

2026 • No. 69 • pp. 75-96 • Research Article

<https://doi.org/10.17498/kdeniz.1869249>

Received: January 22, 2026 • **Accepted:** March 10, 2026 • **Published:** February 18, 2026

Edebi Hatıratlar Işığında Türk Tiyatrosu (1860-1918)¹

Turkish Theatre in the Light of Literary Memoirs (1860-1918)

Ferudun Ay

Dr. Öğr. Üyesi, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi, fay@bandirma.edu.tr

<http://orcid.org/0000-0001-7341-8983>

Öz

Türk tiyatrosu, Tanzimat'tan İkinci Meşrutiyet'e uzanan süreçte hem edebî hem toplumsal bir form kazanmıştır. Bu süreçte tiyatro binalarının inşa edilmesi ve Avrupalı tiyatro topluluklarının İstanbul'a gelmesi, tiyatronun kurumsallaşmasına ve Türk seyircisinin bu sanatla tanışmasına önemli katkılar sağlamıştır. Sultan Abdülmecid'in tiyatro sanatına ilgisiyle tiyatro binalarının yaptırılması ve Türkçe oyun yazımı için verilen teşvikler sonucunda, Türk edebiyatında modern tiyatronun ilk örneği ortaya çıkmış; ardından yapılan tercümelemlerle tiyatro türü edebî ve kültürel bir gelişim sürecine girmiştir. Hatırat eserlerde, tiyatro kurumlarının oluşumu, sahne pratikleri, oyunculuk anlayışları, sansür, seyirci profili ve kültürel dönüşümler gibi pek çok unsuru, resmî belgelerin ötesine geçen öznel ama canlı tanıklıklarla ortaya koymaktadır. Hatırat eserlerde, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte tiyatronun geçirdiği estetik ve kurumsal değişimleri dönemin entelektüel iklimi bağlamında ele almaktadır.

Bu çalışmamızda, hatırat eserlerde tiyatro yazımları üzerinde durulmuş; edebî metinler ile sahne pratiği veya iş birlikleri bu tanıklıklar aracılığıyla analiz edilmiştir. 1860-1918 arası kapsayan edebî hatıratlardan hareketle Türk tiyatro tarihinin boşluklarını dolduran, sahne arkasını görünür kılan ve resmi tarih anlatılarını tamamlayan temel kaynaklar olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Türk Tiyatrosu, Edebi Hatıratlar, Tanzimat Tiyatrosu, Meşrutiyet Dönemi.

Abstract

Turkish theatre acquired both a literary and social form during the period spanning from the Tanzimat to the Second Constitutional Era. The construction of theatre buildings and the arrival of European theatre companies in Istanbul

¹ Bu makale, yazar tarafından İstanbul Kültür Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda hazırlanan ve 2019 tarihinde savunularak kabul edilen doktora tezinden üretilmiştir.

during this period made significant contributions to the institutionalisation of theatre and the Turkish audience's introduction to this art form. As a result of Sultan Abdülmecid's interest in theatre arts, the construction of theatre buildings and incentives for writing plays in Turkish, the first example of modern theatre in Turkish literature emerged; subsequently, with the translations that followed, theatre entered a process of literary and cultural development. Memoirs reveal many elements, such as the formation of theatre institutions, stage practices, acting approaches, censorship, audience profiles, and cultural transformations, through subjective but vivid testimonies that go beyond official documents. Memoirs examine the aesthetic and institutional changes theatre underwent during the period from the Tanzimat to the Republic within the context of the intellectual climate of the time. This study focuses on theatre writings in memoirs; literary texts and stage practice or collaborations are analysed through these testimonies. Based on literary memoirs covering the period 1860-1918, they are considered fundamental sources that fill the gaps in Turkish theatre history, reveal what goes on behind the scenes, and complement official historical narratives.

Keywords: Turkish Literature, Turkish Theatre, Literary Memoirs, Tanzimat Theatre, Constitutional Era,

Giriş

Hatırat, yazılı en eski metin türleri arasında yer almakta olup, edebî bir tür olarak özellikle Türk edebiyatında Öz Türkçe hareketiyle birlikte dilimize kazandırılan “anı” sözcüğü, Arapça kökenli “*hâtıra*” kelimesinin yerini alarak hem genel anlamda hem de bir tür adı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yazı ve konuşma dilinde hızla yaygınlık kazanan bu sözcük, Türkçenin ses ve anlam yapısına daha uygun, yerli bir ifade niteliği taşır. Bu nedenle “anı”, zamanla “*hâtıra*”nın kullanımını büyük ölçüde geri plana itmiştir (Özdemir, 1972, s. 398). Hâtırat geleneği Türk edebiyatında özellikle Tanzimat döneminden sonra yaygınlaşmıştır. Batı’da XVI. yüzyıldan itibaren gelişen bu türün Türk edebiyatındaki örneklerine ise 1870’lerden sonra rastlanmaktadır. II. Meşrutiyet’in ilanından (1908) sonra ise hatıra türünde belirgin bir artış görülmüş, özellikle edebiyat çevresine mensup isimlerin kaleme aldığı eserler çoğalmıştır. Türk edebiyatında hâtırat türünün yeterince gelişmemiş oluşu, Yusuf Ziya Ortaç tarafından *Portreler* adlı eserinde ele alınmıştır. Ortaç, Batı edebiyatındaki hatıra zenginliğiyle karşılaştırıldığında Türk edebiyatının bu tür bakımından sınırlı kaldığını ifade ederek, hâtırat alanındaki eksikliğe dikkat çekmektedir (Ortaç, 1960, s. 3).

Batı edebiyatında özellikle XVI. yüzyıldan itibaren müstakil bir tür niteliği kazanmaya başladığı görülen hatıratın, Doğu edebiyatı geleneğinde ise seyahatnâme, tezkire, menâkıbnâme ve tarih gibi çeşitli türler içerisinde yer aldığı görülmektedir. Türk kültür ve edebiyatının Batı ile olan ilişkilerinin yoğunlaşmasıyla birlikte, özellikle modern anlamda bağımsız bir tür olarak hatıratın Türk edebiyatında yaygınlık kazandığı görülmektedir. Bununla birlikte hatırat; otobiyografik nitelik taşıyan seyahatnâme, günlük, tezkire, muhtıra, menkıbe ve mektup gibi türlerle de çeşitli yönlerden benzerlik göstermektedir. Özellikle günlük ile hatırat arasında dikkat çekici bir ilişki bulunmaktadır. Hatırat türü, içerdiği bilgilerin güvenilirlik derecesi tartışılabilirlikle birlikte, özellikle tarihî araştırmalar açısından belge niteliği taşıyabilecek veriler sunması bakımından önem arz etmektedir. Hatıralar, kaleme alındıkları dönemin sosyal hayatını ve folklorik yapısını yansıtmaları bakımından da dikkat çekici kaynaklar arasında yer almaktadır. Her ne kadar hatıralarda kullanılan üslup ve ifade biçimleri kişiden kişiye farklılık gösterebilse de döneme ait birçok unsuru aydınlatması; yazarın intibalarını, duygularını ve sübjektif yorumlarını kendi anlatım üslubuyla birlikte günümüze aktarması bakımından önemli bir kaynak değeri taşımaktadır (Türkiye Diyanet Vakfı, 1997, s. 445). Türk edebiyatı açısından değerlendirildiğinde, Osmanlı Devleti’nde XIX. yüzyılın ortalarına kadar

kaleme alınan tezkireler, menkıbnâmeler, vekayi'nâmeler ve hatta bazı tarih eserleri, içerikleri bakımından hatırat niteliği taşıyan metinler olarak değerlendirilebilmektedir. Bununla birlikte hatıratın müstakil bir edebî tür olarak gelişimi, özellikle Tanzimat döneminden itibaren belirginlik kazanmıştır. 1870'li yıllardan sonra ise hatırat türüne ait yazı ve kitaplarda nispeten bir artış göze çarpmaktadır (Türkiye Diyanet Vakfı, 1997, s. 446). Hatıratın XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle Tanzimat edebiyatı ile birlikte bağımsız bir yazı türü hâline gelmesi dikkat çekicidir. Bu süreçte hatırat, yalnızca bir edebî tür kimliği kazanmakla kalmamış; aynı zamanda sanatçıların hayatlarına ışık tutan önemli bir kaynak niteliği de kazanmıştır. Bunun yanı sıra hatıralar, sadece bir sanatçının bireysel yaşamını yansıtmakla sınırlı kalmayıp, dönemin siyasî ve sosyal özelliklerini aktarması ve edebî türler hakkında bilgi vermesi bakımından da önemli bir işlev üstlenmiştir. Türk edebiyatında Batılı anlamda düşünce ve fikir dünyasının büyük ölçüde düz yazı aracılığıyla ifade edilmeye başlanması, özellikle Tanzimat dönemiyle birlikte belirginleşmiştir. Bu süreçte aydınların edebî tercihlerini Batı kökenli türlere yönelmeleri, hatırat türünün de gelişmesine zemin hazırlamıştır. Nitekim Tanzimat döneminde kaleme alınan çeşitli eserler, hatıratın Türk edebiyatında giderek yaygınlaştığını göstermektedir. Şinasi'nin mektupları, Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid arasındaki yazışmalar, Ziya Paşa'nın *Defter-i Âmâl* adlı eseri, Ahmed Midhat Efendi'nin *Menfa*, Ahmed Cevdet Paşa'nın *Marûzât ve Tezâkir-i Cevdet* adlı eserleri, Muallim Naci'nin *Medrese Hatıraları*, *Sünbüle* ve *Ömer'in Çocukluğu*, Recaizâde Mahmud Ekrem'in *Tefekkür* adlı eseri ile Ahmed Midhat Efendi'nin *Muhâberât ve Muhâverât* başlıklı metinleri bu bağlamda dikkat çeken örnekler arasında yer almaktadır. Söz konusu metinlerin bir kısmının dönemin gazete ve dergilerinde yayımlanmış olması, hatırat türünün Tanzimat aydınları arasında yaygınlık kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Servet-i Fünûn edebiyatı döneminde hatırat türü, Tanzimat dönemine kıyasla önemli ölçüde çeşitlenmiş ve sayıca artmıştır. Dönemin edebî şahsiyetleri hem bireysel deneyimlerini hem de sosyal, kültürel ve basın yaşamına dair gözlemlerini hatırat aracılığıyla aktarmıştır. Bu bağlamda Cenap Şahabettin'in *Hac Yolunda*, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırk Yıl, Saray ve Ötesi*, Mehmet Rauf'un *Edebî Hatıralar*, Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Elli Yıllık Siyasî Hatıralarım* ve *Edebî Anılar- Kavgalarım*, Ahmed İhsan Tokgöz'ün *Matbuat Hatıralarım*, Ahmed Rasim'in *Gecelerim-Falaka- Fuhş-i Atik- Muharrir; Şair; Edip* gibi eserler, dönemin entelektüel ve edebî iklimini yansıtan başlıca örneklerdir. Bu durum, Servet-i Fünûn hatıratının, bireysel yaşamın ötesinde dönemin kültürel ve toplumsal kodlarını anlamak için temel bir kaynak niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır (Asan, 2011, s. 1-3).

Mehmet Kaplan'a göre, hatırat, yalnızca günlük hayat tecrübelerinin aktarımı değil, aynı zamanda edebileştirme arzusunun da bir sahası olarak değerlendirilmelidir. Kaplan, hatıratın edebileştirilmiş metinlerinin, yazarın kendini tahlil etme ve tazammun ettiği fikrini beraberinde getirdiğine dikkat çekmektedir (Kaplan, 1998, s. 132). İnci Enginün ise hatıratın edebiyat ve kültür tarihi açısından önemli bir konuma sahip olduğunu vurgular. Ona göre, edebî şahsiyetlerin hatıraları incelendiğinde, hatırat türü yalnızca bireysel deneyimleri aktarmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin edebî, siyasi ve toplumsal yapısına ilişkin bilgi sunan temel bir kaynak olarak değerlendirilebilir (Enginün, 2007, s. 135). Batı edebiyatında önemli bir konuma sahip olan hatırat türü, Türk edebiyatında da özellikle Servet-i Fünûn dönemiyle birlikte Tanzimat edebiyatı dönemine göre yoğun bir şekilde etkisini göstermiştir. Bu dönemde hatıratlar, yalnızca bireysel yaşamları aktarmakla kalmayıp, dönemin medeniyet ve kültür ortamını belgeleyen ve edebiyatçıların döneme dair gözlemlerini günümüze aktaran değerli bir kaynak niteliği kazanmıştır. Mehmet Kaplan'a göre, bu nedenle günümüzde hatıraların hemen her konuda kaleme alınmış olması ve siyasi ile edebî alanlarda pek çok eser olarak gün yüzüne çıkması, hem edebiyat tarihi açısından hem de

toplumsal ve kültürel hafızanın oluşumu bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Kaplan, bu bağlamda hatıratın hayatımızdaki yerini de vurgular. “*Hatırat ne işe yarar. Hayatı en canlı tarafı ile gösterdiği için insan ve yazıldığı devir hakkında gelecek nesillere doğru bir fikir verir.*” (Kaplan, 1998, s. 133). “*Toplum, kâinatın sırrını, her şeyi kendimizde bulabiliriz, dikkatle bakarsak. Hatırat “Ben” de toplanan ve düğümlenen varlığın keşfidir.*” (Kaplan, 1998, s. 135).

Bu çalışmada, hatıra türü aracılığıyla Türk tiyatrosunun tarihsel gelişimi ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan dönemde tiyatroya dair edebî ve kültürel yansımaları, ediplerin hatıralarına yansıyan tiyatroya dair yaşanmışlık, tanıklık, türün epistemik ve belgeleyici işlevi çerçevesinde ele alınmıştır.

Türk Tiyatrosuna Genel Bir Bakış 1860-1918

Türk edebiyatında önemli bir dönüm noktası teşkil eden Tanzimat edebiyatı, Batı edebiyatını örnek alan ve Batı kültürüne vakıf yetişmiş sanatçılar tarafından şekillendirilen bir edebî hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemin temsilcileri olan Tanzimatçılar, hem toplumsal ve edebî düşünceyi yaymak hem de Tanzimat ilkelerini savunmak amacıyla eserler vermiştir. Batı’nın biçim ve tekniklerini benimseyerek geleneksel Türk tiyatrosunun modernleşme sürecini de başlatmıştır. Türk edebiyatında Batı etkisi ekseninde gelişen Tanzimat edebiyatı, edebiyat tarihinin önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde hayat, düşünce ve toplumsal dinamizm yoğun biçimde ele alınmış, tiyatro ise sürecin en etkili edebî ve toplumsal araçlarından biri olmuştur. Özellikle toplumsal dönüşümün önemli bir ürünü olarak tiyatro, okuryazarlık oranının düşük olduğu ve geleneksel toplum yapısının kadereci ve durağan karakterinin hâkim olduğu bir ortamda, birey ve toplum hayatının daha pragmatik, rasyonel ve reel bir mantık çerçevesinde yeniden kurgulanmasına katkı sağlamıştır. Alın yazısı anlayışından kopan toplum, emeğe ve bilinçli bir çabaya dayalı olarak, toplumsal yaşamı daha rasyonel ve sistemli bir modele, yani Batılılaşmaya doğru evrilmiştir. Tanzimatçılar, bu modernleşme ve toplumsal dönüşüm sürecini edebiyat ve sanat aracılığıyla yönlendirirken, tiyatroyu Batı kökenli edebî türler arasında en yoğun biçimde kullanmış ve toplumsal değişimin aktarımında merkezi bir araç olarak değerlendirmişlerdir (Karaalioglu, 1982, s. 99).

Osmanlı Devleti’nin Batı üstünlüğü karşısında, Batı medeniyeti dairesine dâhil olma çabası, toplumun birçok yaşam alanında kendini göstermeye başlamıştır. Bu süreç, eğlence kültüründe yani müzik ve seyirlik oyun gibi edebiyatla ilişkili türlerde de köklü dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Osmanlı’daki dramatik sanat ihtiyacının, geleneksel yapılar olan orta oyunu ve öncülüğünü üstlendiği eski geleneksel oyunların yerini Batı kökenli tiyatro eserlerine bırakmasıyla sonuçlanmıştır. Karagöz ve Hacivat gibi görsel oyunlar ile Osmanlı seyirlik oyunları, hayali karakterlerin ön planda olduğu geleneksel formundan, orta oyunu, rakkaslar, musikînaslar ve taklitçiler gibi çeşitli sahne unsurlarını içeren, Batılı repertuvarla beslenen modern tiyatro anlayışına doğru dönüşmüştür. Klasik seyirlik oyunları ve bu oyunlara katılan izleyici kitlesi, modern tiyatro disiplinine geçiş sürecinde aynı zamanda bir hazırlık evresi işlevi görmüştür. *Tiryaki* ve *Kavuklu* gibi prototipler üzerinden gelişen performans geleneği, Batı anlamındaki modern tiyatrosunun kurumsallaşmasıyla birlikte sahne mekânlarının inşasına ve tiyatrosunun mekânsal kurallarının oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Türk toplumunun tiyatroya yabancılaşmamış olması, esasen bu küçük sahnelerdeki kurgusal yapıya alışkın olmalarından kaynaklanmakta ve Batılılaşma süreciyle birlikte tiyatrosunun kültürel olarak en hızlı benimsenen ve asimile edilen unsurlardan biri hâline gelmesini sağlamıştır. Türk tiyatrosunun kurumsallaşmasının ilk adımlarından biri olan Batılılaşma örneği, Venedikli Giustinian tarafından başlatılmış; bunu Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane takip etmiştir. 1840 yılında, beş yüz kişilik bir salonun tesis edilmesiyle başlayan bu

girişim, Sardunyalı Bosco tarafından yürütülmüş, ancak özellikle İtalyan kumpanyaları aracılığıyla gerçekleştirilen faaliyetler finansal yetersizlikler nedeniyle 1847’de kesintiye uğramıştır. Daha sonra Tütüncüoğlu Mihail Naum’a devredilen tiyatro, Naum Tiyatrosu adıyla opera, bale, konser ve illüzyon gösterilerini içeren hibrit bir repertuar sunarak, dönemin sosyal ve kültürel hayatının merkezinde konumlanmış ve Batı kökenli tiyatronun Türkiye’de sürekliliğini sağlamıştır (Akı, 1989, s. 47-49).

Tanzimat dönemi tiyatrosu, sadece bir edebî üretim alanı olmakla kalmamış, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel dönüşümünün görünür kılınmasında merkezi bir işlev üstlenmiştir. Özellikle tercüme ve telif eserlerin üretimi, tiyatronun entelektüel bir sahneye taşınmasına olanak sağlamış, Ermeni sanatçılar gibi çeşitli toplumsal aktörlerin katkılarıyla Türkçe temsillerin niteliği artırılmıştır. Bu bağlamda, Namık Kemal ve Ahmed Midhat Efendi gibi yazarların Batı klasik sahne tekniklerine uygun metinler üretmesi, yerli üretimin Batılılaştırma sürecine entegre edilmesini ve tiyatronun kurumsallaşmasının hızlanmasını mümkün kılmıştır. Hatırat ve diğer edebî belgeler, bu sürecin toplumsal yansımalarını ve dönemin kültürel pratiklerini anlamada temel kaynaklar olarak işlev görmektedir. Bu gelişmelerin öncüsü ise İbrahim Şinasi olup, onun *Şair Evlenmesi* adlı eseri, hem modern Türk tiyatrosunun temellerini atmış hem de Batı tekniklerinin yerli tiyatro ile bütünleşmesinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. İbrahim Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* komedisi, metne dayalı Türk tiyatrosunun ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmekle birlikte, yalnızca edebî bir öncülük işlevi taşımamış, aynı zamanda Tanzimat dönemi toplumsal dönüşümünün yansıtılmasında merkezi bir rol oynamıştır. Oyun, görmeden gerçekleştirilen evliliklerin sakıncalarını ele alarak bireysel ve toplumsal bilinç düzeyine dair eleştirel bir bakış sunmakta, Batı tekniğine uygun biçimlenmiş dramatik yapısı ile Türk tiyatrosunun modernleşme sürecine örnek teşkil etmektedir. Eserin yazımının 1859, tefrikasının ise 1860’lı yıllara tarihlenmesi, yayın ve sahnelenme süreçlerinin gecikmiş olmasına rağmen, Şinasi’nin tiyatro anlayışının sonraki dönemdeki eserler ve tiyatro pratiği üzerinde belirleyici bir etki yarattığını göstermektedir. Bu bağlamda *Şair Evlenmesi*, yalnızca bir edebî metin olarak değil, Tanzimat’ın toplumsal ve kültürel dönüşümünü aktaran, modern Türk tiyatrosunun kurumsallaşmasına ve Batılılaşma sürecine katkı sağlayan epistemik bir belge olarak değerlendirilmektedir (Okay, 2010, s. 71). Tanzimat dönemi tiyatrosu, yalnızca edebî bir tür olarak değil, aynı zamanda modernleşme ve toplumsal dönüşüm sürecinin görünürleşmesinde merkezi bir araç olarak değerlendirilmelidir. Batılı biçim ve teknikleri benimseyen Tanzimatçılar, eserlerinde birey-toplum ilişkilerini ve toplumsal sorunları ele almış, bu sorunları sorgulayan metinler üretmişlerdir. Bu bağlamda hayatın dinamizmi merkeze oturtulmuş ve tiyatro, toplumsal uyanışın en etkili argümanlarından biri olarak konumlandırılmıştır. Hatıratlar ve döneme ait diğer edebî belgeler, tiyatronun bu işlevini anlamak açısından temel kaynaklar teşkil etmektedir; zira tiyatro, eski toplum yapısını dönüştürme kapasitesiyle hem edebî hem de kültürel alanda devrimci bir araç olarak işlev görmüştür. İbrahim Şinasi’den başlayarak Namık Kemal, Ahmed Midhat Efendi ve diğer Tanzimatçı yazarlar, Batı tekniklerini Türk toplumsal bağlamına adapte ederek, modern Türk tiyatrosunun temellerini atmış ve tiyatronun bir toplumsal dönüşüm aracı olarak sürekliliğini sağlamıştır (Karaalioğlu, 1982, s. 99).

Türk tiyatrosunun modernleşme süreci, Batı antik ve klasik tiyatrosunun etkisiyle şekillenmiş ve toplumsal kurucu bir işlev kazanmıştır. Molière, Racine gibi Batı klasiklerinin edebî mirası, Türk tiyatrosunda İbrahim Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* ile başlayan bir öncülük süreci olarak kendini göstermiş olmasının ötesinde, bu eser, toplumsal eleştiri ve birey-toplum ilişkilerini sorgulayan metinleriyle hem telif hem de çeviri ve adaptasyonlarla birleşerek modern Türk tiyatrosunun edebî ve kurumsal zeminini inşa etmiştir. Böylece Tanzimatçı yazarlar, Batı

biçim ve tekniklerini Türk toplumsal bağlamına adapte ederek tiyatroyu yalnızca bir eğlence aracı olmaktan çıkarıp, toplumsal uyanış, kültürel dönüşüm ve edebî modernleşmenin merkezi bir aracı hâline getirmişlerdir. Hatıratlar ve döneme ait diğer edebî belgeler, bu sürecin izlenebilirliğini sağlayan temel kaynaklar olarak önem taşımaktadır. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken önemli bir husus bulunmaktadır. Özellikle XIX. yüzyılın başlarından itibaren sahnelenen birçok oyunun metinlerinin yazıya geçirilmemiş olması, araştırmacıların bu döneme ilişkin incelemelerini sınırlı sayıdaki metin üzerinden yürütmelerine yol açmaktadır. Bu nedenle Türk edebiyatına Batı'dan gelen tiyatro anlayışının katkılarını incelemek bir zorunluluk olmakla birlikte, söz konusu dönüşümün estetik ve kültürel çerçevede nasıl gerçekleştiğini anlayabilmek için Türk tiyatrosunun biçim ve içerik bakımından doğal bir uyarlanma süreci içerisinde şekillendiği adaptasyon döneminin de dikkate alınması gerekmektedir. Nitekim Türk tiyatrosunun sözlü ve yazılı kültür arasında kurduğu ilişki, erken dönem sahneleme pratikleri ve performans gelenekleri aracılığıyla hem kültürel aktarımın hem de tiyatro geleneğinin kurumsallaşmasının anlaşılmasında önemli bir araştırma alanı oluşturmaktadır (Enginün, 2007, s. 649).

Türk tiyatrosunun kurumsallaşma sürecinde tiyatro binalarının inşası ve sahne mekânlarının oluşumu önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Şark Tiyatrosu, Ortaköy Tiyatrosu, Hoca Naum, Osmanlı Tiyatrosu ve Fransız Tiyatrosu gibi sahneler, başlangıçta yabancı dilde temsillerin gerçekleştirildiği mekânlar olmakla birlikte, zamanla Türkçe oyun yazımı ve sahnelenmesini teşvik eden kültürel merkezlere dönüşmüştür. Bu süreçte Güllü Agop'un Gedikpaşa'da kurduğu Osmanlı Tiyatrosu, Türkçe oyunların düzenli biçimde sahnelenmesi bakımından modern Türk tiyatrosunun gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. II. Abdülhamid döneminde Agop'a verilen on yıllık Türkçe oyun oynama imtiyazı ise Türk tiyatrosunun İstanbul'da yaygınlaşmasını sağlayarak tiyatronun toplumsal ve kültürel bir kurum olarak yerleşmesine önemli katkı sağlamıştır. Sonuç olarak Tanzimat dönemi tiyatrosu, yalnızca tiyatro türünde eser üreten yazarlarıyla değil, aynı zamanda tiyatronun kurumsallaşma sürecine sağladığı katkılarla da belirleyici bir rol oynamıştır. Bu dönemde kaleme alınan tiyatro eserleri, oyuncuların sahne becerilerinin geliştirilmesi, telaffuz ve oyunculuk eğitimlerinin verilmesi, sahnelenecek oyunların seçilerek edebî bir nitelik kazanması ve belirli repertuarların oluşturulması gibi uygulamalarla birlikte tiyatronun estetik ve kurumsal çerçevesinin şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Nitekim ilerleyen süreçte, nitelikli ve niteliksiz oyunlar arasında seçiciliğin ortaya çıkması, yerli tiyatro geleneğinin kendi kurallarını oluşturmaya doğru evrildiğini göstermektedir. Türk tiyatrosunun gelişim sürecinde Batı tiyatrosunu yakından tanıyan aydınların önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bu bağlamda Şinasi, Batı tiyatro tekniğini Türk edebiyatına taşıyan öncü isimlerden biri olarak öne çıkarken, Ahmet Vefik Paşa Molière'den yaptığı çeviri ve uyarlamalarla Batı komedi geleneğini Türk okuyucusuna tanıtmıştır. Theodor Kasap, Mehmet Şemsettin, Ali Bey ve Feraizcizâde Mehmed Şakir² gibi isimler de benzer şekilde Batı tiyatrosunun estetik ve teknik özelliklerinden yararlanarak Türk tiyatrosunun gelişimine katkı sağlamışlardır. Namık Kemal ve Abdülhak Hamid Tarhan ise Batı tiyatrosundan etkilenerek telif eserler aracılığıyla modern Türk tiyatrosunun dramatik yapısını geliştirmeye çalışmışlardır. Bununla birlikte Ahmed Midhat Efendi, Şemseddin Sami ve Rezaizâde Mahmud Ekrem gibi yazarlar, yerli gelenek ile Batı tiyatrosunun biçimsel özelliklerini bir araya getiren eserler kaleme alarak Türk tiyatrosunun estetik çerçevesini genişletmişlerdir. Tanzimat döneminde Batı'dan yapılan çeviri tiyatrolar ise Türk tiyatrosunun kurumsallaşma sürecinde önemli bir işlev üstlenmiş; bu eserler uzun süre Türk tiyatrosunun repertuarını oluşturarak dramatik metin ihtiyacını karşılamıştır. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tek

² Tanzimat dönemi komedi yazarı.

perdelik eseri, 1860 yılında *Tercümân-ı Ahvâl* gazetesinde yayımlanmış ve Türk tiyatrosunun ilk telif oyunu olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte söz konusu dönemde Batı tiyatrosundan yapılan çeviri ve uyarlamalar, Türk tiyatrosunun dramatik geleneğinin oluşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Tanzimat tiyatrosunun dili konusunda Ağâh Sırrı Levend, dönemin süslü ve belagatli nesir dilinin tiyatronun gerektirdiği doğal konuşma dilini sağlamada yetersiz kaldığını belirtmektedir. Ancak Namık Kemal ve onu izleyen yazarlar, geleneksel seyirlik oyunların dil özelliklerinden de yararlanarak tiyatro için daha doğal ve işlevsel bir anlatım geliştirmeye yönelmişlerdir. Bu bağlamda İbrahim Şinasi, Ahmed Midhat Efendi, Ali Bey ve Recaizâde Mahmud Ekrem'in eserlerinde günlük konuşma diline yaklaşan bir üslubun benimsendiği görülmektedir. Sonuç olarak Tanzimat dönemi Türk tiyatrosu, yerli gelenek ile Batı etkisinin sentezi doğrultusunda gelişmiş; dramatik yapı, sahne tekniği ve dil bakımından modern Türk tiyatrosunun kurumsal ve estetik temellerini oluşturmuştur (Enginün, 2007, s. 653).

Osmanlı yenileşme hareketleri içerisinde yalnızca idarî ve siyasi alanlardaki reformlar değil, kültürel ve sanatsal faaliyetler de önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda Türk tiyatrosunun gelişimi, modernleşme sürecinin kültürel boyutunu anlamak açısından dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır. Özellikle Tanzimat'ın ikinci döneminde oyuncuların sistemli biçimde yönlendirilmesi ve sahne performanslarının niteliğinin artırılması, dönemin tiyatro anlayışında yazar ile oyuncu arasındaki güçlü etkileşimi ortaya koymaktadır. Türk tiyatrosunun gelişim ve kurumsallaşma sürecinde Ahmet Vefik Paşa'nın katkıları ise ayrı bir önem taşımaktadır. Ahmet Vefik Paşa'nın yenilikçi yaklaşımı, Türk tiyatrosunun yalnızca dramatik metinler üzerinden değil, aynı zamanda sahne pratiği, oyuncu eğitimi ve temsil anlayışı üzerinden de modernleşmesine imkân sağlamıştır. Bu yönüyle Ahmet Vefik Paşa'nın faaliyetleri, tiyatronun toplumsal etkileşim alanını genişleten ve modern Türk tiyatrosunun kurumsal temellerini güçlendiren önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir (Karaalioğlu, 1982, s. 147). Tanzimat dönemi Türk tiyatrosunda sahne düzeni, oyunculuk anlayışı ve çeviri faaliyetleri, yeni bir kültürel ve estetik formun oluşum sürecini yansıtmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Vefik Paşa'nın faaliyetleri, Türk tiyatrosunun Batı ile karşılaşma sürecinde metin seçimi ve sahneleme pratiği bakımından belirleyici bir rol oynamıştır. Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatro metinlerini Türkçeye aktarırken yalnızca Batı kaynaklarına yönelmemesi, aynı zamanda Doğu kültürüne ait metinleri de dikkate alması, dönemin tiyatro repertuarına farklı bir estetik ve kültürel zenginlik kazandırmıştır. Onun metin seçimine gösterdiği titizlik, estetik beğenisini ve kültürel dönüşüm sürecine dair bilinçli yaklaşımını ortaya koymaktadır. Nitekim Doğu Türkçesinden yaptığı çeviriler, hazırladığı sözlükler ve kültürel çalışmalar, Ahmet Vefik Paşa'nın kültürel değişim sürecinin tarihsel ve estetik kodlarına hâkim olduğunu göstermektedir. Ahmet Vefik Paşa, dönemin önde gelen aydınlarından Namık Kemal'in eleştirilerine de maruz kalmıştır. Namık Kemal'in mektuplarında Ahmet Vefik Paşa'ya yönelik zaman zaman küçümseyici bir tonun bulunması, dönemin entelektüel çevrelerinde var olan rekabeti ve fikir ayrılıklarını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Ahmet Vefik Paşa'nın faaliyetleri, Tanzimat dönemi tiyatro ortamında kültürel aktarımın ve edebî üretimin şekillenmesinde önemli bir rol oynamış; özellikle Abdülhak Hamid ve diğer genç yazarlar üzerinde dolaylı etkiler bırakmıştır. Bu yönüyle Ahmet Vefik Paşa, Tanzimat tiyatrosunun estetik ve kurumsal gelişiminde etkili olan önemli kültürel aktörlerden biri olarak değerlendirilebilir (Enginün, 2007, s. 658). Tanzimat dönemi Türk tiyatrosunun gelişiminde Ahmet Midhat Efendi ve Namık Kemal, eğitici ve toplumsal mesaj iletici bir yaklaşım benimsemişlerdir. Ahmet Midhat Efendi, romanlarında olduğu gibi tiyatro eserlerinde de seyircisini bilgilendirmeyi ve toplumsal değerleri pekiştirmeyi amaçlamış, seyirlik oyunlardan edindiği deneyimleri reddetmeden, dilin sahneye

aktarılmasında titiz davranmıştır. Batı tiyatrosunun tekniklerinden yararlanarak estetik ve didaktik işlevi bir arada sunan Midhat Efendi, Avrupa gözlemleri ve seyahatlerinden edindiği kültürel birikimi eserlerine yansıtmıştır.

Abdülhak Hâmid Tarhan ise tiyatro eserlerini sahne olanaklarını dikkate almadan kaleme almış, daha çok opera ve baleden etkilenmiş, şiirlerindeki hayal gücü ve rüya temalarını dramatik kurguda kullanmıştır. Tarhan'ın tiyatro dili, hayal gücüne dayalı, tasvirî ve pervasız bir anlatım sunarak Türk tiyatrosuna yenilikçi bir perspektif kazandırmıştır. Bu bağlamda Tanzimat tiyatrosu, hem yerli gelenekten hem de Batı tiyatrosundan beslenen eserler aracılığıyla toplumsal bilinç, sahne pratiği ve estetik form bakımından modern Türk tiyatrosunun temellerini atmıştır. Yazarların eğitici yaklaşımı ve dil üzerine gösterdikleri titizlik, tiyatronun toplumsal bir araç olarak işlev görmesini sağlamış ve kurumsallaşma sürecine önemli katkıda bulunmuştur (Enginün, 2007, s. 701).

Metin And'a göre, Tanzimat dönemi (1839–1908) Türk tiyatrosunun kurumsallaşma ve gelişim sürecini belirginleştiren bir dönemdir. Seyirci, Tanzimat öncesinde modern anlamda bir tiyatro deneyimi yaşamasa da, orta oyunu aracılığıyla sahneyle dolaylı bir ilişki kurmaktaydı. Ancak orta oyununun Batı anlamındaki tiyatro türleriyle doğrudan bir ilgisi bulunmamaktadır. Türk tiyatrosu, edebî bir tür olarak Tanzimat'la birlikte edebiyatımıza girmiş ve bu süreçte özellikle İbrahim Şinasi'nin öncülüğünde modern tiyatro anlayışının temelleri atılmıştır. Bu bağlamda, Tanzimat dönemi Türk tiyatrosu hem kurumsal hem de edebî açıdan yeni bir dönemin başlangıcını simgelemektedir (Aktaş, 2010, s. 13). Namık Kemal'in Türk tiyatrosuna katkısı, özellikle tiyatro türünün gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır. *Hadika* gazetesinde yayımlanan “*Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara*” başlıklı yazısında Kemal, tiyatronun yalnızca sahne için değil, aynı zamanda ulvi fikirlerin gelişip yerleşmesinde bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca Batı'dan yapılan tiyatro çevirilerinin kültürel ve estetik açıdan bir mahzuru olmadığını belirterek, edebiyatın yalnızca bireysel değil, toplumsal bir işlev üstlenebileceğini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, Namık Kemal'in tiyatro aracılığıyla vatan ve toplum bilincini güçlendirme çabasının temelini oluşturmaktadır. Namık Kemal'in bu yaklaşımı ve vurguladığı noktalar, Türk edebiyatında tiyatro alanında eser üretecek yazarlar için bir cesaret kaynağı olmuş ve ardışık olarak yeni tiyatro metinlerinin kaleme alınmasına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda Namık Kemal'in görüşleri, Tanzimat dönemi tiyatrosunun hem edebî hem de toplumsal işlevinin güçlenmesine katkıda bulunan önemli bir tetikleyici olarak değerlendirilebilir (Aktaş, 2010, s. 17). Refik Ahmet Sevengil, Türk tiyatrosu metinlerinin yazımının Sultan Abdülmecid döneminde başladığını ve bu süreçte Türk tiyatro yazarlarının aktif bir üretim içinde olduğunu belirtmektedir. Özellikle Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhâmid dönemlerinde devam eden bu gelişim, 1884 yılında II. Abdülhâmid'in Gedikpaşa Tiyatrosu'nu, bir telif eser gerekçesiyle yıktırmasının ardından önemli bir kesintiye uğramıştır. Bu olay, Türk yazarların tiyatro piyesi üretiminde geçici bir duraklamaya yol açmış ve Tanzimat sonrası tiyatro üretim dinamiklerini etkilenmesine dikkati çeker. (Sevengil, 1962, s. 150).

Servet-i Fünun yazarları, Tanzimat dönemi yazarlarıyla kıyaslandığında tiyatro eserlerini incelemiş ve eleştirel değerlendirmeler yapmış olmakla birlikte, tiyatroya aktif ilgileri 1908 sonrasına kadar sınırlı kalmıştır. Bu dönemde üretilen eserlerin bir kısmı yazarların ilk tiyatro denemeleri niteliğinde olup, birçok yazar bir daha bu türe yönelmemiştir. Öte yandan, Namık Kemal'in tiyatro anlayışının ve eserlerinin etkisi, Servet-i Fünun yazarlarının eserlerinde hâlâ belirgin bir biçimde görülmekte ve tiyatronun geniş halk kitlelerine ulaşmasına katkı sağlamaktadır. II. Meşrutiyet öncesi dönemde Türk tiyatrosunda sahne oyunları yazımı çeşitli kesintilere uğramıştır. Bu duraklamada, Servet-i Fünun yazarlarının siyasi ve toplumsal duruşları önemli bir etken olmuştur. Ayrıca Ahmet

Midhat Efendi'nin *Çerkez Özlenler* oyunu sahnelenirken tiyatro binasının yıkılması, tiyatroya olan ilgiyi sınırlamış ve yazarların sahne oyunları üretimini büyük ölçüde duraklatmıştır. Sonuç olarak, II. Meşrutiyet'e kadar Türk tiyatrosunda eser üretimi ve sahneleme faaliyetleri neredeyse tamamen kesintiye uğramıştır (Enginün, 2007, s. 708-709). Servet-i Fünun yazarları, estetik ve betimleyici anlatı üzerinde yoğunlaşmış; aksiyon ve sahne hareketlerinden ziyade düşünce ve tasviri ön plana çıkarmıştır. Bu yaklaşım, tiyatro türüne de yansımış, söz konusu yazarların sahne oyunlarından uzak durmasına ve tiyatroyu estetik önceliklerin arka planına çekmesine yol açmıştır. Ayrıca dışsal kısıtlamalar ve içsel edebî öncelikler, Servet-i Fünun yazarlarının tiyatroya yönelmesini sınırlayan önemli faktörler olarak öne çıkmaktadır (Enginün, 2007, s. 710).

Servet-i Fünun edebiyatı, esas olarak şiir, roman ve öykü alanında varlığını göstermiş olsa da tiyatro türünde de üretim sağlamıştır. Bununla birlikte, Servet-i Fünun tiyatrosu genellikle yazarların şiirsel birikimlerinin ötesine geçememiştir. Özgün eserler üretilmiş olmakla birlikte, bu dönemde yirmi kadar oyun yazan Hüseyin Suat ön plana çıkmaktadır. Eserlerde Tanzimat tiyatrosunda olduğu gibi sosyal konular, yanlış evlilikler, aile içi anlaşmazlıklar, duygusal ve cinsel sömürü, özgürlük, siyasi despotizm ve çarpık ekonomik düzen işlenmiştir. Örnek olarak Halit Ziya'nın *Kâbus*, Mehmet Rauf'un *Pençe*, *Cidal* ve *İki Kuvvet* oyunları bu temaları ele almaktadır. Ancak Servet-i Fünun tiyatrosu, roman ve hikâyedeki ilerlemeyi tiyatrodaki gösterememiş; Tanzimat dönemi geçiş tiyatrosunun acemiliklerinden bütünüyle kurtulamamıştır. Batılı tarz ve teknik bakımından büyük bir ilerleme sağlanamamakla birlikte, dönemin edebî ve toplumsal birikimini sahneye taşıma çabası açısından önem arz etmektedir (Korkmaz, 2006, s. 168).

II. Meşrutiyet sonrası Türk tiyatrosu, Servet-i Fünun dönemi tiyatrosuna benzer biçimde sahne uygulamaları ve oyuncu kalitesi açısından yetersiz bir görünüm sergilemiştir. Tanzimat tiyatrosunun toplumsal ve estetik amaçlarının gerisinde kalmış; seyirciyi tatmin etmek ve oyuncuların eksikliklerini gidermek amacıyla oyunlara şarkılar, danslar ve güldürü karakterleri eklenmişse de metin ve temsil çoğu zaman eksik ve düşük nitelikli olmuştur. Ayrıca bu dönemin tiyatrosu toplumsal duyarlılığı yansıtmada bakımından zayıf kalmıştır. II. Meşrutiyet dönemi tiyatro yazarlarının çoğu, iki oyun yazdıktan sonra sahneye yönelmeyi bırakmış, yazdıkları eserlerde ise milli ve siyasi konuları, özellikle İttihat ve Terakki'nin ideolojik perspektifini öne çıkarmışlardır. Bu eserler, eski istibdat dönemini eleştiren, meşrutiyeti öven ve dönemin duygu-düşünce coşkusu yansıtmaya çalışan metinler olarak önem taşısa da, estetik ve dramatik açıdan sınırlı kalmış ve uzun vadede unutulmaya mahkûm olmuştur (Enginün, 2007, s. 712). II. Meşrutiyet tiyatrosunun dikkat çeken özelliği, diğer türlerde olduğu gibi yazarlık ve eser sayısında belirgin bir artış göstermesidir. Ancak nitelik bakımından geline zaman içindeki istenilen seviyede eser ve oyuncu kalitesi yakalanmamıştır. Bununla birlikte, siyasetin tiyatro üzerinde aşırı biçimde etkili olması nedeniyle Tanzimat dönemi tiyatrosu kadar başarılı olamamıştır. II. Meşrutiyet tiyatrosu, jurnalcılık, hafiyelik ve Abdülhamid yönetiminin eleştirisini konu alan; çoğu melodramatik ve vatanperver temalarla yüklü, ancak edebî açıdan sınırlı metinler üretmiştir. Bu dönemde Fecr-i Ati yazarlarından Şehabettin Süleyman, Tahsin Nahit ve Müfit Ratip öne çıkmış; dil ve teknik bakımından kendi çağları için kayda değer tiyatro metinleri kaleme almışlardır (Okay, 2010, s. 75). II. Meşrutiyet sonrası Türk tiyatrosu, Tanzimat sonrası eserlerde görülen toplumu eğitme ve toplumsal dönüşümü teşvik etme yaklaşımının yerini, siyasi ve toplumsal mesajlara ağırlık veren metinlere bırakmıştır. Bu dönemde eserler, çoğunlukla İttihat ve Terakki propagandası içermiş ve gerçek karakterler ile örgüt sınırları üzerine kurgulanmıştır. Komedi türünde Tanzimat sonrası düzeyde eserler üretilmemiş, tiyatro daha çok eğitici ve öğretici bir işlev

üstlenmiştir. Tarihi konular işlenmiş ve toplumun bilinçlendirilmesine hizmet edecek biçimde kaleme alınmıştır. Örneğin Yahya Kemal Beyatlı gibi yazarlar, sahneye yeni çıkan karakterlerin yer aldığı tarihî oyunlarla bu eğitici işlevi desteklemiştir. Edebî açıdan sınırlı bir değer taşımaya karşın, II. Meşrutiyet tiyatrosu, Namık Kemal'in tiyatro anlayışından beklenen toplumu eğitme ve bilinçlendirme işlevini kısmen de olsa yerine getirmeye çalışmıştır (Enginün, 2007, s. 713). Türk tiyatrosunun, II. Meşrutiyet sonrası estetik ve teknik açıdan daha profesyonel bir evreye yöneldiği kabul edilmelidir. Bu dönemde, Fecr-i Ati topluluğunun öne çıkan isimlerinden Müfit Ratip, Osmanlı tiyatrosunun en parlak dönemlerinden birine katkı sağlamış; Tahsin Nahit ise modern komediler ve *Jön Türk* adlı eseriyle dönemin tiyatro sahasına belirgin bir etki bırakmıştır. (Töre, 2005, s. 81). Tanzimat döneminde çeviri yoluyla Türk tiyatrosuna katkı sağlayan girişimler, II. Meşrutiyet döneminde de devam etmiştir. Avrupa kaynaklı eserlerin başarılı adaptasyonları, Türk tiyatrosunun teknik düzeyini yükseltmiş ve Batı tiyatrosuna ait dramatik yapıların yerleşmesine önemli bir zemin hazırlamıştır (İsmail Çetişli, 2007, s. 509-510). II. Meşrutiyet dönemi, 1908'in ilanı ile birlikte tiyatro sahasında uzun süren durgunluğun ardından kısa süreli bir canlılık ve üretim patlamasına sahne olmuştur. Ancak bu dönemde tiyatro, büyük ölçüde İttihat ve Terakki'nin ideolojik söylemleri çerçevesinde şekillenmiş, birçok kurulan topluluk ve tiyatro girişimi kısa sürede kapanmıştır. Bu süreçte öne çıkan kurumsal yapı, Sahne-i Osmaniye'de faaliyet gösteren ve sahnelenecek eserlerin estetik ve teknik standartlarını belirleyen edebî heyettir. Söz konusu heyette Recaizade Mahmut Ekrem, Halit Ziya Uşaklıgil, Cenap Şahabettin, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet, Hüseyin Rahmi Gürpınar, İzzet Melih, İsmail Müştak, Sururi Cemal, Ali Kemal ve Vahit Bey gibi dönemin seçkin yazarları yer almıştır. Bu yapı, tiyatronun edebî niteliğini koruma ve sahnelenen eserlerin standartlarını gözetme misyonunu üstlenmiş, dönemin edebiyat dünyasının önde gelen kalemlerini bir araya getirerek tiyatronun kurumsallaşmasına katkı sağlamıştır (İsmail Çetişli, 2007, s. 507-513). Tiyatronun bu dönemdeki kurumsallaşma ve profesyonelleşme ivmesi, yalnızca edebî heyetlerin tesisleriyle sınırlı kalmamış; sahne emektarlarının onurlandırıldığı ve biyografilerinin kayıt altına alındığı yeni pratiklerin inşasıyla da desteklenmiştir. Nitekim 1908 Meşrutiyet'i sonrasında tiyatro sahasında beliren bu örgütlü canlanmanın bir neticesi olarak, 1912 yılında Mardiros Mınakyan'ın ellinci sanat yılı anısına Türk tiyatro tarihinin ilk jübilesi düzenlenmiştir (Keflioğlu, 2023, s. 465). Bu kutlama vesilesiyle Osmanlıca ve Ermenice basılan ilk jübile kitapçığı, Mınakyan'ın 1858'de başlayan sahne yaşamını belgelendirmiş; böylece edebî hatıratların sağladığı öznel tarih yazımına, doğrudan tiyatronun içinden üretilen modern bir biyografi geleneğini de eklemiştir. Tiyatro tarihimizin yazılı kaynakları açısından bir milat kabul edilen bu pratik, 1914'te Darülbeyazıt'ın kurulmasının ardından Muhsin Ertuğrul'un çabalarıyla sistematik bir geleneğe dönüşecek ve sahne hafızasını edebî hatıratlarla birlikte matbuata taşıyan eşsiz bir külliyat yaratacaktır (Keflioğlu, 2023, s. 466)

Genel hatlarıyla toparlamak gerekirse, Türk tiyatrosu 1860-1918 yılları arasında Türk edebiyatına Batılılaşma süreciyle kazandırılan en etkili türlerden biri olmuştur. Karagöz ve Orta Oyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu biçimleri, dramatik sanatların temelini oluştururken, Tanzimat dönemi bu köklü geleneği Batılı dramatik modellerle harmanlayarak edebî bir tür olarak kurumsallaştırmıştır (Akyüz, 1995, s. 57-66). Tiyatro, Türk edebiyatına Batı'dan kazandırılan en önemli yeniliklerden biri olarak, doğaçlama (tuluat) yerine yazılı metne dayalı oyun üretme pratiğini benimsetmesi bakımından büyük bir kazanımdır. Modern tiyatronun ilk somut örneği, Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı komedi eserinde görülür. Bu eser, geleneksel seyirlik oyunları Batı'daki dramatik modellerle bütünleştirilerek zenginleştirmiş ve Türk tiyatrosunun sözlü kültürden yazılı edebiyata geçiş sürecini

somutlaştırmıştır. Türk tiyatrosunun edebî bir tür olarak resmileşmesi, yalnızca metin üretimiyle sınırlı kalmayıp, tiyatro binalarının inşası, oyun teknikleri ve oyuncu eğitimi ile kurumsallaşmayı da kapsamış, böylece Türk edebiyatının gelişimiyle paralel bir ivme kazanmıştır. Sonuç olarak, Türk tiyatrosu Karagöz ve Orta Oyunu gibi geleneksel biçimlerin yerini almış ve siyasi, toplumsal çalkantılara rağmen edebiyatın temel unsurlarından biri hâline gelmiştir (Okay, 2010, s. 71-75).

Türk edebiyatı ve tiyatrosunun gelişim süreci birlikte ele alınmalıdır; zira tiyatronun yalnızca bir edebî tür olarak yerleşmesi değil, toplumsal bir okul işlevi görmesi ve keşfedilmesi de bu sürecin kritik boyutlarından biridir. Bu dönüşümün mimarları, Tanzimat'tan İkinci Meşrutiyet'in sonuna kadar eser vermiş ve tiyatroya farklı perspektiflerden katkı sunmuş edebiyatçılardır. Tanzimat dönemi bağlamında, İbrahim Şinasi'nin açtığı yol, Namık Kemal'in Avrupa'da edindiği tiyatro ilgisi ve edebiyatın en üst düzeyinde değerlendirilebilecek nitelikte ürettiği eserlerle somutlaşmış; tiyatro, bu şekilde kitlelere ulaşan canlı bir sanat formu hâline gelmiştir. "*Tiyatro edebiyatın en büyük kısmıdır. [...] Edebiyatta tiyatro tekaddüm edilecek bir kısım yoktur. Çünkü edip hayalini meydanda görünen bir vücutta tecessüm ettirdiği için gönüllere tabii daha canlı daha bedihi bir halde tasvir eder. Kitap enîs-i tenhanîşinâne ise tiyatro nedîm-i cemiyettir. Kitabı göz, tiyatroyu vicdan görür.*" (Yılmaz Aydoğdu & Kara, 2005, s. 497). Ahmet Midhat Efendi, tıpkı Namık Kemal gibi tiyatroyu topluma doğrudan yarar sağlayacak bir edebî araç olarak görmüştür. Namık Kemal'in Hakikat gazetesinde yayımlanan Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara başlıklı makalesinde ortaya koyduğu pedagojik ve ideolojik yaklaşım, Ahmet Midhat Efendi tarafından benimsenmiş ve sahada uygulanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Ahmet Midhat için tiyatro, toplumun dönüşümünü yönlendirebilecek, halkı doğrudan etkileyebilecek temel bir araç işlevi görmüştür (Kaplan, Emil, & Enginün, 1994, s. 348-351). Türk tiyatrosunun Tanzimat döneminde başlayıp 1918'e kadar süren kurumsallaşma süreci, büyük ölçüde sarayın desteğiyle belirleyici olmuştur. Padişah Abdülmecid'in tiyatroya olan kişisel ilgisi ve fizikî mekanların inşasına yönelik teşvikleri, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı ilk telif tiyatro eserinin yazımı ve devamında Batı edebiyatından yapılan tercüme ve adaptasyonların yoğun biçimde sürdürülmesi, Türk tiyatrosunun gelişiminde adeta bir katalizör işlevi görmüştür (Aktaş, 2010, s. 13-22). Nurullah Ataç, Tanzimat döneminden itibaren başlayan tercüme tiyatrolarla ilgili eleştirel bir değerlendirme sunar. Ona göre, yabancı eserler ve kumpanyalara dayalı bir tiyatro anlayışı uzun vadede kalıcı olamaz; Batı tiyatrosu yalnızca teknik bir rehber olarak kabul edilmelidir. Asıl milli tiyatronun, kendi köklerinden beslenen geleneksel Türk sanatlarından yararlanarak yükselmesi mümkündür. Ataç, Türk tiyatrosunun edebî ve sanatsal olgunluğa ulaşabilmesi için yalnızca eser üretiminin yeterli olmadığını, geleneksel türün birikimlerinden faydalanarak türün gelişimini denetleyen bir eleştiri mekanizmasının kurulması gerektiğini vurgular. Ona göre, modernleşme ve kurumsallaşma sürecinde Türk tiyatrosu, yalnızca metin yazarlığıyla sınırlı kalmış; edebiyatçıların rolü, türün estetiğini, toplumsal işlevini ve teknik standartlarını belirleyen kurucu bir irade olarak işlev görmemiştir. (Tayfur, 2010, s. 5-10).

Sonuç olarak, Türk tiyatrosunun Avrupa muadilleri seviyesine ulaşması uzun bir süreç almıştır. Bu süreç, Türk edebiyatının gelişiminde siyasi, sosyal ve İslami kurallar çerçevesinde şekillenmiş; tiyatronun gelişimini destekleyen veya kısıtlayan unsurlar bu evreyi belirlemiştir. Tanzimat dönemiyle birlikte hem telif hem de çeviri eserler ortaya çıkmış, bu eserler zaman zaman gelişimi hızlandırmış, bazen de yavaşlatmıştır. Türk tiyatrosu, doğal süreçler içerisinde, edebiyatçıların gayrimüslimlerin sektörü üzerindeki etkisini engelleyememiştir. Uzun süreli toplumsal ve siyasi tekelleşmeler, Türkçe dil kullanımındaki sınırlılıklar ve Batı edebiyatının dinamiklerinin

eksikliği, dilde sadeleşme ve eğitim yoluyla toplumsal değişimi hedefleyen girişimlerin sınırlı kalması, tiyatronun gelişimini etkilemiştir.

Bu çalışmada, Türk tiyatrosunun gelişim sürecine dair tespitlerimizi, hatıralarda aktarılan bilgiler ve dönemin edebî türlerine yönelik eleştirel değerlendirmelerle birlikte aktarmaya ve destek veren edebiyat tarihi tiyatro bilgileri ile vermeye çalıştık.

Edebi Hatırat Çerçevesinden 1860-1918 Türk Tiyatrosuna Dair Düşünceler

Türk tiyatrosunun modern anlamda gelişimi, Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'in sonuna kadar olan dönemde hem kurumsal hem de edebî bir dönüşüm süreci olarak değerlendirilebilir. Bu süreç, tiyatronun yalnızca bir eğlence aracı olmaktan çıkarak toplumsal bilinç ve kültürel eğitim platformu hâline gelmesi ile karakterizedir. Edebi hatıralar, dönemin yazar ve sanatçılarının tiyatroya yaklaşımını belgeleyerek, sahne uygulamaları, eser seçimi, çeviri ve telif süreçleri ve tiyatronun toplumsal işlevi hakkında değerli bilgiler sunmaktadır. Bu dönemin hatıraları, Türk tiyatrosunun gelişiminde Batı etkisinin teknik rehberliğini, yerel kültürel birikim ve geleneklerin ise yaratıcı ve kalıcı katkısını vurgular. Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e kadar hatıralarda aktarılan bilgiler, tiyatronun edebî bir tür olarak resmiyet kazanmasını, sahne ve oyuncu pratiğinde modernleşmeyi ve toplumsal eğitim işlevini açık biçimde ortaya koymaktadır. Böylece Türk tiyatrosu, Batılı dramatik modelleri benimserken yerli kültürel unsurları da koruyarak, edebiyatın ve kültürel hayatın vazgeçilmez bir bileşeni hâline gelmiştir.

Tanzimat dönemi aydınlarından Ahmet Midhat Efendi, *Menfa* adlı hatıratlarının toplandığı kitapta, tiyatro sanatına duyduğu ilgiyi dile getirirken, tiyatrodan aldığı estetik hazzı kitap okumaktan elde edilen haz ile karşılaştırır ve çoğu zaman tiyatro deneyimini daha etkileyici bulur. Ona göre kitap okuma sürecinde okurun aldığı haz, çoğunlukla metnin belirlediği sınırlar içinde kalırken, tiyatro seyri izleyicinin hayal gücünü daha geniş bir alana taşıyabilmektedir. Sahnedeki temsil, harf ve kelimelerin sınırlarını aşarak izleyicinin zihninde yeni tasavvurların oluşmasına imkân tanır. Ahmet Midhat Efendi'ye göre tiyatro, bireyin düşünce ve hayal dünyasını geliştiren güçlü bir sanat formudur. Sahnedeki oyuncuların telaffuz ettiği sözler, jest ve mimiklerle birleşerek yalnızca metnin anlamını aktarmakla kalmaz; aynı zamanda karakterlerin hâl ve tavırlarını da doğrudan izleyiciye yansıtır. Bu yönüyle tiyatro, yazılı metnin sağladığı anlatım imkânlarını aşan bir etki gücüne sahiptir. Hatta Ahmet Midhat Efendi, bir kişinin dilini bilmediği yabancı bir tiyatro eserinden dahi oyuncuların sahne üzerindeki performansları sayesinde anlam ve estetik haz devşirebileceğini ifade eder. Bu değerlendirme, tiyatronun sözlü ve görsel unsurları bir araya getiren bütüncül yapısının izleyici üzerindeki güçlü etkisini ortaya koymaktadır. “*Ben birkaç yerde okuma ve düşünmeyi işitmeye ve tiyatroyu dahi görmeye benzeterek bu konudaki fikrimi ifade etmek üzere “Şeniden ki buved, mânend-i diden” mısraını hatırlamıştım. Bunu burada dahi tekrar ederim.*” (Efendi, 2002, s. 173-174). Ahmet Midhat Efendi, tiyatroyu gelişmiş toplumların vazgeçilmez kültürel ihtiyaçlarından biri olarak değerlendirmektedir. Ona göre, özellikle medeniyet bakımından Batı karşısında geri kalmış görünen Osmanlı toplumunun ilerleyebilmesi için tiyatroya duyulan ihtiyaç çok daha fazladır. Ahmet Midhat Efendi, dönemin toplum yapısını değerlendirirken okuma yazma oranının düşüklüğüne ve okuduğunu anlayıp yorumlayabilen bireylerin azlığına dikkat çeker. Bu durum, ona göre, tiyatronun toplumsal eğitim açısından ne denli gerekli olduğunu açıkça göstermektedir.

Ahmet Midhat Efendi, toplumun medenî ilerlemesi için gerekli bilgilerin yalnızca kitaplar aracılığıyla yayılmasının yeterli olmayacağını, tiyatronun ise bu bilgileri çok daha hızlı ve etkili bir biçimde geniş kitlelere ulaştırabileceğini savunur. Bu bağlamda, dönemde satılan kitapların sayısını da toplumsal gelişmişliğin bir göstergesi

olarak değerlendirir. Kitaplara olan ilginin sınırlı kalmasını hem okuma yazma oranının düşüklüğüne hem de okuma bilenlerin kitaba yeterince rağbet göstermemesine bağlar. Bu nedenle tiyatronun, ibret verici oyunlar aracılığıyla toplumu eğiten ve terbiye eden bir araç olarak büyük bir işlev üstlendiğini ileri sürer. Ahmet Midhat Efendi'ye göre matbaacılık ve kitap kültürü bakımından yeterince gelişmemiş olan Osmanlı toplumunun, tiyatro sanatı aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşma imkânı bulunmaktadır. Özellikle İstanbul gibi büyük şehirlerde kurulan tiyatro sahnelerinde yüzlerce kişinin bir araya gelmesi ve aynı oyunun defalarca sahnelenmesi sayesinde binlerce insanın bu temsile ulaşabileceğini ifade eder. Böylece tiyatro, okuma alışkanlığının sınırlı olduğu bir toplumda dahi kültürel ve düşünsel bilincin yayılmasına katkı sağlayabilecek etkili bir araç olarak görülmektedir (Efendi, 2002, s. 173-174).

Ahmet Midhat Efendi'ye göre tiyatronun toplumsal hayatta yer edinmesi ve Türk toplumunun bu sanata ilgi göstermesi, aynı zamanda ahlaki hassasiyetin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle tiyatro sanatının çeşitli çevreler tarafından kınanmasına ve olumsuzlanmasına karşı açık bir tavır sergiler. Ona göre tiyatro, toplumun ahlaki yapısını bozacak bir unsur değil, aksine bireylerin ahlaki gelişimine katkı sağlayabilecek bir kültürel araçtır. Ahmet Midhat Efendi, tiyatronun Türk toplumuna kazandıracığı kültürel ve eğitsel değerlerin inkâr edilemeyeceğini vurgulayarak, bu sanatın toplumu yozlaştıracağı yönündeki iddiaları temelsiz bulur. Nitekim tiyatronun “rezil” ya da “muzır” bir faaliyet olduğu yönündeki değerlendirmelerin gerçeklikten uzak olduğunu ifade ederek, tiyatroyu toplumsal terbiyeye katkı sağlayan bir sanat alanı olarak konumlandırır. “*Benim onayladığım şey devlet, millet, memleket ve aile sevgisini genişletecek ve bizden önce yaşayanların yaptıkları iyi işleri ve güzel hareket- en gözler önüne serecek oyunlar hazırlayıp sahneleyerek halkın insanîyet ve milliyet hislerini geliştirmektir.*” (Efendi, 2002, s. 172).

Ahmet Midhat Efendi, tiyatro sanatına ilişkin değerlendirmelerinde oyun yazma ile sahneleme pratiği arasındaki farklara da dikkat çeker. Hatıralarında, dönemin gençleri tarafından davet edildiği bir tiyatro temsilinden söz ederek, burada edindiği gözlemler üzerinden tiyatronun yalnızca bir heves veya eğlence faaliyeti olarak görülmemesi gerektiğini vurgular. Ona göre tiyatro, topluma bir fikir kazandıran, değer üreten ve belirli bir hizmet işlevi üstlenen bir sanat alanı olmalıdır. Bu nedenle tiyatrodan elde edilecek estetik haz, toplum yararına üstlenilen bir hizmet anlayışıyla tamamlanmadığı takdirde eksik kalacaktır. Ahmet Midhat Efendi, söz konusu temsil sırasında tiyatronun bu hizmet boyutunun geri planda bırakıldığını düşünür ve bu duruma eleştirel bir tavır geliştirir. Bu sebeple tiyatro faaliyetlerine doğrudan katılmak yerine, onu daha mesafeli bir konumdan izlemeyi tercih ettiğini ifade eder. Bu değerlendirme, dönemin bazı aydınlarının tiyatroya yalnızca estetik bir faaliyet olarak değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluk taşıyan bir kültür aracı olarak yaklaştıklarını göstermesi bakımından dikkat çekicidir (Efendi, 2002, s. 174).

Ahmet Midhat Efendi, hatıralarında sürgün yıllarında kaleme aldığı *Eyvah* adlı tiyatro eserinden söz eder. Selanik'te sahnelenen bu eserin halk tarafından büyük ilgiyle karşılandığını ve seyircilerin temsil sonrasında kendisini tebrik ettiklerini ifade eder. Bununla birlikte Ahmet Midhat Efendi, o dönemde zindanda bulunması nedeniyle eserinin gördüğü bu ilgiyi ve başarısını bizzat yaşama imkânı bulamadığını da dile getirir. Bu hatıra, dönemin tiyatro faaliyetlerinin toplum nezdinde uyandırdığı ilgiyi göstermesi bakımından dikkat çekici olduğu kadar, siyasal koşulların sanat üretimi üzerindeki etkisini de ortaya koymaktadır. ““*Ah! Ben felâket zindanı içinde inleyeyim. Halk ise benim eserimle keyiflensin!*” diye hayıflandım.” (Efendi, 2002, s. 210).

Ahmet Midhat Efendi, hatıralarında Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* adlı eserinin sahnelenmesi sonrasında Magosa Kalesi'ne sürgün edilmesine dair farklı bir değerlendirme aktarır. Edebiyat tarihi kaynaklarında genellikle söz konusu sürgünün doğrudan bu tiyatro eserinin yarattığı toplumsal etkiyle ilişkilendirildiği bilinmekle birlikte, Ahmet Zade Efendi bu görüşe alternatif bir yorum getirir. Ona göre Namık Kemal ve arkadaşlarının sürgüne gönderilmelerinin asıl sebebi, Velihaht Murad Efendi ile sürdürdükleri temaslardır.

Ahmet Midhat Efendi, bu iddiasını çeşitli gözlemlerle destekler. Eğer sürgün kararının doğrudan *Vatan yahut Silistre*'nin sahnelenmesinden kaynaklandığı kabul edilseydi, oyunun temsilini gerçekleştiren Güllü Agop'un *Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası*'nın da benzer bir yaptırımla karşılaşması beklenirdi. Ancak böyle bir durumun yaşanmadığını, aksine kumpanyanın aynı yılın sonbaharında tiyatro sezonunu yeniden açarak temsillerine devam ettiğini belirtir. Nitekim *Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası*'nın Selanik'ten başlayarak *Vatan yahut Silistre* temsillerini sürdürmesi ve eserin basımlarına da herhangi bir müdahalede bulunulmaması, Ahmet Midhat Efendi'ye göre sürgünün doğrudan tiyatro eserinden kaynaklanmadığını göstermektedir. Ahmet Midhat Efendi, ayrıca Namık Kemal ile birlikte sürgüne gönderildikleri gemide yaptıkları bir sohbeti hatıralarında aktararak bu iddiasını destekleyen diyaloglara da yer verir. Bu anlatı, dönemin siyasi atmosferi ile tiyatro eserleri arasındaki ilişkinin farklı bir perspektiften değerlendirilmesine imkân sağlaması bakımından dikkat çekicidir. Sürgünler, gemide sürgün bahsini tartıştıkları esnada başlarına bu işin içerlerinden bazılarının Ahmet Midhat Efendi ile olan temasları yüzünden geldiğini söylerlerken, Ahmed Midhat Efendi de veliahtla hiçbir ilgisi ve teması olmadığı halde ötekiler adına bu âkıbete uğramakta oluşundan hayıflanır (Efendi, 2002, s. 78-81).

Ahmet Midhat Efendi'nin oğlu Kemal Yazgıç, *Ahmet Midhat Efendi: Hayatı ve Hatıraları* adlı eserinde Tanzimat dönemi sürgünlerine ilişkin önemli bilgiler aktarır. Yazgıç, bu vesileyle dönemin siyasi atmosferini ve kalemiyle kamuoyu üzerinde etkili olan yazar ve aydınların yaşadıkları baskı ve sürgün tecrübelerini de dile getirir. Hatıralarında, Ebuzziya Tevfik, Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi ve aynı gemiyle sürgüne gönderilen diğer şahsiyetlerin cezalarının belirli bir derecelendirme çerçevesinde uygulandığını belirtir (Yazgıç, 1940, s. 40).

Bu bağlamda Ahmet Midhat Efendi'nin de sürgün edilmesinin sebepleri arasında, Namık Kemal'in Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen *Vatan yahut Silistre* adlı eserini *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde övgüyle değerlendirmesi gösterilmektedir. Yazgıç'ın aktardığına göre Ahmet Midhat Efendi, söz konusu oyuna yönelik bu olumlu yaklaşımının dönemin yönetim çevrelerinde tepki doğurduğunu ve bunun da hakkında alınan siyasi kararlar üzerinde etkili olduğunu ifade etmiştir. Bu hatıra, Tanzimat dönemi tiyatrosunun yalnızca edebî bir faaliyet değil, aynı zamanda dönemin siyasi ve toplumsal gerilimleriyle iç içe geçmiş bir alan olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Kemal Yazgıç, babası Ahmet Midhat Efendi'nin sürgününe dair farklı bir değerlendirme ileri sürer. Ona göre, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı oyununun sahnelenmesi sonrasında halk arasında büyük bir heyecan ve coşku doğmuş, bu durum kısa sürede geniş bir toplumsal hareketliliğe dönüşmüştür. Yazgıç'ın aktardığına göre oyunun uyandırdığı bu güçlü tepki, saray çevrelerinde endişe yaratmış ve Zaptiye Nezareti'nin harekete geçmesine neden olmuştur. Bu süreçte yalnızca oyunun yazarı değil, aynı zamanda eseri öven ve kamuoyunda olumlu değerlendirmelerde bulunan kişiler de sürgün listesine dâhil edilmiştir (Yazgıç, 1940, s. 41).

Kemal Yazgıç, dönemin birçok gazetecisinin *Vatan yahut Silistre* hakkında övgü dolu yazılar kaleme aldığını, ancak başlangıçta memnuniyetle karşılanan bu değerlendirmelerin kısa süre sonra kendileri için ağır sonuçlar

doğurduğunu ifade eder. Hatıralarında, bu övgü yazılarının yayımlanmasının ardından babasının ertesi gün matbaadan alınarak Zaptiye Nezareti'ne götürüldüğünü ve burada uzun bir sorgulamadan geçirildiğini aktarır. Daha sonra Ahmet Midhat Efendi'nin, Ebuziya Tevfik'in de aralarında bulunduğu bazı arkadaşlarıyla birlikte Rodos Adası'na sürgün edildiğini belirtir. Yazgıç ayrıca, eserin yazarı Namık Kemal'in de Sakız Adası'na³ gönderildiğini hatırlatarak bu olayın dönemin siyasi ve kültürel atmosferinde geniş yankı uyandırdığını ifade eder (Yazgıç, 1940, s. 43). Babası Ahmet Midhat Efendi'nin Menfa adlı eserinde bahsindeki Magosa sürgünlüğünü Sakız Adası'na olarak yazmaktadır. Bu anlatı, Tanzimat dönemi tiyatrosunun yalnızca estetik ve edebî bir faaliyet alanı olmadığını, aynı zamanda dönemin siyasi gerilimleri ve toplumsal hareketliliğiyle doğrudan ilişkili bir kültürel alan olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Kemal Yazgıç, hatıralarında babası Ahmet Midhat Efendi'nin tiyatroya duyduğu ilgiyi ve bu sanatla kurduğu yakın ilişkiyi de ayrıntılı biçimde aktarır. Yazgıç'a göre Ahmet Midhat Efendi'nin tiyatro merakı hayatının hemen her döneminde kendini göstermiştir. Nitekim Beykoz'daki yalısının en üst katında bulunan geniş salonu küçük bir sahneye dönüştürerek burada tiyatro temsilleri düzenlediğini belirtir. Ahmet Midhat Efendi'nin bizzat dekor hazırladığı, kısa piyesler kaleme aldığı ve bu eserlerin sahnelenmesi sırasında yönetmenlik görevini üstlendiği ifade edilmektedir. Bu temsillerde oyuncu kadrosunun çoğunlukla aile bireylerinden oluştuğu, oğulları, kızları ve torunlarının sahnede rol aldığı; zaman zaman komşu çocuklarının ve çevredeki bazı kişilerin de bu oyunlara dâhil olduğu aktarılmaktadır. Böylece Beykoz'daki yalının üst katındaki salon, adeta küçük bir tiyatro mekânına dönüşmüştür. Ahmet Midhat Efendi'nin bu temsillere dostlarını davet ederek birlikte seyrettikleri, hatta zaman zaman Fransız tiyatrosundan uyarlanan oyunların da sahnelendiği belirtilmektedir. Kemal Yazgıç'ın aktardığına göre bu temsil faaliyetleri İstanbul çevrelerinde dikkat çekmiş ve beklenenden daha geniş bir ilgiyle karşılanmıştır. Hatta bazı temsillerin büyük bir rağbet göreberek maddi kazanç sağlayacak düzeye ulaştığı ifade edilir. Bununla birlikte Ahmet Midhat Efendi'nin bu faaliyetlerden elde edilen geliri şahsi amaçlarla kullanmayarak bir hayır cemiyetine bağışladığı da özellikle vurgulanmaktadır. Bu hatıra, Ahmet Midhat Efendi'nin tiyatroyu yalnızca teorik olarak savunan bir yazar olmadığını, aynı zamanda onu günlük hayatında uygulamaya çalışan ve toplumsal faydayla ilişkilendiren bir kültür faaliyeti olarak gördüğünü göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Yazgıç, 1940, s. 66-67).

İnci Enginün tarafından hazırlanan *Abdülhak Hamid'in Hatıraları* adlı eserde, Abdülhak Hamid'in tiyatroya dair düşüncelerine ve bu alandaki tecrübelerine de yer verilmektedir. Söz konusu hatıralar, Abdülhak Hamid'in tiyatro sanatına yaklaşımını ve dönemin tiyatro ortamına ilişkin gözlemlerini ortaya koyması bakımından önemli bilgiler sunmaktadır. Bu anlatılar, hem yazarın tiyatroya dair estetik ve düşünsel değerlendirmelerini hem de dönemin kültürel atmosferi içerisinde tiyatronun konumuna ilişkin hatıra niteliğindeki aktarımını içermektedir. Abdülhak Hamid Tarhan, Namık Kemal'in tiyatro oyunlarında kadın ve erkek oyuncuların önemine özel bir vurgu yaptığını hatıralarında aktarmaktadır. Tarhan'a göre, *Tarık ibn-i Ziyad* oyununda bir pasajda “*bir milletin ilerlemesi, nisman derecesinde telekkesinin ölçüsüyle belirlenir*” ifadesi yer almakta, Namık Kemal ise buna itiraz ederek, kadınların eğitimi ve terbiye sorumluluğunun erkeklerin elinde olduğunu ve bu nedenle ilerlemenin ölçütünün yalnızca

³ 1873'te *Vatan yahut Silistre* oyununun sahnelenmesinden sonra Magosa'ya (Kıbrıs) sürgün edildi. 1876'da I. Meşrutiyet'in ilanıyla Magosa'dan affedilerek İstanbul'a döndü. 1877-1878'de II. Abdülhamid döneminde İstanbul'dan uzaklaştırılmak amacıyla idari görevlere gönderildi. 1887'de Sakız Adası mutasarrıfı (yöneticisi) olarak görevlendirildi. 1888'de Sakız Adası'nda vefat etti.

erkeklerin kapasitesine bakılarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Tarhan, bu diyalogu hatıralarında okuyucuya aktarmakta ve Namık Kemal'in toplumsal cinsiyet ve eğitim algısının tiyatro aracılığıyla nasıl dile getirildiğini göstermektedir (Enginün, 2013, s. 74-75).

“Cennetmekân üstadım Kemal, buna itiraz ederek kadınların mürebbisi erkekler olduğundan, mizan-ı terakkiyi zükûrda aramak lazım geleceği reyinde bulunmuşsa da sonra aramızda bir mübahese açılarak uyuşulmuştu. Demiştim ki, üstadın kavline göre nisvanın hüsn ü kubh-ı ahvali mürebbileri olan erkeklerden in'ikâs etmiş olacağından, bu nazariyeyi kabul ettiğimiz hâlde dediğim mizan, eyâdi-i nisâdan gürizan olmamak icap eder. Binaenaleyh o mizana bir mir 'at-ı ruh-ı millî gibi bakabiliriz.” (Enginün, Abdülhak Hamid'in Hatıraları, 2013, s. 75).

Abdülhak Hâmid Tarhan, eşi Lüsyen Hanım ve yakın dostu Nihad Raif Bey ile Trieste'de izlediği bir tiyatro gösterimi sonrasında, tiyatro sanatı hakkındaki görüşlerini hatıralarında detaylı biçimde aktarmaktadır. Tarhan, sahneden edindiği izlenimleri değerlendirirken, oyundaki sanatçının performansını “*O müsamerede en çok hararetle arak-rîz-i hicab yahut şiddet u hiddetle eşk-rîz-i ızdırab olan peri-i sanat idi. Tiyatro bir sanayi-i nefise meşheri, bir dâr-ı bedayi ve bir edebiyat sahnesidir. Oraya sahtelik girmemeli. Hatta sahtelik bile tabii ve hakiki olmalıdır.*” (Enginün, 2013, s. 368). Tarhan'ın bu değerlendirmesi, tiyatronun estetik değerini, sahne disiplinini ve izleyici üzerindeki etkisini ön plana çıkarırken, Osmanlı entelektüel çevresinde Batı tiyatrosunun nasıl algılandığını ve tiyatro sanatının toplumsal ve edebi işlevlerinin nasıl kavrandığını göstermektedir.

Türk edebiyatının önemli figürlerinden Halit Ziya Uşaklıgil, roman ve hikâye türlerinde edebiyatımıza kayda değer katkılar sunmuş olmakla birlikte, tiyatroya olan ilgisi de hatıratlarında belirgin biçimde yer almaktadır. *Kırk Yıl* adlı eserinde Halit Ziya Uşaklıgil, gençlik yıllarında İzmir'de edindiği tiyatro deneyimlerini aktarır. Gençlik dönemi, mahalle arkadaşları ve komşularıyla oluşturduğu küçük toplulukların, üç odalı evlerinde haftalık olarak bir araya gelerek düzenledikleri gösteriler aracılığıyla tiyatro ile tanıştığını ifade eder. Bunun yanı sıra, daha geniş bir çevreden bahsederek, *Antoine* ve dostları ile *Mechitariste* mektebinden kurduğu ikinci zümreyi, tiyatro pratiğinin farklı sosyal ve kültürel bağlamlarda şekillendiği bir ortam olarak aktarır.⁴ Bu gözlemler, Halit Ziya Uşaklıgil'in tiyatroya olan ilgisinin yalnızca bireysel bir eğlence biçimi değil, aynı zamanda dönemin entelektüel ve sosyal ilişkilerinde bir öğrenme ve deneyim alanı olduğunu göstermektedir. Halit Ziya Uşaklıgil, gençlik yıllarında İzmir'de edindiği tiyatro deneyimlerini aktarırken, Batı kaynaklı tiyatroların bu coğrafyada ne denli etkili olduğunu da belirtir. II. Abdülhamit döneminde İstanbul'da uygulanan tiyatro ve kültürel baskıların İzmir'de daha gevşek biçimde uygulandığını ifade eden Uşaklıgil, İzmir tiyatrosunun başkentten geri kalmadığını, kimi zaman üstün bir düzey sergilediğini vurgular. Özellikle rıhtımda sahnelenen İtalyan operaları ve Fransız operetleri aracılığıyla drama ve komedi türlerinde profesyonel oyuncu topluluklarının faaliyet gösterdiğini aktarır. Bu ortam, İzmir'de tiyatroya ilgi duyan bir izleyici kitlesi ve müzik zevkini geliştiren bir kültürel altyapının oluşmasına imkân sağlamıştır. Uşaklıgil'in hatıraları, tiyatro pratiğinin sadece eğlence amacı taşımadığını, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir öğrenme ve deneyim alanı olarak işlev gördüğünü göstermektedir (Uşaklıgil, 2008, s. 208-209). Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl* adlı hatırat eserinde, İzmir'in tiyatro hayatına dair kapsamlı gözlemlerini aktarır. İzmir'de yaz boyunca tiyatro etkinliklerinin kesintisiz sürdüğünü, bu kapsamda Fransız ve Rum operet kumpanyalarının yanı sıra özellikle İtalyan operet topluluklarının sahne aldığını belirtir. Oyunların Rumca veya Fransızca komedi formatında icra edildiğini

⁴ İzmir tiyatro hayatı için bkz. Ö.Faruk Huyugüzel, İzmir'de Edebiyat ve Fikir Hareketleri Üzerine Araştırmalar (İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, Şubat 2004), s. 64-68. (Uşaklıgil, 2008, s. 208).

ifade eden Halit Ziya Uşaklıgil, İzmir halkının seçici bir izleyici kitlesi olduğunu ve tiyatro repertuarının bu seçiciliğe göre şekillendiğini aktarır. Ayrıca, Bellini, Donizetti ve Verdi⁵ gibi dönemin önemli operatörlerinin eserlerinin sahnelenmesiyle, İzmir halkının Batı operası ve tiyatrosuna erişim imkanına sahip olduğunu vurgular. Halit Ziya Uşaklıgil'in bu gözlemleri, Batı tiyatrosunun İzmir'de kültürel bir talep ve sanatsal canlılık yaratacak şekilde aktif biçimde yayıldığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Uşaklıgil, 2008, s. 336-337).

Halit Ziya Uşaklıgil, İzmir tiyatro hayatını aktarırken, şehirde bir Türk operet kumpanyasının da faaliyet gösterdiğini belirtir. Bununla birlikte, bu operet topluluğunun Osmanlı asıllı gayrimüslim bireylerden oluştuğunu not düşer. İzmir'e gelen Benliyan Efendi⁶ yönetimindeki Türk operet kumpanyasının sahnelediği oyunların, Güllü Agop döneminde tercüme edilen Fransız operetlerinden farklı olarak özgün Osmanlı tiyatro malzemesi içerdiği gözlemlenmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil, özellikle Çuhacıyan Efendi'nin⁷ eserlerinden üç operetin "*Leblebici Horhor*", "*Arifin Hilesi*" ve "*Köse Kahya*" mevcut olduğunu ancak daha önce varlığına dair bilgisi olmadığını ifade eder. Bu gözlem, Osmanlı Türk tiyatrosunun İzmir'de yalnızca Batılı eserlerle değil, aynı zamanda yerli operet üretimiyle de gelişim gösterdiğini ortaya koymaktadır (Uşaklıgil, 2008, s. 338-340).

Halit Ziya Uşaklıgil, Türk edebiyatının gelişim sürecinde Mehmet Rauf'un kişiliği ve eserlerinden bahsederken, özellikle Manakyan Sahnesi'nin önemli bir etki yarattığını ifade eder.

"O zaman bizde yegâne temaşa (izlençe) sanatının sahası Manakyan sahnesiydi. Yorulmaz üşenmez bir faaliyetle o vakitler temaşa âleminde en mühim ve en yüksek sayılan Fransız eserlerinin Türkçesinin kıfayeti nispetinde (yettiği oranda) tercüme eden, refiklerine talim ettikten sonra birbiri ardınca sahneye koyan bu sanatkâr, eski Gedikpaşa Sahnesinin ananelerine varis olmuş (geleneklerini almış), uzun seneler halka tiyatro zevkini aşılımış idi. Bu zevk sanatkârların Türk kulaklarını okşayabilmekten pek uzak telaffuz sıkletlerine (söyleyiş ağırlığına) rağmen halkta öyle derin bir suretle yerleşti ki bu zemindeki hizmeti, Manakyan'a, edebiyat tarihinde hususi bir mevki verir itikadındayım (inanandayım)." (Uşaklıgil, 2008, s. 539-540).

Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl* adlı hatırat eserinde, Sultan Abdülaziz döneminde başlayan ve Türk yaşamında gelenek hâline gelen İstanbul tiyatrosu hakkında ayrıntılı bilgiler sunar. Haliç'in iki yakasında yer alan sahneler, şehir halkına önemli bir sanat gıdası sağlamış; Gedikpaşa Sahnesi ise II. Abdülhamid döneminde kapatılmasına rağmen, Manakyan ve refikeleri gibi topluluklar aracılığıyla geleneksel tiyatro biçimleri Şehzadebaşı gibi daha salaş sahnelerde devam etmiştir. Ortaoyununun başkalaşmış şekilleriyle gelişen Türk tiyatrosu, kimi zaman dikkate değer sanatkârlar yetiştirerek ün kazanmış, kimi zaman da yeni topluluklar aracılığıyla özgün bir çığır açmıştır. İstanbul'daki sahne hayatının nispeten sönük olmasına karşın, Fransa ve özellikle İtalya'dan gelen kumpanyalar, opera ve operetlerle şehrin müzik zevkini artırmış ve Batı tiyatrosunun Osmanlı sahne hayatındaki etkisinin boyutunu gözler önüne sermiştir (Uşaklıgil, 2008, s. 563-564).

Halit Ziya Uşaklıgil, Türk tiyatrosunun İstanbul özelinde mekânsal yayılımına dair önemli bilgiler sunmaktadır. Beyoğlu'nda, Galatasaray'dan Tünel Meydanı'na uzanan bölgede yazlık tiyatroların ve "*Concordia*" adı verilen mekânların kışın bir tür kafe işlevi gördüğünü, yazın ise metruk alanlarda temsillerin gerçekleştirildiğini aktarır. Bu bilgiler, dönemin sanatsal etkinliklerinin mekânsal organizasyonu ve toplumun müzik ile tiyatroya olan

⁵ Audran (1842-1901) Fransız besteci. Opera ve opera komik türünde eserler bestelemiştir.

⁶ Asıl adı Arşak Haçadüryan (1865-1923). Operet grubu kurması yönünden de önemli olan operet oyuncusu

⁷ Dikran Çuhacıyan (1839- 1898) Türk melodilerini Avrupa tekniğiyle besteleyerek bizde ilk kez yerli operetler yazan sanatçı. "*Leblebici Horhor*", "*Köse Kahya*" gibi operetleriyle ün yapmıştır. (Uşaklıgil, 2008, s. 338-340).

ilgisini günümüze aktarması açısından değer taşımaktadır. Halit Ziya'ya göre, Beyoğlu'nun seçkin sınıfı ve İstanbul'un Batı müziği ile sahne sanatlarına ilgili sınırlı grupları, Ekim ayından itibaren Fransız ve özellikle İtalyan operet topluluklarının sergilediği temsilleri izleyerek sanatsal tatmin sağlamaktaydı. Halit Ziya Uşaklıgil'in hatıratına göre, İstanbul ve özellikle Beyoğlu civarında yazlık tiyatrolar, dönemin kültürel yaşamında önemli bir rol oynamıştır. Belediye bahçelerinde kurulan bu sahnelerde, çoğunlukla Fransız operetleri sergilenirken, zaman zaman İtalyan sanatkarların da katkısıyla temsiller gerçekleştirilmiştir. Beyoğlu'nun zeki ve girişimci kiracılar tarafından organize edilen bu tiyatro etkinlikleri hem yaz hem de gece gösterimleriyle büyük bir izleyici talebini karşılamış ve genç kuşaklar için yaz aylarının vazgeçilmez eğlence ve kültürel deneyim mekânları olarak işlev görmüştür. Halit Ziya, İstanbul'un tiyatro hayatının Darülbedayi çalışmaları hariç değerlendirildiğinde, Avrupa ve İzmir örnekleriyle kıyaslandığında opera ve operet alanında hâlâ yetersiz olduğunu ifade etmekte ve dönemin sahne etkinliklerinin hak ettiği kurumsal ve sanatsal değere ulaşamadığını vurgulamaktadır (Uşaklıgil, 2008, s. 774-776). Halit Ziya Uşaklıgil, İstanbul ve Beyoğlu tiyatro sahne hayatına dair gözlemlerini aktarırken, dönemin sanatkarlarının çok yönlü ilgilerine de dikkat çeker. Özellikle Mehmet Rauf'un müzik tutkusuna değinen Halit Ziya Uşaklıgil, onun Gaap musikisine olan ilgisini örnekleyerek, sanatçıların tiyatro sahnesi ile müzik alanında aynı ölçüde etkileşim içinde olduğunu vurgular. Bu gözlemler, dönemin tiyatro pratiğinin sadece sahne ve oyun metinleriyle sınırlı kalmayıp, müzik ve estetik zevklerin gelişimiyle de iç içe olduğunu göstermesi bakımından önemlidir (Uşaklıgil, 2008, s. 777).

Halit Ziya Uşaklıgil, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Türk tiyatro hayatının yeniden canlanma sürecine dikkat çeker. Ona göre, sahne uygulamaları Abdülhamit döneminden önce şekillenmiş olmasına rağmen, II. Meşrutiyet ile birlikte tiyatro faaliyetleri toparlanarak yeniden can bulmuştur. Tepebaşı'nda düzenlenen toplantılarda, Recaizade Mahmut Ekrem ve Hamdi Bey gibi dönemin önde gelen edebiyatçıları bir araya gelmiş; oyuncu olmak isteyenler davet edilmiştir. Ancak Halit Ziya, bu süreçte Türk kadınlarının oyuncu olarak kabul edilmediğini, yalnızca gayrimüslim veya farklı kökenli kadınların sahneye çıkabildiğini vurgulayarak, toplumsal ve kültürel sınırlamaların tiyatro pratiği üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır (Uşaklıgil, 2008, s. 904-905).

Halit Ziya Uşaklıgil, hatıratında II. Meşrutiyet sonrası Türk tiyatrosunun durumunu değerlendirirken, II. Abdülhamit dönemi baskılarının ötesinde yapısal bir eksikliğe işaret eder. Ona göre, Türk tiyatrosunun kaynak yetersizliği ve maharetli oyuncu kadrosunun yeterince oluşturulamamış olması, sahne edebiyatının tam anlamıyla vücuda getirilememesinin temel sebeplerindendir. Bu bağlamda, tiyatronun gelişimi için Batı'dan uyarılma eserlerin aktarılması neredeyse tek çare olarak görülmekteydi; ancak bazı çevreler kendi tecrübeleriyle ve yerli girişimlerle sahne hayatını beslemeye çalışmaktaydı. Halit Ziya, Darülbedayi idare heyetinin yıllarca sürdürdüğü çalışmalar ve sınırlı sayıda oyuncu ile kendi eserlerini topluma ulaştırma çabasını, bu dönemde tatbik edilen yöntemler ve edebiyatın sahnelenmesi konusundaki üstünlük arayışı açısından örnek olarak sunar (Uşaklıgil, 2008, s. 905-907).

“Ben, birkaç refikimle (arkadaşımla) beraber, bu fikre öteden beri sadık kaldım, fakat sonraları Darülbedayi İdare Heyeti'nde senelerce çalışırken diğer birkaç refike de bu kanaati aşılacak mümkün olmadı. Ve tatbik usulüne mütemayil (eğilimli) olanların galebesi (üstünlüğü) Darülbedayi'i günden güne daha aşağılara indirerek ismiyle taban tabana zıt bir derekeye düşürmüştü. Bugün belki bir nazariye (teori) iflasa yüz tutmuştur. Bu son temayülün daha sarıh, daha cesur olmasına intizar edilebilirse (beklenilebilirse), ki bugün Türk sahnesiyle meşgul olanlardan bu doğru yolda ilerlemek pek ziyade ümit olunur, ancak o zaman bizde de bir temaşa edebiyatı vücuda geleceğine

inanmak mümkün olur. Uzun bir tetkike muhtaç olan (araştırma gerektiren) bu bahsin yeri burası olmadığından yalnız şu kadarlık bir işaretle susuyorum.” (Uşaklıgil, 2008, s. 906).

Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi Türk tiyatrosunun gelişimi ve sahne hayatının yaygınlaşması konusunda önemli tanıklıklardan biri de Ahmet Rasim’e aittir. Ahmet Rasim, Türk tiyatrosunda özel bir yere sahip Güllü Agop’u mektep yıllarında tanıdığını aktarır; Agop’un fiziki özelliklerini esmer, hafif şişman, uzun boylu ve dolgun simalı, klasik Ermeni tipi olarak tanımlar. Bir süre din değiştirdiğini ve adının Yakup olarak kullanıldığını belirtir. Tiyatroculukta gösterdiği üstün yeteneğin dönemin çevresinde bilindiğini, özellikle *Besa* oyunundaki tabancasının sesiyle ağıladığı sahneden sonra kendisini bir daha görmediğini ifade eder. Rasim, *Leblebici Horhor* ve *Leylâ ile Mecnûn* gibi eserlerin yaratıcı rol yapısı bakımından dönemin önemli sahne oyunları olduğunu aktarır. Ayrıca Rasim, Gedikpaşa Tiyatrosu’nda Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre* oyununa dair gözlemlerini paylaşır; Güllü Agop’un bu eserdeki performansını Osmanlı sahne tarihinde önemli bir olay olarak değerlendirir. Türk tiyatrosunda “*Karakaşlar*” olarak anılan, dönemin tiyatro sanat sahiplerinin içinde yer alan, önemli bir yer edinen şahsiyetlerden de söz eder. Ahmet Rasim, Namık Kemal’in tiyatroya kattığı değerleri ayrı bir önemde değerlendirir; *Zavallı Çocuk*, *Akif Bey*, *Gülnihal*, *Vatan Yahut Silistre* ve *Sergüzeşt-i Ali Bey* gibi eserleri üzerinden Namık Kemal’in genç yaşta bile çağdaşları tarafından takdir edilen etkili bir tiyatro yazarı ve edebi şahsiyet olduğunu vurgular. Ahmet Rasim, hatta Ahmet Midhat Efendi ile karşılaştırıldığında Namık Kemal’in sahne yazarlığı ve edebî etkinliği bakımından ne denli üstün bir konumda olduğunu hatırlatır (Rasim, 1980, s. 56).

Devrin tiyatro yaşamına dair günümüze bilgi aktaran bir diğer önemli edebi şahsiyet ise Mehmet Rauf’tur. *Mehmet Rauf’un Anıları* adlı hatıralarının yer aldığı eserde, ilerleyen yaşlarında tiyatroya duyduğu ilgiyi dile getirir. Soğukçeşme Rüştüyesi yıllarında, derslerden çok tiyatroya yöneldiğini, kendisi gibi tiyatro meraklısı bir arkadaş bulduğunu ve birlikte sahneye koymak istedikleri oyunları temin ederek prova ettiklerini aktarır. Bu oyunlar, Ayasofya ve Sultanahmet civarındaki bir bahçede, okul arkadaşlarıyla sahnelenmiş; ancak bu tiyatro arzusu başlarına iş açmış ve çevredeki üniformalılar tarafından müdahale edilerek durdurulmuştur.

“Bizi dağıttılar, perdeleri bozdular, sahneyi yıktılar. Bu bizim için müthiş bir inkisar olduysa da meselenin öbür gün mektep heyet-i idaresinde gördüğümüz aks-i tesiri daha müthiş oldu. Bizi korkunç bir istintaka aldılar, şahitler dinlenildi. Muhakemeler oldu. Netice?

Netice, bilhassa ben, bu tertibin en faal bir uzvu olmak töhmetiyle umûm mektep muvacehesinde alenen tevbih edilmek cezasına duçar oldum.” (Tarım, 2001, s. 29).

Mehmet Rauf’un tiyatroya olan ilgisi, okul yaşamında ciddi sonuçlar doğurmuştur. Mahalle sakinlerinin şikâyetleri ve mektepteki disiplin uygulamaları nedeniyle, defalarca falaka cezasına çarptırılmıştır. Hocaları arasında kendisine “tiyatrocı” lakabı takılmış, elinde tiyatro kitabı görülürse alaycı bir biçimde Güllü Agop’un yanına gitmesi telkin edilmiştir. Dershanede tiyatro oynadığı gerekçesiyle zabıtlar tarafından defalarca jurnal edilmiş, nazik ve yumuşak huylu olmasına rağmen, her defasında on beş değnekle cezalandırılmıştır. Mehmet Rauf, efendi ve çalışkan bir öğrenci olmasına rağmen, tiyatro sevgisi ve merakı nedeniyle okul hayatı boyunca falaka cezası ile ödüllendirilmiş bir disiplin süreci yaşamış; tiyatro arzusu onun için gerçek bir bedel ödenen bir uğraş haline gelmiştir (Tarım, 2001, s. 31).

Dönemin tiyatro türüne dair tanıklık yapan önemli edebiyatçılardan biri de Yakup Kadri Karaosmanoğlu’dur. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinde, Halide Edip Adıvar’ın Kenan Çobanları adlı küçük piyesini Türk

Ocağı'nda kız ve erkek lise öğrencileriyle sahneye koyduğunu aktarır. O dönemin geleneklerine göre önemli bir yenilik sayılan bu oyun, davetlilerin yanı sıra tiyatro salonunu dolduran ve çoğunu ayakta bırakan bir seyirci kitlesine hitap etmiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, sahne kulisine Halide Edip'in kendisini çağırarak hem rejisörlük yaptığı hem de sahne organizasyonunu koordine ettiği anları anlatır. Özellikle oyunun konusunun Yusuf kıssasından alındığını, perde açılmadan önce seyircinin anlayışını da göz önünde bulundurarak fikir danıştığını ifade eder. Halide Edip, kutsal kitaptan Türkçeye çevirdiği bu kısa parçaları sahneye taşıırken Karaosmanoğlu'nun da görüşünü almış, ancak Yusuf kıssasını kendisinin de tam olarak bilmediğini belirtmiştir (Karaosmanoğlu, 2009, s. 261-262).

Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki* adlı eserinde Ali Kemal'in Halit Ziya Uşaklıgil'in tiyatro eserlerine yönelik eleştirilerini aktarır. Ali Kemal'e göre Halit Ziya'nın son dönem tiyatro ürünleri çirkin ve sahte bir yapıya sahiptir; sanat ve gerçeği yansıtmaya bakımından yetersizdir. Halit Ziya'nın eserlerinde tasarladığı karakterler ve şahsiyetler, Ali Kemal'e göre gerçek insanlara benzememekte, çoğu zaman kuklaları andırmaktadır. Ali Kemal, Halit Ziya'nın eserlerini özellikle Servet-i Fünun döneminde geliştirdiği sahte bir sanat olarak görür; örneğin *Firüzan* ve *Mavi ve Siyah* gibi eserleri Stendhal'in taklidi olduğu gibi, tiyatrosunun da Paris'te Şanzelize Caddesi'ndeki çocuk tiyatrolarındaki kuklaların taklidi olarak değerlendirir. Bu bağlamda Ali Kemal, Halit Ziya'nın tiyatro anlayışının, gerçekliği ve bireysel karakterleri yansıtmaya açısından eleştirildiğini ileri sürmektedir (Ünaydın, 1985, s. 296-298).

Hikmet, Feridun Es, *Tanıdığımız Meşhurlar* adlı eserinde Ahmet Vefik Paşa'nın Türk tiyatrosundaki önemine dikkat çeker. Ahmet Vefik Paşa'nın dil üzerine yaptığı çeşitli lehçe araştırmalarının, tiyatro alanında tek başına bir heyetin başarabileceği katkıyı sağladığını belirtir. Hikmet, Ahmet Vefik Paşa'yı "tiyatronun babası" ve "memleketin en orijinal adamı" olarak tanımlar; onun, Türk tiyatrosunun sahne mekanları ve Batı'dan çevrilen eserler aracılığıyla gelişmesinde en etkili kişi olduğunu vurgular (Es, 2013, s. 519).

Sonuç

Hâtıratı üzerinden gerçekleştirdiğimiz bu inceleme, 19. yüzyıl sonunda Osmanlı İmparatorluğu'nun iki önemli şehri arasındaki kültürel doku farkını ve Türk tiyatrosunun modernleşme sancılarını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Tüm yazışmalarımızdan hareketle ulaşılan genel sonuçlar şunlardır: Avrupa ile eş zamanlı yaşayan bir kültür merkezidir. İstanbul'daki siyasi baskı ve sansürün (istibdat) İzmir'de daha az hissedilmesi, tiyatronun burada daha özgür ve profesyonel bir zemin bulmasını sağlamıştır. Halit Ziya'nın tanıklığı, İzmir'in "zor beğenen" izleyici kitlesiyle Avrupa standartlarında bir sanat anlayışına sahip olduğunu kanıtlar. Yazarların İstanbul'da karşılaştığı "salaş" manzara, payitahtın tiyatro konusunda bir gerileme veya karmaşa içinde olduğunu gösterir. Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu ile kurduğu disiplinli gelenek dağılmış; yerini doğaçlamaya dayalı, estetik kaygıdan uzak tuluat oyunları ve kantolar almıştır. Bu durum, Batılı bir sanat eğitimi ve zevkiyle yetişmiş Halit Ziya için derin bir şaşkınlık kaynağı olmuştur.

Hatırat türü, Türk tiyatrosunun tarihî gelişimini anlamada önemli bir kaynak işlevi görmektedir. Ahmet Rasim, Mehmet Rauf, Halit Ziya Uşaklıgil ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi edebiyatçılar, kendi gözlemlerine dayanan hatıralarında dönemin tiyatro yaşamını, sahne uygulamalarını ve toplumsal tepkileri aktarmışlardır. Bu hatıratlar, sadece tiyatro eserlerinin yazım ve sahnelenme süreçlerini belgelemekle kalmaz; aynı zamanda tiyatronun toplumsal işlevini, seyirci profillerini, dönemin estetik ve teknik düzeyini, oyunculuk maharetlerini ve baskı koşullarını da ortaya koyar. Hatıratlarda aktarılan kişisel gözlemler, Osmanlı sahnesindeki önde gelen aktörlerin ve tiyatro kurucularının rolünü, halk ve entelektüel çevrelerin tiyatroya ilgisini, tiyatronun eğitici ve kültürel yönünü

ayrıntılı bir biçimde anlamamıza imkân sağlar. Bu nedenle hatıratlar, Türk tiyatrosu tarihinin hem edebî hem de sosyokültürel boyutlarını değerlendirmede vazgeçilmez bir kaynak olarak değerlendirilmektedir.

Türk tiyatrosu, Tanzimat'tan İkinci Meşrutiyet'e kadar geçen dönemde edebiyat ve toplumsal yaşamla iç içe gelişmiş, yalnızca bir sahne sanatı olmanın ötesinde, eğitimsel ve kültürel bir araç işlevi görmüştür. Hatıralar ve edebiyatçı tanıklıkları, Ahmet Rasim'in Güllü Agop'tan, Halit Ziya'nın İzmir ve İstanbul sahnelerinden, Mehmet Rauf'un gençlik yıllarındaki tiyatro merakından, Yakup Kadri'nin Halide Edip'in sahne deneyimine kadar geniş bir perspektif sunmaktadır. Bu kaynaklar, dönemin tiyatro yaşamının hem sahneleme teknikleri hem de toplumsal etkileri açısından ne denli dinamik olduğunu ortaya koymaktadır. Türk tiyatrosu, Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Ahmet Vefik Paşa gibi edebiyatçılar tarafından sadece estetik bir uğraş değil, halkın bilinçlenmesi ve toplumsal değişim için bir araç olarak görülmüş; metin yazımı, oyuncu eğitimi, sahne donanımı ve kurumsal yapı ile desteklenerek modern bir sanat formu olarak yapılandırılmıştır. Ancak bu süreç, siyasi baskılar, toplumsal kısıtlamalar ve kaynak eksiklikleri nedeniyle kesintilere uğramış, tiyatro metinleri ve temsil pratikleri açısından kimi zaman sınırlı ve dönemselsel bir gelişim sergilemiştir. Bununla birlikte hatıralar, Türk tiyatrosunun hem Batı etkisi hem de yerel gelenekler ekseninde biçimlenmesini, sahne ve metinle toplumu eğitime amacını gözler önüne sermekte ve Türk edebiyatındaki edebi-tiyatro ilişkisini güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. Bu dönemin tiyatrosu, çağdaş Türk sahne sanatlarının temellerini atan bir kültürel laboratuvar işlevi görmüş hem eserleri hem de hatıralar aracılığıyla sonraki kuşaklara aktarılmıştır.

Kaynakça

- Akı, N. (1989). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*. İstanbul: Dergah.
- Aktaş, G. (2010). *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi* (2. b.). Ankara: Akçağ.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 186-1923*. İstanbul: İnkıâp Kitabevi.
- Asan, N. (2011). Anı Türü Esrlerinde İzmir, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Efendi, A. M. (2002). *Menfa/ Sürgün Hatıraları* (1. Baskı b.). (H. İnci, Dü.) İstanbul: Arma Yayınları.
- Enginün, İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* (3. b.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Enginün, İ. (2013). *Abdülhak Hamid'in Hatıraları* (2nd ed.). İstanbul: Dergah.
- Es, H. F. (2013). *Tanımadığımız Meşhurlar* (2nd ed.). (S. Karakılıç, Dü.) Ankara: Ötügen Neşriyat.
- İsmail Çetışli, N. Ç. (2007). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ.
- Kaplan, M. (1998). *Edebiyatımızın İçinden* (2. b.). İstanbul: Dergah.
- Kaplan, M., Emil, B., & Enginün, İ. (1994). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Karaalioğlu, S. K. (1982). *Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi Tanzimattan Cumhuriyete II* (2. b.). İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2009). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (7. b.). İstanbul: İletişim.
- Keflioğlu, E. (2023). İlk Kavramı Etrafında Modern Türk Tiyatrosunda Jübileler ve Jübile Kitapçıkları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(13), 463-475.
- Korkmaz, R. (Dü.). (2006). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Okay, O. (2010). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* (2. b.). İstanbul: Dergah. 2010 tarihinde alındı
- Ortaç, Y. Z. (1960). *Portreler [Bir Varmış Bir Yokmuş]* (1.Baskı b.). İstanbul, Türkiye: Yeni Matbaa.

- Özdemir, E. (1972, Mart 1). Anı ve Anı Dilimiz Üzerine. *Türk Dili*, XXV(246), 398-402.
- Rasim, A. (1980). *Matbuat Hatıralarından Muharrir, Şair, Edib* (1. b.). (K. Yetiş, Dü.) İstanbul: Tercüman. 1980 tarihinde alındı
- Sevengil, R. A. (1962). *Türk Tiyatrosu TARİHİ iv Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Devlet Konservatuarı Yayınları.
- Tarım, R. (2001). *Mehmet Rauf'un Anıları* (2nd ed.). Özgür.
- Tayfur, M. Y. (2010). *Ataç'ın Tiyatro Yazıları* (1. b.). İstanbul: Dergah.
- Töre, E. (2005). *Fecr-i Âti'nin Kurucularından Müfit Ratip Makaleleri* (1. b.). İstanbul: MVT Yayıncılık.
- Türkiye Diyanet Vakfı. (1997). Hatırât. M. O. Okay içinde, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 16). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Uşaklıgil, H. Z. (2008). *Kırk Yıl* (1st ed.). (N. Ö. Akın, Ed.) Özgür Yayınları.
- Ünaydın, R. E. (1985). *Diyorlar ki* (2nd ed.). (Ş. Kutlu, Ed.) Ankara, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yazgıç, K. (1940). *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları*. İstanbul: Tan Matbaası.
- Yılmaz Aydoğdu, N., & Kara, İ. (2005). *Namık Kemal Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri Bütün Makaleleri 1* (1. b.). İstanbul: Dergah.