

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN ÖLÜMÜ

Oğuz ARICI*

Giriş

Türkiye’de tiyatro eleştirmenleri ve teorisyenlerin yazılarında gelenekle olan ilişkiye baktığımızda en azından üç ana eğilimi gözlemlemek mümkündür: Bunlardan ilki geleneksel formlardan neredeyse hiç bahsetmemeyi tercih eder. Burada tiyatro olarak tanımlanan, tamamen Batılı anlamda bir drama formudur. İkinci eğilim, ilkinin tam karşıtı olan ve Batılı tüm formları reddederek, “Türk tiyatrosunu” geleneksel tiyatro üzerinden tanımlayan hatta Batılıların geliştirdiği tiyatronun bütün niteliklerinin “bizim” geleneksel formlarımızda bulunduğunu iddia eden bir eğilimdir. Üçüncü eğilim ise ilk iki gruptaki fikirleri çeşitli düzeylerde harmanlama / sentezleme çabalarına karşılık gelmektedir. Bu kategoride bulunan yazarlara göre Türk tiyatrosu diye bir “kanon”dan söz edilecekse bu, ancak geleneksel tiyatromuzda bulunan niteliklerin Batılı tekniklerle doğru bir şekilde buluşturulmasıyla gerçekleşecektir.

Bu üç eğilimin köklerine baktığımızda bu fikirlerin Tanzimat dönemine kadar geri gittiğini rahatlıkla görebiliyoruz. Başka bir deyişle, Tanzimat’tan beri tiyatro konusunda hep benzer tartışmalar yapılmış; bu sırada dünyadaki tiyatro anlayışları ülkedeki toplumsal yapı ve estetik ideolojiler değişim geçirmiş olmasına rağmen fikirler, Tanzimat döneminde üretilen klişelere saplanıp kalmış gibidir.

Bunun nedenini, tam da adı geçen dönemde yaşanan travmaya bağlamak mümkündür. Bu çalışmada söz konusu travmanın kısmen nedenleriyle, ama daha ziyade sonuçlarıyla ilgileneceğim. Çalışmanın temel argümanı şudur: Türkiye, adına ister Batılılaşma diyelim isterse modernleşme, şiddetli değişimin getirdiği travma sebebiyle “ölen” hiçbir değeriyle helalleşememiş, başka bir deyişle tarihiyle hesaplaşamamıştır. Tiyatro eleştiri-kuram literatürünün geleneksel tiyatronun neden öldüğünü bir türlü soramamasının, sorsa bile buna yarım ağızla “Batılı anlamda tiyatronun gelişi” klişesiyle

* Yrd.Doç.Dr., Haliç Üniversitesi, Konservatuvar, Tiyatro Bölümü

cevaplayarak geçiştirmesinin asıl nedeni de bu helalleşememe/ hesaplaşa-mama durumudur.

Bu bağlamda çalışmanın ana eksenini ve çerçevesini geleneksel tiyat-ro-nun neden öldüğü sorusu belirleyecektir. Geleneksel tiyatronun ölmediğini ya da aędař tiyatro edebiyatımızda hala yaşadığını iddia eden dūřünceler konusunda da bir tartişma bu çalışmaya dâhil edilebilirdi, fakat makale boyutlarını aşmamak için bu konu dışarıda bırakılacaktır.

Çalışmayı birkaç başlık altında toplamaya çalışacağım: Öncelikle Batılı anlamda tiyatronun gelişiyle birlikte bazı aydınların geleneksel tiyatroya verdikleri olumsuz tepkilerin nedenleri üzerinde duracak, ardından da bu nedenleri ayrı başlıklar altında tartişmaya çalışacağım.

Batılılaşma: Boyun eğme ve Direniş Arasında Yaşanan Travma

Batılılaşmaya ya da modernleşmeye yönelen bütün toplumlarda kültürel, siyasi veya sosyal alanlarda hafif ya da şiddetli bir travmanın izine rastlanır. Osmanlı İmparatorluğu da Batının üstünlüğünü öncelikle askeri alanda ka-bul etmiş, daha sonra bu kabulleniş, toplumsal ve siyasi yapının her alanına sıçramaya başlamış ve günlük yaşamdan sanata, eskiyle yeni olanın çatışmalı bir “biraradalığını” içeren şizofrenik bir hal almıştır. Başlangıçta büyük bir övgüyle ve hayranlıkla gözlemlenen ve hızlı bir şekilde taklit edilmeye çalışılan Batıdaki gelişmeler eř zamanlı olarak bir nefret ve aşırı diyebile-ceğimiz bir savunma mekanizmasını da beraberinde doğurmuş, dolayısıyla toplumun zihninde sözcüğün tam anlamıyla bir travmaya sebep olmuştur.

İşlam dünyası Batı’nın maddi gücüyle karşılaşmasının başlarında, kendi gecikmesini ve onu Avrupa’dan ayıran uçurumu büyük bir şaşkınlıkla fark ettiği zaman bu gücü önce övgüyle karşılamış; Batı etkisine kapanıp en uçuk fantazmaları diriltmeye başladığındaysa uğursuz olarak değerlendir-miştir. İlk tepki alabildiğince coşkulu olmuş, ikincisiyse aksine, saplantılı bir reddedişin histerili dilini benimsemiştir.¹

Modernleşme çabası içindeki hemen bütün toplumlarda benzer bir

¹ Shayegan, Daryush, **Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel şizofreni**, ev: Haldun Bayrı, Metis Yayınları, 1991, s. 10

süreçte görülen bu travma, İranlı yazar Daryush Shayegan'a göre "ontolojik bir geç kalmışlık hissinden" kaynaklanmaktadır. Son kertede bu geç kalmışlık hissi, güçlü bir panik havası estiriyor, üstünlüğü açık bir şekilde hayranlıkla kabul edilen model, aynı zamanda kendisinden nefret edilen bir dolayımlayıcıya² dönüşüyor.

Osmanlı Devletinin de, özellikle 19. yüzyılın başından itibaren benzer bir süreci yaşadığını gözlemleyebiliyoruz. Düşüncece yaşanan 'ikili durum', birbiriyle uyumsuz gibi görünen paradigmalardan çarpışması, eski olan ile yeni³ arasındaki bocalama, vs... bütün bunlar düşünce ve uygulamada üç çeşit tepkiye yol açmış görünüyor: Birincisi "eskiyi" unutup tamamen "yeni" olanı benimseme çabası. (Radikal Değişim). İkincisi "yeni olanın" baskısı karşısında kendi kültürel değerlerine muhafazakârca sahip çıkma çabası. (Savunma) Üçüncüsü de "eski olan" ile yeniyi bir araya getirme/uzlaştırma girişimleri. (Sentez)

Radikal değişim, savunma ve sentez olarak adlandırabileceğimiz bu

2 Dolayımlayıcı sözcüğünü Rene Girard'a referansla kullanıyorum. Kanımca Türkiye'nin Osmanlı'dan itibaren deneyimlediği modernleşme süreci, Girard'ın sözünü ettiği "arzu üçgeni" teorisine tam olarak oturuyor. Girard'a göre arzulayan ve arzulanan arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Bu ilişkide daima bir dolayımlayıcının etkisi mevcuttur. Yani aslında arzulanan, dolayımlayıcının arzusudur, dolayısıyla özne ile arzuladığı nesne arasında oldukça karmaşık bir ilişki ortaya çıkar. Kabaca açıklamaya çalışırsak, modernleşmeyi arzulayan özne (Osmanlı-Türkiye) aslında Batının arzu nesnesini arzulayarak Batılı olmayı istemektedir. Fakat bu ilişkiyi daha da travmatik hale getiren şey aynı zamanda dolayımlayıcısından nefret etme halinin de bu sürece eşlik ediyor olmasıdır. Girard'ın arzu üçgeni konusunda bkz. Rene Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, Çev: Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, 2001. Beliz Güçbilmez de bir makalesinde Tanzimat aydınlarının Batılılaşma karşısında takındıkları tavrı "bir öznenin eylemi değil, bir rol kişinin teatral pozu" olarak tanımlıyor. Bknz. Beliz Güçbilmez, **Türk Tiyatrosunun Huzursuz Rahmi Yahut Namık Kemal Melodramında Histeri**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 2009, Sy. 28, s. 48. Yani Batılılaşma içselleştirilmiş bir eylem değil, seyirciye, Avrupa'ya, Girardcı terminolojiyle dolayımlayıcıya karşı takınılan bir gösteriden ibarettir.

3 Burada "Eski ve Yeni olan" ifadeleri yanlış anlaşılabilir. Bu sözcükleri aralarındaki bir hiyerarşiyi vurgulamaktan ziyade toplumdaki algılamaya referans vermek için kullanıyorum. Değişim sürecine girmiş bir toplumda değişmekte olan her şey aniden "eski" sözcüğüyle tanımlanmaya başlıyor ve dışarıdan gelene de "yeni" gözüyle bakılıyor. Alaturka ve alafranga sözcüklerinin çağrışımları da bu yöndedir.

tepkiler yalnızca batılılaşmaya verilen basit tepkileri değil aynı zamanda batılılaşma hareketlerinin bizatihi kendilerini de kategorize etmektedir. Özellikle tiyatro sanatı konusundaki düşünce ve pratiklere baktığımızda bu üç tutum açık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. 19. Yüzyıl itibariyle Osmanlı, daha önce kendisinde olmayan roman, deneme, anı gibi türlerle tanışmıştı. Dram da bu yeni türler arasındaydı. Fakat roman, anı ve deneme gibi türler üzerinde fazla bir tartışma yapılmaksızın kabul edilip uygulanmaya çalışılırken dram konusunda benzer bir süreç yaşanmadı. Batı tiyatrosuyla tanışmanın hemen ertesinde yukarıda saydığımız üç tepki derhal kendisini gösterdi. Radikal Değişimden yana olanlar “bizdeki” Ortaoyunu, Karagöz ve Meddah gibi gösteri sanatlarının “tiyatro” olmadığını savunuyor ve bu türleri “alaturkalıkla” ve “ahlaksızlıkla” suçlayarak derhal terk edilmesini istiyorlardı. Savunmacılar ise bu konuda en azından ikiye ayrılıyordu. Bir yandan Batıdan gelen pek çok şeye olduğu gibi bu yeni tiyatroya da kategorik olarak karşı çıkanlar vardı; diğer tarafta ise geleneksel temaşa sanatını Batılı anlamda tiyatroya alternatif olarak okumaya çalışanlar bulunuyordu. Üçüncü grup olan sentezciler ise günümüzde de varlığını sürdüren bir düşünceyi ortaya koyuyorlardı: Onlara göre, “bizdeki” geleneksel türler Batı tiyatro terminolojisiyle okunduğunda eskimiş, toplumun değişen realitesine karşılık veremeyen bir durumdaydı; bu yüzden de Batı’dan alınacak yeni teknik ve bilgilerle yenilenmeleri, geliştirilmeleri gerekiyordu. Ancak bu sayede hem modern hem de kendi kültürümüze ait bir tiyatro formuna sahip olabilirdik.

Geleneksel Türk tiyatrosu üzerine yazılmış eleştirel literatür ağırlıklı olarak meseleye radikal değişim perspektifinden bakıyor: Ortaoyunu, Karagöz ve Meddah gibi geleneksel türlerin “öldüğünü” kabul ediyor ve bu ölümün sebebini de Tanzimat dönemiyle başlayan Batılılaşma hareketine bağlıyor. Fakat bu literatürün ilginç bir yönü olduğunu da vurgulamak gerekiyor. Bu soru(n), yani geleneksel türlerin neden öldüğü sorusu tiyatro tarihçilerimiz/kuramcılarımız tarafından ya doğrudan sorulamamış ve genellikle bir serzeniş, “bize” ait bir değer kaybına hayıflanma düzeyinde kalmış ya da ölümün suçlusu olarak yukarıda da değindiğimiz gibi basitçe Tanzimat ve batılılaşma olguları işaret edilmiş ve fakat bu olguların temel olarak geleneksel türleri nasıl yok ettiğinin ayrıntısına girilmemiştir:

Geleneksel tiyatro başlığı altında özetlenmeye çalışılan tiyatro yaşantısı Tanzimat dönemine kadar varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde birden bire

*ortadan kalkmamıştır, ama ülkenin gündemini batı tiyatrosunun belirlemeye başlaması, bu türlerin de giderek az oynanmasına yol açmıştır.*⁴

Ya da

... halk tiyatrosu, Tanzimat'la birlikte Batı tiyatrosunun (yazılı tiyatronun) yerleşmesiyle birlikte etkisini ve işlevini yitirmiş[tir] ⁵

Yukarıdaki örneklerde de karşılaştığımız gibi açıklama biçimi genellikle bu şekilde sınırlıdır: “Geleneksel tiyatro Batılılaşmanın etkisiyle birlikte kaybolmuştur”. Fakat söz konusu Batılılaşma hangi yollardan geleneğin ölümüne yol açmaktadır? Böyle bir sorunun sorulmamış olması da ilginçtir.⁶

İsmine “geleneksel” dediğimiz yani geçici bir moda olarak oluşmamış, uzun yılların birikimiyle toplumun anonim bir yaratımı olan sanatsal uygulamalar nasıl oluyor da Batı’dan gelen yeniliklere bu kadar kolay yenik düşebiliyor? Bir toplum kendi geleneğinden nasıl oluyor da bu kadar çabuk vazgeçebiliyor? Bu durum yalnızca Batının ezici/ yok edici etkisiyle açıklanabilir mi? Yoksa bir geleneğin değişime uğramasında/ yok olmasında -ölmesinde- başka parametrelerin de varlığını hesaba katmamız mı gerekiyor?

Osmanlı Devleti’nde özellikle 19. Yüzyılda başlayan modernleşme ve geleneğin tasfiyesi hareketi Cumhuriyet kadrolarınca çok daha radikal bir boyuta vardırılmıştı. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte geçmişle bağ kuran, toplumun belleğinde geçmişle bugün arasında köprü vazifesi gören pek çok kurum tek tek yıkılıyordu. Saltanatın kaldırılması, tarikatların yasaklanması, Batılı eğitim modellerinin uygulanması, vs. gibi. Ama en önemlisi de gerçekleştirilen dil devrimi, geçmişle bağı koparan en travmatik hamleler-

4 Süreyya Karacabey, **Gelenekselden Batı’ya Türk Tiyatrosu**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1995, Sy. 12, s. 7

5 Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı, 1995, s. 242

6 Bu konuda daha açıklayıcı olmaya çalışan girişimler de yok değildir. Örneğin İ. Hakkı Baltacıoğlu, **Orta Oyunu Nasıl Dirilir?**, Yeni Adam, 1940, sy.278 ve Hüsametin Bozok, **Orta Oyunu Dirilebilir mi?**, Serveti Fünun (Uyanış), 1939, sy: 2244/559 gibi yazılar bu konuda örnek olarak verilebilir. Fakat bu yazılarda görülen eğilim aynı klişe düşüncenin biraz daha ayrıntılandırılmış halidir. Bu yazılarda geleneksel tiyatronun “neden” öldüğü sorusundan ziyade “ölümünün kabulü” söz konusudur. Örneğin Bozok, Ortaoyununda “tiplerin” artık aramızda yaşamadığını bunların yerine başka tiplerin bulunması gerektiğini söylerken söz konusu “tiplerin” neden yok olduğuna dair tek bir cümle bile kurmaz.

den biri oldu. Bu hamleleri gerçekleştirenler topluma rağmen ama toplum adına kararlar alıyorlar, gerçekte toplumun da bu değişimi istediğini fakat henüz bu bilince erişecek olgunlukta olmadığına inanıyorlardı. Toplum adına hareket eden bu kadrolara göre geçmiş hafızalardan silinmeli, tarihte “yepyeni bir sayfa” açılmalı, yeni bir ülke ve devlet inşa edilmeliydi. Fakat geçmişi olmayan bir ülke var olamayacağı için yakın geçmiş atlanarak bu kökler uzaklarda, Ortaasya’da, hatta Sümer ve Hitit, zaman zaman da Eski Yunan uygarlıklarında arandı. Kısacası yeni Türkiye’nin kökleri böylesine fantastik, “hayali” köklere tutturulmaya çalışıldı. Bu, “yeniden-kökleştirme” projesinin ne kadar başarılı olduğu ayrı bir tartışma konusudur. Fakat bütün bu projelerin toplumda yarattığı travmayı da görmemiz gerekiyor. Benzer bir travmanın semptomlarını, bu projeyi sahiplenenlerde de görmek mümkündür. Geçmişi, örneğin Osmanlıyı çağrıştıracak herhangi bir fikir ya da eylem bu kadrolarda şiddetli bir müdahale refleksi doğuruyordu. Toplum, tam anlamıyla “bilinci yaralanmış” üç gruba bölünmüştür diyebiliriz bu yüzden. Geçmişi mutlak olarak reddetmek isteyenler ile buna radikal olarak direnenler ve bu iki grup arasında uzlaşma formülü arayanlar.

19. Yüzyılda başlayan modernleşme hareketi toplumun bazı geleneklerine “radikal” darbeler vurmuş olsa da toplum, bütün şiddete rağmen bu geleneklere hemen sırtını dönmemiştir. Başka bir deyişle alınan darbeler sebebiyle gelenekle olan bağ kopmuş fakat toplum henüz bu geleneğe “veda” edememiş, tabiri caizse onunla helalleşmemiştir. Bu da değişimin kendiliğinden, doğal bir süreç dâhilinde olmadığını bize göstermektedir.

Yeniden tiyatro konusuna gelecek olursak, bu çalışmada geleneksel türlerin yalnızca Batı etkisiyle oluşan bir modaya yenik düşmediğini, başka dinamiklerin de bu süreçte devrede olduğunu dolayısıyla “ölümün” –en azından bir yanıla- “doğal” olmadığını ortaya koymaya çalışacağım. Beni bu çalışmaya iten temel neden literatürde sıklıkla karşımıza çıkan tam da bu “ölüm” sözcüğüdür.⁷ Geleneksel türlerle ilgili hemen tüm yazılarda ya bu türleri “diriltmekten” söz edilir ya da onların ölümünü doğal kabul etmek

7 Makale ve yazıların birçoğunda bu ifade ya da ölümü çağrıştıran sözcükler kullanımı dikkat çekicidir. **Ortaoyunu Yaşayabilir mi?** (Metin And, Devlet Tiyatrosu, Sy. 12, 1961); **Orta Oyunu Nasıl Dirilir?** (İ.H. Baltacıoğlu, Yeni Adam Dergisi, 1940, Sy. 278,), Hüsamettin Bozok, **Orta Oyunu Dirilebilir mi?**, Serveti Fünun (Uyanış), 1939, sy: 2244/559 bu tür yazılara örnek olarak gösterilebilir.

gerektiğinden dem vurulur. Diriltme yanlıları da ölümü kabul edenler gibi ölümün gerçek nedenini sorma girişiminde bulunmazlar.

Zizek, Yamuk Bakmak adlı çalışmasında J. Lacan'a referansla iki ölümden söz eder: Fiili ölüm ve simgesel ölüm. Zizek'e göre eğer ölü hortluyorsa, fiili ölüme karşın simgesel ölüm gerçekleşmemiştir.⁸ Simgesel ölümün gerçekleşebilmesi için "ölünün usulünce gömülmesi" gerekmede ve söz konusu ölümün herkes tarafından gönül huzuruyla, vicdanen kabul edilmiş olması gerekmektedir. Eğer ceset ardında bir şaibe bırakmışsa "hortlama" kaçınılmazdır. Sofokles'in Antigone'sinde Polüneikes'in⁹ cesedinin bir sorun olarak "hortlaması" ya da Hamlet'te oyunun başında Hamlet'in babasının hayaletinin görülmesi, simgesel ölümün gerçekleşmediği durumlara iyi birer örnek teşkil etmektedirler.

Geleneksel Türk tiyatrosunda özellikle Ortaoyunu ve Karagöz gibi türlerin fiili olarak "öldüklerini" fakat simgesel olarak "gömülemediklerini" düşünüyorum. Günümüzde yazılan tez, makale ve kitaplarda, çağdaş oyun yazarlarımızda geleneksel formların izini sürme ısrarı, Batı tiyatrosuna karşı, içi boş bir gururla "temaşa sanatımıza" sarılma refleksleri, ama diğer yandan geleneksel türlerle aradaki kopukluğu nasıl gidereceğini bilememenin verdiği şaşkınlık, söz konusu "ölümün" şaibeli olduğunu düşündürmeden edemiyor. Kısacası eğer geleneksel tiyatronun ölümü doğal yollardan gerçekleşmiş olsaydı, literatür onu, Metin And'ın deyişiyle "müzelik" olarak kabul eder ve yalnızca tarihsel incelemenin konusu olarak ele alabilirdi. Fakat fiili olarak yaşamıyor olmasına karşı sürekli olarak "hayaletiyile" karşılaşılıyor olmamız ister istemez bir şaibeyi, ölümün ecel yoluyla (doğal) değil bir "cinayetle" gerçekleşmiş olabileceğini bize hatırlatıyor.

Geleneksel türlerin bu "öl(dürül)me sürecine" odaklanmamız gerekiyor. Özellikle 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren aydınların geleneksel türlere olan olumsuz tepkilerinin veya görmezden gelişlerinin bu yok oluş sürecinde çok büyük etkileri olduğunu düşünüyorum. Dönemin aydınları geleneksel türlere neden yüz çevirmişlerdi? Söz konusu aydınların, yazarların, kalem erbaplarının yazılarında geleneksel türlerden hiç bahsetmemeleri bir dereceye

8 Zizek, Slavoj, **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2012, s. 40

9 Polüneikes, hem fiili hem de simgesel olarak gömülmemiştir.

kadar anlaşılabilirirdi. Fakat bazılarında görülen aşağılayıcı dil ve değersizleştirme çabası nasıl açıklanabilir? Bu durum, bir kendinden nefret etme (self-hating) ya da kendi kendini asimile etme (selfcolonisation- internal colonization) süreçleri olarak açıklanabilir mi? Yoksa geleneksel türlere duyulan bu öfkenin başka rasyonel gerekçeleri mi vardır?

Geleneksel türlere nefret duyanlara baktığımızda başka bir “gelenek”in icadını talep eden bir zihniyetle karşılaşırız. 19. Yüzyılın özellikle ikinci yarısı yeni bir “devlet geleneğinin” nasıl olması gerektiği üzerinde sorular, tartışmalar ve denemelerle geçmektedir. Hızla yurda giren Batı etkisi “eski” olan ne varsa yerle bir etmektedir. Buradan hareketle Batılı tiyatronun da “eski-aturka” tiyatronun yerini almasını istemeleri normal görülebilir mi? Aydınların geleneksel tiyatroya duydukları şaşırıcı öfkenin nedeni sadece “eski modanın yenisiyle değiştirilmesi arzusu” olarak açıklanabilir mi?

Yunan düşüncesinde bir şeyi başlatan, ona köken oluşturan ve aynı zamanda onun varlığına egemen olan şeye *arche* deniliyordu. *Arche* ortadan kalkarsa *archenin* oluşturduğu, varlığına sebep olduğu şey de ortadan kalkardı. Geleneksel türlerin ortaya çıkışını ve uzunca bir süre varlığını sürdürmesini sağlayan bir *archenin* (ya da *archelerin*) varlığından söz edebilir miyiz acaba? Bu *archeler* ya da yaratıcı dinamikler ortadan kaybolunca geleneksel türler de ortadan kaybolmuştur diyebilir miyiz?

Bu çerçevede yukarıdaki sorulara, temelde birbirleriyle ilişki olan, cevaplar vermeye çalışacağım. Bu cevapları aşağıdaki gibi sınıflandırabiliriz:

Geleneksel Türk Tiyatrosunun Yok Oluşuna Yol Açan Sebepler:

1. Aydınların destek vermemesi, hatta çoğunun bu türleri özellikle yok etme çabaları. Yüzünü Batıya dönmüş aydınlar neden geleneksel türlere karşı aşağılayıcı, küçümseyici bir dil kullandılar? (Diğer tüm maddelerle bağlantılı)

2. İdeolojik aygıt gereksinimi. Devlet yapısının değişmesi gerektiğini düşünen kanaat önderleri, fikirlerini yaymak için kendilerine ideolojik aygıtlar arıyorlardı. Geleneksel türler, kurulması öngörülen modern, merkezi iktidara dayalı yeni devletin bir “ideolojik aygıtı” olarak kullanılamazdı.

Hem yapı hem de içerik olarak bu mümkün görünmüyordu. (Yapı ve içerik meselesi 3. Maddeyle bağlantılı)

3. Geleneksel tiyatronun niteliklerinin “oluşturulması hedeflenen” yeni toplum düzenine ve düşünce anlayışına uymaması.

- a. Pozitivizm. (“Toplum mühendisliği” düşüncesinin geleneksel tiyatrodaki işlev görmesi mümkün değildi.)
- b. Geleneksel tiyatrodaki hiyerarşi yoktu
- c. Geleneksel tiyatronun kontrolü yoktu. Yazısız, doğaçlama bir tiyatro formunu önceden denetlemek, belirli bir ideolojinin sözcüsü olarak kullanabilmek mümkün değildi.
- d. Geleneksel tiyatro ahlak, siyaset ve felsefe bakımından “doğrucu” (politically correct) değildi.
- e. Eski tiyatro imparatorluğa ait, “çokkültürlü” bir türdü. Yeni oluşması beklenen devlet ise “homojen” bir yapı, “tekkültürlü” bir toplum öngörüyordu. Dolayısıyla bu çok uluslu, çok kültürlü özellik toplumdaki silinmeye başlayınca geleneksel formların da hayatta kalma şansları yok oldu.

4. Ulus-devlet anlayışının ve milliyetçi değerlerin yükselişi. (Bu madde hem 3e. hem de 2. Maddeyle bağlantılıdır.)

Aydınların Şaşırtıcı Tepkisi:

Okumuşların, eli kalem oynatanların geleneksel tiyatroya bakışı, yukarıda da değindiğimiz gibi üç farklı tutum (radikal değişim, savunma, sentez) bağlamında okunabilir. Burada öncelikle birinci gruptan söz etmek gerekiyor. Geleneği reddederken bir yandan da onu yok etme ve yok sayma girişimlerine göz atmak ve bu tutumun nedenlerini, en azından basit bir Batılılaşma arzusunun dışında aramamız gerekiyor.

Geleneksel tiyatroya karşı öfkelerini açık edenlere geçmeden önce bu konuda sessiz kalanlara bir örnek vermek istiyorum. Örneğin Reşat Nuri

Güntekin hem Cumhuriyetten önce hem de erken Cumhuriyet döneminde tiyatro sanatı üzerine yazılar yazmış bir isimdir. Fakat 1918'den 1955 yılına kadar tiyatro konusunda yazdığı makalelerin hiçbirinde ne Ortaoyunundan, ne Karagözden ne de Meddah'tan dişe dokunur bir söz açar.¹⁰ Yalnızca “Zamanın Ruhu ve Tiyatro 2” adlı makalesinde çağın olaylarıyla yakın ilişki kurabilen bir tür olarak revülerden söz ediyor ve Ortaoyunundaki bazı niteliklerin revülerde de görülebildiğini söyleyerek bu tarzda eserler verilmesi için uğraşılması gerektiğini belirtiyor.¹¹ Hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemini deneyimlemiş bir yazarın, yazdığı onlarca makale içerisinde sadece birkaç satırla ortaoyunundan söz etmesi bu türü tiyatrodan saymadığına bir delil olabilir mi? Sanırım durum tam olarak bu. “Bizde Tiyatro Var mı?” adlı bir başka makalesinde Ortaoyununa belirgin aşağılama imasıyla şöyle diyor örneğin:

Tiyatro binası, levazımı, aktörü, aktristi, eseri, muharriri, münekkidi, müşterisi ilh. Bunlardan birisi eksik olursa tiyatronun ne hale gireceğini göz önüne getirelim... Mesela her şey var da bina yok. Bina olmazsa tiyatroyu orta oyunu gibi bahçede, meydanlıklarda, yahut seyyar kumpanyaların bazı zavallı vilayet şehirlerimizde yaptıkları gibi deve ahırlarında falan oynatamazsınız ya...¹²

Reşat Nuri'nin geleneksel türleri bir tiyatro sanatı bağlamında ele almadığı açık. Muhsin Ertuğrul'a hitaben yazdığı “Ertuğrul Muhsin ve Darülbeydi” adlı yazıda şöyle sesleniyor:

...Ancak ne yapalım ki bir Şehir Tiyatrosu'nun başındasın. İnkılab yapmak değil bir tiyatro yapmak vazifesiyle oraya getirilmiş bulunuyorsun... Esasen inkılab yapmak için zannederim ki, insanın karşısına yıkılıp tekrar yapılacak bir şey olmalı. Ne var ki neyi yıkacaksın?¹³

Reşat Nuri'nin bu son cümlesi sanırım bütün Batılılaşma serüvenimizin bir yanını açıklıyor: “Bizde yok.” Reşat Nuri'ye göre geleneksel türler, ti-

10 Bknz. Reşat Nuri Güntekin, **Tiyatro İle İlgili Makaleleri**, Haz.: Kemal Yavuz, Kültür Bakanlığı, 1976

11 A.g.e., s. 54-55

12 A.g.e., s. 337

13 A.g.e., s. 371

yatro sanatı olarak kabul görmemektedir. Dolayısıyla “bizde tiyatro yoktur”. Nurdan Gürbilek, Türkiye’deki eleştiri geleneğindeki bu “yokluk tespitini” şöyle özetliyor:

Bir yokluk tespitiyle, onsuз yapılamayan şu ilk cümleyle başlıyor eleştiri: Bizde felsefe yok, bizde roman yok, bizde trajedi yok, bizde eleştiri yok, bizde birey yok. Demek ki daha baştan karşılaştırmalı bir eleştiri bu. Otoritesini karşılaştırmadan alan, yapıta uygulayacağı eleştirel ölçütü yapıtın kendisinden çok, bu karşılaştırmadan türetmiş bir eleştiri. Cümleye başlar başlamaz bir “biz” tanımlıyor bir de “onlar”. Kendini ancak onlarda olan, bizde olmayan bir şeyden söz ederek, daima giderilmez bir eksikliğe işaret ederek, her şeyden önce nesnesinin yetersizliğini göstererek inandırıcı kılabiliyor.¹⁴

“Bizde yok” söyleminin, olanı görmezden gelme tutumunun yanında yukarıda bahsi geçtiği üzere, bir de olanı küçümseme, aşağılama ve reddetme eğilimi de söz konusudur.

Daha yakın tarihli bir örnek verilebilir: Aziz Çalışlar, 20. Yüzyılda Tiyatro adlı çalışmasına yazdığı önsözde tam da bu “bizde yok” söylemine örnek olacak açıklamalar yapar. Hem geleneksel tiyatroyu hem de çağdaş Türkiye tiyatrosunu Batılı tiyatro terminolojisi üzerinden okuyarak, sözde objektif, eleştirel bir tiyatro tarihi sunmaya çalışır. Çalışlar’a göre geleneksel Türk tiyatrosu “dramasız (tragedyasız, komedyasız), gerçeklik dışı, modal [stereotip, basmakalıp], bireysiz, eğlendirici” bir tiyatrodur¹⁵. Bu özelliklerin, “kapalı, despotik, teokratik-askeri” bir toplum yapısından kaynaklandığını düşünmektedir. Oysaki tiyatro tarihine şöyle kabaca bir göz attığımızda bütün halk tiyatrolarının dramasız, gerçeklik dışı, modal, bireysiz ve salt eğlendirici nitelikler taşıdıklarını gözlemleriz.¹⁶ Dolayısıyla evrensel nitelikler gösteren halk tiyatrosu geleneğinin kökeninin “kapalı, despotik, teokratik-askeri” bir toplum yapısından kaynaklandığını söylemenin ne derece doğru olduğu tartışmalıdır. Çalışlar, kullandığı terminolojiyi Avrupa düşünce tarihinden

14 Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, 2001, s. 94

15 Aziz Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, MitosBOYUT Yayınları, 1993, s. 19

16 Bu konuda bknz. Metin Balay, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, MitosBOYUT Yayınları, 1995. Balay, kitabının birinci bölümünde, Halk tiyatrosunun tipik özelliklerini sıralarken tam da bu sayılan niteliklerinden bahseder.

aldığı için, Türkiye tarihini de bu terminolojiye uydurmak istemektedir:

Bu iç çelişkileri bastırılmış, tarih altı edilmiş, “çelişkisiz” toplum yapısı, tıpkı felsefenin olduğu gibi, dramının da var oluş koşullarını kitlemiş [sic.], bireysel gelişmenin, bireysel özgürlük ve özgürleşmenin, bireyin kendini gerçekleştirmesinin önünü kesmiştir. Buysa, sivil olmayan, sınıfsal karşıtlıklar temelinde demokrasiyi dışlayan, dinsel-siyasal inanış ve dünyagörüşlerine izin vermeyen, din ve devlet fetişizmine dayalı bir toplumsal praksine [sic.] yol açmıştır. Bu toplumsal praksis, bireyin toplumla diyalektik bütünsel ilişkisinin estetik bir anlatımı olan tiyatroyu (drama), toplumsal-kültürel kurum olmaktan çıkarmıştır. [...] Tiyatro da, izleyici de toplumda siyasallık dışı kılınmıştır (depolitize edilmiştir). Ne tiyatro etkin bir sanatsal üretici süreç, ne de izleyici etkin alımlayıcı sanatsal bireydir. Tiyatro, “sözlü, salt edilgen seyirlik medya”dır; popülist kitle eğlendirisidir.¹⁷

Bu alıntıda “bizde yok” söyleminin temel motiflerini açıkça görebiliyoruz. Çalışlar’a göre böyle bir toplumda (Osmanlı’da) birey de yoktur felsefe de yoktur, tiyatro da; olması da mümkün değildir. Var olduğunu düşündüğü tiyatro ise depolitize, edilgen, yaratıcılıktan yoksun bayağı bir eğlence türüdür. Gürbilek’in “karşılaştırmalı eleştiri” dediği şeye tam olarak oturuyor bu alıntı. “Biz” ve “onlar” tanımlaması örtük bir şekilde yazıya sinmiştir. Aslolan “onlardaki”dir ve “bizdekini” de onların terminolojisiyle okumak zorunda olduğumuzdan karşımızda bayağı, ilkel bir tiyatro, aslında “tiyatro olamayan bir şey” görürüz. Alıntıladığımız yazıda tartışılması gereken başka klişe düşünceler de mevcut. Bunları ilerleyen bölümlerde başka bağlamlarda tartışmaya çalışacağız. Nitekim Çalışlar’ın yukarıda alıntıladığımız düşünceleri günümüzde pek çok yazarda karşılaştığımız klişeler barındırmaktadır.

Geleneksel Tiyatroyu aşağılayıcı söyleme bir başka örnek de Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1937 tarihli bir yazısından verilebilir:

Bugünkü kuşağın dedeleri ve babaları Güllü Agop ve Mınakyan kumpanyalarının kullandığı şiveye alışmış, onların oynadıkları dramlar önünde hüngür hüngür ağlamış, Abdürrezak’ın, Kel Hasan’ın soytarlıklarına katıla katıla gülmüş, “sanat” sözünü yalnız kulaktan duymuş ilkel bir kitledir. [...] Bir İspanyol seyirci, boğa güreşlerinden nasıl bir heyecan duyarsa, bizim

¹⁷ Çalışlar, 1993, s. 19

seyircilerimiz de ortaoyununa kaçan sahne hünelerinden böyle hoşlanıyorlar. Kavuklar, çakşırlarla, sövüp saymalı sözlerle, Arap, Acem, Yahudi taklitleriyle karşlarına çıkan oyuncuların ziyadesiyle hoşlanıyorlar. Halkın bu soyucu hastalığını tedavi için acaba ne yapmalı? Sarhoşu, içkiyle tedavi eder gibi bıktırınca kadar onlara hep böyle oyunlar mı vermeli?¹⁸

Hüseyin Rahmi'nin geleneksel türlere dair takındığı bu aşağılayıcı söylemin kaynağında yüzünü tam anlamıyla Batıya dönmesi yatmaktadır. Onun deyişiyse, halkı bu "hastalıktan" kurtarmak, bu, sadece "gümbürtüden zevk alan kalın kafalıları" "sanatın ince esprilerine ulaştırmak için" "tamburadan piyanoya", "Karagöz'den sinemaya", "bozadan şampanyaya" geçmemiz gerekmektedir.¹⁹

Geleneksel tiyatroyu yok sayma ve aşagılama çabaları Tanzimat döneminde de pek farklı değildi. Aşağıda, Tasviri Efkar gazetesinde yayınlanmış bir yazıdan yapılan alıntı bu konudaki düşüncelerin bir özeti gibidir:

Ortaoyunlarının halini biliyorsunuz. Bunlar olsa olsa halkın fesad-i ahlakta [ahlak bozukluğunda] haiz olduğu dereceye nümune olabilir. Vakıa tuhafılığı inkar olunamaz, fakat ne derece mugayir-i edeb [ahlak dışı] olduğu da meydandadır. [...] Bizim oyunların ... tabirâtı [dili?] o derece şenidir [kötüdür] ki kibar meclisinde değil belki tulumbacı kahvesinde bile tefevvüh olunamaz [ağza alınamaz]. Hayallerin [Karagöz'ün] hali kezalik [bunun gibi]. Malumunuzdur ki bu Ortaoyunları yaz mevsiminde bazı mesirelerde oynar. Ve tarif ettiğim haliyle beraber seyrine kadınlar ve belki muteber haremeler bile gelir. Acaba bundan eşna' [çirkin] bir adet olabilir mi?²⁰

Dikkat edilirse yazının en temel vurgusu Ortaoyunu ve Karagöz'ün bayağı ve "ahlaksız" olduğudur. Ahlaksızlığın tam olarak ne olduğu belirtilmese de "edepsiz" bir dil kullanımından rahatsızlık duyulduğu açıktır. Bir başka örnek:

18 Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri**, Haz.: Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, 1998, s. 234

19 Gürpınar, **A.g.e.**, s. 224-225

20 *Müntehabat-ı Tasviri Efkar*, Üçüncü Kısım, 1304, s.77-79. Akt.: Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu: 1839-1908**, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1972, s. 269

Memleketimizin şayeste-i takbih [çirkinlik örneği] bulunan eski adetle-
rimizin en büyüğü ortaoyunu rezaletidir. Doğrusu ya ifsad-ı ahlak [ahlaki
bozma] hakkında mazarratı [zararları] aşıkardır [açıktır].²¹

Ortaoyunu ve Karagöz’e saldıranların başında Namık Kemal geliyordu.
Namık Kemal de Karagöz ve Ortaoyunu hakkında “su-i edeb talimhaneleri”,
“su-i ahlak mektebi” ya da “rezaletler meksebi [kazanma yeri]”²² tabirleriyle
bahsediyor, bunların yasaklanması için çabalıyor ve insanların Batılı an-
lamda tiyatroya teşvik edilmesini istiyordu. Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre,

“Namık Kemal’in eskiye hücum ettiği noktalar onu evvela hakikate, sonra
da tabiata yahut tabiat-ı eşyaya uygun bulmamasıdır. O eskinin edebiyat
anlayışına ve hayal sistemine hücum eder. Ona göre eski edebiyat insanla
hayal arasında tam bir münasebet kurmamıştır. Ufku dardır; ancak onun
bittiği yerde duygularımızın kâinatı ve hayatın türlü manzaraları baslar.”²³

Tanpınar bir açıdan Namık Kemal’i haklı bulur gibidir. Tanpınar’ın
Namık Kemal eleştirisinde gördüğü şey tam da “eskinin” artık bitmesi ge-
rektiğine dair şiddetli bir talepten başka bir şey değildir. Eskinin “ufkunun
dar”lığı son kertede Batı’lı bir bakıştan kaynaklanan bir görme biçimidir.
Şüphesiz, Batının terminolojisiyle okunduğunda eski edebiyat ve sanatın
gerçeğe temas edememesi kaçınılmazdır. Çünkü “hakikat”, Batıda başka
Doğuda başka anlamlara gelmektedir. Daha doğrusu Batı sanatlarının -özel-
likle Rönesans’tan sonra- hakikati tanımlama biçimiyle Doğunun hakikatle
kurduğu ilişki biçimleri birbirinden oldukça farklıdır.²⁴

Metin And ise, Namık Kemal’in ve diğerlerinin geleneksel türlere yap-
tıkları bu saldırıların temelinde, yerleşmesi için çalıştıkları yeni tiyatroya
(Batılı anlamda tiyatroya), Ortaoyunu ve Karagöz gibi türlerin geciktirici

21 *Diyoben*, Sy: 40, 31 Temmuz 1287. Akt.: Metin And, **Orta Oyunu Yaşayabilir mi?**,
Devlet Tiyatrosu, Sy. 12, Şubat 1961, s. 8

22 Bknz. Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenek-
leri**, İnkılap Kitabevi, 1985 s. 303

23 Tanpınar, Ahmet Hamdi, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi,
İstanbul, 1997, s. 421

24 Bu konuda zihin açıcı bir tartışma için bknz. Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*,
Metis Yayınları, 2003

bir engel olacağı endişesinin yattığını belirtir.²⁵ Bu iddia bir derece kabul edilebilir. Fakat ısrarla yapılan bu saldırıların “dozunda” yine de ilginç bir sınır aşımı, ifrata kaçan bir ölçüsüzlük vardır. Tanzimat’la birlikte tiyatronun yanı sıra roman, anı, deneme gibi türlerle de tanışılmış fakat bu yeni türlerin gelişimine engel olacağı düşünülerek “eski edebiyata” –aşağılama ve yok saymayı da içeren- benzer bir saldırı yapılmamıştır.

Bu aşırılığın neden kaynaklandığı sormamız gerekiyor. Tanzimat’tan itibaren Türkiye’deki aydınların geleneksel türlere bu kadar hoyratça davranmalarının sebepleri ne olabilir? Bu soruya vereceğimiz cevaplar, aynı zamanda geleneksel tiyatronun ölüm nedenleri arasında saydığımız diğer gelişmelerle bağlantılıdır.

Değişen Devlet ve Onun İdeolojik Aygıtları:

Louis Althusser, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları adlı çalışmasında din, okul, aile, medya, sendika, sanat ve spor gibi kurumların devlet ideolojisini yayma konusunda temel araçlar (aygıtlar) olarak işlediğinden söz eder. Bu aygıtlar, düşüncenin ve düşünce biçiminin yeniden ve yeniden üretildiği ve öğretildiği / benimsetildiği kurumlar olarak işlev görmektedirler.²⁶

Batılılaşma taraftarı aydınların geleneksel tiyatro konusunda bu kadar hırçın bir tavır sergilemeleri geleneksel tiyatronun “ideolojik aygıt işlevi” görece bir niteliğe sahip olmadığına dair inançlarından kaynaklanıyor olabilir mi?

19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Osmanlı’da yaşanan krizlere çözüm arayışları başlamıştı. Askeri örgütlenmede, eğitim, siyaset ve bürokrasi alanlarında yeniden yapılanma girişimleri deniyor ve bu denemelerin sorunlara acilen çare olması bekleniyordu. 1800’lerin başından itibaren ara ara şiddetlenen Sırp isyanları 1878 yılında Sırbistan’ın özerklik kazanmasıyla sonuçlanacaktı. Aynı şekilde 1821 yılında başlayan Rum ayaklanması 1829’da Yunanistan’ın bağımsızlığıyla sona ermişti. 1830’da Fransızlar Cezayir’e saldırarak ele geçirdiler. Çok geçmeden Mısır Valisi Mehmet Ali

²⁵ Bknz. And, 1985, s. 381

²⁶ Louis Althusser, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev: Yusuf Alp - Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, 2002.

Paşa Osmanlı Devleti'ne meydan okuyacak (1832) hale geldi ve Osmanlı Devleti, bu sorunu çok zor halledebilmişti. Kısacası Osmanlı, 19 Yüzyılda, Arapların siyasi olarak bilinçlenmeye başladığı, Rum, Kürt, Ermeni, Sırp, Arnavut ve diğer Balkan halklarının hatta kendi valilerinin ve askerlerinin sürekli isyan ettiği bir dağılma süreci içerisindeydi. Yapılan reformlar, kısa sürede sonuçları alınabilecek yenilikler değildi. Bu yüzden de reformlar ve reform girişimleri hiçbir soruna çözüm olamıyor, aksine sorunlar her geçen gün daha da büyüyordu. Bu süre içerisinde gidişattan rahatsız olan Yeni Osmanlılar gibi gruplar, çözümün Osmanlı siyasi yapısındaki bir değişimle olabileceğini dillendirmeye başladılar. En azından öngörebildikleri meşrutî monarşi sisteminin, birçok sorunu halledebileceğine dair inançları tamdı. 1865 yılında Avrupa'da yayınladıkları ve Osmanlı padişahına seslenen mektuplarında bütün fikirlerini özetliyorlardı:

Padişah'a sadakat, Osmanlı İmparatorluğu'nda "ihtilal"lerin Hıristiyan teb'a tarafından körüklendiği, Osmanlı Müslümanlarının diğer dinlere mensup Osmanlı teb'asından daha çok eziyet gördükleri, Müslüman halkın fedakarlık edecek hali kalmadığı, millette ahlakın günden güne bozulduğu, memurların zulmü, Türk (!) milletine mahsus merhamet, Tanzimat eğiliminin başarısızlığı, her başarının temelinde hürriyetin olması gereği, sanat, ticaret ve tarımın gerilemekte olduğu, Türkiye'de yabancı memur ve görevlilerinin zararları, Batı'ya İslam dininin zayıflatıcı bir etkisi olmadığına ispatlanması, Türk soyunun diğer milletlerinkinden aşağı olmadığı ve sonda Osmanlı halkının Padişah'a, kendisine layık olan kutsal görevi (bu noksanları kaldırıp bir hürriyet havası estirmesini) gerçekleştirmeye daveti...²⁷

Bu aydınların temel hedefi Avrupa'dakine benzer bir aydınlanma hareketini başlatabilmektir. Nitekim neredeyse tamamı özellikle Fransa'da eğitim görmüş ya da uzun süreler bu ülkede yaşamıştı. Bu açıdan Fransız Devrimi'nin sonuçlarına hayranlıkla bakmaları ve benzer bir değişimin (monarşiden vazgeçmeden, onu kısıtlayacak kurumların oluşması talebinin) Osmanlı'da gerçekleşmesi için çalışmaları anlaşılabilir. Fakat Fransa'da gerçekleşen devrim, meşrutiyet rejimi, anayasal düzen ve milliyetçilik

27 Ebüzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, Hürriyet Yayınları, 1973, s. 27-43. Akt.: (Mektubu özetleyen) Şerif Mardin, "Yeni Osmanlı Düşüncesi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce C.1: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekin, İletişim Yayınları, 2009, s. 45.

düşüncelerinin bütün Avrupa’da yayılmasına yol açarken bu sonuçların Osmanlı aydınları üzerindeki yansıması biraz farklı oldu. Birincisi Avrupa’da mutlakiyet rejimiyle sorunu olan sınıf burjuvalardı. Osmanlı aydınları ise çoğunluğu devletten maaş alan orta ve alt düzey bürokratlardan oluşuyordu. İkinci olarak Osmanlı muhalif aydınların muhalefeti doğrudan doğruya padişaha ve padişahlık kurumuna yönelmiş değildi. Onların asıl derdi Osmanlı devletini “gerçek” anlamda yöneten üst düzey bürokratların “keyfi” davranışlarına bir son verebilmektir. Anayasal düzeni sırf bu amaçla istediklerini bile söylemek mümkündür.

...bu grup [Yeni Osmanlılar], Osmanlı’nın son dönem yaşadığı dağılıp parçalanmadan oldukça rahatsızdı ve bu olumsuz gidişattan Tanzimat’ın başlatıcısı Reşit Paşa’nın halefleri Ali ve Fuad Paşaları sorumlu tutmaktaydılar. Söz konusu paşaların devlet yönetimini hiç kimseye hesap vermeden ve olabildiğince keyfi biçimde yürüttüklerini düşündükleri için, sistemin “anayasal parlamentarizme dayalı meşruti bir monarşi” niteliği kazanmasının, bu yöneticilerin denetlenmesi için gerekli mekanizmaları oluşturacağına inanmaktaydılar.²⁸

Üçüncü olarak da Avrupa’da yayılan milliyetçilik bilincinin farkındaydılar. Fakat bu konuda yani “milli şuur” konusunda fikirleri yeterli olgunluğa erişememişti. Osmanlılık ruhunu yeniden canlandırmak istiyorlar, fakat bunu, “İslamiyet kozunu” oynayarak sağlayabileceklerini düşünüyorlardı. “Milli” kavramı henüz etnik bir gruba referans vermiyor, “Türk” sözcüğü muğlak ve çok daha kapsayıcı bir anlama gelecek şekilde kullanılıyordu. Namık Kemal’in Fransız Devrimi’nden apararak literatüre soktuğu “Vatan” sözcüğü bu konuda örnek verilebilir. “Vatan yahut Silistre” oyununda “bizi doğuran, anamız olan”, dolayısıyla “onun için doğduğumuz ve onun için öleceğimiz” “vatan”, henüz sınırları muğlak bir coğrafyadır. Kemal’e göre oyunda Silistre Kalesi’ni kurtaran İslam Bey gibi, İslamiyet de sınırları belirsiz bu vatani kurtaracak tek güçtür.

Bütün çelişkilerine ve tutarsız fikirlerine rağmen Yeni Osmanlılar’ın muhalefetinin oldukça etkili olduğunu görmemiz gerekiyor. Bu muhalefeti yürütürlerken Yeni Osmanlılar, Althusser’in sözünü ettiği ideolojik aygıt-

²⁸ Fırat Güllü, **Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar**, BGST Yayınları, 2008, s. 65

lardan özellikle medya ve sanatı bilinçli bir şekilde kullanmışlardır. Gazete çıkarmaya veya gazetelerde yazmaya (Medya) özen göstermişler, edebiyat ve tiyatro eserleri yoluyla halka ulaşmaya çabalamışlardır. Yeni Osmanlılar'ın tiyatroya duydukları bu ilginin altında yatan gerekçeleri Ebüzziya Tevfik çok açık bir şekilde özetler:

Yeni Osmanlılar'ın tarihini yazarken böylece tiyatrodan söz etmek ve meşrutiyet yönetimini amaçlayan bir kuruluşla nihayet bir eğlence aracı olan tiyatro arasında bir ilişki kurmak -ihtimal ki- birçok kimseler tarafından garip karşılanacaktır. Ancak, şurasını unutmamak gerekir: Eski Jöntürkler ana hedef olan 'özgürlük ve meşrutiyete ulaşmak için gelişme ve ilerlemenin elde mevcut her türlü aracından yararlanmayı öngörüyorlardı. Bundan dolayı, tiyatroyu da gelişme ve ilerlemenin vazgeçilmez yardımcı araçlarından biri olarak kabul etmişlerdi. Tiyatro, belki bir eğlenceydi ama, eğlendirerek öğretmesini ve eğitmesini de biliyordu. O halde, ondan da -imkanlar oranında- elbette yararlanacaklardı. Hele ki basınla elde etmek istedikleri sonuç ikide bir de engelleniyor, köstekleniyordu. Öyle zaman oluyordu ki iş sadece tiyatroya bel bağlamaya kalıyordu. Sonra, tiyatronun basına göre bazı üstün tarafları vardı: Eğlendiriyor, görerek eğitiyor ve etki altında bırakıyordu. Gazete ve dergileri sadece okuma yazma bilenler izleyebilirken, tiyatroyu hiç okuma yazması olmayan bir kimse de rahatlıkla izleyebilir ve ondan etkilenebilirdi. Dahası da vardı. Toplum bilinci tiyatrodan daha yaygın ve daha birinden birine geçici bir hal kazanıyordu. Hasılı, bütün bunlar öyle kolay kolay vazgeçilemez şeylerdi; o halde onları amacın emrine vermek gerekliydi.²⁹

Sonradan Cumhuriyet dönemi aydınlarında da göreceğimiz birçok fikrin nüvelerini bu alıntıda okumak mümkündür. Öncelikle tiyatro denilen kavram tam anlamıyla bir "ideolojik aygıt" olarak görülmektedir. Tiyatro etkileyici bir güç, halkı bilinçlendirmede, gelişme ve ilerlemede etkin bir silah olarak tanımlanmaktadır. Hatta bu konuda medyadan (gazeteden) daha etkili olduğu düşünülmektedir. Sanırım, Cumhuriyet dönemi aydınlarınca da benimsenmiş bu düşünceler, geleneksel türlere neden büyük bir horgörüyle bakıldığını, neden bayağı ve ilkel bir sanat olarak algılandığını kısmen açıklıyor. Aşağıda, Aziz Çalışlar'dan yaptığımız alıntı bu duruma

²⁹ Ebüzziya Tevfik, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, Hürriyet Yayınları, 1973, s. 496-497

bir örnek olarak verilebilir:

[Bizde] tiyatronun toplumsal işlevi eğlendiricilik olarak kalmış, tiyatronun siyasal-toplumsal forum özelliği, eleştirel-tartışma ortamı özelliği; eğitici, aydınlatıcı, bilinçlendirici yanı ortaya çıkamamıştır. Tiyatro “popülist bir eğlence” olarak, halk kesimlerinden saraya kadar uzanan kitle sanatı kimliği taşımıştır. Böylece gerçeklik-dışı eğlendirici tiyatro oluşuyla geleneksel Türk tiyatrosu, yaşamsal gerçeklik dışı kalmış, sanat biçimi olarak yaşamsallık dışı olmuştur.³⁰

Görüldüğü üzere 19. Yüzyıl aydını Ebüziya Tevfik’in de günümüz tiyatro adamı Aziz Çalışlar’ın da üzerinde anlaştıkları şey tiyatronun “eğitici, aydınlatıcı, bilinçlendirici” niteliğidir. Sözüm ona bu, Batılı anlamda tiyatronun gerçek tarifidir. Geleneksel tiyatrodaki ise böyle bir yan bulunmadığı için onu tiyatrodan bile saymamak gerekir. Bir başka örneği de Cumhuriyet’in ilk yıllarından verebiliriz. Batılı anlamda tiyatronun nasıl bir ideolojik araç olarak kullanıldığı burada çok daha açık anlaşılacaktır. 1930’ların başında İç İşleri Bakanlığı’na bağlı Basın Genel Direktörlüğü Kurumu, yazarlara “Cumhuriyet ideolojisini” halka benimsetecek oyunlar sipariş ediyordu. Bu oyunlardan birisi de Reşat Nuri Güntekin’in Hülleci adlı oyunudur. Oyunun önsözünde tiyatronun nasıl etkin bir “dava aracı” olduğu açıkça ifade edilir:

[...] halka gösterilecek, halkın kültür seviyesini yükseltecek, halka yeni davalarını anlatacak piyesler pek sayılıdır. Bu eksikliği göz önüne alarak ulusal tezlerimizi yığına anlatacak eserleri, memleketimizin yazıcılarına hazırlatmayı faydalı bulduk.³¹

Sözü edilen yazıcılardan biri olan Reşat Nuri de bu davayı neden üstlendiğini açıklarken tiyatronun ideolojik bir araç olma özelliğine, bir okul, bir kürsü oluşuna vurgu yapar. Güntekin’e göre tiyatro “şakaya gelmez bir memleket işidir.” Her gece binlerce kişi, Anadolu’nun pek çok kentinde toplanıp tiyatro denen kürsüden vaaz edilenleri can kulağıyla dinlemektedir. Güntekin’e göre tiyatronun bu gücü “dehşet” vericidir.³²

30 Çalışlar, 1993, s. 18

31 Güntekin, 1976, s. 600.

32 Güntekin, 1976, s. 601.

Yeri gelmişken şu soruları sormak gerekiyor: Tiyatro bir sanat yapısı olarak neden bir “eğiticilik” işlevi üstleniyor. Daha doğrusu tiyatro bir sanat türü olmasına rağmen nasıl oluyor da bir eğitim misyonu üstlenip, “öğretmenlik” yapmaya yelteniyor? Tiyatronun “eğittiği ve öğrettiği” şey nedir? Tiyatro, kitleleri aydınlatan “ışığının kaynağını” nereden buluyor? “Toplumu bilinçlendirme” iddiası taşıyan bu kurum kendi “bilincini” nerede oluşturuyor? Onun ışığının, öğrettiği bilginin, bilincinin kaynağı kendinden menkul, ilahi bir bilgi, ışık ve bilinç midir? Maalesef bu sorular günümüz Türkiye tiyatrosunda hala çok nadiren sorulabilmektedir. Türkiye’de tiyatro yapan oyuncusundan yönetmenine, ışıkçısından eleştirmenine hatta seyircisine kadar hemen herkes tiyatronun bu aydınlanmacı yanını sevmekte, bu sanatın, “cahil kitleleri” eğiten, onları bilinçlendiren bir güç olduğuna inanmaktadırlar. Kısacası tiyatronun ideolojik bir aygıt olduğunu, tam da böyle olması hasebiyle tiyatronun tiyatro olduğunu düşünmektedirler.

Geleneksel tiyatroya karşı Tanzimat’tan günümüze kadar gelen bu yok sayma ve aşağılama girişiminin altında tam da bu düşünce yatmaktadır kanımca.

İdeolojik Aygıt Olamayan Geleneksel Türk Tiyatrosu:

Geleneksel tiyatronun reddedilmesinin sebebi onun ideolojik bir aygıt olarak kullanıma uygun olmamasından kaynaklanmaktadır. Hem yapı hem de içeriği bakımından geleneksel türler halkın karşısında “öğretmenlik” yapacak niteliğe ve niyete sahip değillerdi.

Bu bölümde geleneksel türlerin niteliklerini bu çerçeveden ele almaya çalışacağım.

Oyun Alanı: Seyirci-Oyuncu Eşitliği:

Öncelikle belirtilmesi gereken özellik geleneksel türlerin “çerçeve sahne” formunda bulunmadığıdır. Bilindiği gibi Batıda sanat, özellikle Rönesans’tan sonra merkezi perspektife göre örgütlenmeye başlamış, bizim “İtalyan Sahne” ya da “çerçeve sahne” dediğimiz sahne formunun ortaya çıkışı da bu gelişmenin tiyatrodaki yansıması olmuştur. Rönesans’tan itibaren artık her türden sanat “göz”ün merkezde olduğu bir görme biçimine göre örgütlenmeye başlamış, tiyatrodaki sahne üzerindeki estetik örgütlenme tam orta-

daki koltuk (kralın koltuğu) baz alınarak gerçekleştirilmeye başlamıştır. Bu yapının 19. Yüzyılın sonunda aldığı hal, bize çok net bir manzara sunuyor: Seyirciyi karşısına alan ve onu “karanlıkta” bırakarak seyirciye göre daha yüksek bir konuma ve bir “aydınlığa” yerleşmiş bir oyuncu grubu. Kaba haliyle bu form bile bize, seyirci ile oyuncu arasındaki bir hiyerarşiyi ima ediyor. Seyircinin karanlıkta ve aşağıda, oyuncunun ise aydınlıkta ve yüksekte bulunması, neden tiyatronun “eğitici, öğretici, aydınlatıcı” gibi sıfatlarla tanımlanmaya çalışıldığını biraz olsun anlamamızı sağlıyor. Tanzimat’tan günümüze, tiyatroyu bir “öğretmen” misyonuyla tanımlayanların kafalarında bu türden bir mekânsal bir imgenin olduğunu görmemiz gerekiyor.

Ortaoyunu ise seyirci ile oyuncu, seyir yeri ile oyun alanı arasında böyle bir hiyerarşi oluşturan bir mimariye ihtiyaç duymaz; tıpkı Rönesans öncesi halk tiyatrolarında da benzeri niteliklerini görebileğimiz gibi, seyircisini karşısına almaz; ona üstten bakacak bir konuma yerleşmez. Oyunu, seyircinin kendisini her yandan görebileceği bir şekilde “ortada” kurar. Böylece seyircisiyle uzamsal bir eşitliği sağlamış olur.

Bu eşitlik düşüncesi yalnızca uzama / mekana ilişkin bir durum değildir. Oyuncu ile seyirci arasında da benzer bir eşitlik ilişkisi kurulmaya özen gösterilir. Bu neredeyse tüm geleneksel Doğu sanatlarında gördüğümüz bir tavidir. Sanatçının belirli bir mütevazılık sınırında kalması (kendini dışavurumdan sakınması, hatta bundan hicap duyması), Doğulu sanatçıların olmazsa olmaz ilkelerinden biridir. Bu çerçevede oyunun başında ve sonunda seyirciye oldukça alçak gönüllü bir biçimde seslenirler. Örneğin Ortaoyununda, oyunun başında Pişekar, zurnacıya “...falanca oyunun taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın, seyircilerimiz de zevk alsın” der. Oyun bittiğinde, Karagözde de olduğu gibi, oyun boyunca –eğer varsa- “yapılan hatalardan dolayı” özür dilenir. Sevinç Sokullu, bu tavrı “seyirciye yaltaklanma”, dolayısıyla seyirci-oyuncu arasındaki dengeyi bozan bir anlayış olarak yorumlar.³³ Bu durumu, yukarıda da açıklamaya çalıştığım gibi “yaltaklanma”

33 Sevinç Sokullu, “Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Düşünmek”, **Türkiye’de Tiyatronun Yolculuğu: Sevda Şener’e Armağan**, Haz.: Süreyya Karacabey, A.Ü. Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları, 2010, s.337. Sokullu söz konusu yazıda, Ortaoyununun oyunculuk tavrı ve anlayışını şimdiki tiyatromuza örnek olarak almayı hatalı bulur. Buna karşın önerdiği yol, Ortaoyununun bazı biçimsel özelliklerinin benimsenmesi gerektiğidir. Batılı anlamda tiyatronun da “tavır ve

yerine Doğulu bir üslup olarak, popüler halk tiyatrosunun tipik bir özelliği olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Ayrıca geleneksel oyuncunun ya da Karagöz ustasının, bir an için, oyunun başında ve sonunda “seyirciye yaltaklandığını” düşünsük bile oyun boyunca seyirciye “laf atması”, onu “taşlaması”, “iğnelemesi” görece bir denge sağlamaktadır.

İster seyirciye “yaltaklansın” isterse onunla eşit bir ilişki kursun, her iki durumda da Ortaoyunu ya da Karagöz gibi bir türün “ideolojik bir aygıt” olarak kullanılamayacağı ortadadır. Çünkü (Sokullu’nun yorumunu da bir an için kabul edelim) “seyircisine yaltaklanan” ya da seyircisiyle her bakımdan “eşit” olmaya çalışan bir tiyatro daha baştan bir “kürsü” olma, seyirciye doğru yolu gösterecek onu aydınlatacak bir “öğretmen” olma vasfına sahip olamayacağını bize kanıtlamaktadır. Oyunların içeriğine baktığımızda da geleneksel türlerin, “seyirciye öğretmenlik yapma” gibi bir niyetlerinin olmadığını görürüz.

Hiyerarşi Yokluğu ve Çokkültürlülük:

Ortaoyunu da Karagöz de böyle bir “niyet” besleyecek bir yapıya sahip değildi. Öncelikle geleneksel oyunlar birçok tür ve formu ve ayrıca imparatorlukta yaşayan bütün figürleri içinde barındırıyordu. Edebi türlerin (gazeller, şiirler, sözlü atışmalar, nazireler, maniler, atasözleri, tekerlemeler), çeşitli müzik ve şarkıların (Türk sanat müziği, Türk halk müziği), ve çeşitli dansların (çengiler, köçekler, curcunabazlar) bir araya rahatlıkla gelebildiği geleneksel oyunlarda, aynı zamanda imparatorluk bünyesinde bulunan bütün etnik (Arnavut, Acem, Laz, Kürt, Çerkez, Ermeni, Arap, Türk vs.), dini (Hıristiyan, Müslüman, Yahudi vs.) ve toplumsal sınıf, grup ve tipler (aydınlar, halktan kişiler, esnaf takımı, züppeler, kabadayılar, esrarkeşler, vs.) Ortaoyunu meydanında / Karagöz perdesinde kendilerine eşit derecede yer bulabiliyorlardı. Oyunlardaki her figür kendi kültürel, sınıfsal ya da dini kimliğiyle (kıyafet, ağız, şive vs.) sahnede yer alıyor ve aralarında hiçbir şekilde bir hiyerarşi bulunmuyordu. Sanırım bu durum neden, geleneksel

anlayışı” yerine sadece biçimsel özelliklerinin benimsenmeye, taklit edilmeye çalışıldığı ülkemizde benzer bir sürecin kendi geleneksel tiyatromuza da uygulanması talebinde, kanımca üzerinde düşünülmesi gereken bir neden yatıyor. Herhangi bir gelişmeyi salt biçimsel olarak almak, onun altında yatan felsefeyi, onu ortaya çıkaran anlayışı anlamadan formu adapte etmeye çalışmak sadece bir yanı eksik bir girişim olarak kalmaz mı?

türlerin bir “ideolojik aygıt” olarak işlev göremeyeceğini az da olsa açıklıyor: Yeni kurulması planlanan devlet tasarımında belirgin bir hiyerarşinin varlığı kabul ediliyordu. Sünni-Müslüman-Türkler hiyerarşinin tepesinde yer alacak, diğerleri de ya bu gruba benzemeye çalışacaklar (asimile olacaklar) ya da hiyerarşide aşağı konumlarda yer almayı baştan kabul edeceklerdi. Oysa geleneksel tiyatrodaki figürler arasında hiçbir hiyerarşik düzen bulunmadığı gibi, bütün bu figürler, basitçe “iyiler ve kötüler” düalizmine dayanan manicheist bir dünya tasviri içinde de yer almazlar. Figürlerden hiç biri “kötü” değildir, ama aynı zamanda “iyi” olarak da yorumlanmazlar. Ortaoyunu meydanına ya da Karagöz perdesine çıkan bütün figürler, eşit derecede “alaya alınır”, belirli derecede bir nüktenin konusu olurlar. Oyunların başkışileri diyebileceğimiz Karagöz/Kavuklu ve Hacivat/ Pişekâr da dâhil olmak üzere hiç kimse seyirciye “örnek” olabilecek bir figür değildir. Örneğin Karagöz / Kavuklu figürleri saf, kaba, cahil, kurnaz, fırsatçı özellikleri gösterirken Hacivat / Pişekâr da düzenci, bilgiç, ağdalı konuşma meraklısı, sömürücü ve cimridir. Diğer figürler de bu türden klişe niteliklerle sahnede gösterilirler: Yahudi kurnaz ve yaygaracıdır; Çelebi züppe, çapkın ve mirasyedir; Zenneler aşüfte ve dolapçı; Acem palavracı ve kendini beğenmiş; Türk algılama sorunlu ve budala olarak resmedilir.³⁴

Doğaçlama Tiyatro: Denetim Sorunu:

Geleneksel tiyatronun neden ideolojik bir aygıt işlevi göremeyeceği dolayısıyla pozitivist düşünceye sahip aydınlar tarafından neden küçüm- sendiğine ilişkin bir başka neden olarak geleneksel tiyatronun doğaçlamaya dayalı oluşu gösterilebilir. Tiyatroyu “pedagojik bir araç”, ideolojik “beyin yıkama merkezi” ve “politik bir kürsü” olarak gören aydınlar için doğaçlamaya dayalı bu türlerin hiçbir kullanım değeri yoktu. Öncelikle böyle bir tiyatronun denetlenmesi mümkün görünmüyordu. Batıdan gelen tiyatrodaki, başka bir deyişle “kitaplı tiyatrodaki” ise neyin ne şekilde seyirciye söyleneceği önceden tespit edilebiliyor ve duruma göre metne müdahale edilebiliyordu. (Yeni Osmanlı aydınlarının Osmanlı Tiyatrosu’ndaki “edebi kurul” vasfıyla üstlendikleri işlevleri de buydu.) Dolayısıyla metinsiz, basit bir kanava dışında tamamen doğaçlamaya dayanan geleneksel sanatın, “toplum mühendisliği” hedefiyle yola çıkan aydınlar için hiçbir değerinin

³⁴ Ortaoyunu’nda ve Karagöz’de figürlerin özellikleri için bkz. Cevdet Kudret, **Ortaoyunu**, c. 1., İnkılap Yayınevi, 1994, s. 62 vd. ve Metin And, **1985**, s. 468-487

olmaması anlaşılabilir bir durumdur. Üstelik geleneksel tiyatronun tabiri caizse “doğrucu”, “siyaseten doğrucu” bir tiyatro olmadığını; seyirciye “ahlaklı”, “iyi bir vatandaş” olmayı, “vatanı sevmeyi” vs. öğütleyecek bir yapısının olmadığını da burada hatırlamak gerekir. Gerek Ortaoyununda gerekse Karagözde “olumlu” tek bir figürün varlığından bile söz etmek mümkün değildir. Hiçbir figür, seyircinin özdeşlik kurabileceği bir özellik göstermediği gibi oyunların yapıları da buna izin vermez. Esrar, afyon ve içki içmeler, açık saçık konuşmalar, hatta phallus’lu Karagözler, yolsuzluk, dolandırıcılık, boynuzlama gibi temalar bu oyunların başlıca motifleri olmuşlardır. Hiçbir oyunun sonunda da –bugün yapıldığı gibi- “siz siz olun böyle şeyler yapmayın” mesajı verilmez.

Çok Kültürlülükten “Tek Millet”e:

İster dini, ister etnik isterse sınıfsal olsun her toplumsal figürün kendi kültürel ve ontolojik kimliğine göre var olabildiği geleneksel sahne, bu özelliğiyle tam anlamıyla, “çok dilli”, “çok uluslu” ve “çok kültürlü” bir tiyatro örneğidir. Dolayısıyla tam da “imparatorluğun” siyasi, kültürel ve toplumsal yapısına uyan bir sanatsal türdür.

İmparatorluğun bu yapısı, 19. yüzyılın başından itibaren çözülmeye ve dağılmaya başladığında özellikle yüzyılın sonunda iyice belirginleşen “tek dilli” ve “tek millete dayanan” ulus devlet modeli kurtarıcı bir düşünce olarak belirmeye başlamıştı. Artık bu noktadan sonra geleneksel türler gibi çok kültürlü, bugünkü tabirle “toplumun mozaiğini” yansıtan bir sanat türünün kendine varlık alanı bulması çok zordu. Karagöz ve Ortaoyunundaki bütün figürler 19. yüzyıl boyunca birbirlerine düşman hale gelecek, tabiri caizse meydan Karagöz ile Hacivat’a, Kavuklu ile Pişekâr’a kalacaktır. Bu süreci çok kısaca özetlemeye çalışacağım:

1863’te Ermeniler, Osmanlı meşrutiyet rejimine de esin kaynağı olacak bir Anayasa yapmışlar ve ulus bilincini yaymaya başlamışlardı.³⁵ Yeni Osmanlılar’ın Batılı anlamda tiyatroya duydukları bu yoğun ilginin, tiyatroyu ideolojik bir aygıt olarak kullanma arzularının ardında yatan sebeplerden biri de buydu. Yeni Osmanlılar, hem Ermeniler’in ulusal aydınlanma

35 Bu konuda bknz. Erik Jan Erich Zürcher, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, Çev: Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, 2000, s. 95 vd.

hareketine öykünmek, hem de Ermeni'leri kontrol edebilmek amacıyla Osmanlı Tiyatrosu'na "edebi kurul" sıfatıyla dahil oldular.³⁶ Fakat Osmanlı Tiyatrosu'nun 10 yıllık imtiyazı döneminde (1870-1880) Anadolu'da yerel Ermeni isyanları görülmeye başladı. 1878 yılından sonra Ermeni meselesi Rusya ve İngiltere'nin Osmanlı'ya siyasi olarak müdahale edebilmesinin bir aracı haline geldi. Osmanlı Devleti Ermeni'lerin özerklik talepleri karşısında şiddet uygulamaktan başka bir çözüm bulamıyordu. Talat Paşa anılarında bunun gerekçesini şöyle ifade ediyordu:

Osmanlı İmparatorluğu Türkler, Araplar, Kürtler, Ermeniler, Rumlar, Bulgarlar, Sırlar vesaire gibi muhtelif kavimlerden mürekkep olduğundan Ermeni programına göre siyasi bir muhtariyetin kabulü diğer milliyetlere de aynı şekilde bir teşkilât kurmak hakkını verecektir. Bu ise yalnız memleketteki birliği bozmakla kalmaz belki altı yüz seneden beri imparatorluğun üzerine kurulmuş olduğu temelleri de yıkarak imparatorluğu inhitata (çöküşe) doğru götürebilir.³⁷

Talat Paşa'nın sözünü ettiği uluslardan Bulgarlar da çok geçmeden 1876'da isyan edecekti. Osmanlı Devleti yaklaşık 12-15 bin arası Bulgarı öldürerek bu isyanı bastıracak; fakat bu, Avrupa'da büyük bir tepkiyle karşılanacaktı. 1878'de Ruslarla yapılan savaşın ardından imzalanan Ayestefanos antlaşmasıyla Bulgaristan özerklik elde ederken, Sırbistan, Karadağ ve Romanya bağımsızlıklarını ilan ettiler. Doğu Anadolu'daki birçok vilayet de Rusya topraklarına katıldı. 1878'deki bu toprak kaybı imparatorluk sınırlarının neredeyse üçte biri, nüfusun da %20'sine karşılık geliyordu.³⁸ Bu toprak kaybının toplumsal sonuçları ağır oldu. 800 bin ile 1,5 milyon civarında Müslüman Balkanlardan ve Kafkasya bölgesinden Anadolu'ya göç etti. Bu göçler gayrimüslimlere karşı büyük bir nefreti de beraberinde getirmişti. 1890'lı yılların başında ortaya çıkan Ermeni isyanları, Kürtlerden kurulan Hamidiye Ordusu tarafından çok kanlı bir şekilde bastırıldı. Bütün bu olaylar geleneksel tiyatrodaki birçok figürün daha 19. yüzyıl bitmeden birer nefret objesi haline geldiklerinin kanıtıdır. Yeni kurulacak

36 Yeni Osmanlılar ve Osmanlı Tiyatrosu arasındaki ilişkiyi, Karnik Stephanyan "Vartovyan Tiyatrosu" adlı yazısında bu açıdan ele almaktadır. Bknz. Karnik Stephanyan, **Vartovyan Tiyatrosu**, <http://www.bgst.org/tb/egitim.asp?id=11&bn=108>

37 Hüseyin Cahit Yalçın, **Talat Paşa'nın Hatıraları**, Cumhuriyet Yayınları, 1998, s. 54

38 Zürcher, 2000, s. 122.

olan Cumhuriyet'in ideolog kadroları da Osmanlı'nın son dönem siyasetini belirlemiş olan İttihat ve Terakki'nin milliyetçi, pozitivist ve merkezi iktidar yanlısı politikalarını miras alacaktır. “Çokkültürlü” bir toplumsal yapının doğal bir ürünü olan geleneksel tiyatronun bu gelişmeler bağlamında daha fazla hayatta kalma şansının bulunamayacağı açıktır.

Sonuç Yerine:

19. yüzyılda yaşanan ve makale boyutlarını aşmamak için fazla ayrıntısına giremediğimiz gelişmeler göz önüne alındığında geleneksel tiyatronun ölümünü yalnızca Batılı anlamda tiyatronun Osmanlıya girişine bağlamanın eksik kaldığı görünmektedir. Bu dönemde devlet bir değişim sürecine girmiş, değişimin itici güçleri yeni devlet için yeni ideolojik aygıtlar bulma ve kullanma çabasına yönelmişlerdir. Bu çerçevede, Batılı anlamda tiyatro formu, değişim yanlısı aydınlar tarafından, pozitivist dünya görüşlerini gerçekleştirebilecekleri etkin bir araç olarak algılanmıştır. Geleneksel tiyatro ise hiyerarşik olmayan ve çokkültürlü yapısı yüzünden bu türden pozitivist amaçlar için uygun görülmemiştir. Birçok aydın tarafından değersiz görülmesinin, hata aşağılanmasının sebeplerinden biri de budur. Diğer taraftan 19. yüzyılda yaşanan değişimler arasında en trajik sonuçları olan değişim ise yükselen milliyetçilik düşünceleriydi. İmparatorluk bünyesinde görece özerk bir şekilde yaşayan birçok ulus birer birer bağımsızlıklarına kavuşmuşlardı. Fakat bu bağımsızlaşma binlerce insanın katledildiği isyanlar ve savaşlar neticesinde gerçekleşmişti. Bu olaylar, halklar arasında kapanması güç bir nefret duygusu doğurmuştu. Bu kadar büyük bir şiddetin ortasında Karagözü ya da Ortaoyununu seyreden toplumun artık adları “vatana ihanetle” anılan Arap, Ermeni, Rum, Yahudi ve Frenk ve hatta Kürt tiplerine gülmesi beklenemezdi. Bu milletlerin adları anmak bile şiddeti doğurmaya yetiyordu. (Bugün bile bu adların, günlük dilde, deyim ve atasözlerinde aşağılayıcı bir şekilde kullanıldığına, hala açık bir nefret söyleminin konusu yapıldıklarına şahit oluyoruz.)

Dolayısıyla geleneksel türlerin neden öldüğü sorusu, içinde “kör bir nefret”, “acımasız bir şiddet” ve “abartılı bir gururdan” oluşan bir tarihe derinlemesine bakmayı da beraberinde getiriyor. Böyle bir tarihle hesaplaşmadıkça geleneksel tiyatronun hayaleti de zaman zaman hortlamaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Althusser, Louis, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev: Yusuf Alp - Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, 2002.
- And, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İnkılap Kitabevi, 1985.
- And, Metin, **Orta Oyunu Yaşayabilir mi?**, Devlet Tiyatrosu, Sy. 12, Şubat 1961.
- And, Metin, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu: 1839-1908**, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1972.
- Balay, Metin, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, MitosBOYUT Yayınları, 1995.
- Baltacıoğlu, İ. Hakkı, **Orta Oyunu Nasıl Dirilir?**, Yeni Adam, 1940, sy.278
- Bozok, Hüsamettin, **Orta Oyunu Dirilebilir mi?**, Serveti Fünun (Uyarmış), 1939, sy: 2244/559
- Çalışlar, Aziz, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı, 1995.
- Çalışlar, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, MitosBOYUT Yayınları, 1993.
- Girard, Rene, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, Çev: Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, 2001.
- Güçbilmez, Beliz, **Türk Tiyatrosunun Huzursuz Rahmi Yahut Namık Kemal Melodramında Histeri**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 2009, Sy. 28.
- Güllü, Fırat, **Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar**, BGST Yayınları, 2008.
- Güntekin, Reşat Nuri, **Tiyatro İle İlgili Makaleleri**, Haz.: Kemal Yavuz, Kültür Bakanlığı, 1976
- Gürbilek, Nurdan, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, 2001.

- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, **Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri**, Haz.: Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, 1998.
- Karacabey, Süreyya, **Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1995, Sy. 12.
- Kudret, Cevdet, **Ortaoyunu**, c. 1., İnkılap Yayınevi, 1994.
- Mardin, Şerif, “Yeni Osmanlı Düşüncesi”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce C.1: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi**, Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İletişim Yayınları, 2009.
- Sayın, Zeynep, İmgenin Pornografisi, Metis Yayınları, 2003
- Shayegan, Daryush, **Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, Çev: Haldun Bayrı, Metis Yayınları, 1991.
- Sokullu, Sevinç, “Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Düşünmek”, **Türkiye’de Tiyatronun Yolculuğu: Sevda Şener’e Armağan**, Haz.: Süreyya Karacabey, A.Ü. Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları, 2010.
- Stephanyan, Karnik, **Vartovyan Tiyatrosu**, <http://www.bgst.org/tb/egitim.asp?id=11&bn=108>
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Tevfik, Ebuzziya, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, Hürriyet Yayınları, 1973.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, **Talat Paşa’nın Hatıraları**, Cumhuriyet Yayınları, 1998.
- Zizek, Slavoj, **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2012.
- Zürcher, Erik Jan Erich, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, Çev: Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, 2000.

GELENEKSEL TİYATRONUN ÖLÜMÜ

Öz

Geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin ne zaman ve nasıl ortaya çıktıklarına dair bilinmeyen noktalar çok fazladır. Örneğin Karagözün Mısır'dan mı yoksa Çin'den mi geldiği konusunda kesin konuşabilmemiz için yeterli kaynağımız yok. Aynı şekilde Ortaoyununun bir 17.yy buluşu mu yoksa Selçuklularda da görülen bir oyun sanatı mı olduğu konusunda da bilgi ve bulgularımız netleşmiş değildir. Geleneksel türlerin kaynağına/ kökenine ilişkin bu belirsiz durum, onların ortadan kayboluşları, başka bir ifadeyle "ölümleri" konusunda da niteliğini korumaktadır. Türkiye tiyatro yazın ve eleştirisinde, yakın tarihimize ilişkin bir "vaka" olmasına rağmen geleneksel türlerin neden "öldüğüne" dair tatmin edici bir cevap bulamıyoruz. Cevapların neredeyse tamamı ölüm nedenini Batılılaşmaya bağlayarak geçiştirmiş görünüyor. Geleneksel türlerin ölümünde etkili olduğu söylenen Batılılaşma olgusu, bu literatürde çok yüzeysel bir şekilde ele alınmıştır. Oysaki "türlerin ölümünü" anlayabilmemiz için Batılılaşma olgusuna çok yönlü yaklaşmalı ve Batılılaşmanın yol açtığı farklı dinamiklerin süreçte nasıl etkili olduğu üzerine tartışmalıyız.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, geleneksel tiyatro, Karagöz, Ortaoyunu, Türk tiyatrosu

THE DEATH OF THE TRADITIONAL THEATRE

Abstract

There are many unknown issues about when and how the various genres of the Popular Turkish Theatre emerged. For example, we do not have enough resources on whether Karagoz came from Egypt or China. Likewise, we do not have precise knowledge on whether Ortaoyunu is a 17th century invention or a play genre from the Seljuk's. This ambiguity about the origins of Popular Turkish theatre continues about their disappearance, in other words their "deaths". Although this "event" happened in recent history we cannot find a satisfactory explanation on the "death" of the popular Turkish theatre in the literature. Most of the explanations avoid profane problematization and focus on Westernization as the main reason of the

death. In this literature, Westernization -as the reason of the death of the popular genres- is handled in a superficial way. However, in order to understand the death of the popular genres, we should have a more sophisticated perspective on Westernization and discuss how various dynamics caused by Westernization are influential in the process.

Key Words: Modernization, Traditional theatre, Karagoz, Ortaoyunu, Turkish Theatre