



Abdurrahman KÜLTÜR

Arş. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Trabzon/Türkiye
Research Assistant, Karadeniz Technical University, Faculty of Letter, Trabzon/Turkiye



eposta: akultur@ktu.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-8183-0302> - RorID: <https://ror.org/03z8fyr40>

Atıf/Citation: Kültür, A. 2024. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Tiyatronun Araçsallaştırılması: On Yılın Destanı, İnkılap Çocukları ve İstiklal Piyeslerinin Analizi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 12/38, 473-490.

<https://doi.org/10.33692/avrasyad.1426182>

Makale Bilgisi / Article Information

Yayın Türü / Publication Type:	Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi /Received:	26.01.2024
Kabul Tarihi/Accepted:	06.02.2024
Yayın Tarihi/Published:	15.03.2024

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE TİYATRONUN ARAÇSALLAŞTIRILMASI: ON YILIN DESTANI, İNKILAP ÇOCUKLARI VE İSTİKLAL PİYESLERİNİN ANALİZİ

Öz

İlkel kabilelerden beri var olduğu iddia edilen tiyatro, Antik Yunan'dan itibaren araçsallaştırılmış ve iktidar sahipleri tarafından kullanılır hale gelmiştir. Tarih boyunca birçok farklı örneği bulunan bu araçsallaştırmanın Türk toplumundaki yansıması Cumhuriyet Dönemi'nde görülmektedir. Yeni kurulan devletin politikalarını, inkılaplarını halka anlatmak ve halkın desteğini alabilmek için tiyatro en önemli araçlardan biri olarak kullanılmıştır. Tiyatroya yapılan büyük yatırımların yanı sıra oyun yazılması için de devlet tarafından teşvik söz konusudur. 1933'te Cumhuriyet'in Onuncu Yılı Kutlama Yüksek Komisyonu tarafından görevlendirilen Halit Fahri Ozansoy, Yaşar Nabi Nayır ve Reşat Nuri Güntekin cumhuriyeti ve inşa edilmesi gereken yeni ulus kimliğini anlatmak için eserler yazmıştır. Bu çalışmada da Halit Fahri'nin *On Yılın Destanı*, Yaşar Nabi'nin *İnkılap Çocukları* ve Reşat Nuri'nin *İstiklal* isimli piyeslerinin kimlik inşasına dair kullandıkları söylemler tahlil edilmektedir. Bu bağlamda bu metinlerdeki söylemler incelenecek ve bu eserlerde kimlik inşasına dair vurgular tespit edilecektir. Araştırmada ilk olarak Türk Tiyatrosu'nun cumhuriyete kadarki süreci özetlenmiş, daha sonra tiyatronun kimlik inşasındaki rolü ele alınmış, son olarak da belirlenen üç piyes, milli kimliğin yeniden inşasına yönelik vurgular tespit edilerek incelenmiştir. Sonuç olarak Cumhuriyetin ilanını takiben, toplumda talep edilen yeni yurttaş tipinin varlığını arttırmak için, bu üç önemli eser kaleme alınmış; söz konusu eserler, modern Türkiye'nin ihtiyaç duyduğu yeni birey tiplerini şekillendirmeyi hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Kimlik, Kimlik İnşası, Tiyatro, Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu.





THE INSTRUMENTALIZATION OF THEATRE IN THE EARLY REPUBLICAN PERIOD: AN ANALYSIS OF *ON YILIN DESTANI*, *İNKILAP ÇOCUKLARI* AND *İSTİKLAL*

Abstract

Theater, claimed to have existed since primitive tribes, has been instrumentalized since Ancient Greece and became a tool used by those in power. Throughout history, numerous examples of this instrumentalization can be found, with the most significant reflection in Turkish society observed during the Republic Period. Theater was utilized as one of the primary tools to communicate the new state's policies and reforms to the people and to gain their support. Alongside significant investments made in theater, there was also encouragement for the writing of plays. In 1933, Halit Fahri Ozansoy, Yaşar Nabi Nayır, and Reşat Nuri Güntekin were commissioned by the Republic's Tenth Anniversary Celebration High Commission to write works that narrate the republic and the new national identity that needed to be built. In this study, the discourses used in Halit Fahri's 'On Yılın Destanı', Yaşar Nabi's 'İnkılap Çocukları', and Reşat Nuri's 'İstiklal' concerning identity construction are analyzed. In this context, discourses will be identified and examined, and the emphasis on identity construction in these works will be determined. The research initially summarizes the history of Turkish Theater up to the republic, then addresses the role of theater in identity construction, and finally, the three selected plays are read in detail, with emphasis on historical events and the reconstruction of national identity being identified, quoted, and examined. In conclusion, following the proclamation of the Republic, three significant works were written to increase the presence of the new type of citizen demanded by society; these works aimed to shape the types of individuals needed by modern Turkey.

Keywords: Culture, Identity, Identity Construction, Theater, Republic Period Theater.

Giriş

Tiyatro sanatı, tarih boyunca toplumla sıkı bağlantı içerisinde olması hasebiyle hem toplumsal hayattan etkilenmiş hem de toplumsal alanı etkileyebilmiştir. Antik Yunan'dan günümüze kadar geçen tarihsel süreçte tiyatro toplumsal alanda "sağlıklı" bireyler yaratmak için bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Antik Yunan'da Apollon ve Dionysos tanrıların etkisiyle Dionysos tanrıları için yapılan şenliklerde ortaya çıkan tiyatro sanatı, bu dönemde halk üzerinde otoritenin meşrulaştırılması ve sağlamaştırılması için bir araç olarak kullanılmıştır. Aristoteles'in vurguladığı "katharsis" kavramı tiyatroya bir araç olarak kullanılmasıyla ilgili önemli kanıtlardan birisidir. Aristoteles'in arınma anlamında ve özelde şiir için kullandığı bu kavram, tiyatroya oyun sonunda izleyicinin kendini karakterin yerine koyması, onu haklı görmesi ve bunun bir sonucu olarak yaşadığı duygusal boşalma olarak yansımıştır. "Katharsis", dönemin otoriteleri tarafından izleyicinin istenilen karakterlerle bağ kurması ve oyundan sonra beklenen edimlere yönelmesi için bir araç niteliği kazanmıştır. Tarih boyunca tiyatro sanatının kimlik inşasındaki rolü devam etmiştir. Antik Yunan'dan sonra Ortaçağ'da okuma yazma bilmeyen Hıristiyanlara İncil'in öğretilmesinde, 17. yüzyılda





tiyatronun saray etrafında şekillenmesi sonucu halk üzerinde otorite sağlanmasında, Fransız Devrimi'nde kitlelere devrimi yaymak için tiyatro araç olarak kullanılmıştır.

Türk toplumunda tiyatro sanatı çok önceki dönemlere kadar götürülebilmektedir. Türk tiyatrosu geleneksel türleriyle birlikte yüzyıllardan beri var olmuştur. Geleneksel tiyatro türleri meddahlık, ortaoyunu, kukla, gölge oyunu ve hokkabazlık olarak sıralanabilir. Bu türler modern tiyatrodaki unsurların bir kısmını içermediği için tam olarak tiyatral faaliyet sayılmamaktadır. Modern anlamda tiyatro Tanzimat Fermanı ile başlayan hızlı modernleşme sürecinde Osmanlı'ya gelmiş ve gelişme göstermiştir. Bundan daha önce birkaç temsilin olduğu iddiası söz konusudur ancak tam anlamıyla modern tiyatrodan bahsedilebilmesi için Tanzimat Dönemi'nden başlanması gerekmektedir. Tanzimat ile başlayan modern tiyatro oluşturma çabaları Cumhuriyet Dönemi'nde çok büyük hız kazanmış, bu hızın temel sebebi bu dönemde tiyatronun cumhuriyet rejiminin anlatılmasında bir araç olarak kullanılabilme çabaları olmuştur. Bu dönemde tiyatral faaliyetler hem modernleşme sürecinin bir adımı olarak kabul edilmiş hem de yeni yaratılan milli kimliğin inşası için bir araç olarak kullanılmıştır. Bu minvalde özellikle Cumhuriyetin onuncu yılında kutlamalar için çıkarılan "Cumhuriyet İlanının Onuncu Yıl Dönümü Kutlama Kanunu" çerçevesinde kurulan "Kutlama Yüksek Komisyonu" tiyatroyu önemli bir araç olarak görmüştür. Komisyon, edebi eserler yazması ve piyesler kaleme alması için Yaşar Nabi Nayır, Reşat Nuri Güntekin, Faruk Nafiz Çamlıbel, Aka Gündüz, Halit Fahri Ozansoy ve Nahit Sırrı Örik gibi önemli yazarları görevlendirmiştir.

Bu çalışmanın amacı, Cumhuriyet Dönemi'nde yürütülen tiyatral faaliyetlerin dönemin en önemli hedeflerinden biri olan milli kimliğin inşasında nasıl kullanıldığını analiz etmektir. Araştırmada Cumhuriyet Dönemi'ndeki tiyatral faaliyetlerin kuruluş dönemindeki kimlik inşa sürecinde nasıl araçsallaştırıldıklarının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda belirlenen üç piyes (Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı*, Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılap Çocukları*, Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklal'i*) incelenmiştir. Bu üç metnin seçilme sebebi milli kimlik inşasını içeren çok fazla vurgu barındırması ve daha önce bazı çalışmalarda ele alınsalar dahi müstakilen bir incelemeye tabii tutulmamış olmasıdır.

Bu çalışmada söz konusu üç metin ayrıntılı şekilde okunarak milli kimliğe, tarihi olaylara yönelik vurgular tespit edilmiş ve daha sonra bu vurguları içeren paragraflar alıntılanarak değerlendirilmeye tabii tutulmuştur. Bu çerçevede araştırma kapsamında ele alınan üç eser detaylandırılarak çözümlenecektir. Bu çabaya girilmeden önce ise dünya tarihinden örneklerle tiyatrodaki kimlik inşası ve Cumhuriyet döneminde tiyatronun araçsallaştırılması sürecine nasıl gelindiği, Türk tiyatrosunun kısa bir tarihçesi sunularak anlatılacaktır.

1. Kimlik İnşa Sürecinde Tiyatronun İşlevi





Tiyatro, halk üzerinde güçlü etkisi nedeniyle otoriteler tarafından kullanılmış ve iktidar sahipleri istedikleri toplumu yaratabilmek adına bu sanattan faydalanmışlardır. Bunun ilk örneğini Antik Yunan'da görmekteyiz. Modern anlamda tiyatronun doğuşunun sebebi olarak görülen Dionisos şenlikleri, bu sanatın işlevleri hakkında bazı bilgiler sunmaktadır. Atina'da M.Ö. 7. ve 6. yy'da toplumsal alanda bazı değişimler meydana gelmeye başlamıştı. Bu toplumsal değişimler zaruri olarak toplumdaki kültürel ve dini yaşamda bir değişiklik yaratmıştı. Dionisos bu dönemde yaşanan toplumsal değişimlerin etkisiyle ortaya çıkmış ve kentte tanınır hale gelmişti (Thomson 1990: 116). Bu dönemde güçlü konumda olan soylu sınıfa yeni bir alternatif doğmaya başlamış, güç kazanmış tüccar sınıfı ortaya çıkmıştı. Bu iki sınıf arasında Atina'daki iktidar için kıyasıya başlayan mücadele, halkın desteğini alan soylu sınıfın lehine ilerlerken halkın desteğinden mahrum kalan tüccar sınıf mücadeleye gerilerde kalmaktaydı. Toprak dağıtarak halkı yanına çekmek isteyen tüccar sınıfı sürekli başarısızlığa uğruyordu. Çünkü soylu sınıfın Apollon isimli tanrısı vardı ve bu sebeple halkın üzerinde büyük bir güce de sahipti. Bunu fark eden tüccar sınıf Apollon'u eleştirip halkın düşmanlığını kazanmak yerine kendi tanrısı olan Dionisos'u yaratmıştır (Nutku 2011: 28). Dionisos adına düzenlenen şenliklerde tiyatro gösterileri düzenlenmiş ve bu da tiyatronun başlangıç noktası olmuştur. Tiyatronun ilk ortaya çıktığı dönemde bile halkın tercihlerini yönlendirebilmek için kullanılması onun kimlik inşasındaki rolünü göstermektedir.

Antik Yunan'dan Orta Çağ'a kadar neredeyse hiç tiyatro oyunu yazılmamıştır. Orta Çağ'da ise tiyatro tehlikeli bir iş olarak görülerek ilk dönemlerde yasaklanmıştır. Orta Çağ tiyatrosu olarak anılacak olan bu dönem oldukça farklı bir ilerleyişe sahiptir. İlk başlarda yasaklı olan tiyatro sanatı daha sonra ilerleme kaydetmeye başlamıştır. Bu ilerleme, Katolik Kilisesi'nin, tiyatronun halk tarafından oldukça kabul gören bir sanat olduğunu anlamasıyla bu sanatın gelişmesine bir nebze destek olması ve onu yasaklamak yerine ondan faydalanmayı tercih etmesiyle mümkün olmuştur. Orta Çağ'da kilise anti-teatral bir tutum sergilemiş gibi görünse de din değiştirenleri etkilemek için dini törenlerde tiyatroyu araçsallaştırmıştır (Chaganti, Guynn ve Jaffe-Berg 2017: 19). Bu dönemde tiyatronun dili halkın diline yakınlaştırılmış ve Kilise, Hıristiyanları tiyatro ile eğitme yoluna gitmiştir. Halkın seyretme isteğinin farkına varan Kilise, tiyatroyu yasaklamak yerine din adamlarının yönettiği, kiliseye yardımcı olacak bir tiyatroyu faaliyete sokmuştur (Fuat 1984: 65-69). Dinsel içerikli oyunların hakim olduğu bu dönemde esas amaç, halka oyunlar aracılığı ile Hıristiyanlığı öğretmek, başka bir ifadeyle kiliseye başvurmayan halkı dini anlamda eğitebilmektir. Bu dönemde tiyatronun kilise tarafından dine bağlı bireyler yetiştirmek için başka bir ifadeyle dini kimliğin inşasında bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir.

Orta Çağ'dan sonra uzun süre saray içerisinde devam eden tiyatro faaliyetleri, klasik düşüncenin de etkisiyle ahlak açısından eğitici olmayı hedeflemiştir. Saray'ın ekonomik desteğini alan tiyatronun bu dönemde kurulu düzeni koruyucu bir pozisyon olarak değer yargılarını ön plana çıkardığı görülmektedir. Devam eden tarihsel süreçte Fransız Devrimi'nin





de etkisiyle tiyatrodaki romantizm akımı etkili olmuş ve birey konusu gündeme getirilmiştir. Romantik tiyatro düşüncesindeki akıl, vicdan ve bireysel özgürlükler gibi anahtar kavramlar oyunların konusu olmaya başlamış, tiyatro aracılığıyla özgürlük düşüncesinin halka aşılması amaç edinilmiştir. Burada tiyatro, devrimin kitlelere ulaşması için bir araç olarak kullanılmıştır (Çongur 2017: 16-17).

18. yy'da özellikle Fransa ve İngiltere'de soylu sınıf büyük güç kaybına uğramış ve Orta sınıfın değersiz görülen burjuvaları bu dönemde güçlenmeye başlamıştı. Bunu fark eden soylu kesim, akrabalık bağı ile bu sınıfın gücünden yararlanmak istemiş ve bunun bir sonucu olarak da toplumsal alanda sıkı ilişkiler kurmaya başlamıştı. Toplumsal alanda sürekli birlikte hareket etmeye başlayan bu iki sınıf arasında kültürel alanda sorunlar gün yüzüne çıkmıştı. Özellikle tiyatro anlayışları farklı olan bu iki sınıf beraber gittikleri oyunlardan tatmin olmadan dönüyordu. Burjuva seyircisi, soyluların oyunlarını beğenmeye çalışsa da bunda başarısız oluyordu. Burada burjuva ahlak anlayışı tiyatroya yeni bir yön vermeye başlamıştı. Soyluların bazı ahlak kurallarını kabul etmeyen burjuvalar bunların oyunlarda da yer almasından rahatsız oldukları için kendi ahlak kurallarını anlatabilecekleri yeni bir tür ortaya çıkardı. Böylece oyunlar, burjuva ahlak anlayışını yansıtabilecek aşırı duygulu ve heyecan verici bir hal almaya başlamıştır (Nutku 2011: 222-223). Bu minvalde yeni güç kazanan burjuva sınıfının da kendi ahlak anlayışını halka anlatabilmek için o dönemin en önemli sanat dalını kullanmayı tercih ettiği görülmektedir.

Tiyatronun bir araç olarak kullanılmasına benzer durumlar tarih boyunca yaşanmıştır. Türk toplumunda ise bu durumun en önemli örnekleri cumhuriyetin ilanından sonra kurulan yeni tiyatro anlayışında görülmektedir.

2. Geleneksel Türk Tiyatrosundan Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosuna

Batılı anlamda Türk tiyatrosu Tanzimat ile beraber şekillenmeden önce geleneksel nitelikte sayılabilecek tiyatral faaliyetler Türk toplumunda görülmekteydi. Geleneksel Türk tiyatrosu olarak kategorize edilen bu faaliyetler köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosu şeklinde ayrılmaktadır. Köy tiyatrosu isminden de anlaşılacağı üzere köylerde köy halkı tarafından yapılan temsilleri içermektedir. Köylerde gerçekleştirilen bu oyunların bir tiyatro eseri olarak değerlendirilmesi pek mümkün değildir. Ancak halk kültürünün ve bilgisinin anlaşılması için araştırılması gereken çok önemli bir konudur (Tecer 1940: 3). Bu türdeki oyunların birçoğu eski ritüellerin bir kalıntısı niteliğindedir. Dramatik olarak çok fazla bir niteliği bulunmayan Köy tiyatrosunda belki de dramatik denilebilecek tek özellik oyuncunun başka bir kişiliği canlandırmasıdır. Bunun yanında bazı oyunlarda, olaylar dizisinin varlığı ve çatışma unsurunun mevcudiyeti de görülmektedir. Köy tiyatrosu geleneğinde sergilenen oyunlarda genellikle benzer konular işlenmektedir. Bu konular arasında ölüp-dirilme, kız kaçırma, köse oyunları, günlük yaşamdan kesitler, esnafların ve çeşitli meslek gruplarının yaşantısı, tarımsal





nitelikte sayılabilecek bazı konular, çoban oyunları, hayvan benzetmeleri, mitlerden ve masallardan bazı kesitler yer almaktadır (And 2017: 16-26).

Halk tiyatrosu ise daha farklı bir çevrede kentlerde oluşmuş bir gelenektir. Bu gelenek genellikle başkent olması hasebiyle İstanbul'da şekillenmiştir (And 1970: 12-13). Halk tiyatrosu geleneğindeki türler hokkabazlık, kukla, meddahlık, gölge oyunu ve ortaoyunu şeklinde sıralanabilir. Bu minvalde halk tiyatrosunda rol üstlenen oyuncu genellikle akrobatik hareketler sergiler, şarkı söyler ve dans eder, bu gösterileri maskeli veya maskesiz olabilir, kukla ile gösteri, akrobasi ve gözbağcılık yapar, hayvanlarla çeşitli oyunlar sergiler (Balay 1995: 23). İlk olarak hokkabazlığa bakıldığında dramatik özellikler içeren dallardan biri olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü hokkabazlar sadece birer gözbağcı değil aynı zamanda gölge oyunu ve ortaoyununa benzer şekilde tekerlemeler okuyan, güldürücü eylemlerde bulunan kişilerdir. Burada aynı bir tür olan çengi ve köçeklerden de bahsetmek gerekir. Buradaki sanatçıların yaptığı danslar dramatik özellikler taşımaktadır. Bu sebeple bunlar halk tiyatrosu içerisinde seyirlik oyunlar olarak sayılabilir (Nutku 2011: 194). Kukla ise Türk toplumunda çok önceden beri varlığını sürdürmektedir. Orta Asya kültürünün bir kalıntısı olarak görülen kukla çoğunlukla yerde ve araba içerisinde oynatılmaktadır. Hatta Osmanlı'da kukla türleri arasında yer kuklası ve araba kuklası şeklinde iki farklı tür vardır (And 2017: 26). Meddahlık ise toplum yaşamından kesitleri gerçekçi bir şekilde halka anlatan hikayecilerin canlandırmalarını içerir. Bu eylemi gerçekleştirirken meddah kendi halkının mizacını, duygularını, özlemlerini ve düşüncelerini dile getirir. Ayrıca içinde bulunduğu yaşamın çirkinliklerini de göz önüne serer. Meddah bir hikaye anlatıcısı olarak söz konusu hikayelerini canlı konuşma, şive taklitleri ve dramatizasyon ile canlandırmaktadır (Nutku 1997: 44-54). Bu bağlamda meddahlığın dramatik yönünü canlandırma, şive ve taklitler oluşturmaktadır. Meddahlıktan sonra geleneksel tiyatrodaki içerisinde sayılan gölge oyunu da burada önemli bir yer tutmaktadır. Gölge oyununun ortaya çıkışı tarihte çok öncelere dayanır. Gölge oyunu bilinen tiyatronun aksine daha masrafsız ve daha ucuz bir türdür (Sevin 1968: 1-2). Gölge oyununun birçok farklı medeniyette ortaya çıktığına dair iddialar mevcuttur. Tahmini olarak 16. yy'da Osmanlı'ya girdiği düşünülen gölge oyunu, burada Karagöz adını almıştır. Gölge oyununun Karagöz adını almasıyla Türk kültürüne özgü bir nitelik kazanmıştır. Çünkü temel iki karakter olan Hacivat ve Karagöz tamamen Türk insanını yansıtan bir yapıya sahiptir. 16. yy'dan 19. yy'a kadar Karagöz Türk eğlence kültüründe çok önemli bir yere sahip olmuştur (Çolakoğlu 2006: 542-547). Karagöz oyunu mukaddime (giriş), muhavere (söyleşme), fasıl (oyun) ve bitiş olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Gölge oyunu ile birlikte geleneksel tiyatrodaki önemli bir yere sahip olan diğer tür ise ortaoyunudur. Ortaoyunun ne zaman ortaya çıktığıyla ilgili önemli tartışmalar vardır. Bunlar içerisinde en kabul göreni 15. yy'ın sonları ile 16. yy'ın başlarında İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudilerin hokkabazlık gösterilerinin ortaoyununun kaynağı olduğu iddiasıdır. Ancak kavramın ilk kullanılışı ise 1834 yılına tekabül etmektedir. Ortaoyunu öndeyiş, söyleşme, fasıl (oyun) ve bitiş bölümlerinden





oluşmaktadır. Ortaoyununda Kavuklu ve Pişekar adında temel iki karakter vardır (Nutku 2011: 201-203). Ancak bu kahramanları karakterden ziyade tip olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Çünkü toplumun belli bir kesimini temsil eder niteliktedirler. Doğaçlamaya dayalı bir tür olan ortaoyunu bu sebepten ötürü modern tiyatronun tam karşılığı olamamaktadır. Çünkü modern tiyatronun en önemli özelliklerinden biri olan yazılı metnin varlığı bu türde söz konusu değildir (Nutku 2009: 9-13).

Osmanlı'da tiyatro daha çok saray etrafında şekillenmiştir. Saray tiyatrosu şeklinde dillendirilebilecek bu tür içerisine, padişahların evliliklerinde, çocuklarının sünnet düğünlerinde gerçekleştirdiği eğlenceler ve bu eğlencelerde dramatik unsurlar içeren gösteriler alınabilir. Saray etrafında modern anlamda ilk tiyatro faaliyetinin III. Selim döneminde gerçekleştirildiği iddia edilmektedir. Fransız Sefiri Bonac, yazdığı sefaretnamesinde bu dönemde Osmanlı'da bir komedi oyununun temsilinin sahnelendiği söylenmektedir (Yalçın 2002: 11). Ancak bizde Batılı anlamda tiyatronun gelişmesi zaman almıştır. Çünkü geleneksel tiyatro türlerinde Batılı anlamda tiyatronun birçok unsuru bulunmamaktaydı. Diğer bir ifadeyle yazar, aktör ve seyirci üçlemesi uzun süre Türk toplumunda kendini gösterememiştir.

Tanzimat Dönemi'nde ilk defa Batılı anlamda tiyatro faaliyetlerine yönelik çalışmalar hız kazanmış ancak bu dönemde yazılan birçok oyun sadece edebi eser olarak görülmüş ve okunmak için yazılmıştır. Sahnelenmeye uygun nitelikte eserler ortaya çıkmamıştır (Yalçın 2002: 11). 1839'ta Tanzimat Fermanı'ndan sonra gelişme gösteren tiyatro faaliyetleri ile tiyatro binaları yapılmaya başlanmış ve buralarda daha çok dışarıdan getirilen yabancı toplulukların gösterileri sergilenmiştir. İlk dönemlerde azınlıkların hakim olduğu tiyatro faaliyetlerine Müslüman tebaa çok fazla rağbet etmemiştir. Abdülmecid ise sahne sanatlarına ilgi göstererek Dolmabahçe Sarayı'nın karşısına bir tiyatro binası yaptırmıştır. Türkçe temsiller için Şinasi'den oyun yazmasını istemiş ve *Şair Evlenmesi* eseri bunun üzerine kaleme alınmıştır. Daha sonra Naum Tiyatrosu etkinlikler düzenlemeye başlamıştır. Ancak ilk ciddi Türk tiyatrosu Güllü Agop tarafından Gedikpaşa'da kurulmuştur. 1868 yılında itibaren burada Türkçe temsiller sergilenmeye başlanmıştır. Saraydan yetki alan Güllü Agop, burada aynı zamanda bir okul gibi oyuncu yetiştirmeye başlamıştır. Güllü Agop'un tiyatrosunda daha çok gayrimüslim azınlıklar görev almıştır. Bu dönemde tiyatro sanatına katkıda buluna bir diğer isim ise Ahmet Vefik Paşa olmuştur. Ahmet Vefik Paşa Bursa valiliği sırasında tiyatro sanatına hizmet etmiş ve tiyatronun Osmanlı'da gelişmesi için gayret göstermiştir. Bursa'da bir tiyatro kurmasının yanı sıra Moliere'den yaptığı çeviriler ile Türk seyircisinin tiyatro zevkine uygun eserler ortaya çıkarmıştır (Aytaş 2010: 15-20). Bu dönemdeki din etkisi, insanların tiyatroya rağbet göstermesinde tereddüt yaratmış ve bu durum tiyatronun gelişimini zorlaştırmıştır. Ayrıca tiyatrodaki Müslüman tebaadan oyuncuların çok az olması, genellikle gayrimüslim oyuncuların temsillerde görev alması dönemin bir özelliğidir. Bunun yanında bu dönemdeki





en önemli sıkıntılardan birisi, yine dinin etkisiyle kadın oyuncu bulmakta yaşanan sorunlardı (Nutku 2008: 286).

II. Meşrutiyet ile Osmanlı'da tiyatro sanatının büyük bir hızla gelişmeye başlamasına rağmen nitelikli eserler ve oyunlar ortaya çıkmamıştır. İyi temsillerin ortaya çıkamamasını Yalçın (2002: 363-370) iki nedene bağlamaktadır: Bunlardan birincisi gündemdeki konulardan hareketle moda piyeslerle meşhur olma çabasıdır. Bu eserlerin meşrutiyetten önceki eserlerden büyük bir farkı yoktur, ufak değişikliklerle ve gündemdeki konular eklenerek eski piyesler piyasaya sürülmüştür. İyi temsillerin ortaya çıkamamasının ikinci sebebi ise iyi bir tiyatro yazarının yetişmemesidir. Tam anlamıyla tiyatroyu bilen ve o alanda nitelikli ürünler üretebilecek bir yazar o dönemde gün yüzüne çıkmamıştır. Tiyatronun bu dönemde çok fazla gündeme gelmesinin sebebi ise Meşrutiyetin ilanı ile doğan özgürlük ortamıdır. İstanbul bu dönemde bir tiyatro şehri halini almıştır. II. Meşrutiyet döneminde ulusçuluk ideolojisinin etkisiyle milli unsurları içeren yazılarda artış yaşanmıştır. Bu dönemin tiyatroya en önemli katkısı artan tiyatral faaliyetlerinde etkisiyle var olan bina ve oyuncu sorunlarının dikkate alınmasıdır (Sevinçli 1987: 9-17). Cumhuriyet Dönemi'nde Muhsin Ertuğrul gibi tiyatro faaliyetleri yürütecek birçok isim de bu dönemde kendini göstermeye başlamıştır. Meşrutiyet Dönemi'nde Sahne-i Osmani'nin, Dar'ül-bedayi'nin kuruluşu gibi atılan büyük adımlar Cumhuriyet Dönemi'nde etkisini göstermeye devam etmiştir. Özellikle Dar'ül-bedayi'nin 1916-1926 yılları arasındaki faaliyetleri sıkıntılı geçmesine rağmen 1927-1928 sezonunda kurumun başına Muhsin Ertuğrul'un getirilmesiyle sanatsal açıdan bir düzen oturtulmaya başlanmıştır. 1931-1946 yılları arasında bu kurumda oyunların seçiminde titizlikle çalışılmış, ilk çocuk oyunları sergilenmiş, müzikal oyunlar sahnelenmeye başlanmış, yeni bir tiyatro okulu açılmış ve öğrenci atölyeleri gibi önemli faaliyetler düzenlenmiştir (Nutku 2008: 339-340).

Cumhuriyet döneminde tiyatro alanında atılan en önemli adım ise Devlet Tiyatroları'nın kurulmasıdır. Bunun kaynağı ise Ankara Devlet Konservatuvarı'nın açılması ve Tatbikat Sahnesi'nin gerçekleştirdiği temsiller olmuştur (Suner 1995: 12-14). Devlet tiyatrosu fikri cumhuriyetin ilk yıllarında devletin ileri gelenleri tarafından kabul görmüş bir fikir oldu. Ancak bu dönemde devletin korunması için atılan adımlar ister istemez oyunlar üzerinde bir denetim oluşması sonucunu doğuruyordu. Tüm bu uygulamalarda ve süreçte en etkili isim Muhsin Ertuğrul olmuştur (And 1973: 9-10). Cumhuriyetin ilanı ile yeni yaratılan kültürün de etkisiyle aslında yapılmak istenen hem halka yönelik hem de halkın yararına olan, onun kültür seviyesini yükseltebilecek, yararlı ve güdümlü bir tiyatronun temellerinin atılmasıydı. Mustafa Kemal Atatürk bu minvalde tiyatral faaliyetlere çok önem vermiş, vakit buldukça tiyatroya gitmiş ve sanatçılarla iletişim halinde olmuştur. Metin And Atatürk'ün Türkiye'nin ilk dramaturgu olduğunu iddia etmektedir. Atatürk bu dönemde tiyatronun bir kamu hizmeti olduğunu ve kamu eliyle korunup, desteklenmesi gerektiğini iddia etmiş ve bu çerçevede birçok atılım yapmıştır: Halkevlerine bağlı Halk Tiyatroları kurmuş, Devlet Tiyatroları





projesini hayata geçirmiştir (And 1983: 3-12). Bu dönemde tiyatroya bu kadar önem verilmesinin en önemli nedenlerinden birisi, bu sanat dalının yeni kurulan cumhuriyeti ve yapılan inkılapları halka anlatmakta en iyi yol olduğu düşüncesinin hakim olmasıdır. Tiyatro bir anlamda bu dönemde yeni rejimi halka anlatmak için bir araç olarak görülmüştür.

3. Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Metinlerinde Milli Kimliğin İnşası: *On Yılın Destanı, İnkılap Çocukları ve İstiklal* İsimli Piyeslerin Analizleri

Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye hızlı bir modernleşme sürecine girmiş ve on yıl içerisinde toplumsal hayattan ekonomiye kadar birçok alanda inkılaplar yapılmıştır. Bu inkılapların halktaki yansımalarının tespitine ve halkın onayının alınmasına çok büyük önem verilmiştir. Cumhuriyetin ilanından on yıl sonra 1933'te onuncu yıl kutlamalarının yapılması planlanarak geçen süre içinde nelerin gerçekleştirildiği halka anlatılmak istenmiştir. Bu çerçevede 26 Haziran 1933'te Resmi Gazetede "Cumhuriyetin İlanının Onuncu Yıl Dönümünü Kutlama Kanunu" yayımlanmıştır. Bu kanunun amacı kutlamaların sorunsuz bir şekilde geçmesini sağlamaktır. Kanunun ikinci maddesi uyarınca da kutlamalar için bir komisyon kurulması kararı alınmıştır (Resmi Gazete, 1933). Kurulan bu kutlama komisyonu, dönemin önemli yazarlarına cumhuriyetin ve inkılapların getirilerini anlatması için birçok piyes yazdırılmış ve bazı piyesler sahnelenmek üzere seçilmiştir. Bu piyeslerden çalışmamıza konu olan üçü Halit Fahri Ozansoy'un 1933'te kaleme aldığı *On Yılın Destanı*, yine aynı yıl Yaşar Nabi Nayır'ın yazdığı *İnkılap Çocukları* ve 1934 Reşat Nuri Güntekin'in yayınladığı *İstiklal* isimli piyestir.

3.1. On Yılın Destanı

Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı* piyesi Onuncu Yıl Marşı ile benzer noktalar barındırmakta ve cumhuriyet rejiminin getirilerini içermektedir. Piyesin başkarakterleri Turgut ve Gönül İstanbul'da yaşamaktadır. Turgut, babası savaşta şehit olmuş bir bestekardır, Anadolu'ya olan özleminin ve hayranlığının etkisiyle şehitleri anmak için Adana trenine binerek bir yolculuğa çıkar. Turgut, eşi Gönül ile çıktığı bu yolculukta Adana treninde savaşta gazi olmuş, oğlunu şehit vermiş bir ihtiyarla, Afyon'da bir askeri kulüpte yüzbaşıyla, Dumlupınar tepesinde gazi bir çobanla, fabrikada bir mühendisle, Anadolu'daki bir köyde muhtar ve öğretmenle en son ise Ankara'da ninesiyle sohbet eder. Tüm bu sohbetlerin muhtevasında savaş yılları ve Cumhuriyetle beraber yapılan atılımlar anlatılmaktadır. Oldukça şiirsel bir dille yazılan, destansı bir anlatıma sahip bu piyes, gündelik dilden uzak ve tiyatral anlamda zayıf bir eserdir. Fakat Cumhuriyetin kimlik inşa sürecinde tiyatroya yüklediği anlamı araştırmak için ise çok zengindir.

Şehit bir babanın çocuğu olan Turgut eserde vatanına bağlı ve savaş sürecini yaşamış bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.





Turgut: İzmirin yolunda ölen babam...

O kahraman askeri ben nasıl hatırlamam!..

Kimbilir belki odur değil mi Mehmetçik!..

Gel sen de gözlerini yalnız o tepeye dik,

Onu düşün her gece yalnız ay ışığında...

...

Fakat bizi o kanlar kurtardı...

...

Ben eğer bestekârsam aşk, ıstırap yerine

Bunu bestelemeli, bunu yaratmalıyım (Ozansoy 1933: 8-9).

Turgut karakterinin geçmişi hakkında fikir veren bu monologda, şehitlik mefhumunun kutsiyeti ve bestekarlığın Milli Mücadele Dönemi'nin değerlerini içermesi gerektiği vurgusu hakimdir. Tüm bunlar içerisinde esas vurgunun kurtuluş mücadelesinin önemi olduğu aşikardır. Trendeki yolculuk esnasında bir ihtiyarın türküsü piyeste yer almaktadır.

Türkü: Oğlum şehit düştü Dumlupınarda,

O şanlı ülkede, şanlı diyarda,

Sesini dinlerim esen rüzgârda,

Her gece o benim yanımda gibi

Hedef Akdenizdir emrini duyan

Hangi Türk kesilmez kükremiş aslan?

İzmirin yolunda ölen kahraman

Yaşıyor etimde, kanımda gibi (Ozansoy 1933: 12-13).

Okunan bu türküde şehitliğin yanı sıra kurtuluş mücadelesinin süreci kısmen anlatılmaktadır. Milli mücadelede Mustafa Kemal'in önemli cümlelerinden olan "Ordular ilk hedefiniz Akdeniz. İleri!" emrinin piyeste de yer alması Kemalist düşüncenin eserde hakim olduğunu göstermektedir. Burada Mustafa Kemal'in Akdeniz emrini duyan kişinin buna karşı gelemeyeceğine yönelik vurgu, savaştan sonra kurulan yeni rejimde de Mustafa Kemal'in yaptığı inkılaplara karşı gelinemeyeceğine yönelik bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca İzmir'in savaş sırasındaki önemine ve kurtuluşunun mücadeledeki önemine yönelik vurgular da bu türküde hakimdir.

Turgut: Pervanedir gönlümüz o şerefe, o şana.

Bu alevle yanmayan Türküm diye yaşamaz,

Bunu hissetmiyenle Türk kanı kaynaşamaz.

...

İçimde Türülüğümdü tutuşan büyük volkan.





Piyeslerinin Analizi

Gaziyi kırk yıl önce duymuştum içimde,
Onu buldum diyedir bugünkü sevincim de.
O büyük Türkü buldum önce Çanakkalede..
Sonra Dumlupınarda şan verdi (Ozansoy 1933: 18-19).

Buradaki monologda Mustafa Kemal'in kurtuluş mücadelesindeki önemli rolüne dair vurguların yanı sıra yeni bir kimlik yaratma sürecinin etkilerinin de varlığı göze çarpmaktadır. Osmanlı'nın son dönemlerinde gerilemenin durdurulması ya da başka bir ifadeyle kurtuluş için ortaya çıkan Osmanlıcılık, İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük gibi akımlar (Akçura, 1976) içerisinde milli kimliğin Türkçülük üzerinden inşa edilmeye çalışıldığı göze çarpmaktadır. Türklüğe yönelik övgülerin yer aldığı monologda dönemin milli kimlik anlayışı karşımıza çıkmakta ve bu kimliğin yaratımına katkı sağlamak için bu vurgular eserde yer almaktadır. Bunun yanı sıra eserde Batıcılık adı altında değerlendirilebilecek modernleşme sürecine yönelik vurguların mevcudiyeti söz konusudur.

Yüzbaşı: Yalnız kahramanlık mı?.. Bir de etrafa bakın

Zaferden sonra nasıl çalışır!.. Akın Akın,
Her taraftan işçiler koştu yana Afyona...
Türk kalır mı medenî yaşamakta hiç sona?..
Onda da birincidir, birinci olacaktır,
Yepyeni binalarla şehirler dolacaktır.
Caddeler, asfalt yollar, betondan abideler,
Yükselen bacaları ta bulutları deler,
Fabrikalar yayılır yurdun her bucağına,
Benzer demiryolları bir örümcek ağına:
On yıllık imar işi buna kafi delildir.
Türk artık Afyon yutmuş bir Asyalı değildir
Cumhuriyet devrine girip ilerleyeli.

...

Hepimiz yolcuyuz bu medenî yürüyüşe:

Asırlar yapmamıştır on yılda yapılanı.

Hepsi Onun, Gazinin Cumhuriyet planı (Ozansoy 1933: 22-23).

Burada Turgut askeriyede bir yüzbaşı ile karşılaşır ve muhabbet etmeye başlar. Yüzbaşının buradaki tiradı aslında tamamen modernleşme sürecinin ekonomik, toplumsal ve idari boyutunu içermektedir. Savaş sonrasında yıkılan Anadolu'nun yeniden inşa sürecini ve sanayileşme ile ekonomideki kalkınma, milli ekonomi yaratma çabasını anlatmaktadır.





Burada “afyon yutmuş Asyalı” ifadesiyle artık Doğu’da değil Batı’da kurtuluşun aranacağı vurgulanmaktadır ancak bu tamamen bir Batı’ya dönüşü de içermemektedir. Türk’ün kendi kültürü ile Batı’nın tekniğinin birleştirilmesi (Gökalp 1968) vurgusu tiratta Türklük ve Asyalılık ayrımıyla ortaya koyulmaktadır. Tüm bunların ise 1923 yılında ilan edilen cumhuriyet rejiminin sonuçları olduğu ifadesi de metinde hakim konumdadır. Devam eden sayfalarda Turgut karakterinin “Mobilya mı istersin, işte en kübikler, işte demirhaneler, Türkiye çelikleri, çiftçiye saban işte, orduya silah işte, her türlü saadet var böyle ilerleyişte” şeklindeki tiradı millileşmenin önemine yönelik vurguyu ortaya çıkarmaktadır. İlerlemenin sadece fabrikalarda değil, tüm zanaatlarda olduğu da burada ifade edilmektedir. Yine Turgut’un “sanatla fen kardeştir, ikisi de vatani parlatacak güneştir” ifadesi de muasır medeniyetler seviyesine ulaşma idealinin sadece teknik işlerdeki ilerlemelerle olamayacağını, sanat alanında da politikaların gerçekleştirilmesi gerektiğini içermektedir. Bu durumun da Cumhuriyet Dönemi’nde var olduğu vurgulanmaktadır. Tüm bu ilerlemenin temelinde cumhuriyetin olduğu düşüncesini yayma amacı, bu cümlelerde net bir şekilde kendini ortaya çıkarmaktadır.

Piyenin ilerleyen bölümünde bir köye giden Gönül ve Turgut, köylerde dönemin önemli toplumsal aktörleri olan öğretmen ve muhtarla sohbet ederler. Muhtarın öğretmenin varlığından duyduğu memnuniyet burada dikkat çeken hususlardan birisidir.

Muhtar: Muallim geldi bu kış,

Sekiz ayda yarısı okudu bizim köyün...

Ağam, Cumhuriyetin oğluyum diye öğün!..

...

Bak, bizim Koca Nine,

O bile iki ayda söktü yeni harfleri...

Bülbül gibi okuyor (Ozansoy 1933: 37-38).

Burada köye gelen öğretmenin öğrettiği okuma yazmanın önemi vurgulanmakla beraber harf inkılabının gerekliliği de ifade edilmiştir. Yeni harflerin halk tarafından kabulünü kolaylaştırmak adına sürdürülen faaliyetlerin zaruritesi ve medeniyetin burada saklı olduğuna yönelik vurgular metinde bulunmaktadır. Yaşlı insanların çok daha kolay şekilde okuma yazmayı öğrenmesini içeren bu tiratta, eski harflerin zorluğundan ve yeni harflerin kolaylığından söz edilmektedir. Yine bunların cumhuriyet rejiminin bir sonucu olduğu vurgusu da söz konusudur.

Piyenin devam eden bölümünde Turgut ve Gönül ninelerinin yanına gider ve cumhuriyetin onuncu yıl kutlamalarına şahit olurlar. Gittikleri sırada cumhuriyetin onuncu yılı coşkuyla kutlanmaktadır.

Nine: Cumhuriyetim onuncu yıl dönümü...





Millet eski zamanda rahat yüzü gördü mü?

Böyle kutlu gün için ne yazsalar yine az...

Bugüne eren insan kolay ihtiyarlamaz (Ozansoy 1933: 48-49).

Son bölümde yer alan bu diyalogda ise cumhuriyetin getirilerinin büyüklüğü ve halkın bundan duyması gereken mutluluk ifade edilmektedir. Eser genel anlamda cumhuriyetin on yıl içinde getirilerini o dönemin farklı toplumsal kesimlerinin gözünden anlatmaktadır. Halit Fahri Ozansoy'un bu piyesinin Cumhuriyet Dönemi'nde yeni rejimi halka anlatmak ve halkın desteğini alabilmek için yazıldığı açık bir şekilde görülmektedir.

3.2. İnkılap Çocukları

Yaşar Nabi Nayır'ın 1933'te kaleme aldığı *İnkılap Çocukları* isimli piyesi de *On Yılın Destanı* eseriyle benzer içeriğe sahiptir. Eserde Turgut ve Gündüz isimli iki Türk genci eğitim için Avrupa'ya gitmiştir, burada ülkelerinin geçmiş sorunlarını tartışmakta ve yapılan inkılaplar üzerine sohbet etmektedirler. Ülkelerine özlem duyan bu iki genç, memleketlerine dönmek için heyecanla beklemektedir. Eserde cumhuriyet rejiminin getirilerine yönelik ifadelerden daha çok saltanat rejiminin sorunlarına değinilmektedir.

Turgut: Hastalıklar, zulümler altında çırpınarak,

Esir gibi yaşayan yurdunda bir yol yapmak,

Bir bataklık kurutmak gelmezken hatırına,

Sultanlar, göremeden bakarlardı yanına,

Dünyayı, keyfi için zapta uğraşırlardı,

Ellerinde, ölecek hesapsız insan vardı.

Karpatlardan tutun da Yemen çöllerine dek,

Bakımsız anayurdun damarını emerek

Yaşadı sülük gibi yüzlerce yabancı el.

Bunların hepsi bizden, bunların hepsi güzel,

Yalnız Anadolu'ydu yabancı saydıkları.

Akti damarlarından yurdumun bütün varı,

Türk, Osmanlı denen yabana gitsin diye

Sultanlara bahsetti varlığını hediye (Nayır 1933: 13-14).

Burada Osmanlı'daki saltanat rejiminin olumsuz yanlarına, rejimin bir sonucu olarak reayanın varoluşunun sebebinin sultana bağlandığına, sultanların keyfi çıkarları için insanları savaşa sürüklediğine ve insanların ölümlerinin boşunaliğine vurgu yapılmaktadır. Osmanlı, kontrolü altındaki toprakların hepsine büyük önem verirken Anadolu'yu görmezden geldiği iddiası burada hakimdir. Milli Mücadeleden sonra Anadolu toprakları anayurt olarak





belirlenmiştir. Burada da Misak-ı Milli sınırlarının önemine, yeni devletin topraklarının halk tarafından kabul edilmesine ve eski Osmanlı topraklarının artık kendi ülkesinin parçası olmadığına dair açıklama çabaları göze çarpmaktadır. Ayrıca Osmanlı kontrolü altındaki reyanın çeşitliliğinin artık söz konusu olmadığına bu minvalde millet¹ politikasından çıkılarak Türk kimliğinin ehemmiyetine metinde dikkat çekilmiştir. Yeni kurulan devletin milli kimliğinin Türklük üzerinden inşa çabaları burada görülmektedir. Osmanlı saltanat rejiminin olumsuzlukları metnin devamında da göze çarpmaktadır. Sürekli olarak sultanın sorgulanamayan otoritesi ve keyfiliği vurgulanmaktadır.

Turgut: Gazi yetişmeseydi eğer hızır gibi,
Bu gemi, ah bu gemi çoktan bulmuştu dibi.
Başka türlü düşünür, başka türlü severler,
Bir yabancı göziyle bakarlardı vatana.

...

Münevver unutarak Türkün öz sanatını.
Getirdi Türk aşına bir yabancı tadını.
Bugün Türk nasıl kendi sanatı diye ansın
O çorba ki Acemin, Arabın ve Bizansın
Üç parçadan yapılmış garip keşkül tasında
Batan koca bir devrin duruyor ortasında (Nayır 1933: 16-17).

Mustafa Kemal'in kurtarıcılığı vurgusuyla başlayan bu monologda Osmanlı'nın Türk kültürünü terk ederek Arap ve Fars kültürleri etkisi altında kaldığı ve bunun bir sonucu olarak da Türklük kimliğini yitirdiği vurgulanmaktadır. Burada yine daha önceki alıntıda olduğu gibi yeni devletin kimlik inşasında Türk kimliğini öne çıkarmasının tiyatroya yansımaları, bu yansımanın bir sonucu olarak da yeni kimliğin inşasında tiyatronun işlevini görmekteyiz. Piyesin devam eden bölümünde ise yeni devletin getirilerine vurgu yapılmaktadır.

Turgut: Yerden fıskırır gibi yükseliyor şehirler...
Birbirine bir anda yaklaşan uzaklıklar,
Yükselen fabrikalar, kuruyan bataklıklar...
Güneşe koşar gibi mekteplere koşuşlar...
Yurdun ufuklarında uçuyor çelik kuşlar.

¹ Osmanlı toplumu Müslümanlar ve Gayrimüslimler olacak şekilde iki sınıftan oluşmaktaydı. Bireylerin toplumdaki statüsünün belirlenmesi din temelli idi ve bunun bir sonucu olarak millet bir din veya mezhebe bağlı olarak şekilleniyordu. Müslümanlar egemen millet olarak hakimiyeti elinde tutuyordu. Osmanlı'daki yabancılar ise millet sisteminde kendi özerkliklerine sahip, Osmanlı yasalarına göre değil, kendi ülkelerindeki kanunlar çerçevesinde yönetilmekteydi (Eryılmaz 1992: 11-13).





Halka kucaklarını açıyor Halkevleri;

Yeniden hız alıyor inkılap alevleri.

Ah biz de olsaydık o milyonla can içinde.

Ah biz de bulunsaydık o heyecan içinde (Nayır 1933: 20).

Buradaki monologda cumhuriyetin ilanından sonra yapılan inkılaplara, Hakevleri'nin kuruluşuna, yapılan yeni yatırımlar ve ulaşımındaki atılımlara vurgular söz konusudur. Cumhuriyetin ilanı ile hız kazanan modernleşme süreci ve süreç içinde yapılan yeni inkılapların halk tarafından kabulü ve desteklenmesi için yine tiyatroya başvurulduğu açıkça göze çarpmaktadır. Cumhuriyetin onuncu yılı dolayısıyla yazılan bu metinde de yapılan inkılaplar ve sarf edilen yol anlatılarak yeni Türk kimliği inşasında modernleşmenin önemi anlatılmaktadır.

3.3. İstiklal

Reşat Nuri Güntekin'in 1934 yılında kaleme aldığı *İstiklâl* isimli piyesi diğerlerinden farklı nitelikte olup dramatik unsurların yoğun bir şekilde kullanıldığı bir eser niteliğindedir. Bu eserde cumhuriyetin getirilerinden daha çok bağımsızlığın önemi vurgulanmaktadır. Eserde idam edilmekte olan bir mahkumun hikayesi anlatılmaktadır. İdam edileceği gün başka bir ülke vatandaşlığı olduğu öğrenilen mahkum için vatandaşı olduğu ülkeden idamı durdurmak ve onu ülkesine götürmek için bir heyet gelir. Bu ülke daha önce kaybedilen bir Osmanlı toprağıdır. İdamı gerçekleştirecek heyet, bunu kabul etmese dahi savaş ihtimali ve valinin emrini görmezden gelemeyerek mahkumu teslim etmeye karar verir. Ancak mahkum bu durumu öğrendiğinde başka bir ülkede kurtuluşu kabul etmez, bunun yerinde kendi topraklarında ölmeyi tercih eder. Metinde bağımsızlık vurgusu yoğun bir şekilde yer almaktadır.

Müfettiş: ... Ecnebi kapitülasyonlarını kabul eden bir devlet her türlü şerefsizliği ezelden kabul etmiş, sineye çekmiş bir devlet demektir (Güntekin 1934: 9).

Mahkumu teslim etmek zorunda kalan müfettişin bu sözleri, cumhuriyet rejiminden önceki dönemin politikalarına bir eleştiri niteliğindedir. Osmanlı'nın kapitülasyon politikalarının etkisinin hala devam ettiğine ve yeni kurulan cumhuriyet ile bağımsızlığı zedeleyen bu uygulamadan vazgeçildiğine vurgu söz konusudur. Milli Mücadele sonucu elde edilen kazanımlar piyeste anlatılarak halk üzerinde bir tesir bırakmak amaçlanmaktadır.

Adalı: İstiklal... ben yalnız bu lûgatın manasını biliyorum...İstiklal...Benim biricik Türkiyem yaşasın...

İhtiyar: Ben de senin gibi istiklalın manasını bilirim...Benim gibi bir ihtiyar için istiklalın manasını bu kadar iyi anlamış bir delikanlıdan iyi evlat olur mu (Güntekin 1934: 15-16).





Buradaki diyalogda da bağımsızlığa yönelik önemli vurguların hakim olduğu görülmektedir. Ölmek üzere olan bir adamın hayatını kurtaracak teklifi reddetmesi ve oğlunu öldürdüğü ihtiyar tarafından düşünceleri dolayısıyla bağışlanması “istiklal” mefhumu çerçevesinde şekillendirilmiştir. Bağımsızlığa her şeyden çok verilen önem, bu diyalogda ve diyalogun arka planındaki hikayede yer almaktadır. Yeni kurulan devletin, bağımsızlığa önem verecek ve Türklük kimliğini tüm değerlerinin önüne koyacak bir kimlik inşası için tiyatroyu araçsallaştırdığı görülmektedir.

Sonuç

Tiyatro ortaya çıktığı dönemden itibaren iktidar sahipleri tarafından otoritelerini halka ispat etmek ve meşrulaştırmak için araçsallaştırılmıştır. Tarihsel süreçte birçok örneği olan bu durum, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren de geçerliliğini korumuştur. Ancak tiyatronun Türk toplumunda bu işlevde kullanılması sadece Cumhuriyet Dönemine özgü bir şey değildir. Ondan önce Osmanlı'da Tanzimat ile başlayan modern tiyatroyu kurma çabasında da tiyatro araçsallaştırılmıştır. Dönemin aydınları kendi fikirlerini halka anlatabilmek, inandığı değerlerin geçerliliğini ispatlayabilmek için bu sanatı kullanmıştır. Ancak bu durum cumhuriyetle beraber farklılaşmıştır. Tiyatro devlet tarafından büyük ölçüde desteklenmeye başlanmış hatta devlet kendi tiyatro salonlarını, tiyatro topluluklarını kurmuştur. Tiyatronun bu dönemde modernleşmenin bir safhası olarak görüldüğü, yeni değerlerin ve yeni devletin ihtiyacı olan yeni kimliğin inşasından kullanıldığı aşikardır.

Cumhuriyetin kuruluşundan on yıl sonra kutlamalar için oluşturulan komisyon dönemin yazarlarından yeni devletin getirilerini anlatması için eserler yazmalarını talep etmiştir. Bu kapsamda yazılan ve sahnelenen eserlerden üçü Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı*, Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılap Çocukları* ve Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklal* isimli piyesleridir. Halit Fahri Ozansoy'un yazdığı *On Yılın Destanı* isimli piyeste iki karakterin çıktığı yolculukta Anadolu'da yaşanan değişimi ele alırken Cumhuriyetin getirilerini kurgulanan hikaye üzerinden anlatmıştır. Tamamen yeni inkılapları destekler nitelikte olan bu eser, halka inkılapları anlatmak ve desteğini almak için yazılmıştır. Eserde şehitlik mefhumu, Milli Mücadele Dönemi sürecinin ehemmiyeti, milli kimliğin Türklük temelinde inşası, hayata geçirilmeye çalışılan inkılaplar ve modernleşme çabaları, yeni rejimin ve inkılapların getirileri vurgulayarak yeni devletin talep ettiği kimliği inşa etme işlevini içermektedir. Bu işlevi gören diğer bir eser, Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılap Çocukları* piyesidir. *On Yılın Destanı* ile benzer içeriğe sahip bu eserde de Avrupa'da öğrencilik yapan iki öğrenci üzerinden cumhuriyetin getirileri anlatılmaktadır. Eserde saltanat rejimi ve Osmanlı'daki Arap-Fars etkisine yönelik eleştiriler karakterler arasındaki diyaloglarda karşımıza çıkmaktadır. *On Yılın Destanı* ve *İnkılap Çocukları* piyeslerinde inkılapların ve yeni rejimin getirilerinin vurgulanması ortak noktayı oluşturmaktadır. Bu eserlerin yanı sıra Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklal* isimli piyesi de Cumhuriyet Dönemi'nde tiyatronun araçsallaştırılarak





Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Tiyatronun Araçsallaştırılması: On Yılın Destanı, İnkılap Çocukları ve İstiklal
Piyeslerinin Analizi

kimlik inşasında kullanıldığını gösteren bir niteliktedir. Ancak bu eser diğerlerinden farklı olarak tek bir kavram üzerine yoğunlaşmış, "bağımsızlık" a vurgu yapmıştır. Yeni devletin en önemli değerinin bağımsızlık düşüncesi olduğunu halka anlatmıştır. Bu minvalde bu eser de işlevsel olarak diğer iki eserden farklı değildir.

Genel olarak bakıldığında Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılında, dönemin yazarlarından istenen eserlerle, yeni devletin idealleri, hedefleri ve başarıları halka anlatılmaya çalışılmıştır. Halit Fahri Ozansoy, Yaşar Nabi Nayır ve Reşat Nuri Güntekin'in söz konusu eserleri, o dönemdeki toplumsal değişim ve modernleşme çabalarını, milli kimliğin yeniden inşası ve özellikle bağımsızlık düşüncesinin önemini vurgulamıştır. Bu eserler, Cumhuriyet'in getirdiği yenilikleri destekleyen, halkın bilincini yükseltmeye yönelik ve kimlik inşasında önemli bir rol oynayan çalışmalardır. Söz konusu eserler, aynı zamanda tiyatronun toplumsal ve siyasal bir araç olarak kullanılmasının ve sanatın toplum üzerindeki gücünün de bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Akçura, Y. 1976. *Üç Tarz-ı Siyaset*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- And, Metin. 1970. *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, Metin. 1973. *50 Yılın Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, Metin. 1983. *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, Metin. 2017. *Başlangıçından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaş, Gıyasettin. 2010. *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Balay, A. Metin. 1995. *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Chaganti, Seeta, Guynn, Noah ve Jaffe-Berg, Erith. 2017. "Institutional Frameworks". ss. 17-39 içinde *A Cultural History of Theatre in the Middle Ages Volume 2*, Jony Enders (Ed.), London: Bloomsbury Academic.
- Çolakoglu, Gözde. 2006. "Gelenekten Beslenen Karagöz". *Folklor/Edebiyat Dergisi* 12(46): 543-554.
- Çongur, Elif. 2017. *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- "Cumhuriyetin İlanının Onuncu Yıl Dönümünü Kutlama Kanunu". 1933. *Resmi Gazete*. 26 Haziran 1933.
- Eryılmaz, B. 1992. *Osmanlı Devleti'nde Millet Sistemi*. İstanbul: Alternatif Üniversite Yayınevi.
- Fuat, Memet. 1987. *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gökalp, Z. 1968. *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Varlık Yayınevi.
- Güntekin, Reşat Nuri. 1934. *İstiklâl*. İstanbul: Ankara Matbaası.
- Nayır, Yaşar Nabi. 1933. *İnkılap Çocukları*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.





- Nutku, Özdemir. 1997. *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Nutku, Özdemir. 2008. *Dünya Tiyatrosu Tarihi II*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Nutku, Özdemir. 2009. Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 27(1), 9-32.
- Nutku, Özdemir. 2011. *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Ozansoy, Halit Fahri. 1933. *On Yılın Destanı*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Sevin, Nureddin. 1968. *Türk Gölge Oyunu*. İstanbul: Büyük Türk Şairleri ve Yazarları Komisyonu Yayınları.
- Sevinçli, Efdal. 1987. *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya: Muhsin Ertuğrul*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Suner, Levent. 1995. "Cumhuriyet Döneminde Tiyatroların Kurumsallaşması". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 12: 11-16.
- Tecer, Ahmet Kutsi. 1940. *Köylü Temsilleri*. Ankara: Çığır Mecmuası Neşriyatı.
- Thomson, George. 1990. *Aiskhylos ve Atina: Dramanın Toplumsal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme*. (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Yalçın, Alemdar. 2002. *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

