

TANZİMAT VE MEŞRUTİYET DÖNEMİ OYUN ÖNSÖZLERİNDE TİYATRO DÜŞÜNCESİ*

THE IDEA OF THEATRE IN THE PREFACES OF TANZİMAT AND MESRUTİYET PERIOD DRAMAS

Dr. Çiğdem KILIÇ^a

ÖZET

Bu makale ile Türk Tiyatro bilgisinin oluşumunda Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yazılmış olan oyun önsözlerinin incelenmesi yoluyla elde edilmiş olan bilgiler ortaya konmaktadır. 1859-1923 yıllarına ait oyun önsözlerinin çeviriyazısı ve incelemeleri sonucu yapılan saptamalar, çözümleyerek ilk tiyatro kaynaklarının, bir anlamda Türk tiyatro kuram bilgisini oluşturan bu temel yapı taşlarının bugüne dek çizdiği yol ve etkileri ve tiyatro düşüncesini oluşturan görüşler saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk Tiyatrosu, Oyun Yazarlığı, Önsöz, Tanzimat, Meşrutiyet

ABSTRACT

In this article, the information that is obtained through the examination of the prefaces of Tanzimat and Mesrutiyet Period dramas in the formation of the Turkish theatre knowledge will be presented. It is attempted to determine the course and influence of the first resources of theatre, in other words the basic constituents of the theoretical knowledge on Turkish theatre and the views that form the idea of theatre through the analysis and transcription of the prefaces of dramas staged between 1859-1923.

Keywords: Turkish Theatre, Playwriting, Preface, Tanzimat, Mesrutiyet

* Bu makale, Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözlerinin Çözümlemesi ve Sonuçları (1859-1923) adlı, 2009 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı'na bağlı olarak tamamladığım doktora tezimin bir bölümünden derlenmiştir.

^a Dr. Çiğdem Kılıç, Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Öğretim Görevlisi

Giriş

Oyun önsözleri, oyun yazma aşamasından, ilk defa kullanılan terimsel sözcüklerden, yazarların oyun yazarken karşılaştıkları sıkıntılardan bahseden, dönemin oyun konularından, eleştiri yöntemlerine kadar tiyatro ile ilgili bilgileri içeren önemli kaynaklardır. Niyazi Akı'nın Türk tiyatrosu ile ilgili bilgilerin incelenmesi adına ilk bakılması gereken nokta olarak gösterdiği oyun önsözleri, tiyatro bilgisinin de ilk izlerini taşıyan, bugün yaşanan sorunların temellerini gösteren, önemli birer belge olarak, bilgi kaynağı olarak karşımızda durmaktadırlar.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi oyun önsözlerini incelediğimizde, öncelikle önsöz yazmanın bir geleneğe dönüştüğünü görmekteyiz. Bu anlayışın bir gelenek oluşturması düşüncesi bu çalışma ile değerlendirilirken önsözlerdeki düşünceler de sınıflandırılarak belirlenmiştir. Yüzelli yıl öncesinden başlayan bu geleneğe ait bilgilerle Türk tiyatrosunda yaşanan sıkıntılar saptanırken varılan sonuçlarla bugüne de ışık tutulmaya çalışılmıştır.

Bu iki döneme ilişkin incelemelerden, çözümlenmelerden elde edilen sonuçları, saptanan özellikler altında toplamak, sınırların çizilmesi adına bir takım zorlukları da beraberinde getirmektedir. Ne var ki bu kesin sınırlarla ayrılmayacak olan özelliklerin bir tasnifle belirlenmesi hem varılan sonuçlar adına hem de genel olarak önsözlerin değerlendirmesi ve önsözlerin Türk tiyatrosunun ilk bilgilerini taşıdıklarını göstermek, ortaya koymak ve bugün Türk tiyatrosuna önsözler aracılığıyla da bakabilmek adına yararlı olacaktır.

Çalışmamızla incelediğimiz, çözümlenmeye çalışarak, Türk tiyatro bilgisine yönelik araştırmalar yönünden bugüne değin değerlendirilmemiş bu alanı, daha geniş bir incelemeye açarken önsözlerin içeriklerini tiyatro bilgisi açısından şu başlıklar altında toplayabiliriz:

A.Tiyatro - Toplum İlişkisi Üzerine Görüşler

- Sanatta Bitmeyen Tartışma: Halka İnmek mi, Halkın Seviyesini Yükseltmek mi?
- Tiyatroda Amaç, Eğlence mi, Eğitim mi Olmalıdır Tartışmasının Önsözlerdeki Yansıması

B. Tiyatro Düşüncesi Üzerine Görüşler

- Oyun Önsözlerinde Edebiyat-Tiyatro İlişkisi
- Oyun Yazımında Görülen "Taklit" Anlayışının Önsözlere Yansıması
- Oyunların Konuları Üstüne Yapılan Değerlendirmelerin Önsözlerde Görülmesi
- Oyun Önsözlerinde "Milli Tiyatro" Tartışmaları
- Oyun Önsözlerinde Eleştiri Anlayışının İlk İzleri
- Oyun Önsözlerinde Oyuncu ve Seyirci Olgusuna Bakış
- Tiyatro Terimlerinin İlk Kez Kullanıldığı Alanlar Olarak Oyun Önsözleri

A. Tiyatro - Toplum İlişkisi Üzerine Görüşler

Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde, toplumun yaşadığı değişim, yazarların topluma bakış açısı ve halkın bu değişim ve dönüşüm sancısı romanların, tiyatronun konusu olmasının yanında oyun önsözlerinde de iki ana başlık altında toplayacağımız ve tiyatroyu da konu alan bir özellik göstermektedir.

A.1. Sanatta Bitmeyen Tartışma: Halka İnmek mi, Halkın Seviyesini Yükseltmek mi?

Türk edebiyatında aydın ve halk çelişmesini Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet'ten günümüze kadar iki ayrı noktada görmekteyiz.¹ Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerini içine alan ilk devrede Batılılaşma fikrinin yerleşmeye başlamasıyla aydınlarla halk arasında da bir takım düşünce ayrılıkları oluşmuştur. Cumhuriyetten sonra ise aydınlar yeni açılımlara gitmişler, anlaşılama, aydın yalnızlığı gibi düşüncelerle halktan zaman zaman kopukluklar yaşamışlardır. Yine Tanzimat dönemi sanatçıları, uygulamada olmasa da düşüncede halkın anlayacağı bir dilin kullanılması gerekliliğini savunmuşlar², halkın diliyle halkı aydınlatmaya çalışmışlar, onların seviyelerinde yine onlara seslenmenin arayışlarına girmişlerdir.

Bir yanda karşılarında yeni bir tür olarak Batılı tiyatro ürünleri, diğer yanda geleneksel tiyatronun, metinsiz ve güldürüye dayanan oyunları; etkilenme ve etkileme açısından ister istemez seyirci için de yazarlar için de zorlayıcı olmuştur. Daha çok güldürüye dayanan seyir anlayışına alışan seyirci topluluğuna, yeni bir türü, kuralları olan, kendi içinde bütünlüğü ve mesaj kaygısı olan bu türü öğretmeye, anlatmaya çalışmak oldukça zorlu bir süreci yaşatmıştır. Bu süreçte ise akıllarda halkın seviyesine mi uygun yapıtlar vermek yoksa halkı belirli bir seviyeye mi çekmeye çalışmak, buna uygun yapıtlar mı vermek düşüncesi çok belirgin olarak önplana çıkmıştır. Bu tartışma özünde salt tiyatronun sorunu da değildir. Türk romanının gelişiminde de benzer ikililik yaşanmıştır. Mehmet Kaplan'ın, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarındaki tipleri incelerken yazdığı şu sözler, aydın anlayışında halka hitap etmenin özensizlik ve kalitenin düşmesi olarak nitelendirildiğinin bir göstergesidir: *"Gazetelere roman yetiştirmek için durmadan yazı yazmak mecburiyetinde kalan Hüseyin Rahmi, biraz da halka hitap etmesi dolayısıyla eserlerinin yapısına ve üslûbuna fazla itina etmemiştir."*³

Bu gelişmelerin yaşanması kültürel tarih sürecinde doğal olarak karşılanmaktadır. Bir geçiş sürecinde yaşanan ikilemler ister istemez olacaktır. Fakat bu ikilemlerin günümüze ne kadar aksettiğine bakarsak, bunların Cumhuriyetten sonraki dönemlerde de dikkat çekici boyutta olduğunu görürüz. Kültürel ikililiği yaşayan aydınların düşünceleri ileri dönemleri de etkilemiştir. İster istemez bu akıl karışıklıkları yapıtlara da etki etmiştir. Aynı zamanda görüşlerimizi paralel götürmemiz gerekmektedir. Çünkü bu düşünce tarzının, toplumun yenileşme hareketlerinin olduğu bir döneme denk gelmesi, siyasal ve sosyal ortamın her türlü yatarıcı düşünce ve yapıt anlamında etkili olduğunu düşünürsek, dönem yazarlarının da bu bağlamda hareket ettiğini ve dönem için en doğru görülen şeyi yapmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz. Bu noktada bir suçlamaya gitmek değil, nedenleriyle algılamaya çalışmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

¹ Türk Edebiyatında Tanzimattan bugüne süren aydın-halk çelişkisi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Rıza Bağcı, **Bizim Edebiyatımız –Nesiller, Şahsiyetler, Eserler-**, Kaynak Yayınları, İzmir, 1997, 231-237 s.

² Efdal Sevinçli, **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, Arba Yayınları, İstanbul, 1990, 47-48 s.

³ Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995, 460 s.

A.2. Tiyatroda Amaç, Eğlence mi, Eğitim mi Olmalıdır Tartışmasının Önsözlerdeki Yansıması

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi önsözlerinde tiyatronun eğlence amaçlı mı yoksa fayda amaçlı mı olacağı düşüncesi en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Bu noktada farklı görüşlere sahip olan yazarlar, kimi zaman tiyatroyu sadece eğlence amaçlı olarak görseler de tiyatro ile geniş kitlelere ulaşma düşüncesi ve tiyatronun eğlendirirken eğitime düşüncesi onları fayda amacını da yapıtlarında taşımaya ve ilerleyen dönemlerde bu düşünceyi savunmaya itmiştir.

Batılı anlamda tiyatro yazma anlayışının başlamasıyla, yazarlarımızın geleneksel tiyatromuza karşı olumsuz eleştirileri de önsözlerde dile gelmeye başlamıştır. Özellikle Ortaoyunu'nu eleştiren yazarlar, sözlerin kaba oluşundan, laf kalabalığı olduğundan bahsetmek de oyunların bir ders vermektan çok güldürmeyi, ama düşünmekten öte sadece eğlence amaçlı güldürmeyi hedeflemelerinden duydukları rahatsızlıkları dile getirmektedirler. Ortaoyunu ve Karagöz'de, erotizme, müstehcenliğe varan sözlerin, göndermelerin olması, bu düşüncelerini pekiştirmektedir.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi yazarları, Namık Kemal'in öncülüğünde çok sert değerlendirmelerle geleneksel Türk tiyatrosuna karşı çıkmaktadırlar. Kimi yazarların oyun yazmaya cesaretlenmesindeki bir neden de kaba, terbiye dışı diye tarif ettikleri sözlerin olduğu bu seyirlik oyunlarımızın varlığıdır. Bu oyunları gördükten sonra Batılı tarzda oyun yazma isteği artmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunun seyirlik oyun anlayışı çerçevesinde sahelenen oyunlara karşı olumsuz bakış açısı, bu oyunların kaba hatlı güldürüler olduğu düşüncesi, yazarların bir çoğunu, halkın bunlarla eğitemeyeceği anlayışına götürür. Bu tartışmaların özünde, gelenekselden yararlanma ve Batılı oyunları taklit etme, Batı oyunları tarzında ürünler verme boyutunda Türk tiyatrosunda bugün de bu tartışmaların sürdüğünü görmek oyun yazarlığımızın konu, kişi ve dil açısından karşılaştığı tartışmalı ortamın ilginç bir göstergesidir.

Mehmet Rifat'ın, **Görenek** oyununun **İftitah** başlıklı önsözünde, *Eğlencelerin en edib-ânesi*⁴ olarak tanımladığı tiyatronun eğlendirirken öğretme anlayışının izleri görülmektedir. Halkı eğitmek için seçilen tiyatronun hem geleneksel tiyatronun oyun anlayışına alışmış olan, eğlencenin, güldürünün bol olduğu bir sistemle halkı çekeceğine hem de daha geniş kitlelere ulaşılacağına inanılmaktadır.

Yine **Kanun-ı Aşk** oyununun önsözünde geçen; *"Kitabım iki güzel dudağı olsun, güldürür ise gayretim faydesi hasıl olmuş olmaz mı?"*⁵ sözleri, eğlenerek öğretmeyi amaçlayan yazar görüşlerinin olduğunu gösteriyor.

Bu çabaların hepsi, tiyatronun basit bir eğlence aracı olmadığını, faydalarının eğitim, öğrenim, gelişme yönünde oldukça fazla olduğu, bu açıdan bakılınca mutlaka gerekli olduğu düşüncesini yaymak ve göstermek içindir.

Bu düşüncelerin yanında, farklı bir düşünce anlayışı var ki o da Mehmed Burhaneddin gibi isimlerin tiyatronun ne kadar fayda amacı taşısa da eğlendirmekten öteye geçemeyeceğine ilişkin görüşleridir: *"İşte tiyatrolar da -ne derecede ibret-âmiz olsa- yine eğlencelikten çıkamaz, fakat âlem-i medeniyetde bahş ettiği istifâdeye nazaran isrâf ve sefâhâti reddeden bir eğlencedir her ilm ü fende olduğu gibi, tiyatronun da, bir*

⁴ Mehmed Rifat, **Görenek**, 1873.

⁵ **Kanun-ı Aşk** (Yazarı Bilinmiyor), Matbaa-i Ebuziyya, İstanbul, 1883.

*mevzûu bir de gâyesi vardır.*⁶ Fakat burada da şu noktanın altını çizmek gerekmektedir. Burada söz konusu olan eğlence anlayışı kaba, argo sözlerin olduğu, sadece güldürmek için, halka iyi zaman geçirtmek için düzenlenmiş oyunların sahnelendiği bir oyun anlayışına dönüşmemektedir. Sadece oyunların ne kadar eğitici olsa da özünde eğlenceyi de barındırdığı ve halkın bu noktadan oyunlara bakacağı anlayışı yatmaktadır.

B. Tiyatro Düşüncesi Üzerine Görüşler

Geleneksel Türk tiyatrosunda bugüne varan süreçte tiyatroya bakış açısı dönemden döneme hatta yazardan yazara farklılık göstermektedir. Geleneksel Türk tiyatrosunun eğlenceye dönük yapısı Tanzimat'la birlikte değişime uğramış, gerek konu gerek dil gerekse tiyatronun algılanışı başka bir boyuta taşınmıştır. Bu farklı algılamalar, dönemin tiyatro üzerine tartışmaları oyun önsözlerinde de görülmektedir.

B.1.Oyun Önsözlerinde Edebiyat-Tiyatro İlişkisi

Türk tiyatrosunda, tiyatro sanatının edebiyatın bir parçası mı yoksa ayrı bir alanı mı olduğunun tartışılması uzun yıllar almıştır. Çoğu yazar tiyatroyu da edebiyatın bir parçası olarak görmüştür. Bu düşünceden hareketle, birçok yazarın tiyatro oyunlarını oynamak için değil, okunmak için yazdıklarını açıklayan önsözleriyle karşılaşmaktayız. A. H. Tarhan oyunlarının hemen tümünü salt okunmak için yazmıştır. Örneğin, **Sabr ü Sebât** piyesinin önsözünde bu oyunu **Mâcerâ-ı Aşk** oyununu gibi, tiyatrodan oynanmayacak şekilde yazmadığını belirtmesi, bu düşünceye bir örnektir: *"Sabr u Sebât unvanıyla yazmış olduğum bu oyun Mâcerâ-yı Aşk oyunu zemininde dikkatle kaleme alınmış olmamakla beraber onun gibi tiyatrodan oynanmayacak surette de tasvir edilmemiştir."*⁷ Mehmet Rifat'ın **Görenek** oyununun **İftitah** başlıklı önsözünde, tiyatronun bir kaç yıldan beri edebiyatın en büyük kısmını oluşturduğunu söylemesi; *"Şu bir iki senenin içinde "Tiyatro" edebiyatın en büyük kısmı. Eğlencelerin en edib-ânesi. Hikâyâtın en faidelisi olduğunu-büyüklerden işiterek risâlelerini okuyarak ma'razlarında seyrederek- gereği gibi anladım."*⁸, yine Arif'in **Kazâ ve Kader** oyununda, tiyatronun edebiyatın en önemli dallarından biri olduğunu belirtmesi; *"Mütâlaa-güzârım olmuş olan bazı mukaddimelerin yalnız elfâz-ı müderecelerinden anlaşılabilen ma'nâlara bakılınca "tiyatro" edebiyatın en başlı sınıflarından biri fakat memâlik-i İslâmiyyede itibardan berî imiş."*⁹ tiyatronun edebiyatın bir parçası olduğu anlayışının somut göstergeleridir. Ebüzziya Tefvîk'in **Ecel-i Kazâ** adlı oyununda *"Tiyatro edebiyâtın en belli başlı sınıflarından biri olduğu hâlde her nasılsa memâlik İslâmiyyede mu'teber olamamıştı."*¹⁰ sözleri, edebiyatın en önemli sınıflarından biri olarak gördüğü tiyatroyu överken, tiyatronun farklı bir alan olarak algılanmadığını, tam tersine edebiyatın içinde tutularak, "en başlı sınıflarından" olmasıyla yüceltilmeye çalışıldığını görüyoruz.

⁶ Mehmed Burhaneddin, **Fehim Paşa**, 1328.

⁷ Abdülhak Hâmid Tarhan, **Sabr u Sebât**, Mekteb-i Sanayi Matbaası, 1874.

⁸ Mehmed Rifat, **Görenek**.

⁹ Arif, **Kazâ ve Kader**, İstanbul, 1290.

¹⁰ Ebüzziya Tefvîk, **Ecel-i Kazâ**, , 1288.

S. Tal'at, **Feryâd** oyununun önsözünde; *Madem ki tiyatro halkın tehzib-i ahlâkına hizmet eder edebiyâtın en birinci kısımlarındandır.*" sözleriyle tiyatronun ahlâka hizmet eden yönünü vurgularken, bu yönüyle edebiyatın birinci kısmı olduğunu söyleyerek dönem içinde tiyatronun edebiyatın bir parçası olarak algılandığının da altını çizmektedir.

Batılılaşma düşüncesi ile birlikte yeşeren birçok duygu ve düşünceyi okur-yazar olmayan halka aktarabilmek, geleneksel Türk tiyatrosunun kalıplarını yıkarak yeni yeni filizlenmeye başlayan Batılı tiyatro anlayışını topluma öğretebilmek adına özellikle daha çok geniş halk kitlelerini seçen oyun yazarlarıyla ilgili bir çelişkiyi de ortaya koymak gerekmektedir. Daha çok insana ulaşmak için seçilen bu yolda yapıtlar verirken, birçok önsözde oyunlarını oynanmak için yazmadıklarını belirtmeleri asıl amacın ne olduğu konusunda bizleri düşündürmektedir. Amaç daha geniş halk kitlesine ulaşmaksa, bu nedenle oyunlar yazılıyorsa neden "oynanmak üzere yazmadım" gibi tanımlar kullanılmaktadır. Bu soru bizi yazarların hâlâ o dönemler içinde "edebiyatçı" kimliklerinin etkisine götürmektedir. Ne kadar halkı eğitmek için tiyatro bir araç olarak kullanılsa da bu türün yeni oluşu, bilinmeyişi, edebiyatçı kimliklerin etkisini yıllarca oyunlara taşımıştır.

Bu anlayışın bizi götürdüğü bir diğer nokta ise oynanmak için yazılmamış bir yapıtın amacına ne kadar hizmet edeceği düşüncesidir. Amaç tiyatro türünü halka ve diğer aydın kesime tanıtmaksa, edebiyat anlayışıyla yazılan, oynanmak için yazılmayan bir oyunun bu düşünceye, bu amaca ne kadar uygun olacağı ise ayrı bir tartışma konusudur. Amaçlarla çelişen bu davranışlar, tiyatro alanındaki sıkıntıların da ilk kaynakları olduğu gerçeğine ulaştırıyor bizi. Yaşanan bu sıkıntılar da tiyatronun kendi kimliğini bulmasının uzun yıllar almasına neden olmuştur. Ancak 1950'lerden sonra kendi yolunu daha net çizen tiyatro sanatı, bu döneme kadar, neredeyse yüzonyıl gibi bir süreçte edebiyatla iç içe giderek kimlik anlayışında da kimi çıkmazlara girmiştir.

B.2. Oyun Yazımında Görülen "Taklit" Anlayışının Önsözlere Yansıması

Rene Wellek, **Edebiyat Teorisi** adlı kitabında; *"Belli dönemler veya milletler ancak bir veya iki sanatta aşırı derecede üretici olmuş, oysa diğer sanatlarda ya tamamen kısır kalmışlar ya da sadece taklitçi ve kopyacı olmuşlardır."*¹¹ derken, taklit etme olgusunun kaçınılmazlığını ya da yetersizlikten doğduğunu bizlere göstermektedir. Özellikle Batılılaşma sürecinde toplumun hemen her alanında hissedilen taklit anlayışının edebiyata da sanata da yansıması kaçınılmaz olmuştur. Batılı anlayışı, yaşam tarzını, Batı'nın kurumlarını, sanatını taklit eden bu bakış açısı sanatın her alanında da kendini yoğun bir şekilde hissettirmiştir.

Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde Türk tiyatrosunda da görülen bu taklit anlayışı oyun önsözlerinde bile konu edilen bir noktaya gelmiştir. R. M. Ekrem, **Atala Yâhûd Amerikan Vahşileri** oyununun önsözünde bu sorgulamayı yaparken, taklitin, yeni çıkan bir türün yeni örneklerinde görülmesinin doğal olduğu düşüncesine ulaşmaktadır. Kendi tarzını oturtana kadar yazarların mutlaka diğer yerli yazarlardan ya da yabancı yazarlardan etkileneceklerini söylemektedir: *"Çünkü bir insan bir şeyde mücez veya ümem-i sâireye nisbetle mukallid olabilir. Fakat hiç bir vakitte eser icâd ve taklidinde hod-be-hod mükemmel olamaz. Onu derece derece islâh ve ikmâl edecek başkalarıdır binâenaleyh bir mucid veya mukallid meydana getirdiği şeyde sâirlerin telâhuk-ı efkâr*

¹¹ Rene Wellek, **Edebiyat Teorisi**, Çev.: Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, 111 s.

ve inzimâm-ı iktidarıyla -zamana nisbetle- hasıl olan terakkiyât ve kemâli taklîd ve kabulden dolayı medhûl olmam -ve eğer bi-hakkın taklid edebiliyor ise- fiili memdûh olmak lâzım gelir.”¹²

Tüm bunların yanında, taklit anlayışının gelenek, görenek açısından toplumla uyumu, uyumsuzluğu yanında seyircinin sahneden bu etkiyi nasıl algılayacağı ya da nasıl etkileneceği sürüp giden bir tartışma olmaktadır. Batılı tiyatro anlayışının yerleşmesinde çeviri ve taklit oyunların sahnelenmesinin getirdiği sorunlar, örneğin Osmanlı Tiyatrosu’nda Schiller’in **Haydutlar** piyesinin sahnelenişi sırasında oyunculuk açısından, kostüm açısından yaşanan tartışmalar, Türk tiyatro tarihinde görülebilecek, gündemde olacaktır.¹³ Taklide giden yolda, çeviri oyunların da örnek alınması gerektiğini, Corneille’i **Le Cid** piyesinin özet çevirisinin önsözünde, Batı tiyatrosuyla yeni tanışan Türk sanatçıları için **“bir çeşit alıştırma”** olarak değerlendiren Ahmet Midhat Efendi, klasiklerin de dilimize hızla çevirilmesini isterken yazarlarımızın da yeni bir dünyayla tanışıp yeni konular bulacaklarına inanmaktadır.¹⁴

Yine A. H. Tarhan’ın, **Nesteren** oyununun şiirsel dilini bir oyun dili olarak algılayarak bir başka yapıtı örnek alarak yazdığı oyununun taklit olacağına ilişkin gelecek eleştirilere yönelik kaygı duyması ve yapıtların birebir aynı olmadıklarını, bir takım benzerlikler olabileceğini söylemesi taklit olgusunun o dönemlerde hem çekinilen, hoş görülmeyen bir özellik olduğunu göstermekte hem de değişmekte olan bir toplumun Batı’ya açılırken bu süreci mutlaka yaşadığı gerçeğine bizi götürmektedir: *“Nesteren Paris’te yazıldı. Mevzuu tecâhüd-i nefis ü vicdanı tasviridir, ikinci derecede Corneille nâm Fransız şair-i ma’rûfunun Le Cid unvanıyla Avrupa’da iştihar eden manzumesini tanzirdir. Tabir-i diğerle Nesteren, Le Cid’e nazîre olabilir, fakat Le Cid, Nesteren’in aynı değildir. Beyinlerinde olan fark-ı küllî ikisini de mütalâa edenlere ma’lûm olur.”*¹⁵

R. M. Ekrem’in önsözlerinde de, yeni oluşumlar yaşayan bir ulusun, diğer uluslara göre taklitçi olacağı düşünceleri, taklit olgusunu kabul etme ve kabullendirme, bir anlamda akla yatkın ve olabirliği normal olarak gösterilmeye çalışılmasının en güzel örnekleridir.

B.3. Oyunların Konuları Üstüne Yapılan Değerlendirmelerin Önsözlerde Görülmesi

Türk tiyatrosunda, oyun yazarlığının 1960’larda kimlik arayışına başladığını söyleyen Ayşegül Yüksel, bu yıllardan sonra daha büyük değişimlere girildiğini belirtirken, bir gerçeği de ortaya koymaktadır.¹⁶ Türk oyun yazarlığında kimlik arayışları uzun yıllar almış, oyun yazarlarının kendilerini, Batı’dan aldıkları bu türü, bu türün dilini, yöntemini, tekniğini anlamaları ciddi bir sürecin bu arayışlarla geçtiğini bizlere göstermiştir.

¹² Rezaide Mahmud Ekrem, **Atala Yâhûd Amerikan Vahşileri**, İstanbul, İ290.

¹³ Murad Efendi, **Türkiye Manzaraları**, Çev.: Alev Sunata Kırım, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007,91-102 s.

¹⁴ Ahmet Midhat Efendi, **Bütün Oyunları**, Hzl.: İnci Enginün, Dergâh Yayınları İstanbul, 1998, 13 s.

¹⁵ Abdülhak Hâmid Tarhan, **Nesteren**, 1878.

¹⁶ Ayşegül Yüksel, “Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı, Türk Tiyatrosu’nun Kurumsal Gelişimi”, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, MitosBOYUT Yay., İstanbul, 1999, 52-53 s.

Niyazi Akı, geçen yüzyılın tiyatro anlayışını, faydacı, fert ve toplum terbiyesini isteyen, hem romantik hem de santimantalist ve tümü ile düzeltici ve idealist olarak belirlerken, Türk tiyatrosunun temellerini oluşturan bu süreçte yer alan oyunların konularının da neler olduğunu göstermektedir.¹⁷

Tanzimat ve Meşrutiyet Döneminde yazılan oyunların konuları önsözlerde de tartışılmış, farklı görüş açalarına sahip yazarlarca komedi ve dram türünde oyunlar yazmalarının yarattığı etkiler okuyucuyu hem oyunun türü, konusu üzerine bilgilendirmek hem de yazarlar arasında görüş farklılıkları ortaya koymaları adına bugün dikkat çeken noktalardan biri olmuştur. Özellikle R. M. Ekrem'in komedi yazmanın çok zor olduğunu belirterek, dram türünde oyun yazmayanların pek dikkate alınmadığını söylediği **Çok Bilen Çok Yanılır** önsözündeki şu sözler bu noktadaki tartışmalara ışık tutmaktadır: *“Asr-ı mesud-ı cenab-i padişahinin matla-i zuhur ve şuhût olduğu measir-i terakkiyat-ı medeniye cümlesinden olarak burada dahi bir Osmanlı tiyatrosunun hudusundan beri erbab-i kalemin himmetleriyle gerek Türkçe telif ve gerek tercüme olarak yazılan tiyatrolar ekseriyet ve nefaset itibarıyla hemen dram yani facia nev'indedir. Bunun sebebi ise -zann-i âcizaneme göre- erbab-i kalemin mudhiketperdazlığa ehemmiyet vermemeleri veya, bunu mugayir-i mekânet bir küçüklük addiyle şanlarına yakıştıramamalarıdır. Hattâ matbu komedyalar içinde en güzeli olan ve sahibinin kuvve-i kalemiyesine delâlet eden birkaçının isimsiz olarak neşrolunmuş olması dahi bu zannı teyit eder.”*¹⁸ Komedi türünde oyun yazmanın çok daha zor olduğunu belirten R. M. Ekrem, dram türünde oyun yazmanın yazarları daha ağırbaşlı gösterdiği anlayışını da eleştirmektedir. Çünkü yazarlarda genel olarak oluşan bu kanı, daha ciddi oyunlar yazmanın, fâcialar yazmanın kişiyi daha üstün kılacağı, yazarın daha çok dikkate alınacağı görüşünü güçlendirmektedir. Bu bakış açısı da özellikle bu dönemde oyunlar yazmaya çalışan yazarların neden daha çok dram türüne yöneldiklerini de açıklar niteliktedir. Yeni gelişmeye başlayan bir türde dikkat çekmek için fâcia türü konulara yönelmeleri yazarların diğer yazarlarca kabuledilebilirliğini artıracak, yazarları özgüven anlamında derinden etkileyecektir.

Oyun yazarlarının önsözlerde yaptıkları önemli değerlendirmelerden biri de oyun türü üzerine bilgi vermektir. Önsözlerde belirtilen görüş için oyun, bu düşüncenin savunusu gibidir. Yazarlar milli duygularla oyuna başladıklarını ya da tarihi bir oyun yazarak ortaya koymaya çalıştıkları düşüncelerini, toplumla, gelenekle ilgili görüşlerini bu önsözlerde dile getirirler. Oyunların hangi duygu, düşünce için yazıldığı belli olmakta ve okuyucu ne tür bir oyun okuyacağını bu şekilde anlamaktadır.

Oyun konuları ve tiyatro ile ilgili bir düşünce de, yazılan oyunların ahlâki sorunları, toplumsal sorunları, toplumun değer yargılarını yansıtan oyunlar olması gerektiğine dair duydukları inançtır. Şinasi'nin, Namık Kemal'in, Ahmet Mithat'ın, Şemsettin Sami'nin yapıtlarına bakacak olursak, hem roman hem tiyatro hem de şiir türlerinde, uygarlaşmamız için gerekli görülen bir takım anlayışların, düşüncelerin, Batı'dan alınarak toplumumuza adapte edilmeye çalışıldığını görürüz. Bu nedenle de evlenme, gelenekler, cariyelik kurumu vb. gibi konuların hem romanımızda hem de oyunlarımızda en çok işlenen konular olduğunu görürüz.¹⁹

¹⁷ Niyazi Akı, **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1974, 1-6 s.

¹⁸ Recâizâde Mahmut Ekrem, **Çok Bilen Çok Yanılır**, 1916.

¹⁹ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, 17-18 s.

Türk oyun önsözlerine baktığımızda, tıpkı milli tiyatro yazmaları gerektiğine duydukları inanç gibi yazarların, bu noktalarda da kendilerini bir zorunluluk içinde hissettiklerini görüyoruz. Bu hem o dönemlerde tiyatronun fayda amacı taşıması düşüncesinin bir getirisi hem de bu türlerde oyun yazılmazsa halkın beğenmeyeceği düşüncesinin getirisi olarak çıkıyor karşımıza. M. Rifat'ın, *"tiyatronun, hikayelerin en faydalısı olduğunu, büyüklerinden işiterek söz ustalarının yazdıklarını, söylediklerini okuyup dinleyerek"*²⁰ öğrendiğini belirtmesi ve oyunun adını **Görenek** olarak koyması bu iki bakış açısını da ortaya koyan güzel bir örnektir. Bununla birlikte zoraki evlilikler gibi, büyük aşklar gibi konuların ele alınması da toplum yaşantısının bir yansımasıdır. Sanatın toplumu yansıtan yönü özellikle Tanzimat döneminde en ilgi çekici, en yoğun sürecini yaşamıştır diyebiliriz. Meşrutiyet döneminde ise özellikle **Jön Türkler**'de Ruhsân Nevvare ve Tahsin Nahid'in tiyatronun fayda amaçlı olduğunu belirterek, oyun konularını ve anlatımlarını bu düşünce çerçevesinde seçerek yazmaları geçen sürede tiyatronun içi boş bir eğlenceden çok fayda amaçlı bir tür olarak algılanmaya başladığını göstermektedir.

Bu noktada belirtmemiz gereken bir şey vardır ki, o da bu dönem yazarlarının yönetimi eleştiren oyunlara girmemesidir. Bu durumun oluşmasında ise, özellikle idarenin uyguladığı tedbirler ve sansürdür.²¹ Bu kısıtlamalar, ister istemez yazarların devletle ilgili konulardan, yönetimin eleştirisinin yer alacağı oyunlardan uzak durmasına sebep olmuştur. Ahmet Mithat Efendi'nin, **Çerkes Özdenleri** adlı oyununda, Çerkeslerin bağımsızlığı ile ilgili propaganda yapıyor diye saraya bildirilmesi sonucunda oyunun yasak edilip Ahmet Mithat'ın saraya alınması ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nun bir gecede yıkılması devrin idaresinin nasıl bir etki yaptığına önemli bir örnektir.²²

Tanzimat hareketinin toplumcu karakterine uyan yazarların tiyatro yapıtlarını da toplumsal yarara hizmet edecek şekilde oluşturduklarını görüyoruz.²³ Tanzimat döneminde oyun çeşidi olarak dramın daha çok rağbet görmesinin de bu fayda amacının yattığı söylenebilir. Aynı zamanda teknik olarak daha az kurallara uymak, hem topluma fayda amacını taşıırken hem de bireysel düşünceleri daha rahat ortaya koyabilmek adına klasik trajediye ve komediye oranla dram türü daha fazla tercih edilmiştir.²⁴

Oyun konuları açısından, oyun önsözlerinde gördüğümüz diğer bir nokta da tarihi konuları ve kişilikleri seçen yazarların yaşadığı sıkıntılardır. Tarihsel oyunlar yazmaya çalışan yazarların yaratıcılık ile tarihsel gerçekleri olduğu gibi aktarmak arasında kaldıklarını da önsözlerden anlıyoruz. A. H. Tarhan'ın, Ş. Semsettin Sami'nin oyun önsözlerinde bir çok defa bu konuya değinmesi, E. Tevfik'in **Ecel-i Kazâ** oyununun önsözünde tarihi konulu oyun yazmanın, bu bağlamda bir tarihi kişilik yaratmanın ne kadar zor olduğunu vurgulayan sözleri; *"Tiyatro denilen eser ya bir dereceye kadar hakîki veyâhûd bütün bütün hayâli bir veya birkaç adamın zihince tasavvur olunan ahvâlini hâricde tecessüm ettirmekten 'ibârettir. Bu cihetle tiyatro yazarların birinci*

²⁰ Mehmed Rifat, **Görenek**.

²¹ Osmanlı Devleti'nde matbaanın ülkeye girişiyle sansür uygulamaları ortaya çıkmış olsa da gerçek anlamda Tanzimat ile birlikte sansürün etkisi yoğun olarak hissedilmeye başlamıştır. Sansürle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Fatmagül Demirel, **II. Abdülhamid Döneminde Sansür**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2007.

²² Mehmet Fuat, **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984, 273 s.

²³ Berna Moran, Türk romanı Tanzimat'tan başlayarak ayrıntılı olarak incelerken, Türk romanının gelişim çizgisine baktığımızda da topluma fayda vermek amaçla romanlar yazan yazarlarımız gibi, bireyselliği önplana çıkararak roman konularını oluşturan yazarlarımızın da olduğunu, ilk sırada yer alan roman yazarlarımızın, Batılılaşma sorununu romanlarında konu olarak da işlediklerini söylemektedir. Bkz.: Berna Moran, **a.g.y.**, 275-276 s. Neredeyse, toplumu Batılılaşma anlayışının getirdiği kimi değişimlere ya da aksayan yönlere karşı uyararak için yazılmış gibi görünen bu roman anlayışının izlerine ya da bu tarz bir düşünceye oyun önsözlerinde rastlamadığımızı da belirtmek isterim.

²⁴ Olcay Önertoy, **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı**, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 2, Konya, 1981, 55-56 .

vazifesi gerek tasdikât-ı fikriyye ve gerek infî'âlât-ı kalbiyyece kendini bütûn bütûn ma'dûm hükmünde tutarak ahlâk u 'âdât ve efkâr u hissiyâtını tasvîr etmek istediği 'asrın veya şahsın serâ'irini keşf ile uğraşmaktır."²⁵, Ahmet Mithat Efendi'nin **Ahz-ı Sâr Yahud Avrupa'nın Eski Medeniyeti** adlı oyununda, tarihi bir oyun yazmadığını ısrarla belirten tavrı, kendisine abartıya kaçtığına dair gelecek olan suçlamalara, abartıya kaçmadığını, Fransa'nın tarihinde kendi anlattığı gibi olayların olduğunu açıklamaya çalışması; *Ahz-ı Sâr nâmıyla yazmış olduğumuz işbu tiyatro risalesi Fransa ahvalini tasvir eylediği için bazı fikirler bunun tercüme veya taklit olduğunu hükmederler ise aldanırlar. Risalemiz tercüme olmadığı gibi taklit de değildir. Hele vakayı-i tarihiyye hiç değildir.*²⁶ bu kaygıların en büyük göstergeleridir. Bir yazar olarak yaratıcılığını kullanmak istemeleri doğru anlamında ağır basarken, tarihi bir olayda farklı anlatım tarzlarının gelecek olan eleştirilere de yol açacağı düşüncesi yazarı sıkıntıya sokmaktadır. Bu durum bizi daha önce değindiğimiz gibi eleştirilerin yoğun olduğu ve yazarların bundan çekindiği düşüncesine götürmektedir.

B.4. Oyun Önsözlerinde "Milli Tiyatro" Tartışmaları

Türk oyun yazarlarının, oyunlarının başına "milli" oyun tanımlamalarını koymaları, bu konular dahilinde oyun konuları yazmaları gerekiyormuş gibi bir zorunluluk yaşadıklarını hissettirmeleri, yazarlarımızın karşılaştıkları bir diğer sıkıntıdır.

Özellikle II. Meşrutiyet döneminde yoğun olarak görülen ulusçuluk ideolojisiyle, ilgili olsun olmasın, çoğu piyese milli sıfatı yakıştırdığı görülmektedir.²⁷ Bu süreçte "milli" konularda yapıt verme düşüncesi, bir zorunluluk, ancak moda olan bir zorunluluk halinde yayılmıştır. Neredeyse her yazarın ortak düşüncesi olan bu konu, olmazsa olmazlar arasındadır diyebiliriz. Bu durumda sosyal ve siyasal yaşamdaki değişiklikler önemli rol oynamaktadır. Toplumun yansımaları olan tiyatro anlayışı, bu değişime ve beraberinde yükselen milli duygulara yabancı kalmamıştır. Milli duyguları yükseltmek, vatanseverliği yüceltmek anlayışı tüm yazarların arasında dönemden döneme aktarılan imparatorluğun millet ideolojileriyle bütünleşen kutsal bir değere dönüşmüştür. Kimi yazarlar için bu konu en önemli konudur ve mutlaka yazılması gerekmektedir. Milli tiyatro yazmanın yazarlarda bir üstünlük duygusu yarattığını da gördüğümüzü eklemeliyiz. Tiyatronun toplumsal yarar sağlama amacını, milletlerin gelenekleriyle, görenekleriyle öne çıkartılıp milli olmalarını sağlamaya çalışmak ancak Osmanlı Devleti'nin millet yapısıyla değerlendirilebilecek bir gerçektir.

Milli tiyatro anlayışı konusunda ayrıca söylememiz gereken bir nokta daha var ki o da bu düşüncenin kimi yazarlarda Osmanlı kimliğiyle bütünleşmesi olurken, vatan duygusunu yüceltmek olarak karşımıza çıkıp kimi yazarlarımızda da gelenek, görenek, adetler üzerine yoğunlaşan bir anlayışa dönüşmesidir.

Bu düşüncenin içinde başka bir görüş daha karşımıza çıkıyor, o da, milli tiyatro oyunları yazarken, çeviri yapıtların halk tarafından beğenilmeyeceği düşüncesidir. Çünkü yazarlar, halkın bu yapıtları benimsemeyeceğini, bu yapıtların halka uzak kalacağını önsözlerinde ve diğer yazılarında anlatmaya başlıyorlar.

²⁵ Ebüzziya Tevfik, **Ecel-i Kazâ**,

²⁶ Ahmet Mithat Efendi, **Ahz-ı Sâr Yâhûd Avrupa'nın Eski Medeniyeti**, İstanbul, 1291.

²⁷ Efdal Sevinçli, **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, Broy Yayınları, İstanbul, 1987, 11-12 s.

Kendilerinden olmayan gelenek ve göreneklere pek sıcak bakmayacaklarını, itibar etmeyeceklerini söylüyorlar. Bu da ister istemez, başka bir noktaya götürüyor bizi. O halde çeviri oyunlar beğenilmeyecek mi, halkın bu anlamda da beğenisi artmayacak mı? Sanat zevki bu noktada da gelişmeyecek mi? Abdülhak Hâmid'in ve R. Nevvâre ve T. Nahid'in önsözlerinde özellikle belirttikleri gibi, Avrupa sahnelerinde oynanan kimi felsefi oyunların o dönemde halka ne katacağı, bunun anlaşılacağı için, halkın beğenmeyeceği, belki de daha ileri bir noktada halkın bundan soğuyacağı düşüncesi vardır. Ş. Sami önsözlerinde milli ahlâkımız üzerine yazılmış yapıtların azlığından şikayet ederken milli ahlâkımıza uymayan zararlı çevirilerle yetinilmesini doğru bulmadığını söyleyerek yaratılan kahramanların yazarın vicdanından doğduklarını, fakat seyirci önünde yargılandıklarını belirtmesi, çeviri yapıtlara ve milli konuları işleyen oyunlara bakış açısının en belirgin örneğidir. Yine A. H. Tarhan'ın, **Duhter-i Hindû**'nun sonsözünde, halkın milli tiyatrolara karşı duyduğu ilgiden uzun uzun bahsetmesi, bununla birlikte milli adıyla yazılmış her oyunun diğer yapıtlardan üstün olup olmadığını tartışması; "*Şimdi halkımızın rağbeti milli tiyatrolara münhasır gibidir. Tercüme olunan ve mündericâtı ahlâk-ı milliyemize tevâfuk etmeyen oyunlara nazar-ı iltifat ile bakılmıyor.*"²⁸, R. M. Ekrem'in "milli tiyatro", "milli oyun" yazma isteği, Aka Gündüz'ün **Muhterem Katil** adlı oyununu "millî ve ihtilâlî eser" diye tanımlayarak, yapıtının milli duyguları coşturan bir yapısının olduğundan övgüyle bahsetmesi, özellikle bu dönemler içinden çıkıp günümüze kadar adları gelmiş olan yazarların milli tiyatroya olan bakış açılarını ve doğal olarak bu anlayışın buldukları dönemi ve daha sonraki dönemlerdeki yazarların oyunlarını da etkileyeceği gerçeğine götürüyor bizi. Bu gerçekte, yıllarca süren oyun yazarlık serüvenindeki arayışların ilk izlerinin temelinde yatan olguların dönemin güçlü kişiliklerinin etki gücünü ve önsözlerde sık sık gördüğümüz bu konunun önemini göstermektedir.

Burada açıklamamız gereken bir nokta da, önsözlerde karşımıza çıkan "milli tiyatro" anlayışının, bugün kullanılan anlamdan farklı olmasıdır. Önsözlerde ve dönem içinde farklı yazılı kaynaklarda karşılaştığımız bu tanımlama, Osmanlı toplumu içindeki, her bir "**millet**"i karşılayan, ulusal bir çerçevenin dışında bir anlayıştır. Tam olarak imparatorluğu ya da bugünkü anlamıyla tek bir ulusu değil, imparatorluk içinde çeşitli milletleri anlatmaktadır. Örneğin Ahmed Mithad Efendi'nin **Çerkez Özdenleri, Kürdler, Arnavudlar** gibi "**bazı mahalli âdetleri aksettiren**" oyunları bu anlayışa örnek gösterilebilir.²⁹

B.5. Oyun Önsözlerinde Eleştiri Anlayışının İlk İzleri

Tüm öznel yargıların dışında, kişiye yönelik olmayan bir değerlendirme olan, herhangi bir alandaki yapıtın daha iyiye doğru gitmesinde önemli bir rol oynayan eleştiri, Tanzimat dönemi ile birlikte Türk edebiyatında tanımlanmış, işlevi ve eleştirmenin özellikleri belirlenmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre, eski Türk edebiyatında en büyük zaaf, eksiklik, eleştirmenin ikinci, üçüncü plana atılmış olmasıdır. Bugünkü eleştiri anlayışının Batılılaşma düşüncesiyle başladığını belirten Tanpınar, Namık Kemal'i de eleştiri alanında başlangıç noktası olarak görmektedir.³⁰ Tanzimat döneminden önce, Divân

²⁸ Abdülhak Hâmid Tarhan, **Duhter-i Hindû**, Tasvir-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1292.

²⁹ Ahmet Midhat Efendi, **Bütün Oyunları**, 15 s.

³⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Hzl.: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, 74-76 s.

edebiyatında şuarâ tezkirelerinde, zaman zaman şiirlerle ilgili, özellikle Arapça ve Farsça yazılmış olan şiir kuralları ile ilgili kimi eleştiri örnekleri görülse de bunların eleştiri niteliğini barındırmadıkları gibi, eleştirininki de ayrı bir tür ya da dal olarak konu olmadığını görmekteyiz. Tanzimat döneminde de Batılı eleştirininki ilk örnekleri, Divan edebiyatı üzerine yapılan denemelerle başlar. İlk edebi eleştiri ilgili yazı Şinasi'nin, Fatin tezkiresinin ikinci basılışı nedeniyle 8 Eylül 1856'da, **Cerîde-i Havâdis** gazetesinde çıkan yazıdır. Şinasi yazısında, tezkirenin düzeltilerek yeniden basılacağını, düzeltme işini de kendisinin yapacağını belirtirken, bir yapıtın yanlışları düzeltilirken kullanılacak ölçüyü de anlatmaktadır. Daha sonra Ziya Paşa, eleştirininki nasıl yapılması gerektiğine ilişkin tanımı yaparken, kişiler arasındaki zevk ayrılığından söz ederek, birinin beğendiği yapıtı bir diğeri için beğenemeyebileceğini bu nedenle de eleştiri yaparken acele etmemek gerektiği aktarır.³¹

Bu süreçte, Batılı anlayıştaki tiyatronun ülkemizde yerleşmesinde Güllü Agob'un yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu'nun önemli işlevi vardır. Bu topluluğun gösterilerini yönlendirmek üzere 1873 yılı başında oluşturulan **Tiyatro Komitesi (Encümeni)**, tiyatro tarihimizin ilk "**Edebi Heyeti**"dir. Bu kurulun üyelerinin çabalarıyla oluşan yeni repertuar, Türkçe oyun yazma / oynama sürecini hızlandırırken gazete ve dergilerde ardı ardına çıkan eleştiriler de bize dramaturgi bilgisinin önemini göstermektedirler. Örneğin bu yıllarda, **Ecel-i Kaza**'dan **Vatan yahud Silistre**'ye, yapılan eleştiriler, yazarlarımızın oyun yazarlığı yolunda "öykünmeyle / taklid"le başladıkları bilgilenme sürecini teknik bilgileri öğrenerek geliştirecekleri bir sıçrayışa zorlayacaktır.³²

Tanzimat döneminde, edebiyattaki önemi anlaşılmaya başlayan eleştirininki, genel olarak, insanların yanlışlarının ortaya çıkarıldığı, ortaya atılan düşüncenin doğruluğunun tartışılarak, doğrunun yanlıştan ayrıldığı, bu yönü ile de eleştirininki kişinin üzerinde daha yapıcı, daha olumlu özelliği olduğu ortaya konmaktadır. Fakat bu tanımlarla, görüşlerle yola çıkılan eleştiri anlayışında özellikle Batı edebiyatında yapılan eleştirilerle karşılaştırıldığında birçok eksikliğin olduğu da görülmektedir.³³

Tanzimat döneminde, sayıca az olan oyun eleştirisinin yanında daha çok tiyatronun genel sorunlarını içeren, seyirci, oyuncu, sahne vb. gibi sorunları ele alan makaleler yayınlanmıştır. Meşrutiyet döneminde ise teknik anlamda tiyatro bilgisi daha çok gelişmiş, bu gelişim de tiyatro eleştirilerine yansımıştır. Tiyatroya yönelik yazıların artışıyla birlikte kendisini "tiyatro münekkidi" diye nitelendiren yazarların hemen hepsinin edebiyatçı olduğu ve çoğunun da uyarılama yaparak tiyatro dünyasına doğrudan katkıda bulunduğu görülür. Aynı zamanda bu dönemde yer alan eleştiri yazılarının sadece okuyucuya, seyirciye oyunu tanıtmak kaygısıyla uzun uzun oyunun anlatılması ve özetinin verilmesi şeklinde olduğu da dikkat çeken bir diğeri noktadır. Bu eleştiri anlayışının, daha doğrusu biçiminin Cumhuriyet döneminde de devam ettiğini, eleştiri yazılarının bu çerçevede şekillendiğini görüyoruz.³⁴ Bununla birlikte Cumhuriyet döneminde de eleştirininki özellikle estetik ölçütlere ve metin incelemelerine dayanan bir yönünün olmaması da dikkat çekicidir.³⁵

Bu süreçte yazılan önsözlerinde dikkatimizi çeken bir başka nokta da yazarların yapıtlarına yönelik eleştirilere karşı duydukları endişelerdir. Hemen her alanda eleştirileceklerini düşünen yazarlar, oyun türleri ile

³¹ Olcay Önertoy, **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı**, 76-77 s.

³² Efdal Sevinçli, "Tiyatro Tarihimizde Tiyatro Sözcüğünden Oyun Eleştirisine Dramaturjik Bilgiler", Kocaeli Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü / **Ulusal Oyun Yazarlığı Sempozyumu**, 27-28 Şubat 2009, (Bildiri kitabında yayınlanacak olan bildiri).

³³ Olcay Önertoy, **Edebiyatımızda Eleştiri**, D.T.C.F. Yayınları, Ankara, 1980, 179-185 s.

³⁴ Efdal Sevinçli, "Türk Tiyatrosu'nda Oyun Eleştirisinin Tarihi Üstüne Notlar", **Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi -1- 1923-1960**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994, 23-27 s.

³⁵ Mehmet Kaplan, **Edebiyat Üzerine Araştırmalar II**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, 312 s.

oyunların içeriklikleri hakkında eleştirileceklerinden duydukları tedirginlikle yukarıda değindiğimiz konuların dışına çıkıp yapıtlarında yeni konuları işleyememektedirler. Aynı zamanda oyun yazarlarının bildikleri konuları işleyip bir anlamda popüler anlayışı kabul ederek beğenilme olasılıklarını arttırmaya çalıştıklarını da görüyoruz. Oyun yazarlarının yapıtlarını oluştururken özellikle halk tarafından daha fazla ilgi gören oyun içeriklerine yönelmeleri, özünde beğenilme arzusunu öne çıkartsa da içerik açısından tekrar nitelikli oyunları da beraberinde getirmektedir. Yalnız Recaizade Mahmut Ekrem'i bu noktada ayırmak gerekmektedir. Recaizade Mahmut Ekrem, önsözlerinde oyunların hep aynı türlerde yazılmasını eleştirmiş özellikle, **Çok Bilen Çok Yanılır** oyunun önsözünde bu düşüncesini alaycı bir biçimle ortaya koymuştur: "*Zahirde birkaç nev' tiyatro okudum amma hakikatte bir yahut iki nev' neşir okudum. Çünkü bunların da zâhirde hepsi başka amma hakikatte hepsi bir ya iki nev'e çıkıyor. İşte öyle olacak, hepsi de tiyatro değil mi ya.*"³⁶ Aynı zamanda, edebiyatta nesnel bir eleştirinin nasıl yapılacağını ilk olarak açıklayan R. Mahmut Ekrem'in bu yönüyle de önemli bir isim olduğu gerçeği, tiyatro türünde de eleştirilerin kendisinden geldiğini de göstermektedir.

R. M. Ekrem'in önsözlerinde dikkatimizi çeken noktalar, yazılan oyunları eleştirme, oyun konularının tekrarının yarattığı sıkıntıların ortaya konulması ve eleştirilmesi gibi görüşler, diğer bazı oyun yazarların da önsözlerinde görülmektedir. Bu yolla yazarlar dönem içinde çok katı olan bazı konuları, gelenek, görenek, milli duygularla oyun yazma, özellikle dram türünde oyun verme vb. gibi, aşarak, oyunlara farklı bakış açısı getirmeye çalışmışlardır. Kimi yazarlarda bu alaycı bir biçimle yapılırken, kimi yazarlarda da daha sert bir biçimle anlatılmıştır. Tüm bunların yanında, daha sonra gelişen Türk tiyatro çizgisine baktığımızda bu eleştiri yöntem ya da biçimlerinin çok zayıf kaldığını görebilmekteyiz. Fakat bir yandan idarenin yoğun baskısı bir yandan sansürün yaratıcılığı engelleyen yapısı içinde dahi bu eleştirileri yapabilmek, gelişme adına önemli bir noktadır.

Yazarların bir çoğu eleştirilmekten çekinse de, bu dönemde yazarların birbirlerini eleştirerek geliştirdiğini, A. H. Tarhan'ın oyun önsözlerinde, oyunları için yapılan eleştirileri yazması dolayısıyla çok açık bir şekilde görüyoruz. Yine R. M. Ekrem'in önsözlerindeki alaycı eleştirel tavır, eleştiri kuramları açısından ayrıca ilgilenecek yazılardır. Aynı zamanda eleştiri anlayışına başka bir noktadan daha bakmamız gerekiyor ki o da yazarların seyircilerin her söylediği sözü ciddiye almak istememeleri, her alkışın ya da yerginin doğru olmayacağı düşüncesidir. Özellikle R. M. Ekrem'de dikkat çeken bu konu, seyircilerin abartılı övgülerinin ve oyunu anlamadan yaptıkları olumsuz eleştirilerin yazarlar tarafından çok da dikkate alınmadığı gerçeğidir. Daha yeni olan bir tür hakkında ve seyirlik oyun anlayışından sonra Batılı anlamda bir oyun seyreden seyircinin verdiği tepkinin sorgulanması ve ne kadar önemsenmesi gerektiği yazarlar tarafından da tartışılmıştır.

B.6. Oyun Önsözlerinde Oyuncu ve Seyirci Olgusuna Bakış

Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun **Dram Sanatı** adlı kitabında oyuncu ve seyircinin tiyatronun vazgeçilmez iki ögesi olduğu şu sözlerle anlatılmaktadır: "*Oyuncu, tiyatronun iki temel ögesinden biridir (öteki de seyirci). Tiyatro, sahne olmadan da, dekor ve giysi olmadan da, ışıklama, müzik, metin olmadan da varolabilir. Ama oyuncu olmadan varolmasına olanak yoktur. Oyuncu ile seyirci arasındaki akım, etki-tepki bağı, tiyatroyu*

³⁶ Recaizâde Mahmut Ekrem , **Çok Bilen Çok Yanılır**, 1916.

vareden temel ilkedir. Oyuncu-seyirci bileşeni ile tiyatronun en üstün özelliğini, başka deyişle yaşayan organizmalar ilişkisini buluruz.”³⁷ Türk tiyatrosunun oyunculuk tarihine baktığımızda, Osmanlıya uzanan dönemde oyuncuların günlük yaşamda bir çok meslek grubuna dahil olduğunu ve yaşamlarını bu şekilde yürüttüklerini görüyoruz. Zaman zaman bayram, şenlik gibi özel günlerde oynanan oyunlarda yer alan kimi oyuncular için oyun oynamak bir geçim yolu değildir. Oynayacak belli bir yerleri olmayan, süreklilik göstermeyen oyunlarda yer alan bu kişiler usta çırak eğitimi ile kendilerini geliştirmişlerdir.

Bu dönemde tiyatroya karşı olan tavır ve tiyatronun ayıp, günah olarak nitelendirilmesi, bu dönemlerdeki oyuncularla ilgili net ve çok kayıt olmamasına neden olmuştur.³⁸ Ancak Meşrutiyet’ten sonra özellikle Darulbedayi ile oyunculuk anlayışı değişmiş, doğal olarak da oyunculukla ilgili eğitim ve bilgi düzeyi de farklılaşmıştır.

Bu dönem oyun önsözlerinde, oyunculukla, oyuncularla ilgili kaygılara, özellikle A. H. Tarhan’da ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’da karşılaşıyoruz. Hâmid’de karşımıza çıkan ve oyuncuların nasıl oynaması gerektiğini anlatan değerlendirmeler dikkat çekicidir. A. H. Tarhan’ın **Duhter-i Hindû** oyununun önsözünde, oyun dilinin, şiirsel anlatımının aktörler tarafından iyi verilemeyeceğine ilişkin duyduğu endişelere yer vermesi, yine Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın, **Hazan Bülbülü** oyununun önsözü, özellikle dönemim oyunculuk anlayışını anlatan ve H. Rahmi’nin tiyatroya ilişkin eleştirilerini yansıtıyla dikkat çeken örneklerden biridir. Oyuncunun ses tonundan, hareketlerine kadar nasıl etki yaratacaklarını söylemeleri, o dönem için yazarın oyunculuğa müdahalesi olduğu gibi, Ortaoyunu geleneğinin dışında bir oyunculuk anlayışıyla oynanması gerektiği ilişkin düşünceleri de karşımıza çıkarmaktadır. Ses ve bedenlerini sahne üzerinde etkili kullanamayan oyuncuların, aşırıya kaçan ve yazarlarca bağırıp, çağırarak oynadıkları şeklinde tanımlanan bu özellikler, oyununda yakalanmak istenen duyguların tam olarak aktarılamamasına neden olmaktadır. Bu durumdan rahatsız olan yazarlar içinse, bu alanda yeterli eğitimin olmayışı ayrı bir üzüntü konusudur.

Tiyatro sanatı, uygulama başarısının yanı sıra, seyircinin tepkisine, eleştirisine, bakış açısına da dayandığı için, seyirci kavramına önem vermek gerekmektedir. Fakat seyirci topluluğunun araştırılması oldukça azdır. Seyircinin araştırılması sadece tiyatro sanatına değil, toplumsal bakış açısına da etki edeceği için oldukça önemli bir alandır.³⁹ Seyirciyi Türk tiyatrosundaki sorunların kaynağı olarak gören Özdemir Nutku, “*seyirci talep den, tiyatroyu bir gereksinim olarak duyan ve tiyatronun bir ülkenin gelişimine katkısı olduğunun farkında olmadığı sürece, diğer göze görünen tüm sorunlar sürüp gidecektir.*”⁴⁰ sözleriyle seyirci kavramının Türk tiyatrosu için ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır.

Bugün bile Türk tiyatro seyircisini Batı seyircisinden ayıran en önemli nokta, bizim seyircimizin hâlâ öğrenme aşamasında olmasıdır. Bu nedenle seyirciler tiyatroya üstün bir beceri görmek için değil, kendisini yakından ilgilendiren sorunlarla uğraşmak, onları sahneden görmek için gider. Bunun yanında örneğin, Almanya’da seyircinin oyunun konusundan çok, sahneleniş farklılıkları, anlatım dili ve kurgusuyla ilgilendiğini

³⁷ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1983, 8 s.

³⁸ Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi Başlangıcından XIX. Yüzyıla**, YKY, İstanbul, 1995, 136 s.

³⁹ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, 81 s.

⁴⁰ Özdemir Nutku, “Türk Tiyatrosu’nun Kurumsal Gelişimi”, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, MitosBOYUT Yayınları, İstanbul, 1999, 27 s.

aynı oyunun değişik şehirlerde farklı biçimlerde sahnelenmesinden anlıyoruz.⁴¹ Bunda da elbette hızlı bir değişim geçiren toplumun yaşadığı bir çok sorun nedeniyle estetik kaygıları daha geri plana atmış olmasının payı büyüktür.

B.7. Tiyatro Terimlerinin İlk Kez Kullanıldığı Alanlar Olarak Oyun Önsözleri

Çalışmamızın akışı içinde değindiğimiz bir nokta da tiyatro bilgisi çerçevesinde ilk kez kullanılan, kavramları karşılayan terimler ile terim gibi değerlendirilen tamlamalar dikkatleri çekmektedir. Oyunların kapaklarında, “acıklı, komik, fâcia vb.” sözler yer almış, oyunun türü hakkında seyirciye ya da okuyucuya bilgi verirken oyun önsözlerinde de bu tanımlamalar kullanılmış ve bu sözlerle ne demek istedikleri açıklamaya gidilmiştir. Yusuf Neyyir’in, **Tasvir-i Sebât Yâhûd Nesibe**’de kullandığı “ulûm-ı edebiyê”, R. M. Ekrem’in “dram” sözcüğünü kullanması, Namık Kemal’in, Mehmed Sadi’nin ve o dönemde bir çok oyun yazarının tiyatro için “mekteb-i edeb” tanımlaması yapması, Âli Bey’in **Letâfet** oyunu için kullandığı, “mudhik opera” betimlemesi, Süleyman Tal’at’ın **Feryâd** adlı oyununun kapağında yazan “acıklı tiyatro” tanımlaması, karşımıza çıkan bir kaç terimsel ifadeden biridir. Hatta Mehmet Hilmi’nin **Gürûh-ı İnsân Nâkısır Her Ân** oyununun önsözünde bir not olarak “sufle” nin ne olduğunu açıklamaya çalışması; “*Sufle: Dev tiyatrolarda siper ve ta’bir olunan ön perdenin önünde ve orta yerde bulunan değirmi mahallin içinde olan adamın oyun icrâ ediliyor iken oyunculara söyleyecekleri sözü söylemek için tuttuğu defterin ismine Sufle denir.*”⁴² tiyatro terimlerini öğretme çabalarına da bir örnektir.

Sonuç

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi tiyatro anlayışının oyun önsözlerindeki yansımalarının Türk tiyatrosunun kuramsal bilgilerine yönelik temel taşlardan ilk olanları temsil ettiğini bu çalışma ile görmekteyiz. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerindeki oyun önsözlerinde gördüğümüz tartışmaların temelde eğlendirirken öğretmek veya sadece eğlence amacı ya da eğitmek gibi kesin noktaları taşıyan bir yanı olduğunu görüyoruz. Bu yaygın görüşün sadece tiyatroya ait olmadığını, roman sanatında da buna benzer sorunların yaşandığını görmekteyiz. Tanzimat’ın değişen yüzünün bu iki temel arasında gidip geldiği bir gerçektir. Sonuçta tüm bu eğlence-eğitim tartışmaları hemen hemen tüm yazın alanını etkilemiş, halk için mi sanat, sanat için mi sanat anlayışıyla paralel yürüyen fayda vermek, eğitmek ikilemiyle uzun yıllar devam ettirmiştir.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yazılan oyun önsözlerini incelediğimizde dikkatimizi çeken bir diğer önemli nokta da yazarların bir kısmının oyunlarını oynamak için değil, okunmak için yazdıklarını söylemeleridir. Yine birçok yazarda rastladığımız bu görüş bizi, tiyatronun edebiyat olarak, bir roman, bir öykü olarak algılandığı anlayışına götürmektedir. Sonuçta sahnelenmek üzere yazılan bir metnin, okunmak için yazıldığının belirtilmesi bu türün hem daha kavranmadığını hem de hâlâ bir roman ya da öykü türü gibi

⁴¹ Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1988, 156-157 s.

⁴² Mehmed Hilmi, **Gürûh-ı İnsân Nâkısır Her Ân**, Dersaadet, 1294.

algılandığını göstermektedir. Bu dönemlerde oyunlar yazmış olan yazarlarımızın birçoğunun oyunlarının sahnelenmediğini düşündüğümüzde, oyunların edebiyatın bir kolu olarak görülen tiyatronun etkisiyle kaleme alındığını da görebilmekteyiz. N. Kemal'in, **Celâleddin Harzemşâh** piyesini tiyatrodan oynamak için yazmadığını⁴³ belirten düşünceleri Tanzimat döneminin en ünlü isminin dahi bu yöndeki açıklamaları tiyatro sanatına bakış açısını ve yaşanan evreleri anlatması bakımından en güçlü örnektir.

Oyun önsözlerinde sık sık dile getirilen, "oynanması için yazmadım" anlayışının yazarların aynı zamanda da gelecek eleştirilerden kaçmak için de başvurdukları bir yol olduğu görülmektedir. Sonuçta bugün bile bu önsözleri, oyunları incelerken, daha önsöze başlar başlamaz, oynamak için değil, okunmak için yazdım sözlerini okuyan bir okuyucunun ya da tarihçinin bu samimi itiraf karşısında suçlayan, oyunun sahneye uygun olmadığını söyleyen sözleri ya da görüşleri bu ifadelerde eriyip gidecektir. Yazarların eleştirilerden kaçmak için de yazdıkları bu sözlerin aynı zamanda tiyatronun o dönemlerde hâlâ net olarak algılanmadığının da açık bir göstergesidir. Oynanmak ve okunmak arasındaki farktan haberdar olduklarını düşündüğümüz yazarların, tiyatro tekniğinin bambaşka bir şey olduğunu da görmüş olduklarını, fakat bu tekniğin tam olarak bilinmediğinden uygulanmadığını tüm bu önsözlerdeki sözlerden vardığımız sonuçla söylüyoruz. Fakat eleştirel düşüncemiz yine bir noktayı sorgulamadan geçemiyor. Teknik olarak farklı bir tür olduğu, yazım alanının romandan, öyküden farklı olduğu görülen tiyatronun neden çok uzun yıllar edebiyatın bir kolu sayılması için ısrarla üzerinde durulduğunu düşünüyoruz. Bu düşüncenin sonunda, yazılı her metni edebiyatın alanı içinde incelemeye alışmış olan bir zihniyetin varlığından ve bunun daha kolay bir yol olduğundan bu anlayışın yıllarca sürüp gittiğini söyleyebiliriz.

Bir yandan yeni bir türün yaygınlaşması, bir yanda daha önceleri Karagöz ve Ortaoyunu'nun konuları ve biçimi dolayısıyla sadece eğlence amacının güdüldüğü düşüncesinin varlığı, yazarların kendilerini kabul ettirmek için, geleneksel güldürü türünden uzaklaşıp, daha ağırbaşlı saydıkları bir türe, dram türüne yönelmeleri, tüm bunlara ilave olarak, sansür anlayışı ve idarenin hissedilen baskısı, oyun türlerinin kısıtlanmasında, konuların suya sabuna dokunmayan, daha çok aile düzenine ilişkin türden olmasına neden olmuştur. Bununla birlikte komedi yazmanın sadece ağır başlı olmamak değil, daha zor olacağı için yazarların bu alanlara girmek istemediklerini görebiliyoruz. Teknik olarak iyi bilinmeyen bir türün, geleneğin içi boş eğlence anlayışından sıyrılarak hem eğiten hem de düzeyli ve iyi bir donanımla yazılmış oyunların cesaret isteyeceğini, hemen hemen her önsözün sonunda okuyucudan af dileyen yazarların bu cesarete pek de sahip olmadıklarını söyleyebiliriz.

Önsözlerin değerlendirilmesinde, seyirci kavramının hâlâ yazarlarımızın neredeyse hayallerin de bile henüz ortaya çıkmadığını görüyoruz. Abdülhak Hâmid Tarhan gibi birçok yazarımız, oyunları oynamak için değil okunmak için yazdıklarını belirtirken seyirci kavramının, daha doğru bir tanımlamayla oyunlarının sahneleneceği, seyirciye ulaşacağı düşüncesinin oluşmadığını görmekteyiz. Fakat şunu da belirtmeliyiz ki özellikle Recaizade Mahmut Ekrem, Şemsettin Sami gibi bu alanda da birçok değerli yapıta imza atmış kişiler önsözlerinde ilerleyen zamanla birlikte seyirci sözcüğünü de kullanıp onların oyunu nasıl değerlendirecekleriyle

⁴³ Efdal Sevinçli, **Namık Kemal ve Tiyatro**, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1991, 138 s.

ilgili kaygılarını da ortaya koymuşlardır. Bu da zaman içerisinde oyunların sahnelenmesiyle birlikte, tiyatro oyunu yazmanın sadece yazmak eyleminden çıkıp artık sahnelenebilir düşüncesine geldiğini göstermektedir.

Kaynakça

- Abdülhak Hâmid Tarhan. (1874), **Sabr u Sebât**, Mekteb-i Sanayi Matbaası.
- Abdülhak Hâmid Tarhan. (1878), **Nesteren**.
- Abdülhak Hâmid Tarhan. (1292), **Duhter-i Hindû**, İstanbul: Tasvir-i Efkâr Matbaası.
- Ahmet Midhat Efendi. (1291), **Ahz-ı Sâr Yâhûd Avrupa'nın Eski Medeniyeti**, İstanbul.
- Ahmet Midhat Efendi. (1998), **Bütün Oyunları**, Hzl.: İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- AKI, Niyazi. (1974), **XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Arif. **Kazâ ve Kader**, (1270), İstanbul.
- BAĞCI, Rıza. (1977), **Bizim Edebiyatımız –Nesiller, Şahsiyetler, Eserler-**, İzmir: Kaynak Yayınları.
- DEMİREL, Fatmagül. (2007), **II. Abdülhamid Döneminde Sansür**, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ebüzziya Tevfik. (1288), **Ecel-i Kazâ**.
- FUAT, Mehmet. (1984), **Tiyatro Tarihi**, İstanbul: Varlık Yayınları.
- İpşiroğlu, Zehra. (1988), **Tiyatroda Devrim**, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Kanun-ı Aşk** (Yazarı Bilinmiyor). (1883), İstanbul: Matbaa-i Ebuziyya.
- KAPLAN, Mehmet. (1987), **Edebiyat Üzerine Araştırmalar II**, İstanbul, Dergâh Yayınları,
- KAPLAN, Mehmet. (1995), **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1**, İstanbul:Dergâh Yayınları.
- Mehmed Burhaneddin. **Fehim Paşa**, 1328.
- Murad Efendi. (2007), **Türkiye Manzaraları**, Çev.: Alev Sunata Kırım, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Mehmed Hilmi. (1294), **Gürûh-ı İnsân Nâkısdir Her Ân**, Dersaadet.
- Mehmed Rıfat. **Görenek**, 1873.
- MORAN, Berna. (1983), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- NUTKU, Özdemir. (1983), **Dram Sanatı**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- NUTKU, Özdemir. (1995), **Oyunculuk Tarihi Başlangıcından XIX. Yüzyıla**, İstanbul: YKY.
- NUTKU, Özdemir. (1999), "Türk Tiyatrosu'nun Kurumsal Gelişimi", **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.
- ÖNERTOY, Olcay. (1980), **Edebiyatımızda Eleştiri**, Ankara: D.T.C.F. Yayınları.
- ÖNERTOY, Olcay. (1981), **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı**, Konya: Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Recaizade Mahmud Ekrem. (1290), **Atala Yâhûd Amerikan Vahşileri**, İstanbul.
- Recâizâde Mahmut Ekrem. (1916), **Çok Bilen Çok Yanılır**.
- SEVİNÇLİ, Efdal. (1987), **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, İstanbul: Broy Yayınları.
- SEVİNÇLİ, Efdal. (1990), **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, İstanbul: Arba Yayınları.
- SEVİNÇLİ, Efdal. (1991), **Namık Kemal ve Tiyatro**, İzmir: D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- SEVİNÇLİ, Efdal. (1994), "Türk Tiyatrosu'nda Oyun Eleştirisinin Tarihi Üstüne Notlar", **Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi -1- 1923-1960**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

SEVİNÇLİ, Efdal. “Tiyatro Tarihimizde Tiyatro Sözcüğünden Oyun Eleştirisine Dramaturgik Bilgiler”, Kocaeli Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü / **Ulusal Oyun Yazarlığı Sempozyumu**, 27-28 Şubat 2009, (Bildiri kitabında yayınlanacak olan bildiri).

TANPINAR, Ahmet Hamdi. (1992), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Hzl.: Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

YÜKSEL, Ayşegül. (1999), “Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı, Türk Tiyatrosu’nun Kurumsal Gelişimi”, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.

WELLEK, Rene. (1993), **Edebiyat Teorisi**, Çev.: Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir: Akademi Kitabevi.