

MEDENİYET, MİLLİYET VE BALTACIOĞLU'NUN “ÖZ TİYATRO”SU

Kerem Karaboğa*

Pek çok tiyatro araştırmacısı açısından Türkiye'nin tiyatro tarihi içerisinde kendine özgü bir yer işgal etmiştir İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu. Metin And'a göre, ulusal tiyatroya katkısı yönünden bakıldığında Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan çok önemli bir tiyatro adamıdır¹; Yavuz Pekman onu, görüşleri günümüz tiyatrosu açısından itki oluşturabilecek ölçüde özgün bir tiyatro kuramcısı olarak över²; Atila Alpöge onun kuramının sahipsiz bırakılmasını ülke için kaçırılmış bir fırsat olarak nitelendirir³. Bahsedilen bu değerlendirmelerin bütününe bakıldığında Baltacıoğlu'na özgü sayılabilecek ve onu önemli kılan özellikler şu şekilde özetlenebilir:

1) Baltacıoğlu ülkemizdeki tiyatronun kendi ulusal kimliğini bulması ve kendi özgün niteliklerinden türetilmiş bir tiyatro dilinin inşası konusunda ilham verici fikirler ortaya koymuş ve imkanlar içinde bunları uygulamaya da dönüştürmüştür. Bu konuda, tiyatrodaki Batı öykünmeciliğini yermesi ve halk kültürüne özgü saydığı Karagöz, Ortaoyunu, Kukla Oyunu unsurlarından yola çıkması örnek gösterilmektedir;

2) Türkiye'de geç modernleşmenin yarattığı olumsuz koşullara, kendisini madden ve fikren destekleyecek bir siyasal ve düşünsel ortamın yokluğuna rağmen, sadece Batı'lı çağdaşlarıyla değil kendisinden sonra gelecek çeşitli kuramcı-uygulamacılarla da boy ölçüşebilecek fikirler ortaya koyabilmiştir. Örnek olarak, “Öz Tiyatro” olarak adlandırdığı görüş doğrultusunda yazdıklarının ve uygulamalarının kimi yerde Grotowski ve Boal'le (bkz. Alpöge), kimi yerde Brecht'le (bkz. Pekman) benzeştirilebilecek yönleri olduğu ileri sürülmektedir.

Hiç kuşku yok ki, yukarıda özetlemeye çalıştığımız değerlendirmeler bile İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nu merak uyandırıcı bir tiyatro insanı kılmaya yeter, onun yazıları okunduğunda bu merak ciddi bir ilgiye de dönüşür. Atila Alpöge'nin yazısında belirttiği

* Yrd. Doç. Dr.; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

¹ Metin And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s.23

² Yavuz Pekman, “Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı: 3, 2003, s. 77

³ Atila Alpöge, “Yorumlanmayı Bekleyen Baltacıoğlu”, Tiyatro Nedir, Mitos-Boyut, Nisan 2006, s. 45

gibi, Baltacıoğlu etkin bir biçimde okunmalıdır, yani onun düşüncelerini unutkanlık denizinden çıkarmak yetmez, onları bugün tiyatro yaptığımız ortamı anlamlandırmak ve kendimize özgü çıkarsamalar yapmak üzere veri almamız ve yorumlamamız da gerekir.

Bu yazı Alpöge'nin bu çağrısına bir yanıt, daha doğru bir deyişle, Baltacıoğlu değerlendirmelerine bir katkı olarak yazılmıştır. Bir yönüyle Baltacıoğlu değerlendirmelerinde öne çıkan özelliklerin bir yeniden yorumu olarak da okunabilir. Bir diğer yönüyle ise, bu değerlendirmelerin eksik bıraktığı ya da görmezden geldiği düşünülen unsurları görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda yanıtlanması gereken ve diğer yazarların değerlendirmeleriyle ilintili iki soru olduğu söylenebilir: 1) Baltacıoğlu nasıl bir ulusallık tahayyül eder ve halk geleneğini nasıl tanımlar? 2) Baltacıoğlu'nun tiyatrosunu nitelendirmek için kullandığı “öz” kavramı ne ifade eder? Aşağıdaki yazıda bu sorulara yanıt aranacaktır. Göreceğimiz gibi aslında birbirini tamamlayan ve kimi zaman birbirinin içine giren bu iki sorunun yanıtlanabilmesi için öncelikle, Baltacıoğlu'nun yazdıklarıyla eş zamanlı biçimde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarının tarihsel ve ideolojik arka planının da okunmaya çalışılması gerekir.

Baltacıoğlu ve Gökalp: Medeniyet, Hars ve Gelenek

Baltacıoğlu, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından 1932 yılında kurulan Halk Evleri'nin çalışmalarını değerlendirmek üzere yazdığı “Halkın Evi” kitabının bir bölümünde, Ziya Gökalp'ın medeniyet ve hars üzerine düşüncelerinin sorgulamasını yapar ve Yeni Adam dergisinde yazdığı kimi makalelerden yaptığı alıntılarla kendi kültür tanımını geliştirir. Buna göre,

Kültür bir millete mahsustur, millidir; medeniyet milletler arasındır. Kültür doğar, fakat medeniyet yapılır. Kültür öğrenilmez, yaşanır; yapılmaz doğar; fakat medeniyet öğrenilebilir, kurulabilir, alınabilir. Millet demek için hem ayrı bir kültür, hem de başka milletlerle ortaklama bir medeniyeti olmak gerektir.⁴

Baltacıoğlu, bu tanımında büyük oranda Gökalp'ın fikirlerine sadık kalmakta, onlara karşı çıkmaktan çok onları daha anlaşılır kılmaya ve netleştirmeye çalışmaktadır. Onun ve Gökalp'ın hars ya da kültür tanımlarından yola koyularak bakıldığında, bilginin ve hakikatin iki boyutu olduğu söylenebilir. Milli boyutunda bir kendiliğindenlik (milleto

⁴ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Halkın Evi, Ulus Basımevi, Ankara, 1950, s. 46

mahsustur), doğallık (yaşanır, doğar) ve mutlaklık (öğrenilmez, yapılmaz) mevcuttur, medeniyete ilişkin boyutu ise, aktarmadır (alınabilir), yapaydır (kurulabilir) ve esnektir (öğrenilir, yapılır). Gökalp, bu iki boyutluluktan, hars/kültür ve medeniyet arasındaki bu ayırımdan yola çıkarak, meşrutiyet yıllarında sosyal hayatın Batı'lı, Avrupai istikamette değişimi için bir strateji önerir. "Avrupa medeniyetinden ne alacağız?" diye sorarak işe başlar ve sürdürür:

*Şüphesiz ondan milli bir lisan almayacağız. Çünkü halkımız arasında konuşulan milli bir lisanımız var. Fakat lisanîyat ilmine dair usullerimiz yok. O halde ondan lisanîyat ilmini alacağız ... Şüphesiz Avrupa'dan milli bir ahlak da almayacağız. Zira halkımız arasında milli ahlakımız da var. Fakat ahlakîyat ilmine dair taharri (araştırma) usullerini bilmiyoruz. O halde ondan ahlak değil, ahlakîyat ilmini alacağız ... biz Avrupa'dan hatta müsbet ilimlerin neticelerini bile almayacağız. İlim hakikatleri kendimizde bulmak üzere yalnız ilimlerin usullerini alacağız, hatta tekniklerin fenlerin mahsullerini değil kendilerini alacağız. Mesela Avrupalı müzikînasların bestelerini değil, halkımız arasında terennüm edilen melodileri armonize edecek usulleri alacağız.*⁵

Bu strateji, kendiliğinden var olan ile eğitimle edinilebilen arasında dikkatli bir ayırım kurmasının yanısıra, usul (teknik) ile içerik (değer) unsurlarını da birbirinden ayırıştırır. Baltacıoğlu'nun Türkiye'de tiyatronun ulusallaşmasına dair noksanları belirlerken benimseyeceği bir ayırıştırma bu:

Tiyatro fikri basit bir fikir değildir. İçinde ayrı soydan iki eleman vardır. "Teknik" ve "Değer". Tiyatroda teknik sahne tertibatı, ışık tevziatı gibi sırf maddeye, objeye ait olan usuller, kurallardır. Bunlar akıl konusu olduklarından tiyatronun medeniyetini teşkil ederler ve milletten millete değişmezler. Değere gelince bu "tem, diksiyon, deklamasyon, aksiyon" sözleriyle anlatılabileceğimiz manevi, sujeye ait olan şeylerdir. Bunlar vicdanın konusu olduklarından tiyatronun kültürünü teşkil ederler ve milletten millete değişirler, orijinaldirler.

Baltacıoğlu'nun yukarıdaki sözlerinde dikkat çekici olan bir diğer ayırıştırma noktası, onun özellikle eğitim ve tiyatro çalışmaları açısından hayati sayılabilecek, aklın konusu olan ile vicdanın konusu olan ayırımıdır. Türklük ve Türk Milleti üzerine görüşlerinden yola çıkarak⁶ bunu, Avrupai bir zihin ve Türk'e özgü ruh biçiminde de okumak mümkündür.

⁵ Ziya Gökalp, Makaleler IX, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990, s. 41-42'den aktaran Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", Kemalizm- Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt 2, İletişim, İstanbul, 2002 (3. Baskı), s. 376-377

⁶ Bu konuda özellikle bkz. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Türk Milliyeti, T.C.M.S.B. Araştırma ve Geliştirme Başkanlığı, Gnkur. Basımevi, Ankara, 1965, s. 1 - 4

Gökalp ve Baltacıoğlu açısından yukarıda sözünü ettiğimiz ayrıştırmaların yapılmasının tek bir maksadı vardır: modernleşme yolunda milli bir senteze ulaşmak. Avrupai zihinle, Türk'e özgü ruhu, Türklüğün hakim olduğu tek bir milli bedende bütünleştirmek. Bu sentezleme işini pratiğe dökmek işi ise Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu kadrolarına, Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliği altında birleşen Cumhuriyet Halk Fırkası'nın yöneticilerine düşecektir. Baltacıoğlu'nun da belirttiği gibi, Kemalizm Gökalp'in "*hars millidir, medeniyet beynelmilel*" düsturunu benimseyip tatbikatını yapar⁷. Bu konuda, Ülkü dergisinde Halk Evleri'nin çalışmaları üzerine yazılmış bir makalede yer alan aşağıdaki sözler oldukça aydınlatıcı sayılabilir:

*Halkevleri bir yandan bilgisiz kalmış gençliğe dünya bilgisini, görgüsüz kalmış gençliğe dünya görgüsünü verirken bir yandan da halk içinde kalmış milli kültür değerlerini yeniden değerlendirmek, milli örfü, milli sanatı, milli dünya görüşünü işleyip, üsluplaştırıp dünyaya tanıtmak vazifesini üzerlerine almışlardır.*⁸

Bu sözlerde usulün ve aklın konusuna giren medeni değerler "verilir"ken, milli kültür değerlerinin "değerlendirilmesi ve işlenmesi"nden söz edilmesi, tatbikatın niteliğini ve yönünü belirlemesi açısından dikkate değer. Mustafa Kemal Atatürk'ün Onuncu Yıl Nutku'nda "*Milli kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız*" sözleriyle hedefi belirlenmiş olan bu tatbikat, her iki sahada, hem medeniyet hem de milli kültür sahalarında yürütülmek zorundadır. Ne var ki, tam da bu noktada, medeniyet-hars ayrımının yeterince çözemediği bir çelişki açığa çıkar. Kendiliğinden, doğal ve ruhsal bir unsur olan milli kültür nasıl olur da işlenebilir, üsluplaştırılabilir? Milli kültür bu kadar mutlak, kendiliğinden ve kendi kendine yeterli iken dışarıdan verilen bilgi ve görgünün bu bünyeye yerleşmesi ve kabulü ne ölçüde mümkündür? Hepsinden öteye milli kültür zaten her zaman (doğumdan itibaren) varsa ve yerindeyse onu yeniden değerlendirmek ve inşa etmek neden gereklidir?

Tek Parti hükümetinin ideologları görünürdeki bu çelişkiyi çeşitli söylem ve propagandalar aracılığıyla bertaraf etme yoluna giderler. Yine Gökalp'tan esinlenen iki tespit bu yönde oldukça işlevsel olmuştur. Bunlardan ilki, Osmanlı kültür ve edebiyatının Türk harsının gelişmesini önleyici olduğu tesbitidir. Bu konuda, Osmanlı medeniyetinin öncesine uzanan bir Türk medeniyet ve kültürünün inşasını sağlayıcı kurumlar olarak

⁷ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Halkın Evi, Ulus Basımevi, Ankara, 1950, s. 47

⁸ Sefa Şimşek, Halkevleri 1932-1951, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 109

Türk Tarih Kurumu (kuruluşu 1931) ve Türk Dil Kurumu (kuruluşu 1932) faaliyetleri oldukça belirleyici olacaktır. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu topraklarına gelirken oldukça ileri bir medeniyetleri (kadın-erkek eşitliğine dayalı, dünyada bilinmeyen pek çok aletin mucidi bir medeniyet) olduğu, Hitit uygarlığının bir Türk uygarlığı olduğu tezleri ve Güneş-Dil Teorisi çalışmaları Kemalist hükümetin⁹ bu konuya ne ölçüde önem verdiğinin ve hangi istikamette çalışıldığının kanıtları sayılabilirler. Nurhan Karadağ'ın da belirttiği gibi tümüyle Kemalizm prensiplerine bağlı kalan ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin bir organı gibi çalışan Halkevleri (kuruluşu 1932) ve Halkodaları (kuruluşu 1936) bu tez ve teorilerin geniş halk kitlelerine taşınmasında rol oynarlar. Ankara Halkevi'nin 1935 tarihli Halkevinden Halka başlıklı broşüründe *“Türk ulusu tarihin yazılmadığı zamanlarda yaşamış, varlığını dünyanın dört yanına medeniyet belgeleri ile kazımış medeni bir millettir. Dünyanın her yanındaki en eski sosyallik izlerini bizim atalarımız dikmişlerdir”* sözleri yer alır¹⁰. Yine aynı Halkevi'nin 1938 tarihli bir başka broşüründe ise, Kemalizm'in milliyetçilik ilkesi açıklanırken *“Biz Türküz, Türklüğümüzle övünürüz. Osmanlı düşüncesi artık tarihe karışmıştır. Padişahlar yalnız yanlış ve saçma Osmanlı tarihi okunmasına izin verirlerdi. Osmanlı Tarihi, Osmanoğullarının birtakım dalkavuklar tarafından hazırlanmış bir aile masalıdır”* denir¹¹.

Medeniyet-hars çatışmasını tek bir milli bünyede bütünleştirmek için kullanılan bir diğer Gökalp tesbiti, kültürel alanda kozmopolitizmin dışlanması gerekliliğidir. Gökalp'e göre, *“harsın içinde yer alan unsurlar ancak cemiyetin bütün fertlerinde duygu birliği meydana getiren, yani cemiyetin fertleri arasında uyumu ve dayanışmayı sağlayan kurumlardır”*. Bu uyuma zarar verenler ise, levanten ya da kozmopolitler, yani *“Batı'nın bilimsel metodları ve teknikleri yerine, estetik, ahlak ve felsefe ile ilgili genel adetlerini, gösterişli hayatlarını ve huylarını”* almaya uğraşanlardır¹². Kemalist kadrolar Gökalp'in kozmopolit sınıflarının sayısını ve özelliklerini, içinde buldukları koşullarla da bağlantılı olarak biraz daha arttırırlar. Recep Peker 1935 yılındaki bir demecinde,

⁹ 1931 CHF kongresinde parti tarafından benimsenip, sonraki 1935 kongresinde “Kemalizm” olarak adlandırılan 6 Ok (cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, inkılapçılık, laiklik ve devletçilik), 1937 yılında Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'na yani Anayasaya eklenerek resmileşir.

¹⁰ aktaran, Nurhan Karadağ, Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 37

¹¹ aktaran, Sefa Şimşek, Halkevleri 1932-1951, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 66

¹² Ziya Gökalp, Hars ve Medeniyet, Toker Yayınları, İstanbul, 1995, s. 15-16

“coğrafya bakımından Türkiye dünya içinde öyle bir vaziyettedir ki şimalden, cenuptan, doğudan, batıdan, her çeşit rüzgarlar bizim üzerimizden geçer...”, diye açıklar, *“Anarşist, marksist, faşist, hilafetçilik ve beynelmilelcilik propagandaları ve buna benzer propagandalar hep üstümüzden geçer”*, ve ardından uyumu, duygu birliğini oluşturacak formülü ilan eder, *“Bütün bunlar karşısında Türkiye ancak sıkı bir ulusçuluk imanına sarılmış olmalıdır ki biri ötekini besleyen zehirli cereyanlara karşı kendini koruyabilsin”*¹³. Peker’in ağzından yapılan çağrı, aynı zamanda, tüm milletin parti programına ve hedeflerine uyum göstermesi çağrısıdır. Peker’in demeciyle aynı tarihteki CHP programında *“Türkiye Cumhuriyeti halkını ayrı ayrı klaslardan karışık değil fakat ferdiğ ve sosyal hayat için, işbölümü bakımından türlü hizmetlere ayrılmış bir sosyete saymak esas prensiplerimizdendir”* dendikten sonra, *“Partimizin bu prensiple amaçladığı gaye, klas kavgaları yerine sosyal düzenlik ve dayanışma elde etmek ve asığlar arasında birbirlerine karşıt olmayacak surette uyum kurmaktır”* diye belirtilir¹⁴.

Özetle, Gökalp’in Osmanlı ve kozmopolitizm karşıtlığı CHP’nin tek parti rejiminin ideolojik söyleminin belkemiğini oluşturmuştur demek mümkündür ve bu söylem, aynı zamanda,. Türk milli harsını, dünya medeniyetiyle sorunsuzca birleştirmek açısından da elverişli bir çerçeve sunar. Buna göre, geçmişte büyük bir medeniyet kurmuş olan Türkler, Osmanlı yönetimi altında milli niteliklerini yitirmemekle beraber medeniyetlerini unutmuş ve milli değerleri köreltmeye uğratılmış bir halde yaşadıkdan sonra, yeni cumhuriyetin verdiği dirilmeye ve Batı’dan aldıkları bilgi ve görgüden de faydalanarak, eskiden olduğu gibi büyük bir medeniyet olduklarını ispat edeceklerdir. Bu hem medeni hem de milli kültürel bir uyanıştır ve bu uyanış iradesini sağlayacak, geliştirip kalıcı hale getirecek olansa partidir, yani devlettir. Parti yöneticilerinin demeçlerinde, modern ve milli kelimeleriyle devlet ve millet sözcüklerinin sıklıkla birarada kullanılması boşuna değildir.

Baltacıoğlu sonradan, Türk milliyetçiliğinin ve medeniyet-hars bütünlüğünün Gökalp’ten yola çıkarak geliştirdiği bu safhasını ve onun sosyal hayattaki uygulamalarını *“irade milliyetçiliği”* olarak nitelendirecektir. Ona göre Kemalist (ya da Atatürkçü) milliyetçilik,

¹³ aktaran, Neşe G. Yeşilkaya, Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık, İletişim, İstanbul 1999, s. 51

¹⁴ a.e. s. 47

“milliyetçiliğin istibdat devrine tesadüf eden fikir, meşrutiyet devrine tesadüf eden romantik devirlerden apayrı değildir. Ancak, her ileri devir gibi, bu, ilk iki devrin canlı cevherlerini içine alır, hem de onları aşar... Fikirçiler gibi millet realitesini bir tarih, bir bilgi konusu almakla kalmamış, romantikler gibi de milli değerlerin hayranlığını yapmakla da kalmamış, millet realitesinin, zeka ve kalpler dışında kalacağına içine girerek ondan bir oluş ve erk alemi meydana getirmiştir. Milliyetimizin Atatürkçülük devri, milletin alıcı bir nesne halinden çıkıp aktif bir özne haline gelmesidir”¹⁵.

Baltacıoğlu'nun Bergson'cu yaratıcı atılım düşüncesinden de bir hayli beslenen bu yorumu, aynı zamanda onun mevcut politikayı kendi kültür anlayışı çerçevesinde inançla desteklediğini gösterir. Ne var ki, bu politikanın uygulanmasında ortaya çıkan kimi eğilimler onu sıklıkla ve her seferinde yeniden kültür tanımları yapmaya yöneltecektir. Bu eğilimlerden ilki, *“geçmiş olduğu gibi alıkoymaktan ibaret bir irtica”*, diğeri ise, *“geçmişle ilgisi olmayan, köksüz ve başıboş bir yenilikçilik”* tir. Anadolu halk kültürüne yönelik olduğu kadar, Orta Asya Türk kökenlerine yönelik araştırma ve uygulamalarda ortaya çıkabilen ve kimi zaman ırkçılığa ya da etnikçiliğe varan kimi eğilimler ilkinde, özellikle güzel sanatlar ve müzik alanındaki taklitçi eğilimler ise ikincisine örnek gösterilebilir. Baltacıoğlu, kısmen Batı kültürüne eklemlemeye bir reaksiyon olarak, kısmen de cumhuriyet idaresinde yaşayıp ırk ve etnisite temelinde Türkleştirilemeyecek unsurları daha kolay ve rasyonel biçimde ulusa ait kılmak maksadıyla, kendisinden önceki kültür tanımına bir unsur daha ilave eder: gelenek.

Baltacıoğlu için gelenek, *“kültürün sabit parçası, belkemiğidir”*, millet ise *“aralarında gelenek birliği olan topluluk”¹⁶*. Baltacıoğlu, milliyeti din ve dil temelinde, ya da kültür birliği temelinde ele alan resmi milliyetçilik söylemine bu bakışıyla alternatif sunmaya çalışmaktadır. Ona göre, İsviçre'de dört dil konuşulmasına rağmen onu tek bir millet kılan özellik geleneğidir, Amerikalılarla ya da İrlandalılarla İngilizleri aynı din, dil ve kültüre sahip oldukları halde ayrı milletler yapan da yine geleneklerindeki ayrımlardır, Osmanlı'nın ve halkın konuştuğu dil ayrı olduğu halde Türk milliyetini mevcut kılan aralarındaki gelenek birliğidir ve Sunni Türkle Alevi Türkü, Kürtle Türkü özdeş kılan da yine bu birliktir. Baltacıoğlu'nun Türkiye Cumhuriyeti coğrafyasında yaşayan ve dil-kültür yönünden bir birinden apayrı özellikler taşıyan milletleri yekpare ve tek bir Türk milliyeti etrafında bütünleştirmek yönündeki bu teorik hamlesinin pek de sağlam esaslara

¹⁵ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Türk Milliyeti, T.C.M.S.B. Araştırma ve Geliştirme Başkanlığı, Gnkur. Basımevi, Ankara, 1965, s. 3-4

¹⁶ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Halkın Evi, Ulus Basımevi, Ankara, 1950, s. 54

dayanmadığını verdiği örneklerden ve günümüz milliyetçilik tartışmalarından yola çıkarak görmek zor değildir. Bununla birlikte, kültürü sosyal ve siyasi boyutundan arındırarak sezgiyle duyulabilen ve Jung’cu tabirle kolektif bilinçaltına yerleşmiş soyut ve mistik bir boyuta taşıma çabası dikkate değer. “*Gelenek*” der Baltacıoğlu, “*kamunun gayri meşuruna bir kere yerleştikten sonra toplumlarını kovalayan, sosyal tipten, sosyal tipe değişmeyen çok eski, kamıl (collectif) kalıtlardır*”¹⁷. Böylesi kalıtlar için verdiği örnekler ise, efsaneler, masallar, dilin cinsliliği, dilin ekleri, sentaks, melodiler, bezeme motifleri, mimik, komik, halk felsefesidir. Dolayısıyla, bir milliyeti tayin etmek ve kesinliğinden bilimsel yönden de emin olmak için söz konusu kalıtların incelenmesi yeterli olacaktır. Baltacıoğlu, bu konudaki örneğini Gökalp’ten verir:

Gökalp, Diyarbakır’da çıkardığı Küçük Mecmua’da yazdığına göre, günün birinde milliyet buhranına uğramış, “Ben Türk’ümüym, yoksa Kürt’ümüym” demiye başlamıştır. Bunun sebebi kürtçeyi de türkçe gibi iyi konuşmasıdır. Gökalp bir bilim adamı olduğundan aynı buhrana uğrayan hemşehrasi doktor Abdullah Cevdet gibi hissi bir karar verecek yerde yukarıdaki sorusuna objektif denebilecek bir karşılık aramış ve bulmuştur. Konuştuğu kürtçede asıl kürtçe gibi, dışı kelimeler bulunmadığını, türkçede olduğu gibi bu kürtçenin cinssiz kelimelerden oluştuğunu görmüştür. Gökalp bundan anlamış ki milli dili, kelimeleri arasında erkek dışı ayrımı yapmayan bir dildir, türkçedir. Bu düşünceden sonra Gökalp türklükte kararı kılmış, sonra da en büyük ideologu olmuştur.”¹⁸

Baltacıoğlu’nun “Hem türkçe hem kürtçe konuşan bu insanlar niçin türktür?” sorusuna ibret verici bir cevap oluşturduğunu düşündüğü bu Gökalp örneği, aynı zamanda onun kültür meselesine nasıl yaklaştığının da ipucunu verir. Hedef, Osmanlılık yerine inşa edilmeye uğraşılan türkcülüğün sosyolojik yönden şüpheye meydan vermeyecek bilimsel bir ispatını sağlamak, Batı’ya dönük bir değişim modeli sunan medenileşmenin ayrılmaz bir parçası olan milli harsı sorgulanmaya müsait dil, din, ırk ya da sosyal sınıf unsurlarından kurtarmaktır. Baltacıoğlu’nun kültür analizinde çıkış noktasını “gerçekten Türk müdür?” yerine “niçin Türk’tür?”le yapması bile başlıbaşına manidar sayılabilir.

Özman’a göre, Baltacıoğlu’nun medeniyet-hars ayrımının uygulamada yarattığı sorunlardan yola çıkarak türettiği gelenekçilik tanımını, değişim içinde sürekliliği

¹⁷ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Türk Milliyeti, T.C.M.S.B. Araştırma ve Geliştirme Başkanlığı, Gnkur. Basımevi, Ankara, 1965, s. 8

¹⁸ a.e., s. 8-9

sağlamaya yönelik bir formülasyon ya da muhafazakar bir değişim anlayışının ögesi olarak da algılamak mümkündür¹⁹. Çünkü, bu formülasyonda medeniyet şekilleri sürekli yenilenebildiği halde, kollektif birliği sabit tutan unsur gelenek olarak kalacaktır. Baltacıoğlu daha da ileri giderek, millette kollektif birliği yaratan ve tayin eden unsurun kültürü değil geleneği olduğunu iddia eder. “*Millet millet kalabilmek için bilerek bilmiyerek gelenekçi kalmaya zorunludur*”²⁰.

Baltacıoğlu'nun Kemalist milliyetçilerden felsefi açıdan ayrı düştüğü en önemli nokta burasıdır. Bergsoncu “süre” anlayışına göre geçmişle şimdiyi ve geleceği bir değişim ve ilerleme içerisinde buluşturan, aynı zamanda bütünüyle zihinle kavranması mümkün olmayan böylesi bir gelenekçiliğin, Türk milliyetini ispat temelinde kurgulansa dahi, Osmanlı'yı ve İslam'ı çağrıştıran her türlü sözcüğün bilinçli bir biçimde dışarıda tutulduğu resmi kültür politikasına sızması pek de mümkün olmayacaktır. Bu manada hem meşrutiyet hem de cumhuriyet aydını olan Baltacıoğlu'nun, pek çok çağdaşı gibi, her iki dönemin milliyetçilikleri arasında bocaladığını, Atatürkçülüğün “irade milliyetçiliği”ni benimsemeye uğraşırken, Gökalp'in “romantik milliyetçiliği”nden de büsbütün kopmadığını söylemek mümkündür. Bir yandan, Batı medeniyetinin gücünü ve önemini kabul etmekle birlikte ona kültürel olarak da eklemlenmeye karşı koyuş çabası, diğer yandan, medeni olanın içerdiği ve yarattığı kozmopolitizmden kaçınmak için kollektif ve sabit bir “öz” niteliğinin arayışı, Baltacıoğlu'nun Türkiye'deki tiyatroya dair düşüncelerinin de kaçınılmaz yol göstericisi olacak, “irade” ve “romantizm”in çatışması tiyatro söylemine de yansıtacaktır.

Medeniyet, hars ve gelenekçilik bağlamında “Öz Tiyatro”

Baltacıoğlu, 1941 yılında yayınlanan *Tiyatro* isimli kitabında tiyatronun ulusallığından “tiyatroda Türklüğü” anladığını belirtir²¹. Tiyatroda Türk olmanın yolu, söz konusu kitabında ve sonradan tiyatro üzerine yazacağı makalelerde sıklıkla belirtileceği üzere, “Öz tiyatro” fikrinin benimsenmesinden geçer. Bu anlamda “ Öz

¹⁹ Aylin Özman, “İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, *Modernleşme ve Batıcılık – Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Cilt 3, İletişim, İstanbul, 2004 (3. Baskı), s. 75

²⁰ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Halkın Evi*, Ulus Basımevi, Ankara, 1950, s. 55

²¹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Tiyatro Nedir*, Mitoş-Boyut, Nisan 2006, s. 84

Tiyatro”, ona göre, yalnızca belli bir tiyatro türünü değil, milli harsa ve milli geleneğe bağlı bir tiyatro düşüncesini temsil eder. Baltacıoğlu’nun tüm yazılarında tiyatroya verdiği ayrıcalıklı değer, onun hitabet sanatı ile birlikte “*milliyet duygusunun şuurlanması*” oynadığı rolün büyüklüğünden kaynaklanır. “*Hatiplik olsun, aktörlük olsun*” der Baltacıoğlu, “*milliyet ile doğrudan doğruya ilgilidir. Bu sanatlar kişinin yalnız şuurlu olan düşüncelerini, duygularını değil hem de şuuraltı ruh olaylarını da dile getirirler*”²².

Milliyet fikrinin bu şuuraltı boyutu önceden belirttiğimiz gibi Baltacıoğlu açısından oldukça hayatidir, çünkü milli geleneği oluşturan “kamıl kalıtlar” tam da bu şuuraltında mevcuttur. Dolayısıyla, tiyatrodaki millileşmek bu “kamıl kalıtlar”la temas kurmayı, onları tiyatro faaliyetinin sağladığı imkanla görünür kılmayı, yaşatmayı, bir nevi şuura taşımayı gerektirir. Baltacıoğlu’nun tiyatroya dönük oldukça işlevsel diyebileceğimiz yaklaşımı, tiyatronun milli esaslarla yapılandırıldığında özellikle bu faaliyetin içinde yer alan kişiler, ve seyredenler üzerinde milli gelenekten gelen bir aidiyet duygusuyla beraber milli bir şuur da doğuracağı fikrine dayanır. Bu bakımdan tiyatro, asıl olarak eğitsel işleviyle değer taşır. Durkheimci sosyolojinin eğitim anlayışına yaslanarak toyların erginler yönünden sosyal hayata hazırlanmasını savunan ve bunu da bir yandan milli kişilik, bir yandan teknik kişilik kazandırmayla açıklayan Baltacıoğlu açısından tiyatro, milli kişiliğin kazandırılması alanında yer alır²³. Bu nedenle, ulusal tiyatroya ilişkin değerlendirmelerinin ana hatlarını da “*Milli kişiliği geliştirmede rol oynayacak bir tiyatro nasıl olmalıdır?*” sorusu belirleyecektir.

Bu noktada, Baltacıoğlu’nun medeniyet-hars ayrımı hakkındaki genel teorisinin devreye girdiğini gözlemlemek güç değildir. Ona göre Türkiye’deki tiyatro insanları, başta Muhsin Ertuğrul ve yandaşları olmak üzere, medeniyeti harsla bir tutmanın, yani Avrupa’lı tiyatro tekniklerini tiyatro kültürünün esasa dair unsurları saymanın yanlıgısı içindedirler. “*Tiyatro sanatı teknikle eylem, action sanatıdır*” der Baltacıoğlu, “*Teknik*

²² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Türk Milliyeti, T.C.M.S.B. Araştırma ve Geliştirme Başkanlığı, Gnkur. Basımevi, Ankara, 1965, s. 34

²³ “*Milli kişiliği var eden, milli kültür dediğimiz değerlerdir. Bu değerler din, dil, sanattır. Teknik kişiliği var eden de teknik dediğimiz kurallardır. Bunlar da fiziko-simi, psikoloji, sosyoloji bilimleri ile bu bilimlerin uygulanması ile meydana gelen fenler, zanaatlar, ampirik bilgilerdir*”. bkz. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Türk Milliyeti, T.C.M.S.B. Araştırma ve Geliştirme Başkanlığı, Gnkur. Basımevi, Ankara, 1965, s. 21

uluslararasıdır. Ancak eylem mutlaka ulusal olur... Şehir Tiyatroları dediğimiz tiyatrolarda ise yalnız teknik vardır; teknikle birlikte edebiyat, dekor, ışık vardır. Ancak biz yoğuzdur, onun için bizde modern olarak milli tiyatro yoktur”²⁴.

Baltacıoğlu'nun tüm tiyatro yazılarına bir yerinden sızan bu görüş, içinde yer aldığı dönemin kültürel ideolojik iklimiyle de birleşerek onu bir tiyatro inkılabı yapma arzusuna, “Öz Tiyatro” diye nitelendireceği modern ve milli bir tiyatro sentezinin inşasına yöneltecektir. Adından da anlaşılacağı üzere, bu sentezin en önemli unsuru “öz” fikridir. Peki ama nedir bu “öz”? Baltacıoğlu'nun yazdıklarından yola çıkıldığında bu “öz” tanımlamasının iki boyutunun, görünürde birbirini tamamlayan iki yüzünün olduğu söylenebilir.

“Öz” olmanın ilk boyutunda, tiyatronun vazgeçilmez, yegane ögesinin oyuncu olduğu fikri savunulur. Baltacıoğlu'nun tiyatronun tekniğine dair saydığı diğer öğeler, yani, çerçeve sahne, perde, dekor, makyaj, kostüm, yazar, yönetmen ve süflör öğeleri bu bakışla eleştiriye tabi tutulurlar. Dikkatle incelendiğinde ve Baltacıoğlu'nun da itiraz etmediği gibi, bu eleştiri Avrupa medeniyetinin kendi tiyatro pratiği içinde hali hazırda mevcuttur. Yani Türkiye’de hakim olan ve 19. yüzyıl sonu natüralist sahneleme anlayışında kökenini bulan tiyatro tekniği, Baltacıoğlu'nun kitabında ismini saydığı Meyerhold, Craig, Appia ve Pitoeff de dahil olmak üzere pek çok tiyatro insanı tarafından çoktan terkedilmiştir. Avrupa medeniyetinin tiyatrosunda giderek gösterimin çerçeve sahnenin kısıtlayıcılığından kurtarılması, sahneyi örten perdenin ve süflörün kaldırılması, natüralist sahnelemeye özgü gerçeğe benzer dekor anlayışının terkedilmesi, sahnelemede metnin egemenliğine karşı çıkararak oyuncu yaratıcılığının ön plana çıkarılması görüşleri hakim olmaya başlamıştır. Bu anlamda, Baltacıoğlu Türkiye’deki tiyatroyu yererken, kendisinin de farkında olduğu gibi Avrupa’da aynı esnada gelişmiş medeniyetin ağzından ve kendisini Avrupa avant-garde’ıyla özdeşleştirerek konuşur. Eleştirisinin ispatlarını yine bu avant-garde’in söylem ve uygulamalarından devşirir. Ancak kendisini büsbütün ona teslim etmekten de kaçınır, öncü saydığı isimlerle arasına eleştirel bir mesafe, kendi özgün anlayışı doğrultusunda oluşturulması gereken net bir ayırım çizgisi koyar. Bu ayırım çizgisi, tiyatro faaliyeti için belirlediği hedef ve mevcut

²⁴ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Türkiye’de Milli Tiyatro Var mı?”, Yeni Adam, 8 Kasım 1951’den aktaran Dikmen Gürün, Tiyatro Yazıları, Mitos-Boyut, İstanbul, 2000, s. 22

kültür anlayışına sadık kalabilmesi açısından zaruridir, çünkü örnek verdiği tiyatrocuların tersine, onunkisi ferdi ve beynelmilelci değil, milli bir tiyatrodur. Kendi özgünlüğünü milli değerler temelinde kurması gereken bir tiyatro.

Baltacıoğlu'nun Şehir Tiyatroları'nda hakim olan 19. yüzyıl sahne konvansiyonlarına eleştiri yöneltirken Batı medeniyetinin öncü arayışlarına dayanması, ama bir yandan da öncülerin görüşlerini tekrar ediyormuş gibi yapmaktan kaçınmak için milli ayrımlar oluşturma çabası, onun kültür anlayışının tipik bir yansımasıdır. Bu anlayışa, medeniyetle birlik ama kültürde tek olmanın “başkalaşım arzusu” damgasını vurur. Bu nedendir ki, Baltacıoğlu bir yönüyle medeniyetin, yani Avrupa Tiyatrosu'nun, “Tiyatro Nedir?” ya da “Nasıl Bir Tiyatro Yapmalı?” sorunlarına aradığı çağdaş çözüm önerilerinden beslendiği halde, aynı medeniyetin kendi tarihsel dinamiklerine ve adını saydığı yönetmenleri besleyen kültürel arka plana dair bir kavrama niyeti içermez. Sözelimi, Meyerhold ya da Pitoeff'in yeni bir tiyatroyu, bir halk tiyatrosunu varetme çabalarının politik çerçevesi ve burjuva estetiğine karşı tutumu Baltacıoğlu'nun çözümlemesinde dikkate alınmaz, ya da, Craig ve Appia'nın Avrupa resmi ve müziğiyle girdikleri etkileşim ve dönemlerinin sembolist, ekspresyonist sanat anlayışlarıyla ilişkileri görmezden gelinir. Bu haliyle, Baltacıoğlu'nun gözardı ettiği asıl gerçek, Avrupa'nın kendine özgü ve mevcut koşullarında, en azından adı sayılan isimler açısından, hiç de “milli” sayılamayacak bir “geleneği” olmasıdır. Öncü örneklerle yönelik salt söylem düzeyinde kalan bu pragmatist yaklaşım, aslında, kendisini diğerlerinin – Batı'nın- hem bir eşiti, hem de onlardan “başka” konumlandırmaya çalışan milliyetçi aydın refleksinin sıradan bir tezahürü sayılabilir; Gökalp'in edebiyat ve müziğe yaklaşımında olduğu gibi, Batı medeniyetinin sanatçılarına belli bir bağlılık hissedilebilecek olsa bile, onlardan edinilecek şey sonuçta tekniğe ve ilme ilişkindir, bir tiyatro felsefesi ise her zaman, ve sadece milli şuurdan yola çıkarak gelişebilir.

“Öz” tanımının ikinci, ve daha önemli boyutunu çizilen bu net ayırım çizgisi oluşturur. Tiyatronun ilmi-medeni boyutundan, maddi örneklerden ve onların ispatından yeterince yararlanıldığına ikna olunduktan sonra vicdani-harsi boyutuna geçilir. Bu seferki örnek dönemin milliyetçilik ve batılılaşma anlayışının genel karakteristiğine de uygun olarak şimdide değil geçmişte aranacaktır. Bu konuda, Baltacıoğlu açısından iki tespit yol gösterici olur. Birincisi, ona göre, Batı'nın bir yenilik olarak araştırdığı şeyler

zaten Türk geleneğinin içinde mevcuttur. Köy Oyunları, Ortaoyunu, Karagöz gibi geleneksel tiyatro türlerinin hepsi aynı zamanda birer “Öz Tiyatro” örneğidirler²⁵. Dahası, “*Türklerin primitif tiyatrosu*” der Baltacıoğlu, “*hem bir karakter hem de bir sürrealizm tiyatrosudur. Tiyatronun bu sahnesiz, dekorsuz, süflörsüz, yalın şekli tiyatro sapkınlarına doğru yolun sürrealizm olduğunu gösterici değil midir? Tiyatro kendi kanunlarını Batı tiyatro düşünürlerinin anlayışına karşı olarak edebiyatta, resimde, müzikte değil kendinde bulmalıdır*”²⁶. Böylelikle, tüm Batı dillerinin Türkçe’den çıkması ya da Türklerin Batı uluslarından yüzyıllar önce onların şimdiki halinden daha medeni bir yaşantı sürmüş olmaları tezlerinde olduğu gibi, modern, avant-garde Avrupa’lı yönetmenlerin peşinde koştuğu sanat da onlardan yıllar önce Türkler tarafından zaten yapılmış sayılır. Bu tespit, benzeri bir akıl yürütmeye bizi ikincisine götürür. Batı’lı tiyatro öncülerinin ulaşmayı arzuladığı şey zaten bizde mevcutsa, Türklerin dışarıdan ithal edilecek ya da öykünülecek herhangi bir tiyatro tekniğine de ihtiyaçları yoktur. Primitif tiyatronun teknikleri kuşkuyla yer bırakmayacak ölçüde modern bir tiyatro yapmak için yeterlidirler. Yeter ki bizler onları ihmal edilmişliklerinden kurtaralım ve modern aklımızla yeniden işleyip değerlendirelim.

Bu itibarla, Baltacıoğlu’nun milliyet temelli “öz” kurgusunda medeniyetten “başka” olmanın ötesinde ondan “üstün” olma arzusunun da rol oynadığını görmek zor değildir. Baltacıoğlu’nun yaklaşımının CHP Halkevleri öğreneğinin giriş bölümüne de yansımış bulunan “Partimiz Türk ulusunu medeniyet alanında da layık olduğu yere, yani en yüksek dereceye çıkaracağı davasındadır”²⁷ fikriyle uyumlu olduğunu söylemek mümkündür. Baltacıoğlu, medeniyete karşı üstün bir milli gelenek kurgulamaya çalışırken haliyle “irade milliyetçiliği”nin yoğun olarak kullandığı propaganda ve ajitasyon diline daha sık başvurur ve nesnellik-bilimsellik iddialarından giderek uzaklaşır. Sözgelimi, “bütün avant-garde tiyatrolarda bulunmayan öz tiyatro ögesi tuluatçılıktır” diyerek “bize özgü” bir niteliği açığa çıkarmayı denerken, ya da Türkiye’nin primitif tiyatrosunun sürrealliğini özgün bir nitelik sayarken, tuluatın yüzyıllardır Batı’da yapılageldiğini, Batı medeniyetinin tuluattan uzaklaşmasının estetik-politik nedenlerini

²⁵ bkz. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Tiyatro Nedir*, Mitoş-Boyut, Nisan 2006, s. 66

²⁶ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Türk Milliyeti*, T.C.M.S.B. Araştırma ve Geliştirme Başkanlığı, Gnkur. Basımevi, Ankara, 1965, s. 18

²⁷ aktaran; Sefa Şimşek, *Halkevleri 1932-1951*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 94

ve dünya üzerindeki tüm primitif tiyatroların aynı zamanda ve kaçınılmaz bir biçimde sürreal olduklarını bilmezden gelir. Bu noktada, gerek “başkalık”, gerekse “üstün olma arzusu” eğilimlerine eşlik eden bir diğer unsur açığa çıkar: “otoriter düşünme”. Böylesi bir düşünme biçimi, olgulardan yola koyulup belli bir doğruluk çıkarmak ya da onu keşfetmeye uğraşmak üzerine değil, kesinliğinden emin olunan bir doğruyu ispatlamak temelinde inşa edilmiştir. Baltacıoğlu’nun “niçin Türk?” sorusuna dair Gökalp örneğinde olduğu gibi, “Öz Tiyatro” konusunda da böylesi bir düşünüşün en uç örneği, Karagöz, Ortaoyunu, Kukla Oyunu gibi geleneksel oyun türlerinin farklı ülke ve kültürlerdeki örneklerine rağmen, özbeöz Türk oldukları hakkındaki hiçbir bilimsel ispata da gerek duymayan söyleminde bulunabilir²⁸.

Baltacıoğlu’nun “gecikmiş modernlik”²⁹ içerisindeki toplumların aydınlarında rastlayabileceğimiz “başkalık”, “üstünlük” ve “otoriterlik” karakteristiğiyle yapılandırılmış “Öz Tiyatro” önerisi-kuramının sonuncu ve asıl hayati zaafı, Batı’lı tekniğe sırtını dönmesi ve milli şuurla bütünleşmiş milli bir üslup arayışını kendiliğindenciliğin içerisinde aramasıdır. Baltacıoğlu, mesajı estetiğin önüne geçiren ve estetiği de salt işlevsel yönüyle tanımlayan böylesi bir yaklaşımla, herhangi bir eylemi teatral eylemle bir tutma ve oyuncunun sezgiselliğini onun biçimsel disiplininin üstüne çıkarma ayarısına kendisini kaptırır. Sonuç, kitabındaki “Öz Tiyatro” örneğinde olduğu gibi, metin ve rol üzerine çalışmaların Stanislavski’nin oyunculuk çalışmalarından herhangi bir fark taşımadığı bir sürecin sonrasında, sahneyi kuşatan bir oturma düzeni ve meydancı faktörüyle ortaoyununa benzer kılınmış bir stilin icrasındır³⁰. Herşeyin merkezine alınan oyuncunun tek yapması gereken metnin düşüncesini kavraması, metin akışına sadık kalmak zorunlu olduğu halde, zaman zaman da içinden geldiği gibi oynamasından ibarettir. Halbuki Batı’lı olsun olmasın, tiyatroya ve oyunculuğa dair hiçbir kuram, üslup ile içerik, kendiliğindenlik ile biçimsel disiplin, “teknik” ile “değer” arasında bu ölçüde bir karşıtlık kurarak yapılandırılmaz. Tek başına oyunculuğu merkeze alan kuramlarda bile, oyuncunun sahne üstündeki kendiliğindenliğini sağlayabilmesi bizzat kendi tekniğine ve disiplinine verdiği önemle doğru orantılı olarak

²⁸ bkz. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Halkın Evi, Ulus Basımevi, Ankara, 1950, s. 134-139

²⁹ Bu tanım Gregory Jusdanis’e aittir, bkz. Gregory Jusdanis, Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 1998

³⁰ bkz. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Tiyatro Nedir, Mitoş-Boyut, Nisan 2006, s. 77-82

gelişir. Oyuncunun kendi kendisine, “kendi üzerine” çalışması ve sahne üstü performansını önceleyen bağımsız bir çalışma tekniği edinmesi, sahne üstündeki kendiliğindenliğin yegane koşulu sayılabilir³¹. Baltacıoğlu'nun tiyatro deneyiminde ise, sahenin, perdenin ve süflörün ortadan kaldırılıp sahne giriş çıkışlarının seyirci tarafından görünür hale getirildiği bir sahnede, oyuncunun “kişiselik, aşk ve hile olaylarından uzaklaşan siyaset, hukuk, ahlak, iktisat davalarını güden içerikli”³² ve “yerli temalara” dayanan bir oyun için yapacağı içeriğin kavranmasına yönelik ve ezberi şart koşmayan bir ön hazırlık yeterlidir. Bu çıkarsama, Baltacıoğlu'nun tiyatroyu toplumun eğitiminde bir araç olarak kullanma konusundaki Durkheimci pedagoji'den beslenen yaklaşımıyla da, gösterimle hayat arasında niteliksel değil niceliksel bir ayrım gören Bergsoncu sanat görüşüyle de uyumludur. Ne var ki, gösterimin “değer”inin onunla organik biçimde kaynaşmış gelişkin “teknik” unsurlar vasıtasıyla değil de, salt bir düşünce ya da iletinin sanatsal ikna yoluyla sunumundan türetilmesi, bu tiyatroyu estetik açıdan Batı taklitçiliğine karşı gerçek bir alternatif haline getiremediği gibi, kendisini potansiyel olarak geliştirme imkanına sahip bir üslubun oluşmasına da imkan tanımaz. Yapılan şey, Baltacıoğlu'nun önerisinin sınırlarının ve yaratıcılığının elverdiği ölçüde kurgulanmış, kendisini tekrar ettikçe de tekdüzeleşebilecek bir deneyimin aktarılmasından ibarettir.

Sözkonusu deneyim ve onu önceleyen kuramsallaştırma çabası, tüm açmazlarına ve kendi bünyesinde taşıdığı çelişkilere rağmen günümüz tiyatrosundaki ulusallık tartışmaları açısından iki yönde değerlendirilebilir. Birincisi, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki resmi ideolojiyle bütünleşmiş medeniyet-hars ayrımı ile buna dayalı modern ve milli idealini çıkış noktası almanın, Batı taklitçiliğiyle kıyaslanabilecek bir çıkışsızlık ve yüzeyselleşme riski barındırdığını su üzerine çıkarır. Bu manada Baltacıoğlu'nun ulusal tiyatroya katkısı önemlidir ama, kastettiğimiz Metin And'ın belirttiği gibi bir katkı değil, milliyetçi zaafı bu ölçüde görünür kılmasının yarattığı bir katkıdır. Baltacıoğlu'nun Osmanlı sosyal yaşantısı içinde yer alan geleneksel unsurlara diğer düşünürlerden daha fazla önem veriyor oluşu, ya da onların tiyatrodan sayılmamasına karşı çıkması, elbette ki, dönemi itibarıyla ayrıksı durabilir. Diğer taraftan, medeniyete

³¹ Bu konudaki tartışma ve çeşitli yönelimler konusunda bkz. Kerem Karaboğa, Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005

³² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Tiyatro Nedir, Mitoş-Boyut, Nisan 2006, s. 125

yaklaşımının sadece öykünmecilikle sınırlı kalmaması ondan “bize özgü” bir tiyatro felsefesi kurgulamak için faydalanmaya uğraşması özgünlüğü içinde takdir edilebilir. Ne var ki, Baltacıoğlu’na özgü gelenek fikrini açıklarken belirtmeye çalıştığımız gibi, bu önemseme kendisini meşrutiyetten cumhuriyete taşınan “milli şuur” anlayışı içinde duyurur ve son kertede, bir karşı koyuştan ziyade bir eklemlenme –kurucu resmi ideolojiye eklemlenme- çabasıyla ve bir yetersizliği –“teknik” karşısındaki yetersizliği-aşma niyetiyle dışa vurulur.

Baltacıoğlu’nun ulusallık tartışmaları açısından değerlendirilebilecek ikinci yönü, kuramla uygulama, üslup ve içerik arasındaki bütünlükten yola çıkmaya uğraştığı halde döneminin “romantik” ve “iradi” milliyetçiliklerinin çizdiği sınırlara sadık kalışı ve bizzat bu milliyetçiliklerin ortaya çıkardığı hasletten kurtulamayışıdır. Baltacıoğlu’nun asıl çelişmesini ve kuramının dayanaksızlığını da burası oluşturur. Bu manada onu, Pekman ve Alpöge’nin yaptığı gibi milliyetçi söyleminden soyutlayarak değerlendirmektense, ideolojisine bağlı olarak düşünüş tarzında yer alan açmazları incelediğimizde, günümüzün tiyatrosunda farklı pratikler ve düzlemlerde sürdürülmekte olan milliyetçi bakış açılarına da mesafe alma imkanımız doğar. Bir yönüyle, onun Avrupa avant-garde’nin söylemine iştirak eden eleştirisinin, yine bu avant garde deneyimden beslenip, onunla hesaplaşarak düşünce üreten Brecht, Grotowski, Boal gibi kuramcı-uygulamacılarla benzerlik göstermesi rastlantısal değildir elbette ve Baltacıoğlu’nun özümseme ve yorumlama becerisini ispatlaması açısından dikkate değer. Ama sorun, Avrupa medeniyetindeki estetik karşı duruşu sezindiği ve araştırdığı halde, medeniyet-hars kavramlaştırmasının boyunduruğu altında kendisini milli değerlerle sınırlandırmaktan kurtulamayışında yatar. Gelenekçiliği, milli bir “öz”e ve kendiliğindencilğe indirgeyen tutumunda ise, yukarıda adı geçen tiyatroculardan keskin bir biçimde ayrışır. Aynı şekilde, amatör ve kollektif bir uğraş olarak her mahallede her köyde tiyatro yapma düşüncesi, dönemin faşizmle idare edilen İtalya ve Almanya’sından, sosyalist rejimin olduğu Sovyetler Birliği’ne, tiyatronun halk eğitiminde bir araç olduğu ve Türkiye’deki Halk Evleri’ni de esinlendiren tüm ülkelerde yaygındır³³. Yine, milliyetçi bağlamından soyutlandığında, Baltacıoğlu’nun söylediği biçimde tiyatro

³³ Bu konuda bkz. Sefa Şimşek, Halkevleri 1932-1951, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 13-27; Nurhan Karadağ, Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 22-24

yapmanın kişilik eğitimine katkısı da gözardı edilemez elbette, ancak buradaki kişilik her zaman için “milli” bir kişiliktir ve onda içselleştirilecek mesajı da bu nitelik belirler.

Son olarak, Baltacıoğlu deneyiminden çıkarılabilecek en önemli ders, “bize özgü”, “milli”, “orjinal” dediğimiz şeylerin, en zekice ve insani olmaya çalışan kurgular içinde dahi, aslında ne kadar tekinsiz, hayali ve temelsiz olabileceğini tiyatro pratiği içerisinde sergilemesidir. Buradan yola çıkarak, belki de kendimize, “gerçekten ve sadece ‘bize özgü’ bir gelenek var mıdır?”, “manevi ve milli bir hars aracılığıyla maddi ve modern bir medeniyet’in tepesine çıkmak mümkün müdür, ve gerekli midir?”, “tiyatrodaki milli bir üslup oluşturmak zorunlu mudur ve bunu yapmanın tek koşulu milli bir kimlik inşasında mı yatar?” sorularını sormalıyız. Çünkü, Gürbelik’in de isabetli bir biçimde belirttiği gibi, unutulmamalıdır ki, “orijinalin içinde bol bol taklit, ruhun içindeyse bol bol madde var. Madde, üstelik yabancı madde”.³⁴

Kaynakça:

- ALPÖGE, Atila; “Yorumlanmayı Bekleyen Baltacıoğlu”, Tiyatro Nedir, Mitos-Boyut, Nisan 2006, s. 9-48
- AND, Metin; Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983
- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı; Tiyatro Nedir, Mitos-Boyut, Nisan 2006
- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı; Türk Milliyeti, T.C.M.S.B. Araştırma ve Geliştirme Başkanlığı, Gnkur. Basımevi, Ankara, 1965
- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı; Halkın Evi, Ulus Basımevi, Ankara, 1950
- GÖKALP, Ziya; Hars ve Medeniyet, Toker Yayınları, İstanbul, 1995
- GÜRBİLEK, Nurdan; Kötü Çocuk Türk, Metis, İstanbul, Ekim 2001
- GÜRÜN, Dikmen; Tiyatro Yazıları, Mitos-Boyut, İstanbul, 2000, s. 22

³⁴ Nurdan Gürbilek, Kötü Çocuk Türk, Metis, İstanbul, Ekim 2001, s. 133

- JUSDANIS, Gregory; Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 1998
- KARABOĞA, Kerem, Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005
- KARADAĞ, Nurhan; Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988
- KOÇAK, Orhan; “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, Kemalizm - Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 2, İletişim, İstanbul, 2002 (3. Baskı), s.370-418
- ÖZMAN, Aylin; “İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, Modernleşme ve Batıcılık – Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 3, İletişim, İstanbul, 2004 (3. Baskı), s. 74-77
- PEKMAN, Yavuz; “Türk Tiyatrosunda Çağdaş Bir Kuramcı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı: 3, 2003, s. 64-78
- ŞİMŞEK, Sefa Şimşek; Halkevleri 1932-1951, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002
- YEŞİLKAYA, Neşe Gurallar; Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık, İletişim, İstanbul 1999

Abstract:

This article analyzes the relationship between the modernization concept of Ziya Gökalp, who's ideas had influenced the cultural policy of single party government during 1930's, and the theatre theory and practice of İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu. Taking into account the characteristic view of Baltacıoğlu about culture as a pure reflection of national identity and his differentiation between civilized and national, it is aimed to discuss the limits and weaknesses of this theory by a critical approach on the basic elements of Turkish nationalism. In this respect, the article can be considered as an effort to attract attention to some basic problems of thinking over theatre with the nationalistic manner.