

## Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik İnşası Sürecinde Tiyatro Alanının Dönüşümü

### *Transformation of Theatre in the Process of Modernization and National Identity Construction in Turkey*

Murat KARADAĞ\*

#### Öne Çıkanlar:

- Türkiye’de modern tiyatronun ulusal kimliğin inşasında önemli bir rol oynadığı görülmüştür.
- Modern tiyatroya modernleşmenin bir aracı olarak siyasal bir rol verilmiştir.
- Yazılan piyesler yurttaş yetiştirme odaklı kültür politikasının etkisi altındadır.
- Piyeslerde özellikle Ziya Gökalp’in fikirleri ve Atatürk İlkeleri yansıma bulmuştur.

**Öz:** Bu çalışma, Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik inşası sürecinde tiyatronun nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve erken Cumhuriyet döneminde egemen ideolojinin tiyatro alanına nasıl yansıdığını ele almaktadır. Tanzimat döneminden itibaren Batı’dan getirilen fikirler ve teknolojilerle birlikte bir toplumsal dönüşüm süreci başlamıştır ve tiyatro bu dönüşüm sürecinin bir parçası olmuştur. Cumhuriyetin kuruluşu ise bir kültür devrimine sahne olmuş, çağdaşlaşma ve millileşme eksenli kültür politikası bağlamında tiyatro, Batı kültürüne entegre olmanın ve ulusal bilinci güçlendirmenin bir aracı olarak kullanılmıştır. Çalışmanın amacı, söz konusu süreçte tiyatronun ideolojik işlevini hem kültür politikası çerçevesindeki uygulamalar hem de dönem içerisinde yazılan ve sahneye konan piyeslerin konuları üzerinden anlamaktır. Bu amaçla konuya ilişkin literatür üzerinden hem tiyatronun erken Cumhuriyet dönemindeki kurum-sallaşma sürecinin ideolojik boyutları hem de dönemin piyeslerinde egemen siyasal ideolojinin nasıl yansıma bulduğu değerlendirilmiştir. Çalışma, tiyatro alanındaki dönüşümlerde Cumhuriyetin altı ilkesinin (cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik, inkılapçılık) ideolojik bir çerçeveye oluşturduğunu ve alanın biçimlenmesinde önemli bir role sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tiyatro, Modernleşme, Ulusal Kimlik, Kültür Politikası, İdeoloji

#### Highlights:

- It was noted that modern theatre in Turkey played an important role in constructing national identity.
- The modern theatre was employed as a political instrument of modernisation.
- The plays were influenced by a cultural policy which aimed to raise citizens.
- In particular, the ideas of Ziya Gökalp and the principles of Atatürk were reflected in the plays.

**Abstract:** This study examines how theater underwent a transformation during the modernization and national identity construction process in Turkey and how the dominant ideology was reflected in the theater during the early Republican era. Starting from the Tanzimat period, a social transformation process began with the ideas and technologies imported from the West, and theater became a part of this transformation process. The establishment of the Republic witnessed a cultural revolution, and in the context of the cultural

\* Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Ankara. muratkaradag@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6922-7236

policy focused on modernization and nationalization, theater was used as a means to integrate with Western culture and strengthen national consciousness. The aim of the study is to understand the ideological function of theater during this process, both through the cultural policy framework and the subjects of the plays written and staged during the period. To this end, the ideological dimensions of the institutionalization process of theater during the early Republican era and how the dominant political ideology was reflected in the plays of the period were evaluated through the literature on the subject. The study reveals that the six principles of the Republic (republicanism, nationalism, populism, statism, secularism, and reformism) appear as themes in the transformations in the field of theater.

**Keywords:** Theatre, Modernization, National Identity, Culture Policy, Ideology

**Summary:** The development of theater in Turkey is examined by dividing it into three main periods: Tanzimat theater, Constitutional Monarchy theater and Republican theater. These periods show that theater, rather than being an autonomous field, was instrumentalized for social and political purposes. During the Tanzimat (1839-1876) and Constitutional Monarchy (1908-1923) periods in the Ottoman Empire, theater was seen as a tool for the adoption of Western values and the education of the public. In the Republican period, theater served a dual purpose: modernization and the construction of a national identity. The aim of this study is to examine the role of theater as an ideological apparatus in the process of modernization and national identity construction in Turkey. For this purpose, the developments in the field of theater and the plays written from the beginning of the Tanzimat period until 1938, the year of Atatürk's death, were examined and evaluated through the literature on the subject.

Tanzimat Period is the period when Westernization movements started in the Ottoman Empire. With the Tanzimat Edict, theater also underwent modernization, and the first Western-style theater buildings were constructed in Istanbul. In this period, the first Turkish plays staged under the influence of Western theatre emerged. The intellectuals of the Tanzimat and Constitutional Monarchy periods saw theatre as a gateway to the West and believed that society could modernise through the educational function of theatre. With the Constitutional Monarchy Period, theatre activities revived even more. The climate of freedom following the censorship and restrictions of the Abdul Hamid II period allowed new works to be performed on the theatre stages. The establishment of Dârübedâyi in 1914 was a significant milestone, marking Turkey's first subsidized theater and contributing to the institutionalization of modern theater. In this period, theatre was seen as an instrument of social change, the theatre stage was revived and the enthusiasm for freedom was expressed in new pieces.

From 1923, the Ottoman Empire's political and cultural heritage was abandoned and a new nation-state established. During the Republican period under Atatürk's leadership, theater was viewed as integral to cultural development and modernization, supported by the state. Institutions such as State Theatres and Istanbul City Theatre were established, and significant developments were made in the field of theatre education and performing arts. Names such as Muhsin Ertuğrul were pioneers in the adaptation of Western theatre to Turkey and the establishment of modern theatre. In this period, theatre came under the influence of a systematic cultural policy, was seen as an effective tool within the framework of the citizen training programme and was shaped by the state. The dominant ideology of the Republic was based on Ziya Gökalp's ideas of Turkism and Atatürk's principles. These principles shaped the cultural policy of the Republic and the theatre was shaped in line with these principles. The plays of the period generally dealt with social problems and defended the values and principles of the Republic. Elements of the old order such as the Sultanate and Sharia were criticised and the innovations brought by the Republic were praised. In line with the principle of secularism, the religious obstacles preventing Muslims and especially Muslim women from acting were removed, and in line with the principle of populism, theatre was regarded as a public service and spread throughout the country. The principles of republicanism, nationalism and revolutionism were reflected in the content of theatre plays and these principles were glorified in these plays. In particular, the principle of nationalism has been frequently covered in theatre works, and the historical origins of the Turkish nation and the issues of Turkish War of Independence have been brought to the forefront. In general, theatre played an important instrumental role in the process of modernisation and the construction of national identity. The plays written and staged in this period enabled the society to

get acquainted with the values of the Republic and to adopt these values. Theatre was accepted not only as a means of entertainment but also as a part of social transformation. As a result, theatre was used effectively in the Republican period in line with the ideological framework determined by the state, with the aim of modernising society and developing national consciousness.

## Giriş

Sanat, insanlık tarihi boyunca toplumların farklı şekillerde anlamlandırdığı bir faaliyet olarak var olagelmiştir. Sanatın tanımı tarihsel süreçte değişip dönüşse de bu kurum, içinde geliştiği toplumun yapısından bağımsız bir şekilde ele alınamamaktadır. “*Her yaratma tarihseldir ve tarihe içrektir*” (Dilthey 1999, 69). Sanat eserleri, içerisinde üretildikleri toplumsal yapının izlerini taşırlar ve o toplum hakkında bilgi verme özelliğine sahiptirler. Zira sanatçılar da toplumsal belirlenmişlikten azade değillerdir. Genel olarak kabul edildiği üzere, bir toplumdaki ekonomik, siyasi, kültürel ve sosyal koşullar, o toplumdaki sanatın türünü, içeriğini ve işlevini belirlemektedir (Çağan 2020, 53). Bu yönüyle tiyatro da bir sanat dalı olarak tarihsel ve toplumsal bir olgudur.

Tiyatro, tarihin hemen her döneminde toplumsal bir işleve sahip olmuş veya sahip kılınmak istenmiştir. Antik Yunan tragedyasında *katharsis* (arınma) anlamında sağlıklı/iyi toplum yaratma amacının, Orta çağ sonlarında Kilise öğretisinin yayılması anlamında eğitim amacının, Rönesans’ta ahlaki değerlerin aşılmasının, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda krallıkların ulusal tiyatrolarında ise hiyerarşik düzeni koruma ve buna hizmet eden dini ve ahlaki değerleri yüceltme amacının bir aracı olmuştur (Çongur 2017, 13-18). Bu bakımdan tiyatro, hemen her dönemde estetik haz veya eğlencenin yanı sıra siyasi bir role sahip olmuştur. İdeoloji, siyaset ve kültürel politikalar, sanatçıların ve sanatın içeriğinin birçok farklı şekilde etkilenebileceği faktörler arasındadır (Zolberg 2018). Bu bağlamda tiyatro, Türkiye’de de Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında farklı toplumsal işlevlere sahip olmuş ve çeşitli amaçlar doğrultusunda araçsallaştırılmıştır.

Türkiye’de tiyatro tarihi araştırmacıları genellikle modern tiyatronun gelişimini üç ana dönemde incelemektedirler: Tanzimat tiyatrosu, Meşrutiyet tiyatrosu ve Cumhuriyet tiyatrosu (And 1983b; Nutku 2008; Töre 2016). Tiyatro alanındaki tarihsel dönüşümlerin belirli anayasal ve siyasi farklılaşmalarla imlenmesi, Türkiye’de tiyatronun çoğu zaman özerk bir alan olmaktan ziyade bir aygıt konumunda olduğunu göstermektedir. Modern tiyatronun Türkiye’deki gelişimi sosyopolitik dönüşümlerden bağımsız bir gelişim çizgisine sahip değildir. Tiyatro faaliyetleri belirtilen her üç dönemde de dönemin toplumsal koşullarından, siyasi gelişmelerden etkilenmiş ve hem uygulamalarda hem de söylemde bir araç olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet öncesi ve sonrası tiyatrosunun belki de en önemli farkı önceden tiyatronun devletin dışında bir faaliyet alanı olması iken Cumhuriyet döneminde kültür politikasının bir nesnesi, “devlet güdümünde” bir faaliyet alanı haline gelmesidir. Tiyatro, toplumsal temasın en yoğun olduğu sanat türü olarak, ulus bilincinin geliştirilmesinde, inkıpların benimsetilmesinde ve toplumun yaşam tarzında modernleşmenin sağlanmasında özel bir role sahip olmuştur.

Batılı anlamda tiyatro, Osmanlı İmparatorluğu’nda Tanzimat Dönemi ile gelişen Batılılaşma ve yenileşme süreçlerinin bir unsuru olarak ortaya çıkmış ve daha sonra yirminci yüzyılın ortalarına dek Türkiye’de önemli bir toplumsal değişim aracı olmuştur. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri tiyatronun Batılı ülkelerin seviyesine erişmek için bir zorunluluk olarak görülmeye başlandığı ve modern tiyatro binalarının İstanbul’da filizlenmeye başladığı bir dönemdir. Ancak bu oluşum sürecinde tiyatro büyük ölçüde gayrimüslimlerin tekelindedir. Tanzimat aydınları, modern tiyatroyu, Batılı değerlerin ve yaşam tarzının halka benimsetilmesi, bu yönde halkın

eğitilmesi için bir araç olarak görmüşlerdir (Töre 2016, 9). Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise kurucuların benimsediği felsefeye bağlı olarak bir yandan modernleşme bir yandan da ulus kimliğinin inşası ile oluşan ikili bir amaca hizmet etmeye başlamıştır.

Genel anlamda sanatın ve özelde tiyatronun siyasal işlevi geçiş dönemlerinde daha çok ön plana çıkmaktadır (Çongur 2017, 18). Cumhuriyetin kuruluşu hem siyasal hem de kültürel anlamda kapsamlı bir toplumsal dönüşümü beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm sürecinde tiyatronun yanı sıra mimari, müzik, heykel ve resim gibi pek çok sanat dalına benzer bir rol, cumhuriyet ilkelerinin benimsetilmesi için devlet adına faaliyette bulunma rolü biçilmiştir. Özellikle görsel sanatlar, benimsetilmek istenen düşüncelerin hızlıca aktarılmasında etkilidir; zira bu tür sanatlar izlerkitle ile daha yoğun bir temasta bulunarak iletilmek istenen düşüncelerin nüfuzunu kolaylaştırmaktadır. “Geçiş dönemi” önermesini destekler şekilde tiyatro Cumhuriyetin erken döneminde modernleşme ve ulusal kimlik inşası biçiminde iki ayağa sahip bir sosyal değişme projesinde araçsallaştırılmıştır. Bu dönüşüm sürecinde sanat/tiyatro alanı, geç Osmanlı dönemindeki “*daha çok gayrimüslim tebaanın mesleki veya boş zaman uğraşı*” biçimindeki konumundan uzaklaşıp, modern kültürün bir fenomeni olarak kitleleştirilmeye ve yayılması istenen düşüncelerin ve değerlerin aracı kılınmaya başlamıştır.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik inşası sürecinde tiyatronun ideolojik bir aygıt olarak nasıl bir role sahip olduğunu incelemektir. Çalışmada önce Cumhuriyet öncesindeki Batılılaşma sürecinde tiyatro alanının ne gibi dönüşümler geçirdiği ele alınacaktır. Daha sonra erken Cumhuriyet dönemindeki (1923-1938) egemen ideolojinin kültür politikasını ve tiyatroyu nasıl dönüştürdüğü tartışılacaktır. Bu bağlamda Cumhuriyetin altı ilkesi (Cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılapçılık) erken Cumhuriyet döneminde egemen ideolojinin kavramsal çerçevesi olarak ele alınmıştır. Her bir ilkenin tiyatronun kurumsallaşma sürecine nasıl etki ettiği ve bir söylem inşası alanı olarak piyes konularındaki yansımalarını değerlendirirken tiyatro tarihine ilişkin mevcut literatür bilgi kaynağı olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet döneminin egemen ideolojisini yansıtan altı ilkenin tiyatronun gelişim sürecinde belirleyici bir role sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

### **Cumhuriyet Öncesinde Tiyatro Alanındaki Dönüşümler**

Türkiye’de geleneksel tiyatrodan ayrılan Batı tiyatrosunun gelişim sürecinin dönemselleştirilmesine bakıldığında tiyatronun sosyopolitik dönüşümlerden bağımsız olmadığı görülmektedir. And, Nutku gibi önde gelen tiyatro tarihi araştırmacıları Türkiye’de tiyatro tarihini üç ana dönemde incelemektedir: Tanzimat Tiyatrosu (1839-1908), Meşrutiyet Tiyatrosu (1908-1923) ve Cumhuriyet Tiyatrosu. 1884-1908 yılları arasındaki İstibdat Dönemi’nde II. Abdülhamit’in sıkı denetimi ile tiyatro etkinliğinin neredeyse durmuş olması ve Meşrutiyet dönemiyle birlikte ise baş döndürücü bir hızla etkinliklerin yeniden başlayıp zengin bir tiyatro ortamının oluşması bu bakımdan önemli bir göstergedir (And 2019, 67-68).

Osmanlı’da on sekizinci yüzyıla dek tiyatro, “*geleneksel Türk tiyatrosu*” adı verilen ve “*köylü tiyatrosu*” ile “*halk tiyatrosu*” olarak ikiye ayrılan faaliyetlerden oluşmuştur. Bu faaliyetler gündelik yaşamın sistem/siyaset tarafından kolonize edilmediği, din kurumunun daha fazla etkin olduğu bir dönemde gelişmiştir. Köylü tiyatrosu çeşitli geleneksel ritüellere/takvime dayalı, yazılı bir metne dayanmayan (doğaçlama), sahnesiz, ücret karşılığı sunulmayan törensel bir faaliyettir (And 2019; Düzgün 2000; Karacabey 1995). Oynanan bazı oyunlarda Türklerin Anadolu’ya yerleşmeden önceki inanç temelli kutsal tapınma törenlerinin etkileri açıkça görülmektedir (Karacabey 1995). Dolayısıyla bu faaliyetler bir alan olarak tiyatronun diğer

alanlardan/faaliyetlerden (özellikle dinden) ayrılmadığı, bir başka deyişle kurumsallaşmadığı, tiyatro oyunculuğunun da profesyonel bir meslek olarak ortaya çıkmadığı bir görünüme sahiptir. Halk tiyatrosu (Karagöz, Ortaoyunu, Kuklaçengi vb.) ise kentlerde gelişen, dinsel ritüellere dayalı olmayan nispeten profesyonel bir uğraştır. Ancak yine de bir tiyatro binası olmayan, modern anlamda bir metne dayanmayan, para kazandırsa da genelde oyuncular için bir yan uğraş olarak görülen bir faaliyettir (Karacabey 1995).

Türkiye’de modern tiyatro, Osmanlı İmparatorluğu’nun on yedinci yüzyılda Avrupa devletleri karşısında ardı ardına yenilgilerle karşılaşması sonrasında on sekizinci yüzyıldan itibaren silsileler halinde gerçekleşen modernleşme girişimlerinin bir parçası olarak gelişmiştir. On sekizinci yüzyıldan itibaren imparatorluk, doğu kültüründen batıya doğru zorunlu olduğu düşünülen bir yönelim gerçekleştirmeye başlamış ve sanat da bu yönelimle yavaş yavaş biçim değiştirmeye başlamıştır (Nutku 1985, 355). On dokuzuncu yüzyılda özellikle mimari ve resim alanında Avrupa etkileri hızla görülmeye başlanmıştır (Kuban 2017). Yirminci yüzyıl başlarında özellikle resim alanında Batılı etkiler ivme kazanmış Sanâyi-i Nefise Mektebi’nin Avrupa’ya gönderdiği öğrenciler ülkeye döndüklerinde yenilikçi bir coşkuyla eserler vermişlerdir.

Batılı anlamda tiyatro, Osmanlı İmparatorluğu’nda on yedinci yüzyılda başlayan Batılılaşma yönelimi içerisinde kısıtlı bir çevre için başlamıştır (Ünlü 2006). On sekizinci yüzyıldan itibaren geleneksel tiyatro biçimleri henüz ilgi görmeye devam etse de büyük ölçüde yerini “*Batı’nın seçkin tiyatro ürünlerine*” bırakmaya başlamıştır (Pekman 2002, 11). III. Selim döneminde iki tiyatro binası inşa edilmiştir. Opera ve tiyatroya büyük ilgi gösteren II. Mahmud’un kütüphanesinde 500’den fazla tiyatro metni bulunduğu ifade edilmektedir (And 1989, 25). 1820 yılından itibaren özellikle gayrimüslim halk, yabancı toplulukların verdiği temsillerden etkilenecek evlerinde oyunlar oynamaya başlamıştır (Nutku 1985, 357). Bu dönemde tiyatro, büyük ölçüde İstanbul’daki gayrimüslimlerin tekelinde olan ve daha çok modernleşmeci aydınların yöneldiği bir faaliyettir.

1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı Osmanlı’da yalnız hukuki alanda değil kültürel alanda da Batılılaşma yönünde bir dönüm noktasıdır. Ertesi yıldan itibaren piyanonun İstanbul’a girişi, piyano konserleri ve derslerinin verilmeye başlanması, İtalyan opera bestelerinin çalınmaya başlanması, giyim kuşamda değişiklikler yapılması, yabancı dil öğrenimine önem verilmeye başlanması gibi büyük ölçüde biçimsel görünen gelişmeler yaşanmıştır (Nutku 1985, 358). Tiyatro da bütün bu yenileşme sürecinin bir parçası olarak İstanbul’da ortaya çıkmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Giustiniani isimli bir Venedikli tarafından ilk tiyatro binası yapılmış ve Osmanlı hükümeti ve çeşitli elçilikler tarafından desteklenen bu tiyatro "Fransız Tiyatrosu" adını almıştır (Nutku 1985, 358). 1858 yılında Versay Saray Tiyatrosu ile rekabet edebilecek düzeyde bir ihtişama sahip olan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu inşa edilmiştir. Tanzimat döneminde Saray merkezli yönetim Batılılaşma yönelimli değişim ve yeniliklerin destekçisi olmuştur. Bunun bir örneği sarayın Beyoğlu ve Gedikpaşa gibi tiyatrolara uzun süre yardımlarda bulunması ve Naum Tiyatrosu seyirci sorunu yaşadığında yapılan ihsanlardır (Belivermiş & Eğribel 2012, 36).

Batılılaşma ve yenileşme süreçleri içerisinde tiyatro önemli bir toplumsal değişim aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Tiyatro, Saray, bürokratlar ve aydınlar tarafından yürütülmek istenen, yukarıdan aşağıya bir Batılılaşma hareketinin uzantısı olarak gelişmiştir (Tuncay 2010, 86). Bu dönemde tiyatroya “*toplumsal değişme programına katkıda bulunmak*” rolü biçilmiş (Pekman 2002, 11), bir çağdaşlık göstergesi olarak algılanmış ve korunup kollanmıştır (Şener 1999, 63). Batı tiyatrosu bu dönemin aydınlarınca geleneksel tiyatronun karşısında örnek alınacak bir model olarak sunulmuştur (Karacabey 1995, 7-8; Töre 2016, 9). Söz konusu dönem, tiyatronun Batılı

ülkelerin seviyesine erişmek için bir zorunluluk olarak görülmeye başlandığı ve modern tiyatro binalarının İstanbul'da yayılmaya başladığı bir dönemdir. Dönemin oyunları da öykünülen Batılı yaşam tarzlarını halka tanıtmamanın bir yolu olarak görülmektedir. Belivermiş ve Eğribel'e göre (2012, 40), geleneksel imgeler yerine dönemin oyunlarında kadın, aydın ya da aile kavramlarına ilişkin farklı ve yeni imgeler sunulmuştur. Dönemin oyunlarındaki öne çıkan temalardan biri de vatan sevgisi ile millet bilincidir ve Namık Kemal bu anlamda önemli bir rol üstlenmiştir (Ünlü 2006, 117).

Söz konusu yenileşme sürecinde tiyatro biçim ve içerik bakımından Batılı modern tiyatro ile uyumlulaştırılmaya başlanmıştır. Tanzimat tiyatrosu, kendi binalarında ve sahnede oynanarak, geleneksel tiyatrodan farklılaşmıştır (Belivermiş & Eğribel 2012). 1842'den itibaren, Türk tiyatrosunda pek çok yabancı eser hızla Türkçeleştirilmeye, sahnelenmeye başlanmıştır. Bu dönemde Batılı tiyatro formuna uygun, Batıda yazılan eserlere çok benzeyen yerli manzum tragedya denemeleri yapılmıştır. Batılı tiyatro formuna uygun olarak yazılan ilk Türkçe oyun olan *Şair Evlenmesi* (1859), İbrahim Şinasi tarafından kaleme alınmıştır. Oyun, dönemin yenilikçi ruhunu yansıtarak Osmanlı toplumunun geleneksel yaşam tarzına eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir (Fuat 2010, 236). Aynı yıl, Sırabyon Hekimyan tarafından çevrilen ve Naum Tiyatrosu'nda sahnelenen bir yabancı oyun, ilk kez Türk seyircilerin karşısına çıkmıştır. *Riyakâr ve Museyyip* adıyla Türkçeleştirilen oyunda, tüm oyuncular Ermeni vatandaşlardan oluşmaktadır. Daha önce oyunlar büyük ölçüde yabancı dillerde sahnelenirken 1868 yılında Güllü Agop (Vartovyan) tarafından kurulan Tiyatro-yu Osmani adlı topluluk Türkçe vodvil, opera ve komedi oyunları sahnelemeye başlamıştır (Nutku 1985, 376). Tiyatronun Batılılaşması sürecinin yine önemli bir göstergesi geleneksel Ortaoyunu üslubunun Batı tiyatrosundaki gibi sahne yükseltisinde sunulduğu "tulua" adında yeni bir tarzın ortaya çıkışıdır (Belivermiş & Eğribel 2012; Şener 2011).

Tanzimat Dönemi'nde, Batı tiyatrosu Türkiye'de yaygınlaşmaya başlamış ve ilk özel tiyatro binası olarak anılan Fransız Tiyatrosu, Hoca Naum Tiyatrosu gibi birçok tiyatro kurulmuş, Batılı tarzda oyunlar sahnelenmiştir. Her iki tiyatro da birçok tanınmış yabancı oyuncunun sahne aldığı, dönemin hükümdarı Sultan Abdülmecit'in büyük ilgi gösterdiği, özel locasından sık sık oyunlar seyrettiği mekânlar haline gelmiş ve canlı bir tiyatro yaşamını ortaya çıkarmıştır. Sultan Abdülmecit'in bu özel tiyatrolara ilgisi yoğun eleştirilere maruz kalınca Dolmabahçe Sarayı içinde "*devlet eliyle yaptırılan ilk tiyatro*" (Pekman 2011, 45) olarak anılan Dolmabahçe Tiyatrosu (1859) inşa edilmiştir. Gedikpaşa Tiyatrosu, Mınakyan Tiyatrosu ve Bursa Tiyatrosu gibi diğer önemli tiyatrolar da bu dönemde açılmıştır. Bu tiyatrolarda sahne alan ilk profesyonel oyuncular genellikle Ermeni kökenlidir ve Güllü Agop bu oyuncularla sözleşmeye dayalı iş anlaşmaları yaparak profesyonelleşmenin ilk adımlarını atmıştır (And 1983b, 161-162). O dönemde Türkçeyi iyi konuşan Türk oyuncu bulmak zorlu bir sorundur ve Müslüman kadın oyuncuların varlığından bahsetmek mümkün değildir (And 2019). Bu nedenle Türkiye'deki Ermeni azınlıktan Türkçe konuşabilenler meslekte ön plana çıkmıştır. İlk ulusal tiyatro olarak anılan Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu, Türk oyuncu ve yazarlara kapı açarak bu sorunu çözmeye çalışmıştır (And 2019, 73-74). Bu tiyatro 1870 yılından itibaren on yıllığına Türkçe tiyatro temsilcileri sahneleme tekeline sahip olması bakımından önemli bir yere sahiptir (Karacabey 1995, 8) Tanzimat tiyatrosu içerisinde kalıcı olarak mesleği yapan ilk Türk oyuncular ise yine Güllü Agop'un kurduğu Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahneye çıkmışlardır. Ahmet Necip Efendi (1833-1898), (Kavuklu) Hamdi Efendi (1841-1911) ve (Büyük) İsmail Efendi bu dönemin ilk ve önde gelen Türk sanatçılarıdır (Nutku 1985, 386-387).

Tanzimat döneminin ardından II. Abdülhamit'in Kanun-i Esasi'yi yürürlükten kaldırmasıyla

başlayan İstibdat Dönemi tiyatro faaliyetlerinin yoğun bir sansüre uğradığı bir “suskunluk” dönemidir. 1878 ila 1908 yıllarını kapsayan bu dönemde tiyatro edebiyatı ve etkinliği neredeyse tamamen yok olmuştur (Nutku 2008). Bu dönemde yazılı eserlerde “*Kanun-ı Esasi, ıslahat, hürriyet, millet, vatan, Cumhuriyet, zulüm, adalet, deli, yıldız, sakal, burun*” gibi kelimelerin kullanılması yasaklanmıştır (Tanör 2014, 162). Tiyatro metinleri sansürlenerek ve üzerlerinde değişiklikler yapılarak tanınmaz hale getirilmiştir. Böylece genel olarak kültürel faaliyetlerin ve özelden tiyatronun askıya alındığı bir dönem yaşanmıştır.

1908’de Kanun-ı Esasi’nin yeniden yürürlüğe girmesiyle başlayan ve Cumhuriyet’in ilanına dek devam eden İkinci Meşrutiyet dönemi, tiyatro faaliyetleri açısından yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Meşrutiyetle gelen özgürlük ortamı tiyatro sahnesinde de kendisini göstermiş, İstibdat döneminin yasaklı eserlerinin yanı sıra yeni oyunlar hürriyet coşkusuyla ifade etmenin bir aracı olarak görülmüştür (Ünlü 2006, 118). İstibdat döneminin baskısına tepki olarak çok sayıda topluluk kurulmuş oyun yazarlarının sayısı artmış ve İstibdat döneminin eleştirisini yapan oyunlar yazılmıştır. “*Tiyatro (istibdat döneminin ardından) eski yönetime duyulan hınç, yeni bir toplumsal döneme girişin verdiği sevinç taşkınlığının gösterildiği bir alan olmuştur*” (And 2019, 115). Fakat Nutku’ya (2008, 286) göre bu dönemde niceliksel olarak tiyatro faaliyetinin bu denli canlanmasına karşılık eserlerin yetenekli kalemlerce yazılmamış olması ve oyuncuların profesyonellikten uzak niteliği önemli sorunlardır. Meşrutiyet tiyatrosunda toplumsal yapının getirdiği sınırlamalar tiyatro faaliyetlerinin niteliğini etkilemiş ve alanın özerkleşmesi sekteye uğramıştır. And (2019, 118-121), Meşrutiyet tiyatrosundaki üç temel sorundan bahsetmektedir: “*Kadın oyuncu sorunu, oyunculuğun bir uğraş olması konusundaki engeller, oyuncuların yetişmesi*”. Modern bir tiyatro okulu bulunmadığından bu dönemde oyuncular, usta-çırak ilişkisi yoluyla mesleği öğrenmektedirler. Bugünkü anlamda bir sahne tekniği bulunmamakta ve usta sanatçılar, başında olduğu topluluklara herhangi bir prensibe bağlı kalmadan gelişigüzel oyunlar sahneletmektedir (Nutku 2008, 305).

Meşrutiyet döneminde, tiyatronun bağımsız bir alan olarak kurumsallaşması adına gerçekleşen en önemli gelişmelerden biri Dârülbedâyi’nin kuruluşudur. 1914 yılında Türkiye’nin ilk ödenekli tiyatrosu olarak kurulan Darülbedayi aynı zamanda bir konservatuvar hüviyetindedir. Bu kurum kurulana dek bir tiyatro okulu yoktur ve oyuncular önde gelen sanatçıların yanında yetişmektedirler (And 2019, 120-121). İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu Paşa, bu kurumu kurarak Fransız sanatçı Andre Antoine’ı yönetici olarak atamıştır. Dârülbedâyi’nin yönetmeliğine göre kuruluşu şu üç amaca dayanmaktadır: “*Sanatçı yetiştirmek, oyun yazarının yetişmesini desteklemek ve halkın tiyatro beğenisini ve kültürünü arttırmak*” (Nutku 2008, 302). Bu amaçlar arasında özellikle sonuncusu, kurumun modernleşme sürecine katkı sağlamak için bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Kültürel bir alanın özerkleşmesinde, özellikle siyaset alanından bağımsızlaşmasında eğitim kurumları önemli bir rol oynamaktadır. Dârülbedâyi’nin kuruluşuyla birlikte, Türk oyuncuları artık usta-çırak ilişkisinden ziyade formal bir eğitim yoluyla profesyonel olarak yetiştirilmeye başlanmıştır. 1915 yılında Tatbikat Sahnesi’nin kuruluşuyla Dârülbedâyi gösterimlere başlamış ve salt bir okul olmaktan öte profesyonel bir tiyatro topluluğu haline gelmiştir (And 2019, 122-123).

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde tiyatro alanı Batılılaşmacı gelişmelerden etkilenmiş, özellikle dönemin aydınları tarafından teşvik edilip korunmuştur. Bununla birlikte yerli oyuncuların ve özellikle Müslüman kadınların toplumsal kısıtlamalar sebebiyle oyunculuk mesleğini yapamaması gibi sorunlar yaşansa da Batılı anlamda bir tiyatro faaliyeti hızla gelişip yaygınlaşmıştır. Ancak bu dönemde tiyatro alanı, yönü ve yöntemi önceden belirlenmiş sistematik bir kültür politikasının etkisi altında değildir. Cumhuriyet’in kuruluşuyla beraber benimsenen kültür

politikası bu bakımdan bir kırılma noktası olmuş, çağdaşlaşma ve millileşme eksenli kültür politikası tiyatro alanını derinden etkilemiştir.

### **Erken Cumhuriyet Döneminde Egemen İdeoloji ve Kültür Politikası**

Kültür, akademik dünyada anlam çeşitliliği ve karmaşıklığı bakımından önde gelen sayılı kavramlardan birisidir. Kroeber ve Kluckhohn (1963, 291), kültür tanımlamalarını kapsamlı bir şekilde inceledikleri çalışmada, kültürün ne kadar kompleks bir kavram olduğunu göstermek için 164 farklı tanımını ortaya koymuştur. Öte yandan Üstel'e (2009, 9) göre kültür kavramına ilişkin bu dağınıklık politika kavramı tarafından toparlanmaktadır: “*Augustin Girard'ın da belirttiği gibi kültür politikaları ifadesi, 'politika'nın işaret ettikleriyle daha kesin bir anlam kazanır. Zira kültür politikası da diğer politikalar gibi bir grup tarafından istenen ve bir otorite tarafından hayata geçirilen ereklilikler (finalite), hedefler ve araçlar bütününe dayanır*”. Dolayısıyla kültür, politika ile bir araya geldiğinde insana dışsal, kendinde bir gerçeklik olmaktan ziyade inşa edilen, tasarlanan, araçsallaştırılan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Gerçekte kültür bir simgeselleştirme gücüdür, toplumsal gerçekliği ortaya koyabilir, düzenleyebilir ya da koruyabilir, dolayısıyla yansızlıktan uzaktır. Kültür iktidarın bir aracıdır, çünkü bir dünya görüşü aşılır. Görünür işlevi bizi eğlendirmek ve boş zamanımızı değerlendirmek olduğunda bile, asla bir yan öge ya da eğlence değildir. Tersine, gerçek bir gücün simgesel yapısıdır, toplumun ekonomik yapısından bir ölçüde bağımsızdır, politik etkisi de her yerdedir (Bourse & Yücel 2020, 37).*

UNESCO'nun 1960'lı yıllarda kültür politikası kavramını ortaya atması ile kültür ve politika kavramları yan yana gelmiş ve sosyal bilimler literatürüne akademik açıdan daha kullanışlı bir kavram kazandırılmıştır. UNESCO'nun (1969, 10) tanımına göre “*kültür politikası, bir toplumda belirli kültürel ihtiyaçların en uygun şekilde karşılanması için o toplumda bulunan tüm fiziksel ve insan kaynaklarından en iyi şekilde yararlanılmasını amaçlayan bilinçli ve kasıtlı teamüllerin, eylemlerin veya eylemsizliklerin toplamı olarak anlaşılmalıdır*”. Bir başka tanımla “*halkın kültürel yaşama katılabilmesi için elverişli koşulların yaratılması*” ve “*toplumda her kişiye yaratıcılığını ortaya koymasını ve geliştirmesi için alınan önlemler, kurulan örgütler, sağlanan ekonomik ve sosyal kolaylıklara kültür politikası denir*” (Barın 2006, 8).

İlgili literatürde Cumhuriyet dönemindeki kültür politikaları, çeşitli tarihsel dönüm noktaları baz alınarak yapılan sınıflandırmalar çerçevesinde incelenmektedir. Kültür politikalarının incelenmesi için sıklıkla kullanılan yöntemlere bakıldığında anayasal/siyasal iktidar dönemlerinin (Gençkaya & Demirci 2018), ideolojik yapıdaki dönüşümlerin kültürel politikasına yansıma biçimlerinin (Ada 2009; İnce *et al.* 2011) esas alındığı görülmektedir. Tüm bu dönemselleştirmelerde Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü, Adnan Menderes, Kenan Evren gibi isimlerin, kültür politikalarının gelişim süreçlerindeki önemli kırılmaları yarattıkları vurgulanmıştır. Türkiye'nin siyasi liderleri, ülkenin yönetiminde ideolojik saiklerle önemli kararlar almış ve bu kararlar kültürel alanda etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda, bu bölüm “Atatürk Dönemi” olarak anılan 1923-1938 yılları arasındaki kültür politikalarına, sonraki bölüm ise bunların tiyatro alanındaki yansımalarına odaklanmaktadır.

Türkiye'de kültür politikalarının resmi olarak 1971 yılında Kültür Bakanlığı'nın kurulması ile başladığı kabul edilir. Ancak, kültüre dair politika üretme pratiği Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana mevcut bir olgudur. Cumhuriyet'in kuruluşu, Türkiye'de hem imparatorluktan ulus devlet yapısına geçiş anlamında bir siyasal devrimi, hem de bütünsel bir kültür devrimini hayata geçirmiştir. Kurucuların önemli bir bölümü, Bâbü'lî'nin orduda reform sürecinde getirdiği Fransız



öğretmenlerden eğitim alan ve ordu içerisinde yükselen Batı kökenli ideolojilerden (liberalizm, ulusçuluk vb.) etkilenen askerlerden oluşmuştur (Ahmad 2022). Millî Mücadeleye önderlik eden ve önemli bir bölümü İttihat ve Terakki Komitesi üyelerinden oluşan asker kökenli bürokratlar, zaferin ardından ülkeyi yönetmeye başlamış, ulusçuluk ve modernleşme fikirlerini benimseyerek bütünsel bir kültür devrimi gerçekleştirmek üzere çeşitli inkılâpları hayata geçirmeye başlamışlardır. Milliyetçi, seküler, ilerlemeci ve Batılılaşmacı fikirler kültür politikasında dönemin siyasi iktidarına yön vermiştir.

Batılılaşma, yukarıdaki kavramlar üzerinde bir çatı kavram olarak ele alınmaktadır. Zira bu dönemde endüstriyelmiş ve demokratik Batılı ülkeler dönemin yönetimi açısından bir model olarak alınmaktadır. Osmanlı’nın geç döneminde alınan yenilgiler, yenik düşenin konumundan yapılan bir karşılaştırmayı ve galip gelenin model olarak görülmesi psikolojisini doğurmuştur (Koçak 2009, 372). Bu doğrultuda, siyasi iktidar Osmanlı’dan devralınan, okuma yazma oranı oldukça düşük ve ağırlıklı olarak kırsal bir demografik yapıya sahip toplumun dönüşümünün sağlanabilmesi için gündelik hayatta ve kültürde Batılılaşmayı öncelikli bir hedef olarak benimsemiştir. Belge’ye (1983, 841) göre, Batılılaşma tercihinin benimseyen ve uygulayan devlet, bu süreci "yukarıdan aşağıya" bir yaklaşımla yürütmüş olmasına karşın, sürecin sadece "zorlama" ile açıklanması doğru bir yaklaşım değildir: “Devlet bazen ‘zorlama’, çok zaman ‘teşvik’ denebilecek tedbirlerle süreci desteklemiş, kimi zaman ise sadece ‘göz yummuştur”.

Cumhuriyet Dönemi’nde hızla uygulanmaya başlanan inkılâpların Batılı ülkelerin erişmiş olduğu “uygarlık” seviyesine erişme gayesini taşıdığı görülmektedir. Kurucular, modernliğin sahnesine çıkma konusunda Osmanlı’nın geç döneminden miras kalan, Batılı ülkeler karşısındaki “*tarihsel gecikmişlik*” duygusu içerisinde kültür politikasını belirlemişlerdir (Koçak 2009, 371). İmparatorluğun son dönemlerinde başlayan Batılı ülkelerle arayı kapatma arzusu sürerken, yeni dönemin Osmanlı’daki Batılılaşmacı yönelimlerden farkı bunun çözümünün yönetim biçimi olarak cumhuriyette, ulus-devletin bir model olarak benimsenmesinde, ulus bilincinin ve modern yaşam tarzının toplumun tamamına yayılmasında aranmasıdır. Ulus-devlet, modern toplumların kurumsal boyutlarından biridir (Giddens 2016). Bu bağlamda dönemin kültür politikası bir ulusal kimlik oluşturma ve gündelik hayatta modernleşme amaçlarının aracı olarak tasarlanmıştır.

Millî Mücadele dönemi sonrasında dönemin siyasi iktidarı artık güvenle bir yurda sahip olduklarını söyleyebilse de bir yurdun/devletin ancak yurttaşların/ulusun varlığı ile ayakta kalabileceği düşüncesi benimsenmiştir. Dönemin en önemli hedeflerinden biri, ulus-devletin kurulması ve milli kimliğin inşasıdır (Bora 1996). Bu doğrultuda kültür devrimini oluşturan çeşitli inkılâplarla bir “*yurttaş yetiştirme programı*” uygulamaya konulmuştur. Bu süreç, “*yeni bir Türkiye ile yeni bir Türk oluşturma süreci*” olarak ifade edilmektedir (Ahmad 2022, 11). İtalyan devlet adamı Massimo d’Azeglio’nun “*İtalya’yı yarattık; şimdi de İtalyanları yaratmalıyız*” ifadesinde (Gençkaya & Demirci 2018, 63) belirtilen duruma benzer şekilde, kurulan ulus devletin varlığı sadece bir siyasi ve hukuki yapı olarak mevcutken ulusal kimlik ve benlik henüz tam olarak oluşmamıştır. Bu sürecin tamamlanabilmesi için dil, kültür ve tarihin ortak ve birleştirici bir yönde ele alınması ve toplumun bu değerleri benimsemesi gerekmektedir. Bu doğrultuda dönemin bürokratları ve kimi etkili fikir insanları yurttaş yetiştirme sürecinde gerekli olduğu düşünülen doktrinler ve ilkelerin bir çerçevesini çizmişlerdir. Dönemin kültür politikalarına yön veren egemen ideoloji iki kaynak aracılığıyla incelenebilir: Birincisi, dönemin egemen ideolojisinin somut bir göstergesini oluşturan “Atatürk ilkeleri”, ikincisi ise resmî ideolojiyi şekillendirmede diğer entelektüellerin yanı sıra en büyük etkiye sahip olan Ziya Gökalp’in çalışmalarıdır.

İdeolojik çerçeve, Cumhuriyet Halk Fırkası’nın 1927’de cumhuriyetçilik, halkçılık, laiklik ve

milliyetçilik olarak belirlediği ve 1931’de devletçilik ve inkılâpçılık ilkelerinin eklenmesi ile “altı ok”ta simgeleşen Atatürk ilkeleri ile resmîyet kazanmıştır. 1937 yılındaki değişiklikle Anayasa’ya dâhil edilen ilkeler aynı zamanda Batılılaşma hedefi için bir anahtar olarak değerlendirilmektedir. Zira model olarak alınan Avrupalı ulus devletler bu ilkeler temelinde örgütlenmiştir. Cumhuriyetçilik, devletin yönetim şeklinde ulusun egemenliğini; milliyetçilik, Türklerin bir millet olarak Türklük kimliğini benimsemesini ve geliştirmesini; halkçılık, demokrasiyi yani sınıfsız ve imtiyazsız bir kitle olarak halkın kendi kendisini yönetmesini ve devlet tarafından hiçbir kesime ayrıcalık tanınmadan halkın refahının artırılmasını; devletçilik, devletin siyasi, fikri, iktisadi alanlarda düzenleyici bir role sahip olduğu kalkınma anlayışını; laiklik, dinsel otorite ve ilkelerin devlet işlerine müdahil edilmemesi ile birlikte devletin de tüm inanç ve dünya görüşlerine yansız şekilde yaklaşmasını; son olarak inkılâpçılık, belirtilen ilkelere bağlılıkla birlikte inkılaplarla ilerleme ve yenileşmenin sürdürülmesi ilkesini ifade etmektedir (Yücel 1988).

Milliyetçilik, kültür politikasını derinden etkilemiş ve “millî kültür” politikasının zeminini hazırlamış ilkedir. Bu ilke, geç Osmanlı döneminde toplumsal çözülmeye çözüm üretmeye yönelik bir ideoloji olarak bir aydın grubu içerisinde canlanmıştır. Bu aydınlar, dinî veya etnik kimliklerin yerine ulusal kimliği öne çıkarmış ve bu kimliğin kurucu unsuru olarak Osmanlılığı değil, Türklüğü kabul etmiştir. Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, M. Fuad Köprülü gibi isimler Cumhuriyet kurulduktan sonra da eserleri ile Türkçü politikayı desteklemiş, Türk kavramını, kavrama imparatorluk döneminde yüklenen pejoratif anlamlarından çıkarıp Türk toplumuna özgüven aşılama çalışmış ve dönemin resmî ideolojisini belirlemede etkili olmuşlardır. Batı Avrupa’daki kapitalizmin yükselişi ve burjuvazinin girişimleri ile gelişen ulus devlet ve ulusalcılığın “Doğu’da (...) genellikle dar aydın hareketlerinin ürünü” olduğu önermesi (Aydın 1993) ile uyumlu şekilde Türkiye’de de Cumhuriyet döneminde ulusal kimlik Türkçü aydınların siyaset ve bürokraside önemli roller edinmesi ve kültür politikalarına yön vermesiyle inşa edilmiştir.

Ulusal kimliğin inşası sürecinde, Ziya Gökalp (1876-1924), entelektüel, yazar ve siyasi figür olarak Cumhuriyetin kültür politikasına yön veren önemli isimlerden biridir. Gökalp’in yeni kurulan cumhuriyete ideolojik rehberlik ettiği ifade edilmektedir. Öyle ki kimi yazarlar onu “Atatürk’ün fikir babası” olarak anmaktadırlar (Çongur 2017, 63). Dönemin dergilerinde yayımlanan yazıları, kitapları ve şiirleri ile Türkiye’nin bir ulus devlet olarak modernleşme sürecine ve bu bağlamda kültür politikalarına yön vermiştir. Gökalp, eserleri ile Gramsci’nin tarif ettiği, egemen ideolojiyi halkın inandırıcı bulabileceği bir dile çevirerek “*egemenler ile hükmedilenler arasında bir tür oydaşma*” sağlayan aydın profilinin (Rehmann 2020, 13) Türkiye’deki en önde gelen örneklerinden birini oluşturmuştur. Gökalp’in fikirleri resmî ideolojinin kuramsal dayanaklarını sağlayan bir düşünce sistemi ortaya koymaktadır. Özellikle mefkûre, hars ve medeniyet kavramları ile sistemleştirdiği ideal toplum yaklaşımı, egemen ideolojinin kuramsal çerçevesini çizmesi bakımından oldukça önemlidir.

Durkheim’in organizmacı toplum kuramından derinden etkilenen Gökalp, toplumun işlevsel bütünlüğünü, “*bireyin toplumda, vatandaşın millette erimesini*” savunmaktadır. Onun içtimâî mefkûre adını verdiği kavram “*Türk milletindenim, İslâm ümmetindenim, Garp medeniyetindenim*” (Gökalp 2019, 66) sözlerinde özetlenmektedir. Mefkûrecilik, ferdi şahsiyetin kolektif vicdana, Gökalp’in düşüncesinde “*millî şahsiyete*” teslim olmasını, adanmasını anlatmaktadır. “*Mefkûresiz fertler hod-gam ve menfaat-perest, ümitsiz ve bedbin, imansız ve korkak oldukları için “hebâen mensur” (hiçbir kıymet taşımaz) hâlinedirler. Devletler mutlaka millî mefkûrelere istinat etmeli, her vatan behemahal bir milliyetin vatanı olmalıdır ki*

yaşayabilsin...” (Gökalp 2015, 75). Gökalp’in bireysel çıkar karşısında milli menfaatleri ön plana çıkardığı ve savunduğu anlaşılmaktadır ve devletlere de bu yaklaşım doğrultusunda politika üretmeyi tavsiye etmektedir. Cumhuriyetin kültür politikalarına yön veren bir diğer fikir ise hars ve medeniyet kavramları arasında yapmış olduğu ayrımıdır. Onun tanımlaması ile “*Medeniyet usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir millettten diğer millete geçen mefhumların ve tekniklerin mecmuudur. Hars ise hem usulle yapılan, hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır*” (Gökalp 2019, 30). Ona göre hars bir toplumun milli kurumları iken medeniyet beynelmil kurumlardır ifade etmektedir. Gökalp’e göre Batı medeniyetine dahil ulusların her biri kendine özgü bir kültüre sahipken bunlar aynı zamanda ortak “*Garp medeniyetinin*” üyeleridir. Onun Türkiye Cumhuriyeti açısından önerisi de milli hars ile Batılı medeniyetin bir sentezidir. Gökalp’e göre, sanattaki ilerleme medeniyetteki ilerlemenin başat unsurlarından biridir. O aynı zamanda sanat alanındaki formların Batı’dan alınmasını Osmanlı sanatını derinden etkileyen Arap ve Fars kökenli estetiğin tasfiyesi açısından da yararlı bulmaktadır.

Ancak bu fikirlerin Atatürk tarafından bütünüyle onaylandığını söylemek güçtür. Atatürk’ün 1930 yılında Yalova’da konuya ilişkin fikirlerini açıkladığı toplantıda kültür ve medeniyet arasında Gökalp’in çizdiği keskin sınırı kabul etmediği, kültür politikasında Batıya yönelme bakımından daha radikal olduğu görülmektedir:

*“Medeniyetin ne olduğunu başka başka tarif edenler vardır. Bence medeniyeti harstan ayırmak güçtür ve lüzumsuzdur. Bu nokta-i nazarımı izah için hars ne demektir tarif edeyim: A- Bir insan cemiyetinin devlet hayatında, B- Fikir hayatında yani ilimde, içtimaiyatta ve güzel sanatlarda, C- İktisadi hayatta yani ziraatta, sanatta, ticarete, kara, deniz ve hava münakalatçılığında yapabildiği şeylerin muhassalasıdır. Bir milletin medeniyeti denildiği zaman hars namı altında saydığımız üç nevi faaliyet muhassalasından hariç ve başka bir şey olmayacağını zannederim”* (Yanık 1990, 1).

Cumhuriyetin egemen ideolojisi, modernleşme ve millileşme yönünde, yukarıda aktarılan fikirlerin ve altı ilkenin bir alaşımı biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu ideolojik çerçeve, yönetenler ve aydınlar tarafından benimsenip uygulamaya konmak istense de dönemin toplumsal yapısı büyük ölçüde geleneksel kodlarla bezenmiştir. Din temelli bir yapıdan millet temelli bir yapıya geçiş için tasarlanan değerler devrimi, yöneticilerle halk arasında bir köprü görevi görecektir "kuramlar ve kurumlar"a ihtiyaç doğurmuştur. Bu bağlamda erken Cumhuriyet döneminin ideolojisini toplumun bütününe yayma sürecinde Güneş Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi, kuramları; Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Halkevleri, Köy Enstitüleri ise kurumları oluşturmaktadır. Suavi Aydın (1993, 227), ideoloji ve kurumlar arasındaki bu ilişkiyi iletişim bilimlerinin dili ile ifade eder. Ona göre ideolojinin topluma iletilmesi sürecinde mesaj, “Tarih tezi”, dilde özleştirme hareketi, “Güneş dil teorisi, “medeni bilgiler”dir. Kaynak, sözü edilen kurumlardır (TTK, TDK vb.). Ortam, mesajın iletileceği Halkevleri, üniversiteler gibi kurumlardır. Hedef/alıcı ise “*Müslüman Anadolu teb’ası olmaktan Türkiye Cumhuriyeti yurttaş olmaya aday halk*”tır.

Türk Tarih Kurumu (1931), Türk Dil Kurumu (1932) gibi kurumlar bir ulus kimliği ve ulusal kültür yaratmak adına kurulmuş kurumlardır. Bu kurumlar Fransız ulusal kurumlarını andıran bir yapılanma ile ulusal kültürü düzenleyip yönlendirme ve “*imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle*” yaratma hedefine yöneliktir (Ada 2009, 87-88). Kaynak kurumlar aracılığıyla ortaya atılan Türk Tarih Tezi, halkın millî onurunu yükseltmek ve Türk tarihine ilgiyi artırmak için ortaya atılmıştır. Türklerin tarihinin Osmanlı ve İslam öncesi kaynaklarını vurgulayan bu teze göre Türkler, tarihte

buldukları her yerde büyük medeniyetler kurmuş ve Orta Asya'dan tüm dünyaya yayılmış bir millettir. Güneş Dil Teorisi ise Türk dilinin ilk dillerden biri olduğunu ve dünyadaki birçok dilin Türkçe'den türediğini anlatmaktadır. Her iki teori de halkın ulusal gururunu ve bilincini yükseltmek ve homojen bir milli kültür inşa etmek gibi bir ideolojik işleve sahiptir. (Aydın 1993). Yine Halkevleri (1932), Köy Enstitüleri (1940) gibi oluşumlara bu dönemde halkın çağdaş kültür yönünde eğitilmesi ve ulusal kültürün yaygınlaştırılması rolü biçilmiştir. Kronoloji açısından bu makalenin kapsamına giren Halkevleri, Cumhuriyet Halk Partisi'nin bir uzantısı olarak kurulmuş ve çok kısa sürede ülkenin neredeyse her ilinde şubeleri açılmıştır. Halkevlerinin edebiyat, güzel sanatlar, folklor, tiyatro, spor ve diğer pek çok alanda eğitim programları sunarak kültürel kalkınmaya bir ortam oluşturması amaçlanmıştır (Katoğlu 2009). Örgüt, tiyatro alanında da aktif temsil kollarına sahip olmuş ve birçoğu Cumhuriyet ilkelerini konu edinen pek çok oyun sahnelemiştir.

Erken Cumhuriyet döneminde ulusal kimliğin inşa edilmesinde sanata araçsal bir rol biçilmiş ve bütünsel bir kalkınma anlayışı çerçevesinde kültürün rolü ağırlıklı bir yere sahip olmuştur. Cumhuriyetin kurulduğu dönemde yaklaşık yüzde beş okuma yazma oranı ile toplumun eğitim düzeyinin çağdaş dünyanın oldukça gerisinde olduğunu kabul eden yeni yönetici kadrolar sanata eğitim işlevi yüklemiş ve onu bir “*kamu görevi*” (Katoğlu 2009) olarak görmüşlerdir. Yönetimin kültüre ve sanata yaklaşımını Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet'in onuncu yılında yaptığı bir konuşmasındaki şu sözleri özetlemektedir: “*Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür. Kültür, okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden mana çıkarmak, intibah almak, düşünmek, zekâyı terbiye etmektir. Bugünkü Türkiye Cumhuriyeti çocukları kültürel insanlardır. Yani hem kendileri kültür sahibidirler hem de bu hassayı muhitlerine ve bütün Türk Milletine yaymakta olduklarına kanidirler*” (Yanık 1990, 3).

Atatürk, devrimlerin hızla gerçekleşmesi için halkın kültür seviyesinin artırılması gerektiğine inandığından, devlet himayesi altında, kitlelere sanatın benimsetilmesi ve kültür seviyesinin yükseltilmesi gerektiğini düşünmüştür (Seçkin 2009, 117-118). Bu bağlamda Cumhuriyet yönetimi, “şehir kültürü” olarak bilinen yüksek sanat, bilim gibi kültürel öğeleri kamusal bir görev olarak benimseyerek, bu kültürün geliştirilmesi için büyük çaba harcamıştır. 1924 yılında gerçekleştirilen ve Cumhuriyet yönetiminin “şehir kültürü”ne verdiği önemin bir göstergesi olarak kabul edilen önemli bir uygulama, İstanbul'daki Harbiye Nezareti binasının, Türk Ordusu'nun kullanımından alınarak Dârülfünun'a tahsis edilmesidir (Katoğlu 2009). Söz konusu dönemde kültür ve sanat kendinde bir değer olarak benimsenirken aynı zamanda inkılaplar aracılığıyla bütünsel bir kalkınmanın aracı olarak da görülmüştür. Dolayısıyla sanat aynı zamanda yurttaş yetiştirme sürecinde eğitim işlevine sahip olmuştur. Bu yaklaşım doğrultusunda sanatın gelişmesi ve toplumda daha fazla ilgi uyandırılması için birçok girişimde bulunulmuştur. Resim, müzik, tiyatro gibi alanlarda gençlerin eğitim için yurtdışına gönderilmesi, ülkedeki sanat kurumlarında eğitim vermek üzere yurtdışından uzmanların/usta sanatçıların getirilmesi, toplumda sanata ilginin canlanması için sanatçıların yurt gezilerine gönderilmesi, devlet himayesinde düzenli olarak sergiler açılması bu girişimlerden bazılarıdır.

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren Türkiye'de kültürel alanın bütününde geniş çaplı inkılaplar hayata geçirilmiştir. Bu dönemde inkılap adeta bir “*anahtar kelime*”dir (Bozdoğan 2019, 465). Modernleşme ve ulusal kimlik inşası erken Cumhuriyet dönemi kültür politikasının iki ana motifini oluşturmaktadır. Tarihsel dönemselleştirme açısından Ada (2009) bu dönemi “*ulusal kuruluş ve yapılanma dönemi*”, İnce ve meslektaşları (2011) “*devlet eliyle milli kültür inşası dönemi*” olarak tanımlamaktadır. Dönem, genel anlamda bir “*kültür devrimine*” sahne olmaktadır; aynı zamanda kültürel gelişmenin önüne geçtiği düşünülen Osmanlı kültürünün

tasfiyesine dönük uygulamalara sahne olmaktadır. Osmanlı dilindeki Arapça ve Farsça’ya özgü kurallar, aruz vezni, alafanga manzumeler, Osmanlı müziği, barok ve rokoko mimarisi gibi, Ziya Gökalp’ın "*cansız ananeler*" olarak adlandırdığı unsurlar yerine, toplumun ürünü olan halk kültürünün (halk Türkçesi, halk vezinleri, halk müziği, halk ahlakı) geliştirilmesi gerektiği anlayışı mevcuttur (Öndin 2003, 61).

1937-1944 yılları arasında Halkevleri himayesinde gezi programları düzenlenerek sanatçıların Anadolu’da seyahat etmesi ve Anadolu manzaralarının resimlerini yapmaya teşvik edilmeleri, yine müzik alanında Macar besteci Bela Bartok öncülüğünde Türk müzisyenlerin köy köy dolaşıp Batılı formda bir Türk müziğini oluşturmak için malzeme olarak halk şarkı ve ezgilerini toplamaları Gökalp’in fikirlerinin hayata geçirildiğini göstermektedir (Bozdoğan 2019, 473). Gökalp’e göre kültürün geliştirilmesinde “öz halktan, usul seçkinlerden” gelmelidir (Koçak 2009, 379). Onun temelini attığı “*Halka Doğru*” hareketi Türk toplumunun kültüründeki özü (harsı) Anadolu’da yaşayan sade halkın kültüründe aramak gerektiğini kabul etmektedir. Ona göre seçkinler, “*halktan harsi bir terbiye almak*” ve *halka medeniyet götürmek*” için halka doğru gitmelidir (Gökalp 2019, 43). Dolayısıyla Türk halk kültürü, kültürün özü olarak yorumlanmakta ve sanatın içeriği bakımından bu “öz kültür”e yönelmek önerilmekte iken sanatın form bakımından yüzünü Batılı sanatlara dönmesi tavsiye edilmektedir. Bu dönemin kültür politikasında, verilen sanat eserlerinde ve özellikle tiyatrodaki bu anlayışın açık bir biçimde uygulamaya konulduğu görülmektedir.

### **Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikasının Tiyatro Alanındaki Yansımaları**

Erken Cumhuriyet döneminde modern bir ulus devlet inşa etmek amacıyla geniş kapsamlı ve planlı bir kültür politikası yürütülmüştür. Tiyatronun modernleşme ve ulusal kimliğin inşasında etkili bir araç olabileceğine inanıldığı için tiyatro faaliyetleri ve eğitimi devlet eliyle kurumsallaştırılmıştır (Belivermiş & Eğribel 2012). Oyun yazarları arasında modernleşme ve uluslaşma çerçevesindeki egemen ideolojiyi benimseyenler için, görüşlerini topluma aktarmada tiyatro oyunları uygun bir zemin oluşturmuştur. Dolayısıyla tiyatro, bir alan olarak siyaset alanının bir uzantısı ve aracı konumuna yerleşmiştir (Ünlü 2006, 113).

Atatürk, modernleşme sürecinde tiyatroya önemli bir yer vermiştir, zira ona göre tiyatro, bir toplumun kültürel gelişiminde vazgeçilmez bir role sahiptir. Ona göre “*tiyatro bir memleketin kültür seviyesinin aynasıdır*” (And 1983a, 59). Atatürk, hemen herkesçe bilinen “*Efendiler, hepiniz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz, hatta Reiscumhur olabilirsiniz. Fakat sanatkâr olamazsınız. Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim*” sözlerini 1930 yılında Darülbedayi sanatçılarının bir temsilini seyredip alkışladıktan sonra oyunculara hitaben söylemiştir (And 1983a, 32).

Tiyatroya verilen bu önem ve araçsal rol devleti bir nevi hamilik rolüne itmiş; yazarların, profesyonel oyuncuların ve teknik personelin yetiştirilmesi yönünde adımlar atılmasını sağlamıştır. Tiyatro salonu bir eğlence mekânı olmaktan çıkıp Avrupalı kültürün merkezi olarak görülmeye, oyunculuk da ciddi bir meslek olarak görülüp önemsenmeye başlanmıştır (Töre 2016, 102). Bu süreçte, ödenekli tiyatrolar, tiyatro eğitimine yönelik kurumlar kurulmuş ve zaman zaman özel tiyatrolar da devlet tarafından desteklenmiştir. Söz konusu kurumsallaşma süreci, Batılı ülkelerdeki tiyatro faaliyetleri model alınarak gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda hem biçim hem içerik açısından Batı aktarmacılığı tiyatronun her alanında kendisini göstermiştir (Nutku 2008, 308). Tiyatro eğitiminde yerli sanatçılar yeterli bulunmadığında yabancı usta sanatçılara başvurulmuştur. Muhsin Ertuğrul, Türkiye’de tiyatro alanında öncü bir isim olarak Goethe, Moliere, Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Beckett gibi büyük yazarların eserlerini Türkçeye çevirerek Türk izleyicilerin Batılı modern tiyatroyla tanışmasını sağlamıştır. Ertuğrul, Batı

tiyatrosunu örnek olarak oyuncular için bir disiplin yönetmeliği, seyirciler için ise “*Bilmeyenler İçin Tiyatro Adabı*” başlıklı bir broşür yayımlayarak tiyatro alanında Batılı normları yerleştirmeye çalışmıştır (And 2019; Nutku 2015; Töre 2016). Erken Cumhuriyet dönemi tiyatro binalarında da, Batı kültürünün etkileri görülmüş ve özellikle çerçevesiz İtalyan sahnesi sıklıkla tercih edilmiştir (And 2019). 1930 yılında Ertuğrul’un Dârübedâyi’ye bağlı Tiyatro Meslek Yüksekokulu’nu kurması, Halkevlerinin oyuncu yetiştirme faaliyetleri ve 1936 yılında Devlet Konservatuarının kurulması profesyonel oyuncu eğitimi bağlamında önemli gelişmelerdir (And 2019; Nutku 2015).

Cumhuriyetin erken döneminde piyes yazarları genellikle toplumsal sorunlara odaklanmış ve bu sorunları Batı kültüründen alınan değerlerle çözümlenmeye çalışmışlardır. Dönemin yazarları, genellikle belirli bir tezi savunan didaktik eserler kaleme almışlardır. Yazarların Avrupalı sembolistlerin (özellikle Maeterlinck’in), toplumcu gerçekçiliğin (Ibsen), ruhsal gerçekçiliğin (Strindberg) ve Alman dışavurumculuğunun izlerini takip ederek Batılı akımlardan esinlendikleri veya dolaylı olarak etkilendikleri görülmektedir (And 1973, 448). Bu dönemde tiyatro alanında Abdülhak Hamid, Halit Fahri, Reşat Nuri, Musahipzade Celal, Refik Halit, Hüseyin Rahmi ve Aka Gündüz gibi Meşrutiyet döneminden kalma yazarlarla Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek, Vedat Nedim Tör, Ahmet Muhip Dranas, İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Nazım Hikmet gibi Cumhuriyet’le birlikte oyun yazmaya başlayan yazarların aktif şekilde eser verdiği görülmektedir (Töre 2016, 114).

Cumhuriyetin kurucu ilkeleri ile çerçevlendirilen erken dönemin egemen ideolojisi hem tiyatronun kurumsallaşma sürecindeki kimi uygulamalarda görülmektedir, hem de piyeslerde cumhuriyet ilkelerinin yüceltilip karşıt ideolojilerin yerilmesi ile yansıma bulmaktadır. Oyun metinleri, modern kültürü yerleştirmesi beklenen inkılapların ve ilkelerin topluma benimsetilmesi bakımından önem taşımaktaydı. Zira Cumhuriyet kurulduktan sonra bir süre rejim tartışmaları devam etmiş, karşıt ideolojiler siyasal ve kamusal alanda varlık göstermeye çalışmıştır (Ahmad 2022, 70-72). Dolayısıyla yeni bir kültürün egemen kılınmasında tiyatronun önemli bir işlevi olmuştur. Erken Cumhuriyet dönemi piyeslerinin birçoğunda ilkeler ön plana çıkarılıp desteklenirken ilkelerin karşıtı ideolojiler ve onları benimseyen kesimler (örneğin saltanat yanlıları, imparatorluk savunucuları, şeriat taraftarları) yerilmiştir.

**Cumhuriyetçilik** ilkesi, Osmanlı İmparatorluğu’nun, padişahın mutlak otoritesi üzerine kurulu geleneksel monarşik yönetim yapısının terk edilerek halkın egemenliğine dayanan modern yönetim biçiminin benimsenmesini içermektedir. 1921 Anayasası’nın birinci maddesinde yer alan “*Hâkimiyet bilâ kaydü şart milletindir*” hükmü ile devletin yönetim şekli cumhuriyet olarak yasal zemine kavuşmuştur. Bu ilke hem saltanatçılığı, hem de halifeler hanedanı içerisinden seçildiği için cumhuriyetin demokratik prensiplerine uymayan halifeliği dışlamaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında rejim tartışmaları henüz son bulmuş değildir. İstanbul burjuvazisinin eski düzenin mümkün olduğunca korunmasında büyük bir çıkarı vardır (Ahmad 2022, 71). Öte yandan bir müddet saltanat ve şeriat yanlısı kesimler siyaset alanında da yeni düzene muhalefet etmiştir (Kısıklı 2012, 333). Bu nedenle yönetim, cumhuriyetin topluma tanıtılması ve benimsetilmesi adına sanattan, özellikle tiyatrodan yararlanma gereksinimi duymuştur.

Cumhuriyetin her ilkesinin bir “ötekisi” bulunmaktadır. Cumhuriyetçilik ilkesinin ötekisi ise Osmanlı’daki saltanat düzeni, şer’i hukuk ve bunların temsilcileridir. Dönem içerisinde yazılan veya sahnelenen piyeslerde hem eski düzen ve o düzeni temsil eden kimselerin (padişahlar, paşalar, mültezimler, kadılar vb.) yerildiği hem de yeni düzen ve temsilcilerinin ise yüceltildiği sıklıkla görülmektedir (Çongur 2017). Cumhuriyet dönemi tiyatro tarihine ilişkin literatür, cumhuriyetçi değerlerin oyun metinleri aracılığıyla tiyatro sahnesine taşındığını göstermektedir

(And 1973; Çongur 2017; Nutku 2008; Töre 2016; Ünlü 2006).

Cumhuriyetin erken yıllarında yazılan piyeslerin önemli bir bölümü Osmanlı döneminin geleneksel yönetim yapısını ve hantal bürokrasisini ve bunun karşısında köylü halkın yaşadığı sorunları işlemektedir. Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Canavar* (1925) ve Musahipzade Celal’in *Balaban Ağa* (1933) oyunlarında köylülerin eşraf tarafından sömürülmesi, ağalar tarafından ağır vergilere tabi tutulması ve yoksulluk, su sorunu gibi sorunlarla boğuşan köylüler konu edilmektedir. Bununla birlikte devlet yönetiminin ilgisizliği ve bilgisiz kimselerin memurluk yapması hicvedilmektedir. Musahipzade Celal’in *Aynaroz Kadısı* (1927) adlı oyunu da kadılık kurumu üzerinden Osmanlı’nın idare sistemini hicvetmekte, kadılık yapan Yakup karakterinin ahlaksızlığı, adaletsiz ve keyfi uygulamaları aktarılmaktadır. Aynı yazarın *Bir Kavuk Devrildi* (1929) ve *Pazartesi-Perşembe* (1931) adlı oyunları paralel bir konuyu bu kez farklı karakterler üzerinden ele almaktadır. Örneğin *Pazartesi-Perşembe*’de defterdarlık yapan Kırtasiddin karakterinin görevini kötüye kullanarak yaptığı yolsuzluklar üzerinden Osmanlı dönemindeki ağır bürokrasi ve yolsuzluk sorunu sahneye taşınmaktadır.

Erken Cumhuriyet dönemindeki piyeslerin bir kısmında ise cumhuriyetçilik ilkesi rejim yanlısı ve karşıtı karakterler aracılığıyla yansıtılmıştır. Yakup Kadri’nin *Sağanak* (1929) adlı oyununda 1920’li yıllarda bir ailenin içindeki eski rejim yanlısı ve cumhuriyetçi değerlere sahip karakterlerin mücadelesi işlenmektedir. Belkis isimli karakterin “cumhuriyet kadını” temsil ettiği ve kayınpederi Afif Molla’nın kendisine biçtiği geleneksel kadınlık rolüne direndiği görülmektedir. Benzer bir tema Vasfi Mahir Kocatürk’ün *Yaman* (1933) adlı oyununda ele alınmaktadır. Kurtuluş Savaşı dönemini anlatan oyunda saltanat yanlısı bir paşa yabancı askerlerle arkadaşlık kurarak onlarla yurtdışına kaçmıştır. Yeğeni Yaman ise vatansever bir Türk genci olarak cepheye gitmiştir. Oyunda Paşa ile Yaman arasındaki karşıtlık üzerinden Yaman’ın cumhuriyetçiliği yüceltilmektedir. Aka Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* (1934) adlı oyunu ise Milli Mücadele yıllarında kurulan Mavi Yıldırım isimli bir teşkilatın içindeki vatansever gençlerle düşmanla iş birliği yapan kişiler arasındaki ilişkileri konu almaktadır. Saltanat yanlıları bu eserde ulusal bağımsızlığın aleyhine eylemleriyle ön plana çıkarılmıştır. Oyun, cumhuriyetçiliğin yanı sıra diğer ilkelerin de coşkulu bir övgüsü ile bezenmiştir. Mavi Yıldırım’da da diğer iki oyunda da aynı aileden kişilerin ayrı saflarda yer aldığı görülmektedir. Bu dönemde yazılan birçok eser aile metaforu üzerinden “iç düşmana” gönderme yapmaktadır (Çongur 2017).

**Milliyetçilik** ilkesi de erken Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda belirgin bir şekilde yansıma bulmuştur. Bu dönemde bir yandan “milli tiyatro”nun gelişmesi için yerli oyun yazarlığı desteklenmiş (Nutku 2015, 93, 173) diğer yandan oyunlarda Türk kültürüne ait öğeler ön plana çıkarılmış, milli duygular yüceltilmiştir. Gökalp’in “toplumsal yarar”ı “bireysel yarar”ın üstünde tutan içtimai mefkûre anlayışı oyunlardaki karakterlerin biçimlendirilmesinde etkili olmuştur (Çongur 2017, 161). Dolayısıyla dönemin oyunlarında sıklıkla milletin çıkarlarının bireyin çıkarlarının üstünde değerlendirildiği ve milletin yararının her zaman öncelikli görüldüğü kurgular sunulmaktadır. Millî Mücadele konulu eserler bunların önemli örneklerindedir.

Türk toplumunun tarihsel kökenlerini Orta Asya’ya ve Anadolu’ya dayandıran Türk Tarih Tezi de dönemin oyunlarında işlenmiştir. Tiyatro, bu dönemde milliyetçi ideolojinin topluma aktarılmasında araçsallaştırılmış ve birçok oyunda, oyun karakterleri bir alegorinin parçası olarak tasarlanmışlardır. Oyunlardaki karakterler “*iletilmek ve yerleştirilmek istenen düşüncenin taşıyıcıları olarak çizilirler*” (Çongur 2017, 166). Anthony D. Smith’in “*mythomoteur*” olarak adlandırdığı siyasal birliğin kurucu mitleri bu dönemde yazılan veya sahnelenen piyeslerde bir köken ve soy anlatısı biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Smith (2002) “*mythomoteur*”ü etnik topluluklar için bütünsel bir anlam çatısı oluşturan, onların deneyimlerine anlam veren ve

topluluğun "öz"ünü tanımlayan siyasal birliğin kurucu miti olarak tanımlamaktadır. Özellikle Türk milletinin kökenini Orta Asya'daki atalara dayandıran anlatılar bu dönemin oyunlarında sıklıkla sunulmaktadır. Böylece Osmanlı'nın son döneminde zayıflamış olduğu düşünülen ulusal gururun yeniden canlandırılması sağlanabilecektir. Dönem içerisinde yazılan piyeslerin önemli bir bölümünde milliyetçilik ilkesinin etkisi görülmektedir (Çongur 2017; Nutku 2008; Töre 2016; Ünlü 2006;).

Milliyetçilik temasını işleyen oyunların bir bölümünde Birinci Dünya Savaşı yılları ele alınmış ve vatan/millet sevgisini bireysel çıkarların üstünde tutarak fedakârlıklar yapan karakterler yüceltilmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklâl* (1932) adlı oyunu bir okul oyunu olarak yazılmıştır ve oyundaki olaylar Millî Mücadele yıllarında geçmektedir. Oyunda vatanı için yaşamından vazgeçen Adalı Hüseyin karakteri üzerinden milletin çıkarlarının bireyin çıkarlarından üstün olduğu mesajı verilmektedir. Nahid Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş* (1933) adlı oyununda da milli mücadele yıllarında çıkarları uğruna ülkesinin aleyhine eylemlerde bulunan bir paşa ile damadının cephede doktor olarak hizmet vermesi üzerinden önceki oyundakine benzer bir mesaj sunulmaktadır. Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* (1932) adlı oyunu da cumhuriyetçilik temasının yanı sıra milli hislere sahip olanları yüceltip bundan uzak olanları yererek benzer bir mesajı sunmuştur. Nihat Sami Banarlı'nın *Bir Yuvarın Şarkısı* (1933), Ferit Celal Güven'in (1937) *Çakır Ali* (1937) ve Celal Tuncer'in *Devrim Yolcuları* (1937) adlı eserleri de iç düşmanlarla zorlu şartlara karşın milli mücadele saflarına katılan insanları karşılaştırarak milli duyguları yücelten eserlerdir.

Milliyetçilik teması altındaki oyunlardan bir bölümü ise Türk Tarih Tezi'nde savunulan fikirlerin sahneye taşınmasını içermektedir. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın* (1932) ve *Özyurt* (1932) adlı oyunlarında Türklerin Orta Asya'dan dünyaya yayılışı konu edilmektedir. Oyunlarda bu yayılma sürecinde medeniyetin kurucusu olarak Türklerin, göç ettikleri topraklara dili, sanatı, barışçı kültürü, adalet anlayışı ve dini inancı ile medeniyet götürdüğü bir kurgu sunulmaktadır. Oyunlarda göç edilen yerlerdeki yerli halkların medeniyetten uzaklığı ve yoksulluğu ön plana çıkarılmış ve Türklerin bu yerlere şehirler kurup medeniyet ve refah getirmesi ve Anadolu'yu "öz yurt" haline getirmesi işlenmiştir. Yaşar Nabi Nayır'ın *Mete* (1932) ve Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban* (1932), *Ergenekon* (1933) ve *Attila* (1935) adlı oyunları da Osmanlı öncesi Türk tarihi ile modern Türkiye arasında bir tarihsel süreklilik kurmaya çalışan eserlerdir (Çongur 2017). Bu oyunların çoğunda ana karakter ile Atatürk arasında bir özdeşlik kurulmakta Türk kimliğinin özellikleri üzerinden Atatürk'ün gelecekte Türklerin hürriyet mücadelesinde nasıl rol alacağı kehanetinde bulunmaktadır. Özellikle Çağlar'ın oyunlarında Türkler göç ettikleri yere uygarlık taşıdığı anlatılmakta ve Tarih Tezi ile paralel fikirlerle Türkler "ilk seven", "ilk inanan", "ilk yazan" olarak ilan edilmektedir (Çongur 2017, 109).

Devletin faaliyetlerinde halkın yararını ve refahını gözetmesini içeren **halkçılık** ilkesi de tiyatro alanında yansıma bulmuştur. Atatürk, halkın kültürel açıdan da gelişmesini ve modernleşmesini önemsemiştir. Bu doğrultuda Cumhuriyet yönetimi halkı eğitmeyi bir misyon olarak edinmiş ve kamu görevi olarak görmüştür. Tiyatro, bu bağlamda, bir kamu hizmeti ve eğitim aracı olarak görülmüştür. Eğitim aracı olarak tiyatroyu tüm yurda yayma çabası ile Halkevleri kurulmuş ve bu kurumun tiyatro kolları hem tiyatro eğitimi hem de temsiller vermiş, ödenekli bir tiyatro olarak İstanbul Şehir Tiyatroları turnelere çıkmıştır. Hem Halkevleri'nin yurt çapında faaliyetleri hem de turneler daha önce sözü edilen, Gökalp'in öncülerinden olduğu "Halka Doğru" düşüncesinin uygulama örnekleridir. Öte yandan Şehir Tiyatrosu bir kamu hizmeti olarak görülen tiyatroya halkın maddi kısıtlamalarla uzak kalmaması için ucuz matineler ve indirimli öğrenci temsilleri ve hatta ücretsiz temsiller gerçekleştirilmiştir (Nutku 2015, 92, 260). Ancak bu



piyeslerin büyük ölçüde didaktik eserlerden oluştuğu belirtilmelidir.

1932 yılında Cumhuriyet Halk Partisi’ne bağlı olarak Atatürk’ün öncülüğünde kurulan Halkevleri, Türkiye’nin modernleşmesine ve uygarlaşmasına katkı sağlaması amaçlanan bir kurumdur. Halkevleri’nin tiyatro şubesinin yönetmeliği iki belirgin görüş ortaya koymaktadır: Halkın “*tiyatro gereksinimini karşılamak*” ve “*toplum için yararlı öğretilerde bulunmak*” (Karadağ 1988, 136). Halkevlerinin tiyatro faaliyetleri ile halka tiyatroyu sevdirmek ve tiyatronun tüm yurtta yayılması amaçlanmıştır. Bu bakımdan bu kurumun her bir şubesi bir “*bölge tiyatrosu*” niteliğindedir (And 2019). Halkevleri henüz ilk yılında iken *Akın, Mavi Yıldırım, Mete* gibi oyunların temsilini gerçekleştirmiştir (Töre 2016, 109). Bu oyunların konusunun milli duyguları aşılama ve cumhuriyetçi değerleri benimsetme gibi bir role sahip olduğu daha önce ifade edilmişti. Dolayısıyla Halkevleri’nin dönemin resmî ideolojisinin benimsetilmesi açısından önemli bir role sahip olduğu görülmektedir. Halkevleri, oynamayı amaçladıkları oyunların özelliklerini, “*çağdaş yaşamı bütünleyici, ulusal duyguları doyuracak, devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işleyen, değişim ve ilerlemeleri konu eden ve eğitici oyunlar*” olarak belirlemiştir. (Karadağ 1988, 125).

**Devletçilik** ilkesi açısından, bu dönemde ekonomik ve kültürel alanda serbest bir faaliyet akışından ziyade, devletin müdahil olup sınırlarını çizdiği bir kamusal alanın var olduğu görülmektedir. Kültür ve sanat alanı bu bağlamda devletten bağımsız olmak şöyle dursun, “devlet adına” bir ideolojik aygıt haline gelmiş ve resmî ideolojiyi yayma rolü ile araçsallaştırılmıştır. Bu dönemde devlet, sanatçılar için çoğu zaman tek işveren ve hami rolündedir. Örneğin, 1937’de kurulan Ulusal Resim ve Heykel Müzesi, daha sonra yıllık periyotlarla düzenlenen resim ve heykel sergileri ile sanatçıların eserlerini kamuya sunabildikleri tek mahal olarak kabul edilmektedir (Bozdoğan 2019, 465). Tiyatro alanında ise, sahnelenen piyesler aracılığıyla halka bir vatandaşlık bilinci aşılama amacıyla, "milli tiyatro" anlayışını benimsemiş ve tiyatro faaliyetlerine bu yönde müdahil olmuştur. Bu doğrultuda devlet eliyle tiyatrolar açılmış eğitim kurumları kurulmuş ve kadroların belirlenmesinden piyeslerin ve sahnedeki dekorun denetlenmesine kadar devlet etkili olmuştur. Ayrıca bazı tiyatro toplulukları ekonomik açıdan da desteklenmiştir. Örneğin 1927 yılında çıkarılan bir yasa ile devletin konserler ve temsillerden istihlâk vergisi almayacağına karar verilmiştir (Nutku 2015, 80). Dolayısıyla bu dönemde devletin tiyatro faaliyetinin de birinci işvereni ve hamisi olduğunu söylemek isabetsiz olmayacaktır.

Mustafa Kemal Atatürk’ün oyun yazarlarına konular önermesi, oyun metinlerini inceleyip düzeltmeler yapması ve oyunları yerinde izleyerek değerlendirmelerde bulunması devletin tiyatro alanında aktif oluşunun önemli göstergelerinden biridir. Bu bağlamda And (1983b, 368) Atatürk’ü “*ilk Türk dramaturg*” olarak değerlendirmektedir. Konuya ilişkin ilgi çekici bir olay Atatürk’ün Münir Hayri Ege’li’nin yazdığı *Taş Bebek* (1932) oyununu inceleyip oyun metnindeki kadının bir süs gibi sevilmesi gerektiğini belirten dört dizesini karalayarak şu notu düşmesidir: “*Biz kadınlar için böyle düşünemeyiz! Kadının varlığı ulusun bin bir noktadan temelidir! Artık kendini süs tanımak fikrini tazelemek doğru değildir... değişmeli*” (And 1983b, 369). Yine Atatürk, Münir Hayri Ege’li’nin Atatürk’ün hayatını simgeselleştirdiği *Bay Önder* (1934), *Bir Ülkü Yolu* (1932) adlı oyunlarını incelemiş ve düzeltme önerilerinde bulunmuştur. Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Akın-Özyurt-Kahraman* üçlemesi de Atatürk tarafından yazdırılmıştır (Çongur 2017, 97).

Devletçiliğin tiyatro alanındaki en önemli yansımalarından biri bu dönemde devlet eliyle kurulan ödenekli tiyatrolar ve tiyatro alanındaki eğitim kurumlarıdır. Meşrutiyet döneminde kurulan Darülbeydi-i Osmani 1931 yılında İstanbul Belediyesi’ne bağlanıp İstanbul Şehir

Tiyatroları ismini almış ve belediyenin bir birimi haline gelerek düzenli ödenek almaya başlamıştır. Halkevleri Cumhuriyet Halk Partisi'ne bağlı olup tiyatro kolları tam anlamıyla bir ödenekli tiyatro olarak nitelendirilmese de ödenek olarak “*genel bütçe, özel bütçe, kamu tüzel kuruluşları ve belediyeler*” tarafından desteklenmiştir (Suner 1995, 15). Eğitim kurumları olarak ise 1931 yılında Şehir Tiyatrosu'na bağlı olarak “Tiyatro Meslek Yüksek Okulu”, 1934 yılında daha sonra Devlet Konservatuarı'nın tiyatro bölümü haline gelecek olan Milli Musiki ve Temsil Akademisi, 1936 tarihli bir yönetmelikle Devlet Konservatuarı kurulmuştur ve tiyatro okulu konservatuarın üç bölümünden biri olarak belirlenmiştir. Devlet eliyle açılan kurumların yanı sıra tiyatro faaliyeti sürdüren ve zaman zaman hükümetten yardım alan özel tiyatrolar da bu dönemde varlık göstermiş olsa da bunların çoğu can çekişen, derme çatma ve kısa ömürlü topluluklardır (And 1983b; Nutku 2008). Erken Cumhuriyet dönemindeki bu kısa ömürlü topluluklardan en bilinenleri Fikre Şadi yönetimindeki Milli Sahne, Muhsin Ertuğrul'un yönetimindeki Ferah Sezonu, Naşit'in Topluluğu, Raşit Rıza'nın “Türk Tiyatrosu”, İsmail Efendi'nin Topluluğu, İnkılap Tiyatrosu ve Türk Akademi Tiyatrosu (T.A.T.) olarak sıralanabilir.

Cumhuriyetin altı ilkesinden biri olan **laiklik** ilkesi de erken Cumhuriyet döneminde tiyatro alanındaki uygulamalarda ve piyes metinlerinde yansımalar göstermiştir. 1931 yılında CHP'nin parti programında yer bulan ve 1937 yılında Anayasa'ya ile hukuksal bir zemin bulan laiklik ilkesi, Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun yürürlüğe girmesi, Şer'iyeye ve Evkaf Vekâleti'nin kaldırılması, Mecelle'nin kaldırılıp Medeni Kanun'un uygulamaya konulması ile Türkiye Cumhuriyeti'nin temel prensiplerinden biri haline gelmiştir.

Tiyatro alanındaki uygulamalara bakıldığında laikliğin en önemli yansımalarından biri kadınların sahneye çıkması ve temsilleri seyretmesi konusunda gerçekleştirilmiştir. Daha önce ifade edildiği gibi Müslüman kadınların piyeslerde oynamasına II. Meşrutiyet dönemine dek izin verilmemiştir ve Meşrutiyet sonrasında da 1920'li yılların başına dek Müslüman kadınların sahneye çıkmasının engellendiği pek çok olay yaşanmıştır. Dolayısıyla tiyatrodaki kadın oyuncuya ihtiyaç duyulduğunda ya gayrimüslim kadınlar sahne almış ki bu noktada da dil sorunları baş göstermiş ya da erkekler kadın kılığına girerek bu rolleri oynamışlardır. İlk Türk kadın oyuncularından Afife Jale, Şaziye Moral gibi bazı kadın oyuncular 1920'li yıllara doğru sahneye çıkmaya başladıklarında defalarca polis kovuşturmasına uğramışlardır (Nutku 2015; And 2019). Kadın oyunculara yönelik bu baskılar dinin gereklerine uymadığı, “günah” olduğu gerekçesiyle gerçekleştirilmiştir. Laiklik ilkesi doğrultusunda Osmanlı dönemindeki durumun aksine Müslüman kadınların tiyatro sahnesinde ve seyirci koltuğunda olmaları Atatürk ve dönemin aydınları tarafından “iznin” ötesinde teşvik edilmiştir. Atatürk, İzmir'de Dârülbeyâti'nin bir temsilini seyrettikten sonra kadın oyunculara bu konuda güvence vermiştir (Karadağ 1988, 152). 1920'li yıllardan sonra kadınların sahnede giderek daha fazla görünmeleri The New York Times'ın 31 Ağustos 1924 tarihli sayısındaki bir haberde şu ifadelerle yankı bulmuştur: “Türkiye’de hâkim olan yeni anlayışın başka bir örneği de ilk defa Türk kızlarının sahneye çıkmalarına izin verilmiş oluşudur” (Nutku 2015, 184). Seyircilik açısından ise daha önce kadınlara ve erkeklere ayrı temsiller verilirken 1920'li yıllarda karma seyirci toplulukları karşısında oyunlar oynanmaya başlanmıştır.

Erken Cumhuriyet dönemindeki piyesler de laikliğin halka anlatılmasında önemli bir role sahip olmuştur. Oyunlarda şeriat düzeninin eleştirisi, dini inançların suistimal edilmesi, bir baskı aracı olarak dinin kullanılması, din adamlarının görevlerini kötüye kullanmaları gibi temalar sıklıkla işlenmiştir. Osman Cemal Kaygılı'nın *Üfürükçü* (1925), Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci* (1935), Ertuğrul Şevket'in *Şeriatçısı* (1938), Musahipzâde Celal'in *Aynaroz Kadısı* (1927), *Bir Kavuk Devrildi* (1929) ve *İtaat İlâmı* (1936) adlı eserleri din adamlarının kendi ihtirasları ve

çıkarları uğruna bilgisiz insanların dini değerlerini sömürmesini konu alan eserlerdir (Töre 2016; Çongur 2017; And 2019). Musahipzade Celal, *Kafes Arkasında* (1928) adlı eserinde şeriat düzeninin kadınlara yönelik köleleştirici bir baskı yaratmasını işlerken, *Selma* (1934) adlı eserinde Medeni Kanun ile kadının özgürleşmesini ele almaktadır (Nutku 2008).

Erken Cumhuriyet döneminde, tiyatro hem kültür devriminin ve inkılapların bir parçası olarak hayata geçirilen bir faaliyet hem de gerçekleştirilen inkılapları anlatmak ve teşvik etmek için kullanılan bir araç olmuştur. Dolayısıyla **inkılapçılık** ilkesi tiyatro alanında güçlü bir şekilde somutlaşmış, görünür kılınmıştır. Diğer ilkelerde olduğu gibi inkılapçılık ilkesi için de bir “öteki” vardır: “Gelenekçilik veya gericilik”. Erken Cumhuriyet döneminde yazılan ve sahnelenen piyeslere bakıldığında birçok oyunda inkılapların korunup yüceltilmesi ve geleneğin (eski yönetim biçiminin zaafı, bilgisizlik, töre, batıl itikatlar vb.) yerilmesi ve bunların karakterler aracılığıyla karşı karşıya getirilmesi teması karşımıza çıkmaktadır (And 1973; Töre 2016). Oyunlarda “*bir yandan devrimlere bağlılık vurgusu yapılırken bir yandan devrimlere ya da ‘çağdaş değerler’ e uymayan her tür davranış eleştirilir*” (Çongur 2017, 149). Fark edileceği üzere her bir oyunda çeşitli ilkeler iç içe geçmektedir. Örneğin şeriatçılık çağdaş değerlere ve inkılaplara uymadığı gerekçesiyle eleştirilir. Dolayısıyla laiklik teması ile inkılapçılık teması iç içe geçer.

Daha önce cumhuriyetçilik ve milliyetçilik teması altında ele alınan *Mavi Yıldırım* oyununda inkılapçılık en baskın tema olarak görünmektedir. Oyunda Millî Mücadeleye örgütlü şekilde destek olan Mavi Yıldırım Teşkilatı’nın bir üyesinin “*Kafataslarımızın içindeki karanlık ananeleri boşaltacağız, temizleyeceğiz ve içine yalnız yirminci asrı değil, fakat yirmi birinci asrın icaplarını dolduracağız [...]* Bu teşkilat büyük inkılâbın ve kati istikbalin bekçisi olacaktır” sözleri inkılapçılığın ne denli benimsendiğini göstermektedir. Yine daha önce sözü edilen *Akın*, *Özyurt*, *Çoban* ve *Attila* oyunları da Türklerin zaten inkılapçılık ilkesiyle uyumlu bir “öz”e sahip olduklarını anlatmaktadır. Bu oyunlarda Türkler, yüzyıllardır göç ettikleri yerlere erdem ve uygarlık götüren, bayındır kentler inşa eden, sanatta ilerici olan bir millet olarak tasvir edilmiştir (Çongur 2017; Nutku 2008).

Dönem içerisinde yazılan oyunların bir bölümü ise prospektif bir bakışla inkılapların Türkiye’yi on yıllar sonra getireceği uygarlık düzeyini ele almakta, gelecekteki Türkiye’nin hayalini kur(dur)maktadır. Aka Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* (1932) adlı oyunu 1974 yılının Türkiye’sini hayal ederken bilimin geldiği noktayı bir Türk doktorun verem, kanser gibi hastalıkların tedavisini bulması üzerinden, Yunus Nüzhet Unat’ın *Haydi Suna* (1938) adlı oyunu ise yirmi birinci yüzyılda bir Türk profesörün savaş gazlarını nötralize eden bir gaz keşfetmesi üzerinden Türkiye’nin ulaşması hayal edilen uygarlık düzeyi betimlenir (Töre 2016; Çongur 2017). Halit Fahri Ozansoy’un *On Yılın Destanı* (1933), Celal Tuncer’in *Devrim Yolcuları*, Yaşar Nabi Nayır’ın *İnkılap Çocukları* (1937), Vasfi Mahir Kocatürk’ün *On İnkılab* (1933) çeşitli kurgusal olay örüntüleri üzerinden Türk modernleşmesini yücelten eserlerdir.

Erken Cumhuriyet döneminde tiyatro alanında yaşanan dönüşüm bütünsel olarak ele alındığında alanın dönemin egemen ideolojisi doğrultusunda bir aygıt haline geldiği görülmektedir. Erken Cumhuriyet döneminde tiyatro, egemen ideolojinin hem politik uygulamalar hem de söylem üretme açısından görünür kılındığı bir faaliyet alanı oluşturmuştur. Cumhuriyetin altı ilkesinden cumhuriyetçilik, milliyetçilik ve inkılapçılık halka; laiklik, devletçilik ve halkçılık ise devlet yönetimine benimsetilmek istenen ilkelerdir. Dolayısıyla ilk üç ilke daha ziyade oyun konularında yansıma bulmakta iken, sonraki üç ilke ise tiyatro alanındaki politik uygulamalarda görülmektedir.

## Sonuç

Modern tiyatro, Tanzimat Fermanı'ndan yirminci yüzyılın ortalarına dek Batılılaşma ve ulusal kimliğin inşası bağlamında siyasal bir role sahip olmuştur. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi aydınları tiyatroyu Batıya açılan bir kapı olarak görmüş ve tiyatronun eğitici işlevi sayesinde gündelik yaşamın modernleşebileceğine inanmış ve bu sanat dalının gelişimini teşvik etmişlerdir. Öte yandan Cumhuriyet öncesinde benimsenin bu yaklaşımla Cumhuriyet döneminde tiyatroya yaklaşım arasında belirgin bir farklılık vardır. Tanzimat ve Meşrutiyet döneminin aksine Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren tiyatro sistematik bir kültür politikasının etkisi altındadır. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında Osmanlının siyasal ve kültürel tüm mirası terk edilmiş ve bir ulus devlet kurulmuştur. Dönemin kültür politikasının ana hedefi ise kurulan ulus devleti ayakta tutacak yurttaşlar yetiştirmektir. Tiyatro alanı erken Cumhuriyet yıllarında bu hedef doğrultusunda etkili bir araç olarak görülmüş ve devlet eliyle biçimlendirilmiştir.

Yurttaş yetiştirme programının ya da bir başka deyişle dönemin egemen ideolojisinin içeriği iki düşünsel kaynağa dayanmaktadır. Bunlardan ilki Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında çözülmeye ilişkin oluşan tartışmalarda Türkçülük akımını benimseyen milliyetçi aydınların, özellikle Ziya Gökalp'in fikirleridir. İkincisi ise Batılı "uygar" toplumları model alan Cumhuriyet Halk Partisi'nin önce parti programında yer alan daha sonra Anayasa'ya dahil edilen Atatürk ilkeleridir. Bu ilkeler Batılı ülkelerin ilerlemesi karşısında tarihsel gecikmişlik duygusuna kapılan yönetimin "arayı kapatmak" adına benimsediği formül olarak görülmektedir. Dönemin kültür politikası bu ilkeler doğrultusunda biçimlenmiş ve kurulan kurumlar bu ilkelerin geniş halk kitlelerine benimsetilmesi adına çalışmalar yaparken, bu ilkeleri benimseyen sanatçılar da eserlerinde ilkeleri yücelten bir söylem geliştirmişlerdir.

1923-1938 yılları arasında tiyatro alanında devletçilik ilkesi doğrultusunda tiyatro faaliyetinde bulunacak kurumlar devlet eliyle açılmış, desteklenmiş ve yönlendirilmiştir. Örneğin laiklik ilkesi doğrultusunda Müslümanların, özellikle de Müslüman kadınların oyunculuk mesleğini icra etmesinin önündeki dinsel sınırlamalar kaldırılmıştır. Halkçılık ilkesi doğrultusunda ise tiyatro bir kamu hizmeti olarak görülmüş ve tüm yurda yayılması için çalışılmıştır. Önceki bölümde sözü edilen pek çok oyun Halkevleri'nin temsil kolları tarafından Anadolu'nun en ücra köşelerinde sahnelenmiştir. Dönem içerisinde yazılan ve/veya sahnelenen piyeslerde cumhuriyetçilik, milliyetçilik ve inkılapçılık ilkelerinin yüceltildiği ve karşıtlarının yerildiği bir söylem mevcuttur. Geniş bir açıdan bakıldığında tiyatronun nüfuz gücü yüksek bir sanat dalı olarak modernleşme ve ulusal kimliğin inşası sürecinde önemli bir araçsal role sahip olduğu söylenebilmektedir.

## BİBLİYOGRAFYA

- Ada S. 2009, “Bir Yeni Kültür Politikası İçin”. Eds. S. Ada & H. A. İnce, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*. İstanbul, 81-109.
- Ahmad F. 2022, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*. Çev. Y. Alogan, İstanbul.
- And M. 1973, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*. İstanbul.
- And M. 1983a, *Atatürk ve Tiyatro*. Ankara.
- And M. 1983b, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara.
- And M. 1989, *Türkiye’de İtalyan Sahnesi İtalyan Sahnesinde Türkiye*. İstanbul.
- And M. 2019, *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul.
- Aydın S. 1993, *Modernleşme ve Milliyetçilik*. Ankara.
- Barın E. 2006, *Türkiye’de Kültür Politikaları*. İstanbul
- Belge M. 1983, “Türkiye’de Gündelik Hayat”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 3, 836-876. İstanbul.
- Belivermiş H. & Eğribel E. 2012, “Batı Yaşam Tarzı ve Toplum Kimliğini Oluşturma ve Yaygınlaştırma Aracı Olarak Türk Tiyatrosunun Biçimlenmesi”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 33, 35-48.
- Bora T. 1996, “İnşa Döneminde Türk Milli Kimliği”, *Toplum ve Bilim* 71, 168-193.
- Bourse M. & Yücel, H. 2020, *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. Çev. H. Yücel, İstanbul.
- Bozdoğan S. 2019, “Modern Türkiye’de Sanat ve Mimari: Cumhuriyet Dönemi”. Eds. R. Kasaba, *Türkiye Tarihi (1839-2010): Modern Dünya’da Türkiye*. İstanbul, 451-508.
- Çağan K. 2020, *Sanatın Sosyolojik İmkânı*. Ankara.
- Çongur E. 2017, *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi*. Ankara.
- Dilthey W. 1999, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. Çev. D. Özlem, İstanbul.
- Düzgün D. 2000, “Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 14, 63-69.
- Fuat M. 2010, *Tiyatro Tarihi*, İstanbul.
- Gençkaya Ö. F. & Demirci E. Ü. 2018, “Türkiye’de Kültür Politikasının Kurumsallaşma Sürecine Genel Bir Bakış”. *Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 3/2, 57-70.
- Giddens A. 2016, *Modernliğin Sonuçları*. Çev. E. Kuşdil, İstanbul.
- Gökalp Z. 2015, *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak*. İstanbul.
- Gökalp Z. 2019, *Türkçülüğün Esasları*. Eskişehir.
- İnce A., Öncü A. & Ada S. 2011, “Günümüz Türkiye’sinde Kültür Politikaları: Giriş ve Genel Bakış”. Ed. S. Ada, *Sivil Toplum Gözüyle Türkiye Kültür Politikası Raporu*. İstanbul, 46-53.
- Karacabey S. 1995, “Gelenekselden Batı’ya Türk Tiyatrosu”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 12, 1-10.
- Karadağ N. 1988, “1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 8, 135-177.
- Katoğlu M. 2009, “Cumhuriyet Döneminde Yüksek Kültürün Kamu Hizmeti Olarak Kurumlaşması”. Eds. S. Ada & H. A. İnce, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*. İstanbul, 25-79.
- Kısıklı E. 2012, “Atatürk Döneminde Cumhuriyet Kültürünü Yerleştirme Çabaları Çerçevesinde Halkevleri ve Millet Mektepleri”. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi* 1, 331-340.
- Koçak O. 2009, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm* 2, 370-381. İstanbul.
- Kroeber A. L. & Kluckhohn C. 1963, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York.
- Kuban D. 2017, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*. İstanbul.
- Nutku Ö. 1985, *Dünya Tiyatrosu Tarihi (Cilt 1)*. İstanbul.
- Nutku Ö. 2008, *Dünya Tiyatrosu Tarihi (Cilt 2)*. İstanbul.
- Nutku Ö. 2015, *Darülbeydi’den Şehir Tiyatrosu’na*. İstanbul.
- Öndin N. 2003, *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat (1923-1950)*. İstanbul.
- Pekman Y. 2002, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul.
- Pekman Y. 2011, *Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – 2*. İstanbul.
- Rehmann J. 2020, *İdeoloji Kuramları: Yabancılaşmanın ve Boyun Eğmenin Güçleri*. Çev. Ş. Alpagut, İstanbul.
- Seçkin A. 2009, “Türkiye’deki Kültür Politikalarının Ekonomi Politikası”. Eds. S. Ada & H. A. İnce,

- Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*. İstanbul, 111-127.
- Smith A. D. 2002, *Ulusların Etnik Kökeni*. Çev. S. Bayramoğlu & H. Kendir, İstanbul.
- Suner L. 1995, “Cumhuriyet Döneminde Tiyatroların Kurumlaşması”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 12, 11-16.
- Şener S. 1999, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul.
- Şener S. 2011, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. İstanbul.
- Tanör B. 2014, *Osmanlı Türk Anayasal Gelişmeleri*. İstanbul.
- Töre E. 2016, *Modern Türk Tiyatrosu (Temalar)*. İstanbul.
- Tuncay M. 2010, “Türk Tiyatrosunda Sahne Arkası Etiğinin Gelişimi ve Muhsin Ertuğrul”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29/1, 81-144.
- UNESCO 1969, “Cultural Policy: A Preliminary Study”. *Round Table Meeting on Cultural Policies. Monte Carlo, Monaco, 18-22 December 1967*. Paris.
- Ünlü A. 2006, *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara.
- Üstel F. 2009, “Kültür Politikalarına Bakış: Sorunlar ve Tartışmalar”. Eds. S. Ada & H. A. İnce, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*. İstanbul, 7-23.
- Yanık A. 1990. *Atatürk’ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri*. Ankara.
- Yücel Y. 1988, “Atatürk İlkeleri”. *Belleten* 52/204, 807-824.
- Zolberg V. L. 2018, *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. Çev. B. O. Özbay, İstanbul.