

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

148613

TIYATRO ÜZERİNDEN TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ

Memet Ali ALABORA

Sanat ve Tasarım Fakültesi Yüksek Lisans Programında
Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

148613

Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Zehra Erkün

İSTANBUL, 2004

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
1. GİRİŞ.....	1
2. TÜRKİYE CUMHURİYETİ VE BATILILAŞMA PARADİGMASI.....	9
2.1. Modernleşmenin En Önemli Aracı: Laiklik	9
2.2. “Eski” ile “Yeni”, “Geleneksel” ile “Modern”	11
2.3. “Eski” ile “Yeni” Ekseninde Kültür Sanat	15
2.4. “Eski” ve “Geleneksel”i Temsil Eden Osmanlı.....	19
3. 19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA TÜRK TİYATROSU.....	24
3.1. Entellektüel ortam.....	25
3.2. Osmanlı Tiyatrosu.....	29
3.3. Tulûat Tiyatrosu.....	31
4. CUMHURİYET TİYATROSU VE BATILILAŞMA PARADİGMASI.....	34
4.1. Cumhuriyet’in Ziya Gökalp Kaynaklı Sanat Paradigması.....	35
4.2. Cumhuriyet Tiyatrosunun Oluşturulması.....	42
4.3. İdeolojik Bir Aygıt Olarak Tiyatro.....	43
4.3.1. Propaganda Aracı Olarak Tiyatro.....	44
4.3.2. Batılılaşmanın Sembolü Olarak Tiyatro.....	47
4.3.3. Modernliğin Önemli Simgesi Kadın Sahnede.....	51
4.4. Batılı Bir Tiyatro İçin Gerekli Kurumlar.....	54
4.5. Yazarı Merkeze Koyan Tiyatro.....	58
4.5.1. Oyun Yazarlığı Ekseninde Gelişen Tiyatro.....	62
4.5.2. “Geleneksel”den Faydalanmak.....	69
4.6. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Öz Tiyatro ve Paradigmanın Dışı.....	77
5. CUMHURİYET PARADİGMASININ SORGULANMASI VE TİYATRONUN GELİŞİMİ.....	87
5.1. 1980’ler ve Cumhuriyet Değerlerinin Eleştirilmesi.....	89
5.2. Tiyatroda Durgun Yıllar ve Geçmişe Duyulan Özlem	90
5.3. Yeniden Hareketlenen Tiyatro.....	95
5.3.1. “Başka” Bir Tiyatro.....	99
5.3.1.2. “Postmodern”lik Sorunu.....	102
5.4. Bugün Gelinek Nokta.....	103
6. SONUÇ.....	107
KAYNAKLAR.....	113
ÖZGEÇMİŞ.....	119

ÖNSÖZ

Bu çalışma sadece bir yüksek lisans tezi değildir. Çünkü benim tiyatroculuğum yüksek lisans öğrenciliğimden daha eskiye dayanıyor. Dolayısıyla bu çalışma aynı zamanda meslekî bir kaygının ürünüdür. Bu tezde tartışılanlar, ortaya konulan tespitler sadece araştırmalara dayanılarak oluşturulmadı. Bazı çıkış noktaları akademik olarak referanslanması mümkün olmayan tecrübeler, anılara, anekdotlara dayanıyor. Tezin içinde bunlar alenen farkedilemeyecek olsa da referanslarının yardımcı olamadığı noktalarda çok işime yaradılar. Bu tez sadece tiyatro alanıyla ilgili olanları düşünerek yazılmadı. Günümüzde her alanın birbirini etkilediği düşünülürse, bu tezin de başka alandan kimselerce dikkate alınabileceğini umut ediyorum. Ben bu tezi oluştururken bağlamımı daha çok tiyatro dışındaki kitaplarla kurdum.

Bu tezin çıkış noktasında bir sorunun çok önemli yeri vardır: “Ben neyi anlamıyorum?” Bu soruyu kendimize sormamızı sağlayan ve bir “tez” in ancak buradan çıkabileceğini savunan hocam Oruç Aruoba’ya teşekkür ederim. Bu soruyu kendine sormuş biri olarak örnek gösterdiği ve “Bilimsel Devrimlerin Yapısı” adlı eseriyle 20.yüzyıl bilimini ve felsefesini fazlasıyla etkileyen Thomas S. Kuhn benim de tezimi oluşturmam da çıkış kaynaklarımdan biri oldu.

Tez danışmanım Zehra Erkün’e önemli yönlendirmelerle tezi formüle etmemi sağladığı için çok teşekkür ederim. Bu tezde adı geçen, geçmeyen tiyatroya hizmet vermiş herkese, hocalarıma teşekkürü borç bilirim. Sonuçta, başlangıcından bugüne eğer onlar olmasaydı üzerine tez yazacak bir alan olmazdı.

Arkadaşlarım; Evren Ergeç’e benim için yaptığı kaynak taraması, okumalar ve kontroller, Görken Yeltan’a son anda imdadıma yetişip redaksyonu yaptığı için; son olarak hem tezi oluşturma hem de yazma aşamasında beni yaptığımız tartışmalarla zenginleştiren ve hep yanımda olan anneme, babama ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

TİYATRO ÜZERİNDEN TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ

Memet Ali ALABORA

Sanat ve Tasarım Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi

Türkiye’de günümüze uzanan tiyatro anlayışının çıkış noktalarının ve oluşum sürecinin hangi tarihsel süreçte gerçekleştiği Türkiye modernleşmesi açısından incelenmiştir.

Disiplinlerarası bir çalışma anlayışı güdülerek Türk tiyatro tarihine ilişkin orijinal kaynaklar ve kaynak kitaplar ile sosyal bilimlerden ve diğer sanat alanlarındaki kaynaklardan faydalınmış, Türk tiyatro tarihine eleştirel bir bakış açısı getirilmeye çalışılmıştır.

Bugün gelinen noktanın belirleyicisinin, erken Cumhuriyet Türkiye’sindeki modernleştirici elitin fikirleri doğrultusunda oluşturulmuş Batılılaşma paradigmasının, tiyatrodaki yansıması olduğu anlaşılmıştır.

Bu bilgiler doğrultusundan bugünden yarıya yeni bir düşünce tarzına yönelebilmek için öneriler getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Tiyatrosu, Türkiye, Cumhuriyet, Batılılaşma, modernleşme, paradigma, tiyatro.

JÜRİ:

1. Öğr. Gör. Zehra Erkün
2. Yard. Doç. İnci Eviner
3. Öğr. Gör. Zeynep Günsür

Kabul tarihi: 25.6.2004

Sayfa sayısı: 119

MODERNIZATION OF TURKEY THROUGH THEATRE

Memet Ali ALABORA
Art and Design Faculty, M. S. Thesis

The kind of historical development in which the starting point and process of the current theater conception in Turkey proceeded was examined through Turkish modernization.

An interdisciplinary attitude was followed. The original resources and sourcebooks about Turkish theater history was searched parallel to the resouces in other fine arts and social sciences. A critical approach has been aimed to develope to Turkish theater history.

It is discovered that, today, the determining fact about theater was the reflection of the westernization paradigm which was formed by the opinions of the modernizing elite of the Early Turkish Republic.

Following the information gained by the research, suggestions were made in order to tend for a new perception of thinhking.

Keywords: Turkish Theatre, Turkey, Republic, Westernization, modernization, paradigm, theater.

JURY:

1. Öğr. Gör. Zehra Erkün
2. Yard. Doç. İnci Eviner
3. Öğr. Gör. Zeynep Günsür

Date: 25.6.2004

Page: 119

1. GİRİŞ

Türkiye’ye modernleşme açısından bakmak ve siyasetten kültür-sanata, çeşitli alanlarda yapılan incelemeleri bu doğrultuda ele almak, yurtiçinde ve yurtdışındaki sosyal bilimcilerin son yirmi yıldan başlayan ve son on yılda fazlasıyla yoğunlaşan meselesi haline geldi. 1980’lerden sonra, bir taraftan Türkiye’nin kendi tarihsel gelişiminin sonuçları, bir taraftan da dünyada neo-liberalizmin de etkisiyle modernitenin geldiği yerin sorgulanmaya başlaması, Türkiye’de sosyal bilim alanının düşünce yöntemine yeni bakış açıları kazandırdı. Dünyada modernitenin sorgulanması beraberinde, Türkiye’de en başından beri modernleşmeyle eş anlamlı görülmüş Batılılaşmaya başka açılımlar getirilmesini sağladı. Bunda hiç şüphesiz Türkiye’de sosyal bilimcilerin, toplum içinde ortaya çıkan “karşı-siyaset”, “karşı-kültür” gibi kavramlara direnmeyip, anlama çabasında olmalarının da etkisi vardır. Popüler kültür son yirmi yılla birlikte hiç olmadığı kadar sosyal bilimin alanına girmiştir. Bütün bunların sonucu olarak Türkiye’de gelişimini Cumhuriyet’le sürdürmüş olan modernleşmeye eleştirel (bunu “karşı” ile karıştırmamak gerekir) bir bakış açısı oluştu. Bu bakış açısı beraberinde araştırma yapılan alanların diğer alanlarla ilişki kurarak disiplinlerarası bir metodolojiyi getirmelerine neden oldu. Özellikle siyasî alanda araştırma yapanlar zamanla ilgilerini, siyaset dışı alanlara da çevirmeye başladılar. Önceleri sanat alanından örnekleri modelleyerek bağlamlar kuran araştırmacılardan bazıları daha sonra anlatılara, gündelik yaşama, hatıralara yönelen bir mikro tarih anlayışını benimsediler. Bugün “mikro tarih”, tarihçilerin en önemli ilgi alanlarından biri haline geldi. İster kültür-sanat alanından, mikro tarihten, popüler kültürden, ister aynı anda hepsinden faydalanılsın, bugün toplumsal meseleleri inceleme konusu yapan sosyal bilimciler bu alanların hiçbirini dışlamama çabası içindedir. Bununla birlikte, son yıllarda sadece sanat alanlarına yapılan göndermeler değil, bizzat o alanların modernleşme açısından incelenmesi söz konusudur. Buradan çıkartılabilecek olan sonuç, Türkiye’de herhangi bir alanda yapılacak olan araştırmaların modernleşmeden, modernleşmeye getirilen eleştirel bakıştan -ve bu bakışı getirirken çeşitli alanlar arasında ilişki kurmaktan- ayrı düşünölemeyeceğidir.

Gelişen bu süreçte Türkiye üzerine yapılan araştırmalarda edebiyattan, müzikten, mimariden, resimden yapılan örneklemeler kaynak olarak kullanılırken ya da bizzat bu alanlar üzerinden araştırma yapılırken, tiyatro bu açıdan yok denecek kadar az kullanıldı. Başlangıcından bu yana tiyatro alanında yapılan araştırmalar, Batılılaşmayı merkeze koymalarına rağmen -Batılılaşma sonucu çıkan bir kurum olduğu için bu çok doğaldır- Türkiye’de modernleşmeyi ve ona getirilen yeni eleştirel bakışı merkeze koyarak inceleme

alanını genişletmediler. Bunun bir nedeni tiyatro araştırmacılarının tarih açısından başka alanlarla (diğer sanat alanları, sosyal bilimler gibi) kapsamlı ilişki kurmamış olmasıdır. Türkiye’de modernleşmeye getirilen eleştirel bakış açısına en az katkı sağlayanların tiyatro araştırmacıları olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu tez tiyatro alanında görülen böyle bir ihtiyacın ürünüdür.

“Modernleşme” Batı-dışı toplumlar açısından “Batılılaşma”yla eş anlamlı olarak algılanmıştır. “Modernleşme”yi Batı-dışı toplumlar açısından söz konusu olan bir kavram olarak ele almak “modernite” ile arasında bir fark koymak anlamına gelir. Şüphesiz ki modernleşme, moderniteden ayrı düşünülemeyecek bir süreçtir. Ne var ki modernleşmenin temel noktası olan edilgenlik, onu moderniteden ayırmayı gerekli kılar. “Modernite” üzerine yapılan araştırmalarda çıkan sonuçlar, “modernleşme”yle oluşmuş sonuçları barındırabilirse de bu araştırmaları model olarak “modernleşme”ye uygulamak çok zordur. Çünkü modernleşme yapısı itibariyle “olmuş olan” değil “yapılmış olan” bir şeydir. “Modernleşme”yi, Batı-dışı toplumlara özgü bir süreç olarak kabul edip Batı’daki “modernite”yle karşılaştırmak şöyle bir sonuç doğurabilir:

Bu [Batı-dışı toplumların modernleşmesi] bir anlamda modernliğin Batı-dışı toplumlar bakımından ontolojik değil, epistemolojik temelde inşa edilmek zorunda kaldığını ifade eder. Çünkü, Batı toplumlarında kapitalizmin özsel olarak varolan maddi temeli, Batı-dışı toplumlara *sembolik kodlar* şeklinde yansımıştır. Örneğin, Batı-dışı toplumlarda üretim simgesi olarak fabrika *olgusundan* çok, fabrika *fikri* tutmuş ve önemsenmiştir. Aynı şey, üniversite, parlamento, vd. için de söylenebilir. Neticede, “Batılılaşma” doğrultusunda üretimcilik tutkusu, tüketimci bir arzuya dönüşmüştür.

(Sarıbay, 2002; vurgular yazara aittir.)

Dolayısıyla Batılı toplumlar açısından söz konusu olan “modernite”nin temeli ile, Batı-dışı toplumlar açısından geçerli olan “modernleşme”nin temeli arasındaki fark, genel anlamda iki kavramın birbirinden ayrılmasını sağlar. Böylece Türkiye’de “modernleşme”yi incelerken, kavram olarak “modernite”den ayırmak ama diyalektik ilişkiyi bırakmamak gerekir. Bu diyalektik ilişki “modernleşme”nin incelenmesinde önemli bir araçtır. Dolayısıyla “modernite” dışlanacak bir kavram anlamına gelmez. Tam tersine tüm inceleme sürecinde “modernleşme” kadar göz önünde bulundurulması gerekir. Bu noktada bir farkı daha ortaya koymak zorunludur. Burada kavramlaştırıldığı haliyle “modernite” “modernleşme”nin sonucu değildir. Yukarıdaki alıntıda da görülebileceği gibi “modernleşme” edilgen bir

durumu içerir ki bu anlamda Batıya ait bir kavram olan “modernite”nin böyle bir gelişim izlediği söylenemez. Böylece “modernleşme”yi, “modernite”nin ön safhası kabul edip yapılacak karşılaştırmalar (birçok tiyatro araştırmasında varsayıldığı gibi) sonuçsuz kalacaktır. Örneğin tiyatrocular sıklıkla yurtdışındaki kurumlardan örnek vererek Türkiye’deki kurumlarla karşılaştırma yaparlar. İngiltere’de devlete bağlı National Theater’ın fikir olarak ortaya çıkışından doksan yedi yıl sonra resmen 1976’da kurulduğu göz önünde bulundurulursa, Sarioğlu’nun yukarıdaki alıntıda vurguladığı “olgu” ve “fikir” arasındaki fark daha iyi anlaşılabilir. Bu bağlamda Devlet Tiyatrosu gibi bir “fikir”, National Theater gibi bir “olgu”yla karşılaştırılmaz niteliktedir. Ne var ki genel olarak tiyatrocular “modernite”nin (National Theater) “modernleşme”yle (Devlet Tiyatroları) varılabilecek bir durum olduğunu düşündüklerinden böyle bir karşılaştırmadan şüphe duymazlar. Sonuç olarak bu tezde “Türkiye modernleşmesi”nden kastedilenin “modernite” olmadığını göz önünde bulundurmamak gerekir. “Türkiye modernleşmesi” –moderniteyle olan diyalektik bağı göz ardı edilmeden- başlı başına inceleme konusu olan ayrı bir olgudur.

Türkiye’de modernleşme hareketinin ürünlerinden olan “tiyatro” bir üst-yapı kurumu olarak *kurulmuştur*. Bu bağlamda “tiyatro”nun kavram olarak Türkçe’ye girmesi 19. yüzyılın ikinci yarısındadır. Bu dönemde “tiyatro”nun kavram olarak tanımı tamamen Batılıdır. Türkiye’nin Batılılaşma (modernleşme) tarihinde Batıya ait kavramların genelde tereddütsüz kabul edildiği göz önünde bulundurulursa, “tiyatro” kavramına başlangıçta Türkçe yan anlamlar getirilmemiş olması sıra dışı bir durum değildir. Her ne kadar o sırada Osmanlı’da bulunan gösterim biçimleri “tiyatro” olarak adlandırılmaya çalışılmışsa da bunun genel kabule –en azından başlangıç açısından- katkı sağlamadığı görülür*. Avrupa’da “tiyatro”nun dramatik bir sanat dalı olarak antik Yunan kaynaklı tarih yazımına getirilen alternatifler 20. yüzyılın ikinci yarısıyla yoğunluk kazanmıştır. Ancak bu dönemden sonra “tiyatro”nun kavram olarak tanımı “tamamen Batılı” olmaktan çıkar hale gelmiştir. Bunun en önemli nedeni Avrupa tiyatrosunun ilgi alanını Avrupa-dışı gösterim biçimlerine yönlendirmesidir. Türk tiyatro tarihi “tiyatro”yu “tamamen Batılı” tanımıyla ele alır. Türk gösterim biçimlerine sonradan “Geleneksel Türk Tiyatrosu” denmesi ve Türk tiyatro tarihi araştırmacıları tarafından bu gösterim biçimlerinin bu tarihe dahil edilmesi- 20.yüzyılda Avrupa’da olduğu gibi- tiyatro kavramına yan anlamlar kazandırma çabasından değil, Batı tiyatrosuyla karşılaştırma yapma kolaylığındandır. “Geleneksel” öneki ile getirilen sınırlama bu yönelimin göstergesi olarak görülebilir. Bugün “tiyatro”nun Batılı tanımı Türkiye’de kırılmaya başlanmış olsa da hâlâ antik Yunan kaynaklı dramatik bir sanat olduğu genel bir kabuldür.

* Teodor Kasap’ın bu girişimi “19. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Tiyatrosu” bölümünde görülebilir.

Türk tiyatrosunun Batılılaşma paradigması belirlenirken de bu genel kabul söz konusuydu. Dolayısıyla “Türk Tiyatrosu” denildiğinde “tiyatro” klasik Batılı tanımla düşünülmelidir. Ne var ki “modernleşme” ve “modernite” karşılaştırmasındaki diyalektik ilişki, inceleme sırasında “tiyatro” ve yeni yan anlamları açısından da söz konusu olacaktır. Bu bağlamda “tiyatro”nun 20. yüzyılda gelişmiş yan anlamları dışlanacak bir alan değildir. “Türk Tiyatrosu”ndaki “tiyatro”nun kavramsal tanımı, incelenen tarihin kendinden çıkartılmıştır.

Tez içerisinde kullanılan “paradigma” kavramı çıkış noktası olarak Thomas S. Kuhn’dan alınmıştır (Kuhn, 1995). Kuhn “paradigma”yı bilimsel devrimlerin yapısını inceleyebilmek için, bilim açısından her alanı ve kurumu kaplayan “bütünsel” bir anlayış olarak ele almaktadır. Bu tezde takip edilen Cumhuriyet Tarihinde, Batılılaşma açısından böyle bir “bütünsel” anlayış vardır. Belli bir kurallar bütünü getiren bu anlayış, Batılılaşma paradigmasını oluşturur. Bu “paradigma” Cumhuriyet kurumları açısından da belirleyicidir. Dolayısıyla tiyatro alanında da bir Batılılaşma “paradigma”sı söz konusudur. Bilimsel devrimlerden farklı olarak burada ele alınan “paradigma”ların belli hedefleri vardır. İncelemede görüleceği gibi “paradigma”ların bu hedefleri, “paradigmanın önceliği”^{*}ni daha da sağlamlaştıran unsurlardır. Örneğin tiyatrocuların önceleri “halk”a karşı olan hoşgörüsünün Batılılaşma paradigmasının gerçekleşmediğinin fark edildiği 1980’li yıllardan sonra, giderek bir suçlamaya dönüşmesi “paradigmanın önceliği”ni gösterir. Tiyatrocular toplumsal dönüşümündeki farklılaşmayı, “paradigma”yı kabul edişlerindeki sarsılmazlık yüzünden kabul etmemekte ve direnç oluşturmaktadır. “Paradigma”, Batılılaşma hedefinde, Cumhuriyet genelinde ve tiyatro özelinde her alan ve kurumdaki “bütünsel” anlayışı tanımlamak için kullanılmıştır.

Bu tezin çıkış noktası, Türkiye’de günümüze uzanan tiyatro anlayışının çıkış noktalarının ve oluşum sürecinin hangi tarihsel süreçte gerçekleştiğini araştırmaktır. Bu süreç şüphesiz “modernleşme” (Batılılaşma) sürecidir. Konu edilen tiyatronun, tek başına gelişimini incelemek yeterliliği olmadığı için, araştırmada karşılaştırmalı bir tarih anlayışı gözetilmiştir. Bugüne kadar tiyatro alanında araştırma yapanlar genelde Cumhuriyet’i modern bir proje olarak, elitler tarafından ulus-devletin inşası için her alanda -ekonomik, sosyal, kültürel vb.- bir yeniden oluşum olarak görmediler. Görenler de bu durumla aralarına bir mesafe koyma ya da eleştirel bir bakış açısı getirme ihtiyacını duymadılar. Aynı doğrultuda diğer sanat alanları ile kurulan ilişki, bu alanları gerçekleştirilmesi öngörülen hedefler konusunda örnek almaktan öteye gitmedi. Böylece tiyatrocular tarafından Türkiye’de “modernleşme”nin “modernite”ye ulaşmak için bir basamak olarak algılanması bugüne kadar bir “veri” olarak kabul gördü. Bu

* Kuhn bilimin son noktaya kadar paradigmayı korumaya direndiğini anlattığı bölüme “Paradigmaların Önceliği” adını koymuştur.

görüş, Türkiye modernleşmesinin her alanda yarattığı “eksiklik”lerin görülmesini engelledi. Cumhuriyet, Batı’daki modernitenin aşağıdan yukarıya gelişim sürecini, yukarıdan aşağıya bir yönetime dönüştürerek bir çok “eksik” alan yarattı. Bir kavramın ya da fikrin kullanılışında, kendini mecbur kıldığı zorunluluklar yüzünden (Osmanlı geçmişinin reddi gibi), söz konusu kavram ve fikirleri uygularken dışlama yöntemini benimsedi. Örneğin “Cumhuriyet liderleri, modernlik deneyiminin merkezinde yatan yabacılışma ve bireysel öznellik hislerini ithal etmeden Batı’nın formlarını, kurumlarını ve hayat tarzlarını ithal etmek istiyorlardı” (Bozdoğan, 2002). Mimari de yaratılan bu “eksiklik”, Ziya Gökalp’in fikirlerinden faydalanılırken “İslamlaşma”nın -Osmanlı geçmişini hatırlatacağından- dışlanması olarak belirliyordu. Bu “eksik” alanlar tiyatro gibi kurumlarda da etkili oldu. Tiyatroda, Türkiye’de yazarlık konusunda çok sayıda inceleme olmasına rağmen diğer alanlarda (oyunculuk, yönetmenlik, v.s.) yok denecek kadar az olması bu “eksikliğin” sonucudur. Aynı şekilde Batılı olmayı hedef alan tiyatro, bu “eksiklik” algısı yüzünden -Batı kuramları üzerinden ilerlerken- bir tek tiyatro kuramı üretmedi.

Sınırları 1908’den sonra kesinleşmeye başlamış ve 1930’ların ortasından sonra sabitleşmiş olan Batılılaşma paradigmasının tiyatrodaki yansımaları anlayabilmek için diğer alanlar bu inceleme açısından önemli veriler oluşturdu. 1960’larla birlikte yazar ekseninde hedeflenen Batılılığa doğru ilerleyen tiyatro, paradigmasını, 1930’lardan sonra kültür ve sanat alanında gelişmiş fikirlerle belirledi. Aslen Ziya Gökalp’in fikirlerine dayanan bu yöneliş, zamanla katı, esnekliğini yitirmiş bir hâl aldı. Bugün gelinen noktada tiyatrocuların genel karamsarlığını, kendi katılaştırdıkları paradigmada aramak gerekir. Bu paradigma, son yirmi yılda gelişmiş eleştirel bakışa kapalı gibi görünmektedir. Hasan Bülent Kahraman (2004) Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde toplumun dönüştürülmesini öngören aydınlar, ordu ve bürokrasi ittifakını “Tarihsel Blok” olarak değerlendiriyor. Kahraman’a göre aydınlar 1971 askerî muhtırasından sonra blok dışına itildiler (Kahraman, 2004). Blok dışında itilmiş olsalar da aydınların büyük bir kesimi Cumhuriyet’in “aydınlanma” söyleminden vazgeçmemiş ve modernleştirici misyonlarını sürdürmüşlerdi. 1980’lerle birlikte “aydınlanma” söylemine toplumun büyük bir kesiminde direnç oluşmasına karşın, hâlâ bu hedefin gerçekleşeceğine inanan bir kısım aydın -ki tiyatrocular bu kısma dahil edilmelidir- kendilerini modernleştirici elit olarak görmeye devam ettiler. Bu doğrultuda tiyatrocular eskiye olan bağlılıklarını bırakmayarak paradigmalarını korudular ve iyice “içe kapanık” bir hal aldılar. Bu “içe kapanık”lık, önceleri hoşgörüyü dönüştürülmesi gerektiği düşünülen “halk”ın zamanla bugün gelinen “kültür çıkmazı”nın nedeni olarak görülmesine kadar vardı. Bu tez, Türk Tiyatrosu’nun Batılılaşma paradigmasının -oluşturulmaya başlandığı andan bugüne- takibini

yapmaya çalışmaktadır. Bu takibin sonucu, bugün gelinen “bunalım” noktasının en önemli nedeninin tiyatrocuların “paradigmaya öncelik” vermesidir.

Tiyatro konusunda araştırma yaparken yazılı, görsel ya da sözlü malzemenin bir noktaya kadar gösterge oluşturduğunu vurgulamak gerekir. Diğer alanlardan farklı olarak tiyatro, eserlerin bizzat kaynak olarak alınamadığı bir alandır. Kayıtlı malzeme bize gösterimlerin ancak *fikrini* verebilmektedir. Bu yüzden önümüzdeki zamanda bu teze eklenebilecek kişisel deneyimler çok önemli olabilir. Yine de tarih içinde görece örtük kalmış noktalar olabileceği (İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu ve “öz tiyatro” gibi) göz ardı edilmeden, çıkış noktası Türkiye’deki tiyatronun bugünkü genel durumudur. Bu noktayı göz önünde bulundurarak hatırlatmak gerekir ki daha önce tiyatro alanında yapılmış araştırmalar bu tezin yazılmasını sağlayan en önemli unsurlardır. Bu araştırmalar olmasa bu tez yazılamazdı. Bu araştırmalar tarihi bilgiler açısından kaynaklık etmelerinin yanı sıra artık kendileri de tarihin bir parçası olmalarından ötürü ayrıca paradigmanın anlaşılmasına da yardımcı olmuşlardır.

Bu araştırma Türk tiyatro tarihinin yeniden yazılması olarak ele alınmadı. Bu bakımdan alışıldığı üzere çizgisel bir tarih yazımı oluşturulmadı. “19. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Tiyatrosu”nun tarihsel sıraya göre ele alınmamasının ya da diğer tarihsel sapmaların nedeni budur. Üzerinde durulan konular ve alanlar tez açısından kurulan bağlam doğrultusunda seçilmiş alanlar, olaylar, kurumlar, kişilerdir. Bazı isimlerin konu edilmemesinin ya da üzerinde uzunca durulmamasının nedeni budur. Örneğin 1960’larda kurulan özel tiyatroların benzerliği vurgulandıktan sonra, tek tek gelişimleri üzerinde bilgi vermeye ihtiyaç duyulmamıştır. Aynı şekilde 1980’lerde paradigma dışında bir şey saptanmadığı için tiyatro faaliyeti açısından örnek verilmemiştir. Eğer kurulan bağlam açısından önemli olduğu düşünülen bir oluşum saptanmışsa ona, ortaya çıktığı dönemde genel tiyatro sahnesinde nicelik olarak daha az yer kaplasa da, daha çok yer verilmiştir. Örneğin 1990’larda gerek ödenekli, gerekse özel tiyatrolar açısından tiyatro faaliyeti çok hareketliyken, bu alan incelenme ihtiyacı duyulmamış, paradigma dışında olduğu varsayılan alternatif tiyatro hareketine yer verilmiştir. Yapılan alıntılar, genellikle yer aldığı bölümde sözü edilen genel eğilime örnek olarak seçilmiştir. Bu yüzden sadece kaynaklandırıldığı kişinin görüşü olarak düşünülmemelidir. Bazı durumlarda tarih yazımına yaklaşan bir üslubun nedeni, konu üzerinde bilgisi olmayan okuyucuyu kurulan bağlamın dışında bırakmamak içindir.

Tiyatrodaki Batılılaşma paradigmasının yapısını inceleyebilmek için yazılan, girişi izleyen 2.bölümde, tiyatroya kaynaklık eden Cumhuriyet’in Batılılaşma paradigmasının öğeleri ana yönelimlerle belirlenmeye çalışıldı. Laiklik, Cumhuriyet’in benimsediği en önemli

öge olarak ilk sırada incelendi. Bu bölümde dikkat edilen, laikliğin sadece devlet katında değil gündelik hayatta da sağlanmaya çalışılmasıydı. 1930'lerden sonra gelişen Cumhuriyet'in kendini oluşturmakta kullandığı ve özellikle kültür ve sanat alanında belirleyici olan "eskiye karşı yeni" kurgusu hem toplumsal, hem de sanatlar açısından konu edildi. Bu kurgunun getirdiği en önemli olgu olan Osmanlı'nın reddinin, tiyatro üzerindeki etkisi araştırıldı.

Osmanlı'nın reddinin tiyatro üzerinde entelektüel bir "eksik" alan yarattığı, 3.bölümde 19.yüzyıl Türk tiyatrosu birikiminin bugüne ol(may)an etkileri incelenerek ortaya koyuldu. Bu bağlamda dönemin entelektüel ortamı, ve ortamın en çok geliştiği Osmanlı Tiyatrosu kurumu incelendi. Bu dönemde ortaya çıkmış olan tulûat tiyatrosunun "küçük gelenek" ürünü olarak kendini dönüştürmesine dikkat çekildi.

Tezin bağlamının oluştuğu 4. bölümde 1930'ların ortasında başlayan, Cumhuriyet Tiyatrosu diye adlandırabilecek olan, ancak diğer sanat alanlarındaki ivmeyi 1960'larda yakalayan ve 1970'lerin sonuna kadar geline kadar gelen dönem ele alındı. Sanat alanlarındaki normal olmayan eş zamanlılık sorunundan yola çıkarak Ziya Gökalp'in fikirlerinin Cumhuriyet dönemindeki tüm sanat alanlarında ve dolayısıyla tiyatrodaki olan yoğun etkisi incelendi. Bu çıkarımdan sonra tiyatronun Cumhuriyet tarafından nasıl ele alındığı konu edildi. İdeolojik bir aygıt olarak tiyatronun propaganda ve Batılılaşmanın sembolü olarak kullanılmasına örnekler verildi. Bu arada ideolojik boyut açısından kadınların sahneye çıkması değerlendirildi. Erken Cumhuriyet döneminde henüz doğrudan müdahale yapılmamış olan tiyatronun ilerleyen yıllarda devlet tarafından nasıl şekillendirildiği tarih sırası ve gelişmelerle aktarıldı. Devlet tarafından yapılacak bu düzenlemeler için gereken kurumların kuruluş yöntemlerinin, diğer alanlarla olan benzerlikleri karşılaştırıldı. Daha sonra Cumhuriyet tiyatrosu Batılılaşma paradigmasının en önemli özelliklerinden biri olan, yazarın merkeze koyulmasının altı çizildi. Yazar eksenli yürütülen "ulusallık" ve "tiyatronun yurt geneline" yayılmasını da içeren tiyatroyu "var etme" sorununa değinildi. Politik söylemlerin bu tartışmalara -eleştirel boyut getirirler de- nasıl eklemlendiğine dikkat çekildi. "Ulusallık" meselesinde Gökalp'in fikirleri kaynak alınarak "geleneksel" gösterim biçimlerinden nasıl yararlandığı incelendi ve Cumhuriyet paradigmasının sonucu olan "eksiklik"ler vurgulandı. Bu bölümün sonunda paradigmanın daha iyi tanımlanabilmesi için İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu ve Türk tiyatrosundaki tek tiyatro kuramı "öz tiyatro"nın neden örtük kalmış ve paradigma dışına itilmiş olabileceği sorusu soruldu.

5. bölümde, Türk tiyatrosunun hareketliliğini kaybettiğinin sürekli vurgulandığı 1970'lerin sonundan başlayan süreç, günümüze kadar getirildi. Bu süreçte tiyatro açısından her bakımdan durgun geçen 1980'lerde tiyatrocuların, toplumsal ve entelektüel alandaki

değişime rağmen nasıl paradigma içinde kaldıkları aktarılmaya çalışıldı. Bunun anlaşılması için önce 1980’lerde genel olarak Cumhuriyet paradigmasına gelen eleştirilere yer verildi. 1990’larda dünyadaki gelişimle birlikte Türkiye’de ve bunun yansıması olarak tiyatrodaki neler yaşandığı gözlemlendi. Günümüze kadar gelen alternatif tiyatro hareketinin tiyatronun Batılılaşma paradigmasından niye ayrı tutulması gerektiğinin nedenleri öne sürüldü. Son olarak bugün gelinen noktada, alternatif tiyatro hareketi hariç, merkezde süregelen paradigmanın hakim olduğu saptaması yapıldı. Aynı zamanda alternatif tiyatronun da “eksik” yönleri vurgulandı.

Sonuç bölümünde Türk tiyatro tarih yazımının bir değerlendirilmesi yapıldı, bu tez dahilinde nelerden kaçınılmaya, çalışıldığı vurgulandı ve çıkan sonuçlar özetlendi. En sonda yeni düşünce biçimine gidebilmek için neler yapılması gerektiği sorgulandı



2. TÜRKİYE CUMHURİYETİ VE BATILILAŞMA PARADİGMASI

Genel olarak Cumhuriyet döneminde paradigmaların yöntemini anlamak için devlet katındaki paradigmanın nasıl şekillendirildiğine bakmak gerekir. Yapılan düzenlemelerde, çıkarılan kanunlarda, kabul edilen kavramlarda Cumhuriyet'in kendine has yorumlamaları genel olarak yaratılan "eksik" alanların anlaşılmasına da yardımcı olur. Osmanlı geçmişinin reddi, İslamiyet'in etkisinin azaltılma isteği, Batı emperyalizminin esiri olmamak gibi önkoşullar yüzünden kavramlar ya da kurumlar Cumhuriyet'e özgü soyut bir hal alırlar. Bu durum, söz konusu kavram ve kurumların oluştukları bağlamlardan koparak "eksik" bir hale bürünmelerine yol açar. Bu yüzden Cumhuriyet Modernleşmesi, Cumhuriyet Laikliği, Cumhuriyet Mimarisi, Cumhuriyet Tiyatrosu gibi karşılaştırma imkanlarını ortadan kaldıran kendine özgü alanlar oluşur. Bu bölümde bu genel durumun başlangıç süreci işlenecektir.

Türkiye'de Cumhuriyet'in özellikle modernleşme ve Batılılaşma ile ilgili fikrî temelleri, 1908 devrimine dayanmaktadır. 1990'lardan sonra toplum bilim ve tarih alanında yazılmış yerli ve yabancı kaynakların çoğunda bu tespiti, nedenleriyle rastlamak mümkündür. Erik J. Zürcher (2003) ve Aykut Kansu (2002) Türkiye Tarihi ile ilgili dönemlendirme yaparken 1923'ü ayrı bir dönemin başlangıcı olarak değil 1908 devrimi ile başlayan Jön Türk döneminin devamı olarak görmektedirler. Bu durumun altı çizildiği halde, bu tezde Cumhuriyet'in ve Batılılaşma paradigmasının ayrı bir dönem olarak incelenme nedeni tarihsel olarak büyük bir kurtuluş savaşının ardından yeni bir devlet kurulmuş olması değil, Cumhuriyet eliti açısından kültür ve sanat alanında yapılacak olanların ifadesinin -her ne kadar içerik olarak temelini 1908 yılından sonra almış olsa da- daha keskin ve somut oluşudur. Bu anlamda kültür ve sanat alanında nelerin yapıp nelerin yapılmayacağı tüm diğer dönemlerden farklı olarak paradigmatik bir özelliğindedir.

2.1 Modernleşmenin En Önemli Aracı: Laiklik

Cumhuriyet'in kuruluşundan bugüne kadar modernliğin en önemli dönüşümü, laiklik olmuştur. Laikleşme aslen 1908'den sonra başlamış bir süreçti. Özellikle İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin 1913-18 arasındaki yönetimi sırasında laikleşme büyük bir hız kazanmıştı. 1916'da Şeyhülislam kabineden çıkartıldı ve yasal yetkileri kısıtlandı. 1917'de şerf mahkemeler laik Adalet Bakanlığı'nın kontrolü altına sokuldu. Aynı doğrultuda medreseler Eğitim Bakanlığı'na bağlanırken bazı Avrupa dillerinin okutulması zorunlu kılındı. (Zürcher, 2003). Bu gelişmelere hukuk ve kadınların toplumdaki yeri ile ilgili bir çok ekleme yapmak

mümkün. Zürcher (2003) Cumhuriyet açısından laikleşmenin üç alanda önemini vurguluyor. Bu alanlar “devlet, eğitim ve hukukun laikleştirilmesi”, “dinî sembollerin Avrupa Medeniyeti’nin sembolleri ile değiştirilmesi”, son olarak da “sosyal yaşamın laikleştirilmesi”dir. İlk alandaki laikleştirme nerdeyse Cumhuriyet’ten önceki süreçte tamamlanmıştı. 1922-24 arasında, saltanatın ve halifeliğin kaldırılması, Cumhuriyet’in ve yeni Anayasa’nın ilanı bu sürecin son safhası oldu. Bu alanda laikleştirme sürecinin noktası da 1928 de Anayasa’dan Türkiye’nin dininin İslam olduğu ibaresinin çıkarılması ile kondu. 1926 yılında, her ne kadar İttihat ve Terraki iktidarı sırasında etkisi hafifletilmiş olsa da, daha önce ulemanın yargısına bağlı olan Medeni Kanun ve Ceza Kanunu, sırasıyla İsviçre ve İtalya’dan alınarak kabul edildi Ceza Kanunu, dinî tabanlı birliklerin kurulmasını yasaklıyordu. Eğitim, İttihat ve Terakki zamanında Eğitim Bakanlığı’nın kontrolüne girmişti, 1924’de Milli Tedrisat Kanunu’nun çıkarılmasıyla tamamen laikleştirilmiş oldu. Medreseler kaldırılıp yerine İmam-hatip okulları ve İstanbul Üniversitesi’ne bağlı İlahiyat Fakültesi kuruldu. 1924 yılında Şeyhülislam’ın işlevi ile Din İşleri Bakanlığı ve Dinî Kuruluşlar kaldırıldı. Bunların yerine iki müdürlük kuruldu, Diyanet İşleri Müdürlüğü ve Evkaf Umum Müdürlüğü. Zürcher bu reformları -Cumhuriyet’in laik algısında kendine özgü bir durum olarak- şöyle değerlendiriyor:

Bu müdürlüklerin kurulması açıkça gösteriyor ki, Kemalist laikleşme algısı din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılmasından çok devletin din üzerinde kontrol sağlamasıdır.

(Zürcher, 2003)

İkinci alan olan “dinî sembollerin Avrupa Medeniyeti’nin sembolleri ile değiştirilmesi” konusunda başlıca değişiklikler şöyle sıralanabilir: 1925 yılında şapka kanunu ile fes giyilmesi yasaklandı. Aynı yıl camilerde dua etmek için giyilen dinî kıyafetlere de bir kısıtlama getirildi. 1935 yılında Pazar, Cuma yerine tatil günü ilan edildi. 1926 yılında Batı saat ve takviminin, 1928’de Batı rakamlarının ve 1931’de Batı ağırlık ve ölçü birimlerinin kabul edilmesini direkt olarak laikleşmeyle ilişkilendirmek doğru olmasa da, Türkiye’ye Avrupalı bir imaj vermesi kadar İslam Dünyası ile bağları koparmak açısından önemini vurgulamak gerekir. Kadının toplumdaki yerinin değiştirilmesi de dinle ilgili göndermeler taşıyordu. Sadece seçme hakkı ile değil sosyal hayattaki etkinliği, yeni ve değişik görevler alması ile yeni bir model oluşturuyordu: meslek sahibi kadınlar, kadın pilotlar, opera şarkıcıları, güzellik kraliçeleri, v.s. 1928’de aynı zamanda dinî bir sembol görevi gören eski

yazı bırakılarak, yeni Latin harflerinden oluşan alfabe kabul edildi. Türkçe dilinin eski yazı ile yazılmasındaki zorlukların yanı sıra bu değişimde şüphesiz ideolojik bir taraf vardı: halkın, Osmanlı ve Orta Doğu İslam geleneği ile olan bağlarını tamamen koparmak ve Batı'ya doğru yönlendirmek (Zürcher, 2003).

Dinî sembollerin değiştirilmesi her ne kadar sosyal hayat üzerinde etkili olduysa da, sosyal hayatın doğrudan laikleştirilmesi de Cumhuriyet eliti açısından çok önemliydi. Bu alanda en belirgin adım tarikatlar üzerinde baskı kurulmasına karar verilmesiydi. Tarikatlar sadece dinî oluşumlar değil, aynı zamanda sosyal bir olguydu. Cumhuriyet projesi sadece resmî alanda dine müdahale etmiyor aynı zamanda, dine bağlı kıyafetler, ilişkiler, din büyükleri, kutlamaları üzerinde de kontrol sağlıyordu. Bu noktada Şerif Mardin'in analizleri alışıldık bakış açısından ayrılarak, özellikle "aydın" ve "sıradan halk" arasında ayrılığın tanımına yardımcı olabilir. Mardin (1999), İslamiyet'in sadece şer'î düzeni sağlayan bir yönetim biçimi, bir kurum olarak görülmemesi gerektiğini, aynı zamanda toplumun "çimentosu" olma rolünü vurgular. İslamiyetin toplumsal gruplar arasında köprü oluşturmalarının nedeninin üst ve alt sınıfların paylaştığı ortak bir dil işlevi görmesi olduğunu savunur. Buna göre İslamiyet, doğası gereği [Cumhuriyet'in yadsıdığı] varoluş sorunlarına cevap vermekteydi. Eski sistem varoluş sorunlarını ciddiye alırken [ulus kimliğinin dışındaki kimliklerin varoluşu], yeni sistem bunları "metafizik" ve skolastizm kalıntısı sorunlar saymaktaydı. Sadece bir kurum (ulema sınıfı, medreseler, vakıflar ve tarikatlar) işlevini görmeyen İslam, aynı zamanda "devlet" ile sıradan halk arasında kurumsal olmayan bağlantıların söylemini de oluşturuyordu. Türkiye Cumhuriyeti toplumsal yaşamın bir unsuru olarak İslam'ı reddetme tutumunda direktlikle entelektüel üretim ortamında ve pratiğinde bir boşluk yarattı, insanın kendi kendini tanımlayış ve karşılıklı öznellik mikro tabanlarını zayıflattı (Mardin,1999). Bu noktadan hareketle tiyatro aydınlarını da bunun dışında tutmak doğru olmaz. Mardin'in Türkiye'deki Cumhuriyet aydını üzerine yaptığı önerme, ileriki bölümlerde "büyük gelenek" ve "küçük gelenek" ekseninde bakılacak olan çelişkileri daha iyi anlamaya yardımcı olacaktır. Yine bu perspektiften bakarak "geleneksel" diye adlandırılacak gösterim biçimlerine karşı geliştirilen tavrın anlaşılması kolaylaşacaktır.

2.2. "Eski" ile "Yeni", "Geleneksel" ile "Modern"

Modern bir proje olarak Cumhuriyet, elitler tarafından ulus-devletin inşası için her alanda ekonomik, sosyal, kültürel bir yeniden oluşum olarak tasarlanmıştı. Cumhuriyet elitine göre modern dünyada rekabet etmek için Türk ulusu kendini yakın geçmişinden, özellikle

Osmanlı tarihinden koparmalıydı. Öngörülen, Türkiye’de yaşayan herkesin düzgün ve çizgisel bir modernleşme sürecinden geçmesi ve bu sürecin sonunda Batı’nın uygar uluslarıyla eşit düzeyde laik, etnik açıdan da homojen bir cumhuriyet ortaya çıkmasıydı (Kasaba,1999). Sıfırdan inşa edilecek Cumhuriyet projesi açısından görünen en büyük sorun, bir ulusal bilinç edindirilmesi gereken toplumun “eski” ile olan bağlarının koparılmasıydı. Bu noktada “eski” ile “yeni” arasında yapılacak tercih projenin de ana eksenini oluşturdu (Kasaba, 1999). Proje “yeni” kabul ettiği Batılı değerleri kabul ederek Batılılaşacak, böylece de Batı emperyalizmini alt edebilecekti. Bu ana ekseninde “eski” “geleneksel” olanı ve süratle kopulması gerekeni, “yeni” ise “modern” olanı ve erişilmesi gereken ülküyü temsil ediyordu. Bu bağlamda laikleştirme çabalarını bu bakış açısıyla yeniden okumak mümkündür. Modernleştirmecilere göre toplumun geçmişinden getirdiği dinî kökleri ve onlardan kopmadaki isteksizliği toplumsal, ekonomik ve siyasal sorunların en önde gelen nedenleriydi. Yukarıda “dinî sembollerin Avrupa Medeniyeti’nin sembolleri ile değiştirilmesi” alanında görülen örnekler “eski”ye karşı “yeni” kurgusunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilir. Özellikle yazının değişmesi eski ile olan çok belirleyici bir bağın ortadan kalkması anlamına geliyordu:

Harf devrimi pratik yönlerinin yanı sıra sembolik açıdan anlamlıydı. Tüm devrimlerde olduğu gibi Türk Devrimi de geçmişle bağları bir anlamada koparma gereği duyuyordu. Geçmişin zihniyeti kültür normlarının derinliklerinde saklıydı. Alfabe, dil, tarih ve benzeri öğeler yüzyılların birikimi sonucu toplumda yer etmiş ve bu tür kültür normları kaldığı sürece de geçmişi sorgulamak o denli güç bir uğraşa dönüşmüştü. Harf devrimi bu anlamda bir kopuşu, bir kırılma noktasını simgeliyor.

(Toprak, 2003)

Yazı alanındaki bu kopuşun aydınların ileride ele alacağımız sorunlarından birini oluşturacağını unutmamak gerekir.

Yeni alfabenin görece başarısı ve yaygınlaşmasından cesaret alan elit, dilin sadeleştirilmesi ve “Öztürkçe” sözcüklerin yerleştirilmesi üzerine çalışmaya başladı. Amaç Osmanlı’dan kalan Arapça ve Farsça kökenli “eski” sözcüklerin Orta Asya’daki Türk dillerinden ya da “yeni” kurulacak sözcüklerle değiştirilmesiydi. Ne var ki bu hareket “yeni” alfabenin kabulü kadar kolay olmadı. Halk az sayıdaki sözcükleri kabul edip sözcük dağarcığına yerleştirdi. Bunun sonucu olarak bir nevi yapay dil elit tarafından konuşulmaya çalışıldı. Atatürk dahi 1934’de “yeni” dilde anlaşılması güç söylevler verdi. Ama 1935’de daha günlük bir dil kullanımına döndü. Dildeki reform hareketi Güneş-Dil Teorisi’nin

gündeme gelmesi ile tamamen başarısız olmaktan kurtuldu. Etienne Copeaux teoriiyi şöyle özetliyor:

İlk, doğal dil ilk insanların doğayı yansılayan seslerinden doğmuştur; bu insanların içinde bir dilin gerekliliğini ilk hissedenler Türkler olmuş ve ilk sözcüklerini güneşi anlatmak için üretmişlerdir; tüm dünya dilleri, Orta Asya halklarının göçleri sayesinde, bu anadilden çıkmıştır.

(Copeaux, 1998)

Kvergiec isminde Viyana'lı bir oryantalist tarafından ortaya atılan bu iddia, Türk dilcileri arasında şüphe ile karşılanırsa da Atatürk'ün desteğini aldı ve o da -sonra adı Türk Dil Kurumu olan- Türk Dili Tetkik Cemiyeti'ne konuyu detaylı araştırmaları için görev verdi. Cemiyet 1936'daki üçüncü kongresinde teoriiyi resmi olarak kabul etti ve bu konudaki dersler Ankara Üniversitesi Sanat Fakültesi'nde zorunlu hale getirildi. Bu teori sayesinde dilde değişiklik yapmaya gerek kalmıyordu, çünkü bütün sözcükler zaten Türkçe'den gelmekteydi (Zürcher,2003).

Güneş-Dil teorisi, Cumhuriyet projesi açısından dil alanında sağladığı kolaylığın yanı sıra, "yeni" tarih yazımının da bir parçasıydı. "Yeni" tarih yazımı Türk kimliğini "eski" yi temsil eden İslam ve dolayısıyla da Osmanlı ile değil, İslamiyet öncesi dönemle kurmaya çalışıyordu. "Yeni" ulus kimliğini kurabilmek için "Türk" olarak tanımlanabilecek "yeni" bir tarih birikiminin arkeolojisi yapılmak zorundaydı. İnsan yeni bir gelecek istediğinde, kendine yeni bir geçmiş, sözcüğün arkeolojik ya da günlük anlamlarında, "keşfedilmiş" bir tarih arar (Copeaux, 1998). Keşfedilmiş bir tarihi bulmak için iki "Batılı oryantalist" yeni bir tarih birikiminin arkeolojisi için ilk temastı: Mustafa Celaledin ismini alarak Müslüman olmuş Polonyalı göçmen Constantin Borzecki'yle Fransız Léon Cahun. Mustafa Celaledin, 1870 yılında yayımladığı "Les Turcs anciens et modernes" eserinde, Latin dilinin ve uygarlığının Türk kökenli olduğu iddiasında bulunur. Bu iddiayı ortaya atarken ses benzerliğini kullanır (jus ile yasa, gigeria ile ciğer, curules ile kurultay gibi). Bu ses benzerliği metodu 1930'lu yıllarda "yeni" tarih inşasına girişenler için Sümer ve Hitit dillerine kadar vardırılır. Cahun ise 1873 yılında Paris'te gerçekleşen Birinci Oryantalistler Kongresi'nde verdiği konferansta "kıyılarında prehistorik bir Türk halkının yaşadığı eskiden varolmuş bir Orta Asya denizi varsayımını ortaya atmıştır" (Copeaux, 1998). Bu denizin kuruması nedeniyle Türkler göçe

başlamışlardır*. Cumhuriyet eliti Batılı oryantalistlerin ortaya attığı “Türk” kimliği üzerinden yeni Cumhuriyet vatandaşını şekillendirme sürecine girdiler. Türk Tarih Tezi’nin ana damarını Türk halklarının büyük göçü oluşturunuyordu. Bu kurucu tez İslamiyet öncesi dönem olması açısından da modern ulus-devlet inşasında, “eski”nin inkar edilmesini destelemek için de önemli bir önceliğe sahipti. Özellikle, Orhun yazıtları efsanevi “göç”ün somut, yazılı ve görsel mirasını oluşturunuyordu.

“Eski”ye karşı “yeni” kurgusu CHP’nin propaganda posterlerinden, Cumhuriyet’in resmi propaganda yayını (Dahiliye Vekaleti tarafından, öncelikle yabancılar için Fransızca, İngilizce ve Almanca yayımlanan) *La Turquie Kemaliste*’de çıkan yazı ve fotoğraflara kadar işlenen bir konuydu. Eski ve yeni köylerin, eski ve yeni yaşantının fotoğrafları bu kurgunun görsel belleğini oluşturmayı hedefliyordu. “Eski”ye karşı “yeni” kurgusu, Cumhuriyet’in oluşturmaya çalıştığı “yeni” kadın imgesinde de görülebilir**. Yine *La Turquie Kemaliste* eski ve yeni karşılaştırması açısından Ankara ve İstanbul farkını göstermek için önemli bir araçtı. 1943 yılında bu dergide çıkan değerlendirme Ankara ve İstanbul arasında kurulan yeni ve eski karşılaştırmasına en iyi örneklerden biridir:

Ayasofya’dan Surlar’a koşarak ve eski Hipodrom’un etrafında hızlı bir tur atarak birkaç gün geçiren ortalama ziyaretçi evine dönüp insanlara Türkiye’yi anlatıyor. Halbuki evlerinde oturup Türkiye hakkındaki fikirlerini sultanlardan bahseden romanlardan almış olanlardan daha donanımlı sayılmaz. Çünkü İstanbul’da muhtemelen Rus yiyecekleri yemiş, hükümet hakkındaki görüşlerini bir Rum hamaldan almış, şehirde ona bir Ermeni rehber eşlik etmiş ve sadece, güzel günler görmek için ileriye bakan ortalama Türk vatandaşlarının artık kasten unuttukları bir geçmişin kalıntıları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bugünün ve yarının Türkiye’si’ni tanımak isteyen, ilk trenle Ankara’ya gitmelidir.

(Bozdoğan, 2002)

Osmanlı’nın simgesi olarak görülen İstanbul’a karşı, Cumhuriyet’in simgesi olan Ankara’nın –aslında Anadolu’yu temsil ediyordu- yüceltilmesi birçok oyuna da konu olmuştu. And’ın (1983) deyimiyle “bir çok oyunlarda İstanbul’un işbirlikçi, Osmanlı kalıntısı, yozlaşmış çevresi ile Anadolu’nun ülkücü, yurtsever insanları arasında güzel bir karşıtlık yaratılmıştı”.

* Copeaux (1998) “Mustafa Celaleddin ve Léon Cahun’un yapıtlarının Atatürk’ün dikkatini çektiğini belirtmekle” yetiniyor ve “kendisine ait ciltlerin sayfa kenarlarına el yazısıyla düştüğü notların bunu gösterdiğinin” altını çiziyor.

** Bkz. Bölüm 4.3.3. Modernliğin Simgesi Kadın Sahnede.

Ankara-İstanbul karşılaştırması aynı zamanda sanat kurumlarının kuruluşu ve İstanbul'daki kurumlara karşı tavır açısından da önemlidir. 1930'ların ortasından sonra devletin tiyatroyu Ankara merkezli hale getirme çabasında bu kurgunun önemli bir yeri vardır *.

2.3. “Eski” ile “Yeni” Ekseninde Kültür ve Sanat

Atatürk güzel sanatlar için şöyle diyordu:

Güzel sanatlarda başarı, tüm reformlarda mutlak başarının kanıtıdır, bu alanda başarıya ulaşamamış uluslara acımak gerekir, çünkü onlar kendi yüce insani niteliklerini tanıma başarısına erişmekten çok uzaktırlar.

Kültür ve sanat alanında neyin “yeni” olduğu çok açıktı. Yapılması gereken ilk işlerden biri neyin “eski” olduğunun tayin edilmesiydi. Tıpkı sosyal alandaki kötü alışkanlıklar gibi Türk toplumunun sanat alanında bazı kötü alışkanlıkları vardı. Bunların kötü olmasının nedeni muasır medeniyetler seviyesindeki sanatla mücadele edemeyeceklerine olan inançtı. “Eski” yi temsil eden bu kötü alışkanlıklardan biri Osmanlı Saray’ında gelişmiş olan bugün Türk Sanat Müziği ya da Klasik Türk Müziği diye anılan müzik türüdür. And (1999)’a göre Atatürk yalnızca müzik alanında fikirlerini açık bir biçimde oluşturmuştu. Atatürk’ün estetik anlayışı Ziya Gökalp’in fikirlerine dayanıyordu. And ’ın Gökalp’ten yaptığı alıntıyı aynen aktaralım:

Bugün üç çeşit müzik ile karşı karşıyayız: Doğu müziği, Batı müziği ve halk müziği. Bunlardan hangisi bize aittir? Doğu müziği marazi ve ulusal olmayan bir müziktir. Halk müziği bizim kültürümüzü simgeler. Batı müziği yeni medeniyetimizin müziğidir. Böylece bunlardan hiçbirisi bize yabancı değildir.

Ulusal müziğimiz, bunun için, halk müziğimiz ve Batı müziğinin bileşiminden doğacaktır. Halk müziği bize ezgilerden oluşan zengin bir hazine sağlar. Bunları Batı müziği tekniklerine dayanarak derleyip düzenlersek, hem ulusal hem de modern müziğe sahip oluruz.

Türkçülüğün müzikteki düzeni bu olacaktır. Bu amacı gerçekleştirmek bestecilerimizin görevidir.

(And, 1999b)

* Bkz. Bölüm 4.4. Batılı Bir Tiyatro İçin Gerekli Kurumlar.

Burada sözü edilen Doğu müziği hiç şüphesiz esas olarak Osmanlı Saray'ında gelişmiş olan müziktir. Gökalp'in bu fikirleri çok az sapmayla uygulandı. Çinuçen Tanrıkorur (1997)'un aktardığına göre 1926 Mayıs'ında Musa Süreyya ile Zeki Üngör Milli Eğitim Bakanlığı'na şu raporu veriyorlardı:

Dünyanın her yerindeki bu tür kurumlara Konservatuar dendiği halde, bambaşka bir zihniyetin hakim olduğu bir dönemde adı geçen kuruma Darülelhan adı verilmiştir. Bu kurumun bugünkü kültürümüz için gereksiz olan Türk musikisinden arındırılarak adının İstanbul Konservatuarına çevrilmesi, idari ve ilmi denetiminin de Bakanlığınızca yapılması en samimi dileğimizdir.

(Maarif Vekaleti Mecmuası, no. 7, s. 68, kaynak yazara aittir.)

Tanrıkorur sonraki gelişmeleri şöyle aktarıyor:

6.4.1926'da İcra Vekilleri Heyetince kabul edilen yönetmeliğin 10. maddesinde yer alan "milli musikinin fenni esaslara göre geliştirilmesi için çare ve tedbirler düşünmek" üzere (yine bugünkü dille verdim) Musa Süreyya, Cemal Reşit Rey ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu Sanayi-i Nefise Encümenine seçiliyor ve milli musikiyi çağdaşlaştıracak (!) en acil tedbir olarak, Konservatuardan ve okullardan atılmasına karar veriyorlardı!..

(Tanrıkorur, 1997; vurgulamalar yazara aittir.)

Bu gelişmeden 8 yıl sonra yani 1934 yılından başlayarak, 1935 yılına kadar, Klasik Türk Müziği radyolarda on beş ay boyunca yasaklanmıştır. Devlet Konservatuarları'ndaki ilk Klasik Türk Müziği bölümü de 1974 yılında kurulmuştur. Bugün hâlâ Ankara'daki Devlet Konservatuarı'nda bu alanda bir bölüm yoktur.

And bu müzik türü alanındaki gelişmeleri şöyle değerlendiriyor:

Atatürk'ün Osmanlı kültüründen miras kalan modası geçmiş görüşleri reddetmesi, geleneksel Türk müziği dünyasında ciddi bozulmalara neden oldu. Bu müzik canlılığını kaybetti; ticari bakımdan hayatta kalması mümkün değildi ve bir müze parçası olarak da sürekliliği olamazdı; bu müziğin uygulayıcıları hem virtüöz olmalı, hem de çaldıkları anda yaratabilen ve bilgili bir seyirci ile uyum içerisinde kalabilen

olmalıydılar. Müzikologlar bu kaynağın değerini Atatürk'e anlatabilmekte başarısız kaldılar.

Atatürk'ten sonra geleneksel Türk sanat müziği bir kez daha hoşgörü ile karşılanmıştı ama artık çok geçti. Geleneksel sanat müziğini destekleyen değerler ve görüşler ile modern sosyal değişimin oluşturdıkları arasında önemli bir boşluk bulunur.

And'ın yaptığı son saptama bugün hâlâ bu müzik alanında yapılan derinlikli araştırmalar düşünüldüğünde biraz eksik kalıyor. "Geleneksel" olanın "modern" değerlerle örtüşmemesi, "geleneksel" in olumsuz yan anlamının bir kez daha altını çizmektedir.

Cumhuriyet'in müzik alanında neden halk müziğini bir kaynak olarak görüp "eski" saymadığı bu noktada bir şüphe oluşturabilir. Burada meseleye "büyük" ve "küçük" gelenek açısından bakmak faydalı olacaktır. Bu açıdan bakmakla birlikte Suraiya Faroqhi'nin (1998) Osmanlı gündelik yaşamını incelediği çalışmasında, yüksek kültür, halk kültürü ve popüler kültür tanımları üzerinden yaptığı hatırlatmaları da göz önünde bulundurmak gerekir. Günümüzde bir çok kültür tarihçisi, ikili "yüksek kültür-halk kültürü" şemasını kaba bulup reddediyor. Faroqhi kültürün sınıflandırılmasıyla ilgili bu hatırlatmaları yaparken kitabında "insanı zahmetten kurtaran bu yüksek kültür-halk kültür ikilsinin izlerine zaman zaman rastlanacağına" da değiniyor. Bu hatırlatmalar da göz önünde bulundurularak yapılacak olan "yüksek kültür-halk kültür"ü ya da "büyük" ve "küçük" gelenek karşılaştırmaları aslen bu seçimlerin yapıldıkları dönem açısından söz konusu olacaktır. Kültür tarihçilerinin, ikili şemadan, günümüzde vazgeçmeye başladıkları göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı'nın ve Cumhuriyet'in bu alanlar arasındaki yumuşak geçişleri ve ara alanları görmemiş olması zaten söz konusu değildir. Dolayısıyla "büyük" ya da "küçük" geleneğin ürünü olarak tanımlanacak alanlar Osmanlı'da ve Cumhuriyet'teki seçimleri açısından ele alınacaktır.

Osmanlı'nın salt kendine ait kültür değerlerinin hepsi (müzik, mimari, edebiyat,v.s.) "büyük gelenek" ürünüydü. Bu değerler başka değerlerle iç içe geçmeyecek derecede Osmanlı'yı temsil ediyorlardı. Osmanlı "büyük gelenek" inin dışında gelişen "küçük gelenek" ise Osmanlı'nın kendisini tanımlamayı tercih etmeyeceği bir kültürdü. Dolayısıyla Cumhuriyet "eski" ile "yeni" arasındaki seçimlerini sanat alanında belirlerken, yaratmak istediği ulus kimliğinden arındırmak istediği Osmanlı'yı hangi alanlarla dışlayacağı çok açıktı. Bu doğrultuda, süregelmış olan "küçük gelenek" ulusal kimliği oluşturacak yeni "büyük gelenek" in kurulmasında kullanılabilirdi. Bu gelenek bir açıdan da Osmanlı "büyük gelenek" ine karşı gelişmiş değerleri barındırıyordu. Yine de Cumhuriyet projesi yerel kültüre ancak folklor çerçevesine sığabilecek kadar bir yer tanıyor, modernlik kavramının saflığının

“İslami” ya da “Türk” gibi bir niteleyici sıfatla bozulmasını kabul etmiyordu (Keyder, 1999). Bununla birlikte, Cumhuriyet’in kültür politikası, yerel kültürel kökleri arama üzerine bindirilmiş kararsız (şaşkın) bir Batı kültürü hayranlığından oluşmaktaydı (Mardin, 2002). Burada yerel kültür diye tanımlanan “küçük gelenek” kültürü “eski” ye ait olmaktan çok “yeni” nin kurgulanmasında kullanılacak öğeler barındırıyordu. Buna örnek olarak Türk Beşleri’nin eserlerini gösterebiliriz İlk müzik eğitimini Türk Müziği alanında yapmış olan Hasan Ferit Anlar dışında Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses ilk dönem eserlerinde halk müziği türkülerini ve temalarını kullanmışlardır. Hepsi daha sonra çeşitli oranlarda Türk Müziğinin makam özelliklerini incelemeye yönelmişlerse de bu müziği hiçbir zaman halk müziğini kaynak edindikleri kadar fazla kullanmamışlardır.

Mimaride de bir “eski” bulunmuştu. 1930’larla birlikte, ilk yıllarda heyecanla benimsenmiş, Osmanlı kalıntısı Milli Mimari Rönesansı ve onun Osmanlı göndermeli görsel niteliği “eski”ye ait çok fazla özellik barındırdığından reddedilmeliydi. “Yeni Mimari”nin oluşmasında “eski”nin reddi önemli kaynaklardan biriydi. Bu bağlamda özellikle “yeni” Ankara’nın “yeni” binaları, herhangi bir gelenek açısından göndermesiz cepheleriyle, genel bakış açısına da katkı sağlayacak biçimde “yeni” olana güzel örneklerdi. Ankara’nın Yeni Mimari ile donatılması, Osmanlı kalıntısı “eski” İstanbul’a karşı da önemli bir savunmaydı.

Resim alanında en çok konu edilen ve genç ressamların en çok çalıştıkları alan “Yeni Sanat”tı. “Yeni Sanat”ı anlatan yazılar çeşitli yayınlarda sürekli konu ediliyordu. Aslında 1914 kuşağı ressamı hariç “eski” olarak nitelenebilecek –ki onlar da bir karşı çıkış noktası olarak kullanılmamıştı- bir birikim olmamasına rağmen “yeni”ye yapılan vurgu dikkat çekicidir.

Tiyatro, “eski” ve “yeni” nin belirlenmesi ve yerel kültürel köklerin kullanılması açısından diğer alanlardan biraz daha farklı ve karmaşıktır. Öncelikle tiyatro açısından, örneğin müzik gibi bütünüyle reddedilecek bir “eski” yoktu. Cumhuriyet tiyatroyu zaten “yeni” değerlerden biri saymaktaydı. Ne var ki bu “yeni” sayılan tiyatro Türkiye için o kadar da yeni değildi. 19.y.y’ın ikinci yarısı ile başlamış 50 yıllık bir tiyatro birikimi oluşmuştu. Bu birikim Batı gibi tiyatro yapabilmek yolunda ilerlemişti, yani bu bağlamda Cumhuriyet’le aynı yoldaydı. Her şeye “yeni” den başlanıldığı için bu birikimi “eski” saymak mümkün olabilirdi. Bir de buna ek olarak İttihat ve Terakki iktidarında kurulmuş olan Darülbedayi inkâr edilemez bir durumda varlığını sürdürüyordu. Müzikte yapıldığı kadar olmasa da bu birikim, 1908 sonrası hariç, birkaç oyunun kullanılması dışında “eski” ye ait sayıldı. Birkaç oyunun kullanılması da Türkçe oynanabilecek oyunların azlığı ile ilgili bir pratik ihtiyaca

dayanıyordu. Bu birkaç oyun da üzerinde onarmalar yapıp, “eski” ye ait kavramlar çıkarıldıktan sonra kullanıldı*. Bu noktada tiyatro açısından yerel kültürden faydalanmanın farklı bir boyutu vardır. Aslında tam da Cumhuriyet’in işine yarayacak anlamda “küçük gelenek” in ürünü olan Türk gösterim biçimleri, örneğin müzikte olduğu gibi başlangıçta tiyatroya kaynak teşkil etmedi. Bunun nedeni üzerine bir deneme yapılabilir. Tiyatro, Cumhuriyet kurulduğunda, diğer güzel sanat alanlarına göre daha fazla sayıda yüzü çoktan Batı’ya dönmüş elit üretmişti. 19 y.y’ın ikinci yarısından başlayarak, Cumhuriyet’e kadar bu elitin Türk gösterim biçimlerine genel tavrı, olumsuzdu. Bunun önemli nedenlerinden birini, bu eliti, Osmanlı eliti olarak görmek olabilir. Tıpkı Cumhuriyet’in Batılılaşma yolunda dışlanması gerekenleri “eski”, “geleneksel” gibi sıfatlarla tanımlaması gibi Batılılaşma taraftarı Osmanlı elitinin önemli bir kısmı da buna benzer tanımlar getirmişti. Bu bağlamda “ortaoyunu en budalaca tavırları, en edepsizce sözleri, en çetrefil en kaba lâfızları gösteren”, sanat olarak görülemeyecek bayağı bir işti. Bu algı Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar gelmiş ve tiyatrocı elite yerleşmişti. Bu yüzden Cumhuriyet’in ilk yıllarında hatta 1960’lara kadar otantik gösterim biçimleri, örneğin müzikteki türkülerin kullanımının yerini tutmadı**. Ne var ki ilerleyen bölümlerde görüleceği gibi daha sonraki yıllarda bu gösterim biçimleri tiyatro üreticilerinin faydalandıkları bir kaynak olmaya başlamıştır. Bunun yukarıda sözü edilen folklorik ölçüde kalması da ilgili bölüme bırakılmıştır. İlgili bölüme bırakılan bir diğer konu da tiyatroyu yerel kültürel değerlerin kullanılması açısından farklılaştıran bir diğer unsur da söz konusu gösterim biçimlerinin otantik halleriyle tamamen kaybolmuş olmasıdır.

2.4. “Eski” ve “Geleneksel” i Temsil Eden Osmanlı

Osmanlı İmparatorluğu ve onun kültür birikimi her alanda “eski”yi dolayısıyla da “geleneksel”i temsil ettiği için yeni ulusal kimliğin kültürel boyutu tamamen Osmanlı dışı unsurlarla kurulmak zorundaydı. Bu birikime Osmanlı zamanında kültür ve sanat alanlarında gelişmiş fikirleri, ürünleri, tartışmaları kapsayan entelektüel faaliyetler de dahildi. Bu faaliyetler “eski” bir düşüncenin ürünü sayıldığından, Cumhuriyet aydını için entelektüel açıdan faydalanılabilecek bir birikim oluşturmuyordu. Cumhuriyet’in ilk yıllarından sonra da bu entelektüel faaliyetler tarih bilgisi olmanın ötesine geçemedi. Bu anlamdaki ilk kopuş

* 19.yüzyıl’ın ikinci yarısında yazılmış Cumhuriyet döneminde oynanan bu oyunlarla ilgili düzeltmeler için bkz.

Bölüm 4.3.1. Propaganda Aracı Olarak Tiyatro

** Burada bir hatırlatma yapmak gerekir. Özellikle ortaoyunu ve karagöz “eski” başkent İstanbul’da gelişmiş gösterim biçimleri olduğundan Anadolu kaynaklı türküler kadar kolay Osmanlı-dışı kabul edilmemiş olabilir. İlk zamanlarda kaynak olarak kullanılmamış olmasının nedenlerinden biri de bu olabilir. Yine de ortaoyunu ve karagöze karşı, örneğin Türk Müziği’ne karşı alınan tavrı gibi bir tavrı geliştirilmemiştir. Barındırdığı Osmanlı göndermelerinden çok “aşağı” bir iş olarak görülmektedir.

yazının değişmesi oldu. Cumhuriyet'in ilk aydın kuşağı zaten böyle bir çabanın içine girmeyecekti. Eski yazı ile olan bağlantı kesilince yeni yetişen kuşağın Osmanlı ile kaynak araştırma yapma imkanı kısıtlanmış oldu. Buna ilk örnek müzik alanında görülebilir.

Bir önceki bölümde Cumhuriyet'le birlikte gelişimine örnek verilen Klasik Batı Müziği ile 18.yüzyıl'da tanışan Osmanlı 19.yüzyıl'la birlikte bu alanda üretim yapar hale gelmiştir. 1826 yılında yeniçeri ocağını kaldırıp yerine yeni orduyu kuran II. Mahmut, aynı zamanda Avrupai stildeki bandolarını yetiştirecek olan Muzika-yı Humayun'u kurdurmuştur. 1828 yılında bu kurumun başına ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti (1788-1856)'yi getirmiştir. Muzika-yı Humayun'nun zamanla bir senfoni orkestrası kimliği kazandığını o yıllarda Osmanlı'yı ziyaret eden yabancıların notlarından anlıyoruz. Donizetti, ondan sonra Muzika-yı Humayun'nun başına gelen Callisto Guatelli (1819-1900) , bazı Osmanlı padişahları, sultanları, şehzadeleri ve Muzika-yı Humayun'da yetişmiş Türk müzisyenler Türk ezgilerinin ilk armonizasyon denemelerini yapmışlardır. Özellikle, Donizetti gibi paşa ünvanını almış Guatelli'nin 1856-57 yıllarında dünyanın önde gelen nota evlerinden biri olan Breitkopf ve Härtel tarafından basılarak, İstanbul'da F H Schimpff & Cie.'nin yayımladığı piyano için bestelemiş olduğu *Arie nazionali e Canti popolari Orientali antichi e moderni* (Eski ve yeni miili havalar ve popüler oryantal şarkılar) başlıklı eseri bu alandaki kapsamlı çalışmaların ilklerinden biridir (Aracı, 2000). İki kitap olarak yayınlanmış bu eserler için Emre Aracı* ilk müzikologlarımızdan Mahmud Ragıp Gazimihal'in de yorumlarına yer vererek şöyle yazıyor:

Her ne kadar Gāzimihal bu iki albümü de “batının ‘Alberti bassosu’ ve ‘Murkys’ gibi en basit akompanyıman prosedelerini andıran kolay oktavlamalarla” ahenklendirilmiş bir teşebbüs olarak küçümsemiş ve daha da ileri giderek Guatelli için “kuvvetli bir konservatuar tahsili görmemiş olduğu, pratikten kumpanya maestroluğuna yükselebilmiş istidatlardan sayılması gerektiği” görüşünü benimsemiş ise de Türk musikisinin armonizasyonu alanında şarkı ve Peşrev gibi önemli formları ele almasından ötürü İtalyan maestronun bu çalışması tarihi açıdan büyük önem taşımaktadır. Esasında Cumhuriyet müzik devriminde de çokseslilik sürecinin sel melodileri armonize etmek yolundan geçtiği düşünülecek olur ise 1850'lerin perspektifinden bu armonizasyon teşebbüslerini Sultan Abdülmecid'in de desteklemiş olması kayda değer niteliktedir.

(Aracı, 2000)

* Aracı bu eserlerin bir kısmının yaylı çalgılar aranjmanını yaparak 2004 yılında ilk kayıtlarını da gerçekleştirmiştir. Bkz. Kaynaklar.

Guatelli'nin eserlerinin ve başka bestecilerin buna benzer birçok eserini çoğu inceleme konusu olmak bir yana programlı olarak çalınmak için 1990'lı yılları beklemek zorunda kalmıştır. Bir zamanlar Donizetti ve Guatelli Paşa'ların yönettiği Muzıka-yı Humayun'nun Cumhuriyet'in ilk yıllarında Riyaseticumhur Musiki Heyeti'ne dönüşmesine rağmen bu eserlerin araştırma konusu edilmemesi dikkate değerdir. Yukarıda da belirtildiği gibi tarihi bilgi olarak yukarıda sözü edilen gelişmelere kitaplarda yer verilmiştir. Örneğin Mahmut Ragıp Gazmihal'in 1955 yılında basılmış *Türk Askeri Muzıkları Tarihi* ve Refik Ahmet Sevengil'in 1959 tarihli *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız* kitaplarında bu bilgilere rastlamak mümkündür. Ne varki tiyatro alanında da görüleceği gibi bunlar tarih bilgisi olmanın ötesine geçmemiştir. Thomas S. Kuhn (1995) "tarihin, yalnızca bir zamandizimi ve anlatı deposu olarak görülmediği taktirde, şu anda bize egemen olan bilim imgesinde esaslı dönüşüme yol açabileceğini" altını çizer. Kuhn'nun bu önermesinin sanat imgesinde de esaslı dönüşüme yol açabileceği öngörülebilir. Nitekim Emre Aracı'nın 2000 yılından sonra yaptığı kayıtlar ve çalışmalar 19.yüzyıl'da Osmanlı'da üretilmiş entelektüel birikimin bir üretim olarak ele alınıp incelenebileceğinin ve müzikal bir eyleme dönüştürülebileceğinin ciddi örnekleridir. Bu kayıtlarda Aracı'nın kendi besteleri de vardır. Burada konu edilen bu işlerin müzikal olarak niteliklerinin değerlendirilmesinden ziyade bu tür bir denemenin söz konusu sanat alanına yeni imkanlar ve düşünce biçimi kazandırıp kazandıramayacağıdır.

Tiyatro açısından duruma bakılacak olursa, 19.yüzyıl'ın ikinci yarısında yazılan bazı oyunlar oynanmış ve bu dönemle ilgili detaylı tarihi bilgiler kitaplarda yer almıştır. Örneğin Şehir Tiyatroları 1963-64 yılında bir dizi oyunla Namık Kemâl başta olmak üzere 19.yüzyıl yazarlarının oyunlarını "Orta Öğrenim Temsilleri" adı altında oynamıştır. Namık Kemâl'in *Gülnehal* oyunu için çıkartılan dergi ekinde İ.Galip Arcan "Namık Kemal'in Piyeslerinde Nasıl Konuşulmalı?" başlıklı bir yazı da kaleme almıştır. Arcan burada eski dilden kelimelerin tercüme edilmemesi gerektiğini savunmuş ve gençlerin Osmanlıca'yı iyi telaffuz edemediğinden yakınmıştır. Buna neden olarak da "konservatuarlarımızda okutulan diksiyon derslerinde bu çeşit eserler üstünde egzersizler yaptırılmadığını" göstermiştir (Arcan, 1963). Buna benzer başka sahneleme örnekleri de vardır. Ayrıca örneğin Metin And 1960'lı yıllarda *Oyun* dergisinin hemen hemen her sayısında bu dönem tiyatrosunun belgelerini, tarihini aktarmaya çalışmıştır. Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* da dönemle ilgili bir dönüştürme çabasıdır. Ne var ki bu dönemin tiyatro eyleminin ve entelektüel üretiminin genel anlamda Türk Tiyatrosu'na kaynak oluşturduğunu söylemek güçtür. Bundan kastedilen dönem içinde yazılmış oyunların sürekli repertuarlarda tutulması değildir. Ama bugün gelinen

noktada araştırma yapanlar dışında tiyatro ile uğraşanlar açısından o dönemle bağlantılandırılabilen bir tiyatro tarihi geleneği oluşmamıştır. Bugün 19.yüzyıl'ın ikinci yarısındaki Türk tiyatrosu bir "anlatı deposu" olmanın ötesine geçmemektedir.

Bu duruma ters bir örnek olarak toplumbilimi alanı ve toplumbilimciler gösterilebilir. Örneğin Şerif Mardin, özellikle 1960'dan sonra, incelemelerinde Osmanlı'nın 19.yüzyıl'nı, "tarihi yalnızca bir zamandizimi ve anlatı deposu" olarak incelemeyip toplumbilim alanında "esashi dönüşüme" yol açmıştır. Mardin yazılarında bu dönemleri kendi alanı açısından kullanılabilir bir bilgiye dönüştürmektedir. Birçok alanda Osmanlı'nın 19.yüzyıl'ı bir kaynak oluşturmaya başlamışken tiyatro alanında oluşturmaması, tiyatrodaki paradigmanın bu alandaki sağlamlığının ve sürekliliğinin bir kanıtıdır. Şehir Tiyatrosu'nda yukarıda sözü edilen çabanın öncülerinden biri olmasına rağmen Türk Tiyatro tarihinde şüphesiz en çok adı geçen kişi olan Muhsin Ertuğrul'un bütün hayatı boyunca yazdığı yazılardan Özdemir Nutku'nun derlediği 849 sayfalık *Gerçeklerin Düşleri* ve anılarının topladığı *Benden Sonra Tufan Olmasın!* isimli kitaplarda , ilerleyen bölümde daha detaylı incelenecek olan, Osmanlı Tiyatrosu'nun ve Güllü Agop'un adı geçmemektedir. Özdemir Nutku *Darülbedayi'nin Elli Yılı* kitabının "Kuruluştan Önce" bölümüne şöyle başlamaktadır:

Batılı anlamada disiplinli bir tiyatro hayatına giriş ilk kez yirminci yüz yılın başlarında ortaya çıkar.

...

Güllü Agop, Türkçe oyun oynatma ayrıcalık ve tekelini uzun bir süre elinde tutmuş da olsa, bu bizim anladığımız disiplinli bir tiyatro eylemini getirememiştir. Genellikle, körü körüne batı tiyatrosuna öykünmeye çalışan ve bugün adı anılmayan değersiz yapıtları rastgele dilimize çevirterek, yine dağınık ve hiçbir temele oturmayan oyunculuk anlayışı ile varolan Gedikpaşa Tiyatrosu [Osmanlı Tiyatrosu böyle de anılır.] – tarihi değeri ve önemi ne olursa olsun – belli bir yöntemi sağlayamamıştır.

(Nutku, 1969)

Bundan 30 yıl sonra Nutku *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu* kitabının "Cumhuriyet Tiyatrosu'na Genel Bir Bakış" bölümüne şöyle başlayacaktır:

1923 yılında, Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan yeni dönemde Türk tiyatrosu, tarihinde ilk kez gelişme olanaklarına kavuşmuştur. Tiyatro eğitimi, ödenekli tiyatrolar, seyirci

birikimi ve sorunların tartışılıp çözüm yollarının araştırılması Cumhuriyet ile birlikte gündeme gelmiştir.

(Nutku, 1999b)

Refik Ahmet Sevensil *Tanzimat Tiyatrosu* isimli kitabında Nutku'nun 1969'daki kitabından 8 yıl önce 19.yüzyıl'ın ikinci yarısı ve Osmanlı Tiyatrosu ile ilgili objektif bir "tarih yazımı" sunmaktadır. 19.yüzyıl'ın ikinci yarısına ve orada üretilmiş birikime tek farklı yaklaşan isim Metin And'dır. *Osmanlı Tiyatrosu* başlıklı kitabının arka kapağı And'ın vurgulamak istediğinin özetidir:

Yaygın düşüncenin aksine, Türkiye tiyatrosunun miladı Muhsin Ertuğrul'la değil Ermeni asıllı Güllü Agop'un kurduğu "Osmanlı Tiyatrosu" yla başlamıştır. Bu incelemeden çıkacak birtakım sonuçlar yalnız kendi çağı için değil, günümüz tiyatrosu ve kültür ortamı için de geçerli ve önemlidir.

(And, 1999a)

Bu geçerlilik ve önemden yola çıkarak bir sonraki bölümde 19.yüzyıl'ın ikinci yarısında tiyatro alanındaki faaliyeti incelemek yerinde olacaktır. Bu bölümde görüldüğü gibi Cumhuriyet her alanı kaplayan bütünsel bir toplum mühendisliği projesi olarak tasarlanmıştır. Bu bağlamda sadece devlet katında değil sosyal hayattan, özel hayat alanına kadar düzenlemeler getirilmeye çalışılmıştır. Buna örnek olarak laikliğin sadece devlet alanında değil özel hayata giren alanlarda da sağlanmasına çalışılmıştır. "Eski"ye karşı "yeni" kurgusu da, laikleşmede olduğu gibi "gelenek"ten koparak "modern"e yönelme arzusunu gerçekleştirmek için kullanılmıştır. "Eski" den kopmak beraberinde "Osmanlı"nın reddini getirmiş, bu da entelektüel bir "eksik" alan yaratmıştır.

3. 19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA TÜRK TİYATROSU

Türk tiyatrosunda 1960'lardan 1970'lerin sonlarına kadar olan dönemde, yoğunlukla tartışılır hale gelmiş bir çok mesele, daha sınırlı bir çevrede olmasına rağmen, ilk olarak 19.yüzyılın ikinci yarısında tartışılmaya başlandı. Ne var ki 20.yüzyılda yapılan tartışmalar bu bölümde ele alınacak olan dönemdeki tartışmaları herhangi bir şekilde kaynak almadı. Tarihi algılamadaki bu "eksiklik" 19.yüzyılın ikinci yarısındaki tiyatro faaliyeti göz önünde bulundurulursa daha iyi anlaşılabilir.

Her ne kadar Tanzimat'ın ilan edildiği tarih olan 1839, aynı zamanda İstanbul'da dört tiyatronun açıldığı yıl olsa da tiyatro üretimi açısından bu tarih bir dönemin başlangıcı olarak erkendir. Bununla birlikte "tiyatro" nun bir kavram olarak Türkçe'ye girmesi de Tanzimat'ın ilanıyla birlikte başlamış olan kültürel hareketin sonucudur. Ne var ki tiyatroyu aslen kavram olarak araştırma haline getirenlerin Yeni Osmanlılar adıyla anılan aydın sınıfı olduğunu unutmamak gerekir. Yeni Osmanlılar'a göre Tanzimat, bir kültür taklitçiliği olduğu için, kültür planında kısır kalmış, Müslüman topluluğunu temelinden sarsmıştı. Yine onlara göre Tanzimat'ın dayandığı bir temel felsefe, ahlaki değerlerin kökünü oluşturacak bir zemin yoktu (Mardin, 2002). Dolayısıyla genel tiyatro tarih yazımı alışkanlığının aksine bu dönemin adının başına "Tanzimat"ı koymak doğru olmayacaktır. Ne de olsa tiyatro Tanzimat'tan kaynaklanmış olsa da teorik açıdan asıl gelişimini, Tanzimat karşıtları sayesinde yaşamıştır. Dolayısıyla "Tanzimat Tiyatrosu", Tanzimat açısından olumlu bir tanım olarak görünmektedir. Bu bölüm tezin kendi yapısı açısından daha çok 1850'lerin sonu ile 1890'ların başına kadar olan tarihsel dönemi ele alacağından yukarıdaki başlık uygun görülmüştür.

Bu dönem Türkçe'de birçok alandaki kavramın ilk kez ortaya çıktığı dönem olarak da önemlidir. "Tiyatro" nun da bir kavram olarak var olmasının başlangıcıdır. Bu bakımdan tiyatro alanındaki tartışmaların ilkleri yaşanmıştır. Bu dönemde üretilmiş eserlerin, fikirlerin ve yapılmış tartışmaların bugün açısından "disiplinli bir tiyatro eylemi getirmemiş" olduğu varsayılsa bile, bir kavram olarak tiyatro ile ilk kez karşılaşmış Türkçe konuşan aydınların ve seyircinin bu ilk temasından tecrübe edilmesi gereken bir birikim olduğu yadsınamaz. Tezdeki bu bölümün amacı 19.yüzyıl'ın ikinci yarısındaki tiyatro faaliyetinin tarihin tozlu sayfalarında kaybolmuş, üzerinde hiç araştırma yapılmamış bir dönem olduğunu göstermek değildir. Bununla birlikte daha önceki bölümde de nedenleri sayılan genel bir tavrı anlama çabası ve bu dönemdeki entelektüel birikimin daha sonraki dönemde ne kadar dönüştürüldüğü ile ilgili bir denemedir. Örneğin bugün Türkiye'de tiyatro eğitimi veren gerek konservatuarlar

gerekse üniversitelere bağlı çeşitli tiyatro bölümlerinde bu dönem bir tarih bilgisi olarak aktarılmaktan öteye gitmemektedir, bazılarında da konu edilmemektedir.

Bu bölümde dönem içindeki entelektüel ortam konu edilen en belirgin alan olacaktır. Bu ortamın çevresinde geliştiği en önemli kurum olan Osmanlı Tiyatrosu ayrı olarak incelenecektir. Bu dönemde ortaya çıkmış olan Tulûat tiyatrosu “küçük gelenek” e ait bir gösterim biçiminin kendini dönüştürme çabası olarak önemlidir.

3.1. Entelektüel Ortam

Cumhuriyet’ten hemen sonra tiyatro alanında yapılmış tartışmaların, girişimlerin ve faaliyetlerin çoğu ilk kez bu dönemde yapılmıştır. Tiyatronun varlığının gerekliliği, ulusal tiyatro tartışmaları, oyun yazarlığı konusu, oyuncu eğitimi, tiyatroların ekonomik işleyişi dönem içinde üzerinde durulan en önemli meselelerdir.

Tanzimat’ın reform politikaları tabana ait bir talebe dayanmıyordu. Yeni Osmanlılar modern ideolojik bir hareket yaratmalarının yanısıra halkı etkilemeye ve kamuoyu (Efkâr-ı Umumiye) oluşturmaya çalışan ilk Osmanlı elitiydi (Zürcher, 2003). Bu tavırları tiyatro alanı için de geçerliydi. Cumhuriyet döneminden farklı olarak aydınlarda görülen tavrı bir içselleştirme (toplum için) çabası olarak görmek mümkün olabilir. Özellikle Namık Kemâl tiyatronun neden var olması gerektiği ile ilgili günlük gazetelerde ve bir kitabında toplam üç yazı yazmıştır. Günlük gazetede bu konuda yazı yazması Yeni Osmanlılar’ın yukarıdaki tavrını anlayabilmek açısından iyi bir örnektir. Namık Kemâl bu yazılarda toplum açısından yeni olan tiyatroyu, edebiyatını ve tarihini anlatıyordu. 8 Ocak 1873’de *Hadika* gazetesinde yazdığı yazıdan bir bölüm şöyledir:

Fikrimce tiyatro esasen öyle marifet veya ahlâk mektebi değil, âdeta bir eğlencedir; hattâ bir takım hazin hazin facialar da tiyatroları eğlencelikten çıkaramaz. Yine tekrar ediyorum, Tiyatro eğlencedir, fakat insan fikrinin icad ettiği eğlencelerin cümlesine tercih edilir ve cümlesinden faydalıdır, cümlesine dediğim benim zevkime ait bir şeydir, o halde tabiatıyla dâvamı ispat edemem; fakat ispat ile uğraşmaya ihtiyaç da yoktur.

Herkès istediği yerde istediği tarzda eğlenir.

Eğlencelerin cümlesinden faydalıdır dâvasını zannımca ispat edebilirim; meydana koyduğuma göre ispat ihtiyacında bulunduğum malûmdur.

Tiyatro nedir? Âdeta taklit. Neyi taklit ediyor? Beşerin halini! Şu dört ibarecik tiyatronun en faydalı eğlence olduğunu meydana çıkarmaya kâfidir zannederim. Eğlencede ibret vericilikten büyük ne fayda tasavvur olunabilir?

(Sevengil, 1961; yazar, dili sadeleştirmiştir.)

Kemâl'in burada halk açısından bir neden sonuç ilişkisi kurması ve tepeden inmeci olmayan tavrının altını çizmek gerekir. Yine aynı üslub ile 4 Nisan 1873'de bu defa *İbret* gazetesinde çıkan yazısında tiyatro tarihi hakkında ve Türkçe tiyatronun nasıl kurulması gerektiği konusundaki fikirleri ile ilgili bilgi vermiştir. Bu yazıya ulusal tiyatro tartışması konusunda değinilecektir. Yeni bir kavram olarak toplumun hayatına giren, Batı'ya ait olan tiyatronun görenek ve geleneklerle, toplumun kendi koşullarıyla olan karşılaşması da dönemin en önemli sorunudur. And 'ın dönem aydınının bu sorunlarla nasıl fikren mücadele ettiğine verdiği örnek şöyledir:

Arifi Paşanın sıkıdenetim işlerine baktığı ve henüz Bey olduğu yıllarda Murat Efendi takma adlı Fransız von Werner'e söyledikleri ilginçtir. Bu düşünceleri şöyle özetleyebiliriz: Ulusal tiyatro için bir döşem, bir temel yok, günlük yaşayışta her türlü bireysel anlatım horlanıyor. Bu yaşayış öylesine sert kurallar içinde kısıtlanmış ki bunun sahneye elverişli bir yönü yoktur. Aynı durum daha da geniş ölçüde aile yaşayışı için de söz konusudur. Bundan başka halk, aile düzeninin sahne canlandırılmasının ailenin kutsallığına saygısızlık olacağı için istemez. Geriye kalıyor tarihi dram: bunun da çizilmesinin çağın kurumları açısından pek olanağı yoktur. Siyasal oyunlar da denendi. Bu yolda ilk sahneye konan *Silistre*'dir. Silistre askeri bir oluntunun söyleşmeleştirilmiş biçiminden başka bir şey değildir. Bunda toplar ve başka silahlar sahneye çıkarılır ve düşman kanı, vatan, askerlik şanı gibi kavramlarla top gibi oynanılır. Oyun kışkırtıcı görüldüğünden yasaklandı. Burada kurulan tiyatro kötü çevirilerle geçinip gidiyor, ancak bu çeviriler kötülüklerine rağmen başarı kazansalar ve herkesin anlayacağı bir dilde iyi oynansalar da gene bunların çoğunluğu sahnenin gerçek ereğine erişemez. Çünkü halkımız kendini yabancı bir dünya karşısında bulur, bunun etkilerini anlayamaz, insanlarıyla birlikte duyamaz, bu insanların tüm düşünceleri ve duyuları kendisine hep yabancıdır. Öyle ki, Avrupa yaşayışının tek yanlı gösterim karşısında halkımızda zaten yerleşmiş yanlış düşüncelerin, görüşlerin daha da beslenip artması tehlikesi vardır. Avrupa yaşayışını yüzeyden de olsa, pek de parlak sayılmayacak yönlerini tanıyanlarımız ise zaten

Beyoğlu'ndaki Fransız Vaudeville [vodvil]' lerine gidiyorlar. Birkaç oyunun temsilini yasak ettirdim, bunları siyasal bakımdan sakıncalı bulduğumdan değil fakat eğitim bakımından zararlı gördüğüm için yasak ettim. Öte yanda başarıları üzerinde büyük umut beslememekle birlikte Lessing'in *Nathan der Weise* ve Grillparzer'in *Der Traum ein Leben* oyunlarının düzgün bir biçimde çevrilmesi için emir verdim. Sonuç: Tiyatromuz da başka birçok şeylerimiz gibi bir öykünmedir. Halk bilincinden doğmamış, içten bir gereksinmeyi karşılamayan hiçbir şey sağlamca gelişmez, tiyatromuz da ulusumuzun içten gelen bir gereksinimini karşılayamamaktadır.

(And, 1983)

Yukarıdaki satırların ve söyleyiş biçiminin ne kadarının Arifi Paşa'ya, ne kadarının And'a ait olduğu okuyucuyu şüpheye düşürecek niteliktedir. Ne var ki bu uzun alıntı bize dönem içindeki tartışmanın boyutlarıyla birlikte daha önemli bir şeyi göstermektedir. Türk Tiyatrosu alanında 19.yüzyıl'ın üretimini dönüştürmenin gerekliliğini sürekli vurgulamış olan nadir isimlerden biri And'dır. Bu alıntı, aynı zamanda böyle bir dönüştürme işinin nasıl yapabilebileceğinin bir kanıtı niteliğindedir. And, Arifi Paşa'nın fikirleri ve söylemi üzerinden, kendi tiyatro üretimi ve ulusal tiyatro düşüncesi ile ilgili de bir deneme yapmaktadır. Dolayısıyla yukarıdaki alıntıya bu iki açıdan bakmak gerekir. Yeni Osmanlılar'ın kamuoyu yaratma tavrı Ziya Paşa'nın Adana'ya vali olduktan sonra orada bir tiyatro kurmuş olmasında da görülebilir. Yeni Osmanlı'lardan olmasa da onlarla aynı zamanda üretim göstermiş Ahmet Vefik Paşa da aynı çabayı Bursa'da göstermiştir. Tiyatro işinin başkentte dahi bu kadar genç olmasına rağmen Anadolu'daki şehirlerde de kurulma isteği dönemin entelektüel ortamı açısından önemlidir.

Dönem açısından en önde gelen tartışmalardan biri ulusal tiyatro tartışmasıdır. Bu tartışmanın yaratıcısı Kayseri doğumlu, Paris'te eğitim görmüş bir Rum olan Teodor Kasap Efendi'dir. Teodor Kasap, kendi kurduğu *Dyojen* ve *Hayal* isimli gazetelerde özellikle Güllü Agop'a yönelik ağır eleştiriler yapmıştır. Bu eleştiriler kimi zaman oyunların üzerine olduğu gibi kimi zaman da ulusal tiyatro meselesi ile ilgilidir. Teodor Kasap tartışmaları 1870 yılında şöyle başlatıyor:

Üç seneden beri bazı zevatın himmetiyle vücuda gelen Türk Tiyatrosuna bu defa devlet tarafından on sene için imtiyaz verilmiş. Doğrusu teşekkür ve tebrik olunur.

(Sevengil, 1961)

Teodor Kasap'ın burada kullandığı "Türk Tiyatrosu" kavramı, yürüteceği ulusal tiyatro tartışmasının çerçevesini belirleyen önemli göstergelerden biridir. Teodor Kasap "Türk Tiyatrosu" nun nasıl kurulacağı ile ilgili fikirlerine iki yıl sonraki bir yazısında şöyle aktarıyor:

Bizim için tiyatroyu ne Yunandan, ne Romadan, ne Fransadan, ne de İngiltere'den almaya ve onlara tatbik etmeye hacet yoktur. Gerek tatbik ve taklit suretiyle olsun, gerekse eskiden beri mevcut bulunsun, halkımızda tiyatro fikri ve elimizde bir de tiyatro vardır ki ismine Zuhuri diyoruz.* Bu tiyatro zamanın terakkilerine nisbetle geri kalmış da şimdi ihtiyacımıza yetmiyorsa bunu bugünkü ihtiyacımıza kâfi olabilecek dereceye getirmeliyiz. Yani Zuhuri'yi şimdi oynanmakta olduğu avlulardan, yahut ahır gibi yerlerden çıkarıp Gedikpaşa Tiyatrosu gibi bir muntazam yere götürmeliyiz. Ecel-i Kazâ gibi dramları ve buna uygun komedileri orada onlara oynatmalıyız. Yoksa *Zor Nikâhı*'nı Türkler zorla dahi beğenemezler. Hele *Kokona Yatıyor*'u ihtimal ki Hristiyanlar dahi hoş görmezler.

(Sevengil, 1961)

Tiyatronun nasıl kurulacağı ile ilgili Teodor Kasap'ın fikirlerine katılmayan isimlerden biri Namık Kemal'di. Teodor Kasap'a cevap niteliğinde olmasa da Rumi 19 Mart 1289'da (1873) *İbret* gazetesinde çıkmış olan makalesi de aşağıdadır. Namık Kemâl bu makalede önce tiyatro tarihi hakkında Eski Yunan'dan Shakespeare, Voltaire, Hugo gibi önemli yazarlara kadar bilgi verdikten sonra tiyatronun İslâm kavimleri içinde neden "revaç bulamamasını" da açıklıyor. Zuhuri Kolu'nun ortaya çıkışını açıkladıktan sonra şöyle devam ediyor:

...

Bu da bir nevi tiyatro demek ise de tertip ve icrasında ne tabiât tasvirine, ne de kelâmın tesirine bakılarak arada edebin iki mânasına da riayet edilmedi ve akıllıların nefretini celbetmek ve cahillerin ahlâkını bozmaktan başka hiçbir şeye hizmet etmedi.

(Sevengil, 1961; yazar, dili sadeleştirmiştir.)

Kemâl, Batılı anlamda tiyatronun gelmesine Osmanlı Tiyatrosu'nu örnek göstererek Ortaoyunu ile ilgili fikirlerine geçiyor:

* O dönemde ortaoyununa Zuhuri kolu da deniliyordu.

Tiyatro, ortaoyunu değildir; çünkü ortaoyunu yalnız güldürür. Tiyatro gâh ağlatır, gâh güldürür, gâh ağlatıp güldürmeden eğlendirir. Ortaoyunu en budalaca tavırları, en edepsizce sözleri, en çetrefil en kaba lâfızları gösterir. Tiyatro vicdanın en saklı perdelerini açar, kalbin en haklı hissiyatını tahlil eder; nefis hastalıklarının en şiddetli tesirlerini meydana kor; dünyanın en büyük belâlarını tasvir eder; insanın en vahşi heveslerini meydana çıkarır; ahlâkın kötülükleriyle eğlenir, âdâbın münasebetsizlikleriyle istihza eder; aşka bir hicran musallat eder, seyredenler ağlar; yalana bir maskara örtü geçirir, görenlerin gülmemek elinden gelmez.

(Sevengil, 1961; yazar, dili sadeleştirmiştir.)

Namık Kemâl'in dava arkadaşı olan Ziya Paşa'nın eski yeni şairlerden seçtiği şiirleri bir araya getirerek oluşturduğu 1874 tarihli *Harâbât* isimli kitabın önsözündeki fikirleri de ulusallık tartışması içine sokulabilir. Ziya Paşa manzum olarak yazdığı bu önsözde sadece tiyatroyu konu etmemiş olsa da, dönem açısından ulusallık zaten her alanda sorgulanan bir meseledir.

Batıda yetişmiş olan edebiyatçılar başka bir yolda söz söylemişler; onlardaki şairler bir gül bahçesine anlatmak isteseler önce onun şeklini tasvir ederler, en küçük şeye kadar gördüklerini uzun uzadıya dikkatle anlatırlar; etrafını, civarını, çörünü çöpünü bile söylemeyi unutmazlar! Şairleri perilere taparlar, sanatlı tiyatrolar yazarlar, bu tiyatro eserlerinde bir vakayı tasvir ederler, bu tasvirde bütün kuvvetlerini gösterirler. İnsan o hali düşünürken elbette büyük bir tesir altında kalır, hele o tiyatroları usta oyuncular icra ederse çok zevk duyulur. Lâkin bu eserlerin hepsini umumun ahlâkı için mektep sanma; yüzde biri maksata uygun, doksan dokuzu aykırıdır.

(Sevengil, 1961; yazar dili sadeleştirmiş ve nesre çevirmiştir.)

Ziya Paşa'nın tartışmaya katıldığı nokta tiyatro araçlarının kullanılmasından ziyade, ahlaki olarak ulusallık meselesine yaklaşmakla ilgilidir.

3.2. Osmanlı Tiyatrosu

Osmanlı Tiyatrosu, 19.yüzyıl'ın ikinci yarısında en uzun soluklu ve en kurumsal faaliyeti göstermiş topluluktur. Tüm tartışmalar Osmanlı Tiyatrosu'nun sürekli ürettiği sahne eylemi üzerinden yapılmaktaydı. Dolayısıyla somut eyleme dayanmaktaydılar. Bu açıdan ortaya atılan fikirler olumlu ya da olumsuz sahneden öğrenilen bir birikim sonucunda ortaya

çıkiyordu. Buna deneme-yanılma yöntemi demek yanlış olmaz. Tiyatronun pratik ve kavramsal sorunlarıyla uğraşıldığı kadar kurumsal sorunlarıyla da uğraşılmıştır. Güllü Agop'un oyuncular için hazırladığı tip sözleşme bu alanda ilk örnektir.

1870 yılında hükümet tarafından Güllü Agop'a on yıllık Türkçe oyun oynama tekelinin verilmesiyle başlayan süreç yaklaşık on yıl sürmüştü. Bu tekele göre Güllü Agop İstanbul, Üsküdar ve Beyoğlu'nda Türkçe drama, tragedya, komedy ve vodvil oynama tekelini on yıl süreyle almaktaydı. Opera ve benzeri müzikli türler tekelin dışında bırakılmıştı. Bu süre içinde başka tiyatroların belirtilen tarzlarda Türkçe oyun oynamaları yasaklanmıştı. Tekel hakkını tanımlanmak için çıkarılan şartnamede Güllü Agop'un da tekel elinde tutabilmek için yapması gerekenler vardı, yoksa tekel kaldırılacaktı. Üsküdar'da altı ay içinde, Galata, Tophane ve Beyoğlu'nda üç yıl içinde, İstanbul'da altı ay içinde bir tiyatro kurmak zorundaydı. İlk yıl on değişik oyun oynanacak, daha sonraki yıllarda artırılacaktı. Kâr ve zarara bakılmaksızın her yıl Üsküdar'da otuz, Galata ve İstanbul'da en az elli gösterim verilecekti. Son üç madde de ise yoksullar yararına verilmesi zorunlu gösterimler, tiyatrodaki bir zaptiye neferinin bulunma zorunluluğu ve bilet fiyatları düzenlenmişti (And, 1999a). And Osmanlı Tiyatrosu'nun önemini şöyle özetliyor:

Güllü Agop 150 yıl önce Batı tiyatrosu örneğinde bir tiyatro kurarken ne seyirci, ne yazar, ne de tiyatro sanatçıları vardı. "Osmanlı Tiyatrosu" kısa zamanda bunların hepsini sağlamıştır. Hiç tiyatro görmemiş halkı tiyatroya ısındırmak, önyargıları kırmak, Müslüman kadın oyuncu ve seyirci sorunlarına çözüm getirmek Güllü Agop'un "Osmanlı Tiyatrosu" ile gerçekleştirdiği en önemli katkıdır. Oyun yazarlarının tiyatro sanatçıları ile birlikte çalışmalarına olanak sağlamıştır. Böylece tiyatrocuyu eylemi ile edebiyatçı eylemi güç birliği yapmıştır (Günümüzde öyle mi? Yazarlar oyunlarını evlerinde yazıp tiyatroya verdikten sonra yalnız ilk gösteriminde görülürler!). Bu kadar kısa sürede her bakımdan iyi örgütlenmiş yerleşik bir repertuar tiyatrosunun kuruluşuna dünya tiyatro tarihinin hiçbir döneminde rastlanmamıştır.

(And, 1999a)

And'ın yaptığı didaktik göndermelerin yanında, burada sıraladığı konu başlıkları yol göstericidir. "Halkı tiyatroya ısındırarak" seyirci yaratma konusunda Güllü Agop çeşitli yollar deniyordu. Her süremin başında oynayacağı oyunları, sanatçıları yöneticilerin adlarını, fiyatları, abone koşullarını ve gerekirse seyirciye seslenen bir kısa yazıyı içeren bir göstermelik yayınlıyordu. Güllü Agop'un önderliğinde kurulan Tiyatro Komitesi oyuncuların

eğitilmesi, yazarların tiyatrocularla birlikte çalışması ve oyunların “islâh”ı için önemli bir araç olmuştur. Raşit Paşa, Namık Kemal, Halet Bey, Âli Bey gibi dönemin önemli aydınlarının yer aldığı komite hem okuma kurulu, hem de sanat danışma kurulu görevi görmekteydi. Basında çıkan eleştirilerde en çok şikayet edilen çoğu Ermeni olan oyuncuların telaffuz meselesi de Namık Kemal ve Âli Bey’in verdiği derslerle çözülmeye çalışıldı. Oyuncuların telaffuzundaki değişiklik hemen fark edildi ve gazetelerde olumlu eleştiriler çıkmaya başladı. İkisi de oyun yazarı olan Namık Kemal ve Ali Bey’in yanı sıra komitede dönemin diğer yazarları da zamanla görev aldı. Bu da tiyatrocularla yazarların bir arada çalışmasını ve yazarların tiyatro eylemine birebir tanık oldukları bir birikimle yazmalarına sebep oldu.

3.3. Tuluât Tiyatrosu

Tuluât tiyatrosunun tarifi ve çıkışı ile ilgili çeşitli kaynaklardan faydalanılabilir. And’ın değerlendirmesi şöyledir:

Güllü Agop’un tekeline karşı duran ve Tuluât tiyatrosunu yaratan Ortaoyuncular bu eylemlerini suflörlü ve suflörsüz tiyatro ayırımına dayanarak yapmışlardı. Bir yanda Ortaoyunu geliştirken, buna koşut Tuluât tiyatrosu da sahneli veya perdeli Ortaoyunu olarak geleneksel tiyatromuz ile Batı tiyatrosunun bir birleşimi olarak çok yerinde ve önemli bir çıkış olarak gözükmektedir.

(And, 1983)

Ortaoyuncuların tuluât tiyatrosunu yaratırken “geleneksel tiyatromuz ile Batı tiyatrosunun bir birleşimi” ni yaparak “önemli bir çıkış” açmayı arzulamadıkları muhakkaktır. Bu bölümde tuluât tiyatrosu, “önemli bir çıkış” olmasından ziyade başka bir anlamda incelenmeye çalışılacaktır. Sevengil tuluâtın çıkışı ile ilgili ekonomik bir boyutu vurguluyor:

Orta oyunu açık havada ve meydanlarda oynandığı için mensupları ancak bahar ve yaz aylarında bu sanatla meşgul olurlar, kışın ya dinlenirler, yahut para kazanmak için başka iş tutarlardı. Orta oyunu sanatçıların çoğunun isimlerinin başında mis yağcı, tespilhçi, terlikçi v.s. şeklinde bazı ticari meslek ünvanlarının bulunması bu yüzdendir. O sıralarda İstanbul’da başlayan Batı örneğinde tiyatro ise kapalı salonda oynandığı için bütün kış devam ediyor, yazları da şehrin sayfiyelerindeki yazlık gazinolara ilâve edilen sahnelerde bu mesleği icraya imkân bulunuyordu. Kazanç imkânları yalnız yaz

aylarına münhasır kalan orta oyunu sanatkârlarının, Batı örneğindeki tiyatro sanatının şekil ve imkânlarından faydalanmaya kalkmalarında bu durumun tesiri olsa gerektir.

(Sevengil, 1961)

Tulûat tiyatrosunun nasıl başladığı ile ilgili çeşitli kaynak ve anılar bulunsa da Hamdi Efendi ile başladığı konusunda bir ağız birliği vardır. Daha sonradan Kavuklu Hamdi adıyla tanınan Hamdi Efendi, Osmanlı Tiyatrosu'nun da oynadığı bazı bildik oyunların adını duyurarak kendi üslubunca yazılı bir metin olmaksızın oynuyordu. İlk müslüman aktörlerden olan ve Osmanlı Tiyatrosu'nda görev alan Ahmet Fehim 1926 yılında *Vakit* gazetesinde yayınlanmış olan anılarında tulûatın çıkışını ve yapısını şöyle anlatıyor:

...

Ancak günün birinde Fasulyeciyan ile arası açıldı [Güllü Agop'u kastediyor]. Fasulyeciyan fena halde kızdı. Topluluktan ayrıldı. Tabii aç kalmazdı; oyun oynamak zorundaydı. Ama o hak yalnız Güllü Agop Efendi'ye verilmişti. Ne yapsın? Düşünmüş taşınmış, sonuçta ünlü Kavuklu Hamdi'yi bulmuş. Kulekapısı'nda, İzmirli Tutu Gazinosunun yanında Pirinçci'nin gazinosunu kiralamış ve orada saz için yazılmış küçük sahnede Hamdi ile metinsiz suflörsüz *Çingirak* komedisini oynamıştı. Bu iş kazanç olarak Hamdi'nin çok hoşuna gitmişti. Buna dayanarak ortaoyuncusu Abdürrezzak da pandomimdeki "Kleon"a benzer bir makyaj ve kıyafet uydurarak, adına "İbiş" demişti. Hokkabaz konuşması ile Karagöz ve ortaoyunu konuşmalarını karıştırmış, ortaoyununun "Meydan"ından ve "Yeni Dünya" sından kurtularak, sahnede dekorla ortaoyununun kıyafetiyle oyun oynamaya başlayınca iş çığırından çıkarak tulûata dökülmüş, sonunda da bu sanat dalı tam anlamıyla ortaya çıkmıştı.

...

Aslında benim aktörlük dönemimde başlayan tulûatçılık, üç kişiyle tamamlanmıştır. Hamdi icat etmiş, Abdi tamamlamış, Hasan da taklit ederek, iyi veya kötü bu çığırın kapısını açmışlardır. Yalnız şurası muhakkak ki, buna tiyatro denemez.

(Fehim, 2002)

Bu alıntıda, tulûatın çıkışı ile birlikte, Batılı tiyatro ile yetişmiş bir aktörün tulûata karşı olan tavrını da görüyoruz. Bu tavır tulûat tiyatrosunun yok olduğu Cumhuriyet yıllarına kadar aydınlarda devam etmiştir. Ahmet Fehim de tulûatın çıkışı ile ilgili ekonomik nedenler ortaya koymaktadır. Tulûatın önemli çıkış nedenlerinden birinin ekonomik olduğu muhakkaktır.

Aynı zamanda Batı tiyatrosu diye bir olgunun bu gösterim biçimi ile uğraşanların karşısına çıkmış olması da etkindir. Tüm nedenler göz önünde tutulduğu zaman bile tulûatın çıkışı ile ilgili az rastlanılır bir durum belirmektedir. Yukarıdaki aktarmalar ve tanımlarla tarihsel bir sürecin sonucu olarak görünen bu tiyatro aynı zamanda “küçük gelenek”e ait bir gösterim kültürünün kendini dönüştürme çabası olarak da görülebilir. Her ne kadar bu tanımlamaların sakıncası konusunda Faroqhi’nin hatırlatmalarına yukarıdaki bölümde yer verilmiş olsa da kendisi de zaman zaman kaçınılmaz olarak bu sınıflamayı kullandığının altını çizmektedir. Bu noktada zaten kendiliğinden gelişmeyecek ithal bir kurum olarak var edilmeye çalışılmış Batılı tiyatroyu “büyük gelenek”in ürünü olarak tanımlamak yanlış gibi görünmemektedir. Saray’la alışverişi olduğu bilinen ortaoyununun “küçük gelenek” olarak tanımlanmasına şüpheyle bakılabilir. Ne var ki sözü edilen “büyük gelenek” ürünü olan tiyatronun karşısına koyulduğunda “küçük gelenek” ürünü olarak tanımlanması kolaylaşmaktadır. Bu durum da göz önüne alındığında en azından Türkiye açısından “büyük gelenek”in doğrudan müdahalesi olmadan “küçük gelenek”in kendini dönüştürme çabasına tek örnektir. Cumhuriyet döneminde “küçük gelenek” öğelerinin kendini dönüştürmek bir tarafa varlığını sürdüremediği düşünülürse bu durumun araştırılması, sosyal bilim açısından da farklı sonuçlar doğurabilir. Tiyatrodan yola çıkarak daha çok toplum bilimin alanına giren bu türden bir araştırma, bugün hâlâ devam eden “Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik”^{*} tartışmalarına farklı bir boyut katabilir.

Bu bölümde ele alınan dönemdeki tiyatro faaliyeti, ilk olmasının ya da barındırdığı tartışmaların boyutundan öte, Cumhuriyet dönemindeki merkez tiyatro algısı açısından ilişki kurma zorunluluğu duyulmamış olmasından ötürü önemlidir. Aynı zamanda tulûat tiyatrosu örneğinde görüldüğü gibi “gelenek”le “modern”nin nasıl diyalektik bir ilişki kurabileceğini göstermektedir.

^{*} Yavuz Pekman’ın 2002 yılında bu isimle çıkmış kitabı tartışmanın güncelliğinin kanıtı olarak görülebilir.

4. CUMHURİYET TİYATROSU VE BATILILAŞMA PARADİGMASI

Cumhuriyet elitinin sıfırdan inşa projesi açısından, kültürün ve dolayısıyla sanatın her alanı önemli birer ideolojik aygıttı. Her sanat dalı ve onun yaratıcıları kendi alanında yeni ulusal kimliğin yaratılması için çalışmalıydı. Öncelikle, zaten bu sanat dallarından biriyle uğraşmak “yeni” ulusal kimliğin en önemli göstergesiydi. Çünkü bilhassa bu sayede muasır medeniyetler seviyesini geçmek mümkün olabilecekti. İkincisi içerik olarak her sanat dalının yaratıcısı “yeni” Cumhuriyet’in görsel, işitsel ya da fikrî alt yapısını kuruyordu. Sanat alanları, Cumhuriyet’in Batılılaştırma paradigması içinde “eski”ye karşı “yeni” kurgusunu güçlendirmek için de kullanılıyordu*. Sanatçıların da projeyi içselleştirmesiyle özellikle 1930’lardan çok partili döneme geçene kadar Türkiye’de Batı kaynaklı sanat alanlarında verilen eserlerinin belirleyici paradigmasını, kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı olarak Cumhuriyet oluşturdu. Dolayısıyla özellikle belli bir dönem açısından Türkiye’de bu sanatların “Cumhuriyet” ön ekiyle anılması doğaldır; Cumhuriyet Tiyatrosu, Cumhuriyet Mimarisi, Cumhuriyet Resmi, v.b. Ne var ki her ne kadar böyle anılsalar da bu alanların başlangıçlarını kesin tarihlerle belirlemek kolay değildir. Örneğin “Cumhuriyet Tiyatrosu 1923 yılında başlar” gibi bir önerme tarih yazımı açısından işi kolaylaştırır da Türkiye’de tiyatronun gelişimi açısından pek de doğru görünmemektedir. Hemen hemen sanat alanlarının hepsi Cumhuriyet’in ilk on yılına yakın zamanda, Osmanlı’nın devamı olarak ya da küçük reformlar yapılarak var olmuştur. Bu süre Osmanlı kurumlarından kimilerinin sadece isimlerinin değiştirilmesiyle Cumhuriyet kurumu haline getirilmesinin örnekleriyle doludur. Aslında padişah emrinde ve İstanbul’da görevli olan Muzika-yı Humayun** Cumhuriyet’in ilanını mütakiben Ankara’ya davet edilmiş ve Riyaseticumhur Musiki Heyeti olarak görevine devam etmiştir (Antep, 2003). Bu kuruluş bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’dır. Her ne kadar “günün şartlarına göre islahı” yapılmış olsa da 1883’de kurulmuş bir Osmanlı kurumu olan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüştürülür. Darülbeyti örneği de aşağı da görülecektir. Siyasî açıdan Cumhuriyet’i ayrı bir dönem saymayan yazarların yanına bu bilgiler de eklendiğinde kültür ve sanat alanı açısından dönemlendirmede de tartışmanın boyutu genişlemektedir***.

On yıla yakın bu ilk dönemin sonunda inkılapların çoğu gerçekleştirilmişti. Harf ve şapka inkılapları, başka ideolojik göndermeler de içerirken, aynı zamanda görsel bir

* Bu sanatların nasıl kullanıldığı için bkz. Bölüm 2.3. “Eski” ile “Yeni” Ekseninde Kültür Sanat

** Muzika-yı Humayun için bkz. Bölüm 2.4. “Eski” ve “Geleneksel” i Temsil Eden Osmanlı

*** “Siyasî açıdan Cumhuriyet’i ayrı bir dönem saymayan yazarlar”a örnek olarak bkz. Bölüm 2. Türkiye Cumhuriyeti ve Batılılaştırma Paradigması

dönüşümün sembolleriydi. Bu dönüşüm sanatçılar tarafından da yapılmalıydı. Mimar Behçet ve Bedrettin'nin 1933'de *Mimar* dergisinde yer alan "Türk İnkılâp Mimarisi" yazısından Sibel Bozdoğan'ın yaptığı aktarma Türkiye'de sanatların ve yaratıcılarının izlenmesi gereken yol açısından önemliydi:

Yüce Türk milleti kıyafette inkılâp yaparken fesi asrileştirmeyi düşünmedi, şapkayı kabul etti. Harf inkılâbı yaparken bir takım işaretlerle eskiyi yenileştirmeyi düşünmedi. Latin harflerini aldı. Bugünün Türk mimarları da kubbeli, çiçekli ve çinili şekilleri bıraktılar. Yeni ve mantıki bir yol üzerinde yürüyorlar.

(Bozdoğan,2002)

Bu alıntı ilk on yıldan sonraki daha keskin ve somut dönüşümü örneklemesinin yanında başka bir meseleyi daha düşündürmektedir. Mimar Behçet ve Bedrettin'nin tespiti Türkiye'deki diğer Batı kaynaklı sanat alanları ile karşılaştırıldığında eş zamanlı görünmeyen bir durum oluşturur. Sözü edilen keskin ve somut dönüşümün tiyatrodaki yansımalarını görmeden önce 1930'lardan sonra bu dönüşümün sanat alanındaki etkisini ve eş zamanlı görünmeyen durumu Ziya Gökalp'in fikirleri üzerinden incelemek ilginç sonuçlar doğurabilir.

4.1. Cumhuriyet'in Ziya Gökalp Kaynaklı Sanat Paradigması

Yukarıdaki alıntıda "kubeli, çiçekli ve çinili şekiller" den kastedilen Osmanlı'da Meşrutiyet'in ilanı ile başlamış ve Birinci Milli Üslup diye de adlandırılan Milli Mimari Rönesansı'nın görsel özellikleridir. Osmanlı mimarisinin görseelliğine ait temel göndermeler içeren bu mimari "eskiyi yenileştirme ve asrileştirme" isteği yüzünden yeni inkılaplarla örtüşmemektedir. Dolayısıyla yürünecek "yeni ve mantıki yolda" bu mimari süratle terk edilmelidir. Bozdoğan (2002) Milli Mimari Rönesansı'nın ortaya çıktığı bu dönem için, mimari alanda bir milli üslup fikrinin geliştirildiği bağlamın hazırlanmasında kültür ile medeniyet arasındaki ünlü ayrımın önemli bir tema olduğunu vurguluyor. Bu tema Milli Mimari Rönesansı'nın geliştiği dönemde Ziya Gökalp tarafından teorileştirilecek ve onun medeniyet ile kültür arasındaki ayrımını yapmasını sağlayacaktı. Medeniyet ile kültürün birbirinden ayrılması sayesinde Gökalp'e göre "muasırlaşmak demek çağdaş bir medeniyette gittikçe gelişerek ilim ve teknikte hiçbir milletten geri kalmayacak üstün bir yer kazanmak" ve "çağdaş medeniyetin akıl ve ilmi ile silahlandığımız halde bir Türk-İslâm kültürü yaratmaya" çalışmaktı (Ülken, 2001). Böylece "medeniyet" dışarıdan alınabilecek "kültür",

bizden olacaktı. 1908'den sonra örnekleriyle var olmaya başlayan mimari üslup şüphesiz Meşrutiyet'in ilanıyla gelişen milliyetçilikten etkilenmişti. Bu bağlamda temel sorunlardan biri "Osmanlı Formlarının Tükletilmesi"* ydi. Bu açıdan Osmanlı kültürü (ve mimarisi) her ne kadar Türklerin din itibarıyla ait oldukları İslami cemaati temsil ediyorduysa da, bu kültür, İslâm cemaati içindeki diğer milliyetlerin kültürlerinden ayrı, Türklere özgü bir kültürdü (Bozdoğan, 2002). Milli Mimari Rönesansı ve Ziya Gökalp'in fikirlerinin ortak kökleriyle ilgili şu tespiti yer verdikten sonra Gökalp'in Cumhuriyet'in kültür politikaları üzerindeki etkisinden hareketle bir deneme yapmak mümkün olabilir:

Onun [Gökalp'in] perspektifine göre, "milli kültür" ün gerçek kaynağı, Osmanlı sultanlarının yüksek kültürü değil, Türklerin halk kültürü olabilirdi – 1930'ların sonlarında gerçekten de böyle olacaktı. Buna rağmen, Milli Mimari Rönesansı, 1908'den beri zaten yerleşmiş olan inşa pratiği olmanın ötesinde, Gökalp'in özlü savlarını birebir mimari terimlere tercüme ediyormuş gibiydi. Klasik Osmanlı mimarisinden (yani Türk kültüründen) alınan unsurla, Avrupa'nın akademik tasarım ilkeleri ve inşaat teknikleriyle (yani Batı medeniyetiyle) birleştiriliyordu.

(Bozdoğan, 2002)

Gökalp'in yüksek kültür ve halk kültürü algısı ve bunun Cumhuriyet'e yansımalarına ileride gelinecektir. Milli Mimari Rönesansı ya da sonradan konulan ismiyle Birinci Milli Üslup 1930'lara kadar devam etmiştir. Cumhuriyet'in ilk on yılında bu üslup benimsenmiş, bir çok kamu binası bu tarzda yapılmıştır. Yukarıda Mimar Behçet ve Bedrettin'den yapılan alıntı yılı itibarıyla de Birinci Milli Üslup'a karşı takınılan tavrı iyi örneklemektedir. Bu tarihlerle birlikte Ankara merkezli olmak üzere binalar "Yeni Mimari" üslubuyla inşa ediliyordu. Bu üslup halk dilinde "kübik mimari" olarak tanınacaktı. "Kübik mimari" 1940'lara kadar gerek kamu binalarının, gerekse konutların vazgeçilmez üslubu oldu.

Önceleri Atatürk de dahil Cumhuriyet elitlerini heyecanlandıran Milli Mimari Rönesansı'nın 1930'larla birlikte aniden bırakılması "eski" ile "yeni" arasındaki seçimin mimari tezahürü olarak görünebilir. Ne var ki bu noktada başka sanat alanlarında ne olduğuna ve o sanat alanlarının Cumhuriyet eliti tarafından nasıl bir gelişim izlemesi gerektiği düşüncesine bakmak ilginç sonuçlar çıkarabilir. "Eski" ile "Yeni" Ekseninde Kültür ve Sanat'ın incelendiği (2.3.) bölümde Metin And'ın Atatürk'ün yalnızca müzik alanında fikirlerini açık bir biçimde oluşturduğu fikrine ve estetik anlayışını Ziya Gökalp'in fikirlerine

* Sibel Bozdoğan'ın *Modernizm ve Ulusun İnşası* isimli kitabının birinci bölümünde bu başlıkla bir alt-bölüm vardır.

dayandırdığını söylemesinin ardından Gökalp'ten yaptığı alıntıya yer verilmişti. Buna bir örnek olarak Atatürk'ün 1934'te yaptığı Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açış konuşmasından şu alıntı verilebilir:

Arkadaşlar! Güzel Sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çok, en önde görülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yani değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir.*

(Nutku, 1999b)

And Atatürk'ün bu fikirlerinden aynı zamanda diğer alanlardaki sanatçılara bilgi vermek ve yol göstermek amacıyla da yararlanıldığını ekliyor ve böylece bu fikirleri inceleyerek, Atatürk'ün tüm sanatlar ve özellikle tiyatro üzerine olan genel görüşlerini de anlayabileceğimizi öne sürüyor (And,1999b). Yukarıda Bozdoğan'dan yapılan alıntıda "1930'ların sonunda gerçekten böyle olacaktı" ibaresi de yine Cumhuriyet'in kültür politikalarının Gökalp'in fikirlerini içerdiğini göstermektedir. Kültür alanından verilmiş olmasa da Atatürk'ün fikrî temellerinde Gökalp'in fikirlerinin olduğuna dayalı bir örnek Toktamış Ateş tarafından şöyle ifade edilmektedir:

..., Mustafa Kēmal Cumhuriyet'i sağlam temellere oturtabilmek amacıyla Osmanlı İmparatorluğu'yla manevi bağları koparma çabasına girişince, bu konuda Ziya Gökalp'in düşüncelerinden önemli ölçüde yararlandı.

(Ateş, 2001)

Atatürk'ün müzik üzerine Gökalp kaynaklı fikirleri 1920'lerin ortalarından itibaren müzisyenler tarafından uygulanmaya başlandı. Halk müziğinin Türkiye'de çok sesli Batı müziğine kaynaklık etmesi kesintisiz bir çizgiyle devam etmiştir. Türk Beşleri'nden başlayarak ilk dönem Türk bestecilerinin eserlerine bakılırsa bu durum açık olarak görülebilir. Örneğin en önemli bestecilerimizden Ahmet Adnan Saygun, Atatürk'ün evrenselliğe ulaşabilecek nitelikte, ulusal bir Türk müziği yazılması arzusunu, kendine ilke edinmişti (İlyasoğlu, 1998). Ankara Devlet Konservatuvarı'nı kurmak için görevlendirilen Paul

* Bu konuşma 2.3. numaralı bölümde And'ın Gökalp'ten yaptığı alıntıyla karşılaştırıldığında Atatürk'ün fikirleri üzerinde Gökalp etkisi açıkça ortaya çıkmaktadır.

Hindemith'in müzik sanatının yurt sathında nasıl yaygınlaştırılacağı ile ilgili verdiği raporda "Halk musikisi kitabı hazırlanmalı, müzikçiler köylere gitmeli, aylarca kalarak "müziği yaşamalı", ancak bundan sonra kendi bestelerinde bu müzikten yararlanmalı"dır deniliyordu (Akaş, 2004). Halk Müziği'nden ulusal bir Türk müziği çıkarma yolunda  nl  Macar besteci B la Bart k 1936 yılında Türkiye'ye davet edilmiş, bu seyahatinin ardından "Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi" adında bir eser de yazmıştı.

And'ın belirttiği gibi Atatürk'ün müzik alanındaki fikirlerinden diğer alanlardaki sanatçılara bilgi vermek ve yol göstermek amacıyla da yararlanılmıştır. Bunu Türkiye'de Batı kaynaklı sanatların izlediği yolu inceleyerek görebiliriz. Müzik alanındaki yöntem 1930'ların ortalarından itibaren resim alanında da uygulanmaya başladı. Temel  ıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmak olan D Grubu Ressamları'na 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılmasıyla, sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve "kübist" denebilecek eğilimlerle Anadolu k yl klerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları dikkati çeker (Tansuğ, 1999). D Grubu'ndan sonra gelen Yeniler Grubu da toplumsal konulara eğilmelerinin yanı sıra ulusal sanat sorunu ile uğraşmaya, halk kültürünü kaynak olarak almaya devam ettiler. Yeniler Grubu'ndan sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun  ğrencilerinin kurduğu 10'lar Grubu'nun en önemli amaçlarından biri Anadolu'nun geleneksel nakış öğelerini  ağdaş Batı resminin anlatım biçimleri ile bağdaştırmaktı. Nilüfer  ndin'nin Eyüboğlu'nun  ğrencilerinin bu girişimleri ile ilgili görüşlerinden yaptığı alıntı, medeniyet ve kültür ayırımından yola çıkarak müzik alanında izlenen yolun ressamilar tarafından nasıl i selleştirildiğine iyi bir örnektir:

Türk tezyini sanat dehasıyla ancak garp resminin temeli üzerine esaslı bir şekilde durduktan sonra temasa geldiler. Tezyini sanatlarımızı  b d eden, icat fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş, vuzuhu benimsemeğe başladılar. Bu benimsemede bir gün bir Fransız, bir İşpanyol, bir Alman ressamından öteye gideceklerine eminim.    nk  benimsemeye çalıştıkları vuzuh babalarının dedelerinin malıdır.

( ndin, 2003)

Bu alıntıdan yola çıkarak Eyüboğlu'na göre 10'lar Grubu'nun ressamiları "garp resminin temeli üzerine esaslı bir şekilde durduktan" yani "medeniyet" i aldıktan sonra "Türk tezyini

sanat dehasıyla” yani “kültür” le temasa geçmişlerdi. Gökalp etkisinin bu boyutta görünür olmasının önemine aşağıda değinilecektir.

1935 tarihli CHP programında arzu edilen kültürü anlatmak için şu ibare kullanılıyordu: “teknik beynelmilel, ruh Türk; usûl beynelmilel, üslup Türk”. Müzikten sonra resmi etkileyen bu tavır, 1940’ların başıyla birlikte mimaride de etkili olmaya başladı. Bozdoğan’ın (2002) “modern Türk mimarisinin en önemli ismi olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz” diye tanımladığı Sedat Hakkı Eldem Milli mimari hareketin lideri olmuştur. Eldem, hayatını ve kariyerini, eğik tuğla çatılı eski ahşap evleri – Osmanlı İmparatorluğu’nun geniş topraklarının Balkanlar’dan İstanbul’a ve Kuzey Anadolu’ya kadar dört bir yanına yayılmış olan arketipik “Türk evi”ni – incelemeye, belegelemeye ve modern tasarıma uyarlamaya adanmıştır (Bozdoğan,2002). Bartók örneğini takip ettiği iddia edilebilecek olan birçok mimarlık öğrencisi 1930’ların sonları ve 1940’ların başlarında çeşitli Anadolu kasabalarının geleneksel evlerini incelemiş, bunların ölçekli çizimlerini yapmış ve üzerlerine tezler yazmışlardı. Eldem’in, Emin Onat’la birlikte tasarladığı 1942-1944 yılları arasında yapılan İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi “Türk evi” fikrinin büyük bir kamu binası ölçeğinde büyütüldüğü önemli bir örnektir (Bozdoğan, 2002). 1937’de tasarlanmış Türkiye Büyük Millet Meclisi ve 1942’de tasarlanmış Anıtkabir de o yıllardaki milli mimari fikrinin anıtsallık, milli simgecilik ve klasisizm taşıyan örnekleridir. Milliyetçi Türk tarih ve dil teorilerinin ışığında, Anadolu’nun “klasik” mirası (Yunan, Helenistik ve Roma mirası) da, Hititlerin ve Sümerlerin mirası kadar Türklüğün kökenlerinin arandığı ortak nesebin bir parçasıydı (Bozdoğan, 2002). Bu perspektifle bakıldığında bu ortak mirastan da bir “Türk ruh”u, “Türk üslup”u çıkartılabilirdi. O yılların milliyetçi söyleminin de etkisinin çok olduğu, klasisizme daha yakın görünen bu milli üslubu, Eldem’inki kadar kendini belli etmese de, müzikte başlamış akımın devamı olarak görmek, “ortak miras” meselesi de göz önüne alındığında, zorlama olmayacaktır.

Gökalp temelli Cumhuriyet kültür ve sanat önermesi olan “usûl beynelmilel, üslub Türk”ün tiyatro alanına yansması yoğun olarak 1960’larla birlikte olmuştur. Detayları ilerleyen bölümlerde görülebilecek olan bu tavır “geleneksel” diye adlandırılan Türk gösterim biçimlerinden faydalanılmasıyla ortaya çıkmıştır. Özellikle 1960’lardan 1970’lerin sonlarına kadar olan dönemde Türk oyun yazarlığının kendisine en çok dert ettiği meselenin ortaoyunu, karagöz ve meddahıtan çağdaş dünya tiyatrosu örneğinde oyunlar çıkarmak olduğu söylenebilir. Böylece 1930’larda Atatürk’ün önderliğinde Ziya Gökalp’in fikirlerinden çıkarak oluşturulan ve ilk örnekleri müzik alanında görülen batılılaşma paradigması en son

tiyatro alanına gelmiş olur. Bu noktada Mimar Behçet ve Bedrettin'den yapılan alıntıdan sonra sözü edilen eş zamanlılık sorununa geri dönülebilir.

1930'larda Türkiye'de mimarinin diğer Batı kaynaklı sanat alanları ile karşılaştırıldığında eş zamanlı görünmeyen bir durum oluşturmasından yol çıkarak, yukarıda örnekleri verilen tarihsel gelişime de bakıldığında üzerinde durulması gereken bir mesele ortaya çıkmaktadır. "Eş zamanlılık"tan kastedilen şöyle özetlenebilir. 1908'le başlayıp 1930'ların başına kadar devam eden Milli Mimari Rönesansı ile Ziya Gökalp'in medeniyet ve kültür arasındaki ayrımını yaptığı eserlerini yazdığı tarihler aynı dönem içinde yer alır*. Bu dönem içindeki mimari akımla Gökalp'in başını çektiği fikrî akım birbirini etkilemiş, iki yönlü olarak birbirine kaynaklık etmiştir. Bozdoğan'a (2002) göre Gökalp'in bilim-ve-teknoloji merkezli evrensel medeniyet anlayışı ile daha manevi milli hars (kültür) arasında yaptığı ayrım, 1910'lar ve 1920'lerdeki Osmanlı canlandırmacısı mimari için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Bu üslupda Ankara'da yapılan Türk Ocağı'nın Ziya Gökalp'in bizzat takdir ve beğenisini kazandığı da bilinmektedir (Bozdoğan,2002). 1930'lara gelindiğinde bu üslub radikal bir biçimde bırakılır. Bu kopuşun nedenlerine fikrî bir boyut da kazandırılır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu 1933'de *Kadro* dergisinde yazdığı "Kültür ve Medeniyet" başlıklı yazıda bu fikrî boyutu şöyle oluşturmaya çalışmaktadır:

Eğer medeniyet, insan iradesinin tabiata galebesi gücünde bir derecenin, bir merhalenin adı ise, kültüre de nihayet, bu galebeyi mümkün kılan akli vasıtaların birikip toplanması hadisesinden başka ne diyebiliriz?... Bizde de bir Rönesans devrinin başlamasını bekleyenler var. Fakat hiç kimse bu devreye bir *preculturel* – *kültür öncesi* safhasından sonra girilebileceğini kabul etmek istemiyor. Bu safhanın adı "ileri teknikli bir cemiyet taazzuvu" dur. Yüksek kültür sarayının yolu mutlaka buradan geçer ve başka yerden ona yol yoktur.

(Bozdoğan, 2002)

Karaosmanoğlu bu fikirleri ile Gökalp'in medeniyet ve kültür ayrımını reddediyordu. Yazının yayınlandığı yıllardaki mimari de bu görüşlerin görsel kodlarını yansıtmaktaydı. Ne var ki eş zamanlılıkla ilgili sorun olarak kastedilen mesele bu noktada ortaya çıkmaktadır. 1930'larda aslen Osmanlı unsurları taşıdığı için mevcut mimari üslubun reddi aynı zamanda kültür ve medeniyet arasında bir fark olamayacağı görüşüne dayandırılıyordu. Bununla birlikte 1930'larda Atatürk'ün müzik üzerine Ziya Gökalp'in, medeniyet ve kültür ayrımını eksen

* Ziya Gökalp'in bu fikirlerini topladığı eseri *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak* 1918 yılında yayınlanmıştır.

alan, fikirlerinden kaynaklanan yeni “Türk Müziği” düşüncesi uygulanmaya çalışılıyordu. Mimari, Gökalp’in fikirleri ile gelişmiş üslubu reddederken, başka bir alan olan müzik Gökalp’in fikirlerine yeni bir yorum getirme çabası içindeydi. Bu yeni çaba Gökalp’in fikirlerinin “Cumhuriyet yorumu” olarak tanımlanabilir. Ama aynı yıllarda Gökalp’in medeniyet ve kültür ayrımının fikrî boyutta da reddedilme çabası meseleyi karmaşık bir hale getirmektedir. Daha da karışık olanı medeniyet ve kültür arasında bir ayrım olmadığı düşüncesinin sanat alanları içinde genel bir tavır olarak bir tek mimarideki üretimi etkilemiş olması, bunun fikrî boyutta desteklense dahi fazla uzun sürmemesidir. “Kübik mimari” nin herhangi bir “halk” kimliği olmaksızın on yıla yakın bir zaman geçerli mimari söylem olmasına benzer diğer alanlardan örnek bulmak zordur. Müzikle başlayan halk kültüründen yararlanarak çağdaş Türk sanatını yaratma çabası, yukarıda da örneklerinin görüldüğü gibi resim, mimari ve tiyatrodaki devam etmiştir. Sedat Hakkı Eldem’in başını çektiği milli mimariye bazı Türk mimarlık tarihçileri tarafından, Bozdoğan’ın (2002) eleştirdiği isimle, “İkinci Milli Üslup” denilmesi bu bağlamda ilginçtir. Sanki mimari 10 yıllık bir kaçış yaşadıktan sonra Gökalp’in fikirlerinin “Cumhuriyet yorumu”na dönmüş gibidir. Eş zamanlılık sorunu derken kastedilen, akım ya da sanatsal bir tavır olarak adlandırabileceğimiz paradigmalardan aynı zamanda görülmelerinden öte bir durumdur. Akımlarla sanat tarihi yazma alışkanlığını öğrendiğimiz Batı sanat tarihi içinde de farklı sanat dallarından birbirini tarih olarak karşılamayanlara örnekler bulmak olasıdır. Bu durum söz konusu edilebilecek sanat formlarının kendi yapılarıyla ya da estetik sorunlarıyla ilgilidir. Zaman zaman Batı örneğinde de ideolojik nedenlere rastlansa da bunları Cumhuriyet örneğine benzetmek kolay değildir. Türkiye’de zaten varlığı aslen ideolojik sayılabilecek, burada incelenen, sanat alanlarının sözü edilen eş zamanlılık sorununu başka bir açıdan incelemek gerekir. Aslında bu çelişkili durumdaki temel mesele, Gökalp’ten kültür ve medeniyet ayrımını alırken Cumhuriyet’in hangi kültür ürünlerini kendisine ait kabul ettiğiydi. Gökalp millet kavramını öne çıkarıyor, bütün dünyanın artık bir milletler dünyası olduğunu söylüyor ve bizde de bir an önce bu ülkünün uyanması gerektiğini savunuyordu. “Dinden ve milliyetten doğan manevi ihtiyaçlarımız Batı’dan alınamaz”dı, “oradan teknik ve ilim alınacak”tı, “ülkümüz modern bir İslam Türklüğü”ydü (Ülken,2001). Yukarıda “İslam Türklüğü”nün mimarideki yansıması Osmanlı’nın Türklüğünden ötürü sahip olduğu mimari kodların Milli Mimari Rönesansı’nda kullanılması örneğinde görülmüştü. Cumhuriyet ise “Türklüğü” İslam’dan ve Osmanlı’dan bağımsız olarak kurmak istiyordu. Gökalp’in önermesi aslında Türklüğü pekiştirmeye yönelik bir İslam anlayışını benimsemesine rağmen Cumhuriyet’in laiklik anlayışında bu da sakıncalı olabilirdi. Osmanlı geçmişine yapılabilecek herhangi kültürel gönderme kabul edilemezdi.

Cumhuriyet'in Batı'dan alınan medeniyetin yanına koyacağı kültür Gökalp'inkine göre daha da Türkleştirilmiş bir kültür olmalıydı. Bu bağlamda Cumhuriyet'e göre sanat alanlarında faydalanılacak en önemli kaynak halkın kültürü idi. Aslında Gökalp'in de önermesi buydu, ama bununla birlikte “bizden” olacak kültürle ilgili “halktan alınması”nın yanında – Milli Mimari Rönesansı'ndan da görülebileceği gibi – daha çok önermede bulunuyordu. Cumhuriyet, müzik örneğinde görülebileceği gibi, en çok “halktan alınma” kıstasını benimsedi*. Nasıl ki “modernliğin tözü değil de kolayca tanınabilen simgeleri ve dışsal biçimleri hızla cumhuriyet modernleşmecilerinin birincil meşgalesi haline geldi”yse (Bozdoğan, 2002), Gökalp'in “Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak” fikri de törpülenerek “kolayca” Türkleşmek ve Muasırlaşmak paradigmasına dönüştü. Yukarıda diğer sanat alanlarında etkisi örneklerle görülen bu “törpülenmiş” yeni paradigma onlar farkında olmadan özellikle 1960-1980 arasındaki tiyatro üreticileri arasında etkili oldu. Bugün bu paradigma etkisini tam olarak kaybetmiş değildir.

4.2. Cumhuriyet Tiyatrosunun Oluşturulması

Cumhuriyet kurulduğunda İstanbul merkez olmak üzere, zaman zaman başka şehirlerde kurulup kapanmış tiyatrolar ve Anadolu'nun çeşitli şehirlerine yapılagelen turnelerle birlikte 50 yıllık bir tiyatro birikimi vardı. Cumhuriyet'in tiyatroya kökten müdahalesi diğer sanat alanlarına göre daha geç olmuştur. Devlet Konservatuvarı 1936 yılında açılmış olsa da Devlet Tiyatrosu'nun resmî olarak faaliyete geçmesi 1949 yılını bulmuştur. Her ne kadar bu ihtiyaç Darülbeydi (daha sonraki adıyla Şehir Tiyatroları) ile karşılanmaya çalışılmışsa da, “bize milli bir devlet tiyatrosunun lazım” olduğu fikri aydınlar tarafından sert bir üslupla savunulmuştur. Bununla birlikte ilk yıllarda tiyatroya el atılmış, kanunlar çıkartılmış, oyunlar yazdırılmış ve bir takım zorunluluklar getirilmiştir. Ama sadece ilk yıllardaki bu örnekler ele alınmayıp dönem içinde tiyatrolarda neler oynandığı, yapılan tartışmalar, yazılan oyunlar da düşünüldüğünde doğrudan Cumhuriyet'in ürettiği fikirlerin ana akımı oluşturduğu bir tiyatro yapılması ilk yirmi yılın ardından gerçekleşmiştir. Bu bakımdan alışıldık tiyatro tarihi yazımına göre Cumhuriyet Tiyatrosu'nu 1923'le başlatmak kolay değildir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatro bir taraftan yeni ideolojinin yayılması için kullanılmasının yanı sıra, Türkiye'de kuruluşundan itibaren kendine dert ettiği “var olma” sorunu ile mücadele ediyordu. Tiyatro 19.yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren daha çok aydınlar – ki yönetici elit içindeki bir kısım da bu aydınlardandı – açısından bu coğrafyada da

* “Halktan alınma” kıstasının müzikten nasıl aldığını görmek için bkz. Bölüm 2.3. “Eski” ile “Yeni” Ekseninde Kültür ve Sanat

“var olma”sı gerektiğine inanılan bir alandı. Önceleri tiyatro ile de ilgilenen bu aydın profili zamanla yerini tiyatrocunun bir aydın profiline bıraktı. Her dönem birçok alanla aynı anda ilgilenen aydınlar olduğu halde Meşrutiyet’ten sonra işi sadece tiyatro olan aydınlar artmıştı. Bu “var olma” dolayısıyla da “var edilme” sorunu, Cumhuriyet’le birlikte bir ideolojik devlet meselesi haline geldi. Cumhuriyet açısından tiyatro ideolojik bir aygıt olarak hem oyunlardaki içerik açısından, hem de Batılılaşmanın simgelerinden biri olarak var edilecekti. Zaten en başından beri tiyatronun “var edilmesi”ni kendine dert etmiş tiyatrocunun elit bu arzusunu Cumhuriyet ideolojisi ile desteklemiş oldu ve böylece onlar için projeyi içselleştirmek çok daha kolay bir hale geldi. 1960’lara kadar tiyatrocunun elitin en yoğun olarak uğraştığı konu tiyatronun “var edilmesi” oldu. Çok az istisna dışında 1960’lara kadar tiyatrocular tiyatronun “var edilmesi” ile o kadar uğraştılar ki, tiyatronun kendi araçlarıyla ilgilenecek, “tiyatro”nun yapısal sorunlarını araştırarak zamanları yoktu. “Tiyatro olmalı” dan süreklilik arz eden bir çizgide bir “nasıl olmalı”ya tiyatronun kendi araçlarını kullanarak ve pratik anlamda yöneliş 1960’larda başladı. Böylece tiyatro bu tarihten sonra diğer sanat alanlarının daha önce denediği bir süreçten geçmeye başladı. “Var edilme”yle bu derecede uğraşılmasının yanında tiyatronun kendi yapısından da kaynaklanan bu gecikme* ister istemez diğer sanat dalları bu durumu 1950’ye kadar yani Cumhuriyet’in ilk döneminde yaşadıklarından- onların üretim alanını oluşturan Cumhuriyet ideolojisine ek olarak farklı politik tavırları da barındırdı. Farklı politik tavırları içinde barındırsa da diğer sanat alanlarının izinden giden tiyatro ana eksen olarak onların kabul ettiği paradigmayı benimsemişti.

4.3. İdeolojik Bir Aygıt Olarak Tiyatro

Tiyatro bir kurum olarak var olduğundan beri, çeşitli dönemlerde, ideolojik aygıt görevini görmüştür. Roma’da devletin gücünü göstermek, ortaçağda hristiyanlığı yaymak ve pekiştirmek, tarihte belirli zamanlarda belirli coğrafyalarda devrim düşüncelerini yaymak için kullanılmıştır. Yine de tiyatro en azından Batı açısından “modernite”yle birlikte bu görevini tamamlamış gibi görünmektedir. Tiyatronun bu yönde kullanımına örnekler bulunabilecek olsa da 19 .yüzyılın sonundan bugüne kadar öncül tiyatro insanların böyle bir aygıtın parçası olmadıkları muhakkaktır**. Ne var ki “modernleşme”nin bu aygıtı ihtiyacı vardır.

Cumhuriyet’in ilk yılları açısından tiyatro bir propaganda aracı ve Batılılaşmanın sembollerinden biri olarak, iki önemli alan açısından ideolojik bir aygıttı. Tiyatronun

* Tiyatro yapısı gereği sanatsal fikirleri, akımları ya da uygulamaları hep arkadan takip eder.

** Rusya gibi bazı örneklerde de bu durumun iyi sonuçlar doğurduğu söylenemez.

Batılılaşmanın sembollerinden biri olduğu için var edilmesi Osmanlı'dan günümüze uzanan bir mesele olarak hâlâ varlığını sürdürmektedir. İlk yıllarda süratle oluşturulması gereken bir tiyatro kurumu yerine mevcut Darülbedayi'den yararlanılmıştır. Dolayısıyla ilk etapta düşünülen tiyatronun bir propaganda aracı olarak kullanılması olmuştur.

4.3.1. Propaganda Aracı Olarak Tiyatro

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Basın Genel Müdürlüğü tarafından basılmış yobazlık ve din sömürücülüğünü konu alan Reşat Nuri Güntekin'nin *Hülleci* adlı oyunun önsöz şöyleydi:

İçişleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğü tarafından sahnelerde temsil edilecek piyeslerin gözden geçirilmesi sırasında birtakım gerçekliklerle karşılaşmıştır. Bu gerçeklikler içinde en göze çarpanı şu olmuştur: Türkiye'de sahne arının ve kültürün önemli yayıcısı ve dolaşıcısı sahne artistleridir. Bu özveren insanlar gazetenin, kitabın ve birçok sosyal araçların girmediği yerlere giderek temsiller vermektedirler. Memleketi karış karış dolaşan bu sahne özverenlerinin elinde halka gösterilecek, halkın kültür seviyesini yükseltecek, halka yeni dâvâları anlatacak piyesler pek sayılıdır. Bu eksikliği göz önüne alarak ulusal tezlerimizi yığına anlatacak eserleri memleketimizin tanınmış yazıcılarına hazırlatmayı faydalı bulduk.

(And, 1983)

Bu oyunun ardından yine aynı konuları ele alan ve yukarıdaki önsöz doğrultusunda Musahipzade Celâl'den *İtaat İlâmı*, Ertuğrul Şevket Pişkin'den *Şeriatçısı*, Osman Cemal Kaygılı'dan *Üfürükçü* oyunları aynı dizide yayınlanmıştır. Bu dizinin içinde yer almasa da yine ilk yıllarda "memleketin tanınmış yazıcıları" tarafından "ulusal tezleri yığına anlatacak" birçok oyun yazılmıştır. *

Atatürk olağan siyasetin ötesine geçen konularla da ilgileniyordu. Atatürk'ün görüş ve etki alanı ülkenin kültürel yaşamının akla gelmeyecek köşelerine kadar uzanıyordu (Migdal, 1999). "Ulusal tezleri yığına anlatacak" oyun yazılması işine Atatürk bizzat katılıyordu. Yazarlara oyun ısmarlıyor, konuları öneriyor, sonra yazılan metinleri okuyor, üzerinde

* Bu oyunların bazılarının isimleri konularına göre şöyledir: Türk ulusunun erdemlerini, ülkelerini, değerlerini eski tarihten alıntılarla gösterenler, *Mete*, *Özyurt*, *Atilla*, *Akın*, v.b. Devrimlerin korunmasını ve övgüsünü anlatanlar, *Cumhuriyet Çocukları*, *Beyaz Kahraman*, *Ceza Hakimi*, *On İnkılâp*, *On Yılın Destanı*, *Çınar*, *İnkılâp Çocukları*, v.b. Bireylerin toplum için esirgemezliğini, toplum yararına kolaylıkla harcanabileceğini gösterenler, *Vatan ve Vazife*, *Günlerden Bir Gün*, *Kahraman Ana*, *Devrim Yolcuları*, *Gönüllüler Türküsü*, *Atatürk'e İlk Kurban*, v.b. Osmanlı tortusu ile ülkücü kuşağın çatışmasına yer veren oyunlar, *Bir Zabitanın On Beş Günü*, *Sakarya*, *Mavi Yıldırım*, *Ülküm'e Doğru*, *Yaman*, *Tipi*, *Hürriyet Apartmanı*, *Yarım Osman*, *Yaşayan Ölüler*, v.b. (And, 1973)

değişiklik önerileri getiriyor, bu değişikliklerin gerçekleşmesini oyunu yeniden okuyarak ve provalarda hazır bulunarak denetliyordu (And,1983). And'ın (1983) aktardığına göre bu çalışmalardan üçü, *Bay Önder*, *Taş Bebek* ve *Bir Ülkü Yolu* Milli Kütüphane'de Münir Hayri Egeli dosyasında Atatürk'ün işlek ve onun kişiliğini yansıtan el yazısı notlarıyla saklanmaktadır. Ayrıca bu oyundan ilk ikisi yine Atatürk'ün önerisiyle opera yapılmıştır. Atatürk'ün yaşamı örnek alınarak yazılmış *Bay Önder*'i Necil Kâzım Akses, *Taş Bebek*'i Ahmet Adnan Saygun bestelemiştir. İlk Türk Operası da Atatürk'ün ısmarlamasıyla ortaya çıktı. Olayın nasıl geliştiği sanatın o yıllardaki işlevinin anlaşılması ve sanatçıların ruh haline örnek olması açısından önemlidir. 2002 yılında Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda verilen konserin program kitapçığından aktarmadır:

... 1934'te, İran Şahı Türkiye'yi ziyarete geldiğinde, Atatürk için, yeni Türk toplumunun temeli olan, devrimlerin tanıtılması açısından, önemli bir fırsat ortaya çıkmıştı. Atatürk, büyük önderlere mahsus önsezisi ile, amacına ulaşmak için en etkili gücü, müziği kullanmak niyetindeydi. Konusunu bizzat vererek, bir opera bestelenmesini istedi. Şah'ın gelmesine iki aydan az bir süre vardı. Böylesine az bir sürede bir operanın ortaya çıkması ancak bir mucize olabilirdi. Bu mucizeyi gerçekleştirecek doğru sanatçı bulundu; A. Saygun libretto yazarı Münir Hayri Egeli'nin verdiği metni okuduğunda, bu işin zorluğunu, hatta olanaksızlığını görmüştü. Ama bu Atatürk'ün arzusu idi, konuyu bizzat hazırlamıştı, bu operanın gerçekleşmesi, mûsikî devriminin ilk büyük aşaması olacaktı. Ata'ya ve Cumhuriyet'e bağlılığının coşkusu ile, Saygun Özsoy'u durmadan, dinlenmeden, uyumadan, besteledi, öğretti ve yönetti. O günlerde duygularını şu cümle çok güzel özetliyor: "O heyecan içinde, Özsoy'u değil bir ayda, 15 günde yaz deseler yazacaktım."

(Refiğ, 2002)

Özsoy operası aynı zamanda taşıdığı Güneş-Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi göndermeleri açısından da önemlidir.

Denetim devrim fikirlerinin korunması açısından her alanda olduğu gibi tiyatro alanında da söz konusuydu. 1925'te hükümet, sıkıdenetime onaylatmak için gönderilen oyun metinlerini temsilde istedikleri gibi değiştirerek oynayan, ya da açık saçık, ahlâk ilkelerine aykırı temsiller veren toplulukları bir düzene sokmak için bir yönetmelik hazırlığına girişmişti (And, 1973). And'ın (1973) aktardığına göre 29 Mayıs 1934 günlem ve 2559 sayılı "Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilâtına ve Vazifelerine Dair Kanun"la tiyatro işleriyle uğraşmak

görevi bu kuruluşa verilmişti. Bu kanunla Matbuat Umum Müdürlüğü “radyo, film ve tiyatro gibi efkârı umumiye ile alâkadar olan vasıtaları mürakebe etmek” ve “memleket sahnelerinin repertuarlarını kontrol etmek”le görevlendiriliyordu. 25 Şubat 1935’te *Akşam* gazetesinde menedilen piyesler ve eserler sıralanıyordu. Bunlardan bazıları “misyoner propagandası mahiyetinde olan” *Atala*, Ibsen’in *Halk Düşmanı*, “Darülbedayi repertuarından” *Bora*, *Devlet Kuşu*, *Üçüzler*, Namık Kemâl’in *Vatan* ve *Kara Belâ*’sıdır. “Bu sıkı kontrol dolayısıyla tulûât kumpanyalarının ekserisi oynayacak oyun bulamadıklarından faaliyetlerini tatil etmişler” di (And, 1973). Bu haberden üç gün sonra gelen tepkilere yanıt olarak “Matbuat Umum Müdürlüğü İstanbul Bürosu Şefi Bay Suat” aynı gazeteye şu açıklamayı yapmıştır:

Namık Kemal’in *Kara Bela* ve diğer iki piyesi bugünkü kültüre uymayan eski rejimin izlerini taşır yerleri bulunduğu için bunların oldukları şekilde sahneye konması münasip görülmemiştir. Nitekim o rejime karşı bir hamle olmakla beraber, o zaman yapıldığı için eski rejimin izlerini taşıyan *Vatan* piyesinin de o şekilde oynanmasına müsaade edilmemiştir. Fakat bazı yerleri çıkarılarak, gönderildikten sonra müsaade verilmiştir. Tulûât kumpanyalarının bu gibi eserleri sahneye koymalarına mâni olmak, bunların tarihî kıymetlerini muhafaza etmelerine temin noktasından yine büyük bir hürmet gösterilmesine vesile olur. Öğrendiğimize göre Namık Kemâl’in *Zavallı Çocuk* piyesi de oynanmasına müsaade edilmeyen eserler arasındadır. Çünkü sahneleri Matbuat Umum Müdürlüğünce kanuna aykırı görülmüştür. Peyami Safa’nın *Claude Farrère*’den tercüme ettiği *Katil Kim* piyesi Türk kültürüne uygunsuz bulunduğundan, Yusuf Niyazi’nin *İnhidam*’ı kanunun menettiği şekilde olduğundan oynanmasına izin verilmemiştir. Kanuna aykırı görülerek temsiline müsaade edilmeyen piyesler arasında Mehmet Faruk’un *Kanlı Akşam*, Mehmet Cevdet’in *Ahız Sar*, Arif’in *Kaza ve Kader*, Şehabettin Süleyman’ın *Çıkmaz Sokak*’ı da vardır. Millî kültüre aykırı görünen *Eski Bir Dost*, *Namus*, *Ebedî Hicran*, *Şahin Giray* piyeslerinin oynanmasına müsaade edilmemiştir. *Kılıbık*, *Adalar Şarkısı*, *Şah İsmail* gibi tulûât eserlerinin oynanması men edilmiştir. Türk işçi kızının ciddiyeti aleyhinde olan *Reji Kızı*, devletler dostluk hislerine uymayan *Harp Bittikten Sonra*, din propagandasına hizmet eden *Yusuf ve Şah Yolunda* piyesleri de oynanamayacaktır.

(And, 1973)

Yine aynı tarihte *Vatan Yahut Silistre* içindeki “Padişahım çok yaşa!” , “Yaşasın Osmanlılar!” sözlerinin kaldırılması koşuluna bağlı olarak oynanmasına izin verilmişti. *Akşam* gazetesinin

4 Mart 1935'deki haberine göre *Üç Saat* isimli operetin yasaklanmasına gösterilen nedenler yeni homojen ulus kimliğinin tarifi ve bunun tiyatrodaki nasıl görünmesi gerektiği açısından da önemlidir:

Üç Saat operetinde İran, Irak taklitleri olduğu malûmdur. Belediyenin himaye ettiği bir tiyatrodaki, komşu memleketlerin şivelerini operete bir mevzu yapmak da müdafaa edilir bir fikir değildir. Bunu da menetmek lâzımdır. Türkiye'de azınlıkların şiveleriyle alay etmek, Kürt, Lâz taklitleri yapmak, bugünün tiyatro, operet mevzularının dışında kalmalıdır. Osmanlı İmparatorluğu devrinde millî şuur teşekkül etmediği için Karadenizli'ye Lâz, Sivas'tan öte taraftakine Kürt denilir, azınlıkların şiveleriyle alay edilirdi. Bütün bunları, Karagöz, Ortaoyununda pek iyi görebiliriz. Yurttaşların şiveleri ve kıyafetleriyle, Osmanlı görüşüyle alay etmek, onları operete, tiyatroya geçirmek, bugünkü şiarlarımıza uygun olmayan hareketlerdir. Matbuat Umum Müdürlüğü, Teşkilât Kanunun mucibince Osmanlı İmparatorluğu devrinden kalma bu gibi oyunları tasfiye etmek mecburiyetinde kalmıştır.

(And, 1983)

Tiyatronun doğrudan propaganda aracı olarak kullanılması daha çok ilk yılların meselesi idi. Asıl mesele tiyatronun yaygın bir sanat dalı olarak Türkiye'de "var edilmesi"di. Çünkü "Gerçek medeniyet, edebiyat ve sanattan doğar. Güzel koku çiçekten dağıldığı gibi, medeniyet de güzel sanattan fışkırır. Tarih, tiyatroşuz yükselmiş bir millet gösteremez"di (Ertuğrul, 1993).

4.3.2. Batılılaşmanın Sembolü Olarak Tiyatro

Başlangıcından itibaren Türk tiyatro tarihine yayılmış en önemli mesele "var olma", "var etme" meselesidir. Bugün hâlâ önemli bir ölçüde varlığını sürdürmektedir. Bu, ithal edilmiş diğer sanat alanları için de geçerlidir. Özellikle tiyatro açısından bu sorun kesintisiz bir biçimde devam ettiğinden -savunucu aydınların profili veya savunma şekilleri değişmiş olsa da- Osmanlı'dan Cumhuriyet'e değişmeyen bir olgudur. Yine de iki dönem arasında tiyatroyu "var etme" sorunu açısından farklılıklar vardır. Cumhuriyet bu sorunu bir devlet politikası olarak ele almıştır. Osmanlı döneminde gerek devletin (örn. Güllü Agop'a verilen on yıllık imtiyaz), gerekse devletin alt kademelerinin (Şehremini'nin desteği ile

Darülbedayi'nin kurulması*) desteği, izni ya da müdahalesi ile tiyatrodaki ilerleme kaydedilmesi düşünülmüştür. Ama Cumhuriyet'in doğrudan, devlet politikasının bir parçası olarak yaptığı müdahale önceki ile karşılaştırılmaz niteliktedir. Aydınlar açısından değerlendirildiğinde de farklılık belirgindir. "Var etme" meselesini kendine ilk dert etmiş aydınlar o dönemdeki yönetimin Batılılaşma hareketine karşıydılar. Erken Cumhuriyet dönemi aydınları ise yönetimle her zaman koştur hareket etmiştir. Cumhuriyet'ten önce tiyatro alanında, doğrudan devlet tarafından kurularak süreklilik arz etmiş, kamuoyu ilgisi yaratmış, entelektüel faaliyet alanı oluşturmuş kurum yoktur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında da tiyatroyu "var etme"yi kendilerine zaten amaç edinmiş aydınlar bu görevlerine devam ediyordu, hükümet de onları destekliyordu. Bu destek çıkarılan koruyucu kanunlarla, kurulan cemiyetlerle ve bizzat devlet büyüklerinin sözleriyle oluyordu. 1927 yıllarında, Ankara Hükûmeti yurdun her yanında tiyatrolar kurma eğilimi göstermişti (Nutku, 1969). 1930 yılında yürürlüğe giren Belediyeler Yasası'nda belediyelere "ihtiyari" bir görev olarak tiyatro binası yapmak ve tiyatro topluluğu kurmak hakkı tanınıyordu (Nutku, 1969). Bu yasayla birlikte 1931'de Darülbedayi İstanbul Belediyesi'ne bağlı bir kurum oldu ve 1934'de adı Şehir Tiyatrosu olarak değiştirildi. Özdemir Nutku'ya (1999) göre bu sayede Darülbedayi daha sağlam bir temele oturarak "dilenci bir kurum" olmaktan kurtulmuştu. Belediyeler yasasında tiyatro ile ilgili ibare olması ve Darülbedayi'nin belediyeye bağlanması sanatçıların devletten talep ettikleri bir şeydi ve Atatürk de bu konuyla ilgilenmişti (And, 1973).

Tiyatronun yaygın hale getirilmesinde önemli bir kurum da Halkevleri'ydi. 1932'de "millet olarak medeniyet yolunda bir zamandan beri kaybettiğimiz mesafeyi en kısa bir zamanda kazanmak ve medeniyet safında lâyık olduğumuz mertebeye yani en ileriye varmak" (Öndin, 2003) amacıyla kurulan Halkevleri dokuz koldan oluşuyordu ve bu kollardan biri tiyatroydu. Halkevlerinde oyun metinleri yayımlanıyor, gönüllü gençlere tiyatro öğretimi için dersler açılıyordu. 16 Ağustos 1932'de *Cumhuriyet* gazetesinde Celâl Tahsin Bey'in açıklaması halkevlerindeki tiyatro faaliyetinin kapsamına bir örnektir:

Şubemiz talebe kaydına devam ediyor. Üç senelik bir ders programı tanzim ettik. Her sınıf yirmi efendiden mürekkep olacak ve fazla talip zuhurunda sınıfların adedi arttırılacaktır. Bir müddet sonra bir temsil grubu teşkil edilecek, bu meydan, az çok ders görmüş ve sahneye çıkmış, faaliyet gösterebilecek efendilere ayrılacaktır. Dershanemiz bir tiyatro mektebinin temeli olacaktır. Şubemiz tarafından bir talimatname hazırlanarak Halkevi Riyasetine gönderilmiştir. Her üç sınıfı

* Darülbedayi Şehremini'nin desteği ile kurulmuştu ama daha sonra Şehir Tiyatroları olduğu dönemdeki gibi doğrudan oraya bağlı bir kurum değildi.

muvaffakiyetle ikmal edip diploma kazananların hariçte temsil gruplarında çalışmalarını temin etmeye çalışacağız. Temsil grubumuz turneler tertip ederek, halka açık havada meccanen temsiller verecektir.

(And, 1973)

Daha sonraki yıllarda Halkevleri'nin yeni tiyatro yapılarına da büyük katkısı olmuştur. Halkevleri için yapılan tiyatrolar yurt yüzeyine yayılmış, bunlardan zaman zaman profesyonel topluluklar da yararlanmıştır (And, 1973).

Cumhuriyet'in kuruluş yılında ilk özel tiyatro olan Fikret Şadi'nin "Milli Sahne"si Ankara'da açılmıştı. Devlet ileri gelenleri, gazeteci ve çeşitli söz sahibi kimseler Şadi'nin tiyatrosunu ve genelde tiyatroyu geliştirmek için "Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti"ni kurdu. 16 kişilik Himayet Heyeti, 6 kişilik İdare Heyeti, koruyuculuğuna aldığı Temsil Heyeti (yani Milli Sahne Topluluğu) ve 5 tanınmış yazardan oluşan Edebi Heyeti ile Cemiyet "evvel be-evvel temsil heyetlerinden birisini himayesine alacak ve bunun inkişaf ve terakkisine muktazi bütün maddi ve manevi muavenetlerini temin" edecek, "Saniyen nüfusu kesif şehirlerden başlamak üzere peyderpey memleketin hemen her tarafında beledi teşkilâtın muavenetiyle ihtiyaca göre tiyatro binalarının tesisine" çalışacaktı. 1927 yılında kurulan "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" güzel sanatların her dalından sanatçıların bir araya geldikleri bir oluşumdur. "Bu birlik, birbirine inanan insanların ittihadı, güzel sanat kollarının birleşerek birbirine yardımcı olma ve kuvvet kazanma ittifakıydı" (Zobu, 1966). Kuruluşundan altı ay sonra tiyatro şubesi de kuruldu. Daha çok Darülbedayi sanatçılarının görev aldığı şube dershaneler açtı, oyunlar oynadı ve yetiştirilen öğrencilere temsiller verdirdi (Zobu, 1966). Birlik aynı zamanda tuluât kumpanyaları ile ilgili olarak Polis Müdürlüğü ile görüşmüş ve "tiyatro sahnelerinden sinema ve varyetinin kaldırılması, tiyatro kumpanyalarının saat yarımında (gece) temsile hitam vermesini, müdir-i mesullerin evsaf-ı içtimaiyeyi haiz olmasını, elfaz-ı galize (kaba sözler), cinaslı kelimeler (hani iki manaya gelen sözler vardır ya, bir tanesi mutlaka ayıp manaya gelir) sarf ve istismal edilmemesini" talep etmişlerdir (Zobu, 1966; parantezler Zobu'ya aittir). Bu müracaatın tulûat kumpanyaları aleyhinde olmadığını belirten Vasfi Rıza Zobu idare heyetinde tulûatın büyük üstadı Naşit Bey'in de olduğunu söylüyor. Bu talepler tulûatın çökmesini önlemek içindi (Zobu, 1966) Zobu ayrıca birliğin önemini şöyle anlatıyor:

"Türk tiyatro tarihinde ehemmiyetli bir yeri" olduğunu söyledim...Öyledir. Tiyatromuz ve onun sanatçıları için bütün güzel şeylerin, kanunların, modern sanat

cereyanlarının, sendikaların, sanatçıların çalışma, hayat ve istikbal garantilerinin hep bu kuruluştan doğacağına inanmış, el ele verip, var kuvvetimizle bunların tahakkukuna koyulmuştuk. Türkiye’imizde böyle bir dernek, böyle bir “tiyatrocular topluluğu” ilk defa meydana geliyordu.

(Zobu, 1966)

Daha sonraki adıyla “Türk Güzel Sanatlar Birliği” olan kuruluş Halkevlerinin açılmasıyla lağvedilmiş ve Halkevleri’ne aktarılmıştı (Zobu,1966). Zobu, 1966 yılında *Türk Tiyatrosu* dergisinde çıkan yazısını Birlik’in faaliyette olduğu yıllarda yaşadığı bir anektodla bitiriyor. O zamanki talepleri üzerine “sabırlı ol” diyen dönemin Dahiliye Vekili Şükrü Kaya’nın bu uyarısından beri sabırlı olduğunu ama hiçbir şeyin değişmediğini yazıyor.

Devlet büyüklerinin yüreklendirici desteği ve sözleri tiyatronun “var edilme”si konusunda onların ülkülerini tiyatrocularınkiyle birleştirir nitelikteydi. İsmet İnönü 1927’de Ankara’ya turne yapmış olan Darülbedayi sanatçılarını beğeniyle izlemiş ertesi gün İ. Galip Arcan ve Vasfi Rıza Zobu’yu yanına çağırıp “devlet himayesinde bir tiyatro kurulması için düşünce ve tavsiyelerini öğrenmişti” (Zobu,1964). Üç yıl sonra Ankara’yı tekrar ziyaret eden Darülbedayi sanatçıları bu defa Atatürk’ün karşısında da oynadılar. İ.Galip Arcan Atatürk’ün ünlü özdeyişinin hikayesini aynı yılda yayınlanan *Darülbedayi Dergisi*’de şöyle aktarıyor:

... bizim hükümdarımız, bizim ulu Gazi’miz, Türk Cumhuriyeti’nin hemen bütün erkânı ortasında bizim için bir nutuk irad etti. Bu tarihi akşamı bizzat yaşadık. Bu nutkun her cümlesi hitabet san’atının bütün kudret ve sihirini taşıyan bir şaheserdi. Davetliler âyin sessizliği içinde dinliyorlar, ulvi bir heyecan dalgası bütün kalpleri sarıyor, nemli gözler derin bir hayranlık içinde minnet ve şükranın sesi belagatini fişkınyordu. Gazi nutkunu şöyle bitirdi: Efendiler, hepiniz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz, hatta reisicumhur olabilirsiniz. Fakat san’atkâr olamazsınız. Hayatlarını büyük bir san’ata vakfeden bu çocukları sevelim.

(Nutku,1999)

Tiyatronun Cumhuriyet tarafından Batılı bir sembol olarak görülmesi İstanbul’da yıllardır tiyatoyu “var etme”ye çalışan tiyatrocular ve aydınlar için sevindiriciydi. Artık arkalarında devletin desteği olacaktı. Bu destek eskisine göre artmış olsa da devlet kendi tiyatrosunu Ankara’da kuracaktı.

4.3.3. Modernliğin Önemli Simgesi Kadın Sahnede

Cumhuriyet açısından kadın değişimin en önemli göstergesiydi. Kadının önce görsel olarak değişmesi sonrada sosyal hayata katılması en çok sağlanmaya çalışılan meselelerden biri olmuştu. Cumhuriyet’i yeni erkek imgesinden çok yeni kadın imgesi temsil ediyordu. Çünkü kadının yaşadığı dönüşümün, erkeğe oranla, gözle görülür farkı Cumhuriyet’in kendi dönüşümünde görmek istediği fark kadar büyüktü. Türk kadınının sahneye çıkması bu dönüşümün önemli başlangıç noktalarından biri olacaktı.

Oyunculuk açısından tiyatronun ilk yapılanmaya başladığı yıllardan itibaren kadın oyuncu en başta gelen sorunlardandı. Kadın oyuncu bulmak zorken müslüman kadın oyuncudan söz etmek neredeyse imkansızdı. İlk yıllarda müslüman erkek oyuncu dahi çok azdı. Bu ihtiyacı (kadın-erkek), çoğunluğu Ermeni olan oyuncular karşılıyordu. Bu yüzden Türkçe telaffuz en önemli sorunlardan biriydi. 20.yüzyıl’la birlikte müslüman erkek oyuncu sayısı artmıştı, müslüman kadın oyuncunun sahneye çıkma sorununu düşünmek için erkendi. Darülbedayi kurulduktan bir kaç yıl sonra artık müslüman kızların sahneye çıkmaları gerektiği yazılıp çizilir hale gelmişti. 1918 yılında Darülbedayi’ye öğrenci olarak beş müslüman kız alındı. Bunların içinden sadece Afife 1919’da “Jale” takma adı ile sahneye çıktı. Afife Jale daha sonra polis tarafından tevkif edilip, zaman zaman kulis kapısından kaçırılmayı da göze alarak sahnede kalmaya devam etmek istediye de 1921’de Şehremaneti’nden gelen bir emirle Darülbedayi’den çıkarıldı. “Anadolu’daki kurtuluş savaşı başarıya ulaşp Osmanlı Padişahlığı yıkılincaya kadar da Dâr-ül Bedâyi idaresi bir daha hiç bir Türk kadınına sahnede görev vermedi” (Sevengil, 1968). 1923’e kadar başka müslüman kadınlar sahneye çıkmışlarsa da, ya bu gizlilik içinde yapılmış ya da zorluklarla karşılaşmıştı. Elde somut bir kaynak olmamasıyla birlikte, daha önceki bölümlerde örnekleri görülebilecek olan İttihat ve Terakki’nin çeşitli alanlarda başlattığı laikleşme hareketlerinin, müslüman kızların Darülbedayi’ye öğrenci olarak alınmaları ve Afife’nin sahneye çıkmaya cesaret etmesinde etkili olduğu düşünülebilir. Yine de müslüman Türk kadınlarını özgürce sahneye çıkarma görevi Cumhuriyet’e kalmıştı.

Müslüman Türk kadınına özgürce sahneye çıkabileceği konusunda bir nevi garanti Cumhuriyet’in kurulmasından iki ay önce bizzat Mustafa Kemal tarafından verildi. İzmir’e turneye gelen Darülbedayi sanatçıları yanlarında sahneye çıkmak üzere bir de Bediha (Muvahhit) adındaki müslüman Türk kızını getirmişlerdi. Zobu’nun (1977) aktardığına göre Paşa’nın huzuruna çıkan Behzat, Muvahhit ve Şadi onun bu konuda ne diyeceği konusunda şüphedeydiler ama Gazi onlar konuyu açmadan “Türk hanımlariyle beraber geldiğimize pek

memnun oldum. Onları güzel şiveleriyle sahneden dinlemek pek zevkli olacak” deyince, heyet-i murahasa da geniş bir nefes almıştı. Mustafa Kemal heyeti şu sözlerle uğurlamıştı: “Darülbedayi, bu memleketin hayat-ı sanatında çok sevimli ve çok sevilen bir çiçektir... Türk hanımlarının iştirakiyle bu çiçek daha serpilecek, daha sevimli bir hale gelecektir” (Zobu, 1977). Böylece 1923 yılından itibaren hızla müslüman Türk kadınları sahneye çıkmaya başladı. Sahneye çıkan bu kadınlar Cumhuriyet tarafından modern Türk kadınına örnek gösterilebilecek ilk semboller oldu.

Bu noktada Nilüfer Göle’nin tespiti, tiyatro alanında kadınlarla ilgili bu gelişmelerin Cumhuriyet’in “kadın” meselesine verdiği önem ve bu önemin nedenleriyle ilişkisini kurmak açısından yardımcı olabilir:

Her devrim ideal bir erkek tanımı getirir, ama Kemalist devrim için reformların simgesi ideal kadın imajıdır. Türkiye’de modernleşme projesi kadınların kurtuluşuyla ulusun ilerlemesini eşdeğer görür. Kamusal alana girmiş yurttaşlar olarak kadınların statüsü ve genelde kadın hakları, Kemalist reformlar için hukuki haklar ve insan haklarını güçlendirmekten daha önemlidir.

(Göle,1999)

Bozdoğan (2002) bunun nedeninin “eskiye karşı yeni” kurgusundan kaynaklandığını ileri sürüyor. Nasıl ki, daha önceki bölümlerde ele alındığı gibi, imparatorluğun geriliği ve çürümüşlüğü çağrışımlarını da beraberinde taşıyan sultanlar şehri İstanbul’a ilişkin şarkiyatçı imgeleri dengelemek için Ankara’nın modern bir kent olarak imar edilmesi önemliyse, Osmanlı haremine ilişkin egzotik fantezileri çözecek, idealize edilmiş yeni Kemalist kadın imgesi de bunun diğer bir yansımasıydı (Bozdoğan, 2002). Deniz Kandiyoti kadınların ideolojik bir malzeme olarak ele alınmasını şöyle yorumluyor:

Erkek kimliklerindeki daha tedrici değişimlerle karşılaştırıldığında, kadınlara yapılan ideolojik müdahalelerin hem daha keskin olduğu, hem de daha hararetle tartışıldığı görülüyor. Reform dönemi boyunca kadın ve aile üzerindeki tartışmalar, tehdit altındaki imparatorluğu kurtarmak için hazırlanan farklı ideolojik reçetelere bilinçli olarak dahil edildi. Şeriatın harfiyen uygulanmasını savunan İslamcılardan, İslam’dan kökten bir kopuşu yeğ tutan Batılılaşmacılara kadar herkes kadınların konumunu toplumun ahlaki esenliğinin bir göstergesi olarak kullanıyordu. Kültürel milliyetçilik İslam öncesi Türk eşitlikçiliği adına kadınların baskıdan kurtarılmasını üstlenerek,

Osmanlı ataerkilliğinin çok eşlilik ve kadınların eve kapatılması gibi belirli yönlerini özgün Türk törelerinin yozlaşması olarak mahkum ederek yeni bir söylem yarattı. Cumhuriyet kadınların özgürleşmesine ilişkin bu yaklaşımı resmi devlet ideolojisinin bir unsuru olarak benimsedi.

(Kandiyoti, 1999)

Yeni Cumhuriyet Kadını imgesi, dergi ve gazetelerde de sürekli yer alıyordu. Bunların bazıları doğrudan göndermeler içermeyen fotoğraflarken, bazıları sarıklı erkeğin yanında çarşafli kadınlarla, bakımlı, iyi giyimli hür kadınının karşılaştırılmasından oluşuyordu. Kadınların bir kısmından öğretmen, sanatçı, mühendis, doktor, pilot, v.s. olması beklenirken, diğer bir kısmından da yeni modern görüntüsüyle evde aydın bir eş, anne ve ev idarecisi olması bekleniyordu. Bu durum reklamlara bile yansıyor. İnhasarlar İdaresi , 1934'te kurum olarak kendi tanıtımını yaptığı bir ilanda, bira bardağının içerisine yerleştirdiği metinde, kadınlara kocalarını eve geldiklerinde nasıl mutlu edecekleri ile ilgili öğütler veriyordu (Cantek, 2004). Bir erkek kardeşler birliği olarak ulus devletin kurucuları, yani "ulus babaları" , "ulus anaları"nı ideal batılı kalıba girebilecek kıvamda bir hamur haline getirme görevini üstlenmiş görünmekteydiler (Cantek, 2004). Bugün Kemalist reformlar karşısında gelişmiş bir feminist eleştiri vardır. Yeşim Arat'ın Şirin Tekeli'den yaptığı şu alıntı bu eleştirileri temsil etmesi açısından önemlidir:

Kadın devriminin Kemalizmin çok önemli bir parçası olduğu doğru. Yalnız orada ilk sorumuz [feministlerin] şu: Bu devrim kadınların kendi hakları için mi yapılmıştı, yoksa bir biçimde Kemalizmin gerçekleştirmek istediği öbür dönüşümün, devlet katındaki dönüşümün aracı olarak mı kullanılmıştı? Çok ciddi olarak böyle bir araçsallık olduğunu düşünüyorum. Atatürk bir asker ve gayet iyi bir stratejist. Kadın haklarının bir devlet dönüşümü çerçevesinde ne anlama geldiğini gayet iyi değerlendirebilecek bir kişi, bir Jakoben ve bunu sonuna kadar kullanmış bir lider.

(Arat, 1999)*

Bozdoğan (2002) Kemalist reformlara yöneltilen feminist eleştirinin güçlü bir eleştiri olduğunu vurguladıktan sonra, yine de bu, söz konusu reformların, zamanın koşulları göz önüne alındığında, özellikle de sahip oldukları yeni haklar ve kamu hayatındaki yeni

* Yeşim Arat bu alıntıyı yaptığı kaynağı şöyle referanslamıştır: Şirin Tekeli, "Tek parti Döneminde Kadın Hareketi de Bastırıldı", Levent Cinemre ve Ruşen Çakır (ed.), *Sol Kemalizme Bakıyor*, İstanbul, Metis Yayınları 1991.

görünürlükleri ile kendilerini güçlenmiş hisseden kadınların kendilerinin bakış açılarından, sahip oldukları ilericiliğe halel getirmeyeceğini savunuyor.

Yukarıdaki bakış açıları da göz önünde bulundurulduğunda Türk kadının sahneye çıkma meselesinin Cumhuriyet'in "iyi niyet"inden öte bir durumu içerdiği muhakkaktır. 1923'le birlikte sahneye çıkmaya başlayan Türk kadın oyuncular, yalnızca tiyatro tarihinin ilk kadın sanatçıları değil "aynı zamanda Atatürk devrimlerinin, kadın haklarının ve özgürlüğünün ilk temsilcileri" oluyordu (Nutku, 1999b). Sonuç olarak Cumhuriyet'ten önce kendi içinde bu sorunu çözmeye yönelmiş olan tiyatro, Cumhuriyet'in "kadın" konusundaki ideallerini gerçekleştirebileceği ilk mecra haline dönüşmüştü.

4.4. Batılı Bir Tiyatro İçin Gerekli Kurumlar

Cumhuriyet, ilk on yılın ardından her alanda kendi kurumlarını oluşturmaya başladı. Cumhuriyet'le kurulmuş, geçmişle (Osmanlı) bağı olmayan kurumların varlığı Cumhuriyet ideallerinin gerçekleştirilmesinde yürütücü vazifeyi üstlenecekti. Bu doğrultuda İstanbul'da eskiden kalma kurumlar köklü değişikliklerle dönüştürülmeye çalışılıyordu*. Ne var ki Cumhuriyet kendi kurumlarını aslen Ankara'da kuracaktı.

Cumhuriyet kuruluşundan itibaren tiyatroya müdahaleler yapmıştı. Ama bunların hiçbirisi mevcut birikimden koparak kökten bir değişmeyi öngörmüyordu. Yapılan müdahaleler mevcut kurumların ıslahı niteliğindeydi. Tiyatrocu aydınlar ideallerini Cumhuriyet ideolojisi ile birleştirmiş, dolayısıyla da bu ideolojiyi tereddütsüz benimsemişti. Ne var ki bu aydınların hepsi Osmanlı döneminde yetişmişti, mevcut kurumlar da aslen Osmanlı kurumlarıydı. İlk on yılın geride bırakılmasıyla artık en başından Cumhuriyet ideolojisi ile yetişmiş ve "eski"den kalma alışkanlıklar barındırmayan yeni bir tiyatrocu nesle ve onlarla oluşturulacak kurumlara ihtiyaç vardı. Ayrıca ne kadar müdahale yapılırsa yapılsın, tiyatro İstanbul'da ortaya çıkıp geliştiğinden ve tiyatrocular da orada yetişmiş olduğundan tiyatro merkezi İstanbul'du. Tiyatronun, tıpkı sanatsal ya da siyasi diğer tüm alanlarda olduğu gibi, Ankara merkezli hale getirilmesi için devlete bağlı, yeni oyuncular yetiştirecek bir okula ve onlarla kurulacak bir tiyatroya ihtiyaç vardı. Gerçek anlamda "Batı kalitesinde bir tiyatro" yapılabilmesi için bu zorunluydu. Bu, Cumhuriyet'in Batılılaşma çabasının her anlamda Osmanlı'dan farklı olması gerekliliğinin getirdiği bir zorunluluktur. Cumhuriyet'in sanat ve kültür hayatına yön veren aydınlar tiyatro alanındaki bu sorunu 1930'lardan itibaren dile getirmeye başladılar.

* Örneğin Darülfünun 1933 yılında İstanbul Üniversitesi haline getirildi ve kadronun üçte ikisinin -yaklaşık 100 kişi- görevine son verildi. Yalnızca rejime sıkı sıkıya bağlı olanlar bırakıldı (Zürcher, 2003).

1930'larla birlikte Darülbedayi'e genel olarak huzur ve disiplin gelmişti (Nutku, 1969). 1930'larla başlayan dönemde Darülbedayi diğer oyunların yanında çok gişe yapan operetler oynamaya başladı ve bu konuda eleştiriler aldı. Eleştiriler kurumun giderek kamu yararından çok ticari getiriye odaklandığı ile ilgiliydi. Yine de Darülbedayi'nin repertuarında klasikler, Türk yazarlarının oyunları, çağdaş oyunlardan örnekler de vardı. Hatta, Nutku'nun (1999) 1927'den 1994'e kadar 9 bölümde yaptığı dönemlendirmede kurumun en çok yerli oyun oynadığı dönem 1931-1946 yılları arasındır. 1931 yılında "Tiyatro Meslek Okulu" kurulmuş 1933'de "Viyana Müzik ve Tiyatro Akademisi" başkanı besteci Joseph Marx İstanbul'a çağırılmış ve okul yeni baştan düzenlenmiştir. 1931'de belediyeye bağlanan kurumun 1934'den sonra adı Şehir Tiyatrosu olmuştu. 1930'lardan sonra güçlenen eleştiriler operetlerin ya da "hafif eserler"in oynanması etrafında yoğunlaşmış gibi görünse de aslında daha kapsamlı bir sorunu içeriyordu. Artık "eski" İstanbul'un "eski" kurumuyla uğraşmak yerine "yeni" Ankara'da "yeni" kurumlar inşa edilmeliydi. Edebiyatçılığının yanı sıra Cumhuriyet'in ideoloğunu üstlenmeye çalışan *Kadro* dergisinin kurucularından ve yazarı olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, 1934 yılında *Varlık* dergisinin yazarlar arasında açtığı Darülbedayi ile ilgili dört soruluk ankete verdiği yanıtın alınan bölüm bu durumun bir göstergesidir:

Bize bir millî Devlet Tiyatrosu lâzımdır. Bu tiyatro, zavallı Darülbedayi'nin içine düştüğü hasis endişelerden mâsun kalmak için devlet tarafından tahsisatlı olmalı; bir sanat ve edebiyat heyetinin idaresine verilmeli ve burada klâsik eserler ve ayrıca Shakespeare tercüme edilip oynanmalıdır. Aktörler bu sahneye en az iki dereceli bir ders ve talip mektebinden süzülerek girebilmelidir. Aksi takdirde Türk Sahnesi hafif komediden zırva vodvile, zırva vodvilden farce'a, farce'dan bir nevi atcanbazı maskaralığına doğru terredî edip gidecektir. Türk sahnesinin yirmi, yirmibeş yıldır geçirdiği istihaleler, krizler bunu gösteriyor. Netice: Minakyan Efendi'nin melodram sahnesi; sanat ve edebiyat bakımından, bugünkü sahnelerimizden daha yüksektir.

(And, 1973)

Cevdet Kudret'in aynı sorulara verdiği cevaptan yapılan alıntı hemen hemen tiyatro alanında izlenecek yolun habercisi gibidir:

Benim için tiyatro her şeydir. Onun başlıca vazifesi memlekete bu sanatı öğretmek, halkta onu tabii bir ihtiyaç haline getirmeğe çalışmaktır. Tiyatro bu gaye için

çalışmaya başladığı dakikada tekâmül yoluna girmiş demektir. Ancak yolunu şaşırmış müesseseler, bu işte kullanılamazlar. Çünkü onlar, yolunu şaşırmış insanlar gibi, sonradan edindikleri bir takım fena itiyatlardan, ne kadar uğraşsalar kendilerini kurtaramazlar. Bu itibarla bugün ortada tekâmül ettirilecek bir tiyatro yoktur, olsa olsa, mütekâmil bir tiyatro kurmak meselesi vardır. Bunun için de yapılması gereken iş şudur: Garba talebe göndermek veya Garpten hoca getirmek ve bunlara yalnız bir tiyatro için çalışan; şahsî nüfuzlara tâbi olmayan, İstanbul tiyatrosuyla da hiç bir rabıtası bulunmayan ayrı bir tiyatro, bir sanat tiyatrosu kurmak.

(And, 1973)

Bu alıntı aynı zamanda Darülbeydi'nin ve sanatçılarının "eskiden kalma alışkanlıklar"dan kurtulma isteği açısından da önemlidir. Nasıl 1930'ların başında mimari alandaki değişime aydınların fikirleri de kaynaklık ettiyse, tiyatro alanında, alıntılarla örneklenen, fikirler de değişimin başlamasına kaynaklık etmişti *.

Sonradan konservatuara dönüştürülecek olan Musiki Muallim Mektebi 1924'te kurulmuştu. 1934 yılında Reşat Nuri Güntekin'den bu kurumun yeni gereksinimleri karşılayacak bir biçime sokulması düşüncesiyle bir rapor istendi. Güntekin raporunda yurtdışından tiyatro öğretimi üzerine örnekler verdikten sonra, yabancı bir sahneyekorun başarılı bir çalışma olanağı bulamayacağını belirmiş ve okulun yönetiminin müzik bölümünden ayrılması üzerinde durmuştu (And, 1973). Aynı yıl Millî Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilât Kanunu çıkarıldı. Bu kanuna göre teşkilatın hedefleri "memlekette ilmi esaslar dahilinde millî musiki işlemek, yükseltmek ve yaymak, sahne temsiline her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek, musiki muallimi yetiştirmek"ti. Ancak 1936'ya kadar Teşkilât bünyesindeki temsil kolu daha çok Musiki Muallim Mektebinin Temsil Sınıfları adı altında eksik bir biçimde kalmıştı (And, 1973). 1935 yılının mart ayında ünlü Alman besteci Paul Hindemith ile Berlin'de bir sözleşme imzalanmasıyla konservatuar için ilk adım atılmış oldu. Hindemith 5 Nisan 1935'te Ankara'ya geldi, mayıs ortasına kadar kaldı, sonra çeşitli aralık ve sürelerle üç kez daha gelip gitti. Türkiye'de bulunduğu zaman zarfında dört ana rapor hazırlayan Hindemith, Ankara Devlet Konservatuarının nasıl kurulması gerektiği üzerine verdiği ilk raporunda konservatuarın, serbest müzik okulu (konservatuar), öğretmen yetiştiren okul (Musiki Muallim Mektebi) ve tiyatro okulundan oluşmasına karar verdi. Bu nedenle konservatuarın tiyatro ve opera bölümünü kurmak üzere Almanya'dan Prof. Carl Ebert'in getirilmesi kararlaştırıldı.

* Her iki alanda da, aynı yıllarda Yakup Kadri'nin fikirlerinin pratikte uygulamaya dönüşmesi dikkate değerdir.

Carl Ebert'in raporları doğrultusunda ve onun önderliğinde hangi dersler verileceği kararlaştırıldı ve öğretmenler seçildi. Bu ilk öğretim kadrosunda teori ve retorik derslerine giren Muhsin Ertuğrul da vardı. Ertuğrul 1936-37 ders yılının sonlarına doğru Ebert'i okulu "lüzumsuz bir takım mütehasşıs denilen adamlarla doldurduğu" için suçlayacak ve "Türk tiyatro mektebine Türk okutucular lâzımdır" diyerek görevinden ayrılacaktı (Ertuğrul, 1993). Dersler 1936 Kasım'ında başladı. Okula üç kız, sekiz erkek öğrenci alınmıştı*. Bu ilk öğrenciler 1941 yılında Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün katıldığı ve yüreklendirici bir konuşma yaptığı diploma töreniyle mezun oldular. Her ne kadar Konservatuar faaliyetine 1936 yılında başlamış olsa da ilgili kanun yine Ebert'in danışmanlığında 1940 yılında çıkarıldı. Bu kanunun üç maddesi Konservatuar'a bağlı bir tiyatro ve opera tatbikat sahnesi kurulmasını öngörüyordu. "Tatbikat Sahnesi" bu yasa doğrultusuna kuruldu. 1947 yılına kadar 14 tiyatro yapıtı ve 6 opera sahnelendi. 1946'da Carl Ebert Türkiye'den ayrıldı. 1947 yılında henüz kuruluş aşamasında olan Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın başına Muhsin Ertuğrul getirildi. Tatbikat sahnesinin çalışmaları konservatuardan ayrıldı. Devlet Tiyatrolarının ana sahnesi olacak "Büyük Tiyatro"nun yapımının bitmesi beklenmeden "Küçük Tiyatro"da temsiller başladı. Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu'nun çıktığı ve Büyük Tiyatroya geçilen 1949 yılına kadar geçen iki yıllık süre geçiş dönemi olarak nitelendirilmektedir. Devlet Tiyatroları opera ve bale'yi** de kapsayan bir şekilde 1949 yılında resmen kurulmuş oldu. Böylece artık tiyatro Ankara merkezli hale gelebilirdi. Ne var ki bütün projenin geliştiricisi ve yürütücüsü (Carl Ebert) artık olmadığından ilk yıllar için bu işin yürütücülüğünü yapmak yine bir İstanbulluya kalıyordu. Ertuğrul önce kuruluşundan 1951'e daha sonra 1954'den 1958'e bu kurumun başında olacaktı. Yine de Devlet Tiyatrosu asıl karakterini Ankara'da yetişmiş Devlet Konservatuarı'nın ikinci mezunlarından Cüneyt Gökçer'in 20 yıllık yönetiminde oluşturacaktı.

Tiyatroyu kurmak için de bir Alman'nın seçilmesi diğer alanlarla bağlantı kurulmasını kolaylaştıran bir durumdur. Tarihsel ve siyasi nedenlerle, ülkenin uzmanlık yardımını neredeyse sadece Almanya'dan aldığını vurgulayan Bozdoğan (2002) Kemalizmin Alman düşünürleri, liderleri ve mühendisleri tarafından dile getirilen devletçi, antikapitalist teknoloji anlayışını kendine daha yakın bulduğunun altını çiziyor. Carl Ebert'in 10 yıl boyunca yürütücülüğünü üstlendiği son müdahale ile, Cumhuriyet "medeniyet yolunda" tiyatro alanındaki gerekli kurumlarını oluşturmuştu. Konservatuar ile başlayıp Devlet Tiyatrosu'nun

* Bu öğrenciler Melek Saltukalp (Gün), Muazzez Yücesoy (önce Lutas, sonra Kurdoğlu), Nermin Ergül (Akagündüz, sonra Sarova), Ertuğrul İlgin, Esat Tolga, Mahir Canova, Nüzhet Şenbay ve Salih Canar'dır.

** Bale kuruluş kanununda Devlet Tiyatrosu'nun bünyesinde görünse de okul olarak dahi ancak 1950 yılında Ankara'ya taşınacaktı.

resmen kurulması yeni bir dönemin başlangıcıydı. Yukarıda müzik, resim, mimari ve tiyatro alanlarının belirli bir yöntemi nasıl sürdürdükleri incelenmişti. Büyük Tiyatro'nun yapımının mimari tarihi bu takip de "ilginç" bir nokta oluşturur. Bozdoğan "Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür"ü incelediği kitabını "Büyük Tiyatro"nun yapımıyla sonlandırıyor:

Yeni Mimari'nin Şevki Balmumcu tarafından 1933'te tasarlanan en paradigmatic binalarından biri ve on beş yıl boyunca Kemalist kamusal alanın ikonu olan Ankara Sergi Evi, 1944 ile 1948 arasında Paul Bonatz tarafından Devlet Opera ve Balesi'ne [Büyük Tiyatro] dönüştürülmüştü. Özgün binanın modernist estetiği ve konstruktivist kompozisyonu geri dönülmez bir biçimde tahrip edildi – yatay şerit pencereleri dolduruldu, dikey kulesi kaldırıldı ve cephesi, Selçuklu-Osmanlı düzenlerini ve detaylarını içeren klasik bir sütun dizisiyle yeniden modellendi. Bu dönüşümle birlikte, başlangıçta modernlik, ilerleme, özgür ifade ve çağdaş inşaat idealleriyle seferber edilmiş olan bir mimari kültürü – Almanya ve İtalya'dan Rusya ve ABD'ye kadar başka birçok yerde olduğu gibi – klasisizm, milliyetçilik ve devlet iktidarından oluşan bir mimari kültüre yenik düştü. İşin ilginç yanı, bu dönüşüm gerçekleşirken, CHP'nin tek-parti iktidarı da sonuna yaklaşıyor ve yeni Demokrat Parti daha liberal politikalar izleyerek iktidar tabanını genişletiyordu. Birkaç yıl içinde, 1950 seçimleri, erken cumhuriyet tarihinin otuz yılını Demokrat Parti'yi iktidara taşıyarak kapatacaktı.

(Bozdoğan, 2002)

"İşin daha da ilginç yanı" mimari kültürün, CHP'nin temsil ettiği Cumhuriyet ideolojisi ile belirlenmiş bir dönemdeki seyri sona ererken, tiyatro kültürünün Demokrat Parti dönemiyle başlayacak ama bir önceki dönemin etkisiyle hareket etmiş sanat alanlarının gelişimini izleyecek seyri yeni başlıyordu.

4.5. Yazarı Merkeze Koyan Tiyatro

Metin And *Türk Tiyatrosu'nun Evreleri* isimli kitabına önce söz konusu kitap dahilinde "Türk Tiyatrosu"ndan ne anlaşılması gerektiği ile başlıyor. Daha sonra tiyatronun kapsamına bir açıklık getirmeye çalışıyor:

Öteki sanatlardan farklı olarak tiyatro bir yandan dram, öte yandan oyunculuk gibi seyirlik olanaklarıyla ikili bir durumdadır. Dram deyince bunun tanımı Eski Yunan dramına oranla yapılmaktadır. Batı tiyatrosu hep bu ortak kaynaktan gelişmiştir. Onun için bugün bile “Bir Türk Tiyatrosu var mıdır?” sorusuyla karşılaşabiliyoruz. Soruyu Yunan dramını göz önünde tuttukça olumlu yanıtlamak güçtür. Kendimize özgü bir dramımız yoktur.

...

Böyle Türk Tiyatrosunun dram yanının yokluğu karşısında öteki yanına, yani oyunculuk yanına, yani oyunculuk gibi seyirlik yanına döndüğümüz zaman geleneksel Türk tiyatrosu başlığı altında inceleyeceğimiz bu yüzün özgün bir tiyatro niteliği gösterdiğini görürüz. Değişik etkenlerin bileşiminden oluşmuş geleneksel Türk Tiyatrosu Türk tavır ve üslûbunun güzel bir örneğidir. Daha sonra Batı Tiyatrosunun benimsenmesiyle gitgide silinmiş, günümüzde ortadan kalkmıştır. Onun yerini alan ve hızlı bir gelişme gösteren Batı Tiyatrosu aktarma bir tiyatro olmasına karşın ister istemez Türk yazarı, Türk oyuncusu ve Türk seyircisi üçlüsünün ortaklaşa yaratıcılığıyla ulusal bir renk ve üslûp kazanma yolundadır.

(And, 1983)

Bu alıntı içerdiği kuramsal bilgiler açısından tartışılabilir nitelikte olsa da And'ın bu girişle, dünyada 20.yüzyıl'ın ikinci yarısı ile gelişmeye başlamış bir anlayışa gönderme yapması önemlidir. Bu anlayışın ürünlerinden biri olan tiyatro göstergebilimi, metinsel sömürgecilğe ve tiyatroyu edebi bir türden başka bir şey değilmiş gibi kabul etme alışkanlığına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Bayramoğlu, 1999). 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra, tiyatro kuramcıları “sadece özerk, yazılı bir metinle özdeşleştirilen ve gösterimin hammaddesi olan bir dramaturginin var olduğu düşüncesinin [yani “tiyatroyu edebi bir türden başka bir şey değilmiş gibi kabul etme alışkanlığı”nın], tarihte bir tiyatro belleğinin oyun kişilerinin gösterim sırasında konuştuğu sözcüklerin aktarımı yoluyla kuşaktan kuşağa ulaştığı durumların sonucu olduğunu ve gösterimlerin bütünlükleri içinde incelenebilir olsaydı, bir ayırımın akla bile gelmeyeceğini vurgulamıştır (Barba ve Savarese, 2002). Bu dönemden başlayarak, edebi metinden ziyade oyuncunun kişisel tekniği ile sahne tekniği tiyatro sanatının özü olarak değerlendirilmiştir. (Grotowski, 2002). Bu noktada And'ın “dram” ve “oyunculuk” ayrımı tiyatro tarihini, 20.yüzyıl'ın ikinci yarısına kadar olan genel kabulle, edebi izlekten yazma alışkanlığının dışına çıkmaya çalışan bir çabadır. Ne var ki aslen yukarıdaki alıntının yapılma nedeni 20.yüzyıl'ın ikinci yarısıyla gelişmiş olan bu yeni tiyatro

anlayışına yaptığı gönderme değildir. And'ın girişi tiyatronun Türkiye'deki seyrini özetler niteliktedir. Batılı anlamda Türk Tiyatrosunun tarihi, kuruluşundan itibaren tiyatronun “dram yanı”nı yaratma çabasının tarihidir. “Tiyatro”, kavram olarak “dram”la özdeşleştirilmiştir.

1940'ların sonuna gelindiğinde tiyatro da, tıpkı Türkiye gibi, “medeniyyetin coşkun seli”ne kapılmıştı. Atatürk'ün dediği gibi “medeniyyetin coşkun seli karşısında mukavemet beyhude”ydi. Tiyatro alanında da “muasır medeniyyet”in gereği olan tüm kurumlar oluşturulmuştu. Artık bizzat Cumhuriyet'in yetiştirdiği “ayrı bir çığırın, ayrı bir yetiştirmenin ürünü”^{*} olan oyuncular ve onlarla kurulmuş bir tiyatro vardı, şimdi en büyük sorun belirmişti; yazar. Bir “Türk Tiyatrosu”ndan söz edebilmek için Türk yazara ihtiyaç vardı. Yazar ihtiyacını vurgulayan eleştiriler 19.yüzyıl'dan beri yazılıyordu. Ama 1950'lerle birlikte diğer sorunları halletmiş gibi görünen tiyatronun en büyük ihtiyacı artık yazar olarak görülmekteydi. Refi Cevad Ulunay 1951'de *Yeni Sabahı*'ta “Her memlekette bir tiyatro edebiyatı vardır. Bizim yok.” diyerek yakınıyor, Vala Nureddin (Va-Nu) 1955'de *Cumhuriyet*'te “Eğer tiyatromuzun başında bulananlar, tiyatrodaki yeni çığır açmayı ideal bilenler, telifi iyi niyetle karşılayanlarını ihsas ederlerse müellif namzedleri pıtrak gibi zuhur edecektir” önerisini getiriyor, Haldun Taner 1960'da *Tercüman*'da “Telif esersiz Türk Tiyatrosu olmaz” diyordu (Gürün, 2003). Aziz Nesin de 1959'da *Akşam*'da “Yuhaaa!” başlığı ile yazdığı yazısında şöyle diyordu:

Ben bugün bir Türk tiyatrosu olduğum kanısında değilim. Var olan şey kendisini herkese benimsetir. Hiç kimse var mı diye kuşkuya düşmez. Fransa'da “Fransız tiyatrosu var mı?” diye tartışılır mı? Birkaç tiyatro yazarının bulunması da “Türk tiyatro yazarı, Türk tiyatrosu var” demek değildir... Bir ulusun kendi kendine-tiyatrosu var! demesi hiçbir değeri olmayan sözdür.. Olmayan Türk tiyatrosu bir oluş içindedir. En büyük umudumuz işte bu oluştur.

(Gürün, 2003)

Ödenekli tiyatrolar da en çok yerli yazarların oyunlarına yer vermemekle eleştiriliyor, tartışmalar daha çok bu konu etrafında dönüyordu. Nurullah Ataç 1950'de *Ulus*'ta “Türk görmük [Ataç'ın “tiyatro” sözcüğüne bulduğu Türkçe karşılık] yazarı özenip meydana koyduğu eseri Devlet Tiyatrosunda oynatamazsa, Türk halkına orada gösteremezse başka nerede gösterecek? Zayıf da olsa, değeri az da olsa, yerli eseri halk ile karşılaştırmak imkanını vermelidir, görmük yazarı ancak böyle yetişir, bir görmük sanatı ancak böyle kurulur.” diye

^{*} Metin And (1973) oyunculuk eğitimini incelediği bölümde Devlet Konservatuvarı mezunlarını böyle değerlendiriyor.

yazıyor, Vedat Nedim Tör 1956'da *Varlık*'ta "yerli eserlere talep arttıkça yazar da yetişecek, eser de yazılacaktır. Demek ki mesele, talebi harekete getirmektir. Bunun için de Devlet ve Şehir Tiyatroları'mızın yerli eser siyaseti olmak gerek"tiğini vurguluyordu (Gürün, 2003). 1958'de Şehir Tiyatroları'nın yerli oyun oynamadığı için eleştirildiği bir yazıda "Türk Tiyatrosu demek Türk eseri oynayan tiyatro demektir, bir ülkede tiyatro yazarı, yerli eser olmazsa, milli bir tiyatronun var olduğu iddia edilemez" denilmekteydi (And,1973). En önemli tartışma konularından biri de "edebi kurul"du. Ödenekli tiyatrolardaki edebi kurulların işleyişi ve hatta varlığı sürekli sorgulanıyordu. Edebi kurul tartışmaları da yerli yazar tartışmasının bir parçasıydı. Ulusal tiyatroya giden yolun yazardan geçtiği üzerine yazılan yazılara örnekler çoğaltılabilir.

Tamamen Batılı olmayı kendine hedeflemiş tiyatro için, söz konusu düşünce biçimi, dönem de göz önünde bulundurulduğunda, kendi bağlamı içinde eleştirilebilecek bir yöneliş değildir. Edebiyattan bağımsız bir tiyatro anlayışının dünyada gelişmesi 1960'larla birlikte olmuştur. Ne var ki özellikle bu yıllardan sonra Türk tiyatrosu yazara o kadar yoğunlaşır ki "oyunculuk" gibi diğer alanlarla uğraşacak vakit kalmaz. Edebiyat üzerinden inceleme yapma alışkanlığı, günümüze kadar, oyunculuk alanında hiçbir kuramsal ya da akademik çalışma yapılmamasına neden olur. Bu döneme kadar olan gelişim açısından bir ilginç nokta daha vardır. Tugut Özakman'dan yapılan alıntı bu ilginç noktanın tespitinde yardımcı olabilir:

Bir konservatuvar kurmuşuz. İki bölüm: Müzik ve tiyatro. Müzik bölümünde besteci, orkestra şefi, icracı yetiştiriliyor. Bunun için bütün olanaklar sağlanmış. Başarılı öğrenci yurtdışına da gönderilmekte. Tiyatro bölümünde ise yalnız icracı (oyuncu) yetiştirilir. Besteci ile tiyatro yazarı, şef ile sahneye koyucu arasında ne ayrım var? Tiyatro yazarı okuldan yetişir demek istemiyorum. Ama bir yazarın olağan ve kendi başına gelişim içinde on yılda öğrenebileceği ilkel bilgiler, sanatın işçilik yanı, böyle bir örgütte bir yılda öğretilibilirdi. Gerisi yaratıcılıksa, ya vardır gelişir, ya yoktur. Yaratıcı olmayan yazar adayı ne kadar dirense ayıklanma kuralına karşı koyamaz, silinir. Konservatuardan çıkmış bazı bestecilerimiz gibi... Bu yapılmamış, yalnız "gelmeyen ulusal yazar"dan söz edilmiş, özlemi duyulmuştur. Prof. Karl Ebert'in bu düşünceye uygun bazı istek ve girişimlerine verilen karşılıklar, çevrenin davranışı utanç vericidir. Ayrıntılarını, o çağı iyi bilenler anlatsın.

(Özakman, 1966)

Bu konu üzerinde başka yazılar da yazılmıştır. Bu alıntının amacı konservatuar kurulduğunda yazarlık bölümü kurulsaydı ne olabileceği üzerinden yapılacak bir varsayım değildir. Sözü edilen ilginç nokta Cumhuriyet'in genelde sanat alanında, özelde de tiyatro alanındaki Batılılaşma paradigması açısından dramatik yazarlık alanına doğrudan müdahale etme ihtiyacı duyulmamış olmasıdır. Medeniyet ve kültür ayrımı bağlamında, Batı kaynaklı diğer sanat alanlarının hepsinde “medeniyet”in getirdiği tekniklerin öğrenilebilmesi için uzmanlar getirerek yeni nesiller yetiştirme eğilimi, dramatik yazarlık açısından söz konusu edilmemiştir. Sanki tiyatronun yazardan bağımsız olan elemanlarının medeniyetin getirdiği tekniklerle donanması öngörülürken, yazar bize ait “kültür”ün bir parçası olarak görülmüştür. Bu paradigma içinde yazarın da medeniyetin getirdiği teknikleri bilmesi gerekliliği es geçilmiştir. Bu doğrultudaki ilk çaba bir “Tiyatro Enstitüsü” olarak 1958 yılında gerçekleştirilmiş, ancak 1964 yılında normal lisans bir eğitimi olarak üniversiteye bağlı bir “Tiyatro Kürsüsü”ne dönüştürülebilmıştır*.

4.5.1. Oyun Yazarlığı Ekseninde Gelişen Tiyatro

1960'lardan 1970'lerin sonlarına kadar geçen süre Türk Tiyatro tarihinin her alandaki üretim açısından en yoğun olduğu dönemdir. Bu bölümde bu dönem ana eksen olarak kabul edilecektir. Bu dönem tiyatro tarihi araştırmacıları tarafından da üzerinde en çok durulan dönem olmuştur**.

1940'lar ve 50'ler 1960'lara giden dönemin hazırlayıcısı olma özelliğini gösterecekler de henüz Cumhuriyet açısından tiyatro alanındaki atılımlar bitirilmediğinden ya da bu atılımların sonuçları tam olarak alınmaya başlanmadığından eksik bir tarafı da içerirler. Yine de 1940'larda Ahmet Muhip Dırnas, Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, Okyat Rifat, Sabahattin Kudret Aksal gibi tiyatrodaki adı daha sonra da anılacak yazarlar ilk eserlerini vermişlerdir. And'ın (1973) yorumuyla bunlardan Dırnas'ın *Gölgeler*'i ve Tecer'in *Köşebaşı*'sı dramatik edebiyatımızın köşe taşları sayılabilir. Bu yazarların her birinin en az iki oyunu sahnelenmiştir. Daha önceki yıllarda eser vermiş ve bu dönemde de vermeye devam etmiş olan Vedat Nedim Tör, Reşat Nuri Güntekin, Necip Fazıl Kısakürek, Faruk Nafiz Çamlıbel'in oyunları da bu dönemde oynanmıştır. 1950'lerde sözü edilen yazarların hemen hemen hepsi eser vermeye devam etmiştir. Bu yıllarla birlikte hem yazılan oyun sayısında

* Bu kürsü bugünkü Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'dür.

** And (1973, 1983) 1960-70 yılları arasını dramatik edebiyat açısından “Olgunluk Dönemi” olarak adlandırmaktadır. Sevda Şener (1998) 1960-80 arası döneme “Tiyatromuz Gelişiyor” başlığını koymuştur. YGS Yayınları'nın çıkarttığı ve 1946'dan günümüze kadar oyun yazarlığını inceleyen *Kaleminden Sahneye* 5.ciltlik araştırmanın en kalın cildi 1960-70 arasını inceleyen kitaptır.

hem de bunların sahnelenmesinde bir artış görülür. Ayrıca bu dönemde Orhan Asena, Turgut Özakman, Haldun Taner, Refik Erduran, Çetin Altan gibi asıl gelişimlerini 1960’larda yaşayacak yazarlar eser vermeye başlamıştır. 1960’lara kadar yazarlar medeniyet ve kültür ayrımı ekseninde hareket etmiş diğer alanlardaki sanatçılara eklemelenmemişti. Bu doğrultuda ipuçları içeren eserler verilmiş olsa da toplu bir hareketle bu doğrultuda üretim 1960 sonrasında sorunu olacaktı.

Özlem Belkıs’ın 1960-70 yılları arasında oyun yazarlığının eğilimlerini incelediği araştırmasında yaptığı tespit, bu amaçla yapılmamış olsa da, yazar ekseninde gelişen tiyatronun diğer sanat alanlarının izini nasıl takip ettiğine örnek olabilir:

Oyun yazarlarımızın altmışlı yıllarda biçimsel deneme ve arayış içinde olmalarının bir nedeni de, Tanzimat’tan beri *resmen* yaşanan batılılaşma başlığı altında yatmaktadır. Genelde batının kültür ve sanatını, özelde tiyatrosunu inceleme, bu yıllarda önceki dönemlerden çok daha farklı bir bilinçle gerçekleşir. Batılı yazarların oyun ve diğer metinlerinin çevrilmesinin bu incelemede büyük etkisi vardır. Ayrıca bu dönemin tanıdığı olan sanatçıların günce ve anlatılarına bakıldığında, Avrupa yolculuklarının, batı tiyatrosu izlenimlerinin bilinçli gözlemlerle aktarıldığı görülebilir. Artık batının sanatı, peşinden sürüklenen ve öykünülen bir ütopya değil, çağı yakalama adına fikir alınan, gözlenen, teknik ve içerik bakımından ele alınan bir alandır.

(Belkıs, 2003; vurgu yazara aittir.)

“Artık batının sanatının, peşinden sürüklenen ve öykünülen bir ütopya değil, çağı yakalama adına fikir alınan, gözlenen, teknik ve içerik bakımından ele alınan bir alan” olması medeniyetin gereği olan tekniğin Batıdan alınarak onun yerli kültürle işlenebileceği anlamını da barındırmaktadır. Böylece tiyatro da Cumhuriyet’in sanat alanındaki “törpülenmiş” Gökaltp paradigmasına girmiş oluyordu. Sorun bunun nasıl uygulanacağı idi.

Tiyatronun 1960’larla, diğer sanat alanlarında etkisini 1950’lerde yitirmiş olan, Cumhuriyet paradigmasına dönmesi, daha önce belirtildiği gibi tiyatronun yapısından kaynaklanmasının yanı sıra, önemli bir siyasi dönemecin de etkisi altındaydı. Türk tiyatro tarihçilerinin hemen hemen hepsi tiyatronun 1960’lardan sonraki gelişimini incelerken 27 Mayıs 1960 darbesi ve onun etkisiyle hazırlanan 1961 anayasasının getirdiği “özgürlük” ortamının etkisini vurgularlar. Bununla birlikte eğer 27 Mayıs, Türkiye’de aydınlar, ordu, bürokrasinin oluşturduğu Cumhuriyet elitinin öngördüğü klasik modernleşme paradigmasının

son halkası olarak görülecek olursa (Kahraman, 2004) tiyatronun Cumhuriyet paradigmasına dönüşünün “özgürlük”ten başka boyutlar da içerdiği anlaşılabilir.

Tiyatro alanında en çok tartışılan konu “ulusallık” haline gelmişti. 1963’te yayınlanmaya başlayan aylık tiyatro dergisi *Oyun*’un her sayısında bu konuyla ilgili önemli bir tiyatro insanının yazısına rastlamak mümkündür. Ulusallık tartışmasının yanında bir de tiyatronun “var edilmesi” ile ilgili sorun hala devam ediyordu. *Oyun* dergisinin ilk sayısında çıkış nedenleri açıklandıktan sonra şöyle deniyordu:

Türkiye’nin içinde bulunduğu koşullar, hiç bir ülkenin bugünkü koşullarına tıpatıp uymaz. Bu yüzden de belli bir tiyatro türünü olduğu gibi bize aktarıp yararlı olmasını bekleyemeyiz. Tiyatromuzu da biz yaratacağız. O beklenen gün gelene değin dünya tiyatrosunun başarılı ve bize en uygun örneklerini seçmek hem zaman yitirmemek hem de tiyatrocularımız, seyircimizi yetiştirmek bakımından yerinde bir tutum olur.

Böylece hem tiyatronun “var edilme” sorunu hem de bize ait, “ulusal” bir tiyatro sorunu dile getiriliyordu. Tiyatronun bir kültür kurumu olarak yerinin nasıl sağlamlaştırılabileceği üzerine yazılar en az ulusallık üzerine olanlar kadar yoğunlu. Bu yazılarda ödenekli tiyatrolarda yapılması gereken düzenlemeler, özel tiyatroların mali sıkıntıları ve buna benzer konularda fikirler öne sürülüyordu. Ulusallık tartışmalarının diğer alanlarda 1930’lardan sonra gelişen “millî” sanat tartışmalarından farkı artık bunu aydınların çoğunluğunun devletten bağımsız olarak yapmasıydı. 1930’lardan sonra yapılan tartışmaların uygulayıcıları olan sanatçıların hemen hemen hepsi devletle bağlantı içindeydi. Yine de bu fark, 1960’larla birlikte tiyatronun yaşadığı dönüşümün diğer sanat alanlarının yöntem izleğinden gittiği gerçeğini değiştirmemektedir.

1960’larla birlikte hareketlenen tiyatro ortamı ard arda özel tiyatroların açılmasıyla ve oyunların yazılmasıyla gelişmiştir. Kurulan tiyatro topluluklarından bugün hâlâ varlığını sürdürenler vardır. 1950’lerin sonu ve 1960’larla birlikte kurulmuş olan Dormen Tiyatrosu, Kent Oyuncuları, Oraloğlu Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, İstanbul Tiyatrosu, Devekuşu Kabare, Ankara Sanat Tiyatrosu, Halk Oyuncuları, Dostlar Tiyatrosu dönemin topluluklarına örnek verilebilir*. Bu toplulukların bazıları başka toplulukların sonucuydular ya da başkalarının kurulmasına neden oldular. Tiyatro toplulukları farklı görüşlerin ve tiyatro anlayışlarının ürünüydüler. Bazılarının repertuarının çizgileri belli kriterlere göre oluşturulurken bazıları sürüm oyunlarından, politik içerikli oyunlara kadar

* Bu dönemde kurulmuş ya da faaliyetine devam eden daha onlarca topluluk vardır. Buradaki isimler farklı yönelişlere örnek olarak ve daha çok uzun soluklu topluluklardan seçilmiştir.

uzanan bir anlayışa sahipti. Dormen Tiyatrosu yerli yazarların yeni yazılmış oyunlarından, farslara, Brecht'ten büyük prodüksiyonlu müzikallere kadar çok değişik türlerde oyunlar oynuyordu. Bununla birlikte örneğin AST (Ankara Sanat Tiyatrosu)'ın oyun seçimindeki çizgisi daha belirgindi. Bazılarının amacı sadece sanatsal kalitesi yüksek "tiyatro yapmak"ken, bazıları bununla birlikte bir siyasi dönüşümü hedeflemekteydi. Bu döneme ait önemli bir olgu hemen hemen her topluluğun bir yayın organı olmasıydı. Kimi uzun, kimi daha kısa soluklu olan bu yayınlar sadece tiyatro topluluklarının oynadıkları ya da oynayacakları oyunlardan örnekler vermiyor, aynı zamanda tiyatro üzerine tartışmaları, kuramsal yazıları da içeriyordu. Ne var ki bu toplulukları – politik tavrı sert olanları dahi – birbirlerinden ayıran nokta seçtikleri oyunlar ve bu oyunların sahneye konuşlarındaki "yorum" farklarıydı. Bugünden bakıldığında, Batıdaki örneklerin aksine, bu topluluklar açısından kuramlaşacak düzeyde bir tiyatro ediminden söz edemeyiz. Dönemin yayınlarından da, daha sonradan yapılan toplu incelemelerden de edinilecek izlenim hangi topluluğun, hangi oyunları nasıl bir yorumla oynadıklarının ötesine geçmez. Toplulukların anlayışları üzerine yapılan değerlendirme ve eleştiriler çoğunlukla yönetmenlerin, oyuncuların ve diğer sahne insanlarının (dekor, kostüm, v.s.) "iyi"liği ya da "kötü"lüğü üzerinedir. Gösterimler değerlendirilirken değinilmiş olsa da ne o dönemde ne de sonradan sahneye koyuş, oyunculuk ve diğer sahne yaratımları açısından, yazarlıkla ilgili yapıldığı kadar içerikli ve kuramsal eleştiri, tartışma ya da inceleme yapılmamıştır. Bunu Türk tiyatro tarihi üzerine yazılmış incelemelerde de görmek mümkündür. 19.yüzyıl'la birlikte hedef olarak belirlenmiş ve Cumhuriyet'le birlikte paradigmatic hale gelmiş Batı tiyatrosunun 19.yüzyıl'ın sonuyla birlikte yazılan yeni tarih yazarların olduğu kadar tiyatro topluluklarının ve onların kurucularının tarihidir. André Antoine'ın "Théâtre-Libre"i, Otto Brahm'ın "Frei Bühne"si, J.T.Grein'in "Indepent Theatre"ı ile başlayan yeni, gerçekçi tiyatro anlayışı, Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'na daha sonra Adolphe Appia'ya, Edward Gordon Craig'e, Max Reinhardt'a yol göstermiş ve Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ve onların tiyatro topluluklarına kadar gelmişti. Örnek olarak verilebilecek bu isimler birbirlerini etkileyerek ya da "etkilemeyerek" tiyatronun Batıdaki yeni tarihini yarattılar. Bütün isimlerin ve kuramların tiyatro insanları tarafından bilinmesine, haklarında kuramsal yazılar yazılmasına hatta bazılarının yöntemleri doğrudan ya da esinlenerek uygulanmaya çalışılmış olmasına rağmen, bugün Türk tiyatrosundaki topluluklarının incelenmesi tarihsel veri olmaktan öteye gitmemektedir.

Tiyatro topluluklarının artması yeni yazılan oyunların artışındaki önemli etkenlerden birdir. Bu dönemde yazılan oyunlar çok çeşitli eğilimler içeriyordu. Belkıs (2003) bu

eğilimleri şöyle sınıflandırıyor: siyasal-ekonomik yapıyı neden ve sonuçlarıyla irdeleme, sorunları devlet mekanizmasından sorgulama, tarih/söylence aracılığıyla anlatılanlar, aile ve bireydeki değişimi sorgulama, köy, kasaba gecekondü gerçekleri, evrensel bağlamda düzenin sorgulanması, toplumsal ve kültürel çelişkileri yansıtan toplum fotoğrafları, aile ilişkileri ve bireyin iç dünyası, köyün gerçeğinin kentlerden farklı olması, evrensel anlamda bireyi anlatma çabası. Yazarların çoğu eğildikleri konularla ve onları işleyiş biçimleriyle ulusallık sorununu çözmeye çalışıyorlardı.

Tiyatro, yöntem olarak müzik, resim ve mimarinin yolunu takip etmeye başladığı bu dönemde diğer alanlardan farklı olarak politik bir söylemi de barındırıyordu. Sonuçta bu yöntemi erken Cumhuriyet Türkiye'sinde benimsemiş olan diğer alanlar, o sıradaki dünya siyasetinin ve savaşın da etkisiyle, daha arındırılmış bir siyasi çevrede üretim yapmışlardı. 1960'ların dünyası, tıpkı Türkiye gibi farklı politik görüşlerin, farklı şekilde yaygınlaşmaya başladığı bir dünyaydı. Dolayısıyla tiyatronun bir taraftan diğer sanatları takip ederken bir taraftan da bu politik görüşleri benimsemesi kaçınılmazdı. Önceki dönemlerde de sanatlar ve yaratıcıları politik görüşlerden etkilenmişlerdi, ama Cumhuriyet ideolojisinin öngördüğünün haricinde sistemli bir dönüşümün aracı kılınmamışlardı. 1960'larda güçlenen politik söylemlerin tiyatroya yansması, 1971 askerî muhtırası ile belirlenen süreçte tiyatrocuların yıllarca hapis yatmasına, bazılarının da yurtdışına kaçmasına varacak kadar yoğun bir hareketti. Tiyatroda dönemin özelliği olarak görünen politik söylem tiyatro tartışmalarının ana eksenini oluşturan ulusallık meselesi ile yakından ilgileniyordu. "Var olma" sorunu olarak baştan beri süregelen, tiyatronun bir kültür kurumu olarak yerinin nasıl sağlamlaştırılabileceği konusu, politik söylem açısından- bir sistem meselesi olarak görüldüğü için- ulusallık meselesinin bir parçası haline gelmişti. Sanatların önüne konan "milli" ekinin "ulusal"a dönüşmesinin de Cumhuriyet ideolojisinin sanat alanında da etkili olan milliyetçilik görüşünün olumsuz göndermelerinden sıyrılmak (kurtulmak değil) için 1960'larla ortaya çıktığı düşünülebilir. Tiyatrodaki politik hareket bir çok açıdan güçlü eleştiriler, farklı bakış açıları getiriyor idiyse de, bunu "yazarlık", "ulusallık", tiyatroyu "var etme" gibi konular üzerinden yapıyor, başka bir deyişle alternatif modernleşme programları üretmeye çalışıyordu. Bu açıdan bakıldığında paradigmanın dilini kullanıyor, dolayısıyla da içinde yer alıyordu.

Tiyatroda politik hareketin ana kaynağı Marksist estetikti. Bu hareket "ulusal tiyatro" sorununun sadece sanatsal bir sorun olarak kabul etmeye karşıydı. Kuruluşundan beri tiyatronun ve onu oluşturan birimlerin sorgulanmasına şimdi güçlü bir Marksist bakış açısı ve beraberinde eleştiri getiriliyordu:

Tiyatromuzun bir numaralı sorusu ULUSAL TİYATRONun kurulmasıdır. Günümüzde ulusal tiyatronun kurulmasını salt bir tiyatro sorunu olarak görmek, kesin olarak yanlıştır. Ulusal tiyatronun kurulması, ulusal bağımsızlık mücadelesinin vaz geçilmez bir parçasıdır. Emperyalizme ve onun işbirlikçilerine karşı yürütülen millî mücadele, sadece ekonomik ve siyasî alanda değildir.

(Öngören, 1970a)

Vasıf Öngören “Ulusal tiyatro devrimci tiyatrodur” başlıklı yazısında önce tiyatro tarihi açısından tiyatro öğelerinin ortaya çıkışını Marksist bakış açısıyla anlatıyor, “tiyatro olayı”nı tanımladıktan sonra “sahne-seyirci” ilişkisinin ortaya çıkışına değiniyordu. “Yazar”ın çıkışını da şöyle aktarıyordu:

...

İşte sahne seyirci çelişkisinin keskinleştiği bu dönemde, bu çelişkiyi gidermek üzere tiyatro yeni bir öge kazanır: YAZAR.

Yazar ile birlikte, tiyatro olayı bir üst düzeye, sürekli ve bilinçli yapım düzeyine sıçrar ve “tiyatro sanatı” haline gelir. Çoğu zaman, tiyatronun başlangıcı olarak “Eski Yunan’ın” gösterilmesi bu yüzdendir. Bu idealist bir tarih anlayışıdır, ve bizde çok yaygın olan, “TİYATRO demek, yazar demektir” yanlış sonucu doğurmuştur. Oyun yazarı, tiyatro olayının kaynağı değil, tam tersine tiyatro olayının zorunlu bir ürünüdür.

(Öngören, 1970a)

“Sahneye koyucu” ve “sistem”i de inceledikten sonra ulusal tiyatrodan ne anladığını belirtiyor ve Türkiye’de tiyatronun gelişimine eleştirel bir bakış getiriyordu:

Ulusal Tiyatro deyince, çağdaş uluslararası tiyatroya, bize özgü açıdan katkıyı anlıyoruz.

...

Tiyatro sanatının ülkemize gelişi, emperyalizmin etki alanına girdiğimiz döneme rastlar. Ve bu yeni çeşit tiyatronun seyircisi, Avrupa görmüş, Avrupa hayranı ve hatta Avrupa eğitimi görmüş işbirlikçi bir sınıftır.

(Öngören, 1970a)

Daha sonra 1950'den sonraki gelişimleri değerlendiriyordu:

Ülkemizdeki sahnelerin artışı ise, yeni emperyalizmin yeniden ülkeye gelişi ile başlar. Demokrat Parti dönemi içinde, hızla artan işbirlikçi yeni zengin sayısı, tiyatro seyirci sayısının hızla artmasını sağlamıştır. Ancak bu yeni seyirci nitelik bakımından, bir önceki seyirciden tamamen farklıdır. Bu türedi sınıf, yeni emperyalizm tarafından eğitilmeden, iş birlikçi hale gelmiştir. Emperyalizme, kültürel yönden değil, ekonomik yönden bağlıdır. Yani kafa yapısı bakımından gerici olan bu türedi sınıf, batının kültürel zenginliğine değil, ekonomik zenginliğine gözünü dikmiş ve ondan yararlandırılmıştır. 1950'den bu yana artan bu yeni komprador sayısı, tiyatro seyircisi sayısını arttırmıştır. Pıtrak gibi çoğalan tiyatroların varoluşlarının gerçek nedeni budur. Kafa yapısı bakımından, belli bir batı kültürü ile teması bulunmayan bu türedi sınıfın ihtiyaçlarını, batı normları ile şartlanmış klasik sahnelerimiz, elbette ki, cevaplayamazlardı. Bu ihtiyaçları cevaplamak ve böylece bu yeni sınıfın dağıttığı ulufeden pay almak isteyen yeni sahnelerin doğuşu hiç de şaşırtıcı değildir. Hele sanıldığı gibi ülkemizde ulusal tiyatroya doğru gidişi sağladığı tamamen yanlıştır.

...

İlk baştan ucuz batı bulvar komedileri ile idare etmeye çalışan sahneler, bir süre sonra, kafa bakımından yerli olan bu seyircinin ihtiyaçlarını en iyi yerli yazarların karşılayabildiğini gördüler. İşte bu son yılların gittikçe artan yerli oyun yazarı esprisi buradan gelmektedir.

...

Bir zamanlar yerli yazarları, sırf yerli oldukları için ve teşvik maksadı ile kabul eden ülke sahnesi, bugün yerli yazar olmadan perde açmayı, risk kabul eder hale gelmiştir.

(Öngören, 1970a)

Bu yazı Türkiye'de 1960'lardan 70'lerin sonuna uzanan dönemde ulusal tiyatro tartışmasında önemli yere sahip Marksist eleştirinin iyi bir örneğidir. "Çağdaş uluslararası tiyatroya, bize özgü açıdan katkı" Marksistlerden bağımsız olarak tiyatrocuların ortak sorunuydu, buna getirilen cevap farklıydı. "Oyun yazarı, tiyatro olayının kaynağı değil, tam tersine tiyatro olayının zorunlu bir ürünü" olarak tanımlansa da "devrimci sahne ile yeni seyirci arasındaki bağı sürdürmek elbette , yazarın görevi"ydi (Öngören, 1970b). Dolayısıyla yine yazar ekseninde bir dönüşüm öngörülüyordu. Türk tiyatrosunun tarihi ve o günkü durumu ile ilgili yapılan Marksist eleştiriler, aynı zamanda başka bir bakış açısı getirmesiyle tiyatrocuların

düşünce biçimlerinde değişiklik yapması açısından da önemlidir. Varoluş nedenini, mevcut yapıya karşı olarak kurmuş bu anlayış ve türünleri tiyatro alanında- sadece Marksist estetikle uğraşanlar açısından değil- algı değişikliklerine neden olarak ileriki dönemleri etkilemiştir. Tiyatrodaki politik hareketin bir önemli tarafı da, 1960'larla birlikte görünen seyirci artışına getirdiği katkıdır. Politik tavır beraberinde yeni bir seyirci yaratmıştı. 1960'lardan 1970'lerin ortalarına kadar olan dönemin tiyatronun altın çağı olarak nitelenmesinde seyirci sayısının önemi varsa, bu sayının çok görünmesinde “devrimci tiyatro”nun katkısı büyüktür.

Türk tiyatro tarihi inceleme konusu yapıldığında araştırmacıların hemen hemen hepsinin bu dönemde yazılmış oyunlardan ve olgunluk dönemini bu dönemde yaşamış yazarlardan örnek verdiği görülebilir. Bugün hâlâ “ulusal tiyatro”yu konu eden araştırmacılar, daha önceki dönemlerdeki ipuçlarının izini sürseler de ilerlenecek noktanın bu dönemde uygulanmış çeşitli yöntemlerin ileri safhası olması gerektiği konusunda mutabıktırlar. Araştırma konusu edilen yazarların çoğunun kaynağı da – Vasıf Öngören örneğindeki kadar doğrudan olmamakla birlikte – Marksist estetikti. Bu yazarların çıkış noktalarını geleneksel tiyatrodan almalarına en büyük neden, söz konusu gösterim biçimlerinin barındırdığı “epik” unsurlardı. Bu yeni arayışlarla yazarların öncülüğünde tiyatro aynı zamanda 1950'lere kadar diğer sanat alanlarında etkili olan paradigmaya eklenenecekti.

4.5.2. “Geleneksel”den Faydalanmak

Türk gösterim biçimlerinin “geleneksel” olarak adlandırılmaya başlanması ile kendilerini ilerlemenin vazgeçilmez liderleri olarak gösteren modernleştirici elitin “eski” ve “yeni” ya da “geleneksel” ve “Batılı” gibi yaygın kategorileri kullanması (Kasaba, 1999) arasında bir bağ kurmak, göz ardı edilemeyecek bir durumdur. Örneğin Selim Nüzhet Gerçek meddah, karagöz ve ortaoyununu incelediği kitabına *Türk Temaşası* adını vermiş ve “geleneksel” diye bir sıfat zorunluluğu hissetmemiştir (Gerçek, 1942). Bu anlamda söz konusu gösterim biçimlerini “geleneksel” olarak adlandırmak, bunlardan yararlanılacak olsa da bunun ne boyutta olması gerektiğinin sınırlarını çizer niteliktedir.

1960 sonrasında söz edilirken, genel fikir birliği ile özgün bir Türk tiyatrosuna doğru en önemli adımların atıldığı dönem olarak ele alınır. Hatta kimi örnekler “Türk tiyatrosuna girmesi gereken yolu” * gösterir niteliktedir. Bu alanda en çok üzerinde durulan eserleri de “geleneksel oyun yapısından ve sahne tekniklerinden yararlanılarak kurgulanmış ciddi çalışmalar (Şener, 2003)” oluşturur. Yavuz Pekman’ın söz konusu dönemi değerlendirmesi,

* Özdemir Nutku’ya ait bu yorum *Keşanlı Ali Destanı*’nın 1964 basımının arka tarafında “Basından Yankılar” başlığı ile 12 Temmuz 1964 tarihli *Vatan* gazetesinden alıntılanmıştır.

kişisel seçimleri göz ardı edilirse (inceleme alanı olarak seçtiği yazarlar), genel fikir birliğini özetler niteliktedir:

Bu dönemde, ülkemizde tiyatro yazarlığının gelişmesi ve tiyatro ortamının canlanmasında, ödenekli tiyatroların yanı sıra özel tiyatrolar da etkin bir rol oynamaya başlamıştır. Toplumun taleplerine uygun olarak, özel tiyatrolar da salt eğlendirici oyunlardansa yaptıkları işlerde niteliğe önem vermeye başlamışlar, böylece yerli yazarlara uygun bir ortam hazırlanmıştır. Bu gelişmeler içinde, topluma yönelen tiyatro adamları, öncelikle toplumu tanımlama zorunluluğu hissetmiş, ardından bu toplum için yapılması gereken tiyatroyu şekillendirmeye başlamışlardır. Bunların sonucu olarak, bağımsız ve özgün bir Türk tiyatrosu modeline doğru ilk adımlar atılmaya başlanmıştır.

Türk Tiyatrosu modeline ulaşmada, uygulamaların yanı sıra, üniversitelerin tiyatro kürsülerinde artarak devam eden bilimsel çalışmalar, tiyatro adamları ve eleştirmenlerin yazılarıyla ortaya attığı görüşler, hem bu alandaki çalışmaları zenginleştirmiş hem de yeni çalışmalar için itici bir güç olmuştur. Gerek ulusal Türk tiyatrosunu oluşturmada, gerekse bu tiyatroyu geniş halk kitleleriyle buluşturmada, ilk önce Batılı tiyatro biçim ve tekniklerinin sorgulanması, yeniden değerlendirilmesi ya da bunlardan nasıl yararlanılması gerektiği ortaya konulmuş, ardından geleneksel tiyatro türlerinin yüzeysel bir biçimde ele alınmasından çok hem malzeme, hem de biçim olarak yeni özgün bir forma dönüştürülmesi zorunluluğu gündeme getirilmiştir. Bu dönemden başlayarak, Haldun Taner, Turgut Özakman, Oktay Arayıcı, Sermet Çağan gibi bazı oyun yazarlarımız bu yolda dikkate değer çalışmalarıyla önemli adımlar atmaya başlamışlardır.

(Pekman, 2002)

Pekman'ın inceleme alanı haline getirdiği isimlere eklenebilecek başka isimlerde vardır. And (1983) Türk oyun yazarlığındaki çeşitli etkileri incelerken asıl üzerinde durulması gerekenin geleneksel etki olduğunu vurguluyor. Batı Tiyatrosundan örnekler verdikten sonra, Anadolu'daki gösterim biçimlerinin yapısal özelliklerini açıklıyor ve ulusal deyişi bir ideal olarak ortaya koyuyor. Bu ideal için bir ilerleme çizgisi çizen And bunun üç aşamadan geçeceğini ileri sürüyor. İlk iki aşamanın gerçekleşmiş olduğunu örnekleriyle aktarıyor. "Ortaoyunu, karagöz, meddah gibi geleneksel türlerimizden kişilerin, olaylar dizisinin

alınarak yapıldığı yüzeysel denemeler”den oluşan birinci aşamadan örnekler verdikten sonra şöyle devam ediyor:

2) Yüzeyden öğeler yerine yukarıda önemlilerini saydığım öğelerden hareket ederek oyunlar yazanlar daha başarılı olmuşlardı. Bu yolun başarılı kuramcısı ve uygulayıcısı Haldun Taner’dir. Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, v.b. bu yöntemin güzel örnekleridir. Ayrıca Sermet Çağan’ın Ayak Bacak Fabrikası, Oktay Arayıcı’nın Rumuz Goncagül, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, Turgut Özakman’ın Sarıpınar 1914, Fehim Paşa Konağı, Resimli Osmanlı Tarihi, Aziz Nesin’nin Düdükçülülerle Fırçacıların Savaşı, Yaşar Kemal’in Yer Demir Gök Bakır, Cahit Atay’ın Kırlangıçlar’ı, v.b.

(And, 1983)

And bu çizgide üçüncü aşamaya henüz gelinmediğini vurguluyor. Bu aşamada “yalnız geleneksel tiyatromuz değil, yüzyıllar boyunca Türk ulusunun kültürel ürünlerinde ve sanat yaratıcılığında geliştirdiği beğeni ve ana yapısal özelliğini, işin ruhunu, özünü bulup çıkarmaya dayanmak” gerektiğini söylüyor. Gelenekselden faydalananak ulusallığın yakalanacağına ya da bu dönemdeki yazarların buna nasıl yaklaştığına dair örnekler çoğaltılabilir.

Tiyatro alanındaki bu yöntem kaçınılmaz olarak daha önce diğer sanat alanlarında uygulanan yöntemlere benzetilmektedir. Anadolu’dan halk müziği ezgilerini toplayıp onları Batı tekniği ile armonize etmeye çalışan müzisyenler, Batı resim tekniği ve kübizm gibi sanat akımları ile Anadolu’nun nakış özelliklerini birleştirmeye çalışan ressamalar, Balkanlar’dan İstanbul’a ve Kuzey Anadolu’ya kadar “Türk Evi”nin izini sürüp onu Batılı anlamda modernist bir üsluba dönüştürmeye çalışan mimarlar, İstanbul ve Anadolu’da gelişmiş gösterim biçimlerini Batı tiyatrosu tekniği ile yoğurmaya çalışan yazar ve tiyatrocuların öncülleri olarak görünmektedir.

Cumhuriyet’in sanat alanlarındaki “törpülenmiş” Gökalp paradigmasını takip eden sanat alanlarının yaratıcılarının çoğu, uygulama alanları için kendilerine Batı’dan örnekler seçmişlerdi. Örneğin D Grubu ressamaları kübizmi kaynak alırken, Sedat Hakkı Eldem “Le Courbusier’in Türkiye’den çok ilham” aldığını söylüyor ve onun en önemli öncülerinden biri olduğu modern mimarlık açısından bakıldığında Türk evinin “zaten modern” olduğunu iddia

ediyordu. Bu doğrultuda aynı paradigmayı takip ettiği düşünölebilecek olan yazarların önemli bir bölümü* kendilerine, başka kaynaklar da olmakla birlikte, aslen “epik tiyatro”yu seçtiler:

Epik tiyatronun açık biçimi, episodik yapısı ve göstermeci anlatımı ile geleneksel tiyatromuzun açık biçimi, parçalı yapısı ve göstermeci anlatımı arasındaki benzerlik fark edilmiş, bu benzerlikten faydalanılarak yapılmış biçimsel düzenlemelerle hem seyirci çoğunluğuna tanıdık gelen, hem toplumun görmezden gelmeye alıştırıldığıımız gerçeklerini kurcalayan oyunlar yazılabılmıştır.

(Şener, 1998)

Epik tiyatro düşöncesinin kuramcısı Bertolt Brecht’ti, dolayısıyla bu düşöncenin ana kaynağı Marksist estetikti. Yine de örneğın Haldun Taner epik tiyatro düşöncesini benimserken Brecht’ten ayrıldığıını savunur:

Epik tiyatro ne Brecht’le başlamıştır, ne de onunla bitecektir. Tarih boyunca çeşitli formlarda perakende olarak var olagelmıştır. Brecht Uzakdoğı, Yunan parabese’leri, Ortaçağ morathy’leri, Elisabeth devri tiyatrosu yabancılaştırmalarını derleyip bir sistem haline getirmiştir. Brechtiyen tiyatroyu, söylemek istediklerinin biricik ve vazgeçilmez aracı sanan yazarlar, donmuş kalmış bu kalıba saplanmak zorunda değildir. Bilakis kendi çevrelerine ve katılımlarına yönelip, yeni yeni epik yollar arayıp bulmalıdırlar.

(Pekman, 2002)

“Yabancılaştırma”yı kavram haline getirerek bir tiyatro sisteminin ana malzemesi haline getiren ve buna “epik tiyatro” adını koyan Brecht’tir. Bu noktadan hareketle Taner Brecht’in izinden gitmese de “epik tiyatro” kavramını kullanabilmesini ona borçludur. Ayşegöl Yüksel’e göre Taner “epik tiyatro”yu dönüştürmek konusunda çok başarılıdır:

Yıl 1964... Taner, epik oyunlarını yazdığı evreye, *Keşanlı Ali Destanı* ile girer. *Keşanlı Ali Destanı* Türk tiyatrosunda bir Haldun Taner patlaması olarak değeriendirilebilir. Brecht’in Avrupa ve Amerika seyircisine benimsetmek için onca zorluk çektiğı epik yöntemi Taner, Türk seyircisine bir gecede benimsetebilmiştir; çünkü Taner, epik tiyatrosunu oluştururken, Brecht’in tiyatronun değışik

* Absürd tiyatro gibi başka etkilerden söz etmek de mümkündür. Ama hiçbirinin etki alanı epik tiyatro kadar geniş değildir.

dönemlerinde yer almış öğelerden birleştirerek kotardığı epik yöntemler yanında, geleneksel tiyatromuzun “açık biçim”e yönelen “göstermecî” özelliklerini de tam verimle değerlendirmiştir; ve seyircinin yakından tanıdığı, sevdiği bu geleneksel göstermecî biçimleri, geleneksel tiyatromuzun genellikle yoksun olduğu bir içerikle, akılcı, uyandırıcı, ilerici bir toplumsal ve politik taşlama içeren bir öze kaynaştırarak, bir Türk epik tiyatrosu biresimi gerçekleştirmiş.

(Yüksel, 1997)

Bugün kavram olarak “bir Türk epik tiyatrosu”ndan söz etmek zor olmakla birlikte bu doğrultuda yazılmış daha birçok örnek vardır. Brecht’in epik tiyatro kuramının dönem açısından belirleyici kavram olduğunun altı çizilirken kastedilen, bütün yazarların gelenekselden faydalanarak Brechtçi bir tiyatroya ulaşmayı hedefledikleri değildir. Ne var ki Brecht’in doğrudan bir amaç olmama durumu etkisinin yoğunluğunu da hafifletmez.

“Geleneksel”den faydalanmak, diğer sanat alanlarının 1950’lerden önce Anadolu’yu ve oradaki “küçük gelenek”i kaynak etmesinin tiyatro yansıması olarak, “önce Batılı tiyatro biçim ve teknikleri sorgulandıktan, yeniden değerlendirildikten ya da bunlardan nasıl yararlanılması gerektiği ortaya koyulduktan sonra”, ortaoyunu, meddah, karagöz ve- bu gösterim biçimlerine nazaran daha az olmakla birlikte- köy seyirlik oyunlarının “yüzeysel bir biçimde ele alınmasından çok hem malzeme, hem de biçim olarak yeni özgün bir forma dönüştürülmesi zorunluluğu” şeklinde ortaya çıktı. Yeni yazarlar bu doğrultuda eser vermeye başlarken, daha önceki dönemden gelen yazarlar da bu yöne döndüler. Bunlardan biri Turgut Özakman’dır. Özakman seçtiği konular ve biçim açısından çeşitlilik gösterir. Ama 1967’den sonra, çeşitli konularda yazmayı sürdürse de, biçim olarak geleneksel tiyatrodan esinlenen göstermeciliğe döner. Bu biçim, artık geleneksel temaşanın olay ve kişilerinin çerçeve sahneye aktarılmasıyla oluşan yüzeysel uygulamaların bir kenara bırakılarak, yüzyılın ilk yarısında Brecht’in kuramsal temelini attığı epik anlatımın halk tiyatrosu geleneğinin malzemesiyle yoğrulması denemelerinden oluşmaktadır (Pekman, 2002). Özakman *Sarıpınar* 1914 ile başlayan bu geleneksel tiyatro kaynaklı biçimini 1980’lerin sonuna kadar devam ettirecektir.

Yazarlar bir taraftan oyunları geleneksel öğelerle kurarken, bir taraftan epik tiyatrodan öğrendikleri kavramları kullanıyorlardı. Oktay Arayıcı’nın *Rumuz Goncagül* oyunundan aşağıdaki örnek hem geleneksel tiyatro öğelerinin ne boyutta kullanıldığına hem de bunun yabancılaştırma kavramı ile birleştirilmesine örnektir:

İnsaf: ...İler tutar tarafımız yok canım... Bir elimize pastav vermedikleri kaldı... Düşünsene perde olmadan, böyle derma çatma dekorlarla, iğreti kostümlerle, aksesuarsız maksesuarsız oyun mu oynanır? Üstüne üstlük, role konsantre olmak da yasak. Hah! Nasıl etkili olacağız peki. İşin heyecanı, büyüü kalmadıktan sonra seyirciyi nasıl kavrayıp götüreceğiz? Yaptığımızın ortaoyunu ile ilgisi olsa bari! Orda başrollerde Kavuklu ve pişekâr. Burda başrol seninle benim. Ee biz kadınız? Hadi yaşınız öncekilere erişmedi; Dömbüllü'yü de mi seyretmediniz? Ortaoyunu diye koca koca kitaplar basıldı, onları da mı okumadınız? Güzelim ailevi, terbiyevi, hissi dramı rezil ettiler... Bizi de seyirciye maskara.

Oyun kişilerinin ağzından söylenen bu sözleri, Arayıcı'nın aynı zamanda tiyatrodan gelenekselden faydalanmak üzerine yapılan eleştirilere bir gönderme için kullandığı muhakkaktır. Arayıcı sadece karagöz, ortaoyunu ve meddah öğelerini kullanmamıştır. *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* onun köy seyirlik oyun öğelerinden faydalandığı bir oyundur. Bu bölümde tek tek "geleneksel" öğelerden yararlanan yazarlar ve onların eserleri üzerinde durmak amaçlanmamaktadır. İçeriğin ve uygulamanın boyutların görülebilmesi için verilen örneklere eklenebilecek daha niceleri vardır. "Geleneksel" öğelerin ne kadar kullanıldığı, bu öğeler kullanılarak kaç oyun yazıldığından daha önemli olan bu tartışmanın sürekliliğidir. Türk tiyatrosunda en etkili olmuş ve günümüze kadar en çok tartışma konusu olmuş mesele "geleneksel" öğelerin kullanımıdır. Bugün de bu öğelerin dönüştürülmesi ile ilgili çalışmalar yapılmakta, araştırma ve tezler yazılmaktadır.

Türk tiyatrosu 1960'larla birlikte geleneksel diye adlandırılan gösterim biçimlerini kaynak olarak kullanmaya başladığında, bu gösterim biçimleri büyük oranda yok olmuşlardı. Sevensil 1959 yılında ortaoyununu da incelediği kitabını "Netice" bölümüyle bitiriyor ve bu yok oluşu şöyle değerlendiriyor:

Okuyucularımız kolayca anlamış bulunuyorlar ki, Türk toplulukları içinde öteden beri sürüp gelen dram san'atı, gelişip ilerleyerek bugünkü Türk tiyatrosuna kaynak olmamıştır. Bugünkü şekli ile piyesli, sahneli, dekorlu tiyatro, memleketimizde, ondokuzuncu asrın ilk yarısında ve Avrupalılaşıma hareketlerinin tesiri ile başlamıştır. Ondokuzuncu asırda o zamanki başşehirimiz olan İstanbul'da ve aydınlar arasında alâka ve rağbet gören Batı örneğine uygun tiyatro san'atı günden güne millî hayatımız içinde kökleşmektedir. Bu, halk arasındaki eski oyunlara hemen hemen pek az alâkalanmış, ayrı bir yoldur. Tanzimatı takip eden yıllarda sahnede suflörsüz piyes

oynama şeklinde, yani tulûata dayanarak, verilmeye başlanılan bazı temsiller, esas karakteri bakımından eski halk komedilerini hatırlatır; onun içindir ki, Batı örneğine uygun tiyatro san'atının memleketimizde ilk yerleşme yılları içinde eski halk tiyatrosu ile hiç de alâkalanmadığını söylemek mümkün değildir; fakat bu alâka eski halk tiyatrosunu yeni ve kuvvetli esaslar üstünde ilerletmek maksadını gütmüyordu. Onun içindir ki, ömürsüz olmuştur.

Zevkîni içtimaî hayat ile sıkı alâkası malûmdur. Türkiyede Avrupalılaşıma hareketi inkişaf ettikçe kitlenin gerek yaşayışında, gerek zevkînde değişiklik olmuş, bundan dolaydır ki içtimaî hayatının manzarası değişen topluluk, artık eski eğlencelerden zevk almamağa başlamıştır. Batı örneğine uygun hayat yaşayan Türkler, Batı örneğine uygun tiyatro san'atından zevk alıp onunla meşgul olmuşlardır.

(Sevengil, 1959a)

Sevengil'den yapılan alıntı tarihsel bilgi aktarırken aynı zamanda "eski halk tiyatrosu" ile "Batı örneğine uygun tiyatro" arasına koyduğu mesafe açısından da önemlidir. Bir Cumhuriyet aydını olan Sevengil Türk tiyatrosunun tarihsel birikimini red etmezken (Türk tiyatrosunun tüm evrelerini inceleyen eserler yazmıştır), "eski" ve "yeni" arasındaki farkı ve "geleneksel"ten nasıl kopulduğunu da vurguluyordu. Bu tavır Sevengil'in (1961, 1962, 1968) diğer eserlerinde Osmanlı'dan söz ettiği yerlerde de görülebilir.

Ortaoyunun dönüş(türül)müş hali olan tulûat da, 1973'de son temsilcisi sayılabilecek İsmail Dümbüllü'nün ölmesiyle hemen hemen tamamen yok olmuştu. Geleneksel diye adlandırılan türlerdeki bu "yok oluş"un, yapılarından kaynaklanan bir zamana dayanamama hali mi, yoksa modernleşme sürecinin müdahalelerinin etkisiyle mi olduğu araştırılması gereken bir konu olarak durmaktadır.

Mardin'e (1999) göre Cumhuriyet Batı'dan eğitim kurumlarını ve kültürel alışkanlıkları (müzeler, resim/heykel, laiklik) alırken, bunların aslında anlamların, kavrayışların ve ontolojik tutumların oluşturduğu bir buzdağının suyun üstüne çıkan ucundan başka bir şey olmadığını kavramamıştı. Bu kavrayış eksikliği genel bir "eksiklik" olarak sanat alanlarında Batı'daki akımların kaynak edilmesinde ya da o akımlardan kaynaklanarak oluşturulan yönelimlerin takip edilmesinde kendini gösterir. Örneğin Batı'da modernizmin ortaya çıktığı sınai ve sosyoekonomik koşullar Türkiye'de olmayınca, Cumhuriyet mimarlarının Avrupa'dan ithal ettiği şey esasen bir "üslup"- Cumhuriyet binalarına, "Osmanlı" değil de modern görünecekleri biçimsel suretler kazandırmanın bir yolu- olarak kaldı (Bozdoğan, 2002). Modern mimarinin yapılandırılmasında daha ilk safhadan beliren bu

“eksiklik” daha sonra tek tek mimarların işlerindeki “salt biçimselliğin”, tözden bağımsız bir şekilcilik haline dönüşmesindeki “eksikliğe” kadar vardırılabılır. Aynı doğrultuda nasıl ki izlenimcilik, Batı’daki çıkış nedenleri büyük oranda göz ardı edilerek, renk ahengi olarak yorumlanmışsa, kübizm de resmin yapısal sorunlarının kavram olarak kesinlik kazandığı bir dönem olarak ele alınmıştır (Öndin, 2003). Böylece kübizmin kavramsal yanı resimlere yansımamış, akım yalnızca teknik sorun olarak ele alınarak “eksik” bir durum oluşmuştur.

Cumhuriyet genel olarak kavramların (örn. modernizm, kübizm, Gökalp’in fikirleri) çeşitli alanlarda kendisine ait yeni paradigmalara dönüştürülmesinde, kimi zaman devlet katındaki büyük dönüşümün gerektirdiği tarihsel zorunluluklardan (örn. Osmanlı geçmişinin reddi), kimi zaman Batı’dan ithal ettiklerinin -Mardin’nin vurguladığı gibi- kavranamamasından, kimi zaman da “büyük hayranlık beslenen çağdaş kapitalist Batı uygarlığında temel bozukluklar bulunduğu hakkında hiçbir şüpheye düşülmemesinden” (Landau, 1999), söz konusu kavramlarda entellektüel bir alt yapıdan öte “törpülemeler”, “eklemeler” yaptı ve “eksik” alanlar yarattı. Bu zaman zaman anlık fikirlerin uygulanarak daha sonra takip edilmemesinde de görülebilir. Örneğin 1940’ların başında “Yurt Gezileri” adıyla Türkiye’nin dört bir yanındaki illere gönderilen ressamların resimleri 1944’te topluca sergilendikten sonra çeşitli mekanlara taşınır ve çoğunluğu harap olarak günümüze ulaşmaz. Bu eksik alanlara tiyatrodan da tanık olmak mümkündür.

Tiyatrodan “ulusallık” sorunu günümüze kadar gelen bir yoğunlukta tartışılmasına, araştırmalar yapılmasına rağmen bunların sınırı tiyatro edebiyatının dışına fazla taşmamıştır. Örneğin oyunculuk alanında bugüne kadar hemen hemen hiç akademik çalışma yapılmamıştır. Gelenekselliğin en yoğun olarak tartışıldığı, bu bölümde ele alınana dönemde, çok az sayıda topluluğun, kısa süren çalışmaları dışında* oyunculuk alanında, amaçlanan hedef olarak görünen ulusallık konusunda pratik bir çalışma da yapılmamıştır. Bugün dahi tiyatronun birçok ögesinin önemi vurgulanırken, tiyatrodan geleneksellik edebiyat üzerinden araştırılmaktadır. Örneğin dramaturg ve tiyatro araştırmacısı Dr. Yavuz Pekman 2002 tarihli *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* adını verdiği kitapta Türk gösterim biçimlerinin özelliklerini aktardıktan sonra bu öğelerin nasıl kullanıldığının izini yazarlar üzerinden sürüyor. “Özellikle oyunculukta halk tiyatrosu geleneğinin bu bağlamda yeniden araştırılması gerek”tiğini vurgularken “çağdaş tiyatromuz”un oyunculuk alanında geriye doğru bir deneme yapmayı ya da bir sonraki bölümde de görüleceği gibi “geleneksellik”e oyunculuktan varmaya çalışmış fikirlere yer vermeyi düşünmüyor. Cumhuriyet paradigmasının içerdiği

* Örneğin 1957-1963 arasında daha sonradan tanınan tiyatrocuların da içinden çıkacağı “Genç Oyuncular” oyunculuk üzerinden pratik deneyler yapmaya çalışmışlar, bazı oyunları topluca oyuncular yazmıştır. Ne var ki bu bir oyunculuk kuramına ya da ekolüne dönüştürülebilecek bir deneme değildir.

“eksiklik”le bağlantılı olarak, bu bölümün tamamında görülebilecek genel bir tavırla “çağdaş tiyatromuz” oyun yazarlığının kuramsal ve akademik olarak incelendiği, fakat oyunculuğun, yönetmenliğin ya da diğer birimlerin tarihsel bilgi olarak aktarıldıkları bir alana dönüşüyor.

4.6. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Öz Tiyatro ve Paradigmanın Dışı

Türkiye’de kültür, sanat ya da düşünce alanında yapılan araştırmalarda kaçınılmaz olarak ismine rastlanabilecek olan isimlerden biri İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’dur. Buna rağmen araştırmacıların ya da belirli konularla ilgilenenlerin dışında adı diğer birçok aydın gibi “popüler” olmamıştır.

Baltacıoğlu, 1886’da İstanbul’da doğdu. Vefa İdadisi (Lise)’ni bitirdikten sonra Darülfünun’un Fen bölümüne girdi. 1908’de buradan mezun oldu 1910 yılında özellikle pedagoji konusunda eğitim görmek için Fransa’ya gönderildi. Baltacıoğlu 1908 yılından itibaren ortaokullardan, lise ve üniversiteye çeşitli kurumlarda öğretmenlik yaptı. 1918’de Tedrisat-ı Tâliye Müdür-i Umumiliği (Ortaöğretim Umum Müdürlüğü), 1923’te Darülfünun Eminliği (Rektörlük), 1924’de hem Güzel Sanatlar hem de İlahiyât Fakülteleri’nde ders verdi. 1925’de kendi deyimiyle dedikodular yüzünden Eminlikten ayrıldı. 1933 yılında Darülfünun “yeni ihtiyaçlara uygun yeni bir Üniversite”ye dönüştürülünce Baltacıoğlu 19 yıldan beri kürsüsü bulunduğu Darülfünun’dan çıkarıldı. 1933-1942 yılları arasında *Yeni Adam* isimli dergiyi çıkarttı. 1942’de Ankara Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi’ne profesör olarak çağrılıp, aynı yıl Afyon, 1946’da da Kırşehir milletvekili seçildi. Baltacıoğlu 1978’de Ankara’da öldü. Çoğu eğitimle ilgili olmak üzere, tiyatrodan, plastik sanatlara, felsefeden, sosyolojiye, dinî eserlerden tarihi kitaplara kadar 100’e yakın eseri vardır. Bunların içinde Kur’an-ı Kerim çevirisi dahi vardır.

Baltacıoğlu’nun 1941 yılında kitaplaştırdığı “öz tiyatro” kuramı, Batılı olmayı hedeflemiş Türk tiyatro tarihinin bilinen tek kuramıdır. Baltacıoğlu, *Tiyatro* isimli kitabında bir kuram haline getirdiği “öz tiyatro”nun nasıl uygulanacağını anlatmadan önce, “öz tiyatro” fikrine nasıl geldiğini, kullandığı kaynakları ve kendi gerçekleştirdiği sahne tecrübelerini aktarıyor. Beş bölüme ayırdığı kitabın birinci bölümüne tiyatroda öz olanlarla olmayanları sorgulayarak başlıyor. Tek tek sorduğu sorulara içerikli cevaplar vererek bir yöntem kuruyor ve sahnenin, perdenin, dekorun, makyajın, kostümün, müellifin (yazarın), rejisörün, aktörün sahnenin öz elemanı olup olmadığını sorguluyor. Şu sonuca varıyor:

Aktör tiyatronun öz elemanı mıdır? – Bu soruya “evet” diye cevap veriyorum. Bence tiyatronun öz elemanı, yaratıcı mebdei bu aktör ve aktörde orijinal şahsiyetlere fiilî olarak temessül kabiliyeti ve kudretidir. Metin, suflör, müellif, kostüm, makyaj, dekor, her ne olursa olsun, aktörün yaratıcı kudreti, yani temsil fiili bulunmayan yerde tiyatro sanatı yoktur. Bir tiyatro piyesi, kendi başına edebî yahut şiirî, herhangi estetik değer taşıyabilir; fakat bir piyes aktör tarafından, ve daima, kendine göre yaratılmadıkça temsili hiçbir değer taşıyamaz. Yukarıda da söylediğim bir cümleyi tekrar edeyim: piyes temsilin yazıya sığabilen edebî şeklidir; fakat bu, temsilin kendisi değildir.

(Baltacıoğlu, 1941)

İkinci bölümde “öz tiyatro”nun ne olduğunu ve kaynaklarını aktarıyor. “Öz tiyatro” yu şu prensiplerle tespit ediyor:

- 1) Tiyatro sanatının yaratıcı mebdei aktördür.
- 2) Tiyatronun bütün arızî elemanları aktör merkezi etrafında toplanmalıdır.
- 3) Bütün tiyatro elemanlarının değeri aktörün yaratıcı faaliyetine yaptıkları hizmet derecesiyle ölçülür.

Baltacıoğlu bu üç prensibe uygun olarak “kendi kendine, yani teorisiz ve ampirik bir hâlde meydana gelen öz tiyatro olgularını gözden geçiriyor”. Buna göre öz tiyatronun kaynakları şunlardır: Çocuk oyunları, Hayat Sahneleri, Hitabet, Anadolu köylülerinin temsilleri, Karagöz, Ortaoyunu, Tulûat tiyatroları, Namaz âyini, Mevlevî âyini ve bunların yanında iki psikolojik olgu olarak: Bir kürek çekme tecrübesi, Dalcroze’un artistik sistemi. Bu konu başlıklarının hepsini tek tek inceleyerek içlerindeki öz tiyatro elemanlarına dikkat çekiyor. Bu noktada gösterim biçimlerinin dışında kalan alanları kaynak olarak alması ilginçtir. Örneğin namaz ayininde ezberi kuvvetli olmayan imamların sureleri eksik okuması ya da atlaması halinde cemaatten birinin doğru metni “sufle” ettiğinin çok görüldüğünü ama bu defalarca tekrarlınsa dahi namazın bozulmayacağını aktararak kendi tiyatro kuramına “bütünlüğün sağlanması ve korunması için yapılacak müdahale”leri ekler. Bu doğrultuda öz tiyatronun sahne pratiğinde yer alacak “meydancı”nın tavrına kaynak bulmuş olur. “Meydancı”yı da mevlevî ayininden örnek almıştır. Baltacıoğlu’nun genel olarak yukarıdaki kaynakları kullanmasının amacı aktörün zihinsel esnekliğine dayalı ve sadece daha önceden “ezberlenmiş” bir sahne ediminin olmadığı bir gösterim kurmak içindir. Sonuçta aktörler rolleri ezberlemeyecek “irticalen” oynayacaktır.

“Tiyatro İhtilâlcileri” isimli üçüncü bölümde “avant-garde” tiyatronun öncüsü olarak seçtiği Vsevolod Meyerhold, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig ve Georges Pitoëff’in fikirlerini inceliyor ve hepsine öz tiyatro anlayışı açısından eleştiri getiriyor. Bölümün sonunda “avant-garde tiyatrolarında olmayan öz eleman”ı şöyle saptıyor:

Bütün bu *avant-garde* tiyatrolarında –benim anlayışıma en çok yaklaşan Pitoëff’in anlayışı da içinde- olmayan öz tiyatro elemanı, tulûatçılıktır. Gerçi akademik tiyatroların tulûatçılığa karşı besledikleri büyük antipati tiyatroda yenilik yapmak isteyen bu inkılâpçılarda yoktur. Başta Rus tiyatroları olmak üzere hemen bütün inkılâpçılar temsilde aktörün tulûat yapmasına cevaz vermektedirler. Ancak tulûata cevaz vermek, onu asıl, yaratıcı mebde olarak kabul etmek demek değildir. Bunlar ayrı iki şey değil midir? Hâlbuki benim öz tiyatro anlayışında tulûat yapmak yalnız bir cevaz mevzuu değil, temeldir. Ben yeni tiyatroda tulûat yapılabilir, caizdir, demiyorum; tulûat yapılmadıkça tiyatro olamaz diyorum.

Bunun ardından tulûatın neden “zarurî” olduğunu aktarıyor ve daha önce kendi tiyatro kuramı doğrultusunda yaptığı sahnelemelere yer verdiği dördüncü bölüme geçiyor.

“Tecrübeler” başlığını koyduğu bu bölümde öz tiyatroyu daha önce nasıl uyguladığını bir de sahne şeması vererek aktarıyor. Söz konusu “tiyatro tezinin kanaatini” 1912 yılında beri taşıdığını ve zaman zaman uyguladığını belirtiyor. En son yaşadığı tecrübe olarak da 1939 yılında CHP Murat Reis Semtocağı gençleriyle kendi oyunu *Akıl Tâciri* üzerine yaptığı öz tiyatro denemesini hâzırlanışı ve sahneye konusu ile anlatıyor. Baltacıoğlu kendi yöntemleriyle seçtiği oyunculara oyunun konusunu anlattıktan sonra onlara kendi oyunculuk anlayışı üzerinden çeşitli çalışmalar yaptırıyor. Daha sonra metinden bağımsız, metnin “aksiyonlara tercüme edildiği” provalar süresince oyunu evlerinde tekrar tekrar okuyup “hafızalarını muhayyilelerini harekete” geçiren oyuncular, “temayı kavrayıp ifade zenginliğine doyunca” temsile karar veriliyor. Temsil seyircilerin iki yana dizilerek oyunun ortada perdesiz, sahnesiz ve dekorsuz oynandığı bir şekilde ele alınıyor. Oyuncular makyajlarını seyircilerin gözü önünde tamamlıyor, oyun içerisinde rolleri bitince en ön sıraya oturuyor ve “meydancı”lık görevini üstlenen Baltacıoğlu oyunun dramatik yapısında bir sapma olursa duruma anında sözlü müdahale ediyor.

Beşinci ve son bölüm “Sentez”dir. Bu bölümde Baltacıoğlu tiyatrodaki öğelerin hepsinin “öz tiyatro”da nasıl kullanılacağını aktararak bütün kitapta yaptığı incelemelerini nihai bir kuram haline getiriyor. “Anlaşılmayan birkaç nokta” olarak şunları vurguluyor:

Tiyatronun özü aktördür, demek, tiyatroda aktörden başka eleman olarak ne varsa hepsini yok etmeli demek olmayıp, bunlar kendileri için değil, bu aktör içindir, demektir. Hiçbir şey olmasa da yalnız aktör olsa, tiyatro olur mu? Olur. Öyleyse aktörden başka olan her eleman tiyatroda aktöre tâbi olmak, onun rolünü bütünlemek için gelmelidir. Samimî fikrim budur.

Baltacıoğlu'nu Türk tiyatro tarihinde biricik hale getiren “öz tiyatro” kuramı, oluşturulduğu yıllar itibariyle Batı tiyatrosunda tartışmaya açılan konulara eklenebilir. Baltacıoğlu'na benzer bir yöntemle, tiyatronun öğelerini tek tek ele alarak incelemiş ve kendi tiyatro anlayışı doğrultusunda nasıl kullanılmaları gerektiğini açıklayarak 20.yüzyıl tiyatrosunun en radikal etkisini yaratmış olan Antonin Artaud “Vahşet Tiyatrosu” kuramını 1932’de geliştirmeye başlamış ve bu konudaki görüşlerini 1938’de kitaplaştırmıştır. Bu anlayışla gerçekleştirdiği tek oyun 1935 yılında *Les Cenci*’dir. İnceleme ve kuramlaştırma yöntemleri dışında Artaud ve Baltacıoğlu’nun kendi kuramları açısından vardıkları sonuçlarda birbirlerine yaklaştıkları yönler vardır. Artaud’nun tiyatroyu edebiyattan ayırmak, “tekst”in gösterimin kölesi haline getirilmesi, sahnenin olanaklarının sunduğu, sahnede yaratılacak oyunların oynanması, oyuncunun birinci öge olması gibi tiyatroda yapılmasını öngördüğü radikal değişiklikler, kimi yerlerde çıkış olarak Baltacıoğlu’nun düşünce yönteminden ayrılan bir çıkış noktası içerse de sonuçlardaki benzerlikler çoktur. Bu noktada altı çizilmeye çalışılan Baltacıoğlu’nun aynı yıllarda Artaud ile aynı şeyleri söylemiş olması değil “tiyatro”nun sorgulanması konusunda benzer yöntemlere başvurusıdır. 1960’lardan sonra Avrupa’da başlayan deneysel çalışmaların öncülerinin tiyatro üzerine savlarında kullandıkları yöntemlerin ve cümlelerin bazılarının Baltacıoğlu ile benzerliği de bu yöntemin önemini vurgulayabilir*. Bu bağlamda kendi de modernleştirmeci elitin içinde yer alan Baltacıoğlu “modernizm”e Cumhuriyet paradigmasının dışında bir “okuma” getirmiştir. Türkiye’de “tiyatro” elemanlarını ontolojik açıdan incelemeye çalışan ilk ve tek kuramcıdır. Bulduğu cevaplara kişisel, bilimsel ve yöresel cevaplar vermeye çalışmış ve kendi pratik deneyimlerine dayandırarak “yepyeni bir tiyatro anlayışına varmak” için bir kuram oluşturmuştur. Her ne kadar bunu yapmadaki amacının -Cumhuriyet’in diğer alanlarda da ulaşmaya çalıştığı hedef gibi- “millî tiyatro” olduğunu vurgulasa da yöntemi farklıdır. Örneğin onun geleneksel diye

* Grotowski 1964 yılında kendisiyle yapılan söyleşide şu soruları soruyor:

“Tiyatro kostümsüz ve dekorsuz var olabilir mi? Evet, olabilir. Konuya eşlik eden müzik olmadan var olabilir mi? Evet. Işık efektleri olmadan var olabilir mi? Elbette. Ya metin olmadan? Evet; tiyatro tarihi bunu doğrulamaktadır. Teatral sanatın evriminde metin en son eklenen öğelerden biriydi. Kendilerinin oluşturduğu bir senaryoyla bazı kişileri sahneye çıkarsak ve rollerini *Commedia dell’arte*’de olduğu gibi doğaçlama oynamalarına izin versek, sözcükleri söylemek yerine mırıldansalar bile gösteri aynı derecede iyi olacaktır. Ancak tiyatro oyuncular olmadan var olabilir mi? Bunun bir örneğine rastlamadım.” (Grotowski, 2002)

adlandırılan gösterim biçimlerini kaynak etmesi 1960'lerden sonra yoğunlaşan "ulusallık" arayışlarındakinden çok farklıdır. İzlediği yöntem, Batılı tiyatro insanlarının paradigmalarının yerel kültürün öğeleri ile harmanlanması değil tiyatronun ontik özelliklerinin araştırılarak yerel kültürden de beslenen yeni bir anlayış oluşturulmasıdır. Bunu yaparken Baltacıoğlu Batı'yı reddetmez, ama kendi bakış açısından –bu konuda kapsamlı bir çalışma yaptığı için felsefi* bir bakış açısına sahiptir- Batı'daki avant-garde tiyatro anlayışlarını eleştirir. Türk tiyatrosu açısından bu yıllarda avant-garde'la olan ilişkinin zayıflığı göz önünde bulundurulursa, Baltacıoğlu'nun avant-garde'a getirdiği eleştiri ve dolayısıyla kurduğu diyalektik ilişki daha da önem kazanır. Çünkü nadir olarak ilişki kurulduğunda da avant-garde'ın muhafazakar bir dille eleştirilmesi söz konusudur.

Bu açılardan değerlendirildiğinde Baltacıoğlu ve kuramı Cumhuriyet'in Batılılaşma paradigmasının tanımlanmasına yardımcı olabilir. Tersden kurulacak bir yöntemle, Baltacıoğlu'nun merkez tiyatro tarihinin dışında bırakılması tiyatro paradigmasının neleri dışladığı açısından önemlidir. Böylece Baltacıoğlu'nun kuramının pratik bir araştırma alanına dönüştürülmemiş ve neredeyse unutulmaya yüz tutmuş olması üzerinden bir deneme yapılabilir. Onu tiyatro alanındaki düşünceleri ile paradigma dışı sayarken şunu da unutmamak gerekir. Baltacıoğlu Türkiye'nin modernleşme sürecinin özellikle Meşrutiyet'ten başlayan döneminde birçok alanda fikirleri ve yaptıkları ile etkili olmuştur. Bu açıdan bakıldığında modernleşirmeci elit içindedir. Dolayısıyla her alanda fikirleri ve yaptıklarında Batılılaşma çabası ana eksendir. Hatta bazı konularda tam olarak Cumhuriyet paradigması ile koşut düşünmektedir. Örneğin Atatürk'ün yeni eğitimin nasıl kurulması gerektiğinin sorulması üzerine, laikliğin önemini vurgulamış ve Atatürk'ü onaylayarak "önce oldubittileri hayata geçirmek, sonra kamuoyunu aydınlatmak biçiminde oluşan devrim sürecinin şu ana kadar yanılmış olmadığını" dolayısıyla başkasının denenmesinin söz konusu edilemeyeceğini söylemiştir (Baltacıoğlu, 1998). Aynı Baltacıoğlu, modernleşirmeci elit içinde yer alan Cumhuriyet aydınının doğrudan uğraşmayı tercih etmediği, din konusunda bizzat çalışmış Kur'an çevirisi yapmış ve şöyle demiştir:

Dinsiz bir millet olmayacağına inanmışımdır. Cami dünya hayatımızın devamıdır. Reform ancak dini olabilir. Bundan dolayı din kitabının ana dili geleneklerine uygun olarak çevrilmesi gerekir.

...

* Baltacıoğlu "Bütün arızî modlardan soyulmuş, kendi üzerinde, sâf ve mutlak olarak tiyatro nedir?" sorusunu sorarken bu sorunun cevabını vermenin tiyatronun felsefesini yapmak olacağını söylüyor (Baltacıoğlu, 1941).

Bir Kur'an felsefesinin yapılmasını istiyoruz. Bir İslâm-Türk ilâhiyatının kurulmasını istiyoruz. Okullarda din öğretiminin yalnız isteklilere verilmesini istiyoruz. Alevilik denen âlemin doğru olarak objektif olarak anlaşılmasını istiyoruz.

(Ülken, 2001)

Baltacıoğlu bir İslamcı değildir, laiklik savunucusudur. Bu açıdan düşünüldüğünde din konusundaki fikirleri de Cumhuriyet'in laiklik anlayışından ayrılır. Baltacıoğlu'nda Mardin'nin de çalışmalarında yaptığı gibi dini sosyal bir olgu olarak görme çabası vardır. Tiyatro alanındaki düşüncesinden yola çıkarak Baltacıoğlu'nun kültür ve medeniyet ayrımını benimsemediğini söylemek mümkündür. İçinde “medeniyet”ten alınmış bir kaynak* olsa da “öz tiyatro” kuramını medeniyetin Batı'dan, kültürün bizden olduğu bir yöneliş olarak tanımlamak doğru olmaz. Baltacıoğlu'nun mimari ve resim üzerine yazdıklarından modernist olduğu düşünülürse**, kurmaya çalıştığı tiyatro da modern bir tiyatrodur. Bu bağlamda modernist bakış açısından bakılırsa o kendi tecrübe ve tiyatro birikimi sonucunda “aklın yolunun birliği” ile Avrupalı muadillerinin vardığı sonuçlara varmıştır. “Batı gibi yapmak” ana mesele ise aslında Baltacıoğlu bu anlamda en “Batı gibi yapan” olmuştur.

Baltacıoğlu'nun tavrı Cumhuriyet'in “Batı gibi yapmak” anlayışına uymadı. Herşeyden önce öz tiyatro çok fazla “eski”miş geleneksel öge barındırıyordu. Her alanda en son akımları takip eden bir modernist olmasına rağmen Baltacıoğlu'nun “gelenekselci” olarak anlaşılması ile 1933 yılında Darülfünun'un İstanbul Üniversitesi haline dönüşmesi sırasında 19 yıllık kürsüsüne rağmen “yeni” kadroya alınmayarak dışardan bırakılması arasında bir bağ olup olmadığı Baltacıoğlu ile yapılacak daha kapsamlı bir araştırmanın konusu olabilir. Tulûatım Batı yolunda ilerleyen tiyatro için tehlike olarak görüldüğü yıllarda öz tiyatronun ana çıkış kaynağı olması kabul edilemezdi. “Tulûat yapmak” oyuncular arasında etik olmayan bir gönderme içerir. Her fırsatta tulûatın büyük ustalarının önemini altını çizen tiyatrocular ya da yazarlar sahnede tulûat oyunları haricinde tulûat yapılmasına karşıdır. Yine de sonradan ortaoyunu ve tulûat “ulusallık” yolunda önemli kaynaklara dönüşecektir. Örneğin ortaoyunundan yararlanarak *Oyun İçinde Oyun*'u yazan Oktay Rifat Şehir Tiyatrosu oyuncularını şöyle suçluyordu:

...

* “Dalcroze'un artistik sistemi”

** Bozdoğan (2002) “Yeni Mimari” konusunda Baltacıoğlu'nun öncü fikirlerini aktarırken onun Corbusierci ifadeler kullandığını söylüyor. Öndin (2003) yeni sanat bağlamında kübizme yoğunlaşan Baltacıoğlu'ndan uzun alıntılar yapmaktadır.

Yalnız İstanbul Şehir Tiyatrosu oyuncular, tulûata fazla meraklı oldukları için Oyun İçinde Oyun'a lüzumundan fazla bir tulûat ve Ortaoyunu çeşnisi kattılar. Bir gerçek olduğu için üzülererek söylüyorum, Açık Hava Tiyatrosu'nda oynanan piyesin ancak yüzde altmışı benimdi, gerisi ayak üstünde uyduruldu.

(And, 1973)

Oktay Rifat'ın bu çıkışı "geleneksel"den ne derecede faydalanılabileceğine örnektir. Baltacıoğlu'na kendi dönemi içinde tepkiler geldi. Bu tepkiler, öz tiyatronun neden paradigma dışında kabul edildiğine örnek olabilir.

Muhsin Ertuğrul 1940 yılında *Türk Tiyatrosu*'nda "bir takım adamların peyda olduğunu, tiyatro işine bilip bilmeden karışmaya yeltendiklerini" yazıyor ve "ne yazık ki bunların arasına çok sevdiği bir adamın da karıştığını" ekliyor (Ertuğrul, 1993). Bu adam İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'dur. Ertuğrul Baltacıoğlu'nu sadece pedagoji üstadı, haksızlığa uğramış bir bilim adamı olduğu için değil aynı zamanda vaktiyle "Beyazıt Meydanı'na diktiği ağaçlar için" sevdiğini söylüyor ve devam ediyor:

Yalnız bu muhterem zat, kendi ihtisas şubesinden ayrılır da tiyatro işlerine karışırsa, ona ben, sanat senelerinin bana verdiği hakla tiyatro bahsinde neler söylerim, neler... Bu söyleyeceğim şeyler tıpkı benim Pestalozzi nazariyelerine karıştığım zaman, onun bana söyleyebileceklerinin aynıdır. Fakat sevgim, bilmeden karıştığı bu bahiste, onu incitmeyecek kadar büyüktür. Bu müdahalesini bile, büyük ıstırabının, en zararsız bir cephede tezahürü addederek ona karşı susuyorum.

(Ertuğrul, 1993)

Selim Nüzhet Gerçek ortaoyunu, karagöz ve meddahı inceleyen ilk yazarlardan biridir. 1942'de yayınladığı *Türk Temaşası* kitabını bitirirken bu gösterim biçimlerinden yararlanılması gerektiğini vurguluyor ve şöyle diyor:

Bugün İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu orta oyununu "modernleştirme imkânlarını" araştırmaktadır. Düşünceleri çok yerinde olduğundan alâkadarlara kendisini okumayı hararetle tavsiye ederim.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun ileri sürdüğü orta oyununu yenileştirme şekillerini esas itibarile tasvip etmemek kabil değildir.

(Gerçek, 1942)

Selim Nüzhet'in -öz tiyatroyu kendi bakış açısı yüzünden ortaoyunun yenileştirilmesi olarak anlamış olsa da- Baltacıoğlu'na kitabında yer vermesi öz tiyatronun entellektüel bir malzeme haline getirilme çabasıdır. Ama Selim Nüzhet'in kendisi zaten Muhsin Ertuğrul tarafından "hakikatte tiyatroyla bir ilgisi olmadığı anlaşılmış ve tiyatrodan [Şehir Tiyatroları] uzaklaştırılmış" biriydi. Ertuğrul Selim Nüzhet'n eleştirilerini yanıtladığı *Türk Tiyatrosu*'nda 1944 ve 1945 yıllarında yayınlanan beş mektupta onu "Vah zavallı zat-ı muhterem, Tanrı insanı şaşırtacağı zaman önce aklını alırmış", "siz kimsini ki..."ye varan hatta daha da ağır sözlerle yerden yere vuruyordu (Ertuğrul, 1993).

Nurullah Ataç 1940'da yazdığı bir yazıda Baltacıoğlu'nun tiyatronun merkezine aktörü koymasına itiraz ediyordu:

... bence tiyatroda başlıca unsur aktör değil eserdir. Tiyatroda her şeyden ziyade esere ehemmiyet verilmesi, aktör için de hayırlıdır; aksi taktirde kendisini fazla böbürlenen bir aktörlük kaabiliyetini yani her role göre değişme kaabiliyetini kaybeder. Hep bir teviye oynayan, yahut sırf kendilerini göstermek hevesiyle arkadaşlarının oyunlarını bozan aktörler böyle yetişir.

(And, 1963)

1938 yılında çeşitli yazılarda görüşlerini şöyle dile getiriyordu:

Aktörün iyisi mēvzua ve kahramana mutlak surette temessül edense tiyatronun asıl ehemmiyetli unsuru, özü aktör değil, eserdir. Ben de buna varmak istiyorum.

Tiyatronun bir basit değil bir mürekkep olduğunu söylemiştim; bunun için sadece piyesin ehhemiyetli olduğunu iddia edecek değilim. Fakat öyle zannediyorum ki tiyatronun özü piyes olduğunu söylemek daha hayırlıdır. Hem muharriri, hem de aktörü mesleği daha iyi anlamağa, mesleğe daha çok hürmet göstermeğe davet eder.

Herhalde piyes, aktörden evveldir. Bizde aktör yetiştikten sonra bir tiyatro edebiyatı vücut bulacak değil, bilakis tiyatro edebiyatı vücut bulduktan sonra iyi aktör yetişecektir.

(And, 1963)

Ataç bu saptamaların ardından yukarıda ilk alıntılanan 1940 tarihli yazısını Baltacıoğlu'dan da öğrenilecek bir şey olduğu görüşü ile bitiriyor:

Fakat Baltacıoğlu'nun sözlerini bugün bizim için son derece lüzumlu ve hayırlı buluyorum. Genç tiyatro heveslilerini tulûata sevk etmesi ve onlara tiyatronun bir sahne üzerinde Galip'i, yahut Hâzım'ı taklid edip alkışlanmaktan başka bir şey olduğunu hatırlatır, tiyatronun bir oyun olduğunu gösterebilir.

(And, 1963)

Zaman içinde Baltacıoğlu'nun "öz tiyatro"suna olan ilgi çok sınırlıdır. Örneğin 1957'de kurulan "Genç Oyuncular"ın kurucularından Atilla Alpöge Baltacıoğlu'nun kuramından yararlandıklarını söylüyor*. Ama Baltacıoğlu'nun "öz tiyatro"sunu pratik olarak denememişler ya da bu konuda kuramsal bir çalışma yapmamışlardır. Yine örnek olarak 1964'de Metin And *Oyun* dergisindeki bir yazısında, o sırada yürütülen Memet Fuat ve Günay Akarsu'nun başını çektiği "Her yer tiyatrodur" çağrısını değerlendirirken Baltacıoğlu'nun öz tiyatrosunun bu fikri içerdiğini aktardıktan sonra kısaca bu kuram hakkında bilgi vermekte, "kitabın yeni baskısının böyle bir çığır için çok da yararlı olabileceği"ni vurgulamaktaydı (And, 1964).

İlerleyen yıllarda tiyatro araştırmacıları artık tarihte donmuş ve üzerine hiçbir şey eklenmemiş bu kuramın az bilindiği için önemini vurgulamaya başladılar. 1979'daki bir sempozyumda Sevdâ Şener Baltacıoğlu'nun önemini vurguluyordu (Şener, 2003). Dikmen Gürün 1998'de ölümünün 20. yılını anıyor ve önemini altını çiziyordu (Gürün, 2000). Yavuz Pekman da 2003 yılında akademik bir dergide ondan "çağdaş bir kuramcı" olarak söz ediyordu. Araştırmacıların hiçbiri, Baltacıoğlu'nun önemini vurgulamalarına ve "tarihimizin tozlu sayfaları arasında unutulmaya mahkum edildi"ğini hatırlatmalarına rağmen bu durumun nedenleri üzerine bir deneme yapmayı düşünmemişlerdir. Bütün bu "hatırlatma" yazıları Baltacıoğlu'nun fikirlerinin ve öz tiyatronun özeti niteliğindedir. Son örneklerden biri olarak Pekman 2003 yılında Baltacıoğlu'ndan ve öz tiyatrodan "çağdaş" bir olgu olarak önemle söz etmesine karşın 2002 yılında yayınlanan *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* kitabında Baltacıoğlu'dan da alıntılar olmasına rağmen, "öz tiyatro" bir olgu olarak "çağdaş tiyatromuz" içinde incelenen yazarlar gibi incelenmemiştir.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu ve "öz tiyatro"su hâlâ pratik olarak denenmeyi bekleyen bir alan olmasının yanı sıra gördüğü ilgisizlikle Cumhuriyet tiyatrosunun Batılılaşma paradigmasının sınırlarının anlaşılması açısından da önemlidir.

* Alpöge bunu 25 Mayıs 2004'de 14. Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında "Dünün Genç Oyuncular'ından Bugünün Genç Oyuncularına" adlı konferansta söylemiş, konu üzerine sorulan soruya da "pratik olarak öz tiyatroyu" denemedikleri cevabını vermiştir.

Bu bölüm Türkiye’deki yerleşik tiyatro paradigmasının oluşum sürecini konu etmesi açısından bu tezin temelini oluşturmaktadır. Erken Cumhuriyet dönemi ile birlikte tiyatroya yapılan müdahaleler ve arkasından bir Cumhuriyet kurumu haline getirilme çabası, ilerleyen zamanla tiyatrocular tarafından içselleştirilmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan fikirler, Türkiye’de tiyatronun temelini oluşturmuştur. Bu temel kabul ettiği ve etmediği kavramlarla bugüne uzanan paradigmayı belirler. Tiyatrodaki “eksik” alanların anlaşılabilmesinde bu sürecin göz önünde bulundurulması gerekir.



5. CUMHURİYET PARADİGMASININ SORGULANMASI VE TİYATRONUN GELİŞİMİ

Tiyatro gibi bir alanda tarih yazımı ile uğraşmak dönemlendirme yaparken kesin bir olayı –dolayısıyla da yılı- siyasi tarih yazımında olduğu gibi başlangıç ya da bitiş olarak almayı zorlaştırıyor. Türk tiyatrosu tarihçileri kesin tarihlerle bir dönemlendirmeye gittiklerinde bunu genelde siyasi tarihin duraklarıyla yapıyorlar*. Kimi zaman böyle bir tercih, uzun zaman dilimlerini kapsayan ve çeşitli ciltlerden oluşan araştırmaları sınıflandırmak için kullanılabiliyor. Kesin yıllarla dönemleri birbirinden ayırma zorluğunu siyasi alandaki değişimlerin etkisini tiyatro gibi alanlarda –istisnalar olmakla birlikte** - ani tepkilerle göstermemesi olabilir. Cumhuriyet Tiyatrosu’nun dönemlendirilmesinde başlangıç tarihinin kesin olmayışı bu duruma bir örnektir***. Daha önceki bölümlerde sıklıkla kullanılan “1950’lerin sonları”, “1960’ların başları” gibi ifadeler kesin yıllar belirleme zorluğunun göstergeleridir. Bunları göz önünde bulundurarak 1980 yılını kesin bir dönüşümün yılı olarak değerlendirmek ve başlığa bir dönem başlangıcı olarak yazmak kolaylık sağlamaktan öte bir işlev görmemektedir.

Türkiye’de Cumhuriyet’in hedefi olan modernleşmenin bir sonucu olarak kendisine ait hedefler (ulusallık, tiyatronun tüm yurda yayılması, v.s.) belirlemiş olan tiyatro, 1960 ve 70’li yıllarda, söz konusu hedeflerle kurulmuş tiyatro projesini gerçekleştirmeye çalışıyordu. 1970’lerde –60’lar ve 70’ler bu konuda en çok çalışma yapıldığı yıllar olmasına rağmen- ulusallığın halâ yaratılamadığı tartışma konularının başında gelmeye devam ediyordu. Örneğin Adalet Ağaoğlu 1970’de *Devrim*’de Devlet Tiyatrosunun yerli yazarlara gösterdiği ilgisizlikten yakınıyor ve “ulusal bir Türk Tiyatrosu’nun varlığından ancak Türk Oyun Yazarının varlığı ya da yokluğu oranında söz edilebilir” diyordu. Her ne kadar dönem içinde yakınmalar devam etmiş olsa da bugün hem tiyatro faaliyeti, hem de yazarlık açısından, hâlâ

*Türkiye açısından aslında her alanda böyle bir dönemlendirme var. Burada askeri darbeler belirleyici rol oynuyor. Dolayısıyla Türkiye’de tiyatro tarihi yazımı ile uğraşanlar, tiyatronun kendi dinamikleriyle oluşan durak noktaları ile yapılan dönemlendirme yerine fazlasıyla siyasi tarihin durak noktalarını kullanmak durumunda kalıyor. Zaten tiyatronun kendi dinamikleri fazlasıyla ideolojik alana bağlı olduğundan bu bir zorunluluk gibi de görülebilir. Örn. Şener (1998) 1923-1940, 1940-1960, 1960-1980, 1980-1998 gibi bir dönemlendirme yapıyor. And da (1983) dramatik edebiyatı incelerken 1923-1940, 1940-1950, 1950-1960, 1960-1970, 1970-1982 gibi bir dönemlendirmeden yola çıkıyor. Ne var ki örneğin Esslin (1995) Avrupa’da Modern Tiyatro’yu 1890-1920 ile dönemlendiriyor. Bu tarihler siyasi olaylarla ilişkilendirilebilecek olsa da Türkiye örneğindeki kadar belirleyici değildir.

**Türkiye açısından siyasi alandaki değişim yüzünden böyle bir “ani tepki” kesin bir tarihle başlangıç yapabilecek kadar sadece Meşrutiyet’in ilanında (1908) görülür. Aslında bu da tiyatro ile ilgili olmayan siyasi bir tepkidir. Çünkü tiyatro alanında –Meşrutiyet’in getirdiği “özgürlüğü” öven oyunların alalecele yazılıp oynanması olarak görünen- bu “ani tepki”nin daha sonraya bir etkisi olmaz.

***Bkz. Bölüm 4. Cumhuriyet Tiyatrosu ve Batılılaşma Paradigması.

hedeflerin tutturulmasını bekleyenlerin ortak kanısı 1960'lardan 1970'lerin ortalarına kadar olan dönemin bu yolda takip edilmesi gereken dönem olduğudur.

Tiyatroda 1960'larda başlayan hareketlilik 1970'lerin sonuna doğru azalmaya başladı. Özel tiyatrolar kapanıyor, ödenekli tiyatrolar –siyasi nedenlerin de etkisiyle- yönetim sorunları yaşıyor, yeni oyun yazılması azalıyordu. Bu düşüş 1980'lerin “coşkusu” büyük ölçüde yitirmiş” tiyatro ortamını hazırlar. 1980'lere ilişkin genel görüş askeri darbeye birlikte özgürlüklerin kısıtlanması, “köşe dönme” zihniyetin artması, televizyonun etkisi, sosyal çalkantılar, eğitim sistemindeki sapmalar, v.b. yüzünden tiyatronun kötü duruma düştüğüdür. Kimine göre “Atatürk’ün ivme kazandırdığı Türk tiyatrosu, onun yüzüncü yıldönümünde içler acısı bir duruma düşmüştür”(Nutku, 1999b), bazıları için “oyuncular seslendirmeye uğraştıklarından, tiyatroyla ilgilenen zamanları pek kalmamıştır” (Yüksel, 2000) ya da eleştiri açısından değerlendirildiğinde “ülkede değer yargıları yozlaştıkça eleştiri de buna bağlı olarak bir krizin içine itilmiştir” (Gürün, 2000). Sorunları oluşturan nedenler açısından yapılan değerlendirmelerde askeri darbe nedeniyle “demokratik hakların yeniden edinilmesinin uzun zaman aldığı, bu arada uygulanan yasaklar, baskılar, tutuklamaların sanatı besleyen özgür düşüncenin kısıtlanmasına yol açtığı”nın (Şener, 1998) üzerinde durulmuştur. Bu genel görüşe göre Türk tiyatrosunun gitmesi gereken bir önceki dönemdeki yol kesintiye uğramıştır. 1980 sonrasında askeri darbenin de etkisiyle yukarıda sözü edilen durumları yarattığı şüphe götürmez. Ne var ki bu yıllarda, büyük çoğunluğu Cumhuriyet’in ilk yıllarına ilişkin kişisel deneyimden yoksun olan Türk halkının “aydınlık ve müreffeh yarınlar”a ilişkin bütün söylemden bıkmış, hatta bu türlü vaatlere karşı kuşkucu ve alaycı bir tavır aldığını da unutmamak gerekir (Kasaba, 1999). Bu dönem modernleştirici Cumhuriyet paradigmasının eleştirilerek, üretilmiş değerlerin çoğunun sorgulanmasına neden olur. Bu açıdan bakıldığında Cumhuriyet’in çoğu klişe söyleminden bıkmış olan halk bir “karşı-kültür” oluşturmaya başlar. Diğer “yüksek kültür” kurumları gibi tiyatro da “karşı”sında bir kültür oluşturulan alanlardan biridir. Tiyatrodaki durgunluğa ve artan ilgisizliğe bir de modernleşmenin araçlarından biri olduğu için yaşa(ma)dığı dönüşüm açısından bakmak gerekir. Bu bağlamdan yola çıkarak, tiyatrocuların büyük bir bölümünün tiyatro alanında modernleşmenin gerçekleştirilmeye çalışıldığı 1960’lar ve 1970’lerin ortalarına kadar olan döneme duyduğu “özlem” daha kolay değerlendirilebilir.

5.1. 1980'ler ve Cumhuriyet Değerlerinin Eleştirilmesi

Cumhuriyet'in "halkçılık" ilkesine dayanarak başından beri modernleşmeyle "aydınlanma"sını öngördüğü "halk", 1980'lerle birlikte "aydınlanma"sı için üretilmiş söylemi inandırıcı bulmamaya başladı. Bu inandırıcılık yoksunluğu beraberinde –kimi zaman bilinçli, kimi zaman kendiliğinden- inanç, tarih, etnik köken, kültürel seçimlerin sorgulanmasına neden oldu. Bu sorgulamayla birlikte bir taraftan siyasi alanda dini ya da etnik söylemler güçlenirken, diğer bir taraftan Cumhuriyet'in sunduğu kültürel kurumları kabul etmek istemeyen bir "karşı-kültür" güçlendi. Bu "karşı-kültür", siyasi alandaki söylemler gibi bu dönemde ortaya çıkmış bir olgu değildir. 1960'ların sonunda başlamış bir sürecin 1980'lerle, alanını genişleterek "büyük gelenek"e nüfuz eder hale gelmesidir. Tekelioğlu (2004) bu dönüşümü "merkez-çevre" modeliyle açıklıyor*. Bu "karşı-kültür" Türkiye'de en yaygın tabirle "arabesk" olarak nitelendirilmiştir. Başlangıçta Arap etkisinin fazlasıyla izlerini taşıdığı düşünüldüğü için, olumsuz bir yan anlamla birlikte bir müzik türünün tanımlanmasında kullanılmış olan "arabesk", 1980'lerden sonra "karşı-kültür"ün isimlendirilmesine yaradı ve "arabesk kültür" halkın sapmışlığını tanımlama da kullanıldı. Bu kullanım daha da yaygınlaşarak, özellikle aydınların büyük bir çoğunluğu tarafından topluma ait yozlaşmış sayılanları anlatan bir sığlığa dönüştü: Arabesk demokrasi, arabesk ekonomi, arabesk insanlar, arabesk zevkler, arabesk düşünme, arabesk yaşam tarzı v.b.

Her alanda başlayan sorgulama siyasi alanda da etkisini gösterdi. 1980'lerden 1990'lara yaşanan süreç Cumhuriyet rejimine karşı gelişen en güçlü siyasi faaliyeti beraberinde getirdi. Laik ve milliyetçi değerlerin sorgulanması ve etnik kimlik arayışları Cumhuriyet'in ilkelerine tamamen tersti. Her alanda başlayan sorgulamaya bir örnek, feministlerin de Cumhuriyet ideolojisini hedef almalarıdır**. Hasan Bülent Kahraman'ın (2004) tanımlamasıyla, Türk modernleştirici eliti sayılan ve aydın, bürokrat, ordudan oluşan "tarihsel blok"un son müdahalesi olan 1960 darbesi bir "Sol Kemalizm" üretecek ama 1971 askeri müdahalesi ile aydınlar bu "tarihsel blok"un dışında bırakılırken "Sol Kemalizm" de içine kapanık, sadece bürokrasiyle iletişim içinde olan muhafazakâr bir ideolojiye dönüşecekti. Buna bağlı olarak "Sol Kemalizm" içinde kalanlar ortak bir tepkiyle 1980'lerde her alanda başlamış sorgulamanın sonuçlarına cephe almaya başlayacaktı. "Sol Kemalizm'in içine kapanık, sadece bürokrasiyle iletişim içinde olan muhafazakâr bir ideolojiye" dönüşüp

* Tekelioğlu (2004) 1980'lerde başlayan sürecin gelinek noktada nasıl çevreyi ve onun yarattığı kültür değerlerini merkezileştirdiğini anlatıyor.

** Cumhuriyet'e getirilen feminist eleştiri için bkz. Bölüm 4.3.3. Modernliğin Simgesi Kadın Sahnede

dönüşmediği ve siyasi alanda 1980'lerle gösterilen tepkilerin (İslamcılara, Kürtlere...) ve geçmişe duyulan "özlem"in* bununla ilgili olup olmadığı daha farklı kapsamlar içeren bir araştırmanın konusudur. Ne var ki Kahraman'nın tanımlamasından çıkarılabilecek "dışlanma" ve "içe kapanıklık" ile "arabesk"in tanımlanmasından yola çıkarak, dışlanmış aydınların içinde yer alan tiyatrocuların bu dönemden itibaren geliştirecekleri söylemi anlamak daha kolaylaşabilir. 1980'lerle birlikte tiyatrocular geçmişi "özlem"eye başlayacaklardır.

5.2. Tiyatroda Durgun Yıllar ve Geçmişe Duyulan Özlem

Tiyatrocular açısından geçmişe -yani 1930'larla başlayıp, 1960'lardan 1970'lerin ortalarına kadar doruk noktasını yaşayan döneme- olan "özlem" kendisini "bugün"e gösterilen tepki ile var ediyordu. Cumhuriyet kavramlarının bir önceki bölümde belirtilen sürecin etkisiyle etki alanlarının daralmaya başlaması tiyatro içinde geçerliydi. "Ulusallık", "özgün bir tiyatro", "bir kültür değeri olarak tiyatronun yurt sathına yayılması" gibi kavramlar değerlerini yitirdiklerinden "tiyatro sanatının niteliği açısından bir gelişme olmadığı" sürekli dile getiriliyordu. Bu dönemde yapılan eleştirilerde oyunlar geçmiş dönemin söylemleri üzerinden değerlendiriliyordu. Bir önceki dönemden bir oyun sahnelendiğinde önce "tiyatromuzda çığır açan...", "son derece başarılı bir epik tiyatro örneği olan...", "Türk tiyatrosunun en önemli örneklerinden biri olan..." gibi sıfatlarla oyunlar "kabul edilmişlikler" üzerinden ele alınıyordu. 1960'lı, 1970'li yılların kimi başarılı oyun yazarları, roman, öykü, şiir gibi başka yazın türlerindeki çalışmalarına ağırlık vermişlerdi (Şener, 1998). Böylece tiyatro alanından yoğun bir entelektüel alt yapı çekilmiş oluyordu. Yazarların büyük bir bölümünün çekilmesine ek olarak başka etkenlerle yeni oyun yazılması azalmış, yazılanlar çoğunluğu da "kendini yenileyememenin sıkıntısı" içindeydiler. Yeni oyun yazılmasıyla gelişmeye alışmış tiyatronun, başka türlü de gelişebileceğini öğrenmesi için 1990'ları beklemesi gerekecektir.

Genel olarak 1980'ler tiyatrocuların, "her şeye rağmen" tiyatroyu "var etmek" için çabaladıkları yıllardır. Tiyatro üzerine yazarlar, bölge tiyatroları, ödenekli tiyatroların yeniden yapılandırılması, özel tiyatrolara destek gibi tiyatronun yayılmasını sağlayacak konuların üzerinde sıklıkla duruyorlardı. Halâ varlığını sürdürebilen tiyatro grupları da, bir önceki dönemde olduğu gibi oyun seçimlerindeki farklılıklarla birbirlerinden ayrılarak, "yozlaşmış" ortamda "ısrarla" tiyatro yapmayı sürdürüyorlardı. Ne var ki bu dönemdeki "var

* Bugün hâlâ, kendini sol olarak tanımlayan bir çok aydın halkevlerini, köy enstitülerini, 1960 darbesini "özlem"le anmaktadır.

etme” durumunun Cumhuriyet’in başından beri süregelen farkı vardır. Artık “halk” olup bitenlerin nedeni olarak görülmeye başlanıyordu.

Türk tiyatrosunun adı en çok anılan insanı Muhsin Ertuğrul hayatı boyunca tiyatro üzerine yazdığı yazılarda tiyatronun bir ulus için ne kadar gerekli olduğunu söylüyordu. Bu doğrultuda sürekli dünyadan örnekler veriyordu, Almanya gibi birçok ulusun savaşta sonra ilk iş olarak tiyatro yaptığını anlatıyor, gelişmiş ülkelerde tiyatronun “ekmek kadar önemli” bir ihtiyaç olarak görüldüğünü vurguluyor, Avrupa’nın küçük kasabalarındaki tiyatro salonlarını ve seyirci sayılarını övüyordu. Ona göre “tiyatro, bizim gibi karanlığın dalgaları içinde bocalayan milletlere yol gösteren bir gece feneri”ydi ve “biz senelerdir ki, bu fırtına içinde hep o fenere hasret çektik” (Ertuğrul, 1993). Ertuğrul gücünü Cumhuriyet’ten alıyordu:

Atatürk geldi; siyasetimizde toplu yaşayışımızda, dinimizde, kültürümüzde bir inkılap yaptı. Şimdi biz halâ bu yaratıcı devrin [yazı 1938 Nisan’ında yazılmıştır] içinde yaşıyoruz. Bu devirde hayatın her safhasında yeni âdetler, yeni şekiller doğdu ve daha da doğacak; köhneleri, eskileri, çürükleri, vakti geçip kurtlananları düşecek, süprülecek. Eski ve dar düşünceli kıymet nizamlarının yerine yeni manalar, yeni mefhumlar, yeni hayat mevzuları kaim olacak ve bu arada Türk tiyatrosu da büyük bir değişiklik geçirecek.

(Ertuğrul, 1993)

Her ne kadar kırılmaya başlanmışsa da genel bir görüşle 1980’lere kadar “halk”, geleneksel değerlerden kopmakta zorlanan, yönlendirilmesi gereken bir kitleydi. Bilinçsizliğinin nedeni, kendi seçimi değil tarihin olumsuz gelişimiydi. Bu yüzden tiyatro gibi “çağdaş” değerleri kabul etmekte zorlanıyordu. Bu söylem, siyasi alanda etkisini çok partili seçime geçişle kaybetmeye başlamış olsa da çoğu aydın açısından geçerliliğini sürdürmekteydi. Yine de aydınlar “halk”a karşı hoşgörüsünü büyük oranda koruyordu. Bu görüş doğrultusunda Ertuğrul yukarıdaki yazıdan 34 yıl sonra 1973’de şöyle diyecekti:

Deniyor ki, kalkınmamız için fabrikalar açacağız. Eğer orada karıncaları değil de insanları çalıştıracaksak, onları eğitmek kaçınılmaz zorunluluktur. Fabrika, dua değirmeni değildir ki, âmincilerin goygoylarıyla işlesin. Dünya küçüldüğü için dil ayrılığından artık duvar örülemiyor. Çalışacakların eğitim sorununu düşünmeden fabrika kurmak, omurgası unutulmuş tekne yapmaya benzer. Başlangıçta eğitmek, sonunda cezalandırmaktan daha yararlıdır. Onları okula, fakülteye gönderemeyiz; ama

seve seve tiyatroya giderler, insanlıklarını bulurlar ve tiyatro onlar için tek eğitim kucagıdır. Böylelikle biz de onlara koyun gözüyle değil, insan gözüyle baktığımızı saptamış oluruz.

(Ertuğrul, 1993)

Marksist yazarların yoğunlukta olduğu dergilerde de seyirci, ödenekli tiyatrolar, v.s. tartışılıyor konu sermaye ilişkileri açısından değerlendiriliyordu. Seyirci sorununda da o güne kadar uygulanan (emperyalist, sermayeden yana) politikalardan dem vuruluyordu. Ama genel tavır seyirciyi “etken” değil “edilgen” bir konumda ele almaktı. Koşullar seyircinin dışında geliyor, seyirci kendi iradesiyle karar vermiyordu.

1980’lerle birlikte –önceden tiyatroyu kendisi dışında etkenler yüzünden kabul etmekte zorlanan- “halk”, tiyatrocuların gözünde “arabesk kültür”e olan bağlılığı ve “kültürsüzlüğü” bilinçli olarak seçen görüntüsüyle direnir hale gelmiştir. Bu yıllarda “yetişmiş tiyatro seyircisi bile, büyük ölçüde televizyon yayınlarının etkisi altında olduğu için bu duruma [“sanatçıların sanat üretme coşkularını kaybetmelerine”] tepki göstermez olmuştur” (Şener, 1998). “Arabesk kültürün” yükselişini ve toplumsal anlamını açıklamak için yapılan çeşitli çalışmalarda da “arabesk”e güya saf olmadığı için, ayrıca kaderciliği ve yozluğu yüzünden bir tehdit oluşturduğu gözüyle bakılmıştır (Özbek, 1999). Eğer arabesk kültür üzerine fikir üretmenin bir yolu, bunları halk kimliğinin, yani kentleşen halk sınıflarının Türkiye’deki özgül kapitalist modernleşme sürecine tepkilerinin mecazi bir biçimi olarak görebilmekse (Özbek, 1999), o zaman tiyatrocular açısından sözü edilen içe kapanıklığı ve bunun sonucu olarak “halk”ı kültürsüzlük konusunda etken görmeyi anlamak daha kolay olabilir. Yazarların tiyatro alanından da çekilmelerinde de “içe kapanma”yla ilgili bir taraf var gibi görünmektedir.

Az rastlanan örneklerde bu “özlem”i taşımayan, hatta eleştiren araştırmacıları da rastlamak mümkündür. Buna örnek olarak Zehra İpşiroğlu’nun 1988 yılında yazdığı “*Dağın Devleri*’ne Karşı- Çağdaş Türk Tiyatrosuna Eleştirel Bir Bakış” isimli incelemeye bakmak ve “tiyatrocü aydın”-“halk” ilişkisi açısından değerlendirmek ilginç sonuçlar doğurabilir. İpşiroğlu Pirandello’nun bitmemiş oyunu *Dağın Devleri*’ne gönderme yaparak “sanattan anlamayan yıkıcı güçleri” böyle nitelendiriyor. 1985 yılında Dostlar Tiyatrosu’nun Kayseri Üniversitesi’ne yaptığı turnede konuşulanları aktarıyor:

Üniversite öğretim üyeleri, milletvekilleri, belediye başkanı vb. Sanattan söz ediyorlar. Devlet sanatçısı ünvanının bir Moskof buluşu olduğunu, “*Neydi o kemancının adı Suna Kan mı? Evet işte onun gibi kendi kültürel değerlerimize yabancı, kara cahil*

çalgıcılara dağıtılarak yozlaştırıldığını” öğreniyoruz. Yıldız Kenter’in “çok tehlikeli bir devrimci sanatçı” olduğunu öğreniyoruz. Nasıl mı? “Ben Anadolu” gibi Türk kadınıni böylesine aşagılaticı bir oyunu oynaması bunun kanıtı değil mi? Ve en şaşırtıcısı, Devlet Tiyatroları’nın yabancı oyunlarla izleyiciyi yıllardan beri planlı olarak kışkırttığını ve beyin yıkadığını öğreniyoruz... Böylece şimdiye değin hiç görmediğimiz, duymadığımız bilgilerle donatılmış olarak üniversiteden ayrılırken, yine her zamanki tartışmamıza dönüyoruz, bu turnenin anlamı ya da anlamsızlığı...

(İpşiroğlu, 1992)

İpşiroğlu bu hatırasından sonra “devler”in insanları bu şekilde nasıl kandırdığının altını çiziyor. Sonra “eleştirel düşüncenin eksikliği”ni vurguladığı çağdaş Türk tiyatrosu eleştirisine geçiyor. Bu noktada modernleşme süreci açısından başlıyor konuya. Muhsin Ertuğrul’un seyirciye 1920’lerde oyunları nasıl edepli izlemeleri gerektiğini anlatırken Brecht’in yeni bir izleyici-sahne diyalogundan söz ettiğini hatırlatıyor:

Bireyselliğin en uç noktasına varmış Batı toplumlarında sanatçıdan tüm kuralları ve kısıtlamaları aşan bir yaratıcılık beklenirken, birey olma savaşımının daha ilk aşamasının yaşandığı ülkemizde, sanat belli kurallar çerçevesi içinde bir temele oturtulmaya çalışılıyordu. Ancak kökenini eleştirel düşüncede bulan bu temel kurulduktan sonra, çağdaş akımlarına açılabilirdik. Ne var ki, eleştirel düşüncenin bir türlü özümsememesi, bu temelin kurulmasını engelliyor. Böylece gelişmemizi kösteklemeye çalışan “devler”in giderek egemen olduğu bir ortam yaratılıyor.

(İpşiroğlu, 1992; vurgu yazara aittir.)

Türk tiyatro tarihçilerini eleştirel bakış açısından yoksun oldukları için eleştirdikten sonra, “tiyatromuzda oyunculuk dışında en ufak bir kıpırdanma olmadığını” söylüyor*. “Yazar Aranıyor” başlığı ile açtığı bölümde özellikle 1960 ve 1970’lere duyulan “özlem”in eleştirel düşünce eksikliğinden (aynı zamanda bu dönemde yazılmış ve Türk tiyatrosunun “yüz akı” olduğuna inanılan oyunları** da eksiklikleri ile ağır eleştiriyor), bunun da tarih bilincinin yoksunluğundan olduğunu söylüyor. :

* İpşiroğlu “tiyatromuzda oyunculuk dışında en ufak bir kıpırdanma olmaması”ndan -Türk tiyatrosunda dramatik oyunculuk anlayışı dışında başka bir yoğun yöneliş olmadığı göz önünde bulundurulursa- dramatik oyuncululuğu kastettiği söylenebilir. İpşiroğlu’nun çağdaş akımları takip eden bir tiyatro araştırmacısı olmasına rağmen oyunculuk tek bir anlayışa indirmiş olması ilginçtir.

** Bunlar *Asiye Nasıl Kurtulur?*, *Keşanlı Ali Destanı* ve örnek olarak verdiği *Alpagut Olayı* ile *Ayak Bacak Fabrikası*’dır.

Dünü, bugünü belirleyen ve yarınları hazırlayan bir gelişim içinde göremiyoruz. Ya şimdiye değin elde ettiklerimizle, başka bir deyişle kendi birikimimizle hesaplaşmaktan kaçınarak alışıldık biçimleri yinelemekle yetiniyoruz, ya da bugünü, bugünün değer ölçülerini, sanat anlayışını vb. Bütünüyle yadsıyarak düne saplanıyoruz.

(İpşiroğlu, 1992)

İpşiroğlu daha sonra tiyatromuzda yönetmenliğin bir kurum olarak gelişmediğini, konservatuarlarda yönetmenlik bölümü açılması ve öğrencilerin bir süre yurt dışına gönderilmelerinin zorunlu olduğunu vurguluyor. Daha sonra eleştirmenleri eleştiriyor ve yazısını şöyle bitiriyor:

Ülkemizde toplumsal koşullar, “*Dağın Devleri*”nin giderek güç kazandığı bir ortam yaratmaktadır. Kimi tiyatrocumuz bu durumda, yaratıcılığın olanaksız olduğunu öne sürüp, çözümü filmcilik, televizyonculuk ya da düzeysiz tiyatro prodüksiyonlarında arıyor. Aslında, her zamankinden daha duyarlı ve uyanık olmamız gereken bir dönemde yaşıyoruz. Sanata, tiyatroya her zamankinden çok gereksinme duyulduğu bir dönemde... Kuşkusuz baskılı dönemlerde, her alana olduğu gibi, sanata da kısıtlamalar getirilmektedir. Ne var ki “*Dağın Devleri*”ne bir kez nasıl karşı koyacağımızı kavradıktan sonra, başka bir deyişle gelişmemizin temelini oluşturan eleştirel düşünce bir kez uyandıktan sonra, gelip geçici suskunluk anları olabilir, ama yapıcılık ve yaratıcılık yolundaki gelişmeyi hiçbir şey durduramaz, “*Dağın Devleri*” bile.

(İpşiroğlu, 1992; vurgular yazara aittir.)

Bu eleştiri dönemim “kabul edilmişlikleri”ni sorgulaması açısından genel görüşten ayrılır. Ne var ki İpşiroğlu’nun burada kendi deyimiyle “*Dağın Devleri*”ne ve onların fikirlerine karşı aldığı tutum, tiyatrocuların ortak tutumuna benzemektedir. Kayseri’deki “üniversite öğretim üyeleri, milletvekilleri, belediye başkanı vb.”nin Suna Kan, Yıldız Kenter ve Devlet Tiyatrosu ile ilgili söylemi, başka bir bakış açısıyla, “aydınlanma” söylemine inancını kaybetmiş “halk”ın -önceleri doğrudan siyasal bir muhalefetten çok, bir kültürel direnme potansiyeli olarak ortaya çıkan -“karşı-kültür”ünün marjinalleşmiş hali olarak görmek mümkün. İpşiroğlu en başından beri “gelişmemizi kösteklemeye çalışan *devlerin*” varlığından söz ediyor. “Eleştirel düşüncenin eksikliği”nden ötürü modernleşmenin yanlış uygulanması yüzünden bu

“devlerin giderek egemen olduğu bir ortam yaratılıyor”. Bu noktada modernleşmenin “yeni”liğine karşı olan “devler”, “geleneksel” olanı yani “eski”yi temsil ediyorlar. İpşiroğlu bu bağlamda modernleşmenin temel düşünce biçimlerinden eski-yeni çatışmasını ortaya koyuyor. Bundan sonra “dünü, bugünü belirleyen ve yarınları hazırlayan bir gelişim içinde” göremediğimizden yakınıyor”. İpşiroğlu getirdiği eleştirel bakışa rağmen, “devler” üzerinden kurduğu eski-yeni ilişkisiyle –ve bir modernleştirici* olarak “eski” olanlara karşı aldığı tavırla- “dışlanmış” aydının “içe kapanık” profiline fazlasıyla uyuyor. Bu durum tiyatrocunun aydın açısından söz konusu iki kavramın her alandaki etkisinin yoğunluğunu gösteriyor.

Sonuç olarak 1980’ler tiyatrocuların eski söylemlerini tüm toplumsal ve siyasi gelişmelere karşın aynı şekilde sürdürdüğü yıllar oldu. Sahne faaliyeti de geçmiş dönemin hareketliliğinin sürdürülmeye çalışıldığı bir yönde ilerledi. Eserlerin değerlendirilme kıstasını da “hareketli” yılların kavramları belirledi.

5.3. Yeniden Hareketlenen Tiyatro

1990’lı yıllar dünyada globalleşme sürecine ve postmodernizme, dolayısıyla modernizmin krizine tanıklık etmeye başlanan yıllardı. Özellikle Soğuk Savaşın sona ermesi ve komünist bloğun çökmesi liberalizimin tek taraflı yükselişine neden oldu. Türkiye 1990’lı yıllarda 1980’li yıllarda tam anlamıyla eklemlenmeye başladığı “Batılı” toplumlarla, modernleşmesini tamamlamış toplumlarla birlikte bu etki alanının içine giriyordu. Bu kaçınılmaz bir süreçti:

...Türkiye 1980’li yıllara girerken, dünya ölçeğinde de modern çağdan çıkılıp postmodern çağa geçildiğine ilişkin bir genel kabul vardır. Her ne kadar bu tespit modernleşmesini “tamamlamış” toplumlar için geçerli denilse de; modernleşme sürecine girdiklerinden beri bu “ileri” toplumların etkisi, müdahale ve yönlendirmesi altında olan Türkiye gibi periferik ülkeler bu, değişime zorlayıcı “dış” etkene bu kez postmodernist öğelerle de takviyeli olarak maruz kaldılar.

(Laçiner, 2001)

Bu kaçınılmaz “postmodernist maruz kalış” kendisini özellikle 1990’lı yıllardan sonra belirgin bir biçimde hissettirecekti. Geline nokta Cumhuriyet paradigmasını sürekli bir kriz

* Detay gibi görünmesine karşılık “yönetmen olarak yetiştirilenlerin özel bir dil eğitiminden geçmeleri ve bir süre yurtdışına gönderilmeleri zorunlu tutulmalıdır” önerisi Cumhuriyet’in ilk yıllarında modernleştiricilerin başvurdukları yöntemle aynıdır.

hali içine sokacaktı. Bu sürekli kriz halinden kurtulmak isteyen Cumhuriyet zaman zaman görsel darbelere başvuracak, çeşitli manevralarla kendi “modernleşmesini” korumaya çalışacaktı *. Bu içine girilen kriz aynı zamanda modernleşmenin de kriziydi. Modernleşme krizi Türkiye’de kendisini en çok etnik ve dinî kimliklerin ortaya çıkmasıyla ve devletin demokratikleşmesi söylemiyle gündeme getiriyordu. Devletin demokratikleşmesi de “Avrupa Birliği’ne giriş için yapılması gereken değişiklikler ve uygulamalar” bağlamında başka bir Batılılaşma durumunu öngörüyordu. 1980’li yıllar liberalizmi sosyal dengeleri altüst etmişti. Dünyadaki liberalizmin sarhoşluğuna paralel Refah devletine ilişkin tüm inançlar göz ardı edildi. Ekonomik krizler bu dönemin ana meselesiydi. Özellikle “İslami” kimlik ve “Kürt” kimliği Türkiye’deki vatandaşlık krizinin, ulus-devlet krizinin göstergeleriydiler. Türk modernleşmesi gerçek kırılmalarını 1990’lı yıllarla yaşıyordu. Bu kırılmada en önemli etken globalleşmeydi:

Global dünya, global sermaye, global pazar, global kültür, global dil, global siyaset, global muhalefet, global modernite, global sanat, global değerler, global üretim, global tüketim, global demokrasi, global başkanlık, global hukuk, global emek, global toplumsal hareketler, global sivil toplum, global vatandaşlık, global din, global kimlik...

1980’li yıllarda akademik ve kamusal söylem içinde ortaya çıkan, 1990’lı yıllarda da giderek yaygınlaşan, popülerleşen ve varolduğu entelektüel pazarda enflasyonist bir nitelik kazanan, ve bugünün siyasal, ekonomik ve kültürel dilinin hegemonik kodu konumunu üstlenen “globalleşme” kavramı, yaşadığımız dünyanın ve Türkiye’nin geçirdiği toplumsal değişimlerin ve dönüşümlerin çözümlemesinde, açılmasında ve anlaşılmasında “anahtar kavram” işlevini yerine getirmektedir.

(Keyman, 2002)

Globalleşme Cumhuriyet elitini bir egemenlik kriziyle karşı karşıya bırakmıştı. Özellikle parlamenter demokratik rejimin yetersizliği yeni aktörlerle birlikte katılımcı bir demokrasinin gerekliliğinin altı çiziliyordu. Devletin kurucu unsuru Ordunun Türk siyasetinde oynadığı rol tartışılmaya başlanmış, demokratikleşme sürecinde Ordunun siyaset sahnesinden çekilmesi gerektiği konusu gündeme gelmişti. Ulusal kalkınma söyleminden 12 Eylül darbesinden sonra vazgeçilmiş, 21 Ocak kararlarıyla açık piyasa ekonomisine geçilmişti. Cumhuriyet elitinin inşa ettiği “Türk” hayali kimliği yukarıda da modernleşmenin kriziyle bahsedilen

* 28 Şubat 1997 bunun bir örneğidir.

unutturulmuş, geriye ittirilmiş, yok sayılmış kimlik söylemlerinin ortaya çıkmasıyla temsiliyet krizine girmiştir.

1990'lı yıllarda bir taraftan "içe kapanmış" tiyatrocuların "özlem"leri devam ederken, bir taraftan da yukarıdaki koşullar içinde, önceki dönemim paradigmasının belirlendiği yıllarda yetişmemiş yeni bir kuşak oluşmaktaydı. Önceki dönemlerden gelen tiyatrocular giderek daha da "şikayet" eder hale gelmişlerdi. Her fırsatta devletin desteğinin azlığından ya da dengesizliğinden dem vuruluyordu. Bu konu hem ödenekli tiyatrolar hem de özel tiyatrolar açısından dile getiriliyordu. Ve artık "seyirci" –aslında "seyirci"leşmemiş olduklarından "halk" demek daha doğru olabilirdi- sorunun ana kaynağı olarak görülmeye başlanmıştır. Önceleri hoşgörülüyle yaklaşılan "halk" 1980'lerle birlikte direnir görünmekteydi ama 1990'larda tiyatrocuların gözünde neredeyse müsebbip hale gelmiştir. 26, 27, 28 Ekim 1998 tarihlerinde İstanbul Devlet Tiyatrosu öncülüğünde "Cumhuriyet'in 75. Yılından Türk Tiyatrosu"nu konuşmak için önde gelen tiyatro insanlarının katıldığı bir paneller dizisi düzenlendi. Bu panellerin birinci gününde konuşan Özdemir Nutku (1999b) "Türk Tiyatrosu'nun Kurumsal Gelişimi"ni incelediği konuşmasında sorunlara da değiniyordu. Özel tiyatroların, "toplum arabeskleştikçe, yalnızca halkı eğlendirmeyi amaçladıkları"ndan yakınıyor, "eğer discolar olmasaydı, bugün piyasada tiyatro için kullanılabilecek gereçlerin satılmayacağını" vurguluyor bunun da bir nedeninin "disconun daha çok para getirmesi" olduğunu söylüyor ve ikinci nedeni şöyle açıklıyordu:

Bir de toplum olarak bizim henüz tiyatronun yaşamsal bir gereksinim olduğunu kavrayamamış olmamız yüzünden! Zaten bir toplumda her şey para ile ölçülmeye başlandı mı, o toplum sanat ve kültür yaşamı, dolayısıyla ruh sağlığı açısından sakat kalmaya mahkumdur.

(Nutku, 1999a)

Nutku "Türk Tiyatrosu'nun en büyük sorununun seyirci" ve "halâ tiyatroyu hayati görmeyen kayıtsız anlayış" olduğunun altını çizdikten sonra sorunun "kaynağı"na iner:

Türk Tiyatrosu'ndaki sorunların kaynağı seyircidir. Ve yöneticilerin zihniyetidir. Seyirci, talep eden, tiyatroyu bir gereksinim olarak duyan ve tiyatronun bir ülkenin gelişimine katkısı olduğunun farkında olmadığı sürece, diğer göze görünen tüm sorunlar sürüp gidecektir.

(Nutku, 1999a)

Nutku'nun 1960'larda ve 1970'lerde yazdığı yazılarda genelde sorunun "kaynağı" devletin duyarsızlığı ya da kimi tiyatrocuların yanlış zihniyetidir. Nutku özelinde "kaynak" konusundaki bu değişim, tiyatrocuların "halk"ı algılamasındaki değişime bir örnektir.

1990'larla birlikte 1980'lerle başlayan "özlem" artarak devam eder. Genel olarak bu yıllardaki hareketlilik kabul edilse de, niteliği 1960'lar ve 1970'lerdeki gibi değildir. Çünkü Türkiye'de diğer alanlardaki söylemlerde olduğu gibi tiyatrodaki da "ulusallık", "kültürün gereği olan tiyatronun yaygınlaştırılması" gibi hedeflerin etkisi zayıflamıştır. Dolayısıyla bu yıllar "çok hareketli, az bereketli yıllar"dır*. Şener'in Cumhuriyet'in 75. yılını değerlendirdiği kitabının son bölümünde tüm önemli etkinlikleri sıraladıktan sonraki bitiriş cümleleri "özlem" in örneğidir:

Bu etkinliklere rağmen tiyatromuzun gelişim hızından, günümüzdeki durumundan yeterince memnun olmayışımız, bu sanatın toplum yaşamında önemli bir yeri olması gerektiğine inandığımızdandır. İstiyoruz ki tiyatro, Cumhuriyet'in ilk yıllarında olduğu gibi yurt çapında bir kültür ve sanat seferberliğinin organik bir parçası, hatta önderi olsun, altmışlı yılların yaratıcı, yapıcı gücüne kavuşsun, yurt çapında yaygınlaşsın ve dünya tiyatrosunda yerini alsın.

(Şener, 1998)

Cumhuriyet'in tiyatro alanındaki Batılılaşma paradigmasıyla belirlenmiş hedeflere duyulan bu "özlem", bu paradigmanın geliştiği dönemde yetişmemiş olmalarına rağmen genç tiyatrocuların da önemli bir kısmında vardır. Gençlerle yapılan röportajlar ve yazdıkları yazılar buna bir kanıt olabileceği gibi, özellikle 1990'ların ortalarından itibaren İstanbul başta olmak üzere çeşitli illerdeki ödenekli tiyatroların yönetim kadrolarına genç tiyatrocuların geçmesi ve tiyatrodaki önde gelen genç isimlerin çoğunun ödenekli tiyatrolarda kadrolu olması, halâ devlet tarafından gerçekleştirilebilecek bir dönüşüme inancın sürdüğünü göstermektedir**.

1990'ların hareketli olarak anılmasının başlıca nedenleri İstanbul Tiyatro Festivali başta olmak üzere festivallerin, şenliklerin, ödüllerin, alternatif olanlarla birlikte yayınların

* Sevda Şener'in (1998) *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk Tiyatrosu* kitabının 1980-1998 yılları arasında ayrılmış bölümün başlığı böyledir.

** Gençlerin ödenekli tiyatroları seçmelerindeki önemli nedenlerin ekonomik açıdan sürekli bir gelir elde edilebilmesi olduğunu ve "tiyatro" yapmak isteyenlerin sürekli olarak "tiyatro" yapabilecekleri en sağlam mecraı ödenekli tiyatrolar olarak görmelerini göz ardı etmemek gerekir. Ama bu iki koşul, son yıllarda yönetim kadrolarına bu derecede sahip olma isteğini ve tiyatrodaki önde gelen genç isimlerin çoğunun ödenekli tiyatrolarda kadrolu olmasını açıklamakta yetersizdir.

artması ve yeni özel tiyatroların ya da toplulukların* kurulmasıdır. Bu özel tiyatrolar ya da toplulukların kimileri halâ tiyatro ile siyasî bir dönüşümün sağlanabileceğine inanlar (bunlardan da bazıları biçim olarak “alternatif” yönelimdediler**), kimileri de kendi istedikleri oyunları, kendi istedikleri biçimlerde sahneye koymanın ötesinde bir arayış içinde olmayanlardı. Bu gelişmelerin içinde, 1960’ları ve 1970’leri yaşamamış, dolayısıyla o dönemin kavramlarını doğrudan içselleştirmemiş bir nesilden gelenlerin, “başka” bir tiyatro anlayışı ile kurdukları ve “öteki tiyatro” olarak isimlendirilen gruplar ortaya çıkar. Bu gruplar kimi açılardan paradigmanın dışındadır.

5.3.1. “Başka”*** Bir Tiyatro

1990’lardaki gelişmelerin etkisi Türkiye’de her alanda görülür hale gelmiştir. Bu döneme ait en önemli kavram olan globalleşme olumlu, olumsuz tüm alanları etkilemiştir. 1990’larla beraber herhangi bir kavramın ya da oluşumun dünya çapında etkili olması eski dönemlere göre çok daha hızlı olmaya başlamıştır. Bu durumun bir yansıması olarak Türkiye’de 1990’lar tiyatro açısından dünyadaki gelişmelerin daha yoğun takip edildiği, yabancı tiyatrocularla daha fazla ilişki kurulduğu bir dönemdir. İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivaline her yıl gelen dünyadaki öncü gruplar, uluslararası panel ve workshop’lar, alternatif yayınlar bu dönemin önemli olaylarıdır. Çıkış noktalarının çoğunun 1980’lerin kültürel açıdan durgun gibi görünen ortamında bulunabileceği bu dönem “alternatif” düşünceyi beslemiştir. Türkiye’de alternatif tiyatro hareketinin 1990’larla başlamış olmasında bu gelişmelerin rolü büyüktür.

Bir önceki bölümde konu edilen Devlet Tiyatrosu’ndaki paneller dizisinin son günü “Tiyatroda Alternatif Arayışlar” a ayrılmıştı. Oturumu yöneten Nesrin Kazankaya, katılımcılar Aysın Candan, Kerem Kurdoğlu (Kumpanya), Şahika Tekand (Studio Oyuncuları), Mustafa Avkıran (5.Sokak Tiyatrosu), Müge Gürman, Nihal Koldaş (Bilsak Tiyatro Atölyesi)’di. Kerem Kurdoğlu Türkiye’de ilk alternatif arayış içinde olanları belirttikten sonra genel durum açısından alternatif olmayı şöyle tanımlıyordu:

* Bu dönemde kurulan ve kendini “karşı” olarak tanımlayan bazı topluluklar kendilerini “özel tiyatro” olarak tanımlamaktan kaçınacaklardır.

** Örneğin 1990’ların başında etkinlik göstermiş “Can Şenliği Oyuncuları” ağırlıklı olarak bir önceki döneminkini andıran bir siyasî söylem belirlemiş olmasının yanında “bütünsel tiyatro” konusunda çalışan ilk topluluklardandı. Ama paradigmatik olarak bir önceki dönemden ayrıldıkları söylenemez.

*** “Öteki Tiyatro” diye adlandırılan hareketin içindeki en eski gruplardan biri olan Kumpanya 11 yıllık serüvenlerini anlattıkları kitabın arka kapağında kitabı “Başka tiyatro anlayışının on bir yılı...” olarak tanımlıyorlar.

Şimdi tiyatro yapmak isteyen bu [ilk alternatif arayış içinde olanlar] insanların karşısındaki resme bakalım. Nerde tiyatro yapabilirsiniz? Birincisi: Devlet ve şehir tiyatrolarında. Yani ödenekli tiyatrolarda tiyatro yapabilirsiniz; buralara girmek için farklı yollar var, konservatuar mezunu olmak, tiyatro kurslarını bitirmek gerekiyor. İkincisi: Misyon tiyatroları ki, bunların en önemli temsilcileri Anakara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu'dur. Üçüncüsü: Genellikle başrolü kendisi oynayan ticari patron tiyatroları. Bu arada AST ve Dostlar Tiyatrosu'nu, diğer siyasi misyon tiyatrolarından hariç tutuyorum. Çünkü bu iki tiyatro siyasi misyonları dışında estetik iddialara ve kaliteli işlere de sahipler. Bu genel resimde kendine yer bulamayan insanlar da vardı.

(Kurdoğlu, 1999)

Bu insanlar "başka" bir tiyatro yapma şekli seçtiler. Yeni kurulan bu tiyatro toplulukları ile birlikte bir taraftan bu yeniliğin konuşulduğu yayınlar da çoğalıyordu. Başka bir yönelimin içinde olanlar bunun nedenini şöyle açıklıyorlardı:

Biz niye başka bir şey yapmaya çalışıyoruz? Bunda hem bazı genel geçer ilkeler vardı, hem de gerçekten sadece insan olarak , sanatçı olarak dünya üstündeki duruşumuzda, bu dünyaya karşı hissettiğimiz şeyler vardı. Yani şöyle tespit edilmiyor bu pratikler; işte kitaplar açılıp, okunup, örnekler seyredilip, oralarda neler oluyormuş, dünya ne yönde değişiyor acaba ve buna nasıl uydurabilirim kendimi şeklinde değil. Ben dünyada neden rahatsızım, bu işi neden yapıyorum sorularıyla şekillenen şeyler.

(Tekand, 1999)

"Başka" bir tiyatro anlayışı ile hareket edenlerin birleştikleri ortak nokta "geleneksel" diye tanımladıkları Türkiye'de yapılmakta olan tiyatro eylemine alternatif bir biçim getirmektir. "Geleneksel" Türk tiyatrosunda ilk defa farklı bir anlamda kullanılmaktaydı. Sözü edilen alternatif biçim "siyasi sorumluluğu reddetmeyen fakat, onun dışında da varlık nedenlerini hatırlamaya çalışan yeni bir sanat anlayışı"nın ifadesiydi. Bu tiyatrocuların uğraştıkları 1960'dan sonra dünyada etkinlik alanı gelişmiş olan tiyatro anlayışıdır. Üzerinde durulmak istenilen Türkiye'deki bu hareketin aslında Tekand'ın vurgusunun aksine "dünya ne yönde değişiyor acaba ve buna nasıl uydurabilirim kendimi" şeklinde bir gelişme olduğu anti-tezini getirmek değildir. Türkiye'de "alternatif", "öteki" diye adlandırılan hareketi ifade

edebilme çabasıdır. Sonuçta bu yönelme Türkiye kaynaklı bir anlayış değildir. Bu noktada Türkiye’de “başka” bir tiyatro anlayışının ortaya çıkışını 1990’larla birlikte girilen bilgi teknolojilerinin ve küreselleşmenin belirleyici olduğu dönem ile ilişkilendirmek yanlış olmaz. Bu noktadan hareketle “geleneksel” ve “yeni” tiyatro arasındaki önemli ayrımın ne olduğuna bakılabilir:

...önceden yazılmış bir metnin sahnelenmesi üzerine kurulu tiyatro ile *gösterim metni* üzerine kurulu tiyatro arasındaki önemli ayrıma dönelim. Bu ayrım tiyatro olgusuna iki farklı yaklaşımı, dolayısıyla da iki farklı gösterim sonucunu tanımlamak için kullanılabilir.

Örneğin, yazılı metin gösterim sırasında ve öncesinde tanınabilir ve aktarılabilir gösterimden bağımsız olarak tanınabilir ve aktarılabilirken gösterim metni sadece çalışma sürecinin sonuna gelindiğinde varlık gösterir ve elden ele geçemez. Aslında, gösterim metninin (ki bu gösterimin kendisidir) gösterimden çıkartılabileceğini söylemek gereksiz bir yineleme olacaktır.

...

Yazılı metin üzerine ya da önceden yaratılan ve sahnelemenin hammaddesi olarak kullanılan tekst üzerine kurulan tiyatro ile tek anlamlı metni, *gösterim metni* olan tiyatro arasındaki fark, “geleneksel” ile “yeni” tiyatro arasındaki farkı oldukça iyi betimler.

(Barba ve Savarese, 2002; vurgulamalar metne aittir.)

Barba’nın “geleneksel” ve “yeni” tiyatrolar arasındaki fark için verdiği bu genel tanım, Türkiye’deki hareketin anlaşılması için de bir kolaylık sağlıyor. Bu yeni hareketle Türkiye’de ilk defa *süreklilik* arz eden bir şekilde, genel tabirle “bütüncül tiyatro” yapılıyordu. Bu tiyatro yazarı eskene alan anlayışın dışındaydı. Gruplar içinden kimileri tiyatronun her elemanına aynı önemi atfetmeye çalışırken, kimileri “fiziksel hareket” üzerine yoğunlaşıyordu.

“Başka” bir tiyatro anlayışını benimseyenler sadece yukarıda adı geçen isimler değildir. Konu edilen bu alternatif çıkışın tarihini yazmak değil yapısını anlamak olduğundan bu tiyatro düşüncesinin yerleşmesinde öncülük eden Ayla ve Beklan Algan’ın önemini vurgulamakla yetinileceğini hatırlatmak gerekir.

5.3.1.2. “Postmodern”lik Sorunu

Postmodernizm 1990’larla birlikte Türkiye’de de sıklıkla kullanılan bir kavram olmaya başladı. O kadar ki siyasi literatür ancak Türkiye’ye özgü bir dille oluşturabilecek bir kavram bile kazandı: 28 Şubat sürecini anlatmak için bulunan “Postmodern Darbe”. Bugün artık -barındırdığı olumsuz yananamlarla birlikte- her alandaki fikir insanlarının şüpheyile kullandıkları, hatta çoğu zaman tercih etmedikleri bir kavram haline geldi. Bugün, sanat alanlarında tanımlama yaparken, postmodern muhlak bir tarifi barındırıyor. En başından beri şüpheyile karşılanan kavram birçoklarını tanımlamak için kullanılırken, birçokları bu tanımlamayı kabul etmiyorlardı. Türkiye’de de tiyatroya bu “tanımlama ve tanımlanmayı tercih etmememe” ekseninden girdi. Alternatif tiyatro hareketi içindeki temel tartışmalardan biri modernizm-postmodernizm karşılaştırması üzerinden gidiyordu. Bu noktada hiçbir tiyatro topluluğunun kendisini “postmodern” olarak tanımlamayı tercih etmediğini belirtmek gerekir. Ama yaratıcıları yaptıkları kimi oyunların “modernizmin iflasını kabul ettiğini” söylüyor, “postmodernizm tartışmalarına sık sık göndermelerde bulunmasına karşın postmodern bir oyun sayılamayacağını” vurguluyordu (Erayda, 2002). 1996 yılında “Postmodernizm ve Türk Tiyatrosu” başlıklı bir yazı bile kaleme alınacaktı (Erayda, 2002). Emre Koyuncuoğlu *Cumhuriyet* gazetesindeki yazısına alt başlık olarak “Postmodern Tiyatro, Bir Zorunluluktur” diyordu. Yazıda Batı’daki örneklerle tiyatrodan postmoderne geçiş anlatılıyor ve Türkiye’den “postmodern durumun tartışıldığı tiyatral çalışmalar” örnek veriliyordu. Bunlardan biri olan Studio Oyuncuları’nın sahnelediği *Gergedanlaşma*’nın yaratıcısı Şahika Tekand iki yıl sonraki panelde şöyle diyecekti:

...ama hayatı değiştirmek noktasındaki tutumum eğer ille de modernist ya da postmodernist diye değerlendirilecek olursa ben halâ bir düşüncenin maddeten gereklilikten, maddi zorunluluktan ortaya çıkan bir düşünceyle ortaya çıkacak bir eylemin halâ işe yarayabileceği kanaatindeyim. Bunu büyük ihtimalle gerçekten postmodern düşünceye ya da düşüncelere inanan bir şahıs gülererek karşılayacaktır ve zavallı eski bir tutum olduğunu söyleyecektir.

(Tekand, 1999)

Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi’nden öğrencilerin çıkarttığı, kendi deyimleriyle, “‘karşı-kültürel’ hareketlilik düzleminde tiyatronun verili ortamına eleştiriler getiren” *Agon* dergisi iki sayı ayırdığı postmodernizme mesafeli yaklaşıyor ve Türkiye’de bu

kavram altında yapılan işlerin bazılarını eleştiriyordu. Koyuncuoğlu'nun yazısında "postmodern 'tartışmalarının' arasından seçilen cümleciklerin ve bilgilenmenin yanlışlığına şaşmak eğlencesini" de kaçırmıyordu (Altın, 1996). Yazılarda "postmodern olarak tanımlanan tiyatronun kendine kaynak güç aldığı modern avangard'la olan akrabalığına vurgu" yapıyordu (Bayramoğlu, 1996).

Örneklerde görülebileceği gibi 1990'larda Türkiye'de tiyatro alanında postmodernizm ciddi olarak tartışılmış oluyordu. Bu tartışmaların ana konusu olan modernizm hiç şüphesiz sanatsal bir kuram olarak ele alınıyordu. Bu tiyatro topluluklarının ya da yaptıkları işlerin modern ya da postmodern olarak tanımlanıp tanımlanmayacaklarının ötesinde, bu tartışmalardan da yola çıkarak, söz konusu topluluklara "modernleşme" açısından bakılabilir.

Bu yeni hareket Türkiye "modernleşme"sinin bir sonucu olarak görülebilecek olsa da, söz konusu modernleşme paradigması içinde değildir. Bu bağlamda "modern" olmadıkları söylenebilir. Bu grupların hiçbiri -böyle bir karşı tarafta oluşu dile getirme zorunluluğu bile duymadan- Türkiye'de tiyatro alanında modernleşmenin sonucu olan kavramlarla ilişki kurmaz. "Aydınlanma", "ulusallık", "tiyatronun yurt çapında yaygınlaşması" gibi meseleler bu grupların ilgi alanı dahiline girmez. Söz konusu edilen ana izlek tiyatro sanatının sorunlarıdır. Tiyatro sanatının sorunları ile ilgilenirken, kendilerine sorun ettikleri, siyasi ya da başka alanlardaki meseleler de varlığını sürdürmektedir. Bu anlayıştaki toplulukların apolitik oldukları söylenemez. Ama artık sadece sahnedeki eylem açısından değil, "tiyatro" yapma nedenleri açısından da başka bir dil kullanmaktadırlar. Bu da onların modernleşme projesi kapsamında gelişmiş Batılılaşma paradigmasının dilini kullanmadıklarına anlamına gelir.

1990'lardaki gelişmeler merkez tiyatro çevresine fazla etki etmemiş gibi görünse de alternatif anlayışların ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Bununla birlikte tiyatrocü elit daha da "içe kapanık" bir hal almış, "seyirci" ile arası daha da açılmıştır. Bunun sonucu olarak tiyatronun paradigmasının oluşturulduğu yıllardan beri kendilerine sorun ettikleri meselelerde ve onları ortaya konuş şekillerinde çok az değişim olmuştur. Bu da ister istemez geçmişe duyulan "özlem"i arttırmıştır.

5.4. Bugün Geline Nokta

Merkez tiyatro çevresi ve eliti açısından 1980'lerle başlamış, 1990'larla kanıksanmış bir tavır haline gelmiş olan söylem bugün halâ yoğun olarak devam etmektedir. Bugün

“arabesk” yerini daha çok “televole” kültürüne bırakmış durumda. Tekelioğlu daha önce 1980’ler bağlamında yukarıda incelenen konuyu günümüz açısından şöyle değerlendiriyor:

Sosyal mühendilik fikri ile Türkiye elit kültürleri arasında çok yakın bir ilişki vardır, örneğin kültür elitleri ya da kendilerini onların temsilcisi gören “aydınlar”, bir “sanatsal” oluşumu topluma “uygun” olarak görmezlerse önce görmezlikten gelirler, eğer bu bir işe yaramazsa, görünmez kılmaya yok etmeye çalışırlar. Arabesk’e aydın tepkisinde de bu süreç işlemiştir, önce müzikle bir ilişkisi olmadığı söylenen bu müzik iyice yaygınlaşınca “yoz” ilan edilmiş ve yasaklanmaya çalışılmıştır. Bu “aydın refleksinin” karşıtı olarak da “popüler kültür” ürünü dinleyenlerde yaygın olarak çalışan bir “karşı-refleks” gelişmiştir. Kendileri “halk” içinde tanımlayan insanlar, popüler kültür ürünlerini sadece sevmemekte, aynı zamanda neredeyse “savunur” gibi sahiplenmekte, onlarla ilgili herhangi bir negatif yoruma hemen cevap ihtiyacı duymaktadırlar. Günümüzde “televole” kültürüne ve magazin programlarına olan tepkide, arabeske karşı yirmi yıl önce gösterilen tepkinin izleri bulunabilir. Arabesk poplaştıktan ve yıldızları “normalleştikten” sonra, aydın indinde kabul gördü.

(Tekelioğlu, 2004)

Tiyatrocular bugün genel bir söylemle yazılarında, röportajlarında, konuşmalarında “magazin kültürünün istilasın”dan, “halkın bunlara pirim vermesi”nden, “giderek sanatsızlığa doğru gidildiğinden” yakınmaya devam ediyor. “Karşı-kültür”ün tiyatrocular tarafından yapılan bu kodlamaları iki yönlü bir direnç noktası oluşturuyor. Buna karşılık tiyatrocular elit modernleştirici özelliğinden vazgeçmeyerek tiyatronun “var olması” için hedefler belirlemeye devam ediyor. Modernleşmenin getirdiği “aydınlanma” fikri bağlamında ödenekli tiyatroların sorunlarının çözülmesi gerektiğinin üzerinde duruluyor. 2004 yılı itibariyle Türkiye’de tiyatroyla ilgili yazılan yazıların ve çeşitli mecralarda yapılan tartışmaların önemli bir kısmını devletin sanata, özel tiyatrolara yapması gereken destek ve ödenekli tiyatroların sorunları oluşturmaktadır. Bu tartışmalar “sanat yönetimi” açısından çok, tiyatronun (ve diğer sanatların) devlet tarafından “desteklenmesi” fakat “serbestleştirilmesi”ni öngörüyor. Böylece artık “tarihsel-blok”tan dışlanmış olan aydınlar içinde bulundukları “özlem”in de etkisiyle, Batılılaşma paradigmasının devam ettirilmesi için iradeyi kendi ellerine almak istiyor.

Bugün Türkiye’de tiyatro alanında birçok akademik inceleme yapılmaktadır. Türk tiyatro tarihi ile ilgili yapılan çalışmalar halâ yazar eksenlidir. Tiyatronun başka elemanları açısından araştırma yapmanın zorluğu göz önünde bulundurulsa da (çünkü geriye dönük bir

araştırmada yararlanılabilecek kaynaklar ancak fotoğraflar, hatıralar, eleştiriler, v.s. olabilir ki tiyatro sanatı açısından bunların tam anlamıyla gösterimin kendi özünü yansıtmayacaktır) bu yönde bir eğilim olmaması düşünce biçiminin devamı açısından yine de dikkate alınmalıdır.

2004 yılının Mayıs ve Haziran aylarında düzenlenen 14. Uluslararası Tiyatro Festivali'ndeki "Genç Tiyatro" bölümüyle bir kez daha etkileri görülebilecek olan alternatif tiyatro arayışları sürmektedir. 1990'larda bu yönde kurulmuş toplulukların hemen hemen hepsi varlığını sürdürmektedir. Merkez tiyatro anlayışı dışında gelişen bu çıkışların nereye evrileceği şüphesiz zamanın göstereceği bir durumdur. Bu alanda spekülative bir araştırma yapılabilir. Ne var ki bazı noktaların altını çizmek gereklidir. 1980'lerin sonlarından bu yana Türk tiyatrocular uluslararası sempozyumlara, festivallere katılmaktadırlar. İlişkide bulunan en önemli kurumlardan biri ISTA (International School Of Theater Antropology) ve kurucusu Eugene Barba'dır. ISTA oyunculuğun tüm coğrafyalarda birbirleriyle ortak, kesişen, karşı, v.s. özelliklerini araştırmaktadır. Barba bu yöndeki çalışmalardan yola çıkarak kendi tiyatrosunda gösterimler sergilemektedir. Barba bu yönelimini 1988'de "Avrasya Tiyatrosu" olarak da kavramlaştırmıştır. Türkiye'den ISTA konferanslarına yıllardır katılım ve sürekli bir ilişki olmasına rağmen, Barba'nın çalışmasına Türkiye'den somut, kuramsal bir katkı olmamıştır. Dünyanın her yerinde oyunculuğun antropolojik araştırmasını yapmaya çalışan Barba'nın Anadolu'da oyunculuğun kaynakları ya da gösterim biçimleriyle ilgili herhangi bir araştırması olmamıştır*.

Alternatif tiyatro alanında faaliyet gösterenlerin birleştikleri ortak söylem "geleneksel" tiyatro anlayışından uzaklaşmak ve "esas tiyatro sanılan şeyin yerine yeni bir tiyatro koymak"tır. Türkiye'de kalıplaşmış tiyatro faaliyetinin ifadesi olarak kullanmayı tercih ettikleri "geleneksel"i ilk defa alışıldık halinden farklı bir bağlama oturtan bu hareketin Türk tiyatrosunda oluşmuş bir gelenek olduğunu varsayması tartışılmayı bekleyen bir konudur. Alternatif tiyatro arayışı için de olan birçok ismin aynı zamanda ödenekli tiyatrolarda devlet kadrolu olması da altı çizilmesi gereken bir durumdur.

"Başka" bir tiyatro anlayışı beraberinde bu son paragrafta getirilmeye çalışan bakış açısını da içermektedir. Buna göre; bugün dünyada tiyatro –postkolonyalist söylemleri de unutmadan- kültürler arası bir boyuta gelmiştir. Bugün dünyanın önemli akademik tiyatro dergilerinden bu durumu takip etmek mümkündür. Artık söz konusu olan Avrupa dışındaki gösterimler açısından Avrupalılaşmak değildir. 1960'lardan sonra tiyatronun anlamı Batı kaynaklı olmaktan uzaklaşarak dünyadaki diğer gösterim biçimlerini de kapsar duruma gelmiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki bu gösterim biçimlerinin hepsi otantik değildir.

* 14 Kasım 2002 tarihinde e-postayla sorulan soruya 26 Kasım 2002'de bu şekilde cevap gelmiştir.

Kültürlerarası tiyatro sahnesinde herkes yeni üretimleriyle yerini alırken münferit bir kaç örnek dışında Türkiye bu alana eklemlenememiştir. Henüz evrensel tiyatro ortamı açısından Türkiye’den çıkan kavramlar-çıktığı varsayılırsa- entelektüel malzeme yapılmamaktadır. Bugüne ilişkin- “yeni” tiyatro anlayışlarının gözlüğüyle yapılmaya çalışılan- çıkarımlarda amaç geleceğe yönelik olumsuz bir kehanet değil, durum tespiti çabasıdır.

Sonuç olarak Türk Tiyatrosu merkezde aslen Cumhuriyet fikirleriyle şekillenmiş paradigmayı hâlâ yürütmeye çalışmaktadır. Bu, 1960’ları ve 1970’leri yaşamış tiyatrocun kuşağı ve onlara eklenerek, bu değerleri benimsemiş genç kuşak tarafından yapılmaktadır. Diğer bir taraftan 1990’larla gelişmeye başlamış alternatif kültür de seyrine devam etmektedir.



6. SONUÇ

Herşeyden önce şunu belirtmek gerekir ki bugüne uzanan, aynı zamanda bugüne yönelen bir araştırma yapmak yanlışlık yapma riskini fazlasıyla arttırır. Ama, sonuçta yapılmakta olan tüm incelemelerin bugünü ilgilendirdiği düşünülürse, en azından böyle bir çabaya girmenin gereğinden fazla cesaret gerektiren bir şey olmadığı da açıktır. Alınan risklerden biri de bugünle ilgili bir incelemeye gelebilecek olan eleştirilerin fazlalığıdır. Getirilmesi muhtemel eleştiriler araştırma gerektiren noktalar içerse de, sürecin önemli bir bölümü yaşanıyor olduğu için, kayıtlı bilgiden çok daha fazlası söylenebilir. İlk bakışta dezavantaj gibi görünen bu durum –yaşadığımız çağın hızı da göz önünde bulundurulursa– bugüne ilişkin, bugün yazılmış birşeye, bugün getirilecek eleştirilerin, bugünkü durumu olumlu yönde etkileyebileceği fikriyle avantaja dönüşebilir.

Türk tiyatrosu ile ilgili yapılacak çalışmalarda kullanılacak kapsamlı tarihyazımı kaynakları bellidir. Çok fazla çeşitlilik göstermezler. Bu kaynakların hepsi Cumhuriyet’e ait milliyetçi söylemi barındırırlar. Belli noktalarda ayrılışlar da, tarihin farklı noktalarına farklı eleştirel bakış açıları getirirlerde de, temelde belirgin bir yönelişleri vardır. Bu belirgin yöneliş az farklarla ayrılan ortak seçimler yapılmasına neden olur. Türk tiyatrosu ile ilgili araştırma yapacak biri orijinal kaynaklardan faydalanmıyorsa –ki bu çok uzun bir mesai gerektirir ya da bazı kaynaklar çok kapsamlı göründüklerinden buna gerek duyulmaz– getireceği bakış açısını bu kaynaklar üzerinden oluşturmak zorundadır. Bu durum, bugüne kadar yapılmış çalışmaların büyük bir çoğunluğunun bir çok açıdan benzerliğinin nedenidir. Örneğin tiyatro alanında yazarlık dışında geriye dönük kapsamlı incelemeler yapılmamış olması bu durumla ilişkilendirilebilir. Yapılan araştırmalar ya da tarihyazımları tiyatro tarihindeki belli olaylara ya da kişilere eleştiriler getirirken, bazılarını da bir çıkış noktası olarak görmekte dirler. Kimi zaman yapılan araştırma zaten böyle bir çıkış noktası bulmak içindir. Bu genel durum Türk tiyatro tarihinde belli “kabuledilmişlikler” olmasına neden olur. Örneğin 1960’ların ve 1970’lerin Türk tiyatrosunda en olumlu adımların atılmış olduğu dönem olduğu hemen hemen bütün araştırmalarda yer alan bir önermedir. Bu dönem gerçekten en olumlu adımların atıldığı dönem olabilir ama artık bu önerme soyut bir gerçekliğe dönüşmüştür, bu da araştırma yapanların bu “kabuledilmişlikler”le diyalektik bir ilişki kurmasını engellemektedir. Bu “kabuledilmişlikler” olayların, dönemlerin ya da kişilerin varoluş nedenlerini, kaynaklarını gizler niteliktedir. Bu tezdeki inceleme sırasında farkedildi ki bugünkü tiyatro paradigmasının belirlenmesinde en büyük pay sahiplerinden biri de Türk tiyatro tarihyazımıdır.

Bu tez kapsamında çıkan diğer sonuçları ve amaçlananları belirlemeden önce, amaçlanmayanları hatırlatma gereği duyulmaktadır. Bu tez Türk tiyatro tarihindeki olay, kişi ya da kurumların herhangi birine karşı bir söylem geliştirmeyi amaçlamamaktadır. Bunun tersi olarak, bugün takip edilmesi hedeflenen çıkış noktaları bulmak da söz konusu değildir. Bazı olguların altı çiziliyorsa bu genel kabullerle karşılıklı bir ilişki kurarak düşünce kapsamını genişletebilmek içindir. Yapılmaya çalışılan tarih içinde yer alanları iyiler ve kötüler olarak tasnif etmek değildir. Bu tezin dışında bırakılmış olay, kişi ve kurumlar dışlanmak istenildiğinden değil, incelemenin alanını kendi kurduğu bağlamda daraltmak içindir.

Bu tez Türk tiyatrosunun bugünkü koşullarının kaynaklarını, oluşum sürecini anlamayı amaçlamaktadır. Bu yapılırken “kabuledilmişlikler”den kaçınılarak eleştirel bir bakış açısı getirilmeye çalışılmıştır. İncelemenin bütünü içinde, bu tezin de incelenen alanın bir parçası olduğu göz önünde bulundurulmuştur. Tezin sonucundan yeni bir düşünce tarzına nasıl gidilebileceğinin yolları aranmıştır.

Cumhuriyet’in Batılılaşma (modernleşme) paradigmasının sonucu olarak Türk Tiyatrosu, diğer Batı kaynaklı sanat alanlarında olduğu gibi, ilerlemesini kendisine ait bir paradigmayla sürdürmeye başladı. Türkiye’ye Batılılaşmanın etkisiyle girmiş olan tiyatro Cumhuriyet’le birlikte gerçekleştirilmesi gereken bir proje haline döndü. Bu projenin gerçekleştirilmesi devlet modernleştirici elitinin desteğini alan tiyatroculara düşüyordu. Tiyatro alanındaki paradigma, Cumhuriyet’in kuruluş yapısının getirdiği “eksiklik”leri barındırıyordu. Bu “eksiklikler” tarih algısında, belli kavramların uygulanışında ya da uygulanmayışında görülüyordu. 19.yüzyıl Türk tiyatrosunun Cumhuriyet dönemindeki tartışmalara kaynaklık etmemesi, yazar üzerindeki olağanüstü yoğunlaşma sonucu diğer alanların inceleme konusu yapılmaması, yaratılan “eksik” alanların bazılarıdır. Kurum olarak başından beri barındırdığı “var edilme” sorunu Cumhuriyet’le birlikte bir devlet meselesi haline geldi. Önceleri daha çok bu durumla ilgilenilirken zamanla tiyatro içerik olarak erken Cumhuriyet döneminde oluşmuş bir sanat paradigmasını kabul etti. Bu kabul edilen paradigma büyük oranda Ziya Gökalp’in fikirlerinden oluşuyordu. Ne var ki bu paradigma Gökalp’in fikirlerinin -Cumhuriyet’in kendi zorunlulukları yüzünden- “törpülendiği” yeni bir yorumunu içeriyordu. Böylece Gökalp’in fikirleri de “eksiklik”lerle kaynak edilmişti. Tiyatronun diğer sanat alanlarının düşünce biçimine 1960’larla birlikte eklenmesinde, yapısından kaynaklanan gecikmeyle birlikte, siyasî alanda gelişen olayların da katkısı oldu. Modernleştirici elitin bir bütün olarak son müdahalesi olan 1960 askerî darbesinin getirdiği Cumhuriyet değerlerine dönüş, tiyatronun da erken Cumhuriyet’le belirlenmiş bir

paradigmayı devam ettirmesini sağladı. Bu dönemi öncekinden ayıran en önemli özelliklerden biri içerdiği Marksist bakış açısıdır. Bu bakış açısı farklı eleştiri noktaları getirdiyse de tiyatro pratiği açısından paradigmayla aynı dili kullanıyordu. Zamanla paradigmayı iyice içselleştiren tiyatrocular, dönüştürmecî görevlerine, belirlenen hedefler doğrultusunda devam ettiler. Bu hedeflerin ana eksenî “ulusallık” ve “tiyatronun yurt çapında yaygınlaştırılması”ydı. 1960’lar ve 1970’lerin, Türk Tiyatrosu’nun en verimli dönemi olarak kabul edilmesi bu hedeflerin gerçekleştirilmesi için en yoğun ve sürekli çabanın gösterilmiş olmasıdır. Bu dönemim ardından gelen 1980’ler Cumhuriyet değerlerinin birçoğunun sorgulanmasına neden oldu. Toplumda zamanla oluşmuş “karşı-kültür”, kodlarını kesinleştirerek, kendini bu değerlere direnme noktaları oluşturarak var etti. Bu noktadan itibaren kendilerini modernleştirici elit olarak görmeye devam eden tiyatrocular, önceleri dönüştürülmesi gerektiğine inandıkları ve hoşgörüyü yaklaştıkları “halk”ı, zamanla geline durumun etmenlerinden biri olarak kabul etmeye başladılar. Bu, zamanla “halk”ı müsebbib olarak görmeye kadar vardırdı.

Bütün bu süreç içinde sahne eylemi de paradigmaya koşut olarak gelişti. Bu noktada, bu tez dahilindeki ana izleğin sahne eyleminin dışında gelişmiş ortamlarla belirlendiği şüphe oluşturabilir. Gerçekten de bu tez içerisinde Türk tiyatro tarihi incelenirken izlenen çizgi sahne dışında gelişmiş tartışmalar, yazılar, fikirler, olaylarla belirlenmiştir. Tiyatro alanında yapılan bir incelemenin tiyatronun esas unsuru olan sahne eylemi üzerinden yapıl(a)mamış olması göz ardı etmenin sonucu değildir. Genel “modernleşme” algısı yukarıdan aşağı bir süreci öngörür. Örneğin Cumhuriyet devlet katında yapılacak değişimlerle toplumun dönüştürülebileceğini öngörüyordu. Bu algı Türk Tiyatrosu için de geçerli olmuştur. Bu doğrultuda önce üst-yapı kurumları (Konservatuar, Devlet Tiyatroları, oyun yazarlığı gibi) oluşturulmuş sonra hedefler belirlenmiş, en son olarak da bunun sahne eylemine dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Modernleşmenin sonucu olan bu süreç moderniteyle karşılaştırılırsa tam tersten işlediği fark edilebilir. Bu sürecin sonucu olarak Türk tiyatro tarihi, sahne eylemlerinin değil, yapılan tartışmaların, “Türkiye’de tiyatronun nasıl olması gerektiğine” ilişkin fikirlerin uygulayıcısı olan yazarların tarihi haline gelmiştir. Oyuncu, yönetmen, tasarımcı gibi esas işleri sahne eylemi ile uğraşmak olan diğer unsurların bu tarih içindeki işlevi takvime ait bilgi vermektir. Böylece Türk tiyatro tarihindeki kavramlar -hedef alınan Batı’nın tam aksine- sahneden düşünsel üretime değil, düşünsel üretimden sahneye doğru bir yöntemle ortaya çıkmıştır. Bugün dahi Türkiye’de tiyatro alanında doğrudan sahne eylemi üzerinden incelemeler yapılmıyor olmasının nedeni budur. Türkiye’de yazarlık dışındaki hiçbir alanda kuramsal bir üretim yapılmamış olması da yine bu durumla ilgilidir. Herhangi bir alanda belirlenecek paradigmanın o alanın esas elemanlarıyla belirlendiği

düşünülebilir. Ne var ki Türk tiyatrosu açısından bu geçerli değildir. Türkiye’de tiyatronun paradigması belirlenirken esas elemanların etikisi yok denecek kadar azdır. Bu durum göz önünde bulundurulursa sahne eyleminin bu tez içindeki yeri daha iyi anlaşılabilir.

Yukarıda belirtilen bu tersinden işlemiş süreç bugün tiyatro alanında devam eden tartışmaların kapsamının anlaşılmasına da yardımcı olur. Merkez tiyatro çevresinin hâlâ en çok konu ettiği meseleler “tiyatronun Türkiye’de nasıl yapılandırılıp kalıcı hale getirileceği” ya da “neden yapılandırılmayıp kalıcı hale getirilemediği”dir. Buna ek olarak “Türk Tiyatrosu diye bir kavramdan söz edilip edilemeyeceği ve buna nasıl ulaşılabilirliği” tartışılmaya devam etmektedir. Örnekleri çoğaltılabilecek olan bu nitelikteki tartışmalar, yukarıdan aşağı bir süreç algısının hâlâ devam ettiğinin göstergeleridir.

Tiyatrocuların çoğunluğu açısından geçerliliğini sürdüren bu “yukarıdan aşağı süreç algısı” sadece tiyatro alanında belirmez. Tiyatrocu elit erken Cumhuriyet döneminde modernleştirici elitin paçasıydı. Dolayısıyla modernleşmenin sonucu olan bu algı başından itibaren tiyatrocularda yerleşti. Genel toplumsal meselelerde de böyle bir algı söz konusuydu. Bunun tiyatro yansıması yukarıdaki sonuçları doğurur. Varılmak istenen nokta bugün tiyatrocuların “karşı-kültür”le olan ilişkisidir.

Tiyatrocular bugün hâlâ 1980’lerden sonra gelişmiş “karşı-kültür”lere direnmektedirler. Tez boyunca kullanılan “direnme” kavramını açmak gerekir. Direnme burada karşı olmak anlamında kullanılmamaktadır. Buradaki direnme beraberinde kabul etmemeyi getirmektedir. Bunun sonucu olarak merkez tiyatro çevresi “karşı-kültür”leri anlama çabasına girmemektedir. “Anlama” çabası “benimseme” ya da “yanında olma” anlamında değil “kabul etme” anlamında düşünülmelidir. Tiyatrocular böyle bir çabanın ihtiyacını duymadıkları için diyalektik bir gelişime engel olmaktadır. “Karşı-kültür”lerle kurulan ilişkiye alanlardan örnek verilebilir.

Bugün Türkiye’deki mimarlar ve mimarlık üzerine araştırma yapanların önemli bir bölümü 1980’lerden sonra gelişen “karşı-kültür”lerle ilişki kurma çabası içindedir. Bu “karşı-kültür”ler aynı zamanda mimari alandan da etkinlik göstermektedirler. “1980’lerden beri müthiş bir patlama yaşayan” cami inşaatlarına ya da “önceki dönemin Batılılaşma modellerine pek benzemeyen, geleneksel ev hayatının birçok yönünün* dahil edildiği” modern apartmanlara Bozdoğan’ın getirdiği bakış açısı erken Cumhuriyet Türkiye’sinde mimari kültüre eleştirel bakış getirdiği kitabını yazmasının nedenlerinden biri olabilir:

* Aynı bir misafir odası, ailenin mutfakta yemek yemesi, Batı tarzı bir tuvaletin yanında bir de alaturka tuvalet gibi.

Modern mimarinin içinde oturan kişileri Batılılaşmış yurttaşlara dönüştürmesi yerine, çoğunlukla bu binalarda oturanlar, modern mimariyi, erken cumhuriyet döneminde mimarinin toplum mühendisliği gücüne duyulan inancı boşa çıkaran melez ifadelerle dönüştürmüşlerdir.

(Bozdoğan, 2002)

Mimar Gülsüm Baydar Nalbantoğlu “Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler” isimli yazısında “karşı-kültür”lerle yapacağı bu yüzleşmedeki tavrı şöyle tanımlıyor:

Farklılığı anlama çabası bazı kavram, anlam ve yargıların karşılaştırılamazlığını ve birbirine dönüştürülemezliğini kabul eden, ama bunlar arasında iletişim kurma olanağını reddetmeyen bir tavrı içeriyor.

(Nalbantoğlu, 1999)

Farklılığı anlama çabası bugün birçok alanda sözkonudur. Örneğin “arabesk” birçok sosyal bilimci açısından önemli bir inceleme alanı haline gelmiştir. Bu incelemeler yapılırken “arabesk bir anomali değil, Türkiye’nin modernleşmesindeki mekânsal ve simgesel göç ile inşa edilen ve yaşayan popüler kültürün tarihi bir biçimlenmesi” olarak ele alınmıştır (Özbek, 1999). “Karşı-kültür”lere karşı getirilen bu bakış açıları, bugün birçok alanda yapılan işlerin niteliğinde önemli bir fark yaratmıştır.

Tiyatrocular farklılığı anlamama çabası konusunda ayak dirediklerinden, bugün sürekli yakınılan, kendi tanımladıkları bir “bunalım”^{*} hali içindedirler.

Tiyatrodaki gelişmeler dikkate alındığında paradigmanın dışında gibi görünen alan alternatif tiyatro hareketidir. “Bugün Geline Noka” (5.4.) bölümünde sıralanan nedenler bu alanla ilgili bazı şüpheleri saklı tutmayı gerektirir. Ne var ki yine de “karşı-kültür”lerle en çok ilişki kurup sahne eylemini merkeze koyan anlayış bütün olarak ancak bu alanda görülebilmektedir. Bunun nereye evrileceğini zaman gösterecektir.

Sonuç olarak bugün geline noktada Türk tiyatrosunda yeni bir düşünce tarzına yönelebilmek için bazı ön koşullar var gibi görünmektedir. Türk tiyatro tarihyazımı bir “anlatı deposu” olmaktan kurtarılıp üzerine eleştirel bakış açısıyla çalışma yapılabilen bir alan haline gelmelidir. Bunun sonucu olarak Türk tiyatro tarihi, “Tiyatro Tarihi”ne eklenebilmelidir. Yeni yetişecek tiyatrocuların kafasındaki tarih algısı “Dyonisos şenlikleriyle başlatılmış bir dünya

^{*} Kuhn’nun (1995) “bunalım” kavramını göz önünde bulundurmak gerekir.

tiyatrosu” ve “Batılılaşma hareketleriyle başlamış bir Türk tiyatrosu” bölünmesinden kurtulmalıdır. Ayrıca bugüne kadar tiyatro sahnesinde Türkçe konuşulduğundan beri yapılanlar sadece tarih kitabında yazan bir soyut bilgiler yığını olmaktan çıkarılmalıdır. Bu tez dahilinde 19.yüzyılın İkinci Yarısında Türk Tiyatrosu’nun ayrı bir konu olarak işlenmesinin nedeni budur. Çünkü bugün yeni yetişenler açısından Cumhuriyet öncesi bulanık bir alan olarak algılanmaktadır. Bu da tarih algısı konusunda “eksiklik”lere yol açmaktadır.

Türk tiyatrosunda sahne eylemi üzerinden geriye doğru yapılacak incelemeler farklı sonuçlar doğurabilir. Bu türde incelemeler, paradigmanın sonucu olan tartışmaların, fikirlerin, yazıların örtük bıraktığı sahne eylemlerinden bugüne farkedilememiş oluşumlar çıkmasına neden olabilir. Ayrıca bu türden incelemeler yeni bir tarihyazımına katkı sağlayabilir.

“Karşı-kültür”lerin direnme noktası yaratılmayan bir alan olarak ele alınmasıyla ve farklılığı anlama çabasıyla karşılıklı bir gelişim öngörülebilir. Bu yeni düşünce biçimi tiyatroyu, diğer söylemlerden arındırıp, “tiyatro” olarak ele almayı mümkün kılabilir. Bu sayede sahne eylemi, tiyatronun asıl tartışma boyutu ve düşünsel etkinliğin geliştirileceği alan olarak ortaya çıkabilir*.

Bugün dünya, “bu dünyanın böyle devam etmesini isteyenler” ve “bu dünyanın böyle devam etmesini istemeyenler” diye ikiye ayrılan bir hal aldı. İkinci grup, tüm farklılıklarla birlikte hareket etmeyi ve süreçlerin öneminin altını çizmeye çalışıyor. Bu grubun motto’su “başka bir dünya mümkün”. Onlardan öğrenilenlerle denilebilir ki:

Başka bir tiyatro mümkün!

* Tez içindeki bölümlere de bakarak, burada kastedilenin yazarlığın önemsiz bir kurum olduğunun zannedilmemesi gerekir. Tiyatro tarihinde yazarlık da aslen sanhe eylemi üzerine gelişmiş bir kurumdur. Türkiye’de ise yazarlık üzerine sahne eylemi geliştirilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Ahmad, F., (2002), *The Making of Modern Turkey*, Rouledge, London
- Akaş, C., (2004) Yetmiş Yıl Sonra “Müzik Devrimi” [7 Haziran 2004’de erişildi.] (http://www.beethovenlives.net/70_yil_sonra.htm)
- Akıncı, U., (2003), *Kaleminden Sahneye – 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler – 1. Cilt 1946-1960*, YGS Yayınları, İstanbul
- Altın, İ., (1996), “Postmodernizm- İstanbul Kültür Sanat Vakfı- Şeytan Üçgeni”, *Agon Tiyatro*, 9: 48-50
- And, M., (1963), *Ataç Tiyatroda*, Kent Yayınları, İstanbul
- And, M., (1964), “Her Yer Tiyatrodur”, *Oyun – Aylık Tiyatro Dergisi*, 12:14-17
- And, M., (1973), *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- And, M., (1983), *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara
- And, M., (1999a), *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- And, M., (1999b), “Atatürk ve Sanat Özel Olarak Müzik ve Tiyatro Üzerine Değinmeler”, 273-297, *Atatürk ve Türkiye’nin Modernleşmesi*, Landou, J. M. (Der.) , (Çev. Meral Alakuş), Sarmal Yayınevi, İstanbul
- Antep, E., (2003). *Musika-yı Humayun’dan Bugüne* [6 Mayıs 2004’de erişildi.] (http://www.melodik.net/forum/forum_posts.asp?TID=232&PN=1)
- Aracı, E., (2000), *Osmanlı Saray’ından Avrupa Müziği (CD Notları)*, Kalan Müzik, İstanbul (CD 177)
- Aracı, E., (2004), *Boğaziçi Mehtapları’nda Sultan Portreleri (CD Notları)*, Kalan Müzik, İstanbul (CD 303)
- Araç, Y., (1999), “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar”, 82-99, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Derl.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul
- Arcan, İ. G., (1963), “Namık Kemal’in Piyeslerinde Nasıl Konuşulmalı?”, *Türk Tiyatrosu eki Orta Öğretim Temsilleri- Namık Kemal’in Gülnihal*, 353(ek): 19-21
- Artaud, A., (2001), *The Theatre and Its Double*, (Çev. Victor Corti), Calder Publications, London
- Ateş, T., (2001), *Türk Devrim Tarihi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Baltacıoğlu, İ. H., (1941), *Tiyatro*, Sebat Basımevi, İstanbul

- Baltacıoğlu, İ. H., (1998), Hayatım, (Der. Ali Y. Baltacıoğlu), Dünya Yayıncılık, İstanbul
- Barba, E. ve Savarese, N., (2002), Oyuncunun Gizli Sanatı-Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü, (Çev. Aysın Candan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Bartók, B., (1991), Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi, (Çev. Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, İstanbul
- Bauman, Z., (2002), "Modernite, Postmodernite ve Etik", (Çev. Aytaç Yıldız), Doğu Batı, 19: 51-61.
- Bayramoğlu, İ., (1996), "Meselsiz Formlar Yığınağı Postmodern Tiyatro", Agon Tiyatro, 9:6-12
- Bayramoğlu, İ., (1999), "Sunuş", 11-27, Sahneleme-Kültürler Kavşağında Tiyatro, P. Pavis, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Belkıs, Ö., (2003), Kaleminden Sahneye – 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler – 2. Cilt 1960-1970, YGS Yayınları, İstanbul
- Bozdoğan, S., (2002), Modernizm ve Ulusun İnşası- Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde Mimari Kültür, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul
- Can Şenliği Oyuncuları, (1993) Yaşayan Tiyatro "Gecekundu", Can Şenliği Yayınları, Ankara
- Can Şenliği Oyuncuları, (1994) Yaşayan Tiyatro "Newroz", Can Şenliği Yayınları, Ankara
- Cantek, F. Ş., (2004), "Reklamlarda Cumhuriyet'in medeniyetle imtihanı", Toplumsal Tarih, 125: 14-21
- Chong, D., (2003), Arts Management, Rouledge, London
- Copeaux, E., (2000), Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine, (Çev. Ali Berktaş), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul
- Çelenk, S., (2003), Kaleminden Sahneye – 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler – 3. Cilt 1970-1980, YGS Yayınları, İstanbul
- Ekici, S., (2004). Türk Müziği Devlet Konservatuarlarında Nasıl Bir Yapılanma Olmalıdır [7 Haziran 2004'de erişildi.] (<http://www.turkuler.com/yazi/TMDK.asp>)
- Erayda, N.(Ed.), (2002), Ne Bileyim Kafam Karıştı! Kumpanya, Boyut Yayınları, İstanbul
- Ertuğrul, M., (1989), Benden Sonra Tufan Olmasın!, (Der. Özdemir Nutku), Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul
- Ertuğrul, M., (1993), Gerçeklerin Düşleri Tiyatro Düşünceleri, (Der. Özdemir Nutku), Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul

Esslin, M., Innes, C. ve Brown, J. R., (1995), "Modern Theatre", 341-380, "Theatre after Two World Wars", 380-447, "Theatre since 1970", 499-537, The Oxford Illustrated History of the Theatre, J. R. Brown (Der.), Oxford University Press Inc., New York

Farooqi, S., (1998), Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam – Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla, (Çev. Elif Kılıç), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Fehim, A., (2002), Sahnede Elli Sene, Mitos & Boyut Yayınları, İstanbul

Gerçek, S. N., (1942), Türk Temeşası, Kanaat Kitabevi, İstanbul

Giddens, A., (1990), The Consequences of Modernity, Stanford University Press, Stanford, California

Göle, N., (1999), "Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı", 70-82, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Derl.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Grotowski, J., (2002), Yoksul Tiyatroya Doğru, (Çev. Hatice Yetişkin), Tavanarası Yayıncılık, İstanbul

Gürün, D., (1999), "Cumhuriyet Döneminde Tiyatro Eleştirisi", 35-47, İstanbul Devlet Tiyatrosu Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu Paneli, 26-28 Ekim 1998, 9-89, Metis & Boyut Yayınları, İstanbul.

Gürün, D., (2000), Tiyatro Yazıları, Mitos & Boyut Yayınları, İstanbul

Gürün, D., (2003), "1950'lerde Oyun Yazarlığı Üzerine Eleştiriler", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, 2: 125-136.

İlyasoğlu, E., (1996), Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

İlyasoğlu, E., (1998), Çağdaş Türk Bestecileri – Contemporary Turkish Composers, Pan Yayıncılık, İstanbul

İpşiroğlu, Z., (1992), Tiyatroda Yeni Arayışlar, Düzlem Yayınları, İstanbul

Kahraman, H. B., (2004), "Sol Kemalizm ve 27 Mayıs", Radikal Gazetesi, 28 Mayıs 2004

Kandiyoti, D., (1999), "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", 99-118, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Derl.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Kansu, A., (2002), 1908 Devrimi, İletişim Yayınları, İstanbul

Kasaba, R., (1999), "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", 12-29, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Derl.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Keyder, Ç., (1999), "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu" 29-43, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Derl.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Keyman, E. F., (2002), "Globalleşme Söylemleri, Özgürlük Sorunsalı ve Türkiye", 199-213, Liberalizm Devlet Hegemonya, E. F. Keyman (Der.), Everest Yayınları, İstanbul.

Konur, T., (2001), Devlet-Tiyatro İlişkisi, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

Köker, L., (2000), Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi, İletişim Yayınları, İstanbul

Kudret, C., (1994), Ortaoyunu I, İnkilap Kitabevi, İstanbul

Kuhn, T. S., (1995), Bilimsel Devrimlerin Yapısı, (Çev., N. Kuyaş), Alan Yayıncılık, İstanbul

Kurdoğlu, K., (1999), "Tiyatroda Alternatif Arayışlar", İstanbul Devlet Tiyatrosu Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu Paneli, 26-28 Ekim 1998, 131-189, Metis & Boyut Yayınları, İstanbul.

Laçiner, Ö., (2002), "Kapan(may)an bir parantez mi?", Birikim, 152/153: 12-17.

Landau, J. M., (1999), (Arka Kapak Yazısı), Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi, Landou, J. M. (Der.), (Çev. Meral Alakuş), Sarmal Yayınevi, İstanbul

Mardin, Ş., (1999), "Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler", 54-70, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Derl.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Mardin, Ş., (2002), Türk Modernleşmesi, İletişim, İstanbul

Migdal, J. S., (1999), "Olgu ve Kurgunun Buluşma Zemini", 207- 216, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Derl.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Nalbantoğlu, G. B., (1999), "Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler", 153- 168, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Derl.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Nutku, Ö., (1969), Darülbeydi'nin Elli Yılı (Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na), Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara

Nutku, Ö., (1999a), "Türk Tiyatrosu'nun Kurumsal Gelişimi", 19-35, İstanbul Devlet Tiyatrosu Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu Paneli, 26-28 Ekim 1998, 9-89, Metis & Boyut Yayınları, İstanbul.

Nutku, Ö.(1999b), Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, Özgür Yayınları, Ankara

Öndin, N., (2003), Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İnsancıl Yayınları, İstanbul

Öngören, V., (1970a), "Ulusal tiyatro devrimci tiyatrodur", Ankara Birliği Kültür ve Sanat Dergisi, 1:14-17, 25

Öngören, V., (1970b), "Ulusal tiyatro devrimci tiyatrodur (II)", Ankara Birliği Kültür ve Sanat Dergisi, 2: 39-45

Özakman, T., (1966), "Yazarlar ve Tiyatrolar", Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı, 178: 745-748

Özbek, M., (1999), "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği", 168-188, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Derl.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

Pekman, Y., (2002), Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Mitos&Boyut Yayınları, İstanbul

Pekman, Y., (2003), "Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, 3: 64-79

Refiğ, G., (2002), "Atatürk ve Özsoy", İ.B.B.- C.R.R. Konser Salonu 28 Ekim 2002 tarihli "Özsoy" Konser Program Kitapçığı, İstanbul

Sarıbay, A. Y., (2002), "Postmodern Kapitalizm olarak Globalizm ve 1980'ler Türk Modernitesi", 301-315, Liberalizm Devlet Hegemonya, E. F. Keyman (Der.), Everest Yayınları, İstanbul.

Sav, A., (1999), "Yasal Düzenlemelerle Türk Tiyatrosu", 10-19, İstanbul Devlet Tiyatrosu Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu Paneli, 26-28 Ekim 1998, 9-89, Metis & Boyut Yayınları, İstanbul.

Sevengil, R. A., (1959a), Türk Tiyatro Tarihi I – Eski Türklerde Dram San'atı, Maarif Basımevi, İstanbul

Sevengil, R. A., (1959b), Türk Tiyatro Tarihi II - Opera San'atı ile İlk Temaslarımız, Maarif Basımevi, İstanbul

Sevengil, R. A., (1961) , Türk Tiyatrosu Tarihi III - Tanzimat Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Sevengil, R. A., (1962) , Türk Tiyatrosu Tarihi IV – Saray Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Sevengil, R. A., (1968) , Türk Tiyatrosu Tarihi V – Meşrutiyet Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Şener, S., (1971), Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara

Şener, S., (1998), Cumhuriyet'in 75.yılında Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Şener, S., (1999), “75.Yılım Değerlendirilmesi”, 63-79, İstanbul Devlet Tiyatrosu Cumhuriyet’in 75.Yılında Türk Tiyatrosu Paneli, 26-28 Ekim 1998, 9-89, Metis & Boyut Yayınları, İstanbul.

Şener, S., (2003), Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, Alkım Yayınevi, İstanbul

Şimşek, S., (2002), Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri (1932-1951), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul

Tanrıkorur, Ç., (1997). Meş’um karar 71 yaşında-1. Türk Musikisi. [11 Nisan 2003’de erişildi] (http://www.turkmusikisi.com/cinucen_tanrikorur/mesum_karar.htm)

Tansuğ, S., (1999), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul

Tekand, Ş., (1999), “Tiyatroda Alternatif Arayışlar”, İstanbul Devlet Tiyatrosu Cumhuriyet’in 75.Yılında Türk Tiyatrosu Paneli, 26-28 Ekim 1998, 131-189, Metis & Boyut Yayınları, İstanbul.

Tekelioğlu, O., (2004), “Çevre Modernleşmeleri Tarihi ve Popüler Kültür”, Varlık, 1161: 3-8

Toprak, Z., (2003), “Cumhuriyet’in kilit taşı: harf devrimi”, Toplumsal Tarih, 118: 68-74

Ülken, H. Z., (2001), Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken Yayınları, İstanbul

Yalçın, A., (2002), II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara

Yüksel, A., (1997), Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, Mitos&Boyut Yayınları, İstanbul

Yüksel, A., (1999), “Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı”, 47-62, İstanbul Devlet Tiyatrosu Cumhuriyet’in 75.Yılında Türk Tiyatrosu Paneli, 26-28 Ekim 1998, 9-89, Metis & Boyut Yayınları, İstanbul.

Yüksel, A., (2000), Sahneden İzdüşümleri 1975-2000, Mitos&Boyut Yayınları, İstanbul

Zobu, V. R., (1964), “Ankara’daki Günler”, Türk Tiyatrosu-İstanbul Şehir Tiyatroları’nın Dergisi , 354: 24-27.

Zobu, V. R., (1966), “Güzel Sanatlar Birliği”, Türk Tiyatrosu-İstanbul Şehir Tiyatroları Yayın Organı, 367: 1-13.

Zobu, V.R., (1977), O Günden Bu Güne, Milliyet Yayın Ltd. Şti. Yayınları, İstanbul

Zürcher, E. J., (2003) , Turkey – A Modern History, I. B. Tauris & Co. Ltd., London

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	25.11.1977	
Doğum Yeri	İstanbul	
Lise	1988-1995	Özel Boğaziçi Lisesi
Lisans	1995-1999	İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü
Yüksek Lisans	2001-2004	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Çalıştığı kurumlar

1995-1997	ATV, "A Takımı" programı.
1997-1999	STAR TV, Eylül TV'ye yaptırılan "Kara Melek" dizisi.
1998-2000	Tiyatro İstanbul, "Acaba Hangisi" oyunu.
1999	Sinevizyon, Marathon Films, Hyperion SA Adelia Media, "Kayıkçı" filmi.
1999-2002	KANAL D, Yağmur Ajans'a yaptırılan "Yılan Hikayesi" dizisi.
2003	Atadeniz Filmcilik ve Tivoli Filmproductions, "Sır Çocukları" filmi.
2002-2003	TRT, Pelit Ajans'a yaptırılan "Canım Kocacım" dizisi.
2001	DREAMWORKS, İmaj tarafından yapılan "The Road to Eldorado" çizgi filmi seslendirmesi.
2001-2003	Radio Kozmos 92.3, "Notada Yazmayanlar" programı.
2003-2004	İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, "Hırçın Kız" oyunu.
2004	Arzu Film ve Fida Film, "Hababam Sınıfı" filmi.
2004	Avşar Yapım, "Hayalet" dizisi.
2002-Devam ediyor	Andante Dergisi, Yayın Kurulu Üyeliği ve yazarlık
2002-Devam ediyor	Müjdat Gezen Sanat Merkezi, Sahne Tatbikatı Öğretim Görevlisi