

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 2455
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 1427

TÜRK TİYATROSU

Yazarlar

Prof.Dr. Hasan ERKEK (Ünite 1)
Prof.Dr. Nurban TEKEREK (Ünite 2, 3)
Prof.Dr. Özdemir NUTKU (Ünite 4, 5)
Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI (Ünite 6)
Yrd.Doç.Dr. Uğur AKINCI (Ünite 7)
Yrd.Doç.Dr. Özlem BELKIS (Ünite 8)
Prof.Dr. Semih ÇELENK (Ünite 9)
Prof.Dr. Ayşegül YÜKSEL (Ünite 10)

Editörler

Prof.Dr. Hasan ERKEK
Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Anadolu Üniversitesine aittir.
“Uzaktan Öğretim” tekniğine uygun olarak hazırlanan bu kitabın bütün hakları saklıdır.
İlgili kuruluştan izin almadan kitabın tümü ya da bölümleri mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt
veya başka şekillerde çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz.

Copyright © 2013 by Anadolu University
All rights reserved

No part of this book may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means mechanical, electronic, photocopy, magnetic tape or otherwise, without
permission in writing from the University.

UZAKTAN ÖĞRETİM TASARIM BİRİMİ

Genel Koordinatör

Doç.Dr. Müjgan Bozkaya

Genel Koordinatör Yardımcısı

Arş.Gör.Dr. İrem Erdem Aydın

Öğretim Tasarımcısı

Doç.Dr. Cemil Ulukan

Grafik Tasarım Yönetmenleri

Prof. Tüfrik Fikret Uçar

Öğr.Gör. Cemalettin Yıldız

Öğr.Gör. Nilgün Salur

Ölçme Değerlendirme Sorumlusu

Öğr.Gör.Dr. Aşlı Büyükerşen

Kitap Koordinasyon Birimi

Uzm. Nermin Özgür

Kapak Düzeni

Prof. Tüfrik Fikret Uçar

Öğr.Gör. Cemalettin Yıldız

Dizgi

Açıköğretim Fakültesi Dizgi Ekibi

Türk Tiyatrosu

ISBN
978-975-06-1124-7

1. Baskı

Bu kitap ANADOLU ÜNİVERSİTESİ Web-Ofset Tesislerinde 16.000 adet basılmıştır.
ESKİŞEHİR, Ocak 2013

İçindekiler

Önsöz vii

Dram Sanatı ve Tiyatro Sanatı	2
GİRİŞ	3
Tiyatro Nedir?	3
DRAM SANATININ YAYGINLIĞI	4
ARAÇ OLARAK YAYGIN OLAN DRAM	5
Öğretimde Drama.....	5
Eğitimde Drama; Yaratıcı Drama	6
DRAM SANATININ KAYNAĞI VE TEMEL NİTELİKLERİ	6
DRAM SANATININ TEMELİ ANLATI.....	8
Anlatı.....	9
Kişi	9
Uzam.....	10
Zaman	10
Eylemler	11
Yazınsal (Edebi) Anlatı	11
Dramatik Anlatı (Dram Sanatı).....	12
Yazınsal Anlatı.....	12
Yazınsal Anlatıda Kişi	12
Yazınsal Anlatıda Uzam	13
Yazınsal Anlatıda Zaman	13
Yazınsal Anlatıda Eylemler	14
Dramatik Anlatı (Dram Sanatı).....	14
Dramatik Anlatıda Kişiler.....	15
Dramatik Anlatıda Uzam.....	16
Dramatik Anlatıda Zaman.....	16
Dramatik Anlatıda Eylemler.....	17
Özet.....	19
Kendimizi Sınayalım.....	21
Okuma Parçası	22
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	22
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	23
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	24

1. ÜNİTE

Köylerde Gelişen Tiyatro Geleneğimiz.....	26
KÖY SEYİRLİK OYUNLARIMIZIN ÖNEMİ	27
OYUNLAR, TÖRENLER VE KAYNAKLARI.....	27
NEDEN DRAMATİK? KÜMELENMESİ VE ÖRNEKLER	28
KÖY SEYİRLİK OYUNLARINDA ORTAK MOTİFLER VE SİMGELER.....	30
YÖNETİCİ, OYUNCU, SEYİRCİ.....	32
OYUN ALANI VE DONANIM ARAÇLARI	33
Özet	35
Kendimizi Sınayalım	37
Okuma Parçası	38
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	39
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	40
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	42

2. ÜNİTE

Kentlerde Gelişen Tiyatro Geleneğimiz	
Karagöz - Ortaoyunu - Meddah	44
GELENEKSEL TİYATROMUZUN ÖNEMİ.....	45
KARAGÖZ - ORTAOYUNU - MEDDAH VE KAYNAKLARI.....	45
KİŞİLERİN GENEL ÖZELLİKLERİ VE KİŞİLEŞTİRME.....	46
GEVŞEK DOKU - PARÇALI YAPI.....	49
Bölümler	49

3. ÜNİTE

MÜZİK VE DANS	51
OYUN DÜZENİ	51
Özet.....	53
Kendimizi Sınayalım.....	55
Okuma Parçası	56
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	57
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	58
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	60

4. ÜNİTE

Tanzimat'ta Tiyatro.....	62
GİRİŞ	63
SİYASAL VE TOPLUMSAL ORTAM	64
DÖNEMİN TİYATRO ORTAMI	64
AVRUPA TİYATROSUNUN ETKİLERİ	65
DÖNEMİN OYUN YAZARLARI	67
İlk Türk Komedyası - Şair Evlenmesi	67
AKIMLAR.....	67
İlk Manzum Tragedya Denemeleri.....	68
Romantik Tragedya: Abdülhak Hâmit	68
Fantazi Oyunlar	69
Tarihsel Oyunlar.....	69
Romantik Dramlar: Namık Kemal	70
Melodram	70
İçli Gerçekçilik	71
Entrika Komedyası	72
Töre ve Karakter Komedyası.....	73
Dönemin Tiyatro Eleştirisi	75
Özet.....	78
Kendimizi Sınayalım.....	79
Okuma Parçası	80
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	81
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	81
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	82

5. ÜNİTE

Meşrutiyet Tiyatrosu	84
GİRİŞ	85
DÖNEMİN SİYASİ ORTAMI.....	85
DÖNEMİN TOPLUMSAL ORTAMI.....	85
DÖNEMİN TİYATRO ORTAMI.....	86
AVRUPA TİYATROSUNDAKİ TİYATRO HAREKETLERİNİN ETKİLERİ.....	90
DÖNEMİN OYUN YAZARLARI	91
DÖNEMİN TİYATRO ELEŞTİRİSİ	97
Özet	100
Kendimizi Sınayalım	101
Okuma Parçası	102
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	102
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	103
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	103

6. ÜNİTE

1923-1946 Yıllarında Türk Tiyatrosu.....	104
DÖNEMİN SİYASİ ORTAMI.....	105
DÖNEMİN TOPLUMSAL ORTAMI.....	107
1923-1946 YILLARINDA TİYATRO SANATIMIZ.....	109
1923-1946 YILLARINDA YAZILAN TİYATRO ESERLERİMİZ, KONULARI VE YAZARLARIMIZ	113
Tiyatro Eserleri	113
Oyunların Konuları	115

Oyun Yazarlarımız	117
Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864- 1944).....	117
Musahipzade Celâl (1868-1959).....	118
İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886- 1978).....	118
Nahit Sırrı Örik (1895-1960)	118
Vedat Nedim Tör (1897-1985).....	118
Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973).....	118
Nazım Hikmet (1901-1963).....	119
Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983)	119
Münir Hayri Egeli (1904- 1970).....	119
Cevdet Kudret (1907-1992).....	120
Dönemin Tiyatrosuna Eleştiri	120
Özet.....	122
Kendimizi Sınayalım.....	125
Okuma Parçası	126
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	126
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	127
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	127

7. ÜNİTE

1946-1960 Dönemi Türk Tiyatrosu	130
1946-1960 DÖNEMİNİN SİYASAL GÖRÜNÜMÜ	131
1946-1960 DÖNEMİNİN EKONOMİK VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜMÜ	132
1946-1960 ARASINDA TÜRK TİYATRO ORTAMININ GENEL GÖRÜNÜMÜ	133
İstanbul Şehir Tiyatrosu	133
Tatbikat Sahnesi ve Devlet Tiyatrosu	134
Halkevleri ve Köy Enstitüleri.....	136
DÖNEMİN DİĞER ÖNEMLİ TİYATRO OLAYLARI	137
Akademik Düzeyde Tiyatro Eğitimi	137
Özel ve Amatör Tiyatro Toplulukları.....	137
1946-60 DÖNEMİ OYUN YAZARLARI, OYUN YAZARLIĞINDAKİ TEMEL EĞİLİMLER.....	138
Oyun Yazarları	138
Oyun Yazarlığında Temel Eğilimler ve Başlıca Örnekleri.....	138
TOPLUMSAL, KÜLTÜREL VE SİYASAL DEĞİŞİM SÜRECİNİ ELE ALAN EĞİLİMLER.....	139
Batılılaşma ve Modernleşme.....	139
Aile Kurumunun ve Toplumsal Dengenin Bozulması.....	139
Aydın ve Toplumsal Sorumluluk.....	140
Çok Partili Sisteme, Politikaya ve Politikacıya Bakış	140
EKONOMİK SORUNLARI İRDELEME EĞİLİMİ.....	140
BİREYSEL VE TOPLUMSAL SORUNLARI EVRENSEL BOYUTTA İRDELEME EĞİLİMİ.....	141
Tiyatro Eleştirisi	142
Özet.....	143
Kendimizi Sınayalım.....	145
Okuma Parçası	146
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	146
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	147
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	147

8. ÜNİTE

1960-1970 Türk Tiyatrosu.....	150
SİYASAL ORTAM.....	151
TOPLUMSAL GÖRÜNÜM.....	152
ALTMİŞLARDA TİYATRO : TİYATRO TARTIŞMALARI, ÖZEL VE ÖDENEKLİ TİYATROLAR	153

ALTMİŞLARDA OYUN YAZARLARI VE OYUNLARIN BİÇİMSEL YÖNELİMLERİ	156
ALTMİŞLARDA OYUN YAZARLIĞIMIZ VE TEMATİK YÖNELİMLERİ	157
Siyasal ve Ekonomik Yapıya Odaklanan Oyunlar	157
Toplumsal ve Kültürel Yapıyı Tartışan Oyunlar	159
DÖNEMİN ÖNE ÇIKAN, ETKİLİ OLAN OYUNLARI	161
ALTMİŞLARDA TİYATRO ELEŞTİRİSİ	162
Özet.....	163
Kendimizi Sınayalım.....	164
Okuma Parçası	165
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	165
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	166
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	167

9. ÜNİTE

1970-1980 Dönemi Türk Tiyatrosu	168
1970-1980 DÖNEMİNİN EKONOMİK, SİYASAL VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜMÜ.....	169
1970-1980 DÖNEMİNDE ENGELLEMELER VE YASAKLAMALAR KISKACINDA TÜRKİYE'DE TİYATRO YAŞANTISI	171
Tiyatro Eğitimi'nde Yeni Bir Kurum	173
DÖNEM OYUN YAZARLIĞINDA SORUNLAR, TARTIŞMALAR VE BİÇİMSEL EĞİLİMLER	174
Oyun Yazarlığına İlişkin Tartışmalar.....	174
Dönemin Oyun Yazarları.....	174
Oyun Yazarlarının Brecht ile Tanışması	174
Yeni Bir Açılım: Devekuşu Kabare Tiyatrosu.....	175
Grup Yazarlığı ve Ortak Yazım.....	175
Güncel ve Toplumsal Olan'a Bağlılık.....	176
DÖNEM OYUN YAZARLIĞINDA İÇERİKSEL EĞİLİMLER.....	176
Tiyatro Eleştirisi	179
Özet.....	180
Kendimizi Sınayalım.....	182
Okuma Parçası	183
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	184
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	184
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	185

10. ÜNİTE

1980'lerden 2000'lere Türk Tiyatrosu.....	186
DÖNEMİN SİYASAL ORTAMI	187
DÖNEMİN TOPLUMSAL DURUMU.....	188
DÖNEMİN TİYATRO ORTAMI.....	189
DÜNYA TİYATROSUNDAKİ HAREKETLERİN ETKİLERİ.....	191
DÖNEMİN OYUN YAZARLARI	193
Eski ve Yeni Yazarlar.....	193
Oyun Yazarlarını Yönlendiren Kimi Özellikler.....	196
ÖNE ÇIKAN KONULAR, KONULARA YAKLAŞIMLAR.....	198
DÖNEMİN ÖNE ÇIKAN, ETKİLİ OLAN OYUNLARI.....	198
DÖNEMİN TİYATRO ELEŞTİRİSİ	200
Özet	201
Kendimizi Sınayalım	203
Okuma Parçası	204
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	205
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	205
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar	206

Önsöz

Batı tiyatrosu ile karşılaştırıldığında, tiyatromuzun kısa ama iniş ve çıkışlarla dolu, yoğun bir tarihi olduğu görülür. Batı tiyatrosunun 3000 yılı aşkın sürede kattığı süreçleri, tiyatromuz 150 yılda katetmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle sürekli bir dinamizm içinde gelişmiştir.

Kuşkusuz, geleneksel tiyatromuzun tarihi çok daha eskilere dayanıyor. Tiyatro tarihimiz üzerine bir kitap yazarken geleneksel tiyatromuzun dışarıda bırakılması düşünülemezdi. Zaten Batı tiyatrosunun kaynakları da geleneksel tiyatromuzla benzerlikler gösteriyor. Tiyatrobilimi, kukla, karagözü de kapsayan gölge oyunu, köy seyirlik oyunları, ortaoyunu, meddah gibi geniş bir yelpazeye yayılan bütün tiyatro dallarının, dram sanatının en eski temsilcisi olan tiyatro şemsiyesi altında toplanmasını olanaklı kılıyor. Bunun için, modern kuramların ışığında dram sanatına ve tiyatro sanatına yeniden bakmak, bu çerçeveyi oluşturan kuralları irdelemek gerekti. Bu nedenle de ilk ünitemizi bu alandaki yeni bilgilere ve yeni bakış açılarına ayırdık. Yalnız tiyatronun değil, tiyatroyu da kapsayan dram sanatının çerçevesini ve iç işleyiş kurallarını inceleyerek, tiyatro alanında da bir çerçeve oluşturmaya ve bir tanıma ulaşmaya çalıştık.

Sonraki iki üniteyi ise, kırsaldan kente doğru bir açılımla, geleneksel tiyatromuza ayırdık. Yalnız kendi yazarlarımız ve seyircilerimiz için değil, dünya tiyatrosu için de değerli bir hazine olan geleneksel tiyatromuzun temellerini saptamak ve çağımızın tiyatrosu için taşıdığı önemi anlatmak, irdelemek istedik.

Sonraki ünitelerde ise, her ünite için önceden belirlenmiş olan bir sistemle hareket ettik. Tiyatro tarihimizde belirleyici olmuş olan, her siyasal-ekonomik-toplumsal dönemi o dönemin tiyatrosu ile birlikte ele aldık. Popüler ve kitlesel bir sanat olan tiyatronun tarih boyunca hayatta, içinde yer aldığı siyasal ve toplumsal dönemle yoğun bağları olagelmıştır. Bu durum, bizim tiyatro tarihimiz için de geçerlidir. Her dönemin konuları, temaları ve oyun kişilerinin yazılıp sahnelenmesinde, o dönemin siyasal, toplumsal durumu belirleyici olmuştur. Tiyatro oyunlarında da bunun izdüşümlerini görmek şaşırtıcı olmasa gerek. Bu kitapla birlikte, siyasal, toplumsal tarih ve sanat tarihi kitaplarının paralel olarak okunması destekleyici olacaktır.

Her ünitenin sonunda, o dönemin tiyatro eleştirisine de yer verdik. Çünkü eleştiri tiyatro etkinliğinin önemli bir parçasıdır. Her dönemin tiyatro anlayışı bir bakıma o dönemin eleştirisinde gizlidir. Eleştirmenler yalnız kendi düşüncelerini değil, bir açıdan toplumun da düşüncelerini, beğenilerini ve tepkilerini dile getirirler. Tarih içinde, eleştirinin evrimi tiyatronun evriminin de bir göstergesidir.

Türk Dili Bölümünün seçimler dersi olan Türk Tiyatrosu'nun ağırlıklı olarak, tiyatronun edebiyat yanını oluşturan tiyatro yazarları ve metinleriyle ele aldık. Bununla birlikte, dönemin önemli tiyatro olaylarına ve değişimlerine de değindik.

Her dönemden, gerek tiyatro oyunlarından gerekse eleştiri metinlerinden seçtiğimiz "okuma parça"larının öğrencilerimize ışık tutmasını diliyoruz.

Editörler

Prof.Dr. Hasan ERKEK

Prof.Dr. Müzeyyen BUTTANRI

TÜRK TİYATROSU



Amaçlarımız

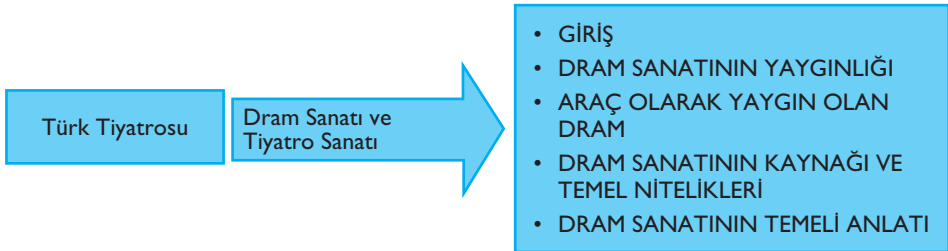
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Tiyatronun içinde yer aldığı dram sanatının etkinliğini ve yaygınlığını tartışabilecek,
- Dram sanatının başka alanlarda nasıl kullanıldığını açıklayabilecek,
- Tiyatro sanatının kökeni hakkındaki temel bilgileri sunabilecek,
- Dram sanatının anlatı sanatı ile olan ilişkisini kurabilecek,
- Dram sanatı ile anlatı sanatının ortak öğeleri nasıl kullanarak farklılaştıklarını gösterebilecek,
- Dram sanatı içinde yer alan tiyatronun niteliklerini ve temel özelliklerini açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Oyun
- Dram
- Eğitimde Drama, Yaratıcı Drama
- Anlatı
- Yazınsal Anlatı
- Dramatik Anlatı
- Kişi
- Uzam
- Zaman
- Edim, eylem

İçindekiler



Dram Sanatı ve Tiyatro Sanatı

GİRİŞ

Tiyatro Nedir?

Tiyatromuzu enine boyuna irdelemeye, onu bütün özellikleriyle ve tarihiyle tanımaya, kavramaya girişmeden önce, köklü bir sanat olarak tiyatronun niteliğini, özelliklerini irdelemek, onu yakından tanımak gerekir.

Tiyatronun temelinde oyun vardır. Oyun oynamak, Aristoteles'in de ikibinbeşyüz yıl önce, **Poetika** adlı yapıtında vurguladığı gibi, doğuştan gelen bir özelliğimizdir. Bir başka özelliğimiz ise, oyun karşısında, hoşlanma duygusuna sahip olmamızdır. (Aristoteles, 1987; 16) Oyun yalnız tiyatronun değil, tiyatroyla akrabalık bağı bulunan, opera, bale, sinema gibi başka sanatların da temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle, tiyatroyu tanımak ve tanımlamak için, ona daha geniş bir açıdan bakmamız, tiyatronun da içinde yer aldığı dram sanatını yakından tanımamız, adım adım giderek tiyatroyu berraklaştırmamız gerekir.

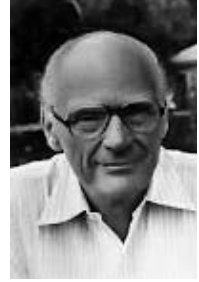
Dram sanatının bir tanımını yapmak kolay değildir. Dram sanatının tanımını yapmanın, bu sanat üzerinde bazı genellemelere gitmenin ve bazı özel belirlemeler yapmanın güçlüklerinden biri de dram sanatının kendisinden kaynaklanmaktadır.

Her şeyden önce dram sanatı çok yaygın bir sanattır. Bu yaygınlık tiyatrodan sinemaya, operadan baleye, çizgi filmde radyo oyununa, kukla oyunundan dramatik danslara, videokliplerden dramatik reklamlara kadar uzanmaktadır. İçinde yer aldığı araçlara göre (televizyon, radyo, sahne, perde vb.) farklılıklar taşımaktadır.

Öte yandan, dram sanatının tarihi bin yıllara varmaktadır. Bu tarih, Homo Sapiens (düşünür insan), Homo Faber (araç yapan insan) olarak tanımlanmanın yanı sıra, J. Huizinga tarafından Homo Ludens (oyun oynayan insan, oyuncu insan) olarak da tarif edilen insanın dünya üzerindeki serüveni kadar eskidir. Tarih içinde çok büyük evrimler geçirmiştir. En çok değişime uğrayan sanatlardan biridir. Bu da onu kolay tanımamızı ve tanımlamamızı güçleştiren önemli bir etkidir.

Dram sanatını çetrefil kılan bir başka özelliği ise, aynı kalan özelliklerine rağmen ülkeden ülkeye, kültürden kültüre göre farklılıklar göstermesidir. Bunda dram sanatının seyircisiyle bütünleşen, ancak seyirciyle buluştuğunda var'olan bir sanat olması da rol oynamaktadır. Roma Dönemindeki mimler de dram olarak tanımlanmakta, İran'daki Ta'ziyeler de. Her ikisiyle birlikte başka ülkelerdeki dram biçimlerinin ortak yanlarını bulup çıkarmak pek de kolay değildir.

Tiyatroyu tanımak, tanımlamak için, kökenindeki oyun olgusuna eğilmek gerekir.



Arthur Miller

Yaygınlık kazandığı türler (tragedya, komedy, dram, vodvil, fars,...) arasında her zaman kalın olmayan sınır çizgileri de dram sanatını kolay tanımlamamızı ve onun hakkında rahat konuşmamızı zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte, her türde, dram sanatının değişmeyen özellikleri de bulunmaktadır. Ayrıca türlerin de belli özellikleri vardır. Bu temelleri bilmek ayrıntılarda boğulmamızı engelleyecektir.

Eğitimde (Yaratıcı Drama), öğretimde (tarih, yabancı dil öğretiminde), tıpta (psikodrama), iletişim araçlarında (radyo ve televizyondaki programlar içinde dramtizasyonlar halinde), politikada (meydanlarda yapılan propaganda amaçlı dramtizasyonlarda) ve başka alanlarda dram sanatı etkin bir araç olarak kullanılmaya başlamıştır. Bu kadar çok alanda yaygın olarak kullanılmakla birlikte, ortak yanlar, her kullanımda belli iç işleyiş kuralları olsa gerek. Bunların saptanıp ortaya çıkarılması dram sanatına olduğu kadar bu alanlarda çalışanlara da katkı sunacaktır.

Bu yolda karşımıza çıkan bir başka güçlük de, dram sanatının başka sanatlarla olan ilişkisidir. Dram sanatı, ortaya çıkışından beri, hep şiir, dans, destan, öykü, roman, resim, müzik vb sanatlarla yakın bir ilişki içinde olagelmıştır. Bu sanatın öteki sanatlarla hangi bağlar içinde bulunduğu, hangi özelliklerinin kendisinin has özellikleri bulunduğu, hangilerinin başka sanatlardan alındığının ve hangilerinin ortak olduğunun irdelenmesi onu daha iyi tanımamıza katkıda bulunacaktır.



Andrei Tarkovski

DRAM SANATININ YAYGINLIĞI

17. yüzyıla kadar, dram sanatının iki temel biçimi egemendi. Bunlardan biri tiyatro, öteki ise dramatik dans. Her ikisinin de kendi içinde çeşitleri, farklı görünüşleri vardı. Görünüşleri (mimden köy seyirlik oyunlarına kadar uzanan), ülkeden ülkeye kültürden kültüre değişiklikler gösteriyordu.

Dram sanatı tarihi içinde, üçüncü olarak ortaya çıkan dramatik sanat dalı operadır. İlk opera, 1594'te, İtalya'da yazılmış ve sahnelenmiştir. **"Dafne"** adını taşıyan bu operanın librettosu Ottavio Rimuccini ve Giulio Geccini tarafından yazılmış, müziği ise Jacopo Peri tarafından bestelenmiştir. **"Dafne"** adını taşıyan ilk opera yapıtında diyaloglar ve koro parçaları, sadece diyalogun dramatik etkisini arttırmak amacıyla, müzik eşliğinde ezgili ve resitatif (anlatısal) olarak söyleniyordu.

Balenin ortaya çıkışı çok eskilere, hatta İ.Ö. 5. yüzyıla kadar dayandırılıyor ve Roma dönemindeki pandomimde, öykü anlatmasından dolayı balenin atası sayılabilecek bir danstan sözediliyorsa da, modern anlamda balenin doğuşu, Jean Georges Noverre'in, 1760 yılında yayımladığı, öykü anlatımına dayanan dansı içeren, **"Leters on the Dance and Ballet"** eserine dayandırılmaktadır. (Brockett, 2000; 144)

Yüz yılı henüz yeni aşmış olan, kısa tarihine rağmen, dram sanatının önemli ve etkili temsilcilerinden biri de sinemadır. Sinema, 1895 yılında, Lumière'in ilk belgesel filmleriyle başlar. Daha sonra, 1897'de, George Meliès ile sürer. (Vincenti, 1993; 22) Günümüzde, dev bir sektör haline gelen sinemanın önemli bir bölümünü öykülü, kurmaca filmler oluşturmakta, böylece sinema, dram sanatı içinde önemli bir yer tutmaktadır. Çizgi filmleri, belgeseller içinde yer alan dramatik bölümleri de bu kapsamda değerlendirmek gerekir.

Oyunculu ve devinimli kamerayla yapılan sinemaya, çizgiler, nesnelere ve hareketsiz kamerayla yapılan canlandırma sineması eklenmiştir. Kim tarafından yapıldığı belli olmayan ilk canlandırma filminin 1900 yılında yapıldığı belirtilmektedir. (Hünerli, 2005; 12, 13)

Sinemanın keşfinden sonra, dram sanatı açısından önemli olan bir araç daha bulundu. Bu da televizyondur. Televizyonda ilk drama yayımlama girişimi 11 Eylül 1928'de, Amerika'da gerçekleştirildi. BBC'nin, 30 Mart 1930'da başlattığı deneme



Bertolt Brecht

yayınlarının ardından, ilk drama yayını aynı yılın Temmuz ayında, Pirandello'nun **"Ağzı Çiçekli Adam"** la oldu. (Mutlu, 1991; 85)

Televizyon, yayımladığı anlatısal sinema filmleri, çizgi filmler, operalar, baleler ve tiyatro oyunlarının yanı sıra, televizyon oyunları, televizyon dizileri, dramatik reklamlar ve dramatik videokliplerle dram sanatının biçim ve araç değiştirerek gelişmesine katkıda bulunmakla kalmadı, aynı zamanda bu sanatın geniş kitlelere ulaşmasını sağlayarak yaygınlık kazanmasına da yardımcı oldu.

Dram sanatının özgün bir biçimi de radyoda yapılan dramatik etkinliklerdir. "Radyo Tiyatrosu", diziler halinde yayınlanan (TRT'deki Arkası Yarın, Çocuk Bahçesi gibi yayınlar) yapıtlar, dramatik skeçler, radyoda yapılan dram sanatı görünümleridir.

Günümüzde, video, bilgisayar ve internet ağı da dram sanatının yaygınlaşmasına ve daha yoğun olarak kullanılmasına katkıda bulunmakta, dram sanatından yararlanmaktadır. Videonun kayıt ve sunum olanakları ve bilgisayarlardaki interaktif oyunları ile dram sanatı daha geniş kitlelere ulaştırılmaktadır.

Dram sanatı yalnız bu alanlarda değil, başka sanatsal, kültürel, dinsel ya da eğitimsel alanlarda da yaygın olarak kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir.



Federico Fellini

ARAÇ OLARAK YAYGIN OLAN DRAM

Dramın sanat biçimi dışında da kullanılması yeni değildir. Başlangıcından günümüze kadar, pek çok alanda dram, yöntem olarak da etkili bir biçimde kullanılmıştır.

Hıristiyanlığın ortaya çıkışıyla birlikte dram sanatının o dönemdeki temsilcisi olan tiyatro önce yasaklanmış, sonra dramın etkili bir yöntem olduğu keşfedilmiş, dinsel öykülerin dramatize edilerek, okuma yazma bilmeyen halka, dinin etkili olarak anlatılmasında kullanılmıştır. İncil'deki öykülerle İsa'nın yaşamını ele alan "mysterium"lar (yalvaç oyunu) canlandırılıyordu. Bazı vaazlarda canlı tablolarla gösteriliyordu.

Öte yandan, 16.yüzyıldan başlayarak, günlük hayat içinde, Noel törenlerinde ve karnavallarda, dramatik özellikteki şakaların yapıldığını, oyunların oynandığını kaynaklardan öğreniyoruz. Dramın bu dönemde, Latince öğrenmede ya da konuşma alıştırmalarında da kullanıldığını artık biliyoruz.

Dramın, sanat biçimi olarak geniş bir yelpazede kendine yer bulması, anlatımdaki somutluğu, insanları kolay etkilemesi ve etkilerinin uzun süreli olması ona, günümüzde de, başka alanlarda başvurulmasını gerektirmiştir. Dramın, sanat biçimi dışında, yöntem olarak, özellikle yaratıcılıkta, sağlımda (psikodrama), eğitimde ve öğretimde kullanılması sonucunu doğurmuştur. Dramın kullanıldığı bu alanlarda, onun kullanım yöntemleri giderek birer disiplin haline almış, bu ilgi dramı yaygınlaştırdığı gibi, dolaylı olarak dram sanatını da etkilemeye başlamıştır.

Öğretimde Drama

Dramda her şeyin somut olarak sunulması, böylece, benzerlik, ayırım ve çelişkilerin daha çarpıcı olarak ortaya konması, daha kolay alımlanması ve görsel belleğin daha güçlü olması, günümüzde de, eğitimcileri-öğreticileri, dramı öğretimde kullanmaya itmiştir.

Mikropların nasıl vücuda girip hastalık yaptığından, dünyanın güneş sistemi içindeki yerine, atomun yapısından, suyun kaldırma kuvvetine kadar birçok ders-teki bilgi, dramatize edilerek aktarılabilen, böylece daha kolay ve etkili bir biçimde öğretilmektedir. Bunun için yapılacak şey, öncelikle, amaçlar doğrultusunda dramatik bir anlatı oluşturmak ve bu dramatik anlatının profesyonel oyuncular

tarafından ya da öğrenciler tarafından canlandırılmasını sağlamaktır. Yine dil öğretimi gibi birçok alanda, dram teknikleri kullanılabilir. Biraz iddialı gibi görünse de, dram bilgisi ve yetisi gelişmiş uzmanlar tarafından her şey dramatize edilebilir.

Radyo ve televizyonlarda yer verilen çeşitli öğretim programlarının dramatik bölümleri, bu programların sadece daha etkili olmalarına katkıda bulunmakla kalmamakta, aynı zamanda daha zevkli izlenmesini de sağlamaktadır.

Bütün bunların sonucunda dram bir öğretim tekniği olarak da giderek vazgeçilmez olmaya başlamıştır. Bu yöntemin öğretimde etkin ve yaygın bir biçimde kullanılması, öğretimin, daha az enerji, daha az zaman kullanılarak, daha etkin bir biçimde gerçekleştirilmesini, öğrenilen bilgilerinse daha uzun süre korunmasını ve kullanılmasını sağlayacaktır.

Eğitimde Drama; Yaratıcı Drama

Dramın eğitimde kullanılması ağırlıklı olarak, İngiltere, A.B.D. ve Almanya kaynaklıdır. Ülkemizde, eğitimde dramın kullanılmaya başlanmasında bu ülkelerdeki kullanımı yol gösterici olmuştur. İngiltere’de bu yönlü kullanıma “Eğitimde Drama” (Drama in Education), A.B.D.’deki kullanımına “Yaratıcı Drama” (Creative Drama) ve Almanya’daki kullanımına ise, “Oyun ve Etkileşim” (Spiel und Interaktion) denmektedir (San, s. 3). Türkçede, drama sözcüğü olmadığı halde, “Yaratıcı Drama” terimi giderek öne çıkmakta ve yerleşmektedir. “Yaratıcı Oyun” terimi anlam ve kapsam açısından daha uygun gibi görünmekle birlikte, kullanımında ve yaygınlaştırılmasında geç kalınmıştır.

Dramın, yaratıcılıkta, kendini ve toplumu tanımada, içinde yaşadığı toplumla arasındaki ilişkiyi saptamada, birey olarak ait olduğu toplumla arasındaki dengeyi kurmada, iletişim kurma ve kurduğu iletişimi güçlendirmede, yaratıcılıkta, tutum, davranış edinmede ve onları değiştirmede, kullanılmasına yaratıcı drama denmektedir.

“Yaratıcı Drama” olarak adlandırılan bu disiplin ve yöntemle, bir grup içinde yer alan kişilerin duygu, düşünce, tutum, davranış ve sorunları, dramatize edilerek irdelenmektedir. Dram, bir yöntem olarak kullanılarak, duygu ve düşüncelerin daha iyi ifade edilmesine, tutum ve davranışların anlaşılmasına ya da değişikliğe uğratılmasına, sorunların saptanmasına ve yaratıcı çözümlerin aranıp bulunmasına katkıda bulunmaktadır.

“Drama Lideri” öncülüğünde, grup üyelerinin yaşantılarından anlatılar (öyküler) saptanıp dramatize edilebildiği gibi, bazı nesne, durum ve sorunlar üzerine de yeni anlatılar kurulup onlar da dramatize edilebilmektedir. Bir yöntem olarak dramın kendisi, bu öykülerle birlikte sorunların ortaya konmasına, onların irdelenip anlaşılmasına ve çözüm yollarının aranıp bulunmasına bizzat katkıda bulunmaktadır.



Jean-Baptiste Molière

SIRA SİZDE



Dram sanatının hayatınızdaki yerini düşünerek, gündelik hayatta hangi sıklıkta dram sanatı ürünleriyle karşılaştığınızı belirtiniz.

Genel olarak dramın kaynağı birbirinden kolay koparılamayacak ve birbirini tamamlayan beş ana nedene dayandırılmaktadır. Bunlardan biri “büyü”, ikincisi “çalışma”, üçüncüsü “iletişim”, dördüncüsü öykü anlatıcılığı ve oyun oynama içgüdü, beşincisi ise, tartışmalı dans ve müziktir.

DRAM SANATININ KAYNAĞI VE TEMEL NİTELİKLERİ

Dram sanatının genel niteliklerini saptamaya, yakın olduğu öteki sanatlarla arasındaki ayrımları belirlemeye girişmeden önce, kökenine bakmak zorundayız.

Dram sanatı, bütün öteki sanatlarda olduğu gibi, bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. Ne bu amaç ve bilinçle yapılmıştır ne de bu bakış açısıyla alınılmıştır. Tersine, zorunlu bir gereksinmeden doğmuştur (Şener, 2003; 7).

Dram sanatının ağırlıklı olarak “büyüden”, büyü amaçlı ritüellerden ve mitoslardan doğduğu egemen bir görüş olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlkel dönemdeki insanın araç yapmaya başlamasından ve hayatını yaptığı araçlarla kolaylaştırmasından sonra, doğayı ve dünyayı değiştirebileceği fikrine ulaştığı belirtilmektedir. İlkel insan, bunu da büyü yoluyla yapabileceğine inanıyordu (Brockett, 2000; 15)

Bilimin, teknolojinin gelişmediği ilkel dönemlerde, ilkel insan, dünyayı ve hayatı düşgücüyle anlamlandırıyor, büyü yoluyla değiştireceğine, dönüştüreceğine inanıyordu. Büyünün, o dönemde, biliminkine benzer bir işlevi vardı. Tıpkı bilimin işlevi gibi, büyünün işlevi de insanın güdülerine, gereksinimlerine, uğraşlarına yakından bağlıydı. Pratik amaçlar için kullanılıyordu.

Dram sanatının kökeni de, büyü amacıyla yapılan, simgesel sözlere ve simgesel eylemlere dayanıyor, bunlar da mitoslarda ve ritüellerde karşılık buluyordu. Dram sanatının kökenini oluşturan mitoslar ve ritüeller, pratik bir nedenle, tanrılara yönelik olarak ve hayatı kolaylaştırmak için oluşturuluyordu.

Mitoslar, simgesel sözlereydi. İlkel insanların kurdukları anlatılar, uydurdukları gerçek dışı öykülerle dünyayı anlamaya, anlamlandırmaya, anlatmaya ve dönüştürmeye çalışıyorlardı.

Anadolu ritüelleri ve mitosları üzerine araştırmalarıyla tanınan Metin And, “bu bolluk törenleri işlevseldi, amaçları doğanın canlandırması içindi” demektedir (And, 1985; 10.)

Dram sanatının kökenini oluşturacak olan kaynaklardan biri de ritüellerdir. Ritüeller de, tıpkı mitoslar gibi ve onlarla birlikte, simgesel eylemlerdi. Başka bir deyişle büyünün eyleme dökülmesiydi.

Nesnel bilginin, modern bilimin gelişmediği çağlarda insanlar, yansılama özelliklerini çok yönlü kullanmaktan başka çare bulamıyorlardı. Bununla birlikte, yapılan ritüel dansları büsbütün işlevsiz değildi. İlkel dönemdeki insanlar, olmasını arzu ettikleri işleri ve olayları, kafalarında daha iyi tasarlıyor ve bir çeşit planlama yapıyorlardı. Bunun yanı sıra, yaptıkları büyüden dolayı yapacakları işlere daha çok inanıyor, işlerine dört elle sarılıyor, sonuçlar da arzu ettikleri düzeyde, olumlu gerçekleşiyordu.

Drama sanatının temel özelliklerinden biri olan bu yansılama yanısıra, kişileştirme, kimlik değiştirme ve role girme de bu ritüeller sırasında geliyordu.

Sanatın kökeninde, çalışmanın da yattığını, dram, şiir, türkü sanatlarının ortaya çıkışında ve gelişmesinde, birlikte iş yapmanın, kolektif çalışmanın da etkili olduğunu biliyoruz. Örneğin birlikte iş yaparken, birlikte davranma ya da birlikte duraklama amacıyla ve kendiliğinden nakarat ya da heyamolaların ortaya çıktığı belirtilmektedir. (Thomson, 1976; 59). Öte yandan, şiirdeki ritmin ve ezginin ortaya çıkmasında çalışmanın etkili olduğunu biliyoruz.

Nesnel ve bilimsel bilginin gelişmesiyle, büyünün etkisi azaldı. Üretim araçlarının gelişmesi ve doğa yasalarının anlaşılmasına başlamasıyla da büyü yerini daha bilinçli üretime bırakmaya başladı. Büyü törenlerinin, ritüelin ve mitosun sanatsal bir biçime dönüşmesi de bu döneme denk düşer. Öteki sanatları olduğu gibi dram sanatını bu gelişmelerin etkilediği söylenebilir. Çünkü bunlar ardıl bir sırayla değil, iç içe oluşup gelişmiştir.

Dram sanatının ortaya çıkması simgesel söz olan mitosun ve simgesel eylem olan ritüelin değişime uğramasıyla biçimlendi. Zaten, ritüeller, sanat amaçlı yapılmamış olsa da, biçim olarak dramatikti.

Aynı şey mitoslar için de geçerliydi. Sanatsal bir işlevle değil, pratik bir işlevle oluşturulmuş olan mitoslarda da farkında olmadan sanatsal bir nitelik vardı. Dili şiirseli. Anlatısında kurmaca egemendi. Daha sonra epik şiir, roman ve öykü buradan doğup geliyecekti.



Johann Wolfgang von Goethe



Luigi Pirandello



Foto: Mehmet Dedeoğlu

Metin And

Metin And, dramın kökeninde bulunan söz ve eylem birlikteliğine işaret ettikten sonra “işlevsel ritüellerle, kalıcı, eskimez mithos’un birbirine geçişi dramı yaratmıştır” (And, 2003; 52). demekte, Anadolu’da varlığı süren ritüeller ve mitoslarla bu görüşü desteklemektedir

Tarih içinde, ritüel ve mitosun içiçe geçmesiyle oluşmuş olan dram büyüselleştirici özelliğinden yavaş yavaş sıyrıldı ya da bu büyüselleştirici ve yansılama bilinçli olarak ve farkında olarak yaratılmaya ve alımlanmaya başlandı.

Bu gelişmelerden sonra, büyü amaçlı yapılan ritüellerden ve mitoslardan doğan dram, biçimini korumakla birlikte, içerik olarak daha dünyasal konuları ele almaya ve sanatsal bir nitelik kazanmaya başladı. Onu hem yapanlar (sanatçılar) sanat bilinciyle ve amacıyla yapmaya, hem de alıcılar sanatsal bir bilinçle alımlamaya başladılar. Sanat giderek, pratik işlevinden uzaklaşıp, sanatsallaşmaya, bu yönüyle kurumsallaşmaya başladı.

Dram sanatının ileri sürülen kaynaklarından biri de doğuştan gelen öykü anlatıcılığıdır. Öykü anlatıcılığı, insanın doğuştan getirdiği bir özellik olarak belirtilmekte, dramın temelini yansıtmalı öykü anlatıcılığı konmaktadır. Mitosun dramatazize edilmesinden çok da uzak olmayan bu görüş, aslında öteki görüşleri destekler niteliktedir.

Dile getirme arzusunun ve iletişim isteğinin de yansıtıldığı öykü anlatıcılığının, dram sanatının gelişmesinde etkili olduğu belirtilmektedir. Toplayıcılık ve avcılıkla geçinen ilkel dönemdeki insan, avlanmaya gitmeden, büyü amacıyla yaptığı yansılama eylemiyle, avını nasıl avlayacağını tasarlıyor ve bunda etkili oluyordu. Döndükten sonra ise, ait olduğu kabile üyelerine, avını nasıl avladığını, yine yansılama yoluyla dile getiriyordu. Aynı zamanda iyi bir iletişimin aracı olan ve sanat amaçlı olmayan bu yansılama oyunlarının da dramın ortaya çıkışında etkili olduğu sanılmaktadır.

Bu kaynaklara ek olarak, dramı yaratan etkenler arasında, ilkel insanın hayatının vazgeçilmez öğeleri arasında yer alan müzik ve dansın, çıkarılan çarpıcı, ürkütücü seslerin, törenler sırasında takılan maskelerin, rengarenk boyanmaların dramın ortaya çıkmasında ve gelişiminde etkili olduğunu da saymak gerekir.

Öyle anlaşılıyor ki, ileri sürülen bu kaynakların yalnız birisi ya da ikisi değil, hepsi dram sanatının ortaya çıkışında ve gelişmesinde etkili olmuştur. Çünkü dram sanatının en eski ve en güçlü temsilcisi olan tiyatro, sözkonusu biliminsanlarının ileri sürdüğü kaynaklarda yer alan, kişileştirme, öykü anlatma, dile getirme ve dışavurma, müzik, dans, kostüm, maskeler, oyuncular gibi bütün öğeleri barındırmakta, bunları çok yönlü olarak kullanmaktadır. Öte yandan, insan hem dünyayı mitos ve ritüellerle anlamış ve onu dönüştürmek için yine mitos ve ritüeli kullanmış olabileceği gibi, anlatı oluşturma ve oynama içgüdüleri de bunun önemli bir yanını oluşturmuş olabilir. Bilimin ve üretim tekniğinin gelişmesiyle, mitos, ritüel ve öykü anlatıcılığının dinsel ve törensel işlevini yitirip sanatsal bir nitelik kazanmış olabileceği de bilime ve akla aykırı düşmemektedir.

Böylece, dram sanatının kaynağında, sözle ifade edilen anlatı (mitos) ile eylemle ifade edilen anlatı (ritüel) öne çıkmaktadır. Bu ana temel, dram sanatını irdelemizde bize yol gösterici olacaktır.

DRAM SANATININ TEMELİ ANLATI

Yukarıda da dile getirdiğimiz gibi, mitos ve ritüellerin temelinde anlatı bulunmaktadır. “Mitos”un (mutos) Yunanca “anlatı” anlamına geldiği belirtilmektedir. Mitos ve ritüelden doğup gelen birçok sanatın harcında gizli ya da açık biçimde anlatı



Muhsin Ertuğrul

bulunmakta ve bu sanatlara tipik özelliklerini vermektedir. Sözkonusu sanatlar, öykü, roman, masal, tiyatro, opera, bale, anı, radyo oyunu, televizyon dizileri, anlatsal sinema (belgesel olmayan) filmleri, destan, epik şiir, çizgi film, kukla oyunu, gölge oyunu vb. olarak sıralanabilecek büyük bir evren oluşturmaktadırlar. Anlatıya dayanan bu sanatları gruplayıp irdelemeye ve ayrıştırmaya girişmeden önce, anlatı üzerinde durmak, onu enine boyuna irdelemek bir zorunluluk gibi görünmektedir.

Anlatı

Anlatı konusu çok geniş ve karmaşık bir konu olduğundan, onu çözümlmek, değerlendirmek ve dolayısıyla geliştirmek için kurulan, anlatıbilim adında bir bilim dalı bile vardır.

Öncelikle anlatının geniş anlamı üzerinde durmak, onu genel olarak ele almak gerekmektedir.

Anlatılar sayılamayacak kadar çok sayıda ve çeşitliliktedir. Birçok sanat dalı içinde, farklı sunum biçimleri ve türleriyle karşımıza çıkmaktadırlar.

Anlatının tarihi, insanlık tarihi kadar eski, varlığı ise insanların bulunduğu her yerde bulunacak kadar yaygındır. “Anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatsı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır.” (Bartes, 2005; 101)

Temelinde anlatı yatan sanatları ve onların anlatı ile olan ilişkilerini irdelemenden önce, genel olarak anlatı, anlatı öğeleri ve bunların ilişkileri üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Bununla birlikte, bir anlatı oluşması için bulunması gerekli hatta zorunlu olan dört temel öğeye ihtiyaç duyulmaktadır. Bunlar, kişi, uzam, zaman (Yücel, 1993; 17) ve eylemlerdir.

Bununla birlikte, bu dört temel öğenin yan yana gelmesi her zaman bir anlatı oluşturmaya yetmemektedir. Örneğin, bir fotoğrafta (sinema perdesi ve tiyatro sahnesi de olabilir) duran bir kişi (diyelim bir adam), belli bir uzam ve zaman içinde yer aldığı halde bir anlatı oluşturmaya yetmeyecektir. Bu öğelerle oluşmuş duruma denk gelen cümle “adam duruyor” ya da “adam durmuştu” olacaktır. Buna uzam ve zaman eklersek, “adam sabah bahçede durmuştu” olacaktır. Bu da anlatı oluşturmaya yetmeyecektir. Çünkü bir anlatı değil ancak bir şiir dizesi ya da bir haber olabilecek bilgiyi içermektedir.

Bu dört temel öğe kişi, uzam, zaman ve eylemlerin, bir anlatı oluşturmak üzere nasıl kullanıldığını ve hangi işlevleri yerine getirdiğini daha yakından görmemiz ve tanımamız gerekir.

Kişi

Kişiler bütün anlatıların vazgeçilmez öğeleridir. Bir anlatı en az “bir kişi”ye ihtiyaç duymaktadır. Bazen bu kişiler birden fazla, bir grup, hatta, savaş anlatılarında olduğu gibi, bir orduyu oluşturan bütün askerler olabilmektedir.

Anlatılarda, kişiler etkin ya da edilgin olabilmekte, anlatıdaki eylemleri, edimleri gerçekleştirebilmekte ya da gerçekleştirilen eylemlere, edimlere maruz kalmaktadır.

Kişiler, tarihten alınan, anılarda yer alan, haberlerdeki eylemleri gerçekleştiren ya da onlara maruz kalan gerçek kişiler (**Marat-Sade**'daki de Sade, tarih anlatısındaki Barbaros ya da **Bir Dinozor'un Anıları**'ndaki kişiler) olabildiği gibi kurmaca kişiler de olabilmektedirler. Bazen bu kurmaca kişiler, gerçek kişilerden daha

Anlatı en genel anlamıyla, anlamlı ve bağlantılı bir dizi olayın temsilidir.

Bütün anlatılarda, dört temel öğe olan, kişi, uzam, zaman ve eylemlerin olması bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

etkili, kalıcı ve ünlü olabilmektedirler. **Bay Puntila ve Uşağı Matti**'deki Bay Puntila, **Oblomov**'daki Oblomov, **Madam Bovary**'deki Madam Bovary, **Cyrano de Bergerac**'taki Cyrano bunlardan bazılarıdır.

Bazen, hayvanlar ya da nesnelere, hatta rüzgar, yağmur gibi bazı doğa olayları da kişileştirilmekte, bu hayvanlar, nesnelere ya da doğa olayları da tıpkı insanlar gibi düşünmekte, davranmakta ve eylemler gerçekleştirmektedirler. Orwell'in **Hayvan Çiftliği**, La Fontaine'in masalları ya da Beydeba'nın **Kelile ve Dimne**'sindeki kahramanlar buna örnek olarak verilebilir.

Tiyatrodan operaya, çizgi filmde romana, masaldan televizyon dizisine kadar her anlatının kişileri başka bir deyişle, edenleri, eyleyenleri ya da olup bitenlere maruz kalanları mutlaka vardır.

Uzam

Anlatının temel öğelerinden biri de uzamdır. Uzam sözcüğü, eylemlerin geçtiği yeri belirtmektedir. Uzam eylemlerin geçtiği çöl, okyanus, ay gibi geniş alanları belirteceği gibi, bahçe, balkon, salon gibi dar alanları da belirtebilir.

Gerek hayattaki gerekse sanat yapıtlarındaki kişileri ve olayları mutlaka bir uzam içinde hayal ederiz, kafamızdaki imgeleri bir uzamın içinde yer alır.

Uzamlar da gerçek uzamlar olabileceği gibi (anı, günlük, tarih anlatılarında olduğu gibi), sanat yapıtlarında gerçeğin taklidi uzamlar da olabilmektedir. Sinema, opera ve tiyatrodaki yaratılan dekorlar buna örnek olarak verilebilir. Bazı sanat yapıtlarında tamamen kurmaca uzamlara yer verilmektedir. Özellikle bilim-kurgu türündeki öyküler, romanlar, oyunlar ve filmler buna örnek olarak verilebilir. Bu tür yapıtlarda uzam, bir gezegen, bir uzay gemisi vb. olabilmektedir.

Zaman

Anlatıda kişinin yaptığı ya da maruz kaldığı eylemler ve edimler belli bir uzamda gerçekleştiği gibi belli bir zamanı da gerektirir.

Zaman ölçen araçların bulunmadığı ortamlarda, zamanın geçişi uzamın değişiminden (bitki örtüsünün değişmesi, yapıların eskimesi vb.) anlaşılır. Zaman sonsuz ve sonsuz olarak sürekli bir akış içinde olduğundan, her eylem ve edim belli bir zaman diliminde gerçekleşecektir.

Belki de bu nedenle, Herakleitos, aynı ırmakta iki kez yıkanamayacağını dile getirmiştir.

Lirik şiir, heykel, fotoğraf gibi bazı sanatların zamanla doğrudan ilişkisi yok gibidir. Oysa anlatı sanatı, zaman ögesi olmaksızın var'olamaz. Açık ya da gizli (zaman kiplerinde belirtilerek) bir biçimde, doğrudan ya da dolaylı olarak (örneğin sinemada uzam aracılığıyla) "zaman" la bir ilişki içinde oluşur ve öyle alınır.

Zaman, anlatıda karşımıza her boyutuyla (süre, süreç, vakit, an) çıkar. Bununla birlikte, anlatıyı karakterize etmede zamanın süre/süreç boyutuyla öne çıktığı görülmektedir. Bir sonraki bölümde üzerinde duracağımız gibi, bir anlatının oluşabilmesi için en az iki eylem ya da edime ihtiyaç duyulmaktadır. Bir eylem ya da edim bir "an"da olurken, ardıl ya da bağıntılı iki eylem ve edim ise en az iki "an" dolayısıyla bir "süre" / "süreç" gerektirmektedir. Anlatı, bir A noktasından B noktasına hareketi ve değişimi içerdiğinden zaman da A noktasından B noktasına değişimi içerecektir.

Zaman (süre) ile anlatının bir başka ögesi olan eylemler arasındaki ilişkinin daha iyi aydınlatılması için anlatıdaki eylemlere yakından bakmamız gerekir.

Anlatı kişileri eylemlerini, edimlerini mutlaka bir uzamda gerçekleştirir ya da bir uzamda yapıtlarına maruz kalırlar.

Uzam ve zaman özdeşliği vardır. Başka bir deyişle her "uzam" bir "zaman", her "zaman" da bir "uzam"dır. Çünkü uzam, diyalektik olarak zamanla değişir.

Eylemler

Anlatının, belki de ilk akla gelen özelliği eylemler, olaylar ya da edimler içeriyor olmasıdır. Bir anlatı oluşabilmesi için, önem sırasına konmaksızın, yukarıda sayılan üç öğenin yanı sıra, eylemlere ve edimlere ihtiyaç duyulmaktadır.

Yukarıda da değindiğimiz gibi, bir anlatının oluşabilmesi için, bir tek edim ya da eylem yeterli olmamaktadır. Örneğin, “adam kapıyı açtı” ya da “cam kırıldı” demek ya da bir karikatür karesi içinde bir çocuğun düşmekte olduğunu görmek tek başına anlatı oluşturmaya yetmemektedir. Bu eylem ve edimlerin görsel karşılığı bir fotoğraf ya da resim karesi olabilecektir. Bir anlatı oluşturamayacak olan bu eylem ve edimler birer haber olabilir ancak, birer anlatı değil.

Bir anlatı kurabilmek için en az iki eylem ya da edim gerekmektedir. Bununla birlikte, birbiriyle bağıntısız olan iki eylem ya da edim de anlatı oluşturmaya yetmemektedir. Örneğin, “dün yağmur yağdı” ve “ormanda yangın çıktı” olayları arasında herhangi bir bağıntı olmadığından bir anlatı oluşmayacaktır.

Anlatı içinde yer alan eylem ve edimler için özellikle ardılık ilişkisi vurgulanmaktadır. Bu, eylem ve edimler arasındaki tek bağıntılık ilişkisi olmasa da, en çok göze çarpan ilişki biçimidir.

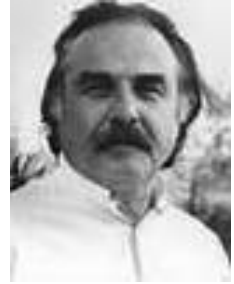
“Sigara izmariti ormana atıldı”, “ormanda yangın çıktı” demek minimal düzeyde bir anlatı oluşturacaktır. Benzer biçimde, “yağmur yağdı”, “ırmak taşı” ya da “Adam kapıyı açtı”, “İçeri girdi”, “Bir koltuğa oturdu” demek de birer anlatı oluşturacaktır. Kuşkusuz, bir anlatı oluşturmaya yetecek eylem ve edimler bir tek cümle içinde de belirtilebilir. Örneğin, “adam kapıyı açtı, içeri girdi ve bir koltuğa oturdu” bir tek cümle olduğu halde bir anlatı oluşturabilmektedir. Zaten, anlatı ve tümce arasında yapısal olarak da benzerlikler vardır.

Öte yandan, olaylar ve edimler, sözel olarak aktarıldığı gibi, sinema ya da radyo aracılığıyla da yaratılıp aktarılabilir. Araçların değişimi anlatı niteliğini bozmamaktadır. Sinemada bir cümlenin karşılığı olarak plan belirtilmektedir. Radyoda diyaloglar, müzik, efekt gibi etmenlerle eylemler aktarılmaktadır.

Anlatının bu genel yapısı üzerinde durduktan sonra, daha dar anlamdaki anlatılara ve onların yapılarına geçebiliriz.

Geniş bir yelpazeyi kaplayan, öykü, roman, fıkra, masal, anı, destan, epik şiir (lirik şiir değil), tiyatro, opera, bale, kukla oyunu, gölge oyunu, anlatsal sinema filmi, televizyon dizisi, radyo oyunu, skeç vb. oluşturduğu büyük evren, temelinde yatan “anlatı”nın ve anlatı öğelerinin farklı kullanımlarıyla farklılaşmakta, benzerliklerinden ve farklılıklarından dolayı gruplanabilmektedir. Böylece karşımıza iki büyük grup çıkmaktadır. Bunlar: Yazınsal (Edebi) Anlatı ve Dramatik Anlatıdır (Dram Sanatı).

Bir anlatı oluşturabilmek için, birbiriyle bağıntılı (ardılık, mantık vb. bir bağla) en az iki eylem ya da edime ihtiyaç duyulmaktadır.



Özdemir Nutku

Birbiriyle ilişkilendirebileceğiniz anlatının dört temel öğesine denk gelebilecek biçimde, dört öğe seçiniz. Bu öğelerle bir mini anlatı oluşturunuz.



Yazınsal (Edebi) Anlatı

Bu grupta yer alan sanatlar, temeli anlatıya, anlatının en eski hali olan mitosa ve epik şiire dayanmaktadır. Mitolojik öykü, masal, destan eski biçimleridir. Zamanla, aynı temel üzerine, öykü, roman, anı, günce gibi yeni biçimleri ortaya çıkmıştır.

Dramatik Anlatı (Dram Sanatı)

Bu grubun kökeni de, daha önce belirtildiği gibi, anlatının en eski hali olan mitos ve ritüele dayanmaktadır. Tiyatro ve dramatik dans en eski biçimleridir. Daha sonra, opera, bale, sinema, televizyon dramaları, radyo oyunları vb. ortaya çıkmış, alanı giderek genişlemiştir.

Bu ana gruplar altında yer alan sanatlar, içinde yer aldıkları araçlara, uzunluklarına, sunulma biçimlerine vb. göre, özgünlük kazanmakta, daha da spesifik sanatlara dönüşmektedirler.

Çalışmamızın temel konusu olan dram sanatının özelliklerini ortaya koymak ve bu alanda küçük bir atlas oluşturabilmek için bu iki ana grubu enine boyuna irdelememiz gerekmektedir.



Sevdâ Şener

Yazınsal Anlatı

Yazınsal anlatı içinde yer alan, öykü, roman, masal, destan, anı, günce, epik şiir, fıkra,... göreceli olarak daha kolay gruplanabilen sanat dallarıdır. Bu grupta, daha çok sözel dilden hareket edilerek yapılmaktadır. Üst başlığına yazın (edebiyat) yazılmaktadır. Oysa, lirik şiir, deneme gibi türler de yazın sanatı içinde yer almakla birlikte, anlatı değildirler. Benzer bir biçimde, tiyatrodaki ve sinemadaki, hatta operadaki da sözel dil yer alabilmektedir. Ama bu sanatlar da yazınsal anlatı şemsiyesi altında yer almamaktadır. O halde, yazınsal anlatı için başka ortak özellikler olsa gerek.

Yazınsal anlatı da, tıpkı geniş anlamdaki anlatı gibi, yine kişi, uzam, zaman ve eylemleri içermektedir. Kendine özgünlüğü, sözel dil içermenin yanı sıra bu öğeleri kullanma biçiminden doğmaktadır.

Anlatının bu görünümündeki öğeleri ve öğelerin kullanımı bir bağlantı içinde belirtecek olursak karşımıza şöyle bir şema çıkar.

KİŞİ	O, ONLAR (BAŞKALARI)
UZAM	ORASI (BAŞKA BİR YER)
ZAMAN	O ZAMAN (BAŞKA BİR ZAMAN, GEÇMİŞ ZAMAN)
EYLEMLER	SÖZEL DİLLE AKTARMA (ANLATICI)

Bu öğeleri ve onların yazınsal anlatıdaki kullanımlarını tek tek yakından incelemek gerekir.

Yazınsal Anlatıda Kişi

Anlatıcı, bir yazar olabileceği gibi, bir masalcı dede, bir radyo spikeri vb. olabilir. Kişiler değil anlatıcı (ya da radyoda olduğu gibi anlatıcının sesi) yanımızdadır. Kişileri onun sözel dili (sözlü ya da yazılı) aracılığıyla alımlarız. Aktarma dolaylıdır.

Yazınsal anlatılarda, kişiler biz alıcılar (okurlar, dinleyiciler) için “başkaları”dır. Anlatı aracılığıyla “başka kişiler”in serüvenlerini alımlamış oluruz. Kişiler bizim için “o” ya da “onlar”dır. Bize, genellikle, “o”, “onlar” biçiminde aktarılırlar.

Anlatıcı, anlatı kişilerini isimlerinin yanı sıra, tekil ya da çoğul olmalarına göre kişi zamirleriyle ve ünvanlarıyla aktarır. “Ozan geldi”, “o adam uzaklaştı”, “onların başından neler geçmiş, neler”, “kral o günden sonra hiç konuşmamış” örneklerinde olduğu gibi.

Yazınsal anlatı içinde yer alan eylem ve edimleri gerçekleştiren ya da onlara maruz kalan kişileri, o anlatıyı alımlarken görmeyiz. O kişiler, ya da kişileştirilmiş olan nesnelere ve hayvanlar, bir anlatıcı tarafından biz okurlara, alıcılara aktarılır.

Bazı anlatılar (anı, günce ve yazınsal düşlerde), birinci tekil şahıs olan “ben” üzerinden de anlatabilir. Örneğin, “akşam oluyor, eve geliyorum, evde yoksun, karpıyı kırıp içeri giriyorum” gibi bir anlatı da olabilir. Bununla birlikte, kuramsal ve mantıksal olarak, “o”, “onlar” özelliği bozulmuş olmaz. Çünkü, anlatıcının sözünü ettiği “ben”i eski “ben”idir. Şimdiki, şu andaki “ben”i ile arasına zamansal bir uzaklık girmiştir. Artık “o” olmuştur eski “ben”i. Ondan söz etmektedir. “Ben” dese de aslında “o”ndan söz edildiğinin ayırındadır okur ya da dinleyici.

Bazı anlatılarda ise (öykü ve romanlarda) yazar, anlatı içinde bir anlatıcı yaratmıştır. Gerçek anlatıcı yazar olduğu halde kurmaca bir içanlatıcı oluşturulmuştur. Burada da anı ve güncedekine göre işler kişileri. Öte yandan, gerçek anlatıcının yazar olduğunu bildiğimizden, anlatı kişileri kendiliğinden “o”, “onlar” kimliğine bürünürler.

Yazınsal Anlatıda Uzam

Yazınsal anlatıda, okurlar ya da dinleyiciler olan bizler için uzam “başka bir yer”dir. Anlatıda geçen uzam yanımızda değildir, bizden uzaktadır. Yanımızda olan anlatıdır.

Uzamin uzaklığı dil aracılığıyla vurgulanır. Yer zarfları, işaret sıfatları bu konuda yardımcı olur. “Dışarıda”, “o dağın ardında”, “ulaştıkları çölde” gibi belirlemeler uzamın uzaklığını belirtir, söz aracılığıyla o uzamları yanımıza getirirler.

Öykü, masal, roman, fıkra gibi yazınsal anlatılarda, uzam “orası” genellemesi içinde aktarılır. Bazı anlatılarda (özellikle anı ve güncelerde) uzam için “orası” yerine “burası” belirlemesi kullanılsa da, kuramsal olarak “orası” anlamı taşıdığını biliriz. “Ben bu evde doğdum” dediğinde “bu ev”in artık “o ev” olduğunu biliriz. Çünkü her şey gibi uzam da değişir. Bu değişim her an gerçekleşmektedir. Bu nedenle “burası” dediğimiz andan hemen sonra “burası” “orası” olmuştur bile.

Bu tür anlatılarda da, gerçek uzamlar (öykü ya da roman bildiğimiz bir kentin bildik caddelerinde, sokaklarında geçebilir) kullanıldığı gibi, hayali, kurmaca uzamlara da yer verilebilir.

Yazınsal Anlatıda Zaman

Bu çeşit anlatılarda, eylemler ve edimler geçmişe yerleştirilerek ve sözel olarak aktarılır. Olaylar geçmişte, “başka bir zaman”da olup bitmiştir. Anlatıcı onu “şimdi” bize sözcüklerle, sözel dil aracılığıyla iletmektedir.

Yazınsal anlatıdaki geçmiş, masallarda, mitoslarda ya da dünyanın oluşumuna ilişkin rivayetlerde olduğu gibi, binlerce ya da milyonlarca yıl öncesine dayanabilir ya da “kısa bir süre önce”de olabilir. Cahit Külebi, “şimdi bir rüzgâr geçti buradan/ Koştum ama yetişemedim” derken de bir anlatı oluşturmakta, rüzgârla az önce olup biten serüvenini bize sözel dil aracılığıyla aktarmaktadır.

Yazınsal anlatılar (öykü, roman) bilim-kurgu türünde olsa ve gelecekte geçse bile, o anlatı yine de geçmişte olup bitmiş gibi dile getirilir. Örneğin, içindeki olayları yüz yıl sonra geçecek olan bir bilim-kurgu romanında “uzay gemisinin kaptanı geminin kapısını açtı” denir de “açacak” denmez.

Yazınsal anlatılar, bazen geniş zamanda ya da şimdiki zamanda da dile getirilebilmektedir. Ancak bu biçimsel olarak bir “şimdiki zaman”dır. Gerçekte okurlar ya da dinleyiciler olarak, anlatıda geçen eylem ve edimlerin “geçmiş zamanda” olup bittiğinin ayırındayızdır anlatıyı alımlarken.

Olaylar geçmişe yerleştirilip anlatıldığından, kullanılan zaman kipleri de, “geçmiş zaman” kipleridir. Türkçede geçmiş kipleri bildirme biçiminde, geçmiş zaman



Teodoras
Angelopoulos

Yazınsal anlatıda, uzam da bize bir anlatıcı tarafından sözcükler (sözel dil) aracılığıyla aktarılır.

Zamanın yazınsal anlatıdaki en çarpıcı özelliği karşımıza “geçmiş zaman” olarak çıkmaktadır.

genişçe bir zamansal alan kaplar. Anlatanın gördüklerine, duyduklarına, emin olup olmama durumuna, kesin kanaatine vb. göre bir anlatım oluşur. (Banguoğlu; 1974, s. 485) Genellikle belirli geçmiş zaman (di'li geçmiş zaman) ya da belirsiz geçmiş zaman (miş'li geçmiş zaman) kipleri kullanılır. Kullanılan bileşik zamanlarsa, hikaye bileşik zamanı ile rivayet bileşik zamanıdır. (Hengirmen; 1995; 218)

Yazınsal Anlatıda Eylemler

Yazınsal anlatıda, başka bir uzamda, geçmiş zamanda ve başkalarının başından geçen olaylar bir anlatıcı tarafından bize aktarılır.

Yanımızdaki anlatıcı, anlatı içinde olup bitenleri, kişilerin kalkıştığı, başardığı ya da başaramadığı, sonuçlandığı ya da sonuçlandırılmadığı, kahramanı olduğu ve/ya da maruz kaldığı eylem ve edimleri bize anlatır.

Anlatıcı, anlatıdaki eylemleri bize aktarırken, bazen bazı bilgileri gizleyerek merak duygumuzu artırır, bazen betimlemelerle anlatıyı duraklatır ve gerilimi askıda tutar, bazen bazı boşluklar bırakarak hayal gücümüzü harekete geçirir ve bizi anlatıya daha çok katar. Anlatıyla olan bütün bağımızı, iletişimimizi anlatıcı sağlar. Anlatıyı bize o aktarır. Biz alıcılar (okurlar ya da dinleyiciler olarak) anlatıdaki herhangi bir eyleme (olaya) ya da edime tanık olmayız.

Dramatik Anlatı (Dram Sanatı)

Dramatik anlatı, birbirinden kopartılmış, farklı kurumlar içine alınmış, birbiriyle ilişkisiz gibi duran, "dramatik sanatlar"ın temelidir. Temellerinde bulunan "anlatı"nın benzer bir biçimde kullanımı bu sanatları birbirleriyle olan derin akrabalık ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu sanatları, tiyatro, opera, anlatısal-kurmaca sinema filmi, televizyon dizisi, radyo oyunu, kukla oyunu, gölge oyunu, mim, çizgi film, skeçler, bazı dramatik reklamlar, bazı videoklipler,... oluşturmaktadır. Hepsinin temelinde "anlatı" vardır ve anlatılardaki temel öğeler bu sanatlarda aşağıda açıklayacağımız biçimde kullanılmaktadır.

Öte yandan, daha önce de belirttiğimiz gibi, dram sanatını araç olarak kullanan bazı alanlar da, dramatik anlatıya başvurumaktadırlar. Öncesinde anlatısı yoksa önce bir anlatı oluşturulmakta, sonra bu anlatı dramatik anlatıya dönüştürülmektedir (dramatizasyon). Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bunlar arasında, yaratıcı drama / öğretimde drama çalışmaları, psikodrama, her türlü dramatizasyon, radyo ve televizyon programları içinde yer alan dramatik bölümler, resmi törenler sırasında yapılan canlandırmalar (temsili savaş, zafer vb.) hep dram sanatını araç olarak kullanmakta, dramatik anlatıya dayanmaktadır.

Dramatik anlatıdaki temel öğeleri ve onların temel kullanımlarını bir bağıntı içinde açıklamaya çalıştığımızda karşımıza şu ilişkiler şeması çıkmaktadır.

ANLATI	DRAMATİK ANLATI
KİŞİLER	SEN-BEN
UZAM	BURASI
ZAMAN	ŞİMDİ, ŞU ANDA
EYLEMLER	CANLANDIRMA (TEMSİL)

Yazınsal anlatıda anlatıcının (yazarın da) tek anlatım aracı, sözcükler, sözcüklerin kullanıldığı sözel dildir.

Dramatik Anlatıda Kişiler

Dramatik anlatıda kişiler bize “sen-ben” ilişkisi içinde aktarılırlar. Bu genel belirleme, “biz-siz”, “sen-biz”, “ben-siz” ilişkisi ve iletişimini de içerir. Bu, beraberinde, az ya da çok, tarafları, dayanışmaları, çatışmaları ve mücadeleleri getirmektedir.

Dramatik anlatının da anlatıcıları vardır kuşkusuz. Oyun yazarı, senarist, oyun ya da film yönetmeni, sahne tasarımcısı vb. dramatik anlatının anlatıcıları arasında yer alır. Ama bunlar gizlenmişlerdir. Sanat alıcıları bu anlatıcıları görmezler. Onların anlattıkları kişileri, sahnede, perdede doğrudan görürler ya da radyo oyununda olduğu gibi kulaklarıyla alımlarlar.

Kuşkusuz, sahnede ya da perdede gördükleri ya da radyo dalgasıyla kulaklarına ulaşan kişiler gerçek kişiler değildir. Onların taklididirler. O kişiler, bazı oyuncular (sinema, tiyatro ve radyoda), bazı nesnelere, kuklalar, gölgeler ya da çizgiler (çizgi filmlerde olduğu gibi) temsil edilmektedir.

Taklit etme, bundan sonra üzerinde duracağımız öteki öğeler gibi, kişiler için de geçerlidir. “Mış gibi” olarak da adlandırılabilir olan bu özellik, gerçeği değil, onun yerine geçebilecek olan öğeleri dile getirir. Dramatik olarak dile getirilen o anlatıdaki kişileri de, “o kişilermiş” gibi izler, dinler, alımlarız. Oysa gördüğümüz ya da tanık olduğumuz, perdede, sahnede ya da radyo mikrofonunda, sanatsal bir amaçla yeniden yaratılmış olan taklit kişilerdir.

Aristoteles’in, “tragedya, eylemin taklidi olduğuna göre eylemde bulunan kişileri taklit edecektir” (Aristoteles; 1987; 25) belirlemesi, bütün dram sanatı için genellenebilir niteliktedir.

Dramatik anlatı sözel dile de sahipse (her zaman olmak zorunda değildir, tıpkı mim sanatında olduğu gibi), söz diyalog ya da monolog, şarkı, mektup vb. biçimlerde karşımıza çıkar. Sözün karşımıza çıkan bir başka biçimi de, başka bir çalışmamızın konusu olan anlatılardır. Bunlar, öykü, masal, mitos, dinsel anlatı, rüya, haber, anı, düşünce vb anlatılardır (Erkek, 2001).

Dramatik anlatıda, dil, sözce olarak karşımıza çıkar. Yani, yalnız her yazarın sözceleminden değil, kurmaca da olsa, her oyun kişinin sözceleminden söz edebiliriz.

Sözce, kişinin, “ben”den ve “şimdiki zaman”dan hareket ederek sözle dışarı vurduğu anlamlı bütündür. Bu bir sözcükten oluşabileceği (Gir! Çık! Bekle! Geliyorum.) gibi bir tümceden de (“Sen şimdi kalkıp gidiyorsun. Git / Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar. Gitsinler. / Oysa ben senin gözlerinsiz edemem bilirsin”, “Üşüyorum kapama gözlerini”) oluşabilir.

Konuşucunun, “şimdiki zaman”da “ben” üzerinden ürettiği sözcelem, açık ya da gizli bir biçimde “sen”i ya da “siz”i varsayar.

Oyun kişileri “sen-ben” ilişkisi içinde ve dile kendilerini katarak onu kullanırlar. Söz, dram sanatının olmazsa olmaz koşulu değildir, bununla birlikte, söz varsa, genellikle diyalog (söyleşim) biçiminde olmaktadır. Diyalog yapısı, “sen-ben” ilişkisini ortaya koymaktadır. Ama bazı dramatik metinlerde, diyalogun yanı sıra (ya da diyalog olmaksızın) çeşitli monologlara da yer verilmektedir. Ancak, “ben” üzerinden üretilen bu monologlar da gizli bir “sen”i varsaymaktadır. Hatta, iç-konuşma biçimindeki monologlarda bile gizli bir “sen”den söz edilmektedir. Benveniste’e göre, sözcelemden gelen bu iç konuşmalar, iç dil ile oluşturulmuş, bir “konuşucu-ben” ile bir “dinleyici-ben” arasında içselleşmiş bir söyleşim (diyalog) oluşturmaktadır.

Taklit etme, temsil etme, (mimesis), yansılama dram sanatının en önemli özelliklerinden biridir.

Uzamanın dramatik anlatıdaki karakteristik görünümü, “burada”lıktır.



Wolfgang Amadeus Mozart

Dram sanatının zamanı da söylem üzerine kurulan “şimdiki zaman”dır.

Dramatik Anlatıda Uzam

Olaylar nerede geçmiş olursa olsun, onları “burada”, yanibaşımızda geçiyormuş gibi alımlarız. Ya da biz olayların geçtiği uzamdaymışız gibi hissederiz kendimizi. Öyle bir yanılsama içine gireriz. Kişilerde olduğu gibi uzamda da “mış gibi” durumu ortaya çıkar.

Dramatik anlatıda, olayların geçmiş olduğu uzam, yeniden yaratılır. Bu yeniden yaratma, dekor, ışık, nesnelere aracılığıyla (tiyatro, bale, sinemada), bazı efektler (radyo oyununda) ya da resimler (kukla oyunu, çizgi filmde) aracılığıyla yaratılır.

Dramatik anlatıda eylem ve edimlerin “burada” geçiyormuş izlenimi yaratması, alıcılara (seyircileri, dinleyicileri) böyle bir yanılsama (illüzyon) içine sokması, bu sanatın içinde yer aldığı araçlara (tiyatro, sinema, televizyon, radyo) ve sanatçıların amaçlarına göre farklılaşabilecektir.

Dramatik Anlatıda Zaman

Dramatik anlatıda zaman, genel olarak, “şimdi, şu anda” özelliğiyle karşımıza çıkar. Bu anlatılarda (oyunda, filmde, videoklipte vb.) geçen kişilerin gerçekleştirdikleri ya da maruz kaldıkları eylemler, ister geçmişte olup bitmiş, ister gelecekte geçecek olsun, biz onları “şu anda” gerçekleşiyormuş duygusuyla izleriz. Kuşkusuz olup bitenler “şimdi”, “şu anda” olup bitmiyordur. “Mış gibi” durumu zaman için de ortaya çıkmaktadır. “Şimdiki zaman” yeniden yaratılmaktadır.

Emile Benveniste’e göre, insanın zamanla olan deneyimi dille ortaya çıkar. Dilsel zamanın özeği (merkezi) ise “şimdiki zaman”a dayanır. “Dilsel şimdiki zaman dildeki zamansal karşıtlıkların temelini oluşturur” (Benveniste, 1995; 133). Zamanın öteki kipleri “şimdiki zaman”a göre düzenlenmiştir. “Bu şimdiki zaman insan her konuştuğunda her kez yeniden yaratılır; çünkü sözcüğün tam anlamıyla, yeni, henüz yaşanmamış bir andır.” (Benveniste, 1995; 133).

Aynı kuramcıya göre, dil zamanı zorunlu olarak bir eksene göre düzenlenmek zorundadır ve bu eksen söylem edimidir. (Benveniste, 1995; 134).

Bu çeşit anlatılarda, (sahne oyunu, radyo oyunu, bale, sinema ya da televizyon filmi,...) olup bitenler sunumdan önce ya da sonra olup bitmiş olsa da, biz onları sunum sırasında gerçekleşiyormuş gibi seyrediyoruz. Böylece, geçmiş ya da gelecek zaman, taklit edilir ve sanki “şu an”mış gibi yeniden yaratılır.

Burada, daha önce üzerinde durduğumuz, sözcelemde de şimdiki zamanda gerçekleştiğini anımsamak gerekir. Benveniste, “şimdiki zaman ulamı sözcelemde, zaman ulamı da şimdiki zamandan oluşur” demektedir. (Benveniste, 1995; 141).

Schiller, dram sanatı içinde değerlendirebileceğimiz bir mim sanatçısının ele aldığı olayı bütünüyle bir şimdiki zaman bağlamında işlemesi gerektiğini belirtmektedir. (Aktaran Brecht, 1993; 74).

Goethe ve Schiller’in, mektuplaşmalarındaki tartışmalarında, “dramatik olan”ın sonsuz “şimdiki zaman”ı yarattığı vurgulanmaktadır. (Esslin, 1996; 23).

Martin Esslin, dram sanatının analizini yaparken, gerçek ya da hayali olayların seyirci önünde yeniden yaratılmasından ve seyirciye sanki o an oluyormuş duygusu vermesinden söz etmektedir. (Esslin, 1996; 25).

Keir Elam, dramatik bir sanat olan tiyatroyun “sen-ben” ilişkisi ve “buradalık” özelliklerinin yanı sıra, “şimdi” özelliğini belirtmektedir. (Elam, 1991; 139).

Bütün bu görüşler, bize, farklı dramatik araçlar içinde yer alan dram sanatının zamanı “şimdiki zaman” olarak kullandığını kanıtlamaktadır.

Dramatik Anlatıda Eylemler

Her dramatik yapıt aynı zamanda bir anlatıdır. Her anlatı ise olaylar içerir. Dolayısıyla, dramatik anlatı da, yazınsal anlatı gibi eylemler ve edimler içerir. Aristoteles “tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür (mythos)” (Aristoteles, 1987; 25) derken Brecht “her şey öyküye bağlıdır, öykü teatral gösterinin yüğegidir” (Brecht, 1993; 91) demektedir, her iki kuramcı da tiyatrodaki olduğu gibi bütün öteki dramatik türlerde de anlatının önemini vurgulamaktadırlar.

Ancak, dramatik anlatı, bu eylem ve edimlerin sunumunu (aktarımını) yazınsal anlatıdakinden farklı bir biçimde yapar. Dramatik anlatıda eylem ve edimleri aktarmanın yolu “canlandırma”, yansılama, bir başka deyişle taklittir (mimesis).

Geçmiş zamanda olup bitmiş ya da gelecek zamanda geçecek olan (örneğin, bilim-kurgu filmlerinde) olaylar (eylem ve edimler), “şimdiki zaman”da, “burada” ve “sen-ben” ilişkisi içinde yeniden yaratılmaktadır.

Kuşkusuz, dramatik anlatıda olup bitenler onların sunulduğu anda olup bitiyor değildir. Ama dram sanatı, seyirciyi öyle bir yansılama içine sokmaktadır. Tıpkı, kişiler, uzam ve zaman gibi eylemler de taklit edilmektedir. Dram sanatı içinde yer alan olaylar gerçek değil, bütün sanatlarda olduğu gibi kurmacadır.

Aristoteles, dram sanatının Antik Yunan Tiyatrosundaki baskın türü olan tragedya için “öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olamaz” (Aristoteles, 1987; 24) diyerek eylemin önemini vurgulamıştır.

Eylem ve edimlerin canlandırılması, dramatik anlatının içinde yer aldığı araca göre farklılıklar taşımaktadır. Tiyatro, opera ve bale bunu sahnede, kendi isteklerine uygun bir biçimde (gerçekçi, stilize, müzik eşliğinde, dansla vb.), sinema perdede, televizyon ekranda (çekim ölçekleri, kamera hareketleriyle vb.), radyo mikrofonunda (ses ve efektleriyle) bu canlandırmayı yapar. Araçları farklı olmakla birlikte, sunumları benzerdir. Bu bakımlardan da yazınsal anlatıdan ayrılır ve dramatik sanatlar adını alırlar.

Ünitenin sonunda, Güngör Dilmen’in Dede Korkut’un aynı adlı hikayesinden hareket ederek yazdığı Deli Dumrul oyununda, dramatik anlatının (Dram Sanatı) saydığımız özelliklerini görebilir, parçayı bu bilgiler ışığında inceleyebilirsiniz.

Bu bilgilerin sonucunda dram sanatı için şöyle bir tanıma ulaşabiliriz:

Dram Sanatı: Kişi, uzam, zaman ve eylemler içeren anlatıların, “sen-ben” ilişkisi içinde, “şimdi” ve “burada”lık duygusu yaratacak biçimde, içinde yer aldığı araca göre farklı biçimlerde yansılanarak oluşan, tiyatro, opera, bale, kurmaca sinema filmi, kukla oyunu, radyo oyunu, gölge oyunu gibi sanatları içeren sanatın genel adıdır.

Bu bilgilerin ışığında, yazınsal anlatı ile dramatik anlatı, sahip oldukları temel öğelerin kullanım farklılıklarından dolayı şöyle bir karşıtlık bağıntısı içinde yan yana gelmektedirler.

Dram sanatı şemsiyesi altında yer alan sanatların ise, bu temel üzerinden, içinde yer aldıkları araca göre farklı tanımlarını yapmak mümkündür. Bunlardan, bu çalışmada üzerinde yoğun olarak durduğumuz tiyatroya tanımlarını şöyle yapabiliriz.

Tiyatro: Kişi, uzam, zaman ve eylemler içeren anlatıların, “sen-ben” ilişkisi içinde, “şimdi” ve “burada”lık duygusu yaratacak biçimde, sahnede ya da sahne yerine geçecek bir alanda, oyuncu, kukla, gölge veya çeşitli nesnelere kullanılarak, yansılama yoluyla oluşan, seyircisiyle buluştuğunda varolan ve her buluşmada yeniden yaratılan sanata tiyatro denir.



William Shakespeare

Gerçek olan hayattır. Dramatik anlatı olarak nitelendirdiğimiz dram sanatı hayattakine benzer bir yansılama içine girmemizi sağlar.

ANLATI	YAZINSAL ANLATI	DRAMATİK ANLATI
KİŞİLER	O, ONLAR	SEN-BEN
UZAM	ORASI	BURASI
ZAMAN	GEÇMİŞ ZAMAN	ŞİMDİ, ŞU ANDA
EYLEMLER	SÖZEL AKTARMA	CANLANDIRMA

SIRA SİZDE

3



Anlatısı aynı olan ve yazınsal anlatı sanatı içinde yer alan yapıtlarla (öykü, roman, destan vb.) dram sanatı içinde yer alan yapıtları (tiyatro oyunu, sinema filmi, opera vb) bulmaya çalışınız. Bulduklarınızı, kişi, uzam, zaman ve eylemleri işleyişleri bakımından karşılaştırınız. Vardığınız sonuçları bu ünite de öğrendiğiniz bilgiler ışığında değerlendiriniz.

Yaptığımız bu genel değerlendirmeye, tiyatro sanatını irdeledikten sonra, şimdi, tiyatromuzu daha yakından tanımaya başlayabiliriz. Bunun için de öncelikle geleneksel tiyatromuzdan başlayacağız.

Özet



Tiyatronun içinde yer aldığı dram sanatının etkinliğini ve yaygınlığını tartışabilmek.

Oyun oynamak insanın doğuştan getirdiği bir özelliktir. Tiyatro oyununun sanatlaşmış halidir. Tiyatronun ne olduğunu daha iyi kavramak için, onun da içinde yer aldığı dram sanatını iyi tanımak gerekir.

Dram sanatının içinde, tiyatronun yanı sıra, kurmaca sinema, opera, bale, her türlü dramatik dans, kukla, gölge oyunu, çizgi film, radyo oyunu, televizyon dizileri, bazı videoklipler, televizyon ve radyo skeçleri, bazı dramatik reklam filmleri,... yer alır. Dramın en eski ve köklü biçimi tiyatro ve dramatik dans iken, tarih içinde, opera, bale, sinema gibi sanatlarla gelişerek etkin ve yaygın bir sanat haline geldi.



Dram sanatının başka alanlarda nasıl kullanıldığını açıklayabilmek.

Çok etkili bir sanat olduğu anlaşılan dram, yalnız sanat olarak değil, çeşitli alanlarda araç olarak da kullanılmaya başlandı. Öğretimde (yabancı dil, matematik vb derslerin öğretiminde), eğitimde (güven kazanmada, çocuklarda yaratıcılığı geliştirmede vb), grup iletişimde ve gelişiminde (kişilerin geçmiş öykülerinin, duygu ve düşüncelerinin dramatize edilmesiyle) ve psikodramada (kişilerin psikolojik sorunlarının ve öykülerinin bir uzman öncülüğünde dramatize edilmesiyle) dram bir araç olarak da yaygın bir kullanım alanına kavuştu.



Tiyatro sanatının kökeni hakkındaki temel bilgileri sunabilmek.

Dram Sanatının kökeni birbirlerinden koparılmayacak olan beş temel nedene dayandırılmaktadır. Bunlar, büyü, çalışma, iletişim, öykü anlatıcılığı-oyun oynama içgüdü, tartımlı dans ve müziktir. Genel olarak, büyüden, simgesel sözler olan mitoslardan ve simgesel eylemler olan ritüellerden doğmuş olan dram, bilimin ve teknolojinin gelişmesi sonucunda daha dünyasal konuları almaya, toplumsal öykülere eğilmeye başladı.



Dram sanatının anlatı sanatı ile olan ilişkisini kurabilmek.

Dram sanatının temeli “anlatı”ya dayanmaktadır. Anlatı, dram sanatının yanı sıra, yazınsal anlatının da (öykü, roman, masal, fıkra vb.) kökenini ve iskeletini oluşturmaktadır. Anlatı, anlamlı ve bağlantılı bir dizi olayın temsilidir.

“Anlatı”nın dört temel ögesi bulunmaktadır. Bunlar, kişi, uzam, zaman ve eylemdir. Kişi, bir insan olabileceği gibi, bir hayvan ya da kişileştirilmiş bir nesne ya da kavram olabilir. Uzam, edim ve eylemlerin geçtiği yeri tanımlar. Zaman, anlatıdaki edim ve eylemlerin içinde gerçekleştiği zamanı kapsar. Edim ve eylemler ise, anlatıda olup bitenlerdir. Bir anlatıda, birbiriyle bağlantılı en az iki edim ve eylem bulunmak zorundadır.



Dram sanatı ile yazınsal anlatı sanatının ortak öğeleri nasıl kullanarak farklılaştığını gösterebilmek

Anlatı, yazınsal anlatı ve dramatik anlatı (dram sanatı) olmak üzere iki farklı alanda varlık göstermektedir. Bu farklılık, anlatıdaki kişi, uzam, zaman ve eylemlerin farklı kullanımıyla oluşmaktadır.

Yazınsal anlatının tek anlatım aracı, sözcüklerdir (kelimeler). Bu alanda yer alan sanatlar (öykü, roman, fıkra, epik şiir) kişileri, bir anlatıcının (yazarın ya da başka bir anlatıcının) ağzından, daha çok “o, onlar” diye aktarmaktadır. Uzam, yine anlatıcının tasviriyle (betimlemesi) ortaya konmakta, karşımıza, başka bir yer, “orası” olarak çıkmaktadır. Yazınsal anlatıda zaman ise daha çok geçmiş zaman kipleriyle belirtilmektedir. Dile getirilen eylemler/olaylar, geçmişe yerleştirilerek aktarılmaktadır. Bu aktarmada, olayların olup bitmiş olduğu anlatımla vurgulanmaktadır. Yazınsal anlatı içinde yer alan edim ve eylemler ise aktarma aracı yine sözcüklerdir. Ne olup bittiği, olaylar arasındaki neden-sonuç bağı sözcüklerle alımlayıcıya (okura) aktarılmaktadır. Dramatik anlatıda ise, her şey, çeşitli araçlarla (oyuncu, kukla, gölge, çizgi, ses vb.) canlandırılmaktadır. Alımlayıcılar, anlatı içinde yer alan kişilere gözle (tiyatro ve sinemada olduğu gibi) ya da kulakla (radyo oyununda olduğu gibi) tanık ol-

maktadır. Anlatıcı (yazar, yönetmen) kendini gizlemektedir. Kişiler, “sen-ben” ilişkisi içinde, dayanışmaları, çatışmaları, mücadeleleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler bizim yanımızdaymış ya da biz onların yanındaymışız gibi bir illüzyon (yanılsama) yaratmaktadırlar. Uzam, bu kez “burası”na dönüşmektedir. Zamansa, “şimdi ki zaman” haliyle karşımıza çıkmaktadır. Sanat yapıtında konu edilen olaylar, ister geçmişte, ister gelecekte geçmiş olsun, hep “şu anda” olup bitiyormuş illüzyonu yaratmaktadır. Eylemlerse, canlandırma yoluyla aktarılmaktadır. Bu canlandırma, tiyatro, sinema, opera ve balede oyuncu, çizgi filmde çizgi, kukla oyununda kukla, gölge oyununda gölge, radyo oyununda ses yoluyla yapılmakta, bunu çeşitli ses ve görüntü efektleri desteklemektedir. Bu canlandırma, sanatsal bir taklit olarak gerçekleştirilmektedir. Alımlayıcıda “mış gibi” illüzyonu yaratılmaktadır.

Tiyatro, dram sanatının en eski, en köklü alanıdır. Özetledeğimiz kişi, uzam, zaman ve eylem öğelerini, farklı türler (tragedya, komedy, melodram vb.) ve farklı anlatım araçlarıyla (oyuncu, kukla, gölge, dans vb.) büyük çeşitlilik içinde kullanmaktadır. Tiyatronun varolabilmesi seyircisine bağlıdır. Tiyatro oyunu seyircisiyle buluştuğu anda var’olur.



*Dram sanatı içinde yer alan tiyatronun nite-
liklerini ve temel özelliklerini açıklayabilmek.*

Kısaca, anlatıların, “sen-ben” ilişkisi içinde, “şimdi” ve “burada”lık duygusu yaratacak biçimde, sahnede ya da sahne yerine geçecek bir alanda, oyuncu, kukla, gölge veya çeşitli nesnelere kullanılarak, yansılama yoluyla oluşan, seyircisiyle buluştuğunda varolan ve her buluşmada yeniden yaratılan sanata tiyatro denir.

Kendimizi Sınayalım

- Aşağıdakilerden hangisi dram sanatını kolay tanı-mamızı ve değerlendirmemizi zorlaştıran etkenlerden biri **değildir**?
 - Çok uzun bir tarihe sahip olması
 - Geniş bir etkinlik alanına sahip olması
 - Birçok araçta kullanılıyor olması
 - Farklı türlerde karşımıza çıkıyor olması
 - Bu alanda bilimsel kitaplar yazılmış olması
- Dram sanatına yer veren sanat ve araçların ortaya çı-kışının tarihsel olarak doğru sıralanması aşağıdakiler-den hangisidir?
 - Tiyatro-Opera-Bale-Sinema-Televizyon
 - Bale-Tiyatro-Opera-Sinema-Televizyon
 - Opera-Bale-Tiyatro-Sinema-Televizyon
 - Tiyatro-Bale-Opera-Televizyon-Sinema
 - Tiyatro-Sinema-Opera-Bale-Televizyon
- Aşağıdakilerden hangisi dram sanatının ortaya çık-masında etkili olmamıştır?
 - Büyü
 - Çalışma
 - Depremler
 - İletişim
 - Öykü anlatıcılığı ve oyun oynama içgüdüğü
- Kısaca "simgesel sözler" olarak tanımlanabilecek olan tür aşağıdakilerden hangisidir?
 - Ritüel
 - Fıkra
 - Anı
 - Roman
 - Mitos
- Aşağıdakilerden hangisi "anlatı"nın temel öğelerin-den biri **değildir**?
 - Kişi
 - Uzam
 - Zaman
 - Eylemler
 - Çatışma
- Aşağıdakilerden hangisi yazınsal (edebi) anlatı için-de **yer almaz**?
 - Öykü
 - Deneme
 - Roman
 - Anı
 - Fıkra
- Aşağıdakilerden hangisi dram sanatı içinde **yer almaz**?
 - Kukla oyunu
 - Çizgi film
 - Opera
 - Tiyatro
 - Belgesel sinema
- Aşağıdakilerden hangisi yazınsal anlatının özellikle-rinden biri **değildir**?
 - Kişileri "o, onlar" olarak aktarması
 - "Uzam"ı, "orası" olarak aktarması
 - "Zaman"ı geçmiş zaman olarak aktarması
 - Eylemleri, sözcükler (kelimeler) aracılığıyla ak-tarması
 - Eylemleri canlandırma yoluyla aktarması
- Aşağıdakilerden hangisi dramatik anlatının (dram sanatı) özelliklerinden biri **değildir**?
 - Kişileri "sen-ben" ilişkisi içinde aktarması
 - "Uzam"ı "burası" olarak aktarması
 - Zaman'ı geçmiş zaman olarak aktarması
 - "Zaman"ı "şimdiki zaman", "şu an" olarak aktar-ması
 - Eylemleri canlandırma yoluyla aktarması
- Aşağıdakilerden hangisi olmazsa tiyatro **yazılmaz**?
 - Kişiler
 - Uzam
 - Zaman
 - Eylem ve edimler
 - Merak duygusu

Okuma Parçası

Deli Dumrul, Güngör Dilmen

“DUMRUL- Beklediğiniz köprüyü kurdum işte.

BİR KÖYLÜ- Beklediğimiz köprüyü mü?

DUMRUL- Sağlam sağlam karşıya geçersiniz şimdi.

(Uzaktaki köylülere bağırır)

Gelin erenler böyle gelin.

Sakın ola, Dumrul’un köprüsü dururken

başka yerden geçmeyin.

(Dışarı koşar, bir iki köylüyü zorla çevirip getirir.)

I.KÖYLÜ- Niye bizi yolumuzdan çeviriyorsun, yigidim?

DUMRUL- Köprüden geçeceksiniz.

II.KÖYLÜ- Niye geçecekmişiz köprüden?

DUMRUL- A a, sorduğu şeye bak. Köprüden niye geçilir?

III.KÖYLÜ- Arada çay, ırmak vardır, o zaman geçilir köprüden.

DUMRUL- Köprüyü buldular, çay ırmak ararlar.

IV.KÖYLÜ- Biri olmazsa öbürü neye yarar?

DUMRUL- Bre bu benim köprüm köprü değil midir?

II.KÖYLÜ- Köprü olmasına köprü ama.

DUMRUL- Ama?

IV.KÖYLÜ- Geçilmezse de olur.

DUMRUL- Nasıl geçersiniz karşı kıyıya?

IV.KÖYLÜ- Dümdüz yürüyüp.

DUMRUL- Köylü aklı işte.

IV.KÖYLÜ- Köylü aklı möylü aklı.

DUMRUL- Köprüme güvenmiyorsunuz demek?

III.KÖYLÜ- Güvenip güvenmeme sorunu değil.

DUMRUL- Tehlikelidir diyorsun.

III.KÖYLÜ- Gereksiz diyorum yalnızca.

DUMRUL- Köprünün ayakları göçer, sulara kaynar boğulurum diyorsun.

II.KÖYLÜ- Boğulma tehlikesi hiç yok.

DUMRUL- İsteyen geçer, istemeyen geçmez.

I.KÖYLÜ- Değil mi ya.

DUMRUL- Geçenler otuz akça, geçmeyenler tam kırk akça.

I.KÖYLÜ- Şimdi ayağımız suya erdi.

DUMRUL- Ne demek yani?

I.KÖYLÜ- Bizi haraca kesiyorsun.”

Kaynak: Dilmen, 1982, s. 13-14.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. e Çünkü, bu alanda yazılmış bilimsel kitaplar dram sanatını tanımamızı zorlaştırmaz, tam tersine kolaylaştırır. e seçeneği dışındaki seçeneklerde ise, dram sanatını tanımamızı zorlaştıran etkenler sıralanmıştır. Yanıtınız doğru değilse, ünitenizin ilk beş başlığı altında yazılı olan bilgileri bir kez daha okuyarak bilginizi pekiştirebilirsiniz.
2. a Doğru seçenek a olacaktır. Yanıtınız doğru değilse, ünitenizin Dram Sanatının Kaynağı başlığı altında yazılmış bilgileri bir kez daha okuyunuz. Dramatik dans ve tiyatrodan sonra, opera, bale, sinema ve televizyonun ortaya çıkışının sırasını hatırlayacaksınız.
3. c Dram sanatının ortaya çıkışında, depremler dışında sıralanan etkenlerin belirleyici olmuştur. Yanıtınız doğru değilse, “Dram Sanatının Kaynağı ve Temel Nitelikleri” başlığı altındaki bilgileri yeniden gözden geçiriniz.
4. e Mitosun simgesel sözlerden oluştuğunu, gerçek olmadığını, ünitenizin “Dram Sanatının Kaynağı ve Temel Nitelikleri” başlıklı bölümünü okuyarak hatırlayabilirsiniz.
5. e İlk dört seçeneğin anlatı oluşturmada vazgeçilmez öğelerdir. “Çatışma” ise bir anlatı oluşturmada vazgeçilmez değildir. Çatışma içermeden de bir anlatı oluşturulabilir. Yanıtınız doğru değilse “Dram Sanatın Temeli: Anlatı” başlığı altında yazılmış bölümü okuyarak bu konudaki bilgilerinizi tazeleyebilirsiniz.
6. b Deneme, yazınsal (edebi) anlatı içinde yer almamaktadır. Öteki seçeneklerde sıralanan, öykü, roman, anı ve fıkra ise, içerdikleri kişi, uzam, zaman ve eylemlerden ve bu öğeleri kullanım biçimlerinden dolayı yazınsal anlatı içinde değerlendirilirler. Yanıtınız doğru değilse, “Yazınsal Anlatı” bölümüğünü bir kez daha okuyarak bilgilerinizi sağlamlaştırabilirsiniz.
7. e Çünkü belgesel sinema, bir öykü, öykü öğeleri içermek ve o öyküyü dramatik olarak dile getirmek zorunda değildir. Kukla tiyatrosu, çizgi film, opera ve tiyatro ise, öyküsü olan, o öykülerin dramatik bir biçimde dile getirildiği sanatlardır. Yanıt doğru değilse, Dramatik Anlatı (Dram Sanatı) bölümüğünü bir kez daha okuyarak bilgilerinizi pekiştiriniz.

8. e Çünkü yazınsal anlatı eylemleri canlandırma yoluyla değil, sözcükleri kullanarak aktarır. Öteki şıklarda dile getirilen anlatım biçimleri ise yazınsal anlatıya özgüdür. Yanıtınız doğru değilse, ünitenizin yazınsal anlatı bölümcüğünü bir kez daha okuyarak bilgilerinizi hatırlayabilirsiniz.

9. c Çünkü, zamanı geçmiş zaman olarak aktarmak, dramatik anlatının yani dram sanatının değil, Yansal Anlatı'nın özelliklerindedir. Yanıtınız doğru değilse, dramatik anlatı (dram sanatı) bölümüğünü bir kez daha okuyarak bilgilerinizi destekleyiniz.

10. e Çünkü, ilk dört seçenekte yer alan öğeler, temel anlatıya dayanan tiyatronun özellikleriyken, merak duygusu tiyatronun vazgeçilmez özelliklerinden biri değildir. Merak duygusu uyandıran bazı oyunlar daha başarılı olurken, merak duygusu uyandırmayan oyunların da başarılı olduğu görülmüştür. Kısacası merak duygusu uyandırması olabilir ama vazgeçilmez bir özellik değildir. Yanıtınız doğru değilse, Dramatik Anlatı (Dram Sanatı) bölümüğünü ile tiyatro tanımlarını yeniden okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Dram sanatı o kadar yaygındır ki, hemen hepimiz gündelik hayatımızda, sıklıkla dram sanatıyla karşılaşırız. Onun etki gücünden etkileniyoruz. Bilgisayarlarımızdaki interaktif oyunlar dram sanatının yeni bir yansımasıdır. Herhangi bir arkadaşımızın, bir olayı anlatırken, bizi ikna etmek ya da eğlendirmek için drama başvurduğunu görürüz. Benzer bir biçimde, öğretmenlerimiz, aktarıkları konuları kavramamız için sıklıkla o konuyu az ya da çok, dramatize ederler. Tiyatroya, sinemaya gidersek, bu sanatın güçlü temsillerini izleriz. Bir dans gösterisi izlediğimizde, gösterinin en dikkat çeken bölümlerinin yine dramatik bölümleri olduğunu gözlemleriz. Televizyondan izlediğimiz, televizyon dizileri yine dram sanatının televizyondaki en yaygın ürünleri. Radyo dinlersek, dram sanatının ürünleri olan radyo oyunlarına, çeşitli programlar arasına yerleştirilmiş dramatik skeçlere rastlarız. Televizyondan yayımlanan şarkı videokliplerinin çoğunun dram sanatından yararlandıklarını görürüz. Radyo ya da televizyondan yayımlanan reklamların, etki gücünden dolayı, giderek daha çok dram sanatına yaslanmaya başladıklarına tanık oluruz.

Sıra Sizde 2

Seçeceğimiz öğeler, en az bir kişi, en az bir uzam, bir süreci belirtecek bir zaman dilimi yani en az ardlı iki an, iki eylem ya da edimden oluşmalıdır. Seçeceğimiz, kişi ya da kişiler, bir uzamda, birden çok eylem ya da edimi a ve b noktası belli olan bir zaman dilimi içinde gerçekleştirmeliler. "Her sabah olduğu gibi, o sabah da, Zeynep dersliğin kapısını açtı. İçeri girdi. Yürüyüp derslikteki yerine oturdu" ya da "o gece, kamyonla otobüsün köprüde çarpışmasıyla büyük bir gürültü koptu. Kısa bir süre sonra kamyonu yangın meydana geldi. Etraf çığlıklarla inliyordu" ya da "ömrü her gün o daireye gidip gelerek, evrakları düzenleyerek geçti" mini anlatı örnekleridir. Bu örneklerle benzer anlatılar oluşturmanız, bu konuyu kavradığınızı anlamına gelecektir.

Sıra Sizde 3

Sanat tarihi içinde, benzer olmakla birlikte, yazınsal anlatı ve dramatik anlatı içinde yer alan çok sayıda anlatı bulunmaktadır. Özellikle tiyatro tarihinin başlangıç dönemlerinde, yazınsal anlatı içinde kabul edilen çok sayıda mitolojik ve tarihsel anlatının oyun olarak yazıldığını biliyoruz. Bunlardan biri "Okuma Parçası" olarak da seçtiğimiz Güngör Dilmen'in **Deli Dumrul** oyunudur. Orhan Asena, Gılgamış destanından, **Tarılar ve İnsanlar-Gılgamış** adlı oyunu yazmıştır. Osman Şahin'in **Beyaz Öküz** adlı öyküsünden, Erden Kıral **Ayna** adlı filmi, Refik Halid Karay'ın **Yatık Emine** adlı öyküsünden, Ömer Kavur **Yatık Emine** adlı filmi yapmıştır.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- And, Metin (1985), **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul: İnkilap Kitabevi Yayınları.
- And, Metin (2003), **Oyun ve Bügü**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles (1987), **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Banguoğlu, Tahsin (1974), **Türkçenin Grameri**, 1.B., Baha Matbaası.
- Bartes, Roland (1979), **Göstergebilim İlkeleri**, Çev: Berke Vardar, Mehmet Rifat, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bartes, Roland (2005), **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat, 4.B., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benveniste, Emile (1995), **Genel Dilbilim Sorunları**, Çev: Erdim Öztokat, 1.B., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1993), **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brockett, Oscar G. (2000), **Tiyatro Tarihi**, Çev: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda N. Öndül, Beliz Güçbilmez, 1.B., Ankara: Dost Yayınları.
- Çalışlar, Aziz (1992), **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, 1.B., Boyut Yayınları, İstanbul: İstanbul.
- Dökmen, Üstün (1995), **Sosyometri ve Psikodrama**, 2.B., İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1995.
- Efe, Fehmi (1993), **Dram Sanatı**, 1.B., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Elam, Keir (1991), **The Semiotics of Theatre and Drama**, New York : Routledge.
- Erkek, Hasan (1999), **Oyun İçinde Oyun**, 1.B., Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erkek, Hasan (2001), **Oyun İçinde Anlatı**, 1.B., Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Esslin, Martin (1991), **TV Beyaz Camın Arkası**, Çev: Murat Çiftkaya, 1.B., İstanbul: Pınar Yayınları.
- Esslin, Martin (1996), **Dram Sanatının Alanı**, Çev: Özdemir Nutku, 1.B., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eyuboğlu, İsmet Zeki (1998), **Anadolu Mitolojisi**, 1.B., İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Fischer, Ernst (1995), **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, 8.B., İstanbul: Payel Yayınları.
- Frazer, Sir James George (1960), **The Golden Bough**, 2.B., Londra: Macmillan And Co Ltd.
- Gaster, Theodor H., (2000) **Thespis, Eski Yakındoğuda Ritüel, Mit ve Drama**, Çev: Mehmet H. Doğan, 1.B., İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Genette, Gérard (1983), **Nouveau Discours du Récit**, Paris: Edition du Seuil.
- Hengirmen, Mehmet (1995), **Türkçe Dilbilgisi**, 1.B., Ankara: Engin Yayınevi.
- Huizinga, Johan (1995), **Homo Ludens**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, 1.B., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hünerli, Selçuk (2005), **Canlandırma Sineması Üzerine**, İstanbul: Es Yayınları.
- Kaplan, Yusuf (1991), **Öykü Anlatma ve Mit Üretme Aracı Olarak Televizyon, Enformasyon Devrimi Efsanesi**, Der. Ve Çev: Yusuf Kaplan, İstanbul: Rey Yayınları.
- Kesting, Marianne (1995), **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev: Yılmaz Onay, 1.B., İstanbul: Adam Yayınları.
- Kıran, Ayşe Eziler (1993), **Méthotes d'Analyse de Textes**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kıran, Zeynel, Ayşe (Eziler) (2000), **Yazınsal Okuma Süreçleri**, 1.B., Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Malinowski, Bronislaw (1999), **İlkel Toplum**, Çev: Hüseyin Portakal, 2.B., Ankara: Öteki Yayınevi.
- Mutlu, Erol (1991), **Televizyonu Anlamak**, 1.B., Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Onega, Susana- Landa, José Angel Garcia (2002), **Anlatıbilime Giriş**, Çev: Yurdanur Salman-Deniz Hak-yemez, 1.B., İstanbul: Adam Yayınları.
- Pavis, Patrice (1987), **Dictionnaire du Théâtre**, Paris: Editions Sociale.
- San, İnci, **Eğitsel Yaratıcı Drama, ASSITEJ (Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği) TÜRKİYE MERKZİ Seminer Kitabı**
- Saussure, Ferdinand de (1976), **Genel Dilbilim Dersleri I**, Çev: Berke Vardar, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şener, Sevda (1991), **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 2.B., (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Şener, Sevda (2003), **İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı**, 1.B., İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şener, Sevda (2001), **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 2.B., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tuncay, Murat (1992), **Dramatik Olan**, 1.B., İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

-
- Thomson, George (1976), **İnsanın Özü**, Çev: Celal Üster, 1.B., İstanbul: Payel Yayınları.
- Vincenti, Giorgio (1993), **Sinemanın Yüz Yılı**, Çev: Engin Ayça, 1.B., İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Yücel, Tahsin (1993), **Anlatı Yerlemleri**, 2.B., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

2

Amaçlarımız

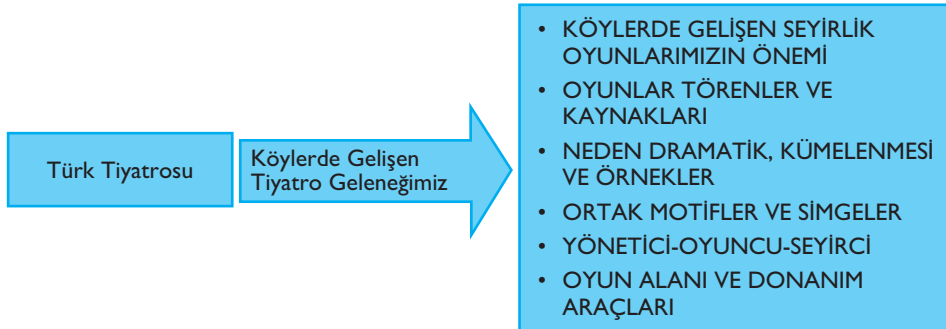
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Köylerde gelişen köy seyirlik oyunlarımızın önemini, kapsamını ve kaynaklarını açıklayabilecek,
- Neden dramatik olduğunu, nasıl kümelendiğini ve bu kümelerin içindeki örnekleri eylem dizgeleriyle analiz edebilecek,
- Ortak motifleri, sembelleri ve bunların nasıl kullanıldığını ifade edebilecek,
- Yönetici-Oyuncu ve Seyircinin nasıl bir nitelik gösterdiğini açıklayabilecek,
- Oyun Alanı ve Donanım Araçlarını öğrenerek Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro anlayışı ve Katılımcı Tiyatro açısından bu geleneksel türümüzü değerlendirebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Seyirlikler
- Ritüeller
- Motifler
- Yönetici-Oyuncu
- Seyirci
- Oyun Alanı ve Donanım

İçindekiler



Köylerde Gelişen Tiyatro Geleneğimiz

KÖY SEYİRLİK OYUNLARIMIZIN ÖNEMİ

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu birikimine katkıda bulunan tiyatro geleneğimizden birisi Anadolu'da köylerde gelişmiş Köy Seyirlik Oyunları ya da Dramatik Köylü Oyunları'dır. Kaynağını Anadolu köylüsünün Oyun Çıkartma ya da Oyun Yapma geleneğinden alan ve ritüellerden beslenen bu oyunlar, pek çok özelliğiyle, evrensel ve yenilikçi tiyatral arayışlarla buluşmaktadır.

Şarkı ve dansın kullanımı, güldürme ve eğlendirme gibi özelliklerinin yanında, kaynağını dinsel törenlerden alması nedeniyle ciddi ve saygın bir niteliğe sahip olmaları köy seyirlik oyunlarımızı incelenmeye değer kılmaktadır.

OYUNLAR, TÖRENLER VE KAYNAKLARI

Anadolu halkının yüzyıllardan günümüze kadar gelen kültürel iklimini yansıtan Köy Seyirlik Oyunları, köylünün doğayla ve toprakla ilişkisine bağlı olarak, kendi için önem taşıyan belli zamanlarda yansılacağı oyunlardır. (Karadağ, 1978: 9) Seyirlik oyunlar köy halkının salt eğlence aracı değildir. Bu oyunlar köylünün sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, üretim çabalarından, törelerinden ve törenlerinden ayrılmaz (Boratav, 1997: 224). Ekin zamanı, hasat mevsimi, kıtlık, kuraklık zamanları, düğün bayram zamanları, hayvanların çiftleşme dönemleri, mevsim dönümleri gibi önemli zamanlarda köylünün bir araya gelip birlikte yansılacağı oyunlardır.

Oyunların başlangıçta büyüsel ve görevsel olması bu oyunların kaynağını ritüellere dek götürmektedir. Ritüeller de gönüllü ve topluca gerçekleştirilen törenlerdir. İlkel çağlardan günümüze, insanın gündelik yaşamının dışına çıkarak, insana özgü duygularını (korkularını, dileklerini, beklentilerini, acılarını, sevinçlerini) belli bir zaman ve mekânda, belirli kurallar içinde birlikte paylaştığı uygulamalardır. (Tekerek, 2006: 56..62)

Törenselleşmiş köy seyirlik oyunlarında simgesel olarak varolan Eski Yıl ile Yeni Yıl, Yaz ile Kış, Ak ile Kara, Ölüm ile Doğum (Dirilme) arasındaki çatışma, mevsimlik törenlerde ve ritüellerde de temel ve ortak çatışmayı oluşturur. İnanç sisteminin de kökenini oluşturan bu törenler, Mezopotamya'dan Mısır'a, Hititler'den Aztekler'e, Antik Yunan'dan Roma'ya tüm kültürlerde kendiliğinden ve topluca uygulanagelen, kalıplaşmış yaptırımlardır. Ortak ana dizge, iki hasım arasında bir savaş ve sonunda önceden belli olan tarafın kazanması ya da kazananın bir gelinle, kutsal bir evlenmeyle birleşmesidir. Böylece ardından gelecek diriliş-

Seyirlik oyunlarımızın, sözden çok şarkıya, dansa ve bedensel anlatıma dayalı olması onun evrensel özelliğidir (Yüksel, 1990: 323-330). Dramatik Köylü Oyunları olarak da isimlendirilen bu oyunları çekim merkezi haline getiren önemli bir yanı da, seyircinin, yansılan olaya katılımı ve paylaşımıdır (Karadağ, 1978: 46) Oyunların, büyü törenleri ve ritüellerden izler taşımakla birlikte günlük yaşamla da bağı koparmaması ve özündeki esnekliğin dondurulmuş biçim kalıplarını kırarak nitelikte olması bu oyunları gevşek dokulu yapmaktadır (Şener, 1975: 6).

Köy halkının yaşamıyla öylesine iç içedir ki bu oyunlar, nedenini somut olarak bilmese de, atadan-dededen öyle gördüğü için oynar köylü. Doğaya katkıda bulunmak, doğanın dirilişine ve ölümüne katılmak için, bolluk bereket dilemek için oynar. Dolayısıyla her yansılan oyunun belli bir amacı vardır ve oyunlar görevseldir. Aynı zamanda bu oyunlar başlangıçta büyüsel kökenlidir. Kuşaktan kuşağa bugüne gelmiş ve süreç içinde eğlence amacı da görevselliğe eklenmiştir.

İnsanoğlu doğadaki değişimi, düzeni, toprağın bereketini, ürünlerin canlanmasını, ölüşünü, hayvanların çoğalmasını, kendi üremesini ve ölümünü gözlemlemiş, doğanın döngüsel bir düzeni olduğunu keşfetmiş, bu buluşuna da kutsallık atfederek büyüsel törenler düzenlemiştir. Büyüyle olabileceklerini etkileyebileceğini düşünmüştür. Ritüel adı verilen bu törenler animizmden totemizme, mitolojiye, çok tanrılı dinlerden, tek tanrılı dinlere, doğanın ve toprağın düzeniyle iç içe geçerek insanoğlunun törenlerine ve oyunlarına yansımıştır. (Karadağ, 1978: 11)

çoğalma-bolluk-bereketeye inanma ve bu inancı törenlerle kutlama ve kutsama, büyü kökenli oyunların genel motifleridir. (And, 1962: 5) Çok tanrılı dinlerde ve mitolojide Kybele-Attis, İsis Osiris, Astarte-Adonis, Zeus-Semele bu birleşme örneklerindedir.

İbadet ile Köy Seyirlik Oyunları arasındaki ilişkiden de söz etmek gerekir. Çünkü ibadetin kurallarıyla seyirlik oyunların kuralları arasında pek çok benzerlik vardır. Örneğin;

- Nasıl ki ibadeti yönetecek bir din adamının bulunması şartsa, köy seyirlik oyunlarını yönetecek bir bilge kişi ya da yetenekli bir kişinin varlığı şarttır.
- Her ikisinde de gerek yönetenlerin, gerek katılımcıların bir ön hazırlık yapması gerekir.
- İbadet törenlerinin belli katı kuralları olduğu gibi, köy seyirlik oyunlarının belli kalıpları ve çatıları vardır. Susulacak ve gülünecek yerler bellidir.
- İbadet için belli yerler gerektiği gibi, seyirlik oyunlar için de kendine has köy meydanları, damlar, ev önleri gibi yerler gereklidir.
- İbadet nasıl belli zamanlarda yapılıyorsa, köy seyirlik oyunları da belli zamanlarda yansılır.
- Her ikisinde de kurban adağı-hediye sunmak gerekir. Seyirliklerden Saya Gezme ve Kış Yarısı oyunlarında olduğu gibi.
- İbadet törenlerinde de, seyirlik oyunlarda da müzik ve dans ortak anlatım araçlarındandır.

Köy seyirlik oyunları ile ibadet arasındaki benzer özellikler ve kurallar göz önüne alındığında, Anadolu'daki inanç sistemi ve geleneksel kültür uygulamalarından olan Cem Törenleri, Ahilik Toplantıları ve Yaren Sohbetleri de köy seyirlik geleneğimiz içinde değerlendirilebilir.

SIRA SİZDE



Köy Seyirlik oyunlarımız ve geleneksel törenlerimizin öz ve biçim açısından tiyatromuzun özgünleşmesi ve zenginleşmesi yolunda önemli bir kaynak olduğuna dair geçmişte ne gibi görüşler sunulmuştur? Sizce bu görüşler tiyatromuzun özgünleşmesinde ve yaygınlaşmasında etkili olmuş mudur?

NEDEN DRAMATİK? KÜMELENMESİ VE ÖRNEKLER

Halkbilim ve tiyatro alanında geçmişte araştırma ve inceleme yapan folklor ve tiyatro uzmanları genellikle köy seyirlik oyunlarını temalarına, konularına, amaçlarına ve işlevlerine göre sınıflandırmıştır. (Tecer, 1975: 7-8, Elçin, 1977: 37-61, And, 1974: 256) Bu belirlemeleri de göz önüne alarak Köy Seyirlik Oyunları işlevlerine göre şöyle kümelendirilebilir:

A. Belli Günlerde Oynanan Törensel ve Büyüsel Oyunlar:

1. Hayvancılıkla geçinen yörelerde koyunların çiftleşmesi için yapılan *Koç Katımı* ve *Saya Gezme*: Hayvancılıkla geçinen yörelerde yansılanan *Koç Katımı*, sıcak bölgelerde çoğunlukla Eylül-Ekim, soğuk bölgelerde Kasım aylarında yapılır. Örneğin; Van-Timar yöresinde, *Koç Katımı*'nda koçlar süslenir, boynuna ceviz, leblebi gibi şeyler takılır. Köylüler koçları önlerine katıp meraya giderler. Hep birlikte yemek yenilir. Çoban yiyecekleri alır. Törenle koçu koyuna katarlar. Koç siyah koyuna giderse kış kara geçecek, ala koyuna giderse iyi geçecek demektir (Karadağ, 1978: 20). *Saya Gezme* ya da *Saya Bayramı* da, koç katımından yaklaşık yüz gün sonra, yani kuzunun ana rahminde tüylendiği zaman ve elli gün sonra doğumunda yapılır. Bu bayramın bir diğer adı da *Çoban Bayramı*'dır. *Saya* sözcük itibarıyla koyun-çoban ilişkisi içinde yer alan, ama her biri bu ilişki içinde başka şeyleri ifade eden bir sözcüktür (And, 1962: 38). Tecer'in Dini Temsiller adı altında incelediği, bir çeşitlemesi de Karadağ'ın araştırmasında yer alan *Saya Bayramı*'nda oynanan oyunlardan biri Elazığ yöresinde oynanan *Dede Oyunu*'dur (Tecer, 1975: 7-8). Bu yörede döllenenin yüzüncü günü yapılan şenliklerde yansılanan bu oyun-

Köy Seyirlik Oyunları'na Dramatik Köylü Oyunları da denilmektedir. Burada dramatikten kastedilen, en az kendinden başka bir kişiliği, bir olguyu, bir yaratığı canlandırma, giyim-kuşam, maske, makyaj ile kendine yeni bir kişilik verme, bu seyirlikler söyleşmeli oyunlar olduğu için, bu söyleşmenin belli bir eylem ve konuyu geliştirmesi gibi özelliklerdir. Başka bir deyişle köy seyirlik oyunları ya da dramatik köy oyunları denilince, bir başkasını canlandırma-taklit-yansılama ve dolayısıyla düş gücü-imgelem-tasavvur'un kullanılmasını ve bu taklidin çeşitli anlatım araçları yardımıyla söz ve eyleme dönüşmesini, bu sürecin de bir seyirci topluluğuyla paylaşılmasını anlamak gerekir (And, 1974: 118-119, Tekerek, 2008: 35)

da Çoban (beyaz sakallı bir ihtiyar) seyircilerin önünde oturan Muhtar'dan iş ister. Ücret konusunda pazarlık yaparlar. Çoban iki evlidir. Muhtar'dan bir de ev ister. Muhtar evi bulur. Çoban karılarını getirir, onları Muhtar'a emanet eder ve sürüyü olatmaya gider. Sürü de seyircidir. Seyirciler kadınlardan birini, Fato'yu kaçıır. Çoban döndüğünde telaşlanır, bir yandan ağlarken, bir yandan da köpek gibi koklayarak Fato'yu arar. Fato kaçırıldığı yerden oyun alanına gelir. Muhtar, Fato'nun köyde bir aşığı olduğu ve ona kaçtığı yalanını uydurur. Çoban inanmaz ve Muhtar'a kızarak ücretini ister. Bu arada köyde düğün olduğunu anlar. Çalgıcılardan, düğünün şerefine bir çiftetelli çalmasını ister. Hep birlikte oynarlar. Oyunun sonunda Çoban (Dede) ölür. Kadınlar başında feryat ederler. Seyircilerden biri Hoca kılığında gelir ve ölünün başında dua okur. Çoban dirilir. Ardından Fato ölür. Bu kez Çoban ağıt yakar. Seyirci şakayla takılarak, onun bir kadınla da idare edebileceğine dair lâf atar. Hoca yine dua okur. Fato tekrar dirilir. Kimi yörelerde ölüyü diriltmek için ağza yemiş verildiği ya da su döküldüğü de olur. Oyun havası eşliğinde herkes dans eder. Halay çekerek ve maniler söyleyerek ev ev dolaşır ve yiyecek toplarlar. Toplanan yiyecekler hep birlikte neşe içinde yenir.

2. Tarımla geçinen yörelerde ürünün bereketli olması için yapılan *Hasat Önü*, *Hasat Sonu oyunları*: Tarımla geçinen yörelerde ürünün bereketli olması adına yapılan törensel ve büyüsel kökenli bu oyunlar Tarımsal Oyunlar başlığı altında da incelenebilir. Kimi yörelerde ilk tohumu tarlasına atan köylü ıslatılır, ürünü bereketli olsun diye. Bazı yörelerde de tüm köylü tarlanın kenarında toplanır, yaşlılar dua okur, kadınlar bir gün önceden, içinde lop yumurta olan özel ekmekler hazırlar. Tarlanın sürüleceği gün yarışlar, eğlenceler düzenlenir, tarlasını süren köylüye toprak fırlatılır. Niğde-Aksaray yöresinde oynanan *Ekin Kurtarma Oyunu* bu tür uygulamalardan biridir. Sığır Gütmeye ve Ekin Kurtarma adlı iki bölümden oluşan bu oyunu altı kişi yansılar. Birinci bölümde, Çoban önüne kattığı sığırları (seyircilerden altı-yedi kişi de sığırları yansılar) olatır, karısı yemeğini getirir. Çoban bu işten bıktığını, artık ırgatlık yapacağını söyler. Ağa'ya gider, onun yanında orakçı olur. İki orakçıyla ekini kurtarır. Ağa'nın önüne oraklarını atarak bahşiş ve şölen isterler. Ağa'nın isteklerini kabul etmesi üzerine ekin kurtarma duasını söylerler. Bazı yörelerde buğday piri olan Hacı Bektaş da zikredilir duada. (Karadağ, 1995: 68, And, 1974: 227).

Hasat sonu bolluk-bereket için yapılan oyunlardan biri de *Cemal Oyunu*'dur. Tekirdağ yöresinde Cemal Oyunu'nun bolluk bereket için oynandığı, oyun hangi evin önünde oynanırsa, o yıl o evde bolluk bereket olacağına inanıldığı belirtilir. (Karadağ, 1978: 81-74, Artun, 1993: 99)

3. Doğaya sıkı sıkıya bağlı olan yörelerde doğa ile yandaş ve barışık olmak için oynanan *Güneşi Karşılama*, *Baharı Karşılama* (Hıdırellez-Nevruz), *Yağmur Yağdırma*, *Kış Yarısı*, *Yeni Yıl* için oynanan oyunlar: İçinde ölüp-dirilme ve ak-kara çatışmasının olduğu bu oyunlardan biri Sivas yöresinde oynanan *Baca Pilavı Oyunu*'dur. Güneşi karşılamak için kış yarısında oynanır. Yiyecek toplamak yine esastır. Soma yöresinde oynanan benzeri bir oyunda da geceleri delikanlılar ev ev dolaşarak, bacalardan sepet sarkıtır. Ev sahibinin sepete koyduğu yiyecekler toplanır ve topluca yenir. (And, 1962: 43)

Şubat'ın ikinci yarısında oynanan ve bir baharı-güneşi karşılama oyunu olan *Çiğdem Bayramı* ya da *Çiğdem Oyunu*, bir başka yeni mevsimi, güneşi karşılama oyunu olan ve 6 Mayıs'ta kutlanan, Hızır ve İlyas Peygamber'in buluştuğu gün olarak rivayet edilen *Hıdırellez* oyunları da Anadolu'da pek çok yerde kutlanan seyirlik oyunlardandır.





Belirli günlerde oynanan büyüsel kökenli köy seyirlik oyunları ve büyüsel izler taşıyan eğlence amaçlı oyunlar, hayatın döngüsüne katılmak ve bu döngüyü kutlamak ve kutsamak adına köy halkı tarafından yansıtıldığı için, oyunlarda eylemi oluşturan temel motif Eski-Yeni, Ak-Kara, Ölüp-Dirilme çatışmasıdır. Çatışan bu güçler simgesel olarak kişileştirilir oyunlarda. Bir mücadele sonucunda eski kovulur, yeni karşılanır ve bolluk-bereket getirmesi adına kutsanır.

Eylem dizgesini oluşturan önemli bir motif de ak-kara çatışmasından türeyen ölüp-dirilme ve kız kaçırma motifidir. Kız kaçırma seyirciler tarafından sevinçle yapılan bir olaydır. Çiftleşme, dolayısıyla bereket ve çoğalma motifidir, tohumun toprağa atılması gibi.

B. Eğlenmek, Vakit Geçirmek için Çıkartılan Oyunlar:

1. Büyüsel-Törensiz İzler Taşıyan Oyunlar: Zamanla amacı eğlenceye dönüşen pek çok oyunun kaynağı da büyüsel ve törenseldir. Koşullar değiştiğçe büyünlün işlevi azalmış, oyunlara komik ve güncel, yeni tipler eklenmiş, düğünlerde, bayramlarda ve özel günlerde vakit geçirmek üzere oynanan oyunlara dönüşmüştür bunlar. Bu örneklerden biri Karadağ'ın Sivas yöresinden derlediği *Madımak Oyunu*'dür. Oyun iki kız kardeş arasında geçen kısa bir atışmayla başlar. Zekine ve Medine tarlaya madımak toplamaya giderler. Bir yandan da koca arzu etmektedirler. Türkü söyleyerek ve dans ederek madımak toplamaya başlarlar. Üçüncü bir oyun kişisi de, bir kenarda, bacaklarının arasına, başına mendil bağlanmış, erkeklik organına benzer bir sopayı sıkıştırmış yatmaktadır. Kızlardan biri, sopayı görünce, deve ayağı gibi bir madımak bulduğunu söyler ve sopanın üzerine oturur. Diğeri de oturur. Yerde yatan oyuncuya hangisini alacağını sorarlar. O da her ikisini de alabileceğini söyler. Kızlar, ikisini birden nasıl geçindireceğini söyleyerek yerde yatan oyuncuyu pataklarlar. Oyuncu bayılır. Kızlar ağızlarındaki suyu oyuncuya püskürtürler. Oyuncu dirilir. Hep birlikte oynayarak ve türkü söyleyerek oyunu bitirirler.

2. Günlük yaşamı konu alan özgün oyunlar: Köylünün yaşama koşulları değiştiğçe, doğaya karşı büyü yapma ihtiyacı azalmış, böylece seyirlik oyunların amacı da değişmiştir. Amaç artık doğa ile barışık olma değildir. Çünkü köylü doğayı büyü ile etkileyemeyeceğinin bilincindedir ama aynı alışkanlığı, oyun çıkartma alışkanlığını, eğlence amaçlı da olsa sürdürmek ister. Günlük yaşamı konu alan özgün oyunlar, köylünün yaşamını kolaylaştırmak için yansıtıldığı bu tür oyunlardandır. Örneğin: Tunceli yöresinde saptanmış *Köylü Şehirde* adlı oyunda, bir köylünün kentteki akrabalarının yanına gitmesi, iş araması, yansınır.

Törenler: Her ne kadar köy seyirlik oyunlarının çatısını oluşturan dramatik çatışmayı içinde barındırmasa da, belirli takvimlerde, belli kalıp ve kurallarla tekrarlanıyor olması, ön hazırlıkla birlikte ayrılmış, özel bir alanda yapılıyor olması, topluca, inançla ve gönülden gerçekleştirilmesi, tören giysileriyle, aksesuarlarıyla özel araç ve gereçlerle yapılması, mistik bir atmosfer taşıması, simge ve göstergelerle yüklü olması, müzik ve danslarla bezenmiş olması ve katılan topluluğu yenilemesi ve güçlendirmesi, çok eski inanç sistemlerinden kalıntılar taşıması gibi pek çok özelliğiyle *Cem Törenleri*, *Abülük Törenleri* ve *Yaren Sobbetleri* de belli günlerde oynanan büyüsel ve törensiz oyunlar başlığı altında değerlendirilmektedir (And, 1974: 217).

KÖY SEYİRLİK OYUNLARINDA ORTAK MOTİFLER VE SİMGELER

Ak-kara çatışmasını simgeleyen en tipik kişileştirmeler Arap ile Dede ve onların arasındaki çatışmadır. Kış yarısında bolluk getirmesi için yapılan *Arap Oyunu* (*ya da Dede Oyunu*) örneğinde; *Arap* yüzü ve görünür yerleri isle karartılmış, Dede ise, yüzü una bulanmış ak sakallı ihtiyardır. *Arap*'ın ihtiyarı öldürmesinin ardından, Dede'nin su, yemiş ya da parayla yeniden diriltilmesi, ak olanın bu mücadeleden galibiyetle çıkmasına olan inanç ve umuttan kaynaklanır. Ak dirilince bolluk bereket gelecektir, bu yüzden diriliş türküsü, dans eşliğinde coşkuyla kutlanır.

Kız kaçırma ögesi aslında ölüp dirilme ve toplu yeme ile bir bütün olduğundan, bu öğeleri diğerleri ile birlikte değerlendirmenin büyük yararı vardır. Doğanın canlanması, otların yeşermesi, tohumun tarlaya atılması mevsimlerin dönüşümüne koşuttur. Bu dirilme, canlanma, ardından sevinci, coşkuyla ve toplu yemeyi getirmek-

tedir. Bu yemek kutlama için yapılır. Eski Mısır buğday tanrısı Osiris'in toprakla birleşmesi sonucunda bolluk olması, Mezopotamya tanrısı Tammuz'un İştâr'la birleşmesinden bitkilerin yeşermesi, İştâr'dan ayrılınca her türlü üremenin ve yeşermenin durması, hasat tanrıçası Demeter'in kızı Persephone'nin kaçırılışı ve izinle yılın üç ayı yeryüzüne çıkması ve bu çıkışla doğanın tekrar dirilmesi, belirli günlerde oynanan seyirlik oyunlardaki kız kaçırma, ölüp dirilme ve toplu yeme motiflerinin ne anlama geldiğini de açıklamaktadır. (Karadağ, 1978: 39)

Baharı karşılama törenlerinden Hıdırellez'le ilgili oyunlarda da en önemli motif *ölüp dirilme*'dir. Çünkü inanca göre Hızır ve İlyas peygamberlerin buluşma gününde doğa zaten tüm canlılığı ve yeşilliğiyle bayrama durmuştur. Bir bakıma yeniden diriliştir bu. Dolayısıyla bu yeniden dirilişe ortak olur köylü. Örneğin *Su Kesigi Oyunu*'nda, *Arap*'ın suyun önünü açması sonucunda *Gelin*'le *Dama*'nın boğulması ve ağızlarına su damlatılarak dirilmesi, bu dirilişin coşkuyla kutlanması, Hıdırellez'de doğanın yeniden canlanışının kutlanması ve kutsanmasıdır.

Cem törenleri ve yaren sohbetlerinde de, *toplucu yemiş-yiyecek getirme*, tören ortasında *toplucu yeme* ortak motiftir. Kurbanın ya da lokmanın topluca yenilmesi, yiyeceği kutsallık mertebesine yükselttiği gibi, bolluk bereketi de simgeler.

Ölüp dirilme motifinde, dirilmeyi sağlayan *su*, Anadolu inanç sisteminde kült haline gelmiş bir motiftir. Suyun arıtıcı, temizleyici niteliği, hayatın kaynağı olması, güneş ve toprakla birlikte temel unsur olarak bolluk bereket getirmesi onu kült haline getirmiştir. Ölüyü diriltmek için suyun yanında buğday, nohut, darı gibi bolluk bereketi simgeleyen tahıllar da kullanılır. Cem törenlerinde, ahilik törenlerinde ve yaren sohbetlerinde de su kutsayıcı ve arıtıcı bir motiftir.

Oyunlarda genellikle bu tiyatrosallık, oyun kurucu olan yöneticinin, hangi oyunun yansılacağını ifade eden sözleriyle somutlaşır ve ardından oyunun yansılmasıyla sürer. Bu motifin bir teknik olarak kullanılmasıyla, zaman zaman, seyircinin katılımıyla ve türkü-danslarla kesintiye uğratılarak, yapılanın bir oyun olduğu sürekli anımsatılır.

Köy seyirlik oyunlarında motif olarak kullanılan bir başka öge de, bolluk bereketi ve üremeyi simgeleyen *çiftleşme* ve *müstebcenliktir*. Güncel oyunlarda toplumsal ve cinsel baskıya karşı hicvedici bir motif olarak kullanılan çiftleşme, sevişme ve phallus, aslında doğanın bir parçası olan insanın *üreme*, *çoğalma* itkisini de simgeler. *Madımak Oyunu*'nda iki kız kardeşin, önce madımak sandıkları yere uzanmış oyuncuyla birleşmeleri bu örneklerden yalnızca biridir.

Hayvan kılığına girme ya da *hayvanı yansılama* da hayvancılıkla ve çobanlıkla iç içe yaşayan köylünün oyunlarında kullandığı ana motiflerden biridir. Eski inanç sistemlerinden günümüze insanların ve özellikle oyuncuların türlü malzemeyle yüzlerini boyamaları, maske takmaları ve kılık kıyafet değiştirmeleri fikri, avcılık, dini merasimler ve halk şenlikleriyle ilgili olarak zamanımıza kadar gelmiştir (Elçin, 1977: 77) Hayvan kılığına girme, hayvan totemiyle olan bağı göstermektedir. Ritüel kökenli oyunlarda ters kürk giyme koyun ve keçiyi simgelemektedir (Artun, 1993: 27). Bu yüzden seyirlik oyunlarda hayvanların olması ve bu hayvanların oyuncular tarafından yansılması yaygın bir motiftir. Deve, at, eşek, tilki, ayı, kedi, köpek, koyun, keçi, öküz, horoz gibi köy hayatının içinde olan hayvanlar oyunlara da yansır.

Örneğin; Elazığ yöresinde oynanan ve bir saya oyunu olan *Dede Oyunu*'nda seyircilerin sürü yerine konması, insanın sandalye yerine kullanılması, çobanın köpek gibi koklayarak kadını araması, kadını yansılayan erkekler, erkeği yansılayan kadınlar, Hoca'nın kızlara sarkıntılık etmesi, ölünün ardından yakılan ağıt-

Yiyecek toplama ve topluca yeme, gerek köy seyirlik oyunlarında, gerekse diğer geleneksel ve dinsel törenlerde yer alan önemli motiflerdendir. Özellikle doğanın canlanması, bolluk bereket getirmesi için oynanan bütün oyunlarda dirilmeyi kutlamak için maniler, türküler eşliğinde ev ev dolaşarak yiyecek toplama ve toplanan yiyeceklerle topluca yemek yapıp yeme motifleri vardır.

Köy seyirlik oyunları, köylünün, Oyun Yapma, Oyun Çıkartma geleneğinin bir ifadesi olduğu için, oyun içinde oyun, oyunların hemen tamamında kullanılan bir ortak motiftir. Tiyatrosallık-Oyunsuluk ve bunun kurgusal yansıması oyun içinde oyun, seyirci-oyuncu organik bağına hizmet eden bir unsur olduğu gibi, özdeşleşmeyi engelleyen, yansılanların bir oyun, bir tiyatro olduğunu ve varsayımsal bir değer taşıdığını anımsatan bir motiftir.



Güldürü tüm köy seyirlik oyunlarında vazgeçilmez bir motiftir. Büyüsel kökenli kimi oyunların, dinsel inançların, özellikle İslâmiyet'in etkisinde kalan yağmur yağdırmak, kuraklık-kıtlığı bertaraf etmek ve ekin kurtarma gibi bolluk bereket gelmesi dileğiyle yapılan oyunların dışında pek çok oyunda sıklıkla kullanılır.



ların komik biçimde yapılması, *Madımak Oyunu*'nda kızların diyalogları, yerde yatan oyuncuyu deve ayağı gibi madımaka benzetmeleri gibi pek çok güldürü ögesi kullanılır.

Dua, mani ve tekerlemelerle, türkü ve danslar, tüm oyunlarda ve törenlerde kullanılan motiflerdendir. Söylenen türküler, gerek girişte, gerek aralarda ve bitişte kullanılan danslar, oyunlar, halaylar köy seyirlik oyunlarının ve törenlerin zenginliklerindedir. Danslar ve türküler, oyun hangi yörede çıkartılıyorsa o yöreye ait türküler ve danslardan oluşur. Topluca oynanan halaylar, danslar, bolluk bereket geleceğine dair inancın bir yansıması olarak, hem büyüsel bir motif, hem de topluca eğlenme ögesi olarak oyunlarda işlevsel olarak kullanılır. Hasat sonunda oynanan oyunlarda, *Yağmur Duası*, *Ekin Kurtarma Oyunu* ve benzeri oyunlarda ve törenlerde ortak motiflerden biri de Dua'dır. Dua okuma, köylünün üstesinden gelemediği durumlarda Tanrı'ya yakarması ve böylece bolluk-bereket geleceğine dair inancıdır. *Dua (bayırlı)*, *güllbank*, *hûtbe*, *salâvat*, *tevhîd*, *tekbîr* cem törenlerinde, ahi ve yaren toplantılarında da, töreni ve katılanları kutsayan, dayanışmayı güçlendiren motiflerdendir.

Cem törenleri baştan sona simgesel eylemlerle ve anlamlarla yüklü, Alevîlik, Batınîlik, Şamanîlik ve Bektaşîlik'in edep ve erkân'ıyla, Allah-Muhammed-Ali yoluyla ilgili pek çok olayı, durumu, kişiyi ve moral değeri kapsadığı için bir o kadar da yaptırım ve simgesel kurallar silsilesiyle doludur. Cem'de kullanılan her malzeme kutsaldır ve simgesel bir değeri vardır (Eröz, 1990: 88-89). Ahilik Törenleri ve Yaren Sohbetlerinde de benzeri motifleri bulmak mümkündür. Simgesel kişileştirmeler, simgesel araç-gereçler, oyun içinde oyun motifi, toplu katılım, adak, şarkı-türkü ve danslar, topluca yeme gibi.

SIRA SİZDE

2

Sizce köy seyirlik oyunlarında oyun içinde oyun, toplu katılım, çiftleşme-müstehcenlik, hayvan kılığına girme, simgesellik, dua, müzik ve dans gibi öğeler neden ortak motiflerdir?

YÖNETİCİ, OYUNCU, SEYİRCİ



Her köy seyirlik oyununun ön hazırlığından yansıldığı güne kadar, yansılama sırasında ve sonrasında bir sorumlusu-yöneticisi olduğu gibi cem, ahi törenlerinde ve yaren sohbetlerinde de toplantıların düzenlenmesinden düzenine dek belli sorumlulukları olan görevlileri vardır. Seyirlik oyunlarda yönetici oyun öncesi ve oyun sırasında bütünüyle oyun düzeninden sorumludur. Bu alanda yapılan araştırmalar ışığında "yönetici" nin farklı yörelerde farklı isimlerle anıldığı saptanmıştır. *Delikanlıbaşı*, *Yarenbaşı*, *Meydancı*, *Köse*, *Cıdıroğlu*, *Kızılacak*, *Peyk veya Yiğitbaşı*, *Delil*, *Mukallit*, *Oyunbabası*, *Oyunağası*, *Oyuncubaşı*, *Kumpo*, *Kızlarağası*, *Öncü*, *Reis*, *Elebaşı*, *Düğün Kâhyası*, *Oyun Kâhyası* gibi.

Köy seyirlik oyuncularının oyuncularını tam bir *gönüllü oyuncudur*. Gerek geleceğin etkisiyle, gerekse gönlüyle, isteyerek yapar bu işi. Oyunlar, kutsal törenlerden kaynaklandığı için, özellikle bu türden oyunlarda büyük bir inanç ve coşkuyla yapar işini. Oyunlar geleneğin etkisiyle doğmaca oynanır. Bir oyuncunun, oyun yansılıyor diye, köyde yaşayan diğer köylülerden bir farkı yoktur. O da diğerleri gibi günlük işlerini yapar. Eğlence amacıyla çıkartılan oyunlarda ise, oyunculuk daha farklıdır. Daha çok beceri, daha çok kıvraklık ve pratik gerektirir. Çünkü bu oyunların amacı seyirciyi eğlendirmek, hoşça vakit geçirmesini sağlamaktır. Oyunlar doğaçlama oynandığı için ciddi bir hüner gerektirdiği gibi, seyredenle organik bağı kurmak, onunla diyalog kurmak, seyirciyi oyuna ısındırmak, katılımını sağlamak da onun görevidir. Oyuncu aynı zamanda söz ve hareket komiğini çıkartabi-

lecek ve seyirciyi eğlendirebilecek kıvraklığa da sahip olmalıdır. Bu anlamda seyirlik oyunların oyuncusu tam bir yaratıcı oyuncudur. Açık Biçim- Göstermecî Tiyatro'nun ya da Katılımcı Tiyatro'nun yaratıcı ve kıvrak oyuncusu gibi. Köy seyirlik oyunlarının büyük bir bölümü bolluk-bereket getirmesi amacıyla oynandığı için üreme-çoğalma motifi, dolayısıyla müstehcenlik sıkça kullanılan bir motiftir. Bu yüzden bu tür oyunlarda, kadınlar rollerini kendi aralarında erkek kılığına girerek, erkekler de kendi aralarında kadın kılığına girerek oynarlar. Topluca seyredilen ve toplu katılımın esas olduğu oyunlarda da, erkekler kadın kılığına girerek kadın rollerini yansılarlar. Köylü bunu gayet doğal karşılar. Çünkü o oyuncu, kadını oynamakla aslında bolluğu-bereketi yansılıyordu.

Günümüz modern tiyatrosunun yeni yönelişlerinden olan *Katılımcı Tiyatro* açısından bu duruma yaklaşıldığında, köy seyirlik oyunlarının seyircisi, tam bir katılımcı ve dinamik bir seyircidir, denilebilir. Gerektiği yerde oyuna ve oyunculara müdahale eder, atışır, tartışır, şakalaşır. Söyleşiye katılır, öneride bulunur. Oyun alanları ve oyun yerleri de bu türden bir bağ kurmaya ve seyirciyi dinamik hale getirmeye uygundur. Meydanın, bahçenin, geniş bir odanın elverdiği ölçüde çepeçevre oyun alanını kuşatır seyirci. Ancak İslâmiyet'in baskın etkisinin söz konusu olduğu yerlerde oyunları kadınla erkeğin bir arada izlemesi uygun görülmez.

OYUN ALANI VE DONANIM ARAÇLARI

Köy seyirlik oyunlarında özel bir ışıklandırma sistemine de gereksinim duyulmaz. Gündüz gün ışığı, gece ay ışığı ya da boş alanda yakılan bir ateş, lüks lambaları, günümüzde normal aydınlatma ışığı yeterlidir. Oyunlar, köylünün kendi olanaklarıyla oynanır, bu yüzden dekor yoktur. Zaten oyunların içeriğine bakıldığında da dekor gerektirecek oyunlar olmadığı görülür. Oyunun oynandığı alan bu anlamda doğal dekor olarak var sayılabilir. Soyutlama düşüncesinin estetik bir öğesi olan varsayım, imgelem ya da tasavvur gücü, köy seyirlik oyunlarında da doğal olarak varolan bir yaklaşımdır. Eğlence amaçlı oyunlarda, kimi zaman oyuncu bizzat anlatarak da tarif edebilir çevreyi. Bazen de, özellikle kapalı yerlerde oynanan oyunlarda, evin doğal düzeni, kapısı, penceresi oyunun mekânı gibi kullanılır. Stilizasyon ve soyutlama gerek kostümlerde, gerekse aksesuarlarda bolca kullanılır. Oyuncunun üzerine aldığı kara post karayı, eskiyi, ak post akı, yeniye simgeler. Hacı'yı yansılayan bir oyuncu başına bir sarık takar, eline de ipe dizilmiş patateslerle yapılmış bir tesbih alır. Erkekler Gelin'i yansılarken entari, şalvar gibi kostümler giyer, başına da örtü bağlar. Bıyıklarını kesmez, ayakkabılarını çıkartmazlar. Bu halleriyle, aynı zamanda komik bir unsur olarak, seyirciyi güldürürler de. Kadınlar da, kendi aralarında oynadıkları oyunlarda erkek kılığına girerler. Bu değişim için bir kasket, bir ceket yeterlidir. Hayvan taklitlerinde de, örneğin; köpek, tilki için bir kuyruk, koyun ya da ayı olmak için birer post yeterlidir. Eşkiya ya da dağ adamı olduğunu belirtmek için ceketini ters giymek, jandarma, bekçi, hacı, kadı gibi kişileri canlandırmak için birer kasket ya da şapka, doktor için ipten yapılmış bir stetoskop, onların kimliklerini en iyi ifade edebilecek birer simgedir. Hayvan taklitlerinde önemli olan, oyuncunun hayvanı tavrıyla, hareketleriyle ve sesiyle taklit etmesidir.

Aksesuar da köy seyirlik oyunlarında kullanılan önemli bir unsurdur. Oyunlarda *gerçek*, *yalancı* ve *canlı olmak* üzere üç türden aksesuar kullanılır. Gerçek olanlar, bıçak, keser, kahve fincanı, çekiç gibi oyunda gerekli olan malzemenin kendisidir. Eğer aslını kullanmaya gerek yoksa ya da bulunamamışsa, yerine bir başka şey kullanılır ve seyirci onu gerçekmiş gibi varsayar. Tüfek yerine sopa, nar-

Köy seyirlik oyunları kaynağı itibarıyla, toplu katılım ve toplu kutlama-kutsama'nın esas alındığı oyunlardan oluştuğu için, köy yaşamının vazgeçilmez bir parçasıdır. Dolayısıyla Oyuncu-Seyirci organik bağı doğal bir özelliğidir.



Köy seyirlik oyunlarımızın en dikkate değer yanlarından biri oyunların boş olan her alanda yansılabilmesidir. Bu boş alan, bir tarla olabilir, ekili olmayan bir toprak parçası olabilir, evlerin damları ya da avluları olabilir, su kenarı, düğün meydanı, büyük bir oda olabilir. Önemli olan oyun alanının çevresine seyirci alabilecek kapasitede olmasıdır. Çünkü zaten gerekli olan, seyircinin oyuna özdeşleşmesi değil, oyunu paylaşması, oyuna katkıda bulunması, dahası kimi zaman içinde yer alarak oyuna katılmasıdır.





gile yerine ayakkabı, kalem yerine sopa ya da iğne, para yerine kağıt, fırça yerine süpürge kullanılması gibi. Bunlara yalancı aksesuarlar denilebilir. Canlı aksesuarlar da, oyuncularla yansılanlardır. İskemle-sandalye yerine oyuncu, değirmen taşı yerine birbirinin omuzlarından tutmuş dört oyuncu, taş yerine hareketsiz duran bir oyuncu, duvar yerine birbirine iyice kenetlenmiş oyuncular gibi daha pek çok örnek sayılabilir. Oyuncuların yansılacağı canlı aksesuarlar, aynı zamanda güldürü ögesi olarak da kullanılır. Değirmen taşının ayarını yapmak için oyuncuların ayaklarına-bacaklarına vurulan sopa, iskemle olan oyuncunun üzerindeki oyuncuyu ikide bir düşürmesi, ceketi sırtında iken kollarına değnek geçirmek suretiyle yapılan körüğü yansılaman oyuncunun ağzına aniden çamur sürmek, elleri kolları bağlı bal kovanı olan oyuncuyu tartaklamak, taş olan oyunculara iğne batırmak gibi. Ses etmenleri oyun anında oyuncular tarafından canlı yapılır. Ağaç kesiyorsa, balta ya da testerenin sesini ya da arı vızıldamasını veya rüzgâr sesini oyuncu ağzıyla yansılar. Görüldüğü üzere, Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro'nun kullandığı yöntemler köy seyirlik oyunlarında da kullanılmaktadır.

SIRA SİZDE

3



Köy Seyirlik oyunlarımız özellikleri itibariyle Açık Biçim-Göstermecî tiyatro anlayışı içinde yer alıyor ve tiyatromuzun gelişiminde bu kadar önemli yer tutuyorsa, tiyatromuzda bu tarzda hangi uygulamalar yapılmış, ürünler verilmiştir? Örnek verebilir misiniz?

Özet



Köylerde gelişen köy seyirlik oyunlarımızın önemini açıklayabilmek.

Doğanın döngüsüne katılımı simgeleyen büyüsel törenlerden beslenen ve Anadolu köylüsünün Oyun Çıkartma geleneğinin bir yansıması olan Köy Seyirlik Oyunları pek çok özelliğiyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'na katkıda bulunduğu gibi, günümüz dünya tiyatrosu alanında pek çok yeni anlayışla ortak özelliklere de sahiptir. Ritüel kökenli bu oyunlarda toplu katılım esas olduğu için seyirci-oyuncu organik bağı vardır. Sözdən daha çok beden dilinin ağırlıkta olduğu bu oyunlar içerdikleri ortak motiflerle ve tiyatro-sallığıyla evrensel olanla buluşmaktadır. Büyüsel ve törensel izler taşıdığı için aynı zamanda saygınlık da uyandıran köy seyirlik oyunlarını tanımak, incelemek ve onun çağcıl tiyatroyla ortak noktalarını değerlendirebilmek tiyatromuzun geleceği açısından da önemlidir. Köy Seyirlik Oyunları Anadolu köylüsünün doğa ve toprakla ilişkisiyle bağlantılı olarak ortaya çıkmış, atadan-dededen miras kalmış oyunlardır. Toprakla içli dışlı olan köylü mevsimlerin döngüsüne, iklimin seyrine, toprağın bereketine göre kendi yaşamında bir takım değişimler olduğunu fark etmiş, doğanın beklentilerine karşılık vermesi, bolluk-bereket getirmesi dileğiyle seyirlik oyunlar oynamıştır. Mevsimlerin dönümüne bağlı olarak ekin ekme mevsimi, hasat zamanları, hayvanların çiftleşme dönemi ve özel günlerinde oyunlarla topluca doğanın canlanışına ve ölümüne eşlik etmiştir. Bütün bu süreç ve özellikler, köy seyirlik oyunlarının kaynaklarını ritüellere dek götürmektedir. Ritüel de, insanın doğanın düzenini keşfedip, ona katkıda bulunmak ya da doğadaki döngüye ortak olmak adına uyguladığı, içinde dans-maske ve büyü'nün de olduğu kutsal törenlerdir. Eski inanç sistemlerinde, çok tanrılı ve tek tanrılı dinlerde de simgesel olarak var olan, iki hasmın mücadelesine dayanan Ak-Kara, Yaz-Kış, Ölüm-Doğum (Dirilme), Eski-Yeni çatışması ve ardından galibiyetin topluca kutlanması ve kutsanması, bütün bu sürecin gönüllü ve görevsellikle gerçekleştirilmesi ritüellerle köy seyirlik oyunlarını buluşturmaktadır.



Neden dramatik olduğunu, nasıl kümelendiğini ve bu kümelerin içindeki örnekleri eylem dizgesiyle analiz edebilmek.

Köy Seyirlik Oyunları dramatik köylü oyunları adıyla da bilinir. Dramatikten kastedilen, bir başkasını canlandırma-taklit-yansıma, dolayısıyla düşgücü-imgelem-tasavvur'un kullanılması ve bu taklidin çeşitli anlatım araçları yardımıyla söz ve eyleme dönüşmesi, bu sürecin de bir seyirci topluluğuyla paylaşılmasıdır. Köy seyirlik oyunlarımız ya da dramatik köylü oyunlarımız bu özelliklere sahip olduğu için dramatiktir. Köy seyirlik oyunları konusunda bugüne dek halk bilimi ve tiyatro uzmanlarının çeşitli araştırmalar yapılmış ve bu araştırmalar sonucunda belli kümelemeler yapılmıştır. Bütün bu araştırmalar ışığında köy seyirlik oyunları; A. Belli günlerde oynanan büyüsel ve törensel nitelikli oyunlar, B. Eğlenmek ve vakit geçirmek amacıyla oynanan oyunlar, olmak üzere iki ana kümeye ayrılabilir. Belli kurallar dahilinde belirli zamanlarda uygulanan Cem törenleri, Ahilik törenleri ve Yaren sohbetleri de köy seyirlik oyunları başlığı altında değerlendirmek gerekir. Bu törenler de toplu katılımın esas alındığı, belli yerlerde, belli kalıplarla tekrarlanan gönüllü etkinliklerdir.



Ortak motifleri, simgeleri ve bunların nasıl kullanıldığını ifade edebilmek.

Köy seyirlik oyunlarında eylemi oluşturan ortak motiflerden biri Eski-Yeni, Ak-Kara, Ölüp-Dirilme'dir. Çatışan bu güçler simgesel olarak ak ya da kara olarak simgesel olarak kişileştirilir. İki hasım arasındaki bu mücadelenin sonunda biri kazanır, böylece eski kovulur ve yeni karşlanır. *Ölüp-dirilme* ve *kız kaçırma motifi* sıkça kullanılan diğer motiflerdendir. *Yiyecek toplama* ve *topluca yeme*, gerek köy seyirlik oyunlarında gerekse diğer geleneksel ve dinsel törenlerde yer alan önemli motiflerdendir. *Oyun içinde oyun* motif, seyirci-oyuncu organik bağına hizmet eden bir unsur olduğu gibi, özdeşleşmeyi engelleyen, yansılanların bir oyun, bir tiyatro olduğunu ve varsayımsal bir değer taşıdığını anımsatan bir motiftir. Köy seyirlik oyunlarında motif olarak kullanılan bir başka öge de, bolluk bereketi ve üremeyi

simgeleyen çiftleşme ve müstehcenliktir. *Hayvan kılığına girme* ya da *hayvanı yansılama* da motiflerden bir diğeridir. *Güldürü* tüm köy seyirlik oyunlarında vazgeçilmez bir motiftir. *Dua, mani* ve *tekerlemelerle, türkü* ve *danslar*, tüm oyunlarda ve törenlerde kullanılan motiflerdendir.



Yönetici-Oyuncu ve Seyircinin nasıl bir nitelik gösterdiğini açıklayabilmek.

Tıpkı ritüellerde, törenlerde, ibadette olduğu gibi köy seyirlik oyunlarında da bir yönetici vardır. Bu yöneticiler farklı yörelerde farklı isimlerle anılırlar. Köy seyirlik oyuncularının oyuncuları tam bir *gönüllü oyuncudur*. O da diğer köylüler gibi günlük işlerini yapar, oyun zamanı da rolünü yansılar. Eğlence amacıyla çıkartılan oyunlarda ise, oyunculuk daha farklıdır. Oyuncu aynı zamanda söz ve hareket komiğini çıkartabilecek ve seyirciyi eğlendirebilecek kıvraklığa da sahip olmalıdır. Köy seyirlik oyunlarının büyük bir bölümü bolluk-bereket getirmesi amacıyla oynanan büyü kökenli oyunlar olduğu için üreme-çoğalma motifi, dolayısıyla müstehcenlik sıkça kullanılan bir motiftir. Bu yüzden kadınların kendi aralarında erkek kılığına girerek, erkeklerin kendi aralarında kadın kılığına girerek yansıladıkları pek çok oyun vardır. Ancak belli günlerde, bolluk bereket getirmesi amacıyla yapılan oyunlarda, gerek eğlence amaçlı oyunlarda toplu katılım esastır. Topluca seyredilen ve toplu katılımın esas olduğu oyunlarda da, erkekler kadın kılığına girerek kadın rollerini yansılarlar. Köy seyirlik oyunları kaynağı itibarıyla, toplu katılım ve toplu kutlama-kutsama'nın esas alındığı oyunlardan oluştuğu için, köylünün yaşamının vazgeçilmez bir parçasıdır. Dolayısıyla oyuncu-seyirci organik bağı doğal bir özelliğidir.



Oyun Alanı ve Donanım Araçlarını öğrenerek Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro anlayışı ve Katılımcı Tiyatro açısından bu geleneksel türümüzü değerlendirebilmek.

Köy seyirlik oyunlarımızın en dikkate değer yanlarından biri, oyunların boş olan her alanda yansılabilmesidir. Boş bir tarla, dam, avlu, su kenarı, düğün meydanı ya da büyük bir oda gibi her alanda yansılabilir. Özel bir ışıklandırma sistemine de gereksinim duyulmaz. Köylünün kendi olanaklarıyla oynadığı ve tiyatro estetiği açısından Göstermecî ve Açık biçim olduğu için oyunlarda dekor kullanılmaz. Zaten oyunların içeriğine bakıldığında da dekor gerektirecek oyunlar olmadığı görülür. Simgesellik ve stilizasyon gerek kostümlerde, gerekse aksesuarlarda bolca kullanılır. Bütün bu özelliklerden yola çıkıldığında köy seyirlik oyunları Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro ya da Katılımcı Tiyatro içinde değerlendirilebilir.

Kendimizi Sınayalım

1. Köy Seyirlik Oyunlarının kaynağı aşağıdakilerden hangisine dayandırılabilir?
 - a. Şarkı-hikâye
 - b. Ortaoyunu-Destan
 - c. Ritüel-İbadet
 - d. Türkü-Gazel
 - e. Din-Söylence
2. Kurallar ve kalıplar açısından Köy Seyirlik Oyunları başlığı altında değerlendirilebilecek diğer toplantılara ne ad verilir?
 - a. Söyleşi
 - b. Düşün törenleri
 - c. Karnavallar
 - d. Yarışmalar
 - e. Cem, Ahilik ve Yaren Toplantıları
3. Köylü, neden köy seyirlik oyunlarını oynar?
 - a. Profesyonel olduğu için
 - b. Atadan-dededen kalan bir gelenek olduğu için
 - c. Eğitim için
 - d. Belli bir nedeni yoktur.
 - e. Yasalar gereği
4. Aşağıdakilerden hangileri köy seyirliklerde sıklıkla işlenen motiflerdendir?
 - a. Ak-Kara, Ölüp-Dirilme, Kız Kaçırma
 - b. Tanımamazlıktan Gelme
 - c. Ortaklık
 - d. Mirasyedilik
 - e. İroni
5. Koç Katımı ve Saya Gezme oyunları hangi küme altında toplanabilir?
 - a. Belli günlerde oynanan törensel ve büyüsel oyunlar
 - b. Eğlence amaçlı oyunlar
 - c. Vakit geçirmek için oynanan oyunlar
 - d. Günlük yaşamı konu alan özgün oyunlar
 - e. Bir kümeye ait değildir.
6. Seyirlik oyunlarda ve Cem Törenlerinde ortak olan motif aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İkrâr getirme
 - b. Yangın
 - c. İş arama
 - d. Yiyecek toplama ve topluca yeme
 - e. Perde kullanma
7. Köy Seyirlik Oyunları gerek oyun tekniği, gerek oyunculuk açısından ne tür bir tiyatro anlayışıyla benzerlikler gösterir?
 - a. Absürd Tiyatro
 - b. Açık Biçim-Göstermeci-Epik Tiyatro
 - c. Benzetmeci Tiyatro
 - d. Kapalı Biçim
 - e. Fantastik Tiyatro
8. Köy seyirlik oyunları ne tür oyun yerlerinde yansılır?
 - a. Kutu Sahnede
 - b. Çerçeve Sahnede
 - c. Kapalı Salonda
 - d. Meydan, tarla, dam, avlu, büyükçe oda gibi boş olan her alanda
 - e. Oda Tiyatrosunda
9. Köy seyirlik oyunlarda dekor nasıl kullanılır?
 - a. Ayrıntılı bir dekor yapılır.
 - b. Gerçekçi bir dekor yapılır.
 - c. Oyun alanı doğal dekordur.
 - d. Düşsel bir dekor yapılır.
 - e. Bir ev dekoru yapılır.
10. Köy seyirlik oyunlarının oyuncularını hakkında aşağıdakilerden hangisi söylenebilir?
 - a. Gelenekten geldiği için köylünün içinden gelen gönüllü ve hünarlı oyunculardır.
 - b. Profesyonel oyunculardır.
 - c. Para kazanmak için oynayan oyunculardır.
 - d. Eğitim görmüş oyunculardır.
 - e. Zorla oyuncu olmuşlardır.

Okuma Parçası

Misafir, Bilgesi Erenus

“ (...)

YAREN OSMAN:

-Nereye lan gavvat oğlu gavvat?

MUSA:

(Cakalı yürür.) Kopratif kurmaya.

Koştuğum öküz beyaz

Allaha ettim niyaz

Kurban olayım Allah da

Bir gurbet de bana yaz

(Çavuş Muhtar'ın donatımını Yaren Hüseyin'e verir.

Tesbih, çay, fincan, vb. Musa karşısına oturur onun.)

YAREN HÜSEYİN(MUHTAR):

Len oğlum cahil cahil konuşma. Turşu mu bu kopratif dediğin, kolayından kurulacak öyle. İşin ucu dönüp dolaşıp paraya dayanmakta gene. Aşağı köye ne bakıyon sen. Onların varidatı vardır. Tarlaları bizimkine benzemez, sulu. Kalkınma Kopratifi diyerekten hadi levhayı astık kapiya diyelim. Giriş masrafı olaraktan on bin gayme bastıracağız kaç adam var aranızda.

MUSA:

-On bin gayme ha. (Şaşkın) Yiğitbaşım böyle bir şeyden söz etmediydi.

YAREN HÜSEYİN(MUHTAR):

Giriş harcı taksit taksit edeyeceğin para da caba. Ay ay binidi, binidi gayri. (Musa umutsuz kalkar.)

Yalan mıyım Yaşar

Mahkeme doğru söyler

Karakolda şaşar

Hey gidi yiğitbaşı, ocağın bata.

(Çavuş ev düzenini hazır etmiştir. Köy evinin oyuncularına donatılarını verir. Yemeniler, önlük vb. Bir yastığı çocuk gibi sarmalayarak Yaren Ali'ye uzatır. Musa ve Yaren Ali dışında aile sofrası başındadır, gergin.)

YAREN BAHİRİ (ANA):

- Neden gelmezlenir bunlar.

MUSA:

- Yiyesimiz yoktur, afiyet olsun.

YAREN BAHİRİ (ANA):

-Zikkımın pekini yiysin. Çocuğu salaydınız ya bari. (Yaren Ali kucagındaki yastığı pıspışlar.

YAREN OSMAN(RÜSTEM A.):

-Kimseyi kırmızı götlü mumla çağıracağız değiliz. Aha sofraya ortada.

YAREN BAHİRİ (ANA):

- Yiyecek oğlumun başını... kendi başını yiyesi...

YAREN ALİ:

- (Elfide gibi sessizce ağlar.) Gayri çekesi yanım kalmadı. Kurban olam Musa, götür beni buralardan gayri. Anan, ağabeyin, gelinler... hepsi de birliktir. Yesek kabahat, yemesek, otursak, kalksak kabahat. (Pıspışlar) Kamer oğlan

da, ben de kara çalı olduk batarız gözlerine. Gayri bir ayırı dam gerek bize. (Musa sigara yakar, yılmış.)

MUSA:

- Of of. Of ki of...

YAREN OSMAN(RÜSTEM A.):

- Ne istiyon sen len? Bela mı?...

YAREN BAHİRİ (ANA):

- O çoktan bulmuştur belasını... Yediii, yediii başcağızını.

YAREN ALİ (ELFİDE):

- Ben kadar taş düşe başınıza.

YAREN BAHİRİ (ANA):

- (Uzanır vurur) Aha yılan dilli. Dölünü de kendine benzetecek bu gidişle.

YAREN ALİ (ELFİDE):

- (Sarılır yastığa) Dölüme kurban olun hepiniz.

YAREN HÜSEYİN(B. GELİN):

- Utanmıyon mu kız. (Vurur) Kocamış karıya.

YAREN ALİ (ELFİDE):

-Kocamışlığımı bilsin o da.

ÇAVUŞ (KÜÇÜK GELİN):

- Aha rezil konuşuyor hâlâ. (Vurur)

MUSA:

- (Kendi kendine söylenir) Vızzzzz.

YAREN ALİ (ELFİDE):

- (Yastığı bırakır fırlatır) Benim elim armut toplamıyor ya... (Kadınlar saç saça baş başa kavgaya girer.)

MUSA:

- (Acılı) Vızzzzz.

YAREN OSMAN(RÜSTEM):

- Kesin lan kaltaklar. Doğru düzgün oturun hepiniz de!...(Kadınlar sindikleri köşeden kinle bakarlar birbirlerine)

MUSA:

- Görüyorsun ağabey, olmuyor işte.

YAREN OSMAN (RÜSTEM):

- Olacağı neymiş bakalım sen hele onu söyle.

MUSA:

- Hissemin karşılığını verin, ben çıkayım aranızdan.

(Yiğitbaşı küçük ağabey edasında yana kaykılarak yelenir.)

YİĞİTBAŞI:

- Al buyur hisseni. Yetmez ise bir daha.

(B.Gelin'le K. Gelin güler.)

YAREN OSMAN (RÜSTEM):

- Beri bakasın Musa. Ben sağ iken bu toprak bölünmeyecek. Ama az ama çok. Emme kıraç, emme değil. Bölünmeyecek!

(...) “

Kaynak: Erenus, Bilge (2004), “Misafir”, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.

Kendimizi Sınyalım Yanıt Anahtarı

1. c Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Oyunlar, Törenler ve Kaynakları” bölümünü tekrar inceleyin. Ritüellerle, ibadet ve köy seyirlik oyunları arasında pek çok benzerlikler olduğunu göreceksiniz. O halde doğru yanıt: Ritüel- İbadet olmalıdır.
2. e Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Neden Dramatik? Seyirlik Oyunların Kümelenmesi ve Örnekler” bölümünü tekrar gözden geçirin. Belli kurallar, belli zamanlar dahilinde tekrar edilmesi, özel bir alanda yapılıyor olması, topluca ve gönüllü yapılması gibi pek çok özelliğinden ötürü Cem, Ahilik ve Yaren toplantıları da Köy Seyirlik Oyunları içinde değerlendirilebilir. Öyleyse doğru yanıt: Cem, Ahilik ve Yaren Toplantıları’dır.
3. b Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Yönetici, Oyuncu, Seyirci” bölümünü tekrar gözden geçirin. Her ne kadar bir yöneticisi olsa da, bu oyunlar atadan-dededen miras kaldığı için aslında esas yönetici gelenektir. O halde doğru yanıt: Atadan-Dededen kalan bir gelenek olduğu için olmalıdır.
4. a Yanıtınız doğru değilse ünitenin “ Köy Seyirlik Oyunlarında Ortak Motifler ve Simgeler” bölümüne tekrar dönün ve o bölümü inceleyin. Doğru yanıt: Ak-Kara, Ölüp-Dirilme, Kız Kaçırma olacaktır.
5. a Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Neden Dramatik? Seyirlik Oyunların Kümelenmesi ve Örnekler” bölümünü bir daha inceleyin. Göreceksiniz ki Doğru yanıt: Belli günlerde oynanan törensel ve büyüsel oyunlar’dır.
6. d Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Köy Seyirlik Oyunlarında Ortak Motifler ve Simgeler” bölümünü tekrar inceleyin. İncelediğinizde göreceksiniz ki doğru yanıt: Yiyecek toplama ve topluca yeme olacaktır.
7. b Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Yönetici, Oyuncu, Seyirci, Oyun Alanı ve Donanım Araçları” bölümlerini tekrar inceleyin. Gerek oyuncu-seyirci ilişkisi, gerekse oyunculuk ve dekor-kostüm anlayışı açısından Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro anlayışıyla benzer özellikler taşıdığını göreceksiniz. Öyleyse doğru yanıt: Açık Biçim-Göstermecî-Epik Tiyatro’dur.
8. d Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Oyun Alanı ve Donanım Araçları” bölümüne yeniden dönün. Orada seyirlik oyunların meydan, tarla, dam, avlu, büyükçe oda gibi boş alanlarda yapılabildiğini göreceksiniz. Öyleyse doğru yanıt: meydan, tarla, dam, avlu, büyükçe oda gibi boş olan her alanda, olmalıdır.
9. c Eğer yanıtınız doğru değilse ünitenin “Oyun Alanı ve Donanım Araçları” bölümüne bir daha göz atın. Göreceksiniz ki, oyun alanı doğal dekor olarak kullanılır. O halde doğru yanıt: Oyun alanı doğal dekordur, olacaktır.
10. a Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Yönetici, Oyuncu, Seyirci” bölümünü yeniden inceleyin. Orada göreceksiniz ki, köy seyirlik oyunlarının oyuncularını gönüllü, amatör ve de hünere sahibi oyunculardır. Öyleyse doğru yanıt: Gelenekten geldiği için köylünün içinden gelen gönüllü ve hünere oyunculardır, olmalıdır.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Uzun yıllar klasik Batı tarzı tiyatronun etkisiyle şekillenen tiyatro yaşamımızda bir o kadar da alternatif ve karşıt görüşler sunulmuş, tiyatromuzun rengini, dilini ve deyişini kazanmasında geleneksel kaynakların önemi çeşitli tiyatro uzmanlarınca vurgulanmıştır. Ritüel kökenli dramatik köylü oyunları, cem törenleri, yaren sohbetleri gibi köylerde gelişen bu toplantı ve oyunların zengin bir kaynak olduğu dile getirilmiştir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Abidin Dino, Ahmet Kutsi Tecer, Şükrü Elçin, Pertev Naili Boratav, Metin And, Sevda Şener, Özdemir Nutku, Ayşegül Yüksel, Nurhan Karadağ gibi tiyatro uzmanları gerek düşünceleri, gerek uygulamalarıyla bu görüşü savunanlardandır. Aktörü merkeze koyan ve tiyatronun bütün öğelerinin bu merkeze hizmet etmesi gereğinden yola çıkarak Öz Tiyatro kuramını geliştiren Baltacıoğlu, tiyatromuzun oluşumunda temel kaynakları: Çocuk Oyunları, Hayat Sahneleri, Hıtabet Sanatı, Anadolu köylü temsilleri, Karagöz, Ortaoyunu, Tulûat Tiyatrosu, Namaz Ayini, Mevlevi Ayini şeklinde sıralar. Ahmet Kutsi Tecer, henüz 1940'lı yıllarda, Türk dramını şekillendirecek dramatik öğelerin, köy temsillerinde gürül gürül çağlayan bir kaynak şeklinde var olduğunu belirterek, lakayt ve hodgâm şehir münevverlerinin bu kaynağı, ya çocuk temsilleriyle karıştırdıklarını ya da kent sahnelerinin birer taklidi olarak gördüklerini ifade ederek yapılan yanlış vurgular. Abidin Dino yeni Türk Tiyatrosunun, ancak halk kaynaklarından beslenerek şekilleneceğini, jestin samimiyetinin halkta aranması gerektiğini belirtir. Dino ve Baltacıoğlu'nun görüşleri ve uygulamaları birbirine benzer. Böyle bir çalışmanın planı 1. Teorik tartışmalar (Tiyatronun, aktörün, tiyatronun öğeleri üzerine) 2. Provalar (Konunun topluca oluşturulması, doğaçlama oynanması ve değerlendirme) 3. Köyde Temsil (Köylü temsillerini görmek ve araştırmak, doğaçlamayla çıkartılan oyunların köylülerle birlikte yine doğaçlama oynanması) şeklinde çıkartılabilir. Bu plan çerçevesinde Halkevleri döneminde (1932-1951) kuramsal ve uygulamalı pek çok çalışma gerçekleştirilir. Şükrü Elçin de Anadolu temaşa sanatından söz ederek, köy seyirliklerin ritüel kökenden gelmesi itibarıyla pek çok kültürle ortak noktaları olduğunu ifade eder ve gelecekte köy seyirlik oyunlarının Türk Tiyatrosunun oluşumunda önemli bir çıkış noktası olduğunu vurgular. Metin And, halk kültürünü unutturmanın, Anadolu köylüsünün oyun çıkartma geleceğinin bir ifadesi olan seyirlik oyunları unutturmanın ve

unutturmanın ne gibi risklere gebe olduğunun altını çizer. Nurhan Karadağ köy seyirlik oyunlarının öneminden yola çıkarak yetmişli yıllardan itibaren yoğunlaşarak teorik birikimini, Ankara Deneme Sahnesi, A.Ü. DTCF-Tiyatro Bölümü'nde yaptığı uygulamalarla pekiştirir. Bütün bu çalışmalarda amaç Türk Tiyatrosunun dünya tiyatrosu içinde özgün kimliğiyle yer almasını sağlamaya yöneliktir. Bu birikimin tiyatromuza sağladığı katkı, renk ve zenginlik elbette yadsınamaz. Nitekim altmışlı yıllardan başlayarak oyun yazarlığı alanında da köy seyirliklerin yapısal özelliklerinden yararlanarak özgün oyunlar yazılmaya ve oynanmaya başlanır.

Sıra Sizde 2

Çünkü köy seyirlik oyunları törensel, ritüel kökenli oyunlardır. Ritüeller, gönüllü ve topluca gerçekleştirilen törenlerdir. İlkel çağlardan günümüze, insanın doğanın ve mevsimlerin döngüsüne koşut olarak gündelik yaşamın dışına çıkarak, insana özgü duygularını, belli bir zaman ve mekânda, belirli kurallar içinde birlikte paylaştığı törenlerdir. İnsanoğlu büyüyle ve törenlerle olanları ve olacakları etkileyebileceğini düşünmüştür. Bu çerçevede ritüellerle köy seyirlik oyunları arasında pek çok ortak nokta vardır. Topluca ve gönüllü yapılması, yaz-kış, ak-kara, ölüm-doğum gibi simgesel çatışmaları içermesi, görevsel olması gibi ortak özellikler köy seyirlik oyunlarında da var olan özelliklerdir. Örneğin oyun içinde oyun motifi Açık Biçim-Göstermeçi Tiyatroda da sıklıkla kullanılan Tiyatrosallık-Oyunsuluğa hizmet eden bir kurgulama tekniğidir. Bu teknikte oyun alanında yansılan bir oyun olduğu sürekli seyirciye anımsatılır. Müstehcenlik-Çiftleşme doğanın çoğalmasına koşut olarak yapılan ritüellerden seyirlik oyunlara yansıyan bir motiftir. Çoğalarak doğanın yenileneceğine ilişkin inançtan kaynaklanan bu motif açık saçıklık, üreme ya da çiftleşme şeklinde açığa çıkar. Üretim biçimi toprağa ve doğaya bağlı olan yörelerde hayvanlar doğanın bir parçası olduğu gibi, insan hayatının vazgeçilmez canlılarından. Bu nedenle seyirlik oyunlarda hayvanı yansılama sıklıkla kullanılan bir motiftir. Ak ve karanın simgesel kullanımı doğal hayatın ölüm ve yaşam gibi iki temel unsurunu simgeler. Doğanın sürekli değişerek yinelenen döngüsü içinde tüm canlıların doğumu, gelişmesi, çoğalması ve ölmesi ya da eskimekte olanın yerine yeni olanın geçmesi ve insanın bu döngüsel kurgunun farkında olması köy seyirlik oyunlarda simgesel bir anlatıma dönüşmüştür. Dua et-

me yine bu döngüsel kurgunun beklendiği gibi sürmesi adına ortaya çıkan inanç sistemleri ve tapınma-ibadetin bir simgesel ifadesidir. Dolayısıyla ritüel kökenli köy seyirlik oyunlarında da kullanılan bir motiftir. Müzik ve dans insanın var oluşundan bu yana duygularını, beklentilerini, düşüncelerini, isteklerini kullandığı simgesel ifade biçimlerinden biridir. Büyü kökenli törenlerle doğrudan ilintili olan köy seyirlik oyunlarında da olmazsa olmaz bir motif olarak kullanılması doğaldır. Toplu katılım, seyirci-oyuncu organik bağı zaten görevsel törenlerde de gönüllü yapılan bir eylemdir. Köy seyirlik oyunlarında da hayatın bir parçası olan oyun yapma, oyun çıkartma geleneğinin zorunlu bir yansımasıdır. Bütün bu ortak motiflerin kullanımı sonucunda ortaya çıkan anlatım tekniği köy seyirlik oyunlarını aynı zamanda Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro tarzına da yaklaştırmaktadır. Ayrıca, bir yandan Antonin Artaud'dan başlayarak Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba'nın ritüellerden beslenen, bir yandan da Meyerhold'dan başlayarak, günümüzde Ezilenlerin Tiyatrosu-Forum Tiyatro uygulamalarıyla bilinen Augusto Boal'in politik kaynaklardan beslenen deneysel çalışmalarıyla arayış içinde olan günümüz dünya tiyatrosuna katkıda bulunabilecek niteliklere sahiptir.

Sıra Sizde 3

Açık Biçim-Göstermecî tiyatro tarzına sahip olması, sözden çok müziğe, dans ve bedensel anlatıma dayalı olması, sözsüz göstergeler-simgeler yoluyla evrensel çağrışım alanları yaratması gibi özellikleriyle tiyatromuzun kimlik kazanma sürecine katkısı olan köy seyirlik oyunlardan esinlenilerek yaratılan ve üretilen çağdaş Türk tiyatrosundan örnekler kuşkusuz vardır. Bu örneklerden bazıları; Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın denetiminde ve yönetiminde gerçekleştirilmiş A.Ü. DTCF-Tiyatro Bölümü'ndeki uygulamalardır. Örneğin; Yeşim Müderrisoğlu'nun araştırması ve kaleminden çıkmış **Çankırı Yarın Sohbeti**, Belgin Aygün'ün araştırması ve kaleminden **Kardeşlik Töreni-Samah**, Yazıbağı köylüleri doğmaca oyunlarından Mehmet Esin'in araştırmasıyla oluşturulmuş **Yazıbağı'nda Şenlik**, üç yıllık bir araştırmanın sonucunda Nihat Asyalı'nın kaleminden çıkmış **Yunus Diye Görüldüm** gibi. Ayrıca ülkemizde altmışlı yıllarda başlayan özgürleşme rüzgârlarının ardı sıra oluşan birikimin ışığında oyun yazarlığı alanında da törenler ve köy seyirlik uygulamalarından beslenen yapıtlar üretilmiştir. Ankara Deneme Sahnesi uygulamalarından, Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* adlı romanından Nihat Asyalı tarafından oyunlaştırılan **Uzun Dere**, yine

bir Ankara Deneme Sahnesi ekip çalışması ürünü *Musa'nın Ağaçları*ndan Ünal Akpınar tarafından yeniden yazılan **Bozkır Dirligi**, Erdoğan Aytekin'den **Ebekaya**, yine Ankara Deneme Sahnesi araştırmalarından oluşturulmuş **Al Gülüm, Tütün**, Nurhan Karadağ'ın, Ankara Deneme Sahnesi ekip çalışmasıyla oluşturulan **Ticaret Oyunu**'ndan geliştirdiği **Gerçek Kavga**, Mehmet Esin, Muharrem Aral ve Nurhan Karadağ'ın ekip çalışmasıyla derlenen **Köyde Oyun**, Haşmet Zeybek'ten **Düğün ya da Davul**, Ömer Polat'dan **Aladağlı Mıbo**, Oktay Arayıcı'dan **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**, Mehmet Akan'dan **Hikâye-i Mahmut Bedreddin**, Bilgesu Erenus'tan **Misafir** ve Hasan Erkek'ten **Kutsal Döngü** adlı oyunları bu tür örneklerdendir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- And, Metin (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, Metin (1962), **Dionisos ve Anadolu Köylüsü**, Elif Yayınları.
- And, Metin (1969), **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, 1.b., Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, Metin (1975), **Komşu Kültürlerde Dramatik Köylü Oyunları ve Türk Etkisi**, Türk Folkloru Araştırma Yıllığı, S. 2.
- And, Metin (1974), **Oyun ve Bügü**, 1. B. İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Aral, Muharrem (1975), **Ölü**, Ankara, A.Ü. DTCF Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi-Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, S. 6.
- Arseven, İlhan Cem (1996), **Alevilerde Semah**, İstanbul: Ant yayınları.
- Artun, Erman (1993), **Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantları**, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (1997), **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, 8. B. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Düzgün, Dilaver (1999), **Erzurum Köy Seyirlik Oyunları**, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ekinci, Yusuf (1990), **Ahilik ve Meslek Eğitimi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Elçin, Şükrü (1998), **Halk Edebiyatı Araştırmaları**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçin, Şükrü (1977), **Köy Orta Oyunları**, 2.b. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Erkek, Hasan (1999), **Oyun İçinde Oyun**, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eröz, Mehmet (1990), **Türkiye'de Alevilik-Bektaşilik**, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İnan, Abdülkadir (1954), **Tarihte ve Günümüzde Şamanizm**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karadağ, Nurhan (1978), **Köy Seyirlik Oyunları**, Ankara: T. İş Bankası Yayınları.
- Karadağ, Nurhan (1995), **Türk Tiyatrosu'nun Kut-Törensel Kaynakları ve Köylü Tiyatrosu**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Türk Tiyatrosu Semineri, (31 Mart- 2 Nisan 1995) Wrocław, S. 12.
- Kılıç, Mehmet (1975), **Niğde-Aksaray Bölgesinde Köy Seyirlik Oyunları**, A.Ü.DTCF, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi-Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, S. 6.
- Köksal, Ünal (1968-69), **Koyunhisar Yöresi Seyirlik Oyunları**, A.Ü. DTCF-Tiyatro Kürsüsü. Lisans Tezi.
- Şahin, Rıza (1975), **Ulutepe Köyü Seyirlik Oyunları**, A.Ü. DTCF, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi-Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, S. 6.
- Şeker, Mehmet (2000), **Ahilik ve Kültür Tarihimizdeki Yeri**, Uluslar arası 4. Türk Kültür Kongresi Bildirileri, 4-7 Kasım 1997, C: IV, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ŞENER, Cemal (1995), **Alevi Törenleri**, İstanbul, Ant Yayınları.
- Şener, Sevda (1975), **Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar**, A.Ü. DTCF Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, S. 6.
- Tecer, Ahmet Kutsi (1941), **Köylü Temsilleri**, Türk Tiyatrosu Dergisi I, S. 128-129-130.
- Tekerek, Nurhan (2010), **Geçmişten Geleceğe Oyundan Seyirciye**, Bursa: U.Ü. GSF. SSB.Yayınları.
- Tekerek, Nurhan (2008), **Köy Seyirlik Oyunları**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Tekerek, Nurhan (2006), **Oyun Kavramından Drama'ya Drama'dan Dramatik Eğitime**, A.Ü. DTCF, Tiyatro Bölümü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, S. 22.
- Yalçın, Ali Rıza (1960), **Uludağ'da Türkmen Etnografyası**, Türk Folklor Araştırmaları.
- YÜKSEL, Ayşegül (1999), **Türk Tiyatrosu'nda Ulusal/Uluslar arası Kimlik Sorunu**, Editör: Zeynep Rona, Bilanço 1923-1998: " Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslar arası Kongresi ", C. I, 10-12 Aralık 1998, ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.

3

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Geleneksel Tiyatromuzun önemi üzerinde tartışacak,
- Kentlerde gelişen Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah geleneğimizin ne olduğunu özetleyebilecek,
- Kaynaklarını ve nasıl geliştiğini açıklayabilecek,
- Kişilerin genel özelliklerini ve kişileştirmenin nasıl yapıldığını değerlendirebilecek,
- Her üç türde gevşek doku-parçalı yapı özelliklerini taşıyan bölümleri ayırt edebilecek,
- Müzik ve dansın nasıl kullanıldığını ifade edebilecek,
- Oyun düzeni açısından türleri inceleyecek Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro anlayışı açısından bu türleri değerlendirebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Karagöz
- Ortaoyunu
- Meddah
- Açık biçim
- Göstermecî tiyatro
- Tasvir

İçindekiler



Kentlerde Gelişen Tiyatro Geleneğimiz Karagöz - Ortaoyunu - Meddah

GELENEKSEL TİYATROMUZUN ÖNEMİ

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nun belleğini oluşturan kaynaklardan biri de kentlerde gelişen Meddah, Karagöz, Ortaoyunudur. Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu Osmanlı Dönemi'nde Bursa, Edirne, İstanbul gibi başkentlerde gelişmiş popüler türlerimizdendir.

KARAGÖZ - ORTAOYUNU - MEDDAH VE KAYNAKLARI

Gölge Oyunu'nun çıkışı konusunda çeşitli tezler ileri sürülmektedir. Bunlardan birincisi, gölge oyununun Cava'dan, diğeri de Hindistan'dan çıktığına dairdir. (And, 1969: 107-108). Bir başka görüş ise, Çin'den çıkmış olabileceği yönündedir. (Gerçek, 1942: 45). Karagöz'ün ise, Cava ve Hindistan'dan Çingene oyuncular aracılığıyla Anadolu'ya geldiği ileri sürülür. Bir başka görüşe göre de; Türk akınlarının istikametini izleyerek Doğu'dan Batı'ya gelmiştir. (Siyavuşgil, 1938: 10)

Karagöz hakkındaki en güçlü tez, bu gölge oyununun, Yavuz Sultan Selim'in hükümdarlığı döneminde Osmanlı Türkiyesi'ne girdiğine ilişkindir. Yavuz Sultan Selim'in, Mısır seferinde (1517) astırdığı Memlük Sultanı II. Tumanbay'ın asılış sahnesini gölge oyunuyla gösteren oyuncuyu çok beğendiği, oğlunun da görmesi için İstanbul'a getirdiği belirtilir. Ayrıca çeşitli vesilelerle Mısır'dan gölge oyuncuları getirildiğinden söz edilir. Karagöz'ün, 17. yüzyılda son ve kesin biçimini aldığı belirtilir. (And, 1969: 112-113-120-121).

Karagöz'ün ve Hacivat'ın gerçekten yaşamış olduğuna dair çeşitli söylentiler de vardır. Bunlardan biri; Sultan Orhan döneminde, diğeri de Yıldırım Beyazıt döneminde Hacivat'ın duvarcı, Karagöz'ün demirci olarak çalıştığına ilişkindir ((Siyavuşgil, 1941: 32...34, Sevilen,1969: 20). Bursa'da yaptırılan bir cami inşaatı sırasında yaptıkları tartışmalar ve şakalarla işçileri oyalamakta, bu yüzden de cami yapımı gecikmektedir. Cami yapımının geciktiğini duyan Sultan ikisinin de öldürülmesini buyurur. Öldürülürler, ancak daha sonra Sultan çok üzülür. Şeyh Küşterî isimli bir gölge oyuncusu, onların sûretlerini yaparak Sultanın karşısında oynatır. (Sevilen, 1969: 20)

Ortaoyunu'nun Kanuni Sultan Süleyman döneminde, akıl hastanesindeki hastaları oyalamak için çıkmış bir gösteri olduğuna dair bir söylenti vardır. (And, 1969: 178). 17. yüzyılda padişahların çeşitli vesilelerle düzenledikleri şenliklerde çeşitli seyirlik oyunlardan, bu arada oyun kollarının temsil ettikleri konulu güldürülerden de söz edilir (Nutku, 1995: 35). Ortaoyunu'nun son halini, II. Mahmut döneminde

Tiyatrosal Tiyatro ya da Göstermecî Tiyatro anlayışıyla, çağcıl arayışlarla aynı kavşakta buluşabilen bu geleneksel türler, geçmişte tiyatromuzun gerek kuramsal, gerek uygulamalı alanlarında yararlanan, günümüz ve gelecekte de yararlanması gereken temel tiyatral kaynaklarımızdır. Dolayısıyla bu türleri incelemek, eski ve yeni özelliklerini belirleyerek güncellemek tiyatromuzun geleceğine de katkıda bulunacaktır.

Karagöz bir gölge oyunudur. Bir hayal perdesinde Osmanlı İmparatorluğu çatısı altında yaşayan farklı kültürlerden çeşitli tasvirlerin Karagöz Oynatıcısı (Hayalbaz) aracılığıyla oynatılmasıdır.

Ortaoyunu da Karagöz gibi İstanbul'da gelişmiş ve yaygınlaşmış türlerden biridir. Ortaoyunu için, hayâl oyununun perdeden yere inerek üçüncü boyut kazanmış halidir denilebilir. (Gerçek, 1942: 111). Araç ve yöntem açısından Karagöz'den ayrılan Ortaoyunu konu ve oyun kişileri açısından benzer özellikler taşır. Ortaoyunu perdede değil, seyircinin çepçevre kuşattığı bir meydana, canlı oyuncularla oynanan doğmaca (irticâli-tulûatlı) bir oyundur. Bu oyun, belli bir durumun ya da olayın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, dans, taklit ve konuşmalardan oluşmuştur (Kudret, 1973: 1).

Yalnızca hikâye anlatanlar (Halk Hikâyecileri), yalnızca taklit yapanlar (Mukallid), hem hikâye anlatan hem taklit yapanlar (Meddahlar) diye de ayrılabilen hikâye anlatma geleneğinin Osmanlı'daki bir sentezidir Meddahlık.

Meddah hikâyelerinde eksen tip çoğunlukla genç erkek kahramandır. Mal-mülk sahibi, zengin, esnaf çocuklarıdır bunlar. Kimi zaman romantik, kimi zaman da hovarda tiplerdir. Sıfırı tükettiklerinde de bir baba dostu ya da yaşlı bir erkek araya girer ve onu mutlu sona ulaştırarak Bedesten'de tekrar dükkân sahibi yapar. Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki tiplendirme ise oyun kişilerinin belirginleştirilmiş özelliklerinden, kullandıkları dile, giyim-kuşamdan tasvirdeki araç-gereçlere, alışkanlıklarına ve tavırlarına, yürüyüşlerine kadar yansır. Çünkü Karagöz ve Ortaoyunu'nun en önemli özelliği ve amacı bir imparatorluk topluluğu içindeki çeşitli etnik grupların aralarındaki anlaşma gücünü ve bunun yarattığı gerilim ve güldürü ögesidir (And, 1969: 278).

aldığı varsayılır. Ortaoyunu'nun orta sözcüğünden yola çıkılarak, İspanya'dan Yahudilerin getirdiği auto oyunları ve yeniçeri ortaları arasında ilişki kurulur. (And, 1969: 179- 181). Metin And bütün bu varsayımları sentezleyerek, en yakın anlamıyla Ortaoyunu'nun "*orta yerde oynanan oyun*" olarak kabul edilmesini gerektiğini belirtir (And, 1969: 194).

Hikâye anlatma sanatının Osmanlı Dönemi'ndeki yansıması olan Meddah ve Meddahlık geleneği ise yine Bursa, Edirne, İstanbul gibi başkentlerde yaygınlaşmıştır (Nutku, 1995: 99). Osmanlı'da *Meddah* isminin 17. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başladığı belirtilir.

Ancak içinde, çok kişili olayların, çeşitli kişisel ilişkilerin dramatik bir yolda canlandırılması, yani taklidi barındırması, senaryoların orada bulunan seyirci-dinleyiciye göre ve birden içe doğuşla geliştirilmesi, meddahı hikâyecilerden ayırıp *Oyuncu* konumuna getirmektedir (Nutku, 1995: 112).

Sonuç olarak, daha çok Osmanlı'ya başkentlik yapmış kentlerde gelişen Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu, bir imparatorluk merkezi olduğu gibi bir kültür merkezi de olan İstanbul'da yoğunlukla yaşanmış olan durum ve olayların, dolayısıyla içerik olarak da, bu kentte yaşayan farklı dil, din, ırk, kültür, sınıf özelliklerine sahip katmanların simgeleri olan tiplerin ilişkilerinin işlendiği türlerdir.

KİŞİLERİN GENEL ÖZELLİKLERİ VE KİŞİLEŞTİRME

Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah senaryolarında kişileştirme tip boyutundadır.

Eksen tipler ve diğer tiplerin özellikleri şöyle açıklanabilir:

Karagöz-Kavuklu: Karagöz tiplemesinin kaynakları ve gelişimi konusunda da bir çok tez ileri sürülmüştür. Karagöz'ün Sultan Orhan ya da, Alâeddin-i Selçukî döneminde yaşadığına dair çeşitli söylentilerden yola çıkılarak, Karagöz, İran'da yerleşen Türk gruplarına ait güldürü oyunlarının başkışisi olan Keçel Pehlivan'la ilişkilendirilir. (Siyavuşgil, 1938: 10). Bizans Mimuslarındaki Sanio tiplemesiyle de benzerlikler kurulur. (And, 1969: 309). Karagöz'ün çingene olduğuna dair varsayımlar da vardır (Çelebi, 1314:654-655).

Bütün bu varsayımlara karşın, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, kültürel bilinçte var olan kamusal varlık düşüncesinden yola çıkarak Karagöz'ün de Türk bilincinde yaşayan kamusal bir varlık olduğunu ve dolayısıyla öz be öz Türk olduğunu ifade eder (Baltacıoğlu, 1969: 621-622). Kısacası Anadolu halkının ta kendisidir Karagöz. Bir yandan yoksuldur, saftır, açık sözlüdür, kurnaz ve fırsatçıdır. Bilir de bilmezden gelir, bilmez de bilir görünür. İşsizdir ama iş bulmak için çaba da göstermez. Bu özellikleri nedeniyle apartlarla (seyirciye yöneliş) seyirciyle ilişkiyi o kurar.

Pişekâr'a yaklaşımı, Karagöz'ün Hacivat'a olan yaklaşımı kadar acımasız ve pervasız değilse de, daha tatlı-sert olan Kavuklu'da bu apartlar *Oyun Bozma*'ya dönüşür. Kavuklu da Karagöz gibi açık sözlüdür ve dolaysız konuşmayı sever. Kavuklu da Karagöz gibi bir halk adamıdır. Bu özelliği, patavatsızlık ve kuralları dikkate almama biçiminde yansır.

Hacivat-Pişekâr: Hacivat'ın da tıpkı Karagöz gibi gerçek bir kişi olup olmadığı konusunda tartışmalar vardır. Yine de Hacivat'ın da kurgusal-yapay bir kişi olduğu görüşü daha baskındır (Köprülü, 1932, And, 1969: 124). Karagöz ne kadar halksa, Hacivat da o kadar *yarı aydın* diye nitelenebilecek bir tiptir. Çünkü çoğunlukla düşündüğü gibi değil de, alıştığı gibi konuşan bir tiptir. Eğitim görmüştür ve görgü kurallarını bilir. Bu yüzden Arapça ve Farsça sözcüklerle örülü tumturaklı bir dille konuşur. Bir yandan düşünceli, uygar, nazik ve iyimser, öte yandan pişkin ve uzlaşmacıdır. Bu yönleriyle hem yönetici sınıfın özelliğini bir dereceye kadar taşı-

makta, hem de geleneksel Osmanlı tavrını getirerek, görmüş geçirmiş, yani “Eski”yi simgelemektedir (Sokollu, 1979: 101).

Pişekâr da, Hacivat’ın Ortaoyunu’ndaki karşılığıdır. O da kurulu düzenden ve kurallardan yanadır. Oyunun sorumluluğu ve yönetimi de ona aittir. Bu yüzden de Kavuklu’nun “*Oyun Bozma*” numarasıyla karşı karşıya kalır. Hacivat gibi görmüş geçirmiş bir mahalle büyüğü havasındadır. Mal-mülk sahiplerinin ve işsizlerin başvurduğu bir kişidir. Fırsatları değerlendirmeyi bilir. İçten pazarlıklı ve içe dönük bir yapısı vardır (Sokollu, 1979: 165).

Kadınlar (Zenneler ve Gacolar): Meddah, Karagöz ve Ortaoyunlarındaki bütün kadınlar olumsuz, ahlâk kurallarına pek aldırış etmeyen, yosmalıkları ve uygunsuzluklarıyla nam salmış kadınlardır. Kimi zaman hafif meşrep, aşüfte, kimi zaman eve erkek alan yosma, kimi zaman zen-dost (sevici), olarak çizilmişlerdir. Çoğunlukla baştan çıkarıcıdırlar. Kadınların böyle çizilmesinin nedeni; bir bakıma tutucu ve ahlâkçı geçinen bir toplum örtüsünün altında yatan çıplak gerçeği göstermektir.

İstanbul Ağzı (Çelebi, Tiryaki, Beberuhi): Çelebi, belli bir işi olmayan, züppe tiplerdendir. Onun işsizliği ve boş gezmesi kendi tercihidir. Atadan kalma mal mülkle geçinir, yanında para taşımaz. Mülkleri işletmekten bile âcizdir. Günlerini özel zevkleriyle de geçirdiği olur. Bilgili, kültürlü ve görgülü geçinir. Bu yüzden dili de Arapça, Farsça sözcüklerle doludur. Gönül ve seveda işlerinin başat kahramanıdır. Hoppa Bey, Züppe Bey, Zampara Bey, Şık, Zater Bey, Fatin, Razakkızâde, Razakkızâde Tarçın Bey gibi çeşitli isimlerde görülür.

Tiryaki de boşta gezen bir tiptir. Afyon yutup pineklemeyle ömrünü geçirir. Konuşmaların en can alıcı noktasında uyuklamaya başlar. Hoppa, tembel, ters ve duygusuz bir tiptir. Nokra Çelebi ismini kullanır.

Beberuhi, cüceliğinden ötürü özürülü tiplere de girebilir. Geveze, yaygaracı bir tiptir. Aynı zamanda grotesk bir tiptir de. Bir tuhaf yaratıktır. Toplumsal konumu belirsizdir. Çirkinlik ve olağandışlıkla, gerçek olanı buluşturan uydurma bir kişidir. Tıpkı Kavuklu arkasını oluşturan Kambur ve Cüce gibi. Oyunlarda Altıkulaç ya da, Pişbop ismini aldığı da olur.

Kabadayılar (Sarboşlar, Külhanbeyleri, Zeybek ve Efe): Bu tipler oyunlardaki çatışmaları birden bire sonlandıran ve tüm karmaşıklığı çözümlleyen tiplerdir. Zorbalıklarıyla, güçleriyle düzeni sağlayan kişilerdir. Hayal perdesine ya da meydana nara atarak, böylece ortalığa korku salarak gelirler. Külhanbeyleri çoğu kez tulum-bacı ya da külhandan sorumlu olan kişidir. Yere tükürür, bıyık burar, fesini yana eğer. Yan yan ve yalpa vurarak yürür. Anadolu çeşitlemeleri ise Zeybek ve Efe’dir. Bir elinde kama, diğer elinde şarap kabı ile gelir. Oyunlarda; Tuzsuz Deli Bekir, Mandıralı Deli Tuzsuz, Bekri Veli, Tekbıyık, Sakallı Deli gibi isimler kullanır.

Anadolulu Tipler: Bunlar Türk (Kayserili, Bolulu, Kastamonulu, Karamanlı, Eğinli), Lâz (Karadenizli) ve Kürt’tür. Hırbo diye de bilinen Türk tipinin, Bolulu ahçı, yufkacı, kadayıfçı, yoğurtçu, koç bakıcısı, ayakkabı tamircisi, gözlemeci, Kastamonulu oduncu, Kayserili esnaf, Karamanlı ve Eğinli gibi çeşitlemeleri vardır. Bön ve intikalsizdir. Oldukça iri-kıym bir fizik yapısı vardır. Oyunlarda Himmet Ağa ya da Himmet Dayı, Tosun Ağa, Veli Dayı, Mehmet Usta, Dursun Ağa isimleriyle de görülür. Kurnaz, pişkin ve açığöz esnaf tipini simgeleyen Kayserili, çoğunlukla bakkal, yağcı, kavaf, nakkaş ya da pastırmacıdır. Mayısöğlü ismiyle de görülür. Eğinli genellikle kasaptır. Karamanlı ise, Karaman hanedanından Hacı Yorgi oğlu Bodosaki’dir. Lâz geveze bir tiptir. Çok çabuk ve soluksuz konuşur. Çabuk kızar ve çabuk yatıştır. Çoğunlukla gemicidir. Hallaç, tütüncü, kalaycı olduğu da olur. Oyunlardaki ismi Hemşinli Hayreddin ya da Çopur Memiş’tir. Çoğunlukla Har-



put'tan gelme Doğu Anadolu bir tipi olan Kürt'ün öne çıkartılan özelliği ise saf ve sakin bir kişi olmasıdır. Çabuk öfkelenmez. Hamallık, ahçı yamaklığı ve bekçilik gibi işler yapar. Oyunlarda Hasso ya da Memo ismini kullanır.



Zımnî (Müslüman Olmayan) Tipler: Osmanlı uyruğunda yaşayan azınlıklara mensup tiplerdir. Yahudi'ye Cûd da denilir. Oyunlarda tefeci ve sarraf olarak görülür. Yahudi tipinin en önemli özelliği hesapçı, pazarlıkçı ve kurnaz olmasıdır. Bu özelliklerinden ötürü korkak ve yaygaracıdır da. Azarya, Buhuraçi, Zaharya, Mişon, Samuel Efendi gibi isimlerle de anılır. Çingeneden gelme Balama adıyla da anılan Frenk ve Rum, doktorluk, eczacılık, meyhanecilik, terzilik ya da tacirlik gibi işlerle uğraşır. Konuşmalarına İtalyanca ve Rumca sözcükler katar. Nikolaki, Apostol, Gerkidis, Hıristaki, Niko gibi isimler de kullanır. Onnik, Udî, Ohannes Ağa ya da Sarkis gibi isimlerle de görünen Ermeni tipi güzel sanatlara düşkün, görmüş geçirmiş bir kişidir. Başkalarını küçümseyen bir tavrı vardır. Bazan konaklar da Ayvazlık yapar, kimi zaman da lağımçı, kuyumcu ya da tuhafiyecidir.

Anadolu Dışından Gelen Tipler (Acem, Arnavut, Arap, Rumelili (Muhacir), Tatar, Çingene vs.): Acem, İran ya da Azerbaycan'dan gelen varlıklı bir tiptir. Cabbar Ağa, Gaffar Ağa, Hüseyin Kehvarî, Tebrîzi, Antikacı Mirza, Ali Ekber Ağa kimlikleriyle de görünür. Hep yüksekte atar. Lâf kalabalığı yapar, palavracıdır. Arap iki türlüdür; Ak Arap ve zenci (Kara Arap). Ak Arap çoğunlukla Hacı Fettah, Ebul-Hasan, Hacı Şamandra, Hacı Fıfış gibi isimlerle bilinir. Zenci ya da Kara Arap ise Mercan Ağa ismini kullanır. İntikalsiz ve aptaldır. Halayık, uşak ya da lâla olur. Bazan babaları tutar. Halayık olduğunda adı Şetaret Bacı olur.



Arnavut saflık derecesinde dürüsttür. Cahildir de. Sayı saymayı dahi bilmez. Öte yandan dik başlıdır, çabuk öfkelenir. Kabadayılık taslar. Celepcilik, çiğercilik, koruculuk, bahçıvanlık, bozacılık gibi işler yapar. Recep, Şaban, Ramazan gibi ay isimleri kullandığı gibi Ali Kettan, Bayram, Zeynel Ağa gibi isimler de kullanır. Muhacir ya da Rumelili ise çoğunlukla Çatalca'dan gelip yerleşmiş göçmendir. Pehlivanlığıyla övünür. İstanbullulara muhalebici der. Mızıkçıdır. Tatar az rastlanan bir tiptir Çingene tipi de hem Karagöz'de, hem Ortaoyunu'nda sıkça rastlanan renkli bir tiptir.

Ana Kadın ve Bok Ana gibi olumsuz ve uygunsuz tipler de vardır. Ayrıca Köçekler, Çengiler, Kantocular, Hokkabazlar, Canbazlar, Curcunabazlardan oluşan *Eğlendirici Tipler*, "Tahir ile Zühre", "Leyla ile Mecnun", "Ferhat ile Şirin" gibi oyunun baş kişileri olan ama, genel olarak Geçici denilebilecek tipler, Karagöz'ün ve Hacivat'ın oğulları, Demeli, Dediği Gibi, Tavtatikütuhati gibi *Uydurma* tipler, Mahallenin İmamı, Kenetçi, Sünnetçi, Abdi Bey, Pehlivanlar, Kilci, Natır, Çerkes, Halayık gibi ikincil kişiler de vardır. Kimi oyunlarda; Gürcü Mehmet Reşit Paşa, Topal Hüsrev Paşa, Kıbrıslı Mehmet Paşa, Kızlar Ağası ve Yeniçeri Ağası gibi kişiler de perdeye çıkartıldığı gibi Avrupalıların dahi, geçici tipler olarak perdeye getirildiği söylenir (And, 1967: 273...278, And, 1969: 305). Bu tiplerin dışında, olağanüstü özellikleri olan fantastik ve grotesk tipler de vardır. Olağanüstü tipler diye nitelendirilebilecek bu tipler; Büyücüler, Cinler, Câzûlar gibi. Konuşan bitki ve hayvanlar da bu gruba sokulabilir. Deniz Kızı, Canavar, Yılan, Kavak gibi.



GEVŞEK DOKU - PARÇALI YAPI

Bölümler

Her üç tür de *doğmaca-metinsiz* oynandığı için oyunlar belli kanavalardan oluşur. Bütün olarak dört bölümden oluşan Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah kanavaları, kendi içlerinde yer değiştirilebildiği, uzatılıp kısaltılabildiği için tüm bölümlerin gevşek bir dokusu vardır. Bu tutumun nedeni de, Osmanlı toplum portresini bir eğlence havası içinde sergileme düşüncesidir. Bir vesileyle tipler ardı ardına tekrar, sıralanma ve diğer motifler aracılığıyla oyun alanına ve hayal perdesine çıkartılır. Fasıllar, tipler ve motifler aracılığıyla geliştiği için iç aksiyon ve yarınsamacı tiyatrodaki neden-sonuç bağı ve seyircinin dikkatini finalde toplayan düz bir çizgide gelişen olay dizisi yoktur. Fasıllar dairesel bir şema çizer, yani başladığı gibi biter.

Giriş (Mukaddime): Karagöz'de, önce müzik eşliğinde boş perdede *göstermelik* yer alır. Kimi kez konuyla ilintili, kimi kez de konuyla hiç ilintisi olmayan soyutlamaya dayalı çeşitli resimlerden oluşur bu göstermelikler. *Bir dalyan, saksıda bir limon ağacı, vak vak ağacı, yaşam ağacı gibi (And, 1969: 156)*. Nârekenin cırlak sesiyle Hacivat'ın görüntüsü perdeye düşer ve oyun başlar. Hacivat bir sema-i söyler ve ardından *Hay Hak!* diyerek Tanrı'nın adını zikretmesinden sonra *"Perde Gazeli"*ne başlar. Perde gazeli bittikten sonra Hacivat; kafiyeli bir üslupla yalvarıp secdeye kapanır ve kendine bir arkadaş arar. *Yar bana bir eğlence!* nidalarıyla teganniye başlar. Çoğunlukla Hacivat'ın gürültüsünden rahatsız olan Karagöz, öfkeyle karşı yandan (seyirciye göre sağdan) perdeye iner ve Hacivat'la dövüşürler. *Ortaoyunu'nun* giriş bölümünde ise perde gazelleri kalkmış, yerini müzik ve dans almıştır. *Curcuna* denilen bu bölüme, Kavuklu ve Pişekâr da dahil olmak üzere bütün oyuncular katılır, müzik eşliğinde dans edilir. Ancak zamanla curcuna kalkmış, yerini doğrudan Pişekâr havasına bırakmıştır. Pişekâr, Pişekâr havası eşliğinde meydana gelir. Temennâ edip, zurnacı ve seyirciyle konuşarak oyunu başlatır.

Söyleşme (Muhavere): Çoğunlukla Hacivat ile Karagöz ve Pişekâr ile Kavuklu arasında geçer. Olay dizisinden arınmış, söz ağırlıklı yanlış ve ters anlamalar, cinas, mecaz ve kinaye gibi nüktelerden oluşan, kısacası dilin kullanımından gelen güldürü öğelerinin bolca kullanıldığı bir bölümdür. Muhavereler, birkaç geçiş muhaveresi dışında, çoğunlukla fasıllardan bağımsız bölümlerdir. Cevdet Kudret, yapılan araştırmalara göre muhavere konularının sayısının 60 kadar olduğunu belirtmektedir (Kudret, 1992: 20). Muhavereler şartlara göre değiştirilebilir. Muhaverenin sonunda Hacivat gider. Karagöz de çoğunlukla; *"Ulan sen gidersin de beni pamuk ipliğiyle mi bağlıyorlar. Ben de gideyim idgâba, dolaba, dilber seyrine! Bakalım âyîne-i devrân ne sûret gösterir!"* cümle kalıbıyla perdeden gider (Kudret, 1992: 542...554). *Ortaoyunu'ndaki* Muhavere bölümü ise, *Arzbâr* ve *Tekerleme'den* oluşur. *Arzbâr'da* çoğunlukla *Tanınamama ya da Tanınamazdan Gelme Motifi* kullanılır. *Pişekâr'la Kavuklu karşı karşıya gelir. Bir müddet konuşurlar. Pişekâr tanış olduklarını anlatmaya çabalar. Kavuklu her defasında tanınamazlıktan gelir. Yanlış anlamalar ve mecaz ve cinaslarla gelişen bu söyleşmede, tıpkı Karagöz'de olduğu gibi oyunun eksen tipleri Pişekâr ve Kavuklu'yu tanır seyirci. Kavuklu'nun anlattığı "Düş", muhaverenin tekerleme bölümünü oluşturur. Böylece gerçekten fantaziye, gerçek dışı boyuta kayılır.*

Fasıl: Fasıl oyunun kendisidir. Görünürde yinelemelerden oluşan bir olay dizisi varmış gibi görünse de, esas olan çeşitli tiplerin bir takım motifler aracılığıyla

Merak ve geciktirim duygusunu tetikleyerek özdeşleşimi hedeflemesine rağmen anlatım araçları ve yöntem açısından meddahlık geleneğimizle birlikte Ortaoyunu ve Karagöz türleri, gevşek doku-parçalı yapıya sahip olması, müzik ve dans kullanması, bir eğlence atmosferi içinde sunulması, her yerde oynanabilmesi, tip boyutundaki kişileştirilmesi, söz ve hareket güldürüsünü kullanması, dışsal oyunculuk yöntemi ya da tavir oyunculuğuna dayanması ve tiyatro-oyun olduğunu her an seyirciye anımsatması, oyuncuların seyirciyle aynı düzeyde olması ve organik bağ kurması, en aza indirgenmiş dekor anlayışına sahip olması, itibarı-varsayımsal değer taşınması ve bütün bu nedenlerle klasik tiyatro anlayışının amaçladığı özdeşleşmenin tersine yabancılaşmaya dayanan bir anlayışla sergilenmesi gibi özellikleriyle dünya tiyatro tarihinde önemli iki anlatım tarzından Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro tarzının pek çok özelliğiyle bir kavşakta buluşur.

Karagöz ve Ortaoyunu metinleri genel olarak dört bölümden oluşur: 1. Giriş (Mukaddime) 2. Söyleşme-(Muhavere) -Ortaoyunu'nda Arzbâr ve Tekerleme diye ikiye ayrılır- 3. Fasıl (Ana Oyun) 4. Bitiş.



Fasillardaki ortak tema; çoğunlukla yoksulluk, işsizlik, cehalet ve ahlak yozlaşmasıdır. Karagöz ve Ortaoyunu fasillarında çoğunlukla zenneler ve yan tipler arasında yasak ilişkiler de konu olarak işlenir. Yöneliş bakımından, Karagöz fasilları Ortaoyunu fasillarıyla ayıran en önemli yan da, toplumsal içerikli güncel gerçeğin yerini yüzeysel olarak işlenen insan ilişkilerinin sergilendiği yaşantının dinginliğinin almış olmasıdır.



Meddah hikâyelerinde her ne kadar bütünlüklü, başı, ortası ve sonu olan bir hikâye anlatılsa da, olay doku gevşektir. Meddah anlatısını sürdürürken, dinleyicinin koşullarına göre, kimi zaman bir fıkra ya da yemek tarifleriyle, kimi zaman da yan hikâyelerle, bazan da semt tasvirleri ve semtlerde olan değişikliklerle anlatımını renklendirir ve zenginleştirir. Ancak bu yöntem, Karagöz ve Ortaoyunu'nda olduğu gibi Tiyatrosallık'a değil, merak ve geciktirimi güçlendirerek "Özdeşleyim" e hizmet eder.

perdeye ya da oyun yerine çıkararak bir durumu sergilemesidir. Karagöz oyunlarının gösteri zamanı çoğunlukla Ramazan-Oruç ayı olduğu için, Arife ve Kadir gecelerinin dışında 28 günü kapsayacak biçimde, 28 fasıldan oluşan bir klasik oyun dağarcığı olduğu söylenmektedir (Kudret, 1992: 22). Ortaoyunu'nun fasıl dağarcığı da çoğunlukla Karagöz oyunlarından, ya olduğu gibi, ya da ufak tefek değişiklikler, yer değiştirmeler, eklemeler-çıkartmalar yapılması suretiyle oluşturulmuştur.

Fasıllar, konularını çoğunlukla günlük yaşamdan, tarihten ve masallardan alırlar. Fasıllar tarihsel perspektif içinde üçe ayrılabilir: a) - En eski oyunlar (Kâr-ı Kadîm) b) - Meşrutiyet Dönemi oyunları (Nev'îcad Oyunları) c) - Cumhuriyet sonrası modern Karagöz Oyunları (And, 1969: 248). Kâr-ı Kadîm oyunları arasında; Abdal Bekçi, Ağalık, Bahçe, Balık, Büyük Evlenme, Canbazlar, Câzûlar, Çeşme, Ferhad ile Şirin, Hamam, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Kayık, Kırgınlar, Mandıra, Meyhane, Orman, Ödüllü, Salıncak, Sünnet, Tahmis, Ters Evlenme, Tımarhane, Yalova Safâsı gibi oyunlar vardır.

Gevşek Doku-Parçalı Yapı, yalnızca bölümlenmelerle değil oyunlarda kullanılan ortak motiflerle de sağlanır. Bu motifler aynı zamanda oyunların ana amacını oluşturan güldürüye de hizmet eder. Bir durumun değişik kişilerle tekrarlanması olarak özetlenebilen *Tekrar Motifi*, perde ya da meydanda çeşitli tiplerin çeşitli vesilelerle ardı ardına görünmesi diye ifade edilebilecek *Sıralanma Motifi*, kişilerin hayvan ya da başka bir insan kılığına girmesi ya da bir eşyaya benzetilmesi veya yarı hayvan yarı insan kılığında görünmesi şeklinde işlenen *Kişilerin Değişimi Motifi*, bir gerçeğin öğrenilmesi için çeşitli kişilere sorulmasını içeren *Soruşturma Motifi*, Karagöz-Kavuklu ile Hacivat-Pişekâr'ın bir iş ortaklığı kurmasına dayanan *Ortaklık Motifi*, bir amaca ulaşmak için geçilen aşamaları içeren *Yarışma Motifi*, bir türde diğer türlere de yer vermeyi içeren *Oyun İçinde Oyun Motifi*, *İşaretlerle Konuşma Motifi*, *Taklit Motifi*, *İşten Alıkoyma Motifi*, *Yangın Motifi*, *İş ya da Ev Arama Motifi*, *Gözetleme Motifi*, *Evlenme Motifi*, *Sevgilileri Birbirine Kavuşturma Motifi*, *Büyücülük-Bakıcılık Motifi*, *Delirme Motifi*, *Tanınamama Motifi* gibi pek çok motif kullanılır (And, 1969: 253-254).

Bitiş: Bitiş bölümü, Karagöz'de de, Ortaoyunu'nda da birbirine benzeyen ve oyunu bitiren kısa süreli bir bölümdür. Karagöz, yanlışlar için bağışlanma diler ve gelecek oyunun adını bildirir. Ortaoyunu'nun bitiş bölümü de Karagöz'e benzer. Pişekâr oyunun bittiğini iletir seyirciye, kusurlarından ötürü özür diler, gelecek oyunun adını bildirir. Temenna ederek seyircileri selamlar. Diğer oyuncularla birlikte, zurnanın bitiş havası eşliğinde meydanı boşaltır.

Meddah hikâyesini anlatırken dört parçadan oluşan bir bölümlenme kullanır: Giriş (Başlangıç), Açıklama (Serim), Hikâye, Bitiş. *Giriş (Başlangıç)*: Meddah Hak dostum hak! sözcüğüyle, Tanrı'nın adını zikrederek, ya söz kalıplarından oluşan kafiyeli bir dörtlükle ya da bir tekerleme ile giriş yapar (Nutku, 1997: 99, And, 1969: 70). Bazan da; "Edeyim meclise bir kıssa beyan. Kıssadan hisse ala ârif olan" (And, 1969: 73) diyerek hikâyenin öğrenek yanını belirtir. *Açıklama (Serim)*: Bu bölüm olayın geçtiği dönem, yer, kişiler ve bu kişilerin toplumsal ve ekonomik durumlarının sergilendiği, kimi zaman da padişaha övgünün yer aldığı bölümdür. Olayın ve kişilerin gerçek değil kurgu olduğunu belirtmek için; "isim isme, kisib kisbe, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir, yalan gerçek vakit geçer" cümle kalıbı söylenir (And, 1969: 73). *Hikâye*: Meddah senaryoları, halk hikâyelerinden halk masallarına kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde yer alan anlatılardır. Ancak meddah hikâyelerini halk hikâyelerinden ayıran en önemli fark Meddah hikâyelerinin "gerçekçiliği"dir (Boratav, 1988: 101). Boratav, Köprülü, Kunoş ve Paulus'un

hikâye kaynakları sınıflandırmalarını da içine alan genişçe bir sınıflama yapan Ö. Nutku, Meddah'ın hikâye kaynaklarını; *Halk arasında yaşanmış önemli olaylar, Meddah'ın bizzat duyduğu, gördüğü, yaşadığı bir olay, dinsel ya da din dışı olayları kapsayan kaynağını tarihten alan olaylar ve yer yer masalımsı hikâyeler, destanlar ve menkıbeler, klasikleşmiş masal ve hikâyeler, romanlardan esinlenerek yaratılan öyküler, taklitlerin bir araya getirmesiyle Meddah'ın bizzat derlediği hikâyeler, Karagöz metinlerinden esinlenilerek oluşturulan hikâyeler ve atasözlerimizden yararlanılarak derlenen hikâyeler, diye sıralar (Nutku, 1997: 80-81-82). Bitiş: Hikâye bittikten sonra Meddah sorumluluğu hikâyenin kaynağına bırakarak, "kissadan hisse"yi ya da "öğrenek"i belirtir. Çoğunlukla da; "...Her ne kadar sürç-î lisan ettikse affola! İnşallah gelecek hafta daha güzel bir hikâye söyleriz" kalıbıyla anlatısını tamamlar (Borataw, 1997: 186).*



Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah türlerimizin hangi özellikleri Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro'yla buluşuyor olabilir? Yapı açısından Absürt (Saçma) Tiyatro ve Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatrosu ile benzerlikleri var mıdır?



SIRA SİZDE

MÜZİK VE DANS

Karagöz ve Ortaoyunu'nda müziğin işlevleri şöyle ifade edilebilir: Aksiyonu keserek oyun gerçeğinden yaşam gerçeğine dönülmesini sağlar. Oyunu, verdiği zevkten ve hoşlanma duygusundan ötürü zenginleştiren bir estetik öğedir. Oyundaki taklitlerin yaşamına ve tavrına ilişkin ipuçları verir. Çünkü her oyun kişinin kendi özelliğini yansıtan - Türk Müsîkisinden İstanbul türkülerine ve halk türkülerine kadar uzanan- bir açkı şarkısı ya da türküsü vardır.

Karagöz tek kişilik bir oyuncunun hünerine dayanan bir gölge oyunu olduğu için, müzik ve dans da onun şarkı söyleme ve oynatabilme becerisine bağlıdır. Karagöz'de kullanılan üç ilkel çalgı vardır: *Nâreke* denilen ve cırlak bir ses çıkaran bir kamaş, *Dayren* denilen bir def, *Hatem* denilen bir zil. *Def* de, Karagöz'ün yardımcılarının *Dayrezan* tarafından çalınır. (Siyavuşgil, 1938: 17).

Karagöz'de olduğu gibi, Ortaoyunu'nda müzik, meydana girecek olan her tipin atmosferine uygun, o tipi bütünleyecek bir araç olarak kullanılır. Ortaoyunu'nda meydanın bir kenarında, oyun boyunca yer alan ve seyircinin gözü önünde müzik icra eden çalgı takımı zurna, kudüm ve çifte nakkaare denilen çifte dümbelektten oluşur. Pişekâr, çalgı takımının çaldığı Pişekâr havası ile oyun yerine gelir. Sonra tipler sırasıyla, müzik ve danslarıyla teker teker meydana gelirler. Tıpkı Karagöz'de olduğu gibi Ortaoyunu'nda da eğitim görmüşler ve İstanbullular şarkı eşliğinde, Anadolu lular yörelerinin türküleriyle antre yaparlar.

Meddah da anlatısında müzikten yararlanır. Amacı hikâyelerini müzikle renklendirmek ve etkiyi güçlendirmektir. Yeri geldiğinde çalgı olarak saz, rebap, ud gibi çalgılar kullanır.

OYUN DÜZENİ

Tasvir adı verilen Karagöz figürleri çoğunlukla deve derisinden yapılır. Dana, sığır, manda derisinden yapıldığı gibi, ışık geçirten pürüklü Ali Kurna kâğıdından da yapıldığı olur. Tasvirleri, ya bir tasvir ustası, ya da Karagözcü'nün kendisi yapar. Karagözcüler ortalama beş kişiden oluşur. Görüntüleri oynatan *Hayalî-Hayalbâz* denilen usta, *Çırak* ve çırağa yardım eden *Sandıkkâr* denilen bir kişi ve türkülerini okuyan *Yardak* ile *Dayrezan* denilen def çalan kimse. Görüntülerin üzerine yansıtıldığı perdenin kenarları çiçekli bezden, üzerine görüntü düşürülen yer ise, be-

Müzik ve dans özellikle Karagöz ve Ortaoyunu'nun en vazgeçilmez öğeleridir. Her şey bir eğlence havası içinde sunulduğundan, müzik ve dans da bu eğlence havasını güçlendiren ve renklendiren birer öğe olarak kullanılır. Müzik ve dans yoluyla, Açık Biçim-Göstermecî Tiyatronun da özelliği olan seyirciyi eğlendirme ve ilgiyi uygun biçimde bölme ilkesi gerek bölüm geçişlerinde, gerek tiplerin girişlerinde şarkı-türkü ve halk dansları biçiminde Karagöz ve Ortaoyunu'nda uygulanır (And, 1970: 30).



Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah geleneğimizde oyun düzeni Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro üslubuna uygundur. Soyutlamaya dayalı, stilize eşyalar, tiyatrosallığa hizmet eden malzemeler anlatım araçları olarak kullanılır.



yaz mermerşahi ya da patiskadandır. Perdenin arkasında ve tabanında, üzerinde meşaleler, sonraları *Şem'a* denilen mumlar konulan *Destgâb* denilen raflar vardır. Görüntülerin bağlı bulunduğu yaklaşık 60 cm. uzunluğundaki sopalar oynatma sırasında yatay ve perdeyle dik açı oluşturacak biçimde tutulur. Bu değnekleri kullanmaya *El Peşrevi* denilir. Oyun başlamadan önce, seyirciyi oyuna hazırlayan, konuyla ilintili ya da ilintisiz perdeye düşürülen resimlere *Göstermelik* denir. *Göstermelik* nârekenin cırlak sesiyle kalkar ve semai eşliğinde Hacivat seyirciye göre soldan perdeye gelir. Perde gazeli ve teganniden sonra Karagöz de sağdan gelir ve muhavere başlar. Tasvirlerde, Karagöz'de kırmızı, Hacivat'da yeşil renk baskındır.

Ortaoyunu her yerde oynanabilen, mobilize bir oyun olduğu için, oyun düzeni de ona göre biçimlenmiştir. Ortaoyunu'nun oynandığı yerler, yaz aylarında, halkın tercih ettiği mesire yerleri, kış aylarında hanlar, Osmanlı şenliklerinde, şenlik alanında belirlenmiş uygun yerlerdir. Özellikle Ramazan aylarında, İstanbul'un temâşâ yaşamının merkezi Direklerarası da Ortaoyunu mekânlarından biridir. Oyun alanının tamamına *Merg-i Temâşâ-Temaşa Çayırı* denilir. Oyun yeri ise *Palanga* ismini alır. Ortalama otuz arşın genişliğinde, yirmi arşın derinliğinde (arşın: yaklaşık 68 cm.), kimi zaman yuvarlak ya da yumurtamsı, kimi zaman da dört köşe biçimindedir. Seyirciyle oyun alanı yere çakılmış kazıklara ip dolaştırmak suretiyle ayrılmıştır. Seyirciler meydanın çevresinde oturur. Dekor iki paravandan ibarettir. Biri çoğunlukla ev yerine kullanılan *Yeni dünya*, diğeri de Kavuklu'nun iş yaptığı dükkânı simgeleyen küçük paravandır. Yeni dünya yaklaşık 1.5 m. yüksekliğinde, iki, üç ya da dört kanatlı olabilen, ortası açık, üstü ve altı kafesli bir paravandır. İki paravanda günün her saati, dünyanın her yeri, istenilen mekân ve zaman gösterilebilir.

Ortaoyunu'nda değişmeyen tek aksesuar *Pastav* ya da *ŞakŞak* denilen Pişekâr'ın elinde tuttuğu çift kollu, silkelendiği zaman ses çıkartan bir araçtır. Meddahın *çevgân* denilen sopası gibi *şakşak* da, Pişekâr'ın oyunun kurucusu olduğunu belirttiği gibi, oyunu yönetmek, yürüyüşü ve yönelişi imlemek, oyunculara işlerini bildirmek, seyircileri uyarmak, ses etmenleri yerine kullanmak gibi işlevlerinin yanında, vurduğu yeri acıtmadığı için bir güldürme yöntemi olarak da kullanılır. Her oyunun konusuyla ilgili ufak tefek araç-gereçler, kişilerin ellerinde tuttuğu aksesuarlar kullanıldığı da olur. Ortaoyunu'nda özel bir sahne aydınlatması kullanılmaz. Gündüz oynandığında gün ışığından, gece meşale ya da cam fener, son dönemde lüks lambalarından yararlanılır (Türkmen: 38).

Meddahların hikâye motiflerinden biri kahvehane yaşamı olduğu gibi, gösteri yerleri de, önce Bursa'nın, sonra İstanbul'un o renkli kahvehaneleridir. Meddah çoğunlukla bir yükselti üzerinde, dışarıdakilerin de duyması için, açık bir pencerenin yakınında oturarak hikâyesini söyler. Meddah anlatımının temelini "taklit" oluşturduğu için, çeşitli tipleri taklit ederken kullandığı iki aracı vardır. Biri boynuna doladığı mendili *Makreme*, diğeri de anlatı düzenini kurmak için kullandığı *Değnek*'tir. Meddah değneği aynı zamanda ses ve görüntü etmeni olarak da kullanır. Kimi zaman saz, süpürge ya da tüfek, kimi zaman da kapı sesi, ayak sesi vb. ne dönüştür değnek. Makreme ve değneğin, meddahlığın Arap kaynağından gelen simgesel anlamları da vardır. Makremeye İslam kültüründe *Şedde* denir. İslam dine hazır olma sembolü tuğ ve süngünün kaynaşmasından meddahın değneğine geldiği söylenir. (Nutku, 1997: 51, Lytko, 1995: 34).



Özet



Geleneksel Tiyatromuzun önemi üzerinde tartışabilmek

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nun belleğini oluşturan kaynaklardan biri de kentlerde gelişen Meddah, Karagöz, Ortaoyunu'dur. Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu, Osmanlı Dönemi'nde Bursa, Edirne, İstanbul gibi başkentlerde gelişmiş, halk tarafından sevilen geleneksel türlerimizdendir. Geleneksel tiyatral kaynaklarımızı oluşturan bu türler, dünya tiyatro tarihinde klasik tiyatroya alternatif olarak geliştirilen arayış çabalarından olan Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro'yla pek çok noktada kesişmektedir. Tiyatrosal tiyatro diye de nitelenebilecek Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu gibi türleri içine alan ve kentlerde gelişen bu oyunlarda var olan kalıcı ve eskimeyen özelliklerden yararlanmak tiyatromuzun özgülleşmesinde önemli bir yol olmuştur. Dolayısıyla kent tiyatro geleneğimizi oluşturan bu türleri bilmek, tiyatro geleceğimizin biçimlenmesine de katkıda bulunacaktır.



Kentlerde gelişen Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah geleneğimizin ne olduğunu özetlemek

Karagöz-Ortaoyunu-Meddah Osmanlı'ya başkentlik yapmış Bursa, Edirne ve İstanbul'da gelişmiş ve yaygınlık kazanmış geleneksel türlerimizdendir. Karagöz bir Karagöz Oynatıcısı'nın, çubuklara takılmış çeşitli tipleri simgeleyen tasvirleri, arkasından ışık verilerek, hayal perdesi denilen perde üzerinde oynattığı bir gölge oyunudur. 17. yüzyılda son halini aldığı ileri sürülen Karagöz, imparatorluk çatısı altında yaşayan çeşitli toplumsal sınıfları ve kültürleri simgeleyen tiplerin ilişkilerinin perdeye yansıtıldığı bir geleneksel gösteridir. Ortaoyunu, canlı oyuncularla, Palanga denilen ortada bir oyun alanında sergilenir. Meddah ise, en yalın ifadesiyle hikâye anlatma sanatıdır. Güncel olanı içerdiği ve meddahın hüneriyle orantılı olarak taklitlerle renklendirildiği için tek oyuncunun gösterisine dayanan bir geleneksel türdür.



Kaynakları ve gelişim sürecini açıklayabilmek

Karagöz Osmanlı Dönemi'nde ortaya çıkmış, sevilen bir gölge oyunudur. Gölge Oyunu'nun ise Cava'dan, Hindistan'dan ya da Çin'den çıktığına dair görüşler vardır. Bir gölge oyunu olan Karagöz'ün ortaya çıkışı konusunda da pek çok tez ileri sürülmüştür. Bütün bu tezlerden en ağırlıklı olanı Yavuz Sultan Selim döneminde Mısır'dan İstanbul'a getirildiğine dairdir. Ortaoyunu'nun gelişimi konusunda orta sözcüğünden yola çıkılarak da çeşitli görüşler ve tezler ileri sürülür. Bir görüşe göre yeniçeri ortalarından çıktığı için bu oyuna Ortaoyunu denilmektedir. Bütün bu görüşler sentezlendiğinde Ortaoyununun ortada oynanan oyun anlamına geldiği söylenebilir. Meddah için ise yine farklı kültürlerde ortaya çıkan hikâye anlatma sanatının Osmanlı'daki sentezi diye bir yorum yapılabilir. 17. yüzyıl Osmanlısında bu adı alan Meddah ve Meddahlık geleneğimiz, anlatı sırasında seyircide özdeşleşim yarattığı için diğer türlerden ayrılır.



Kişilerin genel özelliklerini ve kişileştirmenin nasıl yapıldığını açıklayabilmek

Gerek Karagöz ve Ortaoyunu'nda, gerekse Meddah hikâyelerinde kişiler genellemesine, kalıplaşmış, statik özelliklere sahip kişilerdir. Dolayısıyla kişileştirme tip boyutundadır. Her bir tip, Osmanlı toplumundaki farklı kültürleri ve sınıfları temsil eden toplumsal tavırlarıyla perdede ve oyun alanında ya da hikâyede yerini alan tiplerdir. Bu tiplerin tıpkı Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro üslubunda olduğu gibi toplumsal gestusları vardır. Örneğin Karagöz-Kavuklu Anadolu halkını ya da yeni olanı simgeleyen saf, cahil aynı zamanda fırsatçı ve kurnaz bir tiptir. Hacivat-Pişekâr ise devletten yana, eğitim görmüş ama çok bilmiş, yukardan bakan bir tiptir. İstanbul'daki ve İstanbul dışındaki Anadolu'da diğer tipler de, kendi kültürlerinin renklerini ve tavırlarını taşıyan kişilerdir.



Her üç türde Gevşek Doku-Parçalı Yapı özelliklerini taşıyan bölümleri ayırt edebilmek

Her üç tür de *doğmaca-metinsiz* oynandığı için oyunlar belli kanavalardan ve bölümlerden oluşur. Bütün olarak dört bölümden oluşan Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah kanavalarında bölümler kendi içinde yer değiştirebildiği, uzatılıp kısaltılabildiği gibi ana bölümü oluşturan fasılların da gevşek bir dokusu vardır. Karagöz ve Ortaoyunu metinleri genel olarak dört bölümden oluşur: Giriş (Mukaddime), Söyleşme-(Muhavere) -Ortaoyunu'nda Arzbâr ve Tekerleme diye ikiye ayrılır-, Fasil (Ana Oyun), Bitiş. Fasil ana oyundur. Ortak temaları, çoğunlukla yoksulluk, işsizlik, cehalet ve ahlak yozlaşmasıdır. Karagöz ve Ortaoyunu fasıllarında çoğunlukla zenneler ve yan tipler arasında yasak ilişkiler vardır. Meddah ise hikâyesini anlatırken dört parçadan oluşan bir bölümlere kullanır: Giriş (Başlangıç), Açıklama (Serim), Hikâye, Bitiş. Meddah hikâyelerinin, halk hikâyelerinden halk masallarına kadar uzanan geniş bir yelpazesi vardır.



Müzik ve dansın nasıl kullanıldığını ifade edebilmek

Müzik ve dans özellikle Karagöz ve Ortaoyunu'nun en vazgeçilmez öğeleridir. Her şey bir eğlence havası içinde sunulduğundan, müzik ve dans da bu eğlence havasını güçlendiren ve renklendiren birer öğe olarak kullanılmıştır. Karagöz ve Ortaoyunu'nda müziğin işlevi şöyle ifade edilebilir: Aksiyonu keserek oyun gerçeğinden yaşam gerçeğine dönülmesini sağlar. Oyunu, verdiği zevkten ve hoşlanma duygusundan ötürü zenginleştiren bir estetik öğedir. Oyundaki taklitlerin yaşamına ve tavrına ilişkin ipuçları verir. Her oyun kişinin özelliğini yansıtan - Türk Müsîkisinden İstanbul türkülerine ve halk türkülerine kadar uzanan- bir açık şarkısı ya da türküsü vardır.



Oyun Düzeni açısından türleri inceleyecek Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro anlayışı açısından bu türleri değerlendirebilmek

Meddah sanatı daha çok kahvehanelerde sunulan bir gösteri olduğu için seyirci-dinleyicilerle iç içe olan bir türdür. Meddah'ın taklitli anlatımında kullandığı iki aracı vardır: Değneği ve makreme denilen peşkiri ya da mendili. Meddah bu iki aracı farklı tipleri yansıtarak çeşitli formlarda kullanır. Karagöz, Karagöz oynatıcısının hünerine bağlı olarak çeşitli tipleri yansıtan tasvirlerin el peşrevi diye isimlendirilen sopalarla perde arkasından oynatılmasıdır. Tüm şarkı, türkü, ses ve görüntü etmenlerini Hayalbâz (Karagöz Oynatıcısı) tek başına yapar. Çıracık, çırağa yardımcı olan Sandıkkâr, Yardak ve Dayrezan denilen def çalan kimse de yardımcılarıdır. Ortaoyunu Palanga denilen bir oyun alanında Karagöz senaryolarının canlı oyuncularla sunulmasıdır. En az indirgenmiş çok amaçlı dekor anlayışıyla oyun alanı oluşturulur. Yeri geldiğinde farklı mekânları da yansıtan paravan biçiminde Yeni Dünya ve daha ufak paravan Dükkân sonsuz bir olurluk alanı sunar. Temaşa Çayırı denilen oyun alanının tamamının ortasında Palanga denilen daha küçük bir oyun alanıyla seyirci iplerle ayrılır. Mesire yerleri, bahçeler, hanlar, şenlik alanları Ortaoyunlarının mekânlarıdır. Ortaoyunu'nda değişmeyen tek aksesuar Pastav ya da Şakşak'tır.

Kendimizi Sınayalım

1. Meddah için aşağıdakilerden hangisi söylenebilir?
 - a. Yalnızca hikâye anlatma sanatıdır.
 - b. Taklit sanatıdır.
 - c. Oyunculuk hüneridir.
 - d. Saz eşliğinde türkü söylemedir.
 - e. Hikâye anlatımıyla taklitin iç içe olduğu geleneksel bir türümüzdür.
2. Meddah'ı diğer türlerden ayıran önemli özelliği aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Merak ve geciktirim duygusu uyandırarak özdeşleyime dayanması
 - b. Parçalı yapıya sahip olması
 - c. Tasvirlerden yararlanması
 - d. Canlı oyuncuyla sunulması
 - e. Osmanlı sanatı olması
3. Karagöz'de perdeye yansıtılan görüntülere ne ad verilir?
 - a. Resim
 - b. Karikatür
 - c. Kukla
 - d. Tasvir
 - e. Gölge
4. Aşağıdakilerden hangi çift Ortaoyunu'nun eksen tiplerini oluşturur?
 - a. Karagöz-Hacivat
 - b. İbiş-Usta
 - c. Beberuhi-İbiş
 - d. Zenne-Çelebi
 - e. Kavuklu-Pişekâr
5. Arzbar ve Tekerleme bölümleri hangi türün muhavere-söyleşi bölümünü oluşturur?
 - a. Karagöz
 - b. Hacivat
 - c. Ortaoyunu
 - d. Meddah
 - e. Gölge Oyunu
6. Ortaoyunu'nun sergilendiği oyun alanına ne isim verilir?
 - a. Sahne
 - b. Oyun yeri
 - c. Palanga
 - d. Avlu
 - e. Çayır
7. Makreme nedir?
 - a. Pişekâr'ın pastavı
 - b. Karagözcünün defî
 - c. Kostüm sandığı
 - d. Meddahın değneği
 - e. Meddahın mendili-peşkiri
8. Nâreke nedir?
 - a. Karagöz'de kullanılan cırlak sesli düdük
 - b. Def
 - c. Klarnet
 - d. Dayrezan
 - e. Bağlama
9. El Peşrevi nedir?
 - a. Kavuklu'nun yürüyüş ritmi
 - b. Sazendelerin çaldığı müzik
 - c. Şarkı girişi
 - d. Karagöz oynatıcısının tasvirleri çubuklarla oynatması
 - e. Göstermeliğe eşlik eden ritm
10. Aşağıdaki Karagöz-Ortaoyunu bölüm sıralamalarından hangisi doğrudur?
 - a. Muhavere, Mukkadime, Fasil, Bitiş
 - b. Baş, Orta, Son
 - c. Giriş, Gelişme, Sonuç
 - d. Fasil, Mukaddime, Muhavere, Bitiş
 - e. Mukaddime, Muhavere, Fasil, Bitiş

Okuma Parçası

“*SUNUŞ*: -(Sahne işçisi girer, üzerinde “Adalet mülkün temelidir”, “Cumhuriyetimiz imtiyazsız ve sınıfsız bir rejimdir”, “Doğruluk en büyük fazilettir” özdeyişleri yazılı bulunan mukavva levhalar asar. Çıkar. Ramazan dışındaki bütün oyuncular curcunayla sahneye dolar. Ali Cemali Abdülcemali polis düdüğünü çalarak hepsini susturur. Seyirciye:)

ALİ-CEMALİ ABDÜLCEMALİ: - Cümleten sefa gelmiş ahali

Nafile Dünya bugünkü oyunumuzun adı

Bendeniz, polis memuru Ali Cemali Abdülcemali.

Bizler, ne kör rehberleriniz

Ne de körler yurdunda ayna satmak isteriz.

Oyunumuz gösterir hali,

Niyetimiz geçmişten kısra getirmek,

Kurcalamak bazı yerleşik yargıları

Kısra hisse içindir elbette

Hüner değil midir görmede,

Ağacı tohumda, başağı tanede.

Sadece nükte için sanılmasın sözümüz,

Gerçekleri kotarır fikriyle bak özümüz.

İşimiz değil kişiyle uğraşmak,

Ama var aramızda biri,

Temsil eder çok şeyleri;

Halleri var, güleni ağlatır can;

Halleri var, ağlayan güler kurban;

Kimdir dersenez: Başkomiser Ramazan;

Bir alem adam ki yâran...

RAMAZAN: (Girer) Kes. Ne palavra atıyorsun?

ALİ-CEMALİ ABDÜLCEMALİ: - Büyüklüğünüzü anlatıyordum.

RAMAZAN: - Lüzum mu var? (Seyirciyi gösterir.) Buranın ahali de beni tanır. Bizim hizmet etmediğimiz vatan parçası mı kaldı? (Sahnedekilere döner.) Nedir bu kalabalık? Herkes sırası ile gelsin.

F. E.MÜFETTİŞ: - Ben fahri görevimi yaparak size bir sarhoş getirdim. (Sarhoş hıklar, sallanır.) Bakın dut gibi. (Sarhoşu sarsar.)

SARHOŞ: - Silkeleme dökülürüm.

RAMAZAN: - Ne yaptı?

F. E.MÜFETTİŞ: - Şey yaptı. (Ramazan'ın kulağına bir şeyler fısıldar.)

RAMAZAN: - Öyleyse suçludur.

SARHOŞ: - Ben suçsuzum.

RAMAZAN: - İçki de içmiş zaten. Götürün zırtapoza. (Akıl hastası sarhoşu çıkarır.)

İNSAF: - O zırtapoz (Halil'i göstererek) bu uğursuz, öbürü para canlısı; helal süt emmiş nereden bulacağız?

RAMAZAN: - Sen ne arıyorsun hatun?

İNSAF: - Koca.

RAMAZAN: - Son baharı da başına vurmuş.

İNSAF: - Kendime değil, kızıma. (Halil'i göstererek) Bunun oğlu (Gülsün'ü göstererek) kızımın evlenecekti, caydı.

HALİL: - (Ramazan'a) Yalan beyim, benim oğlum kız gibi çocuktur.

RAMAZAN: - Burda çöpçatanlık yaptığımızı kim söyledi size?

GÜLSÜN: - Ama evlenelim diye mektup yazdı bana.

RAMAZAN: - (Gülsün'e) Hanımefendi beni niçin anlamıyorsunuz?

İNSAF: - Sen bizi dinlesene bir.

RAMAZAN: - Hadi hadi sıranıza...

(...)

RAMAZAN: - Şu hale bak, içimize kadar sızmışlar.

ALİ: - Nereye tayin olmuşsunuz?

RAMAZAN: - İstanbul'a. Cihangir Başkomiserliğine.

ALİ: - Turistik tarifeli bir tayin. (Ramazan'ın öfkeli bakışı karşısında toparlanır.) İyi yani.

RAMAZAN: - Memlekette adım basmadığımız yer kalmadı ki. Tur tamamladık. Cihangir'le ikinci tura geçtik. Yirmi sene öncesinden biliyorum orayı. Belalıdır. (Özdeyişlerini koltuğunun altına alıp çıkarken kapıda durur, sakın.) Bak Ali, gençsin, yolun başındasın daha. Ne olursa olsun doğruluktan şaşma. Cumhuriyetin ve devrimlerin hedeflerini kavramış olanlar, onları her zaman korumaya muktedirler. Bunu aklından çıkarma... (...)

ALİ: - (Öne gelir, Ramazan'ı yansıtılarak) Takacağım o tenekeleri kuyruğuna, dedi, dedi, tenekeleri kendi kuyruğuna taktı. (Bir andan sonra) Geleli ay olmamıştı daha. Bir soluklandı o kadar. Adil olmalıymış dünya. Haddini bil babalık.

DÜZENE ÇAPRAZ DEYİŞLER

Kimin palasını kime sallıyorsun?

(Ali şarkı söyler)

KUZU KENDİNİ KURT SANINCA

Sen bir garip komserisin
 Bu afra tavra niye?
 Kanun kanundur diye
 Her önüne gelene
 Nasıl tatbik edersin?
 Adam kaçın kur'ası?
 Ankara'da arkası
 İsviçre'de parası
 Dağ aşar arabası
 Yerindedir safası
 (...)

Kanun kanundur elbet.
 Kanundan başka nedir
 Siyasetle hükmetmek...
 Hele şunu bir Fikret
 Koltukları kapan kim
 Kanunları yapan kim
 Kim?

ALİ-CEMALİ ABDÜLCEMALİ: -(...) Gene fazilet, ahlâk kanun diyerek Doğru sandığı yoldan, Bütün bütün çıkmaza mı girecek, Görelim. Ve... (Makyajını değiştirir.)

CEMALİ: -Ve ahali, Burası Cihangir Karakolu Bendeniz polis memuru Cemali. (...) “

Arayıcı, Oktay (1996), Bütün Oyunları 1, "Nafîle Dünya", 2.b. İstanbul, Mitoş Boyut Yayınları.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. e Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Karagöz-Ortaoyunu-Meddah ve Kaynakları” bölümünü yeniden gözden geçirin. Meddah’ı diğer hikâye anlatıcılarından ayıran en önemli özelliği Meddah’ın bir oyuncu gibi hikâyeyi taklitlerle süsleyerek anlatmasıdır. O halde doğru yanıt: Hikâyeye anlatımıyla taklitin iç içe olduğu geleneksel bir türümüzdür, olmalıdır.
2. a Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Gevşek Doku-Parçalı Yapı” bölümünü yeniden inceleyiniz. Meddah anlatısını sürdürürken anlatısını kesintiye uğratar ancak bu yöntem, “Özdeşleşim” e hizmet eder. Öyleyse doğru yanıt: Merak ve geciktirim duygusu uyandırarak özdeşleşime dayanması, olacaktır.
3. d Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Oyun Düzeni” bölümünü yeniden gözden geçirin. Çoğunlukla deve derisinden yapılan Karagöz oyunu figürlerine Tasvir denilir. O halde doğru yanıt: Tasvir’dir.
4. e Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Kişiler ve Kişileştirme” bölümümünü tekrar gözden geçirin. Ortaoyunu’nun da eksen tiplerinin Kavuklu ve Pişekâr olduğunu göreceksiniz. Öyleyse doğru yanıt: Kavuklu-Pişekâr olacaktır.
5. c Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Bölümleme (Gevşek Doku-Parçalı Yapı)” bölümünü bir daha inceleyin. Göreceksiniz ki doğru yanıt: Ortaoyunu’dur.
6. c Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Oyun Düzeni” bölümünü tekrar inceleyin. İncelediğinizde göreceksiniz ki doğru yanıt: Palanga’dır.
7. e Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Oyun Düzeni” bölümünü yeniden gözden geçirin. Meddah’ın hikâyeyi anlatırken kullandığı iki aracı vardır. Biri değneği, diğeri de makreme denilen mendili ya da peşkiridir. Öyleyse doğru yanıt: Mendil-peşkir, olacaktır.
8. a Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Müzik ve Dans” bölümüne yeniden dönün. Doğru yanıt: Karagöz’de kullanılan cırlak sesli düdük, olmalıdır.
9. d Eğer yanıtınız doğru değilse ünitenin “Oyun Düzeni” bölümüne bir daha göz atın. Karagöz Oynatıcısı bir çubuğa ya da sopaya tutturulmuş tasvirleri oynatmasına El Peşrevi denir. O halde doğru yanıt: El Peşrevi, olacaktır.
10. e Yanıtınız doğru değilse ünitenin “Bölümleme (Gevşek Doku-Parçalı Yapı)” bölümünü yeniden inceleyin. Orada göreceksiniz ki, her üç türde de dört bölüm vardır. Öyleyse doğru yanıt: Mukaddime-Muhavere-Fasıl-Bitiş şeklinde olmalıdır.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Karagöz-Kavuklu tiplemesinin özellikleri göz önüne alındığında elbette Keloğlan masallarındaki eksen tipte pek çok benzerlikler kurulabilir. Aslında Karagöz-Kavuklu biraz Keloğlan, biraz Nasrettin Hoca, biraz da Bektaşî'dir. Olumlu ve olumsuz özellikleriyle tam bir halk adamıdır. Özellikle Keloğlan tiplemesi arasındaki benzerlik ilginçtir. Keloğlan da bir kamusal varlıktır. O da tıpkı Karagöz gibi yoksul ve keldir. Gerektiğinde en pervasız yöntemleri dahi beceriklice kullanır. Böylece avam tabakadan gelişni, çirkinliğini ve kelliğini unutturur. Nasıl ki Karagöz, seyirci açısından, bazan yalancılığı ya da fırsatçılığıyla ideal bir ölçek değilse Keloğlan da öyledir. Yeri geldiğinde kötülük yapmaktan çekinmez. Kimi zaman katı yürekli ve kaba bir tiptir. Keloğlan'ın bu özellikleriyle Anadolu halkı arasında bir özdeşlik kurulabilir. Onun kişiliğinde, korku nedir bilmez, gözyaşı tanımaz, hayatın silleleri altında ezile ezile yetişmiş nitelikler, çevrelerini genişletir, böylece sözde kentleşmiş köylülerimizin pişkinliği Keloğlan aracılığıyla vurgulanır. Tıpkı televizyon kanallarında bıkmadan tekrar tekrar zevkle izlenen Kemal Sunal'ın canlandırdığı Şaban tiplemesi gibi. İşte Karagöz de Anadolu halkının masal kahramanı Keloğlan'ın kent yaşamındaki yansımasıdır. Masalarda Keloğlan ne ise hayal perdesinde Karagöz odur. Karagöz'ün bu halk adamı özelliği yapısal açıdan Karagöz oyunlarında "Apart"lara dönüşür. Halka yakınlaşmak, sırrını paylaşmak isteği, doğrudan seyirciye yönelme şeklinde görülür. Ortaoyunu'ndaki Kavuklu'da bu apartlar "Oyun Bozma-Yutturmacayı Bozma"ya dönüşür. Aynı zamanda bir güldürme yöntemi olarak da kullanılan Oyun Bozma, her şeyin bir oyun olduğunu anımsatan ve böylece özdeşleşmeye engel olan bir yabancılaştırma tekniğidir. Pişekâr varolmayan namusu, dirliği, iyi niyeti varsayar. Varolmayan evi ev, yürünmeyen yolu yürünmüş, geçmemiş zamanı geçmiş kabul eder. Ancak her defasında Kavuklu bu oyunu bozar. Pişekâr ev yerine kullanılan Yeni Dünya'nın gerçekten bir ev olduğuna, diğer paravanın da dükkân olduğuna Kavuklu'yu inandırmak için türlü diller döker. Ama Kavuklu her defasında bunların bir varsayım, bir yutturmaca, bir oyun olduğunu seyirciye anımsatır. Güldürü ise Karagöz-Kavuklu ile Hacivat-Pişekâr'ın çatışmasından, yani halk ile aydın geçinenin, ya da düzenden yana olanla halk arasındaki çatışmadan açığa çıkar. Güldürü açısından geleneksel türlere yaklaşıldığında Karagöz ve Ortaoyunu ile Bizans Mimusları, Atellan Farsları ve Comedia dell'Arte güldürü-

leri arasında pek çok benzerlikler olduğu söylenebilir. Gülme aracılığıyla halk ya da kişi baskıya, gülme özgürlüğünün kısıtlanmasına karşı bir başkaldırıyı, bir ölç duyusunu açığa çıkarır. Başka bir deyişle gülme eylemiyle halkın bilinç altında yasaklanmış, baskı altında tutulmuş statik enerjisi açığa çıkarılır ya da bilince getirilir. Karagöz ve Ortaoyunu'nda da güldürü iki karşıt tipin ve Karagöz'ün diğer tiplerle çatışmasından ortaya çıkar. Dilden kaynaklanan güldürü ve hareketten kaynaklanan güldürü biçiminde tanımlayabileceğimiz bu güldürme yöntemleri sonucunda Karagöz, halkı simgeleyen bir tip olarak Hacivat başta olmak üzere karşıtlarından hıncını alır.

Sıra Sizde 2

Doğulu ve Batılı toplumların evreni ve dünyayı anlamlarındaki farklılık düşünsel ve estetik alanda yeni arayışlara ve sentezlere neden olmuş ve klasik sanatın Özdeşleşim-Einfühling anlayışına karşı modern sanatın varyasyonlarından biri olan Soyutlama-Abstraktion denilen farklı bir estetik kavram getirmiştir. Bu estetiğin tiyatroya alanındaki yansımaları epik, parçalı yapı ya da karşı Aristocu dram diye de ifade edilebilecek Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro Anlayışı başlığı altında toplanır. Bu tür tiyatroya özdeşleşmenin tersine oyun alanında gösterilen her şeyin bir oyun, bir tiyatro olduğu her an çeşitli yabancılaştırma-uzaklaştırma yöntemleriyle seyirciye sezdirilir. Amaç kişinin düşünmesini-yorum yapmasını engelleyen özdeşleşmeyi kırmaktır. Oyunculuk, müzik, dans, dekor, kostüm, ışık ve tiyatroya tüm anlatım araçları her şeyin bir oyun olduğu düşüncesine hizmet eder. Absürt (Saçma) Tiyatro'da, sunulan gerçeğin özündeki uyumsuzluktan kaynaklanan bu anlayış; duygusal iletişimin ortadan kaldırılması, seyircinin alışık olmadığı biçimlerle şaşırtma ve buna uygun dil ve tavır özelliklerinin geliştirilmesi biçiminde görülür.

Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatrosu'nda ise, dünyayı ve insanı yeniden yorumlama ve insan ilişkilerinin altında yatan nedenselliği kavrayarak yeni bir dünyayı yaratma düşüncesinden hareketle yine Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro'nun anlatım teknikleri kullanılır. Özetle bu anlatım tekniği; Metinde Yabancılaştırma (Episodik Yapı-Gevşek Doku/Parçalı Yapı), Sahnelemede Yabancılaştırma (Öğelerin ya da Anlatım araçlarının birbirine yabancılaştırılması), Oyunculukta Yabancılaştırma (Gestus-Tavır oyunculunun öne çıkması) olmak üzere farklı üç düzlemde, özdeşleşmeyi kıran yabancılaştırma tekniklerinin kullanılması şeklinde yansır. Tiyatrosallık-

Oyunsuluk Brecht'in de kullandığı önemli bir tekniktir. Dekor, oyuncu, aydınlatma araçları, maskeler, çalgılar, duvarlar her şey açıktadır. Gösterilen bir oyundur, bir tiyatrodur. Seyirciyle sürekli bağ kurularak, onun uyanık olması ve oyunu yorumlaması, kavraması beklenir. Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro olarak isimlendirilen bu tekniğin pek çok özelliğini, -oyunculuktan, anlatım araçlarına, anlatım araçlarından oyun alanına, oyun alanından seyirciye dek- kentlerde gelişen Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu'nda da bulmak olasıdır. Çünkü her üç türde de neden-sonuç bağıyla sıkı bir biçimde dokunmuş bir olay dizisi yoktur. Zaten doğmaca-metinsiz oyunlardır bunlar. Senaryolar yalnızca yol gösterici kanavalar, taslaklardır. Seyircinin ve oyuncunun iç ve dış koşullarına göre uzar, kısalır, yer değiştirebilir. Özdeşleşmeye olanak sağlamayan, tasavvuru seyredene veren yalansız, samimi bir tiyatro anlayışı vardır her üç türde de. Meddahlıkta meddahın anlatım ve canlandırma hüneriyle, Karagöz'de perdeye düşürülen tasvirlerle, Ortaoyunu'nda Oyun Bozma ve Tiyatrosallıkla seyirciye sonsuz bir olurluk alanı sunulur. Müzik ve danslarla, çeşitli bölüm ve motiflerle, tiplmeler aracılığıyla bir Osmanlı panoraması gösterilir seyirciye. Bir eğlence atmosferi içinde ve güldürüyle de bu uzak aç desteklenir. Kahve, mesire yerleri, sokak ya da meydanlarda, yani her yerde oynanabilen bu türler aynı zamanda oyuncu ve seyirci arasında aynı anlatım araçlarıyla organik bağ da kurar.

Sıra Sizde 3

Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak, özellikle Halk evleri döneminde (1932-1951) ve tiyatromuzun en parlak dönemi olan değerlendirilen Altmışlı yıllarda, dünyadaki özgürlük rüzgârlarının ve yeni anayasanın da etkisiyle halkın yarattığı ve bugüne getirdiği geleneksel kaynaklar yeniden değerlendirilmiş ve yeni-kalıcı-çağcıl özelliklerinden tiyatromuzun özgünleşmesi ve yaygınlaşması yolunda yararlanılmış ve bu doğrultuda örnekler verilmiştir. Bu örnekler genel olarak değerlendirildiğinde iki ana başlıkta toplanabilir:

1. Geleneğe En Yakın Örnekler: Geleneksel metinlerin öz ve biçim açısından yeniden değerlendirilerek güncellendiği oyunlar. Sadık Şendil'in **Kanlı Nigâr** ve **Yedi Kocalı Hüzmüz** oyunları gibi. Bir başka yaklaşım da çağdaş ve güncel olan içeriği yansıtırken geleneksel biçimden yararlanma biçiminde olmuş, yeni ve güncel özler halk tiyatrosu geleneğimizin biçim kalıplarıyla örnekler sunulmuştur. İsmayıl H. Baltacıoğlu'nun **Karagöz Ankara'da**, Oktay Rifat'ın **Çatal Metal Oyunu**,

Genç Oyuncular'ın **Vatandaş Oyunu**, Turgut Özkaman'ın **Karagöz'ün Dönüşü**, Aziz Nesin'in **Üç Karagöz Oyunu**, Mehmet Akan'ın **Ham Hum Şarolop** oyunları gibi.

2. Yeni ve Özgün bir Sentez Oluşturma Çabaları: Altmışlı yıllardan başlayarak yoğunlaşan bu uygulamaların ortaya çıkmasını geleneksel kaynaklar etkilediği gibi, yurt dışındaki öncü anlayışlar ve arayışlar da etkilemiştir. Türk Tiyatrosu'nun ulusal kimliğini, deyişini ve tavırını kazanma sürecinde dikkate değer çabalardan olan bu oyunlardan bazıları, Ahmed Kutsi Tecer'in **Kösebaşı**, Sabahattin Kudret Aksal'ın **Kahvede Şenlik Var**, Oktay Rifat'ın **Bir Takım İnsanlar**, Haldun Taner'in **Keşanlı Ali Destanı**, **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım**, **Eşeğin Gölgesi**, **Zilli Zarife**, Turgut Özkaman'ın **Sarıpınar 1914**, **Fehim Paşa Konağı**, **Resimli Osmanlı Tarihi**, **Bir Şehnaz Oyunu**, Oktay Arayıcı'nın **Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası**, **Rumuz Goncagül**, Sermet Çağan'ın **Ayak Bacak Fabrikası**, Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur**, **Oyun nasıl Oynanmalı**, **Zengin Mutfağı**, Ferhan Şensoy'un **Şahları da Vururlar**, Erhan Gökçü'nün **Ramazan ile Cülide**, Refik Erduran'ın **Ayı Masalı**, Memet Baydur'un **Kamyon**, **Yangın Yerinde Orkideler**, **Kutu Kutu** gibi oyunlardır. Diğer örneklerle de günümüzde de sürmektedir bu süreç. Bazılarını ismiyle belirttiğimiz bu oyunlarda geleneksel türlerden kaynaklanan ortak özellikler şöyle sıralanabilir: -Konu olarak, ya tarihsel bir olaydan, ya varsayımsal-masalsi bir kaynaktan ya da geleneksel bir kanavadan yararlanılarak göndermelerle güncel gerçekler vurgulanır. - Halk güldürülerinde ortak olan dil, durum ve hareket kaynaklı güldürme yöntemleriyle bir toplum panoraması sunulur. Böylece düzenin aksayan yönleri eleştirilir. - Geleneksele anlatım zenginliği katan grotesk (şaşırtıcı-ürkütücü-olağanüstü), fantezi (düşsel) ve ironinin (beklenenle gerçekleşen arasındaki aykırılık) sınırsız olanakları eleştiri yolunda kullanılır. - Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro'nun da bir anlatım tekniği olan Tiyatrosallık bağlamında: Episodlardan oluşan gevşek dokulu, parçalı dairesel bir yapı, zaman ve mekânda sıçramalar, kimi zaman Meddah-Karagöz-Ortaoyunu'nda da kullanılan parçalı yapıyı oluşturan çeşitli motiflerden yararlanma, Anlatıcı ve müzik-dansın eğlendirici ve yorumlayıcı desteğiyle birbirine bağlanan episodlar, karikatürize edilmiş kalın çizgili tip boyutunda kişileştirme, oyun düzeninde en aza indirgenmiş ve gösterilenin bir oyun olduğu düşüncesine hizmet eden bir oyun düzeni ve bütün bu tekniğin zorunlu sonucu seyirci-oyuncu organik bağı.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Alangu, Tahir (1983), **Keloğlan Masallarının Nitelikleri**, Türkiye Folkloru El Kitabı, 1. b. İstanbul: Adam Yayınları.
- And, Metin (1961), **Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz ve Ortaoyunu**, Değişim Dergisi, Sayı. 2.
- And, Metin (1969), **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, 1. b. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, Metin (1967), **Karagöz ve Ortaoyunu'nda Kişiler ve Kişileştirme**, Türk Dili Dergisi, C. 16, Sayı. 184.
- And, Metin (1971), **Karagöz Öz Be Öz Türktür**, Tercüman Gazetesi, (6 Kasım).
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı (1969), **Karagöz Tekniği ve Estetiği Üzerine**, Türk Dili Dergisi, Sayı. 215.
- Boratav, Pertev Naili (1988), **Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği**, İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (1997), **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, 8. b., İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çelebi, Evliya, **Seyahatname**, İstanbul, C. I, 1314.
- Gerçek, Selim Nüzhet (1942), **Türk Temaşası**, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Köprülü, Fuat (1932), **Karagöz Muhayyel Bir Şahıs mıdır?**, Cumhuriyet Gazetesi, (Ağustos) .
- Kudret, Cevdet (1992, 1969, 1970), **Karagöz**, C. I-II-III, Ankara,: Bilgi Yayınevi.
- Kudret, Cevdet (1973), **Ortaoyunu**, C.I., Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Lytko, Ayşen Agniezska (1995), **Meddah: Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneği Bağlamında**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı. 2, A.Ü. DTCF Yayınları.
- Nutku, Özdemir (1997), **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1997.
- Nutku, Özdemir (1985), **Tarihimizden Kültür Manzaraları**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Sevilen, Muhittin (1969), **Karagöz Oyunları**, İstanbul: T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Siyavuşgil, Sabri, Esat (1938), **İstanbul'da Karagöz, Karagöz'de İstanbul**, İstanbul: CHP Yayınları.
- Sokollu, Sevinç (1979), **Türk Tiyatrosu'nda Komedyanın Evrimi**, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tecer, Ahmet Kutsi (1955), **Ortaoyununda Curcuna**, İstanbul Dergisi, C. 2, Sayı. 3.
- Tekerek, Nurhan (2010), **Geçmişten Geleceğe Oyundan Seyirciye**, Bursa: U.Ü. GSF. SSB.Yayınları.

- Tekerek, Nurhan (2011), **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Türkmen, Nihal, **Ortaoyunu**, C.I. , Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, No: A-5.

4

Amaçlarımız

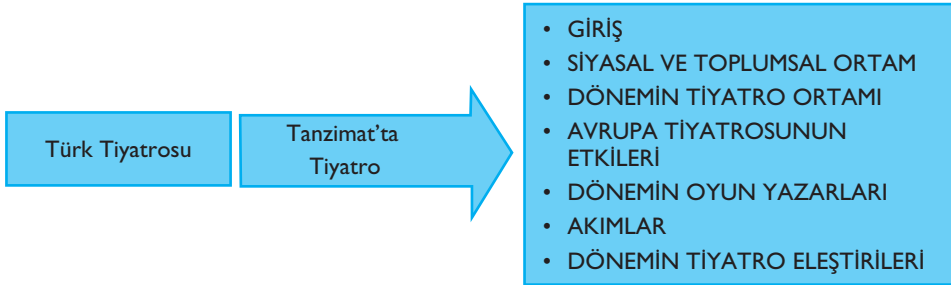
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Tanzimat Döneminin siyasal ve toplumsal ortamını irdeleyebilecek,
- Tanzimat Döneminin tiyatro ortamını analiz edebilecek,
- Dünya tiyatrosundaki tiyatro hareketlerinin ve etkilerinin Tanzimat tiyatrosuna yansımalarını izleyebilecek,
- Tanzimat Döneminin oyun yazarlarını yakından tanıyacak,
- Tanzimat Döneminin tiyatro eleştirisinin eğilimini açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Ortaoyunu
- Karagöz
- Sûr-i hümayûn
- Muzika-i Hümayûn
- Romantizm
- Gerçekçilik
- Melodram
- Romantik
- Tragedya
- Entrika Komedyası
- Töre ve Karakter Komedyası

İçindekiler



Tanzimat'ta Tiyatro

GİRİŞ

Batılılaşmada girişim padişahlardan gelmiştir. Ayrıca, tiyatroya karşı kökten dinci çevrelerden gelebilecek tepki yine Padişah-Hâlife'nin tiyatroya gösterdiği yakın ilgi ile yok olmuştur. Aslında gerici güçlerin III. Selim'e olduğu gibi, gerektiğinde padişahı tahtından indirip canına bile kıyabilecekleri görülmüştür. İşte III. Selim'in, II. Mahmut'un, özellikle Abdülmecit'in, bir açıdan Abdulaziz'in ve II. Abdülhamit'in tiyatroya gösterdikleri ilgi karşısında gerici güçler seslerini kısmak zorunda kalmışlardır. Bu durum da tiyatronun yaşaması için bir güvence olmuştur.

Saray da baştan beri geleneksel tiyatromuz ve çeşitli gösteriler için uygun bir ortamdı. Genel şenliklerde, seyirlik oyunlara büyük ölçüde önem verildiği gibi, saray içinde de bu oyunların eğitimi ve gösterileri düzenlenmiştir. Bunun gibi *sûr-i humayûn* denilen şenliklerde, Batı kökenli gösterilere yer verilmiş, örneğin, 1675 yılında, IV. Mehmet'in düzenlettirdiği sünnet ve evlenme şenliğinde Venedik'ten bir opera topluluğu bile getirilmek istenmiştir. III. Selim çağında biri sarayda, öteki dışarda iki geçici tiyatro binası yapılmıştır. Dışarda yapılan ahşap tiyatro binası Beyoğlu'nda inşa edilmiştir.

II. Mahmut'un kütüphanesindeki tiyatro yapıtlarının çokluğu, onun tiyatroya olan yakın ilgisini gösterir. O yıllarda Fransa'da yayımlanan bir dergiye göre, 1836'da saray kütüphanesinde 500 tiyatro oyunu metni bulunmaktaydı. Bunun 40'ı tragedya, 50'si dram, 30'u komedy ve 280'i vodvildi.

Abdülmecit, 1859'da, Dolmabahçe Sarayı'nda kalıcı bir tiyatro yaptırmıştır. Bu tiyatro sonradan yanmıştır. II. Abdülhamit, Yıldız Sarayı'nda, bugüne kadar gelen ve restorasyonu yapılan kalıcı tiyatro binasını yaptırmıştır. Abdülmecit ve Abdülhamit'in yerli yabancı toplulukları genellikle saraylarına çağırıp onların sarayda temsiller vermelerini tercih ettiklerini anlarız. Asıl önemlisi, sarayın kendi sanatçılarıyla düzenlediği Türkçe temsillerdir. İlk Türkçe oyun olarak benimsenen İbrahim Şinasi Efendi'nin *Şair Evlenmesi* komedyası, yazarına, Dolmabahçe Sarayı'nda oynanmak üzere ismarlanmıştır.

Sarayda olduğu gibi, devlet adamları da konaklarında Batı tiyatro yapıtlarına ve müziğine önem veriyorlardı. Örneğin, Abdülhâmit'in Hassa Ordusu Birinci Fırka komutanı Mehmet Saadetin Paşa, Çemberlitaş'taki konağında büyük bir tiyatro salonu yaptırmıştı. Bu tiyatrodaki Ahmet Fehim Efendi, Mınakyan, Holas gibi dışarda çalışan profesyonel oyuncular temsiller vermişlerdir. Arsalarına tiyatro yapıtlarına bile rastlarız. Buna bir örnek Abdülhâmit'in baş mabeyncisi Arif Bey, Şehzadeba-

II. Mahmut'un padişahlığı döneminde tiyatroya ilginin arttığı görülür. Özellikle, 1828'de, ünlü besteci Gaetano Donizetti'nin müzisyen kardeşi Giuseppe Donizetti'nin, bir Muzika-i Humayûn bir de bando kurmak üzere İstanbul'a çağırılmış olması tiyatro bakımından önemli bir adımdır; çünkü Muzika-i Humayûn aynı zamanda saray tiyatrosunun çalışmalarını kolaylaştırmıştır.

Tanzimat'ta, tiyatronun gelişmesi ve yaygınlaşmasında rol oynayan başka bir kaynak da, sarayın ilgisinin yanı sıra, yüksek mevkilerde bulunan devlet görevlileri, elçiler ve basındır.

şî'nda, Talat Paşa'nın arsasına bir tiyatro yaptırtmıştı. Bu örnekler çoğaltılabilir. Özellikle, sadrazamlık görevinde bulunmuş olan Âli Paşa, tiyatronun gelişmesinde büyük pay sahibi olmuştur. Âli Paşa'nın tiyatroyu iyi tanınmasında onun elçilik yapıp Avrupa tiyatrosunu bilmesi rol oynamıştır.

Tanzimat'ta tiyatronun gelişmesinde bir de elçiliklerin payı büyüktür. Avrupa ülkelerini temsil eden elçilikler sık sık kendi ülkelerinden topluluklar getirtip bunlara temsiller verdirmişler ve bu temsillere Türk seyirciler de katılmışlardır. Elçilikler, doğal olarak kendi ülkelerinin tiyatro topluluklarının gelmesi için destek vermişlerdir. Özellikle, Fransız Elçiliği bu konuda çok yoğun çalışmıştır.

İstanbul'daki Yahudi ve Hıristiyan yurttaşların da (Museviler, Rumlar ve Ermeniler Levantenlerin - Türkçe deyimle tatlısı frenklerinin -, tiyatroya olan ilgileri ve sevgileri, bu dönemde Tanzimat tiyatrosunun gelişmesine katkı sağlamıştır.

SİYASAL VE TOPLUMSAL ORTAM

Batıya açılma ve bir reforma gitme düşüncesi daha, onsekizinci yüzyılın ilk yarısında, "Lâle Devri"nde doğmuştu. III. Selim'in (1761-1808) başlatıp bazı alanlarda II. Mahmut (1785-1839) tarafından sürdürülen reformlar, devletin yönetim sisteminde uzun süredir büyük bir engel olarak görülen orduda da yapıldı.

Sanat alanında da batı etkisi, daha önce, "Lâle Devri"nde başladı. III. Ahmet (1673-1736) döneminde, Barok ve Rokoko üslupları Türk sanatına girdi. 1730'da tahta çıkan I. Mahmut'un (1696-1754) saltanatı sırasında batıdan mimarlar, ressam-lar çağrıldı ve İstanbul'un çeşitli yerlerinde batılı biçimler yer almaya başladı. Ondokuzuncu yüzyılda ise, bu alanda temelden bir değişiklik ortaya çıktı. Tiyatro alanında batı etkisi, ondokuzuncu yüzyıldan itibaren duyulmaya başlandı. Bir önceki yüzyılda, halkın bildiği meddahlık, kukla ve gölge oyunu, orta oyunu ve kırsal alanlarda seyirlik oyunları kapsayan geleneksel gösteri türleriydi. Gerçi, İstanbul'da çeşitli elçiliklerde ve İzmir'de konsolosluklarda batılı yazarların oyunları oynanıyordu. Onyedinci yüzyılın sonlarında Fransız elçiliğinde Corneille, Molière ve Montfleury gibi yazarların yapıtlarının oynandığı biliniyor. Onyedinci yüzyılın ikinci yarısında, IV. Mehmet'in (1642-1693) saltanatı sırasında, sadrazam Köprülü Fazıl Ahmet paşa, padişahının oğlunun sünnet düğünü için 1675'te şenliğe Venedik'ten bir opera topluluğu getirtmek istemiş, ama dekor ve giysilerin taşınması ve hava koşulları yüzünden bu çaba gerçekleşmemişti. Eldeki kayıtlara göre, Türkiye'ye ilk opera, kendi de bir besteci ve müzisyen olan III.Selim'in saltanatı sırasında girdi. 1797 yılında, Padişahın, Topkapı Sarayı'nın Şevkiyye Köşkü'nde yabancı opera ve dans toplulukları seyrettiği anlaşılıyor. Bir yabancıya göre, batı anlamında tiyatro çalışmaları III. Selim'in tahta çıkışının ilk yılından itibaren Türkiye'ye girmişti. Ancak bunlar yalnızca saray içinde, kapalı bir çevrede gerçekleştirilmiş etkinliklerdi; halkın bunlardan haberi yoktu. Halkın batı anlamında tiyatroyu tanınması ve ona alışması ondokuzuncu yüzyıl içinde oldu.

Ondokuzuncu yüzyılda, büyük kan kaybına uğrayan Osmanlı İmparatorluğu'nun batıya dönme çabası sömürgeleşme tehlikesine karşı kaçınılmaz bir tepki olarak ortaya çıktı. Batının giderek baskısı altına girmeye başlayan İmparatorluk, bu baskıya karşı ayakta kalabilmek için teknolojik açıdan ileri gitmiş ve gitmekte olan batının özelliklerini, yöntemlerini ve biçimlerini benimsemeye başladı.

SIRA SİZDE



Osmanlı İmparatorluğunda, Batı Tiyatrosu ile tanışmada bu kadar geç kalınmasını neye bağlıyorsunuz?

DÖNEMİN TİYATRO ORTAMI

Yabancı toplulukların, saray dışında, halka da temsiller vermesi, batı anlamında tiyatro kıpırtısını ilk Levanten ve Ermeni vatandaşlar üzerinde gösterdi. Levantenler içinde en eskileri İtalyanlardı: *"Henüz Avrupa'da bile klasik bale bilinmediği yıllarda, 1524'te, İstanbul'daki İtalyan azınlığı klasik bale temsili düzenlemiş, bu*

temsili Türkler seyrettiği gibi temsile Türk dansçular da katılmıştı". 1820 yılından itibaren, zengin Ermeniler, batıya özenerek evlerinde oyunlar oynamaya başladılar.

1824 ile 1828 yılları arasında, II. Mahmut, bir saray orkestrası kurmayı başardı. Bu orkestanın başına önce, o sırada Türkiye'de bulunan Mankel adında bir yabancı atandı. Saray orkestrasında Halil, Necib Osman, Âtuf, İbrahim, Şemsi, İskender, Aynîzâde Kemal, Galip, Merkezzâde Nuri, Bursalı Ferhat ve Halil Edip adlı gençler bulunuyordu. Mankel'in kısa süren öğretmenliğinden sonra II. Mahmut, o zaman İstanbul'da Sardunya Kırallığı elçisi olarak bulunan Marquie Groppols aracılığıyla bir İtalyan müzik ustasının getirilmesi girişiminde bulundu. Ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti (1790-1851) bu girişim sonucu 1828 yılının Eylül ayında, otuzdokuz yaşındayken, İstanbul'a geldi. Saray orkestrasını geliştirdiği için "Donizetti Paşa" olarak tarihe geçen bu müzisyen, daha sonra Angelo Mariani (1821-1873) adlı o dönemin ünlü bir orkestra şefini 1848'de Türkiye'ye getirdi; Mariani, Donizetti'nin ölümüne kadar, üç yıl Türkiye'de kaldı. Donizetti'nin Türkiye'ye gelişi opera oynatma çabalarını eskisine oranla hızlandırdı. Nitekim on yıl kadar sonra, 1839'da, Abdülmecit (1823-1861) tahta geçince batı tiyatrosunun birçok türleri gibi, opera da İstanbul'da yaygınlaşmaya başladı.

Ondokuzuncu yüzyılın başlarında, halkın gece yaşamı hemen hemen yoktu. Müslüman halk ancak Ramazanda, bayramlarda ve padişah şenliklerinde sokağa çıkar ve çeşitli yerlerde oyun seyrederdi. Oysa Hıristiyan halk yeni açılan tiyatrolara, dışardan gelen yabancı toplulukların temsillerine gidiyordu.

AVRUPA TİYATROSUNUN ETKİLERİ

Sultan Abdülmecit, 1846 yılının başında, Dolmabahçe Sarayı'ndaki orkestra üyelerinden bazı gençlerin müzikli tiyatro oyunları da oynamak üzere görevlendirilmesini Donizetti'den istedi. Donizetti, aynı yılın Ocak ayında İtalya'nın Bergamo kasabasındaki dostu Dolgi'ye bir mektup yazdı ve padişahın isteğinden önemle sözetti. Bu mektupta acemi oyuncuların oynayabilecekleri kolay ve basit metinler ve partiyonlar istedi. Bu girişim sonucu, çok genç yaşta ölen İtalyan besteci Vincenzo Bellini'nin (1801-1835) **La Sonnambula** (*Uyurgezer Kız*, 1831) adlı operasının yalnızca bir bölümü sarayda oynandı. Bu amatör gençlerin temsilleri kapalı bir seyirci topluluğuna verildiğinden ve bu gençler tiyatro etkinliğini asıl görevlerine ek olarak yaptıklarından tiyatro tarihimiz içinde ilk Türk tiyatro sanatçıları olma niteliğinden uzaktılar.

Abdülmecit, halkın gittiği tiyatrolara da giden tarihimizdeki ilk padişahtır. Tiyatroyu seven bu hükümdar, ilk saray tiyatrosunun yapımını 1858 yılında başlattı; ve bu tiyatro bir yıl sonra, 1859'da, ilk Türk tiyatro yapıtı sayılan İbrahim Şinasi'nin (1826-1871) **Şair Evlenmesi**'nin oynandığı yıl açıldı. Bu küçük saray tiyatrosunun 300 kişilik bir seyirci salonu, üç kat üzerinde yükselen otuz locası vardı. Bu tiyatro Avrupa'dan çağrılan bir topluluğun opera gösterisiyle açıldı. Ne yazık ki, bu ilk saray tiyatrosu Sultan Abdülâziz'in (1830-1876) saltanatı sırasında 1863'te yandı.

Türkiye'de ikinci saray tiyatrosu, 1889'da II. Abdülhamit (1842-1918) tarafından Yıldız Sarayı alanı içinde yaptırıldı. Padişah locasının ikinci katta, tam sahnenin karşısında bulunduğu bu minik tiyatro, hareme bir köprü ile bağlıydı. Sağda padişahın locasıyla aynı düzeyde bir açık balkon, bu balkonla padişah locası arasında kafesli bir yer vardı. 1908'e kadar sürekli kullanılan ve 1987'de restorasyonu tamamlanıp halka açılarak temsiller verilen bu tiyatro'da, Güllü Agop, Abdürrezak gibi sanatçılar da temsiller verdiler.

Özellikle, Abdülmecit'in tiyatroya olan ilgisi, yalnızca sarayda değil, halk arasında da tiyatronun yaygınlaşmasına neden oldu. Abdülhamit de bir ölçüde bu ilginin sürmesini sağladı.

Şinasi'nin, **Şair Evlenmesi**'ni Dolmabahçe Saray Tiyatrosu için yazdığı genel bir kanıdır. Aynı yıl, yani 1859'da, Türk tiyatro tarihi açısından başka önemli bir

olay, ilk kez yabancı bir oyunun Sırayyon Hekimyan tarafından “*İtalyan dilinden tathlıklar saçan Osmanlı diline*” çevrilerek 1858’de Beyoğlu’ndaki Naum Tiyatro-sunda oynanmasıdır. **Riyakâr ve Müseyyip** (*Yalancı ve İbmalcı*) adıyla dilimize uyarlanan bu oyun kapalı bir tiyatrodaki Türkçe oynanan batılı anlamda ilk temsil-dir. Oyuncularının tümü de Osmanlıca konuşan Ermeni vatandaşlardır. Müslüman oyuncular bunu izleyen yıllarda ikişer üçer sahneye çıkmışlardır. Ancak bu yüzyıl-da, genel olarak tiyatro ve tiyatro yazını üzerine epeyce yazı yazılmış olmasına kar-şın, oyunculuk sanatı üzerinde hiç durulmamış, bu alanda hiçbir deneme yapılmamış; usta çırak ilişkisiyle öğrenilen oyunculuk batı tiyatrosunu taklit etmekle yetin-miştir.

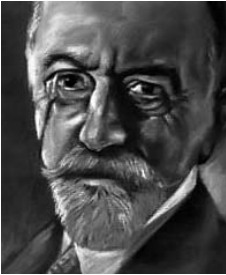
Batılılaşma taraftarı olan Abdülmecit ve Mustafa Reşit Paşa’nın çabası ile 1839’da Tanzimat Fermanı, bazı iyi noktaları da kapsamakla beraber, kayıtsız şartsız bütün kapılarını batıya açtı. Abdülmecit, yeniliklerin bütün halkın arasında yayılmasını is-tiyordu. Bunun için günlük yaşamda önce biçimsel görünüşlerin değiştirilmesi işi-ne girişildi. 1840’tan itibaren piyano İstanbul’a girdi, piyano konserleri ve dersleri verilmeye, İtalyan opera besteleri çalınmaya, giyim kuşamda değişiklik yapılmaya, yabancı dil öğrenimine önem verilmeye başlandı. Reformları yapan hükümetin ye-nilik isteği içtendi, ama bu yalnızca biçimsel düzeyde kaldı.

Bütün bu yenilikler arasında, Batı anlamında bir tiyatronun da hiç olmazsa İm-paratorluğun başkentine gelmesi doğaldı. Tiyatro geldi ve daha çok Hıristiyan hal-kın oturduğu Beyoğlu’nda o güne dek görülmemiş bir tiyatro eylemi ortaya çıktı. XIX. yüzyılın ilk yarısında, Giustiniani adında bir Venedikli tarafından, İtalyan mi-marlık üslubuna uygun bir tiyatro binası yapıldı. ‘Fransız Tiyatrosu’ adını alan bu tiyatroyu Osmanlı hükümeti ve çeşitli elçilikler destekledi. Bu tiyatroya, elçilikler kanalıyla Fransız ve İtalyan toplulukları gelmeye başladı.

1842’den itibaren çeşitli yabancı yapıtlar Türkçeye çevrilmeye başlandı. Bunla-rın ilki **Belisario** idi. A. Ubcini, **Türkiye Mektupları**’nda bu olaydan şöyle söz ediyor: “[İstanbul’da] *en çok belirtmeye değer bulduğum şeyler arasında (...) Pe-rra’da 1842’de oynanan ama üzerinde yazarının adı bulunmayan BÉLISAIRE adlı bir dramın çevirisidir. Hiç kuşku yok ki, bu oyun Türklerde dramatik türün ilk de-nemesidir. Bu tarihten sonra ve özellikle İstanbul’da oturduğum sırada Sultan’ın özel buyruğuyla Molière’in çeşitli komedyaları bu arada Le Bourgeois Gentil-homme’u* [Kibarlık Budalası] *ile Le Malade Imaginaire’i* [Hastalık Hastası] *Türk-çeye çevrildi ve Çırağan Sarayı’nda Haşmetli’nin huzurunda oynandı.*”

Belisario adlı lirik tiyatro oyununun oynanmasından sonra birçok müzikli oyunun Türkçeye çevrildiği görülür. Bu yapıtın oynanmasından iki yıl sonra da (1844) tıp öğrenimi yapan Abdülhak Hâmit’in babası Hayrullah Efendi, **Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşeni** adını verdiği bir opera metni yazdı. Ayrıca, Padişah tarafından da bir opera yazdırılarak sarayda oynatılmıştır, ama bu yapıtın libretto yazarının adı bilinmemektedir. Bütün bunlar gösteriyor ki Tanzimat’ın ilk yıllarında tiyatro alanında en çok tutulan tür opera ve operetlerdi.

Bütün bunlar olurken, Türklerin geleneksel oyunları, Meddah, Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu gösterileri daha çok Ramazan aylarında yoğunlaşarak oynanmaktay-dı. Ne yazık ki, bir yandan batı anlamında tiyatro geliştirilirken, geleneksel kaynak-ların da geliştirilmesi düşünülmemiş, Türklerin eski tiyatrosuna sırt çevrilmiştir. An-cak yabancı dil bilen bir azınlık dışındaki halkta, batı anlamında tiyatroya alışama-dığı için, geleneksel oyunları yaşatacak bir potansiyel vardı; daha sonra bu güç de için için zayıfladı ve geleneksel kaynaklar yeni bir senteze ve gelişmeye sokulma-dan yozlaşmaya terkedildi. XX. yüzyılın başlarında can çekişme evresine girdi.



Abdülhak Hâmit
Tarhan

DÖNEMİN OYUN YAZARLARI

İlk Türk Komedyası - Şair Evlenmesi

Fransız tiyatrosunu yerinde gören ve Batı tiyatrosunu yakından tanıyan Şinasi, daha önce belirtilen batı ve doğu özelliklerini uzlaştırarak bir oyun yazması onun bu alanda bir örnek ortaya çıkartmak istemesine bağlanabilir. Bu oyundan sonra tiyatroya başka yapıt vermeyen Şinasi'nin, daha ortada bir tiyatro yazını yokken, bu alanda başarılı olması dikkate değer bir olaydır.

Şair Evlenmesi, eski dönemlerdeki görmeden evlenme anlayışının sakatlığını gösteren bir komedyasıydı. Şinasi, bu oyununda, yanlış evlenme töresini taşlarken, oyunun çeşitli özellikler gösteren kişilerle de genellemesine bir toplum eleştirisine yöneliyordu. Bu kişilerle din tefecilerini, bilgisizliği, suya sabuna dokunmayan kişileri, kişiliği olmayan, yığın psikolojisi içinde hareket eden ve her şeye baş sallayan bir halkı, kadınların bir 'mal' olarak alınıp verilme durumunu gösteriyordu.

Şinasi'nin önce iki bölüm olarak yazdığı bu komedyanın, sonradan ilk bölümü kaldırılmış ve oyun yalnız bu ikinci bölümüyle oynanmıştı; bugün de böyle oynanmaktadır. Bazı küçük kusurları olmasına karşın, tek bölüm içinde, önemli sorunları özetleyen bu yapıt, Şinasi'nin düşüncesine uygun bir biçimde hem yerli özellikleri, hem de Batı tiyatrosunun niteliklerini kapsıyordu. Oyunun sahne bölümlenmesi, kişilerin girişleri çıkışları ve olayların sürekliliği batı tiyatrosunun niteliklerini getirirken, oyundaki tipler, komedyanın göstermecî biçimde yazılmış olması, psikoloji yerine genellemelere yöneliş, cinaslı sözler, şive taklitleri, tekerlemeyi andıran konuşmalar da geleneksel tiyatromuzun özelliklerini taşıyordu.

Şinasi'nin bu oyunu yazdıktan sonra tiyatro yapıtı yazma eğilimi duymadığını belirttik. Ondan sonra da komedyaların ortaya çıkması için on yılın üstünde beklemek gerekti. Bunun bir nedeni, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Türkçe gösterilerin verilmesine ancak 1868'de başlanmış oluşuydu.

AKIMLAR

Romantizm: Avrupa'da Romantizmin ilk evresi 1830'a kadar, ikinci evresi ise 1870'lere kadar uzanır. Böylece, bir yandan pozitivist düşünceler yayılır ve gerçekçi anlayışta bir akım güçlenirken, öbür yanda Romantizm çeşitli yazarlarla yaşamını sürdürmekteydi.

Tarihimiz içinde, tiyatro yazınının ilk kez ortaya çıktığı Tanzimat döneminde, Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nden sonra uzun bir süre geçtiğini açıklamıştık. Oyun yazma çabası 1866'dan sonra başlamış, 1872'den sonra da hızlanmıştır.

Batı'yı izlemeye başlayan Türk yazarları, her ne kadar dışarda yazılan oyunların gerisinden gelmekteyseler de anlayış ve özellik açısından pek de geride sayılmazlardı; çünkü Namık Kemal Romantik dramlarını yazarken Tolstoy, Romantik anlayıştaki **Çar Boris**'ini bitirmişti. Bu akımın ikinci evresinin en büyük temsilcisi Richard Wagner ise, **Parçifal**'i Ebuuzziya Tevfik'in **Ecel-i Kaza**'sından on yıl sonra ortaya çıkardı.

Avrupa'da yüz yıla yakın süren Romantizm, bizde daha kısa süreli oldu ve yine Batı'nın etkisiyle Romantizm'in yanısıra, Realizmi benimseyen anlayışta oyunlar yazılmaya başlandı. Batıyı çok yakından izleyen yazarlarımız vardı; ancak Tanzimat dönemi, yine de İkinci Meşrutiyet'le karşılaştırılınca kapalı, kendine özgü sorunları olan bir dönemdi. Onun için, pozitivism yönelimi yaygın değildi. Darwin, Ber-

III. Selim döneminde yazıldığı sanılan, İskerleç takma adlı birinin yazdığı ya da kopya ettiği Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-Kefşer Ahmed her ne kadar ilk yapıt olarak öne sürüldüyse de İbrahim Şinasi'nin (1826-1871) Şair Evlenmesi (1859) her yönden bir Türk yazarının özelliklerini taşıdığı için ilk Türk komedyası niteliğini taşır.



Şinasi

nard, Zola yoluyla Gerçekçilik Türkiye'ye girdi. Arka arkaya denilebilecek biçimde yazarlarımızı etki altına alan Romantizm ve kısa bir süre sonra da Gerçekçilik, yazarlarımızı da zorladı. Tıpkı Batı'da olduğu gibi, bizde de Romantizm'le Gerçekçilik arasındaki geçiş döneminde içli (sentimental) oyunlara yer verildi.

İlk Manzum Tragedya Denemeleri

İlk örnekler Ali Haydar Bey'in (1836-1914) üç bölümlük *Sergüzeş-i Perviz* (1866) ve iki bölümlük *İkinci Ersas*'ı (1866). Ali Haydar Bey, tragedya türünü "şirimize bir trajedi yolu" açmak için yazdı. Her ikisi de manzumdu bu yapıtların. Bu oyunlar daha çok şiire yeni bir yön vermek için yazıldığından dramatik gelişimi sağlayacak ekonomik bir aksiyon'dan yoksundu. Ayrıca, Romantizm'in etkisiyle yer ve zaman birliklerine uyulmamıştı. Bu oyunların en büyük kusuru, kişilerin ilişkilerinden ortaya çıkan trajik unsurun ön plana çıkartamamış oluşuydu.

İlk denemeler arasında, Yeğenzade Hüseyin Fazıl'ın ikinci bölümü kaybolmuş olan *Abenk* (1872) adlı tragedyası da manzumdu. Oyun âşık bir gencin düştüğü durumu ele alıyordu. Başka bir deneme, Mustafa Hilmi'nin *Babtiyar ya da Son Gürlüğü* (1874) adındaki dört bölümlük mesnevi biçimindeki tragedyasıydı. Bu oyunda sınıf farkından ortaya çıkan trajik bir durum gösteriliyordu.

Romantik Tragedya: Abdülhak Hâmit

Abdülhak Hâmit, Türkiye'deki Romantik yazın akımının en önemli temsilcilerinden biriydi. Manzumla yazdığı tragedyalarında özellikle Fransız yazarlarının etkisi altındaydı. Onun ilk tragedyası olan *Nesteren* (1877) Corneille'in *Le Cid* adlı tragedyasına benziyordu. Ancak bu iki tragedyanın bitişleri değışikti. *Le Cid*'de Rodrigue ile Chiméne birbirlerine az çok yaklaşırlarken, *Nesteren* kendini zehirliyor, Hüsrev ise onun ardından kendini hançerliyordu. Bu bitiş de *Romeo ile Juliet* tragedyasının sonunu hatırlatıyordu.

Hâmit, klasik yazarların titizlikle üzerinde durdukları kurallarla ilgilenmedi. Dağınık bir biçimi olan oyunlarına egemen olan özellik duygu ve coşkunluktu. Onun *Nazife*'si (1878) kısmen ve *Tezer*'i (1880) ise daha çok Racine'nin *Bérénice*'ine benziyordu. Her ikisi de aşk tragedyalarıydı. *Nazife*'de sevgi tek yanlı (seven yalnızca Ferdinand'dı), *Tezer*'de ise karşılıklıydı. Bu oyunda, trajik akım sevişmeye engel olan olaylar ortaya çıktıktan sonra başlıyordu. Onun 1880'de yazdığı *Eşber*'de yine Racine ve Corneille'in etkisi vardı.

Ozanın 1880'de yazdığı *Zeynep* bir dönüşümü getirdi; bu oyunda o insan yaşamının mistik ve olağanüstü güçlerini arayış içine girdi. Bu oyunda 'zaman' kavramını tamamen ortadan kaldıran yazar, bir masal havası içinde egzotik öğeler ve romantik entrikalar kullandı. Bu yapıtta Shakespeare'in geniş hayal gücünün daha dar bir yansıması vardı. Hâmit, *İlban* (1913), *Turban* (1916) ve daha sonra *Hakan*'la (1935) yeni bir kaynağa yöneldi. Bu Orta Asya ve XVI. yüzyıl dünyasını ele alıyordu. O dönemin Türk yöneticilerini ele aldığı bu oyunlar, onun efsaneleşmiş Türk kaynaklarına dönüşüyle belirgin bir Romantik anlayışın sonucuydu. Ancak, o, bu arada, tek olay ve konu birliğine *Abdullahi's Sagir* (1912) adlı tragedyası ile dönerek, tam anlamıyla olmasa bile, klasik tragedya denemesi yaptı. Ozan, aynı yıl içinde *Sardanapa*'i ile Asur tarihine yöneldi. Bu yapıtta da bir Byron etkisinden söz edilebilir.

Liberté'de (1913) saray politikasına saldıran ozan allegorik kişiler kullandı. Bu oyunun bir devamı gibi görünen *Yadigâr-ı Harb*'de (1916) ise yine güncel konuları işledi. Ancak Hâmit'in oyunlarının tümü -belki *Finten* dışında- tiyatro açısından ölü doğmuş yapıtlardı.

Racine'in Klasisizminden etkilenen, ama Corneille'in özgürlüğünü, Shakespeare ile Schiller'in coşkunluğunu gösteren Abdülhak Hâmit (1852-1937), on iki tragedya yazdı.

Doğal olarak, Hâmit'in etkisi altında kalıp tragedyalara yönelen yazarlar da vardı. Bunlar arasında İbnürreşat Ali Ferruh (1865-1904), **Huşenk** (1885) adlı oyunuyla, Abdülhalim Memduh (1868-1905), **Bedriye** (1888) adını verdiği tragedyasıyla yer alıyordu. İlki beş bölümlük bir yapıtı ve zorba bir hükümdar karşısında namus kavramı ele alınıyordu. İkincisi, üç bölümlüktü ve birbirini seven iki insan karşısına engel çıkartmanın boşluğunu ve burukluğunu savunuyordu.

Fantazi Oyunlar

Güllü Agop Tiyatrosu'nun oyuncularından Ahmet Necip'in (1833-1898) yazdığı **İd-bar ve İkbâl** (1874) masal havasında gelişen, sahne yatkınlığı olan ilgi çekici bir oyundu. Bu oyunu yazarken sanatçının Gozzi'nin **Turandot** adlı oyunundan esinlendiği anlaşılmaktadır. Bu oyunda da kendisiyle evlenmek isteyen adalara üç soru soran, bilemeyince de onları öldürten, çok güzel bir prenses ve sonunda onun sorularını bilen yakışıklı bir delikanlı vardı. Masal türünün göz alıcı ve renkli sahneleri ile gelişen bu oyun, XIX. yüzyıl oyun yazarlığımız içinde kendine özgü bir yer tutuyordu.

Abdülhak Hâmit'in aynı yıl içinde yazdığı **Macera-yı Aşk**, aynı masal havası içinde 'yer' ve 'zaman' birliği düşünülmeden, oldukça dağınık bir biçimde ortaya çıkartılmıştı. Kaderci bir görüşü olan bu oyunda, dörtlü bir aşk yer alıyordu. Bu yapıtta da, yazarın bir özelliği olan dolantılara rastlanıyordu.

Tarihsel olaylara ve efsanelere yarı yarıya bir masal havası içinde yaklaşan ve yazarı (ya da çevirmeni) bilinmeyen **Ester** (1873) adlı oyun da bu bölümde ele alınabilir. Bu yapıt **Tevrat**'tan, Asur ve İsrail tarihlerinden alınan olaylarla geliyordu. Putperest inançla Musevilğin çatışması yoluyla ortaya çıkan ölümleri önlemek için kendini feda etmeye hazır bir kadın kahramanın (Ester) yönelişi bu oyunun temelini kuruyordu.



Namık Kemal

Tarihsel Oyunlar

Tarihsel oyunla ilgilenenlerin başında Namık Kemal (1840-1888) geliyordu. Onun 1876'da yazdığı **Celâleddin Harzemşab**'ı yazmasının amacı, İslam'ın evrensel yanlarına ve gelişmesi gerektiğine inandığı için, bir İslam birliğinin kurulmasıydı. Namık Kemal, bu olmadıkça çağdaş uygarlık aşamasına erişilemeyeceği inancındaydı. Bu yapıtta, yazar, tarihsel olaylara bağlı kaldı. Aynı yıl içinde Hasan Bedredin (1851-1915) ile Şemsettin Sami (1850-1904) birlikte **Ebulûlâ yabut Mürüvvet** (1876) adını verdikleri, beş bölümlük bir tarihsel oyun yazdılar. Bu oyunda **Hamlet** etkisi belirgindi. Şemsettin Sami ayrıca **Gâve** (1877) ve **Seydi Yahya** (1878) adlı iki tarihsel oyun yazdı. Bunlardan ilkinin konusu İran tarihinden, bazı değişikliklerle **Şehname**'den alınmıştı. Hükümdarla halkın arasını açan siyasal hareketleri işliyordu. Bu oyun da Romantizmin etkisi altında yazılmış bir yapıtı; öyle ki hayatlar, mezarlık sahneleri, zehirler ve beklenilmedik rastlantılarla oyunun dekoru melodramatik bir romantizmi gösteriyordu. Yazarın ikinci oyunu olan **Seydi Yahya**, o dönem için bir yenilik getiriyordu: Antik Yunan tragedyasının korosu bu yapıtta yer alıyordu. Koro onbeş, yirmi kişiden kuruluydu ve tıpkı Antik Yunan tragedyasında olduğu gibi oyunun kahramanı olan Seydi Yahya ile konuşuyordu.

Bu türün kapsadığı öteki oyunlar Aleksandır İstamatyadı adlı bir yazarın **Gazi Osman**'ı (1878), Sami Paşazâde Sezai'nin (1858-1936) **Şîr**'i (1880), Abdülhak Hâmit'in **Tarık yabut Endülüs Fethi** (1880) ve Ahmet Mithat Efendi'nin (1844-1912) **Siyavuş yabut Fûrs-i Kadimde Bir Facia** (1885) adlı yapıtlarıydı.



Şemsettin Sami



Ahmet Mithat Efendi

Özellikle, Schiller, Byron, Manzoni ve Hugo gibi yazarların etkisiyle ortaya çıkan romantik dramların şampiyonu Namık Kemal'di. O, daha çok Schiller ile Hugo'nun tavrına uygun bir yazardı.

Romantik Dramlar: Namık Kemal

Namık Kemal'in bu alanda yazdığı ilk oyun önce *Raz-ı Dil* olarak yazıp sansür edilebilir kaygusuyla adını değiştirdiği *Gühribal*'di (1873). Bu oyun, Romantik akımın başlıca teması olan özgürlük düşüncesini işliyordu. Müstebit bir sancak beyinin zorbalığını, acımasızlığını ve bunlara karşı girişilen uğraşı ve savaşı ele alan oyunun *Haydutlar*'a ve biraz da *Hernani*'ye benzeyen bir yanı vardır. Bazı sahneler ise Racine'nin *Britannicus*'unu andırıyordu. Namık Kemal'in en ünlü yapıtı *Vatan yabut Silistre*'ydi (1873). Oynandığında halktaki birikimi taşıyan ve seyirciyi coşturan ve bu yüzden yazarının, bazı arkadaşlarıyla birlikte İstanbul'dan sürülmesine sebep olan bu oyun, bir küçük devrim havası yarattığından, yabancı ülkeler tarafından da oynandıktan hemen sonra incelenmeye başlandı. Dramatik açıdan pek başarılı olmayan ve bugün birçok noktaldan yeni bir değerlendirmeye götürülmesi gereken bu yapıtın o dönemde yaptığı etki çok büyüktü. Namık Kemal'in, bu yönüyle romantik dram türü içine sokabileceğimiz, *Akif Bey*'i (1874) aynı havada yazılmış bir kahramanlık oyunuydu. Yazar, bu oyunu Magosa zindanında yazmıştı. Onun bu diriler mezarında yazdığı başka bir oyunu da *Kara Belâ*'ydı (1876). Ancak 1908'de İkinci Meşrutiyet'ten sonra bastırılan bu yapıt, bundan öncekiler kadar önemli değildi. Erkekliği giderilmiş sanılarak saraya alınan bir haremağasının Padişah'ın kızını kirletmesi bu oyunda söz konusu ediliyordu.

Bu alanda oyun vermiş olanlardan biri de Ebuzziya Tefvik'ti (1849-1913). Onun *Ecel-i Kaza* (1872) entrikayla gelişen ve kan davası karşısında olduğunu gösteren bir yapıtı. Dönemi içinde çok başarılı bulunmuş olan bu oyunun insan ilişkileri oldukça yüzeyde geliyordu. Bunlardan başka Mehmet Rifat'ın (1851-1907) *Ya Gazi Ya Şebit* (1873) ve Mehmet Saadettin'in *Tuna yabut Zafer* (1874) vatan sevgisini dile getirmeye çalışan oyunlardı. Ahmet Mithat Efendi'nin yabancı bir ülkede konusunu geçirdiği ve yabancı adlar kullandığı *Abz-ı Sar* (1875) adlı oyunu birçok korku ve heyecan sahnelerini kapsıyordu. M. Asaf adlı bir yazarın *Nedametle Ölüm* (1892) ve yazarı belli olmayan *Keşf-i Esrar* (1891) melodramatik öğeleri ağır basan Romantik oyunların pek önemli olmayan örnekleriydi.

Bu kesimi bitirmeden Abdülhak Hâmit'in *Dubter-i Hindu*'suna (1876) ve *Finten*'e (1916) kısaca değinelim. Bu oyunlarında, ozan, bizim için yabancı olan ülkelerin yaşayış ve düşüncesini getiriyordu. Kişilerin psikolojik durumlarıyla ilgilenen Hâmit'in bu psikolojiyi daha başarılı bir yolda *Finten*'de verdiği görülür.

Melodram

XIX. yüzyılın ikinci yarısında yazılan melodramlar kişisel ve toplumsal konuları işleyen oyunlardı. Bunlar, yine romantik bir anlayış içinde sınıf farklarının kalkmasını, özgürlük düşüncesini, sorumluluk, namus, ahlâk, fedakârlık kavramlarını, kadınların kadınlığını bilmesi, vb. işliyorlardı. Alman Kotzebue'nun popüler ve yüzeyde olan ve toplum içindeki çeşitli sorunlara yönelen tutumu ve özellikle Pixérécourt'un melodram anlayışı bu tür oyunlara yönelen yazarları etkilemişti.

Dönemde ilk yazılan melodramlardan biri Salim adlı bir yazarın *Sözde Sebat*'ıydı (1870-1). Masal havasında ve beş bölümlüktü. Rezaizâde Ekrem'in (1847-1913) *Afife Anjelik*'i Fransız melodramlarının etkisi altında yazılmış, dört bölümlük bir oyundu. Oyun yabancı bir ülkede ve yabancı kişiler arasında geçiyordu. Yazar, bu melodramda namus düşüncesinin savunmasını yapıyor, namuslu olanın ergeç bunun ödülünü alacağını belirtiyordu.

Ahmet Mithat Efendi'nin **Hükm-i Dil** (1874) adlı melodramı, sınıf farklarından doğan dramatik bir durumu gösteriyordu. Ancak bu sınıf farkını belirtme yine romantik bir aşkın gelişmesi içinde işleniyordu. Bu oyunda bir zengin kızı ile bahçıvanın aşkı ele alınıyordu. Oyunun sonu, inandırıcı olmaktan uzaktı: Gençler özgürlüğü Amerika'da bulacaklarına inandıklarından oraya doğru yola çıkarlarken perde kapanıyordu.

Abdülhalim Memduh'un 1876'da yazdığı, romantik tragedya olarak tanıdığımız **Ümitsiz Mülakat**'ı yarı tarih yarı masal havası içinde, inandırıcı olmayan olayların ard arda dizildiği bir melodramdı.

Bu tür oyunlarla en çok ilgilenenler Hasan Bedreddin ve Mehmet Rifat'tı. Bu iki yazarın birlikte yazdıkları **Delile yabut Kanlı İntikam** (1876) beş bölümlük olup karışık bir olaylar dizisi ile gelişen ve pek de inandırıcı olmayan bir oç alma motifi ile süslenen bir oyundu. Yine aynı yazarların **Kölemenler** (1876), Kölemen Beylerinin birbiriyle yarışması üzerine kuruluydu. Uzun, dağınık bir gelişimi olan, sık sık ilgiyi koparan bu oyunun ele aldığı konu aslında ilgi çekiciydi; siyasal çatışmaları gösteren bu oyunda çıkarıcılar, sevenler, davasına inanmışlar gibi, çeşitli özellikte temsilciler yer alıyordu. Yine bu iki yazarın **Fakire** (1877) adlı dört bölümlük oyunu bir köle kızın çilesini dile getirmeye çalışıyordu. Bu oyunda namusunu savunan bir genç kızın öyküsü anlatılıyordu. Mehmet Rifat'ın tek başına yazdığı **Pakdamen** (1875) ise **Afife Anjelik**'in hemen hemen bir eşiydi. Hasan Bedreddin ile Mehmet Rifat'ın başka bir melodramı da **Abmet Yetim yabut Netice-i Sadakat** (1880) idi. Bu üç bölümlük oyunun konusu Arap ülkelerinde geçiyordu.

O dönemde çok sayıda yazılan melodramlar arasında Hüsamet'in **Fitne-i Şükri** (1874), H.A.B. imzasıyla yazılan **Çifte Avçılar** (1876), Mehmet bin Mustafa'nın **Hasret Kavuşturan** (1877), Kadri adlı bir yazarın **Hasretle Vuslat** (1880), A. Cemalettin'in **Maskeli Adam** (1886), Yağcızâde Nuri'nin **Hilekâr Karı** (1884), Ahmet Fahri Mustafa'nın **İbret yabut Talibli Familya** (1885), Müdessir imzalı bir yazarın **Ormanda Vuslat** (1889), Ahmet Muhtar'ın **Teşvik-i Vicdan** (1889), Mustafa Sadi'nin **Encam-ı Cefa** (1891) adlı oyunları sayılabilir.

Tanzimat yazarlarının yaşamı ve insanları daha kesin çizgilerle ortaya çıkardığı oyunları XIX. yüzyılın sonlarında yazıldı. Bu oyunlar, Batı ile Doğu anlayışlarının arasında, havada kalmışlığı ve şaşkınlığın, bazen de kızgınlığın ortaya çıkardığı yapıtlardı. Bu oyunlarda belli bir huzursuzluk sezilir. Toplumsal düzen içindeki töreleri, gelenekleri, evlilik kurumunu, aile sorununu, eğitim, sınıf farkını, Doğu-Batı kavramlarını, ahlak anlayışını ele alan bu oyunlar belirli bir gerçekçi tutumu yansıtır. Ancak bu gerçekçilik, Avrupa'daki pozitivist yönelimin doğurduğu, çağdaş anlayıştan çok, o dönemdeki yaşama şartlarının ortaya çıkardığı huzursuzluğun, bir de o dönemdeki Avrupa yazarlarının etki yapmalarının bir sonucudur.

İçli Gerçekçilik

Gerçekçi tutumda oyunlarda romantik anlayışta yazılmış yapıtlar arasında bir köprü sayabileceğimiz, daha çok olağan seyirciye yönelen ve o seyircinin duygularını gıcıklayan oyunları 'İçli Gerçekçilik' deyimiyile değerlendirebiliriz. Bu oyunların yazarları, konularını halkın güncel yaşamından alıyorlardı. Bu öbekte ele aldığımız oyunların 'içli' yanı, halkın duyarlılığından yararlanarak onların acıma duygularına yönelmeleri, 'gerçekçi' özelliği ise halkın sorunlarını işlerken sağduyunun ve gerçeklerin dışına çıkmamalarıydı. Bir noktada bu öbekteki oyunları Avrupa'daki 'sentimental realism'i vurgulayan oyunların bir yansıması olarak kabul edebiliriz.

Tanzimat Gerçekçiliği:
Melodramlar toplum sorunları ve kişisel ilişkiler, namus, ahlak kavramları ile uğraşmasına karşın, yaşamı ve insanları bulanık bir biçimde dile getiriyordu.

Bu dönemde yazılan içli oyunların sayısı bir hayli kabarıktır. Yazıldıkları dönemi yansıtan bu oyunlar, Tanzimat insanlarının, bu insanların yaşamlarının kesin bir görünüşünü getirir? Biz bu kesimde yalnızca o dönem için daha önemli saydığımız oyunların bir özetini vereceğiz.

Bu öbek içinde değerlendirdiğimiz ilk oyun Namık Kemal'in **Zavallı Çocuk** (1873) üç bölümdü ve iki gencin sevgisinden doğan bir çatışmayla geliyordu. Burada ödenecek bir borç yüzünden başkası ile evlenme zorunluluğu konunun acı yanını vurguluyordu. Rezaizâde Ekrem'in aynı yıl yazdığı **Vuslat**, yine iki gencin sevgisini ele alıyordu. Burada açıklanmayan bir sevgi bağı ve ayrılıktan dolayı veyrem olup ölme vardı. Mehmet Rifat'ın **Görenek** adlı oyunu yukarıdakilerle aynı yılda yazılmış ve yine bu oyunlar gibi üç bölümdü. Kadınların görenek diye yaptıkları gereksiz masrafı eleştiriyor ve bir aileyi tek başına geçindirmeye çalışan erkeğin durumunu sergiliyordu. Bu oyun da boşanma ile sonuçlanıyordu. Çocuk yetiştirmeye ve eğitmeye gereği kadar önem vermeyen ana babaları ele alan **Kara Talib** (1874), Salih adlı bir yazarındı. Ayrıca cahil kalmış bir gencin hayata atılmasıyla ortaya çıkan başarısızlıkları da gösteriyordu bu oyun. Kumara düşkünlük, Mehmet Nuri'nin **Nasihat yabut Kumar Belâsı**'nda (1875), oğlu öldürülen babanın öç alma isteği İzzet adlı bir yazarın üç bölümlük **Katiller yabut Abz-ı İntikam** (1888) adlı yapıtında dile getiriliyordu.

Hasan Bedreddin'in dört bölümlük **Iskat-ı Cenin** (1874) birbirini seven iki gencin sevgi bağına karşın birleşmemelerini ve yanlış evlilik düşüncesini ortaya atıyordu. Bu oyunda, genç kız ailesinin zoruyla bir akrabasıyla evlendirilmek isteniyordu. Mehmet Sadi'nin **Afet-i Cebil yabut İnbimâk-i Sefabat** (1875) ise mirasyedi bir gencin bilgisizliğini gösteriyordu. Bu genç, oyunun sonunda pişmanlık duyup kendini tabancayla öldürüyordu.

Kocasını önce aldatan, sonra da zehirleyen kötü ana M. Ziya'nın **Eden Bulur** (1882) adlı dört bölümlük içli oyununda gösteriliyordu. Öbür yanda, yaşlı bir zengin adamın genç cariyeye olan aşkı **Tedbirsizlik** adlı oyununda vurgulanıyordu. Ahmet Mithat Efendi'nin beş bölümlük **Eyvab**'ı (1886) iki karsını da çok seven bir adamın iç çatışmasını işliyordu.

Abdülhak Hâmit de 'içli oyun' türüyle ilgilendi. Onun her ikisini de 1875 yılında yazdığı iki oyunu vardı: **Sabr-ü Sebat** ve **İçli Kız**. Her iki oyunda iki gencin sevgisini tema olarak alıyordu. Ancak iki paşa amcasının kızıyla evlenmek istemediği için evden kovulan bir delikanlıyı, ikincisi de üvey ana tarafından engel olunan bir romantik sevgiyi işliyordu.

Bu tür oyunlarla ilgilenenlerden biri de Ahmet Muhtar'dı. Onun **Mibnet yabut İftirak-ı Aşk** (1885) yine iki gencin sevgisini ve toplum baskısı yüzünden birleşmelerini ve zehir içerek kendilerini öldürmelerini ele alıyordu. **Mesture-i Aşk**'ta (1885) yine aynı tema işleniyordu. Ancak bu oyunda Ahmet Muhtar olayların gelişimini değiştirmiştir; başkasını seven bir genç kız, gerdek gecesi, onu verdikleri erkeğe zehir içirir. Bu oyun da ölümlle bitmektedir.

Entrika Komedyası

Bu komedyalar türünün antik Roma mimus'undan bu yana kadar gelen uzun bir geleneği vardır. Komik ögenin, ustalıklarla birbirine bağlanmış durumlardan, hareketlerden sağlandığı entrika (dolantı) komedyası Scribe'in 'iyi kurulu oyun' tekniği ile daha da gelişti. Yüzeyde gelişen bu türün psikolojik ya da ahlaksal bir kaygusu yoktu. **Şair Evlenmesi**'nden sonra ilk komedyalar on iki yıl sonra yazıldı.

Âli Bey'in (1844-1899) *Misafiri İstiskal* (1871) vurdumduymaz, iç karartan bir tipte bu tipin konuk olarak kaldığı eve verdiği huzursuzluğu ele alıyordu. Scribe'in 'iyi kurulu oyun' tekniğinde izlenen ters anlamalar, *quo pro quo* (kişiler ayrı ayrı şeylerden söz ederlerken, aynı şeyden konuştuklarını sanmaları) sahneler, çarpışmalar, itişmeler bu oyunda komik öğeyi ortaya çıkaran özelliklerdi. Âli Bey'in tek bölümlük uyarlaması olan *Kokona Yatıyor* (1871) aynı özellikte bir komedyaydı. Burada komşunun oğluyla ve evin beyiyle oynaşlık eden bir hizmetçinin, âşığına giden madamı eve dönünceye kadar uyuyormuş gibi göstermesinden doğan bir durum komiği vardı. Yazarın iki bölümlük *Geveze Berber'i* (1873) ilk oyunda olduğu gibi, rahatsız edici tipleri işliyordu. Bu oyunda taşlamasını toplum içindeki kendini bilmezlere yönelmiş olan yazarın Molière ile Fransız burjuva komedyaya yazarlarının etkisinde kaldığı izlenir.

Âli Bey'in ilk komedyasını yazdığı sırada Hamdi Bey'in "Ben" imzasıyla yayınladığı *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz* (1871), sağlam tekniği olan bir oyundu. Oyunun baş kişisi öğrenci Apik aynı anda iki kadınla ilişki kuran ve o arada kocalarıyla da dostluğu ilerleten bir tipti. Apik, öğrenci arkadaşları arasında saflığı bilinen Haçik'i de bu ilişkilere ortak ediyor ve oyunun sonunda kabak zavallı Haçik'in başında patlıyordu. Hamdi Bey'in tiplerini Ermeniler arasından seçmesinin nedeni, o dönemde Türkçe oyunları da Ermeni oyuncuların oynamasıydı. Bu Ermeni sanatçılar, Teodor Kasap'ın ve Namık Kemal'in de belirttiği gibi, Türkçe'yi yanlış konuşuyorlardı. Hamdi Bey, bu durumu göz önüne alarak Ermeniler arasında geçen bir komedyaya yazarak iki yanlı bir güldürü konusu elde etmiş oldu.

1874 yılında, iki entrika komedyasının yazılmış olduğunu izleriz. Bunlardan biri Fuat Bey adında birinin *Abmak Herif Hasis Karı*, öteki de yazarı bilinmeyen *Kendi Düşen Ağlamaz*'dı. Bunların ilkinde doktorluk taslayan şarlatanlarla onlara kanan cahil insanlarla alay ediliyordu. İkincisi ise, sevdiği kızın verdiği akılla, kızın avukat olan babasından kız kaçırmanın bir açıdan suç sayılmayacağı üzerine senet alan bir delikanlının avukatın kızını kaçırmasını konu ediyordu. Yine yazarı bilinmeyen bir komedyaya da *Belâ-yı Muhabbet*'ti (1875). Bu oyunun ötekilere olan ayrıcalığı, yüzeyde de olsa işveren-işçi ilişkisini ele almasıydı.

1876'da yazılmış iki entrika komedyası, Ali Rıza'nın *Mızrak Çuvala Sığmaz* bir aldatmacayı konu yapıyor, Mehmet Behçet'in *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı* küçük bir lokantanın garsonu Dimitri'nin hizmetçi Mari'ye olan sevgisini ve bundan doğan gülünç sahneleri işliyordu.

A. Cemil'in *Eskici Kasım*'ı (1885) komşu kızlarıyla başı dertte olan saf bir kunduracı çırağını konu yapıyordu. Bu oyunda kızların oyun önerisini reddetmeyen çırağın ustasıyla başının derde girmesi gösteriliyordu. Keloğlan masallarını hatırlatan bu oyun, aynı zamanda Ortaoyunu'nun *Gözlemeci* metnine çok benzer.

Bunlardan başka, 1873 ile 1876 yılları arasında *Hayal* gazetesinde yazar adı verilmeden yayımlanan kısa komedyalar da vardı. Ancak entrika komedyası türünü bitirmeden, töre komedyası özelliklerini de kapsayan Recaizâde Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* (1875?) adlı oyununa da kısaca değinmek gerekir. Bu dört 'fasil'lık uzun entrika komedyasında kıskançlık ve kötülük duyguları gülünç sahnelerle veriliyor ve ahlak yönünden bu duygular yeriliyordu.

Töre ve Karakter Komedyası

Hareketlerin, durumların, yani dışın komiğini işleyen entrika komedyasına karşılık töre ve karakter komedyası insan yaşamıyla ilgili olan konuları psikolojiye yönelerek, onların hareketlerini gösterirken, kişisel yorumlarını yaparak gösterir.

Bu türün en büyük temsilcisi hiç kuşkusuz Molière'dir. Bu tür oyunlar birey ve toplum taşlamasına, zaman zaman da eleştirisine yönelir. Tanzimat'ta yazılan bu tür komedyaların yine Tanzimat'ta yazılan entrika komedyalarına üstünlüğü gerçek bir gözlemin ürünü olmaları ve entrika komedyasındaki hayali bir dünyayı göstermemeleridir.

Mustafa Nuri'nin (1843-1906) **Zamane Şıkları** (1874) adlı oyunu hazmedilmeden kabul edilen ve biçimsel olarak aktarılan Batılı özellikleri taşıyordu. Bu oyunda, beş parasız oldukları halde, çok paraları varmış gibi giyinen ve Avrupalı olmaya özenen züppe gençler eleştiriliyordu. Yazarı bilinmeyen **Karı Koca Muarazası** (1875) kadının giyim kuşam derdinden çıkan ve sonu iyi biten bir komedyaydı. Ahmet Hamdi'nin **Sanki Aşk** (1883) yine 'alafranga' olmaya özenli bir hayatı yeriordu.

Ahmet Mithat Efendi'nin **Açıkbaş**'ı (1875) ve **Çengi**'si (1877) geleneklerimiz içinde bulunan yanlış alışkanlıkların ve yanlış törelerin taşlanmasıydı. Bunların ilki dört bölümlük, ikincisi üç bölümlüktü. Eğitim sorununa da değinen Ahmet Mithat Efendi, bu komedyalarında oldukça başarılı kişiler ortaya çıkartmıştı. Yine aynı çizgide, yanlış anlayış ve törelerle ilgilenen başka bir komedyada S. Vehbi'nin **Haşim Bey** (1886) adlı oyunuydu.

Bu dönemde, daha çok kişisel nitelikler üzerinde duran, karakter komedyaları da vardı. Pintilik, iki yüzlülük gibi insansal kusurları ele alan bu oyunların biri Hakan Bedreddin ile Mehmet Rifat'ın birlikte yazdıkları pinti bir faizciyi ele alan **Nedamet**'ti (1876). Cimriliğin vurgulandığı oyunlar arasında Şemsi Bey'in **Kendim Ettim, Kendim Buldum** (1875) ve Ömer Faik'in **Karı Koca Uygun** adlı komedyaları da dikkate değer.

Feraizcizâde Mehmet Şâkir, duru bir Türkçe ve sağlam bir teknikle yazan Mehmet Şâkir'in ilk oyunlarından biri **Evbamî**'ydi (1885). Bu oyun her ne kadar Molière'in **Hastahk Hastası**'nı andırıyorduydu da, kişiler, olayın geçtiği çevre ve durumlar yerli özellikleri taşıyordu. Onun yine aynı yıl içinde yazdığı **İcab-ı Gurur yahut İnkilâb-ı Mubabbet** karmaşık bir olay dizisiyle dokunmuştu. Mirasla zengin olan bir gencin burnunun büyümesi onu gerçekten seven kızı bırakıp para düşkününü bir kızı seçmesi, ama sonunda onu kurtaranın yine gerçekten onu seven kız olduğunu gösteren bir komedyaydı. Mehmet Şâkir'in 1886 yılında yazdığı **Kırk Yalan Köse** ve onun devamı olan **Yalan Tükendi** adlı oyunları yine karmaşık olaylarla gelişen ve başarılı oyun kişileriyle renklenmiş bir özelliği vardı.

Bu yazarın en başarılı oyunları **İnatçı yahut Çöpçatan** ve **Teebhül yahut İlk Göz Ağrısı**'ydi (1886). Bunların ilki Molière'in **Scapin'in Dolapları**'ndan esinlenerek yazılmıştı. İkincisi ise beş bölümlük bir komedyaydı. Bu oyunun baş kişisi Akile Dudu adında bir çöpçatandı. Mehmet Şâkir'in Akile Dudu'su, onun kişileri renklendirmekteki ustalığını gösteren başka bir örnektir. Bursa'da bir basımevine sahip olan ve bütün kitaplarını burada bastırılmış olan Feraizcizâde Mehmet Şâkir'in, Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatrosunda Molière uyarlamalarını görmüş olması yabana atılmayacak bir olasılıktır. Onun oyunlarında bir Molière etkisi vardır; ama o aktarma yoluna gitmemiş, kendine özgü, yöresel komedyalar yazmıştır.



Feraizcizâde
Mehmet Şâkir

Bu tür komedyanın en önemli yazarı Feraizcizâde Mehmet Şâkir'di (1853-1911). Bu yazarı ilk kez topluma tanıtan ve değerlendiren Metin And'dir. Feraizcizâde'nin altı ilgi çekici komedyası vardı. Bu yazarıda, yukarıda belirtilen yazarlarda olduğu gibi Molière etkisi olmasına karşın, daha yerel, daha kendine özgü nitelikler bulunuyordu.



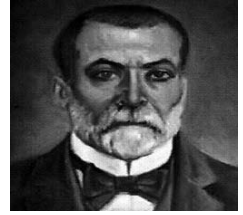
Ahmet Vefik Paşa

Dönemin Tiyatro Eleştirisi

Tiyatro üzerinde ilk yazı **Ceride-i Havadis**'te, 1841 yılında, Bosko Tiyatrosunda oynanan oyunlar üzerinde yayınlanan bir incelemeydi. Gerçi daha XVIII. yüzyılda Avrupa'da tiyatro gören elçilerimiz bu sanat dalından söz etmişlerdi. Ancak tiyatronun ne olduğunu açıklayan ilk yazı **Ceride-i Havadis**'te çıkan sözü edilen yazıydı. Bu yazıda tiyatronun, insanların gereksinimi olan yemek, içmek kadar önemli olduğu üzerinde duruluyor ve tiyatronun kısa bir tarihçesi veriliyordu. Bu arada sahne ile seyirci yeri, oyun türleri, oyuncularını da anlatan bu yazı, Bosko Tiyatrosu ile bir başlangıç yapıldığını, Avrupa aşamasında olmamakla beraber, tiyatronun Türkiye'de gittikçe gelişeceğinden kuşku duyulmadığını belirtiyordu.

İbrahim Şinasi, Ağâh Efendi ile birlikte çıkardığı o dönemin üçüncü gazetesi olan **Tercüman-ı Abval**'de, Meşrutiyet yanlısı yazılarıyla ilgi çekiyordu. Devlete asker ve vergi veren, devletin buyruğunu yerine getiren ulus, buna karşılık devletin iyi mi yoksa kötü mü yönetildiğini denetlemeli, düşüncelerini söz ya da yazıyla söyleme hakkını edinmeliydi. Onun yenilikçi yanı da sağlıklı bir yöneliş gösteriyordu. Genel olduğu kadar, sanat alanında da *"Asya'nın akl-ı pîrânesi ile Avrupa'nın bîkr-i fikrini imtizaç ettirmek"*, yani Asya'nın denemeler yapmış yaşlı aklı ile Avrupa'nın henüz bozulmamış düşüncesini uzlaştırmak düşüncesini benimsiyordu. Şinasi böylece körü körüne bir Avrupa aktarmacılığına karşı olduğunu gösteriyordu. Nitekim, bu sentez düşüncesini o, **Şair Evlenmesi** adlı oyununda gerçekleştirmişti.

Tiyatro alanına büyük ilgi gösteren ve bu konuda önemli yazılar yazan Tanzimat'ın iki ilgi çekici yazarı Teodor Kasap ile Namık Kemal'di. Bu yenileşme hareketi içinde, özellikle Teodor Kasap'ın tutumu günümüze de ışık tutacak kadar önemliydi. 21 Kasım 1872 tarihli **Diyojen** gazetesinde kendi döneminin üzerinde şöyle duruyordu bu yazar: *"(...) Bir kere şu 'Osmanlı Tiyatrosu' denilen maballı düşünelim. Bir kere olsun gidelim, görelim. Oynanan oyunlara bakalım. Fransız ahlak ve etvarı üzerine yazılmış, Türkçe bilmez bir Ermeni tarafından tercüme edilmiş bir oyun. (...) Tiyatro denilen şey, âdeta bir mekteb-i ablâktır ve oynanan oyunlar ise Tehzîb-i ablâk için verilen derslerdir ki, Fransız ahlakını tashih için yapılmış bir oyun ise, biçbir vakit Türk ahlak ve etvarını tashibe medâr olamaz, belki ifsâd eder."* Görülüyor ki Teodor Kasap bir ülkenin tiyatrosu için iki noktayı önemli bulmaktaydı: 'tavır' ve 'ahlak'. Tiyatronun uygarlık kadar gerekli olduğunu belirten yazar, uygarlığın bir ülkeye dışardan girmediğini ancak o ülkenin içinden çıktığını başka yazısında belirtirken tiyatronun da dışardan gelmediğini, bir o ülkenin kendi özelliklerinden çıktığını savunuyordu: *"(...) İngiltere'den almaya ve bizim için tiyatro ne Yunan'dan, ne Roma'dan, ne Fransa'dan, ne onlara tatbik etmeye hacet yoktur. Gerek tatbik ve taklit suretiyle olsun ve gerek min-el-kâdim mevcut bulunsun, halkımızda tiyatro fikri ve elimizde bir de tiyatro var ki ismine 'zuburi' [Ortaoyunu topluluğu] diyoruz. İmdi, 'zuburi' denilen tiyatro terakkiyât-ı zamâneye [zamanın gelişmesine] nisbetle geri kalmış da şimdi ihtiyacımıza gayr-ı kâfi [yetersiz] bulunmuş ise, bunu bugünkü ihtiyacâtımıza kâfi olabilecek dereceye îsâl etmeliyiz, yâni 'zuburi'yi şimdi oynanmakta olan avlulardan veyahut abır gibi yerlerden çıkarıp Gedikpaşa Tiyatrosu gibi muntazam yere götürmeliyiz."* Bunları 7 Aralık 1872 tarihli **Diyojen** ga-



Teodor Kasap

zetesinde yazan Teodor Kasap, aynı gazetenin 21 Kasım tarihli sayısında Ayvazyan'ın Ortaoyunu'nu küçümsemesini yeriyor ve şöyle diyordu: “*Senin bugün itibzâ ettiğin ‘orta oyunu’ yarın ıslah edildiğinde asıl Osmanlı tiyatrosu olacaktır. Güllü Agop’un tiyatrosuna ise Ermeni, Fransız, İngiliz, İtalyan tiyatrosu denilir, fakat ‘Osmanlı Tiyatrosu’ denilemez. Çünkü içinde Osmanlılığa müteallik hiçbir şey yok.*”

Teodor Kasap'ın bu düşüncelerine Haşmet imzasını atan bir yazar, **Hadika** gazetesinin 16 Aralık 1872 tarihli sayısında karşı çıktı: “*Kasap Efendi, medeniyet bir memleketin içinden çıkar iddiasında bulunduğu, tiyatronun da bâriçten gelmeyeceğini söylemiş. Biz, tiyatro eski Yunanlıların, Romalıların ablâk ve terbiye âdâtına muvâfık olarak ihtirâ edilmiş bir şeydir. Avrupa’da ise onlara taklit ile başlamıştır.*”

Bu tartışmaya daha sonra, “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara” başlıklı yazısıyla, 9 Ocak 1873 tarihli **Hadika**'da Namık Kemal de karıştı. Haşmet'in yanını tutan yazar şöyle diyordu: “*(...) Fikrimce tiyatro eshasen öyle marifet veya ablâk mektebi değil, âdetâ bir eğlencedir. Fakat fikr-i beşerin [insani düşüncenin] icât ettiği eğlencelerin cümlesine müreccab [tümünü kapsayan] ve cümlesinden faide lidir. Eğlencede ibret-bahşlıktan büyük ne faide tasavvur olunabilir? (...) Ablâkça tiyatronun hizmetini gazetelerden, kitaplardan ziyade sayarlar. Ben de bu itikaada mâilim [eğilimliyim]. (...) Edebiyatın vatani yoktur. Bir fikir eğer sahib [doğru] ise bir lisanda edeceği tesiri diğer lisanda da tamamıyla icra eder.*” Namık Kemal, bu yazısından birkaç ay sonra, **Vatan Yabut Silistre**'nin ‘Osmanlı Tiyatrosu’nda oynanmasından bir gün önce, Tiyatro başlıklı uzun yazısında, Teodor Kasap'ın adını anmadan tiyatronun bir ahlak okulu olduğu düşüncesine katıldı, ama onun geleneksel Türk tiyatrosu için söylediği sözlere karşı durdu. Bu yazısında, tiyatroyu edebiyatın en büyük dalı sayışı o dönem için yeni bir düşüncedir.

Namık Kemal'in tiyatro üzerine yazıları sayıca azdı, ama bunlarda ileri sürdüğü düşünceler önemliydi. “*Kitap yalnızların dostu, tiyatro topluluğun arkadaşıdır. Kitabı göz, tiyatroyu vicdan görür,*” Hugo'nun etkisi altındaydı. Hugo'nun, 1827 yılında, **Cromwell** oyunun önsözünde belirttiği düşüncelerin Namık Kemal'in tiyatro anlayışını etkilediği anlaşılıyor. Tiyatronun Ortaoyunu olmadığını, çünkü tiyatronun bazen ağlatıp bazen de güldürdüğünü, oysa Ortaoyunu'nun yalnızca kaba sözlerle güldürdüğünü belirten yazar, Hugo'nun tiyatro tanımlamasına benzer bir açıklama yapıyordu. Namık Kemal'in 1884'te **Celâleddin Harzemşab**'ın önsözünde klasik kurallara karşı durması ve Romantizm anlayışını övmesinde Hugo'nun, sonra da Dumas fils'in etkisi görülebilir. Namık Kemal'in bu önsözündeki düşünceleri, değişik bir biçim içinde sunulmasına karşın, tıpatıp bu yazarların ileri sürdükleri düşüncelere uygundu. Yine onun tiyatroyu “*ibret verici*” bir eğlence olarak görmesinde, aynı dönemde Fransız tiyatrosunu etkileyen Francisque Sarcey'in 1876'da yazmış olduğu “Tiyatro Estetiği Üzerinde Deneme” adlı uzun incelemesinin büyük katkısı vardı. Sarcey, “*Dramın, yaşamın bir taklidi olduğunu söylemek yetmez. Daba kesin bir tanımlama ile, dram sanatının evrensel, yöresel ya da süreklî ve geçici törelerin bir toplamı olduğu söylenebilir*”, diyordu. Namık Kemal, 1872'nin sonunda **Hadika** gazetesine yazdığı yazısında şöyle diyordu: “*Tiyatro nedir? Bir taklittir. Neyi taklit eder? İnsan*

bayatının hadiselerini. (...) Bunun içindir ki, örf ve âdetler üzerine tiyatronun yapmış olduğu hizmetler, kitapların ve gazetelerin yapmış olduğu hizmetlerden daha yüksek sayılır.” Namık Kemal, bu yazısında törelere önem verdiğini gösteriyordu; oysa töreleri yansıtan ve Teodor Kasap'ın 'etvar', yani tavır olarak belirttiği yöresel özelliği dikkate almıyordu.

Öbür yanda, Ziya Paşa haklı olarak batı dünyasının bilinmesi gerektiğini söylerken, *“taklit yoluna gidip aslını unutma,”* diye önemli bir noktaya da değiniyordu. 1874 yılında yazdığı **Harâbât**'ında her ulusun kendi özellikleri olduğunu, yabancı kültürlerin bilinmesi gerektiğini, ama bu kültürlerden senteze gidilerek yararlanılmasını öngörüyordu. Ziya Paşa, Batı tiyatrosundan ve oyunlardan söz ederken de bunların tümünün kamu ahlakı yönünden yararlı olduklarını sanmanın yanlış olduğunu belirtiyor ve *“yüzde biri maksada uygun, doksan dokuzu aykırıdır”*, diyerek dolaylı yoldan her ele geçen metni Türkçeye çevirme tutumunun karşısında olduğunu gösteriyordu.



Ziya Paşa

Tanzimat Döneminde tiyatro alanındaki eleştirel yaklaşımı, tiyatromuzun bugünkü durumunu göz önüne alarak, isabetli ve işlevsel olup olmadığını değerlendiriniz.



Özet



Tanzimat döneminin siyasal ortamını irdelemek
Ondokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı İmparatorluğu her alanda büyük güç kaybetmişti. Yüzünü batıya dönmek, bilim ve teknolojiye ilerleyen Avrupa'yı yakından tanımak, hiç değilse bu bakımlardan örnek almak istiyordu. Bu yönünde, Onsekizinci yüzyıldan başlayarak çeşitli reform hareketlerine girişti. III. Selim ve II. Mahmut Dönemlerinde, reformlar öncelikle orduda yapıldı. Sanat alanındaki yenilikler Lale Devrinde yapılmaya başlanmıştı. I. Mahmut Döneminde ise, batıdan mimarlar, ressamlar çağrıldı ve İstanbul'un çeşitli yerlerinde batılı biçimler yer almaya başladı.



Tanzimat döneminin tiyatro ortamını analiz edebilmek
Ondokuzuncu yüzyılın başlarında, halkın gece yaşamı hemen hemen yoktu. Müslüman halk ancak Ramazanda, bayramlarda ve padişah şenliklerinde sokağa çıkar ve çeşitli yerlerde oyun seyredirdi. Oysa hıristiyan halk yeni açılan tiyatrolara, dışardan gelen yabancı toplulukların temsililerine gidiyordu. Yabancı toplulukların, saray dışında, halka da temsiller vermesi, batı anlamında tiyatro kıpırtısını ilk Levanten ve Ermeni vatan-daşlar üzerinde gösterdi.



Dünya tiyatrosundaki tiyatro hareketlerinin ve etkilerinin Tanzimat tiyatrosuna yansımalarını izlemek
Onsekizinci yüzyıla gelindiğinde, baskın olan akım Romantizmdi. Romantizmin etkileri ondokuzuncu yüzyılda da devam etti. Bu akımın Tanzimat Dönemi yazarları üzerinde de etkisi büyük oldu. Ancak Racine, Molière, Shakespeare gibi klasiklerin de etkileri olduğu görülmektedir. Bu dönem yazarlarının yazdıkları oyunlar arasında, manzum tragedyalar, romantik tragedyalar, fantezi oyunlar, tarihsel oyunlar, romantik dramlar, melodramlar, içli gerçekçi oyunlar, entrika komedyaları, töre ve karakter komedyaları en çok öne çıkanlardır. Schiller, Byron, Manzoni ve Hugo gibi yazarların baskın etkileri olduğu gözlemlenir. Adı geçen yazarların oyunlarına denk gelebilecek, ancak Osmanlı toplumunu da yansıtan oyunlar yazma yoluna gittikleri görülür.



Tanzimat döneminin oyun yazarlarını yakından tanımak

Batılı anlamda, ilk Türk oyunu İbrahim Şinasi'nin yazdığı ve 1859'da oynanan "Şair Evlenmesi"dir. İbrahim Şinasi'den sonra, birçok yazar farklı akımların ve eğilimlerin etkisi altında birçok oyun yazdı. Bu yazarların başlıcaları, Abdülhak Hâmit, Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, Ali Haydar Bey, Ahmet Necip, Şemsettin Sami, Sami Paşazâde Sezai, Ahmet Mithat Efendi, Recaizâde Ekrem, Abdülhalim Memduh, Hasan Bedreddin, Mehmet Rifat, Mehmet Nuri, M. Ziya, Ahmet Muhtar, Âli Bey, Fuat Bey, Ali Rıza, Mehmet Behçet, A. Cemil, Mustafa Nuri, Şemsi Bey ve Feraizcizâde Mehmet Şâkir'dir. Tanzimat döneminde, oyun yazma tekniği pek bilinmediği için, şairler ve yazarlar ne kadar önemli olurlarsa olsunlar, Avrupa tiyatrosunu, özellikle İngiliz, Alman, Fransız tiyatro yazarlarını örnek olarak almışlardır. Örnek olarak alırken taklide gitmemişler, ama kendi özgün yapıtlarını yaratırken hep Avrupa tiyatrosunu göz önünde tutmuşlardır. Namık Kemal'in yapıtlarında Victor Hugo ve Schiller büyük rol oynamıştır. Abdülhak Hâmit'in tragedyaları ise Corneille, Racine ve zaman zaman Shakespeare gibi büyük yazarların etkisinde yazılmıştır. Komedi konusunda da Molière en önde gelen örnek olmuştur. Bu arada Şinasi ve Teodor Kasap gibi yazarlar daha çok bir Doğu-Batı sentezi üzerinde ısrarla durmuşlardır.



Tanzimat döneminin tiyatro eleştirisinin eğilimini açıklayabilmek

Dönemin tiyatro eleştirisi, tiyatronun ne olup olmadığı, işlevinin ya da işlevlerinin neler olduğu, batı-doğu tiyatrosu ikilemi üzerine odaklanıyordu. Tiyatronun işlevinin ahlak mı, yoksa eğlence mi olduğu tartışılıyor, şayet eğlence ise eğlencenin niteliği üzerinde duruluyordu. Bu dönem yazarlarının aynı zamanda eleştiri de yazdıkları, yazdıkları bu eleştirilerde, tiyatronun vazgeçilmezliği vurgulanırken, özgün bir tiyatro oluşturma konusunda tartışmalar başlatıldığı da görülmüyordu.

Kendimizi Sınayalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Molière'den uyarlamalar yapmıştır?
 - a. Ahmet Mithat Efendi
 - b. Ahmet Muhtar
 - c. Ahmet Vefik Paşa
 - d. Ahmet Rasim
 - e. Ahmet Necip Efendi
2. Aşağıdakilerden hangisi Moliere'den etkilenmiş, ama uyarlama yapmamıştır?
 - a. Âli Bey
 - b. Recaizâde Ekrem
 - c. A. Cemil
 - d. Mustafa Nuri
 - e. Feraizizâde Mehmet Şâkir
3. Aşağıdaki yazarlardan hangisi melodramatik oyun yazmamıştır?
 - a. Hasan Bedreddin
 - b. Mehmet Rifat
 - c. Ahmet Muhtar
 - d. İbrahim Şinasi
 - e. Ahmet Mithat Efendi
4. Abdulhak Hâmit'in Nesteren adlı oyunu aşağıdaki türlerden hangisiyle değerlendirilebilir?
 - a. Entrika komedyası
 - b. Romantik Tragedya
 - c. İçli Gerçekçilik
 - d. Tarihsel Dram
 - e. Romantik Dram
5. Namık Kemal tiyatro konusunda aşağıdaki yazarlardan hangisiyle tartışmaya girmiştir?
 - a. Ahmet Mithat Efendi
 - b. Teodor Kasap
 - c. İbrahim Şinasi
 - d. Mustafa Nuri
 - e. Recaizâde Ekrem
6. Batıya açılma hareketi ilk önce hangi padişah tarafından başlatılmıştır?
 - a. II. Mahmut
 - b. Abdülmecit
 - c. II. Abdülhamit
 - d. III. Selim
 - e. III. Ahmet
7. Aşağıdaki oyunlardan hangisi Töre ve Karakter komedyasıdır?
 - a. Açıkbaş
 - b. Misafiri İstiskal
 - c. Kendi Düşen Ağlamaz
 - d. Eskici Kasım
 - e. Geveze Berber
8. Türkiye'deki ikinci saray tiyatrosu aşağıdakilerin hangisindedir?
 - a. Dolmabahçe Sarayı'nda
 - b. Çırağan Sarayı'nda
 - c. Yıldız Sarayı'nda
 - d. Topkapı Sarayı'nda
 - e. Hiçbiri
9. Saray Orkestrası ilk kez hangi padişah döneminde kurulmuştur?
 - a. II. Abdülhamit
 - b. Abdülaziz
 - c. Abdülmecit
 - d. II. Mahmut
 - e. III. Selim
10. Namık Kemal'in sürülmesine neden olan oyunu aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Vatan Yahut Silistre
 - b. İkinci Ersas
 - c. Abdüllahüs Sagir
 - d. Hakan
 - e. Gülnihal

Okuma Parçası

“Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara
Güllü Agop Efendi'nin tiyatrosuna ait neşriyatı gördüm. Tiyatroyu ne kadar sevdiğimi ve ona dair olan âsâr ile ne kadar tevaggul ettiğimi ta'rif iktizâ etmez. Binâenaleyh müsaadenizle ben de bahse karışmak istiyorum. Fakat söze oyuncuların şapka ve fes giymelerine veyâ isimlerine Efendi, Monsieur, Madame, Mademoiselle, Hanım, Hanım Kız denilmesinden başlayamayacağım. İ'tikâdimca bunların tiyatroya tealluk eder yeri ve hele iki enemmiyetli gazetede bir kaç ekibin fikrini ve kalemini işgal etmeğe hiç değeri yoktur.

Kendimi öyle hakem menziline koyup da filân şu sözünde filân dab u kavlinde isâbet veyâ hatâ etmiş gibi muhâkemat ile bahsi hallekmeğe kalkışmak dahî maksad ve salâhiyetimin hâricindedir. Yalnız tiyatroya ve bizim tiyatroya dâir olan fikrimi hulâsaten beyân etmek istiyorum, ihtimâl ki bir dereceye kadar izâhına hizmet edebilir.

Fkremce tiyatro esâsen öyle ma'rifet veyâ ahlâk mektebi değil, âdeta bir eğlencedir, hattâ bir takım hazing fâcialar da tiyatroları eğlencelikten çıkaramaz.

Bilmem ki, hayr-ül-mâ-kiriyn [Düzenliyenleyenlerin en hayırlısı: Tanrı] insanı ne garip bir imtihâna uğratmış! En ziyâde safâ-bahş olmak lâzım gelen şeyler gönüllere en büyük hüznüler irâs ediyor! Gönüllere en büyük hüznüler irâs eden şeyler de en ziyâde safha-bahş oluyor.

Bir güzel gurup veyâ tulû gözönüne alınsın da düşünülün böyle bir temâşâdan gözleri eşk-i teessürle dolmaz veyâhûd eşk-i teessürle dolu gözlerini böyle bir temâşâdan çevirir bir sahib-i kalb var mıdır?

İnsan dünyada bir güzel temâşâsı kadar ne ile eğlenebilir? Dünyada insana bir güzel temâşâsı kadar hüzm irâs edecek ne bulunur?

Bir gönül aşkın-zâtından değil hatta hüznünde bulunduğu lezzeti başkasında bulabilir mi? Aşkın-zâti değil hatta aksa-y-ül-gayân[isteklerin en sonu] olan visali kadar bir kalbi mahzun edecek ne vardır?

Yine tekrar ederim. Tiyatro eğlencedir. Fakat fikrimce beşerin icâd ettiği eğlencelerin cümlesine müraccah ve cümlesinde fâidelidir.

Ma'lûm ki cümlesine müreccaktır dediğim benim zevkime müteallik bir şeydir. O halde tabiatıyla davâmı isbât edemem. Fakat isbât ile uğraşmağa ihtiyac da yoktur.

Çünkü Mademoiselle Fint [?] hazretlerini dinlemek veyâ görmek için baştan ayağa göz kulak kesilmiş bir adamı 'Flamme' den çıkarıp da Güllü Agob'a götürmek için değildir.

Fakat 'eğlencelerin cümlesinden müfidir' davâsını zannımca isbât edebilirim. Meydana koyuşuma nazaran isbât ihtiyacında bulunduğum ise umûr-ı ma'lûmedendir.

– Tiyatro nedir?

– Âdeta taklid.

– Neyi taklid ediyor?

– Ahvâl-i beşeri.

Şu dört ibârecik tiyatronun en fâideli bir eğlence olduğunu meydana çıkarmağa kâfidir zannederim. Eğlence de ibret-bahşlıktan büyük ne fâide tasavvur olunabilir? Evet, işde eğlence bulunur. Fakat eğlencede iş bulunmaz.' Şurasıda var ki insane her iş ile eğlenebilir. Ancak her insane iş ile eğlenemez.

Binâenaleyh cem'iyet-i beşere fâideli eğlenceler de lâzım görünür.

Tiyatro ise, cism ü can bulmuş bir hayâl-i şâir-ânedir. Gûya ki insanı elinden tutar, görüllerin hayâ perdelerini birer birer açarak en gizli köşelerini gezdirir. Temâşâ edenler ahlâk-ı beşeri kaffe-i maâli ve deniyât ile gözlerinin önünde tecessüm etmiş görürler. Vicdânın en kuvvetli hissi ve en mükemmel mürebbisi olan meftûniyet ve nefret derhâl heyecân eder. Bu heyecân ise, kalbin en rikkatli veyâ en müşerhif olduğu bir zamana tesâdüf ettiği için tabiatıyla te'siri ziyâde olur. Onun içindir ki ahlâkça tiyatronun hizmetini gazetelerden, kitaplardan ziyâde sayarlar. Ben de bu i'tikâda mâilim. Çünkü tiyatrolar kadar gazette ve kitab önünde gözyaşı döküldüğünü görmedim. Riyâ gibi, hased gibi bir seyyienin oyuncular kadar hakîm ve edîb elinde terzîline ihtimal tasavvur edemem.

Hatta bir derece fâidelidir ki Avrupaca âsâr-ı medeniyetin en büyük sâiklerinden addolunmuştur. İngiltere'nin Cromwell vakâyi'ine yardım eden esbâbın en büyüklerinden biri de Shakespeare'in **Kaysar** [Julius Caesar] trajedisidir.

Fransa'da papaslarla zâde-gâna Molière'in komedileri belki Voltaire'in kuvve-i kaleminden ziyâde zarar etmiştir. Fransa inkilâb-ı aziminde halkın gösterdiği vatan ve hürriyet meftûniyyet-i fedâkâr-ânesinin gönüllerde husûlüne Corneille'in âsâr-ı merd-ânesi kadar belki hiç bir şey hizmet etmemiştir. Goethe'nin, Schiller'in oyunlarından Almanya'nın ahlâkınca hâsil olan tesîrâtı ta'dât etmek lâzım gelse bir büyük cild kitaba sığmaz.

Biz daha şimdi bir tiyatro peydâ ettik. Bi-t-tabî daha şimdiden mükemmel olmasını isteyemeyiz.

Çünkü birşelin bidâyetinde kemâl beklemek anaların âlim çocuk doğurmasına intizâr kabılından olur. Fakat

noksanının az olmasını ve hiç olmazsa gittikçe azalmasını itemekte hakkımız meydandır. Zirâ kusûr olur ki ace-milik dahî ma'zûr tutulamaz. İ'tikadımca telâffuzda olan fenalık tiyatrodaki mevcûd olan nekâyisin âzâmı sayılır.

Çünkü tiyatronun lisâna hizmet menfaatini iskât ettik-den başka şu telâffuz bir

dereceye kadar maskaralıktan kurtulabilmek kabil olamayacağı için infiâlât-ı

nefsânîyeye bütün bütün mânidir.

Oyunlar ekser Avrupa lisânlarından terceme olunmak bahsine gelince bu bir kabâhat ise mes'ûliyeti tiyatroya değil ashâb-ı kaleme aittir. Maa-mafih tiyatroya tercemesinde o kadar büyük bir zarar da göremiyorum. Tiyatrodaki envâi cinâyâtın taklidi görülür. Fakat ashâb-ı teşrîf bunda sû-i emsâl kâfidir. Edebiyatsızlık yolunu edebiyât içinde aramağa kimse olamaz zannedirim.

Edebiyâtın vatani yoktur. Bir fikr eğer sâhîh ise, bir lisândan edeceği te'sîri diğer lisânda da tamamiyle icra eder. İngiltere, Almanya şâirlerinin bu kadaraâsârı Fransızcaya nakl olunmuş, tiyatrolarda oynanıyor. Yalnız tercemeden dolayı kuvve-i belâgat azalıyor. Tiyatroca olan letâfet ve te'sîrine hiç hâlel gelmiyor.

Hakikat insan, aşk ve ismeti uğruna fedâ-yı cân eder bir kız veyâhûd zürefâ beynine düşmüş bir câhil-i cesûr görünce milliyet ve kıyafet mi düşünür? Düşünse bile o mütâlaanın tes'îrât-ı kalbiyesince ne hükmü olur?

Şâyan-ı dikkat bir şey daha var. Tiyatro edebiyâtın en güç cihetidir. Bir derecede ki an binden mütecâviz müellife mâlik olan Fransa'da güzel tiyatroya yazar on edîb yoktur. Ya edebiyâtımızın hâline nazharan bizde kaç tiyatroya müellifi bulunabilecek?

Hususiyle Avrupa'da bir oyun yüz kerreye kadar oynanır iken İstanbul'da ancak üç beş kerre seyr olunduğunda Güllü Agob Efendi'nin tiyatrosu Fransa'nın en büyük tiyatrosundan ziyâde te'lifâtı ihtiyec gösterir. O kadar eser nerede bulunacak?

Fransa'da tiyatronun muallim-i evveli addolunan Corneill, İspanyolca'dan ve Almanya edebiyâtının müciclerinden olan Goethe, Fransızca'dan oyun tercüme ettiğini düşündükçe bizim oyunlar sırf bizim âsârdan olsun demeye dilim varmıyor.

Tiyatromuz için benim arzu ettiğim madde şimdilik oyuncuların ıslah-ı lisâniyle tiyatroya yazan müellif-i kirâmın istilâh-perverliğinden biraz feragât buyurulmalıdır. Evvelleri istilâh paralamak yalnız yazıya münhasın tutularak muhâveratda mücib-i istihzâ addolunur.

Şimdi yazı bu kadar sâdeleşip dururken muhâveratda zincirleme râbitalar, mütetâbi' izâfetler isti'mâline başlarsak hakikaten garib olur.

Herkes[in] tiyatrodaki aradığı lisân-ı vicdân değil midir? Yoksa öyle Van ağzı, Nergist iğlâkâtı hiç çekilmez." (Namık Kemal, **Hadika** gazetesi, 9 Ocak 1873.)

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. c Molière'den uyarlamalar yapan kişi Ahmet Vefik Paşa'dır. Yanıtınız doğru değilse, "Akımlar" bölümünü tekrar okuyun.
2. e Doğru yanıt Feraizcizâde Mehmet Şâkir olacaktır. Yanıtınız doğru değilse, akımlar bölümünü tekrar okuyun.
3. d Yanıtınız doğru değilse, "Akımlar" bölümünü bir kez daha okuyun.
4. b Yanıtınız doğru değilse, "Akımlar" bölümünü yeniden okuyun.
5. b Yanıtınız doğru değilse, "Dönemin Tiyatro Eleştirisi" bölümünü tekrar okuyun.
6. d Doğru yanıt III.Selim olacaktır. Yanıtınız doğru değilse, Siyasal ve Toplumsal Ortam bölümünü tekrar okuyunuz.
7. a Yanıtınız doğru değilse, "Töre ve Karakter Komedyası" bölümcüğünü bir kez daha gözden geçirin.
8. c Yanıtınız doğru değilse, "Giriş", "Siyasal ve Toplumsal Ortam", "Dönemin Tiyatro Ortamı" bölümlerini yeniden okuyun.
9. d Yanıtınız doğru değilse, "Giriş", "Siyasal ve Toplumsal Ortam", "Dönemin Tiyatro Ortamı" bölümlerini bir kez daha gözden geçirin.
10. a Yanıtınız doğru değilse, "Romantik Dramlar" bölümcüğünü yeniden okuyun.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Osmanlı İmparatorluğu büyük ve güçlü bir imparatorluktu. Hıristiyan Avrupa karşısında yüzyıllarca hep güçlü ve gururlu bir imparatorluk olarak kaldı. Ancak daha çok askeri güce odaklanmıştı. Son yıllarında askeri alanda aldığı başarısızlıkların ardından, Avrupa'ya bakıp kendini gözden geçirme gereği duydu. Avrupa'nın bilim, kültür, teknoloji alanında ilerlemiş olduğunu fark etti. Askeri alan başta olmak üzere birçok alanda reformlar yapmaya başladı. Batı kültürü ve Batı tiyatrosuyla bu dönemde içli dışlı olunmaya başladı. M.Ö. 500-600'lü yıllarda kurumsallaşmaya başlayan Batı Tiyatrosunun Osmanlı İmparatorluğu tarafından ancak onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda daha çok tanınmaya ve kurumsal olarak var'olmaya başlanmış olması çarpıcıdır.

Sıra Sizde 2

Tanzimat Dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nun batıya açılması konusunda ilk sistematik girişimi olmuştur. Fransız Devrimi imparatorluk içinde yer alan başka uluslar gibi, Türkleri etkilemiştir. Entellektüel kesim Fransızca öğrenmeye, Fransa'yı daha sık ziyaret etmeye başlamış, batı edebiyatının ve tiyatrosunun klasikleriyle daha yoğun ilişki kurulmuştur. Bu klasiklerin içerdiği benzer konular Osmanlı toplumunda da bulunmuş, aynı teknikle denemelere girilmiştir. Bu kültürel ve sınıfsal karşılaşmanın yoğun etkisiyle bu kadar çok ve çeşitlilikte eser ortaya çıkmıştır.

Sıra Sizde 3

Tanzimat Döneminde ortaya çıkan tiyatro eleştirisi yaklaşımı, tiyatromuzun bütün gelişimi boyunca devam etmiştir. Batı tiyatrosu karşısında nasıl bir tutum almamız gerektiği, Batı tiyatrosu geleneğini dışlamadan, onu tanıyarak, bize ait bir tiyatronun nasıl ortaya çıkabileceği konusu sıcak bir tartışma konusu olarak hep canlı kalmıştır. Bugün, artık özgün tiyatromuzdan söz etmek mümkün olduğu halde bu tartışma çeşitli boyutlarıyla devam ediyor. Benzer bir tartışma da tiyatronun işlevi konusundadır. O dönemde, yoğun olarak eleştiri konusu olan tiyatronun işlevi de, zaman içinde değişiklikler geçirse de, farklı boyutlarda tartışılmaya devam etmektedir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Ahmet Fehim (2002), **Sahnede Elli Sene**, İstanbul: Mitos/Boyut Yayınları.
- Akı, Niyazi (1963), **XIX. Yüzyılda Türk Tiyatrosu**, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- And, Metin (1976), **Osmanlı Tiyatrosu**, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- And, Metin (1972), **Tanzimat ve İstibdat Döreminde Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ertuğrul, Muhsin (1989), **Benden Sonra Tufan Olmasın**, İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Gerçek, Selim Nüzhet (1942), **Türk Temâşâsı**, İstanbul.
- Kudret, Cevdet (1973), **Türk Edebiyatından Seçme Parçalar**, İstanbul: İnkilâp ve Aka Kitabevleri.
- Madat, Agop (1944), **Sahnemizin Değerleri**, İstanbul: Osmanbel Basımevi.
- Nutku, Özdemir (2000), **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, cilt 1, 3. Baskı, İstanbul: Mitos/Boyut Yayınları.
- Sedes, Selâmi İzzet (1938), **Tiyatroya Dair**, İstanbul: Kenan Basımevi.
- Sevengil, Refik Ahmet (1961), **Tanzimat Tiyatrosu**, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevinçli, Efdal (1991), **Namık Kemal ve Tiyatro**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

5

Amaçlarımız

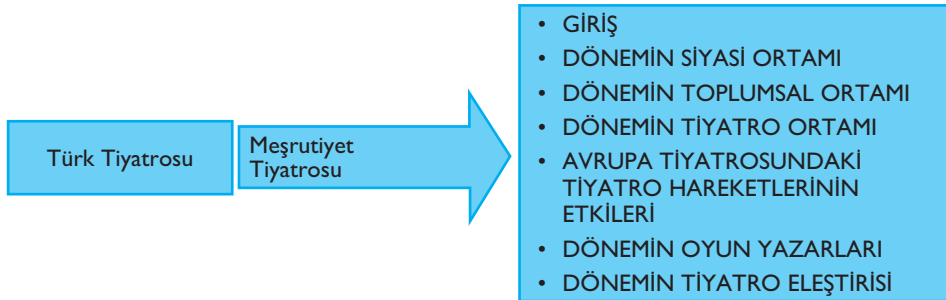
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Meşrutiyet döneminin siyasal ortamını analiz edebilecek,
- Meşrutiyet döneminin toplumsal ortamını açıklayabilecek,
- Meşrutiyet döneminin tiyatro ortamını tanımlayabilecek,
- Dünya tiyatrosundaki tiyatro hareketlerinin ve etkilerinin Meşrutiyet tiyatrosuna yansımalarını değerlendirecek,
- Dönemin oyun yazarlarını, öne çıkan konuları ve konulara yaklaşımları irdelleyebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- İstibdat
- İttihat ve Terakki
- Jön Türkler
- Darülbeydi
- Melodram
- André Antoine
- Afife Jale
- Muhsin Ertuğrul

İçindekiler



Meşrutiyet Tiyatrosu

GİRİŞ

Meşrutiyet Tiyatrosu Dönemi başlangıcı, Meşrutiyet'in ilan tarihi olan 23 Temmuz 1908'dir. 'Hürriyet İlânı' adı verilen bu tarihte, yurt içinde ve dışındaki hürriyet savaşının sonucu alınmış, 1876 Anayasa'sı yeniden yürürlüğe girmiş, Abdülhamit ve istibdat yönetimi sona ermiş, yeni padişah Mehmet Reşat'ın emriyle meclis açılmış, genel seçimlere gidileceği kabul edilmiştir. İstibdat yönetiminin yerine yeni ve daha özgür bir yönetimin gelmesi demek olan bu dönemin başlangıcını, aynı zamanda Meşrutiyet Tiyatrosu'nun başlangıcı olarak da kabul edebiliriz. Başlangıç tarihi kesin olmakla birlikte, Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosu'nun son bulunduğu tarih üzerinde görüş ayrılıkları vardır. Mondros Mütarekesi'nin imzalanması (30 Ekim 1919), İttihat ve Terakki Partisi'nin son kongresi (5 Kasım 1918), İzmir'in işgali (15 Mayıs 1919), İstanbul'un işgali (16 Mart 1920). En makul tarih, Ankara'da Büyük Millet Meclisi'nin kurulduğu 23 Nisan 1920 tarihi gibi görünse de, Cumhuriyetin ilânı olan 29 Ekim 1923, Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosu'nun son bulunduğu ve Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu'nun başladığı tarihtir.

DÖNEMİN SİYASİ ORTAMI

Osmanlı İmparatorluğu'nun hızla oluşan parçalanmasında yalnızca Abdülhamit suçlu değildi; çünkü artık her şey Avrupa emperyalizminin başkentlerinde karara bağlanıyor, Osmanlı İmparatorluğu'na da boyun eğmek düşüyordu.

İmparatorluğun ana topraklarına da emperyalizmin hortumları uzanmıştı. Madenler yabancı şirketler tarafından işletiliyor, demiryolları gibi önemli ulaşım yolları yine yabancı şirketler tarafından (kilometre başına para alındığından) olabildiği kadar döndürülüp dolaştırılarak bir kentten öbürüne bağlanıyor, hatta özellikle ilerideki herhangi bir askeri harekâtı engelleyecek biçimde inşa ediliyordu.

DÖNEMİN TOPLUMSAL ORTAMI

Bu çöküntü içinde II. Abdülhamit, her çeşit özgürlüğü kısıtlayacak önlemlerle İmparatorluğun ölümünü biraz olsun geciktirmeye çalışıyordu.

Tulûat topluluklarının sansürden zarar görecektir metinleri yoktu. Öte yanda, ozanların, yazarların o dönemin havası içinde, doğal olarak toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunlara değinen yapıtları susturuluyordu. Böylece, 'İstibdat' döneminde, oyun yazarlığı felce uğradı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük bir bölümü II. Abdülhamit'in uzun süren padişahlığı sırasında elden çıktı. Batum, Kars ve Ardahan Rusların eline geçti. Kıbrıs'tan sonra Mısır'a yerleşen, Sudan'ı alan ve Kuveyt üzerinde fiili egemenlik kuran İngilizlerin yanısıra, Fransa Tunus'a el koydu. Avusturya Bosna Hersek'i kendi yönetimi altına alırken, Sırbistan, Karadağ, Romanya ve Bulgaristan da bağımsızlıklarını kazanmışlardı. Teselya Yunanistan'a verilmiş, İngiltere'nin zoruyla Osmanlı askeri Girit'ten çıkarılmıştı. Balkan savaşına değin elde kalan Makedonya ise geniş ölçüde yabancı devletlerin denetimi altına girmişti.

Basın ve yayın alanında ağır yasaklamalar olduğu kadar, tiyatro da sıkı bir sansürün baskısı altında kıvranıp duruyordu. Gerçi padişahın sarayında temsiller veriliyor, yabancı toplulukların Beyoğlu tarafında oynamalarına karşılıklı olarak boş güldürülerle sansürden kurtulabilen tulûat topluluklarına ses çıkartılmıyordu, ama metne dayanan tiyatro oyunlarının tümü sansürden geçiyordu.

1908'de Meşrutiyet'in ilânıyla her yeri büyük bir coşkunkluk kapladı. Herkes kara günlerin son bulduğunu, özgürlüğün geleceğini, sorunların çözümleneceğini haykırıp duruyordu. Meşrutiyet'i ortaya çıkaran iyi niyetli, ama temelini tabana dayamış olan aydınlar ise, 'Kanun-ı Esasi' [Anayasa] ile her şeyin yerli yerine oturacağına inanıyorlardı.

Buna karşın, Kahire'de, Paris'te, Berlin'de bazı Türk yazarlarının oyunları basılıyor, bunların birkaçı önemsiz yabancı topluluklar tarafından sahnelenip oynanıyordu. Sansür kurumunun başında bulunanlar ise yetkisiz ve bilgisiz kişilerdi. Padişah, Yıldız sarayında oturduğu için 'yıldız' ve padişahın burnu biraz büyükçe olduğundan 'burun' sözcüklerinin bile curnal edildiği bu dönemde, sansürün başındakiler metindeki en masum sözcükler üzerinde bile duruyor ve metinde değişiklikler yapıp oyunu tanınmaz bir duruma getiriyorlardı.

Bunlardan başka, tiyatroya karşı, halkın yüzyıllardan beri süregelen önyargıları, göreneklerin etkisiyle edindikleri yanlış düşünceler vardı. Doğal olarak, bunda derme çatma tiyatroların ve aslında oyunculuktan nasibini almamış kişilerin de rolü olmuştu. Tiyatroya kötü bir şeymiş gibi bakılıyordu. Müslüman kadının bırakın sahneye çıkmasını, tiyatro seyretmesini bile günah sayan bir toplumda zaten gerçek tiyatronun yeşermesini önleyecek güçlü etkenler vardı. Yazarlar kendi toplumlarını eleştirebilmek için konuyu yabancı ülkelerde geçiriyorlar, kişilerini yabancı adlar altında konuşturuyorlardı. Müslüman kadın gibi, erkek seyircilerin durumu da pek iç açıcı değildi. Daha çok Ramazan'da, o da yalnızca eğlenmek amacıyla tulûat topluluklarının oynadıkları oyunlara gidenler de, belli önyargılarla kısıtlı bir düşünceye sahiptiler.

1884 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıkılmasından, 1908 yılında İkinci Meşrutiyet'in ilânına değin tiyatronun Tanzimat'ta gösterdiği kıpırtı, 'İstibdat' rejimiyle tamamen boğulmuştu. Bu 24 yıllık sürede tiyatro edebiyatı kadar, eylemi de hemen hemen ortadan silinmişti. Tiyatronun yeniden canlanması İkinci Meşrutiyet ile başladı. Bu kez boğulmuşluğun nedeniyle buna tepki olarak onlarca topluluk kuruldu, yüzlerce tiyatro oyunu yazıldı. Doğal olarak, ilk yazılan oyunlar İstibdat sürecini eleştiren ve yeren yapıtlar oldu.

Sanki 'Kanun-ı Esasi' gökten indirilmiş, bir anda her şeyi düzeltecek bir tılsımdı. Oysa ki ne toprak reformu düşünülmüş, ne üretim ilişkileri ele alınmış ne de yabancı ülkelerin Türkiye üzerinde öne sürdükleri hak iddialarına dikkat edilmişti. Kısa bir süre sonra Kapitülasyonların kalkmadığı, sömürü düzeninin son bulmadığı, düşlerin gerçekleşmediği görüldü ve aşırı iyimserliğin ardından şaşkınlık, düş kırıklığı ve karamsarlık geldi.

Bunun çeşitli nedenleri vardı. Doğal olarak, en başta, yüzde sekseni toprakla uğraşan bir halkın temel sorunlarının çözülmemiş oluşu geliyordu. Doğal kaynakları Türkiye tarafından işletilmemesi, dış borçlanmalar, kapitülasyonlar, ticaret ve sanayi kesiminin yabancı firmaların elinde bulunması, eğitim sisteminin reforma götürülmemesi, kültür sorunlarının çözülmemesi, aydınların uyurgezerliği, yöneticilerin deneyimsizlikleri ve yeteneksizliği, Batıyı körü körüne taklit, Türkiye toplumunun yapısına uygun yeniliklere gidilmeyişi, ülkenin hayati sorunlarının bir yana bırakılıp parti çekişmelerinin, kişisel çatışmaların artması, planlamanın olmayışı, Osmanlı İmparatorluğu'nun hızla toprak kaybından ileri gelen bir umutsuzluk ve aşağılık duygusu gibi çeşitli sorunlar ülkeyi sürekli bir anarşinin içine atmış ve böylece, önceleri gelişmemiş gibi görünen durumların aslında birçok çelişkiyi ortaya çıkardığı görülmüştür.

SIRA SİZDE



Meşrutiyet dönemi tiyatrosundan, günümüz tiyatrosu için çıkarılacak sonuçlar ne olabilir?

DÖNEMİN TİYATRO ORTAMI

Oyunların çoğunda düşünceden çok olayların sıralanması yer alıyordu. Bu dönemde, yazarlar, toplum sorunlarına Tanzimat dönemindekinden daha yürekli bir tu-

tumla eğilmekteydiler. Meşrutiyet'in coşkulu havası içinde, İstibdat'ın kötülükleri ve Meşrutiyet'in bu kötülükleri ortadan kaldıracığı yönelimi genel bir tutumdur. Bunun için de, oyunların kahramanları Jön Türkler, subaylar, sürgüne gönderilen aydınlardı.

Çoğu melodramatik eğilimde olan bu oyunların yüzlercesi, özellikle yazıldıkları dönemi yansıtmaları yönünden ilginçtir. Yine bu dönemde, Sigmund Freud'un düşüncelerinin bütün dünyayı etkilediği gibi, Meşrutiyet yazarlarının bir kısmını da etkilemiş ve bazı yazarlar psikolojik oyunlar yazma eğilimine girmişlerdir. Ayrıca, birçok şairin manzum oyunlar yazdıklarını da izleriz.

Belediye Meclisi bu girişim için 3000 altın lira ödenek ayırdı (o dönemdeki para değerine göre 55,000 Alman Markı kadar).

André Antoine, 28 Haziran 1914 günü İstanbul'a geldi ve çalışmalar başladı. Buna göre, Antoine genel sanat yönetmeni, Reşat Rıdvan Bey onun yardımcısı ve Gösteri Kolu Başkanı, Ali Rifat Bey Müzik Bölümü Başkanı oldu. Müzik Bölümü iki dala ayrılmıştı: Batı Müziği ve Türk Müziği. Türk Müziği dalındaki eğitmenler Zekâizâde Ahmet, Rauf Yekta, Cemil Bey, Leon Hancıyan, Dr. Suphi, Şevket Gevay, Zeki Bey, Ahmet Kadir Kemali, Saadettin Bey, Hafız Yusuf, İsmail Hakkı Beylerdi. Batı müziği eğitmenliklerine ise Viktor Radeglia, Jean Avolio, Albert Braun, Furlani, Paul Lange, Aram Sinanyan, Halo Selvelli, C. Carihioponlo, Mescemes ve Silvio Kensi getirildi.

Tiyatro Bölümü'nün eğitmenleri, Mardiros Mınakyan, Burhanettin Tepsi (kısa bir süre kaldı), Ahmet Fehim, Rıza Tevfik, Şahap Rıza, Salih Fuat, Arif Hikmet, Kemal Emin (Bara), Sadık Bey ve Mösyö Rioti idi. Yardımcı eğitmenliğe seçilenler ise Muhsin Ertuğrul, Halit Fahri (Ozansoy), Celâl Tahsin ve Hakkı Tahsin'di.

Darülbeydi Tiyatro Bölümü'nün yedi temel dersi vardı: Bunlar, 1- Kıraat, telâffuz, tecvit (okuma, söyleyiş, tonlama); 2- İnşaat, takrir, aruz (ezber okuma, anlatım, uyaklı konuşma); 3- Tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi; 4- Hâile (tragedya); 5- Dram; 6-Mudhike (komedyâ); 7- Raks (dans), adab-ı muâşeret (görgü), eskrim, iş'mizaz (mimik) idi. Darülbeydi'nin yönetim işlerinin başında, Abdullah Cevdet, Mehmet Rauf, Tahsin Nahit, Emin Bülent ve Ahmet Hâşim bulunuyordu. Mâli işlerle Kemal ve Asım Beyler uğraşacaklardı.

7 Temmuz 1914 tarihinde gazetelere verilen ilânla öğrenci kaydına başlandı. Kuruma 197 kişi başvurdu. İlk elemelerde 63 kişi başarı gösterdi. 197 kişinin, 1'den 8'e kadar olan aday numaralarını müslüman olmayan kadınlar, 9'dan sonrasını da erkekler paylaşıyorlardı.

Erkeklerin ilk adayı 9 numarayla Muhsin Ertuğrul'du. Burhanettin'in aday numarası 11, Onnik Binemeciyan'ınki 70, Peyami Sefa'nınki ise 73'tü. **Hamlet**'ten bir parça ile sınava giren ve ilk elemelerde iyi bir notla kazananların biri Muhsin Ertuğrul oldu. Antoine, sanatçıyı daha önce Şehzâdebaşı'ndaki Ferah Sahnesi'nde seyretmiş ve ona özel ilgi göstermişti. Bu sınavda başarılı olanlar arasında Behzat Hâki (Butak), Celâl Sahir, Emin Belig (Belli), Ahmet Muvahhit, İ. Galip (Arcan), Fikret Şâdi, Raşit Rıza (Samako), Eliza Binemeciyan, Peyami Sefa, Ali Naci (Karacan), Hâlit Fahri (Ozansoy) bulunuyordu. Sınavlara başvuran kadınların tümü de Hristiyan'dı: Bunlar, Eliza Binemeciyan, Sara Mannik, Mari Mineyan, İda Rosa, Beatris ve Adriyen'di. O sırada, İstanbul'da otuz kadar profesyonel kadın sanatçı vardı ve bunların tümü de Ermeni kökenliydi.

Sınavlar bittikten sonra, Darülbeydi-i Osmanî çalışmaya başlayacaktı ki, I. Dünya Savaşı çıktı ve Osmanlı İmparatorluğu Fransa karşısında yer alınca, Antoine da çaresiz kaldı, çalışmalarını sonuçlandıramadan ve bir ayı birkaç gün geçen

Meşrutiyet'in ilânıyla eli kalem tutan herkes tiyatro oyunu yazmaya başladı. Bu, baskıdan sonra ortaya çıkan bir patlamaydı. Bu oyunlarda ilk olarak 'İstibdat'ın kötülüğü vurgulandı. Bu tür oyunlarda halkın, hafiyelerin curnalıyla nasıl haksızlıklara uğradığı, ocakların nasıl söndürüldüğü, zindanlarda halka nasıl işkence edildiği gösteriliyordu. Bu oyunlar, genellikle, 'kurtarıcı Meşrutiyet'in gelişyle son buluyordu.

Bu dönemin en önemli olaylarından biri, tiyatro tarihimizde ilk kez bir tiyatro okulunun kurulmasıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde, 1914 yılında, İstanbul Belediye Başkanı Cemil [Topuzlu] Paşa bir tiyatro okulu kurulması için kolları sıvamış ve Ali Ekrem Bey'in önerisiyle Dâr-ül Bedayi [Güzellikler Evi] adı verilen bu okula, o sırada dünya çapında üne kavuşmuş olan Fransız tiyatro adamı André Antoine'ı davet etmiştir.



Hâlit Fahri Ozansoy



Muhsin Ertuğrul



Cenap Şahabettin

emeğini yarıda keserek İstanbul 'dan ayrılmak zorunda kaldı. Antoine'ın gitmesinden bir iki ay sonra Reşat Rıdvan, Darülbedayi düşüncesinin unutulmaması için, basında ve dolayısıyla halkta yankı yapacak bir açılış töreni düzenledi. 1914 yılının Kasım ayı içinde düzenlenen bu açılış töreninde konuşmalar yapıldı, şiirler okundu, klasik Türk ve Avrupa müziğinden örnekler sunuldu. Reşat Rıdvan Bey'in açılış konuşmasından sonra, Ali Rifat Bey bir konuşma yaptı ve "dört beş yıl çalışmayla bir operanın doğacağını" belirtti. Darülaceze müzik topluluğu Zâti Bey'in yönetiminde küçük parçaları kapsayan bir konser verdi. Burhanettin Cafer (Onat) şiir okudu. Bütün bunlar parlak bir biçimde yapılırken, Şehzadebaşı'nda Darülbadeyi'yi alaya alan bir revü oynanıyordu.

Bir ara kapanma tehlikesiyle karşı karşıya kalan kurum, o sırada Belediye Başkanı olan İsmet (Canpolat) Bey'in bir yönetmelik hazırlanmasını istemesiyle yeniden canlandı. Bunun için bir kurul seçildi ve Salâh Cimcoz, İbnürrefik Ahmet Nuri, Cenap Şahabettin, Hüseyin Suat çalışmaya başladılar. Sonradan Beyoğlu Belediye Müdürü Savni Bey ile Kadıköy Belediye Müdürü Celâl Eset (Arseven) Bey bu kurula katıldılar. Böylece, 1914 yılının Kasım ayı içinde başlayan çalışmalar, 1915 yılının Ocak ayında tamamlandı. Yönetmelik 37 maddeyi kapsıyordu.

1. Madde'de Darülbedayi'nin kuruluşu yer alıyordu; buna göre, Tiyatro Bölümü bir okulla bir sahneden kuruluydu. Kuramsal derslerin yanısıra, uygulamalar da yapılacaktı. Kuruluşun amacı üç temel noktada toplanıyordu: Sanatçı yetiştirmek, oyun yazarının yetişmesini desteklemek ve halkın tiyatro zevkini ve kültürünü arttırmak.

3. Madde, yönetim kurulunun karakterini açıklıyordu; yedi üyesi olan kurul bu görevi 'fahri' (ücretsiz) olarak yapacaktı. Bu maddeye göre, seçilen ilk yönetim kurul üyeleri İsmail Cenâni (teşrifat genel müdürü), Salâh Cimcoz, Celâl Esat, İbnürrefik Ahmet Nuri, Hüseyin Suat, Savni ve Vahit Beylerdi. Ancak Vahit Bey'in görevi kabul etmemesi üzerine, yerine İstanbul emniyet müdürü Bedri Bey atandı.

10. Madde'de oyun Edebi Heyeti (Okuma kurulu) belirleniyordu: Yönetim Kurulu üyeleri yanısıra, tiyatro ve edebiyat alanında tanınmış yedi kişinin seçilmesiyle bu kurul, 14 kişi oluyordu. İlk Okuma Kurulu'na Abdülhâk Hâmit, Hâlit Ziya, Cenap Şahabettin, İzzet Melih, Müfit Ratıp, Münir Nigâr, Hüseyin Rahmi seçildi. Ancak Abdülhâk Hâmit ile Hüseyin Rahmi üyelikleri kabul etmediler.

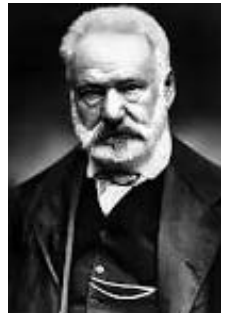
14. Madde 'telif hakları'na ilişkindi: Bu maddeye göre, yerli oyunlara genel gişe gelirinin %10'u, uyarlanan yapıtlara % 7 ve çevirilere % 5 verilecekti. Ayrıca, oyunların ilk oynanışından sonraki baskı ve yayım hakkı da yazarın ya da çevirmenin olacaktı. Bu yönetmeliğin yanısıra bir de içtüzük hazırlandı. Bu içtüzüğün 10. Maddesinde temsil bölümüne alınacak kimseler üzerinde duruluyordu. Bunlar 18 yaşından aşağı ve 35'ten yukarı olmayacaklardı. Fizik yapıları ve sağlık durumları iyi olacak, engelli olmayacaklardı. Dilleri şiveye sapmayacaktı. Türkçe yazıp okuyabilecekler, 20 yaşından aşağı olanlar ana babalarının rızasını alacaklardı.

Yönetmenlik hazırlandıktan sonra, sahne çalışmaları başladı. İlk gösteri 13 Ocak 1915 gecesi düzenlendi. Bu gösteride Victor Hugo'nun **Ruy Blas** adlı oyunundan bir parça, Ahmet Fehim denetiminde Emin Belig tarafından gülünç bir monolog, Mınakyan denetiminde **Altı Aydan Beri** adlı kısa bir komedy oynandı. Bundan sonra yine Mınakyan denetiminde çeşitli parçalar hazırlandı. Darülbedayi'nin ilk profesyonel temsili, 20 Ocak 1916 gecesi Hüseyin Suat'ın Emile Fabre'dan uyarladığı **Çürük Temel** (*La Maison d'Argile*) adlı oyunu halka açıldı.

Darülbedayi'nin bu ilk temsilinden Cumhuriyet'in ilânına kadar olan dönemi karışıklıklar ve sıkıntılar içinde geçti. Bu ilk on yıllık süreci 'Bocalama Dönemi' olarak saptıyoruz.



Musabipzade Celal



Victor Hugo

20 Mayıs 1916'da sahneye çıkarılan, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Daniel Riche'den uyarladığı **Hisse-i Şâyia** (*La Pretexte*) ilk oyunun başarısının üstüne çıktı. Bu oyunun oynanış nedeni, önce para sıkıntısına düşmüş olan Darülbedayi'nin seyircisini 'garantilemek'ti. Halkın tulûat topluluklarında oynanan basit, kalın çizgili güldürülere koşması ve Ahmet Nuri'nin bu vodvili Türkiye halk mizahına oturtmuş olması ile gelir sağlama yolu aranmıştı. Bu girişim yanlış çıkmadı ve İstanbul seyircisi bu oyuna büyük ilgi gösterdi.

Darülbedayi'nin ilk oynadığı yerli oyun Halit Fahri'nin manzum olarak yazdığı **Baykuş**'u oldu (2 Mart 1917). Oyunu Muhsin Ertuğrul sahneledi ve Yaşlı Köylü'yü oynadı. Aşşe'yi Eliza Binemeciyan, Mehmet'i Muvahhit, Yolcu'yu Raşit Rıza, Köylü'yü İ. Galip, Nine'yi Adriyen ve Perilerin Melikesi'ni de Sara Mannik canlandırdılar. Perilerin dansı için Garden Bar dansçılarının birkaçı tutuldu. Dansın müziğini Mösyö Hege besteledi ve sahne tasarımını Isola Bella adında bir İtalyan ressam yaptı. Seyirci oyunu çok tuttu.

Ancak kurum içindeki huzursuzluk biteceğine artmıştı. Bunun nedenlerinin başında mali sıkıntı, adam kayırma ve disiplinsizlik geliyordu. Yönetim Kurulu ile sanatçılar arasında sık sık çatışmalar oluyordu. Bu çatışmaların sonunda Darülbedayi'nin iki önemli sanatçısı (Muhsin Ertuğrul ve Fikret Sâdi) kurumdan çıkarıldılar. Askerden dönen Behzat Hâki kadroya girerken, Muhsin Ertuğrul yine Almanya'ya gitti. Döndüğünde 'Edebi Tiyatro Heyeti' topluluğunu kurarak İbsen'in **Hortlaklar**'ını, Ahmet Nuri'nin **Sivrisinekler**'ini sahneledi. O sırada, sanatçıyı Darülbedayi'ye kabul etmiş olan yönetim kurulu, **Hortlaklar**'ı kendi hesabına oynattı diye M. Ertuğrul'u ikinci kez kurum kadrosundan çıkardı.

Kısa bir süre sonra, dışarda başarılı işler yapan ve aydın seyircileri kazanan Muhsin Ertuğrul'un eksikliği hissedildi ama sanatçı Darülbedayi'ye tekrar girmek için bazı koşullar ileri sürüyor ve disiplin için yönetim kurulunun keyfi hareket etmemesini söylüyordu. Sanatçı, 1919 yılının Şubat ayında tekrar Darülbedayi'ye girdi.

Bu sırada kurum, tiyatro okulu kimliğini yitirmişti. Yalnızca oyunlar oynayan bir topluluğa dönüşmüştü. Bunun için ilk yönetmelik de kendiliğinden ortadan kalkmış bulunuyordu. İkinci yönetmelik 31 Mart 1920'de kabul edildi. Bu yönetmelikle yönetim ve okuma kurulları birleştirildi. Oyunların seçimi bu 14 üyesi bulunan kurul tarafından yapılacaktı. Bu sırada M. Ertuğrul tekrar yurt dışına gitti, Almanya ve İsveç'te ünlü yönetmenlerin yanında çalıştı. 1921'de İstanbul'a döndüğünde 150 lira aylıkla kurumun başyönetmenliğine atandı. M. Ertuğrul'un Darülbedayi'ye girmesi üzerine, daha önceden kurumdan ayrılıp kendi topluluklarını kurmuş olan Muvahhit, İ. Galip, Behzat Hâki ve Raşit Rıza da kuruma döndüler. Böylece kurum yeniden canlandı. Ancak sanatçılar yönetimin kendilerine verilmesini istiyorlardı. Aralarından üç kişi seçilerek yönetim kurulunu ortaya çıkarmalı, okuma kurulu da yine sanatçılar arasından seçilecek altı kişiye verilmeliydi. Yönetim kurulu, sanatçıların bu önerisine sert tepki gösterdi ve kararlarında direnen M. Ertuğrul, İ. Galip, Behzat Hâki, Emin Belig, Ercüment Behzat (Lav) ve Onnik Binemeciyan gibi sanatçılar Darülbedayi'den çıkarıldılar.

Bu durumda Muhsin Ertuğrul Almanya'ya gitti ve orada sinema yönetmeni olarak filmler çevirdi. Darülbedayi'den çıkarılan diğer sanatçılar 'Yeni Sahne' topluluğunu kurdular. Bu topluluk bir dönem dayanabildi. 1922 yılının sonunda M. Ertuğrul Almanya'dan döndü. Kurum dışında kalan Darülbedayi sanatçıları 'Türk Tiyatrosu Topluluğu'nu kurdular. Muhsin Ertuğrul ise Bahçekapı'da bir büro açarak sinema ile uğraşmaya başladı. Ancak Darülbedayi'de karışıklık, önemli sanatçıların çıkmasıyla bu kez sanat yönünden de bir düşüş gösterdi. Anlaşmazlık üzerine İb-



Henrik İbsen

Meşrutiyet döneminde sahneye ilk çıkan Müslüman kız Afife (Jale) olmuştur. Afife, ilk kez Hüseyin Suat'ın Yamalar oyununda, Kadıköy'deki Apollon Tiyatrosu'nda (bugün yerinde Reks Sineması bulunmaktadır) sahneye çıkmıştı.

nürrefik Ahmet Nuri yönetim kurulundan çekilerek Kadıköy'de 'Yeni Tiyatro' topluluğunu kurdu.

İlk oyunundan bir süre sonra **Tath Sır**'da da sahneye çıkan Afife, polis baskınına uğradı, zor belâ tiyatrodan kaçırıldı. Yine **Odalık**'ta oynarken emniyet güçleri tiyatroyu sarmış ve Afife yine zorlukla arka kapıdan kaçırılmıştır. Şubat 1921'de İçişleri Bakanlığı Müslüman kadınların sahneye çıkmasını yasakladı. Afife, Darülbedayi'den çıktıktan sonra Burhanettin Topluluğu'na girmiş, Cumhuriyet'ten sonra da Fikret Şâdi'nin 'Milli Sahne'si ile Anadolu turnelerine çıkmıştır. Afife, Burhanettin Topluluğu'nda Seniye (sonradan Tepsî) adında bir kızı sahneye çıkardığı gibi, Anadolu'da Mebrure ve Leman adlı kızı da sahneye özendirmiştir. Ayrıca, İzmir'de Huriye ve Hikmet, Trabzon'da Ruhât adlı kızların sahneye çıkmalarına önayak olmuştur. Müslüman kızların sahneye çıkması, Atatürk'ün direktifiyle Cumhuriyet'in ilânından sonra gerçekleşmiştir. Cumhuriyetten sonra sahneye ilk çıkan Müslüman kız 1923'te İzmir'de, Bedia Muvahhit olmuştur.

AVRUPA TİYATROSUNDAKİ TİYATRO HAREKETLERİNİN ETKİLERİ

Önce Balkan Savaşı, sonra I. Dünya Savaşı'nın keşmekeşi içinde, Türk yazarlarının çoğu Avrupa tiyatrosunda olanbitenden habersizdiler. Ama yabancı dil bilen küçük bir kesim, Avrupa tiyatrosunu izliyor ve oyunlarında bu eğilimleri taklit ediyorlardı. On dokuzuncu yüzyılın sonunda ve yirminci yüzyılın başlarında bazı Avrupalı doğalcı (naturalist) yazarların simgecilğe, tepkiciliğe ve dinciliğe kaçtığı izlenir. Toplumculuğa yönelme çabası içine girenlerden biri Emile Zola'ydı (1840-1903). Öte yanda, doğalcıların en büyük savunucularından biri olan Hippolyte Taine (1828-1893), Paris'teki 'Komün Hareketi' (1870) karşısında dehşete kapılarak Hıristiyan sanatının koruyucu meleği olmuştu. Norveçli Ibsen ile Alman Hauptmann simgecilğe doğru yol aldılar. Paul Bourget (1852-1935), duygusallık içinde dinin loşluğuna sığınmayı seçti. İsveçli Strindberg, kişisel saplantılar ve dünyasının karabasanları içinde buldu acısının çaresini. Doğalcı yazarların çeşitli kaçış yolları denemelerinin çeşitli toplumsal nedenleri vardı. Bu nedenlerden biri doğalcı yöntemin özelliğinde bulunuyordu. Ayrıca, 1789'daki Fransız Devrimi ardından gelen 1830, 1848 ayaklanmaları ve 1870'teki Komün Hareketi, sanatçıları bambaşka bir dünyanın eşliğinde şaşkına çevirmişti. Bazı yazarlar bu değişen dünyaya karşı büyük bir korku ve irkilti içindeydiler; kimi de değişen dünya ile kendi arasında bir uyum sağlama yoluna gitmişti.

Komün Hareketi ile uzun bir süredir egemenliğini sürdüren orta sınıf, yeni bir sınıfın soluğunu ensesinde hissetmişti. Yazarlar ve sanatçılar ikiye ayrıldı: Bu harekete tepki gösterenler ve buna katılanlar. Tutunacak dalları olmayan ve iki tarafın ortasında kalanlar ise değer tanımazlığın çıkmaz sokağında buldular kendilerini. Doğalcılık özelliği gereği sonuçsuz kalmaya mahkûmdu; çünkü doğalcı yazarlar, toplumu geçmişle gelecek arasında bir çatışma olarak değil, değişmez bir yaşam olarak kabul etmişlerdi. Doğalcılar toplumu belirli bir an olarak saptamış, gelişim çerçevesi içinde incelememişti. Onlar, kapitalist-burjuva dünyasının kirlerini, bayağılıklarını açıklıyor, ama daha derine inip düzenin değişebilirliğini irdelemiyordu.

Toplumsal ve siyasal değişiklikler yazarların ve sanatçıların bir bölümünü çeşitli yönlere kaçırdı. Kimi yabancılaştırmanın içinde kendini gerçekleştirme çabasına yöneldi; kimi simgelere sığındı, kimi de ressam Cezanne gibi insanları ortadan kaldırdı ve evreni yalnızca boş bir doğa olarak gördü; bunun için de yapıtları giderek insansızlaştı. Bir bölümü parçalanmayı seçti ve eridi gitti; başka bir bölümü de sü-

rekli olarak toplumdan kaçtı. Değişen dünyaya uyma çabasına girenlerse bilimsel estetiği temel aldılar.

İşte XX. yüzyıl sanatı da bu çeşitli yönelişlerin çatışması ve uzlaşması ile ortaya çıktı. Bu yüzyılı kasıp kavuran ve çok şeyin değişimini getiren iki büyük dünya savaşı da bu yönelişlerde büyük birer etken oldu. Yüzyıllar boyunca gelişen tiyatro ise iki temel eğilimini sürdürdü: *Gerçekçilik ve Karşıt Gerçekçilik* ... İlki, doğalcılığa, yeni (eleştirel) gerçekçiliğe ve toplumcu gerçekçiliğe doğru bilimsel bir gelişim gösterdi. Simgencilik, dışavurumculuğu, gerçeküstücülüğü, gelecekçiliği, konstruktivizmi ve benzerlerini kapsayan ikinci eğilim ise bireyci yönelişlerin yatağı oldu. Yirminci yüzyıl tiyatrosunda, zaman zaman bu iki eğilimin birbirini kapsadığı da olmuştur. Üçüncü bir eğilim değildi bu; yalnızca modern tiyatro gelişimindeki iki temel eğilimin yer yer birbirinin içine girmesiydi. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte bir senteze doğru geliştiği izlendi.

Avusturyalı Sigmund Freud'un psikanaliz ve bilinç altı üzerine geliştirdiği düşünceler, Avrupa'daki oyun yazarları kadar, bazı Türk oyun yazarlarını da etkilemişti. Örneğin, Tahsin Nahit ve Hasan Bedreddin oyunlarında psikolojik öğeye önem verdiler. Ayrıca, simgencilik Meşrutiyet'teki birçok yazarın eğilimlerini ortaya çıkarıyordu. Bunlardan biri Halit Fahri'nin manzum olarak yazdığı *Baykuş*'tu.

Bu etki sanki bir tekel biçimini almıştı. O dönem Fransız tiyatrosu ise özellikle tezli oyunlar ve fikirler tiyatrosuna yönelmişti. Yazarlar bu oyunları İstanbul'a gelen Fransız topluluklarından tanıyorlar ya da dil bilenler bunları daha çok Türkiye toplumuna uyarlayarak çeviriyorlardı. Bu yazarlar arasında en çok Henri Kistmaekers, Victor Fabre, Paul Hervieux, Henri Laveden oynanıyordu. Bu yazarların, toplumun o dönemdeki duygularına uygun olan oyunları seçiliyordu. Örneğin, Burhanettin Bey Topluluğu 1921'de H. Lavedan'ın yurtseverlik konusundaki *Servir* adlı oyununu *Vazife-i Vataniye* adıyla temsil etmiştir. Yine bunun gibi, bir yurtseverlik oyunu olan, Gaston Leroux ile Lucien Camille'in birlikte yazdıkları *Alsace*, Mahmut Yesari'nin uyarlamasıyla *İzmir* adıyla, İzmir'in Bağımsızlık Savaşı'ndaki durumuna uydurularak Darülbedayi tarafından 1922 yılında oynanmıştır. H. Kistmaekers'in *La Flambee*'si, Muhsin Ertuğrul tarafından *Uçurum* adıyla uyarlanmış, 1917'de Darülbedayi tarafından oynanmıştır. Siyasal temalar da o dönemde revaçtaydı. Binemeciyan Topluluğu dağarcığında yer alan *Sirkat Meselesi*, *Bir Bubran* ve *Fırka Münâzaası* adlı oyunlar, siyasal teması olan yerli yapıtlardı.

Bu süreçte bazı aydınlar böyle ikinci sınıf yazarların pek değeri olmayan oyunları yerine Avrupa'nın klasiklerinin oynanmasından yanaydılar. Nitekim Avrupa yazarlarının başyapıtları, klasik repertuarın büyük oyunları da İstanbul'da oynanmıştır. Giderek Rus klasik oyunları da oynanmaya başlandı. Bunların içinde İstanbul seyircisinin en çok tanıdığı Leo Tolstoy oldu. Tiyatrolar, Meşrutiyet'in ilk yıllarında, daha çok güncel konularla ve geçmiş dönemin hesaplaşmasıyla uğraşıyordu. Daha sonra savaş ve sansür temaları tiyatro repertuarlarında yer aldı. Norveçli İbsen ile Belçikalı simgeci yazarlardan Maeterlinck Meşrutiyet'in sonlarına doğru tanınmaya başladı. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nirvana* ve *Veda* adlarındaki birer perdelik iki oyununda İbsen etkisi olduğu söylenebilir. Öte yanda Halit Fahri Ozansoy'un manzum *Baykuş* adlı oyunu, Maeterlinck'in L'Interieur'ünü hatırlatır. Zaten Maeterlinck'in bu oyunu da *İçerde* başlığı altında çevrilmiş bulunuyordu.

DÖNEMİN OYUN YAZARLARI

Çoğu melodramatik eğilimde olan bu oyunların yüzlercesi içinde, yazıldıkları dönemin özelliklerini yansıtmaları bakımından ilgi çekici olanlarından bazı örnekler verelim.

Etkisi görülen Avrupa yazarları arasında özellikle Molière, Goldoni, Corneille, Racine, Shakespeare, Alexander Dumas fils, Victor Hugo Pixérecourt, Schiller, İbsen, Labiche ve çeşitli melodram yazarlarıydı. Meşrutiyet Döneminde Avrupa tiyatrosunun etkisi daha çok Fransız tiyatrosundan geliyordu.



Yakup Kadri
Karaosmanoğlu

a) Çeşitli Eğilimde Oyunlar

Özgürlüğü vurgulayan otuzaya yakın oyun içinde, Hüseyin Kâmi'nin **Sabab-ı Hürriyet** (1908) yapısı acemice olan, Jön Türkler'i, İttihat ve Terakki'cileri ele alan beş bölümlük bir oyundu. Her bölüm yeni bir kesiti gösteriyor ve bu beş bölüm organik bir biçimde birbirine bağlanmıyordu.

Siyasal-hukuksal düzeni ele alan, dönemi için ilginç olan Ahmet Bahri'nin **Gasb ve Nedâmet ve Nedâmet yine İbanet** (1909) otuzbeş tabloya bölünmüştü. Oyun, çeşitli episodlar içinde belgelere dayanarak geliyordu. Oyunda, sarayda çevrilen entrikalar ve yöneticilerin korkuları, kaygıları dile getiriliyordu. Belgesel olmamakla birlikte, özgürlük için savaşan önemli kişileri yansıtan ve siyasal-hukuksal düzeni gösteren bir bölümü Mithat Paşa ve Namık Kemal ile ilgiliydi. Araştırmacı Metin And, 1908 yılında, Osmanlı Dram Kumpanyası'nın oynamış olduğu **Mithat Paşa yabut Aleksinaç Muharebesi** (1908), Agopyan Topluluğu tarafından oynanan Mithat Paşa (1909) ve Hasan Efendi Topluluğu'nun oynadığı **Mithat Paşa** (1911) adlı oyunları saymaktadır. Öte yanda, M. Sezâi'nin **Mithat Paşa yabut Hükm-i İdâm** (1912) konuyu belgelere dayanarak işleyen bir oyundu. Mithat Cemal'in **Kemal** (1912) adını verdiği dört bölümlük, uzun tiradları kapsayan, yer yer dural bir görünüş alan yapıtı ise özgürlüğün başka bir temsilcisi olan Namık Kemal'i gösteriyordu.

Hüseyin Suat'ın ilk oyunu olan **Şebbâl yabut İstibdatın Son Perdesi** (1908) Abdülhamit'in ünlü hafiyesi Fehim Paşa'nın kötülüklerini ele almaktaydı. Bu ünlü hafiyeyi işleyen bir başka oyun Mehmet Burhanettin'in **Fehim Paşa** (1912) adlı yapıtıydı. Aynı hafiyeyi Fehime Nüzhet'in yazdığı **Bir Zâlimin Encamı**'nda (1908) görürüz. Bu oyunda hafiyelik temasını da bastıran içli bir aşk öyküsü vardır. İbnül-cemal Ahmet Tevfik, **İstibdatın Son Günü yabut Zavallı Valide**'de (1910) hafiyelik ve adalet sisteminin bozukluğu üzerinde durur. Hafiyelerin kötülüklerini gösteren bir başka oyun da Yusuf Niyazi Ebu Kemal'in **Mülevves yabut Bir Casus'un Akibeti**'dir.

II. Abdülhamit de oyunların konularında sık sık yer almıştır. Doktor Kâmil imzasıyla yazan biri, **Canlı Cenaze yabut Yıldız'ın Telâşları** (1909) adlı oyununda Abdülhamit'e karşı birleşenleri ve padişahı gösterir. Abdülhamit'i ele alan bir başka yapıt, Abdülhalim Memduh ile Refik Nevzat'ın birlikte yazdıkları **Abdülhamit ve Genç bir Harem Ağası** (1911) adlı oyundur. Bu padişah yine Vassaf Kadri'nin **Yıldız Faciaları**'nda (1911) Jön Türkler'e yapılan işkenceler, hafiyeler ve saray entrikaları arasında incelenir.

Halil Rüşti'nün **10 Temmuz 1324** (1908) adlı oyununda Meşrutiyet'in ilânı için Rumeli'de çalışan subayları ele alır. Oldukça içli bir oyun olan, Hasan Nazmi'nin **Genç Zâbit yabut İstibdat Zulümleri** (1910) adlı yapıtı, Hilmi adında bir genç subayın hafiyelerin zulmüne uğrayıp Yemen'e sürülmesini işler. Selânikli Hilmi, **Menfiler yabut Felâket-i İstibdat** (1911) adını verdiği oyununda yine İstibdat'a karşı sürgüne gönderilenlerin yaşantılarını gösterir. Jön Türklerin çalışmaları ile İstibdat'ta devleti yönetenleri karşılaştıran Hasan Nadir'in **Devr-i Sâbıkta Vükelâ** (1910), yine Jön Türkler ile gizli polislin işkencelerini ele alan Ahmet Hilmi'nin İstibdat'ın **Vabsetleri yabut bir Fedâinin Ölümü** (1909), yurt dışındaki Jön Türkler'in çalışmalarını işleyen Sâid Hikmet'in **Mâzi ve Âti** (1909) gibi yapıtlarının yanı sıra, Aka Gündüz'ün ilk oyunu sayılan ve tamamı yayımlanmayan **Aşk ve İstibdat** (1909), özgürlük mücadelesine paralel gelişen bir aşk konusunu da içerir.

Cenap Şehabettin'in **Yalan**'ı (1914) bu konuda yazılan oyunların en çok temsil edilenidir. Yazarın şairliğinden gelen bazı aşırı duygulu sahneler karşın, o döne-

Bu dönemde, sık işlenen temalardan biri, İstibdat sürecinin hafiyeliği ve curnalılığıydı.

Bu dönemde çok tutulan oyunlar arasında, Jön Türkler'i ve özgürlük için savaşan askerleri işleyen yapıtlar vardır.

31 Mart Olayı, bu dönemdeki yazarları yakından ilgilendiren bir konudur. Bu konuda çok sayıda oyun yazılmıştır.



Aka Gündüz

min seyircisi tarafından tutulmuştur. Ahmet Cevat [Emrel], **Yıldız'ın Sonu** (1909) adını verdiği oyununda 31 Mart Olayı'nı inceler. Yazar, gerçek olaylara ve kişilere yer vermiştir. Mehmet İhsan'ın **Hırs-ı Saltanat yabut İntikam-ı Meşrû-u Millet** adlı oyunu 31 Mart Olayı'nı, Abdülhamit'in bu ayaklanması düzenleyişini ele alır. Bunun için de oyun 30 Mart günü, sarayın meşveret odasında geçer. Abdülhamit'in gizlice para verışı, ayaklanma başarılı olursa Derviş Vahdeti'nin şeyhülislâm olacağı sözü ilk bölümde açıklanır. Başka bir sahnede de Jön Türkler'i ve genç subayları gösterir. Oyunun sonunda Abdülhamit'e Mithat Paşa ile Namık Kemal'in hayaletleri görünür; hayaletler, padişaha, parasını halka bırakmasını söylerler.

Doğal olarak bu dönemde siyasal eleştiriyi getiren yapıtlar da yazılmıştır. Saffet Nezih'i'nin **İzah ve İstibzab**'ı (1910) meclis soruşturması karşısında iki bakanı, **Garibeler**'i (1908) ise halkın meclis soruşturmasının iyi yürütmedikleri için milletvekillerinden hesap sormasını ele alır. Bu iki oyun konu olarak birbirini tamamlar niteliktedir.

Kentlerdeki sömürü düzenini tema olarak alan Saffetî Ziyâ'nın **Haralambos Cankiyadis** (1912) o dönemin başlıca töre oyunlarından biridir. Köylerdeki sömürü düzeni Mehmet Sâdullah'ın **Köylü Mürşidi** (1913) adlı oyununda dile getirilir. Tefecilik ve yobazlık konularının işlendiği bu oyunda gerçekte vaorlan bir köyle, olması gereken köy arısında bir karşılaştırma yapılır.

Salâh Cimcoz ile Celâl Esat'ın **Selim-i Sâlis**'i (1910), çeşitli dönemlerde tekrar tekrar oynanan bir oyun olarak dikkat çeker. Oyunda III. Selim'in batılulaşma ve ilerichilik eğilimi ve buna karşı gösterilen tepki dile getirilir. Aynı padişah üzerine bu dönemde yazılan oyunlardan biri de Ali Haydar Emir'in **Sultan Selim-i Sâlis**'tir (1909). Konu, Kabakçı Mustafa ayaklanmasından önceki ayaklanmalardan başlar, II. Mahmut'un tahta geçmesine kadar olan olayları ayrıntılı bir biçimde işler. A. Faik'in **Şâhingiray** adlı oyununda, bir hükümdarın batılulaşma için giriştiği çaba ve buna karşı çıkan çevre ele alınır. Oyun, Kırım tarihinden bir olayı konu eder.

Ziya Gökalp'ın çevresinde toplanan Türkçüler, çeşitli dergilerde ve Türk Ocağı gibi kurumlarla düşücelerini yaymaya çalışıyorlardı. Bu eğilimin tiyatro alanındaki ilk ürünleri 1913 ile 1920 yılları arasında, I. Dünya Savaşı ile Bağımsızlık Savaşı sırasında yazıldı. Ziya Gökalp, **Alparlan, Malazgirt Mubarebesi** (1913) adını verdiği iki bölümlük kısa bir oyun yazmıştır. Alparlan ile Romanos arasındaki savaşı ve Romanos'un yenilgisini gösteren bu oyunda Türklerin erdemleri yabancılarla karşılaştırılır. Aynı yıl içinde yayımlanan Mehmet Nâfi'nin **Kamer Sultan**'ı ve Celâl Esat'ın **Büyük Yarım**'ı Cengiz Han zamanındaki Türklere ilişkin oyunlardır. Aka Gündüz'ün **Mubterem Katil** (1914) adını verdiği oyunu ise Kafkasya'da Kazaklara karşı dövüşen Türkler ile romantik tek yanlı bir aşk ilişkisini işler. Yine bu eğilimi yansıtan, Aka Gündüz'ün yazdığı **Yarım Türkler** (1919) Türk özelliklerini yitirmiş, yozlaşmış Türkleri konu eder.

Çeşitli gazetelerle halka yönelen, ama yaygınlaşma oranı düşük olan Sosyalizm düşüncesi içinde de sahne yapıtlarına yer verilmiştir. Bu düşüncede olanların önemli bir bölümü romantik bir başkaldırıyı sürdürüyor, sorunlara bilimsel olarak eğilmek yerine duygusal bir tutumla yöneliyordu. Bu özellik sahne için yazılan yapıtlarda izlenir. Mınakyan Kumpanyası'nın Kadıköy'de oynadığı **Sosyalizm yabut Âmir mi, Hâmi mi?** (1911) böyle duygusal yanları yoğun bir denemeydi. 'Amele Hayatına ait 5 Perdelik Piyes' diye tanıtılan **Sosyalist yabut Hak Çahşanıdır** (1920), içerik ve biçim açısından yine zayıf bir oyundur. Bu oyunlar içinde nisbeten biraz daha ilginç olan Ömer Hilmi'nin alegorik kişiler kullanarak yazdığı **Hak ve Kuvvet** (1923) adlı oyundur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ancak batılulaşma ile kurtulacağına inananlar, bu konuda oyunlar yazmışlardır.

O dönemde, sayısız oyun yazılmasına neden olan eğilimlerden biri Türkçülük'tür.

O dönemde tiyatrodaki popülizmi temsil eden yazar Tunalı Hilmi'ydı. Bu yazar, Memiş Çavuş adını verdiği kahramanı ile çeşitli oyunlar yazmıştır: **Dertli Memiş Çavuş** (1910), **Istanbul Şenliklerini Görmeye Gelmiş Bir Köylü**, **Memiş Çavuş** (1921), **Büyük Millet Meclisi Âzaları Memiş Çavuş Sayvanında** (1923) gibi daha birkaç oyunuyla Tunalı Hilmi köylünün yurt yönetimine katılmasını savunurken nazma başvurmuştur. Gerek teknik gerekse içerik yönünden bu oyunlar sahne üzerinde oynanmaya uygun değildir.

Girit'in elden çıkışı, Trablus savaşı, Balkanlardaki başkaldırıları, I. Dünya ve Bağımsızlık savaşları çok sayıda tarihsel oyunun yazılmasına neden oldu. İbnürrefik Ahmet Nuri'nin **Ferda**'sı (1914), Manastırlı Hasib'in **Rumeli**'si (1915), Necmettin Sâhir'in **Kafkas Yolu** (1915), Hüseyin Kâzım'ın **Büyük İmân**'ı (1916) gibi daha birçok oyun, Türklerin I. Dünya Savaşı'ndaki kahramanlıklarını dile getirir. Savaşta morali arttırmak için yazılan birçok yapıt arasında Abdülhâk Hâmit'in, çoğu bölümleri nesir olan, **Yâdigâr-ı Harb**'i (1919) sahne üzerinde oynanabilmesi olanaksız bir yapıttır.

Mithat Cemal'in Çanakkale savunmasına ilişkin **Yirmi Sekiz Kânunuevvel** (1918) adlı oyunu yurtseverlik duygularına yer vermekle birlikte, zayıf ve kusurlu olduğundan sahne üzerinde etkisi olmayacak bir oyundur. Başka bir manzum oyun Faik Âli'nin [Ozansoy] **Payitahtın Kapısında** (1918) yurt sevgisini vurgular. Muhyiddin Mekki'nin **Vatan Daba Güzel**'inde (1914) bir kahramanın Ardahan Kalesi'ni ele geçişi ve bu kahramanın bütün ailesinin de gönüllü olarak savaş cephesinde toplandıkları anlatılır.

Bağımsızlık Savaşı üzerine sayısız oyun yazılmıştır. Bunlar arasında Sâlih Zeki'nin **Öldürülen Söz - Öldürülemeyen Aşk** (1920) Türk köylüsünün nasıl savaştan savaşa sürüklendiğini vurgular. A. Rıza'nın **İzmir'e Doğru; İzmir'de Doğan Şeref** ((1922) yine aynı konuyu işler. Oyunda, İzmir'in gözünü budaktan sakınmayan Valisi Nurettin Paşa ve arkadaşlarının çalışmaları gösterilir.

b) Meşrutiyet'in Bellibaşlı Yazarları

Bu dönemde çok sayıda yazar görmekle birlikte, ön sırayı almış ve Cumhuriyet döneminde de oyun yazmayı sürdürmüş, belli edebî ve tiyatro değerleri olan yazarları görürüz. O dönem içinde, oldukça başarılı oyunlar yazmış ve Cumhuriyet döneminde de olgunlaşmış oyun yazarları olarak görünen bu kişilere kısaca değinmek gerekir. Bu yazarlardan bir kesimi de Cumhuriyet'ten sonra oyun yazmamışlardır.

'Servet-i Fünûn' yazarları arasında tiyatroya en çok yapıt vermiş olan Hüseyin Suat'tır (1868-1948). Bu yazarın, dönemin ilk eğilimine uyarak yazdığı İstibdat Döneminin kötülüklerini gösteren beş bölümlük oyunu **Şebbâl**'den sonra, ikinci önemli yapıtı **Yamalar**'dır (1919). Oyunda, yabancı bir kadınla evlenmenin sakıncaları savunulur. Yazarın tek bölümlük **Hülle** (1910), **Çifteli Mikroplar** (oyunluğu 1920) ve manzum olarak yazdığı **Abrette Bir Gün** (oyunluğu 1925), **Ana Karında Son Gece** adlı oyunlarının yanısıra, uyarlama olup olmadığı kesin olarak bilinmeyen **Sanat Vesikaları** (oyunluğu 1920) ve **Harman Sonu** gibi oyunları da vardır. Onun Cenap Şehabettin ile birlikte yazdığı **Küçük Beyler** (oyunluğu 1920) adlı oyunu Darülbeydi'de temsil edilmiştir. Fransızca'dan oldukça başarılı çeviriler de yapmış olan Hüseyin Suat'ın bazı oyunlarının bu dildeki oyunların uyarlamaları olabileceği düşünülmektedir. Göreneklere ve aile kavramını ele alan bu yazar bilinen çeşitli uyarlamaları ile de o dönemin en sık sahneye çıkarılan yazarlarından biri olmuştur.

Yine ‘Servet-i Fünûn’culardan Cenap Şehabettin (1870-1934) de tiyatroyla ilgilenmiştir. Onun **Merdud Aile** adlı üç bölümlük melodramı ve H. Suat ile birlikte yazdığı **Küçük Beyler** adlı vodvili tiyatro değerlendirmesi açısından önemli değildir. Yazarın o dönem için önemli oyunları **Yalan** (1914) ve **Körebe**’dir (1917). **Yalan**’ın başkişisi Ahmet’tir. Ahmet’in oğlu Selim, 31 Mart Olayı’na katılmış, bu yüzden de idam edilmiştir. Aşırı üzüntüye düşen kocası Ahmet’in dikkatini başka bir yöne çekmek isteyen karısı Hacer, Selim’in zaten evlilik dışı bir ilişkiden doğduğu yalanını atar. Ahmet, Hacer’i boğarak öldürür ve daha sonra bunun bir yalan olduğunu öğrenerek çıldırır. Yazarın **Körebe** adlı güldürüsü ise görücü usulü ile evlenmenin saçmalığını ve o dönemdeki gençliğin düşünce ve davranışlarını veren, töre komedyasına yakınlığı olan bir oyundur.

‘Servet-i Fünûn’ yazarlarından biri olan, Namık Kemal’in oğlu Ali Ekrem (1867-1937), tiyatro alanına dört bölümlük **Baria** (1908) ile üç bölümlük **Sukut** (1919) ile girmiştir. Yazarın tek bölümlük **Mama Dadım Darılır** (1919) ile **Köse Daniş ve Kumpanyası** adlı bir müzikal güldürü yazdığı da bilinmektedir. **Baria**, sınıf atlama, böbürlenme ve gösteriş duyguları yüzünden çocuklarını mutlu olamayacakları kişilerle evlendirme çabasında olan ana babaları ele alır. **Sukut**’ta dayısının genç karısıyla cinsel ilişki kuran bir gencin hırs ve tutkuları yüzünden, dayısının ölümüne, yengesi ve kendisinin de suçlu olarak tutuklanmasına yol açtığı gösterilir.

‘Edebiyat-ı Cedide’ yazarları arasında daha çok romanlarıyla ünlenmiş Mehmet Rauf (1875-1931), **Pençe** (1911), **Cidâl** (1911), **Sansar** (1914) ve **Ceriba** (Yara-1927) adlı oyunları ile anılır. Tek bölümlük **Diken** (1911) adlı güldürüsü ve manzum olarak yazdığı **Dilenci**’si de bunlara eklenebilir. M. Rauf yabancı oyunlar çevirmiş ve bazen de bunlardan uyarlamalar yapmıştır. Sansar’da doğal eğilimlerden çıkan cinsel tutku ile toplum düzeninin koruduğu evlilik arasındaki çatışma gösterilir. Pençe’de ise, yine evlilik ve evlilik dışı ilişkinin çatışması yer alır. Cidâl’de, yine evli kadın-erkek ilişkisinin, evlilik dışı kadın-erkek ilişkinliğe üstünlüğü vurgulanır.

Öte yanda, Hüseyin Rahmi [Gürpınar] (1864-1943) tiyatro oyunlarını daha çok Cumhuriyet Dönemi’nde yazmıştır. Ancak onun “okunmak için yazıldığı” belirtilen oyunu **Hazan Bülbülü** (1916) uzun tiradları ve sahne tekniğine aykırı biçimi ile oynanmaya elverişli değildir. Oyunda, ailelerin kızları üzerindeki baskıları ve ana babanın kızlarını kendi çıkarları için evlendirmeleri eleştirilir.

‘Fecr-i Âti’ çılgır içindeki yazarlardan, çok genç yaşta ölen Şehabettin Süleyman (1885-1921) ile Tahsin Nahit (1888-1919) ilgi çekici oyunlar yazmışlardır. Şehabettin Süleyman, **Fırtına** (1910), **Çıkmaz Sokak** (1913) ve **Kırık Mahfaza** (1913) oyunları ile tanınır. İlk oyunda kuşaklar arasındaki fikir ayrılığı ilginç bir açıdan gösterilir; Batı kültürünün hem eski hem de genç kuşak tarafından yanlış anlaşılmış oluşu, eski kuşağın bâtil inançlara, kendilerini yenilemeden, körü körüne bağlanmışlığı bu oyunun düşünce açısını içerir. **Çıkmaz Sokak**, yazarın kendi dönemine göre cesur bir çıkışıdır; oyunda kadınların eşcinsel ilişkisi işlenir. Şehabettin Süleyman, **Kırık Mahfaza**’da düşünce açısından yine dikkate değer bir yönelimi getirir; sanata yabancı bir çevrede, genç şairleri, değerli taşları dökülmekte olan birer kırık mahfazaya benzetir. Yazar, yakın dostu Tahsin Nahit ile birlikte çok tutulan **Kösem Sultan**’ı (1912) yazmış ve yine aynı şair arkadaşı ile **Ben... Başka** (1913) adlı tek bölümlük güldürüyü ortaya çıkarmıştır. Çevirileri ve uyarlamaları olan Tahsin Nahit, iki sölümlük **Fırar** (1910) ve tek bölümlük **Hicranlar** (1908) adlı oyunların yanı sıra, Şehabettin Süleyman ile yukarıda gösterilen oyunları ve Ruhsan Nevvare ile **Jön Türk** (1909) adlı oyunu yazmıştır. Her iki yazar da dö-



Mehmet Rauf

nemlerinin ilerisindedir. Her iki yazarda da, psikolojiye verdikleri önem açısından Freud etkisi hissedilir. Ne yazık ki Tahsin Nahit çok genç yaşta hayata veda etmiştir.

'Fecr-i Âti' yazarlarından, yine çok genç yaşta ölen Müfit Ratip (1887-1920) tiyatroya önce oyuncu olarak katılmıştır. Refik Hâlit [Karay] ile birlikte **Kanije Müdafaa ve Tiryaki Hasan Paşa** (1910) adlı kısa oyunu kaleme almıştır. Yine aynı çağının yazarlarından İzzet Melih [Devrim] (1887-1966) tiyatroyla yakından ilgilenmiş, ama Türkçe oyun yazmamıştır. Fransızca yazdığı **Leyla** adlı oyunu yabancı ülkelerde ilgi görmüştür. 'Fecr-i Âti'ye girip sonra bu guruptan ayrılan Yakup Kadri [Karaosmanoğlu] (1889-1974) daha çok Cumhuriyet dönemi yazarı olmakla birlikte Meşrutiyet Dönemi'nde **Veda** (1909) adlı tek bölümlük bir oyun yazmıştır. Oyun, yabancı bir kadını deli gibi sevdiği için onu evine kapayan, ama kadının bir aile kurmak üzere ayrılmasıyla canına kıyan bir genci konu olarak alır.

'Milli Edebiyat' çağının içinde yer alan Hâlit Fahri [Ozansoy] (1891-1971), bu dönemde **Baykuş** (1916), **Ölüm Perileri** (1918) ve **İlk Şair** (1923) adlı oyunları yazmıştır. Tiyatro yazarlığını daha çok Cumhuriyet döneminde sürdürmüştür.

Yusuf Ziya [Ortaç] (1896 -1967), düşmüş bir kadın uğruna feda edilen yiğit bir erkeği şiirli bir atmosfer içinde işleyen oldukça statik bir manzum oyun olan **Bin-naz** (1918) ile tiyatro yaşamına girmiştir. **Kördüğüm** (1919) ile toplumun hor gördüğü düşmüş bir kadının aşkla ve erdemli yanlarının ortaya çıkartılmasıyla yüceltilmesini dile getirir. Ondokuz oyun yazmış olan Yusuf Ziya'nın **Name**'si ya da sonraki adıyla **Eski Mektup**'u görücü yoluyla evlenmenin gülünçlüğüne vurgulayan bir oyundur.



Yusuf Ziya Ortaç

Otuzaltı yaşında ölen öykücü Ömer Seyfettin (1884-1920), oyun yazmakla pek ilgilenmemiştir. Onun bir bölümlük **Şaka** (1908) adlı oyunu Donanma Cemiyeti Topuluğu tarafından temsil edilmiştir. Bu dönemde yazarın bir de **İhtiyar Olsam da** (1918) adlı bir oyun denemesi vardır. Bu oyun, Darülbedayi'ye verilmiş, ama oynanmamıştır. Yazarın bu oyunu, ölümünden sonra, 1928/29 tiyatro döneminde, **Mabçupluk İmtibam** adıyla Darülbedayi'de sahnelenmiştir. Halide Adip [Adıvar] (1884-1964) bu dönemde **Kenan Çobanları** (1916) adlı müzikli bir oyun yazmış, müziği Vedit Sabra bestelemiştir.



Reşat Nuri Güntekin

Tiyatro ile yakından ilgilenen, modern Türkiye tiyatrosuna özellikle bu dönemde yazdığı yazılarla büyük katkı sağlayan Reşat Nuri [Güntekin] (1892-1956), bu dönemde dört de oyun yazdı. **Hançer** (1920) kocasının kısırlığı yüzünden, bir kadının başka birinden çocuk sahibi olmasını ve bunun erkek olmasını isteyen aile babası tarafından kabulünü ele alan, o dönem için ilgi çekici bir yapıttır. **Eski Rüya**'da (1922) birbirlerini seven iki gencin ayrılmaları, kızın başka biriyle evlenmesi, ama yıllar sonra karşılaştıklarında yine ilişki kurmaları işlenir. Oyunun sonunda, kadın, ailesini yıkmamak için evine döner ve 'eski rüya'yı unutmaya çalışır. **Taş Parçası** (1910) da ihanete karşın, aile düzeninin bozulmadığı, melodramatik eğilimli bir oyundur. **Gönül** (1923), yazarın bu dönemde yazdığı son yapıttır. Reşat Nuri, olgunluk dönemi oyunlarını Cumhuriyet döneminde yazmıştır.

Bu dönemin verimli oyun yazarlarından biri İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci] dir (1874-1935), öbürü de Musâhipzâde Celâl'dir (1868-1959). Her iki yazar da Cumhuriyet döneminde birçok oyun yazmıştır. Kendi oyunu olan **Alemdar**'da (1914) sahneye çıkan Ahmet Nuri, Bu dönemde, **Sivrisinekler** (1921), **Aşk-ı Atik**, **Cereme**, **Dengi Dengine**, **Tevdîd-i Nikâb**, **Fırsat Yoksulu**, **Güçü Gücü Yetene**, **Kadın Tertibi**, **Açık Bono**, **Banka Müdürü**, **Büyük Yemin**, **Çürük Merdiven**, **Eski Âdetler**, **Gerdaniye Buselik**, **Harika**, **İki Ateş Arasında**, **Madde-i Asliye**, **Münafıklık**, **Ablâktan Bir Yaprak**, **İki Bebek**, **İzdivaç Projesi**, **Kuduz**, **Mü-**

nevver'in Hasbîbâli, Türâbizâdeler, Üç Misli, Yeni Dünya ve *Gerda* gibi çok sayıda oyun yazmıştır. Ahmet Nuri'nin başarılı uyarlamaları da vardır. Daha çok kalın çizgili güldürüye, bazen de töre komedyasına yakın biçimlere yönelen yazar, Musâhipzâde Celâl ile birlikte bu dönemin en başta gelen oyun yazarlarından biridir.

En önemli oyunlarını Cumhuriyet döneminde yazan ve bu dönemde *Türk Kızı* (1910) ile tiyatro yazarlığına başlayan Musâhipzâde Celâl, *Köprülüler*'de (1912) tarihsel olaylara sıkı sıkıya bağlanmış, onun için de bu ciddi yönelimli oyununda pek başarılı olamamıştır. Öte yanda *İstanbul Efendisi*'nde (1913) tarihsel olaylara daha az bağlanarak bir toplum taşlamasına gitmiş ve ilk büyük başarısını elde etmiştir. Yazarın *Lâle Devri* (1914) bir önceki oyun gibi, müzikli bir yapıttır. Yazar bu oyununda, saray içinde geçen bir konuyu işler. *Macun Hokkası* (1916), yine bir atmosfer oyunu olarak görülür: Burada babası tarafından vesâyeti evin hizmetlisine bırakılan bir genç kızın başından geçenler sözkonusu edilir. *Yedekçi* (1919) ile birlikte yazarın toplum sorunlarına daha tutarlı bir biçimde baktığını görürüz: Oyunda, alnının teri ile ekmek parasını kazanan bir emekçinin namuslu kişiliği ile zamanlarını saçmasapan eğlencelerle, hiçbir şey yapmadan geçiren varlıklı kişilerin yaşamları karşılaştırılır. *Kaşıkçılar* (1920) ise daha çok ahilik törelerini, özellikle kaşıkçıların peştamal kuşanmasını ve bu vesile ile yapılan eğlenceleri gösteren bir oyundur. *Ath Ases*'te (1921) boş olan önemli devlet makamlarına genelevde yapılan pazarlıkla atama işlemi yapılır. *Demirbaş Şarl* (1921) tarihsel olayların paralelinde bir aşk öyküsünü ele alır. *İtaat İtâmı*'nda (1923), yobaz, bencil ve kıskanç bir kocanın genç karısına eziyet etmesi görülür. Yazarın 1923 ya da 1924'te yazdığı söylenen *Moda Çılgınları* adında bir oyunu varsayılmasına karşın, bu oyunun metnine rastlanmamıştır.

Tanzimat dönemi tiyatrosu ile Meşrutiyet dönemi tiyatrosu karşılaştırıldığında, ortaya nasıl bir fark çıkar? Meşrutiyet tiyatrosunun karakteristik yanları nelerdir?



SIRA SİZDE

2

DÖNEMİN TİYATRO ELEŞTİRİSİ

Mehmet Rauf bir yazısında o dönemin seyircisi üzerine şunları belirtiyor:

“Tiyatroya karşı halkımız üç kısma ayrılabilir: Birinci kısım, soğuk kış geceleri yahut yazın sıcak ve uzun günleri bu kırık dökük binalara girip bu derme çatma oyunları, bozuk lisanlı aktörlerle seyir etmeğe tahammül edemeyeceklerini bir iddia-yı hodpesendane ile söyleyen gûya kısm-ı münevverdir; diğer kısmı Abdî'nin, Hasan'ın hokkabazlıklarına; Peruz'un Eleni'nin kantolarına, rakslarına daha meclûp olduklarından anlamak ihtimalleri olmayan bu oyunları ihmal eden ekseriyet-i azimedir; tiyatro ve eğlenmek ihtiyacı hisseden halkın içinde bunlar çıktıktan sonra mektep şakirdânı ile, gayet cüz'i ehl-i merak kalır ki, bunlar da on beş, yirmi kişiden mürekkep bir kumpanyayı hiçbir vakit doyuramaz.” (“Mınakyan Efendi,” *Servetifünûn* dergisi, sayı: 1096, 17 Mayıs 1328.)

Mehmet Rauf, tiyatro topluluklarının çokluğundan yakındır, ancak hepsi bir araya getirilse tek bir topluluk ortaya çıkabileceğini, oyuncuların böyle amip gibi çoğalan çeşitli topluluklara dağılmaları karşısında seyirci sayısının yetmediğini, meraklı olanların ise ilgisini yitirdiklerini belirtir. (“Bizde Tiyatroculuk,” *Servetifünûn* dergisi, sayı: 1097, 21 Mayıs 1328 [1912].) Celâl Sâhir, toplumun kültürünün henüz tiyatroyu anlayacak düzeyde olmadığını bunun ise bir yanda iyi oyunlar oynamakla, bir yandan da eleştirmenlerin yol göstermesiyle devam edebileceğini söyler. (“Temâşâyâ Dair. Temâşâgiran ve Münekkitler,” *Servetifünûn* dergisi, sayı: 949, 30 Temmuz 1325 [1909].) Dönemin ilginç yazarlarından Şehabettin Süleyman ise, bir yazısında, tiyatronun bizde neden gelişmediğini şu satırlarla açıklar:

Meşrutiyet döneminde çeşitli dergilerde tiyatro üzerine eleştiriler ve yazılar çıkmıştır. Bütün coşkuya ve tiyatro temsilleri içindeki söylemlere karşın, aslında seyircide tam bir tiyatro kültürü oluşmamıştı.

Halka tiyatronun ne olduğunu anlatmak, öğretmek için ilk başlarda temsiller müsamere biçiminde veriliyordu.

“(...) Bu bizde hayat-ı içtimaiyenin [toplumsal yaşamın] mefkudiyetinden [yokluğundan] ileri geliyor. Osmanlı diyarında müşterek tahassüsât [duygulanmalar] ile müşterek ezvâk [tavır] ile, müşterek bir kalb ile aynı şey karşısında aynı zaman dahilinde çırpınma hassası pek azdır. (...) Bizde hayat-ı içtimaiyye yoktur, çünkü bizde hayat-ı aile [aile yaşamı] mefkuddur [yoktur]; çünkü bizde hayat-ı aile metin esaslar üzerine merbut [bağlı] değildir, çünkü bizde hiss-i infisâd [fesatlık duygusu] her şeye galibtir. Bir yerde toplanıp aynı nazariyat ve hissiyet ile mütehasıs olmak zevki bize verilmemiştir. Hayat-ı temâşâiyyeyi ise yaşatan zevk-i içtimaiyedir. Herhangi bir millet ki müşteret evzâk ve heyecanla düşkündür, onda bu sâike-i sanat [sanata sevkeden durum] ilerlemiş, büyük harikalar izhâr etmiştir.” (“Bizde Temâşâ,” *Büyük Duygu* dergisi, sayı: 15, 7 Ağustos 1329 [1913].)

Bu dönemin el ilanlarına, gazetelerdeki programlara bakılırsa, tiyatro oyunlarının yanı sıra, tiyatrolarda Hürriyet, Meşrutiyet marşları çalınıyor, anayasa, siyasal durum, devrimin anlamı, önemi üzerine söylevler çekiliyor, bu arada tiyatro üzerine de konferanslar veriliyor, konuşmalar yapılıyordu. Böylece, bu konferanslarla ve konuşmalar yoluyla seyircinin yetiştirilebileceği sanılıyordu. Tiyatro toplulukları, hiç değilse seyircinin gürültü yapmaması, yüzeyde görgü sahibi olması için el ilânlarında, oyun broşürlerinde seyirciyi uyarıyordu. Örneğin, Donanma Cemiyeti Temsiliyesi'nin el ilânlarında, koyu renk, temiz bir kılıkta tiyatroya gelinmesini, temsil süresince konuşulmamasını, tiyatro oynarken fındık, fıstık yenilmemesini, girip çıkarken gürültü edilmemesini, tiyatro içinde, locada ceketlerin çıkarılmamasını, kısacası tiyatrodaki seyircinin gözetileceği görgü kurallarını bildiriyordu.

Dönemin tiyatro anlayışını yansıtan yazılar da yazılıyordu. Geçen yüzyılda olduğu gibi bu dönemde de tiyatroyu topluma gerekli ve halkın eğitimi için zorunlu bir araç olarak görüyorlardı. Buna bir örnek verelim: Mevlânzâde Rıfat, “Tiyatro” başlıklı yazısında şöyle yazıyordu:

“Biz tiyatroları pek fena bir surette telâkki ediyoruz. Tiyatro deyince, bir eğlence yeri hatıra geliyor. Orada bir sanatkâr değil, birkaç aşifte kıızı bir nazır-ı ihtiras ve şehvetle seyir etmek ve edilen mâlâyânî [boş ve yararsız] hareketleri, çirkin şeyleri görerek gülmek ... İşte bizim tiyatro denen şeyden anladığımız. Ahalimiz terbiye-i içtimâiyyeye malik olmadığından hep bu gibi faidesi olmayan sahnelere teveccüh gösteriyor ve tiyatrocularımız da ahalinin sırf bu temâyülünden istifade etmek için usul-i sakîminde [yanlış usulünde] ısrar ve onu bir kat daha tezyid ediyor [arttırıyor]. ... İşte bu hâlin tekerürü ü tezâüfü [tekrarı ve iki katı olması] tiyatrolarımızı bir ahlâksızlık ocağı şekline ifrağ etmiştir [dönüştürmüştür]. Buradaki, bu çirkin ve milleti ahlâksız yapan cereyandaki hâli ben hem ahalide hem de tiyatrocularımızda bulurum. Tiyatrocular eski hâllerine devam ettikleri müddetçe asıl ihtiyacı kâfil [kefil olacak] bir hâle gelinceye kadar onları ikâz ve irşâd etmelidirler [uyarılmalı ve doğru yolu göstermelidirler]. ... Bu milleti ahlâkî tehzîb [temizleme], fikri maâli [derin düşünceler] velhasıl bütün ruhî ihtiyaçları temin ile rah-ı terakkiye [gelişme yoluna] isâl edecek [ulaştırarak] en büyük, en birinci, en müessir [etkili] vasıta tiyatrodur. Evet, insanların ahvâl-ruhiyeleri üzerine tiyatrolar kadar hiç bir şey tesir edemez. Bir çok âlimler, bir çok kitaplar, makaleler yazarlar, bir çok konferanslar verirler, insanların ta'liyesi [yükselmesil] için uğraşırılar. Fakat bu kadar vesait o insanlar üzerinde tiyatro sahnesinde ciddî bir surette tertîb edilen bir piyes kadar tesir edemez. Tiyatro büyük bir mukaddes dershanedir... Bir milletin tiyatroları mekteplerinin mütemimleridir [tamamlayıcısıdır].” (“Tiyatro,” *Tiyatro ve Temâşâ Mecmuası*, sayı: 2, 1 Şubat 1329 [1913].)

Bu konuda Ahmet Mithat Efendi de şöyle yazıyordu:

“Tiyatroya her milletin ihtiyacı vardır. Bizim ihtiyacımız ise her milletten ziyâdedir. Mîlel-i sâire [başka uluslar] için tiyatro en kibarane, en lâtif bir eğlence ise bizim için adeta bir mekteb hükmündedir. İhsâs-ı medeniye ve insaniyemiz [uygarlık ve insanlık duyarlılığı] tamam inbisata [açılmaya] başladığı bir zamanda kâbus-i istibdât [istibdat karabasani] bizi ezmiş idi. Bu ihsas-ı mübarekeyi [kutsal hisseyi] yeniden inbisata başlatacak şeylerin en mühimlerinden birisi tiyatrodur. Bir milletin terakkiyât-ı zihniyesi [zihinsel gelişimi], hissiyesi [duyguları] edebiyat sâyesinde hâsil olacak ise tiyatro edebiyatın âdeta canlanması demektir. Bir edebî mahsûl-i irfânî [kültür ürünü] yalnız sahâif-i matbua [basın sayfaları] üzerinde kalırsa tesirâtı matlubesi [aranılan etkileri] tamamiyle husûle gelmez. O mahsûl-i irfân tiyatro için yazılır ve onun saha-i temâşâsında [gösteri alanında] sanatkârlar vasıtasıyla cidden canlanırsa o zaman tesirât-ı matlubesi tamamiyle husûle gelir. Hangi zemin vardır ki saha-i temâşâya konulamaz? ... Öyle bir surette ki bir tarih yahut bir roman suretinde yazılacak olsa ahalinin yüzde birinin rehin-i ikânı [ödünç bilgi] olamayacağı derkâr [belli] olup saha-i temâşâ üzerinde ise, bunun on misli zevâtın ezhânına [hafızasına] yerleşebilir. (“Musavver Tiyatro Mecmuası Müdürlüğüne,” Musavver Tiyatro, sayı: 1, 1328 [1908].)

Çoğu eleştiride bir şikâyet havası vardı ve iyi örnek için de Avrupa tiyatrosu, özellikle de Fransız tiyatrosu gösteriliyordu. O dönemdeki birçok değerli yazar içinde, tiyatroyu en iyi tanıyanlardan biri de Reşat Nuri’ydi (Güntekin : 1889-1956). O, tiyatronun yalnızca kuramsal yanı üzerinde değil, aynı zamanda oyunculuk ve uygulama alanında da eleştiriler ve makaleler yazmıştır. (Toplu yazıları için bkz. Kemal Yavuz, *Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976.)

Bu dönemde yazılan eleştiriler genellikle tiyatronun yararlı bir şey olduğunu belirtirken, seyircileri değeri olan oyunlara gitmeleri için uyarıyordu.

Meşrutiyet Tiyatrosunun tiyatomuz ve tiyatro tarihimiz açısından önemi nedir?



Özet



Meşrutiyet döneminin siyasal ortamını analiz edebilecek

Bitiş tarihi tartışmalı olmakla birlikte, 1908-1923 yılları, Meşrutiyet Dönemi olarak ele alınabilir. Bu döneme gelindiğinde, hürriyet savaşının sonucu alınmış, 1876 Anayasa'sı yeniden yürürlüğe girmiş, Abdülhamit ve İstibdat yönetimi sona ermiş, yeni padişah Mehmet Reşat'ın emriyle meclis açılmış, genel seçimlere gidileceği kabul edilmiştir.



Meşrutiyet döneminin toplumsal ortamını açıklayabilecek

Meşrutiyetin ilanıyla toplumda büyük bir coşku egemen olmaya başladı. Toplumda büyük bir iyimserlik havası vardı. Bir anayasa ile her şeyin çözüleceğine inanılıyordu. Ancak kısa süre sonra hayal kırıklıkları yaşanmaya başladı. Toplumun temel sorunları bir türlü çözülemiyor, ülkenin yıkımdan nasıl kurtarılacağı bulunamıyordu. Dış borçlanma artıyor, toprak reformu gerçekleştirilemiyor, kapitülasyonlar devam ediyor, yenilikler yapılamıyordu. Kurtuluş için çeşitli reçeteler üretiliyor, ama bunların hiçbiri yürürlüğe sokulamıyordu.



Meşrutiyet döneminin tiyatro ortamını tanımlayabilecek

Bu dönem yazarlarının, toplum sorunlarını, Tanzimat Dönemi yazarlarına göre daha yüreklice ele alıp işledikleri yazdıkları oyunlardan anlaşılabilir. Tiyatroya ilgi artmıştı. Ancak bununla birlikte köklü bir tiyatro kültürünün oluştuğunu söylemek güçtür. Dönemin eleştirisi de bunu ortaya koymaktadır.

Bu dönemin en önemli tiyatro kazanımı, ünlü Fransız yönetmen André Antoine'ın davet edilip İstanbul'da Darülbedayi'nin kurulmuş olmasıdır. Bu kurumun yoluna devam etmesi sancılı olsa da, tiyatromuza çok şey kattığı kesindir. Cumhuriyet döneminde tiyatromuza yön verecek birçok yazar, yönetmen, oyuncu bu kurumdan yetişmiştir.



Dünya tiyatrosundaki tiyatro hareketlerinin ve etkilerinin Meşrutiyet tiyatrosuna yansımalarını değerlendirmek,

Bu dönemde, tiyatromuzun üzerinde, Avrupa'daki bütün tiyatro hareketlerinin yansımalarını bulmak mümkündür. Öncelikle, İbsen, Strindberg gibi gerçekçi yazarların yansımalarının baskın olduklarını söylemek gerekir. Ancak, karşıt gerçekçi eğilimlerden sembolizmin etkisi de gözleniyordu. Bir başka etki de, Freud'un bilinçaltı araştırmalarının sonucunda ortaya çıkmış olan psikolojik etkiydi. Az da olsa, bu doğrultuda da oyunlar yazıldı. Meşrutiyet Dönemi yazarlarını etkileyen yazarlar arasında, Molière, Goldoni, Corneille, Racine, Shakespeare, Alexander Dumas fils, Victor Hugo, Pixérecourt, Schiller ve bazı melodram yazarları başta geliyordu.



Dönemin oyun yazarlarını, öne çıkan konuları ve konulara yaklaşımları irdeleyebilmek

Meşrutiyetin ilanı ile yaratılan özgürlük ortamı tiyatroyu da çok etkiledi. Birçok yazar, tiyatro oyunları yazmaya başladı. Çoğu melodramları andıran bu oyunlarda, baskı ve jurnalcilik yeriliyor, jön Türkler'in ve aydınların ülkeyi kurtarmak için yaptıkları fedakarlıklar yüceltiliyor, onlara yapılan sürgün ve işkenceler dile getiriliyordu. Bir yandan geleneksel tuvat tiyatrosu öte yandan batı tarzı tiyatro ve batı yazarlarından yapılan uyarlamalar zengin bir çeşitlilik sunuyordu.

Kendimizi Sınayalım

1. 23 Temmuz 1908 tarihinde başlayan Meşrutiyet süreci hangi tarihte son bulmuştur?
 - a. 5 Kasım 1918
 - b. 16 Mayıs 1920
 - c. 30 Ekim 1919
 - d. 29 Ekim 1923
 - e. 23 Nisan 1920
2. İstanbul Efendisi adlı müzikli oyun aşağıdaki yazarların hangisine aittir?
 - a. Reşat Nuri
 - b. Halit Fahri
 - c. Musahipzâde Celâl
 - d. Ahmet Rasim
 - e. Mehmet Rauf
3. Darülbedayi'nin kuruluşu için Avrupa'dan hangi tiyatro adamı çağırılmıştır?
 - a. Carl Ebert
 - b. André Antoine
 - c. Jacques Copeau
 - d. Charles Dullin
 - e. Suzanne Després
4. Darülbedayi sanatçılarının kuruluşta oynadıkları ilk oyun aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Hisse-i Şâyia
 - b. Çürük Temel
 - c. Baykuş
 - d. Sivrisinekler
 - e. Yamalar
5. Meşrutiyet sürecinde, çok genç yaşta ölen şair-yazar aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Hüseyin Suat
 - b. İbrürrefik Ahmet Nuri
 - c. Ömer Seyfettin
 - d. Ali Ekrem
 - e. Tahsin Nahit
6. İstibdat dönemini, hafiyeliği ve curnalcılığı ele alan oyun aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. 10 Temmuz 1324
 - b. Sabah-ı Hürriyet
 - c. Yalan
 - d. Garibeler
 - e. Bir Zâlimin Encâmı
7. Mehmet Rauf'un **Pençe** adlı oyunda ele alınan konu aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. İstisdat ve zulmü
 - b. Evlilik ve evlilik dışı ilişkileri
 - c. Hafiyelik ve curnalcılığı
 - d. İttihat-Terakki'yi
 - e. Hürriyeti
8. Tiyatro eleştirisinde, bizde toplumsal yaşamın olmayışından şikâyet eden yaza aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Mehmet Rauf
 - b. Mevlanzâde Rıfat
 - c. Ahmet Mithat
 - d. Şehabettin Süleyman
 - e. Müfit Ratip
9. O süreçte, "amip gibi çoğalan" tiyatro topluluklarından söz eden yazar aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Hüseyin Suat
 - b. Hâlit Fahri
 - c. Mehmet Rauf
 - d. Yusuf Ziya
 - e. Ahmet Cevat
10. Meşrutiyet yazarları oyunlarında, üzerinde **en çok** durulan tema aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Siyaset ve toplum
 - b. Baskı ve sansür
 - c. Aile
 - d. İttihat-Terakki
 - e. Aşk

Okuma Parçası

“Zamanın Ruhu ve Tiyatro - 2

Zamane vukuâtıyla en doğrudan doğruya temasta bulunan tiyatro eserleri, ‘revü’lerdir. Bunlar bir nevî dedikodu eserleridir ki vaktin en marûf [ünlü] simâlarını, efkâr-ı umumiyyeyi [kamu oyunu] en ziyade işgal eden mühim hâdiseleri sahneye koyarlar. Vakalar ve çehreler karikatür usulüyle tasvir edilir [betimlenir]. Vakanın muntazam ve mantukî bir tertibi [düzeni] yoktur. Bu eserlerde derin bir seciye [karakter] çizgisine, ciddi ve ağır bir tehassüse [duygulanıma] tesâdüf edilmez. Çehreler ve vakalar musiki ve tuhaflık fantazi ve dekor içinde adetâ bir geçit resmi yapar. ‘Revü’ zevki zamana ait dedikoduları böyle eğlenceli bir şekilde tasvir edilmiş görmekten ve biraz da musikiden tereküb eder [ortaya çıkar]. ‘Revü’ muharrirleri vakalar ve çehreler içinden efkâr-ı umumiyyede en çok infial [gücenme] ve memnuniyetsizlik uyandırmış olanları seçerler; ta ki halk onları sahnede tehzil [alay edilmiş] edilmiş görerek gizli bir intikam hazzı duysun.

Bizim orta oyunlarının ‘revü’ye benzeyen pek çok ciyetleri vardır. Meselâ, Arap, Acem, Rum, Laz gibi şeyler vakanın yürümesine hiç yardım etmeden, hiç bir müstakil [başlıbaşına] vazife görmeden sıra ile müşteri, satıcı, pehlivan, aşık ilh. silsileri halinde birer birer sahneden geçerler ki bu bir ‘revü’ prosedesidir [işlemdir]. Şu farklar ile ki revüler ekseriya muayyen [belli] şahısları aldığı halde ortaoyunu umumî ‘millet’ tipleri alır; revülerde şahıslar piyes ile beraber değiştiği halde ortaoyununda ‘tip’ler dâima bir [aynı] kalır.

‘Revü’lerin orta oyununa benzeyen bir başka noktası da tulûat ile oyanayan orta oyunu aktörlerinin zamane vukuâtına göre, idâre-i libân etmeleri [çekip çevirmeleri], aynı mevzuu dâima bir dereceye kadar değiştirerek oynamalarıdır. Ortaoyuncuların yeri geldikçe tabir-i mahsus ile ‘taşı gediğine koymaktan,’ telmihler [iki anlamlı konuşma], imâlar, ta’rizlerle [taşlamalarla] zamane vukuatını tenkid etmek ve bâzı mühim ricâle [mevki sahibi kişilere] çatmaktan geri durmazlardı.

Temâşânın bu iki nevi arasındaki bir başka müşâhebet de Türk mizâhının hususiyetlerinden olan ‘tekerleme’lerden her ikisinde de vâsi mikyasta istifade edilmesidir. Avrupa’daki şeklinde ‘revü’ yazabilecek muharrirlerimiz yetişirse nükteperdazlık ve tekerleme gibi mizah tarzlarımızı tatbik ederek bu san’ata millî bir şekil verebilirler.

Revünün ömrü bir mevsimi nâdiren geçer. Geçse de kurumuş çiçek, konserve meyve gibi tam rengini, ko-

kusunu ve tâzeliğini muhafaza edemez; çünkü malzemesini günün vukuâtından alır; vukuât ise dâima değişen bir şeydir. Revü muharriri gazete muharriri gibi vukuâtı ve zamane ruhiyatını adım adım takip eder. Meselâ men-i ihtikâra [vurgunculuğu önlemeye] ait yosuzluklar mı efkâr-ı umumiyyeyi işgâl ediyor? Derhal onları, muayyen şahısları, mütevâtir [söylentiye dayanan] vakalarıyla sahneye alır. Yeni zenginler mi halkın gözüne batıyor? Onları çöpe dizer, ipe asar. Meselâ bugün bizde bir tiyatro hayatı ve bezgin dudaklarımızda gülebilmek kabiliyeti olsaydı en güzel revü mevzuları paşaların firarı, Almanların avdeti falan gibi vakalar olurdu. Memleketimiz revüyü hemen hiç tanımamış gibidir. Ara sıra kocaman duvar ilanlarında görülen revüler gayet san’atsız, âmiyâne [bayağı] ve ibtidâi [ilkel] şeylerdir. Yalnız bir altı sene evvel oynanmış ‘Nasreddin Hoca’ ismindeki bir revü nisbeten zararsızdır. Bir de gâliba ‘Dârülbedâyi’de Tiyatro İmtihanı’ isminde bir revü vardır ki eski Dârülbedâyi idâresinin değişmesinde bir nevî ‘darbe-i hükümet’ rolü ifâ ettiğini söylerler.

(Zaman gazetesi, sayı 128, 22 Teşrinisâni 1334 [22 Kasım 1918].)

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. d Yanıtınız doğru değilse, giriş bölümünü bir kez daha okuyunuz.
2. c Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Oyun Yazarları” bölümünü bir kez daha okuyunuz.
3. b Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Tiyatro Ortamı” bölümünü gözden geçirin.
4. b Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Tiyatro Ortamı” bölümünü gözden geçirin.
5. e Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Oyun Yazarları” bölümünü bir kez daha okuyunuz.
6. e Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Oyun Yazarları” bölümünü bir kez daha okuyunuz.
7. b Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Oyun Yazarları” bölümünü bir kez daha okuyunuz.
8. d Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Tiyatro Eleştirisi” bölümünü bir kez daha gözden geçirin.
9. c Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Tiyatro Eleştirisi” bölümünü bir kez daha gözden geçirin.
10. a Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Oyun Yazarları” bölümünü bir kez daha okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Meşrutiyet süreci, aslında 15 yıllık kısa bir dönemi kapsamakla birlikte, çalışmalar oldukça yoğun ve nicelik açısından çok kabarıktır. Ayrıca, günümüz açısından da uyarıcı ve aydınlatıcı bir dönemdir. Bu dönemi, gerek sahne gerek oyunculuk gerekse dramatik edebiyat açısından incelerken, aynı zamanda, bu dönemin, tiyatrodaki yansısını bulduğu ölçüde, siyasal ve kültürel tarihi üzerinde de bir fikir edinebiliriz. Bu dönemde, tiyatro ile toplum arasındaki bağlar çok güçlenmiştir. İkisi arasındaki ilişki ve etkileşim dinamiklerdir. Arayışlar çeşitlilik taşımaktadır.

Sıra Sizde 2

Bu sürecin oyunları, Tanzimat tiyatrosuna göre, yer adları, sahne tasarımı, sahneler ve insanlarıyla kendi zamanına daha sıkı bağlıdır. Tanzimat Tiyatrosu'nda olayların geçtiği mekân İstanbul çevresinden dışarı pek çıkmaz. Oysa Meşrutiyet Tiyatrosu'nda bu mekân genişlemiş, Rumeli ve Anadolu'ya yayılmış, köylere kadar uzanmıştır. Bir açıdan, tiyatronun yalnızca İstanbul'un değil, bütün Türkiye'nin sorunlarına uzanması gerektiği bilinci yerleşmeye başlamıştır. Oyunlardaki konular da daha cesurca ele alınmıştır. Kültürler arasında bocalayan, yerini arayan bir toplumu kurtarmak için çeşitli reçeteler hazırlanan bir dönemde teknik ve öz yönünden kusursuz, yetkin yapıtların yazılamamış olması doğaldır. Bununla birlikte, bu yapıtların önemli yanı, onların Meşrutiyet sürecinde Türkiye toplumunun gerçekleri, yapısı üzerinde bilgi vermesi ve belge niteliğinde olmasıdır. Bu bilgilerin başında, siyasal ve toplumsal sorunlara, bir başka deyişle, kamusal düzene ağırlık verilmiş olması da, yine toplumun sancılarında ve toplumun daha iyi çalışır bir duruma gelmesinin istenmesinden ortaya çıkmıştır. İşte bu istek, estetik ve biçim kaygısını toplum yararına feda etmek sonucunu doğurmuştur. Ancak bu süreçteki tiyatro eleştirisinde ve tiyatro sanatı üzerinde düşünenlerin yazılarında büyük gelişme görülmüş, onlar bu yapıtlardaki eksiklik ve aksaklıkları sağlıklı bir biçimde gösterebilmişlerdir.

Sıra Sizde 3

Meşrutiyet denilen bu süreçte, genelde ve özellikle tiyatro açısından üç temel özelliği vardır. Bunların başında Meşrutiyet'in eski ile Cumhuriyet Türkiye'si arasında bir köprü olmasıdır. Eski değerler ve kurumlar tartışılmış, bunların yerini alacak yeni değer ve kurumlar sap-

tanmaya çalışılmıştır. Tiyatroda da sorunlar su yüzüne çıkmış, bunların neler olduğu anlaşılmıştır. Cumhuriyet tiyatrosunun bir çok özelliklerinin temeli bu süreç içinde atılmıştır. İkinci özelliği, siyasal ve toplumsal alanda izlenen sayı bolluğudur. 'Hürriyet'in İlanı' ile padişahın tab'alarının artık yurttaş olduğu bilincine varılmasıyla yurt yönetiminde söz sahibi olmak isteyenlerin, siyaset yapanların sayısını birden çoğaltmıştır. Bu da, gazetele- rin, dergilerin, derneklerin, siyasal partilerin sayısını arttırmıştır. Aynı bolluk tiyatrodaki kendini göstermiş, yazılan oyunların, kurulan kısa ömürlü toplulukların sayısı bir hayli fazlalaşmıştır. Üçüncü önemli özellik, bu sayı bolluğunun doğal bir sonucu olarak herkes 'bu ulus nasıl kurtarılabilir?' sorusunun yanıtını aramaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak da, tiyatrodaki hukuki, siyasal ve toplumsal sorunlar, estetik ve biçim kaygılarının önüne geçmiştir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Ahmet Rasim (1969), *Mubarrir Bu Ya*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Akı, Niyazi (1968), *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış*, Erzurum: Atatürk Üniv. Yayınları.
- And, Metin (1971), *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, 1908-1923*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mutluay, Rauf (1969), *100 Soruda Türk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Nutku, Özdemir , "Musâhipzâde Celâl ve Yedekçi," *Yeni Dergi*, Şubat, 1969.
- Nutku, Özdemir: "Musâhipzâde Celâl'e Yeniden Bakmalıyız," *Türk Dili*, Mart 1969.
- Nutku, Özdemir (1969), *Darülbeyat'ın Elli Yılı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2008), *Dünya Tiyatro Tarihi*, 2. Cilt, İstanbul: Mitoş/ Boyut Yayınları.
- Sevengil, Refik Ahmet (1968), *Meşrutiyet Tiyatrosu*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Şener, Sevda (1963), *Musabıhpzade ve Tiyatrosu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Taner, Haldun (1986) *Ölürse Ten Ölür, Canlar Ölesi Değil*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tör, Vedat Nedim (1976) *Yıllar Böyle Geçti*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Zobu, Vasfi Rıza (1977), *O Günden Bugüne*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

6

Amaçlarımız

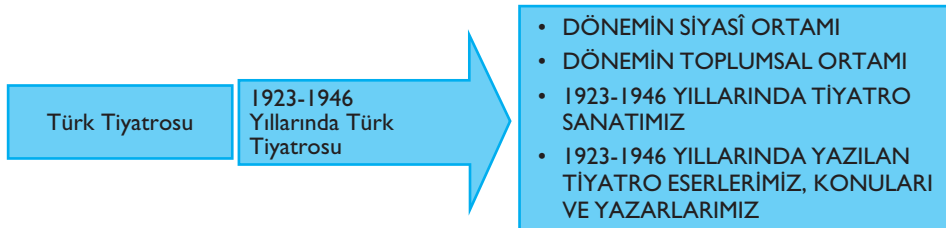
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 1923-1946 döneminin başlıca toplumsal, siyasî durumunu betimleyebilecek,
- Atatürk'ün Türk tiyatrosu için düşündüklerini, yaptıklarını örneklendirebilecek,
- Cumhuriyetimiz, Atatürk ilke ve inkılâplarının yerleşmesinde tiyatronun katkılarını tartışabilecek,
- Bu dönemde tiyatromuzun kurumsallaşması adına yapılan çalışmaları örneklerle açıklayabilecek,
- Halkevleri tiyatro çalışmaları ile Köy Enstitülerinin tiyatromuzun gelişip yerleşmesinde katkılarını tartışabilecek,
- Atatürk dönemi tiyatromuzun başlıca temsilcilerini, yazılan tiyatro eserlerimizin konuları hakkında değerlendirmeler yapabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Atatürk ve Tiyatro,
- Tiyatroda Okullaşma,
- Devlet Tiyatroları,
- Halkevleri Tiyatro Çalışmaları,
- Konservatuar,
- Devlet Tiyatroları Kanunu,
- Muhsin Ertuğrul,
- Bedia Muvahhit,
- Carl Ebert.

İçindekiler



1923-1946 Yıllarında Türk Tiyatrosu

DÖNEMİN SİYASİ ORTAMI

Osmanlı Devleti, 1914'te girdiği I. Dünya Savaşı sonunda Mondros Mütarekesi'ni (30 Ekim 1918) imzalamak zorunda kalmıştır. Mondros Mütarekesi sonucunda büyük güçler, Türkiye'nin geleceği konusunda tartışmalarını sürdürürken, Türk milleti kendi geleceğini belirlemek amacıyla Mustafa Kemal'in önderliğinde Milli Mücadele'yi başlatmış, değişik cephelerde toprakları savunmak için Türk halkı teşkilatlanmaya başlamıştır. Türk ordusunun başarılı hareketi sonunda önce Ermenilerle 3 Aralık 1920'de Gümrü Barış Antlaşması imzalanır. Müttefik devletlerle İstanbul arasında Sevr Antlaşması için görüşmeler başlamıştır. Ankara Hükümeti bu antlaşmayı reddedebilmesi ve işgale karşı koyabilmesi için Sovyet Rusya'nın desteğine ihtiyacı olduğundan 16 Mart 1921'de Ruslarla bir dostluk antlaşması imzalar. İtilâf Devletleri arasındaki görüş ayrılığını ortaya çıkaran Londra Konferansı, Yunanlılara karşı kazanılan İnönü Savaşları ile Sakarya Meydan Muharebesi sonunda Fransızlarla yapılan antlaşma (20 Ekim 1921) sonunda Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti ile Fransa arasında da savaş resmen biter. İtalya daha evvel Anadolu'dan çekilmiş, Yunanistan ve İngiltere de Büyük Zafer ile hezimete uğratılmıştır. Lozan Barış Antlaşması ile Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti, milletlerarası münasebetlerdeki tarihî yerini almıştır. Ancak Lozan'ın bıraktığı bazı meseleler vardır. Bunların çözülmesi gerekmektedir.

İngiltere ile Musul meselesi, 5 Haziran 1926'da yapılan antlaşma ile sonuçlanır. Türkiye, bugünkü Türkiye-Irak sınırını çizmiş ve Musul, Irak sınırları içerisinde kalmıştır. Bu antlaşmadan memnun olan Rusya, Türkiye ile 17 Aralık 1925'te Paris'te Dostluk ve Saldırmazlık Paketi imzalar. Fransa ile Lozan'dan arta kalan Osmanlı borçları meselesi, Türkiye-Suriye sınırının tespiti meselesi ise 18 Şubat 1926'da yapılan antlaşma ile çözüme ulaştırılır. Türkiye- Fransa arasındaki anlaşmazlıklar 13 Haziran 1928'de imzalanan antlaşmalarla sonuçlanır. Haziran 1929'da yapılan antlaşma ile Fransızlar demiryolunu Türkiye'ye teslim ederler.

Türkiye-Yunanistan arasında Türkiye'de kalan Rumlarla, Yunanistan'da kalan Müslüman-Türklerin değişimi meselesi bir sözleşme ile karara bağlanır. Bu sulh durumu 1954'e kadar devam edecektir.

Türkiye-İtalya arasında Lozan'dan sonra siyasî münasebetler 1928'e kadar iyi değildir. Çünkü Mussolini, Roma İmparatorluğu'nu canlandırmak için sömürgecilik ve yayılma politikasına bir canlılık vermeye çalışmakta ve bu da Türkiye'de endişelere neden olmaktadır. Sonunda 30 Mayıs 1928'de bir Tarafsızlık Ve Uzlaşma

Antlaşması imzalandı. Buna göre taraflar birbirlerine yönelik siyasî ve de ekonomik antlaşma ve ittifaka katılmayacaklar ve taraflardan biri saldırıya uğrarsa diğeri tarafsız kalacaktır.

Türkiye'nin Lozan'dan sonra Sovyetlerle de ilişkileri, komünizm meselesi, Türkiye'nin Batı ile ilişkileri ile ticarî konularda bazı olumsuzluklar nedeniyle sarsıntılar yaşar. Bunun başlıca nedenleri, Rusya'nın Türkiye'yi nüfusu altına alma çabaları, dış ticaretimizi Batı ile yapmamızdır. Sonunda 17 Aralık 1925'te Türk-Sovyet Dostluk ve Saldırmazlık Antlaşması imzalanır. Bu antlaşma 1945 Mart'ına kadar devam etmiştir.

Yine bu yıllarda Doğulu devletlerle de iyi ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır. Afganistan ile 1928 Mayıs'da, İran ile 22 Nisan 1926'da antlaşmalara varılmış, Türkiye-İran sınırı 23 Ocak 1932'de kesin bir karara bağlanmıştır. Bu tarihten sonra Türkiye ile İran arasında iyi bir dostluk ve samimî bir ilişki kurulmuştur. Ortadoğu'nun Arap memleketleriyle münasebetlerinde ise bir gelişme söz konusu olmamıştır.

Türkiye'nin 1931'e kadar dış ülkelerle ilişkisi görüleceği gibi yeni bir devletin oluşması sırasında çıkan sorunları çözmesi ile ilgilidir. Yıllarca süren savaşlardan yeni çıkmış Türkiye, Musul meselesi gibi önemli sorunların halli sırasında yeni bir savaşı göze alamamıştır. Çünkü içeride çözüm bekleyen pek çok ekonomik ve sosyal meseleler ile karşı karşıya kalmıştı. Bu tarihten sonra Avrupa yeni bir buhranın içine girer. Ancak Türkiye "Yurtta sulh, cihanda sulh" politikasına bağlı kalmıştır. Barışın korunması ve saldırganlara karşı tedbir alınmasında Batılılarla işbirliğine önem vermiştir. 1932 Şubatında toplanan Silâhsızlanma Konferansı'nda Rusya'nın teklif ettiği tam silâhsızlanma görüşüne tam destek veren tek ülke olmuştur. Türkiye'nin milletlerarası işbirliğine ve kolektif barış faaliyetlerine katılmasında Sovyetler önemli bir rol oynar. 1932'de Türkiye, Milletler Cemiyeti'ne üye olur. Balkan devletleriyle yapılan ikili antlaşmalar sonunda 9 Şubat 1934'te Balkan Antantı imzalanır. Buna göre taraflar sınırlarını karşılıklı olarak garanti ve birbirlerine danışmadan, herhangi bir Balkan devletiyle birlikte bir siyasal harekette bulunmayı taahhüt eder. 1939'un olayları Balkan Antantı'nı parçalayacaktır.

İtalya-Habeş arasındaki savaşın doğurduğu buhran ile Batılılarla sıkı işbirliğine giren Türkiye'nin İngilizlerle ilişkisi, önemli bir gelişme kaydeder. İtalya'nın Akdeniz'de doğurduğu tehlike nedeniyle ortaya çıkan Akdeniz Paktı ile Türkiye, güvenliğin korunması bakımından İngiltere'ye bağlanmış olur. Bu yakınlaşma nedeniyle Türkiye-İngiltere arasında 1939'da bir ittifak oluşur. İtalya ile Türkiye arasında 2 Ocak 1937'de yapılan antlaşma, Akdeniz bölgesindeki toprakların milli egemenliği bakımından mevcut durumu değiştirmemeyi taahhüt eden bir anlaşmadır.

Türkiye 1935'ten sonra Lozan Konferansı'nda konulan Boğazların silâhsızlandırılması hükümlerinin kaldırılması için teşebbüse geçer. 1923 Boğazlar Sözleşmesi'ni değiştirecek konferans, 22 Haziran 1936'da İsviçre'de Montreux'de toplanır. Yeni Boğazlar Sözleşmesi 20 Temmuz 1936'da imzalanır. Bu sözleşme ile Türkiye'nin Boğazlar üzerindeki egemenliği tam olarak kurulmuş olur. Karadeniz devletleri lehine de bazı değişiklikler yapılmıştır. Karadeniz'de kıyısı olmayan devletlerin Karadeniz'e geçirebilecekleri ve bu denizde bulundurabilecekleri savaş gemilerinin cinsi, büyüklüğü ve toplam tonajı sınırlandırılmıştır. İtalya bu sözleşmeye 1938 Mayıs'da katılmıştır.

Ortadoğu'ya yönelen İtalya tehlikesi karşısında İran, Irak ve Türkiye arasında 8 Temmuz 1937'de Tahran'da Saadabad Paktı adını alan antlaşma imzalanır. Böylece Türkiye, Balkan Antantı ve Saadabad Paktı ile batı ve doğusunda bir güvenlik sistemi kurmuş ve kendisi için önemli bu iki bölgede barış politikasını kuvvetlendirmiştir.

Türkiye'nin Fransa ile yaptığı antlaşmada Hatay, Suriye'de kalmıştı. Yapılan seçimler sonunda kırk milletvekili Hatay Meclisi, 2 Eylül 1938'de ilk toplantısını yaptı. Bağımsız Hatay Cumhuriyeti kuruldu. Hataylıların Türkiye Cumhuriyeti'ne katılma istekleri 23 Haziran 1939'da Fransa'nın da kabulü ile gerçekleşti. Buna karşılık Türkiye, Suriye'nin bağımsızlık ve toprak bütünlüğüne saygı gösterecekti.

Türkiye I. Dünya Savaşı'nda Almanya'nın yanında yer almıştı. Daha sonra iyi ilişkiler sürdüyse de 1937'de bu ilişkilerde bir soğukluk görüldü. Çünkü Almanların Balkanlardaki faaliyetleri Balkan Antantı'nı zayıflatmış, Romanya'da Nazi eğilimi Türkiye'yi endişelendirmişti. Almanya, Türkiye'yi Batılılardan ayırıp Berlin-Roma Mihverine çekmek istemişti. Böylece Almanya, Sovyetlere karşı Boğazlarda ve Anadolu'da üstün bir duruma geçeceği için Türkiye'yi bir sıçrama tahtası olarak kullanacak, İngiliz ve Fransız sömürgeciliğinin dayanaklarından olan Ortadoğu'da nüfuz sağlamak kolaylaşacaktı. Ancak Almanya, Türkiye'ye karşı gerçekleştirmek istediği politikasında başarılı olamadı. Almanya'nın 1939 Martında Çekoslovakya'yı ele geçirmesi üzerine Alman tehlikesi Türkiye'yi ciddi biçimde endişelendirdi.

Türkiye değişik ülkelerle yaptığı antlaşmalara sadık kalarak hiçbir devletten yana tutum sergilememiş, 1939'da başlayan ve bütün dünyayı saran II. Dünya Savaşı'ndan uzak durmayı başarmıştır. Ancak savaş sonrası değişen dünya düzeninde Türkiye, yeni oluşumlardan uzak kalmış ve yeni sorunlar baş göstermiştir.

DÖNEMİN TOPLUMSAL ORTAMI

Bağımsızlık Savaşımız, ülkenin tüm siyasal, toplumsal yapısını değiştirmede etkin bir araç olmuştur. Uzun savaşlar sonunda 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni çağdaşlaştırmak için Atatürk, çalışmalara başlamıştır. Onun amacı, yarının Türkiye-sini inşa etmektir.

Lozan Barış görüşmelerinden sonra yeni devletin merkezi, emniyet açısından Ankara olmuştur. Yeni devlet bütün kurumlarıyla şekillenmeye başladı. Atatürk, Türk toplumunu kökünden değiştirmek istiyordu. Ortaçağ yapısı bir toplum sistemini kaldırarak Batı uygarlığına dayanan yeni, çağdaş bir düzen getirmek düşüncesindeydi. "Türk milletinin yaratılışına en uygun idare Cumhuriyet idaresidir." diyen Atatürk, 29 Ekim 1923'te Cumhuriyeti ilân etti. Savaş meydanlarında kazanılan başarıyı ekonomi, eğitim, teknik, sosyal, sağlık ve kültürel alanda da kazanmak istiyordu. İstiklâl Harbi bitmişti ama Atatürk önce iktisadî alanda bir savaş başlattı. Mevcut bütün imkânlarını üretimi artırmak için seferber etti. Şahıs devletinden millî bir devlete geçilerek saltanattan sonra hilâfet kaldırıldı.(15 Nisan 1923) Çok partili döneme geçiş için denemeler yapıldı. Bu arada inkılâplara karşı bazı tepkiler baş göstermeye başlamıştı: Doğuda Şeyh Sait İsyanı, İzmir'de Mustafa Kemal'e karşı başarısız bir suikast girişimi ve 23 Aralık 1930'da Menemen'de Atatürk inkılâbına karşı bir ayaklanma ve Asteğmen Kubilay'ın şehit edilmesi olayları vb.

Atatürk Osmanlı'nın dine dayanan hukuk kurallarını istemediğinden, hukuk inkılâbına girişti. İsviçre Medenî Kanunu kabul edildi. İtalyan Ceza Kanunu, İsviçre Ticaret Kanunu, Hukuk Usulü Muhakemeleri Kanunu, Almanya Ceza Muhakemeleri Kanunu, Deniz Ticareti Kanunu, İcra İflas Kanunu vb. kabul edildi. Yeni adalet sistemimize uygun hukukçuları yetiştirmek için 1925'te Ankara Hukuk Okulu açıldı. Hukuk inkılâbıyla Türkiye Cumhuriyeti, bağımsız ve egemen bir devletin en doğal hakkı olan yargı gücünü de güvence altına almış oldu. Anayasa'da değişiklikler yapıldı. 1924 Anayasası, 1961 Anayasası'na kadar sürmüştür.

Atatürk daha sonra eğitim ve öğretim meselelerine el attı. Çünkü eğitim bir milletin kalkınmasında en önemli amildi ve Cumhuriyet'i koruyacak ve sürdüreceği yeni nesillere ihtiyaç vardı. Eğitim sistemimizi birtakım temel ilkelere oturttu. Tevhidi Tedrisat Kanunu, yeni harf inkılâbı (1 Kasım 1928), karma eğitim, ilkokulların mecburi ve parasız olması, mesleki ve teknik okullarının, öğretmen okullarının

Bu dönemde Türkiye Cumhuriyeti'nde bütün kurumlar değişmiş, Cumhuriyet döneminde Batılılaşma hareketi, millî kimlik kazanma ve medenileşme yolunda gerekli bir adım olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemdeki Batılılaşma, önceki dönemlerdeki gibi sadece teknik açıdan değil, kurumları ve kurumları doğuran felsefi düşünceleri, değerleriyle bir bütün olarak tanıma ve uygulamalarda bu organik bütünlüğün dikkate alınması hedeflenmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki çağdaşlaşma yolunda yapılan yenilikler ile kurumlar yanında zihniyet olarak da halkımızın değişmesini isteyen Atatürk, devrimlerini teker teker yaşama geçirmiştir. Latin harflerinin kabulü ile okuma yazma oranı artmış, kadınlara eşit haklar vermiş, Osmanlıdan farklı yeni bir Türk kimliği ve Türk ulusu yaratma amacını gerçekleştirmiştir. Yakın geçmişle bağların koparılıp Ortaasya'daki köklere kadar uzanmak ve yeni bir tarih bilinci oluşturmak ve dili sadeleştirmek için çaba göstermiştir. Türk Dili ve Türk Tarihi konusunda yapılan kurultaylar ile yeni hedefler belirlenmiş, Atatürk ilke ve inkılâpları bazı engelleyici güçlerle karşılaşsa da halkın büyük çoğunluğu tarafından kabul görmüştür.

açılması, üniversitelerde yasal düzenlemelere gidilmesi gerçekleşti. Ankara Yüksek Ziraat Mektebi (1930), Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (9 Ocak 1936) kuruldu. Bunun diğer fakülte ve yüksek okullar takip etti. 1944'te İstanbul Yüksek Mühendis Okulu, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne dönüştürüldü. Böylece bu dönemde yüksek okulların sayısında artış oldu.

Atatürk, kültür alanındaki gelişmelere de girişti. Amacı, Türkler arasında tam bir kültür, tarih ve dil birliği yaratmaktı. Dünya kamuoyunda Türkler aleyhinde yapılan yanlış ve kasıtlı politikalara karşı birtakım önlemler aldı. Eski tarih eğitimi ve öğretimi yerine, millî tarihin esas alınmasını istedi. Türklerin kültür ve medeniyeti araştırılacak, böylece dünya, Türklerin şerefli bir geçmişe sahip olduğunu öğrenecek yeni yetişen Türk çocukları da atalarının şanlı tarihinden haberdar olacak, onlarla övüneceklerdi. Diğer Türklerle olan ortak tarihimiz ve kültürümüz ortaya çıkacaktı. Atatürk, Batılıların bize vatan olarak çok gördükleri Anadolu'nun eski tarihinin araştırılmasını da istedi. Türklerin Avrupa zihniyetine göre sarı ırka ve ikinci sınıf bir insan tipine dâhil olduğu görüşüne karşı gelerek bu alanda araştırmalar yapılmasını da emretti. 28 Nisan 1930'da Türk Ocakları Kurultayı'nda Türk Tarih Kurumu'nun çekirdeği olan Türk Ocağı Türk Tarihi Tetkik Heyeti kuruldu ve hemen işe başlayan heyet, "**Türk Tarihinin Ana Hatları**" adlı eserini hazırladı. Bu eser, "*Tarih tezi*" olarak anılmıştır. 15 Nisan 1931'de Türk Ocağı Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin kapanması sonucu heyet üyeleri, 15 Nisan 1931'de Türk Tarih Tetkik Cemiyeti'ni kurdular. Bu kurum, 1935'te Türk Tarih Kurumu'na dönüşecektir. 10 Mayıs 1931'de yapılan CHP'nin büyük kongresi sonunda Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu ve Halkevleri'nin açılması gerçekleşir. Türk İnkılâp Tarihi derslerinin yüksek okul ve üniversitelere ders olarak konulması da bu çalışmalar sonunda olmuştur. Türk dilinin layık olduğu yere ulaşabilmesi için de 12 Temmuz 1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyeti'ni kurduran Atatürk, Türk dilinin bütün meselelerinin ele alınmasını istedi. Derleme çalışmaları yurdun her köşesinde yapıldı. İstanbul Türkçesinde bulunmayan kelimeler tespit edildi ve 1933'te bütün bu veriler Tarama Dergisi'nde yayımlandı. Tasfiyecilik, ılımlı özleştirmecilik ve Güneş-Dil Teorileri devresi sonrası, "**yaşayan Türkçe'ye dönüş**" gerçekleşmiştir. Atatürk, Türk dünyası ile ortak dil birliğini gerçekleştirmeye hizmet olması bakımından Orta Asya Türklerinin Latin harflerini kabul etmesi üzerine 1928'de Latin harflerini kabul etmiştir.

Atatürk, güzel sanatlar alanında da çalışmalarda bulunur. Türkiye Cumhuriyeti çağdaş uygarlığa ulaşma yolunda büyük inkılâplar gerçekleştirirken sanata ve sanatçıya ayrı bir değer vermiştir. Atatürk, güzel sanatlardaki başarının bütün inkılâpların başarısının delili olduğunu düşünmüştür. Sanata ve sanatçıya önem veren Atatürk ve Cumhuriyet Türkiye'si, sanatı devletin görevleri arasına almış, gelişmesi için bütün yolları açmıştır. Bu yıllarda Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü açılmış, 1926'da Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane, Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmüş, resim-heykel öğrenimi için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir. Resim ve Heykel Müzesi açılmış, gezici sergiler düzenlenmiş, Atatürk heykelleri yarışmaları yapılmış, böylece resim ve heykel alanında toplumun bakış açısının değiştirilmesi sağlanmış, diğer olumlu gelişmelere ortam hazırlanmıştır. Sahne sanatları alanında da bu dönemde önemli gelişmeler olmuştur. 29 Ekim 1938'de Ankara radyosu hizmete girmiş, 1946'ya kadar önemli gelişmeler göstermiştir.

Sosyal alanda yapılan başlıca inkılâplar ise şapka inkılâbı ve kılık kıyafet değişimi, tekke ve zaviyelerin kapatılması, milletlerarası takvim ve yeni rakamların kabulü ve ölçülerde değişiklik, soyadı kanununun kabulü ve eski unvanların kaldı-

rılması, millî bayramlar ve tatil günlerinin kabulü vb. Yine Cumhuriyetin temel ilkeleri olan Cumhuriyetçilik, halkçılık, devletçilik, inkılâpçılık, laiklik, milliyetçilik gibi ilkelerin esasları tespit edilmiştir.

Kısaca bu dönemde yeni devlet her şeyi ile Batılı olacaktı. Bunun için önce ilkel konmuş, sonra da modern toplumun gereksinimleri olan inkılâplara başlanmıştır.

1923-1946 YILLARINDA TİYATRO SANATIMIZ

Cumhuriyet döneminde yapılan köklü değişimler, ülkenin sanat anlayışında da kendini göstermiştir. 1923 yılı, Türk siyasî ve toplumsal hayatında olduğu kadar sanat hayatında da bir dönüm noktasıdır. Atatürk'e göre; edebiyat, resim, heykel, müzik, tiyatro, mimari gibi bütün güzel sanatları, kültürün oluşumu içinde ele almak ve değerlendirmek gerekir.

19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılın başlarında sahne sanatlarımızda görülen canlılık, Millî Mücadele'nin verdiği sıkıntılar ile bir hayli durgunlaştıysa da Cumhuriyet döneminde tiyatromuz yeni bir atılım gerçekleştirir ve gelişmeler çağdaşlaşma çerçevesinde yapılır. Genç Türkiye'nin kurucuları bu yeni anlayışları benimseyip tiyatromuzu kurumsallaştırmıştır.

Atatürk, Genç Türkiye'nin yeni insanını yetiştirmek üzere, çağdaş bir kültür yaratmaya girişmiştir. Bu kültür, çağdaş uygarlık olacaktır. Çünkü Atatürk'ün Batılılaşma programı, her şeyi ile Avrupalı olmayı hedeflemiştir.

Batı'nın yüksek yaşam düzeyine erişmeyi, hatta onu geçmeyi amaç edinen Atatürk döneminde en öncelikli mesele, Batı medeniyetine yaklaşmak, ona benzemektir. Çünkü ona göre medeniyete girmeyi arzu eden her millet Batı'ya yönelmiştir. O halde medenileşmek Batı'ya yönelmekle olacaktır. Atatürk'e göre hiçbir uygarlık, tek bir dinin, tek bir ulusun eseri değildir ve egemen uygarlık tektir. Bu da Batı uygarlığıydı.

İnsanı yaratan kültürü değiştirip yenileyebilmek için Atatürk, geçmişle ilgimizi kesmeye çalışırken evrensel uygarlığı besleyen kaynakları da bulmaya çalışıyordu. Avrupa kendisine bir gelişme süreci yakalayıp çağdaşlaşmış olmasına rağmen, Osmanlı toplumu bu süreci yakalayamamıştı. Türk kültürünün çağdaşlaştırılması üzerinde çok duran Atatürk, ülkeyi Kurtuluş Savaşı sonunda yukarıdan aşağı dayatılan bir biçimde çağdaşlaştırmaya çalıştı.

“Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.” diyen Atatürk, bir ulusun yaşamında sanatın hayatî bir önem taşıdığına işaret etmiştir. Çağdaş Türk toplumunun ancak bilim ve sanatın yol göstericiliği sayesinde gelişebileceğini düşünen Atatürk, ulusları unutulmaz kılan şeyin onların vücuda getirdiği sanat eserleri olduğunu biliyordu. Bu yüzden sanata, sanatçıya büyük değer verdi. Ona göre Türk sanatının her dalı gelişmeli, çağdaşlaşmalıydı. Sanatın toplumun temel ihtiyaçlarından biri olduğunu, bir ulusun ancak sanatla yücelebileceğini bilen Atatürk, resim, heykeltıraşlık, mimarlık, Türk süsleme sanatları ile ilgili okulların açılmasına önderlik ederken diğer taraftan musiki ve temsil sanatları ile de özel olarak ilgilenmiştir.

Atatürk döneminde üzerinde durulan kültür konularının başında müzik ve sahne sanatlarının modernleştirilmesi, Batı zevkinin benimsenmesi gelmiştir. Atatürk ve arkadaşları için bu sanatların okullaştırılması şarttır. Çünkü okul, yenileşmenin tek doğru yoludur. Bunun için bir konservatuar kurulması gerekmektedir.

Tiyatro, bütün dünyada toplumların önemli rejim değişikliğinde kendisinden yardım beklenen önemli bir sanat olayıdır. Çünkü onun sayesinde halkla kolayca iletişim kurulur, istenilen doğrultuda bir kamuoyu oluşturulur. Atatürk de Cum-

Izmir'in düşman işgalinden kurtuluşu şenliklerine katılmak için İzmir'de bulunan Darülbeyazî sanatçıları, Mustafa Kemal'in huzuruna çıkmış ve Gazi'den ilgi ve sevgi görmüşlerdir. Bu ziyaret, Atatürk'ün sanat etkinliklerinden tiyatroyu ön plânda ele almasını ve o güne kadar sahneye çıkmayan Müslüman Türk kadınının sahneye çıkmasını gerçekleştirmiştir. Afife Jale bu yolda ilk kurban verilirken, Bediâ Muvahhit, Cumhuriyet döneminin ilk kadın aktristi olacaktır.

1923-1946 yıllarında, kültürün yayılması, düşünce ve fikirlerin paylaşılması, yeni ideolojilerin ve rejimin benimsenmesi konusunda tiyatrodan oldukça fazla yararlanılmıştır. Ülkedeki siyasi ekonomik, toplumsal ve fikri hareketlere bağlı bir gelişme gösteren Türk tiyatrosu, ilk kez gelişme imkânlarına Cumhuriyet döneminde kavuşmuş, gereken saygınlığa ulaşmıştır. Tiyatronun kurumsallaşması ve oyun yazarlığının gelişmesi açısından önemli adımlar atılmıştır.

huriyet rejiminin yerleşmesi, ilke ve inkılâpların yurdun en ücra köşelerine kadar ulaştırılmasında tiyatro sanatından istifade etmiştir. Bu yüzden de daha Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu alanda çalışmalar başlatmıştır. 1926'da Bursa'da tiyatro sanatçısı Raşit Rıza ve Muvahhit Beyleri kabul ederek, onları çok takdir ettiğini, beğendiğini, hizmetlerinin devrim açısından önemli olduğunu bu nedenle de Anadolu'yu baştanbaşa dolaşmalarını istemiştir. Atatürk'ün 1930'da Ankara'da bulunan Darülbeydi sanatçılarına hitaben yaptığı konuşmadaki şu sözleri meşhurdur: *"Efendiler hepimiz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz batta reisicumhur olabilirsiniz, fakat sanatkâr olamazsınız. Hayatını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim."*

Atatürk yüzyıllardır birbirinden ayrı kalan aydın-halk bütünleşmesinin tiyatro sanatçıları ile sağlanabileceğine inanıyordu. Tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu ve kamu eliyle korunması, desteklenmesi görüşündeydi. Tiyatronun halka ve halkın yararına yönelik olmasını, bunun için kamu kesiminin destekleyeceği bir ulusal tiyatro fikrinin doğmasını, devrimlerin ve devletin temel ilkeleri doğrultusunda bir tiyatro anlayışının yerleşmesini ve tiyatro sanatçısına saygı duyulmasını ve onun yetişmesinde kamunun yardımını bekliyordu.

SIRA SİZDE



Rejim değişikliklerinde tiyatro sanatından nasıl yararlanır?

1923 yılında sahne sanatlarıyla ilgili olan tek kurum, İstanbul Belediyesine bağlı *Darülbeydi* ile musiki sanatıyla ilgili olan tek kurum *Darülelhan* vardı. 1925'te hükümet, İstanbul'da bir konservatuar kurma faaliyetine girdi. Darülelhan'ı İstanbul Belediyesi'ne bağlayıp müdürlüğüne de Avrupa'da eğitim görmüş *Musa Süreyya Bey* getirildi. Darülelhan'da öğretim kadrosunun ağırlığını henüz Türk musikisi ile ilgili kimseler oluşturuyordu. 1926'da Darülelhan adı, "*Konservatuar*" olarak değiştirildi. Bu değişiklik, aslında bir anlayış değişikliği idi. Çünkü bu tarihten sonra konservatuarda Batı musikisi ağırlık kazanmış, bir yıl sonra da *Doğu Musikisi Bölümü* kapatılmıştır. Bu değişiklik, eğitim sistemlerimizin bütünüyle modernleştirildiği yeni kültür politikalarıyla ilgiliydi. 1926'da bu kurumun Milli Eğitim Bakanlığınca denetlenmesi kararlaştırılmıştır.

Darülbeydi 1927'de Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsillerini sürdürmekteydi. *İstanbul Şebremini Mubittin Bey*, İstanbul Belediyesi'ne bağlı bir kurum olarak Darülbeydi'yi para yardımı ve bazı düzenlemeler ile destekleyerek faaliyete geçirdi. 1927'de, Darülbeydi'nin başına sinema ve tiyatro adamımız *Muhsin Ertuğrul* getirildi. Avrupa'ya giderek değişik alanlarda kendini yetiştiren Muhsin Ertuğrul, yerli yazarları yüreklendirmiş, kadın ve erkek oyuncuların yetişmesini sağlamış, çağdaş oyunları çevirterek Batı ile aynı yıllarda aynı oyunların bizde de oynanmasını sağlamıştır. Sahneleme, oyunculuk ve dekor kullanımında güncel anlayışı yerleştirmeye çalışırken tiyatromuzu yurdun her köşesine yayma teşebbüslerine de girerek bugünkü Türk tiyatrosunun temellerini atmıştır. Devrin başbakanı İsmet İnönü de tiyatro sanatçıları ile görüşerek tiyatro adına yapılması gerekli şeyler hakkında onların görüşlerini almıştır. Darülbeydi'nin işleyişi üzerine bir takım nizamlar koyarak tiyatronun pek çok sorununu çözmeye yolunda önemli adımlar atan *Muhsin Ertuğrul*, edebî heyet ile anlaşamaz ve görevden ayrılır. Onun yerine dört yıl görev yapan *Suphi Sadık Bey* atanır. 1930'da çıkan Belediyeler Kanunu sonrasında o zamana kadar yardımcı olmaya çalıştığı bu kurumu, İstanbul Belediyesi doğrudan doğruya çatısı altına alır. 1930'da temsil vermek üzere Ankara'ya gelen Darülbeydi sanatçıları, Marmara Köşkü'nde kabul eden Atatürk, Muhsin Ertuğrul'a, ti-

yatroyu geliştirmek için devletin mutlaka yardım etmesi gerektiğini ve Başbakan İsmet İnönü'nün bu konuyla ilgilenmesini ister. Tiyatro, halk terbiyesinde önemli bir okul olarak düşünüldüğünden 1931'de İstanbul Şehir Tiyatroları'nda *Tiyatro Meslek Mektebi* açılır. İki yıl sürecek bu okula iki bayan üç erkek öğrenci alınır. İki yıl sonra ilk mezunlarını verdikten sonra okul, ödeneksizlikten 1933'te kapanır. Darülbeydi adı, 1934'ten sonra *İstanbul Şehir Tiyatrosu* olarak değiştirilir. Aynı yıl *Musiki ve Temsil Akademisi*'nin kanunu çıkar. Ancak 1936'ya kadar öğretime başlayamayan *Temsil Akademisi*, konservatuvarın tiyatro bölümü olarak kurulması için Almanya'dan *Carl Ebert* davet edilir. Sık sık Türkiye'ye gelen *Carl Ebert*, önce Türk tiyatrosunun sorunlarını inceleyerek işe başlar. Ona göre Türk tiyatrosunun başlıca sorunları şöyledir:

- a. Klasik bir sahne edebiyatı yoktur.
- b. Ciddi ve sürekli bir aktör sınıfı yoktur.
- c. Özel ve gezici tiyatrolar etkin bir varlık gösterememektedir.

Carl Ebert'e göre bunun için şunlar yapılmalıydı: "Devlet yerleşik ve ciddi bir repertuar tiyatrosu kurmalı, Avrupa'ya öğrenci göndermek çıkar yol değildir, bunun için bir tiyatro okuluna şiddetle ihtiyaç vardır. Buradan yetişenlerin zorunlu olarak sahne hizmetlerinde çalışması sağlanmalıdır."

1935-1936 sezonunda Darülbeydi içinde Muhsin Ertuğrul önderliğinde bir çocuk tiyatrosu kurulur. Çünkü tiyatro sevgisi ve yarının tiyatro adamları ancak böyle oluşabilecektir. 1 Ekim 1935'te Tepebaşı Tiyatrosu'nda sahneye konan ilk çocuk oyunu M. Kemal Küçük'ün *Çocuklara Tiyatro Dersi* adlı oyunudur. Bu çalışmalar 1946 yılına kadar başarıyla sürmüştür. Konservatuvar'ın Tiyatro Bölümü'ne 1935'te ilk kez sınavla öğrenci alınır. Bölümde okunacak dersler tespit edilir. Burada ders verecek yerli ve yabancı hocalar belirlenir. Bazı konularda Muhsin Ertuğrul, Ebert ile anlaşamadığından 1937'de görevinden ayrılır.

Nihayet 1940'da *Devlet Konservatuvarı Kanunu* çıkarılır. Bu kanuna göre temsil bölümü opera, tiyatro ve bale bölümlerinden meydana gelecek, konservatuarda öğrenim orta ve yüksek derece olmak üzere iki aşamalı olacak ve mezunlardan ihtiyaç ölçüsünde *Devlet Tiyatro ve Operası ile Cumburbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına* eleman alınacaktır. Bu kanunda *Tatbikat Sahnesi*'nin kurulması da düşünülmüştür. Burs verilecek öğrenciler, burada en az bir yıl çalışmak zorunda olacaktır. Tiyatro bölümünde öğretim beş, operada ise yedi yıl olacaktır.

Eğitilmiş tiyatrocuların yetişmesinde büyük hizmet vermiş olan Ankara Devlet Konservatuvarı, Musiki ve Temsil Akademisi'nin bir bölümü olarak açılır. Devlet Konservatuvarı 1941'de ilk mezunlarını verir. Devrin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, mezuniyet töreninde tiyatro ve opera şeklindeki temsil sanatının bir medeniyet meselesi olduğuna işaret eder. İlk mezunların verildiği 1941'de "Tatbikat Sahnesi" oluşturulur. Bu hazırlık aşamalarından sonra da 1949'da Devlet Tiyatroları resmen kurulacaktır. Bale bölümü 1949'a kadar kurulamamıştır. Cumhuriyet döneminin her türlü sanat icra kurumları, bu okulların kadrolarından yetişmişlerdir. Cumhuriyet Türkiye'sinde opera ise sadece hükümet desteğinde varlığını devam ettirebilmiştir.

Ulusal bilinci pekiştirmek, toplumun çağdaşlaşmasına hizmet etmek gibi amaçlarla kurulan ve 1932-1952 yılları arasında hizmet veren Halkevleri'nin önemli kollarından olan temsil kolları, şehir ve kasabaların tiyatro ihtiyacını gidermeye çalışmak, gençleri güzel ve serbest konuşmaya alıştırmak, gençlerin fikir, sanat ve dil terbiyelerine yardım etmek, tiyatro artisti olabilecek kabiliyetlerin kendilerini göstermelerine imkân vermek, iyi hatip yetiştirmek üzere plânlanmıştır. Halkevleri ti-

tyatro şubeleri ile amatör gençlik kuruluşları; 1940'da açılan Köy Enstitüleri, tiyatronun bütün Anadolu'ya yayılıp sevilmesinde önemli görev üstlenmiş, memlekette tiyatro zevkini yaymaya çalışmışlardır.

Başlangıçtan beri tiyatro faaliyetlerinin merkezi İstanbul'dur. Tiyatro-yı Osmanî'nin kapanması üzerine Adana'ya sürgüne gönderilen Ziya Paşa ile Bursa'ya mutasarrıf olarak atanan Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da tiyatro kurma çalışmalarına Tanzimat döneminde şahit olmuştuk. Anadolu'ya İstanbul'dan ilk kez 1922'de Darülbeydi heyetinden bazıları Adapazarı'na kadar gitmiş ve oralarda temsil vermişlerdir. Darülbeydi'den bir grup sanatçı İzmir'in Yunanlılardan geri alınması ile ilgili şenliklere katılmak üzere İzmir'e gittiği ve İzmir'de bulunan Gazi tarafından itibar ve teşvik gördüğü bilinmektedir. Darülbeydi sanatçıları 31 Temmuz 1923'de Mustafa Kemal'in huzurunda oynadıkları İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin **Ceza Kanunu** uyarlamasında, Bedia Muvahhit de sahneye çıkar ve böylece Türk kadını sahnede yerini almış olur.

Cumhuriyet döneminde tiyatro faaliyetlerinin başkent Ankara ve diğer Anadolu şehirlerine de kaymaya başladığına şahit olunur. 1925'te Darülbeydi ilk turneyi Samsun ve Bafra'ya yapar. Daha sonra Trabzon'a giderler. 1926'dan itibaren Darülbeydi Anadolu'da da programlı seyahatlere çıkar. Balıkesir, Edremit, İzmir, Ödemiş, Bursa, Ankara, Konya, Samsun, Giresun, Trabzon ve Ankara'ya; 1928'de Adana, Mersin'den sonra Kahire, İskenderiye'ye giderler. Mısır'dan Kıbrıs'a, oradan da İzmir'e gelirler. İzmir, Nazilli, Manisa'da temsiller verirler. 1929'da Adana, Mersin, Kıbrıs, Antalya ve İzmir'e, 1930'da Ankara, Eskişehir, Adana, Kıbrıs, Mersin, Tarsus, Antalya, İzmir'e gidilir. Bir kez de Balkan şehirlerine gitmişlerdir. Tiyatro-yu oralarda tanıtmak yolunda önemli görevler yaparlar. Atatürk döneminde başlangıçta tiyatro çalışmalarının merkezi Türk Ocakları iken daha sonra Halkevleri'nin kurulmasıyla oyunlar bu merkezlerde oynanmıştır. Atatürk devrimlerinin benimsenmesini gerçekleştirmek, Cumhuriyet'in kültür atılımını yapmak, halk arasında kültür ve düşünce birliğini sağlamak, kır-kent ve köylü-aydın ikiliğini ortadan kaldırmak amacıyla kurulan ve 1931-1952 yılları arasında hizmet veren *Halkevleri Temsil Şubeleri* ile amatör gençlik kuruluşları, memlekette tiyatro zevkini yaymaya çalışmışlardır. Bu yıllarda Halkevleri ve Şehir Tiyatroları, oyunların sahnelendiği en önemli merkezlerdir.

Dokuz şubeden oluşan Halkevleri'ndeki temsil şubesinde birden fazla tiyatro grubu bulunabilecek, kadın rolleri asla erkekler tarafından oynanamayacaktı. Yine talimatnameye göre, bize özgü Karagöz ve kukla sanatlarımıza da yer verilecekti. Halkevleri'nde oynanacak eserlerin konuları da belliydi. Bu eserler, yeni Türk toplumundaki çağdaş yaşamı destekleyecek, ulusal duyguları doyuracak, devrimler ışığında ulusal sorunları işleyecek, çağdaş doğrultudaki değişimler ve ilerlemeleri destekleyecek, her sınıfa seslenebilecek ve eğitici olacaktı.

Atatürk, Ankara Halkevi'nin oyunlarına büyük ilgi göstermiş, bazı oyunlarını da izlemiştir.

Darülbeydi ve Halkevleri'nin temsillerini izleyen, görüşlerini bildiren Atatürk'ün tiyatroya ilgi ve sevgisi nedeniyle bu dönemde Devlet Konservatuarı açılmış, tiyatro sanatı desteklenmiş, tiyatro ve müzik sanatlarının öğretileceği bir okulun açılması sağlanmıştır.

Atatürk'ün başlattığı tiyatro faaliyetlerini ölümünden sonra İsmet İnönü aynı doğrultuda sürdürmüştür. O da sanata ve sanatçılara büyük önem vermiş, başbakanlığı döneminde yeni kurulan konservatuarda tiyatro ve opera derslerine girerek denetlemelerde bulunmuştur. İnönü, Türk tiyatrosunun başka gelişmiş ulusların ti-

Atatürk'ün etkisinde kalan 1923-1946 yılları, Türk tiyatrosunun saygınlık kazanması ve pek çok eksikliğinin giderilmesi açısından önemlidir. Türk tiyatrosu ancak Cumhuriyet'ten sonraki on yıl içinde kuruluş haline geçebilmiştir. Halkevleri tiyatro şubelerinin, Devlet Konservatuarı'nın, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin açılması(1936), Ankara Konservatuarı Yasası(1940), Köy Enstitüleri'nin açılması(1940) tiyatromuz açısından önemli olmuştur.

yatroları seviyesine çıkmasını istiyordu, çünkü çağdaşlaşmanın en önemli adımlarından birinin tiyatro olduğu inancındaydı.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Meşrutiyet döneminden kalan tiyatro toplulukları etkinliklerini sürdürmüştür. Sık sık dağılan ve yeni adlarla mevcut tiyatro binalarından birinden ötekine geçerek temsiller veren bu topluluklar, turnelere de çıkıyorlardı. Bu oyunlar, müzikli oyunlar, hafif güldürüler, operetler türünde idi. Darülbeydi toparlanma döneminden sonra, çocuk oyunları temsillerine de başladı. Cumhuriyet'in ilk yıllarında tuluat tiyatrosu da sürdürülmüştür.

1923-1946 yıllarında Türk tiyatrosunun bütün ülkeye yayılıp benimsenmesinde etkili başlıca kurumlar hangileridir?



1923-1946 YILLARINDA YAZILAN TİYATRO ESERLERİMİZ, KONULARI VE YAZARLARIMIZ

Tiyatro Eserleri

Tiyatro eserlerimizin ilk örnekleri Tanzimat ile verilmiş olup bu eserlerde amaç, toplumu eğitmek ve öğretmek olduğundan estetik kaygı güdülmemiştir. Meşrutiyet döneminde de tiyatro eserleri nicelik bakımından çok fazla olmakla beraber nitelik açısından başarılı sayılmaz. Bu eserlerden bir kısmı okunmak için yazılırken bir kısmı da çalاکalem yazılıp sahnelendiğinden işlenmemiş ve çoğu basılmamış; basılanların da büyük bir kısmı takma adla yazıldığından gerçek yazarları tespit edilememiş, ya da tiyatroya hevesli kişiler tarafından yazıldığından bunlar tanınmamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Atatürk, tiyatrodan çok şey beklediği için tiyatroyu bir araç olarak görmüş, çağdaş bir Türk tiyatrosu ancak Cumhuriyet'in ilerleyen yıllarında oluşmaya başlamıştır. Oyunlar, ciddi dramlar, güldürüler, müzikli oyunlar türündedir. Bu yıllarda yazılan eserlerde topluma karşı sorumluluk bilinci görülür.

Cumhuriyet'in ilk on yılında yazılan tiyatro eserlerimizin çoğu, gündemde olan siyasî görüşleri ve sanat anlayışımızı yansıtır. Oyunlar düşünce ağırlıklı olup topluma mesaj vermektedir. Melodram özelliği taşıyan bu oyunlar didaktiktir.

Atatürk, Cumhuriyet dönemi güzel sanatlarımız üzerindeki çalışmalarımızın kaynağını Türk tarihinin, Türk halk kültürünün ve Cumhuriyet'in getirdiği yeni değerlerin oluşturmasını istiyordu. Bu nedenle yazarlarımız Anadolu'nun, Türk kültürünün değerli bir hazinesi olduğunu görerek Anadolu'ya yönelmişlerdir. Bundan dolayı, eski Türk tarihi ile Türk kültürünün uzantıları, sürekli olarak ve ısrarla Anadolu'da aranmış ve bulunabilmiştir.

Atatürk döneminde yazılan sahne eserleri devrimci, aydın ve yeni Türkiye'nin ideallerini yansıtır. Halkevleri ve Şehir Tiyatroları'nda sahnelenen bu oyunların başlıca amaçları halkın eğitilmesidir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren tiyatro, opera, bale sanatlarının alt yapısı oluşturulurken, yeni oyun ve operalar yazılması, bestelenmesi konusu gündeme gelmiştir.

Atatürk yeni kurduğu cumhuriyet rejiminin yerleşmesi, korunması, inkılâp ve ilkelerin halka benimsetilmesi, Türk milletinin yüce erdemleri, ülküsü ve değerlerinin yeniden halka tanıtılmasında tiyatrodan yararlanmış ve tiyatro yazarlarına piyesler sipariş etmiştir. Meselâ Faruk Nafiz'in "**Akın, Özyurt ve Kahraman**" piyesleri bu sipariş üzerine yazılmış, hatta Münir Hayri'nin 1932'de kaleme aldığı **Bayönder, Bir Ülkü Yolu ve Taş Bebek**; Faruk Nafiz'in **Akın**, Behçet Kâmil'in **Tünübük** adlı tiyatro eserlerinde Atatürk, bazı düzeltmeler yapmış, Abdülhak Ha-

mit Tarhan'ın **Hakan** (1935) oyununu da okumuş bazı satırların altını çizmiştir. Bu yüzden Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun ilk dramaturgu olarak Atatürk gösterilmektedir. Behçet Kemal'in **Çoban** oyununun temsilinden (1932) sonra da; "Tiyatro bir memleketin kültür seviyesinin aynasıdır." demiştir. Opera sanatımızın da gelişmesini isteyen Atatürk, **Bayönder**'i Necil Kâzım Akses'e, **Taş Bebek**'i Ahmet Adnan Saygun'a vererek opera olarak bestelemelerini istemiştir. **Öz Soy** operasının librettosu İçin Münir Hayri Egeli'yi görevlendirmiş ve operanın konusunu kendisi vermiştir. Türk-İran kardeşliğini, dostluğunu vurgulayan bu opera, Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenmiş ve İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Ankara'yı ziyareti sırasında (Haziran 1934) Ankara Halkevi'nde sahneye konulmuştur. Oyunu Rıza Pehlevi ve Atatürk birlikte izlemişlerdir. Necil Kâzım Akses de 1934'de Yaşar Nabi Nayır'ın **Mete** oyununu opera olarak besteler.

Cumhuriyet'ten önce oynanan yabancı oyunlar genelde Fransızcadan adapte edilmiş komedi ve vodvillerdi. 1923'ten sonra bunlar yine oynamış olmakla beraber, seyirci Fransız eserleri dışında diğer ulusların sanat eserlerini de tanıma fırsatı buldu. 1924-1925 sezonunda Ahmet Vefik Paşa'nın Molyer'den adapteleriyle birlikte Vedat Nedim Tör'ün **İşsizler** adlı telif oyunu oynanan ilk yerli eserlerdendir.

Yabancı eserlerin yanında sahnelenen başlıca yerli eserlerimiz sırasıyla şunlardır: Faruk Nafiz'in **Canavar**, Refik Nuri Bey'in **Kördüğüm**, Hüseyin Suat'ın **Harmen Sonu**, Halit Fahri Bey'in **Sönen Kandiller**, Abdülhak Hamid'in **Tezer**, Musahipzade Celâl'in **Fermanlı Deli Hazretleri** ve Vedat Nedim Bey'in **Fevkalasri-ler**, Musahipzade Celâl'in **Aynaroz Kadısı**, Halit Fahri'nin **Nedim**, Vedat Nedim'in **Hayvan Fikri Yedi**, Musahipzade Celâl'in **Kafes Arkasında**, Cevdet Kudret'in **Tersine Akan Nehir**, Musahipzade Celâl'in **Bir Kavuk Devrildi**, Cevdet Kudret'in **Rüya İçinde Rüya**, Musahipzade Celâl'in **Mum Söndü**, Nazım Hikmet'in **Kafatası**, Faruk Nafiz Çamlıbel'in **Akın**, Celal Esat'ın **Saatçi** opereti, Musahipzade Celâl'in **Pazartesi-Perşembe**, Nazım Hikmet'in **Bir Ölü Evi**, Hüseyin Rahmi'nin **Kadın Erkekleşince**, Ekrem Reşit Bey'in **Üç Saat**, Celâl Esat'ın **Büyük İkramiye** adlı operetleriyle Almanca bir operetten adapte edilen **Sarı Zeybek Otel** adlı eseri, Musahipzade Celâl'in **Gül ve Gönül**, Halit Fahri'nin **On Yılın Destanı**... Bu eserler 1935'e kadar çokça oynanan yerli eserlerimizden olup daha sonra da devlet ve özel tiyatrolarda oynanmışlardır.

Özellikle 1930'lu yıllarda, Atatürk'ün belirlediği amaç doğrultusunda, konusunu Türk tarihinden, uygarlığından, destan ve efsanelerinden halk kültüründen, Cumhuriyet'in erdemlerinden, devrimlerinden alan birçok oyun yazılmıştır. Bu yıllarda yazılan oyunlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

"Faruk Nafiz Çamlıbel: **Akın**, (1932), **Özyurt** (1932), **Kahraman** (1933), **Yan-ğın** (1933), Münir Hayri Egeli: **Bayönder** (1932), **Bir Ülkü Yolu** (1932), **Taş Be-pek** (1932), Behçet Kemal Çağlar: **Çoban** (1933), **Ergenekon** (1933), **Attılâ** (1935), Yaşar Nabi Nayır: **Mete** (1932), **İnkılâp Çocukları** (1933), **Beş Devir** (1933), **Kö-yün Namusu** (1933), İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci: **Şeriye Mahkemesinde** (1933), **Belkıs** (1934), Halit Fahri Ozansoy: **On Yılın Destanı** (1933), Necip Fazıl Kısakürek: **Tohum** (1933), Aka Gündüz: **Beyaz Kahraman** (1932), **Yarım Os-man** (1933), **Gazi Çocukları İçin** (1933), **Köy Muallimi** (1933), **Mavi Yıldırım** (1934), **O Bir Devirdi** (1938), Abdullah Ziya Kozanoğlu: **Kazanoğlu** (1932), Ve-dat Nedim Tör: **Yirmi Dokuz Birinciteşrin** (1933), **Değişen Adam** (1941), Veh-bi Cem Aşkun: **Oğuz Destanı** (1935), **Atatürk Köyünde Bir Uçak Günü** (1936), Reşat Nuri Güntekin: **İstiklâl** (1933), **Vergi Hırsızı** (1933), Nihat Sami Banarlı: **Kı-zıl Çağlayan** (1933), Vasfi Mahir Kocatürk: **Yaman** (1933), Peyami Safa: **Gün Do-**



Refik Halit Karay

ğuyor (1937), Abdülhak Hâmit Tarhan: **Hakan** (1935), Nahit Sırrı Örik: **Sönme-yen Ateş** (1933), Galip Naşit: **Destan** (1933), Ziya Boral: **Yaşayan Ölü** (1936), Ferit Celâl Güven-Raşit Rıza Samako: **Çakır Ali** (1937), Burhan Cahit Morkaya: **Gavur İmam** (1933), Celâl Tuncer: **Devrim Yolcuları** (1937), Saim Kerim Kalkan: **Vatan ve Vazife** (1938), Ahmet Naim -Celâl Edip: **Uzun Mehmet** (1938), Şükrü Halil Tuğal: **Kartal** (1936), Yusuf Sururi Eruluç: **Yanık Efe** (1936), **Bir Gönül Masalı** (1938), Musahipzâde Celâl: **Atlı Ases** (1936), **Köprülüler** (1936), **Lâle Devri** (1936), Aziz Nogay: **İstibdat'tan Cumhuriyet'e** (1933), **Sevr'den Lozan'a** (1933), Şinasi Okur: **Gâzi'nin Yolu** (1935), **Kadın Saylav** (1935), Naci Tanseli: **Zafer İçin** (1933), Yunus Nüzhet Unat: **Hedef** (1934), **Haydi Suna** (1938), Halit Fahri: **Ali Baba ve Kırk Haramiler** (1936), Feyzi Kutlu Kalkancı: **Timurhan** (1934), Osman Cemal Kaygısız: **Üfürükçü** (1935), Necmeddin Veysi: **Güneş** (Destan, 1934), Nüzhet Haşim Sinanoğlu: **Sakarya** (1934), **Bir Zâbitin 15 Günü** (1934), Ali Mustafa Soylu: **Cem** (1931), Hüseyin Hüsnü: **Vatandan Vatana** (1933), Kâzım Naim Duru: **Uyanış** (1933), İbrahim Tarık Çakmak: **Bozkurt** (1935), Behzat Butak: **Atillâ'nın Dügünü** (1935), **Ana** (1936), Osman Sabri Adal: **Vatan Uğruna** (1931), Fuat Edip Altan: **Tarih Anlatıyor** (1935), Vedat Ürfi Bengü: **Kanun Adamı** (1938), F. Şemsettin Benlioğlu: **Albayrak** (1935), Ahmet Faik Türkmen: **Vasiyet** (1936), A. İsmet Ulukut: **Sümer Ülkerleri** (1934), İ. Galip Arcan: **Kimsesizler** (1941), Suat Salih Arsal: **Yalnız Adam** (1940), İ. Hakkı Baltacıoğlu: **Ölümler** (1939), **Akıl Taciri** (1940), **Andaval Palas** (1940), **Kütük** (1946), Vedat Ürfi Bengü: **Kanun Adamı** (1938), **Beyaz Baykuş** (1940), Hakkı Günel: **Bozkurt** (2) (1941) vb.

Oyunların Konuları

1923-1946 döneminde yazılan tiyatro eserlerinin konularını şöyle sınıflandırabiliriz:

1. Savaş yıllarının olaylarını ele alan eserler
2. Eski-yeni kurumların karşılaştırılması
3. Tarih, mitoloji ve masalları konu alan eserler
4. Batılılaşma, sosyal değerlerdeki değişimler
5. Türk'ün yüce karakter özelliklerini işleyen eserler,
6. Osmanlıyı yeren ve eleştiren eserler,
7. Cumhuriyet rejiminin faziletlerini anlatan eserler,
- 8., Atatürk'ün fikir ve düşüncelerini işleyen eserler,

Kurtuluş Savaşı öncesi, sonrası ve savaş yıllarında görülen savaşa inananlar ve inanmayanlar arasındaki çekişmeler, Türk tiyatrosunda da yankısını bulmuştur. **Ül-küme Doğru, Yaman, Tipi, Hürriyet Apartmanı, Yarım Türkler ve Tokat** gi-bi piyeslerde bu inanmayan kişilerin hayatları, sıkışınca ülkeyi terk edişleri söz ko-nusu edilmiştir. **Gün Doğuyor, Mavi Yıldırım** adlı oyunlarda, inançsızlar karşı-sında, zafere inanan bir görüş, bir inanış vardır. Bir kısım oyunlar da (**Bir Zabitin On Beş Günü, Yaşayan Ölümler**), düşmanla işbirliği yaparak milleti soyan harp zenginlerini, paranın gücünü, ahlâk krizlerini ele almıştır.

Kurtuluş Savaşı'nda halkın gösterdiği fedakârlık, kahramanlık, tutucu kesime karşı verilen mücadele, savaşı konu alan eserlerde ağırlıklı olarak yer alır. Nihat Sami-**Kızıl Çağlayan**, Bürkün Cahit-**Gavur İmam**, Celal Edip-**Uzun Mehmet**, Faruk Nafiz-**Kahraman**, Peyami Safa-**Gün Doğarken** vb.

Eski-yeni kurumların karşılaştırılarak yeni kurumları yüceltme arzusundan do-ğan bu eserlerin bazıları şunlardır:

Musahipzâde Celâl- **Pazartesi Perşembe, Bir Kavuk Devrildi**, Reşat Nuri-**Hülleci**, Ertuğrul Şevket- **Şeriatçısı** vb.



Peyami Safa

Özellikle 1932'den sonra yazılan eserlerde Atatürk'ün yeni tarih görüşünün etkisiyle eski Türk tarihine yönelen yazarların sayılarında artış görülmüştür. Tarih, mitoloji ve masalları konu alan eserlerden bazıları şunlardır: Yaşar Nabi-**Mete**; Faruk Nafiz-**Akın, Özyurt**; Behçet Kemal-**Çoban**; Münir Hayri-**Öz Soy**; Ahmet İsmet Ulukut-**Sümer Ülkerleri**; S. Behzat Budak-**Attilâ'nın Düğünü**; M. Kemal Ergenekon-**Attilâ**; Feyzi Kutlu-**Timurhan**; Abdülhak Hamit-**Hakan** vb. Bu eserler, Türk uygarlığının devri içinde en önde oluşunu sergilemekte ve Türklük bilincini aşılarmayı amaçlamaktadırlar. Bir kısım eserler ise, konularını daha çok Osmanlı'nın son döneminden, İstiklâl Savaşı'ndan, Atatürk'ün hayatından, devrimlerinden alıyordu. **Kahraman, İstiklâl, Mavi Yıldırım, Sönmeyen Ateş, Kızıl Çağlayan, Gün Doğuyor ve Devrim Yolcuları**'nda Atatürk ön plândadır. Hayri Muhiddin, 1926'da **Gazi Mustafa Kemal** adlı bir oyun yazmıştır. Atatürk'ün konusunu Türk tarihinden, halk kültüründen alan eser yaratma arzusu, bu yıllarda opera alanında da ilk ürünler verilerek gerçekleştirilmiştir. (**Öz Soy, Taş Bebek, Bay Önder**-1934)

Bazı yazarlarımız eserlerinde mitolojiden ve masallardan da yararlanmışlardır. Selahattin Batu'nun **Güzel Helena, Oğuzata, Kerem ile Aslı** adlı oyunlar gibi.

Yazarlarımız tarih, efsane ve masallara yöneldikleri oyunlarında aynı zamanda Türk milliyetçiliğini de aşılarmaya çalışmışlardır.



Reşat Nuri Güntekin

Cumhuriyet'in bu ilk yıllarında Batılılaşma, sosyal değerlerdeki değişimler de tiyatro eserlerine konu edilmiştir. Batı uygarlığı, çağdaş uygarlığı yakalamayı arzu eden yönetimlerin temel amacı olmuştur. Onunla eski devirlerin her türlü kalıntısı yok edilecek ve yeni bir sisteme geçilecektir. Toplumumuzda arzu edilen değişiklikler için Batı kültürüne yaklaşmak zorunlu görülmüştür. Musahipzade, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Cevdet Kudret gibi yazarlarımızın eserlerinde bu konuların detaylı biçimde ele alındığı görülmektedir. Geleneksel değerlerimiz bu yazarlarımızın eserlerinde toplumsal gelişmenin önünde engel gibi gösterilerek eleştirilmiş, Batılı değerlerin yeni bir toplum ve kültür yaratmadaki önemi vurgulanmış, onların yanlış anlaşılması sonucu görülen ahlâkî yozlaşma da yerilmiştir. 1940'lı yıllara gelindiğinde de ülkemizdeki toplumsal, siyasî değişimler ışığında Batılılaşma sorunu üzerinde uzun uzun durulmuştur. Bu konular üzerinde daha sonraki dönemlerde de durulacağı görülecektir. Bu eserlerin bir kısmı, Batılılaşmanın aile üzerindeki etkisini ele alırken bir kısmı ahlâkî açıdan sorunlara eğilmiş, bir kısmı Batılılaşmanın aydınlar üzerindeki etkisini ele almıştır. Cevat Fehmi, Batılılaşmayı geleneksel değerlerimiz ve yaşam biçimimiz bakımından tehdit edici görmüştür. İlk oyunlarını 1940'lı yıllarda vermeye başlayan Başkut'un **Büyük Şehir** (1942), **Küçük Şehir** (1946), **Koca Bebek**(1947), **Paydos**(1948) oyunları ve daha sonra yazdığı pek çok oyunu bu konu üzerine yazılmıştır. Sabahattin Kudret Aksal (**Evin Üstündeki Bulut**-1947), Ahmet Muhip Dranas (**O Böyle İstemezdi**-1947), A. Kutsi Tecer'in (**Yazılan Bozulmaz**-1946) gibi. Cevdet Kudret'in **Tersine Akan Nehir, Rüya İçinde Rüya, Kurtlar, Yaşayan Ölüler** gibi eserlerinde değer bunalımıyla kişilerin ruhsal bunalımları arasında bağıntılar kurulur. Musahipzade Celal **Selma** adlı oyununda toplumdaki değer çalkantısını ahlâk sorunu olarak ele alır.

Münir Hayri'nin **Bayönder, Özsoy**, Necip Fazıl'ın **Sabır Taşı, Tohum** adlı eserleri ile Yaşar Nabi'nin **Mete**, Behçet Kemal Çağlar'ın **Atilla** ve **Çoban**, A. İsmet Ulukut'un **Sümer Ülkerleri**, Türk'ün yüce karakter özelliklerini övmüştür. Faruk Nafiz'in Atatürk'ü konu alan **Kahraman** (1933) **Yayla Kartalı** (1945) eserlerinde de Türk gücü övülmüştür.

Bu dönemde yazılan eserlerin bir kısmında da Osmanlı yerilip eleştirilmiştir. Musahipzade Celâl, Osmanlı İmparatorluğunun 17. ve 18. yüzyıllardaki durumunu

verirken, imparatorluğu çöküşe götüren nedenleri eleştirel bir şekilde gözler önüne sermiştir. **Balaban Ağa, Pazartesi Perşembe, Aynaroz Kadısı, İstanbul Efendisi, Bir Kavuk Devrildi, Mum Söndü, Gül ve Gönül** vb. eserleri bu türdendir.

1930'lu yıllardan sonra geleneksel halk tiyatrosuna ilgi duyan yazarlarımız, Karagöz oyunları da yazmışlardır. Karagöz oyunlarında günün şartlarına göre yenileştirmeler de yapılmıştır. Ahmet Süleyman- **Karagöz'ün Açıkgozlülüğü** (1931), **Karagöz'ün Evden Kovulması** (1931), **Karagöz'ün Evlenmesi** (1931), **Karagöz'ün Florya Seyahati** (1931), **Karagöz'ün İç Güveyliği** (1931); Rahmi Balaban- **Özdemir Onbaşı** (1938), **Şehir mi Tövbeler Tövbesi** (1938); Hayalî Küçük Ali- **Hayal Perdesi** (1937); M. Vasıf Okçugil- **Karagöz Güvey** (1933), **Karagöz Salıncakçı** (1933), **Karagöz Yalova Sefasında** (1933), **Karagöz Ahçıbaşı** (1933), **Karagöz Deli** (1933); Karagözcü Kâzım- **Karagöz Milyoner** (1934), **Karagöz'ün Dünyaya Dönüşü** (1934); İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu- **Karagöz Ankara'da** (1940), Ercüment Behzat Lav- **Karagöz Stepte** (1940) oyunlarını yazmışlardır.

1923-1946 yıllarında yazılan tiyatro eserlerimizde başlıca konular nelerdir?



Oyun Yazarlarımız

Cumhuriyet devrinde oyun yazarları, Batı modelindeki tiyatronun kurumsallaşması ile gelişme göstermiştir. Eski dönemlerde eser veren yazarlarımız dışında (Abdülhak Hâmit Tahran, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, Behzat Butak, Aka Gündüz,) bu dönemde sayıları hızla artan pek çok yazarımız tiyatro eseri yazmıştır. 1923-1946'lı yıllarda eser veren başlıca yazarlarımız, Musahipzade Celâl, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Vedat Nedim Tör, Nazım Hikmet, Reşat Nuri, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Nahit Sırrı Örik, Necip Fazıl Kısakürek, Cevdet Kudret, Münir Hayri Egeli gibi yazarlardır. "Beş Hececiler" diye anılan şairlerimiz tiyatro eserlerini de manzum olarak yazmışlardır. [Faruk Nafiz- **Akın** (1934), **Kabraman** (1938), Halit Fahri Ozansoy- **On Yılın Destanı** (1933)]

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864- 1944)

Oyunlarından çok tiyatro üzerine yaptığı eleştirilerden dolayı onu eleştirmen olarak değerlendirebiliriz. Yazarın sahneye konan tek tiyatro eseri **Kadın Erkekleşince**'dir. (1933) 13 Aralık 1932 de Darülbeydi tiyatrosunda oynanmıştır. Bizdeki tiyatro binalarını ve sahneye konan eserleri yetersiz bulmuş, bu konudaki düşüncelerini bazı romanlarıyla **Hazan Bülbülü** adlı oyununun önsözünde ve gazetelerde yazdığı makalelerde açıklamıştır. Yazar tiyatro binalarımızı, oynanan oyunları beğenmediği gibi uyarlamaları da bizim toplum yapımıza uymadığı için başarısız bulur. Tiyatro yazarımızın henüz olmadığını, birkaç öykü, makale yazan kişilerin tiyatro yazmaya heveslendiklerini söyler. Eserlerde kişilerin yazar gibi değil, rol yaptığı kişi gibi konuşmasının gerektiğine işaret eder. Tiyatro eserinin toplumun problemlerine değinmesini ister. Kadının çalışmaya başlamasının ev yaşantısında ortaya çıkardığı sorunları ele alan **Kadın Erkekleşince**, genç kızların, aileleri tarafından zengin olmak amacı ile kendilerinden çok yaşlı kimselerle evlendirilmelerinin kötü sonuçlarından birini işleyen **Hazan Bülbülü** (1916), romantik bir şairin, komşu evin penceresinde gördüğü genç kıza âşık oluşunu ele alan **İstiğrak-ı Seher**, 1894 yılında İstanbul'da olan büyük depremden esinlenerek yazdığı basit bir aşk ve ihanet konusunu ele alan **Zelzele**, evli bir erkeğin yabancı bir kadınla kurduğu ilişkinin getirdiği, sonu ayrılmaya varan huzursuzluk ve bu ayrılık yüzünden kadının çocukları ile beraber çektiği geçim sıkıntısı, erkeği bu



Hüseyin Rahmi Gürpınar

davranışından ötürü bekleyen kötü sondan bahseden **İki Damla Yaş**, başlıca eserleridir. Elimizde bulunan bu oyunlardan başka "**Tokuşan Kafalar ve Mesuduz**" adlı iki denemesinin daha olduğu söyleniyorsa da, yayınlanmadığı gibi sahneye de konmayan bu oyunların yalnızca adları bilinmektedir.



Musahipzade Celâl

Musahipzade Celâl (1868-1959)

Meşrutiyet Dönemi'nin önemli oyun yazarlarından olup Cumhuriyet Devrinde oyun yazarlığını başarıyla sürdürmüştür. Şinasi'nin tiyatrodaki tuttuğu yolu devam ettiren sanatçılarımızdandır. Osmanlı'nın yaşamı, kurumları, bazı inanç ve geleneklerini gülünçleştirerek anlattığı komedileri bazı eleştirmenlerce olumsuz eleştirilere neden olmuş, devrin hatırı için geçmişe küfrettiği öne sürülmüştür. Musahipzade Celâl, 1912'de yazdığı **Köprülüler** oyununun çok beğenilmesi üzerine genelde oyunlarının konularını tarihten alır. Eserlerinin kostüm ve dekoruna çok önem vermiştir. Hemen hemen bütün oyunları Darülbeyazıt'ta ve İstanbul Şehir Tiyatrolarında oynandı. Bazıları filme alındı. 1936'da iki ciltte toplanarak yayınlanan oyunları şunlardır: **Köprülüler**(1912), **İstanbul Efendisi**(1913), **Macun Hokkası**(1917), **Yedekçi**(1919), **Kaşıkçılar**(1920), **Lale Devri**(1921) **Türk Kızı**, **Atlı Ases**(1936), **Demirbaş Şarl**(1936), **İtaat İlamı**(1936), **Fermanlı Deli Hazretleri**(1936), **Aynaroz Kadısı**(1936), **Kafes Arkasında**(1936), **Bir Kavuk Devrildi**, **Mum Söndü**(1936), **Pazartesi... Perşembe**(1936), **Gül ve Gönül**(1936), **Balaban Ağa**(1936), **Selma**(1936), **Genç Osman**(basılmadı), **Moda Çılgınlıkları**(basılmadı) Sevdâ Şener'in Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu adlı bir inceleme eseri vardır.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886- 1978)

Hayatında özellikle tiyatroya ve tiyatro yazmaya yer ayırmış bir kişidir. Baltacıoğlu hem eğitim, hem de okullarda tiyatro eğitimi konusunda son derece özgün, orijinal ve hâlâ önemini koruyan, zamanı içinde çok yeni ve çok öncü sayılabilecek görüşler üretmiştir. Oyunlarında fanteziye yer verir. Ona göre tiyatro toplum ruhunu içinde taşır, yaşamakta olan değerleri dile getirir. Oyunlarında konuşmalar çok canlı ve oyunları güldürmeye yakındır. Soyutlamalara yer verdiği oyunlarında oyun kişileri gerçekçi ve tek yönlüdür. **İnanmak** (1939), **Ölümler** (1939), **Salt Çelebi** (1939), **Hayvanlar** (1939), **Akıl Taciri** (1940), **Kafa Tamircisi** (1940), **Andaval Palas** (1940), **Kütük** (1946), **Dolap Beygiri** (1949), **Karagöz Ankara'da** (1949), **Küçük Şehit** (1961)



İsmail Hakkı Baltacıoğlu

Nahit Sırrı Örik (1895-1960)

Pek çok konuda eser veren, gazetecilik yapan yazarın **Sönmeyen Ateş** (1933), **Muharrir** (1934), **Alinyazısı** (1952) adlı oyunları vardır.



Vedat Nedim Tör

Vedat Nedim Tör (1897-1985)

"Kadro" dergisinin kurucularından ve bu dergi çevresindeki siyasal düşünce akımının öncülerinden olmuştur. Başlıca tiyatro eserleri:

İşsizler (1924), **Fevkâlasriler** (1928), **Hayvan Fikri Yedi** (1928), **Kör** (1928), **Köksüzler** (1934), **İmralı'nın İnsanları** (1940), **Sanatkâr Aşkı** (1945), **Hep ve Hiç** (1951), **Siyah Beyaz** (1952), **Aşağıdan Yukarı** (1952), **Sahte Kahramanlar** (1975).

Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973)

Süleyman Nazif'in oğludur. Edebiyata şiirle başlayan yazarın ilk şiirleri aruzladır. Milli Mücadele döneminde Milli edebiyatın oluşabilmesi ve geliştirilebilmesi için

Türkçenin yalınlaşması, yabancı kelimelerden ve kalıplardan uzaklaşılması düşüncesini benimseyerek hece vezniyle yazmaya başladı. "Beş Hececiler" grubuna dâhil oldu. Halkın eğitilmesi ve bilinçlendirilmesine yardım etmek için öğretmenlik mesleğine talip olan yazar, böylece Anadolu'yu yakından tanıma fırsatı buldu.

Şiir dışında tiyatro ile de ilgilenen yazarın Anadolu köylüsünün savaş, eğitimsizlik ve yoksulluk sebebiyle karşı karşıya kaldığı acıları ilk kez tiyatro sahnesinde sergilediği **Canavar**(1925), Osmanlı'nın son zamanlarında köylünün durumunu ele alır. Sahipsiz kalan iyi ve dürüst köylülerden nasıl canavarlar türediğini gösterir. Bu eser, 1960'lı yıllarda artacak köy konulu oyunların da ilki olmuştur. **Özyurt**(1932), **Akın** (1932), Atatürk'ü konu alan **Kahraman** (1933) **Yayla Kartalı** (1945), **İlk Göz Ağrısı** adlı oyunlarından başka çocuk oyunları da vardır: **Bir Demette Beş Çiçek** (1933), **Yangın** (1934), **Belki Bir Gün** (1946) gibi.

Nazım Hikmet (1901-1963)

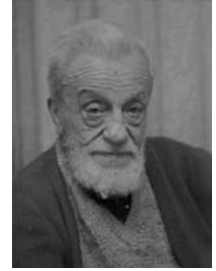
20. yüzyılın en büyük şair ve oyun yazarlarından biridir. Bu dönemde yazdığı başlıca oyunları: **Kafatası** (1932), **Bir Ölü Evi** (veya **Merhumun Hanesi**) (1932), **Unutulan Adam** (1935)'dir. Diğer oyunları: **İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu?** (1955), **Ferhat ile Şirin** (1965), **Sabahat** (1965), **İnek** (1965), **Ocak Başında / Yolcu** (iki oyun bir arada-1966), **Yusuf ile Menofis** (1967), **Sevdalı Bulut**.



Nazım Hikmet

Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983)

Tiyatro eserleri, dönemin tiyatrolarında aylarca kapalı gişe sahnelenmiştir. On yedi oyun yazarı Kısakürek'in ilk oyunu **Tohum**'dur (1935). **Künye** (1940), **Sabır Taşı** (1940), **Para** (1942) bu yıllarda yazılmış olup diğer oyunları: **Nam-ı Diğer Parmaksız Salih** (1949), **Reis Bey** (1964), **Ahşap Konak** (1964), **Siyah Pelerinli Adam** (1964-Yazar bu eserini okunmak için yazmıştır.), **Yunus Emre** (1969), **Abdülhamid Han** (1969), **Kanlı Sarık** (1970), **Mukaddes Emanet** (1970), **Bir Adam Yaratmak**, **Püf Noktası**, **Künye** gibi oyunları büyük ilgi görmüştür. **Bir Adam Yaratmak**, Türk tiyatrosunun en güçlü oyunlarından kabul edilmektedir. Konularına mistik açıdan yaklaşan yazar, görünenin ardındaki görünmeyen gerçeklere yaklaşmak ister. İrsiyet ve çevrenin insan üzerindeki etkisini her eserinde gösterir. Serimsiz oyunları bir aksiyonla başlar. Olacakları önceden sezdirenen yazarın eserlerinde olacakların şekli sırdır. Yazar oyunlarında insanların ruhsal bunalımlarının nedenleri üzerinde durur. Bu insanlar topluma yabancı, uyumsuz kişilerdir.



Necip Fazıl Kısakürek

Münir Hayri Egeli (1904- 1970)

Milli Mücadele sırasında Atatürk'ün emriyle Paris Türk Haberler Bürosu'nu kurdu ve 1920-1922 arası onun idaresinde bulundu. Değişik kurumlarda yöneticilik, pek çok yerde öğretmenlik yaptı. Milli Temsil Akademisi (Devlet Tiyatrosu) ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü'nde bulundu. Atatürk'ün isteği ile Almanya ve Rusya'ya film eğitimi için gitti. Dönüşte film rejisörlüğü yaptı, gazete ve dergiler çıkardı. 1933 yılında Atatürk'e en çok benzeyen heykeli nedeniyle ödüllendirildi. Roman ve hikâyeleri yanında pek çok çocuk oyunu bulunan Münir Hayri'nin **Kadın Geçerken**, **Yiğit Hamza**, **Yörük Emine** gibi piyesleri ile Atatürk'ün el yazıları ile tashih ettiği (**Bayönder**, **Öz Soy**) ile Atatürk'ün hayatına ait senaryosu vardır.



Cevdet Kudret

Cevdet Kudret (1907-1992)

Tersine Akan Nehir (1929), **Rüya İçinde Rüya** (1930), **Kurtlar** (1933) adlı oyunları Darülbeyazıt'ta sahnelenmiştir. **Danyal ve Sara** adlı oyunu Varlık Dergisi'nde (1938), **Yaşayan Ölüler** adlı oyunu Ağaç Dergisi'nde (1936) tefrika edilmiştir.

Geleneksel seyirlik oyunlarımız üzerine araştırmalar yapan yazarın üç ciltlik Karagöz (1968, 1969), iki ciltlik **Ortaoyunu** (1973, 1975) üzerine yazılmış eserleri de vardır.

Dönemin Tiyatrosuna Eleştirisi

Atatürk döneminde tiyatro sanatına bakış açısı, yerli sanatın yerine Batılı sanatı hâkim kılmaktı. Devlet Konservatuarı Kanunu'nda, tam anlamıyla Batı tarzı eğitim yapılacağı, geleneksel Türk tiyatrosu ile ilgili öğretime kesinlikle yer verilmeyeceği belirtiliyordu. Tiyatro tarihi dersinde bile Batı tiyatrosu tarihi okutulacaktı. Okulun kuruluşundaki ana düşünceler de yabancı uzmanlar tarafından tespit edilmiş, kadrolar, yine Avrupa'da Batılı sanat eğitiminden geçen elemanlardan oluşturulmuştur. Devlet Konservatuarında 1941-1947 yıllarında sahnelenen tek yerli oyun, A. Kutsi Tecer'in "**Yazılan Bozulmaz**" adlı oyunu olup, diğerleri yabancıdır. Devlet Tiyatrosu'nun kuruluş tarihi 1949'a kadar geçen iki yılda yerli oyun olarak sadece O. Rifat'ın **Kadınlar Arasında**, A. Kutsi Tecer'in **Köşebaşı**, C. Fehmi Başkut'un **Paydos** adlı piyesleri sahnelenir. Devlet Tiyatrolarının, yerli yazarları teşvik etme, tiyatro edebiyatımızı zenginleştirme görevini çok uzun yıllar yerine getirmedeği görülecektir. Devlet Tiyatrolarının bu tutumu, bazı aydınlarımız tarafından eleştirilmiştir. Reşat Nuri 1945'te yazdığı bir makalesinde şöyle der: "*Bir memleketin tiyatrosu, tiyatro edebiyatı vardır.*" diye övünmeye hak kazanması için müellif şarttır. *Hazindir ki orijinal piyes yazan profesyonel müellif yoktur.*" Bu konuda pek çok yazarın tiyatromuza eleştirileri olmuştur.

Batı'yı bütünüyle taklit etmek yerine zengin malzemeye sahip Anadolu halk kültürüyle Batı kültürünü kaynaştırarak tiyatro edebiyatımızda orijinalliği ulaşılabildik. Ancak bu yıllarda tiyatromuzda yazar, eser, ya da gösterim olarak çok fazla gelişme kaydedememişe de Batılı anlamda Türk tiyatrosunun temelleri atılmış, sorunlar ortaya konmuş, çözümler tartışılmış ve bir tiyatro ortamı oluşturulmuştur. Konservatuarın kuruluş amacından olan "*memlekette müzik, tiyatro, opera, bale kültürünü işlemek*" hususu yerine getirilememiş, Türk sahnesinin kuruluşu tamamen Batılı bir dramatik eğitim programına ve yabancı sanatçılar eline bırakılmıştır. Bu yıllarda geleneksel tiyatromuzun modernleştirilmesi düşünülmemiş, ancak 1960'lı yıllardan itibaren bazı yazarlarımız geleneksel oyunlardan yararlanarak bize özgü orijinal eserler yazmaya başlamışlardır.

1923-1946 yıllarında başta Reşat Nuri, Hüseyin Rahmi olmak üzere pek çok sanatçının tiyatro üzerine yazıları, eleştirileri yayınlanmıştır. Tiyatro denemeleri yanında tiyatro eleştirisi de yapan Gürpınar, **Hazan Bülbülü**'nün önsözünde ve gazetelerde yazdığı makalelerde görüşlerini açıklamıştır. Ona göre bizdeki tiyatro binaları ve sahneye konan eserler yetersizdir. Yabancı eserlerden yalnızca adlar Türkçeleştirilerek yapılan uyarlamaları da toplumumuzun yapısına uymayısları yönünden başarılı bulmaz. "**Tiyatro Müellifleri**" adlı makalesinde, bizde o gün için tiyatro yazarı olmadığına, birkaç makale ya da hikâye yazarlarının yazdıkları tiyatro eserlerinin başarısızlığına değinerek tiyatro eserinin nasıl olması gerektiğini de açıklar. Kahramanlar, mesleğine, kültür seviyesine göre konuşturulmalı, yazara göre değil, der. Orada rolü olmayan bir belâgat hocasının işi olmadığını, birçok gü-

zel sözleri bir araya toplamakla tiyatro yazılmış olmayacağını vurgular. Oyunlarda cümleler kısa, sevimli, sade, tabii olmakla beraber konusu merak uyandırmalı, uzun sözlerden kaçınmalı, görüşündedir.

1933-1950 yıllarında yayınlanan Halkevleri merkezi yayın organı olan **Ülkü** dergisi ile 1935-1956 yılları arasında zaman zaman yayına ara verse de yine Halkevleri'nin desteği ile çıkan **Yücel** dergisinde tiyatro yazıları çıkmıştır. Yerli ve yabancı tiyatrolar ile oynanan tiyatro oyunları ve oyuncularını hakkında **Ülkü**'de Münir Hayri, Nahid Sırrı, Nureddin Sevin, Ceyhun Atuf Kansu, İ. Galip Arcan, Nurullah Ataç, Mehmet Tuğrul, Süleyman Kazmaz; **Yücel**'de Vasfı Rıza Zobu, Yaşar Nabi, Muhtar M. Körükçü, Orhan Burian, Pertev Boratav, Sabri Esat Siyavuşgil, Muzafer E. Uyguner, Lütfü Ay, Turhan Doyran, vb. gibi sanatçıların yazıları mevcuttur. Değişik gazetelerde de tiyatromuz üzerine eleştiriler çıkar. Meselâ Ali Süha Delilbaşı'nın **Ulus** gazetesinde oyun, oyuncu, oyun yazarı, oyunların konusu, çeviri ve adapteler üzerine yazıları vardır. Yazar, çeviri ve adaptelerin Türk diline ve tavrına uymadıklarını, tiyatro yazarlarımızın yetenek ve kültür olarak üst seviyede olmaları gerektiğini, oyuncuların dil, tavır, diksiyon ve özgün oyunculuk konusunda eksiklikleri bulunduğunu söyler. Yine Nurullah Ataç bir yazısında tiyatromuzun beceriksiz oyuncularını, yazarsızlığını eleştiriyor ve tiyatro anlayışının eksikliğini, yarı aydın seyircinin tiyatroya biçimsel yaklaşımını kınıyor.

1920'li yıllarda Avrupa'da Piscator'un başlattığı *siyasî tiyatro*, onun arkasından da Alman tiyatro adamı Bertold Brecht'in Aristocu(gerçekçi) tiyatro anlayışına karşı oluşturduğu yeni bir tiyatro anlayışı ortaya çıkmıştı. Bu anlayış, Aristo'dan beri Batı tiyatrosunu etkileyen tiyatro anlayışını kökünden sarstı. Ancak biz bu tür gelişmelerden ancak çok sonraları haberdar olduk. Brecht'in *epik* tiyatrosuna benzer örnekler bizde 1960'lı yıllardan sonra yazılacaktır.

Özet



Bu dönemin başlıca siyasî, toplumsal durumunu betimlemek

Uzun süren savaşlarda varlık yokluk mücadelesi veren Türkiye, sonunda ülkeden düşmanları kovmuş, Lozan Barış Antlaşması ile Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti, milletlerarası münasebetlerdeki tarihî yerini almıştır. Ancak Lozan'ın bıraktığı bazı meseleler vardır. Önce bunların çözülmesine çalışılmıştır. İtilaf Devletleri ve komşu ülkelerle barış ve sınır antlaşmaları yapan Türkiye, 1938'de büyük önder Atatürk'ü kaybetmiş, 1939'da bütün dünyayı tehdit eden II. Dünya Savaşı'na, savaşlardan henüz çıktığı ve içte pek çok sorunu bulunduğu için girmemeyi başarmışsa da savaş sonrasında dünyada olup biten değişimlerden uzak kaldığı için başka sorunlarla karşı karşıya kalmıştır.

Bağımsızlık savaşımız, ülkenin tüm siyasal, toplumsal yapısını değiştirmede etkin bir araç olmuştur. Uzun savaşlar sonunda 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni çağdaşlaştırmak için Atatürk, çalışmalara başlamıştır. Onun amacı, yarının Türkiyesini inşa etmektir.

Yeni devletin merkezi, emniyet açısından Ankara olmuştur. Yeni devlet bütün kurumlarıyla şekillenmeye başladı. Atatürk, Batı uygarlığına dayanan yeni, çağdaş bir düzen getirmek istiyordu. 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'i ilân etti. Savaş meydanlarında kazanılan başarıyı ekonomi, eğitim, teknik, sosyal, sağlık ve kültürel alanda da kazanmak için birbirini takip bir yığın yenilikler yaptı. Atatürk Osmanlı'nın dine dayanan hukuk kurallarını istemediğinden, hukuk inkılabına girişti. Anayasa'da değişiklikler yapıldı. Daha sonra eğitim ve öğretim meselelerine el attı. Çünkü eğitim bir milletin kalkınmasında en önemli amildi ve Cumhuriyet'i koruyacak ve sürdürecekti yeni nesillere ihtiyaç vardı.

Şahıs devletinden millî bir devlete geçilerek saltanattan sonra hilâfet kaldırıldı.(15 Nisan 1923) Çok partili döneme geçiş için denemeler yapıldı. Atatürk, kültür alanındaki gelişmelere de girişti. Amacı, Türkler arasında tam bir kültür, tarih ve dil birliği yaratmaktır. Dünya kamuoyunda Türkler aleyhinde yapılan yanlış ve kasıtlı politikalara karşı birtakım önlemler aldı. 1928'de Latin harflerini kabul etti.

Genç Türkiye'nin kurucuları bu yeni anlayışları benimseyip tiyatromuzu kurumsallaştırmıştır.

Yine bu yıllarda Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını verirken şehir tiyatrolarımız gelişmiş, özel tiyatrolar yurt çapında turnelere çıkmış, çocuk tiyatroları kurulmuş, en önemlisi de tiyatronun ciddi bir sanat dalı olduğu bilincine varılmıştır. Avrupa tiyatrosunun yakından takibi, aydınlarımız ve yöneticilerimiz tarafından Batılı tiyatronun benimsenmesi, tiyatro binalarının ve topluluklarının kurulması, oyuncuların yetişmesi, yerli oyunların yazılması, gazete ve dergilerde kuramsal yazılara, eleştirilere yer verilip tartışmalar yapılması bu dönemin önemli tiyatro olaylarından



Atatürk'ün Türk tiyatrosu için düşündüklerini, yaptıklarını örneklendirmek

1923-1946'lı yıllarda tiyatromuza Atatürk'ün düşünceleri damgasını vurmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu büyük Atatürk, iyi bir komutan, bir kültür adamı olmanın ötesinde bir sanatseverdi de. Atatürk'e göre; edebiyat, resim, heykel, müzik, tiyatro, mimari gibi bütün güzel sanatları, kültürün oluşumu içinde ele almak ve değerlendirmek gerekir.

“Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.” diyen Atatürk, bir ulusun yaşamında sanatın hayatî bir önem taşıdığına işaret etmiştir. Çağdaş Türk toplumunun ancak bilim ve sanatın yol göstericiliği sayesinde gelişebileceğini düşünen Atatürk, ulusları unutulmaz kılan şeyin onların vücuda getirdiği sanat eserleri olduğunu biliyordu. Bu yüzden sanata, sanatçıya büyük değer verdi. Ona göre Türk sanatının her dalı gelişmeli, çağdaşlaşmalıydı. Musiki ve temsil sanatları ile de özel olarak ilgilendi. Onun okullaşmasını istedi. Bu dönemde oyuncu yetiştiren okulların açılmasına sağladı. Kadının sahneye çıkmasını ve temsillerin kadınlı erkekli birlikte izlenmesine öncülük etti. Tiyatro sanatçılarına saygı gösteren, masasına davet eden Atatürk, onlara iltifatlar etti. Yazarlara oyunlar sipariş etti ve pek çok oyunu sahnede izledi. Bazı oyunlar üzerinde bir dramaturg gibi çalıştı. Bazı oyunların dilinde değişiklikler yaptı. Atatürk'ün 1930'da Ankara'da bulunan Darülbeydi sanatçılarına hitaben yaptığı

ğı konuşmadaki şu sözleri meşhurdur: “Efendiler hepimiz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz batta reisicumbur olabilirsiniz, fakat sanatkâr olamazsınız. Hayatını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim.”

Osmanlı döneminde diğer sanatlarda olduğu gibi tiyatro sanatı da zenginlik ve modernliğin göstergesi olarak görülüp lüks bir eğlence türü sayılırken, artık bu yıllarda medeniyetin vazgeçilmez bir unsuru olarak kabul görmüş ve bütün ülkeye yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Bütün bunların gerçekleştirilmesinde Atatürk’ün tiyatroya önem vermesinin büyük payı vardır.



Cumhuriyetimiz, Atatürk ilke ve inkılâplarının yerleşmesinde tiyatronun katkılarını tartışabilmek

Bütün dünyada rejim değişikliklerinde tiyatrodan medet umulmuştur. Atatürk de, Cumhuriyet rejiminin yerleşmesi, ilke ve inkılâpların yurdun en ücra köşelerine kadar ulaştırılmasında tiyatro sanatından istifade edileceğini biliyordu. Bu yüzden de daha Cumhuriyet’in ilk yıllarında bu alanda çalışmalar başlatmıştır.

Halkevleri tiyatro şubeleri ile Köy Enstitülerinin tiyatro kolları aracılığı ile tiyatromuz bütün yurtda tanınmış, saygınlık kazanmıştır. Darülbedayi’nin (İstanbul Şehir Tiyatrosu) 1923-1942 arası yaptığı Anadolu turneleri de önemli olmuştur. Atatürk tiyatro sanatçılarının bütün Anadolu’yu dolaşıp aydın-halk kaynaşmasını sağlamanı, devrimlerin ve devletin ilkelerinin oralarda anlatılmasını istemiştir. Tiyatro sanatçılarına büyük iltifatlar eden Atatürk, onları âdeta borçlandırmış ve onlar aracılığı ile yeni devletin sağlam temeller üzerine oturmasını gerçekleştirmeye çalışmıştır.



Bu dönemde tiyatromuzun kurumsallaşması adına yapılan çalışmaları örneklerle açıklamak

1923’te Cumhuriyet’in ilânıyla başlayan yeni dönemde medeniyetin vazgeçilmez unsuru olarak görülen tiyatro, bütün ülkede yaygınlaştırılmak istenmiştir. 1923 yılında sahne sanatlarıyla ilgili olan tek kurum, İstanbul Belediyesine bağlı *Darülbedayi* ile musiki sanatıyla ilgili olan tek kurum *Darülelhan* vardı. 1925’te hükümet, İstanbul’da bir konservatuar kurma faaliyetine girdi. *Darülelhan*’ı İstanbul Belediyesi’ne bağladı. 1926’da *Darülelhan* adı, “*Konservatuar*” olarak değiştirildi. Bu değişiklik, aslında bir anlayış de-

ğişikliği idi. Çünkü bu tarihten sonra konservatuarda Batı musikisi ağırlık kazanmış, bir yıl sonra da *Doğu Musikisi Bölümü* kapatılmıştır. Bu değişiklik, eğitim sistemlerimizin bütünüyle modernleştirildiği yeni kültür politikalarıyla ilgiliydi. 1926’da bu kurumun Milli Eğitim Bakanlığınca denetlenmesi kararlaştırıldı. 1927’de, *Darülbedayi*’nin başına sinema ve tiyatro adamımız *Muhsin Ertuğrul* getirildi. Avrupa’ya giderek değişik alanlarda kendini yetiştiren Muhsin Ertuğrul, yerli yazarları yüreklendirmiş, kadın ve erkek oyuncuların yetişmesini sağlamış, çağdaş oyunları çevirterek Batı ile aynı yıllarda aynı oyunların bizde de oynanmasını sağlamıştır. Sahneleme, oyunculuk ve dekor kullanımında güncel anlayışı yerleştirmeye çalışırken tiyatromuzu yurdun her köşesine yayma teşebbüslerine de girerek bugünkü Türk tiyatrosunun temellerini atmıştır. *Darülbedayi*’nin işleyişi üzerine bir takım nizamlar koyarak tiyatronun pek çok sorununu çözme yolunda önemli adımlar atmıştır.

1930’da çıkan Belediyeler Kanunu sonrasında o zamana kadar yardımcı olmaya çalıştığı bu kurumu, İstanbul Belediyesi doğrudan doğruya çatısı altına alır. 1931’de İstanbul Şehir Tiyatroları’nda *Tiyatro Meslek Mektebi* açılır. İki yıl sürecek bu okula iki bayan üç erkek öğrenci alınır. İki yıl sonra ilk mezunlarını verdikten sonra okul, ödeneksizlikten 1933’te kapanır. *Darülbedayi* adı, 1934’ten sonra *İstanbul Şehir Tiyatrosu* olarak değiştirilir. Aynı yıl *Musiki ve Temsil Akademisi*’nin kanunu çıkar. Ancak 1936’ya kadar öğretim başlayamayan *Temsil Akademisi*, Konservatuarın Tiyatro Bölümü olarak kurulması için Almanya’dan *Carl Ebert* davet edilir. 1935-1936 sezonunda *Darülbedayi* içinde Muhsin Ertuğrul önderliğinde bir çocuk tiyatrosu kurulur. Çünkü tiyatro sevgisi ve yarının tiyatro adamları ancak böyle oluşabilecektir. 1 Ekim 1935’te Tepebaşı Tiyatrosu’nda ilk çocuk oyunu sahneye konur. 1940’da *Devlet Konservatuarı Kanunu* çıkarılır. Bu kanuna göre temsil bölümü opera, tiyatro ve bale bölümlerinden meydana gelecek, konservatuarda öğrenim orta ve yüksek derece olmak üzere iki aşamalı olacak ve mezunlardan ihtiyaç ölçüsünde *Devlet Tiyatro ve Operası ile Cumburbaşkanlığı Senfoni Orkestrası*na eleman alınacaktır. Bu kanunda *Tatbikat Sabnesi*’nin kurulması da düşünülmüştür. Burs verilecek öğrenci-

ler, burada en az bir yıl çalışmak zorunda olacaktır. Tiyatro bölümünde öğretim beş, operada ise yedi yıl olacaktır.

Ankara Devlet Konservatuvarı, Musiki ve Temsil Akademisi'nin bir bölümü olarak açılır. Devlet Konservatuvarı 1941'de ilk mezunlarını verir. İlk mezunların verildiği 1941'de Tatbikat Sahnesi oluşturulur. Bu hazırlık aşamalarından sonra da 1949'da Devlet Tiyatroları resmen kurulacaktır.



Halkevleri tiyatro çalışmaları ile Köy Enstitüleri'nin tiyatromuzun gelişip yerleşmesinde katkılarını tartışmak

Atatürk döneminde başlangıçta tiyatro çalışmalarının merkezi Türk Ocakları iken daha sonra Halkevleri'nin kurulmasıyla oyunlar bu merkezlerde oynanmıştır. Dokuz şubeden oluşan Halkevleri'ndeki şubelerden biri de "Temsil Şubesi"ydi. Talimatnameye göre temsil şubesinde birden fazla tiyatro grubu bulunabilecek, kadın rolleri asla erkekler tarafından oynanamayacaktı. Yine talimatnameye göre, bize özgü Karagöz ve kukla sanatlarımızı da yer verilecekti. Halkevleri'nin önemli kollarından olan temsil kolları, amatör gençlik kuruluşları, 1940'da açılan Köy Enstitüleri tiyatro çalışmaları, tiyatronun Anadolu'ya yayılıp sevilmesinde etkin rol oynamışlardır. Atatürk devrimlerinin benimsenmesini gerçekleştirmek, Cumhuriyet'in kültür atılımını yapmak, halk arasında kültür ve düşünce birliğini sağlamak, kır-kent ve köylü-aydın ikiliğini ortadan kaldırmak amacıyla kurulan ve 1931-1952 yılları arasında hizmet veren *Halkevleri Temsil Şubeleri* ile amatör gençlik kuruluşları, memlekette tiyatro zevkini yaymaya çalışmışlardır. Atatürk, Ankara Halkevi'nin oyunlarına büyük ilgi göstermiş, bazı oyunlarını da izlemiştir.



Atatürk dönemi tiyatromuzun başlıca temsilcileri, yazılan tiyatro eserlerimizin konuları hakkında değerlendirmeler yapmak

Bu dönemde yazılan oyunları, Osmanlı'yı yeren ve eleştiren eserler, Cumhuriyet rejiminin faziletlerini anlatan eserler, eski-yeni kurumların karşılaştırılması, Batılılaşma, sosyal değerlerdeki değişimler, tarih, mitoloji ve masalları konu alan eserler, Atatürk'ün fikir ve düşüncelerini işleyen eserler, Türk'ün yüce karakter özelliklerini işleyen eserler, savaş yıllarının olaylarını ele alan eserler diye konulara ayırabiliriz. Ayrıca Karagöz ve kukla türü eserler de yazılmıştır.

Bu dönemde eser veren başlıca yazarlarımız; Musahipzade Celâl, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Vedat Nedim Tör, Nazım Hikmet, Reşat Nuri, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Nahit Sırrı Örik, Necip Fazıl Kısakürek, Cevdet Kudret, Münir Hayri Egeli, Faruk Nafiz, Halit Fahri Ozansoy gibi yazarlarımızdır. Reşat Nuri, Hüseyin Rahmi başta olmak üzere pek çok yazarımız gazete veya dergiler ile eserlerinin önsözlerinde tiyatro üzerine görüşlerini belirtip tiyatromuzu eleştiren yazılar yazmışlardır.

Kendimizi Sıyalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Atatürk dönemi tiyatromuza hizmet eden sanatçılardan biri **değildir**?
 - a. Carl Ebert
 - b. Muhsin Ertuğrul
 - c. André Antoine
 - d. Münir Hayri
 - e. Bedia Muvahhit
2. Aşağıdaki kurumlardan hangisi 1923-1946 yıllarında Türk tiyatrosuna hizmet **vermemiştir**?
 - a. Darülbedayi
 - b. Devlet Tiyatroları
 - c. Köy Enstitüleri
 - d. Halkevleri
 - e. Tatbikat Sahnesi
3. Aşağıdakilerden hangisi *Carl Ebert*'in Türk tiyatrosunda keşfettiği sorunlardan biri **değildir**?
 - a. Klasik bir sahne edebiyatımız yoktur.
 - b. Ciddi ve sürekli bir aktör sınıfı yoktur.
 - c. Özel ve gezici tiyatrolar etkin bir varlık gösterememektedir.
 - d. Avrupa'ya öğrenci göndermek gerekir.
 - e. Tiyatro okuluna şiddetle ihtiyaç vardır.
4. Darülbedayi adı, ne zaman *İstanbul Şehir Tiyatrosu* olarak değiştirilmiştir?
 - a. 1931
 - b. 1932
 - c. 1934
 - d. 1940
 - e. 1941
5. Türkiye'de ilk çocuk tiyatrosu ne zaman ve kim tarafından kurulmuştur?
 - a. Muhsin Ertuğrul-1935-1936 sezonu
 - b. Musahipzade Celal-1936-1937 sezonu
 - c. Atatürk 1925-1926 sezonu
 - d. İsmet İnönü-1937-1938 sezonu
 - e. Adnan Saygun-1937-1938 sezonu
6. Aşağıdakilerden hangisi Halkevleri'nin önemli kollarından olan temsil kollarının görevleri arasında **yer almaz**?
 - a. Şehir ve kasabaların tiyatro ihtiyacını gidermek
 - b. Gençleri güzel ve serbest konuşmaya alıştırmak
 - c. Gençlerin fikir, sanat ve dil terbiyelerine yardım etmek
 - d. Tiyatro artisti olabilecek kabiliyetlerin kendilerini göstermelerine imkân vermek
 - e. Köylerde öğretmenlik yapacak kişilerde güzel konuşma ve davranış özelliği kazandırmak
7. Darülbedayi sanatçıları Atatürk karşısında **ilk** kez ne zaman ve nerede sahneye çıkmışlardır?
 - a. Ankara 1923
 - b. İstanbul-1922
 - c. İzmir-1923
 - d. Bursa-1923
 - e. Ankara 1924
8. Atatürk, Cumhuriyet dönemi güzel sanatlarımız üzerindeki çalışmalarımızın kaynağının ne olmasına sıcak **bakmaz**?
 - a. Eski Türk tarihi
 - b. Osmanlı tarihi
 - c. Selçuklu tarihi
 - d. Türk mitoloji ve efsaneleri
 - e. Anadolu kültürü
9. Aşağıdaki eserlerden hangisi diğerlerinden farklıdır?
 - a. Mete
 - b. Bayönder
 - c. Taş Bebek
 - d. Öz Soy
 - e. Akın
10. Aşağıdaki sanatçı ve eserinden hangisi, Batılılaşma sonunda toplumumuzdaki oluşan bunalımı ele alır?
 - a. Cevat Fehmi- Küçük Şehir
 - b. Faruk Nafiz- Canavar
 - c. Musahipzade Celâl-Aynaroz Kadısı
 - d. Vedat Nedim Tör- İşsizler
 - e. A. İsmet Ulukut- Sümer Ülkerleri

Okuma Parçası

(Dönem eleştirisine bir örnek)

Selim Nüzhet Gerçek'ten

Yerli Tiyatro

(...) Bugün, ne acı bir gerçek, "Bir tiyatromuz var." diyebiliyoruz. Fakat ne yazık ki "Bir Türk Tiyatrosu var." diyemiyoruz. Çünkü onu var edecek yazma yapıtlarımız, onları yazacak yazarlarımız yok. Türk sanatçısı bugün sahnede varlığını gösteriyor. Bize, ırklarının bütün özelliklerini taşıyan, Fransız, İngiliz, Alman, İtalyan, Rus, İskandinav tiyatrosunun oyunlarını olgunlukla "temsil" ediyor. Fakat "Türk Tiyatrosu"nun temsilcisi olacak oyunu henüz bekliyoruz. Kişileri Türk olan, içinde Türk'e özel düşünceler bulunan, Türk konulu yerli yapıtı, Türk yazma oyununu, ne kadar bekleyeceğiz? Hepimiz, beklediğimiz Türk Tiyatrosu'nu kurmakta da ha ne kadar gecikeceğiz.

Bilindiği gibi her tiyatro oyunu o ulusun ruhundaki incelikleri, düşüncesindeki kendisine özgü, belirli noktaları yaşatan, canlandıran bir sanat yapıtıdır.

"Sanatın yurdu yoktur." biçimindeki karşı koyma ise, pek yanlış olmamakla birlikte, her an kabul edilebilecek bir düstur olamaz. Tiyatrodan örnek getirirsek, yurdu olmayan oyunlar arasında hepsinin ruhunu bir anda kavrayanlar olduğunu görürüz. Böyle bir yapıtı ancak bir Moliere, bir Shakespeare "vücuda" getirebilir. Ancak o ayarda dâhiler bütün ulusların isteklerinin birleştiği noktaları bulup yapıtlarında işleyebiliyorlar.

Ancak üç çeyrek yüzyıllık bir geçmişi olan tiyatromuz için, bizim seçeceğimiz erek elbette "mütevazi"dir. Biz bugün başlangıç olarak edinmiş bulunduğumuz tiyatro görgüsüne uygun, Türk oyununu yazacak Türk yazarını bulmak istiyoruz. Sahnemiz, sahne sanatkârimız hep onu bekliyor. (Ulus, 5.11.1944 "İlk Telif Piyesler'den")- Selim Nüzhet Gerçek, Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı, S. 178, Temmuz 1966, s. 714-715

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. c André Antoine doğru yanıttır. Çünkü bu sanatçı Meşrutiyet Dönemi'nde kurulan Darülbeydi için Fransa'dan İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu tarafından davet edilmiştir. Eğer yanıtınız doğru değilse, 1923-1946 Yıllarında Tiyatro Sanatımız, bölümünü tekrar ediniz.
2. b Devlet Tiyatroları doğru yanıttır. Çünkü Devlet Tiyatroları 1949'da kurulabilmiştir. Yanıt yanlış ise, Dönemin Tiyatrosuna Eleştiri, bölümü yeniden gözden geçirilmeli.
3. d Avrupa'ya öğrenci göndermek gerekir. Carl Ebert, bunun aksini söyler. Cevabınız doğru değilse 1923-1946 Yıllarında Tiyatro Sanatımız, bölümünü tekrar gözden geçiriniz.
4. a 1931 Cevabınız doğru değilse 1923-1946 Yıllarında Tiyatro Sanatımız, bölümünü tekrar gözden geçiriniz.
5. a Muhsin Ertuğrul-1935-1936 sezonu. Cevabınız doğru değilse 1923-1946 Yıllarında Tiyatro Sanatımız bölümünü gözden geçiriniz.
6. e Köylerde öğretmenlik yapacak kişilerde güzel konuşma ve davranış özelliği kazandırmak. Çünkü bu konu, Köy Enstitülerinin programlarında vardır. Halkevleri herkese açık bir kuruluştur.
7. c İzmir-1923. Çünkü İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunu kutlama törenlerine katılan Darülbeydi sanatçıları Atatürk İzmir'de kabul etmiştir. Yanıtınız yanlışsa 1923-1946 Yıllarında Tiyatro Sanatımız, bölümünü gözden geçiriniz.
8. b Osmanlı tarihi.. Çünkü Osmanlı'dan farklı yeni bir Türk kimliği ve Türk ulusu yaratma amacını güden Atatürk, yakın geçmişle bağların koparılıp Ortaasya'daki köklere kadar uzanmak ve yeni bir tarih bilinci oluşturmak istiyordu. Yanıtınız yanlışsa Dönemin Toplumsal Ortamı, bölümünü gözden geçiriniz.
9. e Akın. Çünkü diğer eserler Atatürk'ün isteği üzerine bestelenen eserlerdir. Yanıtınız yanlışsa 1923-1946 Yıllarında Yazılan Tiyatro Eserlerimiz, Konuları Ve Yazarlarımız, bölümünü gözden geçiriniz.
10. a Cevat Fehmi- Küçük Şehir. Diğer eserlerin konusu değişiktir. Canavar, masum insanların nasıl canavarlaştığını verirken, Aynaroz Kadısı, Osmanlı'daki ilmiye teşkilâtının bozulması, rüşvet olayını işler. Vedat Nedim Tör'ün İşsizler oyunu 1924-1925 sezonunda Ahmet Vefik Paşa'nın Molyer'den adapteleriyle birlikte oynanan ilk yerli eserlerden olup konusu, savaş sonunda yoksullaşan namuslu İstanbul halkı ile vurgunculuk yaparak zengin olmuş kesim arasındaki çatışmayı ele alır. Sümer Ülkerleri ise Atatürk'ün tarih tezine uygun yazılmış olup, Sümerlerin Türk olduğunu varsayan tez üzerine yazılmıştır. Eser, Sümerlerin bağımsızlıklarını kazanma öyküsünü verir. Yanıtınız yanlışsa 1923-1946 Yıllarında Yazılan Tiyatro Eserlerimiz, Konuları ve Yazarlarımız, bölümünü gözden geçiriniz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Rejim değişikliklerinde tiyatro sanatından nasıl yararlanır?

Tiyatro, bütün dünyada toplumların önemli rejim değişikliğinde kendisinden yardım beklenen önemli bir sanat olayıdır. Çünkü onun sayesinde halkla kolayca iletişim kurulur, istenilen doğrultuda bir kamuoyu oluşturulur. Atatürk de Cumhuriyet rejiminin yerleşmesi, ilke ve inkılabın yurdun en ücre köşelerine kadar ulaştırılmasında tiyatro sanatından istifade etmiştir. Onun başlattığı kültür savaşında tiyatrodan yararlanmıştır. Bu yüzden de daha Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu alanda çalışmalar başlatmıştır. Sanatçılara amaçları doğrultusunda oyunlar sipariş etmiş, onlar üzerinde çalışmıştır.

Sıra Sizde 2

1923-1946 yıllarında Türk tiyatrosunun bütün ülkeye yayılıp benimsenmesinde etkili başlıca kurumlar hangileridir?

Atatürk döneminde başlangıçta tiyatro çalışmalarının merkezi *Türk Ocakları* iken daha sonra *Halkevleri*'nin kurulmasıyla oyunlar bu merkezlerde oynanmıştır. Atatürk devrimlerinin benimsenmesini gerçekleştirmek, Cumhuriyet'in kültür atılımını yapmak, halk arasında kültür ve düşünce birliğini sağlamak, kır-kent ve köylü-aydın ikiliğini ortadan kaldırmak amacıyla kurulan ve 1931-1952 yılları arasında hizmet veren *Halkevleri Temsil Şubeleri* ile amatör gençlik kuruluşları, *Köy Enstitüleri* tiyatro çalışmaları tiyatronun Anadolu'ya yayılıp sevilmesinde etkin rol oynamışlardır. Darülbeydi, Meşrutiyet döneminden kalan tiyatro toplulukları ile tuluat tiyatrolarının Anadolu turneleri de tiyatronun yaygınlaşmasını benimsenmesinde etkili olmuşlardır.

Sıra Sizde 3

1923-1946 yıllarında yazılan tiyatro eserlerimizde başlıca konular nelerdir?

1923-1946 yıllarında yazılan tiyatro eserlerinde başlıca konular şunlardır:

Osmanlı'yı yeren ve eleştiren eserler, Cumhuriyet rejiminin faziletlerini anlatan eserler, eski-yeni kurumların karşılaştırılması, Batılılaşma sonucu sosyal değerlerdeki değişimler, tarih, mitoloji ve masalları konu alan eserler, Atatürk'ün fikir ve düşüncelerini işleyen eserler, Türk'ün yüce karakter özelliklerini işleyen eserler, savaş yıllarının olaylarını ele alan eserler vb. Ayrıca 1935'ten itibaren çocukları eğitmek için de oyunlar yazılmış, geleneksel seyirlik oyunlarımızdan Karagöz oyunları yazan yazarlarımız da olmuştur.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- AND, Metin(1983), **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Ankara: Turhan Kitabevi.
- ARCAN, İ.Galip (1930) "İki Hatıra", **Darülbeydi Dergisi**, S. 5, s. 7
- ARMAOĞLU, Fahir(1984), **20. Yüzyıl Siyasi Tarihi(1914-1980)**, 2. bs., Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- ATAÇ, Nurullah(1947), "Tiyatro", **Ülkü**, 3.Seri, C.: 1, S.: 10, s. 3
- BUTTANRI, Müzeyyen (2002), "Atatürk'ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihî Tiyatro Eserlerine Yansıması", Eskişehir: **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 3, S. 2, s. 25-61.
- BUTTANRI, Müzeyyen (2003), "Atatürk'ün İsteğiyle Yazılan Bayönder İsimli Tiyatro Eserinde Atatürk Tarafından Yapılan Dil Düzeltmeleri", Ankara: **Türk Dili**, C. LXXXVI., S. 622, s. 422-430
- CEM, İsmail (1986), **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, 9. bs. İstanbul: Cem Yay.
- DELİLBAŞI, Ali Süha(18 Aralık 1943), "Bizim Tiyatromuz", **Ulus**.
- ERSEL, Kuyaş vd. (2002), **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940**, 3. bs., C. I, İstanbul: YK Yay.
- GERÇEK, Selim Nüzhet, (Temmuz 1966), "Yerli Tiyatro", Ankara: **Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı**, S. 178., s. 714-715
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri, (1976), "Tiyatromuzun Sakat ve Tehlikeli Tarafları", **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro İle İlgili Makaleleri**, Hazırlayan: Kemal Yavuz, I. bs., İstanbul: MEB. Yayınları, s. 469-475
- KARADAĞ, Nurhan (1988), **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- KATOĞLU, Murat (2002), "Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür ve Sanat", **Türkiye Tarihi C. 4, Çağdaş Türkiye (1908-1980)**, Yönetmen: Sina Akşin, 7. bs, İstanbul: Cem Yay. s. 415-520
- KOCATÜRK, Utkan (1971), **Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri**, 2. bs., Ankara: Edebiyat Yay.
- NUTKU, Özdemir (1999), **Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu**, I. bs., İstanbul: Özgür Yay.
- ÖGEL, Bahaeddin (1984), **Türk Kültür Tarihine Giriş VII**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- ÖNERTOY, Olcay (2001), "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Tiyatro" **Çağdaş Türk Edebiyatı**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yay. s. 167-181

- SEVENGLİ, Refik Ahmet (1934), **Türk Tiyatrosu Tarihi**, C. II, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- ŞENER, Sevda (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yay.
- TUNAYA, Tarık Zafer (1972), "İdeolojik İstiklâl", **Atatürk Önderliğinde Kültür Devrimi**, Ankara: Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yay.
- TURHAN, Mümtaz (1987), **Kültür Değişmeleri**, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay.
- YALÇIN, Durmuş v.d.(2006), (Haz.), **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I**, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- YALÇIN, Durmuş v.d. (2006), (Haz.) **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi II**, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- YAZGAN, Teoman(2009), **Örnek Bir Cumhuriyet Kurumu Devlet Tiyatrosu "Tatbikat Sahnesi" ve Sonraki Yıllar**, Ankara: Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Yayınları.

7

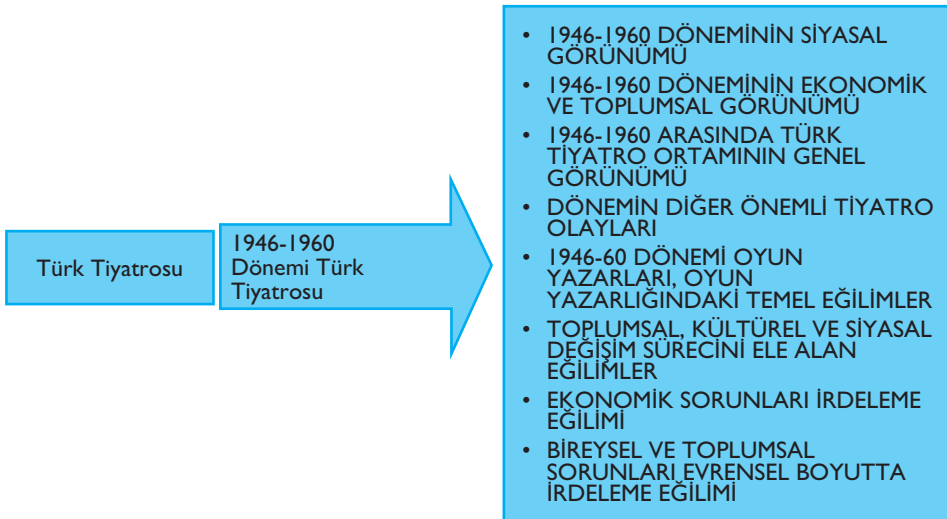
Amaçlarımız

- Bu üniteyi tamamladıktan sonra;
- 1946-1960 döneminin siyasal, ekonomik ve toplumsal özelliklerini irdeleyebilecek,
 - Dönemin ödenekli ve özel tiyatro toplulukları ve öne çıkan tiyatro etkinliklerini örneklendirebilecek,
 - Oyun yazarlarının bu dönemde yazılmış oyunlarda hangi konuları öne çıkardıklarını ve bunların nasıl sınıflanabileceğini açıklayabilecek,
 - Ülkemizde siyasal iktidarların niteliğine göre devlet-tiyatro ilişkisinin niteliğini açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Çok Partili Dönem ve Demokrat Parti
- İstanbul Şehir Tiyatrosu
- Tatbikat Sahnesi
- Devlet Tiyatrosu
- Muhsin Ertuğrul
- 1950 Kuşağı oyun yazarları
- Batılılaşma sorunu ve oyun yazarlığı

İçindekiler



1946-1960 Dönemi Türk Tiyatrosu

1946-1960 DÖNEMİNİN SİYASAL GÖRÜNÜMÜ

1924'te kurulan ve 1925 tarihinde kapatılan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası ile Ağustos 1930'da kurulan ve Kasım 1930'da kapatılan Serbest Fırka deneyimlerini bir yana bıraktığımızda, Türkiye yaklaşık yirmi beş yıl boyunca tek partili (Cumhuriyet Halk Partisi) bir siyasal sistemle yönetilmiştir. Her iki parti de kısa süren varlıklarına karşın, 1950'de iktidarı ele geçirecek Demokrat Parti yöneticileri, diğer bir deyişle Türkiye'nin kaderini belirleyecek olan liberal-sağcı kanat için bir okul olmuştur.

Demokrat Parti 'nin ise ne bu iki parti kadar kolay kapatılabilecek, ne de ömrü bu kadar kısa olacaktır. Çünkü bu kez sistemi çok partili olmaya zorlayan hem iç baskılar hem de dış etmenler söz konusuydu. Bir yanda, Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri bir güç odağı olan, ancak iktidara talip olma konusunda kendini güvensiz hisseden ve artık bürokrasinin vesayetinden kurtulmak isteyen tüccar-eşraf ikilisi, DP saflarında sahneye çıkmaya hazırlanıyordu. Öte yandan ekonomik ve sosyal bunalım kitlelerin hızla DP saflarına akmasına yol açıyordu. Bunun yanı sıra, İkinci Dünya Savaşı sonrası, Türkiye çok partili sistemlerle yürüyen ve "hür dünya" olarak adlandırılan Batı bloğu içerisinde yer almayı tercih edince, bu dünyanın gereklerini yerine getirme koşuluyla karşılaşmıştır. Özellikle, savaştan Batı'nın lideri olarak çıkan Amerika, çok partili sistem konusunda oldukça ısrarcıdır. Türkiye'nin çok partili bir seçime girmesi kaçınılmaz hale gelmiştir.

Bu gelişmeler ışığında yeni bir seçim kanunu ve tarihi için son hazırlıklar tamamlanmıştır. CHP ve DP 21 Temmuz 1946'da ilk kozlarını paylaşır. CHP bu seçimlerden iktidarı garantileyerek çıkmasına karşın, DP de umulmadık bir başarı elde etmiştir: 66 milletvekilliği ve çok sayıda belediye başkanlığı. Ne var ki alınan sonuçlar kimseyi memnun etmemiştir. DP hile yapıldığını ileri sürmektedir. Bu süreçte en dikkat çekici nokta ise, *Truman Doktrini* ile Amerika-Türkiye arasındaki ilişkilerin geliştirilmesinin epeyce hızlanmasıdır.

Ancak, iktidarda kalmak için verilen hiçbir taviz ve Amerika ile kurulan sıkı dostluk bağları CHP'yi kurtarmaya yetmeyecektir. Her şeyin DP lehine geliştiğini CHP yöneticileri bir sonraki seçimde, 16 Mayıs 1950 sabahı kendilerini muhalefet sıralarında bulunca anlayacaklardır. Türkiye yeni bir dönemecin eşliğine gelmiştir. İsmet İnönü'nün başkanlığındaki 'Milli Şef Dönemi' sona ermiştir. Oyların yüzde ellisinden fazlasını alan DP, 408 milletvekili çıkararak iktidarı halkın "hür iradesiyle" ele geçirmiştir.

"Truman Doktrini, 1947 yılında ABD Başkanı Harry Truman tarafından Sovyet tehdidine karşı hazırlanmış plandır. Bu doktrin ile ABD "komünizm tehdidi" altındaki devletlere ekonomik ve askeri yardım yapacağını açıklamıştır."

1946-1960 DÖNEMİNİN EKONOMİK VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜMÜ

İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında uygulanan ekonomik tedbirler ve özellikle 1946 yılından itibaren gelişen Türk-Amerikan ilişkileri ülkemizin hemen her alanda yaşayacağı değişimlerin habercisi olduğu gibi, ekonomik ve toplumsal yaşamda ortaya çıkacak köklü değişimlerin de iki önemli nedenidir. 1923 yılında toplanan İzmir İktisat Kongresi'nde özel girişim öncülüğünde yürütülmesi kararlaştırılan kalkınma politikası başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu dönemin ardından sürdürülen politikalar ise ücretlerin dondurulması, kârların serbest bırakılması, grev hakkının yasaklanması ve ağır vergi yükünün tümüyle çalışanların üzerine yüklenmesi gibi uygulamalara dönüşecektir. Tüm bu gelişmelere, ekonomik dengesizliğin ve çalışan kesimin yoksullaşmasına yol açan olumsuzlukların suçunun 'devletçilik' uygulamalarından kaynaklandığı eleştirisi de eklenir. Bu eleştirilerde iktidara hazırlanan DP'nin uygulayacağı ekonomik ve sosyal politikaların ipuçları da belirliyordu: Büyük oranda Amerikan yardımıyla yürütülecek, yabancı sermayeye açılmış, devlet kontrolünün azaltıldığı, hızlı kalkınma çabasına yönelik "liberal" bir ekonomi.

1950'li yıllarda ABD ve Dünya Bankası uzmanlarına göre, Türkiye geniş tarımsal olanaklara sahip bir ülkedir ve ancak tarıma dayalı bir ekonomi ile kalkınabilecektir. DP'de sorunları bu çerçevede değerlendirmiş, ekonominin güçlendirilmesi yolunda tarım potansiyeli ilk çıkış noktası olarak ele alınmıştır. Bunun yanı sıra karayolu, baraj ve enerji yatırımlarının artması sanayileşme ve kentleşme sürecini hızlandırmakla kalmamış, ekonomik yaşamda 1950 öncesine kıyaslanamayacak bir dinamizm yaratmıştır. Bu yüzden 1950-1954 arası halk açısından bir 'ekonomik rahatlama' dönemidir.

Ne var ki bu olumlu ve iyimser tablo 1954 seçimleri yaklaşırken ve özellikle de seçimlerden sonra olumsuz yönde değişmeye başlayacaktır. DP'nin başlangıç yıllarındaki başarılarının yarattığı özgüven, özellikle CHP'ye ve sol-aydın muhalefete karşı yönelecek bir tahammülsüzlüğü de besleyecektir. Muhafif gazeteciler, çeşitli mahkeme kararlarıyla uzun süreli hapis cezalarına mahkum edilerek tutuklanmışlardır. Asıl sıkıntılar ve bu sıkıntıların yaratacağı toplumsal hoşnutsuzluk ekonomik alanda kendini gösterecektir. Tarım kesiminde tefecilik, tarlaların tek elde toplanması, ırgatlaşma ve şehre göç gibi sorunlar birbiri ardına boy göstermeye başlar. Sanayi ve ticaret alanında da durum iç açıcı değildir. Bir yanda neredeyse duran yatırımlar, fiyat artışları, karaborsa ve mal darlığı, uzayan kuyruklar öte yanda iyice yükselen toplumsal muhalefet, işlerin yolunda gitmediğine ilişkin önemli göstergelere dönüşmeye başlamıştır.

Bu ortamda yapılan 1957 seçimlerinde oyları azalan DP, iktidarı yitirmek endişesiyle muhalefete karşı iyici sertleşmeye başlar. 1958'den itibaren ise ekonomik bunalım iyice yoğunlaşır. Yeni dış borçlar ve istikrar tedbirleri, toplumsal muhalefete yönelik baskılar DP'yi siyaset sahnesinden silinmekten kurtaramayacaktır. Öğrenci gösterileri ve Harb Okulu öğrencilerinin yürüyüşü ile oldukça gergin geçen bu süreç, 27 Mayıs 1960'ta ağırlığını albay ve daha alt rütbeli subayların oluşturduğu Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime el koymasıyla sonuçlanacaktır. Bundan sonrası ise Demokrat Parti'nin kapatıldığı, yöneticilerinin tutuklandığı, üç idamla sonuçlandırıldığı acılı bir süreçtir.

1946-1960 ARASINDA TÜRK TİYATRO ORTAMININ GENEL GÖRÜNÜMÜ

Çok partili yaşamın ülkemizde yol açtığı köklü dönüşümün etkileri, tiyatro dünyasında da görülecektir. Tiyatromuz da başta oyun yazarlığı olmak üzere kurumsallaşma, oyunculuk, eleştiri gibi alanlarda sancılı ama yeni arayışlardan kaynaklanan bir dönüşüm sürecine girecektir. İstanbul Şehir Tiyatroları'nın toparlanmaya başlaması, Devlet Tiyatroları'nın kurulması, Halkevleri ve Köy Enstitüleri'ndeki tiyatro etkinlikleri, özel tiyatroların İstanbul dışında da yaygınlaşması, üniversite düzeyinde tiyatro eğitiminin gündeme getirilmesi, tiyatro eleştirisinin giderek önem kazanmaya başlaması bu sürecin en önemli köşe taşlarıdır. Daha da önemlisi, tüm bu gelişmelerin, Türk Tiyatrosu'nun 'Altın Çağ'ı olarak nitelendirilen 1960 sonrası tiyatro yaşantısının temelini oluşturmasıdır.

İstanbul Şehir Tiyatrosu

Ülkemizin en eski ödenekli tiyatrosu İstanbul Şehir Tiyatrosu'dur. Kuruluşu 1914 olan ve o zamanki adıyla Darülbedayi-i Osmani (Osmanlı Güzellikler Evi) olarak adlandırılan bu kurum, olumlu olumsuz türlü olayları barındıran değişik aşamalardan geçerek, günümüz Türkiye'si'nin de en önemli tiyatro kurumlarından biri olarak varlığını sürdürülmüştür.

Kurum, Cumhuriyet'in ilanından sonra düzenli bir yapıya kavuşabilmiştir. 1931 yılından itibaren resmen İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak ekonomik açıdan eskieye oranla daha güçlü bir hale getirilmiştir. Bu gelişme kimi yeni atılımların habercisi olacaktır. Örneğin bu dönemde Avusturyalı besteci Joseph Marx İstanbul'a çağrılmış ve onun önerileriyle İstanbul Belediye Konservatuarı kurulmuştur. Aynı dönemde, geleceğin sanatçıları ve seyircilerini yetiştirme konusundaki en önemli atılımlardan biri daha gerçekleştirilmiş, 1935 yılında Çocuk tiyatrosu birimi kurulmuştur. Kurum yerli oyun yazarlarımızın oyunlarını sahnelemeye bu dönemde özellikle önem vermiştir.

Böylece 1950'li yıllardan itibaren asıl ürünlerini verecek oyun yazarlığımızın tohumları aynı dönemde atılmıştır. Reşat Nuri Güntekin'in **Yaprak Dökümü** adlı oyunu bir sezonda yüz temsil vererek bu alanda bir rekora imza atmıştır. Edebiyat ve öğrenci matinelere gibi eğitim amaçlı kimi etkinliklerin de yer aldığı süreç, 1946 yılında dört bin kişilik bir açık hava tiyatrosunun kurulmasıyla sona ermiştir. Sonuçta henüz Türk tiyatrosuna özgü bir 'ekol' oluşmamıştır ancak yeni bir sanatçı, yazar ve seyirci kuşağının yetişmesi konusunda ciddi adımlar atılmıştır. Bu yönüyle de Şehir Tiyatrosu'nun üçüncü evresi (1931-1946) deneme ve yenilikler dönemi dışında, ciddi anlamda bir seyirci yetiştirme süreci olarak da değerlendirilebilir.

Şehir Tiyatrosu'nun 1946 yılında başlayan ve 2. Dünya Savaşı sonrası kapsayan dördüncü evresi 1959 yılına kadar sürecektir. Bir önceki evre seyirci yetiştirme süreci olmasına karşın, özellikle savaş sırasında ciddi bir izleyici kaybı görülmüştür. Aynı dönem, Ankara'da Devlet Tiyatrosu'nun kuruluş yıllarıdır. Dolayısıyla bir toparlanma sürecine girmeye çalışan Şehir Tiyatrosu, deyim yerindeyse "üvey evlat muamelesi" görmektedir. Ankara'dan dönen Muhsin Ertuğrul, 1946'da Şehir Tiyatrosu'nun başına geçerek yeni bir atılım dönemini başlatır. Ne var ki 1947'de tekrar Ankara'ya Tatbikat Sahnesi'nin başına geçmek için gittiğinde tiyatro neredeyse yöneticisiz kalmıştır. 1 Aralık 1949 tarihinde yürürlüğü giren bir yönetmelikle Şehir Tiyatrosu İstanbul Belediyesi'ne bağlı katma bütçeyle yönetilen bir sanat kurumu olmuştur. Ne var ki Muhsin Ertuğrul'un ayrılmasından sonra ortaya çıkan

1946-1960 tarihleri arasındaki on dört yıllık süreç öncelikle ülkemizdeki toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik yaşamda önemli değişimlere yol açmasından ötürü büyük önem taşımaktadır.



Güngör Dilmen



Reşat Nuri Güntekin

huzursuzluklar kurumu oldukça yıpratmış, kıdemli oyuncuların Behzat Butak'ın yöneticilik çabaları da bir sonuç vermeyecektir. Yaklaşık üç yıl boyunca üzerine ölü toprağı serpilmiş olan kurum, eski başarılarının artık çok gerisinde kalacaktır.

1952 yılında Orhan Hançerlioğlu Şehir Tiyatrosu'nu yönetme görevini üstlenir. Kurumun en önemli eksikliği olan yönetmenlik için düşünülen kişi ise Alman asıllı tiyatro yönetmeni eğitmeni ve sahne tasarımcısı Max Meinecke'dir. Başyönetmen olarak atandığı kurumda altı yıl boyunca görev yapacak olan ünlü tiyatro adamı, birçok yeniliğe imza atacaktır. Öncelikli olarak Batı tiyatrosunun klasik ve çağdaş birçok oyununu sahnelemiş, yeni yazarları Türk tiyatrosuyla tanıştırmıştır. Uygulamalarında genellikle Alman tiyatro ekolüne bağlı kalan yönetmen, dekor ve sahne düzeni anlayışıyla Şehir Tiyatrosu'na yeni bir soluk getirmiştir. 1947'de başlayan Açıkhava Tiyatrosu'ndaki etkinlikler dışında ilk kez tiyatro olmayan bir mekânda, Gülhane Parkı'nda temsiller vererek bu alanda da büyük bir yeniliğe imza atmıştır. Meinecke'nin çalışmaları genellikle basında çok olumlu değerlendirilmiştir. Ancak, Muhsin Ertuğrul'la gelen yerli oyun oynama geleneğini neredeyse rafa kaldırması onun en büyük kusuru sayılmıştır. 1958 yılında kurum içi huzursuzluklar nedeniyle istifa eden Meinecke, daha sonra Devlet Tiyatrosu'nda oyunlar sahneleyecek, Devlet Konservatuarı ve Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Kürsüsü'nde öğretim üyeliği yapacaktır.



Hasan Ali Yücel



Cüneyt Gökçer

1958 kurum için tam bir kaos yılıdır. Çürümüş bir tekneye benzetilen kurumun nasıl kurtulacağı, ellili yılların önemli bir tartışma konusu olmuştur. Çare ise daha önceki yıllarda olduğu gibi Muhsin Ertuğrul'dur. Devlet Tiyatrosu'ndaki görevinden ayrılan sanatçı, 1959'da yeniden Şehir Tiyatrosu'nun başına getirilir. 45 yıllık deneyim ve birikimini, dönemin eğitimli ve dinamik genç sanatçıların (Tunç Yalman, Şirin Devrim, Genco Erkal, Ayla Algan, Belgan Aklan, Zihni Küçümen, Duygu Sağıroğlu vb.) potansiyeliyle birleştiren M. Ertuğrul, Şehir Tiyatrosu'nun Altın Çağ'ı olarak adlandırılan 5. evre'yi başlatacaktır.

Tatbikat Sahnesi ve Devlet Tiyatrosu

1924'te kurulan ve aslında Konservatuar'ın çekirdeği sayabileceğimiz Musiki Muallim Mektebi, 1934 yılında tiyatro eğitimi de verilecek olan Milli Musiki ve Temsil Akademisi'ne dönüşmüştür. Müzik bölümünün başına ünlü Alman besteci ve eğitimci Paul Hindemith getirilir. Onun hazırladığı raporlar ışığında müzik bölümü 1936'da eğitime başlamıştır.

Tiyatro bölümünün eğitime başlaması için de yurtdışından bir uzman getirilmesi düşünülmüştür. Bu kişi, Hindemith aracılığıyla ilişki kurulan Prof. Carl Ebert'tir. Carl Ebert, Almanya'da tiyatro okullarının kurulmasına öncülük etmiş, oyuncu yönetmen ve idareci olarak görevler almıştır. Nazi baskısıyla ülkesinden ayrılmış, İtalya ve İsviçre'de çalışması engellenmiş olan sanat adamı, kendisine Türkiye'den gelen tiyatro okulu kurma düşüncesine "büyük ilgi duyduğunu" belirtmiş ve 1936'da Ankara'ya gelmiştir. Sonuçta Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Devlet Konservatuarı'nda eğitim başlar. 1940 yılında ise bir kanunla Konservatuar, müzik ve temsil kolu olmak üzere iki bölümden oluşan bir yapıya kavuşur. Tiyatro Bölümü ilk mezunlarını 1941 yılında verir. Mezuniyet törenine Cumhurbaşkanlığı İsmet İnönü ve Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel de katılır. Ankara Devlet Konservatuarı mezunları 1941 yılından 1947'ye kadar Ankara Halkevi'nde ve Konservatuar'da temsil vermeyi sürdüreceklerdir. Topluluk İzmir ve İstanbul'a turne yapmıştır. Bu sürece damgasını vuran olay ise Carl Ebert'in Cüneyt



Carl Ebert

Kuşkusuz 1940'lı yılların en önemli tiyatro olayı Ankara Devlet Konservatuarı'nın ilk mezunlarını vermesi, aynı konservatuar bünyesinde Tatbikat Sahnesi'nin kurulması, temsiller vermeye başlaması ve ardından da Devlet Tiyatrosu'nun kurulmasıdır.

Gökçer'den Melek Ökte'ye, Suat Taşer ve Agah Hûn'dan Macide Tanır'a kadar onlarca büyük sanatçı yetiştirmiş olmasıdır.

Carl Ebert'in 1947 yılında ülkesine dönmesi üzerine Tatbikat Sahnesi'nin yöneticiliğine Muhsin Ertuğrul getirilir. Bu tarihten Devlet Tiyatro ve Opera Yasası'nın çıktığı 1949 yılına kadarki iki yıllık geçiş zamanı, Tatbikat Sahnesi Dönemi olarak adlandırılır. Muhsin Ertuğrul bu süreçte, Mimar Kemalettin'in Ulus'ta Evkaf Apartmanı'nın alt katında yapmış olduğu, sonra depo olarak kullanılan tiyatroyu fark etmiştir. Bu tiyatro, Küçük Tiyatro adıyla 1947 yılında Ahmet Kutsi Tecer'in **Köşebaşı** oyunuyla perdelerini açmıştır. Bu tiyatrodaki haftanın altı gece oyun oynanmasını sağlayan Muhsin Ertuğrul, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda başlattığı öğrenci ve halk matinelere uygulamasını Küçük Tiyatro'da da sürdürmüştür. Aynı yıl çocuk tiyatrosu çalışmalarına başlanmış, Zeki Taşkın'ın **Altın Bilezik** adlı çocuk oyunu sahnelenmiştir. Sergievi olarak yapılan, daha sonra tiyatroya çevrilen Büyük Tiyatro ise, 1948'de Ahmet Adnan Saygun'un **Kerem** operasından bir bölümle perdelerini açmıştır. Ancak sahne ve elektrik donanımı hazır olmadığından, opera temsilleri Küçük Tiyatro'da sürdürülmüştür.

Aynı tarihlerde, Büyük Tiyatro'da Ahmet Kutsi Tecer'in **Köroğlu** oyunuyla düzenli temsiller verilmeye başlanmıştır. Tüm bu gelişmeler Devlet Tiyatrosu'nda geçiş döneminin bittiğinin habercisidir. Kurumun artık kendi ayakları üzerinde durma vakti gelmiştir. Muhsin Ertuğrul 1951'e kadar sürecek olan ilk genel müdürlük dönemindeki uygulamalarıyla, öncelikle seyirci sıkıntısını aşmayı hedeflemiştir. Türk oyun yazarlığının gelişmesine önem vermiş, genç oyun yazarlarını yüreklen-dirmiştir. Ahmet Kutsi Tecer, Oktay Rifat, Turgut Özakman, Melih Cevdet Anday, Cevat Fehmi Başkut, Sabahattin Kudret Aksal, Nazım Kurşunlu bu isimlerden öne çıkanlardır. Bunun yanı sıra dünya tiyatrosunun klasik ve modern yapıtları da sahnelenmiştir. Önceki uygulamaların yanı sıra, indirimli ve taksitli abone düzeni de seyirci sıkıntısını aşabilmek için uygulanan yöntemlerden olmuştur.

1950 yılındaki ilk çok partili seçimlerin ardından Demokrat Parti'nin iktidara gelişi devlet-tiyatro ilişkisi açısından önemli değişimlerin de habercisi olacaktır. Cumhuriyet'in ilanından itibaren yalnızca bir sanat dalı değil, Halkevleri ve Köy Enstitüleri'ndeki uygulamalar da göz önüne alındığında kültürel aydınlanmanın bir aracı olarak görülen tiyatro artık üvey evlat muamelesi görecektir. Örneğin, yeni hükümet programında devlet tiyatrosu bütçesinde kısıtlamaya gidilmesi öngörülmektedir.

Ne var ki bu ve benzeri uygulamalar sonucunda Milli Eğitim Bakanı ve Muhsin Ertuğrul arasındaki ilişki giderek bozulur. Muhsin Ertuğrul 1951 yılında genel müdürlükten istifa eder.

Muhsin Ertuğrul'un istifasının ardından Cevat Memduh Altar, Devlet Tiyatrosu'nun ikinci genel müdürü olarak koltuğa oturur. Müzik tarihçisi, eğitimci ve yönetici olarak Cumhuriyet döneminin önde gelen aydınlarından olan Altar, bu koltukta aynı başarıyı gösteremez. Kimi uygulamalar aynen sürdürülmüşse de yeni atılımlar yapılamamış, daha önce görülmeyen kimi aksaklıklar ortaya çıkmıştır. Üç yıllık böyle bir sürecin ardından Cevat Memduh Altar, genel müdürlük görevinden ayrılır. Yerine bu kez kurtarıcı olarak yeniden Muhsin Ertuğrul göreve getirilir.

Öncelikli olarak 1956'da Üçüncü Tiyatro ve 67 kişilik Oda Tiyatrosu'nun hizmete girmesiyle Ankara'daki sahne sayısı dörde çıkmıştır. Muhsin Ertuğrul, Bölge Tiyatroları kanununun çıkmasını beklerken, Anadolu'nun tiyatro görmesini sağlayabilmek için Eskişehir, Kırkkale, Konya ve Kayseri'ye düzenli bir programla Devlet Tiyatrosu oyunlarını göndermiştir. Büyük kentlerde tiyatro binalarının açılabilmesi

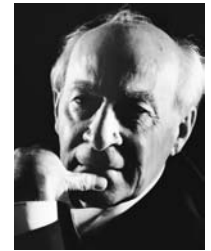


Abmet Kutsi Tecer

Haziran 1949, Devlet Tiyatrosu tarihinin en önemli dönüm noktalarından biridir. Bu tarihte Devlet Tiyatro ve Opera Yasası yürürlüğe girmiş, genel müdürlüğe Muhsin Ertuğrul getirilmiştir.



Cevat Fehmi Başkut



Muhsin Ertuğrul

Muhsin Ertuğrul'un ikinci kez Devlet Tiyatrosu genel müdürü olduğu 1954-1958 arasındaki dört yıl, kurumun atılım yıllarıdır. Bütün gücünü Ankara'daki sahne sayısını arttırmaya yönelten sanatçı, öte yandan da bölge tiyatroları projeleriyle tiyatroyu ülkenin her yanına yayma çabasına girişmiştir.

için valiler ve belediye başkanlarıyla görüşmeler yapmıştır. Tüm bu çabaların sonucunda Adana ve İzmir'de kırklı yıllardan itibaren etkinlik gösteren belediye tiyatroları, 1956 yılından itibaren Devlet Tiyatrosu tarafından yönetilmeye başlanır. 1957 yılında ise Bursa'da yine DT tarafından yönetilen ve günümüzde de aynı adla etkinliklerini sürdüren Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu açılır.

Ancak tüm bu olumlu gelişmeler yine bir görevden ayrılmayla sonuçlanacaktır. Cumhurbaşkanlığı makamına, Muhsin Ertuğrul'un geçmişte Rusya'ya yaptığı geziler ve bu gezilere ilişkin kaleme aldığı kimi yazılar belge gösterilerek ihbar mektupları gönderildiği söyleniyordu. Cumhurbaşkanı Celâl Bayar sadık bir tiyatro izleyicisi ve üstelik Muhsin Ertuğrul'un yakın dostu olmasına karşın, sanatçının yaş haddinden emekli edilmesi kararını onaylar. Muhsin Ertuğrul İstanbul'a dönerken, yerine kurumu 1978 yılına kadar kesintisiz yirmi yıl yönetecek Cüneyt Gökçer getirilir. Cüneyt Gökçer genel müdürlüğünün ilk yıllarında Muhsin Ertuğrul'un bölge tiyatroları projesini sürdüreceği ve yeni sahneler açacaktır. Yine Ankara'da ilk kez bir gecekondu mahallesi Altındağ'da bir sahne açacaktır. Sahne sayısının artışına bağlı olarak Muhsin Ertuğrul'un ısrarla sürdürdüğü turne ağı daha da genişleyecektir. 1960 sonrasında yepyeni yazarlar ve yepyeni tiyatro üsluplarıyla tanışılmasının ardından, Cüneyt Gökçer, Türk tiyatrosunun bir yandan atılım ve başarılarla, öte yandan ülke gündeminden ve gerçekliğinden kaynaklanan karışıklıklarla dolu yirmi yılına imzasını atacaktır.

Halkevleri ve Köy Enstitüleri

Halkevleri Anadolu'daki tiyatro hareketlerinin itici gücü olmuştur. Toplam dokuz koldan oluşan Halkevleri çalışmalarının ekseninde 'temsili-tiyatro şubesi'nin olduğu görülmektedir. Bu kurumun yönergesinin yedi maddesinden dördü tiyatro ile ilgilidir. Bu, yöneticilerin tiyatroya verdikleri önemin göstergesidir. Halkevleri tiyatro yönetmeliğinde iki amaç dikkat çekmektedir: Köylünün, kasabalının, kentlinin tiyatro ihtiyacını karşılamak; ülke ve toplum için faydalı telkinlerde bulunmak. 1932-1951 yılları arasında Halkevleri'nde yaklaşık 1220 tiyatro yapıtı sahnelenmiştir. Ayrıca Anadolu'nun değişik yörelerinde yerli ve yabancı yaklaşık 350 yazarın oyununa yer verilmiştir. Bu yönüyle de Halkevleri, tiyatro sanatının yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır.

Yine kırklı yıllarda Köy Enstitüleri'ndeki tiyatro çalışmaları da oldukça ilgi çekicidir. Bu konuda kapsamlı bir araştırması bulunan Doç. Dr. Tahsin Konur şu bilgileri vermektedir:

"Köy Enstitüleri, ülkemiz eğitim tarihi bakımından olduğu kadar, yeşerttiği ve geliştirdiği, batta profesyonel bir düzey kazandırdığı sanat etkinlikleri açısından da önemli kuruluşlardır. Canlı ve özgün bir çok sanat etkinliğine sahne olan Köy Enstitülerinin yerli ve yabancı konuklar, devlet adamları, eğitimciler, sanatçılar ve halk tarafından ilgiyle izlenen bu çalışmalarını Hasanoğlan Köy Enstitüsü ile Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü'nde yoğunluk kazanmıştır. Güzel Sanatlar Kolu açılmış, burada 'temsili' dersleri verilmiştir. Bu derslerde incelenen oyunlar, öğrenciler tarafından başarıyla sahnelenmişti. Ancak yine deney döneminden başlamak üzere, tüm enstitülerde tiyatroya önem veriliyor, sürdürülen etkinliklerle insanlığın ortak duygu, düşünce ve sorunlarıyla yakınlık kurmak, uygar bir tartışma ortamı yaratmak, bir çeşit halkoyu oluşturmak, insancıl değerleri yerleştirmek gibi amaçlar güdülüyordu. Öğrencilerin sahne yoluyla eserler tanınması, düşünce edinmesi, türlü insan tipleriyle yakınlık kurması, konuşmaya ve dinlemeye alışması da amaçlar arsında yer almıştı."

Kırklı yılların kültür yaşamına bakıldığında, İstanbul ve Ankara dışında ülke genelinde tiyatroyu yaygınlaştırma girişimlerinin ekseninde iki kurum yer alır: Halkevleri ve Köy Enstitüleri.

Tüm bu etkinlikler, nüfusun üçte ikisinin köylerde yaşadığı, büyük bir çoğunluğun okuma yazma bilmediği bir coğrafyada sürdürülmektedir. Yazılı kültürün zayıflığı karşısında tiyatronun görsel-işitsel özellikleriyle halkı aydınlatma çabasındaki Halkevleri 1951 yılında kapatılmıştır. Eğitimde tiyatroyu gündeme getiren ve bunu başarıyla uygulayan Köy Enstitüleri ise 1954 yılında klasik öğretmen okullarına dönüştürülmüştür. Böylece tüm Anadolu'yu kapsamaya düşünülen bu kültürel reform hareketleri ellili yılların ortasında sona erdirilmiş oldu.



Orban Asena

DÖNEMİN DİĞER ÖNEMLİ TİYATRO OLAYLARI

Akademik Düzeyde Tiyatro Eğitimi

Muhsin Ertuğrul'un bu konuyu, kamuoyuyla paylaştığı yazıları, kimi aydınların bu yönde harekete geçmesini sağlar. Prof. Dr. Bedrettin Tuncel ve Prof. Dr. İrfan Şahinbaş'ın AÜ. DTCF bünyesinde bir Tiyatro Enstitüsü'nün açılması fikrini, Dekan Prof. Dr. Ekrem Akurgal da desteklemiştir. Konu böylece 1957 sonunda AÜ Senatosu'nun gündemine gelmiş, 1958 başlarında Milli Eğitim Bakanlığı'nın da onayıyla Tiyatro Enstitüsü kurulmuştur. Enstitüde, Amerikalı ünlü tiyatro adamı Macgowan'ın yönettiği oyun yazma seminerlerine, Refik Erduran, Çetin Altan, Aziz Nesin, Orhan Asena, Turgut Özakman, Haldun Taner gibi o günlerin hemen tüm genç oyun yazarları katılmıştır.



Aziz Nesin

Özel ve Amatör Tiyatro Toplulukları

Ele aldığımız sürecin tiyatro ortamı açısından göze çarpan bir diğer etkinlikte ödenekli olmayan tiyatro topluluklarının çalışmalarıdır. 1955 yılında Ankara'da kurulmuş olan Ankara Deneme Sahnesi, etkinliklerini günümüze kadar taşıma başarısını göstermiştir. Büyük bir özveri ve tiyatro sevgisiyle başlatılan bu atılım, günümüzün önde gelen çok sayıda oyuncu ve yönetmenin de sorumluluk üstlendiği etkinliklere imza atmıştır. Dönemin heyecan verici bir girişimi de 1957 yılında İstanbul'da kurulan Genç Oyuncular topluluğudur. Değişik fakültelerde ve Galatasaray Lisesi'nde okuyan tiyatro sever gençlerin kurduğu bu topluluk, sonraki yıllarda Türk tiyatro tarihinin en önemli toplulukları olan Dostlar Tiyatrosu ve Arena Tiyatrosu'nun çekirdeği olmuştur. Genco Erkal, Mehmet Akan, Ergun Köknar, Çetin İpekkaya gibi isimlerin yer aldığı topluluk, gerek toplumcu çizgisi ve çabası gerekse denemeci, araştırmacı yanı ve girişimleriyle diğer amatör tiyatrocular için bir okul ve model olmuştur.

Bu iki kaynak topluluk dışında kırklı ve ellili yılların tiyatro ortamına damgasını vuran topluluklara ilişkin şöyle genel bir tablo çizebiliriz: Bu dönem topluluklarının bir kısmının ağırlıklı olarak operetler, müzikli komedi ve vodvil türünde oyunlar sahnelediğini görüyoruz. Avni Dilligil'in girişimiyle kurulan Ses Opereti ve daha sonra Yeni Ses Opereti; İstanbul Opereti, Vahi Öz yönetimindeki Şen Ses Opereti, Muammer Karaca idaresindeki Yeni Halk Opereti ve Tevhit Bilge Tiyatrosu, bu alandaki onlarca topluluktan en çok öne çıkanlarıdır.

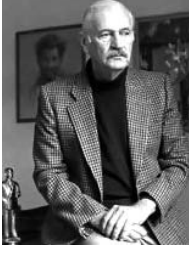
Ellili yılların en önemli tiyatro olaylarından birisi, Küçük Sahne'nin kurulmasıdır. 1951 yılında Devlet Tiyatrosu'ndan istifa eden Muhsin Ertuğrul'un, Yapı Kredi Bankası'nın sponsorluğunda kurduğu bu tiyatro, dönemin çok genç ve idealist sanatçılarıyla yola çıkmıştır. Bu sanatçıların büyük çoğunluğunun tiyatromuza ileride büyük katkıları olacak, bir kısmı da kendi tiyatrolarını açacaktır.

Bu dönemin en ünlü tiyatro topluluğu hiç kuşkusuz kurucusunun adıyla anılan Muammer Karaca Tiyatrosu'dur. Kendi binasını yaptırmayı da başaran sanatçı, **Et-**

1958 yılında, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde kurulan, Türk Tiyatrosu üzerine yapılan bilimsel araştırmalara da odaklanan Tiyatro Enstitüsü, 1961 yılında kapatılmış, 1964 yılında dört yıllık eğitim veren Tiyatro Kürsüsü olarak yeniden açılmıştır.



Haldun Taner



Oktay Rifat

nan Bey Duymasın adlı politik güldürüsü ama daha da önemlisi yetmişli yıllara kadar 4000'i aşkın temsiliyle bir rekor kıran **Cibali Karakolu** adlı oyunuyla Türk tiyatrosunun unutulmazları arasındaki yerini almıştır.

Amerika'da Yale Üniversitesi'nde tiyatro öğrenimi gören Haldun Dormen'in 1954 yılında kurduğu Cep Tiyatrosu, 1955'de Dormen Tiyatrosu'na dönüşmüş; zaman zaman perdelerini kapatmak zorunda kalsa da Türk tiyatrosunda özellikle vodvil ve bulvar komedilerinin sahnelenmesindeki başarılarıyla tiyatro yaşantımızda her zaman kendine özgü bir yer edinmiştir.

Yine Türk tiyatrosunun günümüze kadar varlığını sürdüren Kenter Tiyatrosu'nun kuruluş yılları da bu döneme rastlar. Muhsin Ertuğrul'un görevden ayrılması üzerine DT'den istifa eden Yıldız ve Müşfik Kenter, İstanbul'a gelerek Kent Oyuncuları adı altında kendi tiyatrolarını kurmuş ve Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde 1959-60 tiyatro sezonunda perdelerini açmıştır.

SIRA SİZDE



Muhsin Ertuğrul görev aldığı her kurumda mutlaka bir çocuk tiyatrosu bölümü kurmak, indirimli öğrenci ve asker matineleri düzenlemek, indirimli ve taksitli abone düzeni kurmak gibi kimi uygulamalarını ısrarla sürdürmektedir. Sanatçının bu yönelişinin altında yatan temel hedefine ilişkin düşünceleriniz nelerdir?

1946-60 DÖNEMİ OYUN YAZARLARI, OYUN YAZARLIĞINDAKİ TEMEL EĞİLİMLER

Oyun Yazarları

Reşat Nuri Güntekin Meşrutiyet Dönemi'ne, I. Dünya Savaşı'na ve Cumhuriyet'in kuruluşuna tanıklık etmiş; Nazım Hikmet ilk ürünlerini Kurtuluş Savaşı yıllarında vermeye başlamış ve İkinci Dünya Savaşı'nın sıkıntılı yıllarında oyun yazmayı sürdürmüştü; Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut ve Ahmet Muhip Dıranas II. Dünya Savaşı'nın çetin koşullarında yazarlığa başlamış çok sayıda oyun yazarımızdan öne çıkan isimlerdir. Daha da önemlisi bu üç ayrı kuşak, oyun yazarlığı tarihimizde "1950 Kuşağı" olarak adlandırılan, dönemin genç oyun yazarlarıyla aynı potada kaynaşarak Türk oyun yazarlığının en devingen dönemlerinden birisine damgasını vurmuştur. Döneme damgasını vuran oyun yazarlarımızı şöyle sıralayabiliriz:

Reşat Nuri Güntekin (1889-1956), Nazım Hikmet (1901-1963), Ahmet Kutsi Tecer (1901-1967), Cevat Fehmi Başkut (1905-1971), Selahattin Batu (1905-1973), Ahmet Muhip Dıranas (1908-1980), Nazım Kurşunlu (1911-1980), Oktay Rifat (1914-1988), Haldun Taner (1915-1986), Aziz Nesin (1915-2008), Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993), Necati Cumalı (1921-2001), Orhan Asena (1922-2001), Çetin Altan (1927), Refik Erduran (1928), Turgut Özakman (1930), Güngör Dilmen (1930).

Bu isimlerin yanı sıra Vedat Nedim Tör (1897-1985), Nahit Sırrı Örik (1895-1960), Galip Güran (1900-1959), Sevgi Sanlı ve Sevim Uzgören'in kimi oyunları da bu dönemde kaleme alınmıştır.

Oyun Yazarlığında Temel Eğilimler ve Başlıca Örnekleri

1940'lı ve 50'li yıllar yerli oyun yazarlığımızın gelişme yılları olmuştur. 1940'lı yıllardaki oyun yazarlarının büyük çoğunluğu Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde de oyun yazarlığına katkıda bulunmuş isimlerden oluşur. Reşat Nuri Güntekin, Nazım Hikmet, Ahmet Kutsi Tecer gibi. 50'li yıllar ise yukarıda isimlerini saydığımız yeni bir yazar kuşağının ortaya çıktığı süreçtir. Aslında tarihsel açıdan on beş yıl gibi kısa sayılabilecek bu süreçte, Cumhuriyet'in kuruluş ve gelişim süreci, Milli Şef Dö-

Ele aldığımız dönemin özellikle yazarlık açısından en belirgin özelliği farklı kuşaklardan yazarların bir buluşma noktası olmasıdır.



Necati Cumalı

nemi ve 2. Dünya Savaşı yıllarının özel koşulları, Çok Partili Dönem'e geçiş süreci ve Demokrat Parti'nin on yıllık iktidarı gibi, bu kısa sürede çok sayıda olağanüstü duruma tanklık etmiş bu kuşakların yapıtlarına yansıyan genel eğilimleri ve bunların alt başlıklarını şöyle özetleyebiliriz:

TOPLUMSAL, KÜLTÜREL VE SİYASAL DEĞİŞİM SÜRECİNİ ELE ALAN EĞİLİMLER

Batılılaşma ve Modernleşme

Tanzimat'tan beri süregelen, Cumhuriyet'in kuruluşu ve Demokrat Parti'nin kimi uygulamalarıyla farklı boyutlar kazanan batılılaşma sorunu, bu dönem yazarlarının da ele aldıkları temel malzemelerden birisidir.

Genellikle doğu-batı, geleneksel-modern, genç ve yaşlı kuşaklar arasındaki karşıtlıklar etrafında tartışmaya açılan batılılaşma sorunu karşısında yazarların tutumları birbirinden farklıdır. Bunların ilki, Batılılaşmayla birlikte aile kurumunda ve toplumda ortaya çıkan modern yaşam biçimine karşı eleştirel ve karamsar olan yaklaşımdır. Dönemin popüler yazarı Cevat Fehmi Başkut **Küçük Şehir**, **Koca Bek** ve **Harput'ta Bir Amerikalı** adlı oyunları bu eğilimin adeta öncülüğünü yapar. Bu görüş önce Avrupa, ardından Amerikan hayranlığı olarak gündeme gelen batılılaşma hareketlerini geleneksel yaşamı ve ahlâkî değerlerimizi tehdit eden bir tehlike olarak değerlendirmektedir.

Dönemin genç yazar kuşağı ise bu konuda daha soğukkanlı ve nesnelirdir. Bu yazarlar değişimden çok, değişim sürecinin yarattığı sıkıntılar üzerinde durmuşlardır. Batıya karşı duyulan yüzeysel hayranlık bu kuşak tarafından da eleştirilmekle birlikte, Batılılaşma çabaları tümüyle reddedilmez. Birbiriyle çelişen değer yargıları ve yaşam biçimleri arasındaki çatışma sürmektedir ama önemli olan, bu çatışmanın uzlaşmayla sonuçlanmasını sağlayabilecek ortak değerleri üretmektir. Turgut Özakman'ın **Pembe Evin Kaderi** ve **Kaneviçe**, Refik Erduran'ın **Cengiz Han'ın Bisikleti**, Çetin Altan'ın **Tahteravalli**, Ahmet Kutsi Tecer'in **Köşebaşı**, Haldun Taner'in **Dışardakiler** ve **Fazilet Eczanesi** adlı oyunları bu eğilimin en tipik örnekleridir.

Aile Kurumunun ve Toplumsal Dengenin Bozulması

Değer yargılarının değişiminden kaynaklanan çatışmanın yarattığı sıkıntıları aile kurumu içerisinde incelemek, hem bu dönem yazarlarında hem de genelde Türk oyun yazarlığının hemen her döneminde görülen en tipik eğilimdir. Bu dönemin birkaç yıl öncesinde (1944) Reşat Nuri Güntekin'in kaleme aldığı **Yaprak Dökümü** adlı oyunun tiyatro tarihimizde yüz oyunu aşan bir rekora imza atması, bu konuya toplumun da ilgi duyduğunun bir göstergesidir.

Gelenekçi tavır, Batılı tarzda bir yaşam sürme isteğinden kaynaklanan özgürlük arayışlarının aile denen kutsal kurumu dağıtmaktan başka bir işe yaramayacağı konusunda ısrarcıdır. Hatta bu konudaki yozlaşmanın tüm toplumsal uyumu bozacağından endişe duyar. Geleneksel aile modelini her şeye rağmen korumak tek yoldur. Bu konudaki temel örnekler yine Cevat Fehmi Başkut'un oyunlarıdır. Bu görüşün karşısında, ailede özellikle kadının ve gençlerin sorumluluk duygularını körelten ve özgürlük arayışlarına set çeken katı tutuma karşı çıkan yazarlar, sağlıklı evlilikler ve sağlam temeller üzerine kurulmuş aile yapısının özlemini çekerler. Sabahattin Kudret Aksal, **Şakacı**, **Evin Üstündeki Bulut** ve **Tersine Dönen Şemsiye**; Ahmet Kutsi Tecer **Bir Pazar Günü**; Orhan Asena **Yalan**, Ahmet Muhip Dıra-

Hüseyin Rahmi Gürpınar'a göre, "Batı uygarlığı bizim uyanışımızda bir ışıldak olmuştur." Düşün biçimlerimizin hepsinde, düzyazı ve şiirde gelişmeler batıdan esen rüzgarların ürünüdür.

Aile eksenli oyunlardaki çatışmaların neden ve sonuçlarına ilişkin saptamalar, batılılaşma ekseninde sürdürülen farklı görüşlerin bir devamı gibidir.



Sabahattin Kudret Aksal

nas **O Böyle İstemezdi** adlı oyunlarda bu eğilimi belirgin bir biçimde işlemişlerdir. Yine de bu özlemin uzun ve sancılı bir süreç gerektirdiğinin farkında olan genç kuşak yazarlar karamasır değildir ama henüz bu konuda büyük umutlar da taşımazlar.

Aydın ve Toplumsal Sorumluluk

Özellikle 1950 yılından sonra oyun yazarlarının aydın ve toplumsal sorumluluk gibi kavramlar etrafında kültürel sorunlara ilgi duymaya başladıkları görülmektedir. Oyunlardaki aydın oyun kişisi öğretmen, gazeteci, bilim adamı ya da sanatçı gibi bir meslek grubuna dahildir. Her türlü yozlaşmaya karşı bilim, akıl, inanç, özveri gibi olumlu değerleri yüceltme çabasındaki aydın tipidir bu oyun kişileri. Ancak kimi zaman kişisel zaafı kimi zaman da halktan yeterli desteği göremediğinden, haklı olsa bile yenilgiye mahkumdur. Aydın kişinin kendisine ve topluma yabancılaşmasının bir sorun olarak ilk kez oyunlarda işleniyor olması ellili yılların oyun yazarlarında dikkat çeken önemli bir noktadır. Bu konuyu ele alan başlıca yazarlar ve yapıtlarını şöyle sıralayabiliriz: C. Fehmi Başkut: **Paydos, Soygun**; Haldun Taner: **Günün Adamı, Fazilet Eczanesi, Ve Değirmen Dönerdi, Lütfen Dokunmayın**; Turgut Özakman: **Güneşte On Kişi**; Refik Erduran: **İkinci Baskı, Karayar Köprüsü**; Aziz Nesin: **Biraz Gelir Misiniz, Bir Şey Yap Met**.

Çok Partili Sisteme, Politikaya ve Politikacıya Bakış

Bu konuda yazılmış oyunlar diğer konulara göre sayıca az olmasına karşın genel bir kanı yaratabilecek niteliktedir. Haldun Taner **Günün Adamı** ve **Dışardakiler**, Reşat Nuri Güntekin **Tanrı Dağı Ziyafeti**, Cevat Fehmi Başkut **Sana Rey Veriyorum**, Nazım Hikmet **Sabahat**, Çetin Altan **Beybaba** adlı oyunlarında siyaset dünyasını ele alırlar. Özellikle Günün Adamı gerek içeriği gerekse sakıncalı damgasını yemesi açısından döneme damgasını vurmuştur. 1953 yılında Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmek üzereyken sakıncalı bulunur ve repertuvardan çıkarılır. Olay, dönemin Cumhurbaşkanı Celâl Bayar'a gidecek kadar büyür ancak oyun yine de sahnelenemez. Oyunun başına gelenler, "daha doğru dürüst benimsenmeden yozlaşan genç demokrasimizin" başına gelenleri de anlatır. Yazarlık tarihimizde siyasal taşlamanın ilk önemli örnekleri olarak değerlendirebileceğimiz bu oyunlarda hakim görüş şudur: Çok partili siyasal yaşamın geniş halk yığınlarının çıkarları açısından pratik bir yararı olmamıştır. Politikacılarımız da ne yazık ki iyi bir demokrasi sınavı verememişler, politikayı kişisel çıkarlarının bir aracına dönüştürmüşlerdir. Özellikle dikkati çeken nokta ise belki de zorunlu bir *otosansür* sonucu, yazarlarımız sorunları, sistemden dolayı değil, politikacının kişisel zaafı açısından değerlendirmeyi tercih etmiş olmalarıdır.

EKONOMİK SORUNLARI İRDELEME EĞİLİMİ

Toplumsal, kültürel ve siyasal değişim sürecine ilişkin çok sayıda yapıtın kaleme alındığı yıllarda oyun yazarlarımızın üzerinde durduğu önemli bir konu da, ekonomik değişim sürecinden kaynaklanan sorunlar olmuştur. Bu sorunların başında, II. Dünya Savaşı sırasında uygulanan savaş ekonomisi ve DP'nin yaşama geçirdiği liberal ekonomi modelinin yarattığı yeni kazanç biçimleri ve kaynakları gelir. Savaş yıllarının özel koşullarından yararlanarak karaborsa ve vurgun yoluyla haksız kazanç sağlayanlar, büyük kentlere göçün başlamasıyla birlikte türlü spekülasyonlarla köşeyi dönenler, ticaretin yeni bir kazanç biçimi olarak yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte dalavereli bir yöntem olarak benimseyen vurguncu

tüccarlar kıyasıya eleştirilir. Çünkü para kazanmak için başvurdukları yöntemlerin tümü, yasa ve ahlâk dışıdır.

Kimi yazarlar tüm bu yönelişleri adeta bir ahlâk sorunu gibi algılamıştır. Cevat Fehmi Başkut bu aşamaya kadar sözünü ettğimiz hemen her oyununda, Nazım Kurşunlu **Branda Bezi** oyununda, Reşat Nuri Güntekin **Balıkesir Muhasebecisi**'nde sorunların çözümü için deyim yerindeyse, ahlâksız tüccarın ıslahından medet ummuşlardır. Buna karşılık kimi yazarlar ekonomik sorunların kaynağında sınıfsal kaygı ve çıkarların yattığını ileri sürmüşlerdir. Çetin Altan'ın **Tahteravalli**, Nazım Hikmet'in **Enayi** ve **Yusuf ile Menofis** adlı oyunları bu yaklaşımın en tipik örnekleridir. Özellikle Nazım Hikmet'in oyunlarında görülen bu yaklaşım, sömürüye yol açan aşırı kâr hırsını bir *dürtü* olarak değil, kapitalizmin genel karakteri olarak değerlendirmektedir. Böylece ekonomik sorunlar insanlığın ortak bir derdi olarak evrensel bir karakter kazanmakta, diğer oyunların tersine daha iyi bir dünya kurulabileceğine ilişkin iyimser bir bakış açısı görülmektedir. Bu yaklaşım biçimi 1960'lı yıllar ve sonrasında Türk oyun yazarlığının en verimli kaynaklarından birini oluşturacaktır.

BİREYSEL VE TOPLUMSAL SORUNLARI EVRENSEL BOYUTTA İRDELEME EĞİLİMİ

Oyun yazarlarımız ele aldıkları konuları evrensel boyutuyla yansıtmaya çalışırken tarih efsane ve mitolojiye yönelmekle kalmamış, sorunları çağdaş insanlık değerleri açısından da ele almışlardır. Bu konuda özellikle dönemin genç kuşak yazarlarının daha duyarlı oldukları görülmektedir. Sorunları genellikle aile kurumu içerisinde ve ahlâk değerleri bağlamında ele alan genel eğilim, yerini bir başka anlayışa bırakmaktadır.

Tarih, efsane ve masal eksenli oyunlar ve yazarların genel görünümü şöyledir: Nazım Hikmet: **Ferhad ile Şirin**, **Yusuf ile Menofis**; Nazım Kurşunlu **Fatih**; Orhan Asena **Tanrılar ve İnsanlar**, **Hürrem Sultan**; Güngör Dilmen **Midas'ın Kulakları**. Çağdaş insanlık değerlerini eksen alan oyunlar ise şunlardır: Orhan Asena **Korku**; Aziz Nesin: **Biraz Gelir Misiniz**, **Bir Şey Yap Met**, Turgut Özakman **Tufan**, **Duvarların Ötesi**.

Güngör Dilmen'in 1959 yılındaki bir yarışmada ödül alan oyunu Midas'ın Kulakları'nın önemi yalnızca içerik düzeyinde taşıdığı zenginlikten kaynaklanmaz. Yapıtın koronun kullanılışı, dansların ve sözsüz oyunların zenginliği, ulusal motiflerin efsaneyle uyumlu bir biçimde kullanılması, Türkçenin şiir dilinin zenginliği gibi yönleriyle de övgü kazanmıştır. Oyun kimi eleştirmenlerce "eşek kulaklarından yaratılan bir mucize" olarak övgü almış, hatta "**Şair Evlenmesi**"nden bu yana tiyatro edebiyatımızın en güzel eseri" sayılmıştır. Bu oyuna ayrıntılı değinmemizin nedeni, 50'lerin sonunda artık rüştünü ispat etmiş bir oyun yazarlığı geleneğimizin oluştuğunu göstermiş olmasından ötürüdür.

Her iki grupta yer alan oyunlarda kimi zaman tarih, masal ve efsaneden kimi zaman da özgün malzemeden hareketle barış, dostluk, özgürlük, toplumsal sorumluluk gibi çağdaş insanlık değerlerine ilişkin düşünceler dile getirilmiştir. Sorunlar artık aile ortamı içinde, geleneksel ve gündelik değerler ışığında değil; psikolojik, sosyolojik ve toplumsal boyutları da kapsayacak biçimde ele alınmaktadır. Kimi zayıf örneklerine karşın bu yönelişin 1960'a gelindiğinde, aynı konuda daha nitelikli yapıtların ortaya çıkmasını sağlayacak bir eğilime dönüştüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz.

Tiyatro Eleştirisi

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun başlangıç ve gelişim evrelerinde, değişik kalemlerden çıkma çok sayıda eleştirmen olduğu görülmektedir. Eleştiri, kuşkusuz yazarlık ya da oyunculuk disiplinleriyle aynı düzeyde bir gelişme göstermemiştir. Ne var ki dönem dönem eleştirmenin tiyatro birikimi, kaleminin gücü ve üslup zenginliğine bağlı olarak tiyatromuzun seyrini belirleyebilecek bir etki de yaratabilmiştir. İncelediğimiz dönem bu nitelikte isimlerden kimi 'ağır topları' barındırması açısından önem taşımaktadır.



Metin And



Nurullah Ataç

Nurullah Ataç, Lütfi Ay, Suat Taşer, Burhan Arpad, Metin And, Adnan Benk bu dönemin öne çıkan eleştirmenleridir. Bunun yanı sıra bir sonraki dönemin ağır topu Özdemir Nutku, Zihni Küçümen, Metin Toker, gibi isimlerin de tiyatro eleştirisi yazdıkları görülmektedir. Lütfi Ay tiyatro sanatımızı yaşatmaya yönelik övgü ağırlıklı yazıları olan bir eleştirmen olarak bilinir. Suat Taşer, dramaturgi bilgisini sistemli bir biçimde kullanan; Burhan Arpad ise nesnellğini yitirmeyen eleştirmenlerimizdendir. Metin And eleştirilerinde oyun çözümlmelerine, oyunculuk, dekor giysi uygulamalarına da yer veren, polemikten kaçınmayan bir eleştirmenimizdir. Tiyatro tarihi ve kuramı bilgisiyle oyun çözümlemesini birleştiren Adnan Benk ise tiyatro sanatımızın çağdaş yönde gelişimini destekleyen, taklitlere şiddetle karşı çıkan; Ataç'tan sonra gelen en açık sözlü ve sivri dilli eleştirmen olarak değerlendirilmiştir. Tüm bu önemli isimlere karşın bu dönemin eleştirideki ağır topu Nurullah Ataç'tır. Nurullah Ataç'ın yazılarını **Ataç Tiyatro'da** adıyla kitaplaştıran Prof. Dr. Metin And, Ataç'ı 'özel-izlenimci' olarak değerlendirmiştir. Prof. Dr. Ayşegül Yüksel de, 'izlenimci-denemeci eleştirel yaklaşım'ı benimseyen Ataç'ın bu üslubunun, 1960'lı yıllara dek Türk oyun eleştirisine egemen olduğunun altını çizmektedir. Nurullah Ataç isminin taşıdığı tüm anlamlar bir yana, onun eleştirmenliğinin Türk tiyatrosu için ne anlama geldiğini Metin And şöyle açıklamaktadır:

"Ataç'ın tiyatro yazıları bir kitapta toplansa bir roman gibi sürükleyici, baştan sona kadar bir solukta okunabilir. Bugün tiyatro dünyamız çok gelişmiştir, tiyatro eleştirmenlerimiz işlerini belki daha iyi biliyorlar, belki daha bilgili, konu üzerinde daha bir aydınlanmışlar. Fakat henüz Türkiye'de Ataç kadar kişiliğini, ağırlığını duyurabilen, onun kadar sözünü dinleten; beklenilmedik, alışılmadıkla karşılaşıldığında ağzınıza aradığınız sözü bulup verecek, onun kadar güvenebileceğimiz, her yapılan işte 'Acaba Ataç ne der?' gibisinden yargısına önem verdiğimiz bir tiyatro eleştirmeninin çıkmış olduğunu sanmıyorum."

SIRA SİZDE

3

1946-1960 dönemi oyun yazarlarımızın, dramatik çatışmaları ağırlıklı olarak duygusal ve yüzeysel bir 'ahlak sorunsalı' etrafında değerlendirmelerini; olay kurgusunu da en bilindik ortam olan aile kurumu içinde tasarımlarını yazarlık açısından bir 'zaaf' olarak değerlendirebilir miyiz?

Özet



1946-1960 döneminin siyasal, ekonomik ve toplumsal özelliklerini irdelemek.

1946 ülkemizde ilk çok partili seçimin yapıldığı tarihtir. CHP, ilk kez kendisine ciddi rakip olabilecek örgütlü bir muhalefetle karşılaşmıştır. Nitekim 1950 yılındaki seçimlerde Demokrat Parti ezici bir çoğunlukla iktidarı ele geçirir. Böylece yaklaşık yirmi beş yıl boyunca ülkeyi yöneten CHP, kendini 16 Mayıs 1950 sabahı muhalefet sıralarında bulmuştur.

DP iktidarı o güne dek genellikle devletçi ekonominin uygulandığı ülkede, liberal bir ekonomi anlayışını hayata geçirmeye, bireysel girişimleri ön plâna çıkararak ‘hür teşebbüs’e” destek olmaya başlar. Amaç neredeyse bir “Küçük Amerika” olmaktır. Böylece toplum Cumhuriyet’le gelen yeni değerleri henüz benimsemeyen, üstelik bunlarla pek de örtüşmeyen yepyeni değerlerle yüz yüze gelir. Dolayısıyla bu süreç çok kısa görünen ama çok köklü değişimlere tanıklık edilen yıllardır.

İlk dört yılında yabancı yardımların da sayesinde büyük atılımlara girişen DP, geçmiş yıllara göre bir refah ortamı yaratabilmiştir. Ancak plânsız ekonomi, dış yardımların arzu edilen düzeyde sürmemesi, hayat pahalılığı gibi etkenler, 50’li yılların ikinci yarısından itibaren bir toplumsal hoşnutsuzluk yaratacaktır. Bu tepkilere karşı sert yöntemler uygulayan hükümet, zamanla geniş halk kitlelerinin desteğini kaybetmeye başlar. 1957 seçimlerinde iktidar olmasına rağmen oy oranında ciddi düşüş görülen DP, kitlelerin taleplerine yönelik politikaları ve anti-demokratik uygulamaları yüzünden hedef tahtası haline gelmiştir. Çığ gibi büyüyen tepkiler, CHP tarafından yükseltilecek muhalefet sesleriyle birleşince, “Artık söz milletin!” sloganıyla bir Mayıs sabahında iktidara yerleşen DP, “Yüce Türk Milleti adına” hareket ettiğini açıklayan ordu tarafından yine bir Mayıs sabahında siyaset sahnesinden silinecektir.



Dönemin ödenekli ve özel tiyatro toplulukları ve öne çıkan tiyatro etkinliklerini örneklendirmek.

Cumhuriyet’in ilânından itibaren tiyatro aydınlanmanın ve toplumda kültürel dönüşümü sağla-

yabilmenin temel araçlarından biri olarak görülmüştür. Bu anlayış doğrultusunda da tiyatro yöneticiler katında her zaman önem taşımıştır. Devletin tiyatro sanatının gelişmesi, yaygınlaşması ve sanatçıların toplumda saygın bir yer edinebilmeleri için çok büyük bir destek verdiği bilinmektedir. Devlet Konservatuarı’nın kurulması, buradan mezun olan gençlerin gösterdiği büyük başarılar, 1949 yılında çıkarılan bir yasayla Devlet Tiyatro ve Operası kurulması Ankara’yı aynı zamanda bir kültür başkentine de dönüştürecektir. Aynı dönemde kimi sıkıntılara karşın İstanbul Şehir Tiyatrosu kurumsallaşma anlamında geçmişin sıkıntılarını aşmaya başlamış, etkinliklerini daha düzenli bir biçimde sürdürebilir hale gelmiştir. 1959 yılından itibaren “Altın Çağ”ını yaşayacak olan kurum, bugün de ülkemizin en etkin tiyatro kurumlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir.

Bu iki ödenekli tiyatro kurumu dışında ellili yıllar değişik tiyatro anlayışına sahip kimi özel toplulukların da Türk tiyatrosuna güç ve renk kattığı yıllardır. Küçük Sahne, özellikle Dormen Tiyatrosu ve Kent Oyuncuları gibi genç sanatçılardan oluşan toplulukların perde açması; İzmir, Bursa, Adana gibi kentlerde yerleşik sahnelerin kurulması tiyatromuz adına olumlu gelişmelerin habercisidir.

Bu dönemde tiyatromuz adına kayıp sayabileceğimiz girişimler de söz konusudur. Cumhuriyet’in kültür ve tiyatro etkinliklerini geniş kitlelere ulaştırmanın aracı olan Halkevleri ve Köy Enstitüleri’nin giderek gözden düşürülmesi ve 1950’li yılların başında yeni hükümet tarafından kapatılmaları bu süreci gölgeleyen bir girişimdir. Her iki kurumun da etkisizleştirilmesi, sanatı ve özellikle tiyatroyu birkaç büyük kentten dışına çıkarma seferberliğinin de durdurulması anlamına geliyordu. Bu konuda Muhsin Ertuğrul’un bir anlamda Halkevleri’nden doğan boşluğu doldurmak adına hayata geçirmeye çalıştığı Bölge Tiyatroları projesi, zaman zaman TBMM gündemine alınmasına karşın genellikle rafa kaldırılmıştır.



Oyun yazarlarının bu dönemde yazılmış oyunlarda hangi konuları öne çıkardıklarını ve bunların nasıl sınıflanabileceğini açıklamak.

1946-1960 arasında tüm eksikliklerine karşın oyun yazarlığımızın geldiği nokta ve genç bir oyun yazarı kuşağının yetişmesi tiyatro adına en kayda değer gelişme olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Muhsin Ertuğrul'un da desteğiyle genç oyun yazarlarının eserlerinin sahnelenmesi bu işe gönül verenleri yüreklendirmiştir. Bir önemli nokta ise, bu dönemin farklı kuşaklardan yazarların bir buluşma noktası olmasıdır.

Oyun yazarlarımızın en gözde teması Batılılaşma ve bunun toplumda yarattığı etkilerdir. Bir grup yazar; Batılılaşma ve modern yaşam biçimini, geleneksel yaşam biçimini ve ahlâki değerlerimizi tehdit eden bir tehlike olarak algılamıştır. Özellikle genç yazarlar, tüm sıkıntılara karşın bu değişimin kaçınılmaz olduğu fikrinde birleşmişlerdir. Birbirleriyle çelişen farklı değer yargılarını bir arada tutabilecek ortak değerleri üretebilme peşindeki bu kuşak gelecek adına daha iyimserdir. Aile kurumu ise tehlikeye en açık kurum olarak görülmüş, büyük toplumsal sorunlar daha köklü ve derindeki sorunlara inilmeden aile bireyleri arasındaki çatışmaya indirgenmiştir.

Oyun yazarlarımızın bir kısmı aydın, toplumsal sorumluluk ve yabancılaşma gibi temalar etrafında kültürel sorunlara giderek artan bir ilgi duymuşlardır. Yine bu dönemde savaş ekonomisinin ve DP'nin liberal ekonomi modelinin yarattığı sonuçlar bir grup oyun yazarının dikkatini ekonomik değişim sürecine yöneltmesine yol açmıştır. Bu eğilimde dikkat çeken nokta, ekonomik sorunların ahlâki boyutu ilgilendirdiği ölçüde önem kazanmış olmasıdır. Sorunu ahlâki bir çürüme olarak değil, sınıfsal çıkar savaşımı olarak değerlendiren az sayıdaki yazar, tüm ekonomik sorunların kaynağında kapitalizmin kâr hırsının yattığını ileri sürmüşlerdir.



Ülkemizde siyasal iktidarların niteliğine göre devlet-tiyatro ilişkisinin niteliğini açıklamak.

Türk oyun yazarlığı tarihinde önemli bir aşamanın göstergesi olan, insana ve topluma ilişkin sorunları evrensel düzeyde irdeleyen oyunların yazılışı, Çok Partili Dönem'e rastlar. Bu oyunlarda kimi zaman tarih, efsane ve masaldan kimi zaman da özgün malzemeden hareketle barış, dostluk, özgürlük, toplumsal özveri ve sorumluluk gibi çağdaş insanlık değerlerine dikkat çekilir. Sorunlar artık aile ortamı içerisinde ve gündelik değerler ışığında değil; psikolojik ve sosyolojik boyutları da kapsayacak biçimde derinlemesine ele alınmaktadır. Bu dönemin yapıtları Tanzimat'tan bu yana tiyatroyu edebiyatın bir dalı olarak gören bir kuşağın değil, tiyatronun kendine özgü anlatım araçları ve dili olduğunu kavramış bir yazar kuşağının ürünleridir.

Kısacası, 1946-1960 arası farklı kuşaklardan çok sayıda oyun yazarının bulunduğu, toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik sorunlara ilişkin değerlendirmelerin evrensel boyutu da kapsayacak biçimde ele alınmaya başladığı bir süreçtir. Aynı zamanda Türk oyun yazarlığında daha önce de ele alınmış olan kimi konuların giderek belirgin eğilimlere dönüştüğü, daha önceki kuşaklardan devralınan dağınık malzemenin derlenip toparlandığı '60 sonrası oyun yazarlığına yeni kanallar açan dinamik bir dönüşüm sürecidir.

Kendimizi Sıyalım

1. İlk Çok Partili Seçim/ DP'nin İktidara Geçişi/ 27 Mayıs Askeri Darbesi
Yukarıdaki tarihsel süreçlerin karşılığı hangi seçenekte doğru sıralanmıştır?
 - a. 1946 / 1950 / 1957
 - b. 1946 / 1954 / 1960
 - c. 1950 / 1960 / 1971
 - d. 1946 / 1950 / 1960
 - e. 1950 / 1954 / 1960
2. Aşağıdakilerden hangisi 1952-1958 yılları arasında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yöneticilik yapmış Alman tiyatro adamıdır?
 - a. Andre Antoine
 - b. Max Meinecke
 - c. Paul Hindemith
 - d. Carl Ebert
 - e. Hiçbiri
3. Devlet Tiyatrosu'nun ilk iki genel müdürü hangi seçenekte doğru sıralanmıştır?
 - a. Mahmut Moralı / Muhsin Ertuğrul
 - b. Muhsin Ertuğrul / Bozkurt Kuruç
 - c. Muhsin Ertuğrul / Cüneyt Gökçer
 - d. Cüneyt Gökçer / Muhsin Ertuğrul
 - e. Muhsin Ertuğrul / Cevat Memduh Altar
4. Aşağıdakilerden hangisi 1950 Kuşağı oyun yazarlarından **değildir**?
 - a. Metin And
 - b. Refik Erduran
 - c. Haldun Taner
 - d. Turgut Özakman
 - e. Sabahattin Kudret Aksal
5. Devlet Tiyatrosu kaç yılında kurulmuştur?
 - a. 1936
 - b. 1946
 - c. 1949
 - d. 1950
 - e. 1952
6. Muhsin Ertuğrul'un en büyük hayali olan ve özellikle 'tiyatronun tüm ülkeye yaygınlaştırılmasını hedefleyen' projesinin adı nedir?
 - a. Tatbikat Sahneleri
 - b. Konservatuvar
 - c. Semt Tiyatroları
 - d. Bölge tiyatroları
 - e. Çocuk tiyatroları
7. Aşağıdaki eleştirmenlerin hangisi 1946 -1960 döneminde eleştiri yazmamıştır?
 - a. Ayşegül Yüksel
 - b. Metin And
 - c. Lütfi Ay
 - d. Adnan Benk
 - e. Burhan Arpad
8. "Beybaba, Tahterevallı ve Çemberler adlı oyunlarında, ailedeki bozulmanın nedenini yalnızca ahlak sorunlarına bağlamakla yetinmeyen ve bu bozulmanın kökenindeki ekonomik nedenlere de dikkat çeken" oyun yazarımız kimdir?
 - a. Melih Cevdet Anday
 - b. Özen Yula
 - c. Çetin Altan
 - d. Murathan Mungan
 - e. Haldun Taner
9. Günün Adamı, Fazilet Eczanesi ve Lütfen Dokunmayın adlı oyunların yazarı kimdir?
 - a. Nahid Sırrı Örik
 - b. Nazım Kurşunlu
 - c. Oktay Rifat
 - d. Güngör Dilmen
 - e. Haldun Taner
10. Türk oyun yazarlığında tarih, efsane ve masala dayalı oyun yazma eğilimi içerisinde incelediğimiz yazar ve oyunlarına ilişkin, aşağıdaki eşleştirmelerden hangisi **yanlıştır**?
 - a. Nazım Hikmet / Yusuf ile Menofis
 - b. Orhan Asena / Hürrem Sultan
 - c. Turgut Özakman / Tufan
 - d. Sabahattin Kudret Aksal / Şakacı
 - e. Güngör Dilmen / Midas'ın Kulakları

Okuma Parçası

(Nurullah Ataç'ın Turgut Özakman'ın 1955 tarihinde kaleme aldığı ve Devlet Tiyatrosu'nda da sahnelenmiş olan **Güneş'te On Kişi** oyunu üzerine)

“BİR OYUN

Bay Turgut Özakman'ın anlattığı olay, gösterdiği kişiler, ilgilendirmedeni beni, sarmadı. Canlı diri olduklarına inanamadım o kişilerin. Gerçekte yok mu öyle kişiler? Var. Ancak Bay Turgut Özakman onlara şöyle bir bakmakla yetinmiş, kavrayamamış onları, yeniden yarata-mamış. Bu oyunun konusu da, kişileri de birden bire doğu-vermiş yazarın içinden, kendilerini duyurma-mışlar ona, 'bizi yaz, göster' diye rahatsız etmemişler. Bay Turgut Özakman bir oyun yazmak istemiş, bir konu aramış, bir olay kurmuş, sonra o olay için gerekli kişiler uydurmuş, daha sonra da oyunun iki buçuk saat sürmesi için birtakım tartışmalar bulmuş. Kendi de söylüyor böyle yaptığını, Devlet Tiyatrosu dergisinde çıkan yazısında...

Böyle baştan aşağı kurmaca bir oyun olmaz demiyorum, ama büyük bir ustalık ister. O ustalığı da yalnız genç bir yazardan değil, görmük dörütünün (tiyatro sanatının) daha gelişmemiş bir ülkede yaşlı yazarlardan da beklileyemeyiz. Bundan başka Bay Özakman'ın şimdilik bir türetme (icat) gücü olduğunu da sanmıyorum. Beni en çok Bay Özakman'ın tıktıştırmaları sıktı. Oyunun bir güldürü yanı var. Güldürecek, eğlendirecek. Ama bu güldürücülük kişilerin huylarından, yaratılışlarından gelmiyor...Yazar birtakım hoş, tuhaf sözler düşünmüş oyunundaki kişilere - yeri olsun olmasın- söylüyor onları... Görüyorsunuz, okul çocuklarına yakışacak yutturmaca çeşidinden sözler...

Hayır beğendim diyemeyeceğim bu oyuna. Beğenmedim de diyemeyeceğim. Doğrusu bir saygı duydum. Bay Turgut Özakman bayağı bir karı-koca hikâyesi, aldatılmış sevgili hikâyesi almamış ele. Gitmemiş öyle şeylere. Bir soru var oyununda. Günümüz şairlerinin, hikâyecilerinin boyuna parmak bastıkları köy sorusu, açlık-tokluk sorusu filan değil, onlardan çok üstün, çok önemli bir konuya dokunmuş. “Bu ülkede düşünce kahramanı yok, toplumumuz yetiştiremiyor onu. Bir düşünceye bağlanıp o uğurda sıkıntıyı göze alacak bir kişi yetişmiyor aramızdan. Böyle bir dilek hemen alayla, türlü engellerle karşılanıyor” diyor...

Beğenmedim Bay Turgut Özakman'ın oyununu ama sevdim, bende umutlar uyandırdı. Yazar bir acemilik çağı geçirecek belki daha da iyi acemi olmasını dilerim, bir gün yazacağı oyunların kişilerini de, olaylarını da

içinde duysun, uydurmaktan, tıktıştırmalar aramaktan kurtulsun. İyi bir yol tuttuğunu sanıyorum, bırakmasın o yolu, bu toplumda görmek istediği kahramanı kendinde yetiştirsin. Bunun içindir ki sıkılmış olmama al-dırmadan o oyunu görmüş olmama seviniyorum, yazara-na 'iyi etmişsiniz bunu yazmakla, yarın daha iyilerini yazacaksınız' diyorum”

(Nurullah Ataç, Son Havadis, 22 Mart 1955)

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. d Yanıtınız doğru değilse, dönemin siyasal görünümüne ilişkin açıklamalarına dikkat ederek bir kez daha okuyunuz.
2. b Yanıtınız doğru değilse İstanbul Şehir Tiyatrosu bölümünü bir kez daha okuyunuz.
3. e Çünkü, Cüneyt Gökçer 3. genel müdürdür. Bozkurt Kuruç ise 1980 sonrası genel müdürlerdendir. Mahmut Morali bu görevde bulunmamıştır.
4. a Çünkü Metin And oyun yazarı değil tiyatro bilimcisi ve eleştirmenidir.
5. c Çünkü Devlet Opera ve Tiyatro Yasası'nın yürürlüğe girdiği tarih 1949'dur.
6. d Yanıtınız doğru değilse, sorudaki 'tiyatronun tüm ülkeye yaygınlaştırılması' vurgusuna dikkat ediniz ve ilgili konuyu bir kez daha okuyunuz.
7. a Çünkü Ayşegül Yüksel, 70'li yıllarda eleştiri yazmaya başlayan ve günümüzde de sürdüren yaşayan bir eleştirmenimiz ve bilim insanımızdır.
8. c Yanıtınız doğru değilse, oyun yazarlığında genel eğilimler, bölümünü bir kez daha dikkatle okuyunuz.
9. e Çünkü adı geçen oyunlar Haldun Taner'e aittir.
10. b Çünkü, Muhsin Ertuğrul'un 1958'de Devlet Tiyatrosu'ndan istifa etmesinden sonra, Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter de Devlet Tiyatrosu'ndan istifa edip İstanbul'da Kent Oyuncuları adlı özel tiyatroyu kurmuşlardır.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Çok partili siyasal yaşamın toplumsal açıdan iki büyük etkisi olmuştur. Öncelikle halk, hükümetlerin korku veren kutsal ve geleneksel güçlerinden, onların baskılarından kurtulmanın mümkün olacağına inanmaya başlamıştır. Dahası, okumuş ya da okumamış olsun, vatandaş oy sahibi olduğunu, kendisinin ve oyunun bir değer taşıdığını sezmeye başlamıştır. Eskiden muhtarını bile seçemeyen halkın artık dilediği partiye oy verebilmesi kitle bilinci açısından kuşkusuz çok önemli bir gelişmeydi. Bu bilincin toplumsal yapıdaki değişimler üzerinde ne denli etkili olduğunu ise zaman gösterecektir.

Sıra Sizde 2

Muhsin Ertuğrul için tiyatro bir kaç büyük kentte, küçük bir azınlığın ve yalnızca yetişkinlerin ilgi alanındaki bir sanat dalı olmamalıydı. Cumhuriyet'in ilk yirmi beş yılında sürdürülen tiyatroyu aydınlanmanın ve kültürel gelişimin bir aracı olarak görme düşüncesi, onun tiyatro anlayışına da yön vermiştir. Bu yüzden yalnızca yetişkinlerin değil, uygar ve aydınlık bir neslin yetişmesi için çocukların ve gençlerin de tiyatroya gitmesini bir zorunluluk olarak görmüştür. Nasıl ki denize girmeden yüzme öğrenilmezse, sık sık tiyatroya gitmeden de tiyatro seyircisi yetişmez diyordu.

Bu yüzden daha 1930 yılında bu konuda yazılar yazmış, bu alanda dünyada öncü sayılan Almanya ve Sovyetler Birliği'nde incelemeler yapmıştır. Sonuçta Şehir Tiyatrosu bünyesinde ilk çocuk tiyatrosu kurulmuştur. Daha 1936'daki üçüncü oyunda salon tıklım tıklım dolmaya başlamış ve çocuk tiyatrosu işlevsel bir nitelik kazanmıştır. Aynı uygulamayı DT'nda da sürdürmüş, daha yasa çıkmadan çocuk tiyatrosu temsilini başlatmıştır. Onun indirimli öğrenci ve asker matinelere ise genç kuşağı iyi birer tiyatro seyircisi yapma hedefinin bir parçası olmuştur. Yeni kurulan Devlet Tiyatrosu'na seyirci çekmek için uygulanan indirimli ve taksitli abone düzeni de kısa sürede sonuç vermiş, bir memur kenti olan Ankara'da salonlar tıklım tıklım dolmaya başlamıştır. Bu adımlar, sanatçının, tiyatroyu gecekondu bölgelerine bile götürmeyi hedefleyen Semt Tiyatroları projesi ve sonuçta tüm ülkeye yayacak Bölge Tiyatroları projesiyle en üst düzeye ulaşacaktır. Bu açıdan Muhsin Ertuğrul'un bu uygulamaları hem kültürlü tiyatrosever yeni bir kuşak yetiştirmenin hem de, 'Beyler, tiyatro bir lükstür' diyen anlayışı yıkma mücadelesinin bir aracı olmuştur.

Sıra Sizde 3

Türk oyun yazarlığının Cumhuriyet'in ilk otuz yılındaki yönelişi 'eleştirel-gerçekçi' bir yaklaşım olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım kaçınılmaz olarak, kendi gözlemleriyle yetinen, temsil ettikleri kesimin ortak sorunlarını en yalın biçimde, klişe tip ve kalıplaşmış temalarla dile getiren oyunları gündeme taşımıştır. 1946-1960 arası oyun yazarlığının geneline de hakim olan bu tutumun izleri günümüze kadar gelmiştir. 1950'ler dönemi oyun yazarlığı tema zenginliği, tip yerine karakter oluşturma çabaları, toplumsal sorunları daha eleştirel bir boyuta taşınmasıyla, yükselen bir grafik gösterir. Yine de incelikli yapıtlar henüz gündemde değildir. Ele alınan gerçekler toplumsal neden-sonuç ilişkileri tartışılmaksızın, yüzeysel olarak algılanmakta ve aktarılmaktadır. Yöntem ise genellikle bireylerin aile içi ilişkilerini öne çıkarmak olmuştur. Oyun yazarlarımız hem Cumhuriyet'le gelen Batılılaşma hareketleri hem de DP iktidarının yaşama geçirdiği yeni değer yargılarının toplumda yarattığı travmanın yalnızca aile kurumunu tehdit eden yönüyle ilgilenmişlerdir. Çok az oyun toplumsal ilişkilerin iç dinamiklerini gösterme, yaşamın özündeki karmaşıklığı yansıtabilecek farklı yorumlara gitme ve sorunların nedenlerine inme konusunda bir derinlik taşımaktadır. Dolayısıyla bu eksikler tiyatro sanatı ve oyun yazarlığı açısından ortak bir zaaf olarak değerlendirilebilir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- AKI, Niyazi (1968), **Çağdaş Türk Tiyatrosu'na Toplu Bakış (1923-1967)**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- AKINCI, Uğur (2003), **Kaleminden Sahneye**, İstanbul: YGS Yayınları.
- AND, Metin (1982), **Ataç Tiyatro'da**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- AND, Metin (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- AND, Metin (1970), **100 Soruda Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1995), **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ERTUĞRUL, Muhsin (1989), **Benden Sonra Tufan Olmasının (Anılar)**, (Der: Ö. Nutku, M. Tuncay, E. Sevinçli), Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.

- ERTUĞRUL, Muhsin (1990), **Gerçeklerin Düşleri**, (Der: Özdemir Nutku), İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- KARADAĞ, Nurhan (1998), **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KONUR, Tahsin (2001), **Devlet Tiyatro İlişkisi**, Ankara: Dost Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1969), **Darülbedayi'nin Elli Yılı**, Ankara: AÜ. DTCF Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1985), **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1-2**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SEVİNÇLİ, Efdal (1990), **Görüşleriyle Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul**, İstanbul: Arba Yayınları.
- SOKULLU, Sevinç (1979), **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ŞENER, Sevdâ (2000), **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- ŞENER, Sevdâ (2007), **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara: Dost Kitabevi.
- YÜKSEL, Ayşegül, **Uzun Yolda Bir Mola (Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar)**, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2011.

8

Amaçlarımız

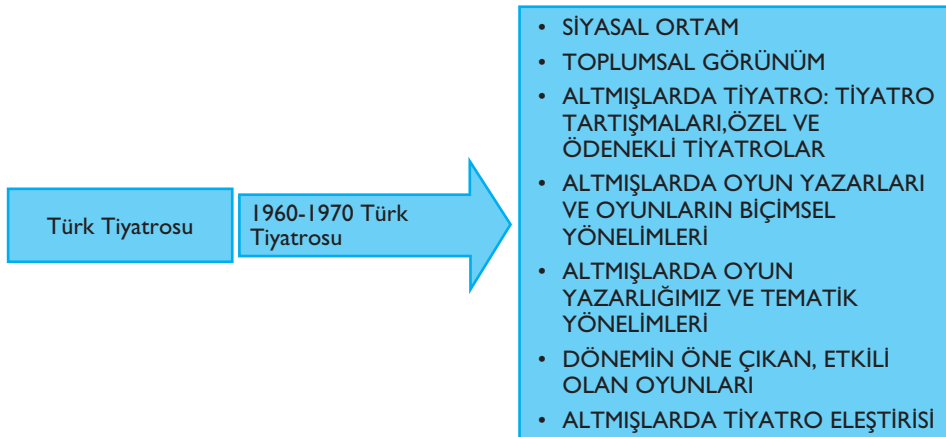
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 1960-1970 döneminin özelliklerini bu dönemin siyasal ve toplumsal gerçeklerine bağlı olarak açıklayabilecek,
- Dönemin tiyatro yaşantısının ayırıcı özelliklerini tanımlayabilecek,
- Dönemin önde gelen oyun yazarlarını ve hangi biçimsel eğilimleri gösterdiklerini tanımlayabilecek,
- Oyun yazarlarının bu dönemde yazılmış oyunlarda hangi konuları öne çıkardıklarını ve bunların nasıl sınıflanabileceğini açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- 27 Mayıs ve 1961 Anayasası
- Ödenekli ve özel tiyatrolar
- Köy konulu oyunlar
- Kabare
- Muhsin Ertuğrul
- Haldun Taner
- Vasıf Öngören
- Melih Cevdet Anday

İçindekiler



1960-1970 Türk Tiyatrosu

SİYASAL ORTAM

1950'lerin sonuna gelindiğinde çok partili sistemin işleyişinden ve bulunulan noktadan memnun olmayan üç büyük kitle vardı: gençler, aydınlar, subaylar. Gençlerin tepkisi, eğitim hakları başlığında birleşen öğrenciler ile öğretim üyeleri çevresinde şekilleniyordu. Aydınlar, gerçek bir demokrasi ve özgür düşünce/tartışma ortamı talep etmekteydiler. Genç subayların isteği ise sınıfsal ve mesleki olarak gelişmek, böylece yönetim ilişkilerinde daha etkin hale gelmekti. Tüm bunlar askeri müdahalenin temel nedenleri olarak gösterilebilir. Bunun yanında Demokrat Parti iktidarının her türlü muhalefete tahammülsüzlüğünün giderek artması, kimi zaman anti-demokratik uygulamalara yönelmesi ve sonuçta önlenemez tepkiler ortaya çıkması da toplumda bir darbe beklentisi oluşturmuştur.

27 Mayıs 1960 günü Türkiye, Cumhuriyet tarihinin ilk askeri darbesi ile uyanmıştır. Darbe, toplumun geniş kesiminde olumlu karşılanmış, muhafazakâr kesime karşı çağdaşlığın kazandığı bir başarı olarak yorumlanmıştır. Bu olumlu hava, askeri yönetimin ordu, üniversite ve doğudaki toprak ağaları olmak üzere üç önemli alanda giriştiği tasfiye ile büyük bir şaşkınlık ve hayal kırıklığına dönüşmüştür. Yaklaşık 5000 subay bir ay içinde emekliye sevk edilmiş, kısa süre sonra 147 öğretim üyesi üniversiteden uzaklaştırılmış, hemen ardından elli beş Kürt asıllı ağa, batıya sürgün edilmiştir. Bu üç önemli tasfiyenin ardından bir yanda kültürel ve siyasal yaşamda pek çok özgürlüğün kapısını açan 1961 Anayasası heyecanla kabul edilirken, diğer tarafta Yassıada Yargılamaları ve tüm engelleme çabalarına karşın gerçekleştirilen idamlar toplum vicdanını sarsmış, böylece yeni düzene karşı güvensizlik oluşmuştur.

Çok partili yaşama geçişin tüm sorunları halledeceğinin beklenmesi gibi, bu kez umutlar yeni anayasaya bağlanmıştır. Grev ve lokavt hakkı, çift meclis, yargı bağımsızlığı, üniversite ve radyo özerkliği, çoğunluğa sahip partinin gücünün sınırlandırılması, Devlet Planlama Teşkilatı, Anayasa Mahkemesi, Milli Güvenlik Kurulu gibi siyasal yenilikler getiren 1961 Anayasası, kişi ve konut dokunulmazlığı, basın, vicdan, din ve düşünce özgürlüğü sunan bir temele inşa edilmiştir. Ne var ki 1965'ten başlayarak bu anayasanın tanıdığı haklar daraltılmış, sınırlandırılmıştır.

Altmışlı yılların siyasal yaşama getirdiği yeni kavramlardan biri de koalisyonudur. 1961'de yapılan seçimlerle 1965'e kadar koalisyon hükümetleri İsmet İnönü başkanlığında Türkiye'yi yönetir. Seçim sistemindeki değişiklikler sayesinde 1965'te farklı ideolojileri temsil eden partilerin meclise girmesi mümkün olmuş-

"Tembel, yeteneksiz veya reform düşmanı oldukları" iddiası ya da başka gerekçelerle üniversiteden uzaklaştırılan 147 kişi arasında Ord. Prof. Dr. Ekrem Şerif Egeli, Ord. Prof. Recai Galip Okandan, Ord. Prof. Mazhar Şevket İpşiroğlu, Ord. Prof. Dr. Ali Fuat Başgil, Ord. Prof. Ratif Berker, Prof. Tarık Zafer Tunaya, Prof. Takıyettin Mengüşoğlu, Prof. Sabahattin Eyüboğlu, Prof. Yavuz Abadan, Prof. Dr. Bülent Nuri Esen, Prof. Dr. Aziz Köklü, Prof. Dr. Emin Bilgiç, Prof. Dr. Hasan Eren, Prof. Dr. Mina Urgan ve pek çok değerli akademisyen vardı. Kararı protesto etmek için üniversite rektörleri Turhan Feyzioğlu, Sıddık Sami Onar, Fikret Narter ve Suut Kemal Yetkin istifaya ettiler. Kararın geri alınması ve görevlerin iade edilmesi iki yıl sürmüştür.

Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) yönetsel ve mali özerkliğe sahip bir kurum olarak 1963'te kurulmuştur. TÜBİTAK kuruluşundan bugüne akademik ve endüstriyel araştırma geliştirme çalışmalarını, bilim insanlarının yurt içi ve yurt dışı akademik faaliyetlerini burs ve ödüller ile desteklemektedir.

tur. Ancak demokrasinin temel şartlarından olan düşünce ve ifade özgürlüğünün yerleştiği pek söylenemez. Öyle ki Türkiye İşçi Partisi milletvekili Çetin Altan, Nazım Hikmet'in büyük bir şair olduğunu söyleyince mecliste linç edilmeye çalışılır. Zamanla sansür, basın yasakları, özellikle altmışlı yılların ikinci dönemi için tekrar gündeme gelir.

Siyasi çokseslilik toplumun çok sesliliğini getirmiş, bunun etkileri günlük yaşama yansımıştır. Artık particilik görülmedik biçimde bireyin kendini tanımlamasında bir kimlik belirteci olmaya başlar. Siyasetin kendisi gibi siyaset adamlarının görüntüsü de söylemleri de bu dönemde değişir. Ülkenin sonraki elli yılına damgasını vuracak Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş, Necmettin Erbakan gibi politikacılar bu dönemde adlarını duyururlar. Siyasi partilerin önderleriyle bütünleşme ve özdeşleştirilme geleneği de bu yıllarda yerleşir ve siyaset tüm gücüyle popülist bir eğilim kazanır. Seçmenlere yöneltilen vaatlerin yanında din de özellikle 1965'ten sonra bir siyasi propaganda aracı haline gelir.

Siyasal gelişimin sonuçlarından biri olarak altmışlı yıllardan itibaren toplumun daha kavgacı bir hale geldiği, genel anlamda daha fazla silahlandığı, şiddete başvurma eğiliminin arttığı gözlenmiştir. İdeolojik farklılıkların ve ülke yönetimi için bulunan çözümlerin akılcı bir yolda ifade edilmemesi giderek artan gerilim ve öğrenci eylemlerindeki şiddet, yeni bir askeri müdahale beklentisini yaratmıştır. 12 Mart Türkiye için acılarla dolu bir dönemin kapısını aralar.

TOPLUMSAL GÖRÜNÜM

Türkiye'nin kültürel ve düşünsel gelişiminde altmışlı yılların bir tür aydınlanma çağı işlevi gördüğü söylenebilir. Bu yıllarda dergiler ve üniversiteler, düşün yaşamının gelişiminde iki önemli merkez durumundadırlar. Üniversite gençliği, dinamik bir kitle olarak, kendisini Türkiye Milli Talebe Federasyonu, Milli Türk Talebe Birliği, Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı, Fikir Kulüpleri Federasyonu, Dev-Genç gibi farklı ideolojik temellere dayanan gruplar içinde ifade etmiştir. 1968, dünyada olduğu kadar Türkiye'de de gençlik hareketlerinin dönüm noktasıdır. Üniversite gençliğinin eğitim konusundaki taleplerinden yola çıkan hareketler gençlik eylemlerinin başlangıcı olarak görülebilir. Gençlik eylemleri eğitim hakları çerçevesinde iken toplumun geniş kesimince desteklenmiş, ancak 1965'ten sonra siyasal bir kimlik kazanarak şiddet içermeye başlayınca toplumun desteğini yitirmiştir.

Altmışların ekonomik yapısına baktığımızda karşımıza sanayileşme ve hızlı büyüme kavramları çıkar. Dönem, liberal ekonomiden planlı ekonomiye geçildiği, yatırım ve gelirlerin ticaretten sanayiye kaydığı, özel teşebbüse olağanüstü destek verildiği, devletin baraj, fabrika ve enerji kaynakları gibi büyük yatırımlar yaparak göz doldurduğu bir dönemdir. Montaj sanayinin gelişimiyle piyasadaki mal bollaşması, malın pazarlanma taktiklerinin geliştirilmesi, kapitalist ilişkilerin güçlenerek yeni tüketim alışkanlıklarının yaratılmasını getirir. Ekonomik yapıya temellenen sınıfsal dengesizlikler, günlük yaşamda yapay üretimlere, gelir dağılımındaki adaletsizlik ve toplumsal huzursuzluğa, giderek kültürün yozlaşmasına uzanacaktır.

Önceki dönemin 'her mahallede bir milyoner yaratma' vaadi, şimdi milyoner olma sevdasıyla yanıp tutuşan milyonlar yaratılmıştır. 1960'lı yılların en önemli toplumsal sorunlarından biri olan gelir dağılımındaki büyük fark, toplumsal sınıflar arasındaki uçurumu derinleştirmiştir. Bu uçurumu kapatmak ya da aşmak isteyenlerin yaşam ve tüketim alışkanlıklarında, geleneksel değerlere uyum göstermeyen yönelişler dikkati çeker. Bu yıllarda ortaya çıkan magazin haberleri, zengin ya da şöhretli yaşamları gözler önüne serer. Piyango, lotaryacılık, taksitli alışveriş de

'68 kuşağının ilk eylemi Sorbonne Üniversitesi'nde meydana geldi. Gençlerin savaş ve kapitalizm karşıtı düşüncelerini dile getirdikleri, sanat ve özellikle müzikle desteklenen barış ve özgürlük yanlısı eylemleri kısa sürede pek çok ülkeye yayıldı. Türkiye'deki '68 kuşağı da anti-kapitalist düşüncelere yakındır fakat daha fazla siyasallaşmış bir yapı ile kendine özgü özellikler taşır.

altmışlı yıllarda yaygınlaşır. Çalışarak, emek harçayarak değil kısa yoldan para kazanma, bir anda zengin olma düşüncesi eleştirildiği kadar destek de bulmuştur. Bu tema, altmışlı yıllarda yazılan oyunlarda bolca örneklenir.

1960-71 döneminin temel tartışmalarından biri yine olumlu ve olumsuz yönleriyle gündemde tutulan batılılaşmadır. Avrupa ülkelerine yapılan işçi göçü ve bu yolla kurulan doğrudan etkileşim, batılı yaşam tarzına tanıklığa farklı bir boyut katmıştır. Artık çok farklı çelişkiler görülmeye başlanır. Örneğin salon eğlencelerinde tam bir batılı gibi davranıp düşündüğünü iddia edenlerin, iş yaşamında ve çalışma hukukunda, sözcüleri grev ve toplu sözleşme hakkı konusunda batılı gibi düşünüp davranmadıkları izlenir. Kadın, batılı görünümüyle çalışma yaşamında daha fazla yer almaktadır ama aile ilişkilerindeki geleneksel görevleri de kendisinden beklenmektedir.

Altmışlı yılların en önemli toplumsal özelliklerinden birisi de göç olgusudur. Büyük kentlerde gelişen sanayi sektörü geniş bir istihdam olanağı sağlamış, daha iyi bir hayat arayışı ile yüz binler köyden kente göç etmiştir. Bu gelişme, doğaldır ki kentleşme sürecinde kültürel yapıda önemli yaralar açar. Göç, sadece köyden kente olmamış, başta Almanya olmak üzere Avrupa'nın hızlı sanayileşen, fakat işgücü açığı yaşayan ülkelerine de ulaşmıştır. 'Gurbetçi' kavramı, barındırdığı derin sorunlarla birlikte günlük yaşamın bir parçası olur. Yurtdışındaki Türk işçilerinin, dönemin ekonomisine sağladıkları katkı gerçekten önemli boyutlardadır, fakat bunun bedeli parçalanmış aileler, karmakarışık hale gelen değerler ve kuşaklar, bireyler arası çatışma ve çekişmelerle ödenecektir.

Kısaca 1960-1971 dönemi, Türkiye'nin toplumsal yaşamı bakımından oldukça hareketli bir dönemdir. Nitelik bakımından birbirinden farklı askeri müdahalelerle başlayıp biten bu on yıllık süreç içinde halk, önceden bilmediği pek çok kavram ve olgu ile tanışmış olur.

ALTMİŞLILARDA TİYATRO : TİYATRO TARTIŞMALARI, ÖZEL VE ÖDENEKLİ TİYATROLAR

Altmışlılara gelindiğinde tiyatromuz her bakımdan atılım yapmaya hazırdır. Tiyatro sanatçıları ve seyirci yetişmiş durumdadır. Ödenekli tiyatrolar düzenli temsillerle geçeli uzun zaman olmuştur ve artık ilanlarda, oyun broşürlerinde tiyatro adabı, seyir görgüsü değil, oyun yazarları ya da tiyatro türleri üzerine yazılar, tiyatro sorunlarının irdelendiği tartışmalar, öneriler yer almaktadır. Modern Türk tiyatrosu, dört bin yıllık geleneğe sahip Batı tiyatrosuna yetişmeye çalışmaktadır.

Akademik tiyatro eğitiminin kuruluşu bu dönemin en önemli gelişmelerinden biridir. 1958'de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'ne bağlı olarak kurulan Tiyatro Enstitüsü 1964'te dört yıllık lisans eğitimi veren Tiyatro Kürsüsü haline gelmiş ve başkanlığına Prof. Dr. Melahat Özgü atanmıştır. Türkiye'de akademik tiyatro eğitiminin ilk adımı sayılan bu kurum, tiyatromuza önemli katkıları olacak pek çok akademisyen, araştırmacı, eleştirmen ve sanatçı yetiştirmiştir.

Altmışlılarda Türkiye, toplum ve birey sorunlarını çeşitli platformlarda, çeşitli boyutlarda tartışarak çözümler arayan bir görünüm sergiler. Tiyatro da toplum ve düşün yaşamındaki hareketlilik içinde etkin bir yer almış, tiyatro sanatçıları toplumsal tartışmalara en duyarlı aydın gruplarından sayılmışlardır. Tiyatromuz bu yıllarda hem içinde geliştiği toplumu ve bireyi hem de kendisini tartışmıştır.

Bu dönemde tiyatromuz üzerine iki temel tartışma başlığı dikkati çeker: *Ulusal Türk Tiyatrosu ve Bölge Tiyatroları*. İlk başlık altındaki tartışmalar, oyun yazarlığının desteklenip geliştirilmesi ve geleneksel gösteri sanatlarının modern uygulamaları

Almanya ve Türkiye Ekim 1961'de İşgücü Anlaşması imzalamıştır. 1961'de 6.700, 1962'de 13.000, 1970'te 480.000, 1974'te 800.000 işçi çalışmak üzere Almanya'ya gitmiştir.

lar içinde kullanılması olarak iki önemli noktada odaklanmıştır. Genç yazarların oyunlarının sahnelenmesine öncelik tanınması gerektiği, ele aldığımız on yıllık süreç boyunca hemen her yazıda, makale ve tiyatro tartışmasında yer alır. Bölge Tiyatroları ile çok partili döneme geçişte kapatılan Halkevleri'nin yerini bir ölçüde doldurmak, kültürel kalkınmayı üç büyük kent dışında da yaygınlaştırmak amaçlanmıştır. Ne var ki türlü anlaşmazlıklarla bu proje kanunlaşamamıştır.

Bu dönemde iki büyük ödenekli tiyatronun da yönetim ilişkileri oldukça hareketli ve tartışmalıdır. 1958'de görevinden ayrılan Muhsin Ertuğrul'un ardından Devlet Tiyatrosu müdürlüğüne Cüneyt Gökçer getirilir. Gökçer, bu görevi sonraki yirmi yıl boyunca sürdürecektir. Şehir Tiyatrosu ise 1965'te belediye üyeleri ile olan bir anlaşmazlık sonucu görevinden ayrılıncaya kadar Muhsin Ertuğrul, sonrasında Vasfi Rıza Zobu tarafından yönetilir. Her iki kurum da altmışlı yıllar boyunca çeşitli yönetim krizleri ve anlaşmazlıklara sahne olmuş, edebi kurul ve repertuar oluşturma konusunda da eleştirilmiştir.

Altmışlı yıllarda, Devlet Tiyatrosu'nun görev ve sorumluluklarının, yönetim şeklinin, devlet ve hükümet ile ilişkilerinin bolca tartışıldığı görülür. Bu kurumdaki sanatçıların 'devlet memuru' olarak kimlikleri de önemli tartışma konularından biri olmuştur. Bunun yanında Devlet Tiyatrosu 1960-1970 yılları arasında 84 yerli, 118 yabancı oyun ve 10 çocuk oyunu sergileyerek büyük bir atılım gerçekleştirmiştir. Genç oyun yazarlarımızın **Midas'ın Kulakları**, **Evcilik Oyunu**, **Pusuda**, **Ocak** gibi metinlerinden **Akif Bey**, **İstanbul Efendisi** gibi Türk ve **Kral Oidipus**, **Woyzeck**, **Kral Lear**, **Medea**, **Vanya Dayı** gibi dünya tiyatro edebiyatının klasiklerine, **Damdaki Kemancı**, **Kiss Me Kate**, **My Fair Lady** gibi görkemli popüler müzikallere kadar geniş bir repertuvarı söz edilebilir. Devlet Tiyatrosu'nun bu dönemdeki başarılı yapımlarında Cüneyt Gökçer, Mahir Canova, Ergin Orbey, Ulrich Damrau, Max Meinecke, Yücel Erten gibi yönetmenlerin, Turgut Zaim, Refik Eren, Hale Eren, Ersin Satgan gibi sahne tasarımı sanatçılarının, Melek Ökte, Asuman Korad, Şahap Akalın, Salih Canar, Ragıp Haykır, Yıldırım Önal, Muazzez Lutas, Ahmet Evintan, Ümran Uzman, Ali Cengiz Çelenk, Macide Tanır gibi usta oyuncuların büyük payı vardır. Çeşitli yurt içi ve yurt dışı turnelerle etkinliğini arttırmaya çalışan Devlet Tiyatrosu'nun sahne sayısını artırması da bu dönemin olumlu gelişmelerinden biri olarak kaydedilmelidir.

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu da altmışlı yıllarda başarılı ama yönetim ilişkileri bakımından çalkantılı bir dönem geçirmiştir. Muhsin Ertuğrul göreve başladığında, iki oyunla perde açan bir Şehir Tiyatrosu devralmıştır. Kısa süre sonra bazıları yurt dışında tiyatro eğitimi almış genç ve dinamik bir grubu, yeni ve modern bir tiyatro atılımı gerçekleştirme amacıyla kadroya alır. 'Muhsin Hoca'nın Kurmayları' olarak tanınan Tunç Yalman, Şirin Devrim, Engin Cezzar, Genco Erkal, Asaf Çiyiltepe, Ayla Algan, Beklan Algan, Nüvit Özudoğru, Güngör Dilmen, Zihni Küçümen, Ergun Köknar, Hamit Akınlı, Çetin İpekkaya, Doğan Aksel, Duygu Sağıroğlu, Mengü Ertel gibi oyuncu, yönetmen, sahne tasarımcılarından oluşan bu genç sanatçı grubuna tiyatronun eski kuşak kadrosu pek de olumlu yaklaşmaz. Altmışlı yıllar boyunca Hamlet, Satıcının Ölümü, Fizikçiler, Sezuan'ın İyi İnsanı, Tartuffe, Köşebaşı, Dilekçe, İsyancılar, Kahvede Şenlik Var gibi pek çok başarılı yapımla Şehir Tiyatroları sahnelerinden seyirciye sunulmuştur. Bir yanda başarılı prodüksiyonlar sergilenirken diğer yanda kurum içinde eski-yeni kuşak çatışmaları yaşanır. 1965'te ise Şehir Tiyatrosu'nun yönetim ve belediye ile ilişkilerini belirleyen tasarımı değiştirilmiş, tüm itiraz ve protestolara karşın Okuma Kurulu'na ek olarak bir Denetleme Kurulu'nun oluşturulması ve bunun da belediye kurultayı üye-

Devlet Tiyatrosu Ankara'daki Büyük Tiyatro, Küçük Tiyatro, Üçüncü Tiyatro ve Oda Tiyatrosu sahnelerine ek olarak 1960'ta Yeni Sahne'yi, 1964'te Altındağ Sahnesi'ni açmıştır.

lerinden seçilmesi kabul edilmiştir. Açıkça sansür anlamına gelen bu karar, Muhsin Ertuğrul'un istifa nedeni olur. Muhsin Ertuğrul, Türk Tiyatrosu Dergisine yazdığı ve bir bölümünü bu ünitenin başında alıntılarımız yazıdan sonra tiyatrodan ayrılır. Altmışların ikinci yarısı Şehir Tiyatrosu için sönük bir dönem olmuştur. 1970 yılı başında Harbiye Tiyatrosu'na taşınan Şehir Tiyatrosu, 55 yıl boyunca 368 oyunun sahnelendiği Tepebaşı Dram Tiyatrosu'na sonsuza dek veda eder. Zira kısa süre sonra ard arda çıkan yangınlarla Tepebaşı Dram Tiyatrosu tamamen yok olur.

Altmışlı yıllar, pek çok açıdan öncü rol oynayan özel tiyatroların nitelik ve nicelik olarak atılım dönemidir. 1950'lerin sonunda özel tiyatrolarda başlayan hareketlilik, yetmişli yılların ortalarına kadar ivmesini koruyacaktır. Bu dönemde bir yandan kendini ortaya koyan burjuva alışkanlıkları bir kültürel etkinlik olarak popüler tiyatroya gereksinim duyarken, öte yandan anti-kapitalist düşüncenin toplumca tanınıp yaygınlaşması da yeni bir tiyatro hareketi doğurur, koşullar. Yetmişlerde belirginlik kazanacak işçi tiyatrosu uygulamalarının kaynağı, altmışlı yıllara dayanır.

Bugüne dek varlığını, çizgisini korumuş Kenter Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Gülriz Sururi - Engin Cezzar Tiyatrosu, gibi topluluklar, altmışlı yıllarda kurulmuştur. Bunların yanı sıra bir iki sezon yaşayabilen, gerek kadro gerekse mekân ve maddi sorunlarla savaşmada dayanıklı olmayan sayısız topluluk kurulmuş, dağılmıştır. Daha önce denenmemiş, batıdaki örneklerden yola çıkılarak uygulanmaya çalışılan "Korku Tiyatrosu", "Sandwich Tiyatrosu", "Psikolojik Tiyatro" gibi ilginç, farklı tiyatro denemeleri de altmışlı yıllarda seyirci çekmeyi başarır.

Bu dönemin bir başka önemli başlığı da "Kabare Tiyatrosu" örnekleri ve Geleneksel Türk Tiyatrosu öğeleriyle epik tiyatro anlayışını kesiştiren amatör/profesyonel gruplardır. Bu iki başlıktan ilki Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun ardından açılan, kimisi kabare çizgilerinin dışında kalıp salt eğlenceye yönelen uygulamalardır. Altmışların kabare toplulukları denilince Devekuşu Kabare Tiyatrosu yanında Üç Maymun Kabare ve Pisi Pisi Kabare Topluluğu'nu anmak gerek. Yukarıda değinilen ikinci başlık ise, popüler tiyatronun dışında kalan, tiyatro anlayışını ideolojik altyapı ile besleyen, özgün ve Türk Tiyatrosunun kimliği üzerine yoğunlaşan, kimi amatör kimi profesyonel Halkoyuncuları, Genç Oyuncular, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu gibi tiyatrolardır. Ayrıca üniversite toplulukları ve tiyatro şenliklerinin, altmışlı yıllar tiyatro yaşamına getirdiği dinamizm, gözardı edilmemelidir. Kaldı ki bu yönelişin izleri, cılız ve içine kapalı da olsa bugün de sürmektedir.

Altmışlı yıllarda farklı ideolojilerin tiyatroya yaklaşımları da farklı olur. İktidara gelmeleri halinde sanatı destekleyeceklerini vaad eden grupların karşısında sinema, tiyatro, bale okullarını kapatmayı, futbol maçlarını tamamen yasaklamayı vaad eden gruplar da olmuştur. Muhafazakâr ve gerici hareketler güçlenip tiyatroya karşı baskı ve saldırıları devreye soktuğunda, özel tiyatrolar yolunu bulmuş, hızını almış durumdadır. Yine de altmışlı yıllar tiyatrolara yapılan saldırı ve yasaklamalara sahne olmuştur. İlk akla gelen, Bertolt Brecht'in yazdığı Beklan Algan'ın yönettiği Sezuan'ın İyi İnsanı temsilinde 'komünizm propagandası yapıldığı' iddiasıyla yapılan saldırıdır. Oyunun afişleri yırtılır, tiyatronun camları kırılır, kulisteki sanatçılara saldırılır. Olayın ardından sıkıyönetimce sakinliği bulunan oyunun, bilirkşi heyetinin 'takipsizlik kararı' vererek temsiline devam edilmiştir.

Kısaca, altmışlı yılların tiyatro ortamı canlı, içerik ve biçim bakımından çeşitli bir görünüm sergiler. Tiyatro tarihimizde en önemli dönemlerden biri sayılan altmışlı yıllar, bu hareketli tiyatro ortamı ile oyun yazarlığının gelişimine büyük katkıda bulunmuştur.

Şehir Tiyatrosu sanatçıları ile belediye görevlileri arasında yaşanan anlaşmazlık çeşitli eylemlerle protesto edilmiştir. 1966'da tiyatro yazarları bir bildiri yayınlarak Muhsin Ertuğrul görevine dönene kadar ŞT'na oyun vermeme kararı aldıklarını açıklarlar.

Kabare, güncel siyasal konuları, toplumsal ve kültürel yaşamdaki yozlukları, iğneleyici bir dille parodi, skeç, müzik vb biçimler aracılığıyla gülünç ama acı bir açıyla sergileyen, doğaçlamaya açık bir tiyatral türdür. İlk kez 1881'de ressam Salis tarafından Paris'te Le Chat Noir adlı cafede gerçekleştirilmiştir. Kabare türü Türkiye'de 1960'ların ortalarından başlayarak en tanınmış örneklerini 1970'lerde vermiştir.



Oktay Rifat Horozcu



Adalet Ağaoğlu



Erol Toy



Gülten Akın



Aziz Nesin



Güner Sümer



Cevat Fehmi Başkut

ALTIŞIŞLARDA OYUN YAZARLARI VE OYUNLARIN BİÇİMSEL YÖNELİMLERİ

1960-1970 yılları arasındaki dönem Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Haldun Taner, Nazım Kurşunlu, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran ve Turgut Özakman gibi 1950 kuşağı yazarları ile Güngör Dilmen, Sermet Çağan, Adalet Ağaoğlu, Güner Sümer, Vasif Öngören, Turan Oflazoğlu, Cahit Atay ve Erol Toy gibi 1960 kuşağı yazarlarının buluştuğu bir kesittir. Bu yıllarda yerli oyun sayısında büyük bir artış olmuştur. Oyun yazarlarımız kent orta sınıfının, kır ve gecekondu yaşamının sorunlarını, devlet yapısındaki bozuklukları, değer yargılarında yaşanan değişimin yarattığı olumsuzlukları ele almışlardır.

Altıışlı yılların oyun yazarlığında içerik ve biçimsel olarak çeşitlilik izlenir. İçerikteki çeşitliliği tema sayısında değil, yazarların konuyu işleyişteki ayrıntılarında aramak daha doğru olacaktır. Oyun yazarları ele aldıkları konuyu daha iyi ifade etme amacıyla, o güne kadar izlenen biçimsel kalıpların dışına çıkma eğilimi göstermişlerdir. Yazarlar kimi zaman bireyin iç dünyasına eğildikleri oyunlarda, bu soyut dünyanın ayrıntılarını, yine soyut ve simgeci yaklaşımlarla dile getirirler. Güngör Dilmen'in **Küp Hamit** ve **Avcı Karkap**, Gülten Akın'ın **Kapılar Pencereleler, Batak, Çıkış** ve Adalet Ağaoğlu'nun **Çıkış** adlı oyunları bu eğilimin en belirgin örneklerini içerir. Ayrıca bireysel sorunları ele alırken tamamen kişinin dünyasına, duygu ve düşüncelerine odaklanma amacıyla tek kişilik veya iki kişilik oyunlara yöneldikleri de söylenebilir. Türk oyun yazarlığının tek kişilik veya iki kişilik oyunlarının **Çiçu, Yağmur Sıkıntısı, Tut Elimden Rovni, Mikado'nun Çöpleri**, vb. en önemli örnekleri, altmışlı yıllarda yazılmıştır.

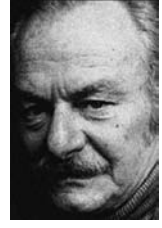
Bir başka yönelim olarak tarih, mitoloji ve efsaneden yararlanma yanında dramatik kalıpların dışına çıkarak konuyu evrensel bağlamda irdeleme de yazara hem düşünsel bir özgürlük alanı açmış, hem de temayı daha geniş bir perspektifte sunma olanağı sağlamıştır. Güngör Dilmen'in, Turan Oflazoğlu'nun Turgut Özakman'ın tarih, efsane ve mitolojiden yola çıkarak biçimledikleri oyunları, Aziz Nesin'in, Sermet Çağan'ın, Sabahattin Kudret Aksal'ın, Melih Cevdet Anday'ın soyutlamaya dayanan metinleri, konunun evrensel bir düzlemde tartışılmasının en önemli örneklerini oluşturur.

Ayrıca, dramatik bütünlüğün korunduğu, fakat kimi epik, geleneksel ve gerçek üstü öğelerin kullanıldığı oyunlara da dikkat çekmek gerekir. Sözgelimi, Cevat Fehmi Başkut'un **Ayna, Öbür Gelişte** ve Ölen Hangisi, Şahap Sıtkı İlter'in **Ayrı Dünyalar** adlı oyunları, aslında dramatik yapıyı izlemesine karşın gerçek üstü öğeler de içerir. Oyun kişisi olarak şeytani ya da azraili sahneye getirme, sihirli bir ayna dramatik gelişimi kırmadan, öykünün doğallığı içinde yansıtılmıştır. Yine dramatik yapının tamamen bir yana bırakılmadığı kimi oyunlarda anlatıcıya yer verilmesi de dikkat çekmektedir. Epik, göstermeci bir yapı taşımamasına karşın anlatıcı ya da kimi oyun kişileri, seyirciye yönelerek yazarın dikkat çekmek istediği ayrıntıları imlerler. Cahit Atay'ın **Ana Hanım Kız Hanım**, Adalet Ağaoğlu'nun **Bir Sessiz Adam**, Talip Apaydın'ın **Bir Yol** gibi oyunlarında, oyun kişilerinin anlatıcı işlevine de zaman zaman tanık oluruz.

Biçimsel eğilimler içinde Ulusal Türk Tiyatrosu'nu yaratma kaygısı, yazarları geleneksel biçimlerin değerlendirilmesine yönlendirmiştir. Haldun Taner, Turgut

Özakman, Mehmet Akan, geleneksel tiyatro biçimlerini çağdaş bir anlayışla bütünleştirmişlerdir. Vasıf Öngören ve Sermet Çağan da epik tiyatro biçiminin Türk Tiyatrosundaki en önemli örneklerini vermişlerdir. Haldun Taner, geleneksel ve epik biçimi renkli bir bütün içinde ele alarak kabare formunun en değerli örneklerini sunar.

Absürd, simgeci ya da şiirsel yaklaşımların kimi zaman yüzeysel bir anlayışla denendiği oyunların varlığı da unutulmamalıdır. Öte yandan, siyasal hareketlenme ile birlikte gelişen epik ve siyasal tiyatro anlayışının olgun örnekleri yanında pek çok yüzeysel, sloganlara dayanan ve dramatik bütünlüğü kurulamamış örneklerine de rastlanmaktadır. Dönem eleştirmenlerinin belirttiği gibi özellikle epik ve absürd tiyatro biçimi, amatör topluluklarca benimsenmiştir. Biçimsel ve içeriksel olarak görülen çeşitlilik içinde bugüne dek varlığını ve geçerliliğini koruyan oyunların, genel olarak dönemin oyun yazarlığının değil, usta oyun yazarlarının ürünleri olduğu görülmektedir.



Melih Cevdet Anday

1960'lı yıllar boyunca Avrupa tiyatrolarında ağırlıklı olarak kültürler-arası deneysel çalışmalar yapılmış, tiyatro antropolojisi üzerine tartışmalar ağırlık kazanmıştır. Tiyatromuz aynı dönemde bu alandan değil,

Dönemin oyun yazarlığında görülen biçimsel denemeler ne gibi nedenlere bağlanabilir? Siyasal ve toplumsal koşulları da düşünerek tartışınız?



ALTMİŞLARDA OYUN YAZARLIĞIMIZ VE TEMATİK YÖNELİMLERİ

Dönemin oyunları incelendiğinde bu tartışmaların iki temel grupta toplandığı görülür: Siyasal Ve Ekonomik Yapıya Odaklanan Oyunlar, Toplumsal Ve Kültürel Yapıyı Tartışan Oyunlar. Her iki yönelişte de konuları ele almada bir çeşitlilik gözlenir. Oyun yazarlığımız altmışlı yıllarda dinamik, günün sorunlarını derinlemesine kavrayan bir nitelik taşır.

Siyasal Ve Ekonomik Yapıya Odaklanan Oyunlar

Oyun yazarı konuyu hangi çevrede (devlet mekanizması, tarihsel çevre, kent, köy veya gecekondu yaşamı) biçimlese biçimlesin altyapı ve üstyapı ilişkisi bağlamı daima varlığını korur. Başka bir deyişle yazar, bu eğilimde ekonomik-siyasal-toplumsal yapı arasındaki ilişki ve çatışmalara dikkat çekmeyi hedeflemiştir. Ekonomik düzenin acımasız çarkları içinde eriyen ve dağılma tehlikesiyle karşı karşıya gelen aileler, diğerinin sırtına basarak yükselen çıkarıcılar, bürokratik engellerle avunanlar ve bu engellere takılıp kalanlar, vatandaş sömürenler, parası olmadığı için ezilenler bu grubu oluşturan oyunlarda örneklenir... Kısacası düzeni yürütenler ve çarkın dişlileri arasında sıkışanlar oyun yazarlarının merceği altına alınmıştır.

Altmışların oyun yazarları ekonomik siyasal yapıdaki değişim ya da bozulmanın görünen nedenlerini devlet kurumları ve görevlilerindeki aksaklıkları ele alarak irdelerler. Recep Bilginer, Çetin Altan, Cevat Fehmi Başkut, Haldun Taner, Orhan Asena ve Aziz Nesin'in bu bağlamdaki oyunları, rüşvet ve yolsuzluğun ege-men olduğu devlet kurumlarına, yetersiz ve bilgisiz yöneticilere, bürokrasi çarkı içinde sürüklenip duran vatandaşın acınası durumuna dikkat çeker. Bu yıllarda devletin kurumlarında yaşanan aksaklıklar, toplum geneli tarafından da önemli şikâyet konusudur. Bu başlıktaki oyunlarda devlet mekanizmasındaki aksaklıkların en canlı örnekleri görülebilir. Rüşvetle işgören memurlar, kurnaz odacılar, günün popüler söylemleri ve koltuk sevdasıyla kendini var eden müdürler ile işi bir türlü görülmeyen vatandaş... Hepsini seyircinin çok yakından tanıdığı kişi ve durumlarla komik, ama elbette acı bir ifade bulur. Özellikle Çetin Altan **Dilekçe** ve Recep Bilginer **Ben Devletim** adlı oyunlarında sabit ve dar gelirli memurun durumunu ser-

Avrupa'da da hala gündemde olan epik tiyatro, absürd tiyatro gibi türlerden daha çok etkilenmiştir.

Altmışlarda tiyatro sahnesi ekonomi, siyaset ve günlük yaşamdaki değişimlerle bunlardan kaynaklanan sorunların tartışıldığı önemli platformlardan biri olmuştur.

Bu başlık altında toplanacak oyunlar, yaşanan değişimlerin neden ve sonuçlarını siyasal ve ekonomik yapı içinde bulan ve tartışmasını bu alanda yoğunlaştıran metinlerdir.

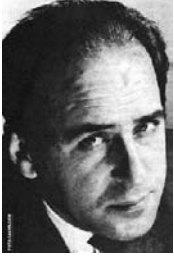


Çetin Altan

gilerler. Bu iki oyunda memur içinde bulunduğu düzenin bir parçası olarak rüşvet almasının nedenlerine de değinilerek işlenmiştir. Bir başka deyişle geçim sıkıntısını rüşvetle desteklemeye çalışan sabit gelirli bireyin acınası durumu yansıtılmıştır. Tüm bunlar aslında ekonomik ve siyasal değişimin görünen nedenleri ile bir anlamda sonuçlarıdır.

Siyasal ve ekonomik yapıyı ele alma konusunda kimi yazarlarımız temeldeki nedenleri irdelemeye yönelmişlerdir. Yazar, devlet sisteminin temeline yönelik değerlendirmelere girişir. Düzendeki aksaklıklar, altyapı ve üstyapı ilişkisi vurgulanarak gösterilir. Burada çok enteresan bir ayırım vardır. Bu sorunların dile getirildiği oyunlarda yazarların daha çok tarih ve efsaneye yaslanarak sorunu ortaya koydukları ya da soyutlamaya dayanarak evrensel bir bağlama yöneldikleri görülüyor. Sözgelimi Orhan Asena **Simavnalı Şeyh Bedreddin** adlı oyununda düzenin değişmesi gerektiğine inanan fakat kaçınılmaz olarak giderilen bir hünkârı, vaktinden önce gelen bir sosyalizm anlayışını, toplum ve devlet düzenini değiştirme çabasını yansıtmıştır. Erol Toy ise **Pir Sultan Abdal** adlı oyunuyla, yine Orhan Asena **Atçalı Kel** Mehmet ile devlet düzenindeki aksaklıkların temelini dikkati çekerek, halkın, kurtuluşu devletin dışında arayışlarını vurgulamışlardır. Öte yandan Sermet Çağan'ın **Ayak Bacak** Fabrikası adlı oyununda, kapitalist sistemin çarklarını, Türkiye gerçeğinin bir parçası olarak feodal yapı kalıntılarını, yabancı sermaye ile yerli işbirliğinin devlet ile ortaklık kurarak halkı sömürmesini evrensel bağlamda dile getirir. Aziz Nesin, **Düdükçülerle Fırcaçaların Savaşı**'nda uluslar arası ekonomik ve siyasal ilişkilerin çıkar birlikteliğine eğilerek, yansımalarına değinmiştir. Ekonomik ve siyasal çıkar ortaklığının sistemdeki çarpıklığı, biçimsel olarak gerçekçi örneğini Recep Bilginer'in **İsyancılar** adlı oyununda bulur. Bu oyunda seyircinin adalet duygusunu kanatan bir muhtar aracılığıyla yerel yönetim-parti-hükümet-sermaye ilişkisi düzenin bozukluğunun temel nedeni olarak gösterilmiştir. Kısaca ekonomik ve siyasal sistemin temelindeki aksaklıklar, özellikle de altmışların ikinci yarısında genellikle gerçekçi ve benzetmeci kalıpların dışına çıkılarak ortaya konmuştur. Dönemin siyasal yapısı düşünülürse bu eğilimin bir otosansür etkisinden doğduğu söylenebilir.

Öte yandan oyun yazarları ekonomik ve siyasal yapıdaki bozukluğun *sonuçlarını* aile ilişkileri ve birey bağlamında yansıtmışlardır. Burada altı çizilmesi gereken nokta ailedeki parçalanmanın, geleceğe dair güvensizliğin, bireydeki olumsuz etkilerin, siyasal ekonomik yapıdaki aksaklıkların bir sonucu olduğunun özellikle vurgulanmasıdır. Aile parçalanır ya da parçalanma tehlikesiyle yüz yüze gelir ama bu, kuşak çatışmasına ya da yoksulluğa bağlı da olsa, ekonomik siyasal yapının bir dayatmasıdır. Bireyler aileden kopup kendi özledikleri yaşamı kurma arzusunda dırlar ama bu, iç çelişkilerinden ya da değer çatışmasından değil, ekonomik siyasal yapının getirdiği bir sonuca bağlanır. Sözgelimi Turgut Özakman, **Ocak**'ta bunalım içindeki bir aileyi ele almıştır. Ailenin bu hale gelmesinin, dağılma tehlikesiyle yüz yüze kalmasının temel nedeni, ekonomik bozukluktur. Vasıf Öngören **Almanya Defteri**'nde kısa yoldan zengin olan bir 'mahalle milyoneri'ni ve kendi hayallerinin peşinden sürüklenen bir aileyi sahneye getirir. Burada da siyasal ekonomik düzenin, aile kurumu ve birey üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Ellili yıllardan itibaren gelişmeye başlayan varıl zümre ile çarka ayak uyduramayan ve daha dün kendine yettiği halde bugün yoksulluk içinde kalan ailenin, bireyin sorumlusu ekonomik ve siyasal yapıdaki bozukluk olarak gösterilir. Her devrin adamı olmak, siyasal rüzgâra göre yelken açıp ekonomik gücünü yitirmeme adına çıkarlarını kollamaktan başka bir şey düşünmeyenler ile onurlu bir yaşam sürme ve ma-



Sermet Çağan



Recep Bilginer



Turgut Özakman



Vasıf Öngören

nevi değerlerini yitirmeme gayretindeki birey ve aile, bu oyunlarda karşı karşıya getirilir. Toplumun genel görüntüsü de altmışlı yıllarda bu karşılığı canlı biçimde barındırmaktadır. Bu oyunlarda genç kuşağın görselleşmeye ve yozlaşmaya başlayan kültürün, magazin basınında geniş yer alan kolay kazandığını kolay harcamaya yönelen yeni egemen sınıfın yaşam biçimine özenme eğiliminde olduğu vurgulanır. Mehmet Akan'ın **Ham Hum Şaralop** adlı oyununda anne Herdemnazik ile kızı Bazannazik, 'Bayat' mecmuasında gördükleri ve hayalini kurdukları yaşama ulaşmak için ne gerekiyorsa yaparlar. Orhan Kemal'in **İspinozlar** adlı oyununda evin kızlarının elinden düşürmediği magazin dergileri vurgulanır. Yani oyun yazarlarımız, bireyin ekonomik siyasal yapının etkisiyle başka bir yaşam biçimine özendirildiği için manevi değerlerden uzaklaşmakta olduklarının altını bu oyunlarla çizmişlerdir. Aile yine bu yapının getirdiği olumsuz sonuçların kaskacındadır. Ekonomik siyasal yapının birey üzerindeki sonuçları, en etkili örneğini **Asiye Nasıl Kurtulur**'da bulur. Vasif Öngören düzenin bireyi zorladığı davranış ve yaşam biçimi ile burjuva değerlerini çatıştırarak sömürüye dayalı düzene dikkat çeker. Haldun Taner **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** ile düzenin yarattığı, karşıt özelliklerle donatılmış iki bireyi, Efruz ve Vicdani'yi sahneye getirerek siyasal ve ekonomik yapının sonuçlarını sergiler. Aziz Nesin **Toros Canavarı**'nda değerlerini korumak için bilinçli ya da bilinçsiz olarak içine, evine, ailesine kapanan, suskunluğu yeğleyen bireyin, 'canavarlığın' itibar gördüğü bir düzendeki zavallılığını, ezilmişliğini vurgular. Bu anlamıyla oyun yazarları toplumda ve bireyde izlenen bozulmanın nedeni olarak siyasal ekonomik yapıdaki bozukluğu görürler. Başka bir deyişle ailede, bireyde, insan ilişkilerindeki bozulma aslında siyasal ekonomik yapıdaki bozulmanın bir sonucu olarak değerlendirilmiştir.



Orhan Kemal

Toplumsal ve Kültürel Yapıyı Tartışan Oyunlar

Açıklanan ilk eğilimden farklı olarak burada siyasal ekonomik yapının doğrudan ele alınmadığını söylemeliyiz. Bireyi irdelerken siyasal ekonomik düzlem elbette yadsınamaz ama burada vurgulanan, oyun yazarlarının bireyi ön plana alıp iç çelişkileri ve toplumla çelişmesi bakımından incelemeleridir. Bir başka deyişle siyasal ekonomik yapı bu oyunlarda bir fon olarak yansıtılmıştır. Bu bağlamda yazarların sahneye çeşitli toplum ve birey fotoğrafları getirdiklerini söyleyebiliriz. Birey ve aile büyüteç altına alınmıştır. Evlilik kurumu, kadın-erkek ilişkileri, bireyin iç dünyasındaki çelişmeler, töre ve toplumsal normlarla yüzyüze kalan birey ayrıntılarıyla çizilmiştir. Adalet Ağaoğlu **Evcilik Oyunu** ile evlilik kurumuna, toplumsal yapının bireye dayattığı kalıplara dikkati çeker. Güner Sümer **Yarın Cumartesi** ile, Çetin Altan **Yedinci Köpek** ile toplumsal önyargıya değinirler. Aydınlar yetmişli ve seksenli yılların oyun yazarlığında olduğu gibi çok yönlü ve yoğun olarak ele alınmaz belki ama Adalet Ağaoğlu'nun **Bir Sessiz Adam**, Çetin Altan'ın **Mor Defter** adlı oyunlarında ve özellikle de köy oyunlarındaki öğretmen tipleriyle gündeme getirilir. Oyun yazarlığımızın bu dönemde gösterdiği iki temel eğilim arasındaki ayrımı biraz daha netleştirmek gerekirse, bu oyunlarda sergilenen yoz yaşam biçiminin ekonomik siyasal nedenlerini göstermek ya da sorumlu tutmak yerine, bu görüntünün çelişkileri ve olumsuzluklarının vurgulandığı söylenebilir. Bu başlık altında değerlendirilen oyunlarda aile ekonomik ve siyasal yapının bir sonucu olarak değil, bireyin iç dünyasının ve duygusal beklentilerinin karşılanamaması nedeniyle huzursuzluklar, ayrılıklar yaşar. Vüs'at O. Bener'in **Ihlamur Ağacı**, Turgut Özakman'ın **Paramparça**, Oktay Rifat'ın **Yağmur Sıkıntısı**, Cevat Fehmi Başkut'un **Üzüntüyü Bırak** adlı oyunlarında olduğu gibi. Ya da tam tersi olarak aile

Altmışlı yılların oyun yazarlığında belirlediğimiz temel eğilimlerin ikincisi toplumsal ve kültürel yapının temelindeki çelişkilerin yarattığı sorunları ele alma eğilimidir. Bu başlıkta değerlendirdiğimiz oyunlarda yazarlar bireyi kendisiyle, yakın çevresiyle ve toplumsal kurallarla ilişkileri çerçevesinde irdelemişlerdir.



Vüs'at O. Bener

sadece duygusal bağları nedeniyle bir arada kalmayı başarır. Güner Sümer'in **Yarın Cumartesi** oyununda olduğu gibi... Bireyin iç dünyasının ve yakın ilişkilerinde yaşadığı çelişmelerin en etkili örneklerini, yazarların evrensel bağlamda yansıttıkları oyunlarda buluruz. Melih Cevdet Anday'ın **Mikadonun Çöpleri** ve **İçerde-kiler** adlı oyunları bu bağlamda dönemin en önemli ve etkili oyunları olarak görülmelidir. Burada bireyin karakter ayrıntıları, mutsuzluk nedenleri sorgulanır. Birey toplum baskısından rahatsızdır ve kendini gerçekleştirme, ifade etme çabası içindedir. Bu nedenle de erkek-kadın ilişkilerinde genellikle toplumsal kimliklerinden soyutlanmış, sahnede tamamen kendi dünyasının özellikleri ve beklentileriyle başbaşa bırakılan bireyi görürüz. O bir eş, bir anne, bir meslek sahibi olmanın ötesinde duygu ve düşünceleriyle var olan 'birey'dir... Aziz Nesin **Çiçü** ile yalnızlıktan ve yabancılaşmışlığından kurtulmak için toplumun onayladığı yaşamı, daha açık bir ifade ile burjuva yaşam biçimini sürmeye karar veren bireyin mutsuzluğunu ele alır. Güngör Dilmen **Avcı Karkap** ve **Küp Hamit**'te yine evrensel bağlamda bireyin çelişkilerini, kendini gerçekleştirme özlemini dile getirmiştir. Oktay Rifat ise **Atlarla Filler**'de toplumsal kurallar içinde, davranması gerektiği gibi davranan bireyin iç dünyasını sahneye getirerek bireyin çelişkilerini somutlaştırır.



Güngör Dilmen

Altmışlı yılların oyun yazarlığında önemli bir eğilim de köy, kasaba ve gecekondu gerçeklerine yönelme eğilimi olarak belirtilmelidir. Yazar ekonomik ve siyasal yapıyı irdeleme bağlamında köye yöneldiğinde köylünün yoksulluğunu, bu yoksulluğun ve cahilliğin nedenlerini sorgular, sonuçlarını gösterir. Günün Türkiye'si'nin bir gerçeği olarak köylüyü topraklandırma kanununu, feodal yapı kalıntıları olan büyük toprak sahibi ağalar ile işbirliği kuran iktidarlar nedeniyle çıkarılmamakta, işlerliğe konmamaktadır. Dahası, bu ortaklık sayesinde yoluna uydurularak köylünün ve devletin topraklarını ele geçiren ağalar, kırsal yaşamda temel baskı unsuru, daha da önemlisi, devletten daha güçlü - ya da eş- bir otoriteyi, iktidarı kullanmaktadırlar. Cevat Fehmi Başkut **Buzlar Çözülmeden** ve **Hepimiz Birimiz İçin**'de, Recep Bilginer **İsyancılar**'da, Talip Apaydın **Bir Yol**'da, Ünal Akpınar **Bozkır Dirliği**'nde, Necati Cumalı **Tehlikeli Güvercin**'de köy sorunlarını siyasal ekonomik ilişkiler bağlamını vurgulayarak ele almışlardır. Bu oyunlarda Anadolu insanının eğitilmemesi, kurulu düzeninin bozulmaması için elbirliği yapan ağalar, muhtar ve din adamları ekonomik çıkar birlikteliği içinde gösterilir. Köy yaşamının gerçeklerine toplumsal ve kültürel çelişkiler bağlamında eğilen yazarlar ise konuyu töre baskısı, kan davası, evlilik sorunları (kız kaçırma, kuma, kırsırlık), boş inanç, köy kadınının durumunu yansıtarak ortaya koyarlar. Burada ağa baskısı, gücünü aldığı siyasal ekonomik ilişkileri bağlamında değil, gücünü gösterdiği yaptırımlarıyla işlenmiştir. Elbette ağa gücünü sahip olduğu geniş topraktan alır ama bunun nedenleri ve bağlantıları değil, güncel yaşama yansımaları vurgulanmıştır. Sözgelimi Cahit Atay **Pusuda** adlı oyununda, ağanın cahil ve iyi niyetli köylü üzerindeki etkisini vurgulamıştır. Her iki yaklaşımda da yazarların birleştiği nokta olumsuzlukların nedeninin cehalete bağlanmış olmasıdır. İdealist köy öğretmenleri, köy oyunlarının neredeyse vazgeçilmez bir parçasıdır. Yazarlar kentsel yaşamdaki gelişmelere karşın köy yaşamının değişmezlerini de vurgulamışlar, köy kadının durumunu gözler önüne sermişlerdir. Cahit Atay **Sultan Gelin** ve **Ana Hanım Kız Hanım**'da köy kadınının günlük yaşamdaki çilesini örnekler. Kimi oyunlarda da köy kadını doğru bildiğinden şaşmayan, mert, korkusuz biçimde yansıtılmış, bir anlamda idealize edilmiştir. Kuma sorunu ise en etkili örneğini kuşkusuz Güngör Dilmen'in **Kurban** adlı oyununda bulur.

Altmışların Türkiye'si'nin bir gerçeği olarak gecekondu sorunu da oyun yazarlarının eğildikleri konular arasında yerini almıştır. Bu başlıkta Haldun Taner'in **Ke-**

şanlı Ali Destanı ile Oktay Rifat'ın **Çil Horoz** adlı oyunları dönemin en önemli metinlerinin başında gelir. Ayrıca bu iki oyun belirtmeye çalıştığımız iki temel eğilimi de örnekler. Haldun Taner gecekondular yaşamını siyasal ekonomik yapıya temellendirip ayrıntılarla işlerken, Oktay Rifat siyasal ekonomik yapıyı silik bir fon olarak kullanarak gecekondular yaşamını, bireylerin çıkmazları, özlemleri ve kendine has bir yaşam düzeni içinde yansıtmıştır.

Altmışlı yılların oyun yazarları, toplum genelinin şikâyetlerini dile getirir. Düzen bozukluğu, halkın, düzen dışından kahramanlara umut bağlamasıyla vurgulanmıştır. Bu anlamda da Türk Tiyatrosu'nun en renkli anti-kahramanları ile karşılaşırız. Keşanlı Ali, Kerpiç Memet, Şeyh Bedreddin, Atçalı Kel Mehmet, Pir Sultan Abdal, devletin yapamadığını yapmak, uzanamadığı yere uzanmak, adaletsizlikleri çözümlenmek için yaratılmış kahramanlardır.

Sonuç olarak, oyun yazarlığı geleneğimiz, altmışlı yıllarda gerek içeriksel gerekse biçimsel olarak zengin, ayrıntılarla derinleşen, nitelik ve nicelik bakımından büyük bir gelişmeyi sonraki dönemlere devretmiştir. Altmışlar Türkiye'si'nin sorunları, evrensel sorunlarla birlikte, oyun yazarlarımızın kaleminde etkin, sağlıklı örneklerini vermiştir. Ele aldığımız dönem, siyasal, toplumsal, bireysel, kültürel ve evrensel konuların cesaretle ele alındığı, öz ve biçim uyumunun titizlikle gözetildiği oyunların yazıldığı heyecanlı bir kesittir.

DÖNEMİN ÖNE ÇIKAN, ETKİLİ OLAN OYUNLARI

Altmışlı yıllarda yazılmış oyunlardan bazıları sahnelendiğinde de büyük etki yaratmış, büyük destek ve ilgi görmüştür. Haldun Taner'in **Keşanlı Ali Destanı**, **Vatan Kurtaran Şaban**, Güngör Dilmen'in **Midas'ın Altınları**, **Canlı Maymun Lokantası**, **Kurban**, Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur**, **Zengin Mutfağı**, **Almanya Defteri**, Turgut Özakman'ın **Ocak**, Orhan Asena'nın **Atçalı Kel Mehmet**, Necati Cumalı'nın **İspinozlar**, Cahit Atay'ın **Pusuda**, **Sultan Gelin** gibi oyunları, 1960'ların bu bağlamda oyun yazarlığı konusunda ilk akla gelen oyunlardır. Sözgelimi Haldun Taner'in 1962'de yazdığı **Keşanlı Ali Destanı** adlı oyunu 1963/64 sezonunda Gülriş Sururi ve Engin Cezzar Tiyatrosu'nda büyük bir başarı kazanmış ve ilgi görmüştür. Tiyatromuzun en önemli metinleri arasında sayabileceğimiz bu oyun, daha sonra özel ve ödenekli tiyatrolarda defalarca sahnelenmiştir. Onbeş tabloda oluşan bu müzikli güldürü, Sinekliadağ semtinde yaşananlar aracılığıyla gecekondular sorununa epik-göstermecî bir bakışı yansıtır.

Hapiste kaldığı süre boyunca mahallede efsaneleşen Ali, genel aften yararlanarak tahliye edilince kendisini Sinekli'yi kurtaracak muhtar adayı olarak ilan eder. Ali ile Zilha arasındaki aşk ve Zilha odağında işlenen sınıf atlama çabası da olay dizisine eklenmiştir. "Ya sünepe olup okkanın altına gideceksin, ya da üste çıkıp ezeceksin. İkisinin ortası yok" diyen Ali tiyatromuzun en renkli ve sempatik karakterlerinden biridir.

Ali - Sinekli'de bir huzur rejimi kurulmuştur. Maraza çıkarıp bunu bozanların yedi ceddine düz gidilecek, evi mail-i inbidam dalgası ile yerle bir edilecek; menkul, gayri-menkul emvaline vaziyet edilecektir. (...) Benim kabvede bir ırgatlar, bir hizmetçiler, bir de taksi kabvaları birliği kurulmuştur. Bundan böyle kimse şehirde başına buyruk iş anlaşması yapamaz. Çamaşıra, orta hizmetine, sütüneliğe, fabrika işçiliğine gidecek kadın ve kızlar adlarını şimdiden Hafize'ye yazdırsınlar... (...) Buraya kayıtlı hizmetçiliğin ilk aylığı bana, yani yardım fonuna aittir. Buna karşılık her hakları İstidacı Derviş marifetiyle kanun dairesinde bila bedel korunur. İyi ücret sağlanır. İş sağlama bağlanır. (...)

Bu dönemde yazılmış eleştirilerin, özellikle gazetelerde yer alan gösterim eleştirilerinin büyük çoğunluğunun haber verme işlevini yerine getirdiği, sahnedeki bütünü çözümlüyüp kendi açısıyla bir 'okuma' edimi ve bunu aktarma amacı yerine genel bilgi ve değerlendirmede odaklandıklarını söylemek gerekir.



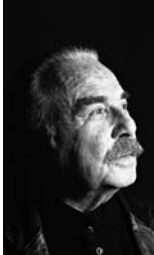
Burhan Arpad



Günay Akarsu



Memet Fuat



Özdemir Nutku

1. *KONDULU - Haraç öldü, yaşasın haraç. Bunun eskiden farkı ne? (...)*

TEMEL - Eskiden üç kişi alırdı, şimdi bir elde toplandı...

NURİ - Eskiden başıbozuk haraç vardı, şimdi organize haraç!

Haldun Taner **Keşanlı Ali Destanı** ile kentin uzağındaki bir mahalle aracılığıyla toplumsal, ekonomik, politik açmazları eleştirir ve ezen-ezilen ilişkisini farklı boyutlarıyla, çeşitleyerek yansıtır.

İlim kitap göz yorar

Şeref meref geçici

Mevki mansap boş laftır

Tek şey var ki kalıcı

Saadetin formülü

Ne şundadır ne bunda

Kesededir kasada

Paradadır parada.

Ben çırağtım manavda

Ben katıptım dükkanda

Ben yamaktım bakkalda

Ben komiydim büroda

Siz yan gelmiş uyurken

Biz paraya yöneldik

İşte sizden farkımız

Kazanmayı becerdik

Özel sektör bizleriz

Sevabi çok severiz

Daba n'olsun kardeşim

Bunca işçi besleriz.

Paramızı bir çeksek

Altüst olur piyasa

Bilir bunu hükümet

Kollar bizi bilhassa

ALTMİŞLARDA TİYATRO ELEŞTİRİSİ

Bu dönemde eleştirinin, sahnelenen oyunlara odaklanan, dergi ve gazetelerde yayınlanan gösterim eleştirileri, güncel tiyatro sorunlarını ve tartışmalarını içeren yazılar ile kuramsal bağlamda ele alabileceğimiz geniş kapsamlı araştırma ve bilimsel çalışmalar ekseninde oluştuğu söylenebilir.

Altmışlı yıllarda önceki dönemlerden daha farklı ve etkin bir rol oynayan Yeni Dergi, Türk Dili gibi dergiler ve gazete yayıncılığında tiyatro eleştirilerini gösterim eleştirisi bağlamında izlemek mümkün olduğu gibi, tiyatro tartışmaları başlığında değerlendirebileceğimiz genel çerçeveli makale ve yazılar olarak da görebiliriz. Günay Akarsu, Lütfi Ay, Zahir Güvemli, Adnan Benk, Özdemir Nutku, Memet Fuat, Cevdet Kudret, Burhan Arpad, Selmi Andak gibi isimleri altmışlı yıllarda tiyatro eleştirisi konusunda hatırlamak gerekir. Elbette her eleştirmen kendi uzmanlık alanı ve yargıları çerçevesinde eleştiri metinlerini oluşturmuştur.

Özet



1960-70 döneminin özelliklerini bu dönemin siyasal ve toplumsal gerçeklerine bağlı olarak açıklayabilmek.

27 Mayıs ile açılan ve 12 Mart'a uzanan dönem, Türkiye için siyasal ve toplumsal değişim ve yeniliklerle doludur. 1961 yılında kabul edilen Yeni Anayasa ve getirdiği özgürlükçü anlayış bu dönemin atmosferinde etkilidir. Dönemin ilk yıllarında gerçekleşen devrik iktidarın yargılanması ve idamlar toplum vicdanında kapanmayacak yaralar açmıştır. Buna ek olarak ordunun yönetimi sivil iktidara devretmeden önce 147 öğretim üyesinin üniversite ile ilişkisini kesmesi de bir başka toplumsal huzursuzluğa neden olmuştur. Siyasal olarak 1965 seçimine kadar koalisyonlarla yönetilen Türkiye, seçimlerden sonra Demokrat Parti'nin bir uzantısı sayılabilecek Adalet Partisi iktidarı ile yönetilir. 1965 seçimlerinde Türkiye İşçi Partisi'nin meclise girmesi bu dönemin en önemli siyasal olaylarından biri olarak sayılabilir. Ekonomi ticaretten sanayiye, montaj sanayiine kaymış, otoyol ve baraj gibi büyük devlet yatırımları yapılmış, fakat ekonomik kalkınmada gelir dağılımı adaletsiz gerçekleşmiştir. Bu dengesizlik toplumsal huzursuzluklara, dar ve sabit gelirli ekonominin bunalımlarına, bunun bir sonucu olarak da toplumsal ilişkilere ve değerler sistemine olumsuzluklarla yansımıştır.



Dönemin tiyatro yaşantısının ayırıcı özelliklerini tanımlayabilmek.

Altmışlı yıllar Türk Tiyatrosu'nun altın yılları olarak hatırlanır. Ödenekli tiyatrolar yani Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatrosu'nda çeşitli yönetim sıkıntıları yaşansa da genel olarak başarılı bir atılım içinde olduğu söylenebilir. Özel tiyatrolarda ise büyük bir hareketlilik söz konusudur. Tiyatro pratiğindeki bu gelişim ve atılımın büyük şehirlerle sınırlı bırakılmadığı, özel ve amatör topluluklarla küçük şehirlere ve Anadolu'ya da taşındığı dikkati çeker. Ödenekli tiyatrolar da turne temsilileri ile bu hareketliliğe katkıda bulunmuşlardır.



Dönemin önde gelen oyun yazarlarını ve hangi biçimsel eğilimleri gösterdiklerini tanımlamak.

Oyun yazarlığımız bu yıllarda nitelik ve nicelik bakımından büyük bir gelişim gösterir. Biçimsel olarak epik, absürd, varoluşçu, grotesk, gerçeküstücü ve soyutlamaya dayanan türler denendiği görülür. Bunun yanında tiyatromuzun ulusallaşması başlığı altında da geleneksel tiyatro biçimlerinden yararlanılarak oyun metinleri oluşturulduğu izlenir. Öte yandan oyunlarda kullanılan tarihsel ya da kırsal çevre de oyunların biçimsel olarak düzenlenişlerini etkileyen bir başlık olarak düşünülmelidir.



Oyun yazarlarının bu dönemde yazılmış oyunlarda hangi konuları öne çıkardıklarını ve bunların nasıl sınıflanabileceğini açıklayabilmek.

İçeriksel olarak oyunların temalarında önceki dönemlerle kıyaslandığında büyük bir çeşitlilik gözlenmiştir. Bu, bir oyunda aynı temanın farklı boyutlarını farklı durumlarla farklı oyun kişilerinde yansıtma ya da işleme anlamına gelir. 1960'larda yazılmış oyunların büyük bir kısmının siyasal ve ekonomik yapıya odaklandığı, diğer bölümünün de toplumsal ve kültürel yapıyı tartışmaya yöneldiği görülür. Öte tarafta bu iki temel gruplama içine giren metinlerde köy sorunlarını ele alan oyunlar da bu dönemin önemli eğilimleri arasında yer alır. Sonuçta oyun yazarlarımız topluma, gününe duyarlı bir aydın grubu olarak toplumun temel sorunlarına ayna tutmuş, yazdıkları metinler aracılığıyla bu sorunların tartışılmasını sağlamışlardır. Geleceğe karşı umutsuzluk, ekonomik bunalım, gelir dağılımındaki adaletsizliğe paralel olarak toplumsal sınıfların belirginleşmesi ve bunun da bir sonucu olarak toplumsal değerlerdeki değişim (çoğunluğa göre de bozulma) bu dönemde yazılmış oyunların çoğunun ortak paydasını oluşturur.

Kendimizi Sıyalım

1. 1964'te Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'ne bağlı olarak kurulan Tiyatro Kürsüsü'nün ilk başkanı kimdir?
 - a. Prof. Dr. Metin And
 - b. Prof. Dr. Mina Urgan
 - c. Prof. Dr. Melahat Özgü
 - d. Prof. Dr. Sevda Şener
 - e. Prof. Dr. Özdemir Nutku
2. Aşağıdakilerden hangisi 1960'lı yılların tiyatro tartışmalarından biri **değildir**?
 - a. Türk tiyatrosunun Fransız tiyatrosu ile ilişkileri
 - b. Bölge tiyatroları
 - c. Geleneksel tiyatronun özelliklerinden yararlanılması gereği
 - d. Ulusal Türk tiyatrosu
 - e. Genç oyun yazarlarının oyunlarının sahnelenmesine öncelik verilmesi gerektiği
3. 1960'lı yıllar boyunca Devlet Tiyatrosu'nun müdürü kimdir?
 - a. Ergin Orbey
 - b. Muhsin Ertuğrul
 - c. Cüneyt Gökçer
 - d. Vasfi Rıza Zobu
 - e. Mahir Canova
4. Aşağıdakilerden hangisi 1960'lı yıllar boyunca ödenekli tiyatrolar için söz konusu **edilemez**?
 - a. Yönetim sorunları
 - b. Kurum içi anlaşmazlıklar
 - c. Repertuar nedeniyle eleştirilme
 - d. Seyirci sayısındaki azalma
 - e. Yeni sahneler açma
5. Aşağıdakilerden hangisi altmışlı yıllarda kurulmuş ya da adını duyurmuş bir tiyatro **değildir**?
 - a. Gülriz Sururi Engin Cezzar Tiyatrosu
 - b. Dostlar Tiyatrosu
 - c. Devekuşu Kabare Tiyatrosu
 - d. Ankara Sanat Tiyatrosu
 - e. Tiyatro Pera
6. Aşağıdaki oyun / yazar ikililerinden hangisi **yanlıştır**?
 - a. Küp Hamit / Güngör Dilmen
 - b. Yağmur Sıkıntısı / Melih Cevdet Anday
 - c. Ana Hanım Kız Hanım / Cahit Atay
 - d. Simavnalı Şeyh Bedreddin / Orhan Asena
 - e. Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım / Haldun Taner
7. Aşağıdakilerden hangisi siyasal ve ekonomik yapıya odaklanan oyunlar arasında **sayılamaz**?
 - a. Evcilik Oyunu
 - b. Ben Devletim
 - c. Atçalı Kel Mehmet
 - d. Asiye Nasıl Kurtulur?
 - e. Ayak Bacak Fabrikası
8. Aşağıdakilerden hangisi toplumsal ve kültürel yapıyı tartışan oyunlardan biri **değildir**?
 - a. Yağmur Sıkıntısı
 - b. Mikado'nun Çöpleri
 - c. Keşanlı Ali Destanı
 - d. Çiçu
 - e. Pusuda
9. Aşağıdakilerden hangisi köy ve kasaba gerçeklerini ele alan ve altmışlı yıllarda yazılmış oyunlardan biri **değildir**?
 - a. İsyancılar / Recep Bilginer
 - b. Sultan Gelin / Cahit Atay
 - c. Kurban / Güngör Dilmen
 - d. Mahmut ile Yezida / Murathan Mungan
 - e. Buzlar Çözülmeden / Cevat Fehmi Başkut
10. Aşağıdakilerden hangisi 1960'lı yılların Türk oyun yazarlığı için **söylenemez**?
 - a. Biçimsel olarak yeni türlerin, anlatım olanaklarının denenmesi
 - b. Temaların çeşitlenerek kullanılması, yeni bakış açıları eklenmesi
 - c. Köy ve kasaba gerçeklerine yönelme ve köy kadınının sorunlarını sergileme
 - d. Geleneksel tiyatro biçimlerinden modern oyun yazarlığında yararlanılması
 - e. Kadının iş yaşamında ve hukuksal alanda karşılaştığı sorunları tartışma

Okuma Parçası

Mikado'nun Çöpleri

Ömer Atilla (Atilla Sav)

(...) Uzayda birbirleriyle rastlaşan iki kuyruklu yıldız gibi karşılaşan iki insan. Bir kadınla bir erkek. Anday'ın dramının kişileri olan Erkek ile Kadın oyun için gerekli bütün karşıtlıkları sağlıyorlar yazara. Özellikleri yanında, çok genel ve ortak çizgiler de getiren bu iki kişi hem yazarın düşüncelerini somutlaştırma vesilesidir; hem de pek çok benzerlerinin bir örneği.

(...) Anday bu noktada çağdaş varoluşçuluk felsefesiyle aynı düzeye çıkıyor. Yüzyıllardır insanoğlu mutluluğu arıyor, yaşamasının sebebini, gerçeği arıyor. Antolojik bir araştırma, bir denemedir Mikadonun Çöpleri.

(...) Mikadonun Çöplerini yazarından sonra ikinci kez yaratan şüphesiz Yıldız ve Müşfik Kenter'di. Yıldız Kenter her zaman soylu oyuncudur. Ama Mikado'da oyunun özünü daha iyi yakalayan Müşfik Kenter oluyor. Daha iyi yakalayan ve yaşayan. Oyuncuyu ustalığın tuzakına düşüren yönleri var oyunun. Özellikle iki kişilik oyunlarda bu tür tuzaklar hep vardır.(...) Müşfik, iki saat boyunca hemen hiç kolay'ı seçmeden oyunu yaratmaya, onunla var olmaya çalıştı. Güç'ü seçti; başardı. Kent Oyuncuları'nın sunduğu Mikadonun Çöpleri, oyun ve oynanış bütünü bakımından sıradanı, olağanı aşmış önemli bir tiyatro olayı bence.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. c Yanıtınız doğru değilse "Altmışlarda Tiyatro" başlıklı bölümü okuyunuz
2. a Yanıtınız doğru değilse dönemin tiyatro tartışmalarına ilişkin açıklamalara dikkat ediniz.
3. c Yanıtınız doğru değilse Devlet Tiyatrosu ile ilgili açıklamaları okuyunuz.
4. d Çünkü ödenekli tiyatrolar altmışlı yıllarda seyirci sayısında bir azalma yaşamamışlardır.
5. e Çünkü Tiyatro Pera altmışlı yıllarda değil, 2000/2001 sezonunda kurulan etkinliğini sürdüren bir tiyatro ve tiyatro okuludur.
6. b Çünkü Yağmur Sıkıntısı, Melih Cevdet Anday'ın değil Oktay Rifat'ın oyunudur.
7. a Yanıtınız doğru değilse "Siyasal ve Ekonomik Yapıya Odaklanan Oyunlar" bölümünü yeniden okuyunuz.
8. c Yanıtınız doğru değilse "Toplumsal ve Kültürel Yapıyı Tartışan Oyunlar" bölümünü yeniden okuyunuz.
9. d Çünkü Mahmut ile Yediza, Murathan Mungan'ın 1980'de yayımlanan oyunudur.
10. e Çünkü altmışlı yıllarda kadının iş yaşamında karşılaştığı sorunları irdeleyen oyunlar yazılmamıştır. Buna karşılık kadının köy yaşamı içindeki değerini, bu yaşam içinde karşı karşıya kaldığı evlenme, başlık parası, söz hakkı gibi sorunların irdelendiği oyunlar yazılmıştır.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Sanat, yaşamın içinde doğmuştur ve insanın yaşamla olan ilişkisini dile getirir. Diğer metin biçimlerinden farklı olarak oyun metni bu ilişkiyi diyaloglarla ifade eder. Bir oyun metni, sahnelendiğinde tamamlanmış olur. Roman, öykü, şiir, günce gibi türlerin böyle bir gerekliliği yoktur. Tiyatro oyununun yazılış amacı da sahnede ifade bulması yönündedir. Bu bakımdan oyunların sahnelenmesi, yazar için hem olağanüstü bir deneyim alanı, hem de teşviktir. Tiyatronun uygulama ve yazınsal alanları sürekli etkileşim halindedir. Tiyatronun pratiği ne kadar canlı ve etkili olursa yazılan oyunların sayısında ve niteliğinde de artış olur. Sahnelenmek üzere yazılan oyun metinleri toplumun, bireyin sorunlarını kendi üslubunca dile getirdikçe kendi amacına ulaşmış demektir. Tiyatro yazarlığı eğitiminin bu yıllarda başlaması ve uygulamaya dönük çalışmalarının katkısı da kuşkusuz çok önemli bir gelişimi hazırlamıştır. Tiyatro eğitimi veren kurumlardan mezun olan tiyatro sanatçıların yanında, Türk ve dünya tiyatrosu üzerine titizlikle eğilen ve son derece önemli araştırmalarla tiyatronun kuramsal gelişimine katkıda bulunan tiyatro akademisyenlerinin varlığı da önemli bir destek oluşturur. Öte yandan, tiyatro yaşantısına koşut olarak tiyatro eleştirisi konusundaki gelişme de bu bütünün ayrılmaz bir parçasıdır.

Sıra Sizde 2

1960'lı yıllarda yazılan oyunlara bakıldığında büyük çoğunluğun dramatik/Aristotelesçi bir yapıda yazıldığı görülür. Aristotelyen/dramatik biçim genel olarak hayatın benzeri bir tiyatroya karşılık gelir. Bu egemen yaklaşıma karşın çeşitli biçimsel denemeler de bu dönem oyun yazarlığının önemli bir özelliğidir. 1961 Anayasası ve yarattığı atmosfer ile gelen özgürlük ortamı, oyun yazarlarının yeni konulara yönelmelerini, tabuları tartışmaya açma cesareti göstermelerini, ele alınan konuları farklı bakış açılarıyla irdelemeleri için dayanak oluşturmuştur. Ayrıca farklı ideolojilerin siyasal ve toplumsal ortamda yer edinmeye başlaması, çok partili yaşamla birlikte topluma yansıyan çok seslilik oyun yazarlığının gelişmesi için ihtiyaç duyduğu ortamı hazırlamıştır. Oyun yazarlarının ele aldıkları konuyu daha etkili ortaya koyabilmek için yeni biçimlere yöneldikleri söylenebilir. Ayrıca tematik çeşitliliğin, biçimsel çeşitliliği, biçimsel arayışları zorlayan bir etken olduğu da unutulmamalıdır. İllüzyona dayanan Aristotelyen/dramatik

oyunların yanında göstermecî üslupla yazılan açık biçim oyunlara yönelme eğilimi en önemli ayrım noktasıdır. Geleneksel Türk tiyatrosunun ve epik tiyatronun kaynaklık ettiği bu biçimsel yönelimler, dönemin siyasî ortamına da sıkı sıkıya bağlıdır. Dışa bağımlı ekonomik ve siyasal politikalara karşı gösterilen tepki, toplumun her anlamda 'bize özgü' olana yönelmesine, kendisini aramasına neden olmuştur. Ortaoyunu, gölge oyunu, köy seyirlik oyunları gibi geleneksel gösteri biçimlerinin modern metinlerde çeşitli şekillerde kullanılması, ulusal tiyatro tartışmaları içinde de önemli bir başlık olarak hatırlanmalıdır.

Sıra Sizde 3

19. yüzyılda bir edebiyat türü olduğu kabul edilen eleştiri, bir başkasının üretimine dayandığı, kendisi özgün bir şey üretmediği gerekçesiyle her dönemde tepki ile karşılanmış, olumsuzlanmıştır. Eleştirinin sanatsal ve akademik bir disiplin olarak kabul edildiği ve çok çeşitli örneklerinin görüldüğü 20. yüzyıl, eleştirinin altın çağıdır. Tiyatro eleştirisinin, eleştiri kuramı içinde çok özel ve önemli bir yeri vardır. Çünkü tiyatro eleştirisini iki farklı disiplinde ele almak gerekir: 1) Gösterim eleştirisi, 2) Kuramsal tiyatro çalışmaları. Her iki alan da oyun yazarlığı ile doğrudan ilgilidir. Bir oyunun metni ile sahnede ürettiği anlamları karşılaştırarak irdeleyen gösterim eleştirisi, oyun yazarına çok şey öğretebilir. Bu açıdan tiyatronun uygulama alanına katkıda bulunan gösterim eleştirisi çok önemlidir. Oyun metinlerini derinlemesine irdeleyip çözümlenmek, bir dönemi ya da yazarı ele alarak genel değerlendirmeye varacak kuramsal araştırmalar yapmak da tiyatro kuramına, tiyatronun kalıcılığına katkı sağlar. Eleştiri bir dönemin yazınsallığını tamamlayan, destekleyen başat alanlardandır.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Ahmad, F. (1994). **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Hil Yayınları.
- Altan, Ç. (1999). **Ben Milletvekili İken**, İstanbul: Kaf Yayıncılık.
- And, M. (1983). **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları
- Belkis, Ö. (2003). **Kaleminden Sahneye - 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler (1960-1970)**, İstanbul: YGS Yayınları.
- Berkes, N. (1973). **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Bucak, F. (1988). "27 Mayıs ve Yeni Siyasal Düzen", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, İstanbul: İletişim Yayınları,
- Er, A. Bir (1998) Uzun Yürüyüşü Altmış Sekiz** (editör: Alev Er), İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Cem, İ. (1997). **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul: Can Yayınları.
- Çamurdan, E. (1994), **Eleştirmen Gözüyle - Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi II (1960-1990)**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kongar, E. (1985). **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mardin, Ş. (1992). **Türk Modernleşmesi - Makaleler 4**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (1993). **Türkiye'de Popüler Kültür**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şener, S. (1971). **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomisi, Kültür Sorunları**, Ankara: AÜ DTCF Yayınları.

9

Amaçlarımız

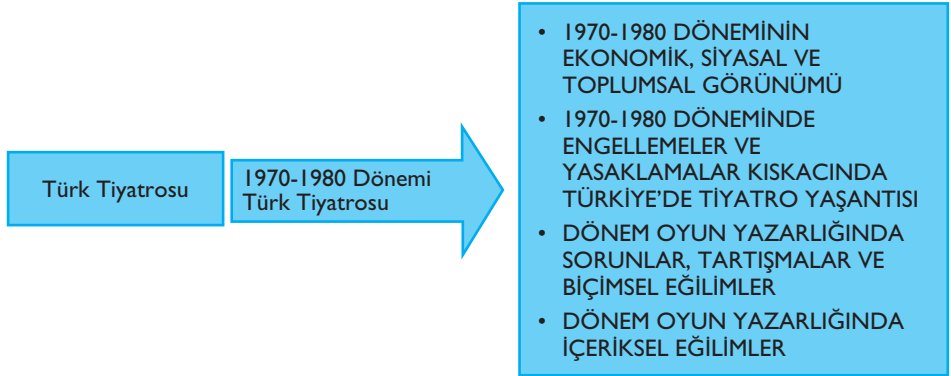
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 1970-1980 döneminin toplumsal ve siyasal özelliklerini betimleyebilecek,
- Dönemin ödenekli ve özel tiyatrolarının faaliyetlerini, repertuarlarını örnek-
lendirebilecek,
- Oyun yazarlarının bu dönem içerisinde hangi konu öbeklerinde odaklandık-
larını tartışabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- 12 Mart Muhtırası
- AST Ankara Sanat Tiyatrosu
- Dostlar Tiyatrosu
- Halk Oyuncuları
- DİSK
- MC (Milliyetçi Cephe) Hükümeti
- Muhsin Ertuğrul
- Devlet Tiyatrosu
- İstanbul Şehir Tiyatrosu
- Tiyatro 70

İçerik Haritası



1970-1980 Dönemi Türk Tiyatrosu

1970-1980 DÖNEMİNİN EKONOMİK, SİYASAL VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜMÜ

1970-80 Dönemi, birçok dönem gibi tek başına ele alınabilecek ve değerlendirilebilecek bir dönem değildir. Devlet açısından 70'li yıllar 1960 askeri müdahalesi ve sonrasında ortaya çıkan özgürlükçü ortamın kazanımlarının geri alınmasının mücadelesinin sürdürüldüğü yıllar olarak alınabilir. 1960'ların, dünyanın gençlik hareketlerinden de etkilenen politik yükselişi her ne kadar 12 Mart muhtırasıyla kesilmeye çalışılmışsa da, 70'li yıllar boyunca bu yükseliş tüm toplum katmanlarına yayılırken, giderek daha güçlü bir çatışmanın da işaretlerini vermektedir. 70'li yılların sonunda toplumsal yaşantıya hakim olan çatışma ortamı bu zorlu mücadelenin bir yansımasıdır.

12 Mart 1971 muhtırasından 12 Eylül 1980 askeri darbesine kadar geçen on yıllık dönem, Türkiye tarihinde ekonomik ve politik bunalımlarla ilerleyen ve bu karmaşanın sokağa, insan ilişkilerine yansarak bir toplumsal karmaşaya yol açtığı bir süreç olarak yaşanmıştır. 1946'ya değin Cumhuriyet döneminin kurucu kadrolarının elinde "ulusal" nitelikli bir ekonomik gelişmeyi ve yine aynı biçimde ulusal eğitim ve kültür politikalarının geliştirilmeye çalışıldığı dönemin ardından gelen DP döneminde Türkiye, dünya ekonomik pazarının bir parçası olarak değerlendirilmiş ve plansız programsız bir büyüme, sanayileşme ve kapitalistleşme sürecine sokulmuştur.

Kimilerine göre bir "özgürleşme"yi de beraberinde getiren bu liberalleşme, Korkut Boratav'a göre bir çelişkiyi ifade etmektedir: *"Bu dönüşüm, 1954'ten itibaren şartların zorlamasıyla ve 1962'den itibaren bilinçli olarak ithal ikameci bir sanayileşme politikası ile birleşince, ekonominin işleyişine dünya ekonomisi ile eklemlenmesine ve özellikle bölüşüm süreçlerine önemli yenilikler getirmiştir. Ancak, bu yeniliklerin bir demokratik devrim anlamına gelmediği, aksine hem siyasi hem ekonomik düzeyde özgürlükçü ve kalkınmacı özelliklerle baskıcı ve bağımlılık yaratan özelliklerin çelişkili bir bileşkesini oluşturduğu hem 1950'li hem 1970'li yılların sonunda iki kere ortaya çıkacaktır."*

1960 müdahalesi "ulusalcı" güçlerin öncülüğünde Silahlı Kuvvetler tarafından gerçekleştirilen bir müdahaledir. Bu müdahalenin ardından, batılı ölçüler içinde daha özgürlükçü bir anayasa kabul edilerek toplumsal ve siyasal anlamda bir rahatlama getirilmeye çalışılmıştır. Ancak bu rahatlama, henüz alt yapısı kurulmamış, sanayileşmenin tam olarak gelişemediği, üretim ilişkilerinin belli bir zemine oturma-

dığı eğitim ve refah düzeyi oldukça düşük olan toplumda, sistem partilerini radikalleşmeye itmiş ve sistemin dışında kabul edilen partileri de güçlendirmeyi sürdürmüştür. 1960'lı yılların sonundan itibaren DP iktidarı öncesindeki ulusalcı eğilimle eklemlendiren bir "toplumcu" düşüncenin ve bu düşünce ekseninde bir hareketlilik getiren dernekler, sendikalar ve partiler etrafında örgütlenen kitlenin giderek artması ve "meşruiyet" kazanması, 1950'lerden itibaren uluslararası kapitalizmle bütünleşmeye çalışan sermaye ve tutucu sağ güçleri, Sovyetler Birliği'nin bölge ülkelerindeki etkinliğini kırmaya çalışan Amerika Birleşik Devletleri'ni rahatsız etmiştir. Bu rahatsızlık, altmışlı yılların sonunda toplumsal hayatta aydın, sol, ilerici tüm kesimlere karşı adı konmamış bir eylemliliğe dönüşmüştür. Bu eylemliliğin şiddetinin giderek artması, soldaki bazı grupların da bu eylemliliğe karşı şiddete başvurması, bu karşılıklı şiddetin artması askerlerin muhtıra vermesine yol açmıştır.

12 Mart rejiminin asıl hedefi aydınları, yazarları ve üniversiteyi susturarak, yükselen sol dalganın moral gücünü azaltmak ve toplumda solun meşruiyetini ortadan kaldırmaktır.

Muhtıranın karakterini belirleyen ilk önemli olay ise, 17 Mart tarihinde, 9-10 Mart'ta bir darbe yapacakları iddiasıyla 1 Amiral, 5 General ve 35 Albay'ın emekliye sevk edilmesiydi. Bu da muhtırada oluşan konsensüsün, bir taraf lehine bozulduğunun önemli bir göstergesi sayılmalıdır. Bir anlamda "totaliter" olanların, "reformcu"lara karşı zaferi olarak da alınabilir bu. Bunun hemen ardından gelen uygulamalar da önemli ölçüde bu savı kanıtlamaktadır. Muhtıra sırasında çokça sözü edilen "reform" sözcüğü artık "kanun ve nizam hakimiyeti" deyişiyle yer değiştirmiştir.

1971 muhtırası, ülkede gelişen sol hareketlere ve bunların nedeni olarak görülen aydın çevrelere, üniversiteye, işçilere, gençlere ve bu alandaki örgütlenmelere önemli ölçüde kısıtlamaların getirildiği, gözdağı verildiği bir uyarı hareketidir. Muhtıra, içindeki radikal unsurları da barındıran partiler olarak MHP ve CHP'nin kendini merkeze çekmesine neden olurken, sosyalist çevrelere karşı gerek yasal olarak gerekse MHP'nin gençlik örgütlenmeleri aracılığıyla büyük bir baskı uygulanmıştır. Bu baskının karşısında, kendini Cumhuriyet'in ilk döneminde ortaya çıkan "yurtsever", "ilerici" ve "ulusalcı" eğilime eklemlendirmeye çalışan "toplumcu sol"un bir kısmı "sosyal demokrat" bir yöneliş içinde ve CHP bünyesinde merkeze eklenirken, büyük bir kısmı ise radikalizmini daha da arttırarak kendilerine yöneltilen ve şiddeti de içeren yok edici baskıya karşı örgütlenmeye ve bu kulvar içinde bir iktidar stratejisi geliştirmeye çalışmıştır. 1970'li yıllar siyasal olarak bu ilişkiler üzerine kurulu bir karmaşanın gündem güne arttığı yıllar olmuştur. 1970'li yılların özellikle ikinci yarısından itibaren ise giderek artan bir ekonomik bunalım ve hiçbir partinin çoğunluğu sağlayamadığı, kısa vadeli koalisyon hükümetlerinin iktidara geldiği bir yönetim de buna eklenince, daha köklü bir ekonomik ve siyasal darbenin gerekliliği için zemin hazırlanmış hale gelmiştir. Bu noktada iki farklı darbe tarihi ortaya çıkmaktadır. Birinci darbe "ekonomik"tir ve tarihi 24 Ocak'tır. Ancak bu ekonomik darbenin siyasal anlamda da desteklenmesi zorunluluğu, 12 Eylül askeri darbesini beraberinde getirmiştir. 12 Eylül, 60'lı yılların sonunda büyük tırmanışa geçen, "yurtsever" bir sol yükselişin önünü kesmede en son, en vurucu, en etkili darbe olarak planlanmıştır. 1980 sonrasında uygulanan tüm politikalar ise, toplumun her alanının sindirilmesine ve totaliter bir rejimin yürürlüğe konarak gerçek demokrasinin ortadan kaldırılmasına yönelik olmuştur. 12 Eylül 1980 darbesinin ardından uzunca bir süre ülkenin kültür ve sanat yaşamının önemli bir bileşenini oluşturan tiyatro yaşantısı, 12 Mart sonrası aratacak ölçüde örtülü ve açık baskılar sayesinde bambaşka bir mecraya sürüklenmiştir.

1970-80 dönemi kendine özgü ekonomik, siyasal ve toplumsal özellikleriyle Türk toplumsal yaşantısının önemli bir dilimini oluşturmaktadır. Az gelişmiş demokrasimizin başarısız sınav yılları olarak da alabileceğimiz bu yıllar içinde tiyatro

yaşantımız ve oyun yazarlığımız büyük ölçüde etkilenmiştir. Ancak, gerek tiyatro yaşantısının gerekse dram sanatımızın bu dönemdeki görüntüsü sadece dönemin sosyo-ekonomik ve siyasal gelişmeleri ışığında değerlendirilemez. Bağımsız birer olgu olarak tiyatro ve dram sanatı geleneğinin geçirdiği süreç de bu irdeleme içerisinde önemli yer tutmaktadır.

Siyasal tarihimize ikinci askeri müdahale olarak geçen 12 Mart Muhtırası'nı hazırlayan nedenler, muhtıranın verilmiş amacı ve verilmiş sonrasında yaşananlar 1970'li yılların atmosferini nasıl etkilemiştir?



1970-1980 DÖNEMİNDE ENGELLEMELER VE YASAKLAMALAR KISKACINDA TÜRKİYE'DE TİYATRO YAŞANTISI

1970-80 dönemi oyun yazarlığını etkileyen en önemli faktör dönemin sosyo-ekonomik ve politik koşulları ile o güne denk gelen dram sanatı geleneği olsa da, dönemin tiyatro yaşantısının da yazılan oyunlara etkisi büyüktür. 1970-80 dönemi tiyatro yaşantısı, ülkenin siyasal, toplumsal ve ekonomik krizin de etkisinde bunalımlı bir süreç geçirmiştir. Ele aldığımız on yıllık dönem, ödenekli tiyatrolar da içinde olmak üzere, 1960'lı yıllardan başlayan bir geleneğin devamı olarak 1970'li yıllarda hareketli bir pratik yaşayan toplumcu dünya görüşü ekseninde gelişen tiyatro eyleminin belirleyiciliğinde geçmiştir. Bunun yanında gerek ödenekli tiyatrolar içinde gerekse özel tiyatrolarda, tiyatro sanatını donuk bir olgu, bir seyir sanatı olarak algılayanların yaklaşımları, toplumun tiyatro sanatından uzaklaşmasına ya da beğenilerin giderek yozlaşmasına neden olmuştur. 70'li yılların ortasından itibaren televizyonun yaygınlaşmaya başlaması da tiyatro yaşantısının gelişimini baltalayan önemli nedenlerden biridir. 1970'li yıllar çağdaş tiyatro sanatının ölçütleriyle bakıldığında ilginç denemelerin yapıldığı, dram sanatı açısından önceki dönem kadar olmasa da verimli sayılabilecek bir dönem olmuştur. Bunun yanında gerek televizyonun gerekse kentlerde gelişen eğlence hayatının getirdiği alternatifler karşısında bocalayan ve donanımsız ve cılız bir görüntü sergileyen tiyatro sanatı seyircisi tarafından yavaş yavaş terk edilmiştir.

1970'li yıllar boyunca Devlet Tiyatroları'nda yapılan tüm çağdaş atılımlar, 1980 yılından başlayarak geriye götürülmüştür. Bu dönem içerisinde gerek repertuarın daha çağdaş ölçütler içerisinde belirlenmesi gerekse oyunlardaki nitelik bakımından dikkate değer gelişmeler yaşanmıştır. Ancak bu olumlu gelişmelerin önü, yine kurum içindeki bazı çevrelerin engellemeleriyle kesilmeye çalışılmıştır. 1970'li yıllarda ayrıca Devlet Tiyatroları'nın bölge tiyatrolarına dönüştürülmesi gerektiği tartışmaları başlamış ama bu anlamda önemli bir atılım gerçekleştirilmemiştir. Devlet Tiyatroları 1980'li yıllarda Adana, Antalya, Trabzon, Diyarbakır gibi kentlerde yaygınlaşmasını sürdürdüyse de nitelik ve seyirci ile kurduğu ilişki bakımından 1970'li yıllardaki dinamizmini yakalayamamıştır.

İstanbul Şehir Tiyatroları için ise Muhsin Ertuğrul'un yeniden tiyatronun başına getirildiği 1974 yılı önemlidir. Belediye Başkanı Ahmet İsvan'ın isteği, tiyatronun yoksul halka hitap etmesi, onları kapsayacak çalışmalar yapmasıdır. Bu istekler doğrultusunda, bu dönem içerisinde İstanbul Şehir Tiyatroları gecekondu semtlerine yönelik çalışmalar, gösteriler yapar. Muhsin Ertuğrul'un bu dönem yaptıkları arasında tiyatroların boş saatlerinde amatör topluluklara ya da özel tiyatrolara verilmesi, provaları halkın da izleyebilmesi, semt tiyatroları yaratmak için semtlerdeki okulların salonlarından yararlanılması, tiyatro biletlerinin ucuzlatılması gibi ye-

Devlet Tiyatroları'nın 1970-80 dönemi bugünle karşılaştırıldığında oldukça hareketli ve atılımcı bir dönem olmuş, hiç bitmeyen yönetim tartışmaları, 70'li yıllara da damgasını vurmuştur.

nilikler sayılabilir. Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatroları için öngördüğü programın 17 başlığı şu şekildedir: 1.Halka Açık Provalar 2.Ucuz Biletler 3.Okullardaki Çocuk Tiyatroları 4.Semt Tiyatroları 5.Gezginci Bölüm 6.Stadyumlarda Tiyatro 8.Akşam Gençlik Sanat Programları 9.Yedikule ve Rumelibisarı Oyunları 10.Yurtdışı İşçilere Tiyatro 11.İlk öğrenci- Öğretmen Tiyatroları 12.Tiyatro Eğitimi 13.Yayınlar 14.Sergiler 15.Özel Tiyatrolar 16.Tiyatro Otobüsleri 17.Atatürk Kültür Merkezi. Ertuğrul'un dönem içinde gerçekleştirmek istediği bir düşü de "stadyumda tiyatro" yapmaktır. Ancak, Ertuğrul'un bu idealist kalkışması kısa süre içinde kurumda bir çalkantı yaratır. Muhsin Ertuğrul istifa eder. 1970'li yıllarda Şehir Tiyatroları'nda önemli bir atılım da "yerinden yönetim" modelinin uygulanması, her sahnenin kendi sanat yönetmeni tarafından yönetilmesinin ve özerk olmasının benimsenmesidir. 1980 öncesi son dönemin sanat yönetmeni Hayati Asilyazıcı da, birçok Şehir Tiyatroları sanatçısı gibi 12 Eylül darbesi ile görevlerinden uzaklaştırılmıştır. Şehir Tiyatrosu eylül darbesi ile birlikte Vasfi Rıza Zobu döneminde bir gerileme dönemine girmiş, daha sonraları ise Özal politikalarının tiyatrodaki yansımaları sayılabilecek Gency Gürün yönetiminde farklı bir atılım ve değişim yaşamıştır.

1974-75 süreminde yasaklamalar, engellemeler ve ekonomik sıkıntılar kısılcacında tiyatro yapma uğraşı içinde olan özel tiyatrolar bir birlik kurmak için harekete geçerler. Dönemin başbakanı Ecevit'in özel tiyatrolara sorunlarını bir dernek aracılığıyla iletmeleri önerisinden hareketle, Türk Özel Tiyatrolar Derneği adıyla bir dernek kurmuşlar, ancak bu derneğin içinde de tartışmalar ve ayrışmalar yaşanmıştır. Bu tiyatrolardan sadece 12'si Başbakan Ecevit'e mektup yazmışlar, bu da ayrışmanın ilk adımı olmuştur. Daha sonra ise Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu ve Çevre Tiyatrosu bu birlikten ayrılarak Devrimci Özel Tiyatrolar Derneği'ni kurmuşlardır. Bu ayrışma sırasında Dostlar Tiyatrosu, ilk kurulan dernekte neden yer almadıklarını şöyle açıklamıştır: *"Hükümeti maddi yardıma zorlamak ve bunu bölüşmekten başka bir işe yaramayacaktı. Kaldı ki, devlet yardımının ülkemizdeki tiyatro sorunlarını çözecek tek şey olduğuna da inanmıyoruz. Sorunu en geniş planda ele alıp, çeşitli yönlerine, bilimsel çalışmalar sonucu köklü çözümler getirmek gerekir bizce. Bunun ancak aynı amaçla çalışan toplulukların bir araya gelip örgütlenmesiyle mümkün olacağına inanıyoruz."* Ankara Sanat Tiyatrosu'nun gerekçesi de benzerdir: *"AST olarak "tiyatro" sözcüğü dışında hiçbir ortak yanımızın olmadığı özel tiyatrolar ile işbirliğine gitmeyi uygun görmedik. (...) Ulusal sanatımıza hiçbir katkısının olmadığı bugüne kadarki eylemleriyle belgelenmiş olan bir takım özel tiyatroların oluşturduğu birliğe bu nedenle karşı çıktık. Bu burjuvaziye yönelik, egemen güçlerin politikasına bağımlı sanatın ülkemizde tezgahlanmasına ve palazlanmasına bugüne kadar olduğu gibi bugün de karşı oluşumuzun ifadesidir."*

1970'li yıllar tiyatro hayatının önemli bir adımı ise başını Ankara Sanat Tiyatrosu'nun ve Dostlar Tiyatrosu'nun çektiği ve kendilerini "devrimci tiyatrolar" olarak adlandıran gruplardır. Toplumcu dünya görüşü ekseninde tiyatro yapan ve öncelikle dönemin gözde tiyatroları olan Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu gibi tiyatrolar, darbeden sonra eski çizgilerini sürdürmekte zorlanmışlardır. Kimi yasaklamalar ve kısıtlamalar kısılcacında yürümeyi seçerken kimisi ise "sade suya tirit" denilebilecek oyunlarla geçiş dönemini aşmaya çalışmıştır. Ancak, bu geçiş döneminden sonra bu tiyatrolar da artık eski hallerine göre bir dönüşüme uğrayacaklardır.

Oynanırken basılan bir Sezuan'ın İyi İnsanı, bir ihtarla oynanması durdurulan Eşeğin Gölgesi, Biraz Gelir Misiniz?, İstanbul ve Ankara'da yasaklanan Devr-i Süleyman, Anadolu turnesinde basılan Karagöz Berber Nonoş vb. Ve hafızalarda izi henüz taze olan Pir Sultan Abdal olayı. Devrimci kuruluşlar, devrimci aydınlar, devrimci hukukçular sizlere sesleniyoruz. Karşı ayırlama ayırlama karşı çıkalım. (Tiyatro İşçileri Sendikası bildirisinden)

1970'li yılların sonunda ekonomik zorlukların nitelikli tiyatro yapmanın koşullarını ortadan kaldırmaya başladığı görülmektedir. Tiyatroları saran ekonomik zorlukların ötesinde, tiyatro sanatçıların da bu dönemde ekonomik zorluklar yaşadıkları, buna karşın ek iş olarak seslendirme, televizyon oyunculuğu, sahne şovu, şarkıcılık gibi işlere yöneldikleri görülmektedir. 1970'li yılların sonuna doğru, küçük burjuva izleyicinin çokça rağbet ettiği ve daha çok eğlencelik bir tiyatro anlayışını temsil eden bulvar komedileri, vodviller, kaba güldürüler oynayan özel tiyatrolar, döneme son noktasını koyan 1980 darbesi sonrası geliştirilen apolitik ortama tıpatıp denk gelen, politik anlamda hiçbir amacı ya da hedefi olmayan oyunlarıyla bu dönemin yükselen tiyatro anlayışı haline gelmişlerdir. 1970'li yılların sonunda ortaya çıkan, gülmecenin ağır bastığı bu eğlencelik tiyatroların, 1970'li yıllarda yükselen politik nitelikli tiyatroya ise sonraki dönemde büyük bir tepki olmuştur. Bu tür eğlencelik oyunlar oynayan tiyatroların 1980 sonrasında patlama yaratması bu tepkiye bağlanabileceği kadar, nitelikli ve "sözü olan" bir tiyatro yapmanın olanaklarının da ortadan kaldırılmasının büyük bir payı vardır.

1970-80 dönemi tiyatro sanatının bina, seyirci, oyunculuk, eğitim gibi sorunları açısından da sancılı arayışların, bocalamaların yaşandığı bir dönem olmuştur. 1970'li yılların sonuna doğru tiyatro sanatının gündemden düşmesiyle birlikte, kentlerin içindeki tiyatro mekanları da rant kaygısıyla ticari mekanlara, otoparklara, pasajlara, alışveriş merkezlerine dönüştürülmeye başlamıştır. Şehir Tiyatroları'nın ve Devlet Tiyatroları'nın kendi kısıtlı mekanları ile sınırlı kaldıklarını, mekan konusunda çok atılım yapamadıklarını biliyoruz. Gerek Şehir Tiyatroları gerekse Devlet Tiyatroları, salon ve bina sorununu ancak 1980'lerden sonra, o da kısmen gidermeye çalışmış, ancak nüfusun çoğalması ile birlikte bu mekanlar da kısa sürede yetersiz kalmıştır.

70'li yılların başında tiyatro güncel ve hep gündemde olan bir sanat olarak izleyicinin ilgisini çekebilmişken, 70'li yılların ikinci yarısından itibaren, televizyonun ve terör olaylarının etkisiyle seyirci tiyatrodan uzaklaşmaya başlamıştır. Bugün bile, yeni tiyatro seyircisi yaratılması için devletin hiçbir kültür politikası olmaması o günlerde başlayan seyirci erozyonunun, bu satırların yazıldığı tarihlerde bile hiçbir önlem alınmadan sürdüğü gözlenmektedir.

70'li yıllarda tiyatro yaşamını bir darboğaza sokan etkenler nelerdir? Bu etkenler tiyatro hayatını ne yönde etkilemiştir?



Tiyatro Eğitimi'nde Yeni Bir Kurum

1970'li yıllarda tiyatro eğitimi açısından önemli gelişmeler olmuştur. 1974 yılında Konservatuarlar Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinden üniversitelerin bünyesine alınmıştır. 1976 yılında Ege Üniversitesi bünyesinde kurulan Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü, DTCF Tiyatro Kürsüsü'nden sonra üniversite düzeyinde tiyatro eğitimi veren ikinci önemli kurumu olurken, 1982 yılında bölümün adı, yeni kurulan Dokuz Eylül Üniversitesi'ne dahil olan Güzel Sanatlar Fakültesi içinde Sahne Sanatları Bölümü olarak değişecektir. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü 1990'lı yıllarda Anadolu'nun farklı şehirlerinde açılacak sahne sanatları bölümlerinin de öncüsü ve modeli olmuştur.

DÖNEM OYUN YAZARLIĞINDA SORUNLAR, TARTIŞMALAR VE BİÇİMSEL EĞİLİMLER

Oyun Yazarlığına İlişkin Tartışmalar



Başar Sabuncu

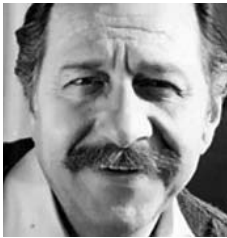
1970-80 dönemi oyun yazarlığımız içerik açısından, toplumsal sorunlara, güncel olana, ekonomik gelişkilere nasıl toplumcu bir bakış açısıyla bakıp irdeliyorsa, biçimsel olarak da dönemde kimi yenilikler getirilmiştir. Bu biçimsel yeniliklerin getirilmesinde de temelde dünya görüşünün belirleyici olmuştur.

Dram sanatımızın gelişimi, bu türde nitelikli ürünler veren yazarların ortaya çıkması ve bu yazarlarla tiyatro sanatının diğer öğeleri arasında ilişkisini geliştirebilmesi ise başlı başına uzun ve sancılı bir süreç olmuştur. Bu süreç içinde gerek yapıtların yazılması, gerekse bunların sahneye konulması aşamasına ve bu aşamadaki ilişkiler üzerine birçok sorunlar, tartışmalar yaşanmıştır. Bu sorunlar ve tartışmaların yanında yazarlar da hep içerik hem de biçim, üslup bakımından arayışlara girmişlerdir. Ele aldığımız dönem içindeki tartışmalardan açıkça görülmektedir ki, bu dönemde bile oyun yazarlığı adına taşlar yerli yerine oturmuş değildir. Ancak, Cumhuriyet'in ilk yılları ile karşılaştırıldığında, bu yıllarda oyun yazarlığının bağımsız bir alan olarak giderek tanındığı ve tiyatro sanatının uygulama aşamasındaki gelişmeyle koşut olarak, birçok temel sorunun artık tartışma konusu olmaktan çıktığı görülmektedir. Ele aldığımız 1970-80 dönemine gelindiğinde oyun yazarlığına ilişkin tartışmaların daha çok bir "ulusal deyiş" yaratma çabası ile yazarların "mesleki" olarak niteleyebileceğimiz, tiyatro kurumları ile ilişkilerindeki sorunlara indirgenmiştir.

İbrahim Şinasi'nin Şair Evlenmesi ile başlayan ve pek de uzun sayılmayacak bir süreç içinde batı tiyatrosunun ölçütlerini ve estetiğini tanımaya ve uygulamaya çalışan oyun yazarlarımızın verdikleri ürünler, daha çok "töre ve karakter komedyası" ile "romantik" ya da "evcil dram" diyebileceğimiz türler arasında gidip gelmiştir.

Dönemin Oyun Yazarları

İsmet Küntay (1923- 1974), Vasıf Öngören (1938- 1984), Melih Cevdet Anday (1915- 2002), Ahmet Oktay (1933- ...), Başar Sabuncu (1943-...), Oben Güney (1938-1993), Bilgesu Erenus (1943- ...), Bayazıt Gülercan (1949-...), Ömer Polat (1943- ...), Erol Toy (1936-...), Turan Oflazoğlu (1932- ...), Recep Bilginer (1922-2005), Vasfi Uçkan (1929- ...), Erdoğan Aytekin (1937- ...), Murathan Mungan (1955- ...), Mehmet Türkan (1941- ...), Oktay Arayıcı (1936- 1985), Fazıl Hayati Çorbacıoğlu (1925- 1990), Nezihe Araz (1920- 2009), Necati Cumalı (1921- 2001), Kemal Bekir (1924- ...), Adnan Giz (1914- 1989), Turgut Özakman (1930- ...), Haldun Taner (1915- 1986), Orhan Asena (1922- 2001), Yavuzer Çetinkaya (1948- 1992), Zeynep Oral (1946- ...), Mehmet Akan (1939- 2006), Taruk Buğra (1918- 1994), Uğur Mumcu (1942- 1993), Tuncer Cücenöğlu (1944- ...), Güngör Dilmen (1930- ...), Nazım Kurşunlu (1911- 1980), Adalet Ağaoğlu (1929- ...), Muzaffer İzgü (1933- ...), Ülker Köksal (1931- ...), Hüsamettin Çetinkaya (1949- ...), Dinçer Sümer (1938- ...), Aziz Nesin (1915- 1995), Sabahattin Kudret Aksal (1920- 1993), Çetin Altan (1927- ...), Oğuz Atay (1934- 1977), Vedat Türkali (1919- ...), Ferhan Şensoy (1951- ...), Cengiz Gündoğdu (1943- ...) Hidayet Sayın (1929- ...)



Ahmet Oktay



Oğuz Atay

Oyun Yazarlarının Brecht ile Tanışması

Türk oyun yazarlığının çağdaş batı tiyatrosunun öncü yazarları ile tanışması ve kendi geleneksel gösteri sanatlarımızdaki estetikle çağdaş tiyatro estetiğini birleştirme çabaları ise daha çok 60'lı yıllardan sonra başlamıştır. Bu bağlamda dünya tiyatrosunda en ilgi çeken isim olarak Bertolt Brecht adı ve onun tiyatrosu olarak "epik tiyatro" öne çıkmaktadır. Almanya'da 1920'li yıllarda adından söz ettirmeye

başlayan ve gerek ortaya koyduğu kuram ve bunu kanıtlamak için yaptığı uygulamalarıyla tiyatro sanatında bir devrim yaratan Brecht, tiyatroya getirdiği bu yaklaşımıyla tüm dünya tiyatrosunu derinden etkilediği gibi sancılı bir oluşum süreci yaşayan Türk Tiyatrosu'nu da oldukça fazla etkilemiştir. Gerek Cumhuriyet öncesinde gerekse Cumhuriyet yıllarında, salt Batı tiyatrosunun ölçütlerini kabullenme ve bu yönde yapıtlar verme eğiliminin baskın olduğu Türk Tiyatrosu'nun geleneksel türlerin tam anlamıyla karalandığı bir dönemin ardından Brecht ile tanışması, benzer bir bileşimin bizde de yakalanabileceği olasılığının düşünülmesini sağlamıştır. Türk oyun yazarlarının geleneksel türlerdeki estetiği algılaması, anlaması, araştırması ve bu estetiği yeni yapıtlarda uygulamaya başlaması 50'li yılların sonunda başlamış 60'lı 70'li yıllar boyunca da sürmüştür. Bu süreç içinde Haldun Taner'i Sermet Çağan ve Vasif Öngören izlemiştir. Bu etki Vasif Öngören'den sonra da genç kuşak içerisinde sürmüş, kimi yazarlar bu etki ışığında denemelere girişmiştir. Dönemin genç kuşağı içerisinde Oktay Arayıcı bu yönelişin en önemli ismi olmuştur.

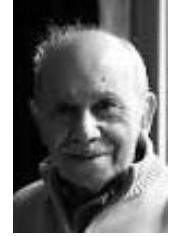
Oktay Arayıcı'nın **Rumuz Goncağül** ve **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi** gibi oyunları ile Başar Sabuncu'nun **Çark** ve **Zemberek** adlı oyunları Brechtçi etkinin ışığında geleneksel tiyatronun epik öğelerle biçimlenmiş oyunlar olarak sayılabilir. 70'li yıllar boyunca birçok yazar yine aynı etki ışığında yapıtlar vermiştir. Bu etkinin, 70'li yılların politik ağırlık noktalarının da ışığında yazılan, belgeci, politik oyunlarda da yansıdığı görülecektir. Vedat Türkalı'nın **Bu Ölü Kalkacak**, Ömer Polat'ın **Aladağlı Mıho**, Haşmet Zeybek'in **Düğün Ya da Davul**, Bilgesu Erenus'un **El Kapısı** ve **Nereye Payidar**, Orhan İyiler'in **Yitik Köpek** ve Mehmet Türkkân'ın **Bu Oyun Oynanmamalı** adlı oyunları Brecht'in etkisinde geleneksel tiyatronun anlatımcı ve epik öğelerinin egemen olduğu oyunlar olarak sayılabilir.



Bilgesu Erenus

Yeni Bir Açılım: Devekuşu Kabare Tiyatrosu

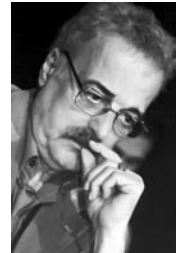
Türk Tiyatrosu'na kabare türünün girmesi ve bu türde yapıtlar üretilmesi de ele aldığımız dönemin eşliğinde başlayan ve dönem boyunca süren önemli bir gelişme olarak alınmalıdır. **Vatan Kurtaran Şaban**, **Bu Şehr-İstanbul ki**, **Astronot Niya-zı**, **Ha Bu Diyar**, **Dün Bugün**, **Haneler**, **Yalan Dünya** ve **Aşk-u Sevda** bu dönemde Haldun Taner'in öncülüğünde kurulan Devekuşu Kabare Tiyatrosu için yazılmış ve sahnelenmiş oyunlardır.



Vedat Türkalı

Grup Yazarlığı ve Ortak Yazım

Dönemin oyun yazarlığı açısından dikkate ve kaydedilmeye değer başka önemli bir özelliği de, oyun yazarları ile tiyatrolar arasında salt politik bağlamda da olsa bir ilişkinin kurulması ve bu ilişki gereği tiyatroya göre oyun yazılması ya da belli bir dünya görüşü doğrultusunda oyunlar üretilmesidir. Örneğin başta Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu olmak üzere belirgin bir politik bakış ışığında örgütlenen tiyatrolarda "grup yazarı" diye bir kavram gelişmiştir. Bu bağlamda Ankara Sanat Tiyatrosu'nda, belirli süreler içinde İsmet Küntay, Güner Sümer, Oktay Arayıcı ve Bilgesu Erenus; Dostlar Tiyatrosu'nda Başar Sabuncu, Mehmet Akan; Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Erkan Yücel ve Ankara Halk Oyuncuları'nda Hüsamettin Çetinkaya gibi isimler grup yazarı olarak çalışmışlardır. Bu yıllara değin batı tiyatrosunda sıkça örneklerine rastlanan bu yöntem, böylece Türk Tiyatrosu'na da girmiştir. Bunun yanında Haşmet Zeybek'in **Alpagut Olayı**, Erkan Yücel'in **Deprem ve Zulüm** gibi oyunları, Turhan Selçuk'un aynı adlı çizgi romanından esinle yapılan **Abdulcanbaz** uyarlaması gibi çalışmalarda grup çalışması



Mehmet Akan

70'li yıllar Türk Oyun yazarlığının kendine özgü yanlarından biri de, dönemin baskın anlayışının etkisinde güncel olana aşırı derecede bağlılık ve güncel olayları sahne üzerine taşıma eğilimidir.

ve ortak metin oluşturma yönteminden yararlanması da dönem içinde kaydedilmesi gereken başka bir özelliktir.

Güncel ve Toplumsal Olan'a Bağlılık

Dönem içerisinde yazarlar, güncel, politik ve toplumsal olayların üzerine korkusuzca gitmiş ve dönemi belgeleri bir biçimde yansıtmaya çalışmışlardır. Türk Tiyatrosunda belli başlı birkaç dönemde bu özelliği görmek mümkündür. Başta Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri olmak üzere, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ve sonrasında da 60'lı yıllardan başlamak üzere 70'li yıllar boyunca, oyun yazarlığı ile güncel politika iç içe girmiştir.

1970'li yıllar Türk oyun yazarlığına, 60'lı yıllarda başlamış bir geleneğin devamı olarak damgasını vuran başka bir yöneliş de toplumsal olana karşı aşırı duyarlılıktır. Dönem içerisinde ürün veren oyun yazarlarının çoğu, toplumsal olana bireysel olana yeğlemişlerdir. Döneme egemen olan toplumcu bakış açısının, biçimsel arayışlara, yönelişlere ve tartışmalara da yön verdiği görülmektedir. Bu politik etkinin bir yansıması olarak ortaklaşa oyun yazımı, grup yazarlığı da dönemin oyun yazarlarını, yazının diğer alanlarında yapıt veren yazarlardan ayıran önemli bir özellik olmuştur.

1970-80 döneminde oyun yazarı tiyatro etkinliğinin, uygulamasının da önemli bir parçası sayılmış, oyun yazarının konumu ilk kez bu dönemde belirginleşmiştir. Önceki yılların masa başında oturan yazarı, 1970'li yıllarda, tıpkı batıda olduğu gibi tiyatro eyleminin bir parçası haline gelmiştir.

Türk oyun yazarlığında 1970-80 dönemi, 1960'lardan başlayan geleneğin izinden giden "toplumcu" bir bakış açısının etkisinde, epik ve göstermeci yönelişlerin öne çıktığı, güncel, politik ve toplumsal olanın vurgulandığı bir dönem olarak alınmalıdır. Güncel- politik olaylara yapılan vurgu ve toplumsal olana karşı aşırı duyarlılığın biçimlediği bu dönem oyun yazarlığı, biçimsel arayışlar ve tartışmaların yazım pratiğine yansıması bakımından tıpkı bir önceki dönemde olduğu gibi yoğun ve üretken geçmiştir.

DÖNEM OYUN YAZARLIĞINDA İÇERİKSEL EĞİLİMLER

Türk toplumu hızlı bir sanayileşme sürecini yaşarken, bu süreç içerisinde "işçi sınıfı", "artık değer", "sömürü", "emeğin örgütlenmesi", "hakça düzen" gibi kavramlarla da daha çok karşılaşmaktadır. 1960'lardan başlayarak, 1980 müdahalesine dek Türkiye'de toplumcu düşüncenin yükselmesi, işçi sınıfının tarihsel ve toplumsal olarak öne çıkması ve belirleyici olmasının bir sonucu olarak gerek edebiyatta gerekse dram sanatında bu yükseliş yankısını bulmuştur. Amerika'da 1930'larda yaşanan Büyük Buhran ertesinde ve Avrupa'da ise 1940'lar ve 1950'lerde yaşanan ekonomik bunalımlarda işçi ekseninde toplumcu bir bakış açısı ile yazılan oyunların çoğalması gibi, 1960'lardan başlayarak bizim dram sanatımızda da işçi ekseninde sosyalist bir bakış açısıyla yazılan oyunlarda büyük bir patlama görülmüştür. Bu dönemdeki oyunlar ve yazarları şöyle sıralanabilir: Başar Sabuncu'nun **Çark, Zemberek, İşgal ya da Talihli Amele Mehmet Ali'nin Maceraları**; Ahmet Oktay'ın **Kurt Dişi**; Oben Güney'in **Gençlerin Suçu, Yük**; İsmet Küntay'ın **403.Kilometre**, Bilgesu Erenus'un **Ortak, Nereye Payidar, El Kapısı**; Haşmet Zeybek'in **Alpagut Olayı**; Bayazıt Gülercan'ın **Lodos**, Vasıf Öngören'in **Almanya Defteri**; **Zengin Mutfağı**; Ömer Polat'ın **804 İşçi**; Hüsamettin Çetinkaya'nın **Hatboyu Şantiye** ve Erol Toy'un **Bir İşçinin Günlüğü**.



Oktay Arayıcı



Haşmet Zeybek

Bu dönemden bir önceki ve bir sonraki on yıllık dönemlerde bu türden işçi ek-seninde sosyalist bakış açısıyla yazılmış oyunlara çokça rastlanmaması da, bu türün neredeyse bu döneme ait bir tür olduğunu düşündürür.

Bunun yanında yine 1960'lardan başlayarak, toplumsal değişimin ve kentleri hızla ve çarpık bir biçimde geliştiren sanayileşme politikalarının bir sonucu olarak, kırsal kesimde çok köklü bir ekonomik değişiklik bunun yansıması olarak büyük bir toplumsal çalkantı yaşanmıştır. 1960'lara gelene değin köy, yazında ve dram sanatında çoğunlukla saf, temiz insanları ve en temel insani değerlerle birlikte “kan davası” gibi kimi feodal hukuk ilkelerinin de yaşam bulduğu, ihmal edilmiş, unutulmuş bir ortam olarak tasvir edilmiştir. 1960'lardan başlayarak ve yoğunlukla 1970'lerde ise emek-sermaye çatışmasının, sömürünün, haksızlığın egemen olduğu, değerlerin kaybolduğu, kaçılan, göç edilen bir ortam olarak anlatılmıştır. Bu dönem içerisinde yazılan köy oyunlarında köyün sorunlarıyla birlikte köyden kente göç ve kenti köylüleştirten “gecekondu” olgusu birbirini izleyen ve aynı toplumsal katmanların başrolü oynadığı sorunsal alanlar olarak anılmalıdır.

1970'li yıllarda köy, modern yaşantının nimetlerinden yoksun, insanlık dışı şartların hüküm sürdüğü bir yer olarak ele alınır. Bu dönem yazılan ve “köy” dekorunda gelişen oyunların çoğunda, “toprağa bağlılık” ile çoğu kez bir kurtuluş umu-duyla aynı anlama gelen “kent özlemi”nin çatışkısı yoğun bir biçimde izlenir.

Köydeki toplumsal değişikliği ve köy sorunlarını ele alan oyunların başlıcaları da şunlardır: Turan Oflazoğlu'nun **Elif Ana**; Recep Bilginer'in **Sarı Naciye**; Vasfi Uçkan'ın **Acılı Toprak**; Erdoğan Aytekin'in **Ebekaya**; Murathan Mungan'ın **Mah-mud ile Yezida**; Ömer Polat'ın **Aladağlı Mıho**; Orhan Asena'nın **Toroslardan Öteye**; Oktay Arayıcı'nın **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**; Fazıl Hayati Çorbacioğlu'nun **Erkek Satı**; Nezihe Araz'ın **Bozkır Güzelleme**; Necati Cumali'nin **Yaralı Geyik**; Remzi Özçelik'in **Taş Bademler**; Ali Yörük'ün **Türkmen Dügünü**; Haşmet Zeybek'in **Dügün Ya Da Davul**.

1970-80 dönemi içinde başka bir içeriksel eğilim de önceki dönemlerde oldu-ğu gibi tarih ve söylenceyi bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak ele alma eği-limidir. Tarihsel ya da mitolojik konular üzerine yazılmış oyunlar, bu dönemde ya-zılan oyunlar içinde niceliksel olarak önemli bir ağırlığa sahiptir. Tarihe başvurma eğiliminin özellikle 70'li yılların ikinci yarısında giderek artmasının nedeni ise, ki-mi yazarların dönemin en baskın eğilimi olan “güncel olan”ın yıpratıcılığından ka-çarak perspektiflerini genişletme çabasına girmeleridir. Bu öbekte de bir Brecht et-kisinden söz edilebilir. Brecht'in “epik tiyatro”sunda olduğu gibi, oyun konuları ta-rihselleştirerek seyircinin çözümlemesine ve yargıya gitmesine yardımcı olan tavrı, kimi toplumcu yazarlar tarafından, tarihten benzeş olayları inceleyerek bugün için koşutluklar bulma olarak da anlaşılmalıdır.

Bu öbekte ürün veren yazarlar ve oyunlar şunlardır: Turan Oflazoğlu'nun **Kö-sem Sultan, Genç Osman, Bizans Düştü Ya Da Fatih**; Kemal Bekir'in **Düşüş**; Adnan Giz'in **Ömür Satan Hüsam Çelebi, Küçük Esmâ Sultan, Sokullu Ne Yapmalıydı**; Turgut Özakman'ın **Fehim Paşa Konağı**; Haldun Taner'in **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**; Orhan Asena'nın **Şili'de Av, Ölü Kentin Nabzı, Bir Başkana Ağıt**; Yavuzer Çetinkaya'nın **Gün Dönerken**; Ferhan Şensoy'un **Şahları da Vururlar**; Zeynep Oral'ın **Adsız Oyun**; İsmet Küntay'ın **Tozlu Çizmeler**; Erol Toy'un **Parti Pehlivan**; Fuat İshan'ın **Kubilay**; İsa Coşkun'er'in **Hep Vatan İçin**; Erdoğan Aytekin'in **Kırmızı Sokağın Suzanı**; Mehmet Akan'ın **Hikaye-i Mah-mud Bedreddin**; Fazıl Hayati Çorbacioğlu'nun **Koca Sinan**; Tarık Buğra'nın **İbiş'in Rüyası**; Recep Bilginer'in **Yunus Emre**; Uğur Mumcu'nun **Sakıncalı Piya-**



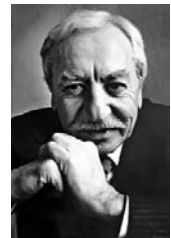
Turan Oflazoğlu



Nezihe Araz



Ferhan Şensoy



Tarık Buğra



Muzaffer İzgü



Hidayet Sayın



Dinçer Sümer

de; Tuncer Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak;** Gungör Dilmen'in **Midas'ın Kördügümü, Deli Dumrul;** Cengiz Gündoğdu'nun **Karar 71**

Ele aldığımız dönem içerisinde, modern kent yaşantısının getirdiği ekonomik ve toplumsal değişikliklerin aile kurumunda ve insan ilişkilerine etkisi ile modern kent yaşantısı içinde sıkışan bireyin toplumsal ve ruhsal açmazları oyun yazarlarına önemli ölçüde malzeme oluşturmuştur. Kent yaşantısının giderek bireyi ezme-ye başlayan ekonomik ve toplumsal koşulları, gerek kentin eski sakinlerini gerekse köydeki toplumsal değişimden etkilenen hayallerini karşılayacak bir mekan olarak kenti seçenleri büyük ölçüde etkilemiştir. 1970'li yıllarda kentlerin birbirini tanıdığı mekanlar olmaktan çıkmış, yabancılaşmanın egemen olduğu, sınıfsal çizgilerle belirlenmiş farklı alanlarında farklı yaşam biçimlerinin hüküm sürdüğü ve insanların düzenin ekonomik işleyiş kurallarından öte ortak bir hedef ve amaç taşımadığı mekanlar olmaya başlamıştır.

1970'li yılların bu içten içe kaynaklı kent yaşantısı oyun yazarlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Kimi yazarlar eskinin izinde toplumsal değer yargılarının ve geleneklerin kent yaşantısı içinde ezilmesine yönelirken, kimi yazarlar da bu karmaşık yapıdan kaçarak kendi iç dünyasına dönen bireyin evrenini yansıtmaya çalışmışlardır.

Bu öbekte yer alan yapıtlar veren yazarlar ve oyunları şöyle sıralanabilir: Nazım Kurşunlu'nun **Evler ve İnsanlar, Baba Evi;** Nezihe Araz'ın **Öyle Bir Nevcivan;** Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur, Bu Oyun Nasıl Oynanmalı;** Hidayet Sayın'ın **Yabancılar;** Recep Bilginer'in **Parkta bir Sonbahar Günüyüdü;** Muzaffer İzgü'nün **Reçetesi Peçete;** Adalet Ağaoğlu'nun **Çıkış;** Tuncer Cücenoglu'nun **Öğretmen, Kördögüşü;** Ülker Köksel'in **Yollar Tükendi, Sacide, Besleme;** Dinçer Sümer'in **Eski Fotoğraflar;** Bilgesu Erenus'un **İkili Oyun;** Melih Cevdet Anday'ın **Yarın Başka Koruda;** Necati Cumalı'nın **Yürüyen Geceyi Dinle, Dün Neredeydiniz;** Oktay Arayıcı'nın **Nafile Dünya;** Başar Sabuncu'nun **Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmamış Hayat Hikayesi;** Aziz Nesin'in **Gol Kralı Sait Hopsait, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Hakkımı Ver Hakkı, Zübük;** Haldun Taner'in **Ayışığında Şamata, Aşk-u Sevda, Bu Şehr-i İstanbul ki, Astronot Niyazi;** Sabahattin Kudret Aksal'ın **Bay Hiç, Sonsuzluk Kitabevi;** Çetin Altan'ın **Islıkçı;** Yıldırım Keskin'in **Aklı Başında Bir Adam;** Oğuz Atay'ın **Oyunlarla Yaşayanlar.**

SIRA SİZDE

3

1970- 1980 dönemi içerisinde oyun yazarlarının yazdıkları oyunları hangi öbelerde toplayabiliriz?

1970-80 dönemi oyun yazarlığımız, gerek toplumsal yaşayıştaki gerekse tiyatro yaşantısındaki çalkantıların büyük ölçüde etkisinde kalmasına karşın, bu karmaşa içinde bile arayışlara girebilmiş, bu arayışların sonucu olarak ise nitelikli ürünler ortaya koyabilmiştir.

Sonuç olarak 1970-80 dönemi oyun yazarlığımız için, biçimsel olarak 1960'lı yıllarda başlayan ve ağırlıklı olarak bu 70'li yıllarda süren bir Brecht etkisi izinde, Batı tiyatrosunun ölçüleri içinde "geleneksel tiyatro" öğelerinin de kullanıldığı çağdaş biçim arayışlarının ve bu bağlamda nitelikli denemelerin ortaya çıktığı; içeriksel olarak ise "güncel ve politik olan"ın etkisinde, toplumun sosyo-ekonomik yaşantısının önemli ölçüde izlerini taşıyan, toplumsal yaşayış içindeki hareketliliğin birebir sahnede yansıdığı bir dönem olmuştur. Bu dönemin bitiş tarihi olan 1980 ve sonrasında "köy" dekorunda ya da "işçi" ekseninde gelişen hiçbir oyun yazılmaması, en azından bu içeriksel eğilimin sadece bu döneme ait olduğunu düşündürürken bu dönem oyun yazarlığının güncellikle ne denli iç içe girdiğinin de kanıtı sayılmalıdır bu.

Dönemin "ortakçı" politik tavrı da o güne değin yazarlık alanında görülmeyen "ortak yazım" ve "grup yazarlığı" gibi kavramları gündeme getirmiştir. Bu kavram-

lar oyun yazarlığımız için bu dönemde ortaya çıkmış kavramlar olarak önemli sayılmalıdır. Bu dönem oyun yazarlarının üzerinden birkaç yıl geçmiş tarihsel olayların bile üzerine korkusuzca gitmesi yakın tarihin nesnellikle ele alınamayacağı gibi eleştiriler almışsa da, bu yöneliş dönem içinde ürün veren yazarların bir ayrıcalığı olarak görülmelidir.

Tiyatro Eleştirisi

1970'li yıllar tiyatro eleştirisinin ve tiyatro üretimi üzerine düşünsel birikimin de patladığı yıllar olmuştur. 1960'lı yıllarda çeviri ve özgün yazılarla önemli bir gelişim gösteren tiyatro kuramı, eleştirisi ve tartışması 1970'li yıllar boyunca tiyatro pratiğinin önemli bir parçası ve etkileyicisi olmuştur. Zeynep Oral, Atilla Sav, Seveda Şener, Özdemir Nutku, Metin And, Seçkin Cılızoğlu (Selvi) ve Engin Ardıç gibi eleştirmenler dönemin tiyatrosunu, eleştirileri ve yönlendirmeleri ile büyük ölçüde etkilemişlerdir. 1980 sonrasında ise tiyatro eleştirisinin büyük ölçüde kaybolduğu görülür. 1970'li yılların usta eleştirmenleri 1980'lerden itibaren eleştiriden uzaklaşmış, gazetelerin birçoğu gazete eleştirilerini kaldırmış, bu da zaten bir bocalama ve duraklama dönemine giren tiyatro sanatını olumsuz yönde etkileyen bir faktör olmuştur.



Seveda Şener



Atilla Sav

Özet



1970-1980 döneminin toplumsal ve siyasal özelliklerini betimlemek

1970- 1980 dönemi, bir muhtırayla başlayan ve bir askeri müdahaleyle biten on yıllık bir dönemdir. 12 Mart 1971 muhtırasından 12 Eylül 1980 askeri darbesine kadar geçen on yıllık dönem, Türkiye tarihinde ekonomik ve politik bunalımlarla ilerleyen ve bu karmaşanın sokağa, insan ilişkilerine yansarak bir toplumsal karmaşaya yol açtığı bir süreç olarak yaşanmıştır.

1970-80 dönemi kendine özgü ekonomik, siyasal ve toplumsal özellikleriyle Türk toplumsal yaşantısının önemli bir dilimini oluşturmaktadır. Az gelişmiş demokrasimizin başarısız sınav yılları olarak da alabileceğimiz bu yıllar içinde tiyatro yaşantımız ve oyun yazarlığımız büyük ölçüde etkilenmiştir. Ancak, gerek tiyatro yaşantısının gerekse dram sanatımızın bu dönemdeki görüntüsü sadece dönemin sosyo-ekonomik ve siyasal gelişmeleri ışığında değerlendirilemez. Bağımsız birer olgu olarak tiyatro ve dram sanatı geleneğinin geçirdiği süreç de bu irdeleme içerisinde önemli yer tutmaktadır.



Dönemin ödenekli ve özel tiyatrolarının faaliyetlerini, repertuarlarını örneklendirmek

1970-80 dönemi tiyatro sanatının bina, seyirci, oyunculuk, eğitim gibi sorunları açısından da sancılı, arayışların, bocalamaların yaşandığı bir dönem olmuştur. 1970'li yılların sonuna doğru tiyatro sanatının gündemden düşmesiyle birlikte, kentlerin içindeki tiyatro mekanları da rant kaygısıyla ticari mekanlara, otoparklara, pasajlara, alışveriş merkezlerine dönüştürülmeye başlamıştır. Şehir Tiyatroları'nın ve Devlet Tiyatroları'nın kendi kısıtlı mekanları ile sınırlı kaldıklarını, mekan konusunda çok atılım yapamadıklarını biliyoruz. Gerek Şehir Tiyatroları gerekse Devlet Tiyatroları, salon ve bina sorununu ancak 1980'lerden sonra, o da kısmen gidermeye çalışmış, ancak nüfusun çoğalması ile birlikte bu mekanlar da kısa sürede yetersiz kalmıştır.

1970'li yıllar tiyatro hayatının önemli bir adımı ise başını Ankara Sanat Tiyatrosu'nun ve Dostlar Tiyatrosu'nun çektiği ve kendilerini "devrimci tiyatrolar" olarak adlandıran gruplardır. Toplumcu

dünya görüşü ekseninde tiyatro yapan ve öncelikle dönemin gözde tiyatroları olan Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu gibi tiyatrolar, darbeden sonra eski çizgilerini sürdürmekte zorlanmışlardır. Kimi yasaklamalar ve kısıtlamalar kıskacında yürümeyi seçerken kimisi ise zayıf içerikli denilebilecek oyunlarla geçiş dönemini aşmaya çalışmıştır. Ancak, bu geçiş dönemden sonra bu tiyatrolar da artık eski hallerine göre bir dönüşüme uğrayacaklardır.



Oyun yazarlarının bu dönem içerisinde hangi konularında odaklandıklarını tartışabilmek

1970-80 dönemi oyun yazarlığını etkileyen en önemli faktör, dönemin sosyo-ekonomik ve politik koşulları ile o güne denk gelen dram sanatı geleneği olsa da, dönemin tiyatro yaşantısının da yazılan oyunlara etkisi büyüktür. 1970-80 dönemi tiyatro yaşantısı, ülkenin siyasal, toplumsal ve ekonomik bunalımının da etkisinde bunalımlı bir süreç geçirmiştir. Ele aldığımız on yıllık dönem, ödenekli tiyatrolar da içinde olmak üzere, 1960'lı yıllardan başlayan bir geleneğin devamı olarak 1970'li yıllarda hareketli bir pratik yaşayan toplumcu dünya görüşü ekseninde gelişen tiyatro eyleminin belirleyiciliğinde geçmiştir. Bunun yanında gerek ödenekli tiyatrolar içinde gerekse özel tiyatrolarda, tiyatro sanatını donuk bir olgu, bir seyir sanatı olarak algılayanların yaklaşımları, toplumun tiyatro sanatından uzaklaşmasına ya da beğenilerin giderek yozlaşmasına neden olmuştur. 70'li yılların ortasından itibaren televizyonun yaygınlaşmaya başlaması da tiyatro yaşantısının gelişimini baltalayan önemli nedenlerden biridir. 1970'li yıllar çağdaş tiyatro sanatının ölçütleriyle bakıldığında ilginç denemelerin yapıldığı, dram sanatı açısından önceki dönem kadar olmasa da verimli sayılabilecek bir dönem olmuştur. Bunun yanında gerek televizyonun gerekse kentlerde gelişen eğlence hayatının getirdiği alternatifler karşısında bocalayan ve donanımsız ve cılız bir görüntü sergileyen tiyatro sanatı seyircisi tarafından yavaş yavaş terk edilmiştir. Dram sanatımızın gelişimi, bu türde nitelikli ürünler veren yazarların ortaya çıkması ve bu yazarlarla tiyatro sanatının diğer öğeleri arasında iliş-

kinin geliştirebilmesi ise başlı başına uzun ve sancılı bir süreç olmuştur. Bu süreç içinde gerek yapıtların yazılması gerekse bunların sahneye konulması aşamasına ve bu aşamadaki ilişkiler üzerine birçok sorunlar, tartışmalar yaşanmıştır. Bu sorunlar ve tartışmaların yanında yazarlar da hem içerik hem de biçim, üslup bakımından arayışlara girmişlerdir. Ele aldığımız dönem içindeki tartışmalardan açıkça görülmektedir ki, bu dönemde bile oyun yazarlığı adına taşlar yerli yerine oturmuş değildir. Ancak, Cumhuriyet'in ilk yılları ile karşılaştırıldığında, bu yıllarda oyun yazarlığının bağımsız bir alan olarak giderek tanındığı ve tiyatro sanatının uygulama aşamasındaki gelişmeyle koşut olarak, birçok temel sorunun artık tartışma konusu olmaktan çıktığı görülmektedir. Ele aldığımız 1970-80 dönemine gelindiğinde oyun yazarlığına ilişkin tartışmaların daha çok bir "ulusal deyiş" yaratma çabası ile yazarların "mesleki" olarak niteleyebileceğimiz, tiyatro kurumları ile ilişkilerindeki sorunlara indirgenmiştir. 1970-80 dönemi oyun yazarlığımız içerik açısından, toplumsal sorunlara, güncel olana, ekonomik çelişkilere nasıl toplumcu bir bakış açısıyla bakıp irdeliyorsa, biçimsel olarak da dönemde kimi yenilikler getirilmiştir. Bu biçimsel yeniliklerin getirilmesinde de temelde dünya görüşünün belirleyici olduğunu belirtmekte yarar var. Sonuç olarak 1970-80 dönemi oyun yazarlığımız için, biçimsel olarak 1960'lı yıllarda başlayan ve ağırlıklı olarak bu 70'li yıllarda süren bir Brecht etkisi izinde, batı tiyatrosunun ölçüleri içinde "geleneksel tiyatro" öğelerinin de kullanıldığı çağdaş biçim arayışlarının ve bu bağlamda nitelikli denemelerin ortaya çıktığı; içeriksel olarak ise "güncel ve politik olan"ın etkisinde, toplumun sosyo-ekonomik yaşantısının önemli ölçüde izlerini taşıyan, toplumsal yaşayış içindeki hareketliliğin birebir sahnede yansıdığı bir dönem olmuştur. Bu dönemin bitiş tarihi olan 1980 ve sonrasında "köy" dekorunda ya da "işçi" ekseninde gelişen hiçbir oyun yazılmaması, en azından bu içeriksel eğilimin sadece bu döneme ait olduğunu düşündürürken bu dönem oyun yazarlığının güncellikle ne denli iç içe girdiğinin de kanıtı sayılmalıdır bu.

Kendimizi Sınavalım

1. 12 Mart Muhtırası verildiğinde iktidarda hangi parti bulunmaktadır?
 - a. Süleyman Demirel'in Adalet Partisi
 - b. Behice Boran'ın Türkiye İşçi Partisi
 - c. Alparslan Türkeş'in Milliyetçi Hareket Partisi
 - d. İsmet İnönü'nün Cumhuriyet Halk Partisi
 - e. Turhan Feyzioğlu'nun Cumhuriyetçi Güven Partisi
2. Aşağıdakilerden hangisi 12 Mart Muhtırası'nı veren kişilerden biri **değildir**?
 - a. Celal Eycioğlu
 - b. Muhsin Batur
 - c. Faruk Gürler
 - d. Tahsin Şahinkaya
 - e. Memduh Tağmaç
3. Aşağıdakilerden hangisi, 1974 yılında Muhsin Ertuğrul'u yeniden Şehir Tiyatroları'nın başına getiren belediye başkanıdır?
 - a. Ahmet İsvan
 - b. Aytekin Kotil
 - c. Nurettin Sözen
 - d. Reşat Leblebicioğlu
 - e. Cemil Topuzlu
4. Aşağıdakilerden hangisi 1970-80 dönemi içerisinde ürün veren oyun yazarlarından biri **değildir**?
 - a. Vasıf Öngören
 - b. İsmet Küntay
 - c. Haldun Taner
 - d. Civan Canova
 - e. Bilgesu Erenus
5. Muhsin Ertuğrul'un 1974-75 tiyatro sezonunun başında kamuoyuna duyurduğu 17 maddelik eylem planında hangi başlık bulunmamaktadır?
 - a. Halka açık provalar
 - b. Semt Tiyatroları
 - c. Gemi Tiyatrosu
 - d. Tiyatro Otobüsleri
 - e. Ucuz biletler
6. 1970 yılında Orhan Okay tarafından bir liselerarası tiyatro şenliği olarak başlatılan İLTÖ Şenliği hangi yıl ve kim tarafından ulusal bir şenliğe dönüştürülmüştür?
 - a. 1975- Haluk Şevket
 - b. 1973- Selahattin Tonguç
 - c. 1974- Yılmaz Onay
 - d. 1977- Attila Alpöge
 - e. 1972- Ülkü Tamer
7. Aşağıdaki eleştirmenlerin hangisi 1970- 1980 döneminde eleştiri yazmamıştır?
 - a. Özdemir Nutku
 - b. Metin And
 - c. Zeynep Oral
 - d. Engin Ardıç
 - e. Rutkay Aziz
8. Ortak, Nereye Payidar ve El Kapısı adlı oyunları ile düzenin çarpıklıklarını işçi ekseninde ele alan yazarımız aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Melih Cevdet Anday
 - b. Bilgesu Erenus
 - c. Mehmet Türkan
 - d. Orhan Oğuz
 - e. Güner Sümer
9. Zengin Mutfağı ve Asiye Nasıl Kurtulur adlı oyunların yazarı kimdir?
 - a. Turgut Özakman
 - b. Fazıl Hayati Çorbacıoğlu
 - c. Erol Toy
 - d. Güngör Dilmen
 - e. Vasıf Öngören
10. Aşağıdakilerden hangisi Ankara Sanat Tiyatrosu'nun yazarlarından biri **değildir**?
 - a. Turan Oflazoğlu
 - b. İsmet Küntay
 - c. Güner Sümer
 - d. Uğur Mumcu
 - e. Oktay Arayıcı

Okuma Parçası

İsmet Küntay- Tiyatro 75 Ödül Dağıtımında Prof.Dr.Özdemir Nutku'nun Konuşması

Sayın Dostlarım, İsmet Küntay Ödülü ile Tiyatro 75 Ödülü'nü verdiğimiz şu günde gerek bu ödüllerin değerlendirilmesi, gerekse Türk Tiyatrosu açısından birkaç nokta üzerinde durmak istiyorum.

Türk Tiyatrosu bugün tam bir dönüm noktası üzerindedir. Bu tiyatrodaki karşıt güç, daha doğrusu iki dünya görüşü çatışmaktadır. Bir yazıda, kendi halkının sorunlarından ve yaşamından kopmuş, alışılagelmişin dışına çıkmayan, kalıplaşmış, ticaretin ön düzeyde olduğu, bir "meta" durumuna getirilmiş tiyatro; öbür yanda genç, dinamik güçlerin tarihsel gelişimine uygun, ileriye dönük, halkın yaşamından varettileri, bunun için sinema ve televizyon gibi iki dev endüstrinin karşısında boyun eğmeyen ve yaşamını sürdüren tiyatro vardır.

Dünyanın çeşitli ülkelerindeki uygulamalar bize bir gerçeği açık ve seçik göstermektedir: sinema ve televizyon teknik araçları kullanmadaki üstün durumu yalnızca kalıplarını kıramayan, köhneleşmiş düşüncelerini aşamayan ve halkın sesini duyamayan salt ticari tiyatroları etkilemektedir. Öbür yanda, renkli televizyona, renkli ve "sexy" sinemaya karşın, dimdik ayakta durabilen, gelişebilen ve seyirci bulmakta güçlük çekmeyen topluluklar ileriye dönük, insanlar için yeni şeyler söyleyebilen genç tiyatrolardır. Nitekim, dünyanın çeşitli tiyatro merkezlerinde uzun bir süre boş müzikalleri, kof komedyaları, allı pullu yıldız oyuncularını piyasaya sürerek kasalarını dolduran tiyatrolardan iz kalmamıştır. Çünkü televizyon onların yaptığı bu işi daha göz kamaştırıcı bir biçimde yerine getirebilmektedir. Ama aynı televizyon, buzlu penceresinin ardından, devrimci tiyatroların halkıyla birlikte vuran yürek sıcaklığını insancıl ilişkilerini veremediği için, kalıpları kırıp atan bu genç tiyatrolar gelişmelerini sürdürebilmektedirler. Hele oyuncu ile seyirciyi bir araya getiren bir olayı, bir düşünceyi ve bir inancı birlikte yan yana sürdürebilme olanaklarını sağlayan ilerici tiyatro toplulukları televizyonu ya da sinemayı kendilerine bir rakip bile saymamaktadırlar.

Türk tiyatrosu bir dönüm noktasında demiştim. Bugün görüldüğü gibi kendilerini yenileme çabası ve çağdaş düşüncenin ışığında halkına katkıda bulunmak çabasında olan topluluklar yalnızca ileriye dönük olan genç sanatçılar ve genç tiyatrolardır. Tiyatromuzdaki bu dinamik güç belli bir süreç içinde gelişecektir. Elleri tef, bellerinde zillerle Türk halkını oynatarak tiyatro yaptıklarına inananlar ise gözle görünür bir bunalımın

içine girmektedirler. Çünkü bu köhnemiş güç yerini yarının Türk Tiyatrosunu kuracak olan yeni ve dinamik güçlere bırakmak zorunluluğu içindedir.

İşte İsmet Küntay Ödülü'nün, Tiyatro 75 Ödülü'nün anlamı buradadır. Geçen yılın 25 Temmuz günü yitirdiğimiz değerli ve devrimci yazar İsmet Küntay bu ileriye dönük potansiyelin başarılı bir yazarı, devrimciliğinde insancıl bir gerçekçiliğe varmış, dürüst ve duyarlı bir insandı. Bugün ödül verdiğimiz Orhan Asena'nın **Şili'de Av** oyununu birlikte, yan yana izlemiştik. Onun oyunu seyrederken nasıl heyecanlandığını, akıl ve duyguyla oyunu nasıl izlediğine tanık oldum. Ve hiçbir yazardan duymayı aklımdan geçirmediğim sözleri duydum ondan. Küntay oyunu büyük bir alçakgönüllülikle alkışlıyor, "ben de böyle bir oyun yazabilmeliyim." diyerek tüm sevecenliğini ve içtenliğini ortaya koyuyordu. Çok sayıda oyun yazmak için yaşamı yetmeyen Küntay, yazdıklarıyla Türk Tiyatrosu'na imzasını atmış bir kimseydi oysa...

Şili'de Av oyununun yazarı Orhan Asena ise, kendi yazar kuşağından bugüne kalmış ve sürekli aşama yapmış tek yazar olarak görülüyor. Asena'nın 25 yıllık yazarlık yaşamında, yirmibeş yıl sonra da devrimci bir ödülü alması, onun bu genç tiyatro potansiyeli içinde olduğunu ve kendini yenilediğini göstermektedir. Sözlerimi bitirirken, Türk Tiyatrosu'nu yarına götüreceklerin tümüne en içten sevgilerimi iletiyorum. (14 Nisan 1975)

Kaynak: *Tiyatro 75, Sayı: 29*

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. a Yanıtınız a değilse 12 Mart Muhtırası'nın anlatıldığı bölümü yeniden okuyunuz.
2. d Burada yanıt d olmalıdır. Tahsin Şahinkaya 12 Eylül 1980 askeri müdahalesini yapan konseyin üyesidir.
3. a Doğru yanıt a şıkkıdır. Reşat Leblebicioğlu ve Cemil Topuzlu daha eski, Aytekin Kotil ve Nurattin Sözen daha sonraki dönemlerin belediye başkanıdır.
4. d Doğru Yanıt d şıkkıdır. Civan Canova ağırlıklı olarak 90'lı yıllarda ürün veren bir oyun yazarıdır.
5. c Doğru yanıt c şıkkıdır. "Gemi Tiyatrosu" Muhsin Ertuğrul'un metin içinde de alıntılanan 17 hedefi arasında yer almamaktadır.
6. a Yanıtınız a değilse İLTÖ şenliklerinin ele alındığı bölümü okuyunuz.
7. e Doğru Yanıt e şıkkıdır. Rutkay Aziz oyuncu, yönetmen ve AST'nin yöneticisidir. Eleştirmen değildir.
8. b Doğru yanıt b şıkkı, Bilgesu Erenus olacaktır.
9. e Doğru yanıt e şıkkı, Vasif Öngören olacaktır.
10. a Doğru yanıt a şıkkı, Turan Oflazoğlu olacaktır.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

12 Mart 1971 Muhtırası geçici bir süre nasıl bir karakter taşıdığını gizlemeyi başardı. Muhtıranın karakterini belirleyen ilk önemli olay ise, 17 Mart tarihinde, 9-10 Mart'ta bir darbe yapacakları iddiasıyla 1 Amiral, 5 General ve 35 Albay'ın emekliye sevk edilmesiydi. Bu da muhtırada oluşan konsensüsün, bir taraf lehine bozulduğunun önemli bir göstergesi sayılmalıdır. Bir anlamda "totaliter" olanların, "reformcu"lara karşı zaferi olarak da alınabilir bu. Bunun hemen ardından gelen uygulamalar da önemli ölçüde bu savı kanıtlamaktadır. Muhtıra sırasında çokça sözü edilen "reform" sözcüğü artık "kanun ve nizam hakimiyeti" deyişiyle yer değiştirmiştir.

1971 Muhtırası, ülkede gelişen sol hareketlere ve bunların nedeni olarak görülen aydın çevrelere, üniversiteye, işçilere, gençlere ve bu alandaki örgütlenmelere önemli ölçüde kısıtlamaların getirildiği, gözdağı verildiği bir uyarı hareketidir.

1970'li yılların özellikle ikinci yarısından itibaren ise giderek artan bir ekonomik bunalım ve hiçbir partinin çoğunluğu sağlayamadığı, kısa vadeli koalisyon hükümetlerinin iktidara geldiği bir yönetim de buna eklenince, daha köklü bir ekonomik ve siyasal darbenin gerekliliği için zemin hazır hale gelmiştir. Bu noktada iki farklı darbe tarihi ortaya çıkmaktadır. Birinci darbe "ekonomik"tir ve tarihi 24 Ocak'tır. Ancak bu ekonomik darbenin siyasal anlamda da desteklenmesi zorunluluğu, 12 Eylül askeri darbesini beraberinde getirmiştir. 1980 sonrasında uygulanan tüm politikalar ise, toplumun her alanının sindirilmesine ve totaliter bir rejimin yürürlüğe konarak gerçek demokrasinin ortadan kaldırılmasına yönelik olmuştur. 12 Eylül 1980 darbesinin ardından uzunca bir süre ülkenin kültür ve sanat yaşamının önemli bir bileşenini oluşturan tiyatro yaşantısı, 12 Mart sonrasını aratacak ölçüde örtülü ve açık baskılar sayesinde bambaşka bir mecraya sürüklenmiştir.

Sıra Sizde 2

1974-75 süreminde yasaklamalar, engellemeler ve ekonomik sıkıntılar kısılcında tiyatro yapma uğraşı içinde olan özel tiyatrolar, bir birlik kurmak için harekete geçerler. Dönemin başbakanı Ecevit'in özel tiyatrolara sorunlarını bir dernek aracılığıyla iletmeleri önerisinden hareketle, Türk Özel Tiyatrolar Derneği adıyla bir dernek kurmuşlar, ancak bu derneğin içinde de tartışmalar ve ayrışmalar yaşanmıştır. Bu tiyatrolardan sadece 12'si Başbakan Ecevit'e mektup yazmışlar, bu da ayrışmanın ilk adımı olmuştur. Daha sonra ise Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu ve Çevre Tiyatrosu bu birlikten ayrılarak Devrimci Özel Tiyatrolar Derneği'ni kurmuşlardır.

1970'li yıllar tiyatro hayatının önemli bir adımı ise başını Ankara Sanat Tiyatrosu'nun ve Dostlar Tiyatrosu'nun çektiği ve kendilerini "devrimci tiyatrolar" olarak adlandıran gruplardır. Toplumcu dünya görüşü ekseninde tiyatro yapan ve öncelikle dönemin gözde tiyatroları olan Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu gibi tiyatrolar, darbeden sonra eski çizgilerini sürdürmekte zorlanmışlardır. Kimi yasaklamalar ve kısıtlamalar kısılcında yürümeyi seçerken, kimisi de "içi boş" denilebilecek oyunlarla geçiş dönemini aşmaya çalışmıştır. Ancak, bu geçiş dönemden sonra bu tiyatrolar da artık eski hallerine göre bir dönüşüme uğrayacaklardır.

Sıra Sizde 3

70'li yıllar Türk oyun yazarlığının kendine özgü yanlarından biri de, dönemin baskın anlayışının etkisinde güncel olana aşırı derecede bağlılık ve güncel olayları sahne üzerine taşıma eğilimidir. Dönem içerisinde yazarlar, güncel, politik ve toplumsal olayların üzerine korkusuzca gitmiş ve dönemi belgeci bir biçimde yansıtmaya çalışmışlardır. Türk Tiyatrosunda belli başlı birkaç dönemde bu özelliği görmek mümkündür. Başta Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri olmak üzere, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ve sonrasında da 60'lı yıllardan başlamak üzere 70'li yıllar boyunca, oyun yazarlığı ile güncel politika iç içe girmiştir.

1970'li yıllar Türk oyun yazarlığına, 60'lı yıllarda başlamış bir geleneğin devamı olarak damgasını vuran başka bir yöneliş de toplumsal olana karşı aşırı duyarlıktır. Dönem içerisinde ürün veren oyun yazarlarının çoğu, toplumsal olanı bireysel olana yeğlemişlerdir. Döneme egemen olan toplumcu bakış açısının, biçimsel arayışlara, yönelişlere ve tartışmalara da yön verdiği görülmektedir. Bu politik etkinin bir yansıması olarak ortaklaşa oyun yazımı, grup yazarlığı da dönemin oyun yazarlarını, yazının diğer alanlarında yapıt veren yazarlardan ayıran önemli bir özellik olmuştur.

1970-80 döneminde oyun yazarı tiyatro etkinliğinin, uygulamasının da önemli bir parçası sayılmış, oyun yazarının konumu ilk kez bu dönemde belirginleşmiştir. Önceki yılların masa başında oturan yazarı, 1970'li yıllarda, tıpkı batıda olduğu gibi tiyatro eyleminin bir parçası haline gelmiştir.

Türk oyun yazarlığında 1970-80 dönemi, 1960'lardan başlayan geleneğin izinden giden "toplumcu" bir bakış açısının etkisinde, epik ve göstermeci yönelişlerin öne çıktığı, güncel, politik ve toplumsal olanın vurgulandığı bir dönem olarak alınmalıdır. Güncel- politik olaylara yapılan vurgu ve toplumsal olana karşı aşırı duyarlılığın biçimlediği bu dönem oyun yazarlığı, biçimsel arayışlar ve tartışmaların yazım pratiğine yansıması bakımından tıpkı bir önceki dönemde olduğu gibi yoğun ve üretken geçmiştir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- AHMAD, Feroz (1980), *Demokrasi Sürecinde Türkiye*, İstanbul: Hil Yayınları.
- AKI, Niyazi (1968), **Çağdaş Türk Tiyatrosu'na Toplu Bakış (1923-1967)**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- AKINCI, Uğur (2003), **Kaleminden Sahneye**, İstanbul: YGS Yayınları.
- AND, Metin (1982), **Ataç Tiyatro'da**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- AND, Metin (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- AND, Metin (1970), **100 Soruda Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1995), **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇELENK, Semih (2003), **Kaleminden Sahneye**, İstanbul: YGS Yayınları.
- ERTUĞRUL, Muhsin (1989), **Benden Sonra Tufan Olmanın (Anılar)**, (Der: Ö. Nutku, M. Tuncay, E. Sevinçli), İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- ERTUĞRUL, Muhsin (1990), **Gerçeklerin Düşleri**, (Der: Özdemir Nutku), İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- KARADAĞ, Nurhan (1998), **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KONUR, Tahsin (2001), **Devlet-Tiyatro İlişkisi**, Ankara: Dost Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1985), **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1-2**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SEVİNÇLİ, Efdal (1990), **Görüşleriyle Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul**, İstanbul: Arba Yayınları.
- SOKULLU, Sevinç (1979), **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ŞENER, Sevda (2000), **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- ŞENER, Sevda (2007), **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara: Dost Kitabevi.
- TANJU, İsmail (1992) **27 Mayıs 1960- 12 Mart 1971 Ekonomi Politığe Bağlı Teatral Düşün Hareketleri**, İstanbul: Gökçem Tiyatro Sinema Yayınları.
- YÜKSEL, Ayşegül (2011), **Uzun Yolda Bir Mola (Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar)**, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

10

Amaçlarımız

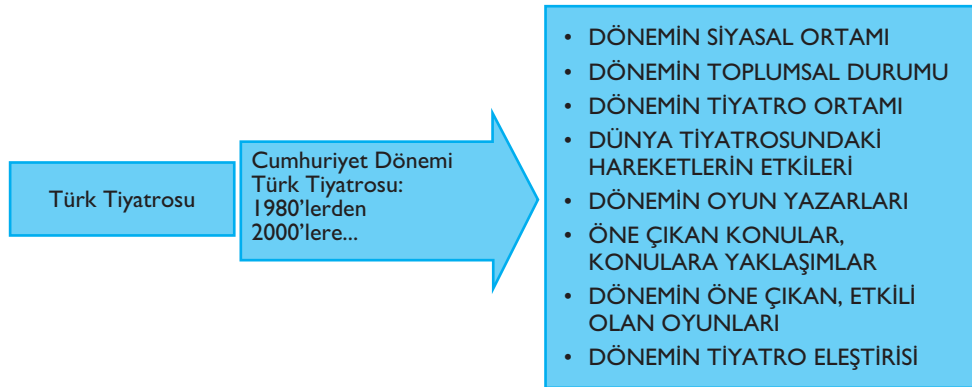
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- 👁️ 1980-2000 siyasi ortamını betimleyebilecek,
- 👁️ Dönemin toplumsal ortamını analiz edebilecek,
- 👁️ Dönemin tiyatro ortamını tanıyabilecek,
- 👁️ Dünya tiyatrosundaki tiyatro hareketlerinin ve 20. yüzyılın 21. yüzyıla devrildiği aşamada bizim tiyatromuza ne ölçüde yansıdığını değerlendirebilecek,
- 👁️ Dönemin oyun yazarları ve oyun yazarlığı hakkında bilgi verebilecek,
- 👁️ 1980-2000 döneminde tiyatrodaki öne çıkan konular ve konulara yaklaşım biçimleri hakkında bir bakış açısı edinebileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Kara güldürü
- Absürd/post-absürd
- Dramatik/post-dramatik (dramatik sonrası)
- Performans, otosansür
- Tek kişilik oyun
- Belgesel oyun
- Yazar tiyatrosu

İçindekiler



Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu: 1980'lerden 2000'lere...

DÖNEMİN SİYASAL ORTAMI

Pek çok yazar ve sanatçının yurt dışına gönüllü sürgüne gittiği, üniversite öğretim üyelerinin işlerine son verildiği, anti-demokratik uygulamalara karşı çıkan aydın, yazar ve sanatçıların tutuklandığı, bugün de dillerden düşmeyen işkencelerin, tutukluyken kaybolmaların, 'faili meçhul' cinayetlerin birbirini izlediği, yaşı tutmayan gençlerin de idam edildiği YÖK Yasası ile üniversite özerkliğinin ortadan kalktığı, bir aşamaya girilmişti.

Demokratik düzene yeniden geçiş yolunda yeni partiler kurulmaktaydı. 1961 Anayasası'nın yerine konan 1981 Anayasası tartışmalara neden olmaktaydı. İlk seçimlerde Turgut Özal liderliğindeki Anavatan Partisi (AP) iktidara geldi. 'Liberal ekonomi' anlayışının egemenliğinde süren bir tüketim ve 'köşe dönme' sürecine girilmişti. Para ile para kazanma yönteminin çekiciliğine kapılan 'orta direk'(orta sınıf), bankerlere para yatırarak 'bir koyup iki alma'ya çalışırken, banker iflasları sonucunda evlerini ve emeklilik ikramiyelerini yitirme tehlikesiyle yüzleştiler. Özal'ın Cumhurbaşkanlığı yaptığı daha sonraki aşamada ise Türkiye, 'koalisyonlar' dönemine girmişti. Doğru Yol Partisi'nin (DYP) lideri Tansu Çiller'in başbakanlığı ile başlayan bu dönem, demokratik solda yeni kurulmuş olan SHP, CHP, DSP'nin ve milliyetçi MHP ile İslam dinine odaklı sağ partilerin muhalefeti ya da iktidarı paylaşmasıyla süren dönem, 2000'li yıllara da uzadı. Özal'ın ölümünden sonra Cumhurbaşkanlığı, önce Demirel sonra da bürokrasiden gelen Ahmet Necdet Sezer tarafından yürütüldü. 1980 öncesindeki etnik saldırı amaçlı Çorum ve Maraş olaylarının bir başka boyutu da 1993'te Sivas'ta Madımak Oteli'nin ateşe verilmesi sonucunda otuzdan çok sanat insanının ve görevlinin ölmesiyle yaşandı. PKK hareketinin, yurt dışında 'kürt propagandası' olarak ivmelenmesi ve zaman içinde yurt içi 'terör' eylemlerine dönüşmesi de bu döneme rastlar. Ekonomide ise, Sümerbank gibi Kamu İktisadi Teşebbüs (KİT) kuruluşlarını 'özelleştirme' hareketi ivme kazandı. Türk 'lira'sı yabancı paralar karşısında hızla değer yitirmeye başladı. Türkiye IMF (Uluslararası Para Fonu) gözlemcilerinin yakın gözetimi altındaydı. 'Ekonomik kriz' dönemlerine girilmişti.

Batı'nın 'Demirperde gerisi ülkeleri' olarak tanımladığı Doğu Bloku ülkelerindeki komünist rejimin çözülüşünün simgesi, Berlin Duvarı'nın 1990'da resmen yıkılması olmuştur. Birçok ülkenin onlarca bağımsız devlete bölündüğü bu aşamada en dramatik sahneler, Soğuk Savaş Dönemi'ni izleyen Sıcak Savaş ortamı içinde (Sovyetlerden bağımsızlığını çok önceden ilan etmiş olan) Yugoslavya'nın, devlet

12 Eylül 1981 askeri darbesi sonucunda sağ ve sol partilerin hepsi kapatılmış, başta Demirel ve Ecevit olmak üzere, siyasi parti liderleri tutuklanmış, devlet yönetimi Genel Kurmay Başkanı ve Kuvvet Komutanları'ndan oluşan Milli Güvenlik Konseyi'ne bırakılmıştı.

Dünya düzeyinde de dramatik olaylar yaşanmaktaydı. Sovyetler Birliği'nde 1987'de başlatılan glasnost (saydamlaşma) ve perestrojka (yeniden yapılanma) eylemlerinin hızlandığı değişim rüzgarları, 1990'larda -II. Dünya Savaşı'nın ardından Batı ve Doğu Bloku olarak bölünen ülkeler arasında sıcak savaş engellenmiş olan- Soğuk Savaş Dönemi'nin sonunu getirecekti.

başkanı Tito'nun 1980'de ölümünden sonraki on yıl içinde, özellikle 1990'larda şiddetlenen çatışmalar sonucunda parçalanması olmuştur.

1980'lerden 2000'lere ulaşan süreçte, Avrupa Birliği'ne girme koşulları ve işlemleri, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu pek çok ülkenin gündeminde. 1980'lerde başlayan ve sekiz yıl süren Irak-İran Savaşı'nın ardından, A.B.D. önderliğinde Irak'a yönelik Birinci (1990) ve İkinci (2003). Körfez Savaşları ile yeni bin yıl ortasına da ulaşan 'petrol savaşları', gelişmiş Batı ülkelerinin Ortadoğu'nun haritasını yeniden çizme işlemini hızlandırmıştır. 2000'li yılların başında İkiz Kuleler'in yıkılması ivmelenen Sıcak Savaş süreci, Irak'a ve Afganistan'a yapılan müdahalenin ardından, günümüzde de Arap Baharı eylemleriyle kanlı biçimde sürmektedir. Dünya düzeyinde, ulusal bağımsızlık ve/ya da demokratikleşme sloganları doğrultusunda gerçekleşen bölünmelerin, parçalanmalar ve rejim değişiklikleri, emperyalist bakış açılı 'globalleşme' söylemiyle buluşturulmaktadır.

DÖNEMİN TOPLUMSAL DURUMU

12 Eylül döneminin baskıcı tutumu toplumu yıldırılmıştır. Bu yılınlık, 'demokrasi'ye yeniden geçildiği aşamada da sürmüştür. 1970'lerde ve sonrasında doğan çocuklar, anne babanın sıkı gözetimi altında, siyasete hiçbir biçimde karışmalarına izin verilmeksizin yetiştirilmiştir. Amaç (Özal ekonomisinin de öngördüğü doğrultuda), gençlerin her hareketinin gelecekteki çıkarlarını koruma adına yönlendirilmesidir. Bir başka deyişle, üniversitelere girişle başlayan 'kariyer kovalayıcılığı'nın, tıpkı A.B.D.'de olduğu gibi 'sıçan yarışı'na dönüşmesi sağlanmıştır. Toplumsal/siyasal olaylardan soyutlanmış olan gençlerin yaşamı, 'bireysel' ilişkilerde yaşanan zorluklara odaklanmış, bir anlamda toplum genel olarak 'kendi içine kapanmış'tır. Yavaş yavaş oluşan 'tüketim' eğilimi, özellikle 'orta direk'ten ailelerin 'köşe dönme' istahını kabartmış, toplumsal kaygılardan kopuk bir yaşama geçilmiştir. 'Köşe dönme' olasılığı doğrultusunda hareket edemeyen orta ve aşağı sınıflardan insanların dinsel dayanışmaya sığınmaları da bu dönemde hızlanmıştır. Öncelikle tarımdan vazgeçip kentlere göçen kırsal kesim insanların etkisi altına alan 'tesettür' hareketi özellikle büyük kentlerin varoşlarında hızlanmıştır. Yüzyıl dönümüne yaklaşıldıkça işsizlik artmaya başlayacaktır.

Özetlenecek olursa, 1980-2000 dönemi, siyasetle ilgilenmekten caydırılmış, yalnızca kendi çıkarlarını kollamaya koşullandırılmış, yasal haklarını korumakta çekingen, geçim sıkıntısına çıkar yol olacak her çareyi kucaklayan, toplumda olup bitenle -kendisine ve ailesine dokunmuyorsa- ilgilenmeyen, çok satan gazetelerin ve televizyon haberlerinin manşetlerinden ötesini okumayan, sanat olaylarına uzak, düşünmeyi ve eylemeyi dört yılda bir oy verdiği politikacılara bırakmış, her duyduğuna inanan, içine kapanık bir toplum manzarası oluşturuyor.

1960'larda başlayan parlak döneminin canlılığını, tüm politik ve ekonomik çalkantılara karşın, azalarak da olsa sürdürme çabasındaki tiyatromuz, 12 Eylül darbesinden önemli oranda pay almıştır. Yurt dışına gitmek zorunda kalan, pasaport alamayan, çeşitli davalardan hapiste yatan, 1402 sayılı yasanın işletilmesiyle çalıştıkları resmi kurumlardan çıkartılan sanatçıların birbirini izlediği bu dönemde en çok İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları (İBBŞT) zarar gördü.

Eleştirilenler, sanata getirilmesi öngörülen üstdenetim tasarılarına karşı çıkıyor, 'büyüklerimiz'in önerileri doğrultusunda, yalnızca suya sabuna dokunmayan kolları sahneye çıkartma eğilimini yeriyor, kendi yapıtlarına 'oto-sansür' uygulayan yazarlara sitem ediyordu.

Dünyada ve ülkemizde yer alan siyasi ve ekonomik gelişmeler toplumu derinden etkilemiştir. Bu etkiler, bir yandan, günümüzde sık sık yakınma konusu olan 'toplumun duyarsızlaşma'sında, bir yandan gitgide artan işsizliğin neden olduğu geçim sıkıntısı ve 'değersizleşme' duygusunun neden olduğu moral bozukluğunda, bir yandan, toplumsal/siyasal olaylara katılımın 12 Eylül baskı dönemindeki caydırıcılığının sürmesinde, ayrıca, liberal ekonomi söyleminin de desteklediği 'birey olma' eğiliminde görülmektedir.

Enflasyon almış yürümüş, özel tiyatrolar darboğazda sıkışıp kalmıştı. Öte yandan, Özel Tiyatrolara Devlet Yardımı uygulaması başlatıldı. Zaman içinde özel sektörün de tiyatroya sınırlı düzeyde olsa da destek vermeye başladığı görüldü. Bir yandan da, TRT televizyonunun gelişmesi ve özel televizyon kanallarının da açılmaya başlamasıyla, tiyatrocularımız için 'seslendirme sanatçılığı' dönemi başlamıştı. İyi para getiren bu uğraş, tiyatro yapımı ve oyunculuk düzeylerinin düşmesine neden olmaktaydı.

İBBŞT ve Devlet Tiyatroları'nda yönetici değişikliğinin sıklaştığı bu suskunluk, aynı zamanda da huzursuzluk döneminde yurt düzeyinde yapılan turnelerde, toplulukların yerel yönetimler tarafından çeşitli nedenlerle baskı ve yasaklamalarla karşılaştıkları görüldü. Turne toplulukları karşısındaki bu olumsuz yaklaşımın bugün de üstesinden gelinmiş olduğu söylenemez.

Seyirci-tiyatro ilişkisi bu yirmi yıllık dönem içinde yavaş yavaş gevşeyecekti. 12 Eylül öncesinin ve sonrasının sokağa çıkma yasakları, enflasyonun neden olduğu geçim sıkıntısı, kentlerde yaşamın ve ulaşım koşullarının zorlaşması gibi nedenlerden en çok tiyatro zarar görmüştür. Ödenekli tiyatroların düşük tutulan bilet ücretleri ile özel toplulukların -enflasyon ile baş etmeye çalışan- yüksek bilet ücretleri arasındaki uçurum da bu dönemde başlamış, kolay sahnelenebilir, popüler oyunlar seçen özel tiyatrolar seyirci kaybına uğramıştır. Buna karşılık, televizyonda parlayan yıldızların başı çektiği müzikaller yoluyla sunulan 'popüler kültür'e kucak açanlar az değildir. Bu gösteriler, yüksek bilet ücretlerine karşın, genellikle tiyatroya gitmeyen, bir kesim 'televizyonsever' seyirciye çekici gelmiştir. Öte yandan, Ferhan Şensoy'un yazıp yönettiği ve oynadığı, Ortaoyuncular yapımı olan 'Muzır Müzikal', tutucu çevreleri rahatsız etmiştir. Bir süre sonra da oyunun sahnelenmekte olduğu Taksim'deki Şan Tiyatrosu bilinmeyen nedenlerden dolayı yanmıştır.

1980-2000 döneminin politik ve toplumsal ortamından tiyatro nasıl etkilenmiştir?



DÖNEMİN TİYATRO ORTAMI

70'li yılların ortalarından bu yana, Muhsin Ertuğrul'un gerçekleşmemiş Bölge Tiyatroları projesinin yerine geçmek üzere, Devlet Tiyatroları'nın ülke düzeyinde yaygınlaştırılması gündemdedir. 1985'te Adana Devlet Tiyatrosu yerleşik düzene geçip sürekli oyun sergilemeye başlamış, 1988'de Trabzon ve Diyarbakır Devlet Tiyatroları kurulmuştur. 1998'de ise Sivas, Van, Erzurum, Konya DT sahneleri, 1993'te Antalya DT, açılmıştır. (DT.'nin yerleşik sahnelerde sürekli olarak etkinlik sunduğu kentlerin sayısı günümüzde 20'yi aşmıştır; yurt düzeyindeki DT sahnelerinin sayısı ise 60'ı bulmuştur. Bu sahneler ayrıca 30 dolayındaki ilde turne hizmeti vermektedir.)

YÖK yasası ile konservatuarların yüksek öğretim kurumları kapsamına alınması ve tiyatro uygulaması alanında eğitim veren üniversite bölümlerinin sayısının artması, yalnız birkaç büyük kentin değil, kurumuş bir tiyatroya sahip olması elliyi aşkın yıldır ertelenmiş olan kimi başka kentlerin de tiyatroya açılmasını kolaylaştırmıştır. Özel üniversitelerin kurulması ve çoğalmasıyla da ülke düzeyinde tiyatro sanatçısı/kuramcısı yetiştirmeyi hedefleyen üniversite bölümlerinin sayısı 30'a yaklaşmıştır.

Yerel yönetimlerin tiyatroya katkısı ise, son 30 yıllık süreç göz önüne alındığında son derece sınırlı olmuştur. Bugün ülke düzeyinde adı bilinen ancak 6-7 yerel yönetim tiyatrosundan söz edebiliriz. Bu kurumlardan en hızlı gelişenleri ve tiyatromuzda söz sahibi olmaya başlayanlar, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Bakırköy Şehir Tiyatrosu ve Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'dır.

1980-2000 dönemine bakıldığında, ülke düzeyinde yaygınlaşması yavaş olan, seyirci tarafından beslenmeyen / yönlendirilmeyen, seyircisini peşinden sürüklemeyi başaramamış bir tiyatro eyleminin, var olan kurumlarıyla deneye yanıkla yol almaya çalıştığı görülür.

Nicel gelişmenin yeterince nitelikli olmasını zorlaştıran sorunlar arasında, ülkemizde tiyatro yönetmeni yetiştiren eğitim kurumlarının sayıca çok az olması ve tiyatro eğitimi veren kurumların çoğalmasıyla, yetişmiş eğitici sıkıntısının baş göstermiş olması yer almaktadır.

Tiyatromuzda son 30 yıl içinde görülen durgunluğa karşın, ortaya çarpıcı sahne olayları da çıkmıştır kuşkusuz. Sorun, ödenekli ve özel tiyatrolar bağlamında parlak çıkışların sürekli olmayışıdır. Eğitimli yönetmen sayısının sınırlı oluşu yanında, bir başka eksiklik de ülkemizde dramaturji çalışmalarının yeterince üstünde durulmaması, eğitimli dramaturglardan yeterince yararlanılmamasıdır. Bir sorun da, ülke düzeyinde sahnelenmekte olan oyunları değerlendirebilecek eleştirmen sayısına ulaşamamış olunmasıdır. Değerlendirilmemiş çalışmaların, sanatçıları daha öte nitelik arayışına yönlendirmesi beklenemez.

Çocuk tiyatrosu sahne sanatlarımız içinde en çok göz ardı edilmiş olan alandır. Oysa İBBŞT ve daha sonra DT sürekli olarak çocuk oyunu sergilemiş, zaman içinde AÇT ve AÇOK gibi başarılı özel topluluklar kurulmuştu. Ancak, çocuk tiyatrosu yalnız oyunculuk ya da yapımcılıkla değil, psikolog ve pedagogların da gözetimi ve katkılarıyla gerçekleştirilecek bir olgudur. Dahası, çocuk tiyatrosu, geleceğin beğeni sahibi seyircilerini yetiştirmeye de hizmet edeceğinden, en az büyükler için yapılan tiyatro düzeyinde nitelikli olmalıdır. Çocuk algılamasının büyüklerinden çok daha keskin olduğu göz önünde tutulursa, yapılan işi çocuklara beğendirmenin hiç de kolay olmadığı anlaşılır.

Bu dönemde tiyatro bağlamında uluslararası ilişkilerin geliştiği görülür. 1991'de Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün (ITI) -Türk tiyatrosunun tanıtıldığı bir sempozyumun da içinde yer aldığı- Genel Kongresi İstanbul'da, Uluslararası Amatör Tiyatrolar Birliği'nin Dünya Kongresi de 1995'te Ankara'da yapılmıştır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın (İKSV) düzenlediği ve günümüzde dünyadaki tiyatro festivalleri arasında önemli bir yeri olan İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali de 1989'da başlatılmıştır. (Zaman içinde bugün Ankara Uluslararası Tiyatro Festivali olarak kurumlaşan şenliğin de nüvesi oluşacak, dahası, Devlet Tiyatroları'nın, belediyelerin ya da özel kuruluşların girişimiyle Geleneksel Tiyatro ve/ya da Kukla ve/ya da kültür-sanat şenlikleri niteliğindeki etkinlikleri de içeren, çeşitli ulusal/uluslararası tiyatro şenlikleri oluşturulacaktır.) ODTÜ Amatör Tiyatrolar Şenliği, İstanbul BBŞT'nin genç tiyatroları bahar günlerinde buluşturduğu özel etkinlik gibi, gençlerin ve amatörlerin çalışmalarına yönelik birçok şenlik günümüzde de sürmektedir. (Bu tür şenliklerin en önemlileri arasında Denizli Uluslararası Amatör Tiyatro Şenliği de bulunmaktadır.) Kısacası, tiyatro şenlikleri düzenleme eylemi, ülkemizde yükseköğretim kurumlarının, belediyelerin ve ödenekli tiyatro kuruluşlarının yüzyıl dönümünde benimsediği bir kültür-sanat etkinliği olmuştur. Aynı doğrultuda tiyatro yarışmaları ve ödülleri de hızla artacaktır. Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) Tiyatro Ödülleri, Halk Sigorta tarafından düzenlenen (günümüzde Yapı Kredi Bankası'na geçmiş olan) Afife Tiyatro Ödülleri ve 1995'te yitirdiğimiz Sadri Alışık adına ailesi tarafından verilen Tiyatro Ödülleri 1980-2000 döneminde ortaya çıkmış etkinliklerdir.

Bu dönemin en göze çarpan tiyatro olayları arasında yer alan ve çoğu ödül kazanmış olan sahne çalışmalarının bazıları şöyle sıralanabilir: Rutkay Aziz'in yönettiği A.S.T. yapımı, Gorki'nin '**Yaz Misafirleri**', Basil Coleman'ın yönettiği Ankara DT yapımı, Shakespeare'in '**Kral Lear**'i, Başar Sabuncu'nun yönettiği, İBBŞT yapımı '**Bir Ata Krallığım**' başlıklı Shakespeare kolajı ve Tiyatro Atölyesi yapımı olan Jean Genet'in '**Balkon**' oyunu; Kenan Işık'ın yönettiği Bakırköy Şehir Tiyatrosu yapımı, Nazım Hikmet'in '**Ivan Ivanoviç Var mıydı Yok muydu**' oyunu, Yücel Erten'in yönettiği, İstanbul DT yapımı, Peter Shaffer'ın '**Amadeus**' ve Ankara DT yapımı Haldun Taner'in '**Keşanlı Ali Destanı**' oyunları, Şakir Gürzumar'ın yönettiği, Ankara DT yapımı '**Uyarca**', Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği, İstanbul BBŞT yapı-

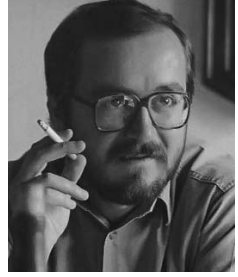
mı, Goldoni'nin **'İki Efendinin Uşağı'** ve **'Kral Lear'** ile Diyarbakır DT yapımı, Shakespeare'in **'Onikinci Gece'**si, Müge Gürman'ın yönettiği Ankara DT yapımı, Büchner'in **'Woyzeck'**i, Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği Adana DT yapımı, Dürrenmatt'ın **'5. Frank'**ı, Can Gürzap'ın yönettiği İstanbul DT yapımı, Memet Baydur'un **'Yangın Yerde Orkideler'**i, Haldun Dormen'in yönettiği İstanbul BBŞT yapımı, Ekrem-Cemal Reşit Rey'in **'Lüküs Hayat'** müzikali, Cüneyt Gökçer'in yönettiği Ankara DT yapımı, Edward Albee'nin **'Kim Korkar Hain Kurttan'**ı, Genco Erkal'ın yönettiği Dostlar tiyatrosu yapımı, Brecht'in **'Galileo Galilei'** oyunu, Ergin Orbey'in yönettiği Ankara Sanat Tiyatrosu yapımı, Turgut Özakman'ın **'Resimli Osmanlı Tarihi'** oyunu, Ferhan Şensoy'un Pierre-Henri Cami'den uyarladığı **'Yorgun Matador'**, Tunç Yalman'ın sahnelediği İstanbul BBŞT yapımı, Sam Shepard'ın **'Vahşi Batı'**sı, Mustafa Avkıran'ın sahnelediği, Ankara DT yapımı, Murathan Mungan'ın **'Geyikler Lanetler'**i, Mehmet Ulusoy'un yönettiği Dostlar Tiyatrosu yapımı, 'Nazım Hikmet'in **'Sevdalı Bulut'**u, Bilsak yapımı, Sevim Burak'ın **'İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar'**ı, Basil Coleman'ın yönettiği Ankara DT yapımı, Shakespeare'in **'Kral Lear'**i... Organizatör Egemen Bostancı'nın yapımcılığını üstlendiği 'popüler müzikal' biçimindeki sahne olayları arasında en çok tutulanlar, Sadık Şendil'in **'Yedi Kocalı Hürmüz'** ve **'Kanlı Nigar'** oyunları ile Haldun Dormen'in **'Hisseli Harikalar Kumpanyası'** oyunu olmuştur.

Bu listeye başarılı başka yapımlar da eklenebilir. Böylelikle, dönem boyunca sürekli olarak parlak tiyatro olayları yaşanmış görünümü verilebilir. Ancak, bu üniteye 20 yılı kapsayan çok uzun bir dönemden söz edildiğinin unutulmaması gerekir: Yıllara bölündüğünde her 12 aya ancak 2 parlak yapımla düşmektedir; liste ikiye katlansa bile, her bir yıl başına ancak 4 başarılı yapımla düşecektir; bu da tiyatromuzda önemli gelişmeler olduğunu gösterecek bir oran sayılamayacaktır.

DÜNYA TİYATROSUNDAKİ HAREKETLERİN ETKİLERİ

1990'lı yıllarda Amerikalı sahne tasarımcısı Robert Wilson'ın dramatik metin kullanımından gitgide uzaklaşarak 'metinlerarası' olmayı gözeten ve 'performans' (sahne gösterisi) temelli, 'imge tiyatrosu' olarak da adlandırılan bir anlatıma yöneldiği görülür. Batı tiyatrosu, yüzyıl dönümünde 'post-modern' (modern sonrası) dönemini yaşamaktadır. Deneysellik tiyatro sanatının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Bu doğrultuda etkin olan bir özellik de tiyatrodaki 'çokkültürlülüğün' ya da 'etnik özelliklerin' öne çıkarılmasıdır. (Kapitalist/empyralist bakış açısının 'küreselleşme' sloganına sarıldığı bir dönemde, Batı'nın tiyatro insanları tarafından tiyatrodaki böyle bir yönelişin oluşturulması şaşırtıcı değildir.)

Batı tiyatrosunun bu dönemde benimsediği deneysel/değiştirici/dönüştürücü yaklaşımın yansımaları, İBBŞT bünyesinde Ayla ve Beklan Algan yönetiminde kurulan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) çalışmalarında görülür. (Söz gelimi, **'Troya İçinde Vurdular Beni'** başlıklı performansta, Anadolu'nun halk insanlarına özgü devinimlerle, Truva Savaşı'ndan Çanakkale Savaşı'na uzanan dönemde aynı topraklarda yaşanmış uygarlıklardan kalma duyarlıklar buluşturulmaktadır.) Studio Oyuncuları Topluluğu ile yaptığı çalışmalarda, çoğunlukla çok ünlü metinlere dayalı uyarlamalar kullanmış olan Şahika Tekand'ın ise yazar-yönetmen-öğretmen-oyuncu-yönetici kimliğini 'performatif sahneleme ve oyunculuk' anlayışını geliştirme yoluna adanmış görülüyor. (Tekand, **'Kral Oedipus'** oyununu, bulmaca kutularından oluşan bir tasarım içinde oyun kişilerini, Laius'un katilini bulma eylemi doğrultusunda, bulmaca çözücüler gibi devindirerek sahnelemiştir.) 'Performans'ta çok kültürlülüğe işaret eden motiflerin kullanılmasına, Mustafa Avkıran'ın



Memet Baydur



Murathan Mungan



Sevim Burak

1980-2000 dönemi, dünya tiyatrosunun sahne olaylarında tazelenme gereksinimini duyduğu bir süreci gösterir. Bu çaba 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Antonin Artaud'un 'kıyıcı' tiyatro anlayışını savunduğu yaklaşım ile başlamıştır. Tiyatrodaki yeniden ritüel duyarlılığı yakalamak ve/ya da tiyatrodaki beden, mimik, jest, ve sesin kullanımını yeni boyutlara yerleştirmek ve/ya da 'boş alan'ı (sahne uzamını) yönetmence bir yaratıcılıkla doldurmak gibi, bilinen oyunların alışılmışın dışındaki yaklaşımlarla sahnelenmesi doğrultusunda, Batı'da birkaç dönemdir Eugene Barba, Sergei Grotowski, Peter Brook gibi tiyatro adamlarının farklı yaklaşımlarla öncülüğünü yapmakta olduğu farklı boyutlardaki deneysel çalışmalar dünya tiyatrosuna özümselemiştir.



Kerem Kurdoğlu

önderliğini yaptığı 6. Sokak Tiyatrosu çalışmalarında ve başka öncü toplulukların denemelerinde de görülür. 1984'te kurulan Bilsak Tiyatro Atölyesi de, tiyatrodaki deneysel yaratıcılığın ön düzeye getirildiği eğitim ve sahneleme çalışmaları amaçlamaktadır. Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda'nın Tiyatro Kumpanya'daki etkinlikleri de bu tür öncü sahne olaylarına açılmaktadır.

Batı tiyatrosunun yavaş yavaş 'post-dramatik' (dramatik sonrası: dramayı oluşturan metinlerin öneminin azalması) dönemi kucaklamaya başlamasıyla, Handke ve Heiner Müller gibi post-modern eğilimleri benimsemiş yazarlar gündeme gelmeye başlamıştır. (Dramatik-sonrası metinlerin ülkemizde oluşturulmasına, yüzyıl dönümünden sonra, 2000'li yıllarda başlanacaktır.)

Bu arada 'performans' temelli 'dans tiyatrosu', yeni bir tür olarak hızlı bir yükselişe geçmiştir. Ustaların ustası Alman sanatçı Pina Bausch'un doruğa çıkan başarılarına imza attığı bu türün ülkemizdeki ilk ürünleri yüzyıl dönümünün son aşamasında alınacaktır.

1980'ler, Batı'da tiyatro yapımlarında multi-medya (çoklu ortam) araçlarının kullanıldığı dönemdir. Sahne olayının sinema ve video ekranlarında yer alan, bilgisayardan gelen ses ve görüntülerle, fotoğraflarla bütünlendiği bu yaklaşım yüzyıl dönümünde bizde de uygulanmaya başlamış, bu arada Karagöz gösterileri de -multi medya araçlarıyla aynı işlevi yüklenerek- sahne olayında yer almaya başlamıştır.

Batı tiyatrosunda, yönetmenin yapımlarında ağırlıklı biçimde söz sahibi olduğu 'yönetmen tiyatrosu' anlayışı ve sahne metinlerine 'farklı yorum' getirme eğilimi tüm hızıyla sürmektedir. Profesyonel Türk toplulukları da 1980-2000 döneminde - yeterince eğitilmiş yönetmenimiz olmasa da- çoğunlukla 'yönetmen tiyatrosu' anlayışını benimsemiştir. Yapımların görsel-işitsel boyutlarda çekici kılınması, metnin anlamını aktarmaktan daha öncelikli bir işlem olarak görülmektedir.

1980-2000 döneminin en etkili tiyatro adamlarından biri, İtalyan halk tiyatrosu ile politik tiyatroyu buluşturan -kendi yazdığı- metinleri sahneye eşli Franca Rame ile sunan Dario Fo'dur. Fo, bir oranda doğaçlamaya dayandığı sahne olaylarıyla, Batı dünyasında 'yazar tiyatrosu'nu sürdüren tek önemli isimdir. İlginçtir, 1980'li yıllarda kurduğu Ortaoyuncular topluluğuyla gündeme gelen Ferhan Şensoy da, bizim geleneksel tiyatromuzla Avrupa geleneğini buluşturduğu sahne metinleri ve sahne yorumlarıyla, politik eleştiri dozu daha yumuşak bir 'yazar tiyatrosu' örneği sunmaktadır. Bu raslantısal örtüşmede, Şensoy'un Fo'dan etkilenmiş olma olasılığından çok, İtalyan ve Türk geleneksel tiyatrolarının birbirine 'yakın duruşu'nun payı olmalıdır.

Aynı türde bir raslantısal koşutluk da Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın yine bu dönemde, Batı'nın 'performans tiyatrosu'ndan bütünüyle bağımsız bir çalışması sonucunda, Anadolu köy seyirlik oyunlarını ortaya çıkartması ve sahnelemesidir. Modern oyun/oyunculuk yaklaşımıyla ritüele dayalı 'köylü tiyatrosu'nun öğelerini yana kullanma çabası, 1980'li ve 90'lı yıllarda Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde gerçekleşti. Sedat Veyis Örnek'in araştırmalarından yola çıkılarak oluşturulmuş, Yeşim Dorman'ın kaleme aldığı **Ölüm, Evlenme, Doğum** başlıklı çalışmada yaşam döngüsüne ilişkin temel ritüel olgular oyunlaştırılmıştır. Anadolu kültürüne ilişkin özgün malzemenin kitap taraması ve alan çalışması yoluyla toplanması, sonra da bu malzemenin sahneye uyarlanarak özgün bir biçimde sergilenmesi amacını taşıyan çalışmalar birçok özgün sahne metninin oluşmasını sağlamıştır.

1990'lı yıllarda önce İngiltere'de, hemen ardından da A.B.D.'de oluşup yeni bir tiyatro hareketine dönüşen 'Suratına Tiyatro' (In -Yer-Face Theatre) örnekleri, o güne dek tiyatro sahnesine çıkartılması 'terbiyeye aykırı' bulunan hemem hemen

1980-2000 döneminde Brecht Tiyatrosu Avrupa'da yoğun biçimde gündemdedir. Doğu Berlin'deki -Brecht'in kurmuş olduğu- Berliner Ensemble topluluğunun yanı sıra, başta Almanya, Avrupa'nın birçok ülkesinde Brecht oyunları sahnelenmektedir. (Usta yönetmen Giorgio Strehler'in ünlü İtalyan şarkıcı Milva'yı sahneye çıkardığı 'Üç Kuruşluk Opera' yapımları günümüzde bile anımsanmaktadır.) Ülkemizde 1960'larda başlayan Brecht tiyatrosu hayranlığı bu dönemde de sürmektedir. 1984 yılında 'Galileo Galilei' oyunu hem Dostlar tiyatrosu hem de A.S.T. tarafında aynı anda sahnelenmiştir.

tüm konuları ve dilsel kullanımları özgürce gündeme getirmiştir. Bu yeni tür tiyatro, yüzyıl dönümünde ülkemizde de tutulacak, 2000'li yıllarda Özen Yula'nın '**Gözükara Alaturka**' oyunu gibi yerli örnekler de verilecektir.

1980-2000 döneminde tiyatromuzun gelişimini destekleyen ve köstekleyen yurt ve/ya da dünya düzeyindeki politik-toplumsal-ekonomik ve sanatsal olayların en önemlileri nelerdir?



SIRA SİZDE

DÖNEMİN OYUN YAZARLARI

1980-2000 döneminde politik tiyatro ortamı bir önceki dönemle kıyaslanamayacak düzeyde zayıflamıştır. Söz özgürlüğünün denetim altında oluşu sonucunda oyun yazarlığında bir durgunluk dönemi yaşanmaktadır. Yazarlar çoğunlukla içe dönük, soyutlamayı uç boyutlara götüren, görsel-işitsel zenginlikten yoksun, tiyatrodaki yeni bir açılıma ışık yakmayan oyunlar üretirler.

Eski ve Yeni Yazarlar

Tiyatro için yazmayı dönemler boyunca sürdürmüş olan Refik Erduran, Recep Bilginer, Orhan Asena, Tarık Buğra, Turan Oflazoğlu, Güngör Dilmen, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal, Nezihe Araz, Başar Sabuncu, Dinçer Sümer, Turgut Özakman gibi yazarlar bu dönemde de etkindir. Farklı biçimler, farklı duyarlıklar, farklı oyun yazarlığı arayışları sürer...

Turgut Özakman, 1960'lı ve '70'li yıllardaki oyunlarında uyguladığı yaklaşımı bir dolu zekice yenilikle zenginleştirerek, çağdaş tiyatroyla geleneksel tiyatromuzu özgün bir potada eriten, konularını yine Osmanlı döneminin son aşamalarına yaslandığı, 'geçmiş'e dayanarak, 'bugün' için 'kıssadan hisse' çıkardığı, 'göstermecî biçim' ve 'açık biçim'deki 'Resimli Osmanlı Tarihi' (Bkz. **Dönemin Öne Çıkan Oyunları** bölümü 'Bir Şehnaz Oyun' gibi, günümüzde de sık sık sahnelenen ünlü oyunlarını yazar. 'Bir Şehnaz Oyun', I. Dünya Savaşı'nın eşliğindeki 1914 İstanbul'unda, sıradan insanların ilişkilerini ve çatışmalarını yansıtır. Dramatik durumu Göben ve Breslau adlı zırhlı Alman gemilerinin ülkemize sığınması oluşturur. Bu yapıtın hemen ardından da Özakman'ın son oyunu 'Töre' gelir gündeme. 'Töre', kan davasını lanetleyen, kadınlara adanmış bir barış oyunudur. Özakman bu kez 'gerçekçi' ve 'göstermecî' biçimleri buluşturmakta, trajik bir konunun güldürü öğeleriyle yumuşatıldığı 'oyunsu' oyunlarından birine daha imza atmaktadır.

Tuncer Cücenoglu bu dönemde 'Kadıncıklar' oyunu ile büyük bir çıkış yapar (Bkz. **Dönemin Öne Çıkan Oyunları** bölümü). 'Kadıncıklar'ın başarısını, bir kadının yıllar sonra karşılaştığı işkencecisiyle hesaplaştığı, çok beğenilen 'Çıkmaz Sokak' izler. Tuncer Cücenoglu da dönemin en üretken yazarları arasına girmek üzeredir. 'Çığ', 'Helikopter', 'Şapka', 'Matruşka', 'Boyacı' gibi, çeşitli dramatik durumlardan kaynaklanan ve çeşitli toplumsal konular, özel ilişkiler ve bireysel çatışmalar üstünde odaklanan, çeşitli oyun yazma türlerinin kullanıldığı yeni **oyunları** Türk seyircilerle buluşurken, önce 'Kadıncıklar' ve 'Çıkmaz Sokak', sonra da başka oyunları yabancı dillere çevrilerek yurt dışında sahnelenmeye başlar. Cücenoglu, kazandığı ödüller 'Kadıncıklar'dan başlayıp, 2010 yılının ürünü 'Kadın Sığınağı'na ulaşan, otuz yıllık kariyeri içinde 20'yi aşkın oyuna imza atmıştır.

1980'ler, Ferhan Şensoy'un 'Şahları da Vururlar' (Bkz. **Dönemin Öne Çıkan Oyunları** bölümü) oyunu ile günümüze uzanan, "Ferhanca" sivri dilli, bereketli oyun yazarlığını atağa geçirdiği dönemdir. Ferhan Şensoy, günümüzde 30. yılını tamamlamış olan Ortaoyuncular topluluğunun dağıtılmasına her yıl yeni oyunlar ('Sahibinden Satılık Ortaoyunu', 'İşsizler Cennete Gider') ve/ya da uyarlamalar ('Üç

Bu dönem, deneyimli oyun yazarlarına, 50'li ve 60'lı yıllarda doğmuş yazarların katıldığı, bir yandan 'toplumsal olgular' tartışılırken, bir yandan da 'bireysel açmazlar' içinde kilitlenmiş duyarlıkların yansıtıldığı, ne ki hiçbir konunun fazlaca öne çıkmadığı, çeşitli yazma biçimlerinin denendiği, ama hiçbirinin ağırlıklı bir etki yaratmadığı bir süreç olarak değerlendirilebilir.



Özen Yula



Tuncer Cücenoglu

Kurşunluk Opera', 'Vişne Bahçesi') katmıştır. Hepsi de yazılır yazılmaz sahnelenen bu oyunlardan bir bölümü geleneksel seyirlik güldürü anlayışıyla modern kabareyi, arı gülmece ile politik taşlamayı buluştururken ('İstanbul'u Satıyorum'), bir bölümü de ('Yorgun Matador') Batı sahnelerinin 'uyumsuz tiyatro' anlayışına, 'grotesk'e, şiirselliğe yaslanan, güldürücü olmaktan çok gülümseten/hüzünlendiren çalışmalardır.

1980'ler Memet Baydur'un, 12 Eylül döneminde aydın kesimin suskunluğunu, yalnızlığını ve yaşadığı iletişimsizliği, incelikli bir 'kara güldürü' olarak dile getiren 'Limon' ile başlayan ve 'Cumhuriyet Kızı'ndan (Bkz. Yukardaki **Okuma Parçası**) 'Yangın Yerinde Orkideler'e (Bkz. **Dönemin Öne Çıkan Oyunları** bölümü) ulaşan, dilsel ve kurgusal açıdan çok özel olan yazarlık uğraşına başladığı dönemi belirler. Memet Baydur, yaptığı çıkışın raslantı olmadığını, daha sonra gündeme gelen, uzayda yitmiş bir Sovyet astronotun duyarlılığını dile getiren 'Vladimir Komarov', sıradanlığın sıra dışı olanla karşılaştırıldığı 'Düdüklüde Kıymalı Bamy'a', insan eyleminin doğayı ve insanın geleceğini yok ettiği bir ortamı anlatan 'Yalnızlığın Oyuncakları' gibi oyunları ile kanıtlamaktadır. Oyunların çoğu yazılışlarının hemen ardından sahnelenir. Bu yapıtlar arasında en büyük sahne başarılarından birini, Anadolu'nun Doğu'su ile Batı'sının insanları, yaşama biçimleri ve değer yargıları arasındaki uçurumu dile getiren 'Kamyon' yakalar.

Öğretim üyesi/yönetmen (aynı zamanda Ankara Deneme Sahnesi'nin kıdemli üyesi) Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın sahne düzeniyle sunulan bu çalışmaların başında, Yunus Emre'nin öyküsünü ritüel anlatıma dayalı bir şiirsellikle sahneye getiren, Nihat Asyalı'nın kaleme aldığı 'Yunus Diye Görüldüm', Yunus Emre şiirinin otantik bir hareket düzeni içinde 'operatik' anlatımla sunulduğu '**Emrem Yunus**', otantik köylü oyunlarının otantik bir yaklaşımla buluşturulduğu '**Yazıbağında Şenlik**' gelmektedir. 'Yaren' ise Anadolu'daki esnaf kollarının ritüele dayalı uygulamalarının oyunlaştırıldığı bir çalışmadır. Bilgesu Erenus'un Anadolu esnaf ocağı ritüellerinden yararlanarak 'Alamancılık' sorununu irdelediği '**Misafir**' oyunu da, geleneksel olan ile çağdaş olanı, güldürücü olan ile hüznendirici olanı iç içe yansıtabilen 'oyunsu' özellikler taşır. Erenus'un 'Misafir'i tiyatro dağarımızın vazgeçilmezleri arasına girmiştir.

Bizim coğrafyamızın kültürüne eğilen, benzer türde araştırma ve oyun yazma eğilimlerinin en önemli ürünlerini ise Murathan Mungan kotarmıştır. Mungan, Güneydoğu Anadolu ritüellerinden, taziye geleneğinden getirdiği biçimsel denemelerle oluşturduğu -iki aşiret arasındaki düşmanlığın birbirine aşık iki gence ölüm getirdiği- '**Mahmut ile Yezida**' ve '**Taziye**' (Bkz. **Dönemin Öne Çıkan Oyunları** bölümü) oyunlarından sonra, 1992'de '**Geyikler Lanetler**'i yazmayı bitirmiş, böylece Murathan Mungan'ın 1980'lerden bu yana üstünde çalıştığı Mezopotamya Üçlemesi tamamlanmıştır. Yapıtlar 'trajik' söyleme yaraşır bir şiirsel derinlik, trajik karakterlere yaraşır bir 'iç hesaplaşma' dinamiği, kişilerin yazgılarında belirleyici olan kültürel-tarihsel-toplumsal etmenlerin ağırlığını yansıtmaktadır. Mungan'ın yapıtları hem sahne olayları olarak, hem de -yazarın dil kullanımındaki imge zenginliği nedeniyle- 'okuma metinleri' olarak değerlendirilebilmektedir.

1980'ler bir önceki dönemin yazarları Ülker Köksal ve Bilgesu Erenus'un deneyimli yazarlar arasına girdiği dönemdir. 'Kadın sorunu'na olan eğilimi ile gündemde olan Ülker Köksal ilk kez 1984'te sahnelenen 'Uzaklar' oyunu ile pek çok ödülle değer bulunur. Ülkü Ayvaz ve Erhan Gökgücü de görevi devralma hazırlığı içindedir. Yeşim Dorman-Yıldırım Türker'in ortak ürünü 'Gölge Ustası' bu dönemde sahneye çıkan oyunlar arasında yer alır. Melih Cevdet Anday son sahne yapıtı olan

Köy seyirlik oyunlarından beslenen ve Nurhan Karadağ'ın Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü'ndeki deneysel çalışmalarıyla oluşan sahne olayları dönemin önemli bir 'arayış' ve 'yöneliş'i olarak nitelendirilebilir.



Prof. Dr. Nurhan Karadağ



Erhan Gökgücü

'Ölümsüzler'i yazar. Dönemin en başarılı tarihsel oyunu Kemal Bekir Özmanav'ın, Nahit Sırrı Örik'in 'Sultan Hamid Düşerken' adlı romanından uyarladığı 'Düşüş'tür.

1983 yılında yitirdiğimiz. Sevim Burak, 'Sahibinin Sesi' ve 'Everest My Lord' (İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar) başlıklı yapıtlarıyla, dramatik edebiyatımıza, dilsel ve görsel anlatımı kural tanımaz bir özgürlük içinde kullandığı, bilinç akışının dışavurumcu bir yaklaşımla sergilendiği özgün modeller sunar.

Bu dönemde yazılan oyunlarda konular değişken, işleniş biçimleri genellikle vurucu olmaktan uzaktır. Kerem Kurdoğlu 'Haritadan Naklen Yayın'da değerler dizgesi çığıından çıkmış günümüz Türkiye'sine egemen çılgınlıkları yansıtırken, Ferdi Merter 'Kuğular Şarkı Söylemez'de eşcinsellik ve AIDS konularını inceler. Adalet Ağaoğlu, iç hesaplaşmaya yönelik, 'zaman üstüne bir oyun' olarak nitelediği 'Çok Uzak Fazla Yakın' adlı yapıtıyla, Refik Erduran, çaptan düşmüş bir solcu, bir futbolcu ve bir seks yıldızını buluşturduğu 'Ramiz ile Jülide'yle gündeme gelir.

İki genç yazar, 'Theope' ile Coşkun Büktel, 'Miletos Güzeli' ile Coşkun Irmak, klasik tiyatro anlayışını bugünün gözlükleriyle değerlendirmektedir. Irmak, hem çocuk oyunları hem de yetişkinler için çok sayıda oyun yazmaktadır. Hasan Erkek, sahne ve radyo için oluşturduğu bir dolu çocuk oyunu yanında, yetişkinler için de oyun yazmaya başlar. Kasabalı bir ailenin 'göç' sancılarını dile getiren 'Eşik' Erkek'e ödül kazandırır. Bu dönemde oyun yazarlığına geçiş yapanlardan biri de Özen Yula'dır. Yula, kendisine 2001 yılında Afife ödüllerinden birini getirecek olan 'Ay Tedirginliği' ile başlayarak 'Kırmızı Yorgunları' ve 'Gözü Kara Alaturka'ya ulaşacak, acımasız toplumsal ortamların yaşama yenik düşmüş insanları üstünde odaklanmayı yeğleyecektir. 'Gayri Resmî Hürrem' başlıklı 'iki kişilik' ödüllü oyunu ile de gündemde olan Yula yurt dışına da açılmaktadır. Turgay Nar, 1990'larda Tiyatro Stüdyosu yapımı olarak sahneye çıkartılan -kent ortamında düzenin dışına itilerek yoksunlaştırılmış insanların dramını anlattığı- çok ödüllü 'Çöplük' oyunuyla ünü yakalar. İlk sahne yapıtıyla ('Kıyamet Sularında') ödül kazanan ve ürettiği yapıtlarla ses getiren bir başka yazar da Civan Canova'dır. Oyun yazarlığına 1980'lerin sonunda başlayan, ancak, aralarında ödüllü 'Çok Geç Olmadan' oyununun da bulunduğu birçok sahne metni yazmış olmasına karşın 1990'larda yalnızca 'Mem ile Zen' başlıklı oyunu sahnelenen Cuma Boynukara da yeni kuşak oyun yazarları arasında yer almaktadır. Ödüllü oyunu 'Yeniden Yaratma' ile gündeme gelen Ülkü Ayvaz oyun yazarlığını, geleneksel-çağdaş tiyatroyu buluşturan güldürülerle ('Külhanbeyi Operası'), çeşitli biçimlerde soyutlamaya yönelişlerle ('Nihavent Longa') renklendirmektedir. Behiç Ak, oyun yazarlığına -kentsel betonlaşmanın ve köşe dönücülüğün insan yaşamına ve uygarca bir varoluşa vurduğu darbeyi irdelediği- 'Bina' oyunu ile yaptığı girişten sonra gündeme yazdığı -kadın erkek ilişkilerinin absürd boyutlarına eğilen- 'Ayrılık' ile ünlenmiş ve modern dünyada, yaşama yabancılaşma sürecine giren modern insanın açmazlarına arı gülmece ve kara güldürü gözlükleriyle bakan oyun yazarlarımız arasındaki yerini almıştır. (Behiç Ak, 2000'li yıllarda, 'Tek Kişilik Şehir' ve 'Fay Hattı' başlıklı kara güldürüleriyle, doğaya yabancılaşmış kentli kesimi mikroskop altında inceleyecek, 'İki Çarpı İki' ile kadın-erkek ilişkilerini farklı toplumsal boyutlarla buluşturarak mikroskop altına alacak, bu oyunların sahne başarısıyla, dönemin öne çıkan oyun yazarlarının başında gelecektir.)

2000'li yıllarda Coşkun Irmak, Haluk Işık, Civan Canova ve Turgay Nar'ın da yeni oyunları sahnelenmektedir. Ali Berktaş, 'Kerbela' yapıtıyla gündeme gelirken artık aramızda olmayan Savaş Dinçel'in iki kişilik oyunu 'Uçurtmanın Kuyruğu' yıllardır sahnelenmektedir. 2000'li yıllarda gün yüzüne çıkan ve yasallaşmış ka-



Coşkun Irmak



Cuma Boynukara



Civan Canova

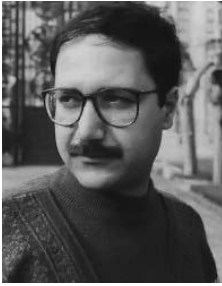


Behiç Ak

1980-20000 dönemi dram yazarlığında biçim arayışları bireyseldir ve tiyatromuzda yeni yönelişleri kurumsallaştırma açısından yeterince güçlü değildir. Yazarla seyircinin gerçek anlamda buluştuğu anlar seyrek. Belki de genç kuşaklardaki oyun yazarlığı potansiyeli tiyatrodan değil de, bol para kazandıran televizyon ve reklam sektörlerinde değerlendirilmektedir. Kolay yoldan para kazanmak 1980'li yıllardan bu yana toplumsal yaşamımızı yönlendiren en önemli ilke olmuştur çünkü...



Berkun Oya



Turgay Nar



Haluk İşıık

lıplardan deneyselliğe uzanan bir çizgide yer alan oyunlarıyla Raşit Çelikezer de sahnelerde söz sahibidir. Son birkaç yıldır, Ayşe Bayramoğlu, Funda Özşener, Berkun Oya, Beliz Güçbilmez ve başka genç isimler de yeni yazarlara katılıyor.

Genel olarak, oyunların hiç olmazsa ödenekli tiyatroların dağarına girebilmesi kaygısıyla, her türlü 'sakıncalı' olma olasılığına karşı önlem alan, içe dönük, soyutlamayı uç boyutlara götüren, tiyatronun kaldıramayacağı yoğunlukta şiirselliğe bürünmüş, bu yolla evrensel boyutlara ulaşmaya çabalayan bir yazarlık edimi söz konusudur.

Oyun Yazarlarını Yönlendiren Kimi Özellikler

- 1980'li yıllarda **tek kişilik oyun** türünde bir patlama yaşanır. Çeşitli konuları ve farklı biçimsel yaklaşımları kucaklayan tek kişilik oyunlar, politik-toplumsal-ekonomik durumların bunalttığı seyircinin, duygularını ve düşüncelerini sahne olayıyla 'ferahça' bütünleştirebildiği bir tiyatro ortamı sağlamaktadır. Bu dönemde Güngör Dilmen'in -Yıldız Kenter tarafından yorumlanan- 'Ben Anadolu' ve Dinçer Sümer'in 'Maviydi Bisikletim' oyunları popülerlik kazanır. Ataol Behramoğlu, Işıl Özgentürk ve Macit Koper'in, oyuncu-yorumcu Deniz Türkali için yazdıkları tek kişilik oyunlar da bu dönemin ürünüdür. Ferhan Şensoy ise 'Ferhangi Şeyler' ile seyirci rekoruna gider. Genco Erkal 1980'li yıllarda Nazım Hikmet-Aziz Nesin-Haldun Taner-Bertolt Brecht'ten uyarladığı 'şiir-öykü-şarkı-tiyatro' birleşimi olan 'Her Gün Yeni Baştan' başlıklı tek kişilik gösteriyi, daha sonra da bu gösterinin üstünde yeniden çalışarak oluşturduğu 'Merhaba'yı sunar. Bir başka çok tutulan tek kişilik oyun da Murathan Mungan'ın Orhan Veli'nin şiirlerinden derleyerek sahne düzenine yerleştirdiği 'Bir Garip Orhan Veli'dir; Müşfik Kenter'in yorumuyla, yıllara meydan okuyacak bir sahne performansı oluşmuştur. Zaman içinde Ferhan Şensoy 'Felek Bir Gün Salakken', 'Şu Gogol Delisi' ve 'Şu An Mutfaktayım'ı üretecek, tek kişilik oyunlarını 2000'li yıllarda da 'Ferna-me' ile sürdürecektir. Ataol Behramoğlu'nun 'Mutlu Ol Nazım', Nezihe Araz'ın 'Kurtuluş Savaşı Kadınları' oyunları Dilek Türker tarafından, Metin Balay'ın 'İnadına Yaşamak' ve 'İnadına İnsan' oyunları Altan Erkekli tarafından, 'Kuvayı Milliye Destanı', 'Nutuk' ve karikatürist Oğuz Aral'ın 'Huysuz İhtiyar'ı Müşfik Kenter tarafından yorumlanır. Genco Erkal, Nazım'ın şiirlerinden derlediği 'İnsanlarım' ve Aziz Nesin'in yapıtlarından uyarladığı 'Birtakım Azizlikler' başlıklı tek kişilik oyunları sunar. 2000li yıllarda da 'Kerem Gibi II' ve Aziz Nesin'in yapıtlarından derlediği 'Nereye Gidiyoruz' ile bu türdeki çalışmalarını sürdürür. Yıldız Kenter 'Aşk Hep Vardı' başlıklı gösterisiyle kendi yaşam öyküsünü sahneye getirir. Savaş Dinçel de 'Meraklısı için Öyle Bir Hikaye'de Saik Faik öyküleriyle buluşturur seyirciyi. Tek kişilik oyunlar Yılmaz Onay'ın ve başka yazarların da katkılarıyla dönemin tiyatro yaşamında önemli bir katkı oluşturur.
- **Belgesel tiyatro** örnekleri de başlıbaşına bir eğilim oluşturur. Erhan Benner'in kendi anı kitabı 'Bürokratlar'dan oyunlaştırdığı metin 1983-1984 tiyatro döneminde Ankara Halk Tiyatrosu (A.H.T.) topluluğunca sunuldu. 1984-1985 döneminde Faruk Erem'in, mesleğinin çeşitli aşamalarında gözlemleyip bire bir yansıttığı olayları içeren 'Bir Ceza Avukatının Anıları' kitabının uyarlaması Rutkay Aziz tarafından A.S.T.'ta sahnelendi. 1995-1996 tiyatro döneminde Ankara Ekin Tiyatrosu tarafından Rüştü Asyalı'nın rejisiyle sahnelenen, Haluk İşıık'ın ödüllü oyunu 'Külrengi Sabahlar' 12 Eylül dönemi

henüz noktalanmadan yazılmıştı. Bu metinde yer, zaman ve kişilerin özel isimleri belirlenmiş olmasa bile, ay ve gün olarak verilen tarihler, canlandırılan olayın Türkiye'de bu dönemde yaşanmış ve belgelenmiş gerçekleri bire bir dile getirdiğini gösterir. 18 Eylül'de -'demokrasiyi rayına oturtmak' için müdahalede bulunmuş askeri yönetimin ilk günlerinde- başlayan olaylar 13 Aralık'ta sona erer oyunda. Söz konusu olan, bir inzibat erini öldürdüğü savıyla yargılanan 'on yedi' yaşındaki 'gösterici' gencin idam edildiği tarihtir... Metin Balay'ın yazıp A.S.T.'ta sahnelediği 'Deniz Diye Bir Delikanlı' başlıklı oyunda da Deniz Gezmiş'in yaşamı yarı kurmaca/yarı belgesel bir yaklaşımla irdelenir.

Belgesel oyunlar 2000'li yıllara da ulaşır. 2002'de Ali Berktaş'ın kaleminden çıkan '**Benim Meskenim Dağlardır**' oyununda, ünlü yazar Sabahattin Ali'nin 1940'lı ve 50'li yılların Türkiye'sindeki toplumsal/politik duruşunun ve gizemi tam açıklanmamış ölümü gündeme getirilir. Dilek Türker, Nezihe Araz'ın tek-kişilik '**Latife**' oyununu çıkartır sahneye. Genco Erkal '**Sivas '93**'te Madımak Otelini yangınına yalnızca belgelere dayanarak anlatır. '**Simumurg**' başlıklı oyununda aynı olayı canlandırmış olan genç yazar Serdar Doğan, 1978'deki Maraş olaylarının 30. yılında yazdığı '**Yangın Yeri Maraş**' Canlar Tiyatrosu tarafından 2008 güzünde sahnelenir. Cuma Boynukara ise belgesel ağırlıklı oyunlarında yabancı kültürlerde oluşmuş izlekleri kucaklamayı seçer. İlk kez 2001 yılında Zafer Diper tarafından Bizim Tiyatro yapımı olarak sunulan '**Ölüm Uykudaydı**', bir Güney Amerika ülkesinde dört aydının bir hapisane hücrelerinde işkenceye, baskılara karşı verdikleri savaşımı anlatırken, 2010'da İzmir Devlet Tiyatrosu'nun sunduğu '**Yoksun**', açlıktan ölmek üzere olan bir Afrikalı çocuğu ve onu parçalayıp yemek için ölmesini bekleyen akbabanın oluşturduğu görüntüyü 'Akbaba ve Çocuk' başlıklı fotoğrafıyla ölümsüzleştiren, bu yapıtıyla 1994'te Pulitzer Ödülü alan ve kısa bir süre sonra intihar eden Kevin Carter'ı incelemektedir.



Gülşah Banda

- **Yazar tiyatrosu** olgusu da sürmektedir. Şensoy yeni oyunlarla 2000'li yılları kucaklarken, 1994'te Necati Akpınar ile BKM Oyuncuları topluluğunu kuran Yılmaz Erdoğan da Şensoy gibi 'yazar tiyatrosu' oluşumuna sıcak bakmaktadır. Kabare türündeki '**Otogargara**' ile başlayan çalışmaları '**Sen Hiç Ağustosböceği Gördün mü?**' ve 'Bana Bir Şeyler Oluyor' oyunuyla sürer. Nesrin Kazankaya da *Seyir Defteri*, *Dobrijna'da Düğün*, *Şerefe Hatıralar*, *Profesör ve Hulabop*, *Quintet-Bir Dönüşüm Beşlemesi* oyunları ile Tiyatro Pera'nın oyun dağarına katkıda bulunmaktadır. Kendi kurdukları tiyatrolar için oyun yazan bir dolu genç sanatçı var. Yeşim Özsoy Gülan, 2002 yılında kurmuş olduğu Ve Diğer Şeyler Topluluğu için yazdığı, sahnelediği, oyuncu olarak katıldığı oyunlarla başı çekmektedir. 2000'li yıllarda, yeni sahne metinleri, yeni teknolojiler ve çok disiplinlilik üstünde yoğunlaşarak 'performans' olgusunu öne çıkaran bir tür 'yazar tiyatrosu' gündemde. Böylece, oyun yazarlığı olgusunu 'performans' olgusuyla buluşturma eğilimi oluşuyor.
- 2000'li yıllarda '**performans ağırlıklı tiyatro**' da gündemdedir. Yekta Kopan'ın Bülent Erkmek'in konsepti doğrultusunda yazmış olduğu, DOT tarafından 2006'da sahnelenen 'İki Kişilik Oyun' bu tür sahne metinlerinden biridir. Özellikle İstanbul'da kurulan öncü-deneyisel nitelikli topluluklarda çeşitli sahne sanatlarını buluşturma, tiyatrodaki 'söz'ün, 'ses'in, 'mimik', 'jest' ve 'hareket'in, gerçekçi/epik/absürd/geleneksel seyirlik özellikleriyle bire bir tanımlanamadığı -şimdilik 'özgün' sayılabilecek- bir potada eritme eğilimi

görülüyor. Kurgu ve konsepti Övül-Mustafa Avkıran imzasını taşıyan Gara-
jistanbul yapımı 'Ashura', 'Oyunu Bozuyorum' (metin: Meltem Arıkan) gibi
çalışmalar da bu tür bir yaklaşımın ürünleri. Performansa yönelik bir başka
yaklaşım da Tiyatro TEM tarafından sergileniyor. Ayşe Selen ve Şehsuvar
Aktaş, sahne çalışmalarına kukla ve gölge oyunu performanslarını da kata-
rak, oyuncu-anlatıcı-gölge oyunu/kukla oynatıcısı kimliklerini iç içe sunu-
yorlar. Murathan Mungan ise 2007'de yayımlanan 'Kağıt-Taş-Kumaş' başlık-
lı yapıtıyla, oyun yazarlığının 'performans metni' ile bütünleştiğini gösteren
görsel-işitsel bir söylem sunuyor. Hasan Erkek'in sözsüz 'Kutsal Döngü'
metni Nurhan Karadağ tarafından bir köylü seyirlik 'performans'ı olarak sah-
neleniyor.

ÖNE ÇIKAN KONULAR, KONULARA YAKLAŞIMLAR

Tuncer Cücenoglu'nun 'Çıkmaz Sokak', Bilgesu Erenus'un '555 K', Adem Atar'ın
'Cam Bardaklar Kırılın', Faruk Erem'in 'Bir Ceza Avukatının Anıları', Ferdi Merter'in
'Bir Kadın Bir Erkek Vardı' oyunları bu türdeki çalışmalar arasında yer alır. Aziz Ne-
sin ise 'Bir Zamanlar Memleketin Birinde' başlıklı, hiç oynanmamış, çalgılı-şarkılı
oyununda, 12 Eylül döneminden bugüne uzanan mantık dışılığı ve bu dönemin yü-
reklere yerleştirdiği korkuyu taşlamaktadır. Öte yandan, polis, gözaltı, işkence, ha-
pislilik olguları yine gündemdedir. Çünkü 12 Eylül ile henüz yeterince hesaplaşma-
mıştır tiyatromuz. Erhan Gökçü 'Giordano Bruno' ile şiddet, baskı, işkence olgu-
suna Avrupa tarihinden getirdiği mesel aracılığıyla ışık tutar. Haluk Işık 'Külrengi
Sabahlar'da 12 Eylül yargı mekanizmasını eleştirirken, 'Memleket Hikayeleri'nde
90'lı yıllarda toplumca paylaştığımız 'utanç' anlarına ışık tutar. Yılmaz Onay'ın
'Hücre İnsanı', Ferhan Şensoy'un 'Çok Tuhaf Soruşturma', Eşber Yağmurdereli'nin
'Akrep' oyunları, adalet ve yargı mekanizmasındaki çarpıklık eleştirilir.

Dönemin öne çıkan konuları arasında, politik baskılar karşısında -özellikle 'ay-
dın'- bireyin çevreden soyutlanmışlığı yer alır. 1980-2000 döneminde oyun üreten
genç ve orta yaşlı yazarlarımız yaratıcılıklarını çoğunlukla, orta sınıf duyarlığının sı-
fır noktasında biçimlenen yabancılaşma-yalnızlaşma olgusuyla yüzleşme noktasına
odaklanmış gibidirler. Oğuz Atay'ın 1979'da gündeme gelen 'Oyunlarla Yaşayanlar'
oyununda yansıyan benzer duyarlık sürmektedir. Vüs'at O. Bener, ikinci oyunu -
iki kişilik-'İpin Ucu' ile hem dönemin toplumsal-politik atmosferini, hem de denet-
leyemediği koşullar içinde hapsolmuş aydın bireyin duyarlığını iç içe irdeler. Civan
Canova'nın 'Kıyamet Sularında', 'Kızılötesi Aydınlık' ve başka oyunlarında da aynı
duyarlık sezilir. Bu oyunlar, önemli oranda Memet Baydur ve Behiç Ak tiyatrosuy-
la buluşur.

90'lı yılların ikinci yarısında Kurtuluş Savaşı ve Atatürk oyunları birbirini izleme-
ye başlar. Nezihe Araz'dan Orhan Asena'ya, Recep Bilginer'den Selim İleri'ye dek
birçok yazarımız Mustafa Kemal'in sahneye çıkarıldığı oyunlara imza atar. Yazarı-
lar, Kurtuluş Savaşı ve Mustafa Kemal Atatürk'e ilişkin klişeleştirilmiş söylemlerin
ötesine geçme çabası içindedir sanki. Cumhuriyet devletinin kurulma aşamasına
yönelik savaşımı ateşleyen ilkelerden zaman içinde ne denli uzaklaşıldığını da bil-
mektedirler. Ülker Köksal'ın daha önceki dönemlerde yazılmış olan 'Karanlıkta İlk
Işık' oyunu sahnedeki Kubilay Olayı canlandırılır.

DÖNEMİN ÖNE ÇIKAN, ETKİLİ OLAN OYUNLARI

Dönemin üretkenlikleriyle ve/ya da yapıtlarının yarattığı etki nedeniyle öne çıkan
beş yazar, Turgut Özakman, Ferhan Şensoy, Tuncer Cücenoglu, Murathan Mungan
ve Memet Baydur'dur.

12 Mart dönemini 12 Eylül
ile buluşturan ve şiddet
uygulaması, işkence, baskı,
ceza olgularını sorgulayan
oyunlar da bu dönemde
gündemdedir.



Yılmaz Onay

Özakman, tiyatromuzun geleneksel öğeleriyle çağdaş dünya tiyatrosunun anlatım biçimlerini buluşturduğu oyunlarının bir bölümünü bu dönemde yazmıştır. Bu oyunlar arasında yer alan ve pek çok ödül kazanmış olan 'Resimli Osmanlı Tarihi'(1983), 1981 Anayasası'nın oluşturduğu güncel tartışmalardan yola çıkarak yazılmıştır. Oyunun devinimini, tarihsel gerçeğin, fantezi ürünü bir durum bağlamında irdelenmesiyle kotarılan alaycı ve eleştirel bakış açısı oluşturur. Bu fantezi boyut içinde ülkemizde yapılan her bir Anayasa'nın tarihsel zamanına yolculuk yapılır.

Tuncer Cücenoglu'nun 'Kadıncıklar' oyunu 1983-84 tiyatro döneminin en çok ödül alan tiyatro yapıtı olarak öne çıkar. Bir genelev ortamında geçen oyun, hayat kadınlarının çoğunlukla acı bir sonla noktalan ve hep birbirine benzeyen, toplumumuzda çok yaşanmış, yaşanan yaşanacak öykülerini dile getiriyor. Zaman içinde çok çeşitli konuları, çeşitli türde oyunlarla irdelenecek ve yapıtları yurt dışına açılacak olan Cücenoglu'nun yazar kişi erdemlerinden en önemlisi olan gülmece ile 'ciddi' anlatımı buluşturma yeteneği ve ustalıkla diyalog kullanımları bu oyunda da başarıyla değerlendirilmiştir.

Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncular yapımı olarak yazıp sahnelediği ve oynadığı 'Şahları da Vururlar', Şensoy'un zaman içinde - otuz telif oyun ve uyarlamaya imza atarak ve her birini sahneleyip oynayarak- oluşturacağı 'yazar tiyatrosu'nun profesyonel sahnedeki ilk örneğidir. İran'da Şah rejiminin devrilip köktendinci rejimin gelmesiyle yaşanan değişimi, kalabalık kadrolu ve çok tablolu bir 'kabare oyunu' biçiminde dile getiren oyunda, dil kullanımının içerdiği 'Ferhanca' gülmece ve politik taşlama yaklaşımı, sanatçının daha sonraki yapıtlarının da vazgeçilmezi olacaktır.

1980'lerde başlayıp, 2000'li yılların başındaki erken ölümüyle noktalan yazarlık uğraşına çok sayıda oyun sığdırmış olan Memet Baydur, dünyaya bir 'aydın kişi'nin gözlükleriyle bakarken, politik-toplumsal çizgide olsun olmasın, tüm oyunlarını dünya kültürünün zenginlikleriyle bezer. 'Arı gülmece'den 'kara güldürü'ye ulaşan bir çizgide, 'alaycı' bir yaklaşım ile 'hüzün' arasında gidip gelen bir anlatımla biçimlendirir yapıtlarını. Çok ödüllü yapıtı 'Yangın Yerinde Orkideler'(1989) yazarın bu özelliğinin çarpıcı bir ürünüdür. İstanbul'da her kesimden insanın gelip geçtiği ıssız bir köprüaltı ortamında yer alan oyunda, 'aydın' sayılmayan kesimin bilgeliğiyle, aydın kesimin okumuşluğu ama sıradanlıktan kurtulamamışlığı çatıştırılır.

Murathan Mungan, 'Mezopotamya Üçlemesi' ile, Ortadoğu coğrafyasında yaşayan insanın geleneksel varoluş motiflerini değerlendirirken, oyunlara biçimsel açıdan destansı bir estetik, içerik açısından da trajik bir derinlik katmıştır. Bu oyunlardan ikincisi -ödüllü bir yapıt olan- 'Taziye'dir. Eski İran'da oluşmuş, ölümü betimleyen bir halk geleneğinden dönüştürülmüş olan 'taziye', açık ya da kapalı uzamlarda, seyirci halkın da duygusal katılımıyla oluşur ve eski Yunan tragedyalarında olduğu gibi, bir dinsel tören coşkusu içerir. Mungan, 'Taziye'de, bu türün simgelediği anlatım biçimlerinden yola çıkarak Güneydoğu Anadolu yöresinde, ağalık düzeni içinde yer alan bir sevda ve ölüm öyküsünü dile getirir. Bir oğulun, töre gereği annesini öldürme zorunluluğuna gelip dayanan bir dramatik durumdan yola çıkmaktadır.

Örneklediğimiz bu beş yapıt, 1980-2000 dönemi oyun yazarlığının genel çizgilerini de belirler: 'Resimli Osmanlı Tarihi, tarihten bugüne mesel getiren toplumsal tiyatro örneği olma yanında, geleneksel halk tiyatromuzun 'göstermecî'/açık biçim' özelliklerini de yansıtmaktadır. 'Kadıncıklar', 'kadın sorunu'nu irdelleyen bir metin olması yanında, alışılmış dışında kalan bir dünyanın duyarlılığını, çok karakterli, dolayısıyla da çok sesli bir yaklaşımla, 'benzetmecî' biçim aracılığıyla ver-

mektedir. ‘Şahları da Vururlar’, Haldun Taner’in 1960’larda oluşturup Türk seyircisine sevdirdiği, bugün de hem sahnede hem de televizyonda süren ‘kabare’ türünün ‘politik taşlama’ yönü ağır basan, parlak bir örneği ve bir ‘yazar tiyatrosu’ ürünüdür. Murathan Mungan’ın ‘Taziye’si ise bizim coğrafyamıza ilişkin seyirlik geleneklerin çağdaş tiyatrodaki değerlendirmesine bir örnek oluşturmak yanında, çağdaş bir yazarın, bizim topraklarımızda yaşananlardan yola çıkarak, çağdaş tragedya yazma yönelişini yansıtmaktadır.

DÖNEMİN TİYATRO ELEŞTİRİSİ

(Ayşegül Yüksel’in ‘Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar: Uzun Yolda Bir Mola’ kitabında yer alan, oyun yazarlığımıza ilişkin saptamalar, s. 86-87)

Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığının hangi noktasındayız? (...) **Seyirlik gelenekimizin örgelerini kullanarak ‘açık biçim’ ve ‘göstermecî’ biçime yönelen, bir anlamda epik tiyatro ile de buluşmayı deneyen, politik-toplumsal vurgusu çoğunlukla ‘gülmece’nin gözlükleriyle yapılan oyunların açtığı çığır** içinde Haldun Taner, Turgut Özakman, Vasıf Öngören ve Oktay Arayıcı’nın yapıtlarının çağdaş tiyatromuzun dağarının vazgeçilmezleri arasına girdiğini görüyoruz. Ancak bu yönelişin içerdiği parlak buluşların daha sonraki yazarlar tarafından çoğunlukla hiçbir yenilikle desteklenmeden yinelenildiğini, bu nedenle de zaman içinde klişeleşen örgelerin durağanlaştırdığı sahne metinlerinde içerik açısından da vurucu olunmadığını da göz ardı edemiyoruz. Kabare tiyatrosu da televizyon yoluyla ortalama seyircinin beğeni düzeyine indirilişinden bu yana tüm parıltısını yitirmiş görünüyor. Dahası, zeka parlamayınca kabare tiyatrosu yoluyla yapılan toplumsal eleştirinin vuruculuğu da oluşmuyor. Köylü tiyatrosunun seyirlik özelliklerini çağdaş tiyatro özellikleriyle buluşturma yönünde yapılmakta olan çalışmalar ise -yarı-amatör toplulukların sokak tiyatrosu çalışmaları dışında- son on yıl içinde yavaşlamış görünüyor.

Belki en üretken yönelişin, **‘absürd tiyatro’ya ilişkin özelliklerin çeşitli boyutlarının birbirinden farklı yaklaşımlarla değerlendirildiği, ‘soyutlama’yı içeren yazarlık çabaları** olduğu söylenebilir. ‘Absürd’ün sınırlarının ‘postmodern’ yaklaşımın serreserpeliği içinde daha da genişletilerek, ‘gerçekte var olan’ ile ‘düşlenen’ arasındaki ayrımın yok edilebildiği, yazarlarımızın ‘gerçekçi’ yöntemin kısıtlayıcılığından kurtaran soyutlamalı metinlerin ‘performans tiyatrosu’ ile uzlaşma olasılığı da yüksek.

Ne ki tiyatro seyircisiz yapılamadığına göre, ortalama seyircinin -son 25 yıl içinde epeyce aşağıya çekilmiş olan- sanatsal beğenisinin düzeyini yükseltme adına, oyun yazarlığı geçmişimizi oluşturan her türlü yönelişin, tüketici değil, üretici olmayı amaçlayan bir yaratıcılıkla, titizlikle, özenle yeniden değerlendirilmesi yanında, yazarlarımızın yeni yönelişlere de açılması gerekiyor.

Özet



Dönemin siyasi ortamını betimlemek,

Tiyatromuzun 1980-2000 dönemi, hem yüzyıl dönemi sancılarının, hem de 12 Eylül 1981'de devlet yönetimine Silahlı Kuvvetler'in müdahalesiyle yaşanan sıra dışı bir politik- toplumsal aşamanın izlerini taşır. Devlet baskısıyla 'tiyatronun evcilleştirilmesi' söz konusudur.



Dönemin toplumsal ortamını analiz edebilmek,

1980-2000 dönemi, siyasetle ilgilenmekten caydırılmış, yalnızca kendi çıkarlarını kollamaya koşullandırılmış, yasal haklarını korumakta çekingen, geçim sıkıntısına çıkar yol olacak her çareyi kucaklayan, toplumda olup bitenle -kendisine ve ailesine dokunmuyorsa- ilgilenmeyen, çok satan gazetelerin ve televizyon haberlerinin manşetlerinden ötesini okumayan, sanat olaylarına uzak, düşünmeyi ve eylemeyi dört yılda bir oy verdiği politikacılara bırakmış, her duyduğuna inanan, içine kapanık bir toplum ortaya çıkmıştır.



Dönemin tiyatro ortamını tanımak

Bu dönem, Devlet Tiyatrosu sahnelerinin çoğaldığı, tiyatro okullarının sayısının arttığı bir dönem olmuştur. 1985'te Adana Devlet Tiyatrosu yerleşik düzene geçip sürekli oyun sergilemeye başlamış, 1988'de Trabzon ve Diyarbakır Devlet Tiyatroları kurulmuştur. 1998'de ise Sivas, Van, Erzurum, Konya DT sahneleri, 1993'te Antalya DT, açılmıştır. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Bakırköy Şehir Tiyatrosu ve Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları bu dönemde kurulmuştur. Tiyatro okullarının sayısı 30'u bulmuştur. Bu kurumlardaki niceliksel artışın nitelikte de olduğunu söylemek güçtür. Bir başka önemli nokta da, tiyatro ödüllerinin artması ve kurumsallaşmasıdır. Buna festival sayısındaki artışı da eklemek gerekir.



Dünya tiyatrosundaki tiyatro hareketlerinin 20. yüzyılın 21. yüzyıla devrildiği aşamada bizim tiyatromuza ne ölçüde yansındığını değerlendirmek

1980'lerden başlayarak, Eugene Barba, Sergei Grotowski, Peter Brook gibi tiyatro adamlarının farklı yaklaşımlarla öncülüğünü yapmakta olduğu farklı boyutlardaki deneysel çalışmalar dünya tiyatrosunca özümse negelmiştir. Buna 1990'lı yıllarda, dramatik metin kullanımından gitgide uzaklaşarak 'metinlerarası' olmayı gözetken ve 'performans' sanatına yönelen Robert Wilson'ın etkisini de eklemek gerekir. 'Performans' temelli 'dans tiyatrosu' yeni bir tür olarak hızlı bir yükselişe geçmiştir. Ustaların ustası Alman sanatçı Pina Bausch'un doruğa çıkan bu eğilimi ülkemizde de bazı sanatçıları etkilemiştir. Handke ve Heiner Müller gibi post-modern eğilimleri benimsemiş yazarların izlerini de yeni kuşak oyun yazarlarımızda bulmak mümkündür. Ayla Algan-Beklan Algan'ın İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesinde kurulmuş olan TAL'de (Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı) yaptıkları çalışmaları, Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde ve Ankara Deneme Sahnesi'nde gerçekleştirdiği çalışmalar Dünya Tiyatrosundaki yeni eğilimlerle bütünleşmiştir.

Bu dönemde kendini baskın bir biçimde gösteren başka etki de, 1960'larda, tiyatromuzu derinden etkileyen, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro etkisidir. Özellikle, Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu'un Brecht'in belli başlı oyunlarını başarıyla sahneledikleri görülür.



Dönemin oyun yazarları ve oyun yazarlığı hakkında bilgi verebilmek,

Bu ortamda yazarlar genellikle içlerine kapanırlar ve yazdıklarına otosansür uygularlar. Sonuç olarak da, oyunların içerdiği mesajlar pek suya sabuna dokunmayan çeşittendir. Yazarlar çoğunlukla yeni biçimsel denemelere girmektense, bilinen biçimleri denemeyi yeğlerler. Genellikle tiyatronun geçmiş dönemlerinde yapılanlar yenilenmektedir ve ilgi çekmez. Seyircinin tiyatro ile ilişkisi kopuktur. Dünya düzeyinde gelişen 'dans tiyatrosu', 'performans tiyatrosu' gibi olguların ilk uygulamaları yüzyıl dönümünde yapılırsa da, bunlar henüz başlangıç aşamasındadır. Oyun yazarı ve oyun sayısı yüksek görünmekle birlikte, etkili sahne yapımları oluşturacak yapılara sık rastlanmaz. Turgut Özakman, Tuncer Cücenoglu, Ferhan Şensoy, Memet Baydur ve Murathan Mungan dönemin önde gelen yazarlarıdır. Onları 2000'li yılların başında Behiç Ak izleyecektir.



1980-2000 döneminde tiyatrodaki öne çıkan konular ve konulara yaklaşım biçimleri hakkında bir bakış açısı edinmek,

Bu dönemde, tek kişilik oyunların sıklığı, yazar tiyatrosu anlayışının oluşmaya başladığı, belgesel tiyatronun sürdüğü, 'yalnızlaşmış aydın'ın çığından çıkmış politik-toplumsal ortamlardaki yalnızlığını dile getiren, alaycı, ironik, karamsar, 'post-absürd' ('saçma' olan ile birlikte yaşayan, bunu 'doğal'mışçasına kabullenmiş görünen) eğilimler yansıtan türde oyunların benimsendiği bir dönem yaşanmaktadır. Yazarın 'fantezi' boyutta oluşturduğu yapılandırmaları arı ya da kara gülmece ile damıttığı, çağrışım boyutlarının zenginliği ve yazarların bireysel yaklaşımlarının birbirinden farklılığı nedeniyle renk çeşitliliği içeren, hem politik-toplumsal eleştiriye, hem de modern dünyanın karmaşası ve kargaşası içinde bunalan bireyin dile gelmesine olanak tanıyan bu yönelişin, Sabahattin Kudret Aksal'dan, Aziz Nesin'e, Melih Cevdet Anday'dan Vüs'at O. Bener'e, Oğuz Atay'dan Memet Baydur'a, Behiç Ak'a, Özen Yula'ya ve başka genç yazarlara ulaştığı görülüyor.

Kendimizi Sınayalım

1. 1980-2000 döneminde Türk Tiyatrosunu **en çok** etkileyen etmen aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Koalisyon dönemleri
 - b. Küreselleşme
 - c. 12 Eylül askeri müdahalesi
 - d. 11 Eylül saldırısı
 - e. Sovyetler Birliği'nin çözülmesi
2. Dönem tiyatrosunun ülkemizdeki **en umut verici** 'biçimsel arayışı' aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Seyirlik köylü oyunlarının çağdaş sahnede değerlendirilmesi
 - b. Tek kişilik oyunlar
 - c. Belgesel tiyatro
 - d. Post-dramatik tiyatro yapıtlarının çeşitlenmesi
 - e. Dans Tiyatrosu
3. Aşağıdaki yazarların hangisi Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu oyunlarıyla öne çıkmıştır?
 - a. Melih Cevdet Anday
 - b. Refik Erduran
 - c. Tuncer Cücenoglu
 - d. Vasif Öngören
 - e. Kerem Kurdoğlu
4. Cumhuriyet Döneminde yoğun biçimde tek kişilik oyunlar üreten sanatçımız kimdir?
 - a. Yılmaz Erdoğan
 - b. Murathan Mungan
 - c. Yıldız Kenter
 - d. Genco Erkal
 - e. Civan Canova
5. Murathan Mungan aşağıdaki oyunlardan hangisini yazmıştır?
 - a. 'Taziye'
 - b. 'Töre'
 - c. 'Misafir'
 - d. 'Çığ'
 - e. 'Eşik'
6. 'Yazar Tiyatrosu' nedir?
 - a. Yazarların bir araya gelip tiyatro kurması
 - b. Yazarların sahneye çıkması
 - c. Yazarların yalnızca oyun yazması
 - d. Bir yazarın bir tiyatro tarafından ücretli olarak çalıştırılması
 - e. Bir yazarın, kendi topluluğu için oyun yazması/sahnelemesi/oyunculuk yapması
7. Aşağıdaki oyunlardan hangisi Turgut Özakman'a aittir?
 - a. 'Düdüklüde Kıymalı Bamya'
 - b. 'Bir Şehnaz Oyun'
 - c. 'İstanbul'u Satıyorum'
 - d. 'İki Çarpı İki'
 - e. 'Gözü Kara Alaturka'
8. Cumhuriyet Döneminin en kalıcı oyunlarından 'Misafir'i kim yazmıştır?
 - a. Nurhan Karadağ
 - b. Bilgesu Erenus
 - c. Ülkü Ayvaz
 - d. Turgay Nar
 - e. Coşkun Irmak
9. Metin Balay'ın yazdığı 'İnadına Yaşamak' nasıl bir oyundur?
 - a. Köy seyirlik oyundur
 - b. Belgesel tiyatro örneğidir
 - c. Post-dramatik bir oyundur
 - d. Tek kişilik bir oyundur
 - e. Bir tragedya denemesidir.
10. Cumhuriyet Dönemi yazarları aşağıdakilerden hangisini yazmaktan kaçınmışlardır?
 - a. Açık seçik biçimde politik eleştiri
 - b. Açık saçık konuları işleme
 - c. Devlet sırlarını açıklama
 - d. Kıssadan hisse getirme
 - e. Ünlü kişileri sahnede canlandırma

Okuma Parçası

Dönemin Tipik Eleştirisinden Bir Bölümcük

(Prof. Dr. Sevda Şener'in, dönemin ruhunu başarıyla yansıtan 'Tiyatronun Yaşamımızdaki Yeri' başlıklı yazısı (Şener'in 'İzleriKaldı' başlıklı kitabından, s. 269-271) Meslektaşların yeni yıla girerken tiyatro etkinliklerinin belli başlı doruk noktalarını belirten, ödülleri hatırlatan, aksaklıklara değinen, yanlışlara işaret eden yazılarıyla geçen yılın tiyatro olaylarını değerlendirdiler. Ben de geçtiğimiz yılla sınırlı kalmadan genel bir değerlendirme yapmak istiyorum ve öncelikle şu soruyu soruyorum: Tiyatro etkinliklerinin yaşamımızdaki yeri nedir? Bir gün tiyatro denilince çeşitli kesimlerden insanın aklına ne mene bir sanat ya da eğlence türü geliyor? Anadolu'da çadır tiyatrosu imajının hala silinmediği, tiyatronun özellikle erkek keyfine uygun, biraz edebe aykırı, cinsel göndermeleri bol bir eğlence sayıldığı söylemi bir yana, aklı başında, ciddi, kültürlü köşe yazarlarımızın yazılarını okuduğumda görüyorum ki, nerede bir sahtekârlığa, iki yüzlülüğe işaret edilmek isteniyorsa tiyatro benzetmesi yapılmış. Sahne sözcüğü politikacının kendini gündemde tutmak için kullandığı yapay alana, rol yapma sözcüğü olduğundan başka türlü görünme aldatmacasına işaret ediyor. Hatta bir de rol kesme deyimini var. Kendini öne çıkarmak, önemsetmek için özentili tavırlar takınanları tanımlamak için kullanılıyor. Bu benzetmeler dilimize öyle yerleşmiş ki, göstergeyi aksi yöne çevirerek, canlandırdığı karakteri inandırıcı kılmayı başaramayan tiyatro oyuncusunu da rol kesiyor diye eleştiriyoruz. Kısacası kamu düşüncesinde tiyatro bir aldatma sanatı olmuş çıkmış. Yapay etkileme hünerlerine başvurarak karşısındaki kandırmayı bile beceremeyeni tiyatro yapıyor diye aşağılıyoruz. Tiyatro, kurgusu ile, etkileme yöntemi ile, iddialı duruşu ile kötü bir kandırmaca sanatı sanki.

Bu yüzden midir nedir, kimsenin tiyatroyu ciddiye aldığı yok. Medyada tiyatroya gösterilen ilgi sinemaya gösterilenin çok gerisinde. Tiyatro haberleri, en çok polemige elverişli ise yer alıyor gazetelerde. Oyuncu olarak, yönetmen olarak, yazar olarak düzeyli tiyatro yapanlar yeterli ilgiyi görmüyorlar. Sorumlu makamlar da, halk da kimi illerde, ilçelerde tiyatro gösterilerine uygulanan kısıtlamalara yeterli tepkiyi göstermiyor. Bir kaç sorumluluk sahibi dergi yazarı boşuna çırpınıyor dikkati bu sorunlara çekmek için.

Köhne bir sanat anlayışıyla kotarılmış sözde gerçekçi oyunların, duygu sömürüsü yapan aile dramlarının, sulu güldürülerin, görsel ve sözel şatafata boğulmuş gösterilerin, eğitici olması öngörölmüş kasıtlı tarih oyunlarının ayakta alkışlandığına şaşmamalı. Seyirci bir aldat-

maca saydığı bu sanattan fazlasını beklemiyor ki. Ezberlediklerinin onaylanmasını yeterli sayıyor, hoşça vakit geçirdiği, oyalandığı bir kaç saati kâr sayıyor, anlaşılır. Tiyatro bölümlerinde, konservatuvarlarda tiyatroyu bilimsel araştırma konusu yaparak öğretmeye boşuna mı çabalyoruz diye düşündüğüm oluyor. Baksanıza, bir bilgi yarışması programında Federico Garcia Lorca'nın oyunlarını Eugene Ionesco'ya mal eden yanıt doğru sayıldı da, buna, benim bildiğim kadar, sayın Hakkı Devrim'den başka tepki gösteren olmadı. Sonra bir de, orta yaşta, orta yaşın üstünde bir kaç tiyatro sanatçısının mükemmele ulaşmak için gösterdiği çabayı gözlemliyorum. Bir Genco Erkal, sanat yaşamının kırkıncı yılında tükenmez enerjisi, toplumsal sorumluluk anlayışı ile hayranlık ve saygı uyandırmayı sürdürüyor. Sanat yaşamında yarım yüzyılı devirmiş bir Yıldız Kenter şaşılması hamlelerle doruklarda dolaşılıyor. Bir Ali Poyrazoğlu yaratıcılığını yeni oyunlarda sergiliyor. Ya üst üste dört oyunla tiyatrodaki şiiir kadar derinlikli yapıtlar üretilebileceğini kanıtlayan Işıl Kasapoğlu, Cüneyt Türel, Tilbe Saran, Köksal Engür dörtlüsünün incelikli çalışmalarına ne demeli. Tiyatrodaki modern olanın tadını tattıran Haluk Bilginer, Zuhâl Olcay ekibine, tiyatro beğenimize zekâ pırlıtsı aşılaman Ferhan Şensoy'un çabasına nasıl teşekkür etmeli, bir Haldun Dormen'in yıllardır düzeyli komedi yapma çabasını, bir Gencay Gürün'ün hem tiyatrosunu yaşatmak, hem sanat düzeyinden ödün vermemek için gösterdiği çabayı nasıl açıklamalı. Devlet Tiyatrosu'nu, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nu ciddi çalışmalarıyla, özverileriyle ayakta tutan sanatçıları nasıl takdir etmeli. Yeni yıla girerken değer yargılarının belirsizleştiği, kabalığın, zevksizliğin at oynattığı, beklentilerin raslantılara havale edildiği bir ortamda dikkatleri en çok, yıllanmış büyük oyuncularımızın heyecan verici başarılarına, oyunlarının belki hiç sahnelenmeyeceğini, sahnelense bile hak ettiği özenin görmeyeceğini bile bile oyun yazmayı südüren oyun yazarlarımıza, bu sanattan umut kesmeden ona taze kan aşılamanaya çalışan genç sanatçılara, tiyatro sanatı üzerine araştırma yapmayı sürdüren bilim insanlarına, az satacağını bile bile tiyatro kitaplarını yayımlamayı göze alan yayımcılara, tiyatro dergilerini yaşatmayı başaranlara, zorlukları göğüsleyerek ödül törenleri, festivaller düzenleyen sanatseverlere, sözünü esirgemenen eleştirmenlere çekmek istiyorum, ilgili ve yetkili kişiler umursamasalar da, en azından ülkemizde sanat duyarlılığı olan, sorumluluk sahibi, yürekli insanların yaşamakta olduğunu anımsayıp iyimser olmaya çalışmak için.

Kaynak: Radikal iki, 7 Ocak 2001

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. c Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Siyasal Ortamı” bölümünü yeniden okuyunuz.
2. a Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Tiyatro Ortamı”, “Dünya Tiyatrosundaki Hareketlerin Etkileri” ve “Dönemin Oyun Yazarları” bölümlerini yeniden okuyunuz.
3. c Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Oyun Yazarları” bölümünü yeniden okuyunuz.
4. d Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Oyun Yazarları” bölümünün ikinci bölümcüğünü yeniden okuyunuz.
5. a Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Öne Çıkan, Etkili Olan Oyunları” bölümünü bir kez daha okuyunuz.
6. e Yanıtınız doğru değilse, “Yazar Tiyatrosu” bölümüğünü bir kez daha gözden geçiriniz.
7. b Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Oyun Yazarları” ve “Dönemin Öne Çıkan, Etkili Olan Oyunları” bölümlerini yeniden okuyunuz.
8. b Yanıtınız doğru değilse, “Dönemin Oyun Yazarları” ve “Dönemin Öne Çıkan, Etkili Olan Oyunları” bölümlerini yeniden okuyunuz.
9. d Yanıtınız doğru değilse, “Tek Kişilik Oyunlar” bölümcüğünü bir kez daha okuyunuz.
10. a Yanıtınız doğru değilse, “Öne Çıkan Konular, Konulara Yaklaşımlar” bölümcüğünü yeniden okuyunuz.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Politik baskı ortamı toplumsal sorunlarla uğraşmaktan çekinen, evcilleşmiş bir tiyatro ortamına neden olmuştur. Toplumsal sorunlarla ilgilenmesi neredeyse engellenen, bireysel çıkarlarını kovalaması öğütlenen bir genç kuşak yetişmektedir. Yazarların kendi yapıtlarına otosansür uyguladıkları bir tiyatro ortamı seyirci için çekicilik kazanamadığı gibi, zaman zaman televizyonun sunduğu ucuzlatılmış popüler kültürün düzeyine inerek nitelik yitirmektedir. Enflasyon nedeniyle bilet ücretlerini yükselten özel tiyatrolar, tam ödenekli tiyatrolar ile yarışmamakta ve seyirci yitirmektedir. Bu dönemde tiyatro ‘eğlendiren’ bir sanat biçimine indirgenmiş ve nitelik yitirmiştir.

Sıra Sizde 2

Tiyatromuzun gelişimini destekleyen olaylar arasında Devlet Tiyatroları'nın sahnelerinin çoğalması, tiyatro sanatçısı/incelemeçisi yetiştiren üniversite bölümlerinin açılması, şenliklerin kurumlaşması, uluslararası ilişkilerin kurulması yer almaktadır. Tiyatromuz dünya tiyatrosunda olup bitenlerden bir oranda etkilenmektedir. Tiyatroda deneysellik, oyunculuk biçimlerinde yeni arayışlar, Anadolu'nun seyirlik köylü oyunlarına ilişkin araştırmalar, ‘yazar tiyatrosu’nun oluşumu umut vericidir. Ne ki yeterli sayıda eğitilmiş yönetmeni ve açılan tiyatro okullarında ders verecek eğitmeni bulunmayan koşullarda, ortaya konan başarılı tiyatro yapımları sınırlı kalmakta, tiyatro eğitimi yeterli düzeye getirilememekte, tiyatro yapımlarında genellikle işin kolayına gidilmektedir.

Sıra Sizde 3

Tiyatro oyunlarında içerik ve biçim açısından görülen çeşitlilik, yazarların yoğun bir ‘arayış’ dönemine girdiğini değil, tam tersine, toplumsal ve politik sorunları deşmek yerine, ‘sakıncalı’ sayılmayacak konuları irdelemeyi seçtiklerini gösterir. ‘aydın bireyin çevreden soyutlanmışlığı’, ‘politik baskı dönemlerinin haksız uygulamaları’ ile ‘Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in kuruluşu’na ilişkin konuların sıkça işlendiği, konuların ‘fantezi’ (düşsel) boyuttaki malzemeden seçildiği, ‘açık biçim’ tiyatro biçiminde ya da ‘gerçekçi’ boyutta işlendiği, yazar tiyatrosunun gelişmeye başladığı, belgesel tiyatroya sıkça başvurulduğu, yapım masafaları düşük olan ‘tek kişilik oyunlarda’ patlama yaşandığı görülür. Seyirlik köylü oyunlarını çağdaş tiyatro ile buluşturma çalışmaları da bu dönemde görülmüştür.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Birkiye, Selen Korad (2007), **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.,
- Karacabey Çelik, Süreyya. 'Modern Sonrasında Dramatik Metinler' **Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi** (Sayı 15, Haziran 2003, s.21-58.)
- Karacabey, Süreyya (2007), **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- Şener, Sevda (1999, **Cumhuriyet'in 75. yılında Türk Tiyatrosu**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, Sevda (2005), **İzleri Kaldı**, İstanbul: Dünya Kitap.
- Şener, Sevda (2007), **Oyunlar ve Gerçekler**, Ankara: Dost Yayınevi.
- Yüksel, Ayşegül (1997), **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, İstanbul: Mitos-Boyut.
- Yüksel, Ayşegül (2000), **Sahnedeki İzdüşümler**, İstanbul: Mitos Boyut.
- Yüksel, Ayşegül (2011), **Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar: Uzun Yolda Bir Mola**, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.