T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

TÜRK TİYATROSUNDA YENİLEŞME VE TOPLUMSAL KONULAR

HANDAN KESKİN
2501030316

Tez Danışmanı
Doç. Dr. ERTAN EĞRİBEL

İSTANBUL - 2006

TÜRK TİYATROSUNDA YENİLEŞME VE TOPLUMSAL KONULAR

HANDAN KESKİN

ÖZ

XIX. yüzyılda Osmanlı'da ortaya çıkmış, yeni bir toplum kimliği oluşturmanın ve onu biçimlendirmenin aracı olarak görev yapmış olan yenileşme dönemi Türk tiyatrosu bu amacında başarısız olmuştur. Batılı ya da Doğulu bir kimliğin sözcüsü olamamış olan Türk tiyatrosu geleneksel tiyatrodan kopmuş, fakat yeni bir atılım da gerçekleştirememiştir. Tiyatronun belli bir bilinci oluşturma ve yaygınlaştırma çabası, yenileşme döneminde Osmanlı'da yönetici kesimle sınırlı kalmış, Cumhuriyet Türkiyesi'nde ise topluma belli bir kimlik verme çabasına dönüşmüş fakat başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Türkiye'de tiyatrodaki yenileşme hareketi halk arasında belli bir bilinci aktarma ve oluşturmayı gerçekleştirememiştir. Bu yüzden biz bu çalışmada Osmanlı dönemi Türk tiyatrosunda yenileşme ve yeni konular üzerine eğilerek Cumhuriyet sonrasındaki süreklilik ve kopuşla beraber bu varsayımımızı temellendirmeye çalıştık.

ABSTRACT

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. Turkish theatre which couldn't represent an identity of either East or West broke off traditional theatre and couldn't realize a breakthrough. In the modernization period, the effort of forming and generalizing a conscious in the theatre was limited with goverment 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. In Turkey movement of modernization in theatre couldn't transfer or form a consciousness in the society. 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.

ÖNSÖZ

Sanat eserleri, belli toplum olayları ve dünya görüşüyle bağlantılı olan toplumsal ilişkiler çerçevesinde şekillenirler. Bu nedenle belli toplumsal dönüşümleri açıklamada yada dönemlere dair tasnifler yapmada yararlanılacak önemli unsurları bünyelerinde barındırırlar. Tiyatro metni ile de toplum arasında bulunan ve birbirlerini karşılıklı olarak oluşturup biçimlendiren ilişki sayesinde, tiyatro eserinden yola çıkılarak, eserin yazıldığı dönem, ilişkili olduğu konular yada yeni dönemlerin biçimlenmesindeki etkisine dair bilgiler elde edilebilir. Tiyatro metinleri belli koşullara göre biçimlendikleri gibi, bu koşulları aşma çabası da gösteren eserlerdir. Bu bakımdan da tiyatro ve tiyatro metinlerinin oluşturduğu ilişkiler aracılığıyla başka konuları da sorgulamak ve açıklamak mümkündür. Bu ilişkiler sosyoloji için malzeme olmalarının yanı sıra, sosyolojiye kendi görüşlerini sınama imkanını da vereceklerdir. Sosyoloji bunu tiyatronun kendinden yola çıkarak yapacaktır. Bu yüzden biz de bu çalışmada Türk sosyolojisinin en önemli konularından biri olan yenileşme konusunu, tiyatronun metinleri ve diğer ilişkileri ile sağladığı geniş alanda incelemeye çalıştık. Konumuz ile ilgili bugüne kadar yapılmış olan çalışmalar bir yığın oluşturmaktadır. Bunca kaynaktan anlamlı bir çalışma ortaya koyabilmek için belli bir bakış açısı çerçevesinde konuya eğilmek gerekmektedir. Bu çalışmada bize, konuyu ele alış şeklimizi doğru belirleyebilmemiz için Baykan Sezer kaynaklık etmiştir. Çalışma konumuzun tez kapsamında ele alınması gerekliliğini vurgulayan ve tezin içeriğinden kaynak seçimine kadar her aşamasında yardım ve özverili desteklerini esirgemeyen değerli hocam Doç Dr. Ertan Eğribel'e teşekkürü bir borç bilirim. Yine başlangıçtan itibaren iyi niyet ve yakınlığını sunmuş olan Araş. Gör. Elif Genç'e, tüm bölüm hocalarına, desteklerini benden esirgemeyen aileme, arkadaşlarıma, Nalan Yurtsever'e, Araş. Gör. Seda Bilan'a, Canan Durmuş'a, Nalan ve Barış Kepenek'e, Meryem Şahin'e, Deniz Durmuş'a ve Araş. Gör. Murat Belivermiş'e en içten dileklerimle teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ (ABSTRACT).....İİİ
ÖNSÖZ.....İV
İÇİNDEKİLER.....V
GİRİŞ.....1

I. BÖLÜM: OSMANLI DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA YENİLEŞME.....9

1. BATI TİYATROSU İLE İLK TEMASLAR VE BATILI TARZDA İLK TİYATROLAR.....10
2. BATILI TARZDAKİ TİYATROLAR İÇİN YENİ SEYİRCİ KİTLESİNİN OLUŞTURULMASI.....31
3. GELENEKSEL TİYATROLAR İLE BATILI TARZDAKİ TİYATROLAR ARASINDAKİ İLETİŞİM VE KOPUKLUK.....43

II. BÖLÜM: OSMANLI DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA YENİ KONULAR.....56

1. YENİLEŞME DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA YENİ TARİH ANLAYIŞININ SERGİLENİŞİ.....57
2. GELENEĞE KARŞI YENİ AYDIN TİPİ.....74
3. YENİLEŞMENİN GÜNDELİK HAYAT İÇİNDE TOPLUMSALLAŞTIRILMASI.....91

III. BÖLÜM: CUMHURİYET SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA SÜREKLİLİK VE KOPUŞ.....103

1. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNUN KURUMLAŞMASI: ÖDENEKLİ TİYATROLAR.....104
2. YENİ TARİH GÖRÜŞÜ VE TARİHİ OYUNLARDA DEĞİŞİM.....113
3. TÜRK TİYATROSUNDA YENİ AYDIN TİPİ.....125
4. YENİ GÜNDELİK HAYATIN AİLE ÇERÇEVESİNDE OYUNLAŞTIRILMASI.....134

SONUÇ.....146
KAYNAKÇA.....153
EK: YENİLEŞME DÖNEMİ TÜRK TİYATRO MİMARİSİ.....165

GİRİŞ

Bu çalışmada "Türk Tiyatrosunda Yenileşme ve Toplumsal Konular" ele alınacaktır. Çalışmamızın amacı, Yenileşmenin Türk tiyatrosu üzerindeki etkilerini ortaya koymak ve yarattığı değişimin sebep ve sonuçlarını sosyolojik açıdan değerlendirmeye çalışmaktır. Türk tiyatrosunda yenileşme döneminde ortaya çıkan bu değişiklikleri, tarihsel dönem ve siyaset değişikliği çerçevesinde ortaya koyarak temellendirmeye çalışacağız.

Çalışmamızda üzerinde belli değerlendirmeler yapacağımız alan olan tiyatro, yenileşme sonrası eski sanat biçimlerinin ortadan kalktığı alanlardan biri olması ve bu yeni dönemde eskisinden farklı bir bilinç aktarım aracı haline getirilmiş olması dolayısıyla önemlidir. Ayrıca bilimsel düzeyde formüle edilemeyen kimi konu ve sorunların bile sanatın ve tiyatronun biçimsel özelliklerinin vermiş olduğu imkanlarla billurlaşabilmesi, Türkiye'deki yenileşme ile ilgili değerlendirmelerimizde bize büyük bir kolaylık sağlayacaktır.

Türk tiyatrosunda yenileşme ile birlikte belli görüşlerin aktarılması gündeme gelmiştir. Bizim varsayımımıza göre Türk tiyatrosunda yenileşme, yeni bir toplum kimliği oluşturmanın ve onu biçimlendirmenin aracı olarak ortaya çıkmasına rağmen başarısız kalmıştır. Türk tiyatrosu ne Batılı ne de Doğulu bir kimliğin sözcüsü olamamıştır. Tiyatro belli bir bilinci oluşturma ve yaygınlaştırma çabasıdır. Ancak bu çaba, yenileşme döneminde Osmanlı'da belli bir seçkin yönetici kesimle sınırlı kalmış, Cumhuriyet Türkiyesi'nde ise topluma belli bir kimlik verme çabasına dönüşmüş fakat başarısız bir girişim olarak kalmıştır. Bu anlamda Türkiye'de tiyatrodaki yenileşme hareketi belli bir bilinci aktarma ve oluşturma çabasında başarısız olmuştur. Bu yüzden biz bu çalışmamızda Osmanlı dönemi Türk tiyatrosunda yenileşme ve yeni konuları ele alarak Cumhuriyet sonrasındaki süreklilik ve kopuşla beraber bu varsayımımızı temellendirmeye çalıştık.

Türk tiyatrosu yenileşme döneminden itibaren hem edebi açıdan hem de fiziksel şartları açısından geleneksel tarzının tamamen dışında, Batılı tarzdaki tiyatroyu kendine örnek alan taklitçi bir yapıya dönüşecektir. Türk tiyatrosunun geçirdiği bu değişim, yenileşme döneminde belirlenen Batıcılaşma siyaseti

çerçevesinde, devlet eliyle gerçekleştirilecektir. Bu bakımdan da çalışmamızda, Batılı tarzdaki yeni tiyatronun Batı ile kurulan hangi temaslarla ve ne şekilde vücuda getirilmeye çalışıldığını göstermeye çalışacağımız ilk bölüm "Osmanlı Dönemi Türk Tiyatrosunda Yenileşme" başlığını taşımaktadır. Yenileşme döneminin belirlenen yeni siyasetinin ve yaşam tarzının belli çevrelere aktarılması gerekliliği tiyatroya da bir misyon yükleyecektir. Dönemin tiyatro oyunlarını değerlendirerek ortaya koymaya çalışacağımız bu durum, ikinci bölümde "Yenileşmenin Tiyatro ile Toplumsallaştırılması" başlığı altında incelenecektir. Çalışmamızın üçüncü bölümünü teşkil eden "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Süreklilik ve Kopuş" adlı kısımda ise bu dönemde de devam eden Batıcılaşma çabasının ve Cumhuriyetle beraber ortaya çıkan geçmişe sırt çevirme anlayışının Türk tiyatrosuna nasıl yansıdığı ele alınacaktır.

Tiyatro, sadece 'oyun metinleri'nden ibaret olmayışı, belli bir bilinç biçimini, bir düşünceyi vermesi, toplumla ilişkisi, belli bir 'piyasası' olması, faaliyette bulunduğu özel bir mekanı olması, oyun yazarlarının kişisel özellikleri gibi birçok ilişkiyi kapsayan yönüyle sosyolojinin konusudur. Sosyoloji incelemesini oyun metinlerinden yola çıkarak yapacaktır, fakat ortaya çıkacak ilişkiler bahsettiğimiz gibi çok yönlü olacaktır. Bütün bu konular sosyolojiyi ilgilendirecek, belli gerçeklere ulaşmada malzeme sadece metinler olmayacaktır. Sosyolojinin asıl ilgisini çeken ifade edilen bu ilişkiler olacaktır. Elbette bu durum oyun metinlerinin küçümsenmesi anlamına gelmez. Zira bu ilişkileri başlatacak olan oyun metinleridir. Fakat sosyolojik bir değerlendirmede sadece metin yeterli değildir. Çalışmamızda da bunlar gözetilecek, metinler aracılığıyla metnin uzandığı toplumsal ilişkiler ortaya konulacak ve bunlar üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır. Sanat sosyolojisinin de varlık alanı bu ilişkiler üzerine kurulmuştur. Mesele sadece oyunun okunması ve yorumlanması değil, aynı zamanda tiyatro aracılığıyla oluşturulmak istenen ilişkiler ve toplum bilincidir.

Tiyatro metinlerine, oyun yada konu merkezli yaklaşımlar olduğu gibi başka biçimlerde de yaklaşmak mümkündür. Bizim yaklaşım biçimimiz de, tiyatroyu tiyatro yapan metin, metnin yazıldığı dönem, seyirci, yapımcı, oyuncu, oyunun

oynandığı mekan gibi bütün unsurları ele alan, bunların bütünlüğünü inceleyip değerlendiren bir yaklaşım biçimi olacaktır. Bu tür bir yaklaşım biçimi, ele aldığımız konuyu zenginleştirecek, anlam ve önemini bütünlük içinde kavramamıza izin verecektir. Bundan gözetilen amaç da tiyatronun aracı olduğu ilişkilerden yola çıkarak toplumsal olanı açıklamaktır. Sosyoloji toplumsal ilişkilerle sanatın oluşturduğu ilişkiler arasında bağlantılar kurarak, hem bu ilişkileri değerlendirecek hem de yeniden oluşup biçimlenmelerinde etkili olacaktır.

Toplumsal ilişkiler, belli toplum olaylarıyla ve dünya görüşüyle bağlantılıdır. Sanat eserlerinin ortaya çıkış koşulları da bunlarla ilişki içinde olacaktır. Bu nedenle sanat eserleri kullanılarak belli toplumsal dönüşümlerle de bağlantı kurulabilecek ya da dönemlere dair tasniflerde bulunulabilecektir. Tiyatro metniyle toplum arasında iki yönlü, birbirlerini karşılıklı olarak oluşturup biçimlendiren bir ilişki vardır. Bu yüzden tiyatro eserinden yola çıkılarak, eserin hangi dönemde yazıldığı, hangi konularla ilişkili olduğu ya da yeni dönemlerin biçimlenmesinde nasıl etkili olduğu da görülebilir. Tiyatro metinleri hem belli koşullara göre biçimlenir, hem de bu koşulları aşma çabası olarak önem kazanır. Bu bakımdan da bu oyunlar ve oyunların oluşturduğu ilişkiler aracılığıyla başka konuları da sorgulama ve açıklama imkanına ulaşmak mümkündür. Bu ilişkiler sosyoloji için sadece malzeme değildir. Bunlar aynı zamanda sosyolojiye kendi görüşlerini sınama imkanı da verir. Sosyoloji bunu tiyatronun kendisinden yola çıkarak yapmaktadır. Biz bu çalışmada tiyatro konusundaki değerlendirmelerimizi toplum ilişkileri ve koşulları çerçevesinde ortaya koymaya çalıştık.

Sosyolojinin konu aldığı sanat eserlerinin –burada tiyatro oyunlarının- belli özellikleri vardır. Bu özellikler sosyolojik değerlendirmeler yapabilmek için belli imkanlar verdiği gibi, içlerindeki toplumsal bilgi açıkça kendini göstermediği için zorluklar da çıkarabilmektedir. Öncelikle tiyatro, kurmacaya dayalıdır. Tiyatrodaki gerçeklik kurmaca gerçekliktir. Tiyatro kimi zaman ideali verdiği gibi, kimi zaman da vasatı ve ideal tipleri aşma imkanını verir. Öne çıkan tiyatro oyunları, bu vasatı ya mükemmelleştiren yada onun dışındaki gerçekliğe işaret eden oyunlar olarak önem kazanacaktır. Tiyatro oyunları aracılığıyla dönemin değer yargılarını anlamak ya da

bu yargılardaki değişim ve tartışmaları, yeni bilgilere ulaşma çabalarını görmek mümkün olacaktır. Oyunların toplumsal ilişkiler açısından bilgi kaynağı olması da bu anlamda geçerlilik kazanacaktır. Genel olarak sanat eserleri belli süreçleri, dönemleri, olaylarla ve ortamla ilişkileri çok yönlü bir şekilde verir. Çünkü eserler bağlı oldukları koşullarla karşılıklı bir ilişki içindedirler. Tiyatro metinleri de aynı şekilde bütün bu ilişkileri zenginlikleri ve sınırlılıkları ile tanıma imkanını sağlar. Bu bakımdan da oyunlarda sunulan görüşlerin hayali yada gerçekçi olması önemli olmaktan çıkar. Oyun metinleri sınırlı bir gerçekliğin ifadesi olsalar da onlar aracılığıyla bu sınırlılığın aşılması ve sorunun anlaşılması mümkündür. Tiyatro oyunları bizim yaklaşımımıza bağlı olarak bize farklı bilgiler sağlayabilecektir. Oyunlardan edineceğimiz bilgiler gerçeği anlamamıza, tartışmamıza yardımcı olacaktır. Yenileşme dönemi Türk tiyatrosunda toplum bilinci / kimliği oluşturmada ve buna aracılık etmede başarısızlık söz konusu olmuş olsa da bu başarısızlığın açıklanması gereklidir.

Tiyatro oyunlarının değerlendirilmesinde ortaya çıkan bir sorun da ‘yaratıcılık’tır. Bu yaratıcılığın kullanımı hem yazara hem de döneme göre değişiklik gösteren bir durumdur. Oyunlarda, yazar da oyuncular da belli bir yorumu, dönemin ruhunu bir özet gibi yansıtacaklardır. Yazar ve oyuncu da yukarıda bahsettiğimiz, tiyatronun çok yönlü ilişkileri içinde yer alan unsurlar olarak sosyolojinin değerlendirmelerinde kullanacağı malzemelerden olacaklardır. Çünkü bütün bunların hepsi toplumsal ilişkilerle bağlantılıdır. Oyunlar tarihsel olaylardan yola çıkmış olsalar bile, günümüzle ilişkileri bakımından taşıdıkları anlam nedeniyle önemli olacaklardır. Bu yüzden eski dönemlerdeki oyunlar bile hala oynanıp büyük bir ilgiyle seyredilebilmektedir. Hatta devlet de günümüzle bağlantı kurdukları için, bu oyunları destekleyerek geçmişin birikimine veya seçilen değerlere sahip çıkabilmektedir.

Sosyolojinin konusu olarak sanat ve edebiyatın Türkiye’de özel bir durumu vardır. Türkiye’de sosyolojinin temel konularından birisi yenileşmedir. Türkiye 200 yıldır yenileşmeye çabalamaktadır. Bu konu siyasi, hukuki, askeri çeşitli düzeylerde incelenebilir. Fakat Türkiye’de yenileşme en çok sanat ve edebiyat çerçevesinde ele

alınmış bu dünyada izlenmiştir. Genelde 'Türk Modernleşmesi', şekillenmesinde oynadığı önemli rol dolayısıyla sanat-edebiyat aracılığıyla incelenmiştir. Sanat ve edebiyatın, bu süreci en iyi ifade eden alanlar olmalarının yanı sıra, 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. Ayrıca sanatın, çelişki ve sorunları ifade etmede belli imkanlar sunması açısından da üstünlükleri vardır. Bu yönüyle de Ziya Gökalp'ten Niyazi Berkes'e, Behice Boran'dan Şerif Mardin'e kadar birçok sosyolog, yenileşme konusunu sanat ve edebiyattan yola çıkarak ele almıştır.

Türk sosyolojinin Türk tiyatrosuyla ilişkisi Ziya Gökalp'ten bu yana sürekli bir şekilde devam etmiştir. Elbette Batı sosyolojisinde de böyle bir ilgi vardır, fakat bu ilginin Türkiye'deki özellikleri farklıdır. Bütün bunlardan dolayı da tiyatro, sosyolojinin kendi bilim kimliğinden temel konusu olan yenileşmeye kadar pek çok konuda bize belli değerlendirmeler yapma imkanı verir. Böylece tiyatro metinleri, birer belge olmalarının ötesinde belli olayları, toplumsal konuları kavramamıza ve tartışmamıza da olanak sağlar. Sanat sosyolojisinin bu konuyu ele alış nedeni de budur. Yenileşme hareketini ve ortaya çıkardığı konuları, yapılan seçimin yarattığı sorun ve çelişkileri bu metinler aracılığıyla tartışmak mümkün olacaktır. Oyunların yanlışlığı, doğruluğu, kurmaca oluşu değil, dönemi, önemsenen konuları tanıtması önemli olacaktır.

Tiyatronun belli konuları toplumsallaştırması önemli bir işlevini oluşturmaktadır. Tiyatro, hem belli bir bilinç oluşturma hem de onu yaygınlaştırma özelliğine sahiptir. Ayrıca bu oyunlar bize yaygınlaştırılmak istenen bilincin özelliklerini de tanıma imkanı verir. Tiyatro oyunları en zengin yada en çok önemsenen konuları diğer konulardan ayrıştırıp gündelik yaşantıdan hareketle toplumsallaştırmaktadır. Çünkü tiyatro oyunlarında belli bir yaşam tarzının canlandırılıp tanıtılması, aktarılması diğer alanlara nazaran çok daha kolaydır. Adab-ı muaşeret kuralları, aşklar, ailevi konular, eğitim, çocuk yetiştirme, dönemin sorun ve çelişkileri gibi bir çok konu belli bir görüntü veya pratikle ilişkili olarak kolayca ele

alınabilmektedir. Böylece tiyatro aracılığıyla toplumsallaştırılmak istenen konular da açıkça ortaya çıkmaktadır.

Türkiye'de Batılı tarzdaki tiyatro yeni bir tür şeklinde ortaya çıkmış ve yeni dönemi tanıtma görevini üstlenmiştir. Yeni dönem Türk tiyatrosunda, alaturkalık, sahte Batıcılık, kadının toplumdaki yeri, eski geleneklerin yarattığı umutsuz aşklar, gündelik yaşantıdaki uyumsuzluklar, kahramanlık hikayeleri gibi konularla kendini göstermektedir. Bu bakımdan oyunlarda belli bir yaşam tarzı 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'dan vazgeçilmemesi, Osmanlı'ya eklenmek istenen yeni ilişki ve konuları gösterecektir. Batıcılaşma seçimi ile giderek halka ait olan geleneksel tiyatrodan bir kopuş söz konusu olacak, halkın kendi kültüründen beslenen geleneksel tiyatro zeminini kaybedecektir. 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.

Yenileşme döneminde Batılı tarzdaki tiyatro sadece biçim açısından değil, getirdiği görüşler açısından da geleneksel halk tiyatrosuna yabancıdır. İlk kurulan tiyatro topluluklarını azınlıkların oluşturması bunun bir kanıtıdır. Bu dönemde sarayın dışında da bir tiyatro hayatı söz konusu olacaktır. Fakat bu bir ikilik yaratmayacak, bugünki özel tiyatroların ve devlet tiyatrolarının birbirlerine paralel bir çizgide ilerlemesi gibi, özel tiyatrolar ile saray tiyatrosu arasında da paralellik söz konusu olacaktır. Başlangıçta tiyatro oyunlarında bir dünya görüşü değil, belli bir yaşam tarzı aktarılmaya çalışılmıştır. Ancak aktarılan yaşam tarzının biçimsel, yapay, sahte ve yüzeysel olması yeni tiyatro tarzının kurumsallaştırılmasında bazı sıkıntılara neden olacaktır. Yenileşmenin devam ettiği Cumhuriyet döneminde ise

toplumun değiştirilmesi gündeme geldiğinden bu kurumsallaştırma üzerinde daha fazka durulacaktır.

Türk tiyatrosunun geleneksel yapısından tamamen farklı, Batılı tarzda bir şekle büründüğü yenileşme dönemi, getirdiği yeni siyaset biçimi dolayısıyla tiyatroya belli bir görev yüklemiştir. Çünkü genel olarak bir bilinçlenme biçimi olan tiyatronun, dönemin siyasetine dair belli bir bilincin oluşturulması ve aktarılmasında önemli bir rol oynayacağı düşünülmüş, amaçlanan, yaşam biçimiyle ilgili belirli bilgileri doğrudan aktarmak olduğundan tiyatroya büyük önem verilmiştir. Bu nedenle de yenileşme dönemini konu edinen bu çalışmamızda tiyatro, diğer sanat biçimlerinden ayrılacaktır. Türk sosyolojisinin temel konusu yenileşmedir. Ve bu yenileşme içinde konu ve sorunlar sosyolojinin temel uğraşıdır. Biz de bu çalışmada Türk Tiyatrosu'nda yenileşme ve toplumsal konuları ele alarak geçerli sonuçlara ulaşmayı amaçlıyoruz.

I. BÖLÜM:
OSMANLI DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA YENİLEŞME

1- BATI TİYATROSU İLE İLK TEMASLAR VE BATILI TARZDA İLK TİYATROLAR

'Osmanlı Dönemi Türk Tiyatrosunda Yenileşme' yi ele aldığımız bu bölümde öncelikle Batı tiyatrosu ile yapılan ilk temasları ortaya koymaya çalışacağız. Çünkü Türk tiyatrosu, belli bir halk tiyatrosu geleneğine sahip olmakla beraber, XIX. yüzyılda devlet düzeyinde beliren yeni anlayış ile Batı tiyatrosunun ülkeye getirilmesi sonucunda yeni bir döneme girecektir. Bu bakımdan da ülkemizdeki Batı tiyatrosu ile ilk temasların serüveni, bize yeni tiyatro anlayışının biçimlenmesinin de belli özelliklerini verecektir.

Gerçekte Osmanlı, Batı ile eskiden beri belli bir ilişki içinde olmuştur. Fakat bu ilişki karşılıklı olarak iki tarafın da birbirini tanımaya çalışması dolayısıyla ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan da Osmanlı'nın Batı tiyatrosunu bilmediğinden bahsetmek mümkün değildir. Osmanlı, Batı tiyatrosunu bilmekle beraber bu tiyatronun örneklerinin ülkede uygulanmasına gerek duymamıştır. Osmanlı'da Batı tiyatrosu ile ilgili belli tanımlamaları, belli bilgileri dönemin sefaretnamelerinden izlemek mümkündür. Batı yaşayışı ve tiyatrosu, XVIII. yüzyılda, Osmanlı tarafından çeşitli dönemlerde padişah adına gönderilen elçilerin, gidiş yollarında ve gittikleri yerlerde gördüklerini yazdıkları eserler olan sefaretnameler aracılığıyla tanınmaya başlanmıştır. Osmanlı'nın XVIII. yüzyıldan önce Batı'da elçi bulundurmak gibi bir düşüncesi olmamıştır. XVIII. yüzyılda ise Osmanlı geleneksel siyasetten kopmadan Batı siyasetiyle bir başka yönden ilgilenmeye başlayacaktır. Osmanlı'nın Batı'ya karşı başlayan bu yeni ilgisinin nedeni, Batı'yı daha yakından tanımaktır. Bu ilgi, Osmanlı'nın Batılı bir siyaset benimsemesi anlamında olmayacak, sadece Batı'yı tanımak, Batılı'nın gündelik yaşamını görmek, bilmek amacıyla ortaya çıkacaktır. Bu tanıma çabası, öncelikle Kanuni döneminden itibaren kendisi ile belli bir ilişki geliştirilmiş olan Fransa'ya karşı olacaktır. Çünkü Fransa'da da XVIII. yüzyıl başlarından itibaren, Osmanlı'ya karşı bir ilgi vardır.[1] Bu dönemde başlayan

[1] Ertan Eğribel, **Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri**, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1994, s.190-191

'Türkeri' modası çerçevesinde, Fransız evlerinde, Osmanlı yaşam tarzını yansıtan odalar dekore edilecek, Osmanlı giyim kuşamı moda olacaktır. Bu yüzyılda Batı'ya, özellikle Fransa'ya gönderilen Osmanlı elçilerinin sefaretnamelerine bakıldığında, Fransa'nın Osmanlı yaşamına olan ilgisine benzer şekilde, Batı yaşamına dair gözlemlenen her şeyin kaydedildiği, çevredeki havuz fıskiyelerinden, ileri gelenlerin günlük hayatta yaptıkları gezi ve sanatsal faaliyetlere kadar her ayrıntının anlatıldığı görülecektir. Elçiler, bütün bu ayrıntıları sefaretnamelerle aktararak Batı'yı, Batılı yaşam tarzını, Osmanlı'ya tanıtmaya çalışmışlardır. Batı'nın gündelik yaşamına dair aktarılan bu bilgiler içinde 'Opera' da, ileri gelenlerin gittikleri bir sanat olayı olarak sefaretnamelerde anlatılmıştır. Fakat bu sanat dalı, sadece bir 'bilgi' olarak bu eserlerde yer alacaktır. Osmanlı'nın Batı'ya karşı geçmiş dönemlerde de var olan ilgisi, bu dönemde Batı'yı daha iyi tanıma çabasına dönüşecektir. İşte bu bilgi aktarımını sağlayacak olan sefaretnameler aracılığıyla Osmanlı Batılı dram sanatı kollarından da ilk olarak 'Opera' ile tanışacaktır.

XVIII. yüzyılın ilk sefaretnamelerinden biri Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in sefaretnamesidir. Yirmisekiz Çelebi Mehmet daha önce Pasarofça Anlaşması'nı yapan Osmanlı heyetinde ikinci murahhas sıfatıyla bulunmuş olduğundan III. Ahmet tarafından 1719 yılında Fransa'ya gönderilmiştir. Kültürel ilişkiler kurmak amacıyla gönderilmiş gibi görünen Çelebi'nin asıl görevi siyasidir. Çünkü Osmanlı, Avusturya'ya karşı Fransa ve İspanya ile ittifak kurmak amacındadır. Fransa'ya gitmek üzere elçi görevlendirmesinin asıl nedeni de budur. Fakat Fransızlar'ın Doğu'da, 'yerinden' bazı ticari çıkarlar sağlama yolundaki aşırı istekleri, elçinin eli boş dönmesine neden olacaktır.[2] Sefaretnamenin çoğu yerinde de göze çarpacağı gibi bu dönemde sadece Osmanlı'nın Batı'ya karşı ilgisi söz konusu değildir. Batılı ülkelerin de Doğu ile bağlantı kurmak için hala önemli bir konumu olan Osmanlı ile ilişki içinde olma istekleri vardır. Bu bakımdan Osmanlı'nın Batı'ya olan ilgisi kadar, Batı'nın da Osmanlı'ya karşı ilgi ve merakı söz konusudur. Öyle ki Fransız mareşalinin bir Osmanlı elçisi görme merakını nasıl dindirdiğini Yirmisekiz Çelebi şöyle anlatmaktadır: "*Sonradan öğrendiğimize göre Mareşal, hayatında hiç Osmanlı*

[2] Faik Reşit Unat, **Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri**, Ankara, Tarih Kurumu Yayınları, 1968, s.56

görmemiş, bunun için ısrarla bizi görmek istiyormuş; fakat bizim eve gelmeye gönlü razı olmamış; 'Davet etsek elçi de bana gelmez, peki bu adamı görmenin yolu nedir?' diye etrafındakilere sorunca son çare olarak kale gezintisini düşünmüşler. Bize kaleyi ısrarla gezdirmek istemelerinin sırrı buymuş."[3] Yine Çelebi'nin sefaretnamesine göre, kentin ileri gelenlerinin kızları ve eşleri de elçilerden garip isteklerde bulunmuşlar, onları yemek yerken veya namaz kılarken seyretmek istemişlerdir. Elçi ve beraberindekiler ise bu istekleri tuhaf karşılamakla beraber onlara karşı hoşgörüyü de elden bırakmamışlardır. Bahsettiğimiz ilgi sadece üst düzey yetkililerle sınırlı kalmamıştır. Doğu'yu sadece anlatılan hikayelerden bilen Batılı halk da oradan gelen bu kimselerin neye benzediklerini, alay halinde önlerinden geçerken, birbirlerini ezercesine ve bütün sokakları doldurarak izlemeye çalışmışlardır.[4]

Yirmisekiz Çelebi Mehmet sefaretnamesinde, Paris'te karşılaştığı Opera sanatını Paris şehrine has bir sanat olayı olarak tasvir etmiştir. "*Paris şehrine mahsus bir oyun var imiş. Opâre derler imiş. Acaip san'atler gösterirmiş. Ol şehre mahsus imiş. Şehrin kibarları varırlar, Vasi dahi ekseriya varır, Kral bile ara sıra gelir imiş*."[5] Çelebi sefaretnamesinde, kral tarafından davet edildiği opera gösterisinde, eserin kendinden çok, oynanışındaki ihtişamla, seyretmeye gelenlerin gösterişli giyim kuşamıyla, seyircilerin oturma düzeniyle ve operanın adab-ı muaşeret kurallarıyla alakadar olmuştur. "*Bir gün bizi Vasi Merşal davet eyledi. Anı seyre gidecek olduk. Vasinin sarayına bitişik bir yere vardık. Ol saray mahsus Opâre için yapılmış. Rütbesine göre herkesin mahsus oturacak yerleri var. Bizi Kralın oturduğu yere götürdüler. Kırmızı kadife ile döşenmiş idi. Vasi Merşal dahi gelmiş, yerinde otururdu. Her taraf erkek ve kadın ile baştan başa dolmuş idi. Ve yüzden fazla çeşitli saz hazır idi. Akşama bir saat var idi. Her tarafı kapalı olmakla bir kaç yüz balmumu ve billur avizelerle hesapsız mumlar yanmış idi. Ol mahal ziyade tekellüflü yapılmış olup cümle trabzanları ve direkleri ve dört yanı ve tavanı halkâri olup ve gelen*

[3] **Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi**, Yay. Haz.: Abdullah Uçman, İstanbul, Tercüman Yayınları, 1985, s.32
[4] **a. g. e**, s. 41-42
[5] **Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi**, Sadeleştiren: Şevket Rado, İstanbul, Tarih Mecmuası Yayınları, 1970, s.51

kadınlar ipekli kumaşlara ve cevahirlere garkolmuş bulunup mumların alevinden öyle bir şaşırtıcı parlaklık meydana gelmiş ki tâbir olunamaz."[6] Çelebi eserinde, saray operasında seyrettiği oyunların konularından yok denecek kadar az bahsetmiştir. Çünkü oyunların konuları yabancı ya da ilginç değildir. İlginç, farklı olan oyunların oynanış şekli, oyunlarda kullanılan teknik ile yaratılan ortamdır. "*Bizim olduğumuz mecliste bir padişah var imiş. Bir başka padişahın kızına aşık olup istemiş. Amma kızı dahi bir başka padişahın oğluna aşık imiş. Meselâ padişah kızın bahçesine varacak oldu. Önümüzdeki saray bir anda kaybolup yerinde bir bahçe zuhur etti ki limon ve turunç ağaçlarıyle dolu idi. Ve bir vakit oldu ki, dua için kiliseye varacak oldu. Ol bahçe yerinde gerçekten bir büyük kilise peydâ oldu. Aralarını soğutmak ve ayırmak için sihirbaza müracaat iktiza edüp türlü türlü sihirler gösterüp ateş oyunları ettiler. Ve atlu ve piyade ile cenkler gösterdiler; gökten bulut ile âdemler inüp ve yerden âdemler uçurdular. Sözün kısası, ol kadar şaşılacak şey gösterdiler ki, tâbiri kabil değildir. Gök gürlemeleri ve şimşekler gösterdiler.*"[7] (Bkz. Resim 1, s.166) Bütün bu bilgiler, gelecek dönemde Osmanlı'da oluşturulacak tiyatro binaları ve sanat yaşamı için örnek teşkil edecektir. Çelebi'den sonra, 1748'de Avusturya (Nemçe) hükümdarı VI. Şarl'ın ölümü üzerine tahta geçen Mari Terez'in isteği doğrultusunda kurulan ilişki bağlamında Beç şehrine gönderilen Mustafa Hatti adındaki elçi de, Çelebi'ye benzer şekilde sefaretnamesinde, burada götürüldüğü operadan ve opera temsillerinin nizamından ayrıntılı bir şekilde bahsetmiştir. "*Gerek kral gerek kraliçenin başvekile ve diğer devlet adamlarına elçi efendi bizim misafirimiz ve Osmanlı Devletinin elçisidir, kendisine riayet ve ikramda kusur etmeyiniz diye daima tembih ettiklerini tercümanları tekrar ederlerdi; hattâ opera ve komedya denilen oyunları ve mükellef dört beş kat oyun yerleri bulunduğunu, cumadan başka her gün ikindiden sonra kendilerine mahsus yerlerde oturup seyrettiklerini, Nemçenin nazlı genç kızlarının ve temiz ve güzel yüzlü genç erkeklerinin özel kıyafetlerle bazen raksettiklerini, bazan garip san'atlar gözterdiklerini, İskendername ve aşka dair hikayelerle insanın sabr-ü sükununu yakıp kavuran oyunları olduğunu, bizim için de orada bir kaç oda ayırdıklarını kral tarafından haber vermişler ve davet etmişlerdi. Tarafımızdan rağbet olunmadığı için*

[6] **a. g. e.**, s.51
[7] **a. g. e.**, s.52

gücendiklerini söylemeleri üzerine davetlerini kabul edip gittik. Bize ayırdıkları odalardan kralın odası görülüyordu. Oyun yeri olan gayet geniş bir mahalde yukarıda yazdığımız şekilde sanatlarını icra ediyorlardı. "[8] Mustafa Hatti Efendi'ye Viyana'da bulunduğu süre boyunca her türlü ikramda bulunulmuş, kendisine, davet edildiği opera ve komedya oyunlarında özel yerler ayrılmıştır. İmparator, operaya geldiğinde Türk elçisine özel ilgi göstermiş ve aynı zamanda şair olan Hatti'nin bu meziyetini öğrenince kendisinin bir eserini istemiştir.[9] XIX. yüzyılda Osmanlı'da oluşturulacak Batılı tiyatro yaşamına katkı sağlayacak bir diğer sefaretname de, 1757 yılında III. Mustafa'nın tahta çıkışını haber vermek üzere gönderilen, Ahmet Resmî adındaki elçinin sefaretnamesidir. Çünkü Ahmet Resmî sefaretnamesinde Avusturya operasından, tiyatrosundan ve bunların Batılı'nın günlük yaşamındaki yerlerinden bütün ayrıntıları ile bahsetmiştir. "*Komedya dedikleri hayalhanelerine*[*] *kral ve kraliçeye varıncaya kadar küçük büyük herkesin toplanması, şehirlerinin ehemmiyetli sayılan işlerindendir... Şimâl ve cenup taraflarında mükellef sarayları ve bahçeleri vardır. Zenginler ve ileri gelenler, mevsiminde bu bahçelerde gezerler. Ahalinin ileri gelenleri her gün öğleye kadar uyur; ikindiye doğru yemek yedikten sonra arabalara binerler, seyir yerlerine giderler, akşama kadar dolaşırlar; güneş battıktan sonra kale içindeki Opera ve Komedya denilen hayalhanede hazır olurlar. Saat üçte hayalhaneden çıkarlar; kapıları önünde büyük fenerler, herkesin elinde balmumları yandığı halde misafirliğe, sohbete giderler. Gece yemeğine oturup sabaha kadar birbirlerinin evlerinde ve sokaklarda dolaşırlar.*"[10] Ahmet Resmî daha sonra, Bâb-ı âlî'de Rusya ve Prusya'nın aralarının iyileşmesinin yarattığı endişe ile, işin iç yüzünü öğrenmek üzere ve Frederik tarafından Osmanlı'ya gönderilen elçi Rexin'e karşılık, 1757'de Viyana'ya elçi olarak gönderilmiş sonra da Berlin'e memur edilmiştir. Lehistan'dan geçerken buraya Osmanlı himayesi hakkında teminat vermesi ve Berlin'de Frederik tarafından herhangi bir ittifak teklifinin tekrarı söz konusu olduğunda saraya haber ulaştırması için kendisine talimat verilmiştir.[11] Yani

[8] Mustafa Hatti, **Sefaretname**, Yazma, Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Kütüphanesi, Aktaran Ahmet Refik Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1959, s.11

[9] Unat, **Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri**, s.95

[*] Osmanlı dönemindeki Karagöz oyununa hayal oyunu, oynatıldığı yere de hayalhane deniliyordu.

[10] Ahmet Resmi, **Sefaretname**, İstanbul, Matba-i Ebüzziya, 1304, Aktaran Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, s. 12

[11] Unat, **Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri**, s. 112

dönemin bu sefiri, Berlin'e tamamen siyasi bir amaçla gitmiştir. Fakat onun sefaretnamesinde anlattığı, Batılı yaşama dair ayrıntılar ve Berlin'de seyrettiği operayı tasvir edişi XIX. yüzyılda Osmanlı tiyatrosu açısından çok değerli bilgiler arasında sayılacaktır.

XVIII. yüzyılda Batılı ülkelere gönderilmiş olan bir diğer elçi Mustafa Rasih'tir. Rasih, 1792'de Rusya ile imzalanan 'Yaş' anlaşmasında yer alan bir maddedeki iki tarafın iyi niyetinin göstergesi olarak birbirine elçiler göndermesi gerekliliği dolayısıyla, III. Selim tarafından Petersburg'a gönderilmiştir. Rasih'in bir diğer görevi de yine aynı anlaşma gereğince, muharebe sırasında Ruslara esir düşen, ad ve dinleri değiştirilerek Ruslaştırılmak istenen esirleri kurtarıp memlekete iadelerini sağlamaktır. Fakat elçi bu görevinde başarı elde edememiştir.[12] Elçinin sefaretnamesinde ise tüm bu siyasi görevlerinden çok oradaki günlük yaşam tarzına dair ayrıntıların yer aldığı görülecektir. Sefaretnamesinde Rus Operası hakkında geniş bilgi veren Rasih, seyrettiği şeyi 'herkesçe bilinen hayal oyununun cisimlendirilmişi' olarak tasvir etmektedir. "*Hristiyan milletleri memleketlerinde komedya denilen toplantı yerlerinin esası, geniş bir camekan hamam gibi tavanı yüksek bir binadır. Yarısı oyunculara öteki yarısı çalgıcılara ve seyircilere ayrılmıştır. Oyunculara ait bölüğün iki zira'lık kısmı yukarıdan tahta ile örtülmüştür, tavan bir çok perdelerle ışıklandırılmıştır, üç köşesi yine türlü türlü perdeler ve çeşitli resimlerle süslenmiştir. Bir çok küçük odacıklarda saklanmış süslü elbiseler giymiş oyuncular yani vakit vakit ondan otuza kadar hazır cevap kadınlar, güldürücü ve taklit edici kısımdan üslupları ve elbiseleri birbirinden farklı, zamanına göre on kişi, yahut daha fazla erkek vardır. Bunlar tarif ettiğimiz hususi yerin üstüne gelip birer ikişer birbirleriyle konuşurlar. Söyleştikleri şey güya geçmiş zamandasevişmiş kimselerin halleridir. Bazan neşeli sözlerle rakslar ve oyunlar gösterirler. Yani bunlar herkesçe bilinen hayal oyununun cisimlendirilişidir.*"[13] Sefaretnamede yazarın Batılı tarzdaki tiyatroda en çok etkilendiği yenilik, ortaoyununda epik yapısı dolayısıyla bulunmayan, teknik araçlarla yaratılmış büyülü ortamdır. "*Her*

[12] **a. g. e.**, s. 166
[13] Rasih, **Sefaretname**, Yazma, Milli Kütüphane-Ali Emiri Kitapları, Aktaran Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, s. 14

gösterdikleri faslın sonunda tavana asılı parlak ve aydınlık ve üstünde resimler bulunan perdeler değişir. Bunların kiminde çimenlik şeklinde kırlar görülür. Perdenin arkasında ilaçlar yakarak gök gürültüsü gibi gürültüler, yıldırım ve şimşek gibi ışıklar gösterirler. Oyun oynanan yerin döşemesi de sanatlıdır, bunlar bazen boşaltılır ve bir taraftan bir tarafa, denizde yüzüyormuş gibi kayıklar geçer. İçlerinde oyuncular vardır. Bazan satıcılar esnaf oyun yerinde hünerlerini gösterirler, onlar da kendi kılıkları ile oynayarak geçip giderler."[14] Mustafa Rasih eserinde operanın teknik elemanlarını ve yerlerini açıkladığı gibi Batıdaki tiyatro binalarının seyirci koltuk düzenini ve oyunların halkın sınıflı yapısı çerçevesinde değişen ücret tarifelerini de ayrıntılı bir şekilde vermiştir. "*Oyun yerinin seyircilerden ayrıldığı yer çalgıcılara mahsustur ve otuz kadar çalgıcı vardır; bunların her biri başka bir saz çalarak frenk makamlarında terennümlerde bulunurlar. Binanın seyircilere mahsus kısmı dört tabakadır, üst tabaka baştan başa oturulacak bir yerdir. Aşağı tabaka, hususi kapıları olan birbirinden bölünmüş ayrı ayrı oturma yerleridir. En üst tabaka seyircileri, toplantı günü orada ikişer ruble verip otururlar. Aşağı tabaka odaları kadın ve erkek rütbe ve mevki sahiplerine ve ileri gelenelere senelik ağır ücretlerle verilmiştir. En aşağıda olan yere de aralıklarla tahta sıralar konulmuştur, aşağı takım ahali her toplantı günü için birer ruble verip otururlar. Bu düzene göre bu binayı idare eden kimsenin yıllık topladığı gelir oyuncuların ve çalgıcıların ücretlerini ve başka lüzumu olan şeylerin masraflarını tamamiyle ödeyebileceğinde şüphe yokken beylikten de yılda şu kadar bin ruble verilir diye anlattılar. Bu nevi oyun binalarından Petersburgda iki tane, şehir denilen livâ merkezlerinde birer tane yaptırılmış olduğu geçtiğimiz yerlerde görülerek, başka şehirler için de işitilerek öğrenildi.* "[15]

XIX. yüzyıl öncesinde Batı'ya yollanan elçiler, Osmanlı'nın askeri ilişkiler kurma isteği ve Batılı devletleri tanıma çabası ile görev başına getirileceklerdir. 1796'da III. Selim'in Ahmet Azmi adındaki elçiyi Berlin'e göndermesinin sebebi ise, Osmanlı'nın, kendisiyle harb halinde olan Rus kuvvetlerini dağıtmak üzere Prusya ile bir ittifak kurmak istemesidir. Fakat Azmi, Prusya'yı harbe sokmak konusunda

[14] **a. g. e.**, s.14
[15] **a. g. e.**, s.14

muvaffak olamamıştır.[16] Henüz Batılı hayatı Osmanlı kadrolarına tanıtmak gibi bir misyonu olmayan Ahmet Azmi için, daha önce de Berlin'e gittiğinde gördüğünden, artık opera ve tiyatro yeni bir şey değildir. Bu yüzden Azmi, gezisi ile ilgili yazdığı sefaretnamede sadece eğlendirilmek amacıyla buralara davet edildiklerinden bahsederek geçmektedir.

III. Selim döneminde, Rusya üzerine yürümek için Doğu ülkelerinden yardım almaya karar veren Fransız İmparatoru Bonapart, Bâb-ı âlî'den elçi gönderilmesini istemiştir. Osmanlı ise, önce görüşmenin İstanbul'da yapılmasını istemiş olmasına rağmen, İran elçisinin de yola çıkmış olduğunu öğrenerek buna razı olmuş ve elçi olarak Seyyid Emin Vahid'i yollamıştır. Fakat Napoleon sadece Çar'a göz dağı vermek adına bu ittifak görünümünü verdiği ve aslında barış yapmaya karar verdiği için Osmanlı elçisi bir sonuç alamamıştır.[17] Seyyid Emin Vahîd yazdığı sefaretnamede, geçtiği Viyana, Karakovi, Varşova şehirlerindeki saray, okul, kışla gibi binaların yanında komedyalardan da bahsetmekte, bunların oyun yerleri olduğunu söylemeye artık gerek duymamaktadır. Çünkü Osmanlı'da artık kelimenin ne anlama geldiği –tabi sefaretnameleri okuyan aydınlarca- açıkça bilinmektedir.[18]

III. Selim'in ülke dışına gönderdiği elçiler, sefaretnamelerinde, opera ve tiyatro ile ilgili bilgileri iletirken, 1797'de bir opera heyeti Topkapı Sarayında padişahın karşısında temsil vermiştir ve bu temsil ülkedeki ilk opera temsili sayılmaktadır. Olayı aktaran, Şark eğlencelerine alışkın olan ve yabancı dil bilmeyen padişahın sır katibi ise bu temsilden hoşlanmamıştır.[19]

Osmanlı'nın çeşitli dönemlerinde padişah adına ülke dışına gönderilmiş bu elçilerin yazdıkları sefaretnameler, Osmanlı'ya Batı alemi ile ilgili oldukça geniş bilgi ve fikir veren eserler olmuşlardır. Batı dram sanatı ve özellikle de opera ile ilgili ilk bilgiler de bu sefaretnameler sayesinde elde edilmiştir. XVIII. yüzyıldan itibaren yabancı ülkelere giden Türk elçileri, ülkeye döndüklerinde yazdıkları seyahat

[16] Unat, **Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri**, s. 149-150
[17] **a. g. e.**, s. 201
[18] Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, s. 15
[19] **a. g. e.**, s. 15-16

hatıralarında, Batı dünyasını anlatmaya çalışırken opera hakkında da bilgiler vermişlerdir. Bu sefaretnamelere bakıldığında, yazarların ilgisinin oynananan oyunların konularından ziyade tiyatro binasına ve seyirciye yönelik olduğu da gözden kaçırılmaması gereken bir konudur.[20] Çünkü elçiler için farklı olan, eserlerin konuları değil, tiyatronun Batıdaki oynanış ve izleniş şeklidir. Yani önemli olan şekil ve Batılı yaşam tarzına dair verdiği ip uçlarıdır. "*Kral sarayında, Divanhane tarafında böyle cemiyet için mahsus bir rakıshane yapmışlar. Evvelinkinden büyük ve gayet tekellüflüdür. Divarı somaki mermerden, yaldızlar içinde acaip tavirler ile süslü. Tavanına varıncaya dek dört kat localar yapılmış, Jengârî mermerden trabzanları ile gayet hoş bir mahaldi. Vardığımızda kibar karıların çoğu altınlar içinde ve ziynete bulanmış mücevher elbiseler ile gelmişler, her biri bir locada oturmuşlar idi.*"[21] Sefaretnameler aracılığıyla elde edilen bu bilgilerin ışığında operanın ne olduğu dönemin aydınlarınca az çok öğrenilmiştir. Fakat bu sefaretnameler ve içerdikleri Batı ile Batı'lı dram sanatları ile ilgili bilgiler, ancak XIX. yüzyıl ile birlikte, dönemin yeni siyaseti gereğince önem kazanmaya başlayacaktır. XIX. yüzyılda Avrupa'dan getirilen yabancı opera gruplarına, Beyoğlu'nda sirk gösterileri için önceden yaptırılmış binalarda ve padişahların saraylarında temsiller verdirilecektir.

Devlet adamlarınca Batılı bir siyaset izlenmesi gerektiği yolundaki kararın verilmesi ile XVIII. yüzyıldaki Batı'yı tanıma girişimleri, XIX. yüzyılda yerini Batı'daki kimi gelişmelerin ülkede uygulanması çalışmalarına bırakacaktır. Bu dönemde devletin ordu düzeninde yaptığı değişikliklerle başlayan; Batı ile ilişkilerde gerekli yabancı dili öğretecek ve aradaki diplomasiyi geliştirecek kurum (Tercüme Odaları-1833) ve elçiliklerden, yetiştirilmeye çalışılan yeni kadrolar için açılan, Batı'nın tekniğini, düşünüşünü öğretecek Tıphane ve Cerrahhane (1827), Harbiye (1837), Öğretmen Okulu (1847), Darulfünun (1850), Mülkiye Mektebi (1858) gibi yeni okullara, yayınlana çeşitli gazete, dergi ve kitaplardan, yepyeni mekanlarda gösterimde bulunan tiyatro, opera gibi Batılı tarzdaki sanatlara kadar bir dizi yenilik söz konusu olacaktır. Devletin yeni siyaseti çerçevesinde ortaya çıkan bu yenilikler tepeden inme

[20] Baki Asiltürk, **Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2000, s.322
[21] **Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi,** s.53

olacak, hiçbir geleneği olmadığı için de yüzeysel kalacaktır. Zira, Osmanlı devleti tarafından bu yeniliklerin, toplumu Batı örneğine uygun olarak yeniden düzenlemesi isteği söz konusu değildir. Bütün çaba, Devlet'in Batıcılaştırılmasına yöneliktir. Zaten Osmanlı, Batı dünyası için öneminin Doğu'daki yerinden ileri geldiğini iyi bilmektedir. Gerekli olan, Batı içindeki devletlerden biri ile yapılabilecek işbirliğine Osmanlı devletinin yönetici kadrolarının hazır olmasıdır.[22]

Osmanlı döneminde Batılı tarzdaki dram sanatlarının ülkeye girişi birden olmamıştır. Öncesinde Batılı tarzdaki yeni ordu ile beraber Batı müziğinin ülkeye girmesi gerekli olmuştur. Osmanlı elçileri tarafından, Batı'da yükselişe geçtiği dönemde seyredildiği için tanınan ilk Batılı dram sanatı operanın ülkeye getirilmesi isteği, öncelikle operanın başlıca aracı olan Batı müziğinin getirilmesini gerekli kılmıştır. Çünkü operalar, koro, solocular ve orkestra ile sahneye konan müzikli bir sanat dalıdır. Batı müziği operanın başlıca elemanıdır. Bu bakımdan operanın ülkeye getirilmesi demek, öncelikle Batı müziğinin getirilmesi ve öğretilmesi demektir. Ayrıca Batı müziği Batılı tarzda yenilenen ordu için de önem arzetmiştir. 1826 yılında Yeniçeri Ordusu kaldırılıp yerine Batı örneğine uygun ordunun kurulmasıyla, bu ordu için mehter takımından farklı yeni bir müzik grubu gerekli olmuştur. III. Selim'in kurduğu Nizam-ı Cedid bölüklerinin talimli yürüyüşlerine mehter takımının eski heybetiyle ayak uyduramayacağı çabuk anlaşılmıştır. Şimdi ise yeniçeri ordusunun yerine geçecek ordu için tam bir bando kurulması gerekmiştir. Bir anda Batılı tarzda bir bando ekibinin yetiştirilmesine imkan bulunamayacağı için merkezi bir ocakla, bir nevi 'Müzika Mektebi' kurmakla işe başlanması gerekli görülmüştür. Böylece eski Enderun musiki teşkilatının yeni bir kolu meydana gelmiştir.[23] II. Mahmut döneminde kurulan bu bandonun, saray gençlerinden oluşturulmasına karar verilmiştir. Bu yüzden bu gençlerin Batı müziğini öğrenmesi gerekli olmuştur. Batı müziğinin Batılı'nın kendisinden öğrenilmesi gerektiği düşünülerek, Nizam-ı Cedid'in boru takımında görev alarak, Batı müziğiyle daha önce meşgul olmuş olan, süvari borazanı Vaybelim Ahmet Ağa ile trampetçi Ahmet Usta yanında, Giuseppe

[22] Baykan Sezer, "Türk Sosyologları ve Eserleri I", **Sosyoloji Dergisi**, 3.Dizi- 1.Sayı, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1989, s.24-28
[23] Mahmut R. Gazimihal, **Türk Askeri Mızıkaları Tarihi**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955, s.38-41

Donizetti görevlendirilmiştir. 1828'de İstanbul'a gelen Donizetti, Napoli'den getirttiği enstrümanlarla hemen işe koyulmuştur.[24] Böylece opera ve tiyatro gibi Batılı dram sanatlarının ülkeye getirilişine zemin hazırlayacak Batı müziği, devletin resmi kararı ile ülkeye girmiştir. Yeni dönemin Batıcılaşma siyasetini yürütecek gençlerin, ilk elden sarayda eğitilmesi için devlet diğer alanlarda olduğu gibi, Batılı dram sanatları alanında da öncü konumda yer almıştır. Bu gençlerin Batılı dram sanatları vasıtasıyla Batılı yaşayış tarzını tanımaları için bu sanatlara dair enstrümanlar ilk olarak saraya getirtilmiştir. Bu sayede Sultan Abdülmecit döneminde de görevine devam eden Donizetti, padişah ile konuşarak şehzadelerin ve sultan hanımların piyano dersi almaları için Avrupa'dan yabancı müzisyenler getirmiş ve saraya piyanolar aldırmıştır.[25] Yeni kadrolar için gerekli öğrenciler, sarayda Batılı tarzda eğitimden geçirildikleri gibi, Batılı hayatı yakından tanımaları için Avrupa'ya da gönderilmişlerdir. Saraydaki gençlerin küçükten itibaren Batılı sanatlara aşina olarak büyümesi için saray kadınları da aynı eğitimi görmüş, bu sayede Batı tarafından farklı olarak tanınmak istenen Osmanlı için dışarıya karşı iyi bir görüntü verileceği de düşünülmüştür. Osmanlı'nın kendini Batıya beğendirme yönündeki bu çabalarının belli sonuçlar verdiğini görmek mümkündür. Örneğin 1869'da İstanbul'a gelen Fransız İmparatoriçesi Eugénie-Marie de Montijo de Guzman, saray bandosunun çaldığı Faust operası karşısında 'Ben Fransızım, eseri tanırım; fakat bu kadar latif bir eda ile çalınması beni şaşırttı.' diyerek seyrettiği gösteri karşısındaki hayaranlığını dile getirecektir.[26] Böylece Osmanlı yöneticileri de derslerini iyi öğrendikleri için sevineceklerdir.

Osmanlı'da, dram sanatları alanındaki yenileşme, devlet öncülüğünde gerçekleşmiştir. Tüm yenilikler dönemin devlet adamlarınca ülkeye getirtilmiştir. Abdülmecit'in Donizetti'den, bandonun yanı sıra saray gençlerinden mürekkep bir orkestra ve koro kurmasını istemesi de bu durumu gösteren emarelerden biridir. Padişahın isteği üzerine, Donizetti, bu yöndeki çalışmalarına başlamıştır. Elbette padişahın aklında olan, sarayda müzikli sahne eserlerinin gösterilebilmesini

[24] Ahmet Refik Sevengil, **Saray Tiyatrosu**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1962, s.3-5
[25] **a. g. e.**, s.13
[26] Gazimihal, **Türk Askeri Mızıkaları Tarihi**, s.80

sağlamaktır. Bu amaçla başlanan çalışmalar da zamanla meyvelerini vermiş ve temsiller Donizetti'nin önceden düşündüğü gibi okul operetleri ile sınırlı kalmamış bazı operalar da oynanmıştır.[27] XIX. yüzyılda Osmanlı'da, Batılı bir sanat dalı olan operanın ülkeye sokulması, devlet yönetimince belli bir siyaseti yürütmek çerçevesinde gerçekleşmiştir. Çıkış noktası da yeni siyaseti yürütecek askeri ve yönetici kadroların yetiştirilmesidir. Bu siyasi amaç, konu sanat olsa dahi kendini kolayca belli etmektedir. Donizetti'nin kurduğu Muzika-yı Hümayun mensuplarının, kendisi de dahil olmak üzere askeri rütbelerle çalışmış olmaları bunun sarih bir örneğidir. Osmanlı'nın Batıcılaşma politikası bizzat devletin başlattığı ve çeşitli alanlarda da yürüttüğü bir politika olduğu için sanat alanında da aynı siyasetin, devlet eliyle yapılmış yeniliklerin izlerini görmek zor değildir. Bu yenilikler içinde Batılı sahne sanatlarındaki ilk denemeler opera alanında olmuştur.

Henüz Tanzimat Fermanı ilan edilip Batı'ya yönelik yeni siyaset belirlenmeden önce II. Mahmut'un saltanatının son zamanlarında Beyoğlu'nda Avrupa eğlenceleri yayılmaya başlamıştır. İstanbul'da oturan Fransız ailelerinin evlerinde veya Avrupa Kolonisi'nin kendi salonlarında Fransız repertuarından dram ve komediler temsil edilmeye, Osmanlı'nın yüksek devlet adamları, paşalar, Beyoğlu'nun yüksek sosyetesi de bu temsillerde davetli olarak bulunmaya başlamıştır. "*III. Selim zamanında gittikçe artan Avrupa ile temaslarımız, II. Mahmut devrinde daha da fazlalaştığı gibi ülkeye gelen birçok yabancı da burada yerleşerek çeşitli ticaret işlerine girmek imkanını da bulmuşlardır. Bunlar arasında sanat ve hüner ticareti de vardır. Eskiden beri yabancılar, Beyoğlu'nda yerleşmişlerdir. Beyoğlu'nda yabancı devletlerin elçilik binaları ile beraber yabancılar için yeni kiliseler, büyük otel ve lokantalar, evler, eğlence yerleri ve bu arada tiyatro binaları yapılmıştır.*"[28] M. Giustiniani adındaki bir Venedikli ise Beyoğlu'nda yaptırdığı tiyatro binası ile özel sahneleri büyük bir umumi sahneye çevirmiştir (1838). Bina Beyoğlu'nda, İtalyan üslubunda, büyük, süslü ve Batı'daki gibi oturma yerlerinin alt ve üst tabaka için olmak üzere ikiye ayrıldığı, dolayısıyla da farklı fiyatlardan satıldığı bir tiyatro olarak inşa edilmiş, buraya da Fransız Tiyatrosu denilmiştir.

[27] Sevengil, **Saray Tiyatrosu**, s.16-17
[28] Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, s.17

Yabancı elçiler ve Bâb-ı âlî (Osmanlı hükümeti) bu tiyatroyu korumuşlardır. Fransız komedi ve opera grupları bu tiyatro için özel olarak getirtilmiştir. İtalyan Operaları oynayan Naum Tiyatrosu'nun temsilleri ise ancak Tanzimat'ın ilanından sonra görülecektir.[29]

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 mekan olan Beyoğlu'nda, birbiri ardına tiyatrolar kurulmuş, saray gençlerinin, öğrencilerin buralara gitmeleri özendirilmiştir. Dilimizde bir Türk sanatkar tarafından yazılan ilk sahne eseri olan, *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî*'nin yazarı Hayrullah Efendi de, Beyoğlu'nda İtalyan tiyatro gruplarının temsiller verdiği tiyatro ile karşı karşıya olan Tıbbiye Mektebi'nde öğrencilik yapmıştır. Bu örnek de gösteriyor ki, devletin saray dışındaki tiyatroları da desteklemedeki amacı başarıya ulaşmıştır. Beyoğlundaki bu tiyatrolarda devletçe desteklenen isimlerden ilki, Tütüncüoğlu Mihail Naum olmuştur. Arap asıllı Hristiyan bir aileden gelen Mihail Naum, ilk tiyatro çalışmalarını, ondan evvel ülkeye getirilen yabancı tiyatro gruplarından, Bosko tiyatrosunun kurduğu, Beyoğlu'ndaki binada başlatmıştır (1844). Bosko tiyatrosu ise Tanzimat döneminin Türk diline tercüme edilen ve basılan ilk dramatik eseri olan *Belisario* operasının oynandığı tiyatro olmuştur (1842). Eserin bestecisi Osmanlı sarayında görev yapan Donizetti'nin kardeşi Gaetano Donizetti'dir. Naum Tiyatrosunda, kendisinin getirttiği İtalyan sanatçılarca oynanan ilk opera eseri de yine Gaetano Donizetti'nin *Lucrezia Borgia* adlı operasıdır. Naum, satın aldığı bina 1846'da çıkan Beyoğlu yangınında yanınca yeni bir tiyatro binası yaptırmak için Osmanlı hükümetinden, yabancı devlet elçiliklerinden de yardım geleceğini söyleyerek para talep etmiştir. Hükümet, Avrupa ülkelerinin vazgeçilmez eğlence merkezlerinden olduklarını bildikleri bu opera ve tiyatro binalarının bizde de bulunmasının Avrupalıların ve

[29] **a. g. e.**, s.16-17

dilekçede yardım edecekleri söylenen yabancı elçiliklerin hoşuna gideceğini düşünerek bu talebi kabul etmiştir. Padişah Abdülmecit, Tanzimat Fermanın'nın mimarı ve Batılılaşma siyasetinin en önemli isimlerinden biri olan Reşit Paşa'ya da danışarak dilekçeyi onaylamıştır. Naum, yaptırmak istediği, padişaha ait ayrı bir locanın da yer alacağı binanın planını da bu dilekçesine eklemiştir. İsteği kabul edilince, bu plan doğrultusunda, her tarafı işlenmiş, meşhur müzisyenlerin resimleri tavanın çeşitli yerlerine asılmış, Batı'daki benzerleri gibi büyük bir kristal avize ile aydınlatılmış, ikinci katı localarla çevrelenmiş, Padişah locası altın saçaklı kırmızı kadife perdelerle süslenmiş yeni tiyatro binası inşa edilmiştir. Yeni bina 1848'de 'Macbeth' operası ile temsillere başlamıştır.[30] (Bkz. Resim 4, s. 168)

Devlet, tiyatronun ülkede gelişip yerleşmesi için girişimde bulunanları desteklediği gibi kendisi de bunu engelleyeceğini düşündüğü her olayın önüne geçmeye çalışmıştır. Özellikle tiyatro mevsiminin başladığı dönemlerde, her hangi bir tatsızlığı, kargaşayı önlemek için çeşitli önlemlere başvurmuştur. Örneğin, hariciye nezaretinden İstanbul'daki yabancı elçiliklere gönderilen tezkere ile; tiyatronun eğlence yeri olduğu ve dirlik düzen içinde olması gerektiği, bunun için de seyircileri rahatsız edecek herhangi bir şeyin olmaması için kendi devletlerinin tebaasından olanlara gerekli tembihlerin yapılması gerektiği belirtilmişti.[31] Devletin ileri gelenlerinin ülkedeki tiyatro temsillerine Batı'dan gelen devlet adamlarını da davet ettikleri düşünülürse, Batı ile ilişki kurmanın bir yolu olarak düşünülen tiyatroda neden bu önlemlerin alındığını anlamak mümkündür.

XIX. yüzyılda Batılılaşma ve yenileşme hamlesinde olan Osmanlı, Batılı sanatçılar için kazanç getiren yerler arasına girmiş, İstanbul yeni bir sanat muhiti haline gelmiş, bu bakımdan buraya büyük ilgi gösteren dünyaca ünlü Batılı sanatçılar, saray ve Beyoğlu tiyatrolarında devamlı gösterilerde bulunmuşlardır.[32] Bu müzisyenlerin bir çoğu da (Liszt, Henri Vieuxtemps ve Luigi Arditi gibi bir çok müzisyen) Osmanlı'da bulundukları dönemin padişahları için marşlar

[30] **a. g. e.**, s. 28-29
[31] **a. g. e.**, s.34
[32] Sevengil, **Saray Tiyatrosu**, s.131

bestelemişlerdir. Bu padişahlardan biri olan Abdülmecit de yenileşme siyasetine bağlı olarak küçük yaştan Batılı sanatlara tanıdık yetiştirilen diğer hükümdarlar gibi sarayda Donizetti'nin parçalarıyla büyümüştür. Bu bakımdan da hükümdarlığı sırasında Batılılaşma siyaseti açısından büyük bir önem ihtiva eden opera ve tiyatroya her türlü desteğini vermiştir. Öyle ki, Dolmabahçe Sarayı yapılırken sarayın yanına devlet eliyle yapılan ilk tiyatro binasını inşa ettirmiştir (1859). Böylece Osmanlı sarayında da Batılı hükümdarların saraylarındaki gibi özel bir tiyatro hazır bulunacaktır. (Bkz. Resim 3, s.167) Bu tiyatronun açılışından birkaç ay sonra *İllustration* adlı Fransız dergisindeki, Türk sarayı tiyatrosunun Versaille Sarayı tiyatrosu ile boy ölçüşecek kadar güzel olduğu yolundaki yazı da hükümetin amacına ulaştığının bir işareti olacaktır.[33] Belki de örnek alınan Yirmisekiz Çelebi'nin Fransa sefaretnemesinde yer alan şu anekdottur: "*Atları bağladıkları yeri bile o güne kadar görmediğimiz bir şekilde, kârgir ve kubbeli kemerlerle yapmışlar. Ahırdaki bu göz kamaştırıcı durumu görünce kendimi tutamamış ve 'Bu ahır için bu kadar masrafa ne lüzum vardı?' diye sormuştum. Bana 'Ahırımız mahsus öyle yapılmıştır. Fransa Kralının ahırı Kayzer'in sarayından daha güzeldir, denilmesi için böyle masrafa girilmiştir.'dediler.*"[34] Artık Batılılar neredeyse "Osmanlı'nın saray tiyatrosu Fransa'nınkinden daha güzel!" diyebileceklerdir. Dolmabahçe Tiyatrosu'nun inşası, İstanbul'daki tiyatro adamlarının bu sahada çalışmaları için cesaretlendirilmeleri görevini de üstlenmesi açısından çok önemli olmuştur.[35]

Abdülmecit döneminde, saraydaki yenilik hareketlerinden biri de erkeklerden oluşan orkestranın yanı sıra, kızlardan bir bale ve bu bale için orkestra grubunun kurulmasıdır. Bu bale grubunun müzisyenlerini yine Donizetti idaresindeki müzisyenler yetiştirmiş, saraydaki dans dersleriyle ise ayrı hocalar ilgilenmiştir. Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarındaki selamlığa doğru alt kat, müzika sınıfının çalışma yeri olarak ayrılmıştır.[36] Böylece öğrencilerin diledikleri gibi çalışabilecekleri, kendilerini Batı sanatları konusunda istedikleri kadar geliştirebilecekleri tüm her şeyden uzak bir mekanları olmuştur. Saraydaki küçük

[33] **a. g. e.**, s.20
[34] **Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi**,İstanbul, s.71
[35] Ahmet Refik Sevengil, **Tanzimat Tiyatrosu**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1968, s.4
[36] Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, s.60

kızların da burada bulundurularak daha o yaştan Batı müziğine kulak dolgunluğu edinmelerine, yani çekirdekten yetişmelerine uğraşılmıştır. Bazı şenliklerde kızlardan oluşan bale grubu da dans gösterilerini sunabilmişler, sultan düğünlerinde opera parçaları çalıp, bazı Avrupa dansları sergilemiş ve pantomimalar oynamışlardır.[37] Abdülmecit'in isteği üzerine, saray orkestrası ve oyuncuları artık küçük de olsa bazı operaları oynamaya başlamışlardır. Dönemin devlet adamları, Avrupalıların tiyatro sanatını sevdiklerini, bu yüzden Osmanlıda da bu sanatın teşvik edilmesi zaruretinin doğduğunu, Avrupa şehirlerindeki gibi tiyatrolara ve sanatçılara devletin yardım etmesi gerektiğini düşünmüşler, böylece ilişkiye geçilmek istenen Avrupa ülkelerine Batılılaşmak istenildiğini de göstermiş olacaklarına inanmışlardır. Bu bağlamda Abdülmecit'in yaptırdığı saray tiyatrosunda yabancı sanatkarlar, Beyoğlu'na gelen opera grupları sık sık temsiller vermişlerdir. Sarayın müzika heyeti de bu oyunların orkestraları olarak görev yapmışlardır. Bu durum Donizetti'nin saraya aldırdığı sanatkarlardan biri olan Guatelli ismindeki İtalyan müzisyenin zamanında gerçekleşmiştir.[38] Tanzimat Döneminde, Türk diline tercüme edilen ve basılan ilk dramatik eser bir opera olmuş, dilimizde bir Türk sanatkar tarafından yazılan ilk sahne eseri bir opera livresi olarak oluşturulmuştur. XIX. yüzyılda, İstanbul'da, devlet eliyle yaptırılmış olan ilk tiyatro binasındaki çalışmalara bir opera temsili ile başlanmıştır. Beyoğlu'nda, halk karşısında, 1840'dan 1870'e kadar devamlı ve düzenli olarak opera temsilleri verilmiştir. Bu sırada bazen yabancı dilde müziksiz tiyatro eserleri temsil edilmiş olmakla beraber, 'Opera' daima hakim durumda kalmıştır.[39] Batılı dram sanatları, yenileşme döneminde Osmanlı'ya ilk olarak opera sanatı ile girmiştir. Batılı dram sanatları içinde ilk olarak operanın seçilmiş olmasının nedeni, operanın, güdülen yeni siyaset gereği askeri alanda yapılmış değişikliklerle beraber getirilmiş olmasıdır. Fakat Batılı dram sanatları içinde geleneksel Osmanlı tiyatrosuna, dolayısıyla da Osmanlı halkına en yabancı olan, oysa kendi bölgesinde seyirci kitlesini daha çok orta sınıf halkın oluşturduğu opera sanatının seçilmiş olması, Osmanlı yöneticilerinin, halkı bu yeni siyaset çerçevesinde şekillendirmek niyetinde olmadıklarının en önemli göstergelerinden biridir. Bu durum, Batı ile

[37] **a. g. e.**, s.60-61
[38] **a. g. e.**, s.63
[39] **a. g. e.**, s.1

yakınlık kurmak yolunda operadan baleye, pandomimden tiyatroya kadar tüm Batılı dram sanatlarının yeni dönem için yetiştirilecek kadroları eğitmek amacıyla gerekli görüldüğü ve yalnız onlar arasında yayılmaya çalışıldığını açıkça göstermektedir.

Bu dönemde yeniliklerin merkezi ve aynı zamanda da destekçisi olan sarayın, Beyoğlu ve Gedikpaşa tiyatroları gibi özel tiyatrolara olan yardımları da her zaman sürmüştür. Beyoğlu'ndaki başlıca tiyatrolardan Naum tiyatrosuna seyirci sıkıntısı çekmeye başladığı için devlet tarafından yapılan ihsanlar buna iyi bir örnektir. Beyoğlu'nda tiyatro oynatarak müşterilerin bölünmesine neden olan başka kişiler de ortaya çıkınca, Naum 1852 yılında İstanbul'da oyun oynatma izninin yalnız kendine verilmesi yolunda hükümetten yardım istemiştir. Bu istek, tiyatronun saray dışında da gelişmesini isteyen dönemin hükümetince uygun görülmüş ve Naum'a on yıllık tiyatro oynatma imtiyazı verilmiştir. Bu on yılın sonrasında ise Naum'un isteği üzerine tekrar beş yıllık bir imtiyaz verilmiştir. 1863'de askeri kadrolara çok önem veren Abdülaziz döneminde subay ve erlerin, Naum tiyatrosuna yarım ücretle girmeleri kabul edilmiştir.[40] Böylece devlet, yeni siyaset çerçevesinde yetiştirilen askeri kadroların Batılı yaşam tarzını görmeleri için, tiyatrolara yönlendirilmelerine de ön ayak olmuştur. Tiyatronun yerleşmesinde çabuklaştırıcı bir etki yaratacağı düşünülerek, daha sonra Güllü Agop'un imtiyaz isteği 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. Ayrıca bir çok tiyatronun birden geliştirilmesi yerine bir tekinin geliştirilmesi de daha rahat sağlanabilecektir. Beş yıl sonunda, daha çok yabancı grupları getirten Naum'un üçüncü imtiyaz isteği geri çevrilmiştir. O döneme kadar Naum tiyatrosu, ülkenin aydınlarına Batılı anlamda nasıl tiyatro oyunu yazılacağını, oyunun sahne üzerinde nasıl sergileneceğini tanıtmada önemli bir görev üstlenmiştir. Fakat artık Batılı dram sanatları hakkında az çok bir fikir edinmiş olan yazarların Türk dilinde tiyatro oyunu yazmaları gerekli olmuştur. Batılı tiyatro sanatını ayakta tutacak seyirci kitlesinin arttırılması için de, ülke vatandaşlarının çoğunluğunu temsil eden Türklerin tiyatro oyunlarına çekilmesi ihtiyacı, telif yada

[40] **a. g. e.**, s.35-37

tercüme Türkçe oyunları gerektirmiştir. Bu bakımdan da sahnesinde yirmi beş yıl boyunca opera gruplarına yer vermiş olan Naum tiyatrosunun, 1870 yılındaki Beyoğlu yangınında tekrar yandığında, yenisinin yapılmasına yardım edilmemiştir. Çünkü bu dönemde yeni imtiyaz sahibi olan Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu da önem arz etmeye başlamıştır. Yandığı tarihe kadar Naum tiyatrosu, Batı'dan gelecek devlet adamlarına yabancı oyun ve opera temsillerinin seyrettirileceği en doğru yer olduğundan, tamamen boşlanmamıştır. Örneğin 1868'de Padişah Abdülaziz'in bakanlardan ve elçilerden bazılarını yanına alarak opera izlemeye tiyatroya geldiği ve Naum'a 'ihsanda bulunup' döndüğü bilinmektedir.[41] Nitekim 1869 Nisanında Osmanlı padişahı Abdülaziz'i ziyarete gelen İngiltere veliahtı Prince de Galles ve karısı şerefine Naum tiyatrosunda opera temsili verilmesi için, kontratlarının sona ermesi yüzünden İstanbul'dan ayrılmak üzere olan yabancı oyuncular hükümet tarafından bir süre daha kalmaya ikna edilmiştir. Yine aynı yıl Eylül ayında Fransız İmparatoriçesi Eugénie'nin Osmanlı padişahını ziyarete gelecek olması nedeniyle Naum'un opera sanatçılarını her zamankinden daha önce getirmesi için gerekli masrafların karşılanması söz konusu olmuştur. İmparatoriçe tiyatroya gitmemiştir, fakat ondan hemen sonra ülkeye gelen Avusturya İmparatoru Farnçois Josef Charles Naum'un tiyatrosunda o geceki temsili seyretmiştir. Bu dönemde Naum Tiyatrosundaki padişah locası, yabancı devletlerin kral ve kraliçelerini ağırlayacak şekilde genişletilmiştir.[42] Batılı devletlere karşı Osmanlı'nın onlar gibi olmaya başladığı görüntüsü, en çok hükümdarları ve elçileri ülkedeki opera ve tiyatro temsillerine davet ederek verilmeye çalışılmıştır.

Beyoğlu'ndaki tiyatro gösterileri devam ederken saraydaki tiyatro çalışmaları da durmamıştır. Abdülmecit'ten sonra tahta geçen Abdülaziz döneminde, önceki dönemde eski önemlerini yitiren, Avrupa eğlencelerinin yanında sönük bir şekilde devam eden alaturka müzik, cambazlar, cüceler, kol oyunu, orta oyunu, mukallitlik tekrar padişah önünde rağbet kazanmıştır. Fakat Guatelli de yine Batı müziğini Sultan hanımlarına ve şehzadelere öğretmeye devam etmiş, askeri bando eskisi gibi içinden yetişmiş Türk kumandanların idaresinde törenlerde çalmayı sürdürmüştür.

[41] **a. g. e.**, s.40
[42] **a. g. e.**, s.41-42

Abdülaziz'in Batılı eğlencelerden hoşlanmadığı için Batılı tiyatroya da önem vermediği söylenmekle beraber, Dolmabahçe saray tiyatrosunda sarayın müzik grubunun dramatik temsiller vermeye başladığı dönemin Abdülaziz dönemi olduğu unutulmamalıdır.[43] Ayrıca Abdülaziz'in Beyoğlu tiyatrolarına, İtalyanca opera temsillerine de gittiği ve 1867 yılında Batılı ülkeleri ziyaret eden ilk Osmanlı padişahı olarak, Fransa'da Paris, İngiltere'de Londra, Avusturya'da ise Viyana operalarında temsiller izlediği bilinmektedir.[44] Bütün bunların yanı sıra Abdülaziz yanan Dolmabahçe sarayı tiyatrosunun yerine yenisini yaptırmamış olmakla beraber, saray bahçelerinde ve sarayın herhangi bir salonunda portatif olarak kurdurduğu sahnelerde Türk sanatçılarından, çoğu müzikli pandomimalar olan dramatik temsilleri izlemekten her zaman zevk almıştır. Özellikle Avrupa seyahatinde Viyana'da kendisine izlettirilen, Osmanlı'nın Viyana kapılarından çekilişini anlatan pandomim gösterisine karşılık, Viyana'nın kuşatılmasına dair bir pandomim hazırlatmış, bu gösteriyi de büyük bir keyifle izlemiştir.[45] Abdülaziz döneminde ekonomik kısıtlamalar oldukları söylenerek kızlardan oluşan dans ve orkestra kaldırılmış, erkek orkestrası da ihmal edilmiş ve opera çalışmaları tamamen durmuştur.[46] Fakat padişah 1867'deki Avrupa seyahatinden dönünce bando gibi orkestraya da önem vermeye başlamış, Guatelli'yi tekrar bu iş için görevlendirmiştir. Ayrıca Abdülaziz döneminde de hanedan mensuplarının saraydaki yabancı hocalardan Batı müziği ile ilgili ders almaları ve piyano ve diğer enstrümanları çalmayı öğrenmeleri de devam etmiştir.[47]

Abdülaziz'in yerine 1876 yılında başa geçirilen V. Murat Fransızcayı, Abdülmecit'e de ders vermiş, lise ve yüksek öğrenimini Fransa'da yapmış Ethem Paşa'dan öğrenmiş, sonra Gardet ismindeki bir yabancıdan da aldığı derslerle dilini iyice pekiştirmiştir. Abdülmecit hükümdarlığı sırasında oğullarına Batı müziğini yabancı hocalar tutarak öğretmiş, böylece V. Murat da küçükten itibaren kulağı Batı

[43] Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1972, s.64
[44] Sevengil, **Saray Tiyatrosu**, s.60
[45] Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, s.64-65
[46] Sevengil, **Saray Tiyatrosu**, s.49
[47] **a. g. e.**, s. 63-64

müziği ile dolu olarak büyümüştür.[48] Abdülaziz'in gittiği opera ve tiyatro temsillerine veliaht olarak o da götürülmüştür. Yine Şehzade Abdülhamit ile birlikte o da Abdülaziz'in Avrupa seyahatinde bulunmuştur. V. Murat, başta Namık Kemal olmak üzere meşrutiyetçilerce, geleceğin meşrutiyeti getirecek padişahı olarak görülmüş, fakat yalnızca üç ay süren padişahlığının üçüncü gününde akli dengesini yitirdiği gerekçesiyle tahttan indirilmiş, üç ay sonra kardeşi II. Abdülhamit tahta geçirilmiştir.

II. Abdülhamit de Batılı sanatlara ilgi göstermiş, piyano ve saz çalmayı öğrenmiş ve kendi çocuklarının da öğrenmesine uğraşmıştır. Tiyatro ve opera temsillerine gitmeyi de bir âdet haline getirdiği için Yıldız Sarayı'nda 1889 yılında harem dairesinin altına bir tiyatro binası, haremin bahçesine de yazlık portatif bir tiyatro yaptırmıştır. Yabancı tiyatro ve opera ustaları saraydan hiç eksik edilmemiş, biri vefat ettiğinde veya görevinden ayrıldığında, saraydaki eğitimin sürekliliği için hemen bir diğeri getirtilmiş yada Avrupa'ya yollanan öğrenciler saraya çağrılarak eğitim işi ile görevlendirilmişlerdir. Guatelli, Abdülhamit zamanında da Muzika-yı Hümayun başöğretmeni olarak görevine devam etmiş, yardımcısı klârinet sanatçısı Mehmet Ali Bey bando ile, o ise orkestra ile uğraşmıştır.[49] Guatelli 1899'da ölünce yerine Paris Konservatuarında yetişmiş İspanyol D'Arende Paşa getirilmiştir.[50] Abdülhamit saray orkestrası işine büyük bir önem vermiş, fülütis Safvet Atabinen'i Paris'e göndermiş, dönüşte saray orkestrasını ona emanet etmiştir. Abdülhamit, o dönemde İstanbul'a gelmiş olan Avusturya korosundan çok etkilenmiş ve sarayda da çok sesli bir koro kurulmasını sağlamıştır. Çok uzun ömürlü olmayan bu koro bir rivayete göre, Ahmet Mithat Efendi'nin tercüme ve adapte ettiği Batılı eserleri okumuştur.[51] Abdülhamit döneminde de Batılı bando, orkestra ve operaların yanı sıra geleneksel Türk müziği de yaşamaya devam etmiştir. Özellikle Doğu'dan gelen hükümdar ve elçiler için Batılı tarzdaki dram sanatları yerine bunların devam ettirilmesi gerekli görülmüştür. Örneğin, İran hükümdarı Muzaffer-üd din-Şah İstanbul'a geldiği zaman kendisine saraydaki yada Beyoğlu'ndaki Batılı tiyatro veya

[48] Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, s.85
[49] Sevengil, **Saray Tiyatrosu**, s.102-103
[50] **a. g. e.**, s.103-104
[51] **a. g. e.**, s.105-107

opera eserlerini izletmek yerine, Abdülhamit tarafından sarayın incesaz takımı hazırlanmış, bu takım şahın yemeklerinde İran müziğine ait öğrendikleri havaları çalmışlardır. Romanya kraliçesi Karmen Silva İstanbul'a geldiği zaman da, Batılı devlet adamlarına yapıldığı gibi Naum'daki operalara davet edilmek yerine, kendisine kadınlardan oluşturulmuş saz takımı dinlettirilmiş, kraliçe eski şark kıyafetleri içinde masalsı bir tablo sunan bu ekip karşısında büyülenmiştir. Karmen Silvia daha sonra bu gördüklerini Alman İmparatoriçesi'ne söylemiş, fakat imparator Wilhelm karısıyla beraber İstanbul'a gelip de imparatoriçe bu saz takımını görmek istediğini söyleyince, Abdülhamit kraliçenin gördüğü saz ekibinin dağıldığını kızların evlendiğini yerine de yenilerinin hazırlanmadığını söyleyerek bu isteğini geri çevirmiştir.[52] Görülüyor ki Batılı olmaya çalışan Osmanlı, Doğu ile ilişkilerini de kesmiş değildir. Bilmektedir ki kendisi Batı için, Doğu ile ilişkilerini sürdüğü sürece önemlidir. Bu yüzden de Batılı'ya artık kendisi gibi olduğunu, Doğulu'ya da ondan hiçbir zaman tamamen kopamayacağını ifade ederek yeni siyasetine şekil vermeye çalışmaktadır.

Tanzimat döneminde saray gençlerinin, geleceğin yönetici kadrolarının Batılı dram sanatlarını öğrenmeleri için Abdülhamid zamanında da girişimler sürmüştür. Padişahın yaptırdığı Yıldız sarayının tiyatrosuna Beyoğlu tiyatrolarına Avrupa'dan gelmiş olan opera ve tiyatro grupları çağrılarak burada da temsil vermeleri istenmiştir. Daha sonra Abdülhamit, İtalyan sanatçılardan oluşan devamlı bir opera heyeti kurdurmuştur. Bu grup 1892'den itibaren burada on beş yıl opera ve tiyatro temsilleri vermiştir.[53] Opera heyetinin, koro, aksesuar ve mizansen işlerini ise Muzika-yı Hümayun üstlenmiştir. Böylelikle saray gençlerinin bu gösterilere katılımına ve sanatı uygulamalı olarak öğrenmelerine çalışılmıştır. Ayrıca, aynı amaçla, devamlı opera heyetinin yanı sıra, Beyoğlu'na yeni gelen opera heyetlerinin de saraya davet edilmesine devam edilmiştir.[54] Tüm bu çabaların bir sonucu olarak, II. Abdülhamit döneminde Muzika-yı Hümayun mensuplarından bir grup genç, saraydaki ve Gedikpaşa'daki temsilleri de seyredip kendilerine örnek alarak Türkçe

[52] **a. g. e.**, s.110-111
[53] Sevengil, **Saray Tiyatrosu**, s.122
[54] **a. g. e.**, s.126-129

temsiller hazırlamış, padişahın takdirini kazanan bu gençlerin çalıştırılması için de 1882'de Güllü Agop saraya alınmıştır.[55]

Osmanlı devleti, XIX. yüzyılda, siyasette belli değişikliklere gidince, yaşam tarzında da değişikliklere, yenilemeye gidecektir. Batı ile yakınlık kurma isteği dolayısıyla yapılan bu değişiklikler, belli kesimlere Batılı yaşam tarzını aktarmak gerekliliğini ortaya çıkaracaktır. Bu aktarımı da en rahat şekilde sağlayacak olan Batılı dram sanatlarından opera ve tiyatro olacaktır. İlk opera grup ve sanatkarlarının saraya getirilmiş olması, yakın dönemde yönetici kadrolarda görev alacak saray gençlerinin Batı dillerini, müziğini, opera ve tiyatrosunu Batılı hocalardan öğrenmesi, özellikle askeri kadrolar için yetişecek gençlerin, Batılı tarzdaki tiyatro ve opera ile ilişki içinde olduklarında aydınlarca duyulan sevinç, yeniliklerin, Batılı tarzdaki sanatların, küçük bir kesim arasında yaygınlaştırılması çabalarının örneklerini teşkil edecektir. 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 farklılaşmıştır. Bazı halk kesimlerine de ulaşılması çabasına girişildiğinden, opera yerini giderek tiyatro oyunlarına ve geleneksel tiyatroya benzetilen müzikli oyunlara bırakacaktır.

2- BATILI TARZDAKİ TİYATROLAR İÇİN YENİ SEYİRCİ KİTLESİNİN OLUŞTURULMASI

Buraya kadar Osmanlı'nın ilk kez Batılı dram sanatları ile kurduğu temaslardan bahsettik. Bunlar arasında özellikle operaya öncelik verildiğini, bunun da yine dönemin siyasetinin bir parçası olarak cereyan ettiğini söyledik. Çalışmamızın bu kısmında ise Tanzimattan itibaren ülkeye giren Batılı dram sanatları ve özellikle de tiyatronun ülkede yerleşmesi ve yaşaması için devletin

[55] **a. g. e.**, s.141

öncülüğünde ve cesaretlendirmeleri ile başlatılan girişimler üzerinde durmak istiyoruz. Batılı tarzdaki tiyatronun var olduğu yer de tiyatro binaları olduğundan tiyatro oyunlarının oynandığı bu sahnelerden yola çıkarak söz konusu durumu açıklamaya çalışacağız.

Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra devletin izniyle ülkeye gelen Bosko ismindeki İtalyan bir cambazın tiyatrosu olan 'Bosko Tiyatrosu' halka açık şenliklerde, konak eğlencelerinde gösteriler sunmuş, Abdülmecit'in kız kardeşinin düğün şenliklerinde izleyicilere sunduğu 'Garip Sanatlar' adı ile ilk kez basında adını duyurmuştur. Bosko bu ününden faydalanarak 1840 yılında Padişah Abdülmecit'e bir dilekçe vermiş, Beyoğlu'nda bir 'oyun mahalli' yaptırarak içinde ücretle oyunlar göstermek için resmi izin istemiştir. İzin verildikten sonra Bosko'nun yaptırdığı bu bina Beyoğlu'nun ilk tiyatrolarından biri olarak, kendisinin verdiği 'Tiyatro' ismini almıştır. Bosko ilanında, ilk tiyatro ilanlarının hepsinde olduğu gibi öğretici bilgiler vermiş, oyun seyretmenin usulü ile ilgili açıklamalarda bulunmuştur. İlanda seyircilerin geride bulunanlara engel olacaklarından ayakta durmamaları da rica edilmiştir.[56] Çünkü Osmanlı seyircisi bu 'garip sanatlar' a yabancı, meydanlarda ister ayakta ister oturarak seyrettiği Ortaoyunu ve Karagöz oyunlarına alışkındır. Halkın bu eski düzenini unutması da kolay olmayacak, tiyatro ilanlarında ve gazetelerdeki konuyla ilgili yazılarda seyirci devamlı olarak oyun seyretmenin adabı konusunda uyarılacaktır.

Başlangıçta Bosko'nun hokkabazlık hünerleri gösterdiği bu sahnede yine 1840 yılında Avrupa'dan getirtilmiş sanatkarlar çeşitli tiyatro oyunları oynamaya başlamışlardır. İlk kez pandomimalar oynanmış, sonra yine 1840'da komedi ve vodviller temsil edilmiştir. 1841'de ise Avrupalı sanatkarlar tarafından Bosko'nun tiyatrosunda opera temsili verildiğini dönemin gazetelerinden Ceride-i Havadis'teki bir yazıdan öğrenmekteyiz. Dram sanatının tarihini ve ayrıldığı kolları etraflı olarak ilk tanıtan yazı da bu yazı olmuştur. Dönemin İngiliz yanlısı politika izleyen hükümetini destekleyen Ceride-i Havadis gazetesi, hükümetin yayın aracı olarak

[56] Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, s.19-20

görev yapmış, yürütülen Batıcılaşma hareketini her zaman övmüş, Türkiye'ye gelen yabancılar ve getirdikleri yeniliklerle ilgili yazıları gazeteden hiç eksik etmemiştir.[57]

Bosko tiyatrosunda, Avrupa'dan getirilen grupların verdiği dramatik temsiller 1841 ve 1842 yıllarında da devam etmiştir. İtalyanca oynanan bu eserlerin seyircilerinin çoğu İstanbul'daki yabancılar ve yabancı dil bilen Hıristiyan ve Müslüman yerlilerdir. Fakat yabancı dil bilmeyen Türklerden de gazetede devamlı ilan edilen bu yeni eğlenceyi görmek için tiyatroya gidenler vardır. Nitekim oyunlar bu suretle Türkler arasında da ilgi kazanmaya başlayınca bu temsil mevsiminde oynanmış olan İtalyanca operalardan biri Türk diline çevrilerek kitap halinde basılmış ve satılığa çıkarılmıştır. Bu, daha önce de bahsettiğimiz, dilimize çevrilmiş ilk dramatik eser olma özelliğini taşıyan, Donizetti'nin *Belisario* operasıdır. Türkçe tercümesi 1842 yılında basılmıştır.[58]

Bu dönemde, hem devletin resmi gazetesinde hem de yetiştirdiği Şinasi gibi Batıcı aydınların özel gazetelerinde, devamlı olarak çeşitli yazılarla Batılı tarzdaki tiyatronun nasıl bir şey olduğu öğretilmeye çalışılmış, ülkede yerleşmesine ve şekillenmesine katkı sağlanmaya uğraşılmıştır. Yine bu gazetelerde tiyatroya seyirci toplamak için oyunların geniş özetlerini bulmak mümkündür. Hatta günümüzde, bu özetlerin hikaye türünün gelişmesinde bir aşama bile sayılabileceğinden bahsedilecektir.[59] Basında tiyatroyu tanıtmak için, tiyatronun kısa tarihçesi veya tiyatro türleri hakkında yazılar da çıkmıştır. "*Tiyatro dedikleri yer yuvarlak şekildedir, aşağısı yukarısı bir kaç yüz kişinin ailesiyle beraber oturması için yapılmış odacıklardan ibarettir, üç beş bin adam alır bir yerdir; bir tarafı oyunculara mahsustur, bu kısım her taraftan görülebilsin diye biraz yüksekçe yapılmıştır, buraya oyun başlarken açmak, bitince kapanmak üzere perde asılmıştır. Oyun çeşit çeşittir. (...) Trajedi dedikleri oyunun bütün sözleri manzum olarak söylenilir, nefsin isteklerini ve ihtirasları harekete geçirmeye yardımı olur, hepsinden itibarlı bir oyundur. (...) Komedi deikleri oyun, ahlak hakkındadır, halkı çirkin ve*

[57] **a. g. e.**, s.20-21
[58] **a. g. e.**, s.23
[59] Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1989, s.53

fena huylardan tiksindirecek şekilde tertip olunur. (...) Melodram trajedi ile komedinin birleşmesinden olur; tabiata dehşet verecek tuhaf şeyleri gösterir. (...) Opera tamamıyla namelerle oynanır; bu oyunu oynayan oyuncuların pek iyi musiki bilmeleri lazımdır..."[60] Böylece basın yardımıyla seyirci olabildiğince tiyatro izleyiciliğine alıştırılmaya ve hazırlanmaya çalışılmıştır. Tiyatroya gidecek, onu destekleyip yaşatacak bir seyirci kitlesi gereklidir ve bu kitleyi oluşturmak için tiyatronun her türlü reklamı yapılmış, ilgi çekecek öğeleri öne çıkarılmıştır. Ancak bütün bu çabalara rağmen halk eskisi gibi ortaoyunu-zuhûri ve karagöz seyretmekte, sadece alafranga görünmeye çalışan çok sınırlı bir kesim Beyoğlu'ndaki Batılı tarzdaki tiyatroyu seyre gitmektedir.[61] Seyirciyi Batılı tarzdaki tiyatroya çekmek amacıyla verilen bir diğer ilan Bosko tiyatrosunun Mihail Naum'un eline geçmesi ile ilgilidir. Ceride-i Havadis'te haber olan yazıda Naum'un tiyatroyu yenilemesi övülmüş, Batı'lı devletlerin halkın eğlenme aracı olan bu tiyatroları koruyup desteklediği, mali açıdan yardım ettiği ve bizde de böyle olması gerektiği vurgulanmıştır. "*Avrupa ve Amerika devletlerinin hepsinde ahaliye eğlence olmak üzere tiyatrolar bulunup bunların düzenlenmesine ve masraflarına devletler tarafından çokça yardım edilir. (...) zira böyle şeyleri devletin tebaası dahi yapıp para kazanmalıdır, çünkü böyle böyle giderek çok kimselere istek gelir, türlü türlü sanatlar tutmaya çalışırlar.*"[62]

Dönemin aydınlarınca opera temsilleri yoluyla, benzemek istenilen, örnek alınan, en azından iş birliği yapılmak istenen Batı'nın iyi ve düzenli bir yer olduğu da, oyunların konuları gazetelerde basılarak anlatılmak istenmiştir. 1844 yılında Ceride-i Havadis'te çıkan, Naum'un tiyatrosuna ilk getirdiği İtalyan sanatkarların oynadığı *Lucrezia Borgia* adlı opera ile ilgili haberde oyunun konusu özetlenmiş, ama bu oyuna bakarak şimdiki Avrupa'daki hayat hakkında hüküm vermenin yanlış olacağı, çünkü konunun üç yüz yıl öncesine ait ve mübalağalı olduğu, oysa şu anda oyunun geçtiği Venedik'in son derece düzen içinde bir yer olduğu vurgulanmıştır. [63]

---

[60] Ceride-i Havadis, Sayı 63, Kasım 1841, Aktaran Sevengil, **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, s. 21-22
[61] Mustafa Nihat Özön, **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Maarif Matbaası, 1941, s.129
[62] **a. g. e.**, s.24
[63] **a. g. e.**, s.25

Bu dönemde tiyatrolarda temsil edilen oyunlara, Batı ülkelerinde seyredilme oranlarına göre değer biçilmiş, Batı'da çok seyredilmiş olanlarının mutlaka görülmesi gerektiği dönemin gazetelerinde üzerine basılarak vurgulanmıştır. Naum'da 1845'te oynanan ikinci opera olan *Sevil Berberi*, bu anlamda seyirciye şiddetle tavsiye edilmiş, oyunla ilgili bilgi yine Ceride-i Havadis'te verilmiştir. "*Bu oyun yalnız Avrupa'da değil, bütün Amerika ve Hindistan'da ve her tarafta şöhret kazanmış olduğundan seyredenler değerini anlasınlar ve zevk alsınlar diye hikayesini yukarıya bastık.*"[64] Gazete bu oyunun konusunu bastığı gibi daha sonra Naum'da oynanan bütün operaların konularına da büyük bir önemle yer vermiştir. Yine Gaetano Donizetti'nin bestelediği *Parisin* adlı operanın konusu da bu gazetede yer almıştır. Bunlardan sonra Naum'da, Rossini'nin *Hırsız Saksağan* ve *Corradino* isimli operaları oynanmıştır.[65] 1846-1877 yılları arası İstanbul'da geniş ölçüde İtalyan operalarının oynandığı yıllar olmuştur. Bu operalar Bosko, Naum ve Gedikpaşa Tiyatroları diye adlandırılan üç ayrı binada sahneye konmuştur. Bosko ve Naum daha çok azınlıkların ve yabancıların iskan edilmiş olduğu Beyoğlu'nda inşa edilmiştir.[66]

Batılı tarzdaki tiyatro ülkede, öncelikle yeni siyaset çerçevesinde yetiştirilecek devlet adamlarına Batı'yı tanıtmak, onları Batılı tarzda şekillendirmek ve de Batılı devletlere, izlenmeye başlanan yeni siyasetin işaretlerini vermek amacıyla oluşturulmaya çalışılmıştır. Fakat daha sonra bu tiyatro şeklini yerleştirebilmek, ülkede yaşamasını sağlamak için azınlıklar ve aydınlardan oluşan kısıtlı seyircinin yanında, Batılı hayat tarzına özenen belli kesimleri de tiyatroya çekmeye çalışarak, seyirci kitlesinin genişletilmesi çabası söz konusu olmuştur. Bunun için halkın ilgisini tiyatrolara çekmede çeşitli yollara başvurulmuştur. Müslümanların Ramazan aylarında iftardan sonra geç saatlere kadar eğlence yerlerinde bulunmaları geleneğini kullanmak isteyen dönemin tiyatroculari, özellikle bu aylarda oyunlarını sergilemişler, ramazan aylarını tiyatro mevsimi olarak

[64] **a. g. e.**, s.26
[65] **a. g. e.**, s.26
[66] Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi IV**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982, s.206

belirlemişlerdir.[67] Böylece, Osmanlı'nın geleneksel yaşayış tarzı kullanılarak, hükümetçe desteklenen Batılı tarzdaki tiyatro faaliyetleri yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır.

Tiyatroda temsiller gece verildiği için oyunlara Beyoğlu'nda oturan yabancı halkın yanı sıra İstanbul'un Türk halkını da çekmek, tiyatroyu ayakta tutacak daha fazla sayıda müşteriye ulaşmak için gerekli olduğu halde, bu mümkün olmamıştır. Bu dönemde İstanbul'da Taksim'den sonrası tarla olduğundan ulaşım da büyük bir sorundur. Sokaklara ilk defa lambaların asılıp yakılması da 1846 yılında, Beyoğlu'nda başlamıştır. Naum'un bu dönemde müşteri sorununu halletmek, İstanbul tarafında oturan Türk halkını tiyatroya çekmek amacıyla başvurduğu yöntemlerden biri, Cuma günleri gündüz temsili vermek, diğeri ise oynanan eserin Türkçe tarifini küçük bir kitap halinde bastırarak, izleyiciye sunmak olmuştur. Hatta bu kitapçıkların arkasına gelecek oyunların programları da yazılmıştır.[68] Bu dönemde, padişahın saray içinde ya da paşaların kendi konaklarında tiyatro sahneleri yaptırmalarının yanı sıra, seyirciyi tiyatroya çekmek amacıyla, Batılı yaşam tarzının yeni mekanı olan Beyoğlu'nda ve Gedikpaşa'daki tiyatro binalarında da tiyatro temsillerini izlemeye gittikleri görülecektir. Kimi zaman sarayda opera, dans ve tiyatro dersleri alan öğrenciler de bu temsillerde rol alacaklardır. Bu dönemde, padişah her zaman olmasa bile, yüksek devlet görevlileri çoğu zaman tiyatro temsillerini izlemeye giderek örnek olmaya çalışmışlardır. Tiyatroların sahipleri de izleyiciyi çekmek için oyuna gelecek önemli kişilerin isimlerini önceden gazeteler aracılığıyla bildireceklerdir. Bu dönemde yine aynı amaçla, koltukları piyangoya koyma, seyircileri belli bir dönemdeki oyunlara abone yapma yada oyunlardan elde edilecek gelirlerin fakirlere ve savaş mağdurlarına dağıtılacağına dair ilanlar verme gibi yöntemler de söz konusudur.[69]

Yenileşme döneminde, yeni kadrolar arasında yerleştirilmeye çalışılan Batılı yaşam tarzı, Batılı tarz tiyatro ile aktarılmaya çalışılırken aynı zamanda

[67] Sevengil, **Tanzimat Tiyatrosu**, s.9
[68] And, **Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu**., s.26
[69] **a. g. e.**, s.32, 95

oluşturulmaya da çalışılacaktır. Geçmişte geleneksel Türk tiyatrosu Batı'daki gibi belli bir mekanda oynanmamıştır. Zaten Batılı tarzdaki tiyatroyu geleneksel Türk tiyatrosundan ayıran en göze çarpan iki özellikten biri, belli bir sahne ve tiyatro binasında oynanması, diğeri ise Batılı tarzdaki tiyatronun yazılı metne dayanmasıdır. Yeni dönemde ise belli kesimlere aktarılmaya çalışılan düşünceler ve Batılı yaşam tarzı öncelikle tiyatro binasındaki, tiyatro ortamındaki hal ve hareketlerin bir düzene sokulması ihtiyacını doğurmuştur. Devlet gerekli disiplini sağlamak için çeşitli düzenlemelere gitmiş, tiyatro için bir tüzük hazırlamıştır. Bu tüzükle seyircilerin tiyatro salonunda neleri yapıp neleri yapamayacakları en ince ayrıntısına kadar anlatılmıştır. Bu kurallara bakıldığında da oyuna gelen seyircilerin, Batılı tarzdaki bu yeni tiyatroya ne kadar yabancı olduğu, alışkın oldukları geleneksel oyunlara benzemeyen ve başlarda son derece amatörce sergilenen oyunlara ilgi göstermediği açıkça görülecektir. Öyle ki tiyatroda uyulması gereken kurallar arasında şunları görmek mümkündür. Seyirciler salona silah, değnek, şemsiye ile ve sarhoş olarak girmeyecekler, sigara içilmeye ayrılmış yerlerin dışında sigara içmeyecekler, tiyatroya küçük çocuk getirenler çocukların aykırı davranışlarından sorumlu tutulacaklar, ıslık çalan, bağırıp gürültü eden, düzene ve görgüye aykırı davranışlarla oyunların gerektiği gibi oynanmasına engel olanlar, tiyatrodan atılacaklar, aynı şeyleri tekrarlarlarsa kolluk kuvveti ile nizama sokulacaklardır. Perde aralarında ve tiyatronun çıkışında, localara giden yollarda, geçitlerde eğlenmek de yasaklar arasındadır. Ayrıca tüzük kurallarında bunları yürütecek sorumluların kimler olduğu ve nasıl çalışacakları da gösterilmektedir.[70] Bunların yanı sıra basında da seyircinin bu tür olumsuz davranışlarını, oyunların amatörlüğünü ve oyuncuların çoğunun azınlıklardan olmaları dolayısıyla Türkçelerinin bozuk oluşunu eleştiren yazılar görülecektir. Bu dönemde basında çıkan yazılarda, oyuncuların Türkçe'ye hakim olmamaları yüzünden oyunun anlaşılamadığı, fakat suçun sadece onlarda olmadığı, oyun yazarlarının son derece kitabi bir dil kullanmasının da buna neden olduğu söylenecek, böylece yalnız oyuncuların telaffuz bozuklukları değil, yazarların oyun yazımındaki eksiklikleri de eleştirilecektir.[71]

[70] And, **Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu**, s.86
[71] **a. g. e.**, s.116

Bu dönemde tiyatronun görevinin eğlendirmek mi yoksa eğitmek mi olduğu tartışması da sıkça yapılan bir tartışma konusudur. Osmanlı'da Batılı tarz tiyatronun asıl amacı zaten belli kesimleri Batılı yaşam tarzı konusunda eğitmek olduğu için, yazarlar tiyatronun eğlendirici olmaya çalışmaktan çok eğitici olması gerektiği görüşü üzerinde birleşeceklerdir. Meşrutiyet Dönemi'ne ait bir dergideki isimsiz bir yazıdan alınan şu sözler dönemin aydınının anlayışına dair bize bilgi vermektedir. "*Evet! Tiyatrolar eğlence mahallidir. Lakin daha bizim için değil. Çünkü biz târik-i terakkide kaç adım yol gittik ki biraz da eğlenelim diyelim.*"[72] Bu dönemde geleneksel tiyatro ise, Batılı tarz tiyatro karşısında, ahlaki bakımdan zayıf olduğu, özellikle çocukların ahlakını bozduğu, basit ve ilkel olduğu, eğitici hiçbir yanının da olmadığı söylenerek aşağılanacak, böylece Batılı tarz tiyatronun konumu da sağlamlaştırılmaya çalışılacaktır. Çünkü yeni dönemin siyasi kadrolarını oluşturacak kesimlere, Batılı yaşam tarzına ait belli bilgileri aktarmak ve onları bu tür konularda eğitmek geleneksel, 'eski' döneme ait tiyatro ile mümkün olmayacaktır.

Yenileşme dönemi Osmanlı'sında Batılı tarzdaki tiyatronun saraydan ve Beyoğlu'ndan sonraki başlıca merkezi Gedikpaşa olmuştur. Buradaki tiyatroların ilk temsilcisi ise Güllü Agop'tur. Osmanlı döneminde yeni tiyatro binaları Tanzimat Fermanı'ndan çok önce yapılmaya başlanmıştır. Fakat Beyoğlu'nda yapılan bu binalar yeterli seyirci kitlesine ulaşamamıştır. Daha sonra Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu ile bu durum değişmeye başlayacaktır.[73] Tanzimat'tan önce çeşitli yabancı grupların sirk gösterileri için yapılmış Beyoğlu'ndaki tiyatro binalarının sayısı, devletin yenileşme siyasetinin resmiyet kazanmasıyla artmıştır. Padişah fermanıyla açılan bu binalarda, seyirciye Batılı tarzdaki tiyatronun tanıtılması amacıyla sarayda da temsiller veren yabancı gruplar sahne almıştır. Dönemin Amerikan, İtalyan, Fransız, Yunan, Macar, Rus, Alman ve İsrailli olmak üzere çok sayıda tiyatro topluluğu, padişahın hükümdarlık ünvanını kullanarak temsiller vermiştir. Devlet, bu grupları getirtip sarayda ve Beyoğlu'nda oynatarak Batılı tarzda nasıl oyun yazılıp, nasıl oynanacağını, ülkede bu işlerle uğraşacak kişilerin de öğrenmesini

[72] Metin And, **Meşrutiyet Dönemi'nde Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971, s.25
[73] Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu – Kuruluşu – Gelişimi - Katkısı**, Ankara, Ankara Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976, s.7

amaçlamıştır. Bu yabancı grupların yanı sıra ve onlardan da çok şey öğrenerek, Batılı tarzdaki tiyatroyu ülkede aslolarak tanıtan ve yaygınlaştırması için devletçe de çok desteklenen kesim, azınlıklar ve onların tiyatro toplulukları olmuştur. Kendi içlerinde bir süredir tiyatro sanatını icra eden bu kesim artık devletin de teşvikiyle Batılı tarzdaki tiyatroyu belli kesimlere sevdirmeye çalışacaktır. İstanbul'un muhtelif semtlerinde Ermenice temsiller veren, zengin Ermeni sermayedarlarca desteklenen, sahne sanatına meraklı Ermeni gençleri, hem Ermeni seyirci sayısının kendilerini geçindirecek ve tiyatrolarını ayakta tutacak miktarda olmaması hem de –ve asıl önemlisi- devletin teşvikleri sonucu (Abdülmecid'in saray tiyatrosundan da cesaret alarak) Türk kesimi tiyatroya çekmek amacıyla Türkçe oyunlar vermeye başlayacaklardır.[74] Ancak tabi olarak, sarayın öncülüğü dolayısıyla, sarayda batılı sahne sanatlarının icraya başlandığı sırada, Ermeni vatandaşların Ermeni dilinde temsiller veren kumpanyaları henüz kurulmamıştır.[75] Bu da yine bizlere, yeniliğin asıl olarak devlette başlatıldığını, buradan Beyoğlu'na ve azınlıklara yayıldığını göstermektedir. Bu dönemde azınlıkların kurduğu tiyatro topluluklarından önde gelenleri Kasparyan'ın kurduğu Aramyan Topluluğu, Hekimyan'ın kurduğu Şark Tiyatrosu, Güllü Agop ve Mınakyan'ın kurdukları Vaspuragan Tiyatrosu ve yine Güllü Agop'un kurduğu Asya Kumpanyası ve Osmanlı Tiyatrosu gibi gruplardır. Bütün bu gruplar, devletin de teşvikleriyle Batılı Türk tiyatrosunun ilk temellerini atmada önemli bir yer tutmuşlardır. Ayrıca bahsettiğimiz aktarmacılığın Batı'yı çok daha iyi tanıyan ve tanıtabilecek olan bu gruplarca yapılması elbette daha çabuklaştırıcı bir etki sağlamıştır. Öyle ki bu grupların önemini arttırmak, seyircinin ilgisini çekmelerini sağlamak için padişahın hükümdarlık ünvanı bile kullandırılmıştır. Soullier İmparatorluk Cambazhanesi gibi.[76] Yine bu amaçla Naum'a verilen destek yanında Güllü Agop'un tiyatrosuna da on yıllık tekel imtiyazı verilmiştir. Bu tekeller verilirken, azınlığın dışında ve Batılı tarzdaki tiyatroya değil de hala Ortaoyununa ilgi gösteren, yeni siyasi kadrolara aday Türk halkından kesimleri tiyatroya çekmek amaçlanmıştır. Bu nedenle Türkçe oyunların oynanması şart koşulmuştur. Gedikpaşa'da temsiller veren Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu,

[74] Sevengil, **Tanzimat Tiyatrosu**, s.5
[75] Refik Ahmet Sevengil, **Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1968, s. 53
[76] And, **Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu**, s. 26

bu konudaki girişimleri ile tekel kazanacaktır. Agop'un temsiller verdiği Gedikpaşa Tiyatrosu ise ülkede kurulan ilk tiyatro binalarından biridir. 1837 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuzey Batı çevrelerinde seyahate çıkmış olan II. Mahmut'a Silistre'de Eflak Beyi tarafından Soulié ismindeki bir Fransız'ın idaresinde bulunan bir cambaz kumpanyası seyrettirilmiş, bu gösterileri çok beğenen II. Mahmut Soulié Cambaz Kumpanyası'nı İstanbul'a getirtmiştir. Kumpanya önceleri köşklerin önlerinde ve Beyoğlu'nda çeşitli çadırlar kurarak gösteriler düzenlemiş daha sonra ise II. Mahmut'un kendisine aylık bağlattığı Soulié, Beyoğlu'nda ve Gedikpaşa yolunda birer bina yaptırarak gösterilerine buralarda devam etmiştir.[77] Böylece Güllü Agop'un ünlü Gedikpaşa tiyatrosu 1860'da inşa edilmiştir. (Bkz. Resim 5, s. 168) Soulié'nin dört sene sonra bırakıp gitmesi ile Abraham Paşa adındaki bir Ermeni zenginin satın aldığı bu binada 1868'den itibaren Agop'un tiyatrosu sürekli ve düzenli olarak temsiller vermeye başlamıştır. Agop'un düşüncesi diğer tiyatrolar gibi Beyoğlu'nun sınırlı sayıdaki seyircisine ulaşmak değil, Osmanlı toplumunun çoğunluğunu oluşturan Türklerden bir seyirci kitlesi yaratmak olduğu için çalışmalarını özellikle Beyoğlu'nda değil Gedikpaşa'da sürdürmüştür. 1867'de yıkılıp bir şirket tarafından tekrar inşa edilen Gedikpaşa tiyatrosu ilk temsilini sık sık oynanması dolayısıyla artık 'berber oyunu' diye bilinen *Sevil Berberi* operası ile yapmış ve bu oyun her gece bu tiyatroda oynanmaya başlamıştır.

Dönemin saray tiyatrosu oyuncuları da saray dışındaki mekanlarda oyunculuk yapmışlardır. Abdülaziz döneminde saray tiyatrosunda verilen temsiller, müzikli değil, komedi ve dram tarzındaki oyunlardır. Çalışmalar çok düzenli olmamakla beraber 1863 yılına kadar sürmüştür. 1863'te 'İslam Oyuncular'(saray gençleri) tarafından padişah, hükümet büyükleri, saray mensupları ve asker için oyun sergilendiği bir gazete haberinde de yer almıştır.[78] Bu oyuncular Türk dilinde de temsiller vermişlerdir. Komedi tarzındaki bu temsiller II. Abdülhamit döneminde daha yoğun olarak devam etmiş, II. Meşrutiyet ilan edilip Abdülhamit tahttan indirilince de sarayın aktörleri şehirde halk karşısında oynamaya başlamışlardır.[79]

---

[77] **a. g. e.**, s. 48-49
[78] Sevengil, **Tanzimat Tiyatrosu**, s. 7
[79] Sevengil, **Saray Tiyatrosu**, s. 140

Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosu da, Tanzimat Dönemi Tiyatrosu'ndan Tiyatro sanatı açısından daha bariz farklarla ayrılsa da sosyolojik verileri bakımından çok büyük farklar göstermez. Çünkü tiyatroda, Tanzimat döneminde olduğu gibi Meşrutiyet'te de Batılılaşma eğilimi devam etmiş, bu dönemde de tiyatro seyircisinin yetiştirilmesi ve yeni kadrolara belli görüşlerin aktarılması çabasına devam edilmiştir. Bu dönemin yazarları da önceki dönemin yazarları gibi aynı zamanda siyasetle de uğraşan isimler olmuşlar, özellikle de Meşrutiyet döneminde iş başına gelen İttihatciler arasından çıkarak bu işle meşgul olmuşlardır. Önceki dönemden farklı olarak bu dönemde, İstibdat Dönemi'nde yasaklanmış belli oyunlar tekrar gündeme gelmiştir. Meşrutiyet döneminde, eski dönemi eleştiren oyunlar ortaya çıkmış, ancak devletin durumu daha da kötüye gittikçe Meşrutiyete bağlanan umutlar sönmüş ve bu nedenle otaya çıkan öfke hedef alınarak, Jön Türkler'in siyasetlerini öne çıkaran oyunlara ağırlık verilmiştir. Ayrıca II. Meşrutiyetle beraber, yeni siyasi kadrolara aday Türk gençlerinin ilgisinin tiyatroya çekilmesi çabalarının sonuçları alınmaya başlanmıştır. Ermeni oyuncuların yanında Türk oyuncuların sayılarında da artış olmuştur. Bu gençlerin çoğu da lise veya yüksek öğrenim seviyesindeki okullardan mezun yazar, memur, subay ve Paşa çocukları olmuşlardır.[80] Bunlardan biri Osmanlı son sadrazamı Ahmet Tevfik Paşa'nın oğlu Nuri ve daha sonra bir tiyatro topluluğu kurarak uzun yıllar temsiller veren arkadaşı Burhaneddin'dir. İki arkadaş Fransız tiyatro gruplarından ezberledikleri oyunları ve Abdülhak Hamid'in eserlerini Tevfik Paşa'nın kendi evinde kurdurduğu tiyatro sahnesinde oynamaya başlamışlardır.[81] Yine Abdülhamit devri şehreminlerinden Rıdvan Paşa'nın oğlu Reşat Rıdvan da tiyatroya büyük ilgi duymuş ve Mınakyan'ın Tiyatrosu'nda oyunculuk yapmaya başlamıştır. Dönemin devlet adamları ülkede Batılı tarzdaki tiyatronun gelişmesine uğraşmış, kendi evlerinde dahi bu tiyatro gruplarını oynatmak için sahneler hazırlatmışlardır. Fakat bu kişiler kendi çocukları oyuncu olma hevesine kapıldıklarında onları engellemeye kalkmışlardır. Çünkü bu dönemde amaçlanan paşa çocuklarından tiyatrocu yetiştirmek değildir. Amaç yeni dönemin siyasi ve askeri kadrolarını oluşturacak bu gençlerin, Batıcılaşma siyasetini sürdürebilmeleri için tiyatro yardımı ile Batı yaşayışını öğrenmelerini sağlamaktır.

[80] Sevengil, **Meşrutiyet Tiyatrosu**, s. 2
[81] **a. g. e.**, s. 3

Bu bakımdan da bahsettiğimiz paşalardan Rıdvan Paşa, yabancı tiyatro gruplarının gelip ülkede tiyatroyu tanıtmaları için çok çaba harcamış bir devlet adamı olmakla beraber oğlunun tiyatrocu olmasını istememiş, onu engellemek için tiyatroları bile kapatmıştır.[82]

Meşrutiyet döneminde önceki dönemden farklı olarak tiyatronun kurumlaşma çabası, Darülbedayi'nin kuruluşuyla gündeme gelecektir (1914). Darülbedayi'nin kuruluşuna ön ayak olan isim, dönemin İstanbul Belediye Başkanı olan Cemil Paşa'dır. Cemil Paşa bu okulu kurmak üzere yine Batılı bir tiyatro adamını, André Antoine'i Türkiye'ye çağırmıştır. Antoine'in ve benzerlerinin görüşleri ve başlattıkları akım, Batı'da kapitalizmin getirdiği belli görüşleri toplumsallaştırmada kullanıldığı gibi, Osmanlı'da da Batılı hayatı tüm ayrıntıları ile resmetmeye çalışan Meşrutiyet yazarlarının tiyatro anlayışlarına çok uygun bir düşünüşü 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.[83] İşte 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 fikir akımlarının tiyatro yoluyla toplumsallaştırılmasına yarayacaktır. Dönemin tiyatro çalışmalarında ve oyunlarında Batının tiyatro literatürü kullanıldığı gibi bazı kelimelere bulunacak karşılıkların da, Arapça veya Farsça'dan getirilmesi yine bu dönemlerde adet olacaktır. Bu aynı zamanda tiyatroya çekilmek istenen seyirci kitlesinin, 'halk' olmadığı, tiyatro seyircisi olarak sadece belli bir kesimin yetiştirilmeye çalışılıdığının da göstergelerinden biridir. Darülbedayi'de belirlenen derslerin isimleri de bu Batılı tiyatro terimlerine karşılık bulma arayışlarını gösterir

[82] **a. g. e.**, s. 4
[83] Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, s. 227

niteliktedir. (Kıraat – telaffuz – tecvit – inşat – takrir – aruz – haile – dram – mudhike – raks - adab-ı muaşeret – iskrim – işmizaz)[84]

Resmi olarak Tanzimat'la başlayan ve II. Meşrutiyet'le devam eden yenileşme kapsamında, hareketin yeni yetiştirilecek devlet kadrolarına aktarılmasında, bu kadrolar arasında yerleştirilmesinde Batılı dram sanatlarının, özellikle de tiyatronun önemli bir araç olarak görev yapacağı düşünülmüştür. Böylece yeni dönem için yetiştirilen kadrolar arasında yerleştirilmek istenen Batı'dan ithal yaşam tarzı, toplumsal pratikler ve adab-ı muaşeret kuralları bizzat sahnede gösterilerek, tiyatronun toplumsallaştırıcı etkisi ile öğretilmeye çalışılmıştır. Bu çaba çerçevesinde Batılı tarzdaki tiyatronun yerleştirilmeye çalışılması, geleneksel Osmanlı tiyatrosunun da ona benzetilmesini gerekli kılmıştır. Bunun sonucunda ise Batılı tarzdaki tiyatro seyircisinin bu tiyatrolara ilgi göstermeye başlaması ile karşılaşılmıştır. Bu durum iki tiyatro tarzı arasında hem bir ilişki hem de sonrasında bir kopukluğu getirecektir. Bu iletişim ve kopukluk bu dönemin ele alacağımız diğer bir konusunu teşkil edecektir.

3- GELENEKSEL TİYATROLAR İLE BATILI TARZDAKİ TİYATROLAR ARASINDAKİ İLETİŞİM VE KOPUKLUK

Yenileşme döneminde geleneksel Osmanlı tiyatrosu, ülkeye getirilen Batılı tarzdaki tiyatro ile uyumlulaştırılmaya çalışılacak, geleneksel tiyatro giderek eski özgün yapısını kaybedecektir. Burada, durumun ortaya çıkış koşullarını ele almadan önce bahsettiğimiz 'geleneksel tiyatronun' ne olduğuna açıklık getirmeye çalışacağız.

XIX. yüzyıla kadar, Osmanlı toplumunun geleneksel tiyatro faaliyetlerini oluşturan Geleneksel Osmanlı Tiyatrosu yazılı bir metninin ve oynandığı özel kapalı

[84] Sevengil, **Meşrutiyet Tiyatrosu**, s. 184

bir mekanının olmayışı gibi yönleri ile Batı tiyatrosundan ayrılan, meydanlarda insanların ister oturarak ister ayakta seyrettikleri, kadın erkek ayrımının olmadığı (tiyatroda kadın-erkek ayrımı Batılı tarzdaki tiyatrolar ile, oyunları ayrı matinelerde oynatarak ortaya çıkarılmıştır), seyirci seslerinin katılımı ile değişen, oyuncuların yaratıcılığına, maharetine, nüktelerinin ve sözlerinin etkileyiciliğine bağlı olarak güzelleşen bir gösteridir. Geleneksel Osmanlı Tiyatrosu Kukla Oyunu, Karagöz gölge oyunu, Meddahlık, Ortaoyunu gibi, son derece kendine özgü ve Osmanlı halkının kendi içinden beslenmiş türlerden oluşmuştur. Bu oyunların hepsi hicvedici ve taşlayıcı yapıları ile Osmanlı halkının kendi içinden ortaya çıkarak, bir çok milletin beraber yaşadığı imparatorluğun tüm bu zenginliğini de içinde barındırmıştır. Geleneksel Osmanlı Tiyatrosu'nu oluşturan bu seyirlik oyunların tümü farklı kaynaklardan gelmiş olmakla beraber Osmanlı içinde şekillenmiş ve benzerlerinden ayrılmışlardır. Özellikle Osmanlı'ya XVI. yüzyılda Mısır'dan girmiş olan Gölge Oyunu'nun Karagöz ve Hacivat tiplerinin ortaya çıkarılarak geliştirilmesi ile çok daha değişik bir biçim aldığı ve hatta Mısır gölge oyununu dahi etkilediği bilinmektedir. Öyle ki bir dönem gölge oyununun Osmanlı'dan Mısır'a gittiği yanılgısı bile söz konusu olmuştur.[85] Meddah, kukla ve ortaoyunu gibi türlerin de Türkler'in Orta Asya döneminden getirdikleri dramatik eğlencelerin gelişmiş şekilleri olduğu düşünülmektedir.[86] Fakat tabi ki, bu türler Osmanlı'nın egemen olduğu büyük topraklardaki tüm halkların katkılarıyla, eski imparatorlukların mirası ile ve toplumlar arası ilişkiler dolayısıyla çeşitlenmiş ve gelişmiştir. Bu bakımdan Osmanlı İmparatorluğunun, tiyatro alanında çok orjinal ve yaratıcı, zengin bir dünya görüşü çerçevesinde şekillenmiş bir tiyatro tarzı ortaya çıkarması elbette kaçınılmaz olmuştur. Beyaz bir perde ardından seyirciye çok geniş bir dünyayı sunabilen, toplumun günlük yaşamını gösterdiği gibi devlet büyüklerini de gayet başarılı bir şekilde eleştiren gölge oyunu, Doğu'nun ve özellikle de Osmanlı'nın tiyatro alanındaki en orijinal ürünlerinden olmuştur. "*Karagözden natüralist ve realist olan bütün temayüller sıyrılmış, atılmıştır: karagöz suretleri sürrealist, mücerret ve itibarî suretleridir. Hayâl perdesinde mekânı andıran hiç birşey yoktur. Tasvirler için tayyı mekan adettir. Her türlü dekor yasaktır. Yine çok mühim bir hususiyet daha: bu eşsiz*

[85] Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, C.1, İstanbul, Mitos Yayınları, 2000, s.200
[86] Ahmet Refik Sevengil, **Eski Türklerde Dram Sanatı**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1959, s.28

ve orjinal temsilde her şey karagözcü, yani aktör içindir: perde, suretlerin çoğalabilmesi, suretlerin hafif ve kolaylıkla kullanılabilmesi. Karagözcü öz tuluatçıdır. Karagözcünün elinde gerçi bir defter vardır; fakat bu defter metni, harfiyen okunması lazım gelen bir ilmihal değil, acte'ın ana istikametini gösteren edebi bir projeden başka bir şey değildir."[87]

Geleneksel Türk tiyatrosunun en önemli dallarından biri olan ortaoyunu ise köylerde halkın oynadığı tiyatronun şehirleşmiş ve daha incelmiş şeklidir. Bu şehirleşme şu sebeplerle olmuştur: 1) Konular şehir hayatından alınmaya başlanmıştır. 2) Kahramanlar şehirlerin muhtelif sosyal sınıflarına mensup tiplemeler olmuştur. 3) Oyunlarda kostüm elemanı kullanılmaya başlanmıştır. 4) Çifte nare ve dümbelekten ibaret halk müzik enstrümanları kullanılmaya başlanmıştır. 5) Soyunma ve giyinme yerleri ayrılmıştır.[88] Ortaoyunu bu yeniliklerle asıl halk oyunlarından ayrılmıştır. Ortaoyununda teknik araçlar büyüleyici bir benzetme çabası ile kullanılmazlar. Örneğin dekor, bir odaya tıpatıp benzetilmez, o odayı en ekonomik yoldan gösterir yada ima eder. Ortaoyunundaki güldürü de, 'boş bir şekilde güldüren' değildir. Burada güldürünün önemli bir toplumsal görevi vardır. Güldürü yoluyla doğruyu yanlıştan ayırmak, yapılacak ve yapılmayacak işleri göstermek, kötülüğe, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmak amaçlanmaktadır. Ayrıca oyunlardaki 'kıssadan hisse' çıkarma niteliği, orataoyununun görevci yapısını da açıkça ortaya koymaktadır. Üstelik ortaoyununda yalnızca teknik özellik sanılan bazı gülünç hareketler bile birer toplumsal jesttir.[89] Ortaoyununda -sonradan ancak Brecht söylediği zaman tekrar tiyatromuza girecek olan- aktör ile rol arasında mesafe vardır. Oyuncu içselleşerek oynamaz. Ayrıca sahnede bir çok yabancılaştırma efekti kullanılır –ki biz bunu yine sonradan Brecht'ten öğrenip de kullanacağız-, sahne üzerinde kullanılan eşyalar her an başka bir eşya olabilir. Oyuncu iki kere sahnede tur attığı zaman başka bir yere gelmiş yada zaman geçmiş gibi davranabilir. Oyun seyircinin hayal gücünü sonuna kadar zorlar. 'Karakterler' değil 'tipler'le oyun

[87] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Tiyatro**, İstanbul, Sebat Basımevi, 1941, s.23
[88] **a. g. e.**, s..24
[89] Özdemir Nutku, "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1970, Sayı 1

sürdürülür. Yine Brecht'in köşebaşı tiyatrosunda olduğu gibi meddah, hem anlatıcıdır, hem oyuncu. Hikayesini anlatırken, anlattığı hikayede bir o kişi, bir bu kişi olabilir. Elindeki mendil kah şapka olur, kah havlu.

En az XV. yüzyıldan beri geleneksel tiyatromuzun en önemli türlerinden olan, hikayeleri ya da efsaneleri, kişilerini oynayarak anlatma sanatı meddahlık ise, sahnelerimize tekrar ancak XXI. yüzyılda, Batı'dan, adı 'Stand up' konularak ve yozlaşmış, eleştirel tarzını kaybetmiş (aslında tam da XIX. yüzyıl yazarlarının bu oyunların yoz olduklarını söyleyerek eleştirdikleri hallerine gelecektir) şekliyle dönecektir. Oysa ortaoyunu, gölge oyunu yada meddah hikayeleri akla gelen tüm yaratıcılıkların kullanılabileceği, XX. yüzyılda Batı'nın ancak ulaştığı fikrî düzeye Osmanlı döneminde ulaşabilmiş tiyatro türleri olmuşlardır. Bu tiyatro tarzları, günümüzün en ilerisi olarak görülen Brecht gibi, Piscator gibi, Grotowski yada Absürd Tiyatrocuları gibi tiyatro kuramcılarının kullandıkları bir çok öğeyi daha o zamandan içlerinde barındırmışlardır. Elbette bu da gelişmiş bir toplum olmanın, devlet düzeyinde gelişmiş bir siyaset üretebilmiş olmanın ortaya çıkardığı bir sonuçtur. Fakat XIX. yüzyılda Batı, tiyatro alanındaki bu tür denemeleri Doğu tiyatrosu ile bağlantılar kurarak gerçekleştirirken, Osmanlıda tersi bir durum söz konusu olmuş ve 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 yeni siyaset değişikliği bağlamında ülkeye, farklı, halkın yabancısı olduğu Batılı tarzda bir tiyatro getirilmiştir. Bu tiyatro geleneksel tiyatrodan farklı olarak kendisine ait binalarda, sahnede oynanmaktadır. Burada tiyatro izlemekle ilgili halkın bilmediği kuralları ve düzeni vardır. Fakat XIX. yüzyılda devletin belirlediği yeni siyasetin taşıyıcısı olarak artık Batılı tarzdaki bu yeni tiyatroyu, hem devletin yeni kadrolarının hem de halkın öğrenmesi gerekecektir. Bu gereklilik Osmanlı'nın Batı ile kurduğu ve kurmak istediği yeni ilişkiler bağlamında ortaya çıkacaktır.

Tanzimat'tan önce Osmanlı'da geleneksel dram sanatları kostüm, dekor, makyaj gibi unsurları taşımakla beraber bina dışında, meydanlarda oynanmıştır. Yazılı bir metne dayanmayan, konusu kabataslak olarak herkesçe bilinen bu oyunlar

oynayanların yaratıcılıkları, zekâları, nükteli konuşmadaki ustalıkları, güzel söz bulma yetenekleri ile süslenip, şarkı ve danslarla renklendirilerek seyircinin eğlendirilmesine çalışılmıştır. Tanzimat Tiyatrosu ise bunun tersine, Batı'daki gibi yazılı bir metne sadık kalınarak ve hususi olarak bu iş için yapılmış binalarda, sahne üstünde sergilenmek kaydı ile vücuda gelmiştir. Fakat bu dönemde de Ortaoyunu, halk arasında Batılı dram sanatlarına göre hala çok daha fazla rağbet görmektedir. Özellikle II. Mahmut döneminde devletin daha da önem vermiş olması ile beraber Ortaoyunu kendini ilerletmeye de başlamıştır. Yeni dönemde ise Batılı tiyatro tarzı ile uyumlulaştırılmaya çalışılan ortaoyunu, 'Tuluat' adında yeni bir tarza dönüşecektir. Tuluat Tiyatrosu, Batılı tarzdaki tiyatro ile geleneksel tiyatromuz olan ortaoyununun Tanzimat dönemindeki karışımı olarak tanımlanmaktadır.[90] 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 tiyatronun sahne üstünde oynanan şekli olacaktır. Zaten buna orta oyuncularınca 'perdeliye çıkmak' da denilecektir. "*Tuluatçılık eski halk tiyatrosunun, öz ve primitif tiyatronun Avrupa'nın natüralist tiyatro tekniğine göre, intibak etmiş olan şeklinden başka bir şey değildir. Tuluatçılığı öz tiyatro yapan karakterler şunlardır: 1) Tuluat temsillerinde adım adım takip ve dikte edilen bir metin yoktur; yalnız ana mevzu, umumî istikamet vardır. 2) Suflör yoktur. 3) Temsilin hedefi mevzu ve piyes değil, komiğin irticâl, tuluat ve espri işindeki muvaffakiyetidir, komiğin rolü temsilin merkezidir. 4) Tuluat artisleri kitabiler arasından değil, halk kültürünü almış insanlar arasından çıkar. 5) Mevzuları umumiyetle halk hayatına aittir. Bununla birlikte tuluatçılık realist tiyatrodan sahne, dekor, perde gibi elemanlarını almıştır. Ancak bu elemanları temsilin özü değil, yardımcısı yerine koyduğundan Avrupa'nın natüralist tiyatrosuna değil, eski ortaoyununa benzer kalmıştır.*"[91]

Tuluat tiyatrosu 1875 yılında 'Jön Prömiyer'e Küçük İsmail, 'İhtiyar'a Agâh, 'Komik'e Hamdi, 'Tiran'a Büyük İsmail'in çıkması ile, Agavni ve Aratik isimlerindeki iki kadın oyuncu ve bir orkestra takımının da katılımıyla Aksaray'daki

[90] Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1995, s.650
[91] Baltacıoğlu, **Tiyatro**, s.25-26

tiyatroda ilk temsilini vererek ortaya çıkmıştır.[92] Tuluat tiyatrosu Agop'un Türkçe oyunlar için aldığı imtiyazdan kurtulabilmek amacını da güderek, ortaoyunun özünde var olan müzik ve dansı daha ön plana çıkaran farklı bir tarz şeklinde ortaya çıkmıştır. Küçük İsmail'e göre Güllü Agop'un Türkçe oyunlara dair imtiyazı varken kendilerine tuluat için izin verilmesinin nedeni, Agop'un imtiyazının şartlarından; Beyoğlu'nda ve Üsküdar'da iki tiyatro binası yaptırması gereğini yerine getirmemesidir. Fakat Sevengil, Küçük İsmail'in yanıldığını, verilen iznin, tuluat tiyatrosunun Batılı anlamdaki tiyatronun metin, ezber, suflör gibi öğelerinden hiçbirini ihtiva etmemesi dolayısıyla farklı bir tür olarak görülmüş olmasından ve o dönemde gazetelerdeki Güllü Agop karşıtı yazılardan dolayı olduğunu söylemektedir. Öyle ki bu izin, Agop'un imtiyazına tecavüz edildiğine dair hükümete dilekçe vermesi ile bile kaldırılmamıştır.[93] Tuluat, Ortaoyunu tekniğine dayanmakla birlikte, ondan önemli farklılıklar da göstermiş bir daldır. Öncelikle, ortaoyunundaki klasik tipler, tuluat tiyatrosunda yerlerini günlük yaşamdaki tiplere bırakacaklardır. Ayrıca bunlar, ortaoyunundaki kadar çeşitli olmayacaklardır. Tuluat tiyatrosunda 'Kavuklu'nun yerini alan 'İbiş'; kavuğun yerine silindir gibi uzun bir fes takan, sırtındaki cübbesi, yırtmaçlı entarisi, belindeki kuşağı, bacağındaki şalvarı, ayağındaki çedik pabucu yerine sırtına bir ceket, pardesü bozması sako, bacağına dizlike, yarım şalvara benzeyen paçası bol, dar bir pantolon, ayağına ne lapçine ne çetiğe benzemeyen potinler giyen, kaşlarına, yanak ve burnuna allık, gözlerine sürme süren bir tip olacaktır. 'Kavuklu' halk adamı iken, 'İbiş' halkın soytarısı olacaktır. O da Kavuklu gibi beceriksizdir fakat saf değildir.[94] Orta oyunundaki 'Kavuklu'dan bir çok bakımdan farklılık gösteren İbiş, oyunun ana kişisidir ve aslında diğer oyuncular, hatta oyunun tümü sadece seyircinin İbiş'in yaptığı komikliklere gülmesi için vardır.[95] "*Yeni komik halk tabakasının da aşağılanan diliyle sövüp saymadıkça güldüremiyor; uşaklıktan kurtulamıyordu. Bu komik her zaman bir Efendi'ye bağlı bir Uşak'tı. (...) Pişekar ise, burada, bu tiyatroda Efendi'ye, o yüzüne karşı sövülüp sayılan şahsiyete çevrilmişti. Dikkate değer ki, Uşak ensesine tokat attığı, sapıyla*

[92] Sevengil, **Tanzimat Tiyatrosu**, s. 285
[93] **a. g. e.**, s. 286
[94] Özdemir Nutku, **Başlangıcından XIX. yüzyıla Oyunculuk Tarihi** , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.206
[95] Sevengil, **Tanzimat Tiyatrosu**, s.293

yaptığı manevrada süpürgeyi suratına çarptığı, oturduğu iskemleyi çekip yere düşürdüğü, karşısında bacağını bacağının üzerine atarak eşine, kızına yeşillendiği, uçkur ovasına ait sözler söylediği halde, yine o evin sadık kölesi, en çok sır söylenen, en çok sözüne inanılan güvenilir kişisi, iş yapanı idi."[96] Görüldüğü gibi Tuluat tiyatrosu orta oyunu gibi, kamu yaşayışındaki bazı toplumsal yanlışlıkları yeren ve bunlardan belli ahlak dersleri çıkaran bir amaç gütmemiştir. Fakat, tuluat tiyatrosundaki baş komiğin işi ince yada kaba, hoşa gidecek nükteler bulmak olduğu için bu vazife hemen hemen ortaoyunundaki kavuklu rolü kadar güçtür.[97]

Ortaoyununun diğer tipleri de tuluat tiyatrosunda belli değişikliklere uğramıştır. Tuluat tiyatrosunda evin efendisini, işvereni, yaşlı adamı simgeleyen 'Tirit' tipi 'Pişekar'a, çıkarcı, bilgiç, paraya düşkün, cimri, kurnaz, asalak olması gibi özellikleri ile benzerken, Pişekar'ın Kavuklu'nun yanlışlarını gösteren, toplumun vicdanını yansıtan olumlu yanını taşımamıştır. Ortaoyunundaki 'Külhanbeyi'ise tuluat tiyatrosunda 'Tiran' adını alacaktır. Fakat orta oyunundaki kabadayılar gibi esprili, iyi yürekli ve yardımsever değil, melodramların kötü adamı olacaktır. Ortaoyunu ve Karagöz'ün 'Çelebi' si, tuluat tiyatrosunda 'Sirar' adını alacak, fakat daha karikatürize bir aşık olacaktır. 'Zenne' tuluatta kimisi 'ahlaklı', kimisi de uşak aracılığıyla evin efendisini atlatıp aşığı ile buluşan 'oynak' kızlar olacaktır.[98] Yani tuluat tiyatrosu, her ne kadar ortaoyununu devam ettiriyormuş gibi görünse de aslında konularını ve tiplerini Batılı tarzdaki tiyatrodan alacaktır.

Tuluat tiyatrosunun oyunları ortaoyununkinden farklı özellikler taşımıştır. Tuluat oyuncuları orta oyunun eski metinlerini değil, özellikle Batı tiyatrosunun komedi türündeki ünlü oyunlarını metnin ana çerçevesi içinde yine doğaçlama olarak oynamışlardır. "*Örneğin, Kavuklu Hamdi, Vefik Paşa'nın 'Köylü Kibarı adıyla Türkçeye uyarladığı Moliére'in Le Bourgeois Gentilhomme adlı komedyasını kendine göre değiştirdi ve ondan bir 'Kaba Adam' tipi çıkarttı.(...) Aynı durum Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki tuluat tiyatrolarında da vardı. Sözgelimi, sık*

[96] Nutku, **Başlangıcından XIX. yüzyıla Oyunculuk Tarihi,** s. 206
[97] Ali Süha Delibaşlı, "Sahne Tarihimizden: Abdürrezak-Abdi Efendi", **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı 168, 1 Mart 1944, s. 10
[98] Nutku, **Başlangıcından XIX. yüzyıla Oyunculuk Tarihi** , s. 206

oynanan, Moliére'in 'Zor Nikahı' adı altında uyarlanan komedyasının bir senaryosuydu. Bu tutum XX. yüzyılın ilk yarısına kadar sürdürüldü. Buna bir örnek Naşit'in 1929 yılının Ocak ayında oynadığı Victor Hugo'nun 'Sefiller'idir."[99] Bu dönemde Moliere oyunlarının tuluata uyarlanmasının diğer oyunlara göre çok daha kolay olduğu düşünülebilir. Çünkü ortaoyununda, Moliere'in etkilendiği İtalyan halk tiyatrosu Comedia dell'arte'a benzer unsurlar vardır. Bu bakımdan da tuluat ve Moliere oyunları benzerlik gösterecektir.

Tuluat tiyatrosunun ortaya çıkış nedenlerinden biri de, ortaoyunu oyuncularının bu tarz sayesinde kış aylarında da kendi mesleklerinden para kazanabilme imkanınına kavuşmalarıdır. Geleneksel ortaoyunu meydanlarda, açık havada oynandığı için bahar ve yaz aylarında oynanabiliyordu. Bu yüzden oyuncuları, kışın da geçinebilmek için tiyatro dışında belli bir mesleğe sahip kişilerdi. Örneğin komik rollerine çıkan Abdürezzak, sahne adıyla Abdi Efendi, gezici muhallebici ve bileyci, külhanbeyi rolüne çıkan Kel Hasan ise yoğurtçu idi (Yoğurt satarken bağırması sahnedeki rolünde kendisine yardımcı olmuştur). Komik rollerine çıkan Naşit Bey ile İsmail Dümbüllü ise iyi eğitim görmüş sanatçılardı. Naşit Bey, II. Abdülhamit'in eczacıbaşısı Hacı Ahmet Bey'in oğlu olduğundan, sarayda kemancı Zeki Bey'den müzik dersleri almış, orta oyununun inceliklerini de dönemin oyuncularını seyrederek küçük yaştan kapmış usta bir orta oyuncu idi. Babası II. Abdülhamid'in silahşörlerinden olan son büyük tuluat ustası İsmail Dümbüllü de yine aynı şekilde, iyi eğitim görmüş ortaoyunu sanatçılarından biriydi.[100] Bu dönemde ortaoyunu oyuncuları kış aylarında da sanatlarını icra edebilmek için Batılı tiyatronun şekil ve imkanlarından yararlanmak istemişler, böylece 'perdeliye çıkarak' -tiyatro adamlarınca bir tiyatro çeşidi sayılabilecek kadar yetkin bulunmasa da- geleneksel ve Batılı tiyatroyu biçimsel de olsa sahne üzerinde uzlaştırmaya çalışan bir deneme gerçekleştirmişlerdir. Sadece yaz aylarında oyun sergileyebilen Orta Oyunu sanatçılarına, kış aylarında da sahnede iş yapma olanağı doğunca tuluat tiyatrosuna olan ilgi artmış, bu dönemde bir çok ortaoyunu sanatkarı

[99] **a. g. e.**, s. 206
[100] Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, C.1, s. 377-379

bu tarz ile ilgilenmiştir.[101] Özellikle de 'Vatan yahut Silistre' oyunundan sonra Gedikpaşa tiyatrosu kapatılınca meydan iyice tuluatçılara kalmıştır.[102]

XIX. yüzyılda sayıları giderek artan tuluat tiyatroları merkez Şehzadebaşı olmak üzere, Aksaray, Çemberlitaş, Kule Kapısı, Kum Kapısı ve bunlara yakın yerlerde temsiller vermiştir. Ayrıca Anadolu'nun çeşitli yerlerinde özellikle Ankara'da derme çatma tuluat topluluklarına rastlamak mümkün olmuştur. Dönemin ünlü tuluatçıları; Küçük İsmail, Kavuklu Hamdi, Büyük Asım, Agâh Efendi, Asım Baba, Tosun Efendi, Abdi Efendi ve Kel Hasan'dır.[103] İlk tuluat temsilinde yer almış olan isimlerden Agah ve Küçük İsmail ortaoyunundan, Büyük İsmail Gedikpaşa tiyatrosundan, Hamdi ise hem ortaoyunu hem de Gedikpaşa'dandır. Abdi Efendi ise haftanın belli günlerinde Aksaray'da Tuluata çıkmış, diğer günlerde ise Hamdi ile birlikte orta oyununu sürdürmüştür.[104] Abdürrezak Abdi Efendi *Vatan yahut Silistre*'deki ortaoyunu tiplemelerine benzeyen 'Abdullah Çavuş' karakterini Meşrutiyet'ten sonra İstanbul'da Harbiye Nezareti meydanında kurulan sahnede, açık havada askere oynamıştır. Sonra yine tuluata dönmüş, ihtiyarlayınca sahneden çekilmiş, bir dükkan açarak yine muhallebicilik işine devam etmiştir.[105] Daha sonra Abdi ile geçinemediğinden topluluktan çıkarılan Hasan, ve onun çıkarılmasına kızarak grubu terk eden Agâh beraber bir kumpanya oluşturmuşlardır. Kel Hasan, Kantocu Küçük Eleni'yi de alarak Şehzadebaşı'nda kendi idaresi altında kurduğu bu tiyatroda Abdi'nin yarattığı İbiş tipini devam ettirmiştir.[106] Tuluat oyuncuları, tuluat tiyatrosunun getirdiği olanaklarla kışın da oynayabilme imkanına kavuşmuşlardır fakat, geleneksel tiyatro tarzından da kopamamışlar, ortaoyunundan aldıkları tadı tuluatta bulamamışlardır. Gedikpaşa tiyatrosunun kurulduğu yıllarda İstanbul'da Topkapı dışında Kavasın Bağı denilen yerde orta oyunu oynayan, Kamil Ağa idaresindeki Zûhûri Kolu ile Laleli'de Kör Mehmet idaresindeki oyun kolu dönemin en meşhur orta oyuncularıdır. Orta oyununun iki önemli ismi olan Hamdi ve Küçük İsmail de Kör Mehmet idaresindeki bu kolda oynamaya başlamışlardır. Bir süre

[101] Nutku, **Başlangıcından XIX. yüzyıla Oyunculuk Tarihi**, s.207
[102] Mahmut Yesarı, "Tuluat ve Tuluatçılar", **Perde ve Sahne**, sayı 18, 1 Mayıs 1944, s.4
[103] Nutku, **Başlangıcından XIX. yüzyıla Oyunculuk Tarihi**, s.208
[104] Sevengil, **Tanzimat Tiyatrosu**, s.287
[105] **a. g. e.**, s.290
[106] **a. g. e.**, s.292

sonra Hamdi Efendi Gedikpaşa tiyatrosunda aktörlüğe geçmiş fakat daha sonra Kör Mehmet ölüp de yerine baş olma fırsatı çıkınca tiyatrodan ayrılıp tekrar orta oyununa dönmüştür. Böylece meşhur Kavuklu Hamdi adını almıştır.[107] Tuluatçılar -belki de eski ortaoyuncular demek daha doğru olur- yeni tiyatro tarzına, getirdiği olanakları kullanmakla beraber direnmişlerdir de. Tuluatçıların bu direnişine dair bir anı bize durumu gösterir niteliktedir: Mınakyan'ın tiyatrosunda ihtiyaç yüzünden tuluatçılardan biri, nöbetçi muhafız rolünde sahneye çıkacak ve gireceklere soracaktır: - Parola? Eğer sahneye giren: "Anadol Rinçer!"derse Tuluatçı: - Geç! diyecektir. Sırası gelince tuluatçı çıkar ve gelene sorar: - Parola? Cevap: - Anatol Rinçer! Tuluatçı cevap verir: - Anadolu rençberi isen geç! Tuluatçının metni boşvererek hazır cevap bir söz oyunu yaptığı bu sahne sırasında kuliste Mınakyan saçlarını yolmaktadır. Oyun bitince tuluatçıya sorar: - Ne halt ettin? Tuluatçı umursamaz: - Tam tuluatın sırasıydı. Bir gece sende şanoya çıkacağım diye sanatımı bozamam! diyerek yeni tarzdaki tiyatroya karşı olan tavrını gösterir.[108]

Bu dönemde ortaoyuncular Batılı tarzdaki tiyatroya direndikleri gibi, Batılı tarzdaki oyunlarda da oyunun çerçevesini aşmaya, yeni şeyler yaratmaya çalışmışlardır. Dönemin ortaoyuncularından; İbnürrefik Ahmet Nuri (sonraları aktör ve oyun yazarı olacaktır), ressam Muazzez (sonraları aktör ve tiyatrolarda, özellikle Darülbedayi'de dekoratör), Rıza Tevfik Bölükbaşı (tanınmış bir şair olacaktır), Baha (tütün rejisi nazırı olacaktır), Beylerbeyi Fuat (hariciye memurudur), Kadıköylü Refik, Ferid (sonraları maliye nazırı), Nimet (gümrük idaresi tercüme bürosu müdürü olacaktır), Behzat Hâkî Butak ve maliye okulundan Selahattin, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Sahne-i Heves adında bir tiyatro grubu kurmuşlardır. Aslında bu grup bir tuluat tiyatrosudur. Grup ilk oyunları olan *Beyimin Tiyatroya Merakı*'nı Ahmet Mithat'ın himayesi altında kurulmuş Beykoz İttihat ve Teavün Cemiyeti'nin yararına oynayacaklardır. Oyun sırasında oyuncular, piyes provası, sanatçıların ara sıra şaşırması, oyuncuların birbirlerine kızmaları ve eseri tekrar baştan alarak oynamaya kalkmaları gibi sahneler sergilemişlerdir. Bu yapılanları seyirci

[107] **a. g. e.**, s. 285
[108] Mahmut Yesarı, "Mınakyan, Raşide ve Baba Saffet'e dair", **Perde ve Sahne Dergisi**, sayı 1, Mayıs 1943, s. 5

anlamadığı gibi, Ahmet Mithat Efendi de perde kapandığında sahneye gelerek 'Piyes ezberlenmeden sahneye çıkılır mı?', 'Beni rezil ettiniz!' diye sanatçıları paylamıştır. Fakat kendisine, bütün kekelemelerin, şaşırmaların, tekrarlamaların bu piyesin gereği olduğu söylenince, Mithat Efendi de bunu seyirciye iletmiş ve seyirci ancak o zaman gülmeye başlamıştır.[109] Bu oyunda sergilenen, -Brehct'in isimlendirmesi ile- 'yabancılaştırma' buluşları, ortaoyuncularının yaratıcılığı ile ortaya çıkmıştır. Üstelik seyirci bunu, bir sahnede değil de bir alanda ortaoyunu diye seyretse yadırgamayacaktır da. Fakat Batılı tarzdaki tiyatro için bu çok büyük bir yenilik olmuştur. Bu tür buluşları Batı tiyatrosu ancak XX. yüzyılda ve Doğu tiyatrosunun araştırılması ile ortaya koyabilecektir. Bu anekdot aynı zamanda, geleneksel Osmanlı tiyatrosundan gelme tuluatçıların ezbere dayalı Batılı tarzdaki tiyatroyu komik bulduklarını da gösterecektir bize. Tuluat oyunları eski geleneksel ortaoyununa benzer bir tarzı olduğu için halk tarafından da Batılı tarzdaki tiyatroya göre çok daha fazla rağbet gören oyunlar olmuşlardır. Günümüzde dahi bu oyunlara benzerlik gösteren vodviller halk tarafından en çok ilgi gösterilen tiyatro oyunlarıdır. Bu vodvillerde geleneksel drama dair tipler hala etkilerini göstermektedirler.[110] Çünkü geleneksel Osmanlı dram sanatı komedi üzerine kuruludur ve bu alanda çok başarılı ürünler vermiştir.

Yenileşme döneminde Batılı tarzdaki oyunlarda dönem dönem aşırı sansür uygulanmıştır. Bunlar yıkılmak üzere olan bir imparatorluğun kendini koruma çabalarından ortaya çıkmıştır. Çünkü Batılı tarzdaki bu oyunları yazan yazarlar genelde hükümete karşı olan ve yönetimde hak iddia eden kesimlerdir. Böyleyken de tiyatro oyunlarındaki her sözün sansürden geçirilmesi gerekmiştir. Fakat bu dönemde tuluat tiyatroları daha serbest olmuşlardır. Çünkü tuluatçıların hükümetten siyasi istekleri yoktur. Yönetime göz diken kadrolardan gelmemektedirler. Ortaoyununun nüktedan yapısı çok azalmış olmakla beraber burada da devam etmiş, fakat yöneticilerden büyük tepkiler görmemişlerdir. Aksine başarıları ölçüsünde, önemli tuluatçılardan Abdürrezak'ın layık görüldüğü gibi ödüllendirilmişlerdir bile. Abdi bir

[109] Sevengil, **Meşrutiyet Tiyatrosu**, s. 9
[110] Enver Töre, **Çeviri Piyeslerde Kadın ve Tiyatromuza Yansıması**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 2.Cilt, Ankara, 1992, s. 254

oyunda İbiş rolünde efendisinin çizmesini çekmektedir. Çizme bir türlü çıkmayınca da 'Bu nasıl çizme, maaş-ı umumi gibi bir türlü çıkmaz oldu!' der. Bundan sonra dönemin padişahı II. Abdülhamid de hemen maliye nazırına söyleyerek, ertesi günü maaş-ı umumiyeyi verdirir. Zaten bir süre sonra da Abdi saraya alınır.[111]

Dönemin eski tuluatçılarından Galatasaray'da eğitim görmüş, Dışişleri kaleminde ve Türkçe, Fransızca muhasebe müdürlüğünde çalışmış İbnürrefik Ahmed Nuri Sekizinci'nin de Batılı tarzdaki tiyatrolarda oynamaya başlaması ile bu sansür olayından çok yakındığı, tuluatçıların bundan nasibini almaması yüzünden de tuluat oyunlarını kötülediği görülecektir. "*İşte sansörler bu kelimeleri ve onlardan başka kimsenin aklına gelmeyen diğer dokunaklı kelimeleri cümle arasından çizdikleri için sözlerde mana kalmazdı. Biz hayli zamanlar böyle manasız piyesler seyrettik. Fakat diğer tarafta saray tarafı ve taraftarları tuluatçılara rağbet gösterip cesaretlerini arttırdıkları için orada söylenen çirkin kelimeler küfür kahkaha ile karşılaşırdı.*"[112] Bu dönemin Batılı tarzda tiyatro yapan adamları ve Batıcı aydınlarınca sürekli olarak geleneksel tiyatroya yada tuluatçılara karşı aşağılamalar söz konusu olmuştur. Onların küfürlü, açık saçık konuştuğu, genel ahlakı bozduğu, yaptıklarının tiyatro dahi sayılamayacağı söylenerek, kendi yaptıkları tiyatro övülmüş, Batılı tarzdaki tiyatrolara göre çok daha fazla seyirci çeken bu oyunların kaldırılmaları için basın yoluyla karalama kampanyasına gidilmiştir. Cumhuriyet'in ilk dönemlerine kadar varlığını sürdüren tuluat tiyatrosu, halktan büyük ilgi görmüş, zaman zaman diğer Batılı tarzda tiyatro yapan kişilerle işbirliğine girerek (Mınakyan-Küçük İsmail gibi) devam etmiş, fakat bütün bu baskılar sonucunda ve yeni ortaoyuncularının yetişmemesi dolayısıyla kökü kuruyarak Batılı tarzdaki tiyatro karşısında erimiştir.

XIX. yüzyılda ülkeye giren Batılı dram sanatları, geleneksel Osmanlı tiyatrosundan, dekorundan kostümüne, oyunculuk tarzından oynanış yerine kadar çok büyük farklarla ayrılacaktır. Fakat bu farklardan en önemlisi, oyunların oynandığı mekan olacaktır. Çünkü mekan, Batılı tarzdaki tiyatroda çok farklı kurallar

[111] Delibaşlı, "Sahne Tarihimizden: Abdürrezak-Abdi Efendi", **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı 168, 1 Mart 1944, s. 11

[112] İbnürrefik Ahmet Nuri ile söyleşi, "İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Hayatı ve Eserleri", **Türk Tiyatrosu Dergisi**, 15 Şubat 1946, sayı 191, s. 7

getirecektir. Osmanlı devleti tarafından da, yeni siyaset gereğince, özellikle bu mekan farkı önemsenecektir. 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 çizecektir. 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 salonlarda temsil izlemeye gelecek olan bahsettiğimiz kesime sunulacak oyunların da, tiyatro binasının yapısı ile verilmek istenen fikirleri içinde barındırması gerekecektir. Çünkü Batılı tarzdaki tiyatro ile, buraya gelecek seyirciye, devletçe belirlenen yeni siyaset, yeni yaşam tarzı ve kendisine biçilen yeni roller tanıtılacaktır. Bu bakımdan oyunların görüntüsü kadar, içerikleri de önemli hale gelecektir. Dönemin Batılı tarzdaki tiyatro oyunları siyasi kadrolar için yetiştirilecek kesimlere Batılı yaşayışı ve yeni siyaseti aktaran oyunlar olacaklardır.

II. BÖLÜM:
OSMANLI DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA YENİ KONULAR

1- YENİLEŞME DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA YENİ TARİH ANLAYIŞININ SERGİLENİŞİ

XIX. yüzyılda devletin belirlediği yeni siyaset bağlamında ülkeye giren Batılı tarzdaki tiyatro, ilk olarak siyasetin belirleyicisi olan sarayda ve -sarayın desteklemesiyle- Beyoğlu gibi azınlıkların yaşadıkları semtlerde kurulmuş binalarda, pantomim, cambazlık, daha sonra da opera temsilleri gibi gösterilerle ülkeye sokulmuştur. Devlet kadrolarının ve halkın yabancısı olduğu yeni tarzdaki bu sanatın ülkede yerleştirilmesinde ilk tiyatro binaları da, devlet tarafından öncelikle daha çok ilgi çekeceği düşünülen bu gösteri sanatları için inşa ettirilmiş veya inşa edilmeleri desteklenmiştir. Batılı tarzdaki yeni tiyatroyu ülkede yerleştirme işinde ilk görev alacak kişiler, özellikle bu tiyatro tarzını az çok tanıyan, Osmanlı'nın azınlık kesiminden ortaya çıkmıştır. Dönemin ilk tiyatro binalarını inşa edenler, Batı tiyatrosundan ilk çevirileri, ilk uyarlamaları yapanlar, ilk yönetmenler ve sahne üzerindeki ilk oyuncular da hep bu kesimden olmuştur. Daha sonra ise, gerek bu tiyatro tarzının ülkede yaşayabilmesi için ihtiyaç duyulan seyirci kitlesinin yaratılması, gerekse yeni siyaset çerçevesinde şekillenen yeni aydının yaşam tarzının ortaya konulması çabaları ile, Osmanlı'nın Müslüman Türk kesiminden olan yazarlar bu işe el atmıştır. Yeni siyasetin götürücüsü olmaları için yetiştirilen, fakat yenileşmeyi anlama şekillerinde beliren farklılıklar dolayısıyla, devlet ile –temelde olmasa da- zıtlıklara düşen yeni aydın kesiminin yazdığı yeni tiyatro oyunları da, (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.

Bu dönemin tezli oyunları 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 *Tarık yahut Endülüs 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. Bütün bu oyunlar, aynı zamanda birer siyaset adamı olan ve devletin çeşitli kademelerinde bulunmuş dönem yazarlarının siyasi düşüncelerini, yeni siyaset çerçevesindeki görüşlerini ortaya koydukları tezli oyunlar olmuşlardır. Devletin belirlemiş olduğu yeni siyaseti yürütmek için yetiştirmeye çalıştığı yeni aydın kesimini oluşturan bu yazarlar, yeni dönemin yeni tarih anlayışını da ortaya koyma çabası içinde olan, oyunlarında bu tarih anlayışının izlerini göreceğimiz aydınlar olmuşlardır.

Batı'da ve bizde, tiyatroda tarihi oyunların yazılış gerekçeleri bir takım 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.[113] 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 Osmanlıda ise, Osmanlının 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 Dinme'den veya Peygamber hayatından dini hikayelerin anlatıldığı, tarihin bu oyunlarda, toplum yaşamına dair konularda ibret vermesi amacıyla kullanıldığı görülecektir.[114] Sarayın düzenlediği Osmanlı şenliklerinde ise konularını tarihten alan savaş oyunlarında, yalancı kale ve deniz savaşları oynanmış, bunlar gösterişli ve ulusal bir propaganda niteliği taşıyan oyunlar olmuşlardır.[115] XIX. yüzyıldan itibaren Batı tarzı tiyatroyu kendine örnek alan Osmanlı'da tarihin oyunlarda kullanımı, eskisi gibi olmayan, fakat tam olarak Batı'daki şekli ile de uyuşmayan farklı bir görünüm verecektir. Batı'da ise XIX. yüzyıla kadar konusunu

[113] Metin And, "Türk Tiyatrosunda Tarihi Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri", **VII.Uluslararsı Tarih Kongresi Bildirileri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.768
[114] Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1985, s. 220-223, 427-428
[115] Metin And, "Türk Tiyatrosunda Tarihi Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri", s. 769

tarihten alan oyunlar, var olan sistemin anlayışını perçinlemek amacıyla ve geçmişten örnekler verilmesine dayalı olarak ortaya çıkmışken, XIX. yüzyılda tarihin oyunlarda kullanımı farklı bir amaca yönelik olacaktır.

Batı tiyatrosunda tarihi oyun geleneğini Antik Yunan'a kadar götürmek mümkündür. Eski Yunan oyunlarının kitlenin tarih bilincine dayanan bir eleştiri ve eyleme gereksinmesi yoktur. Bu nedenle geniş yığınların sanatı olan tiyatro, tarihsel düşün ve yorumdan esinlenmeyecektir.[116] Dönemin tarihi oyunları olan Yunan trajedilerindeki aşılamaz alın yazısının vurgusu, halkı istenen kıvama getirecektir. Tragedyalar konularını efsanelerden alan oyunlar olarak dönemin tanrı inancının, yaratılmak istenen toplumsal bilinç için kullanıldığı, 'yazgı'nın ve 'günah-ceza' kavramlarının her zaman üzerine basılarak vurgulandığı, devlet ve yurttaşların görevleri gibi aşılamalarda bulunulan oyunlar olmuşlardır. Orta Çağın tarihi tiyatro oyunları ise toplum hayatını düzenleyen kilisenin öğretilerinin savunulduğu, dini hikayelerin gösterildiği oyunlar olmuşlardır. Bu dönemde kilise ve din Batı kimliğinin taşıyıcısı olduğu için ve Batı'daki toplumsal birliği sağladığı için, dönemin tarihi oyunları da bunu vurgulayan, kilise ve Hıristiyan dinini yücelten oyunlar olmuşlardır. Yeniçağda Batı yayılmacılığı yeni bir biçim almıştır. Batılı devletlerin Doğuya ve 'tarih dışı' toplumlara yönelik yayılmacılığa başladığı, soygun ve talana geçtiği, Doğu'ya karşı güç kazandığı ve bu gücü mutlaklaştırmak için de 'ulus devlet', 'otoriter devlet' gibi devlet modellerini ortaya çıkardığı 'aydınlanma' döneminde oluşan fikrî ve siyasi ortam tiyatroya da yansımıştır. Ortaçağın dinsel otoritesi yıkılmaya çalışıldığından, dönemin tarihi oyunlarında eski döneme karşı bir eleştiri ve yeni dönemin de savunuculuğu yapılacaktır. Bu dönemin en önemli yazarlarından Shakespeare, tarihi oyunlarında belli bir görüşün vurgusunu yapacaktır. Shakespeare, "*oyunlarında kişinin derinliklerini inceleyip, serimlemek kadar, aslında belirli bir devlet ve toplum felsefesinin savunuculuğunu da yapmıştır. Bu yeniçağ devlet ve toplum felsefesi düşün olarak, hemen hemen çağdaşı olan büyük filozof Francis Bacon'un düşün sisteminin bir yansımasıdır.*" Shakespeare'in tarihi oyunlarında adeta Machiavelli'in *Hükümdar* adlı eserinin canlandırılması görülür ve

[116] İlber Ortaylı, "Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerine Bir Analiz Denemesi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı 7, Ankara, A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976, s. 218

kralları başarısızlığa götüren sebepler üzerinde durularak, bir halkın nasıl yönetilmesi gerektiğinin, başarılı bir Batılı devletin nasıl olması gerektiğinin dersi verilir. "*Örneğin II.Richard kararsızlığından ötürü, başarısız ve silinmeye mahkum bir monarktır. Gene Hamlet de monarşi çürüyen bir soyun elinde olduğundan, yerini Lehistan'dan zaferle dönen genç Fortinbras'a bırakır. Özellikle Macbeth de, kral soyunun ırsi asaleti ve iktidarın meşru olarak ele geçirilmesi tezi savunulmaktadır. (...) yazar, Corialanus ve Julie Caesar gibi tarihi dramlarında bilge eliti savunur. 'Halkın sesi de hiç hakkın sesi değildir.' Kalabalık Shakespeare'in gözünde her zaman aldatılmaya müsaittir.*"[117] Bu dönemde İngiltere'de Corneille ve Racine'in tarihi oyunları da aynı ideolojinin savunusunu yapmaktadır. "*Özellikle El Cid, Horace gibi tarihi dramlarında Corneille; aristokratça bir vatan sevgisi ve soylu davranışın, dine devlete, aile ve yurda karşı sadakatin savunuculuğunu yapar.*"[118] Son olarak ve aslolarak XIX. yüzyılda ise, tarihi oyunların yine Batı'nın bir geçiş döneminde ortaya çıktığı görülecektir. Artık burjuva devrimi gerçekleşmektedir ve Batı'nın yeni dönemdeki gücünü borçlu olduğu bu yeni sınıf ticari ilişkilerdeki hakimiyetini siyasete de taşımak istemekte ve yönetimi ele geçirmeye çalışmaktadır. Burjuvazi, bu amacını gerçekleştirmede kullanmak için ihtiyaç duyduğu halk kitlelerinin kendi yanlarında savaş vermesi için de 'özgürlük', 'hürriyet', 'eşitlik', 'yurt sevgisi' gibi belli kavramları ortaya atacaktır. İşte bu yeni kavramların halk arasında toplumsallaştırılması, bunların propagandasının yapılması için de tarihi tiyatro oyunları sahneye çıkacaktır. Yine Fransız yazarlardan Hugo *Hernani*, *Cromwell* ve *Ruy Blas* adlı tarihi oyunları ile aristokrasi ve monarşiyi yerip, burjuva demokrasisini yücelterek yönetime göz diken burjuvazinin fikirlerinin propagandasını yapacaktır. Oluşan bu akımlar şüphesiz tarihsel ve sosyolojik gelişmelerden bağlantısız olarak ortaya çıkmamıştır. Aksine, beslendiği ve beslemeye çalıştığı gelişme XIX. yüzyılda Batı'nın sömürgeleştirme politikalarını yürütmüş burjuvazinin iktidarı ele geçirme yolunda gerçekleştirdiği devrimdir. Bu devrimi gerçekleştirmede geniş halk kitlelerinin gücünden yararlanmak isteyen burjuvazi için, bunu yaratacak coşkuyu içinde barındıran sanatsal bir akımdan daha iyisi düşünülemezdi. Tiyatroda tarihsel oyunlar da, bu akımın etkinliğini arttırmada

[117] **a. g. e.**, s. 220
[118] **a. g. e.**, s. 220-221

biçilmiş kaftandı. XIX. yüzyılda Batı, egemenliğini kurmada ve korumada yaratmak istediği toplumsal bilinci, sanatın çeşitli dallarını kullanarak halka aktarma yoluna gitmiştir. Bunu en kolay şekilde de tiyatroda yapabileceğini düşünmüştür. Çünkü tiyatro, hem okuma yazma oranının düşük olduğu halka bu bilinç aktarımını sözlü olarak gerçekleştirecek, hem de tiyatronun büyüleyici yanıyla ve 'yeni' tiyatro ortamı nedeniyle yığınlar bir arada iken oluşturulacak duygu birliği sayesinde kolayca istenilen şekilde (dönemin başat sınıfı burjuvazinin istediği şekilde) bir bilinçlenme sağlanacaktır. Özellikle tarihsel oyunlar bu tür bir bilinçlenmede önemli bir rol oynayacaklardır. Çünkü bu bilinçlenme toplumsal ve dolayısıyla da tarihsel bir bilinçlenme olacaktır. Toplumun ortak geçmişi ortak bir kaderi getirecektir. Tarihin oyunlarda kullanımı, halka ortak bir toplumsal-tarihsel bilincin aktarımını da getirecektir. Böylece toplumsal bilincin kitleler arasında yaygınlaştırılması sağlanacaktır.

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 isimlendirilecektir) Türklük ve Müslümanlık yönlerinin savunusunu yenileşme siyaseti çerçevesinde yapacaklar ve böylece yeni dönemde devletin yönetimine talip olacaklardır. Bu bakımdan da ileri sürdükleri 'Osmanlılık', geçmişten farklı, Doğulu kalarak yenileşen, fakat bir yandan da içinde çelişkiler barındıran bir anlam ifade edecektir. Oysa geçmişte, Osmanlının klasik döneminde, 'Osmanlılık' çelişkiler arzeden bir düşünce değildir. Doğu'nun zenginliklerini Batı soygununa karşı koruma görevini üstlenen Osmanlının, Batının deniz aşırı yollardan Doğuya ulaşması ile tarihi görevinin son bulması, izlediği siyaset gibi tarih görüşünü de geçersiz kılmaya başlayacaktır. Devlet bunun üzerine yeni siyaset arayışlarına girecek, çıkış yolunu dünya egemenlik ilişkilerindeki konumu dolayısıyla Batıya yakınlaşmakta bulacaktır. Yaşayacağı çelişkiler de buradan çıkacaktır. Devletin yeni dönemde Batı ile kurmaya

çalıştığı ilişkiler, imparatorluğun Doğu ile kurmuş olduğu ve eskiden beri süre gelen ilişkileri bağlamında ortaya çıkacaktır. Devlet, yeni dönemde belirlediği siyaset bağlamında Batı ile bir ilişkiye girmek için, Doğu ile ilişkilerini öne çıkaracaktır. Osmanlı'nın Batıcılaşması siyaseti, Doğu ile var olan eski ilişkilerine bağlı olarak sürecektir. Bu bakımdan Osmanlı'nın yeni siyasetinin bir parçası da eski ilişkilerini korumak olacaktır. Bunun dönemin aydınları ve daha sonra da hükümetlerince, 'Türklük' ve 'Müslümanlık' değerlerinin vurgulanması ile sağlanacağı düşünülecektir. Bu yüzden dönemin tarihi oyunlarında, bu iki kimlik öne çıkacaktır. Ayrıca yazarlar tarihi oyunun ulusal duygulara seslenen, halka seslenen bir coşkun dilinin olması özelliğini de kullanarak siyasetlerinin inandırıcılığını ve etkisini arttırmaya çalışacaklardır. Çünkü, "*ulusal nitelikteki tiyatronun dili heyecan verici, coşturucu ve o ülkenin insanına hitap edici olmaktadır*."[119] Dönemin önemli oyun yazarlarından Abdülhak Hamid Tarhan'ın oyunlarındaki topluma sesleniş bunun iyi bir örneğidir. "*Osmanlılarız, şanlılar, idmanlılarız biz; Tahlise bugün milleti peymanlılarız biz!.../ Allah ile peygambere imanlılarız biz; Meydan okuruz düşmana, Osmanlılarız biz!...*"[120]

Tanzimat ile başlayan yeni dönemde, Batı ile tarihte olduğundan farklı, yeni ilişkilere girilince, 'tarih' de farklı bir şekilde gündeme gelmiş, yeni durumu açıklamak için eskisinden farklı bir tarih anlayışının gerekliliği hükümet düzeyinde de ortaya çıkmıştır. Yenileşme dönemi öncesinde, Osmanlı devletinde, tarih anlayışında herhengi bir farklılığa gidilmesi gerekli olmamıştır. Çünkü Osmanlı belli bir siyasetin sahibi olduğu için, dünya görüşü yani tarih görüşü de bellidir. Çağlar boyu Doğu zenginliklerini Batı soygununa karşı korumuş olan Osmanlı, koruyucu asker devleti olmasının yanında, geliştirdiği dünya siyaseti ile Doğu'nun birliğini de korumuştur. Osmanlı asker devletlerin en mükemmel örneği olarak, kendisinden öncekileri aşmış, tarihsel koşullara yanıt verebilmiş üst bir aşama olmuş bir sıçrama gerçekleştirmiştir. Bu bakımdan Osmanlı tarihçiliğinin kaynakları, Doğu asker

[119] Hülya Nutku, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Tarihsel Dram Modelleri**, C.I, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara, Başdramaturgluk, 1986, s.68
[120] Haz. İnci Enginun, **Abdülhak Hamid Tarhan Tiyatroları**, C.I, "Yadigar-ı Harb", Dergah Yayınları, 1998, s.276

devletlerindeki kayıt geleneğine dayanmaktadır.[121] Bu gelenek çerçevesinde tarih, Osmanlı'da, merkez teşkilatında vazifeli devlet tarihçileri olan vakanüvisler tarafından yazılmıştır. Bu kişilerin görevleri, dünya görüşü olşturmak ya da Osmanlıya yol göstermek olmamıştır. Çünkü Osmanlı zaten, savunduğu Doğu üretici güçleri ve halkı ile uyumlu, büyük bir siyasetin sahibidir. Bu bakımdan Osmanlı tarihçileri, gündelik olaylardan çıkarak dünya görüşü sunma çabasında değil, var olan dünya görüşüne bağlı olarak olayları kronolojik bir sıraya koymak peşindedirler.[122] Fakat bu tarz tarih yazıcılığı, yenileşme döneminde farklılaşacaktır. Tarihçilik, yeni siyaset gereği yapılanların doğrulanması ve haklılaştırılması amacına hizmet edecek şekilde biçim değiştirecektir.[123] Bununla bağlantılı olarak, bu dönemde Cevdet Paşa'ya, resmi karar ile yazdırılan 'Tarih-i Cevdet' adlı eser 1774 Kaynarca anlaşmasından, 1826 Vak'a-i Hayriye'ye kadar geçen dönemi anlatmak üzere hazırlanacaktır.[124] Bu dönemde tarih, önceden onu kendisi yazan Osmanlı'nın ayakları altından çekildiğinden, devletin artık yeni bir siyaset, dolayısı ile de yeni bir tarih anlayışı içine girmesi gerekmiştir. Osmanlı yeni dönemde sorunlarının çözümünü dünya dengeleri içinde yükselen Batı'ya yanaşmakta bulmuştur. Bu yeni siyaset bağlamında, eski başarılı günlerin sona ermesiyle Osmanlı'nın güç kaybettiği dönemin inkarı ve yeni siyasetin getirdiği tarih anlayışının açıklanması söz konusu olacaktır. Bu görev de Cevdet Paşa'ya verilecektir. Cevdet Paşa; *"...yetiştiği devrin görüş zaviyesinden, bu devir tarafından inkar edilen bir devre bakar. Filhakika, devrinin bir aksülâmel devri olmasının kendisine verdiği tenkit imkanı ve hürriyeti, Cevdet Paşa'nın mazhariyetlerinden biridir. (...) imparatorluğun tarihini adeta müesseselerinin tarihinde mütalaa ediyor düşüncesini uyandıracak kadar derin bir perspektifle cemiyetimizi garplılaşmaya götüren hadiselerin üzerinde durur. Muayyen bir görüşün müdafaasını yapan ve bu yüzden zaruri olarak tenkit fikrine dayanan bir eser için bundan tabii bir şey de olamazdı*."[125] Bu esere göre, Osmanlı

[121] İsmail Coşkun, "Osmanlı Tarihçiliğinin Kaynakları", **Sosyoloji Yıllığı I**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997, s. 60
[122] Ertan Eğribel, "Osmanlı Vakanüvis Tarihçiliği", **Sosyoloji Yıllığı I**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997s. 69-72
[123] Hayati Tüfekçioğlu, "Son Dönem Osmanlı Tarihçiliği", **Sosyoloji Yıllığı I**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997, s. 78
[124] Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Çağlayan Basımevi, 2003, s. 170
[125] Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.170

imparatorluğunun kurumları Batılı, 'gelişmiş' devletlere göre çok geride kalmıştır. Osmanlı'nın çöküşüne neden olarak da, Batılı devletlerin Doğu soygununu gerçekleştirmede buldukları yeni yöntemler ve bunların sonucunda kazandıkları güç değil de, bu eski Osmanlı kurumları görülmüştür. Bu yüzden bu dönemde amaçlanan, eski kurumları değiştirip, yerlerine yeni Batılı tarzdaki kurum ve kadroları getirmek olmuştur. Bunun için belirlenen yeni siyaset, Batı'lı devletleri örnek alan ve onlarla kurulacak yeni bağlantılar sayesinde imparatorluğun devamlılığını sağlayacağı düşünülen 'yenileşme hareketi' dir.

Osmanlı'nın klasik döneminde tarih, tarih yazıcılığı devlet görevlilerinin işiyken, yeni dönemde daha geniş bir kesimin, özellikle giderek genişleyen yeni aydın kesiminin ilgi duyacağı bir alan haline gelecektir. Osmanlı bunu bile isteye yapmış olmakla beraber, daha sonra önüne geçemeyeceği bir siyasetin de aracı olmasına yol açmış olacaktır. Dönemin yeni aydınları yönetimde söz sahibi olmak amacıyla devletin henüz benimsemediği, devletin siyasetinden belli noktalarda farklılaşan siyasetlerini yeni tarih anlayışı aracılığıyla ortaya koyma imkanı bulacaklardır. Bu bağlamda özellikle tiyatro oyunlarında tarihsel oyunların sayısının giderek arttığı görülecektir. Yeni aydınlar 'tarih'i oyunlarda kullanarak, savundukları yeni siyaseti kendi çevrelerinde ve devlete karşı duyurabileceklerdir. Yeni siyasetlerini, yeni tarih anlayışı ve getireceği yeni dönemi, tarihten belli olayların uygun olanlarını güncelleştirerek tanıtacaklardır. Yeni aydınların 'tarih'i, oyunlarda devlete karşı bir muhalefet aracı olarak kullanması, devlete daha yakın gözüken aydınların bu tarzdaki oyunlara az örnek vermesinden de izlenebilir. Öyle ki Ahmet Mithat Efendi gibi, diğer aydınlara göre devlete daha yakın olmuş bir yazarın, tarihi olaylardan çok gündelik yaşama dair konularda oyunlar vermiş olması bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Yeni dönemde Batı ile kurulmak istenen tarihsel bağlantılar bağlamında ilk oynanan oyunlar da Batılı yazarların tarihi oyunları olacaktır. İlk oyunlar -aktarımcılık siyasetine de bağlı olarak- Batı'lı tarihsel oyunların tercümesiyle ortaya çıkacaktır. Gedikpaşa Tiyatrosu'nda 1867'de verilen ilk Türkçe temsil bir tarihi oyun

olan *Sezar Borciya*'dır.[126] Hugo'nun *Hernani* ve *Cromwell*, Corneille'in *El Cid* ve *Horace* adlı tarihi oyunları yine dilimize tercüme edilen ilk tiyatro eserlerinden olacaktır. Bu dönemde konusunu Batı tarihinden veya tarihteki Doğu-Batı ilişkilerinden alan oyunların gündeme gelişi de boşuna değildir. Örneğin, Mme Emile de Girardin'in *Kleopatra* adlı oyunu Ali Bey tarafından, Charles Desnoyers ile Leon Beauvallet'in *Roma Kralı* adlı oyunları Güllü Agop tarafından çevirilmiş bu türdeki oyunlardır.[127] Daha sonra Batılı oyunlarda kullanılan konular kendi tarihimizle benzerlikler gösterilerek bütünleştirilmeye çalışılacaktır. 'Özgürlük', 'hürriyet' gibi Batı kaynaklı akımlar, Osmanlı tarihinin yada 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. Oyundaki konu XVI. yüzyıl İtalyası'ndan Kılıç Aslan çağına getirilmiş, Angelo Malipieri, Hasankif Hâkimi Nurettin, Catarina Bragadini, Kılıç Aslan'ın kızı Selçuka (Ayşe), oyuncu Tisbé, çengi Halepli Habibe, Rodolfo (Ezzelino da Romano) ise Danişment emirlerinden Behram-Aynüddin olmuştur.[128] Daha sonra Batılı tiyatro oyunlarından yapılan ilk tercümeler gibi, Türk yazarlarca verilecek ilk telif eserler de tarihi konu alan eserler olacaktır. Bunlar da Batılı tarihi oyunlardan etkilenerek 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 etkilenerek yazdıkları bilinmektedir.[129]

Bu dönemde oyunlar ortaya konurken, o günün koşullarıyla bağlantılandırılabilecek tarihsel oyunlar seçilmiş, bu olaylar dönemin olaylarıyla ilişkilendirilip güncelleştirilmiştir. Dönemin en önemli tarihi oyunlarından *Vatan yahut Silistre* buna iyi bir örnektir. 1853-56 yıllarındaki Kırım Savaşı'nda

[126] Yay. Haz. M. Türker Acaroğlu, "İlk Türk Tiyatrosu ve İlk Türk Piyesi", **İlk Derleme Müdürü Selim Nüzhet Gerçek**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 75
[127] And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, s. 441-442
[128] **a. g. e.**, s. 447
[129] Cevdet Perin, **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat. Fakültesi Yayınları, 1946, s.155-160

alınamayan Silistre Kalesi'nden yola çıkılarak yazılan bu eser, 1873'de, Osmanlı-Rus ilişkilerinin yeniden gergin olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Tarihi oyunlarda, yazarlar tarihi malzemeyi kullanırken hep belli amaçlar gütmüşler, öne çıkarılmaya çalışılan belirli değerleri, geçmişteki günün koşullarıyla bağlantılandırıp yeniden üretmişlerdir. Bu da elbette Osmanlı'nın yeni oluşturduğu Batılı siyaset içerisinde kendini yeniden yorumlamaya çalışmasına paralel olarak ortaya çıkmıştır. Osmanlılığı artık Batı'dan ithal milliyetçilik, özgürlük, vatanseverlik gibi yeni düşüncelerle anlamaya, yorumlamaya çalışmak, bir yönüyle eskiden tamamen kopuşu da beraberinde getirmiştir. Namık Kemal oyunlarını, özellikle Victor Hugo ve Shakespeare'den esinlenerek, Romantizmin etkisinde yazmıştır.[130] *Vatan yahut Silistre*'de Osmanlı kimliğinin savunusunu da bu coşumcu akımın teknikleriyle dile getirmiştir.

Batılı tarzdaki Türk tiyatrosunda Türkçe olarak yazılmış, döneminin diğer tarihi oyunlarına emsal olan ilk tarihi oyun Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* (1873) adlı oyunudur. Döneminin tarih anlayışını vermesi bakımından da temel örnek olan bu oyun, 1853-1856 Kırım Savaşı'ndaki Silistre kentinin Rus ordusuna karşı savunularak kuşatmadan kurtarılmasını anlatmaktadır. Oyun, vatanı uğruna her şeyden vazgeçmeyi göze alan kahraman kadın ve erkeklerin, 'Osmanlılığın' hikayesidir. Bu oyunda, eserin baş kahramanları olan İslam Bey ve Zekiye birbirlerini çok seven iki sevgilidir. Fakat İslam Bey için vatan sevgisi bütün sevgilerin üstündedir ve bu yüzden de Zekiye'nin bütün yalvarmalarına rağmen gözünü budaktan sakınmadan savaşa gider. Zekiye de İslam Bey'in konuşmalarından sonra onun doğru olanı yaptığını düşünür ve hem sevdiği adam, hem de vatanı için savaşmak üzere erkek kılığına girerek Adem ismiyle orduya katılır. Burada düşmana karşı İslam Bey'le beraber savaşırlar. İslam Bey ve Zekiye, yanlarında bir diğer korkusuz nefer olan Abdullah Çavuş'la beraber, kaleyi kazanmalarını sağlayan, düşmanın cephaneliğini uçurma görevini de başarıyla yerine getirirler. Bu arada bir de cephede askerlere moral ve cesaret veren, savaşçı ve cesur bir komutan olan Sıdkı Bey vardır. Oyunun sonunda, Sıdkı Bey'in, Zekiye'nin öldüğünü sandığı babası

[130] **a. g. e.**, s.120

olduğu ortaya çıkar. Oyun tüm bu oyun kahramanlarının cesur müdafaaları sayesinde Silistre'nin kurtarılması, Zekiye'nin babasına kavuşması ve İslam Bey ile düğünlerinin yapılmasıyla sona erer. *Vatan yahut Silistre*'de dönemin yeni aydınlarınca savunusu yapılan 'Osmanlıcılık' siyaseti, oyunun en küçük rütbeli neferinden albayına kadar tüm askerlerin ağzından dillendirilmektedir. "*Osmanlı namı işitileli Tuna geçildi, birkaç kere geçildi, birçok kere geçildi. Fakat bir vakit alınamadı. Osmanlılar durdukça, yine bir vakit alınamaz; hele Osmanlılar, Osmanlılığın ne demek olduğunu bilirse, hiç bir vakit alınamaz...*"[131]

XIX. yüzyılda dönemin yazarları Batı ile işbirliği içine girilmesini savunacaklar ve seçilen siyasi tavra göre belli devletlere yaranmaya çalışırken, belli devletlere karşı olan tavırlarını da tarihi oyunlar aracılığıyla göstereceklerdir. Osmanlı'nın uzlaştığı devletler, oyunlarda örnek alınması gereken, işbirliği yapılabilecek Batı olarak gösterilirken, Osmanlı ile uzlaşamayan, bir ilişki geliştirmeyen Rusya gibi Batılı devletler ise, Osmanlı'nın bütünlüğünü korumasında oynadıkları engelleyici rol dolayısıyla *Vatan yahut Silistre* gibi *Yadigar-ı Harb* gibi dönemin tarihi oyunlarında, devamlı savaşılması gereken, kendileriyle bir işbirliğinin söz konusu olmadığı devletler olarak gösterilecektir. Özellikle Tarhan'ın, *Yadigar-ı Harb* adlı oyununda, Almanya ve Avusturya-Macaristan ile ittifak halindeki Osmanlı ordusundan bir komutanın ağzından şu sözler işitilecektir. "*Ben Türk zihniyetini bildiğim ve askerimin Ruslar karşısında ne türlü vaziyet ve istidadda bulunacaklarını düşündüğüm için derhal bütün kuvvetimizle bir taarruz icrası taraftarıyım. (...) Fırsatı fevtetmeyelim: İyi biliniz ki Moskof Türk'ten yılar!*"[132]

Dönemin bazı oyunlarında, özellikle tarihte Batılı devletlerin Osmanlı'dan yardım istediği dönemler çokça kullanılacak, böylece tarihi oyunlarla yeni dönemde Batı ile girişilmek istenen ilişkinin, işbirliğinin tarihi dayanakları da sunulmaya çalışılacaktır. Örneğin Müsahipzade Celal'in *Demirbaş Şarl* adlı oyununda Osmanlı'nın XVIII. yüzyılda Rusya'ya karşı kazandığı Prut zaferi ve bu sırada İsveç gibi bir Batılı ülke ile geliştirdiği ilişki anlatılmaktadır. Yeni dönemin ideolojisinin

[131] Namık Kemal, **Vatan yahut Silistre**, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2004, s.40
[132] "Yadigar-ı Harb", s.315-316

temellerini oluşturan 'vatan,' 'millet', 'hürriyet' gibi kavramların tarihi oyunlarda vurgulanması da yine aydınların yeni siyasetlerini savunmada Batılı kavramlara sığınan ve 'halkçı' görünmeye çalışan tavırlarının bir sonucu olacaktır. Bu kavramlar Osmanlılık ile ilgili olarak kullanılacak, fakat bunlar Batı kaynaklı kavramlar olduğundan Batı ile işbirliği bağlamında yorumlanacaktır. Birden fazla siyaseti yürütebilmek için aydınlar, farklı görüşlerin savunusunu 'hürriyet' kavramı ile yapacaklardır.

Tarihi oyunlarda Osmanlıya ilişkin birden fazla kimlik savunusu yapılmıştır. Bir yandan Batı ile işbirliği Doğu ile ilişkide olmayı gerektirdiği için 'Türk ve İslamî' özellikler vurgulanmış, bir yandan da Batı ile ilişkiyi mümkün kılan devletin kendisi olduğu için 'Osmanlılık' vurgulanmıştır. Oluşturduğu Batı ile işbirliği siyasetine rağmen, bir yandan hala Batı'nın hedefi durumunda olan Osmanlı'nın yaşadığı çelişik durum, en çok tarihi oyunlarda kendini hissettirmiştir. Osmanlı yeni bir siyaset belirlerken, bu siyaset belli bir dirençle de karşılanmaktadır. Tarihi oyunlarda, 'Türklük' ve 'Müslümanlık' vurgularının yapılmasının diğer bir nedeni de Batı ile ilişkilerde işbirliği yönünü belirtmektir. Tiyatrolarda tarihi oyunların oynandığı sıralarda halkın da bu oyunlara, diğer oyunlara göre çok daha fazla rağbet gösterdiği görülecek, diğer oyunlar sırasında tiyatroya rağbet azaldığında, hemen yeni bir tarihi piyes, bir 'Fatih', bir 'Yavuz Sultan Selim' sahneye çıkarılacaktır.[133]

Dönemin tarihi oyunlarında tarihi kişilikler yanında, sıradan, halktan insanlar da kahramanlaştırılmış ve ön plana çıkarılmıştır. Müsahipzade Celal'in *Köprülüler* adlı oyununda, Mehmet adında sıradan bir nefer, savaş sırasında kahramanlaşarak, Kandiye'nin kuşatılması sırasında Fransız şövalyelerine tek başına karşı gelecek, *Vatan yahut Silistre*'de Zekiye, İslam Bey gibi sıradan insanlar savaşların kazanılmasını sağlayacak büyük cesaretler göstereceklerdir. Bu gibi oyunlar aracılığıyla yazarlar, yeni siyasetlerini Osmanlı halkı üzerinden tanıtacaklar, 'halkçı' tavırları ile yeni bir söz söyleme çabasına girecekler ve kendilerini halkın çıkarlarını savunuyormuş, onların sözcülüğünü yapıyormuş gibi göstereceklerdir. Elbette

[133] Selim Nüzhet Gerçek, "Otuz Beş Senenin Tarihçesi", **Akşam Gazetesi**, 20 Ocak 1944

oyunlarda halkın böylesine öne çıkmasında, yazarların kendilerine Batılı tiyatro oyunlarını örnek almalarınını, Batıda ortaya çıkan romantik akımdan etkilenmelerinin de etkisi büyük olacaktır.

Bu dönemde, Osmanlı ile Batı arasındaki ilişkinin ve aynı zamanda Batı'nın Osmanlı'ya karşı oluşturduğu tehdit durumunun bir aradalığı sanata da yansıyacak, bu çelişik durum tarihi oyunlarda Batı kavramlarının içini eski Doğu kimliğiyle doldurma şeklinde tezahür edecektir. Oyunlardaki konular, düşünce akımları, Batı kaynaklı olsa da , savunulan kimlik Osmanlı kimliği olacaktır. Vurgulanan özgürlük Osmanlı'nın özgürlüğü, hürriyet Osmanlı'nın hürriyeti, millet birliği Osmanlı'nın birliği, kahramanlık da Osmanlı'nın bekâsı için savaşacak Osmanlı halkının kahramanlığı olacaktır. "*Vaktiyle biz aldık, bizim toprağımızdır; / Bin tak-ı zafer onda bugün çardağımızdır; / Gördüklerimiz hep ovamızdır, dağımızdır; / Hadi-i gazâ önde giden bayrağımızdır!...*"[134] Aslında bu dönemde Osmanlı'nın Batı ile tam bir siyaset ortaklığı veya uyumu söz konusu değildir. Sadece yenileşme, Osmanlı'nın, ayakta kalmak için içinde bulunduğu çözümsüzlük durumundan kurtulmak amacıyla izlediği yol olmuştur. Ayrıca Batının da Osmanlı ile tam bir ortaklığa girme düşüncesi yoktur. Batılı devletler, belli zamanlarda, kendi çıkarları doğrultusunda Osmanlı ile ilişkiye geçeceklerdir. Örneğin kendi aralarındaki üstünlük mücadelesi dolayısı ile bölünmüş olan Batı'da, İngiltere'nin kendisine göre üstün duruma geçmesi yüzünden Fransa, Osmanlı ile ilişkiye geçecek, fakat İngiltere de kendisine karşı böyle bir ittifakı istemediğinden, zaman zaman Osmanlı ile işbirliğine yanaşacaktır.

Yenileşme döneminin tarihi oyunları için seçilen konular Osmanlı ve Osmanlı öncesindeki Türk devletlerinin, Arabistan, İran gibi İslam devletlerinin tarihindeki parlak dönemlerden alınacaktır. Oyunlarda Batılı devletlere karşı kazanılmış zaferlerin de sıkça kullanılmış olması, Osmanlı devletinin Batıcılaşma siyaseti seçimindeki çelişkileri de görüyor olmasındandır. Osmanlı topraklarında yaşanmış belli dönüm noktaları, Batı'nın karşısında kazanılmış başarılar veya devletin koca bir

[134] "Yadigar-ı Harb", s.276

imparatorluk haline gelmesini hazırlayan zaferler, dönemin tarihi oyunlarında geniş bir yer teşkil edecektir. Bu oyunlarda zor durumlarda bile halkın kahramanlaştığı vurgusuyla üstünlük belirtilecektir. *Vatan yahut Silistre* adlı oyunda, Aşağı Tuna vadisinin kilit noktası olması dolayısı ile tarih boyunca Türkler ile Batılı devletler arasında el değiştirmiş Silistre kalesinin, 1854 Osmanlı-Rus harbinde, tarihte 'Silistre Müdafaası' olarak anılan savunma ile, Rusya'ya karşı korunması anlatılacaktır. Bu kalenin savunulması önemli bir olaydır. Abdülmecit devrinde bu savunmada yer almış gazilere üzerinde Abdülmecid'in tuğrası, *Silistre 1271* yazısı, Tuna kıyısı ve Silistre şehrinin tasviri olmak üzere, 'Silistre madalyası' adında bir madalya yaptırılmıştır. Madalyanın Brüksel darphanesinde basılmış bir benzeri de vardır. Bunun üzerinde de yine Abdülmecid'in büstü, 1854 tarihi, kale önünde elinde kama ve üstünde hilal bulunan bir gürzü tutan kadın ve onun yanında cami tasviri, kenarında da 'Avrupa, onlar senin için kazandılar' yazısı vardır.[135] Bu yazı dönemin Batılılaşma siyaseti çerçevesinde bakıldığında oldukça anlamlıdır. Yine *Vatan yahut Silistre* adlı oyunda geçen; "*Vatan ki, bir zaman kılıcının sayesinde bir kaç devlet yaşarken şimdi birkaç devletin yardımıyla kendini muhafaza edebiliyor!...*"[136] sözleri Osmanlı'nın yeni siyasetinin meydana getirdiği, Batı ile yaşanan çelişkili durumunu göstermektedir. Çünkü Osmanlı, bir yandan Batılı devletler ile işbirliğine girmek istemekte, fakat bir yandan da tarih boyunca savaştığı Batı'nın, kendisine karşı oluşturduğu tehdit durumu ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu durumu gösteren bir diğer oyun da Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Tarık yahut Endülüs Fethi* isimli oyunudur. Adından da anlaşılacağı üzere, oyun, Müslümanların Avrupa'daki ilk fethini anlatan, Batıya karşı kazanılmış önemli bir zaferin, bir dönüm noktasının konu edildiği, bu bakımdan da yeni siyasetin çelişkilerini gösteren bir oyun olma özelliğini taşımaktadır. Osmanlı'nın Batı'ya karşı kazandığı tarihi zaferlerinden birinin daha anlatıldığı Müsahipzade Celal'in *Köprülüler* adlı oyununda ise, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Batılı devletlerin ticari işlerinde önemli bir merkez olan, öyle ki; kuşatılması sırasında Fransa'nın, Papa'nın Venedikliler'e yardım için ordular gönderdiği Girit'teki Kandiye Kalesi'nin, Osmanlı'nın o sıradaki sadrazamı olan

[135] **Meydan Larousse**, 18.cilt, İstanbul, Sabah Gazetesi Yayınları, s.83
[136] Namık Kemal, **Vatan yahut Silistre,** s.35

Köprülü Fazıl Ahmet Paşa komutasındaki ordu tarafından alınışı, coşumcu bir dil kullanılarak anlatılacaktır.

Celalettin Harzemşah adlı tarihi oyunda, Orta Asya'daki göçebe toplumlar arasındaki savaşın anlatımı ve Moğol Devletine karşı, Harzemşahların kahramanlığının, son hükümdarları olan Celalettin Harzemşah'ın kişiliğinde savunulması söz konusu olacaktır. Aslında tarihte bu dönem, başlangıcı Batı ile Doğu arasında bulunan ticaret yollarını kontrol etme çekişmesine dayanan, XIII. yüzyılda Cengiz Han'ın Harzemşah saldırısına karşı İpek yolunun ticaret güvenliğine gölge düşmemesi için girdiği ve Harzemşah Devleti'nin yıkılışı ile son bulan bir savaş dönemidir.[137] Doğu İslam dünyasında çok sayıda şehidin verildiği bir savaş dönemini anlatan bu oyun, Müslüman bir Türk devleti olan Harzemşahların hükümdarı Celalettin'in kahramanlık hikayesi olacaktır. Oyunda Harzemşahlar, Cengiz İmparatorluğuna karşı Celalettin'in önderliğinde Türk ve Müslüman birliği kurma çabası içindeki Müslüman Türk Devleti olarak savunulacak, böylece yenileşme dönemi siyasetinin 'Türkleşme' ve 'İslamlaşma' ayağı olan Osmanlılığın da vurgusu yapılacaktır. Namık Kemal bu oyunda idealindeki hükümdarın portresini de Celalettin üzerinden çizmekte, dönemin Meşrutiyet yanlısı diğer aydınlarında olduğu gibi, devletle yönetim şekli konusunda çok da ters düşmemekte, 'cumhuriyet' gibi bir rejimi de düşünmemektedir.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* adlı oyunu ise, konusunu Şehname'den almış tarihi bir oyundur. Efsanevi İran Şahı Keykavus'un oğlu Siyavuş, İranlıların yine efsanevi Turan kahramanı Efrasiyab'ın kardeşinin torunudur. Oyunda Siyavuş'un, Keykavus ve Efrasiyab tarafından hem Turan hem de İran hükümdarı olmasına çalışılması, Siyavuş'un üvey annesi olan Sevdâbe'nin kendisine duyduğu karşılıksız aşkı dolayısıyla başvurduğu entrikalardan oluşan olay örgüsü içinde verilecektir. Bu üvey anne aşkı ise yine Batılı bir eserden, Racine'in *Phedre* adlı oyunundan alınacaktır.[138] Dönemin yeni aydınının Doğu ile

[137] Baykan Sezer, **Asya Tarihinde Su Boyu Ovaları ve Bozkır Uygarlıkları**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979, s.110
[138] Haz. İnci Enginun, **Ahmet Mithat Efendi Bütün Oyunları**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1998, s.13

Batı arasında köprü kurma yolundaki siyaseti, böylece de Osmanlı'nın şaşalı imparatorluk dönemlerine geri dönebileceğine olan inanışı bu oyunda açıkça kendini gösterecektir.

Dönemin tiyatro oyunlarında, Batılı tarzda düşünen, devlet işlerinin Batılı bir siyasetle düzenlemek gerektiğine inanırken, aynı zamanda da Osmanlı geleneklerinden, Osmanlılıktan da ayrılmayan, bu bakımdan da olumlanan yeni aydın tipi, günün koşulları bağlamında 'asker' olarak ve bu yüzden de özellikle tarihi oyunlarda ortaya çıkacaktır. *Vatan yahut Silistre*'de İslam ve Sıdkı Beyler, *Köprülüler*'de Mehmet, *Tarık yahut Endülüs Fethi*'nde Tarık, *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'da Siyavuş bu anlamdaki yeni aydın tipinin en iyi örnekleri olacaklardır.

Dönemin tarihi oyunlarında, önemsenen Batı'nın bile, Osmanlı'nın cesareti, kahramanlıkları karşısında şaşırdığı, onu övdüğü gösterilecektir. Böylece Osmanlı kimliğinin savunusu vurgulanacağı gibi, Batılı'ya kendini beğendirme derdindeki aydının oyunlardaki tatmini de söz konusu olacaktır. Musahipzade Celâl'in *Demirbaş Şarl* adlı eserinde yabancı askerlerin veya *Tarık yahut Endülüs Fethi*' nde Kont Doferya adlı Endülüs askerinin sözleri ile, Türklerin Batı'nın ağzından övüldüğü görülecektir. "*Tarık'ın kahramanlığından, maharetinden bahsediyorlar. Emrindeki bedevi tümeni ova kasırgaları gibi gittikçe büyüyor, çoğalarak gittiği yerde ne varsa, beraber alarak geliyor! Karşı duralım! Vebâya nasıl karşı durulur?..Kaçalım!..Fırtınadan nasıl kaçmak olur?*"[139]

XIX. yüzyılda, başlangıçta, yani Osmanlı'daki yenileşme hareketi geleneksel kadrolarca başlatıldığında ulema bu yenileşmeyi desteklemiştir. Zaten saray ve dönem padişahları da ulemayı bu anlamda hazırlamış, hoş tutmuştur. Fakat ne zaman ki geleneksel kadrolar tasfiye edilerek yeni kadrolara yer açılmıştır, ulemanın da Batılılığa karşı tepkileri ortaya çıkmıştır.[140] Ulemanın bu durumu dönemin, kimliğini

[139] Abdülhak Hamid Tarhan, **Tarık yahut Endülüs Fethi**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1975, s.26
[140] Mustafa Kemal Şan, "XIX. Yüzyıl Geçiş Dönemi Aydını Üzerine", **Sosyoloji Yıllığı 8: XIX. Yüzyıl**, İstanbul, Kardeşler Matbaası, 2001, s. 249

oluşturamadığı için kendini 'dine, geleneksele karşı ve bilim ve tekniğin yanında' olarak tanımlamaya çalışan aydınlar tarafından, -diğer oyunlarda da sıkça yapıldığı gibi- tarihsel oyunlar aracılığıyla eleştirilmiştir. Bu tür bir eleştiri, Musahipzade Celâl'in *Lale Devri* adlı oyununda Damat İbrahim Paşa ile Şair Nedim arasında geçen bir konuşmada ortaya konulmaktadır. "*Damat İbrahim Paşa: Kadı Efendi Hazretleri frenk icadıdır diye Müteferrika İbrahim'in matbaasında kütübü ilmiyesinin tabı ve temsiline itiraz buyuruyorlar. / Nedim: Efendi Hazretlerinin telebbüs buyurdukları cübbenin çuhasını…akşam, sabah yedikleri helvanın şekerini acaba nere icat etmiştir? / Paşa: Evet Nedim, işte irfansız ilim, marifetsiz kuvvet neye yarar.*"[141] Aslında oyunlarda görülen bu çekişme, dönemin yeni kadroları ile eski kadrolar arasında yaşanan kapı aydını olma, kadrosunu kaptırmama kavgasının tiyatro oyunlarına yansımış halidir. Dönemin tarihi oyunları sayesinde, yönetime aday yazarların, bu kavganın eski kadrolardan, onların geri kalmışlığından kaynaklandığı düşüncesini vermeleri kolaylaşacaktır.

XIX. yüzyılda Osmanlı'nın yapmış olduğu yeni seçimin getirdiği yeni tarih anlayışı önce eski kadroları tasfiye etmek isteyen yeni kadrolarca, daha sonra da devletin kendisi tarafından benimsenecektir. Temeli Osmanlılığa dayanan, fakat kendisine yeni anlamlar yüklenen bu tarih anlayışı, yeni dönemde ilk olarak tarihi oyunlarla tanıtılmaya çalışılacaktır. Yeni aydınlar, devletin askeri alandaki işbirliği ile sınırladığı Batı ile girişilen ilişkinin alanını, Türkçülük ve Müslümanlık gibi kimlik arayışlarıyla, Doğu ile Batı arasında bir köprü oluşturma çabasına girerek genişletmek isteyecek, devlet ise kendisinden bağımsız gerçekleştirilmek istenen bu arayışlara karşı çıkacaktır. Dönemin yazarlarından Ahmet Mithat Efendi, Ebuzziya Tevfik ve Namık Kemal'in, *Vatan yahut Silistre* oyununun, Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda oynandığı 1 Nisan 1873 gecesi, halkın coşup başkaldırıyı andıran gösterilerde bulunması üzerine tutuklanması devletin bu konudaki tutumu ile ilgilidir. Gedikpaşa tiyatrosu ile ilgili olan bu yazarların tutuklanmaları sonrasında, Ahmet Mithat Efendi ile Ebuzziya Tevfik Rodos'a, Nuri ve Hakkı Beyler Akka'ya,

[141] Musahipzade Celal, **Lale Devri**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1936, s.13

Namık Kemal ise Kıbrıs'a sürgün gönderilmiştir.[142] Tutuklamalar, söylenildiği gibi, devletin, oyunun Osmanlı'da her hangi bir isyanı başlatacağını düşünmesinden dolayı yapılmamıştır. Oyunun daha sonra defalarca oynanmasında herhangi bir yasak getirilmediği gibi, halkın da önceki tepkisi devam etmemiştir. Sözü edilen yazarların da ülkeye geri dönüp, devlet tarafından getirildikleri konumlarda tekrar göreve başladıkları bilinmektedir. Bu sürgünler ile dönemin hükümeti sadece, kendisine karşı ilk kez tarihi bir oyun aracılığı ile yeni bir siyasetin savunusunu yaparak muhalefet eden bir grup aydını bir süreliğine cezalandırmıştır. Dönemin aydınlarının, oyun yazarlarının tarihi oyunlar yazmalarındaki amaç, Batı'da olduğu gibi, halk arasında belli duygu ve düşünceleri yaygınlaştırmak olmamıştır. Zaten halkın da, Osmanlı'nın tarihsel misyonu nedeniyle bu siyaseti benimsemesi mümkün gözükmemektedir.[143] 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 muhalefet biçiminde ortaya çıkacaktır.

2- GELENEĞE KARŞI YENİ AYDIN TİPİ

XIX. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin belirlediği yeni siyasetin tanıtılmasında önemli bir araç olarak görev yapmış olan tiyatroda, oyunlarda çizilen en önemli unsur, dönemin 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 öğe, kadın, çocuk ve gündelik yaşam görüntüsü gibi diğer tüm unsurlar da, aslında bu tipin ortaya çıkarılmasındaki yardımcı unsurlardır. Bu dönemde amaçlanan Batı ile ilişkileri

[142] And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, s.102-103
[143] Kemal Tahir, "Tarihsel Gerçekliklerimizi Kavramak İçin Yapılacak Çalışmalara Giriş", **Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi**, İstanbul, Kızıl Elma Yayınları, 2004, s.44

sürdürecek 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 oyunlardaki 'yeni aydın tipi' ile Batıcılaşmanın nasıl olması ve nasıl olmaması gerektiğini gösterecek, böylece kendilerini de tanıtmış olacaklardır. Yeni kadrolar ve yeni kurumlarla Batı gibi olmaya çalışan, Batı'nın sonuçlarını kendisine başlangıç yapan Osmanlı devleti içinde kendisine bir yer kapmak isteyen yeni aydınlar, kendi siyasetlerini oyunlarda gösterdikleri yeni aydın tipi ile tanıtmaya çalışacaklardır.

Osmanlı XIX. yüzyılda yeni bir seçim yapmış yeni bir siyaset belirlemiştir. Batı ile yeni ilişkilerin kurulmasında ve düzenlenmesinde eski kadroların yeterli olamayacağı, yeni dönemde bu eski kadrolarla iş görülemeyeceği açıkça ortaya çıkmıştır. Devlet için yeni kurumlar kurmak ve bu yeni kurumlarda çalışacak yeni kadrolar yetiştirmek acilen gerekli olmuştur. Yenileşme ile kurulan ilk kurumlardan birinin 'Tercüme Odaları' oluşu da bunun göstergesidir. "*Basım ve kitap Batı dünyası ile tanışma işini biraz ilerletmiş olmakla birlikte, gazetenin çıkmasından önce bu tanışmayı az çok hazırlamakta rolü olan başka bir kurulun aldığı yeni biçimden söz etmek gerekir. Bu Babıâli'de dış işleriyle ilişkili olarak kurulan Tercüme Odası'dır. (...) Bu Tercüme Odasından, geleceğin ilk Avrupa dili öğrenmiş aydınları yetişmeye başlamıştır. Burada öğrenilen Fransızca aracılığıyla Fransız edebiyat ve düşünü ile ilk tanışma başlamıştır. Divan edebiyatından Tanzimat edebiyatına geçiş de bu Tercüme Odası yolu ile olmuştur.*"[144] Bu dönemde Batı ile girilen yeni ilişkilerde gerekli kadroların ilk yetiştirildikleri yerler bu tercüme odaları, bizzat sarayda kurulan yeni tarzdaki okullar olmuştur. Yeni kadrolar için gerekli öğrenciler buralarda Batılı tarzda eğitimden geçirildikleri gibi, Batılı hayatı yakından tanımaları için Avrupa'ya da gönderilmişlerdir. Yenileşmenin merkezi olan sarayda, bu öğrencilere Batılı bilimlerin yanında Batılı sanatlar da tanıtılmış, özellikle opera, bale ve tiyatro sanatları Batı'dan getirtilen gruplar ve hocalarla öğretilmiştir.

[144] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları, 1978, s. 197

XIX. yüzyılda Osmanlı'nın yeni siyasetinin yürütülmesinde eski kadrolar artık yetersiz kalmaya başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin geleneksel yapısına paralel olarak oluşmuş olan eski kadrolar iş göremez hale gelmişler, bu yüzden giderek yerlerini yeni kadrolara bırakmak durumunda kalmışlardır. [145] Fakat bu dönemde, "*Osmanlı'da toplumu, Batı toplumu örneğine uygun yeniden düzenleme tasası söz konusu değildir. Bütün çaba Devlet'i Batıcılaştırma konusunda yoğunlaştırılmıştır. Söz konusu Batı ile işbirliği fırsatlarına Devlet'in hazır olmasıdır. Bu nedenle Batıcılaşma çabaları toplumun çeşitli kesimlerinden önce Devlet'ten gelmiştir. Ve yine aynı nedenle çabaların yalnızca yasama girişimleri ile sürdürülmesi şaşırtıcı değildir.*"[146] Bu dönemde devletin yeni siyasetini yürütmek için yeni kadroların yetiştirilmesinde Tıphane ve Cerrahhane, Harbiye, Öğretmen Okulu, Darulfünun, Mülkiye Mektebi gibi yeni okulların açılması yanında, gazete ve dergiler çıkarılmış, sanatın belli düşünceleri yaygınlaştırıcı etkisinden de yararlanılmış ve sanat dalları içerisinde bunu en kolay sağlayacağı düşünülen tiyatronun ülkede gelişip yerleşmesine devletin büyük bir teşviği söz konusu olmuştur. Yenileşmenin halk arasında değil de asıl olarak yetiştirilmek istenen kadrolar arasında yerleştirilmeye çalışılmış olması, yenileşme siyasetinin toplumsallaştırılması için kurulan tiyatroların özellikle büyük şehirlerde olmasından da açıkça görülmektedir. Halkı tiyatroya çekmek için girilen çabalar ise daha önce var olmayan yeni tiyatro tarzını yaşatacak kitleyi sağlamaktan ibarettir. Böylece sanatın en canlı dallarından biri olan tiyatro ile, Batılı yaşam tarzının yetiştirilecek kadrolara aktarımı, bu minvaldeki oyunlarla sahne üzerinde taklit edilerek gösterilebilecektir.

Türkiye'de yenileşmenin devlet eliyle yapılmış olması, devletin yeni siyaseti gereği toplumsallaştırmak istediği belli düşünce ve yaşam tarzını sanat ve özellikle tiyatro ile yayma çabası, ilk yazılan ve çevrilen oyunların devlet erkanından kişilerce ortaya konmasından da açıkça görülmektedir. Bu dönemde özellikle Sadrazam Ali Paşa'nın ulusal bir Osmanlı Tiyatrosu kurma çabaları söz konusu olmuş, önde gelen oyun yazarlarının da aynı zamanda siyasi kişilikler olmaları, hatta bu kişilerin,

[145] Mustafa Kemal Şan, "XIX. Yüzyıl Geçiş Dönemi Aydını Üzerine", **Sosyoloji Yıllığı 8: XIX. Yüzyıl**, İstanbul, Kardeşler Matbaası, 2001, s. 250
[146] Baykan Sezer, "Türk Sosyologları ve Eserleri I", **Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi - 1. Sayı, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1989, s. 24

özellikle dönemin Batıyı çok iyi tanıyan önemli devlet adamlarından Reşid Paşa'nın ön ayak olmasıyla, devlet tarafından yetiştirilmiş olmaları, dönemin edebiyat ve sanat eserlerinin özelliklerinden birini teşkil etmiştir.[147] Batılı tarzdaki tiyatro sanatının ülkede yaygınlaştırılmasında önde gelen isimler; Ahmet Vefik Paşa Bursa Valiliği, Ziya Paşa Adana Valiliği, Ali Bey Trabzon Valiliği, Namık Kemal Hariciye Nezareti Tercüme Odası Memurluğu, Ahmet Mithat Efendi Tuna Valiliği, Şinasi Meclis-i Maarif üyeliği olmak üzere, devletin önemli görevlerinde bulunmuşlardır.

XIX. yüzyılda, Batı'nın Osmanlı'ya karşı olan ilgisi, kendi içindeki bölünmüşlüğünden kaynaklıdır. Osmanlı da, yeni dönemde bu bölünmüşlükten yararlanmaya çalışarak yeni dünya dengeleri içinde kendini konumlandırma çabası içine girecektir. Bu yeni siyaset bağlamında da Osmanlı, bu siyaseti 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, Batıcılaşma siyaseti çerçevesinde yetiştirilecek yeni kadrolar da çeşitlilik gösterecektir. Bu yeni kadrolar, Batı'da ilişki kurulabilecek farklı devletlerin sempatizanları 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 durumu söz konusu olacaktır. Bu kesit içinde kimileri İngiliz, kimleri ise Alman yada Fransız sempatizanı 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 sempatizanı 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. Diğer ikisinin olumsuzlukları gösterilerek olumlanan yeni Osmanlı aydını 'ideal olan' olarak vurgulanacaktır. Yeni

[147] Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 140

aydın tiplerinden ikisi de Batılı aydın olacak, fakat birisi 'sahte', diğeri ise 'gerçek' aydın olarak tanıtılacaktır. Gündelik ilişkilerde geleneksel değerlere bağlı fakat geleneksel yaşama mesafeli, ekonomi ve siyasetle ilgili konularda ise Batılı fikirlerle iş gören, mutlaka Batılı dilleri -özellikle Fransızca'yı- bilen, Batılı memleketlerde bulunmuş, eğitimini Avrupa'da yapmış veya memleketinde yabancı hocalardan ders almış, kendisi gibi Batılı düşünen fakat Osmanlı kalmış kadınları seven, 'Osmanlılık' düşüncesini benimseyen; yani Osmanlı kalarak Batılılaşmış olan aydın tipi, 'gerçek olan' olarak dönemin tiyatro oyunlarında gösterilecektir. Dönemin roman ve hikayelerinde olduğu gibi oyunların da da, bu ideal yeni aydın tipleri bir yabancı dilini çok iyi derecede konuşur ve yazar, Avrupa salonlarında nasıl davranmaları gerektiğini bilir, çalışkan, başarılı, dürüst, yakışıklı, iyi giyimli, mağrur gençlerdir. Osmanlılıklarıyla, Türklükleriyle, Müslümanlıklarıyla gurur duyan, bunların değiştirilmesi yolundaki en ufak bir imayı dahi kabul etmeyen, Avrupalı gibi yaşamayı bilen ama bunlara özenmeyen, geleneklerini koruyan ama mutaassıp olmayan bu yeni aydın tipi, genelde genç adamlar üzerinde gösterilmektedir ki bu da yeni oluşlarını vurgular niteliktedir.[148]

Dönemin oyunlarında yeni ve ideal aydın tipi özellikle gündelik ilişkiler içinde, aşk hikayelerinde yada tarihi oyunlarda ortaya çıkacaktır. Örneğin Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* adlı oyunundaki Ata karakteri, umutsuz bir aşk hikayesi çerçevesinde tanıtılacak olan olumlu bir aydın tipidir. Oyunda öksüz olduğu için amcası tarafından büyütülmüş olan Ata ile, amcasının kızı Şefika arasındaki aşk anlatılmaktadır. Şefika'nın babası Halil Bey durumu biraz sezmiş olsa da annesi Tahire Hanım bunu görmezden gelmektedir. Zaten annesinin amacı Şefika'yı kırk yaşında varlıklı bir paşaya vermektir. Şefika, babasının tefeciye borcu olduğunu, paşayla evlenirse bundan kurtulacaklarını söyleyen annesinin isteğini kabul eder. Fakat Ata'ya olan aşkından verem olur ve ölür. Ata da onun öleceğini anlayarak zehir içerek yaşamına son verir. Namık Kemal oyunda, -dönemin diğer oyun yazarlarının da yaptığı gibi- bir yandan Batı'daki ünlü İngiliz ve Fransız trajedilerine

[148] Gonca Gökalp Alpaslan, **XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2002, s.102

özenerek trajik sonla biten bir aşk hikayesini anlatırken, diğer taraftan da dönemin yeni aydını ve onun aşık olacağı kadın tipi hakkında bilgiler vermektedir. Oyundaki Ata karakteri ilimle uğraşan, çalışkan, Batılı bilimleri tanıyan, vatanı için çalışacak bir Osmanlı genci, bir subay hekimliği öğrencisidir. Bütün bu özellikleri ile devlet kapısında yeni kadroların bir elemanı olarak kendisine konum da vaat edilmiştir. "*Bilseniz size ne müjdeler getirdim.(...) Efendiciğim ben de adam oluyorum. Dünkü imtihanda birinci çıktım. Hocalarımın hepsi Atâ Türkistan'da birinci hekim olacak diyorlar. Bu sene huzur imtihanına[*] ben gireceğim. Nazır Bey vaat etti. Derslerim bittiği gibi saray hekimliğine alacak.*"[149] Bütün bunlara rağmen Şefika'nın annesi Tahire Hanım, kızı için yakında okulunu bitirecek ve doktor çıkacak olan Ata'yı değil de, kendilerini tefeciden kurtaracağını düşündüğü, devletin eski kadrolarını temsil eden paşayı istemektedir. Böylece Tahire Hanım, oyunda bu 'geri' düzenin savunucularından biri olarak yadsınmaktadır. "*Tahire Hanım: Ben öyle emekle kazanılan parayı istemem. / Halil Bey: Ya, nasıl para istersin? Mutlaka devlet hazinesinden, fukara çıkınından gelmeli öyle mi? / Tahire Hanım: Aman Bey! Artık bilmiyorum.*"[150] Namık Kemal'in Halil Bey'in ağzından söylediği bu sözler ilgi çekicidir. Kemal bu sözlerle, bir önceki dönemin devlet adamlarının halkı ve devlet hazinesini soyduğunu dile getirmekte, böylece, kapı önünde yeni aydınlar arasında başlayan çatışmanın yanı sıra eski ile yeni arasındaki çatışmayı da göstermektedir.

Yeni ideal aydın tipinin aşk hikayesinin gerilimi içinde çizildiği bir diğer oyun Nevvare Hanım'ın *Tesir-i Aşk* adlı oyunudur. Oyunun konusu, *Zavallı Çocuk* adlı oyunun bir benzeridir. Birbirini seven gençler bu kez teyze çocuklarıdır. Cevvale ve Adalet adındaki bu iki genç birbirlerini çok sevmektedirler. Fakat gençler bu durumu, -bu kez kızın ailesi yeni dönemde çizilmek istenen aile yapısına uygun ve Batılı tarzda bir aile olduğu halde- bir türlü ailelerine söyleyememektedirler. Baba Nimet Bey ve anne Müfide Hanım ise kızlarının, Nimet Bey'in akrabası olan fakat asla Adalet Bey gibi çalışkan ve ideal bir tip olamayan Sırrı Bey'i sevdiğini sanmaktadırlar. Bu düşünceyi yaratan da Nimet Bey'in yeğeni olan ve Sırrı Bey'i

[*] Dönemin yeni okullarının çıkış sınavları
[149] Namık Kemal, **Zavallı Çocuk**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1974, s.82
[150] **Zavallı Çocuk** s.73-74

seven Afife'dir. Afife Sırrı Bey'i sevmektedir, fakat süt kardeşi olduğu için onunla evlenmesi mümkün gözükmemektedir. Yine de kendisi ile en azından aynı evde yaşamak istediği için, Nimet Bey'in bir türlü bir işe sokamadığı Sırrı Bey'i Avrupa'ya göndermesine engel olmak amacıyla böyle bir yalana başvurmuştur. Cevvale ise Afife'nin bu entrikasını öğrendiği halde, aşkın kutsallığına olan inancı dolayısıyla onun bu yalanını ortaya çıkarmadığı gibi, sevmediği Sırrı ile evlenmeyi de kabul edecektir. Fakat daha sonra o da *Zavallı Çocuk*'taki Şefika'nın trajik sonuna uğrayacak ve verem olarak ölecektir. Onun acısına dayanamayan Adalet de Ata gibi intihar edecektir. Cevvale ve Adalet, iyi yetişmiş, eve gelen yabancı hocalardan Fransızca dersi aldıklarından -dönemin aydınlarının en önemli özelliğini vurgular şekilde- tercümeler yapabilen, Batılı tarzda eğitim görmekte olan, fakat dönemin züppe alafrangaları gibi kıyafet ve süs düşkünü olmayan iki çalışkan gençtir. Bu gençler aileleri tarafından da iftiharla bahsedilen kişilerdir. Oyundaki Sırrı Bey ise bu gençlerin aksine ve onların iteklemelerine rağmen derslerine çalışmayan, vaktini boş işlerle geçiren, gündüzleri ders çalışacağına gezip tozmayı seçen, Batılı gibi olmanın en önemli şartlarından biri olan Batı dillerini bile öğrenmeye çalışmayan aylak bir kişidir. "*Nimet Bey: Kuzum Allahı seversen Cevvale senin daima bu gibi şeylere hasr-ı iştigal ettiğini gördüğü halde bu Sırrı nasıl insan ki vaktini boşu boşuna geçiriyor. Hiç bu tabiatta yaratılmış bir mahluk daha görmedim. Çok taaccübü mucib oluyor, doğrusu. / Cevvale: Vallahi Efendim ben kendisine çalışmağı tavsiyeden hiçbir vakit hâli kalmıyorum. Öyle zannederim ki Fransızca derslerine yalnız hoca geldiği zaman bakıyor.*"[151] Nimet Bey, Sırrı Bey ile bu 'olumlu' gençleri devamlı karşılaştırmakta, Sırrı Bey'in onlar gibi olması için tek çarenin kendisini Avrupa'ya göndermekte olduğunu, çünkü onun Batılılığı Cevvale ve Adalet gibi kendi kendine öğrenemeyeceğini düşünmektedir. Fakat sonra Cevvale'nin Sırrı Bey'i sevdiğini düşününce bundan vazgeçmek zorunda kalacaktır. "*Sırrı Bey'i Avrupa'ya göndermekten vazgeçtim. (...)Burada öğrendiği kadar öğrenir. Bak Adalet Bey henüz yirmi iki yaşında olduğu halde pek ehliyetli, pek edip bir çocuktur! O da bütün cahil*

[151] Ruhsan Nevvare Hanım, "Tesir-i Aşk", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 7, 1976, s. 237

değil ya sinni de pek azdır. Oldukça zekâveti de var. Elbet bir gün olur ki o da muvaffak olur."[152]

Yazarlar oyunlarında, kimi zaman oyunun tamamını, kimi zaman da belli sahneleri Avrupa'da gösterecek, böylece yeni aydın tipinin Batılı mekanlardaki ideal hal ve hareketlerini sergilemiş ve Batılı tarafından bu hareketlerin nasıl beğeni ile karşılandığını da göstermiş olacaklardır. Abdülhak Hamit, bir kısmı Beyrut'ta ve büyük bölümü İngiltere'de geçen, bir çok kişiyi kendi para ve sınıf atlama hırsı için kullanan Finten adında bir İngiliz kadının hikayesini anlattığı *Finten* adlı oyununun ilk bölümünde, çok kısa da olsa bir Osmanlı diplomatını göstermektedir. Oyunda bu diplomat; ülkesinde tanınmış bir şair ve Londra sosyetesinde güzel konuşması, ilginç davranışlarıyla dikkati çeken, zeki ve hazır cevap, Avrupa salonlarında nasıl davranılacağını, gerektiğinde bayanlara nasıl kompliman yapılacağını iyi bilen genç bir aydın olarak tasvir edilmektedir. *Finten*'de gördüğümüz bu duruma, Abdülhak Hamit Tarhan'ın bir başka oyunu olan *Sabr-û Sebat*'ta Mehmet Bey karakteri ile tanık olmaktayız. Oyunda bir cariyeye aşık olan Mehmet Bey, Rumeli Paşası olan amcası tarafından kendi kızı Zehra ile evlenmeye zorlanır. Mehmet Bey asıl aşık olduğu, cariye Raksâver'i (diğer adıyla Gülfeşan) de kaybedince kendisini büyütmüş olan amcasının evini terk eder ve Avrupa'ya gider. Oyun Mehmet Bey'in Avrupa'da yaşadığı maceralardan sonra sevdiğine, babasının evinde kavuşması ile son bulur. Oyunun yeni aydın tipi olan Mehmet Bey, kendisine emeği geçmiş olan amcasına karşı her zaman saygılı davranmış, onun sözünden çıkmamış bir gençtir. Mehmet Bey, bu özelliği, yani büyüklerine karşı geleneksel çerçevede davranması ile, dönemin ideal aydın tipinin özelliklerinden birini vermektedir. Fakat bir cariyeyi sevmiş olması ve ona verdiği sözünden dönmeyecek olması da bir başka özelliğini, geleneksel çerçevenin getirdiği 'çağ dışı' kalıplara girmeyerek, Batılı tarzda ve 'ilerici' bir tutum sergileyen olumlu-Batıcı aydın yönünü vermektedir. Mehmet Bey, amcasının yanında kazandığı aylığını ve kızıyla evlendiğinde kendisine kalacak olan mirasını dahi elinin tersiyle iterek evi terk edebilecek kadar korkusuz ve Avrupa'ya giderek oranın yerlileri kadar uyumlu davranabilecek denli Batılı tipte bir aydındır.

[152] "Tesir-i Aşk", s.260

Mehmet Bey, burada kendisini Kont dö Binam adıyla tanıtacak ve Avrupalı dilleri mükemmel konuşması, hareketleriyle tam bir Avrupalı gibi gözükmesi sayesinde Türk olduğunu kolayca gizleyecektir. Avrupalıya bu kadar benzeyebilen bu aydın, sosyete salonlarında ilgi ve saygı ile karşılanacak, ve aynı zamanda onlardan farklı, fakat üstün bir yanı olduğu da oyunda izleyicilere hissettirilecektir. "*Fesli Zat (Müyesser Bey): Hem de adeta Türkçe, Fasih Türkçe. Türk gibi telaffuzu var! / Madmazel Soltikof: Türkçe bilmekle Türk olmak lazım mı, o Fransızca da biliyor, Fransızca söylerken gören Fransız, İtalyanca söylerken işiten İtalyan zanneder, o kadar fasîh söyler. Türkçe de söyleyebilir a. (...) üç senedir Paris'tedir. Ne milletten olduğunu daha kimse anlayamadı, ne halinden, ne de isminden anlaşılır. (...) / Fesli Zat (Müyesser Bey): Ne bileyim, lakırdısı Türk, kıyafeti değil.. / Madmazel Soltikof: Ben kontun ne olduğuna hükmedemem. Şu kadar görüyorum ki kendi oldukça zengin. Bütün Paris kibarıyla görüşüyor. Gayet terbiyeli bir çocuk. Bir çocuk, fakat büyük adamlar gibi yaşıyor. Parisli değil, fakat Paris'in en güzel yerinde oturuyor.*"[153] Mehmet Bey dönemin istenen aydın tipini verdiğinden elbette vatanına büyük bir vefa ile bağlı olacak, Batılı ülkeleri gidip görmekle, Batılı tarzda bir hayat sürüyor olmakla beraber vatanından da asla kopamayacaktır. Avrupa'da yaşadığı sefahat hayatı ile oyunlardaki 'sahte aydın tipine' örnek teşkil eden Müyesser Bey ile Avrupa'da karşılaşan Mehmet Bey, ona bu hayatı bırakması yolunda tavsiyede bulunacak ve orada kazandığı bütün serveti de kendisine bırakarak memleketine dönecektir. "*Kont dö Binam(Mehmet Bey): İstanbul'a, vatanıma gidiyorum!..Ne şaşıyorsunuz. Ben bu devlet ve servete bir kağıt parçası kadar itibar vermem, çünkü aslı bir kağıt parçasından başka bir şey değildir.*"[154]

Dönemin oyunlarında, olumlu-Batılı aydın tipi özellikle tarihi dramlarda ve savaş oyunlarında cesur, vatanı için gözünü budaktan sakınmayan asker olarak ortaya çıkacaktır. Namık Kemal'in oyunlarından *Akif Bey*'de de istenen yeni aydın figürünün savaşçı, dürüst ve cesur yönü tanıtılacaktır. Ahlaksız bir kadının entrikaları çerçevesinde anlatılan hikayede, Akif Bey bir bahriye zabiti olarak, çok saf ve temiz

[153] Haz. İnci Enginun, **Abdülhak Hamid Tarhan Tiyatroları**, C.I, "Sabr-u Sebat", Dergah Yayınları,1998, s.65
[154] "Sabr-u Sebat", s.73-74

sandığı karısı Dilruba'yı kendisi gibi cesur bir denizci olan babası Süleyman Kaptana bırakarak Karadeniz'de bir savaşa katılmak üzere gider. Önüne çıkan ilk fırsatta kocasına ihanet edecek olan bu kadın, başka bir kişi ile evlenebilmek için kocasının içinde bulunduğu geminin yandığını iki yalancı şahit bularak ispatlar ve Esat adındaki İstanbullu bir devlet memuru ile evlenir. Daha sonra aslında ölmemiş olan Akif Bey'in geri dönmesi ile Dilruba'nın bütün yalanı ortaya çıkar. Akif Bey Dilruba'yı boşar, Esat ile evlendiği gün evlerine giderek Dilruba'yı öldürmek ister. Kargaşada Esat ve Akif Bey birbirlerini, Akif Bey'in babası Süleyman Bey de Dilruba'yı öldürür. *Akif Bey* adlı oyunda aslında iki olumlu aydın tipi vardır diyebiliriz. Biri asıl olarak Akif Bey diğeri ise Esat Bey'dir. Esat Bey Batılı tarzdaki kılık kıyafeti, yöre halkına karşı olumlu (dönemin aydınlarının sözde halkçı tavırları gibi) halkçı tavırları, bir İstanbul beyefendisinin hareketleri ve çalışkanlığı ile dönemin yeni ideal aydın tipine örnektir. Akif Bey'in ölmemiş olduğu anlaşılıp, geri gelmesi ile düştüğü durumdan duyduğu üzüntü ve söylediği dürüst ve cesurane sözler de bu aydın tipini veren sözlerdir. "*İyi mi, fena mı bilinmez, fakat muhakka ki talihsiz bir insan…Talihsiz, suçsuz…Gözlerini, bir kahramanın, büyük bir askerin gözlerinden kaçırmayacak kadar kendini suçsuz tanıyan bir talihsiz insan…Suç varsa yalnız kaderdedir.*"[155] Oyunun asıl kahramanı olan Akif Bey ise birçok deniz savaşında vatanını savunmuş, devleti ve milleti için her türlü hizmeti yapmaktan çekinmeyen, vatanı uğruna canını feda edebilecek kadar cesur, çocuklarını da kendisi gibi devletine hizmet etmeye adamış çocuklar olarak yetiştirmek isteyen iyi bir askerdir. "*Ayrılık dakikasındayız… Kuvvetli olmalıyız… Beni anlamaya çalış. Devletimin hizmetine çağrılıyorum, bu çok büyük bir şeydir. (…) Sevineceksin…Kocan milletinin hizmetine gidiyor. Vatanın düşmanlarıyla uğraşıyor diye sevineceksin(…) Tanrı bize bir çocuk verirse, onu da bu duygularla yetiştireceksin. Toprağın üstü ile altı arasında bir fark görmeyecek, vatanı için sevinçle ölmeye hazırlanacak.*"[156] Oyunda, Akif Bey başta Dilruba'nın yalanlarına, sahte yüzüne inandıysa da, daha sonra onun gerçek yüzünü görmüş ve gördükten sonra da ideal bir aydının yapması gerekeni yapmış, onu boşamıştır. Fakat Esat Bey Dilruba'nın gerçek yüzü ortaya çıkmış olmasına rağmen, onun yalanlarına inanmaya

[155] Namık Kemal, **Akif Bey**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1990, s.54
[156] **Akif Bey**, s.18

devam etmiş, sonunda da bunu canıyla ödemek zorunda kalmıştır. Bu bakımdan oyunun asıl ideal tipi Akif Bey'dir.

Dönemin ideal aydın tipi, tarihi oyunlarda, oyunların baş kahramanları üzerinden tanıtılmıştır. Tarihi oyunlardaki savaşçı asker tipi dönemin 'gerçek' aydınını vermektedir. *Vatan yahut Silistre*'de İsmet Bey ve Sıdkı Bey (Abdullah Çavuş değil, çünkü o cesur fakat cahil, geleneksel, Batıcılaşmamış halkı simgeler durumdadır), *Tarık yahut Endülüs Fethi*'nde Tarık, *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş*'ta Siyavuş, *Köprülüler*'de Köprülü Fazıl Ahmet Paşa, *Demirbaş Şarl*'da Baltacı Mehmet Paşa ve Bender kalesi serdarı Yusuf Paşa'nın oğlu Sinan Bey gibi örnekler yenilikçilik, savaşçılık ve Osmanlılık özellikleri ile, dönemin ideal aydın tipinin tarihi oyunlardaki şeklini verecektir. İdeal olan, hükümet düzeyinde iyi konumlarda bulunması gereken aydının, Osmanlılık siyasetini savunan yeni aydınlar olduğu fikrinin savunusu da bu oyunlar aracılığıyla yapılmış olacaktır.

Tarihi oyunlarda 'ideal aydın tipi' daha çok eski kadrolar ile yeni yetişen kadrolar arasındaki çekişme içinde verilirken, diğer oyunlardaki 'ideal tip', yeni kadroların kendi içindeki çekişmesi içinde tanıtılacaktır. Yenileşme siyaseti ile oluşmaya başlayan yeni kadrolar ile eski kadrolar arasında birbirlerini kırmaya yönelik olan eski-yeni çatışması, giderek devletin İngiliz, Fransız, Alman yada Rus yanlısı bir siyaset izlemek arasında gidip gelen tutumu dolayısıyla, farklı Batılı devletlerin yandaşları olan bu yeni kadrolar arasında meydana gelmeye başlayacaktır.[157] Bu bağlamda önceleri devlet Fransız yanlısı bir siyaset izlerken, daha sonra Fransa'nın başarısızlıklar göstermesi ile yön değiştirecek, bu da Fransız yanlısı bazı aydınların kapı dışı kalmalarına ve yayın ve eserlerine Fransa'dan devam etmelerine sebep olacaktır. Bu aydınlar, devlet kapısında yer edinebilme kavgalarını sürdürebilmek imkanlarını Osmanlı Devletinden 'hürriyet' adına ister olacaklardır.[158] Bu yazarların oyunlarında 'hürriyet' konusuna yaptıkları vurgu da söz konusu durumun bir sonucu olacaktır. Örneğin Abdülaziz döneminde, padişah Batılı devletlerin isteklerini yerine getirmek yerine başka bir siyaset izlemeye çalıştığında

[157] H.Bayram Kaçmazoğlu, **Türk Sosyoloji Tarihine Giriş I**, İstanbul, Birey Yayınları, 2001, s. 94
[158] Baykan Sezer, "Türk Sosyologları ve Eeserleri 1", s. 26

Namık Kemal ve arkadaşları Fransa'ya giderek Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin Muhbir adlı gazetesini, buradan çıkarmaya başlamışlardır.[159] Aslında Genç Osmanlıların hedefi Babıali bürokratları olmuştur. Çünkü amaçları onların yerini almaktır. Bu karşıt aydınlar grubu, Batı'dan aktarılan reformlara karşıymış gibi görünmelerine rağmen, Avrupa'ya hayrandırlar. Rejim ve sisteme değil, başta olan padişaha ve daha çok üst düzey yöneticilere karşı olup, onlar değiştiğinde sorunun çözüleceğine inanmışlardır. Padişah ve üst düzey yöneticilerle ters düştüklerinde Avrupa'ya kaçarak, orada da devletten para yardımı almışlar, daha üst düzey bir görev önerildiğinde de ülkeye geri dönmüşlerdir.[160] Onlara göre Meşrutiyetin getirilmesi de tüm bu sorunları çözecektir. Bu bakımdan da yazı ve oyunlarında halkçı bir tutum içinde gibi gözükseler de, aslında taraftarı oldukları şey kendilerinin öne çıkmasıdır. Yeni Osmanlıların fikir babalığını yaptığı İttihat ve Terakki oluşumu ise Meşrutiyetin getirilmesini sağlayacak, 1908'den sonra bir parti haline gelerek iktidarı ele geçirecek, fakat getirdiği eski dönemi aratmayacak derecedeki baskıcı yönetimi ile halkı hayal kırıklığına uğratacaktır. İttihat ve Terakki'nin Meşrutiyet çabaları da, dönemin –kendilerinin ve savunucularının yazdıkları- oyunlarına konu olmuştur. Dönemin İttihat ve Terakki üyelerinden Tahsin Nahit ile Ruhsan Nevvare'nin ortak yazdıkları *Jön Türk* adlı oyunda, nasıl bir aydın, nasıl bir devlet yönetimi ve kadro istendiği, oyun aracılığıyla ortaya konmaktadır. Oyunda, babasının ölümünden sonra kendisini büyütmüş olan amcası Kazım Paşa'nın kızı Leyla ile evlenmek isteyen Nihad Bey, devletin gidişatını iyi bulmayan, sürekli toprak kaybedildiğini ve tüm yurttaşların birleşmesi gerektiğini düşünen bir ittihatçıdır. Abdülhamit döneminde geçen oyunda, Nihad Bey'in bu düşüncelerinin jurnal edilmesinden korkan Kazım Paşa kendisine de bir zarar geleceğini düşünerek Nihad Bey'i evden kovar. Fakat daha sonra Nihat Bey'in İngiliz elçiliği yardımı ile İngiltere'ye kaçtığını öğrenince yine kendinin jurnal edileceğini düşünerek, onun yerine kendisi Nihad Bey'in arkadaşlarına iftira atıp onların tutuklanmasını sağlar. Son bölümde ise II. Meşrutiyet ilan edilir ve Nihad Bey yurda döner. Nihat Bey'in arkadaşları da kurtulur ve eski yönetimden olan isimlerden biri olarak Kazım Paşa

[159] Ertan Eğribel-Elif Süreyya Genç, "XIX. Yüzyıl Osmanlı Siyasi Yaşamı", **Sosyoloji Yıllığı 8: XIX. Yüzyıl**, İstanbul, Kardeşler Matbaası, 2001, s.150
[160] H.Bayram Kaçmazoğlu, **Türk Sosyoloji Tarihine Giriş I,** s. 116

tutuklanır. Oyunda Kazım Paşa sarayın ve yozlaşmış, rüşvete batmış Babıali bürokrasisinin simgesidir. Nihad Bey ise yeni yetişen yurtsever Batılı aydın kadroyu temsil eder. "*(...) öldürüyorlar; zavallı milleti mahvediyorlar (gazeteyi eline alarak) ve biz bu gerçekleri, bütün bu acı felaketleri Avrupalılardan öğreniyoruz. (...) vekillerimizin rahatlığı, paşalarımızın çıkarı için hep bitiyoruz.(...) Biliyor musunuz, bu gün sürgünler bir buçuk ordu meydana getirecek kadar çok! Hem bunlar yurdun öğrenim görmüş, vicdanlı, en seçkin çocukları.(...) Çalışmalı; kesinlikle ulusu kurtarmalı. Osmanlı adı artık ayak altında ezilmemeli*."[161] Tarihi oyunlarda gördüğümüz yeni aydının 'Osmanlılık' siyaseti savunusu, bu oyunda da kendini gösterecektir. Batı ile işbirliğini hem Doğulu hem de Batılı gibi görünerek sağlayacağını düşünen yeni aydın, Batı'ya gittiğinde Doğu'nun sözcülüğünü, Osmanlı'da ise Batı'nın sözcülüğünü yapmaya çalışacaktır.

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 da 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 üslup ile yaklaşacaktır. Özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin geleneksel ilişkileri abartılı bir üslupla eleştiren oyunları bu duruma iyi birer örnek teşkil edecektir. *Eyvah* adlı oyununda çok eşli olan, fakat eşlerinin birbirinden haberi olmadığı bir adamın yalanının ortaya çıkması ile yaşanan facia,

[161] Tahsin Nahit-Ruhsan Nevvare, **Jön Türk**, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2004, s. 24-25

Açıkbaş ve *Çengi yahut Daniş Çelebi* adlı oyunlarında ise hocaların, üfürükçülerin dedikleri ile iş gören cahil halkın düştüğü komik ve abartılı durumlar, geleneksel ilişkileri 'geri' ve 'kokuşmuş' olarak gösterecektir. "*Bereket versin ki İstanbul'dayız. İstanbul gibi pek çabuk, pek kolay şöhret olunur bir memlekette bulunmamış olsak, ahalisi cinciye, hocaya inanmasa bu mümkün olur muydu?*"[162] Kendilerini bu 'cahil halka' öğretmenlik edecek, yol gösterecek kişiler olarak tanıtmakla beraber, bu yazarların asıl amaçları Babıâli'de konum sahibi olmak olacaktır.

XIX. yüzyılda Osmanlı'da, dönemin yeni siyaseti gereğince, dönem dönem farklı Batılı devletlerle ortaya çıkan yakınlaşmalar dolayısıyla artan değişik kadroların, hepsi birden devlette belli görevler üstlenemeyeceklerdir. Fakat bu dönemde herhangi bir görevde bulunmayan kadrolar da varlıklarını sürdürecek, yedekte tutulacaklardır. Bu kadroların sayıları da çok fazla olacağından, bunlar toplumda oldukça geniş bir kesimi oluşturacaklardır. Genelde bu dönem tiyatro oyunlarında eleştirilen kesim de bu kadrolar olacaktır. Çünkü bir görevleri olmamasına rağmen varlıklarını sürdürmeleri açıklaması zor bir durum yaratacaktır. Bu marj dışı olmak da yüzeyselliklerinin bir nedenini teşkil edecektir. Çünkü savundukları işbirliği siyaseti mümkün olamayınca bu aydın kesimi, güncel yaşam düzeyinde, diğerlerinden ayrı, yüzeysel bir yaşam tarzıyla kendini belli etmeye çalışacaktır. Bu durum dönemin oyunlarına da yansıtılacaktır. Yeni aydınlar bu komik durumun, yüzeysellik durumunun farkındadırlar. Çünkü bunlar halk ve devletle uyumsuz oldukları gibi Batı ile de çok uyumlu değildirler. Batı'yı da iyi tanımayacak, bu bakımdan yüzeysel bir Batılı aydın tipi çizeceklerdir. Yüzeysel olmakla beraber yeni siyasetin taşıyıcılarından olan bu yeni aydın tipi, gittiği mekanlardan 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 yapılıp neyin yapılmaması gerektiğini oyunlardaki karşıt tipler (alaturka-alafranga, geleneksel-yeni) ve durumlarla öğretmede en etkili yol olarak

[162] Ahmet Mithat Efendi, "Açıkbaş", **Bütün Oyunları**, Haz. İnci Enginun, İstanbul, Dergah Yayınları, 1998, s.120

ortaya çıkacaktır. "'*Alafranga'lar, kıyafette Batı modasını titizlikle ve ifratla taklit edişleri, davranışlarındaki ve konuşmalarındaki yapmacıklık ve özenti ile içinde yaşadıkları topluma antipatik ve gülünç gelmiş, bu yüzden de devirlerinde şık, züppe, didon, cicibey vs. gibi küçülütücü sıfatlarla anılmışlardır.* "[163] 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.

Dönemin sahte Batıcı aydın tipini, eğlendiği yerlerden göstermelik de olsa ilgilendiği sanat eserlerine, ilişki kurduğu kadınlara kadar her yönüyle ayrıntılı bir şekilde göstermek tiyatro oyunlarıyla mümkün olacaktır. Oyunlarda, aylaklık bu aydın tipinin, belli bir işi olmadığı için en önemli özelliklerinden biri olacaktır. Aylak bir kişinin de bolca boş zamanı olacağından, bu boş zamanın getirdiği zevk ve alışkanlıklarla belli bir yaşam tarzı da ortaya çıkacaktır. Bu aydın tipinin, -gittiği yerleri aylaklık ve eğlence yerleri olarak tanımlamak yanlış olmazsa- aylaklık mekanlarına gidiş zamanının halktan insanların zamanı kullanış şekliyle farklılık göstermesi, zamanı algılayışta da bir değişiklik yaratacaktır. Çünkü bu tip kişiler gece geç vakitlere kadar çeşitli eğlence mekanlarında eğlenen, eve sabaha karşı dönen ve düzenli bir işlerinin olmaması dolayısıyla da öğlene kadar uyuyarak vakitlerini geçiren kapı dışı kalmış aydınlardır. Örneğin Reşat Nuri Güntekin'in, *Hançer* isimli oyunundaki Selahattin adlı genç bu türden bir karakterdir. Oyunda, geleneksel bir ailede yetişmiş, fakat bir dönem Avrupa'da bulunduğundan kendisine yüzeysel bir Batılı görüntüsü vermiş olan Selahattin, Batılı tarzda yetişmiş fakat annesi Kadriye gibi Osmanlılığını da korumuş olan Hikmet adında bir kızla evlenir. Hikmet Selahatin'in memleketi olan Çanakkale'ye yerleşir. Oyunda Selahattin ve onun ailesinin Hikmet'e yaşattığı zorluklar ile geleneksel, sahte Batıcı ve olumlu Batıcı tiplerin çatışması gözler önüne serilir. Selahattin tipi ile izleyenlere eleştirilen,

[163] M. Fatih Andı, **Roman ve Hayat**, İstanbul, Kitabevi, 1999, s. 118

Batılılaşmayı son derece yüzeysel yaşayan, yarım tahsilli bir aydın tipi gösterilirken, bir yandan da Batılı tarzdaki hayat izleyicilere tanıtılmaktadır. "*İşte biz Şişli, Nişantaşı gibi seçkin yerlerde hep böyle istiareler, mecazlar filanlarla konuşuruz. Korkma sen de öğrenirsin. Önce hayatın gerçek aynaları olan değerli edebi romanları okursun. Ben sana bulurum onları. 'İffet', 'Aşk-ı Memnu', 'Eylül', 'Kanlı Engizisyon', 'Rubab-ı Şikeste' filan gibi romanlar.*"[164]

Oyunlardaki 'sahte Batılı aydın' tipine bir diğer örnek de, Tahsin Nahid ve Şahabeddin Süleyman'ın beraber kaleme almış oldukları *Ben…Başka!* Adlı oyunundaki Nureddin Zeki karakteridir. Beria, Lamia, Fahire, Müzeyyen, Nihal ve Güzin isimlerinde, dönemin Batılılaşmaya çalışan genç kızlarını temsil eden birkaç kızın Nişantaşı'ndaki bir konakta edebiyat ve ahlak üzerine konuşmaları ile başlayan oyunda, Burhaneddin Selman adında bir şairle ilişkisi olduğu dedikodusu yapılan Sabiha'nın gelişi ile kızlar tarafından kendisine bu konuda iğnelemeler yapılır. Daha sonra Nureddin Zeki adlı kişinin gelişi ve kendisinin önce Fahire'ye daha sonra da Beria Hanım'a olan aşkını itiraf etmesiyle oyun son bulur. Oyundaki Nureddin Zeki karakteri, Beria'nın amcasının oğlu ve son derece çapkın bir 'sahte aydındır'. İşi gücü kadınlara komplimanlar yapmak olan Nureddin Zeki Bey, bunun için Batılı kadınlardan örnekler veren, laflarının arasına Fransızca kelimeler sıkıştıran yüzeysel bir Batıcı aydın görüntüsü çizmektedir. "*Size Beyoğlu'nda ilk rastladığım zaman, Lamia da yanınızdaydı. Paris kadınlarını hatırladım; o kadar hoş, zarif, o kadar farklıydınız ki!(...) Emin olunuz hanımefendi; siz onlardan, Paris kadınlarından daha güzel, daha zarifsiniz. Onlar yalnızca zariftirler. Boyaların sihrini bilirler. Elbiseleri kıvrımlarına kadar onlara uyar; ama bu görünüşün altında kirli, duygusuz bir ruhları vardır. Ancak siz, sizin gibi Doğu'nun seçkin hanımları görünüşlerinin yanı sıra, üstün bir ruhu da saklarlar. Sizde bir Paris inceliği, bir Doğu ruhu var. Özellikle duygularınızın soyluluğunu, düşüncelerinizin yüceliğini Lamia'dan, Beria'dan dinleye dinleye, zekanızın o kadar tutkunu oldum ki! Hangi şairleri beğendiğinizi, değerli takdirlerinize sahip olduklarını sorabilir miyim?*"[165] Burada Fahire'ye söylenen bu sözler; Batılı bir Osmanlı kadınının veya Osmanlı aydınının

[164] Reşat Nuri Güntekin, **Hançer**, İstanbul, İnkılab Kitabevi, 1972, s.84
[165] Tahsin Nahid-Şahabeddin Süleyman, **Ben…Başka**, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2004, s.40

da nasıl olması gerektiğini gösterir niteliktedir. 'Batılı gibi görünüp Doğulu kalmak' yeni aydın ve onun ilişki kurduğu kadının başlıca özelliği olmalıdır.

Gündelik yaşamdaki hal ve hareketleriyle tanıtılan yüzeysel aydın tipi dönemin tiyatro oyunlarında saflığı, derinliğinin olmayışı, çabuk kandırılması, konuşurken Batılı dillerden cümleler parçalaması, belki bir süre Batılı memleketlerde bulunmuş olması, ne Batılı ne de geleneksel tarzla uyuşamaması gibi özellikleriyle ortaya çıkacaktır. Bu özellikleri dolayısıyla oyunlarda karikatürleşen bir tip olacaktır. İlk Türkçe oyun olarak nitelendirilen Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı eserde de, bahsettiğimiz aydın tipi, bütün bu özellikleriyle gözler önüne serilecektir. Fakat bu oyunun en büyük önemi, yeni aydının 'geleneksel olan'ı gülünç, kaba ve aşılması gereken geri bir ilişki türü olarak gören bakış açısını ve savunduğu siyaseti veriyor oluşundadır. Oyunda Müştak Bey, Kumru Hanımı görmüş, beğenmiş ve onunla evlenmek istemektedir. Kumru Hanım'ın kendisinden büyük ve çirkin kardeşi Sakine Hanım ise hala bekardır ve geleneklere göre evde büyük kız dururken küçük kızı evlendirmek iyi karşılanmamaktadır. Karşı tarafın böyle bir şey yapacağını saflığı ve 'aptal aşık' düşünceleriyle aklına bile getirmemiş olan Müştak Bey nikah kıyıldıktan sonra evlendiği kişi olarak karşısında Sakine Hanım'ı bulunca ne yapacağını şaşırır. İmdadına ise arkadaşı Hikmet Efendi yetişir. Hikmet Efendi imama rüşvet vererek bu nikahın geçersiz kılınmasını sağlar. *Şair Evlenmesi* adlı, Batılı tarzdaki tiyatro tarihimizin ilk Türk tiyatro oyunu sayılan bu oyunda geleneksel ilişkiler herhangi bir tartışma içine sokulmaksızın geri ve çarpık olduğu gösterilerek ayıplanmakta ve üzeri çizilmektedir. Sadece kötü olduğu gösterilmekte, sebepleri üzerinde durulup soru sorulması engellenmektedir. Bunun yanı sıra oyunda bahsettiğimiz iki aydın tipi de gözler önüne serilmektedir. Kolayca kandırılan, geceleri tiyatrolarda boy gösteren, aşk hayatını aracı kadınlarla düzenleyen, mahallelinin oyununa gelecek kadar aklı havada, halkına yabancı ve romantik bir aşık olan Müştak Bey, oyunlarda karikatürleşen yeni ve yüzeysel aydın tipine iyi bir örnek olarak ortaya konmaktadır. Oyundaki diğer aydın tipi olan Hikmet Bey ise, Müştak Bey'in tersine akıllı, oyuna gelmeyen, olabilecekleri önceden sezen, mahallelinin geleneklerini iyi tanıyan, arkadaşını da düştüğü durumdan yine bu meziyetleri sayesinde kurtaran ideal aydın tipine örnektir.

Yenileşme döneminin yeni siyaseti, Osmanlı devletinin ayakta kalmasını sağlayacak formülü Batı ile kurulacak yeni ilişkilerde aramaktır. Batı ile ilişki içinde olmak da, yüzeysel de olsa Batılıya benzemeyi, onunla anlaşabilmeyi sağlayacak bir görüntü sunabilmeyi gerektirecektir. Bu bakımdan da hem dönemin yönetici kadroları hem de bu kadrolara aday olan kesimin Batılının yaşam tarzını öğrenmesi gerekecektir. XIX. yüzyılda Batılı yaşam tarzını bu kesimlere tanıtacak en etkili araç tiyatro olacaktır. Bu dönemde Batılı yaşam tarzı, yeni aydın kesime en çok, tiyatro oyunlarında ele alınan gündelik konularla aktarılacaktır.

3- YENİLEŞMENİN GÜNDELİK HAYAT İÇİNDE TOPLUMSALLAŞTIRILMASI

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 bir takım görünümlerle 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.[166] 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. Çünkü daha önce de bahsettiğimiz gibi tiyatro sahneleri, yeni yaşam tarzının belli tiyatro oyunlarıyla, pratik olarak gösterilerek halka en kolay aktarılabileceği

[166] Şan, "XIX. Yüzyıl Geçiş Dönemi Aydını Üzerine", s.245

mekanlar olmuşlardır. Dönemin tiyatro oyunlarına ordu mensuplarının, öğrencilerin ve devlet erkanından kişilerin gelişinin yarattığı sevincin gazetelerde konu oluşu da yenileşmenin hedeflediği kesimi gösterir niteliktedir.[167]

Tiyatro oyunlarında, belli toplum kesitleri, kazandırılmak istenen yeni özellikleri ile gündelik yaşam içinde 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 mekanlar, kullandıkları yeni eşya ve taşıtlar ile tanıtılacaktır. Hem Doğulu olan, hem de Batılı gibi yaşamaya çalışan kesitlerin tüm çelişik durumları dönemin tiyatro oyunlarında gözler önüne serilecektir. XIX. yüzyıl Osmanlı aydınları için Batılı yaşam tarzını tiyatroda tanıtan en önemli yazar Moliére olmuştur. Bu dönemde Batı'dan adapte edilmeye çalışılan gündelik hayat, Moliére'den adapte ve tercüme edilen tiyatro oyunları ile tanıtılacaktır. Ahmet Vefik Paşa'nın Moliére'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 komedi türünde vermişlerdir. Özellikle de Moliére'in, kendisinin de İtalyan halk oyunlarından beslenerek ortaya koyduğu komedi oyunları dönemin en çok izlenen oyunları olmuştur. Bu oyunlarda yüzeysel Batılılaşma karikatürleştirilirken aynı zamanda bir yaşam tarzı da zihinlere sokulacaktır. Ahmet Vefik Paşa Moliére oyunlarının bize uyarlanmasında en başarılı isimlerden biri olmuştur. Oyunların kimilerini adapte etmiş, kimilerini ise sadece tercüme etmiştir. Bu konuda da çok iyi seçimler yapmıştır. Ahmet Vefik Paşa, Moliére'in o zamanki Türk cemiyetinin örf ve adetlerine uymayan komedilerini sadece tercüme etmiştir.[168] Ahmet Vefik Paşa'nın Moliére'den adapte ettiği eserler; *Zor Nikahı*, *Zoraki Tabip*, *Tabibi Aşk*, *Dekbazlık*, *Meraki*, *Yorgaki Dandini ve Azarya*'dır.

[167] And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, s. 242
[168] Cevdet Perin, **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, s.87

Vefik Paşa, Moliere'in oyunlarındaki belli tipleri, Osmanlı halkının belli kesitlerine denk getirmeye çalışmıştır. Vefik Paşa'nın adaptasyonlarında Batıdaki sınıflara ve toplum kesitlerine karşılık, Osmanlı halkından belli kesitler konulmuştur. *Zor Nikahı* adlı adaptasyonda, "*Vefik Paşa Moliére'in Sganarelle adındaki burjuva tipine mukabil, Osmanlı cemiyetinde sayısı çok az olan zengin, yaşlı, fakat genç bir kızla evlenmek isteyen efendi tipini yaratmıştır.*"[169] Bu yeni zenginler de, Osmanlı'nın klasik dönemindeki düzeninin bozulması ile ve XIX. yüzyılda Batı'yı örnek alan yeni uygulamalarının sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu tipin evlenmek istediği ve Moliére'in Doriméne adındaki kadın tipine tekabül eden şahıs da, saray ve konaklarda böylelerinin çok olduğunun iddia edildiği şuh, dilber bir yosma olan Zibâ Hanım'dır. Bu oyunlar ile Batılı hayatı içinde karşılaşılan kadınlarla, Osmanlı hayatından bunlara zorla tekabül ettirilmeye çalışılan kadınlar eşleştirilmeye çalışılmıştır. "*İvaz Ağa'nın evlenmek için danıştığı Hoca Üstad-ı Sani ve Hakim Senai de Moliére'in Pancrace ve Marphurius tiplerine tekabül etmektedirler.*"[170] Vefik Paşa, bu iki hocayı, Moliére'in zamanındaki skolastik zihniyeti temsil eden Fransız bilgin tipleri ile eşleştirerek, yeni dönemde yetişen ve kendilerini dine ve geleneksele karşı olarak tanımlayan aydınların düşünüş şekillerini bize vermektedir.

Batıcılaşma dönemindeki bu aktarımcı siyasetin bir parçası şeklinde tebarüz eden bahsettiğimiz eşleştirme, Osmanlı'daki belli kesimlerin Batı toplumlarındaki belli kesimlere denkleştirilmesi çabası ile ortaya çıkmıştır. Bu yüzden kimi yazarlarca yapılan, bu oyunların halkı bir takım konularda aydınlatmak amacıyla yazıldıkları yolundaki açıklamalar bizce yeterli olmayacaktır. Moliére "*(...) zamanındaki sahte tabibleri tenkid etmek ve halkın cehaletinden nasıl istifade ederek bilgin geçindiklerini göstermek için yazmıştır. Vefik Paşa böyle bir eseri tercüme etmeyerek adapte etmekte şüphesiz haklı idi. Çünkü XVII. yüzyıl Fransa'sında taassuba ve cehalete dayanarak yaşayan bu tufeyli bilginler Osmanlı cemiyetinde de vardı. Onların bilgisizliğini göstermek ve Türk halkını az çok ikaz için Moliére'in bu komedisini adapte etmekten daha güzel bir fırsat bulunabilir miydi? İşte Vefik Paşa*

[169] **a. g. e.**, s.88
[170] **a. g. e.**, s.89

bu düşüncelerle Le Médecine malgré lui'yi Zoraki Tabib adı altında adapte etmiş ve bir çok teliflerden daha değerli olan nefis bir adaptasyon eseri daha yaratmıştır."[171] Ahmet Vefik Paşa, Batıcılaşma fikrinin önde gelen isimlerinden Reşit Paşa'nın en sıkı taraftarlarından biridir. Bu bakımdan da yeni siyasetin çerçevesini iyi anlamış, yapılması gerekeni özümsemiş bir devlet adamı olarak, Batılı yaşam tarzını aktarmada en etkili olacağına inandığı Batılı eserleri tercüme ve adapte etmiştir. Ahmet Vefik Paşa, yeni bir kültürle karşılaşılan bu devrede Türkçeye nakledilecek örnekleri seçmede büyük bir ustalık göstermiştir.[172] "*Vefik Paşa Moliére'in George Dandin adlı piyesini Yorgaki Dandini adı altında tercüme etmiştir. Bulduğu isim dahi Paşa'nın ne dereceye kadar muvaffak olduğunu anlatmaya kafidir. George Dandin'i tercüme ederken komedinin kahramanını Rum yapması da gösteriyor ki, Vefik Paşa memleketimizdeki azınlık muhitlerinin yabancısı değildi, onların yaşayışları, dilleri, örf ve adetleri hakkında oldukça etraflı bir bilgiye sahiptir.*"[173] Vefik Paşa bu bilgiye sahip olmasına sahiptir fakat, Moliére'den yaptığı bu ve diğer adaptasyonlarında, kendisinin neden azınlıkları kullandığının da açıklanması gerekir. Keza dilimize *Azarya* adında bir Yahudi ismi ile adapte ettiği *Cimri* komedisinin azınlıklardan tipler seçilerek ortaya konmuş olması da, sadece dönemin oyuncularının azınlıklardan oluşuyor olması ile açıklanması yeterli değildir. Açıklamanın dönemin siyasi ve toplumsal yapısı ile bağlantılı olarak yapılması, XIX. yüzyıl Osmanlı aydınının kendisini, Batı ile geliştireceği ilişkiler bağlamında devlet kapısında konumlandırabildiğinin de unutulmaması gerekir.

Ahmet Vefik'in adapte değil tercüme ettiği, *Dudukuşları* ve *Okumuş Kadınlar* gibi oyunlarında Moliére, kendi döneminin İspanya, İtalya ve Fransa'sında giderek ortaya çıkmaya başlayan burjuva kültüründeki yüzeysel gösterişçiliğin, asillerle yarışma çabasının bir sonucu olan "Précieuse'lük" adetine hicvetmiştir. Bu bakımdan da bu oyunların seçimi yenileşme döneminin yüzeysel Batılı yaşam tarzının verilmesinde kolaylaştırıcı bir etki yaratacağı düşünülerek yapılmış, adapte edilmelerine bile gerek kalmamıştır. Ayrıca Ahmet Vefik Paşa çevirilerinde, Osmanlı

[171] **a. g. e.**, s..98
[172] İnci Enginun, **Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Bugüne (1839-1923)**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2006, s.658
[173] Perin, **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, s..99

toplumu Rum'u, Ermeni'si ile bir çok milletten oluşan bir toplum olduğu için genelde oyunlardaki kişi adlarını değiştirmemiş, değiştirdiklerine ise yine azınlıklardan isimler vermiştir. Ahmet Vefik'in böyle bir yol izlemesi komik tiplere azınlıkları uygun görmesi de yine yenileşme hareketinin Osmanlı toplumunun çoğunluğunu oluşturan kesim arasında kabul görmeyeceğinin bilinmesindendir. Batı'ya daha yakın olan Batı'yı daha iyi tanıyan, fakat Osmanlı içinde yaşadığı için bu gelenek içinde kimliğini oluşturmuş, yenileşmeye de tam adapte olamayan azınlıklar bu komikleşen tiplere uygun görülmüştür. Aslında Batıcılaşma çabaları Osmanlı içindeki azınlıklar üzerinde bile 'sahte' ve 'gülünç' durmuştur.

Dönemin oyunlarında Batılı gibi olmaya özenme, bu hayranlığın günlük yaşamdaki belli davranışlar, kullanılan kıyafet ve eşyalar, gezilen ve alışveriş yapılan yerler ile sınırlanan yüzeyselliği, ortaya çıkan çelişkili durumlar komedi oyunlarının başlıca özelliklerinden olacaktır. Açıkbaş adındaki bir hocaya giderek belli konular hakkında bilgi almaya çalışan, oysa Batılı tarzda bir hayat yaşama hevesinde olan bir ailenin yaşadığı komikliklerin anlatıldığı Ahmet Mithat Efendi'nin *Açıkbaş* adlı oyununda Hüsnü Bey adında, altmış beş yaşındaki 'alafranga' tipin şu sözleri bu yüzeysel Batılılaşmayı tanıtmaktadır "*Ayol ben işime gücüme gideceğim. Benim işim gücüm var. Terzi rubaları prova etmek için bugün erken gitmekliğimi söyledi. En önce terziye gideceğim, oradan Beyoğlu'na gitmek lazım. Zira dün aldığım cınbızlar pek fena çıktı. Değiştirmek icap ediyor. Gömlekçiye gideceğim, fesçiye gideceğim. Aynalı Çarşı'ya berber Kastic'e gidip(yanaklarını göstererek) şunlara bir ibrişim gezdirteceğim. Yüzüm gözüm ormana döndü. Hasılı dedim a, benim bin işim var…*"[174]

Dönemin tiyatro oyunlarında, yenileşen gündelik hayat toplumsallaştırılmaya çalışılırken yeni Batılı mekanların da, özellikle yeni aydın tipiyle bağlantılı olarak tanıtıldığı görülmektedir. Vefik Paşa, Moliére'in oyunlarındaki Paris'in meşhur mahalle ve yer isimlerini İstanbul'un tanınmış semtlerinin isimleriyle değiştirerek memleketin mekanlarını dahi Batılı mekanlar ile eşleştirmiştir. Bu dönem

[174] "Açıkbaş", s.85

oyunlarında yeni aydın tipinin ya da 'alafranga tarzda' yaşayan kimselerin gittiği semt ve mekanlar (Beyoğlu, Kadıköy, Nişantaşı...Moda, Kurtuluş,...Pera, mesire yerleri, meyhaneler, tiyatrolar, Batılı tarzda kıyafet ve aksesuar satan alışveriş yerleri v.b.) gidildikleri gün ve saatlere kadar, son derece ayrıntılı bir şekilde gösterilmektedir. Dönemin oyunlarında tiyatro oyunlarına, cambazhanelere gidildiğinden bahsedilerek hem seyircinin çekilmesine çalışılmakta hem de Batılı yaşamın bir parçası olarak bu tür eğlencelere gidilmesi gerektiği gösterilmektedir. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde, Nigar Hanım'ın *Tesir-i Aşk* adlı oyununda, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından sahneye aktarılmış ve çok sayıda temsil vermiş oyunu *Mürebbiye*' de 'tiyatroya gitmek', 'tiyatro oyunu oynamak', 'tiyatro adamlarını, örneğin Moliére'i bilmek' gösterilecektir.

Oyunlarda yeni aydın tipinin en çok gittiği yerlerden biri olan Beyoğlu'ndan sıkça bahsedilecektir. Beyoğlu üretim ilişkilerini, siyaseti yada toplumu temsil eden 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 mekan olacaktır. Batılı gibi olmanın ilk kurallarından biri Batılı yaşam tarzının taklit edildiği ilk ve en önemli yer olan Beyoğlu'nda yaşamak, yada günün belli saatlerinde burada bulunup, tiyatro, gezi, cambaz gösterileri gibi aktivitelerini takip etmek ve de dönemin modası olan kıyafet ve aksesuarları buradaki Batılı tarzdaki dükkanlardan temin etmek olacaktır. "*Cevvale niçin ferace yaptırmıyorsun kızım? Artık evvel bahar geldi. Bak Afife nasıl tuvaletiyle meşgul olur. Bir Cuma günü çıksan, hem (Madam de Milaéle)'e bir ferace ısmarlarsın, hem gezersin, iyi olmaz mı?*"[175]

Köşk-konak hayatı yenileşme siyasetinin görüntülerini veren yerler olarak XIX. yüzyılda ağırlığını daha çok duyurmaya 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*

[175] Nigar Hanım, "Tesir-i Aşk", s.238

hayatı diyebileceğimiz bir zaman birimi içinde, Batılı eğlence tarzının yaygınlaşması söz konusu olacaktır. Elçilik kokteyllerine katılmak ya da bir kaç ailenin bir araya gelerek dönemin ünlü sanatçılarını davet ettikleri toplantılar düzenlemesi dönemin siyaseti çerçevesinde anlam kazanan gelişmeler olacaklardır. Yine ailenin yaşadığı ana konutun dışında bir yazlık sahibi olması düşüncesi de bu dönemde ortaya çıkan değişiklikler olarak ön plana çıkacaktır.[176] Yazın ve kışın gidilecek bu mekanlar dönemin tiyatro oyunlarında ayrı ayrı tanıtılacak, yazın gitmek için, denizi sahili olan yerlerden yazlık almak yeni yaşam tarzının bir gereği olarak gösterilecektir. Bu duruma iyi bir örnek de Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Hazan Bülbülü* adlı oyunundaki ailenin, Erenköy'den yazlık almasıdır.

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*'da 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 hikayesinin olay örgüsü içinde ortaya konulacaktır. Böylece, gerilim içinde kurulan ilişkiler, seyirciye bu yeni kimlikleri de tanıtacaktır. Oyunlarda, istenilen, olumlanan kadın tipini vermek, öne çıkarmak için bu tipe karşıt; mürebbiyeler, hayat kadınları gibi bir çok kadın tipi kullanılacaktır. Kadının özellikleri daha çok aile içindeki durumu bağlamında ortaya çıkacaktır. Eleştirilen tiplerin aracılığıyla, Batılılaşmış bir Osmanlı kadını tipi çizilmeye çalışılacak ve oyunlar aracılığıyla bunun toplumsallaştırılmasına uğraşılacaktır. Eleştiri, 'temel seçim'in eleştirisi olmayacak, bunların Osmanlılıkla uzlaştırılması çabası söz konusu olacaktır. 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,

[176] Ekrem Işın, **İstanbul'da Gündelik Hayat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.96

hayatında yalnız bir kere seven, geleneksel Osmanlı değerlerine bağlı olmasının yanı sıra, Batının bilimsel ve teknik yeniliklerine de açık, özgürlüğüne düşkün ve biraz da feminist yeni-olumlu kadın tipidir. Bu tür olumlu kadın tiplerine Namık Kemal'in oyunlarından *Vatan yahut Silistre*'de vatanı uğruna ve sevgilisinin ardından erkek kılığına girerek savaşa giden Zekiye, *Gülnihal*'de özgürlüğü için savaşmış ve şehrini zorba yöneticilere karşı akıllıca planlar kurarak korumak isteyen Gülnihal ve hayatında tek bir kişiyi seven, vaat ettiği her şeye rağmen devlette konum sahibi kişilere boyun eğmeyen İsmet, *Kara Bela*'da namusunu korumak için ölümü göze alan Behrever, *Zavallı Çocuk*'da ailesinin refahı için kendisini feda eden Şefika, Abdülhak Hamit Tarhan'ın oyunları olan *İçli Kız*'da tüm zamanını okuyarak geçiren Sabiha, *Jön Türk*'de halkını eski dönemin zulmüne karşı bilinçlendirmek isteyen Leyla gibi karakterler örnek olacaklardır.

Yenileşme dönemi oyunlarında öne çıkan hem ideal hem de sahte aydın tipleri en çok 'kadın'la ilişkileri bağlamında toplumsallaştırılacaktır. Karikatürleşen aydın tipinin yaşam tarzındaki değişiklik, kadınla ilişkisiyle ortaya çıkacaktır. Bu kadınlar da kimlik sorunu yaşamayan mürebbiyeler yada hayat kadınları olacaktır. Kimlik sorunu olan aydınlar kimlik sorunu olmayan kadınlarla tanımlanacaktır. Hüseyin Rahmi'nin daha önce de bahsettiğimiz *Mürebbiye* adlı oyunundaki mürebbiye de tam da bu bahsedilen kadın tipine örnek teşkil etmektedir. Bu kadın tipi evdeki beylerin en az tahsillisinden en aydınına kadar hepsiyle ilişki kuran, ahlaksız, onaylanmayan Batılı kadın tipini vermektedir. Yine bu tür kadın tipine Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Finten* adlı oyununda rastlanmaktadır. Oyunun Avrupa'da geçiyor oluşunu Batı'yı tanıtmada yardımcı olmak, Batılı'nın nasıl vahşi ve kötü olabileceğini, Batılı kadının ahlaksızlığını göstermek ise yine Osmanlı'nın yaptığı seçimdeki çelişik durumun tiyatro oyununa yansıması olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. 'Evdeki kadın'ın ise aslında bir kimlik sorunu yoktur. Fakat dönemin oyunlarında, yeni bir kadın kimliği olmadığı halde, bu sorun haline getirilmiştir. Bu türden, sorunlu, 'arızalı kadınlar' da bir kaynağı olmadığı için karikatürleşecek veya cinsellik objesi olarak gösterileceklerdir. Ahmet Midhat Efendi'nin *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* adlı oyununda üvey oğluna aşık

olan Sevdâbe, aşık tavırları, bunun üzerine çevirdiği ve çok da anlamlı olmayan entrikalarıyla bu türden bir kadın tipine örnektir.

Dönemin oyunlarında, geleneksel kimliği olan kadın tipine, oryantalist bakış açısının içselleştirilmesiyle belli etiketler de yapıştırılacaktır. Cariye, birden fazla eş ve esirler aracılığıyla bir sorunsallaştırma söz konusu olacaktır. Kadın köle haline gelmiş bir varlık olarak tanıtılacak, 'evdeki kadın' bile kocasının kölesi şeklinde gösterilecektir. Hüseyin Rahmi'nin *Hazan Bülbülü* adlı oyununda Batılı aydını temsil eden Nuri Bey'in ağzından şu sözler söylenecektir "*Esirliğin yalnız adı kalktı. Hala aileler arasında böyle nefret olunacak facialar olup bitiyor.*"[177] Osmanlı toplumunda çok eşlilik ancak üst düzey ailelerde, zengin kesimde mümkün iken, bunun Osmanlı'nın geleneksel ve 'köhneleşmiş' aile yapısına has bir özellik olduğu vurgusu yapılarak aşağılanması da söz konusu olacaktır.[178] Ahmet Mithat Efendi'nin *Eyvah* adlı oyununda bu çok eşlilik durumu yüzünden evin beyinin iki karısının da mahvına sebep oluşu trajik bir sonla gösterilecektir.

Dönemin tiyatro oyunlarında, gerçekte var olmayan köle ve köleleştirilmiş kadın anlatılacak, bu kadının kurtarılması, değiştirilmeye çalışılması söz konusu olacaktır. Bu kadının eğitimsiz olması dolayısıyla bilinçsiz olduğu ve özgürleştirilmesi gerektiği söylenecektir. Çünkü böylece yeni bir kadın kimliğinden söz etmek de mümkün olabilecektir. Özgür, bilinçli, kölelikten kurtarılmış bir kadın. Oysa tüm bu sözü edilen özgürleştirme çabaları yüzeysel, belli bazı şehirlerle hatta bu şehirlerdeki beli bir çevreyle sınırlı olarak düşünülecektir. Bu tür görüşler sadece yeni aydının kendini gösterme, kimliğini oluşturma çabaları şeklinde ortaya çıkacaktır. Zaten Osmanlı imparatorluğunda feminizm, Batı'daki gibi bir takım tarihsel olayların gelişim dinamiği içinde değil, yenileşme döneminde ortaya koyduğu yeni siyasetinin şekilci bir parçası olarak ortaya çıkmış ve devlet yönetiminde ağırlık kazanmaya başlayan kesimlerin sahip çıktığı, Anadolu kadınının ise haberi bile olmadığı bir akım olmuştur.[179]

---

[177] Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Hazan Bülbülü**, İstanbul, Oya Matbaası, 1963, s.45
[178] İlber Ortaylı, **Osmanlı Toplumunda Aile**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 87
[179] Sibel Özbudun, **Niçin Feminizm Değil**, İstanbul, Süreç Yayıncılık, 1984, s. 33-34

XIX. yüzyılda, Batılılaşmak için toplumdaki kimliğin esas taşıyıcısı ve üreticisi olan bu bakımdan değişime en büyük direnci gösteren 'kadın'ın dönüştürülmesi, özellikle önemli olacaktır. Şemsettin Sami gibi dönemin yazarları bu konudaki görüşlerini yazılarında devamlı olarak belirteceklerdir. "*Aile kadın demektir. Cemiyet-i beşeriyenin saadeti aile saadetine, ailelerin saadeti kadınların terbiyesine mütevaffık olduğundan, kadınların terbiyesi cemiyet-i beşeriyenin saadetini mûcibtir.*"[180] Oyunlardaki, aile ve kadına müdahale de bu bağlamda ortaya çıkacaktır. Evin içindeki kadına ulaşmak zor olduğu için 'Batılı' tarzdaki erkek, bu 'bilinçsiz' kadına dadılarla yada çöpçatanlarla ulaşmaya çalışacaktır. Bu yüzden tiyatro oyunlarında da saraydan ya da evden kız kaçırma olayları sıkça görülecektir. Batı düşüncesindeki 'despot Osmanlı', bu dönemin oyunlarında 'despot aile' ile; 'ezilen halk' ise 'ezilen kadın' ile özdeşleştirilecektir. Oyunlardaki 'despot aile'de çoğunlukla 'baba' bu kimlik ile tanıtılırken, bazen de 'anne', olumsuz geleneksel Osmanlı kadınını vermek amacıyla bu tarz bir etiketle sunulacaktır. Bu anlamda, Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* adlı oyunundaki anne Tahire hanım geri kafalı, eski, yenileşememiş Osmanlı kadınını temsil ederken, Halil Bey ise, daha ileri görüşlü, yeni ve Batılı tarzdaki aile yapısına uygun bir baba tipini vermektedir. "*Halil Bey: Hanım! Öyle söylüyorsun ama kızın halini görmedin mi? / Tahire Hanım: Halini ne göreyim? Biraz ağladı, biraz nazlandı, o kadar değil mi? Hangi kıza anası babası 'Seni filana vereceğiz' der de kız sevinç gösterir? Şefika o kadar terbiyesiz mi ki bizden utanmasın?(...) Bey size bugünlerde bir şey oldu; kızın evden gideceğini düşündükçe aklınız da başınızdan gidiyor.(...) / Halil Bey: Değil, iki gözüm, Şefika sağ olsun, rahat olsun da nereye giderse gitsin. Ben orasını düşünmem. Çocuk ne kadar içlidir bilirsin(...)çehresine karanlık bir renk geldi, gözlerine bir hafif duman çöktü.(...) Biçareye bir hal olmasından korkuyorum. Çocuğun gönlünde bir sevda hissediyorum. / Tahire Hanım : Allah, Allah! O yaşta çocuk sevdayı ne bilecek?(...) / Halil Bey : (...)lakin akranından birini severse niçin vermeyeyim de senin kırk yaşındaki paşana vereyim?*"[181]

---

[180] Aktaran Şefika Kurnaz, **Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını**, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 1991, s. 36
[181] Namık Kemal, **Zavallı Çocuk**, s.71-72

Daha sonraki dönemde, geleneksel yaşamla Batılı tarzdaki yaşam arasında sıkışmış, arada kalmış kadınlar da gösterilecektir. Bu tür kadınlara en güzel örneklerden biri de yine Reşat Nuri'nin *Hançer* adlı oyunundaki, Kadriye ve Hikmet karakterleridir. Kadriye ve Hikmet Batılı tarzda yaşamış ve eğitim görmüş bir anne-kızdır. Fakat ikisi de aynı zamanda dürüstlükleri, sadakatleri ile tam da birer 'Osmanlı kadını'dırlar. Arada kalmışlıkları ise, Hikmet'in yüzeysel Batıcı kocası Selahattin ve onun geleneksel gerici ailesinin tutumları karşısındaki tavırları ile gösterilmektedir. "*Sen bir zavallısın Selahattin. Milletinin civanmertliğini bırakmış, buna karşılık Avrupa'nın yalnız gösterişini almış bir zavallı. Senin yarım terbiyen dışarılıklıyı öldürmedi; hatta uyutmadı bile*."[182] Hikmet'in kocasına söylediği bu sözler bu kadınların ve Hikmet'in kocasının kimliklerini ortaya koyan cümlelerdir. Bu kez sahte aydın tipi, Osmanlılık ile Batılılık arasında sıkışmış, kimlik bunalımı yaşayan bir kadın tipi ile ilişkisi içinde verilmiştir.

Bu dönemde öncelikle değişime kadınlardan başlamak gerektiği bilindiğinden kadın mecmuaları çıkarılmıştır. Hem Tanzimat hem de Meşrutiyet dönemlerinde çıkan Terakki, Muhedderât, İnsaniyet, Hanımlar, Mürüvvet, Aile, Mehasin, Demet, Kadın, Musavver Kadın, Şellale gibi çok sayıda dergi, kadına Batılı yaşam tarzını aktarma görevini üstlenmiştir. Dergilerde fikrî ve edebî yazıların yanı sıra, çocuk bakımı ve terbiyesine dair, modaya ve Beyoğlu'ndaki tiyatro temsillerine ilişkin haberler önemli bir yer kaplayacaktır.[183] Kadınlara özel yayınlanan bu dergilerden 'Şellale'de *Paris'te Bir Türk Kızının Hayat-ı Sefilanesi* adlı oyunun ilanı verilecektir. Oyunun konusu dönemin Batılılaştırılmaya çalışılan kadınına bahsettiğimiz anlamda belli aktarımlarda bulunan bir yapı ihtiva etmektedir. Oyunda adından da anlaşılacağı üzere, Fransa'da eğitim görmüş Pakize Hanım'ın Fransız bir erkekle yaşadığı aşk ve onun felaketine sebep olan Fransız terbiyesi anlatılmaktadır.[184] Batılılaşmanın 'kadın' üzerindeki bazı zararlı etkilerinin tenkit edildiği oyunda, bir yandan da kadınların nasıl Batılılaşması gerektiği ve Batılı kadına benzemek için günlük yaşayışta ne tür kurallara uymak gerektiği öğretilmektedir.

---

[182] Güntekin, **Hançer**, s.92
[183] Kurnaz, **Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını**, s.39-43, 86-95
[184] Sevengil, **Meşrutiyet Tiyatrosu**, s. 44

Oyunlarda toplumsallaştırılmaya çalışılan eşyalara gelince dönemin tiyatro oyunlarında Batılı yaşam tarzını vurgulayacak her türlü eşya veya kıyafet sahnede gösterilecektir. Özellikle yukarıda bahsettiğimiz *Mürebbiye* adlı oyunda Fransız mürebbiyenin odasındaki lavabodan duvar kağıdına, abajurlu lambadan başucunda duran Fransız romanlarına, ona kendilerini beğendirmeye çalışan evin beylerinin taktıkları kravata kadar Batılı yaşam tarzını vurgulayacak her şey kullanılacaktır. Yine aynı oyunda evin büyük beyi Dehri Efendi'nin odasındaki Avrupai yazıhane, Moliére, Corneille, Racine ve Voltaire'in heykelleri Batılı bir aydının çalışma odasında olması gereken eşyaları gösterir niteliktedir. Reşat Nuri Güntekin'in *Hançer* adlı oyununda ise fondan gelen gramofon sesi evde Batılı bir müzik aleti olan gramofonun bulunduğunu seyirciye hissettirecektir. Namık Kemal'in *Akif Bey* adlı oyunundaki Batılı tarzda, İstanbullu bir memur olan Esat'ın üzerindeki 'Babı-âli modası redingot' , *Zavallı Çocuk*' ta Batılı tarzda bir evde bulunan mecmualar, *Ben…Başka!* adlı oyunda Nişantaşı'nda bulunan konaktaki piyano, son moda eşyalar, maroken koltuk ve sandalyeler ve 'Feminalar' diye tabir edilen kadın dergileri, yine toplumsallaştırılmak istenen Batılı yaşam tarzına dair örneklerdir. Bu dönemde, oyunlarda toplumsallaştırılmaya çalışılan yeni aile tipi de yine gündelik yaşam esnasındaki hal ve hareketler, evde kullanılan eşyalar, dinlenen müzikler, oynanan oyunlar, okunan kitaplar, çocukların eğitimi ve giyim-kuşamı gibi konulardaki değişikliklerle gösterilmeye çalışılacaktır. Böylece, yeni gereksinimlerle yeni yaşam tarzı hem meşrulaştırılacak hem de biçimlendirilecektir.

Tanzimat Dönemi oyunlarında belli bir yaşam tarzı aktarılmaya çalışılmıştır. Yenileşmenin taşıyıcısı olacak toplum kesitleri bu oyunlarla yeniden tanımlanmaya çalışılmıştır. Böylece ilk defa toplumun geniş kesimlerinin de tiyatro sahnesinde gündeme gelişi söz konusu olmuştur (Ordu, subaylar, memurlar, aydın kesim, kadınlar vs.). Osmanlı Devleti, yenileşme siyaseti bağlamında, Batı'dan aldığı belli değerleri kendi bünyesinde eritebileceğini, kendi değerleri ile bütünleştirebileceğini varsaymıştır. Tiyatroda da bu değerler gösterilirken, Osmanlılık'a uyanlar garip görünmeyecek, uyumlulaştırılacaktır. Fakat Osmanlılık'la uyuşmayan, Osmanlılık'ın eritemediği kimi değerler de daha önce de bahsettiğimiz gibi, oyunlarda karikatürleşen tipleri, gülünç durumları ortaya çıkaracaktır.

III. BÖLÜM:
CUMHURİYET SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA SÜREKLİLİK VE KOPUŞ

1- CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNUN KURUMLAŞMASI: ÖDENEKLİ TİYATROLAR

Tanzimat ve daha sonra onu takip eden Meşrutiyet döneminde devletin yaptığı yeni seçim doğrultusunda şekillenen, Batıcılaşan bir Türk tiyatrosu söz konusu olmuştur. Bu tiyatro eski geleneksel tiyatrodan tamamen kopmuş, onu geri ve ilkel olduğu gerekçesiyle yok sayarak, Batılı tarzdaki tiyatroyu kendine örnek alan bir tiyatro şekli vücuda gelmiştir. Tanzimat'la başlayan, tepeden inme ve üst yapıda ortaya çıkan değişiklikler ekseninde beliren bu tiyatro çizgisi, Cumhuriyet döneminde de aynı temel çerçevede devam etmiştir. Bu bakımdan Türk tiyatrosu Cumhuriyet döneminde, kendisine Batıcılaşma doğrultusunda ve üst yapı değişiklikleri bağlamında belirlenmiş bir çizgi çizmiş olması ile bir süreklilik içinde görünecektir. Fakat Yeni Türkiye'nin Osmanlıdan vazgeçmek temelinde kurulacak oluşu ile 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 bakımdan Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun, ilk yenileşme dönemi tiyatrosu ile hem bir sürekliliği hem de ondan kopuşu söz konusu olacaktır. Bu kopuş imparatorluğun yıkılışından sonra kurulan yeni devletin kendini ifade etme ve yeni devletle beraber yeni bir toplum kimliğini oluşturma çabaları sonucu gerçekleşecektir. 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 bir takım örgütleri de vardır. Bunların görevi de ulusal kültür aranıp bulunduktan sonra, Avrupa uygarlığının onun türlü bölümlerine aşılanmasıdır. Bu görevi yapacak*

örgütler de Türk tiyatrosu, Türk konservatuvarı, Türk üniversitesi, Türkbilim akademisidir."[185]

Cumhuriyet döneminde gelişmesine önem verilen iki ödenekli tiyatro, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları olmuştur. Şehir Tiyatroları etkinlik alanı olarak İstanbulla sınırlı kalmış, fakat Cumhuriyet döneminde Darülbedayi zamanından itibaren kurumlaşma açısından çok önemsenmiştir.[186] 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 Darülbedayi'dir. Darülbedayi Cumhuriyet döneminde de tekrar tekrar dağılıp toplanarak da olsa varlığını sürdürecektir. Benzer şekilde Meşrutiyet döneminde kurulmuş olan Şadi Fikret'in 'Milli Sahne'si, Cumhuriyet döneminde de Atatürk'ün cesaretlendirmeleri ile Anadolu'yu dolaşacak ve sonunda Ankara'da yerleşerek temsiller vermeye devam edecektir. Hatta bu kuruluşu ve tiyatroyu geliştirmek için Ankara'daki devlet ileri gelenleri ve kimi gazetecilerin de girişimiyle 'Türk Tiyatrosunu Himayet Cemiyeti' kurulacaktır. 'Devlet Tiyatrosu' fikri Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren devlet ileri gelenleri arasında var olan bir düşüncedir. 1924'te Ankara'da kurulan Musiki Muallim Mektebi de bu amaca yöneliktir. İki şubeden oluşan okulun ilk şubesi; 'resim, tezyini san'atlar, mimarlık ve heykeltraşlık', ikinci şubesi ise 'musiki ve temaşa' sanatlarını içermektedir. 1927'de devletin Milli Eğitim Bakanlığına bağlı ödenekli tiyatrolar kurma yolunda başlattığı çalışmalarla 1931'de, üç sene sonra 'Şehir Tiyatrosu' adını alacak olan Darülbedayi, İstanbul Belediyesi'ne bağlı bir kurum olarak dağınık serüvenini bir raya oturtmuş şekilde tiyatro hayatına devam edecektir. Daha sonra Darülbedayi'ye bağlı olarak iki yıllık bir öğretim süresi bulunan 'Tiyatro Meslek Okulu'nun açılışı da bu sıralardadır.[187] 1934'te ise Ankara'da Milli Musiki ve Temsil Akademisi kurulacak fakat tiyatro bölümü

[185] Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, s. 143
[186] Murat Katoğlu, "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Eğitim, Kültür, Sanat", **Yakınçağ Türkiye Tarihi**, Haz. Sina Akşin, İstanbul, Milliyet Kitaplığı Yayınları, t.y, s. 464
[187] Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985, s. 318-319

çalışmalarına ancak 1936'da başlayabilecektir.[188] Bundan önce 1933'te de İstanbul Devlet Konservatuarı ve sonra 1936'da Ankara Devlet Konservatuarları kurulmuştur. 1935'de İstanbul Konservatuarı'nın Çocuk Tiyatrosu Bölümü açılmıştır.[189] Merkezi Ankara'da olan ve bugün Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Adana ve Antalya'da yerleşik sahneleri olan Devlet Tiyatroları, 1941'den 1949'a kadar 'Tatbikat Sahnesi'nde ilk düzenli temsillerini vermiştir. Tatbikat Sahnesi, konservatuardan mezun olan ve burada halen öğrenci bulunan oyuncuların profesyonel bir tiyatro meydan getirilene kadar görev aldıkları, konservatuarın uygulama alanı olduğu için bu adı almıştır. Devlet Tiyatrolarının ilk genel müdürü Muhsin Ertuğrul'dur. İlk binası ise bugünkü Küçük Tiyatro'dur. Daha sonra opera binası olarak da kullanılan Büyük Tiyatro da Devlet Tiyatrolarına tahsil edilmiştir. [190] 1954'ten itibaren Muhsin Ertuğrul'un da girişimleri ile, Ankara ve Ankara dışında çeşitli şehir ve devlet tiyatroları kurulacaktır. 1956'da 'Üçüncü Tiyatro', ve 'Oda Tiyatrosu', 1956-57 döneminde 'İzmir Devlet Tiyatrosu' ve 'Adana Tiyatrosu', 1957'de Bursa'da 'Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu', 1960-61 döneminde Ankara'da 'Yeni Sahne' ve 'Altındağ Tiyatrosu' açılacaktır. Bu arada 1948'de Yeşilköy'de kurulmuş olan ilk bale okulu da 1965-66 döneminde Opera bölümüyle beraber Tiyatro genel müdürlüğünden ayrılacaklardır.[191] Ödenekli tiyatrolar özel tiyatro topluluklarının da kaynağı olmuşlardır. İstanbul'da eskiden beri var olan özel tiyatro topluluklarının Cumhuriyet Dönemindeki ilk önemli ismi, 'Küçük Sahne' olmuştur. Küçük Sahne Yapı ve Kredi Bankasının desteği ile Muhsin Ertuğrul'un genel yönetiminde oluşturulmuştur. Dönemin önde gelen özel tiyatrolarından bir diğer önemli isim, İstanbul'da Devlet Tiyatroları'ndan ayrılan Kenter kardeşlerin kurduğu 'Kent Oyuncuları'dır. Dönemin üçüncü önemli tiyatrosu ise 'Ankara Sanat Tiyatrosu'dur. Cumhuriyet döneminde iz bırakmış diğer özel tiyatrolar arasında M. Ofluoğlu, Ulvi Uraz, Sururi-Cezzar, Dostlar ve Devekuşu Kabare tiyatrolarını saymak mümkündür.[192]

---

[188] Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 12-14
[189] Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, s. 315
[190] Katoğlu, s. 465
[191] Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, s. 326-327-328
[192] Katoğlu, s. 470

Cumhuriyet Döneminde kurulan devlet ve şehir tiyatrolarının, semt tiyatrolarının ve özel tiyatro gruplarının seyirci ile buluşabilmesi için geçmiş dönemden kalma tiyatro binalarının yanı sıra bir çok tiyatro binası yapılacak, yada başka amaçlarla -özellikle sinema olarak- inşa edilmiş var olan binalar tiyatro sahnesine çevrilecektir. İstanbul'da Beyoğlu'ndaki eski dönemden kalma Tepebaşı Tiyatrosu veya Fransız Tiyatrosu (Varyete) gibi, yada Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu, Millet Tiyatrosu gibi birçok tiyatro binasının yanı sıra bunlara yenileri de eklenecektir. İstanbul'da, İstanbul Açık Hava Tiyatrosu (1947), İstanbul Kültür Sarayı (1969-yandıktan sonra tekrar inşa edildiğindeki adıyla Atatürk Kültür Merkezi-1978), Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu (1970), Kadıköy Fatih ve Zeytinburnu'ndaki tiyatro sahneleri, özel tiyatrolardan Küçük Sahne, Karaca Tiyatrosu (1955), Kenter Tiyatrosu (1968); Ankara'da Türk Ocağı binası, Üçüncü Tiyatro, Küçük Tiyatro (1947), Büyük Tiyatro (1949), Oda Tiyatrosu, Yeni Sahne, Altındağ Tiyatrosu, Mithat Paşa Tiyatrosu; Bursa'da, Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu (1957), Oda Tiyatrosu, Eskişehir'de Belediye Tiyatrosu, Balikesir'de Belediye Tiyatrosu, Açık Hava Tiyatrosu ve Samsun, Antep, Niğde, Eskişehir, Bandırma Oda Tiyatroları gibi çok sayıda tiyatronun yanı sıra bu dönemde, barlardan, sergi evlerinden, gazino ve sinemalardan bozularak yapılmış birçok tiyatro sahnesi açılacaktır.[193]

Cumhuriyet Döneminde ve önceki dönemde yapılan tüm tiyatro binalarının sahneleri İtalyan biçimi çerçeveli sahnelerdir. Bu konuda Batı tiyatrosunda XX. yüzyıldan itibaren yenilik arayışlarına gidilmiş ve üç yanı seyirci ile çevrili açık sahneler, meydan sahneleri ve sokak tiyatrosu gibi denemeler yapılarak başarılı da olunduğu görülmüştür.[194] XIX. yüzyıl sonundan itibaren Batı tiyatrosu çeşitli arayışlar ve Doğu ile girdiği ilişkilerde kazandığı deneyimler sonucu Doğu tiyatrosunun çok önceleri keşfettiği teatral öğeleri yakalamaya ve kendi bünyesine katmaya çalışmıştır. Türk tiyatrosu ise bunun tersine, kendi geleneksel tiyatrosunda zaten var olan fakat XIX. yüzyıl ile vazgeçtiği birçok öğeden biri olan tiyatro sahnesinin kullanımı konusunu da yine Batı tiyatrosunu körü körüne taklit ederek

[193] And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, s. 276-300
[194] **a. g. e.**, s. 271-274

anlamaya çalışacaktır. Açık sahneler, meydan sahneleri ve sokak tiyatroları geleneksel Osmanlı tiyatrosunun hiç yabancısı olmadığı, bizzat özünü ihtiva eden oynanış şekilleridir. Osmanlı toplumunda tiyatro izlemek konusunda sınıfsal bir ayrım olmamış, meydanlarda kurulan oyun alanlarında ortaoyunu, meddah ve gölge oyunu gösterileri herkesin izleyebileceği şekilde sergilenmiştir. Oysa taklit edilen Batı'da XIX. yüzyılda var olan, sahne ağzının da bir dördüncü duvar olarak düşünüldüğü çerçeveli sahnelerdir. Bunlar Batının XIX. yüzyıldaki gerçekçilik akımının etkisiyle halka yüzeysel bir gerçekçiliği sunan, epik öğelerden uzak, seyircinin sahne yanılmasına kendini kaptırdığı (zaten de amaçlanan budur), seyirci koltuklarının ise -Batının sınıflı toplumunun paralelinde düşünülerek- fiyatları farklı bölmelere, localara ayrıldığı sahnelerdir. Bizde de Tanzimat döneminde ilk kurulan tiyatro bina ve sahneleri Batıda o sırada var olan ne ise o alınacağından çerçeveli ve localı olarak inşa edilmiştir. Fakat Cumhuriyet döneminde de, daha seçici ve Türk geleneklerine uygun bir aktarımcılığın yapılacağı yolundaki söylemlere rağmen bu tür sahnelerden vazgeçilmemiştir.

Cumhuriyet dönemindeki tüm tiyatro, opera ve bale çalışmalarında ilk hocalar tıpkı yenileşme döneminde olduğu gibi dışarıdan getirilecektir. 1949'da kurulan Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın ilkelerini belirleyen kişi Alman tiyatro adamı Karl Ebert, baş yönetmeni de Renato Mordo olmuştur. 1933'te kurulan İstanbul Devlet Konservatuarı'nın müzik derslerinde görev alması ve bir program hazırlaması için Viyana Müzik ve Tiyatro Akademisi'nin yöneticiliğini yapmış besteci Joseph Marx İstanbul'a çağrılmıştır. 1947'de kurulan ilk bale okulunun ilk hocası da elbette bir yabancı olmuştur. İngiliz Kraliyet Balesi'nin kurucusu Dame Ninette de Valois, Türk Hükümetinin çağrısı ile İstanbul'a gelmiş ve göreve başlamıştır. 1952'de Şehir Tiyatro'sunun yönetimine Max Meinecke getirilmiştir. 1960'da ise Devlet Balesi'nde görev yapmak üzere Amerikalı koreograf Todd Bolender çağrılmış, 1963'te Munsford, 1969'da ise Alfred Rodrigues aynı görevi üstlenmişlerdir.[195] Bu sanat adamlarının yanı sıra Devlet ve Şehir Tiyatrolarında devamlı olarak 'tek isim' ve 'tek adam' olarak Muhsin Ertuğrul yönetici konumda

[195] Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, s. 319-327

yer almış, bütün eleştirilere rağmen –zaman zaman gidip gelmekle beraber- yerini korumuştur. Hatta kendisini eleştiren basın bile yargıya taşınan kimi yazarlarla yaşadığı sürtüşmelerinde hep yanında yer almıştır.[196] Ertuğrul'un uzun yıllar boyunca Türk Tiyatrosu'nda 'tek adam' konumunda yer almış olması, her fırsat bulduğunda gittiği ve yabancı tiyatro adamlarıyla çalıştığı Batı'yı ve Batılı tiyatroyu iyi biliyor olması sayesinde olmuştu. Ayrıca belli kalıpların oturtulmaya çalışıldığı ülkede, tiyatro yönetiminde sık değişimlere gidilmesinin amaca ulaşmada sıkıntı yaratacağı da biliniyordu. Ertuğrul'un hiçbir yazar yada tiyatro adamının olmadığı kadar Batı hayranı ve geleneksel tiyatro karşıtı olması yeni devlet için biçilmiş kaftandı. Günümüzde de hala Batı tiyatrosunu körü körüne takip eden bu yapı özellikle devlet konservatuarlarında devam ettirilmektedir. Konservatuvar eğitimi hala oyuncuyu kukla gibi eğiten ona yaratıcılık alanı bırakmayan ve geleneksel Türk tiyatrosunu yok sayan durağan bir yapı olarak varlığını sürdürmektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Devlet Tiyatrolarının oyunlarının büyük bir kısmı tercüme oyunlar olmuşlardır. Burada telif eser yazacak yazar sayısının az olmasından çok -yeni dönemin Batıcılaşma anlayışı bağlamında- bilinçli olarak yabancı eserlerin tercih edilmesi söz konusu olacaktır. Dönemin oyunlarının tasnifine bakıldığında da bu durum açıkça ortaya çıkacaktır. 1941-47: 18 Çeviri, 1 Yerli Oyun – 1949: 9 Çeviri, 3 Yerli Oyun – 1949-51: 13 Çeviri, 5 Yerli Oyun – 1951-54: 16 Çeviri, 10 Yerli Oyun – 1954-58: 38 Çeviri, 17 Yerli Oyun – 1958: 148 Çeviri, 107 Yerli Oyun.[197]

Cumhuriyet'in ilk yıllarında belirlenen yeni toplum kimliğinin aktarımını ve oluşturulmasını sağlayacak tiyatronun en etkin olduğu ve hükümetçe geliştirilmesine en çok destek verilen yerler 'Halkevleri' olmuştur. Bu halkevleri, dönemin bir numaralı ideoloğu, Ziya Gökalp'in yaptığı 'kültür ve uygarlık' ayrımı fikrini besleyen önemli kuruluşlar olmuşlardır. "*Kültürün yapıcısı aydınlar değil, halktır. Aydınlar yalnız medeniyeti yaparlar ve medeniyeti getirirler. Millet fikri medeniyet fikri değil, kültür fikridir. Millet birliği halka gitmekle, medeniyeti halka götürmekle*

[196] And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, s.18
[197] Katoğlu, s.466

değil, halk kültürünü benimsemekle olur. Dil, ahlak, zevk, muaşeret, pedagoji, felsefe gözünü halka çevirmelidir."[198] Halkevleri, 1911'de kurulmuş olan Türk Ocakları'nın yerini alarak, dönemin tek partisi ve aynı zamanda da hükümeti olan CHP'nin bir yan örgütü olarak 1932'de kurulmuştur. İlk aşamada 14 il merkezinde açılmış, 1938'de sayıları 209'u bulmuş, kapandıkları zaman ise 404'e ulaşmış olan halkevleri, yeni dönemin, halkın yabancısı olduğu inkılapların, yani yaratılmak istenen yeni toplum kimliğinin, kültürünün halka aktarılması, tanıtılması ve yerinde oluşturulması için kurulmuş kültür evleridir. Halkevleri, belirlenen yönetmeliğe göre, Dil-Edebiyat, Tarih, Güzel Sanatlar, Spor, İçtimai (Sosyal) yardım, Halk Dersaneleri ve Kurslar, Kütüphane ve Yayın, Müzecilik ve Sergileme, Köycülük ve Temsil olmak üzere dokuz çalışma kolundan oluşmuştur. Halkevlerinin temsil kolu, açık ve kapalı sahnelerde temsiller düzenlemekle ve geleneksel seyirlik oyunları derleyip canlandırmakla görevli kılınmıştır.[199] Halkevlerinin bu kolu, bölge tiyatrosu niteliği taşıyan, yerel kaynakları ve yetenekleri kullanan, gençleri yetiştiren, gösterimler veren, hatta bölgeye komşu yerlere de gösterilerini taşıyan, yayımları bulunan kuruluşlardır. Bunların parasal kaynakları, genel bütçe, özel bütçe, kamu tüzel kuruluşları ve Belediyeler Bankası olmuştur. Halkevleri çok partili döneme geçişte siyasal gerekçelerle kapanmıştır.[200] Halkevlerinin kuruluş amacı düşünüldüğünde çoğunlukla oynanan oyunların; *Akın*, *Tohum*, *İstiklal*, *Özyurt*, *Canavar*, *Mete*, *Kahraman*, *Çoban*, *Şeriye Mahkemesi*, *Yarım Osman*, *Himmet'in Oğlu*, *Devrim Yolcuları*, *Kızıl Çağlayan*, *Sevr'den Lozan'a*, *Kut Taşı*, *Tırtıllar*, *Mehmetçiğin Sözü* gibi -adlarından da anlaşılacağı üzere- Osmanlı öncesi Eski Türk çağlarının ve İstiklal Savaşı'nın kahramanlıklarını anlatan, yeni devrimleri öven yada eleştirilen, Türklüğü boğduğu iddia edilen Osmanlı'nın 'bozuk düzeninin' anlatıldığı tarihi oyunlar oldukları görülecektir.

Yeni dönemde gerçekleştirilmek istenen değişim; halen Anadolu halkında yaşadığına inanılan Osmanlı öncesi Türk 'kültürünün' araştırılıp, onu değiştirdiği söylenen Osmanlılık'dan arındırılması ve Batıdan alınacak 'uygarlık' ile

[198] İ. Hakkı Baltacıoğlu, **Türke Doğru**, Kültür Basımevi, İstanbul, 1943, s. 15
[199] Katoğlu, s. 434
[200] And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, s. 71-72

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. "*Tamamıyla halka doğru gitmiş olmak için, halkın içinde yaşayarak, ondan ulusal kültürü tamamıyla almaları gerekirdi. Bunun için yalnız bir yol vardı ki, o da Türkçü gençlerin öğretmen olarak köylere gitmesidir. Yaşlı olanlar da hiç değilse Anadolu'nun iç şehirlerine gitmelidirler. Osmanlı seçkinleri, ancak tamamıyla halk kültürünü aldıktan sonradır ki, ulusal seçkinler niteliğini alacaklardır. Halka doğru gitmenin ikinci görevi de, halka uygarlık götürmektir; çünkü halkta uygarlık yoktur. Seçkinlerdeyse, uygarlığın anahtarları vardır; ama, halka değerli bir armağan olarak, aşağıda gösterdiğimiz gibi, Doğu uygarlığını ya da onun bir dalı olan Osmanlı uygarlığını değil, Batı uygarlığını götürmelidirler.*"[201]

Halkevi tiyatrolarının amaçları doğrultusundaki bir diğer uygulama da Devlet ve Şehir Tiyatroları'nın Anadolu'ya turneler düzenlemesi olmuştur. Böylece büyük şehirlerde belli bir kitleye ulaşan tiyatrolar, kendilerini izleyemeyen küçük şehir, kasaba ve köy halklarına da ulaşabileceklerdir. Ayrıca bu tiyatrolar bu bölgelerde kurulmuş yerel tiyatrolara da örnek teşkil edebileceklerdir. Bu bakımdan Şadi Fikret'in Milli Sahne adındaki gezici sahnesinin ve Darülbedayi'nin Anadolu turnelerinin yanı sıra Devlet Tiyatrosu ve özel tiyatrolar da Anadolu'ya sık sık turneler düzenleyeceklerdir.

Hükümet halkevlerinin, yeni devletin ilkelerini halka aktarmadaki büyük rolünü görerek, bunlara katkıları olabileceği düşüncesiyle, geri ve kaba bulduğu tuluat tiyatrolarından dahi yararlanmak isteyecektir. Ülkenin dört bir yanını dolaşan bu gezici tiyatrolar araştırılacak, hem onların oynayabileceği türde olmaları bakımından, hem de geçmiş dönemi kötüleyerek halkın yeni devlet ve kimlik konusunda zihnini açmak amacını güderek, *Hülleci*, *İtaat İlamı*, *Şeriatçı*, *Üfürükçü*

[201] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s. 84-85

gibi oyunlar yayınlanacaktır. Böylece bu tiyatro grupları oyunlarını oynadıkları bölgelerdeki halkevlerinin tiyatrocularını da, halklarını da eğitmiş olacaklardır.[202]

Tanzimat Döneminden itibaren tiyatroda yaşanan seyirci sıkıntısı, Batılı tarzdaki tiyatroya karşı duyulan yabancılık halen devam ettiğinden, Cumhuriyet döneminde de kendini gösterecektir. Bu sıkıntının aşılmasında önceki dönemin önlemlerine benzer önlemler alınmıştır. Bilet fiyatları ve taşıt sorunu seyirci oranını düşüren başlıca etkenler olduğundan öncelikle bunlara çare aranmıştır. Bazı zamanlar bilet fiyatlarında indirime gidilmiş, özellikle Darülbedayi'de öğrenci ve subaylar için indirim yapılmış, fiyatlar neredeyse yarısına düşürülmüştür. Dönemin bir diğer sorunu olan taşıt sorunu da, araçların geliş gidiş saatleri tiyatro oyunlarının başlangıç ve bitiş saatlerine göre ayarlanarak çözülmeye çalışılmıştır. Bu dönemde tiyatroya seyirci çekme denemelerinden biri, 1949'da Devlet Tiyatrolarında başlatılan 'Tenzilatlı Memur Abone Karneleri' uygulaması, bir diğeri ise 1969'da Muhsin Ertuğrul'un yönetimindeki 'Özgür Tiyatro' da başlattığı, seyircilerin provalara gelerek düşüncelerini söylemesi şeklinde olmuştur.[203] Seyirciyi oyunlara çekmek için basında da oyunların duyuruları yada oyunlar hakkında eleştiri ve övgüler devamlı olarak yer almıştır. Eleştiriler, Batılı oyunlara benzetemedikleri oyunlara yöneltilirken, övgüler, Batılı oyunların 'parlaklığını' buldukları oyunlara yapılacaktır. Batılı oyunlarla yapılan karşılaştırmalar her zaman devam edecektir. Öyle ki, 60'larda dahi tiyatro oyunlarına ilişkin haberlerde, bu karşılaştırmalara rastlamak mümkün olacaktır. *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyuna dair 1964'de Tercüman gazetesinde çıkan adsız bir yazı bu karşılaştırmaya iyi bir örnektir. "*Şimdiye kadar Almanların Üç Metelik operası, İngilizlerin My Fair Lady'si, Amerikalıların Pogy and Bess'i, Fransızların İrma la Douce'u var diye hased eder dururduk. İşte artık bizim de bir Keşanlı Ali Destanımız var.*"[204]

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu, tıpkı Tanzimatla başlayan dönemde olduğu gibi devletin girişimleri ile vücuda gelmiş, bir çok bakımdan da Tanzimat

[202] And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, s. 4-5
[203] **a. g. e.**, s. 76-79
[204] 6 Temmuz 1964 Tercüman Gazetesi, **Keşanlı Ali Destanı**, Haldun Taner, İzlem Yayınları, s. 105

tiyatrosu ile aynı çizgiyi izlemiştir. Osmanlı'nın tasfiyesi üzerine kurulan yeni devletin, halka kendini ve izlediği Batıya bağımlı çizgiyi tanıtabilmesi için tiyatroyu kullanması söz konusu olmuştur. Artık amaç Batıya 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.

2- YENİ TARİH GÖRÜŞÜ VE TARİHİ OYUNLARDA DEĞİŞİM

Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmeye çalışılan kimlik değişimi, halen Anadolu halkında yaşadığına inanılan Osmanlı öncesi Türk kültürünün araştırılıp onu kirlettiği söylenen Osmanlılık'tan arındırılması ve Batıdan alınacak 'ileri' olarak nitelendirilen bir takım değerlerle kaynaştırılarak yeni bir devlet ve toplum kimliğinin oluşturulması ile gerçekleşecektir. Bu dönemde Cumhuriyet rejiminin gelişiyle artık Türk toplumuna yabancı olan Osmanlılık'tan kurtulunması gerekliliğinden bahsedilecektir. Yeni dönemin devletinin kendini kabul ettirebilmesi ve halk için gerekli olanın bu sistem olduğunun kanıtlanması için eski dönemin kötülenmesi ve Osmanlı'nın, Türk devletinin 'ortaçağı' olarak tanıtılması gerekecektir. Yeni devlet kimliğini Anadolu Türklüğü temelinde belirleyecektir. Bu ideolojiyi sistemleştirecek kişi de İttihat ve Terakki iktidarının da ideolojik temellerini atan Ziya Gökalp olacaktır. Ziya Gökalp yeni devletin Osmanlı siyaseti yerine geçebilecek siyasetini, Osmanlılık'tan vazgeçilmesi zorunluluğu olduğundan, İslamiyet'in ve Osmanlılık'ın eleştirisi ile belirleyecektir.[205] Gökalp'in yeni dönemin siyasetini oluşturmada kullandığı argüman, asıl geleneksel Anadolu kültürümüzün

[205] Baykan Sezer, Ertan Eğribel, Ufuk Özcan, "II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Düşünce Mirası", **Sosyoloji Yıllığı 9: XX. Yüzyıl**, İstanbul, Öncü Basım Yayıncılık, 2002, s. 434

Osmanlı elitlerince bozulduğu ve fakat bozulmamış halinin de halkta, köylüde yaşadığı şeklinde olacaktır. Yapılması gereken de, o halkta yaşayan cevheri ortaya çıkarmaktır. ("Köylü milletin efendisidir!" gibi sözleri de bu anlamda değerlendirmek gerekir) Ve Batılı ülkelerle aynı 'düzeye' gelebilmek için de, Batılılaşma siyasetine daha sistemli bir şekilde devam edilmesi gereklidir. Bu siyasetin halka tanıtımı, tiyatro oyunlarının özellikle tarihi olanlarında kendini gösterecektir. Artık tiyatro sahnelerinde, Tanzimat döneminin 'devrimci' oyunu *Vatan yahut Silistre*' nin oynanması, 'Yaşasın Osmanlılar!' gibi sözleri ile Osmanlılığı öven yapısı dolayısıyla yasaklanacak, onun yerine Osmanlı'dan önceki Türk devletlerinin kahramanlıklarına dair oyunların yazılıp oynanması salık verilecektir. Bu dönemde tarihi tiyatro oyunlarının en çok oynandığı yerlerin halkevleri olması da geniş halk kitlelerine ulaşılması bakımından önemli olacaktır.

Bu dönemin tarihi oyunlarının tümünde bir ortak özellik olarak, yeni siyaset gereği, mutlaka Osmanlı yada İslamiyet eleştirisinin yapılıyor oluşunun yanı sıra belli farklılıklar da göze çarpacaktır. Bu oyunları bahsedeceğimiz farklılıklar dolayısıyla üç kısma ayırmamız mümkün gözükmektedir:

1- Eski Türk devletlerinin kahramanlıklarını konu edinen tarihi oyunlar
2- Osmanlı İmparatorluğu dönemini eleştiren oyunlar
3- Yeni dönemin inkılaplarını tanıtan ve yüceleştiren oyunlar

Birinci kısmı oluşturan oyunlar eski Türk devletlerinin kahramanlıklarını vurgulayan tarihi oyunlardır. Cumhuriyet döneminde Türk tarihininin 'Osmanlılık' dönemi yok sayıldığı için, yeni Türkiye'nin tarihi temelleri Orta Asya Türkleri'ne götürülerek yeni bir tarih yaratılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet Türkiyesi'nin asıl tarihi, Osmanlılık'tan önceki dönemler olarak gösterildiği için, dönemin tarihi tiyatro oyunlarında da Orta Asya Türklüğüne vurgu yapıldığı ve bu dönemin yüceltildiği görülecektir. "*Her kültür kolunun millisini bulmak için ilk iş, o kültür kolunun ananesini arayıp bulmaktır. Bu anane bulunduktan sonra milli pedagoji ananemizi taşıyan tarihi temelleri meydana çıkarmamız gerektir. İlk Türk kabilelerinden millet çağına kadar, Türkte olan ve olmıyan bir çok şeyler vardır. Bu değişmeyen şey,*

Türklüğün, Türk milliyetinin bel kemiğidir ki ona anane diyoruz. Türk terbiyesinin de bir ananesi vardır. Bu anane nedir ve nasıl bulunur? Öz Türk mitolojisini ve kahramanlarını incelemeliyiz. Sonra Türk masallarını incelemeliyiz. Sonra Türk atasözlerini, sonra karagöz, Nasrettin Hoca, Bekri Mustafa ve Bektaşi fıkralarını incelemeliyiz. Sonra tarihi kahramanlarımızın şahsiyetini bulup çıkarmalıyız."[206] Dönemin bu tarzdaki tarihi oyunları Osmanlı öncesi Anadolu Türklüğünü ve dönemin kahramanlıklarını destanlaştıran oyunlar olmuşlardır (Oğuzata, Attila, Akın, Ateş, Malazgirt, Tohum, Koçyiğit Köroğlu). Özellikle ülkenin her yerine dağılmış halde bulunan halkevlerinde oynanmak üzere yazılmış olan bu oyunlar, halka yeni devletin görüşlerini benimsetmeyi amaçlamışlardır. Bu oyunlardan halkevleri tarafından defalarca oynanmış olan, Çamlıbel'in *Akın* adlı oyunu Orta Asya iç denizinin kurumasını, kıtlığın başlayışını ve orada yaşayan Türklerin Batıya göç etmek zorunda kalışlarını anlatmaktadır. "*Öyleyse..Yaşamaktan hiç korkumuz kalmadı, / Akın alaylarını alarak pençenize / Haydi dağdan, ovaya yol arayın denize. / Duydukça atınızın nal sesini uzaklar, / Sizi tanıyacaklar, sizi tanıyacaklar, / Çivisinden tanrılar Türk atının nalını. / Uçurun dört tarafa Asyanın kartalını.*"[207] Çamlıbel'in bir diğer oyunu olan *Özyurt* adlı oyunda ise, yine Orta Asya Türkleri ele alınmış ve eski Türklerin çok uygar oldukları, her gittikleri yere, ve en son da Anadolu'ya uygarlık getirdikleri anlatılmıştır. "*Akıncılar giderken bakırdan ok attılar, / Yerliler ok yerine bize taş fırlattılar. / Taşı tunç yapmak için asırlar bile azdır. / Türkler taşı üç yılda tunç yapan sihirbazdır. / Üç yılda yerlilere kazandırdık bir devir.*"[208] Yine Behçet Kemal Çağlar'ın *Attila* adlı tarihi oyununda da Türklerin ne kadar uygar yaşamış bir toplumdan geldiği vurgulanmıştır. "*Bizans İmparatoru: O barbarın nesine aşık oldun güzelim? Honorya: Barbar mı?...Sümerlerin nesline yakışmaz barbar demek! Dünyada Türk oldukça medeniyet var demek...*"[209] *Attila* adlı oyunda Bizanslıların ve Romalıların Hun Devleti ve Attila hakkındaki korkuları anlatılmış, böylece bir yandan, Türklerin eski şanlı günlerinde, şimdi aynı seviyeye gelmeye çabaladıkları Batı'ya korku saldıkları gösterilerek, milli duyguların tatmini

[206] Baltacıoğlu, **Türke Doğru**, s.175-176
[207] Faruk Nafiz Çamlıbel, **Akın**, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1965, s. 57
[208] Faruk Nafiz Çamlıbel, **Özyurt**, Aktaran Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972, s. 154
[209] Behçet Kemal Çağlar, **Attila**, Ankara, Ulus Basımevi, 1935, s. 21

sağlanmaya çalışılmış, bir yandan da örnek alınanın Batı olduğu tekrar vurgulanmıştır. "*Eğilip öpmelidir insan olan her zaman / Bir kaç yüz senede bir o çorak kumlarından / Cihangirler fışkıran Asya topraklarını, / Yine oradan doğacak Avrupanın yarını!*"[210] Oyunun bir başka yerinde ise, Kurtuluş Savaşına atıfta bulunarak, Türkün diğer uluslara üstünlüğü, Batılı ülkelerin halklarının dahi Atilla'nın gücünden korktuğu anlatılmıştır. Ayrıca oyunda -dönemin siyaseti gereğince yapılan İslamiyet eleştirisi ile- Osmanlı döneminin savaşları sırasında İslamiyet'ten alınan iman gücünün yerini özgürlük söylemine bıraktığı görülecektir. "*Attila: Bir gün dediniz mi ki, 'Kalırdı vahşi kısır / Sümerler olmasaydı Roma, Yunan ve Mısır!'/ ... / Bu sefer göstermeyin bari bu alçaklığı / Tanrılığı hak etmiş ırka barbar demeyin! /... / Avrupa, bir gün yine önünde eğilecek; / Türkün yurdu elinden alınmazmış, bilerek / Böyle lüzum kalmadan kıt'ayı kaplamya / Baş eğecekse bir gün Avrupanız Asyaya / Bu yine bir Türk için, Türkler için olacak! / İstilâ hırsı değil; istiklal din olacak... /.../ Unutmayın Türktedir en coşkunu al kanın; / Unutmayın: Türkler de torunu Attilanın*."[211] Dönemin eski Türklerin kahramanlıklarının vurgulandığı tarihi oyunlarında, kardeş katlinin Osmanlı'da yadsınırken, Eski Türk devletlerinde meşru görülerek anlatıldığı da görülecektir. "*Şaştılar kardeşini elile öldürünce; / Ona hak veren benim, anlayan benim önce: / Bu işte en yakını ona inanıyordu, / Bu şüphe yayılırsa parçalanırdı ordu! / Fısıldamakta ne var bir sırmış gibi bunu: / Öğrenin, Attilanın 'şüpheyi' boğduğunu!*"[212]

Dönemin tarihi tiyatro oyunlarının, devletin resmi görüşünü yaygınlaştırmak amacıyla ortaya konulduğu gerçeği, yeni devletin ideologlarının düşünceleriyle birebir örtüşmeleri dolayısıyla açıkça görülecektir. "*Papa: Attila!..senden gufran istiyoruz. Attila! / Bütün İtalya... Roma... Senato... İmparator... / Hunlardan. .Attiladan.. Türklerden.. af istiyor! / Razıyız: yüzümüze tarih vursa bu affı! / Ayıptır Roma bir gün unutursa bu affı! Attila: Ne de olsa sözlerin faziletten bir haber! / Yine affediyorum düşmanları bu sefer.*"[213] "*Türklerin bu eski barış geleneği sayesindedir ki, Türk hükümdarları İslam döneminde de her zaman yenilenlere sevecenlikle*

[210] Çağlar, **Attila,** s. 12
[211] **a. g. e.**, s. 31
[212] **a. g. e.**, s. 12
[213] **a. g. e.**, s. 30

davranmış, her zaman kendilerini uluslar arası bir barış etmeni (olarak) tanımışlardır. Türk tarihi, baştan başa bu konunun tanığıdır. Avrupalıların o kadar suçladıkları Attila bile, yine onların söylediklerine göre, yenilen uluslar ne zaman barış istemişlerse, hemen kabul etmiştir; çünkü Attila da bir 'ilhan', yani, dünya barışını sağlamaya çalışan bir yenilikçiydi."[214]

İkinci sırada söz edeceğimiz tarihi oyunlar; Türklüğü boğduğuna inanılan 'karanlık', 'halkı sömürücü', 'saray entrikalarıyla örülü' ve 'despot' Osmanlı iktidarını anlatan, Osmanlı dönemini eleştiren oyunlardır. Bu oyunlarda Türklerin asırlarca kötü hükümdarlar tarafından akıllarına estiği gibi yöneltildiği anlatılacatır. (Tohum ve Toprak, Hürrem Sultan, Deli İbrahim, Bir Kavuk Devrildi, İstanbul Efendisi, Fermanlı Deli Hazretleri, İnkılap Çocukları) Cumhuriyet devrimlerini anlatan, bu bakımdan da dönemin tarihi oyunlarının diğer bir sınıfına da sokabileceğimiz, Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılap Çocukları* adlı manzum oyununda, Osmanlı dönemi, Türk tarihindeki Türklüğü boğan kara bir sayfa olarak anlatılacaktır. "*Gündüz: Bir cinayettir ki tarih yazmamıştır eşini, / Nasıl insan hor görür kendi öz kardeşini, / ... / Bir yıl değil, on değil, yüzlerce; / Yüzlerce yıl bitmeyen, sonu gelmeyen gece. / Başında sultan denen çılgın çobanlariyle, / Yollarda sel halinde çağlayan kanlariyle, / Türkü bir sürü gibi sürdü bu yanlış maksat. / Bir yanda çırağlarla donanırken Sadâbat, / Türk, her dört pençesinden zincirlere vurulmuş, / Bir kaplan gibi yalnız, içinden inildedi, / Zincirini kıracak kahramanı bekledi. Turgut: Hastalıklar, zulümler altında çırpınarak, / Esir gibi yaşayan yurdunda bir yol yapmak, / Bir bataklık kurutmak gelmezken hatırına, / Sultanlar göremeden bakarlardı yarına, / Dünyayı keyfi için zapta uğraşırlardı, / Ellerinde ölecek hesapsız insan vardı. / ... / Aktı damarından yurdumun bütün varı, / Türk, Osmanlı denilen yabana gitsin diye, / Sultanlara bahşetti varlığını hediye.*"[215]

Dönemin Osmanlı tarihine ilişkin oyunlarında, Osmanlı yönetimine dair, aşırı, gereksiz ve despotik kurallarla dolu bir yapı çizilmeye çalışılacak, bu aşırılıklar kimi zaman komikleştirilerek ortaya koyulacaktır. Böylece tarihin yok sayılmak

[214] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s.72
[215] Yaşar Nabi Nayır, **İnkılap Çocukları**, Hakimiyeti Milliye Matbaası 1933, s.13-14

istenen bu dönemi komedi unsuru ile yabancılaştırılacaktır. Dönemin tarihi oyunlarında imparatorluğun delilerin, çok genç yaştaki şehzadelerin ya da saray kadınlarının yönetiminde rastgele olarak yönetilmiş olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Örneğin Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim* adlı oyununda, tahta yeni çıkan sultan İbrahim'in sadrazama yollanmak üzere yazdırdığı mektubu annesi Kösem Sultan'ın değiştirişi, tarihi oyunlardaki Osmanlı sarayını komik duruma sokma çabalarına iyi bir örnektir. "*Ver o nameyi bana Yusuf Ağa! (...) Oğlum sen padişahsın, dilekte bulunamazsın, sen buyurabilirsin ancak. Sadrazam senin kulundur, dileklerine buyrukla karşılık vermelisin. Sen çağır, o gelsin. Al şu nameyi de, 'siz'leri 'sen' yap, 'hareme gel' diye yaz 'buyurun' yerine*."[216] Oysa Osmanlı'da şehzadeler herzaman devletin yönetim kurallarını iyi bilecek şekilde yetiştirilmişlerdir.

Osmanlı dönemine dair tarihi oyunlarda, Osmanlı devletinin savaştan başka bir şey düşünmeyen, adeta yağma ve talan ile zenginliğini elde etmiş bir devlet olarak gösterilmesi en çok rastlanan ele alış şekli olmuştur. "*Çandarlı: (...) Demek Sultan sulha inanmıyor, ey peki neye inanıyor o halde? Zağanos: Harbe efendim, bunu anlamayacak ne var? O bütün pürüzlerin yalnız harble halledilebileceğine inanıyor.*"[217] "*Yüce atalarınız bazen iç düzeni korumak için savaş açarlardı. (...) Osmanlı Devleti savaşla doğdu, büyüdü ve savaşla beslenir oldu. Asker savaş ister, bahşiş ve terakki için, gaza malı için. Vezir savaş ister, başarı ve ün kazanmak için. Tüccar, esnaf, zenaatçi savaş ister, malını, mamulünü üstün değerle satabilmek için! (...)Yüce atanız Sultan Süleyman, yetmişdört yaşında bacakları üzerinde rahat duramazken neden Sigetvar seferine gitti? Çünkü ordu ve halk savaşı istiyordu.*"[218] Oyunlarda Osmanlı'nın yağma ile geçinen bir toplum olduğu verilirken bir yandan da Osmanlı yöneticilerinin şehvet düşkünü, cinsel açlıkları saraydaki onca cariyeye rağmen bir türlü giderilemeyen zayıf kişiler oldukları vurgulanmıştır. "*Sultan İbrahim: Ne zengin yağmalarla döndük Kafkaslardan; / Gürcü ve Çerkez kızlarının tadı pek yaman hocam, pek! Cinci Hoca: Yalnız aşk için yaratılmıştır onlar,*

[216] Turan Oflazoğlu, **Deli İbrahim**, İstanbul, Kent Yayınları, 1967, s. 14
[217] Nazım Kurşunlu, **Fatih**, , İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1967, s. 11
[218] Adnan Giz, **Sokullu Ne Yapmalıydı?**, İstanbul, Devlet Tiyatroları Yayınları, 1981, s. 26, 30-31

padişahım. Sultan İbrahim: Ama haz kaynağını durmadan yenilemek gerek! / Tez donanmam hazır olsun! / Sultan İbrahimin seferi var İngiliz Adalarına!"[219] Böylece dönemin tarihi oyunlarında Osmanlı döneminde kadına cinsel obje olarak ve ikinci sınıf insan gözüyle bakıldığı da gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bakış açısının Cumhuriyet döneminin ideolojisini temellendiren Gökalp'in düşünceleriyle olan paralelliği de açıkça görülmektedir. "*Günümüzde Türkler tamamıyla bu eski ahlakı yitirmişlerdir. İran ve Yunan uygarlıklarının etkisiyle, kadınlar tutsaklığa düşmüşler, haklar bakımından aşağı bir duruma inmişlerdir. Türklerde ulusal kültür ülküsü doğunca, eski törelerin bu güzel kurallarını hatırlamak ve diriltmek gerekmez mi? İşte bundan dolayıdır ki, ülkemizdeki Türkçülük akımı doğar doğmaz, feminizm ülküsü de birlikte doğdu.*"[220] Oysa dönemin tarihi oyunlarında, Osmanlı sarayının 'kadın kısmının' elinde savrulan bir yapı olduğu ima edilmiş, oyunlardaki kadın tipleri de bu çerçevede çizilmiştir. Osmanlı dönemine dair yazılan tarihi oyunlardaki entrikacı saray kadını tipi, dönemin feminist söylemlerindeki iki yüzlü tavrı göstermesi açısından önemlidir.

Cumhuriyet döneminin tarihi oyunlarında Osmanlı'yı eleştirmede en çok kullanılan argüman, Osmanlı devletindeki taht kavgası ve oğul, baba ve kardeş katlidir. Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, bu durum eski Türklerin tarihine dair yazılan oyunlarda 'normal' görülerek, dönem koşulları çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Oysa Osmanlı tarihine dair oyunlarda, reddedilen Osmanlıyı, vahşi ve despot gösterebilmek açısından sıkça kullanılan bir konu olmuştur. "*Osmanlı kanunu bu kızım, elden ne gelir? Ölmemek için öldürmek gerek. (...) Tanrım, ben neredeyim? Biz neredeyiz? Niçin buradayız? Bu kanlı hadisenin ortasında ve başında. Niçin ya ölmek yada öldürmek mecburiyetinde kalıyoruz? Bu kimin yanlış hesabı? Kimin suçu? (...) Mustafa değerlidir bilirim. Mustafa hiç değilse şimdilik masumdur, bilirim. Ama bu kanlı çark içinde ya onun başı, ya bizim.*"[221] "*Sultan Murad, hemen o gece Osmanlı tahtına oturdu. İstanbul halkı gün doğarken önemli olayı duydu ve ardından yüksek sesle ağladı. Saraydaki beş masum şehzade*

[219] Oflazoğlu, **Deli İbrahim**, s. 114
[220] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s. 219
[221] Orhan Asena, **Hürrem Sultan**, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1998, s. 13, 30

gece boğdurulmuş ve ertesi gün İstanbul halkı ağlayarak beş tabutun ardından yürümüştü."[222] Cumhuriyet döneminde Osmanlı'yı konu alan tarihi oyunlarda, dönemin 'halkçılık' inkılabına da atıfta bulunmak üzere, Osmanlı'nın halkı sömürdüğü ve hiç bir konuda da kaale almadığı anlatılacaktır. Oyunlarda halk padişahların yönetimini beğenmeyecek, sürekli devletten dert yanacaktır. "*On kabı bulmaz akşama kadar sattığım yemek, / Bunun kârıyla da altı baş aile beslenecek! / Yarısını armağan olarak istermiş beyim. / Ben malımın tümüyle geçinemiyorum Sultan İbrahim!*"[223] Fakat başka bir seçeneği de olmadığından kaderine razı olacaktır. Hükümdar deli olsa bile onun için çok fark eden bir şey yoktur. "*Ha Murat ha İbrahim, ha Ali ha Veli! / Başımızda biri bulunsun da, / İster akıllı olsun ister deli!*"[224]

Dönemin tarihi oyunlarının kimisinde de Osmanlı İmparatorluğu'nda, imparatorluğun bozuk düzenine karşı gelen, kendinden öncekiler gibi 'despot' olmak istemeyen ve yenileşme yanlısı olarak değerlendirilen hükümdarların yada devlet yöneticilerinin 'hazin sonu' anlatılacaktır. Özellikle III. Selim'in, yeni dönemin de amacı olan Batılılaşmanın önderlerinden biri olarak kabul görmesi dolayısıyla tarihi oyunlara sık sık konu olması söz konusu olacaktır. Örneğin, Orhan Asena'nın *Tohum ve Toprak* adlı oyununda, hem III. Selim'in, hem de onun devamcılarından Alemdar Paşa ve yandaşlarının 'ilerici' ve 'halkçı' siyasetlerine rağmen, sonunda Osmanlı'nın saray entrikalarına ve dönemin taassubuna kurban gidişleri anlatılacaktır. "*K. Refik Efendi: Usule, an'aneye karşı gelmiyor muyuz? Ramiz Efendi: Geliyoruz elbet. Usul ve an'anenerede yolumuzu bağlıyorsa orada. Bir yıldırım, bir şimşek ara sıra şu karanlığı yırtacak ki ardı görünsün." "Halka hizmet yolunda hünkarımız efendimizle de anlaşmazlığa düşebiliriz. Yolumuz bizi böyle bir seçime sürüklediğinde hünkara karşı bile olsa halktan yana olacağımızı bilmenizi isterim. (...) Çünkü biz burada cennetmekan Selim Han'ın vekili olarak bulunuyoruz.*"[225]

---

[222] Giz, **Sokullu Ne Yapmalıydı?,** s.15
[223] Oflazoğlu, **Deli İbrahim**, s.115
[224] **a. g. e.**, s. 14
[225] Orhan Asena, **Tohum ve Toprak**, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1998, s.72, 40

Son olarak da İstiklal Savaşı'nın ve Atatürk'ün kahramanlıklarını dile getiren, ulus bilincini aşılamaya çalışan ve Batı'nın 'ileri medeniyetleri'ne ulaşılması çabasını dile getiren tarihi oyunlardan söz edeceğiz. Bu tarzdaki tarihi oyunlarda Türkiye tarihi, inkılap tarihi olarak, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyetin ilanı ile başlatılmıştır. Bu oyunların konuları çoğunlukla Atatürk'ün ısmarlaması ile yazılacaktır.[226] (Parola Vatan, Erzurum Yanıyor, Uyanış, İstiklal, Zafer İçin, İnkılap Çocukları, Söylev, Gazinin Yolu, On Yılın Destanı, Ne Mutlu Türküm Diyene vs.). Bu dönemde, örnek alınan Batılı devletler gibi bir ulus devlet haline gelmek için, toplum arasında ulusal bir birlik kurma gereği de öne çıkarılacaktır. Bu bakımdan tarihi tiyatro oyunları ülkede yaratılmak istenen ulusal bilinci halka ulaştırmak açısından da önemli olacaktır. Bu doğrultuda da, bir Avrupa kentinin otel odasında Türkiye'ye gelişlerinin hayalini kuran Gündüz ve Turgut adlı iki gencin karşılıklı konuşması şeklinde geçen Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılap Çocukları* adlı oyunu, bir oyundan çok, söylev niteliğinde olacaktır. "*Turgut, gönüllerimiz birleşti aynı kapta / Sevgiyi heceledik çünkü aynı kitapta. / Bu kitap biliyorsun, NUTUK adlı eserdi, / Yeni din imanını bize bu eser verdi. / (...) / Bu ne sır ki bir vücut yapar on beş milyonu, / Sonra ülkü denilen tülle süsler de onu / En güzel tazelerden gösterir daha güzel.*"[227] Oyunda yeni Türk alfabesi devrimi ve dilde arılaşma çalışmaları, Osmanlıca'nın halktan kopuk olduğu eleştirisi ile beraber sunulacaktır. Zaten dönemin oyunlarında da dildeki yalınlaştırma sürekli göze çarpacaktır. Bizzat Atatürk'ün yeni oyunları okuyarak yaptığı düzeltmelerin, hep dil üzerinde, dili sadeleştirme şeklinde olduğu görülecektir.[228] Çünkü bu dönemde ulaşılmak istenen geniş kitlelere belli düşüncelerin aktarımının yalın ve basit cümlelerle olması gerekecektir. "*Türk olan nasıl kendi dilini unutur da, / Benliğini seyreder yabancı bir gururda*"[229] Oyundaki tiplerin Avrupa'dan gelecek oluşları ve inkılapçı düşünceleri, hayran kalınan Avrupa şehirlerinden, eğlencelerinden, teknik imkanlarından bahseden heyecanlı halleri, dönemin Batılılaşma eğilimini de verecektir. Atatürk'ün söylevlerini andıran bir diğer oyun H. F. Oznasoy'un *On Yılın Destanı* adlı oyunudur. Yeni dönemi tanıtan, milli birlik bilincini aşılamaya çalışan

[226] Bkz. Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**
[227] Nayır, **İnkılap Çocukları**, s.10
[228] And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, s. 7-9
[229] Nayır, **İnkılap Çocukları**, s.13

oyundaki bir çok söz Atatürk'ün İzmir İktisat Kongresi'ndeki konuşmasını çağrıştırmaktadır. "*Yalnız kahramanlık mı?. Bir de atrafa bakın: / Zaferden sonra nasıl çalışır!.. Akın akın, / Her taraftan işçiler koştu yanan Afyona... / Türk kalır mı medeni yaşamakta hiç sona?.. / Onda da birincidir, birinci olacaktır, / Yepyeni binalarla şehirler dolacaktır. / Caddeler, asfalt yollar, betondan abideler, / Yükselen bacaları tâ bulutları deler / Fabrikalar yayılır yurdun her bucağına, / Benzer demiryolları bir örümcek ağına; / On yıllık imar işi buna kafi değildir. / Türk artık afyon yutmuş bir Asyalı değildir / Cumhuriyet devrine girip ilerleyeli.*"[230] "*Bu dakikada sâmilerim (dinleyicilerim) çiftçilerdir, sanatkârlardır, tüccarlardır. Ve ameledir. Bunların hangisi yekdiğerinin muarızı olabilir? Çiftçinin sanatkâra, sanatkârın çiftçiye ve çiftçinin tüccara ve bunların hepsine, yekdiğerine ve ameleye muhtaç olduğunu kim inkar edebilir? Bugün mevcut olan fabrikalarımızda ve daha çok olmasını temenni ettiğimiz fabrikalarımızda kendi amelemiz çalışmalıdır. Müreffeh ve memnu olarak çalışmalıdır. Ve bütün bu saydığımız sınıflar aynı zamanda zengin olmalıdır.*"[231] On Yılın Destanı adlı oyundaki Amele tipinin söyledikleri, Atatürk'ün bu sözlerine bir karşılık gibidir. "*Fabrikamız ay yıldızla şenlenir gece / Biz öğünürüz. / Cumhuriyet havasile serinledikçe / Deriz ki: Hürüz! / Kalbimize çarpan o ses, Gazinin sesi / Bize: Çalış!.. der. / Çalışırız başımızda Onun gölgesi, / Coşkun işçiler!*"[232]

Dönemin bir başka oyunu olan Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım*'ında, Kurtuluş Savaşına katılmak için canlarını tehlikeye atan, ülkeyi işgalden kurtarmak için düşman askerleri yanında Osmanlı'nın hilafet ordusu ile de savaşmak zorunda kalan vatansever gençler anlatılacaktır. Oyunda İslam ülkeleri ve Doğu halkları, miskin oldukları yolunda eleştirilerek, Atatürk'ün kişiliğinde yeni devletin ülküsünün savunusu yapılacaktır. Oyunda, yeni Türkiye'nin yeni siyasetinin ideoloğu olan Ziya Gökalp'in görüşlerinin neredeyse aynen tekrarlandığını da görmek mümkün olacaktır. "*Nuri: İslam alemi galeyanda imiş. Yalçın: Size bir şey söyleyeyim mi? Ben esarette Şarkın Hindiçinisinden, Cenubun Seydibeşirinde, dünyanın dört bir*

[230] Halit Fahri Ozansoy, **On Yılın Destanı**, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1933, s.22
[231] Şükran Kurdakul, **Çağdaş Türk Edebiyatı: Cumhuriyet Dönemi**, C.II, İstanbul, Broy Yayınları, 1987, s.11
[232] Ozansoy, **On Yılın Destanı**, s.23

köşesinde bulundum. Bilirim, yapılsa yapılsa oralarda helva sohbetleri yapılır. Ne galeyan vardır, ne kılı kıpırdayan. Tuncer: Kim bilir ne biçim yeni tuzaklar. Yalçın: Arkadaşlar ne yeşil ordu var, ne kırmızı fırka, ne toz pembesi alay, ne sarı bölük, ne dost, ne hayırhah, ne bir şey… Türköz: Mustafa Kemal var. Yalçın: Tamam en kısasını sen söyledin. Evet Mustafa Kemal var. Bu millet bütün talihini, bütün iradesini bütün cevherini Mustafa Kemal'in şahsında ve gücünde temsil ediyor. Bütün içi ateşimizi bu adesede topladık. Dünyayı yakacak ve kendimizi kurtaracağız. Nuri: İdealimiz yeni turandır. Yalçın: Yeni Turan Mustafa Kemal'in yeni kızıl elması. Yanlış anlaşılmasın. Yeni turan, İstiklalini tam alacak olan yeni Türkiye'nin adıdır. Onun kızıl elması da Ankara'dır."[233] "*İşte Tûran ülküsü de bunun gibidir. Yüz milyon Türk'ün bir ulus olarak birleşmesi. Türkçüler için ne güçlü bir coşum kaynağıdır. (...) Ülkü geleceğin yaratıcısıdır; dün Türkler için hayâlî bir ülkü durumunda bulunan ulusal devlet, bugün Türkiye'de bir gerçek halini almıştır. (...) Bu gün gerçeklik alanında yalnız Türkiyecilik vardır; ama ruhların büyük bir özlemle aradığı 'Kızıl Elma' gerçeklik alanında değil hayal alanındadır.*"[234]

Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Sakarya* adlı oyunu, dönemin bir başka tarihi oyunudur. Cumhuriyetin onuncu yıl dönümü sıralarında yazılmış olan oyunda, Osmanlı rejiminin Türklükle alakası olmadığı yolundaki eleştirisi yinelenecek ve dönem siyasetine uygun şekilde Batılı terimler kullanılarak Kurtuluş Savaşının ulusçuluk ve halkçılık ülkülerinin savunusu yapılacaktır. "*Bak kardeşim, ben sana bir şey söyliyeyim: geri bir millet olduğumuzu öne sürüyorsun...doğrudur; fakat görünüşe kıymet verip o görünüşün iç taraflarını araştırmamak, asıl o iç tarafta olan realiteleri görmemek olur. (...) Bu millet belki de dünyanın en ileri anlayışlı milletidir. Frenklerin bonsans dedikleri şey yok mu? Bu memlekette bonsansın kemal derecesinde olduğunu kim inkar edebilir? Fakat düşünki Osmanoğulları ailesinin yıllar geçe geçe melezleşen, dönmeleşen padişahları, bir hilafet kaygusu ile bu milleti bu güne kadar Ortaçağa bağlı tutmuşlardır. Bütün müesseseler Ortaçağ müesseseleri olarak kalmıştır. İstanbul'da eski Enderun, saray duvarını aşarak bütün*

[233] Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım**, Aktaran Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, s. 158-159
[234] Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s.56

şehre yayılmıştır. Bu Enderun'un ayrı bir dili, ayrı bir musikisi, ayrı bir terbiyesi, ayrı bir edebiyatı vardır. Ne o Osmanlıca denen dilin, ne o büyük Osmanlı şairlerinin, ne de Bizans bozması şarkıların bu milletle alakası yoktur. Padişahla beraber bütün bu tesisler, bütün bu tesislerin içindekiler bit gibi parazittirler; sadece bu milletin kanını emmişlerdir."[235] Oyunda Türk milletinin Osmanlı öncesi dönemlerine vurgu yapılacak, Osmanlı döneminden önce var olan ve 'Osmanlılığa rağmen' halkta yaşamaya devam eden Türklük değerlerinin anlatıldığı görülecektir. "*Bu millet bu tesislere daha ilk gününden beri yabancı kalmıştır. (...) Bu millet kendi çürük görünüşlü yapısı içinde sapasağlamdır. Dışardan, içerden bütün hücumlara rağmen, Türklüğün hala dinç ve dinamik ayakta durmasının sebebi budur*." Oyunda, Türk milletinin içinde halen var olduğu söylenen asıl değerlerin Osmanlı baskısı dolayısıyla gözükmediği, fakat Atatürk gibi bunun bilincinde olan bir kurtarıcının bunları ortaya çıkararak ülkeyi Batılı 'medeni' devletlerin seviyesine çıkarmayı başaracağı anlatılacaktır. "*Bu güne kadar eksik olan bu disiplinci milletin hayat kudretlerini keşfeden biri idi. Bu adam halkın içinden, milletin kendi içinden çıkmak lazımdı. Çıktı bu adam. Bir peygamberden daha peygamber olan bu adam, kırk yıllık ömrünü, çocuk, mektepli, zabit ve kumandan olarak bu milletin o gizli duran hayat kaynaklarının içinde geçirmiştir. Bu adam, bu başkumandan, millete kıvamını verecektir. (...) Bu millet engelleri ortadan kaldırmış, binlerce yıllık milli tarihten kuvvet alan bütün enerjisi ile ileri atılacak, bütün dünya milletleri arasından en ön safa gelecektir.*"[236] Bu tarzdaki bir başka tarihi oyun olan *On Yılın Destanı*'nda da İhtiyar Saz Şairi'nin ağzından benzer sözler sözlenecektir. "*Haykırırım hey oğul, derim ki ben de erim. / Fakat sanma halife için döktüğüm kan, / İçimde Türklüğümdü tutuşan büyük volkan. / Gaziyi kırk yıl önce duymuştum ben içimde, / Onu buldum diyedir bugünkü sevincim de.*"[237]

Belli bir dönemden sonra, tarihi oyunlarda Osmanlının çöküşe geçtiği döneme kadar olan yükselme devrine olumlu yaklaşıldığı da görülecektir. Örneğin *Sokullu Ne Yapmalıydı?* adlı oyunda Sokullu, Osmanlının Fatih Sultan Mehmet ile

[235] Nüzhet Haşim Sinanoğlu, **Sakarya**, İstanbul, Devlet Matbaası, 1934
[236] **a. g. e.**
[237] Ozansoy, **On Yılın Destanı**, s. 19

başlayan, Yavuz Sultan Süleyman ve Kanuni Sultan Süleyman ile devam eden parlak döneminin son temsilcisi olarak tanıtılacaktır. Sokulludan sonra ise devletin III. Murat'ın padişahlığından itibaren kötü, yardakçı ve soyguncu devlet adamları tarafından ve sultanın annesi Nurbanu, halası Safiye ve karısı Mihrimah ile başlayan kadınlar saltanatı ile yönetilmeye başladığı anlatılacaktır.

Cumhuriyet döneminde yeni kurulan devletin, toplumlar arası ilişkiler bağlamında bir siyaset önerisi bulunmayacaktır. Devamlılığına tek bulduğu çözüm, toplum düzeyinde Batıya uyum sağlamak olacaktır. Osmanlı'dan vazgeçmek zorunda olduğu için kendini eskiyi kötülüyerek gerçeklemek yoluna gidecektir. Bunun ortaya çıkardığı boşluk, Türklerin henüz Osmanlı devletini kurarak tarihsel görevinin yükümlülüğü altına girmediği önceki dönemleri öne çıkarılarak doldurulacaktır. Cumhuriyet döneminde yazılan Türk Tarih Tezi de, Türk devletinin Osmanlı'dan vazgeçmesi ile ortaya çıkan iki sorununa çözüm bulmak amacıyla oluşturulmuştur. Yeni kurulan devlet Osmanlı'yı atlamak zorunda kalınca temelsiz kalmıştır ve Osmanlı yıkılınca Anadolu'daki varlık nedenimiz soru konusu olmuştur.[238] Bu iki 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.

3- TÜRK TİYATROSUNDA YENİ AYDIN TİPİ

Cumhuriyet döneminde, yeni dönemin bir siyaset önerisinin olamaması, tek amaçlananın Batı ile uyum ve ortaklık sağlamak olması dolayısıyla, belli Batılı görüşleri paylaşma gerekliliği ortaya çıkacaktır. Bu Batılı görüşleri ülkede halka

[238] Ertan Eğribel, "Türk Tarih Tezi", **Sosyoloji Yıllığı 4: Tarih ve Sosyoloji**, İstanbul, Çantay Kitabevi, 1999, s.123

sunacak ve benimsetmeye çalışacak kişiler ise aydınlar olacaklardır. Bu bakımdan da Türk aydınları, topluma karşı bir öğretmen görevi görmek ile yükümlü olacaklardır. Yeni dönem, yeni yönetim şekli, yeni devrin inkılapları, yani Batı'dan alınacak tüm yenilikler, halka aydınlar yolu ile iletilip toplumsallaştırılacaktır. Dönemin aydınları için de amaç Osmanlılıktan kurtulmuş, arınmış bir toplum yaratmak ve Batılılaşmak olacaktır. Yanlış Batılılaşmalar yerilecek, fakat Batılılaşmanın gerekliliği herkesin üstünde birleştiği düşünce olacaktır. Bu Batılılaşmak bazılarının anladığı gibi kültürümüzü değiştirmek anlamına gelmeyecek, sadece medeniyet olarak kendimizi geliştirmek, bu bakımdan da 'en gelişmiş medeniyet' olan Batı'ya benzemek anlamını taşıyacaktır. Yani 'hars'(kültür) ve 'medeniyet' farklı şeylerdir. Bizim yapmamız gereken kültürümüzü değiştirmeden medeniyet olarak Batılı gibi olmaktır.[239] Bu bir siyaset değildir. Eski Türk kimliğini korumak adı altında Batı'ya entegre olma çabasıdır. Ziya Gökalp de Türkçülüğün bir siyaset olmadığını söyleyerek bunu açıkça ortaya koymaktadır aslında. "*Türkçülük siyasal bir parti değildir; bir bilim, felsefe, sanat okuludur; başka bir deyişle, bir kültür çabası ve yenileşme yoludur. Bundan dolayıdır ki, Türkçülük şimdiye kadar bir parti biçiminde siyasal mücadele alanına atılmadı; bundan sonra da, kuşkusuz atılmayacaktır.*"[240] "*Medeniyet denilen şey, tekniktir; ama sadece teknik, başka hiçbir şey değil! Kültür denilen şey vicdandır; ama yalnız vicdan, başka hiç bir şey değil! (...) Öz kültürün anası ve sahibi olan halk sağlamdır; öz kültürden kopmuş olan her aydın ise hastadır. Hasta olan aydını kurtarmak için onu halka bağlamak gerektir.*"[241] Gökalp, Osmanlı'da edebiyatta, dilde, müzikte, sanatta hep bir ikilik olduğunu, devletin halktan koparıldığını söyleyecektir. Devlete dair olan hiçbir şeyin öz Türk olmadığı, Bizans ve İran'dan etkilenerek ortaya çıktığından bahsedecektir. "*Osmanlı uygarlığı Türk, Acem, Arap kültürleriyle İslam dinine, Doğu uygarlığına ve son zamanlarda da Batı uygarlığına giren kurumların karışımıdır. Bu kurum, hiç bir zaman kaynaşarak, uyuşarak uyumlu bir düzen durumuna giremedi. Bir uygarlık, ancak ulusal bir kültüre aşılanırsa, uyumlu bir birlik durumunu alır. Örneğin İngiliz uygarlığı, İngiliz kültürüne aşılanmıştır. Bundan dolayı İngiliz kültürü gibi, İngiliz uygarlığının*

[239] Ziya Gökalp, **Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak**, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, s. 55
[240] Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s. 235
[241] Baltacıoğlu, **Türke Doğru**, s. 9-10

öğeleri arasında da uyum vardır."[242] Gökalp bu uyumsuzluk yüzünden Osmanlı şair ve yazarlarının hepsinin öykünmeci olduğunu, özgün olmadıklarını dile getirecektir. Bu kopukluğu anlatmak için geleneksel Türk tiyatrosundaki tiplerden de örnekler verecek, Karagöz–Hacivat, Kavuklu–Pişekar çekişmelerinin bu kopukluğu anlattığını söyleyecektir. Gökalp Türk ile Osmanlı'yı da birbirlerine karşıt şeyler olarak tanıtacaktır. "*Karagöz'le orta oyununa gelince; bunlar da halk seyirlik sanatları, yani geleneksel Türk tiyatrosudur. Karagöz'le Hacivad'ın çekişmeleri, Türk'le Osmanlı'nın, yani o zamanki kültürümüzle uygarlığımızın çekişmesidir.*"[243]

Bir bakıma Tanzimatla başlayan ve Cumhuriyet'le beraber tam anlamıyla sürdürülen, halka öğretmenlik yapma gerekliliği, dönemin oyunlarında 'öğretmen tipi' nin en olumlu aydın tipi olarak kullanılması şeklinde ortaya çıkacaktır. Nerdeyse dönemin tüm oyunlarında 'öğretmen tipi' olumlu aydın olarak sunulacaktır. *On Yılın Destanı* adlı oyundaki Muallim'in sözleri bu tarzdaki olumlu aydın tipini verecektir. "*Bu on bir milyon köylü kırk bin köyü doldurmuş, / Hepsini eski devir bir katil gibi vurmuş! / Ne okuma, ne yazma, ne insan yaşaması, / Hepsinin kafasında kara cehalet pası, / Hepsi hurafelerin çürüttüğü bir yığın!.. / İşte yarın beyninde doğacak aydınlığın / Sefasını sürecek olan bu köylülerdir... / İşte bu köy o güne tez kavuşan bir yerdir...*"[244] Bu aydın tipi, halkı için çalışan, kendi toplumunu candan seven, dürüst bir insandır. Aydın öğretmen tipi oyunlarda çıkarcı ve bencil çevrelerle çatışmaya giren, halkı sömüren bu kişilere karşı mücadele ederek halkın haklarını savunan kişidir. Özellikle Osmanlılık'ın eski kalıntılarından olan gerici çevrelerle çatışacaktır. Örneğin Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos* adlı oyununda ahlaksız bir köy muhtarı ile savaşmak zorunda kalan Muallim Murtaza'nın hikayesi anlatılacaktır. Bu açık göz muhtarın dalaverelerine karşı gelmeye çalışan öğretmen Murtaza idealist bir öğretmen tipi çizecektir. "*Evet, ben fakirim, fakat hazineler yaratıyorum. Beni hakim görebilirsiniz, fakat ben eserini tamamlayarak Allah yolunda gidiyorum...Hayal peşinde koştuğumu sanıyorsunuz, halbuki ben insanlığa istikbâl hazırlıyorum. Sizin olsun para, sizin olsun mevki, sizin olsun şeref, benim*

[242] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s.73
[243] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s.65
[244] Ozansoy, **On Yılın Destanı**, s. 42

talebelerim, benim kürsüm, benim kara tahtamla tebeşirim bana yetişiyor.!"[245] Murtaza'nın İstanbul'da da karşısına çıkan muhtara karşı söylediği şu sözler ise, yeni Cumhuriyet'in kanunlarına sonuna kadar güvenen, olumlu aydın tipine okuduğu kitaplarla, yaşayış tarzı ile örnek teşkil etmektedir. "*Parasız kalınca kütüphanemdeki bütün kitapları sattım. Anlıyor musun, Kamusuâlâmı sattım, Kamusu Türîyi sattım. Gülistanı sattım. Mevlana'nın Rubailerini sattım, fakat yalnız ve yalnız Ceza Kanununu satmadım... Niçin? Senin için... Bir gün lazım olur, diye... İşte burada... (Kütüphanesine hücum ederek Ceza Kanunu cildini yakalar.). Bu elimde oldukça altta kalmam, Allahın izniyle... Benden ne istersin be muhtar, niye yakamı bırakmazsın?... Sivriköy'de, ben muallim sen muhtar olarak, on sene, eksiksiz, hilafsız on sene boğazlaştıktan sonra tam seni unutmaya çalıştığım zaman ne diye karşıma çıkıyorsun?*"[246] Oyunlarda 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. Musahipzade Celal'in *Selma* adlı oyunundaki mimar Azmi bu tarzdaki olumlu aydına iyi bir örnektir. "*Ben hayatta daima hakikate doğru yürüdüm. Hayal ile meşgul olmadım. Çünkü refah içinde büyümedim. Ben çalışarak hayatını kazanan bir aile evladıyım. Hayatımı, istikbalimi hakikate doğru yürümekle kazandım...zengin evlatları gibi nâzıniam içinde, şiir ve hayal ile meşgul olmadım. Benim şiirlerim bakımsız kalmış güzel yurdumun hazin destanları... hayalim de onun imar ve ihyasıdır. Bütün hayatımın biricik zevki de budur.*"[247] Aydınların Batı medeniyetini halka taşımaları gerektiği, halktan da Osmanlı dönemindeki kopuklukları dolayısıyla unuttukları kültürel değerleri almaları gerektiği yolundaki dönemin resmi görüşü, tiyatro oyunlarıyla paralel şekilde gidecektir. "*Halka doğru gidecek olanlar kimlerdir? Bir ulusun aydınlarına, düşünürlerine 'ulusun seçkinleri' adı verilir. Seçkinler yüksek bir öğrenim ve eğitim görmüş olmakla, halktan ayrılmış olanlardır; işte, halka doğru gitmesi gerekenler onlardır. (...) Seçkinlerin, uygarlığı vardır.*

[245] Cevat Fehmi Başkut, **Paydos**, Bütün Eserleri, C:II, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1972, s.32
[246] **a. g. e.**
[247] Musahipzade Celal, **Selma**, İstanbul, Kanaat Kitabevi,1936, s.36

Halkta kültür. Öyleyse seçkinlerin halka doğru gitmesi şu iki amaç için olabilir: 1) Halktan kültürel bir eğitim almak için, halka doğru gitmek; 2) Halka uygarlık götürmek için, halka doğru gitmek."[248]

Cumhuriyetin ilk yıllarında genel olarak olumlu aydın tipi, Kurtuluş Savaşı'na katılmış, kalıplaşmış değerleri tartışmadan kabul etmeyen, yanlış inançların karşısına çıkan, yurdu için hiçbir fedakarlıktan çekinmeyen, onurlu, genelde genç, inançlı, umutlu, iyimser, çağdaş uygarlık değerlerini benimsemiş, sanat, bilim ve bayındırlık alanlarında halkının uygar ülkelerle aynı seviyeye gelmesine uğraşan kişidir. Olumlu aydın tipi, bu dönem oyunlarında, savaş sırasında yükünü tutmuş karaborsa zenginleri, düşman subayları ile dostluk kuranlar, sorumsuz ve ahlak dışı yaşayanlarla karşılaştırılarak vurgulanacaktır. "*Ben parayı, apartmanı, baloları, eğlenceleri bırakıp, sizin yalnız adını işittiğiniz Anadoluyu müdafaaya gittim; siz burada para kazanmaya koyuldunuz... hem de itilaf karargahına müteahhitlik ederek. (...) Aldanıyorsunuz.. kör bir takım egoistlersiniz. (...) Evet.. korkunç, yırtıcı, insafsız egoistler... (...) Ciğerlerinizi doldurduğunuz hava bizim kanımızla doludur; yediğiniz ekmeğin hamuru bizim kanımızla tutulmuştur; yaşadığınız saatler...*"[249] Vedat Nedim Tör'ün *Köksüzler* adlı oyunundaki olumlu yeni dönem aydını Ahmet, Avrupa'da okumuş fakat onu özümsemiş, geleneksel değerleri de kendisinde barındıran bir gençtir. Onun yüzeysel bir Batılı hayatı yaşamaya çalışan akrabaları için söylediği sözler dönemin olumlu aydın tipini bize sunacaktır. "*Hak istediğimiz zaman Avrupalı kadınlara benzeyebilmek için ağzınız faraş gibi açılır, fakat cemiyet sizden bir vazife beklediği zaman, o vakit ben muhtaç değilim ki. Avrupalı kadın vazifesini yapıyor, cemiyetin hakkını ödüyor, çalışıyor. (...) Ha, ne öğrenmiş senin Mahmut Bey'in? Kafası ayarı bozuk bir radyo makinası gibi ötüyor. Fakat mükemmel dans etmesini biliyor değil mi? Poker de oynuyor- briç de beceriyor, beş on kelime Fransızca da öğrenmiş. İşte al sana mükemmel bir Avrupalı. Hay budala kız, hay. Mahmut Avrupa'da garson yamaklığı bile yapamaz. Kapıcı kızlarını bile kandıramaz. Darülfünundan vazgeçtik, sorsana kaç müze dolaşmış, kaç piyes görmüş? Betofen nedir diye sorsan, Afrika ormanlarında dolaşan*

[248] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s. 79-80
[249] Nüzhet Haşim Sinanoğlu, **Bir Zabitin On Beş Günü**, İstanbul, Devlet Matbaası, 1934, s. 81,106

bir nevi kuştur, der."[250] Oyunlardaki olumlu aydın tipi, sahte Batıcıların tavırlarını küçümseyen, kendi halkının doğallığı yanında onların ne kadar yapma ve basit kaldıklarını yüzlerine vurarak onları alaya alan, sözünü sakınmayan biridir. "*Orhan: Çok harikuladesiniz. (...) Dekolteniz.. hele dekolteniz... (...) Zerrin: Bu senenin modası. Orhan: Mükemmel bir moda. Memleketin kanlı bir kurtuluş muharebesine girmiş bulunduğu şu sırada, tasarruf lazım.. kumaştan tasarruf ediyorsunuz? ne iyi... Size hayranım.*"[251] Musahipzade Celal'in *Selma* adlı oyunundaki olumlu aydın tipine örnek teşkil eden mimar Azmi'nin 'alafranga' bir tip olan 'Osmanlı aristokratı' Saip Bey ile konuşması, sahte Batılı ile 'gerçek' Batılı arasındaki farkı göstermek için vurgulanacaktır. "*Azmi: Köyümüzde eski ve yeni bir çok kibar ve münevver insanlar var... / Saip: Bırak Allah aşkına... onlarla ne konuşulur? Salon eğlencelerinden anlamazlar, kağıt oyunlarından sıkılırlar. Bizimkiler işte böyle... aman şu her şeyi iptidai memleketten öyle bıktım ki... / Azmi: Evet, Avrupa'ya nazaran belki iptidai, fakat (Boğazı göstererek) tabiatın bahşettiği bu güzellikleri Avrupanın neresinde bulabilirsiniz? Müsadenizle bu noktainazarı kabul edemeyeceğim. Avrupaya görüp memleketimizden tiksinmek meziyet değil, bu tabiî güzellikleri medeni görgü ve bilgilerle imar etmek hünerdir, değil mi efendim?*"[252] Tarihi oyunlarda aydın tipi Anadolu Türklüğü döneminin kahramanları, Osmanlı'ya karşı ayaklanmış kişilerin yürekli devrimcileri, yada Kurtuluş Savaşı'nın kahraman gazileri olarak karşımıza çıkacaktır. *On yılın Destanı*'ndaki genç bestekar Turgut, Anadolu'yu gezerek Cumhuriyet'in ilanından itibaren geçen on yılın destanını halkla bütünleşerek yazan tümüyle Atatürkçü bir aydın tipini çizecektir. "*Pervanedir gönlümüz o şerefe, o şâna. / Bu alevle yanmayan Türküm diye yaşamaz, / Bunu hissetmeyenle Türk kanı kaynaşmaz.*"[253] "*Ölüye can verişi bir işmi ki İsanın? / En büyük Peygamberdir bir milleti dirilten... / Borcum yalnız Onadır, Onundur bu can, bu ten!*"[254]

Dönemin oyunlarında bir de olumlu aydın genç erkek paralelinde, olgun, anlayışlı, geleneksel değerlere bağlı ve bu bağlılığın kendisini çağdaş uygarlığın

[250] Vedat Nedim Tör, **Köksüzler**, Aktaran Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, s. 45
[251] Sinanoğlu, **Bir Zabitin On Beş Günü**, s.62
[252] Musahipzade Celal, **Selma**, s.7
[253] Ozansoy, **On Yılın Destanı**, s.18
[254] **a. g. e.**, s.23

temel değerlerine yaklaştırdığı olgun erkek tipi görülecektir. Eski İstanbul'un gün görmüş, fakat yeni dönemin de devrimlerine inanmış kişileri bu tipe girecektir. Celalettin Ezine'nin *Bir Misafir Geldi* adlı oyunundaki edebiyat öğretmeni Riyaz Hoca da bu tipte bir aydındır ve yüzeysel Batılılaşmaya karşı alaycı bir tavırla yaklaşır. 'Hars ve Medeniyet'e dair sözleri ise Ziya Gökalp'in düşüncelerini çağrıştırır niteliktedir. "*Orada en az kalan yahut hiç gitmeyen en çok Avrupa delisi olur. Hazmedememiş, midesine oturmuştur da ondan züppedir. Bazen kendi kendime şu Garplılaşmayı düşünürüm de ne tuhaf neticelere varırım, bilir misin?..Avrupa bize bir Marşandız treni gibi geldi…Cins cins eşya, iyisi de var kötüsü de…Molozu kıymetliden tefrik edemedik…Hars başka şey medeniyet başka…Ziyafet sofrasında açlıktan çıkmış molla gibi habire atıştırıyoruz. Medeniyet bolluğundan kafa fesadına uğradık…*"[255]

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki oyunlarda, Osmanlı döneminin aynı zamanda aydın kesimini oluşturan devlet memuru tipi, Osmanlılığın 'kokuşmuş bürokrasisi'nin devamı şeklinde gösterilmek istercesine olumsuz çizilir. Kıdemli olanları kendi altındakileri küçümserken, üstündekilere de dalkavukluk etmeyi elden bırakmaz. Her işi rüşvet karşılığında yapar. Ufku son derece dar olan bu tip, devlet işlerinde sorumsuz, yeteneksiz ve bilgisizdir. (Bir Kavuk Devrildi, İstanbul Efendisi, Aynaroz Kadısı, Kaşıkçılar vs.) Konularını tarihten alan oyunlarda ise memur tipi, yeteneksiz yada kötü niyetli 'yönetici' olarak ele alınmıştır.[256]

Dönemin olumsuz aydın tipi de, tıpkı önceki dönemin oyunlarındaki yüzeysel aydın tipleri gibi, Batı kültürünü özümsememiş olmasına rağmen kendini Batılı ve 'modern' sayan, Batılıların günlük yaşantı ve eğlence biçimlerini kendi yaşantısına uygulamaya çalışan, ulusal töre ve ahlaka ters düşen, fakat kendi toplumunu küçümsediğinden buna da aldırmayan kişisi olarak karşımıza çıkacaktır. "*Vallahi monşer, biz milletçe adam olmayız. Sosyolojik bünyemiz buna müsait değil. Şarklıyız biz, Şarklı...Öyle doğmuş öyle öleceğiz. Bu memlekette nasıl yaşanır bilmem!*

[255] Celalettin Ezine, **Bir Misafir Geldi**, İstanbul, Kenan Basımevi, 1939, s.48
[256] Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972),** Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972, s.85-86

Sosyolojik bünye bakımından şarklı olduğumuz gibi ekonomik bünye bakımından da şarklı, kültürel bünye bakımından da şarklı...Müzik en iptidai şark müziği, resim mazimiz yok, heykel mazimiz yok hiçbir şeyimiz yok. (...) Menfaat oldu mu bizim veremeyeceğimiz, satamayacağımız şey yok...Çünkü şarklıyız biz...(...) Bana istediğim, özlediğim hayranı olduğum, ancak onun topraklarında rahat nefes alacağım bir memlekete gitmek imkanı vereceği için sevinçten deli gibiyim...Sosyolojik anlayışım, kültürüm, karakterim, hülasa her şeyim benim Birleşik Amerika topraklarına ait olduğumu gösteriyor."[257] İlk dönemlerin bu züppe erkek tipi, Osmanlı döneminden kalma varlıklı, Avrupa hayranı ve azınlık dostu, seyahat etmeyi, poker oynamayı seven, Fransızca konuşan, kadın erkek ilişkilerinde sınırsız bir özgürlükten yana olan, kendi ülkesinin geleceği konusunda kötümser, gününü gün etmeye bakan bir tiptir. Bu tip oyunlardaki olumlu aydın tipi tarafından Osmanlılıkla ve sahte Batılılıkla itham edilerek eleştirilecektir. "*Bir odaya dört kitap koyup bilgiç bilgiç ukalalık ettin mi profesör olursun. Mübarek sanki kendisi adammış gibi kimseyi beğenmez. Ne karısını, ne beni ne ahbaplarını... Sözde kendisi çok Avrupalıymış... Halbuki sapına kadar Osmanlıdır. Özenir Avrupalı görünmeye.*"[258] Sonraki dönemde ise bu tip, genelde yasa ve ahlak dışı yollardan mülk edinmiş bir yeni zengindir ve eski İstanbul varlıklılarının yaşantısına özenir. Onu taklit eder, çıkarcıdır, güvensiz, kuşkucu ve dedikoducudur. Kimileri de cinsel baskılarının, kıskançlıklarının üstesinden gelememiş alaturka insanlardır.[259] Bu tipin değişik bir versiyonu da inkılapları sindirmeden benimsemeye çalışan, ezbere konuşan aydın tipidir. R. H. Karay'ın *Deli* adlı oyunuda, bu tarzdaki aydın tipine örnek teşkil eden Yakup Bey'in eski dönemde aklını yitirmiş olan Maruf Bey ile olan konuşmaları, eskinin geriliğini gösterdiği gibi, bir yandan da ezbere konuşan aydın tipi ile beraber yeni dönemin inkılaplarını pekiştirecektir. "*Yakup Bey: (...) hususile lisan... Lisan da ne demek? Dil! Dil! Yakında dilimizden bütün Arapça, Acemce kelimeleri atacağız, öz Türkçe yazacağız ve konuşacağız. Artık 'sabahı şerifler hayır olsun!' demiyeceğiz. Maruf Bey: Selâmı sabahı keseceğiz mi? Yakup Bey: Hayır! 'Tün aydın!', 'Günaydın!' diyeceğiz. (...) (Keserek, büyük bir talakatla, konferans*

[257] Cevat Fehmi Başkut, **Harputta Bir Amerikalı**, Bütün Eserleri, C:II, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1972, 54-56
[258] Çetin Altan, **Mor Defter**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965, s.29
[259] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**, s.80-81

verir gibi) Ey kadın, Türk kadını, aziz kız kardeşim, sen erkeğin can yoldaşı, öz hemşehrisi, harp arkadaşısın. Artık soyun, üstündekileri at, gül yüzün açılsın, filiz bedenin görünsün, yanımıza gel, aramıza gir, seninle daima elele, dizdize, bir yerde yaşarken ve ölürken beraber bulunalım."[260] Oyundaki bu sözlerin, dönemin pedegoglarından Baltacıoğlu'nun konuya dair sözleri ile benzerliği dikkat çekicidir. "*Türk erkeği! Kadınına baş değil eş ol! Türk kadını' Dişi değil, ana ol! Türk! Kadın! Kendinden büyük olanlara manikürlü ve boyalı tırnaklarını uzatma; kalk, büyüklerinin elini öp; öptüğün eli başına koy! Türk! Ahlkata kendine dön!*"[261] "*Yakup Bey: (Devamla) Bütün Türk ırkı (Ezber okur gibi birbiri arkasına söyler) Yani Yakutlar, Oğuzlar, Kırgızlar, Uygurlar, Kimaklar, Kıpçaklar, Komanlar, Hazazlar, Karloklar, Başkortlar, hepsi bizim gayretimizle Avrupa medeniyetine kolunu atacak; ona sarılacak; öpüşecek; kaynaşacak; kolkola kucaklaşacağız!*"[262] Cumhuriyet dönemi oyunlarında bir başka aydın tipi olan bilim adamı da genelde olumsuz bir tip olarak çizilmiştir. Ya toplumdan kopuktur, delilik ile mucitlik arasında gidip gelir, yada sorumluluktan kaçar, züppe ve çıkarcıdır. *Bir Misafir Geldi* adlı oyundaki fizik profesörü Osman, bilimsel araştırmalarından başka bir şey düşünmeyen, topluma yabancı, yüzeysel Batılı bir aydındır. Radyoda Türk sanat müziği dinlemek isteyen Riyaz Hoca'ya söyledikleri bunu kanıtlar niteliktedir. "*Aman kaldırma şu ölüleri mezardan! Varşova'ya baksana Belkıs…Orada şimdi güzel keman soloları vardır. Neydi geçen akşamki o Ravel'in İspanyol Rapsodisi…*"[263] Bazı oyunlarda mucit olarak karşımıza çıkan bilim adamı tipi oldukça karikatürize edilmiştir. *Ayak Bacak Fabrikası* adlı oyundaki 3. Vatandaş, yada *Harputta Bir Amerikalı* oyunundaki Ahmet Bulur tiplemeleri bu tarzdaki bilginlerdir. Cumhuriyet döneminde, teknik açıdan en ileri aşamada bulunan Batı'nın bu yöndeki gelişmişliğini almamız gerektiği konusundaki ortak kanı, ondan daha ileri bir şey yapabilecek bir alt yapımızın olmadığı görüşü, bu tipin oyunlarda komik ve başarısız çizilmesini getirmiştir. "*Bizde mucit yetişmiyor, yetişmeyecek de, yetişemez de... Bir selam verme makinası icat ettim... Adamı sokakta ikide bir elini şapkasına götürmek külfetinden kurtaracak, göğsündeki düğmeye basınca şapkayı havalandıracak bir makine yaptım.*

[260] Refik Halit Karay, **Deli**, İstanbul, Kenan Basımevi, 1939, s.20
[261] Baltacıoğlu, **Türke Doğru**, s.42
[262] Karay, **Deli**, s.22
[263] Ezine, **Bir Misafir Geldi**, s.27

Kim alakalandı? Herkes güldü. İlk buhar makinesine de, ilk otomobile de, ilk yandan çarklı gemiye de vaktile gülmüşlerdi... Biz hala o devirdeyiz. İklim çorak... İklim..."[264]

Cumhuriyet Döneminin yeni aydını, devletin resmi görüşlerini halka götürmekle ve onda yaşadığına inanılan kültürel değerleri ortaya çıkarmakla görevli, eğitici, öğretici ve aynı zamanda da Batıcılaşma düşüncesini benimsemiş, Batının 'medeniyetini' de devlet adına halka ulaştırmakla yükümlü kişidir. Dönemin oyunlarında bu aydın tipi tüm bu özellikleri ile vurgulanacaktır. Devletin belli bir siyasetinin olmayışı, Batıya uyum sağlamak gibi, tarihine taban tabana zıt ve son derece pasif bir yol tutmuş olması, dönemin aydınının da Batıcılaşma çerçevesinde şekillenmesine neden olacaktır. Bu bakımdan, dönemin aydın tipi, oyunlarda gündelik yaşam üzerinden, yüzeysel bir görünümle ortaya çıkacaktır.

4- YENİ GÜNDELİK HAYATIN AİLE ÇEREÇEVESİNDE OYUNLAŞTIRILMASI

Cumhuriyet döneminde halka yeni kimliğin verilmesini, devletin eğitim kurumları gibi belli kurumları üstlenecektir. Fakat yeni dönemde, bu kurumların yanı sıra aile içi eğitimin de önemi üzerinde durulacak, Batı'da bu konuda ne yapılıyorsa bizde de onun yapılmasına çalışılacaktır. "*Bütün terbiye işlerinde olduğu gibi ahlak terbiyesinde de vazifemiz garp pedagoklarının mütalâalarını bilmek ve onları tatbik eylemekten ibarettir. Pedagoji ilmi çocuğun ve gencin psikolojik türlü kabiliyetlerinin muvazeneli bir şekilde gelişmesi yolunu gösterir. Bir insanın türlü kabiliyetleri muavazeneli olarak gelişirse, ahlak seciyesi kendiliğinden vücuda gelir.*"[265] Bu yüzden dönemin tiyatro oyunlarında, konuların genellikle aile ortamı

[264] Başkut, **Harputa Bir Amerikalı**, s.53
[265] Emin Erişilgil, "Meşrutiyet Devrinde ahlak terbiyesi etrafında münakaşalar", **Ülkü**, 16 Mart 1943, Sayı: 36, aktaran, Şevket Beysanoğlu, "Ziya Gökalp, Milli Terbiye, Önsöz", s.5

içinde geçtiği görülecektir. Bu durum, yeni dönemin tanıtılıp toplumsallaştırılmasına, öncelikle toplumun çekirdeği olarak görülen aile kurumundan başlanılması gerekliliği ile ortaya çıkacaktır. Çünkü ülkede büyük bir değişimin yaşanması, toplum kimliğinin yapısının değiştirilmesi çabası söz konusudur. Cumhuriyetle beraber Osmanlılık siyasetinden vaz geçilmesi sonucu, yeni bir siyaset değil Batı ile uyum çabası vardır artık. Bu çaba çerçevesinde de belli bir değişime, gündelik hayat ekseninde belli kalıp ve görüşlerin paylaşılıp yaygınlaştırılmasına gidilecektir. Bu değişimin başlatılacağı ilk yer ise aile yaşantısı olacaktır. Tiyatro oyunları aracılığı ile de yeni dönemin toplumsal kimliğinin, nasıl olması gerektiği aile yaşantısı üzerinden topluma tanıtılacaktır. İstenen ve istenmeyen özellikler aile içindeki çatışma ve çözümlerle topluma gösterilmeye çalışılacaktır. Tüm değişimler aile ekseninde değerlendirilecektir. Türk toplumuna kazandırılmak istenen kimlik ve aile yapısı, Osmanlı öncesi Türk toplumunun geleneklerine bağlı, fakat yeni dönemin gereklerince de 'medenileşmiş', Batının 'çağdaş' değerlerini benimsemiş bir çerçeveye sokulmaya çalışılarak oyunlarda halka sunulacaktır. Eski Türklerin aile ahlakında çok ileri olduklarını söyleyen Gökalp sözlerini şöyle sürdürecektir. "*Bundan dolayı gelecekteki Türk ahlakının ilkeleri de ulus, yurt, meslek ve aile ülküleriyle birlikte, demokrasi ve feminizm olmalıdır.*"[266]

Bu dönemde Batılılaşmaktan amaç Batının nimetlerinden pay almak olacaktır. Fakat Batı kendi elde ettiği nimetleri ve kimliğini hiç de paylaşmak niyetinde olmayacaktır. Bu bakımdan da Batı'ya benzeme çabası sadece yüzeyde, görüntüde, gündelik yaşayıştaki bir takım davranışlarda görülecektir. Batılı'nın değerlerini benimsemeye, dolayısıyla da Batı nimetlerinden pay almaya çalışan kesimlerin bu bağlamdaki yeni yaşayış tarzları ile, bu nimetlerden pay alamayacak olan kesimlerin eski değerlere bağlı yaşayış tarzı arasında bir uyumsuzluk ortaya çıkacaktır. Yeni dönemde "*Batı ile ilişkilerimiz sonucu toplumumuza sızan Batıya özgü yaşayış, moda, günlük davranış kuralları, geleneksel değerler ile yanyana yaşamakta, bu durum ilişkiler düzeninde uyumsuzluk yaratmaktadır. Tiyatroya*

---

[266] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s. 219

yansıyan sorunların başında uyumsuzluğun yol açtığı sorunlar gelmektedir."[267] Zenginlikten pay almak isteyen kesimlerin bunu ifade ediş şekillerine C. F. Başkut'un *Küçük Şehir* adlı oyununda Belediye Reisi Adem'in sözleri ile tanık olacağız. "*Bu ekspresin yolcuları İstanbuldan geliyorlar. Onur ve irfan merkezinden, o ticaret ve sanayi cennetinden, o sermaye ve teşebbüs beldesinden... Onlar bize medeniyet, ilim, teknik, terbiye getiriyorlar. Bize paraları, akıl ve zekaları ile kazanmasını öğretecekler. Kasabamıza muaşeret adabını salon hayatını, zerafeti sokup bize yaşamasını öğretecekler. (...) Kimbilir belki kasabamızı kalkındırmak için sermaye bulacağız.*"[268] Cumhuriyetle beraber, devletin Batılılaşma girişimlerini destekleyecek kesimlere pay vermesi söz konusu olacaktır. Bu pay verme bağlamında da toplumda belli statüler ortaya çıkacaktır. Yavaş yavaş toplumda belirmeye başlayan bu statüler, tiyatro oyunlarındaki bazı aile tarzları ile gözler önüne serilecektir. Bunlar, zenginliklerini kendi üretimleri ile değil, devletin sağladığı olanakları kullanarak elde eden, iktidara yakın olarak yada ticarete el atıp bir yükseliş yakalayarak varlıklı hale gelen aileler olacaklardır. Necip Fazıl Kısakürek'in *Para* adlı oyunundaki Banka Sahibi'nin ailesi bu zengin aileye iyi bir örnektir. Ailedeki herkesin zenginlikten pay alma derdinde olduğu oyunda banka sahibi, öldüğü yalanını söyleyerek aile bireylerinin bu para hırsını ortaya çıkaracaktır. *Bir Zabitin On Beş Günü*'nde ise savaş zengini bir aile çizilmiştir. "*Zerrin: Bir milyonu olduğunu söylüyorlar. Sabiha: Mübalağa. Zerrin: İyi ama, bu villa, bu kocaman bahçesi ile, Şişlide... bu söylenenin doğru olduğunu ispat eder. Sabiha: Bunları yapmak için para mı lazım sanki... kredi sağ olsun.*"[269] "*Bu suvareyi vermemezlik edemezdim ki. Mevburdum. Kredimi kırmamak için bu bir zaruretti, öyle değil mi? Sermaye, para, mal yağıyor...adeta fazla denecek derecede. Herhalde mevkiimizle mütenasip bir evimiz olmak icap ediyordu. (...) Sonra.. neden önümden geçmekte olan talii yakalamayacakmışım! Başkası yakalasın diye mi? Böyle bir fırsat yüz senede bir kere bile ele geçmez. Nasılsa gelmiş bize çatmış.. arka mı çevirecektim?*"[270] Toplum içinde belirmeye başlayan ekonomik dengesizliğin, kimi

[267] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları,** s. 14
[268] Cevat Fehmi Başkut, **Küçük Şehir**, Bütün Eserleri, C:I, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1972, s. 21
[269] Sinanoğlu, **Bir Zabitin On Beş Günü**, s.12-13
[270] **a. g. e.**, s.23-24

oyunlarda C. F. Başkut'un *Ayarsızlar* adlı oyunundaki saat tamircisi Murtaza'nın sözleriyle olduğu gibi haklılaştırılmaya çalışıldığı da görülecektir. "*Zaten bence ortada halledilecek dava da yok... İnsanlar gibi cemiyetler de saate benzerler. Her saat kurulduğu zaman ileri gider, kurulması bitene yakın da geri kalır. Geri kalır amma bu ilerleyiş ve geri kalış birbirini telafi ettiği için saatin ayarı yine doğrudur. Bunun gibi bir cemiyetin bir kısmı ileri gider, bir kısmı da geri kalırsa cemiyetin ayarı bozuluyor diyemeyiz.*"[271] Oyunlarda zenginlikten pay almaya çalışanlar, kimi zaman bir tüccar (Küçük Şehir/Tüccar), kimi zaman bir bakkal (Paydos/Abdürrezzak), bir doktor (Sana Rey Veriyorum/ Fettah Bey) yada bir bankacı (Para/Bankacı) olacaktır. Cevat Fehmi Başkut'un *Koca Bebek* adlı oyununda dönemin sahte Batılıları, zenginlikten pay almaya başladıkça Batılı gibi görünen kişiler olarak karşımıza çıkacaklardır. Köşkün eski kahyası, köşk halkını dolandırarak ve karaborsacılıktan yaptığı vurgunlarla zengin olmuş bir tüccar olacaktır. Eski aşçıbaşı, aynı şekilde çevirdiği dalaverelerle emlakçı olmuş ve kendine asil bir görüntü vermek için de soyadını Karavezirzade olarak değiştirmiş biridir. Köşke gidip gelen, köşkün beslediği bir aile dostu ise ailenin çocuklarını içki ve kumara alıştırarak yolunu bulmaya çalışmış ve devlet dairesinde bir müdürlük elde etmiştir.

Oyunlarda, yeni dönemde oluşturulmak istenen toplum kimliği, bu kimliğin ailedeki taşıyıcısı olan kadına atfedilen belli özelliklerle ortaya konulmaya çalışılacaktır. Fakat genelde, olması gerekenin ne olduğu yazarların kafasında da çok net olmadığından ailedeki kadın tipleri, olmaması gerekenin anlatılması düşüncesi ile, olumsuz tipler olarak ortaya çıkacaktır. En çok da dönemin siyasetinin argümanlarından olan, Osmanlı döneminin halkı geri kalmaya ittiği yolundaki söylemleri pekiştirmek amacıyla, oyunlarda kadın baskı altında tutulmuş, iyi eğitilmemiş olmaktan gelen zaafları dolayısıyla olumsuz bir tip olarak çizilmiştir. Kimi zaman da, kadın tipini ailede olumsuz olarak çizmek, erkek tipinde verilmek istenen olumlu yanın altını çizmek için gerekli olacaktır. Bu dönemde eski Türk devletleri zamanında erkek ile eşit haklara sahipken Osmanlı döneminde ikinci sınıf

[271] Cevat Fehmi Başkut, **Ayarsızlar**, Bütün Eserleri, C:I, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1972, s.141

insan konumuna düştüğü söylenen kadının, yeni dönemin ve Batılılaşmanın getirdiği özgürlüklerden yararlanması istenecektir. Bu durum Gökalp tarafından Batılı kavramlarla fakat eski Türklere ait olduğu söylenerek açıklanacaktır. "*Erkek her zaman karısına saygı gösterirdi; onu arabaya bindirerek kendisi arabanın arkasından yaya yürürdü. Şövalyelik, eski Türklerde genel bir özyapı idi. Feminizm de, Türklerin en önemli ilkeleriydi. Kadınlar malları kullandıkları gibi, dirliklere zeametlere, haslara, malikanelere de sahip olabilirlerdi. Eski kavimler arasında hiç bir kavim, Türkler kadar kadın cinsine haklar tanımamışlar ve saygı göstermemişlerdi.*"[272] Dönemin bu feminizm söylemlerine rağmen eşitlik konusunda kadının fazla da ileri gitmemesi gerektiği, belli bir miktarda Batılılaşması gerektiği yine tiyatro oyunları ile dile getirilecektir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince* adlı oyunundaki, Batılılaşmanın getirdiği özgürlüğü ve eşitliği yanlış anladığı gösterilen evin hanımına dair sözlerde bu düşünce kendini gösterecektir. "*Karı kocanın birbirleriyle zıtlaşmaları. İşte aile sofrasına ilk zehir buradan saçılır. Bütün bir milletin refahı, hayat-ı intizamı karı koca arasındaki hüsnü imtizaçla başlar. Kadın idareten iktisaden erkeklere münhasır zannolunan işleri de görebilir. Fakat cinsiyet haddini şaşıracak kadar ileriye varmamak şartile*."[273]

Cumhuriyet dönemi tiyatro oyunlarında, genellikle Osmanlı döneminden kalma ve yeni devletin de Batıcılaşmada ön ayak olacaklarını düşünerek pay verdiği savaş zengini ve yüzeysel, dürüstlükle kazanılmamış bir servetin sahibi olan bir aile tipi çizilecektir. Bu ailelerin anne tipi, tıpkı kocası gibi züppe, Batılılaşmayı yanlış algılayan, geleneksel manevi değerleri çiğneyen, süs ve gösterişe meraklı, kumar oynayıp içki içen, kokteyl ve balolarda dans eden ve kocasını aldatan olumsuz bir çerçevede sunulur. "*Ben Amerikan terbiyesi almış bir kadınım efendiciğim. Kızım gibi kolejde okudum. Çikleti bu memlekete ilk önce ben getirdim. Amerikan eksantrik danslarını bütün İstanbul'a ben öğrettim. Ada kulübünde ayakkabılarımı çıkarıp dans ettiğim zaman bütün erkekler hayran kalırlar, bütün kadınlar hasetlerinden çatlarlardı. İyi otomobil kullanır, bütün Amerikan markalarını, kaç silindirli olduklarını bilirim. Evim Amerikan evleri gibi süslenmiştir, sigara olarak yalnız*

[272] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s.215-216
[273] Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Kadın Erkekleşince**, Aktaran Şener, **Türk Tiyatrosunda İnsan**, s. 26

Amerikan sigarası, içki olarak yalnız viski içerim. Soda ile değil su ile.. Her Noelde ağaç donatırım. Amerikan milli bayaramlarında mutlaka parti veririm, Amerikan müziğine hayranım."[274] Cumhuriyetin sonraki yıllarında ise savaş sonrasının karaborsacılığından zengin olmuş 'hacıağa' tipinin karısı rolündeki, önceki dönemin züppe kadınlarına özenen, yeni zengin, rüküş ve görgüsüz kadın tipini görürüz. (Koca Bebek, Kadıköy İskelesi, Hacıyatmaz, Sana Rey Veriyorum, Emekli, Bir Misafir Geldi, Çemberler) Bu savaş zengini, genelde Osmanlı paşalarının ailesinde, birde evdeki genç erkek ve kız tipleri vardır ki; bunlar züppe, şımarık, giyime ve süse düşkün, son moda arabalarda gezmeyi seven, içki içip kumar oynayan, ahlaki açıdan zayıf, bir görev yada sorumluluğu olmayan, yüzeysel, yapmacık, yarım tahsilli, Avrupa ve Amerika hayranı, Batılılaşmayı yalnız yüzeyde benimsemiş oyun tiplerini vereceklerdir. Dönemin olumlu aydınını anlayamayan bu 'alafranga' tipine örnek, *Selma* adlı oyundaki evin züppe kızı Rezan'dır. "*Rezan: Sahi söylüyorum Selma...Çalışma odasını görsen... bir tarafta Kızılırmak çağlayanları, kocaman bir tablo... bir yandan Sapanca gölünden peyzajlar... / Selma: (Eğlenerek) Bunlar mı ayran kokuyor?.. / Rezan: Odasında nereye baksan böyle bir şey görürsün... Semerkant'ta, Kâşgır'da bulunmuş, bilmem hangi Türk medeniyetine ait çini parçaları... eski Türk zırhları, okları, kılıçları, kalkanları... (kahkaha) (...) masasının üstünde Selçuk devrine ait bir çok yıkık dökük cami, türbe fotoları...*"[275] Dönemin bir başka oyunu olan *Ayarsızlar*'da Mustafa adlı karakterin ağzından Batılılaşmayı yüzeysel olarak algılayan kişilerin yaşayış şekli tasvir edilecektir. "*O kadar uykum var ki... Canına yandığımın burada her şey başka. Alışamadım gitti. Biz mi bunların tersiyiz, yoksa bunlar mı bizim tersimiz, bir türlü anlayamıyorum. Geceleyin biz yıkanıyor ve soyunuyoruz, bunlar boyanıyor ve giyiniyorlar. Sabahleyin onlar yattıkları zaman biz uyanıp kalkıyoruz. Akşam üstü biz uykuya hazırlanırken de onlar yataktan yeni çıkıyorlar..*"[276] Yüzeysel Batılı kadın tiplerinden bir diğeri ise *Bir Adam Yaratmak* adlı oyundaki olumlu aydın tipinin ağzından şöyle anlatılacaktır. "*Sen o kadın tipindesin ki, yüzüne manevi bir kapı kapatıldığı zaman onu görmez, kendisine mal etmez. İçeriye girmemesi için maddi bir kapıdan ve zorla itilmek ister.*

[274] Başkut, **Harputta Bir Amerikalı**, s. 44-45
[275] Musahipzade Celal, **Selma**, s.33-34
[276] Başkut, **Ayarsızlar**, s.68

Bir sihirbaz inceliğiyle başlayan iş, bir hamal kabalığı ile bitirilmeli ki neticeye aklı ersin."[277] Benzer şekilde *Soygun* adlı oyundaki İsmail adlı karakter ise bir süre Mardin Amerikan Koleji'ne dahi devam etmiş, mektep medrese görmüş zengin bir ailenin oğluyken, zenginlikten alacağı payı emek sarfetmeden ikiye katlamak için dağa çıkıp eşkiyalığa başlayan sonra da şehirde başka dolandırıcılık işleri ve karaborsacılıkla zengin olan olumsuz bir tip çizecektir.

Oyunlarda varlıklı ve züppe kadın tipine karşıt olarak yer alan tip, geleneksel değerlere bağlı, yapmacıksız, ev kadınlığı ve analık görevlerinin sorumluluğunun farkında olan aile kurumunun yapıcı öğesidir. Kocasına karşı sadık, çocuklarına karşı özverilidir. Para sıkıntısına, türlü zorluklara sabırla göğüs gerer. Tüm ilişkilerinde sevgi ve bağlılık rol oynar. Oyunlarda eski dönemden kalma bu kadın tipi, ezikliği, kendini erkekten aşağı görmesi gibi yönleri ile dönemin 'feminist' aydınlarınca küçümser bir ifade ile verilecektir. "*Maziden kalma ev kadını ve anne tipidir. Lise tahsili vardır, fakat bugünden çok mazide yaşar. Aşırı sade, aşırı hassas, çocuğuna aşırı düşkündür. Umumiyetle zayıf gibi görünürse de bazen enerjik ve mütehakkim kadın tipi olarak karşımıza çıkar. Senelerin ve ıstırapların yıprattığı ince, mahsun bir güzelliği vardır.*"('Göç' oyununda Sabahat'in tasviri)[278] *Yaprak Dökümü*'ndeki evin annesi Hayriye de bu tarzda bir kadındır. Hem geleneksel düşünüşteki kocasını hem de Batılılaşma eğilimindeki çocuklarını memnun etmeye çalışır. Tüm hırpalanmalarına karşın evdeki görevlerini de her zaman yerine getirir. Daha çok Osmanlı döneminin 'kokuşmuş bürokrasi'sinden kalma olarak görülen yeni dönem memur tipinin orta halli ailesindeki anne rolünde göreceğimiz bu kadın tipinin yerini bazı oyunlarda, paraya karşı büyük bir tutkusu olan, varlıklılar gibi yaşamak, gezip, eğlenmek, gösterişli bir yaşam sürmek ve önemsenmek isteyen, hatta kocasını da bu uğurda her türlü işi yapmaya teşvik eden aç gözlü kadın tipi alacaktır. *Paydos* adlı oyunda öğretmen Murtazanın karısı Hatice para hırsı yüzünden hiç bir sermayesi olmayan kocasını bakkal açmaya zorlayan, zenginlikten pay alma çabasındaki olumsuz kadın tipidir. "*Köftecinin oğlu sinemadan dönüyor... Bak bir köfteci kadar olamıyorsun... Karısı bir giydiğini bir daha giymiyor, sofralarında bir kuş sütü*

[277] Necip Fazıl Kısakürek, **Bir Adam Yaratmak**, Ankara, Ayyıldız Matbaası, 1959, s.59
[278] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**, s.62

eksik... Bir de iyi adam, bir de cömert adam... Her gün elinde bir paket, karısına bir hediye... Kadın bu kış kürk manto yaptırdı... Çocuklarının bir ayakkabısı var, altı nah işte böyle bir karış lastik... Peki ama benim kusurum ne? Ben de kadın değil miyim, Ben de giyinmek, ben de gezmek istemez miyim. Hep bunlar senin pısırıklığın, senin beceriksizliğin yüzünden..."[279] *Sana Rey Veriyorum* adlı oyunda ise Doktor Ramazan'ın genç karısı Mübeccel'in lüks yaşam ve para hırsı uğruna kocasını hasta aracıları ile iş görmeye zorlaması görülecektir. "*Ben de başka doktor karıları gibi olmak isterim.(...) Benim de apartmanım, karada otomobilim, denizde motörüm olacak. (...) Ben de poker ve bezik partilerine gideceğim, ben de mücevherler takacağım. Ben de bir giydiğimi bir daha giymeyeceğim.*"[280] Bu tarzdaki ailenin memur babası genelde pısırık, karısı ve çocukları tarafından küçümsenen, kendini hep vermekle yükümlü sayan, küçük adam olmanın kompleksi içinde yaşayan tiptir. *Makine* adlı oyundaki evin reisi emekli devlet memuru Hacı Beyin devlet memurlarına dair sözleri kendi kişiliğini de verecektir bize. "*İzmirlilerin Osman Bey evinden çıktı. Kaleme gidiyor... Geç kalmış olacak ki telaş ediyor. Git delikanlı git... Daha çok gideceksin... Eğer arkan yoksa, eğer dalkavuk, müdahin, mutabasbıs değilsen, eğer mümeyyizin evine zerzevat taşımaz, müdürün karısına aradığı ilacı bulmak için eczane eczane dolaşmazsan çok, daha çok gideceksin.*"[281] Orta halli bu ailenin yüzeysel, bencil, tembel, sorumsuz, huzursuz ve hayatta rahat yaşamaktan başka amacı olmayan, tek isteği zengin bir koca bulup evlenmek olan kızı ve iyi eğitilmemiş, sorumsuz, züppe oğlu ailedeki diğer fertleri oluşturan tiplerdir.

Azınlıklar dönemin oyunlarında genelde dalavereci, kolay para kazanma çabasında olan yada Türk halkını küçümseyen kişiler olarak tanıtılmıştır. *Küçük Şehir*'de evin genç kızının aslında eski bir kantocu olan Eleni adındaki mürebbiyesi, *Hacı Kaptan*'da karaborsacılık yaparak para kazanan tüccar Levi bu tarzdaki dalavereci tiplerdir. *Selma* adlı oyunda olumlu aydın tipinin onlar hakkındaki sözleri de bu açıdan değerlendirilebilir. "*Azmi: Dün gece Madam Klâvasi'nin Rezan'a*

[279] Başkut, **Paydos**, s.11
[280] Cevat Fehmi Başkut, **Sana Rey Veriyorum**, Bütün Eserleri, C:II, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1972, s.21
[281] Cevat Fehmi Başkut, **Makine**, Bütün Eserleri, C:II, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1972, s.20

anlattığı albüm bu mu? / Selma: Şark nakışlarına ait koleksiyon. (...) / Azmi: Demek bunların bize ait olduğuna ve sizin topladığınıza inanmadı öyle mi? (...) Evet, onlara anlatamazsınız.. çünkü bu kozmopolitler bize ait herşeyi değersiz görürler.. ne kadar iyi şeylerimiz varsa Avrupaya mal etmek isterler"[282]

Cumhuriyetin ilk dönemindeki oyunlarda, asıl olarak istenen olumlu kadın tipi, tıpkı aydın erkek tipi gibi, toplumun her kesiminden gelebilmektedir ve genelde genç kız tiplerinde yaşatılmaya çalışılmıştır. İyi eğitim görmüş, güzel, erdemli, çalışkan, gerektiğinde bir atılımı gerçekleştirebilecek kadar gözüpek, aynı zamanda geleneksel Türk değerlerine bağlı, aydın ve uyanık bir tiptir. Toplumun ülküsel eğitim ve ahlak düzeyini simgelemek üzere seçilmiştir. Dönemin aydınlarınca ilgi gösterilen 'feminizm' akımı doğrultusunda oyunlarda özellikle olumlanan kadın, erkekle aynı haklara sahip ve eşit çizilmiştir. *Bir Zabitin On Beş Günü* adlı oyunun kadın kahramanı Neriman, vurguncu ailesine karşı gelişi ve henüz evlendiği kocası Anadolu'ya savaşa giderken gösterdiği metin davranışlarıyla yeni dönemin olumlu kadın tipine iyi bir örnektir. "*Neriman: (...) Babam bir çok başkalarının daha kötüsü değildir; o da hep bu ayardakilerin tıpkısıdır. Sade kazanmayı düşünüyor: kimden nereden, nasıl olursa olsun; ötede, Anadolu'da neler oluyor, hiç hesaba katmadan. (...) Peki.. ne zaman.. gideceksin?.. Orhan: Birazdan... şimdi.. Neriman: Hemen mi? (Bayılacak gibi olur.) Orhan: (Düşecek gibi olan Nerimanı tutarak) Neriman! Neriman: (Birden kuvvetlerini toplıyarak) Hayır.. korkma!.cesur olacağım, ben de senin gibi kuvvetli olacağım (...) Ben de senin gibi muharebe ediyorum değil mi Orhan?*"[283] Dönemin bir başka oyunu olan *Ayarsızlar*'daki Nazan ise yaşadığı sahte dünyadan sıkılmış ve doğru hayat tarzını orta halli amcasının yanında ve geleneksel yapıda bulacağına inanmıştır. "*Nazan: İsterseniz daha gürültüsüz, daha sakin bir hayat tercih ediyor deyin. İsterseniz bu sahte yaldızlı alemden, bu yalan, kumar, içki ve tembellik dünyasından iğreniyor deyin. Şemsettin: Fakat gitmek istediğin o muhitin de kusurları, eksik tarafları yok mu sanıyorsun? Evvela çok geri ve iptidai... Nazan: İyi amma burası da pek ileri ve sun'i... Bir çok ruh hastaları, ayyaşlar ve*

[282] Musahipzade Celal, **Selma**, s.35-36
[283] Sinanoğlui **Bir Zabitin On Beş Günü**, s. 48, 144-145

züppelerle dolu..."[284] Günümüzde ise aydın genç kız tipi, kolej veya üniversiteyi bitirmiş, yada Avrupa'da okumuş, bazen aynı zamanda meslek sahibi kızlardır. (Bir Adam Yaratmak, Selma, Sana Rey Veriyorum, Mor Defter)[285] Bir de oyunlarda yeni dönemin inkılaplarını, Batılılaşma düşüncesini benimsemiş olmakla beraber, bunları ezbere konuşan, bilinçli bir 'Atatürk genci' olamayan genç kız tipi gözümüze çarpacaktır. Fakat oyunlarda, bu tarzdaki, inkılapları özümsemeksizin ezbere tekrar eden tipler kasti olarak kullanılmış, bunlar aracılığıyla yeni dönemin tanıtılmasının da sağlanacağı düşünülmüştür. Refik Halid Karay'ın Meşrutiyet döneminde aklını yitirip, Cumhuriyet Döneminde tekrar sağlığına kavuşan bir adamın yaşadıklarını anlattığı *Deli* adlı oyununda, Maruf Bey'e yeni hayatı anlatmaya çalışan torunu Ayten bu tarzda bir tipi vermektedir. "*Ayten: Hayır; saç kesmek şimdi modadır. Bugünkü beşeriyet kadınla erkeğin arasında, baştan taşkın bir alâmeti farika istemiyor. Maruf Bey: Acaip... Erkekler de kadınlara benzemek için öyle taşkın alâmeti farikaları izale mi ediyorlar? Ayten. Ooo... Büyükbaba! Maruf Bey: Yani sakallarını kaldırıyorlar mı? Ayten: Elbette. Bugün erkekler sakallı bıyıklı değildirler. Babama bakmadınız mı?*"[286]

Toplumun en alt kesimi olarak sunulan köylü kesiminin ve daha sonra gecekondu halkının anlatıldığı oyunlarda zenginlikten pay alma isteği, aç gözlü ağalarla, mahalle kabadayılarıyla, onlara yaltaklanarak pay almaya çalışan yardımcılarıyla (kâhya, muhtar) yada halkın arasından onlara özenen ve çareyi büyük şehre gitmekte bulan kimselerle ortaya konulacaktır. Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın* adlı oyununda, Pembe kadının kocasının çalışmak için şehre gidip çiftlik sahibi olması, Necati Cumalı'nın *Nalınlar* adlı oyunundaki babasından miras kalan toprakları kardeşi ile paylaşmak istemeyen gencin aç gözlü tavırları bu anlamdaki oyun tiplerinin davranışlarını vermektedir. 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 bağlantılandırılır ve bu durumun Osmanlılıktan kalma bir sorun olduğu 'despot' Osmanlı'nın halkı ezdiği

[284] Başkut, **Ayarsızlar**, s.140-141
[285] Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**, s.72
[286] Karay, **Deli**, s.10

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. *Vur Emri*'nde geleneksel baba tipi ile çatışan genç, *Boş Beşik*'de çocukları olmadığından çevrelerinden baskı gören gençler, *Ezik Otlar*'da abisi tarafından ezilen genç kız Osmanlılığa ait gerici gelenekler olarak vurgulanacaktır. Bu görüş dönemin aydınlarınca eski Türklerde böyle bir geleneğin olmadığı, kadının erkekle aynı konumda olduğu söylenerek pekiştirilecektir. "*Eski Türklerde ana soyuyla baba soyu değer bakımından birbirine eşitti. (...) Durkheim'ın yaptığı aile sınıflandırmasına göre, bu topluluğa 'babaerkil aile' diyebiliriz. Babaerkil aile, 'ataerkil aile' den çok farklıdır. Babaerkil ailede, babanın eşi ve çocukları üzerinde yalnız demokratik veliliği vardır.*"[287] Oyunlarda aynı zamanda kadını toplumun din kurallarının veya dini dünya görüşünün de ezdiği söylenerek dönemin siyaseti gereğince İslamiyet eleştirisi de yapılmış olunacaktır. (Hülleci, Kafes Arkasında, İtaat İlamı, daha sonraki dönemde ise; Mine, Yatık Emine, Çil Horoz, Keşanlı Ali Destanı, Sultan Gelin, Asiye Nasıl Kurtulur)

Dönemin tiyatro oyunlarında Batıcılaşma, yüzeysel anlamda uygulayan aileler ile de verilse, özümsemiş kişi yada aileler ile de ortaya koyulsa, devlet açısından önemli olan, sadece Batıcılaşmanın gösterilmesidir. Asıl önemli olan, Batılılaşmanın nasıl bir şey olduğunun seyirciye öğretilmesidir. Bu durumu şöyle bir örnekle de açıklamak mümkündür. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, tutucu ve gerici görüşle devrimci görüşün çatışmasını verdiği *Sağanak* adlı oyunu, 1927'de Darülbedayi'de sahneye konduktan birkaç temsil sonra devrimlere aykırı görülerek kaldırılacaktır. Çünkü yazar oyununda, çatışmanın her iki tarafındakileri de anlamaya çalışarak vermeye çalışmıştır. Üstelik oyunun devrimlere karşı gelen bir yanı da yoktur.[288] Bunun yanı sıra, Refik Halit Karay'ın Osmanlı döneminde aklını kaybeden Maruf Bey'in, Cumhuriyet döneminde tekrar aklı yerine geldikten sonra, yeni dönemin gelişmelerine ayak uyduramayarak delirmesinin anlatıldığı *Deli* adlı oyunu, Atatürk'ün oyun hakkında söylediği 'İnkılabımıza hicvetmiyor, tebarüz ettiriyor.' açıklaması ile basılacak ve oynanmasında da sakınca görülmeyecektir. Radyodan

[287] Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s.211
[288] Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, s.19

Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi'nin okunduğu oyunda hicvedilen, inkılapların sindirilmeden ezbere benimsenmeye çalışılması olacaktır fakat, hicvetmek yoluyla da olsa, bunların halka tanıtılması sağlanacaktır.

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. "*Medeniyet bütün milletler arasında müşterek olması lazım gelen müsbet ilimlerle fenni ameliyelerinin mecmuudur. Binaenaleyh, maarifin bu kısmını ıslah için müracaat edeceğimiz yer, doğrudan doğruya Avrupa'dır. Çünkü, bu asrın medeniyeti Avrupa medeniyetidir. Biz de maarifimizin medeniyete, yani müsbet ilimlerle fenni ameliyelere taalluk eden kısmını, hiç bozmayarak Avrupa'dan almalıyız... İşte harsi türkçülüğün ilk gayesi budur. Yani marifimizi bir taraftan beynelmilel medeniyete, diğer cihetten milli harsa intibak ettirmektir. Filhakika, bu maksadın hususlünden sonra, yeniden bir müteazzi maarif vücuda gelecek. Fakat bu müteazzi maarif milli harsa ve beynelmilel medeniyete muvafık olacağı için, hem de asri bir mahiyette bulunacaktır. Harsi türkçülüğün ikinci gayesi bu maarifi umum Türklere tamim etmektir.*"[289] 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 gerektirmiş, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu böylece şekillenmeye başlamıştır.

[289] Gökalp, **Milli Terbiye ve Maaarif Meselesi**, Ankara, Diyarbakırı Tanıtma ve Türizm Derneği Yayınları, 1964, s.129-132

SONUÇ

Bu çalışmamızda 'Türk Tiyatrosunda Yenileşme ve Toplumsal Konular'ı ele aldık. Türk tiyatrosunda iki temel evreden söz edilebilir. Birinci evre Osmanlı ile en üst düzeye ulaşan geleneksel Türk tiyatrosu, ikincisi ise Batıcılaşma dönemi Türk tiyatrosudur. Bu her iki dönemi de belirleyen dünya görüşü Doğu – Batı ilişkileri çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Çalışmamızın aslolarak konusunu oluşturan Osmanlı'nın Batıcılaşması Batı ile yeni ilişkileri belirtmektedir. Bu dönemde yeni bir dünya görüşü söz konusu değildir. Batıcılaşma Osmanlı devletinin siyasi seçimiyle sınırlı kalmıştır. Batılı anlamda yeni dünya görüşünün alınması, Osmanlı'nın yıkılması sonrasında yeniden biçimlenen Cumhuriyet Türkiyesi'nde söz konusu olmuştur. Bu bakımdan yenileşme dönemini de iki ana evrede ele almak mümkündür. Osmanlı döneminde belli bir siyaseti belirten Batıcılaşma, Cumhuriyet döneminde topluma yeni bir kimlik verme çabasına dönüşmüştür. Osmanlı'nın Batıcılaşma dönemi tiyatrosu ile Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunu birbirinden ayıran temel fark da buradan kaynaklanmıştır. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunu da kendi içinde belli dönemlere ayırmak mümkündür. Bizim çalışmadaki amacımız ise temel çizgiyi vermektir. Bu nedenle biz burada özellikle yenileşme dönemi Türk tiyatrosunu ve Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun bu tiyatro ile gösterdiği süreklilik ve kopuşu vermeyi amaçladık.

Çalışmamızda Türk sosyolojisinin ana konusunu ihtiva eden yenileşmenin Türk tiyatrosuna olan etkilerini sosyolojik açıdan ele almaya çalıştık. XIX. yüzyılda değişen dünya egemenlik ilişkileri içinde, Osmanlı devletinin kendine bir yer edinebilme çabası dolayısıyla başlattığı 'Batıcılaşma' hareketinin, eski geleneksel yapısından tamamen kopmaya başlayan Türk tiyatrosunu, bu kopma noktasına getiren etkilerini göstermeyi amaçladık. Batılı tarzdaki tiyatronun Osmanlı'ya girişini ortaya koymak amacıyla, tiyatronun malzeme çeşitliliğini kullanarak, öncelikle maddi koşullarını, tiyatro binalarını, sarayda ve saray dışında yapılanmasını, azınlıkların başını çektiği oyuncuların ve tiyatro adamlarının ortaya çıkışlarını, kısacası Batılı tarzdaki tiyatronun Osmanlı'daki oluşum sürecini göstermeye çalıştık. İkinci bölümde tiyatronun, sosyolojinin değerlendirmeler yapabileceği bir diğer malzemesi olan oyun metinlerine eğilmeye çalıştık. Çalışmamızın son bölümünde ise Tanzimat'la başlayan Batıcılaşma anlayışı ile şekillenmiş tiyatronun bir devamı

niteliğinde olan Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunu, imparatorluk döneminden farklı yanları ile beraber göstermeyi amaçladık.

Yenileşme, XIX. yüzyılda, eski geleneksel siyasetini sürdürme imkanını yitiren Osmanlı devletinin, ayakta kalmak için bulduğu yeni yol olmuştur. Batı'nın, deniz aşırı yolları keşfederek Doğu zenginliklerine Osmanlı ile karşılaşma tehlikesi olmaksızın ulaşabilmesi, Osmanlı devletinin, Doğu'nun askeri ve siyasi koruyuculuğu görevine son vermiştir. Bu yüzden 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 Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla resmiyet 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. Çalışmamızda belirttiğimiz gibi, devletin bu niyeti çerçevesinde ülkeye getirilen ve geliştirilmeye çalışılan pek çok Batılı kurumun yanı sıra Batılı tarzdaki tiyatro da, belirlenen Batıcılaşma siyasetini yeni kadrolara aktarmadaki önemli araçlardan biri olarak görev yapacaktır. Yenileşme döneminde tiyatro, eski sanat biçimlerinin ortadan kalktığı alanlardan biri olarak 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 olmuştur. Çalışmamızda bu değişimin sarayın öncülüğünde başlatıldığını, sonra saray yanında, yine devletin destek ve teşvikleriyle, özel tiyatrolarca sürdürüldüğünü örneklerle göstermeye çalıştık.

Osmanlı'nın XIX. yüzyılda ülkeye getirttiği Batılı dram sanatlarını, öncesinde Batı ile girdiği hangi ilişkilerle tanıdığını göstermek için XVIII. yüzyıldaki sefaretnamelerden örnekler verdik. XVIII. yüzyılda değişmeye başlayan dünyadaki siyasi dengeler çerçevesinde, Batı Osmanlı'yı tanımaya çalıştığı gibi, Osmanlı da Batıyı tanıma çabalarına girmiştir. Osmanlı, Batıya dair bu anlamdaki ilk bilgileri, XVIII. yüzyılda padişah adına ülke dışına gönderilen elçilerin sefaretnameleri aracılığıyla elde etmiştir. Batılı dram sanatlarına dair ilk bilgilere de bu sefaretnameler aracılığıyla ulaşılmıştır. XIX. yüzyılda devlet adamlarınca Batılı bir siyaset izlenmesi gerektiği yolundaki kararın verilmesi ile XVIII. yüzyıldaki Batı'yı tanıma girişimleri, bu dönemde yerini Batı'daki kimi gelişmelerin ülkede uygulanması veya aktarılması çalışmalarına bırakmış, böylece Batılı tarzdaki tiyatronun da ülkeye getirilmesi söz konusu olmuştur. Osmanlı devletinin XIX. yüzyılda, siyasetinde yaptığı değişiklikler, yaşam tarzında da değişiklikleri ve yenilenmeyi getirmiştir. Çünkü Batı ile yakınlık kurma isteği dolayısıyla yapılan değişiklikler, yeni siyaseti yürütmek üzere yetiştirilecek kadrolara Batılı yaşam tarzını aktarmak gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu aktarımı en rahat şekilde sağlayacağı düşünülen de, Batılı dram sanatlarından opera ve tiyatro olmuştur. Bu anlamda sarayda başlayan opera ve tiyatro çalışmaları, Beyoğlu'nda özel tiyatro gruplarının oluşturulması ve tiyatro binalarının inşası ile devam etmiş, böylece ülkede, Batılı tarzdaki tiyatronun kurumlaşmasının ilk temelleri atılmıştır. Çalışmamızın ilk bölümünde, XIX. yüzyılda, geleneksel Osmanlı tiyatrosunun da, ülkeye getirilen Batılı tarzdaki tiyatroya benzetilmeye, en azından onunla uyumlulaştırılmaya çalışıldığından, bunun da geleneksel tiyatronun eski özgün yapısını kaybetmesine neden olduğundan söz ettik. Bu yüzden, XIX. yüzyılda saray tiyatrosu yenilenirken, halk tiyatrosu canlılığını kaybetmiş, zamanla da tamamen ortadan kalkmıştır. Bu dönemde yeni siyasetin tiyatroyu şekillendirişinin yanında, tercüme eserlerden sonra belli kesimlerin telif eserler de ortaya koyarak, siyaseti şekillendirmeye çalıştığı görülecektir. Batılı tarzdaki yeni tiyatro metinleri, yazarlarının kendilerini devlete ve birbirlerine karşı ifade edecekleri, siyasetle ilgili görüşlerini dile getirebilecekleri mezraaları olacaktır. Yeni siyasetin götürücüsü olmaları için yetiştirilen, fakat yenileşmeyi anlama şekillerinde beliren farklılıklar dolayısıyla, devletin eski siyasi kadroları ile çatışan bu aydın kesimi, siyaset

konusundaki görüşlerini özellikle tarihi oyunlarda dile getireceklerdir. Dönemin telif tiyatro eserlerinde beliren bir diğer özellik de, öne çıkarılan en önemli unsurun Batılı tarzdaki yeni aydın tipi olmasıdır. Çalışmamızda bu durumun, yeni siyasetin yürütücüsü olacak yeni kadroların, Batılı tarzdaki yeni aydın tipi çerçevesinde şekillendirilmek istenmesiyle ilgili olduğunu göstermeye çalıştık. XIX. yüzyılda yeni siyaset çerçevesinde oluşturulacak kadrolar içinde kendilerine bir yer kapmak isteyen aydınlar, kendi siyasetlerini oyunlarda gösterdikleri yeni aydın tipi ile tanıtmaya çalışmışlardır. Yenileşme döneminin siyaseti, Batı ile yeni ilişkiler kurmaktır. Batı ile ilişki içinde olmak için de, yüzeysel de olsa Batılı'ya benzemek, ilişkiyi sağlayacak bir görüntü vermek gereklidir. Bu bakımdan XIX. yüzyılda Osmanlı'da, yenileşmenin belli kadrolar içinde toplumsallaştırılmaya çalışıldığı alan yönetim düzeyindeki 'gündelik hayat' olmuştur. Geleneksel Osmanlı toplumuna yabancı olan yenileşme hareketi, toplumun kimliğini yeniden ve Batı tarzında oluşturmayı amaçlamadığı için, sadece yönetim kesimi için gündelik hayattaki bir takım muaşeret kurallarıyla ve yüzeysel bir yaşam tarzının aktarımı ile sınırlandırılmıştır. Dönemin tiyatro oyunlarında, belli toplum kesitlerine kazandırılmak istenen yeni özellikler, gündelik yaşamdan görüntülerle tanıtılmaya çalışılmıştır. Osmanlı toplumundaki yönetim kadrolarının Batılı tarzdaki hayata adapte edilmesi gerekli olduğu için, bu dönemde tiyatro alanında Batılı eserlerden yapılan tercüme ve adaptasyonlar, telif eserlere göre bir hayli fazladır.

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. Cumhuriyet Dönemi'nde, yeni dönemin bir siyaset önerisi olamaması, amaçlananın toplumun Batı ile uyumu olması dolayısıyla, belli görüşlerin aydınlar aracılığıyla halka sunulması ve benimsetilmeye çalışılması gerekmiştir. Cumhuriyet döneminde halka yeni kimliğin verilmesi, devletin eğitim kurumları gibi belli kurumlarınca üstlenilmiş olmakla beraber, aile içi eğitim de bu konuda çok önemsenmiştir. Yeni dönemin tanıtılıp toplumsallaştırılmasına, öncelikle toplumun çekirdeği sayılan aile kurumundan başlanılması gerekli görülmüştür. Bu konuda da tiyatro, Tanzimat döneminde olduğu gibi, devletin görüşlerini destekleyen, gündelik yaşamdan kesitlerle halkı bu konularda eğitmeye çalışan bir misyon yüklenmiştir.

Türk Sosyolojisinin başlıca konusu yenileşmeyi incelediğimiz alan olan tiyatro, oyun metinleri, oynanış yeri, oynanış zamanları, piyasası, izleyici kitlesi, oyuncuları, yönetmenleri ve daha bir çok malzemesi ile, bize çalışmamızda değerlendirmeler yapabilmemizi sağlayacak çok geniş bir imkan sunmuştur. Bizim için tiyatronun sağladığı tüm bu malzemeleri kullanarak ve tiyatronun ilişkilerinden yola çıkarak toplumsal olanı açıklayabilmek mümkün hale gelmiştir. Sosyolojinin tiyatroya olan ilgisi de bu anlamdadır. Günümüz Türk tiyatrosu, XIX. yüzyılla beraber, Batı'dan ithal edilmiş bir tarz olarak oluşmuş, geleneksel yapısından koparak 'modern' hale gelişinin ilk temelleri bu dönemde atılmıştır. Canlı, halkla iletişim ve etkileşimi anında sağlayan, kullandığı malzemelerle yarattığı dünya sayesinde değişik bir ortam sunarak seyirciyi kolayca içine alabilen bir sanat dalı olarak tiyatro, verilmek istenen bilinci istenilen kitlelere aktarmada çok kısa sürede ve etkin sonuçlara ulaştıran yapısı ile, hem Tanzimat döneminde hem de Cumhuriyet Türkiyesi'nde Batıcılaşmanın çok önemli bir aracı olarak görev yapmıştır. Tiyatroya yüklenilen bu misyon, onu tarihselleştirmekte ve genel olarak sosyolojinin, özel olarak da Türk sosyolojisinin konusu haline getirmektedir. 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. Elbette bizim burada demek istediğimiz, Osmanlı dönemi ortaoyununu getirip, kavuklusu, pişekarı ile sahneye çıkarmak değildir. Amacımız Türk tiyatrosunun geleneksel tiyatro ile kopardığı bağları yeniden kurarak ondan beslenmesi gerekliliğini ortaya koymaktır. Çünkü geleneksel şekillerinden beslenmeyen tiyatro tarzları, taklitçilikten veya yüzeysellikten öteye gidemeyecektir. Üstelik geleneksel Türk tiyatrosu koskoca bir tarihin ve coğrafyanın zenginliğini içinde barındırmış, geniş bir dünya görüşünü ifade etmiş, günümüz Türk tiyatrosunun beslenmesi gereken en önemli kaynaktır. 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 yada 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, Niyazi — **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi,** C.I, İstanbul, Dergah Yayınları, 1989

Akı, Niyazi — **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış**, Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1968

And, Metin — **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983

And, Metin — **Elli Yılın Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973

And, Metin — **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1985

And, Metin — **Meşrutiyet Dönemi'nde Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971

And, Metin — **Osmanlı Tiyatrosu – Kuruluşu – Gelişimi - Katkısı**, Ankara, Ankara Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976

And, Metin — **Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1972

Andı, M. Fatih — **Roman ve Hayat**, İstanbul, Kitabevi, 1999

Alpaslan, Gonca Gökalp — **XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2002

Altar, Cevad Memduh — **Opera Tarihi**, C.IV, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1982

Asiltürk, Baki — **Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2000

Baltacıoğlu, İ. Hakkı — **Tiyatro**, İstanbul, Sebat Basımevi, 1941

Baltacıoğlu, İ. Hakkı — **Türke Doğru**, İstanbul, Kültür Basımevi, 1943

Berkes, Niyazi — **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Doğu - Batı Yayınları, 1978

Eğribel, Ertan — **Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri**, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1994

Enginun, İnci — **Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Bugüne (1839-1923)**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2006

Gazimihal, Mahmut R. — **Türk Askeri Mızıkaları Tarihi**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955

Gökalp, Ziya — **Milli Terbiye ve Maaarif Meselesi**, Ankara, Diyarbakırı Tanıtma ve Türizm Derneği Yayınları, 1964

Gökalp, Ziya — **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2003

Gökalp, Ziya — **Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak**, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2004

Işın, Ekrem — **İstanbul'da Gündelik Hayat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999

Katoğlu, Murat — "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Eğitim, Kültür, Sanat", **Yakınçağ Türkiye Tarihi**, Haz. Sina Akşin, İstanbul, Milliyet Kitaplığı Yayınları, t.y

Kaçmazoğlu, H.Bayram — **Türk Sosyoloji Tarihine Giriş**, C.I, İstanbul, Birey Yayınları, 2001

Kurdakul, Şükran — **Çağdaş Türk Edebiyatı: Cumhuriyet Dönemi**, C.II, İstanbul, Broy Yayınları, 1987

Kurnaz, Şefika — **Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını**, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 1991

Nutku, Hülya — **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri**, C.I, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara, Başdramaturgluk, 1986

Nutku, Özdemir — **Dünya Tiyatrosu Tarihi,** C.I, İstanbul, Mitos Yayınları, 2000

Nutku, Özdemir — **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, C.II, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985

Nutku, Özdemir — **Başlangıcından XIX. Yüzyıla Oyunculuk Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995

Ortaylı, İlber — **Osmanlı Toplumunda Aile**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000

Özbudun, Sibel — **Niçin Feminizm Değil**, İstanbul, Süreç Yayıncılık, 1984

Özön, Mustafa Nihat — **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Maarif Matbaası, 1941

Perin, Cevdet — **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1946

Sevengil, Ahmet Refik — **Eski Türklerde Dram Sanatı**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1959

Sevengil, Ahmet Refik — **Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1968

Sevengil, Ahmet Refik — **Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1959

Sevengil, Ahmet Refik — **Saray Tiyatrosu**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1962

Sevengil, Ahmet Refik — **Tanzimat Tiyatrosu**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1968

Sezer, Baykan — **Asya Tarihinde Su Boyu Ovaları ve Bozkır Uygarlıkları**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979

Şener, Sevda — **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972

Şener, Sevda — **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1971

Tanpınar, Ahmet Hamdi — **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Çağlayan Basımevi, 2003

Töre, Enver — **Çeviri Piyeslerde Kadın ve Tiyatromuza Yansıması,** C.II, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara, 1992

Unat, Faik Reşit — **Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1968

Ülken, H. Ziya — **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul, Ülken Yayınları, 1966

Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi, Yayına Hazırlayan: Abdullah Uçman, İstanbul, Tercüman Yayınları, 1985

Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi, Sadeleştiren: Şevket Rado, İstanbul, Tarih Mecmuası Yayınları, 1970

MAKALELER:

And, Metin — "Türk Tiyatrosunda Tarihi Oyunlar ve Bunların Yazılış Gerekçeleri", **Uluslararsı Tarih Kongresi Bildirileri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1970, s. 768-773

Coşkun, İsmail — "Osmanlı Tarihçiliğinin Kaynakları", **Sosyoloji Yıllığı I: Osmanlı Tarihçiliği**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997, s. 53-60

Çalışlar, Aziz — **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995, s. 650

Delibaşlı, Ali Süha — "Sahne Tarihimizden: Abdürrezak-Abdi Efendi", **Türk Tiyatrosu Dergisi**, sayı 168, 1 Mart 1944, s.10-12

Eğribel, Ertan — "Osmanlı Vakanüvis Tarihçiliği", **Sosyoloji Yıllığı I: Osmanlı Tarihçiliği**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997, s. 69-76

Eğribel, Ertan — "Türk Tarih Tezi", **Sosyoloji Yıllığı 4: Tarih ve Sosyoloji**, İstanbul, Çantay Kitabevi, 1999, s. 121-129

Eğribel, Ertan, E. Süreyya **Genç** — "XIX. Yüzyıl Osmanlı Siyasi Yaşamı", **Sosyoloji Yıllığı 8: XIX. Yüzyıl**, İstanbul, Kardeşler Matbaası, 2001, s. 144-173

Gerçek, Selim Nüzhet — "Otuz Beş Senenin Tarihçesi", **Akşam Gazetesi**, 20 Ocak 1944

Gerçek, Selim Nüzhet — "İlk Türk Tiyatrosu ve İlk Türk Piyesi", **Yaşamı, Yapıtları, Kitaplarına Girmemiş Seçme Yazıları**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 75-80

Meydan Larousse — 18.cilt, İstanbul, Sabah Gazetesi Yayınları, s.83

Nutku, Özdemir — "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 1, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1970

Ortaylı, İlber — "Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerine Bir Analiz Denemesi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı 7, Ankara, A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1976, s. 217-232

Sezer, Baykan — "Türk Sosyologları ve Eserleri I", **Sosyoloji Dergisi**, 3.Dizi - 1.Sayı, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1989, s. 1-96

Sezer, Baykan, E. **Eğribel,** U. **Özcan** — "II. Meşrutiyetten Cumhuriyete Düşünce Mirası", **Sosyoloji Yıllığı 9: XX. Yüzyıl**, İstanbul, Öncü Basım Yayıncılık, 2002, s. 425-435

Şan, Mustafa Kemal — "XIX. Yüzyıl Geçiş Dönemi Aydını Üzerine", **Sosyoloji Yıllığı 8: XIX. Yüzyıl**, İstanbul, Kardeşler Matbaası, 2001, s. 243-254

Tahir, Kemal — "Tarihsel Gerçekliklerimizi Kavramak İçin Yapılacak Çalışmalara Giriş", **Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi**, İstanbul, Kızıl Elma Yayıncılık, 2004, s. 39-45

Tüfekçioğlu, Hayati — "Son Dönem Osmanlı Tarihçiliği", **Sosyoloji Yıllığı I: Osmanlı Tarihçiliği**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1997, s. 77-84

Türk Tiyatrosu Dergisi — "İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Hayatı ve Eserleri",15 Şubat 1946, sayı 191, s.6-12

Yesarı, Mahmut — "Tuluat ve Tuluatçılar", **Perde ve Sahne Dergisi**, sayı 18, 1 Mayıs 1944, s. 4-15

Yesarı, Mahmut — "Mınakyan, Raşide ve Baba Saffet'e dair", **Perde ve Sahne Dergisi**, sayı 1, Mayıs 1943, s. 5-17

OYUNLAR:

Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi Oyunları:

Ali Bey	**Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını (Çıngırak)**, *1876*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara, Sayı 1, 1970, s. 141-153
Ekrem, Recaizade Mahmut	**Çok Bilen Çok Yanılır**, *1916*, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2003
Güntekin, Reşat Nuri	**Hançer**, *1920*, İnkılab Kitabevi, İstanbul, 1972
Gürpınar, Hüseyin Rahmi	**Hazan Bülbülü**, *1916*, İstanbul, Oya Matbaası, 1963 **Mürebbiye,** *1908*, İstanbul, Nurgök Matbaası, 1960
Kemal, Namık	**Vatan yahut Silistre**, *1873*, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2004 **Zavallı Çocuk**, *1873*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1974 **Akif Bey**, *1874*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1990 **Gülnihal**, *1875*, İstanbul, Parıltı Yayıncılık, 2004 **Kara** Bela, *1908*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989 **Celâlettin** Harzemşah, *1875*, İstanbul, Dergah Yayınları, 1975
Mithat, Ahmet	**Eyvah**, *1872* **Hükm-i Dil**, *1875*, **Ahz-ı Sar yahut Avrupanın Eski Medeniyeti**, *1875*, **Çerkez** Özdenler, *1885* **Furs-i Kadimde bir Facia yahut Siyavuş**, *1885* **Açıkbaş**, *1875*, **Çengi Yahut Danış** Çelebi, *1885,* Bütün Oyunları, Haz. İnci Enginun, İstanbul, Dergah Yayınları, 1998

Celal, Müsahipzade

Köprülüler, *1912*, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1936
Demirbaş Şarl, *1913*, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1936
Atlı Ases, *1921*, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1936
İstanbul Efendisi, *1913*, İstanbul, Kannat Kitabevi, 1936
İtaat İlâmı, *1923*, İstanbul, Devlet Basımevi, 1936
Kaşıkçılar, *1920*, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1936
Lale Devri, *1914*, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1936

Nahit, Tahsin - R. **Nevvare**

Jön Türk, *1908*, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2004

Nahit, Tahsin – Ş. **Süleyman**

Ben…Başka, *1913*, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2004

Nevvare, Ruhsan

"Tesir-i Aşk", *1902*, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 7, 1976

Ozansoy, Faik Ali

Nedim ve Lale Devri, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969

Şinasi

Şair Evlenmesi, *1859*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989

Tarhan, Abdülhak Hamid

Yadigar-ı Harb, *1917*,
Sabr-u Sebat, *1875*,
İçli Kız, *1875*, Abdülhak Hamid Tarhan Tiyatroları, C:I, Haz. İnci Enginun, İstanbul, Dergah Yayınları,1998
Tarık yahut Endülüs Fethi, *1880*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1975
Finten, *1898*, Dost Kitaplar Kitabevi, İstanbul, t.y.

Vefik, Ahmet

Zor Nikah, *1869*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1970
Tartüf,
Azarya,
Savruk,
Okumuş Kadınlar,
Dudukuşları,
Kadınlar Mektebi, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1933
Kocalar Okulu, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965
Zoraki Tabip, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1970

<u>Cumhuriyet Dönemi Oyunları</u>:

Altan, Çetin

Mor Defter, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965

Asena, Orhan

Hürrem Sultan, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1998
Tohum ve Toprak, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1998

Başkut, Cevat Fehmi

Büyük Şehir,
Ayarsızlar,
Hacı Kaptan,
Küçük Şehir,
Koca Bebek, Bütün Eserleri, C:I, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1972
Paydos,
Sana Rey Veriyorum,
Soygun,
Kadıköy İskelesi,
Makine,
Harputta Bir Amerikalı, Bütün Eserleri, C:II, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1972

Celal, Müsahipzade

Bir Kavuk Devrildi, *1929*, İstanbul, Kanaat Kitabevi,1936
Fermanlı Deli Hazretleri, *1924*, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1936
Selma, *1934*, İstanbul, Kanaat Kitabevi,1936

Cumalı, Necati

Boş Beşik, İstanbul, İmbat Yayınları, 1969
Ezik Otlar, İstanbul, İmbat Yayınları, 1969
Vur Emri, İstanbul, İmbat Yayınları, 1969
Nalınlar, İstanbul, Kent Yayınları, 1962

Çağan, Sermet

Ayak Bacak Fabrikası, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993

Çağlar, Behçet Kemal

Attila, Ankara, Ulus Basımevi, 1935

Çamlıbel, Faruk Nafiz

Akın, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1965

Ezine, Celalettin

Bir Misafir Geldi, İstanbul, Kenan Basımevi, 1939

Giz, Adnan

Sokullu Ne Yapmalıydı, İstanbul, Devlet Tiyatroları Yayınları, 1981

Karay, Refik Halid

Deli, İstanbul, Kenan Basımevi, 1939

Kısakürek, Necip Fazıl

Bir Adam Yaratmak, Ankara, Ayyıldız Matbaası, 1959
Para, İstanbul, Semih Lütfi Kitabevi, 1940

Kurşunlu, Nazım

Branda Bezi, İstanbul, Yeditepe Yayınları, 1952
Fatih, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1967

Nayır, Yaşar Nabi

İnkılap Çocukları, İstanbul, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933

Oflazoğlu, A. Turan

Deli İbrahim, İstanbul, Kent Yayınları, 1967

Ozansoy, Halit Fahri

On Yılın Destanı, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1933

Sayın, Hidayet

Pembe Kadın, İstanbul, Kent Yayınları, 1965

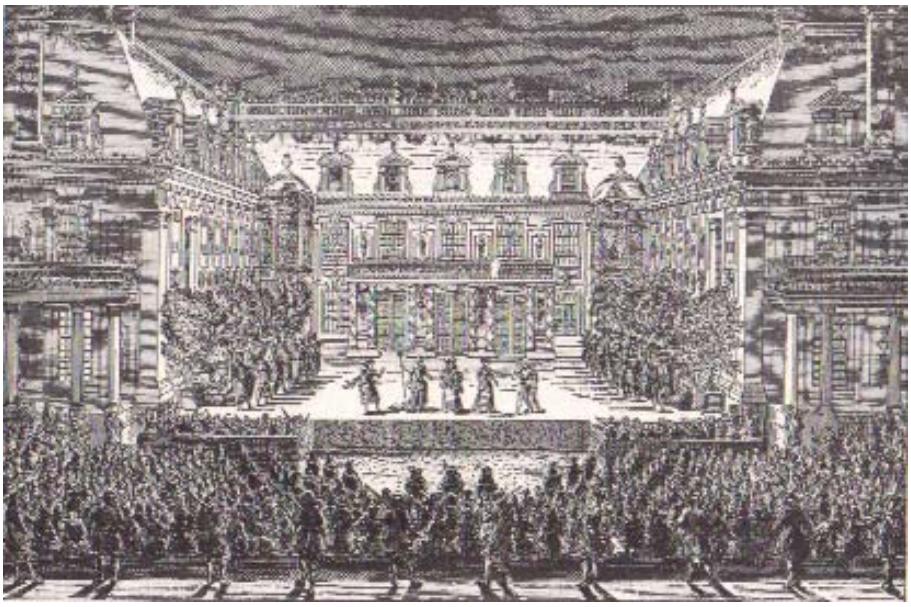
Sinanoğlu, Nüzhet Haşim — **Bir Zabitin On Beş Günü**, İstanbul, Devlet Matbaası, 1934
Sakarya, İstanbul, Devlet Matbaası, 1934

Taner, Haldun — **Keşanlı Ali Destanı**, İstanbul, İzlem Yayınları, 1964

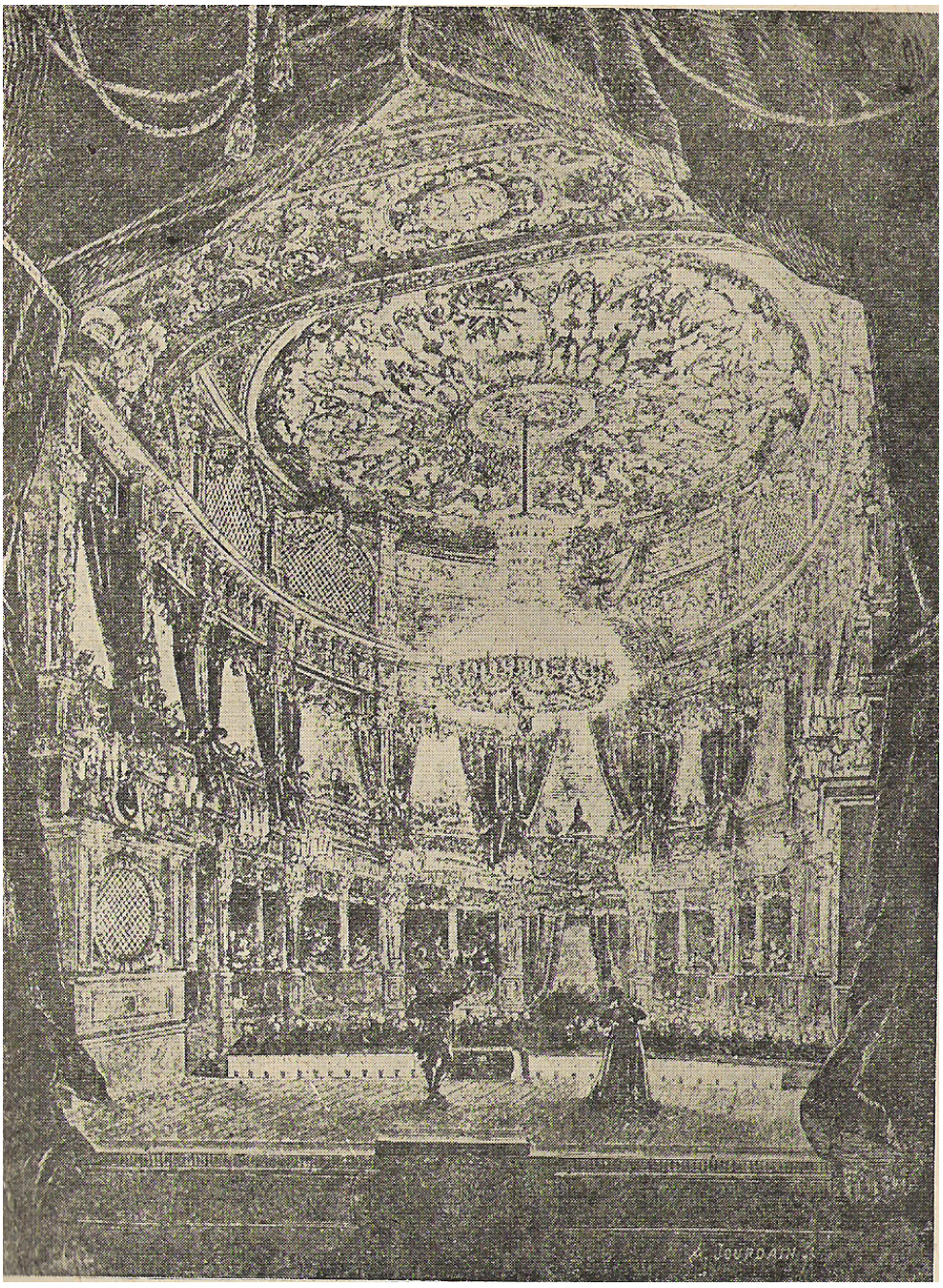
EK: YENİLEŞME DÖNEMİ TÜRK TİYATRO MİMARİSİ



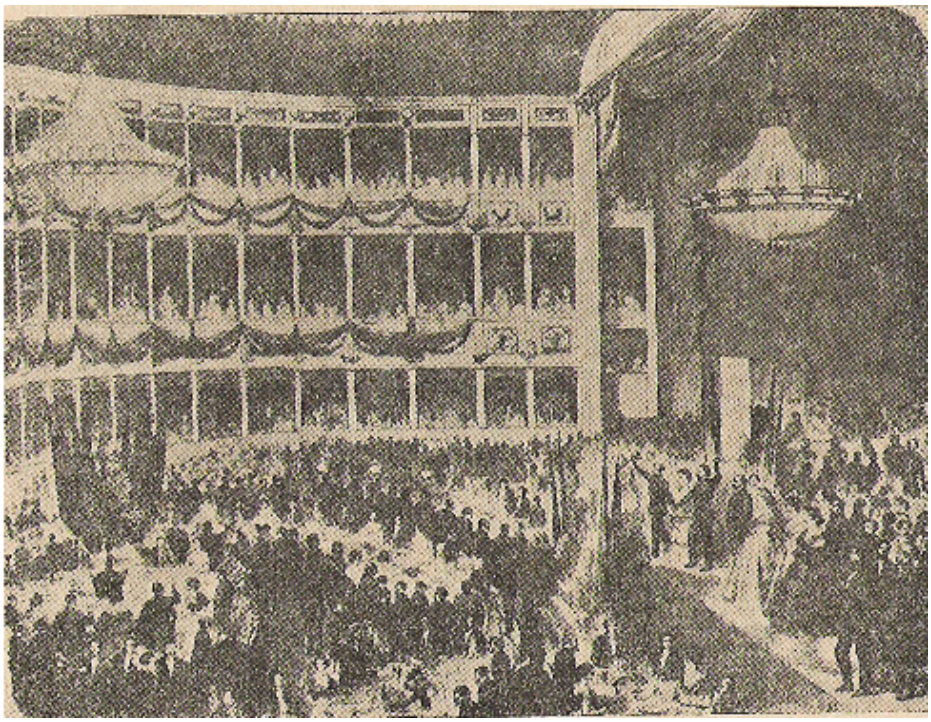
Resim 1: Paris'te bir bale gösterisi. Kaynak: Yirmi sekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi, İstanbul, Tarih Mecmuası Yayınları, 1978, s. 77.



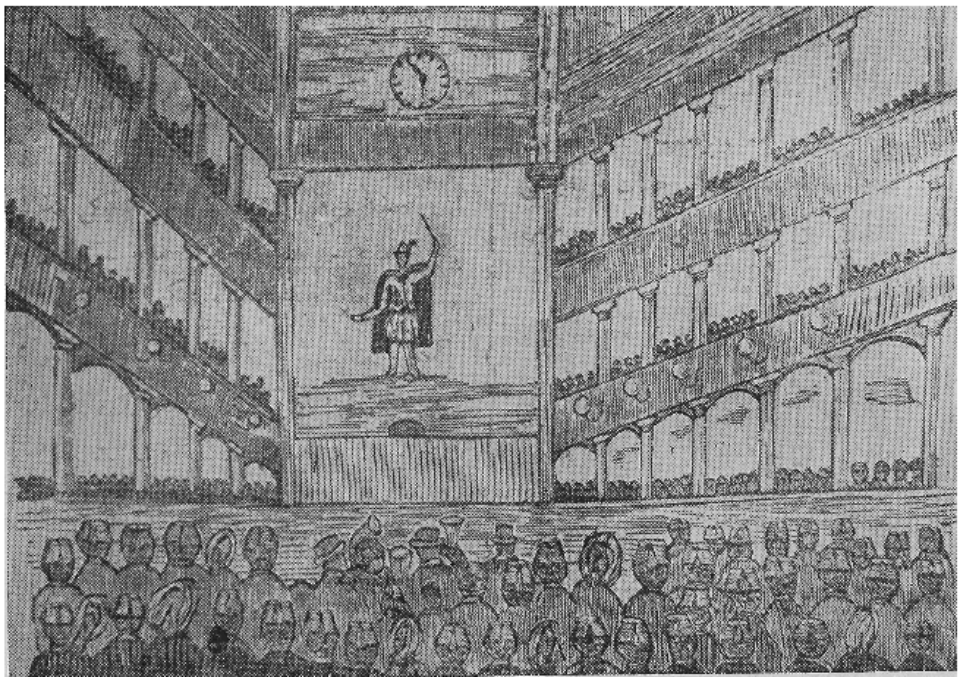
Resim 2: Versailles Sarayı'nın mermer avlusunda tiyatro gösterisi. Kaynak: Yirmi sekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi, İstanbul, Tarih Mecmuası Yayınları, 1978, s. 51.



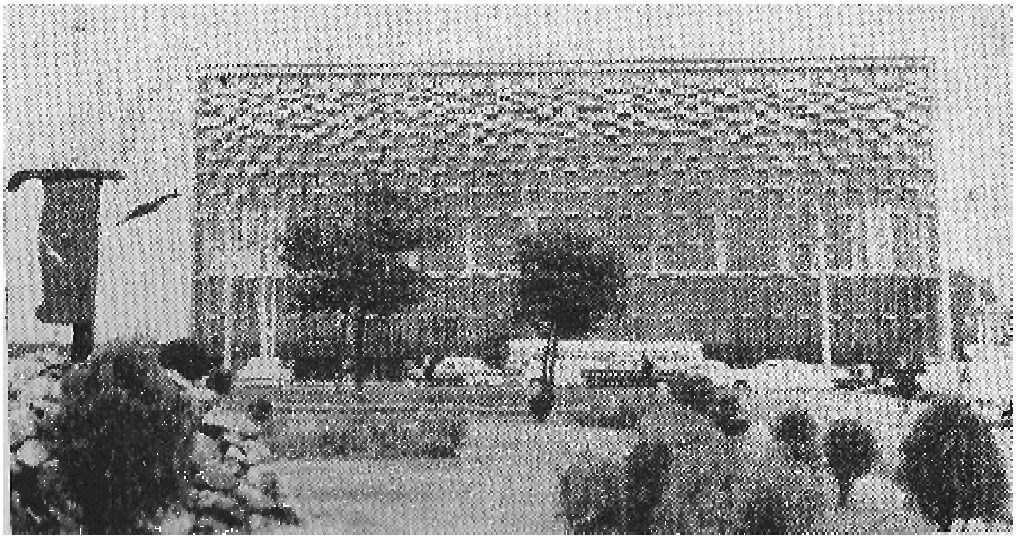
Resim 3: Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda opera temsili. Kaynak: Sevengil, Opera Sanatı ile ilk temaslarımız, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969.



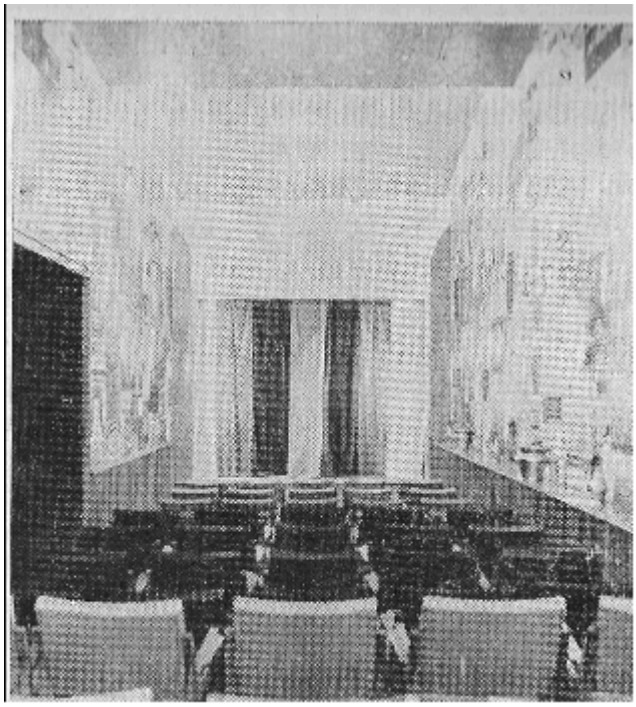
Resim 4: Naum Tiyatrosu. 1862 yılında İtalyanların Garibaldi bayramı dolayısyla düzenledikleri bir toplantı. Kaynak: Sevengil, Saray Tiyatrosu, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi 1962, s.206.



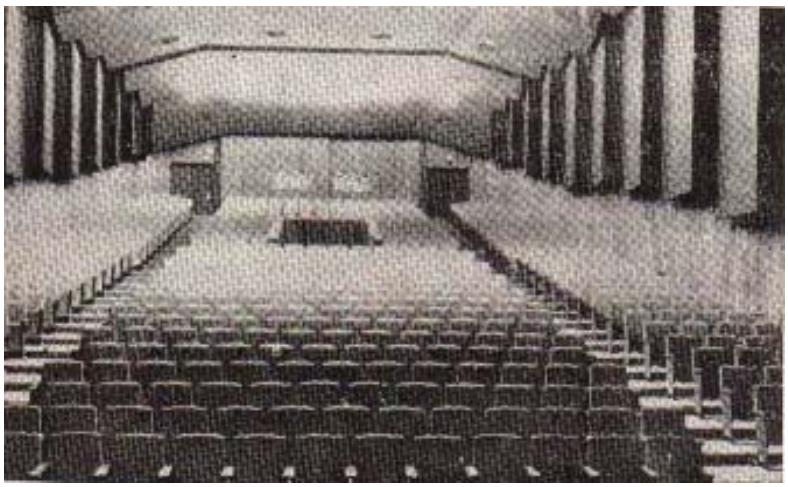
Resim 5: Gedikpaşa Tiyatrosu (o yıllarda çizilmiş bir kroki). Kaynak: Sevengil, Tanzimat Tiyatrosu İstanbul, Milli Eğitim Basımevi 1968, s.303.



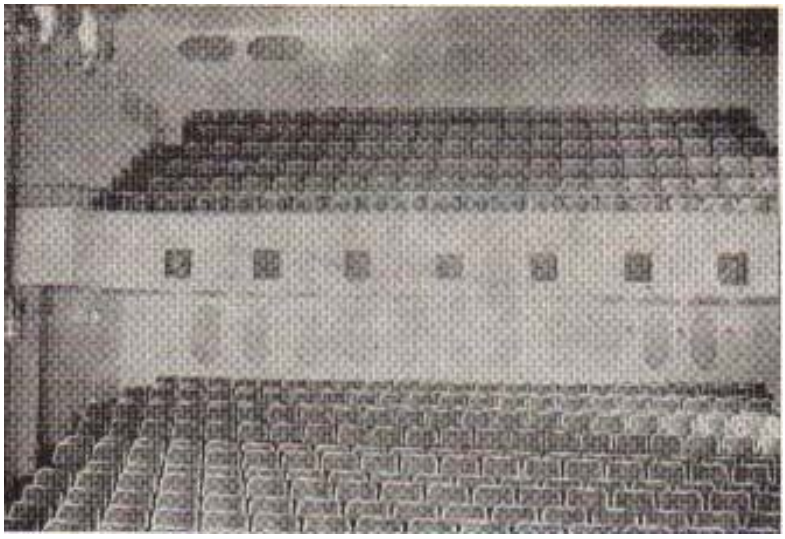
Resim 6: Atatürk Kültür Merkezi Binası. Kaynak: And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s.299.



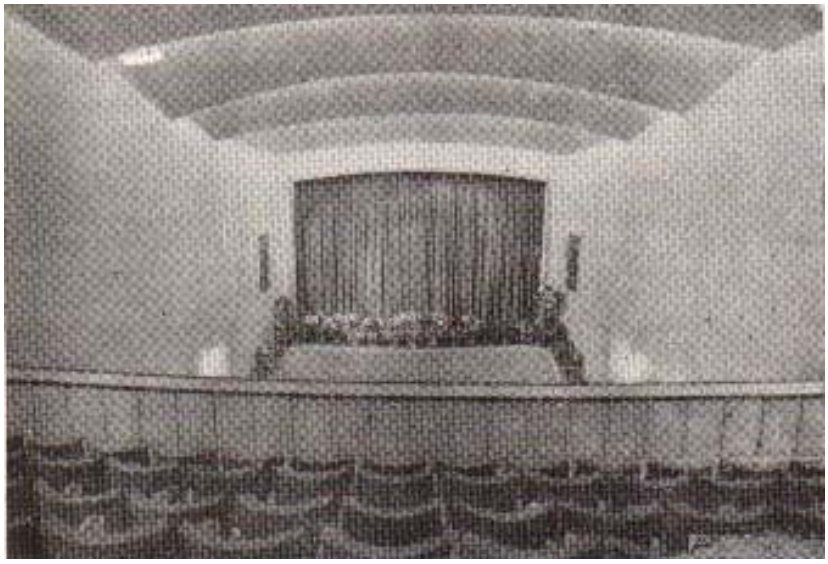
Resim 7: Ankara Devlet Tiyatroları Oda Tiyatrosu. Kaynak: And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, s.306.



Resim 8: İstanbul Harbiye Şehir Tiyatrosu. Kaynak: And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, s. 296



Resim 9: Kenter Tiyatrosu. Kaynak: And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, s. 314



Resim 10: Karaca Tiyatrosu. Kaynak: And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, s. 312



Resim 11: Devekuşu Kabare Tiyatrosu. Kaynak: And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, s. 32