



**İKTİDARIN GÖLGESİ EDEBİYATTA: DRAMATİK SANATLARIN ERKEN CUMHURİYET  
DÖNEMİ TÜRK ROMANINDAKİ YERİ<sup>1</sup>**

**Öğr. Gör. Dr. Erol GÖKŞEN\***

**ÖZ**

Michel Foucault, iktidarı farklı biçimlerde birbirinin içine geçmiş ağlarla örülü bir yapı olarak görür. İktidar, bu yapıyı insan ilişkileri, ekonomik ilişkiler, aile içi ilişkiler, eğitim ilişkileri, siyasi kurum ilişkileri gibi ilişkiler üzerinden kurgular. Bu ilişkiler ağı bireyler üzerinden taşınır. Dolayısıyla iktidar burada bireyi esas alarak ilerler. Benzeri durum Cumhuriyet'in ilanı ile kurulan yeni Türk devleti için de geçerlidir. Cumhuriyet'in ilanından sonra yeni bir insan tipi yaratmak idealiyle hareket eden iktidar, söylemini genişletmek ve otoritesini sağlamlaştırmak için sanatın gücünden yararlanır. Bu bağlamda en çok tiyatro, sinema, opera gibi dramatik sanat türlerinden yararlanır. Bu sanatlar arasında tiyatro ve sinemaya halkın erişimi nispeten daha kolaydır. Gazetelerde söz konusu sanatlardan bahseden pek çok haber, hikâye ve tefrika romanın yayımlanmasıyla gazeteler aracılığıyla iktidar, söylemini halka ulaştırır. Zira bu yazıların, hikâyelerin, romanların içine kendi ideolojik söylemini de yerleştirir. İktidarın diğer bir faaliyet alanını da dönemin edebiyat eserleri oluşturmaktadır. Farklı dünya görüşlerine ve edebiyat anlayışlarına sahip olan yazarlar eserlerinde iktidarın düşüncelerine ve faaliyetlerine değinmişler, farklı şekillerde de olsa temelde hepsi iktidarın sözcülüğünü yapan romanlar kaleme almışlardır. Dolayısıyla bu yazıda erken Cumhuriyet dönemi Türk yazarlarının anlatma ve vaka zamanı 1923-1940 yılları arasına tekabül eden romanlarında dramatik sanatları ele alış biçimleri ve iktidarın kendi söylemini yaymak amacıyla dramatik sanatları kullanma şekli rolü incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** iktidar, erken Cumhuriyet dönemi Türk romanı, dramatik sanatlar, tiyatro, sinema, opera

**LITERATURE UNDER THE SHADOW OF POWER: THE PLACE OF DRAMATIC  
ARTS ON EARLY REPUBLICAN PERIOD TURKISH NOVEL**

**ABSTRACT**

Michel Foucault perceives the government in power as a structure that is interpenetrated with different forms of nets. The government sets this structure over relations such as human relations, economic relations, intrafamilial relations, educational relations and political corporation relations. This net of relationships moves around individuals. Therefore, the government in power proceeds based on the individual. A very similar situation is valid for the new Turkish State which is established with the declaration of Republic. After the announcement of the Turkish Republic; the political power in charge at that time, with the hope to raise a new type of person, used the power of art to widen its discourse and reinforce its authority. In this respect, they mostly used dramatic art types such as the theatre, the cinema and the opera. Among these art types, theatre and cinema are relatively more approachable by the general public. Through the many news, stories and serial novels that are published in newspapers, the political power is able to convey its discourse to the general public, as they insert their own political discourse in these essays, stories and novels. One other area of activity

<sup>1</sup> Bu çalışma, 2019 yılında Hacettepe Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı doktora programında hazırlanan "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Eğlence Hayatına İktidar Odaklı Bir Bakış" adlı tezden hareketle üretilmiştir.

\* Hacettepe Üniversitesi, Türkçe ve Yabancı Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi (HÜ TÖMER), erolgoksen@gmail.com, Orcid ID: 0000-0001-7051-5825

that the political power consists of are the literary works at that period. Writers with different world-views and different conceptions of literature mention about the thoughts and the activities of the political power in their works of art. Although all of them did it in different ways, essentially all of them wrote novels that served as the spokesman of the political party. Therefore in this article, we will investigate the way the writers handled the types of dramatic arts in Early Republican Period between the 1923's-1940's and the role of the political party using the dramatic arts to propagate their own discourse.

**Key Words:** *power, Early Republican Turkish novel, dramatic art, theatre, cinema, opera*

## Giriş

İnsanlık tarihinin en eski kültürel miraslarından biri olan güzel sanatlar yüzyıllar içerisinde değişip dönüşerek günümüze ulaşmıştır. Temeline insanı alan ve insanın kendini keşfetmesine olanak tanıyan güzel sanatların önemli dallarından biri de dramatik sanatlardır. Dramatik sanatlar geleneksel ve modern olarak iki şekilde sınıflandırılır. Modern dramatik sanatlar tiyatro, opera ve sinema olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Bilindiği üzere tiyatro binlerce yıllık bir geleneğe sahipken opera 16. yüzyılda, sinema ise 19. yüzyılın sonunda doğmuştur. Bu türlerden tiyatro geleneksel tiyatro da denilen Karagöz, Orta Oyunu gibi türler üzerinden farklı şekillerde görüle bile Türk kültür sanat hayatında yer edinirken Batılı anlamda bir tiyatro ile Türk toplumu Tanzimat döneminde tanışacaktır. Buna karşın opera ve sinema ise tamamen Batı kaynaklıdır. Söz konusu sanatlar ülkemize girdikten sonra genel olarak edebiyatımızda özelde ise roman ve hikâye türünde önemli bir yer edinecektir. Bu çalışmada öncelikle erken Cumhuriyet döneminde iktidarın, dramatik sanatların gelişimi üzerine yaptığı çalışmalar üzerinde durulacak ardından romanlarda ilgili sanatların ne şekilde yer aldığı ve iktidarın söylemini bu sanatlar üzerinden nasıl kurduğu üzerinde durulacaktır.

## Erken Cumhuriyet Döneminde İktidarın Dramatik Türlerle Yaklaşımı

Erken Cumhuriyet döneminde iktidarın sanata bakışı, Antonio Gramsci'nin "hegemonya" Louis Althusser'in "Devletin İdeolojik Aygıtları", Michel Foucault'nun "iktidar ve söylem" ve "biyoiktidar" düşünceleri etrafında yorumlanabilir. Burada diğer ikisinin düşüncelerini de kapsadığı için Michel Foucault'nun düşünceleri çalışmanın hareket noktasını oluşturacaktır. Foucault'ya göre iktidar farklı biçimlerde birbirinin içine geçmiş ağlarla örülüdür. Bu ağlarla iktidar, açık ya da kapalı biçimde toplumsal kurumlar aracılığıyla bireyin bedenine hükmeder. Foucault iktidar üzerine konuşurken "devletlerin kendi varlıklarını sürdürmek için donandıkları farklı kurum ya da mekanizmaları analiz etme" düşüncesini temele alır (Foucault 2016: 43). Bununla birlikte iktidar denilince siyasal iktidarın düşünüleceğinin de farkındadır. Öyle ki iktidardan çok, iktidar ilişkileri üzerinde durarak konunun kapsamını genişletmeye çalışır. İnsan ilişkilerinde, ekonomik ilişkilerde, aile içi ilişkilerde, eğitimde ve siyasal kurum ilişkilerinde iktidarın etkisi vardır. İktidar, buralara birey aracılığıyla girer ve toplumun her yerine yayılmış bir ağ örür (Foucault 2018: 43). Böylece iktidar, ürettiği söylemler ve bu söylemleri yerleştirdiği mekanizmalar vasıtasıyla bedene müdahale ederek kendisine biyoiktidar alanı oluşturur. Foucault'ya göre biyoiktidar bedeni hedef aldığından onu nesneleştirmekte, nesne haline gelen bireyler üretmektedir. Dolayısıyla ortaya iktidarın normlarına uygun bireyler ve uysal bedenler çıkmaktadır (Megill 1998:

358). İktidar-beden ilişkisi bağlamında Foucault'nun bu görüşleri erken Cumhuriyet dönemine de uyarlanabilir. Yeni bir devletin kurulmasıyla toplumu sosyal ve kültürel bağlamda topyekûn değiştirmeye çalışan iktidar, esasında özne olarak kendisine bireyi seçmiş, değişime bireyden başlamıştır. Erken Cumhuriyet döneminde hızlı ve programlı bir şekilde Batılılaşma politikasını benimseyen yöneticiler, modernleşmeye gündelik hayattan başlamış ve halkın modern bir hayatı benimsemesi için önemli adımlar atmıştır. Bu bağlamda Nilüfer Göle de *Modern Mahrem* adlı çalışmasında erken Cumhuriyet döneminde iktidarın en büyük hedefinin sıradan insanın “yaşam şekline”, “davranış biçimlerine” “gündelik alışkanlıklarına” nüfuz etmek olduğunu söyler (2011: 83). Dolayısıyla yeni kurulan devletin yöneticileri de Osmanlı'nın devamı gibi görünen geleneksel hayat tarzını ortadan kaldırmak istemiştir. Nitekim Mustafa Kemal Atatürk, Türk modernleşmesinin eksiksiz bir şekilde gerçekleşmesi için önceden yapılan hataları, eksikleri tespit ederek bir tür müdahale refleksi geliştirmiştir. Devletin eğitim yoluyla halkın kültürel seviyesini yükseltmek istemesi, gazeteler, radyolar kanalıyla halkı bilinçlendirme konusundaki çabaları bu doğrultuda değerlendirilebilir. Benzer şekilde erken Cumhuriyet döneminde yeni Türk devleti halkın kültürel düzeyini artırmak için tiyatro, sinema, opera gibi dramatik sanatlara da önem vermiştir. Örneğin bu dönemde sahne, temsil, seyirci gibi pek çok unsuru kendi içinde barındıran tiyatroya önem verilmiş, tiyatro salonları yapılmıştır. Bu salonların yapılmasının en önemli amaçlarından birisi de söz konusu sanatlar aracılığıyla modernleşme hamlelerinin topluma daha çabuk ulaşmasını sağlamaktır. Batılı yaşayış tarzı bizzat Atatürk'ün çizdiği plan ve projelerle topluma benimsetilir. Atatürk, söz konusu yaşam tarzının yerleşmesi için sanatı elzem gördüğünden sanat ve sanatçıya büyük önem vermiştir. Bu konuda Metin And da Atatürk'ün tiyatroya gittiği zamanlarda temsilden sonra sanatçılarla görüştüğünü ve onların sorunlarını dinlediğini aktarmaktadır (2011: 158).

Batılı anlamda tiyatro anlayışı Tanzimat'la beraber şekillenir. Tiyatronun toplumu etkileme gücü Tanzimat döneminde fark edilmiş, sakıncalı görülen kimi oyunların oynanmasına izin verilmediği gibi yazarı da sürgüne gönderilmiştir. Cumhuriyet rejimi de tiyatronun gücünü devrimlerin yerleşmesi, rejimin daha geniş kitlelere yayılması için kullanmıştır. Bu dönemde *On Yılın Destanı*, *İnkılap Çocukları* gibi vatan sevgisini işleyen tiyatrolar sergilendiği gibi *Mete*, *Akın* gibi eski Türk tarihini hatırlatan tiyatrolarla topluma millet bilinci kazandırılmaya çalışılmıştır. Ancak tiyatro sadece ideolojik malzemenin bir ürünü olarak görülmeyip modern olmanın, modernleşmenin en bariz göstergelerinden biri şeklinde düşünülmüş ve toplumun modernleşmesi için kullanılmıştır.

Tiyatronun kökeni Antik Yunan'a uzanmasına karşın opera, Rönesans'ın etkisiyle 16. yüzyılın sonlarında İtalya'da ortaya çıkar. Osmanlı döneminde ise operanın diğer sanat dalları gibi ilk olarak saray ve çevresinde yankısını bulduğunu belirtmek gerekir. Padişahlar operaya hem mali bakımdan destek vermişler hem de temsilleri izlemeye giderek destek olmuşlardır. Cumhuriyet döneminde ise oyuncu, sahne, müzik gibi konularda eksiklikler gözlenmiştir. Ancak tüm olanaksızlıklara rağmen Atatürk, 1934 yılında Türkiye'yi ziyarete gelen İran Şahı için Türk-İran kardeşliğini göstermek amacıyla bir opera yazılmasını istemiştir. Kısa bir süre içinde büyük bir çabayla oluşturulan Özsoy operası 19 Haziran 1934'te sahnelenmiştir. Bununla birlikte opera konusunda süreç içerisinde çeşitli çalışmalar yapılırken ilk ciddi adım 1936 yılında

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın açılışı ile atılmıştır. 1941 yılında ilk mezunlar ile gerçek manada opera temsilleri verilmeye başlanmıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde sinema da opera gibi olanaksızlıklarla birlikte gelişmiştir. Bununla birlikte Türk sineması teknik açıdan önceleri zayıf olsa da halkın sinemaya gösterdiği ilgi başlangıcından beri güçlü olmuştur. 1895'te Avrupa'daki ilk film gösteriminden kısa bir süre sonra sinema, Osmanlı topraklarına da gelir. Ancak bu yıllar Osmanlı'nın yıkılma dönemine tesadüf ettiği için sinemadan yeterince faydalanılamamıştır. Erken Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise iktidar, sinemanın gücünün ilk andan itibaren farkındadır ve sinemayı kendi söylemini topluma aktarmak için kullanacaktır. Nitekim Erkan-ı Umumiye Reisi (Genelkurmay Başkanlığı) imzalı 21 Mayıs 1923 tarihli yazıda ulusal mücadelede sinemanın işlevinden ve kitleleri etkileme gücünden bahsedilmektedir:

Sinemalar bütün dünyada en birinci propaganda aletleridir. Bunları memleketimizde millî ve şayanı istifade bir şekle sokmak halihazırda mümkün değilse bile hiç olmazsa henüz kendileriyle sulh akdetmediğimiz düşmanlarımızın propagandalarına müsaade etmemiz caiz değildir. Salifül arz (bildirilen) filmlerden düşman ordularına ait olanlarının Anadolu'da alelumum sinemalarda gösterilmesine müsaade edilmemesini arz ve teklif ederim (BCA 29 Mayıs 1923, akt. Öztürk 2005: 27-28).

Sinema için kullanılan "en birinci propaganda aletidir" ifadesi hayli önemlidir. İktidar, yürüttüğü politika gereği propagandaya ihtiyaç duymaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde devletin sinemayı kullanma amacı, ideal bir insan ve toplum yaratmak içindir, bu yüzden sinemanın eğitici rolü ön plandadır. *Cumhuriyet* gazetesinin 14 Mayıs 1932 tarihli sayısında "Sinema Filimleri Kontrol Edilecek" başlıklı yazı da bu konuya bir örnek teşkil eder. Yazıda pek çok filmin yabancı kökenli olması nedeniyle çeşitli kontrollerden sonra gösterimine izin verileceği üzerinde durulmaktadır (İmzasız 1932: 4). Ancak iktidar, diğer sanat dallarına nispeten daha fazla kişiye ulaşabilme ve aynı anda pek çok kişiyi etkileyebilme gibi özelliklere sahip olan sinemadan teknik yetersizlikler sebebiyle istediği ölçüde yararlanamamıştır.

Atatürk'ün tiyatroya olan ilgisinin ve ondan faydalanmaya dair yaklaşımının benzerini sinemada da görmek mümkündür. Atilla Dorsay'a göre inkılapların sinema ile kayıt altına alınarak daha geniş kitlelere ulaştırılması noktasında iktidar sinema sanatından faydalanmak istemiştir. Erken Cumhuriyet döneminde iktidar eliyle oluşturulan bir kurul, Kurtuluş Savaşı'na ait belgeleri kullanarak bir film yapılması için çalışmalar yürüttüğü gibi yabancı sinemacıları ülkeye davet ederek onlara film çekimi konusunda da destek olmuştur (1998: 18). Zira sinema, erken Cumhuriyet döneminde geniş bir kitleye yayılmış, insanların önemli eğlencelerinden biri haline gelmiştir. Bu konuda Oya Baydar ve Derya Özkan'ın hazırladığı *Cumhuriyet Modaları: 75 Yılda Değişen Yaşam, Değişen İnsan* adlı kitapta da sinemanın sadece büyük şehirlerde popüler olmadığı, süreç içerisinde Anadolu'nun pek çok kasabasında sinema açıldığı belirtilir (1999: 127).

Erken Cumhuriyet döneminin en önemli eğlencelerinden biri de film izlemek, sinemaya gitmektir. Özellikle 1926 yılında sesli film dönemine geçilmesiyle birlikte sinemaya olan ilgi artmıştır. *Türk Sineması, Sinema Gazetesi, Film Gazetesi, Holivud*

gibi 1930'lu yıllarda art arda çıkan ve kimi birkaç sayı süren sinema dergileri de halkın sinemaya olan düşkünlüğünün bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Bu dönemde sinema dergilerinin peş peşe çıkması gibi pek çok sinema salonu da faaliyete geçer. Özellikle Hollywood sineması başta olmak üzere yabancı ülkelerden gelen filmlere de hayli ilgi vardır.

### İktidarın Edebiyattaki Görünümü

Osmanlı Devleti'nin ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti, çok uluslu bir yapıdan ziyade ulus-devlet modelini temel alır. Ulus-devlet yapısı millî bir bilincin, millî bir kültürün üzerine inşa edilir. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler* adlı kitabında ulus kavramının içeriğine yeni bir soluk getirerek ulusun "hayal edilmiş" kavram olduğu üzerinde durur. Ulusların üyeleri birbiriyle tanışmasa, çoğu birbiri hakkında bilgi sahibi olmasa dahi hepsi ortak bir ülküde hareket edecek ve her birinin zihninde "ortak bir hayal" yaşayacaktır (Anderson 2015: 20). Anderson ulus olma sürecinin matbaanın icadı ile başladığını, kitle iletişim araçlarının geliştirilmesiyle hız kazandığını belirtir. Matbaanın icadı ve gelişimi; basın-yayın sektörünün oluşmasına, birbirini hiç görmemiş ve görmeyecek olan kişilerin ortak bir dil ve düşüncede buluşmasına imkân vermiştir. Bu noktada erken Cumhuriyet dönemi iktidarının basın-yayın faaliyetlerini kontrol etme, onu yönetme çabaları Anderson'ın görüşlerini hatırlatmaktadır. Basın-yayın sektöründeki düzenlemeler ve denetlemelerle iktidar, ulus bilincini yaratmış olur. İktidar, ulus bilincini oluşturmada sanatı da kullanmaktadır. Sanat ve iktidar, iki farklı kavram olarak değerlendirilmesine rağmen öze inildiğinde yakın bir ilişki içinde olduklarını görmek mümkündür. Bu doğrultuda Mahmut Tezcan'ın politika-sanat arasındaki ilişkiyi açıklayan yorumlarına da bakmak gerekir:

a) Politika, sanat üstünde bir itici güç etkisi yapar. Değişik düşünceler filizlenir, sanatsal yaratma dönemi başlar. Özellikle demokratik sistemlerde iktidarlar sanatı teşvik eder. Devlet, yasalarla, ödüllerle, yarışmalarla sanat etkinliklerini kitlelere yayar.

b) Ele alınan konular ve içerikler açısından, politika sanat yapıtlarını etkiler. Yapıtlarda kimi bakımından değişim, kimi bakımından kalıcılık vurgulanır.

c) Politika, doğrudan sanatçıyı, onun yaratıcı çabalarının biçimlenişini etkiler. Örneğin, çeşitli şiirlerde yaratıldıkları dönemlerin siyasal etkilerini izleyebiliriz (2018: 74).

Mahmut Tezcan'ın bu yorumları erken Cumhuriyet dönemi iktidarına uyarlanabilir. İnkılaplarla temeli atılan ulus-devlet modelinin inşasında sanatın her yönüyle kullanıldığını söylemek mümkündür. Kurtuluş mücadelesini anlatan filmler çekmek, edebî türlerde bu mücadeleye yer vermek, sanatın çeşitli dallarında inkılapları konu alan eserlere ödüller vermek bu konuya örnek olarak verilebilir. Dolayısıyla burada edebiyatın önemli bir işlevi olduğundan bahsetmek gerekir. Edebiyat, dil aracılığıyla ulus devleti yaşatan, ortak ideallerin oluşmasına zemin hazırlayan bir işleve sahiptir. Gregory Jusdanis de edebiyatı milletin kendisini yansıttığı "hayali bir ayna" biçiminde nitelendirmektedir (2015: 86). Edebiyatın milletin aynası olma durumunu Cumhuriyet dönemi edebiyatı için de söylemek mümkündür. Bu bağlamda Atatürk de dönemin edebiyatçılarına seslenerek onlardan yeni devletin kurulma aşamasında çekilen zorlukları, yaşanan "kara günlerin" gerçek sebeplerini göstermelerini ve eserleriyle topluma bugünleri unutturmamalarını istemiştir (1989: 48). Atatürk'ü konu

alan şiirler, romanlar, hikâyeler yazıldığı gibi milleti aynı ülkü altında birleştirme düşüncesiyle tiyatronun gücünden de yararlanır. Yine bu dönemde ortak bir tarih bilincinin yaratılması için Osmanlı öncesi Türklerin tarihine önem verilmeye başlanır ve eski Türk devletlerini konu alan edebî eserler yazılır. Dolayısıyla Cumhuriyet döneminde iktidarın edebiyatla güçlü bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. Orhan Okay ve Alemdar Yalçın'ın görüşleri de bu doğrultuda önemlidir. Orhan Okay, Cumhuriyet'in ilk döneminde izlenen politikanın edebiyata nasıl yansıdığını gösteren ya da ne derece güdümlü bir edebiyatın oluştuğunu inceleyen bir çalışmanın yapılmadığını söyler (2005: 199). Bu dönemin edebî eğilimi üzerine Alemdar Yalçın'ın düşünceleri de Orhan Okay ile benzerlik göstermektedir. 1923-1940 arasında toplumun radikal biçimde değiştiği bir dönem olarak niteleyen Alemdar Yalçın, yazar ve şairlerin “yeni rejimin icraatlarını geniş kitlelere duyurmak ve benimsetmek” için çalışmalar yaptığını bahseder (2012: 22). Atilla Özkırmımlı da *Edebiyat İncelemeleri* adlı kitabında bu konuyu ele almıştır. Takrir-i Sükûn Kanunu'yla edebiyatta konuların değiştiğini söyleyen Özkırmımlı, bu durumun “popülist” ürünlere doğru bir yönelime yol açtığını da düşünür: “1923-1930 yılları arasında, özellikle 1925'ten sonra, Takrir-i Sükûn Kanunuyla özgürlüklerin kısıtlanması edebiyatı da zararsız sayılacak konulara itmiştir. Gazete tefrikacılığının da beslediği popülist nitelikli ürünlerin artması buna örnektir.” (1983: 127). Özkırmımlı'nın dediği gibi gazete tefrikalarının popülist çizgiye kayması hem zararsız konuların işlenmesini sağlamış hem de modernleşen toplumun ihtiyaçlarını gözeten, bu ihtiyaçlara cevap veren eserlerin çoğalmasına yardımcı olmuştur. Bu yüzden erken Cumhuriyet döneminde önce gazetelerde tefrika edilen sonra kitaplaşan romanlar, yazılma ve yayımlanma aşaması, konusu ve karakterlerin kurgulanışı gibi pek çok bakımdan iktidarın düşüncesini yansıtmaktadır. Bu romanların yayımlandığı *Cumhuriyet*, *Hakimiyet-i Milliye* (daha sonra *Ulus*), *Akşam*, *Vakit* gibi gazetelerin sahiplerinin devlet içindeki konumları ve iktidara olan yakınlıkları da söz konusu eserlerin resmî ideolojinin söylemini güçlendirecek şekilde yazıldığını göstermektedir.

### **Sinemanın Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanına Yansımaları**

Sinemanın, 1923-1940 yılları arasında Türk romanında nasıl ele alındığına bakıldığında yazarların sinemaya karşı olumlu ya da olumsuz yaklaşımları benimsedikleri görülür. Bu yaklaşımlar üç başlık altında incelenebilir: “Gençlerin sinemayla imtihanı”, “taşrada sinema”, “kontrollü eğlence”.

“Gençlerin sinemayla imtihanı” bağlamında bilhassa genç kızlar olmak üzere genç neslin sinemayla ilişkisi ele alınabilir. Erken Cumhuriyet döneminde sinemaya yer veren romanların pek çoğunda sinemanın gençler üzerinde olumsuz bir etki oluşturduğu anlatılır. Öyle ki Peyami Safa, Mahmut Yesari gibi yazarlar sinemaya, sinema sanatlarına odaklanarak sinema sanatına karşı olumsuz bir tutum sergilerler. Bu yazarlar sinemanın gençlerin yetişmesinde olumsuz bir etkiye sahip olduğu görüşünde hemfikirlerdir. Örneğin Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri* adlı romanında sinemanın genç kızların karakteri ve ahlaki üzerindeki etkisi konu edilmiştir. Yazar, bu etkiyi eleştirme amacı güttüğünden ironik bir anlatımla olumsuz bir şekilde işlemiştir. Yaşları on beş ile on sekiz arasında değişen Nuran, Fatma, Dürdane, Sabbek, Ayfer'in sinema mecmualarına, sinema sanatlarına ve filmlere düşkünlükleri ele alınır. Farklı okullara

gitmelerine ve farklı semtlerde oturmalarına rağmen “sinema hastalığı” onları birbirine yakınlaştırmış, “dert ortağı” yapmıştır. Sinema mecmualarını çok sıkı bir şekilde takip eden bu kızlar, buradaki oyuncuların birbirleriyle olan akrabalık bağlarına kadar her şeyi ezbere bilir. Dolayısıyla yazar, bu genç kızlar aracılığıyla dönemin gençlerinin eleştirisini yapar ve onların zihinlerini meşgul eden sinema üzerine eleştirel yorumlar getirir. Seyirci üzerinde bir illüzyon etkisi yaratan sinema perdesi genç kızların onu gerçek gibi algılamasını sağlamaktadır (Yesari 1932: 31).

Yazarın araya girerek genç kızlar hakkında bilgi vermesi romanın kurgusunu zedeler. Ancak burada toplumsal bir mesaj verme kaygısı ağır basar. Öyle ki bu genç kızlar, izledikleri filmlerin etkisiyle gerçekle hayalin ayrımını kaybetmişlerdir. Bu da yazarın gençlere yönelik tavrının hayli karamsar olmasına sebep olmuştur. Peyami Safa da Server Bedi müstearıyla yazdığı *Sinema Delisi Kız* adlı romanında Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri* romanında olduğu gibi sinema konusunda eleştirel bir tavır sergiler. Romanın ilk cümlesi olan Sabiha'nın kendisini tanıttığı satırlardan itibaren bu eleştirel tavrı görmek mümkündür:

“Sinema delisi kız. Benim işte o. Sinema delisi kız.

Bana benzeyen var mıdır acaba? Sinema sevenleri biliyorum amma benim gibisi görülmüş müdür? Sabahleyin elime gazeteyi alır almaz, dünyada büyük bir muharebe daha kopsa da yazılsa gene havadislere, makalelere bakmam, sinema sahifesi günü ise hemen orasını açarım, değilse, hemen sinema ilânları! Bunun için bütün yaz mevsiminde haftada bir gün gazeteye göz atarım: Sinema sahifesi olduğu gün! (Server Bedi 1932: 3).

Yazar, “sinema delisi kız”ın kendince normal olan davranışlarını sayfalarca anlatarak genç kızların içinde buldukları durumu gösterme amacındadır. Esasında hem *Sinema Delisi Kız* hem de *Su Sinekleri* romanları konunun işlenişi bakımından birbirine yakındır. Her iki romanda da genç kızlar sinemaya düşkündür ve film artistlerine benzettikleri erkeklerin peşinden gidip başlarına kötü olaylar gelir. Dolayısıyla bu romanların konusu “okura gösterilmek istenen sinemanın yahut aktör veya aktrisler olan bilinçsiz hayranlığın yarattığı olumsuzluklardır” (Tercüman 2015: 250). *Su Sinekleri* ve *Sinema Delisi Kız*'ın bir başka ortak noktası ise romanların mutlu bir şekilde bitmeleridir. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde yazarlar gençleri sinema konusunda uyarmak, ondan sakınılması gerektiğini vurgulamak amacıyla bu romanları yazmışlardır.

Mahmut Yesari *Bahçemde Gül Açtı*, Server Bedi *Korkuyorum*, *Cumbadan Rumbaya*, Halim Güney *Tünek*, Nazım Kurşunlu *Nankör* adlı romanlarında da sinemayı zararlı bir eğlence olarak gösterirler. Mahmut Yesari, *Bahçemde Gül Açtı* romanında film artistlerini kendilerine rol model olarak alan ve onların yaptıkları her şeyi yapan gençleri eleştirir (1932: 178). Peyami Safa ise Server Bedi müstearıyla yazdığı *Korkuyorum* romanında sorgulamadan her şeyi kabul eden ana figürün bir gün tenis oynamasını bir başka gün sinema yıldızlarına hayran olarak sinemaya kapılmasını anlatırken (Server Bedi 1938: 42) *Cumbadan Rumbaya* romanında ise sinema localarında genç kızların başına gelebilecek “tehlikeler”e dikkat çeker (Server Bedi 1936: 19). Halim Güney de *Tünek* romanında sinema locaları konusunu işler. İşten çıkınca patronu tarafından sinemaya davet edilen sekreter, bu daveti kabul etmez.

Sekreter “loş sinema locaları”nda yaşanan olayların kendi hayatında açacağı derin yaraları düşünür (1934: 50). Dolayısıyla sinema salonları ahlakdışı bir yer olarak gösterilir. Nazım Kurşunlu'nun *Nankör* adlı romanı diğer romanlarda olduğu gibi gençlere, özellikle genç kızlara yönelik tavsiyeler içermektedir. Bu bağlamda roman hem moda düşkün genç kızların eleştirisini içermekte hem de sinemaya gidip izledikleri filmlerin etkisinde kalan kızları hedef almaktadır. Zira genç kızların tercih ettiği filmlerin konusu aşktır ve bu tarz filmler gençleri olumsuz etkilemektedir. Dahası sinema gençlerin ruhsal ve ahlaki gelişimini etkileyebilecek olumsuz bir yöne sahiptir:

Bundan başka bu filmleri gören genç kızlar da: her evli kadının hiç olmazsa bir aşığı olması lâzım geldiği hakkında bir kanaate sahip olurlar. Misal meydandadır. Misalin meydanda olmasından sarfı nazar herkes, çıplak kafalı, gülünç ve kaba tavurlu kocasına şık ve genç bir aşıkla hiiyanet eden kadına hak verir, hatta alkışlar. Kocaya acımak, nedense kimsenin aklına gelmez (Kurşunlu 1934: 28).

Falih Rıfki Atay da Nazım Kurşunlu gibi sinemanın insanı etkisi altına aldığını düşünür. *Roman* adlı eserinde Falih Rıfki, sinemanın insanlar üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Sinemayı romanlarına konu edinen yazarlar arasında en sert eleştiri yapan Falih Rıfki, yirminci asırda sinemanın sahte bir tanrı, din ve ibadet yerleri yarattığını ve bu uğurda pek çoğu kişinin hayatının yok olduğunu anlatır (1932: 10-11).

Erken Cumhuriyet dönemi Türk romanında sinema, sadece büyükşehirde değil taşrada da insanların hayatını şekillendiren önemli bir eğlence unsurudur. Bu bağlamda “taşrada sinema”nın yerini ve taşrada yaşayan insanın sinemayla kurduğu ilişkiyi de dönemin romanlarından yola çıkarak incelemek gerekir. Reşat Nuri Güntekin, *Eski Hastalık* romanında sinemaya gitmenin olumlu ya da olumsuz etkisinden bahsetmek yerine sinemanın taşradaki görünümü ve işlevinden bahseder. Romanda farklı sınıflara mensup kişileri aynı mekânda birleştirme görevi üstlenen sinemanın toplumsal rolü üzerinde durulur. Romanın ana figürlerinden Yusuf, eşi Züleyha ile Anadolu'da bir kasabadan geçerken kasabanın sinemasına uğrar. Bu kısa sahnede yazarın üzerinde durduğu konulara dikkat edilirse taşrada sinema kültürüne karşı eleştirel bir tavır içerisinde olduğunu görmek mümkündür. Parkın içinde ayrı bir mekân biçiminde tasarlanan sinemada yazar, ilk olarak, insanlara ne yiyeceklerini soran garsonun sigara içmesine dikkati çeker ve dolayısıyla taşra insanının bu gibi yerlerin adabını bilmemesini şikâyet konusu yapar. Ardından sinemanın ilk geldiği zamanlarından kalma otuz beş senelik filmlerin gösterimde bulunmasına ve insanların adab-ı muaşeret bilmemelerine değinerek taşrada sinema kültürünün oluşmadığını göstermek ister, böylece 1930'lu yıllara gelinmesine rağmen iktidarın taşrada etkin bir rol üstlenemediğini ima eder (1938: 181-184). Zira ona göre iktidar, modernleşme hamlelerini ülkenin her yerinde gerçekleştirebilseydi ne gösterimdeki filmler demode kalır ne de halk adab-ı muaşeret konusunda eksik bilgiye sahip olurdu.

Nahit Sırrı da *Kıskanmak*<sup>2</sup> romanı ile Reşat Nuri gibi taşra sinemasına odaklanır. Yazar, *Kıskanmak* romanıyla erken Cumhuriyet döneminde Zonguldak'ın gündelik hayatına yer verirken halkın eğlence anlayışına ve dolayısıyla sinemaya da

<sup>2</sup> Nahit Sırrı Örik'in *Kıskanmak* romanı 1946 yılında kitap olarak basılmasına rağmen tefrika tarihi 1937 olduğu için incelemeye dâhil edilmiştir.



değindir. Balolarıyla, konserleriyle, tiyatrolarıyla İstanbul'daki kültür-sanat faaliyetlerine geniş yer veren gazeteler Zonguldak sosyetesinin İstanbul'u kıskanmasına ve taklit etmesine sebep olur. Bu yüzden İstanbul'u örnek alarak kendi çaplarında eğlenceler düzenlemekten imtina etmezler. Yine bu anlayış doğrultusunda Zonguldak'taki "Safa" sinemasına farklı filmler gelir, hatta seanslar arasında keman ve piyanodan oluşan konserler verilir. Üstelik şehirde kömür ocaklarının sahibi olan Fransız şirketinin çalışanlarının ve "hatırlı aileler" in gidebildiği özel bir sinema da mevcuttur:

İşte burada bir büyük salon da sinemaya ayrılmıştı. Haftada, bazan da on beş günde bir perşembe akşamları, şirketin birinci sınıf mühendis ve memurlarile hatırlı davetlilerine, ertesi akşam, yani cuma akşamı da öteki memurlarla onların tanıdıklarına bu büyük salonda sinema gösterilirdi. İskelenin yanındaki kahveden bozma sinema pek berbat birşeydi. Gösterdiği filmler sade en kötü neviden kovboy ve polis filmleri olduğu gibi en pahalı birkaç sırası elli kuruştı, ve yirmi beşi gözden çıkaran amele ve hamallarla her gece hıncahınc dolardı. Bu sebeple, şirketin sinemasına perşembe akşamı davetli sıfatile gitmek pek istenen birşeydi; herkes tarafından istendiği için de, gidebilmek içtimaî bir mevki olmanın delili sayılmakta idi (Örik 1946: 16).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Zonguldak'ta üç farklı sinema salonu vardır. Kentli orta sınıf Safa Sineması ve Fransız şirketinin sinemasını tercih ederken işçiler ise "kahveden bozma" sinemalara gitmektedir. Dolayısıyla toplumun farklı sınıfları bütçesine göre kendi eğlencesini oluşturmuştur.

Taşrada sinemanın edindiği yeri erken Cumhuriyet döneminde yayımlanan romanlardan hareketle farklı bakış açılarıyla değerlendirmek mümkündür. Örneğin *Son Tango* adlı eserinde Konya'yı anlatan Baha Vefa Karatay, şehirde yaşanan gelişmeleri aktardığı sırada halkın yeniliklere dönük yüzünü de gösterme amacıyla şehrin sinemasına değinir. Şehirde halk tarafından ilgi gören bir belediye sinemasının var olması bizzat iktidarın kontrolünde olan bir eğlence mekânının faaliyet gösterdiğini kanıtlamaktadır: "Biraz ileride Belediye sineması önündeki taş merdivenin yavaş yavaş kalabalıklaştığı görülüyor." (1939: 55). Benzer şekilde taşrayı ele alan bir başka yazarsa Mükerrerem Kâmil Su'dur. *Istranca Eteklerinde* romanında Istranca yakınlarında subaylık görevini yerine getiren ana figür Cevad ve eşi Berrin'in hayatları tek düzedir. Bu küçük köyde gramofon, plak, radyo gibi eğlence araçları; sinema, konser gibi eğlence türleri olmadığı için canları sıkılır (1939: 32). Dolayısıyla romanda büyükşehirde çeşitli kültürel faaliyetlerin ve farklı eğlence türlerinin olduğu bir ortamda yetişen orta sınıf insanının taşra, hatta köy hayatının yaşam biçimine ayak uydurmakta zorlanması konu edilmiştir.

Erken Cumhuriyet dönemi popüler aşk romanı yazarları, sinemayı "kontrollü eğlence" aracı olarak görmekte ve ona temkinli yaklaşmaktadır. Popüler romancılar arasında gösterilen Aka Gündüz'ün Nemide Ali ile birlikte kaleme aldığı *Üç Kızın Hikâyesi* bu bağlamda önemli bir eserdir. Romanda muhafazakâr bir aileye sahip olan Filik'in sinemaya ve tiyatroya gitme, müsamereye katılma gibi konularda içine düştüğü sıkıntılı durum anlatılır. Sanatın her çeşidinden uzak duran bir ailenin çocuğu olan Filik, yazarın sözcüsü konumundaki Dürer'i ve ailesinin ona karşı tutumunu görünce sanata değer veren ailelerin var olmasına hayli şaşırır. Zira Filik, annesi ile sinema bahsini konuşmaya bile korkar (Aka Gündüz 1933: 23-24).

Yukarıdaki satırlarda da görüleceği üzere ebeveynlerin çocuklara yönelik en küçük bir tutum ve davranışı bile onların psikolojisini derinden etkileyebilmektedir. Arkadaşları ile sohbet konusu bulabilmek için sinemaya gitmek isteyen Filik, annesinin tiyatro, roman bahsinde olduğu gibi sert tepkisiyle karşılaşmıştır. Aka Gündüz, genç kızların belirli şartlar dâhilinde sinemaya gitmesine karşı değildir. Bu şartlarsa genç kızların ailelerinden, akrabalarından biriyle ya da nişanlıları ile sinemaya gitmeleridir. Aynı şekilde Cahit Uçuk'un *Dikenli Çit* romanında da nişanlılar birlikte film izlemeye gider ve bu durum hiçbir sorun teşkil etmez (1937: 167). Yine Selami İzzet Sedes'in *Küçük Hanım'ın Kısmeti* romanında ana figür Belma'nın sinemaya gitmesi olağan bir aktivite olarak verilir, hatta izlediği filmdeki oyuncudan etkilenen Belma'nın onun taklidini yapması da olumlanır (1933: 20-21). Görüldüğü üzere popüler aşk romancıları, film izlemenin gençler üzerinde oluşabilecek olumsuz etkisine değinmeyip sinemayı daha çok boş zaman etkinliği olarak değerlendirmişlerdir.

### **Tiyatronun Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanına Yansımaları**

Tiyatro, sinema gibi erken Cumhuriyet dönemi Türk romanında geniş yer bulan bir sanattır. Batılı tiyatro anlayışının toplum içinde kabul görmesi uzun bir süreçte yayılmış, yaşanan sorunlar romanlarda da konu edilmiştir. Türk milletinin Batılı, modern bir toplum olabilmesi için çeşitli hamleler yapan iktidar, halka romanlar aracılığıyla da modernleşmeye yönelik telkinlerde bulunur ve yol göstermeye çalışır. Erken Cumhuriyet döneminde yazılan popüler aşk romanlarında tiyatroya ayrı bir yer ayrılmıştır. Bu dönemin önemli popüler roman yazarlarından biri olan Aka Gündüz, romanlarında tiyatroyu çeşitli açılardan ele alır. Aka Gündüz, Nemide Ali ile kaleme aldığı *Üç Kızın Hikâyesi* romanında tiyatro sanatının toplum tarafından nasıl algılandığı üzerinde durur. Yazarın eleştirel biçimde ele aldığı Filik'in ailesi üzerinden dönemin muhafazakâr görüşü yerilir. Filik'in ailesinin tutucu yapısı Filik'i roman okumaktan, film izlemekten menettiği gibi onun tiyatroya gitmesine ve müsamerelerde oyun sergilemesine de karşıdır (1933: 71). Yazarlar, Filik'in ailesinin katı tutumunu eleştirirken onları cahil olarak göstermekten kaçınmaz. Tiyatroyu, "çiftetelli" ile özdeşleştiren aile bireylerinin müsamereleri algılaması ve tiyatronun çocukların gelişimi üzerindeki katkısını anlaması beklenemez. Aka Gündüz ve Nemide Ali, küçük bir kızın vereceği müsamereye bile olumsuz yaklaşan bu aile vasıtasıyla toplumun modernleşmeye kapalı tutucu kesimini eleştirmektedir. Bununla birlikte Aka Gündüz'ün romanlarında kadınların tiyatro ile ilgilenmesi sadece muhafazakâr çevre tarafından değil modern sayılabilecek insanlar tarafından da kabul edilmez. Bu bağlamda *Üvey Ana* romanına değinmek gerekir. Romanda bir tiyatro oyununda sahiplenilmemiş olan bir rolün genç bir kıza verilmek istenmesinden bahsedilir. Ancak kızını bu oyuna dâhil etmek istemeyen "medeni" bir babanın varlığı söz konusudur, dolayısıyla yazar bu babanın eleştirisini yaparak medeniliğin ne olduğunu sorgular (Aka Gündüz 1933: 69-70).

Aka Gündüz hem *Üç Kızın Hikâyesi*'nde hem de *Üvey Ana* romanında tiyatro, sinema gibi güzel sanatlara karşı çıkan ebeveynleri özellikle ele alarak gençlerin sosyal ve kültürel gelişimine ket vuran anne babaları uyarmak istemiştir. Bu sayede millî değerleri benimsemiş, çağa uyum sağlamış modern aile modellerini de vererek çağın gerisinde kalanları eleştirmiştir. Zira yazar, söz konusu romanlarında çocuğun

yetiştirilmesi ve eğitilmesi konusundaki tüm sorumluluğu aileye yükler. Çocukların iyi ya da kötü yönlendirilmeleri toplumun ileri gitmesinde ya da geri kalmasında önemli rol oynar. Bununla birlikte çocukların eğitiminde önemli rol oynayan eğitimcilere yönelik bir gönderme yoktur, çocuğun eğitimi aileyle sınırlı tutulur, bu da romanın vermek istediği mesaj bağlamında zayıf noktasını oluşturur.

Popüler aşk romancılarının tiyatroya yer verdikleri bölümler kadınların boş zaman aktivitelerinin anlatıldığı bölümlerdir. Popüler romancılardan biri olan Hüsamettin Berkes, *Bir An Sevinç* adlı romanında gündüzleri ev işleriyle uğraşan, geceleri sinema ve tiyatroya giderek vakit geçiren bir kadının hayatını anlatır. Bu kadın, Fransız kumpanyasının Fransız tiyatrosunda vereceği oyunu bile kaçırmayan bir tiyatro âşığıdır. Yine o dönemin eğlence hayatının bir gereği olarak tiyatrodaki sadece oyun gösterilmez, oyunun yanına “şarkılar” ve “rakslar” da dâhil edilir:

Gittik...

Tiyatronun bütün locaları, koltukları dolduktan başka, ayakta duracak yer bile kalmamıştı.

Artistlerin çoğunun amatör olduğunu öğrendik. Oyunlar da daha ziyade klasik olacağına benziyordu. Bununla beraber, program zengindi: Şarkılar, rakslar, ve dört perdelik bir dıram...

Önce üç çift tarafındani köy raksı yapıldı. Ulusal köy elbiseleriyle yapılan bu oyunlar, pek orijinal oldu. Herkes beğendi. Ve çok alkışlandı.

Müzikle yapılan beş dakikalık bir fasıla... Sonra bir çift tarafından, klasik danslar yapıldı. Önce realist, ve sonra gittikçe fantastik şekiller alan bu danslar, muhtelif şekillerine göre değişen renkli elektrik ışıkları, müziğin ritimleriyle karışarak, o gece, sihirli bir rüya gibi, ruhlarımızda heyecanın en ülvisini yaşattı (Berkes, 1937: 154-155).

Hüsamettin Berkes'in *Bir An Sevinç* romanındaki bu satırlar dönemin eğlence hayatına dair ilginç veriler sunar. Bununla birlikte yazarın arka planda vermek istediği başka mesajlar vardır. Bu noktada yazar; dönemin şartları gereği profesyonel oyuncu bulmanın güçlüğüne değinerek oyuncu ihtiyacına yönelik bir mesaj vermiştir. Nitekim bu oyunda da “amatör” oyuncular yer almaktadır. Verilmek istenen bir diğer mesaj ise iktidarın izlediği politikaların gösteriler üzerindeki yönlendirici rolüne ilişkindir. Zira 1940'lı yıllara doğru iktidar, millî olma söylemine ek olarak “köy” ve “köycülük” konularını gündemine alıp basın yayın mecraları üzerinden köyü yücelterek köyün ve köylü olmanın propagandasını yapar. Dolayısıyla romanda sahnelenen oyunda da özellikle “ulusal köy elbiseleriyle” “köy raksı”nın yapıldığı vurgulanarak köy ve köylü konusu gündeme taşınır. Ayrıca yazar, tiyatroya giden bir kadının izlediği oyundan etkilenerek kendi hayatıyla kurduğu ilişkiden bahseder, bu durum da dramatik sanatların insanları etkileme gücünün ne kadar fazla olduğuna iyi bir örnek oluşturur.

Erken Cumhuriyet dönemi Türk romanında sadece tiyatroya gitme değil tiyatro oyunu yazma ve sahneleme meselesi de işlenen konulardandır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1934 yılında basılan *Ankara* romanında bu konulara yer ayrılmıştır. Romanda Cumhuriyet'in onuncu yılı bir milat olarak görülmüş, Atatürk Türkiye'sinin ideal bir ülke modeli oluşturduğu vurgulanmıştır (Yalçın Çelik 2014: 106). Bu doğrultuda Yakup Kadri, bir tür ütopya oluşturarak yeni devletin merkezi Ankara'yı kültür-sanat başkenti olarak gösterir. Romanın bu çalışma açısından önemi ise Neşet

Sabit'in yazdığı piyes aracılığıyla dönemin sanat anlayışına değinilmesidir. Büyük Devlet Tiyatrosu'nun açılış günü oynanan bu piyesi Atatürk de izlemeye gider. Romanda sayfalarca oyunun konusundan, Neşet Sabit'in oyunu nasıl yazdığından, sahnelenme aşamasında yaşananlardan bahsedilir (Karaosmanoğlu 1934: 167-175). Bu bağlamda tiyatro oyunlarının hazırlık sürecini ele alması bakımından önemli bir roman olan *Ankara*'da yazar, dönemin iktidarıyla aynı düşünceleri paylaştığı ve Kemalist devrimleri desteklediği için modern bir sanat olan tiyatroyu eleştirme gibi bir tutum içerisinde değildir. Tam tersine tiyatroyu önemseyen, Batı tarzı tiyatronun gelişmesini destekleyen bir düşünceye sahiptir. Etem İzzet Benice de Cumhuriyet'in onuncu yılındaki gelişmeleri anlattığı *On Yılın Romanı* adlı eserinde halkevlerinde sahnelenen oyunlardan bahseder. Romanın ana figürü, Türkiye'ye gelen bir Amerikalıyı halkevine götürür ve ona burada Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın* piyesini izletir (Benice 1933: 125). Amerikalı izlediği piyesten etkilenerek halkevlerinin faaliyetleriyle ilgili sorular yöneltir. Romanın ana figürü de bu sorudan hareketle halkevleri hakkında açıklamalara girişir, onların çalışma şekli ve şubelerinden bahseder. Dolayısıyla bu romanda da tiyatro insanları etkileyen bir sanat dalı olarak gösterilmiştir. Dahası romanda iktidarın kurduğu halkevlerinde Batılı bir insanı etkileyebilecek kadar iyi bir oyunun yazılıp sahnelenebileceği konusu işlenerek dönemin Türkiye'sinin -iktidarın da istediği şekilde- modernleşme yolunda kat ettiği yolun ne kadar önemli olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Erken Cumhuriyet dönemi romancılarından bazıları da tiyatroyu bir boş zaman eğlencesi olarak sinemayla birlikte ele alır. Halide Edib, *Zeyno'nun Oğlu* romanında genç nesiller için rol model olarak çizdiği Zeyno aracılığıyla genç kızların balolara, "tedans"lara gitmeyip üniversite arkadaşlarıyla sinemaya gittikleri, tenis oynadıkları üzerinde durarak bu boş aktivitelerinin gençler üzerindeki olumlu etkisinden bahseder (1928: 29). Bununla birlikte Selami İzzet Sedes ise *Kalbimin Romanı*'nda genç kızların sinema, tiyatro, konser gibi eğlencelere evlenmeden gitmesi gerektiğini vurgulayarak bu sanat dallarına farklı bir bakışla yaklaşmış ve dönemin diğer popüler roman yazarları gibi genç kızların söz konusu sanatlarla haşır neşir olmasını sakıncalı bulmamıştır (1938: 50). Görüldüğü üzere erken Cumhuriyet dönemi romanlarında tiyatro sanatı da sinema gibi farklı açılardan ele alınır. İktidar bir yandan tiyatroyu, insanlara kültür seviyesini artırmak için faydalı bir eğlence olarak göstermiş ve toplumu bu sanat dalına yönlendirmiş, diğer yandan da tiyatro için kurulan mekânları modern bir kimlik kazandırma amacıyla topluma Batılı insan modelini gösterdiği bir tür uygulama alanı olarak kullanmıştır.

### **Operanın Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanına Yansımaları**

Erken Cumhuriyet döneminde sanata dair önemli gelişmelerden birisi de operaya gösterilen ilginin artmasıdır. Opera, müzik ve tiyatro gibi iki büyük sanat dalının birleşmesinden oluşur, bu yüzden hazırlanması da temsili de hayli zordur. Profesyonel oyuncu ve eğitmen ihtiyacı, sahneleme bağlamında fiziki koşulların yetersizliği, hatta temsil edilecek sahnenin yokluğu gibi pek çok sebepten dolayı Türkiye'de opera türünün hazırlık aşaması diğer sanatlarla göre uzun sürmüştür. Türkiye'de operaya dair çeşitli çalışmalar eskiden de olmakla beraber tam manasıyla ilk ciddi atılım 1936 yılına dayanır, fakat profesyonel düzeydeki çalışmalar için 1940'lı

yılları beklemek gerekecektir. Bu yüzden erken Cumhuriyet dönemi romanında operaya giden roman figürleri çok azdır. Dönemin romanlarında opera izlemek, roman figürlerinin Avrupa'ya gittikleri zaman yaptıkları aktiviteler arasında yer alır. Bu bağlamda boş zaman aktivitesi olarak operaya gitme eylemi, Avrupa'ya seyahate çıkan roman figürlerinin olduğu popüler aşk romanlarında kendisine yer bulur. Bu bağlamda erken Cumhuriyet dönemi Türk romanında opera sanatına yer veren ilk romancı Burhan Cahit Morkaya'dır. *Ayten* romanında Burhan Cahit Morkaya, romanın ana figürü olan Ayten ile annesini Avrupa seyahatine gönderir. Ayten, önce Viyana'ya, sonra Paris'e gider. Anne kız bu şehirlerde pek çok yeri gezip çeşitli aktivitelere katıldıkları gibi operaya da gider. Faust operasını izleyen kadınlar hem opera salonunun mimarisine hem oyuncuların yeteneğine hem sunulan müziğe hem de dekora hayran kalırlar (Burhan Cahit 1927: 101).

Mehmet Rauf da *Son Yıldız* romanında opera sanatına yer verir. Roman figürleri o dönemin koşulları içerisinde Türkiye'de izlemenin mümkün olmadığı opera sanatı için yurt dışını, Napoli'de San Carlo Tiyatrosu'nu tercih etmiştir. Wagner'in Tristan ve İsolde operasını dinleyen romanın ana figürlerinden Perran ve Fahri Cemal operaya hayran kalır (Mehmet Rauf 1927: 298). Dahası Mehmet Rauf, romanda on sayfa boyunca Tristan ve İsolde operasının temsil anını vermiş ve bu sanat dalını tüm ayrıntılarıyla anlatarak dönemin okuyucusunu opera konusunda bilgilendirmeye çalışmıştır.

Özelde opera sanatı, genelde eğlence kültürü konusunda Muazzez Tahsin Berkant'ın romanlarına da değinmek gerekir. Yazar, 1937 yılında yazdığı *Sonsuz Gece* romanında iki akraba kızı olan Bedia ve Mualla üzerinden dönemin eğlence hayatına dair düşüncelerini aktarır. Bu iki genç kız özel hayatlarında olduğu gibi iş hayatlarında da sıkıntılı bir süreçten geçmektedir. Mualla yaş itibarıyla Bedia'dan büyük olduğundan söz konusu eğlence hayatı olunca daha temkinli davranmaktadır. Bu yüzden kız kızı yaşadıkları evde çay partisi verilmesine karşıdır. Bedia ise bu düşünceleri yüz sene öncesine ait "tozlu, örümceklilik fikirler" şeklinde değerlendirir. Bu anlamda yazar, kendisinin sözcüsü konumundaki Mualla'yı koruyarak onun bu kadar temkinli davranmasının sebebini geçmişte yaşadığı kötü olaylara bağlar. İş hayatında da yüzü bir türlü gülmeyen Mualla en sonunda girdiği işte başarılı olur ve iş yerini sevmeye başlar. İş dolayısıyla Avrupa'ya gidince de burada dans etmeyi, modern giyinmeyi ve modayı takip etmeyi öğrenir. Kültürü artan ve öz güveni gelişen Mualla'yı Avrupalılar bile beğenir. Muazzez Tahsin'in pek çok romanında bu tarz sahneler vardır; Doğulu kadın modernleşerek kendisini Batılılara hayran bırakır. Daha önce de vurgulandığı üzere iktidarın da temel arzusu da Batılı ülkeler tarafından modern bir ülke olarak kabul edilmektir. Romanın eğlence hayatına dair önemli noktalarından birisi de bir Fransız trupunun Karmen operasının temsilini vermek için İstanbul'a gelmesidir. Temsilin verileceği salona giden Mualla ve arkadaşları, salonun ihtişamından ve seyircilerin kılık kıyafetinden hayli etkilenir. Bu bağlamda iktidarın da istediği gibi bu tarz mekânlara gidenlerin nasıl davranması gerektiğini göstermek ve toplumu bu anlamda eğitmek maksadıyla yazılmış gibidir (Berkant 1937: 161-162).

Erken Cumhuriyet döneminde operayı romanlarda konu edinen yazarlardan biri de Samim Kocagöz'dür. İlk romanı olan *İkinci Dünya*'da Samim Kocagöz, Ankara'da temsil edilen bir operayı anlatır. Söz konusu romanda yer alan figürler,

Kurtuluş Savaşı'nda vatani savunurken önemli hizmetler vermiş olan Gökçen Efe'nin anlatıldığı operaya gider:

Nihal Ankarada biraz fazlaca kalmamızı istiyor “kaç sene var ki opera dinlemedim” diyordu. Radyolardan parça parça dinlemek iyi olmuyordu. Hakikaten Nihalin hakkı vardı. Bende musikiye susamıştım hemen ona da karar verdik. On beş gün sonra başlayacak “Gökçen efe” operasına yetişecektik. Nihal sevincinden ellerini çırpıyor boynuma sarılıyordu. “Murat Gökçen efeyi oynayacak artistler Güzide ile Sedat geçen sene Atatürk mükâfatını kazanmışlardı değil mi?” diyordu. Ben de operayı yazan, bestekâr Niyazi yıldızın dehasından söz açıyor onu metih ediyordum (Kocagöz 1938: 62).

Samim Kocagöz, yukarıdaki satırlarda da görüleceği üzere Batılı bir zihniyete sahip olan modern bireyleri anlatır. Radyodan parça parça dinlediği operalarla tatmin olmayan bu karakterler, müziğiyle dekoruyla profesyonel bir opera izleme isteğindedir. Seçilen operanın Kurtuluş Savaşı'na büyük katkılar sunan Gökçen Efe ile ilgili olması da bu anlamda manidardır. Tam da iktidarın istediği gibi yazar, millî bir konuyu Batılı bir form olan opera ile birleştirir. Bu durum da iktidarın millî ve medeni olma projesine bir gönderme olarak düşünülebilir. Görüldüğü üzere opera, Türkiye'de erken Cumhuriyet dönemi içerisinde 1930'ların sonlarına doğru gelişmeye başlar ve bu yüzden dönemin romanlarında çok az yer tutar.

### Sonuç

İktidar, sosyal, kültürel, ekonomik yapıyı değiştirebilecek, gündelik hayata sızabilecek ve hatta bedenleri işgal edebilecek devingen bir yapıya sahiptir. Bu doğrultuda erken Cumhuriyet dönemi iktidarı gerçekleştirdiği inkılaplarla gündelik hayat pratiklerini, insanların yaşama biçimlerini ve alışkanlıklarını değiştirmiştir. Söz konusu iktidar bunu yaparken sanatın, edebiyatın gücünden sonuna kadar yararlanmışır. Dolayısıyla tiyatro, sinema, opera gibi dramatik sanatların anlatma ve vaka zamanları 1923-1940 yılları arasına denk gelen romanlardaki görünüşleri değerlendirilirken dönemin iktidarının düşünceleri merkeze alınmıştır. Bu dönemde yazan romancıların dramatik sanatları ele alış şekli, övgü de içerse, yergi de içerse hepsi iktidarın söyleminden etkilenmiştir. Yazılan her yazı, tefrika edilen her roman, sahipleri devletin önemli kademelerinde görevli olan gazetelerde çıkmaktadır. Tefrika edildikten sonra basılan romanlar da benzer şekilde iktidarın hegemonik yapısının genişletilmesine katkı sunar. Böylece iktidar, roman kanalıyla kendi söylemini geniş kitlelere ulaştırmış olur.

İktidar, gençlere ve çocuklara millî ve medeni bir ülke olabilme konusunda görevler yüklediği için yazarlar da çocuklara, özellikle de gençlere yönelik romanlar kaleme alır. Böylece yazarlar, romanlarında vermek istedikleri mesajı doğrudan dile getiren, kendilerinin sözcülüğünü yapan karakterler yaratmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında sinemanın edindiği yere bakıldığında Mahmut Yesari, Peyami Safa, Halim Güney, Nazım Kurşunlu, Falih Rıfkı Atay, Reşat Nuri Güntekin, Nahit Sırrı Örik, Baha Vefa Karatay, Mükerrrem Kâmil Su, Aka Gündüz, Cahit Uçuk, Selami İzzet Sedes gibi yazarlar öne çıkar. Bu yazarlar sinemaya farklı bakış açılarıyla yaklaşmış olmalarına rağmen sinemaya gitmeyi, film izlemeyi büsbütün zararlı bir etkinlik olarak göstermezler. Onlara göre sinema salonları ve sunulan filmler denetlendiği sürece bu sanat, zararlı olmasının aksine gençlerin yetişmesinde, bilinçlenmesinde önemli bir rol

oynayabilir. Bu denetleme görevi de kuşkusuz iktidara aittir, onun kontrolünde olmalıdır.

Tiyatro söz konusu olduğunda Aka Gündüz, Hüsamettin Berkes, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Etem İzzet Benice, Halide Edib Adivar, Selami İzzet Sedes gibi yazarların bu sanat dalına eserlerinde yer verdiği görülmektedir. Yazarlar, tiyatronun toplum için önemini farkında olduğundan tiyatro izlemeyi, müsamerelere katılmayı, tiyatro oyunu yazmayı faydalı etkinlikler olarak göstermişler, gençleri tiyatroyla ilgilenmesi için teşvik etmişlerdir. Aka Gündüz, çocuklarını tiyatrodan alıkoyan aileleri eleştirirken Halide Edib Adivar, Selami İzzet Sedes ise tiyatroya giden gençlerin kendilerini daha iyi yetiştirdiklerini vurgular. Yakup Kadri ve Etem İzzet ise iktidarın düşüncelerine uygun piyesler yazan karakterlere odaklanır. Yine Hüsamettin Berkes de romanında temsili yapılan oyunun köy ve köylüyü konu edindiği üzerinde durarak iktidarın köyü ve köylüyü öne çıkarma anlayışını yansıtır. Genel olarak değerlendirildiğinde iktidarın düşüncelerinin, bütün unsurlarıyla dönemin romanlarına girdiği görülür. Halkın tiyatrodaki davranması gerektiğinden yazılacak oyunların konusuna kadar daimî bir kontrol mekanizmasının devrede olduğu ortadadır.

Opera başlığı altında ise eserlerinde opera sanatına değinen Burhan Cahit Morkaya, Mehmet Rauf, Muazzez Tahsin Berkant, Samim Kocagöz'ün romanları incelenmiştir. Bu dönemde ülkemizde opera sanatının gelişmemiş olması sebebiyle eserlerde bu sanat dalının yer alışı şekli de Avrupa'daki opera temsillerinden ibarettir, bununla birlikte nadir de olsa ülkemizde sahnelenen operaların anlatıldığı romanlar da vardır. Dolayısıyla roman figürleri üzerinden yurt dışındaki operalarla Batılı yaşam tarzı gösterilmeye çalışılırken Türkiye'de sahnelenen operalarla ise daha çok millî konular öncelenmiştir. Kuşkusuz bu durum da dönemin iktidarının "millî ve medeni olabilme" düşüncesine hizmet etme gayesindedir.

Sonuç olarak erken Cumhuriyet döneminde iktidar kurduğu mekanizma vasıtasıyla çıkarılan her bir gazeteyi, dergiyi, basılan her türlü kitabı, sahnelenen her türlü oyunu, filmi, operayı denetlediği, kendi söylemine göre yönlendirdiği gibi bunların içeriğinin şekillenmesinde ve sunulmasında da etkin rol oynamaktadır. Dolayısıyla bu dönemin romanlarında dramatik sanatların edindiği yeri incelerken iktidarın düşüncelerinden ve faaliyetlerinden bahsetmemek, yazılan eserlerle dönemin siyasi anlayışını ilişkilendirmemek mümkün değildir.

## KAYNAKLAR

- Aka Gündüz-Nemide Ali. 1933. *Üç Kızın Hikâyesi*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Aka Gündüz. 1933. *Üvey Ana*. İstanbul: Hakimiyet-i Milliye Matbaası.
- And, Metin. 2011. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anderson, Benedict. 2015. *Hayali Cemaatler*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınevi.

Atatürk, Mustafa Kemal. 1989. *Söylev ve Demeçler*. Ankara: Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları.

Baydar, Oya; Özkan, Derya. 1999. "Beyazperdede 75 Yılın Gölgeleri". *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*. Haz. Kolektif. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Benice, Ethem İzzet. 1933. *On Yılın Romanı*. Ankara: Maarif Vekaleti.

Berkant, Muazzez Tahsin. 1933. *Sen ve Ben*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

Berkant, Muazzez Tahsin. 1937. *Sonsuz Gece*. İstanbul: Yenlap Neşriyatı.

Berkes, Hüsamettin. 1937. *Bir An Sevinç*. İstanbul: Nümune Matbaası.

Burhan Cahit. 1927. *Ayten*. İstanbul: Burhan Cahit ve Şürekası Matbaası.

Dorsay, Atilla. 1998. *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Falih Rıfki. 1932. *Roman*. İstanbul: Akşam Matbaası.

Foucault, Michel. 2011. *Toplumun Savunmak Gerekir*. Çev. Şehsuvar Akta. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Foucault, Michel. 2016. *Özne ve İktidar*. Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gramsci, Anthony. 2010. *Gramsci Kitabı Seçme Yazılar 1916-1935*. Çev. İbrahim Yıldız. Ankara: Dipnot Yayınları.

Güney, Halim. 1934. *Tünek*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

Güntekin, Reşat Nuri. 1938. *Eski Hastalık*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Halide Edib. 1928. *Zeyno'nun Oğlu*. İstanbul: İlhami Fevzi Matbaası.

İmzasız. 14 Mayıs 1932. "Sinema Filimleri Kontrol Edilecek". *Cumhuriyet*. 2879: 4.

Mehmet Rauf. 1927. *Son Yıldız*. İstanbul: Gündoğdu Matbaası.

Megill, Allan. 1998. *Aşırılığın Peygamberleri*. Çev. Tuncay Birkan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1934. *Ankara*. Ankara: Akba Kitabevi.

Kocagöz, Samim. 1938. *İkinci Dünya*. İstanbul: Yeni Kitapçı.

Kurşunlu, Nazım. 1934. *Nankör*. İstanbul: Ülkü Matbaası.

Okay, Orhan. 2005. *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Örik, Nahit Sırrı. 1946. *Kıskanmak*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

Öztürk, Serdar. 2005. *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*. Ankara: Elips Kitap.

Sedes, Selami İzzet. 1933. *Küçük Hanımın Kısmeti*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.

Sedes, Selami İzzet. 1938. *Kalbimin Romanı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.



- Server Bedi [Peyami Safa].1936. *Cumbadan Rumbaya*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Server Bedi [Peyami Safa].1938. *Korkuyorum*. İstanbul: Kenan Basımevi.
- Server Bedi [Peyami Safa].1932. *Sinema Delisi Kız*. İstanbul: Semih Lütüfi Kitabevi.
- Su, Mükerrrem Kâmil. 1939. *Istıranca Eteklerinde*. İstanbul: Semih Lütüfi Kitabevi.
- Tercüman, Çilem. 2015. "Erken Cumhuriyet Dönemi Romanında Sinemanın İzleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Türkiyat Mecmuası*. 25 (1): 235-252.
- Tezcan, Mahmut. 2011. *Sanat Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayınları.
- Uçuk, Cahit. 1937. *Dikenli Çit*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Yalçın, Alemdar. 2012. *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Türk Romanı 1920-1946*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalçın Çelik, S. Dilek. 2014. "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara Romanı Bağlamında Kemalist İdeoloji ve Türkiye Cumhuriyeti'nin Bir Başkent İnşası". *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 2 (1): 93-107.
- Yesari, Mahmut. 1932. *Su Sinekleri*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Yesari, Mahmut. 1932. *Bahçemde Bir Gül Açtı*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.