Gerçek ve kurgu sentezinin birleşiminin işaret ettiği nokta ise biyografik romanın ortaya çıkışıdır. Çünkü biyografik roman yazara birtakım kolaylıklar sağlar. Gerçeğin dolduramadığı boşluğun imdadına kurgu yetişir. Öte yandan romanın ve biyografinin

aynı düzlemde birleştiği ortak nokta “insan”dır. Bu bakımdan biyografinin edebiyatla, bilhassa da roman türüyle olan yakınlığı olağandır. Yine biyografi, ferdi ele alması bakımından otobiyografi, mektup, anı, günlük gibi türlerle de yakından ilişkilidir.

3.1.4.1. Otobiyografi

Yunanca *autos* (kendi), *bios* (yaşam) ve *graphe* (yazmak) sözcüklerinin birleşiminden oluşan, dilimizde özyaşamöyküsü olarak adlandırılan, kısaca kişinin kendi hayatını kaleme almasıyla oluşan metinler otobiyografi olarak adlandırılır. Otobiyografiler birer “ben anlatısı” olarak karşımıza çıkar. Böylece otobiyografide bilinen özne, bilinmesi gereken nesneyi oluşturur (Özyer, 1993: 73). Çoğu otobiyografi yazarının ortak özelliği yaşamlarını kâğıda dökerek kalıcı olma isteği içinde olmalarıdır. Kişi hayatını farklı gerekçelerle kaleme alabilir (günah çıkarma, kendini aklama isteği, kendini açıklama, başarılarını aktarma, anılarını paylaşma vs.). Hangi sebeple yazılırsa yazılsın, otobiyografi yazarın yazma işine koyulduğu noktadan geçmişine bakması ve hafızasının yardımıyla o güne kadarki hayatını metinleştirmesi, yani geçmişini kalıcı kılma gayretidir (Aksoy, 2014: 13-14).

Batı edebiyatı tarihine bakıldığında otobiyografi türünün ilk anlatısı olarak kabul edilen metnin Aziz Augustinus’un 397 yılında kaleme aldığı *İtirafname* olduğu görülür. Yazar, günah ve hazlarla dolu bir gençlikten, Hıristiyanlığa ve ruhsal kurtuluşa geçtiği bir yaşamı anlatırken, geçmiş hayatıyla ilgili bütün günahlarını, pişmanlıklarını, kısaca iç dünyasının çalkantılarını anlatır (Davarcı, 2010: 4). Bu eser Batı’da din kaynaklı itiraf geleneğini ve akabinde gelecek olan bireyin kendini anlatışının kapılarını aralar. Batı’nın geçirmiş olduğu Rönesans, Reform hareketleri, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi, Romantizm gibi birbirine eklemlenen ve bireyi ön plana çıkaran olaylar edebiyat sahası içinde kendini birçok tür nezdinde göstermekle beraber otobiyografi türünün modern anlamda kimlik kazanmasına vesile olmuştur. Modern anlamda ilk otobiyografi örneği ise Jean Jacque Rousseau’nun *İtiraflarım* isimli eseridir.

Türk edebiyatı tarihine bakıldığında ise modern anlamda otobiyografi türünün varlığı neredeyse 20. yüzyılı bulmaktadır. Türün edebiyatımıza bu denli geç gelmesinin nedeni edebiyat geleneğimizde yer alan sanatçının kendini geri planda tutmasıdır. Türk

edebiyatında Batı'da olduğu gibi bir otobiyografinin uzunca süre olmayışında, yazarların kendilerini anlatma ihtiyacının geleneklere uygun düşmemesi başka bir deyişle, kişinin ben'inden bahsetmesinin hoş karşılanmaması etkili olmuştur (Köker, 2019: 124). Tam manasıyla otobiyografi olarak nitelendirilemeyecek ancak otobiyografik anlatı olarak adlandırılan eserler de mevcuttur. Türk edebiyatı tarihinde özyaşamöyküsü türünün değilse de özyaşamöyküsel anlatımın ilk örneği olarak Orhon Yazıtları'ndan söz edilebilir (Gökalp Alpaslan, 2016: 36). 16. yüzyılda Babürşah tarafından kaleme alınan *Babürname* otobiyografik anlatılar barındırmasından dolayı dikkat çeker. Klasik edebiyatta şairlerin hayatlarıyla ilgili bilgilerin aktarıldığı dibaçeler, firaknameler, hasbihâller, sefaretnameler; Âşık edebiyatı çerçevesinde yer alan yaşnameler kısmen de olsa otobiyografik anlatı özelliği taşımaktadır. Tanzimat edebiyatıyla beraber Batı'dan alınan yeni türler arasında otobiyografi de Türk edebî bünyesinde kendini gösterse de modern anlamda otobiyografi örneklerinin verilmesi Cumhuriyet dönemini bulur. 1980 sonrasına bakıldığında ise otobiyografi türünün yaygınlaşması dikkati çeker. Öyle ki her kesimden insan kendi yaşamını kaleme almaya başlamıştır. Gonca Gökalp Alpaslan (2016: 57-62) 1980 sonrası hareketliliği, otobiyografi yazarların niteliğine göre sınıflara ayırmıştır: 1. Yazar ve şairlerin özyaşamöyküleri, 2. Öğretim üyelerinin ve öğretmenlerin özyaşamöyküleri, 3. Sanayici ve iş adamlarının özyaşamöyküleri, 4. Sanatçıların özyaşamöyküleri, 5. Gazetecilerin, milletvekillerinin siyasetçilerin, bürokratların ve askerlerin özyaşamöyküleri, 6. Yaşamın her alanından ve çeşitli mesleklerden kişilerin özyaşamöyküleri.

Genel itibariyle 1. tekil kişi anlatımına dayalı olan otobiyografide yazar ve anlatan kişi aynı olduğundan anlatılanlar “ben”in etrafında olanlardır. Biyografi türünde ise yazarla anlatılan kişi aynı olmadığından dolayı olaylar “o” kişinin etrafında döner. Biyografi yazarı ne denli gerçekliğe bağlı hareket etmek durumundaysa otobiyografi yazarının böyle bir problemi yoktur.

Otobiyografi öznellik temeli üzerine kurulan edebî metinlerden biridir. Yazar ve anlatılan kişi aynı olduğundan ötürü yazarın tarafsız davranması beklenen bir eylem değildir. Otobiyografi yazarı olayları anlatırken metne kendi yorumunu, görüşünü katacağından dolayı objektif olma ilkesine bağlı kalamaz. Yazarın gerçekliğe uyma çabasına karşın, yine de yanlış hatırlamalara, yanlış anlatıma rastlanabilir (Özyer, 1993: 74). Bu noktada otobiyografi yazarlığı nesnellik ilkesini esas alan biyografi yazarlığından ayrılır.

Biyografi türünde kişinin yaşamı kronolojik bir çerçeve içerisinde aktarılırken otobiyografi türünde kronolojik bir anlatım sergilenmesi şart değildir. Otobiyografi yazarı anlatmak istediği olayları belirli bir düzen olmadan da aktarabilir veya anlatacaklarını net bir şekilde sonlandırmak zorunda değildir.

Otobiyografi türünde önemli olan yazarın hafızasıdır. Yazar hafızası elverdiğince olayları aktarmaya gayret eder. Kişinin benliğini, kendi mevcudiyetini tesis edebilmesi bir bakıma hafızasında kalanlara ya da hafızasının kendisine sunduklarına bağlıdır (Köker, 2019: 94). Yazar hatırlayamadığı kısımları olayın akışına göre yeniden kurgulayabilir. Hatırlama eylemi esnasında bazı olaylar yeniden kurgulanabilir ki bu da öznellik ve kurmaca gibi kavramlara kapı aralar. Biyografi yazarının ise böyle bir lüksü yoktur. Biyografi yazarı belgelere, kanıtlara dayanarak metnini kaleme alır.

Otobiyografiler de tıpkı biyografiler gibi bazen tarihsel kaynak olma niteliği taşır. Özyaşamöykülerini yazarların çoğu, tarihin bir anında bir yerde bulduklarını, çevrelerinde ve dünyada olup bitenlere tanıklık ettiklerini vurgulamak isterler (Gökalp Alpaslan, 2016: 19).

3.2. TARİHSEL OYUN ÇATISI ALTINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Konularını tarihten alan oyunlar bağlamında adlandırılan tarihsel tiyatro, tarih çerçevesinde tanınan, bilinen kişileri de ihtiva etmesi bakımından çatısı altında barındırdığı biyografik oyunlara da yaklaşır. Tarihsel komedyâ, tragedya ve dram türlerinden mütevellit olan tarihsel oyunlar genel itibariyle dram türüyle daha çok içli dışlı olmuştur. Tarih teriminin yapısalcılıkla birlikte dönüşüme uğradığı göz ardı edilirse tarih ile birlikte “gerçeklik”, dram ile ise de “metinleşme ve kurgu” kavramları öne çıkar. Dolayısıyla, tarihin ve biyografinin ana ikilemi olan gerçek-kurgu çatışması ya da bileşimi kendini tarihsel dramda fazlasıyla hissettirir (Ünlü, 2015: 152).

Tarihsel oyun yazarını tarihçiden ayıran şey, yazmış olduklarını ispat etme gibi bir gaye taşımamasıdır. Bu noktada tarihsel oyun yazarı, metni için işine yarayacak malzemeyi seçer ve kendi düşünce dünyasında yeni bir yorumla, edebî gayeler gözeterek yeniden oluşturur. Tarihsel oyunlarda esas olan unsur hangi hükümdarın hangi savaşıyla

katıldığı ya da kazanılan zafer ve yenilgilerden ziyade, seçilen kişinin duygu dünyasını, ruhunu, ikiliklerini kısaca insani yönünü anlatma çabasıdır. Tarihi olaylar aynı zamanda bünyesinde barındırdığı gerilimlerle, çatışmalarla, iniş çıkışlarıyla tiyatro sanatı için geniş ölçekte malzeme kaynağıdır. Postmodern dönemle birlikte değişen tarih algısıyla önemli olan unsur ise malzemenin ne olduğundan ziyade nasıl anlatıldığı yani “gerçeklik”ten ziyade “oyun dili”dir. Ancak -postmodern tarih algısının dışında- yazar, mekân, zaman ve kişi unsurlarını metninde gerçekliğe uygun bir biçimde aktarır. Kimi tarihsel oyun yazarları gerçeklik unsuruna önem verirken kimisi de kurgu unsurunu fazlaca kullanır. Tarihî belge ve dokümanları metinlere boca edip kuru bir anlatım sağlamaktansa eldeki malzemeyi düş gücü ve yorumla harmanlamak tarihsel oyun yazarlarının dikkat ettiği noktadır. Konusunu tarihten alan sanatçının eserinde kendi görüş ve anlayışını yansıtması gerekli olup, ondan tarihsel gerçekliğe yüzde yüz sadakatle bağlı kalmasını beklemek haksızlıktır (Kaya, 2007: 246).

Batı tiyatrosunda tarihsel oyunların kaleme alınışı tarihsel gelişmelerle paralele bir biçimde gelişim gösterir. İlber Ortaylı (2001: 153-161) bu gelişimi Orta Çağ’da dinî öykülerin ve destanların baskınlığından dem vururken, Yeni Çağ’da monarşinin övgüsünün baskın olduğu, Aydınlanma döneminde vatan sevgisi, ulusal duygular ve özgürlük gibi konuların ağır bastığını, 19. yüzyılda ise ulusalcılık söyleminin tiyatro sanatını etki altına almasıyla açıklar. 19. yüzyıl tarihin resmi bir disiplin hâline gelişi, tarihî bilincin oluşumu olgularla beraber edebiyat cephesinde tarihsel roman ve oyunların yazılışı bakımından verimli bir dönem olur. Tarihî tiyatro olgusu, aslolarak XIX. yüzyılda ve Batı’da, Batı’nın yaşadığı en büyük değişim ve yapmış olduğu en büyük atılım esnasında yeni bir biçimde ortaya çıkmıştır (Keskin, 2006: 58).

Tiyatronun Türk edebiyatına Batı’dan gelmesiyle beraber tarihî oyunlar da yenileşme sürecinde olan edebiyatımız açısından olumlu bir gelişme olarak kendini gösterir. Batı tiyatrosunda tarihsel oyunlar belirli düşünce ve görüşleri yaygınlaştırma eğilimi gösterirken yenileşme sürecindeki Tanzimat edebiyatı oyun yazarları, var olan yönetime eleştiri ya da yazarların kendini ifade etme aracı noktasında tarihten yararlanmalarına olanak sağlar. Oyun yazarları tarihsel oyunları kaleme alırken, dönemin şartlarıyla bağıntı kurabilecekleri olayları seçme noktasında özenli davranır. Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre* ve *Celaleddin Harzemşah*, Abdülhak Hamit Tarhan’ın *Yadigâr-ı Harp* ve *Tarık*, Musahipzade Celal’in *Demirbaş Şarl* ve *Köprülüler* gibi oyunları tarihsel oyun bakımından yenileşme döneminde dikkati çeken oyunlardır.

Tarihsel oyunlar iki alt türün oluşumunda aktif rol oynar: belgesel oyunlar ve biyografik oyunlar. Belgesel oyunlar tarihsel malzemeye dayanan oyunlardır ve tarihe dönüp malzemelerini oradan alır (Nutku, 2009: 182). Genel itibariyle belgesel oyunlar yakın tarihi alakadar eden olaylarla ilgilenir. Belgesel oyunlar, adı üzerinde belgelerden, çoğunlukla toplumu sarsan yargılama süreçlerinden, toplumsal patlamalardan yola çıkarak bu belgelerin sahneye yansıtılmasını hedefler (Ünlü, 2015: 166). Bunu yaparken tutanaklardan, arşivlerden, röportajlardan, fotoğraflardan, bilgisayarlardan, filmlerden, videolardan vb. yararlanır. Yararlandığı kaynakların ispat edilebilirliği bakımından belgesel oyunlar tarihsel oyunlardan ayrılır. Yapıları gereği belgesel oyunlar belgelere dayandığı ve belgeleri kanıtama, izleyiciye tanıtma yolunu seçtiği için mahkeme oyunlarına kayma eğilimi taşırlar (Nutku, 2009: 184). Bu özellikleri bakımından belgesel oyunların politik tiyatroya yaklaşan bir tarafı da mevcuttur.

Belgesel oyunları tarihsel oyunlardan ayıran bir diğer önemli nokta ise tarihsel oyunların bir dönemi yansıtmaya, o dönemi anlamlandırma kaygısı üzerine kurulu olduğu, ancak belgesel oyunların ise bir dönem yerine daha ziyadesiyle bir olayı anlatma çabası içerisinde olduğudur.

Kanıt ve belge kullanması bakımından her ne kadar gerçeklik ilkesine bağlı görünen bir tiyatro türü olsa da belgesel oyunların içeriğinde de bir yaratıcı sürecin varlığından söz edilebilir. Hangi belgelerin kullanılıp kullanılmayacağı ya da metnin akışı gibi konularda yazar aktiftir. Oyun yazarı belgeleri seçer, eler, kurgular ve ortaya bir metin çıkarır. Bu metni destekleyecek her türlü teknolojiyi de kullanır.

Heiner Kipphardt'ın *Oppenheimer Olayı*, Peter Weiss'in *Soruşturma*, Hans Magnus Enzensberger'in *Havana Duruşması* gibi oyunlar Batı kaynaklı oyunlar arasında en bilinenleridir. Günümüze yaklaşıldığında ise bireysel öykülere yönelme, azınlıklar, kadınlık, ırkçılık, cinsellik, eşcinsellik, göçmenlik gibi konular belgesel tiyatro bünyesinde kendilerine hayat bulabilmiştir. David Hare'ın Irak'taki olayları anlatan *Bir Şeyler Olur* isimli oyunu, Emily Mann'ın Vietnam Savaşı'nı anlatan *Hâlâ Hayatta* isimli oyunu yakın tarih bağlamında dikkati çeker. Türk tiyatrosunda Haşmet Zeybek'in *Alpagut Olayı*, Orhan Asena'nın *Yıldız Yargılaması*, Genco Erkal'ın *Sivas 93*, Jale Karabekir'in *Ne İçersiniz, Çay Kahve?* isimli oyunları öne çıkan oyunlardan bazılarıdır.

Belgesel oyunlar bireysel öykülere olan eğilimi bakımından biyografik oyunlara da yaklaşıp. Tarihsel ve belgesel oyunlar tarihî, politik ya da sanatsal açıdan önemli,

yaşamış kişilerin çevresinde gelişen olaylara odaklandıkları için bir taraftan da biyografik özellikler taşır (Ünlü, 2015: 171).

3.2.1. Biyografik Oyunların Tanım Sorunsalı ve Gelişimi

Biyografi türünde olduğu gibi tarih bilimiyle yakından alakalı olan, postmodern edebiyat sonrası yaşanan değişim diğer türlerle beraber biyografik oyunları da etkiler. Biyografik oyunlar tanınmış kişilerin yaşamlarını ele alması ve dönemlere tanıklık ediliyle bir noktada tarihsel oyunların da kapsama alanına girmektedir. Ancak tarihsel oyunlardan farkı metinlerde öznenin ele alınışı ve işlenişi noktasındadır. Biyografik oyunlar, tarihsel oyunlara nispeten devre tanıklık etmek değil, öznenin dünyasına tanıklık etmeyi vaat eder. Biyografik oyunlar için önemli olan nokta ele alınan kişinin tarihsel çizgisini bir izlekte anlatmaktan ziyade hayat çizgisi denen unsurun dramatik olan noktalarını yansıtmaktır.

Edebiyatta tür kavramı tartışmalı bir kavramdır. Pek çok düşünür (Lukacs, Todorov, Derrida¹⁴ vs.) türler konusunda düşüncelerini sunmuş ve genel itibarıyla türlerin katı sınırlarla birbirinden ayrılamayacağını ve kendi içerilerinde sürekli bir yenilikle dönüştüğünden söz etmişlerdir. Benzer düşünce biyografik oyunlar için de geçerlidir. Çünkü biyografik oyunlar bünyesinde tıpkı biyografide olduğu gibi otobiyografi, portre, anı, günlük gibi değişik türleri ihtiva edebilir.

Biyografik oyunlar üzerine yapılan çalışmalarda türün genel bir tanımı yapılmaya çalışılmış ve özellikleri, sınırları belirlenmeye çalışılmıştır. Ancak türün geçmişi çok geriye gitmemekle beraber yapılan çalışmalar da sınırlı sayılar içerisinde kalmıştır. Bu noktada Almanya'da Contemporary Theatre and Drama in English (CDE) topluluğu biyografik oyunlar üzerine yazılar, kitaplar yayınlamalarıyla Batı tiyatrosuna yeni bir soluk getirmekle bilinir.¹⁵ Çalışmalar kapsamında belgesel ve tarihsel tiyatro ile

¹⁴Detaylı bilgi için bkz. Derrida, J. (2010). "Türün Kanunu". *Edebiyat Edimleri*. (Çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Lukacs, G. (2011). *Roman Kuramı*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.

Todorov, T. (1995). *Genres in Discourse*. New York: Cambridge University Publications.

¹⁵CDE grubunun biyografik oyun türünün gelişimi açısından yaptığı bazı çalışmalar şu şekildedir: Südkamp, H. (2008). *Tom Stoppard's Biographical Drama*. Berlin: CDE Studies.

biyografik oyunlar arasındaki ilişkiler irdelenir, biyografi öznesinin ele alınışı incelenir, postmodern, feminist, biyografik kuramlar çerçevesinde eserler değerlendirilir ancak türün tanımı konusunda ortak bir paydada buluşulamaz. Holger Südkamp (2008: 69) biyografik oyunları tarihsel oyunların bir parçası gibi görür ve tarihsel oyunlar olarak kabul eder. Middake ve Huber (1999: 134) bu oyunların kişiye odaklanması bakımından ayrı bir tür olduğunu iddia eder. Ina Schabert (1990: 59) ise kurgusal biyografi olarak adlandırdığı türü roman ve tiyatro arasına yerleştirerek bireyin öyküsünün anlaşılacağını söyler. Biyografik oyunlar için kısaca, toplum tarafından tanınan kişilerin yaşamlarının, kişiliklerinin, ikilemelerinin, çatışmalarının, insana ait olan hâllerinin açıklamalarının tarihsel zamanlama dâhilinde tiyatro metinlerine ve oradan da sahneye aktarıldığı bir edebiyat/sanat türüdür denebilir.

Esas olan anlatılacak birey ve onun yaşam deneyimidir. Bu noktada tarihsel oyunlarla yaklaşılsa da biyografik oyunlar bireysel yaşama odaklandığından tarihsel olan unsurlar ele alınsa bile çok daha geri planda kalacaktır. Diğer taraftan kurgu unsuru barındırdığı için biyografik oyunlarda bilgi ve belgelere bağımlı olma ya da aynen aktarma gibi bir zorunluluk da yoktur. Meta ve postbiyografik oyunlarda ise gerçeklik unsuru tartışılacak ve hatta gerçeklikten söz edilemeyeceği söylenecek ve tür tamamen kurgu unsurunu barındıracaktır. Ancak meta ve postbiyografik algı dışında kaleme alınan oyunlarda terazinin bir kolu kurgu diğer kolu gerçeklik unsurları olmak üzere, bu kolların birbirlerini eşitlemeye çalıştıkları bir zemin oyunların temel noktası olacaktır.

Biyografik oyunlara 1980 öncesi dönemde çok sık olmamakla beraber rastlansa da esasen 1980 sonrasında yoğun bir biçimde türe özgü yapıt üretilir. Genel itibariyle bilim insanları, politikacılar, sanatçılar ekseninde, İngiliz edebiyatı odağında edebiyat yaşantısına atılan biyografik oyunlar, Batı tiyatrosu çerçevesinde Shakespeare, Lord Byron, Bronte kardeşler, Shelly, Beethoven, Oscar Wild, George Sand, Bacon, Bernard Shaw, Virginia Woolf, Arthur Miller, Brecht, El Greco, Kafka, Sylvia Plant, James Joyce gibi tanınmış kişiler oyunlara konu olur. Bunlara özellikle II: Dünya Savaşı, Latin Amerika'daki gerilla ayaklanmaları ya da McCarty dönemi gibi yakın çağın siyasi olayları ve kişileri çevresinde gelişen oyunları ve Sokrates'ten başlayarak bilim adamlarının iktidarlarla mücadeleleri üzerine kurulu oyunları da ekleyebiliriz (Ünlü,

Middake, M. and Huber W. (1999). Biography in Contemporary Drama. *CDE Contemporary Drama in English*, V, 3, p, 133-143.

Meyer Dinkgrafe, D. (2005). *Biographical Plays About Famous Artists*, UK, Cambridge Scholars Press.

2015: 185). Yine azınlıklar, göçmenler, cinsiyet hakları gibi izlekler üzerinden de öne çıkmış isimler sahneye taşınmaktadır.

1980 sonrasındaki süreçte teknolojinin hızla gelişmesinin olumlu etkilerinden biri olan tanınmış kişilerin yaşamöykülerine olan ilgi, biyografik oyunların sayısında artışa gidişin önünü açar. Bir diğer sebep tarihsel oyunların barındırdığı ciddiyet anlayışı ve dönem odaklı oyunların seyirciyi/okuru doyma noktasına getirişi ve bu kitlenin bireysel yaşamlara kayan ve farklılık vaat eden oyunların kaleme alınmasıdır. Bu artıştaki bir diğer etken ise özellikle postmodernizmin edebiyat dünyasının merkezine oturmasıyla beraber bıraktığı etkilerdir. Bu noktada tiyatroya da yerleşen “şimdi ve burada olan” anlayışı biyografik oyun türünün de kendini dönüştürmesine postmodern metinlerin üretilmesine zemin hazırlar.

İngiltere ve Avrupa odaklı üretilen biyografik oyunlardan bazıları şöyledir: Edvard Bond- *Bingo*, Arthur Kahn- *Lord Byron'un Yaşamı ve Ölümü*, Jonathan Bate- *Shakespeare: Stradfort'tan Bir Adam*, Edna O'Brain- *Virginia*, Arnold Wesker- *Boylam*, Pam Gems- *Piaf ve Marlene*, Stefan Tsanev- *Sokrates'in Son Gecesi*, John Logan- *Kırmızı*, Michael Fryan- *Kopenhag*, Peter Shaffer- *Amadeus*, Ronal Harwood- *Taraf Tutmak, İşbirliği ve Mahler'in Konuşması*, Terry Johnson- *Buluşma*, Jeffrey Hatcher- *Bir Picasso Lütfen*, Esther Villar- *Dünyanın Başkenti*, Tahar Ben Jelloun- *Beckett ve Genet: Tanca'da Bir Çay*, Thomas Bernhard- *Immanuel Kant*, Alan Bennett- *Kafka'nın Şeyi*, Tom Stoppard- *Travestiler ve Hint Mürekkebi*, Mark Rozocski- *Kafka: Baba ve Oğul*, Martin Duberman- *Toprak Ana- Emma ve Aylak Kerouac*, Tom Kempiski- *Garbo*, Mihail Bulgakov- *Son Günler* ve Goya: *Ya Sanat Ya Ölüm*, Mario Fratti- *Che Guevara*, Gordon Smith- *Van Gogh*, Hugh Whitemore- *Sonsuz Döngü*.

Türk edebiyatı kapsamında biyografik oyun yazma eğilimi 1980 sonrasında kendini gösterir. Dönem içerisinde toplum tarafından tanınmış kişilere olan ilgi bizim edebiyat dünyamızda da ilgi görmüştür. Bu noktada kaleme alınan eserlerden birkaçı şöyledir: Bilgesu Erenus- *Güneyli Bayan*, Nesrin Kazankaya- *Seyir Defteri*, Rekin Teksoy- *Rose Luxemburg*, Başar Sabuncu- *Kaldırım Serçesi*, Güngör Dilmen- *Sokrates "Bulutlar" ve Galileo'nun Günahları*, Yılmaz Gruda- *Kavuklu Hamdi*, Irmak Bahçeci- *Michelangelo*, Melisa Gürpınar- *Şu Bizim Evliya Çelebi*, Erhan Gökgücü- *Giordano Bruno*, Turan Oflazoğlu- *Yine Bir Gülnihal*, Semih Çelenk- *Heccav yahut Şair Eşref'in Esrarengiz Macerası*, Hayati Çıtaklar- *Alyoşa*, Selim İleri- *Mihri Müşfik: Ölü Bir Kelebek* ve

Cahide: Ölüm ve Elmas, Gülsün Siren Kınal- Gönliümdeki Osman Hamdi Bey, Dinmeyen Alkışlar ve Tolstoy ve Anna, Yalçın Baykul- İlklerin Efendisi Şinasi, Beliz Güçbilmez- Frida, Remzi Özçelik- İbn-i Sina ve Ahmet Yesevî, Nezihe Araz- Kutlu Melek, Alperen Yeşil- Yıldızın Kaydığı, Sabahattin Engin- Hacı Bektâş Velî.

3.2.2. Biyografik Oyun Yazarlığı

Biyografik oyun kaleme alacak yazarın elinin altında hâlihazırda kaynak bulması olanaklar dâhilindedir. Tıpkı tarihsel oyunlarda olduğu gibi bir düşünceyi, olayı, kişiyi yermek veya övmek amaçlı metinler de kaleme alınabilir. Ancak biyografik oyun yazarının da karşılaştığı birtakım zorluklar vardır. Yazdığı kişinin hayatını kurgusal öğelerle süslemesi gerçeklik faktörü bakımından tartışma konusu yaratabilir.

Kurgu ve gerçeklik ölçüsünün nasıl olacağı sorusu akılları kurcalar. Biyograf ve tarihçi gibi biyografik oyun yazarı da kaynaklar arasından işine yarayacak olanları seçer, seçtiği kaynaklar arasından hangisini kullanıp hangisini kullanmayacağı arasında karar verir, elinde kalan malzemeyi bütünleştirir ve kendi yorumunu ekler. Biyografik oyun yazarı da metninde gerçeklere sıkı sıkıya bağlı kalırsa edebî açıdan soluk kalmaya, kurgu faktörünü abartırsa da gerçeklik unsurunu çiğneme noktasında kalır. Ancak çoğunlukla biyografik oyun yazarının tavrı öznellik çerçevesinde şekillenir. Sonuçta biyografik oyun kurgusal özellikler taşımasıyla beraber o, artık edebiyatın sınırları içinde varlığını sürdüren bir türdür. Holger Südkamp (2008: 75) biyografik oyun yazarını, tarihsel-biyografik realiteleri ve biyografi türünün araçlarını kullanarak kendine dramatik unsurların çatısı altında bir araya getirerek öznenin yaşamını yeniden bir yaratım süreci içine sokan, kurgu-gerçek ölçüsünü tutturabilen sanatçılar olarak tanımlar.

Bazı yazarlar yaşamını anlatacağı özne noktasında kişinin yaşamının iyi bir dramatik kurgu unsuru oluşturacağını düşünür veya medyatik, popüler kişilerlerine konu ederek ilgi çekme gayesi güder. Ancak bazı yazarlar ise aksine yaşama veya tarih algısına karşı eleştirilerini iletmek maksadıyla da oyunlar kaleme alabilir.

Biyografik oyun yazarı da tıpkı biyografi yazarı gibi, Virginia Woolf'un edebiyat dünyasına kazandırmış olduğu yaratıcı gerçeğin izini sürer. Yazar için malzemeyi toplamak işin kolay kısmıdır. Asıl kısım ise topladığı parçaları yaratıcılık dâhilinde ve kurgu ışığında yeniden yorumlamaktır. Oyun için gerekli olan malzemeler ele alınacak kişinin (varsa) otobiyografisi ya da kişi hakkında daha önce yapılan bir çalışma, yazılan bir biyografi temel kaynaklar olacaktır. Bu anlamda yazar aslında türler arası bir çalışmanın içine girmiş olur. Başkalarının yaratım yolundan giderek kendi yaratımını meydana getirir. Diğer kaynaklar noktasında konukışinin mektupları, anıları, günlükleri ya da onu tanıyan kişilerin beyanları gibi çeşitlenebilir. Bu noktada aslında biyografik oyunlar belge ve doküman kullanıldığından dolayı metinlerarası bir hüviyet taşır. Yazar bir biyograf ve tarihçi gibi kaynaklarını, belgelerini açığa vurmaya zorunda değildir ama onlar gibi başka metinler üzerinden kurmaktadır kendi metnini (Ünlü, 2015: 198).

Her ne kadar kurgu unsuruyla varlığını beyan eden biyografik oyunlar aslında bir gerçeklik zemininin üzerinde yükselir. Yazar da bunun bilincindedir ve bu gerçekliğin sunduğu imkânlar dâhilinde metnini kurar. Gerçeklik faktörünü hissettirecek şekilde oyunda birtakım işlemlere başvurur. Örneğin bir siyasetçinin yaşamı inceleniyorsa onun meşhur bir sözü metne yerleştirilebilir ya da bir şarkıcı ise şarkılarından bir kesite ya da müziğe yer verilebilir.

Aksiyon unsuru oyunun dramatik, inişli çıkışlı, hareketli olması noktasında önem taşır. Oyunun diğer unsurları (mekân, zaman, dil ve anlatım, karakterizasyon) aksiyon ekseninde şekillenir. Aksiyon yaratma noktasında yazar işine yarayacak malzemeleri yaratım süzgecinden geçirir ve oyunda kurulacak olan çatışma öğelerini, ikilemleri, zıtlıkları bu yolla oluşturur.

3.2.3. Biyografik Oyunlarda Kronoloji

Kronoloji, oyunlarda birkaç farklı şekilde kendini gösterebilir. Bu noktada ilk tavır bilindiği üzere yaşam çizgisiyle birlikte ilerleyen kronolojidir. Ele alınan kişinin hayatı başlangıçtan sonuna değin aralıksız bir biçimde aktarılır. Doğumdan ölüme ya da çocukluktan yaşlılığa. Sondan başlamak, başa dönmek ve art arda yaşanan olayları sona doğru anlatmak da tercih edilen diğer bir yöntemdir. Bu tarz kronolojinin izlediği

oyunlarda aksiyon ve dramatik unsurlar başta ya da sonda verilir. Oyun sondan başlıyorsa aksiyon unsuru konukışının anımsamaları dâhilindedir.

Başka bir kronolojik işleyiş, oyunda şu anki zaman ve geçmiş bir arada verilir. Geçmiş zaman kadar şu anki zaman da önemlidir ve bu tarz oyunlarda hem geriye hem de ileriye doğru gidişler olduğundan aksiyon unsuru iki farklı izlek üzerinden devam eder. Bu durum ise oyunun hareketlenmesi ve okurun/seyircinin heyecanlanmasına zemin hazırlar.

Bir diğer kronolojik işleyiş ise tüm hayata bakmaktan ziyade sadece bir anın, durumun üzerinde durulur. Bununla birlikte kronolojinin ilerleyiş şekli de oyunda kendine yer edinir. Oyuna konu edilen kişinin yaşamının bir günü, bir haftası, bir yılı ya da farklı bir zaman aralığı kronolojik ilerleyişle aktarılır. Bu tarz kronolojinin izlediği oyunlarda hareket sadece o an, durum üzerinden hissettirilmeye çalışılır.

3.2.4. Biyografik Oyun Türleri

Tarihsel dönemlerden, olaylardan ziyade ele alınan kişinin yaşamını anlatan oyunlar olarak bilinen biyografik oyunlar, kronolojik bir sıralama çerçevesinde gerçekliğe bağlı kalınarak ya da kronolojik seyrin gidişatı değiştiren, şimdije odaklanan, gerçekliği irdeleyen ve eleştiren formlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Biyografik oyunlar tarihe, gerçekliğe, kişiye odaklanmaları bakımından geleneksel, yenilikçi, metabiyografik ve postbiyografik olarak ayrılabilir. Ancak bu ayrımlar arasında kesin bir çizgi yoktur. Geleneksel ve yenilikçi biyografik oyunlar bazı yaklaşımlarıyla birbirlerine yakınlaşırken bazı yaklaşımlarıyla birbirinden uzaklaşırlar. Metabiyografik ve postbiyografik oyunların sınırları ise daha ziyade yakın ve ince olması nedeniyle aynı kategoride değerlendirilebilir.

Geleneksel biyografik oyunlar, konukışının yaşamını kronolojik bir düzlemde tamamen aktarılması düşüncesine sahiptir. Bu oyunlar yoğunlaştırılmış öykü, nedensellik prensibi, olay-zaman-yer birliği, karaktere uygun olan dil ve birbirini kronolojik izleyen sahneler gibi iyi kurulu oyunların karakteristiğini gösterir (Ünlü, 2015: 240). Konukışının ya da tarihin ele alınışı noktasında tavır resmîdir. Tarih çizgisel izlekte

sunulur ve genel itibariyle tek katlıdır. Doğru bilgilerin aktarılmasının esas olduğu bu oyunlarda klasik tarih algısı çerçevesinde sıradan insanların öykülerine yer verilmez. Her şey bilimsel ve nesnel kaynaklara başvuru olarak aktarılır. Öznellik algısı bu oyunların içinde pek de bulunmamakla birlikte konukışinin anımsamaları dâhilinde sınırlıdır.

Kurgu, ancak gerçekliğin koptuğu ya da karanlıkta kaldığı zaman başvurulacak bir kaynaktır. Bu noktada yazarın kurgu unsurlarını kullanması gerçekliğe uyması yönünde var olabilir.

Konukışı unutulmuş veya tanınan bir kişi olabilir. Ancak anlatılacak olan bu kişilerin kendi alanlarında önem taşıması kriteri geleneksel biyografik oyunlar için önemlidir. Bu oyunlarda genellikle siyaset, sanat, bilim ya da spor gibi alanlarda olan ve kendi alanları açısından çığır açan kişileri tercih etme yoluna gidilir. Önemli kişi, seçilmiş kişi algısı etrafında üretilen bu oyunlarda yazarın tavrı anlattığı kişiden yanadır ve onunla hemhâl olma durumu vardır. Bu noktada yazarın anlattığı kişi hayranlık duyulacak biridir. Yazar, konukışiyi öven bir tavır takınır ve bir nevi onu yüceltmektedir. Konukışinin toplum tarafından bilinen hâli anlatılır. Ele alınan öznenin başarısızlıkları, hesaplaşmaları, çatışmaları gibi unsurlar bu oyunlarda pek yer almaz. Pam Gems'in *Marlene*, Tom Kempinski'nin *Garbo*, Peter Shaffer'in *Amedeus*, Mario Fratti'nin *Che Guevara*, Gökhan Erarslan'ın *Sonbaharı Beklerken* gibi oyunları geleneksel biyografik oyunlar arasında yer alan oyunlardandır.

Yenilikçi biyografik oyunlar, hayatın içinden seçilen tek bir ana, duruma odaklanan oyunlardır. Ele alınan kişinin hayatından seçilen bir kesit kronolojik ilerleyişle birlikte aktarılır. Bu oyunlarda düşünceleri, fikirleri, tarihi sorgulamak ele alınacak kişiden ziyade hedef olan noktadır. Konukışinin hem anları, durumları, olayları, çatışmaları aktarılır hem de konukışı zemininde tarihsel dönem ya da toplumsal durum dile getirilir.

Yenilikçi biyografik oyunlarda ele alınan kişinin anlatımında gerçekçi bir yaklaşım söz konusudur. Ancak geleneksel biyografik oyunlarda olduğu gibi tarih kavramına sıkı sıkıya bağlanmak yerine bu kavramın sorgulanması önemlidir. Tarih yine nesneldir, geçmişin temsilidir ama artık sabit değildir (Ünlü, 2015: 264). Bunun yanı sıra yenilikçi biyografik oyun yazarı artık karanlıkta kalan tarafın peşine düşmüştür. Konukışı tarihsel ve toplumsal bağlam çerçevesinde ele alınıp anlatılmaya çalışılır. İktidar-sanatçı ilişkisi bu oyunlar çerçevesinde de sorgulanmaya başlanır.

Geleneksel biyografik oyunlarda görülen konukışının övülmesi ya da yüceltilmesi gibi tavırlar yenilikçi biyografik oyunlar için söylenemez. Yazar, ele aldığı kişiyle arasına mesafe koymuş ve onun bilinen bilinmeyen tüm özelliklerini gözler önüne serme konusunda kararlıdır. Yazarın peşinde olduğu şey konukışının tüm yönlerini otosansür yapmadan anlatmaktır. Ayrıca yenilikçi biyografik oyun yazarları ele aldıkları öznenin karşısındadır. Onu sorgulamaya başlamışlar ve onun olumlu-olumsuz tüm yönlerine ışık tutmak amaçlanır. Ronald Harwood'un *Taraf Tutmak*, Jeffrey Hatcher'ın *Bir Picasso Lütfen*, Michael Frayn'ın *Kopenhag*, Terry Johnson'un *Buluşma* gibi oyunları yenilikçi biyografik oyunlardan bazılarıdır.

Metabiyografik ve postbiyografik oyunlarda ise gerçeklik kavramı sorgulanır. Postbiyografik oyunlarda genel geçer bir gerçeklik algısının olmadığı iddia edilir. Dolayısıyla tarih de gerçeklik gibi reddedilir. Metabiyografik oyunlar ise tarihi bugünde inşa eder. Bu oyunlarda esas olan kurgudur ve kurgunun oluşumunu anlamak önemlidir. Tarih ve gerçekliğin yanı sıra bu iki unsurun yaratmış olduğu bilgi epistemolojik açıdan tartışılır.

Metabiyografik oyunlarda tarih algısı yaşanmış bitmiş olan değil bugün yaşanan tarihtir. Geçmişteki yaşananlar değil şu anda yaşananları kurgulamak esastır. Geçmişin şimdiye eklemlenmesi hususu üzerinde durulur. Önemli olan geçmiş değil, geçmiş hakkında ne bilindiğidir. Şimdi ve geçmiş arasında gidip gelme yöntemi metabiyografik oyunların biçimsel özelliğinin temel yapıtaşını oluşturur. Geçmiş, yeniden şu an içinde sunulur, dolayısıyla geriye gidiş tekniği bu oyunlarda uygulanmaz. Metabiyografik oyunlar, şu anı anlatmakla beraber aslında yaşananların bir kurgu, bir oyun olduğunu da hissettirir. Anakronizm bu oyunlarda oldukça yaygındır. Tahar Ben Jelloun'un *Beckett ve Genet: Tanca'da Bir Çay* metabiyografik oyun olma özelliği taşır.

Postbiyografik oyunlarda ise tarih ve gerçekliğin reddi nedeniyle anakronizme metabiyografik oyunlardan daha çok başvurulur. Mekân, kişiler, zaman gibi metnin temel yapıtaşları bu oyunlarda giriftleşir. Bu oyunlara göre gerçeklik, kabul edilen, nesnel bir şey değil aksine insanoğlunun yorumunu katarak oluşturmuş olduğu bir kavramdır. İnsanın kendi gerçekliğini yarattığının üzerinde durulur. Anlatılan kişinin yaşamı doğumdan ölüme doğrusal bir çizgide ilerlemez. Ele alınan kişinin gerçekliği hem metabiyografik hem de postbiyografik oyunlar için mühim değildir. Anlatılan özneler gerçekte anlatılan olayı yaşamamışlardır. Anlatılan özne birden fazla kişilik

özellikleri taşır. Ayrıca geleneksel biyografik oyunlarda görülen, anlatılan kişinin yüceltilmesi gibi bir durum bu oyunlarda söz konusu değildir.

Metabiyografik ve postbiyografik oyunlarda, metni oluşturan durum ve olayların üzerinde durulmaz, aksine durum ve olayların nasıl metinleştiği tartışılır. Metin, biyografi ve tarih oyun yazarına bağlı olara gelişir. Tom Stoppard'ın *Travestiler* ve *Hint Mürekkebi*, Brain Friel'in *Tarih Yaratmak*, Howard Brenton'ın *Hess Öldü* isimli oyunları postbiyografik oyunlar kategorisinde yer alır.

3.2.5. Biyografik Oyunlarda Anlatılan Kişi (Özne) Unsuru

Biyografi türünün başlangıcı olarak kabul edilen mezar taşı yazma geleneğinin devamı olarak kabul edilen biyografik anlatılar, tiyatro sahasında biyografik oyun gibi bir türün de doğuşuna zemin hazırlar. Biyografi ve biyografik anlatıların ortak noktası seçilen kişinin metnin merkez noktasına yerleşimi ve bir noktada öznenin yüceltilmesine sebebiyet vermesidir. Holger Südkamp (2008: 69) anlatılan kişinin büyütülmesi durumunu destekler ve kişi merkeze yerleştirildiğinde ister biyografi türü olsun isterse de biyografik oyun türü olsun, biyografik özneleşme olarak tanımladığı kuralın devreye girdiğini ve anlatılan kişinin büyütülmesi unsurunun kabulüne işaret eder.

Biyografik oyun yazarı tarihin tanımladığı ve öne çıkardığı kişileri ele almakla birlikte unutulmuş ya da unutturulan kişileri, geri planda kalan kişileri anlatmaya daha eğilimli bir tiyatro türüdür. Bazı biyografik oyunlar da sanat ve edebiyat sahasında geri planda kalan isimleri yeniden gündeme getirmek amaçlı kaleme alınır. Semih Çelenk'in *Heccav* yahut *Şair Eşref'in Esrarengiz Macerası* isimli oyunu, Yılmaz Gruda'nın *Kavuklu Hamdi* isimli oyunu, Aliye Berger'in hayatını konu alan *Hayati Çıtaklar*'ın *Alyoşa* isimli oyunu bu tarz oyunlardandır.

Her ne kadar yazar, anlatacağı kişiye karşı hayran olma duyguları beslese de dramatik bir durum yaratması zordur. Yazarın bu noktada özne ile arasına bir mesafe koyması ve özneyi sorgulamaya başlaması gereklidir. Sorgulamanın ardından yazar tamamlama olgusuna geçer. Tamamlama olgusundan kasıt öznenin hayatının bilinen bilinmeyen tüm yönlerini gün ışığına çıkartılması ve ayrıca metinde sağlanacak olan dramatik

kurgunun, hareketin tamamlanması noktasındadır. Hareket, anlatılan kişinin yaşamında, kişiliğinde ya da dünyaya bakış açısındaki ikilikler, zıtlıklar ve çatışmalar üzerine kurulur. Bu noktada yazarın bu çatışmaları, zıtlıkları ortaya çıkarabilmesi için özneyi yüceltmek yerine ona objektif bir biçimde yaklaşım yolunda gitmesidir.

Antik Yunan edebiyatlarından günümüze değin gelmiş olan “kahraman miti”nin çekirdeğinde yer alan yüceltme ögesi, romantizmin otonom benlik tasarımıyla perçinlenir. Ernst Kris ve Otto Kruz bu mitsel algının bugüne kadar uzanışını ve biyografi türünü de içine dâhil ettiğini şöyle açıklar:

Kahraman miti artık sanatçı mitiyle birleşmiştir. Bu mitin modern Batı kültürünün bakışı altında kendine has bir biçime evrilmediği doğrudur, ama biyografinin kumaşına dokunmuştur. Sanatçının kahramanlaştırılması, biyografların amacı hâline geldi (Kris ve Kruz, 2013: 59).

Batı’da Shakespeare, Charles Dickens, Lord Byron, Immanuel Kant, Freud, Van Gogh, Kafka, Frida Kahlo gibi isimlerin Türk edebiyatında Ahmet Yesevî, Yunus Emre, Hacı Bektâş-ı Velî, Sabahattin Ali, Cahide Sonku gibi isimlerin biyografik oyunun her türünde tekrar tekrar yazılışının altında yatan sebep asırlardır süregelen yüceltme algısının neticesidir. Diğer taraftan oyun yazarının edindiği bir başka davranış da söz konusu olur: anlatılan kişinin görünmeyen taraflarını aktarmak. Yazar bu tutum çerçevesinde örtüyü kaldırır ve öznenin iç yüzünü görmeye çalışır. Kahraman bu algı çerçevesinde anti-kahramana dönüşür. Ancak bu tutum çok da yaygın değildir.

Biyografik oyun yazarı bir hayatı aktarmanın yanı sıra aslında aktardığı hayatın aksiyonlu olan noktalarına parmak basmaktadır. Yazar, dramatik olanı kurgulaması sayesinde sanatçı kimliğine kavuşur. Ayrıca anlatılan kişinin hüviyetine bürünmeden, arasına onunla bir mesafe koyarak bir üst metin ortaya çıkardığında ve bu üst metni kurgu unsuruyla harmanladığında eserin edebî bakımdan biyografik oyun formuna ulaştığı söylenebilir.

4. BÖLÜM

SEÇİLEN ESERLERİN İNCELENMESİ

Karşılaştırma yöntemi insanlığın var olduğu zamandan günümüze değin sıkça başvurduğu düşünsel sistemlerin temelinde yer alan bir yöntem olarak kendini gösterir. Yalnızca edebiyat sahası içinde değil pek çok bilim dalında da aktif rol oynayan karşılaştırma yönteminde edinilen her yeni bilgi bir önceki bilgiyle kıyaslanır. Dünyayı algılamamıza aracılık eden ve dolayısıyla yorum bilimin (Hermeneutik) temel hareket tarzını belirleyen bütün tarihsel ve sistematik düzenlemelerin özünde karşılaştırma odaklı benzer anlamlandırma eylemleri vardır (Cuma, 2018: 3).

Karşılaştırma yöntemi, bilimsel yöntemler arasında kabul edildiğinden beri hem fen bilimlerinde hem de sosyal bilimlerde araştırmacıların sıklıkla başvurduğu yöntemlerden birisi olmuştur. Bu yöntemle elde edilen farklılıklar, benzerlikler ve ortaklıklar birçok bilim dalının da bilgi havuzunu teşkil etmiştir. Karşılaştırma yönteminin sunmuş olduğu pratiklik, bilgiye erişim ya da bilginin üretimi gibi avantajlar, yöntemin yaygın bir biçimde tercih edilmesinin nedenini açıklamaktadır.

Edebiyat sahasının içerisinde de yaygın bir biçimde kullanılan karşılaştırma yöntemi modern dönemle birlikte “karşılaştırmalı edebiyat” gibi bir söylemi doğuracak ve araştırmacıların da katkılarıyla karşılaştırmalı edebiyat kapsamında 19. yüzyıl itibariyle pek çok çalışma yayınlanacaktır. Cuvier’in *Comparée Anatomie* (1800-1805), François Raynouard’ın *La Grammaire Comparée des Langues de l’Europe Latine* (1821), Blainville’in *La Physiologie Comparée* (1833), 1816 sonrasında ise Noel ve Laplace’ın *Cours de Littérature Générale* gibi eserleri karşılaştırmacılık kapsamındaki ilk örneklerdir (Kefeli, 2006: 334).

Karşılaştırma yöntemi temeli üzerine kurulan karşılaştırmalı edebiyat, edebî eserlerin farklı açılardan değerlendirilmesinin yolunu açar. M. Andre Rousseau ve Claude Pichois (1994: 182-183) karşılaştırmalı edebiyatı şu şekilde ifade eder:

Karşılaştırmalı edebiyat, sınırlı ve kesin bir alana uygulanan bir teknik değildir. Geniş ve çok yönlü oluşuyla, hangi zaman ve zeminde olursa olsun, meraktan, sentez zevkinden ve her türlü edebî gelişmeye açıklıktan meydana gelmiş bir ruh hâlini yansıtır. (Rosenau ve Pichois, 1994: 182-183).

Karşılaştırmalı edebiyatın kapsamı uluslararası olabileceği gibi ulusal bağlamda da olabilir. Yabancı bir eser yerli bir eserle veya aynı edebiyata ait bir eser başka bir döneme ait başka bir eserle karşılaştırılabilir. Karşılaştırma yapacak malzeme olduğu sürece karşılaştırmalı edebiyat sahasında çalışmalar devam edecektir.

Yazarın bilgi birikimi karşılaştırma yöntemi açısından önemli bir husustur. Gelenekten, çevresinden, kültüründen, edindiği izlenimlerden, yaptığı okumalardan kazandıklarını eserine yansıtabilir. Yazarın hangi kaynaklardan yararlandığını, düşünce dünyasında neler oluşturduğunu ve bilgisinin kaynağını ne denli eserine yansıttığı gibi noktalar yöntem açısından önem arz eden noktalardır.

4.1. YUNUS EMRE HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Türk edebiyatının temel yapıtaşlarından biri olan Yunus Emre, Anadolu'nun siyasi çekişmelerle, Moğol istilasıyla, siyasi otorite boşluklarıyla ve kıtlıkla mücadele ettiği 13. yüzyıl sonları, 14. yüzyılın başlarında yaşamıştır. Halkın kendinden biri olarak gördüğü Yunus Emre'nin yaşamıyla alakalı bilgiler hem kendisinin yazmış olduğu eserlerden hem Bektâşi velâyetnamelerinden hem de halkın ona duyduğu sevgi ve saygıdan kaynaklı oluşturduğu menkıbelerden olmak üzere farklı kategorilerden oluşmaktadır. Bundan dolayı yaşamı hakkında kesin ve net bilgileri elde etme zorluğu karşımıza çıkmaktadır. Risaletü'n-Nushiyye isimli eserinde şairin kendi düştüğü not¹⁶ üzerine H.707 (M. 1307-8) tarihinde hayatta olduğu bilgisi edinilir. Adnan Erzi tarafından Bayezid Devlet Kütüphanesi'nde bulunan bir mecmuada¹⁷H.720 (M. 1320) tarihinde vefat ettiği bilgisi yer almaktadır. Buna göre Yunus Emre, H.648 (M. 1240-1) tarihinde dünyaya gelmiştir (Tatçı, 2012: 4). Diğer taraftan şiirlerinde Geyiklibaba, Hacı Bektâş-ı Velî, Mevlânâ ve Ahmet Fakih gibi isimlerden bahsetmiş olması da onun bu tarihlerde yaşadığını kanıtlar niteliktedir.

¹⁶Söze târih yidi yüz yidiyidi / Yûnus canı bu yolda fidîyidi

¹⁷"Vefât-ı Yûnus Emre
Müddet-i 'Ömr 82
Sene 720"

Yunus Emre ile ilgili menkıbevî öykülerin yayılmasına zemin hazırlayan kaynak Menâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî'dir. Bektaşî velayetnameleri arasında önemli bir yer tutan bu eser, Yunus hakkında söz söyleyenlerin dayandıkları ilk önemli kaynaktır (Özçelik, 2010: 29).

Yunus Emre'nin doğum yeriyle alakalı pek çok araştırmacı fikir üretmiş olsa da genel kanı Sakarya ırmağı civarında bir bölgeye işaret etmektedir. M. Fuat Köprülü (2012: 251) Lâmî Çelebi'den edindiği bilgiler ışığında "Yunus Emre 13. asrın son yarısında Sivrihisar civarında yahut Bolu mülkehatından Sakarya suyu civarındaki karyelerden birinde yetişmiş bir Türkmen köylüsüydü" biçiminde beyanda bulunur. Yine Yunus Emre hakkında araştırma yapan isimlerden Abdülbaki Gölpınarlı (1957:7) da "Yunus ve Divan'ında birçok yerlerde saygıyla andığı Tapduk Emre, Sakarya havzasında yaşamışlardır. Bu bakımdan onun Sarıköylü olduğunu kabul etmemiz gerekir" şeklinde beyanı onun Sarıköy doğumlu olduğunun kabul edilmesini sağlamıştır.

Her ne kadar şair ümmî olduğunu şiirlerinde söylese de onun iyi bir eğitim aldığı görüşü araştırmacıların ortak düşündüğü bir başka noktadır. Yunus Emre'nin tahsil alması konusunda araştırmalar yapan Faruk Kadri Timurtaş (1985: 15) onun iyi ve düzenli bir tahsil aldığını işaret ederek dönemin ilim merkezinin Konya olması sebebiyle Konya'da da tahsil almış olduğuna işaret eder.

Ümmî, yani okuma yazma bilmez oluşu hakkındaki rivayet, bazı şiirlerinde, bilgiyi gerçeğe ulaşmak için bir vasıta saydığından ilme ehemmiyet vermemesi, dervişlik tevazuuyla kendisini bir şey bilmez olarak tavsif etmesi ve bilgisine güvenip gururlananları taşlaması yüzündendir. Hâlbuki o, adamakıllı tahsil görmüş bir adamdır. Yunan mitolojisini, Şark efsanelerini bilir. Kur'an'dan, hadisten, erenlerin sözlerinden mazmunlar alır. Mevlânâ'nın "Mesnevî"sini ve Divân-ı Kebir"indeki gazelleri okuduğunu yine şiirlerinden anlamaktayız. Hatta Şarkın hâkim şairi Şirazlı Sadi'nin bir gazelini nazmen Türkçeye çevirmiştir. (Gölpınarlı, 1957: 7).

Yunus Emre'nin evli olup olmadığı, çocuk sahibi olup olmadığı konusu henüz kesinleşmiş değildir. Ancak Bektâşi velayetnamelerinden yola çıkılarak nefes yerine buğday istemesi bakmakla yükümlü olduğu insanların varlığını ortaya koyar niteliktedir. Çiftçilikle uğraştığı görüşü de hakkında yapılan araştırmalar neticesinde ve şiirlerinde nebatlara yer verdiği ölçüde ağır basmaktadır. Yine Bektâşi velayetnamelerinden edinilen bilgiler doğrultusunda himmet yerine buğdayı tercih ettiği ancak yolda pişman

olup geri döndüğü aktarılır. Hacı Bektâş, o geçti artık, o ihsanın anahtarını Tapduk Emre'ye verdik, git, nasibini ondan al der (Gölpınarlı, 1957: 6).

Menkıbeler doğrultusunda edinilen bilgiye göre Yunus Emre, Tabduk Emre'nin dergâhına katılır. Burada derviş olabilmek için dergâha odun taşır. Kırk sene boyunca dergâha bir eğri odun sokmaz. Sebebini soranlara ise "Bu kapıdan içeri değil eğri insan, eğri odun bile giremez" şeklinde cevap verir. Bu durum, işini ciddiye almasının yanı sıra Tabduk'a ve dergâha saygısını ve içine girdiği âleme verdiği önemi, işinin, sözünün ve iç dünyasının düzgünlüğünü de anlatır (Özçelik, 2010: 46). Dergâha hizmet ettiği süre içinde tabiatla iç içe yaşaması tabiatın sırlarına ermesine sebebiyet verir. Mustafa Özçelik bir menkıbeye dayanarak tabiatın sırlarına vakıf olduğunu şu şekilde aktarır:

Tabduk Emre bir gün müridlerine, "Bugün hepimiz dağa çıkınız ve bana çiçeklerden demetler getiriniz. En güzel demeti hazırlayana bir hediyem olacak" dedi. Dervişlerin hepsi kırlara çıktı... Demet demet çiçekler hazırlayıp şeyhlerine koştular. Yunus en sona kaldı... Akşam üstü tek bir papatyayla çıkageldi. Yunus'a karşı gizli bir haset içinde olan bazı dervişler; "Şuna bakın hele!.. Bula bula bir tek papatyayla getirmiş." diye fısıldaştılar. Taptuk, olayın hikmetini Yunus'tan sordu. Yunus da "Şeyhim" dedi. "Kırları dolaştım, hangi çiçeğe varsam Allah'ı zikreder buldum. Hiçbirini koparamadım. Akşama doğru bir papatyayla bana seslendi: "Gel derviş Yunus. Benim kellemi kopar. Ben bugün Rabbime zikirden gafil oldum. Ölmek bana haktır, beni götür şeyhine" diye inledi. Ben de size onu getirdim." Dervişlik yolunun bir gereği olarak dervişler de kimi zaman imtihandan geçerler. Bu Yunus için de böyle olur. Yunus, imtihanı başarmış ve varlıkların dilini anlayabilecek saf bir gönüle sahip olmayı, bu menkıbedeki gibi, başarmıştır. (Özçelik, 2010: 47).

Menkıbelerden alınan bilgiler doğrultusunda kilidin açılması noktası bir derviş için önem arz eder. Yunus Emre'nin de kilidinin açılışı şöyle aktarılır:

Böyle uzun seneler geçti. Bir gün Anadolu erenleri dergâha geldiler. Meclis kuruldu. O mecliste Yunus-u Guyende adlı pek tanınmış bir ilahici vardı. Yunus da orada idi. Tapduk Emre coşup Guyende'ye "Yunus söyle" dedi. Birkaç kez söylemesine rağmen cezbe hâlindeki Guyende işitmedi. Bu sefer diğer Yunus'a yöneldi. "Yunus, vakit tamam oldu. O hazinenin kilidini açtık. Nasibini alıverdin. Hacı Bektâş Velf'nin sözü yerine geldi. Durma, söyle" dedi. Bunun üzerine Yunus'un dili açıldı, gözlerinden ve gönlünden perde kalktı. Şevk denizine düştü. Ağzını açıp inci ve cevahir saçtı. İlahi hakikatlerin sırlarından, inceliklerinden öyle bir sohbet eyledi ki, dinleyenler hayran kaldı. Sonra ki ne söylediyse hepsini kaleme aldılar. Muteber bir divan oldu (Özçelik, 2010: 48-49).

Yıllar geçtikten sonra feyze ulaşamadığını düşünerek dergâhtan ayrılır. Yolda rastladığı birkaç dervişle yoldaş olur. Her akşam bir dervişin duasıyla bir sofraya iner. Sıra Yunus Emre'ye gelip de dua edince iki sofraya iner. Kime dua ettin diye sorulduğunda ise Yunus önce onların kimin hürmetine dua ettiklerini söylemelerini ister. Diğer dervişler Tapduk Emre'nin dervışı Yunus için dua ettiklerini söylediklerinde Yunus hatasını anlar ve dergâha geri döner. Tapduk Emre'den af diler. Tabduk Emre ise onu affeder ve asasını attığı yerde canını vereceğini söyler. Asa Yunus'un doğduğu köye düşer ve Yunus da orada canını verir.

Menkıbeye göre “Yunus, üç bin şiir söylemiş. Bunları bir divan hâline getirmiş. Molla Kasım isimli şeriat bilgini bir su kenarına oturup bu şiirleri okumaya başlamış. Bunlardan binini okumuş ve şeriata aykırı bularak yakmış. Kalan bin tanesini de aynı sebeple suya atmış. Üçüncü bine başlayınca şu beyitle karşılaşmış:

Derviş Yunus bu sözü eğri büğrü söyleme

Seni sığaya çeken bir Molla Kasım gelir

Bu beyiti okur okumaz, Molla Kasım, Yunus'un kerametini inanmış. Divanı öpüp alınaya koymuş. Fakat ne çare ki elde bin şiir kalmış. Şimdi Yunus'un o yakılan bin şiirini gökte kuşlar ve melekler, denize atılan bin tanesini balıklar, kalan bin şiirini de insanlar okumaktalarmış (Özçelik, 2010: 55).

Tarihsel çizgi boyutunda Yunus Emre'nin Tapduk Emre'nin dergâhında yetişen bir derviş olduğu bilinir. Şiirler söylediği ve dervişlik geleneği doğrultusunda Anadolu'nun pek çok yerini, Irak, İran, Azerbaycan civarlarında geziler yaptığı şiirleri vasıtasıyla bilinir. Ancak gerçek manada evli olup olmadığı, çocuğunun olup olmadığı, neyle geçindiği gibi konular gün yüzüne çıkarılamamıştır. Menkıbelerde şeyhinin kızıyla evlendiği ya da evli olup bir kız bir erkek çocuğu sahibi olduğu söylenmektedir.

Mezarının nerede olduğu konusu da tıpkı yaşamı gibi karmaşıktır. Halkın onu çok sevmesi ve sahiplenmesi nedeniyle pek çok yerde mezarının veya makamının olduğu söylenir. (Sarıköy, Karaman, Ortaköy, Manisa-Kula, Afyon- Sandıklı, Ordu- Ünye, Sivas, Erzurum vs.) pek çok araştırmacı ise Sarıköy'de olduğu kanaatindedir. Elde ettiğimiz bilgiler ışığında tarafsız ve ilmî bir anlayışla diyebiliriz ki, bu makam ve mezarlar içinde gerçek mezar büyük bir ihtimalle Sarıköy'dedir. (Tatçı, 2012: 24).

4.1.1. Recep Bilginer-Yunus Emre¹⁸

Üç perde ve oldukça kalabalık bir oyuncu kadrosundan oluşan Yunus Emre isimli oyun Yunus'un çıkan kıtlık dolayısıyla Hacı Bektâş-ı Velî'nin kapısına buğday istemeye gitmesi ve eli boş gitmemek için de yoldan alıç toplamasıyla başlar. Hacı Bektâş-ı Velî ile bizzat görüşen Yunus'un isteğini dile getirir ve bunun üzerine Hacı Bektâş-ı Velî'nin "İstersen buğday yerine nefes vereyim" (Bilginer, 2001: 4) teklifini geri çevirir ve yola koyulur. Yolda yaptığı hatanın farkına varır ve geri döner. Ancak Hacı Bektâş-ı Velî "Artık bu iş burada olmaz. Biz senin kilidini, anahtarını Taptuk Emre'ye verdik. Git nasibini Taptuk'tan al" (Bilginer, 2001:8) diyerek onu geri çevirir. Yola koyulan Yunus karşılaştığı Ahi şeyhi olan Deli Emmi'nin ocağa katılması ve zanaat edinmesi yönünde teklifini geri çevirir. Taptuk'un dergâhına girer ve yıllarca orada odun taşıyarak dergâha hizmet eder. Bu arada Taptuk Emre'nin kızı Balım Kız'la da birbirlerine sevdalanırlar. Kimi dervişlerin bu durumu fark etmesi üzerine Yunus sınava çekilir, sınavdan alınır ve akıyla çıkar ve kilidinin açıldığına karar verilir. Balım Kız'la evlenir ancak kendini şeyhinin kızına layık görmeyen Yunus eşikte yatmaya başlar. Kendini bulma isteğiyle her ne kadar şeyhi istemese (çünkü Taptuk Emre, Yunus'u Deli Emmi'nin yoldan çıkardığını düşünür) de eşinin desteğiyle seyahate çıkar. Deli Emmi'yle yolları yeniden kesişir.

Yunus'un seyahati esnasında geldiği şehirdeki paşa kızı olan Gül Hatun onun ozanlığından, derişliğinden etkilenir. İkisinin arasında karşılıklı bir seveda oluşur. Durumu farkedenden Deli Emmi Yunus'a hangisini sevdiğini sorar.

Yunus Emre- Belkis ikisini. Ama ayrı ayrı, aynı ölçüde. Gül Hatun'u görünce Balım Kız geliyor gözlerimin önüne. Çıkıp gidiyorum dergâha. Dergâhın kapısına varınca, içeri girmeden dönüyorum gerisin geri. Tabanımdan girip beynime yürüyen bir alev gibi Balım Kız'ın aşkı yakıyor beni. Ne söz söylesem dilim Balım Kız'ı söylüyor, nereye gitsem, ayaklarım Balım Kız'a gidiyor. Ben birinden ayrı olamıyorum Deli Emmi.

¹⁸ 1972'de yazılmaya başlanan ve 1974'te tamamlanan oyun, tamamlandığı sene ilk önce İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. 1984-1985 sezonunda Bursa'da, 1997-1998 sezonunda Erzurum'da sahnelenmiştir. Sivas Devlet Tiyatrosu tarafından yeniden düzenlenen oyun 2013-2014 sezonunda seyirci karşısına çıkmıştır. 24 Şubat 2015'te Adana'da Hacı Ömer Sabancı Kültür Merkezi'nde sahnelendikten sonra en son 2016-2017 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda seyirciyle buluşmuştur.

Arasına karıştığım halktan da Balım Kız'dan da, Gül Hatun'dan da... (Bilginer, 2001: 75).

Taht kavgaları arasında kalmış olan, ezilen halk eserde geniş çerçevede anlatılır. Gıyasettin Mesud göreve tekrar gelir gelmez vergileri iki katına çıkarır. Padişahın vergileri ve Halil Ağa'nın dükkân kiralarına zam yapmasının ardından Esnaflar karşı çıkmaya ve ayaklanmaya başlar (Şahin, 2017: 40). Yunus'a dış bilemiş olan Molla ve etrafındakiler Yunus'u tutuklatır. Çıkan isyanla birlikte Yunus kurtarılır. Halkla vedalaşan Yunus kendini bulmuş bir şekilde Taptuk'un dergâhına döner. Eşi Balım Kız ayrılığı işaret ederek onun artık halkın sevgilisi olduğunu işaret eder. Taptuk ise gerçeğe eriştiğini söyler.

4.1.1.1. Olay Örgüsü

-Yunus Emre'nin köyünde çıkan kıtlık sonucu buğday istemek üzere Hacı Bektâş-ı Velî'nin dergâhına gitmesi.

-Buğday yerine nefes verelim teklifini reddetmesi ve yolda pişman olup nefes almak için geri dönmesi; ancak kilidinin Taptuk Emre'ye verildiğini öğrenmesi ve onu bulmak için yola çıkışı.

-Yolda Deli Emmi'yle karşılaşması ve Deli Emmi'nin onu zanaat öğrenmeye teşviki.

-Taptuk Emre'nin dergâhın girişi ve odun taşıyarak hizmet edişi.

-Taptuk Emre'nin kızı Balım Kız'a sevdalanışı, kilidinin açılışı ve Balım Kız'la evlenişi.

-Yunus Emre'nin kendinde hissettiği eksikliği tamamlamak üzere seyahate çıkışı ve Deli Emmi'yle şehre gelişi.

-İbrahim Bey'in kızı Gül Hatun'la yakınlaşmaları.

-Selçuklu Devleti'nde yaşanan taht kavgaları ve bu durumun halka olumsuz yansımaları.

-Artan vergilere halkın isyanı ve çıkan ayaklanma.

-Halkı galeyana getirdiği iddiasıyla Yunus Emre'nin tutuklanması ve kurtarılışı.

-Yunus Emre'nin kendini bulmuş bir şekilde Taptuk Emre'nin dergâhına dönüşü.

4.1.1.2. Kişiler

Yunus Emre: Oyunun ana kahramanı olan Yunus Emre'nin başta tasavvufu tanıtmamış hâline tanık olunur. Yunus Emre'nin tek gayesi kıtlık zamanı köyüne buğday götürmek ve karnını doyurabilmektir. Hacı Bektâş-ı Velî dergâhında ona sorulan “Buğday mı istersin yoksa nefes mi?” sorusuna buğday cevabını vermesi bundandır. Pişman olup nefes almak için geri döndüğünde ise kilidi çoktan Taptuk Emre'ye verilmiştir. Taptuk Emre'nin dergâhına odun taşıyarak hizmete başlar ve bir gün bile eğri odun getirmez. Burada tasavvufu, sabrı, sevgiyi ve hoşgörüyü öğrenir.

Balım Kız'la çok iyi anlaşır, onunla sohbet eder ve birlikte şiirler okurlar. Yunus Emre'nin Taptuk Emre'ye bağlılıkla hizmet edişi diğer dervişlerce Balım Kız'a olan sevdasına bağlanır. Taptuk Emre tarafından sınanan Yunus Emre'nin derviş olduğuna kanaat getirilir. Balım Kız'la evlenen Yunus Emre kendinde hissettiği eksikliğini seyahatle tamamlamak üzere yollara dökülür.

Deli Emmi'yle çıktığı seyahat neticesinde şehirde ilahiler okuyarak dolaşır. Gül Hatun'dan etkilense de bu ilginin sonu gelmez. Yunus Emre Hacı Halil Ağa, İbrahim Bey ve Molla'dan kötülük görse de halka barış şiirleri okumaya devam eder, halkın adamı olmayı başarır. Şiirleri yasaklansa da kendisi tutuklansa da halk onu kurtarmayı bilir. Eksikliğini tamamlamış olarak Taptuk Emre dergâhına döner.

Hacı Bektâş-ı Velî: Sulucakarahöyük'te yaşayan, dervişler yetiştiren, zorda kalana yardım eden bir pirdir. Yunus Emre buğday istemeye onun dergâhına gelir. Buğday mı nefes mi teklifi Yunus Emre tarafından reddedildikten sonra onun kilidini Taptuk Emre'ye verir ve Yunus Emre'yi de Taptuk Emre'ye gönderir.

Taptuk Emre: Yunus Emre'nin eğitim aldığı, dervişlik yolunda onu yetiştiren, ona yol gösteren şeyhidir. Ana Kadın eşi, Balım Kız ise evladıdır. Dergâhında dervişler yetiştirir ve gönüllü bol, kapısı herkese açık olan biridir. Yunus Emre'yi sınar ve derviş olduğuna kanaat getirir. Kızını Yunus Emre'yle evlendirir. Deli Emmi ile ise çatışma durumu içindedir. Manevi değerlere önem verdiği gerekçesiyle Deli Emmi tarafından eleştirilir. Yunus Emre'nin seyahate çıkışı onu üzse de dönüşüyle birlikte üzüntüsü de sona erer.

Deli Emmi: Ahi ocağının şeyhi olan Deli Emmi ocağını düşünen, ahiliğin devamını dileyen biri olarak görünür. Yunus Emre'ye zanaat öğrenmesi gerektiğini tembihlese de onu vazgeçiremez. Manevi dünyadan ziyade maddi dünyaya önem verir ve bu konuda Taptuk Emre'yle çatışır. Hakk'a ulaşmanın yolunu halka karışmaya bağlar. Ona göre önemli olan şey halkın içinde onlarla omuz omuza olmaktır. Yunus Emre'ye halka karışması ve onlardan biri olmasını, şiirlerini onlara okumasını öğütler. Halkın yaşadığı acılar ve ezilişi onu derinden etkiler. Ahi teşkilatıyla birlikte isyan başlatır ve başarılı olur.

Balım Kız: Taptuk Emre'nin kızı, Yunus Emre'nin ise eşidir. Babasından dünya hayatı ve tasavvuf yaşamı konusunda çok şey öğrenir. Bol bol kitap okur. Yunus Emre'yle birlikte dağlarda güzel vakit geçirir, karşılıklı şiirler okurlar. Babasının dergâhında ise oldukça ağırbaşlıdır. Yunus Emre'yle evlendikten sonra onun seyahat fikrini destekler ve onun senelerce dönüşünü bekler. Yunus Emre döndüğünde ise onu halkın malı olarak görür ve yeniden birlikte olmalarına müsaade etmez.

Ana Kadın: Taptuk Emre'nin eşi, Balım Kız'ın annesidir. Kızını mutlu etmek gayesidir. Bu yolda Yunus Emre'yi seyahat fikrinden döndürmeye çalışsa da başarılı olamaz. Yunus Emre'nin gidişinden sonra kızının hâline üzülür ve onu teselli etmeye çalışır.

İbrahim Bey: Oyunun kötü karakterlerinden biri olan İbrahim Bey Gül Hatun'un babasıdır. Dervişlerden hoşlanmaz ve onlara yukarıdan bakar. Öyle ki Yunus Emre'yi konağında görünce kovar. Kızını şehzade ile evlendirme derindedir. Ancak çıkan taht kavgasında damat adayı olan şehzade ölünce planı alt üst olur. Çıkan isyanda ise canını kaçarak kurtarır.

Gül Hatun: İbrahim Bey'in kızı olan Gül Hatun babasının aksine dervişleri çok sever. Yunus Emre'yi de ilahi söylemesi için konağa davet eder. Ondan dervişlik öğrenmek ister. Yunus Emre ondan etkilense de bir sonuca varmaz.

Hacı Halil Ağa: Oyunun kötü karakterlerinden biri olan Hacı Halil Ağa, paraya çok düşkün, zengin bir ticaret adamıdır. Kiracısı olan esnafa kötü davranır, onlara çok yüklenir ve sadece kendini düşünür. Amacı oğlu Şahbaz'ı Gül Hatun'la evlendirip devletin ticaret işlerini alabilmektir. Çıkan isyanda canı pahasına paralarının yerini söylemeyi reddeder ve öldürülür.

Köle Yusuf: Hacı Halil Ağa'nın kölesidir. Onun kötü muamelelerine rağmen ona sadakatle bağlıdır.

Şahbaz: Hacı Halil Ağa'nın oğludur. Babasının karakterini taşır ve onun yolundan gitmeyi ister. Aynı zamanda Gül Hatun'u beğenir ve onla evlenmek ister. Kötü karakterlerden biri olan Şahbaz bir çocuğu ezer ve onun ölümüne neden olur. Çıkan isyanda İbrahim Bey ile kaçır ve babasının ölümünden sonra miras derdine düşer.

Molla: Hacı Halil Ağa ve İbrahim Bey'in yakın dostu olan Molla da kötü karakterlerden biridir. Yunus Emre'den nefret eden Molla onla atışmasından mağlup çıkar ve onun ölümünü ister. Yunus Emre'nin şiirlerini yok etmeye çalışır, onun şiirlerini yasaklar ve onu tutuklanmasına sebep olur.

Elvan Kız: Asker olan eşini taht kavgası yüzünden kaybeden halktan bir kadındır. Kocasının ölümünden sonra Yunus Emre'yle mezarlıkta karşılaşır ve ondan karnını doyurmak için buğday ister. Yunus Emre ona hem buğday hem de nefes verir.

Çavuş: İbrahim Bey'in adamlarından biridir. Onun damadı olacak şehzadenin ölüm haberini iletir.

Dellal: Devlet içerisinde yaşananları halka duyuran kişidir.

Esnaf: Hacı Halil Ağa'nın dükkânlarını çalıştıran kişilerdir. Ayaklanmada ön safta yer alırlar.

Kollukçular: İbrahim Bey'in konağının önünde nöbet tutan kişilerdir.

Dervişler: Taptuk Emre ve Hacı Bektâş-ı Velî'nin dergâhlarında yer alan kişilerdir. Dergâhta her birinin bir görevi vardır. Şeyhlerine bağlıdırlar. Akşamları şeyhleriyle beraber tasavvuf hakkında konuşurlar.

Sazendeler: Saz çalıp semah eden kişilerdir.

4.1.1.3. Mekân

Oyunda olaylar farklı mekânlarda geçer. Ancak belli başlı mekânlar arasında Taptuk Emre'nin dergâhı ve şehir kendini gösterir. Selçuklu sultanlarının isminin geçmesi ve tarihsel durum göz önünde bulundurulduğunda eserde her ne kadar belirtilmese de şehir olarak geçen mekân Konya'dır.

Oyunun I. Perdesinde mekân Hacı Bektâş-ı Velî'nin dergâhıdır. Yunus Emre buraya ilkin buğday istemeye ikinci olarak da nefes istemeye gelir. I. perde içinde yer alan Tablo I B ve Tablo I C'de ise mekân şehrin dışıdır. Yunus Emre burada Taptuk Emre'nin dergâhına giden yolu aramaktadır ve burada Deli Emmi'yle karşılaşır. Tablo I D'de ise mekân Taptuk Emre'nin dergâhıdır. Yunus Emre buraya gelir, kendini kabul ettirir ve hizmete başlar. Tablo II'de ise mekân dağ yamacıdır. Dergâha hizmet etmek üzere odun keser ve taşır; bir yandan da ilahilerini söyler. Balım Kız'a burada sevdalanır. Tablo III'te ise mekân Taptuk Emre'nin dergâhıdır. Burada Yunus Emre hocasının sorularını cevaplar ve derviş olduğunu ispatlar. Tablo V ve VI'da mekân değişmez. Burada Balım Kız'la evlenir.

İkinci perdede I. Tablo'da mekân değişir. Yunus Emre kendinde hissettiği eksikliği tamamlamak için yola çıkmıştır ve İbrahim Bey'in konağının bulunduğu şehrin meydanına gelmiştir. II. Tablo'da da mekân aynı iken Tablo III'te İbrahim Bey'in konağıdır. İbrahim Bey'in kızı Gül Hatun dervişleri ilahi söylemeleri için çağırmıştır ve Yunus Emre ile Gül Hatun arasındaki yakınlaşma burada kendisini gösterir. Tablo IV, V ve VI'da ise mekân şehir meydanı ve çarşıdır.

Üçüncü perdenin I. Tablo'sunda ise mekân yine şehir meydanı ve çarşıdır. Halk burada sultanlarının öldürüldüğünü duyar, ikide bir değişen sultanlardan ve onların uygulamalarından haberdar olur. Burada Esnaflar ve halk artan vergilere ayaklanır,

Yunus Emre burada tutuklanır ve kurtarılır. Tablo II’de ise mekân şehrin kenarındaki mezarlıktır. Yunus Emre burada kocasını savaşta kaybeden Elvan Kız’la karşılaşır ve ona buğday ve öğüt verir. Tablo III’te ise mekân Taptuk Emre’nin dergâhıdır. Kendini bulmuş olan Yunus Emre hocasına eşine geri döner.

4.1.1.4. Zaman

Oyunda olayların yaşadığı zamana bakılacak olursa Selçuklu Devleti’nin son demlerinin yaşandığı hissedilir. Oyundaki diyaloglardan da dönem bilgisi okura verilmeye çalışılır.

DELİ EMMİ- (...) Çünkü Sultan Birinci Alaeddin Keykubat zamanında doruğuna varan itibarımız, şimdi, ayaklar altında çığnenir oldu. Selçuklu Devleti Aladağ yenilgisinden sonra, İlhanlı Devleti’nin buyruğuna girdi. Halk, kendi sultanımızın kulu, sultanımız da İlhanlı Devleti’nin oyuncağı (Bilginer, 2001: 9).

Oyunun başında Sultan Kılıç Arslan’ın Moğol Bey’inin düzenlediği bir şölende içkisine zehir konularak öldürüldüğü bilgisi verilir. Tarihte bu olayın 1266 yılında olduğu kaydedilir (Aktaran Ener, 2009: 164). Oyunun sonunda ise Osman Bey beyliğinin sınırlarını genişletir ve Konya’ya dayanır. Yunus Emre’nin ise 1240-1320 yılları arasında yaşadığı düşünülecek olursa hem tarihsel gerçeklik bağlamında hem de oyun bağlamında bu olaylara tanık olduğu söylenebilir.

Oyunun birinci perdesinde Yunus Emre’nin Taptuk Emre’nin dergâhında hizmete başladığı bilgisi verilir. Ancak kaç yıl hizmet ettiğinin bilgisi oyunda verilmemektedir. Tasavvuf geleneği esas alındığında ise kırk sene hizmet ettiği düşünülebilir. Hizmetinin sonunda ise derviş olur.

İkinci perdede ise zaman sabahın erken saatlerine tekabül eder. Selçuklu Sultanı ölmüştür ve şehzadeler arasında taht kavgası başlamıştır. Tahta Gıyaseddin Siyavuş oturur ve Karamanoğlu Mehmet Bey ise onun veziri olur. Bir süre sonra ise tahta Gıyaseddin Mesut oturur.

Üçüncü perdede ise Osman Bey beyliğinin sınırlarını genişletir ve Konya sınırına dayanır. Selçuklu Devleti'nin dağılışıyla birlikte ona hükmeden İlhanlı Devleti'nin de hükmü sona erer.

Eserin yazılma zamanı ise tam olarak 1974 senesidir. 1972'de yazmaya başlayan Bilginer iki senenin sonunda eserini tamamlamıştır.

4.1.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyunda kullanılan dil sade olmakla birlikte genel itibariyle yazarın kullanmış olduğu dil günlük konuşma diline yatkındır. Cümleler kısa kurulmuştur. Ancak kurulan bu kısa cümleler anlam bakımından yoğunluk taşımaktadır. Yazarın kısa cümlelerin ardına yüklediği anlam onun kendisine has üslubundan kaynaklanır ki Recep Bilginer'in oyunlarının pek çoğu bu özelliği paylaşmaktadır.

TAPTUK EMRE- Yunus, Anadolu, herkesin yutmak istediği bir lokma gibidir (Bilginer, 2001: 49).

Oyunun hem nazım hem de nesir biçiminde kurgulanışı akışı güçlendirici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazarın oyunun akışının getirisiyle Yunus Emre'nin ilahilerine başvurması ve olayları bu ekseninde genişletmesi de oyunun hem dil hem de anlatım bakımından zenginleşmesine zemin hazırlamaktadır.

YUNUS EMRE- (...) Cennet cennet dedikleri

Birkaç köşkle birkaç huri

İsteyene ver onları

Bana seni gerek seni (Bilginer, 2001: 87).

Yazar, oyunun nazım kısımlarında dönemin Türkçesine bağlı kalmakla birlikte nesir kısımlarda güncel dili esas almıştır.

YUNUS EMRE- (...) Eğer aşkı sever isen can olasın

Gönüller tahtına sultan olasın

Gönüle girene gönendi derler

Gönüle sen de gir ki gönenesin (Bilginer, 2001: 65).

Ara sıra diyaloglarda ise 13. yüzyıl Türkçesinden kıyımlar bulunsa da genellikle Yunus Emre'nin diline sadık kalınmış onun şiirleri yaşadığı dönemin diliyle esere yerleştirilmiştir.

4.1.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Yunus Emre Oyunu

Benzerlikler

Hacı Bektâş-ı Velî Yunus Emre'nin ne iş yaptığını sorduğunda “Rençberim” (Bilginer, 2001: 3) şeklinde bir cevap alır. Rençber zahmet çeken/çiftçi anlamında kullanılan sözcüktür ve Yunus Emre'nin şiirlerinde sıkça kullandığı sıfatlardan biridir. Ancak yazar burada rençber sözcüğünü bilinçli olarak tercih etmiştir. Burada hem Yunus Emre'nin zahmet çekerek derviş olmasına hem bir halk savaşçısı olarak katlandığı zorluklara hem de mesleği olan çiftçiliğin meşakkatli oluşuna gönderme vardır. Yani yazar, örtük bir biçimde Yunus Emre'nin serüveninin zahmet üzerine kurulu olacağından okuru haberdar eder.

Yunus Emre'nin şiirlerinden elde edilen bilgiler doğrultusunda derviş olmadan evvel çiftçilikle uğraştığı kanısı ağır basmaktadır. Yazar bu benzerlikten yararlanmak ister ve bunu da kurgu ekseninde eserine yerleştirir. Diğer taraftan Yunus Emre'nin yaşadığı dönemin tarihsel durumu göz önünde bulundurulduğunda kavga ortamında barış şiirleri söylemenin ve halkı bütünleştirme yeteneğinin de yine yazar tarafından Yunus Emre'nin karşılaştığı zorluklar açısından benzerlik çizgisine oturtulabileceğini söylemek mümkündür.

Oyunda dönemin siyasi olaylarına, taht kavgalarına, Moğol istilası ve zulmüne yer verildiği görülür. Ayrıca devlete yakın olanların refah içinde yaşadığı, kanunları

çığnediği, mazlum olan halkın vergilerden, fakirlikten boynunun büküldüğü, beylerin saldıgı korku ve fırsatçılarla bezenmiş bir siyasi, toplumsal yaşamın da tablosu çizilir. Yazarın geçmiş dönem üzerinden günceli anlattığı varsayımı güçlenir. Çünkü eserinin başında yazmış olduğu önsözde oyunun çağdaş olduğundan söz eder. Eserin yazılış zamanları 1970’li yılların sonlarına tekabül ettiğinden oyunun alt metin içerisinde toplumcu mesajlar vereceğini kestirmek zor olmamaktadır. Buradaki benzerlik unsuru yazarın yaşadığı dönem ve Yunus Emre’nin yaşadığı dönem çerçevesinde kendisini göstermektedir.

Oyunda Yunus Emre ve Taptuk Emre’nin kızı Balım Kız arasında yaşanan beşeri aşka değinen yazar, beşeri aşk üzerinden de ilahi aşka gidildiği yönündeki düşünceleri destekler nitelikte ve esere dinamizm kazandırmak amacıyla bu aşkı kurgular. Bektâşi velayetnamelerinde Yunus Emre’nin şeyhinin kızıyla evlendiği konusunda bulunan ibarelerden yola çıkılması kuvvetle muhtemeldir. Yunus Emre’nin efsaneleştirilmiş yaşamı oyunun çıkış noktasını teşkil etmektedir. Tarihi gerçeklik bağlamında Yunus Emre’nin evlenip evlenmediği veya çocuk sahibi olup olmadığı hakkında yeterli kaynak bulunamaması nedeniyle yazarın velayetnamelerdeki kıssaları baz aldığı düşünülebilir. Yunus Emre’nin biyografisi baz alındığında ise anlatılar çerçevesinde Yunus Emre’nin evlenmiş olabileceği düşüncesinden yararlanan yazar onu eserinde de evlendirir. Bu noktada anlatılarla benzer bir yön eserde işlenmiş olmaktadır.

Ortaklıklar

Yazar oyununu kaleme alırken Bektâşi velayetnamelerinden ve menakıbnamelerden yola çıkmıştır. Oyunu Yunus Emre’nin Hacı Bektâş-1 Velî’nin dergâhına kıtlık nedeniyle buğday istemeye gelmesiyle başlatır ki bu başlangıç Bektâşi velayetnameleri ve menkıbelerdeki başlangıca paraleldir.

Hacı Bektâş-1 Velî’nin ise Sulucakarahöyük’te yaşamış olma gerçeğine sadık kalınır ve oyunun başlangıç mekânı da Hacı Bektâş-1 Velî’nin Sulucakarahöyük’teki dergâhı olarak verilir. Yunus Emre’nin biyografisinde de ortak bir biçimde köyünde çıkan kıtlık sonucu Hacı Bektâş-1 Velî’nin Sulucakarahöyük’teki dergâhına buğday istemeye gittiği ibaresi oyunda yer alır.

Hacı Bektâş-ı Velî'nin buğday yerine nefes teklif etmesi kıssasına sadık kalan yazar, Yunus'un bu teklifi reddetmesi üzerine Hacı Bektâş-ı Velî'ye getirdiği her alıç başı on nefes şeklinde değiştirir. Ancak açlık korkusuna kapılan ve köye eli boş dönmek istemeyen Yunus Emre bu teklifi de reddeder. Halk anlatısı geleneğinde geçen bu hadise yazarın da gözünden kaçmaz ve eserine bu hadiseyi ekleyerek Yunus'un uyanışında etkin rol oynayan Hacı Bektâş-ı Velî burada sabrıyla ön plana çıkarılır. Yola koyulan Yunus Emre hatasını anlayınca dergâha geri döner ve nefes ister. Hacı Bektâş-ı Velî ise kilidini Taptuk Emre'ye verdiğini nasibini ondan alması gerektiğini söyler. Hacı Bektâş-ı Velî ile yaşanan hadise velayetname ve menakıbname geleneğine paralel bir biçimde kurgulanmıştır.

Yunus Emre, Taptuk Emre'nin dergâhına gider ve kabul olunur. Görevi ise dergâha odun taşımaktır. Yunus Emre'nin yıllarca dergâha odun taşıdığı velayetname ve menakıbname geleneğine uygun düşen bir şekilde oyunda da aktarılmıştır. Dolayısıyla Yunus Emre'nin bilinen biyografisiyle ortak bir paydada buluşulur.

Oyunda Yunus'un dergâha hiç eğri odun getirmediği şeyhinin gözünden kaçmaz.

TAPTUK EMRE- Yine, elif gibi dümdüz odunları kesip getirmişsin. Hiç eğri odun yok mu dağda?

YUNUS EMRE- Var! Var ama, odunun bile eğrisi giremez senin kapından şeyhim (Bilginer, 2001: 28).

Diyalogdan da anlaşılacağı üzere, Yunus'un eğri odun sokmaması eylemi şeyhine bağlılığından ve mayasındaki doğruluk özünden kaynaklanmaktadır. Velayetname ve halk anlatısına yazarın uyduğu gözlemlenir ve bu yazar bu ortak unsurdan eserinde faydalanma yoluna gider.

Taptuk Emre'nin Yunus Emre'yi sınava çekmesi ve aldığı cevaplar neticesinde onun artık mürid değil derviş olduğu kanaatine varması ve kilidinin açıldığını söylemesi de dikkate değer olaylardan biridir. Kilit açılma olayı ise yine velayetname ve menakıbname geleneğinden gelir. Buna göre, mecliste coşan Taptuk Emre Yunus-u Guyende'ye üç kez söyle der ama Guyende işitmez. Bunun üzerine Yunus Emre'ye söyle der ve Yunus Emre şiirlerini söylemeye başlar. Böylelikle dervişlikte önemli bir merhale olan kilidin açılması olayı vuku bulur. Yazarın da bu anlatı geleneğinden hareketle kilit açılma durumuna kendi yorumunu getirdiği görülür.

Yunus Emre'nin kendini bulmak için dergâhtan ayrılması olayı anlatı geleneğine paralel düşer. Yunus Emre biyografisinde de Yunus'un kendini bulmak için seyahate çıktığı gözlemlenir. Bu noktada yazar bu ortaklığı da eserine yerleştirmiştir.

Farklılıklar

Halk anlatılarının pek çoğu ve yapılan araştırmalar Yunus Emre'nin Sarıköy'de doğup yaşamış olduğunu işaret eder. Ancak yazar oyunda Yunus Emre'nin nereden geldiğini açıklamaz. Yazarın buradaki tutumu Yunus Emre'ye pek çok coğrafyadan sahip çıkılma arzusunun üstüne geçmemek olabilir.

Yazar, oyunun içerisine Ahilik teşkilatını yerleştirir ve Ahi şeyhi olan Deli Emmi karakteri okurun karşısına çıkar. Yunus Emre Taptuk'un dergâhını ararken karşılaştığı Deli Emmi'ye yol sorar. Deli Emmi ise Taptuk Emre'nin manevi dünyada yaşamasını eleştirerek Yunus'u ahiliğe davet eder. Burada Deli Emmi'nin dünya görüşüyle Taptuk Emre'nin dünya görüşlerinin arasındaki fark okura hissettirilmeye çalışılır. Deli Emmi maddi dünya görüşünü savunur görünürken Taptuk Emre manevi dünya görüşünü, Tanrı'yla bir olma ve tasavvuf felsefesini temsil eder. Ancak gerek velayetname, menakıbnâme geleneğinde gerekse tarihsel çizgi bağlamında Yunus Emre'nin yolunun Ahilerle kesiştiği yönünde bir kanıt yoktur.

Yazarın toplumcu gerçekçi bakışı Ahiler üzerinden gösterecek olması, vereceği mesajın da habercisidir. Kaldı ki Yunus Emre ile Deli Emmi arasında geçen diyaloglardan bu mesajın izlerini sürmek mümkündür.

DELİ EMMİ- Nedir tasavvufta öğrendiğin Yunus?

YUNUS EMRE- Önce kendi irademi kullanmak iddiasından uzak olmayı.

DELİ EMMİ- Allah insana niçin irade vermiş, kullansın diye, bunu bil.

YUNUS EMRE- Ama, insan ezelden fakir. Güçsüz! Her şeyi Tanrı'dan istemek ve beklemek durumunda.

DELİ EMMİ- İnsan, güçsüz değil! Kendi hâline bıraksalar, Ferhat gibi, dağları devirir. İnsan kendi kendine yeter Yunus. Neden her şeyi Tanrı'dan istemek durumunda olacağız da, kendimiz yapmayacağız? (Bilginer, 2001: 19).

Deli Emmi halkın gücünün farkında olan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Toplumcu mesajlar vererek Yunus Emre'yi gerçek dünyayla yüzleştirmek ister. Yunus Emre'nin dergâha odun taşıyıp dağlarda şiirlerini söylemesi yerine halkın arasında söylemesini tercih eder.

DELİ EMMİ- (...) Yeter senin bunca gökyüzüyle uğraştığın, yeryüzüne in ve dünyamıza gel, haklın içine. Halktan ol, hakkı bul! Şiirlerini dağda ağaçlara değil, şehre gel de insanlara söyle. Onlar seni ağaçlardan daha iyi anlar! Ozan kısmının amacı, halkın diline ve gönlüne düşmektir, bunu bilesin (Bilginer, 2001: 20).

Yunus Emre'nin yolunun Ahilerle kesişmesi ve Deli Emmi isimli şahıstan halka dair bilgiler edinmesi Yunus Emre'nin biyografisiyle oldukça farklı bir durum içerir. Bu farklılık yazarın dünya görüşü çerçevesinde eserini şekillendirmesine ve kurgu unsurunun imkânlarından yararlanarak özgün bir metin oluşturmasına katkı sağlamıştır.

Oyunda dikkati çeken bir nokta ise Alevi- Bektâşi geleneği içerisinde yer alan saz eşliğinde semah dönme eylemidir.

SAZENDELER- (*Koro*) Allah, Muhammet, Ali! (*Sazlarını üçer kez öperler.*)

TAPTUK EMRE- Allah Allah! Akşamlar hayrola, sırlar def ola, hayırlar feth ola. Nefsimiz ruh, nutkumuz, can ola. Mihmanlara aşk, âşıklara meşk ola. Hak, aşk meydanı erenlerin iftiradan saklayıp, gözümüz, bekçimiz ola. Muratlarımız hâsıl, niyazlarımız kabul ola. Nuru nebi Kerem Ali, pirimiz, hünkârımız, Hacı Bektâş-ı Velî, hazır ve gaip, görünen ve görünmeyen gerçekler demine, hû diyelim, hû (Bilginer, 2001: 33).

Yazar, burada Taptuk Emre'yi Hacı Bektâş-ı Velî'nin yolundan giden bir eren olarak gösterir. Ancak Yunus Emre'nin şiirindeki bir ibareye dayanarak araştırmacılar Taptuk Emre'nin Barak Baba'ya, Barak Baba'nın ise Sarı Saltuk'a bağlı olduğunu söyler. İsmi anılan kişilerin Ahmet Yesevî'nin Anadolu'ya gönderdiği erenlerin yetiştirdiği isimler olduğu görülür. Taptuk Emre'nin şeyhinin Hacı Bektâş-ı Velî olup olmadığı konusu kaynak yetersizliğinden dolayı aydınlanamamıştır. Yazarın burada Bektâşi velayetnamelerini esas aldığı görülmektedir. Ayrıca Yunus Emre'nin de kalkıp semah dönmesi dikkati çeker. Tarihi kaynaklarca Yunus Emre'nin semah döndüğüne dair bir delil bulunamamıştır. Alevi- Bektâşi kaynaklarının Yunus Emre'ye verdiği değerden hareketle yazar da böyle bir eylemi kurgulamak istemiş olabilir. Araştırmacılar ise

Yunus Emre'yi herhangi bir tarikata bağlamamakta hatta onun tarikatlar üstü bir şahsiyet olduğunu vurgulamaktadır.

Ancak Taptuk Emre'nin Yunus Emre'nin bu seyahat isteğini Deli Emmi'ye bağlamasının anlatıyla ters düştüğü görülür. Burada Deli Emmi-Taptuk Emre zıtlığı yeniden okura sunulur. Yine Gül Hatun- Yunus Emre yaklaşması da anlatı geleneğine ters düşer. Yazar Gül Hatun'un ağzından o dönemde dervişlerin hor görülmesini eleştirir. Muhtemelen bu düşünceyi tasdiklemek için Yunus Emre-Gül Hatun yaklaşması kurgulanır.

Molla ile Yunus Emre arasındaki gerginlik oyunda farklı bir boyutta aktarılır. Halk anlatısına göre Molla Kasım Yunus Emre'yi dinsizlikle suçlar ve onun yazmış olduğu üç bin şiirin iki binini ya yakarak ya da suya atarak yok eder. Yakılanlar gökte meleklerce kuşlarca, suya atılanlar da balıklarca zikredilir. Geriye kalan bin tanesi de insanların ağzında dolaşır. Oyunda ise Yunus Emre ve Molla karakteri karşı karşıya gelip atışan iki karakter olarak gösterilir. Öyle ki atışmanın boyutu güncel dünyaya taşınır.

YUNUS EMRE- Anlaşıldı. Sen Tanrı'yı cenneti için seviyorsun. Tıpkı devlet kapısından bir rütbe kapmak için devletlileri etekleyenler gibi (Bilginer, 2001: 85).

Yazarın anlatmak istediği Molla ve onun çevresindeki Halil Ağa, İbrahim Bey gibi fırsatçı karakterler üzerinden yanlış oluşturulan devlet sistemini yermektir. Bu gibi durumların hiçbir zaman değişmeyeceği kanaatinde olan yazar, Yunus Emre'nin yaşadığı dönem üzerinden kendi yaşadığı döneme gönderme yapar. Ayrıca Molla'nın Yunus'un şiirlerini yırtması eylemi de halk anlatısına bağlı bir biçimde aktarılır. Yine oyunda Yunus'un şiirlerinin yasaklandığı, onun tutuklandığı da görülür. Yazarın fikri barış ve insan sevgisini anlatsa bile insanın yasaklanışının çağı olmadığı görüşünü esere yansıtır. Ahilerin ayaklanmasıyla kurtarılan Yunus bir halk kahramanı olarak Taptuk Emre'nin dergâhına döner. Oyunun sonunu bağlayan olaylar ise tamamen kurgudan ibarettir. Yazar, Yunus Emre'nin nezdinde aslında güncel dünyaya gönderme yaparak halkın sesi olan insanların bastırılmayacağı mesajını vermeye çalışmıştır.

İnsanın Tanrı'yı arayışı, beşeri aşk, ilahi aşk, dünya aşkı gibi izlekler üzerinde seyreden oyunda Yunus Emre'nin dervişlik serüveni süresince yaşadığı iç yolculuk gerek

karşıtlıklarla gerekse halk anlatısına uygun bir biçimde aktarılır. Yazarın Yunus Emre'nin şiirlerine bolca yer vererek metnin akışını da ilerletmesi dikkati çeken bir unsur olarak karşımıza çıkar. Doğru-yanlış, güzel-çirkin, dost-düşman, ayrılık-beraberlik gibi zıtlıklara dikkat çeken yazar, bu zıtlıkları Yunus Emre'nin şiirleri üzerinden açıklayarak, herkesin bildiği, tanıdığı Yunus Emre'nin dünya görüşünü yansıtır.

Genel itibariyle oyuna bakıldığında Yunus Emre'nin öyküsü halk anlatılarından, daha çok Bektâşi velayetnameleri ağır basacak şekilde metin kurgulanmıştır. Yunus Emre'nin efsaneleştirilmiş yaşamında herkesin bildiği kıssalar oyunda yer almakla birlikte oyunda bilinen Yunus Emre'nin yerine halkın gücüne ehemmiyet veren bir halk kahramanı olarak gösterilme imajı gayreti içinde olduğu görülebilir. Bu imaj, yazarın toplumcu gerçekçi çerçeveye kaleme aldığı metnini bu çerçevede mesajlar taşıyacak biçimde kurgulamasından kaynaklanır. Deli Emmi ve onun nezdinde vücut bulan Ahilik teşkilatının tıpkı ağalara başkaldıran köylüler çizgisine indirgenmesi tarihsel gerçeklikle örtüşmemektedir. Oyun mesaj yüklü olduğundan dolayı Yunus Emre'nin Tanrı'ya erişme serüveni üzerinde durulmaz, daha çok halkın saygı gösterdiği bir halk ozanı, haksızlığa başkaldıran bir halk kahramanı imajı çizilir.

Biyografik oyun türü açısından bakıldığında, geleneksel ve yenilikçi biyografik oyun türlerinin özelliklerini taşıdığı görülür. Yunus Emre'nin araştırmacılar ve halk edebiyatı çerçevesinde kabul edilen yaşam öyküsünün kronolojik bir biçimde seyretmesi geleneksel biyografik oyun türünün bir özelliği olarak kendini gösterir. Yazarın eserinin akışını devam ettirebilmesi için Yunus Emre'nin şiirlerini kaynak göstermesi de geleneksel biyografik oyunlarda sergilenen genel tavırlardandır. Diğer taraftan Yunus Emre'nin şiirlerinin montaj tekniği çerçevesinde metnin içerisine serpiştirilmesi oyunun postbiyografik biyografik oyun türünün bir özelliğini taşıdığını gösterirken, ana metne yardımcı olacak metinlerden faydalanılması ve bu metinlerin akışı oluşturması da metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilir.

Yazarın Yunus Emre'yi halk kahramanı ve ulu bir kişi şeklinde gösterme gayreti de yine geleneksel biyografik oyunların temel unsurlarından biridir.

Yazarın oyunda geçmiş tarihi ve güncel tarihi sorgulama gayreti içinde olması ise yenilikçi biyografik oyun türünün özelliklerindedir. Yunus Emre'nin farklı farklı kişilerle girdiği çatışmalar, kendi içindeki düşüncelerin monolog şeklinde sunulması da

oyunu yenilikçi türe yaklaştırır. Çünkü geleneksel biyografik oyunlarda ele alınan kişinin girdiği iç hesaplaşmalar, çatışmalar, anılara yer verilmez. Yunus Emre'nin yaşamı zemininde yapılan toplumsal ve tarihsel durumun dile getirilmesi de yenilikçi biyografik oyunların özelliğini taşır.

Yunus Emre oyununa bakıldığında Yunus Emre'nin yaşadığı dönem ile yazarın yaşadığı dönem arasında organik bir bağ kurulabilir. Yunus Emre'nin yaşadığı dönem Moğol istilasının yaşandığı, Selçukluların Anadolu sahasında söz sahibi olmadığı, istila karşısında canının derdine düşmüş bir halkın olduğu ve insanlar arasında kutuplaşmanın belirgin bir biçimde görüldüğü gözlemlenebilir. Yazarın oyununu kaleme aldığı dönem olan 1970'lerde ise ülke içinde insanlar arasında kutuplaşma, siyasi yönetimin istikrarsızlığı yüzünden sıkıntı çeken halk, fikir ayrılıklarının hat safhada olması ve aydınların söylediklerinden ötürü cezalandırılması gibi bir portre gözler önüne serilir. Bu noktada yazarın; Yunus Emre'yi konu alacak şekilde, onun yaşadığı dönemle kendi yaşadığı dönemi özdeşleştirdiğini görmek mümkündür. Alt metinde ise halkın kendine yakın olan insanları iktidar vs. kim olursa olsun kurban vermeyeceği fikrini gözlemlemek de mümkündür.

4.1.2. Nezihe Araz-Ballar Balını Buldum¹⁹

İki perde ve on sahneden oluşan oyun Yunus karakterinin harman yerinde Tanrı'ya isyanı ve serzenişiyle başlar. Annesi Kadın Ana'ya babasının, dedesinin ve kardeşinin neden yok olduklarını sorar. Tanrı'nın varlığı konusunda şüphe düşmesi şu sözlerle aktarılır.

YUNUS- (*Açık bir bunalım içinde*) Varsa, birse, kadirse... Neden bana görünmüyor? Sırlarını ayan etmiyor. Yasalarını öğretmiyor. (Araz, 1991: 5).

İkinci sahnede ise bir grup oyuncu Ionesco'nun bir oyunu prova etmektedir. Ancak metnin anlaşamadığı yönünde Rejisör'le tartışmaktadır. Oyuncuları dışarı çıkaran

¹⁹ İlk kez 1989-1990 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda oynanan oyun, sahnelendikten sonra basılmıştır. Oyunun rejisörlüğünü A. Raik Alınayık üstlenmiştir. 1990-1991 sezonunda da sahnelenen oyun, uzun bir süre sahnelenmemiştir.

Rejisör varolan, varlık- yokluk kavramları hakkında yazılmış metni çözümlenmeye çalışsa da işin içinden çıkamaz. O esnada Yunus Rejisör'ün karşısında belirir. Rejisör onun kim olduğunu anlamaz. Yunus ise şiirleriyle Rejisör'ün sorularını yanıtlar. Sonunda onun Yunus Emre olduğunu anlayan Rejisör şaşkınlığını gizleyemez. Bir anda diğer Yunus'ların (Asi Yunus, Abdal Yunus, Âşık Yunus, Derviş Yunus, Miskin Yunus, Dertli Yunus) da belirivermesiyle iyice şaşkına döner. Yunus bu durumu şöyle açıklar:

YUNUS- Yunus'lar... Yunus'un (*eliyle kendini gösterir*) hâlleri. Hoş hâlleri...
Ama anlatamıyorum değil mi? Oysa türlü biçimlerde söylemişim bunları...

“Beni bende demen ben bende değilim”

“Bir ben vardır benden içeri” (Araz, 1991: 26).

Oyunun ilerleyen sahnelerinde Rejisör, oyuncularını Yunus ve diğer Yunus'larla tanıştır. Yunus'un yaşadığı dönem ve hayatı üzerine konuşmalar yapılır. Yunus, Batılı filozof ve aydınların Türk toplumunun değerli olan insanlarından üstün tutulmasını eleştirir. Diğer taraftan da Yunus'un anlattıkları ekseninde onun tüm Anadolu halkını, farklı kesimleri sevgiyle, barışla kucaklamasından söz edilir. Yunus'un Hacı Bektâş-ı Velî ile kıssasından söz edilir. Hacı Bektâş-ı Velî makamında yaşananları sadece Yunus değil diğer Yunus'lar da nakleder. Yunus'un köyüne dönmesi, anasına ve sevdiği Elif Kız'a veda ederek Tabduk Emre'nin dergâhına gitmesi, dergâha eğri odun sokmaması, Tabduk Emre'nin onayı olmasına rağmen kızı Gülmisal ile evlenmeyi reddedişi gibi olaylar silsilesi de diğer Yunus'lar ve ana karakter olan Yunus'un ağzından aktarılır. Modern dünyaya uyarlanan Yunus, oyuncularla karşılıklı konuşmalar neticesinde onların dünyaya bakışını pozitif bir biçimde değiştirir ve oyun Yunus ve Yunus'ların oyuncularına ve Rejisör'e veda edişiyle sonlanır.

4.1.2.1. Olay Örgüsü

-Yunus'un Tanrı'ya serzenişi.

-Ionescu'nun yazdığı oyunu sahnelemek için çalışan oyuncuların, oyunun varlık felsefesini anlayamamaları.

-Rejisör'ün oyuncuların anlayacağı şekilde açıklama yapması için araştırma yapmaya başlaması.

-Yunus'un Rejisör'e görünüşü, ona yardımcı olmak için geldiğini söylemesi ve Rejisör'ün Yunus'un varyasyonlarıyla tanışması.

-Yunus ve varyasyonlarının oyuncularla tanışması, onlara yaşamından ve dünyaya bakışından bahsetmesi, sevgi, barış ve hoşgörü gibi kavramlar hakkındaki görüşlerini aktarımı.

-Oyuncular ve Rejisör'ün Yunus'tan etkilenmesi.

-Oyuncuların Yunus ve onun varyasyonlarının yardımıyla anlamakta güçlük yaşadığı varlık felsefesini çözümlenmeleri.

-Görevini yerine getiren Yunus'un oyunculara ve Rejisör'e vedası.

4.1.2.2. Kişiler

Yunus: Gençlik zamanlarında varlık kavramını irdelemiş, tasavvuf yoluyla, sevgiyle ve hoşgörüyle aradığı hakikate ulaşmıştır. Asırlardır sevgiyi, barışı, hoşgörüyle aşılacak üzere gönüllerden gönüllere seyahat etmektedir. Son durağı olan Rejisör'e de varlık felsefesi konusunda yardımcı olur, onun ve oyuncuların gözlerini açar. Onun için önemli olan olaylara ve dünyaya anlam kazandırmak için can gözüyle bakılmasıdır. Diğer taraftan sevgi kavramının önemini belirtir ve sorunların sevgiyle çözüleceğini savunur.

Aldığı tasavvuf terbiyesi ekseninde nefsinin terbiye edebilmiştir. Dünya malı onun gözünde hiçtir. Onun farklı versiyonları ise içindeki duyguların birer yansımasıdır. Asi Yunus başkaldıran yönünü, Âşık Yunus şair yönünü, Miskin Yunus tembel yönünü, Dertli Yunus çile çeken yönünü, Abdal Yunus gezgin yönünü, Derviş Yunus ise tasavvufî yönünü temsil eder.

Rejisör: Sahnelemek istediği oyunun, oyuncular tarafından anlaşılmasına sinirlenir. Açıkçası oyunun varlık felsefesini kendisi de anlayamaz ve araştırmaya koyulur. Tam çıkmaza girdiği zamanda Yunus'un ona görünüşünü algılamakta zorlanır, şaşırır. Yunus'la sohbet etmeye başladıktan sonra ondan çok etkilenir. Ara sıra onunla zıtlaşsa

da sohbet konularının çoğunda ona hak verir. Oyuncularla Yunus'u tanıştıran kişi de odur. Başta oyuncular onun delirdiğini düşünse de Yunus'u tanıdıktan sonra ona hak verirler.

Oyuncular: Oynadıkları metni yorumlama ve anlamlandırmada zorlanırlar. Dolayısıyla role de girmeleri zorlaşır. Rejisör'ün baskısını üzerlerinde hissederler ve kolaysa metni onun anlayıp kendilerine anlatmasını isterler.

Yunus'la tanıştıktan sonra onun yaşamına ve hayat görüşlerine dair görüşlerine dair sorular sorarlar. Bazense onu yargılar, sorgular ve onunla tartışırlar. Nihayetinde onunla yaptıkları sohbetten keyif alırlar ve Yunus'un onları aydınlatmalarına izin verirler. Yunus, onlara varlığı anlamlandırma noktasında yardımcı olur ve böylece oynayacakları oyunun içselleştirmeyi başarırlar. Yunus'un gidişiyle ise de hüznümlenseler de oyunu sahnelemeyi başarırlar.

Kadın Ana: Yunus'un Tanrı'nın varlığını sorgulamasına karşı çıkan inançlı bir köylü kadınıdır. Yunus'un sorularına cevap bulması için seyahate çıkması gerektiği fikri ondan çıkmıştır.

Elif Kız: Yunus'un sevdiğiidir. Onunla bir olmayı düşünse de Yunus'un seyahate çıkışını alçakgönüllülükle kabul eder.

Gülmisal: Tabduk Emre'nin kızıdır. O da Elif Kız gibi Yunus'a sevdalıdır. Babasının Yunus'la evlenmesine izin verdiği haberini ona müjdelese de Yunus, dünyevî işlerden uzak durduğu, nefsinin terbiye ettiği gerekçesiyle onunla evlenmeyi reddeder.

4.1.2.3. Mekân

Oyunun başlangıcında Yunus, kendi köyü olan Sarıköy'de ve bir harman yerindedir. Burada Tanrı'nın varlığını sorgulamaya başlar ve Tanrı'ya serzenişte bulunur.

YUNUS- (*Açık bir bunalım içinde*) Varsa, birse, kadirse... Neden bana görünmüyor? Sırlarımı ayan etmiyor? Yasalarımı öğretmiyor? (Araz, 1991: 5).

İlk perdenin ikinci sahnesinde mekân değişir. Burada görünen bir tiyatro sahnesidir. Oyuncular burada sahneleyecekleri oyunu prova etmektedir. Oyuncuların prova yaptıkları sahnenin nerede olduğuna dair bir bilgi verilmez. Yunus ile Rejisör arasındaki konuşmalar da burada geçer. İlk perdenin üçüncü sahnesinde de mekân değişmez. Burada Rejisör oyuncularını Yunus'la tanıştır ve oyuncularla Yunus arasında diyaloglar birbirini izler.

İkinci perdede de mekân yine prova yapılan sahnedir. Ortaya çıkan Yunus'un diğer versiyonlarıyla oyuncular arasında sohbet devam eder. Yunus diğer versiyonlarıyla birlikte Hacı Bektâş Velî ile olan buğday meselesini anlatır. Burada zamanda bir geriye dönüş yaşanır ve mekân Hacı Bektâş Velî'nin Sulucakarahöyük'teki dergâhıdır. Yine ikinci perdenin ikinci sahnesinde de mekân Sulucakarahöyük'tür. Üçüncü sahnede ise zamanda atlama yapılır ve mekân yine prova yeridir. Dördüncü sahnede zamanda geriye dönülür ve burada mekân ormanlık bir alandır. Asi Yunus ile Yunus burada tartışır. Tartışma sebebi ise dergâha eğri odun taşınmamasıdır. Beşinci sahnede ise Elif Kız-Yunus'un sevdasına tanık olunur. Gülmisal müjdeli haberi yine burada Yunus'a iletir. Ancak mekân belirsizdir. Altıncı sahnede zamanda ileri atlanır ve mekân prova yeridir. Anılarını anlatan ve varlığın sınırlarını, sevgiyi, hoşgörüyü açıklayan Yunus gitmeye karar verir. Yedinci sahnede ise mekân değişmez ve Yunus Rejisör'le oyunculara veda eder.

4.1.2.4. Zaman

Oyunda iki farklı zaman dilimine yer verilir. Birincisi oyuncular, Rejisör ve Yunus'un karşılaştığı güncel zaman, ikincisi ise Yunus'un geçmişe dair anılarından oluşan geri dönüş tekniğiyle olayların nakledildiği zamandır.

Yunus'un Tanrı'ya serzenişi, seyahate çıkışı, Hacı Bektâş dergâhına gidişi, orada yaşanan buğday- himmet meselesi, Tabduk dergâhında hizmeti, Elif Kız'la olan Sevdası, Gülmisal'le evlenmesine şeyhinin izin vermesi, evliliği reddedip derviş olarak zaman zaman ve diyar diyar gezeşi geri dönüş tekniğiyle aktarılır ve geçmiş zaman eksenlidir.

Yunus'un Oyuncular ve Rejisör'le girdiği diyaloglar, onlara varlığın sırlarını anlatması, sevgi, hoşgörü, barış gibi kavramları açıklaması, zaman zaman onlarla girdiği tartışmalar oyunun yazıldığı güncel zaman denk düşmektedir. Tüm bunlarla birlikte oyunun vaka zamanı bir günü kapsamaktadır.

Eserin anlatma zamanı ise 1991 senesidir.

4.1.2.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Nezihe Araz'(ın), tasavvufi felsefeye ait düşünceleri sade ve anlaşılır şekilde okuyuculara ve izleyicilere yansıtma düşüncesi vardır (Bayram, 2018: 148). Bu nedenle yazarın bu oyununda da okurun tasavvufi ve felsefeye dair terimleri anlamlandırması için sade ve anlaşılır bir dil tercih ettiği görülür. Aynı zamanda tasavvufa dair görüşlerini, onun hayata bakışını açıklamak için Yunus Emre'nin şiirlerinden faydalandığı da dikkati çeker.

YUNUS- “Ben ki geldim sevi için”

“Gönüller dost avı için”

“Ben gelmedim davi için”

“Gönüller yapmaya geldim...” (Araz, 1991: 31).

Diğer taraftan yazar tasavvuf erbebının kullandığı hitap şekillerinden olan “Can” ifadesini oyunda birçok yerde kullanır.

YUNUS- Bak Can. Önemli olan bir sözü söylemek değil, söylenen sözün aslını bilmektir. Daha doğrusu aslına ermdir (Araz, 1991: 17).

Yazar, Yunus karakterini güncel uyarlamak istemiş ve Yunus karakterinin dilini de güncel söz varlığı açısından zenginleştirmiştir

YUNUS- Kasılma. Relax ol (Araz, 1991: 15).

YUNUS- (...) Bir tür kompleks işte (Araz, 1991:27).

Yazar, bu yöntemle güncel dünyanın okurunun diline yakın bir dil ve anlatım kullanarak okurla kaynaşmasını hedeflemiş olabilir.

4.1.2.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Ballar Balını Buldum Oyunu

Benzerlikler

Yunus Emre'nin Tabduk Emre'nin dergâhına girişi ve dergâha odun eğri odun sokmaması üzerine oluşan anlatı oyunla benzer izlek üzerine kurulmuştur. Ancak Yunus'un şeyhine bağlılığından ve doğruluğundan ötürü dergâha eğri odun sokmamasını ve bu durumu soranlara "Bu kapıdan değil eğri insan, eğri odun bile giremez" şeklindeki anlatıya yazar, kendince bir yorum getirmiş ve bu soru-cevap durumunu Yunus ile Asi Yunus arasında yaşatmıştır.

ASİ YUNUS- Kaç yıllardır, şu ormanda odun kesiyorsun. Seni her gün gözlüyorum. Yahu n'olur, bir gün, bir tek gün, bir tek defa şu kestiğin odunların içinde bir de eğri bir odun olsun. Eğri- büğrü... Kambeş- kumbeş...

YUNUS- (Öfkeli, ayağa kalkar) Nereye götürüyorum odunu ben?

ASİ YUNUS- Tabduk dergâhına.

YUNUS- Orası benim okulum! Işığım, irfan ocağım. O kapıdan içeri ben, odunun eğrisini bile sokmam. Sokmam. Bunu anla artık (Araz, 1991: 46).

Yazar, anlatı geleneğinden faydalanmak suretiyle bu kıssayı metnine eklemiştir.

Ortaklıklar

Oyunda Tabduk Emre'nin dergâhına gitmeden önceki Yunus ile modern dünyada bir oyun sahneleyen oyuncuların varlık felsefesi noktasında yaşadığı zorluklar paralellik göstermektedir. Tabduk Emre'nin dergâhına gitmeden önceki Yunus'un sırlara vakıf olamamış, ham hâli göze çarpar. Kıtlık çıktığında açlık düşüncesiyle yollara düşen ve tek derdi buğday olan Yunus'un ham hâli halk anlatılarında süregelen anlatımla zıt düşmemektedir.

Yunus'un Sarıköylü olduğunu belirtmesi tarihi gerçekliğe uygun niteliktedir. Hacı Bektâş-ı Velî'nin dergâhına buğday istemeye gitmesi, himmet yerine buğdayı tercih etmesi ve yolda yaptığı hatanın farkına varması da menakıbname ve velayetnamelerde anlatılanlara ters düşmez.

Oyunda Yunus Emre Hacı Bektâş-ı Velî'nin dergâhına gitse de onunla görüşemez. Yazar burada anlatılara sadık kalarak Yunus'u Hacı Bektâş-ı Velî ile diyaloga sokmamıştır. Bunu yaparak yazarın Yunus Emre'nin biyografik ve anlatı geleneği çerçevesine sadık kaldığı düşünülebilir.

Farklılıklar

Yazarın yaratmış olduğu farklı Yunus'lar ile Yunus'un hatalarının farkına varıp iç hesaplaşmaya girişmesi yazarın farklı bir metot denemesinden kaynaklıdır. Yazar Yunus Emre'nin “Bir ben vardır benden içeri” cümlesini eserine uyarlamak istediği için farklı Yunus karakterleri türetmiştir. Yunus Emre'nin iç çatışması farklı Yunus'lar ağzından aktarılır:

YUNUS- Üstüme varmayın! Sıkıştırmayın beni. Yüreğimi taşırmayın.

“Yâre ben Eyyüp değilim”

“Bunca derde sabredeyim”

ASİ YUNUS- Öyleyse... Kes sesini, buğdayımı götür

YUNUS- “Yâre ben Yusuf değilim”

“Ki bezirgâne kul olam”

MİSKİN YUNUS- Ama sen! Bezirgâne değil... Birkaç çuval buğdaya kul oldun!
(Araz, 1991: 41).

Yunus’un kilidinin Tabduk Emre’ye verilmesi ise SES aracılığıyla Yunus’a aktarılır. Yazar burada tarihsel gerçekliğe sadık kalmakla birlikte SES üzerinden bir farklılık yaratır ve eserine mistik bir hava katar.

Oyunda Yunus’un Sarıköy’de Elif Kız diye bir sevdalısı vardır. Yunus, irfana ulaşmak için onu geride bırakmıştır. Elif Kız ise onu özlemlerle beklemektedir. Yunus’un Elif Kız ile yaşamış olduğu aşk beşeri boyuttadır. Yunus’un kalbine Allah aşkı düşünce ona olan beşeri aşkı ilahi aşka doğru evrilir. Velayetname, menakıbname ve tarihsel gerçeklik boyutundan bakıldığında Yunus Emre’nin bir sevdiği olup olmadığı konusu karanlıkta kalmaktadır. Bektâşi velayetnamelerinde şeyhinin kızıyla evlendiği ibaresi yer almaktadır yalnızca. Diğer taraftan Tabduk’un kızı Gülmisal Yunus’a olan sevdasını dile getirir. Şeyhinin onayı olsa da onunla evlenmez ve kendini yollara vurup dervişlik hayatını devam ettirir. Yazarın bu iki kadının sevdasıyla anlatmak istediği her ikisinin de beşeri aşk kategorisinde olmasıdır. Ama Yunus’un tek sevgilisi ise Tanrı’dır. Burada Yunus’un bir derviş olarak ilahi aşkın sırrına erdiğinin altı çizilmektedir. Diğer taraftan Yunus Emre’nin bir ailesi (babası, annesi ve kardeşi) olduğu oyunda dile getirilse de tarihi kaynakların yetersiz olması bakımından Yunus Emre’nin ailesi hakkında araştırmacıların elinde yeterli bilgi yoktur.

Oyunda Yunus Emre çağdaş dünyaya uyum sağlamış bir formda okurun karşısına çıkarılır ve yazar Yunus Emre’nin ağızından onun evrensel olduğunu, her çağın insanı olduğunu aktarır. Çağının diliyle konuşması, rahat ve ironik bir üsluba sahip olması, yeri geldiğinde kendi değerini ve önemini vurgulaması, günümüz Türk aydınını kolayca eleştirebilmesi, ama asla insafsız, acımasız olmaması, herkese saygı ve hoşgörü göstermesi, oyundaki Yunus’u renkli ve cazip kılan yönleridir (Harmancı ve Uysal, 2010: 460).

Ballar Balını Buldum, Yunus Emre’nin bilinen sakin, ağırbaşlı, munis havasının kırıldığı çok daha farklı ve renkli bir kişiliğe büründüğü bir oyun olarak kendini gösterir. Modern dünyaya uyarlanmış, “kasılma relax ol, kompleks, idol” gibi sözcükler Yunus’un ağızından söylenilerek okurun zihnindeki Yunus Emre imajı kırılmıştır. Oyun

ziyadesiyle daha çok barış ve sevgi gibi kavramları Yunus Emre'nin üzerinden vurgulanmasıyla odak noktasını oluşturur. Yunus Emre'nin hayatıyla ilgili halk anlatısındaki kıssalara az da olsa değinen yazar burada da olayları yarattığı farklı Yunus karakterlerinin ağzından naklederek farklılık yaratır.

Biyografik oyun türü bağlamında ele alındığında ise yazarın tavrının metabiyografik oyun türüne daha yakın olduğu söylenebilir. Metabiyografik oyun türünde amaç geçmiş şimdide yaşatmaktır ki yazar da metnini güncel hayata uyarlayacak biçimde kaleme almıştır. Yunus Emre karakterinin farklı kişilere bölünmesi ve yaşadıklarını anlatırken şimdi ile geçmiş arasında gidip gelmeleri de metabiyografik tavrın özelliklerini taşır. Rejisör ve diğer oyuncular ekseninde kurgulanmış ve oyunun merkezine yerleştirilmiş Yunus karakterinin güncel dünyada belirivermesi ve bu insanlarla diyaloga girmesi oyunun kurgu oluşunu okur hissettirmesi bakımından da metabiyografik oyun türüne eseri yaklaştırır.

Oyunda Yunus Emre'nin şiirlerine bolca yer verilmesi de onun dünya görüşünü açıklamak noktasında yazarın geleneksel tavırdan da yaralandığının göstergesidir. Yunus Emre'nin şiirlerinin montaj tekniği dâhilinde ana metne eklenmesi oyunun postbiyografik biyografik oyun türünün de bir özelliğini taşıdığını göstermektedir. Diğer taraftan ise ana metne eklenen şiirler, metnin akışına yardımcı olmaktadır ve ilerlemesini sağlamaktadır. Bu yönüyle ele alındığında ise oyun metinlerarasılık bağlamında da değerlendirilebilir.

Yunus Emre'nin biyografik bilgilerinin yer verildiği kısımlar Yunus ve diğer Yunus karakterlerinin ağzından aktarılır. Diğer Yunus'ların yaşananlara yorumlarını katmaları, Yunus Emre'nin hayatıyla ilgili bilgi eksiklerinin kurgu yoluyla kapatılması her ne kadar geleneksel tavrıda nadir olarak görülse de genel itibarıyla metabiyografik oyun türünün özelliğini taşımaktadır.

Ballar Balını Buldum oyununda yazarın kendi yaşadığı ve metnini kaleme aldığı zaman diliminde varoluşçuluk fikri esas alındığında, Batılı düşünürlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Yazarın bu noktada bizim kültür çevremizde Batılı düşünürlerden önce varlığın sırlarına erme noktasının aşıldığını anlatma gayesi taşıdığı görülür. Bu fikrini de Yunus Emre'nin hayat görüşü ve şiirleriyle destekler. Amaç burada evrensel değerleri anlatmak ve geçmişle şimdi arasında değişen bir şey olmadığını göstermektir.

Yazarın Yunus Emre'yi çağdaş bir forma sokup seyircinin/okurun karşısına çıkarmasının altında yatan neden de taşıdığı fikri yansıtma istencidir.

4.1.3. Nihat Asyalı-Yunus Diye Göründüm²⁰

Yazarın Direniş Üçlemesi isimli eserinin son oyunu olan Yunus Diye Göründüm, dış ve iç çerçeve tekniği ile kaleme alınmış bir oyundur. Ana çerçevesini Anlatıcı ve Ozan'ın konuşmaları, açıklamaları ve tartışmaları oluştururken kuşların arayışı (Simurg'un yolculuğu) ve Yunus'un hikâyesi de iç çerçeveleri oluşturmaktadır (Akyüz, 2017: 883). Oyun Hüthüt kuşunun sahneye çıkışı ve ana çerçeveyi oluşturan Sunucu ve Ozan karakterlerinin tarih hakkında konuşmasıyla başlar. Akabinde Yunus'un köyüne dönülür. Köyde kuraklık yaşanmaktadır ve bu kuraklık yüzünden Yunus'un Tanrı'ya olan isyanına şahit olunur. Köyün ileri gelen yaşlı kadınlarından olan İbiş Ana dertlerine derman olacak kişinin Hacı Bektâş-ı Velî olduğunu söyler ve bunun üzerine Yunus, Hacı Bektâş-ı Velî'ye gitmek üzere yola koyulur. Yolda giderken de eli boş gitmemek adına alıç götürür.

Dergâha vardığında ise getirdiği alıçları takdim eder. Onun bu tavrı Hacı Bektâş-ı Velî'nin hoşuna gider ve ne istediğini sorar. Yunus da buğday ister. Hacı Bektâş-ı Velî buğday yerine soluk teklif etse de Yunus istemez ve buğdayını alıp yola koyulur. Yolda ise karşısına Hüthüt kuşu ve diğer kuşlar çıkar. Hüthüt ve diğer kuşlar da sultanlarını aramak için yola çıkmışlardır. Yunus'la muhabbet ettikten sonra yola çıkarlar, Yunus ise geri dönmeye karar verir. Dergâha dönse de Hacı Bektâş-ı Velî onun kilidini Taptuk Emre'ye verdiklerini, ona gitmesi gerektiğini söyler ve böylece Yunus tekrar yola koyulur.

Diğer taraftan Ozan ve Sunucu tartışmalarına devam ederler. Ozan, taht kavgasının yaşandığı dönemde olanın halka olduğundan söz eder.

OZAN- (...) Kim kazanırsa kazansın; ha Rüknettin ha İzzettin. Anadolu toprağında tepişti durdu sultanlar... Olanlar insana oldu (Asyalı, 2010: 35).

²⁰ İlk kez 1989-1990 sezonunda devlet tiyatrosunda oyuncu Rüştü Asyalı tarafından sahneye konmuştur. Farklı konuları tek bir metinle toplamasıyla bilinen oyun sadece profesyonel çevrelerce de sahnelenmemiştir. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Türkçe Eğitimi bölümü öğrencileri tarafından da Abant İzzet Baysal Üniversitesi Kültür Merkezi Mavi Salon'da Ağustos 2012 tarihinde sahnelenmiştir.

Vitrin arkasında donuk suretlere bürünmüş kahramanlar canlanır ve Rüknettin Kılıçarslan ve İzzettin Keykavus arasındaki taht kavgası anlatılır. Dönemin veziri Pervane ise Türkmen'i Türkmen'e kırdırma hesabı yapar. Yunus'un köyüne gönderilen asker toplayıcıları köylülerin tepkisiyle karşılaşır.

Yunus, Taptuk Emre'nin yerini ararken Hüthüt kuşu ve diğer kuşlar yeniden karşısına çıkar. Onlara Tapduk Emre'nin yerini sorar ve bir bostana varır. Taptuk Emre'nin eşi Anabacı Kadın Yunus'u Taptuk Emre'nin yanına götürür. Yunus, ondan soluk ister. Taptuk Emre ise ona Hacı Bektâş-ı Velî'nin onu neden kendisine yolladığını sorar. Yunus, Taptuk Emre'nin sorularına dayanamaz ve kaçar. Bir müddet sonra geri döner ve af ister. Çilehaneye girerek orda kalır ve orda şiirler söylemeye başlar. Çilehaneden çıkınca Taptuk Emre ona kopuz uzatır ve Yunus kopuz eşliğinde şiirlerini söyler ve böylece kilidi açılmış olur.

Sunucu ve Ozan'ın yer aldığı ana çerçeveyi oluşturan kısımda ise Vezir Pervane Moğollarla işbirliği yaparak Rüknettin Kılıçarslan'ı öldürtür ve oğlu Gıyasettin Keyhüsrev'i tahta geçirir. Bu esnada Karamanoğulları Konya'yı ele geçirir. Vezir Pervane'nin kulağına Yunus isimli bir dervişin ismi gelir. Halkı kıskırttığı ve Türkmen olması nedeniyle vezir onu takibe aldırır, Taptuk Emre'nin dergâhına denetçi yollar. Denetçilere direnç gösterilir ve Yunus oradan kaçarak kendini yollara vurur. Oyunun sonunda Moğollarla işbirliği yapan vezir Pervane Moğollar tarafından öldürülür ve perde Yunus'un şiirleriyle kapanır.

4.1.3.1. Olay Örgüsü

-Hüthüt kuşunun sahneye çıkması ve Ozan İle Sunucu'nun tarih hakkında tartışması.

-Yunus'un kuraklık yüzünden Tanrı'ya isyan edişi.

-Hacı Bektâş Velî'nin dergâhına gidişi ve yapılan teklifi reddedişi.

-Yolda Hüthüt aracılığıyla yaptığı hatanın farkına varışı, geri dönüşü ve kilidinin Taptuk Emre’de olduğunu öğrenişi üzerine Taptuk Emre dergâhına doğru yola çıkışı.

-Rüknettin Kılıçarslan ve İzzeddin Keykavus arasında yaşanan taht kavgası.

-Yunus’un Taptuk dergâhında çileyi doldurması, şiirlerini söylemesi ve kilidinin açılışı.

-Vezir Pervane’nin halkı kışkırttığı gerekçesiyle Yunus’u takibe aldırışı.

-Moğollarla iş birliği yapan Pervane’nin Moğollar tarafından öldürülüşü.

4.1.3.2. Kişiler

Yunus: Oyunun ana kahramanıdır. Köyünde çıkan kuraklıktan dolayı Tanrı’ya isyan eder ve bu durumun nasıl düzeleceğini düşünür. İbiş Ana’nın desteğiyle Hacı Bektâş Velî’ye buğday istemek üzere yola çıkar. Hacı Bektâş Velî’nin buğday yerine soluk vermesi teklifini reddetse de Hüthüt aracılığıyla yaptığı hatanın farkına varır. Dergâha vardığında ise kilidinin Taptuk Emre’ye verildiğini öğrenir. Kilidini almak için yola çıkar.

Soluğunun anahtarının Taptuk Emre’de olduğunu Hüthüt’le paylaşır. Hüthüt’ün yardımıyla Taptuk Emre’nin dergâhına varır ve onunla tanışır. Taptuk Emre’yle başlangıçta anlaşmazlık yaşar. Kilidini alıp gitmek istese de dergâha hizmeti istenir. Bir süre sonra ise oradan kaçır. Kaçsa da geri döner ve Taptuk Emre’den af diler. Çilehaneye girerek bir müddet çile çeker. Çilesini doldurduktan sonra söylediği şiirlerle kilidi açılır ve derviş olur. Şiirleri ise halkın ortak malı olur.

Söylediği şiirlerden ötürü Vezir Muiniddin Pervane tarafından takibe alınsa da onu almaya gelen Denetçiler’den kaçmayı başarır ve uhrevî bir biçimde ortadan kaybolur. Oyunun başında dünya dertlerine kendini kaptırmış bir fani iken oyunun sonunda ise halkın dilinden düşmeyen şiirler söyleyen tasavvuf yoluna girmiş olgun bir derviş olarak kendini gösterir. Şiirleri ise birlik olmayı, kardeşliği ve barışı vurgulayacak biçimdedir.

Hacı Bektâş Velî: Kuraklık zamanı kapısına geleni boş göndermeyen tasavvuf erenlerindedir. Kapısına gelen Yunus'taki cevheri görmüş ve ona soluk teklif etmiştir. Teklifi reddedilince de onun kilidini Taptuk Emre'ye vermiştir. Yunus hatasının farkına varıp döndüğünde ise kilidinin artık Taptuk Emre'de olduğunu ve ona gitmesi gerektiğini söyler.

Taptuk Emre: Dergâhına kilidini almak üzere gelen Yunus'u eğitmekle görevli tasavvuf erenidir. Yunus başta ona asi gitse de bir süre sonra onun yolundan gider. Çilesini çeken Yunus'a kopuz vererek onun şiirler söylemesini ister ve böylece kilidinin açıldığı müjdesini ona verir.

Kapısına Yunus'u almak için gelen Denetçiler'in karşısında durur ve Yunus'un kaçmasına yardımcı olur. Yunus, onun değer verdiği dervişidir.

İbiş Ana: Yunus'u Hacı Bektâş Velî'ye gitmeye ikna eden yaşlı bir Türkmen köylüsüdür. Yaşına rağmen tarlada çalışır, ekmeğini taştan çıkarır. Karakteri ise sert ve kavgacıdır. Köye asker toplamaya gelen Seyfullah'la kavgaya eder ve asker vermek istemez. Selçuklu Devleti karşıtıdır ve devletin Türkmenleri kullandığını düşünür. Sert olduğu kadar da inatçıdır. Hayır gelmez denen toprağı gayretiyle yeşertmiştir. Bu bakımdan oyunun dikkat çeken karakterlerinden biri olarak kendini gösterir.

Anabacı: Taptuk Emre'nin eşidir. Yunus'u çok sever ve onun dergâha dönüşüne çok sevinir. Taptuk Emre'yle beraber Yunus'u Denetçiler'e vermemek için çabalar.

Sunucu: Ana çerçevede yer alan karakterlerdendir. Ozan'dan daha bilgili olduğunu düşünür ve ona küçümser bir tavırla yaklaşır. Ozana tarih öğretmeye çalışır. Tarihi tarih yapanın komutanlar, sultanlar ve vezirler olduğu kanaatindeyse de Ozan'la ilerleyen muhabbeti esnasında asıl önemli faktörün halk olduğunu kavrar.

Ozan: Ana çerçevede yer alan diğer karakterdir. Gönlü, fikri halktan yanadır ve önemli olanın, tarihe yön verenin halk olduğu fikrindedir. Bu fikrini de dönemin sultan ve vezirinin tutumları üzerinden Sunucu'ya kanıtlar. Oyunun sonunda haklı olduğu ortaya çıkar. Sunucu ve Ozan oyunun tarihsel boyutlu içeriğini tartışma ortamı çerçevesinde aktaran kişilerdir.

Hüthüt: Kuşların lideridir. Amacı kuşları da toplayıp Kaf Dağı'nda yaşayan kuşlar Sultanı Simurg'a gitmektir. Yunus'un arayış serüveni içerisinde ona yol gösterir. arayışı

bir noktada Yunus'un kiyle aynıdır: hakikate erme. Bu yolculukta ona destek olur ve cesaret aşılar. Kuşlarla olan serüveni sonunda Simurg'un aslında kendileri olduğunu kuşlarına gösterir.

Sultan Rüknettin Kılıçarslan: Moğolların gölgesi altında ayakta kalan Selçuklu sultanıdır. Kardeşi İzzeddin Keykavus'la savaş hâlinindedir. Ona karşı ordu toplar. Veziri Muiniddin Pervane'nin kararlarında payı büyüktür. Onun Türkmenleri kendi tarafına çekme fikrine sıcak bakar ve vezirin Türkmen'i Türkmen'e kırdırma politikasını destekler. Moğolları kendine dost bilse de vezirinin Moğollarla anlaşması sonucu öldürülür.

Vezir Muineddin Pervane: Moğol desteğini ve dostluğunu kazandığını düşünür. Amacı Selçuklu tahtına oturan kişiyi kontrolü altında tutmaktır. Gerek taht kavgasında gerekse Türkmen meselesinde sultanı dolduruşa getirir. Sultanı Moğollarla yaptığı iş birliği sayesinde öldürtür ve çocuk olan Gıyaseddin Keyhüsrev'i tahta çıkarır. Diğer taraftan halkın tanıdığı ve sevgilisi olan Yunus'u halkı kışkırtmakla suçlar ve onun takibe alınmasını istese de amacına ulaşamaz. Hesapları tersine döner ve Moğollar tarafından öldürülür.

Komutan: Selçuklu ordusunun başındaki kişidir ve vezirle iş birliği içindedir. Yunus'un adını vezire duyuran kişi de odur. Aynı zamanda Türkmen karşıtıdır.

Asker Toplayıcı Seyfullah: Köylere asker toplamaya giden emir kuludur. Yunus'un köyüne vardığında ise tepki ile karşılaşılır. Köylü orduya asker vermek istemez. Köyden sadece Hüseyin isimli bir genci alabilir.

Vergi Toplayıcı Beytullah: Köylere vergi toplamaya giden emir kuludur. Ancak Yunus'un köyünden bir şey alamadan döner.

Çerçi: Köy köy dolaşan, incik boncuk satan kişidir. Yunus'un namını Köylüsüne duran kişidir.

Denetçiler: Vezir tarafından Yunus'u takip edip getirmekle görevlendirilen kişilerdir. Taptuk dergâhında direnişle karşılaşılır ve Yunus'u elden kaçırmazlar.

4.1.3.3. Mekân

İki perde ve toplam on yedi sahneden oluşan oyunda mekân algısı değişmekle birlikte farklılaşmaktadır. Kimi yerlerde mekânlar gerçekçi iken kimi yerlerde gerçeküstüdür.

Birinci perdenin ilk sahnesinde mekân Yunus'un köyüdür ama neresi olduğu belli edilmez. Yunus burada Tanrı'ya isyan eder. İkinci sahnede mekân Hacı Bektâş Velî'nin tapusudur. Burada buğday mı soluk mu hadisesi meydana gelir. Üçüncü sahnede mekân bir yoldur. Yunus burada Hüthüt ve diğer kuşlarla karşılaşır. Burada Hüthüt sayesinde yaptığı hatanın fakına varır. Dördüncü sahnede ise mekân yine Hacı Bektâş Velî tapusudur. Yunus soluk almak için gelir ancak kilidinin Taptuk Emre'de olduğunu öğrenir.

Beşinci sahnede mekân değişir. Bir sahne görünür. Ana çerçeveyi oluşturan öykünün karakterleri olan Sunucu ile Ozan görülür. İkisi burada tarih üzerinden konuşmaya başlar. Altıncı sahnede ise mekân yeniden Yunus'un köyüdür. İbiş Ana ve köylüler burada kurumuş toprağın canlanıp canlanmayacağını tartışır. Asker toplayıcısı Seyfullah'a burada karşı çıkılır. Yedinci sahnede mekân bir yoldur ve Yunus'la Hüthüt tekrar karşılaşır. Hüthüt ona destek çıkar ve onu Taptuk Emre'nin tapusuna götürür. Kuşların kendi aralarında konutuğu sekizinci sahnede ise mekân belirsizdir.

Dokuzuncu sahnede ise mekân yeniden Sunucu ile Ozan'ın bulunduğu sahnedir. İkisi burada sultan ve vezirin hesaplarına şahit olurlar. Onuncu sahnede ise mekân yine Yunus'un köyüdür. Burada köylüler vergi toplayıcısı Beytullah'a direnir.

İkinci perdenin ilk sahnesinde mekân Taptuk Emre'nin tapusudur. Dergâhtan kaçan Yunus buraya geri döner ve çilesini çeker, kilidini açar. İkinci sahnede mekân gerçeküstü bir boyuta taşınır. Yer Kaf Dağı'nın etekleridir. Kuşlar burada kendilerini sorgulamaya başlar.

Üçüncü sahnede ise mekân Yunus'un köyüdür. Köylüler buraya gelen Çerçi'den Yunus'un ünlü bir derviş olduğunu öğrenir. Dördüncü sahnede mekân Sunucu ile Ozan'ın bulunduğu sahnedir. İkisi de burada vezirin sultanı öldürtmesi konusundaki kurnazlığına şahit olur.

Beşinci sahnede mekân yine Taptuk Emre'nin tapusudur. Yunus buraya gelen Denetçiler'den kaçır. Altıncı sahnede mekân gerçeküstü bir boyut kazanır. Yer Kaf Dağı'dır. Kuşlar buraya sultanlarıyla karşılaşma umuduyla gelmişken aslında kendilerini görürler. Yedinci sahnede ise mekân Sunucu ile Ozan'ın bulunduğu sahnedir. Burada vezir Pervane Moğollar tarafından öldürülür.

4.1.3.4. Zaman

Oyunda tarihsel gerçekliklerden yola çıkılarak (Sultan Rüknettın Kılıçarslan'ın kardeşiyle yaşadığı taht mücadelesi, vezirinin ihanetine uğrayarak öldürülüşü ve çocuk olan oğlu Gıyaseddin Keyhüsrev'in tahta çıkarılması gibi olaylar silsilesi) vaka zamanının 13. Yüzyıl sınırları içerisinde olduğu görülmektedir. Sedat Sayın iki kardeş arasında yaşanan kavgayı şöyle aktarır:

II. Alâeddin Keykubad ölünce IV. Kılıçarslan ile II. İzzettin Keykâvus'un arası açılmıştır. Kendisini koruyacaklarını bildiren eveli ve Kayseri subaşılılarıyla buluşan IV. Kılıçarslan 1254 yılında Kayseri'de tahta çıkmıştır. II. İzzeddin Keykâvus tekrar bir karışıklık çıkmasını istememiş ve bu sebepten dolayı Sadreddin Konevî ile Şeyh Hümâmeddin'i Aksaray'a IV. Kılıçarslan'ın yanına göndermiştir. IV. Kılıçarslan'dan Âmid, Malatya, Elâzığ, Sivas'ı almasını ve mücadeleden vazgeçmesini istemiştir. Ancak IV. Kılıçarslan ve taraftarları Kayseri kadısı Celâleddin Habib'i II. İzzeddin Keykâvus'a yollayarak Kayseri, Kırşehir gibi şehirlerinin de IV. Kılıçarslan'a verilmesini talep etmişlerdir. Bu teklifi kabul etmeyen II. İzzeddin Keykâvus ve IV. Kılıçarslan'ın orduları Kayseri civarında bulunan Ahmed Hisarı yakınlarında karşılaşmışlardır. Bu mücadeleyi kazanan II. İzzeddin Keykâvus olmuştur (Sayın, 2019: 241).

Oyunda yer alan diyaloglarda da dönem bilgisi okura hissettirilmeye çalışılır.

OZAN: (...) Kitaplarda söylenir ki; İzzettin ile Rüknettın, can düşmanı iki kardeş, post kavgasına düştüler. İzzettin'in anası Rum, Bizans'a dayamış sırtını. Rüknettın kime yaşlansın, onunki de Moğol Hanı. Rüknettın'ın çevresinde bir pervane dolanırdı. Ama bu başka pervane; ne kelebek ne firıldak. Muineddin

onun adı. Bu Muineddin Pervane vezirdir. Rüknett'in ve Moğol'un sağ koludur. Moğol'un gözde adamı... Rüknett'in'i o yönetir (Asyalı, 2010: 134-135).

Tarihsel gerçeklik esas alındığında Yunus Emre'nin yaşamının 1240-1320 arasında geçtiği bilindiğine göre Yunus Emre'nin yaşananları gördüğü geçirdiği bilgisi eserde de verilir. Ancak yazar Yunus Emre'nin hayat çizgisini anlatırken tarihsel olaylardan yararlı olsa da zamansal anlamda herhangi bir bulgu oyunda rastlanmamaktadır. Ancak tarihsel boyuttan bakıldığında dönem bilgisine ulaşılmaktadır.

4.1.3.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyun için genel itibarıyla yazarın sade ve akıcı bir dil kullandığı söylenebilir. Akıcı bir dil yakalamak için kısa cümlelerden faydalanılmış uzun uzun cümle dizilimiyle okuru sıkma niyetinin taşınmadığı görülmektedir. Cümlelerin ardında anlam derinliği neredeyse yok gibidir. Yazar ne anlatmak isteği açık bir şekilde sıralar. Anlam derinliği taşımadığından dolayı okurun anlamlandırma noktasında zorlanacağı bir durum da yoktur.

13. yüzyıl Türkçesinin özellikleri gerek sultan ve vezir diyaloglarında gerekse diğer karakterlerde kendini göstermektedir. Eski Anadolu Türkçesi eserde kendine yer edinmiştir.

PERVANE: (...) İmdi bizim ilk işimiz şol eşkıya Türkmen ile... Kimin kulu olduğunu bilmelidir Türkmen soyu. (...) Hasat zamanı gelende, Türkmen üstüne varılsın (Asyalı, 2010: 152).

İBİŞ ANA: (...) Hele akılsız geline. Cam içinden ne okunur? Bak erinin gözlerine, ondan özge ayna m'olur? (Asyalı, 2010: 171).

Oyun hem nazım hem de nesir biçiminde kaleme alınmıştır. Yazar, Yunus Emre'nin şiirlerine başvurarak hem anlatımı akıcı kılmayı sağlamış hem de olayların gidişatını anlamlandırmada daha etkili bir yol olan şiir sanatından faydalanmıştır.

4.1.3.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Yunus Diye Görüldüm Oyunu

Oyunda iç çerçevelerde anlatılan Yunus'un yolculuğu ve Hüthüt kuşunun liderliğindeki kuşların yolculuğu birbiriyle paralel bir izlek üzerinden devam eder. Kuşlarla Yunus'un arayışı benzetmektedir. Her iki yolculuk da maddi olandan başlar: Kuşlar sultanlarının, Yunus buğdayın arayışındadır (Akyüz, 2017: 886). Yunus'un dervişliğe eriş yolu ve Tanrı'yla bir olma isteği Taptuk Emre'nin öncülüğünde gerçekleşecektir. Başlangıçta tek derdi karnını doyumak olan Yunus'un dünyanın maddi değerlerinden sıyrılıp derviş olması, kendini bulması, kuşlarınsa aradıklarını kendilerinde bulmaları iç çerçevede anlatılan öykülerin özünü oluşturur.

İç çerçevede anlatılan öykülerin çıkış noktasını yolculuk teşkil eder. Bir taraftan Yunus'un diğer taraftan da kuşların yolculuğuna şahit olunan oyunda Mantıku't Tayr isimli esere de gönderme yapılır. Diğer taraftan oyunda Hüthüt, Tapduk Emre ve Hacı Bektâş-ı Velî rollerini bir kişinin oynayacak olması da bu üç karakterin rehberlik nitelikleri ön plana çıkarılır. Bu, yol göstericilerin, mürşitlerin yollarının birliğini simgelemektedir (Akyüz, 2017: 885).

Benzerlikler

Yunus Emre'nin hayat çizgisi kaleme alınan oyun ile biyografisi arasında benzerlik oluşturacak bir nokta tespit edilememiştir.

Ortaklıklar

Oyunda anlatılan Yunus Emre, kuraklık zamanlarında hayatta kalmaya çalışan, derdi karnını doyumak olan bir Türkmen köylüsü olarak karşımıza çıkar. Yunus Emre'nin burada tarihsel bir mekân ve zaman düzleminde içinde yaşadığı toplumun bir ferdi olarak portresi çizilir. Tarihsel anlamda ve halk anlatılarında da Yunus Emre'nin bir Türkmen köylüsü olduğuna dair ibareler yer almaktadır.

Çıkan kıtlık nedeniyle Yunus Emre'nin Hacı Bektâş-ı Velî'nin dergâhına gitmesi, buğday mı istersin soluk mu sorusu ve Yunus Emre'nin buğdayı tercih edip yola koyuluşu halk anlatıları ve velayetname geleneğine paralel bir şekilde yol izler.

Yunus'un Hacı Bektâş-ı Velî'nin dergâhına geri dönmesi ve kilidinin Taptuk Emre'ye verilmiş olması ve Taptuk Emre'yi bulmak için yollara düşmesi hadisesi anlatılara uygun bir şekilde kurgulanır.

Farklılıklar

Anlatılara göre Hacı Bektâş-ı Velî ve Yunus Emre karşılıklı görüşmemişlerdir ki çoğu araştırmacı da bu görüşü tasdiklemektedir. Oyunda ise bu iki kişi diyaloga girmiştir.

Yunus'un yolda Hüthüt ve diğer kuşlarla karşılaşması kurgudan ibarettir. Yazar, Feridüddin Attar'ın yazmış olduğu Mantıku't Tayr isimli eserde kuşların sultanlarını aramak için çıktığı yolculuğu, çektikleri sıkıntıları ve sonunda Simurg'un kendileri oluşunu yani kendilerini buluşlarının öyküsünü Yunus Emre'nin kendini arayış öyküsüyle harmanlamak istemesinden kaynaklanır. Yunus da yola çıktığında kararsız kalır, kimi yerlerde bocalar, şeyhinden kaçar ama en sonunda kendini bulur.

Yunus Emre'nin Taptuk Emre'nin dergâhına vardktan sonra Bektâş'ın onu neden kendisine gönderdiğini sorması ve şeyhiyle girdiği münakaşadan dolayı dergâhtan kaçması ise yazarın kurgusudur. Muhtemelen yazar Yunus Emre'nin arayış serüvenini devam ettirmek istediği için böyle bir yolu tercih etmiştir. Yunus'un dergâha geri dönmesi ve kendini affettirmek için çilehaneye kapanması ve burada şiirler söylemesi de yazarın kurgusudur. Burada da yapılmak istenen Yunus'un kendini bulması için bir yolculuğa çıkması gerektiği düşüncesidir.

Çilehaneden çıktıktan sonra Tabduk Emre'nin ona kopuz uzatması, Yunus'un kopuzla beraber şiirlerini söylemeye başlaması ve böylece kilidinin açılması da yazarın kurgusudur. Anlatılara göre Yunus Emre'nin kilidinin açılışı bir mecliste Yunus-u Guyende'nin şeyhini duymaması üzerine Taptuk Emre'nin "Yunus, senin kilidin açıldı.

Durma, söyle!” sözlerini üzerine Yunus Emre’nin şiirlerini okumasıyla gerçekleşir. Yazarın bununla yapmak istediği Yunus’un içsel yolculuğunu tamamladığını farklı bir şekilde dile getirme isteği olabilir.

Yunus’un şiirlerinin tüm Anadolu coğrafyasına yayılması ve söylenmesi gerçeğine değinen yazar metinde bu durumu bozulmuş iktidar mekanizmasının sindiremeyeceğini dönemin veziri Pervane’nin tutumu üzerinden anlatma yoluna gider. Yunus’un bulunduğu dergâha denetçi yollanması onun zararlı biri olup olmadığını araştırma isteğinden ibarettir. Tarihsel gerçeklik ve halk anlatıları esas alındığında böyle bir durumdan söz edilmese de yazar burada halkın bağına bastığı kişilere iktidarlarca düşman gözüyle bakıldığı sorunsalına dikkat çekmek ister. Art niyet besleyen kişiler tarihe gömülürken halkın sevgisini kazanmış kişilerin asırlarca unutulmayacağı fikri Yunus Emre’nin şiirlerinin bolca yer edindiği oyunda kendine yer bulur.

Eser üç farklı öykünün birbirine eklemlenmesiyle meydana gelmiş olsa da Yunus Emre’nin yaşadığı dönemin siyasi, toplumsal yapısını başarıyla aktarmıştır. Böylesi bir dönemde halkın kucakladığı, sevgi, barış ve tasavvuf terminolojisi üzerine kurulu şiirleriyle tarih sahnesine çıkan Yunus Emre’nin hayatı, bocalamaları, iç yolculuğu eserin çoğunluğu kurguya tabi olsa da başarılı bir şekilde aktarılır. Yazarın Yunus Emre’nin yaşam çizgisine hâkim olduğu aşıkardır ancak eserinde sadece biyografik bilgiye yer vermekle kalmayı tercih etmemiş, dönemin panoramasını, insanın içsel serüvenlerini, halkın görüşünü aktarmayı tercih etmiştir. Yunus Emre’nin yaşamı noktasında belirgin olmayan bilgiler yazarın kendi kurgu yeteneğini ortaya koymasına ön ayak olmuştur. Ayrıca yazarın olay örgüsünü şekillendirmede ve ilerletmede Yunus Emre’nin şiirlerini kullanması, Yunus Emre’yi anlaşılır kılması nedeniyle dikkati çeker.

Üç farklı öykünün aynı anda seyretmesi nedeniyle oyun, belirli bir biyografik oyun türü zeminine oturtulmamakla beraber farklı türlerin özelliklerini taşımasıyla dikkat çeker. Dış ve iç çerçeve tekniği her ne kadar postmodern anlatımın özelliklerinden biri olsa da oyunu postmodern anlatı olarak değerlendirmek doğru değildir. Yunus Emre’nin biyografik bilgilerinin kronolojik bir düzlemde anlatılması ve şiirlerinden örneklerle olayların akışının belirlenmesi geleneksel biyografik oyun türünün özelliklerinden birini taşımaktadır. Yunus Emre’nin şiirleri ekseninde metnin akışının belirlenmesi ilkesi oyunun metinlerarası bir özellik taşıdığını göstermektedir. Yine uygulanan montaj

teknîği de göz önünde bulundurulursa oyunun postbiyografik biyografik oyun türünün sağlamış olduğu imkândan da faydalandığını söylemek mümkündür.

Ayrıca gerçekliğin tıkandığı yerde kurgu unsuruna nadir de olsa başvuran geleneksel biyografi yazarının tavrı burada da mevcuttur.

Kurgu unsurunun yanı sıra Yunus Emre'nin yaşadığı dönemin tarihsel durumunun sunulması, Yunus Emre'nin çatışmalarının, iç hesaplaşmalarının da verilmesi yenilikçi biyografik oyun türünün özelliklerinden birini taşımaktadır. Sunucu ve ozan karakterlerinin diyalogları, vitrinde donuk hâlde bulunan mankenlerin canlanıp geçmiş tarihi şimdide canlandırmaları da metabiyografik oyun türünün özelliklerinden birini teşkil etmektedir. Denilebilir ki oyun geleneksel, yenilikçi ve metabiyografik biyografik oyun türlerinin özelliklerinin harmanlanmasıyla medya gelmiştir.

Yunus Diye Göründüm oyununda dış ve iç çerçeve tekniğiyle tekniyle farklı öykülerin anlatılması ve özellikle Sunucu ile Ozan'ın yer aldığı anlatıda tarihsel durumun sunuluşu yazarın metnini kaleme aldığı dönemle bağdaştırılabilir. Yunus Emre'nin yaşadığı dönemde Moğollar hâkimiyeti altında varlığını sürdüren bir Selçuklu Devleti vardır. Oyunda Vezir Pervane üzerinden güncel dünyaya gönderme yapılarak günümüzde de devlet kadrolarını çıkarları uğruna işgal eden insanların portresi çizilir. Burada anlatılmak istenen Vezir Pervane gibi insanlar çıkarıcı ve düzenbaz insanların geçmişte olduğu gibi günümüzde de var olacaktır. Diğer taraftan Vezir Pervane'nin Yunus'u göz hapsine aldırması, üstüne Denetçiler'i göndermesi, şiirlerini zararlı sayması da güncel dünyaya uyarlanır. Yunus Emre'nin nezdinde iktidar-sanatçı ilişkisi irdelenir. Yazarın oyununu kaleme aldığı dönem içerisinde yer alan toplumda ayrışma durumu da eserde Türkmenler-Selçuklular gerilimiyle aktarılmıştır.

4.2. MEVLÂNÂ HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Günümüzde Afganistan'ın Belh şehrinde dünyaya gelen Muhammed Celaleddin'in kabul gören doğum tarihi 30 Eylül 1207'dir. Ahmet Kabaklı (1976: 12) ise bu tarihin yanlış olduğunu, Mevlânâ'nın 1207'de gerçekleşen Semerkant kuşatmasını hatırladığına dair bir anekdot paylaşarak doğum tarihinin tam bilinmemekle beraber 1200'lü yıllara

alınabileceğini ifade eder. “Hûdâvendigâr, Mevlânâ, Şeyh, Molla, Mevlevî” gibi lakapları ile bilinen Mevlânâ, “Celaledin-i Rumî, Molla-yı Rum, Mevla-yı Rum, Arif-i Rum, Sultan-ı Rum” gibi mahlaslarla da tanınır.

Mevlânâ'nın babası, Belh'te “Hatîbî- Hatipgiller” denen bir soydan Ahmet Hatîbî oğlu Hüseyin'in oğlu Bahaeddin Veled'dir (Gölpınarlı, 1958: 3). Bahaeddin Veled, döneminin Sultanü'l Ulemâ'sı olarak sayılan âlim bir bilgidir. Annesi ise soyu Harzemşahlar'a dayandırılan Mümine Hatun'dur. Mevlânâ çocukken ailesi Belh'ten göç eder. Göç sebepleri arasında Moğol istilası da vardır, Fahrettin Razi isimli tefsir sahibi birinin hükümdarı kışkırtıp, Bahaeddin Veled'e gard aldırıldığı söylentisi de vardır. Sırasıyla Nişabur, Bağdat, Kâbe, Kudüs, Şam, Halep, Malatya, Sivas, Kayseri, Niğde'yi gezdikten sonra Lârende'ye (Karaman) yerleşmişlerdir.

Gençlik dönemi Lârende'de geçen Mevlânâ'nın tahsil hayatı babasının verdiği eğitimle başlar. Babasının ilmî, ahlaki otorite ve disiplini altında yetişen Celaledin, <Mevlânâlığa> doğru yükselmektedir (Kabaklı, 1976: 21). Halep ve Şam gibi dönemin ilim merkezlerinde de tahsilini devam ettirmiştir. Şam'da tahsilini tamamlayan Mevlânâ, orada Hint-İran felsefesini, Antik Çağ düşüncesini, Yunan-Roma mitolojisini öğrenmeninyanı sıra Kurân-ı Kerîm, hadis ve ilahiyat bilimleri tahsil eder (Aktaran Baki, 2011: 11-12). Lârende'deki hayat çizgisi içerisinde Gevher Hatun'la evlenir. Bu evlilikten iki oğlu olur: Alaeddin Çelebi ve Sultan Veled. Evliliğinden bir sene sonra annesi Mümine Hatun ve ağabeyi Muhammed Alaeddin vefat eder. Eşinin ölümünden sonra ise Kerra Hatun'la evlenen Mevlânâ'nın da bu evlilikten Emir Âlim Çelebi ve Melike Hatun isimli çocukları olur. Dönemin Sultanı Alaeddin Keykubad'ın Bahaeddin Veled'i Konya'ya davetine icabet ederek Konya'ya yerleşirler. Bahaeddin Veled'in 1231'de vefatından sonra müritleri Mevlânâ'nın etrafında toplanmaya başlar.

Mevlânâ'nın manevi terbiyesi bakımından hocalık görevini, babasının müritlerinden olan Tirmizli Seyyid Burhaneddin üstlenir. Onunla geçirdiği dokuz yıl içerisinde tahsil almaya devam etmiştir. Abdülbaki Gölpınarlı bu eğitim sürecini şöyle ifade eder:

Burhanedin, Mevlânâ'yı manevi terbiyesi altına almakla kalmamış, zamanındaki bilgileri de tamamıyla elde etmesi için teşvikte bulunmuştu. Mevlânâ, onun tensibiyle Halep'e, Şam'a gitmiş, Halep'te Halaviyye medresesinde kalmış ve meşhur Kemaleddin-ibn-al-Amid'den okumuş, Şam'da Makdisiyye medresesine

devam etmiş ve bu iki şehirdeki bilginlerle sufilerle görüşüp konuşmuştur (Gölpınarlı, 1958: 6).

Çile dönemini de tamamlayan Mevlânâ, ders aldığı âlimleri de geçmiş, şöhreti yayılmaya başlamıştır. Mevlânâ'nın eğitim görevini üstlenen Burhaneddin, onun artık iyi bir âlim olduğuna kanaat getirerek Konya'dan Kayseri'ye gitmiş ve orada vefat etmiştir (1240-41). Mevlânâ, Burhaneddin'in ölümünü haber alınca Kayseri'ye gitmiş, kitaplarını alıp tekrar Konya'ya gelmiş ve onu ömrünce unutmamış, münasebet düştükçe "Mesnevî"de andığı gibi "Fihî mâ Fih"te onun sözlerini nakletmiştir (Gölpınarlı, 1958: 6). Burhaneddin'in ölümünden sonra karşısına çıkan Şems-i Tebrizi ise onun coşkunculuk dönemine girmesini sağlayacak olan kilit isimdir.

Yasemin Baki Mevlânâ ile Şems'in tanışma öyküsünü şu şekilde aktarır:

Şems, 29 Kasım 1244 tarihinde Konya'ya gelerek Şekerciler Hanı'na iner. Bir gün Mevlânâ, yanında öğrencileriyle Şekerciler Hanı'nın önünden geçerken Şems, Mevlânâ'nın bineğinin dizginini tutar ve "Ey dünya ve mânâ bilgilerinin sarrafı, söyle! Muhammed Hazretleri mi yoksa Bâyezid mi daha büyüktür?" diye sorar. Mevlânâ: "Hz. Muhammed, bütün peygamber ve velîlerin reisidir. Büyüklük onundur." diye cevap verir. Onun üzerine Şems: "Hz. Muhammed, "Ya Rabbî seni tesbih ederim, biz seni lâıyk olduğun gibi bilemedik. " der, oysa Bâyezid: "Ben kendimi teşbih ederim, şanımlı ne kadar yücedir." der. Mevlânâ cevaben: "Bâyezid'in susuzluğu bir yudumla dindi ve suya kandı. Hâlbuki Hz. Muhammed susuzluktan yanıyor, bir yudumla doymuyordu. Bâyezid, Hakk'ın ilk tecellisiyle kendini nura gark olmuş gördü; daha fazlasına bakmadı. Hz. Muhammed ise Cenâb-ı Hakk'ı her gün daha çok görüyor, daha çok yaklaşıyordu. Allah'ın kudret ve yüceliğini günden güne artarak müşahede ettiği için; "Biz seni lâıykıyla bilemedik." der (Aktaran Baki, 2011: 14).

Şems ile olan dostluğu, Mevlânâ'nın içindeki şiir söyleme isteğini körükler. Bu dostluk Mevlânâ'nın edebiyat sahasına miras bırakacağı şiirlerin ortaya çıkışına zemin hazırlayacaktır. Tebrizli Şemseddin, sadece ilmi ve müderrisliği ile bilinen Mevlânâ'yı, şiirleriyle adını tüm dünyaya duyuran bir Hak aşığı yapar (Pilavoğlu, 2019: 21). Şems ile olan dostluğundan ötürü medresedeki derslerini, öğrencilerini boşlayan Mevlânâ'nın bu tavrı Konya halkının Şems'e öfke duymasına vesile olur. Bu durumun Mevlânâ'yı

olumsuz etkilediği düşünen Şems, Konya'dan ayrılarak Şam'a gider. Nitekim, Şems'in gelişi ile şiir divitini eline alan Mevlânâ, bu ayrılık ile şairliğinin yakıcı devresine girmiş oldu (Kabaklı, 1976: 43). Şems'in ayrılığına dayanamayan Mevlânâ bir mektup yazar, oğlu Sultan Veled'e verir ve Şems'i bulup getirmesini ister. Şems döndükten sonra onu evlatlığı Kimya Hatun ile evlendirir. Bir süre sonra ise Şems tekrar kaybolur. Bu kayboluşu kimileri içlerinde Mevlânâ'nın küçük oğlu Alâeddin'in de bulunduğu bir grubun onu öldürdüğü ve cesedini de kuyuya attığı şeklinde izah eder, kimileri ise de "Ortadan öyle bir kaybolacağım ki kimse beni bulamayacak" diyen Şems'in Konya'dan gittiği şeklinde izah eder (Pilavoğlu, 2019: 22).

Şems'in gidişinden sonra suskunluk dönemine giren Mevlânâ, bu dönemin on yılını Kuyumcu Salahaddin Zerkûbi ile geçirir. Tahsili olmayan, fakat görüştüğü büyüklerden, bulunduğu meclislerden feyzalarak yetişen Salahaddin, temkinli bir halk adamıydı (Gölpınarlı, 1958: 14). Salahaddin Zerkûbi ile dostluk, onun kızı Fatıma Hatun'u oğlu Sultan Veled ile evlendirerek akrabalık bağı kurulmasıyla güçlenir. On yılın sonunda Salahaddin Zerkûbi vefat eder. Hüsameddin Çelebi ise Mevlânâ'nın son hemdemidir. Mevlânâ'nın dünyaca meşhur eseri olan Mesnevî'nin yazılmasında büyük payı vardır.

Mesnevî'yi tamamladıktan kısa bir süre sonra hastalanır ve 17 Aralık 1273'te vefat eder. Kendisinin deyimiyle vuslata erer. Bu nedenle Mevlânâ'nın vefat ettiği geceye ayrılık gecesi değil, dostuna kavuştuğunu ve ebedî vuslata erdiğini anlatmak amacıyla düğün gecesi anlamında "şeb-i arûs" denilir (Aktaran Baki, 2011: 15). Cenaze namazını Sadrettin Konevî kıldırması vasiyet edilmesine rağmen Konevî ağlamaktan görevini yapamamış onun yerine namazı Kadı Seraceddin kıldırıştır. Cenaze törenine ise her dinden insan katılmış, herkes kendi inancına göre kutsal kitaplarını okumuştur.

Mevlânâ'nın eserlerinin tamamı Farsça kaleme alınmıştır. İki manzum, üçü mensur toplam beş eseri bulunur. Mesnevî ve Divan-ı Kebir manzum eserlerini teşkil ederken, sohbetlerini içeren Fihî mâ Fih, mektuplarını içeren Mektûbât ve vaazlarını içeren Mecâlis-i Seb'a mensur eserlerini teşkil eder.

4.2.1. Recep Bilginer-Mevlânâ Âşık ve Mâşuk²¹

İki perde ve toplam yirmi bir tablodan oluşan oyun, eski Konya’da küçük bir meydanda Mevlânâ ve Şems’in dost bulamamaktan yakınmaları ve birbirleriyle karşılaşp dost olmalarıyla başlar. Birbirlerinden hiç ayrılmayan ve halvete girip ilahi aşktan konuşan ara sıra sema eden ikilinin dostlukları halk tarafından olumsuz şekilde yorumlanmaya başlanır ve birtakım dedikodular yayılır. Bu dedikodular Mevlânâ’nın eşi Kerra Hatun ile oğlu Alaeddin Çelebi’nin de kulağına gelir ve onlar da bu durumdan rahatsızlık duymaya başlar. Alaeddin ve müridlerinin kıskançlığa sürüklenmesi Şems’i Mevlânâ’dan uzaklaştırma isteklerinden kaynaklanır. Onların bu olumsuz tavırları Şems’i kızdırır ve Şems Konya’dan ayrılarak Şam’a gider. Şems gidince Mevlânâ’nın yüzünü görmeyi umut eden müridleri yanılır. Çünkü artık Mevlânâ insan içine çıkmamaktadır.

Gelen bir mektup üzerine Mevlânâ, Şems’e mektup yazar ve oğlu Sultan Veled’i Şam’a gidip Şems’i getirmesi için görevlendirir. Dostuna kavuşan Mevlânâ’nın gönlüne yeniden bir ferahlık gelir. Mevlânâ, Şems’i Kimya Kız’la evlendirmek ister. Böylece evlenirse Şems başka bir yere gidemeyecektir. Ancak Mevlânâ’nın bu Şems’i Kimya Kız’la evlendirmesi, Kimya Kız’a aşık olan Alaeddin’in Şems’e karşı olan nefretini perçinler. Hem babasından hem de Kimya Kız’dan uzak kalan Alaeddin müridlerle beraber Şems’i ortadan kaldırmak için plan yapar. Zaten Mevlânâ ile Şems’in yanlış anlaşılın dostluğu ve artan iftiralar da durulmaz.

Bir gece Alaeddin ve müridler Şems’i hançerle öldürür ve cesedini bir kuyuya atar. Dostunun kayboluşuna üzülen Mevlânâ onu aramak için iki kez Şam’a gider, ancak onu bulamaz. Şems’in kardeşi ve müridler tarafından öldürüldüğünü bilen Sultan Veled durumu babasına açıklar. Alaeddin ise baba ocağını terk eder ve Mevlânâ onu bağışlamaz. Şems’in gidişinden sonra Mevlânâ Kuyumcu Selahaddin’i kendine dost edinir ve onu müridlerine şeyh yapar. Şems’e gösterilen tepki ve kıskançlık Kuyumcu Selahaddin’e de gösterilir. Bir müddet sonra Alaeddin hastalanır ve ölür. Mevlânâ ise

²¹ Oyun, 1993’te kaleme alınmış ve 1993-1994 sezonunda ilk kez Adana Devlet Tiyatrosu’nda İsmet Hürmüzlü rejisörlüğünde gösterime girmiştir. 2005-2009 yılları arasında ise oyun metni şekline dönüştürülmüş ve Devlet Tiyatroları kütüphanesine eklenmiştir. 2006-2007 sezonunda ise Konya Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir.

Sultan Veled'i Selahaddin'in kızı Fatıma Hatun'la evlendirerek dostluk bağına akrabalık bağıyla taçlandırır.

Kuyumcu Selahaddin'in dostluğuyla on yıl geçer ve Selahaddin vefat eder. Vefatı üzerine cenazesi semalarla, güle oynaya kaldırılır. Mevlânâ'nın ondan sonraki son dostu Hüsmâeddin Çelebi olur ve o da Mevlânâ'nın Mesnevî'yi kaleme almasını tavsiye eder. Böylece birlikte Mevlânâ'nın ömrünün son demlerine kadar Mesnevî'yi yazarlar. Bir müddet sonra Mevlânâ hastalanır, ölümü yaklaştığı sıralarda ise oğlu Alaeddin'i affeder ve ölür.

Oyunda Mevlânâ'nın çocukları olan Alaeddin ve Sultan Veled zıt kutupları simgeler. Alaeddin kötülüğü ve kıskançlığı temsil ederken Sultan Veled iyiliği, anlayışı ve dostluğu temsil eder. Zaten sadece karakterler üzerinden değil oyunun genel çerçevesine bakıldığında, oyunun dostluk-kıskançlık zemini üzerine oturtulduğu görülür. Dostluk kavramı Mevlânâ ve Şems üzerinden gösterilerek açıklanmaya çalışılır. Kendilerini ve âlemi daha iyi anlamalarını sağlayacak, manevi aşka ulaşarak yaratılışın hikmetini görmelerine imkân tanıyacak “dostluk”un kıymetini en iyi bilenler de Mevlânâ ve Şems olarak verilir (Erzen, 2015: 16). Oyunda Mevlânâ ile Şems arasında geçen diyalogların tümü dostluk kavramını kapsamaktadır.

Şems-i Tebrizi, Mevlânâ'nın devrinde tanınmış, bilinen âlim insanlardan biridir. Şems'in kayboluşundan sonra Mevlânâ'nın dost olarak edindiği Kuyumcu Selahaddin ise halk tabakasından biridir. Böyle bir durum Mevlânâ'ya eleştiriler yöneltmesinde sebep olur.

Oysa zaten Mevlânâ'nın yeni bir dost edinmesinde hem de bu kez Şems gibi bir âlimi değil de halktan biri olan Selahaddin'i dost seçmesinde, dostluğun güzelliğini, gerekliliğini göstermek istediği kadar bencil ve kibirli davranan müritlerin bu tavrını yok ederek onların olgunlaşmasını sağlamak gayesi de etkili olur (Erzen, 2015: 19).

4.2.1.1. Olay Örgüsü

-Dost bulamamaktan yakınan Mevlânâ ile Şems'in karşılaşip tanışması ve dost olması.

-Mevlânâ'nın zamanının çoğunu Şems ile geçirmesi, öğrencileriyle ilgilenmemesi ve haklarında olumsuz yönde dedikoduların çıkması.

-Mevlânâ'nın ailesinin bu dedikodulardan olumsuz yönde etkilenişi.

-Alaeddin ve Müridler'in Şems'e gard alışı ve bunun neticesinde Şems'in Konya'dan ayrılıp Şam'a gidişi.

-Şems'in gidişiyle Mevlânâ'nın yıkılışı ve kabuğuna çekilişi.

-Sultan Veled'in aracılığıyla Şems'in geri dönüşü.

-Kimya Kız ile Şems'in evliliği ve sevdiği kızı Şems'e kaptıran Alaeddin'in Müridler ile birlikte Şems'i yok etme planı yapması.

-Alaeddin ve Müridler'in Şems'i öldürüşü ve kuyuya atışı.

-Şems'in öldürüldüğünü öldüren Mevlânâ'nın büyük üzüntü duyması.

-Şems'ten Sonra Kuyumcu Selahattin ve Çelebi Hüsamettin'i gönül yoldaşı olarak seçmesi.

- Çelebi Hüsamettin'in desteğiyle Mesnevî'yi yazması ve ölümü.

4.2.1.2. Kişiler

Kalabalık bir şahıs kadrosuna (17 kişi) sahip olan oyunda Mevlânâ'nın kalabalıklar içindeki yalnızlığı, Şems'le olan dostluğu, ona duyduğu muhabbet ve bunun yarattığı kıskançlık durumları dramatik bir şekilde aktarılır. İyiler ve kötüler üzerine temellendirilmiş oyunda Mevlânâ, Şems, Gürcü Hatun, Kimya Kız, Sultan Veled, Papaz gibi karakterler iyiyi temsil ederken Alaeddin, Müridler, Kadı İzzettin gibi karakterler kötüyü temsil eder.

Mevlânâ: Oyunun ana karakteri olan Mevlânâ; kendine ait bir medresesi, müridleri, öğrencileri, ailesi olmasına rağmen kalabalık içinde kendini yalnız hisseder ve bir gönül yoldaşı arayışı içine düşer. Şems ile tanıştıktan sonra aradığını bulduğuna kanaat getirir ve bir müddet onunla halvette kalarak Tanrı'dan, dostluktan, aşktan, hakikatten konuşur.

Uzun süre toplumdan uzak kalır. Şems ona aşk denizine ulaşmasını tembihler ve bu yolda ona rehber olacak kişinin kendisi olduğunu belirtir.

Mevlânâ'nın toplumdan soyutlanıp mana ve aşk denizlerine Şems'le açılışı halk ve onun müridleri tarafından hoş karşılanmaz. Bir nüddet sonra ise dedikodular yayılır. Şems'in Şam'a gidişiyile yıkılır ve hepten toplum içine çıkmaz olur. Şems'in geri dönüşüyle ie sevinçten kendinden geçer. Ancak onun öldürülüşüyle yeniden yasa boğulur. Onun özlemiyle sema edip coşkun şiirler söyler.

Kuyumcu Selahattin ile olan dostluğunda kendini toparlasa da onun ölümünden sonra ise hastalanıp yataklara düşer. Yanında yer alan Çelebi Hüsamettin Mesnevî'yi yazmasını ister. Mesnevî yazıldıktan sonra ise vefat eder.

Oyunda anlatılan, gösterilen Mevlânâ yaşadığı olaylardan çabuk etkilenen duygusal bir karakterdir. Onun bu duygusal yapısı şiirlerine de yansımıştır.

Tebrizli Şems: Kendine yoldaş olacak bir velî arayan Şems, Konya'ya vardığında aradığını Mevlânâ'da bulur. Onunla kurduğu bağ toplum tarafından yanlış anlaşılır ve dedikodulara sebebiyet verir. İftira, baskı ve dedikodulara dayanamaz ve çok sevdiği dostuna veda eder. Sultan Veled aracılığıyla geri döner ve Kimya Kız'la evlenir. Bu evlilikle Alaeddin'in öfkesini üstüne çeker. Bu sebepten de Alaeddin ve Müridler tarafından öldürülür.

Tabiat itibariyle özgüveni yüksek, hırçın, hazırcevap ve kibirli biridir. Öyle ki Mevlânâ'ya dost olarak kendinden başkasını yakıştıramaz. Tasavvufa dair ilimin kendinde olduğu kanaatindedir.

Sultan Veled: Mevlânâ'nın büyük oğlu olan Sultan Veled, tabiat itibariyle babasına benzer. Tıpkı onun gibi ağırbaşlı, sakin, sevecen, anlayışlıdır. Şems'i kendine şeyh olarak görür ve babasının yolundan gider. Mevlânâ'yı çok iyi anlar ve babasına hak verir. Bu yüzden Şam'a giderek Şems'i geri getirir. Şems'in ölüm haberini ileten kişidir.

Alaeddin Çelebi: Mevlânâ'nın küçük oğlu olan Alaeddin tabiat itibariyle babasının ve ağabeyinin tersidir. Asi, kıskanç ve kibirlidir. Şems'e babasını ve sevdiği kızı ondan çaldığı için düşmandır ve bu sebepten ötürü de onu öldürür. Şems'i kuyuya attıktan sonra medreseden ayrılır ve bir süre sonra ölüm haberi gelir. Babası onu kendinin ölüm anına kadar affetmez.

Kerra Hatun: Mevlânâ'nın eşi olan Kerra Hatun, Mevlânâ'yı Şems'ten kıskanır ve çıkan dedikodulara kendini kaptırır. Şems'i Mevlânâ'dan uzaklaştırmak istese de başarılı olamaz. Gürcü Hatun'un yol göstermesiyle beraber eşine olan tavrını değiştirir ve mutluluğu yakalar.

Kimya Kız: Kimsesiz olan Kimya Kız çocukluğundan beri Mevlânâ'nın yanında yaşamaktadır. Alaeddin ona âşıktır ancak Kimya Kız bu aşka karşılık vermez ve eşi Şems'i sevmeyi tercih eder. Alaeddin ondan casusluk yapmasını istese de bu isteği yerine getirmez ve ondan nefret eder. Şems'le evlendikten bir müddet sonra hastalanır ve ölür.

Kuyumcu Selahattin: Şems'in ölümünün ardından Mevlânâ'ya dostluk eden kişidir. Mevlânâ'nın coşkun gönlünü dinginleştiren odur. Mevlânâ onu müridlerine şeyh yapar ve ona on sene dostluk yapar. Ölümünün ardından vasiyeti üzerine cenazesinde defler çalınır.

Çelebi Hüsamettin: Kuyumcu Selahattin'in ölümünden sonra yataklara düşen Mevlânâ'ya son yarenlik eden kişidir. Mesnevî'yi yazmasını ister. Ona gönülden bağlıdır.

Kadı İzzedin: Alaeddin Süryanos'u "Mevlânâ Allah'tır" sözünden ötürü asmak isteyen kişidir. Mevlânâ'nın bilgisi ve derinliği karşısında ezilir.

Alaeddin Süryanos: "Mevlânâ Allah'tır" dediği için kadı tarafından asılmak istenir. Mevlânâ ise onu kayırır ve ona destek çıkar. Mevlânâ'nın yanından ayrılmaz.

Muineddin Pervane: Dönemin veziridir. Konağında ziyafetler verir ve Mevlânâ'nın derin bilgisinden faydalanır. Mevlânâ gibi olmak ister.

Gürcü Hatun: Vezirin eşidir. Mevlânâ'nın kadın müridlerinden olmakla birlikte Kerra Hatun'a da eşine inanması yönünde yardımcı olur.

Papaz: Mevlânâ'nın yakın dostlarından. Huzura ermek için din değiştirmek ve onun müridi olmak ister. Ancak Mevlânâ ona müridi olması için din değiştirmesine gerek olmadığını söyler.

Müridler: Mevlânâ'ya bağlıdırlar. Şems'e karşı kıskançlık ve nefret içindedirler. Onu uzaklaştırmak hatta yok etmek için her şeyi yapmaya hazırdırlar.

4.2.1.3. Mekân

Oyunda mekân genel itibariyle Mevlânâ'nın Konya'daki medresesidir. Birinci bölümün ilk tablosunda mekân eski Konya'da küçük bir meydandır. Mevlânâ ile Şems burada karşılaşır. İkinci, üçüncü ve dördüncü tabloda mekân değişir ve medresede bir odadır. Mevlânâ ile Şems burada sohbet ederler. Âşık ve Mâşuk kavramlarını tartışırlar.

Beşinci tabloda mekân çarşıdır. Alaeedin Süryanos, Kadı İzzedin tarafından burada asılmak istenir ve Mevlânâ buna engel olur. Altıncı tabloda mekân Muineddin Pervane'nin konağıdır. Mevlânâ'nın içinde bulunduğu konuklar burada sohbet ve sema eder. Yedinci tabloda mekân tekrardan medresenin bir odasıdır. Mevlânâ burada kadın müridleriyle görüşür. İlk bölümün sekizinci, dokuzuncu ve onuncu tablosunda da mekân medrese sınırları içerisidir. Burada Müridler'le Şems'in anlaşmazlığına şahit olunur. On birinci tabloda mekân değişir. Konya'ya dışarıdan bakılır.

Şehir dışında bir yer. Uzaktan Konya'nın minareleri ve evlerin damları görünür (Bilginer, 1993: 47).

İkinci bölümün ilk dört tablosunda da mekân medrese içidir. Şems'in gidişi, geri dönüşü, evliliği ve ölümü bu tablolarda anlatılır. Beşinci tabloda ise mekân çarşıdır. Mevlânâ burada Kuyumcu Selahattin ile tanışır. Altıncı ve yedinci tabloda mekân yeniden medrese içidir. Kuyumcu Selahattin burada Mevlânâ'nın müridlerine şeyh olur ve vefat eder. Sekizinci tabloda ise mekân çarşıdır ve Kuyumcu Selahattin'in cenaze merasimi aktarılır. Dokuzuncu tabloda mekân medrese içidir ve Mevlânâ hasta yatağındadır. Mesnevî burada yazılır. Onuncu tabloda da mekân değişmez ve Mevlânâ'nın ölümü aktarılır.

4.2.1.4. Zaman

Oyunun vaka zamanı yaklaşık on iki seneyi kapsayacak biçimde kurgulanmıştır. Oyun Mevlânâ ile Şems'in karşılaşmasıyla başlar. Tarihsel gerçeklik boyutunda ikisinin karşılaşması 1244 senesine tekabül etmektedir. Mevlânâ, Şems ile iki seneyi beraber geçirmiştir.

T. ŞEMS: Hep, döktüğün bu dillerle, beni geri getirdin buraya. Sana geldim. Ama iki yıldır, hep acı çekiyorum. Sen olmasaydın, bu Konya'yı altınla döşeseler katlanmazdım o zahmetlere (Bilginer, 1993: 79).

Şems'in ölümünün ardından Kuyumcu Selahattin ile on senelik dostluğu olduğu bilgisi oyunda verilir. Oyun Mevlânâ'nın vefatıyla sonlanır. Mevlânâ 17 Aralık 1273 tarihinde vefat ettiğine göre 1244-1273 tarihleri arasında otuz yıllık bir süreci kapsayan oyun zamanda sıçramalar yapılarak on iki yıl şeklinde verilir (Ener, 2009: 186-187). Eserin anlatma zamanı ise 1993 senesidir.

4.2.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyun boyunca yazarın metin dilini sade ve akıcı bir Türkçeyle kurgulama gayreti dikkati çeker. Gerek kısa cümle kullanımıyla gerekse kolay anlaşılır sözcük seçimiyle Mevlânâ ve Şems'in felsefesini anlatmak istediği düzeyde anlaşılır kılmayı başarmıştır. Örneğin Mevlânâ ve Şems'in dostluk algısını başarılı düzeyde açık ve anlaşılır biçimde aktarmayı başarmıştır.

T. ŞEMS: (Kaldırır) Dost sevdiğine cefa eder! Sonra senin gibi, düşkünlüğünü görünce, yüz bin ödün verir.

MEVLÂNÂ: Kim dostla oturup kalkarsa, külhanda bile olsa, kendini gül bahçesinde görür.

T. ŞEMS: Benim gönlümde sana ait sevgi ve saygı azalmadı. Senin gönlün nasıl?

MEVLÂNÂ: Sevgide, hep sarhoşluk vardır. Bir kez sarhoş olan bir daha ayılmaz (Bilginer, 1993: 48).

Yazar yeri geldiğinde Mevlânâ ve Şems'in felsefesini bir cümleyle açıklamaktadır ki bu da yazarın anlam derinliğini cümlelerine gizlediğinin göstergesidir.

M. PERVANE: (*Hayran*) Aşk yolunda sizlere nasıl ulaşırm?

T. ŞEMS: (*Abartarak*) Tenini bırak, gönlünle gel! Bizim işimiz, yalnız gönülledir (Bilginer, 1993: 70).

Oyun içinde Mevlânâ'nın şiirlerine de yer verilir. Şiirler Mevlânâ karakterinin duygusal yapısına göre seçilmiştir.

MEVLANA: Onlar sadece aşk diyorlar sana

Oysa aşk sultanımsın sen benim

Ey dünyaya sığmayan dost

Bensiz gitme, istemem (Bilginer, 1993: 84).

Yazar, şiirlerin anlaşılır olması için yazar günümüz Tükçesinden faydalanır.

4.2.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Mevlânâ Âşık ve Mâşuk Oyunu

Benzerlikler

Mevlânâ'nın fitrat itibariyle ağırbaşlı, saygın, alçakgönüllü, coşkun ve duygusal kimliği oyunda benzer bir biçimde karşılığını bulur. Yine Şems'in coşkun tabiatı, diğer âlimlerden farklı olan duruşu ve mana âlemlerine açılmış olması, Mevlânâ'ya da bu âlemleri göstermiş oluşu, diğer din âlimleri tarafından farklı görüşlere mensup olduğundan ötürü dışlanması da eserde benzer bir biçimde kendine yer edinmektedir.

Mevlânâ'nın diğer dinlere mensup olan insanlara karşı hoşgörülü tavrı ve bu insanlarla kurmuş olduğu dostluk da benzer bir biçimde eserde işlenir. Herkesi İslam'a davet eden bir âlimin eserde din değiştirmek isteyen birine mani olması gerçekteki Mevlânâ kimliğinden farklı bir durumu sergilese de hoşgörü bağlamında benzerlik ilişkisinin kurulabileceği söylenebilir.

Ortaklıklar

Mevlânâ ile Şems'in tanışmaları esnasında Şems'in Mevlânâ'ya sorduğu "Hz. Muhammed mi büyük, Bayezid Bestami mi?" kıssası oyunda da kendine yer edinir.

Ahmet Kabaklı (1976: 30-31) bu kıssayı Mevlânâ isimli inceleme kitabında aktarır. Yazar da bu önemli kıssayı görmezden gelmek istememiştir.

T. ŞEMS: (...) Bana hemen söyle! Hazreti Muhammed mi büyüktür, yoksa bir ara peygamberliğe özenen Bayezid-i Bestami mi? (Bilginer, 1993: 1).

Oyunda Sultan Veled ikisinin kavuşmasını Musa ile Hızır'ın karşılaşmasına benzetir.

VELED ÇELEBİ: Babam Mevlânâ Celaleddini Rumi, Musa peygamberin Hızır'ı araması gibi kendine bir yol gösterici arıyordu. Onun Hızır'ı Tebrizli Şems'ti. Geldi, buluştular (Bilginer, 1993: 4).

Tarihsel çizgi doğrultusunda Mevlânâ'nın Şems ile tanıştıktan sonra coşku dönemine girdiği, aşk şiirleri (ilahi aşk) kaleme aldığı, halkın ikisinin dostluğuna iftira atması, halkın Şems'ten duyduğu rahatsızlık ve aynı ölçüde Şems'in de duyduğu rahatsızlık, Mevlânâ'nın oğlu Alaeddin ile olan anlaşmazlık gibi durumlar oyuna da sirayet eder. Burada yazarın tarihsel gerçekliğe verdiği önem anlaşılmaktadır.

Şems'in Konya'dan gidişi, Mevlânâ'nın ona mektup yazarak Sultan Veled'i Şam'a gönderişi ve Şems'in geri dönüşü tarihsel gerçekliğe ve Mevlânâ'nın hayat çizgisine uygun aktarılmıştır.

Mevlânâ'nın Şems Konya'da kalsın diye onu Kimya Kız'la evlendirmesi de gerçekliğe uygun düşmektedir. Alaeddin Çelebi'nin Kimya'ya olan aşkı ve bu yüzden Şems'le olan düşmanlığı da anlatılar ölçüsünde bakıldığında yazarın bu anlatılara da kulak verdiğini gösterir.

Mevlânâ'nın Şems'in ölümünden sonra Kuyumcu Salahaddin ile olan dostluğu, onunla dostken sükuta erdiği, Sultan Veled ile Fatıma Hatun'un evlendirilmesi, Alaeddin'in ölümü, Salahaddin'in ölümü, Hüsamettin Çelebi'nin Mesnevî'yi yazması yönündeki telkin ve yardımları, Mevlânâ'nın hastalanması ve ölümü gibi olaylar Mevlânâ'nın hayat çizgisine uygun bir biçimde aktarılmıştır.

Farklılıklar

Mevlânâ'nın eşi Kerra Hatun'un onu Şems'ten kıskanması ve Şems'in gitmesini istemesi, Mevlânâ'yı yeniden kazanmak için dişiliğini kullanması gibi durumlar esere Şems- Kerra Hatun çatışmasını kazandırmak ve oyunun dinamiklerini artırmak amacıyla kaleme aldığı düşünülebilir. Çünkü kaynaklar neticesinde Kerra Hatun'un tavrına dair bir delil bulunmamaktadır.

Oyunda Alaeddin Süryanos'un "Mevlânâ Hakk'tır" sözleri üzerine asılacağı tabloda Kadı İzzeddin ile Mevlânâ arasında geçen diyaloglar yazarın düşüncesini Mevlânâ üzerinden anlatmasının göstergesidir.

MEVLÂNÂ: (*Sözünü keser*) Kadı Efendi, insan, düşüncelerinden ötürü cezalandırılmaz. İnsanın içi özgürdür. Yani düşünceleri. Düşünce kutsaldır, susturulamaz.

K: İZZEDDİN: İyi vallahi, herkes, aklına geleni söylesin.

MEVLÂNÂ: Düşünceler havadaki kuşlar gibidir. Özgür! Tutulamaz. Tutulup hapsedilemez (Bilginer, 1993: 22).

Bu diyalogdan hareketle yazarın düşünce özgürlüğü ve bu özgürlüğün kişilerin elinden alınması gibi yazarın yaşadığı dönemin şartlarına karşı aldığı tavır sezilenmektedir. Yazar, gerçekte böyle bir hadise yaşanmasa da kurgu vasıtasıyla kendi duygu ve düşüncelerini mesaj verecek şekilde eserine yansıtmaktadır. Oyunda kurgulanan Kadı İzzeddin-Mevlânâ çatışması halk ve devlet kadrolarını hırsları uğruna işgal eden çarpık devlet adamlarının çatışmasını yansıtır. Yazarın bu çatışmayı toplumcu gerçekçi çerçevede ele aldığı söylenebilir. Oyunda Mevlânâ'nın ağızından devletin önemli birimlerine kolayca yerleşenler eleştirilir. Diğer taraftan Mevlânâ ve Kadı İzzeddin'in çatışması zahiri bilgiye bel bağlamış insanlarla gönül ehli olmuş kimselerin çatışmasını yansıtmaktadır. Oyunda Kadı İzzeddin'in kadınların örtünmeleri üzerine fetva çıkarma isteği üzerine Mevlânâ'nın bu fikre karşı çıkması gibi bir olay da yazarın kadın hakları konusundaki düşüncelerinin yansımasıdır. Ancak Mevlânâ'nın yaşadığı dönemin şartlarına tarihsel gerçeklik açısından bakıldığında kadınların da erkeklerle ortak bir alanda olması, kadınların başları açık bir biçimde halkın çıktığı yerlere çıkmaları, Mevlânâ'nın kadınlara özel bir toplantı tahsis etmesi gibi durumlar dönemin

gerçekliğinin dışına çıkmakla beraber makul karşılanan durumlar değildir. Yazarın görüşlerini yansıtmak için kurgu unsurundan yararlanması göze çarpmaktadır.

Oyunda Şems-Kimya Kız evliliğinden bir müddet sonra Kimya Kız hastalanır ve ölür. Kaynaklarda Kimya Hatun'un neden ve ne zaman öldüğüne dair bir bilgi olmaması nedeniyle yazarın dramatik kurguya hareketlilik katması amacıyla Kimya Kız'ı öldürmesi dikkati çeker.

Oyunda Şems, Alaeddin ve müridlerin elinden öldürülür ve bir kuyuya atılır. Yazar, yine anlatılardan hareketle Şems'in ölümünü kurgular. Ahmet Kabaklı (1976: 45) Sultan Veled'in İbtidaname isimli eserinde Şems'in cinayetinden bahsetmediğini, onun sır olup gittiğini yazdığını aktarır. Aynı zamanda Sultan Veled'ten sonra gelenler ise bu cinayeti kaleme almışlardır.

Görülüyor ki ilk kayıtlarda cinayet veya ölümden bahis yoktur. Cinayet rivayeti, iki nesil sonra, Sultan Veled oğlu Ulu Arif Çelebi dervişlerinden Eflâki'nin Menakübü'l Arif'inde başlamaktadır (Kabaklı, 1976: 45).

Mevlânâ'nın önemli bir İslam âlimi ve arifi olduğu yazarın değinmediği bir husus olarak karşımıza çıkar. Oysaki Mevlânâ'yı bu tiyatro oyunuyla tanıyacak bir kimsenin onun hakkında edineceği izlenim Mevlânâ'nın hiçbir din ve inanış arasında fark gözetmeyen hümanist biri olduğudur (Erzen, 2015: 22). Mevlânâ'nın hümanist olduğu bir gerçektir. Ancak oyunda İslam dinine mensup olmak isteyen Papaz'a böyle bir şeye gerek olmadığını söylemesi "Gel, ne olursan yine gel" diyen Mevlânâ'nın felsefesine zıt düşmektedir.

Yine Şems karakterinin oyuna yansıtılması noktasında da farklılıklar dikkati çekmektedir. Bir gönül adamı olarak tıpkı Mevlânâ gibi manevi derinliğin temsilcisi olması beklenen Şems, oyunun birçok yerinde aşırı derecede kibirli, kendisini sevmeyen müritlere karşı adeta iki kat kin ve nefret dolu bir zat olarak çizilmiştir (Erzen, 2015: 23).

Yazarın Mevlânâ'nın yaşamı çizgisini Şems ile olan tanışmasından başlatarak aslında Şems ile geçirdiği döneme ve yaşadığı dostluğa vurgu yapmak istemiştir. Oyun büyük oranda gerçekliğe ve Mevlânâ'nın biyografik bilgilerine bağlı bir şekilde seyretse de

gerek kendi düşüncelerini aktarmak gerekse dramatik yapıyı hareketlendirmek amacıyla kurgu unsuruna başvurulmuştur.

Biyografik oyun türü açısından bakıldığında oyunun geleneksel ve yenilikçi biyografik oyun özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Yazarın oyunu Mevlânâ ile Şems'in karşılaşmasından başlatması, ele alınan bir kesitin kronolojik ilerleyişle aktarılması yenilikçi biyografik oyun türünün tavrını yansıtır. Mevlânâ'nın yaşam çizgisi içerisinde belli bir noktanın alınması ve vurgulanmasının altında yatan amaç onun parladığı döneme dikkat çekme istencidir. Bu nedenle Mevlânâ'yı Mevlânâ yapan dönemin Şems ile olan tanışmasından sonraki evre olduğu göz önünde bulundurulursa yazarın bu döneme işaret etmesi olağan karşılanabilir.

Yazarın Mevlânâ'nın nezdinde kendi dönemindeki tarihsel durum ve olayları eleştirmesi, sorgulaması da yenilikçi tavrın göstergesidir. Yine yazarın, Mevlânâ'nın çatışmalarını, düşüncelerini, anılarını aktarması, onun yalnızca tarihi bir şahsiyet olarak ele alınmaması da yenilikçi biyografik oyun türünün tavrı içerisine girer. Yazarın ele aldığı kişiyi yüceltme, övme gibi bir gayesi de bulunmamaktadır. Bu tavır da yenilikçi biyografik oyun türüne has bir tavidir.

Oyunda yer yer kaynak gösterme açısından Mevlânâ'nın şiirlerine yer verilmesi geleneksel biyografik oyun türünün kaynak gösterme tavrıyla örtüşmektedir. Diğer taraftan metnin içine yerleştirilen şiirler oyunun metinlerarasılık özelliği taşıdığını gözler önüne sererken, postbiyografik biyografik oyun türünün kullanmış olduğu montaj tekniği de göze çarpmaktadır.

Belirli bir kronolojik akışın olması da geleneksel yaklaşımın sonucudur. Belirli bir olay örgüsünün olması, mekân ve zaman unsurlarının vurgulanması da geleneksel tavrın göstergesidir. Ancak bu durum oyunu bütünüyle geleneksel biyografik oyun türü olarak sınıflandırmaya yetmemektedir. Denilebilir ki oyun, yer yer geleneksel biyografik oyun türünün unsurlarını barındırmakla birlikte genel itibarıyla yenilikçi biyografik oyun türü içerisinde değerlendirilebilir.

4.2.2. İsmet Hürmüzlü-Kavuşma (Vuslat)²²

İki bölümden oluşan oyun, Mevlânâ ile Şems'in ruhlarının Gayb aleminde vuslat hakkında konuşmasıyla başlar. Bu gerçeküstü sahnenin ardından Mevlânâ medresede öğrencilerine ders verirken görülür. Burada Mevlânâ, Kur'an-ı Kerimden bir ayeti tefsir etmektedir. Diğer taraftan ise Şems aradığını bulmak için diyar diyar gezmektedir. Bir ses aracılığıyla aradığının Mevlânâ olduğunu, bu kişinin Konya'da ikamet ettiğini öğrenir ve Konya'ya gitmek üzere yola koyulur.

ŞEMS- (...) Demek Rum elinde... Rumelinde: Belhli Sultanü'l evliya Baheddin Veled'in oğlu, Muhammed Celaleddin Rumi. Oraya gidiyorum. Rumeline, tez gideceğim. Her araçtan daha hızlı, rüzgârdan da ateşten de... Ona kavuşacağım! (Hürmüzlü, 2002: 5).

Mevlânâ'nın Şems ile tanışmadan önceki biyografik bilgisi ise Yaşlı Bir Adam karakterinin ağzından verilir.

YAŞLI BİR ADAM- Muhammet Celaleddin 30 Eylül 1207 yılında dünyayı şerefleştirmiş. Babası Belhî adıyla, sanıyla Sultanü'l Ulema, yani Bilginlerin Sultanı, annesi Mümine Hatun idi. Üç yüz sadık müridi ve ailesiyle birlikte Sultanü'l ulema, Belh'ten Konya'ya göç etmişlerdir. Önce Lârende'ye yerleşirler. Ama Selçuklu sultanı, Sultanü'l Ulema'nın hayranı idi. Büyük ısrar ve ricalarla kendilerini Konya'ya davet etti ve burada yerleştiler (Hürmüzlü, 2002: 6).

Şems ve Mevlânâ Konya sokaklarında bir hanın önünde karşılaşır. Şems ona "Bayezid-i Bestami mi büyük yoksa Hz. Muhammed mi?" sorusunu yöneltir. Sorusunun cevabını alınca aradığı kişiyi bulduğu konusunda tatmin olur ve Gayb aleminde ayrılan bu iki ruh yeryüzünde yeniden bir araya gelir. Kırk gün kırk gece halvette kalan ikilinin durumu halkın Mevlânâ'ya hasretlik duymalarına sebep olur. Farklı düşünceler kol gezmeye başlar ve Hasetçiler olarak nitelendirilen karakterler nifak tohumları ekmeye başlar. Hasetçilerle konuşan Sultan Veled ve Çelebi Hüsamettin onları telkin etmeye çalışır ve burada Musa ile Hızır'ın birbirini bulmasına telmih yapılır.

²² Oyun ilk kez 1996-1997 sezonunda Bursa Devlet Tiyatrosu'nda yazarın kendi rejisörlüğünde gösterime girmiştir. Oyun sahnelendikten sonra kitaplaştırılıp 2002 senesinde basılmıştır.

S. VELED- Babamın bir hâlden bir hâle geçmesi gerekirdi. Tıpkı Musa'yla Hızır'ın buluşması gibi Mevlânâ'nın Hızır'ı Tebrizli Şems idi. İşte geldi (Hürmüzlü, 2002: 22).

Hasetçiler ise Şems'i Mevlânâ'dan uzaklaştırma planları yapar. Bu doğrultuda Şems'e gitmesini söyler, onu tehdit ederler. Bunun üzerine Şems Konya'dan uzaklaşır. Onun gidişinin ardından Mevlânâ perişan olur, kimseyle görüşmez. Aradan biraz zaman geçtikten sonra Şems'ten Şam'da olduğuna dair bir mektup alır ve bunun üzerine bir mektup yazarak oğlu Sultan Veled'i Şam'a gidip Şems'i geri getirmek için gönderir. Şems dönmeye ikna olur ve Sultan Veled'le birlikte Konya'ya gelir. Şems'in ikinci kez ayrılışı ise Mevlânâ'yla halvette iken gerçekleşir. Bir ara içeriden çıkan Şems'i yedi kişi karşılar ve birisi onu hançerler. Şems'in feryadı üzerine bayılan bu yedi kişi kendilerine geldiklerinde Şems'in orada olmadığını, kendinden geriye sadece üç damla kan kaldığını görür.

Şems'i yokluğuna dayanamayan Mevlânâ ise onu aramak için Şam'a gider ancak bulamaz. Bunun üzerine bir ses onun öldüğünü söyler ve Mevlânâ'nın umutları tükenir. Şems'ten sonra Kuyumcu Selahattin'le dost olan Mevlânâ bir hayli zaman sonra onu da yitirir. Selahattin'in ardından ise Çelebi Hüsamettin'le dost olur. Çelebi Hüsamettin ise ona Mesnevî'yi yazmasında destek olur. Bir müddet sonra hastalanan Mevlânâ yaşamını yitirir.

4.2.2.1. Olay Örgüsü

-Mevlânâ ve Şems'in Gayb aleminde dostluklarının başlaması ve dünyaya gönderilişleri.

-Bu iki ruhun birbirini Konya'da bulması ve vuslata ermeleri.

-Uzun süre halvette kalmalarının Hasetçiler'in fitnesiyle yanlış anlaşılması.

-Şems'in gidişi.

-Şems'in gidişine üzülen Mevlânâ'nın ondan gelen mektup üzerine oğlunu Şam'a yollaması.

-Şems'in Konya'ya dönüşü ve akabinde öldürülüşü.

-Onu arayan Mevlânâ'ya bir ses tarafından Şems'in ölümünün bildirilmesi.

-Mevlânâ'nın Şems'ten sonra Kuyumcu Selahattin ve Çelebi Hüsametdin ile dostluğu.

-Mevlânâ'nın hastalanışı ve Çelebi Hüsametdin'in gayretiyle Mesnevî'nin yazılışı.

-Mevlânâ'nın ölümü.

4.2.2.2. Kişiler

Oyun kalabalık şahıs kadrosundan oluşsa (25 kişi) da genel itibariyle olaylar Mevlânâve Şems ekseninde dönmektedir.

Mevlânâ: Gayb âleminde kendine dost edindiği Şems'in boşluğunu ruhu dünyaya gönderildiğinde onunla tekrar buluşana kadar hisseder. Ancak bu boşluğu başlangıçta anlamlandıramaz. Dünya yaşantısında Şems'i bulana kadar huzursuz bir yaşam sürdürür. Konya'da bir medresesi vardır ve burada öğrencilerine İslam ilmini öğretmektedir. Çevresine karşı duyarlıdır. Öyle ki din ve devlet işlerinin ayrı olması gerektiğini, herkesin kendi görevini yapmakla yükümlü olduğunu söyler.

Şems ile karşılaştıktan sonra fitratı değişir ve girdiği halvetten çıkmak bilmez. Çıkan dedikoduların ardından derin üzüntüye gömülür. Şems'in dönüşüyle de sevinçten kendinden geçer. Şems onun mürşidi o ise Şems'in mürididir. Şems varken ve yokken coşkun tabiatı dostu Kuyumcu Selahattin ile durulur ve bu dönemde söylediği şiirler sakin tabiatlıdır. Her ne kadar Kuyumcu Selahattin ve Çelebi Hüsametdin yarenleri olsa da gönlü Şems'i aramaktadır.

Oyunun başında çizilen Mevlânâ portresi zahiri bilgiyle yetinen bir din âlimi şeklindedir. Şems'ten sonra gönlü açılmış, aşk ve mana alemlerine ermiştir. Bu değişim şiirlerine yansımıştır. Dostuna sadakatle bağlı ve çoğunlukla olaylardan çabuk etkilenen, duygusal bir insan okurun karşısına çıkmaktadır.

Şems: Çok farklı âlimlerden ders görmüş, kendini yetiştirmiş bir mutasavvıf olmasına rağmen Mevlânâ'nın hissettiği boşluğu hisseder. Mevlânâ'nın aksine Şems, o boşluğun farkındadır ve dostunu bulmak için kendini yollara vurur. İlahi aşkı dostuna aşılar ve genel itibariyle Batınî bilgi taraftarıdır. Mevlânâ'yı aşk ve mana alemlerine taşıyan odur.

Hasetçiler'in tehditlerine boyun eğmek zorunda kalır. Çünkü dostuna zeval gelmesini istemez. Tabiatı itibariyle hoşgörülü ve saygın; aynı zamanda tevazu sahibi biridir. Gittiği yerlerde tanınmayı istemez. Mevlânâ'dan başka kimsenin onu tanımamasına müsaade etmez.

Kerra Hatun: Mevlânâ'nın eşidir. Eşine son derece saygılı, ondan bir şeyler öğrenmeye isteklidir. Halkın ve Hasetçiler'in aksine eşine ve Şems'e duyduğu güvenden ötürü dedikodulara mahal vermez. Şems'in eşi için ne denli kıymetli bir dost olduğunun farkındadır. Tabiat itibariyle yumuşak huylu, saygılı, düşünceli ve anlayışlıdır.

Sultan Veled: Mevlânâ'nın oğludur. Babası onu kendine benzeter, ona saygı duyar ve onu varisi olarak görür. Şems'e saygı duyan Sultan Veled onun babasıyla olan dostluğuna imrenir ve bu dostluğun devam etmesi için elinden geleni yapar. Babasından ve Şems'ten bir şeyler öğrenme ve onların itikadını devam ettirme gayretindedir.

Çelebi Hüsamettin: Mevlânâ'nın verdiği derslere katılır ve ona karşı derin bir saygısı vardır. Mevlânâ'nın hastalandığı vakit yanından ayrılmaz ve ona yarenlik eder. Mesnevî'yi yazması için Mevlânâ'yı cesaretlendirir ve Mevlânâ'nın söylediklerini o kâğıda döker. Şems'le Mevlânâ'nın vuslatını iki denizin kavuşmasına benzeten kişidir.

Kuyumcu Selahattin: Şems'ten sonra Mevlânâ'ya yarenlik eden ümmi biridir. Öyle ki ümmi olduğundan onu Mevlânâ'ya layık görmezler. Mevlânâ onu müridlerine şeyh yapar. Bir müddet sonra ise vefat eder. Mevlânâ onun ölümünü Şeb-i Ârus olarak adlandırır.

Hasetçiler: Mevlânâ-Şems dostluğunu kıskanıp halka fitne ve dedikodu yayan art niyetli kişilerdir. Mevlânâ'nın Şems için kendilerinden yüz çevirdiğini düşünürler. Şems'i büyücü olmakla suçlarlar. Onun gitmesi için ellerinden geleni yapar, onu tehdit ederler. Tam manasıyla ondan kurtulmak için onu öldürürler.

Muineddin Pervane: Büyük vezir olan pervane Mevlânâ'ya adeta hayrandır. Sahte tarikatlarla karşı tutumu serttir. Halka zulmeden ve onları kandıran mollaları tutuklatır.

Gürcü Hatun: Mevlânâ'nın kadın müridlerindedir. Ona derin bir saygı duyar ve onun resmini yanında taşır.

Fahrunisa Hatun: Mevlânâ'nın kadın müridlerindedir. Mürşidine bağlıdır ve Mevlânâ ona başının üstündeki Kâbe'yi gösterir.

Ressam Aynu'ddevle: Mevlânâ'nın resmini yapmaya çalışan ressamdır. Ancak defalarca uğraşmasına rağmen resimleri bir türlü Mevlânâ'ya benzemez ve en sonunda fırçasını kırıp atar. Mevlânâ'nın yakın dostlarından.

Rebabçı: Mevlânâ'ya rebab çalan ve onu dinginleştiren kişidir.

Yaşlı Bir Adam: Oyunda insanların içine karışıp Mevlânâ'nın tanıtan kişidir.

Papaz, Haham ve Budist: Mevlânâ'nın diğer dinlere mensup yakın dostlarıdır.

Patroniçe: Genelevin başındaki kişidir ve Mevlânâ'ya derin bir saygı duyar. Elini öperken de milletin nefislerini körlediklerinden ötürü ondan övgü alır.

Haberci: Şems'i gördüğüne dair Mevlânâ'ya haber götüren kişidir.

Azrail: Büyük bir saygıyla Mevlânâ'nın canını alan kişidir.

4.2.2.3. Mekân

Oyuna herhangi bir sahne ya da tablo ilave edilmez ve başlıklandırılan kısımlarla olayların seyri aktarılır, mekân bilgisi verilir. Aynı zamanda oyunda gerçeküstü mekânlar da yer almaktadır.

İlk bölümde yer alan mekân gerçeküstü olarak sınıflandırılan Gayb alemidir. Şems'le Mevlânâ'nın ruhları burada birliktedir. Yazar bu mekânı şöyle tasvir eder:

(Gayb aleminde... Esrar aleminde... Bir şeyin öncesi... Sanki Levhî mahfûzun hareketlenmesi... Ne dünyamıza ne de öteki dünyalara benzemeyen bir yer...)
 (...) (Hürmüzlü, 2002: 1).

Dünyaya gönderildikten yıllar sonra bu iki dostun yaşadığı yerler farklıdır. Mevlânâ Konya’da medresesinde Şems ise yollardadır. Mevlânâ’yı bekleyen kalabalığın bulunduğu mekân bir cami avlusudur. Mevlânâ burada halka vaaz vermektedir. “Şems ve Mevlânâ’nın İlk Buluşması” olarak başlıklandırılan kısımda mekân bir hanın önüdür ve şöyle tasvir edilir.

(Mevlânâyanında H. Çelebi, Sultan Veled, Müridler ve Halk olduğu hâlde Konya’da bir hanın önünden geçmektedir. Şems aniden önlerini keser, elinde asası, üzerinde kızıl bir kaftan.) (Hürmüzlü, 2002: 10).

Karşılaşmalarından sonra ikisinin halvette bulunduğu yer Mevlânâ’nın medresesidir. Mevlânâ kadın müridleriyle de burada görüşür.

Oyunun ikinci bölümü de medrese de başlar. Burada Çelebi Hüsametdin Şems’in Şam’dan gelen mektubunu okur. Mevlânâ burada oğlunu Şam’a göndermeye karar verir. Ve daha sonra mekân Şam olarak değişir. Sultan Veled burada Şems’i dönmeye ikna eder. “Şems’in Konya’ya Döüşü” olarak başlıklandırılan kısımda mekân Konya’da açık bir alandır. İki dostun kavuşmasından sonra sahte bir tarikatın gösterilerine denk geldikleri yer meydandır ve mekân şöyle tasvir edilir:

(Meydanda bir grup. Saçları, sakalları darmadağın, ellerinde kılıçlar, şişler gösteri yapmaktadır. Birisi yanağından bir şiş geçirmiş, öteki yanağından çıkmış. Bir başkası karın boşluğuna kılıç sokmuş. Büyük naralar, feryatlar içinde ortalığı birbirine katmışlar.) (Hürmüzlü, 2002: 38).

“Şems’in Son Ayrılışı” olarak başlıklandırılan kısımda ise mekân medrese içidir. Şems buradan dışarı çıktığında hançerlenir. “Hz. Mevlânâ’nın Sükun Devresi” olarak başlıklandırılan kısımda ise mekân Sahip İsfahani Hanı’nın önüdür. Mevlânâ burada elini öpmek isteyen Patroniçe’ye övgüde bulunur.

“Mevlânâ’nın Olgunluk Dönemi” olarak başlıklandırılan kısımda mekân yeniden medresedir. Mevlânâ burada dostları Kuyumcu Selahattin, Papaz, Haham ve Budist’le

sohbet eder. Mevlânâ'nın hastalandığı ve vefat ettiği kısımların anlatıldığı yerlerde mekân eğişmez ve medrese içi olarak kalır.

4.2.2.4. Zaman

Oyunda gerçeküstü ve gerçek mekân kullanımının yanı sıra gerçeküstü ve gerçek zaman dilimi kullanımı da göze çarpar. Oyunun başlangıç kısmında yer alan zaman dilimi Gayb âlemine aittir. Gerçeküstü bir mekân seçiminden dolayı burada zaman da belirsizdir.

Mevlânâ ve Şems'in ruhlarının dünyaya gönderilişi ve isimlerini duyurdukları zaman dilimi oyunda "Doğumdan Uzun Yıllar Sonra Mevlânâ ve Şems Dünyada" isimli başlıklarla vurgulanır. Ancak uzun yıllar ibaresiyle tam bir zaman belirlemek mümkün değildir.

Oyunda Şems ile Mevlânâ'nın tanışmaları gerçekliğe uygun aktarılsa da zaman belirlenmemiştir. Tarihsel gerçeklik bağlamında bakıldığında ise 1244 yılından söz edilir. Mevlânâ'nın ölümü de oyunda aktarılır. Mevlânâ 17 Aralık 1273'te vefat ettiğine göre oyunun vaka zamanı yirmi dokuz seneyi teşkil eder. Eserin anlatma zamanı ise 2002 yılıdır.

4.2.2.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Genel itibariyle sade ve yalın bir dil kullanımından, açık ve anlaşılır bir anlatımdan yana tavır alındığı görülmektedir. Yazar dil kullanımını günümüz Türkçesinden yana kullanmayı tercih etmiştir. Ancak yer yer 13. yüzyıl Türkçesine ait ibareler de nadir de olsa metine yerleştirilmiştir.

MEVLÂNÂ- (*M. Pervane'ye*) Baş Vezir Pervane. İmdi işinin başına dön (Hürmüzlü, 2002: 8).

Yazarın Mevlânâ ve Şems'in görüşlerini aktarmak istediği yerlerde dili özellikle anlaşılır ve yalın kullanma gayreti de göze çarpar. Böylece onların düşünce dünyası okurun kolayca anlamlandırabileceği bir forma bürünür. Örneğin aşk kavramı Şems karakteri üzerinde şöyle nakledilir:

ŞEMS- (...) Âlem fakirin gözü önünde perdedir, fakir ise aşk cevheridir. Aşk cevheri ezelden beri vardır. Âlem daha dünkü varlıktır. (...) Bize Hz. Peygamber mana âleminde hırka giydirdi. Sohbet ve hakikat hırkasıdır bu. Dünü, bugünü, yarını olmayan bir sohbet. Aşkın zamanla ve mekânla ne ilgisi var? Bu, zamanın da mekânın da üstündedir (Hürmüzlü, 2002: 38).

Yazar bazı yerlerde Mevlânâ karakterinin duygularını yansıtmak için onun şiirlerinden faydalanır. Mevlânâ'nın şiirlerini metnine yerleştirirken günümüz Türkçesini kullanması da dikkate değer bir özelliktir.

MEVLÂNÂ- İstemem ey gökkubbe, bensiz dönme

İstemem ey ay, bensiz doğma

İstemem ey yeryüzü, bensiz durma

Bensiz geçme ey zaman, istemem. (Hürmüzlü, 2002: 30).

Mevlânâ'nın Şems'in gidişinden sonraki duyguları yukarıdaki şiirle özetlenir.

4.2.2.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Kavuşma (Vuslat) Oyunu

Genel itibariyle Mevlânâ ile Şems'in dostluğu üzerine yoğunlaşılacak oyunda, yazar Mevlânâ ile Şems'in dostluğunu Gayb âleminde başlatarak eserine mistik bir hava katmaya çalışır. Ayrıca Mevlânâ ile Şems'in halvette (dekora göre beyaz tüllerle kapatılan sahneler) dünya ile bağlarının koptuğu anların aktarılışı da mistik bir zemin üzerine oturtulur. Zaman, mekân, kişiler ve olaylar tarihsel gerçekliğe çoğunlukla uysa da gerçeküstü zaman ve mekânlarda yaşanan olaylar, eserin mistik bir yanının olduğunu okura hissettirir.

Mevlânâ'nın yaşam çizgisi düz bir çizgi şeklinde aktarılırken eserde dikkati çeken bir diğer nokta çatışma unsurunun olmamasıdır. Ne Mevlânâ ile eserde yer alan sapkın

tarikatların mensupları arasında, ne Şems ile Hasetçiler arasında, ne Mevlânâ ile Hasetçiler arasında herhangi bir çatışma izlenimi yer edinmemektedir. Çatışma unsurunun olmaması Mevlânâ'nın yaşamını ön plana çıkarır.

Benzerlikler

Olaylar kısaca aktarılmakla birlikte Mevlânâ'nın düşünce dünyasına ait olan “Gel! Ne olursan ol yine gel!” söylemine benzer bir tutum eserde kendine yer edinir. Papaz, Haham ve Mevlânâ'nın olduğu bir sahnede tüm insanlığın tanıdığı bir bilgin olduğu ve farklı dinlerden, mezheplerden, yaşayış tarzlarından olan insanların ona gelmek istediği hususunda konuşulanlar onun düşünce dünyasından bir kesiti sunmaktadır.

MEVLÂNÂ- Gelsinler... Herkes gelsin. Gel! Gel! Ne olursan ol gel! Kâfir, putperest, ateşe tapan Mecûsi olsan da gel! Yüz kere tövbeni bozmuş olsan da gel! Bizim dergâhımız ümit kapısıdır, nasılsan öyle gel! (Hürmüzlü, 2002: 53).

Ortaklıklar

Oyunda Mevlânâ ve Şems'in karşılaştığında Şems'in ona sormuş olduğu “Hz. Muhammed mi büyüktür yoksa Bayezid-i Bestami mi?” sorusu oyun içerisinde kendine yer bulur.

ŞEMS- *(Yüksek bir sesle Mevlânâ'ya)* Dur!...

(Cemaatte büyük bir şaşkınlık ve mırıltılar. Bu kim? Nereden geldi?) Ey madde ve mana altınlarının sarrafı! Bana hemen söyle! Bayezid-i Bestami mi büyük yoksa Hazreti Muhammed mi? (Hürmüzlü, 2002: 10).

Mevlânâ ile Şems'in Sultan Veled tarafından Musa ile Hızır'a benzetilmesi oyun içinde de kendine yer bulmuştur.

S. VELED- Babamın bir hâlden bir hâle geçmesi gerekirdi. Tıpkı Musa'yla Hızır'ın buluşması gibi. Mevlânâ'nın Hızır'ı Tebrizli Şems idi. İşte geldi (Hürmüzlü, 2002: 22).

Mevlânâ ve Şems'in dostluklarını kurduktan sonra uzun süre halvette kalmaları ve onların bu durumunun birtakım insanların eline koz verdiği ve etrafa olumsuz yönde dedikoduların yayılışının oyunda yer alması da Mevlânâ'nın yaşam çizgisine paralel ilerlemektedir.

Tarihsel gerçeğe uygunluk açısından yazar, Mevlânâ ve Şems'in İslam'ın gerekliliği olan ibadetleri yaparken okurun karşısına çıkarır.

(Bu sahnede Mevlânâ ve Şems önce Kur'an okumaktadırlar. Sonra namaza dururlar.) (Hürmüzlü, 2002: 18).

Şems'in çıkan dedikodular yüzünden Şam'a gittiği, oradan Mevlânâ'ya mektup yazdığı, Mevlânâ'nın onun dönmesi için oğlu Sultan Veled'i gönderdiği ve Şems'in geri dönüşü eserinde Mevlânâ'nın yaşamıyla ortak bir izlekte seyreder.

Mevlânâ'nın Şems'in kayboluşunun ardından üzüntüden insan içine çıkmadığı, kendi kabuğuna çekildiği ve bir müddet sonra ümmi olan Kuyumcu Selahattin ile olan dostluğu, onunla geçirdiği zaman ve Kuyumcu Selahattin'in ölümünün ardından defler çaldırması da Mevlânâ'nın yaşam çizgisine ortak bir şekilde ilerler.

Mevlânâ'nın hasta olduğu zaman diliminde yanında son yareni Çelebi Hüsamettin'in oluşu ve ona Mesnevî'yi yazma konusunda fikir verdiği ve akabinde Mesnevî'nin yazılışı ve eserinin üzerinden çok geçmeden vefatı Mevlânâ'nın biyografisiyle paralel bir biçimde olayların kurgulandığını göstermektedir.

Farklılıklar

Yazarın Mevlânâ ile Şems'i Gayb âleminden beri dost olarak göstermesi bazı dostlukların yeryüzünde kazanılmayacağı, önemli olanın ruh birliği olduğu düşüncesidir. Gerçeklikle bağlantısı olmasa da yazarın vermek istediği mesaj açıktır:

Kim ne yaparsa yapsın ya da ne derse desin Tanrı aşkıyla birlik olan bu iki kişinin dostluğu vuslat yolunda dünyevi açıdan düşünülemez.

Oyunda dikkati çeken bir nokta ise yazarın Mevlânâ'nın ağzından bazı düşüncelerini aktarmasıdır. Yazar din ve devlet işlerinin ayrı olması gerektiği hakkında düşüncelerini ve kadının örtünmesi konusundaki düşüncelerini Mevlânâ aracılığıyla okura aktarır.

MEVLÂNÂ- Her işin yeri ayrıdır. Nasıl ki bize devlet adamları ve sultan karışmıyorsa, biz de devletin işine yararlı olmak düşüncesinden başka bir şeye karışmadık. Sultanın ve sizin bize muhtaç olduğunuz nispette yanınızdayız. Ama bunun dışında olmaz (Hürmüzlü, 2002: 8).

MEVLÂNÂ- İnsan men edildiği şeyin üstüne düşer. Kadına gizlen diye ne kadar emredersen et onda da kendini göstermek isteği o kadar artar. (...) Yani sözün özü dinimizde zorlamanın yeri yoktur (Hürmüzlü, 2002: 27-28).

Bu sözlerden hareketle yazarın kendi düşüncesini açıklama gayreti içinde bulunduğu görülür. Ancak Mevlânâ'nın yaşadığı dönem düşünülecek olursa kadınların örtünmemesi ya da erkeklerle aynı ortamda bulunması makul karşılanan bir durum değildir. Bu noktada yazar tarihsel gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Yazar, sapkın tarikatlara ve sahte hocalara rağbet eden insanlara eleştirisini (2002: 38-39), Mevlânâ'nın olduğu yerde gösteri yapan bir sapkın tarikatın müritlerinin Mevlânâ tarafından azarladığı sahnede görmek mümkündür.

Yazar, Şems'in Kimya Hatun'la evliliği, Alaeddin Çelebi'nin karıştığı cinayet olayı söylentisi gibi konulara değinmez, Şems'in ansızın kayboluşu yönündeki rivayeti esas alır. Yazarın buradaki tavrı neler olup bittiğiyle değil esasen Mevlânâ'nın yaşamını aktarma isteğinden kaynaklanmaktadır. Öyle ki oyunda Mevlânâ'nın yaşamının düz bir çizgi şeklinde ilerlemesi de yazarın bu düşüncesinin ispatıdır.

Biyografik oyun türü açısından bakıldığında ise oyunun genel itibarıyla geleneksel biyografik oyun tavrına daha yakın olduğu söylenebilir. Mevlânâ'nın yaşamının belli bir yerinden başlanmış olsa da eserde öncesinin biyografik bilgisinin aktarımı geleneksel biyografik oyunun kapsamına girmektedir. Ayrıca eserde Mevlânâ karakterinin çatışma unsuru barındırmaması, düşünce dünyasına ait bulguların nadir görülmesi de yazarın, anlatacağı kişinin yaşamına odaklanması ve diğer bağlantılarla ilgilenmemesi durumuyla ilişkilendirilerek oyunun, geleneksel tavrın özelliğini taşıdığı söylenebilir.

Yazarın oyunu yazarken başvurduğu kaynakları okura sunması da geleneksel tavrın bir göstergesidir.

Ancak, yazarın Mevlânâ karakterini yüceltme ya da övme amacı gütmemesi, kendi düşüncelerini ve eleştirilerini ana karakterin ağzından söyletme gayesi de yenilikçi biyografik oyun türünün özelliklerinden birini taşımaktadır. Yazarın bu tavrı oyunu yenilikçi biyografik oyun yapmamakla birlikte, bu türün bir özelliğini taşıdığını söylemek mümkündür. Özetlenirse, oyun yer yer yenilikçi biyografik türü özelliklerini taşımakla beraber genel itibarıyla geleneksel biyografik oyundur.

4.3. HACI BEKTÂŞ-I VELÎ HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

13. yüzyılda yaşamış mutasavvıflardan biri olan Hacı Bektâş-ı Velî'nin hakkında tarihsel açıdan kaynak yok denilecek kadar azdır. Onun yaşamı hakkındaki bilgiler Velayetname'den öğrenildiği kadardır. Doğum tarihi hakkında pek çok araştırmacının mutabık olduğu konu ise Abdurrahman Güzel'e göre (2011: 64) 13. yüzyılın ilk yarısında doğduğu (1209 tarihi üzerinde durulur) ve 1271'de de vefat ettiği'dir. Ayrıca E. Coşan, Hacı Bektâş ilçesi halk kütüphanesinde bulduğu Velayetname nüshasında onun 61 sene yaşadığı, 1209'da doğup 1270'te vefat ettiğine dair bir kaydın varlığını bildirir (Aktaran Çetinkaya, 1999: 346). Babası Horasan hükümdarı İbrahim Sâni Seyyid Muhammed, annesi ise Şeyh Ahmet isimli Nişaburlu bir bilginin kızı Hatem olan Hacı Bektâş-ı Velî'nin doğum yer ise Nişabur olarak kabul edilir.

Horasan'da doğan tasavvuf düşüncesinin Anadolu'ya yayıldığı dönemde yaşayan Hacı Bektâş-ı Velî eğitimini Ahmet Yesevî'nin öğrencisi Lokman Pârende'den alır. Velayetname'ye göre ise daha çocukluğundan pek çok ilmi bilen, akıllı, bilgin olduğu, hocasının öğretmek istediği şeyleri zaten bilen biri olduğu portresi çizilir. Hacı Bektâş Velî çocukluğundan itibaren, icazet alıp Anadolu'ya gelişine kadarki olan sürede yani kırk yaşına kadar üst düzey bir eğitim almıştır (Duran, 2010: 134).

Anadolu'ya gelişine kadarki dönem hakkında kaynak eksikliğinden dolayı, bu döneme kadarki hayat çizgisi menakıpnameler, Velayetname ve rivayetlerden teşekküldür. Anadolu'ya gelmeden evvel Necef, Mekke, Medine, Kudüs gibi yerleri gezmiş, Hz. Ali türbesinde kırk günlük çileye girmiş, sonra Elbistan, Kayseri, Sivas gibi yerlerden

geçerek Kırşehir'in Sulucakarahöyük ilçesine yerleşmiştir. Moğol istilasını yüzündenkardeşiyle birlikte Anadolu'ya gelen Hacı Bektâş-ı Velî'nin geldiği sıralar, bu toprakların karışık olduğu döneme tekabül eder. Anadolu'da Baba İshak öncülüğünde Babai İsyanı patlak vermiştir. Menteş bu isyana katılmış ve öldürülmüştür. Hacı Bektâş-ı Velî'nin ise bu isyana katılıp katılmadığı bilinmemektedir. Bedri Noyan (1987: 24) Hacı Bektâş'ın Baba İshak'la görüştüğünü, ancak savaşla işinin olmadığını, gönülleri fethetmenin tek gayesi olduğunu aktarır.

Yaşadığı dönem içerisinde onu anlatan bir kaynağa rastlanmazken, ölümünden sonra ondan bahsedilir. Elvan Çelebi'nin Menâkıbu'l Kudsiyye, Ahmet Eflaki'nin Menâkubu'l Arifin, Lamiî Çelebî'nin Nefahât Tercümesi, Âşıkpaşazade'nin Tevârih-i ÂL-i Osman, Taşköprizade'nin Şakâikü'n Nu'maniyye isimli eserlerinde ondan bahsedilir.

Hacı Bektâş-ı Velî'nin yaşamı Velayetname ve menkıbelerle karışmış ve bu şekilde aktarılmış. Buna göre Velayetname'de kendisini şu şekilde tanıtır:

Horasan erenlerindenim. Aslım Muhammed soyundan; Türkistan'dan geliyorum; İbrahim al-Sânî, diye tanınan Seyyid Muhammed'in oğluyum. Seyyid Muhammed, Mûsâ el-Sânî'nin, o, İbrahim Mucâb oğludur, onun babası da İmam Musa el-Kazım'dır. Mürşidim doksan dokuz bin Türkistan Pırlarının ulusu Sultan Hâce Ahmed-i Yesevî'dir. Meşrebim, Muhammed Ali'dendir, nasibim Tanrı'dan (Gölpınarlı, 1995: 19).

Anadolu'ya ise bir güvercin donunda geldiği rivayet edilir. Ahmet Yesevî'den tasavvufta önem verilen seccade, hırka gibi emanetleri alıp öyle geldiği söylene de tarihsel açıdan bu durum pek mümkün görünmemektedir. Hacı Bektâş-ı Velî ile Ahmet Yesevî'nin yaşadığı dönem arasında yaklaşık yüz yıl vardır. Bu noktada araştırmacıların, bu emanetlerin bir aracı (Lokman Pârende olma ihtimali yüksek) sayesinde Anadolu'ya taşındığı noktasındaki görüşü daha tutarlı kabul edilmektedir.

Anadolu'ya geldikten sonra ise Kadıncık Ana'nın evinde bir müddet kalır. Hacı Bektâş-ı Velî'nin evlenip evlenmediği bilinmemektedir. Kadıncık Ana (Kutlu Melek ya da Fatma Bacı) ile evli olduğu görüşü öne sürülse de Kadıncık Ana'nın ona intisabı ve çocukları olduğu, bir eşi olduğu görüşü daha ağır basmaktadır. Anadolu'daki ilk müritler de Kadıncık (Kutlu Melek) ile eşi İdris'tir (Duran, 2010: 136). Velayetname'de Kadıncık Ana uzunca anlatılır. Kadıncık Ana müşfik, merhametli, zeki, ferasetli,

yardımsaver, çözümcü, beceri sahibi, yetenekli bir kadın özelliklerini sergileyen biri olarak tanıtılıyor (Aktaran Yazıcı, 2013: 2612).

Hayatı hakkında kesin kanıt bulunmaması onun yaşamının efsaneleşmesine ve kerametlerinin varlığına olduğu inancını arttırmıştır. Velayetname'de de aktarılan yaşam öyküsü de rivayetlerden ve bu efsaneleşmeden nasibini alır.

Kerametlerinden bazıları; susam yaprağının veya darıların üzerinde namaz kılması, Kızılırmak'ın üzerine seccade serip karşıya geçmesi, buzağıkların üç gün annelerini emmemesi, elindeki bıçakla taşı kesmesi, küçük bir un hamurundan bereketiyle kırk gün ekmek yapılması, kendisine hayret eden bir köylüye mercimek ve buğdayı yutmasını tavsiye etmesi ve böylece köylünün evlat sahibi olması, beş taşların onun elinde dile gelip veliliğine şahitlik yapması, Hırka Dağı'nda bulunan ardıç ağacının kibleye karşı eğilip ona gölge olması, Arafat Dağı'ndaki çilehaneye yumruğuyla pencere açması, kara kışın ortasında ağaçta elma bitirmesi, hırkasını coşkuluyken fırlattığı yerin koca bir dağ olması (Hırka Dağı), mana âleminde dervişleriyle konuşup onları sıkıntıdan kurtarması, kendisini rahatsız eden bir adamı ıssız bir adaya göndermesi, Hızır ile sohbet hâlinde olmasıdır (Yıldızhan, 2018: 44).

Hünkâr, Pir, Hacı Bektâş, Hacı Bektâş el-Horasani, Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî, Bektâş gibi isimlerle tanınan Hacı Bektâş-ı Velî'nin, yaşadığı dönem içerisinde dergâhında pek çok mürit yetiştirmiştir. Yunus Emre, Mevlânâ, Ahi Evren, Molla Sadeddin, Sarı İsmail, Sarı Saltuk gibi velilerle görüştüğü bilgisi ağır basmaktadır. Mesela, Hacı Bektâş Velayetnamesi, Anadolu esnaf ve zanaatkârlarının piri addedilen Ahi Evren ile Hacı Bektâş'ın çok samimi iki dost olduklarını yazmaktadır (Aktaran Çetinkaya, 1999: 346).

Ahmet Yesevî ekolünden yetişme olan Hacı Bektâş'ı Velî'nin eserleri ise şunlardır; Velayetname, Kitâbü'l-Fevâid, Fatıha Suresi Tefsiri, Besmele Tefsiri, Makâlât-ı Gaybiyye ve Kelimât-ı Ayniyye ve Makâlât. Buradan da onun donanımlı olduğu, Arapçaya hâkim olduğu, iyi bir eğitim alarak yetiştiği görülür. (Velayetname'den de anlaşıldığı kadarıyla) Hacı Bektâş Velî çıplak bir kalender dervişi değil aksine ilim sahibi olan ve o şekilde giyinen ve hem Türkmen halkı hem de âlimler arasında itibarlı konumda olan bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır (Duran, 2010: 137).

4.3.1. Orhan Asena-Hünkâr Bektâş Velî²³

İki perdeden oluşan müzikli oyun, Hacı Bektâş-ı Velî'nin Ahmet Yesevî tarafından Anadolu'da birlik ve beraberliği sağlamak üzere gönderilmesi ve sonrasındaki yaşamı anlatılır. Hülya Nutku'ya göre (1998: 157) Orhan Asena'nın bu eseri yazma nedeni Anadolu beyliklerinin en küçüğünün cihan devletine dönüşümünün başlangıcını anlatmaktır.

Oyun, Horasan'da Lokman Pârende'nin tekkesinde Ahmet Yesevî'nin mistik bir şekilde Lokman Pârende'ye görünmesi ve kutsal emanetleri sormasıyla başlar. Lokman Pârende kime vereceğini sorduğunda buğday çeci üzerinde namaz kılarken iki dar tanesini bile oynatmayan kişiye verileceği cevabını alır. O esnada Bektâş buğday çeci üzerinde namaz kılmaktadır. O anda emanetleri onun alacağı belli olur. Aynı gece Bektâş da Yesevî'yi görmüştür. Hocasına durumu anlatır ve Yesevî'nin müjdelediği kişinin o olduğu söylenir. Nereye gideceği konuşulurken Baba İshak'tan bir ulak gelir ve durumlarının kötü olduğunu, bir yandan Selçuklu bir yandan da Moğolların baskılarına uğradıklarının haberini alır ve Diyarırum'a gitmeye karar verir.

Kardeşi Mentеш ile Malatya yakınlarında Baba İshak'ın tekkesine gelir. Baba İshak'tan Selçuklu'nun kendisine ve Baba İlyas'a ordu gönderdiği bilgisini alır. Bektâş ise Anadolu'ya niçin geldiğini açıklar.

BEKTÂŞ- (...) Ben birleştirmeye geldim Diyarırum'u. Benim işim okla kılıçla değil. Ahmet Yesevî ki beni bu iş için seçti. Şimdi daha iyi anlıyorum onu. O da istemez Türk'ün Türk'e kılıç çalmasını (Asena, 1995: 23).

Mentеш'i orda bırakır ve Armağan Şah ile Baba İlyas'ın arasını bulmak için yola koyulur. Amacına da ulaşır ve iki taraf arasında sulh sağlanır. Baba İshak'ın tekkesine geldiğinde ise Mentеш ve Baba İshak'ın torunu Banu Çiçek evlenmiş, çocuk beklemektedir. Duruma şaşırان Bektâş, Mentеш'ten Selçuklu ordusunu bozguna uğrattıklarını ve Baba İshak'tan da savaşa hazırlandıklarını duyunca hayıflanır ve sonlarının iyi olmayacağını düşünerek oradan ayrılır. Baba İshak'ın tekkesinde şenlik

²³ Senaryo çalışması olarak değerlendirilen oyunun sahnelendiğine dair iz bulunamamıştır.

düzenlenirken Armağan Şah onları bozguna uğrattır. Çıkan arbedede Menteş hayatını kaybeder.

İkinci perde ise Sivrihisar dolaylarında Karaca Ahmet'in ocağında diğer erenlerle beraber dağılan Selçuklu'nun yerine hangi beyliğe destek vereceklerini tartışmasıyla başlar. Karaca Ahmet'in kardeşi Fatma Bacı onlara güvercin donuna bürünmüş Bektâş'ın gelişini müjdeler. Onun kim olduğundan şüphelenen erenlerden Hacı doğrul da kartal donuna bürünür ve onu alaşağı etmek için gider. Ancak Bektâş onu ensesinden tutar ve getirir. Erenlere barış için geldiğini ancak hoş karşılanmadığını söyler. Tatsızlık bitince beylikler konusuna dönerler ve Bektâş Kayıhan boyunu desteklemeleri gerektiğini söyler. Ertuğrul Bey'e el vermeye karar verirler. Bektâş ise yolunun bitmediğini söyleyerek oradan ayrılır.

Sulucakarahöyük'e varan Bektâş, Elif Hatun'un kızı Fatma Nuriye'den ekmek ve su ister. Sonrasında ise postunun burada serili olduğunu, Fatma Nuriye (Kadıncık Ana) ile evleneceğini söyler. İçerdeki küplerin kerametle dolup taşıdığını gören Fatma Nuriye'nin "Ana dolu" sözü Bektâş'ın kimle evleneceğine işaret etmektedir. Buraya yerleşir, Kadıncık Ana ile evlenir. Aradan kırk sene geçtikten sonra Osman Bey, Sarı Saltuk ve Şeyh Edebalı onun kapısına varır. Bektâş ise Osman Bey'in yeryüzü devleti kuracağını müjdeler, Bursa'yı aldığı zaman kapıların açılacağını söyler. Onlar gittikten sonra yere bir yatak serdirir ve Sarı İsmail'e yüzü nikaplı bir adamın onu almaya geleceğini söyler. Vefat ettikten sonra ise yüzü nikaplı bir adam gelir ve cesedi taşır. O nikaplı adam ise Bektâş'ın kendisidir.

4.3.1.1. Olay Örgüsü

-Ahmet Yesevî'nin Lokman Pârende'ye görünerek emanetleri alacak olan kişinin Bektâş olduğunu müjdelemesi.

-Baba İshak'tan gelen haber üzerine Bektâş ve Menteş'in Anadolu'ya gidişi.

-Bektâş'ın Baba İlyas ve Armağan Şah arasında sulh sağlaması ve bu sulhun Baba İshak yüzünden bozulması.

-Bektâş'ın bu duruma sinirlenip ayrılışı üzerine Baba İshak tekkesine yapılan baskında Menteş'in öldürülmesi.

-Bektâş'ın diğer erenlere kendini ispatı ve Sulucakarahöyük'e yerleşmesi.

-Kadıncık Ana ile Bektâş'ın evliliği.

-Yıllar sonra Osman Bey'in Bektâş'ı ziyarete gelişi ve beyliğinin cihan devletine dönüşeceği müjdesini alışı.

-Bektâş'ın ölümü.

4.3.1.2. Kişiler

Oyun kalabalık şahıs kadrosundan oluşmaktadır (26 kişi). Şahısların çoğu tarihsel açıdan ve Hacı Bektâş-ı Velî'nin biyografisi de baz alındığında gerçekliğe uygun düşmektedir.

Bektâş: Yirmi beşli yaşlarında Ahmet Yesevî tarafından kutsal emanetleri alacağı müjdelenen, darı çeçi üstünde namaz kılma kerametini gösteren bilgin bir delikanlıdır. Ağırbaşlı, alçakgönüllü, sevecen, barış ve kardeşlikten yanadır. İlerleyen zamanlarda ise tüm erenlerin hürmet ettiği bir tasavvuf ereni olarak karşımıza çıkmaktadır. Birleştirici olma taraftarı olmasından ötürü Baba İlyas ve Armağan Şah'ı, diğer Anadolu erenlerini bir araya getirir.

Güvercin donuna bürünerek üç günlük yolu aşma, gittiği yerlere berket taşıyıp kilerleri doldurma, asasını atıp yılan formuna dönüştürerek fesat kişilerin zehrini alma gibi kerametler sergileyen; hem İslam âlimi hem de doğüstü yetenekleri olması sayesinde halkın arasında saygın bir kişi olması öne çıkan özelliklerindedir.

Lokman Pârende: Bektâş'ın hocasıdır. Tekkesinde onu ve kardeşini eğitir. Uhrevî bir biçimde hocası Ahmet Yesevî'yle iletişime geçer ve ondan müjdelenen kişinin Bektâş olduğunu öğrenir, ona derin bir saygı duyar ve Anadolu'yu birleştirmesi için onu görevlendirir.

Ahmet Yesevî: Pârende'nin hocası olan Ahmet Yesevî, uhrevî bir biçimde öğrencisine görünerek emanetleri alacak kişinin Bektâş olduğunu müjdeler.

Menteş: Bektâş'ın kardeşidir. Ağabeyinin aksine dünya işlerine merak salmış; yağız, kavgacı ve savaşçı kimliğiyle öne çıkar. Baba İshak'ın torunu Banu Çiçek'e sevdalanır ve onunla evlenir. Baba İshak tekkesinde yapılan baskında öldürülür.

Ulak: Lokman Pârende'nin tekkesine Baba İshak'ın zor durumda olduğu ve yardım istediği haberini ulaştıran kişidir.

Banu Çiçek: Baba İshak'ın torunudur. Güzel, sevecen, saygılıdır. Gönlünü Mentesh'e kaptırır ve dedesinin izniyle onunla evlenir. Bebek beklediği sırada yapılan baskında eşini kaybeder.

Baba İshak: Malatya dolaylarında yaşayan Türkmen beyidir. Selçuklu Devlet ile savaş hâindedir. İsyân hareketine kalkışır ve Bektâş'tan yardım ister. Bektâş'ın uzlaştırıcı tavrı hoşuna gitmez. Alishir Han'a baskın düzenler ve taraftarlarıyla beraber baskında başarılı olur. Amacı insanları galeyana getirmektir. Armağan Şah'ın düzenlediği saldırıda asılmak üzere götürülür.

Baba İlyas: Armağan Şah ile Bektâş aracılığıyla sulh sağlamış Türkmen beyidir.

Armağan Şah: Selçuklu orduları komutanlarından. Görevi baş kaldıran Türkmen boylarını dize getirmektir. Baba İlyas ile savaş hâlindeyken Bektâş'ın gayretiyle onunla barış sağlar. Devlete asi giden ve sulh istemeyen Baba İshak'ın tekkesine saldırı düzenler ve onları bozguna uğratar.

Karaca Ahmet: Sivrihisar dolaylarında yaşayan Anadolu erenlerindedir. Diğer erenleri etrafında toplar ve onlarla Anadolu'nun durumunu görüşür. Bektâş'a karşı tavrı başta sert olsa da gösterdiği kerametten ötürü ona saygı duyar.

Abdal Musa, Sultan Şuca, Sarı Saltık, Taptuk Emre, Barak Baba: Karaca Ahmet'in tekkesinde toplanan ve onlarla Anadolu'nun durumunu görüşen, Bektâş'a karşı başta önyargılı olsalar da daha sonra onu sayan diğer erenlerdir.

Hacı Doğrul: Karaca Ahmet'in tekkesinde bulunan erenlerden biridir. Bektâş onlara güvercin donunda gelirken, Hacı Doğrul da onu avlamak için kartal donuna bürünür. Bektâş onu alt eder ve onun büyüklüğü karşısında saygı duyar.

Fatma Bacı: Karaca Ahmet'in kız kardeşidir. Manevi kavrayış gücü kuvvetlidir. Tekkeye Bektâş'ın gelişini ve onun hayırlı bir kimse olduğunu diğer erenlere müjdeleyen kişidir.

Kadıncık Ana: Bektâş'ın eşidir. Bektâş'a eş olacağı kendisine önceden bildirilir. Eli bol, yardımsever, alçakgönüllüdür. Bektâş aç ve bitkin bir hâlde Sulucakarahöyük'e geldiğinde ona ekmek ve su ikram eder.

Elif Hatun: Kadıncık Ana'nın annesidir. Bektâş'ın kilerini doldurması kerameti üzerine şaşırıp kalır.

Sarı İnkâr: Bektâş'ın gösterdiği kerametlere büyü gözüyle bakan, ona inanmayan bir köylüdür.

Sarı İsmail: Bektâş'a Sulucakarahöyük sınırları içerisinde ilk inanan kişidir. Onunla dost olur.

Ümmetullah Hatun: Sarı İsmail'in eşidir. Bektâş'a ilk inananlardandır.

Osman Bey: Ertuğrul Bey'in oğludur. Bektâş'a derin bir saygı duyar ve ondan beyliğinin cihan devletine dönüşeceği müjdesini alır.

4.3.1.3. Mekân

Oyuna genel itibariyle bakıldığında mekânların farklılaştığı görülür. Bunun nedeni Hacı Bektâş-1 Velî'nin hayatının uzun bir döneminde seyahat hâlinde olmasından kaynaklanır. Bu noktada eserde mekân seçimleri de Hacı Bektâş-1 Velî'nin biyografik bilgisiyle paralel ilerlemektedir.

İlk perdenin ilk sahnesinde mekân Lokman Pârende'nin tekkesidir. Ahmet Yesevî burada Bektâş'ın kutlu kişi olduğunu müjdeler ve Bektâş burada darı çeçi üstünde namaz kılar. İkinci sahnede de mekân değişmez ve Bektâş burada müjdelenen kişi olduğunu öğrenir. Ulak'tan Baba İshak'ın zorda olduğu haberi alınır.

Üçüncü sahnede mekân Malatya yakınlarındaki Baba İshak tekkesidir. Bektâş burada Baba İshak'la görüşür ve amacının birliği sağlama olduğunu açıklar. Dördüncü sahnede

mekân değişir ve Bektâş Amasya yakınlarındaki Armağan Şah'ın otağında görülür. Armağan Şah'a amacını açıklar. Beşinci sahnede de mekân aynıdır. Armağan Şah ile Baba İlyas burada Bektâş'ın gayretiyle aralarında barışı sağlar.

Altıncı sahnede ise mekân yeniden Baba İlyas'ın tekkesidir. Banu Çiçekle Menteş evlenmiş ve bebek beklemektedir. Bektâş, Alişir Han'ın öldürüldüğü haberini burada alır ve Baba İshak'ın hareketine sinirlenerek oradan ayrılır. Yedinci sahnede de mekân değişmez. Görünüm şu şekildedir:

Baba İshak tekkesinin önü. Büyük şenlik. Baba İshak bir büyük şölen vermektedir, kendine katılan beyler onuruna. Bir büyük sofrada Sivas, Tokat, Amasya, Kahta Beyleri... Hepsi de tepeden tırnağa silahlı. Sanki hemen sofradan kalkıp bir savaşa katılacaklarmışçasına (Asena, 1995: 40).

Armağan Şah burada Baba İshak'a baskın düzenler ve onları bozguna uğratar. Menteş burada öldürülür.

İkinci perdenin ilk sahnesinde mekân Karaca Ahmet'in tekkesidir. Mekânda yaşananlar şöyle anlatılır:

Sivrihisar dolaylarında Karaca Ahmet'in ocağı. O çağın uluları Sarı Saltık, Sultan Şuca, Barak Baba, Hacı Doğrul, Abdal Musa vb. Bir araya gelmişler, dağılan Selçuklu'nun yerine hangi beyliğe destek vermelerini tartışmaktadırlar. Belki de bir sofraya çevresinde. Kadınlar hizmettedirler. Kara Ahmet'in kız kardeşi Fatma onları yönetmektedir (Asena, 1995: 47).

Fatma Bacı burada Bektâş'ın müjdesini verir ve diğer erenler onun gösterdiği keramet üzerine onun kim olduğunu anlar ve ona saygı duyar. Erenlerin yanından ayrılan Bektâş bu sahne içinde Sulucakarahöyük'e gelerek kerametlerini sergiler ve burada Kadıncık Ana ile evlenir.

İkinci perdenin ikinci sahnesinde ise mekân, Bektâş'ın Sulucakarahöyük'teki evidir. Osman Bey onu ziyarete gelir ve beyliğinin müjdesini alır. Bektâş burada vefat eder ve kendi cenazesini kendi götürür.

4.3.1.4. Zaman

Eserin vaka zamanına bakıldığında (Hacı Bektâş-ı Velî'nin 1209'da doğup 1271'de vefat ettiği kabul edilirse) oyun, Hacı Bektâş-ı Velî'nin yirmi beş yaşında oluşuyla başlatılır. Hacı Bektâş-ı Velî 1271'de vefat ettiğine göre onun yaşamının oyuz yedi senesi hikâye edilmiştir. Yine tarihsel boyuttan bakıldığında Selçukluların dağılmak üzere olduğu ve hatta dağıldığı, Moğol istilasının yaşandığı ve Osmanlı Devleti'nin yeni kurulduğu zamanlar olan 13. yüzyıl sonları metnin arka planındaki zaman dilimidir.

Oyun içindeki zaman dilimlerine bakıldığında gece vakitleri daha ağır basmaktadır. Özellikle Bektâş karakterinin kerametlerini gerçekleştirdiği (güvercin donuna girme, darı çeci üstünde namaz kılma vs.), baskınların yaşandığı ve barışın sağlandığı durumlar gece vakitlerine denk gelmektedir.

Gecedir. Otağ چراğlarla aydınlatılmıştır. Mükellef bir sofrada Aramağan Şah, Baba İlyas, Bektâş kadınlı erkekli davetliler (Asena, 1995: 30).

Eserin anlatma zamanı ise 1995 senesidir.

4.3.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyun genel itibariyle sade ve yalın bir dille kaleme alınmıştır. Yazar anlaşılacak istendiğinden cümleleri kısa kısa ve vir akış oluşturacak şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Özellikle Bektâş karakterine ait olan konuşmalar ahenk sağlaması amacıyla manzum olarak yazılmıştır.

BEKTÂŞ

Biliyorum, hangi devlerdir kesmek ister yolumu,

Biliyorum nelerdir tehdit eder Diyarırumu.

Sen-ben kavgası, ayrılıklar, gayrılıklar ve

Nefis azgınlığı, bilisizlik, kıskançlık, hile,

Sanırlar Moğollardır kendilerini bölen hep,

Bilmezler ki, bu bölünmüşlükleridir asıl sebep (Asena, 1995: 17).

Manzum ve mensur karışık olarak kaleme alınan eserde manzum olarak yazılan kısımların ağırlıkta olduğu göze çarpar. Yazarın bu şekilde yazmasının nedeni anlatmak istediğini kısa ve etkili bir yoldan anlatma gayesi taşımasındandır.

ARMAĞAN ŞAH

Kendileri ayırdılar bizden kendilerini,

Dilimizi dinimizi beğenmezler.

Ne Atabey ne vali, ne yasa beğendirebiliriz.

Kendi babaları, kendi şeyhleri, kendi velileri...

Toplumun bu denli aytışması çürümedir (...) (Asena, 1995: 31).

Yazar, günümüz Türkçesini kullanmayı tercih etmiştir ve 13. yüzyılın Türkçesine dair bir sözcük kullanımı mevcut değildir.

4.3.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Hünkâr Bektâş Velî Oyunu

Oyun, birlik ve beraberlik teması üzerine kurulur ki Hacı Bektâş-ı Velî'nin Anadolu'ya geliş nedeni olarak gösterilir ve bu görev ona Ahmet Yesevî tarafından verildiği kabul edilir. Oyunun seyriyle beraber yazarın birlik ve beraberlik düşüncesi hem tarihsel çizgide hem de metin çizgisinde kendini gösterir. Eserde Hacı Bektâş Velî'nin Anadolu'daki dağınık bir durumda olan Türkmenleri bir araya getirerek Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda rehber olduğu ve Osman Bey'in yaptıklarında Hacı Bektâş Velî ve müritlerinin önemli görev üstlendiği anlatılmıştır (Buttanrı, 2010: 881).

Benzerlikler

Hacı Bektâş-1 Velî'nin gösterdiği kerametler arasında oyunda bahsi geçen darı çeçi üstünde namaz kılması kerameti, menkıbevî yaşamı baz alındığında yonca üstünde namaz kılması kerametiyle benzerlik göstermektedir.

Tarihî kaynaklara göre Menteş'in isyana katılıp öldüğü bilinse de Hacı Bektâş-1 Velî'nin isyana katılıp katılmadığı bilinmemekte, çoğu araştırmacı katılmadığı noktasında aynı fikirdedir. Yazar da araştırmacılarla aynı görüşü paylaşmış ve bu doğrultuda Bektâş karakterini isyana katılmaktan ziyade yapıcı, birleştirici olarak okurun önüne çıkarmaktadır. Hacı Bektâş-1 Velî'nin birleştirici ve uzlaştırıcı olan karakteri benzer bir biçimde oyunda da işlenmiştir.

Ortaklıklar

Yazar, Hacı Bektâş-1 Velî'nin bilinen/menkıbevî hayatına uygun bir şekilde metnini şekillendirmiştir. Hocasının Lokman Pârende olması, Bektâş'ın darı çeçi üstünde namaz kılması, kardeşi Menteş'le Anadolu'ya gelişi, Baba İshak'la görüştüğü, Menteş'in isyana katıldığı ve bu isyan sırasında öldüğü gibi olaylar bilinen gerçekliğe uygun aktarılmıştır.

Karaca Ahmet'in ocağında erenlerin toplantısına iştirak edişi de menkıbevî hayatından izler taşır. Velayetname ve menkıbelerde Hacı Doğrul'un Hacı Bektâş-1 Velî'yi alt etmek için kartal donuna büründüğü ancak güvercin donundaki Hacı Bektâş-1 Velî'nin onu insan suretine bürünerek yakaladığı ve diğer dervişlerin ona intisap etmesi yönündeki anlatıdan yazar, eserinde faydalanmıştır.

Hacı Bektâş-1 Velî'nin farklı diyarlar gezmesi ve kendine yerleşmek için seçtiği yerin Sulucakarahöyük olduğu bilgisi oyunda da kullanılmıştır. Hacı Bektâş'ın Sulucakarahöyük'e yerleşip tarlalarda ekin ekip biçtiği, zorda olana yardım ettiği ise onun tarihsel kimliğine uygundur. Yunus Emre'nin biyografisinde de Hacı Bektâş ile (dolaylı da olsa) olan münasebeti aşikârdır.

Farklılıklar

Gerçekliğin olmadığı yerde kurgu unsuruna rastlanır. Ahmet Yesevî'nin mistik bir şekilde görünüşü, Bektâş'ın Armağan Şah ile Baba İlyas arasında sulh sağlaması, Menteş-Banu Çiçek evliliği gibi olaylar yazarın düşünce dünyasına ait izlerdir.

Sulucakarahöyük, Hacı Bektâş-1 Velî'nin son durağıdır. Yazar, onun yaşamına bu noktada metninde sadık kalmakla birlikte onu Fatma Nuriye (Kadıcık Ana) ile evlendirir. Ancak Hacı Bektâş-1 Velî'nin evlenip evlenmediği tartışmalı bir konudur. Ekseri görüş onun evlenmediği, Kadıcık Ana'nın ise eşi İdris'le beraber ona ilk intisap edenler olduğudur. Gerçekliği tartışmalı olan bu konuda yazar, Hacı Bektâş ile Kadıcık Ana'yı evlendirerek görüşünü beyan etmiştir.

Eserde Osman Bey'in onun yanına gelişi ve Bektâş'ın Osmanlı Devlet'nin cihan devleti olacağını müjdelemesi yazarın kurgusundan ibarettir. Gerçekte Osman Bey'in Hacı Bektâş-1 Velî ile görüşüp görüşmediği şaibeli konulardan biridir. Ancak tarihsel çizgi ele alındığında Hacı Bektâş-1 Velî'nin 1271'de vefat ettiği düşünülürse Osman Bey'in çocuk sayılabilecek bir yaşta olduğu görülür. Osman Bey'le Hacı Bektâş-1 Velî'yi görüştürme ve yükselecek devletin müjdesinin verilmesi, Osmanlı Devleti genişlerken Bektaşilerden ve diğer erenlerden alınan desteği dile getirme gayesidir.

Oyun gerçekliğin koptuğu yerde kurgu unsurlarını barındırmasıyla beraber Hacı Bektâş-1 Velî'nin bilinen yaşamına uygun bir şekilde tertip edilmiş, genel itibariyle menkıbevî yaşamı esas alınmıştır. Biyografik oyun türü olarak ise geleneksel biyografik oyun türünün özelliklerini taşır. Hacı Bektâş-1 Velî'nin yaşamı (tamamen olmasa da) kronolojik bir çizgi üzerinden aktarılır. Mekân (Horasan, Malatya civarı, Sulucakarahöyük), zaman, olay örgüsünün birbirine eklemelişi, Hacı Bektâş'ın bilinen karakter özelliklerinin (birleştirici, sulh taraftarı, Hak yolunda oluşu vs.) aktarılışı, geleneksel tavrın göstergesidir.

Eserde Hacı Bektâş'ın deyişlerine yer verilmesi düşüncesinin yansıtılması noktasında kaynak hüviyeti taşır ve aynı zamanda bu yola başvurulması da geleneksel tavrın özelliğidir. Geleneksel tavrın kaynak gösterme tekniği ile postbiyografik tavrın montaj tekniği bir potada eritilerek seyirciye/okura sunulmuştur. Diğer taraftan deyişlerin

oyunun içerisine eklemlenmesi, metnin bir noktada metinlerarasılık hüviyetini taşıdığını göstermektedir.

Yazar, Hacı Bektâş-ı Velî'yi anlatırken yazarın tavrı ondan yanadır; onu yüceltir, över ve onu Osmanlı Devleti'nin yükselişiyile özdeşleştirir ki bu tavır da geleneksel tavrın işaretidir.

4.3.2. Sabahattin Engin-Hacı Bektâş-ı Velî²⁴

Oyun iki bölümden oluşmaktadır ve oldukça kalabalık bir şahıs kadrosuna (58 kişi) sahiptir. Oyun bir dergâhta Hacı Bektâş-ı Velî, Lokman Pârende ve Can'ın konuşmasıyla başlar ve burada Hacı Bektâş-ı Velî'nin biyografik bilgisi verilir.

L. Pârende- (*Kalkar. H. Bektâş-ı Velî'nin yanına oturur.*) Ey Velî Horasan hükümdarı İbrahim El-sâni Seyyit Muhammed ile Şeyh Ahmet adındaki Nişaburlu bir bilginin kızı olan Hatem'in oğlu.

H. Bektâş- Buyurunuz Sultanım

L. Pârende- İlk öğrenimini Nişabur'da yaptım. Bu fakirden ders aldım. Ondan sonra da okumayı sürdürdüm. Arapça ve Farsça öğrendim. Manevi terbiyeni tamamlamak için çalıştım, çabaladım ve olgunluk düzeyine geldim (Engin, 1996: 12).

Hacı Bektâş-ı Velî 30-35 yaşlarındadır. Lokman Pârende artık onun Hak yoluna yollanması gerektiğini söyler. Hacı Bektâş, kardeşi Menteş'i de yanına alır, önce Hacca oradan da Sivas üzerinden Kırşehir'e gider. Burada Ahi Evren ile tanışır, Baba İlyas'la anlaşır ve Babailerin arasında iyi bir pozisyona sahip olur. Kardeşi Menteş ise geldiği yere dönmek isterken Sivas'ta çıkan isyan neticesinde hayatını kaybeder.

Anadolu'nun durumu karışıktır. Selçuklular Babai isyanını bastırdıktan sonra geri kalanları da ortadan kaldırmak ister. Babailerden arta kalanlar, Selçuklulara savaş açma kararı alır ve Hacı Bektâş'tan yardım isterler. Çünkü Türkmenlere karşı ortada büyük bir kıyım vardır. Hacı Bektâş ise savaştan değil iyilikten yana olduğunu belirtir ve gelenleri iyilik yolunda olmaya davet eder. Başkaldıran Babailerin uğradığı kıyım

²⁴ Oyunun sahnelendiği bilgisine yapılan araştırmalar sonucu ulaşılamamıştır.

neticesinde Hacı Bektâş ise Sulucakarahöyük'e gelir. Bölgenin ileri gelen ailelerinden biri olan İdris ve eşi Kadıncık Ana (Kutlu Melek)'nin evine konuk olur. Karı-koca ona intisap eder ve onun yolunda hizmet etmeye gönüllü olduklarını belirtirler. Bir süre sonra İdris hayatını kaybeder, Kadıncık Ana ise ona hizmetlerini sürdürür.

Hacı Bektâş-ı Velî burada sorunlara çözüm bulan ve yanlışı güzellikle, ilikle düzeltmeye gayret eden biri olarak gösterilir. Öyle ki kapısına yardım istemeye gelen dört ayrı derdi olan dört kadına yardım eder, kendini suçlu zanneden bir Yolcu'ya, çocuk döven zalim bir adama doğru yolu gösterir, kavga eden gençleri barıştırır. Onun kapısına Müslüman olmayanlar da gelir. Tarlasında buğday bitmeyen köylülere yol gösterir. İnsanlara sevgiyi ve hoşgörüyü aşlar ve birlik olmanın önemini vurgular.

Ocağında yetişenleri Anadolu'nun dört bir yanına sevgi tohumları ekmeleri için gönderir. Sarı Saltuk'a nefes verir ve onu Rumeli'ne gönderir. Sarı İsmail'i Menteş'e, Hacim Sultan'ı Kütahya çevresine, Pirap Sultan'ı Konya'ya, Kara Ahmet Sultan'ı Dobruca'ya, Güven Abdal'ı Karadeniz'e, Somut Baba'yı Elmalı'ya gönderir.

Oyunda dönemin tarihi, sosyal durumu Bilge karakterinin ağzından aktarılır. Oyunun akışı bölünerek zamanın ilerleyişine göre yaşananlar aktarılır. Örneğin Hacı Bektâş'ın dergâhtan Anadolu'ya gelişi, Babailer arasındaki yeri, Menteş'in vefatı, Hacı Bektâş'ın Sulucakarahöyük'e gidişi, ocağa giriş ayini, Cem ayini gibi olaylar Bilge karakterinin anlatımıyla bütünleşir. Oyun Hacı Bektâş-ı Velî'nin ölümüyle sonlanır.

4.3.2.1. Olay Örgüsü

-Hacı Bektâş'ın Hak yoluna yollanması gerektiği düşüncesi üzerine kardeşini de alarak Anadolu'ya gidişi.

-Bababilerin içine dâhil olması ve kardeşinin çıkan isyanda öldürülüşü.

-Babai isyanının bastırılışı ve Hacı Bektâş'ın Sulucakarahöyük'e gelişi.

-İdris- Kadıncık Ana çiftinin Hacı Bektâş'ı ağırlaması ve ona intisap etmesi.

-Hacı Bektâş'ın dergâhını buraya kurması, kapısına geleni boş göndermemesi ve erenlerini Anadolu'ya gönderişi.

-Hayatın burada devam ettiren Hacı Bektâş'ın dergâhında vefatı.

4.3.2.2. Kişiler

Oyun oldukça kalabalık şahıs kadrosundan oluşmaktadır (58 kişi). Ancak olaylar Hacı Bektâş karakterinin etrafında döndüğünden diğer karakterler ikincil, üçüncü konumda yer alır. Bu sebeple oyunda öne çıkan belli başlı karakterler inceleme kapsamına alınmıştır.

Hacı Bektâş: Lokman Pârende'nin yanında yetişen, otuzlu yaşlarına geldiğinde Hak yoluna yollanması, üzerine düşeni yapması için Anadolu'ya gelir. Babailerin arasına girdikten sonra büyük bir mevkiye gelir. İsyân hareketi bastırıldıktan sonra tekrar toplanmak isteyenleri bir olmaya, hoşgörülü olmaya davet eder.

Sulucakarahöyük'e yerleştikten sonra İdris- Kadıncık Ana çiftinin desteğini alır ve dergâhını buraya kurar. Burada insanlara yardım felsefesi üzerine bir düzen oturtur. Kapısına geleni geri çevirmez, zorda olana yardım elini uzatır (Marangozun, demircinin işlerini yapması, ondan yardım isteyen bir kadının evinin çatısını onarması, yardıma ihtiyacı olan komşusunun ekinlerini biçmesi vs.). kendisinden farklı düşünenlere saygı duyar ve ondan feyz almak isteyenlere yardımcı olur.

Cem ayinlerinin başında durur ve Allah'ı, Hz. Muhammed'i ve Hz. Ali'yi devamlı anar. Tabiat itibarıyla dindar, hümanist, alçakgönüllü olmasının yanı sıra Selçuklu Devleti'nin Türkmenlere sert davrandığını düşünür.

Kadıncık Ana: Hacı Bektâş Sulucakarahöyük'e geldiğinde eşi İdris ile birlikte onu ağırlar ve ona intisap eder. Hacı Bektâş'a çok yakındır. Kocasını öldükten sonra kendini onun hizmetine adar. Ona gönülden bağlıdır. Çevresine karşı ise dost canlısı ve yardımsever bir tutumu vardır. İnsanlarla Hacı Bektâş arasında bir köprü gibidir. Çünkü gelenlerin dertlerini dinleyip ona ileten kişi odur.

Bilge: Bilge, dönemin sosyal, tarihi ve siyasi durumundan okuru haberdar eder ve Hacı Bektâş'ı hayatı hakkında bilgi verir. Bilge, hem sahnelenmesi zor olan olayları aydınlatmakta, hem de sahneler ve bölümler arasında geçişleri sağlamaktadır (Dursunoğlu, 2010: 176). Ancak Bilge'nin sürekli araya girmesi ve oyunun akışını duraklatması bakımından düşünülecek olursa teknik bir kusur olarak sayılabilir.

Lokman Pârende: Hacı Bektâş'ın hocasıdır. Vakti geldiğinde onu Anadolu'ya yollar.

Can: Dergâhta erenlerin hizmetinde görevli kişidir. Aynı zamanda onların gönül yoldaşdır.

Yolcu: Hacı Bektâş'ın dergâhına varan, dertli, anne ve babasına küfreden bir kişiyi öldürdüğü için vicdan azabi çeken biridir. Derdini Hacı Bektâş'a anlatır. Hacı Bektâş onu dinler ve aydınlatır.

Sarı Saltuk: Hacı Bektâş'ın dergâhında yetişmiş bir erendir. Çalışkandır ve tüm derdi bir şekilde faydalı olmadır. Hacı Bektâş onu Rumeli'ne eren olarak gönderir.

Resul Baba, Dede, Rehber, Nalbant, Marangoz, Ferras, Zakir, İbrikçi, Çerağcı, Demirci, Bahçıvan, Saka, Sofracı gibi yan karakterler ise kimi yerde dergâhta kimi yerlerde de Cem ayininde görünen kişilerdendir.

4.3.2.3. Mekân

İlk bölümün ilk sahnesinde mekân Lokman Pârende'nin dergâhıdır. Bektâş buradan Anadolu'ya yollanır. İkinci sahne kapalı bir mekânda geçer; burada Hacı Bektâş insanlarla Türkmenlerle Selçukluların savaş hâlini konuşur, burada birlik mesajı verir. Mekân her ne kadar belirsiz olsa da Babailerden söz edildiğinden dolayı tahmin üzere Baba İlyas tekkesidir. Üçüncü sahnede mekân belirsizdir. Hacı Bektâş burada çoçuğun birini döven bir adamla konuşur ve ona hatasını anlatır.

Dördüncü sahnede mekân Sulucakarahöyük olarak değişir. Hacı Bektâş buraya gelmiş ve dergâhını kurmuştur. Beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci, dokuzuncu ve onuncu sahnede de mekân Hacı Bektâş'ın dergâhı olarak sabit kalır. Bektâş burada kapısına

gelene yardım eder, insanların detlerini dinler ve çözüm üretir. Erenlerini Anadolu'ya buradan gönderir.

İkinci bölümün tamamında da mekân dergâhtır. Cem ayinleri, dini sohbetler burada yapılır. Bektâş insanlara yardımcı olmaya devam etmektedir. Burada hastalanır ve vefat eder.

4.3.2.4. Zaman

Eserin vaka zamanı genel itibariyle Babai isyanının yaşandığı, Selçuklu- Moğol gerginliğinin yaşandığı 13. yüzyıldır.

Yazar, Hacı Bektâş'ın yaşamını otuzlu yaşlarında anlatmaya başlar. Babailerin arasına katıldığı ve onların arasında yüksek bir mertebeye eriştiğinden söz eder. Babai isyanı tarihsel açıdan bakıldığında 1240 senesinde yaşanır.

Yazarın, Hacı Bektâş'ın hayat çizgisini otuzlu yaşlarında başlatması, oyundaki Babailerin içindeki pozisyonuna bakılacak olursa manidardır. Hacı Bektâş-ı Velî'nin biyografisine bakıldığında (1209 senesi doğum tarihi olarak kabul edilirse) isyan hareketi başladığında otuz bir yaşındadır. Yani yazarın, Hacı Bektâş-ı Velî'nin yaşam çizgisini otuzlu yaşlarıyla başlatması tarihsel gerçeklik bakımından da uygun düşmektedir.

Eserde Hacı Bektâş'ın önce Hacc'a gittiği, sonra farklı illeri dolaştıktan sonra Babailer'e katılıp isyan dağıldıktan sonra Sulucakarahöyük'te kendi dergâhını kurması ve orada vefat etmesi anlatılır. Hacı Bektâş'ın ölüm tarihi 1271 olarak kabul edilirse onun otuz iki senelik yaşamı esere konu edilmiştir. Eserin anlatma zamanı ise 1996 senesidir.

4.3.2.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Eser günümüz Türkçesiyle kaleme alınmış olup cümleler kısa ve açık bir biçimde kurulmuştur. Hacı Bektâş karakterine ait konuşmalarda cümleler yalın olmasına rağmen mana derinliği dikkati çeker.

H. Bektâş- Dert dinlemek, dertliye elimizde geldiğince merhem olmaktır. Dertin panzehirini içimizde yaratırsak şad oluruz (Engin, 1996: 101).

Eser manzum-mensur karışık olarak kaleme alınmış olsa da mensur kısımların ağır bastığı görülür. Manzum olan kısımlar ise Alevi- Bektâşi deyişlerinden oluşmaktadır.

Baba- Bismişah! Allah... Allah!

Meded Allah'ım meded.

Gel dertlere derman eyle.

Yetiş ya Muhammed Ali,

Gel dertlere derman eyle (...) (Engin, 1996: 120).

Oyunda aynı zamanda Bektâşiliğe ait terimler kullanılmış ve bu terimlerin açıklandığı sözlük eserin sonuna eklenmiştir.

4.3.2.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Hacı Bektâş-1 Velî Oyunu

Oyun, Hacı Bektâş-1 Velî'nin yaşamını, yaşam felsefesini, Bektâşiliğin içeriği ve özelliklerini dönemin siyasi ve sosyal yaşamıyla bütünleştirerek anlatmasıyla dikkati çeker. Yazar, Bektâşiliği İslam içerisinde değerlendirir ve bunu eserde de okura hissettirir.

H. Bektâş- Evet. Allah vardır. Her şeye kâdir ve nazırdır. Peygamberimiz onun hem resulu hem de kuludur (Engin, 1996: 97).

Benzerlikler

Yazar, Hacı Bektâş-ı Velî'nin yaşamını anlatmakla birlikte daha çok onun felsefesi üzerine yoğunlaşır ve bu izlekte metnini şekillendirir. Oyunda en çok üzerinde durulan konular şunlardır: Gerçek insan olmanın vasıfları, yardımlaşma, sabır, hoşgörü, edep, ruh temizliği, insanın zaafı ise, kıskançlık, bencillik, çıkarıcılık, intikam, ön yargı, cehalet, dalkavukluk, bağnazlıktır (Dursunoğlu, 2010: 174). Tüm bu konular bilinen/tanınan Hacı Bektâş-ı Velî'nin tutumuna benzer özellikler taşır. Yazar burada onun yaşam felsefesine sadık kalmıştır denilebilir.

Hacı Bektâş-ı Velî'nin sorunlara çözüm üreten, her fırsatta sevgi ve hoşgörüden bahseden biri olarak yansıtılması onun bilindiği kadarıyla felsefesine benzer düşmektedir.

Ortaklıklar

Zaman ve mekân unsurları tarihsel gerçekliğe bağlı kalınarak kurgulanmıştır. Zaman 13. yüzyılı işaret eder ve zaman tarihi olaylarla desteklenir niteliktedir. (Babai İsyanı, Selçuklu-Moğol savaşı vs). Mekân ise Lokman Pârende'nin dergâhından başlar ve Hacı Bektâş'ın hayat çizgisinin aktarımıyla beraber Sulucakarahöyük'te sonlanır.

Yazar, Hacı Bektâş-ı Velî'nin Lokman Pârende'nin dergâhında olgunlaşıp Anadolu'ya gönderilişini anlatı gerçeğinden hareketle kurgular. Ayrıca Hacı Bektâş-ı Velî'nin dergâhta olgunlaşınca kadar yaşamını (ailesi, eğitim durumu) da Lokman Pârende karakteri üzerinden aktarması, Hacı Bektâş-ı Velî'nin Velayetname'de ya da menkıbelerde anlatılan yaşamına paralel bir biçimde yansıtılır. Kardeş'i Menteş'le beraber Hacc'a ve oradan da Anadolu'ya gelişi de bilinen yaşam çizgisine uygundur. Ancak Hacca gittiğinde yanında Menteş'in olup olmadığı bilinmemektedir.

Hacı Bektâş'ın ocağında yetişen birçok müridini Anadolu'nun pek çok noktasına gönderdiği de doğruluk değeri taşımaktadır ki yazar da metninde bu durumdan bahsetmiştir.

Farklılıklar

Oyunda farklı olan unsur Cem Ayini'nin anlatılmasıdır. Bektaşiliğin ve Aleviliğin esaslarından olan Cem ibadeti, Bektaşiliği tanıtmak üzere metne eklenmiştir. Çünkü Hacı Bektâş-ı Velî'nin yaşadığı dönemde Bektâsilik sistemleşmemiştir.

Hacı Bektâş'ın Anadolu'ya geldiğinde Baba İlyas'ın yanında yer aldığı ve onun ocağında yüksek bir mertebeye eriştiği konusu şaibelidir. Çoğu araştırmacı onun Babai hareketine destek verip vermediğinin bilinmediğini söylerken katılmadığı konusunda hemfikirdir. Burada Baba İlyas'ın ocağına katılımı yazarın kurgusundan ibarettir. Ayrıca eserde Hacı Bektâş-ı Velî, Selçuklu'nun karşısında duran biri gibi gösterilir.

H. Bektâş- (*Hayıfla*) Neyimizi çekemiyorlar, neyimizi?

2. Muhip- Çok Şeyimizi

H. Bektâş- Birbirimizi sevmemizi. Geleneklerimizi sürdürmemizi. Bunlardan bir bakıma vazgeçmemizi istiyorlar. Karşı koyunca, yolumuzu sürdüreceğimizi anlayınca kızıyorlar. Aleyhimize ordu kuruyorlar. Doğrudan doğruya böyle demeseler bile tutumlarıyla bunu gösteriyorlar. (Engin, 1996: 19).

Yazarın bu tavrının gerçeklikle ilgisi olmadığı söylenebilir. Birlik ve beraberlikten, sevgiden, hoşgörüden bahseden birisinin taraf tutması tutarsız gelmektedir. Hacı Bektâş-ı Velî'nin Selçuklu'ya karşı gard alıp almadığı bilinmemezliğini korurken yukarıdaki diyalogdan yazarın onu bir tarafta gösterme gayreti içinde olduğu söylenebilir.

Biyografik oyun türü açısından bakıldığında ise oyun tamamen geleneksel biyografik oyun türünün özelliklerini taşımaktadır. Konuğunun hayatı kronolojik bir izlekte okura aktarılmakla birlikte dönemin tarihi çerçevesinin de aktarımı geleneksel tavrın özelliğidir. Ayrıca yazarın Hacı Bektâş-ı Velî'yi över ve yüceltir tavrı da geleneksel tavrın belirtisidir. Oyunun sonunda başvuru kaynaklar ve Bektaşiliğe dair terimleri açıklamak üzere konulmuş sözlük de geleneksel tavır içerisinde yer alan kaynak gösterme yöntemini destekler niteliktedir. Eserde montaj tekniğiyle özellikle ayetlere ve Hz. Ali'nin sözlerine yer verildiği görülmektedir (Dursunoğlu, 2010: 176). Oyunun

akışını sağlayacak ve Hacı Bektâş-1 Velî'nin felsefesini yansıtacak biçimde metnin içerisine yerleştirilen ayet ve sözler de geleneksel tavrı içerisinde görülen kaynaklara başvurma yönteminin özelliğidir ve aynı zamanda postbiyografik biyografik oyun türünün kullandığı montaj tekniği metinde görülmektedir. Diğer taraftan metne eklemlenen ayetler, Hz. Ali'nin sözleri, Hacı Bektâş-1 Velî'nin deyişleri metnin akışına yardımcı olacak bir unsur olarak görülürken yazarın metinlerarasılığın sunduğu imkânlardan faydalandığını da söylemek mümkündür.

Mekân, zaman, kişiler ve olay örgüsü Hacı Bektâş-1 Velî'nin yaşam çizgisine paralel olarak kurgulanmıştır. Bu unsurların oluşturduğu bütünlük de geleneksel tavrın bir sonucudur.

4.3.3. Nezihe Araz-Kutlu Melek²⁵

İki perde ve toplam yirmi üç sahneden oluşan oyun, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunun 700. yılı münasebetiyle 1998'de kaleme alınmıştır. Ahmet Yesevî'nin dergâhında başlayan oyunda sahnede önce bir Profesör ve Kız öğrenci görülür. Kız'ın tez konusu Anadolu göçleri üzerinedir ve hocası ona göçlerin yalnızca fiziki şartlar nedeniyle olmadığını, Anadolu'nun Türkleşmesinde ve Müslümanlaşmasında Ahmet Yesevî ve erenlerinin de payı olduğunu açıklar. Diğer sahnede zamanda geriye gidilir ve Yesevî'nin erenlerini Anadolu'ya gönderişine şahit olunur. Attığı her odun erenlerin nereye gideceğini gösterir, Bektâş'ın nasibine ise Sulucakarahöyük çıkar. Buna göre Bektâş yolu tek gidecek ve onu gittiği yerde Bacıyan takımının önderi karşılayacaktır. Yedi sene süren yolculuk son bulur ve Bektâş Sulucakarahöyük'e varır. Derekenarında gördüğü kadınlar yabancı olduğu için ona ters davranır, Kutlu Melek ise ona yiyecek getirir. Keramet üzere evleri yiyeceklerle dolar. Kutlu Melek'in eşi İdris, Bektâş'ın müjdelenen kişi olduğunu fark eder ve kendilerinde kalması için ricada bulunur.

²⁵ Oyun, yazıldığı 1998 tarihinden itibaren şehir tiyatrolarında ve özel tiyatrolarda sahnelenme imkânı bulmuştur. Amatör çalışmalar yürüten topluluklar tarafından da ilgi gören oyun 2014 senesinde Etimesgut Belediyesi Sürekli Eğitim ve Uygulama Merkezi tiyatro kursiyerleri tarafından da sahnelenmiştir.

Bektâş'ın gelişi aynı zamanda Kutlu Melek'e de müjdelenmiştir. Bektâş karadut ağacının onların bahçesinde olduğunu öğrenir ve hocasının işaret ettiği yerin burası olduğunu fark eder. Üç günlük misafirlik süresi boyunca köyün gençleriyle sohbet eder, onların sorularını yanıtlar. Ancak bir zaman sonra Kutlu Melek ile görülmesi, Kutlu Melek'in görünmesi Gülhanım ve kayınbiraderi Saru tarafından yanlış anlaşılacak dedikodu hareketi başlatır. Bektâş ise misafirlik süresi dolduktan sonra köyde yapılacak işlerde insanlara yardım eder. Ancak dedikodular yayılmaya devam eder ve köyün kadınları Kutlu Melek ile münasebeti keser. Dedikodulardan bunalan İdris ise Bektâş'ı da alıp gitmeyi teklif eder. Kutlu Melek ise alınlarının ak olduğunu söyler ve Dirlik toplanmasını ister. Dirlik toplantısında ise insanlarla yüzleşir ve suçunun olmadığı konusunda mutabık kalınır. İnsanlar onlardan özür diler. Bacıyan takımının başı olan Kutlu Melek ve Hacı Bektâş Velî aynı amaç doğrultusunda gönül birliği kurmuşlardır. İkisinin de amacı tıpkı Alperenler, Abdallar, Ahiler gibi Anadolu'nun Türkleşmesi ve Müslümanlaşmasıdır.

Bir müddet sonra Osman Bey'in hastalandığı haberi gelir. Orhan Bey Hacı Bektâş Velî'yi çağırır. Alperenler, Ahiler, Bacıyan takımı toplanıp Söğüt'e gider. Orhan Bey, babasının vasiyetini ulaştırır. Buna göre Anadolu bir ve bütün olmalı. Önce toprak sonra din bütünlüğü elde edilmeli. Gönül kazanmak esas olmalıdır. Orhan Bey Hacı Bektâş Velî'yi Kutlu Melek'i yaptıklarından dolayı över ve oyun burada son bulur.

4.3.3.1. Olay Örgüsü

-Tez öğrencisi olan Kız'ın hocasıyla birlikte Orta Asya göçlerini araştırmak için Ahmet Yesevî'nin ocağının olduğu yere gitmesi ve hocasının ona Bacıyan grubunu araştırmasını önermesi.

- Ahmet Yesevî'nin erenlerini Anadolu'ya gönderişi ve Bektâş'ın Sulucakarahöyük'e gidişi.

-Sulucakarahöyük'te Bacıyan grubunun başında bulunan Kutlu Melek ve eşinin evine konuk oluşu ve Yesevî'nin tasavvuf erkanı öğretisini yayma çabası.

-Köyde Bektâş ile Kutlu'nun dostluğunun yanlış anlaşılması ve dedikoduların yayılması.

- Kutlu'nun kendini ve Bektâş'ı aklamak için Dirlik toplantısı istemesi ve burada aklanmaları.

-Osman Bey'in hastalığı üzerine Orhan Bey'in Bektaş ve diğer erenleri çağırması.

-Orhan Bey'in Bektâş'ı ve Bacıyan grubunu övmesi.

4.3.3.2. Kişiler

Eser kalabalık bir şahıs kadrosundan oluşmakla birlikte (30kişi) olaylar genel itibariyle Kız, Profesör, Yesevî, Bektâş, Kutlu, İdris, Saru, Gülhanım, Meryem, Orhan Bey gibi karakterler etrafında gelişmektedir. Bunun dışında 1. Adam, 2. Adam, 1. Kadın, 2. Kadın, 3. Kadın, Badem Kız, Duruca, Kumral, Canan, 1. Genç, 2. Genç, 3. Genç, 1. Yolcu, 2. Yolcu, 3. Yolcu, 4. Yolcu, Kırmızı Ebe, 1. Erkek, 2. Erkek, 3. Erkek gibi kişiler ikinci ve üçüncü dereceden kişiler olarak adlandırılabilir.

Kız: Orta Asya göçlerini araştıran ve bu konu hakkında tez yazacak kişidir. Hocasının tavsiyesiyle Bacıyan grubunu araştırmaya başlar.

Profesör: Kız'ı yönlendiren kişidir. Öğrencisiyle Yesevî'nin yaşadığı yere gider ve onun Bacıyan gurubunu araştırması yönünde isteği vardır. Anlatıların da tarihi belge niteliği taşıdığını savunur.

Kız- Hocam, anladığım kadarıyla belgelerin ve bilgilerin yetersiz kaldığı yerlerde, ya da hiç olmadığı hâllerde siz, efsanelere, öykülere, menkıbelere, hatta türkülere başvurmamızı tavsiye ediyorsunuz? İzin veriyorsunuz?"

Profesör- "Öyle! Bu söylediğin, bilim dışı elemanlara başvurmak ve gerçeği, geçmişin derinliklerine saklanmış olabilecek her yerde aramak zorundayız (Araz, 1991: 2).

Yesevî: Tasavvuf öğretisiyle erenlerini yetiştirir ve onların Anadolu'ya göç eden topluluklara birlikte gitmelerini ister.

Bektâş: Yesevî'nin Anadolu'ya gönderdiği erenlerindendir. Gideceği yer Sulucakarahöyük olarak belirlenmiştir. Amacı Anadolu'nun Türkleşmesi ve Müslümanlaşmasına zemin hazırlamaktır.

Gideceği yerde Baciyan grubunun başında bulunan Kutlu onu karşılayacaktır. Geldiğinde de öyle olur. Sulucakarahöyük'e vardığından itibaren aldığı tasavvuf öğretisini yaymak için uğraşır. Köydekilerin gönlünü kazanmak gayretindedir. Bu nedenle az uyur çok çalışır ve buraya geliş sebebini unutmaz. İnsanları birlik olmaya davet eder.

Kutlu ile kurduğu dostluk bağı dedikoduların yayılmasına neden olsa da bu duruma karşı tavrı sakindir. Dirlik toplantısında aklandıktan sonra insanlar tarafından kutlu biri olduğu anlaşılır.

Osman Bey'e Horasan tacı takmıştır ve onun hastalığında oğlu tarafından Söğüt'e çağrılır. Tabiat itibariyle birlik olma taraftarı, dingin ruhlu, çalışkan ve azimlidir.

Kutlu: Baciyan gurubunun başında yer alan ve Yesevî'ye bağlı biridir. İdris'in eşidir. Bektâş Sulucakarahöyük'e vardığında onu eşiyile birlikte evine davet eder ve ondaki aydınlığı görür.

Bektâş'la kurduğu gönül bağının köylüler, özellikle köyün kadınları tarafından olumsuz yorumlanması onu üzse de haklı olduğunu ve durumunu ispatı için Dirlik toplantısını ister. Dirlik toplantısında kadınların hakları olduğunu dile getirir.

Kutlu- Şimdi soruyorum: Ne yapmış Kutlu? Deyin bakalım. Susmayın! Ben töre bozucu değilim. Töre koruyucuyum. Ben sizden sadece bana değil, 'Baciyan kesimine haklarını tanıyın' istiyorum. Bizim bu hakkımız var! Bu hakka inanıyorum. Kadınların bel erini seçme hakkı olduğu gibi yol erini seçme hakkı da vardır. İdris Alp benim helalim, sevdiceğimbel erimdir. Ona ihanet etmem. Bektâş Can'a gelince o, Sulucakarahöyük'e görevli gönderilmiş bir Tanrı konuğudur. Bir ışıktır. Ayrıkçı, bozucu değildir, birleyici-yapıcıdır. Onun ışığı sönerse Anadolumuzda tüm ışıklar söner! İsteyen inanır ona, inanmayan aldırılmaz! Ama siz beni bu dedikodular yüzünden ille koldan kopan sayarsanız. Bu sizin bileceğiniz iş. Bu nedenle, size darılmam. 'Ama başımı da eğmem. Size gavurdum Müslüman oldum' demem. Kendi adıma değil, kadın kısmı adına! Bağımsızlığımıza, özgürlüğümüze yol verirsiniz, köy yerimdir, sizler de sevdiklerimizsiniz. Karar sizindir (Araz, 1998: 64).

Bektâş'la birlikte Söğüt'e gider ve Anadolu'nun Türkleşmesi, Müslümanlaşması için gayretlerinden ötürü Orhan Bey'den övgüler alır. Tabiat itibariyle hakkını arayan, cevval, cesur, dürüst, Tanrı yoluna ve Türk töresine bağlı, yardımsever biridir.

İdris: Kutlu'nun eşidir. Eşiyle beraber Bektâş'a ilk inananlardır. Eşine ve Bektâş'a güveni tamdır. Öyle ki köyde çıkan dedikodulardan eşi olumsuz etkilenmesin diye Bektâş'ı da alıp gitme fikrindedir.

Gülhanım: Kutlu'nun görünmesidir. Bektâş'a köye geldiğinden beri olumsuz bir tavur alır, ondan rahatsızlık duyar. Kötü niyetli, kalp kırmaktan çekinmeyen, çevresine karşı güven duygusundan yoksun, fitne çıkarmayı seven biridir. Ağabeyi Saru ile birlikte köye Kutlu ve Bektâş'ın dedikodusunu yayar.

Saru: Kutlu'nun kayınbiraderidir. Bektâş'tan hiç hoşlanmaz ve ondan köyün yavaşması olarak bahseder. Kutlu ile Bektâş'ın dedikodusunu Gülhanım'la birlikte köye yayar. Sonunda hatasını anlar ve Kutlu'dan özür diler.

Meryem: Kutlu'nun kayınvalidesidir. Geline güveni sonsuzdur ve onu çok sever.

Orhan Bey: Osman Bey'in oğludur. Bektâş'a duyduğu sevgi ve saygıdan dolayı onu Söğüt'e çağırır ve Bacıyan grubuyla birlikte onu över.

4.3.3.3. Mekân

Oyunun en genel mekânı Sulucakarahöyük içinde bir söğüdün dibidir. Bunun yanı sıra olaylar farklı mekânlarda da geçmektedir.

İlk perdenin ilk sahnesinde mekân Yesevî'nin bir zamanlar ocağı olan yerdir. Kız ve Profesör burada göçler hakkında konuşur. İkinci sahnede de mekân aynıdır ancak Yesevî ocağının geçmişteki versiyonudur. Yesevî burada Anadolu'ya erenlerini gönderir. Üçüncü sahnede zamanda sıçrama yapılır ve mekân aynı olmakla birlikte burada Profesör Kız'a Bacıyan grubunu araştırmasını önerir.

Dördüncü sahnede hem zaman hem de mekân değişir: Sulucakarahöyük taraflarında bir dere kenarı. Köyün kadınları iş yaparken Bektâş buraya varır. Beşinci sahnede mekân köye söğüdün altıdır. Bektâş burada kendisini Kutlu'ya tanıtır. İdris'le Kutlu onu evlerine davet eder. Altıncı, yedinci ve sekizinci sahnesinde de mekân değişmez. Bektâş burada köylülere tasavvuf öğretisini yaymaya çalışır.

İkinci perdenin ilk sahnesinde mekân bir dağ yamacıdır. Bektâş'la Kutlu burada sohbet eder. İkinci sahnede de mekân fırın önüdür. Kutlu köyün kadınlarına Bektâş'ın velî olduğundan söz eder. Üçüncü sahnede mekân söğüdün dibidir ve Kutlu'yla İdris Bektâş'ı burada ailesine karşı savunur. Dördüncü sahnede mekân köyde bir yoldur. Gülhanım burada Bektâş'tan duyduğu rahatsızlığı dile getirir.

Beşinci, altıncı ve yedinci sahnede mekân köyün içidir. Saru, Kutlu'yu Bektâş konusunda uyarır ve onların dedikodusu köye yayılır. İnsanlar Kutlu'ya tavır alır. Sekizinci sahnede mekân dere kenarıdır. Kutlu burada kadınlara sitem eder. Dokuzuncu sahnede mekân söğüdün dibidir. İdris burada Kutlu'ya gitmeyi teklif eder ancak Kutlu bunu kabul etmez ve Dirlik toplantısı ister. Onuncu sahnede mekân Dirlik toplantısının yapıldığı yerdir. Kutlu burada insanlarla yüzleşir ve kendisini ispatlar.

Onuncu sahne ile on dördüncü sahne arasında da mekân söğüdün dibidir. Bektâş'la Kutlu aklanmış, herkesin onlara bakışı değişmiştir. Burada Osman Bey'in hasta olduğu ve Orhan Bey'in Bektâş'ı çağırdığı haberi alınır. On beşinci sahnede ise mekân Söğüt olarak değişir. Orhan Bey burada Bektâş'ı ve Bacıyan grubunu över.

4.3.3.4. Zaman

Eserde iki farklı vaka zamanı göze çarpar. İlki Kız ve Profesör'ün araştırma yaptığı ve konuştukları zaman olan güncel zaman dilimi, ikincisi de Yesevî'nin Bektâş'ı Anadolu'ya gönderdiği, Bektâş'ın Sulucakarahöyük'te felsefesini yaydığı ve yaşadıklarını anlatan geçmişteki zaman dilimidir.

Nesnel zaman açısından bakılacak olduğunda tarihsel boyutta Osmanlı Devleti'nin kurulmuş olduğu, Osman Bey'in vefatının yaşandığı zamanlar olan 1300'lü yılların ilk çeyreği dikkati çeker. Geçmişe ait olan zaman dilimindeki vaka zamanı ise Bektâş'ın

yedi senelik yolculuğunun ardından Sulucakarahöyük'e gelişinden başlar ve Osman Bey'in ölümüyle son bulur.

Eserin anlatma zamanı ise 1998'dir.

4.3.3.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Yazarın oyun boyunca sade ve anlaşılır bir Türkçeye eserini kaleme aldığı dikkati çeker. Öyle ki Türkçeye bağlılık konusunda sıkı bir görüşü olan yazar Allah ya da Rab sözcükleri yerine özellikle Tanrı sözcüğünü metninde kullanır. Yazarın anlatmak istediği Türkçenin önemi, kadın hakları, Bektâş'ın felsefesi gibi konular son derece açık bir şekilde ve kısa cümlelerle aktarılmıştır.

Oyunun bazı kısımlarında ise mana derinliği taşıyan cümlelerin kaleme alındığı görülür. Özellikle Bektâş karakterinin tasavvurfi düşüncelerinin aktarıldığı konuşmalarda mana derinliği mevcuttur.

Bektâş- İkiyi birlemek. Çoğu az etmek. Kısası: Bu dünyada, o dünyada... Muradı bilmek! Yani, 'İnsan olmanın nedenini, sırrını bilerek yaşamak!' Marifet bence budur (Araz, 1998: 39).

Bektâş- Gelin canlar

Bir olalım

Aydınlık yolu bulalım

Hakkımıza hak alalım

Anlatalım anlasınlar

Anlatalım anlasınlar (Araz, 1998: 63).

Oyunun içine Bektâş'ı daha kolay anlamlandırmak adına manzum parçalar da yerleştirilmiş, onun şiirlerinden alıntı yapılmıştır

4.3.3.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Kutlu Melek Oyunu

Yazar, oyununda Hacı Bektâş-ı Velî Velayetnamesi'ndeki anlatılar çerçevesinde dramatik bir kurgu oluşturmuş ve oyunda genel itibarıyla okura hissettirmek istenen Hacı Bekâtş-ı Velî'nin kişiliği ve Ahmet Yesevî ocağında yetişen erenlerin Anadolu'nun Türkleşmesinde ve Osmanlı'nın kuruluşunda oynadıkları roldür. Gönderilen erenlerin içerisinde Baciyan-ı Rum olarak adlandırılan kadınlardan oluşan takımın rolü ise Kutlu Melek karakteri üzerinden aktarılır. Aynı zamanda Hacı Bektâş Velî karakteri üzerinden ise tasavvuf anlayışının temelleri (sabır, hoşgörü, çalışkanlık, barış, anlayış, birlik olma, kusurları örtme vs.) aktarılır. Eserde, göçlerin kuraklık veya fiziki şartlar dolayısıyla değil de tasavvuf anlayışını yayma düşüncesinden kaynaklandığı belirtilir (Bayram, 2018: 127). Bu düşünce ise Profesör ve Kız arasındaki diyaloglarla verilmeye çalışılır

Benzerlikler

Kutlu Melek ile Hacı Bektâş Velî arasında çıkan dedikodular gerçeklik niteliği taşır. Bu dedikoduların da kaynağının Kutlu Melek'in görünmesi ve kayınbiraderi üzerinden çıkışının da anlatı çerçevesinde gerçeklik payı vardır. Yazar bu durumu benzer bir biçimde de eserinde de işlemek istemiştir. Ancak Bektâşi velayetnamelerinde menkıbelerde yer alan ve araştırmacılar arasında tartışma konusu olmuş olan Kutlu Melek'in Hacı Bektâş ile münasebetinin ne derecede olduğu konusunda yazar, Kutlu Melek'in İdris ile evli olduğu ve Hacı Bektâş'a tasavvuf amacı doğrultusunda bağlı olup hizmet ettiği görüşünü destekler nitelikte eserini kurgular.

Ortaklıklar

Oyunun şahıs kadrosunda yer alan Kutlu Melek (Kadıncık Ana/ Fatma Bacı/Fatıma Nuriyye), İdris, Saru, Karaca, Duruca, Kırmızı Ebe, Kumral Abdal, Badem Kız,

Gülhanım gibi kişiler Bektâşi- Alevi kaynaklı menkıbelerde aktarılan, gelenek içerisinde önem verilen kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazarın, burada Velayetname ve menkıbeleri eserinde kaynak olarak kullandığı söylenebilir.

Fatma Bacı; bu kadının İdris'in aldığı kadın olduğunu bütün Alevi ve Bektaşiler söylerler. Sonradan Kutlu Melek ve Kadıncık Ana diye anılan bu bayanın adı, rivayete göre Fatıma Nuriyye'dir. Erenler Meclisinde bulunuşu dikkate değerdir (Gölpınarlı, 1995: 108).

Oyunda mekân olarak seçilen Sulucakarahöyük onun yaşadığı yer olarak tarihsel gerçekliğe uygun nitelik taşımaktadır.

Oyunda Hacı Bektâş-ı Velî'nin menkıbevi yaşamından izleri de görmek mümkündür. Örneğin Kutlu Melek'in Hacı Bektâş'ı gördüğünde müjdelenen kişi olduğunun farkına vardığı kısımda söyledikleri bunu kanıtlar niteliktedir.

KUTLU- (İç ses) O! Allah inandırısın o! Aynı, düşümde gördüğüm gibi. Dolunay suretine girmişti. Tanrı şahidim... O! (Araz, 1998: 15).

Velayetname'ye göre de Hacı Bektâş-ı Velî'nin suretinin ayın on dördüne benzediği inanışı vardır. Yazar, bu inanışı eserine de yansıtır. Yine Velayetname kaynaklı bir keramet eserde kendine yer edinir.

1. KIZ- Ben de şu... Su konusunu merak ediyorum. Horasan'da evinin önünden akan bir dere varmış. Buraya gelirken, dereyi başından tutmuşun ve taa buralara kadar sürüyüp getirmişin. Beştaşlara yakın bir yerde, suyun başını yere bırakıp:

-Ak su! Demişsin. Dere gürül gürül akıp gidiyormuş. O gün sen suya "Ak Su" dediğin için adı AKSU olmuş (Araz, 1998: 29).

Yazar, velayetname kaynaklı bir anlatı olan Hacı Bektâş-ı Velî'nin Horasan'dan Anadolu'ya gelirken yanında Aksu deresini de getirdiğine dair inanışa da eserinde yer verir.

Farklılıklar

Oyun, tamamıyla biyografik oyun sayılabilecek niteliklere sahip olmasa da Hacı Bektâş-1 Velî'nin yaşamından bir kesiti aktarmasıyla dikkate değer nitelik taşımaktadır. Oyunda Hacı Bektâş-1 Velî'nin Sulucakarahöyük'e geldikten sonrası yaşamı ve felsefesi kurgu unsuruyla beraber aktarılmıştır. Oyunda Hacı Bektâş-1 Velî, Ahmet Yesevî'nin ocağında yetişmiş, onun buyruğunda Anadolu'ya gelmiş bir eren olarak tanıtılsa da tarihsel çizgi boyutunda bu durum iki şahsında yaşadığı döneme bakılırsa mümkün görülmemektedir. Yazarın Hacı Bektâş-1 Velî'yi Yesevî ocağında yetişen bir eren olarak gösterme gayreti Anadolu'nun Türkleşmesi ve Müslümanlaşması gayreti çerçevesinde kurgulanışından kaynaklıdır.

Hacı Bektâş-1 Velî'nin yola çıkışı eserde tek başına olarak nitelendirilse de gerçekte kardeşiyle beraber Anadolu'ya gittiği bilinmektedir. Yazarın onu tek başına yola göndermesi, oyunun önemli noktasını oluşturan Kutlu Melek karakteriyle birleştirme gayesinden dolayıdır. Öyledir ki onu da gittiği yerde Bacıyan grubunun başındaki isim karşılayacaktır. Ayrıca Kutlu Melek'e de Hacı Bektâş'ın geleceğinin müjdelenmesi de bu iki karakterin bir amaç uğruna birleşeceğinin göstergesidir. Sulucakarahöyük'e gelişi ise gerçeklikle bağdaşır.

Oyunda mekân olarak seçilen yerlerden biri olan Yesevî ocağının Hacı Bektâş-1 Velî'nin yaşamıyla ilgisi bulunmamaktadır. Çünkü tarihsel açıdan bakıldığında Ahmet Yesevî ile Hacı Bektâş-1 Velî'nin yaşadığı dönem arasında yüz yıllık bir zaman mevcuttur. Bu iki kişinin yan yana gelmesi tarihsel gerçeklik açısından mümkün değildir. Aturuca bir diğer mekân olan Söğüt de Hacı Bektâş-1 Velî'nin biyografisinde yer almaz. Tarihsel açıdan Hacı Bektâş-1 Velî'nin Osman Bey ya da Orhan Bey'le herhangi bir teması olması, onun vefat tarihi nedeniyle mümkün değildir.

Ayrıca eserde seçilen zaman iki yönlüdür. İlkinde Profesör ve Kız öğrencinin konuşmaları günceli yansıtırken diğer zaman 1200'lü yılların sonu ve 1300'lü yılların başıdır. Bunun Hacı Bektâş-1 Velî'nin yaşamıyla örtüşür bir tarafı yoktur çünkü Hacı Bektâş-1 Velî'nin kabul gören ölüm yılı 1271'dir. Yazarın metninin zamanını bu şekilde kurgulamış olmasını Osmanlı'nın kuruluşunda önemli görevler üstlenen tasavvuf ve gönül ehline dikkat çekme isteğinden kaynaklandığı söylenebilir. Oyunda Osman

Bey'in vefatı ve Orhan Bey'in onun vasiyetini okuması, Hacı Bektâş-1 Velî'yi ve Kutlu Melek'i övmesi de aynı istekten kaynaklanan olaylardır. Velayetname'ye dayanılarak Osmanlı'nın kuruluşunda Hacı Bektâş-1 Velî'nin vermiş olduğu manevi destek düşüncesi esas alınmıştır. Tarihsel gerçekliğe bakıldığında ise bunun mümkün olmadığı söylenebilir.

Hacı Bektâş, Osmanoğulları'ndan hiçbiriyle görüşmemiştir: Yeniçerilerin kendilerini Hacı Bektâş'a mensup saymalarının sebebi vezir Hacı Bektâş Paşa'yla Hacı Bektâş evladından Timurtaş Dede'nin ve Mevlânâ soyundan Emirşah'ın askere börk tayininde adlarının geçmesindedir (Gölpınarlı, 1995: 127).

Yeniçeri ocağının kuruluşu da oyunda yer alan olaylardan biridir. Oyuna göre Yeniçeri ocağı Hacı Bektâş-1 Velî yaşarken kurulmuştur. Ancak tarihsel gerçekliğe bakıldığında ise Hacı Bektâş-1 Velî'nin ölümünden sonra I. Murat zamanında kurulduğu görülmektedir. Yazar, anlatımı yoğunlaştırma gayreti içerisinde zamanda kırılmalara başvurmuştur.

Biyografik oyun türleri bakımından ele alınacak olursa yazarın ele aldığı kişiyi yüceltme ve övme gayreti içinde bulunması bakımından geleneksel tavra yaklaştığı, Hacı Bektâş Velî ile Gülhanım arasında çatışma unsuru barındırması bakımından yenilikçi tavra yaklaştığı söylenebilir. Ayrıca yazarın Velayetname'yi esas alarak eserini kurgulaması da geleneksel tavrın göstergesidir. Hacı Bektâş-1 Velî'nin yaşamının belirli bir noktasının aktarımı da yenilikçi tavrın göstergesidir. Konukışinin yaşamının belirli bir kesitinin ele alınmasının altında yatan sebep Hacı Bektâş-1 Velî'nin Anadolu'ya geldikten sonra adını duyurmasından kaynaklanmadır. Yazar da konukışinin bu yönünü gösterme gayreti taşıdığından Bektâş karakterinin yaşam çizgisini aktarırken Sulucakarahöyük'e geldikten ve tarihsel kaynaklarda onunla anılan müridi Kutlu Melek'le tanışmasından sonraki evreye ağırlık vermiştir.

Denilebilir ki hem geleneksel hem de yenilikçi tavrın izlerini taşımakla beraber oyun tam manasıyla biyografik oyun olarak sınıflandırılmasa da Hacı Bektâş-1 Velî'nin yaşamının bir kısmına ışık tuttuğundan ötürü inceleme içerisine alınabilir.

4.4. KAYGUSUZ ABDAL HAKKINDA BİYOĞRAFİK OYUNLAR

Mutasavvıf bir şair olarak bilinen Kaygusuz Abdal'ın yaşamına dair bilgilerin pek çoğu Kaygusuz Abdal Menakıbnamesi'nden elde edilmektedir. Ailesi, çocukluğu, aldığı eğitim gibi konular kesin olarak bilinmese de araştırmacılar gerek onun şiirlerinden gerekse tarihsel kaynaklardan yola çıkarak ipuçları bulmuşlar ve bu doğrultuda fikir üretebilmişlerdir. Kaygusuz Abdal konusunda araştırmalar yapmış olan Rıza Nur, onun kimliğine dair olan ibareyi şöyle aktarmaktadır:

(...) Ehl-i tarik içinde maruf ve meşhur Dilgüşâ sahibi Kaygusuz Baba Sultan Alâiye Sancağı Beyi'nin oğlu idi. Adına Gaybî derlerdi (Nur, 1935: 78).

Gençliğine dair olan bilgi on sekiz yaşındayken Abdal Musa'nın dergâhına mürid olarak katıldığıyla sınırlıdır. Ancak onun hakkındaki menkıbeye bakıldığında onun bilgin, iyi eğitilmiş, avcılıkta, okçulukta usta olduğu bilgisine rastlanmaktadır.²⁶ Bir gün adamlarıyla birlikte avdayken bir geyik vurur ve vurduğu geyik onun bulunduğu yerden epey uzaklaşmasına mani olur. Geyik bir dergâh kapısından içeri girer, peşinden de Gaybî girer ve oradaki dervişlere geyiği sorar. Dervişler görmediklerini söyleyince ısrarcı olur ve dergâhın şeyhinin karşısına çıkar. Abdal Musa ona "Oku görsen bilir misin?" diye bir soru yöneltir. Gaybî de bileceğini söyleyince Abdal Musa kolunun altına saplanmış oku çıkarır ve gösterir. Bunun üzerine kendisine de "Gördüğün her canlıya ok atma!" diyerek öğütte bulunur. Gaybî hatasının farkına varınca Abdal Musa'dan özür diler ve dergâhına dâhil olmak ister. Bunun üzerine tarikat erkanına göre traş olur, bir hırka bir de tac giyer.

Gaybî'nin ortadan kaybolduğunu fark eden refakatçılar onun gittiği yere gider ve gördükleri karşısında şaşkına dönerler. Gaybî onları gönderir. Alâiye Sancağı Beyi durumu öğrenince Teke Beyi'nden yardım ister. Bunu üzerine Teke Beyi en güvendiği adamı olan Kılağalı İsa'yı dergâha gönderir. Zor kullanmak isterken atın üzengisine ayağı sıkışır ve atın hızlı koşmasıyla pare pare olur. Bu olayın üzerine Teke Bey'i dergâhı ateşe vermek ister. Ancak Abdal Musa ve müridlerinin sema etmesiyle ateş söner. Teke Beyi de at üzerinden düşüp ölür. Alâiye Sancağı Beyi ise oğlu Gaybî'yi

²⁶ Gaybî Bey gayet akil, arif, amil, kamil ve tûvane idi. On sekiz yaşında onunla kimse mukabele durup bahs edemezdi. Zira çok kitaplar okumuştı, ulûmu bi't tamam bilirdi ve hem ziyade pehlivan idi, zor-i bâzûya mâlik, at üzerinde, silah-şorlukta, ok atmakta ve kılıç çalmada ve gürz salmakta ve sünü oynatmakta hünermend idi (Rıza Nur, 1935: 78).

Abdal Mus'ya kendi rızasıyla teslim eder. Gaybî bundan sonra beyzadelîği tamamen terk ve maddi hayatın âlâyîşinden feragatle, dervişliği ihtiyar etmiş, zahir alemin kait ve alâikinden nefsinin tecrid etmiştir (Güzel, 1981: 41).

Gaybî'nin mahlasını da bizzat mürşidi olan Abdal Musa verir. Gaybî, kaygudan rehâ buldun, şimdiden sonra Kaygusuz oldun (Güzel, 1981: 42) şeklinde bir söylemle ona Kaygusuz ismini verir. Abdal Musa'nın dergâhındaki kırk yıl hizmetinden sonra Hacc'a gitmek ister ve bir şiir okuyarak ondan icazet ister. Yazılan icazetnameyi ayranın içine katar ve içer. Davranışının nedeni sorulunca da icazetnameyi en iyi bu biçimde kalbinde saklayacağını ifade eder. Kırk kişi ile birlikte önce Mısır'a gider. Dönemin hükümdarının bir gözü görmemektedir. Kaygusuz ve diğer dervişler de bir gözlerine pamuk bağlar. Sebebi sorulduğunda Kaygusuz şöyle bir cevap verir:

Sultanım, bizim adetimize göre hangi beldeye varırsak o vilayetin padişahına uyarız. Şimdi sizin taht-ı hükmünüzde olduğumuza göre size tabi oluruz (...) Siz bu dünyaya bir gözle bakarken bizim iki gözle bakmamız reva değildir (Güzel, 1981: 50).

Mısır sultanı onların arif olup olmadığını test eder. Testi geçen Kaygusuz Abdal'a ne istediğini sorar. O da keşkülü uzatır, yağ ve bal ister. Ne kadar yağ ve bal varsa doldursalar da keşkül bir türlü dolmaz. Sultanın emriyle de Nil nehri kenarına bir kasır inşa edilir ve Kaygusuz Abdal burada bir müddet kaldıktan sonra Hacc'a gider. Medine'de Hz. Muhammed'in kabrinin yanında Gevhername'yi kaleme alır. Oradan Şam'a ve Bağdat'a gider ve en son Abdal Musa tekkesine döner.

Doğum ve ölüm tarihleri pek çok araştırmacı tarafından merak konusu olan Kaygusuz Abdal'ın doğum tarihine dair görüşleri üç grupta toplanmaktadır. Yahya Muhtar Dağlı²⁷ ve İsmail Özmen²⁸ gibi araştırmacılar onun yazmış olduğu Dilgüşâ isimli eserindeki bir ibareden²⁹ hareketle h. 800/m. 1397-98 olarak doğum tarihini belirler. İkinci görüş Rıza Nur'a aittir. Nur (1935: 89-90) da Dilgüşâ isimli eserde bahsi geçen tarihi esas alır ancak bu tarihi Kaygusuz Abdal'ın Mısır'a geliş tarihi olarak kabul eder. Abdal

²⁷Dağlı, Y. M. (1939). *Kaygusuz Abdal Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Maarif Kütüphanesi.

²⁸ Özmen, İ. (1998). *Alevi-Bektâşi Şiirleri Antolojisi*. C. I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

²⁹ “İmdi bu derviş dahi; Muhammed Mustafâ'nun sekkiz yüz yılında geldi” (Aktaran Akman, 2019: 12).

Musa'nın dergâhına on sekiz yaşında girişini ve kırk yıl hizmetini hesaba katarak onun doğum tarihini 1341-42 olarak yorumlar. Üçüncü görüş ise Köprülü³⁰'nün başı çektiği Kaygusuz Abdal'ın "14. yüzyılın sonu 15. yüzyılın başı" olarak kabul gören zaman dilimidir.

Menakıbnâme ve tarihsel kaynaklar da hesaba katıldığında Teke ilinin Alâiye bölgesinde yetiştiği söylenebilir. Ailesine dair bilgiler menakıbnâme sınırları dâhilindedir. Menâkıbnâme'de onun yakın çevresini oluşturan anne, kardeş, eş, çocuk figürlerinin aksine yalnızca bey ve veliâhtlık üzerine kurulu baba-oğul ilişkisine yer verilmiştir (Akman, 2019: 14). Kaynakların yetersizliği onun ailesi hakkında bilgileri kısıtlıyor olsa da Abdurrahman Güzel bazı ipuçlarından yola çıkarak Kaygusuz Abdal'ın Alâiye'de bir beyin oğlu olduğunu ifade etmektedir.

Alâiye'nin Oba köyünde harap bir vaziyette bulunan Gülfeşân Camii'ndeki iki kitabede de bu beyin adına rastlıyoruz (Mahmud bin Alaeddin bin Yusuf). H. 755?-/M. 1373-74 tarihlerini taşıyan bu kitabelerde bu zatın adı Emirü'l-mu'azzam Mahmud bin Alaeddin bin Yusuf Karaman ve Emir Mahmud bin Alaeddin bin Yusuf Ömer şekillerinde geçmektedir. Şu hâlde H.774/ M. 1373 tarihinde Mübarizeddin Mahmud Bey (Teke Beyi); Alâiye ve Manavgat emirlerinin de yardımıyla Antalya'yı Kıbrıslılardan geri aldığı sırada da Alâiye beyi Hüsameddin Mahmud'dur (Güzel, 1981: 72).

Abdurrahman Güzel sürdüğü iz neticesinde Kaygusuz Abdal'ın babasının Hüsameddin Mahmud olduğu kanısındadır. Bunun yanı sıra Kaygusuz Abdal'ın divanında yer alan bir şiiri de onun doğumu, çocukluğu, gençliği ve olgunluk dönemine dair düşüncelerini aktarması bakımından kendi ağzından biyografik bilgisine ulaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

(...) Hak emriyle ana rahmine düşdüm

Bir zamân tutdum anda ben duzâğı

Dokuz ayda doğa geldim cihâna

Tutdu beni bu dünyânın duzâğı

³⁰ Köprülü, M. F. (1939). Mısır'da Bektaşilik. *Türkiyat Mecmuası*, C. 4, s. 20.

Ezân okudular gûşuma andan
Dinleyince safâ etdim bayağı

Gusl edip tenime tuzlar ekilip
Urdular nâmıma bend ile bağı

Dediler nâmı bunun Kaygusuz olsun

Seyr ol demde çeşmim kapağı (...) (Aktaran Akman,
2019: 17).

Abdal Musa'ya tabii olduğu ve onun dergâhında müridlik yaptığı bilinmekte olup Mısır, Suriye, Mekke, Medine, Bağdat (bu yerler Menakıbnâme'de geçer) gibi yerleri gezmiş olmasının yanı sıra Rumelini'de gezmiş olduğu bilinmektedir. Asıl adı Alaeddin Gaybî olan Kaygusuz Abdal'ın birden çok mahlası da mevcuttur. Bunlar; Sarayi, Miskin Kaygusuz, Kul Kaygusuz, Kaygusuz Sultan, Baba Kaygusuz olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ölüm tarihi hakkında bilgi edinilebilecek herhangi bir tarihi kaynak mevcut değildir. Sadece Mısır'daki son Bektâşi şeyhlerinden Ahmed Sırrı Baba, hiçbir kaynak belirtmeden Kaygusuz Abdal'ın M. 1444'te vefat ettiğini yazar (Güzel, 1981: 84). Ancak genel kanı 14. yüzyılın ilk yarısında öldüğü şeklindedir. Makamının nerede olduğu ise tartışmalıdır. Burada iki farklı görüş ortaya çıkar. Birincisi makamının Mısır'da olduğudur. Diğer görüş ise Abdal Musa türbesinde olduğu etrafında şekillenir.

Divanıyla birlikte, Gevhername, Budalaname, Dolabname, Gülistan, Vücutname, Kitab-ı Miglâte, Dilgüşâ, Risale-i Kaygusuz Abdal gibi eserleri de mevcuttur. Mutasavvıf bir şair olan Kaygusuz Abdal'ın düşünce sistemini vahdet-i vücud, insan-ı kâmil, ilahî aşk, melâmet gibi kavralar oluşturur ve genelde şathiyeleriyle ön plana çıkmaktadır.

4.4.1. Sevgi Sanlı-Kaygusuz Abdal³¹

Oyun Abdal Musa'nın tekkesinde başlar. Atlılar Gaybî'yi aramaktadır. Tekkeye varıp Gaybî'nin avladığı ceylandan söz eder ve onu sorarlar. Tekkedekiler ise görmediklerini söyleyip atlıları gönderdikten sonra tekkeye Gaybî girer ve vurduğu ceylanı sorar. Abdal Musa ise oku görünce bilip bileyeceğini sorar ve bileceğine dair cevap alınca da koltuğunun altındaki oku çıkarır ve gösterir. Gaybî, Musa'dan özür diler, Musa ise ona "Her görüşün cana ok atmayasın" diye bir öğütte bulunduktan sonra Gaybî, Musa'ya tabii olur. Başlı tıraş edilir, tac ve hırka giydirilir, Beline kemer bağlanır ve bir posta oturtulur.

Alâiye Sancak Beyi Hüsameddin'in konağında Teke Beyi ağırlanacaktır, hazırlıklar yapılır. Niyetler Teke Beyi'nin kızı Dilgüşa ile Gaybî'yi evlendirmektir. O sırada avcılar Gaybî olmadan döner, durumu açıklar. Gaybî atıyla giysilerini babasına yollamıştır. Abdal Musa'nın onun aklını başından aldığı düşüncesini paylaşan beyler, Teke Beyi'nin adamı İsa'yı Gaybî'yi getirmesi için görevlendirirler. İsa, Abdal Musa'nın tekkesine varır ve dervişlerle tartışır. Attan inerken ayağı üzengiye takılır ve atın ardınca sürüklenerek parça parça olur. Bu haber beylere ulaşır. Bunun üzerine Teke Beyi dergâhın yakılmasını ister. Yakılan ateş Abdal Musa ve erenlerince sema eşliğinde söndürülür. Teke Beyi ise Abdal Musa'ya mızrak atacakken bir deprem olur ve Teke Beyi duvar altında kalarak can verir. Alâiye Beyi ise dergâhta ağırlanırken pınarlardan yağ ve bal akar. Alâiye Beyi ile Abdal Musa Bursa'nın fethinde birlikte savaşmıştır. Birbirlerini tanır ve eskileri yad ederler. Alâiye Beyi oğlunu gözü kapalı bir biçimde teslim eder. Abdal Musa ise Gaybî'ye "Kaygusuz" mahlasını verir.

Dergâhta yaşantısını sürdüren Kaygusuz Oruç isimli bir dervişi eleştirir.

KAYGUSUZ- (...) Bana babamın sofrasına oturan mollaları hatırlatıyorsun. Başlarına kocaman sarıklar sararlar, sırtlarına bol cüppeler giyerler. Sohbet ederken hasta gibi aheste aheste konuşurlar. Benizlerini sarartıp, dudaklarını kemerlendirirler, muttasıl oruçtur desinler diye (Sanlı, 2000: 30).

³¹ Oyun, yazıldığı 2000 tarihinden sonra ilk kez 2002-2003 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Sönmez Atasoy'un rejisörlüğünde sahnelenmiştir.

Kaygusuz'un sütkardeşi Hami, Dilgüşa ile birlikte dergâha gelir. Kaygusuz Dilgüşa'ya sevdalıdır ancak dünyadan elini eteğini çekmiştir. Onun gitmesini ister. Dilgüşa ise onun kulağındaki bekârlık halkasını çıkarmasını istese de istediğini alamadan döner. Hami ise Abdal Musa'ya katılmak ister ve kabul edilir. Aradan on iki sene geçmesine rağmen Kaygusuz'la Oruç'un yıldızları barışmamıştır. Kaygusuz icazet isteyip Mısır'a gideceğini dile getirir ve şeyhinden icazeti alır. Ayranın içine doğrayıp içer. Sebebi sorulunca da saklayacak uygun bir yer bulamadığını, bu şekilde kalbinde saklayacağını ifade eder. Gönül gözü açılır ve şiirlerini söylemeye başlar.

Mısır emiri Şahabettin Paşa'nın bir gözü görmemektedir. Kasrında otururken Haşim dervişlerin yakalandığı haberini getirir. Kaygusuz, on iki dervişle buraya gelmiştir. Haşim bu dervişlerle yaşadığını şöyle aktarır:

HAŞİM- On bir tanesi önümden geçti. Ne yüzüme baktılar ne de selam verdiler. Her birisi kendi âleminde geçip gittiler. On ikincisi durup selam verdi. Hangi diyardan geldiklerini ondan öğrendim. Adı Kaygusuz Abdal imiş. Arkadaşların neye selamsız sabahsız geçerler diye sordum. Biz selamı nöbetle veririz. Onlar sıralarını savdılar. Bugün sıra bende. Selamın aleyküm dedi (Sanlı, 2000: 48).

Amaçları bu dervişleri imtihana çekmektir. İmtihan ise farkı olan çorba kaşıklarıdır. Bunu doğru kullanırlarsa arif oldukları ortaya çıkacaktır. Dervişlerin geldiklerinde bir gözlerinin kapalı olduğu dikkati çeker. Kaygusuz gittikleri yerin sultanına ayak uydurduklarını söyler. Molla ise Rum abdallarını dinsizlikle suçlasa da Kaygusuz'dan cevabını alır. Molla ve adamları özel kaşıklarla çorbayı içemezken, Kaygusuz ve dervişleri içerler. Kaygusuz'un ettiği dua üzerine Paşa'nın gözleri açılır ve Paşa ne dilediklerini sorar. Kaygusuz keşkülüne yağ ve bal ister. Paşa Nil kıyısına yaptırdığı kasrı Kaygusuz'a tekke olarak verir. Dilruba ise Kaygusuz'u baştan çıkarmaya çalışsa da başarısız olur. Yıllar geçtikten sonra altı dervişle beraber Hicaz'a gitmek üzere yola çıkar. Gezer, dolaşır ve sonunda Abdal Musa'nın tekkesine döner.

Mısır'da edinilen esrar alışkanlığı Abdal Musa'nın tekkesinde yasaklansa da Himmet Abdal yakalanır. Kaygusuz ise onun tekkeden kovuluşuna mani olmaya çalışır. Kendini bulmak için Tuna kıyılarına gitmeye karar verir ve yola çıkar. Yanbolu'da Mülayim Baba'yla dost olur ve Hanife isimli bir hatunla beraber yaşamaya başlar. Hanife'den kurtulmak istese de dünya nimetlerine kendini kaptırmıştır. Hanife'nin yeğeni Dilara'ya sevdalanır, onu götürmek istese de reddedilir. Kıza Alâiye Sancak Beyi'nin oğlu olduğunu söylese de onu inandıramaz. Kaygusuz'un peşinden gelen Hami ona kefil olur

ve babasının öldüğünü, Abdal Musa'nın devlete baş kaldırmakla suçlanıp asılacağı haberini getirir. İki derviş yola koyulur.

Abdal Musa'nın asılacağı darağacı kurulmuş ve vakit gelmiştir. Abdal Musa darağacına çıktığında bir fırtına kopar. Cellat tam ipi çekecekken Kaygusuz ve adamları yetişir. Komutan'ın askerleri ise hikmeti görür ve silah bırakır, Abdal Musa'ya intisap eder. Kaygusuz da şeyhine kavuşmuş olur.

4.4.1.1. Olay Örgüsü

-Gaybî'nin vurduğu ceylanı bulmak için ortadan kayboluşu üzerine adamlarının Abdal Musa'nın tekkesine gelip Gaybî'yi sormaları ve olumsuz yanıt almaları.

-Gaybî'nin vurduğu ceylanı Abdal Musa'ya sorması ve o ceylanın Abdal Musa olduğunu anlayıp ona intisap etmesi.

-Alâiye ve Teke beylerinin Gaybî'yi almak için dergâha saldırısı üzerine Teke Beyi'nin ölümü.

-Alâiye Beyi'nin kendi rızasıyla oğlunu teslim edişi ve Gaybî'nin "Kaygusuz" mahlasını alışı.

-Yıllarca tekkede kalan Kaygusuz'un Mısır'a gidişi ve burada kerametler göstermesi.

-Mısır'da uzun bir süre kaldıktan sonra Hicaz'a, oradan da geze geze Abdal Musa'nın dergâhına dönmesi.

-Kendini bulmak için Rumeli'ne doğru yola çıkması ve burada yoldan sapması.

-Aldığı haber üzerine Abdal Musa'yı kurtarmak için yola çıkması.

-Abdal Musa'yı kurtarması ve ona yeniden kavuşması.

4.4.1.2. Kişiler

Oyun kalabalık bir şahıs kadrosundan oluşmaktadır (25 kişi). Bununla beraber olaylar Kaygusuz ve Abdal Musa eksenli ilerlemektedir.

Gaybî/ Kaygusuz: Alâiye Beyi Hüsameddin'in oğludur. Annesini küçük yaşta kaybetmiştir. Ancak iyi bir eğitim almış; ilim irfan sahibi, avcı, pehlivan ve savaşçıdır. Abdal Musa'yı tanıdıktan sonra ona intisap eder ve onu babası bilir. Dünyadan el etek çeker ve sevdiği Dilgüşa, Dilruba gibi kadınları reddeder. Mısırda Salahaddin Paşa'ya kendini ispatlar ve kimsenin anlayamadığı şiirlerini söylemeye devam eder.

Diğer taraftan mollaları sözleriyle yerin dibine sokar. Tam bir laf ustasıdır. Şiirlerini kimse anlamasa da o, şiirlerinin gayet salim bir kafayla kaleme alındığını iddia eder ve diğer insanların onu anlamadıklarını düşünür.

Kendini bulmak için seyahate çıkar, Rumeli'ne gider ve burada yoldan çıkar. Hanife isimli bir kadınla birlikte yaşar. Onun yeğeni Dilara'ya aşık olur. Babasının ölümünden sonra onun yerine geçer ve asılmak üzere olan şeyhini kurtarır.

Beyzade iken derviş olmak bazı zamanlar nefesine ağır gelir. Önce açlığa söylenir ama bu yolda nefsiyle baş etmesi gerektiğini bilir. Aşkdan, sevdadan, şehvetten uzak dursa bile Rumeli'ne vardığında nefesine yenik düşer. İkilem içine girse de sonunda kendini bulur.

Abdal Musa: Zamanının ünlü ulularındandır. Dört yüze yakın dervişiyle insanlara yardım eder. Gaybî'nin gözlerini açar ve onu tekkesine kabul eder. Ona çok düşükn olan Abdal Musa, onun için gelen Teke Beyi'nin kerametleriyle geri püskürtür. Ateşi sema eşliğinde söndürmek, pınarlardan yağ ve bal akıtmak, ceylan şekline girmek gibi kerametleri vardır. Savaşçıyken derviş olmuştur. Alâiye Beyi Hüsameddin ile Bursa'nın fethinde yan yana savaşmıştır. Onunla oradan beri dosttur. Ahilerle birlikte devlete başkaldırdığı iddiasıyla asılmak istenirken Kaygusuz tarafından kurtarılır.

Hami: Kaygusuz'un sütkardeşidir. Haytı boyunca ondan ayrılmamış, onun gittiği yoldan gitmiştir. Onunla beraber tasavvuf yoluna girip Mısır'a, Hicaz'a gider. Kaygusuz'u çok sever ve her daim onu gözetir. Kaygusuz Rumeli'ne giderken dergâhta kalmayı tercih etse de haberleri ulaştırmak için Rumeli'ne gelir.

Alâiye Sancak Beyi Hüsameddin: Kaygusuz'un babasıdır. Oğlunu Teke Beyi'nin kızıyla evlendirmek isterken, onun Abdal Musa'nın tekkesine girdiğini duyunca şaşkınlıktan sarsılır. Onu oradan çıkarmak istese de Abdal Musa'yı fetihten arkadaşı olarak tanır ve oğlunu kendi elleriyle teslim eder. Oğlunu göremeden vefat eder.

Esmâ: Hüsameddin Bey'in ikinci eşidir.

Teke Beyi: Hırslı biri olan Teke Beyi kızını Kaygusuz'la evlendirmek ister. Abdal Musa'ya karşı gelir ve bunun bedelini hem en güvendiği adamı İsa'nın hem de kendi canıyla öder.

İsa: Teke Beyi'nin en güvendiği adamıdır. Abdal Musa'ya karşı gelip üzerine atılacağı zamanda ayağı atının üzengisine sıkışır ve atının peşinde sürüklenip parça parça olur.

Dilgüşa: Teke Beyi'nin kızı, Kaygusuz'un da nişanlısıdır. Kaygusuz'la evlenmek isteyen Dilgüşa onun peşinden tekkeye gider. Öyle ki Abdal Musa'dan Kaygusuz'u bile kendisine ister. Şehvet dolu olan Dilgüşa bu evliliğin olmasını diler ancak istediğini alamadan döner.

Uşak: Alâiye Sancak Beyi'nin evinin çalışanıdır.

Oruç: Abdal Musa'nın dergâhındaki dervişlerden biridir. Kaygusuz'la yıldızı hiç barışmaz. Kaygusuz'u beğenmez ve onu derviş olarak görmez. Her fırsatta onun gitmesi için çaba sarfeder. Kaygusuz ise onu ham sofu olarak görür.

Salahaddin Paşa: Mısır'ın hükümdarıdır ve bir gözü görmemektedir. Kaygusuz ve diğer dervişler onun imtihanından başarılı çıkınca onların gerçek bir arif olduğunu anlar. Kaygusuz'un duası üzerine görmeyen gözü açılır ve Nil nehri kenarına yaptırdığı kasrı Kaygusuz'a dergâhını kurması için verir. Dünya nimetlerine düşkün biri olarak tanıtılır.

Haşim: Paşa'nın sağ koludur. Kaygusuz ve dervişlerinin gelişini Paşa'ya o iletir.

Dilruba: Paşa'nın gözdesidir. Görsel açıdan Dilgüşa'a benzeyen Mısırlı bir güzeldir. Şehvet doludur ve Kaygusuz'u baştan çıkarmaya çalışsa da başarılı olamaz.

Molla: Mısır'da Kaygusuz'la karşılaşır Rum abdallarını dinsizlikle suçlayan kişidir. Kaşık testini geçemez. Arif biri gibi görünse de Kaygusuz'un karşısında alaşağı olur.

Himmet: Abdal Musa'nın dergâhında yetişen dervişlerden biridir. Mısır'da esrara alışır ve bu alışkanlığı terk edemez. Bu alışkanlığı yüzünden Abdal Musa'nın dergâhından kovulacakken Kaygusuz'un çabasıyla kalır.

Ahi Nevruz: Abdal Musa'nın dergâhındaki ahi dervişlerden biridir. Ahileri Abdal Musa'ya intisap edenlerle birleştirme gayesindedir. Devlete baş kaldırdığı gerekçesiyle öldürülür.

Mülayim Baba: Yanbolu'da Kaygusuz'a yarenlik eden kişidir. Dünya nimetlerinden yararlanma taraftarıdır.

Hanife: Ellili yaşlarında dul bir kadın olan Hanife, Kaygusuz'u yoldan çıkararak kişidir. Ona tüm imkânlarını sunsa da Kaygusuz ondan kurtulma derindedir.

Dilara: Hanife'nin yeğenidir. Dilgüşa ve Dilruba'ya benzer. Kaygusuz ona aşık olur. Ancak Kaygusuz derviş olduğu için onun parasızlığıyla dalga geçer. Kaygusuz'un beyzade olduğunu öğrendiğinde fikri değişir. Kaygusuz ise onu almadan gider.

Komutan: Abdal Musa'yı asmakla görevli askerlerin başındaki kişidir. Emir kulu olduğunu söyler ve bir an önce bu işin bitmesini ister.

Çeri: Abdal Musa'ya intisap eden ilk askerdir.

4.4.1.3. Mekân

Oyunda farklı mekânlar yer alıyor olsa da olayların yaşandığı en genel mekân Abdal Musa'nın dergâhı ve çevresidir.

İlk perdenin ilk sahnesinde mekân Abdal Musa'nın dergâhıdır. Gaybî burada Musa'ya intisap eder. İkinci sahnede ise mekân Alâiye Beyi'nin konağıdır:

(Alâiye Sancak Beyi'nin konağı. Alâiyenin on fersah dışında olan konak, baba soyu Karamanoğulları'na, ana soyu Selçuk Sultanlarına dayanan Hüsameddin Bey'in şanına yakışır biçimde döşenmiştir.) (Sanlı, 2000: 15).

Burada Teke Beyi ve Hüsameddin Bey Gaybî konusunda endişelenir ve İsa'yı gönderirler. Üçüncü sahnede mekân değişmez ve İsa'nın parçalandığı haberi gelir. Teke Beyi dergâhı yaktırmak ister. Dördüncü sahnede mekân dergâh yakınlarındaki ağaçlık bir meydandır. Abdal Musa ve dervişler burada ateşi söndürür ve Teke Beyi burada ölür. Beşinci sahnede mekân dergâhtaki meydan evidir. Hüsameddin Bey oğlunu kendi rızasıyla teslim eder ve Gaybî burada "Kaygusuz" mahlasını alır. Altıncı sahnede mekân değişmez. Dilgüşa ve Hami buraya gelir. Dilgüşa istediğini alamadan dönerken Hami dergâha katılır. Yedinci sahnede zamanda ilerleme olsa da mekân aynı kalır ve Kaygusuz burada icazetini alıp Mısır'a doğru yola çıkar.

İkinci perdenin ilk sahnesinde mekân Mısır olarak değişir. Mekânın tasviri şöyledir:

(Mısır Emiri Şahabeddin Paşa'nın Kahire'deki kasrının önündeki sundurma ve bahçe... Geri planda palmye ağaçları ve piramidlerin silüetleri...) (Sanlı, 2000: 47).

Kaygusuz burada sınava çekilir, kerametlerini gösterir ve Molla ile atıştır. İkinci sahnede mekân aynıdır. Paşa burada Kaygusuz'a Nil nehri kenarındaki kasrı verir. Üçüncü sahnede mekân Nil Nehri kenarıdır. Dilruba burada Kaygusuz'u baştan çıkarmaya çalışır ancak başarısız olur. Dördüncü sahnede zamansal bağlamda ilerleme olsa da mekân Mısır olarak görülür. Kaygusuz buradan Hicaz'a gider ve geze geze Abdal Musa'nın tekkesine döner.

Beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci sahnede mekân Abdal Musa'nın dergâhıdır. Kaygusuz burada kimsenin anlayamadığı şiirlerini söyler, dönüşüyle şölen yapılır. Himmet Abdal esrar içerken yakalanır. Kaygusuz onun kovulmasına mani olur ve kendini bulmak için yola çıkar.

Üçüncü perdenin ilk sahnesi Rumeli'de Yanbolu'dur. Kaygusuz burada Mülayim Baba ile tanışır. Hanife'nin yanına yerleşir. İkinci sahnede mekân aynı yerde evin havuzbaşısıdır. Kaygusuz burada Hanife'den kurtulmayı düşünür. Üçüncü sahnede de mekân değişmez ve Kaygusuz burada Hanife'nin yeğeni Dilara'ya tutulur. Hami'den gelen haber üzerine yola koyulur. Dördüncü sahne şöyle tasvir edilir:

(Abdal Musa Asitanesi yakınındaki ağaçlık meydan. Ortaya bir darağacı kurulmuştur. Bir yanda dervişler, bir yanda idam hükmünü yerine getirmek için hazırlanan askerler ve cellat...) (Sanlı, 2000: 97).

Buraya Kaygusuz adamlarıyla gelir ve şeyhini kurtarır. Askerler silahlarını bırakır ve Abdal Musa'ya intisap eder. Kaygusuz da şeyhine kavuşmuş olur.

4.4.1.4. Zaman

Oyunun vaka zamanı Kaygusuz'un genç yaşta Abdal Musa'ya intisabıyla başlar. Kaynaklarda bu genç yaştan on sekiz olarak söz edilir. Yazar burada Kaygusuz'un yaşından bahsetmemiştir. Oyundan aynı zamanda zamanda sıçramalar da görülmektedir. Kaygusuz'un Abdal Musa'nın dergâhından Mısır'a gidişine kadarki zaman dilimi on iki sene olarak verilmiştir.

(Aradan on iki sene geçmiştir. Kaygusuz ve Hami dergâhın kıdemli dervişleri arasına girmişlerdir.) (Sanlı, 2000: 41).

Dönem açısından vaka zamanının 14. yüzyıl sonları olarak seçildiği görülür. Kırşehir yöresinde ahi ayaklanmalarından ve pek çok ahi şeyhinin idam edildiği bilgisi oyunda verilse de tarihsel boyutta böyle bir durumdan bahsedilemez. Babailerle birlikte bir hareketlenme olsa da bu 1240'lı yıllara denk gelmektedir. Burada ahi ayalanmaları kurgu unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oyunda Teke Beyi ile Alâiye Beyi'nin Kıbrıs Kralı'nı geri püskürttüğü bilgisi de yer almaktadır. Tarihsel boyutta Mübârizüddin Mehmed Bey ile Hüsameddin Mahmud Bey 1373 tarihinde Antalya'yı Kıbrıs kralından geri alır. Bu olay da yine 14. yüzyılın sonlarına doğru yaşanmasıyla oyun zemininde de zamansal açıdan oturtulmuştur.

Yine oyunda Abdal Musa'nın asılacağı yerde Sultan Murad'dan haber beklendiği ibaresi yer alır. Sultan Murad burada Osmanlı padişahlarından I. Murat'tır. Onun yaşadığı dönem de 14. yüzyıl sonlarına doğrudur. Kaygusuz Abdal'ın Rumeli'yi gezdiği zaman dilimi ise 15. yüzyılın ilk yarısına denk gelmektedir. Genel olarak oyunun vaka zamanı 14. yüzyılın son yarısıyla 15. yüzyılın ilk yarısını ihtiva edecek şekilde kurgulanmıştır. Eserin anlatma zamanı ise 2000 senesidir.

4.4.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Eserin dili çoğunlukla yalın, anlatım anlaşılır biçimde olmakla beraber yazar, genel anlamda günümüz Türkçesine yakın bir dil ile eserini kaleme almıştır. Günümüz Türkçesine yakın bir dil kullanımının yanı sıra Osmanlı Türkçesine ait sözcüklerin de kullanıldığı görülmektedir. Ancak eski kelimelerin kullanımı anlaşılacak düzeyde değildir. Bu bakımdan okurun dil açısından zorlanacağı söylenemez.

Tasavvufa ait terim ve ibareler oyunda sıkça kendine yer edinir.

KAYGUSUZ- Çıkaramam. Başı açık, yalın ayak. Boynum bağlı yüreğim dağlı, yüzüm üzre sürünerek vardım Şah'ımın huzuruna. Dört Kapı'ya selam durdum. Şeriat erlerine, tarikat pîrlerine, hakikat şahlarına, marifet kâmillerine baş kestim. Dönemem artık (Sanlı, 2000: 35).

Yazar konusunda dikkati çeken bir nokta ise Türkçe kullanımı konusunda hassas olması ve bunu metnine yedirmiş olmasıdır. Türkçe olan “Tanrı” sözcüğü kullanımını Sevgi Sanlı'da da görülmektedir.

KAYGUSUZ- Biz dillerden Türk dilini biliriz. Gün doğunca sabah oldu, dolanınca gece oldu deriz. Şu ırmağın geldiği yöne yukarı, gittiği yöne aşağı deriz... Anamızın dili ile dokunmuştur ömrümüzün kilimi (Sanlı, 2000: 51).

Manzum ve mensur olarak kaleme alınan oyunun pek çok yerinde manzum parçalar dikkati çeker. Yazar, dinamizm katmak ve onun düşünce dünyasını anlamlandırmak için onun şiirlerini eserinde bolca kullanır.

KAYGUSUZ- (...) Benim bir isteğim vardır Kerimden

Münkir bilmez evliyanın hâlinden

Kaygusuz'um ayrı düştüm pirimden

Ağlar gelir şahım Abdal Musa'ya (Sanlı, 2000: 64).

Yukarıdaki örnekten anlaşılacağı üzere yazar, Kaygusuz'un şeyhine olan bağlılığı ve özlemine ifade etmek için şiirlerinden kesitleri metnine yerleşmektedir.

4.4.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Kaygusuz Abdal Oyunu

Benzerlikler

Menakıbnâme'de geçen Gaybî'nin bir geyiği okla vurması ve avının peşinden gitmesi hadisesi oyunda da benzer bir biçimde kendini göstermektedir. Oyunda Gaybî'nin vurduğu canlı ise ceylan biçiminde okura aktarılır.

Kaygusuz Abdal ve diğer dervişlerin Mısır hükümdarına göre gözlerinin birini pamukla kapatması durumu oyunda da benzer bir biçimde işlenir. Burada yazar pamuk yerine kumaşı oyununa dâhil etmeyi tercih etmiştir.

Ortaklıklar

Gaybî/Kaygusuz Abdal'ın kişilik özellikleri ortak bir biçimde oyunda da kendini göstermektedir. Menakıbnâme'deki cevval oluşu, ilim irfan sahibi oluşu, silahşörlüğü, avcılığı gibi özellikleri oyundaki Kaygusuz Abdal karakteriyle örtüşmektedir.

HAMÎ- Silahşörlükte, kılıç sallamada, gürz çalmada kimse onunla boy ölçüşemez. Bir kez dağlara çıkmasın, babür, peleng, kaplan, gözü ne görürse vurur. (...) Kim demiş? Daha delikanlı ama boyunca kitap devirmiştir. Saçlı sakallı hocalar onun karşısında ilimden fenden söz açamazlar (Sanlı, 2000: 10).

Gaybî'nin vurduğu avın peşinden gitmesi ve avın aslında başka bir canlının suretine bürünmüş Abdal Musa olduğu, Gaybî'nin ona intisabı hadisesi de oyunda Menakıbnâme'yle ortak bir biçimde seyretmektedir.

(Abdal Musa sol kolunu yukarı kaldırır. Koltuğunun altında saplanmış bir ok durmaktadır. Abdal Musa koltuğunun altındaki oku çıkarıp Gaybî'nin önüne koyar. Gaybî bir anda korku ve heyecandan ne yapacağını şaşırır. Kendini toparlayınca Abdal Musa'nın elini öpiüp ayağına başkoyar.) (Sanlı, 2000: 12).

Kaygusuz Abdal'ın Alâiye Sancak Beyi'nin oğlu olduğu bilgisinden hareketle yazar da Kaygusuz karakterini okura bu şekilde tanıtır. Menakıbnâme'de beyzade olduğu ibaresi yer olsa da bu beyin kim olduğundan bahsedilmez. Abdurrahman Güzel'in (1981: 70-74) çalışmaları ve yaptığı tespit neticesinde 1366 senesinde Kıbrıs Kralı Pierre'in elinden Antalya, Alâiye Beyi olan Hüsameddin Mahmud Bey ile Karamanoğullarının gayretiyle alınmıştır. Güzel, Alâiye beylerine ait üç isim tespit eder: Yusuf Ömer, Alaeddin ve Hüsameddin Mahmud. Hüsameddin Mahmud'un on iki sene Alâiye Beyi olarak görev yapmasından yola çıkan Güzel, Kaygusuz'un babasının Hüsameddin Mahmud olduğunun kuvvetli bir ihtimal olduğunu ifade eder. Bu bilgiden yola çıkan yazar da Kaygusuz karakterini Hüsameddin Mahmud'un oğlu şeklinde okura tanıtır. Yine oyunda Hüsameddin Mahmud Bey ile Mübarüzeddin Bey'in birlikte Kıbrıs Kralı'nı geri püskürttükleri bilgisi yer almaktadır.

Gaybî'yi geri almak üzere Teke Beyi'nin Kılağalı İsa'yı gönderdiği, İsa'nın atının peşinde parçalanışı, bunun üzerine Teke Beyi'nin Abdal Musa'nın dergâhını ateşe verışı, ateşin mucizevî bir biçimde söndürülüşü, Teke Beyi'nin ölümü, Alâiye Beyi'nin oğlunu kendi rızasıyla Abdal Musa'ya teslim edişi ve Gaybî'nin "Kaygusuz" mahlasını alışı hadiseleri Menakıbnâme ile ortak bir biçimde oyunda görülür.

Kaygusuz Abdal'ın, Abdal Musa'nın tekkesine girdiğinde tıraş olduğu, tac ve hırka giydiği, beline kemer bağlandığı, ona yıllarca hizmet ettiği, icazet istediği, icazeti saklamak için ayrına katıp içtiği ve vakti geldiğinde Mısır'a gittiği Menakıbnâme ile ortak bir biçimde oyunda da verilir.

Kaygusuz ve yanındaki dervişlerin Mısır sultanının kaşık testine tabi tutulmaları, testi geçişleri, Kaygusuz'un dua ile sultanın gözünü açması hadisesi ve bunun üzerine Nil Nehri kenarındaki kasrın Kaygusuz'a verilmesi, Kaygusuz'un uzun yıllar Mısır'da kalışı, oradan Hicaz'a gidişi ve geze geze Abdal Musa'nın dergâhına dönüşü de Menakıbnâme ile oyunun bulunduğu ortak paydalardır.

Zamansal açıdan bakıldığında 14. yüzyılın son yarısını ve 15. yüzyılın başlarının anlatılması hem menakıbname geleneğine hem de tarihsel düzleme uygun düşmektedir. Mekânsal açıdan ise seçilen Alâiye yakınları, Mısır, Rumeli gibi yerler de hem menakıbname geleneğine hem de tarihsel düzleme uygun düşecek şekilde kurgulanmıştır. Bu noktada zaman ve mekân unsurları Kaygusuz Abdal'ın biyografisiyle ortaklık ilişkisini gösterir.

Farklılıklar

Oyunda Teke Beyi ile Alâiye Beyi'nin çocuklarını nişanlaması oyunu menakıbname izleğinden ayıran bir nokta olarak görülmektedir. Dilgüşa karakteri oyuna dinamizm katmak ve Kaygusuz karakterinin tasavvufa giriş yolunda nefsini körlediğini ispatlamak için oyuna eklenmiş bir karakter gibidir. Aynı şekilde Dilruba ve Dilara karakteri de bu amaçla kaleme alınmıştır. Bu kadınların hepsine Kaygusuz karakterinin ilgisi olsa da (Dilara karakteri hariç) baş koyduğu yolda ilerlemesi için önünde engel gibi dururlar. Kaygusuz Abdal'ın hayatına herhangi bir kadının girip girmediği şiirlerinden yola çıkılarak anlaşılmaktadır. Bu noktada yazar, onun gerçek bir tasavvuf ehli olduğunu ispat etmek amacıyla kurgu unsuruyla bu kadınları onun yaşamına dâhil eder.

Kaygusuz Abdal'ın Abdal Musa'nın dergâhında hizmetinin uzun yıllar sürdüğü hem anlatı geleneğinde hem de tarihsel kaynak bağlamında bilinmektedir. Bununla beraber oyunda hizmet süresi on iki sene ile kısıtlandırılmıştır. On iki sene yazar tarafından Kaygusuz için yeterli olarak görülmüştür. Menakıbname'de Mısır'a giderken yanında kırk kişi götürdüğü ifade edilse de oyunda yanına on iki kişi alıp Mısır'a gitmiştir.

Kaygusuz'un Mısır'da Molla ile atışması ve Dilruba'nın baştan çıkarmaya çalışmalarına karşı koyması gibi olaylar oyunu anlatı geleneğinden uzaklaştırır. Yazar burada Kaygusuz gibi bir mutasavvıfın anlaşılmasına dem vurur ve onun gözünden gönül ehliymiş gibi görünen, özünde hiçbir şey bilmeyen mollaların eleştirisini yapar.

Yazar, Kaygusuz'un Abdal Musa'nın tekkesine döndükten sonra biten anlatı geleneğinden farklı olarak onun yaşam çizgisini Rumeli'nde devam ettirir. Kaygusuz Abdal'ın şiirlerinden hareketle araştırmacılar onun Mısır'dan sonra Rumeli'ne gittiği,

oralari gezdiği konusunda hemfikirdir. Yazar da bu Şiirlerden hareketle olaylar zincirini kurgulamıştır. Örneğin Hanife karakteri onun bir Şiirinden hareketle oyuna dâhil edilmiştir.

Edrene Şehrinde bugün
 Bir dükkân aldum kiraya
 Ol mahalde sataŐmıŐam
 Bir akçesi çok karıya
 (...)
 Ol karıdan kurtulmağa
 Kul oldum azad olmağa
 Fetva bulmam mı ki aceb

Varsam İbn-i Fenâri'ye (Güzel, 1981: 81; Sanlı, 2000: 86).

Şiirinde bahsi geçen İbn-i Fenâri Edirne'de Osmanlı'nın Őeyhülislamıdır. Görevini 1424-30 yılları arası ifa etmiştir. Buradan hareketle Kaygusuz Abdal'ın bu tarihlerde Edirne'de olduğu bilgisine Şiirinden ulaşılmaktadır. Yazar ise Edirne'yi Yanbolu olarak eserinde yansıtır. Bu Şiirin Yanbolu'da kaleme alındığını, Hanife isimli karakterin Kaygusuz'a yine burada kol kanat gerdiği bilgisi verilir. Buradaki fark ise muhit farkıdır.

Oyundaki olaylar silsilesinden ahilerin ayaklanması, Ahi Nevruz'un öldürölüşü, Abdal Musa'nın asılmasına karar verilmesi gibi kurgudan ibarettir. Bu unsurların esere dâhil edilmesi, eserin gerilimi ve dinamizmi yüksek, akıcılığına renk katmak amacıyla olduğu kanısını desteklemektedir. Kaygusuz Abdal, Şeyhini kurtırmak için babasının yerine beyliğin başına geçer ve adamlarıyla tekkeye gidip Şeyhini kurtarır. Kaynaklarda Kaygusuz Abdal'ın Rumeli'nden Abdal Musa'nın tekkesine döndüğüne dair bir bilgi yer almamaktadır. İfade edildiği üzere bu olaylar silsilesi eseri canlandırmak amacıyla esere eklenmiştir. Ayrıca Kaygusuz Abdal'ın ölümüne dair herhangi bir bilgi de oyunda yer almamaktadır. Bu da karşılaştırma unsurunda bir fark olarak göze çarpmaktadır.

Oyun kişileri arasında Kaygusuz, Abdal Musa, Mısır Emiri, Teke Beyi, Alâiye Beyi, Sipahilerdışında kalan tüm kişiler kurgu unsurunun meyveleridir ve hem anlatı geleneğinde hem de biyografik ve tarihi izlekte yer alan kişiler değillerdir. Kadın karakterlerin hepsi Kaygusuz'un nefesine hâkim olduğunun (Hanife ve Dilara karakterleri hariç) ispatı için oyuna dâhil edilmiştir. Hami karakteri de onun süt kardeşi olarak tanıtılmıştır. Ancak Kaygusuz Abdal'ın bir sütkardeşinin varlığı bilinmemektedir.

Biyografik oyun türü açısından ele alındığında ise oyunun genel olarak geleneksel biyografik oyun türünün özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Kaygusuz Abdal'ın bilinen yaşamı hem anlatı geleneğine hem de tarihsel kaynaklar dâhilinde belirli bir olaylar zinciriyle aktarılmıştır. Kaygusuz'un hayatına giren kadınları nefesine hâkim olması için reddetmesi dışında yazarın herhangi bir görüşü dikte etmediği de açıktır. Kaygusuz'un toplum tarafından bilinen yaşamı ve kişiliği aktarılmıştır (Alâiye Beyi'nin oğlu olması, tasavvuf yoluna girmesi, yazdığı şiirlerin anlaşılabilmesi vs.).

Kurgu unsuru anlatı geleneğinin ve tarihsel kaynakların yetmediği yerde kullanılmıştır ancak kurgunun kullanılış şekli Kaygusuz'un hayat çizgisinden kopacak denli değildir (Abdal Musa'nın asılmaya kalkılması ve onu kurtarışı hariç). Eserdeki olaylar zincirini birbirini kronolojik bir seyirde takip eder.

Ayrıca yazarın eserinde Kaygusuz Abdal'ın şiirlerinden yararlanması, tarihsel şahsiyetlerinin adını zikretmesi de eserini kaleme alırken kaynaklara başvurduğunu ve bu kaynakları eserinde kullandığını kanıtlar niteliktedir. Geleneksel tavrın kaynaklara başvurma yöntemiyle postbiyografik tavrın kullandığı montaj tekniği harmanlanmış ve eser bu doğrultuda kaleme alınmıştır. Diğer taraftan Kaygusuz Abdal'ın şiirlerinin ana metne eklenmesi ve akışın bu şiirler ekseninde ilerletilmesi de yazarın metinlerarasılığın sunduğu imkânlardan yararlandığının göstergesidir.

Denebilir ki oyun, farklı biyografik oyun türlerinin özelliklerini bünyesinde barındırsa da baskın olan tür, geleneksel biyografik oyun türüdür.

4.5. NAMIK KEMAL HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

21 Aralık 1840 tarihinde Tekirdağ'da dünyaya gelen Namık Kemal'in babası I. Abdülhamit'in başmüneccimbaşısı olan Mustafa Asım Bey, annesi içe Koniçeli Abdülatif Paşa'nın kızı olan Fatma Zehra Hanım'dır. Namık Kemal kendini Abdülhak Hamit Tarhan'a yazdığı bir mektupta da şöyle tanıtmaktadır:

Benim tarih-i viladetim 1256'dır. Tekfurdağı'nda doğmuşum. O zamanın şairlerinden Arif Efendi adında bir adam viladetime tarih olmak üzere 'Erdi şeref bu dehre Muhammed Kemal ile' hezayanını söylemiş (Tansel, 1967: 450).

Namık Kemal köklü ve tanınmış bir şecereye sahiptir. Şeceresinde Osmanlı Hanedanı ile yakınlıklar kurmuş, devlet kadrolarında yer edinmiş kişiler yer almaktadır. Süleyman Nazif, bilinen ilk atasının Konyalı Bekir Ağa olduğunu söyler (Dizdaroğlu, 1995: 5). Çocukluğu ve gençliği dedesi Abdülatif Paşa'nın yanında geçen Namık Kemal, dedesinin görevi nedeniyle pek çok şehir dolaşmış ve her gittiği yerden yeni bir şeyler öğrenerek kendini geliştirme fırsatı bulmuştur. Dedesinin Afyon'a tayin edilmesiyle beş yaşında ilköğrenim hayatına burada başlar Coşkun Dede'den Mevleviliğe ait dersler alır ve sema etmeyi öğrenir. Henüz sekiz yaşındayken annesini burada kaybeder. İstanbul'a döndüğünde üç ay Beyazıt Rüştüyesi'nde, dokuz ay da Valide Mektebi'nde eğitim alır. Muallim Şakir Efendi okul yaşantısı içinde onu etkileyen isim olarak karşımıza çıkar.

Abdülatif Paşa'nın Kars'a tayini (1853) nedeniyle eğitim hayatı yarım kalan Namık Kemal, Kars'ta Vaizzade Mehmet Efendi'den tasavvuf ve edebiyat üzerine dersler alır; Kara Veli Ağa'dan ise avcılık, cirit atma ve ata binmeyi öğrenir. Burada Arapça, Farsça gibi diller öğrenmeye başlar; diğer taraftan tarih öğrenimini ilerletir ve ilk beyitini burada yazar. Kars'ın onun fikir yaşamında önemli bir rolü vardır.

On üç yaşında Kars'a giden ve orada bir buçuk yıl kalan Namık Kemal'de "hamasî ruhun", milli serhat ruhunun uyanışında Kars önemli bir durak noktasıdır. Karşı şair ve âşıkların yazdıkları milli, vatanî ve koçaklık şiirleriyle ilk teması Kars'ta olmuştur. Kars, Namık Kemal'in edebî ve fikir hayatında başlangıç yeridir (Dizdaroğlu, 1995: 8).

Abdülatif Paşa'nın Sofya'ya tayini ile bambaşka bir çevre içinde kendini bulan Namık Kemal, burada şair dostlar edinir ve bir taraftan da Vaizzade etkisiyle şiirlerini almaya devam eder. Divan edebiyatının farklı nazım türlerinde (mersiye, gazel, nazire vs.)

şairler kaleme alır. Onun şairliğinin farkına varan Eşref Bey ona “Namık” mahlasını verir. On altı yaşındayken de Niş kadısının kızı Nesime Hanım’la evlenir. Bu evlilikten Feride, Ulviye ve Ali Ekrem isimli üç çocuğu olur.

1857’de Abdülatif Paşa’nın görevinden azledilişi üzerine aile, İstanbul’a döner ve Namık Kemal burada Hariciye Nezareti Tercüme Odası’nda işe başlar. Burada daha sonra arkadaş olacağı önemli isimlerle tanışan sanatçı, aynı zamanda odanın kıdemli kâtiplerinden Mehmet Mansur Efendi’den de Fransızca öğrenmeye başlamıştır (Aktaran Savaş, 2013: 42). Tercüme Odası’nda çalıştığı beş sene içinde Leskofçalı Galip Bey ile tanışık olur. Fransızca öğrenimine devam ederken diğer taraftan da tasavvuf, tefsir, hadis, fıkıh, Acem ve Arap edebiyatı üzerine derslerine devam eder.³² Leskofçalı Galip Bey ile kurduğu tanışıklık üzerine genç kuşak şairlerle de iletişim hâlinde olan Namık Kemal, Encümen-i Şuârâ’ya katılır ve yazın hayatını bir müddet burada sürdürür. Genç Namık Kemal bu dönemde gerek sanat anlayışı, gerekse şahsiyet olarak topluluk mensubu şairlerden ziyade Leskofçalı Galip’in etkisindedir (Uçman, 2006: 206).

Şinasi ile tanışmasının ardından onun çıkardığı gazete olan Tasvir-i Efkâr’da görev alır. Tasvir-i Efkâr’da görev aldığı sürece fikir ve görüşleri değişim gösterir ve ziyadesiyle rotasını sosyal konulara çevirir. Eğitim sorunları, kadın hakları ve eğitimi üzerine yazılar kaleme alır. İstanbul’da çıkan yangınların neden olduğu zararlar üzerine fikirlerini paylaşır, devletin savurgan tavrını eleştirir, dış baskıların ülke üzerindeki etkilerinden söz eder, ülkenin bağımsızlığını savunur.

Şinasi’nin Avrupa’ya gidişinden sonra gazetenin başına geçen Namık Kemal, gazeteyi politik bir yayın organı formuna dönüştürür. Diğer taraftan Fransız aydınlarının yazılarını takip etmeye devam eder. Genç Osmanlılar cemiyetine katılmasıyla birlikte gazete yazılarında kaleme aldığı meseleler siyasi boyuta ulaşır. Gazete, genç Osmanlılar’ın sesi hüviyetine bürünür. Devlet- gazeteci gerginliğinin tırmanışı üzerine gazeteyi Recaizade Mahmut Ekrem’e bırakır ve 1867’de Avrupa’ya gider. Felsefe, sosyoloji, hukuk, ekonomi ve edebiyat alanlarında bilgisini derinleştirmeye çalışır (Dizdaroğlu, 1995: 10). Paris’te çıkarılan ve Genç Osmanlılar’ın yeni sesi olan Muhbir gazetesinde görev alan Namık Kemal bir süre sonra Ali Suavi ile girdiği anlaşmazlık üzerine yollarını ayırır ve Ziya Paşa ile birlikte Londra’da Hürriyet gazetesini çıkarır.

³² Akün, Ö. F. (2006). Namık Kemal. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. XXXII, s. 343.

Ziya Paşa ile de anlaşmâklık yaşayınca gazeteden çekilir ve yurda dönüş izninin çıkması üzerine ülkeye döner.

24 Kasım 1870'te İstanbul'a dönen Namık Kemal, Ali Paşa'ya verdiği sözden dolayı paşanın ölümüne kadar Diyojen'de yayımlanan isimsiz birkaç yazıdan başka herhangi bir neşir faaliyetinde bulunmamıştır (Savaş, 2013: 49). Ali Paşa'nın ölümünden sonra ise İbret gazetesini kiralayarak yayın hayatına tekrar döner. 1872'de gazete hükümet tarafından gözlem altında tutulur ve kapatılmasına karar verilir. Namık Kemal, Gelibolu'ya mutasarrıf olarak atanır. Buradan Hadika, İbret ve Diyojen isimli gazetelerde yazılarına devam eder; diğer taraftan Vatan Yahut Silistre isimli tiyatro oyunu yazar. Gelibolu'dan İstanbul'a döndüğünde ise kendini tamamen gazeteciliğe adar.

Gelibolu'da yazmaya başladığı Vatan Yahut Silistre oyunu Güllü Agop'un tiyatrosunda 1 Nisan 1873'te sahnelenir. Oyunun ardından çıkan olaylar üzerine İbret gazetesi kapatılır ve Namık Kemal Magosa'ya sürülür. Bu sürgünün zemininde temellenen düşünce ise Namık Kemal başta olmak üzere Genç Osmanlılar'ın V. Murat ile olan yakınlığı ve bu topluluğun V. Murat'ı desteklemeleridir.

Oyunu temsile koyan Güllü Agop'un Tiyatro-yı Osmânî kumpanyasının herhangi bir şekilde ceza almaması ve aynı yılın sonbaharındaki yeni tiyatro sezonundan başlayarak oyunun temsil edilmesine İstanbul dışında izin verilmesi de meselenin doğrudan doğruya Vatan Yahud Silistre ile ilgisi olmadığını göstermektedir (Akün, 2006: 268).

Otuz sekiz aylık sürgün döneminde gazetecilik kimliğinden sıyrılır ve edebiyatçı kimliğine bürünür. *İntibah*, *Kaniye Muhasarası*, *Kara Bela*, *Zavallı Çocuk*, *Tahrib-i Harabat*, *Takib*, *Bahar-ı Dâniş*, *İrfan Paşa'ya Mektup* gibi eserlerini burada kaleme alır.

Sultan Abdülaziz'in 30 Mayıs 1876'da tahttan indirilmesiyle, sürgüne gönderilenlerin affı üzerine Namık Kemal, 19 Haziran 1876'da İstanbul'a döner. II. Abdülhamit'in meşrutiyet şartıyla tahta geçmesinin üzerine Şurâ-yı Devlet üyeliğine atanır ve kanun hazırlama komisyonunda yer alır. Milletvekillerinin dağıtılışının akabinde 1877'de tutuklanır ve altı aya yakın bir süre Sultanahmet Cezaevi'nde tutuklu kalır. Suçsuz olduğu anlaşılınca Midilli'ye gönderilir (1877) ve iki sene sonra da buraya mutasarrıf

olarak görevi verilir. Magosa'dan sonra eser bakımından en verimli yılları, Midilli'de geçer (Dizdaroğlu, 1995: 14). *Vaveylâ*, *Vatan Mersiyesi*, *Bir Muhacir Kızının İstimdadı* ve *Murabba* gibi şiirlerini burada kaleme alır. İlk kez burada zatürre geçirir. Yedi yıla yakın Midilli'de kaldıktan sonra 15 Eylül 1884'te Rodos mutasarrıflığına tayin edilir. Hastalığı burada da devam eden Namık Kemal, *Osmanlı Tarihi*'ni burada kaleme alır. Sakız Adası'na da tayin edildikten sonra *Osmanlı Tarihi*'ni yazmayı sürdürse de kitabın basımının yasaklanması, basılan nüshaların toplatılması onu derinden etkiler. İkinci kez zatürreye yakalanmasının ardından 2 Aralık 1888'de hayata veda eder.

Namık Kemal; edebiyatçı, gazeteci, düşünür, politikacı olmak üzere pek çok farklı yönüyle kendisini ön plana çıkarmış biridir. Onun düşünce dünyasında ise “vatan” kavramının önemli bir yeri vardır. Vatan, onun gece gündüz aklından çıkmayan bir tutkudur (Cumalı, 1990: 12). Hayatı boyunca vatanın meselelerine kafa yormuş, bu tavrını da gerek yazılarında gerekse eserlerinde açık bir biçimde ortaya koymuştur.

4.5.1. Necati Cumalı-Vatan Diye Diye³³

Üç perde ve toplam otuz tablodan oluşan oyun, İstanbul'da Sahaflar Çarşısı'nda başlar. Tarih 1862'dir ve çarşının izlenimi aktarılırken Kitapçı ile Konuk kişileri Namık Kemal'in şairliği hakkında konuşur. Namık Kemal görünür ve derviş kılıklı bir satıcıdan Şinasi'nin *Münacat*'ını alır. *Münacat*'ı okuyan Namık Kemal, babasına şiirden çok etkilendiğini, Şinasi'nin yenilikçi ve akılcı bir şair olduğunu söyler. Önceden beğenmediği ve sevmediği Şinasi'yi övmeye başlar ve eski şiirden gönlünün geçtiğini ifade eder.

Şinasi ile tanışır ve onunla kurduğu dostluk üzerine *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde görev alma fikrine sıcak bakar. Bu haberi Tercüme Odası'ndaki arkadaşlarıyla paylaşır. Şinasi'nin vatanperliği ve yeteneği hakkında konuşurlar; Fransız aydınları hakkında tartışır ve onlar hakkındaki düşüncelerini beyan ederler.

³³ Oyun yazıldığı 1987 tarihinden sonra ilk kez 1988-1989 sezonunda Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Mahir Canoava rejisörlüğünde gösterime girmiştir. Yine 1990-1991 sezonunda da seyirciyle buluşmuştur.

Aradan üç yıl geçmiştir. Namık Kemal, Tasvir-i Efkâr'ın başına geçmiştir ve adını yazılarıyla duyurmuştur. Diğer taraftan ise hafiyeler onu gözetlemektedir. O esnada veliaht V. Murat'ın lalası Topal Süleyman Ağa gazeteye uğrar ve Namık Kemal'le görüşmek ister. İstefan isimli bir sarrafın Valide Sultan'ın rehin verdiği elmas hırkayı satması üzerine açılacak davada, Namık Kemal'in dava dilekçesini yazmasını ister. Bir hafta sonra ise Namık Kemal, veliaht V. Murat'ın köşküne gider. Kurduğu dostluk üzerine V. Murat kardeşi Abdülhamit'le beraber ondan edebiyat dersleri almak istediğini söyler ve aralarında anlaşılırlar.

Namık Kemal ve bir grup genç Belgrad ormanlarında Valide Bendi'nde buluşurlar ve devletin durumunu istişare ederler. Dış siyaset, israf, rüşvet, borçlar gibi konuların üzerinde durulur. Gençlerin düşünceleri Ahmet Vefik Paşa'yı Namık Kemal'in sarayla olan bağlantısını kullanarak sadrazamlığa geçirmektir. Ancak Namık Kemal bu düşüncenin bir düş olduğunu ifade eder ve çözümün meşrutiyet olduğunun üstünde durur. Burada kurulan Osmanlılar Cemiyeti örgütlenmeye karar verir; buna göre Namık Kemal'de bu cemiyete dışarıdan gazete yazılarıyla destek verecektir.

Sadrazam Ali Paşa ise gazetelerin tutumlarından endişelenir, Muhbir'in başında olan Ali Suavi'yi hadsizlikle eleştirir. Namık Kemal'in tavrına ise üzüldüğünü belirtir ve Tasvir'i Efkâr'ı bırakmasını istediğini Arifi Paşa ile kendisine iletse de Namık Kemal bu isteği reddeder. O sırada Muhbir gazetesi kapatılır. Namık Kemal ise Muhbir'in savunmasını yayınlamaya karar verir ve konu İstanbul'da çıkan yangınlardan açılır.

Kemal- (...) Hocapaşa yangını üstünden iki yıl geçti. Halk yangından zarar görenlere neredeyse üç Hocapaşa kuracak kadar yardımda bulundu. Hani? Daha tek taş dikilmiş değil! (Cumalı, 1990: 58).

İstanbul'un dertleri üzerine konuşurken Erzurum'a vali yardımcısı olarak atandığı haberi gelir. Ali Suavi Kastamonu'ya, Ziya Paşa ise Kıbrıs'a sürgün edilmiştir. Jean Pietri'nin odasında toplanan Namık Kemal ve Ziya Paşa, Pietri'den Mustafa Fazıl Paşa'nın ikisini Paris'e çağırdığı haberini alırlar. Görevleri orada gazete çıkarmaktır ve bu konuda Paşa kendilerini finanse edecektir. Diğer taraftan Yeni Osmanlılar'ın tutuklandığı haberi gelir ve Paris'e gitmek üzere plan yaparlar. Nesime Hanım'a ise Namık Kemal'in gidişi haber verilir ve mektupları ona ulaşır.

Birkaç yıl sonra Namık Kemal bir sürü hayal kırıklığıyla İstanbul'a dönmüştür. Avrupa'da kendini geliştirme fırsatı da bulmuş; hukuk dersleri almış ve Hürriyet Kasidesi'ni yazmıştır. Ancak memleketini ve ailesini bir daha göremeyeceği tehdidi üzerine dönmek durumunda kalmıştır. Avrupa'da Mustafa Fazıl Paşa finansal desteğini kesmiş, onları yüzüstü bırakmıştır. Ali Suavi ve Ziya Paşa ile anlaşmaşlık yaşamıştır. Diğer taraftan ise içkiyi çok tükettiği göze çarpmaktadır. Döndükten sonra Ali Paşa ile görüşür. Ali Paşa'yla tiyatro ve hukuk hakkında konuşur. Ali Paşa Fransa hakkında Namık Kemal'den rapor ister.

Ali Paşa- Bay Fanton sizi bütün arkadaşlarınızdan daha zeki, daha yetenekli buluyor. Meziyetleriniz esasen bizce de biliniyordu... Hukuk dışında başka incelemeleriniz de oldu mu?

Kemal- Sık sık müzeleri gezerdim efendim. Tiyatro görgümü bilgimi de genişlettiğimi sanıyorum.

Ali Paşa- Çok iyi. Biliyorsunuz tiyatromuz sizden büyük hizmetler bekliyor. Neler gördünüz?

Kemal- En çok Shakespeare hayranı oldum efendim. Çok da piyes okudum (Cumalı, 1990: 77).

Bir müddet sonra Ali Paşa ölür ve Namık Kemal Diyojen'de yazılarını yayınlamaya başlar. Ebuzziya Tevfik'e bir gazete çıkaracağından bahseder. Buna göre gazetenin adı İstikbal olacaktır. Bunun yerine İbret gazetesini kiralar. Şevki Ağa ise Mısır'ı konu etmemeleri için beş bin altın teklif etse de gazetecilik ilkelerine bağlı olan Namık Kemal bu teklifi kabul etmez. Gazetenin işleri iyi giderken de gazete kapatılır ve bir süre sonra gazetede çalışanlar sürgün edilir. Namık Kemal'in gideceği yer ise Gelibolu olarak belirlenmiştir. 2 Ocak 1873'te Namık Kemal Gelibolu'dan dönmüştür. 1 nisan 1873'te ise Vatan Yahut Silistre oyunu Güllü Agop tiyarosunda sahnelenir. Oyun seyirciyi coşturur ve yazarı görmek isterler. Namık Kemal ise orada değildir. Kalabalık İbret gazetesinin olduğu yere hareket eder ve Namık Kemal'e tezahürat yapar. Bu olayın üzerine ise İbret gazetesi kapatılır, Namık Kemal tutuklanır ve daha sonra Magosa'ya sürgün edilir.

Mogosa Kalesi'nde bir hücreye kapatılır. Burada Akif Bey isimli oyununu yazmaya başlar. Veys Paşa'nın araya girmesiyle yeri değiştirilir ve bir odaya yerleşir. Burada nezleye tutulur. Aradan altı ay geçmiştir ve Gülnihal isimli oyunu sansürlenerek

basılmıştır. Diğer taraftan gözlerindeki rahatsızlık üzerine ameliyat olur. Adaya geldiğinin üzerinden yirmi ay geçtikten sonra sıtmaya tutulur ve uzun bir müddet dinlenir. Otuz sekiz aydan sonra müjdeyi alır. Sürgün sona ermiştir.

V. Murat tahta çıkmıştır ancak sinir buhranları geçirmektedir. II. Abdülhamit onun yerine tahta geçmiştir. Abdülhamit'in isteği üzerine Namık Kemal anayasa çalışmalarında yer alır. Bir müddet sonra ise Namık Kemal kendisini Teodor Kasap'la birlikte cezaevinde bulur. Sorguya alınıp suçsuzluğu ortaya çıktıktan sonra İstanbul'dan gönderilir.

Sakız Adası'ndaki evinde olan Namık Kemal hastadır. Osmanlı Tarihi'nin ilk fasikülünü yayınlamıştır. Yazdığı eserin yasaklandığı haberini alır ve bu haber onu derinden üzer.

Kemal- (*Nesime'ye, aşırı üzgün.*) Tarihimin yayınlanmasını yasakladılar!

Nesime- Yine mi? Ne istiyorlar hâlâ senden? Ne kulp uydurmuşlar yine?

A. Ekrem- Yazılışındaki bazı deyimler padişahın duygularını incitebilirmiş!

Nesime- Allah'ım sen sabır ver! Kendilerine gelince ne ince duygulu oluyormuş bu padişahlar!

Ornştayn- Şaşılacak bir karar! Ben o türlü tek söz, tek sataşma görmedim. Aksine, alkışlanacak çok sözler gördüm! Yazık, çok yazık. Türkçe büyük bir eser kazanacaktı... (Cumalı, 1990: 137).

Kızı Feride'nin doğumunun yaklaşması üzerine ailesini İstanbul'a yollayan Namık Kemal'in durumu ağırlaşır ve doktoru Ornştayn onun yanındayken son nefesinde bile vatanından söz eder.

Kemal- Ölürsem görmeden millette ümmid ettiğim feyzi

Yazılısın seng-i kabrimde vatan mahzûn ben mahzûn (Cumalı, 1990: 140).

2 Aralık 1888 akşamı evinde vefat eder.

4.5.1.1. Olay Örgüsü

-Namık Kemal'in Sahaflar Çarşısı'nda aldığı Şinasi'nin Münacat'ını okuyup beğenmesi ve onunla tanışması.

-Tasvir-i Efkâr'da görev alması ve yazdığı yazılarla adını duyurması.

-V. Murat'ın dava dilekçesini yazması üzerine onunla dostluk kurması.

-Valide Bendi'nde toplanan gençlerin Genç Osmanlılar Cemiyeti'ni kurması, faaliyete geçmesi ve Namık Kemal'in bu cemiyete dışarıdan destek vermesi.

-Muhbir gazetesinin kapatılması ve Genç Osmanlılar'ın tutuklanmaya başlaması üzerine Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın Mustafa Fazıl Paşa'nın desteğiyle Paris'e gitmesi.

-Namık Kemal'in Avrupa'dan üzüntüyle dönmesi, Ali Paşa ile anlaşması ve onun ölümünden sonra yazılarına devam etmesi.

-Gelibolu'ya sürgün edilmesi.

-Sürgün dönüşü İbret gazetesini kiralaması ve sahnelenen oyunu üzerine çıkan olaylardan dolayı tutuklanması.

-Magosa'ya sürgünü ve burada edebiyata yönelmesi, diğer taraftan sıtmaya tutulması.

-Çıkan af üzerine İstanbul'a dönmesi ve anayasa hazırlama komisyonunda görev alması.

-Tutuklanıp cezaevinde kalması, suçsuzluğu ortaya çıktıktan sonra İstanbul'dan uzaklaştırılması.

-Sakız Adası'nda hastalanması ve ölümü.

4.5.1.2. Kişiler

Oyun fazlasıyla kalabalık şahıs kadrosundan meydana gelmektedir (Yaklaşık 80 kişi). Birinci dereceden kişilerin fazlalığı göze çarpmakla birlikte ikinci ve hatta üçüncü kişiler için de kadronun kalabalık olduğunu söylemek mümkündür. Şahıs kadrosunun bu denli kalabalık oluşu yazar tarafından da itiraf edilmektedir.

Namık Kemal'in yaşadığı dönemi tüm özellikleriyle yansıtmayı amaçladığım için, oyunumu Namık Kemal'in yöresinde döneminin en renkli kişilerini seçerek kurdum. Kişi açısından olsun, yer açısından olsun elimden geldiği ölçüde tutumlu olmaya çaba gösterdiğim hâlde, rol bölümünün o dönemi tam yansıtacak kadar kalabalıklaşmasından çekinmedim! (Cumalı, 1990: 14-15).

Bu nedenle çalışmaya birinci dereceden kişiler olarak görülen karakterler dâhil edilmiştir.

Namık Kemal: Oyunun ana karakteri olan Namık Kemal yirmili yaşlarının başında eski şiir anlayışında şiirler kaleme alan biridir. Şinasi'nin Münacat'ını okuması üzerine onun hakkındaki fikirleri değişir ve onun ne kadar yenilikçi bir şair olduğunun farkına varır. Onunla tanıştıktan sonra Tasvir'i Efkâr gazetesinde görev alır ve burada yazılarını kaleme alarak adını duyurmayı başarır. Gazeteci kimliği oturmaya başlar ve halka kulak verir. Devlet meselelerini, yaşanan sorun ve aksaklıkları açık yüreklilikle ve büyük bir cesaretle yazılarında anlatmaktadır.

Hafiyeler aracılığıyla gözetlense ve Ali Paşa'dan ihtar olsa da görüş ve fikirlerini yansıtmaya devam eder. Öyle ki Mısır meselesini kaleme almaması için Şevki Ağa'nın rüşvet teklifini elinin tersiyle iter; Ali Paşa'nın gazeteyi bırakması isteğini reddeder ve yolunda emin adımlarla ilerler. Genç Osmanlılar'a gazete yazılarında dışarıdan destek verir ve tarafını belli eder. Genç Osmanlılar'ın tutuklanmaya başlaması ve sürgün edileceğini anlayınca da Paris'e gider.

Avrupa'da yaşadığı aksaklıklar kendisini temelde derinden sarsmış olsa da kendini geliştirmekten geri durmaz. Dönemin Fransız şairleri, aydınlarıyla görüşür, hukuk dersleri alır ve tiyatro sanatını yakından inceler. Ali Paşa'nın tehditlerine boyun eğmek durumunda kalır ve İstanbul'a döndüğünde ona Fransa hakkında rapor verir.

Gazeteciliği bırakmayı aklının ucundan bile geçirmez ve yazılarını yazmaya devam eder ve bu yüzden tutuklanıp sürgüne gönderilmeyi göze alır. Memleketin kurtuluşu için türlü reçeteler sunmaya çalışsa da hep engellenmiş, sürgüne gönderilmiş veya sansürlenmiştir ve bu tutumu kendine yediremez.

Vatan kavramı onun yaşamında ayrı bir yerdedir. Vatan sevgisinden doğan hislerini şiirlerine, oyunlarına yansıtır. Hastalıkla ve sansürle geçen ömrünün son demlerinde dahi vatan sözcüğünü ağızından düşürmez. Şair, yazar, tarihçi ve politikacı kimlikleriyle okurun karşına çıkar.

Nesime Hanım: Namık Kemal'in eşidir. On dört yaşında onunla evlenen Nesime Hanım eşine bağlıdır ve onun mücadelesini yürekten destekler. Her daim ona destek olur ve onun maruz kaldığı durumlara karşı onu kurtarmak için elinden geleni yapar. Öyle ki Namık Kemal'in Magosa sürgününde affedilmesi ve dönmesi için sultana dilekçe dahi yazar. Özverili bir kadın olan Nesime Hanım eşinin mücadelecisi ruhunu anlayışla karşılar ve onu derinden sever.

Mustafa Asım Bey: Namık Kemal'in babasıdır ve onun Şinasi ile tanışması gerektiği fikri kendisinden çıkmaktadır. Oğlunun mücadelesinde arkasında destekçi olur.

Mr. Revalaki: İngiliz elçiliği çevirmenidir ve aynı zamanda Namık Kemal'in dostlarından. Namık Kemal'le Fransız aydınları üzerine konuşmaları ve fikir alışverişinde bulunmaları bakımından öne çıkmaktadır. Namık Kemal'in Erzurum'a gönderileceği haberini ulaştırır.

Ali Paşa: Dönemin sadrazamıdır. Gazeteler konusunda endişelidir ve onların devlet meseleleriyle alakalı yazılar yayınlamasının önüne geçmek ister. Namık Kemal'in gazeteden çekilmesini istese de isteği yerine gelmez. Namık Kemal Avrupa'dayken memleketini ve ailesini bir daha göremeyeceğini bildirir ve onun dönüşünü garantiler. Döndükten sonra ise Fransa hakkında rapor ister. Ölümüne kadar Genç Osmanlılar Cemiyeti'yle mücadele içindedir ve onların başlarının ezilmesi gerektiği fikrindedir. Cemiyetkilerin tutuklanmasında ve sürgünlerde aktif rol oynamaktadır.

Arifi Paşa: Tercüme Odası başkanıdır ve Ali Paşa'ya bağlıdır. Ali Paşa'nın Namık Kemal'in gazeteciliği bırakması istemesi haberini Namık Kemal'e ulaştıran kişidir.

V. Murat: Hanedanın veliaht prenslerindedir. Namık Kemal'i sever ve dava dilekçesini ona yazdırır, ondan edebiyat dersleri alır. Tahta geçtikten sonra yaşadığı siniri problemleri nedeniyle tahttan çekilir.

Topal Süleyman Ağa: V. Murat'ın lalasıdır. Namık Kemal'e dava dilekçesini yazması yönündeki isteği ileten kişidir.

Menapirzade Nuri Bey, Sağır Ahmetpaşazade Emin Bey, Kayazade Reşat Bey: Genç Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucularındandır. Cemiyet içinde aktif rol oynarlar ve Namık Kemal'in desteğini arkalarında hissederek faaliyetlerini gerçekleştirirler.

Kalavasi Usta, Karabet Usta, Yusuf Ağa: Tasvir-i Efkâr gazetesi çalışanlarıdır.

Ziya Paşa: Dönemin siyaset adamı ve şairlerindedir. Namık Kemal ile birlikte Mustafa Fazıl Paşa'nın himayesinde Paris'e gider. Bir müddet sonra onunla anlaşmazlık yaşar ve yollarını ayırır.

Teodor Kasap: Diyojen gazetesinin sahibidir. Namık Kemal'le birlikte yazdığı yazılar yüzünden tutuklanır ve cezaevinde yatar.

Ebuzziya Tefik: Namık Kemal'in yakın dostlarından. Aynı zamanda Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucularındandır ve gazetecidir.

Jean Pietri: Courier d'Orient'in başyazarı ve Namık Kemal'in yakın dostudur. Namık kemal ve Ziya Paşa'nın Avrupa'ya gidişinde aktif rol oynamış ve onların yurttan çıkışlarını kolaylaştırmıştır.

Şevki Ağa: Hidiv İsmail Paşa'nın adamlarındandır. Namık Kemal'e Mısır meselesiyle ilgili haber yapmaması için rüşvet teklif eden kişidir.

Güllü Agop Efendi: Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistre isimli oyununun tiyatro sahnesinde oynanmasına izin veren kişidir.

Dr. Mehmet Aziz: Namık Kemal'in Magosa'daki doktorudur.

Dr. Ornştayn: Namık Kemal'in Sakız Adası'ndaki doktorudur.

Abdüllatif Suphi Paşa: Namık Kemal'i yargılayan Cinayet Mahkemesi yargıcısıdır. Onun suçsuz olduğuna kanaat getirerek beraatini verir.

Ali Ekrem: Namık Kemal'in oğludur. Babasının arkasında durur ve onun mücadelecî ruhunun ve vatan sevgisinin farkındadır.

İsak: Namık Kemal'in uşağıdır.

4.5.1.3. Mekân

Oyunda Namık Kemal'in yaşamına paralel bir biçimde mekân seçimi bulunmaktadır. İstanbul, Gelibolu, Magosa, Sakız Adası eserde seçilen başlıca mekânlar olarak göze çarpmaktadır.

İlk perdenin I. tablosunda mekân Sahaflar Çarşısı'dır. Namık Kemal burada Şinasi'nin Münacat'ını alır, okur ve beğenir. II. tablo Namık Kemal'in babasının evinde başlar. Namık Kemal burada babasıyla şiiir üzerine konuşur ve ondan Şinasi'yle tanışması tavsiyesi alır. III. tabloda mekân değişir: Tercüme Odası. Namık Kemal burada arkadaşlarına Tasvir-i Efkâr'da görev aldığı müjdesini verir, Fransız aydınları hakkında konuşurlar. IV. tabloda zamanda sıçrayış yaşanır ve mekân Namık Kemal'in Tasvir-i Efkâr'daki odasıdır. Topal Süleyman Ağa buraya görüşmeye gelir ve dava dilekçesi yazmasını ister. V. tabloda mekân veliaht V. Murat'ın köşküdür. V. Murat burada Namık Kemal'den edebiyat dersi almak istediğini söyler. VI. tabloda mekân Belgrad ormanlarında Valide Bendi olarak değişir. Burada Genç Osmanlılar Cemiyeti kurulur ve planlamalar yapılır. Namık Kemal cemiyete dışarıdan destek verecektir.

VII. tabloda mekân Ali Paşa'nın odasıdır. Ali Paşa burada gazetelerin tutumlarını eleştirir ve Namık Kemal'e ihtar çektiğini Arifi Paşa'ya söyler. VIII. tablo ise Arifi Paşa'nın odası görülür. Arifi Paşa burada Ali Paşa'nın ihtarını Namık Kemal'e iletir ama red cevabı alır. IX. tabloda mekân Tasvir-i Efkâr'da Namık Kemal'in yazı odasıdır. İzlenim şöyledir:

Ertesi gün. Kemal, masasında Muhibir'i okumaktadır. Menapirzade Nuri ile Ebuzziya Tefvik odaya girerler. Kemal, elinde gazete ile kalkar, dostlarını kendine özgüçöşku ile karşılar, kucaklaşır (Cumalı, 1990: 55).

Burada Muhbir'in katıldığı haberini alan Namık Kemal, gazetenin savunma yazısını kendi gazetesinde yayınlamayacağını düşünürken kendisinin de Erzurum'a atandığı haberini alır. X. Tabloda mekân Courier d'Orient deposudur. Genç Osmanlılar cemiyeti buradan koordine olur. XI. tabloda ise mekân Asmalı Mescit'te Courier d'Orient gazetesinde Jean Pietri'nin odasıdır. Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın Paris'e gidiş planı burada konuşulur. XII. Tablo Mustafa Asım Bey'in evinde başlar. Namık Kemal'in veda mektubu ailesine ulaşır.

İkinci perdenin I. tablosu da aynı mekânla başlar. Namık Kemal Avrupa'dan dönmüştür. Bir yandan içer, bir yandan da başından geçenleri ailesine anlatır. II. tabloda mekân Ali Paşa'nın konağında kabul salonudur. Ali Paşa burada Namık Kemal'den malumat alır ve ondan Fransa hakkında rapor yazmasını ister. III. tabloda mekân Diyojen gazetesidir. Namık Kemal burada İbret gazetesini kiralamaya karar verir. IV. tablo ise İbret gazetesinin yazı odasıyla başlar. Şevki Ağa burada Namık Kemal'e anlaşma sunar ve reddedilir. V. tabloda mekân aynı kalmakla birlikte Namık Kemal, burada Gelibolu'ya sürüldüğü haberini alır. VI. tabloda ise mekân Gedikpaşa'da Güllü Agop Tiyatrosu'dur. Namık Kemal Gelibolu'dan dönmüştür ve Vatan Yahut Silistre oyunu sahnelenmektedir. Gale yana gelen halk taşkınlık çıkarır. VII. Tabloda da mekân değişmez. Namık Kemal burada tutuklanır. VIII. tabloda mekân Sultanahmet Cezaevi'dir. Görünüm şu şekildedir:

9 Nisan 1873 Çarşamba... Sahnenin değişik köşelerinde Kemal, Nuri, Medreseli Hakkı Efendi'nin hücreleri. Kemal, sırtüstü uzanmış, ellerini ensesinin altında kenetlemiş, düşüncelere dalmıştır. Nuri kitap okur. Hakkı peykesinin kıyısına ilişerek oturmuş, düşüncelidir (Cumalı, 1990: 98).

Üçüncü perdenin I. tablosunda mekân Magosa Kalesi'dir. Burada bir hücreye tıkılan Namık Kemal Akif Bey isimli oyununu yazmaya başlar, diğer taraftan ise nemden kötü olur nezle kapar. II. tablo'da ise mekân Hubyar olarak değişir. Nesime Hanım eşi için endişelenir. III. tabloda mekân Namık Kemal'in kaledeki odasıdır. Namık Kemal sıtma nöbeti geçirmektedir. V. Murat'ın padişah olduğu haberini alır, affedilir ve İstanbul'a döner. IV. tabloda mekân Dolmabahçe Sarayı'dır. V. Murat siniri krizleri geçirmektedir. V. tabloda ise Hayal Gazetesi mekân olarak karşımıza çıkar. Namık Kemal, anayasa hazırlama komisyonuna seçilmiştir. Teodor Kasap'la bu konuyu tartışırlar. VI. tabloda mekân yeniden Sultan Cezaevi'dir. VII- IX. tablo arasında ise mekân Cinayet

Mahkemesi olarak değişir. Namık Kemal burada yargılanır ve duruşma ertelenir ve sonunda suçsuzluğu ortaya çıkar.

X.- XII. tablo arasında mekân Namık Kemal'in Sakız Adası'ndaki evidir. Namık Kemal hastadır. Ailesini Feride'nin doğumu için gönderir ve doktoru yanındayken de son sözlerinde bile vatan diyerek hayata veda eder.

4.5.1.4. Zaman

Oyunun vaka zamanı Şubat 1862'de başlar ve 2 Aralık 1888'de son bulur. Namık Kemal'in yaşamının, fikirlerinin, mücadelecî ruhunun aktarıldığı oyun, onun hayatının dolu dolu geçen yirmi altı senesinden kesitleri sunmaktadır. Yazar, pek çok yerde onun yaşamını adım adım izlemiş ve çoğunlukla Namık Kemal'in yaşamına dair dönüm noktalarını kalem kalem not etmiştir. Namık Kemal'in yaşamının ilerleyişini tarihleri aktararak olay örgüsünü kurgulamıştır.

1865 Haziran ortalarında bir pazar günü. N. Kemal, Menapirzade Nuri, Kayazade Reşat, Mehmet Emin, Suphi Paşazade Ayetullah, Mustafa Refik, bir yer sofrası başında içerler (Cumalı, 1990: 44).

25 Kasım 1870. N. Kemal'in yurtdışından İstanbul'a döndüğü günün gecesi (Cumalı, 1990: 69).

Zamansal açıdan bakıldığında Namık Kemal'in aktarılan yirmi altı senelik yaşamında olay örgüsü noktasında sıçrayışlar da mevcuttur. Örneğin Namık Kemal'in anayasa hazırlama komisyonuna seçildikten sonra tutuklanması ve İstanbul'dan uzaklaştırılması anlatılırken, zamanda sıçrama yapılarak Sakız Adası'ndaki yaşamından kesitler anlatılmaya başlanmıştır. Eserde Cinayet Mahkemesi'nde suçsuzluğunun ispatlandığı tarih 10 Temmuz 1877'dir. Sakız Adası'ndaki yaşamın aktarılış tarihi ise 1888 Kasım ayının sonlarına tekabül eder. Bu durumda yazar, Namık Kemal'in yaşamının on bir senesini es geçmiş; Midilli ve Rodos adalarındaki yaşamından kesitleri aktarmamayı tercih etmiştir.

Eserin anlatma zamanı ise iki aşama şeklindedir. Buna göre eserin ilk yazılış tarihi 17 Haziran 1984 iken ikinci yazılış tarihi ise 4 Mayıs 1987'dir (Cumalı, 1990: 141).

4.5.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyun akıcı ve sade bir biçimde günümüz Türkçesinde kaleme alınmıştır. Öyle ki Namık Kemal'in yaşadığı döneme özgü kurum ve kuruluş adları güncel zamana uyarlanmış ve okura da bu biçimde aktarılmıştır. Osmanlı Türkçesi yalnızca şairlerin beyitlerinde kendini göstermektedir.

Hak taalâ azamet âleminin padişehi

Lâ-mekândır olamaz devletinin taht gehi (Cumalı, 1990: 21).

Yazar, uzun uzadıya cümleler kurmak yerine kısa cümleleri tercih ederek anlatımına akıcılık kazandırmak istemiştir. Genel itibarıyla de kurallı cümleler dikkati çekmektedir.

V. Murat- Küçük bir noktaya daha değineceğim. Çalışma koşullarınız herhalde sizi bazı gerçeklerle yüz yüze getirmiştir. Sizinle sık görüşmem sarayda kuşku ile karşılanabilir! Küçük kardeşim Abdülhamit'in de derslerimizde bulunmasını isteyeceğim. (Gülümser) Kendisi Abdülaziz'in pek sadık habercisidir... (Cumalı,1990: 43)

Günümüz Türkçesinin kullanımının yanı sıra Fransızca sözcüklerin kullanımı da dikkati çeker. Bu tarz bir kullanım o dönem içerisinde Türk aydınlarının arasında yayılan Fransızca öğrenme ve konuşma merakının bir yansıması gibidir. Ayrıca Fransız düşünür ve yazarların eserlerinin ismi de orijinal biçimde kullanılmıştır.

Kemal- Bonjour Mösyö Revalaki!

(...)

Revalaki- (...) Voltaire, Dictionaire Philosophique okuyorsunuz? Beğeniyorsunuz? (Cumalı, 1990: 33).

Yazar, Namık Kemal'in düşüncelerini yansıtmak adına diline tercüman olması düşüncesi güderek, onun görüşlerini beyitleri üzerinden açıklama yoluna da gider.

Ne mümkün zulm ile bidâd ile imha-yı hürriyet

Çalış idrâki kaldırmuktedirsen âdemiyyetten (Cumalı, 1990: 70).

Yukarıdaki örnekten anlaşılacağı üzere; bürokrasinin çarpık işleyişinin eleştirildiği, kişilerin üstlerine düşeni çalışma ve akıl kullanmayla yerine getirebileceği, zor kullanarak hürriyet duygusunun yok edilemeyeceği gibidüşüncelerin aktarıldığı kısımlarda Hürriyet Kasidesi'nden bazı beyitleri kullanır.

4.5.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Vatan Diye Diye Oyunu

Namık Kemal'in yaşamını konu edinen oyun, onun yaşamının aktarılan kısmını tüm detaylarıyla gözler önüne sermektedir. Yazarın belli başlı kaynaklara başvurması, anlatacağı karakterin ruh ve düşünce dünyasına hâkim olması, dönemin siyasi ve sosyal yaşamı hakkında fikir sahibi olması da Namık Kemal'in yaşamı ile oyundaki Namık Kemal karakterinin yaşamı genel hatlarıyla örtüşmektedir. Yazarın, tablo başlarına eklediği tarihler de Namık Kemal'in yaşamının adeta adım adım gözler önüne serildiğinin göstergesidir. Aynı zamanda yazarın bu tavrı oyunu belgesel tiyatrunun takındığı tavıra da yaklaştırmaktadır.

Benzerlikler

V. Murat ile Namık Kemal arasında kurulan dostluk benzer bir biçimde eserde ele alınmaktadır. Oyunda V. Murat, Namık Kemal'den edebiyat dersi istemektedir. Namık Kemal'in ve V. Murat'ın biyografisine bakıldığında, V. Murat ile Namık Kemal arasında yakınlık olduğu söylenebilir ve bir araya gelip edebiyat sohbetleri yaptıkları da bilinmektedir. Yazar, bu bilgiye sahip olduğundan ikisinin arasındaki dostluk ilişkisini benzer bir biçimde eserine yansıtmıştır.

Namık Kemal'in mücadelecî, gelecekte umutlu, eğitime önem veren, güçlü, aydınlanmacı karakteri eserde de benzer bir biçimde kendine yer bulmuştur.

Kemal- Umudumuz gelecekte. Bugünleri ayakta kalarak geçirek bize yeter. (Cumalı, 1990: 80).

Kemal- Yenemeyecekler beni! Umutlanmasınlar! Yenilmeyeceğim! Şimdi böyle, daha güçlü duyuyorum kendimi! (Cumalı, 1990: 76).

Ortaklıklar

Namık Kemal'in Tercüme Odası'nda çalışırken Münacat isimli şiiri okuyup beğenmesi ve rotasını sosyal konulara çevirmesi, Tahir-i Efkâr'da görev alması yaşam çizgisi bağlamında ortaklık hüviyeti taşır. Şinasi'nin "Münacat" adlı şiirinden çok etkilenen Namık Kemal, nesrini daha önce gördüğü ancak beğenmediği Şinasi'yle gazetesine giderek tanışır ve Tasvir-i Efkâr'da görev alır (Savaş, 2013: 43).

Genç Osmanlılar Cemiyet'nin kuruluşu ve faaliyetleri, Namık Kemal'in basın yoluyla bu cemiyete destek vermesi, tutuklamalar, Muhbir gazetesinin kapatılması, Tasvir-i Efkâr gazetesindeki kadronun dağıtılışı; Namık Kemal'in Erzurum'a gitmek yerine Ziya Paşa ile birlikte, Mustafa Fazıl Paşa'nın desteğini alarak Paris'e gitmesi, Avrupa'da hukuk eğitimi alması, hayal kırıklıklarıyla birlikte memlekete dönüşü, Ali Paşa ile olan anlaşması üzerine bir süre gazeteciliğe ara vermesi gibi olaylar Namık Kemal'in biyografisinin aynası gibi oyunda aktarılmıştır.

Namık Kemal'in Ali Paşa'nın ölümünden sonra gazeteciliğe geri dönmesi, İbret gazetesini kiralarak faaliyete geçişi, gazetenin kapatılmasının ardından Gelibolu'ya sürülüşü, orada Vatan Yahut Silistre isimli oyunun kaleme alışı, Gelibolu dönüşünde oyunun Güllü Agop tiyatrosunda sahnelenişi ve akabinde çıkan olaylar da Namık Kemal'in yaşam çizgisiyle aynı izlekte kaleme alınmıştır.

Namık Kemal'in Magosa'ya sürgünü, burada edebî bakımdan verimli olduğu dönem, sıtmaya yakalanışı, otuz sekiz aydan sonra V. Murat'ın tahta geçmesiyle çıkan af üzerine İstanbul'a dönüşü, V. Murat'ın psikolojik sıkıntıları yüzünden tahttan indirilişi

ve yerine II. Abdülhamit'in tahta geçmesi gibi hem tarihsel boyutta yaşananlar hem de Namık Kemal'in biyografik bilgisi ortak bir biçimde aktarılmaktadır.

İşte bu süreçte Namık Kemal akli dengesini yitiren Sultan Murad'ı ziyarete gidecektir. Kendisini tanıyan sultan, “Kemal Bey biz böyle mi olacaktık” diyerek akli başında bir kelimede edecektir. Ancak bu sözden hemen sonra “Tut Kemal, şu böcekleri tut! Üzerime geliyorlar” diye çırpınarak feryat etmeye başlayacaktır. Namık Kemal, “bütün istikbal-i milleti, bütün ümid-i necâti” şahsında gördüğü Sultan Murad'ın, koca yürekli insanın huzurundan ağlaya ağlaya ayrılacaktır (Aktaran Satı, 2020: 37).

Oyunda V. Murat'ın akli dengesini yitirmesi ve bu sıralarda Namık Kemal'in onu ziyarete gidişi ve umutlarının yıkılışıyla birlikte sultanın huzurundan ayrılması üzerinde durulmuştur.

V. Murat- (...) Kemal Bey kardeşim, beklediğimiz bu muydu? Biz böyle mi olacaktık? Böyle mi karşı karşıya gelecektik?

Kemal- (*Bir iki adım atar*) Üzülmede çok haklısınız efendim, fakat...

V. Murat- (*Geri geri çekilir*) Fakat?

Kemal- Sizi bünyece sağlıklı gördüm...

V. Murat- Değilim! (...) Böcekler! Yine böcekler sardı beni! Kemal, yetiş, tut, üstüme üstüme geliyorlar. Kovala, bırakma! Tut şu böcekleri! Tut, ez... (Cumalı, 1990: 119-120).

Namık Kemal'in anayasa hazırlama komisyonunda görev alışı ve ardından tutuklanması, aklanması ve İstanbul'dan uzaklaştırılması da onun hayat çizgisine paralel olarak aktarılmıştır.

Namık Kemal'in ömrünün son demlerini Sakız Adası'nda geçirdiği ve burada hastalanıp vefa ettiği bilgisi de oyunda yer almaktadır.

Oyunun şahıs kadrosunun çoğunluğu, Namık Kemal'in yaşamındaki kişilerden oluşmaktadır. Oyunun vaka zamanı ve ele alınan mekânlar da Namık Kemal'in biyografik bilgisiyle örtüşmektedir. Eser, bir noktada Namık Kemal'in yaşamını bir film gibi okurun gözleri önüne sermektedir.

Farklılıklar

Oyunun Namık Kemal'in Tercüme Odası'nda çalışırken ve Şinasi'nin Münacat isimli şiiriyle tanışmasıyla başlaması dikkati çeker. Yazar, Namık Kemal'in yaşam çizgisini o yirmi iki yaşındayken başlatır. Yazarın takındığı tavır iki yönlü olabilir: Namık Kemal'in aydınlanıp eski şiir anlayışıyla vedalaşması ve okuduğu şiirin tesiriyle yönünü sosyal konulara çevirmiş olması. Namık Kemal'in kabuğundan çıkıp bir aydın olma yolculuğunu aktarma gayesi başmıştır. Ancak bu gaye de onun daha önceki yaşamından kesitler aktarmadığı için inceleme noktasında bir fark olarak tespit edilmiştir.

Topal Süleyman Ağa'nın, V. Murat'ın isteği üzerine Namık Kemal'in gazetesine geldiği ve ondan dava dilekçesi yazmasını istemesi durumu Namık Kemal'in yaşamıyla örtüşmemektedir. Burada kurulacak olan V. Murat ve Namık Kemal dostluğuna zemin hazırlama çabası göze çarpmaktadır. Ancak Namık Kemal'in V. Murat adına bir tezkire yazmış olduğu düşüncesinden hareketle böyle bir kurguya başvurduğu fikri ağır basmaktadır.

Midhat Paşa'ya Namık Kemal, Ebuzziya Tefik vasıtasıyla Murad Efendi'nin yazdığı bir tezkire göndermiştir. Tezkirede Midhat Paşa'dan Namık Kemal ile kendi adına görüşmesi istenmiştir. Tezkiredeki mührün veliahta, yazının ise Namık Kemal'e ait olduğu anlaşılmıştır (Aktaran Satı, 2020: 35).

Namık Kemal'in tutuklanıp suçsuzluğunun ispatı üzerine önce Midilli Adası'na sonra Rodos Adası'na gönderildiği, adalarda zatürre geçirdiği gibi bilgiler eserde yer almamaktadır.

Oyunda Namık Kemal ve çevresindeki insanların Osmanlı Devleti karşıtıymış gibi gösterilmesi Osmanlılık fikrini benimsemiş Namık Kemal ve Genç Osmanlılar cemiyetinin fikir dünyasına ters düşmektedir. Eserdeki Namık Kemal ve çevresindeki karakterleri her fırsatta hükümeti ciddi derecede ve ağır ithamlarla eleştiren karakterler olarak gösterilir. Namık Kemal'in yaşadığı dönem içerisinde hükümeti eleştirdiği su götürmez bir gerçektir. Ancak bu eleştirel tutum, Osmanlı karşıtlığını doğurmamıştır.

Nesime- Zulüm köpekleri! Çomarlar! Ortalık onlara kaldı.

Kemal- Havlamaları kulaklarımı tırmalıyor!

M. Asım- Duyma! Dinleme!

Kemal- Elimde mi? (Cumalı, 1990: 70).

Biyografik oyun türü açısından bakıldığında eser, geleneksel biyografik oyun türünün özellikleri ağır basacak biçimde kaleme alınmıştır. Yazar, eserini yazım aşmasında kullandığı kaynakları eserin sonunda kaynakça biçiminde metnin sonuna eklemiştir. Ayrıca yazarın eserinde Şinasi ve konukışinin şiirlerine akışı oluşturacak biçimde yer vermesi, hem metinlerarasılıktan yararlandığını hem de postbiyografik biyografik oyun türünün sunduğu montaj tekniğinden faydalandığını göstermektedir.

Namık Kemal'in yaşamı 1862 senesinden itibaren ölümüne kadar kronolojik bir izlekte aktarılmıştır. Yazarın Namık Kemal'in yaşam çizgisini yirmi iki yaşındayken başlatmasının altında yatan sebep, Namık Kemal'in fikir dünyasının değiştiği, Batılı düşüncelere yaklaştığı zaman dilimine dikkat çekme arzusundan kaynaklanabilir. Bilindiği üzere Namık Kemal, Şinasi'yle tanıştıktan ve Batılı fikirleri benimsedikten sonra yapıtlarıyla ismini duyurmuştur. Yazarın konukışinin bu filizlenme ve parlamaya giden süreci doğrudan ele alıp anlatması bu durumda olağan karşılanabilir.

Zaman ve mekân hususlarının üzerinde durulmuş ve bu hususlar tabloların başında net bir biçimde belirtilmiştir. Eserde olay, mekân, zaman ve karaktere uygun bir üslup (birkaç istisna dışında) yer almaktadır. Kurgu unsurundan yararlanma oranı çok düşüktür. Yazar, gerçekliğe bağlı hareket eden bir tavır takınmıştır. Ancak oyunda yer yer yenilikçi biyografik oyun türünün özelliklerini görmek de mümkündür. Namık Kemal'in düşünce dünyası, fikirleri, hesaplaşmaları, ikilemleri oyunda açık bir biçimde gösterilmiştir. Namık Kemal merkezde olacak biçimde dönemin tarihi hakkında da bilgi edinmek de mümkündür. Bu noktada eser genel itibarıyla geleneksel tavrı takınırken, yer yer de yenilikçi tavrın özelliklerini taşımaktadır.

Vatan Diye Diye oyununda yazarın yaşadığı dönemle Namık Kemal'in yaşadığı dönem arasında bağlantı kurulabilir. İstibdat döneminde Namık Kemal'in ve çevresindeki aydınların düşünce ve fikirleri yüzünden hapsedildiği ya da sürgüne gönderildiği bilinmektedir. İstibdat döneminde aydınların maruz kaldığı baskı ve sansür unsurunun üzerinde duran yazar, Namık Kemal'in şahsiyeti üzerinden aslında 1980 darbesi

sonrasında aydınlara uygulanan baskı, sansür, sürgün gibi unsurları anlatarak oyununu güncele uyarlamıştır. Burada verilmek istenen mesaj iktidarların duymak istemeyeceği şeyleri dile getiren aydınların başlarına gelenler her dönemde benzer olarak görülen şeylerdir. Yazar burada iktidar-sanatçı gerilimi gibi her dönem görülebilecek ve kendi döneminde de görülen bir olguyu, Namık Kemal gibi bir zirve şahsiyetin hayat çizgisinden hareketle aktarma yoluna gitmiştir.

4.6. TEVFİK FİKRET HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Esas ismi Mehmet Tevfik olan Tevfik Fikret, 24 Aralık 1867'de İstanbul'da dünyaya gelir. Babası mutasarrıf Hüseyin Efendi, annesi Hatice Refia Hanım'dır. 1879'da Hacc'a giden annesi çıkan kolera salgınından dolayı vefat edince Fikret, on iki yaşından itibaren büyükannesinin yanında yaşamaya başlar. Çocukluğuna dair bilgiler sanatçının ölümünden sonra anılar vasıtasıyla aktarılır. Bu noktada sanatçının çocukluk yıllarına dair izlenimleri Mehmet Kaplan (2011: 65) üç kategoriye ayırır: aşırı duyarlılık, içine kapanma ve şekil cehdi.

Eğitim yaşamına Aksaray Valide Rüştüyesi'nde başlayan Fikret, 93 Harbi'nden sonra okula göçmenlerin yerleştirilmesi kararı alınca Galatasaray Sultânisi'ne geçer. Sultâni'de, Recaizade Ekrem ve Muallim Naci gibi birbirine zıt iki karakter ve düşünüşte üstatlardan edebiyat okumuştur (Kabaklı 2002: 202). Lise yıllarında başarılı bir öğrenci olan sanatçı, yazı ve kitabet derslerindeki gösterdiği üstün performansının yanı sıra şiirden önce resim sanatıyla alakadar olmuştur. Galatasaray'dayken Fikret, Şeker Ahmet Paşa'dan ve bazı Fransız resim hocalarından ders görmüş ve onların takdirlerini kazanmıştır (Kaplan 2011: 66).

Şiir sanatıyla tanışması ise 15-16 yaşlarında olan Fikret, ilk şiirlerini lise sıralarında kaleme alır. Sultâni'de Muallim Naci, Muallim Feyzi ve Recaizâde Mahmut Ekrem'den aldığı edebiyat dersleri doğrultusunda eski-yeni karşılaştırması imkânı bulmuş ve bir müddet sonra yeni şiir çerçevesinde şiirler kaleme almaya başlamıştır. 1882-1890 arasında yazdığı şiirler ise genellikle taklit ve manzumelerden ibarettir. Eski tarzda yazdığı ilk dönem şiirleri öğretmeni Muallim Feyzi aracılığıyla 1884-1885 arasında Tercümân-ı Hakikât'te yayınlanır. 1886'dan sonra ise yüzünü yeni şiire çevirir. Yeni

tarz çerçevesinde Fransız edebiyatında Charles Baudelaire, Sully Prudhomme, Alfred de Musset, François Coppée'den; Türk edebiyatı çerçevesinde ise Abdülhâk Hâmit ve Recaizâde Mahmut Ekrem'den etkilenir ve bu etki 1894'e değin kendini gösterir. İlk dönem şiirleri, *Mirsad*, *Mekteb* ve *Ma'lûmât* gibi dergilerde yayınlanır. Batı tesirinde kaleme aldığı şiirlerde ise biçimsel değışikler deneyen şair, sone ve özellikle müstezat nevinin kalıplarını kırarak serbest müstezâtı Türk şiirine kazandırmasıyla bilinir.

1888'de Sultânî'yi birincilikle bitirir ve memuriyet hayatına atılır. Aynı sene içinde Hâriciye İstişare Odası kâtipliğine atanır ve bir müddet sonra Sadâret Mektubî Kalemi'ne geçer. 1889'da ise yeniden eski işine döner. 1890'da Gedikpaşa'daki Ticaret Mektebi'nde Fransızca, Türkçe ve hat dersleri vermeye başlar ve burada 1892'ye kadar çalışır. Aynı sene dayısının kızı Nâzıme Hanım'la dünya evine girer.

1891'de İsmail Safâ tarafından çıkarılan *Mirsad* dergisinin açtığı tevhid ve sitâyîş-i hazret-i pâdişâhî yarışmalarında birinci seçilir. 1894'te Ali Ekrem Bolayır ve Hüseyin Kâzım Kadri gibi arkadaşlarıyla birlikte *Ma'lûmât* dergisini çıkarır. Bu dergide ise bazı şiirleri ve tercümeleleri yayınlanır. Aynı yıl oğlu Haluk dünyaya gelir. Oğluna çok düşkün ve ondan umutlu olan sanatçı, gelecek nesillere oğlu vasıtasıyla öğütler verecektir.

Memuriyet yaşamının çoğunluğunu öğretmenlik görevini ifa etmekle geçiren Tefvik Fikret, farklı okullarda görev yapmıştır. Bunlar arasında en mühimleri Galatasaray Sultânisi müdürlüğü, Dârümuallimîn ve Dârülfünun Türk edebiyatı öğretmenlikleri ve Robert Koleji Türkçe öğretmenliğidir (Akyüz 2014: 95). Robert Koleji'ndeki görevini yaşamının sonuna değin sürdürür.

7 Şubat 1896'da *Servet-i Fünûn* dergisinin yazı işleri müdürü olan Tefvik Fikret, bu dergide sanat anlayışını yansıtacak şiirler ve yazılar kaleme alır. Bu dergi şiirde yenilik yapmak gençlerin ilgi odağı hâline gelir. Derginin olumlu yönlerindeki faaliyetlerine bir müddet sonra gölge düşer ve 1898'de İsmail Safâ'nın evinde yaptıkları toplantı nedeniyle tutuklanması, mizacı hassas olan şairi derinden etkiler. İstibdat yönetiminin soğuk nefesini enselerinde hissedenden sanatçılar kaçma hayalleri kursalar da bu hayaller gerçekleşmez. *Bir Mersiye* ve *Yeşil Yurt* isimli şiirler bu kaçma fikri çerçevesinde kaleme alınan şiirlerdir.

1900 yılında İngiltere'nin Güney Afrika'da Boerler'i mağlûp etmesi üzerine bu galibiyeti tebrik etmek, bu vesileyle ülkede hüküm süren istibdat idaresine karşı

İngiltere'nin baskı uygulamasını sağlamak amacıyla hazırlanıp İngiliz sefâretine verilen bildiri de Tefvik Firket'in imzasının da bulunması dolayısıyla bir süre Mâbeyin Dairesi'nde sorgulandı. (Uçman, 2012: 10).

Yaşadığı bu olay neticesinde toplumdan uzaklaşan sanatçı, şiirle meşgul olmayı tercih eder. 1900 senesinde ilk şiir kitabı olan Rübâb-ı Şikeste'yi yayımlar. Bu şiir kitabında 1895-1900 yılları arasında yazdığı şiirler yer almaktadır. 1901'de dergi kapatıldıktan sonra "Aşiyân" ismini verdiği evine yerleşir ve bir kapanma evresine girer. Bu evre içerisinde sadece Robert Koleji'nde ders verir. 1905 yılında babasının ve kız kardeşinin ölümü onu bir acı içine sürükler ve bu iç kapanma evresinin nedenlerinden biri olarak görülür. Aşiyân'a yerleştikten sonra istibdat yönetimine karşı tavrı nefret içerikli tavrı netleşir. Devrin siyasi ve sosyal şartlarına karşı muhalif bir tavır takınan sanatçı, bu doğrultuda şiirler kaleme alır. *Şerâyin* (1899), *Sis* (1902), *Sabah Olursa* (1905), *Târîh-i Kadîm* (1905), *Mâzî-i Âtî* ile (1906) II. Abdülhamid'e bombalı suikast hazırlayan Ermeni komitacılarını alkışladığı *Bir Lahza-i Teahhur* (1906) bu tavrın ürünleridir.

II. Meşrutiyet'in ilanını sevinçle karşılayan sanatçı inzivadan çıkar ve *Millet Şarkısı* isimli şiirini kaleme alır. *Sis* şiiriyle başlayan toplumcu bakış evresi içinde sanatçı, hürriyet, yurtseverlik, Batı seviyesine erişme gibi izlekler üzerinde durur. 1908'de Tanin gazetesini arkadaşlarıyla beraber yayınlamaya başlar ve Galatasaray Sultânisi'ne müdür olur. Ancak bir müddet sonra görevinden istifa eder. Dârülfünun ve Dârümuallimîn'de de dersler verse de Robert Koleji'ne yeniden döner. Tanin gazetesinin İttihat ve Terakki'nin yayın organı hâline gelmesi üzerine 1910'da gazeteden ayrılır.

Gençlikten umutlu olan sanatçı, gençliğe hitap edecek şekilde şiirler kaleme alır ve 1911'de oğluna yazdığı şiirleri Haluk'un Defteri isimli kitapta yayımlar. Sanat yaşamının son dönemlerinde ise yeniden karamsar bir havaya kapılan sanatçı, kaleme aldığı şiirlerle bu durumu tasdikler. 1912'de Meclis-i Mebûsan'ın kapatılması üzerine *Doksan Beşe Doğru*, İttihatçılara tavrı aldığı *Hân-ı Yağma* ve aleyhinde algı oluşturmaya çalışan eski arkadaşlarına karşı *Rübâb'ın Cevabı* isimli şiirlerini kaleme alır. Çocuklar için ise *Şermin* isimli bir şiir kitabı yayımlayan Fikret, burada hasretini çektiği yeni idealize edilmiş insan tipini anlatmaya çalışır.

Osmanlı Devleti'nin 1. Dünya Savaşı'na girme kararına şiddetle karşı çıkan sanatçı, bu durum üzerine *Fetâvâ-yı Şerîfedden Sonra Sancak-ı Şerîf* Huzurunda isimli şiirini kaleme alır. Sanat yaşamı boyunca eleştirilerin odağı olan Tevfik Fikret, Mehmet Akif ile olan anlaşmazlığı ile de bilinir. Tartışma şöyle özetlenebilir:

İttihâd-ı İslâm taraftarı Mehmed Âkif'in [Ersoy], 1914'te yayımladığı *Süleymaniye Kürsüsü*'nde, edebiyat çevrelerinde elden ele dolaşan *Târîh-i Kadîm* manzumesi dolayısıyla Tevfik Fikret için, tahkir edici diğer sözlerle birlikte "zangoç" tabirini kullanması üzerine Fikret, kendisinin dinsizliğini ve genel anlamda bütün semavî dinlerin karşısında olduğunu açıkça ilân ettiği *Târîh-i Kadîm'e Zeyl*'i kaleme aldı. (Uçman, 2012: 11).

Uzun süredir tesiri altında olduğu şeker hastalığı nedeniyle 19 Ağustos 1915'te vefat eden sanatçı, önce Eyüp'teki aile mezarlığına defnedilir. Daha sonra ise naaşı Aşiyân'a nakledilir.

4.6.1. Bilgesu Erenus-Fikret³⁴

Tek kişilik olan oyun, Tevfik Fikret'in sahneye çıkıp bir Rücû isimli şiirini söylemesiyle başlar:

(...) Çağırma güvenmekle hata mı ettim acaba?

Geleceğe inanmakla hata?

Gençliğe inanmakla hata?

Hatta çocuklara inanmakla?

Hata? (Erenus, 1998: 245).

Zamanda geriye sıçrama yapılır ve tarih 31 Mart 1909'u göstermektedir. Dönemin atmosferi Tevfik Fikret'in ağzından aktarılır. Dönem aktarıldıktan sonra Tevfik Fikret, oyunu açıklar:

³⁴ Yapılan araştırma sonucu oyunun sahnelendiği bilgisine ulaşılamamıştır.

(*İzleyiciye*). Yoo, yo, tarihsel bir oyun değil bu, telaşlanmayın hemen! Hatta tarihe karşı bir oyun da denebilir; kendi tarihine gömülüp unutturulmaya çalışan bir ozanın, kendini hatırlatma çabası, Sahne üstü bir çırpınış! (*Daha çok kendine mırıldanır.*) Ah, kendimi hatırlatmak zorunda kaldığım için nasıl da utaniyorum! (Erenus, 1998: 249).

İsyancılara karşı Galatasaray Lisesi'nin kapısında görünen Tevfik Fikret, kellesini isteyenlerden korkmadığını dile getirir. Kendini parmaklıklara zincirletir. Zaman dilimi yeniden güncele döner ve Fikret, Galatasaray Lisesi müdürü olduğunda mescidi konferans salonuna çevirdiği için tepki gördüğünden söz eder.

Bir anda ise Cumartesi Anneleri'nin yanında görünür. Cumartesi Anneleri'ne kendinden bahseder. Konuşmalarının arasında kendi ağzından biyografik bilgisini verir.

Baba tarafımın Çankırı Çerkeş ilçesinden oluşuna karşın, ana tarafım Sakız Adası'ndan gelme... Anlayacağımız, anamın anası Müslüman olmuş Rumlardan yani (Erenus, 1998: 255).

Cumartesi Anneleri'ne şiirlerini okur. Sema Kargo'nun eşyalarını ortaya saçmasıyla eşyalardan yola çıkarak ailesi hakkında bilgi verir. Duygu seline kapılıp ağlamaya başlayan Tevfik Fikret, Cumartesi Anneleri'nin onun başını okşamasıyla yatıştır. Yatıştıktan sonra ise Servet-i Fünûn topluluğundan söz etmeye başlar. İsmail Safâ'nın evinde toplandıktan sonra saraya jurnallenip tutuklandığından bahseder.

Mehmet Akif'le yaşadığı gerilime değinen Tevfik Fikret, semavî dinler hakkında eleştirilerini dile getirir ve ateist olduğunu açıklar. Birden Mehmet Akif'in kılığına bürünür ve onunla ortak yanlarını dile getirir.

Oysa ilerici, gerici diye adlanan iki grubun adlarıyız biz, Tevfik'le, Akif... Benzerliğimiz, ülkenin gidişinden hoşnut olmamamızdan kaynaklanıyor. Gidişin uçurum olduğunu ikimiz de görebiliyoruz (Erenus, 1998: 272).

Mehmet Akif'in Asım'a yazdığı şiiri, kendisinin oğluna yazdığı şiirle karşılaştırır.

Sahneye bir iskelet iner. İskeleti tarih ile özdeşleştirir. Onu gelenekçi olarak tanımlar ve bu iskeletin nezdinde dökülen kandan, kutuplaşmadan, anlaşmazlıklardan bahseder. Akabinde kambur bir tellal kılığına bürünerek geçmiş ile şimdi arasında bağ kurar ve jurnalcılığı açıklar. İstibdata tepki gösterir. Aydınların o dönem içinde yaşadığı sıkıntılara değinir. II. Abdülhamit'i ise alaycı bir üslup çerçevesinde aktarır ve onun marangoz aletlerini kullanarak kendini yontur. Bir tuvale dönemin resmini ve II. Abdülhanit'in portresini çizerek satışa sunsa da kimse o tabloyu almaz.

Nazım Hikmet'i överek onun tanışmayı istediğini dile getiren Tevfik Fikret, şeker yerken onun "Çocuklar ölmesin, şeker de yiyebilsinler." sözünü hatırlatır. Sonrasında ise ölümünden sonra hakkında açılan davaları anlatarak bu davaları açanların zihniyetiyle alay eder. Nazım Hikmet'ten sonra ise Aziz Nesin'i övmeye başlar.

Döneminin eleştirisini yaparken "Sis" şiirini okur. Şiiri bitirdikten sonra ise okuru/seyirciyi şiiri anlamamakla itham eder. Kendi otoportresini çizen Fikret, bu otoportrenin adını Güleriz Ağlanacak Hâlimize koyar. Hastalığından bahsettikten sonra ise isminin manasını açıklar. Akabinde Servet-i Fünûn günlerini, kaçış isteklerini ve arkadaşlarını anlatır. İttihat ve Terakki'yi eleştirir.

"Yıkılma" olarak adlandırılan sahnede ölüm anını Cumartesi Anneleri'yle paylaşmak ister. Oğlu Haluk'tan bahseden Fikret, geçmişte yaptığı davranışını eleştirir. Mirsad dergisinin düzenlediği yarışmada birinci olan şiirinde II. Abdülhamit'i öven tavrını kınar. Sonra havadan "Lütfen eşyalara el sürmeyiniz." yazılı bir levha iner. Yerinin Aşiyân müzesi olduğunu belirten Fikret, seyirciden artık gitmelerini ister. Bir tekerleme mırıldanır ve Cumartesi Anneleri'nin olduğu yerdeki koltukta *Bugünün Diliyle Tevfik Fikret* kitabına gözü takılır. Tevfik Fikret rolünü oynayan oyuncunun yanına gelen Teknisyen kitabın kendisine ait olduğunu, Sema Kargo'yla alakası olmadığını söyler. İki de seyirciyi selamlar ve oyun son bulur.

4.6.1.1. Olay Örgüsü

-Tevfik Fikret'in sahneye çıkıp Rücû isimli şiirini okuması.

-31 Mart Olayı'nın şairin dilinden aktarılması.

-Tevfik Fikret'in isyancılara direnişinden söz etmesi.

- Cumartesi Anneleri'ne kendisini tanıtır onlarla ortak dertler taşıdığını belirtmesi.

-Sema Kargo aracılığıyla sahneye atılan eşyalardan yola çıkılarak sanatçının hayatının önemli anlarını aktarması.

-Fikret'in Mehmet Akif'le yaşadığı gerilimden söz etmesi.

-II. Abdülhamit dönemini anlatırken dönemin aydınlarının çektiği sıkıntıları aktarması.

-Ölümünden ve oğlu Haluk'tan bahsetmesi.

-Yazarın oyun sonunda bunun bir oyun olduğunu okura/seyirciye hissettirecek biçimde oyunu sınılandırması.

4.6.1.2. Kişiler

Oyun tek kişil bir olduğundan okur/seyirci Fikret karakterini tanımaktadır.

Fikret: Yazar, Tevfik Fikret karakterine can verirken onun unutulması engellemek, onun muhalif kimliğine vurgu yapmak ve dik duruş sergileyen gerçek bir aydın olduğu fikrinden yola çıkmıştır. Bu doğrultuda ise Fikret'in sorunlarını Cumartesi Anneleri'nin sorunlarına bağlamayı tercih etmiştir. Fikret'in varoluşunda aydın kimliğinin öne çıkması amaçlanmıştır.

Unutturulmaya çalışılan bir ozan ve aydını yeniden hatırlamak ve hatırlatmaktan da öte bir nedenim var, bu sorunları duyarak ilerlersek, yaşadığımız toplumu ve hatta aydınsak kendimizi daha iyi tanıyabileceğimize inanıyorum (Erenus, 1998: 228).

Oyunun başında sahneye çıkan Fikret, önce Rücû şiirini okur. Burada inandığı ve güvendiği ideallerinin yıkılışını izleyen sanatçının sitemi görülür. Diğer taraftan

Fikret'in muhalif kimliğiyle karşılaşılır. İsyancıların Galatasaray Lisesi'nin yıkılmasını ve Fikret'in kellesini istemeleri gibi bir durumda dahi duruşundan ödün vermemiştir. Dönemin tarihsel panoraması Fikret'in ağzından aktarılır. Fikret'in Abdülhamit'ten rahatsızlığı öyle yüksek boyuttadır ki onu, Abdülhamit'ten nefret etmeye kadar götürmüştür (Doğan, 2015: 83).

Hayat çizgisini kendi ağzından aktarırken yaşadığı sorunları ve uğradığı baskıyı Cumartesi Anneleri'nin yaşadıklarıyla özdeşleştirir ve bir noktada onlarla dertleşir. Onlara hayatını anlatır, çektiği sıkıntılardan söz eder ve ama onların da dertlerinin ne olduğunu bilmektedir. Bu noktada Fikret, zamansal açıdan bir geçmişte bir de oyunun yazıldığı güncel zaman dilimindedir. Olan biten her şeyi biliyormuş gibidir. Değişmeyen tek şeyin ise iktidar ve sistemin işleyişi olduğunu bilmektedir.

Oyun içerisinde farklı kılıklara bürünür. Kimi zaman II. Abdülhamit'in resmini satmak isteyen bir müzayedeci kimi zamansa Mehmet Akif'in ta kendisidir. Mehmet Akif'le yaşadığı sorunları dile getirirken din algısının özellikle üzerinde durur ve kendisinin ve Akif'in ne denli zıt kutuplar olduğunu aktarmaya çalışır.

Hayal kırıklıklarıyla baş başa kalmış bir sanatçıdır Fikret. Yaşadığı dönem içerisinde Meşrutiyet'in ilan edilmesine sevinirken gelenin gideni aratmadığını görür. İdealize ettiği gençliğe örnek olacak olan oğlunun değişimi ise onu bambaşka bir hayal kırıklığına uğratsa da oğlunun tercihlerine saygı duyar. Diğer taraftan ise sistemin değişmediğini vurgularken okura/seyirciye sorular sorar, kimi yerlerde ise onları azarlar. Toplumun aydınlarına sahip çıkmadığını vurgular.

Elinde fırçası, sürekli bir şeyler çizmeye çalışan Fikret, çizdiklerinden yola çıkarak yaşadıklarını da aktarır.

Oyunda Tevfik Fikret'in annesi ve kız kardeşi için yazdığı şiirlere de rastlanmaktadır. Burada annesiz ve kardeşsiz kalmış bir oğlun/kardeşin çektiği özlem ve acı dile getirilir.

Biz çocuktuk, seni gömmüştüler

Vefasız kumlara, hayırsız eller.

Ben seni işte o zamandan,

Ben seni özleye özleye,

Ben seni içerim yana yana,
 Boynumu büküp ne vakit dönsem kibleye,
 Bir deve sırtında koşar görürüm,
 Sonra kumlarda görürüm per perişan.
 Mezarının işareti bir diken izi belki,
 Belki ziyaretçilerin develerdir.
 Belki de tozlar altındadır kim bilir,
 Ne mezar var, ne ziyaret, ne diken,
 Ne de sen varsın, ne de sen (...) (Erenus, 1998: 256).

Fikret'in annesinde duyduğu özlem, Cumartesi Anneleri'nin evlatlarına duyduğu özlemlerle özdeşleştirilir. Oyunun tamamına bakıldığında acı çeken, hayal kırıklığına uğramış, umudunu yitirmiş; ancak kendini unutturmak istemeyen, alaycı bir üslupla dönemini ve rakiplerini eleştiren, aydına sahip çıkmadığı için topluma kızan bir Tevfik Fikret görülmektedir.

4.6.1.3. Mekân

Oyunda ana mekân Galatasaray Lisesi'nin önü olarak göze çarpar. Bunun nedeni ise 31 Mart Olayı'nın yaşandığı zaman diliminde isyancıların bu okulun yıkılmasını istemeleri ve Tevfik Fikret'in isyancılara karşı tek başına mücadele edişinin adresi olduğudur.

Ancak mekân algısının kırıldığını da belirtmek gerekir. Oyunun akışı ilerlerken bir mekândan başka bir mekâna sert geçişlerin olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin oyun Galatasaray Lisesi'nin önünde başlarken aniden mekân değişir ve sahneye eşyalar fırlatılır; bir anda bir müzayede odası ya da Aşiyân Müzesi'ni görmek mümkünken diğer yanda Cumartesi Anneleri'nin toplanma yeri göze çarpar.

Sema Kargo, oyunun kurgulanışında önemli bir yer edinmektedir. Sema Kargo'nun taşıdığı eşyalar ekseninde oyunun akışı zamansal ve mekânsal açıdan değiştirilmekte, sahne gelen eşyaları anımsayan Fikret, bir anlatıdan başka bir anlatıya geçmektedir.

Cumartesi Anneleri'nin eylem alanıyla Tevfik Fikret'in isyancılara karşı çıktığı yerin aynı olması ise oyunun ana mekânının neden Galatasaray Lisesi önu olduğunu açıklamaktadır.

4.6.1.4. Zaman

Oyunda mekân algısında olduğu gibi zaman algısında da kırılmalar göze çarpar. Oyunun geneline bakıldığında ise geçmişin şimdide ve yeniden canlandırılması dikkati çeker. Tevfik Fikret'in sahneye çıkıp hayatını anlatmaya başlamasıyla da olaylar silsilesi başlar. Oyundaki anlatıda başlangıç zamanı 31 Mart 1909'dur. Tevfik Fikret burada gerçek zaman algısına göre kırk iki yaşındadır. Ancak Fikret'in hayat öyküsünü anlatmaya başlamasıyla beraber zamanda geriye dönüşlerin yaşanarak konukşının çocukluğuna, gençliğine ve olgunluk dönemine ait anılarından yola çıkılarak zamansal açıdan tutarlılığın olduğunu kestiröek zordur.

Oyunun zamansal algısının postbiyografik olarak kurgulanışı belirli bir kronolojik çizginin olmadığını göstergesidir. Fikret karakteri, aydınların Meşrutiyet'e kadar olan zaman diliminde yaşadığı sıkıntılardan söz ederken sahneye bir eşyanın fırlatılmasıyla birlikte çocukluğuna ya da gençliğine ait bir anıyı aktarır. Hayal kırıklığından söz ederken Servet-i Fünûn dergisini çıkardığı günleri anlatmaya başlar.

Burada dikkati çeken Fikret'in hayatı ekseninde dönemin siyasi ve sosyolojik yapısının girift bir ilişki içinde sunulmasıdır. Vurgulanmak istenen esas zaman dilimi ise II. Meşrutiyet ve sonrasındaki evredir. Diğer taraftan vurgulanan öteki zaman dilimi ise 1990 sonrası Türkiye'nin atmosferidir. Fikret'in, başından geçen her şeyi Cumartesi Anneleri'ne anlatması üzerinden ilerleyen oyunda, Türkiye'de bir dönem yaşanmış olan gözaltında kayıplara ve Meşrutiyet sonrası kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin hâlen demokratikleşemediğine vurgu yapılmaktadır (Doğan, 2015: 79).

Tevfik Fikret'in zamansal atlamalarla yaşamı aktarılmış olsa da yazarın zaman çizgisi içerisinde en çok üstünde durduğu zaman, 1908 ve sonrasındır. Bunun nedeni ise Tevfik Fikret'in yaşamı içerisinde muhalif tavrının en belirgin olduğu dönemi olmasıdır.

Eserin anlatma zamanı ise 1998'dir.

4.6.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyunun dilinin berrak, sade ve yalın olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki yazarın metnin içine yerleştirdiği Tevfik Fikret'e ait olan şiirler okun/seyircinin daha kolay kavraması açısından günümüz Türkçesiyle verilmiştir. Bu noktada oyunun çoğunluğunu oluşturan şiirler ekseninde oyun dili de şiirselliğe kaymaktadır. Anlatım şiirlerle desteklenmiştir. Metne eklenen şiirler akışı oluşturmada önemli bir rol oynamaktadır ve ayrıca Tevfik Fikret'in duygu dünyasını anlamlandırma noktasında da okura/seyirciye yardımcı olmaktadır. Yazar genel itibariyle konukşinin tartışma yaratan şiirlerini metnine yerleştirse de ailesine dair duygularını aktardığı şiirlerine de rastlamak mümkündür. Bu şiirler sayesinde Fikret'in ailesi, duruşu, duygu ve düşünce dünyası ve edebiyatçı kimliği hakkında bilgi edinilebilir.

Postbiyografik anlatı geleneği çerçevesinde şekillenen ironik ve alaycı üslup metin içerisinde de kendini göstermektedir. Özellikle Fikret'in Mehmet Akif'ten söz ettiği kısımlarda bu üslubu görmek mümkündür.

Hiiiş... Dinleyin. Mehmet Akif, oğlu Asım'a adadığı şiiriyle gençliği öğütüyor, bir yaşına daha girmemiz mümkün! (Erenus, 1998: 273).

Oyunda göze çarpan bir diğer nokta ise Fikret'in dilinin metnin yazıldığı dönem olan 1990 sonlarının diline uyarlanmasıdır. Yazar, Fikret karakterini güncel uyarlamak istemiş ve geçmiş ile güncel zaman dilimi arasında bağ kurmak adına onun dilinde de değişiklikler yoluna gitmiştir.

İzmir marşıyla geldin, Ankara Misket'le gitmek olmaz (...), Türkiye seninle gurur duyuyor! (...), Örtülü ödenek yetmezse, holdingler dolduruyor onların

kasalarını, hepsi de bu vatanın müstesna evlatları, vatan haini dedirtemezsiniz bana (...), toffi tofita, tofi tofi tofita (Erenus, 1998: 279-289-290-295).

Yukarıdaki alıntılanan cümlelerden görüldüğü üzere yazarın 1990'lar sonrasının dilini Meşrutiyet dönemine uyarladığı söylenebilir. Yazar gerek dil yoluyla gerekse güncel zaman ile geçmiş zaman arasında siyasal ve sosyolojik benzerlikler ilgisi kurarak iki farklı dönemin ortaklıklarından yola çıkarak metnini kaleme almıştır.

4.6.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Fikret Oyunu

Benzerlikler

Tevfik Fikret'in hassas, içe kapanık ve kırılğan yapısı eserde benzer bir biçimde biraz da karakterine eklemeler yapılarak (alaycı ve ironik üslup, ağır eleştirel kimlik, topluma sitem) okura/seyirciye yansıtılır. Diğer taraftan sanatçının muhalif kimliği, dik duruşu ve baskı karşısındaki kendinden emin tavrı da benzer bir biçimde yansıtılmıştır.

Metnin kaleme alındığı güncel zaman dilimi ile Tevfik Fikret'in yaşadığı dönem arasında benzerlik ilişkisi kurulmuş ve tarihsel bağlamda yaşananlar birbirine paralel bir izlekle kurgulanmıştır.

Tarih imgesinin iskelete benzetilip somutlaştırma yoluna gidilerek metne taşındığı görülmektedir. Burada şairin Tarih-i Kadîm şiirinde toplumu ve İslam'ı bir iskelete benzetip ayakta zor durduğunu söylemesi fikrinden yola çıkan yazar, bu unsura metninde de yer vermiştir.

Ortaklıklar

Tevfik Fikret'in yaşadığı dönem olan Meşrutiyet ve sonrasında tarihsel ve toplumsal panoraması ortak bir biçimde oyunda da kendini göstermektedir. Yazar, Tevfik Fikret'in ağzından Abdülhamit döneminde yaşanan istibdatın topluma ve aydınlara olumsuz yönde yansımalarını aktarır.

31 Mart Olayı yaşandığında Meşrutiyet karşıtlarının sokaklara döküldüğü ve Meşrutiyet yanlılarının kellelerini istedikleri; hatta kellesi istenenlerden birinin de Tevfik Fikret olduğu, şairin ise duruşundan ödün vermediği bilgisi oyunda da verilir. Bunun nedeni ise, Fikret'in, 31 Mart olayları patlak vermeden kısa bir süre önce, yanan Galatasaray Lisesi'ne müdür olarak atanması ve yanan okulu onarıırken, daha önce mescit olarak kullanılan yeri konferans salonu olarak inşa ettirmesidir (Doğan, 2015: 78). Yazar da Tevfik Fikret'in yaşamış olduğu bu gerilimi ve bir aydın olarak dik duruşunu eserinde anlatma gereği duymuştur.

Sanatçı'nın ailesine dair bilgiler, nerelerde çalıştığı, Servet-i Fünûn dergisinin başına nasıl geçtiği, İsmail Safâ'nın evinde toplandıklarından ötürü gözaltına alınışı, din olgusuna nasıl yaklaştığı, Mehmet Akif'le yaşadığı gerilim, Servet-i Fünûn dergisinden arkadaşlarıyla kurdukları kaçış hayali, resim sanatına ilgisi, resim yapması, oğlu ve ölümü gibi yaşamının belli başlı noktaları kronolojik olmayan bir izlekte aktarılır.

Farklılıklar

Oyun bilinen Tevfik Fikret'in yaşamına paralel kurgulanmakla birlikte Tevfik Fikret'in metnin kaleme alındığı güncel zaman dilimine taşınması ve Cumartesi Anneleri'yle ortak bir platformda buluşturulması noktasında sanatçının yaşamından ayrılmaktadır. Cumartesi Anneleri yakın tarihte gözaltında kayıpların sayılarının artması üzerine kaybolan kişilerin anneleri tarafından Galatasaray Meydanı'nda düzenledikleri eylemden ötürü hafızalarda yer edinmiştir.

Cumartesi Anneleri, mücadelelerini ilk olarak Hasan Ocak adlı bir gencin gözaltında kaybedilmesi sonrası, kendilerini İstanbul Valiliği'nin önüne zincirleyerek "sağ aldınız, sağ istiyoruz" diyerek başlatmışlardır. İlk kez 27 Mayıs 1995 gününden başlayarak, İstanbul, İstiklâl Caddesi'nde

Galatasaray Lisesi önünde her Cumartesi saat 12.00'de "Kayıpların akıbeti açıklansın, sorumlular ortaya çıkarılarak yargılsın ve kayıplar son bulsun" talebiyle basın açıklaması yapan Cumartesi Anneleri, 13 Mart 1999'da polisin sert müdahaleleri nedeniyle oturma eylemlerine ara vererek 31 Ocak 2009'da yeniden bir araya gelmeye başlarlar (Doğan 2015: 81).

Yazar, metninde Cumartesi Anneleri'yle Tevfik Fikret arasında tarihsel bağlamda bir benzerlik gördüğünden kaynaklı olarak metnine Cumartesi Anneleri'ni eklemiştir. Ayrıca 1980 sonrası yakın tarihte olan gözaltında kayıp gibi vakaları konusunda okuru/seyirciyi düşünmeye sevk etmiştir. Her iki dönemin ortak noktası olan baskı unsuru metnin içine yerleştirilmiştir. Cumartesi Anneleri'nin oturma eylemi ile de Fikret'in kendisini Galatasaray Lisesi'nin kapılarına zincirletmesinin kurgulanışı bu ortaklığı destekler niteliktedir.

Oyun içerisinde göze çarpan farklılıklar arasında öne çıkan bir diğer unsur ise Sema Kargo'dur. Sema Kargo oyun boyunca Fikret'e lazım olacak eşyaları taşır, Fikret de sürekli onları her şeyi bulup getirdiklerinden ötürü över. Sema Kargo'nun kim olduğu bilinmez. Sadece sahneye eşyalar fırlatılır. Bu noktada Sema Kargo, Tanrı imgesinin görünmeyen ve sesi olmayan bir metafor şeklinde sunumunu gerçekleştiren unsur olduğu düşünülebilir.

Oyunda bahsi geçen Nazım Hikmet, Aziz Nesin, Asım Bezirci gibi aydınların Tevfik Fikret'in biyografik bilgisiyle alakası yoktur. Yazar, kurgu unsurunun esnekliği imkânından faydalanmak suretiyle Fikret'in ağzından bu aydınları övdürür. Yazarın buradaki amacı bahsi geçen aydınların, aydın olma bilinci taşımaları ve belli bir çizgilerinin oluşu nedeniyle Tevfik Fikret'le benzer ilkelere sahip olduklarının altını çizmektir.

Oyun postbiyografik biyografik oyun türünün de özelliklerini taşıdığından kaynaklı olarak okurun/seyircinin karşısına şair olan Tevfik Fikret çıkmaz. Ressam, tellal, Mehmet Akif gibi rollere bürünür.

Biyografik oyun türü bağlamında ele alındığında geçmişin güncel zaman diliminde inşası açısından oyunun metabiyografik biyografik oyun türünün özelliğini taşıdığı

söylemek mümkündür. Metabiyografik oyunlarda tarih algısı yaşanmış bitmiş olan şimdi yaşanan tarihtir. Yazar da burada Meşrutiyet öncesi ve sonrasına dair tarihsel izleği 1990'ların sonu Türkiye'sine uyarlamış, Tevfik Fikret ve onun yaşadığı dönem üzerinden metnin kaleme alındığı güncel dönemi sorgulatmayı amaçlamıştır.

Metabiyografik oyunların öne çıkan özelliği olan geçmiş ile şimdi arasında gidiş ve gelişler incelenen metinde de kendini göstermektedir. Fikret, Cumartesi Anneleri'ne kendisinden bahsederken onların da sorunlarına değinir. Geçmişten bir anıyı aktarırken onların omuzlarında ağlar.

Metabiyografik oyunlarda kurgunun esnekliği ön plana çıkar. Fikret oyununda da kurgunun imkânlarından yararlandığını görmek mümkündür. Diğer taraftan ise metabiyografik oyunların bir diğer özelliği olan olup bitenin bir oyun olduğunun okura/seyirciye hissettirilmesi algısı bu oyunda yer almaktadır. Fikret rolünü oynayan oyuncunun rolünü tamamladığına dair bilgi okura/seyirciye verilir.

Zaman, mekân ve olay örgüsü gibi temel anlatım unsurlarının kırılması, anakronizme başvurulması, Fikret karakterinin ani dönüşümleri ve farklı karakterlere bürünmesi, alaycı ve ironik bir üslup takınması ise postbyografik oyunların özelliği olarak görülmektedir. Diğer taraftan montaj tekniği ile Tevfik Fikret'in şiirleri ve meşhur "Güleriz ağlanacak hâlimize." cümlesi metinde kendine yer edinmiştir. Bu bakımdan eser metinlerarası bir hüviyet de taşımaktadır.

Oyun her ne kadar zaman, mekân, kişi ve olay örgüsünün kırılması noktasında postbiyografik oyunların özelliklerini gösterse de geçmişin güncele yansıtılması, kurgunun hissettirilmesi, geçmişle şimdi arasında gidiş gelişler gibi özelliklerinin öne çıkmasıyla metabiyografik oyun türünün özelliklerini taşımaktadır.

Yazar, metnin kaleme alındığı dönem ile Tevfik Fikret'in yaşadığı dönem arasında bağ kurmuştur. Geçmiş sorgulanırken 1990'ların sonu Türkiye'sinin tarihsel izleğiyle de hesaplaşılarak tarihsel olaylar arasında paralellikler kurulmasını sağlanmıştır. Tevfik Fikret'in hayatı ekseninde tarihsel bir kesit (Meşrutiyet ve sonrası) güncel dünyayla bağ kurulacak şekilde aktarılır. Yazar, bu bağı ise Cumartesi Anneleri aracılığıyla kurma yolunda gitmiştir.

Abdülhamit döneminin aydın sorunsalları incelenirken 1980 sonrası aydınların sorunsallarıyla da doğrudan bir ilişki kurulmuştur. 1980 sonrası aydınlarının maruz

kaldığı baskı, sansür, jurnallenme ve sıkışmışlık Abdülhamit döneminin aydınlarının yaşadıkları nezdinde aktarılır.

4.7. MEHMET AKİF ERSOY HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Mehmet Akif, 20 Aralık 1873'te İstanbul'da doğmuştur. Doğum yeri tam olarak Fatih ilçesinin Sarı Güzel mahallesinin Sarı Nasuh sokağıdır.³⁵ Vahit İmamoğlu (1996: 9) onun Çanakkale'nin Bayramiç kasabasına ait olan doğum yeri iddiasını babasının görev icabıyla gittiği Bayramiç'te Akif'i nüfusa kaydettirmesinden kaynaklı bir bilgi karışıklığı olarak niteler. Babası çocuk yaşta Arnavutluk'tan gelip İstanbul'a yerleşen ve müderrislik yapan Mehmet Tahir Efendi, annesi ise aslı Buhara'ya dayanan Tokat'a yerleşmiş bir aileden olan Emine Şerife Hanım'dır.

İlk eğitimini babasından alan Mehmet Akif'in Arapça bilgisi babasından kaynaklanmaktadır. Emir Buhari mahalle mektebinde başlayan okul hayatı burada iki sene sürer. 1879 senesinde ise Fatih Muvakkithanesi'nin yanındaki ibtidâi mekbine yazılır (Düzdağ ve Okay, 2003: 432). Diğer taraftan ise Fatih Camii imamı Hafız Mehmet Rasim Efendi'den de hafızlık üzerine dersler alır. 1885'te Fatih Merkez Rüştüyesi'nden mezun olur ve Mülkiye mektebi'nin idâdi kısmında eğitim hayatını sürdürür.

Öğretmenleri arasında, özellikle, daha sonraki yıllarda, (II. Abdülhamit'in despotik yönetiminden kurtulmak için), Kanunî Esasi (Anayasa) gazetesini yayımladığı Mısır'a kaçan, daha sonra da Paris'te Jön Türk çevreleri içinde birkaç yıl yaşayan, ünlü bir Jön Türkü, Türkçe öğretmeni Hoca Kadri (1860-1918) tarafından etkilendi ve Hoca Kadri onda derin izler bıraktı (İz ve Cevizci, 1988: 325).

Babasının 1888'de vefat etmesi üzerine kolay meslek sahibi olmak amacıyla eğitimini yarıda keser ve 1889'da o sıralar yeni açılmış olan Mülkiye Baytar Mektebi'ne başlar. Aynı sene evlerinde çıkan yangından dolayı sıkıntılı zamanlar geçirir. 1892'de ilk şiir

³⁵Mehmet Akif hakkında detaylı bilgi için bakınız: Düzdağ, M. E. ve Okay, O. (2003). "Mehmet Akif". TDV İslam Ansiklopedisi, C. XXVIII, s. 432-435.

olan *Destur*'u kaleme alır ve 1893'te okulunu birincilikle bitirir. Okul yıllarında sporla ve şiirle ilgilenir.

O Batı edebiyatından, yakın dostlarından biri ve geleceğin biyografi yazarı M.C. Kuntay'la (1882-1956) birlikte, en çok sevdiği yazarlar Lamartine ve Dumas Fils olmak üzere, Fransızca olarak Lamartine, Victor Hugo, Alphonse Daudet, Emile Zola, Emest Renan, Alexandre Dumas Fils, Anatole France, Sienkievicz ve başka birçoklarının eserlerini okudu (İz ve Cevizci, 1988: 330).

1898'de Tophane-i Amire veznedarı Mehmet Emin Bey'in kızı İsmet Hanım'la evlenen Mehmet Akif'in bu evlilikten Cemile, Feride ve Suat isiminde üç kızı; Emin ve Tahir isiminde iki oğlu olur.

İş hayatına Ziraat Nezareti Umûr-ı Baytâriyye ve Islâh-ı Hayvânât'ta müfettiş muavinliğiyle başlar. Tarım Bakanlığı'nda, bir veteriner hekim olarak, beş yılı vilayetlerde olmak üzere, yirmi yıl hizmet etti (İz ve Cevizci, 1988: 326).Görevi icabı çeşitli yerler dolaşan Mehmet Akif, bulaşıcı hayvan hastalıkları üzerine çalışmalarını sürdürürken Anadolu halkını da yakından fırsatı bulur. Bu fırsat yazın hayatında da kendini ilham olarak gösterecektir.

Yaklaşık olarak 1904'lerde Akif kendi kişiliğini bulmuş görünür. O toplumsal konular üzerine, yoksul, hasta, işsiz, zulme uğrayan, yetim, alkolik, haksızlığa maruz kalan kimse üzerine, her zaman kişisel deneyim ya da gözleme dayanan şiirler, ya da babası, ailesi, ya da kendi çocukluğu hakkında otobiyografik şiirler yazmaya başladı (İz ve Cevizci, 1988: 331).

1906'da Halkalı Ziraat Mektebi'nde, 1907'de Çiftlik Makinist Mektebi'nde dersler verir. 1908'de ise yakın arkadaşları olan Eşref Edip ve Ebül'ulâ Zeynelabidin ile birlikte Sırat-ı Müstakîm dergisinde görev alır ve burada hem yazılarını hem de şiirlerini yayımlar. Aynı sene içinde Dârülfünûn'un Edebiyat şubesinde edebiyat derleri verir. Diğer taraftan Dârülededeb isimli özel bir okulda da fahri hocalık yapar. 1910'da Veterinerlik Fakültesi Mezunlar Cemiyeti'nin başkanlığını yapar. 1908-1922 yılları arası edebiyat açısından en verimli yılları olarak göze çarpar.

Balkan Savaşları nedeniyle kendine milli bir vazife edinmesi gerektiği düşüncesiyle Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne bağlı Heyet-i İrşâdiyye'ye katılır ve burada halkı edebiyat vasıtasıyla aydınlatmak amacıyla Abdülhâk Hamit Tarhan, Recaizâde Mahmut

Ekrem, Süleyman Nazif gibi isimlerle birlikte çalışır. Diğer taraftan Eşref Edip'le birlikte çıkardığı Sebilür-reşâd dergisinde yazılar ve daha sonra Safahat'ın üçüncü kitabı *Hakk'ın Sesleri* adıyla basılacak olan şiir kitabındaki şiirleri yayınlar.

Mayıs 1913'te, kendisinin bir müfettişi olduğu Veterinerlik İşleri Şubesi müdürünün hoş olmayan azlını protesto etmek için, görevinden istifa eder (İz ve Cevizci, 1988: 326). Dârülfünûndaki görevinden de ayrılır. 1914'te Dârül-hilafeti'l-aliyye Medresesi'nde Türkçe ve edebiyat dersleri verirken diğer taraftan da camilerde vaaz vermeye de devam eder. 1914 senesinde ise Abbas Halim Paşa'nın desteğiyle Mısır ve Medine'ye giden Mehmet Akif bu coğrafyaların kendine hissettirdiklerinden yola çıkarak şiirler kaleme alır. Safahat'ın beşinci kitabını oluşturan *Hâturalar* bu coğrafyalarda kaleme aldığı şiirlerden oluşmaktadır.

Haziran 1915'te Mehmet Akif'e Alman Hükümeti tarafından, Almanya'yı ziyaret etmesi ve bu ülkedeki müslüman savaş esirlerinin durumunu inceleyip, bu konuda bir rapor yazması için bir davetiye çıkarıldı. O böylelikle, Batı'yla ilk kez olarak doğrudan temas kurdu. Batı'nın toplumsal ve ekonomik koşullarını ve gündelik yaşamını gözlemleme ve bunları Doğu'dakilerle karşılaştırma olanağı buldu (İz ve Cevizci, 1988: 327).

1917'de Teşkilât-ı Mahsusa tarafından yeniden görevlendirilen Mehmet Akif, Mekke Şerifi Emir Hüseyin'in baş kaldırması üzerine Necid'de Türk taraftarı olan Halil el-Reşid'i ziyaret eder. Onun bu ziyaretinin meyvesi ise *Necid Çöllerinden Medine'ye* isimli şiiri olur. 1918'de ise Şerif Haydar Paşa'nın davetine icabet ederek Lübnan'a gider ve bir ay kadar orada kalır. Dârül-Hikmet-i İslamiyye 'ye başkâtip olarak atanır ve 1920 senesinde asil üye olur. Diğer taraftan Ceride-i İlmiyye'nin idaresini üstlenir ve Maarif Nezareti'ne bağlı olan Kâmus-ı Arabî Heyeti üyeleri arasında da kendini gösterir.

Milli Mücadele'ye fiilen katılan Mehmet Akif, İzmir'in işgal edilmesi üzerine 1919'da Balıkesir'e gider ve burada halkı bilgilendirici ve ateşleyici vaazlar verir ve konuşmalar yapar. İstanbul'a döndüğünde ise memlekete dair olan izlenimlerini Sebilür-reşâd'da yazmasının üzerine Dârül-Hikmet-i İslamiyye'den hükümet tarafınca azledilir. 24 Nisan 1920'de Ankara'ya gelir ve Taceddin Dergâhı'na yerleşir. Bir yandan da yazı ve şiirlerini kaleme almaya devam etmektedir. Mustafa Kemal Atatürk'ün teklifi üzerine Burdur milletvekili olarak seçilir (5 Haziran 1920). Milletvekili seçilmesiyle beraber de

Konya, Afyon, Sandıklı, Antalya, Burdur gibi yerleri gezerek halkın Milli Mücadele'ye katılımı için çaba gösterir, konuşmalar yapar. Sebilür-reşâd'ı yayınlamaya devam eder.

Maarif Vekâleti'nin milli bir marş için yarışma açması üzerine Hamdullah Suphi tarafından Mehmet Akif'ten bir marş yazması istenir. Ödül şartının kaldırılması kaydıyla şiirini teslim eden Mehmet Akif, bu yarışmada birinci seçilir. 12 Mart 1921'de yazmış olduğu şiir İstiklal Marşı olarak kabul edilir.

1922'de Şeriat Bakanlığı'nda İslami Araştırma Komitesi'nin üyelerinden olan Mehmet Akif diğer yandan dergisinin yayın hayatını da aktif biçimde sürdürür. 1923'te yenilenen seçimlerde yeniden seçilemez. Abbas Halim Paşa'nın davetine icabet ederek Mısır'a gider. 1925 senesinden sonra ise devamlı olarak Mısır'da kalır.

Bunda da hak kazandığı emekli maaşının bağlanmamasından doğan geçim sıkıntısı ve hükümetin muhalif kabul ettiği birçok fikir ve siyaset adamı arasında kendisinin de polis takibine alınmasının ağırlığına gitmiş olması önemli rol oynamıştır. Ayrıca bu yılın başında çıkan Şeyh Said isyanı vesilesiyle hükümet muhalifler üzerine baskı kurmuş, aralarında Sebilür-reşâd'ın da yer aldığı pek çok dergi ve gazeteyi kapatarak sahiplerini ve bazı yazarlarını İstiklal Mahkemeleri'ne sevk etmiş bulunuyordu (Düzdağ ve Okay, 2003: 434).

21 Şubat 1925'te Diyanet İşleri Kur'an-ı Kerim tefsiri için Elmalılı Hamdi Bey'i, tercümesi için ise Mehmet Akif'e teklif götürür. 1926-1929 senelerini bu çalışmaya adar. Ancak ezan ve ibadetlerin Türkçe'yle yapılması endişesi yüzünden anlaşmayı fesheder. 1929-1935 seneleri arasında da Kahire'de bulunan el-Câmitü'l Mısriyye'de (Kahire Üniversitesi) Türk dili ve edebiyatı dersleri verir. 1933'te *Safahat*'ın son kitabı olan *Gölgeler*'i bastırır. Mehmet Akif'in Mısır'da bulunduğu yıllar maddi, manevi ve sağlıksal açıdan sıkıntılarla geçer. 1934'te karaciğerinden rahatsızlanır, diğer taraftan da vatan hasreti yüreğini kaplamaktadır.

1935'te hastalık durumu devam eder ve hava değişimi için Lübnan ve Antakya'ya gider. Sıtmaya yakalandıktan sonra durumu ağırlaşır. 17 Haziran 1936'da İstanbul'a dönen şair, Nişantaşı Sağlık Yurdu'nda tedavi görür. Bir müddet Baltacı Çiftliğinde de kalır; ömrünün son günlerini İstanbul'da Mısır Apatmanı'nda geçirir ve 27 Aralık 1936'da burada vefat eder. Mezarı Edirnekapı Şehitliği'ndedir.

Manzum eserleri içinde Safahat, yedi kitaptan oluşmasıyla dikkati çeker. *Birinci Kitap, Süleymaniye Kürsüsünde, Hakk'ın Sesleri, Fatih Kürsüsünde, Hatıralar, Asım, Gölgeler*. Mensur olarak ise tefsirleri, makaleleri ve tercümelere bulunmaktadır.

4.7.1. Semih Sergen-Bir Hilâl Uğruna³⁶

İki perde ve toplam kırk yedi tablodan oluşan oyun Sarıgül'de Mehmet Akif'in babaevinde başlar. Akif'in anne ve babası gideceği okul hakkında tartışmaktadır. Mülkiye İdâdisine karar vermiştir Tahir Efendi. Annesi zeytinyağı kokusundan yakıncıkken Akif'in güreşle ilgilendiğini öğrenir. Akif, Esat Dede'den de Farsça dersi almaktadır. Esat Dede'nin yanında bulunan Molla ise Tahir Efendiyi olumsuz yönde eleştirirken Esat Dede ona gereken cevabı verir ve bu ailenin iyi bir aile olduğunun altını çizer.

MOLLA- Ama bu öylesi değil efendim. Evde hanımı dururken her sabah çocukları mektebe bu yolcu edermiş.

ESAT DEDE- Fena mı efendim keşke herkes yapabilse.

MOLLA- Oğlunu medreseye yazdırmaya bile gücü yetmemiş.

ESAT DEDE- Öylesi değil efendim. Akif'in ilim öğrenmesini istedi Tahir Efendi... (Sergen, 1991: 6).

Akif ise bir taraftan babasından Arapça; Baytar İbrahim Hoca'dan Fransızca dersi almaktadır ve okul yaşamında da oldukça başarılı bir öğrencidir. Aradan üç yıl geçmiştir. Akif'in evi yanmış ve babası hastalanmıştır. Emin Paşa'ların köşkünde misafir edilmektedirler. Tahir Efendi burada vefat eder. Bir sene sonra ise Akif Halkalı Ziraat Okulu'ndadır. Hocalarından takdir toplar ve yazdığı şiirler gündeme gelir. Okulunu bitirip işe başlayan Akif bir taraftan Ratip Paşa'nın oğlu Mehmet Ali'ye özel ders vermektedir. Evini geçindirebilmek için türlü türlü işlerde çalışır. Memuriyete başladığında arkadaşı Hakkı şiirlerini beğenmez; kendini geliştirmesi ve dil öğrenmesini

³⁶ Oyun, yazıldığı 1991 senesi içerisinde 1990-1991 sezonunda Bursa Devlet Tiyatrosu'nda yazarın kendi rejisörlüğünde sahnelenmiştir. Daha sonra 2011-2012 sezonunda da Ankara Devlet Tiyatrosu'nda, 2013'te Kahramanmaraş Necip Fazıl Kısakürek Kültür Merkezi Devlet Tiyatroları'nda da gösterime girmiştir.

tavsiye eder. Akif'in iş yerine gelen okul müdürü Bekir Efendi ise mezun olduğu okulda edebiyat öğretmenliği yapmasını teklif eder. Akif ise bir dil öğrenmeden şiir yazmamaya karar vermiştir.

Akif'in kardeşi Nuriye'nin düğün hazırlıkları yapılmaya başlanmıştır. Servinaz Kalfa ve Sadberk, Akif'in annesi Emine Hanım'a ona bir kısmet bulduklarını haber ederler. Bu kısmet Tophane-i Amire veznedarı Mehmet Emin Bey'in kızı İsmet Hanım'dır. Önce Nuriye sonra ise Akif evlenir. Akif, işi gereği il il gezmektedir. Bu arada Akif'in ilk çocuğu Cemile büyümeye başlamış, ikincisini beklemektedirler. Ara verdiği şiire ise tekrar dönmüştür. İstanbul'a döndüğünde ise özel ders vermeye devam eder. Öğrencisi Mehmet Ali'ye Namık Kemal, Ziya Paşa, Yunus Emre ve Mevlânâ'nın en sevdiği şairler olduğunu söyler.

Akif iş gereği Adana'dadır. Bu coğrafyanın insanının tembelliğini eleştirir ve burada tarım yapılırsa cennete dönüşeceği fikrindedir. Adana'da olduğu esnada gelen bir telgraf üzerine ikinci çocuğunun dünyaya geldiği haberini alır ve onu görmek üzere İstanbul'a gider. Aile genişlediğinden geniş bir ev bakmaya başlarlar. Diğer taraftan yakın dostu Mithat Cemal'i görmeyi de ihmal etmez. Dârülfünûn'da edebiyat dersi vermeye başlayan Akif burada öğrencilerine kendinden söz eder.

AKİF- (...) Önce benim şairlik meseleme açıklık getirelim. Gençlik yıllarımda çok gazel yazdım, pek çok defter doldurdum, bir ara bunlardan birini kaybettim yandım yakıldım, gecelerce gözüme uyku girmede. Fakat memleketi dolaşıp, halkımızın durumunu yakından görüp tanıyınca, aşka sevdaya dair yazdığım şiirlerden utanır oldum. Geri kalanlarını da kendi elimle yok ettim. (Sergen, 1991: 43-44).

Çamlıca'da Şerif Muhiddin Bey'in köşkünde dostlarıyla toplandığı akşam ise Batı hakkındaki düşüncelerini dile getirir.

AKİF- Batı hayranlığına karşı olmak demek, Batı'nın dahi sanatkârlarına karşı olmak demek değildir ki. Bence ünlü kemancı Josef Yohahim Alman Yahudisi; piyano edebiyatının efsanevi piyanisti Alfret Corto Faransız Katoliği değil sadece sanatkârdır.

ŞERİF- İşte Şarl Berger de ona hayret etmiş zaten. İki hafta önceki konserinde siz ondan "Johan Sebastian Bach'ın Chaconne"unu çalmasını istemiştiniz. Adam şaşkına dönmüş.

AKİF- Melodileri süsten arınmış, sadelik mimarisi o abide eseri beğenmemek mümkün mü efendim? Sanatkârlar; bayrakların ve dinlerin dışındadır benim için. Bayrakların ve dinlerin dışında (Sergen, 1991: 46).

Akif'in Eşref Edip'le birlikte çıkardığı Sırat-ı Müstakîm dergisinin matbaası ise yerle bir edilmiştir. Diğer taraftan gördüğü haksızlık üzerine işinden de istifa etmiştir ve beş çocuk sahibidir. Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu zor durum nedeniyle camilerde vaazlar vermeye başlamıştır. Bu vaazlarda birlik olmayı, ümitsizliğe kapılmamayı insanlara aşılamaaya çalışır. Görev üzerine ise Berlin'e gider ve arkadaşı Ömer Lütfi ile sohbet eder. Bu görev esnasında Almanlarla Osmanlı'yı karşılaştırma imkânı edinir ve görüşlerini arkadaşıyla paylaşır. Balkan Savaşları ve Çanakkale'nin üzerinde dururlar. Akif, Çanakkale hakkında şu sözleri söyleyerek fikrini beyan eder:

AKİF- (*Gözleri dolu dolu.*) Orası Türk'ün son dayanağı, son ümidi. Yedi iklimin askeri orada. Balkanlardan bizi sürüp çıkanlar şimdi gözlerini Anadolu'ya çevirdiler. Kilit noktamız Çanakkale bütün milletin kalbi onlarla birlikte çarpıyor (Sergen, 1991: 54).

Çanakkale zaferini haber aldığı anda ise kalemine sarılmış ve *Çanakkale Şehitlerine* isimli şiirini yazmıştır. Balıkesir'e giden Akif burada vaaz vererek halkı Kuva-yı Milliye'ye çağırır. Sebilü'r-reşâd dergisini toparlar ve Mustafa Kemal'in isteği üzerine Ankara'ya gider. Milletvekili seçilmiştir. Kastamonu'ya gider ve burada da halka vaazlar verir. Kastamonu dönüşünde ise Tacettin Dergâhı'na yerleşir. Hasan Basri'den Bursa'nın da işgal edildiği haberini alır.

O sıralarda Millet Meclisi milli bir marş seçmek için yarışma başlatmıştır. Arkadaşı Eşref Edip seçilecek marşı en iyi Akif'in yazacağını düşünmektedir. Akif ise katılmayacağını ifade eder. Gerekçelerini açıklar.

AKİF- İki sebebi var. Birincisi, ben o heyecanı aksettirebilmeyi göze alamıyorum. Belki benden daha başarılı olanlar çıkabilir.

(...)

Ben para vaat edilmiş bir şiirin, İstiklal Mücadelesi'ni anlatacağını sanmıyorum. Ruhun maddeye, kemiğin çeliğe galebesi, ucunda ikramiye olan bir duygu ile yazılamaz. Girmeyeceğim İstiklal Marşı müsabakasına (Sergen, 1991: 65).

Diğer taraftan mecliste marş tartışmaları yapılır ve gönderilen şiirler marş olarak seçilmez. Ödülün kaldırıldığı haberini alan Akif, şiirini kaleme almaya başlar ve şiiri ortaya çıkarmak için çaba sarf eder, gecesini gündüzüne karıştırır. Sonunda şiiri bitirir ve dostlarıyla herkesin çok beğendiği ve duygulandığı bir şiir kaleme alan Akif ise mahcupdur. Şiir mecliste kabul edilir.

AKİF- (...) O günler ne samimi, ne heyecan verici günlerdi. Kurtuluş dakikalarının beklendiği bir zamanda yazılan o marş, o günlerin kıymetli bir hatırasıdır. O şiir bir daha yazılamaz. Onu kimse yazamaz. Onu ben de yazamam. Onu yazmak için o günleri görmek, o günleri yaşamak lazım. O şiir artık benim değildir. O milletindir benim milletime karşı en kıymetli hediyem budur... (Sergen, 1991: 74).

Oyun Akif'in yukarıda alıntınan sözleriyle son bulur.

4.7.1.1. Olay Örgüsü

-Akif'in babasının kararı üzerine Mülkiye İdâdisine başlaması; Arapça, Farsça ve Fransızca dersleri almasının yanı sıra güreşle ilgilenmesi.

- Akif'lerin evlerinde yangınçıkması, Tahir Efendi'nin hastalanması ve ölümü.

-Okul yıllarında şiir yazmasıyla birlikte, babasının ölümünün ardından farklı işlerde çalışması.

-Memuriyete başladıktan sonra şiire ara vermesi.

- Evlenmesi ve çocuk sahibi olmasının yanı sıra işi icabı farklı yöreleri gezip tanınması.

-Dârülfünûn'da edebiyat dersleri vermesi.

-Eşref Edip'le birlikte çıkardığı Sırat-ı Müstakîm dergisinin matbaasının yerle bir edilişi üzerine camilerde vaaz vermeye başlaması.

-Berlin'e gitmesi ve Çanakkale zaferinin üzerine şiir yazması.

-Balıkeseri'e gelip halka Kuva-yi Milliye ruhunu aşılama için vaaz vermesi.

-Mustafa Kemal'in isteği üzerine dergisini de toplayıp Ankara'ya gitmesi.

-Kastamonu'da vaaz vermesi.

-Milli marş için düzenlenen yarışmada ödül şartının kaldırılması üzerine şiiri yazmaya başlaması.

-Uzun uğraşlar sonucu yazdığı şiirinin 12 Mart tarihinde mecliste alkışlarla kabul edilişi.

4.7.1.2. Kişiler

Oyundaki şahıs kadrosu oldukça kalabalıktır (43 kişi). Ancak ikinci dereceden şahısların varlığı kadroyu kalabalıklaştırmaktadır. Olaylar Akif karakterinin etrafında döndüğünden diğer kişiler sığ kalmıştır denilebilir.

Akif: Çocukluğunda, gençliğinde, her zaman olgun bir tavır sergilemiş, çevresine karşı saygılı, İslami değerler etrafında hayatını şekillendirmiş, pozitif bilimlere ve şiire aşık biridir. Aynı zamanda yabancı dillere ve spora da ilgilidir. Gençlik çağı da yabancı dil öğrenmeyle, pozitif bilimlerle haşır neşir olmaya, spor faaliyetleri içinde yer almayla ve İslam'ın değerlerine göre kendini yetiştirmeyle geçen Akif hem okulunu birincilikle bitirerek hem de şiir sanatındaki maharetlerini gözler önüne sererek çevresindekilerin takdirini toplar. Sorumluluk almayı bilir. Öyle ki babası öldüğünde evi geçindirmek konusunda, ülkesinin gidişatının kötü olduğu zamanda halkı bilinçlendirmek konusunda ve yazacağı milli marşın yükünün ağır olacağı ve milletine layık olması gerektiği düşüncesi gibi düşüncelerle her daim sorumluluk duygusuyla hareket eder.

Vatan şairi Namık Kemal'i kendine örnek alır ve onun taşıdığı vatan sevgisine imrenerek kendisi de şiirler kaleme alır. Saraylılara karşı tavrı olumsuz yöndedir. Ülkenin yönetim tarzından, yapılan yanlışlardan, verilen tavizlerden hoşnut olmaz ve bu hoşnutsuzluğunu kalemiyle ifade ettiğinde ise dergisinin matbaasının yıkıldığına ve dergisinin sansürlendiğine tanık olur. Vatanperver olan Akif'in gayesi milletin İslam çatısı ve değerleri altında birleşmesidir. Bu gayesinden dolayı da hükümete muhalif biri olarak kendisini gösterir. Memleketin işgal altında olduğu zamanda Mustafa Kemal'in

çağrısına kulak vermiş ve faaliyetlerini devam ettirebilmek adına Ankara'ya gitmiştir. Hatiplik yeteneğinden kaynaklı olarak Kuva-yi Milliye'ye destek verecek olan halkı, coşkun söylevleriyle ortak bir noktada toplamayı başarmıştır. Haksızlığa tahammülü yoktur. Bu nedenle işinden istifa eder ve hem şahsi yaşamında hem de vatan konusunda "hak" kavramının peşinden gider.

Batı'nın yararlı yönlerinden faydalanmaya karşı değil, Batı hayranlığı yapıp kendi milletini aşağılayanlara karşıdır. Düşüncesi doğrultusunda Batı'nın hem pozitif bilim alanındaki ilerlemelerini iyi bilir hem de sanatını dikkatle takip eder. Zaman zaman yakın dostu Mithat Cemal'i Batıcılık düşüncesini abarttığı yönüyle eleştirse de dostluğuna zeval gelsin istemez, onu çok sever.

Tahir Efendi: Akif'in babasıdır ve medresede müderrislik yapar. Ailesine karşı saygılı, şakacı ve iş paylaşımına önem verir. Çocuklarını iyi yetiştirmek için elinden geleni yapar ve her şeyden çok onların okumasını diler. İlimle uğraşması için Akif'i Mülkiye İdâdisi'ne yazdırır ve çocuklarından umutludur; onlara güveni tamdır. İş paylaşımına önem verir. Öyle ki sabahları çocuklarını okula kendi elleriyle uğurlar. İslami değerlere bağlıdır. Kimseye rahatsızlık vermemek için misafirlige dahi gitmez. Evlerinde çıkan yangının ardından hastalanır ve vefat eder.

Emine Hanım: Akif'in annesidir. Oğlunun dini eğitim alması konusunda eşiyle tartışır ve idâdiye gitmesine ikna olur. Çocuklarına düşkün olan Emine Hanım, eşinin ölümünden sonra evin geçimini üstlenen oğluna çok üzülür. Oğlunun iyi yerlere geleceğinden emindir. Çocuklarının mürüvvetini görmek ister ve onları evlendirir, torunlarına bakar.

İsmet Hanım: Akif'in eşidir ve beş evladının annesidir. Tophane-i Amire vezdenarının kızı olan İsmet Hanım saygılı, görgülü ve iyi bir eğitim almış, iyi aile kızıdır. Eşine düşkündür ancak onun işi gereği çok yer gezip dolaşmasından hep hasretlik çeker.

Nuriye: Akif'in kız kardeşidir. O da ağabeyi gibi babasından iyi bir eğitim alır. Ailesine manevi anlamada destek olur ve vakti geldiğinde evlenir, kendi yuvasını kurar.

Mithat Cemal: Akif'in en yakın dostlarından. Akif'le buluşup onunla her konuda konuşabilmeyi ister. Görüş olarak arkadaşından farklı olsa da her daim ona saygılıdır ve Akif'in de ona saygısını hisseder. Akif'e şakalar yapmaktan, onu kızdırmaktan zevk alır. En çok da onunla edebiyat sohbetleri yapmaktan haz alır.

Müdür Bekir Efendi: Halkalı Ziraat Okulu'nun müdürüdür. Akif'in çalışkanlığını sever ve onun şiirlerine hayrandır. Her fırsatta öğrencisini takdir eder ve Akif mezun olduktan sonra okulda edebiyat derslerine girmesini teklif eder.

Rifat: Akif'in laboratuvar hocasıdır. En sevdiği öğrencisi olan Akif'le çalışmaktan memnundur. Onun fen bilimlerine olan hayranlığını ve başarısını takdir eder.

Ali Rıza, Fazlı, Hasan: Akif'in okul arkadaşlarıdır.

Mustafa: Tahir Efendi'nin öğrencisidir. Tahir Efendi öldükten sonra ailesine yardımcı olur, yanan evlerini onarır.

Sadberk ve Serfinaz Kalfa: Emine Hanım'ın uzaktan akrabalarıdır. Yangından sonra Akif'in ailesini evlerinde ağırlar ve onların rahat etmeleri için ellerinden geleni yaparlar. İsmet Hanım'ı da Akif'e kısmet olarak gördüklerini Emine Hanım'a söyler ve bu evliliğin olması için çaba gösterirler.

Hakkı: Akif'in iş yerinden arkadaşıdır. Onun şiirlerini beğenmeyen ve kendisini geliştirip bir dil öğrenmesini tavsiye eden kişidir.

Mehmet Ali: Akif'in özel ders verdiği Ratip Paşa'nın oğludur. Akif'e hayranlık duyar, onun gibi olmayı diler. Babası saraylı olmasına rağmen saraylıları sevmez.

İbrahim: Akif'in iş yerinden arkadaşıdır. Onunla birlikte iş gereği il il gezer.

Şerif: Akif'in yakın dostudur. Onu Çamlıca'daki köşkünde ağırlar ve sanattan sohbet eder.

Eşref Edip: Akif'in Sırat-ı Müstakîm ve Sebilü'r-reşâd isimli dergileri birlikte çıkardığı, onunla aynı ülküyü paylaşan yakın dostudur. Milli marşı Akif'in yazabileceği kanısındadır.

Ferit Bey: Akif'in dostlarından. Dost toplantılarına iştirak eder ve Akif'in kalemine hayrandır.

Ömer Lütfi: Akif'in Berlin'deki arkadaşıdır. Onunla memleketin durumunu konuşur ve ondan fikir alır.

Tacettin Efendi: Akif Ankara'ya geldiğinde ona dergâhının kapılarını açan kişidir. Akif'in kalemine hayrandır ve ona derinden bir saygı duyar.

Hasan Basri: Akif'in Ankara'daki dostlarından. Memlekete dair olan havadisleri ona aktarır.

Nizmettin, Hasan, Hikmet: Akif'in Ankara'daki dostlarıdır.

Doktor, Odacı, Kâtip, Kebapçı Kamil, Reşat Nuri, Dârülfünûn Müdürü, Musahhîh, Garson, Kuşçubaşı Eşref, I. Hayran, II. Hayran, III. Hayran, Kağmı Sürücüsü, I. Milletvekili, II. Milletvekili ve Kapıcı Cemal gibi isimler eser içinde geri planda kalmış ikinci, üçüncü dereceden kişilerdir.

4.7.1.3. Mekân

Oyunda neredeyse her tabloda bir mekân değişmektedir. Ancak genel hatlarıyla olayların yaşandığı genel mekânlar geniş çerçevede İstanbul, Ankara, Balıkesir, Kastamonu, Berlin olarak görülmektedir.

İlk perdenin ilk üç tablosunda mekân Akif'in Sarıgözel'deki evidir. Burada Akif'in aile yaşantısı gözler önüne serilir. 4. tabloda mekân Fatih Camii'dir. Burada Akif Esat Dede'den Farsça dersi almaktadır. 5. tabloda tekrar Akif'in evidir. Emine Hanım Emin Paşa'ların kendilerini Yakacık'a davet ettiğini söyler. 6. tabloda mekân Emin Paşa'ların köşküdür. Akif'in evi yanmıştır ve Tahir Efendi burada vefat eder. 7. tabloda ise Akif'lerin yanan evi onarılmıştır. 8. ve 9. tabloda mekân Halkalı Ziraat Okulu'dur. Akif burada hocalarından takdir toplar ve arkadaşlarıyla girdikleri sınav hakkında konuşur; bir taraftan da çalışma hayatına başlamıştır. 10. tabloda mekân tekrar Akif'in evidir. Akif ilk maaşıyla ailesine hediye almıştır.

11. tabloda mekân Baytariyye dairesidir. Akif burada şiire ara vermeye karar verir ve eski okulunun müdürü ona öğretmenlik teklif eder. 12. tablo Ratip Paşa'nın konağında başlar. Akif burada Mehmet Ali'ye ders vermektedir. 13. ve 14. tabloda mekân Akif'in evidir. Nuriye'nin düğün hazırlıkları yapılırken Akif'e de kısmet çıkar ve İsmet Hanım'la evlenir. 15. tabloda yer Akif'in kayınpederinin evidir. Akif buradan taşınmaya karar verir. 16. tabloda mekân Edirne'de Selimiye Camii'dir. Akif ve İbrahim camiinin güzelliği üzerine konuşur. 17. tabloda yeniden Sarıgözel'deki ev görünür. Eve Akif'ten bir mektup gelmiştir. İsmet Hanım ikinci çocuğunu beklemektedir. 18. tabloda Akif

çocuğunun doğumu üzerine İstanbul'a döner ve Mehmet Ali'ye ders vermeye devam eder. 19. tabloda mekân Adana'dır. İş için gelen Akif ve İbrahim buranın halkının tembelliğini eleştirir. 20. tabloda mekân yeniden Sarıgözel'deki evdir. Akif burada ikinci çocuğuna Feride ismini koyar. 21. tablo Kebapçı Kamil'in lokantasında başlar. Akif burada yakın dostu Mithat Cemal'le sohbet etmektedir. 22. tabloda mekân Dârülfünûn'da ders salonudur. Akif öğrencilere kendisini tanıtır. Reşat Nuri'nin sorduğu bir soruyu cevaplar. 23. tablo şöyle betimlenir:

(Şerif Muhiddin Beylerin Çamlıca'daki köşkleri. Vakit gece, ortalık mumlarla aydınlatılmıştır. Ud ile çalınan İtrî'nin segâh peşrevinin son kısmı.) (Sergen, 1991: 44).

Akif ve dostları burada Batı medeniyeti hakkında tartışır. Akif Batı hakkındaki fikirlerini dile getirir.

İkinci perdenin ilk tablosunda mekân Sırat-ı Müstakîm matbaasıdır. Matbaa yerle bir edilmiştir ve Akif'in yanında dostu Mithat Cemal vardır. 2. tabloda mekân Sarıgözel'deki evdir. Akif ailesine istifa ettiğini açıklar ve vaazlar vermeye başlar. 3. tablo Sırat-ı Müstakîm dergisinin basıldığı yerde başlar. Eşref Bey ve Ferit Bey Akif'in vaazı hakkında konuşur. 4. ve 5. tabloda mekân Berlin'de bir kahvedir. Akif burada Ömer Lütfi ile memleket hakkında konuşur ve Çanakkale zaferinin üzerine şiir yazar. 6. tabloda hayranların kimin himayesine girileceğini tartıştığı görülür. 7. tabloda Akif Balıkesir'de büyük camide vaaz veririrken görülür. 8. tabloda mekân Sebilü'r-reşâd dergisinin basıldığı yerdir. Akif burada Ankara'ya gitmek için yola çıkar. 9. tabloda mekân Kastamonu Nasrullah Camii'dir. Akif burada halka vaaz vermektedir. 10. tablo şöyle betimlenir:

(Kar fırtınası içinde Ilgazların eteğinde bir han avlusu. Uzaktan kurt ulumaları ve köpek sesleri gelir)(Sergen, 1991: 60).

Akif ve arkadaşları buradan Ankara'ya gider. 11. ve 12. tabloda mekân Tacettin Dergâhı'dır. Akif burada memlekete dair havadisleri alır. 13. Tablo Hakimiyet-i Milliye Gazetesi matbaasında bir odadır. Eşref Edip açılan marş yarışması için Akif'i uygun görese de Akif bu fikre yanaşmaz. 14. tablo mecliste başlar. Milletvekilleri marş seçimi konusunda tartışmaktadır. 15. ve 23. tablolar arası mekân genel olarak Tacettin

Dergâhı'dır. Burada Akif'in İstiklal Marşı'nı yazma aşamasına tanık olunur, şiir tamamlanır ve herkesçe alkışlanır. 24. tabloda ise mekân meclis koridorudur. Akif burada şiirini millete armağan eder.

4.7.1.4. Zaman

Oyun Mehmet Akif'in yaşamının otuz üç senesini konu edinmektedir. 1888 senesinde başlayan vaka zamanı 1921 senesinde son bulur. Yazar, Mehmet Akif'in yaşamını Mülkiye İdâdisi'ne başladığı yıllardan başlatır ve 12 Mart 1921'de İstiklal Marşı'nın kabul edilmesiyle bitirmeyi tercih etmiştir. Vaka zamanı, tarihsel olayların arka planda olmasıyla da desteklenmiştir. II. Meşrutiyet'in ilanı, Balkan Savaşları, Çanakkale Savaşı, Bursa'nın ve İzmir'in işgali, düşman ordularının Polatlı'ya kadar dayanması, Millet Meclisi'nin kuruluşu ve Kurtuluş Savaşı gibi tarihsel olaylar yazar tarafından oyunun alt metninde ve kişiler arası diyaloglarda kendini hissettirmektedir.

Yazar, metnini kaleme alırken zaman unsuruna dikkat etmiş ve çoğunlukla tablo başlarında olayların nerede ve hangi zaman diliminde yaşandığını belirtmiştir.

(Sonraki günlerde Sarıgözel'deki ev sabah okul vakti.) (Sergen, 1991: 3).

(Ratip Paşa konağı, bir akşamüstü.) (Sergen, 1991: 22).

Olaylar aktarılırken yazarın devamlı olarak zamanda sıçrama tekniğiyle metnin vaka zamanını ilerlettiği de dikkati çekmektedir. Böylece Mehmet Akif'in hayatındaki önemli kesitleri anlatmak amacıyla sıçramaları tercih ettiği söylenebilir. Diğer bir dikkati çeken nokta ise zaman aktarılırken günün hangi vakti olduğunun da altı çizilir.

(Halkalı Ziraat okulunda laboratuvar. Bir yıl sonra, gece.) (Sergen, 1991: 14).

(Altı ay sonra Sarıgözel'deki ev. Akşam.) (Sergen, 1991: 28).

Eserin anlatma zamanı ise 1991 senesidir.

4.7.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyun açık, sade ve yalın bir Türkçeye kalem alınmış olup kurulan cümleler genel itibariyle kurallı, kısa ve akıcı bir şekilde kendini gösterir. Ancak Akif karakterine ait olan vaaz konuşmalarında metin dil bakımından ağırlaşır ve mana derinliği kendini gösterir. Yazarın bunu yapmadaki amacı Mehmet Akif'in hatiplik yeteneğinin kuvvetli olduğunu ve söz söyleme sanatında usta olduğunu kanıtlamak istemesindedir.

AKİF- (...) Düşman bugün bizden sadece bir vilayetimizi değil, doğrudan doğruya başımızı, boynumuzu, dinimizi, imanımızı, devletimizi istiyor. Bize Sevr paçavrasını imza ettirenlere bunu yırttırmak lazım. Bizi yok etmek için hazırlanan bu rezil anlaşmayı mücahitlerimiz şark tarafından yırtmaya başladılar bile. (...) Şunu iyi bilelim ki; en büyük düşmanımız fitne, fesat, ayrılık ve cehalettir. Birlik ve beraberlik içinde kuva-yi milliye ruhu etrafında birleşelim, kenetlenelim (Sergen, 1991: 59).

Uzun cümleler Akif karakterine has bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar genelde onun görüşlerini açıklarken uzun cümlelere başvurur. Yazarın, Akif karakterinin cümlelerini uzun olarak kurgulamak istemesinin temelinde yatan şey onu ve fikirlerini okura doğru bir biçimde gösterebilme arzusudur. Akif dışında hiçbir karakterde uzun cümlelere rastlanmaz.

Yazar, Mehmet Akif'in yaşadığı döneme ait kurum ve kuruluş adlarını günümüz Türkçesiyle kullanmayı tercih etmiştir ki bu tarz bir kullanım eserin genelinin günümüz Türkçesiyle kaleme alınmasıyla örtüşmektedir. Üniversite sözcüğü kimi yerlerde Dârülfünun olarak da kullanılmıştır.

(*Halkalı Ziraat okulunda laboratuvar. Bir yıl sonra, gece.*) (Sergen, 1991: 14).

(*Üniversitede ders salonu. Ortada kürsü. Öğrenciler gözükmez.*) (Sergen, 1991: 43).

Yazar, metnini oluştururken Akif karakterinin duygularını yansıtmak adına kimi yerlerde Mehmet Akif'in şiirlerini de kullanmayı tercih etmiştir.

Saniyorlar kafa kesmekle, beyin ezmekle

Fikr-i hürriyet ölür, hey gidi şaşkın hazele!
 Daha kuvvetleniyo kanla sulanmış toprak;
 Ekilen gövdelerin hepsi yarın fişkırarak (Sergen, 1991: 48).

Osmanlı hükümetine muhalif tavrı yukarıdaki şiiriyle aktarılmıştır.

4.7.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Bir Hilal Uğruna Oyunu

Benzerlikler

Oyunda Mehmet Akif'in yaşamından kesitlerle beraber onun karakteristik özellikleri (sansüre rağmen bildiğini açıkça söyleme, sözünü tutma, vatan sevgisi, dini değerlerine bağlılık vs.) de benzer biçimde anlatılmaktadır.

Eğer erdemın tanımı; doğruluk, adalet duygusu, memleket ve insan sevgisi, sözünde durma, doğru bildiğinden şaşmama, her ne şart içinde olursa olsun düşündüğünü düşündüğü biçimde söylemek gibi ölçüleri kapsıyorsa Mehmet Akif örnek bir erdem sahibidir (Sergen, 1991: V).

Yazar, “Neden Mehmet Akif?” sorusunu da eserinin başında yukarıdaki alıntıyla yanıtlamıştır.

Ortaklıklar

Mehmet Akif'in biyografik bilgisi genel hatlarıyla eserde mevcuttur. Ailesi, yaşadığı semt, okul ve iş yaşamı biyografisine uygun bir biçimde kurgulanmıştır.

Mehmet Akif'in ebeveynleri, kardeşi, eşi ve çocukları da (kızları Cemile ve Feride'den bahsedilir. Oyunun ilerleyen safhalarında beş çocuğu olduğundan söz edilir.) eserde yer almaktadır.

Mehmet Akif'in okul yıllarıyla başlayan oyunda; onun Arapça, Farsça ve Fransızca dil eğitimi aldığı, önce Mülkiye'nin idâdi kısmında sonra baytarlık eğitimi aldığı, okul yıllarında sporla ve şiirle uğraştığı, Namık Kemal, Ziya Paşa, Mevlânâ, Yunus Emre gibi sanatçılardan feyz aldığı gibi bilgiler mevcuttur.

MEHMET ALİ- İzniniz olursa sormak istiyorum. En beğendiniz şair kimdir?

AKİF- En beğendiğim şairler demek daha doğru olur. Mesela: Namık Kemal, Ziya Paşa, Yunus Emre ve tabii Hazret-i Mevlânâ (Sergen, 1991: 35).

İş yaşamına dair bilgiler de ortak bir biçimde eserde anlatılmıştır. Okulunu bitirdikten sonra memuriyete başlaması ve işi gereği il il dolaşması, gittiği yerlerde halka dair izlenimler edinmesi, okullarda öğretmen olarak görev yapması ve özel dersler vermesi ortak bir biçimde aktarılmıştır.

Mehmet Akif'in genç yaşta şiire başlaması, bir dönem şiire ara vermesi, Batı'nın sanatını yakından takip etmesi, arkadaşı Mithat Cemal'le edebiyat sohbetleri yapması, düşüncelerini gerek şirinde gerekse arkadaşı Eşref Edip'le birlikte çıkarmış olduğu Sırat-ı Müstakîm ve Sebilü'r-reşâd dergilerinde sansüre uğrayacağını bile bile korkusuzca kaleme alması, işinden istifa edip İstanbul ve Anadolu'nun farklı mecralarında vaazlar verip milleti Kuva-yi Milliye çatısı altında birleştirme çabası oyunda uzun uzadıya anlatılmıştır.

Mehmet Akif'in Ankara'ya yerleştikten sonra gerek şiiriyle, gerek basın yayın yoluyla gerekse eylemleriyle Kurtuluş Mücadelesi'ne yaptığı katkı, milli bir marş kaleme almak için aldığı tavır ve günlerce süren çabanın ardından yazdığı şiirin marş olarak kabul edilişi, çevresindekilerin bu şiir hakkındaki izlenimleri de oyunda yer almaktadır.

Mehmet Akif'in yaşamış olduğu zaman dilimi, bulunmuş olduğu mekânlar ve çevresindeki kişiler de yaşamıyla ortak bir biçimde kurgulanmıştır.

Farklılıklar

Yazarın, Mehmet Akif'in yaşam çizgisini idâdi yıllarından başlatması ve İstiklal Marşı'nın kabul ediliş tarihiyle sonlandırması; Mehmet Akif'in biyografisinin tam

anlatılmaması açısından bir fark olarak kendini gösterir. Yazarın bu tavrı Mehmet Akif'in yaşamı çizgisi dâhilinde İstiklal Marşı'nı yazma serüvenini ön plana çıkarma isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle yazar onun İstiklal Marşı'nı yazdıktan sonraki kırgınlıklarına, Mısır'daki yaşantısına, hastalığına ve ölümüne dair herhangi bir bilgiye eserinde yer vermemiştir.

Zamansal açıdan da bir fark göze çarpmaktadır. Mehmet Akif'in babası 1888'de vefat etmiştir. Yazar ise Tahir Efendi karakterinin ölümünü 1891 senesine denk gelecek şekilde kurgulamayı tercih etmiştir. Yine zamansal açıdan bir diğer fark ise babası hayattayken okulunu birincilikle bitirdiğine dair verilen bilgidir.

TAHİR- Ne diyecek işte ona da okulunu birincilikle bitirme armağanı (Sergen, 1991: 10).

Mehmet Akif babasının vefatından sonra okuduğu Mülkiye Mektebi'ni bırakır ve Mülkiye Baytar Mektebi'ne girer. Birincilikle bitirdiği okul ise Mülkiye Baytar Mektebi'dir. Ayrıca eserde Akif'in okuduğu okul Halkalı Ziraat Mektebi olarak geçmektedir. Bu bilgi de bir farkı doğurur. Mehmet Akif Halkalı Ziraat Mektebi'nde okumamış, bu okulda edebiyat öğretmeni olarak görev yapmıştır.

Oyunda Akif karakterinin Berlin'e gitmesinin nedeni açıklanmamıştır. Mehmet Akif Teşkilat-ı Mahsusa'nın verdiği görev üzere Berlin'e gitmiştir. Yazar bundan söz etmeyi tercih etmemiştir.

Biyografik oyun türü açısından bakıldığında eserin geleneksel biyografik oyun türünün özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Tek fark ele alınan kişinin yaşamının sonlandırılan kısmından sonrasına ve ölümüne dair bir bilginin verilmemiş olmasıdır. Yazarın Mehmet Akif'in yaşam çizgisini İstiklâl Marşı'nın kabulüyle sonlandırmasının altında yatan sebep, aslında İstiklâl Marşı'nın nasıl ve ne şartlarda kaleme alındığına dikkat çekmektir. Metinde Mehmet Akif'in hayat çizgisi arka planında İstiklâl Marşı'nın kaleme alınışı ve millî marş olarak kabul edilişi fikri ağır basmaktadır. Bu nedenle yazar, konukşinin hayat çizgisini burada sonlandırmıştır.

Bunun dışında Mehmet Akif'in (belirtilen zaman diliminde) yaşamının kronolojik bir biçimde ele alınması, zaman, mekân ve şahıs kadrosu bakımından biyografik gerçekliğe

uygunluk göze çarpmaktadır. Ayrıca yazarın ele aldığı kişiyi övme, onu yüceltme gibi bir tavrından da söz edilebilir ki bu tavır geleneksel tavidir.

Yazarın ana metne Mehmet Akif'in şiirlerinden parçalar eklemesi ve akışı bu yönde belirlemesi metnin türünü kaynak gösterme bakımından geleneksel tavra yaklaşırsa da postbiyografik tavrın sunduğu montaj tekniğinden de yararlandığını söylemek mümkündür. Ayrıca metnin içerisine yerleştirilen şiirler yazarın metinlerarasılığın imkânlarından da yararlandığını gözler önüne sermektedir.

Diğer taraftan ise yenilikçi tavrın da özellikleri mevcuttur. Mehmet Akif'in iç hesaplaşmalarına, çatışmalarına yer verilmesi, yenilikçi tavrın göstergesidir. Mehmet Akif'in nezdinde dönemin tarihsel boyutu hakkında da bilgi edinilmektedir ve konukşının düşünce dünyasına ait izlenimler elde edilmektedir. Genel itibariyle denebilir ki oyun hem geleneksel hem de yenilikçi biyografik oyun türünün özelliklerini taşımaktadır.

4.8. NEYZEN TEVFİK HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Türk edebiyatının tanınmış hiciv ustalarından olan ve çaldığı ney isimli müzik aletiyle özdeşleşen sanatçının asıl adı Mehmet Tevfik Kolaylı'dır. Dedesi Samsun'un Bafra ilçesinin Kolay Köyü'nden Hafız Mustafa Efendi; büyükannesi ise Canikoğullarından Mehmet Efendi'nin kızı Zübeyde Hanım'dır. Bu evlilikten Neyzen Tevfik'in babası Hasan Fehmi Efendi doğmuştur. İstanbul'da hem medresede hem de Batılı tarzda eğitim almış Bodrum'da bir rüştiye açmıştır. Neyzen Tevfik'in annesi ise Bolu'nun Müstakimler köyünden Abdurrahman Efendi'nin kızı Emine Hanım'dır.

Neyzen Tevfik 24 Mart 1879'da Bodrum'da dünyaya gelir. Ahmet Şefik adında bir erkek kardeşi ve Ayşe Behiye isminde bir kız kardeşi olan Neyzen Tevfik'in çocukluk yılları Bodrum'da genel olarak denizde ve deniz kıyısında geçmiştir.

Yaramaz ve çok meraklı bir çocuktur. Kendisine alınan oyuncakları, nasıl yapıldıklarını anlamak için kırar. Bu tarz haylazlıkları nedeniyle babasından sık sık dayak yer. Buna rağmen, çocukluğundan itibaren bu alışkanlığını hayatı boyunca sürdürmüş ve karşısına çıkan her olay ve durumu derinlemesine irdelemeyi huy edinmiştir (Sarı, 2010: 19).

İlköğrenimine Bodrum'da İptidâi Mektebi'nde başlar. Ancak babası aldığı eğitimi yetersiz görerek oğlunu görev yaptığı Bodrum Rüştîye'sine alarak eğitimiyle bizzat ilgilenir. Babasından Arapça ve Farsça dersleri alır. Hilmi Yücebaş (1986: 6) onun mektep yıllarında kamiştan bir düdük yapıp arkadaşlarına çaldığını ve türlü yaramazlıklar yaptığını aktarır. Neyzen Tefvik ise babasının hakkında ve İptidâi mektebi hakkında şunları söyler:

İlk dersi babamdan aldım. Ne öğrendimse ondan öğrendim. Mektep hocam kara cahilin biriydi. Okuduğunu anlamıyordu, anlamadığı için de anlatamıyordu. Yalnız namaz kılmasını öğretiyor, sureleri iyi ezberletiyor, ben de papağan gibi tekrarlıyordum (Çapanoğlu, 1953: 7-8).

Çocuk yaşlarda saz şairlerinden dinlediği halk hikâyelerinden ezberlediği bazı beyitlerle şiire merakı olduğunu gösterir. 7-8 yaşlarındayken babasıyla gittiği bir kahvehanede duyduğu ezgi üzerine neyle tanışır. Bu yaşlarda tesadüfen gördüğü bir manzara psikolojik boyutta ona hasar vermiş ve ömrünün geri kalanında yaşayacağı sorunların da fitilini ateşlemiştir.³⁷ Ruh hâlinin değiştiğini fark eden ailesi onu serbest bırakır. Zamanının çoğunu ya kayıkla denize açılarak ya da eliyle yaptığı düdüğü üfleyerek geçirir.

1893-94 yıllarında babasının görevi gereği Urla'ya taşınır. Rüştîyeyi bitiren Neyzen Tefvik'i ailesi İzmir İdâdisi'ne göndermeye karar verir. 15-16 yaşlarındayken ilk nöbetini geçiren Neyzen Tefvik'i ailesi tedavi amaçlı İstanbul'a götürür. Doktorlar ise eğitime devam edemeyeceğini belirtir. Urla'ya dönüşte ise ney merakı artmış olan Neyzen Tefvik burada iki yıl kadar Neyzen Berber Kazım Ağa'dan dersler alır. 1895'te aile İzmir'e taşınır ve burada idâdiye başlayan Neyzen Tefvik geçirdiği nöbetler yüzünden atılmak durumunda kalır. İzmir Mevlevihane'sine kabul edilir ve burada

³⁷ Bodrum'da yaşadıkları yıllarda, bir gün okul çıkışı babasıyla eve dönerlerken davul, zurna ve Akdeniz lavtalarının sesini duyar. Müziğe ilgisi gün geçtikçe artan Tefvik bu sese tepkisiz kalamaz ve babasını da sesin geldiği yöne doğru çeker. Köşk İçi Meydanı'na geldiklerinde sesler daha da yükselmiştir. Kalabalıktaki on on beş kişinin ellerinde sırıklar, bu sırıkların üzerinde de kesilmiş başlar bulunmaktadır. Muğlalı Kel Mülazım Hüseyin Ağa Müfrezesi o bölgede taşkınlık çıkaran çeteleri durdurmakla görevlidir. Sırıkların üzerindeki başlar onların yakaladıkları eşkıyalara aittir. Bu gördükleri karşısında şaşırır ve kendinden geçen Tefvik çılgılık atmaya başlar, babası onu yakınlarda bulunan bir demirci dükkânına zorla götürür. Gördüklerinin keçi başı olduğunu söylese de Tefvik onları ne olduklarını anlayacak kadar görmüştür (Sarı, 2010: 24).

Neyzen Başı Cemal Bey'den dersler alır. Bahri Baba Tekkesi şeyhi Halil Dede'den de sema dersleri alır.

Mevlevihane'de tanıdığı Şair Eşref, Tevfik Nevzat, Abdülhalim Memduh, Tokadizade Şekip, Bıçakçızade İsmail Hakkı gibi isimlerden etkilenerek dönemin istibdat yönetimine karşı bir tavır alır. Mevlevihane'de kaldığı süre içerisinde edebiyat bilgisi edinir, dönemin ünlü musikişinaslarını tanır. Giritli Ali Efendi'nin kurmuş olduğu kütüphanede derslere katılır. Mevlevihane Şeyhi Nurettin Efendi'nin arkadaşlarından İzmir Meclis-i Maarif Azası Hacı Hafız'dan Türkçe, Ermenekli Hasan Rüştü'den Türkçe, Arapça ve Farsça dersleri alır (Sarı, 2010: 40). Mevlevihane'deyken Fuzûlî ve diğer sanatçıların divanlarını okuma fırsatı edinir ve şiir yazmakla meşgul olur. İlk şiiri Muktebes dergisinde 12 Mayıs 1898'de yayınlanır. Ayrıca burada ömrünün geri kalanını etkileyecek alkole de başlar.

1899'da babasının ve diğer büyüklerinin isteği üzerine tavsiye mektuplarını da alarak İstanbul'a gider. Fatih semtinde bulunan Fethiye Medresesi'nde eğitime başlar ve burada Balıkesirli Mustafa'dan dersler alır. Medresede ney üflediğinden dolayı ayrılması istense de medrese müderrislerinden Musa Kazım Efendi onu öğrenciliğe kabul eder. Onun sayesinde Ahmet Mithat Efendi, Muallim Naci ve Şeyh Vasfi gibi isimlerle tanışır. İzmir Mevlevihanesi'nden aldığı referanslar sayesinde de Yenikapı, Galata ve Bahriye Mevlevihanesi'nde yer edinir. Neyzenbaşı Cemal Efendi'den ders alır, diğer taraftan da medresedeki derslere düzenli bir biçimde devam eder. Medresenin disiplinli yaşamı bir müddet sonra onu boğar ve özgür tabiatlı olan Neyzen Tevfik oradan ayrılır. Bir müddet sonra ise namaz kılmadığı gerekçesiyle de Mevlehinalerden uzaklaştırılır.

Bursalı Hafız Emin vasıtasıyla Mehmet Akif'le tanışır ve onun yakın dostlarından birisi olur. İstanbul'daki çevresi genişlemeye başlar. Bu insanların çoğu Mevlevihanelerden, edebiyat ve müzik camiasındandır. Ali Bey Han'ında bir oda tutar ve zamanının çoğunu dostlarıyla geçirir. Tamburî Cemil Bey'le kurduğu dostluk üzerine tanınmaya başlar. Valide Paşa'nın daveti üzerine (saraylılardan hoşlanmasa da) dönemin meşhur musikişinaslarıyla tanışmak amacıyla ney üflemeye gider. 1900'de ise sarhoş bir biçimde ilk plağını doldurur. Diğer taratan Valide Paşa'nın saz heyetine girer. II. Abdülhamit'in kızı Zekiye Sultan'ın isteği üzerine ona ney üfler. Bunun üzerine Zekiye Sultan ve eşi Nurettin Paşa ile dostluk ilişkisi kurar.

Zaptiye Nazırı Ahmet Şevki Paşa ve istibdata küfrettiği gerekçesiyle tutuklanır ve hapis yatar. Burada esrar alışkanlığı edinir. Hapisten çıktığında ise peşine hafiyeler takılmıştır. Dostlarıyla görüşmemeyi tercih eder ve farklı bir çevre edinir. Bu çevrenin etkisiyle devamlı alkol ve esrar tüketir. Kendini bir anda kabadayı ve külhanbeylerinin yaşamının içinde bulur. Fakat ruhen şair ve musikişinas olan bir neyzenin istibdadın zulmü neticesinde kabaran kabadayılığı çok fazla sürmez ve bir gece Beyoğlu'nda Yeniçarşı'nın zifiri karanlık bir köşesinde yediği dayak ile sona erer (Aktaran Sarı, 2010: 72). Bu olaydan sonra ise firar etmeye karar verir. 13 Şubat 1904'te İstanbul'dan ayrılarak Mısır'a giden bir vapura biner. Bir müddet Kıbrıs/Larnaka'da kalır ve Mısır'a ulaşır.

Mısır'da tanıştığı Artin Efendi'nin isteği üzerine ney üfler ve kayıt doldurur. Burada memleketten kaçan Türklerle tanışır. Mısır hidivi Mehmet Ali Paşa'yla yakınlık kurar, Mısır müftüsü Abdullah'tan dersler alır, Mısır edebiyatına dair kazanımlar edinir ve burada bir kahvehane açar. Mısır'da da adını duyurur ve bir müddet sonra kahvehaneyi İzzî Dede'ye bırakır. Mısır'daki yaşamında da alkol ve esrarı tüketmeye devam eder ve burada da hapse girer.³⁸ Serbest kaldıktan sonra Mısır'a gelen Şair Eşref'le hasret giderir. Bu arada Lübnanlı Feride isimli bir sahne yıldızıyla da aşk yaşamaya başlar. Feride'nin Lübnan'a dönüşüyle de aşkı tarihe gömülür. Kendine gelmek için bir müddet İskenderiye'de bir burçtaki mağarada kalır ve sonra tekrar Kahire'ye döner.

II. Abdülhamit'in ağzından okuduğu bir şiir³⁹ üzerine tutuklanır ve akabinde serbest bırakılır. Şiirin Mısır'da bir gazetede yayınlanmasının ardından ise idam cezasına çarptırılır ve nüfuzlu biri olan Yahya Bey'e sığınır. Yahya Bey'le olan anlaşmazlığı üzerine ise Kaygusuz Sultan tekkesine gider. Tekkedekilere ney üfler ve zamanının

³⁸Bir ara İstanbul'dan gelen birkaç arkadaşı ile çok içtikleri bir akşam Fitnat isminde İzmirli bir kadının işlettiği geneleve giderler, ancak aşırı sarhoş oldukları için kapı açılmaz. Bunun üzerine Neyzen Tevfik, İzmir'den Bodrum'a babasıyla son gittiklerinde Mehmet Ali Paşa'nın kölelerinden Sudanlı Mercan Kaptan'ın oğlu Ahmet tarafından hediye edilen, İngiliz malı, tek horozlu, çifte namlulu şövalye tabancasını ateşler. (...)

Hâkimin karşısına çıkarıldığında hala sarhoştur. Gecedan tutulan zabıt okunduktan sonra neler olduğunun sorulması üzerine çok içtiğini, İzmir'den tanıdığı Fitnat'ın evine misafir gittiğini, kapıyı çaldığı sırada yukarıdan düşen bir silahın patladığını söyler. Hâkim onun sözlerine inanmaz ama çok üstelemeyerek yirmi kuruş ceza verir. Hala sarhoş olduğu için bu hafif cezaya razı olmak yerine Mısır'da bir gurbetçi olduğunu ve Mısır hükümetinin kendisinden parasını adaletsizce ve zorla aldığını söyler. Onun bu sözlerine sinirlenen hâkim, heyete hakaret ettiği gerekçesiyle Neyzen Tevfik'e altı ay hapis ve ağır çalışma cezası verir (Sarı, 2010: 82-83).

³⁹ Şiirin adı "Abdülhamit'in Ağzından Bir Nutk-ı Hümâyün"dür. Şiir 1905'te yazılmıştır.

çoğunu gündüzleri tekkede kalmayacak şekilde geçirmeye gayret eder. Çakaralmaz ismini koyduğu bir köpeği kendine dost edinir. Tekkeden ayrılırken de köpeğini satar.

Kahire yoluna koyulduğu sırada peşinden Çakaralmaz'ın geldiğini görür. Köpek, yeni sahibinden kaçmıştır. Onu da yanına alarak yola devam eder. İlerleyen zamanlarda Çakaralmaz'ı dört kez daha satar, köpek her satılışında bir şekilde kurtulup geri gelir (Sarı, 2010: 92).

Zor ve sıkıntılı zamanlar geçiren Neyzen Tevfik yazdığı bir şiirle Ahmet Celaleddin Paşa'dan yardım alır ve bir müddet dostu Osman Sıtkı ile kalır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra ise 27 Temmuz 1908'de köpeğini de alarak İzmir'e ailesinin yanına gider. 21 Ağustos 1908'de ise İstanbul'a geçer. Bir müddet Dârül Tâlim-i Musiki sanat okulunda öğretmen olarak çalışır.

1910'da Erenköy'de sarıklı bir zatın kızı Cemile Hanım'la annesinin isteği üzerine evlenir. Ancak Neyzen Tevfik bu evlilik süresince mutlu olamaz ve kayınpederiyle de anlaşamaz. Bu evlilikten ise Leman adında bir kızı olur. Hilmi Yücebaş (1986: 14-15) Neyzen'in ailesiyle ilgilenmemesini gerekçe göstererek kayınpederinin kızı ve üç aylık olan torunu Leman'ı kaçırdığını ve yalancı şahitler sayesinde de şeri mahkemede kızını Neyzen Tevfik'ten boşadığını aktarır.

Neyzen Tevfik, Fatih Parkı'nda yaşlı bir kadın ve iki torunu ile tanışır. Çocukların anne ve babası ölmüş ve onlara bakan büyükanneleri ile birlikte kiralarını ödeyemedikleri için evlerinden atılmışlardır. Neyzen Tevfik, bu iki çocuğu manevî evlatları olarak görür, onların yetişmelerine ve eğitim hayatlarına devam etmelerine yardım eder (Sarı, 2010: 21).

Yukarıda sözü geçen çocuklar Nihat Karpat ve Kemal Karpat'tır. Neyzen Tevfik'in manevi evlatları olan bu iki kardeş, Neyzen Tevfik ölene kadar onun yanında olur.

Haydarpaşa Askerî Hastane'sinde yattığında dostu Mazhar Osman kendisiyle ilgilenir. Haydarpaşa Tıp Fakültesi'nde yattığı zamanlarda şiirlerinin çoğunu burada kaleme alır. 1929'dan sonra ise sık sık Bakırköy Akıl Hastane'sinde yatar, alkolizm tedavisi görür. Bir dönem Pendik'te kardeşi Şefik'in yanında kalır. Burada şiirler yazar, ney üfler. 1926'da Balıkesir'de bir sünnet düğününde Atatürk'e yazdığı bir kıtayı takdim eder.

1927'de İstanbul Radyosu'nun açılışında ney üfler, 1928'de konservatuarda görev alır. Aynı sene yakın dostu Mehmet Akif'i görmeye Mısır'a gider. 1933'te siroz tedavisi

görür. 1936'da ise yakın dostu Mehmet Akif'in hastalanıp İstanbul'a döndüğü zamanda onu yalnız bırakmaz. 1937'de İstanbul Radyosu'nun Türk Musikisi Heyeti'ne dâhil olur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında yakın dostu heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu'nun atölyesinde kalır. 1950'de "Onu Affettim" isimli bir filmde rol alır. Bir süredir bronşit nedeniyle sıkıntılar yaşayan Neyzen Tevfik 28 Ocak 1953'te hayata veda eder ve Kartal Mezarlığı'na defnedilir.

4.8.1. Tuncer Cücenoglu-Neyzen⁴⁰

İki bölümden oluşan ve tek kişilik olan oyun, Neyzen'in sahnede tabuttan çıkıp etrafına şaşkınca bakmasıyla başlar. Her kesimden insan toplanmıştır (siyasetçiler, edebiyatçılar, ayyaşlar, serseriler vs.). Bu insanlar Neyzen'in cenazesine gelmişlerdir. Sahnede görünen Neyzen şaşkınlığını attıktan sonra hayatını anlatmaya başlar.

Annem babam? Biri Bafralı diğeri Bolulu... (...) Babam öğretmendi ve o dönemdeki padişah, Sultan Abdülhamit... (...) Babam ise menfi... Yani şimdiki deyimiyle sakıncalı... Son sürgün yeri Bodrum... Jurnal edilince saraya, tutmuş atmışlar Bodrum'a. Ve ben işte bu nedenle doğmuşum Bodrum'da (Cücenoglu, 1999: 19).

7-8 yaşlarındayken babasıyla gittiği bir kahvehaneye gelen iki adamın ney üflediğini görür ve bu müzik aletinden etkilenir. Ney üflemeye karar verir ancak babası buna karşı çıkar ve okula gitmesi gerektiğini söyler. Kendi kendine bir ney yapar. İnsanları rahatsız ettiğinden babası da çareyi onu alıp yanında mektebe götürmekte bulur. Mehmet Hoca'nın eline teslim eder. Mehmet Hoca'nın farklı bir alışkanlığı vardır: Çıplak ayak görmeye dayanamaz ve öğrencilerini çıplak ayakla gördüğünde falakaya yatırır. Bundan etkilenen Neyzen, rüyalarında Mehmet Hoca'yı görmeye başlar.

Bir gün okul çıkışı babasıyla giderken bir davul zurna sesi duyar. Babası onu engellemeye çalışsa da sıriklara takılmış insan başlarını görür ve çığlık atar. Babası onu

⁴⁰ Yazıldığı 1998 senesinden sonra oyun ilk kez 2006-2007 sezonunda Bursa Devlet Tiyatrosu'nda Erdal Gülver rejisörlüğünde sahnelenmiştir. Sahnелendiği günden günümüze değin özel tiyatrolarda da sürekli oynanmaktadır. Samsun Sanat Tiyatrosu oyuncular 2013'te düzenledikleri turnede Kozan, Hatay, Lüleburgaz gibi yerlerde oyunu sahnelemişlerdir. Oyun en son Ocak 2020'de İzmir'de gösterime girmiştir.

yakınlardaki bir demirci dükkânına götürür. O günden sonra ruh hâli değişir. Jöntürkler'in çıkarttığı Mizan dergisi de evlerinde bulununca Urla'ya sürülürler. Nöbetleri Urla'da başlar ve bu nöbetler yüzünden mektepten ayrılır, tüm ilgisini ney üflemeye verir. Bir gün annesi evde durmasın, dışarı çıkıp açılınsın diye onu alışverişe gönderir. Berber Kazım'ın dükkânından gelen ney sesi dikkatini çeker. Onunla tanışır ve ondan dersler alır. Babasıyla mektep yüzünden tartışınca babası neyini sobaya atar ve Neyzen de kriz geçirerek yere yığılır.

Önce hocalara götürülür ancak derdine çare bulunmaz. Annesiyle İstanbul'a gider ve burada Doktor Pepo onu muayene eder. Doktor, ilaçla beraber çocuğa baskı yapılmayacağını tavsiye eder. Anne-oğul Urla'ya döner. O sırada sıradaki sürgün yeri İzmir olarak bildirilir. İzmir'de Mevlevihane sınavına giren Neyzen, çaldığı Hicaz Peşrevi'yle buradan kabul alır. Şeyh Nurettin onu Neyzenbaşı Cemalettin ile tanıştırır ve istibdat düşmanı olarak yetiştirilmesi talimatını verir. Neyzen, o akşam yapılacak toplantıda kapı yanında duracaktır. Burada Tokadizade Şekip Bey, Tefvik Nevzat, Bıçakçızade İsmail Hakkı Bey, Şair Eşref Bey gibi isimlerle tanışır. Toplantıda Namık Kemal'in yazmış olduğu *Hürriyet Kasidesi* okunur. Zaptiyelerin gelişiyile de müzik yapıyorlarmış süsü verirler.

Bir gün Şeyh Nurettin onu yanına çağırır ve İstanbul'a gitmesi gerektiğini söyler. Tavsiye mektuplarını da alıp giden Neyzen, Musa Kazım Efendi sayesinde Fatih'teki Fethiye Medresesi'ne kabul edilir. Ney üflediği için medreseden atılır. Önce Mehmet Akif'le sonra Tamburî Cemil, Ahmet Rasim, Hersekli Arif Hikmet gibi kişilerle tanışır. Güneş kıraathanesi'ndeki söyleşilere katılır ve neyzenliği sayesinde geçimini temin eder. Mehmet Akif'le başka bir dostluğu vardır. Ona ney üflemesini öğretse de Akif başaramaz ve vazgeçer.

Tıp fakültesindeki gençlerin yaptığı bir eylemde zaptiyelerin müdahalesini görünce "Kahrolsun istibdat!" diye bağırır ve tutuklanır. Karakolda kendisini şöyle savunur:

AMİR- Ya "Kahrolsun istibdat!" demek ne oluyor?

NEYZEN- (Düşünür biraz) Ben "Padişahım çok yaşa!" diye bağırdım amirim... Yanlış anlaşıldı galiba... (Cücenoglu, 1999: 49).

Bir müddet karakolda tutulur ve burada falakaya yatırılır. Serbest kaldığında ise peşine takılan adamı fark eder. Eski çevresine dönemez. Akif'ten başka dostu kalmaz. Çareyi içkiye sarılmakla arar. Annesini İstanbul'a çağırır ve onunla vedalaşarak İstanbul'dan ayrılır, Mısır'a firar eder. Şair Eşref de Mısır'dadır. Mısır'daki yaşamını anlatmaya başlar:

Hemen el kol oldular bana... Mısır'da yaşadığım yedi yıl ancak bir koca kitap olur ki, o ayrı bir iştir. (...) Kısacası, ney'im sayesinde saraylara girdim, konaklarda kuştüyü yataklarda da yattım... Gün geldi yaramadı ney'im işe, izbelerde ölülerin sarıldığı hasırlarda bile uzandım (Cücenoglu, 1999: 57-58).

Abdülhamit'in portresindeki ağzına bir sigara yerleştirmesi ve onun adından bir şiir okuduğu için kaçmak zorunda kalır ve Kaygusuz Sultan Tekkesi'ne sığınır.

Tam üç yıl kaçarak ve saklanarak geçirdim bu süreyi. (...) Ancak biri tarafından tanınıp ihbar edilirim diye sabah aydınlığında çıkıp, gece oluncaya kadar dışarılarda oyalanarak, güneş battığında yeniden dönüyordum Tekke'ye. Kimse bilmiyordu kaçak olduğumu. Bu nedenle de dışarı çıkarken yiyecek bir şeyler isteyemiyordum. İstesem saklambaç oynadığım anlaşılabilirdi. Böylece dağda, bayırda, ormanda, çayırdaki aç bilaç gezerken zorunlu olarak oruç tutuyordum. Gece olduğunda ise, Tekke'ye dönebiliyor ve meydana kurulan yemekle karnımı doyurabiliyordum (Cücenoglu, 1999: 59).

Bir köpekle dost olur ve ona Çakaralmaz adını koyar. Köpeği bir Fellah'a satar ancak köpek kaçıp gelir. Bu eylemi parasız kaldıkça tekrarlar. Meşrutiyet ilan edilince de vapur bileti parası için köpeğini son kez satar. Şair Eşref'le vedalaşır. Vapura binecekken köpeği bir anda çıkar gelir ve böylece birlikte memlekete dönerler. İstanbul'da kutlamalara katılır. Bir gün gideceği tiyatro oyununun yasaklandığını öğrenince tepki gösterir, tutuklanır ve sonrasında serbest bırakılır. Yakın dostu Mehmet Akif'e içmeyeceğine dair bir söz verir ancak alışkanlık üzere tutamaz.

İçmeliyim yoksa delireceğim. Cebimdeki son üç beş kuruşla bir at kirayıp, atın üstünde meyhaneye gidiyorum. Gene içiyorum ama bu kez atın üstünde. Artık işi komikliğe vuruyorum. Çünkü vazgeçemiyorum içkiden ve son zeka kırıntılarımı da fıkralara malzeme olarak harcayıp tüketmeye başlıyorum kendimi... Böylece Mehmet Akif'e verdiğim sözü de yerine getirmiş oluyorum (Cücenoglu, 1999: 72).

Bir dönem kendini kaybeder. Mehmet Akif onu Bakırköy'e Mazhar Osman'a götürür. Çareyi sövmekte bulur. Sövdükçe rahatlar ve bu doğrultuda şiirler yazar. Akıl hastanesinde kaldığı zamandan söz eder ve oradan deli raporu alarak çıkar. Hayat öyküsünü burada bitirir ve oyunun sonunda çıktığı tabuta yeniden girer.

4.8.1.1. Olay Örgüsü

-Neyzen'in tabuttan çıkarak hayat öyküsünü anlatmaya başlaması.

-Çocuk yaşta neyle tanışması ve neyle meşgul olmasının yüzünden mektebe verilmesi.

-Mektepteki Mehmet Hoca'nın onu olumsuz yönde etkilemesi ve gördüğü bir manzaranın onun psikolojisine hasar vermesi.

-Ailesinin Urla'ya sürüldüğü zamanlarda nöbetler geçirmesi, mektepten ayrılışı ve Berber Kazım'dan ney dersleri alması.

-Geçirdiği bir nöbet sonucu İstanbul'a doktora gidişi ve tamamen kendi hâline bırakılması.

-Ailenin İzmir'e sürgünüyle beraber İzmir Mevlevihane'sine kabul edilip orada yetiştirilmesi.

-İstanbul'a gidişi, medreseye başlaması ve ney üflediği için oradan atılması.

-Mehmet Akif'le tanışıp dost olması ve çevre edinip ün sahibi olması.

-Söylediği bir slogandan ötürü tutklanması, serbest kalması ve Mısır'a firar etmesi.

-Mısır'da söylediği bir şiirden ötürü kaçmak zorunda kalması ve bir tekkeye sığınması.

-Bir köpeği kendine dost edinmesi.

-Meşrutiyet'in ilanından sonra İstanbul'a dönmesi.

-Kendini kaybetmesi üzerine Bakırköy'e yatırılması ve oradan deli raporu alarak çıkması.

-Yaşam öyküsünü bitirip tabutuna geri dönmesi.

4.8.1.2. Kişiler

Oyun tek kişilik olduğundan dolayı sadece Neyzen karakteri tahlil edilebilmektedir.

Neyzen: Her kesimin kucakladığı, farklı, nüktedan, sövmeyi seven, hiciv ustası ve neyi eline aldığı zaman harika ezgiler çıkaran bir ney ustasıdır. Düşüncelerini halk adına ve özellikle de kendi adına sakınmadan söyleyebilen, cesur, sivridilli bir halk adamıdır (Sevim, 2005: 70). Düşüncelerini olduğu gibi ve çekinmeden ifade ettiğinden dolayı istibdat döneminin acısını çekmiş, karakola alınmış, dayak yemiş, memleketinden kaçmak durumunda kalmış, türlü sıkıntılar çekmiş, yaşadıklarını adeta neyiyle dile getirmiş biri olarak öne çıkmaktadır.

Deniz kenarında büyüdüğünden ötürü denizi ve denize dair olan her şeye ayrı bir düşkünlüğü vardır. Çocukluğunda gördüğü manzaranın etkisinden kurtulamamış ve bunun sıkıntısını gerek nöbetlerle gerekse rüyalarla çekmiştir. Özgür tabiatı nedeniyle mektepteki disipline uyum sağlayamamış, farklı olmanın acısını yaşamış ve kendini neye adamıştır. Farklı ney ustalarından ders almış ve hem İzmir Mevlevihane'sinde hem İstanbul'da hem de firar ettiği Mısır'da neyzenliğiyle ün yapmıştır.

Alkole olan düşkünlüğü ona büyük sıkıntılar yaşatsa da asla içkiyi bırakmak gibi bir düşüncesi olmaz. Alkolü ve sövmeyi çok sever. Bu ikisinin kendisini rahatlattığını düşünür. Parayı elinde tutmaz; bazen sokaktaki dilencilere dağıtır, bazen de arkadaşlarına ziyafet çeker. Bu nedenle de hayatının hemen hemen çoğu evresinde maddi sıkıntılarla boğuşur. Öyle ki kaçak olarak sığındığı tekkede bile yemek istememek için oruç tutar, yanına gelen bir köpeğin ağzından ekmeğini alır ve köpekle birlikte yer. Kimi zaman konaklarda saraylarda kalır, kimi zamansa mağaralarda yatıp kalkar. Deyimi yerindeyse zirveyi de dibi de görmüştür.

Söylediklerinden ötürü başı yanmışsa da o söylemeye devam eder. Hatta söylemelerine sövmeyi de ekler. Hiciv yeteneğine sövmeyi de eklese de kimsenin ona tepki göstermemesine şaşırır ve yoluna devam eder.

Artık anladım neden toplandı bunca insan buraya... Çünkü onların yerine de sövdüm hep ve söyleyemediklerini söyledim onların yerine de... Halkın gözü, kulağı ve ağzı olduğum için toplandılar buraya... (Cücenoglu, 1999: 83).

Başkalarının yerine de sövdüğü için ve kendi kişiliğini ortaya koyduğu için Neyzen Tefvik olmuştur.

4.8.1.3. Mekân

Oyunda iki farklı zaman dilimi kullanıldığından mekânsal açıdan da ayrımlar göze çarpar. Neyzen karakterinin tabuttan çıkıp günümüz zamanında hayat öyküsünü anlatmaya başladığı yer bir sahne olarak tasvir edilmiştir.

Siyah bir pedenin önü...

Yüksekçe bir yerde, bir tabut...

Belki dev bir içki şişesi...

Ortada, her yerde egemen bir yerde, bir meyhane masası ve bir sandalye...

Masanın üstünde çeşitli içkiler ve bir bardak... (Cücenoglu, 1999: 16).

Neyzen'in geçmişini anlattığı kısımlarda mekânlar da çeşitlenmektedir. Bu doğrultuda oyunun ilk bölümü Neyzen'in doğumundan Mısır'a firar edişi arası yaşadıklarını kapsar. Bodrum, Urla ve İzmir ailesiyle yaşadığı zamanlardaki mekânlardır. Neyzen'in doğumu, çocukluğu, neyle tanışması, ilköğrenim zamanı ve gördüğü kötü manzarada mekân Bodrum'dur. Nöbetlerini geçirdiği, mektepten ayrılıp ney derslerini aldığı mekân Urla'dır. Ailenin sürgünü nedeniyle de mekân İzmir olarak değişir. Neyzen burada İzmir Mevlevihanesi'ne girer, dönemin ünlü isimleriyle tanışır, ney dersleri alır ve vakti gelince de İstanbul'a gönderilir.

Medreseye başlaması, medreseden atılışı, Mehmet Akif'le tanışması, Güneş Kıraathanesi'nde edebiyat sohbetlerine katılışı, neyzenliği sayesinde tanındığı, geniş çevre edindiği, attığı bir slogan yüzünden tutuklandığı ve sonrasında serbest kaldığı yer İstanbul'dur.

Oyunun ikinci bölümü ise genel hatlarıyla Mısır'da ve İstanbul'da geçer. Neyzen'in Mısır'a gittiği ve Şair Eşref'le geçirdiği zaman, neyzenliği sayesinde Mısır'da da yaptığı ün, söylediği şiir yüzünden kaçması ve Kaygusuz Sultan Tekkesi'ne sığınması, bir köpekle dost oluşu gibi olayların yaşandığı mekân Kahire/ Kaygusuz Sultan Tekkesi/ Mısır olarak kendini gösterir.

Meşrutiyet'in ilanıyla beraber Neyzen'in İstanbul'a dönüşüyle mekân da tekrar İstanbul olarak görünür. Neyzen'in ikinci kez tutuklanması, alkole kendini verişiyile meyhanelerden çıkmayışı, bir dönem kendini kaybedişi ve akıl hastanesine yatıp deli raporu alması gibi olaylar burada yaşanır.

4.8.1.4. Zaman

Oyunda, ölmüş olan Neyzen'in tabutundan çıkarak cenazesini izlemesi, hayat hikâyesini anlatması ve hayatını değerlendirmesi konu edildiğinden iki farklı zaman kullanılır (Sevim, 2005: 71). Birincisi Neyzen'in tabutundan çıkıp hayat öyküsünü naklettiği ve öyküsü bittiğinde tekrar tabutuna girdiği zaman olan güncel zamandır. İkincisi ise Neyzen'in hayat öyküsünü anlattığı kısımda yazarın geri dönüş tekniğini kullanarak olayları geçmiş zamanda aktardığı zamandır.

Neyzen karakterinin yaşamını anlattığı geçmiş zaman dilimi içerisinde yer alan vaka zamanı; Neyzen'in 1879'daki doğumuyla başlar ve akıl hastanesinden deli raporu alıp çıkmasıyla sonlanır.⁴¹Geçmiş zaman dilimine ait vaka zamanı Neyzen Tevfik'in yaşamının yaklaşık olarak 50-55 senesini anlattığından söz edilebilir.

⁴¹ Neyzen Tevfik, yaşamı boyunca yaklaşık olarak on dört kez akıl hastanesinde yatmıştır. Bu nedenle hangi zaman diliminde rapor aldığı konusu muammadır. Ancak onun 1920-1930'lu yıllarda akıl hastanesine yatmış olduğu bilgisinden hareketle yazarın geçmiş zaman dilimine ait vaka zamanını 1930'larda sonlandırdığı söylenebilir.

Oyundaki güncel zaman dilimi de kronolojik bir seyir izler. Bu zaman diliminde Neyzen tabutundan çıkar, hayat öyküsünü anlatır ve yeniden tabutuna döner. Eserin anlatma zamanı ise 1998'dir.

Yaklaşık bir aylık bir sürede, 1985 yılından beri yaptığım çalışmalarımı yeniden ortaya koyarak, en önemlisi, önermemi doğru yaparak, neredeyse eksiksiz bir oyun yazmayı başardım sanıyorum (Cücenoglu, 1999: 5).

Yazarın, oyunu yazış serüveninden söz etmesi kayda değerdir.

4.8.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyunda kullanılan dil yalın ve sade olmakla birlikte gerek kısa gerekse uzun cümle kullanımını okuru yormayacak ve bir akış sağlayacak biçimde kendini gösterir. Yazarın kullanmış olduğu nüktedan ifadeler Neyzen Tevfik'in karakteriyle bağdaşmaktadır.

Sonunda zavallı hayvancık çağrımındaki zalimane amacı örten içten yaklaşımına aldandı ve yandan çarklı vapurların iskeleye yanaşması gibi, ağzında somun parçasıyla bana doğru gelmeye başladı. (...) Ben büyük bir iştahla ekmeği yerken, gözleriyle, beni oldukça rahatsız eden bir aşağılamayla "Allah belanı versin herif! Bu ne biçim insanlık? Hem iki ayakla geziyorsun hem de köpeğin ağzından ekmeğini kapıyorsun! Edepsiz herif!" diye söyleniyor gibiydi sanki (Cücenoglu, 1999: 60).

Oyunda hem eksiksiz kurgu sağlamak, hem verilmek istenen mesajı doğru vermek hem de Neyzen Tevfik'in duygularına tercüman olmak açısından Namık Kemal'in, Neyzen Tevfik'in, şair Eşref'in ve üslup açısından Neyzen Tevfik'e benzer bir şair olan Mutlu Çelik'in şiirlerine yer vererek anlatımını zenginleştirmiştir. Alıntılanan şiirlerde (Mutlu Çelik'in şiirleri hariç) dil günümüz Türkçesinden oldukça uzaktır. Sade ve yalın olarak kullanılan dil şiirler noktasında ağırlaşmaktadır.

Kimseler Neyzen'e alını yere gelmiş diyemez,
Doğduğundan beri kış dönmedi şeytana bile!
Çok cevamide, mesacidde dolaştı amma,
Koymadı alnını hiç secde-i rahmana bile!

Hacıyatmaz gibidir sanki köpoğlu köpek,

Ayak üstünde durur düşse de mizana bile! (Cücenoglu,1999: 57).

Ayrıca oyunda yer alan şiirlerin çoğunluğu argo ve küfür içeren sözcüklerden oluşmaktadır. Özellikle Neyzen Tevfik'in şiirlerinin yer aldığı kısımlarda bu özellik kendini göstermektedir. Yazar oyunun sahnelenmesi konusunda ise düşünceleri şöyle aktarır:

Neyzen'in küfür sayılacak sözcükleri kullanıyor olması, benim de oyun içinde bunlara yer vermeme gerektirdi. Ancak izleyiciye nakilde bunların kesinlikle "gibi yapılması" yararlı olacaktır diye düşünüyorum (Cücenoglu, 1999: 6).

4.8.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Neyzen Oyunu

Yazar, oyunda farklı bir tutum izlemiş, Neyzen Tevfik'i bizzat kendi ağzından tanıtırken onun cenaze merasimini canlandırarak oyuna farklı bir atmosfer kazandırmak istemiştir. Tabutundan çıkan Neyzen'in ölümü sorgulaması, ölüm gerçeğini kabul etmesi ve kendi cenazesini izlemesi, onun yaşama nükteli bakan ve eleştirel tavırlı karakterine has bir biçimde perdeye yansıtılır.

Oyunun sonunda Neyzen'in yaşamını anlattıktan sonra yeniden tabutuna girip kapağını kapattığı görüntüsünde ise hem onun yaşamına tanık olunmuş olur hem de ölüm gerçeği kavranmış olur. Diğer taraftan bu cenaze töreni görünümüyle birlikte sadece bir yaşam çizgisi sunulmaz, bu yaşamın tatlı acı tüm tarafları ve dönemin panoraması da gözler önüne serilir.

Benzerlikler

Neyzen Tevfik'in karakteristik özellikleri (nüktedanlığı, yeri geldiğinde filozofça tavırları, argolu ve küfürlü şiirleri/konuşmaları, umursamaz ruh hâli, alkole olan

düşkünlüğü ve ney üflemede ustalığı ve tabii ki hiciv konusundaki yeteneği) eserde benzer bir biçimde anlatılmaktadır.

Neyzen Tevfik'in kurmuş olduğu dostluk ilişkileri (Mehmet Akif'le olan dostluğu, Çakaralmaz ismini koyduğu köpekle olan dostluğu, Şair Eşref'le olan dostluğu) de benzer bir biçimde anlatılır.

Ortaklıklar

Neyzen'in yaşamını aktarırken ailesi hakkında verdiği bilgiler ortak bir biçimde sunulmuştur.⁴² Yine onun çocukluk yıllarına dair olan hatıraları; denize olan sevdası, neyle tanışması, sıriklara geçirilmiş insan başları görmesi, psikolojisinin bozulması ve nöbetler geçirmesi, mektebe başlaması ve babasının görevi gereği Urla'ya taşınmaları gibi olay ve durumlar da paralel bir biçimde aktarılmıştır.

Urla'ya taşındıktan sonra burada nöbetleri yüzünden okulu bırakması, Berber Kazım'ın ney üfleyişine tanık olduktan sonra ondan ders almak suretiyle tüm ilgisini neye kaydırması, geçirdiği bir kriz üzerine ailesinin onu önce hocalara hacılara götürüp sonra İstanbul'a Doktor Pepo'ya götürmeleri, doktorun tavsiyeleri üzerine rahat bırakılması ve babasının işi gereği İzmir'e taşınmaları gibi olaylar da Neyzen Tevfik'in yaşam çizgisine uygun bir biçimde aktarılmıştır.

İzmir'de Mevlevihane'ye kabul edilişi, burada kendini geliştirmesi ve zamanı geldiğinde medrese eğitimi için İstanbul'a gidişi, ney üflediği için medreseden atılması gibi olaylar da ortak bir seyirde ilerler. İstanbul'da Mehmet Akif'le tanışıp onunla yakın dost olmaları, edebiyat ve sanat çevresinden dostlar edinişi ve neyzenliği sayesinde ün yapması, "Kahrolsun istibdat!" dediği için içerde yatması ve serbest bırakıldıktan sonra peşine hafiyelerin takılması, zaten hâlihazırda içkiye dört elle sarılışı ve yaşadıklarından hareketle Mısır'a firar etmesi gibi olaylar da ortak bir biçimde aktarılır.

⁴²Annem babam? Biri Bafralı diğeri Bolulu... (...) Babam öğretmendi ve o dönemdeki padişah, Sultan Abdülhamit... (...) Babam ise menfi... Yani şimdiki deyimiyle sakıncalı... Son sürgün yeri Bodrum... Jurnal edilince saraya, tutmuş atmışlar Bodrum'a. Ve ben işte bu nedenle doğmuşum Bodrum'da (Cücenoglu, 1999: 19).

Neyzen Tevfik'in Mısır'daki yaşamı çokdetaylı anlatılmamış, belli başlı olaylar aktarılmıştır. Bunlar; Şair Eşref'le geçirdiği zaman, II. Abdülhamit'in portresindeki ağzına bir sigara yerleştirmesi, padişahın ağzından okuduğu şiir yüzünden kaçak hayatı yaşaması, Kaygusuz Sultan Tekkesi'ne sığınarak saklanması, bir köpeği dost edinişi, Meşrutiyet ilan edildikten sonra ise İstanbul'a döndüğü gibi olaylardır.

İstanbul'a döndükten sonraki yaşamı da genel hatlarıyla aktarılır. Gideceği tiyatro oyununun yasaklanmasına tepki gösterdiği için tutuklanması, Mehmet Akif'e verdiği sözü çiğnememek için at üstünde içmesi, Bakırköy Akıl Hastanesi'ne yatışı, oradaki hastalarla geçirdiği zaman, aldığı rapor, hayatının bu evresinde alkole olan tutkusu ve argo ibareler dolu şiirler kaleme alışı gibi olay ve durumlar da ortak bir seyirde aktarılır.

Oyundaki zaman, mekân, şahıs kadrosu gibi unsurlar da Neyzen Tevfik'in biyografisine uygun bir biçimde kurgulanmıştır. (Mekân ve zaman unsurlarının çok boyutlu olduğu göz önünde bulundurulursa zaman ve mekân unsurları, eserde yer alan geçmiş zamana ait zaman dilimi sınırları içerisinde Neyzen Tevfik'in yaşam çizgisiyle paralel bir biçimde kurgulanmıştır.)

Farklılıklar

Oyunda Neyzen karakterinin babasını anlatırken sürekli jurnallendiği ve sürüldüğüne dair olan söylemlerinin Hasan Fehmi Bey'in gerçekteki kimliğiyle birebir örtüştüğü söylenemez.

Neyzen Tevfik'e göre Hasan Fehmi Efendi, II. Abdülhamit'in yönetiminden memnun değildir. Bu nedenle Abdülhamit karşıtı basını takip eder. Neyzen Tevfik, Dağıstanlı Murat Bey'in Mısır'a kaçıp Kahire'de Mizan gazetesini çıkarmaya başladığı günlerde gazeteyi Bodrum'da gizlice Belediye Hekimi Kerpeli'nin oğlundan alarak kimseye sezdirmeden babasına götürdüğünü anlatır (Aktaran Sarı, 2010: 16).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle Hasan Fehmi Bey'in hükümet karşıtı basını takip etmesi ya da muhalif fikirler taşıması olağandır. Ancak jurnallendiğine ya da sürüldüğüne dair bir ibare kaynaklarda yer almamaktadır. Burada kurgu unsurundan faydalanıldığı

aşikârdır. Neyzen Tevfik'in II. Abdülhamit yönetimine karşı olduğu, İstanbul'da pek çok kez jurnallendiği ve hapiste yattığı bilinen bir gerçektir. Yazarın burada Neyzen Tevfik'in muhalif kimliğinin çocukluktan itibaren geliştiğini göstermek amacıyla onun yaşamını bu şekilde kurgulamış olduğu söylenebilir.

Eserde ailenin Bodrum'da olduğu zaman diliminde evlerinde Mizan gazetesinin bulunması üzerine Urla'ya sürülüşleri aktarılmaktadır. Neyzen Tevfik'in ailesiyle Urla'ya taşındığı tarih 1893-94 yıllarını göstermektedir. Mizan gazetesi ise yayın hayatına 1896'da başlamıştır. Bu durumda yazarın kurgu unsuruna başvurarak ailenin sürgün nedeniyle gidişlerini açıklama gayretinde olduğu söylenebilir.

Neyzen Tevfik'in Bodrum'da ilköğrenimine başlaması eserde de paralel bir biçimde aktarılır. Mektepteki falakacı Mehmet Hoca karakteri de kurgu unsuru sayesinde esere dâhil edilmiş bir karakterdir. Mehmet Hoca'nın alışılmışın dışında olan alışkanlığı Neyzen'in psikolojisini olumsuz yönde etkilemiştir. Gerçekte Neyzen Tevfik'in mektepteki hocası ise eğitim açısından yetersizdir. Babası da zaten bu yüzden oğlunu rüştiyeye yanına almıştır. Buradaki kurgu unsurunun amacı Neyzen karakterinin daha çocukluktan itibaren gördüklerinin onun psikolojisini olumsuz yönde etkilediğini göstermek olabilir.

Esere göze çarpan bir diğer fark ise Neyzen'in elindeki düdüğü öttürerek insanları rahatsız ettiği ve bu yüzden babasının onu ceza olsun diye mektebe yollaması noktasındadır. Hasan Fehmi Bey'in, oğlunun eğitim alması istediği ve bunun için çabaladığı; hatta kendisinin eğittiği göz önünde bulundurulursa yarın bu tavrının da kurgu unsurundan faydalandığını göstermektedir. Neyzen'in babasının, onun neyle meşgul olmasını istemeyişi, ney üflemek yerine eğitim almasını istemesi ancak ruhsal sorunları nedeniyle doktorun tavsiyesiyle oğlunu kendi hâline bırakması ise biyografik gerçeklikle birebir örtüşmektedir.

Oyunda Neyzen'in İzmir Mevlevihanesi'ne kabul edildikten sonra Şeyh Nurettin'in Neyzenbaşı Cemalettin'e Neyzen'in istibdat düşmanı olarak yetiştirilmesi talimatını vermesi de kurgudan ibarettir. Neyzen Tevfik'in istibdata karşı görüşlerinin oluşmaya başladığı yıllar İzmir Mevlevihanesi'nde olduğu yıllar ile örtüşmektedir. Ancak orada herhangi birinin talimatıyla değil gördüklerini, dönemin atmosferini kendi süzgecinden geçirip istibdat karşıtı görüşlere sahip olduğu söylenebilir.

Biyografik oyun türü açısından bakıldığında ise eser Neyzen Tevfik'in yaşamını kronolojik bir seyirde zaman-mekân- kişiler bağlamında aktarması, yazarın konukşiyi öven ve yücelten bir tavır takınması, eserini oluştururken farklı şairlerin şiirlerine yer vermesi (kaynak gösterme), kurgu unsuruna sıkça başvurmaması nedeniyle geleneksel biyografik oyun türünün özelliklerini taşımaktadır.

Yazarın metnin içerisine yerleştirdiği, konukşiyeye ait olan şiirleri kaynak gösterme açısından geleneksel tavrın izlerini taşısa da postbiyografik biyografik oyun türüne ait olan montaj tekniğinden yararlandığını da göstermektedir. Ayrıca yazarın şiirleri ana metne eklememesi ve bu şiirlerden bir üst metin kurması da metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilir.

Eser içerisinde Neyzen Tevfik'in duygu dünyasına ait izlenimlerin; onun acılarının, sevinçlerinin, çatışmalarının aktarılması ve dönemin tarihsel panoramasının verilmesi ise oyunun yenilikçi biyografik oyun türünün özelliklerini taşıdığına göstergesidir. Geçmişin güncel zaman diliminde inşası, geçmiş anlatılırken günümüzdeki zamana gidip gelme gibi özellikler de metabiyografik oyun türünün özelliklerindedir.

Oyunda geleneksel ve yenilikçi biyografik tavır ağır basarken geçmişin güncel zamanda aktarılması bağlamında da metabiyografik oyun türüne yaklaşıldığı söylenebilir.

Neyzen oyununda Neyzen Tevfik'in yaşadığı dönem ile yazarın metnini kaleme aldığı dönem arasında organik bir bağ kurmak mümkünür. Neyzen Tevfik'in hayat çizgisi aktarılırken istibdat döneminin baskı, sansür, jurnalcilik gibi olgularına değinen yazarın 1980 sonrası güncel dünyaya gönderme yaptığı söylenebilir. Yazar, burada istibdat dönemini 1980 sonrası dönemle özdeşleştirmiştir. Çünkü baskı, sansür, sürgüne gönderilme ya da hapis yatma gibi olgular her iki dönemde de baskın çıkan olgular olarak kendini göstermektedir. Bu oyun çerçevesinde de iktidar-sanatçı gerilimi gibi bir olgunun da sadece bir döneme has olmadığını gözlemlemek mümkündür.

4.9. HALİDE EDİP ADIVAR HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Türk edebiyatında özellikle Millî Mücadele dönemi romanlarıyla ve Türk kadının hakları konusundaki fikirleriyle öne çıkmış olan Halide Edip Adivar, 15 Şubat 1882'de

İstanbul'un Beşiktaş semtinde dünyaya gelmiştir. Babası Ceyb-i Hümâyün Kâtibi Mehmet Edip Bey, annesi Nizamizade ailesinden Bedrifem Hanım'dır. Üç tane üvey kardeşi vardır: Mahmure, Nilüfer ve Nigâr. Annesini erken yaşta verem yüzünden kaybeden Halide Edip, bir müddet anneannesi ve dedesinin mor salkımlı evinde kalır. Bu ev, gelecekte *Mor Salkımlı Ev* isimli yapıtını oluşturmasına vesile olacaktır. Babasının ise annesinin vefatından sonra birden fazla kadınla evlenmesi, onun birden fazla kadınla evlenen erkekler hakkında önyargı sahibi olmasına zemin hazırlar.

Altı yaşında okuma yazma öğrenen Halide Edip, okuma alışkanlığını dedesinden edinir. Akabinde babasının İhlamur'daki evine yerleşir ve babasının İngiliz kültürüne hayranlığından ötürü İngiliz terbiyesiyle yetişir. İlk öğrenimini Kyria Ellenie'den alır ve anaokulu tarzı olan bu eğitim yuvasında Rum kültürünü yakından tanıma fırsatı bulur. Hastalığı nedeniyle buradan ayrılarak anneannesinin evine yerleşir. Bir müddet sonra ise yedi yaşındayken yaşı büyütülerek Üsküdar Amerikan Koleji'ne verilir. Burada bir yıl eğitim aldıktan sonra okulu bırakır. Bunun sebebi ise padişaha jurnallenmişidir. Abdülhamit Türklerin çocuklarını yabancı okullara gönderilmesini istemezdi (Adıvar, 2004: 156). Okuldan ayrıldıktan sonra babasının evine yerleşen Halide Edip, Miss Dodd tarafından eğitim alır ve bu sayede İngilizcesini geliştirir. Rıza Tevfik'ten pozitif bilimler, Arapça ve Fransızca dersleri alırken Salih Zeki'den matematik dersleri alır. Ayrıca Rıza Tevfik'ten mistisizmi öğrenir.

Aziz hocamın burada ilmi kabiliyetinden, modern Türkiye'nin başta gelen bir şairi olduğundan bahsedecek değilim. O zaman daima İngiliz filozofu H. Spencer'den saatlerce bahsederdi. Fakat beni asıl alakadar eden ve olgunlaştıran onun Şark edebiyatının ve felsefesinin mistik tarafının izahı olmuştur (Adıvar, 2008: 127-128).

İlk yazın denemesine John Abbot'un *The Mother* isimli eserini *Mâder* ismiyle çevirmesiyle başlar. 1899'da yeniden koleje döner. Burada İncil'i okur ve Hıristiyanlıkla tanışır. Dedesinin vefatının ardından ise anneannesiyile birlikte mor salkımlı evden ayrılarak Selimiye'ye yerleşir. Kolej yıllarında ise Anadolu'yu tanımaya başlar ve ulusal problemlere yönelişinin temeli burada atılır. 1901'de koleji bitirdikten sonra hocası Salih Zeki ile evlenir. Evlendikten sonra çeviriler yapmaya yoğunlaşır. Eşinin işi nedeniyle taşınmaları onu yalnızlaşma ve yoğun çalışma temposu sarmalına sürükler.

Çok geçmeden 1902’de menenjit olur. 1903’te ilk çocuğu Ali Ayetullah’ı, 1905’te ise ikinci çocuğu Hikmetullah Togo’yu kucağına alır. Çocuklarının ismini nasıl koyduğunu şöyle açıklar.

Birincinin adını garip bir rüyanın tesiri ile koymuştum. İkinci doğduğunda Japon-Rus Muharebesi’nde Amiral Togo’nun zaferi memleketimizde büyük muhayyileleri o kadar harekete geçirmişti ki mahallemizde doğan diğer erkek çocuklar gibi o da Togo diye çağırıldı durdu (Adıvar, 2008: 145).

1906’da geçirdiği bir ameliyattan sonra bir müddet Büyükkada’da kalır ve burada Hüseyin Cahit Yalçın ile tanışır. Büyükkada’da kaldığı zaman zarfında Türk tarihi üzerine kitaplar okur ve siyasi ve sosyal konularla alakadar olmaya başlar. 1908’de Meşrutiyet’in ilanı onu sevindirir ve aynı yıl içerisinde Tanin gazetesinde yazılar kaleme alır. Tanin gazetesinin yanı sıra Aşiyân, Resimli Kitap, Muhit ve Musavver gibi dergilerde de yazılar kaleme alarak Türk kadının haklarını savunur. 1908’den sonra ise ilk romanlarını kaleme alır. Heyulâ, Seviyye Talip ve Raik’in Annesi isimli romanları dönemin ruhunu yansıtır.

İttihat ve Terakki’nin önemli yayın organlarından biri olan Tanin Gazetesi’nde yazıları çıktığı ve İttihatçı bir tanıdığına yardım ettiği için muhalifler tarafından tehdit edilir. 31 Mart Vakası’nda (Derviş Vahdeti ayaklanması) isminin kara listede olduğunu ve öldürülmek üzere arandığını haber alır. Çocukları ile birlikte önce Mısır’a, sonra da İngiltere’ye gider (Balcı, 2016: 15).

1909’da İstanbul’a dönen Halide Edip, Kadınları Yüceltme Derneği’ni kurar ve bu derneğin aktif hareket etmesini sağlar. Bu sene içerisinde eşi Salih Zeki başka bir kadınla evlenme isteğini dile getirir. Çok eşli erkeklere karşı tavrı net olan sanatçı, 1910’da evliliğini noktalar ve çocuklarıyla birlikte anneannesinin Fatih’teki evine yerleşir. Ayrılıktan sonra ise yataklara düşecek değin hastalanır.

1910’da Dârümuallimât’ta öğretmenlik ve müfettişlik görevini ifa eden sanatçı için 1911 senesi bir dönüm noktası niteliğindedir. Trablusgarp ve akabinde Balkan Savaşları’nın yaşanışı onun millî duygu ve düşüncelerinin güçlenmesine neden olur. Yüzünü Batı’dan kendi kültürüne çevirir. Kurduğu dernek ise Balkan Savaşları

sırasında akerlere ve göçmenlere yardım kapısını açar. Bu süreç içerisinde teftiş görevine devam eder ve İzlenimlerini Türk Yurdu dergisindeki yazılarıyla aktarır. Aynı zamanda Türk Ocağı Derneği'nde görevler alan sanatçı, burada Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Hamdullah Suphi ve Genç Kalemler topluluğuyla tanışır ve onlarla milliyetçilik fikri üzerinde durur. *Yeni Turan* isimli romanı bu fikirler etkisiyle kaleme alınmış eseridir. *Handan* ve *Son Eseri* isimli yapıtlarıyla da adını edebiyat dünyasında duyurur.

1916'da Cemal Paşa'nın çağrısı üzerine Lübnan'a gider ve Lübnan, Suriye gibi yerlerde okuların açılmasını sağlar. Bu sene içerisinde tanıştığı Dr. Adnan Adıvar ile dünya evine girer. 1918'de ise Suriye'den ayrılarak İstanbul'a döner. Yine aynı sene içerisinde Wilson Prensipleri Cemiyeti'ne üye olur. Bu cemiyete üyeliği bazı arkadaşları tarafından ilkelerine sırt çevirdiği gerekçesiyle eleştirilir. 15 Mayıs 1919'da İzmir'in işgali üzerine Türk Ocağı Derneği tarafından düzenlenen protesto mitinglerine katılır. Fatih, Kadıköy, Üsküdar ve Sultanahmet mitinglerinde konuşmalar yapar. Özellikle Sultanahmet mitinginde yaptığı konuşmayla dikkatleri üzerine çeker.

16 Mart 1920'de İstanbul'un işgali üzerine Üsküdar'daki Özbekler Tekkesi'ne sığınır ve 19 Mart 1920'de Anadolu'ya gitmek üzere yola çıkar. 2 Nisan 1920'de ise Ankara'ya varır. Ankara'da Mustafa Kemal Paşa tarafından karşılanan Halide Edip, Yunus Nadi'nin önerisi üzerine, istasyonda toplanan kalabalığa karşı bir konuşma yapar (Şahin, 2010: 9). Burada Atatürk'ün yazı işlerini yürütür.

16 Ağustos 1921'de gönüllü olarak orduya katılır ve "onbaşı" rütbesini alır. Savaşlar boyunca cephede kalan sanatçı, 30 Ağustos 1922'de kazanılan zaferle birlikte İzmir'e adım atanların arasındadır. Sanatçının gelişme dönemi olan 1912-1923 yıllarında eserlerinde bireysel konulardan toplumsal konulara kayış gözlemlenir. Millî Mücadele dönemi edebiyat noktasında önemli bir nokta olarak kendini gösterir. Özellikle *Ateşten Gömlek*, *Vurun Kahpeye* ve *Zeyno'nun Oğlu* gibi romanlarında dönemin atmosferini gözlemlemek mümkündür.

Cumhuriyet'in ilanından sonra ise 1924'te hastalığı ve birtakım siyasi anlaşmazlıklardan ötürü Viyana'ya gider. 1924-1939 yıllarını yurt dışında geçirir. Paris, Londra, Amerika ve Hindistan gibi yerlere gider. Amerika'ya iki kez gider.

İlk gidişinde Williamstown Political Institute'ün düzenlediği yuvarlak masa toplantısına katılır. İkinci gidişinde ise 1931 Columbia University'nin Barnard

College'inde düzenlenen konferansına iştirak eder. 1931-1932 yıllarında yine aynı üniversitede misafir öğretim üyesi olarak “Türk Fikir Hayatı ve Edebiyatı” derslerini okutur. Verdiği dersler ile ilgili olarak “Turkey-Faces West (Türkiye-Batıdan Görüntüler)” adlı kitabını yayımlar (Şahin, 2010: 7).

1935'te Hindistan'da ilk Müslüman Üniversite'nin kurulması için ülkeye davet edilen sanatçı, burada farklı üniversitelerde profesör olarak dersler verir. 1939'da ise Türkiye'ye döner; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Edebiyatı profesörlüğüne atanır ve on sene boyunca bu görevi ifa eder.

Sanatçının edebî açıdan olgunluk döneminin perdesini aralayan eseri ise *Sinekli Bakkal*'dır. Halide Edip Adıvar'ın olgunluk dönemine dair izlenimlerini Veysel Şahin şöyle aktarır:

Halide Edip Adıvar'ın edebî açıdan olgunluk dönemi ‘Sinekli Bakkal’ romanının merkez olarak alındığı ve Cumhuriyet Türkiye'si'nin çağa ayak uydurmak için giriştiği yenilenme kaygısı yaşadığı yıllardır. Toplumsal anlamda yaşanan değişim siyasi çekişmeler, yazarı edebî açıdan yeni konulara yönlendirir. Siyasi çıkar ve gündelik menfaatler uğruna girilen mücadeleler yazarın olgunlaşma döneminde önemli bir çıkarım olarak yer alır. Ayrıca bu dönemin yaklaşık 14 yılını bazı hastalık ve siyasi çatışmalardan dolayı yurt dışında geçiren Adıvar, Batı'yı demokrasi ve modernleşme konusunda bir atılım içinde olduğunu görür. Bu yüzden kendisi de yurt dışından döner dönmez, yeni bir algı ile eğitime özellikle fen ve sosyal bilimler açısından eğilir. Batı'dan birçok tercüme yaparak Türk edebiyatını geliştirmeye çalışır. Bu gelişme değişimleri de roman dünyasına taşıyan Adıvar iyi bir yazar, eğitimci ve kültür insanı olarak Türk edebiyatına damgasını vurur (Şahin, 2010: 16).

1939-1964 yılları ise sanatçının edebî açıdan verimli yılları olarak gözlemlenir. Pek çok romanını, makalesini ve inceleme yazılarını bu evrede kaleme alır. *Tatarcık*, *Sonsuz Panayır*, *Döner Ayna*, *Âkile Hanım Sokağı*, *Kerim Usta'nın Oğlu*, *Sevda Sokağı Komedyası* ve *Çaresiz* isimli eserler verimli yılların ürünlerinden birkaçıdır.

Siyasete atılan Halide Edip, 1950 seçimlerinde Demokrat Parti'nin İzmir milletvekili olarak seçilir. 1954'te ise milletvekilliği görevinden ayrılarak üniversitedeki

öğretim üyeliğine geri döner. 1955'te eşi Adnan Adıvar'ı kaybeder ve bu kayıp onu derinden sarsar. Akabinde ise hastalanan sanatçı, uzun süre hastalıklarla boğuşur. 9 Ocak 1964'te ise hayata veda eder. Kabri İstanbul Merkezefendi Mezarlığı'ndadır.

4.9.1. Bilgesu Erenus-Halide⁴³

Oyun, Halide'nin Cüce'yi merdivenlerden sürüklemesiyle başlar. Cüce, Halide'nin korkusudur ve Halide onu çocukluk mabedine götürmek istese de Cüce oraya gitmek istemez. Şimşekler çakarken mabede girerler. Mabed ise yıkıntılarla doludur. Halide, burada kendini bulmak ister. Zamanda geriye gidilir ve Halide'nin çocukluk günlerinin görüntüsü belirir. Babası sarayda görevdeyken babasını görmek ister ve ağlar. Evdekiler baş edemeyince çocuğu saraya götürürler. Cüce'yle ilk kez sarayda karşılaşır Halide. Cüce, Halide'nin babasının kendi babası olduğunu iddia eder. Baba gelir ve Halide'yi kucağına alır. Halide, babasına mor salkımlı evin nerde olduğu, annesinin nereye gittiği gibi sorular sorarken babası onunla kuş oyunu oynar. Babasından cevap alamayan Halide, cevap alacağı kişileri arayacaktır. Zamanda ileri atlanır ve Halide kolejden mezun olur. Okuldan arkadaşlarına Salih Zeki ile evleneceğini açıklar. Cüce'yi ise üvey oğlu olarak tanıtır.

Halide evlenmiştir. Arkadaşlar onu geleneksel bir düğün yaptığı hususunda eleştirmektedir. Halide'nin ev yaşamı aktarılır. Burada pirinç taşlarını temizleyen Halide, işinden başka bir şeyle ilgilenmeyen kocası konusunda düşüncelidir. Derdini kocasına anlatmaya çalışsa da Salih Zeki sadece iş düşünmektedir. Evliliğinde kendine ve düşüncelerine yer açma zamanının geldiğine karar verir. Üvey oğlu Cüce ders çalışırken Halide de Hamlet'i Türkçeye çevirmektedir. Salih Zeki eserin durumunu sorar. Çeviri üstünde kafa yorarlar. Evlerine yemeğe gelen Baba, sofrada ülkenin durumu yüzünden ağlamaya başlar. Haminne de gelir. Evlerde lambalar kısık yanmaktadır ve şehirde baskının hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Halide ise buhranlar geçirmektedir.

⁴³ Oyun 1985-1986 tiyatro sezonunda Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu tarafından sahnelenir. Oyunu Rutkay Aziz sahnelemiştir.

Cüce, Halide'ye ninni söyleyerek onu uyutmaya çalışır. Halide ise ilk kez annelik duygusunu tatmıştır. İlk oğlunun adını Ayet koyar. Diğer oğlunun adını ise Hikmet koyar. Evlerine Jöntürk'ün anne ve babası konuk olur. Jöntürk ülkeyi terk etmiştir ve anne babası Halide'nin Amerikalı arkadaşı vasıtasıyla oğullarıyla iletişim kurar. Diğer taraftan ise Balkan Savaşları başlamış, Mithat Paşa öldürülmüştür. İttihat ve Terakkiciler tarafından evlere bildirimler gönderilmeye başlanır. Akabinde ise Meşrutiyet ilan edilmiştir. Halide bu habere çok sevinir ve halkla birlikte sokağa çıkar.

Cüce, Abdülhamit kılığına bürünür ve halka konuşma yapar. Halide, halkla birlikte eğlenirken Salih Zeki onu eve götürmeye çalışır. Rıza Tevfik ise konuşmacı olarak halka seslenir. Halide ve Salih Zeki onu dinlerken Salih Zeki onu soytarı olmakla itham eder. Halide Tanin'de yer almak ister ve bu gazetenin yazı kadrosunda kendine bir yer edinir. 31 Mart Olayı olurken Abdülhamit halka bu olayın kendisiyle bir ilgisinin olmadığını açıklar. Cüce ise Halide'ye kocasının eve yeni bir kadın getireceğini söyler. Halide, bir daha Tanin'de yazı yazmaması gerektiğine dair ölüm tehdidi alır. Akabinde kocasından ayrılma kararı alır ve Baba mahlasıyla yazılar kaleme alır.

İstanbul işgal edilmiştir. Halide, Türk Ocağı'nda yönetim kuruluna seçilir. Hayatında ise Dr. Adnan vardır. Türk Ocağı'nda Reşit Galip'le tanışır. Burada kurula Wilson Prensipleri Derneği konusundaki yanlış kararlarından bahseder ve azınlıklar konusunda üyelerle tartışır.

Adnan'la evlenen Halide, Dârülfünûn müderrisi olarak görev yapmaktadır. Evi ise gözetlenmektedir. Kolej hocası Miss Dott telefonla İzmir'in işgal edildiği haberini verir. İngilizlerin baskısı altında öğrencilere konferans veren Halide, düşünceli de olsa içinden geçenleri söyler. Türk Ocağı faaliyetleri kapsamında Fatih mitinginde konuşur ve padişaha halka destek olmasını istemek için gitse de padişah onunla görüşmez. Akabinde Sultanahmet mitinginde konuşur. Miting sonrasında Ziya Gökalp, Hüseyin Cahit, Ferit Bey Malta'ya sürgüne gönderilir.

Mustafa Kemal, Amasya mektubundan Halide'ye de gönderir. Millî Mücadele'ye katılma kararı alan Halide, kocasıyla birlikte Sultan Tepesi'ndeki tekkeye sığınır. O sırada Cüce, Amerikan mandası konusunda Halide'ye baskı yapar.

HALİDE (*Çocukluk krizine girecekmışçesine*) Bizim Amerikan Mandası'nı tercih etmekteki maksadımız... Amerika'dan uzağız... O bizi gelip İngiltere gibi tazyik

edemez. Diyelim ki harici ve dâhili bir ‘İstiklâl-i tam’ isteriz. Fakat acaba buna gücümüz var mı kendi başımıza? Ondan evvel acaba bizi kendi başımıza bırakacaklar mı? (*Güler.*) Kaldı ki laf itibariyle manda ile istiklâl birbirine mani şeyler değildir. (*İsterik bir edayla bağırır.*) Manda isteriz! Manda! Mandaaaa! (Erenus, 2000: 72).

Halide Anadolu’ya geçmek için hazırlık yapar. Padişah ise yedi kişinin idamını ister. Bu kişilerden bir de kadındır. O esnada Halide idam giysisiyle görünür.

Samandra Karakolu’nda olan Halide, oradan Muhtar Resul’un evine geçer. Adnan da oraya gelir. Ankara’ya birlikte hareket ederler. Sakarya valisinin annesinin evine konuk olurlar. Mustafa Kemal, Halide Edip Grubu için tren gönderir. Trenle Ankara’ya gelen Halide’yi Mustafa Kemal Paşa bizzat kendi karşılar. Halide, onu gördüğünde deniz fenerine benzetir. Ertesi gün Ziraat Mektebi’nde görüşürler. Paşa’ya Anadolu Ajansı kurma, yabancı gazeteleri takip etme gibi fikirlerinden söz eder. Halide’nin İstanbul’daki evi işgal edilmiştir. Oğullarını ise ablası Mahmure, Amerika’ya gönderir.

Ankara’da yeni bir meclis kurulmuştur. Mecliste sistem tartışması yapılır. Mustafa Kemal, Yeşil Ordu’yu kapattıklarını, Komünist Partisi’ni kurduklarını açıklar. Sebebi ise Halide’nin anılarından kesitler vasıtasıyla aktarılır.

HALİDE (...) Mustafa Kemal’in Komünist Partisi’ni kurdurma nedeni, bu tür düşünceleri denetime aldirmek içindi... Çok sonra iyice kavradım bunu (Erenus, 2000: 105).

Mustafa Kemal-Halide gerginliği aktarılır. Gerginliğin aktarıldığı kısım da Halide Edip’in anılarından montajla metne eklenir. Akabinde Halide, Eskişehir’de Hilâl-i Ahmer’de çalışmaya karar verir. Burada yaralılara yardım ederken eski eşi Salih Zeki’nin öldüğünü haber alır. Ankara’ya geri döner. O esnada Eskişehir Yunanlılar tarafından işgal edilmiştir. Halide ise onbaşı rütbesini alır ve akabinde Tetkik-i Mezâlim Kurulu’na başkan olarak seçilir.

İzmir işgalden kurtulmuştur. Halide de İzmir’e ilk ayak basanlardandır. Mustafa Kemal Halide’yi Latife’yle tanıştırır. Cüce ise Halide’nin peşini hiç bırakmaz ve onu eski düşünceleri konusunda sıkıştırır. O esnada Adnan gelir ve gideceklerini söyler. 1923-

1985 arası ise özet olarak aktarılır. Yurtdışına gidişi, Demokrat Parti'den meclise girişi anahatlarıyla aktarılır. 1923-1985 arasını temsil eden kalabalık geleceğin bilgisini vermekle kalmayıp aynı zamanda düşünceleri noktasında Halide'yi suçlar. Sözlerinin yerine ulaşmadığını gören Halide oyun boyunca giydiği tüm kıyafetleri teker teker çıkarır.

HALİDE Hadi yargılayın beni! (*Kollarını kaldırır çarımhta gibi*) Beni İsa yolladı! (Erenus, 2000: 123).

Perde kapanır.

4.9.1.1. Olay Örgüsü

- Halide'nin Cüce'yi geçmişiyile yüzleşmek üzere çocukluk mabedine götürmesi.
- Halide'nin babasına olan güveninin kırılması.
- Koleji bitirmesi ve Salih Zeki ile evlenmesi.
- Meşrutiyet'in ilanı.
- Halide'nin yazar olarak adını duyurması ve Tanin Gazetesi'nde yazılar kaleme alması.
- 31 Mart Olayı'nın olması.
- Halide'nin evliliğini noktalaması ve Baba mahlasıyla yazılar kaleme alması.
- Türk Ocağı'na katılması ve dernekte aktif rol alması.
- Dr. Adnan ile evlenmesi.
- Fatih ve Sultanahmet mitinglerinde konuşması.
- Millî Mücadele'ye katılmak üzere hazırlanması.
- Sultan Tekkesi'ne sığınışı ve akabinde Ankara'ya varması.

-Mustafa Kemal'le birlikte çalışması.

-Mustafa Kemal'le yaşadığı gerginlik üzerine Eskişehir'de Hilâl-i Ahmer'de hastabakıcı olarak görev alması.

-Ankara'ya dönmesi ve onbaşı rütbesi alması.

-Tetkik-i Mezâlim Kurulu'na başkan seçilmesi.

-İzmir'in kurtuluşundan sonra İzmir'e gitmesi ve Latife Hanım'la tanışması.

-Yurtdışına gitmesi ve Demokrat Parti'den milletvekili seçilmesi.

-Bayramcılarla münakaşası sonrası kıyafetlerinden arınarak masumiyetine bürünmesi.

4.9.1.2. Kişiler

Oyun oldukça kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olduğundan (25 kişiden fazla) Halide'nin yaşam çizgisi çerçevesinde ona yakın olan isimlerin karakterizasyonu incelemeye dâhil edilmiştir.

Halide: Kırgın ve küskün olan Halide, kendini bulmak için geçmişiyle hesaplaşma çabası sarfeder. Onun korkularını temsil eden Cüce'yi yaşadığı tüm çarpıklıkların nedeni olarak görür ve ondan intikam almak istercesine onu çocukluk mabedine sürükler. Babasının birden fazla evlilik yapması onun güvenini sarsmıştır. Kendisini iki ev arasında sıkışıp kalmış bir çocuk olarak tanımlar.

Korku ve kahramanlıklarıyla kendini var etmeye çalışan Halide'nin baskın karakteri oyunda sergilenir. Kadın kimliğinden sıyrılan Halide, kamusal alanda ve mücadele yıllarında sahada cinsiyetsiz formda okurun/seyircinin karşısına çıkar. Erilleştirilmiş bir kimliğe bürünen Halide zayıf, çelimsiz ve pek de güzel olmayan bir biçimde tanıtılır. Onun mücadelecî yönü ve güçlü kalemi ön plandadır. Tarihin içinde görünmez kılınmaya çalışılan bir kadının kendini görünür kılma çabası içindedir Halide.

Yaşadığı dönem içerisinde ayrıcalıklı olarak yetişen kadınlardan olan ve Amerikan Koleji'nden mezun olan Halide arkadaşlarından çok farklı bir hayat sürmektedir. Kendisini Millî Mücadele'ye adayan yazar, savaşın sıcak yüzünü görmüş, onbaşı rütbesini almış, yaralılara yardım etmiş, kalemiyle mücadeleye destek vermiştir.

İdealize edilmiş bir karakter değildir Halide. Olumlu ve olumsuz yönleri birlikte verilir. Cüce, onun olumsuz yanlarını temsil eder.

Cüce: Halide'nin korkularının ve ikilemelerinin sembolüdür. Sürekli onunla çatışma hâlinindedir. Cüce karakteri oyunda iki şekilde görülmektedir. İlki Halide'nin çocukluk anılarından süregelen korku simgesi, diğeri ise Halide Edip'in anılarında erkeklerin arasında kendisini siyahlar giyinmiş bir cüceye benzetmesidir.

Cüce; zorlayıcı, sorgulayıcı, zaman zaman da yardımcı görevi üstlenen karşıt bir karakter olarak kendini gösterir. Halide'yi korkutur, uyarır, küçümser, yüceltir, cesaretini yitirmesi için çabalar ve onu yargılar. Cüce bir noktada Halide'nin ikinci benliği gibidir. Cüce'nin konuşmaları Halide'nin adeta söyleyemedikleri mahiyetindedir. Halide'nin yüzleşmesi Cüce vasıtasıyla gerçekleşir.

Oyun içerisinde Cüce'nin farklı kişilerin kılığına büründüğünü de görmek mümkündür: Halide'nin üvey oğlu, Jöntürk'ün babası, Abdülhamit, Muhtar, Mustafa Kemal vs.

Baba: Halide'nin babasıdır. Onun çocukluğunda gerekli ilgiyi göstermemiş olan Baba, Halide'nin erkeklere karşı önyargılı olması ve güveninin kırılması hususunda baş faktördür. Halide'nin sorduğu sorulara yanıt verememesi onun yanıtları başkalarında aramasına neden olmuştur. Kızıyla arasında soğuk bir ilişki vardır.

Haminne: Halide'nin büyükannesidir. Her daim onun yanındadır. Oldukça geleneksel bir kişidir ve sürekli dualar etmesiyle oyunda görülür.

Mahmure Abla: Halide'nin ablasıdır. Halide'nin olmadığı zamanda onun çocuklarıyla ilgilenir. Geleneksel bir tip olan Mahmure, Halide'nin çocuklarını Amerika'ya göndermesiyle bilinir.

Salih Zeki: Halide'nin hocası ve daha sonrasında ilk eşidir. Halide, onunla yaptığı evlilikten umutluyken zamanla eşinin davranışları yüzünden sorgulama aşamasına girecektir. Halide'ye sekreteri gibi davranan Salih Zeki, işkoliktir. Politikayla alakası yoktur. Başka bir kadınla evlenmesi üzerine Halide onunla olan evliliğini noktalar.

Dr. Adnan: Halide'nin ikinci eşidir. Halide'nin hep yanında olan ve mücadelesinde ona destek olan kişidir. Eşiyle beraber Millî Mücadele'ye katılmış ve kurulan yeni mecliste Sıhhat Vekili seçilmiştir.

4.9.1.3. Mekân

Oyunda mekân algısının parçalandığı dikkati çekmektedir. Halide'nin Cüce'yi götürmek istediğı çocukluk mabedi mekânlarüstü bir formda görünür. Bu çocukluk mabedi hiçbir şeyin başlamadığı ama aynı zamanda her şeyin bittiğı yerdir. Çocukluk mabedine giren Halide burada bir viraneye karşılaşır. Burası, Halide'nin sıkıntılı geçen çocukluk evresinin bir görünümü mahiyetindedir.

Halide'nin yaşamına paralel bir izlekte İstanbul, Ankara, Eskişehir ve İzmir ana mekânlardandır. Halide'nin Millî Mücadele'ye katılma kararı aldığı kısma kadar olaylar (okuldan mezuniyeti, ilk ve ikinci evliliğı, Türk Ocağı'ndaki faaliyetleri, Tanin Gazetesi'nde yazılar kaleme alışı, mitinglerdeki konuşmaları, öğretmenlik hayatı, sığındığı tekke) İstanbul'da geçer. Millî Mücadele'ye katılma kararı aldıktan sonra ise Ankara'ya varış rotası (Samandra Karakolu, Muhtar Resul'ün evi, Sakarya Valisi'nin annesinin evi) aktarılır. Mustafa Kemal'le yaptığı çalışmalar, yazdığı yazılar, Mustafa Kemal'le yaşadığı gerginlik gibi olayların yaşandığı yer Ankara'dır. Hilâl-i Ahmer'de hastabakıcı olarak görev yaptığı mekân Eskişehir'dir. Buradan Ankara'ya dönen Halide Ankara'da onbaşı rütbesini alır ve Tetkik-i Mezâlim Kurulu başkanı seçilir. İzmir'in kurtuluşu üzerine Halide de İzmir'e gider ve burada Latife Hanım'la tanışır.

Halide'nin İzmir'den sonra yurtdışına gittiğı bilgisi oyunda verilse de nereler olduğu veya yurtdışındaki hayatına dair herhangi bir izlenim oyunda verilmez.

Halide Edip'in yaşamının anlatıldığı kısımlarda mekânsal anlamda bir bütünlükten söz edilirken, biyografik bilginin dışına çıkıldığı kısımlarda mekân algısının kırıldığına rastlanır. Oyunun sonunda Bayramcılar'la Halide arasındaki münakaşada mekân belirsizdir, ancak mitinglerde yaptığı konuşmalardan pasajlar verilirken kalabalığa hitap eden Halide sanki bir miting alanındadır.

4.9.1.4. Zaman

Mekân algısı gibi zaman algısının da kırıldığını söylemek mümkündür. Kronolojik bir zaman akışı kullanılmamaktadır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada verilmesi dikkati çeker. Yazar, oyun dışı anlar üreterek geçmişle şimdiyi giriftleştirir ve gelecekte şimdiye göndermeler yapmaktadır. Örneğin Halide karakteri Kurtuluş Savaşı sonrası Nazım Hikmet'in Mustafa Kemal için yazdığı *Kurtuluş Savaşı Destanı* şiirini okur.

HALİDE (*Çuvalların ardından*)

Dağlarda tek tek ateşler yanıyordu...

Ve yıldızlar öyle ışıltılı,

Öyle ferahtılar ki...(Erenus, 2000: 89).

Halide, bu şiirin kime ait olduğunu hatırlayamaz. Ancak bahsi geçen şiir henüz kaleme alınmamıştır. Oyunun sonlarına doğru Nazım Hikmet'e ait olduğunu hatırlar ve zaman unsuru yeniden kurgulanır.

Oyunda Meşrutiyet'in ilanından sonra Halide bunun bir tuzak olduğunu söyler:

HALİDE (...) Darağaçları kuruluyor bir yerlerde, duyuyorum darağaçları...
Tuzak bu Meşrutiyet.

(...)

Hayatımın hangi döneminde; doğru yaş tespiti için, kemik yapısı incelenmişti, bir oğul asılmadan önce? Oğullar kızlar darağaçlarında... Üç idam üst üste bir gün içinde...(Erenus, 2000: 34).

Yazar, burada on yedi yaşında yaşı büyütülerek idam edilen Erdal Eren ile Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam edilmesine gönderme yapar. Geçmişin perspektifinden geleceğe gönderme oyunda sıklıkla başvurulan yöntemlerdendir.

Halide Edip'in biyografik bilgisi kapsamında metin ele alındığında yazar, Halide'nin çocukluğundan ölümüne değin ve hatta ölümünden sonra 1985 yılına kadar uzanan bir zaman çizgisi belirlemiştir.

Eserin anlatma zamanı ise 1986'dır.

4.9.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyunun dilinin sade ve anlaşılır olmasının yanı sıra yazar, Halide Edip'in yaşadığı dönem içerisinde kullanılan dili de Halide Edip'in konuşmaları ve Mustafa Kemal'in Amasya Mektubu vasıtasıyla metnine ekler.

(...) Türk milleti tamamen ecnebi hâkimiyetini reddetmeye karar vermiş ve bunun memleketin her tarafındaki teşekküllerle ispat etmiştir. Bu muhtelif teşekküllerin faaliyetleri birleştirilmelidir. (...) (Erenus, 2000: 68).

Türkçenin yanı sıra diğer dillerden (İngilizce, Fransızca ve Yunanca) cümle ya da kelimeler de metinde kendine yer bulur.

HALİDE Don't afraid. Be a good boy, tamam mı?

CÜCE (...) Ce ne bavarderaï ni a ma place, ni pres de la porte, ni au tableau, ni a cote de votre bureau jusqu'a ce que le professeur sorte.

ESİR A de vre malaka! Büyük ideal... (Erenus, 2000: 6-15-112).

Oyunda sıkça İngilizce cümlelere yer verilmesinin nedeni Halide Edip'in hayatı boyunca İngilizceyle içli dışlı olması, bu dilden çeviriler yapması ve bu alanda uzmanlaşması olarak düşünülebilir. Yazar, yabancı dil etkisini vurgulamak ya da diğer milletlere ait dillerin sözcüklerini, metni gerçekliğe yaklaştırma amacıyla da yerleştirmiş olabilir.

Anlatım noktasında metnin akıcı olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Yazar, metnin altına farklı alt metinler yerleştirerek okuru/seyirciyi düşünmeye sevk etme

çabasındadır. Okur/seyirci bu alt metinler hakkında fikir sahibi olduğu müddetçe metnin ilerlemesi mümkündür. Bir diğer husus ise yazarın her şeyi söylemediğidir. Metninde boşluklar bırakır ve bu boşlukları okurun/seyircinin doldurmasını ister. Bu noktada alımlama estetiğinden söz edilebilir. Okurun bilgi durumu metni anlamlandırmasına yardımcı olmaktadır.

Yazarın Halide'yi tanıtmak için onun anılarından faydalandığını ve anılarında geçen cümleleri metnine yerleştirdiğini söylemek mümkündür. Metinlerarasılık ekseninde değerlendirildiğinde ise bu durum metnin zenginleşmesine zemin hazırlamaktadır.

HALİDE (*Uzaklaşan babasının ardından*) Ah baba, çocukluk sorularımın hiçbirini yanıtlayamadın sen. Güven içinde bir çocukluk yaşayabilseydim, gelişme çizgim çok daha başka olurdu belki (Erenus, 2000: 11).

Metnin içine eklenen anılardan cümleler aynı zamanda oyunun Halide Edip'in anılarıyla paralel bir izlekte kurgulandığının göstergesidir.

4.9.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Halide Oyunu

Oyunda Halide Edip Adıvar'ın çocukluğuna, babasıyla olan iletişimine, yaptığı evliliklere ve bu evliliklerin niteliklerine, Anadolu'ya gidiş aşamalarına, Mustafa Kemal'le olan iletişimine, Millî Mücadele yıllarında yaptıklarına tanık olunur. Yazar, Halide'nin 1923'ten sonraki yaşamına birkaç anahat (yurtdışına gidişi ve Demokrat Parti'den meclise girişi) dışında yer vermemektedir. Halide Edip'in yurtdışına gittikten sonraki yaşamının ayrıntılanmamasının nedeni onun parladığı yıllar olan Millî Mücadele yıllarındaki yaşamına dikkati çekmektir. Millî Mücadele yıllarında gerek kalemiyle gerek düşünceleriyle gerekse aktif bir biçimde sahada yer almasıyla dikkati çeken sanatçının bu yıllardaki yaşamına ışık tutulmak istenmiş olabilir.

Benzerlikler

Halide Edip'in mücadelecisi, hırslı, azimli, kararlı, buhranlı, arayış hâlinde ve bazen de çelişkili olan karakteristik özellikleri eserde de benzer bir biçimde yer almaktadır. Özellikle Türk kadınının hakları konusundaki görüşleri oyunun içerisine yerleştirilmiş, sanatçının kadın hakları konusundaki görüşlerine benzer görüşler eserde kendine yer edinebilmiştir. Örneğin oyunda yer alan “*Bir Ülkenin Kahrını Çekerse Kadınlar Çeker*” başlığı Halide Edip'in kadınları yücelten tavrının emaresi niteliğindedir.

Halide Edip'in anılarına bakıldığında onun kadın kimliği, anneliği, ev yaşamı ve aile kurumunun geri planda olduğu söylenebilir. Erenus da sanatçının bu tavrına benzer bir biçimde Halide karakteri kurgulamış, hatta Halide'yi cinsiyetsiz bir forma dönüştürmüştür. Halide'nin tek isteği Millî Mücadele'ye katılmaktır.

Millî Mücadele yıllarında aktif rol alan kadınların cumhuriyet rejimine geçildikten sonra adlarının anılmaması meselesi oyunda da benzer bir biçimde kendine yer açmaktadır. Yazar, bu duruma değinmek ister; Fatih ve Sultanahmet mitinglerinde halkı coşturan hatip olan, savaş yıllarında sahada hem kalemiyle hem de bedenen görev alan Halide Edip'in neden kurulan yeni mecliste görev alamadığını irdeler.

CÜCE Senin maarif vekilliği işin ne oldu Halide? Başka birini seçtiler, öyle değil mi? (Erenus, 2000: 100).

Halide'nin bu duruma içerlediği Cüce karakterinin onu sıkıştırmasıyla ortaya çıkar. Cüce, Halide'nin iç sesi mahiyetinde hayal kırıklığı yaşadığının üstünde durmaktadır.

Ortaklıklar

Oyunun Halide Edip'in anılarının birinci cildi *Mor Salkımlı Ev* ile ikinci cildi *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'yla paralel bir izlekte ilerlediğini söylemek mümkündür. Özellikle ikinci cilt olan *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'nda sanatçının Millî Mücadele yılları

sonrasında tarih içerisinde yok sayılmasına karşı çıkışı fikri Erenus'un da çıkış noktası olmuştur.

Halide Edip'in anılarının birinci cildi olan *Mor Salkımlı Ev*'de sanatçının çocukluğuna ve babasıyla olan kopuk ilişkisine dair ibarelerin yoğun olması nedeniyle oyun da çocukluk dönemi ve o dönemin bıraktığı izler irdelenir.

Oyunda Halide'nin çocukluğuna dair en belirgin kısım babasını ısrarla istediği ve saraya götürüldüğü gecedir. Bu durum anılarıyla ortak bir biçimde kurgulanmıştır.

Mehmet Edip Bey görevi gereği bazı geceler sarayda kalır. Bu durumdan rahatsız olan ve annesi öldükten sonra bir gece sinir krizi geçiren Halide Edip'in "Babamı isterim" tutturmasıyla mahalleyi ayağa kaldırır. Bunun üzerine Çerkez Mehmet Efendi'nin kucağında Ceyb-i Hümâyün'a gitmesi Halide Edip'in önemli anılarından (Şahin, 2010: 2).

Babasıyla olan ilişkisinin kopukluğunun nedeninin babasının birden fazla evlilik yapmış olmasıdır. Babasının yaşam tarzı Halide'yi etkiler ve erkeklere bakış açısı önyargılı bir biçimde şekillenir. Erenus da oyunda Halide-Baba ilişkisini irdelerken bu kopuk ilişkinin üzerinde durmuştur ve Halide'nin babası konusunda düşüncelerini anıları vasıtasıyla metnine yerleştirmiştir.

Halide'nin Rıza Tevfik ve Salih Zeki'den dersler alması ve özellikle Rıza Tevfik'ten mistisizm konusunda etkilenişi eserde de vurgulanır.

HALİDE (...) Rıza Tevfik hocadan edindiğim edebiyat ve sanat öğelerinin mistik yanlarını çöktürüyorsunuz. Yerine koyduklarımız ne peki? (Erenus, 2000: 14).

Amerikan Koleji'nden mezun olması, hocası Salih Zeki ile olan evliliği ve evlilik yaşamının umduğu gibi gitmemesi, çocuklarının dünyaya gelmesi, bu evlilikte geçirdiği buhranlar gibi durumlar Halide Edip'in yaşamına uygun bir biçimde kurgulanır. Halide'nin ilk evliliğini nasıl noktaladığı da oyunda yaşamına paralel bir izlekte kurgulanır.

1910'da benim aile hayatımda büyük bir değişim olmuştu. Salih Zeki Bey, ikinci defa evlenmeye karar vermişti. O zaman Yanya'da bulunan babamı çocuklarımla

birlikte ziyaret ettim... Döndüğüm zaman bu meselenin kapanmasının mümkün olmadığını görerek ayrıldım yani dokuz senelik hayat arkadaşlığım sona erdi (Adıvar, 2008: 185-186).

Halide'nin Tanin Gazetesi'nde yazılar kaleme alması, bu yazılardan ötürü ölüm tehdidi alması, Baba mahlasıyla yazılarına devam etmesi, Türk Ocağı'ndaki aktif faaliyetleri, azınlıklar konusundaki görüşleri nedeniyle ülküdaşlarıyla anlaşmazlığa düşmesi, diğer taraftan öğretmen olarak görev yapması, Adnan Adıvar'la evlenmesi ve mitinglerde ateşli konuşmalar yapması oyunda yer almaktadır. Öyle ki Fatih ve Sultanahmet mitinglerindeki konuşmalarından pasajlar metnin içine yerleştirilir.

Mustafa Kemal'den gelen mektup üzerine Millî Mücadele'ye katılmak üzere yola çıkması ve yolda yaşadığı zorluklar sanatçının hayatıyla ortak bir biçimde kurgulanır. Mustafa Kemal'le tanıştığında onu deniz fenerine benzetmesi imgesi oyun içerisinde sık sık kullanılır. Mustafa Kemal'le yaşadığı gerginliğe yer veren yazar sanatçının anılarında geçen diyalogu metnine ekler.

(...) Herkes benim verdiğim emri yerine getirmelidir!

HALİDE (*Düş kırıklığına uğramışçasına*) Şimdiye kadar Türkiye'nin selameti ve hayrı için böyle yapılmadı mı paşam?

MUSTAFA KEMAL Ben hiçbir tenkit, hiçbir fikir istemiyorum! Yalnızca emirlerimin ifasını...

HALİDE Benden de mi paşam?

MUSTAFA KEMAL Evet sizden de!

HALİDE (...) Millî maksada hizmet ettiğiniz sürece size daima hizmet edeceğim.

MUSTAFA KEMAL Benim emirlerime daima itaat edeceksiniz hanımefendi!

HALİDE Bu bir tehdit mi paşam?

MUSTAFA KEMAL Teessüf ederim hanımefendi. Ben sizi hiçbir zaman tehdit etmem.

HALİDE Anılarımı yazmanın zamanı geldi anladığım kadarıyla... Ah sizi tanıyamaz oldum sanki Mustafa Kemal (Erenus, 2000: 105-106)

Halide Edip'in Eskişehir'de hastabakıcılığı yapması, Tetkik-i Mezâlim Kurulu başkanı seçilmesi, İzmir'e gidişi, İzmir'de Mustafa Kemal'in ona pelerini vermesi ve akabinde yurduşına gidiş sanatçının hayatıyla birebir aktarılır.

Halide'nin biyografik bilgisi dâhilinde mekân-zaman-karakterizasyon gibi temel unsurlar Halide Edip'in yaşamıyla paralel çizgide ilerler.

Farklılıklar

Halide Edip'in çocukluk anılarından hareketle kurgulanan metinde çocukluk çağının derinlemesine çözümlenmediği dikkati çeker. Halide Edip kolej-babasının evi-büyükannesinin evi üçgeninde bir yaprak misali savrulmuş büyümüş kendine tam bir yer bulamamış şekilde bir çocukluk geçirmiştir. Yazar, çocukluk günlerinden kalan derin izleri irdelese de çocukluk zamanının biyografik bilgisi okurla/seyirciyle detaylı bir biçimde paylaşılmamıştır.

Oyunda dikkati çeken bir unsur olarak görülen şimşekler Halide'nin çıkmazda olduğu, çaresiz hissettiği geçmişle şimdi arasında gidiş gelişini simgeleyen bir unsur olarak kendini göstermektedir. Tamamen kurgu unsuru çerçevesinde üretilen şimşekler Halide'nin eskiyle hesaplaşma isteğinden doğan şiddetin işareti gibidir.

Cüce karakterinin kurgulanması okurun/seyircinin Halide'nin olumsuz yönlerini görmesi bağlamında önem taşımaktadır. Adeta ikinci bir benlik ya da iç ses formuna dönüşen Cüce Halide'nin içinden fırlayıp çıkmış korkularının göstergesidir. Halide'yi tanıma ve anlama noktasında Cüce yardımcı niteliktedir.

Klasik zaman algısının kırılması noktasında geçmiş-şimdi-gelecek gibi zaman unsurlarının griftleşmesi de Nazım Hikmet'in *Kurtuluş Savaşı Destanı* şiirinden alıntılar eklenmesi ya da Erdal Eren ve Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamının çağrıştırılması bir fark olarak gözlemlenirken yazarın kurgu unsurundan faydalanarak geleceğe gönderme yaptığı da söylenebilir.

Yazar, şiddet olgusunu da dönemler bazında inceler ve değişim geçirmiş olsa da şiddetin hep kalacağını vurgulamak ister.

HALİDE Bunca çalkantı, bunun için mi yaşandı bu ülkede? Otuzlar'da, elli'de, altmış'ta, yetmiş'ler... (Erenus, 2000: 122).

Yukarıdaki konuşma çerçevesinde yazarın Halide Edip'in ölümünden sonra bile ülke içinde yaşanan iç çatışmalara, muhtıralara, darbeye değindiğini görmek mümkündür.

Halide'nin vapurda işçi kadınlarla karşılaşması ve onlarla diyaloga girmesi kurgudan ibarettir.

3. KADIN (*Halide'ye*) Sabahın köründe yollara düşeceğine, gidip yabancı zabitlerle dans etsene!

(...)

HALİDE O sizin bahsettiğiniz danslı toplantılara hiç gitmedim. (*Ellerini arkasına gizler*) Ellerimin yumuşaklığından utanıyorum ama (Erenus, 2000: 54-55).

Yazar burada emekçi kadınların söylemleri üzerinden yukarı tabakaya mensup kadınlar hakkında görüşlerini dile getirmekte ve emekçi kadınları Halide'nin ağzından yüceltmektedir.

Halide Edip'in ölümünden sonra dahi yaşıyormuşçasına kurgusu ekseninde Bayramcılar'la münakaşaya girmesi ve tüm oyun boyunca giydiği kıyafetleri teker teker çıkarması geçmişiyile yüzleşen ve arınan bir Halide görünümü verilmesi de fark olarak değerlendirilmektedir.

Oyunda bir diğer dikkati çeken nokta ise Halide Edip'in edebiyatçı kimliğinin üstünde durulmamasıdır. Gazetelerde yazdığı yazılar, *Hamlet* çevirisi, *Yeni Turan*, *Handan* ve *Sinekli Bakkal* dışında diğer eserlerinin adı geçmemektedir. Yazarın üstünde durduğu husus Halide Edip'in edebiyatçılığı değil mücadeleci, siyasal yönü ağır basan yönünü okura/seyirciye göstermektir.

Biyografik oyun türü bağlamında değerlendirdiğinde zaman-mekân-gerçeklik algısının (bazı yerlerde) kırılması ve anakronizme başvurulması oyunun postbiyografik oyun

türünün özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Ancak postbiyografik oyunlarda olduğu gibi gerçekliğin reddi ya da tarihin reddi bu oyun için söz konusu değildir. Postbiyografik oyunların kullanmış olduğu montaj tekniği ve metinlerarasılık oyunda kendisini göstermektedir. Atatürk'ün Amasya mektubu, Rıza Tevfik'in Abdülhamit için yazdığı şiirden alıntılar, Nazım Hikmet'in şiirinden pasajlar, Halide Edip'in anılarından cümleler metne eklenir. Bu durum metnin zenginleşmesi noktasından aktif rol oynamaktadır.

Halide'nin nezdinde dönemin tarihsel panoramasının verilmesi ve tarihin, rejimlerin sorgulanması yenilikçi tavrın göstergesidir. Burada iki dönem görülmektedir. Birincisi Abdülhamit idaresindeki istibdat ve meşrutiyet yönetimi diğeri ise yeni kurulmuş olan cumhuriyet rejimi. Arada kalan Millî Mücadele dönemi ise ayrıntılarıyla oyunda yer edinmektedir. Sorgulanan durumlardan biri ise kadının toplum içinde yer alma mücadelesidir. Halide'nin yaşamı izleğinde kadınların yok sayılması tartışılır. Bir diğer sorgulanan unsur ise değişim gösteren ancak kalıcı olan şiddet unsurudur. Yenilikçi tavrın göstergesi olan tarihin sorgulanışı genel itibarıyla bu iki izlek üzerinden aktarılmaya çalışılır.

Halide'nin geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma istenci de yenilikçi tavrın göstergesidir. Bu tavır sonucunda şekillenen konukşının ikilemelerinin, çatışmalarının, çaresizliklerinin objektif bir biçimde yansıtılması Cüce karakteri üzerinden verilir. Cüce, Halide'nin yüzleşmek istemediği şeyleri vurur. İç hesaplaşmanın fitilini de Cüce ateşler.

CÜCE Kocanla Avrupa'ya kaçıp, İngilizce anılarımı yazmayacak mıydın sen?

(...)

Pınara gidip de, eteklerime çamur bulaşmasın diyen aydın temsilcisi, Halide Hanımefendi!

(...)

Ne kadar da kendini beğenmiş!

Üstelik çirkin!

Belki biraz gözleri?

Yakınları yaka silkiyor! Hırslı ve inatçı bir kadın!

Çingene sütü emmiş belli!

Kendisi ile röportaj yapan herkesi kovuyormuş!

Radyocuları da!

Kolejli olacak bir de yabanın teki!

Mandacı! Mandacı!

(...)

Mandacı Halide! (Erenus, 2000: 120-121).

Konukışının yaşamında gerçekçi bir yaklaşımın var olması, konukışının olumlu-olumsuz tüm yönlerinin sergilenmesi, onu yücelten bir tavır takınılmaması ve konukışının tarihsel ve toplumsal bir bağlamda ele alınması da yenilikçi tavrın göstergesidir.

Tarihin metnin yazıldığı dönem içinde kurgulanması ve geçmiş-şimdi-gelecek köprüsünün kurulması ise metabiyografik oyun türünün özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Kurgu unsurunun ağır basmaması ise oyunun tam manasıyla metabiyografik olmadığının göstergesidir.

Denebilir ki oyun metabiyografik ve postbiyografik oyun türlerinin özelliklerini taşımakla birlikte genel itibariyle yenilikçi biyografik oyun türünün özellikleri ağır basacak biçimde kaleme alınmıştır.

Yazar, metnini kaleme aldığı dönem (1986) ile Halide Edip'in yaşadığı dönem arasında organik bir bağ kurabilmiştir. Cumhuriyet öncesi ve sonrası tarihsel duruma bakıldığında pek bir şeyin değişmediği; hâlâ ölümlerin, yargısız infazların, idamların ve baskının olduğunu gözlemlemenin mümkün olduğu savı ispatlanmaya çalışılır.

Hiyerarşik yapıları sorgulayan, ideolojiyle hesaplaşma içinde olan ve iktidar meselesini tartışan bir metin kaleme alınır. Özellikle yeni kurulan cumhuriyet rejiminde kadınların kendilerine yer bulamaması sorgulanır ve hâlihazırda var olan sosyolojik yapı eleştirilir.

4.10. MUSTAFA FEHMİ KUBILAY HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Menemen Olayı esnasında şeriat taraftarı gruba karşı duruşu ve şehit edilişi nedeniyle Türk tarihine ismini yazdıran genç bir Türk subayı olan Kubilay, 15 Kasım 1906'da Adana'nın Kozan ilçesinde dünyaya gelmiştir. Mustafa Fehmi Kubilay 1902 yılında Girit Kandiye'den İzmir'e göç eden ve çiftçilikle uğraşan Hüseyin Karavana ve Zeynep Hanım'ın oğludur (Taşkın, 2020: 54). Fatma, Demir ve Ali olmak üzere üç kardeşi vardır. Ailenin ekonomik nedenlerden dolayı Adana'ya göçtüğü zamanda Kubilay dünyaya gelir. 1912'de aile tekrar İzmir'e dönse de bir müddet sonra Aydın'a taşınır ve Kubilay eğitim hayatına Aydın'da başlar. İlköğrenim yıllarını (1913-19) Aydın'da geçirdiğinden Kemal Üstün (1970: 9) bahseder.

1919 senesinde Yunan işgalinden ötürü aile Antalya'ya taşınır ve Kubilay burada bir müddet terzi çıraklığı yapar ve daha sonrasında Antalya'daki Muallim Mektebi'ne kaydolur (1920). Burada babasını kaybeder ve Muallim Mektebi'nde ise üçüncü sınıfa kadar okur. Mektebin kapatılması üzerine İzmir'deki Muallim Mektebi'ne nakil olur. Karıştığı vukuatlı bir olay sebebi ile bir kaç arkadaşıyla beraber Bursa'daki Muallim Mektebi'ne gönderilirler (Taşkın, 2020: 54). 1926 senesinde ise okuldan mezun olmuştur. "Kubilay" ismi okul yıllarında Mustafa Fehmi'nin Kubilay Han'a duyduğu hayranlık ve tarih derslerine olan özel ilgisinden dolayı arkadaşları tarafından kullanılmıştır.

Öğretmen olarak ilk görev yeri İzmir'in Söke ilçesidir (Çetinkaya, 1987: 10). Sultanhisar Mektebi'nden sonra ise Gazipaşa Mektebi'ne tayin edilir. Aydın'da toplam üç sene görev yapar ve kendisi gibi öğretmen olan Fatma Vedide Hanım'la evlenir (1928). Bir sene sonra ise oğlu Vedat dünyaya gelir. Ancak çift anlaşamaz ve 1929'da boşanır. Kubilay ise İzmir'in Gaziemir ilçesine tayin edilir. Aynı sene askerlik görevini ifa etmek için İstanbul'a gider. Acemi birliği İstanbul - Harbiye'dir. İstanbul'dan sonra İzmir'in Menemen ilçesinde yer alan 43. Piyade Alayı'nda asteğmen olarak göreve başlar. Kısa bir süre sonrada öğretmenlik görevi ifa etmek üzere Zafer Mektebi'nde görevlendirilir ve askerlik vazifesini sürdürür (Taşkın, 2020: 55).

Görev yaptığı süre boyunca Menemen’de bulunan Türk Ocağı’nda öğretmen dostlarıyla sohbet ederek vaktini geçirir. Bu sohbetlerde geçen konulardan birini İsmail Kurtoğlu şöyle aktarır:

Bazı geceler Türk Ocağı’ndan birkaç arkadaşla birlikte çıkar, kışlaya giden yolda sohbet ederek yürümüşlerdir. O, bu yola “Kışla Yolu” demiş ve bu gidişle “Kışla Yolu” adlı bir roman yazacağını belirtmiştir. Arada sırada kendisine romanın ne olduğu sorulduğunda, neşeli ve şakacı hâliyle romanın kahramanlarını tanıtır, olayları ve olayların geçtiği yerleri anlatmıştır (Kurtoğlu, 2000: 251).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere, Kubilay’ın okumaya ve edebiyata olan ilgisi aşikârdır. Öyle ki Hikmet Çetinkaya (1987: 14) da onun kitap bulamadığı zaman gazete okuduğundan ve çevresine her daim bir şeyler katma arzusundan bahseder. Öğretmenlik vazifesi boyunca da öğrencilerini Atatürk ilke ve inkılâpları doğrultusunda yetiştirmeyi hedefler. Spor yapmayı seven Kubilay, özellikle futbolla ilgilenerek Menemen Türk Ocağı bünyesindeki spor organizasyonlarına her fırsatta iştirak eder (Taşkın, 2020: 55). Milli ve toplumsal kaynaklı konularda sağduyulu ve duygulu bir tavır sergileyen ve düşüncelerini de açık yüreklilikle dile getiren bir kişilik yapısına sahiptir. Karakter itibarıyla da sinirlidir. Yeni kurulan Türkiye Devleti’nin sisteminden ödün vermez tavrıyla birlikte yapılan devrimlere karşı herhangi bir tepki geldiği anda çok çabuk sinirlenirdi (Kurtoğlu, 2000: 251).

23 Aralık 1930’da Menemen Olayı’nı başlatan Giritli Derviş Mehmet ve yanındakiler meydana halkı toplar ve şeriat taraftarı konuşmalar yapar. Kendini Mehdi olarak ilan eden Derviş Mehmet halka seslenir ve sancağının altında birleşmelerini aksi takdirde kılıçtan geçirileceklerini beyan eder. İsyân eylemini gören bir kişi durumu anlatmak üzere alay karargâhına gider ve Kubilay’a durumu anlatır. Diğer taraftan ise komutan Yüzbaşı Fahri Bey destek ister ve kaymakam Cevdet Bey’e haber gönderir. Alay kumandan yardımcısı Nefis Bey ise Kubilay ve ona bağlı olan erlerin hareketini geçiktirmesi yönünde emir verse de bu emir Kubilay’a ulaşmaz. Merkez Jandarma Komutanlığı ile Alay Komutanlığı arasında kurulamayan iletişim nedeniyle Kubilay ve birkaç eri hazırlıksız bir biçimde olay yerine intikal eder. Kubilay’ın olay yerine intikali ve 24 yaşında şehit edilişi Abdullah Taşkın tarafından şöyle aktarılır:

Belediye meydanına geldiğinde askerlerine süngü taktırıp mevzi aldırır. Kubilay asilerin yanına tek başına giderek dağılmaları yönünde onları ikna etmek ister. Kalabalığın içine

sokulan Kubilay Giritli Derviş Mehmet'in yanına gider. Kubilay, Derviş Mehmet ve bir adamının kollarından çekerek dağılmalarını söyler. Halkı kışkırtmaktan vazgeçmelerini ve silahlarını teslim etmelerini ister. Kubilay ve Giritli Mehmet arasında kısa süreli bir boğuşma yaşanır. Boğuşma esnasında Kubilay'ın ayağı kayar ve yere düşer. Bu esnada kalabalık arasından ateşlenen silah ile göğsünden vurulur.

Kubilay ile birlikte olaya müdahale etmeye gelen askerler silah sesini duyunca korkuya kapılıp olay yerinden kaçarlar. Kubilay aldığı kurşun yarası ile sürünerek canını kurtarmak için 30 metre mesafedeki Gazez Cami avlusuna gider. Asi gurubun başı Giritli Mehmet de hemen arkasından cami avlusuna giderek Kubilay'ı yakalar. Elinde Ali Oğlu Hasan'ın (Giritli Küçük Hasan) çantasından çıkarıp verdiği bıçak vardır. Giritli Mehmet elindeki bıçakla Kubilay'ın başını gövdesinden ayırır. Giritli Mehmet Kubilay'ın kesik başını eline alarak tekrar meydana gelir. Asiler Kubilay'ın kesik başını meydana diktikleri yeşil sancağın ucuna bağlamak için ip isterler. Yetmiş seksen metre ötedeki bir dükkândan Yanyalı Yusuf Oğlu Arnavut Kamil koşarak ip alır ve Giritli Mehmet'e verir. Giritli Mehmet bu iple Kubilay'ın başının da takılı olduğu sancağı elektrik direğine bağlar (Taşkın, 2020: 21-22).

Kubilay'ın şehit edilişinin ardından gelen destekle beraber isyan hareketi bastırılır. Derviş Mehmet, Şamdan Mehmet ve Sütçü Mehmet gibi isyancılar ölü olarak ele geçirilir; Mehmet Emin yaralı olarak yakalanır ve Nalıncı Hasan ile Küçük Hasan olay yerinden kaçtıktan bir müddet sonra yakalanır. Menemen'de yaşanan bu vaka başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere başbakan İsmet İnönü ve TBMM tarafından üzüntüyle karşılanırsa da sert bir şekilde olayın üstüne gidilir, sıkıyönetim ilan edilir ve suçlu bulunanlar idam edilir.

Şehit Kubilay ise 24 Aralık 1930'da yapılan cenaze töreninin ardından Menemen yakınındaki mezarlığa defnedilir. 1934 senesinde ise adına bir anıt yaptırılır.

Menemen'de yaptırılan Kubilay anıtı bir simgedir. Manevi varlığımızın kurtuluşunu, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin rejimini benimseyemeyen iç düşmanlara ve skolastik zihniyete karşı gelişin simgesidir (Kurtoğlu, 2000: 256).

4.10.1. Ülker Köksal-Karanlıkta İlk Işık (Kubilay)⁴⁴

İki bölüm ve toplam on yedi sahneden oluşan oyun Şehit Mustafa Fehmi Kubilay'ın yaşamı ekseninde Menemen Olayı'nı anlatmaktadır. Oyun, Nalıncı Hasan, Giritli Mehmet ve Küçük Hasan'ın sahneye gelişi ve yeşil bayrağı dikip kalabalık içinde tekbir getirmesiyle başlar. Halkın içinde Giritli Mehmet Mehdi olduğunu açıklar; halktan kendisine katılmalarını ister, katılmayanların ise kılıçtan geçirileceğini söyler. Şeriatı ilan ederler. O esnada Tanık (Yüzbaşı Fahri Bey) gelir ve ne olduğunu sorarken isyancılar onu meydandan uzaklaştırır. Tanık, telefon eder ve durumu anlatır. Giritli Mehmet ise Menemen'in ileri gelenlerinden olan Saffet Hoca'nın evine gider ve kendisine katılmasını ister. Saffet Hoca ise bu teklifi reddeder.

Kubilay olay yerine gelir, askerine süngü takmasını emreder. Kalabalığa dağılmasını söylese de Giritli Mehmet buna karşı çıkar. Çıkan boğuşmada Kubilay yere düşer ve vurulur. Sürünerek camiye varır. Peşinden gelen Giritli Mehmet ise "Şeriat adına!" diyerek Kubilay'ın başını vücudundan ayırmak suretiyle onu şehit eder. Bir müddet sonra ise Nalıncı Hasan ile Küçük Hasan'ın kaçtığı görülür. Olup bitenler Anlatıcı'nın ağzından aktarılır:

Kubilay'ın başının kesilmesi yirmi dakika sürdü. Giritli Mehmet, Şamdan Mehmet ve Sütçü Mehmet, isyanı bastırmaya gelen çelik başlıklı, otomatik tüfekli askerî birlik tarafından öldürüldü. Bekçi Hasan'la Bekçi Şevki de yobazların açtığı ateş sonucu öldürülmüşlerdi. Her şey bu küçük alanda olup bitti (Köksal, 2002: 221).

Anlatıcı, uzun süredir Kubilay'ı aramaktadır ve sonunda mistik bir biçimde onunla karşılaşır. Anlatıcı ona ölünce ne hissettiği, neden silahsız gittiği yönünde sorular sorarken Kubilay'ın annesi Zeynep Hanım görünür ve oğlunu anlatır. Annenin oğlunu anlatması üzerinden ve Arkadaş kişinin anlattıkları üzerinden Kubilay'ın biyografisi verilir.

ZEYNEP HANIM- Asıl adı Mustafa Fehmi idi. Ali'den sonra ikinci oğlumdur Kubilay. Biz Girit göçmenleriyiz. Yunan askeri Girit'e çıkınca, zulmüne

⁴⁴ 1987'de kaleme alındıktan sonra oyun ilk kez 1998-1999 sezonunda Konya Devlet Tiyatro'sunda Durdu Murat Atak Rejisörlüğünde sahnelenmiştir. 2008'de Çankaya Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda da sahnelenmiştir.

daynanamayıp Anadolu'ya göç ettik. Önce Adana Kozan'a geldik. Kozan'a gelişimizin dördüncü yılında dünyaya geldi Kubilay(...) Kubilay'ın altı buçuk yaşındayken Aydın'a gittik. "Mektep, mektep" diye tutturduydu.

(...)

Aydın'ı Yunan işgal edince Antalya'ya gitmiştik. Yolda çok sıkıntı çekmiştik. Babası Hüseyin Efendi rençberdi. Antalya'da öldü. Kubilay'ı okutamayacaktım. Çaresiz terzi yanına çırak verdim. İki ay gitti geldi dükkâna. Sonra öğrendik ki dükkândan kaçmış, kimseye söylemeden nüfus cüzdanını almış, bir muallimin yardımını ile İzmir Darümuallimine kaydını yaptırmış (Köksal, 2002: 223-224; 271).

Arkadaş söz alır ve onunla geçirdiği zamandan söz eder. Onun okumaktan çok zevk aldığı, hangi alayda asker olduğunu, mesleğini, Türk Ocağı'ndaki buluşmalarını anlatır. Diğer taraftan iki genç (Küçük Hasan ve Ramazan) görünür sahnede. Kendi aralarında yoksulluktan, Ramazan'ın sevdalısı Selvi'den bahsederler. Küçük Hasan arkadaşına tekkeye girmeyi teklif eder. Böylece karınları doyacaktır.

Serbest Cumhuriyet Fırkası, İzmir'de ilk mitingini yapacaktır. Arkadaş ve Kubilay ise miting alanına yakındırlar. Arkadaş, Kubilay'ın annesini her hafta ziyaret ettiği, içki ve sigara tüketmediği, çabuk sinirlendiği gibi karakteristik özelliklerini anlatırken mitingi gören Kubilay rejim düşmanlarına sinirlenmiştir. Diğer taraftan Nakşibendi tarikatının şeyhi Esat'ın halifesi İbrahim Hoca, Tefik Hoca'yı ziyaret eder. İbrahim Hoca tekkelerin kapatılmasını eleştirir ve harekete geçilmesi gerektiğini söyleyerek Tefik Hoca'ya teklif götürür. Amaçları Müslümanlığı kurtarmak, hilafeti yeniden getirmek ve şeriatı ilan etmektir. Tefik Hoca ise teklifi geri çevirir.

"Üzümlere Ağıt" olarak başlıklandırılan sahnede ise üzüm üreticileri mallarını satamamışlardır. Burada 1929 ekonomik buhranının etkileri aktarılır. "Nakışlı Necla" olarak adlandırılan sahnede ise Tefik Hoca'ya Necla isminde bir kadın gelerek kendini üfletir. Hoca bir şeyler okur ve kadının göğsüne yazı yazar. Burada kadınların din tüccarları tarafından nasıl suistimal edildiği açıkça gösterilir.

Giritli Mehmet ise eylemi gerçekleştirmek için Menemen'i seçmiştir. Neden Menemen'in seçildiği ise diyaloglarla verilir.

İBRAHİM HOCA Menemen'de seçimi serbestçiler kazanmıştı. Bu yüzden mi Menemen dersiniz? (Giritli Mehmet başı ile onaylar) Sonra Menemen'in içinde

fazla asker yoktur. Alay, Menemen'den yarım saat mesafede. Bunu düşünerek mi Menemen dersiniz?

GİRİTLİ MEHMET Öyle ya... (Köksal, 2002: 252).

Kubilay ise annesine bir kadınla tanıştığını, bu kadından hoşlandığını ve kendisi gibi aydın bir öğretmen olduğundan bahseder. Kadının ismi Fatma Vedide'dir. Bu hanımla evleneceğini söyler. Keza evlenir de. Bu evlilikten ise bir oğlu olur: Vedat Aktuğ.

Şeyh Esat ile İbrahim Hoca, Giritli Mehmet'in yapacağı eylemden bahseder. İbrahim Hoca çekindiği noktaları söylese de Şeyh Esat gerekenin yapılması talimatını verir. Harekete geçen Giritli Mehmet, Bozalan Köyü'nde mehdiliğini ilan eder. Diğer taraftan sahnede Kubilay görünür. Arkadaş ile olan konuşmasında boşandıktan sonra evlenme niyetinde olduğu sevdiği bir kadından ve yazacağı "Kışla Yolu" isimli romandan söz eder. Tanık gelir ve Menemen'de isyan çıktığı haberini verir. Burada zamanda sıçrama yapılarak Kubilay'ın cenaze merasimi anlatılır.

İsyanın ardından sanıklar Divan-ı Harp'te yargılanmaktadır. Şeyh Esat iftira atıldığını söyleyerek kendini savunur. Nalıncı Hasan, Küçük Hasan ve İbrahim Hoca ise birbirlerini suçlar. Darağaçları kurulmuştur. Şeyh Esat hastalığından dolayı darağacına gitmeden ölür. Tüm suçlular (Tevfik Hoca, Saffet Hoca ve Rukiye hariç) asılır. Yeniden zamanda sıçrama yapılarak oyunun yazıldığı güncel zaman dilimi görülür. Oyuncular güncele yakın bir biçimde giyinmiştir. Bu sefer öldürülen Kubilay değil, Şirin Tekin'dir.

4.10.1.1. Olay Örgüsü

-Giritli'nin Menemen'de meydandan mehdiliğini ilan etmesi, yanındakilerle şeriatı ilan etmesi.

-Kubilay'ın olay yerine varıp müdahale etmesinin ardından şehit edilmesi.

- İsyanın bastırılması.

-Kubilay'ın mistik bir biçimde Anlatıcı'ya görünmesi.

, -Zeynep Hanım ve Arkadaş'ın Kubilay'ın yaşamını aktarması.

- Küçük Hasan'ın tekkeye girmesi.
- İbrahim Hoca'nın isyan hareketini Şeyh Esat ve Giritli Mehmet ile planlaması.
- Dönemin ekonomik durumunun aktarılması.
- Giritli Mehmet'in eylem için Menemen'i seçmesi.
- Kubilay'ın evlenmesi ve çocuk sahibi olması.
- Giritli Mehmet'in harekete geçip gittiği yerlerde mehdiliğini ilan etmesi.
- Kubilay'ın cenaze merasiminin anlatılması.
- Yakalanan suçluların yargılanmaları ve asılmaları.
- Kubilay Olayı'nın benzerinin güncel zamana taşınıp Şirin Tekin olayına yorumlanması.

4.10.1.2. Kişiler

Toplamda on yedi kişiden oluşan oyundan şahısların çoğu tarihsel ve biyografik gerçeğe uygun bir biçimde kurgulanmıştır. Anlatıcı olarak isimlendirilen kişi olayları aktarırken Zeynep Hanım, Vedide ve Arkadaş kişileri ise Kubilay hakkında verdikleri bilgilerle dikkati çeker. Bu üç kişi sayesinde Kubilay'ın yaşam çizgisi ve karakteri hakkında bilgi edinilmektedir.

Kubilay: Yirmi dört yaşında şeriat taraftarları ve mehdiliğini ilan etmiş birinin elinden şehit edilen bir asteğmen, aynı zamanda da öğretmen olan oyunun ana karakteridir. Türkiye Cumhuriyeti'nin laik ve aydın değerlerinin peşinden gitmiş, cumhuriyetin ilke ve değerlerine sıkı sıkıya bağlı, kendini yetiştirmiş aydın bir karakter olarak kendini gösterir. Alay içinde yaşanan iletişim problemi ve aceleci karakterinden dolayı isyancıların karşısına cephanesiz çıkmış, kendini savunma fırsatı bulamadan şehit edilmiştir.

Karakter itibarıyla okumaya aşık, Fransızca öğrenmek isteyen, okunacak kitap sayısının azlığından yakınan, bir roman yazmayı hedefleyen donanımlı biridir. Sinirli ve çabuk

parlayan bir kişiliği olsa da siniri çabuk yatıştır. Milli konularda duyarlı ve coşkundur. Türkçeye önem verir ve insanların öz Türkçe isimler kullanmasının hayalini kurar. Genç yaşına rağmen saçlarında aklar vardır. Türk Ocağı'nda dostlarıyla vakit geçirmekten, spor yapmaktan hoşlanır.

Yakınındakilere çok değer verir. Annesi Zeynep Hanım'ı her hafta ziyaret eder. Evliliği boyunca eşi Vedide'yi sever ve sayar. Eşinin de kendi gibi aydın bir karaktere sahip olmasıyla gurur duyar. Genel itibariyle özgür bir ülkede yaşamaktan mutluluk duyan, etrafına neşe saçan biri olarak tasvir edilmiştir.

Arkadaş: Kubilay'ın arkadaşıdır ve onun yaşamına, dostluğuna ve kişiliğine dair bilgileri aktaran kişilerden biridir. Her zaman Kubilay'ın yanında olmuş, onu dinlemiş, onunla pek çok anı paylaşmıştır. Bu nedenle onu çok iyi tanır ve ona sonsuz bir sevgi besler.

Anlatıcı: Orta yaşlarda, genç görünen bir kadındır. Tarihin tozlu sayfalarında Kubilay'ı aramış ve mistik bir biçimde görünüşüyle de onu bulmuş, onunla sohbet etmiştir. Olayları genel hatalarıyla özetler ve karakterlere sorular sorarak olayları anlatmalarını ister. Kimi yerde dostça sohbet eder, kimi yerde yargıç gibi suçluları sorguya çeker. Diğer taraftan ise Tanık ile birlikte dönemin tarihsel panoromasını aktarır.

Tanık: Otuz yaşlarında; Yüzbaşı Fahri, Anlatıcı, er, gazeteci ve Kubilay'ın arkadaşı gibi çeşitli rolleri üstlenir. Kimi yerde Kubilay'la sohbet eder, kimi yerde ise dönemin tarihsel, toplumsal ve ekonomik boyutundan söz eder.

Giritli Mehmet: Kırklı yaşlarında, kendini mehdi ilan eden, şeriat taraftarı, akli kıt, cahil cesareti taşıyan ve Kubilay'ı inandığı değerler uğruna şehit edecek kadar gözü dönmüş biridir. Aklının kılığı ve cahil cesaretinden dolayı Nakşibendi tarikatının şeyhi Esat ve onun halifesi İbrahim Hoca'nın kolayca kontrol edebileceği, maşa olarak kullanacağı potansiyele sahiptir. Tüm derdi şeriatı getirmek ve bu uğurda karşısına çıkan kılıçtan geçirmektir. Bu noktada yobaz birisi olarak eserde kendini gösterir. Dinin elden gittiğini düşünür ve bu nedenle laikliğe karşıdır. İsyân hareketi sırasında askerî birlikle girdiği çatışmada ölü olarak ele geçirilir.

İbrahim Hoca: Nakşibendi tarikatı şeyhi Esat'ın halifesidir. İsyân hareketinin planlanması ve harekete geçirilmesi noktasında kilit isimlerden biridir. Giritli Mehmet gibi hilafet taraftarı, şeriatçı ve laiklik karşıtıdır. O da dinin bozulduğunu düşünür.

Diğer taraftan tarikata gelen paraların bir kısmını da cebe indirir. Giritli Mehmet'i isyan hareketini gerçekleştirmesi için teşvik eder. Yakalandığında ise suçunu itiraf etmek yerine inandığı değerleri savunmayı tercih eder; diğerleri üzerine suçu yıkmaya çalışır, ancak darağacından kaçamaz.

Şeyh Esat: Nakşibendi tarikatının şeyhidir. Seksenli yaşlarında ve hasta olmasına rağmen isyanı planlayanlardan biridir. İsyancılara kaynak sağlar ve harekete geçilmesi talimatını verir. Halktan din ve tarikat adına topladığı paralarla lüks bir yaşam sürer. Yakalandığında mahkemede suçunu itiraf etmek yerine iftiraya uğradığını söyler. İdamından önce ise ölür.

Zeynep Hanım: Kubilay'ın annesi olan Zeynep Hanım elli beş yaşlarındadır. Oğlunun yaşam çizgisini aktaran kişilerden biridir. Yoksulluk içinde çocuklarını büyütmüş ancak evlat acısını da tatmıştır.

Vedide: Kubilay'ın evlendiği kişi ve oğlunun annesidir. Evlilikleri uzun sürmemiş ve bir müddet sonra boşanmışlardır. Kubilay'ın sevgisi, aşkı, insanlığı ile ilgili bilgiler Vedide'nin aracılığıyla aktarılır. Kubilay'ın şehit olduğunu duyduktan sonra se yıkılır.

Tevfik Hoca: Kırk beş, ellili yaşlarında Manisa civarında yaşayan genelde kadın müridleri olan Nakşibendi tarikatına mensup bir hocadır. Deyimi yerindeyse üfürükçüdür. Yanına gelen kadınları istismar eden, sapık biridir. İsyân hareketine karışmayı reddeder, bu nedenle de açılan davada aklanır.

Nakışlı Necla: Tevfik Hoca'ya kendini okutturmak için gelen yirmili yaşlarında bir kadındır. Hocanın istismarını başta anlamasa da daha sonraları bu istismara izin verir.

Saffet Hoca: Menemen'in ileri gelen, saygı duyulan isimlerinden biridir. Giritli Mehmet'in kendine katılması teklifini geri çevirir. İsyân sonu açılan davada suçsuz olduğu ortaya çıkar.

Rukiye: Giritli Mehmet'in analığıdır. Giritli Mehmet'in evinde kalmasına izin verir ancak isyan planları yaptığından haberdar değildir. Hiçbir şeyden haberi olmayan, bağda çalışan bir köylü kadınıdır. Açılan davada o da aklanır.

Nalıncı Hasan: Nakşibendi tarikatına girdikten sonra zenginleşen, tarikat adına çalışan ve isyan hareketinin içinde bulunan bir gençtir. Askerî birliklerin müdahalesinin

ardından Küçük Hasan'la birlikte kaçsa da yakalanır, yargılanır. Tarikat faaliyetlerinin içinde bulunan ve maşa olarak kullanılan gençlerdendir.

Küçük Hasan: On yedi yaşlarında yoksulluktan dolayı tarikata giren ve isyan hareketine karışan bir gençtir. O da tarikatın maşa olarak kullandığı, gerçek amacı bilmeyen biridir. Yaşından dolayı darağacına gitmez.

Ramazan: Küçük Hasan'ın isteğiyle tarikata giren, yoksul bir gençtir. Yoksulluktan dolayı sevdiğiyle evlenememiştir. Tarikata adapte olmakta zorlanır ve kaçır. Kaçmasına rağmen kurtulamaz.

4.10.1.3. Mekân

Olaylar Kubilay'ın yaşam çizgisi ve tarihsel açıdan bakıldığında Menemen, İzmir, Manisa ve İstanbul gibi ana mekânlar çerçevesinde gerçekleşir. Mekânlar sahneler bazında çözümlenmektedir. Buna göre birinci bölümün ilk sahnesinde (Menemen'de Bir Kış Sabahı) mekân Menemen'de bir meydandır. Giritli Mehmet ve diğer isyancılar burada şeriatı ilan eder, Kubilay burada vurulur ve Kezaz Cami ile hükümet binasının arasında şehit edilir. Anlatıcı bu sahnede Kubilay'la karşılaşır ve Zeynep Hanım burada Kubilay'ın yaşam çizgisini anlatmaya başlar.

İkinci sahnede (Ramazan'ın Sevdası) mekân belirsizdir. Ancak Ramazan, Küçük Hasan ve Selvi gibi karakterlerin konuşmasından Manisa sınırları içinde olduğu söylenebilir. Küçük Hasan tekeye girmeye karar verir. Üçüncü sahnede (İzmir Mitingi ve Kubilay) İzmir mitinginden bahsedildiğinden dolayı mekân İzmir'e kayar. Dördüncü sahnede (İbrahim Hoca'nın Tevfik Hoca'yı Ziyareti) İbrahim Hoca İstanbul'dan Manisa'ya Tevfik Hoca'yı ziyarete gelir. Tevfik Hoca'nın evinde görüşürler ve Tevfik Hoca burada İbrahim Hoca'nın isyan planlarına dâhil olmamayı tercih eder.

Beşinci sahnede (Üzümlere Ağıt) görünüm şöyledir:

(Manisa panosu önündeyiz. Tanık, Nalıncı Hasan, Rukiye, Küçük Hasan sırtlarında ya da ellerinde küfeler sepetlerle sahneye girerler. Yorgun ve umutsuzdurlar.) (Köksal, 2002: 242-243).

Burada üzüm üreticilerin mallarının elinde kalmasından ve 1929 ekonomik buhranından söz edilmektedir. Altıncı sahnede (Nakışlı Necla) mekân Tevfik Hoca'nın evi olarak değişir. Nakışlı Necla burada hocaya okutmak için gelir ve hocanın istismarıyla karşılaşır. Yedinci sahnede (Ramazan'ın Türküsü) mekân Manisa'dır. Ancak neresi olduğu tam belirtilmez. Ramazan, sevdalısı Selvi'nin başkasıyla evlendiğini öğrenir. Sekizinci sahnede (Silahlar, Kahramanlar ve Kitaplar) de mekân Manisa'dır. Giritli Mehmet ile İbrahim Hoca burada eylem için Menemen'in seçildiği hakkında konuşur. Dokuzuncu sahnede (Kubilay'ın Evliliği) mekân belirsizdir. Kubilay annesine burada evleneceğini söyler. Evlenir ve bir çocuğu olur.

İkinci bölümün ilk sahnesinde (Erenköy'de Bir Köşk) mekân İstanbul/ Erenköy'de bir köşktür. Şeyh Esat, İbrahim Hoca'ya harekete geçilmesi talimatını burada verir. İkinci sahnede (Giritli Mehmet'in Tekkesi) mekân Manisa/Giritli Mehmet'in tekkesi olarak değişir. Ramazan burada tarikata katılır. Üçüncü sahnede (Ramazan Nasıl Düşünecek?) ise Ramazan girdiği durumdan memnun değildir ve korkmaya başlar; bulunduğu yerden kaçır. Dördüncü sahnede (Kubilay'ın Son Gecesi) mekân Menemen olarak değişir. Kubilay burada Arkadaş'la sohbet eder. Ona anılarını anlatır, yazacağı romandan ve sevdiği kadından bahseder. Burada isyan hareketinin haberini alır ve yine bu sahnede Kubilay'ın cenaze merasimi anlatılır.

Beşinci sahnede (Divan-ı Harp) ise mekân aynıdır. Divan- Harp'te suçlular yargılanmaya başlanır. Altıncı sahnede (Suçlular Konuşuyor) de mekân aynı olmakla birlikte suçluların konuşmalarına şahit olunur, burada darağaçları kurulus. Yedinci sahnede (Suçlar ve Cezalar) ise suçluların Menemen içinde farklı yerlerde asıldığı bilgisi verilir.

ANLATICI Yedi kişi istasyonda, üç kişi lokanta önünde, Mehmet Emin Kubilay'ın öldürüldüğü yerde, on sekiz kişi de çarşı içinde asıldılar. İbrahim Hoca da asılanlar arasındaydı. Şeyh Esat'ın oğlu Mehmet Ali altmış beş yaşında olmadığı için asıldı. Altmış beş yaşında olmasına iki ay vardı (Köksal, 2002: 285).

Son sahnede ise olaylar güncele uyarlanır, ancak karakterler aynıdır. Mekân bir üniversite kampüsüdür. Bir genç oruç yediği için öldürülür. Anlatıcı o genci Kubilay sanar ama o genç Kubilay değil Şirin Tekin'dir.

4.10.1.4. Zaman

Oyunda genel hatlarıyla anlatılan zaman dilimi 1930 senesinin Aralık ayının son günleri ile 1931 senesinin Ocak ayının son günlerine denk gelmektedir. Ancak Kubilay'ın yaşam çizgisinin de annesinin ve arkadaşının ağzından geçmiş zaman çerçevesinde aktarıldığı düşünüldüğünde Kubilay'ın doğum tarihi olan 1906 senesinden zaman dilimini başlatmak mümkündür. Bu durumda eser yirmi beş senelik zaman dilimini kapsamaktadır.

Oyunda Kubilay'ın biyografik bilgisinin verilmesinin yanı sıra dönemin tarihsel, toplumsal ve ekonomik boyutu da kesin ve net tarihlerle belirtilmiştir. Kubilay'ın hangi tarihte şehit edildiği, cenaze merasiminin yapıldığı ve anıtının dikildiği tarihler belirtilirken; Menemen Olayı ve failleri, 1929'da dünya çapında yaşanan ekonomik buhran, Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın İzmir'de düzenlediği miting, isyana katılan ve destek verenlerin İstiklal Mahkemeleri'nde yargılanışı ve asılmaları gibi olayların metne yerleştirilmesiyle de dönemin tarihsel atmosferine tanıklık edilmektedir.

TANIK Dış alım fiyatları yükselirken dış satım fiyatları hızla düşüyordu o yıllarda. 1929 dünya buhranı da olumsuz etkilemişti güçsüz olan ekonomimizi. Ege, buhrandan en çok sıkıntıya düşen bölge oldu. Çiftçisi, tüccarı, en çok da üreticisi zarar görmüştü (Köksal, 2002:243).

ANLATICI 3 Ocak 1931 günü Divan-ı Harp Menemen'de işe başladı. Mahkeme Kubilay İlkokulu'nda kuruldu. Yargılamaların ilk günlerinde Nalıncı Hasan, Küçük Hasan ve Çakıroğlu Ramazan hiç konuşmadılar. Zabıt kâtabi kararnameyi okuduğu gün... Kararnamenin okunması bir buçuk saat sürmüştü (Köksal, 2002: 272).

Diğer taraftan vaka zamanında yaklaşık altmış altı senelik bir zamanda sıçrama yapılarak Kubilay Olayı'nın bir benzerinin yaşandığı Şirin Tekin olayına (1987) yazar dikkati çekmektedir. Yazarın burada anlatmak istediği tarihin tekerrür ettiği, Şehit Kubilay'ın başına gelenin aradan yıllar geçse bile başka birinin de başına gelebileceği gerçeğiyle okuru/seyirciyi yüzleştirmektedir.

Eserin anlatma zamanı ise 1987'dir.

4.10.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Yazar; oyununda sade, açık ve anlaşılır bir dil kullanımını tercih etmiş, kullandığı kurallı, devrik ya da eksilteli cümleler ekseninde ise anlatımda akıcılığa ulaşmış, vermek istediği mesajı doğrudan iletebilmiştir. Genel itibariyle cümlelerin kolayca anlaşılmasının yanı sıra mana derinliği taşıyan cümleler kurmaktan da çekinmemiştir.

ANLATICI Kubilay, ışığa yazgılı bir pervane gibiydi. Aydınlığa ve yaşama inanıyordu. Giritli Mehmet ise kör inancın karanlığına tutkuluydu, ölüme inanıyordu (Köksal, 2002: 251).

Yazarın bir başka anlatım özelliği ise ele aldığı kişinin fiziksel ve karakteristik özelliğini en ince detayına kadar aktarmasıdır.

VEDİDE (...) İkimiz de cumhuriyete, Mustafa Kemal devrimlerine yürekten bağlıydık. Kubilay çok okurdu. Okumam için hep kitap getirirdi bana. Yakışıklıydı. Saçlarında aklar vardı. Yakışırdı ona. Kısa zamanda arkadaşlığımız duygusal bir ilişkiye dönüştü. Kızlarda dolaşmayı severdi. (...) Kubilay çok saygılı bir insandı. Bir buçuk yıllık evliliğimizde bana karşı hiç kırıcı olmadı (Köksal, 2002: 255).

Edinilen bilgi ve belgeler (genellikle gazete kupürleri ve fotoğraflar) oyunda kullanılmış, anlatım noktasında bu bilgi ve belgelerden yararlanılmıştır. Oyunda olayların akışının net tarihlerle belirlenişi de bu durumdan kaynaklıdır. Yazarın net tarihlerle olayları ilerletmesi, sıkı bir araştırma yaptığının ve edindiği kaynakları eserinde kullandığının göstergesidir. Ancak tarihsel ve biyografik bilgiler, kurgu unsurunun da karışımı sayesinde tarih ya da biyografi kitabı izleniminden de uzaklaşır. Ramazan-Selvi sevdası oyuna eklemlenen kurgu unsurlarından biridir. Anlatımın canlılığı da kurgu unsurlarıyla desteklenmektedir.

4.10.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Karanlıkta İlk Işık (Kubilay) Oyunu

Oyunda dikkati çeken bir nokta olarak görülen, Kubilay'ın şehit edilişinden sonra onun hakkında araştırma yapan Anlatıcı kişisine mistik bir biçimde görünmesidir. Anlatıcı burada Kubilay'a sorular sorar ve olaylar seyir ederken de Anlatıcı'yı olayların içine karıştırır, oyun karakterleriyle söyleşi yapar, kimi yerlerde de karakterlere sorular sorar. Kısaca, anlatıcı başlangıçta bir araştırmacı olarak kendini gösterse de sonradan olayların içine dâhil edilir. Yazarın, Anlatıcı karakterinin seyrini bu şekilde ilerletmesi dikkate değer bir adımdır ve oyunun dinamizm kazanmasına zemin hazırlamıştır.

Mustafa Fehmi Kubilay'ın yaşam öyküsünü anlatması bakımından biyografik oyun olma niteliği taşıyan oyun, Menemen Olayı'nı, olayın öncesini ve sonrasını anlatması bakımından da tarihsel oyun olma niteliğini de taşımaktadır. Bu açıdan oyun hem tarihsel hem de biyografik temeller üzerinden kurulan olay örgüsüyle okura/seyirciye Menemen Olayı ekseninde şehit Kubilay'ı da tanıtmaktadır.

Benzerlikler

Oyunun başında Giritli Mehmet ve yanındaki tarikat mensuplarının Menemen'de bir meydanda halkı toplayıp şeriatı ilan etmeleri, Giritli Mehmet'in Mehdi olduğunu söylemesi, kendilerine katılmayanların kılıçtan geçirileceği gibi söylemlerinin aktarıldığı kısımlar, kısaca Menemen Olayı'nın fitilini ateşleyen olaylar gerçekliğe benzer bir biçimde aktarılır. Tarihsel gerçeklik bakımından değerlendirildiğinde ise Giritli Hasan oğlu Derviş Mehmet ve yanındakiler önce camiye varır. Cami cemaatine durumu anlatır ve kendilerine katılmalarını söyler. Camiden de yeşil bayrağı alırlar ve burada Derviş Mehmet mehdiliğini ilan eder. Bunun üzerine camide bulunanlar mehdinin arkasına takıldılar ve caminin karşısında belediye meydanına geldiler (Aktaran Kurtoğlu, 2000: 50).

Meydanda mehdi olduğunu iddia ederek halkı toplamaya başlayan isyancılar peşlerine halkı da takıp sokak sokak dolaşarak insanların kendilerine katılmalarını, katılmayanların ise kılıçtan geçirileceğini söyler. Menemen'in ileri gelenlerinden olan

Saffet Hoca'yı davet etmişler ancak Saffet Hoca tarafından reddedilmişlerdir. Tekrar sokak sokak dolaşmak suretiyle belediye meydanında toplanıp eylemlerini sürdürmüşlerdir.

Menemen Olayı'nın faillerinin yargı süreci ve darağacına gidişleri benzer bir biçimde oyunda kendine yer edinir. Buna göre Divan-ı Harp'te yargılanan suçluların birçoğu cezalandırılmakla birlikte aklananlara da yer verilmiştir. Faillerin mahkemede birbirlerini suçlamaları, fikri sabit olanların varlığı, tarikat mensuplarının fikir ve görüşleri eserde bazı karakterler üzerinden aktarılmaktadır (İbrahim Hoca, Şeyh Esat, Nalıncı Hasan, Küçük Hasan vs.).

Ortaklıklar

İsyancıların eylemlerini gören Yüzbaşı Fahri Bey'in gerekli yerlere haber göndermesi, isyancılara ne olduğunu sorması ve eylem alanından uzaklaştırılması oyunda ortak bir biçimde aktarılır.

Kubilay'ın aceleci bir biçimde davranışı, emir komuta zincirinde yaşanan iletişim problemi ve Kubilay'ın yanına cephane almadan isyancıların yanına gidişi, Derviş Mehmet ile yaşadığı boğuşma, vuruluşu, başının gövdesinden ayrılması suretiyle şehit edilişi ve bir elektrik direğine başının geçirilmesi gibi olaylar gerçekliğe uygun bir biçimde anlatılmaktadır.

Kubilay'ın şehit edilmesinden kısa bir süre destek ekiplerinin gelişi, Derviş Mehmet ve yanındakilerin bir kısmının ölü olarak ele geçirilmesi, Nalıncı Hasan ve Küçük Hasan'ın olay yerinden kaçtıktan sonra yakalanışı, isyanın bastırılışı gibi olaylar da gerçeklikle ortak bir seyirde ilerler.

Kubilay'ın yaşam çizgisinin tamamına yakını eserde yer almaktadır. Ailesi, ailesinin ekonomik durumu, çocukluğu, ilk gençlik yıllarında terzi çıraklığı yapması, babasının vefatı, muallim mektebinde okuması, öğretmen olarak Aydın'a atanışı ve burada tanıştığı Fatma Vedide Hanım'la evliliği ve Vedat isminde bir oğlu olduğu gibi bilgiler biyografik gerçekliğe uygun bir biçimde kurgulanır.

Kubilay'ın askerlik yaşamı da detaylarıyla aktarılır. Önce İstanbul'a sonra Menemen'e göreve gitmesi, subay olarak orduda görev yapması, görevinin ardından öğretmenliğe başlayacak olması, karargâhta zamanının çoğunu idman yaparak geçirmesi gibi durumlar da ortak bir biçimde aktarılır. Yine şehit edildikten sonra onun için yapılan cenaze merasimi ve Kubilay Anıtı'nın dikilmesi de biyografik bilgisine uygun bir biçimde kurgulanır.

Konukışının sosyal yaşamı ve kişiliği de biyografisiyle ortak bir izlekte anlatılır. Buna göre Menemen'de Türk Ocağı'nda dostlarıyla vakit geçişi, "Kışla Yolu" isminde bir roman yazma planı, çabuk sinirlenen bir yapıya sahip oluşu, milli ve manevi değerlere bağlı olup Atatürk'ün kurduğu cumhuriyete ve onun değerlerine dört elle sarılan aydın bir subay ve öğretmen oluşu, bol kitap okuması gibi detaylar oyunda kendini göstermektedir.

Oyunda olayların geçtiği mekânların çoğunluğu Kubilay'ın yaşam çizgisine ve Menemen Olayı'nın seyrine uygun bir biçimde kurgulanmıştır. Yer alan karakterin çoğunluğu biyografik ve tarihsel gerçeklikle uyum göstermektedir. Zaman unsuru ise hem Kubilay'ın biyografisiyle paralel bir izlekte hem de Menemen Olayı ve sonrasındaki süreci ihtiva edecek şekilde kurgulanmıştır (1906-1931).

Farklılıklar

Oyunda, meydana isyancıların eyleme başladığı haberini Kubilay'a Yüzbaşı Fahri Bey iletir. Bu noktada bir fark olduğu göze çarpar. Yüzbaşı Fahri Bey ise eylemi gördükten sonra destek istemeye gider. Kubilay'a haber getiren Yüzbaşı Fahri Bey değil olayı görmüş halktan bir kişidir. Yüzbaşı Fahri Bey, durumun ciddiyetini anlamış, çirkin bir tecavüze uğramamak, hükümetin başına bir olay çıkarmamak için önceden jandarma yazıcısı Ali Efendi tarafından mevziye sokulan dört jandarma neferini de geriye çekerek hükümet binasına gelmiş ve bir daha dışarıya çıkmamıştır (Aktaran, Kurtoğlu, 2000: 54).

Kubilay'ın eğitim hayatına dair bazı noktalar biyografik gerçeklikten farklı bir izlekte aktarılır. Buna göre Kubilay'ın İzmir'de muallim mektebinde okuduğu bilgisi paylaşılır.

Ancak Kubilay'ın muallim mektebinde eğitimi farklı yerlerde devam etmiştir. Antalya'daki muallim mektebinin kapatılmasının ardından İzmir'e, İzmir'de ise karıştığı bir olaydan sonra ise arkadaşlarıyla Bursa'daki muallim mektebine gönderilir ve diplomasını buradan alır.

Oyunda Kubilay'ın yaşam çizgisinden ve Menemen Olayı'ndan farklı izlekte kurgulanan olaylar da mevcuttur. Üzüm üreticilerinin mallarının elinde kalmasının anlatıldığı kısım olan ve "Üzümlere Ağıt" şeklinde başlıklandırılan yer 1929 ekonomik buhranı ve sonrasını anlatması bakımından dikkati çeker. Yine "Nakışlı Necla" olarak başlıklandırılan sahnede Tefvik Hoca karakteri üzerinden yazar, onun gibi üfürükçü hocaların nasıl din kisvesi altına bürünüp kadınları suistimal ettiği gerçeğini gözler önüne sermektedir. Ramazan- Selvi aşkının bitişi de yoksulluğun sevdalıları ayırdığı ve gençlerin para uğruna tarikatlara girerek onların maşası hâline gelmesi gibi durumlara yol açtığı fikrinden hareketle kurgulanır. Oyuna göre Nalıncı Hasan ve Küçük Hasan da yoksulluktan ötürü tarikata girmişlerdir.

Kubilay ve Arkadaş'ın Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın İzmir mitingine şahit olduğu sahnede de cumhuriyete karşı olanların tavır ve tutumları anlatılmaktadır. Kubilay'ın İzmir'deki mitingi gördüğü bilinmemekle birlikte yazarın Kubilay'ı orada kurgulamasının bir nedeni olduğu söylenebilir. Yazar burada Kubilay'ın ağzından aslında kendi görüşlerini belirtmektedir:

KUBİLAY (Öfkeli) Kime hınçları var? Niçin? Bunlar kim biliyor musun? Karanlık kafalı yobazlar... Işık düşmanları... (Öfkeli) İçimizdeki düşmanlar bunlar. Cumhuriyetin düşmanları... Üç beş değil... Binlerce... Bizi karanlığa çekmek istiyorlar. Kahretsin... (Köksal, 2002: 234).

Biyografik oyun türü açısından ele alındığında ise oyunun genel itibariyle yenilikçi biyografik oyun türünün özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Yenilikçi biyografik oyunlarda konukışinin nezdinde dönemin tarihsel ve toplumu durumu dile getirilir. Karanlıkta İlk Işık (Kubilay) oyununda da şehit Kubilay'ın yaşam çizgisi ekseninde Menemen Olayı, tarikatlaşma ve bunun olumsuz sonuçları, ekonomik durum gibi tarihsel ve sosyolojik durum değerlendirmesi yapılmaktadır. Kubilay karakteri tarihsel ve toplumsal bağlamda ele alınıp anlatılmaktadır. Kubilay'ın düşüncelerine yer verilmesi ve olumlu-olumsuz yönlerinin de oyunda yer aldığı görülmektedir.

Kişiler, mekân ve zaman gibi unsurların hem biyografik hem de tarihsel gerçekliğe uygun bir biçimde kronolojik bir seyirde aktarılması; yazarın Kubilay'ı öven ve yücelten bir tavır takınması ile de geleneksel tavrın izlerini görmek mümkündür.

Denebilir ki oyun yer yer geleneksel tavıra yaklaşan unsurları barındırmakla birlikte genel açıdan yenilikçi biyografik oyun türü olarak değerlendirilebilir.

Karanlıkta İlk Işık (Kubilay) oyununda yazarın metnini kaleme aldığı dönem ile Kubilay Olayı'nın yaşandığı dönem arasında bağ kurmak mümkündür. Oyunun ana izleklerini oluşturan tarikatlaşma, rejim karşıtlığı, dini suistimal etme ve insanların erken yaşlarda beyinlerini yıkama gibi durumların; cumhuriyetin kuruluşundan önce, cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarda ve hatta günümüzde de benzer bir biçimde yaşandığını anlatmak yazarın gayesidir. Metnin sonunda ise Kubilay Olayı'nın Şirin Tekin olayına eklenmesi de bu görüşün kanıtı niteliğindedir.

4.11. SABAHATTİN ALİ HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

25 Şubat 1907'de dünyaya gelen Sabahattin Ali'nin dedesi Bahriye Alay Emiri Oflu Salih, büyükannesi Saliha Hanım'dır. Çiftin evliliğinden olan Piyade Yüzbaşı Cihangirli Salahattin Bey babası, annesi ise Mülazım Mehmet Ali Bey'in kızı Hüsniye Hanım'dır. Salahattin Bey görev yaptığı Edremit'te Hüsniye Hanım'la tanışır ve evlenir. Görevi gereği farklı yerlere göçen ailenin ilk çocuğu olan Sabahattin Bulgaristan'ın Gümülcine şehrine bağlı Eğridere'de dünyaya gelir. Kendisinden dört sene sonra da kardeşi Fikret dünyaya gelir. Asım Bezirci (2013: 9) Sabahattin Ali'nin isminin babasının yakın dostu olan Prens Sabahattin'den dolayı konulduğunu ifade eder.

Çocukluk yılları savaşın gölgesinde geçen Sabahattin Ali babasının görevi nedeniyle farklı yerler görse de Çanakkale cephesini yakından tanımış olması onda travma yaratır. İlköğrenimine 1914'te Üsküdar Doğancılar'daki Füyuzât-ı Osmaniye mektebinde başlamış, daha sonra Çanakkale ve Edremit'te İptidâi Mektebi'nde devam etmiştir. Savaş sonunda babasının kalp sorunları nedeniyle emekliliğini istemesi üzerine aile İzmir'e taşınır. Salahattin Bey tiyatro ve gazino işletmeciliği yapsa da Yunan işgalinden dolayı aile, İzmir'i terk ederek Edremit'e yerleşir. Edremit'e yerleştiklerinde bölge

Yunan işgalinde olduğundan Salahattin Bey'e emekli maaşı ödenemez ve maddi sıkıntılar yaşanmaya başlanır. Bunların üzerine annesinin intihar girişimleri ve psikolojik rahatsızlıkları nedeniyle çıkardığı huzursuzluklar gibi manevi sıkıntılar da eklenir. Sabahattin Ali bu dönemde işportacılık yapan babasına yardım eder. Ancak eşler arasındaki yaş ve kültür farkından kaynaklanan huzursuzluklar devam etmektedir.

1921'de Balıkesir Öğretmen Okulu'na başlar ve burada beş sene eğitim alır. Çocukluk yıllarında sessiz ve sakin biri olan Sabahattin Ali gençlik yıllarında da içe dönük, karamsar, kitaplarla vakit geçiren ve yalnız biri olarak göze çarpar. Yazdığı yazılar okul gazetesinde yayınlanmaya başlar. Kız Öğretmen Okulu'nda sahnelenen bir tiyatro oyununa gizlice gittiği için okuldan atılma tehlikesi yaşar.1926'da ise ilk şiirleri Çağlayan dergisinde yayınlanır. Aynı sene naklini İstanbul Öğretmen Okulu'na aldırır ve burada öğretmeni Ali Canip Yöntem'in yönlendirmesiyle şiirler ve öyküler kaleme alır. Yazdığı yazılar Servet-i Fünun, Akbaba, Güneş, Meşale, Irmak, Hayat gibi dergilerde yayınlanır.

Annesiyle olan iletişim problemini yaşamının her noktasında hisseden Sabahattin Ali, annesinin kardeşi Fikret'e olan düşkünlüğü ve kendisine karşı soğuk tavırlarını gördükçe babasını farklı bir yere koyar. 1927'de babasını kaybeder ve onun ölümünden annesini sorumlu tutar. Arkadaşı Mehpare Hanım'a yazdığı mektuplarda annesi için söylediklerini Asım Bezirci şöyle aktarır:

Bu esnada annemin Çanakkale'de başlayan histerisi gayr-ı kabil-i tahammül bir hâl aldı. Zaten İzmir'de bir kere bileklerini kesmek, bir kere de Edremit'e gelirken denize atlamak üzere yaptığı intihar teşebbüsleri burada da tekerrür etmişti. Her akşam yorgun argın eve gelen babamla muhakkak bir bahane bularak bir kavga çıkarıyor, o adama yediğini içtiğini zehir ediyordu. Her akşam muhakkak bir şey tuttururdu. Ya annesiyle babasıyla yahut da kocasıyla yani babamla bir gürültü çıkarmazsa yüreği rahat etmiyordu. Belki bunlar hastalıktandı, fakat yüzde doksamı da aldığı terbiyenin noksanlığındandı (Bezirci, 2013: 11)

1927'de okulunu bitirdikten sonra Yozgat'ta Cumhuriyet İlkokulu'na atanır ve bir yıl burada görev yapar. Bir müddet sonra ise Yozgat'tan sıkılır. İstanbul'da stajdayken tanıdığı Nahit Hanım'a olan aşkı, bir yandan onu heyecanlandırırken bir yandan Yozgat'tan daha da soğutur (Aydoğan, 2014: 61). Nahit Hanım'a yazdığı bir mektubunda Yozgat'a dair izlenimlerini aktarır:

Memleketin civarı hep bozkır, gözünün alabildiği kadar çıplak dağlar uzanıyor... Yalnız Yozgat'ın tam karşısında bir çam ormanı var... Ama o da dümdüz araziye yakışmıyor. Adeta kirlili bir bakkal önlüğüne yamanmış yeşil bir kadifeye benziyor. Buraların dağları bile münasebetsiz. Üstlerinde bir ağaç, bir iri kaya bile yok... Yalnız toprak mı? Hayır, o da değil... Çakıl taşı gibi en büyüğü yumruk kadar taşlarla örtülü (Bezirci, 2013: 20).

1928'de Maarif Vekaleti'nin açtığı sınavı kazanır ve dil eğitimi için Postdam/Almanya'ya gider. Burada olduğu zaman diliminde dil öğrenmekle birlikte Batı edebiyatını yakından tanıma fırsatı bulur, Rus edebiyatıyla özel olarak ilgilenir.

Almanya'daki ilk günleri çok iyi geçer, çok şey öğrenir, Alman ve Dünya edebiyatlarıyla tanışır. Hikâyelerini de bu zamanda Resimli Ay'da yayımlamaya başlamıştır (Sönmez, 2017: 44-45).

Almanya'da Fraulein Puder isiminde bir kadınla tanışır, ona aşık olur ve onunla vakit geçirir ki bu kadın ileride kendi hayatından yola çıkarak kaleme aldığı Kürk Mantolu Madonna isimli kitabındaki Maria Puder karakterinin ilham kaynağı olur. Almanya'dan erken döner ve erken dönüşü birtakım söylentileri ortaya çıkarır. Türkiye'den geri çağrıldığı veya Almanya'da komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle sınır dışı edildiğine dair ifadelerin dikkate değer tanıklıkları yoktur (Korkmaz, 2016: 36). Geri dönüşünün nedeni Almanya'da bir öğrenciyle ettiği kavgadan dolayıdır. Hüseyin Nihal Atsız geri dönüşünün nedenini bizzat Sabahattin Ali'den öğrendiğini ifade eder:

“Okuduğu mektepte bir gün Alman talebelerinden biri 'Bu parazit Türkleri buradan kovmalı' demiş. Sabahattin Ali hemen yerinden fırlamış: 'Biz sizin hükümetinize hükümetimiz tarafından verilen para ile okuyoruz. Parazit değiliz. Sözümleri geri al' demiş. Talebe sözünü geri almayınca tokadı indirmiş. Alman hükümeti de böyle talebe istemediğini söyleyerek onu geri yollamış” (Aktaran Bezirci, 2013: 27).

1930'da ülkeye dönen Sabahattin Ali, Resimli Ay dergisinde çalışan Nazım Hikmet'le tanışır ve ilk toplumcu gerçekçi öyküsü olan “*Bir Orman Hikâyesi*” bu dergide yayınlanır. Aydın'da Almanca öğretmenliği yaptığı sırada komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle tutuklanır ve üç ay cezaevinde kalır. 1931'de Konya Ortaokulu'na atanır. Bir toplantıda okuduğu iddia edilen hicviye yüzünden tutuklanır ve on dört ay cezaya çarptırılır (Aydoğan, 2014: 62). Önce Konya, sonra Sinop Cezaevleri'nde yatar

ve 1933'te Cumhuriyet'in onuncu yılı nedeniyle çıkan aftan yararlanır. Ankara'ya giderek görev iadesi talebinde bulunur. Fikrinin değiştiğini beyan eden bir şiir yazması istenmesi üzerine Atatürk'ü öven “*Benim Aşkım*” isimli bir şiir yazar. Uzun bir bekleyişten sonra 1934 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Dairesi mümeyyizliğine atanır. Daha sonra Bakanlık Neşriyat müdürlüğü'ne atanır ve bir yandan da Ankara İkinci Ortaokulu'nda Almanca öğretmenliği görevine devam eder. 16 Mayıs 1935'te Aliye Hanım'la hayatlarını birleştirir ve *Değirmen* isimli öykü kitabını yayımlar. 1936 senesinde kızı Filiz dünyaya gelir ve *Kuyucaklı Yusuf* isimli romanı Tan gazetesinde tefrika edilmeye başlanır. 1937'de *Kuyucaklı Yusuf'u* ve *Ses* isimli öykü kitabını yayımlar. Askerlik için İstanbul'a gider ve Eskişehir'de yedek subay olarak görevini ifa ettikten sonra 1938'de terhis olur. Aynı sene Musiki Muallim Mektebi'nde Türkçe öğretmeni olarak çalıştıktan sonra Ankara Devlet Konservatuari'na atanır ve burada Carl Ebert'in asistanlığını yapar.

1940'ta *İçimizdeki Şeytan* isimli kitabını yayımlar ve İkinci Dünya Savaşı nedeniyle kısa bir süreliğine yeniden askere gider. İlerleyen yıllarda Tercüme Bürosu'nda ve TDK'da görev yapmaya başlamasıyla beraber hayat standartları da yükselir. Lüks bir yaşam sürmeye başlaması kendisiyle aynı ideolojiyi benimsemiş insanlar tarafından eleştirilir ki bu durumu Bedri Aydoğan şöyle özetler:

Sabahattin Ali, iyi giyinmekten, pahalı yerlerde yemek yemekten, lüks içki ve sigara içmekten hoşlanır. Rahat, serbest ve mutlu yaşamı sol düşünceye uygun görülmez. Yazdıkları ve düşündükleriyle yaşamı arasında çelişki bulunur. Bu noktada kimi arkadaşları ve sol çevrelerce eleştirilir (Aydoğan, 2014: 62).

Ramazan Korkmaz (2016: 48-49) da Emin Türk, Samet Ağaoğlu ve Mehmet Ali Cimcoz gibi isimler tarafından siyasi düşüncelerinin sorgulandığı ve eleştirildiğini aktarmaktadır.

1943'te *Kürk Mantolu Madonna* isimli kitabını yayımlar. Eski arkadaşı Hüseyin Nihal Atsız'la yaşadığı bir kavga sonucunda onu mahkemeye verir (1944). 1945'te Cami Baykurt ile birlikte Yeni Dünya gazetesini çıkarır. Tan gazetesi ve bazı yayınevlerin saldırıya uğraması sonucu çıkan olaylardan payını Yeni Dünya gazetesi de alır. Bu olayın üstüne Sabahattin Ali politik bir tavır alır. 1946'da Aziz Nesin'le birlikte çıkardığı Markopaşa dergisinde sert ve eleştirel tavrını kaleme aldığı yazılarla ortaya

koyar. 1947 senesi yazar için hayli hareketli ve kavga dolu bir atmosferle geçer. Markopaşa’da yayımlanan “Topunuzun Köküne Kibrit Suyu” (16 Aralık 1946), başlıklı yazıdan dolayı Cemil Sait Barlas’a hakaretten dört ay (10 Mart), “Biliyor musunuz?” başlıklı yazıdan dolayı Falih Rıfkı Atay’a hakaretten üç ay (25 Haziran) mahkûmiyet cezası aldı (Sönmez, 2017: 14). Markopaşa’nın kapatılmasıyla art arda Merhum Paşa, Malum Paşa ve Ali Baba isimli dergiler yayınlar ve sert tutumunu burada da devam ettirir. *Sırça Köşk* isimli öykü kitabı da bu kavga dolu yıllar içerisinde kaleme alınır (1947).

Cemil Sait Barlas davasından aldığı ceza üzerine Üsküdar Paşakapısı Cezaevi’ne girer ve burada üç ay kalır. Çıktıktan sonra kaleme aldığı “Adalet Koridorlarında” isimli yazısı yüzünden de Sultanahmet Cezaevi’ne girer. Kısa bir süre sonra cezaevinden çıkar ancak bayilerin yayınladığı dergileri satmak istememesi gibi durumlarla karşılaştıktan sonra dergi işlerini bırakır ve nakliyeciliğe başlar. Diğer taraftan da yurtdışına gitmeyi düşünür. Pasaport alamadığı için yasadışı yollarla nakliyecilik sayesinde yurtdışına gitmeyi planlar. O sıralarda tanıştığı Ali Ertekin tarafından Kırklareli’nde öldürülür (1948). 1949’da ise polis tarafından yakalanan Ali Ertekin cinayeti milli duygularla işlediğini itiraf eder.

4.11.1. Tuncer Cücenoglu-Sabahattin Ali⁴⁵

İki bölümden oluşan oyun bir mahkeme salonunda Sabahattin Ali ve Ali Ertekin başta olmak üzere, Sabahattin Ali’nin yakınlarının verdiği ifadelerle başlar. Hasan İzzettin Dinamo, Sabiha Sertel ve Talip Apaydın gibi kişiler Sabahattin Ali’nin ölümünden nasıl haberdar olduklarını anlatır. Ali Ertekin söz alır ve kendini savunur:

Sabahattin Ali’yi ben öldürdüm... Ama öldürmek amacıyla değil, sersemletip yakalatmak için. Parasını ve eşyalarını almak için değil, ulusal duygularım kabardığı için yaptım bu işi. Ülkeme hizmet ettiğime inanıyorum (Cücenoglu, 2003: 12).

⁴⁵ Oyunun sahnelendiğine dair bir iz yapılan araştırma sonucu bulunamamıştır.

Maskeli Adam, Sabahattin Ali'yi tanıttikten sonra Sabahattin Ali söz alır ve yaşamını anlatmaya başlar. Çocukluk günlerinden, savaş psikolojisinden bahsederken Ali Ertekin de kendi yaşamını anlatmaya başlar. Sabahattin Ali söz alarak İzmir günlerini anlatır. Annesinin bileklerini keserek intihar ettiğinden, Edremit'e giderken gemiden atlamak suretiyle intihara kalkışmasından ve evde çıkardığı huzursuzluklardan bahseder. Kız kardeşi Süheyla da söz alarak ailenin durumunu anlatır. Edremit'te emekli aylığını alamayan ve kalp sorunları yaşayan babasına yardım etmek için işportacılık yapar. O esnada Sevgi Sanlı da Sabahattin Ali'yle nasıl tanıştığını anlatır. Tekrar Sabahattin Ali söz alır ve ilk yazı denemelerine nasıl başladığını anlatır. Balıkesir Öğretmen Okulu'na girer ve burada çıkardıkları okul gazetesinde ilk şiir ve öykülerini yayınlar. Kız Okulu'ndaki gösteriyi izlemek için okuldan kaçır ve durumu açığa çıkınca da disipline verilir. Okuldan atılacağını düşünür ve kendini asmaya kalkınca öğretmenleri durumu engeller ve okuldan atılmaktan kurtulur.

İstanbul'daki Öğretmen Okulu'na naklini aldırır. O sıralarda da annesi geçirdiği krizler nedeniyle hastanede yatmaktayken babası vefat eder. Babasının ölümünün ardından okulunu bitirir ve Anadolu'da bir yere öğretmen olarak atanır. Aşık olduğu kadın olan Nahit Hanım'la mektuplaşır ve ona bulunduğu yeri anlatır, sıkıldığından bahseder. Bakanlığın açtığı sınavı kazanarak Almanya'ya eğitim amaçlı gider. Almanya'ya dair izlenimlerini aktarır:

SABAHATTİN ALİ- (...) Sol oldukça güçlüydü ama işsizlik, umutsuzluk ve kargaşa Hitler'i de güçlendiriyordu. Alman milliyetçiliği hızla yükseliyordu... Özellikle genç Alman subayları bu yükselişe destek vermeye başlamışlardı... İşin aslı bunalımdan ve kargaşadan kurtulmak amacındaki Alman sermayesi kendi diktatoryasını kurmaya hazırlanıyordu... Özellikle hedefteki Musevilere ve yabancılara karşı inanılmaz bir düşmanlık geliyordu (Cücenöğlu, 2003: 32).

Hüseyin Nihal Atsız da onun Almanya'dan nasıl döndüğünü aktarır. Türkiye'ye dönüşte Resimli Ay dergisine gider. Burada Zekeriya Sertel ve Nazım Hikmet'le tanışır, öyküsü bu dergide yayınlanır. Aydın'a da öğretmen olarak yerleşir. Yıkıcı propaganda yaptığı gerekçesiyle üç ay tutuklu kalır. Çıktığında ise Konya'ya atanır, burada Kuyucaklı Yusuf'u yazar. Cemal Kutay'ın sahibi olduğu Yeni Anadolu gazetesinde eseri tefrika edilir. Telif ücreti yüzünden Cemal Kutay'la anlaşmazlık yaşar ve ona dava açar. Bu esnada yazdığı bir şiir üzerine tutuklanır. Bu konu hakkında kendisini şöyle savunur:

SABAHATTİN ALİ- (...) Şiirin bazı yerleri bu ihbarı yapanlar tarafından değiştirilmiştir. Kaldı ki bu şiirde Gazi'nin adı hiçbir şekilde geçmemektedir. İşin aslı Kuyucaklı Yusuf romanımı gazetesinde yayımladığı halde telifimi ödemeyen Cemal Kutay'ın, yayımı durdurmamdan dolayı, yandaş Mustafa öğretmen aracılığıyla gerçekleştirdiği bir komplodur bu durum... (Cücenoglu, 2003: 37).

Tutuklanır ve önce Konya'da sonra da Sinop'ta hapis yatar. Çıkan aftan yararlanır ve Ankara'ya giderek görev iadesi talebinde bulunur. Fikrini değiştirdiğine dair kanıt istenince de Benim Aşkım isimli şiirini Varlık dergisinde yayınlar. Bir müddet sonra Atatürk'ün isteği üzerine atanır. Atandıktan sonra ciddi anlamda evliliği düşünmeye başlar. Ayşe isimli tanıdığı öğretmen bir kadına evlilik teklif etse de reddedilir. Akabinde ise Aliye Hanım'la evlenir. 1937 senesinde askere çağırılır. Askerde Niyazi Ağırnaslı ile tanışır ve bu sıralarda kızı Filiz dünyaya gelir. Teğmen olarak Eskişehir'e atanır ve sonrasında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'ne Türkçe öğretmeni olarak atanır. Hayatı güzel giderken İkinci Dünya Savaşı nedeniyle yeniden askere gider. Niyazi Ağırnaslı ile Sovyet Rusya'nın durumuna üzülürken Hüseyin Nihal Atsız tarafından eleştirilir. Mahkeme salonunda birden Sabahattin Ali ile Nihal Atsız'ın tartışması parlar.

Askerden dönüşte konservatuara atanır ve Carl Ebert'in yanında görev alır. İçimizdeki Şeytan isimli eserini yayınladıktan sonra ise siyasi boyutta ortalık karışmıştır. Nihal Atsız, başbakana bir mektup yazar ve Sabahattin Ali gibi bir komünistin devlet kadrolarında görev yapmasını eleştirir. Mediha Esnel söz alır ve dönemin atmosferini anlatır:

Yaşadığımız havayı şimdi sizlere antabilmek oldukça güç. "Evler aranacak!" diye bi söylenti yayılmaya görsün hemen öncelikle Bursa'da yatmakta olan Nazım'ın yapıtları olmak üzere, kuşkulu görülecek tüm kitapları yok ederdik... Bir kere damgalanmaya gör, işinden gücünden olman bile işten değildi (Cücenoglu, 2003: 57).

Sabahattin Ali ise Nihal Atsız'a dava açar ve Nihal Atsız suçlu bulunarak dört ay hapiste yatar. Sabahattin Ali'nin Yurt ve Dünya isimli bir yayının organında yazdığı yazıları üzerine konservatuardaki işine son verilir. Diğer taraftan Sabiha Sertel dönemin siyasi atmosferinden bahseder. Buna göre herkes artık tek parti yönetiminden sıkılmış, çok partili hayatı istemektedir. Her görüşten insan yeni kurulmuş olan Demokrat

Parti'ye oy verme kanısındadır. Tan gazetesi ise dağıtılmıştır. Sabahattin Ali ise Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz ile birlikte Markopaşa isminde bir gazete çıkarır. Satışlar başta iyi gitse de gazete bir süre sonra kapatılır. Ardından ise çıkardıkları Merhum Paşa, Malum Paşa ve Ali Baba gibi gazeteler de kapatılır. Yazılarından dolayı Sabahattin Ali Paşakapısı Cezaevinde yatar. Çıktıktan sonra ise on üç gün süreyle tekrar hapis yatar.

Son kez hapisten çıktığında ise pasaport için başvurur. Gitmeye karar vermiştir. Ancak kendisine pasaport verilmez. Mehmet Ali Cimcoz'un bir müvekkili Melek Celal aracılığıyla bir kamyon alır ve Melek Celal adına nakliyecilik işine girer. Ali Ertekin'le ise hapisten arkadaşı olan Berber Hasan Tural aracılığıyla tanışır. Yurtdışına kaçak olarak gitme planları yapar ve bu planını arkadaşı Rasih Nuri İleri'ye anlatır ve Ali Ertekin'in onu kaçak olarak yurtdışına götüreceğini söyler. Biri eşine diğeri Mehmet Ali Cimcoz'a olmak üzere iki mektup yazar ve arkadaşına iletmesi için teslim eder.

Ali Ertekin söz alır ve Sabahattin Ali ile geçirdiği zamandan bahseder. Buna göre, Sabahattin Ali ondan kendisini Bulgaristan'a geçirmesini ister ve karşılığında iyi bir miktar eline geçeceğini söyler. Ancak onun komünist bir yazar olan Sabahattin Ali olduğunu öğrenince sessiz kalmayı, onun güvenini kazanmayı tercih eder. Sabahattin Ali ona planlarını anlattıkça hiddetlenir ve onu yakalatmaya karar verir. Etkisiz hâle getirmek için kafasına sopayla vurur ve işlediği cinayeti şöyle anlatır:

ALİ ERTEKİN- Sessizce yaklaştım arkasından ve kafasının sol tarafından yüzüne doğru var gücümle vurduğum sopayı. Suratı, gözlükleri, kulağı, kan içinde kalmıştı. Aynı güçle bir kez daha vurduğum. Sağ tarafına doğru yere yıkıldı. Ağzından, burnundan kan boşalmaya başladı. Ama gene de hafif hafif nefes almayı sürdürüyordu. Birileri olmalıydı... Teslim etmeliydim hemen! Ama hiç kimse yoktu ortada. Oysa o kadar çok çoban geçerdi ki buralardan! Yanından ayrılmamalıydım... Yaşıyordu çünkü... Üçüncü kez şiddetle indirdim sopayı. Nefesi kesilivermişti... Ölmüştü... (Cücenoglu, 2003: 94).

Rasih Nuri ise Berber Hasan'dan Sabahattin Ali'nin sınırı geçtiğine delil olan imzalı kartı alır ve onun sınırı geçtiğine ikna olur. Ancak günler geçmesine rağmen ondan bir haber yoktur. Yakınları, ölüm haberini işlenen cinayetin itirafından öğrenir. Yıllar sonra ise Kemal Bayram yazacağı Sabahattin Ali olayı isimli kitabı için Ali Ertekin'i bulur. Ali Ertekin ise Sabahattin Ali'nin bir kitabını okurken görünür ve oyun sonlanır.

4.11.1.1. Olay Örgüsü

-Mahkeme salonunda Sabahattin Ali ve Ali Ertekin'in yüzleşmeleri ve kendi hayat hikâyelerini anlatmaya başlamaları.

-Sabahattin Ali'nin dostlarının onun ölümünden haberdar oluşu.

-Sabahattin Ali ve Ali Ertekin'in çocukluk ve gençlik yıllarını anlatmaları.

-Sabahattin Ali'nin annesinin hastaneye kaldırılması ve babasının vefatı.

-Öğretmen olarak Anadolu'nun bir yerine atanması ve oradan sıkılıp eğitim için Almanya'ya gitmesi.

-Almanya dönüşünde öykülerini yayınlaması ve birtakım söylemlerle art arda hapis yatması.

-Hapisten çıktıktan sonra uzun bir müddet bekleyişten sonra göreve yeniden başlaması, bir aile kurması ve askere gitmesi.

-Askerden döndükten sonra gazete ve dergi çıkarması ve yazdığı yazılardan ötürü yeniden hapis yatması.

-Dönemin atmosferinin Sabahattin Ali'nin dostları tarafından aktarılması.

-Sabahattin Ali'nin hapisten çıktıktan sonra nakliyeciliğe başlaması ve tanıştığı Ali Ertekin aracılığıyla yurtdışına kaçma planı yapması.

-Ali Ertekin'in Sabahattin Ali'yi öldürmesi ve işlediği cinayeti bir müddet sonra yakalanınca itiraf etmesi.

-Ali Ertekin'in kısa bir müddet hapis yattıktan sonra çıkan aftan yararlanması.

-Yıllar sonra Kemal Bayram'ın Sabahattin Ali ile ilgili yazacağı kitapla alakalı Ali Ertekin'i bulması ve onunla konuşmak istemesi.

-Ali Ertekin'in ise Sabahattin Ali'nin bir kitabını okurken görünmesi.

4.11.1.2. Kişiler

Oyun kalabalık bir şahıs kadrosundan oluşmaktadır (40 kişi). Sabahattin Ali ve Ali Ertekin dışındakiler karakter ya da tip olmaktan öte oyunun biyografik gerçekliğini sağlayan figüran kişilerdir (Sevim, 2005: 96). Bu nedenle oyunda öne çıkan isimler incelemeye tabii tutulacaktır.

Sabahattin Ali: Yaşadığı zaman diliminde edebî açıdan değeri anlaşılmamış, görüşleri nedeniyle örselenmiş, ürettiği eserler toplatılmış ya da sansürlenmiş; kendi mücadelesini vermekten vazgeçmeyen, milleti sömürenlerin karşısında duran bir edebiyatçı ve fikir insanıdır. Fikir ve görüşlerini paylaşmaktan çekinmediği için ömrü sürekli hapisliğe girip çıkmalarla, çıkardığı gazetelerin kapatılmasıyla ve bir şekilde susturulma durumuna itilmesiyle geçmiştir. Verdiği mücadelenin neticesini göremediği için de pes etmiş ve yurtdışına gidip kendine ve ailesine yeni bir hayat kurmayı düşlemiş; ancak öldürülmek suretiyle de hayalleri yarım kalmıştır.

Son derece duygusal ve duyarlı bir kimliğe sahip olan Sabahattin Ali; çocukluk ve gençlik yıllarında da kitaplara sığınan, okumaktan ve yazmaktan keyif alan, kendi içine kapanık, zorluklarla mücadele eden, çalışkan ve azimli biri olarak eserde kendini gösterir. Annesinin çıkardığı huzursuzluklarla baş etmeye çalışır, onun kendisine karşı tutumuna içerler ve bu nedenle babasına karşı derin bir sevgi besler. Babasının vefatından sonra ise kendisini çalışma ortamında bulur ve kişisel gelişimi adına Almanya’da eğitim alır. Toplumcu gerçekçi düşünce tarzını benimser ve bu doğrultuda yapıtlar üretir.

Eşi Aliye Hanım’a ve kızı Filiz’e çok düşkündür. Onlar için mücadelesini devam ettirir; işsizlikte boğuştuğu zamanlarda bile ailesini mutlu etmek adına türlü çabalar sarf eder. Hatta onlarla birlikte yurtdışında yeni bir hayat kurma planları yapar. Yurtdışına gitme planları yaparken eşine bir mektup yazmış ve bu mektupta planlarını anlatmış, onları düşünmeyi ihmal etmemiştir.

Sosyalist fikirleri benimsediğinden ötürü karşıt görüş mensuplarından ağır eleştiriler almış, öyle ki eski arkadaşı Hüseyin Nihal Atsız’la birbirlerine karşılıklı davalar açmışlardır. Dergilerin kapatılması ve yeniden hapis yaşamına dönmesiyle umutlu olan çehresi zamanla yerini umutsuzluğa bırakmıştır. Artık insanlara güveni kalmamıştır.

Ölümünden yıllar sonra değeri anlaşılmış ve yazdığı eserler yeniden yayınlanmaya başlanmıştır.

Ali Ertekin: Sabahattin Ali'yi öldüren kişidir. Ordudan atılmış eski bir subaydır. Çocuk yaşlarındayken Balkan Savaşları nedeniyle babasıyla Türkiye'ye kaçma girişiminde bulunurken babası Bulgarlar tarafından öldürülür, Ali ise yaşı küçük olduğu için bırakılır. 1924'te ise kaçarak İstanbul/ Zeytinburnu'na gelir. Burada Astsubay Okulu'nda eğitim alır ve farklı yerlerde görev yapar. Ordudan kaybolan silahları çaldığı iddiasıyla hapis yatar ve ordudan atılır. Zamanla türlü işler yapan Ali Ertekin, hapiste tanıştığı Berber Hasan Tural aracılığıyla iki kişiyi sınırdan geçirir. Yine onun aracılığıyla da Sabahattin Ali ile tanışır ve onu da sınırdan geçirip karşılığını alma düşüncesindedir.

Sabahattin Ali ile birlikte sınıra yakın bir yerde konaklarken, onun yazar ve komünist olan Sabahattin Ali olduğunu öğrenir. Komünistlerden nefret eden Ali Ertekin, Sabahattin Ali'ye başlangıçta sessiz bir biçimde yaklaşır ve onu dinler. İddia ettiği doğrultuda Sabahattin Ali ona yapacağı şeyleri anlatmıştır. Sabahattin Ali önce Tırnova'ya, oradan da Sofya'ya, Sofya'dan da uçakla Moskova'ya gidecek; burada bir Çek pasaportu çıkartarak Roma ve Paris'e geçecektir. Komünist ülkelerdeki üniversiteli Türklerden oluşan bir orduyla geri dönerek ülkesini kurtaracaktır(Sevim,2005: 85).

Babasını öldüren Bulgarlardan ve soyuna kötülük eden Ruslardan nefret eden Ali Ertekin, Sabahattin Ali'yi yakalatmayı düşünür. Çünkü onun ülkesine ihanet ettiğini düşünür. Sabahattin Ali'yi öldürdükten sonra eşyalarını da alır ve oradan uzaklaşır. Bir müddet sonra onun eşyalarını satar. Bir polis baskımında kaçakçılıktan yakalanınca da cinayeti işlediğini itiraf eder ve herhangi bir pişmanlık belirtisi göstermez. İçerde çok fazla kalmaz ve çıkan aftan yararlanır.

Aliye: Sabahattin Ali'nin eşidir. Onu ilk tanıdığı anda başta ondan hoşlanmamıştır. Ancak bir müddet sonra kendisiyle evlenme isteğine karşılık verir ve onunla bir yuva kurar. Eşinin her zaman yanındadır ve ona destek olmak için elinden geleni yapar.

Mehmet Ali Cimcoz: Sabahattin Ali'nin yakın dostudur. Hapisten çıktığında ona evini açar ve ona destek olur. İş bulması noktasında da elinde gelen gayreti gösterir ve müvekkili Melek Celal isimli varlıklı bir kadının sermayesiyle Sabahattin Ali'nin

nakliyecilik işine girmesine yardım eder. Sabahattin Ali'nin giderken mektup yazdığı iki kişiden biridir. Her zaman onun dostu olmuştur.

Hasan Tural: Sabahattin Ali'nin hapiste tanıştığı ve Ali Ertekin'le tanışmasına vesile olan kişidir. İlegal işler yapar ve bu yüzden sık sık hapse girmektedir.

Nihal Atsız: Sabahattin Ali'nin eski bir arkadaşıdır. İdeolojik olarak onun görüşlerine ters bir cephenin savunucusudur. Görüşleri yüzünden Sabahattin Ali'yi Sovyetlerin hayranı olarak görür ve onunla mahkemeye gidecek denli zıtlaşır. Hatta onun gibi bir komünistin devlet kadrolarında yer almasını istemez ve bu nedenle başbakana mektup dahi yazar. Sabahattin Ali'nin açtığı dava üzerine ise dört ay hapis yatar.

Sabiha Sertel: Zekeriya Sertel'in eşidir ve Sabahattin Ali'nin dostlarından. Mediha Esenel'le birlikte dönemin tarihi manzarasını aktaran kişidir.

Rasih Nuri İleri: Sabahattin Ali'nin en güvendiği dostudur. Öyle ki yurtdışına gitme hazırlığı yaptığı sıralar yazdığı mektupları iletmesi için ona verir. Sabahattin Ali'nin manevi anlamda en büyük destekçilerindendir ve arkadaşının güvenini boşa çıkarmayıp mektupları iletilmesi gereken yerlere götürür.

4.11.1.3. Mekân

Oyunda kurgulanan mekânlar Sabahattin Ali'nin yaşamıyla paralellik göstermekle beraber onun yaşamından farklı olarak kurgulanan tek yer mahkeme salonu olarak göze çarpar. Yazar, mahkeme salonunu kurgularken ölmüş olan Sabahattin Ali ve katili olan Ali Ertekin'i aynı mekânda yeniden buluşturarak yüzleşmelerini ister. Bu mahkeme salonunda iki kişinin haricinde Sabahattin Ali'nin yakınları, dostları da ona dair hatıralarını paylaşır. Mahkeme salonunda maktulü, katili ve maktulün yakınlarını bir araya getirme kurgusu teknik ve içerik açısından farklılık yaratmasıyla göze çarpar.

Oyunun ilk bölümünde mekânlar Sabahattin Ali'nin yaşam çizgisiyle birlikte ilerler. Mahkeme salonu hariç, Sabahattin Ali'nin çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği Çanakkale, İzmir, Edremit, Balıkesir ve İstanbul gibi mekânlarda Sabahattin Ali'nin aile

yapısı, okul hayatı, dünyaya bakışının şekillendiği evreler ve edebiyat hayatına atıldığı ilk zamanlar anlatılır.

Okulunu bitirdikten sonra öğretmen olarak atandığı yer verilmez. Ancak eğitim için Almanya'ya gidişinden bahsedilir. Almanya'dan dönüşteki çalışma ve edebiyat yaşantısı, hapis zamanları, evliliği, askerliği ve askerlik dönüşü Carl Ebert'in yanında çalıştığı zamanlara kadarki mekân dizilimi de yaşamına paralel bir biçimde Aydın, Konya, Konya Cezaevi, Sinop Cezaevi, Ankara, Eskişehir ve tekrar Ankara olacak biçimde aktarılır.

Oyunun ikinci bölümü de mahkeme salonunda başlar. Mediha Esenel, Sabiha Sertel, Zekeriya Sertel gibi kişiler dönemin tarihi panoramasını aktarır (tek partili yaşamdan çok partili yaşama geçiş evresi, Demokrat Parti'nin kuruluşu, aydınlara yapılan sansür ve kısıtlama, Tan gazetesinin yağmalanışı vs.). Sabahattin Ali'nin yazdığı yazıdan ötürü işinden oluşu, Aziz Nesin ve Rifat Ilgaz'la birlikte açtığı dergilerin art arda kapanışı, Sabahattin Ali'nin hapis yatması, nakliyeciliğe başlaması gibi olaylar silsilesinde mekânlar genel olarak Ankara, İstanbul, Paşakapısı Cezaevi olarak kurgulanmıştır.

Sabahattin Ali'nin yurtdışına gitme planlarının yaptığı, ailesini ve dostlarını son kez ziyaret edişi, Ali Ertekin'le tanışması, Ali Ertekin'in onu öldürdüğü gibi kısımların anlatıldığı yerlerde de mekân; İstanbul, Ankara, Kırklareli'ne bağlı Sazara köyü çevresidir.

Oyunda asıl mekân mahkeme salonudur. Sabahattin Ali, Ali Ertekin ve Sabahattin Ali'nin yakınlarının ifade verdiği ve yaşamlarını, anıları anlattığı kısımlarda zamanda geri dönüş tekniğine başvurulmuştur ve mahkeme salonu dışındaki diğer tüm mekânlar geçmiş zaman diliminde sunulmuştur.

4.11.1.4. Zaman

Oyunun vaka zamanı iki şekilde kendini gösterir. Birincisi Sabahattin Ali ve yakınlarının, Ali Ertekin'in ifade verdiği mahkeme salonundaki zaman dilimidir ki burada net bir tarih söz konusu değildir. İkincisi de anıların ve yaşam öykülerinin

anlatıldığı geçmişteki zaman dilimidir. Burada yazar (2003: 9) 1907-1978 tarihlerini işaret ederek geçmişteki zaman dilimini işaret etmektedir.

Sabahattin Ali'nin yaşamının kendi ağzından ve dostlarının, yakınlarının ağzından aktarıldığı zaman dilimi, Sabahattin Ali'nin yaşam çizgisine paralel bir biçimde 1907-1948 şeklinde belirtilir. Bu zaman zarfı içerisinde Sabahattin Ali'nin doğumu, çocukluk yılları, eğitim hayatı, gençlik yılları, aile yaşantısı, çalışma hayatı, evliliği, edebiyatçılığı, gazeteciliği, hapis yaşamı, işsiz kalma süreci, fikirlerinden dolayı örselendiği, mücadele ettiği, yurtdışına gitme planları yaptığı ve öldürüldüğü gibi olaylar silsilesi aktarılır. Bunun yanı sıra dostlarının ve yakınlarının da söz almasıyla da Sabahattin Ali'nin yaşamı ekseninde tarihsel dönem hakkında da fikir sahibi olunabilmektedir.

Oyunun ilk bölümünde okur/seyirci Sabahattin Ali'nin ölümünden haberdar edilir ve geri dönüş tekniğiyle birlikte ise yaşamının en başından doğum yılı olan 1907'den itibaren kronolojik seyir başlar. Sabahattin Ali'nin doğumundan, Ankara'da konservatuarda çalıştığı zaman arası konu edinilir. İlk bölümdeki vaka zamanı genel hatlarıyla 1907 senesi ile 1940'lı yılların başlarına tekabül eder.

Oyunun ikinci bölümü Sabahattin Ali'nin yazdığı bir yazı üzerine işinden olmasıyla başlar. İkinci bölüm boyunca da Sabahattin Ali'nin kavgaları, gazeteciliği, edebiyatçılığı, işsizlikle imtihanı, nakliyecilik yapması, yurtdışına gitme planları yapması ve öldürülüşü gibi olaylar kronolojik bir düzlemde aktarılır. 1948 ve 1978 senesi arasında zamanda sıçrama yoluna gidilmiş ve Kemal Bayram'ın Ali Ertekin'le görüşmesiyle oyun sonlandırılmıştır.

Eserin anlatma zamanı ise 2000 senesidir.

4.11.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Oyun, genel olarak günümüz Türkçesine yakın bir dille kaleme alınmış, dilsel açıdan yazar, eserini sade ve yalın tutmuş, Sabahattin Ali'nin yaşadığı döneme ait kullanılan Türkçeyi tercih etmemiştir. Yazarın bu tavrı Sabahattin Ali'nin düşüncelerini, fikir ve görüşlerini, duygularını olabildiğince en açık ve yalın bir dille anlatma kaygısından

kaynaklanmış olabilir. Kurulan cümleler genellikle kurallı olmakla birlikte devrik cümle yoğunluğu da göz ardı edilemeyecek kadardır ve uzun uzadıya cümleler kurulmasından kaçınılmıştır. Yine bu tavır da uzun uzadıya cümle yoğunluklarıyla okuru sıkma amacının güdülmeyişinden kaynaklanmaktadır.

Dikkati çeken bir diğer nokta ise yazar, olayları kişilerin ağzından aktarırken eksilteli cümleler kullanmaktan kaçınmamıştır. Eksilteli cümlelerin sık kullanışı okuru düşündürmeye ve geri kalan kısımları gözlerinde canlandırmaya yönlendirmek amacı taşıdığından kaynaklı sıklıkla kullanılmış olabilir.

SABAHATTİN ALİ- (...) İsbet alan gemiden insanlar atlıyor denize... Sahile yüzerek kurtarmaya çalışıyorlar kendilerini... Fikret iyice sarılmış bana... Yalnız titriyor... Buna titreme denmez aslında... Zangır zangır sallanıyor... (Cücenoglu, 2003: 16).

Yazar, oyunun içine Sabahattin Ali'nin yazılarını ve dostlarının anlattıklarını metnine yerleştirerek gerçekliği sunmak bağlamında belgesel niteliği taşıyacak araçları da kullanmıştır. Örneğin Sabahattin Ali'nin Markopaşa dergisinde kaleme aldığı yazılar genel hatlarıyla metne eklenmiştir.

SABAHATTİN ALİ- (...) Köy Enstitülerinde umut verici adımlar atılmıştı. Bir de baktık ki, bu kültür yuvaları, eski medreselere rahmet okutan bir yobazlık baskısı altına alınıyor. Doğu ve Batı klasikleri çevriliyordu. Bir de baktık ki, bu iş de yarıda bırakılıverdi. Hele bağımsızlık anlayışındaki değişiklik? Yüz milyonluk devletlerle bile başa baş ve başımız dik konuşurduk kısa zaman öncesine kadar. Şimdi yüzbinlik kukla devletleri etekliyoruz. (...) (Cücenoglu, 2003: 67).

Sabahattin Ali'nin duygularını açıklamak ve anlatıma akıcılık kazandırmak amacıyla sık sık Sabahattin Ali'nin şiirlerine başvurulduğu görülür.

Başın öne eğilmesin,
Aldırma gönül aldırma,
Ağladığın duyulmasın,
Aldırma gönül, aldırma...

Dışarda deli dalgalar,
Gelip duvarları yalar;
Seni bu sesler oyalar,
Aldırma gönül, aldırma...

Görmesen bile denizi,
Yukarıya çevir gözü,
Deniz dibidir gökyüzü,
Aldırma gönül, aldırma... (...) (Cücenöğlü, 2003: 41-42).

Sabahattin Ali'nin Sinop Cezaevi'nde yatarken duygu, düşünce ve hissettiklerini aktarmak amacıyla orada kaleme aldığı bir şiir, yazar tarafından esere eklenir.

4.11.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Sabahattin Ali Oyunu

Yazarın (2003:5) “belgesel tragedya” olarak tanımladığı oyun, Sabahattin Ali'nin yaşam öyküsünü anlattığından ötürü biyografik oyun olma niteliği de taşır. Oyunun Sabahattin Ali'ye ait yazıları ve şiirleri, dostlarının anılarından alıntıları ihtiva etmekle belgesel oyun olma özelliği taşıdığı görülmektedir. Yazar bu noktada yaptığı çalışmayı şöyle takdim eder:

Sabahattin Ali'nin, bir oyun yazarına yeterli malzeme sağlayan yaşamında, önemli hiçbir şeyi atlamamak kitap olmuş ya da bir gazetenin ya da bir derginin sararan sayfaları arasında, sanki benim kendilerine ulaşmamı bekler gibi yıllarca saklanmayı başaran anılar, görüşler, bilgiler ve belgelerden sonuna kadar yararlanmak amacıyla bir büyük uğraşa girdim. Bu bağlamda Kemal Sülker'in, Filiz Ali ve Atilla Özkırmı'nın, Reşit M. Ertüzün'ün, Nihal Atsız'ın, Asım Bezirci'nin ve özellikle de Kemal Bayram'ın değerli çalışmalarından geniş ölçüde yararlanarak, yazarların yok edilemeyeceği iletişimiyle “Sabahattin Ali” belgesel oyununu yazmayı başardım (Cücenöğlü, 2003: 5-6).

Benzerlikler

Sabahattin Ali'nin karakteristik özellikleri eserde biyografik bilgilerine benzer bir biçimde işlenmiştir. Konuğunun bu benzer tarafları da genel olarak üçüncü şahısların ağzından nakledilmektedir.

NACİ- (...) Sınıfta da yan yana oturuyorduk. Sabahattin mert, zeki, dürüst, ince ve onurlu bir arkadaşı. Derslerine pek çalışmaz, yalnızca öğretmenlerin anlattıklarını dinlemekle yetinirdi. Öyleyken gene de bütün sınavlarda hep pekiyi notlar alırdı. Roman okumayı çok severdi (Cücenoglu, 2003: 23-24).

Yazar, Sabahattin Ali'nin ruhsal izlenimini de oyununda benzer bir şekilde aktarmıştır. Yaşadığı acılar, çektiği sıkıntılar, ailesine olan düşkünlüğü, mücadeleden vazgeçmeyişi ve güçlü durma isteği, yeri geldiğinde ise kapıldığı karamsarlıklar, umutsuzluğu gibi durumlar ekseninde yaşadığı psikoloji de başarılı bir biçimde aktarılır.

SEVGİ SANLI- Karı koca, tek çocukları olan Filiz'e çok düşküdüler. Hele hele Sabahattin Ali'nin kızına olan sevgisi bir coşkuydu, bir tutkuydu... (Cücenoglu, 2003: 56).

Ortaklıklar

Oyunda Sabahattin Ali karakteri yaşamı kendi ağzından takdim eder. Bu doğrultuda Sabahattin Ali'nin ailesine ait verdiği bilgiler, savaşın gölgesindeki çocukluk yılları, aile yaşantısı, babasının kalp rahatsızlığı nedeniyle ordudan emekli olması, açtığı işletmelerin batması ve Edremit'e dönüşleri, annesinin buhranları ve çıkardığı huzursuzlukla birlikte intihar girişimleri, Sabahattin Ali'nin annesine olumsuz bakış açısı biyografik gerçekliğe uygun bir biçimde aktarılır.

Okul yıllarına dair verilen bilgiler de biyografik gerçeklikle ortak paydada buluşur. Babası sayesinde yazı denemelerine çocuk yaşta başlaması, Balıkesir Öğretmen Okulu'na girişi, okuldan atılma tehlikesi yaşaması üzerine İstanbul'daki Öğretmen Okulu'na geçişi, okul yıllarında ilk yazı ve şiir denemelerini yayınlaması, babasını bu zaman dilimi içinde kaybetmesi, Nahit Hanım'a olan aşkı gibi okul yaşamına dair anılar çoğunlukla aktarılmıştır.

Anadolu'nun bir yerinde öğretmen olarak işe başlaması ve bir müddet sonra buradan sıkılıp bakanlığın açtığı sınavı kazanarak Almanya'ya gidişi, oradan erken dönüşü, dönüşünde Resimli Ay dergisinde öykülerini yayınlaması ve bir taraftan çalışma hayatına yeniden başlamasıyla art arda gelen hapis yatmaları, Yeni Anadolu gazetesinin

sahibi Cemal Kutay ile girdiği münakaşa ve mahkemelik olma durumu, Cemal Kutay'ın onun yazdığı bir şiirin sözlerini değiştirmesi de büyük ölçüde yaşamına paralel bir şekilde kurgulanmıştır.

Sabahattin Ali'nin çıkan af üzerine hürriyetine kavuşması, yazdığı şiirle görev iadesi istemi, uzun bir bekleyişten sonra göreve iadesi, evliliği ve çocuk sahibi oluşu, aktif memurluk yaşamı, askerliği, yazdığı yazılar yüzünden işin kaybedişi, çıkardığı dergilerin kapatılması ve yeniden art arda hapis yatması gibi olaylar silsilesi de yaşamıyla ortak bir biçimde kurgulanmıştır.

Hapisten çıktıktan sonra işsiz kalması, pasaport isteminin reddi, para kazanmak için nakliyeciliğe başlaması, hapisten tanıdığı Hasan Tural aracılığıyla Ali Ertekin ile tanışması, yurtdışına kaçak yollarla gitme ve yeni bir hayat kurma planları yapması ve Ali Ertekin tarafından öldürülmesi, Ali Ertekin'in cinayeti işlediği gibi olaylar da Sabahattin Ali'nin biyografisiyle ortak bir biçimde kurgulanmıştır.

Oyunda ele alınan mekânlar (mahkeme salonu dışında), zaman dilimi [Sabahattin Ali'nin yaşam çizgisi paralelinde (1907-1948)] ve kişiler, Sabahattin Ali'nin biyografik bilgilerine ortak bir biçimde kurgulanmıştır.

Farklılıklar

Sabahattin Ali'nin öğretmen olarak ilk görev yaptığı yer Yozgat'tır. Öyle ki Sabahattin Ali buraya atandıktan bir müddet sonra bu küçük yer onun ruhunu daraltmış ve buradan gitme isteği gün geçtikçe kat be kat artmıştır. Nahit Hanım'a yazdığı mektupta da buradan hoşlanmadığını, gitmek istediğini, buranın insanının dedikoducu ve iki çift kelim edilemeyecek olduğunu söylemiştir. Yazarın burada Yozgat yerine Anadolu'da bir yer olarak beli bir mekân ismi vermekten kaçınması dikkati çekmektedir. Buradaki amaç bir yöreyi kötülememek adına isim vermekten kaçınılmasından kaynaklanıyor olabilir.

Oyunda Sabahattin Ali'nin Sinop Cezaevi'nde kaldığı zaman dilimi içerisinde kaldığı koğuşun ağası Mustafa Ağabey ile girdiği tartışma durumu biyografik yaşantısından farklı bir izlekte kurgulanmıştır.

HÜSEYİN- (...) Mustafa ağabey de ona “Bak sana hükümet para harcamış, okutmuş, adam etmiş... Ayıp değil mi böyle düşüncelere saplanman? Hükümetle uğraşmak sana yakışıyor mu?” dedi. Sabahattin Bey “İşte yaşayışımı görüyorsun... Ya sana ne demeli Mustafa Efendi? Koğuşta içki içersin, kumar oynarsın, on kuruş yevmiye ile bu yoksulları çalıştırıp oturduğun yerde dışarıya bu insancıkların yaptığı hediyelikleri satıp para kazanırsın... Burada iş üretiliyor ama yoksulluk sürüyor... Çünkü burada da sömürü var... Bu insanları sömüren sensin! Sen benimle uğraşacağına kendine bak!” dedi kararlı bir sesle... (Cücenoglu, 2003: 40).

Yukarıdaki diyaloglardan anlaşıldığı üzere Sabahattin Ali karakterinin, Mustafa Ağabey üzerinden devletin üst düzey yönetici kadrolarında yer alan kesimi eleştirdiği görülmektedir. Mustafa Ağabey karakteriyle döneminde yaşayan bürokratların, milletvekillerinin tutumunu aynı bulur. Burada eleştirdiği kesim bir kişinin nezdinde aslında çoğunluktur ve birilerinin sırtından geçinmeyi hayat tarzı edinmiş kimselerdir. Yazarın, Sabahattin Ali'nin fikir ve görüşlerini yansıtmak amacıyla oyundaki Mustafa Ağabey ile girdiği tartışmayı kurguladığı söylenebilir.

Oyunda mahkeme salonunda kurgulanan Nihal Atsız- Sabahattin Ali tartışması da göze çarpan bir diğer fark olarak kendini gösterir. Yazarın bu tartışma ekseninde göstermek istediği bu iki kişi arasındaki ideolojik farklılığı gözler önüne sermek, siyasi açıdan farklı düşüncelerin beyanı ile SabahattinAli-Nihal Atsız gerilimini tırmandırmaktır. Sabahattin Ali'nin biyografisine bakıldığında ise bu iki ismin önceden arkadaş sonradan mahkemelik olacak kadar farklı kutupların temsilcileri olduğu söylenebilir. Yazar da bu farklılıktan yararlanmak istemiş olabilir.

NİHAL ATSIZ- Tam bir Rus hayranısın. Sanki öz kardeşlerin ölmekte...

SABAHATTİN ALİ- İnsanlar ölüyor, insanlar! Neredeyse zil takıp oynayacaksınız!

NİHAL ATSIZ- Evet oynayacağım... Eğer Stalingrad düşüp de Moskova yolu açılırsa, cennetiniz Sovyet Rusya da dağılmaz mı?

SABAHATTİN ALİ- Yararı ne olacak bunun sana?

NİHAL ATSIZ- O zaman Almanlar bize verecek, bağımsızlıklarına el koydukları Türk Cumhuriyetlerini...

SABAHATTİN ALİ- Unutma ki önce Yahudileri, sonra yabancıları, daha sonra Nazi olmayan Almanları ve en sonra da başka halkları yok etmeye başladı bu zalimler...

Kaldı ki en aşağı halklardan biri olarak da Türkleri görüyorlar... (Cücenöğlu, 2003: 52-53).

Yazarın eserinde yapmış olduğu bir diğer farklılık ise Sabahattin Ali'nin yaşam öyküsünü anlatmasının yanı sıra Ali Ertekin'in de yaşam öyküsünün büyük bir çoğunluğunu anlatmasıdır. Yazarın Ali Ertekin'in yaşam çizgisini çoğunlukla anlatmasının altında yatan amacın Sabahattin Ali'nin katilini okura/seyirciye tanıtma isteğinden kaynaklandığı söylenebilir.

Sabahattin Ali'nin yaşamının kronolojik bir düzlemde olaylar, mekân, zaman gibi unsurların biyografik gerçekliğe çoğunlukla uyması, yazarın konukışiyi yücelten bir tavır takınması, eserini oluştururken kaynaklara sık sık başvurması ve bu kaynakları metnine yerleştirmesi (Sabahattin Ali'nin dergilerdeki yazıları ve şiirleri, dostlarının anıları, dergiler, gazeteler vs.) bağlamında oyunun, geleneksel biyografik oyun türünün özelliklerini taşıdığı görülür. Ayrıca yazarın metnine montaj tekniği çerçevesinde yerleştirmiş olduğu gazete yazıları, makaleler, beyanlar oyunu metinlerarası bir bağlama sokarken diğer taraftan 1980 sonrası Türk edebiyatında kendini gösteren postmodernist tekniklerin tiyatro metinlerine sirayet etmesi durumunu da eklemek gerekir. Bu bakımdan kullanılan montaj tekniği ekseninde de oyunun postbiyografik oyun türünün bir özelliğini de taşıdığını söylemek mümkündür.

Diğer taraftan Sabahattin Ali'nin nezdinde dönemin tarihsel durumunun üçüncü kişiler (Sabiha Sertel, Mediha Esenel, Müzehher Va-Nu vs.) aracılığıyla aktarılması, Sabahattin Ali'nin fikirlerine, görüşlerine, duygularına, çatışmalarına ve başarısız olduğu durumlara yer verilmesi bakımından da oyunun yenilikçi biyografik oyun türüne yaklaştığı söylenebilir. Oyun genel itibariyle geleneksel biyografik oyunun türünün özelliklerini taşımakla birlikte kısmen yenilikçi biyografik oyun türünün özelliklerini taşımasıyla da dikkati çeker.

Sabahattin Ali oyununda yazarın metnini kaleme aldığı dönem ile Sabahattin Ali'nin yaşadığı dönem arasında paralelliğin olduğunu söylemek mümkündür. Oyunun içerisinde irdelenen iktidar-sanatçı gerilimi, oyunun kaleme alındığı 1980 sonrası evreyle bağdaştırılabilir. Sanatçıların söyledikleri yüzünden hapis yatması, sürgün edilmesi, sansürlenmesi, görevlerinden alınmaları gibi durumlar; yazarın metnini kaleme aldığı dönem içerisinde de Sabahattin Ali'nin yaşamış olduğu dönem içerisinde

de mevcuttur. Yazarın Sabahattin Ali'nin nezdinde aydın sorunlarını gündeme getirmesinin altında yatan neden de yaşadığı dönem içerisinde benzer durumlarla karşılaşıldığını açıklamaktır. Diğer taraftan topluma yararı olan insanların haksızca katledilmesi durumunun da altını çizen yazar, geçmişte yaşanan Sabahattin Ali'nin cinayeti nezdinde bu durumu güncele yansıtabilecek biçimde de anlatmıştır.

4.12. CAHİDE SONKU HAKKINDA BİYOGRAFİK OYUNLAR

Türk sinemasının ilk kadın yönetmeni olarak bilinen, esas adı Cahide Serap olan artist, 27 Aralık 1919'da Yemen/San'a'da dünyaya gelir. Dedesi Osmanlı Yedinci Ordu Komutanı Çorapsız İbrahim Paşa, babası Osmanlı subayı olan Necati Bey ve annesi Hayriye Hanım'dır. Necdet isminde bir ablası olan Cahide Sonku'nun ilk çocukluk yılları Yemen'de geçer. Yemen'in Osmanlı'nın elinden çıkmasıyla ise aile İstanbul'a yerleşir. Necati Bey'in aile sorunları nedeniyle evden ayrılmasıyla birlikte ailenin geri kalanı dede İbrahim Paşa'nın evine yerleşir. İbrahim Paşa'nın vefatının ve konakta çıkan yangının ardından ablası babasının yanına, Cahide ise annesinin yanına yerleşir. İlk ve orta öğrenimini ise Fatih'te tamamlar, Cumhuriyet Kız Ortaokulu'nu bitirir. Ortaokula giderken annesinin hastalanması nedeniyle ise de Basiret Han'da çalışmaya başlar. Genç yaşta Halkevlerinin temsil kolları vasıtasıyla da tiyatro sanatıyla tanışır.

1932 yılında Şehir Tiyatrolarının öğrenci aradığını bildiren ilan ile karşılaşan Cahide, seçmelere katılarak yönetmen Muhsin Ertuğrul'un dikkatini çeker (Çıkla, 2019: 195). Tiyatro yaşamına on beş yaşındayken figüran olarak başlar ve 1933'te sahnelenen Yedi Köyün Zeynep'i isimli oyunla ise kendisini gösterir. Yine aynı sene içinde beyaz perdeye çıkan Söz Bir Allah Bir isimli filmle de sinemaya geçiş yapar. 1934'te Bataklı Damın Kızı Aysel isimli filmle ise şöhrete kavuşur ve kendinden söz ettirmeye başlayan Cahide Sonku'nun kariyer basamaklarını hızla tırmandığı görülür.

1936'da henüz on yedi yaşındayken kendisi gibi oyuncu olan Talat Artamel'le dünya evine girer. Evliliğinin yanı sıra Şehir Tiyatrolarında sanatını icra eden Cahide Sonku, gerek dikkat çeken güzelliğiyle gerek düzgün diksiyonuyla gerekse canlandığı karakterlerle günden güne şöhret basamaklarını tırmanarak kendinden söz ettiren ve toplumun beğeniyle takip ettiği bir sanatçı olarak kabul görür.. 1937 senesinde Adalar

isimli bir revüyü canlandıracağı gün annesinin vefat haberini alsa da mesleğine verdiği önemi göstermek amacıyla sahneye çıkar ve rolünü canlandırır.

Talat Artamel’le olan evliliğini 1939 senesinde sonlandırma kararı alır ve çift boşanır. 1940’ta oyunculuk hünelerini sergilediği Şehvet Kurbanı isimli filmle ününe ün katar ve oyunculuk kariyeri açısından altın çağına giriş yapar. 1943’te ise dönemin “Tütün Kralı” olarak nam salan bir ticaret insanı olan İhsan Doruk’la dünya evlenen Cahide Sonku’nun bu evlilikten Ender isiminde bir kızı olur. İkinci evliliği başlarda iyi gitse de İhsan Doruk’un kendisini şarkıcı Şükran Özer’le aldatması sonucu evliliğini noktalar.

1949 yılında Fedakâr Ana isimli filmin yönetmeni Seyfi Havaeri’nin hastalanması sonucu yönetmen koltuğuna geçer. Bu film, Sonku’nun yönetmenlik kariyerinin de başlangıcını teşkil eder. Sonku yönetmen koltuğuna geçişini şöyle anlatır:

Fedakâr Ana rejisörlük yaptığım film oldu. Ben o filmde asistanlık yapıyordum. Filmi çekecek olan rejisör hastalanıp sete gelmeyince bu defa ben makinenin arkasına geçtim. Ve ilk kez Eşref Kolçak küçük bir rol oynadı. Ben de anayı oynamıştım. (Aktaran Özgüç, 2007: 30).

1950’de ise Sonku Film Şirketi adında kendi şirketini kurar ve hem yönettiği hem de oynadığı Vatan ve Namık Kemal isimli filmle 1951’de Yıldız Dergisi tarafından düzenlenen yarışmada film, “En İyi Film” dalında ödül alırken Cahide Sonku ise “En İyi Kadın Oyuncu” dalında ödüle layık görülür⁴⁶. 1954’te başrolünü Zeki Müren’in oynadığı Beklenen Şarkı isimli film, gişe rekorları kırar ve film şirketi yükselişe geçer. 1958’de şirketin binasında çıkan bir yangın sonucu kaynaklarını yitiren Cahide Sonku’nun yükselişi, bu yangından sonra yerini düşüşe bırakır. Ermeni kökenli kereste tüccarı Parseh Gevrekyan ile yaşadığı ilişki ve akabinde Cahit Irgat’la da yaşadığı ilişki ve ayrılıklar yüzünden de yıpranır ve şöhret yaşamının sansasyonelliğinden de bıkmışlık kendini gösterir.

Tiyatro yaşamına geri dönse de adapte olamaz ve tiyatrodan uzaklaşır. Şöhretinin düşüşe geçtiği yıllarda alkol bağımlılığı, yoksulluk ve bıkkınlık gibi hususlar baş gösterir ve kendisini alışık olduğu yaşamdan geri çeker. Hayatının bundan sonraki evresini kırmızı halılar değil Beyoğlu’nun arka sokaklarındaki meyhanelerde geçirir.

⁴⁶ Durukan, A. (2004). Cahide Sonku Gibi Ölmek. <http://bianet.org/bianet/kultur/29561-cahide-sonku-gibi-olmek> adresinden erişildi.

1979 yılında Sinema Yazarları Derneği, unutulmuş efsane Cahide Sonku'ya özel bir ödül vermek ister fakat Cahide Sonku ödül törenine katılmaz. Bunun üzerine ödül, Cahide Sonku'ya zamanının çoğunu geçirdiği meyhanelerden biri olan Körfez Meyhanesi'nde takdim edilir (Çıkla, 2019: 196).

Yaşlılık yıllarında Galatasaray/Balıkpazarı civarında bir ailenin evinde kalır. Daha sonra ise Tarlabası'nda bir arkadaşının evinde yaşamaya başlar. Bir taraftan ise meyhanelerde içmeye devam eder. O eski parıltılı yaşamının yerinde yeller esmektedir. Cahide Sonku alkol serüvenini şöyle anlatır:

22 yaşından beri içiyorum. O yaşma kadar ne içki ne sigara koymuştum ağzıma. Kaldı ki o günlerde viskiler getirilip önüme konuluyordu. Kokusundan öğreniyordum. Çünkü tahtakurusu gibi kokuyordu. Üç yıllık kocam Talat Artamel "Neden içmiyorsun?" dedi. Ve ilk defa o zaman içtim... Sarhoş oldum. Oysa bu evliliğim sırasında Talat Artamel, beni bir birahaneye bile götürmedi. Beni içkiye Talat Artamel alıstırdı (Aktaran Özgüç, 2007: 56).

Uzun zamandan beri hasta olan Cahide Sonku, 18 Mart 1981'de ise vefat eder ve Zincirlikuyu Mezarlığı'na defnedilir. Ölümünden sonra ise yönetmen Ülkü Erakalın "Cahide Sonku Belgeseli"ni 7. Uluslararası İzmir Film Festivali'nde gösterime sokar. Sanatçının anısına verilen bir ödül de vardır: Altın Portakal Cahide Sonku Ödülü. Sanat yaşamı boyunca pek çok oyun ve filmde rol almış, döneminin aranan simalarından biri olmuş sanatçının ise yoksulluk içinde yaşama veda etmesi dikkate değer bir husustur.

4.12.1. Selim İleri-Cahide Ölüm ve Elmas⁴⁷

⁴⁷ Oyun sahnelenmemiştir. Yazarın oyun hakkında beyanı şöyledir:

Bir yığın formaliteden sonra oyunu Devlet Tiyatrosu'nun repertuar kuruluna gönderdim. Bir yığın formalite diyorum, mesela sekizer nüsha mı, onar nüsha mı çıkartılıyor; fotokopi makinası başında saatlerce beklemiştim o sıcak yaz günü. Oyun kuruldan geçti. Özdemir Nutku'nun bir iki, çok yerinde uyarısını hatırlıyorum. Şimdi başlayacak provalar, yarın, öbür gün başlayacak; derken rejisör bulunamadı, derken salon bulunamadı. Bir şeyler oldu ve Cahide'nin oyunu usul usul ölüm uykusuna yattı. Oysa sahnede görmeyi çok istiyordum. Derin hayal kırıklığı. İleri, S. (2012). *Niçin Oyun Yazmıyorum?*. <http://www.mimesis-dergi.org/2012/01/selim-ileri-nicin-oyun-yazmıyorum/> (Erişim Tarihi: 10.09. 2020).

İki perdeden oluşan oyunda, Cemil Şevket sahneye çıkıp oyun hakkında alaycı bir üslupla bilgi verir ve Cahide'nin artık eski güzel günlerinin yerinde yeller estiğini söyler. Sonra bu ifadesinden vazgeçer ve belki de hiç güzel günler yaşamadığını dile getirerek okuru/seyirciyi düşünmeye yönlendirir. Zamanda geriye sıçranır ve Cahide'nin tiyatro ve sinemalarda boy gösterdiği yirmili yaşlarının bir panoraması gözler önüne serilir. Buna göre Cahide, artık ünlü bir yıldızdır ve kendisiyle aynı işi yapan tiyatro sanatçıları küçümsemektedir. Tiyatroda çalışan Gardropçu Kız'a acır, para verir ve oyuncular dâhil herkesi kovar. Yanında sadece Cemil Şevket kalır. Öyle ki onun kendisinin yaşamını yazdığı piyesi bile okumaya tenezzül etmez. Cemil Şevket'le konuşurken eşi Talat Bey görünür ve Cahide zamanda atlamalarla kendisinden bahsetmeye başlar:

CAHİDE: Yemen'de doğmuşum. Saçlarım da gözlerim gibi siyah ve parlakmış. Kundaktayken İstanbul'a gelmişim. Sırtımda ortaokul önlüğü... (*Elbisesini yoklar.*) Sırtımda ilk izdivacımın elbiseleri... (İleri, 1995: 17).

Eşini yatakta genç bir kızla yakalayan Cahide, Talat Bey'i terk eder ve böylece ilk evliliği sonlanmış olur. Boşanmanın ardından Cahide'nin alkol zaafı ortaya çıkar. Diğer taraftan ise zenginlik ve lüks içindeki yaşamına devam eder. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ise Ermeni asıllı bir sevgilisi vardır: Antranik. Boşanmasının ardından Cahide'yi yaşamaya bağlar ve ona pahalı hediyeler, elmaslar, kıyafetler hediye eder. Evli olan bu adamın eşi Nıvart ise Cahide'yi görmeye gelir ve ondan Varlık Vergisi konusunda yardım ister. Cahide ise Nıvart'a, kocasının hediye ettiği mücevherleri verir ve Antranik'ten ayrılır.

Cemil Şevket ise Cahide'nin yaşadığı bu lüks hayatı eleştirirken Cahide ona cevap verir:

CAHİDE: (*Dikkatle dinlemiştir.*) Böyle olması lazımdı. Bunları istediniz. Aktörlerin sanatından kimse konuşmuyordu. Ama ihtişam, servet, özel araba, uşak hepinizin çenesini yorardı (İleri, 1995: 25).

Aydabir dergisine poz ve röportaj veren Cahide ikinci eşi İhsan'la nasıl tanıştığını anlatır. Buna göre bir davette Cahide herkesten uzak bir köşede salıncakta sallanırken İhsan Bey yanına gelmiş ve onunla evlenmek niyetinde olduğunu söylemiştir. Cahide ise lüks isteklerini sıralamıştır. Anlaşmalarının ardından ise evlenirler. Evlendikleri gün Cahide genç bir Subay'la dans eder ve herkesin dikkatini çeker. Bakışlar arasında ise Subay'la beraber orayı terk eder. Evlilikleri esnasında İhsan Bey de Cahideyi şarkıcı

Şadan Hanım'la aldatmaktadır. Cahide de İhsan Bey'i Genç Adam'la aldatmıştır. Buna göre Cahide Genç Adam'la sadece bir gece görüşmüş ve bu adamın ücretini de inci bir kolye ile ödemiştir. Cahide'nin ise aldatılmak umurunda değildir.

Evliliğinde tiyatroyu bırakan Cahide, tiyatroya tekrar dönmeye karar verir ve bir film şirketi kurmak için hazırlıklara başlar. Sonunda kendisine ait bir film şirketi kurar. Bir film için hazırlıklar yapılmaktadır. Başrolü Zeki Çağlayan'la paylaşacaktır. Filmin ismi ise Ölümsüz Şarkı'dır. Film çekilmeye başlanır ve gerçekte de Zeki Müren'le Cahide Sonku arasında gerçekleşen boş kâğıda imza atma sahnesi burada da tekrar edilir.

CAHIDE: (*Acı güler.*) Fena mı? İstikbalde anlatacaksınız ben öldükten sonra. 'Cahide bir sahtekârdı, bir dolandırıcıydı. Film çevriliyormuş gibi yapıp bana boş sayfaya imza attırdı,' diyeceksiniz. Bir ölüyü lekelemek için iyi bir sermaye (İleri, 1995: 47).

Film çekimleri devam ederken İhsan Bey, bakan ve vekillerle eve gelir ve bu da Cahide'nin tepesini attırır. İhsan Bey ise sevgilisi Şadan Hanım'ı çağırır. Böylelikle Cahide'nin ikinci evliliği de son bulur.

Aradan zaman geçmiş, Cahide'nin film şirketi yanmış, güzelliği kaybolmuştur. Bu, artık Cahide'nin düşüşe geçtiği yılların başlangıcıdır. Ne şık kıyafetler kalmıştır, ne pahalı mücevherler, ne de lüks arabalar ve evler. Cahide ise eskisi gibi değildir. Bir müddet tiyatrodan figüranlık yapar ancak bir taraftan da alkol bağımlılığı baş gösterir. İşine geç kaldığı için de tiyatrodan atılır. Artık şampanya yerine mavi ispirto içmektedir. Hayatı böyle sürüp gitmektedir.

Yıllar sonra Eleştirmenler Derneği'nden kazandığı ödülü ise bir meyhane köşesinde alır ve ödülü takdim etmeye gelenlerden aldığı parayla da masasını donatır ve içmeye devam eder. O esnada dans ettiği Subay yeniden görünür ve son kez dans ederler. Cahide, o Subay'ın kollarında can verir.

4.12.1.1. Olay Örgüsü

-Cemil Şevket'in Cahide ve oyun hakkında bilgi vermesi.

- Cahide'nin şöhrete kavuşması ve etrafındakilere küçümser gözle bakması.
- Cahide'nin Talat Bey'le evliliği ve aldatılması üzerine evliliğini sonlandırması.
- Ermeni asıllı bir tüccar olan Antranik'le olan ilişkisi ve ayrılması.
- İkinci eşi İhsan Bey'le tanışması ve evlilik yaşantısı içerisinde karşılıklı aldatmaların yaşanması.
- Tiyatro ve sinemaya geri dönmesi ve bir film şirketi kurması.
- Zeki Çağlayan'la Ölümsüz Şarkı adında bir film çekmesi.
- İhsan Bey'den boşanması.
- Film şirketinin yanmasıyla birlikte düşüşünün başlaması.
- Yıllar sonra Eleştirmenler Derneği'nden ödül alması.
- Gençliğinde dans ettiği Subay'ın yeniden görünmesiyle birlikte son kez onunla dans etmesi.
- Subay'ın kollarında son nefesini vermesi.

4.12.1.2. Kişiler

Oyun kalabalık şahıs kadrosundan oluşmaktadır (32 kişi). Oyundaki kişilerin çoğunluğu Cahide Sonku'nun yaşamına paralel kurgulanmakla birlikte Cemil Şevket karakteri Cahide'nin yaşamına tanıklık etmesi bakımından diğer karakterlerden ayrılmaktadır. Oyunda ikinci dereceden çok fazla karakter olması bakımından Cahide'nin yakın çevresindeki kişiler inceleme kapsamına alınacaktır.

Cahide: Yemen'den İstanbul'a taşınmış bir ailenin kızıdır. Genç yaşlarda tanıştığı tiyatro sanatı sayesinde yıldızı parlamış ve döneminin en gözde tiyatro ve sinema oyuncularından birisi olmuştur. Fakir bir çevreden gelmesine rağmen güzelliği ve sanatı sayesinde on beş milyonun Cahide'si olmuş; lüks içinde yaşamaya başlamıştır. Öyle ki sigarasının külünü serptiği küllük altın, çakmağı bile zümrüt ve pırlanta işlemelidir. Bu

lüks yaşantı, egosunu ön plana çıkarmış; kendisi gibi tiyatrodaki çalışan insanları küçümsemeye, alaya almaya başlamıştır. Öyle ki kendisine bir Fransız parfümü hediye eden Yaşlı Aktör'le alay etmiş, parfümü kullanmayacağını söylemiştir.

İlk eşinden aldatma yüzünden ayrılan Cahide; ikinci evliliğinde ise eşini aldatmış, İhsan Bey tarafından da aldatılmıştır. İhsan Bey'le evlenmeden önce ise evli bir adamla birlikte olmuş, adamın Varlık Vergisi'nden sonra azalan serveti yüzünden de adamı terk etmiştir. Bir taraftan alkole olan zaafı diğer taraftan ise sansasyonel yaşamı kişiliğini olumsuz yönde etkilemiş olsa da oyunculuk yeteneği ve güzelliği sayesinde hep zirvede kalmaya alışmıştır.

Kendi film şirketini kurmuş, yönetmenliğini yapıp başrolünü oynadığı film gişe rekorları kırmıştır. Başarılı bir oyuncu olarak göze çarpan Cahide'nin iç dünyası yaşadıklarından kırgınlıklarla doludur. Film şirketinin yanmasıyla birlikte önlenemeyen düşüşünün başladığı zamanda çareyi alkole sığınmakla bulmuş ve aslında bir noktada kendi düşüşüne kendisi izin vermiştir. Yaşlılık yıllarında ise alkolü bırakmamış ve eski Cahide olmadığını farkına varmış; öyle ki eski Cahide'nin kendisi olmadığını iddia etmiş ve kendisini mavi ispiroya layık görmüştür. Eski yaşamına dair bir şey hatırlamak istemeyen Cahide, dünyadan elini eteğini çekerek göçüp gitmiştir.

Cemil Şevket: Oyunun göze çarpan karakterlerinden biri olan Cemil Şevket⁴⁸, oyun içerisinde gözlemci, oyuncu ve yazar gibi farklı konumlarda okurun/seyircini karşısına çıkar. Bazen bir gazeteci gibi Cahide'yle röportaj yapar, bazen Cahide'nin karşısına bir eleştirmen olarak dikilir, bazense karşılıklı alaycı bir üslupla konuştuğu arkadaşı olarak görülür. Oyunu neredeyse Cemil Şevket yönlendirmektedir. Cahide'nin neyi anlatıp neyi anlatmayacağı Cemil Şevket'in kararlarına bağlı gibi görünmektedir. Kimi zaman bir muharrir, kimi zaman bir muhabir olarak karşımıza çıkan Cemil Şevket; yer yer bir yönetmen, bir eleştirmen ya da halktan bir kişi kimliğine bürünür (Çıkla, 2019: 206).

Oyunun sanki Cemil Şevket karakteri tarafından yazılıyormuşçasına yönünde verilen hissiyat doğrultusunda okur, eserin meydana gelişine şahit olmaktadır. Bu yöntem postmodern metinlerde sıklıkla kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan Cemil Şevket'in Cahide'nin yaşamındaki kişilerin yerlerine geçtiği de

⁴⁸ Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışı çerçevesinde Cemil Şevket karakterinin, "bir oyuncunun birden fazla karakteri canlandırması" temeli üzerine inşa edildiği gözlemlenmektedir.

gözlemlenmektedir. Bu noktada Cemil Şevket karakteri oyunu çok boyutlu yapıya sahip olan tek karakteridir.

Talat Bey: Cahide'nin ilk eşidir. Cahide gibi o da oyuncudur. Evlilikleri kısa sürmüş ve Cahide'yi genç bir kadınla aldattığı esnada eşine yakalanmıştır.

Antranik: Cahide'nin Ermeni asıllı bir iş adamı olan, evli sevgilisidir. Cahide'nin gözlerini pahalı hediyelerle boyamayı başarmış, diğer taraftan da ona hayran olan kişidir. Varlık Vergisi çıktıktan sonra servetinin çoğunu kaybedince Cahide tarafından terk edilmiştir.

Nıvart: Antranik'in eşidir. Cahide'yle eşinin ilişkisini bilmektedir. Varlık Vergisi çıktıktan sonra Cahide'ye gidip ondan yardım istemiştir.

İhsan: Döneminin “Tütün Kralı” lakabıyla tanınan siyasi isimlerle içli dışlı olan Cahide'nin ikinci eşidir. Cahide'yle sadece güzelliği için evlenmiştir ve onun lüks isteklerini yerine getirmiştir. Evliliği içerisinde de Cahide'yi şarkıcı Şadan Hanım'la aldatmış ve Cahide tarafından aldatılmıştır. Cahide'nin kaprislerine dayanamaz ve çift boşanmaya karar verir. Boşandıktan sonra ise Şadan Hanım'la olan birlikteliğine devam eder.

Zeki Çağlayan: Genç bir ses sanatçısıdır. Cahide'nin film şirketine kayıtlı Ölümsüz Şarkı isimli bir filmde Cahide ile başrolü paylaşır. Boş kâğıda imza mevzusu yüzünden Cahide'yle ilerleyen zamanda arası bozulur.

Şadan: İhsan Bey'in Cahide'yi aldattığı sevgilisidir; Cahide'den hiç hoşlanmaz ve onun kötülüğünü ister. Her fırsatta Cahide'yi eleştirir.

Subay: Cahide'nin gençlik zamanlarında dans ettiği kişidir ve yaşlılık zamanında da onunla son kez dans etmiştir. Cahide onun kollarında can vermiştir.

4.12.1.3. Mekân

Oyunda olayların geçtiği genel mekân İstanbul olarak kendini gösterir. İlk perdenin girişinde Cemil Şevket'in okurun/seyircinin karşısına çıktığı; oyunu alaycı bir üslupla

ele aldığı ve Cahide'nin şimdiki yaşamına ayna tuttuğu yer bir tavanarasıdır. Burada Cahide'nin eski yaşamından eser kalmadığına şahit olunur ve bu tavanarasındaki eski eşyalar Cahide'nin geçmiş yaşamının simgesi hâline gelmiştir. Cemil Şevket'in Cahide'nin karşısına çıktığı ve onunla farklı rollerde konuşmalarını sürdürdüğü mekân ise tiyatro salonu veya Cahide'nin kulis odası olarak dikkati çeker. Cahide'nin ilk evliliği, Antarnik'le olan ilişkisi, Antranik'in eşi Nıvart'la münakaşası, Yaşlı Aktör'ün hediye ettiği parfümü küçümsemesigibi olaylar da tiyatro içerisinde genellikle Cahide'nin kulis odasında gerçekleşir.

Cahide'nin ikinci eşi İhsan Bey'le tanıştığının aktarıldığı kısımda ise mekân değişir ve bir piknik mekânı olarak göze çarpar. Cahide burada İhsan Bey'in evlenme teklifini kabul eder. Düğünleri ise bir gazino bahçesinde yapılır ve Cahide burada genç Subay'la dans eder.

İkinci perdede Cahide'nin eşini aldattığı yer ise kendi evidir. Cemil Şevket'le de burada dertleşir ve tiyatroya dönme, film şirketi kurma gibi kararlar alır. Zeki Çağlayan'la çektiği Ölümsüz Şarkı filminin mekânı da Cahide'nin evidir. Yine Cahide, burada kendisini aldatan eşinden boşanmaya karar verir.

Cahide'nin film şirketinin yanmasının ardından düşüşe geçtiği dönemlerde döndüğü yer ise yeniden tiyatrodur. Bir süre burada çalışsa da sonra işten atılır. Aradan geçen zamanla birlikte ise Cahide'nin en çok gittiği yer köşelerdeki meyhaneler olmuştur. Öyle ki Eleştirmenler Derneği'nin ödülünü bile bir meyhanede alır. Yine o meyhanede son kez Subay'la dans eder ve son nefesini verir.

Oyun postbiyografik oyun türü çerçevesinde kaleme alındığından çoğunlukla mekân unsurunun zaman ve kişi gibi diğer unsurlarla giriftleştirdiği görülmektedir. Bu noktada eser içerisinde de mekân unsuru parçalı ve bölük bir biçimde aksettirilir. Olayların anlatıldığı bir mekân anında yer değiştirme niteliğine sahiptir. Yukarıda sıralanan mekânlarda da aynı durum söz konusudur. Bir olay Cahide'nin evinde geçerken anında mekân değişmektedir ve olayın geçtiği yer bir tiyatro sahnesi ya da bir meyhane köşesi hüviyetine bürünmektedir.

4.12.1.4. Zaman

Oyunda belirli bir zaman unsurundan söz etmek zor olmakla birlikte genel anlamda Cahide'nin artist olarak boy gösterdiği şöhret döneminden itibaren ölümüne kadarki zaman dilimi (1934-1981) oyunun vaka zamanı kapsamında değerlendirilebilir. Cahide Sonku'nun yaşamının yaklaşık kırk yedi senesi zamanda sıçramalarla, eskiye göndermelerle ya da her an yanında olan Cemil Şevket'le konuşmalarında sezdirilmektedir.

Cahide'nin şöhret dönemine ait zaman dilimi (1934- 1958) oyunda geniş bir biçimde yer kaplamaktadır. Yaklaşık yirmi beş senelik şöhret dönemi Cahide Sonku'nun çakmağının zümrüt işlemeli olması detayına kadar derinlikle işlenmiştir. Cahide, bu zaman dilimi içerisinde lüks bir yaşam sürmüştü, bazen insanları küçümsemiş, paraya ve paranın satın alacağı her şeye gönlünü vermiş biri olarak okurun/seyircinin karşısına çıkmıştır.

Cahide Sonku'nun film şirketinin yanmasıyla birlikte (1958 yılı) başlayan düşüş yılları ve ölümüne kadarki olan dönem ise detaylarıyla aktarılmamakla birlikte, aktarılan yaklaşık yirmi üç yıllık zaman dilimi Cahide'nin genellikle kıyıda köşede gittiği meyhanelerden, alkol bağımlılığından ve kendisiyle ve geçmişiyle hesaplaşmasından mütevellittir.

Eserde dikkati çeken nokta ise zaman unsurunun parçalı olmasıdır. Postbiyografik oyun türüne ait olan oyunda geçmiş ve şimdi birbirine girmiştir. Örneğin Cahide bir anısını şimdide anlatırken anının canlandığı kısımlar ise okuru/seyirciyi geçmişe götürmektedir. Öyle ki bazen olay geçmişte mi yoksa şimdide mi yaşanıyor, kestirmek zorlaşmaktadır. Oyun türünün özelliğinden dolayı ise kronoloji unsuruna rastlanmamaktadır. Eserin anlatma zamanı ise 1995'tir.

4.12.1.5. Dil ve Anlatım Özellikleri

Yazar, eserinde günümüz Türkçesini genellikle kullanmayı tercih etse de Cahide ve Cemil Şevket karakterlerini Cahide'nin yetiştiği döneme göre (1930-40'lı yıllar) konuşturmayı tercih eder.

CEMİL ŞEVKET: O her hâliyle güzel... Cahide'nin makyaj malzemesi hep Amerikan malı... Cahide dudaklarına bu sene pek moda olan 'oranj' ruj sürüyor... 'Oranj' rujuyla mütenasip turunç ve mandalina rayihalı bir parfün kullanıyor... Cahide bu parfünün ismini herkesten saklıyor... Ama okurlarımız için fısıldadı: Şekerli Rüya!.. (İleri, 1995: 27).

Sade ve yalın bir dil kullanımının yanı sıra yazarın kendine has cümle kullanımı dikkat çekmekle birlikte oyuna akıcılık kazandırdığı da söylenebilir. Yazar kimi yerlerde uzun uzadıya cümleler kurmuş ve bolca tasvirle cümlelerini süslemiştir. Tasvirler perde girişlerinde yoğun olmakla birlikte oyunun hemen hemen her yerinde dikkati çekmektedir ve yazarın bir mekânı ya da kişilerin ruhsal dünyalarını tanımlama yolunda tasvir kullanmaktan çekinmediği ve bolca sıfat kullandığı görülmektedir.

Perde hızla açılır. Cemil Şevket içeriye yönelir. Tavanarası. Geniş sahnede bütün eşyabir köşeye yerleştirilmiştir. Gramafon, pirinç karyola, yemek masası, iki iskemle, büyük aynalı tuvalet masası, komodin, berjer koltuk; hepsi çok eski ve yıpraktır. Cahide'nin birbirinden görkemli ama eski, kirlenmiş, bazıları adeta, yırtık pırtık tuvaletleri, giysileri, sahne kostümleri, çeşit çeşit, iskarpinleri, şapkaları, çantaları, eldivenleri sağda solda yığılı durmaktadır. Eşyasız köşedeki dar çerçeveli pencereden içeriye mavi-mor bir ışık süzülmemektedir. (...) (İleri, 1995: 11).

Eserde öne çıkan bir diğer unsur ise kullanılan alaycı ve ironik dil ve üsluptur. Özellikle Cemil Şevket karakteri üzerinden kimi zaman oyun, kimi zaman Cahide'nin kendisi, kimi zaman ise Cahide'nin etrafındakiler ve yaşadığı olaylar ironik bir biçimde aktarılır.

CEMİL ŞEVKET: *(Perde önünde, sahne boyunca bir iki adım yürür; sonra)* Eski güzel günler artık geçti... Benim için değil; benim güzel günlerim zaten olmadı. Cahide'ninkilerden söz açıyorum. *(Düşünür gibi yapar.)* Kimbilir, belki onun da olmamıştır. Ama tumturaklı bir cümleyle başlamak gerekiyordu. *(Alaycı bir kahkaha atar.)* Eski güzel günler; hepsi bitti. Cahide şimdi vampir hayatı yaşıyor (...). (İleri, 1995: 11).

4.12.1.6. Karşılaştırmalı Yöntem Çerçevesinde Cahide Ölüm ve Elmas Oyunu

Benzerlikler

Eserde yer alan birtakım olaylar Cahide Sonku'nun yaşamına benzer bir biçimde kurgulanır. Örneğin Cahide Sonku'nun ikinci eşi İhsan Bey tarafından şarkıcı Şükran Özer'le aldatılması hadisesi eserde benzer bir izlekte işlenmiş; Şükran Özer'in yerini oyunda Şadan Hanım almıştır. Şadan Hanım- Cahide münakaşası ise kurgu unsurundan yararlanılarak esere dâhil edilmiştir.

Cahide Sonku'nun Zeki Müren'le birlikte başrollerini paylaştığı Beklenen Şarkı isimli filmin çekilme aşamaları da benzer bir biçimde eserde sunulur. Yazar, burada isim değişikliği yoluna başvurarak; Zeki Müren'i Zeki Çağlayan, Beklenen Şarkı isimli filmi de Ölümsüz Şarkı şeklinde belirlemiştir. Yine oyunda yer alan Yaşlı Aktör'ün Cahide'ye hediye ettiği parfümü Cahide'nin beğenmemesi ve parfümü aşağılaması da benzer bir biçimde eserde işlenir.

(...) Behzat Budak, yaş gününde bu hanıma çok kıymetli bir Fransız parfümü hediye etti. “Behzat Bey, rica ederim, bunu Paris'te hizmetçiler kullanıyor...” cevabını verdi. Budak da dedi ki, “Kızım bir gün mavi ispirto bile bulamayacaksın...” (Aktaran Özgüç, 2007: 67).

Cahide Sonku'nun karakteristik özellikleri de benzer bir biçimde ancak zaman zaman abartı yoluna gidilerek eserde kendisine ye edinmiştir. Sanatçının şöhret yıllarına dair kısımların anlatıldığı yerlerde eşyaya, paraya kısacası meta olan her şeye düşkünlüğünün üstünde durulmuştur. Gerçekten de sanatçı, şöhret yılları çerçevesinde döneminin marka kıyafetlerine, parfümlerine, aksesuarlarına düşkünlüğüyle dikkati çekmektedir.

Haldun Taner'e göre;

“Bir kraliçe hayatıdır yaşadığı. Sigaralarını altın bir tabakada taşır, onları zümrütlerle süslenmiş çakmaklarla yakar. Cahide Hanım Kleopatra gibi süt banyosu yapar. Kendine hediye gelen en pahalı Paris parfümlerini kahkahalar atarak başından vücuduna boca eder...” (Aktaran Özgüç, 2007: 67).

Sanatçının düşüş yıllarıyla birlikte hayata bakışının değişmesi, eski yaşamından duyduğu pişmanlık, geçmişteki anılarla hesaplaşması gibi özellikleri de Cahide karakteriyle benzer bir izlekte kurgulanmıştır.

Ortaklıklar

Cahide Sonku'nun Yemen'de doğmuş olduğu, İstanbul'da Halkevlerinin temsil kolları aracılığıyla tiyatro sanatıyla tanışması, Muhsin ertuğrul'un onu fark etmesi üzerine tiyatro oyunlarında figüran olarak yer aldığı ve daha sonrasında yıldızının parladığı gibi bilgiler eserde dolaylı bir biçimde diyalog aralarında okura/seyirciye aktarılmaktadır.

İlk evliliğini Talat Artamel'le yapması ve bu evliliğin üç yıl sürmesi, Ermeni asıllı bir iş adamıyla yaşadığı aşk, ikinci eşi İhsan Doruk'la tanışmaları, evliliği, aldatılması ve eşinden boşanması gibi olaylar Cahide Sonku'nun biyografisine paralel bir biçimde kurgulanmıştır.

Cahide'nin evliliği çerçevesince tiyatroyu ve sinemayı bırakması, sahneleri özledikten sonra tiyatroya ve sinemaya geri dönme kararı alması, kendi adına bir film şirketi kurması, Zeki Müren (oyunda Zeki Çağlayan)'le birlikte rol almaları ve akabinde yaşadıkları tartışma gibi olaylar da biyografiyle ortak bir biçimde işlenmiştir.

Film şirketinde çıkan bir yangın sonucu Cahide Sonku'nun çöküş yıllarının başlaması, tiyatrolarda figüran olarak çalışması, işten atılması, alkol bağımlılığı ve bu bağımlılık çerçevesinde meyhanelerden çıkmayışı, ödülünü bile bir meyhanede alması gibi olaylar da Cahide Sonku'nun biyografisiyle uygun bir biçimde kaleme alınmıştır.

Cahide karakterinin etrafındaki kişiler (oyunda bazı kişilerin isimleri değiştirilmiş olsa da) genel itibariyle Cahide Sonku'nun etrafındaki kişilerden oluşmaktadır. Cahide Sonku'nun eski eşleri, sanat dünyasından tanıdıkları, gazeteciler gibi kişiler biyografiye uygun bir biçimde kurgulanmıştır. Cemil Şevket karakteri ise edindiği farklı rollerden ötürü tamamen kurgudan oluşan bir karakterdir.

Oyunda olayların geçtiği mekânlar (Cahide'nin evi, tiyatro sahnesi ya da kulis, Cahide'nin katıldığı etkinliklerin düzenlendiği yerler) da onun biyografisine çoğunlukla uygun bir biçimde kurgulanmış; zaman unsuru her ne kadar parçalı ve dağınık olsa da Cahide Sonku'nun yaşamının kırk yedi senesini anlatması noktasında ortaklık paydası kazanmıştır.

Farklılıklar

Cemil Şevket ve Subay karakterleri Cahide Sonku'nun biyografisinden farklı bir biçimde kurgulanmış karakterlerdir. Cemil Şevket karakteri farklı roller üstlenmesi bakımından her an Cahide karakterinin yanındadır. Diğer yandan Cahide'nin İhsan Bey'le evlendiği akşam bir Subay'la dans etmesi ve son nefesini de onun kollarında vermesi tamamen kurgudan ibarettir.

Cahide'nin ilk eşi Talat Bey'den ayrılma gerekçesi, Talat Bey'in onu genç bir kızla aldatmasının Cahide tarafından öğrenildiği bilgisine bağlansa da gerçekte çiftin bu sebepten ötürü ayrıldığı bilgisi Cahide Sonku'nun biyografisinden farklı bir izlekte kurgulandığının göstergesidir. İkinci evliliğinde ise eşini aldattığı bilgisi Genç Adam'la yaşadığı bir gecelik ilişki üzerinden verilmiş olsa da Cahide Sonku'nun ikinci eşini aldattığına dair bir bilgi mevcut değildir. Yazar burada eşi tarafından aldatılan bir kadının eşinden intikam alma isteğini aldatma kurgusu içinde vurgulamak istemiş olabilir.

Cahide Sonku'nun Ermeni asıllı bir sevgilisi olduğu bilgisi doğru olsa da yazar bu bilgiyi farklı bir biçimde yorumlamıştır. Cahide Sonku'nun aşk yaşadığı kişi olan Perseh Gevrekyan'ın evli olmadığı bilinmektedir. Ancak eserde yazar isim değişikliği yoluna gider ve Gevrekyan'ı esere Antranik ismiyle dâhil eder. Öyle ki Antranik karakteri de evlidir. Bu kurgudan da şöhrete kavuşmuş ve metaya değer veren isimlerin skandallarla dolu aşk yaşamlarını yansıtmaya isteği Antranik-Cahide ilişkisi üzerinden aktarılmaktadır.

Eserde Cahide Sonku'nun yaşamında önemli bir yer tutan Muhsin Ertuğrul'dan neredeyse hiç söz edilmez. Onu şöhrete ulaştıran filmlerden ya da oyunlardan da

bahsedilmez. Yaşlılığına dair zaman dilimi ise sadece son zamanlarını sık sık meyhanede geçirdiği bilgisi dâhilinde verilir.

Cahide Sonku, 18 Mart 1981’de son kez sahneye çıkacağı gün hastalığının ve yaşının ilerlemesi nedeniyle bir arkadaşının evinde vefat eder. Yazar, onun ölümünü dramatize etmek amaçlı farklı bir biçimde kurgular ve gençliğinde dans ettiği Subay’ın kollarında ruhunu teslim edişini resmeder.

Postbiyografik oyun türü içerisine dâhil edilen oyun; mekân, zaman ve kişiler gibi unsurların giriftleşmesiyle dikkati çeker. Öyle ki Cemil Şevket karakterinin birden fazla rolü üstlenmesi ve hatta bu karakterin kimi zaman hangi rolde olduğunun kestirilemeyişi de oyun türünden kaynaklanmaktadır. Zaman unsuru ise kronolojik bir seyir izlemeyişiyle ve net olmayışıyla dikkati çeker. Zamanın parçalı, bölük pörçük oluşu da postbiyografik oyun türünün başlıca özelliklerindedir. Yazar, Cahide Sonku’nun yaşamına dair birtakım bilgiler kendi yarattığı gerçeklik çerçevesinde sunmaktadır ki bu tavır postbiyografik oyunlarda beklenen bir tavır olarak görülmektedir. Postbiyografik oyunlara göre gerçeklik nesnel değildir ve kendimizin yarattığı gerçek önemlidir. Bu fikir çerçevesinde ise yazar kimi yerlerde Cahide Sonku’nun biyografisine bağlı kalmakta, kimi yerlerde ise kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Bunu da kurgu unsurunun sunduğu imkânlar çerçevesinde gerçekleştirmektedir.

SONUÇ

1980 askerî darbesine giden süreçte hem siyasilere arasında hem de toplum içinde ciddi derecede oluşan kutuplaşmanın yanı sıra ülke; mezhepsel çatışmalarla, gençlerin sağ-sol kavgası ve artan terör olaylarıyla da çalkalanmaya başlamıştır. Darbe öncesi süreçte Türk toplumunun siyasi ve toplumsal atmosferinde yaşanan kaos ortamı bir nebze dinmiş olsa da çözülemeyen ekonomi, sağlık, eğitim, terör gibi sorunlar darbe sonrasında da kendini gösterir. Sıkıyönetim sonrası demokratikleşme süreci önce 1982 Anayasası oylaması ve akabinde kurulan yeni partilerin seçimlere katılımıyla gerçekleştirilmeye çalışılır. 1980’li yıllara damgasını vuran isim 24 Ocak Kararları’nın mimarı Turgut Özal ve partisi ANAP’tır.

1990-2000 arası süreç de genel itibariyle siyasi anlaşmazlık ve koalisyon hükümetlerinin gölgesinde geçer. Bu dönem içerisinde de terör, Yunanistan’la yaşanan Ege sorunu, hızla yükselmekte olan Siyasal İslam, halkın belleğine yerleşen derin devlet kavramı gibi olaylar siyasi yaşamın baş aktörleri olarak kendini gösterir.

Darbe sonrası süreçte yaşanan yasaklar, idamlar, sansür gibi unsurlar ister istemez toplumu da olumsuz yönde etkiler. Bir önceki kuşağa istinaden genç kuşağın apolitikleştiği gözlemlenir. Aileler, çocuklarını siyasi yönde herhangi bir olaya bulaşmamaları yönünde baskı altında tutmaya başlar. Toplumsal ve siyasi olaylardan soyutlanan gençlerin yaşamların bireysel yöne ilerlediği görülür. Genel olarak toplumca bir içe kapanma dönemi hüküm sürmeye başlar.

1980’ler zıtlıkların bir arada yaşandığı yıllar olarak dikkati çeker. Bir yandan sansür kavramı toplumun iliklerine işlemişken diğer yandan ise söz patlaması kavramının varlığına şahit olunur. “Özel yaşam” kavramı da bu dönemle birlikte literatüre giren kavramlardandır. Magazin ise 1980 sonrası süreçten günümüze değin sürecek olan bir kavram olarak varlığını sürdürecektir. Kentleşme, gecekondulaşma, arabesk kültür, göç, tüketim kültürü gibi kavramlar ise 1980 sonrasında toplumsal yaşamını özetleyen anahtar sözcükler olma hüviyeti kazanır. Tüketim kültürünün yükselişi ise reklam sektörünün gelişimiyle perçinlenir.

Edebiyat, toplum ve topluma dair olan her durumla iç içe olan bir sanat dalıdır. Toplumun geçirdiği değişim ve dönüşümleri an be an takip eder, kendi bünyesinde farklı türler dâhilinde bu değişim ve dönüşümleri yansıtır. Bundan dolayıdır ki 12 Eylül

darbesi de edebiyat sahasında çok geçmeden yerini alır. Diğer taraftan ise hem toplumun apolitikleşmesinden hem de yazarların iç dünyalarına dönmesiyle edebiyatta bireyci çizgiye kayış gözlemlenir. Dünya genelinde değişen edebiyat algısıyla eş zamanlı olarak postmodernizm, mitoloji, tarih, fantastik edebiyat, mistisizm gibi tekniksel farklılıklar ve muhtevalar Türk edebiyatı bünyesinde de meyve verir.

Tüketim kültürünün ekseninde popüler edebiyatın 1980 sonrası dönemden günümüze değin olan süreçte de ivme kazandığı görülmektedir. Feminizm, cinsellik, intihar, uyuşturucu, bireysel bunalım ve kaçış gibi yeni temaların varyetinin yanı sıra edebiyat dergiciliği de 1980-2000 arası süreçte yükselişe geçmiştir.

Türler bazında bakıldığında ise şiir türünün toplumcu çizgiden bireyci çizgiye evirildiği görülür. Şiir; imgeci, anlatımcı, mitolojik, metafizik, toplumcu beatnikçi- marjinalci gibi farklı fotmlarda okurun karşısına çıkar. Öykü türü özellikle 1990 sonrası süreçte ivme kazanır. Tür, farklı sesleri barındırmakla birlikte hem içerik olarak hem de biçimsel olarak dönüşüm geçirir. Estetik kaygı, ortak konuların farklı şekillerde ele alınışı ve anlatım teknikleri öykü türünü renklendiren nitelikler olarak gözlemlenir. Roman türü ise kırılma ve yeni eğilimleri kolayca bünyesinde barındırabilmesi nedeniyle öne çıkar. Farklı anlatım tarzları, anlatım teknikleri, içerdiği temalar bakımından rengârenk bir şemsiyeye benzetilebilir. Siyasi ve ideolojik romanların yanı sıra bireysel konulara eğilim en çok bu tür içinde kendisini gösterme imkânı bulur. Postmodernizm çerçevesinde ise romanın çehresi değişir.

Tiyatro sahası ve türü diğer türlere istinaden dönem içerisinde daha durgun bir seyir izler. Baskı ve sansürden nasibini alan tiyatro sanatının varyyeti genel itibariyle düşünsel anlamda zayıf, sorunları ele almaktan kaçınan, müzikli ve danslı oyunlardan ibarettir. Televizyon ve özel kanalların yaygınlaşması gibi bir faktör de bu sanatın olumsuz yönde etkilenişinin etmenlerinden biridir. Tiyatro yaşantısının durağanlaşmasının aksine 1980 sonrası dönem tiyatro faaliyetleri (şenlikler, kurultaylar, toplantılar, paneller, gösteriler vs.) açısından hareketli olarak göze çarpar.

Eski kuşak yazarların varlığının yanı sıra yeni kuşak yazarlarla birlikte tiyatro türü de dönüşüme uğrar. Tiyatro sanatında bulunan politik atmosfer yerini bireysellik ve deneySELLİĞE bırakır. İçeriğin değişiminin yanında biçimsel değişim de gözlemlenir. Postmodern teknikler tiyatro sanatına da entegre edilir ve tiyatronun dram, komedi ve trajedi olarak bilinen türlerinin dışına çıkılır. Kadın, aile, aşk, mitoloji, tarih, kadın-

erkek ilişkileri, gençlik sorunları gibi konuların yanında; kaçış, bireyin kimlik bunalımı, yalnızlık, yabancılaşma gibi konular ağırlıklı ele alınan konulardır. 12 Eylül, köy ve kasaba gerçeği, göç gibi konular ise az da olsa işlenmeye devam edilmiştir. Biyografik oyunlar ise Batı tiyatrosuyla paralel bir biçimde dönemin revaçta olan oyun türlerindedir.

Biyografi türü çerçevesince toplum tarafından tanınan çehrelerin yaşam çizgilerine ışık tutulur. Bu eylemin altında yatan gerekçe ise barındırılan merak duygusu ve bilme istencidir. Konuğunun yaşamına dair bilgi, belge ve (varsa) tanıklara ulaşılması ve eserin elde edilen kaynaklar dâhilinde kaleme alınması ise objektiflik açısından türü ayırmaktadır. İnsan yaşamına duyulan merak neticesinde ortaya çıkan biyografi türü doğal olarak edebiyat sanatıyla da içli dışlı olmuştur. Kurgu unsurunun da katkısıyla biyografik romanlar, biyografik oyunlar gibi alt türlerin çıkışına da zemin hazırlanmıştır.

Biyografik oyunlar, toplum tarafından tanınmış kişilerin yaşamlarının, çatışmalarının, insanî hâllerinin tarihsel zaman dâhilinde tiyatro metinlerine aktarıldığı bir edebiyat türüdür. Edebiyat tarihi açısından yeni olarak kabul edilen bir tür olarak kendini gösteren biyografik oyunların varlığına genel itibariyle 1980 sonrası dönemde rastlanır. Batı tiyatrosunda İngiliz edebiyatı odaklı gelişim gösteren biyografik oyunlar Türk edebiyatında da eş zamanlı bir biçimde kendini gösterir.

Türk edebiyatında tiyatro yazarlarının biyografik oyunlar kaleme alma sebepleri farklı biçimlerde açıklanabilir. İlki, 1980 sonrası dönemin başlarında yazın hayatına uygulanan sansür nedeniyle yazarların başlarına iş açmayacak ve dikkati çekmeyecek şekilde yapıt üretme kaygıları nedeniyle türe eğilim gösterilmesidir. İkincisi, dönemin algısından hareketle yazarların toplumun tanıdık simalarını yeniden ele alıp, onların yaşamlarını kendi düşünce dünyalarının süzgecinden geçirerek okura/seyirciye sunma arzusu barındırmalarıdır. Üçüncüsü ise yazarların, cılız olan tiyatro yaşamına ürettikleri eserlerle can suyu olma isteği taşımaları ve konu açısından tiyatroya yeni bir soluk getirme gayreti içinde bulunmaları çerçevesinde açıklanabilir.

Biyografik oyun yazarı, konuğu hakkında topladığı kaynaklar ışığında kurgu unsurun da imkânlarını kullanarak yeniden bir yaratım süreci oluşturur. Gerçeklik-kurgu dengesi ise tamamen yazarın insiyatifine bağlıdır. Biyografik oyunlar ise kendi içinde kişiye, tarihe ve gerçekliğe odaklanma şekli açısından türlere ayrılır. Bu türler geleneksel,

yenilikçi, metabiyografik ve postbiyografik olarak adlandırılır. Türler arasında kesin bir ayırım bulunmamakla birlikte biyografik bir oyun farklı türlerin özelliklerini de taşıyabilir.

Karşılaştırmalı yöntemin sağladığı imkânlar dâhilinde oyunların ana karakterlerinin biyografik bilgisi gerçeklik bakımından incelemeyi kolaylaştırmış; yine yöntem sayesinde yazarların eserlerinde ele aldıkları konukışilerin yaşam öykülerinin nasıl aktarıldığı irdelenmiş, biyografik gerçeklikle örtüşüp örtüşmeyen kısımlar tespit edilmiştir. Bu noktada oyunları biyografik gerçekliği koruyan oyunlar ve biyografik gerçekliğe eklemeler yapılan oyunlar olarak kategorize etmek mümkündür. Biyografik gerçekliği koruyan oyunlar; İsmet Hürmüzlü-*Kavuşma (Vuslat)*, Recep Bilginer-*Mevlânâ Âşık ve Mâşuk*, Orhan Asena-*Hünkâr Bektâş Velî*, Sabahattin Engin-*Hacı Bektâş-ı Velî*, Sevgi Sanlı-*Kaygusuz Abdal*, Necati Cumalı-*Vatan Diye Diye*, Semih Sergen-*Bir Hilâl Uğruna*, Tuncer Cücenoglu-*Neyzen ve Sabahattin Ali*, Ülker Köksal-*Karanlıkta İlk Işık (Kubilay)* şeklinde sınıflandırılabilir. Bu oyunlarda konukışinin yaşam öyküsü belgeler dâhilinde ele alınıp anlatılmıştır. Yazarların gayesi, konukışinin yaşam çizgisini olduğu gibi aktarmaktır. Biyografik gerçekliğe eklemeler yapılan oyunlar ise; Recep Bilginer- *Yunus Emre*, Nihat Asyalı-*Yunus Diye Göründüm*, Nezihe Araz-*Ballar Balını Buldum ve Kutlu Melek*, Bilgesu Erenus-*Fikret ve Halide*, Selim İleri-*Cahide Ölüm ve Elmas* olarak sınıflandırılabilir. Bu eserlerde yazarların amaçları konukışinin biyografisine birtakım eklemeler yaparak dikkati konukışıye çekmektir.

Oyunlar, geleneksel biyografik oyun türünün özellikleri ağır basacak biçimde kaleme alınmış olsalar da biyografik oyun türleri arasında keskin bir ayırım yapılamadığından genellikle birden çok biyografik oyun türünün özelliklerinin görüldüğü söylenebilir. Yalnızca geleneksel biyografik oyun türünün özelliklerini taşıyan oyunlar; İsmet Hürmüzlü-*Kavuşma (Vuslat)*, Orhan Asena-*Hünkâr Bektâş Velî*, Sabahattin Engin-*Hacı Bektâş-ı Velî*, Sevgi Sanlı-*Kaygusuz Abdal* olarak sayılabilir. Nezihe Araz'ın *Ballar Balını Buldum* ve Bilgesu Erenus'un *Fikret* isimli oyunu metabiyografik oyun türüne ait özellikleri gösterirken Selim İleri'nin *Cahide Ölüm ve Elmas* isimli oyunu da postbiyografik oyun türüne dâhil edilmektedir.

1980 sonrası edebiyat sahasına sirayet eden postmodernizmin tiyatro sanatında da kendini göstermesiyle beraber başlayan biçimsel ve içeriksel değişikliklerin sonucu olarak biyografik oyunlar da farklı şekillerde kaleme alınmıştır. Biyografik oyun

yazarları dönem içerisindeki yeni eğilimleri oyunlarına uyarlamaya başlamışlardır. Bu noktada metinlerarasılık ele alınan oyunların çoğunda kendini göstermektedir. Diğer taraftan postmodernizm etrafında şekillenen postbiyografik oyunlarda sıkça kullanılan montaj tekniğinin de incelenen oyunlarda kendisini sık bir biçimde gösterdiği tespit edilmiştir. Yazarlar metnin akışını sağlamak ya da konukşiyi okura/seyirciye daha iyi bir biçimde tanıtmak amacı çerçevesinde oyunlarında bu yöntemlere başvurmuşlardır. Türler arasında keskin bir ayırım yapılamadığından ise geleneksel biyografik oyun türüne ya da diğer türlere mensup olan oyunlarda da bahsedilen tekniklerin sıkça kullanıldığını söylemek mümkündür.

Metinlerarasılığın ve montaj tekniğinin kullanıldığı ancak farklı biyografik oyun türlerinin ağır bastığı oyunlar ise *Yunus Emre*, *Ballar Balını Buldum*, *Yunus Diye Göründüm*, *Mevlânâ Âşık ve Mâşuk*, *Kavuşma (Vuslat)*, *Hünkâr Bektâş Velî*, *Hacı Bektâş Velî*, *Kaygusuz Abdal*, *Vatan Diye Diye*, *Fikret*, *Bir Hilâl Uğruna*, *Halide*, *Neyzen*, *Sabahattin Ali*'dir. Yazarların kimisi konukşinin şiirlerini, söylemlerini, deyişlerini metinlerine eklemelerken kimisi de makale, gazete yazıları ve haberlerini metinlerine eklemişlerdir. Görüldüğü üzere oyunların neredeyse tamamına yakınında bu iki teknik yazarlar tarafından kullanılmıştır.

Oyunlarda kurgulanan kişiler, genel itibariyle biyografik gerçeklikle örtüşmektedir. Şahıs kadrosu, konukşinin etrafındaki kişilerden oluşmaktadır (hocalar, eşler, arkadaşlar, evlatlar vs.). Kurgu kişiler ise genellikle konukşiyeye yardımcı olmak ve onu ön plana çıkarmak amacıyla oyuna dâhil edilen kişilerdir. Recep Bilginer'in *Yunus Emre* isimli oyununda Deli Emmi, Nezihe Araz'ın *Ballar Balını Buldum* oyununda Rejisör ve Oyuncular, Bilgesu Erenus'un *Halide* isimli oyununda Cüce, Selim İleri'nin *Cahide Ölüm ve Elmas* isimli oyununda Cemil Şevket karakteri bu amaç doğrultusunda yaratılmış kişilerdir.

Şahıs kadroları genele bakıldığında kalabalıktır. Birinci ve ikinci kişilerin yanı sıra üçüncü kişiler de eserlerde sıkça kendilerine yer bulur. Birinci ve ikinci kişiler olay örgüsünde yer edinirken, üçüncü kişiler ise direkt tanıtılmak yerine varlığı yaptığı eylemlerle okura/seyirciye hissettirilir. Üçüncü kişiler, oyunun şahıs kadrosu bakımından zengin olması gayesine hizmet ederler.

Mekân unsuru, genellikle konukîşinin biyografik gerçeğine paralel bir biçimde kurgulanır. Ele alınan kişilerin doğduğu, yaşadığı, gezdiği, zaman geçirdiği mekânlar nereler ise yazarlar da eserlerinde bu mekânlardan söz etmişlerdir.

Zaman unsuru ise genel itibariyle kronolojik seyirde okura/seyirciye aktarılır. Vaka zamanları konukîşilerin yaşam çizgilerine paralel bir biçimde kurgulanır. Vaka zamanları yazarlara göre değişmektedir. Kimi yazar konukîşinin yaşamını düz bir seyirde aktarırken kimi yazar da konukîşinin yaşamını zamanda sıçrama yoluna başvurarak aktarmayı tercih eder. Örneğin Orhan Asena'nın *Hünkâr Bektâş Velî* isimli oyununda zaman düz bir biçimde aktarılırken, Selim İleri'nin *Cahide Ölüm ve Elmas* ve Bilgesu Erenus'un *Fikret* ve *Halide* isimli oyununda zaman sıçramalar ve kırılmalarla aktarılmaktadır.

Yazarların yaşadığı/metinlerini kaleme aldıkları dönem ile konukîşinin yaşadığı dönem arasında organik bir bağ kurmak mümkündür. 1980 sonrası sanatçıların düşündüklerini ve söylemek istediklerini açıkça değil örtük bir biçimde söyleme istenci biyografik oyunlara da sirayet etmiştir. Örneğin Recep Bilginer'in *Yunus Emre* isimli oyununda Yunus Emre'nin hayat çizgisi anlatılırken dönemin siyasi ve toplumsal zeminine de ışık tutulmuş; Yunus Emre'nin nezdinde toplumsal bir eleştiri yapılmıştır. Yazarlarda metnin yazıldığı dönem ile konukîşinin yaşadığı dönem arasında bağ kurulurken sanatçı-iktidar gerilimi, aydınların maruz kaldığı baskı, sansür, sürgün gibi durumların varlığı, çıkarları için devlet kadrolarını kullanan kimselerin varlığı ya da belirli fikirlerin kıyaslamasının yapıldığı görülmektedir. Bu noktada geçmiş dönem ile oyunların kaleme alındığı dönem arasında bağın kurulduğu oyunlar; *Yunus Emre*, *Ballar Balını Buldum*, *Yunus Diye Göründüm*, *Vatan Diye Diye*, *Fikret*, *Neyzen*, *Halide*, *Karanlıkta İlk (Işık Kubilay)* ve *Sabahattin Ali* olarak belirlenmiştir.

İncelenmiş olan eserlerde yazarlar, ele aldıkları kişilerin yaşam çizgilerini çoğunlukla biyografik gerçeklik sınırları çerçevesinde anlatma eğilimi göstermişlerdir. Kurgu unsurunun sunduğu esneklik ve imkânlar sayesinde ise kuru kuruya biyografik bilgi aktarmaktan ziyade edebî olma hüviyeti taşıyacak özellikte oyunlar kaleme almışlardır. Bu eserlerin üretilmesindeki amaç ise dönemin şartlarıyla ve yazarların topluma rol model olmuş, toplumun ilgisini çeken ve tanınan kişilerin yaşamlarını anlatma isteğiyle; tiyatro sanatına soluk verecek bir konu seçimine gidiş yolu seçmeleriyle açıklanabilir.

KAYNAKÇA

- Adivar, H. E. (2004). *Memoirs*. İstanbul: Epsilon Yayınları.
-(2008). *Mor Salkımlı Ev*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ahmad, F. (2007). *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945- 1980)*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Akça, N.C. (2013). *Edebiyat Sosyolojisi Açısından 12 Eylül Şiiri*. Ankara: Kurgan Edebiyat Berikan Yayınevi.
- Akdenizli Çelenk, (1999). *1980-90 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları*. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Akın, B.A (2009). *1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*. (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Akkaya, T.M. (2010). *1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimlerinin İzleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Akman, N. (2019). *Kaygusuz Abdal (Hayatı, Eserleri ve Düşünceleri)*. (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Aksoy, N. (2014). *Kurgulanmış Benlikler Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akşin, S., Tanör, B., Boratav, K. (2003). *Yakınçağ Türkiye Tarihi 1980-2003*. İstanbul: Milliyet Kitaplığı.
- Akyüz, M. (2017). Karşılaştırmalı Edebiyat Açısından Necip Fazıl'ın Yunus Emre Tiyatrosu İle Nihat Asyalı'nın Yunus Diye Göründüm Tiyatrosunun İncelenmesi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 5(4), s.880-887.
- Araz, N. (1991). *Ballar Balını Buldum*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Argunşah, H. (2002). Tarihî Romanda Postmodern Arayışlar. *İlmî Araştırmalar Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 14, s. 17-27.
- Akar, G. A. (2013). *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Edebiyatında Biyografi*. (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Aktaş, E. (2011). *12 Eylül Askerî Darbesi ve Tarih Öğretimine Etkileri*. (Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktunç, H. (1993). Deltaya Düşmek, Deltayı Bilmek. *Sonbahar Dergisi*, S. 19, s.21-25.
- Akün, Ö. F. (2006). Namık Kemal. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. XXXII.

- Akyüz, K. (2014). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkilâp Yayınları.
- Alkan, T. (1986). *12 Eylül ve Demokrasi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Araz, N. (1998). *Kutlu Melek*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Asena, O. (1995). *Hünkâr Bektâş Velî*. Ankara: İlke Yayınları.
- Asiltürk, B. (2006). *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydoğan, B. (2014). “Sabahattin Ali’nin Yaşamı ve Yapıtlarına Genel Bir Bakış”. Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı (Ed. Nurettin Demir ve Faruk Yıldırım). Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Asyalı, N. (2010). *Direnış Üçlemesi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Baki, Y. (2011). *Mevlânâ’nın Mesnevî’sinde Halk Edebiyatı ve Halk Kültürü*. (Yüksek Lisans Tezi). Rize Üniversitesi, Rize.
- Balcı, M. (2016). *Halide Edip Adıvar’ın Yazıları (1897-1925). Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Balcı, Y. (2009). 80 Sonrası Türk Romanında Bir Formasyon Olarak Deformasyon. 1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildirileri. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları. s. 37-44.
- Balık, M. (2009). Türk Romanında 12 Eylül Darbesi. *Turkish Studies*, Volume 4/1- II. s. 2374-2411. <https://arastirmax.com/en/publication/turkish-studies/134/1-2/turk-romaninda-12-eylul-darbesi/arid/b1fcff5c-bb25-4ba0-92b2-4db283a0597b> (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Bayram, F. (2018). *Nezihe Araz’ın Tiyatrolarında Tema ve Yapı*. (Yüksek Lisans Tezi). Uşak Üniversitesi, Uşak.
- Bezirci, A. (2013). *Sabahattin Ali*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bilginer, R. (1993). *Mevlânâ Âşık ve Maşuk*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (2001). *Yunus Emre*. Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Birand, M.A. (1984). *12 Eylül Saat 04.00*. İstanbul: Karacan Yayınları.
- Bellos, D. (1999). Yazınsal Yaşamöyküsü Yazarlığı Denen Beceriksiz Sanat. *Kitaplık*, S. 36, s. 179-186.
- Buttanrı, M. (2010). *Türk Tiyatro Eserlerinde Bir Kahraman Olarak Hacı Bektâş Velî*. I. Uluslararası Hacı Bektâş Velî Sempozyumu. Çorum: Hitit Üniversitesi.
- Cengiz, M. (2002). *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Telos Yayıncılık.

- Collingwood, R. G. (2010). *Tarih Tasarımı*. (Çev. Kurtuluş Dinçer). İstanbul: DoğuBatı Yayınları.
- Canton, U. (2011). *Biographical Theatre: Re-Presenting Real People?*. UK: Palgrave Macmillan Publisher.
- Cuma, A. (2018). Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin (Komparatistik) Ulusal ve Dünya Edebiyatları Ekseninde Kuramsal Açılımı. *SEFAD*, S.39, s. 1-26.
- Cumalı, N. (1990). *Vatan Diye Diye*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Cücenoglu, T. (1999). *Neyzen*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
-(2003). *Sabahattin Ali*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çapanoglu, M.S. (1953). *Neyzen Tevfik Hayatı- Şiirleri-Bilinmeyen Tarafları*. İstanbul: Özakar Yayınları.
- Çavdar, T. (2004). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Çelebioğlu, S. (2007). *Türk Edebiyatı'nda Modern Biyografinin Doğuşu*. (Yüksek Lisans Tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Çetin, M. (2012). *Biyografi Kitabı*. İstanbul: Biyografi Net Yayıncılık.
- Çetin, N. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Çetinkaya, B. A. (1999). Bir Anadolu Ereni Hacı Bektâş-ı Velî: Hayatı, Eserleri ve İnsan Anlayışı. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 3, s. 345-356.
- Çetinkaya, H. (1987). *Kubilay Olayı ve Tarikat Kampları*. İstanbul: Boyut Kitabevi.
- Çıkla, M. (2019). Selim İleri'nin Kaleminden Cahide Sonku ve Eşyaya Atfedilen Değer. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 31 s. 193- 208.
- Dağlı, Y. M. (1939). *Kaygusuz Abdal Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Maarif Kütüphanesi.
- Davarcı, G. (2010). *Şen Sahir Silan'ın Otobiyografisinde 'Ben'in Suskunluklarının Feminist Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Demir, F. (2015). 1980 Sonrası Türk Şiirinin Başlıca Tartışma Alanları. *International Journal of Languages Education and Teaching*, V.3/1, s. 144-163. ISSN: 2198 – 4999. <http://oaji.net/articles/2015/515-1440317494.pdf> (Erişim Tarihi: 14.11.2019)
- Demir, F. (2016). *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Demiralp, O. (1999). Yaşamöyküsü Mezartaşına Yazılır. *Kitap-lık*, S. 36, s. 173-178.
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. (Çev. Özlem Doğan). İstanbul: Paradigma Yatınları.
- Dizdaroglu, H. (1995). *Namık Kemal*. İstanbul: Milliyet Kitaplığı.

- Doğan, A. ve Gökçelik, S. (2004). Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar Üzerine Bir Değerlendirme (1980-2000). *Bilig*, S. 31.
- Doğan, N. (2015). *Bilgesu Erenus'un Biyografik ve Belgesel Oyunlarında Toplumsal ve Siyasal İdeolojinin Eleştirisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Duman, C. (2015). *12 Eylül 1980 Askerî Darbesi Sonrası Türkiye'de Sanat*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Duran, H. (2010). Velayetname'ye göre Hacı Bektâş Velî. *Türk Kültürü ve Hacı Bektâş Velî Araştırma Dergisi*, S. 55, s. 129-138.
- Dursunoğlu, B. (2010). *Sabahattin Engin'in Oyunları Üzerine Bir Araştırma*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Durukan, A. (14 Şubat 2004). Cahide Sonku Gibi Ölmek. <http://bianet.org/bianet/kultur/29561-cahide-sonku-gibi-olmek> (Erişim Tarihi:02.10.2020)
- Duymaz, A. (2007). Halk Hikâyeciliği ve Geleneğinin 1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğine Yansımaları. *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*. (19-20 Ekim 2007). İstanbul: Ümraniye Belediyesi.
- Düzdağ, M. E. ve Okay, O. (2003). "Mehmet Akif". TDV İslam Ansiklopedisi, C. XXVIII, s. 432-435.
- Ecevit, Y. (2004). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ekin, V. (2010). *Tüketim Toplumu, Hedonizm ve Araç Olarak Yazılı Basın*, (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Ener, A. (2009). *Recep Bilginer ve Tiyatro Oyunları Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- Engin, S. (1996). *Hacı Bektâş-ı Velî*. İstanbul: Can Yayınları.
- Erenus, B. (1998). *Bir Senaryo: Dersim '38 Bir Oyun: Fikret*. İstanbul: Akış Yayıncılık.
-(2000). *Halide*. İstanbul: Mitoz Boyut Yayınları.
- Erinanç, A. (2008). Depolitizasyonun Kısa Tarihi ve 12 Eylül'de Tiyatro. *Yeni Tiyatro Dergisi 12 Eylül Özel Sayısı*, S.7.
- Ertürk, İ (1999). Yazar Öldü, Yaşasın Okur: O Hâlde Yaşamöyküsü. *Kitap-lık*, S.36, s. 208-213.

- Erzen, M. (2015). Dostluk ve Kıskançlık Kavramları Çerçevesinde Mevlâna Âşık ve Mâşuk Oyunu. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 28, s. 13-25.
- Evren, K. (1991). *Kenan Evren'in Anıları II*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Gökalp Alpaslan, G.G. (2016). *Özyaşamöyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Gökçe, B., Acar, F., Ayata, A., Kasapoğlu, A., Özer, İ., Uygun, H. (1993). *Gecekonduarda Aileler Arası Geleneksel Dayanışmanın Çağdaş Organizasyonlara Dönüşümü*. Ankara: Başbakanlık Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı Yayınları.
- Gözler, K. (2010). "Anayasa Hukukuna Giriş". *Genel Esaslar ve Türk Anayasa Hukuku*. Bursa: Ekin Basın Yayın Dağıtım.
- Gölpınarlı, A. (1957). *Yunus Emre Hayatı Sanatı Şiirleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.
-(1958). *Mevlânâ Hayatı Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Varlık Yayınları.
-(1995). *Vilâyet-nâme Manâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş Velî*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürün, K. (2005). *Ermeni Dosyası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güzel, A. (1981). *Kaygusuz Abdal*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Harmancı, A. ve Uysal, T. (2010). Necip Fazıl Kısakürek ve Nezihe Araz'ın Yunus Emre Oyunlarının Karşılaştırılması. X. Uluslararası Yunus Emre Sevgi Bilgi Şöleni 6-8 Mayıs. (Hazırlayan Erdoğan Boz).
- Hurma, H. (2003). *Türkiye'de Kentleşme ve Göç Olgusunun Siyasal Katılıma Etkisi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Muğla Üniversitesi, Muğla.
- Hürmüzlü, İ. (2002). *Kavuşma (Vuslat)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İleri, S. (1995). *Cahide Ölüm ve Elmas*. İstanbul: YKY.
-(2012). *Niçin Oyun Yazmıyorum?*. <http://www.mimesis-dergi.org/2012/01/selim-ileri-nicin-oyun-yazmıyorum/> (Erişim Tarihi: 10.09. 2020).
- İmamoğlu, V. (1996). *Mehmet Akif ve İnanan İnsan*. İstanbul: Ravza Yayınları.

İpekçiler, M. (2010). *Anılarda 12 Eylül Dönemi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

İsen, M. (2010). *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı Yayınları.

İz, F. ve Cevizci, A. (1988). Mehmet Akif Ersoy-Bir Biyografi. *Erdem Dergisi*, C.4, S.11, s. 325-337.

Kabaklı, A. (1976). *Mevlânâ*. İstanbul: Töker Yayınları.

..... (2002). *Türk Edebiyatı III*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kahraman, H. B. (2004). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Everest Yayınları.

Kaplan, M. (2011). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karaca, N. (2011). Türk Edebiyatında Postmodernizm. *Türk Yurdu Dergisi*, S. 288, s. 1-28.

Karaman, K. (2003). Türkiyede Şehirleşme Olgusu ve Gecekondu Sorunu. *Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları Dergisi*, S. 4, s. 108-119.

Kefeli, E. (2006). Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler. *TALİD*, C. 4, S. 8, s. 331-350.

Keleş, R. (1972). Şehirciliğin Kuramsal Temelleri. Ankara: AÜ SBF Yayınları.

Keskin, H. (2006). *Türk Tiyatrosunda Yenileşme ve Toplumsal Konular*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Kışlalı, A.T. (1974). *Öğrenci Ayaklanmaları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Korad Birkiye, S. (2012). Yeni Dönem Oyun Yazarlığı. *TEB Oyun Dergisi*, S. 18, s.1-9.

Kongar, E. (1998). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

.....(2012). *12 Eylül Kültürü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Korkmaz, R. ve Deveci M. (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Korkmaz, R. ve Özcan T. (2014). "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Korkmaz, R. (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Kökden, U. (1999). Orhun Yazıtları'ndan Şair Nigâr'a. *Kitaplık*, S. 36, s. 201-207.

Köker, S. (2019). *Bireyselliğin Sunumu Olarak Otobiyografi*. (Doktora Tezi). Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu.

- Köksal, Ü. (2002). *Toplu Oyunları 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1939). Mısır'da Bektaşilik. *Türkiyat Mecmuası*, C. 4, s. 20.
- Köprülü, M. F. (2012). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kurtoğlu, İ. (2000). *Menemen Olayı*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Küçük, A. (2019). "Türkiye'de Sosyal ve Siyasal Değişim". *Econharran Harran Üniversitesi İİBF Dergisi*, C. 3/4, s. 20-45.
- Kris, E. Ve Kruz, O. (2013). *Sanatçı İmgisinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Külahlıoğlu İslam, A. (2014). "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu "Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2005). 1980-2000 yılları Arası Türk Öykücülüğü. *Hece Öykü-Dosya: Seksen Sonrası Türk Öykücülüğü 2*. S.9, s.
- Middake, M. and Huber W. (1999). Biography in Contemporary Drama. *CDE Contemporary Drama in English*, V, 3, p, 133-143.
- Moran, B. (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nadal, I. B. (1984). *Biography: Fiction, Fact and Form*. New York: ST. Martin's Press.
- Noyan, B. (1987). *Bektaşilik Alevilik Nedir?* Ankara.
- Nur, R. (1935). Kaygusuz Abdal, Gaybî Bey, Kâhire'de Bektâşi Tekyesinde Bir Manüskırı. *Türk Bilik Revüsü*, s. 78-90.
- Nutku, H. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Yetmiş Beş Yılın Tanıdığı bir Yazar: Orhan Aşena*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (2009). Günümüzde Belgesel Tiyatro Anlayışının Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 27, s. 181-188.
- Okay, M. O. (2019). Tarihin Üvey Evladı: Biyografi. *Kâğıt Medeniyeti*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Orta, N. (2007). Türkiye'de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004). *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 18, s. 125-143.
- Ortaylı, İ. (2001). *Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özçelik, M. (2010). *Bizim Yunus*. Eskişehir: Eskişehir Valiliği Yayınları.

- Özdemir, E. (1994). *Yazınsal Türler*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Özdemir, N. (1993). Tiyatromuzun 12 Eylül'le Değişen Yüzü. *Evrensel Kültür*, S.22, s. 36.
- Özdemir, H. (2012). "Türkiye'de İç Göçler Üzerine Genel Bir Değerlendirme". *AkademikBakış Dergisi*, S.30, s.1-18. <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867997.pdf> (Erişim Tarihi: 04.11.2019)
- Özer, H. (2011). *12 Eylül 1980 Darbesinin Türk Romanına Yansıması*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Özger, M. (2012). *Türk Romanında 12 Eylül*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Özgüç, A. (2007). *Cahide Sonku Peçete Kâğıdındaki Anılar*. İstanbul: +1 Yayınları.
- Özkırımlı, A. (1984). Biyografi Türk Edebiyatı'nda Gereken İlgiyi Görmemiştir. *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 88.
- Özmen, F. A. (2011). "Politik Bir Gençlik Kuşağı: Post Alevi Gençliği". *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, C. 3/1, s. 11-23.
- Özmen, İ. (1998). *Alevi-Bektâşi Şiirleri Antolojisi*. C. I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özyer, N. (1993). Edebî Tür Olarak Otobiyografi ve İki Örnek. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 10, S. 1, s. 73-85.
- Parla, T. (1993). *Türkiye'nin Siyasal Rejimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pilavoğlu, S. (2019). *2007- 2017 Arası Türk Romanında Mevlânâ ve Mevlevilik*. (Yüksek Lisans Tezi). On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Rosenau, P. M. (2004). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev. Tuncay Birken). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Rousseau, M. A. ve Pichois C. (1994). *Karşılaştırmalı Edebiyat*. (Çev. Mehmet Yazgan). İstanbul: MEB Yayınları.
- Sağlm, S. (2006). "Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 5, s. 33-44.
- Sanlı, S.(2000). *Kaygusuz Abdal*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Sarı,S. (2010). *Neyzen Tevfik'in Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. (yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Satı, İ. (2020). *Sultan V. Murad'ın Hayatı ve Kısa Saltanatı*. (Yüksek Lisans Tezi). Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi, Karaman.

- Savaş, K. (2013). *Namık Kemal'in Düşünce Dünyasında Yerlilik Olgusu*. (Yüksek Lisans Tezi). Bozok Üniversitesi, Yozgat.
- Sayın, S. (2019). Türkiye Selçuklu Sultanı IV. Rükneddin Kılıçarslan ile Eşi Gumaç Hatun'un Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ile Münasebeti. *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, C.2, S.2, s. 239-247.
- Sazyek, H. (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler. *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, S.65/66/ 67. s. 493-509.
- Schabert, I. (1990). *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*. Germany: Franke Verlag Publisher.
- Sergen, S. (1991). *Bir Hilal Uğruna*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sever, M. (2019). 1980 Sonrası Türkiye'de Kültürel ve Toplumsal Değişme. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, C.2, S. 3, s.1-10.
- Sevim, A. G. (2005). *Tuncer Cücenoglu'nun Oyunlarında Yazar-Eser İlişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Sim, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku). Ankara: Ebabel Yayınları.
- Sipahioğlu, B. (2006). *1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Sönmez, S. (2008). *1980 Sonrası Türkiye'deki Sosyo-Politik ve Ekonomik Değişimlerin 2000'li Yıllara Yansımaları*. (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- Sönmez, S. (2017). *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stokes, M. (2012). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (Çev. Hale Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Südkamp, H. (2008). *Tom Stoppard's Biographical Drama*. Berlin: CDE Studies.
- Şahin, A. H. (2017). *Tasavvuf Kültürünün Recep Blginer'in "Yunus Emre" Oyununda Yunus Karakterine Yansımaları*. Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.
- Şahin, M. C. (2005). Türkiye'de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.25, S. 2, s. 157-181.
- Şahin, V. (2010). *Halide Edip Adivar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek*. (Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Yayınları.
- Tanör, B., Boratav, K., Akşin, S., Ödekan, A. (2011). *Türkiye Tarihi 5 Bugünkü Türkiye (1980-2003)*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tansel, F. A. (1967). *Namık Kemal'in Hususi Mektupları II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Taşdelen, V. (2006). Biyografi: Ötekine Yolculuk. *Milli Eğitim Dergisi*, S. 172, s. 8-16.
- Taşkın, A. (2020). *Türk Siyasal Hayatında Menemen Olayı*. (Yüksek Lisans Tezi). Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Gaziantep.
- Taştan, Z., Şengül, S. (2017). 1990 ve 2000 Kuşağı Türk Şairlerinin Şiir Algısı. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, V.4/15, s.1888-1895. [file:///C:/Users/Acer/Downloads/1990_VE_2000_KUSAGI_TURK_SAIRLERININ_SI%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/1990_VE_2000_KUSAGI_TURK_SAIRLERININ_SI%20(1).pdf)(Erişim Tarihi: 05.11.2019).
- Tatçı, M. (2012). *Dîvân-ı İlâhiyat*. İstanbul: Kapı Yayıncılık.
- Terzioğlu, D. (2001). Tarihi İnsanlı Yazmak: Bir Tarih Anlatı Türü Olarak Biyografi ve Osmanlı Tarih Yazıcılığı. *Cogito*, S. 29.
- Timurtaş, F. K. (1986). *Yunus Emre Divanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Toruk, İ. (2005). Türkiye'de 1980-2000 Yılları Arasında Sosyo-Ekonomik Ortamın ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 14, s.493-508.
- Tosun, N. (2011). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tosuner, N. (1997). Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler. *Adam Öykü*, S. 12.
- Turan, G. (1999). Bir Yaşamın İçi Dışı. *Kitap-lık*, S. 36, s.167-172.
- Türkçe Sözlük*, (2012). 3. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkeş, A.Ö. (2004). "Darbeler; Sözün Bittiği Zamanlar...". *Hece Hayat, Edebiyat, Siyaset Özel Sayısı*, S. 90/ 91/ 92, s. 426-434.
- Uçman, A. (2006). "Namık Kemal". *Tanzimat Edebiyatı*. (Koordinatör Prof. Dr. İsmail Parlatır). Ankara: Akçağ Yayınları.
-(2012). Tefik Fikret. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 41, s. 9-13.
- Uğur, V. (2013). *1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Uslu, A. (2016). *1980-2000 Yılları Arasında Türk Hikâyeciliğinde Yapı*. (Doktora Tezi). Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.

- Ünlü, A. (2000). Değişen Tarih ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram – I: Kuramsal Çerçeve. *DEÜ GSF Dergisi*, S. 5, S. 9-17.
- (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*. Ankara: NotaBene Yayınları.
- Üstün, K. (1970). *Devrim Şehidi Öğretmen Kubilay*. Ankara: Güvendi Matbaası.
- Wellek, R. ve Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. (Çev. Ahmet Edip Uysal). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yalçın Çelik, D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
-(2008). 1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları. *Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, S. 138/139/140.
- Yavuz, Ş. (2006). Reklamlar ve Reklamcılık Sektörü Açısından 1980'lerde Türkiye Panoraması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, S. 5, s. 157-182.
- Yaylagül, L, Korkmaz, N. (2008). *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji*. İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Yazıcı, M. (2013). Tamamlanmamış Tarihi Bir Portre: Hacı Bektâş-ı Velî. *Turkish Studies*, V.8/9, s.2601-2619.
- <https://arastirmax.com/tr/system/files/dergiler/79199/makaleler/8/9/arastirmax-tamamlanmamis-tarihi-bir-portre-haci-bektas-i-veli.pdf> (Erişim Tarihi: 12.03.2020)
- Yazıcı, B. Z. (2014). '80 Kuşağı mı, !980 Sonrası Şiir mi?'. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, S. 312. S. 92-95.
- Yetiş, K. (2007). Türk Hikâyeciliği ve 1980 Sonrası. *Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*. (19-20 Ekim 2007). İstanbul: Ümraniye Belediyesi.
- Yıldızhan, N. (2018). *Hacı Bektâş Velî'nin Vila^yetname'sindeki Doğa Sembolleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Yücebaş, H. (1986). *Neyzen Tevfik Hayatı- Hatıraları- Şiirleri*. İstanbul: Memleket Yayınları.
- Yüksel A. (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Yüksel, O. (2005). Günümüzün Şiiri. *Varlık Dergisi*, S.1173, s. 9-38.
-(2011). *12 Eylül 1980'den Günümüze Türkiye*.
<http://politikakademi.org/2011/09/12-eylul-1980den-gunumuze-turkiye/>(Erişim Tarihi: 11.12.20).