

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK TOPLUMUNUN ÇAĞDAŞLAŞMASINDA
TİYATRODAKİ GELİŞMELERİN ETKİLERİ
(1923-1938)**

Ebru Ayşegül GÖKÇEN ÖZAFACAN

S.B.E Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Anabilim Dalı'nda Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

113751

Tez Danışmanı: Doç.Dr.Selim TARLAN

DOKÜMANTASYON

İSTANBUL, 2002

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	1
1.3. Önem	1
1.4. Sayıtlar	2
1.5. Sınırlılıklar	2
1.6. Tanımlar	3
1.7. İlgili Kuramsal Bilgiler ve Araştırmalar	3
2. YÖNTEM	4
2.1. Araştırma Modeli	4
2.2. Evren ve Örneklem	4
2.3. Veriler ve Toplanması	4
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumu	5
BULGULAR ve YORUM	6
3. ÇAĞDAŞLAŞMA	6
3.1. Kavram Olarak Çağdaşlaşma	6
3.2. Türk Çağdaşlaşması-Atatürk'ün Çağdaşlaşma Anlayışı	7
3.3. Atatürk ve Sanat	10
3.4. Çağdaşlaşma-Sanat İlişkisi	15
4. TÜRK TİYATRO TARİHİ	18
4.1. Türk Tiyatrosuna Genel Bakış	18
4.1.1. İlkel Türk Tiyatrosu	19
4.1.2. Orta Asya'da Türk Tiyatrosu	19
4.1.3. Selçuk Türklerinde Tiyatro	20
4.1.4. Osmanlılar Döneminde Tiyatro	20
4.1.5. Geleneksel Türk Tiyatrosu	21
4.1.5.1. Köylü Tiyatrosu Geleneği	21
4.1.5.2. Halk Tiyatrosu Geleneği	21
4.2. Geleneksel Türk Tiyatrosunun Batı Tiyatrosundan Farklı Yönleri	22
4.3. Batı Tiyatrosu Geleneği	22
4.3.1. Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu	23
4.3.1.1. Tanzimat Tiyatrosunda Seyirci ve Tiyatro Anlayışı	27
4.3.1.2. Tanzimat Tiyatrosunda Oyunculuk ve Tiyatro Sanatı	28
4.3.1.3. Tanzimat Tiyatrosu Hakkında Yorumlar	29
4.3.2. Meşrutiyet Tiyatrosu	30
4.3.2.1. Yirminci Yüzyılın Başında Siyasi ve Ekonomik Durum	30

4.3.2.2.	Meşrutiyet Döneminde Sahne ve Tiyatroculuk	31
4.3.2.3.	Meşrutiyet Döneminde Yazarlar ve Oyunları	33
4.3.3.	Darülbeydi-i Osmani'nin Kuruluşu	37
4.3.3.1.	Darülbeydi'nin İlk Yılları	39
4.3.4.	Meşrutiyet Tiyatrosunun Sorunları	41
4.3.4.1.	Darülbeydi'de Kadın Oyuncu Sorunu	41
4.3.4.2.	Oyunculüğün Bir Uğraş Olmasına Engeller	43
4.3.4.3.	Oyuncuların Yetiştirilmesi Sorunu	43
4.3.5.	Meşrutiyet Döneminde Toplum Yaşamı ve Sanat Anlayışı	44
4.3.6.	Cumhuriyet Tiyatrosu	46
4.3.6.1.	Cumhuriyet'in Kurulmasından Sonra Genel Durum	46
4.3.6.2.	Cumhuriyet Dönemi Kültür-Sanat Politikası ve Tiyatrodaki Gelişmeler	48
4.3.6.3.	Atatürkçülük ve Türk Tiyatrosu	49
4.3.6.4.	Darülbeydi'den Şehir Tiyatrolarına Geçiş	49
4.3.6.5.	Ankara Devlet Konservatuarı ve Tatbikat Sahnesi	51
4.3.6.6.	Devlet Tiyatroları	53
4.3.6.4.	Cumhuriyet Tiyatrosunun Genel Görünümü	54
5.	TİYATRO-ÇAĞDAŞLAŞMA ETKİLEŞİMİ	55
5.1.	Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaşlaşma ve Toplum	55
5.2.	Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazını	56
5.3.	Oyun Yazarlığı-Tiyatro Oyunları-Çağdaşlaşma İlişkisi	59
5.4.	Tiyatro Oyunculluğu-Çağdaşlaşma İlişkisi	62
5.5.	Halkevleri'nin Kuruluşu ve Amaçları	64
5.6.	Halkevleri-Çağdaşlaşma İlişkisi	66
5.7.	Halkevleri'nin Kapatılması	69
5.8.	Tiyatro Seyircisi-Çağdaşlaşma İlişkisi	70
6.	SONUÇ ve ÖNERİLER	73
	KAYNAKLAR	76
	EKLER	78
EK1	Günümüzde Türk Tiyatrosu	78
EK2	Afife Jale'nin Hayatı	80
EK3	1935 Halkevi Üyelerinin Mesleklerine Göre Şubelere Ayrılışını Gösteren Hülâsa Cetveli	85
EK4	"Bay Önder" Oyununun İlk Sayfası	86
	ÖZGEÇMİŞ	87

ÖNSÖZ

Bir toplumun çağdaşlaşmasının, kendini yenilemesinin, o toplumun geleceği açısından düşünüldüğünde çok önemli bir süreç olduğu kolayca anlaşılır. Özellikle Türkiye bu konuda büyük değişimlere tanık olmuş bir ülkedir. Çok kısa zaman dilimleri içerisinde, farklı dönemler yaşanmıştır. Bu nedenle, Türk toplumu ve çağdaşlaşma konusu, pek çok tarih yazarının incelediği bir konu olmuştur.

Çağdaşlaşma konusu incelenirken pek çok farklı kaynağa ulaşmak mümkündür. Araştırılan konuda tam bir yetkinliğe sahip olabilmek, elde edilen kaynakların iyi değerlendirilmesine bağlıdır.

Çağdaşlaşma konusu çok zengin bir içeriğe sahiptir. Pek çok farklı konu ile etkileşimi vardır. Sanat da bu konulardan bir tanesidir. Bu iki konu ilk bakışta birbirlerinden çok farklı gözüküyor olsa da, sanat, çağdaş bir toplumu oluşturan yapı taşlarının başında gelmektedir. Sanatın yer almadığı bir toplum, teknolojinin bütün nimetlerinden faydalansa da, mekanik bir toplum olmaktan öteye gidemez. İnsan ruhunu incelten, insanı insan, toplumu toplum yapan dünya üzerindeki güzelliklerdir. Sanat, toplumun gerçeğidir, toplumun yansımasıdır. Teknolojinin gelişmesi, siyasi sistemlerin değişmesi bir ülkenin kalkınmasını hızlandırır. Toplumu kalkanıran, çağdaşlaştıran en önemli faktör de eğitimidir. İşte, sanat toplumun kalkınmasında önemli rolü olan eğitimin bir parçasıdır. Sanat yolu ile toplumlar eğitilebilir, dünyaya bakış açıları değiştirilebilir. Bir başka deyişle, sanat çağdaşlaşmaya giden yolda atılan büyük bir adımdır. Teknolojik gelişmeler, bir ülkenin çağdaşlaşma yolunda daha çabuk, gözle görülür biçimde ilerlemesini sağlar. Sanat ise, yavaş yavaş eğiterek bir gelişme kaydeder.

Tiyatro da, toplum üzerinde çok büyük etkiler yaratabilecek bir sanat dalıdır. Bu açıdan bakıldığında, bir toplumun eğitilmesinde tiyatrodan faydalanılması yerinde ve doğru bir yöntemdir. Doğru yöntemler ve temalar işlenildiğinde, istenilen sonuca ulaşmak çok hızlı ve kolay olur. Bir toplumu geliştirmek de, çökertmek de dolaylı yollardan başarılabilir. Genelde, toplumların çağdaşlaşması konusu işlenirken, sanat, özellikle de tiyatronun etkileri fazlaca önemsenmemektedir. Sanat, teknolojik gelişmelerin ve eğitimin arkasında kalmıştır. Bunun bir nedeni de, sanatın, toplumu doğrudan değil, dolaylı yoldan çağdaşlaşmaya götürdüğünün düşünülmesi olabilir. Bu, bir ölçüde doğru sayılabilecek bir düşüncedir. Sonuçta, bir tiyatro eserini ele aldığımızda verilen mesaj, oyunun içinde gizlidir. Bunun algılanması da seyircinin dikkati ve eğitimiyle de doğru orantılıdır. Yani her zaman hedefe ulaşmak söz konusu olamayabilir. Ancak, sanat yoluyla topluma iletilen mesajlar doğrudan anlaşılmasa bile, bilinçaltı yoluyla çok daha derin izler bırakabilirler. Bu açıdan düşünüldüğünde, kısa vadede olmasa da uzun vadede sanat yoluyla bir toplumun eğitilerek çağdaşlaşması mümkündür.

Çağdaş bir toplumda, insanlar çok yönlü düşünme yeteneğine sahip olmak zorundadırlar. Günümüzde, başarıya giden yolun çok yönlülüğünden geçtiği kabul edilmiş olan bir gerçektir. İnsanlar, çağdaş bir toplum içinde sadece iyi bir kariyere sahip olmakla sınırlı kalmaması gerektiğinin bilincindedirler. Gerçek anlamda çağdaş olan toplumlarda insanlar, kendilerini teknolojinin esir almasına müsaade etmeyerek, müzik, resim, tiyatro gibi sanat dallarından biriyle, hatta birkaçıyla ilgilenmek suretiyle insan olmanın keyfine varmaktadırlar.

Bu araştırmada, tiyatro tarihi ve çağdaşlaşma kavramı incelenerek, toplumdaki değişim ve gelişimin tiyatroya yansımaları ve tiyatrodaki gelişmelerin topluma yansımaları irdelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmam süresince sonsuz hoşgörüsüyle bana destek olan ve bu tezin tamamlanmasına yardımcı olan tez danışmanım Doç. Dr. Selim Tarlan'a, hayatımın her döneminde bana destek veren, beni yetiştiren annem S. Ufuk Gökçen, babam Turay Gökçen, ağabeyim H. Murat Gökçen'e, çalışmam boyunca beni destekleyen eşim Hakan Özafacan'a teşekkür etmeyi borç bilirim.

ÖZET

Bu çalışmada, Türk toplumunun geçirdiği çağdaşlaşma sürecinde tiyatronun etkileri vurgulanmak istenmiş, bu etkinin tek yönlü olmadığı, karşılıklı bir etkileşimin var olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Bir ülkenin çağdaşlaşmasında sanayileşmenin önemi çok büyüktür. Hatta esas unsurdur diyebiliriz. Ancak, her başarıda olduğu gibi bu konuda da gizli bir kahraman vardır. Bir ülkenin çağdaş ülke konumuna gelmesinde rol alan gizli kahraman ise sanattır.

Her toplumun iyi günleri olduğu gibi zor günleri de vardır. Bu mutluluklar ve acılar bir şekilde kayıtlara geçer. Bir kısmı tarihçiler tarafından nesnel bir şekilde dile getirilir, bir kısmı ise toplumun sanatçıları tarafından yoruma açık bir şekilde işlenerek dile getirilir. Herkes kendi kültürüne, eğitimine göre, baktığı tablodan, okuduğu romandan, dinlediği müzikten veya izlediği oyundan çeşitli sonuçlara varabilir. Sanat bir toplumun yansımasıdır ve evrenseldir. Herkese hitap eder. Sanat ve çağdaş toplum kavramları karşılıklı etkileşim içindedirler. Konumuz olan tiyatro da çağdaş bir toplumu yaratan unsurlardan bir tanesidir.

Bu çalışmada, ilk olarak çağdaşlaşma kavramı tanıtılmıştır. Atatürk'ün çağdaşlaşma konusundaki düşünceleri üzerinde durulmuş, Türk çağdaşlaşması tanıtılmıştır. Çağdaşlaşma-sanat arasındaki ilişki incelenmiştir.

Çağdaşlaşma konusunun ardından gelen bölüm, Türk Tiyatro Tarihi'nin gelişimine ayrılmıştır. Siyasi ve toplumsal değişimlerin, Türk Tiyatro Tarihinde de yeni dönemler açtığı, özellikle, çağdaşlaşmanın Türk toplumunda bir amaç haline gelmesiyle birlikte, tiyatronun da batı etkisine girdiği, düzenin yavaş yavaş değiştiği anlatılmıştır.

Cumhuriyet'in ilânıyla birlikte, yeniliklerin sağlam temellere oturması sağlanmıştır. Toplumun her alanda eğitilmesi, çağdaşlaşması gerekiyordu. Bu sebeple, tiyatronun eğitici yönü çok ustaca kullanılmış, halkevleri vasıtasıyla toplumun her kesimine ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu konu, sonuçtan önceki bölümde işlenmiş, tiyatronun toplumu geliştirmesinin yanı sıra, toplumun gelişmesiyle beraber, tiyatrodaki gelişmeler kaydedildiği ifade edilmeye çalışılmıştır. Çağdaşlaşma konusu detaylı olarak incelendiğinde, bir toplumun ilerlemesinde, sanata ve sanatçıya ne kadar önemli bir görev düştüğü daha iyi anlaşılmaktadır.

ABSTRACT

In this research, the influences of theatre on Turkish society throughout its process of modernization have been emphasized and it has been pointed out that this is a mutual influence. Industrialization is of vital importance to the modernization process of a country. In fact, it may be considered as the main element. On the other hand, there is always a hidden hero, which participates in the process of modernization. It is art.

Every society experiences hard times as well as good times. Some of them are recorded objectively by historians and some of them are expressed subjectively by artists. Everyone can draw a conclusion from a work of art. This conclusion may differ depending on the culture and education of the person analysing it. Art is the reflection of a society and it is universal. It addresses every individual in a society. The concepts of art and modern society are in a position of mutual influence. The subject of this research, theatre, is one of the elements creating a modern society.

In this research, first of all, the concept of modernization has been introduced. Atatürk's opinion on this subject has been focused on and Turkish modernization has been explained. The relation between modernization and art has also been examined.

The next chapter is about the historical progress of Turkish Theatre. It has been discussed that political and social changes have caused the Turkish Theatre to move into new eras. Especially, when modernization was taken as a goal by the Turkish society, Turkish Theatre was also influenced by the western world and consequently, the system started to change slowly.

After the foundation of the Turkish Republic, the innovations were settled. The society had to be educated and modernized. To achieve this, the educational quality of theatre was used skillfully by means of Halkevleri, the attention of the whole society was caught. This subject was studied before the conclusion and it has been expressed that, besides its contribution to the development of the society, theatre has also developed along with the development of the society. When the subject of modernization is studied in detail, the importance of the function of art and artist in the development process of a society is understood more clearly.

1. GİRİŞ

1. 1. Problem

Bu çalışmada, bir probleme açıklama getirmekten ziyade, amaçta da belirtileceği gibi, bir takım sorulara cevap bulmayla daha çok ilgilenilmiştir. Bu sebeple, çalışmanın ekseni bir problem çevresinde dönmekten ziyade, “Çağdaşlaşma süreci esnasında, tiyatro, Türk toplumunun hayatında ne kadar ve ne şekilde yer almıştır ve ne gibi etkileri olmuştur?” sorusuna cevap aramaktadır. Bununla birlikte, toplumdaki değişimin tiyatroya yansıyor yansımadığı da incelenmiştir.

1. 2. Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, Türk Toplumunun Çağdaşlaşma Süreci’nin ve Türk Tiyatro Tarihi’nin incelenmesidir. Bu çalışmada, ilk olarak, aşağıda yazılan ana başlıklar çıkartılarak, tek tek, detaylı bir şekilde, araştırmanın esasını oluşturan genel amaca ulaşılmaya çalışılmıştır.

- 1- Kavram olarak “Çağdaşlaşma” ne anlama gelmektedir?
- 2- Atatürk’ün çağdaşlaşma anlayışı nedir ve bu anlayış, Türk Çağdaşlaşmasına ne şekilde yansımıştır?
- 3- Çağdaşlaşma ve sanat arasında ne gibi bir ilişki vardır?
- 4- Türk Tiyatro Tarihi, zaman içinde nasıl bir gelişme kaydetmiştir? Bu gelişmeden, toplum ne şekilde etkilenmiştir?
- 5- Toplumun çağdaşlaşmasının, tiyatro sanatı üzerinde ne gibi etkileri olmuştur?

1. 3. Önem

Bir toplumun çağdaşlaşması çok uzun süren bir dönemdir ve bu döneme olumlu ya da olumsuz katkılarda bulunan pek çok etken vardır. Türk toplumunun çağdaşlaşması da, Tanzimat dönemi ile birlikte başlamış, zamanın devlet adamlarının politikalarına göre değişik yönlerde ilerleme kaydetmiştir.

Genellikle, bir ülkenin çağdaşlaşması düşünüldüğünde, akla ilk gelen teknolojik gelişmelerin hayata geçirilmesidir. Ancak, Cumhuriyet'in ilânından önce göz ardı edilmiş olan çok önemli bir konu da, toplum hayatında sanat faaliyetlerinin yeridir. Osmanlı insanı, süsleme, hat, müzik gibi sanatlara önem vermiş olsa da, insan hayatını doğrudan ele alan tiyatro ile çok fazla ilgilenilmemiştir. Tiyatronun insan yaşamındaki önemli yeri, insan ruhunu incelten etkisi ve bütün bunların toplum yaşamına getireceği olumlu değişiklikler, Osmanlı devlet adamlarınca biraz geç fark edilmiştir. Atatürk ise, sanatın, özellikle tiyatronun toplum üzerinde yapabileceği etkileri önceden görmüş ve bu konuya ilk günden itibaren büyük bir titizlikle eğilmiştir. Sanatın, toplum üzerindeki eğitici etkisi, Cumhuriyet'ten itibaren çok güzel bir şekilde kullanılmıştır. Eğlendirirken eğiten tiyatronun önemi, zaman içerisinde ön plana çıkmıştır.

İşte bu araştırmada, yukarıda sayılan özellikler göz önünde bulundurularak, bundan sonra yapılacak çalışmalara kaynak olması amacıyla da, konuyla ilgili kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır.

1. 4. Sayıtlar

Bu çalışmadaki temel varsayım, tiyatro sanatının toplumun gelişmesinde olumlu etkileri olabileceği hususudur. Toplum, sanat eserlerinin verdiği mesajları kendi hayatına uyarlayarak, daha iyi seviyelere gelebilir. Böylece, sanat, eğitimin bir parçası olarak toplum hayatındaki önemli yerini sabit hale getirebilir. Bir başka deyişle, eğitimin okul duvarları arasında sıkışmasını bu şekilde engellemiş oluruz.

1. 5. Sınırlılıklar

Araştırma, konusu gereği Türk toplumunun çağdaşlaşma kavramı ile ilk olarak tanıştığı Tanzimat döneminden başlayarak, Cumhuriyet'in ilânını izleyen yılları içermektedir.

Konu ile ilgili yazılmış kaynaklar çok kısıtlı olduğundan ve pek çoğunun baskıları kitapevlerinde bulunamadığından, kaynak araştırmasında genellikle İstanbul'daki çeşitli kütüphanelerden yararlanılmıştır.

Tiyatronun, toplumun çağdaşlaşması ile etkileşimini doğrudan inceleyen kaynak bulunamadığından, Türk Tiyatro Tarihi ve Çağdaşlaşma konuları ayrı ayrı incelenerek sonuç çıkarılmaya çalışılmıştır.

1. 6. Tanımlar

Bu araştırmadaki bir çok terim, günümüz araştırmacıları tarafından, belirli dönemlerin siyasi ve sosyal konjonktürlerine gönderme yapmak maksadıyla kullanılmaktadır. Bu terimler, sadece bu dönemi yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda, dönemin genel anlayışı ve yapısı hakkında da bize bilgi verir.

Çağdaşlaşma terimi, Türk toplumunda uzun süre Batılılaşma ile eş anlamda kullanılmıştır. Daha sonraları ise yerini modernleşme terimine bırakmıştır.

Tanzimat, Osmanlı Devleti'nin gerilemesinin, devlet kurumlarında ve genel anlayışında ilerleme ve yenilenmelerde geri kalınmasından meydana geldiğinin anlaşılmasından doğan ıslahattır. Çağdaşlaşma yolunda atılan ilk adım olmakla beraber Tanzimat, bu ıslahatın uygulandığı döneme(1839-1876) verilen addır. Bu dönemde, her alanda olduğu gibi, tiyatrodan da yeni bir anlayış benimsendiği için, bu dönem tiyatrosu da Tanzimat Tiyatrosu olarak anılmaktadır.

Günümüzde yerini Şehir Tiyatroları'na bırakan "güzellikler evi" anlamına gelen, Darülbeyti ise 1914 yılında müzik ve tiyatro okulu olarak kurulmuş, sonradan bir tiyatro topluluğu olarak devam etmiştir.

1.7. İlgili Kuramsal Bilgiler ve Araştırmalar

Bu çalışmada, toplumun siyasi tarihi ile kültürel tarihi arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Bu nedenle, konuyla ilgili farklı kaynaklar taranmıştır.

Türk tiyatro tarihini inceleyen en önemli kaynaklar, Metin And'ın İletişim Yayınları tarafından 1994 yılında yayınlanan "Türk Tiyatro Tarihi", Sevda Şener'in Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yayınlanan "Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Tiyatrosu" ve Özdemir Nutku'nun Özgür Yayınları tarafından 1999 yılında yayınlanan "Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu" adlı eserleridir.

Bu çalışmanın altyapısını oluşturmada bu eserlerden büyük ölçüde yararlanılmıştır. Metin And'ın eserinde konu daha çok tiyatro tarihinin gelişimi olarak ele alınmıştır. Sevda Şener'in eserinde ise, tiyatroların gelişiminin toplumsal yönleri üzerine de değinilmiştir.

Araştırmanın tamamlanmasında, bu kaynakların dışında, başkaca kaynaklara da başvurulmuştur.

2. YÖNTEM

2. 1. Araştırma Modeli

Araştırma modelimizi kurarken, konuya ilişkin elde ettiğimiz kaynaklar, konuyu ele alış biçimleri açısından sınıflandırıldı. İlk olarak çalışmanın birinci bölümünü oluşturan “Çağdaşlaşma” konusunu içeren eserler taranarak, çağdaşlaşma, kavram olarak ve Türk toplumundaki yeri esas alınarak incelendi. Konumuzun ikinci başlığı olan “Türk Tiyatro Tarihi”ni konu alan eserlerin incelenmesinde ise, önce tarih akışının, sonra toplumsal etkilerinin üzerinde durulmuştur. Türk toplumunun çağdaşlaşma süreci Cumhuriyet’in ilanı ile değil, Tanzimat ile birlikte başlamış olmasından dolayı, uzun bir tarih dönemi incelemesi yapılmıştır. Özellikle Meşrutiyet Tiyatrosu başlığı oldukça uzun tutulmuştur. Bunun sebebi ise, bu dönemde toplumda ve tiyatro tarihinde çok önemli gelişmelerin yer almış olmasıdır. Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun incelemesi ise, Tanzimat’tan itibaren ele alınan konuların toparlanarak, bir sonuca ulaştığı bölümdür. Bu açıdan, Cumhuriyet tiyatrosunun incelemesi, araştırmamızın teması olan toplum ve tiyatronun etkileşimini yansıtmaktadır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada, evren olarak Türk tiyatrosunu incelemiş olan eserler seçilmiştir. Bu eserlerin çoğu, Geleneksel Türk Tiyatrosu’ndan başlayarak Türk Tiyatro Tarihi’ni ele almışlardır. Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosu olarak adlandırılan Tanzimat Tiyatrosu, Meşrutiyet Tiyatrosu ve Cumhuriyet Tiyatrosu, tarihi gelişimlerinin yanı sıra, toplumla yani seyirciyle etkileşimleri açısından da incelenmişlerdir. Çağdaşlaşma ve Türk toplumunun çağdaşlaşmasını konu alan eserler de, çalışmamızın evreni içinde yer almaktadır.

2. 3. Veriler ve Toplanması

İlk olarak, Çağdaşlaşma ve Türk Tiyatro Tarihi konuları hakkında daha önce yazılmış olan eser adları kütüphanelerde taranmış ve bir ön kaynakça oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu ilk kaynakçadan hareketle, adı geçen eserlere ulaşılmaya çalışılması ikinci aşama olmuştur. Bu eserlerin bazılarını kitap evlerinde, bazılarını ise kütüphanelerde rastlanmıştır. Verilerin toplanması aşamasında, İstanbul’daki kütüphanelerden, özellikle Mimar Sinan Üniversitesi,

Yıldız Teknik Üniversitesi ve İsam kütüphanelerinden yararlanılmıştır. Ayrıca bazı eserlere ulaşmada, İstanbul'daki kitapevlerinden faydalanılmıştır.

2. 4. Verilerin Çözümü ve Yorumu

Araştırmada elde edilen verilerin özellikleri dolayısıyla, üzerinde istatistiksel işlem uygulanmamıştır. Ulaşılan kaynaklardan toplanan veriler, araştırmanın alt problemlerine ve bilimsel araştırmalarda uyulan yazım kurallarına uygun olarak raporlaştırılmıştır.



BULGULAR ve YORUM

3. ÇAĞDAŞLAŞMA

Çalışmanın ilk konusu olan Çağdaşlaşma, *Kavram olarak Çağdaşlaşma, Türk Çağdaşlaşması, Atatürk ve Sanat, Çağdaşlaşma-Sanat İlişkisi* başlıkları altında incelenmiştir.

3.1. Kavram Olarak Çağdaşlaşma

Çağdaşlaşma deyiminin eski dildeki karşılıkları *muasırlaşma, asrileşme*'dir. Ziya Gökalp, Mustafa Kemal ve erken Cumhuriyet dönemi resmi belgeleri çağdaşlaşmayı ifade etmek için bu deyimleri kullanmışlardır. Örneğin Türk Medeni Kanunu Esbabı Mucibe Layihası (Gerekçe) çağdaşlaşmayı şu şekilde açıklamıştır: "Eski medeniyetin kapılarını kapayarak, muasır medeniyeti almak."

Ziya Gökalp'in "muasırlaşma mefkûresi" yani ülküsü ile Mustafa Kemal'in ve radikal cumhuriyetçilerinki farklıydı. Ziya Gökalp'in ülküsü kısmiydi, kültür unsurunu içermiyordu. Oysa Mustafa Kemal ve radikal cumhuriyetçilerinki bütünseldi, "*kültür devrimi*"ni ya da "*zihniyet inkılabı*"nı içine almaktaydı. Hatta bunu esas kabul ediyordu.¹

Çağdaşlaşmayı, bir kültür değişimi olarak ele aldığımızda, Türk tarihinde belli başlı dört kültür değişim evresi olduğunu görürüz. Türklerin İslâm dinine geçmeleri kültür değişmesinde bir evredir. Anadolu'ya yerleşmeleri, bu topraklarda daha önce yaşamış olan uygarlıklarla veya çağdaş uygarlıklarla alışverişleri ikinci bir evredir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yayılıp, çeşitli dinlerde ve etnik ayrımlarda çeşitli ulusları yönetmesi de yine karşılıklı bir kültür alışverişi çerçevesi içinde bir evredir. Son olarak, Batılılaşma isteği ve bu yoldaki denemeler bu evrelerin son halkasıdır.

Kültürün üç görünümü vardır. Bunlar; toplumsal, siyasal ve insana ilişkin görünümlerdir ve birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Türklerde çağdaşlaşmaya ihtiyaç ve yöneliş, ilk olarak Tanzimat döneminde, askerlikteki başarısızlıklar üzerine, bu soruna bir çözüm aramakla başlamıştı. Bu küçük arayış, giderek eğitimdeki yöntem değişikliğine, oradan askerin giyim tarzında değişikliğe, oradan da asker müziğinin batılılaşmasına uzanmıştı. Buradan anlaşılacağı gibi, bir alanda değişim o noktada kalamıyor, ister istemez kültür değişimi zincirleme olarak başka alanlara da uzanıyor.²

¹ Bülent Tanör, *Kurtuluş Kuruluş, Çağdaş Yayınları*, İstanbul, 1998, s. 302.

² Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu(1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, s. 9-11.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında *medeniyet* kavramı ile kastedilmek istenen *Garp medeniyeti* idi. Ancak, resmi söylem ve belgelerde bu pek açık değildi. Bunun sebebi ise, o dönemde Batı emperyalizmine karşı verilmiş olan bir savaştan yeni çıkmış olmasıydı. Bu tür ifadeler tutucu kesimi ürkütebilir ve karşı harekete geçmelerine neden olabilirdi.

İlerleyen yıllarda *Garplılaşma* ya da bugünkü dille *Batılılaşma* deyimi ön plana çıkmaya başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde ise *çağdaşlaşma* ya da *modernleşme* terimleri tercih edilmeye başlanmıştır.

Çağdaş toplumda, devletin zenginliği kadar, kişinin zenginliği, mutluluğu da önemlidir. Çağdaşlaşmak, toplumu ve bireyi manevi olarak da zenginleştirmeyi gerektirir. Bu yönüyle çağdaşlaşma, sanat alanında bir takım yeniliklerin yapılarak, toplumun bu yönde eğitilmesi ve dünyayı farklı bakış açıları ile yorumlayabilmesidir. Bir insan ne kadar çok konu hakkında fikir yürütüp, üretebiliyorsa, o kadar verimli olur.

Bireyin kendini bağımsız hissetmesi, kültürel özgürlüğü ile de doğru orantılıdır. Çağdaş insanın hayata bakış açısı çok geniştir. Çağdaş insanın da her insanın olduğu gibi inançları vardır, ancak bunları hiçbir zaman düşünmeden, sorgulamadan, tartmadan kabullenmez.

Çağdaşlaşmanın getirdiği kültürel düzlemdeki laiklik, hümanizma, Türk Rönesansı, Aydınlanma, gibi alt kavramlarda din ideolojisinin baskısından arındırılmış birey ve toplum anlayışı hakimdir.³ Yani çağdaşlaşmanın “insanlığın özgürleşmesi, mutlu olması, manevi baskılardan arındırılması” anlamına geldiğini de söyleyebiliriz.⁴ Bu tip baskılardan uzak bulunan insan daha sağlıklı, daha olumlu kararlar verme şansına sahiptir.

3.2. Türk Çağdaşlaşması-Atatürk'ün Çağdaşlaşma Anlayışı

Türklerin siyasal yönetim biçiminde değişiklik yapma, anayasal düzene geçme girişimleri 19. yüzyılda başlamıştır. 19. yüzyılda Avrupa, demokrasinin ekonomik, toplumsal yönleriyle ilgilenmekteydi. Bu dönemde Osmanlı devletinin ekonomisi yabancı devletlerin ve azınlıkların tekelinde bulunduğundan, bazı Osmanlı aydınları Batı'nın anayasa hareketleri ve bu doğrultudaki düşüncelerinin etkisine girdiler. “Bu devlet nasıl kurtulur?” sorusuna Genç Osmanlılar, sonra da Jön Türkler “Meşrutiyet'i getirmekle” yanıtını verdiler. Modernleşmeyi, çağdaşlaşmayı bir bütün olarak görmediler ve bazı yönlerine önem vererek kurtuluş yolunda ilerlenebileceğini sandılar. Alınan sonuçlar ise beklenildiği gibi olmadı çünkü, bu uğurda gösterilen çaba bilinçli ve yeterli değildi.⁵

³ Bülent Tanör, aynı eser, s. 302-303.

⁴ Suna Kili, *Atatürk Devrimi-Bir Çağdaşlaşma Modeli*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1998, s. 11.

⁵ Suna Kili, *Dünya ve Türkiye Açısından Atatürk*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 30.

Kurtuluş Savaşı'nı ve yeni Türk Devleti'nin kuruluşunu takiben toplumumuzda çağdaşlaşma, çok önemli bir ihtiyaç halinde belirmişti. Atatürk, Kurtuluş Savaşı esnasında ve Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasını takip eden yıllarda yaptığı konuşmaların çoğunda “uygarlık ve çağdaşlaşma” kavramları üzerinde önemle durmuştur. Atatürk Türk toplumunda, çağdaşlaşmayı bir “hayat davası”, “var olma mücadelesi” olarak görmekteydi. Çünkü, “medeniyet yolunda ilerlemek ve başarılı olmak, var olmanın şartıdır.” Yani çağdaşlaşma Türk toplumu için kaçınılmaz bir ihtiyaç idi.

Bütün dünya ülkeleri de, Lozan'da bağımsızlığını onaylatan yeni Türk Devleti'ni çağdaş nitelikleriyle görmek, benimsemek istiyordu. Atatürk'ün çağdaşlaşma özlemini dile getirdiği sözleri şöyledir:

*“Memleketimizi asrileştirmek istiyoruz. Bütün gayretimiz Türkiye’de asri, batılı bir hükümet vücuda getirmektir. Medeniyete girmek arzu edip de batıya yönelmemiş millet hangisidir?”*⁶

Çağdaşlaşma amacını taşıyan Atatürk Devrimi ve Kemalizmi kavrayabilmek için çağdaşlaşmanın neler içerdiğini anlamak gerekmektedir. Çağdaşlaşmak, devlet, ulus ve birey için bütünüleyici bir kavramdır. Atatürk'ün çağdaşlaşma anlayışı, bu konuda geçmişte yaşanan kısmi çağdaşlaşma teşebbüslerinden tamamen farklı bir anlayışa sahipti. Çağdaşlaşmak, yalnızca sanayileşerek, teknolojinin en son yeniliklerini, buluşlarını kullanarak endüstri toplumu yaratmak, bu alanda devleti, toplumu ve bireyi dünya nimetlerinden yararlandırmak değildir. Çağdaşlaşmak, yalnızca gelişmiş Batılı devletlerin siyasal kurumlarını, bu kurumlara işlerlik kazandıran yasalarını, parlamentoculuğunu, seçim yöntemlerini, devlet örgütünün tüm birimlerini olduğu gibi kabul edip uygulamak değildir. Çağdaşlaşmak, yalnızca bir devletin, bir toplumun siyasal, ekonomik, din, mezhep, yönetim, yönetime katılma, yasalar, töreler yönlerinden gelişmeye engel olan bağlardan, bağımlılıklardan kurtulması değildir. Çağdaşlaşmak, tüm bunlarla birlikte insanın özgürleşmesi, toplum, devlet yaşamında, inançlarda, değerler sisteminde, ahlakta erdemli olması, dogmalardan kurtulup akli ve bilimi, bilimsel laik düşünceyi dünyasal işlerin yol göstericisi olarak kabullenmesidir. Atatürk Devrimlerinin temelini bu çağdaşlaşma anlayışı oluşturmaktadır.

Çağdaşlaşma, bilinçli olarak yeniliğe yönelmektir. Kemalizm, çağdaşlaştırıcı bir düşün akımı olarak, yeniliğe açık olmuş, yeniliğe sürekli olarak yönelmeyi ilke edinmiştir. Bu ilke Kemalizmin devrimcilik ilkesidir. Devrimcilik ilkesi, Türkiye'nin bağımsızlığı, çağdaşlaşması, ülkesi ve ulusuyla bölünmez bütünlüğü, laik ve açık toplum temellerinden uzaklaşmadan zamanla gelişebilmesi için Kemalizme gerekli esnekliği sağlamaktadır.

⁶ Utkan Kocatürk, “Türk Toplumunda Çağdaşlaşma Gereği” Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, c:1, sayı 2, Mart 1985, s. 327

Kemalizm, çağdaş devleti, çağdaş toplumu, çağdaş insanı amaçlamaktadır. Çağdaşlaşma ise, yukarıda açıklandığı gibi, sadece sanayileşme değildir. Toplumsal, kültürel, psikolojik ve siyasal değişmeyi de öngörür.⁷ Atatürk'ün başlattığı Türk Devrimi'nin amacı, batı kültürü ile Türk kültürünün uyumunu kendi özelliklerini koruyarak gerçekleştirmektir. Bu şekilde, farklı kültür çevrelerinin uyumunu sağlamak mümkün olabilmektedir.

Türk devrimi, kısır bir batılılaşma hareketi değil, toplu bir kültür atılımı olmuştur. Bu uygulamalar Atatürk'ten sonra da devam etmiş, geniş bir zamana yayılmıştır. Türk devrimi, eğitimle kazanılmış bilimsel birikim sağlanmasını ve akılcı yöntemlerle işlenmiş bir kültür temeli oluşturmayı amaçlar. Atatürkçü görüşün ışığında sanatsal güzelliklere ve bunların getirdiği yeni değerlere yöneliş başlamıştır.

Batı kültürünün oluşum sürecinde, kültür ile kişi ve toplum değerlerinin karşılıklı etkileşimi geniş bir zaman içinde gerçekleşmiş ve bu süre içerisinde olumlu gelişmelerin yanı sıra olumsuzluklar da yaşanmıştır. Türk toplumunun 20. yüzyılın başındaki kültür yapısı ve kültür birikimi, Batı kültürünün oluşum sürecini aynı şekilde yaşamasını gerektirmiyordu, ayrıca buna zamanı da yoktu. Kültür ortamlarının özellikleri korunarak, vazgeçilmez ortak noktalarda birleşerek gerçekleştirilecek uyum, farklı bir yol izlenmesini ve farklı bir yöntemi gerektiriyordu. Türk devrimi, kültürler arasında bir uyum sağlayacak bu farklı yol ve yöntemin örneğini vermiştir.

Batılı toplumların ortaçağ durgunluğundan kurtulmaları, düşüncede ve entellektüel kültür alanında sağladıkları özgürleşme ile mümkün olmuştur. Türk toplumunun özgür bir düşünce ortamına kavuşması ise, Atatürkçülükle mümkün olmuş, böylece kendi kültür özelliklerini koruyarak evrensel kültür ile uyum sağlayabilmiştir.

Atatürkçülük, dinamik bir düşünce olarak, her çağda aklın, bilgi birikiminin, şartların ve ihtiyaçların gerektirdiği yenileşmeyi içinde bulundurmaktadır.⁸ Çağdaş milletler bu nitelikleri, her türlü dogmatik unsurdan uzaklaşarak, sadece ilim ve fen kurallarını doğru kabul ederek kazanmışlardır. Türk milleti de bu yolu izlemeliydi. Atatürk'e göre de yol gösterici olan bilimdir. Çünkü Atatürk Türk milletinin dünyadan ayrı, gözleri kapalı olarak yaşamasını kabul etmemiştir.

Atatürk önderliğinde Türk toplumunun çeşitli kurum ve kuruluşlarında yapılan her devrim, "düşünce devrimi", "zihniyet devrimi"dir. Toplumda yerleşmiş olan fikirlerin, görüşlerin ve davranışların dogmalardan kurtularak akıl ve mantık yönünde ilerlemesidir. Bu

⁷ Suna Kili, aynı eser, s. 21,30.

⁸ Suat İlhan, *Evrimsel Türk Devrimi*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 1998, s. 168,169,173.

yenilikler laik bir temele oturtulmuştur.⁹ Sadece siyasi ve ekonomik değil, sosyal ve kültürel çağdaşlaşma da öngörülmüştür.¹⁰ Bu da kalıcılığın garantisidir.

Türkiye, rönesansı, reformu, diğer evrensel devrimleri ve sanayi devrimini yaşamamış olduğu halde, bu atılımları gerçekleştirmiş olan ve çağdaş uygarlığı temsil eden Batı'nın değerlerini yaşama geçirme yolunda çok büyük mesafeler almıştır. Bu yenilikleri yaparken inanç sisteminden vazgeçmemiş hatta dini insan vicdanında yüceltmiş, büyük ölçüde dokunulmazlık kazandırmış, diğer temel kültür öğelerinden de önemli ödünler vermemiştir.

Türkiye, bağımsız cumhuriyetini kurmuş; millet egemenliğine, hukukun üstünlüğüne, akılcılığa, bilime dayalı, ulusal devleti hedefleyen çağdaş düzeyde cumhuriyetçi, inkılâpçı, halkçı, sosyal içeriği ile devletçi, milliyetçi, lâik bir toplum düzeni gerçekleştirmiştir.¹¹

Her alanda yapılan yenilikler devam ederken, Atatürk çağdaşlaşmanın önemli bir boyutu olan sanat alanında da yeni bir dönemin liderliğini yapmıştır.

3.3. Atatürk ve Sanat

Atatürk, kurduğu yeni devletin sadece siyasi, askeri ve ekonomik olarak gelişimiyle yetinmiyordu. Sanat ve edebiyata, özellikle tiyatroya büyük önem veriyordu. Bu sebeple, bu alanlarda da yenilikler yapılmasını, halkın sanatla iç içe yaşamasını istiyordu. Atatürk, fırsat buldukça tiyatroya gidiyor, gösterilerden sonra sanatçıları yanına kabul edip, onlarla tiyatro sorunlarını görüşüyordu. Bu, sanatçılarda çok olumlu bir etki yaratıyor, sanatçıların özgüvenini artırıyordu. Atatürk, yazarlara oyunlar ve konuları hakkında da büyük ölçüde yardımcı oluyordu. Onlara oyunlar ısmarlıyor ve konularını öneriyordu. Daha sonra ise, yazılan oyunların metinlerini okuyarak, fikrini belirtiyordu. Onun fikirleri esas alınarak yapılan değişiklikleri ise, oyunu tekrar okuyarak ve provalar sırasında orada bulunarak denetliyordu.¹² Bu çalışmalardan üçü, *Bay Önder*, *Taş Bebek*, *Bir Ülkü Yolu* Milli Kütüphane'de Münir Hayri Egeli dosyasında, Atatürk'ün el yazısı notlarıyla saklanmaktadır. Atatürk'ün hayatı örnek alınarak yazılmış olan *Bay Önder*, Atatürk'ün el yazısıyla düzeltileleriyle birlikte 1934 yılında kitap olarak yayınlanmıştır.

Atatürk'ün tiyatro oyunlarında yaptığı değişiklikler üç alanda görülmüştür. Bunlardan, Atatürk'ün titizlikle üzerinde durduğu dil bakımından değişikliklerdir. Çünkü, Atatürk, her sözcüğün Türkçe olmasını istiyordu. Öz adlarda da değişiklikler yapmıştır. Mesela, Bosut Begüm adını beğenmeyerek, Begüm'ün Bayan ile değiştirilmesini, Bosut

⁹ Utkan Kocatürk, aynı eser, s. 327-329.

¹⁰ İsmet Giritli, "Atatürkçü Çağdaşlaşmanın Türk Toplumundaki Sonuçları" Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, c:1, sayı 2, Mart 1985, s. 336.

¹¹ Suat İlhan, aynı eser, s. 250-251.

¹² Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 121.

yerine de daha güzel bir ad bulunmasını istemiştir. Değişikliklerin ikincisi, metinden sıradan sözlerin çıkartılmaları amacıyla yapılan edebi düzeltmelerdir. Üçüncü çeşit değişiklikler ise, düşünce ile ilgiliydi. Örneğin, Atatürk, *Taş Bebek* oyununda, yazarın kişilerden birinin ağzından, kadına inanmadığını, onun uzaktan bir süs gibi sevilmesini belirten dört dizesini karalamış, karşısına şunları yazmıştır: “*Biz kadınlar için böyle düşünemeyiz! Kadın varlığı ulusun bin bir noktadan temelidir! Artık kendini süs tanımak fikrini tazelemek doğru değildir...değişmeli.*”

Atatürk, aynı oyundaki “*sevgi bir eğlencedir!*” sözlerini çıkartarak, karşısına “*sevgiyi bir eğlence saymak, onu ciddiye almamak olur!*” yazmıştır.

Bir Ülkü Yolu adlı oyunda yaptığı değişikliklerin yanı sıra, bir yerde şu öneride bulunmuştur: “*Bir adamın öldürülmesi lâzımsa muvaffak olmayanlardan biri olabilir.*”

Ayrıca bu üç oyunun ilk ikisi, gene Atatürk’ün önerisi üzerine opera şeklinde sahnelenmiştir. Bunlardan *Bay Önder*’i Necil Kâzım Akses, *Taş Bebek*’i Ahmet Adnan Saygun bestelemiştir. Atatürk, bu iki operanın yanı sıra, komşu İran’ın Devlet Başkanının Türkiye’ye gelişini gözönünde bulundurarak, konusunu kendisinin verdiği ve geçmişte İran’la Türkiye arasındaki dostluğu vurgulayan bir efsaneye dayanan *Özsoy* adlı oyunun librettosunu yazdırarak, bunun bestelenmesini Ahmet Adnan Saygun’a vermiştir. Kısa süre içerisinde yazılıp seslendirilen opera, 1934 yılında, her iki Devlet Başkanı sahnelenmiştir. Bu olay ayrıca Türk Ulusal Operasının kuruluşuna ilk adım olmuştur.

Atatürk, ısmarladığı oyunlarda en az bir önemli kadın kişiliğinin bulunmasını istiyordu. Bu kadın, Türk kadınının üstün erdemlerini kişiliğinde toplamalıydı. Şair Faruk Nafiz Çamlıbel’in yazdığı *Akın* adlı oyuna da büyük ilgi göstermiştir. Oyunu önce Profesör Afet İnan incelemiş, sonra Atatürk yazarından dinlemiş, provaları izlemiş, 4 Ocak 1932’de Ankara’da, Türk Ocağı salonlarında ilk gösterimde hazır bulunmuştur. Aynı ay içinde, oyun, İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda da oynanmış, Atatürk’ün isteği üzerine, üç kadın rolünü tiyatronun en önemli sanatçısı canlandırmıştır. Atatürk’ün, yüklü devlet işi arasında tiyatro çalışmalarına vakit ayırması, bu konuya ne kadar çok önem verdiğini kanıtlar.¹³

Atatürk’ün sanata ve sanatçıya olan bu yakın ilgisi ve verdiği önem, onun diğer liderlerden farklı olarak, aynı zamanda bir sanatsever olmasından kaynaklanmakta idi. Atatürk sanata ve sanatçıya verdiği önemi şu sözleri ile dile getirmiştir:¹⁴

“*Sanatçı, toplumda uzun çaba ve uğraşlardan sonra alnında ışıltı ilk duyan insandır.*”¹⁵

¹³ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 7-11.

¹⁴ Özdemir Nutku, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, Özgür Yayınları, İstanbul, 1999, s. 37.

Bu açıklaması, Atatürk'ün sanatçıdan toplum için ne beklediğinin bilincinde olduğunu göstermektedir.

“Sanatta devrim yapılmadıkça, devrimler yerine oturmaz.”

Montesquie'nün bu cümlesini ise, Atatürk, kültürde devrim yapılmadığı sürece değişikliklerin geçici olacağını, sağlam temellere oturamayacağını belirtmek için kullanmıştır.

Zaman içinde yaşanan ortak duygular, olaylar, sanat sayesinde kalıcı bir ifade şekline dönüşerek, daha sonraki nesillere aktarılır. Yıllar içinde toplumlar yok olsalar bile geride bıraktıkları sanat eserleri ile kültürlerini ölümsüz kılarlar. Toplumların üstün nitelikleri, onların güzel sanatlara, kültüre verdikleri önemle ölçülür. Bir toplumun sanattaki başarısı o toplumun insani yönünü ortaya koyar. Atatürk, yaptığı devrimleri bu düşüncenin ışığında şekillendirmiştir.

“Sanatsız kalmış bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur”

sözleri ile, sanatı, bir topluma hayat veren, yaşamasını sağlayan zorunlu bir gereksinim olarak gördüğünü ifade etmiştir.¹⁶

Atatürk'ün, sanatın toplum ve insan yetiştirmede önemli bir biçimleyici etken olduğu görüşü gerçeği yansıtmaktadır. Özellikle günümüzde, tüm ulusların sanat eserlerini sergileme ve sanatçılarına sahip çıkma konusunda gösterdiği hassasiyet bunun kanıtıdır.¹⁷

Sanat uzun, yaşam kısadır. Bu sebeple Atatürk sanatı, ulusumuzu yaşatacak en güçlü temellerden biri olarak görmüştür. Cumhuriyet ilkelerine göre sanat, Türkiye'nin temellerinden biridir.

1930 yılının Nisan ayında, İstanbul'dan başkente turne için gelen Darülbeyti sanatçılarının Türk Ocağı'ndaki temsilcilerinden sonra Atatürk'ün, başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere, Darülbeyti sanatçılarının çevresini saran davetlilere söylemiş olduğu şu sözler, onun sanat anlayışını ve sanatçıya yaklaşımını gözler önüne sermektedir:

“Efendiler... Hepiniz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz, hatta Reisicumhur olabilirsiniz. Fakat sanatkâr olamazsınız. Hayatını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim!”

Atatürk, bilim ve sanatı ülkenin iki atar damarı olarak görmüştür. Sanat bilimsiz, bilim de sanatsız olamaz. O, *“Hayatta en hakiki mürşit ilimdir”*, derken, bilimin gerçek yol gösterici olduğunu vurgulamıştır. Bilim ise sanat ile yaratıcılık kazanır. Bu sebeple, Atatürk bir yandan üniversiteler, okullar, öğretmen ve meslek okullarını kurarken, bir yandan da müzik, tiyatro, plastik sanatlar alanlarında da okullar, konservatuarlar ve akademilerin

¹⁵ İbrahim Ceylan, *Atatürk'e Göre Sanatkâr*, İstanbul, 1949, s. 160.

¹⁶ Özdemir Nutku, *aynı eser*, s. 37-38.

¹⁷ Adnan Turani, *Atatürk ve Kültür*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1982, s. 101.

kurulması için büyük bir çaba harcamıştır. Sanat eğitiminin yanısıra, uzun yıllar boyunca kapalı kapılar ardında kalmış olan sanat yapıtlarını da halka açmıştır. Halk, saraylarda, köşklere sadece oralarda yaşayanların gördüğü, kanıksadığı pek çok eser ile Atatürk sayesinde tanışma fırsatını bulmuştur. Bu eserler halkın malı olmuştur.

Atatürk, 1924 yılında, beşyüz yıllık tarihi olan Topkapı Sarayı'nı müze haline getirmiştir. Aynı yıl, Ankara'daki Etnoğrafya Müzesi açıldı. Bu müzelerin açılışından iki yıl sonra, 1926'da Konya'da Eski Eserler Müzesi açıldı. Bu müzede Selçuklu döneminden başlayarak Türk tarihinin çeşitli dönemlerine ait eserler sergilenmiştir. Kültür mirasımız bu yollarla korunmaya alınırken, sanat eğitimi konusunda da önemli gelişmeler kaydediliyordu. 1926'da Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi adını alarak daha üst düzeyde, sistemli bir eğitim için hazırlandı.

Türk Süsleme Sanatları Okulu kuruldu. Bu okula kız öğrencilerin kabul edilmesi de yeniliklerden biriydi. Bu da o döneme kadar devam etmekte olan bağnazlığa vurulan ilk darbe olmuştur.

Bu dönemde, müzeler, okullar açıldığı gibi, eski kitaplıklar da ele alınıp, yeni kütüphaneler açılmıştır. Yüzbinlerce yazma, kitap, belge ve dergi sınıflandırılmış, belgelikler ve kitaplıklar düzenlenmiştir. Resmi ve özel olmak üzere pekçok kitaplık halkın hizmetine girmiştir.

Atatürk'ün sanata getirdiği bir başka yenilik ise plastik sanatlar sergileri olmuştur. Bu sergilerde, ressamın ve heykeltıraşın yıl boyunca yaptıkları çalışmalar sergilenecek ve eserlerin içinde en güzelleri devlet tarafından satın alınacaktı. Satın alınan bu eserler ise, resmi daireleri süsleyecekti. Bu düşünce, hem sanatçıyı özendirmeyi ve korumayı, hem de yıllar içinde devletin elinde sergilenmek üzere pek çok eserin birikebilmesini hedefliyordu.

Atatürk'ten önce Türk Tiyatrosu da koruyucusuz idi. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında tiyatronun zorlu yaşamı, İstibdadın hışmına uğrayarak, aktörleri dağıtılarak, binaları yıktırılarak, yazarları sürgüne gönderilerek geçiyordu. 1914'te İstanbul Belediye Başkanı Dr. Cemil Topuzlu, belediyeden ödenekli bir konservatuar kurmayı denemiş, çıkan Birinci Dünya Savaşı ve parasızlık yüzünden bu girişim yürümemiş, konservatuar iki yıl sonra ödeneklerini neredeyse hiç alamayan bir tiyatroya dönüşmüştü. Ancak Cumhuriyet'in ilânından sonra, ödeneklerini alabilen düzenli ve disiplinli bir tiyatro durumuna girmiştir. Atatürk'ün sanat alanında yapmak istediklerini kavramış olan Muhsin Ertuğrul bu tiyatroyu bugünlere kadar taşıyacak sağlam bir temel atmıştır. Bu devirde, Atatürk'ün teşviki ile müslüman Türk kadını da sahneye çıkmıştır.

Buna paralel olarak, Atatürk, giderleri devlet tarafından karşılanacak bir Devlet Operası, Balesi ve Tiyatrosu açmayı da planlıyordu. Darülbedayi sanatçılarının 1927 yılında Ankara'ya yaptıkları turnede, sanatçılar huzura çağrılmışlar ve ülkenin dört bir yanında açılması düşünülen tiyatrolar üzerinde onların fikirleri sorulmuştur.¹⁸

Cumhuriyet'in kurulduğu yıldan itibaren, yaşamı en gerçekçi ve canlı anlatan sanat dallarından olan tiyatronun kamu hizmeti olduğu ve kamu eliyle korunması, desteklenmesi gerektiği görüşü benimsenmiştir. Atatürk, sanatın kalkınabilmesi için devletin yardımını gerekli görmüştür, sanatı geliştirmeyi hedef haline getirmiştir; çünkü, güzel sanatlar gelişmediği takdirde toplumun kısır kalacağına inanıyordu. Bu konu ile ilgili uzun ömürlü olmayan bir girişim, bu fikrin yerleşmesini sağlamıştır. Sadi Fikret'in daha sonra Milli Sahne olarak bilinen gezici topluluğu, Ankara'da devlet ileri gelenleri, milletvekillerince bir çeşit ödenekli tiyatro olarak görülüyordu ve bu toplulukla bağlantılı olarak "Türk Tiyatrosu'nu Himaye Cemiyeti" adı ile bir dernek kurulmuştu. Derneğin tüzüğüne göre, bu tiyatro yurdu dolaşarak oyunlar sahneleyecekti. Ancak hazırlıklar beklenen sonucu vermedi. Bundan sonra da bu doğrultuda çeşitli girişimler olmuştur. Fakat başarılı sonuç için Devlet Konservatuarının ve Devlet Tiyatrosunun kuruluşunu beklemek gerekiyordu.

Atatürk'ün tiyatro alanında açtığı yeni dönem, ancak tiyatro mensupları tarafından sürdürülebildi. Cumhuriyet'in kurulduğu 1923'ten günümüze değin, tiyatronun bütün konu ve sorunlarında Muhsin Ertuğrul söz sahibi olmuştur.¹⁹

19 Şubat 1932'de kurulan "Halkevleri" Atatürk Devrimi ile başlatılan ulusal kültürü yaygınlaştırma girişimlerine halkı da aktif olarak dahil etmiştir. Böylece kadın, erkek, yaşlı genç tüm vatandaşlar Türkiye'nin çağdaşlaşma yolunda ilerlemesine katkıda bulunabilmişlerdir. Kentlerde "Halkevi", kasaba ve köylerde "Halkodası" kurularak sürdürülen bu çalışmalar çerçevesinde tarih, dil, tüm güzel sanatlar, halkbilim, köy araştırmaları, incelemeleri, uygulamaları sürdürülmüş, dergiler yayınlanmıştır.

Halkevleri ve odaları çalışmalarını 8 Ağustos 1951'e kadar sürdürmüş, bu tarihte Türkiye Büyük Millet Meclisi'nce kabul edilen ve 11 Ağustos 1951 tarihinde yürürlüğe giren 5830 sayılı yasa ile kapatılmıştır.²⁰

Kemalizm'in düşünce kaynağında, sürekli devrim ve tarihsel dinamizm ilkesi bulunmaktadır. Bu da, temel yapıdaki değişikliklerin sürekli bir çaba ile, gelişen kuşakların bilinçlenmeleri, değişimlere ayak uydurmaları ile mümkün olabilmektedir. Devrimin

¹⁸ Özdemir Nutku, *aynı eser*, s. 38-41.

¹⁹ Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 121.

²⁰ Suna Kili, *Atatürk Devrimi-Bir Çağdaşlaşma Modeli*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1998, s. 200-201.

sürekliliği ilkesi Atatürk'ün en önemli düşüncelerinden biridir. Atatürk, çağdaş Türk toplumunun ateşleyicisi olmuştur, bu devrimi yürütecek olan da Türk halkıdır.²¹

3.4. Çağdaşlaşma – Sanat İlişkisi

Çağdaşlaşmayı esas alan Türk Devrimi, içerdiği özellikleri ile hem uluslararası konumunda, hem iç politik-sosyal-kültürel yapısında köklü dönüşümlere yönelik, kaynağını yenilikçi değişimlerden alan bir Renaissance (Yeniden Doğuş) eylemi, bir uyanış süreci olmuştur.²²

Bu uyanış süreci köhneleşmiş anlayışların terk edildiği, özlemi duyulan, fakat bir takım dogmalardan ötürü istenilen şekilde hayata geçirilemeyen pek çok yeniliğin büyük bir istekle kabul edildiği bir dönemdir.

Çağdaşlaşmanın sadece siyaset, ekonomi, teknolojiye ibaret olamayacağından daha önce bahsetmiştik. Kısmi yenilikler ile çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak mümkün değildir. Önemli olan zihinlerdeki anlayışın duru olması, her alanda yapılan yeniliklere açık olmasıdır. Bir diğer ifadeyle, halkın düşünce tarzının da yenilikleri olduğu gibi kabul edebilmesi, hatta bu alanda yapılabilecek olan başka şeyleri de düşünüp, bunları ifade edebilmesidir.

Elbette bir kimseye bir şey verilmezse o kişinin kendiliğinden bir gelişme kaydetmesi beklenemez. Eğitimsiz bir insan fikir üretse bile, bunları ifade edebilmesi çok zordur. Toplumun bir bütün olarak eğitimden yoksun olması ise, bir ülkenin başına gelebilecek en kötü durumdur. Bilinçsiz bir toplum, milli değerlerinin farkında değildir. Neyin doğru neyin yanlış olduğunun farkına varamadığı için, dış güçler tarafından yönlendirilmeye açıktır. Her alanda eğitilip, bilinç kazanmamış bir toplum, siyasi, ekonomik, teknolojik alanlarda yapılmaya çalışılan yenilikleri ne benimseyebilir, ne de bunları daha da ileri götürmek için çaba sarf edebilir.

Çağdaşlaşmaya yönelmiş bir ülkenin atması gereken ilk adımlarından biri, eğitim alanında olmalıdır. Bir toplumun eğitilmesinin tek yönlü olması düşünülemez. Okuma, yazma öğrenmek, okul dersleriyle sınırlı kalmak suretiyle gerçekleştirilen sadece temel eğitimidir. Burada bahsettiğimiz eğitim, toplumun her alanında, geniş anlamli ve çok yönlü bir eğitimidir. Temel okul eğitiminin yanısıra insanlara sahip oldukları kültürel değerleri benimsetecek yönde çalışmalar yapılmalıdır.

Ahlaki, dini ve geleneksel değerlerin toplumda nesilden nesile geçmesini sağlamak çok zor değildir. Çünkü bu eğitim genellikle aile içinde verilmekte ve toplumun fertleri

²¹ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 42.

²² Murat Katoğlu, Türkiye Tarihi 4 – Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 517.

tarafından kayıtsız şartsız kabul edilmektedir. Fakat çağdaşlaşmayı hedeflemiş olan bir ülkede sadece gelenek, göreneklerin hüküm sürmesi yeterli değildir.

Özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllarda, sosyal ve kültürel miras olarak Osmanlı'dan devralınmış olan kemikleşmiş bir yapı hakimdi. Türk Devrimi yapısı gereği bir bütündü. Her alanda tam bir değişimi simgeliyordu. Siyasi, ekonomik değişikliklerin yanında sosyal yaşamda da çok büyük değişiklikler hedefleniyordu. Türk halkı, Kurtuluş Savaşında düşmana karşı tek bir kuvvet olarak birleşmiş, aynı duyguları paylaşmış ve sonunda zafer kazanmıştı. Fakat bu zaferin sonrasında gerçekleştirilecek değişikliklerin ülkenin ayakta kalabilmesi için tek çare olduğunu, bilinçli bir şekilde düşünüp, kayıtsız şartsız kabul edebilecek kişi sayısı, kemikleşmiş bir anlayışın hüküm sürdüğü bu toplumda çok fazla değildi. Bu yeniliklerin toplumun desteğini alabilmesi için ilk olarak, bireylere, yapılan yeniliklerin olumlu şeyler olduğunu anlatılması ve aşılması gerekiyordu. Tutucu bir toplumda aşılama işleminin doğrudan gerçekleştirilmesi imkansız denebilecek kadar zordu. Az zamanda çok büyük işler başarmak zorunda olan Türkiye Cumhuriyeti'nin ise başkaldırıyla, itirazlarla kaybedecek vakti yoktu. Bu nedenle, bazı fikirlerin topluma dolaylı olarak aşılması gerekiyordu. Bu da, halkın benimsediği katılımlarla başarılabiliyordu.

Öncelikle insanları olumlu düşünmeye yönlendirmek, büyük yıkımlar yaşamış olan Türk milletinin kendini toparlaması gerekiyordu. Bu aşamada devreye sanat girer. Çünkü Atatürk'ün ifadeleriyle,

- Sanat güzelliştir.
- Sanat insanları olgunlaştırır. Uluslar olgun bireylerinin çabalarıyla ileri gider. Dolayısıyla sanatta ileri gitmek ulusun ileriliği anlamını taşır.
- Güzel sanatlarda başarı, devrimlerin başarısı ile eşanlamlıdır. Uygarlık alanında yüksek insanlık değerlerini oluşturan başarı budur. Diğer başarıların böyle bir sonucu sağlama gücü yoktur.
- Sanat, bir ulusun yaşam kaynağıdır.
- Sanatçılar toplumda doğruyu, gerçeği başkalarından çok önce duyan, gören kişilerdir. Çünkü yaşamları, bunu elde etmek için verdikleri savaşımınla doludur.

Toplumun can damarlarından birini teşkil eden sanat, yeni Türk toplumuna güzellik, olgunluk, yaratıcılık, gelişme, çağdaşlık gibi değerleri verirken; toplumsal özgürlük, bağımsızlık, özerklik, sorumluluk gibi kavramların gereklerine uygun davranışları da öğretmiştir.

Atatürk'ün anlatımıyla, toplumda uzun çalışma ve çabalamalardan sonra alnında ışıltı ilk duyan kişi olma onurunu taşıyan sanatçı; toplumun diğer kesimlerinde çalışanlardan bu

farklılığı ile büyük ölçüde ayrılmaktadır. Mesela bir bilim adamı, söz konusu ışığı bilimin “büyütecinden” geçirmeden görmez. Yaratıcılık, ileri görüşlülüğü de beraberinde getirir. Sanatçı, yaratıcılığın getirdiği güce sahip olan kimsedir. Sanatçı bu özgün niteliğiyle bilime de yol göstericilik yapar.

Sanatçıda yaratıcılık yeteneği doğuştan vardır. Bu yeteneğini, imkanları müsait ise eğitim kurumlarında geliştirebilir veya kendi gücüyle işlemek zorunda kalabilir. Kimi zamanlarda ise çevresinin, sanatını yok edici baskısına karşı direnmek zorunda kalır.

Bu baskının nedeni ise, sanatın ve sanatçının topluma alışık olmadığı etkilerde bulunabilmesi, toplumu değiştirmeye zorlayabilmesidir. Bu değişme genellikle gelişme, olgunlaşma, ilerleme gibi sözcüklerle ifade edilebilen olgulardır.²³ Bu durum, Türkiye Cumhuriyetinin gelişme süreci için de geçerliydi. Cumhuriyetin ilk yıllarında, belirli alışkanlıkları, sabit fikirleri ve katı kurallarıyla, esnek olmayan bir toplum yapısı hakim olduğundan, yenilikleri topluma benimsetme görevinin bir kısmı da sanatçılara düşüyordu. Bu da eldeki olanaklar çerçevesinde başarılabilmıştır.

Yaratıcılığı temsil eden sanat, aynı zamanda düşünebilme, yorum yapabilme yeteneğini de beraberinde getirir. Çağdaş toplumu, düşünen ve üreten bireylerin oluşturduğu gerçeği göz önüne alındığında, sanata verilen önemle çağdaşlık arasında çok sıkı bir bağ olduğu anlaşılır.

Toplumun yansıması olan sanat, ulaşılan uygarlık düzeyini gösterir. Bir ülkenin uygarlık düzeyi, verilen sanat eserlerinin çokluğu ve kalitesi ile doğru orantılıdır. Öte yandan, sanat düzeyinin yükseltilmesi, toplumun düzeyini de olumlu yönde etkiler. Bu konumuyla sanat, toplumu eğitmenin yanısıra, toplumun dış dünya ile olan ilişkilerini de yönlendirebilecek güçtedir.

Sanat ve sanatçı evrenseldir, bütün insanlara hitap eder. Bir topluma ait olan bir sanat eseri, bir başka toplumun bireyleri tarafından da algılanabilir. Bir toplum ne kadar çok sanatçı yetiştirebiliyorsa, toplumun düzeyi de o denli yüksek demektir. Çünkü sanatçılar olayları farklı açıdan görüp, yorumlarlar. Bu durum fikir üretimini destekler ve insanları dar görüşlü olmaktan kurtarır. Böylece çoksesli, yaratıcı bir toplum oluşur, dış dünya ile olan iletişim daha kolaylaşır ve diğer kültürler ile fikir alışverişi mümkün hale gelir. Yaratıcılığın, üstesinden gelemeyeceği hiçbir şey olmadığı için, çağdaşlaşma yolunda ilerlemenin hiç aksamadan devam edebilmesinin ön koşullarından biri de, sanat ve sanatçının toplum içerisinde hak ettiği yeri elde edebilmesidir. Sanatsız ve sanatçısız bir toplum asla çağdaş toplumların yanında yer alamaz ve çağdaşlaşamaz.

²³ Aşkun İnal, Atatürk ve Sanat Sempozyumu – Atatürk İlkelerinin Sanatçı Kişiliğinin Geliştirilmesinde Toplumsal İşlevleri ve Eğitsel Yönleri, İDGSA Matbaası, İstanbul, 1981, s. 9-10.

4. TÜRK TİYATRO TARİHİ

4.1. Türk Tiyatrosuna Genel Bakış

Türk Tiyatrosu denildiği zaman akla gelen, Türkçe konuşan ulusların tiyatrosudur. Konumuz, Türk toplumunun çağdaşlaşmasında tiyatrodaki gelişmelerin etkilerinin 1923-1938 yılları arasındaki incelemesi olduğu için, ele alacağımız tiyatro tarihi de Anadolu'da yaşayan Türkiye Türklerinin tiyatrosudur.²⁴

29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyetin ilân edilmesi ile birlikte, Türk milleti için, her alanda yenileşme ve değişim başlamıştır. Toplumların, kültürlerini, gelenek ve göreneklerini, sevinçlerini, kederlerini, duygularını, yaşadıklarını ifade edebildikleri bir sanat dalı olan tiyatro da bu değişimden payını almıştır. Cumhuriyetin ilânıyla, Türk tiyatrosunda bir dönem daha kapanmış, Cumhuriyet tiyatrosu olarak adlandırılan yeni bir dönem perdelerini açmıştır. Cumhuriyet tiyatrosunun Türkiye'ye getirdiği yenilikleri incelemekten önce, en başa dönerek Türklerin tiyatro geçmişine bir göz atalım.

Pek çok insan, Türk tiyatrosunun geçmişinin yüz yıllık bir döneme sıkıştığını düşünmektedir. Sebebi ise, Türklerin Batı'ya açılışı ile başlayan, Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun esas alınmasıdır.²⁵ Osmanlı İmparatorluğu döneminde, tiyatroyu da etkileyen Batılılaşma yönündeki değişim, XIX. yüzyılda gerçekleşmiş olmakla beraber, daha önceki dönemlerde de Batı'daki kültür ve sanat etkinliklerine ilgi duyulmuş olduğu görülür.²⁶ Daha geniş kapsamlı düşünenler, "tiyatro" sözcüğüne dar bir anlam yüklemeyenler, meddah, karagöz, ortaoyunu gibi eski eğlenceleri de hatırlarlar. Ancak, bunların içinde sadece ortaoyunu "tiyatro"ya yakındır ki o da bir ondokuzuncu yüzyıl eğlencesidir.

Dünya tiyatro tarihinde yer almış olan topluluklar, birbirine benzeyen çeşitli evrimlerden geçmişlerdir. Türk toplulukları da bir takım evrimlerden geçmiş ve Türk tiyatrosu şekillenmiştir. Bu durumda, "Türk tiyatrosu" dendiğinde ilkel Türk topluluklarına kadar inen bir geçmişin aklımıza gelmesi gerekir.²⁷

Anadolu Türklerinin kültürü, dolayısıyla dramatik sanatı beş etkenin bir araya gelmesi ile şekillenmiştir. Bu etkenleri, yer, soy, imparatorluk, İslâm ve Batılılaşma olarak sıralayabiliriz. Yer bakımından ele aldığımızda, Türkler Anadolu'ya gelmeden önce burada yaşayan eski uygarlıkların Türk kültürünün oluşmasında etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Yakın Doğu ve Bizans etkisi Türk seyirlik oyunlarında belirgindir.

²⁴ Metin And, aynı eser, s. 7.

²⁵ Derleyen: Memet Fuat, *Tiyatro Tarihi*, MSM Yayınları, İstanbul, 2000, s. 240.

²⁶ Sevda Şener, *Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 19.

²⁷ Derleyen: Memet Fuat, aynı eser, s. 240.

İkinci etken olan soya gelince, bunun Anadolu Türklerine en büyük kalıntısı bugün de konuştuğumuz Türkçe'dir. Anadolu Türklerinin kültüründe, eski yurtları olan Orta Asya'nın ve şaman inançlarının izlerine rastlanabilmektedir. Belirli oyun türleri de Orta Asya'dan gelmiştir. Oyun sözcüğü bile gelişme çizgisinde Şamanlığa kadar uzanmaktadır.²⁸

Üçüncü etken ise, Osmanlıların üç kıtada kurdukları İmparatorluk içinde yaşayan çeşitli budunların ve etnik grupların arasındaki kültür etkileşimidir. Balkan ülkelerinin insanların, Yahudi, Rum, Ermeni gibi çeşitli azınlıkların, tiyatronun oluşumunda belirli bir katkıları olduğu söylenebilir.

Bir diğer önemli etken de İslâmdır. Burada sadece din değil, İslâm ülkelerinin –İran, Arap- kültürlerinin etkisi de büyüktür. Ancak tiyatro açısından bakıldığında, bu etkenin sonuçlarının olumlu olmaktan çok olumsuz ve gelişmeyi geciktirici yanı baskındır.²⁹ Bunun sebebi ise, İslâm'da, Tanrı'nın gibi yaratıcılık etkinliği olan ve canlı varlıkların benzerlerini oluşturan resim, heykel, tiyatro gibi sanat kollarına yer olmamasıdır.

Son ve en önemli etken Batılılaşmadır. Batı tiyatrosunun Türkiye'ye yerleşmesi her ne kadar Tanzimat ile başlarsa da, daha öncelere uzanan bir tanışmanın olduğunu gösteren kanıtlar bulunmaktadır.³⁰

4.1.1. İlkel Türk Tiyatrosu

Daha önce de açıkladığımız gibi, tiyatro tarihini, ilkel toplumların törenlerindeki taklitli eylemlerden ve oyunlardan başlatırsak, Türk tiyatrosunun izi Ortaasya Türkleri'nin dini törenlerindeki canlandırmalara kadar sürülebilir.³¹

Aşiretler halinde yaşayan eski Türkler, hayatlarında meydana gelen önemli olaylar için dinsel törenler düzenlerdi. Bu dinsel törenler pandomim, dans, şiir, müzik öğelerinin varlığı ile ilkel bir tiyatro olayına dönüşürdü. Böylece, bütün dünya topluluklarında olduğu gibi, ilkel Türk topluluklarında da ilk tiyatro yönetmeni ve ilk baş oyuncu, din adamları, sihirbazlar olmuştur.

4.1.2. Orta Asya'da Türk Tiyatrosu

Göçten sonra Orta Asya'da kalan, göç etmeyen Türklerde de dinle ilgili törenler zaman içinde gelenekleşerek dinsel öğelerden sıyrılmıştır.

²⁸ Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s. 7.

²⁹ Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 9.

³⁰ Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s. 9.

³¹ Sevda Şener, *aynı eser*, s. 11.

Bir de, dinsel olmayan törenler vardı. Bu törenlerde efsaneler, destanlar atalara saygı göstermek isteğiyle anlatılır, oynanırdı. *Ergenekon Destanı*'yla ilgili "Demir Dövme Töreni" bunların güzel bir örneğidir. Hakan eski çağlarda soyunu kurtarmış olan demirciyi taklit ederek bir ateş yakar, ateşte kızdırılan demir parçalarından birini örsün üzerine koyup çekiçe döver; sonra herkes bu dövme hareketini tekrar eder. Bu törende, oyun öğeleri belirgindir. Sahne olarak bir alan kullanılmakta, oyuna bütün aşiret katılmaktadır. Böylece oyuncularla seyirciler birbirinden ayrılmamaktadır.

4.1.3. Selçuk Türklerinde Tiyatro

1071 yılından sonra Anadolu'yu ele geçirmeye başlayan Selçuk Türklerinde oyun sanatı iyice gelişmişti. Bu dönemde, dinsel törenlerden kalma geleneklerden tamamen uzaklaşmış, eğlenmek için oynanan "tiyatro"ya ulaşılmıştır.

4.1.4. Osmanlılar Döneminde Tiyatro

Anadolu'da yaşayan Türklerin yönetimi Selçuklulardan Osmanlılara geçtiğinde, halkın yaşayışında önemli değişiklikler olmamıştı. Düzen aynı şekilde devam ediyordu. Osmanlı Sarayı'ndaki yaşam da Selçuklu Sarayı'ndaki yaşamdan pek farklı değildi.

Osmanlı Devleti kurulduktan bir süre sonra Bursa, Edirne, İstanbul gibi kentlerde çeşitli evlenme ve sünnet düğünleri düzenlenmiştir. Bu tür eğlencelerde çalgıcılar, şarkıcılar, cambazlar, halkı güldürerek eğlendiren sanatçılar yer alıyordu.

Onbeşinci, onaltıncı, onyedinci yüzyıllarda eğlendiricilik bir meslek haline gelmişti. Şenliklerde para karşılığında konukları eğlendiren, *kol* diye anılan kumpanyalar vardı.

Bu eğlencelerin artması ile birlikte, *muhdik* (güldürücü), *mukallid*(taklitçi) olarak anılan sanatçılar da çoğaldı. Muhdik'lerle mukallid'ler, birtakım olayları oynayarak canlandırırlardı.

Fransız yazarları, Osmanlıların bu tür eğlencelerinden bahsederken "komedi" sözcüğünü, güldürücülerle taklitçilerden bahsederken de "aktör" sözcüğünü kullanırlardı. Bunların, daha sonra "ortaoyunu" olarak adlandırılan oyunların ilk örnekleri olduğu düşünülmektedir.³²

³² Derleyen: Memet Fuat, aynı eser, s. 240,248.

4.1.5. Geleneksel Türk Tiyatrosu

Batı tiyatrosunun benimsenmesinden önce, yüzyıllar boyunca, Türklerin kendilerine özgü, özgün geleneksel tiyatroları vardı. Bunlar, çevre bakımından birbirinden farklı iki gelenek olan “Köylü Tiyatrosu Geleneği” ve “Halk Tiyatrosu Geleneği”dir.

4.1.5.1. Köylü Tiyatrosu Geleneği

Toprağa bağlı Türk köylüsünün eski bolluk kut törenleri ve canlılık (animisme) inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zamanla biçim ve öz bakımından değişikliklere uğramasına rağmen, günümüze değin yaşayabilmiştir. Türk köylüsü, zaman içinde geleneksel oyunlarına, eski örnekler üzerine, kendi toplumsal yaşantısını katmış, fakat gelenek bozulmamış ve süreklilik göstermiştir.

4.1.5.2. Halk Tiyatrosu Geleneği

Halk Tiyatrosu, kentlerde, daha doğrusu başkentte oluşmuş bir tiyatrodur. Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türleri, Türkiye’nin başka kentlerinde de görülmelerine rağmen, İstanbul’un malı olmuştur. Sanatçıları ve seyircileri genellikle halktandır.³³ En önemli türleri kukla, karagöz ve ortaoyunudur. Bu oyunlar, kent halkının çoğunluğunun beğenisine göre biçimlenmiştir ve kent halkının yaşam görüşünü, olaylar karşısındaki tepkisini eğlendirici bir biçimde yansıtır.³⁴ Diğer bir ifadeyle ortaoyunu, teknik ve tertip şekli ve konusu tamamen halktan gelen ve hayatın içinden bir parçayı halktan tiplerle canlandıran, orijinal ve güldürücü bir oyun tarzıdır.³⁵ 19. yüzyılda, geleneksel halk tiyatrosu Batı tiyatrosu ile bir birleşim yaparak Tulûat tiyatrosunun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Halk tiyatrosu geleneğine *mimus* geleneği de denmektedir.³⁶

Bu oyunlar incelendiğinde, Osmanlı toplumunun kapalı mahalle yaşantısı, belli başlı toplum tabakaları, bu tabakaları temsil eden kişiler hakkında bilgi edinilebilir. Oyun kişileri toplum yapısında yer alan sınıf ve zümrelerin temsilcisi konumundadırlar ve sınıfsal karşıtlıkları gösterecek özelliklerle donatılmışlardır. Sınıf, zümre, ırk, inanç, düşünce, yaşam biçimi farklılıkları bu karşıtlıklarla yansıtılır.³⁷ Karşıtlıklar gibi yinelemeler de bu oyunlarda karakterlerin belirginleştirilmesinde etkilidir. Kişiler arasında yaratılan karşıtlıkların yanı sıra, her kişi belli davranışları sürekli olarak yineleyebilir.³⁸ Tipik özellikleri ile

³³ Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 10.

³⁴ Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 11.

³⁵ Ahmet Rasim, *Ortaoyunu*, Resimli Tarih Mecmuası, cilt:7, sayı: 3, s. 180.

³⁶ Metin And, *aynı eser*, s. 10.

³⁷ Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 12.

³⁸ Metin And, *aynı eser*, s. 49.

canlandırılmış olan oyun karakterleri, yönetici kesimin ve aydınların halka, halkın yönetici ve aydınlara nasıl baktığını, azınlıkların, kadınların, çocukların toplum içinde ne gibi roller üstlendiklerini gösterir. Karşıtlıkları sergileyen davranışlar derinliğine irdelenmemiş olsa da kışkırtıcıdır. Ortak değerlere ters düşenler, toplum tarafından gülünçleştirme yolu ile cezalandırılmaktadır.³⁹

4.2. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun Batı Tiyatrosu'ndan Farklı Yönleri

Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel seyirlik oyunlar her ne kadar Türk tiyatro tarihinde mevcut idiyse de, roman gibi tiyatro da Batı'dan gelerek, Türk kültürüne girmiştir.⁴⁰

Geleneksel Tiyatro başlığı altında toplanan köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosu gelenekleri sahnesiz tiyatrodurlar ve yazılı bir metne dayanmazlar. Şarkı, dans, söz oyunları önemli nitelikleridir. Güldürü ögesi asaldır, gerçekçi değildir; açık biçim, göstermeci, soyutlaştırma gibi belirli yöntemleri uygular. Devamlı olmaktan çok takvime ve çeşitli vesilelere dayanır. Kişilerin karakter niteliği olmayıp, hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplere dayanır.⁴¹

4.3. Batı Tiyatrosu Geleneği

Batı Tiyatrosunu üç dönem halinde inceleyebiliriz:

- 1839'dan 1908'e kadar olan dönem Tanzimat Tiyatrosu,
- 1908'den 1923'e kadar olan dönem Meşrutiyet Tiyatrosu,
- 1923'den günümüze kadar olan dönem ise Cumhuriyet Tiyatrosu olarak adlandırılmaktadır.

Her üç dönemin de başlangıç ve bitiş tarihleri önemli siyasal ve anayasal değişikliklere rastlamaktadır. Tiyatro, siyasal olaylardan en çok etkilenen ve toplumsal değişim süreçlerini kendi bünyesinde yaşatan bir sanat dalı olduğu için, bu bölünme, tiyatroda gerçekleşen aşamalarla örtüşmektedir.⁴²

1839 yılı Gülhane Hattı Hümayununun okunduğu yıl olup, aynı zamanda, İstanbul'da dört tiyatronun birden açıldığı yıldır. Tiyatro binalarının yapılması, Batı tiyatrosunun kökleşmesi için atılacak en önemli adımdır.

1908 yılı ise, Hürriyet'in ilânı ve Meşrutiyet'in kabulü olduğu kadar, tiyatro bakımından da önemli bir yıldır. 1884 yılından itibaren 1908'e kadar II. Abdülhamit'in sıkı

³⁹ Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s. 13.

⁴⁰ Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1993, s. 133.

⁴¹ Metin And, *aynı eser*, s. 13.

⁴² Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 13.

denetimi altında tiyatro etkinliği ve gelişimi durmuş, oyun yazarları oyun yazamaz olmuşlardır. 1908’de ise, Hürriyet’in ilânının daha ilk haftalarında tiyatro etkinlikleri başlamış, yazarlar büyük bir azim ve çabuklukla oyunlar yazmaya başlamışlardır.

1923 yılı, yeni döneme anayasal bakımdan Cumhuriyet adının konması açısından önemli bir başlangıç tarihi olduğu gibi, bu tarih, tiyatro bakımından da bir dönüm noktası olarak anılmaktadır. Bu tarihte, tiyatromuzun en büyük sorunlarından biri olarak kabul edilen, kadın sanatçıların sahne alamaması sorunu, Atatürk’ün yüreklendirmesi ve verdiği güvence ile çözüm yoluna girmiş olup, ilk kadın sanatçılar 1923 yılında, hiçbir baskıya uğramadan sahneye çıkabildiği gibi, ayrıca gene 1923 yılında Ankara hükümeti tiyatroyu desteklemek konusunda ilk adımı atmıştır.⁴³

4.3.1. Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908)

Tanzimat döneminin başlangıcı olan 1839 yılının, tiyatro binalarının yapımının yoğunlaştığı yıl olduğu için tiyatro açısından da önemli bir tarih olduğundan bahsetmiştik.

Osmanlı kültüründe ve sanatında görülen en büyük değişim XIX. yüzyılda gerçekleşmiştir. Balkanlar’da milliyetçilik akımının güçlenmesi, Balkan uluslarının ayaklanması, Mısır’da Mehmed Ali Paşa’nın başkaldırması Osmanlı Devleti’ni zor duruma sokmuş, yönetim sisteminde bir değişiklik, iyileştirme yapma zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu durumda, izlenmesi gereken bir güçlenme politikası vardı ve Batı ülkelerinin gelişmelerini sağlamış olan siyasal ve kültürel modellerin tanınması ve uygulanması girişimi Batılılaşma genellemesi içinde başlatılmıştır.⁴⁴

XIX. yüzyılda, Batı tarzı yaşam biçimine yönelmede ve opera, tiyatro etkinlikleri düzenlemede İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerde yaşayan azınlıklar öncülük etmişlerdir.

İstanbul’da ve İzmir’de yaşayan Rum azınlığın Batı’dakine yakın bir yaşantısı vardı. Fransa’ya giden, Avrupa kültürünü tanıyan zengin Müslüman kesim de yeniliklere açıktı. Ticaretle veya önemli devlet görevleri dolayısıyla zengin olanların konaklarında alafranga diye adlandırılan, Batı ülkelerindekine benzer bir hayat tarzı kabul edilmeye başlanmıştı. Bu düzen içerisinde, kadınlarla erkeklerin birlikte katıldıkları partiler düzenlenip, yabancı elçiliklerin verdiği kokteyllere gidiliyordu. Bu tip ailelere Çerkez hizmetçi, zenci dadı, yabancı mürebbiye gibi yeni üyeler katılmıştır. Boğaziçi’nde, Adalar’da, Yeşilköy’de yazlıklar edinilip, bahçeler, havuzlarla, kameriyelerle süslenmekteydi. Fayton ve kayık sefaları oldukça popülerdi. Giyimde de birtakım değişiklikler söz konusu idi, Avrupa modası

⁴³ Metin And, aynı eser, s. 19,20.

⁴⁴ Taner Timur, “Osmanlı ve Batılılaşma”, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi 1. cilt, İletişim Yayınları, s. 139-152.

izleniyordu. Sarığın yerini fes, şalvarın yerini setre pantolon almıştır. Müslüman kadınların örtünmesi bile farklı bir tarz almıştı. Zengin kesimin bu lüks düşkünü yaşantısı doğal olarak yoksul halk tarafından benimsenmemişti. Fakat İstanbul'un ünlü yangınları, salgın hastalıkları kent içerisinde göçlere neden olmuş, geleneksel mahalle yapısı bozularak, sıkışık yerleşim düzenine geçilmiştir. Bu merkezlerde de halk için bir takım eğlence yerleri açılmıştır. Bu durumda ise, geleneksel biçimde yaşayan yoksul halk ile alafranga yaşam biçimini benimsemiş varlıklılar arasında görüş ayrılıkları oluşmaya, tutucular yeniliklere tepki göstermeye başlamışlardır.

Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketi, zengin kesimin lüks yaşantısıyla kısıtlı kalmamıştır. Düşüncede, eğitimde, sanatlarda, edebiyatta ve tiyatrodaki birtakım değişimlerin gerçekleşmesini sağlamıştır. Batı ülkelerinde eğitim gören Osmanlı aydınları, topluma dinamizm kazandırmak, Batı'ya karşı direnebilmek için Batılılaşma düşüncesini benimsemişlerdir. Akla ve bilime dayalı eğitime önem veren bu kesim, güçlenen bürokrat kesimin yanında yer aldığı için, Saray'a da, halka da uzak kalmış, ve bir halk-aydın ayırımının ortaya çıkmasına neden olmuştur.⁴⁵

Batı tiyatrosu girişimi Padişahlardan gelmiştir. Tiyatroya karşı, dinden ve gerici çevrelerden gelecek karşılık da Padişah-Halife'nin tiyatroya gösterdiği yakın ilgi ile sönüştür. Aslında gerici güçlerin, gerektiğinde padişahı tahttan indirip canına bile kıyabileceği Osmanlı tarihinde görülmüştür. Ancak daha sonraları bu gerici güçler etkilerini kaybetmişlerdir. III. Selim'in, II. Mahmut'un, Abdülmecit'in, Abdülaziz ve II. Abdülhamit'in tiyatroya gösterdikleri ilgi karşısında gerici güç etkili olamamış, sultanların bu ilgisi, tiyatronun yaşaması ve gelişmesi için bir güvence olmuştur.⁴⁶

Türkler, geleneksel tiyatroları ile Batı tiyatrosu arasında iki önemli farklılık olduğuna inanıyorlardı. Bu farklılıklardan birincisi, geleneksel Türk tiyatrosunda yazılı metin olmayışı idi. Bu eksiklik nedeniyle suflörlü tiyatro, suflörsüz tiyatro ayırımı yapılmıştı. İkinci farklılık ise, Batı tiyatrosunun bir tiyatro binasında ve sahne düzeni içinde oynanmasına karşılık, geleneksel Türk tiyatrosunda sahne ve tiyatro binası olmamasıdır. Bundan dolayı da Ortaoyuncular sahnede oynadıklarında bunu "perdeliye çıkmak" olarak adlandırıyorlardı.

Esasında, 1839 yılı, Türk dilinde Batı tiyatrosunun varlığından bahsetmek için çok erken bir tarihtir. Buna rağmen, tiyatronun Batı tarzına yaklaşması açısından önemli bir gelişme olan tiyatro binalarının yapımının yoğunlaşması, bu konuda yeni bir döneme

⁴⁵ Sevda Şener, aynı eser, s. 20-23.

⁴⁶ Metin And, aynı eser, s. 20.

girildiğinin habercisi olarak kabul edilmiştir.⁴⁷ Tiyatro binalarının yapımına başlanması, Batı tiyatrosunun sağlam bir şekilde gelişmesi açısından atılmış büyük bir adım idi.

1859 yılında Dolmabahçe Sarayı'na, ardından da Yıldız Sarayı'na bir tiyatro yapıldı. Padişahların tiyatroya ilgi duyması, bunları fermanla ve ödenekle desteklemesi, Avrupa ülkelerinde olduğu gibi sultanın ve yabancı konukların gidebileceği bir tiyatronun olması, sarayın saygınlığı içindi. Saraylardaki tiyatrolara pek çok önemli sanatçı gelmiş, temsiller vermiştir. Asıl önemli olan ise, sarayın kendi sanatçıları ile düzenlediği Türkçe temsillerdir. İlk Türk oyunu olarak benimsenen İbrahim Şinasi Efendi'nin **Şair Evlenmesi** komedyası Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda oynanmak üzere yazarına ısmarlanmıştır.⁴⁸

Bu dönemle beraber herşey sıfırdan başlamıştı. Oyuncular, yöneticiler, oyun yazarları ve seyirciler hep birlikte yeni bir dünyanın kapısını aralıyorlardı. Bu yeni döneme hemen alışmak, yepyeni seyir türünü bir anda anlayarak doğru değerlendirmek, yıllar boyunca Karagöz, Meddah, Ortaoyunu seyretmeye alışmış olan Türk seyircisinin bir anda yapabileceği bir şey değildi ve buna kısa sürede uyum sağlaması da beklenemezdi.

Batı tarzındaki ilk tiyatrolar ve tiyatro oyunları Beyoğlu'nda başlamıştı. Sahnelenen oyunlar çoğunlukla yabancı dilde idi. Ulaşım gelişmemişti ve de güvenlik bakımından gece sokağa çıkmak tehlikeli olarak görülüyordu. Bütün bu olumsuzluklar göz önüne alındığında, halkın, bir tiyatro oyunu izleyebilmek için bir takım fedakarlıklar yapması gerektiği gerçeği ortaya çıkıyordu. Bu nedenle, sadece çok az sayıda kişinin bir oyun seyredabilmek uğruna fedakarlıkta bulunması normal karşılanabilir. O dönemde Beyoğlu karışık ve tehlikeli idi. Kumar oynanan yerlerden çıkanlar aynı saatlerde tiyatrodan çıkan halka saldırıp, paralarını çalabiliyor veya bıçaklama gibi tatsız ve tehlikeli polisiye olayları yaşıyordu. Bütün bu olumsuz şartlara rağmen, Türkler gene de bu gösterilere gitmişlerdir. Bu bilgi de, Taksim civarlarındaki iki amfiteatr'ın seyircileri ile ilgili kayıtlardan edinilmiştir.⁴⁹

Batı tiyatrosunun ülkemizde gelişmesinde, saray ve çevresi gibi devlet görevlilerinin, dışarıya giden Türk elçilerinin ve yeni gelişmekte olan basın ve yayının da etkisi vardır. Saraya koştur olarak devlet adamları da konaklarında Batı tiyatro ve müziğine önem veriyorlardı. Örneğin, 1844'te primadonna Henrietta Carl, Rıfat Paşa'nın davetlisi olarak onun haremde bir opera dinletisi vermiştir. Bazı devlet adamları ise, konaklarına tiyatro yaptırarak, buralarda özel temsiller düzenletmişlerdir.

⁴⁷ Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, s. 18,19.

⁴⁸ Metin And, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s. 21.

⁴⁹ Metin And, **Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 52.

Bu dönemin Sadrazamlık gibi yüksek görevlerde bulunmuş seçkin devlet adamlarından, Tanzimat'ın mimarlarından Ali Paşa'nın, tiyatronun gelişmesine büyük katkıları bulunmuştur. Ali Paşa, Türk ve Rum, Ermeni ve Bulgar azınlıklardan meydana gelen bir ulusal tiyatro kurma girişiminde bulunmuş, başaramayınca, Güllü Agop'un tiyatrosuna on yıllık Türkçe oynamak tekel ve imtiyazını vermiştir.⁵⁰

1881'de Güllü Agop'un imtiyazının sona ermesinden sonra, İstanbul tiyatro yaşamında Mınakyan Kumpanyası'nın öne çıktığı görülmüştür.⁵¹ Mınakyan'ın Osmanlı Tiyatrosu, Ramazanları otuz gece, şeker bayramlarında üç gün, Şehzadebaşı'nın Direklerarası'nda; yazın ya Kuşdili çayırı, ya Zamboğlu bahçesi, ya da "Hadikai Basariye" denilen Papazın bahçesindeki tiyatroda, Cuma ve Pazar günleri erkeklerle kadınlara oyunlar verirdi. Mınakyan'ın repertuarı oldukça genişti. Duygusal komedilere yer veriyordu, ancak oyunların çoğu melodramlardı. Olaylar genellikle yabancı ülkelerde geçerdi, çünkü milli piyesler yasaktı.⁵²

Yüksek Devlet görevlileri tiyatro gösterilerinin çoğunda bulunuyorlardı. Bazı gösteriler de, onların koruyuculuğunda gerçekleşiyordu. Bu konuda, yabancı elçiliklerle de işbirliği yapılmaktaydı.

Tiyatroyu destekleyen kişilerin tiyatronun gelişmesinde etkili olabilmeleri için Batıya açılan iki pencere vardı. Bunlardan birincisi, 1833'te kurulan Tercüme Odası idi. İkincisi ise, elçilik veya başka yollarla Avrupa'ya gitme olanağını bulanların oralardaki tiyatro yaşamını tanımaları ve tanıtmaları. Avrupa'ya elçilik yoluyla ya da başka nedenlerle gidenler, bu ülkelerde tiyatro üzerine görgü ve bilgilerini arttırmışlardır.⁵³

Ancak, topraklarının çoğunu kaybetmekte olan Osmanlı, büyük bir çöküntü içerisindeydi. Bu çöküntü içinde, II. Abdülhamit, her çeşit özgürlüğü kısıtlayacak tedbirler alarak, İmparatorluğun ölümünü az bir süre için de olsa geciktirmeye çalışıyordu. Basın ve yayın alanı ağır yasaklamalar, tiyatro ise sıkı bir sansürün baskısı altında kıvranmaya başlamıştı.

Aslında Abdülhamit sarayda temsiller verdiriyor, yabancı toplulukların Beyoğlu tarafında oynamalarına, boş güldürülerle sansürden kurtulabilen tulûat topluluklarına karışmıyor, ancak metne dayanan tiyatro edebiyatını da sansür yoluyla baltalıyordu. Tulûat topluluklarının sansürden zarar görecektir. Fakat, ozanların ve yazarların, o dönemin havası içinde, doğal olarak toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunlara değinen

⁵⁰ Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s. 22,23.

⁵¹ Sevda Şener, *aynı eser*, s. 27.

⁵² Metin And, *aynı eser*, s. 23.

⁵³ Sermet Muhtar Alus, "Mınakyan'ın Osmanlı Tiyatrosu", *Resimli Tarih Mecmuası*, sayı: 3, s. 104.

yapıtları susturuluyordu. Böylece “istibdat” döneminde, oyun yazarlığı tamamen felce uğradı. 1884 yılında, Gedikpaşa tiyatrosunun yıkılmasından 1908’de II. Meşrutiyet’in ilânına değin tiyatronun Tanzimat’tan sonra gösterdiği gelişme tamamen durmuş ve bu yirmi dört yıllık süre içinde tiyatro edebiyatı kadar, eylemi de hemen hemen ortadan silinmiştir.⁵⁴

4.3.1.1. Tanzimat Tiyatrosunda Seyirci ve Tiyatro Anlayışı

Bu dönemde İstanbul tiyatrolarında kavgalar, gürültüler eksik olmuyordu. Çıkan kavgalar bazen sahnedeki dinsel bir durum yüzünden, bazen arkadaki seyircilerin görüşüne engel olan kadınların şapkaları yüzünden olabiliyordu.

Ahmet Vefik Paşa, Bursa Valiliği sırasında kurduğu tiyatroda, halka tiyatro alışkanlığı ve tiyatro görgüsü kazandırmak için çabalarda bulunmuştur.⁵⁵ Adana ve Trabzon’da da bu alanda olumlu adımlar atılırken, çoğu yöneticiler de tiyatroyu yasaklama yolunu tutmuşlardır.⁵⁶

İlk başlarda tiyatrolarda seyircilik adabını öğretmek için el ilânları dağıtılıp, uyarılarda bulunuluyordu.

Tanzimat dönemi tiyatro anlayışında, öncelikle tiyatronun gerekliliği üzerinde durulmaktaydı. Bu çerçevede, uygar ülkelerin hepsinin gelişmiş tiyatrosu vardır, biz de uygarlık yolunda olduğumuza göre, bizim de tiyatromuz olması düşüncesine yer verilmesinde çoğunluk birleşiyordu.

Bu dönemde tiyatronun eğlence ve yarar işlevlerini birleştiren, aynı konuda yazılar yazmış olan Namık Kemal’dir. Dönemin yazarları, Fransa’da 18. yüzyılda Mercier ve Diderot’un kuramlarıyla ortaya çıkan ve Rousseau’nun karşı olduğu tiyatronun varlık gerekçesinin ahlâksal ve siyasal yararı olması görüşünü benimsemişlerdir. Belirtilen görüşlerin sonucu olarak ortaya çıkan dram türü de, aynı görüşe uygun olduğu için benimsenmişti. Yazarlar savunulan kuramları eserlerinde uygulayamamışlardır, ama oyunlarının başındaki öndeyle bu görüşlere yer vererek oyunlarına bir çeşit dokunulmazlık sağlıyorlardı. İstibdat’ın en baskılı yıllarında bile Mınakyan’ın Osmanlı Dram Kumpanyası’nın oynadığı melodramlara dokunulmamış, melodramın başlıca niteliği olan iyilerin, iyiliklerinin karşılığını görmeleri, kötülerin cezalandırılmaları, bir öğreti değeri olarak söz konusu oyunları kurtarmıştır.

⁵⁴ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 263,264.

⁵⁵ Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 53.

⁵⁶ Özdemir Nutku, *aynı eser*, s. 264.

Salt tiyatronun benimsenmesinin uygar bir adım olduğu, belli bir uygarlık düzeyine erişmek için zorunlu olduğu, ayrıca halkı eğitmekte güçlü bir araç olduğu düşüncesi Tanzimat döneminin savunulan fikirlerindendi.

4.3.1.2. Tanzimat Tiyatrosunda Oyunculuk ve Tiyatro Sanatı

Tiyatronun bir temel ögesi seyirci ise, öteki de oyuncudur. Bu ikisi olmadan tiyatronun varlığından söz etmemiz imkansızdır.

Türkiye’de yeni başlayan Batı tiyatrosu için herşeyden önce oyuncu bulmak çok zordu. Ermeni azınlık bu işe önce başlamıştı.⁵⁷ Bir süre sonra, seyirci çekmek için, Türkçe de oynamaya başladılar.⁵⁸ Ancak, yetişkin, Türkçeyi iyi konuşan, profesyonel etkinlikte oyuncu bulmak sıkıntısı dönem boyunca çekildi. Özellikle Müslüman oyuncu gerekiyordu. O dönemde Müslüman kadın oyuncunun bulunması söz konusu bile değildi. Bunun yanı sıra, Türkler’de eskiye uzanan bir oyunculuk geleneği vardı. Ortaoyunu sanatçıları oyunculuk sanatı bakımından çok yetkindiler. İlk Ulusal Tiyatromuz sayılan Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatrosu, özellikle Türk oyuncularına ve Türk yazarlarına kapılarını açmaya önem verdi. Bu dönemde, gerek Osmanlı Tiyatro’sunda, gerek başka topluluklarda Müslüman oyunculara rastlanmıştır.

Bütün bunların yanı sıra Güllü Agop tiyatronun sorunlarına parmak basmakta idi. En başta kadın oyuncu bulmak çok güçtü. İlerisi için oyuncu yetiştirecek öğretmen yoktu. Ülkede herkes değişik bir bölge dili konuştuğu için, sahne dili yaratmak imkansızdı. Eser bulmak zordu, çeviriler ise üstünkörü oluyordu, kimse işini vaktinde yapmıyordu. Telif eser de yoktu. Bu sorunların arasında en önemlisi, dil sorunuydu. Oyuncuların çoğu Ermeni olduğu, bunların Türkçesi de bozuk olduğundan, tiyatromuzun bu dönemde en çok üzerinde durulan konusu buydu. Suçu sadece Ermeni sanatçılara yüklemek de yanlıştı, oyun yazarlarının ağır, kitapça üsluplu dili ve Müslüman oyuncuların da yanlış Türkçeleri sorun yaratıyordu. Telaffuz konusuyla ilgili olarak, 1873 yılında, Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatrosu’nda Suriye Valisi Raşit Paşa, Namık Kemal, Halet Bey, Ali Bey, Nuri Bey ve Güllü Agop’tan oluşan bir kurul oluşturulmuştur. Bu kurul, okuma ve sanat danışma kurulu olmasının ve oyun metinleri üzerinde çalışmalar yapmasının yanı sıra, Namık Kemal ve Ali Bey tarafından telaffuz dersleri verilmesini de organize ediyordu.

Oyunculukla ilgili sorunlardan biri de eğitim idi. Oyuncuların yetişme olanağı yoktu. Sarayda Muzika-i Hümayun bir çeşit okul gibiydi. Burada müziğin yanında tiyatro eğitimi de

⁵⁷ Metin And, *aynı eser*, s. 54-56.

⁵⁸ Derleyen: Memet Fuat, *aynı eser*, s. 260.

yapılıyordu. Fakat, sarayın dışında oyuncular, usta-çırak ilişkisi içinde yetişiyorlardı. Mesela, ilk Ermeni oyuncuların yetişmesinde, öğrenimlerini İtalya'da ve Avrupa'nın başka yerlerinde yapmış olan Ermenilerin büyük yararı olmuştu. Yerli sanatçıların yetişmesinde, Türkiye'ye gelen yabancı toplulukların da yardımı oluyordu. Özellikle, İtalyan, Fransız, Alman oyuncular seyretmenin büyük yararları oluyordu.

1847'lerde, Müslüman oyuncular saray çevresinde sahneye çıkmışlardır. Batılı anlamda ilk Müslüman profesyonel tiyatro oyuncusu Ahmet Necip Efendi, Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda oynamıştır.⁵⁹ Ahmet Fehim de Avrupa'dan gelme tiyatro anlayışını benimsemişti. Bu dönemde, sahneye çıkmak isteyen Türklerin bir çoğu, ailelerin baskısı yüzünden, bu isteklerinden vazgeçiyorlardı.⁶⁰

4.3.1.3. Tanzimat Tiyatrosu Hakkında Yorumlar

1839'dan, II. Meşrutiyet'in ilân tarihi olan 1908 yılına dek süren Tanzimat dönemi, atılımlar, aşamalar, çelişkiler, başarısızlıklarla doludur. Bu dönemde, toplumda büyük bir kültür değişimi yaşanmıştır ve tiyatroya büyük önem verilmiştir.

Bu dönemin tiyatro ile ilgilenen aydınları, her ne kadar geleneksel Türk tiyatrosuna sırt çevirmiş olsalar ve gerçekçiliğe eğilmemiş olsalar da, romantikliği ön plana çıkararak, özellikle doğaya açılarak, toplumun ihtiyaç duyduğu özgürlük, eşitlik, vatan sevgisi ülkelerini yüceltmişlerdir.

Ancak, bu dönemin tiyatrodan beklediği, toplumu düzeltmede, sorunları deşmede, belli bir uygarlık düzeyine erişmede, gerçekçiliğin büyük desteği olacaktı. Bunun gerçekleşmemesi bir eksikliktir. Fakat, yabancı toplulukların sunduğu örneklerle bu yola bir dönüş olabilecekti, ne yazık ki İstibdat ve sıkıdenetimin baskısı, yaratıcılığı ve fikir özgürlüğünü kaldırmıştı.⁶¹

Özetle, Tanzimat'ta tiyatroya artan ilgi, İstibdat ile boğuldu kaldı. Bu sanat dalı hemen her yönüyle sustu. Tiyatronun öteki sanat dalları arasında ön sıraya geçmeye başlaması 1908 Meşrutiyet'i ile gerçekleşmiştir. Bu kez boğulmuşluk nedeniyle ve buna tepki olarak yüzlerce topluluk kuruldu, yetisi olan olmayan oyun yazma işine koyuldu. Doğal olarak, ilk yazılan oyunlar, İstibdat dönemini eleştiren ve yeren yapıtlar olmuştur.

⁵⁹ Metin And, *aynı eser*, s. 56-60.

⁶⁰ Derleyen: Memet Fuat, *aynı eser*, s. 265.

⁶¹ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, s. 448,451.

4.3.2. Meşrutiyet Tiyatrosu

4.3.2.1. Yirminci Yüzyılın Başında Siyasi ve Ekonomik Durum

1908'de Meşrutiyet ilân edildikten sonra, bütün ülkeyi büyük bir sevinç kaplamıştı.⁶² 1876 Anayasası'nın yeniden yürürlüğe girmesiyle birlikte istibdat dönemi sona ermiş, bir özgürlük ortamı yaratılmıştır.⁶³ Herkes, kötü günlerin geride kaldığına, özgürlüğün çok yakında olduğuna, bütün problemlerin çözüme ulaşacağına inanıyordu. Meşrutiyet'i yapan iyi niyetli, ama temelini tabana dayamamış aydınlar ise "kanun-u esası" ile her sorunun çözümlenebileceğine inanıyorlardı. Kanun-u esası'yi sihirli bir çözüm olarak görüyorlardı. Fakat, ne toprak reformu düşünülmüş, ne üretim ilişkileri ele alınmış, ne de yabancı ülkelerin Türkiye üzerinde öne sürdükleri hak iddialarına dikkat edilmişti.⁶⁴

31 Mart olayından sonra (1909), Selanik'ten gelen ordu, siyasi ve toplumsal düzeni yeniden kurmuş, Abdülhamid tahttan indirilmiştir. Avrupa'ya gitmiş olan sürgünler geri dönmüşlerdir. Bu devirde, dergi ve gazetelerde çeşitli eğilimleri yansıtan yazılar yayımlanmıştır. Batı eğitimi görmüş modern yöneticiler işbaşına gelmişlerdir. Böylece batı modeli yaşam biçimi yeni uygulamalarıyla gündeme gelmiştir. Kadın örgütleri kurulmuş, izcilik yaygınlaşmış, futbol popüler bir spor olarak benimsenmişti. Türkiye, 1912 Stockholm Olimpiyatları'na ilk kez iki atletle katılmış, Ruslar'a karşı propaganda amacıyla ilk sinema filmi çekilmiştir.

Bu coşkulu dönemi, iç huzursuzlukların arttığı, siyasi çalkantıların yaşandığı, bunalımlı yıllar izlemiştir.⁶⁵ Kısa bir süre sonra, kapitülasyonların kalkmadığı, sömürü düzeninin son bulmadığı, beklentilerin gerçekleşmediği görüldü ve aşırı iyimserliğin ardından şaşkınlık, hayal kırıklığı ve karamsarlık geldi.

Bunun çeşitli sebepleri vardı. En başta, yüzde sekseni toprakla uğraşan bir halkın temel sorunlarının çözülmemiş olması geliyordu. Doğal kaynakların Türkler tarafından işletilememesi, dış borçlanmalar, kapitülasyonlar, ticaret ve sanayi kesiminin Türk olmayan firmaların elinde bulunması, eğitim sisteminin reforma götürülmemesi, kültür sorununun çözülmemeyişi, aydınların sorumsuzluğu, yöneticilerin tecrübesizliği ve yeteneksizliği, Batıyı körü körüne taklit, Türk toplumunun yapısına uygun yeniliklere gidilmeyişi, ülkenin hayati sorunlarının bir yana bırakılıp parti çekişmelerinin, kişisel çatışmaların artması, planlamanın olmayışı, Osmanlı İmparatorluğu'nun hızlı toprak kaybından ileri gelen bir umutsuzluk ve bezginlik duygusu gibi çeşitli sorunlar, ülkeyi sürekli bir anarşinin içine atmış

⁶² Özdemir Nutku, *aynı eser*, s. 264.

⁶³ Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 35.

⁶⁴ Özdemir Nutku, *aynı eser*, s. 264.

⁶⁵ Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 35.

ve böylece, önceleri gelişmemiş gibi görülen durumların aslında birçok çelişkiyi ortaya çıkardığı görülmüştü.⁶⁶

İç siyasette padişahın yetkisini sınırlamak isteyen liberallerle, istemeyen muhafazakârlar karşıt hizipler oluşturmuşlardır. Güçlü etnik cemaatler liberal kanadı desteklemekteydiler. Jön Türklerin, Batı ülkelerinin dayatmayı sürdürdüğü eşitliksiz antlaşmaları kaldırma umudu ve çabaları sonuçsuz kalmıştır. 1913'te iktidarı ele geçiren İttihat ve Terakki Fırkası, milliyetçi, merkezîyetçi ve denetçi tek parti rejimini kurmuştur. İç çalkantılar sürerken, Bulgaristan, Yunanistan gibi yeni ulusal devletler güçlenmişlerdir. Balkan Savaşı yenilgiyle sonuçlanmış, ardından Birinci Dünya Savaşı patlak vermiş, yenilgi İstanbul'un işgali ve Sevr Antlaşması ile noktalanmıştır (1920).

4.3.2.2. Meşrutiyet Döneminde Sahne ve Tiyatroculuk

Meşrutiyet döneminin ilk yıllarının heyecanı içinde tiyatro etkinliklerinin hızla arttığı, kısa sürede pek çok yerli oyun yazıldığı görülmüştür.⁶⁷

Bu dönemin, kendisinden önceki ve sonraki dönemlere göre birtakım ayırıcı, ilgi çekici özellikleri vardı. Bu özelliklerden biri de tiyatro seyircisinin durumu idi. İstibdat çağının sona ermesiyle, tiyatrolar da açılmış, halk hürriyetin ilânı karşısında coşku ve sevincini belirtme imkanını tiyatroda bulmuştur.⁶⁸ Tiyatro, siyasal ortamın ve halkın coşkusunun aynası olmuştur.⁶⁹ Başka bir deyişle tiyatro, eski yönetime duyulan hınç, yeni bir toplumsal döneme girişin getirdiği sevinç ve taşkınlığın sergilendiği bir alan olmuştur.⁷⁰ Meşrutiyet'in ilânından duyulan sevinç, uyanan umutlar sahneye yansımıştır. Tiyatro, yeni özgürlükçü düzenin korunması görevini üstlenmiştir.⁷¹ Tiyatroya olan bu ilgi salgın gibi yayılmıştı; önüne gelen, birkaç gönüllü bulup, eski çağın ve Abdülhamit'in kötü yönetimini, hafiyelerin kötülüklerini, Meşrutiyet'in, Jön Türklerin, İttihat ve Terakki'nin iyiliğini anlatan çarçabuk kaleme alınmış bir oyunu sahneye koyuyordu.⁷² Yani, Hürriyet'in ilânının daha ilk haftalarında tiyatro etkinliği başlamış, yazarlar, baş döndürücü bir hızla oyunlar yazmaya başlamışlardır.⁷³ İktidardaki İttihat ve Terakki Fırkası da tiyatro coşkusunu desteklemekteydi.⁷⁴

⁶⁶ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 265.

⁶⁷ Sevda Şener, aynı eser, s. 35.

⁶⁸ Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 87.

⁶⁹ Sevda Şener, aynı eser, s. 35.

⁷⁰ Metin And, aynı eser, s. 87-88.

⁷¹ Sevda Şener, aynı eser, s. 35.

⁷² Metin And, aynı eser, s. 88.

⁷³ Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s. 19.

⁷⁴ Sevda Şener, aynı eser, s. 35.

Meşrutiyet döneminde, birçok yeni tiyatro kumpanyası kurulduğu gibi, pek çok Türk de oyunculuğa başladı. Meşrutiyet'in ilk yılında Namık Kemal'in *Vatan*'ındaki İslam Bey rolü için açılan yarışmayı Raşit Rıza kazanarak sahne yaşamına atıldı. Her gün yeni yeni kumpanyalar kuruluyor, tutunamayanlar kısa zamanda dağılıyordu. Paris'ten gürültülü bir gelişle adını yayan Burhanettin Bey ilgiyi üstüne çeken bir topluluk kurarak, uzun bir süre etkili oldu. Aralarında Ertuğrul Muhsin de bulunan gençler, Türk tiyatrosuna yeni bir anlayış getirmek amacına yönelen düşüncelerle, bu yıllarda sahneye çıktılar.⁷⁵

Başlangıçta, Tanzimat döneminde yazılmış, sonra yasaklanmış olan *Vatan Yahut Silistre*, *Besa*, *Ecel-i Kaza*, *Gülnehal* gibi oyunlar yeniden sahnelenmeye başlamıştı. Namık Kemal'in, Mithat Paşa'nın yaşamını canlandıran, vatan sevgisini, özgürlük coşkusu dile getiren bol olaylı oyunları sergilenerek, kamu yararına temsiller veriliyordu.⁷⁶ Gösterilerin kamu yararı yönü, yani gelirlerinin ulusun yararına harcanacağı (yeni bir savaş gemisi alınması, yoksullara verilmesi, ordu harcaması amacıyla) "menfaat-i milliye" için düzenlenmesi, gösterimlerle ateşli söylevlerin verilmesi, hürriyet konulu şarkıların okunması halkın o günlerdeki mizacına uygun düşüyordu.

Meşrutiyet'in ve hürriyet'in ilânıyla herşeyin yoluna gireceğini ümit eden halk, kısa süre sonra düş kırıklığına uğramıştı. Her şeyin bir anda düzelmesini isteyen sabırsızlık, toplumun yönetiminde söz sahibi olma eğiliminin yanlış kavranmasının yarattığı düzensizlik ve kargaşa büyük bir bezginlik duygusu ve umut kırıklığı doğurdu. 31 Mart olayının yarattığı sarsıntı, iç ve dış olayların yarattığı kötümserlik sonucu tiyatroya yeni bir görev düşüyordu.

Bu kez, tiyatro bir yanda Osmanlı tarihinden seçilmiş konuları oyunlaştırarak, eski günlerin parlaklığında avunma fırsatı ararken, diğer yanda, tıpkı belgesel ve siyasal tiyatro gibi günlük olayları sığağı sığağına sahneye çıkarıyordu. 31 Mart olayı mı? Hemen bu konuda oyunlar yazılıyordu. Trablusgarp veya Balkan Savaşı mı? Hemen bu savaşlar, halkın moralini düzelterek biçimde sahneye aktarılıyordu.

Fakat, halktaki umut kırıklığı, tiyatroya Meşrutiyet'in ilk günlerinden gelen güvensizliğiyle artık eski coşku ve ilgisini de söndürmüştü.⁷⁷ Meşrutiyet'in coşkusunun sönmeye başladığı sıralarda, oyunlarda aile yaşamındaki sorunlarla ilgili konulara, cinsel sapıklıklara, ahlâk dışı davranışlara da yer verilmeye başlanmıştır.⁷⁸

Bu arada, gerici de tiyatroya karşı saldırılarını sürdürmekteydiler. Tiyatronun bir "ibret" yeri olmadığı, olsa bile, tiyatronun bir iki saatte verebileceği eğitici gücün, din

⁷⁵ Derleyen: Memet Fuat, *aynı eser*, s. 265.

⁷⁶ Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 35.

⁷⁷ Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 88.

⁷⁸ Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 36.

kürsüsünden beş dakikada verilebileceği ileri sürülüyordu. Henüz kadın ve erkek seyirci birbirine karışmıyordu. Aynı oyun gündüz bayanlara, gece baylara veriliyordu. İktidar partisi, kadına hakettiği yeri verebilmek için çaba gösteriyordu, fakat kadını tiyatrodaki erkeklerle yan yana oturtma yönündeki bu çabası yeterli değildi. Nitekim aşağıdaki olay böyle bir denemenin nasıl sonuçlanacağı üzerine bir fikir vermektedir: 1909 yılının Şubat ayında, o yıllarda İzmir'in önemli tiyatrosu (1894'te kurulmuş olan bu tiyatro altı yüz kişi alıyordu) Sporting Kulüp'te, İttihat ve Terakki Partisi bir tiyatro gösterimi düzenlemişti. Buna kadınlar da gelmek istemiş, parti yöneticileri de kadınların bu isteğini kabul etmişlerdi. Fakat, yobazlar ellerinde bıçaklarla tiyatroyu kuşatmışlar, tiyatroya girecek kadınları öldüreceklerini söylemişlerdi. Bu tavır ve anlayış, Meşrutiyet'in son yıllarına kadar sürüp gitmiştir. Bir gazete, tiyatro ve sinemalara kadınların erkeklerle birlikte gitmelerinin ve yan yana oturmalarının ne İslâm dinine, ne de toplumsal törelere uymadığını belirtmiş ve erkeklerle kaçamak tiyatroya gitmek isteyen Müslüman kadınların erkek kılıfına girdiklerinden ya da Hristiyan kadınları gibi giyindiklerinden yakınmıştır.⁷⁹

Meşrutiyet döneminde tiyatro yaşamı çok canlı olmakla beraber, sanat açısından tutarlı bir gelişim göstermemiştir. Ahmet Fehim, Mardiros Minakyan, Burhanettin Tepsi, Ertuğrul Muhsin, Raşit Rıza gibi sivrilmiş isimlerin kurdukları topluluklar dışındaki çoğu amatör ya da yarı amatör topluluklar bir iki temsil için bir araya geliyor, sonra dağılıyorlardı. Sahne sanatçılarının çalışmaları düzenli, eğitimleri yeterli değildi. Tiyatro yönetimiyle sanatçılar arasındaki ilişkiler rayına oturmamıştı.⁸⁰ Çağın aydınlarının da belirttiği gibi, henüz tiyatro seyircisi yetişmemişti. Seyirci, toplumun eğilimine, dönemin coşkısına uyarak tiyatroya gidiyordu. Fakat, sahnede olup bitenleri çoğu kez anlamıyor, gürültü yapıyor, toplu olarak bir arada olmanın tadını çıkararak, sahnede olup bitenlerle ilgilenmiyordu.⁸¹ Seyirciler, oyunların içerdiği siyasal ya da ideolojik bildiriye anlayacak olgunlukta olmadıkları için, oyunların olay kurgusunun düşündürücü olmaktan çok, duygusal etki yaratacak biçimde düzenlendiği görülmüştür.⁸²

4.3.2.3. Meşrutiyet Döneminde Yazarlar ve Oyunları

Meşrutiyet'in ilânıyla, oyun yazarı pek çok yazar ortaya çıkmıştır. Bu yazarların ele aldıkları konular ilk başta İstibdat dönemini yansıtıyordu. Bu tür oyunlarda, halkın, hafiyelerin jurnallarıyla nasıl haksızlıklara uğradığı, ocakların nasıl söndüğü, zindanlarda

⁷⁹ Metin And, aynı eser, s. 89.

⁸⁰ Sevda Şener, aynı eser, s. 36.

⁸¹ Metin And, aynı eser, s. 89.

⁸² Sevda Şener, aynı eser, s. 36.

halka nasıl işkence edildiği gösterilmektedir. Bu oyunlar, çoğunlukla kurtarıcı Meşrutiyet'in gelişile son buluyordu.

Oyunların çoğunda, düşünceden çok olayların sıralanması yer alıyordu. Bu dönemde, yazarlar, toplum sorunlarına Tanzimat dönemindekinden daha yürekli bir tutumla eğilmeye başlamışlardı. O ortamda, İstibdat'ın kötülükleri ve yeni gelen düzenin bu kötülükleri ortadan kaldıracığı düşüncesi genel bir eğilimdi. Bunun için de, oyunların kahramanları Jön Türkler, subaylar, sürgüne gönderilen aydınlarıdır.⁸³

Tiyatronun ahlâk eğiticiyi yapmakla görevli olmadığını, yazarların istedikleri konuları seçmekte özgür olmaları gerektiğini ileri sürenlere karşı, tiyatronun toplumu eğitime sorumluluğu olduğu görüşünü savunan, geleneksel güldürüleri ve Batı'nın hafif komediyalarını küçümseyerek, sahnelerde ciddi oyunlara yer verilmesini önerenler bulunmaktaydı. Tiyatronun yararlarına ve halkı eğitici işlevine inanılmıştı. Bu konuda yazılar yazılmakta ve konuşmalar yapılmaktaydı.⁸⁴ Bu yazılar, ya süreli yayınlarda yayınlanıyor, ya oyun kitaplarının başında veya sonunda yer alıyor, ya da tiyatro programlarında görülmüyordu.⁸⁵

Bu dönemde, şiir, roman dallarında eserleri olan, tanınmış yazarlar tiyatro için oyun da yazmışlardır. Hüseyin Suat, Cenap Şahabettin, Ali Ekrem, Mehmet Rauf, Şehabettin Süleyman, Hüseyin Rahmi, Müfit Ratip, Yakup Kadri, Halit Fahri, Yusuf Ziya, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri gibi tanınmış yazarların sahnelenmiş oyunları vardır. Bu dönemde melodramlar, tarihi oyunlar, belgeseller, ailevi dramlar, komediyalar yanında müzikli oyunlar da yazılıp oynanmıştır.⁸⁶

Bazı oyunlar kimi konularına göre (Tarihi dramlar, Toplumsal dramlar gibi), bir kısım oyunlar yarattıkları duygu ve havaya göre (Komediyalar, Duygusal dramlar gibi), bir kısmı yazılış biçimine göre (Manzum dramlar gibi), kimi de müzikli oluşlarına göre (Müzikli oyunlar gibi) ayrılmışlardır. Bu türler:

- Komediyalar;
- Manzum Oyunlar;
- Siyasal ve Belgesel Oyunlar;
- Toplumsal ve Evcil Dramlar;
- Tarihi Dramlar;
- Savaş Oyunları;

⁸³ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 268.

⁸⁴ Sevdâ Şener, aynı eser, s. 36.

⁸⁵ Metin And, aynı eser, s. 89.

⁸⁶ Sevdâ Şener, aynı eser, s. 36.

- Duygusal Dramlar;
- Müzikli Oyunlar olarak adlandırılmaktadır.

Komedyâ, genel anlamıyla, güldürü yaratan bütün türleri kapsamaktadır. Bu dönemin en önemli komedyâ yazarı İbnürrefik Ahmet Nuri'dir.⁸⁷ Kendi oyunu olan *Alemdar*'da (1914) sahneye de çıkan Ahmet Nuri, *Sivrisinekler*, *Aşk-ı Atik*, *Cereme* gibi çok sayıda oyun yazmıştır. Ahmet Nuri'nin başarılı uyarlamaları da vardır. Daha çok kaba çizgili güldürüye, bazen de töre komedyasına yönelmiştir.⁸⁸ Bu çağın önde gelen diğer komedyalarını ise şöyle sıralayabiliriz: Mehmet Rauf'un bir perdelik *Diken* adlı komedyası, Cenap Şehabettin'in *Körebe*'si, Ali Ekrem Bolayır'ın *Mama Kadın Darılır* gibi...

Bu dönemde, genellikle şiirde olduğu gibi tiyatro nazmında da aruz veya hece tartımı tartışmaları sürmekteydi. Bu dönemde, pek çok manzum oyun yazılmış, bunlardan kimi de sahnelenmiştir.

Meşrutiyet tiyatrosunun en ilginç özelliği, oyunlarda çoğunlukla siyasal konuların işlenmesi ve bunların önemli bir kesiminin belgesel türde yazılmış oyunlardan oluşmasıdır. Belgesel türdeki oyunlar iki kesime ayrılmaktaydı:

- Hürriyetin ilânında yazılan oyunlar,
- Hürriyet'in ilânından sonraki oyunlar.

Bu yazarların ele aldıkları konular aşağı yukarı aynı idi: İstibdatın kötülükleri, haksızlıkları ve Meşrutiyet'in ilânıyla özlenen özgürlüğün gelip, her şeyin düzelmesi. Oyunların hemen hepsi, düşünceden çok olaylar dizisine önem vermiştir.⁸⁹ Sayıları çok fazla olan bu tür oyunlar arasında Hüseyin Kâmi'nin yapısı acemice olan *Sabah-ı Hürriyet* (1908), Jön Türkler'i, İttihat ve Terakki'cileri ele alan beş bölümlük bir oyundu. Her bölüm yeni bir kesiti gösteriyor ve bu beş bölüm organik bir biçimde birbirine bağlanıyordu.⁹⁰

Bu dönemin, üzerinde en çok durulan bir türü de tarihi dramlardır. Bu oyunlar sık sık sahnelerde yer alıyordu. Meşrutiyet dönemindeki bolluğu açıklamak için, bu oyunların yazılış gerekçelerini, oyunlardan beklenen işlevi anlamak gerekmektedir. Hürriyet'in ilk yıllarındaki sevincin, coşkunun yerini içerdeki ve dışarıdaki yenilgilerin, bozuk düzenin yarattığı umutsuzluk, karamsarlık, aşağılık duygusu almaya başlamıştı. Tiyatro, bu iç çöküntünün üzüntüsünü unutturup avutmak, geçmiş günlerin parlaklığına sığınmak için, bol bol Türkiye tarihinden alınmış konulu oyunlar sahneliyordu. Bir yandan da, Girit'in elden çıkması,

⁸⁷ Metin And, aynı eser, s. 108.

⁸⁸ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 275.

⁸⁹ Metin And, aynı eser, s. 109.

⁹⁰ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 268.

Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşı yenilgilerini unutturmak için, tiyatro toplulukları, eskiden bizim olan bu yerlerin mutlu günlerini, aydınlık tarihini sahneye çıkarıyorlardı.

Bu arada gelişen fikir akımları da zaman zaman tiyatrodaki destek arıyorlardı.⁹¹ Osmanlı İmparatorluğu'nun ancak batılılaşmayla kurtulacağına inananlar, bu alanda oyunlar yazmışlardır. Örneğin Salâh Cimcoz ile Celal Esat'ın *Selim-i Salis* (1909), çeşitli dönemlerde tekrar tekrar oynanan bir oyun olarak dikkati çekmiştir. Oyunda, III. Selim'in batılılaşma ve ilericilik eğilimi ve buna karşı gösterilen tepki yansıtılmıştır.

Meşrutiyet döneminde, sayısız oyun yazılmasını gerçekleştiren akımlardan biri de Türkçülük'tü. Ziya Gökalp'in çevresinde toplanan Türkçüler, çeşitli dergilerde ve Türk Ocağı gibi kurumlarla düşüncelerini yayıyorlardı. Bu akımın düşüncelerini yansıtan oyunlar I. Dünya Savaşı ile Bağımsızlık Savaşı arasında yazılmıştır. Bu akımın başında olan Ziya Gökalp, *Alparslan, Malazgirt Muharebesi* (1913) adını verdiği iki bölümlük kısa bir oyun yazmıştır. Alparslan ile Romanos arasındaki savaşı ve Romanos'un yenilgisini gösteren bu oyunda, Türklerin erdemleri, yabancılarla karşılaştırılmıştır.⁹²

O yılların siyasal ve kamusal hayatında en büyük sarsıntı, dış olaylar ve savaşlardan gelmekteydi. Tiyatro oyunlarında, özellikle, Girit olayının, İtalya ve Balkan Savaşlarının, I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın izleri görülmüştür.

Oyunlarda amaç, yakın ve çağdaş savaşları sahneye çıkararak, kahramanlık sahneleriyle halkın moralini yükseltmek, direnme gücünü arttırmak idi.

Dönemin güç kazanan bir oyun türü de, sorun ya da fikir oyunu olarak adlandırılabilen toplumsal oyunlarıdır. Kadının toplum içindeki yerini kazanması, aile ilişkileri, iş, para gibi alanlarda ahlâk sorunlarını belirli bir toplumsal görüş açısından ele alan, çözümleyen, sonuçlarını veya çözüm yollarını gösteren bu oyunlar, özellikle en önemli toplumsal birim olan aile üzerine yönelmiştir. Meşrutiyet dönemi tiyatro yazarları, estetik kaygıdan önce, toplumsal kaygıyla hareket etmişlerdir. Kimi yazarlardan, sorunların ortaya konmasıyla yetinmeyip, bunlara bir çözüm bulması, daha ileri giderek eylem yollarını da göstermesi beklenmiştir.

Duygusal dram olarak adlandırılan oyunlara da bu dönemde yer verilmiştir. Bunları, komediya, manzum ve toplumsal ve aile dramlarından ayırmak güçtür. Bu oyunlardaki kişiler orta ve alt toplum kesimlerinden alınmıştı. Bu oyunlar, sesleniş, us, düşünce yerine, duyguya yönelmiştir. Kişiler çoğunlukla iyi, olumludurlar. Acı çeken, erdemli kişiler için gözyaşı, acındıran bir duygudaşlık, hayranlık yaratılması vurgulanır. Duyguların işlenişinde, oyunun

⁹¹ Metin And, aynı eser, s. 111.

⁹² Özdemir Nutku, aynı eser, s. 270-271.

sonuçlanmasında yapmacık, mantıksız, abartılmış veya olasılığı doğal gözükmeyen öğelere yer verilmiştir. Duygusal dramalarda, kişilerin yakınları, sevdikleri için fedakarlıkları en çok üzerinde durulan konulardan birisidir. Mehmet Rauf'un üç perdelik *Ceriha* adlı oyunu anne esirgemezliği üzerinedir.

Müzikli oyunlara da önem verilmiştir. Bir yanda, geçen yüzyılın *Köse Kahya*, *Arif'in Hilesi*, *Leblebici Horhor Ağa*, *Penbe Kız*, *Çengi*, *Koroğlu* gibi müzikli oyunları oynanırken, diğer yandan da yeni müzikli oyunlar yaratılmış, bu arada, geniş ölçüde yabancı müzikli oyunlara da yer verilmiştir. Ayrıca, dışardan gelen Avrupa topluluklarının sürekli gösterimleriyle, Azerbaycan'dan gelen toplulukların sunduğu müzikli oyunların da belli bir etkisi olmuştur. Meşrutiyet'in ilk yıllarında, Benliyan'ın kurduğu Milli Osmanlı Operet Heyeti, eski ve yeni yerli müzikli oyunları sahnelemiştir.⁹³

4.3.3. Darülbedayi-i Osmani'nin Kuruluşu

Türk tiyatrosunda en önemli atılımlardan biri "Darülbedayi"nin kuruluşudur. 1913-1914 yıllarında İstanbul Valisi olan Operatör Cemil Paşa, bir konservatuar açmak istedi. Belediye Meclisi'ndeki Avrupa görmüş birkaç kişi de bu isteği destekleyince, konservatuar için üç bin lira ödenek ayrıldı. Cemil Paşa, konservatuarın başına, yabancı bir uzman getirmek gerektiğine inanıyordu.⁹⁴ Bu sebeple, ünlü Fransız tiyatro adamı André Antoine ile Paris'te bir anlaşma imzalandı. 28 Haziran 1914'te de André Antoine İstanbul'a gelmiştir.⁹⁵

Ertuğrul Muhsin, bu önemli tiyatro olayını kendi coşkulu anlatımı ile şöyle dile getirmiştir:

*Günün birinde İstanbul Belediyesi'nin başına Türkiye'nin en ileri düşünen adamı geldi: Operatör Cemil Topuzlu. İstanbullular'ın uygar yaşayışlarını düzene sokmak istedi, kentin havaya, suya, güzelliğe, sanata olan gereksinmesini ön planda tuttu. Sarayburnu'nda bir park yaparken, Şehzadebaşı'nda bir konservatuar kurmak kahramanlığını göze aldı. Bu zor iş için, o aralık sanat adamlarına Paris'den gelen André Antoine'ı İstanbul'a gelmeye razı edebildi."*⁹⁶

André Antoine 28 Haziran 1914'te İstanbul'a gelir. Müzik ve tiyatro bölümleri olan okulun adı "güzellikler evi" anlamına gelen *Darülbedayi-i Osmani* olmuştur.⁹⁷

⁹³ Metin And, aynı eser, s. 112-117.

⁹⁴ Derleyen: Memet Fuat, aynı eser, s. 265.

⁹⁵ Sevda Şener, aynı eser, s. 36.

⁹⁶ Muhsin Ertuğrul, *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim*, Yankı Yayınları, İstanbul, 1975, s. 74.

⁹⁷ Sevda Şener, aynı eser, s. 37.

Konservatuar, Şehzadebaşı'ndaki bir apartmanda kuruldu. Okulun iki bölümü vardı: Tiyatro ve musiki.⁹⁸

Yönetici kadro, genel yönetici Antoine, yardımcısı ve temsil konu yöneticisi Reşat Rıdvan, müzik bölümü başkanı Ali Rıfat'tan oluşmuştur. Müzik bölümü, Türk müziği ve Batı müziği olarak ikiye ayrılmıştır. Öğretmenleri, Zekaizade Ahmet Efendi, Rauf Yekta Bey, Cemil Bey, Leon Hancıyan, Dr. Suphi, Şevket Geray, Zeki, Ahmet Kemali, Sadettin, Hafız Yusuf, İsmail Hakkı beyler idi. Tiyatro bölümünün öğretmenleriyse, Minakyan, kısa bir süre için Burhanettin, Ahmet Fehim, Rıza Tevfik, Şahap Rıza, Salih Fuat, Rioti Efendi, Sadık, Arif Hikmet, Kemal Emin; yardımcı öğretmenler Muhsin Ertuğrul, Halit Fahri Ozansoy, Celal Tahsin idi.

Darülbeydi hem bir okul, hem bir uygulama sahnesi olarak düşünülmüştür.⁹⁹ Tiyatro bölümünde yedi adet temel ders vardı. Bu dersler,

1. Kıraat, telaffuz, tecvit (okuma, söyleyiş, tonlama);
2. İnşat, takrir, aruz (ezber okuma, anlatım, uyaklı konuşma);
3. Tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi;
4. Haile (tragedya);
5. Dram;
6. Mudhike (komedy);
7. Raks, adab-ı muaşeret, eskrim, işmizaz (mimik) olarak

belirlenmiştir.

Bundan sonra, 7 Temmuz 1914 tarihinde gazetelere verilen ilânla öğrenci kaydına başlandı. Kuruma 197 kişi başvurdu. İlk elemelerde 63 kişi başarı göstermiştir. *Hamlet*'ten bir parça ile sınava giren ve ilk elemelerde kazananlardan biri Muhsin Ertuğrul'du. Antoine, sanatçıyı daha önce Ferah Sahnesi'nde seyretmiş ve ona özel ilgi göstermişti. Sınavlara başvuran bayanların tümü de Hristiyan azınlıklardandı. O sırada, İstanbul'da 30 kadar profesyonel bayan sanatçı vardı ve bunların tümü de Ermeniydi.

Sınavlar bittikten sonra, Darülbeydi-i Osmani çalışmaya başlayacaktı ki, I. Dünya Savaşı çıktı ve Osmanlı İmparatorluğu Fransa karşısında yer aldı. Bu gelişmeler üzerine Antoine, çalışmalarını sonuçlandıramadan ve bir ay birkaç gün geçen çabasını yarıda bırakarak İstanbul'dan ayrılmak zorunda kaldı. Antoine'ın gitmesinden bir iki ay sonra Reşat Rıdvan Darülbeydi düşüncesinin unutulmaması için basında ve dolayısıyla halkta yankı yapacak bir açılış töreni düzenledi. 1914

⁹⁸ Derleyen: Memet Fuat, aynı eser, s. 265-266.

⁹⁹ Sevdâ Şener, aynı eser, s. 37.

yılının Kasım ayı içinde düzenlenen bu açılış töreninde söylevler çekildi, şiirler okundu, alaturka ve alafranga konserler verildi: Reşat Rıdvan'ın açılış konuşmasından sonra Ali Rıfat Bey bir konuşma yaptı ve “dört beş yıl çalışmayla bir operanın doğacağı”nı belirtti. Darülaceze musiki topluluğu Zâti Bey'in yönetiminde küçük parçaları kapsayan bir konser verdi. Arada okulun öğrencileri konuklara tanıtıldı. Ve Burhanettin Cafer (Onat) şiir okudu.

Bir ara kapanmak tehlikesi ile karşı karşıya kalan kurum, o sırada Belediye Başkanı olan İsmet Canpolat'ın bir yönetmelik hazırlanmasını istemesiyle yeniden canlandı. Bunun için Salâh Cimcoz, İbnürrefik Ahmet Nuri, Cenap Şehabettin, Hüseyin Suat çalışmaya başladılar. Daha sonra, Beyoğlu Belediye Müdürü Savni Bey ile, Kadıköy Belediye Müdürü Celâl Esat Bey'de bu kurula katıldılar. Böylece, 1914 yılının Kasım ayı içinde başlayan çalışmalar, 1915 yılının Ocak ayında tamamlandı.

Yönetmelik 37 maddeden oluşuyordu. 1. Madde de Darülbedayi'nin kuruluşu yer alıyordu: buna göre, tiyatro bölümü bir okulla bir sahneden kuruluydu. Kuramsal derslerin yanısıra , uygulamalar da yapılacaktı. Kuruluşun amacı üç temel noktada toplanıyordu: sanatçı yetiştirmek, oyun yazarının yetişmesini desteklemek ve halkın tiyatro beğenisini ve kültürünü arttırmak.

Hazırlıklarını bitiren Darülbedayi, ilk yönetim kurulu toplantısını 7 Mayıs 1915 tarihinde yaptı. Şehzadebaşı, Letafet apartmanında yapılan bu toplantıda İsmail Cenani başkanlığa, Salâh Cimcoz ikinci başkanlığa, Ahmet Nuri para denetimi işlerine, Celâl Esat sekreterliğe ve Hüseyin Suat da bir süre için temsil topluluğu “komiserliği”ne seçildiler. Reşat Rıdvan ise tiyatro yönetmeni olarak 20 lira aylıkla çalışmaya başladı.¹⁰⁰

4.3.3.1. Darülbedayi'nin İlk Yılları

Darülbedayi-i Osmani 1916 yılında, bir okul olmaktan ziyade, profesyonel bir topluluk olarak temsiller vermeye başlamıştır.¹⁰¹ İlk gösterimini, 13 Ocak 1915'te Tatbikat Salonunda vermiştir.¹⁰² Bu gösteride, Victor Hugo'nun *Ruy Blas* adlı oyunundan bir parça, Ahmet Fehim denetiminde Emin Belig tarafından gülünç monolog, Minakyan denetiminde *Altı Aydan Beri* adlı bir komedyaya oynandı.¹⁰³ Bu

¹⁰⁰ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 279-281.

¹⁰¹ Cüneyt Gökçer, “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış ve Bazı Sorunlar”, Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler), H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 1, Ankara, 1985, s. 51.

¹⁰² Metin And, aynı eser, s. 98.

¹⁰³ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 281.

gösterimden sonra, Minakyan Efendi denetiminde, Darülbeyti Tatbikat Sahnesi Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu'nda ve Kuşdili'nde çeşitli etkinlikler yer almıştır.¹⁰⁴

Darülbeyti tiyatrosu, perdesini, profesyonel olarak ilk kez 20 Ocak 1916'da, Hüseyin Suat'ın Emile Fabre'den uyarladığı *Çürük Temel (La Maison d'Argile)* adlı oyunla açmıştır. Ardından sahnelenen İbnürefik Ahmet Nuri'nin Daniel Riche'den *Hisse-i Şayia* adıyla uyarladığı komedyaya çok tutulmuştur.¹⁰⁵ Bu oyunun başarısı, ilk oyununkini bastırdı. Bu oyunun oynanış nedeni, önce para sıkıntısına düşmüş olan Darülbeyti'nin seyircisini "garantilemek" içindi. Halkın tulûat tiyatrolarında oynanan kalın çizgili güldürülere koşması ve Ahmet Nuri'nin bu vodvili Türk halk mizahına oturtmuş olması ile gelir sağlama yolu aranmıştı. Bu düşünce yanlış çıkmadı ve İstanbul seyircisi bu oyuna büyük ilgi gösterdi.¹⁰⁶ Bu topluluğun, 2 Mart 1917'de sergilediği ilk yerli oyun, Muhsin Ertuğrul tarafından sahneye konmuş olan Halit Fahri Ozansoy'un *Baykuş* adlı manzum oyunu halk tarafından çok beğenilmiştir.¹⁰⁷

Darülbeyti'nin ilk gösterisini düzenlediği 1916 yılından Cumhuriyet'in ilânına kadar olan dönemi karışıklıklar ve sıkıntılar içinde geçmiştir. Bu ilk on yıllık süre Bocalama Dönemi olarak nitelendirilebilir.

Kurumda para sıkıntısı baş gösterince, 14 Mart 1916'da okulun musiki bölümü kapatılmıştı. Belediye'nin önce 3000 altın lira olarak saptadığı ödenek, savaş çıktığında kâğıt paraya çevrilince, aylıkları ödemek olanaksız duruma gelmişti. Milli Eğitim Bakanlığı'nın ve Belediye'nin yardımı istenmiştir.

Zaman içinde, kurum içindeki huzursuzluk azalacağına artmıştı. Bu durumun önde gelen sebepleri parasızlık, adam kayırma ve disiplinsizlik idi. Yönetim kuruluyla sanatçılar arasında sık sık çatışmalar oluyordu.¹⁰⁸ Bu sebeple, kimi sanatçılar zaman zaman kuruluştan ayrılıp yeni topluluklar kuruyor, ya da başka topluluklara katılıyorlardı.

Darülbeyti kadrosuna asistan öğrenci olarak giren, belli aralıklarla bu toplulukla çalışan, "Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları" topluluğunu kuran, sık sık yurtdışına giderek, o ülkelerdeki tiyatro etkinliklerini izleyen ve bu uygulamalara katılan Ertuğrul Muhsin, Darülbeyti'de, Devlet Tiyatrosu'nda yıllarca yöneticilik yapmış, yönetmenliği, oyunculuğu, sinemadaki çalışmalarıyla olduğu kadar yazılarıyla da etkili olmuştur. Muhsin Ertuğrul, ülkemizde Avrupa düzeyinde bir tiyatro yaşamını

¹⁰⁴ Metin And, aynı eser, s. 98.

¹⁰⁵ Sevda Şener, aynı eser, s. 37.

¹⁰⁶ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 281.

¹⁰⁷ Sevda Şener, aynı eser, s. 37.

¹⁰⁸ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 281,282.

gerçekleştirme özlemi içinde idi. Daha sonraki yıllarda da modern Türk tiyatrosunun gelişimine yön vermiş, inandıklarından ödün vermeyen güçlü kişiliği, disiplin anlayışı, çalışkanlığı, özellikle de tiyatroyu topluma yüksek düzeyde bir sanat olarak algılatma çabasıyla, yalnız tiyatro alanında değil, başka sanat ve kültür alanlarında da örnek oluşturmuş, tiyatro tarihine modern Türk tiyatrosunun babası olarak geçme hakkını kazanmıştır.¹⁰⁹

4.3.4. Meşrutiyet Tiyatrosunun Sorunları

Bu dönemde üç önemli sorun ile karşılaşmıştır. Bunlar kısaca:

- Kadın oyuncu sorunu;
- Oyunculunun bir uğraş olmasına engeller;
- Oyuncuların yetişmesi sorunudur.

4.3.4.1. Darülbeydi'de Kadın Oyuncu Sorunu

Müslüman Türk kadınlarının sahneye çıkması kolay olmamıştır. Abdülhamit zamanında Kadriye Hanım adlı bir kazasker kızı, bir tuluat oyuncusuna varmış ve adını değiştirerek, Amelya Hanım kimliğiyle sahneye çıkmıştır. Ancak, bu kadının Müslüman olduğunu kumpanyadaki arkadaşları bile, ancak sahne yaşamından ayrıldığı zaman öğrenmişlerdir.¹¹⁰

Geleneksel Türk Tiyatrosu, kadın oyuncu sorununu, oyunun kadın kişilerini erkeklere oynatarak çözmüştü. Tanzimat döneminde ise, kadın karakterleri özellikle Ermeni veya başka etnik kökenli Hristiyan kadınlar oynuyordu.¹¹¹ Bu sorun, Darülbeydi'nin açılışında karşılaşılan en önemli sorun idi. Müslüman kadınların sahneye çıkmasının uygun görülmediği bir dönemdi.¹¹² Ermeni kadın sanatçıların bulunması zor değildi. Fakat erkek Ermeni oyuncular için geçerli olan sakıncalar Ermeni kadın oyuncular için de geçerli idi.¹¹³ Çünkü, bu durumda sahnelenen oyunlarda Türkçe, kaçınılmaz olarak Ermeni telaffuzu ile konuşuluyordu.¹¹⁴

Bu çağın tiyatro eleştirilerinde en büyük yeri, bu sorun işgal etmekteydi. Sahnede Ermeni ağızyla Türkçe konuşulması, kişileri Türk kadını olan yerli oyunlarda Türk kulağını daha da tedirgin ediyordu. Aslında bu dönemde Eliza Binemeciyan, Kınar Hanım gibi

¹⁰⁹ Sevda Şener, *aynı eser*, s. 37.

¹¹⁰ Derleyen: Memet Fuat, *aynı eser*, s. 266.

¹¹¹ Metin And, *aynı eser*, s. 90.

¹¹² Sevda Şener, *aynı eser*, s. 38.

¹¹³ Metin And, *aynı eser*, s. 90.

¹¹⁴ Sevda Şener, *aynı eser*, s. 38.

sivrilmiş oyuncular Türkçeyi düzgün konuşuyorlardı. Eliza Binemeciyan, Halit Ziya Uşaklıgil ve İsmail Müştak'tan edebiyat dersi almıştı. Artık sahnede Türk kadını görmenin özlemi giderek dile getirilmeye başlanmıştı.

Meşrutiyet dönemi, birçok sorunların olduğu gibi, kadın sorununun da yüzeye çıktığı, tartışıldığı bir dönemdir. Kadınlara eşit hakların verilmesi, örtünmeden vazgeçilmesi, kadın-erkek ayrılığının kaldırılması tartışılan başlıca konulardı. *İctihad* ve *Sebil-ür Reşad* dergilerinde, bu hususlar geniş ölçüde tartışılıyordu. Varlıklı aileler, kızlarını yabancı okullarda okutuyorlar, sayıca az da olsa, iyi yetişmiş, eli kalem tutan aydın kadınlar yetişiyordu. Daha sonra, bu *feminist* akıma uygun olarak, kadın haklarını savunan oyunlar da yazılmıştır. Kadın oyun yazarları, az da olsa, bu dönemde görülmüştür.

Bu dönemde, yazarların çoğu kadınların sahneye çıkmasını savunuyordu. Kimileri, bu durumu, Türk kadınının toplum içindeki yerinin sağlamlaşmasına bağlıyordu. Kadının sahneye çıkmasını, ya da kadınlarla erkeklerin birlikte tiyatroya gitmelerini savunan yazıların önemli yerlerini sansür buduyordu.¹¹⁵ Türk kadınının sahneye çıkmasını bir zorunluluk olarak gören Muhsin Ertuğrul, 9 Kasım 1910'da *Temaşa* dergisine yazdığı açık mektupta, uzun zamandan beri oyun oynamadığını, bunun nedeninin Türk kadın tiyatro oyuncusu bulunamaması olduğunu, Türk hanımlarından biri yüreklilik gösterip, kendisiyle oynayınca kadar, sahneye çıkmayacağını belirtmiştir. Ertesi gün, Behire, Memduha, Beyza, Refike, Afife adlı genç kızlar Darülbeydi'ye kabul edilmişlerdir. Bu kızlardan bir bölümü bir süre sonra ayrılmışlardır. Refike suflör yardımcılığına atanır. Afife, aday oyuncu olarak kadroya alındığı ve provalarda çalıştığı halde, bir yıl sahneye çıkarılamaz.¹¹⁶ 1919 yılı Eylül ayında, küçük bir Türk kızı önemsiz bir role çıkarılmıştı. 1920'de gene aynı kız, Perihan Hanım, *Üvey Kardeşler* adlı oyunda rol aldı; ama sonra bu işi sürdürmedi. Türk tiyatrosunun her türlü engele karşı koyarak sahneye çıkmakta direnen ilk kadın oyuncusu Afife Hanım olmuştur.¹¹⁷

Yani, Türk kadınının sahneye çıkması için, 1920'ye kadar beklenmiştir. 1920 yılında Darülbeydi'de, Hüseyin Suat (Yalçın), *Yamalar* adlı oyununu sahneye koyuyordu. Oyunda Emel adlı kızı oynayan Eliza Binemeciyan topluluktan ayrılıp, yurtdışına gittiği için, bu görevi yüklenecek bir bayan oyuncu aranıyordu. Bu rol için seçilen kişi, Afife (Jale) idi. Afife, Kadıköy'de Apollon tiyatrosunda sahneye çıktı. Daha sonra, *Tatlı Sır* ve *Odalık* oyunlarında da polis baskısı ve kovuşturması ile karşılaştı, İçişleri Bakanlığının gönderdiği bir genelgeyle Müslüman kadınların sahneye çıkması yasaklandı.

¹¹⁵ Metin And, *aynı eser*, s. 90-91.

¹¹⁶ Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 38.

¹¹⁷ Derleyen: Memet Fuat, *aynı eser*, s. 266.

Kadın oyuncu sorunu, güçlüklerle, ancak bu dönemin sonlarına doğru çözülebilmiş,¹¹⁸ kadının gerek yaşamda, gerek sahnede gerçek yerini bulması, ancak, Mustafa Kemal'in yüreklendirmesi ve desteği ile Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir.¹¹⁹ Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, köhne anlayış son buldu. Kadınlar, her alanda olduğu gibi, tiyatro oyunculuğunda da özgürlüğe kavuştular.¹²⁰

4.3.4.2. Oyunculuğun Bir Uğraş Olmasına Engeller

Oyunculukla ilgili ikinci sorun, bu dönemdeki oyunculuğun belli bir uğraş olmasını engelleyen koşullar idi.

Tiyatro topluluklarının, oyunların ve oyuncuların bu dönemde sayıca çokluğuna karşın, oyunculuk henüz çoğu kişi için yan uğraştan, amatörlükten öteye geçememişti.

Bunun çeşitli nedenleri bulunmaktaydı. Henüz tiyatro günlük yaşayış içinde belirli bir gereksinmeyi karşılamıyordu. Ayrıca, kamu ödenekleri ile desteklenmiyordu. Aslında, bu dönemde iki kez kamu desteği düşünülmüş, fakat gerçekleşmemiştir. Gösterimler, geçen yüzyılda olduğu gibi, daha çok Ramazan aylarında toplanıyor, bunun dışındaki aylarda, tiyatro çalışmalarında bir duraklama görülmüyordu. Bu ortam içinde, tiyatroya gönül verenler bu işi ancak bir yan uğraş olarak sürdürüyorlar, bu bakımdan profesyonel oyunculuk gelişemiyordu.

4.3.4.3. Oyuncuların Yetiştirilmesi Sorunu

Üçüncü bir sorun da, oyuncuların yetiştirilmesidir. Oyuncu yetiştirilmesi, ya okulsuz olarak usta-çırak ilişkisi çerçevesinde ya da okulda gerçekleşir. Gerçi okuldan yetişmiş bir oyuncunun olgunlaşması henüz bitmemiştir, gene bir ustanın yanında sahne deneyimi kazanması gerekmektedir. Darülbey-i Osmani kuruluncaya dek bir tiyatro okulu yoktu. Oyuncular, bu dönemin sivrilmiş tiyatro adamlarının yanında yetişiyorlardı. Bunların bazıları, geçen yüzyıldan geniş tiyatro görgüsü olan tiyatro adamlarıydı. Başta Mardiros Minakyan geliyordu. Çeşitli tarihlerde topluluklar kurmuş, topluluğunda Ahmet Necip, Nuri, Arif, Hulûsi, Hakkı Necip gibi Türk oyuncularının bulunduğu Mardiros Minakyan, Meşrutiyet'ten sonra da topluluklar kurmaya devam etmiş ve oyuncu yetiştirmiştir. Meşrutiyet döneminde de, Türkiye'ye sürekli olarak gelen yabancı toplulukları, özellikle bu topluluklarda bulunan ünlü oyuncuları izleyen gençler, bu oyunlardan bazı deneyimler ediniyorlardı..

¹¹⁸ Metin And, aynı eser, s. 91.

¹¹⁹ Sevda Şener, aynı eser, s. 39.

¹²⁰ Derleyen: Memet Fuat, aynı eser, s. 267.

Yerli sanatçılar arasında sayıca az da olsa yurt dışına çıkıp, tiyatro sanatını yerinde görüp, kendilerini yetiştirmiş tiyatro adamları da vardı. Bunlar arasında, bu dönemde parlayan, kendisinden sıkça söz edilen Burhanettin Bey'dir.

Gene Avrupa'da tiyatro görgüsü ve bilgisi edinmiş, gerek Meşrutiyet dönemi, gerek Cumhuriyet döneminde tiyatronun gelişmesinde büyük emekleri geçmiş olan tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'dur. Çeşitli tarihlerde Fransa'ya, Almanya'ya, Rusya'ya gitmiş, etkilendiği büyük sanatçıların oyunlarını Türkiye'ye getirmiş ve sahneye koyup oynamıştır.

Görgü ve bilgisini yurt dışında tamamlayan sanatçılar arasında Ziya Bey'de vardı. 1920 yıllarında Ziya Bey, Heyet-i Temsiliyesi adlı topluluğun kurucusu olmuş, aynı zamanda *Kıvılcım ve Metres* adlı oyunların yazarı olarak Rusya'da bulunmuştur.¹²¹

Bu dönemde, tiyatro okuluna duyulan ihtiyaç, Darülbeydi-Osmani'nin açılması ile giderilmeye çalışılmıştı. Bu kurumun başlangıcı ve ondan sonraki yılları Birinci Dünya Savaşına rastladığı için, bir yandan da parasızlık nedeniyle, tam istenileni verdiği söylenemez. Ancak, Meşrutiyet döneminin tiyatromuza en önemli katkısı, ödenekli bir tiyatronun ve bir okulun kuruluşu ve bu kurumun günümüze kadar ayakta kalabilmiş olmasıdır.

4.3.5. Meşrutiyet Döneminde Toplum Yaşamı ve Sanat Anlayışı

Bu dönemde, çok sayıda topluluğun kurulup dağılmasına ve tanınmış yazarların yanında, çok kişinin oyun yazmaya eğilim göstermesine karşın, oyunları izlemeye gelen seyirci konusunda hiçbir temel değişiklik olmamıştır.¹²²

Tanzimat döneminde toplum yaşamında ve sanat etkinliklerinde görülen iki farklı üslup, Meşrutiyet döneminde devam ederek, tiyatroya da yansımıştır.

Yöneticiler, bürokratlar, aydınlar, ordu mensuplarının yaşama biçimi, sanat ve eğlence anlayışları ile halkın büyük çoğunluğunun yaşama biçimi, sanat ve eğlence anlayışı birbirinden farklı idi.

Aydın ve bürokrat kesim, tiyatronun eğitici görevi ve temsillerin Batı tiyatrosu seviyesinde olması gerektiği fikrinde ısrar ederken, Şehzadebaşı eğlence yerlerinde, geleneksel yaşama biçimini sürdüren, halkın beğenisine cevap veren oyunlar sergilenmekteydi.¹²³ Zaten, tiyatroyu sevdikleri için giden Müslümanlar sayılacak kadar azdı. Tiyatroyu daha çok Hristiyan halk tercih ediyordu. Bazı topluluklar, özel temsiller

¹²¹ Metin And, aynı eser, s. 92-93.

¹²² Özdemir Nutku, aynı eser, s. 285.

¹²³ Sevda Şener, aynı eser, s. 39.

düzenleyerek, Müslüman kadın seyirciyi de tiyatroya çekmek istiyordu, ama buna da büyük itirazlar geliyordu ve çatışmalara neden oluyordu.¹²⁴

Batı'ya özenen tiyatrolar, etkinliklerini Beyoğlu'nda, yerli beğeniye yönelik tiyatrolar ise oyunlarını Direklerarası'nda sahneliyorlardı. İstanbul yakasında Sultanahmet, Laleli, Aksaray, Şehzadebaşı semtlerini kapsayan bölge Türk gelenekleriyle yaşamaktaydı. Camilerin, medreselerin, kütüphanelerin bulunduğu bu geleneksel sanat ve kültür merkezinde çalgılı kahveler, tiyatrolar vardı. Meddahlar, Karagözcüler sanatlarını buralarda icra ediyorlardı. Ramazan'da eğlence yerleri kafesli bölmeleri ile kadınlara da açılıyordu. Abdülhamid döneminde daha çok yaygınlaşan alaturka eğlence türleri, Meşrutiyet döneminde modern kılıklara bürünmüştür. Tuluat oyunları, Amelya, Virjini, Şamram Hanım gibi ünlü kantocuların kantoları, şarkılı oyunlar, daha sonraki mütareke yıllarındaysa, sarışın, uzun boylu Rus göçmenlerinin gösterileri, seyirciyi Direklerarası'na çekmekteydi.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde tiyatro, geleneksel tiyatro anlayışından çok farklı bir doğrultuda gelişmiştir. Bu doğrultu, yirmi beş yüzyıllık bir geleneği olan, Antik Yunan'dan başlayarak, Avrupa'da toplumların siyasal, kültürel gelişimine koşturarak gelişip olgunlaşmış, çağına ayak uydurmuş olan Batı tiyatrosunun doğrultusudur.

Bu tiyatro anlayışının benimsenerek, bu anlayışın ürünü olan yapıtların ithal edilmesi, yerli oyun yazarlığını da etkileyerek, yepyeni bir tiyatronun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu gelişim, tiyatro sanatına yeni temalar kazandırmış, konu zenginliği, tip çeşitlemesi, toplumsal sorumluluk duygusu, ciddiyet kazandırmıştır. Yöneticiler, bürokratlar, yazarlar, tümüyle aydın kesim bu sanata sahip çıkmış, yazıları ve katkıları ile tiyatroyu desteklemişlerdir. Tiyatro binalarının yapılması, tiyatro yönetimi için yönetmeliklerin hazırlanması, oyuncuların, önce konuşma, sonra oyunculuk alanlarında eğitilmesi gereğinin anlaşılması, bir okul açma düşüncesi ve uygulama denemesi, bir iki Müslüman Türk kadınının sahneye çıkma cesaretini göstermesi olumlu gelişmelerdi.

Bütün bu olumlu gelişmelere rağmen, eksik ve yanlış olarak tanımlanabilecek hususlar da mevcuttu. Müzik, resim sanatlarında olduğu gibi, tiyatrodaki gelişmeleri de yabancı elçilikler, İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerde yaşayan azınlıklar sahiplenmişti. Gelişmelerin onayına Saray öncülük etmiş, uygulaması ise, aydın kesimin liderliğinde gerçekleşmiştir. Ancak, tutucu kesim, her zaman olduğu gibi gelişmelerin karşısında olmuş, engelleme yolunda yapmadığını bırakmamış, hatta yenilikçi padişahların girişimlerini bile kösteklemeye çalışmıştır. Yönetim de, tiyatro sanatını destekler görünmesine rağmen, özgürlükçü Meşrutiyet ortamında bile, bu tür sanat faaliyetlerini kısıtlamaktan, sansür uygulamalarından,

¹²⁴ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 285.

bazı oyunları yasaklamaktan vazgeçmemiştir. Bu hareketin en önemli nedeni ise, sanatlar arsında tiyatronun, halk üzerindeki büyük etkisi açısından en tehlikeli sanat olarak kabul edilmesi idi.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde, tiyatronun eğitici yönü ön plana çıkarılmış ve tutucu görüşlere karşı bu şekilde savunulmuştur. Yazılı basında tiyatronun iyi bir eğitim aracı olduğu, halkı ahlâk ve edep kuralları açısından eğittiği belirtilmiş, ayrıca tiyatroya, dönemin doğru olarak kabul ettiği düşünceler konusunda seyirciyi aydınlatma sorumluluğu da yüklenmiştir. Bu sebeple, Batı tiyatrosu doğrultusunda gelişen tiyatro, başlangıçtan itibaren düşünce ağırlıklı olmuştur. Düşüncelerin yaşam gerçeğine uymadığı oyunların, konu ve karakter bakımından inandırıcı olamayacağı düşünülmüştür.¹²⁵

Meşrutiyet döneminde yaşanan değişiklikler sanat yaşamına da yansımıştı. Sanatın halkı bilinçlendirerek eğitmesi, kabul gören davranışları aşlamaya çalışması hedefleniyordu. Ancak, çağdaş düşünceler kabul edilmekle beraber, tutucu düşüncelerden de vazgeçilemiyordu. Bu da sanat anlayışında bir ikilem yaratmaktaydı. Hem halkın çağdaş yaşamın gereği olan sanatlara ilgi duyması bekleniyor, hem de bu konuda çeşitli yasaklar, kısıtlamalar uygulanıyordu. Bu koşullar altında tabii ki küçük bir kesim sanatla ilgileniyordu, toplumun tamamına ulaşamıyordu. Özetle, sanat konusunda arzulanan gelişme bir sonraki döneme ertelenmişti.

4.3.6. Cumhuriyet Tiyatrosu

4.3.6.1. Cumhuriyet'in Kurulmasından Sonra Genel Durum

Türkiye Cumhuriyeti, altıyüz yıllık Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde gerçekleştirilen atılımın sonrasında, siyasal ve toplumsal yaşamın her alanında yeni bir yönelişin ürünü olmuştur.¹²⁶

Cumhuriyet, yüz yıla yakın süren siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel girişimlerinin, kurumsal yapılara kavuşarak, hukuki çerçeveyi belirleyerek, toplum yapısına hakim olup, amacına ulaştığı dönemdir. Toplumun tamamının yaşamında hemen yerini almamış olsa da bu, göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir değişim idi.

Bu değişimin içinde yer alan eğitim- kültür ve sanat alanları ise modernleşme felsefesinin temel taşları olarak kabul edilmektedirler. Eğitimin çağdaşlaştırılması konusu, Tanzimat döneminde, yöneticilerin üzerinde ısrarla durdukları bir konu olmuştur.

¹²⁵ Sevdâ Şener, aynı eser, s. 40-41.

¹²⁶ Sina Akşin, *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi*, İmaj Yayıncılık, Ankara, 1996, s. 174-175.

Cumhuriyetçiler de, bu husus üzerinde büyük bir inançla çalışmış ve biçimsel olarak da bir sonuca ulaşılmıştır.

Cumhuriyet döneminde yerleşen birçok kurum, Tanzimat döneminde ortaya çıkmış, o dönemde temelleri atılmıştır. Anayasalı, parlamentolu, meşrutiyetli, siyasal partili, mecelleli, basınli, bakanlıklar ve yeni devlet daireleri ile modern idari yapılı, mühendishaneli, mülkiyeli, darülfünunlu, idadili, rüştiyeli, Galatasaray'lı, muzıka-yı hümayunlu, sanayi-i nefiseli, romanlı, Molière'li yani dramalı, masalı-iskemleli yani mobilyalı, pantolonlu ve ceketli bir hayat tarzı ya da modernleşme programı geçen yüzyılda toplumda tomurcuklandı ve Cumhuriyet döneminde yerleşti, tam olarak benimsendi. Modernleşme, boyut ve çeşit kazandı.¹²⁷

Ulusal Bağımsızlık Savaşı, ülkenin tüm siyasal ve toplumsal yapısını değiştirmede en etkin araç olmuştur. Mustafa Kemal'in ulusal bağımsızlığı gerçekleştiren eyleminin temel öğeleri siyasal ve ideolojiktir. Bu birikim daha sonra toplumsal ve ekonomik değişimi yaratmış, hukuki ve idari reformların niteliğini belirlemiş, eğitimde reform yapılmasını sağlamış, çağdaşlaşma akımına destek olmuştur.¹²⁸

Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen çağdaşlaşma hareketinin, önceki dönemlerde yapılan girişimlerden farkı, Batı'yı yalnız tekniğiyle değil, kurumları, bu kurumları yaratan felsefi düşünce ve değerleriyle bir bütün olarak inceleme gereğinin anlaşılmış olması ve uygulamada bu gerçeğin bir bütün olarak dikkate alınmasıdır. Bu uygulamanın başında ise, Mustafa Kemal bulunuyordu.¹²⁹

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, toplumu çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmak için uygulanan yenilikler, önce hukuk ve eğitim alanlarında başlatıldı. Bu köklü değişimi, ülkemizdeki sanat anlayışı genelinde, tiyatro özelinde incelediğimizde; Osmanlı döneminde tiyatronun, öteki sanatlarda olduğu gibi, bir zenginlik ve modernlik göstergesi olarak değerlendirildiğini, lüks bir eğlence türü sayıldığını görürüz. Buna karşın, Cumhuriyet döneminde, sanatlar ve özellikle tiyatro, uygar yaşamın vazgeçilmez gereği ve insan olmanın önkoşulu olarak kabul edilmiştir.¹³⁰

Cumhuriyet'in ilânıyla, tiyatro gibi toplumsal görevini en yaygın şekilde gerçekleştirebilecek sanat dalının gelişmesi için çeşitli olanaklar sağlanmıştır. Bu dönemin ilk yıllarında bir bocalama yaşanmıştır. Fakat, giderek deneyim kazanılmış ve sorunlar tanınarak çözüm yolları bulunmuştur. Yazarlar, sanatçılar ve çeşitli dallardaki teknik kadro

¹²⁷ Murat Katoğlu, *aynı eser*, s. 417-418.

¹²⁸ Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976.

¹²⁹ Cemil Meriç, "Batılılaşma", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, 1983, s. 234-244.

¹³⁰ Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 49-50.

bu dönemde yetişmiş, seyirci bilinçlenmiştir. Bütün bunlar, devletin sanata gösterdiği ilgi ile gerçekleşebilmiştir. Halkevleri yoluyla eğitim, ödenekli tiyatroların ve okulların kurulması, Cumhuriyet rejiminin getirdiği yeniliklerdir. Her ne kadar bu ilgi zaman içinde yavaşlayıp, sönse de, toplumda sanata dair bazı duyguların ve düşüncelerin uyanması başarılmıştır.¹³¹

4.3.6.2. Cumhuriyet Dönemi Kültür-Sanat Politikası ve Tiyatrodaki Gelişmeler

Cumhuriyet'in kuruluşu ile siyasal, toplumsal, kültürel alanlarda devrimler başlatılmış ve büyük bir hızla bütün ülke genelinde yayılmıştır. Bu devrimler, doğal olarak sanat yaşamını da etkilemiştir.

Cumhuriyet döneminde Batılılaşma hareketi, ulusal kimlik kazanma ve uygarlaşma yolunda atılması gereken bir adım olarak yorumlanmıştır. Bu hareket önceki dönemlerde yapılmış olan girişimlerden farklı idi. Batı, yalnız tekniğiyle değil, kurumları, bu kurumları meydana getiren düşünce temeli ve değerleriyle birlikte tanınmıştır. Bu durum, yapılan yeniliklerde bir bütünlük olduğu anlamına gelmekteydi.

Bu yenilikler ile, Osmanlı'dan farklı, yeni bir Türk kimliği ve Türk ulusu yaratma amacına ulaşılmıştır. İlerlemenin bilim ve sanat alanlarındaki yaratıcı gücün gelişmesi ile mümkün olduğunu inanmış olan Atatürk'ün şu sözleri bu anlayışı ifade etmektedir:

“Güzel sanatlarda muvaffakiyet, bütün inkılapların muvaffak olduğunun kat'i delilidir. Bunda muvaffak olmayan milletlere ne yazıktır. Onlar, bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum olacaklardır.”

Bu düşünceyle, sanatın toplumda yaygınlaştırılmasına çalışılmış, seçkin kültürü ile halk kültürü arasında iletişim kurma girişimlerinde bulunulmuştur. Halkevleri, Köy Enstitüleri açılmış ve bu kurumlarda sanat eğitimi ve uygulamasına başlanmıştır. Bu gelişmeler, halkın aydınlarla el ele yürek yüreğe kalkınması anlayışını kanıtlamıştır.¹³²

Atatürk bu idealini şöyle ifade etmiştir:

“Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Tür milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitri zekâsını, ilme bağlılığını, güze sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür.”

¹³¹ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 286.

¹³² Sevda Şener, aynı eser, s. 47-50.

4.3.6.3. Atatürkçülük ve Türk Tiyatrosu

Atatürk devrimlerinin, devletin temel ilkelerinin ve ülkülerinin tiyatrodaki yansımaları bulması sonucu, Atatürkçülük ile tiyatro arasında bir uyum sağlanabilmiştir.

Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı temel ilkesi Cumhuriyetçilik – Lâiklik – Devletçilik – Devrimcilik – Halkçılık – Milliyetçilik, tek parti döneminde, 1937'de Anayasa'nın 2. maddesi olarak kabul edildi. Bunun ardından, bu ilkelerin her biri tiyatro eserlerinde ve tiyatronun çeşitli alanlarında uygulama alanları bulmuştur.¹³³

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Cumhuriyet ideolojisine göre, Batı uygarlığı bir bütün olarak benimsenecektir. Milliyetçilik, hem ulusal bilinci oluşturmuş, hem uygarlığın gereği olan insanlık değerlerini benimsemiş Türk insanını yaratmak olarak kabul edilmiştir. Atatürk'ün anladığı anlamda milliyetçiliğin özünde, ulusun kemikleşmiş, din kuralı kılıfına girmiş değer yargılarını sürdürme özlemi değil, bunların yerine, çağdaş ve insancıl değerleri yerleştirmek, ulusu layık olduğu ve hak ettiği kültür düzeyine yükseltmek ve ülkeyi dünyanın ileri ve uygar ülkeleri ile yarışabilir duruma getirme amacı vardır. Bu amaca ulaşmak da, halk kitlelerinin eğitim düzeyini yükselterek sağlanabilecektir. Eğitimde çağdaşlık, kadınlara eşit haklar sağlama çabası, halkta yaşayan değerleri öne çıkarma girişimleri bu anlayışın sonucudur.¹³⁴

Yurt sevgisi gibi kavramların bu dönemde yaygınlaşması ülkenin geleceği açısından çok önemli idi. Yapılan yeniliklerin de bir şekilde topluma tanıtılması gerekiyordu. Cumhuriyet Hükümetinin ilkeleri, eğitici ve birleştirici bir şekilde halka yayılmalıydı.¹³⁵ Bu inançla, insanın kendini en yoğun biçimde ifade edebileceği alan olan sanata ve sanat eğitimine büyük önem verilmiştir. Sanat eğitimi ve etkinliklerinin, zekayı, anlama ve yaratma yetisini güçlendireceği görüşü benimsenmiştir.

4.3.6.4. Darülbeydi'den Şehir Tiyatrolarına Geçiş

Cumhuriyet'in ilânından sonra, her alanda görülen gelişmeler tiyatro alanında da izlenmiştir. İstanbul Belediyesi yönetim kurulu tarafından Darülbeydi'yi denetleme işinde görevlendirilmiş olan Necmettin Arif Bey, 8 Aralık 1923 tarihli raporunda, Darülbeydi'deki düzensizliği, bu kuruma gereken değerin verilmemiş olmasına bağlamıştır. Aynı raporda, sadece temsiller veren bir tiyatronun değil, bunun yanında bir okulun da kurulması gerektiği belirtilmiştir. Rapor Belediye tarafından incelendikten sonra, Darülbeydi'nin günün

¹³³ Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara, 1983, s. 365.

¹³⁴ Sevdâ Şener, *aynı eser*, s. 52.

¹³⁵ Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 120.

ihtiyaçlarına uygun, modern bir kurum durumuna getirilmesi için bir proje hazırlanması kararlaştırılmıştır.

Darülbedayi'yi kurtarma çalışmaları devam ederken, bu kurumun sanatçıları bir araya gelerek yeniden temsiller vermeye başlamışlardır. “Yeni Tiyatro”dan, “Milli Sahne”den gelen ve turnelerden dönen sanatçılar toplanarak “Darülbedayi Temsil Heyeti” adı ile 1924 yılının Ocak ayında çalışmalarına başlamışlardır. Bu çaba, kültür ve sanat çevreleri tarafından olumlu karşılanmış, Belediye kurultayı da yönetim kurulunun kararını gerçekleştirme işini hızlandırmıştır. O dönemde, Darülbedayi için 5000 lira ayrılmıştır. Ancak, bu tutar doğrudan doğruya bu tiyatro kurumuna ayrılmış değildir; “müessesat-ı hayriyyeye muavenet bütçesi”nden aktarılmıştır. Ayrıca, Belediye yönetim kurulu 5000 liranın ödenmesini olanak bulmuş, Darülbedayi'ye hiçbir ödemede bulunulmamıştır.

Bütün bu olumsuzluklara rağmen, sanatçıların bir araya gelerek kumuş oldukları iki topluluk başarılı oyunlar oynamaktaydılar. Özellikle, Muhsin Ertuğrul'un yönetimi altında Ferah Sahnesi'nde toplanan sanatçılar, parasızlığa karşın, o dönem için yeni sayılabilecek bir oyun dizisiyle halkın karşısına çıkmışlardır. Kadroda M. Ertuğrul, Behzat Butak, V. Rıza, Neyyire Neyir, Kınar, Emin Belig, Prenses Mevhibe, Muammer Karaca gibi sanatçılar bulunuyordu.

Darülbedayi sanatçılarının bir kısmı da Halep Çarşısı'ndaki “Varyete Tiyatrosu”nda gösterilerine başlamıştır. Bu topluluğu da Raşit Rıza yönetmekteydi. Kadroda R. Rıza, Bedia Muvahhit, Mahmut Moralı, Şaziye Moral ve Rosa hanım vardı. Bu topluluk daha çok Fransız bulvar oyunlarını oynuyordu. Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Ferah topluluğu ise, tiyatro yaşamına yeni hava getirmek için, yeni akımlardan yararlanarak, Türk halkının bilmediği klasik yapıtları, o dönemin önemli oyunlarını sahneye koymaktaydı.

1925 yılının Mayıs ayında, Ferah topluluğu, parasızlık nedeniyle dağılmıştır. 1926 yılında, Darülbedayi yeni ve sağlam bir düzene girmeye başlamıştır. Bunun nedenlerinden bir tanesi, İstanbul'un sanat işlerine önem veren Muhittin Üstündağ'ın Belediye Başkanlığı'na atanmış olmasıydı. Cumhuriyet hükümeti de, sanat işleri alanında önemli kararlar almaya başlamıştı. Darülbedayi yeni baştan kurulurken, Okuma Kurulu'na da Celâl Esat Arseven, Reşat Nuri Güntekin, İbrahim Alâaddin Gövsa, Halit Fahri Ozansoy atanmışlardır.

1927-28 tiyatro döneminde Muhsin Ertuğrul, bu sanat kurumunun başına getirilince, Darülbedayi'nin de ilk düzenli dönemi başlamıştır. Bocalama devresi bu şekilde atlatılmıştır. Bu dönemde, on altı maddelik bir sahne disiplin yönetmeliği hazırlanarak, Türk Tiyatrosu tarihi içinde ilk görev bölümü ortaya çıkarılmıştır.

1927 yılında Türk hükümeti, yurdun her yanında tiyatrolar kurmaya başlamıştır. Aynı yıl, Ankara'ya temsiller vermeye giden Darülbeyti sanatçıları, o dönemin başbakanı ile görüşmüşler ve Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir ödenekli tiyatro kurulması konusunda konuşmuşlardır. 1930 yılında çıkan "Belediyeler Kanunu"nın 15. maddesinin 59. fıkrası, "ihtiyari" bir görev olarak belediyelere tiyatro binası yapmak ve tiyatro topluluğu kurmayı tanımıştır. Bu yasa ile, Darülbeyti daha sağlam bir temel üzerine oturmuştur; çünkü o zaman kadar yardım olarak para alan bu sanat kurumu, artık belediyenin esas bütçesinden ayrılacak olan belli bir ödenekle, mali zorlukları geride bırakmış oluyordu. Böylece, bu kurum 1931 Nisan ayı içinde İstanbul Belediyesine bağlı bir kurum oldu; 1934 yılında da adı "Şehir Tiyatrosu" olarak resmen değiştirildi.¹³⁶ Şehir Tiyatrolarının merkez sahnesi Tepebaşı Tiyatrosu olmuştur.¹³⁷

1931'den sonra, gereken düzene ve disipline kavuşan Darülbeyti, oyun seçimi, çocuk tiyatrosu, müzikli oyunların uygulanışı, edebiyat matinelere, tiyatro okulu, yeni tiyatro yerleri, öğrenci matinelere gibi konulara da yönelmiştir.

Bu dönemde, Darülbeyti'ye bağlı "Tiyatro Meslek Okulu" açılmıştır. Okulun yönetmeliği, Darülbeyti "rejisörlüğü" ve Belediyenin o dönemdeki danışma kurulu tarafından yapılmıştır. Öğretim süresi iki yıl olan okulun örgütlenmesi ve ders programı ise, Milli Eğitim Bakanlığınca uygulanmaktaydı. Tiyatro derslerini Muhsin Ertuğrul, edebiyatı Ali Ekrem Bolayır, müzik dersini Musa Süreyya, ritmik derslerini Selma ve Azade Selim Sırrı, eskrim derslerini de Grodetzki vermişlerdir. Okulun ödeneği 3000 lira idi fakat, Milli Eğitim Bakanlığı bu ödeneği sadece iki yıl verdiği için, üçüncü yılda okul kapanmıştır. Milli Eğitim Bakanlığının bu ödeneği kesmesinde, Ankara'da daha geniş ölçüde bir tiyatro okuluna gitme planı rol oynamıştır. Buna karşılık, İstanbul'da bir konservatuvar açılması için Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ çalışmaya başlamış ve Viyana Musiki ve Tiyatro Akademisi'nin yöneticiliğini yapmış olan besteci Joseph Marx İstanbul'a çağırılmıştır. Profesör Marx, okulun üç yıla çıkmasını ve bazı derslerin eklenmesinin zorunlu olduğunu belirtmiştir. Bu uzmanın düşüncelerine uyularak tiyatro, ritmik derslerine eklemeler yapılmış, şan dersleri de öğretim programı içine alınmıştır.

4.3.6.5. Ankara Devlet Konservatuvarı ve Tatbikat Sahnesi

Muhsin Ertuğrul, 1 Kasım 1932 tarihli *Darülbeyti* dergisinde, "Geriye Gidiyoruz" başlıklı bir yazı yazmıştır. Bu yazısında şunları yazmıştır: "*Bize bir tiyatro lazım, masrafı millet tarafından verilen ve kapısı halka bedava açık duran bir tiyatro, bir sanat tiyatrosu.*"

¹³⁶ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 316-319.

¹³⁷ Murat Katoğlu, aynı eser, s. 464.

(...) Bir piyesi temsil edeceği zaman hasılat getirip getirmeyeceği düşünülmemeyen, eserin kıymetini yalnız sanatın mihenk taşına vuran bir tiyatro. (...) Maarif nasıl mektepleri saçağının altına aldıysa, vatandaşları zorla ve bedava okutuyorsa, tiyatroyu da irfan müesseseleri arasına almalı ve halka zorla tiyatro göstermelidir. İşte o zaman hakiki tiyatroyu ciddi çehresiyle karşımızda görüyoruz.” Muhsin Ertuğrul’un bu sözleri, tiyatronun maddi kaygılardan uzaklaştığı zaman gerçek anlamda bir sanat etkinliği olabileceğini vurgulamaktadır. Sanat ta, bir okul gibi toplumun temel ihtiyaçlarındandır. Bu sebeple, tiyatronun da devlet koruması altında olması uygun görülmektedir.

“Musiki Muallim Mektebi” (1924-1934), Ankara’da, Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı olarak 1 Eylül 1924 tarihinde kurulmuş ve öğretime 1 Kasım 1924’te başlamıştır. Ankara Devlet Konservatuvarının çekirdeği olan bu okulun ilk öğretim üyesi kadrosu, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası üyeleri arasından seçilmişti.

Atatürk, 1934’te Büyük Millet Meclisi’ni açış söylevinde sanat konusuna, özellikle müzik konusuna değinmiştir:

(...) Bugün dinlenen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu gözeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı’nın buna gereğince özen vermesini, kanunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.”

Bu, Atatürk tarafından verilmiş bir direktifti; Milli Eğitim Bakanlığı müzik ve tiyatro sanatına modern anlamda bir öz ve biçim vermek üzere, Ankara’da, “Milli Musiki ve Temsil Akademisi”ni (1934-1940) kurdu. Bir yıl sonra, 1935’te de, “Ar Genel Direktörlüğü” kuruldu. Bu genel müdürlüğün görevi, “okullarda ve okulların dışında dramatik sanatlarla musiki ve plastik sanat işlerinin ulusal ülküye uygun yürütmesine ve yayılmasına, ulusun bu yönden yetişmesine ve yücelmesine çalışmak yollarını aramak ve göstermek”, olarak saptanmıştı.

Bu kuruluş, ilk yıllarında daha çok müzik alanında başarılı olmuş, tiyatro bölümü ise, 1936 yılının Ekim ayında çalışmaya başlamıştır. Ekim ayında giriş sınavları açılmış ve ilk önce “Musiki Muallim Mektebi”nden iki kız öğrenci bu bölüme alınmıştır. Erkek öğrenci daha sonra bulunmuştur. Kısa bir süre sonra bu sayı opera bölümünde 5 kız, 7 erkek ve tiyatro bölümünde 3 kız, 8 erkek öğrenciye çıkmıştır. Aynı tarihlerde Türkiye’ye çağrılan ünlü Alman tiyatro adamı Carl Ebert, tiyatro ve opera bölümünün kuruluşunun ilkelerini saptamıştır.

1939 yılında, hemen hemen bütün ders dönemini Ankara'da geçirmesi sağlanan Carl Ebert'ten yararlanılarak bir kanun tasarısı hazırlanmıştır. 3829 sayılı bu kanunun yayım tarihi 24 Mayıs 1940'tır. Bu kanunun 2. maddesi, Devlet Konservatuvarı bölümlerini gösterir. Bu maddeye göre, Konservatuvar iki ana bölüme ayrılmaktadır: Müzik ve Temsil. Tiyatro bölümü şu kesimlere ayrılmıştır: Opera, Tiyatro ve Bale. Bu kanunun 3. maddesi kuruluşun amacını saptar: "Her iki kısmın gayesi memlekette müzik, tiyatro, opera ve bale kültürünü işlemek ve sanatkar yetiştirmektir".

Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını 1941'de vermiştir. Mezunların halka temsiller verebilmeleri için, deneme niteliğinde bir "Tatbikat Sahnesi" (1941-1947) kurulmuştur. "Tatbikat Sahnesi"nin temsil verdiği yer, başka bir sahne olmadığı zaman ve genel olarak Ankara Halkevi sahnesiydi. "Tatbikat Sahnesi"nin ilk temsili 1941 yılının Nisan ayı içinde verildi. Carlo Goldoni'nin *Otelci Kadın* ile Puccini'nin *Tosca* operasının ikinci perdesi Ankaralıları oynandı. Yabancı oyunları sahneye koyan bu topluluk, yerli oyunu ilk kez, Muhsin Ertuğrul'un yönetimine verildikten sonra, 1947'de oynamıştır. Bu da Ahmet Kutsi Tecer'in *Yazılan Bozulmaz* adlı oyunu idi. Bu deneme topluluğu yedi yıl içinde 14 tiyatro yapıtı ve 6 opera temsil etmiştir.¹³⁸

4.3.6.6. Devlet Tiyatroları

Merkezi Ankara'da olan Devlet Tiyatroları, altı ilde yerleşik sahneleri olan, ayrıca birçok illere de periyodik turneler düzenleyen büyük bir sanat kurumudur. Ankara'da 6; İstanbul'da 3; ve İzmir, Bursa, Adana ve Antalya'da birer sahnede temsiller vermektedir. Ayrıca birçok ilde de geçici faaliyetleri vardır. Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşunun ilk aşaması "Tatbikat Sahnesi" dönemidir. 1949 yılında, Devlet Tiyatrolarının kuruluş kanunu çıkmıştır. O günkü adı "Devlet Tiyatro ve Operası Genel Müdürlüğü" idi ve Ankara'da bulunuyordu. İlk Genel Müdür, ünlü tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul olmuştur. İlk binası da bugünkü Küçük Tiyatro idi. Daha sonra opera binası olarak da kullanılan Büyük Tiyatro da Devlet Tiyatrolarına tahsis edilmiştir. Ardından, İzmir ve İstanbul'da yerleşik sahneler kurulmuştur. 1970'de çıkan kanunlarla da Devlet Tiyatroları ve Operası birbirinden ayrılmıştır. Halen, kendi sahnelerinde, 400 civarındaki oyuncu ve sanatçı kadrosu ile, dekorhaneleri, araç ve gereçleri, zengin teknik donanımıyla özel kanunu bulunan Genel Müdürlük, ülkenin en büyük sahne topluluğudur. Kuruluşundan bu yana çok sayıda yerli ve dünyanın çeşitli ülkelerinden eserler sahnelemiş, zengin repertuarlı bir Sanat Tiyatrosudur.¹³⁹

¹³⁸ Özdemir Nutku, *aynı eser*, s. 319-324.

¹³⁹ Murat Katoğlu, *aynı eser*, s. 465-466.

4.3.6.7. Cumhuriyet Tiyatrosunun Genel Görünümü

Cumhuriyet tiyatrosu, Tanzimat hareketi ile başlayan modernleşme hareketinin getirileri üzerine kurulmuştur. Bu getiriler, Avrupa tiyatrosunun tanınması, özelliklerinin belirlenmesi, aydınlar ve yöneticiler tarafından benimsenmesi, bu doğrultuda tiyatro yapıları yapılması, topluluklar kurulması, etkinlikler düzenlenmesi, oyuncular yetişmesi, oyunlar yazılması, dergi ve gazetelerde kuramsal yazılara, eleştirilere yer verilmesi, tartışmalar yapılması anlamına geliyordu. Cumhuriyet öncesi tiyatro hareketinin bir özelliği, İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerde yaşayan azınlıkların, bürokrat ve aydın kesimin beğenisine göre biçimlenmiş, melodramlara, bulvar oyunlarına, hafif komedyalara, müzikli oyunlara, oldukça fazla yer verilmiş olmasıydı. Yerli oyunlarda ise, Batı tiyatrosunun klasik, romantik, gerçekçi, doğalcı, hatta simgeci akımlarının etkisi bir arada görülmektedir. Bu oyunların hepsinin ortak özelliği, tez ağırlıklı, eğitici ve güncel siyasal eğilimleri yansıtır olmalarıydı. Bir takım eksikliklere rağmen, Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, Batı tarzında gelişmiş bir Türk tiyatrosunun varlığından söz etmek mümkündü. Bu tiyatro hareketi, zaman zaman ivme kazanmış, dönemin gerçeklerini yansıtmış, düşünce yaşamına canlılık katmış, toplumsal patlamalara tanıklık etmiş, zaman zaman durgunlaşmış, baskı altına alınmış, kurum içi anlaşmazlıklarla parçalanmış, işlevini yerine getirmemiş olmuştur.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Sevda Şener, *Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 52-57.

5. TİYATRO-ÇAĞDAŞLAŞMA ETKİLEŞİMİ

5.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaşlaşma ve Toplum

Ortaçağ boyunca 14. yüzyıla dek Avrupa'da düşünce ve kültür tamamen dinin etkisinde idi. 14. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan, "yeniden doğuş" anlamına gelen Renaissance ile birlikte, bağımsız, yalnızca kendine dayanan, konusunu ve amacını kendisi belirleyen bir kültür ortaya çıkmıştır. Renaissance, Avrupa Devletlerine, akılcı, özgür, lâik bir insanlık kültürü; ulusal devlet, bilgi ve demokrasi; yeni bir evren ve doğa görüşü getirmiştir.

Osmanlı Devleti'nde ise yenileşme hareketleri önceleri III. Selim ve II. Mahmut'la, daha kapsamlı biçimde ise, XIX. Yüzyılda Tanzimat'ın ilânı ile birlikte başlamıştır. Bu dönemde amaç, teknolojiye gelişmiş batı ülkelerinin düzeyine yaklaşmak idi. Ancak pek çok yönden bunun gerçekleşmesi neredeyse imkansız idi. Çünkü, Osmanlıların, İslam kültüründen kaynaklanan yaşam biçimi, Avrupalıların bulunduğu yola girmelerine bir engeldi. Osmanlı Devleti'nin, tam anlamıyla aydınlanmayı yaşayan, ümmet yerine ulus kavramını kabul etmiş, sanayi devrimini başlatmış olan Avrupa Devletlerine yetişmesi çok zordu.

Teokratik ilkelerle yönetilmekte olan Osmanlı Devleti, aydınlanma için çok önemli bir faktör olan özgür bir ortama sahip değildi. Bu sebeple de, eleştiri ortamının olması ve akılcı bir felsefenin düşünceye hakim olması imkansızdı. Cumhuriyet'in ilânına kadar da bu mümkün olmamıştır.

Ümmet yapısında olan Osmanlı İmparatorluğu, Tanzimat'la Avrupa'ya yöneldiğinde, Batı'nın "ulus" denilen toplum biçimi ile karşılaşmıştır. İlerleyen sanayi devrimi ise, Avrupa Devletlerini Osmanlı Devleti'nin karşısında farklı ve güçlü kılan bir diğer faktör idi.

Osmanlı Devleti, Avrupa'ya ayak uydurmaya karar verdiğinde ise, Avrupa'da sanayi devrimi çoktan ilerlemiş ve ilerlemeye devam etmekte idi. Modern teknoloji ile yol alan Avrupa'nın yanında Osmanlı Devleti hayli geride kalmıştı.

Bir ülkenin çağdaşlaşma yoluna girebilmesi için çağdaş ülkelerden teknoloji ithal etmesinin yeterli sayıldığı görüş, ancak Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün sayesinde tamamen kırılabiliyordu. Sanayileşme gerekli idi, fakat yeterli değildi. Eğitim, kültür ve sanat hayatı da aynı çizgide gelişmeliydi. Öyle de oldu. Yakın geçmişimize baktığımızda, bugünkü kültür yaşamının, eğitim sisteminin büyük bölümünün, Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılı içinde oluşturulduğunu görürüz. Bu alanda kaydedilmiş olan gelişmeler, Atatürk devrimlerinin önemli ve ayrılmaz bir parçasıdır.¹⁴¹

Bütün sanatlar konularını hayattan alırlar. Bu sebeple de, sanat, doğayı ve insanı taklit etmektedir diyebiliriz. Bu taklit, sanatların hayata yaklaşım biçimlerine göre farklılık

¹⁴¹ Murat Katoğlu, aynı eser, s. 418.

gösterir. Gerçeği sembolleştirmek, gerçeğin izlenimini uyandırmak, onu ifade etmek biçiminde olduğu gibi, onun görünüşteki bir benzerini meydana getirmek biçiminde de yapılabilir. Sanatlar içinde insanı, toplumsal yaşantısı ve yaşam akışı içinde hayattakine en benzer biçimde yansıtan tiyatro ve edebiyat sanatlarıdır.

Tiyatro sanatı, insan ve toplum hayatının karşıtlık, çelişki ve çatışmalarını ele alarak, onları yansıtırken, özü ve biçimi bakımından gelişimin ve uyumun sağlanmasına katkıda bulunur. Tiyatro sanatında insan, fiziksel ve ruhsal gerçekleri ile yaşayan bir varlık, ekonomik, ahlâksal değerleri ile toplumsal bir birim olarak ele alınmaktadır. Tiyatro, somut örneklerden hareketle, daha genel bir hayat ve toplum gerçeğine yönelinmesini sağlar. Tüm sanatlar içinde tiyatronun ayırıcı özelliği, insan ögesini oyuncu aracılığı ile ve sanatsal ölçüler içinde, seyircinin gözü önünde yaşatabilmesidir. Tiyatronun ifade aracı insandır, yani oyuncudur. Oyuncunun yaratıcı gücü oyunu daha etkili kılar ve seyirci ile olan etkileşimi güçlendirir.¹⁴² Tiyatro sanatını bir zincir olarak düşünürsek, bu zinciri oluşturan halkalar da; oyun yazarı, eser, oyuncu, seyirci ve tiyatro sahnesi olmaktadır. Bu halkalardan bir tanesinin bile eksik olması uyumu bozar, bütünlük sağlanamaz. Bu sebeple, konumuz olan tiyatro ve çağdaşlaşma etkileşimi, tiyatro sanatını oluşturan bütün unsurları içermektedir. Halkalardan bir tanesinin dış etkenlerden etkilenmesi zincirleme bir etkileşimi meydana getirir. Bu düşünceden hareketle, oyun yazarlığı-tiyatro oyunları-çağdaşlaşma, tiyatro oyunculuğu-çağdaşlaşma, tiyatro seyircisi-çağdaşlaşma, halkevleri-çağdaşlaşma ilişkileri üzerinde duracağız.

5.2. Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazını

Cumhuriyet'in ilânı'nın ardından, devlet tiyatroya gerçek anlamda ilgi göstermiş, Halkevleri sayesinde tiyatro yurda yayılmaya, sevdirmeye çalışılmıştır. Bu dönemde, C.H.P. yazarları da, tiyatro yapıtları verilmesine özendirmek için yarışmalar açmıştır.

Kuruluş döneminde yaşanması normal sayılabilen bir çok yasaklama ve sınırlama ile tiyatro da karşılaşmıştır. Mesela bu dönemde sahnelenen, Yakup Kadri'nin gerici ve ilerici görüşleri karşılaştıran *Sağanak* adlı oyunu dört temsilden sonra kaldırılmıştır. 1935 yılında da *Hanımlar Terzihanesi*, *Bora* ve *Canavar* adlı oyunların sahnelenmesi yasaklanmıştır. İlhan Tarus'un *Karıncalar* adlı oyunu da Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından "nüfus siyasetine aykırı" bulunarak engellenmiştir.

Bu olumsuz müdahalelerin gerçekleşmesine rağmen, 1940 yılında Devlet Konservatuvarı yasası çıkarılmıştır. Ardından Tatbikat Sahnesi kurulmuş ve Devlet

¹⁴² Sevdâ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1972, s. 7-9.

Tiyatrosu'nun kurulduğu yıl olan 1949'a kadar Goethe ve Shakespeare'in eserlerinin de dahil olduğu bir çok temsil vermiştir.

Türkiye'de, 1923-1970 yılları arasında, tiyatro yazarları canlandırdıkları kişilerde, sergiledikleri durumlarda, kurdukları ilişkilerde içinde bulundukları toplumun gerçeklerine bağlı kalmışlardır. Bu yüzden, bu yıllarda Türk tiyatrosu, topluma dönük olarak kabul edilmektedir. Böylece ortaya, ahlâksal, ekonomik ve kültürel değerlerimizi, çeşitli sorunlarımızı, ülkelerimizi içeren bir toplum portresi çıkmıştır. Bu gerçekler, tiyatro sanatına uygun olarak yansıtılmış ve çağdaş kültürümüz hakkında bir fikir vermiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan oyunların büyük bölümü, Kurtuluş Savaşı ile sonrasında gelen devrimler döneminin sorunlarına yönelmiştir. Bunlarda bazıları şunlardır: Hayri Muhittin'in *Gazi Mustafa Kemal*'i, Mecdettin Kâmi'nin *Sakarya Kahramanları*, Faruk Nafiz'in *Kahraman*'ı, Reşat Nuri'nin *İstiklâl*'i, Nâzım Hikmet'in *Yolcu*'su.

Zaman içinde, tiyatroya yönelen yazarlar, oyun konuları arasına kişisel ve ruhsal konuları da eklemişler, konu çeşitlerini arttırmışlardır. Cinsellik, ölüm korkusu, para tutkusu, çevreyle uyumsuzluk gibi konuları olan oyunlara örnek olarak, Halif Fahri (Ozansoy)'nın *Sönen Kandiller*'i, Vedat Nedim'in *Kör*'ü, Nâzım Hikmet'in *Umutulan Adam*'ı, Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak*'ı, Ahmet Muhip Dranas'ın *Gölgeler*'i verilebilir.

Yazarların işlediği konuların içinde, kuşaklar arası çatışmalar, züppelik, kişisel çıkar duygusu, kadının değeri gibi sorunlar da vardır. Bu oyunların bazıları; Vedat Nedim: *Fevkalasriler*, Nâzım Hikmet: *Bir Ölü Evi*, Necip Fazıl: *Künye*, Nudiye Nizamettin: *Beyoğlu 1931*, Hüseyin Rahmi Gürpınar: *Kadın Erkekleşince*, Reşat Nuri: *Eski Şarkı*'dır.

Toplumsal düzensizlik, ekonomik güçlükler, bu olgulardan kaynaklanan törel çöküntü, ailenin yozlaşması, sömürü gibi sorunlara el atan bazı oyunlar ise şöyle sıralanabilir. Vedat Nedim: *Kafatası*, Reşat Nuri: *Yaprak Dökümü*.

Köy sorunlarına tiyatro da erken tarihlerde el atmış, yazarlar ustalaştıkça kırsal kesim tüm ekonomik, politik ve kültürel törel sorunları ile sahneye aktarılmıştır. 1950'lere kadar dikkat çeken oyunlardan biri, yasaklanmış olan F. Nafiz'in *Canavar*'ı, bir diğeri ise Abidin Dino'nun *Kel*'idir. Bu dönemde, Nâzım Hikmet, Necip Fazıl ve Vedat Nedim tiyatroya çok ilgi duymuş olan yazarlar arasındaydı. Zaten Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığı, 1950'lere kadar başka alanlarda ün yapmış yazarlarla sınırlı kalmış, bu dalı bağımsız bir kol olarak seçen bir yazar nerdeyse hiç çıkmamıştır. Profesyonel anlamda oyun yazarlığı bu tarihten sonra başlamış ve Güngör Dilmen, Orhan Asena, Cahit Atay, Nâzım Kurşunlu, Turhan Oflazoğlu, Refik Erduran, Cevat Fehmi Başkut, Turgut Özakman, Başar Sabuncu, Hidayet

Sayın, Sermet Çağan, Güner Sümer gibi değişik konulara el atan özgün tiyatro yazarları yetişmiştir.¹⁴³

Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümü etkinliklerinde de tiyatro gösterilerinin önemli bir yeri var idi. Bu sebeple, toplanan Kutlama Yüksek Komisyonu tarafından yurdun her köşesinde “inkılâp”ve “bağımsızlık” konularını içeren tiyatro eserlerinin sahnelenmesi planlanmıştır. Daha önce yazılmış olan ulusal piyeslerden uygun olanlar, organizasyonu üstlenen Temsil Komitesi tarafından seçilmiş, ayrıca ülkenin tanınmış yazarlarından da eserler istenmiştir. Onuncu Yıl kutlamaları dahilinde sahnelenmek üzere seçilmiş olan eserlerin yazarları ve adları şunlardır:

Eskiden basılmış olan eserler:

Yazarların Adları

Faruk Nafiz

Nahit Sırrı

Aka Gündüz

Yeniden basılan eserler:

Yazarların Adları

Reşat Nuri

Yaşar Nabi

Yaşar Nabi

Yaşar Nabi

Halit Fahri

İbnişefik Ahmet Nuri

Aka Gündüz

Kazım Nami

Eserlerin Adları

Kahraman

Sönmeyen Ateş

Mavi Yıldırım

Eserlerin Adları

İstiklâl

İnkılâp Çocukları

Köyün Namusu

Beş Devir

On Yılın Destanı

Şeriye Mahkemesi’nde

Yarım Osman

Uyanış

Yukarıda bulunan ikinci listedeki eserlerden ilk üçü Onuncu Yıl Cumhuriyet Bayramı için yazılmıştır ve Cumhuriyet dönemini yaşatmaktadır. Aka Gündüz’ün “Yarım Osman” adlı eseri de Türk köylüsü için yazılmış ve bütün köylere gönderilmiştir. Bu eser, Aka Gündüz’ün kaleminden çok sade bir dille aktarılarak, dekorsuz olarak, köylülerin oynayabileceği şekilde yazılmıştır.

Seçilen eserler, sahnelenmek üzere Temsil Komitesi tarafından bütün şehirlere ve köylere gönderilmiştir. Organizasyonun bundan sonraki bölümü ile de her ilin Kutlama Komitesi ilgilenmiştir.

¹⁴³ Ahmet Oktay, aynı eser, s. 133-135.

Cumhuriyetin Onuncu Yılında, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet ve İnkılâp konularını işleyen bu eserlerin bütün yurttan oynanması, ulusal heyecanın artmasında etken olmuştur. Bu da, tiyatronun bir toplumu birleştirmede ve olumlu düşüncelere yönlendirmekte ne kadar çok etkili olabileceğinin bir kanıtıdır.¹⁴⁴

5.3. Oyun Yazarlığı-Tiyatro Oyunları-Çağdaşlaşma İlişkisi

Çağdaş anlamda tiyatroya ilk yöneliş Tanzimat'la birlikte başlamış, istibdat dönemi ile kesintiye uğramıştı. Meşrutiyet'in ilânından sonra ise, tiyatro oyunları yazarlar çoğalmıştı. Yazılan oyunlar, doğal olarak içinde bulunulan dönemi veya bir önceki dönemi yansıtmaktaydı. Çünkü, daha önce de söylediğimiz gibi sanat, hayatı yansıtır. Meşrutiyet dönemi oyun yazarları da genellikle istibdat dönemini eleştiren, Meşrutiyet'i yücelten oyunlar yazıyorlardı. Toplum sorunları, cesaretli bir tarz ile yazarlar tarafından işleniyordu. İstibdat'ın kötülükleri ve yeni düzenin, halkı bu kötülüklerden kurtaracağı inancı oyunların ana temasını oluşturmaktaydı. Böyle konuların işlendiği oyunlarda yer alan kahramanlar da doğal olarak Jön Türkler, subaylar ve sürgüne gönderilen aydınlar oluyordu.

Sanat hayatın kendisidir sözüne uygun olarak, oyun yazarları döneme damgasını vuran tüm akımları ve olayları kaleme alma eğilimindeydiler. Bunlar, ne de olsa herkes tarafından bilinen ve herkesin hakkında fikir sahibi olduğu konulardı. Özgürlüğü vurgulayan oyunlardan Hüseyin Kamî'nin *Sabah-ı Hürriyet*'i, siyasal-hukuksal düzeni ele alan Ahmet Bahri'nin *Gasb ve Nedamet yine İhanet*, İstibdat döneminin hafiyeliği ve jurnalcılığını ele alan, Hüseyin Suat'ın ilk oyunu, *Şehbal yahut İstibdat'ın Son Perdesi*, Jön Türkler'i ve özgürlük için savaşıyan subayları işleyen, Halil Rüştü'nün *10 Temmuz 1324* adlı oyunu, 31 Mart olayını konu olarak alan, Cenap Şehabettin'in *Yalan* adlı oyunu bu dönemi yansıtan oyunlardan bazılarıydı.

Meşrutiyet dönemine gelindiğinde de durum pek farklı değildi. Bu dönemde de aynı tarzda oyunlar yazılmış, geleneklere ve aile kavramına da yer verilmiştir. Meşrutiyet dönemi oyun yazarlarının bir kısmı, Cumhuriyet döneminde yapıt vermemişlerdir.

Meşrutiyet dönemi yazarlarının bazıları, I. Dünya Savaşı-Kurtuluş Savaşı Kuşağı yazarlarını meydana getirmiştir. Bu yazarlar, II. Meşrutiyet'i, Balkan Savaşları'nı, I. Dünya Savaşı'nı, Bağımsızlık Savaşı'nı yaşamış ve Cumhuriyet'in getirdiklerine şahit olmuşlardır. Bu yazarlar da eserlerine, Bağımsızlık Savaşı, Atatürk devrimleri, yozlaşmış kurumların yerine yenilerinin konulmalarını yansıtmışlardır. Oyunlarda, Anadolu'nun vatansever insanları ile, İstanbul'un yozlaşmış, işbirlikçi çevresi karşılaştırılmaktaydı. Aile sorunlarının ele alındığı oyunlar da mevcuttu.

¹⁴⁴ Nezahat Demirhan, *Cumhuriyetin Onuncu Yılında Türk İnkılâp Tarihinde Yeri ve Önemi*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 1999, s. 71-73.

Bu kuşağın en önemli oyun yazarı, düşünce ve tiyatro tekniği açısından birçok yeniliklere ve yeni bakışlara açık olan Musahipzâde Celâl'dir. Devrimci ve halkçı nitelikleri olan yazar, oyunlarının düşünce yanını geçmişin olaylarından, tarihsel gelişimlerinden almıştır. Oyunlarındaki insanlar ve olaylar, toplumun durmadan değişen ve çatışmalar içinde sonuca ulaşan öğelerini kapsar. Devrimlerin ışığında yazdığı *Aynaroz Kadısı'nda*, geri bırakılmış halk yığınları içinde dini kolayca kötüye kullanabildiklerinden, kendi çıkarları uğruna halkı sömüren yobazları, kötü hileleriyle göstermiştir.

Bu kuşağın diğer bir önemli yazarı da Reşat Nuri Güntekin'dir. *Hülleci* adlı oyununda, devrimlerle gelen yeni değerlerle eski değerleri eleştirmiştir. Kadınların aleyhine işleyen evlilik kurumu, kadını aşağılayıcı hülle işlemi bu oyunda taşlanmıştır.

Görüldüğü gibi, dönemin oyun yazarları öncelikle toplum sorunları üzerine oyunlar yazmışlar, değişimlerin yol açtığı problemlere değinmişlerdir. Fakat, o dönemdeki düşünce alanındaki kısırlık yüzünden, bu sorunların temelde, değişmelerden değil, değişmemekten, olduğu yerde kalmaktan çıktığının farkında olmamışlardır. Toplumun özü eskiyi içinde barındırmış, bu özü değiştirecek devrimler tam anlamıyla yapılmamıştır. Buna karşılık, eski öz üzerine, bu öze uygun olmayan biçimler ve kurumlar getirilmiştir. Temelli bir devrimin, önce özde yapılması ve bu özün yeni biçimler getirmesi gerekirdi. Eğer, yazarların savunduğu tez doğru olsa idi, başka toplumlardaki modern düzen de bir takım aile içi ve toplum çatışmalarına neden olabilirdi. Ama olmamıştır.¹⁴⁵ Yani değişim ilk önce zihniyetlerde başlamalı, diğer yenilikler de bunun üzerine uyumlu olarak gelmelidir. Aksi takdirde, yaşanılacak olan ikilemler kaçınılmaz olur. Bu dönem insanı, bu ikilemi oldukça yoğun olarak yaşamış, oyun yazarları da bu sorunu tiyatro eserlerine yansıtmışlardır. Cumhuriyet'in devraldığı toplum yapısı düşünüldüğünde, kırsal kesimin feodal ilişkiler içinde olduğu görülür. Geleneksel aile yapısı ataerkildir. Kadın hakları kısıtlıdır. Katı kurallarla, kendini yineleyen bir düzen söz konusudur. İmparatorluğun son dönemlerinde, belli kesimlerde uygulanan Batılı hayat tarzı toplumca sindirilmemiş, halkın büyük kesimi tarafından züppe aydın tavrı olarak yorumlanmıştır. İlerici hareketler, gerici ve tutucu çevrelerden büyük tepki almıştır. Mustafa Kemal'in Kurtuluş Savaşı sırasında ve sonrasında, Millet Meclisi'nde , bu insanları ikna etmek için gösterdiği çaba, hilafetin kaldırılması ve lâiklik ilkesinin kabul edilmesi için uyguladığı siyaset, Cumhuriyet tarihinin büyük başarılarındandır. Osmanlı döneminde yönetimin ilgisiz kaldığı, toprak sahiplerinin sömürdüğü köylü, devletine yabancılaşmıştı. Feroz Ahmad, "Kemalistler, yüzü gülmeyen,

¹⁴⁵ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 291.

katılmış bir nüfus devraldılar.” demiştir.¹⁴⁶ Kökü, tarihin derinliklerine ulaşan bu kültürel yapıyı yenilemek o kadar kolay olamamıştır.

Atatürk Türkiye’si’nin devrimci niteliği, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma çabası, bu dönemin tiyatro eserlerinde önemli bir yere sahiptir. Mesela, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Sağanak* adlı oyunu, bir Türk ailesindeki eski-yeni çatışmasını, eski eğitime göre yetişmiş yaşlı bir öğretmenin devrimci düşüncelerle yetişen oğlunu anlayamaması konusunu işler.

Cumhuriyet’in ilk yirmi yılındaki yazar kuşağı ise, genellikle ruhsal çelişkiler, değer yargılarının değişmesi, toplumsal sorunlar ve Türk tarihine, efsanelere yönelerek, ulusçuluğu getiren düşünceler üzerinde durmuşlardır. Pek çok oyunda yurt sevgisinin her şeyin üzerinde olduğu vurgulanmıştır.¹⁴⁷

Tanzimat’la başlayan batılılaşma hareketi, Cumhuriyet’in ilânıyla beraber yeni bir görünüm kazanmıştır. Her kurum gibi Türk tiyatrosu da bundan etkilenmiştir. Tiyatro zincirini oluşturan halkaların başı olan oyun yazarları da doğal olarak, yaşanan değişimlerden etkilenmişler ve bunu yazdıkları oyunlara yansıtmışlardır. Meşrutiyet döneminde bir önceki dönemin sıkıntıları işlenirken, Cumhuriyet döneminde, kazanılan zaferin coşkusu, vatan sevgisi, yeniliklerin getirdiği bir takım sorunlar işlenmeye başlanmıştır. Bu da, yazarların, konularını her zaman hayatın içinden aldıkları, değişik kesimlere hitap edebilecek tarzlarda ve güncel oyunlar yazmaya dikkat ettikleri gerçeğini bir kez daha göstermektedir. Hangi devirde olunursa olunsun, insanların eğlenmeye ihtiyaçları olduğu bir gerçektir. Tiyatronun da, toplumun vazgeçemediği eğlence araçlarından biri olduğu düşünüldüğünde, bu kurumun insanlara doğru mesajlar vermesinin ne kadar önemli olduğu anlaşılır. Olumlu ve akılcı mesajlar veren oyunlar, toplumun ileriye adım atmasını sağlar; gerici, olumsuz mesajlar veren oyunlar ise, toplumda ikilik yaratarak, toplumun geriye adım atmasına neden olur. Bu nedenle, özellikle Cumhuriyet’in ilânından itibaren, oyun yazarlarına büyük bir görev düşmekteydi. Toplumun çağdaşlaşması sadece teknolojik ve ekonomik olarak sağlanamazdı. Kültürel olarak da desteğe ihtiyaç vardı. Hem toplum yaşamında, hem sanatta çağdaş uygarlık düzeyine ulaşabilmek gerekiyordu. Türk kültüründe öteden beri ikilemler mevcuttur. Alaturka-alafranga, esnaf-memur, avam-aydın, kırsal-kentsel ayrımı, kültürel farklılaşmanın ve ekonomik düzey farkının göstergeleri olmayı sürdürmektir. O dönemin roman ve oyun yazarları, eserlerinde bu ikiliği yansıtmışlardır. Reşat Nuri Güntekin’in romanlarında ve oyunlarında, zarif İstanbul kızları halk geleneklerine uymakta zorluk çeker, incinirler. Atatürk’ün halkçılık ve ulusçuluk ilkelerine getirdiği yorumla aşmak istediği de bu ikiliği

¹⁴⁶ Feroz Ahmad, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, (çev.: Yavuz Alogan), Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 112.

¹⁴⁷ Özdemir Nutku, aynı eser, s. 291.

ortadan kaldırmaktı. Halkçılık ilkesi, bir üstünlük iddiası değil, halka yönelme, halkın içinde yaşayan değerlerle bütünleşme amacının ifadesiydi. Ulusçuluk ilkesi ise, ulusun erdemine olan inancı ve halk yararını gözetme amacını dile getiriyordu.¹⁴⁸

Her ne şekilde olursa olsun, kaleme alınan eserlerin, konularını toplumun içinden alması çok önemli bir özelliktir. O yıllarda eğitim imkanlarının kısıtlı olması sebebiyle, Türk insanı çoğu zaman kendi içinde yaşadığı sorunların bile farkına varamıyordu. Ağır hayat şartları, henüz bitmiş bir savaş döneminin geride bıraktığı acılar, insanların yaşamını fazlasıyla dolduruyordu. Etraflarını görece, yaşadıkları sevinçlerin, hüznlerin, sorunların farkına varacak psikolojik durumda değildi Türk insanı. Bundan dolayı da, ne güzelliklerin onu mutlu edebilmesi mümkündü, ne de farkına varamadığı sorunlarına akılcı çözümler üretebilmesi. Bu aşamada devreye tiyatronun girmesi çok olumlu bir gelişmedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, tiyatronun toplumsal bir alışkanlığa dönüşebilmesi için her türlü olanak sağlanmaya çalışılmıştır. Böyle olunca da, Türk insanı, uygar toplumlara mahsus olan bu sanat dalının kendisine vereceği manevi zenginliklerden faydalanma fırsatını yakalamıştır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat toplumu yansıtır. Her şekilde topluma bir faydası olur. Bir tiyatro oyununun topluma bir şeyler öğretebilmesi için didaktik olması gerekmemektedir. Toplumun içinden gelen temaları işlemesi yeterlidir. Bu şekilde, insanlar, kendi hayatları ile, izledikleri oyunlar arasında bir bağ kurarak, belki de o güne kadar hayatlarında var olan, ama farkında olamadıkları bir takım güzellikleri fark edebilirler ve büyük bir mutluluk duyabilirler. Durumun, bunun tam tersi olması da mümkündür. Seyredilen oyunlar, bazen, insanlara mutsuzluk ve umutsuzluk hislerini de aşılayabilir. Bazı durumlarda da bireyler, oyunlarda karşılaşılan sorunların kendi yaşadıklarıyla örtüştüğünü görerek, bunlara çözüm bulmaya çalışabilirler. İnsanı ve toplumu yansıtan bir sanat olan tiyatro, konusu ne olursa olsun, düşündürücü niteliğe sahiptir. Hayatın çarkları arasında kaybolmuş olan insana hayatı hatırlatır, varlığının farkına varmasını sağlar, bilinçli olmayı öğretir. Bütün bunlar da, çağdaş insanın sahip olması gereken özelliklerdir. Bilinçli insanlar çağdaş toplumu oluştururlar. Bu da, uzun yıllar boyunca özlemi duyulan çağdaş Türkiye'ye ulaşmanın hiç de zor olmadığını bizlere kanıtlar.

5.4. Tiyatro Oyunculuğu-Çağdaşlaşma İlişkisi

Tiyatronun temel halkalarından biri de oyuncudur. Tanzimat'la başlayan Batı tiyatrosu, oyunculuk konusunda problemleri de getirmişti. O zamana kadar tiyatroyla

¹⁴⁸ Sevda Şener, *Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 53.

profesyonel olarak ilgilenen Türk sayısı çok azdı. Daha çok azınlıklar bu işle ilgileniyorlardı. Zaman içinde, seyirci çekmek için, azınlık sanatçılar Türkçe oynamaya başladılarsa da, dil problemlerinden dolayı Türk oyunculara da ihtiyaç duymaya başlandı. İlk ulusal tiyatro sayılan Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu Türk oyuncu ve yazarlarına kapılarını açarak işe başlamıştır. Dönemin getirdiği bir takım zorluklar söz konusu idi. Bu zorluklar sadece Tanzimat döneminde değil, Meşrutiyet döneminde de yaşanmıştır. Bunların başında kadın oyuncu bulunamaması geliyordu. Genellikle, bu görevi Ermeni kadın oyuncular üstlendiyse de sorun yine de çözülememiştir. Bir diğer sorun, oyuncuların geleneklerin ve inançların getirdiği bazı alışkanlıkları sahneye yansıtmaıydı ki, bu oyun içinde önemli aksaklıklara yol açmaktaydı. Kıyafet sorunu bunlardan bir tanesiydi. Oyuncular sarklarından, sakallarından vazgeçmiyorlardı. Bütün bunlar, tiyatronun ana ilkelerine uygun düşmüyordu. Oyunculukla ilgili bir diğer konu yetiştirme olanaklarının olmamasıydı. Bu da uzun yıllar, Cumhuriyet'in ilânına kadar kesin çözüme ulaşamamıştır. Genelde, oyuncu yetişmesi usta-çırak ilişkisi şeklinde gelişmekteydi. Müslüman oyuncuların sahneye çıkmaları 1847 yıllarında olmuştu. Oyuncular genellikle oyunculugu yan iş olarak yapmaktaydılar, bu yüzden de gereken önemi ve titizliğı göstermiyorlardı. Hatta çoğı zaman metni ezberlemeden sahneye çıkanlara rastlanmaktaydı. Meşrutiyet döneminde, herkeste sesini duyurma, yönetime katılma hevesi hakimdi. Bu tiyatrodada da kendini göstermişti. Herhangi bir sahne görgüsü, yeteneğı olmayan kişiler bile sahneye çıkıyorlardı. Kendi uğraşlarının yanında, bir iki gösteride boy göstermeye heves ediyorlardı. Bu da, oyunculugun ciddi bir iş olmasını engellemekteydi. Cumhuriyet döneminde de oyunculugu sürdürmüş, bu işi ciddiye almış olan kişi sayısı çok azdı. Mardiros Minakyan, Ahmet Fehim, Muhsin Ertuğrul bunlardan bazılarıydı.

Tanzimat'tan itibaren oyunculuk alanında yaşanan bu sorunların, Cumhuriyet döneminde köklü çözümlere ulaşmış olduğunu söyleyebiliriz. Atatürk ve Cumhuriyet Türkiye'si, kadın oyuncu sorununa 1923 yılında bir çözüm getirmişti. Cumhuriyet'in ilânından birkaç ay önce Atatürk İzmir'de sanatçılara bir güvence vermişti. Bunun üzerine, Bedia Muvahhit, önce *Ateşten Gömlek* filmini çevirmiş, sonra sahneye çıkmıştı. Şaziye Moral de 1923'te *Kırık Kalp* ile Ferah Tiyatrosu'nda Feriha rolüne çıkmıştı. İkinci perde yarısında perde kapatılmış ve Şaziye, başrolü oynayan Afife ve diğer iki Türk kadın oyuncusu karakola götürülmüşlerdi. Bunun üzerine Şaziye yargının sonucunu beklemeden, küçük bir tiyatro topluluğı ile Anadolu'ya kaçmış, sonradan da Darülbeyazıt'a geçmiştir. Sahneye ilk çıkan kadın sanatçılarımız arasında en önemlisi Neyyire Neyir'dir. Hem kültürlü, hem de

yetenekli bir sanatçıydı. 1923 yılında *Ateşten Gömlek* filminde Kezban rolünü oynamıştır ve sonrasında da Darülbeydi kadrosuna alınmıştır.

Atatürk'ün Cumhuriyet'i, Türk kadınına, her alanda olduğu gibi sahneye giden yolları tıkayan engelleri de kaldırmış oluyordu. Artık Türk sahnesinde kadın, tiyatro okullarındaki Türk kızları sorunu ortadan kalkmıştı, her alanda olduğu gibi, sahnede de Türk kadını hak ettiği onurlu yeri almıştır.

Tiyatro alanında kadınların aldığı bu yol, ilerleyen zamanlarda Türk kadınına çok büyük bir örnek teşkil edecekti. Sanatçı, ne de olsa topluma örnek olan insandır. Sanatçının uygar olması, toplumun uygarlık yolunda atacağı adımların ilkidir. Atatürk'ün , Türk kadınına verdiği önem burada da ön plana çıkmaktadır. Türk kadını sanat alanında yüreklendirmiş, onların başka alanlarda başarılı olabilecek diğer Türk kadınlarına örnek olmalarını sağlamıştır. Tiyatro alanındaki bu gelişme, toplumun diğer kesimlerine de cesaret vermiştir.¹⁴⁹

Tiyatro oyunculuğunda kaydedilen bu olumlu gelişmeler, ilerleyen zamanlarda, toplumda etkilerini göstermiştir. Sanatçıların göz önünde olmaları, attıkları her adımın toplum tarafından izleniyor olması anlamına gelmektedir. Özellikle kadın oyuncuların sahneye rahatlıkla çıkabilmesi ve Atatürk tarafından büyük destek görüp, takdir edilmesi, Türk kadınının kendine güven duymasını sağlamıştır. O güne kadar hayal edip cesaret edemedikleri pek çok konuya o kadar da uzak olmadıklarının farkına varmışlardır. Burada bahsedilen, sadece tiyatro oyuncusu olmak değil, genel anlamda Türk kadınının gelecek için kurduğu planlardır. Elbette bu planların en başında iyi bir eğitim görerek, toplum içinde saygın bir yere sahip olmak geliyordu.

İlerleyen yıllarla birlikte Türk kadını, çağdaş Türk toplumu içindeki saygın yerini bir daha bırakmamak üzere almıştır.

5.5. Halkevleri'nin Kuruluşu ve Amaçları

Halkevleri'nin kurulmasında hedeflenen, Kemalist ideoloji ve bu ideolojinin ürünü olan inkılapları yaymak idi. Kemalizm, bir "modern proje" idi. "Yeni toplum"u ve "yeni hayat"ı yaratmayı amaçlamaktaydı. "Yeni hayat"ın gerektirdiği alışkanlıklar, davranış-düşünüş biçimleri, sanat ve müzik zevki, eğlence biçimleri, kısacası "kafa yapısı" farklı olmalıydı. "Yeni hayat"ın amaçlanan niteliği, hem "çağdaş" olan, hem de "millî" olmalı.¹⁵⁰ Türkiye'nin gerçek anlamda çağdaş bir ülke olmasını sağlamak için, ilk önce Türk halkının zihniyetinin çağdaşlaşması gerekiyordu. İnsanların bir takım zevklere, alışkanlıklara sahip

¹⁴⁹ Metin And, aynı eser, s. 129-131.

¹⁵⁰ Neşe G. Yeşilkaya, *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 61.

olması, bunların hayatlarının doğal bir parçası olması gerekmektedir. Yirminci yüzyılda, sanat anlayışı olmayan bir toplumun çağdaş kabul edilmesi düşünülemezdi bile. Bu çok önemliydi. Fakat ondan daha önemli olan ve acil olan husus, ülke çapında çağdaşlaşma yolunda yapılan yeniliklerin bütün Türk halkına benimsetilmesi göreviydi. Bu durumda, sanatın eğitici yönünden faydalanarak topluma ulaşılması hedeflenmiştir. Çünkü sanat, eğitici olduğu gibi, aynı zamanda halkın “gönlünü fethedebilecek” bir araçtır.

Sanatın bu yüce görevi üzerine çeşitli yorumlar getirilmiştir. Behçet Kemal, bu dönemde koşullar gereği sanatı devrimin emrinde görmüş ve ancak sanat bu görevini bitirip yine kendi köşesine dönerse, kendine has düşünceleri, yüksek görüşleri ve ince duyguları yanına bir de erliğin, kahramanlığın, düzenleyiciliğin, yol göstericiliğin verdiği olgunluk, yükseklik ve temizlik katarak dönmüş olacaktır ve işte ancak o zaman yapıtlarının en güzelini yaratacak, işlerinde o zamana kadar eksik kalanı tamamlayacaktır, demiştir.¹⁵¹ Bu sözlerle, sanatın çağdaşlaşma uğrunda seferber olmuş Türkiye’nin hizmetinde olmasının ne kadar eşsiz bir görev olduğu vurgulanmıştır. Dünyadaki en muhteşem işi sanat üstlenmiştir. Bu, insan duygularını ifade etme işidir. Türkiye’nin yeni bir döneme girmesiyle birlikte de, sanata bir de halkı eğitime işi düşmekteydi. Bu görevi tamamlandığında ise, sanatın anlamı daha da zenginleşecektir.

Halkevleri, bu görev paylaşımında başrolü üstlenmiştir. Toplumun eğiticisi halkevleri, “telkin ve terbiye” ile toplumu eğitmeyi, halka doğru tezleri aşlamayı hedeflemiştir. Halkevleri şubelerinin çalışmaları ile, halkın ruh terbiyesi, beden terbiyesi, kulak terbiyesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Halkevleri’nin en önemli işlevi “kültür telkini”dir. Bu dönemde yüksek bir millî kültür yaratma davası vardı. Buna göre, yeni Türk kültürünün, bütün tabakaları aynı cevherden yapılmış yüksek bir halk kültürü olması gerekiyordu.

Çağdaş düşüncelerin ve Türk kültürünün halka benimsetilmesinde, tiyatrunun eşsiz telkin gücü hemen faaliyete geçirilmiştir. Halkevleri’nde, yalnızca C.H.P. Genel Yönetim Kurulunca seçilen veya Kurul tarafından yazdırılan piyesler oynanabiliyordu. Temsillerin amacı, Halkevleri’nde hayat ve hareket uyandırmak, gençleri güzel ve serbest konuşturmaya alıştırmak, fikir ve sanat terbiyelerine yardımcı olmak ve iyi hatip yetiştirmek, memleket ve cemiyet için faydalı telkinlerde bulunmaktır. Halkevleri’nde oynanan piyeslerde, kadın rollerinin erkeklere verilmesi gibi bir durum söz konusu değildi. Bu da çağdaş düşüncelerden ödün verilmeyeceğini bir kez daha vurgulayan bir hareket olarak nitelenebilir.¹⁵² Bu amaçla, birkaç tiyatro grubu kurulmuş, sahnesi olmayan yerlerde ve özellikle köylerde açık havada

¹⁵¹ Behçet Kemal, “Gönüllü Sanat” *Ülkü*, 4. cilt, sayı: 23, İkincikanun 1935, s. 336.

¹⁵² Neşe G. Yeşilkaya, aynı eser, s. 77,94.

temsil çalışmaları yapılması desteklenmiş, halkın eğitiminde kukla ve karagöz'den yararlanılmasına karar verilmiş, sabit veya seyyar sinema makineleri bulundurulularak, sinema ve tiyatro etkinliklerinin ücretsiz olarak izlenebilmesi mümkün kılınmıştır. Temsiller, telkin aracı olmanın yanı sıra, toplu çalışmaya, müşterek eser vermeye, şeref ve mesuliyeti paylaşmaya yönelik bir uygulama olarak da görülmüştür.

Halkevleri tiyatro çalışmaları, tiyatroyu geniş halk kesimine tanıtmıştır. Bu çalışmalara katılan gençlerden pek çoğu, daha sonraki yıllarda tiyatrodan ve başka sanat etkinliklerinde görev almışlardır.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Türk toplumunu çağdaş bir toplum haline getirmek oldukça zor bir iş idi. Ancak, Atatürk bu uğurda her türlü fedakarlığı göze almıştı. Çünkü, o ana kadar yapılan yeniliklerin tamamlanması, toplumun bu gelişmeleri kabullenip, kendini yenilemesi ile mümkün olacaktı. Halkevleri'nin tiyatro kolları vasıtasıyla halkı eğitme amacı her ne kadar tek bir düşünceye hizmet eder şekilde ve didaktik olsa da, o dönemde inkılâpları yaymak, halka kabullendirmek başka şekilde mümkün değildi. Ancak, tiyatro konusunda kaydedilen olumlu gelişmeler, halkevleri yoluyla halka yansımıştır. Tiyatro sahnelerinin yaygınlaşması, oyuncuların eğitim olanaklarına kavuşarak işlerine sahip çıkmaları, kadın oyuncuların rahat bir şekilde sahneye çıkabilmeleri, oyunların ana dilimizde sahnelenmesi gibi yenilikler Türk halkına o günlerde pek tanıdık değildi. Halkevleri sayesinde, Anadolu insanı da bu görüntülere alışabilmiş, yeniliklere uyum sağlama süresini mümkün olduğunca kısaltmıştır.

5.6. Halkevleri-Çağdaşlaşma İlişkisi

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında, özellikle yirmili ve otuzlu yıllarda, Kemalizm düşüncesinin uygulanmasında önemli adımlar atılmıştır. En başta, sanat ve sanat eğitimi çağdaş kültür yapısının temel taşlarından biri olarak kabul edilmiş, Musiki Muallim Mektebi, Devlet Konservatuvarı açılmış, gelişmiş bir musiki zevki topluma aşılarmaya çalışılmıştır. Bunların yanında müzeler, sergi salonları açılmıştır. Mustafa Kemal, müzik ve tiyatro sanatlarının öğretilceği bir okulun açılmasını sağlayarak, devlete, tiyatro sanatını destekleme görevini vermiştir. Otuzlu yıllarda ise, tiyatro sanatının da içinde bulunduğu, çok önemli bir kültür hareketi başlatılmıştır. Bu hareket, halkevlerinin açılması ve halkevleri bünyesinde tiyatro kollarının çalışmaya başlaması ile gerçekleşmiştir.

Halkevleri, Türk kültür ve sanat yaşamında önemli bir yeri olan, benzersiz bir girişim olarak Türk toplum hayatındaki yerini almıştır. İlk olarak 9 Şubat 1932'de, Ankara, Afyon, Aydın, Bolu, Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eskişehir, Gaziantep, Giresun, İstanbul, İzmir,

Kocaeli, Konya, Malatya, Samsun illerinde yeni bir ulusal kuruluş hareketi olarak Halkevleri açılmıştır. Bu girişimin ikinci aşaması, 17 Haziran 1932’de, Antalya, Bilecik, Edirne, İçel, Kastamonu, Kayseri, Kırklareli, Kütahya, Ordu, Rize, Sinop, Şebinkarahisar, Tekirdağ, Trabzon, Van, Yozgat, Zonguldak halkevleriyle gerçekleşmiştir. 1951’e kadar her 19 Şubat’ta bu sayıya yenileri eklenmiştir. 1951’de, Demokrat Parti döneminde Halkevleri’nin kapatılışına kadar 478 Halkevi, 4322 Halkodası açılmıştır.¹⁵³

Atatürk, Osmanlı’dan kalan yıpranmış, yozlaşmış eski kurumları yıkıp, yeni siyasi çatıyı, Cumhuriyeti kurduktan hemen sonra, bir dizi toplumsal devrimler, değişimler gerçekleştirerek yapmıştır. Arap harflerini atıp, yeni Türk harflerini kabul etmiştir. Tanzimattan beri melez bir eğitim sistemimiz vardı. Bir ayağı şeriata, öteki de “müspet ilim”lere dayanıyordu. Bu sistem 1924lerde yıkılmış, “Tevhid-i Tedrisat” kanunu ile lâik eğitim kurulmuştu. Ardından, kadın hakları, Medeni Kanun ve çağdaş Batı ilkelerine göre, yeni yaşama biçimleri, giyim tarzı kabul edilerek, Türk milleti için uygarlık yolu açılmıştı. 1930’lara gelindiğinde artık, uluslaşma sürecinin kültür temellerinin atılmasına, toplumsal arınma, ulusal bütünleşme eylemlerine sıra gelmişti. Bunun için de, her şeyden önce, halk-aydın kaynaşmasını sağlamak gerekiyordu. Çünkü, yüzyıllardan beri, aydınları halkından kopmuş bir ülkeydi Türkiye. Bir çok derdin, sorunun kaynağı da bu farklılık idi. Bir de, ulus olmak için, İslâm öncesi varlığımızı tanımalı, ulusal çimento diyebileceğimiz öz dilimizi, yabancı diller boyunduruğundan kurtararak ön plana çıkarmalı, akıcı bir oluşum yoluna sokmalıydık. İşte, Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu ve Halkevleri bu amaçlarla kurulmuştur.

Halkevleri, kuruluş yıllarında, Atatürk devrimlerinin bir yandan halka yayılması, bir yandan da ulusal edebiyatımızla sanatımızın, halk kaynaklarının ortaya konularak işlenmesi, yeni güzellikler yaratması yolunda olumlu çalışmalar yapmıştır. O yıllarda çıkan Ülkü adlı dergide, folklor değerlerimiz, sanat değerlerimiz üzerinde yurdun dört bir yanında yaptırılan araştırmalar sergilenmiş, halk sanatı, halk edebiyatı ve dilimiz için değerli gereçler toplanmıştır.

Tarih Kurumu ve Dil Kurumu daha çok bilimsel, kuramsal çalışmalar yapmış, Halkevleri de, yapılan çalışmaları hem halka yaymış, hem bu kurumlara halk kaynağından gereç toplamıştır. Bu üç kurum birbirini tamamlamıştır. Bu üçlü çalışmadaki temel amaç, toplumsal yapımızın sağlamlaştırılması, ulusal bilinç ışığının, uygarlık değerleri ile birlikte

¹⁵³ Sevdâ Şener, aynı eser, s. 53-56.

halka yayılmasıydı. Bunun sonucunda da, ulusal sanatımızın, edebiyatımızın doğması, büyümesi ve evrensel sanata doğru yol alması hedefleniyordu.¹⁵⁴

Atatürk, Halkevlerinin açılmasını, sosyal ve kültürel bir devrim olarak nitelemiştir.¹⁵⁵ Halkevleri, dünyada eşi görülme-yen biçimdeki örgütsel çalışma düzeniyle ve artan bir hızla yaygınlaşarak, faaliyette bulunduğu dönemde, sosyal ve kültürel alanlarda çok büyük işler başarmıştır.¹⁵⁶ Halkevleri, halkın kültürünü tanımak ve halkı çağdaş uygarlık doğrultusunda eğitmek amacıyla kurulmuştur. Bu açıdan iki yönlü bir görev üstlenmiştir: Birincisi, daha önce bahsettiğimiz gibi, halkla aydın arasındaki bilgi alışverişini, iletişimi sağlayarak ulusal değerlerin ortaya çıkmasını sağlamaktır. Diğeriyse, Kemalizm'i yaygınlaştırmak, Batı dünyasının bilgi birikimi ve uygarlığı ışığında ulusal kültürü ve sanatı geliştirmektir. Halkevleri, bilgilendirme ve bilgilendirme amacını gerçekleştirirken, rejim karşıtı gerici güçlerle savaşıma görevini de yerine getirmiştir. Böylece, etkin ve katılımcı bir halk kitlesi yaratılmış, ulusal birlik de güçlendirilmiştir.¹⁵⁷

Bu konuyu biraz daha detaylı inceleyecek olursak, yirmili yılların sonunda, otuzlu yılların başında Türkiye'nin ekonomik ve toplumsal durumunu da göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Bu dönemde nüfusun büyük bir kısmı kırsal alanda yerleşmişti, nüfus hareketsizdi, göç problemleri yoktu.

Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren en önemli bayındırlık işi, Anadolu-Bağdat demiryolu ağının yabancı sermayeden alınarak, tamamlanmasıdır. Erzincan-Erzurum hattının yerli müteahhitler tarafından tamamlanması ile, Ankara'nın Doğu illeri ile olan bağlantısı sağlanmıştır. Sivas-Samsun hattı ile de, başkent Karadeniz'e bağlanmıştır.

Kaydedilen bu gelişmeler, başkentin Ankara'ya taşınması ve demiryollarının Anadolu bağlantılarının yapımının hızlanması, Türkiye'nin girdiği çağdaşlaşma yolunun, Anadolu'ya uzanmasını sağlamıştır. Ancak, gelişme İç Anadolu'ya kadar yayıldıysa da, Doğu ve Güneydoğu'ya uzanamamıştır. 1923-1930 yılları arasında, Türk devrimleri gerçekleşmiştir. Türkiye bir dünya ülkesi olma yolunda ilerlediğinden, iktisadi kalınmanın yanında kültürel kalkınmayı da gerçekleştirmesi gerekiyordu. Bu düşünce çerçevesinde, Halkevleri, o dönemde kurumsallaşmamış pek çok kültür faaliyetinin yerini almıştır. Halkevleri'nin açılış tarihi 1932 olduğuna göre, Halkevleri, devlet tiyatroları gibi pek çok kurumdan önce

¹⁵⁴ Mehmet Salihoğlu, *Atatürkçü Düşünce*, Ankara, 1971, s. 159-160.

¹⁵⁵ *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, TTK, Ankara, 1961, Cilt 1, s. 383.

¹⁵⁶ Nurhan Karadağ, *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 64.

¹⁵⁷ Sevdâ Şener, aynı eser, s. 55.

örgütlenmiş, Türk halkının hayatına girmiştir. Bu da, Türkiye'nin bazı yörelerindeki halkın, sanat konusunda bazı ilkleri Halkevleri sayesinde yaşadığını gösterir.¹⁵⁸

5.7. Halkevleri'nin Kapatılması

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru bütün dünyada demokrasi rüzgârları esmeye başlamıştı. Batı ülkeleri savaşı kazanırken, kendi rejimlerinin üstünlüğünü diğer ülkelere gösteriyorlar ve büyük bir demokrasi kampanyasına giriyorlardı. Türkiye de savaşan büyük ülkelerin yanı başında bulunan bir komşu olarak bu gelişmelerden etkileniyordu. Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal'in, en büyük amacı, ülkesini çağdaş bir demokrasi ve cumhuriyet rejimine kavuşturabilmektir. Bu amaçla, iki kez çok parti denemesine girişmiş, ikisinde de cumhuriyet karşıtı gerici güçlerin çabaları ile karşılaşınca, cumhuriyet rejimini koruyabilmek için bu denemelere son vermek zorunda kalmıştır. Cumhuriyet karşıtı güçler, Atatürk'e doğrudan karşı çıkmaya çekindiklerinden, dolaylı yolları denemişler, bunun için de onun kurumlarına saldırmışlardır. Kemalist Devrim'in en yaygın kitle örgütü Halkevleri olduğu için, bu tür tepkilere de en çok Halkevleri hedef olmuştur.

Ülkedeki demokrasi arayışlarını sonuca ulaştırabilmek için yapılan iki denemenin başarısız olmasına karşın, yönetim gene de eşraf ve aydınlarla işbirliği yaparak, halka dönük yeni atılımlar hazırlamıştır. Devlet yöneticilerinin öncülüğünde halk ve aydın kaynaşması yaratılmaya çalışılmış ve toplumun Halkevleri çatısı altında buluşması için çaba gösterilmiştir. Halkevi yöneticilerinin aynı zamanda devlet ve parti yöneticisi olması, çalışmaların gelişmesi açısından ne kadar yarar sağlıyorsa, halkla kaynaşma açısından da o kadar zararlı oluyordu. Halk, vali veya belediye başkanının başkanlık yaptığı Halkevi çatısı altında kendisini fazla rahat hissetmiyordu. Özgürce hareket edip konuşamıyordu. Bu gibi durumlar, bazı bölgelerde önemli toplumsal rahatsızlık yaratmış ve beraberinde sorunlar getirmiştir.

Demokrasiye geçiş ile birlikte parasızlık da Halkevleri için büyük bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. Artık çok parti dönemine girildiğinden, karşıt partililer devletin bütçesinden Halkevleri'ne ödenek ayrılmasına karşı çıkmışlardır. Bazı illerde ve ilçelerde, belediye yönetimi başka partilerin eline geçince, yöneticiler Halkevleri'ne yaptıkları yardımları kesmişlerdir. Bu durumda, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Merkezi ancak büyük kent Halkevleri'ne para vermiş ve diğerlerine yardımı kesmek zorunda kalmıştır. Parasızlık bu kültür ocaklarının belini bükerken, bazı aydın kesimleri de Halkevleri'nden ellerini çekmişlerdir. Böylece, bir uzaklaşma süreci başlamıştır. Halkevleri çalışmalarına katılan

¹⁵⁸ Neşe G. Yeşilkaya, aynı eser, s. 55-58.

kesimler bu kuruluşlardan uzaklaşırken, bu kez Halkevleri'ne giremeyen bazı kesimler de öfke ile bu kuruluşlara yönelmişlerdir. Maddi kaynak kesildiği için, Halkevi dergileri çıkartılamamaya, köy gezileri yapılamamaya, diğer sosyal yardım ve kültür çalışmaları yürütülemez hale gelmeye başlamıştır.

Demokrasiye geçiş ile başlayan bu olumsuz gelişmeler, Halkevleri'ni yavaş yavaş geriletmiştir. Yeni dönemin koşullarında Halkevleri'ne yeni bir yapı kazandırılmayışı, örgütün, geçmişin kuruluşu olarak kalmasına ve değişen koşullara ayak uyduramamasına neden olmuştur.¹⁵⁹

Özellikle Halkevleri'nin parti ile olan bağı, onun parti organı olarak algılanmasına sebep olmuştur. Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, Halkevleri'nin yaşaması için kapılarını sadece CHP'ye değil, Demokrat Parti'ye de açması gerektiğini, Halkevleri ve Odalarının, bina ve malları ile birlikte partiden ayrılarak, Medeni Kanun Hükümleri'ne göre bir vakıf olması gerektiğini belirtmiştir. Ancak, bu sağlanamamış ve Halkevleri, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile kapatılmıştır. Kapatıldığı 1950 yılında, 478 Halkevi, 4322 Halkodası bulunmaktaydı.

1960 yılında, yeniden örgütlenmesine izin verilen Halkevleri'nin, 1950 yılında alınan mal varlıkları iade edilmemiştir. 12 Eylül'de, Dernek Yasası ile tekrar kapatılmıştır. Halkevleri, 1987 yılında üçüncü defa kurulmuştur. Halkevleri, ard arda açılan Türk Dil Kurumu (2 Temmuz 1932) ve Türk Tarih Kurumu (12 Nisan 1931) ile üçüz bir devrimin parçası olarak tanımlanmıştır ve bu kurumların taşra örgütü olarak da çalıştığı kabul edilmiştir. Halkevleri'nin kapatılması ile, bu iki kurumun "araştırma ve derleme kanalları" tıkanmıştır.¹⁶⁰

5.8. Tiyatro Seyircisi-Çağdaşlaşma İlişkisi

Tiyatroda en önemli, vazgeçilmez unsur seyircidir. Bir roman veya şiir okuyucusu eserle başbaşadır, müzik de yalnız dinlenebilir; sinema bir kişiye de oynanabilir, yüz kişiye de, ikisi arasında bir nitelik ayrımı olmaz. Bir radyo dramını hiç kimse dinlemese de olur, bir televizyon oyununu tek başına seyredebiliriz. Tiyatro ise, gücünü seyirciden alan, tek varlık nedeni bu olan bir sanattır.¹⁶¹ Seyirci, tiyatroyu belirleyendir, hareket noktasıdır. Yazarından, yöneticisinden, dekorcusuna kadar tiyatro olayında görev alan herkes hep seyirci için çalışır. Tüm sanat dalları içinde özellikle tiyatro, seyircisiyle, anında etki-tepkiye girebilir.¹⁶²

¹⁵⁹ Anıl Çeçen, *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2000, s. 195-197.

¹⁶⁰ Neşe G. Yeşilkaya, *aynı eser*, s. 80-81.

¹⁶¹ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 43.

¹⁶² Nurhan Karadağ, *aynı eser*, s. 166.

Bu çalışmadaki iki hedeften biri olan toplumu da, tiyatrodaki seyirci temsil etmektedir. Bu sebeple, Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar Batı etkisindeki çağdaş Türk tiyatrosunun aldığı yolda seyirci unsuru oldukça önemli bir yere sahiptir. Tiyatro alanındaki gelişmelerle beraber seyircide de bir takım değişiklikler oluşmuştur.

Tanzimat döneminde, karagöz, meddah, ortaoyunu ile koşullanmış Türk seyircisi, bir anda yepyeni bir seyir türü ile tanışmıştır. Tabii ki Türk seyircisinin, yılların alışkanlığının üzerine bu seyir türünü birden anlayıp takdir etmesi beklenemezdi.

Uzun yıllar, tiyatrolarda çeşitli nedenlerle kavgalar çıkmıştır. Yani insanlarda tiyatro görgüsünün oluşması için zaman gerekiyordu. Bu tür olaylara bazen polis müdahale ediyor, tiyatro da belirli bir süre kapanmak zorunda kalıyordu.

1859 yılında kurulan bir tiyatro için Meclis-i Vâlâ-yi Ahkâm-ı Adliye tarafından bir tüzük hazırlanmıştır. Bu tüzüğün bazı maddeleri, seyircilerin salona silah, değnek, şemsiye ile ve sarhoş olarak giremeyeceklerini, sigara içemeyeceklerini, gürültü yapamayacaklarını, ıslık çalamayacaklarını ve düzeni bozucu diğer davranışlarda bulunamayacaklarını bildiren uyarılar içermektedir.

Bunun dışında, bazı tiyatrolar da seyircilerin nasıl davranması gerektiğine dair el ilânları dağıtıyordu.

Bu dönemde, kadınlar islâmi kurallar nedeniyle ya kadınlara özel gösterimlere gidiyorlar, ya da tiyatrodaki kafesli bölmeler varsa buralarda oturuyorlardı. Asıl istenen ise, kadınların tiyatroya hiç gitmemesi idi.

Meşrutiyet döneminde de, tiyatro seyircisinin durumunda olumlu bir farklılık olmamıştır. Tiyatrolarda benzer olaylar yaşanmaya devam etmiştir.¹⁶³

Cumhuriyet döneminde, devletin sanata bilinçli bir şekilde eğilmesi sonucunda, daha çok büyük kentlerde de olsa, seyircinin bilinçlendiği görülmüştür. Bu dönemde esas kabul edilen, seyircinin tiyatroyu bir eğlence yeri olarak değil de, bir okul olarak benimsemesi idi. Halkevleri'nin yurt çapında yaygınlaşması ile, tiyatro kültürü Anadolu kasabalarına kadar ulaşmıştır.

Halkevleri'nde, Kemalizm ideolojisinin, inkılâpların topluma benimsetilmesi esas alındığı için, seyircinin de tiyatroyu bir okul gibi görmesinin beklenmesi normal sayılabilir. İlk bakışta bu düşünce insana çok olumsuz görünmektedir. Çünkü sanat sevilerek uygulanır ya da izlenir. Fakat, içinde bulunulan dönem öyle zor bir dönemdi ki, Türk toplumu çağdaşlık yolunda ya dolu dizgin ileri, ya da geri gidecekti. Verilen savaşlardan, yapılan fedakarlıklardan, göze alınan tehlikelerden sonra Atatürk'ün geri adım atacağı

¹⁶³ Metin And, *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 52-54.

düşünülemezdi. Bu sebeple, yapılacak tek şey Türk toplumunu eğiterek, kabul edilen yenilikleri benimsetmekti. Bu iş kolay olmayacaktı, yeniliklerin karşıtı olan insan sayısı çok fazlaydı. Onlarla baş etmenin yollarından biri de hem eğitici, hem eğlendirici araçlar kullanmaktı.

Nitekim, Halkevleri, ciddi bir şekilde tek elden organize edilerek Anadolu'ya yayılmış, seçilmiş piyeslerle gereken mesajlar halka verilmeye çalışılmıştır.

Halkevleri kısa sürede büyük başarı göstermiştir. Hem halkın görgüsü artmış, yenilikler benimsenmiş, hem de tiyatro sanatına olan ilgi çoğalmıştır.



6. SONUÇ ve ÖNERİLER

Çağdaşlaşma konusu bugüne kadar pek çok açıdan ele alınmıştır. Bu konuyla ilgili yazılmış pek çok kitaba rastlamak mümkündür. Ancak, yazarların çoğu, çağdaşlaşma fikrini ekonomik açıdan veya siyasal açıdan değerlendirmişlerdir.

Türk milleti, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar geçen zaman diliminde çok zorlu bir mücadele vermiştir. Bu, sadece dış güçlerle olan silahlı ve siyasi mücadele ile sınırlı kalmamış, ekonomik ve sosyal açılardan da çok çetin bir savaş verilmiştir. Kurtuluş Savaşı sonrası Cumhuriyet'in ilânı ile, Türk milleti yeni bir hayatın içine girmiştir. Esas savaş da o zaman başlamıştır.

Atatürk, ileri görüşlü bir lider olarak, uzun zamandır planladığı yenilikleri Türk milleti ile tanıştırmış, Türk insanı, yeni bir anlayış ile tanışmıştır. Ancak, toplumda yerleşmiş olan bir takım gelenek ve inançların dini kökenli olmasından dolayı, yeniliklerin benimsenmesi hiç de kolay olmamıştır.

Çağdaş düşünce yapısını Türk insanına aşılama kararlı olan Atatürk, bu zorluklar karşısında ilkelerinden kesinlikle taviz vermemiş ve başladığı işi sonuca ulaştırmak için, en uygun yolları denemiştir.

Türk inkılâpları, zamana yayılarak Türk toplumuna sunulmuştur. Türk toplumunda genellikle geleneklerine ve geçmişine bağlı bir yapı hakimdir. Bu sebeple, Türk insanına hitap etmek çok önemli bir unsurdur. Atatürk'ün, kendisine yardımcı olarak seçtiği yollardan bir tanesi de sanattır. Yaptığım araştırma sonucunda, sanatın, Türk toplumunun çağdaşlaşmasındaki etkilerinin çok fazla üzerinde durulmamış bir konu olduğunu gördüm. Özellikle, toplumla birebir iletişim kurabilen bir sanat dalı olan tiyatroyun bu konudaki katkıları hak ettiği ilgiyi görememiştir.

Atatürk, çağdaş toplum yapısı içerisinde sanatın gerekliliğini sürekli olarak tekrar etmiştir. Sanatın ve sanatçının, toplumda hak ettikleri saygıya ulaşması için her türlü imkanı seferber etmiştir. Sanatçı toplumun içinden çıkar ve toplumu yansıtır, gerekli durumlarda topluma lider olur. Atatürk de, olayı bu şekilde yorumlamış, Türk toplumunun çağdaşlaşma yolunda atacağı adımlarda, kendisine sanatın eşlik etmesini istemiştir.

Tiyatro sanatı, farklı biçimlerde de olsa, yüzyıllar boyu Türk insanının hayatının bir parçası olmuştur. Özellikle Tanzimat'tan itibaren yaşanan yeniliklerle, tiyatroya da değişimler yaşanmış, Batı tarzı tiyatro benimsenmeye başlamıştır. Ancak, sistemin ve geleneklerin izin vermemesinden dolayı bazı eksiklikler ve aksaklıklar mevcut idi. Tanzimat

döneminde, toplumun her alanında yenileşme yoluna gidilmeye başlanmış, ancak hedeflenen seviyeye ulaşmak mümkün olmamıştı. Tiyatro alanında da yenilikler başlatılmıştı ancak yeterli değildi. Bu gelişme, Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte ivme kazanmış, Atatürk'ün bu konudaki büyük desteği sayesinde diğer alanlarda olduğu gibi, tiyatrodaki da büyük başarılar elde edilmiştir. Türk tiyatrosunun ilerlemesini, topluma örnek olmasını engelleyen olumsuzluklar, Cumhuriyet döneminde bilinçli bir şekilde olumlu hale getirilmiştir.

Tiyatroda oyuncuların yaşadığı olumsuzluklardan en önemlilerinden biri olan kadınların sahneye çıkamaması, esasında Türk toplumunun o dönemde yaşadığı acıların ve engellenmişliğinin en belirgin ifadesidir. Atatürk'ün Türk kadınına ve diğer tiyatro oyuncularına bu konu ile ilgili verdiği destek ise, onun Türk milletine layık gördüğü çağdaş geleceğin habercisidir. Atatürk, Türk kadınının her alanda aktif olmasını istemiş, bu konudaki kanuni pürüzleri de yok ederek, Türk insanına doğru yolu göstermiştir. Sanatçıların, toplumun örnek insanları olduğu gerçeği düşünüldüğünde, Türk kadınının sahneye çıkabilmiş olmasının, o dönemde Türk insanının üzerinde olumlu yönde ne kadar büyük bir etki yarattığı da daha iyi anlaşılır.

İnsanları düşündüren ve eğlendiren bir sanat dalı olmasından dolayı, Türk inkılâplarının benimsetilmesinde tiyatronun etkileme gücünden yararlanılmıştır. Bu amaçla açılan Halkevleri tiyatro kolları, Anadolu'nun dört bir köşesine dağılarak, sergilenen oyunlar aracılığı ile Türk insanına Kemalizm ideolojisini ulaştırmıştır. Başka bir deyişle, Türk ulusu varoluş savaşında sanatı rehber olarak almıştır. Bu durum, sanatın geleceğe umutla bakan, kendine güvenen bireyler ile ulus bilincini taşıyan kitleler oluşturmada ne denli etkin olabileceğini göstermektedir.

Halkevleri, Türk insanının hayatındaki ilklerden bir tanesidir. Bu, Türk insanına sanatı ve paylaşmayı da sevdirmiştir. Halkevlerinde sadece onaylanmış olan, Kemalizm ideolojisini konu alan, didaktik oyunlar oynanmıyordu. Batı tiyatrosundan örneklerle rastlamak da mümkündü. Ne de olsa, çağdaş bir insanın, kendi kültürü dışındaki kültürlerden de haberdar olması gerekli idi. Zaman içinde, Anadolu'nun değişik kasabalarında yabancı eserlerin sergilendiği görülmüştür. Mesela, babaları Fransızlarla savaşan Antepli gençlerin, Halkevlerinin sahnesinde Fransız oyun yazarı Moliere'nin Hastalık Hastası oyununu derin bir sanat heyecanı ile oynayabilmeleri, Kemalist inanın ne kadar sağlam ve yaratıcı olduğunun bir kanıtıdır.

Toplum ve sanat arasındaki sıkı bağa inanan Atatürk, bu konuda asla ödün vermemiştir. Halkevi güzel sanatlar ve tiyatro kolları kültür alanında büyük hizmet görmüşlerdir. Türk insanı Atatürk'ün açtığı çağdaşlık yolunda ilerlerken, bazen bilinçli bir

şekilde, bazen de farkında olmadan yeni alışkanlıklar kazanmıştır. Türk toplumu, bugünkü uygarlık seviyesine ulaşabilmesini, Atatürk'ün attığı sağlam temellere borçludur. Atatürk, toplumu, hedeflediği çağdaş seviyeye getirmede zorlayıcı yöntemler kullanmamış, bilinçli hareket ederek, toplumun inançlarını sarsmadan bunu başarmıştır. Bu başarıda tiyatronun oynadığı rol, başrol olmasa da küçümsenemez bir öneme sahiptir.

Ancak, Cumhuriyet'in ilk yıllarında varolan heyecan, aynı şekilde devam etmemiştir. Özellikle büyük kentlerde etkinliklerini sürdüren bir tiyatro yaşamından söz etmek mümkün olsa da, tiyatronun toplumda kendine sağlam bir yer edinmiş olduğunu söylemek imkansızdır. İyi niyetli girişimlerle, başlangıçta doğru adımlar atılmış olmasına karşın, bazen yönetimlerin baskısı, bazen sanat yaşamına egemen olan ciddiyetsizlik, bu alanda en doğru, en yürekli girişimlerin tamamlanmasına, amacına ulaşmasına izin vermemiştir. Tiyatroya sahip çıkması gereken kuruluşların, Atatürk döneminde olduğu gibi, tiyatro sanatının toplum yaşamındaki işlevine gerçekten inanmış olması, sanatın insan yaşamındaki yerinin önemini kavramış olması gerekmektedir. Tanzimat döneminde devleti yönetenler için tiyatro, bir çağdaşlık göstergesi olarak korunup kollanan, sırası geldiğinde de vazgeçilebilir bir süs olmuştur. O dönemde sanat alanında başlatılan yeniliklerin çok derin olmamasının sebeplerinden biri, bu düşünce tarzı idi. Benzer düşünce tarzının günümüzde de devam ettiğini, yönetim reformu, salon yetersizliği gibi pek çok soruna köklü bir çözüm getirilmemiş olmasından, tiyatro etkinliklerini kısıtlayan yasaların, yönetmeliklerin yürürlükte olmasından anlayabiliriz. Türk toplumunun gerçek anlamda çağdaşlaşma yolunda ilerlemeye başladığı Cumhuriyet'in ilk yıllarında, çok önemli bir yere sahip olan tiyatro ile ilgili önlemlerin bir an evvel alınması gerekmektedir.

Türk inkılâplarının Türk toplumu tarafından benimsenmesi, yaşanan zorluklar, ulaşılan başarılar Türk tarihinde çok büyük bir yere sahiptir. Bu konu, hepimiz için büyük bir gurur kaynağı olmayı sürdürmektedir. Bu çalışmada ise, toplumun uzun bir dönem içerisinde aldığı yol farklı bir açıdan incelenmiştir. Tiyatronun topluma örnek teşkil etmesi, kısa vadede küçük bir detay olarak görülebilir. Ancak, bir topluma biçim verilmesinde, sanatın ulaştırdığı olumlu mesajların etkisi, uzun vadede oldukça kalıcıdır. Bu husus, her devirde, her toplumda geçerlidir. Bu konuda en büyük görev, sanatçılara düşmektedir. Onlar, sadece kendileri için değil, asıl toplum için üretmelidirler. Sanatçılar, hayata pozitif yaklaştıkları ve topluma olumlu mesajlar veren eserler ürettikleri sürece ülkelerinin lehine çalışırlar. Son zamanlarda oldukça ihmal edilen bu konu dikkate alındığı takdirde, bireylerin hayat mücadelesi içinde unutmaya başladıkları bazı milli değerleri hatırlayıp, onlara daha sıkı bağlanmaları sağlanabilir.

KAYNAKLAR

- And, M., (1972), Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- And, M., (1983a), Türk Tiyatrosunun Evreleri, Turhan Kitabevi, Ankara.
- And, M., (1983b), Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- And, M., (1994), Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ahmad, F., (1995), Modern Türkiye'nin Oluşumu, (Çev., Y. Alogan), Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Akşin, S., (1996), Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi, İmaj Yayıncılık, Ankara.
- Alus, S. M., (1950), "Minakyan'ın Osmanlı Tiyatrosu", Resimli Tarih Mecmuası, cilt: 7, sayı:3, İstanbul.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, (1961), TTK, Ankara.
- Ceylan, İ., (1949), Atatürk'e Göre Sanatkâr, İstanbul.
- Çeçen, A., (2000), Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.
- Demirhan, N., (1999), Cumhuriyetin Onuncu Yılı'nın Türk İnkılâp Tarihinde Yeri ve Önemi, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.
- Ertuğrul, M., (1975), İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim, Yankı Yayınları, İstanbul.
- Fuat, M., (2000), Tiyatro Tarihi, MSM Yayınları, İstanbul.
- Giritli, İ., (1985), "Atatürkçü Çağdaşlaşmanın Türk Toplumundaki Sonuçları", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, cilt:1, sayı:2.
- Gökçer, C., (1985), "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosuna Kısa Bir Bakış ve Bazı Sorunlar", Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler), H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara.
- İlhan, S., (1998), Evrimleşen Türk Devrimi, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.
- İnal, A., (1981), "Atatürk İlkelerinin Sanatçı Kişiliğinin Geliştirilmesinde Toplumsal İşlevleri ve Eğitsel Yönleri", Atatürk ve Sanat Sempozyumu, İDGSA Matbaası, İstanbul.
- Karadağ, N., (1988), Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Katoğlu, M., (2000), Türkiye Tarihi 4- Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kemal, B., (1935), "Gönüllü Sanat", Ülkü, cilt: 4, sayı: 23.
- Kili, S., (1996), Dünya ve Türkiye Açısından Atatürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kili, S., (1998), Atatürk Devrimi-Bir Çağdaşlaşma Modeli, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Kocatürk, U., (1985), "Türk Toplumunda Çağdaşlaşma Gereği", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, cilt:1, sayı:2.
- Kongar, E., (1976), İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Meriç, C., (1983), "Batılılaşma", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö., (1985), Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Nutku, Ö., (1999), Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Oktay, A., (1993), Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950), Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Rasim, A., (1956), "Ortaoyunu", Resimli Tarih Mecmuası, cilt: 7, sayı: 3, İstanbul.
- Salihoglu, M., (1971), Atatürkçü Düşünce, Ankara.
- Şener, S., (1972), Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan, Ankara Üniversitesi, Basımevi, Ankara.
- Şener, S., Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanör, B., (1998), Kurtuluş Kuruluş, Çağdaş Yayınevi, İstanbul.
- Timur, T., "Osmanlı ve Batılılaşma, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi 1. cilt, İletişim Yayınları.

Turani, A., (1982), Atatürk ve Kùltür, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
Yeşilkaya, N. G., (1999), Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık, İletişim Yayınları, İstanbul.



EKLER

EK 1

Günümüzde Türk Tiyatrosu

Günümüzde Türk Tiyatrosu içinde, özel tiyatrolar önemli bir yer tutmaktadır. Bağımsız yapısı, rekabet özelliği ve ayakta kalabilme kaygısı ile, çoğu zaman dinamik bir yapıya sahip olmuş, gelişme olanakları sağlayarak, yapısına uygun beceriler edinmiştir.

Ülkemizde, ellili yıllardan itibaren özel tiyatrolar konusu güncelliğini korumuştur. Bu dönem içerisinde, özel tiyatrolar hakkında hep aynı sorunlar gündeme gelmiştir. Bina sorunu başta olmak üzere, belediye resmi, vergiler, sanatçı ücretleri, stopaj ve benzeri sorunlar özel tiyatrolarımızı sürekli uğraştıran konular olmuştur. 1973 yılından sonra, yoğun bir bunalımın içine giren özel tiyatrolar on yıl süreyle zorluklarla uğraşmışlardır. Birçoğu kapanmış, dağılmış, bir bölümü de para kazanma telaşı ile şovlara yönelmiştir. Toplumun eğilimleri doğrultusunda, bu tiyatroların “halkı sadece eğlendirmeyi” amaçlayanları çoğalarak, bu talepleri karşılama yoluna gitmiştir.

1982 yılının sonunda, özel tiyatrolara devlet yardımı yapılması kararı alınmıştır. Bu karar, özel tiyatrolar cephesinde bir canlanmaya neden olmuştur. Bu dönemde, kendini kanıtlamış olan özel tiyatrolar daha iyi bir kadro kurmaya, daha iyi bir bina arama yoluna gitmişlerdir. 1982/1983 döneminde, İstanbul’da sayıları yediye düşen özel tiyatrolar, doksanlı yıllarda elli sekize yükselirken, Ankara’da on iki ve İzmir’de üç özel tiyatro kurulmuştur.

Özel tiyatrolara devlet yardımı yetmişli yıllar için bir hayal idi. Ancak, bugün de yeterli değildir. Özellikle, tiyatro binası olarak kullanılabilecek yapıların çok az sayıda olması nedeniyle, özel tiyatroların pek çoğu, yıllarca yetersiz, uygun olmayan binalarda çalışmak zorunda kalmışlardır. Örneğin, özel bir topluluk olan Ferhan Şensoy’un “Ortaoyuncular” ı, bilet paralarını biriktirip, eski “Ses Tiyatrosu”nu onarmışlardır. Bu, gurur verici bir olaydır, ama devletin sanat politikası açısından tam tersi bir durum oluşturmaktadır. Özel tiyatroların ekonomik sorunları, estetik çalışmalarına da yansımıştır. Bu sebeple, Türkiye’de mali destek almadan iyi tiyatro yapmak büyük bir özveri, emek ve sabır isteyen bir iştir. Bütün bu zorluklar, özel tiyatroların daha yaratıcı, daha dinamik ve daha girişimci olmalarını sağlamıştır.

Sanat, emek gerektiren zor bir iştir. Özellikle ülkemizde bu işin profesyonel bir biçimde sürdürülmesi daha da zordur. Bunun sebebi ise, tiyatronun sağlam bir altyapısı ve endüstrisi olmamasıdır. Tiyatro için gerekli olan temel malzemelerin üretimi, her türlü olanak olmasına rağmen, ülkemizde yapılmamaktadır ve yurt dışından getirilmektedir. Günümüzde,

yeni açılan sahnelerin çoğunda, tiyatro ışıldaklarından çok, disko ışık gereçleri bulunmaktadır. Yani diskolar olmasaydı, tiyatrolarda kullanılan malzemeler de piyasada bulunmayacaktı. Bu durum, insanoğlunun en başta gelen kültür gereksinimlerinden biri olan tiyatronun yerinin, toplumumuzda pek fazla ön sıralarda bulunmadığının bir göstergesidir.

Ülkemizde özel sanat girişimlerinin başarılı olanları, çeşitli engellerle, zorluklarla, yokluklarla savaşıp bunları bir şekilde yenenlerdir.

Türk tiyatrosunun sorunları yalnızca ödenek, bina, araç, gereçle sınırlı değildir. Tam anlamı ile etkin olan bir örgütlenme olmaması da önemli bir sorundur. Yazarların hakkının yayınevleri tarafından korunmaması, sanatçıların sosyal güvenliğinin belirsizliği en önemli eksikliklerdir.

Son yıllarda görülen en önemli gelişmelerden biri, tiyatroda yeni deneylerin, yeni yorumların yapılmasıdır. Tiyatro, insan yaşamına benzer biçimde, her an değişmeye müsait bir sanattır. Değişmezse, çağa ayak uydurmazsa yalnızca duraklamakla kalmaz, gerilemeye de başlar. Özellikle doksanlı yıllardan bu yana, tiyatro kendi kendini yenileme çabasına girmiş ve bu da seyirci sayısında artışa sağlamıştır. Günümüzde, tiyatrolarda seyircilerin %80'ini üniversite gençliği oluşturmaktadır. Bu durum da, tiyatronun geleceği açısından oldukça umut vericidir.

Olumlu gelişmeler devam ettikçe, yakın bir gelecekte eksikler giderilecek ve tiyatro Türk toplumunda çok daha üstün yerlerde bulunacaktır.

EK 2

Afife Jale'nin Hayatı

Darülbedayi'nin kuruluşu için Fransa'dan çağrılan André Antoine geldiğinde, en önemli engel olarak kadın oyuncu sorunu ile karşılaştı. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla ancak bir ay kadar İstanbul'da kalabilen Antoine, gitmeden önce Belediye'ye 120 maddelik bir rapor sundu. Bu raporun en önemli konularından biri kadın oyuncu sorunu idi. Müslüman Türk kadınının sahneye çıkamaması, Osmanlı İmparatorluğu'na yakın ülkelerde bile yankı yapmıştı. Fritz Köhler, *Die Deutsche Bühne* adlı derginin 3 Ağustos 1914 tarihli, 31. sayısında şöyle yazıyordu: “(...) Engellerden en önemlisi müslüman Türk kadınının, peçeyle dahi sahneye çıkamamasıdır.; (...) Buna çare bulmak zordur; gerçi bir çare bulunmuştur: o da, Türkçe telaffuzları iyi olduğu söylenen nisbeten rol yapmaya yatkın olan hristiyan çingeneleri Halep'ten getirip sahne için eğitmektir” (s. 455-57). Ancak daha sonra tiyatro ile ilgilenen Türk aydınları bunun bir çıkar yol olmadığını, Türk tiyatrosu için mutlaka Türk kadınının sahneye çıkmasının bir zorunluluk olduğunu belirtmişlerdir. Bu düşüncede olanların başını Muhsin Ertuğrul çekiyordu. Sanatçı, 15 Ağustos 1918 tarihli *Temaşa* dergisinde “(...) Kadınsızlıktan tiyatromuz yok, yine kadınsızlıktan tiyatro eserimiz yok. (...) Epeyi zamandan beri oyun oynayamıyorum. Bunun yegâne mânisi Türk aktris yok (...)”. Aynı yıl Almanya'da yayımlanan *Theater-Courier*'in 24 Mayıs 1918 tarihli sayısında *Türk Oyunculuğu* başlığı altında şunlar yer alıyordu: “(...) *Neue Orient*'in bir muhabiri [*Türk tiyatrosunun*] en büyük eksikliklerinden biri olarak henüz gerçek bir Türk kadınının sahneye çıkmadığını ve bunun esas sorunlardan biri olduğunu, ancak bunun da yakında çözümleneceğini belirtmektedir (...)”.

Bu derginin yazdıklarında bir gerçek payı vardır. Çünkü az da olsa, müslüman Türk kızlarının tiyatro ilgileri artmaya başlamıştı. Nitekim, 30 Kasım 1918 tarihli *Temaşa* dergisinde çıkan bir haber, bu kıpırtının olduğunu doğruluyordu. Dergi, Türk kızlarından “beş on kadarının” oyuncu olarak Darülbedayi'ye girdiklerini yazmaktadır. 10 Kasım 1918'de, Behire, Memduha Beyza, Refika ve Afife adlı Türk kızları Darülbedayi'nin açtığı sınavı kazanmışlardı. Ancak, bunlar içinden yalnızca biri, Afife adlı Türk kızı “mülâzım *artistik*” [Aday oyuncu] kadrosuna 5 lira aylıkla kabul olundu. Afife bir yıl provalarda çalıştı, sahneye çıkarılmadı. Ama 23 Haziran 1919 gecesi başlayan, şair Tahsin Nahit'in *Rakibe* başlığıyla çevirdiği Henri Kistmaekers'in *La Rivale*'de “Jale” takma adıyla rol aldı. Afife Jale olarak tanınması bu oyundan sonradır.

Bundan sonra rol verilmediği için, Afife, Darülbedayi'den ayrıldı. Daha önce, 17 Nisan 1919'da ilk kez oynanan Hüseyin Suat [Yalçın] ın tek bölümlük *Yamalar* adlı

oyununun 1920 yılının sonbaharında yeniden Kadıköy <Apollon Tiyatrosu>nda [bugün Reks Sineması] oynanması gündeme geldiğinde, daha önce Eliza Binmeciyân'ın oynadığı baş rolün kimin tarafından oynanacağı düşünülürken, *Rakibe*'de yeteneğini kanıtlayan Afife akla geldi. Ve genç sanatçı Emel rolü ile birden İstanbul seyircisinin gönlünü kazandı. Rol dağılımında Afife adı değil, yine "Jale" takma adı kullanılmıştır. "*Piyenin kahramanı genç Emel, al renkli elbise, beyaz çorap, beyaz iskarpin giymişti, başına beyaz kordela takmıştı; sevinçten ve heyecandan yerinde duramıyordu. Bu tarihi bir olaydı. Türk tiyatrosunda ilk defa bir Türk kızı Türk erkeğinin yanbaşında görev alacaktı (...)*". Ama polis oyunu yasakladı.

İlk oyunundan bir hafta sonra, Reşat Rıdvan tarafından *Tatlı Sır* adıyla Türkçeye çevrilen Pierre Wolff'un *Le Secret de Polichinelle*'inde sahneye çıkan Afife, birinci perdeyi oynadıktan sonra verilen arada polis baskınına uğramıştır. Bunu Afife'nin kendi ağzından dinleyelim: "*(...) birinci perdeyi oynadım. O sırada perde arasında bir gürültü işittim; bir polis gelmiş, Kadıköy Merkez memurumun emriyle beni tevkif edecekmiş. Olmaz demişler, o zorla götürürüm, demiş. Dışarda Hüseyin Suat Bey'le İbnürrefik Ahmet Nuri Bey onu lafa tutuyorlarmış. Kınar [Sivacıyan] geldi, bunları haber verdi. Orada genç erkek arkadaşım vardı, o elimden tutarak makine dairesine indirdi, oradan bahçeye çıkıp kaçtık (...)*". Daha ertesi hafta, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Maupassant-J. Normand'ın *Musotte* adlı oyunundan *Odalık* adıyla uyarladığı oyun oynanırken tiyatroyu polisler sarmış, sanatçı yine makine dairesinden kaçırılmıştır. Halit Fahri Ozansoy, 27 Temmuz 1964 tarihli *Dünya* gazetesine yazdığı yazıda, Afife'nin kaçırılması üzerine bir anısını anlatır: "*(...) Afife'ye gelince, bir gün yine tevkif edilmek ihtimali düşünülerek kendisine ait bazı tâlimat verilmek için Kadıköy'de emin bir yerde iki idarei heyeti murahhası ile (...) konuşması haberi Üsküdar'da saklandığı yere iletilmişti. Düşündüler, taşındılar ve karar verdiler: en emin yer benim Şemsitap mahallesindeki pansiyonu. (...) Karşımda siyah çarşafli ve yine siyah peçeli bir kadın. (...) Afife! (...) bu kıyafetine de tanınmamak için girmişti*".

Türk tiyatro tarihinin bir numaralı aktrisi, her oyununda büyük başarılar göstermiştir. Ancak yobaz çevrelerin ve birbirinden korkan resmi kişilerin etkisiyle ve Dahiliye Nezareti'nin bir genelgesiyle Afife 8 Mart 1921'de Darülbedayi'den çıkarılmıştır. Afife, "*Benim tek hayatım*" dediği tiyatroyu bırakmamak için Burhanettin Tepsi topluluğuna girmiş ve Anadolu turnesine çıkmıştır. Sanatçı, Burhanettin Topluluğu'nda oynadığı sırada Seniye [sonradan Burhanettin Bey'le evlenen Seniye Tepsi], Anadolu'da Mebrure ve Leman adlı Türk kızlarını sahneye çıkmaları için yüreklendirmiştir. Ayrıca İzmit'te Huriye ve Hikmet, Trabzon'da Ruhat adlı Türk kızlarını sahneye çıkartmıştır.

Afife, 1906 yılında, İstanbul'da Şehzadebaşı, Direklerarası'nda doğdu. İstanbul Kız Sanayi Mektebi'nde okudu. 1929'da, besteci Selahattin Pınar'la evlenmiş, bu evlilikleri kısa sürmüştür. Hastalığı dolayısıyla doktor tarafından verilen morfin, toplumun baskısı ve yaşamında en çok istediği şeyi yapamamanın stresi ile bir araya gelerek onda alışkanlık yaratmış, bu da onu yavaş yavaş eriterek genç yaşında kaybına neden olmuştur. Afife'nin çok trajik bir hayatı olmuştur. Onun son yıllarında oturduğu ev, Fatih itfaiyesi'nin arka sokaklarından birindeydi. Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları'nın morfinmanlar koğuşunda, 24 Temmuz 1941'de, otuzbeş yaşında hayata veda etti.

Aşağıda, Afife Hanım'ın 1977 yılında 84 yaşında olan üvey ablası Behiye Baturay ile yapılmış olan söyleşiden bir bölüm bulunmaktadır.

Soru: Afife Hanım'ın kardeşisiniz değil mi?

Yanıt: Ben onun üvey ablasıyım ve ondan 15-16 yaş kadar büyüğüm. Annem, ikinci kocası Sait Paşa ile evlenince Afife doğdu. Şimdi 84 yaşındayım ve 66 yıldır evliyim.

Soru: Bu duruma göre, Afife hanımın doğum tarihi bazı kaynaklardaki gibi 1902 değil, 1908 oluyor.

Yanıt: Zannedersen 1906'ydı; çünkü öldüğünde 35 yaşındaydı ve biz ne kadar genç öldü diye çok çok üzüldüktü; oradan hatırlıyorum.

Soru: Afife hanımın tiyatroya girişini ailesi nasıl karşıladı?

Yanıt: Vallahi, şaşırdık kaldıktı; bu kadar asil, bu kadar mazbut bir ailenin kızı nasıl tiyatrocu olur diye, hayretler içindeydik. Çok öfkelenedik ve Afife ile selâm sabahı kestik. Hiç konuşmadık. Sadece annesi Medhiye hanım onu hiç yalnız bırakmadı. Çok sefalet çektiler. Ama Medhiye hanım turnelerde bile onunla birlikteydi. Sonra 1929'da Selahattin Pınar'la evlenince, onunla barıştık. Ne yazık ki kıskançlık yüzünden ayrıldılar. Selahattin beyin kızkardeşi Melahat İçli, bu ayrılıkta kendi kardeşini hatalı görüyor. Afife'yi çok severdi. Onun çok duygulu, edebiyata, şiire düşkün olduğunu söylerdi.

Soru: “Sefalet çektiler”, diyorsunuz, siz yardım etmediniz mi?

Yanıt: Biz taşrada, Kastamonu'daydık, onların durumlarını çok sonra öğrendik. Sonra bizimle irtibatını kestiği için nerde olduğunu bilmiyorduk. İstanbul'a ancak onun ölümüne yakın döndük.

Soru: Peki onun hiç yakın arkadaşı filan yok muydu? Erkek arkadaşı?

Yanıt: Benim bildiğim kadar en yakını Melahat'tı (İçli). Ona evlenme teklifi yapanlar çok

oldu. Hatta ona morfin veren doktor da evlenme teklif etti. O, hiçbirini kabul etmedi. “Ben tiyatro ile evliyim” diyormuş herkese. Doktor yüzünden morfine alıştı. Polis baskınında, çok korkmuş ve sancılanmış. Doktor onu teskin etmek için morfin vermiş, uyutmuş. Ondan sonra da morfine alıştı. Burhanettin beyle turneye çıktığında, halk galeyana gelmiş. Annesi de yanında. Afife korkuya kapılıp yine hastalanmış. Yine morfin yapılmış. İşittiğime göre, bundan sonra Anadolu turnelerinde ‘Marika’ adını kullanmış. Kocam Kastamonu’daydı, annesi ile birlikte bize geldiler. Bir süre bizde kaldılar.

Soru: Kaç yılıydı, hatırlıyor musunuz?

Yanıt: (Biraz düşündükten sonra) Zannedersem 34’tü.

Soru: Kastamonu’da hiç tiyatrodan konuştunuz mu?

Yanıt: Konuşmadık. Tiyatro üzerine hiç birimizle dertleşmezdi. Hiç konuşmazdı. Yukarıdaki odasına çekilirdi. Aile toplantılarına da inmezdi. Biz onu morfinden vazgeçirmeye çalışıyorduk. Asabi bir kızdı. Şoförü kandırmış, onun vasıtasıyla morfin temin ediyormuş, sonradan öğrendik. Eşim bunu duyunca şoförü cezalandırdı. Afife de bizden ayrıldı. Zaten Selahattin Bey’den ayrıldıktan sonra daha çok morfine düşmüş. Çünkü ayrıldıktan sonra onunla kimse ilgilenmemiş. Bir Nusret Safa Bey ile hani şu kaza geçiren bir Darülbedayi aktörü vardı... Samim miydi, Sami miydi?...

Soru: Sait Köknar’ mı?

Yanıt: Tamam o! Bir de o hastanede onu ziyaret etti. Cenazesi kalabalık değildi. Mezarı başında dua eden aktör Sait Bey’i hatırlıyorum.

Soru: Peki siz hastaneye hiç gitmediniz mi?

Yanıt: Gitmez olur muyuz. Ama biz İstanbul’a geldiğimizde hastalığı ilerlemişti artık. Bir deri bir kemik kalmış. Sadece iri iki göz... Ordan sonrası bir çocuk vücudu gibiydi. Hastaneye gittiğimizde, “N’ olur beni burdan kurtarın.” diye yalvardı.

Soru: Siz ne yaptınız?

Yanıt: Biz taşraya döndük. Ona biraz para verdik. Sonra Nusret Safa Bey bir yerlerden para bulup, onu hastaneden çıkarıp, tek göz bir odaya yerleştirmiş, ama nafile, daha da fena olmuş. Mazhar Osman Bey, “getirin buraya, hiç olmazsa midesine sıcak bir çorba girer, sıcak bir odada yatar”, demiş. Tekrar hastaneye götürmüşler. Bize hastaneden çok güzel mektuplar yazdı. Edebi bir üslûbu vardı. Onları tekrar tekrar okurduk. Zaten Selahattin Bey de onun bu özelliğinden etkilendi.

Soru: Sizde hiç mektubu var mı?

Yanıt: Bilmem ki. Onun bu kadar önemli olduğunu bilmiyorduk. Bilseydik saklardık.

Soru: Cumhuriyet'in ilânından sonra Atatürk, Türk kadınlarını sahnelerde görmek istediğini söylemişti. 1923'te de Bedia Hanım sahneye ve beyaz perdeye çıktı. Peki Afife ye Darülbedayi'den teklif gelmedi mi?

Yanıt: Bilmiyorum, ama gelseydi koşa koşa giderdi zannedersem. Onu herkes dışarda bıraktı.¹⁶⁴



Afife Jale'nin üvey ablası Behiye hanımın 1934 yılında Kastamonu valisi Fuat Baturay ile olan nikah töreninde çekilmiş bir fotoğrafı; (X) işaretli kişi Afife'dir.

¹⁶⁴ Özdemir Nutku, Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, Özgür Yayınları, İstanbul, 1999, s. 179-185.

EK 3

1936 HALKEVİ ÜYELERİNİN MESLEKLERİNE GÖRE ŞUBELERE AYRILIŞINI

GÖSTEREN HÜLÂSA CETVELİ

KOLLAR	Avukat	Doktor	Öğretmen	Tecimen	İşçi	Çiftçi	Güzel San.	İşyar vs ertikler	Bayan	Bay	Toplam
Dil,Tarih,Edebiyat	110	61	1292	467	910	311	237	630	600	3418	4018
Ar. " "	23	52	914	536	2306	264	1054	679	747	5081	5828
Gösterit "	30	49	1141	632	1965	245	409	503	716	4258	4974
Spor " "	49	76	730	1338	6605	2189	814	1566	280	13087	13367
Sosyal yardım Ş.	162	558	520	1542	3058	642	290	1072	1103	6741	7844
Halk dersaneleri	34	57	1185	294	835	339	166	429	409	2936	3339
Kitapsaray-yayın	75	62	805	477	922	199	216	578	382	2952	3334
Köycülük "	130	130	848	1259	2561	4174	272	1220	348	10246	10594
Müze ve Sergi	18	23	298	281	343	66	78	283	133	1257	1390
TOPLAM	631	1068	7733	6826	19505	8429	3536	6960	4712	49976	54688

genel olarak Eşkek için
 Bay, Kasim için
 Bayan — bütün
 yazıları or a göre
BAYÖNDER düzeltmeli!

Rol Bölümü / Bay, Begüm
 efendi, kocam
 Kalkacak !!

Deli Ozan Bir destan okuyucu
 Bayönder Türk budununun ulusu
 İzgenbegüm Bayönderin hatunu, Acun
 Bayan iyiliğinin ve adam öğeli-
 kinin serboldu.

Koro :
 Yurdun uluları - iyilik versuları - Şölen adamları -
 Kızları - Enginin çocukları .

Atatürk'ün gözden geçirerek kendi el yazısıyla düzelttiği «Bayönder» oyunu'nun
 ilk sayfası ve yazarına verdikleri direktif.

Bay m. Hayri'ye

(düzeltmelerden
 sonra tekrar göre-
 ceğim)

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi 22. 06. 1973

Doğum yeri İstanbul

Lise 1984-1991 Özel Doğuş Lisesi

Lisans 1991-1995 Boğaziçi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

Çalıştığı Kurumlar

1995-1996 Koton Color Tekstil

1996-1997 Hyatt Regency Hotel İstanbul

1997-2001 YTÜ Yabancı Diller Yüksekokulu Öğretim
Görevlisi

2001-Devam ediyor TED İstanbul Koleji Vakfı Özel Lisesi – İngilizce
Öğretmeni