



BATI YAŞAM TARZI VE TOPLUM KİMLİĞİNİ OLUŞTURMA VE YAYGINLAŞTIRMA ARACI OLARAK TÜRK TİYATROSUNUN BİÇİMLENMESİ

Handan BELİVERMİŞ, Öğr. Gör., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Doktora Öğrencisi - İstanbul Aydın Üniversitesi, Çocuk Gelişimi Programı, Öğretim Görevlisi, handanbelivermis@aydin.edu.tr

Ertan EĞRİBEL, Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, ertanegribel@yahoo.com.tr

ÖZET: Bir gösteri sanatı olarak tiyatro, bilinç oluşturma ve yaygınlaştırma özelliğine sahip bir sanat dalıdır. Bu özelliği dolayısıyla da tiyatro sanatı, hem Batı hem de Doğu toplumlarında tarihin çeşitli dönemlerinde belli siyasi görüşleri toplumsallaştırma amaçlı kullanılmıştır. Ancak XIX. yüzyılda Osmanlı’da tiyatro, yenileşme sonrası eski sanat biçimlerinin ortadan kalktığı alanlardan biri haline gelmiştir. Tiyatro bu yeni dönemde eskisinden farklı bir bilinç aktarım aracına dönüşmüştür. Osmanlı Batıcılışmasına eklenmek istenen yeni ilişki ve konular yeni dönemin tiyatro sanatını da belirlemiştir. Fakat oluşan bu eklektik sanat Batılı ya da Doğulu bir kimliğin sözcüsü olamamış, geleneksel tiyatrodan kopmuş ve yeni bir atılım da gerçekleştirememiştir. Tiyatronun belli bir bilinci oluşturma ve yaygınlaştırma çabası, yenileşme döneminde Osmanlı’da yönetici kesimle sınırlı kalmış, Cumhuriyet Türkiye’sinde ise topluma belli bir kimlik verme çabasına dönüşmüş fakat başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Biz bu çalışmamızda yenileşme dönemi Osmanlı tiyatrosunun metinleri, tiyatro yapıları ve ilişkilerinden yola çıkarak Cumhuriyet sonrasında süreklilik ve kopuşla beraber varsayımımızı temellendirmeye çalışacağız.

Anahtar Sözcükler: Yenileşme, Türk tiyatrosu, batılılaşma, kimlik, toplum

FORMATION OF TURKISH THEATER AS AN INSTRUMENT FORMING AND GENERALIZING A WESTERNIZED IDENTITY OF SOCIETY AND WEST LIFE STYLE

ABSTRACT: As a performing art theater has a feature of forming and generalizing a conscious. Through this feature it has been used to socialized some political views in both Western and Eastern societies many times in history. Turkish theatre in modernization period that arised with a mission to form and shape a new identity of society in the Ottoman Empire in the nineteenth century failed in this effort. In the modernization period, the effort of forming and generalizing a conscious in the theatre was limited with government section in the Ottoman Empire. It changed in to an effort of giving an identity to the society in Turkish Republic, but resulted in failure. On this occasion, we tried to base our hypothesis by dealing with the modernization of Turkish theatre in the Ottoman Empire and the new topics of it and by connecting with the continuity and the rupture after the structure of Turkish Republic.

Keywords: Modernization, Turkish theater, to westernize, identity, society

GİRİŞ

Bilimsel düzeyde formüle edilemeyen kimi konu ve sorunlar sanatın ve özelden de tiyatronun biçimsel özelliklerinin vermiş olduğu imkânlarla billurlaşabilmektedir. Türkiye’deki yenileşme ile ilgili değerlendirmelerimizde tiyatro bize bu açıdan büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca sanat ve edebiyatın sosyolojinin konusu olarak Türkiye’de özel bir durumu vardır. 200 yıldır yenileşmeye çalışan Türkiye’de sosyolojinin temel konularından birisi elbette yenileşmedir ve bu konu siyasi, hukuki, askeri düzeylerde incelenebilir. Sanat ve edebiyat ise bu süreci iyi ifade eden alanlardır. Bunun da ötesinde Türkiye’de ‘modern’ anlamdaki ilk siyasi kadro ve kişiliklerin sanat ve edebiyat düzeyinde değerlendirmelerde bulunmuş olmaları yenileşmeyi bu alanda inceleme açısından geniş bir olanak sunmaktadır. Tiyatro Batıcılışma döneminde farklı bir bilinç aktarım aracı olması dolayısıyla önem kazanmıştır. Tiyatro sadece ‘oyun metinleri’nden ibaret olmayışı, belli bir bilinç biçimini, bir düşüncüyü vermesi, toplumla ilişkisi, belli bir ‘piyasası’ olması, faaliyette bulunduğu özel bir mekânı olması, oyun yazarlarının kişisel özellikleri gibi birçok ilişkiyi kapsayan yönleriyle sosyolojinin konusudur. Tiyatro metinleri aracılığıyla metnin uzandığı



toplumsal ilişkiler ortaya konulabilir ve bunlar üzerinde değerlendirmeler yapılabilir. Tiyatro belli bir bilinç oluşturma ve de yaygınlaştırma özelliğine sahiptir. Tiyatro oyunlarında belli bir yaşam tarzının canlandırılıp tanıtılması ve aktarılması diğer alanlara nazaran çok daha kolaydır. Adab-ı muaşeret kuralları, aşklar, ailevi konular, eğitim, çocuk yetiştirme, dönemin sorun ve çelişkileri gibi birçok konu belli bir görüntü veya pratikle ilişkili olarak tiyatrodan kolayca ele alınabilmektedir.

Türkiye’de Batılı tarzdaki tiyatro XIX. yüzyılda yeni bir tür şeklinde ortaya çıkmış ve yeni dönemi tanıtmaya görevini üstlenmiştir. Yeni dönem Türk tiyatrosunda başlangıçta eleştiri sahte Batıcılık, kadının toplumdaki yeri, eski geleneklerin yarattığı umutsuz aşklar, gündelik yaşantıdaki uyumsuzluklar, kahramanlık hikâyeleri gibi konularla kendini göstermektedir. Bu bakımdan oyunlarda belli bir yaşam tarzının ve onun içeriğini oluşturan dünya görüşünün toplumsallaştırılmaya çalışıldığını görmek zor olmayacaktır. Yenileşme dönemi Türk tiyatrosunda başlangıçta ele alınan konular halka yabancıdır. Osmanlı’nın siyasetinde yaptığı değişikliğe rağmen yenileşmenin yönetimle sınırlı olması, Osmanlılık’tan vazgeçilmemesi, Osmanlı Batıcılığına eklenmek istenen yeni ilişki ve konuları gösterecektir. Batıcılığa seçimi ile giderek halka ait olan geleneksel tiyatrodan da bir kopuş söz konusu olmuş, halkın kendi kültüründen beslenen geleneksel tiyatro zeminini kaybetmiştir. Devletin geleneksel siyasetini terk ederek yaptığı yeni seçim toplumun ihtiyaçlarından kaynaklı, onun sorunlarına getirilen bir çözüm şeklinde gerçekleşmediği için geleneksel tiyatroyu besleyen bir durum da yaratmayacaktır. Bu nedenle aktarılan yaşam tarzının biçimsel, yapay, sahte ve yüzeysel olması yeni tiyatro tarzının kurumsallaştırılmasında bazı sıkıntılara neden olmuştur. Yenileşmenin devam ettiği Cumhuriyet döneminde ise toplumun değiştirilmesi, yeniden biçimlenmesi gündeme geldiğinden belli konuların toplumsallaştırılması ve kurumsallaştırılması gerekmektedir.

XIX. YÜZYIL YENİLEŞME HAREKETLERİNİN TİYATRODAKİ İLK TEZAHÜRLERİ

XIX. yüzyılda Osmanlı devleti Batılı tarzdaki tiyatroyu saraya getirttiği yabancı hocalar ile başlattığı gibi, saray dışındaki tiyatro faaliyetlerini de desteklemiştir. Özellikle, Osmanlı tebaasından olan azınlıkların çalışmaları desteklenerek, yeni siyasetin bir aracı olarak Batılı tarzdaki tiyatronun ülkede yerleşmesine çalışılmıştır. Sarayın dışında daha çok azınlıkların ve yabancıların yaşadıkları mekân olan Beyoğlu’nda, birbiri ardına tiyatrolar kurulmuş, saray gençlerinin, öğrencilerin buralara gitmeleri özendirilmiştir. XIX. yüzyılda Osmanlı Batılılaşma ve yenileşme hamlesini sürdürürken, payitaht şehri olan İstanbul da yeni bir sanat muhiti haline gelmiş, dünyaca ünlü Batılı sanatçılar, saray ve Beyoğlu tiyatrolarında devamlı gösterilerde bulunmuşlardır. (Sevengil, 1962: 131) Abdülmecit döneminde Dolmabahçe Sarayı yapılırken sarayın yanına devlet eliyle ilk tiyatro binası da inşa ettirilmiştir (1859). Böylece Osmanlı sarayında da Batılı hükümdarların saraylarındaki gibi özel bir tiyatro hazır bulunacaktır. Dolmabahçe Tiyatrosu’nun inşası, İstanbul’daki tiyatro adamlarının bu sahada çalışmaları için cesaretlendirilmeleri görevini de üstlenmesi açısından çok önemli olmuştur. (Sevengil, 1968: 4) Oyunların oynandığı mekân, Osmanlı devleti tarafından yeni siyaset gereğince, çok önemseneyecektir. Ülkede henüz tiyatro çalışmaları başlatılmamışken tiyatro binalarının hazır edilmiş olması bu konuya verilen önemi gösterecektir. Çünkü Batılı tarzdaki tiyatronun oyun yeri olan bu bina ve sahneler, devletin yeni siyasetini gösteren işaretler olacaktır. Batılı tarzdaki tiyatronun ihtişamlı tiyatro binaları, büyük avizeleri, kadife koltukları ve devlet büyüklerine ayrılmış localarıyla gösterişli salon ve sahneleri devletin niyetini ve kararlılığını gösteren ve destekleyen bir görüntü çezecektir. Gelecek seyirciye böyle yaldızlı bir dünya sunmak da, ayrıcalıklı bir durumu gösterecektir. Buraya girecek kişiler, Batılı tarzda belli bir yaşam şeklini de sürdürmesi gereken yeni kadrolar ve bu yaşam şekline özenen belli kesimler olacaktır.

Bu dönemde yeniliklerin merkezi ve aynı zamanda da destekçisi olan sarayın, Beyoğlu ve Gedikpaşa tiyatroları gibi özel tiyatrolara yardımcıları çoğu zaman sürmüştür. Beyoğlu’ndaki başlıca tiyatrolardan Naum tiyatrosuna seyirci sıkıntısı çekmeye başladığı için devlet tarafından yapılan ihسانlar buna iyi bir örnektir. 1863’te askeri kadrolara çok önem veren Abdülaziz döneminde subay ve erlerin Naum tiyatrosuna yarım ücretle girmeleri kabul edilmiştir. (And, 1972: 35-37) Tiyatronun yerleşmesinde çabuklaştırıcı bir etki yaratacağı düşünülerek, Beyoğlu’ndaki Naum’un ve daha sonra da Gedikpaşa’daki Güllü Agop’un imtiyaz istekleri de kabul edilmiştir. Böylece zaten az sayıda olan seyirci kitlesi dağılmayacak, ilgi tek bir tiyatroya yöneleceğinden dönemin aydınlarını ve devlet kadrolarını tiyatro



adabı konusunda yetiştirmek de kolaylaşacaktır. Tabii zaman zaman özellikle Jön Türk muhalefetine kontrol altında bulundurmak için tiyatrodaki sansür ve denetim uygulamaları da görülecektir. Namık Kemal'in "Vatan yahut Silistre" adlı oyunundan sonra tiyatroyun kaptılması, bu uygulamaların en bilinen örneğidir.

XIX. yüzyılda Osmanlı'da ilk opera grup ve sanatçıların saraya getirilmiş olması, yakın dönemde yönetici kadrolarda görev alacak saray gençlerinin Batı dillerini, müziğini, opera ve tiyatrosunu Batılı hocalardan öğrenmesi, özellikle askeri kadrolar için yetiştirilecek gençlerin, Batılı tarzdaki tiyatro ve opera ile ilişki içinde olmalarının desteklenmesi, yeniliklerin, Batılı tarzdaki sanatların, küçük bir kesim arasında yaygınlaştırılması çabalarının örneklerini teşkil edecektir. Ancak Tanzimat döneminin yeni siyaseti gereğince takip edilen bu yöntem, kurulan opera ve tiyatro binalarının sürekliliğinin sağlanması gereği dolayısıyla biraz daha geniş bir izleyici kitlesine hitap etmek için giderek farklılaşacaktır. Artık Batı tarzı tiyatroyu ayakta tutacak seyirci kitlesinin artırılması için daha geniş kesimleri tiyatro oyunlarına çekme ihtiyacı, telif, adaptasyon ya da tercüme oyunların sayıca artışıyla da beraberinde getirmiştir. Bu çabalarla opera yerini tiyatro oyunlarına ve geleneksel tiyatroya benzetilen müzikli oyunlara bırakacaktır.

XIX. yüzyıla kadar Osmanlı toplumunun geleneksel tiyatro faaliyetlerini oluşturan geleneksel Osmanlı tiyatrosu, yazılı bir metnin ve oynandığı özel kapalı bir mekânın olmayışı gibi yönleri ile Batı tiyatrosundan ayrılan, meydanlarda insanların ister oturarak ister ayakta seyrettikleri, seyirci katılımı ile değişen, oyuncuların yaratıcılığına, maharetine, nüktelerinin ve sözlerinin etkileyciliğine bağlı olarak çeşitlenen bir gösteridir. Geleneksel Osmanlı Tiyatrosu Kukla Oyunu, Karagöz gölge oyunu, Meddahlık, Ortaoyunu gibi kendine özgü ve Osmanlı halklarının kendi kültürlerinden beslenmiş türlerden oluşmuştur. Bu oyunların hepsi hicvedici ve taşlayıcı yapıları ile birçok milletin beraber yaşadığı imparatorluğun tüm zenginliğini de içinde barındırmıştır. Oyun seyircinin hayal gücünü sonuna kadar zorlar, 'karakterler' değil 'tipler'le oyun sürdürülür. Batı'nın çağdaş tiyatro adamlarından Brecht'in köşebaşı tiyatrosunda olduğu gibi meddah, hem anlatıcıdır, hem oyuncu. Hikâyesini anlatırken, anlattığı hikâyede bir o kişi, bir bu kişi olabilir. Elindeki mendil kâh şapka olur, kâh havlu. (Baltacıoğlu, 1941: 24) Geleneksel Osmanlı tiyatrosunu oluşturan bu seyirlik oyunların tümü farklı kaynaklardan gelmiş olmakla beraber Osmanlı içinde şekillenmiş ve benzerlerinden ayrılmışlardır. Bu tiyatro türleri Osmanlı'nın egemen olduğu büyük topraklardaki halkların hepsinin katkılarıyla, eski imparatorlukların mirası ile ve toplumlar arası etkileşimlerle çeşitlenmiş ve gelişmiştir. Fakat XIX. yüzyıl ile beraber geleneksel dram sanatı 'geri' ve 'kaba' olduğu söylenerek bir kenara itilmiş, Batılı dram sanatlarının yurtta yerleşmesi için çeşitli çabalara girişilmiştir.

XIX. yüzyılda geçmişten farklı, halkın yabancı olduğu Batılı tarzda bir tiyatro getirilmiştir. Bu tiyatro geleneksel tiyatrodan farklı olarak kendisine ait binalarda, sahnede oynanmaktadır. Burada tiyatro izlemekle ilgili halkın bilmediği belli kuralları ve özel bir oturma düzeni vardır. Batı'da XIX. yüzyılda var olan, sahne ağzının da bir dördüncü duvar olarak düşünüldüğü çerçeveli sahneler taklit edilmiştir. Bunlar Batı'nın XIX. yüzyıldaki gerçekçilik akımının etkisiyle halka yüzeysel bir gerçekçiliği sunan, epik öğelerden uzak, seyircinin sahne yanılmasına kendini kaptırdığı (zaten amaçlanan budur), seyirci koltuklarının ise –Batı'nın sınıflı toplumunun paralelinde düşünülerek– fiyatları farklı bölmelere, localara ayrıldığı sahnelerdir. Bizde de Tanzimat döneminde ilk kurulan tiyatro bina ve sahneleri Batı'daki gibi çerçeveli ve localı olarak inşa edilmiştir. Daha sonra Cumhuriyet döneminde de, daha seçici ve Türk geleneklerine uygun bir aktarımcılığın yapılacağı yolundaki söylemlere rağmen bu tür sahnelerden vazgeçilmemiştir. Yenileşme döneminde Batılı tiyatro tarzı ile uyumlulaştırılmaya çalışılan Ortaoyunu ise, 'Tuluat' adında yeni bir tarza dönüşecektir. Tuluat Tiyatrosu, Batılı tarzdaki tiyatro ile geleneksel tiyatromuz olan Ortaoyunu'nun Tanzimat dönemindeki karışımı olarak tanımlanmaktadır. (Çalışlar, 1995: 650) Bu tiyatro, geleneksel Osmanlı tiyatrosundan farklı olarak sahne üstünde oynanacak, fakat Batılı anlamdaki tiyatrodan farklı olarak da yazılı metne dayanmayacaktır. Yani bir anlamda Tuluat Tiyatrosu, belli farkları olmakla birlikte geleneksel tiyatroyun sahne üstünde oynanan şekli olacaktır. Zaten buna Ortaoyuncuları'nca 'perdeliye çıkmak' da denilecektir. (Baltacıoğlu, 1941: 25-26) Fakat tuluat tiyatrosu, her ne kadar Ortaoyunu'nu devam ettiriyormuş gibi görünse de aslında konularını ve tiplerini Batılı tarzdaki tiyatrodan alacaktır. Oyunlarda Ortaoyunu'nun eski metinleri değil, özellikle Batı tiyatrosunun komedi türündeki ünlü oyunlarının metinleri yine doğaçlama olarak



oyunacaktır. Böylece tuluat da yerini giderek tamamen Batılı tarzdaki tiyatroya bırakacaktır. Yeni tiyatro tarzının ülkede yaşayabilmesi için ihtiyaç duyulan seyirci kitlesinin yaratılması ve yeni siyaset çerçevesinde şekillenen yeni aydının yaşam tarzının ortaya konulması çabaları ile, Osmanlı'nın Müslüman Türk kesiminden olan yazarlar oyun yazımına el atacaktır. Bu yeni oyunlara baktığımızda tiyatronun yeni bir bilinç aktarım aracı olarak kullanılmasında üç temel amaç karşımıza çıkacaktır. Bunların her birini ayrı birer başlık altında ele alacağız.

Yeni tarih anlayışının tiyatro oyunlarında sergilenişi

Yeni siyasetin taşıyıcısı olmaları için yetiştirilen, fakat yenileşmeyi anlama şekillerinde beliren farklılıklar dolayısıyla, devlet ile –temelde olmasa da- zıtlıklara düşen yeni aydın kesiminin yazdığı tiyatro oyunları (bu oyunlar bu yazarların kendilerini devlete ve birbirlerine karşı ifade ediş, siyasetle ilgili görüşlerini dile getiriş biçimleri olduğundan) hepsi aynı yoğunlukta olmasa da tezli oyunlar olmuşlardır. Tezli oyunlar arasında da, savunulan tezin yoğunluğunun en çok hissedildiği tarihi oyunların sayısının oldukça fazla olduğu, tarihi olana yapılan vurgunun tiyatro oyunları ile arttığı dikkati çekecektir. Tanzimat döneminde Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* ve *Celalettin Harzemşah*, Abdulhak Hamit Tarhan'ın *Tarik yahut Endülüş Fethi* ve *Yadigar-ı Harb*, Ahmet Midhat Efendi'nin *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* adlı oyunları, Meşrutiyet döneminde ise Musahipzade Celâl'in *Köprülüler* ve *Demirbaş Şarl* gibi oyunları bu türdeki oyunlara en belirgin örneklerdir.

Batı'da ve bizde, tiyatrodaki tarihi oyunların yazılış gerekçeleri birtakım noktalarda ve dönemlerde paralellikler göstermekle beraber farklı bir seyir izlemiştir. Genel olarak dünya tiyatrosunda tarihi oyunların yazılış dönemlerine baktığımızda bunların hep 'geçiş' dönemlerinde, yeni döneme ait belli fikirleri toplumsallaştırmada, kitlelere ulaştırmada bir araç olarak ortaya konulduklarını görmek zor olmayacaktır. Tarihi oyunların en çok yazıldıkları çağlar ulusal bilincin uyandığı, ulusal birliğin kurulmaya çalışıldığı dönemlerdir. (And, 1970: 768) Bu bakımdan da tarihi tiyatro olgusu, aslolarak XIX. yüzyılda ve Batı'da, Batı'nın yaşadığı en büyük değişim ve yapmış olduğu en büyük atılım esnasında yeni bir biçimde ortaya çıkmıştır. Yenileşme öncesi Osmanlı'da ise, Osmanlı'nın geleneksel tiyatrosunu oluşturan ortaoyunu, gölge oyunu ve meddah hikayelerinde eski halk masallarından, Arzu ile Kamber, Leyla ile Mecnun, Tahir ile Zühre gibi efsanelerden, Binbir Gece Masallarından, Kelile ve Dimne'den veya Peygamberlerin hayatından dini hikayelerin anlatıldığı, tarihin bu oyunlarda, toplum yaşamına dair konularda ibret vermesi amacıyla kullanıldığı görülecektir. (And, 1985: 220-223, 427-428) XIX. yüzyılda Batılı tiyatro ile yeni tanışan ve bir geçiş döneminde bulunan Osmanlı'da ise tarihi oyunlar, Batı'da yazıldıklarından farklı gerekçelerle yazılacaklardır. Batı'da tarihi oyunlar, belli görüşleri halk arasında yaygınlaştırma çabaları doğrultusunda üretilirken Osmanlı'da aydınların kendilerini ifade ediş şekilleri, mevcut yönetime karşı çıkış biçimleri ve Batı ile yönetimden ayrı olarak ilişki kurma çabalarının bir ifadesi olacaktır. Yeni aydınlar Doğu ile Batı arasında bir köprü olacağını düşündükleri, (daha sonra 'Üç Tarz-ı Siyaset' diye isimlendirilecek) Türklük ve Müslümanlık yönlerinin savunusunu yenileşme siyaseti çerçevesinde yapacaklar ve böylece yeni dönemde devletin yönetimine talip olacaklardır. Bu yüzden bu oyunlar yeni aydının devlet ile ilişkilerini belirtmektedir. Kimi uzlaşmazlıklara rağmen Osmanlı aydını devletin Batılılaşma siyasetine bağlıdır. Anlaşmazlık, devletin seçimine karşı Batılı farklı devletlerle işbirliğini savunan aydınların muhalefetinden kaynaklanacaktır.

Yeni dönemde Batı ile kurulmak istenen tarihsel bağlantılar bağlamında ilk oynanan oyunlar da Batılı yazarların tarihi oyunlarından tercüme edilecek ya da uyarlanacaktır. İlk oyunlar -aktarımcılık siyasetine de bağlı olarak- Batılı tarihsel oyunların tercümesiyle ortaya çıkacaktır. (Gerçek, 2001: 75) Hugo'nun *Hernani* ve *Cromwell*, Corneille'in *El Cid* ve *Horace* adlı tarihi oyunları dilimize tercüme edilen ilk tiyatro eserlerinden olacaktır. Bu dönemde konusunu Batı tarihinden veya tarihteki Doğu-Batı ilişkilerinden alan oyunların gündeme gelişi de boşuna değildir. 'Özgürlük', 'hürriyet' gibi Batı kaynaklı akımlar, Osmanlı tarihinin ya da eski Türk tarihinin parıltılı, başarılı dönemlerine uyarlanacak, böylece yeni siyasetin savunusu yapılarak hükümet düzeyinde yer edinebilmek için de 'hürriyet' fikri kullanılacaktır. Ebüzziya Tevfik'in, Victor Hugo'nun *Angelo, tyran de Padou* adlı eserinden uyarladığı *Semahat-i Aşk* adlı oyunu bu uyarlamalara iyi bir örnektir. Daha sonra Batılı tiyatro oyunlarından yapılan ilk tercüme gibi, Türk yazarlarca kaleme alınacak ilk telif eserler de tarihi konu alan eserler olacaktır. Bunlar da



Batılı tarihi oyunlardan etkilenecek yazılacaklardır. Örneğin Namık Kemal'in *Celalettin Harzemşah* adlı oyununu Hugo'nun *Cromwell* adlı eserinden, Abdülhak Hamid Tarhan'ın ise *Nesteren* ve *Eşber* adlı oyunlarını Corneille'in *El Cid* ve *Horace* adlı tarihi oyunlarından etkilenecek yazdıkları bilinmektedir. (Perin, 1946: 155-160)

Geleneğe karşı yeni aydın tipinin oyunlar aracılığıyla oluşturulması

XIX. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin belirlediği yeni siyasetin tanıtılmasında önemli bir araç olarak görev yapmış olan tiyatro oyunlarında çizilen en önemli unsur yeni ve Batılı aydın tipidir. Yeni siyasetin yürütücüsü olacak yeni kadrolar, Batılı tarzdaki yeni aydın tipi çerçevesinde şekillendirilmek istenmektedir. Dönemin çoğu oyununun yazarları da olan yönetime aday bu kadrolar kendilerini devlete tanıtmaya çalışmaktadırlar. Oyunlardaki tarihsel öge, kadın, çocuk ve gündelik yaşam görüntüsü gibi diğer tüm unsurlar da aslında bu tipin ortaya çıkarılmasındaki yardımcı unsurlardır. Bu dönemde amaçlanan, Batı ile ilişkileri sürdüreceği ve bunun için de Batılı yaşamı bilip kendi hayatında uygulayabilecek yeni toplumsal kesitin, yeni aydının eğitilip oluşturulmasıdır. Dünyadaki güç dengelerinin değiştiği yeni dönemde, karşılaştığı sorunları Batı siyasetini benimseyerek aşacağını düşünen devletin bu tutumuna karşılık, dönemin aydınları da Batılaşmanın nasıl olması ve nasıl olmaması gerektiğini ve kendi siyasetlerini oyunlarda gösterdikleri yeni aydın tipi ile tanıtmış olacaklardır.

XIX. yüzyılda, Batı'nın Osmanlı'ya ilgisi, kendi içindeki bölünmüşlüğünden kaynaklıdır. Osmanlı da yeni dönemde bu bölünmüşlükten yararlanmaya çalışarak yeni dünya dengeleri içinde kendini konumlandırma çabası içine girecektir. Bu bağlamda Osmanlı, kendi siyasi tercihlerini destekleyecek ve oluşturacak yeni kadro ve kurumlara gerek duyacaktır. Bu gereklilik, yeni bir toplumsal kesiti meydana getirecektir. Yeni dönemde Osmanlı'nın ilişki içinde olabileceği Batılı devletlerin sayısı artınca, Batılaşma siyaseti çerçevesinde yetiştirilecek yeni kadrolar da çeşitlilik gösterecektir. Bu yeni kadrolar, Batı'da ilişki kurulabilecek farklı devletlerin sempatanları veya sözcüleri olarak şekillenecektir. Böylece bu dönemde eski aydın ile yeni aydın arasındaki çekişme yanında, yeni oluşan aydın kesimi içinde de ilişki kurulabilecek Batılı devletlerle ilgili bir fikir birliği sağlanamadığından, bir çekişme söz konusudur. Bu kesit içinde kimileri İngiliz, kimileri ise Alman, Rus ya da Fransız sempatanı olacaktır. Bu bağlamda dönemin tiyatro oyunlarında vurgulanan 'yeni aydın tipi' de, ilişki kurulan Batılı devlete yakınlığı sayesinde devlet kapısında yer bulabilenler ile o sırada ilişki halinde bulunulmayan diğer bir Batılı devletin sempatanı olduğundan kapı dışında kalmış olanlar olmak üzere iki grupta tanıtılacaktır. Bu iki gruptan ilki oyunlarda 'olumlu' aydın tipini, ikincisi ise 'olumsuz' -ve savunduğu siyasetin hükümet düzeyinde yeri olmaması dolayısıyla- 'yüzeysel-sahte' olan aydın tipini verecektir. Olumlu olarak çizilen yeni aydın tipi 'eski aydın' ve 'sahte aydın' tipleri ile karşı karşıya getirilerek tanıtılmaya çalışılacaktır. Dönemin oyunlarında yeni ve ideal aydın tipi; komedi türünde gündelik ilişkiler içinde geleneksel-yeni, Batı'dan ithal melodram türü aşk hikâyelerinde alaturka-alafranga, ya da tarihi oyunlarda ilerici-gerici gibi karşıtlıklarla ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Dönemin tiyatro oyunlarındaki yeni aydın tipi, 'geleneksel olan'a karşı oluşu, bu yüzden de geleneksel ilişkilerle yürüyen gündelik yaşamdaki uyumsuzluğu ile kendini gösterecektir. Osmanlı'nın klasik döneminde de devlet kapısında çalıştığı için halktan kopuk ve farklı olan aydın, yeni dönemde halk ile uyumsuz olacaktır. Çünkü Osmanlı'nın yıllardır yürütmüş olduğu siyaset, halkın gerçeği ile örtüşüyorken, yeni dönemde soyunduğu siyaset toplumun gerçeğine ters ve 'uyumsuz'dur. Üstelik yeni dönemde bu yeni aydın tipi devlet ile de uyumsuz olacaktır. Çünkü yeni aydın geliştirmek istediği yeni siyaseti ile devletin yerini almak isteyecek, bu yüzden de Osmanlılık ile ilgili değerleri ön plana çıkaracaktır. Devletin izin vermemesi sonucunda, bunda başarı sağlayamayınca da devleti eleştirecektir. Bu bağlamda, devlete karşı toplumu savunur gibi görünüp, kendini toplumun sözcüsü konumuna getirecektir. Fakat bunda da başarısız olarak halkı küçümser bir tavır içine girecek, halkın geleneksel ilişkilerini eleştirerek halka ve geleneksel değerlere abartılı bir küçümseyici üslup ile yaklaşacaktır. Kendilerini bu 'cahil halka' öğretmenlik edecek, yol gösterecek kişiler olarak tanıtmakla beraber, bu yazarların asıl amaçları Babiâli'de konum sahibi olmak olacaktır.

Yüzeysel olmakla beraber yeni siyasetin taşıyıcılarından olan bu yeni aydın tipi gittiği mekânlardan giydiği elbiselere, kullandığı arabadan konuştuğu dile kadar, yeni bir yaşam tarzının da tanıtılmasını sağlayacaktır.



Karikatürleşen bu aydın tipi olumlu bakılan aydın tipinin toplumsallaştırılmasında da bir araç olarak kullanılacaktır. Tiyatro bu yüzeysel yeni siyasetin gerektirdiği, getirdiği yaşam şeklini yeni kadrolara göstermede, neyin yapıp neyin yapılmaması gerektiğini oyunlardaki karşıt tipler ve durumlarla öğretmede en etkili yol olarak ortaya çıkacaktır. Batılı devletlerle işbirliğine dayanan yeni siyasetin gereği olduğunu düşünerek Batı'ya kendini beğendirme çabası içinde olan Batıcı yeni aydın, yeni siyasetin ideolojik bir görüş olarak benimsenememesi, temeli olmaması dolayısıyla oyunlarda yüzeysel bir tipe dönüşecektir. Batı ile girişilen işbirliğinin sadece yüzeyde, Batı'dan aktarımcı bir tarz olarak ortaya çıkması, bu tipin dönemin tiyatro oyunlarında komikleşen ve eleştirilen tiplerden biri olarak ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Tiyatro tarihimizde Batılı tarzda ilk Türk tiyatro oyunu sayılan *Şair Evlenmesi* adlı oyunda yukarıda bahsedilen karşıt iki aydın tipi gündelik ilişkiler içinde gözler önüne serilmektedir. Kolayca kandırılan, geceleri tiyatrolarda boy gösteren, aşk hayatını aracı kadınlarla düzenleyen, mahallelinin oyununa gelecek kadar akıllı havada, halkına yabancı ve romantik bir aşık olan Müştak Bey oyunlarda karikatürleşen yeni ve yüzeysel aydın tipine iyi bir örnek olarak ortaya konacak, oyundaki diğer aydın tipi olan Hikmet Bey ise, Müştak Bey'in tersine akıllı, oyuna gelmeyen, olabileceklere önceden sezen, mahallelinin geleneklerini iyi tanıyan, arkadaşını da düştüğü durumdan yine bu meziyetleri sayesinde kurtaran ideal aydın tipini tanıttacaktır. Dönemin oyunları incelendiğinde bu tarzda daha birçok oyun olduğunu görmek mümkündür.

Oyunlarda “yenileşme”nin gündelik ilişkiler içinde gösterilerek toplumsallaştırılması

XIX. yüzyılda yenileşmenin, Osmanlı'nın belli kadroları içinde toplumsallaştırılmaya çalışıldığı alan 'gündelik hayat' olmuştur. Geleneksel Osmanlı toplumuna yabancı olan yenileşme hareketi, toplumun kimliğini yeniden ve Batı tarzında oluşturmayı amaçlamadığı için sadece gündelik hayattaki birtakım görünümle ve yüzeysel bir yaşam tarzının aktarımı ile sınırlandırılmıştır. Önceki dönemde de, çözümü elinde tutan Osmanlı devletinin, halkla arasında bir ikilik vardır. Fakat Osmanlı çözümü halkın yaşayışına uygun olduğu, bu yaşayış ile örtüştüğü için bir kimlik sorunu yaratmamıştır. Yenileşme döneminde de yeni bir çözümle karşı karşıya olan halkın, bu çözüm doğrultusunda bir kimlik oluşturmaya gitmesi söz konusu değildir. (Şan, 2001: 245) Zaten devletin böyle bir isteği de yoktur. Amaçlanan, Batı ile ilişkilerde gerekli kadronun yetiştirilmesi ve gündelik hayat ile sınırlı da kalsa, yenileşme hareketi içinde yer almasıdır. Gündelik hayatın ise pratikte gösterilerek kolayca toplumsallaştırılacağı yer tiyatro sahnesi olarak görülmüştür. Daha önce de bahsettiğimiz gibi tiyatro sahneleri yeni yaşam tarzının belli tiyatro oyunlarıyla, pratik olarak gösterilerek halka en kolay aktarılabilen mekânlar olmuşlardır.

Tiyatro oyunlarında, belli toplum kesitleri, kazandırılmak istenen yeni özellikleri ile gündelik yaşam içindeki hal ve hareketleri gösterilerek halka tanıtılmaya çalışılacaktır. Geleneksel toplum kimliğinden farklı kadın, aile ve aydın tipleri tiyatro sayesinde toplumsallaştırılmaya çalışılacaktır. Bu kişilerin kimlikleri ve yaşamaya başladıkları Batılı hayat tarzı, gittikleri Batılı yeni mekânlar, kullandıkları yeni eşya ve taşıtlar ile tanıtılacaktır. Oyunlarda yeni aydın tipinin en çok gittiği yerlerden biri olarak Beyoğlu'ndan sıkça bahsedilecektir. Beyoğlu üretim ilişkilerini, siyaseti ya da toplumu değil, 'alafranga yaşam'ı, yeni gündelik hayatı temsil eden yer olacaktır. Burada önemli olan sınıf veya din farklılıkları da olmayacaktır. Beyoğlu sadece yeni yaşam tarzını benimsemiş insanların, yeterli bir gelirle ve belli kurallara uyarak bir arada yaşadıkları, diğer kesimlere kapalı bir mekândır. Batılı gibi olmanın ilk kurallarından biri Batılı yaşam tarzının taklit edildiği ilk ve en önemli yer olan Beyoğlu'nda yaşamak, ya da günün belli saatlerinde burada bulunup, tiyatro, gezi, cambaz gösterileri gibi aktivitelerini takip etmek ve de dönemin modası olan kıyafet ve aksesuarları buradaki Batılı tarzdaki dükkânlardan temin etmektir. Hem Doğulu olan, hem de Batılı gibi yaşamaya çalışan kesitlerin tüm bu çelişik durumları dönemin tiyatro oyunlarında gözler önüne serilecektir. XIX. yüzyıl Osmanlı aydınları için Batılı yaşam tarzını tiyatrodan tanıtan en önemli yazar Molière olmuştur. Bu dönemde Batı'dan adapte edilmeye çalışılan gündelik hayat ve eleştirisi Molière'den adapte ve tercüme edilen tiyatro oyunları ile tanıtılacaktır. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı tüm adaptasyonlar Batılı tarzdaki gündelik yaşamı hem tanıtır hem de yüzeyselliğinin getirdiği komikliği gösterir niteliktedir. Halkın da geleneksel tiyatro oyunlarının karakterine uygunluğu dolayısıyla yenileşme dönemindeki Batılı tiyatro oyunları arasında en çok rağbet ettiği oyunlar komedi oyunları olmuştur. Bu bakımdan yazarlar en başarılı oyun örneklerini



komedî türünde vermişlerdir. Bu oyunlarda yüzeysel Batılılaşma karikatürleştirilirken aynı zamanda bir yaşam tarzı da zihinlere sokulacaktır. Ahmet Vefik Paşa Molière oyunlarının bize uyarlanması en başarılı isimlerden biri olmuştur. Ahmet Vefik'in tercüme ettiği, *Dudukuşları* ve *Okumuş Kadınlar* gibi oyunlarında Molière, kendi döneminin İspanya, İtalya ve Fransa'sında giderek ortaya çıkmaya başlayan burjuva kültüründeki yüzeysel gösterişçiliğin, asillerle yarışma çabasının bir sonucu olan "Précieuse'lük" adetini hicvetmiştir. Bu bakımdan da bu oyunların seçimi yenileşme döneminin yüzeysel Batılı yaşam tarzının verilmesinde kolaylaştırıcı bir etki yaratacağı düşünülmüş, adapte edilmelerine bile gerek kalmamıştır. Ayrıca Ahmet Vefik Paşa çevirilerinde, Osmanlı toplumu Rum'u, Ermeni'si ile birçok milletten oluşan bir toplumdur olduğu için genelde oyunlardaki kişi adlarını değiştirmemiş, değiştirdiklerine ise yine azınlıklardan isimler vermiştir. (Perin, 1946: 99) Ahmet Vefik'in böyle bir yol izlemesi, komik tiplere azınlıkları uygun görmesi de yine yenileşme hareketinin Osmanlı toplumunun çoğunluğunu oluşturan kesim arasında kabul görmeyeceğini bilmesindedir. Aslında Batılılaşma çabaları Osmanlı içindeki azınlıklar üzerinde bile 'sahte' ve 'gülünç' durmuştur.

Köşk-konak hayatı yenileşme siyasetinin görüntülerini veren yerler olarak XIX. yüzyılda ağırlığını daha çok hissettirmeye başlayacaktır. Batılı tarzda yaşama özenen aileler, geleneksel yaşamdan farklı olarak zamanı farklı ölçüler içinde tüketmeye başlayacaklardır. Bunun doğal sonucu olarak bu kesim içinde, adına *gece hayatı* diyebileceğimiz bir zaman birimi içinde, Batılı eğlence tarzının yaygınlaşması söz konusu olacaktır. Dönemin tiyatro oyunlarında Batılılaşmak isteyen, devletin yeni kadrolarını oluşturacak gençlerin eğitim için Avrupa'ya gitmesi ve ülkedeki Batılı tarzda eğitim veren okullarda eğitim görmeleri gösterilecektir. *Zavallı Çocuk*'ta Ata adlı genç Tıbbiye'de, *Hançer*'de Selahattin İstanbul Hukuk Mektebi'nde, yine aynı oyundaki Necmi Avrupa'da tıp okulunda, *Sabr-u Sebat*'da Müyesser Bey ve *Tesir-i Aşk*'ta Sırrı Bey Avrupa'daki okullarda okutulan gençlere örneklerdir. Yenileşme dönemi tiyatro oyunlarında, yeni aile ve kadın kimliği ise genel olarak bir gerilim içinde, en çok da bir aşk hikâyesinin olay örgüsü içinde ortaya konulacaktır. Böylece gerilim içinde kurulan ilişkiler içinde seyirciye yeni kimlik ve davranış biçimleri tanıtılacaktır. Oyunlarda istenilen, olumlanan kadın tipini vermek, öne çıkarmak için bu tipe karşıt mürebbiyeler, hayat kadınları gibi birçok kadın tipi kullanılacaktır. Kadının özellikleri daha çok aile içindeki durumu bağlamında ortaya çıkacaktır. Eleştirilen tipler aracılığıyla Batılılaşmış bir Osmanlı kadını tipi çizilmeye çalışılacak ve oyunlar aracılığıyla bunun toplumsallaştırılmasına uğraşılacaktır. Eleştiri temel Batı seçiminin eleştirisi olmayacak, bunlar Osmanlılıkla uzlaştırılmaya çalışılacaktır. Bahsettiğimiz bu Osmanlı kadını cesur, kocasına hizmette kusur etmeyen, bir yandan Batılı bilimlere, sanatlara meraklı, gerektiğinde savaş meydanlarında vatanını - kimi zaman erkek kılığına girerek- koruyacak, hayatında yalnız bir kere seven, geleneksel Osmanlı değerlerine bağlı olmasının yanı sıra, Batı'nın bilimsel ve teknik yeniliklerine de açık, özgürlüğüne düşkün ve biraz da feminist yeni-olumlu kadın tipidir. Oyunlarda 'Batılı gibi görünüp Doğulu kalmak' hem yeni aydınının hem de onun ilişki kurduğu kadının başlıca özelliğidir.

CUMHURİYET SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA YENİLEŞME FİKRİNİN SÜREKLİLİĞİ VE OSMANLILIKTAN KOPUŞ

Tanzimat'la başlayan, tepeden inme ve üst yapıda ortaya çıkan değişiklikler ekseninde beliren tiyatro çizgisi, Cumhuriyet döneminde de aynı temel çerçevede devam etmiştir. Bu bakımdan Türk tiyatrosu Cumhuriyet döneminde, Batılılaşmanın getirdiği çizgiyi devam ettirmesi dolayısıyla yenileşme dönemi ile bir süreklilik içinde görünecektir. Fakat Yeni Türkiye'nin Osmanlı'dan vazgeçmek temelinde kurulması dolayısıyla Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu önceki dönemden tamamen ayrılacaktır. Batılılaşma ile başlayan değişim Cumhuriyet döneminde çok daha farklı bir anlam ve boyut kazanacaktır. Artık Batılılaşma bir siyaset değil, topluma yeni bir kimlik verme çabası olacaktır. Bu anlamda da yeni kimliği oluşturmada tiyatronun etkin gücünden yararlanılacak olunması, tiyatronun devlet eliyle kurumlaştırılmasını gerektirecektir. Yeni devletin getirdiği düzenin ve kimliğin topluma en etkin şekilde ve olabildiğince tek merkezden aktarılması gereği ödenekli tiyatroları doğuracaktır. Dönemin en önemli ideologlarından Ziya Gökalp ulusal kültürü arayıp bulmaya dair örgütler olarak, müze, kütüphane ve istatistik müdürlüklerini gösterdikten sonra bu konudaki sözlerine şöyle devam etmektedir: "*Ulusal kültürün başka birtakım örgütleri de vardır. Bunların görevi de ulusal kültür aranıp bulunduktan sonra, Avrupa uygarlığının onun türlü bölümlerine aşılmasıdır. Bu görevi yapacak örgütler de Türk tiyatrosu, Türk konservatuarı, Türk*



üniversitesi, Türk bilim akademisidir.” (Gökalp, 2003: 143) Cumhuriyet döneminde gelişmesine önem verilen iki ödenekli tiyatro, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları olmuştur. Şehir Tiyatroları etkinlik alanı olarak İstanbul’la sınırlı kalmış, fakat Cumhuriyet döneminde Darülbeydi zamanından itibaren kurumlaşma açısından çok önemsenmiştir. (Katoğlu, t.y.: 464) Cumhuriyet döneminde tiyatronun kurumlaşması çabaları, bir önceki dönemden kalma Batılı tarzda oyunlar oynayan grup ve kuruluşların desteklenmesi ile başlatılmıştır. Meşrutiyet döneminden kalma ve Cumhuriyet döneminde de devam eden tiyatrolardan biri, 1914’te kurulmuş ve ilk gösterimini 1916’da vermiş olan Darülbeydi’dir. Darülbeydi Cumhuriyet döneminde de tekrar tekrar dağılıp toplanarak da olsa varlığını sürdürecektir.

Meşrutiyet döneminde İstanbul Belediye Başkanı Cemil Paşa, Darülbeydi’i kurmak (1914) üzere Batılı bir tiyatro adamını, André Antoine’i Türkiye’ye çağırmıştır. Antoine’in ve benzerlerinin görüşleri ve başlattıkları akım, Batı’da alınan belli görüşleri toplumsallaştırmada kullanıldığı gibi, Osmanlı’da da Batılı hayatı tüm ayrıntıları ile resmetmeye çalışan Meşrutiyet yazarlarının tiyatro anlayışlarına çok uygun bir düşüncü dile getirmiştir. André Antoine’in tiyatro ile ilgili görüşleri, aktörün hareketlerini vurgulayan araçlar olmaları bakımından dekora önem verilmesi gerekliliğini, sahnedeki dekorun en küçük ayrıntısına kadar gösterilmesi şartını, ayrıca kaba-düz gerçek yanında coşku veren doğaüstü esintiyi taşıyan şiirin gerekliliğini içermektedir. (Akı, 1989: 227) Antoine’in bütün bu ve benzeri görüşleri Batılı yaşam tarzını tiyatro aracılığıyla yeni siyasi kadrolar arasında toplumsallaştırmaya çalışan devlet ve dolayısıyla yazarlar için büyük bir kolaylık sağlamıştır. Düşünürün dekordaki ayrıntıya verdiği önem Batı tarzı tüm yeniliklerin sahnede gösterilmesine, şiire ve coşkunluğa verdiği önem ise dönemin verilmek istenen vatanseverlik, kahramanlık, hak, adalet, özgürlük gibi bazı Batılı değerlerin tiyatro yoluyla toplumsallaştırılmasına yarayacaktır. (Sevengil, 1968: 184)

Yeni dönemde gerçekleştirilmek istenen değişim; halen Anadolu halkında yaşadığına inanılan Osmanlı öncesi Türk ‘kültürünün’ araştırılıp, onu değiştirdiği söylenen Osmanlılık’tan arındırılması ve Batı’dan alınacak ‘uygarlık’ ile kaynaştırılarak yeni bir kültür ve toplum kimliğinin oluşturulmasıdır. Halkevlerinin de, bu Anadolu kimliğinin ortaya çıkarılmasında büyük bir yarar sağlayacağı düşünülmüş, buradaki tiyatrolara da bu anlamda büyük önem verilmiştir. Osmanlı’nın tasfiyesi üzerine kurulan yeni devletin, halka kendini ve izlediği Batı’ya bağımlı çizgiyi tanıtabilmesi için tiyatroyu kullanması söz konusu olmuştur. Artık amaç Batı’ya entegre olmak olduğu için, açılan halkevlerinin temsil kolları ile, konservatuarlar ve ödenekli tiyatrolar ile halkın Batılı tarzdaki tiyatroyu benimsemesinin ve onun aracılığıyla da Batı ülkeleri ile aynı tarzda bir yapılanma içine girmeye istekli olmasının sağlanması gerekmektedir. Bu dönemde tiyatro devletin bu anlamdaki görüşlerini halka aktarmadaki en önemli araçlardan biri olarak görev yapmıştır.

XIX. yüzyıl Batılılaşma döneminde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de toplumsallaştırılmak istenen yeni yaşam tarzı ve siyaset, bu kez çok daha didaktik bir dille, tiyatro oyunları aracılığıyla tanıtılacaktır. Fakat bu dönemden öncekinden farklı olarak Osmanlı’dan vazgeçilmesi söz konusu olduğu için, özellikle tarihi oyunlarda yeni Cumhuriyet’in kendisini eskiyi kötüleyerek gerçeklemek yoluna gittiği görülecektir. Yeni dönemde devletin toplumlar arası ilişkiler bağlamında etkili bir siyaset önerisi olmadığı için devamlılığına tek bulduğu çözüm, toplum düzeyinde Batı’ya uyum sağlamak olacaktır. Bunun ortaya çıkardığı boşluk Türklerin Orta Asya ile bağlantı kurarak Osmanlı’dan vazgeçmenin gerekçesi yapılmasıdır. (Eğribel, 1999: 123) Bu soruna çözüm bulmak amacıyla oluşturulan Türk Tarih Tezi dönemin tarihi oyunlarında da devletin resmi görüşünü tanıtmak amacıyla sık sık yer bulmuştur. Bu dönemdeki tarihi oyunların devletin ve resmi ideologların gösterdiği çerçeveyi aşmayan, aksine bu görüşü pekiştiren ve halka aktaran bir görevleri olacaktır. Bu çerçevede yazılan tarihi tiyatro oyunlarına baktığımızda şu başlıklar belirginleşecektir: 1- Eski Türk devletlerinin kahramanlıklarını konu edinen tarihi oyunlar, 2- Osmanlı İmparatorluğu dönemini eleştiren oyunlar, 3- Yeni dönemin inkılablarını tanıtan ve yüceleştiren oyunlar.

Cumhuriyet döneminde Türk aydınları topluma karşı bir öğretmen görevi görmek ile kendilerini yükümlü saymışlardır. Yeni dönem, yeni yönetim şekli, yeni devrin inkılabları, yani Batı’dan alınacak tüm yenilikler, halka



aydınlar yolu ile iletilip toplumsallaştırılacaktır. Bu açıdan oyunlarda “öğretmen” tipi olumlu aydını temsil edecektir. Bir diğer olumlu aydın tipinin mesleği ise mühendislik ya da mimarlık olacaktır. Yeni dönemde ülkenin imar ve bayındırlık işlerini yürütmeye çalışan mühendis ve mimar aydınlar özellikle köy oyunlarında karşımıza çıkacaklardır. Oyunlarda bu tipler, Cumhuriyet devrimlerini gerici kesimlere karşı savunacak ve halka elinden gelen bütün hizmeti sunmaya çalışacaktır. Toplumun en alt kesimi olarak sunulan köylü kesiminin ve daha sonra gecekondulu halkının anlatıldığı oyunlarda zenginlikten pay alma isteği, aç gözlü ağalarla, mahalle kabadaylarıyla, onlara yaltaklanarak pay almaya çalışan yardımcılarıyla (kâhya, muhtar) ya da halkın arasından onlara özenen ve çareyi büyük şehre gitmekte bulan kimselerle ortaya konulacaktır. Bu toplum kesimlerinin aile yapılarındaki kadın ise, ezilmiş, çaresiz bir cins olarak ele alınır. Kadının bu ezilmişliği, önceki dönemin oyunlarında olduğu gibi ataerkil aile yapısı ile bağlantılıdır ve bu durumun Osmanlılıktan kalma bir sorun olduğu, ‘despot’ Osmanlı’nın halkı ezdiği gibi, baskıcı aile babası ya da genç oğlunun da anne rolündeki kadını ve evin genç kızını ezdiği ima edilir. Necati Cumalı’nın oyunlarında özellikle baskıcı töre ve geleneklerin eleştirisi sıkça göze çarpacaktır.

SONUÇ

Yenileşme, XIX. yüzyılda, eski geleneksel siyasetini sürdürme imkânını yitiren Osmanlı devletinin, ayakta kalmak için bulduğu yeni yol olmuştur. Osmanlı, kendini toplumlar arası ilişkiler çerçevesinde yeni bir yer ve görevle temellendirmek için yeni bir siyasi arayışa girmiştir. Ayakta kalmak için girdiği bu arayış Batı içi çekişmelerden de faydalanarak ortaya koyduğu Batıcılaşma siyasetini getirmiştir. 1839’da Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile resmîyet kazanan yeni siyaset gereği Osmanlı, artık yüzünü Batı’ya (Batı’yla ittifak ilişkisine) dönecektir. İmparatorluğun içinde bulunduğu müşkül durumdan kurtulmasının, ancak yeni ve Batılı bir siyaset izlenmesi ile mümkün olacağı görüşü dönemin birbiri ardına gelen tüm padişahları ve devlet kadrolarınca benimsenmiş, bu anlamda da III. Selim’in başlattığı yenilikler sırasıyla II. Mahmut, Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamit tarafından da sürdürülmüştür. Bu dönemde artık Osmanlı içinde bulunduğu sorunları Batı’ya yanaşarak ittifak ilişkileri çerçevesinde çözmek niyetindedir. Devletin bu çabası çerçevesinde ülkeye getirilen ve geliştirilmeye çalışılan pek çok Batılı kurumun yanı sıra Batılı tarzdaki tiyatro da belirlenen Batıcılaşma siyasetini yeni kadrolara aktarmada önemli araçlardan biri olarak görev yapmıştır. Yenileşme döneminde tiyatro eskisinden farklı bir görev üstlenmiştir. Edebî ve fiziksel şartları açısından geleneksel tarzının tamamen dışında, Batılı tarzdaki tiyatroyu taklit eden bir yapıya dönüşen Türk tiyatrosunun geçirdiği bu değişim, yenileşme döneminde belirlenen ‘Batıcılaşma’ siyaseti çerçevesinde, devlet eliyle olmuş, yine devletin destek ve teşvikleriyle, özel tiyatrolarca sürdürülmüştür.

Osmanlı’da Tanzimat’la başlayan, tepeden inme ve üst yapıda ortaya çıkan değişiklikler ekseninde beliren tiyatro çizgisi, Cumhuriyet döneminde de aynı temel çerçevede devam etmiştir. Fakat yeni Türkiye’nin Osmanlılık’tan vazgeçmek üzerine temellendirilmesi, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunu önceki dönemden ayırmaktadır. Cumhuriyet döneminde Batılılaşma, Tanzimat döneminde olduğu gibi bir siyaset şekli değil, topluma yeni bir kimlik verme çabasıdır. Yeni devlet, artık Osmanlılığı savunamadığından yeni bir toplum kimliği oluşturma yönünde tiyatronun etkin gücünden yararlanmayı düşünmüştür. Bu da tiyatronun devlet eliyle kurumlaştırılmasını ve yaygınlaştırılmasını gerektirmiştir. Cumhuriyet döneminde ödenekli tiyatrolara verilen önem de buradan kaynaklıdır. Bu dönemde gerçekleştirilmeye çalışılan kimlik değişimi ile ifade edilen, halen Anadolu halkında yaşadığına inanılan Osmanlı öncesi Türk kültürünün araştırılması, onu kirlettiğine inanılan Osmanlılık’tan arındırılması ve Batı’dan alınacak ‘medeniyet’le beraber yeni bir devlet ve toplum kimliğinin oluşturulmasıdır. Tiyatroda özellikle tarihi oyunlarla, Türk tarihi Orta Asya Türklüğü ile başlatılmış, Osmanlı atlanarak Cumhuriyet dönemine geçilmiştir. Yeni dönemde toplumun Batı ile uyumlu olması amaçlandığında belli görüşlerin aydınlar aracılığıyla halka sunulması ve benimsenilmeye çalışılması gerekmiştir. Bu konuda da tiyatro, Tanzimat döneminde olduğu gibi, devletin görüşlerini destekleyen, gündelik yaşamdan kesitlerle halkı bu konularda eğitmeye çalışan bir misyon yüklenmiştir.

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu, özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında, yeni devletin görüşlerini, ortaya koyduğu inkılapları ve Batı’ya uyum çabalarını halka aktarmada kullandığı bir bilinçlendirme aracı olarak görev yapmıştır. Kendini Osmanlılık’tan vazgeçmek üzerine inşa eden ve yeni bir siyaset yaratmak yerine, dünya egemenlik



ilişkilerindeki üstünlüğü dolayısıyla Batı'ya uyum sağlama çabasına giren yeni devlet, tuttuğu bu yol çerçevesinde topluma da yeni bir kimlik vermeye çalışmıştır. Bu çaba da tiyatronun bilinç aktarımı konusundaki etkin gücünü kullanmayı gerektirmiştir. Günümüzde -gelenekle bağlantı kurmaya çalışan kişisel girişimler olmakla birlikte- Batılı tarzdaki tiyatroyu taklit eden Türk tiyatrosunun bu durumu, toplumun doğal gelişiminin bir ürünü olmadığı gibi, yeni bir çözüm temelinde de ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle Türk tiyatrosunun dönemlendirilmesi, geleneksel tiyatronun çoğu zaman hesaba bile katılmadığı, başlangıcının Tanzimata dayandırıldığı bir gelişim çizgisi içinde yapılmaktadır. Yenileşme dönemi Türk tiyatrosu, belli bir toplum çözümü ile temellenmediği için yüzeysel kalmış, bu yüzeysellik tiyatronun geleneksel yapısı ile bağ kurmasını engellediği gibi, yeni bir atılım gerçekleştirmesinin de önünü kapamıştır. Bu nedenle yenileşme dönemi Türk tiyatrosu, yeni bir toplum kimliğinin oluşturulması ve biçimlendirilmesinde bir araç olarak ortaya çıktığı halde bu çabasında başarısız kalmış, Doğulu ya da Batılı bir kimliğin sözcülüğünü yapamamıştır. Diğer bir deyişle yenileşme dönemi Türk tiyatrosu, ne kendi toplum kimliğinin temsilcisi olabilmiş, ne de Batılı bir kimliğin savunuculuğunu yerine getirebilmiştir. Türk tiyatrosunun günümüze kadar gelen değişim ve sorunları bu çerçeveden kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA:

KİTAPLAR

- Akı, N. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. C.1. İstanbul: Dergâh
- Akı, N. (1968). *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış*. Ankara: Ankara Üni.
- And, M. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası
- And, M. (1973). *Elli Yılın Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- And, M. (1971). *Meşrutiyet Dönemi'nde Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası
- And, M. (1976). *Osmanlı Tiyatrosu – Kuruluşu – Gelişimi – Katkısı*. Ankara: Ankara Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası
- Baltacıoğlu, İ. H. (1941). *Tiyatro*. İstanbul: Sebat
- Enginun, İ. (2006). *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Bugüne (1839-1923)*. İstanbul: Dergah
- Gökalp, Z. (1964). *Milli Terbiye ve Maarif Meselesi*. Ankara: Diyarbakır Tanıtma ve Turizm Derneği
- Gökalp, Z. (2003). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Bordo Siyah
- Gökalp, Z. (2004). *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak*. İstanbul: Bordo Siyah
- Katoğlu, M. (t.y.). "Cumhuriyet Türkiye'si'nde Eğitim, Kültür, Sanat", *Yakınçağ Türkiye Tarihi*. Haz. Sina Akşin. İstanbul: Milliyet Kitaplığı
- Perin, C. (1946). *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
- Sevengil, A. R. (1968). *Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim
- Sevengil, A. R. (1959). *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*. İstanbul: Maarif
- Sevengil, A. R. (1962). *Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim
- Sevengil, A. R. (1968). *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim

MAKALELER:

- And, M. (1970). "Türk Tiyatrosunda Tarihi Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri", *Uluslararası Tarih Kongresi Bildirileri*. Ank.: T. T. K. s.768-773
- Coşkun, İ. (1997). "Osmanlı Tarihçiliğinin Kaynakları", *Sosyoloji Yıllığı I:*



- Osmanlı Tarihçiliği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak., s. 53-60
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T. T. K., s. 650
- Eğribel, E. (1997). "Osmanlı Vakanüvis Tarihçiliği", *Sosyoloji Yıllığı I: Osmanlı Tarihçiliği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak., s. 69-76
- Eğribel, E. (1999). "Türk Tarih Tezi", *Sosyoloji Yıllığı 4: Tarih ve Sosyoloji*. İstanbul: Çantay s. 121-129
- Eğribel, E. – Genç, E. S. (2001). "XIX. Yüzyıl Osmanlı Siyasi Yaşamı", *Sosyoloji Yıllığı 8: XIX. Yüzyıl*. İstanbul: Kardeşler s. 144-173
- Gerçek, S. N. (20 Ocak 1944). "Otuz Beş Senenin Tarihçesi", *Akşam Gaz.*
- Gerçek, S. N. (2001). "İlk Türk Tiyatrosu ve İlk Türk Piyesi", *Yaşamı, Yapıtları, Kitaplarına Girmemiş Seçme Yazıları*. Ankara: Kültür Bak.s.75-80
- Nutku, Ö. (1970). "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı 1. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi
- Ortaylı, İ. (1976). "Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerine Bir Analiz Denemesi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı 7. Ankara: A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi. s. 217-232
- Sezer, B. (1989). "Türk Sosyologları ve Eserleri I", *Sosyoloji Dergisi*. 3.Dizi - 1.Sayı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi s. 1-96
- Sezer, B.- Eğribel, E.- Özcan, U. (2002). "II. Meşrutiyetten Cumhuriyete Düşünce Mirası", *Sosyoloji Yıllığı 9: XX. Yüzyıl*. İstanbul: Öncü Basım s. 425-435
- Şan, M. K. (2001). "XIX. Yüzyıl Geçiş Dönemi Aydını Üzerine", *Sosyoloji Yıllığı 8: XIX. Yüzyıl*. İstanbul: Kardeşler. s.243-254
- Tüfekçioğlu, H.(1997). "Son Dönem Osmanlı Tarihçiliği", *Sosyoloji Yıllığı I: Osmanlı Tarihçiliği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Ed. Fakültesi. s. 77-84
- Yesarı, M. (1 Mayıs 1944). "Tuluat ve Tuluatçılar", *Perde ve Sahne Dergisi*. Sayı 18. s. 4-15

OYUNLAR

Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi Oyunları:

- Ali Bey. (1970). *Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını (Çingirak)*. (ilk basım 1876) *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Ankara: Sayı 1
- Ekrem, R. M. (2003). *Çok Bilen Çok Yanılır*. (ilk basım 1916). İst.: Bordo Siyah
- Güntekin, R. N. (1972). *Hançer*. (ilk basım 1920). İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Gürpınar, H. R. (1963). *Hazan Bülbülü*. (ilk basım 1916). İstanbul: Oya (1960). *Mürebbiye*. (ilk basım 1908). İstanbul: Nurgök
- Kemal, N. (2004). *Vatan yahut Silistre*. (ilk basım 1873). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları (1974). *Zavallı Çocuk*. (ilk basım 1873). İstanbul: Remzi (1990). *Akif Bey*. (ilk basım 1874). İstanbul: Milli Eğitim (2004). *Gülnehal*. (ilk basım 1875). İstanbul: Parıltı (1989). *Kara Bela*. (ilk basım 1908). Ankara: Kültür Bak. (1975). *Celâlettin Harzemşah*. (ilk basım 1875). İst.: Dergah
- Mithat, A. (1998). *Eyvah*. (ilk basım 1872) - *Hükm-i Dil*. (ilk basım 1875) - *Ah-zı Sar yahut Avrupanın Eski Medeniyeti*. (ilk basım 1875) - *Çerkez Özdenler*. (ilk basım 1885) - *Furs-i Kadimde bir Facia yahut Siyavuş*. (ilk basım 1885) - *Açıkbaş*. (ilk basım 1875) - *Çengi Yahut Danış Çelebi*. (ilk basım 1885) *Bütün Oyunları*. Haz. İnci Enginun. İst.: Dergah
- Celal, M. (1936). *Köprülüler*. (ilk basım 1912). İstanbul: Kanaat Kitabevi (1936). *Demirbaş Şarl*. (ilk basım 1913). İstanbul: Kanaat Kitabevi



- (1936). *İstanbul Efendisi* (ilk basım 1913). İstanbul: Kanaat
İstanbul: Devlet Basımevi
- (1936). *Kaşıkçılar*. (ilk basım 1920). İstanbul: Kanaat Kitabevi
- (1936). *Lale Devri*. (ilk basım 1914). İstanbul: Kanaat Kitabevi
- Nahit, T. - R. Nevvare. (2004). *Jön Türk*. (ilk basım 1908). İst.: Bordo Siyah
- Nahit, T.-Ş. Süleyman(2004). *Ben...Başka*, (ilk bas.1913). İst.: Bordo Siyah
- Nevvare, R. (1976). "Tesir-i Aşk" (ilk basım 1902), *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı 7
- Ozansoy, F. A.(1969). *Nedim ve Lale Devri*. İstanbul: Milli Eğitim
- Şinasi (1989). *Şair Evlenmesi*. (ilk basım 1859). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tarhan, A. H. (1998) *Yadigar-ı Harb*. (ilk basım 1917) -*Sabr-u Sebat*, (ilk basım 1875) - *İçli Kız*, (ilk basım 1875) - *Abdülhak Hamid Tarhan Tiyatroları*. C:I. Haz. İnci Enginun. İstanbul: Dergah Yayınları
- (1975) *Tarık yahut Endülüs Fethi*. (ilk basım 1880). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- (t.y.) *Finten* (ilk basım 1898). İstanbul: Dost Kitaplar
- Vefik, A. (1970) *Zor Nikah*. (ilk basım 1869) İstanbul: Remzi
- (1933) *Tartüf – Azarya – Savruk - Okumuş Kadınlar – Dudukuşları - Kadınlar Mektebi*. İstanbul: Kanaat
- (1965) *Kocalar Okulu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- (1970) *Zoraki Tabip*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Cumhuriyet Dönemi Oyunları:

- Altan, Ç. (1965). *Mor Defter*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Asena, O. (1998). *Hürrem Sultan*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi
- (1998). *Tohum ve Toprak*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi
- Başkut, C. F.(1972). *Büyük Şehir – Ayarsızlar - Hacı Kaptan - Küçük Şehir - Koca Bebek. Bütün Eserleri*. C:1, İst.: İnkılap ve Aka
- (1972). *Paydos - Sana Rey Veriyorum – Soygun - Kadıköy İskelesi – Makine - Harputta Bir Amerikalı. Bütün Eserleri*. C:2. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri
- Celal, M. (1936). *Bir Kavuk Devrildi*. (ilk basım 1929). İstanbul: Kanaat
- (1936). *Fermanlı Deli Hazretleri*. (ilk basım 1924). İst.: Kanaat
- Cumalı, N. (1969). *Boş Beşik*. İstanbul: İmbat Yayınları
- (1969). *Ezik Otlar*. İstanbul: İmbat Yayınları
- (1969). *Vur Emri*. İstanbul: İmbat Yayınları
- (1962). *Nalınlar*. İstanbul: Kent Yayınları
- Çağan, S. (1993). *Ayak Bacak Fabrikası*. İstanbul: Mitos Boyut
- Çağlar, B. K. (1935). *Attila*. Ankara: Ulus Basımevi
- Çamlıbel, F. N. (1965). *Akın*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri
- Ezine, C. (1939). *Bir Misafir Geldi*. İstanbul: Kenan Basımevi
- Giz, A. (1981). *Sokullu Ne Yapmalıydı*. İstanbul: Devlet Tiyatroları
- Karay, R. H. (1939). *Deli*. İstanbul: Kenan Basımevi
- Kısakürek, N. F.(1959). *Bir Adam Yaratmak*. Ankara: Ayyıldız Matbaası
- (1940). *Para*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi
- Kurşunlu, N. (1952). *Branda Bezi*. İstanbul: Yeditepe Yayınları
- (1967). *Fatih*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Nayır, Y. N. (1933). *İnkılap Çocukları*. İstanbul: Hakimiyeti Milliye
- Oflazoğlu, A. T.(1967). *Deli İbrahim*. İstanbul: Kent Yayınları
- Ozansoy, H. F. (1933). *On Yılın Destanı*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi



- Sayın, H. (1965). *Pembe Kadın*. İstanbul: Kent Yayınları
Sinanoğlu, N. H.(1934) . *Bir Zabitin On Beş Günü*. İstanbul: Devlet
(1934). *Sakarya*. İstanbul: Devlet Matbaası
Taner, H. (1964). *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul: İzlem Yayınları

