

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1960 SONRASI TÜRK TİYATRO ELEŞTİRİSİNDE
ULUSAL TİYATRO TARTIŞMALARI**

**Hazırlayan
Özge ÖKTEN**

**Danışman
Doç.Dr. Ashhan ÜNLÜ**

İZMİR – 2010

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**1960 Sonrası Türk Tiyatro Eleştirisinde Ulusal Tiyatro Tartışmaları**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Özge ÖKTEN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Özge ÖKTEN'İN “**1960 Sonrası Türk Tiyatro Eleştirisinde Ulusal Tiyatro Tartışmaları**” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Ökten

Adı: Özge

Tezin Türkçe Adı: 1960 Sonrası Türk Tiyatro Eleştirisinde Ulusal Tiyatro Tartışmaları

Tezin Yabancı Dildeki Adı: National Theatre Arguments About Critics of Turkish Theatre Since 1960

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2010

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 140

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 85

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: Aslıhan

Soyadı: ÜNLÜ

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Türk Tiyatrosu

2- Ulusallık

3- Tiyatro Eleştirisi

4- Devlet

5- Sahne Sanatları

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Turkish Theatre

2- Nationality

3- Critics on Theatre

4- Government

5- Arts of Scene

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet

Hayır

ÖZET

Türk Tiyatrosu Tanzimat'tan bugüne kadar Batı etkisiyle yoğrulmuş ve Geleneksel olan ile modern olan arasında seçim yapma zorunluluğuna itilmiştir. Kimi aydınlar, geleneksel değerlerden yararlanıp, şimdi adına Geleneksel Türk Tiyatrosu dediğimiz sanatımıza sahip çıkılması gerekliliğini savunurken, kimi aydınlar, Tanzimat döneminin başlamasıyla beraber, Batı tarzı tiyatro anlayışını benimsemişlerdir. Türk Tiyatrosu bugün bile bu tartışmalar ve bunların yarattığı gerginlikten kurtulamamaktadır.

1960 dönemi ile birlikte, değişen siyasi yapı ve toplum yapısı sanatı da etkilemiş, bir *Ulusal Tiyatro* kurma çabası ve düşüncesi gündeme gelmiştir. Bu düşünce, tartışmanın kaynağını oluşturan Tanzimat döneminde de kendisini göstermiş ve düşünce alanındaki bu çatışmalar yazın alanında da yer bulmuştur.

Cumhuriyet ile birlikte yenilenen ve kabuk değiştiren tiyatro, tüm alanlarında olduğu gibi eleştiri alanında da değişime uğramış, tiyatrodaki eleştirmen ve tiyatronun işlevi gibi kavramlar, tiyatro terimleri tartışılmaya başlamıştır.

Bu çalışmada, tüm bu tarihi süreç içerisinde tiyatro eleştirisindeki değişimleri, ulusallaşma sürecini ve ulusal tiyatro kavramını, eleştirmenlerin eleştirilerinden görme fırsatı yakalayacağız.

ABSTRACT

Turkish Theatre, has been influenced by the West since the Tanzimat Reform Era till today and forced to make a choice between the traditional and modern style. Some of the intellectuals suggested it is necessary to make use of traditional values and to protect the art of –in today’s terms: The Traditional Turkish Theater. On the other hand, the rest of the intellectuals adopted the western style theater ever since the same era. Even today, the Turkish theater is still under the influence of these arguments and the tension of these arguments.

By the era ‘1960’, the new political and social structure influenced the art also, and thoughts and attempts to establish a National Theater was brought to agenda. This kind of conception had also seen at the Tanzimat Reform Era, which was the core of this argument, and these conflicts of ideas reflected also at literature.

The renewal with the establishment of Republic, made the theater change its shell. As at all stages, it got changed in manner of criticism also, and the concepts such as the critic, the function of theater etc. has begun to be discussed with specific terms of theater.

This study aims to give an opportunity to see the alteration within the theater criticism, the nationalization process and the concept national theater within all this historical course from the critics’ point of view.

ÖNSÖZ

Bu tez, Tanzimat döneminden başlayarak günümüze değin, tiyatro eleştirisinin gelişimini incelemektedir. Bunu yaparken, bu süreç içerisinde tiyatronun etkilendiği tüm etkenleri göz önüne serer. Sanatı, toplum bazında inceler. Tiyatronun değişim ve gelişimini, toplumun geçirdiği sosyolojik, ekonomik ve siyasi girdaplar içerisinde ele alır ve gelişimini buradan yakalar. Tüm bunların ışığında ilerlerken, Türk tiyatro eleştirisinde Ulusallık kavramını tartışır. Bunu yaparken de Türkiye'nin ulusallaşma sürecini adım adım aktarır. Ulusallaşma ve ulusal tiyatro kurma çabalarını, dünyadan örnekler vererek açıklar.

Türk Tiyatrosunun ve tiyatro eleştirisinin gelişimine hizmet etmiş, önemli yazarların düşüncelerini eleştiri yazılarından örnekler vererek açıklar. Çünkü bir dönem en iyi ve en tarafsız biçimde anlatılmak isteniyorsa, eleştiri yazılarının taranması gerekecektir. Hele konu Türk Tiyatro Eleştirisi'ndeki Ulusallık kavramı ise, eleştiri yazılarının detaylı bir biçimde taranmamış olması imkânsızdır. İşte bu tez çalışmasında ben de bunu yapmaya çalıştım.

Tez çalışmamda benden desteğini esirgemeyen başta tez danışmanım Doç. Dr. Aslıhan ÜNLÜ'ye ve aileme teşekkürlerimi borç bilirim.

Özge ÖKTEN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ULUSALLIK KAVRAMININ TÜRK VE DÜNYA TİYATROSUNDAKİ YERİ	13
1. 1. ULUSAL TİYATRO NEDİR?	27
1. 2. DÜNYADA ULUSAL TİYATRO TARTIŞMALARI	29
1. 2. 1. Fransa'da Ulusal Tiyatro	29
1. 2. 2. İngiltere'de Ulusal Tiyatro	32
1. 2. 3. İtalya'da Ulusal Tiyatro	36

2. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE ULUSAL TİYATRO TARTIŞMALARI VE 1960 SONRASI TÜRK ELEŞTİRİSİNE YANSIMALARI	42
2.1. 1960'A KADAR ULUSAL TİYATRO TARTIŞMALARI	42
2. 2. 1960 DÖNEMİ SİYASAL KÜLTÜREL VE TİYATRAL ORTAMI	59
2. 3. 1960 SONRASI TÜRK TİYATRO ELEŞTİRİSİNDE ULUSAL TİYATRO TARTIŞMALARI	71
2. 3. 1. Geleneksel Türk Tiyatrosundan Yararlanma	96
2. 3. 2. Repertuar Sorunu	100
2. 3. 3. Tiyatro – Devlet İlişkisi	106

SONUÇ	113
EKLER	
EK – 1: ADAPTASYON HASTALIĞI	119
EK – 2: HOŞ GELDİN IONESCO	121
EK – 3: GÜNCE	126
EK – 4: EVLERE ŞENLİK: “KAYNANAM NASIL KUDURDU”	127
EK – 5: GÖRÜLMEYE DEĞER BİR OYUN: “SABOTAJ OLAYI”	129
EK – 6: BİR ÖLÜMÜN TOPLUMSAL ANATOMİSİ	132
KAYNAKÇA	134
ÖZGEÇMİŞ	140

GİRİŞ

Ulusal bir tiyatrodan bahsedebilmek için, ilk önce tiyatronun Osmanlı toprağına ne zaman geldiğine ve kısa bir tarihine bakmak gerekir. Bu kısa ve hareketli tarih boyunca “Ulusal Tiyatro” düşüncesi hep gündemdeki yerini korumuştur. Çünkü tiyatro, kendi ulusuna sıkı sıkıya bağlı bir sanattır. Örneğin müzik, kendini daha evrensel boyutlarda ifade edebilir ancak, tiyatro halkın sorunlarından beslendiği için ilk önce o halk tarafından benimsenmelidir. Ancak, üzerine bu kadar konuşulan ulusal tiyatro hakkında yeterince gelişme sağlanmış mıdır? Bir Türk ulusal tiyatrosuna sahip miyiz? Bu konu tartışmalıdır.

Ancak tartışma kültürü Osmanlı toplumunda yaygın bir kültür değildir. Tartışmak, eleştirmek gibi şeyler hep yıkıcı algılanmış ve neredeyse Osmanlı hüküm sürdüğü bu türde eserler verilmemiştir. Ancak tiyatrosunu ödünç aldığımız batı uygarlığında eleştirinin tarihi çok eskidir. Daha, eski Yunanistan’da, gerek kamu iletişimi yazarlarının, gerekse şairlerin sözlerinde, yazılarında, çoğu kez, öteki yazarların eserleri üzerine değer yargılarında bulunulurdu. Bunlar eleştirinin ilk çıkışları sayılmaktaydı. Daha sonrada Rönesans’ta, fakat özellikle de XVIII. yüzyıl sonu XIX. yüzyıl başı romantizm döneminde, edebiyat eleştirisinin gelişimi büyük bir hız kazanmıştı.

Aydınlanma döneminde dinsel baskıların egemenliğinden kurtulan insan, eleştirel düşüncüyü en yüksek değer olarak bulgulamıştı. Eleştirel düşünce otoritelere körü körüne boyun eğmeyen, sorgulayan, kuşku duyan bir akılcılığın ürünüydü. Kant Lessing gibi döneme damgasını vurmuş olan ünlü düşünürler, eleştirel düşüncenin yerleşmesi için bir savaşım vermişlerdi. Tarihsel süreç içinde Romantizm, Dışavurumculuk gibi öznelciliğin ağır bastığı dönemlerde eleştirel düşünce geri plana itiliyor, akılcılığın ağır bastığı dönemlerde ise aşırı denli önemseniyordu.

Eleştirel düşüncenin gereği gerçekleri açığa çıkarmaktır. Bu nedenle otoriter düşünceye temelden ters düşer. Otoriter düşünceye bağlı bir insan, çeşitli otoriter güçlerin, önyargıların, dogmaların, ideolojilerin kendisine aktardıklarını yinelemekle

yetinir. Gerçekle dolaysız iletişim kuramaz. Gerçeklerden kopuk soyut bir kavram yağmacısı içinde boğulur kalır. O yalnızca otoriter sistem üzerine kurulu çarkın bir dişi olmaktadır.

Eleştirel düşünce ise, gerçeklerle sürekli hesaplaşmayı koşullar. Bu hesaplaşma her tür önyargıdan, saplantıdan arınmış olduğundan, çok yönlüdür. Amaç gerçekleri çeşitli yönleriyle, çeşitli bakış açılarından ele alarak aydınlatmaya çalışmaktır. Günlük dilde eleştirinin genellikle olumsuz bir anlam taşıdığına dikkat çekiliyor. Bir şeyi eleştirme, onun olumsuz yanlarını sergileme anlamına geliyor. Oysa eleştirinin amacı karşı çıkmak değil, açığa çıkartmaktır. Bir sorunu açığa çıkartma, o sorunun özüne inerek hem olumlu hem de olumsuz yanlarını aydınlatma demektir.

Eleştirinin özü, alımla yanla yapıt özne ile nesne arasında kurulan dengeye bağlıdır. Eleştirmen yapıtı nesnel bir temele dayandırarak, başka bir deyişle o yapıtı anlamaya çalışarak kendi değerlendirmesini getirir. Kuşkusuz A kişinin değerlendirmesi, B kişinininkinden değişik olacaktır. Ancak, bilinmesi gereken, her ikisini de birleştiren anlamaya çalıştıkları yapıtın kendisi olduğudur. Eleştirel bakışın çıkış noktası her ne denli öznelse olursa olsun, mutlaka dayandığı nesnel bir temel vardır.

Sanat tarihi boyunca, genelde sanatla eleştiri birbirinden ayrılmaz bir ikili olmuştur. Sanatçı, duyguları ve yetenekleriyle bir eseri meydana getirir. Bu oluşturma süreci çoğunlukla uğraştırıcı ve yorucu bir süreçtir. Sanatçı elindeki içsel ve dışsal verileri yoğurarak, özgün bir yapıt ortaya çıkarır. Bu malzeme bilinçli veya bilinçsiz olarak kitlelere sunulur. Sanatsever ya da alıcı kitle sanat eseriyle bir etkileşime girer. Beğeniler veya yergiler çeşitli tepkilerle belirtilir.

Eleştirel düşünce bizde, ancak Cumhuriyet dönemiyle birlikte girilen çağdaşlaşma süreci içinde doğmuştur. Ne var ki bir türlü tam olarak gelişmemiştir. Cumhuriyet'ten bu yana bir kimlik arayışı içinde bocalayan toplumumuzun geçirdiği çalkantılar, eleştirel düşüncenin yeşermesini sürekli engellemiştir. Sözelimi köy

enstitüleri projesi tam gerçekleşti derken, enstitüler kapatılmıştır... Bugün otoriteye dayanan aktarmacı öğretim geleneğinin tüm eğitim sistemimizin temelini oluşturması, eleştirel düşüncenin gelişmesini engelleyen başlıca etkenlerden biridir.

Birçok yazar ve akademisyenin ortaklaşa meydana getirdikleri, “ *Eleştiri Ve Eleştiri Kuramı Üzerine Söylemler*” adlı eserde, *Nazan Aksoy*, yirminci yüzyılın başında sanat ve eleştiriye deyinirken, bu süre zarfındaki gelişmelerin Türkiye’deki sanat ve eleştiri ortamına olan etkilerini belirtmektedir. Birinci Dünya savaşı sonrası, teknolojinin yıkıcı gücünün, insan aklına duyulan güveni temelinden sarstığını belirten yazar, sanatın tam bu anda bir kurtarıcı olarak ortaya çıktığını vurgulamaktadır.¹

Aksoy ayrıca, 1920’li yıllarda ortaya çıkan “*Yeni Eleştiri*” akımına da değinmektedir. Türk edebiyat eleştirisinin bu akımdan nasıl etkilendiğini irdeleyen Aksoy, Türk edebiyat eleştirisinin bu yeni eleştiri türüne olan ilgisini, öznel ve izlenimci bir yaklaşım benimsemiş olan Nurullah Ataç’a bir tepki olarak ortaya koymaktadır. Aksoy eserde: “Bilindiği gibi 1950’den sonra Türk edebiyatında yeni yaklaşımlar görülür. Eleştirinin öznelci bir anlayışa dayanmaması, eleştirmenin öznel yargılardan kaçınması, edebiyat ürünlerinin belirli, nesnel ölçütlerle değerlendirilmesi gerektiğine inan eleştirmenler ortaya çıkar. Yeni eleştiriye duyulan ilgi de nesnellik doğrultusundaki, bu eleştirel beklentilerin uzantısı olabilir”² demektedir.

Aynı kitapta Kemal Bek, sanat yapıtının sanatçının iç dünyasının dışavurumu, eleştirinin de eleştirmenin iç dünyasının iç dünyasının dışavurumu olduğunu savunmaktadır: “*İçinde yaşadıkları toplumdan ve dünyadan soyutlanamayacaklarına göre, sanatçı da, eleştirmen de, toplumdan aldıkları etkileri, kendi bireysel geçmişlerinin süzgecinden geçirdikten sonra yapıtlarına; romanlarına, öykülerine, şiirlerine ve doğallıkladır ki, eleştirilerine yansıtacaklardır; çünkü sanatçı da, eleştirmen de toplumsal bir varlıktır. Onların ‘ var oluşları’ içinde yaşadıkları*

¹ Ali AKAY, *Eleştiri ve Eleştiri Kuramları Üzerine Söylemler*, Düzlem Yayıncılık, İstanbul 1996, s:44

² Bkz..., Ag.y, s:48

dünyanın, toplumun, kültürün, ruhsal ortamlarının, kısacası bireysel ve toplumsal arka planlarının belirlediği bir kişiliğin, bir 'birey oluş' un ürünüdür."³ Demektedir.

Eleştirel kültürde daha yeni olduğumuzu ama batının tiyatroyu eleştiri kültürüyle beraber yoğurdunu ve geliştirdiğini düşünürsek bu alandaki eksikliğimizde ortaya çıkmaktadır. Batılı anlamda tiyatro ilk defa Osmanlı topraklarına geldiğinde sanki kendi başına bir türmüş gibi algılansa da aslında o batı uygarlığının bir parçasıdır ve o uygarlıktan ayrı düşünmek için tiyatroyu kendi uygarlığınıza adapte ediyorsanız gerekir.

Osmanlı da, bugün tiyatromuzun büyük çoğunluğunu oluşturan, batılı anlamda tiyatro on dokuzuncu yüzyılda kendini göstermiştir. Bu dönemde, yavaş yavaş çöküşe sürüklenmekte olan bir imparatorluk portresi çizen Osmanlı, tüm yapıcı çarelerden yoksun olarak, ayakta kalma savaşı vermiştir. Balkan ülkelerinde güçlenen milliyetçilik akımı ve ulusların başkaldırıları, Mısır'da ayaklanan Mehmet Ali Paşa'nın halkı ateşleyen tutumu, imparatorluğu oldukça güç bir duruma sokmuştur. Yönetimde yeniden yapılanmaya gereksinim vardır. Bu yapılanma da, ancak Batı uluslarının gelişmesini sağlamış olan belirli siyasal ve kültürel modellerin alınıp, uygulanması ile mümkün olabilecektir. Bu düşünce, Osmanlı İmparatorluğu ile başlayıp bugüne uzanan, batılılaşma serüveninin ilk adımıdır.⁴ Bu batılılaşma düşüncesi, sanat ve özellikle tiyatro alanında da kendisini göstermiş ve batıdan olan üstündür anlayışı, batılı anlamda tiyatroyu üstün sanat konumuna yükseltmiştir.

Geleneksel tiyatrodan farklı olarak batı tiyatrosunu üç döneme ayırarak incelemek mümkündür. 1839'dan 1908'e kadar olan döneme Tanzimat Tiyatrosu, 1908'den 1923'e kadar olan döneme Meşrutiyet Tiyatrosu ve 1923'den günümüze kadar olan bölüme de Cumhuriyet Tiyatrosu diyoruz.

Tanzimat fermanı bazı iyi noktaları kapsamakla beraber, kapılarını kayıtsız şartsız batıya açmıştır. Yenilikler padişahın isteği ile tüm ülkede hızla yayılmaya

³ Bkz..., A.g.y, s:49

⁴ Metin AND, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972, s: 17.

çalışılmıştır. Tüm bu yenilikler arasında batı anlamında bir tiyatronun, İmparatorluğun başkentine gelmesi doğaldır. Daha çok Hıristiyan halkın bulunduğu Beyoğlu'nda o güne dek görülmemiş bir tiyatro eylemi ortaya çıkmıştır.

İlginçtir tiyatronun Batı'ya açılmasında başat güç, saray olmuştur. Yenilikçi padişahlar, sarayda düzenledikleri sunum ve gösterilerle, saray çevresinin ve zengin kesimin batılı sanat ve yenilikleriyle tanışmasında doğrudan etkili olmuştur. Tüm bu yenilikler çerçevesinde 1842'den itibaren çeşitli yabancı yapıtların Türkçeye çevrilmeye başlandığı da görülmüştür. Nitekim 1847'de, bir gazete haberinde, Sultan Abdülmecit'in sanata meraklı olduğuna, sarayda tiyatro çalışmaları yaptırdığına ve Moliere'den çeviri oyunların hazırlanıp, rolleri; genç, müzik öğrencilerinin oynadığına dair haberlere rastlanmıştır. Ancak, tanzimattan önce de olduğu gibi tanzimattan sonra da saray ve halk arasında, özellikle Anadolu'da yaşayan halk arasında, ciddi farklılıklar vardır. Sarayın eğlence anlayışıyla, halkın eğlence anlayışı hep birbirinden farklı olmuştur. Saray ahalisi, batı özentiliğiyle çok meşgulken, halkın pek de öyle bir derdi yoktur ve o nedenle halk bu yeni tiyatro anlayışına pek de sıcak bakmaz. Yani, batılı anlamda tiyatroyla halkın ilk buluşması, halkın isteği doğrultusunda olmadığı için, biraz zoraki ve soğuk bir karşılaşma olmuştur. Ve o zorakiliğin izleri bugün dahi sürülebilir. Ayrıca burada ilginç bir noktaya değinmek gerekir, halk tiyatroya daha çok eğlencelik bir tür olarak bakmaktadır. Çünkü Osmanlının kültürel yapısı, batılı anlamda bir eleştiriye izin vermemektedir. Toplum yapısının böyle olmasının da yönetimin baskıcı olmasının önemli bir payı vardır. Bu baskı altında geleneksel tiyatro türleri, eleştirilerini halkı eğlendirerek yapmaya çalışmışlardır. Bu da, geleneksel tiyatroyu eğlencelik bir tür haline getirmiştir. O nedenle halk "üstün sanat" olan batı trajedilerini pek de kendine yakın bulmamıştır.

Bu dönemde, özellikle batı ülkelerinde belirli bir eğitim almış ve yabancı dil bilen Osmanlı aydınlarının, bu hareketi öncelikli olarak benimseyen ve destekleyen kitle olduğu söylenebilir.

Bu dönemde yaygın olarak hissedilen Fransız etkisi, pek tabii ki batılılaşma hareketinin en can alıcı damarını oluşturmuştur. Fransa'ya yolculuk eden ve

yolculuklarından dönen Müslüman zenginlerin, yaşam biçimlerini kökünden değiştirecek bir tarz belirlediği görülmüştür.

Ancak, İstanbul'un, zengin kesimin eğlenceli ve gösterişli yaşamını yansıtan renkli yüzü yanında, yoksul kesimin bu hızlı değişime ayak uydurması pek mümkün olamamıştır. Yangınlar ve salgın hastalıklar yüzünden, kent içinde göçler başlamış, bozulan geleneksel mahalle yapısının yerini, sıkışık bir yerleşim düzeni almıştır. Buralarda da, halka açık yeni eğlence yerleri açılmış ancak geleneksel yaşam biçimi yanlısı olan halk, bu farklı düzene alışamamıştır. Batılılaşma heveslisi zenginler ile gelenekçi ve tutucu halkın arasında, fikir ve görüş ayrılıkları baş göstermiştir.⁵

Tanzimat'la beraber tüm bu yenilikler olurken, Türklerin geleneksel oyunları, Meddah, Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu gösterileri daha çok Ramazan ayında oynanmaya başlanmıştır. Maalesef bir yandan batılı anlamda bir tiyatro gelişirken Türklerin eski tiyatrosuna sırt çevrilmiştir. Geleneksel Türk tiyatrosu XX. yüzyılın başlarında iyice can çekişmeye başlamıştır.

İlk Türkçe temsiller, Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu topluluğu tarafından, 1868'de açılan Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Özellikle Osmanlı aydınları, dönem içindeki tiyatro etkinliklerine yakından destek vermişlerdir. 1871 yılında Türkçe temsil hakkının Güllü Agop'a verilmesiyle birlikte, tiyatro yaşamı İstanbul'un her iki yakasında da hareketlilik kazanmıştır. 1881'de Güllü Agop'un hakkının sona ermesini fırsat bilen istibdat yönetimi, sahnelenen bazı oyunların halkı bölücü davranışlara özendirdiğini ileri sürerek, Gedikpaşa Tiyatrosu'nu yıktırıştır. Bu olaydan sonra, tiyatro yaşamı canlılığını bir süreliğine yitirmiştir.⁶

Güllü Agop'a verilen imtiyazla, farklı bir Türk Tiyatrosu oluşurken, buna paralel olarak değişik bir tiyatro anlayışı da ortaya çıkmıştır. Bütün Türkçe oyunların temsil hakkın Güllü Agop'a verilmiştir ancak, bu imtiyazda müzikaller

⁵ Bkz. Ekrem İŞİN, 19.Yüzyılda Modernleşme ve Gündelik Hayat, İletişim Yayınları, İstanbul 1990, s. 542-543

⁶ Sevda ŞENER, Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 2000, s:25-27

hariç tutulmuştur. Çünkü saray, kendisi için dış ülkelerden sık sık opera getirmektedir. Geleneksel tiyatro yapan kesim de bu boşluktan yararlanarak yeni bir tiyatro türü geliştirmiştir. *Tuluat Tiyatrosu*. Bu tiyatroların başlangıcında müzikal bölümler olduğu için, gösteri müzikal sınıfına girer ve oynamasında bir sakınca görülmez. Oyunun asıl gövdesini ise, geleneksel oyunların yazılı olmayan metinleri oluşturur. Oyun doğaçlayama açık bir biçimde gelişir. Geleneksel tiyatro kendisini bu şekilde kurtarmaya çalışır. Bu tiyatro anlayışının kurucuları; hiçbir destek görmeden ayakta durmaya çalışan ve unutulmuş olan geleneksel Türk Tiyatro sanatçıları olmuştur. Bu yeni anlayış, daha kaba çizgili, dağınık biçimli bir yapı sergilemektedir. Oyuncuların çoğu usta orta oyuncular, karagöz oyuncular veya meddahlardan oluşmuştur. Ancak, daha bilgisizdiler ve geleneksel Türk Tiyatrosu ile yoğrulmuş bir oyuncu gurubunu, batılı anlamda oluşturulmuş bir sahneye çıkarmak, anlamsız bir görüntü oluşmasına neden olmuştur. Ayrıca, daha önce sokaklarda yapılan tiyatro gösterileri sahnelere kaymış ve halk alışık olmadığı bu izleme şeklinden de pek hoşnut olmamıştır. Çünkü bu köklü bir değişikliktir ve köklü değişikliklerin kabulü de uzun zaman almaktadır. Ama halka zaman tanımak yerine onun beğenileri küçümsemiş ve bayağı sanat olarak adlandırılmıştır.

1908'de Meşrutiyet'in ilanıyla her yeri büyük bir coşkunluk kaplamıştı. Herkes kara günlerin biteceğine, özgürlüğün gelip, sorunların çözüleceğine inanıyordu. Tiyatro, siyasal ortamı ve halkın coşkusunu yansıtan bir kimliğe bürünmüştü. Meşrutiyet'in ilanından sonra toplumun üzerine çöken umut havası ve içlere sinen coşku, tiyatro metinlerine de doğrudan yansımıştı. Ancak meşrutiyet döneminde tiyatro yaşamı çok canlı olmasına rağmen sanat açısından tutarlı bir gelişim göstermemiştir. Sahne sanatçılarının çalışmaları ve eğitim düzeyleri yeterince güçlü olamamıştır. Oyunların kurgusunda duygusal temel ağırlıklı olarak işlenmiştir. Bu dönemde bazı aydın yazarlar, tiyatronun ahlaksal eğiticiliğine değinen yazılar yazmışlardır ancak bunlar kitlelere tam olarak ulaşmamıştır.⁷

Bu dönemde atılan en önemli adım, ünlü Fransız tiyatro adamı Andre Antoine'nin İstanbul'a çağırılması olmuştur. 1914'te müzik ve tiyatro alanlarında

⁷ Bkz..., A.g.y, s:28

eğitim verecek olan Darülbedayi-i Osmanî'yi açmak üzere İstanbul'a gelen bu tiyatro adamı, Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine buradaki çalışmalarını tamamlayamadan ülkesine dönmek zorunda kalmıştır. Andre Antoine'nin ardından, onun öğrencisi olan Muhin Ertuğrul bu kurumun başına geçmiş ve Darülbedayi-i Osmanî'yi, İstanbul Şehir Tiyatroları'na dönüştürecek süreci başlatmıştır. Batılı anlamda tiyatro böylece ilk kurumsal yapısına kavuşmuş olmasına karşın, geleneksel tiyatro kaderine terk edilmiştir. Çünkü bayağı ve basit olarak algılanmıştır. Geleneksel tiyatronun halkın tam içinden geldiği gerçeği de bir kenara itilmiştir. Ulusal bir tiyatro kurma yolundaki belki de en önemli dönemeç burada olmuştur. Batılı anlamda tiyatroyu ve geleneksel tiyatroyu aynı potada eritmek yerine birinin tarafını tutmak, aynı zamanda halkın gerçeklerinden bilerek kopmak anlamına geldiğinden, bu ayrışma ulusal tiyatromuzun aldığı belki de en büyük yaradır. O dönemde, henüz, tiyatro üzerine yeterince düşünce adamı yetiştirememiş olmamızdan ve toplumun hızlı bir dönüşüm içinde olmasında ötürü bu önemli detaya gereken önem verilmemiştir.

Tanzimat döneminde toplum yaşamında ve sanatsal etkinliklerde görülen iki farklı üslup, Meşrutiyet döneminde de sürmüş; tiyatroya da yansımıştır. Halkın tiyatrosuyla, zengin kesimin tiyatrosu farklı biçimlerde ve farklı yönlerde varlık göstermiştir. Halkın tiyatrosunda tuluat tiyatrosunun, geleneksel tiyatronun uzantıları yansırken; zengin kesimin tiyatrosunda batının uyarlama ve çeviri oyunlarının etkisi ağırlıklı olarak görülmüştür. Aydın kesim de, yazıları ve katkılarıyla tiyatroya sürekli destek vermiştir. Tiyatro binaları yapılmış, yönetmelikler hazırlanmış, tiyatro oyuncularını yetiştirmek üzere bir okul açma denemesine girişilmiştir. Fakat bunun yanında, tutucu kesimin tiyatro üzerindeki olumsuz düşüncesi ve halkı olumsuz etkileyeceği, bölücü bir etki yapacağına dair savları, tiyatronun sürekli olarak sansüre uğramasına neden olmuş, metinler ve oyuncular kısıtlanmıştır. Bu dönemlerde, bu bağnaz düşünceye karşıt olarak tiyatro, eğitici yönüyle savunulmaya çalışılmıştır. Gazete ve dergilerde çıkan yazılarda tiyatronun iyi bir eğitim aracı olduğu, halkı eğittiği belirtilmiştir. Bu yüzden, Batı tiyatrosu doğrultusunda gelişen tiyatromuz başlangıçtan beri düşünce ağırlıklı olmuştur. Bu durum daha sonraları, oyunların

fazla didaktik olması ve yaşam gerçeğinden uzaklaşması sorununu da beraberinde getirmiştir.

Batı tiyatrosu, tüm heyecanlandırıcı ve coşkulu etkisine rağmen, halkı birbirine tümüyle yaklaştıramamıştır. Bu tiyatronun izleyicileri, İstanbul'da yaşayan azınlıklar, yüksek kesimin bürokratları olmuşlardır. Aydınlar ya da halk tiyatrosunu yeterli bulmayan kitle için bir tercih olan Batı tiyatrosu, geleneksel halk tiyatrosunun birikimini de tüketmiştir. Böyle bir döngü içinden, Cumhuriyet dönemi tiyatrosuna kalan da, etkisini yitirmek üzere olan halk tiyatrosu geleneği ile desteğini Batı'nın köklü tiyatro birikiminden alan yeni tiyatro hareketi olmuştur. Murat Katoğlu, toplumun Cumhuriyet öncesi genel görünümünü, bir öngörü ile şu şekilde özetlemiştir:

“Özetle ve kavramsal bir yaklaşımla hatırlarsak, anayasalı, parlamentolu, meşrutiyetli, siyasi partili, mecelleli, basınli, bakanlıklar ve yeni devlet daireleriyle modern idari yapılı, mühendishaneli, mülkiyeli, darülfünunlu, idadili, rüştiyeli, Galatasaraylı, Muzıka-yı Hümayunlu, Sanayi-i Nefiseli, romanlı, Molier’li, yani dramlı, masalı-iskemleli, yeni mobilyalı, pantolonlu ve ceketli bir hayat tarzı ya da modernleşme programı bu yüzyılda toplumda tomurcuklandı ve Cumhuriyet döneminde yerleşti. Genç Türkiye’nin kurucuları bu yepyeni anlayışları tam olarak benimsediler, kurumlaştırdılar, geliştirip yeni ilaveler yaptılar, modernleşmeye boyut ve çeşitlendirme kazandırdılar.”⁸

Cumhuriyet’in ilanından sonra, her alanda görülen devrim tiyatro alanında da görülmektedir. Darülbedayi’in sadece temsiller veren bir kurum olmaktan çıkıp, aynı zamanda eğitim veren bir kurum olması gerektiği kararlaştırılmıştır. Bu kurumun sanatçıları kendi aralarında birleşerek temsiller vermeye başlamışlardır. Özellikle 1930’lu yıllar tiyatro açısından pek çok yeniliğin de habercisi olmuştur. Darülbedayiinin Muhsin Ertuğrul ile toparlanarak düzenli oyunlar oynayan bir kuruma dönüşmesiyle, halk arasında tiyatro sevgisi çoğalmıştır. Devlet Konservatuari’nin ilk mezunlarını vermesi, turnelerde çeşitli tiyatro topluluklarının

⁸ Murat KATOĞLU, Türkiye Tarihi , Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, İstanbul 1995, s:395

halkla bütünleşmesi, çocuk tiyatrolarının kurulması gibi gelişmeler, tiyatro adına, bu yıllarda atılmış olan önemli adımlardır.

Cumhuriyet döneminde oluşan milli bilinçle, tiyatroya olan bakış açısı değişmiş, tiyatro sanatı, uygarlığın vazgeçilmez gereği olarak görülmüştür. Bunun için bu sanatın tüm topluma yaygınlaştırılmasına çalışılmış, halk kültürü ile kent kültürü arasında köprü kurma girişimlerinde bulunulmuştur. Buna en iyi örnek de, Halkevlerinin ve Köy Enstitülerinin açılmasıdır. Bu kurumlarda yapılan sanat eğitim ve uygulamaları, tiyatro kollarının çalışmaları, halkın aydınlarla oluşturduğu gönül birliğinin en büyük kanıtıdır.

Cumhuriyet tiyatrosu, önce de belirttiğimiz gibi, Tanzimat Fermanı ile başlayan modernleşme hareketinin getirdikleri üzerine kurulmuştur. Bu getiriler, Avrupa tiyatrosunun tanınması, aydınlar ve yöneticiler tarafından benimsenmesi, bu düzlemde tiyatro yapıları yapılması, oyunlar yazılması, oyuncular yetişmesi ve bu doğrultuda tartışmalara girilmesi olarak sayılabilir. Cumhuriyet öncesinde var olan tiyatro hareketinin önemli bir özelliği de, İstanbul ya da İzmir gibi büyük kentlerde yaşayan azınlıkların, aydın kesimin beğeni düzeyine göre biçimlenmiş, sahnede heyecan verici melodramlara, hafif komedyalara, bulvar oyunlarına çokça yer verilmiş olmasıdır. Bu yüzden yazılan yerli oyunlarda, Batı tiyatrosunun klasik, romantik, gerçekçi hatta simgeci akımlarının etkisi bir arada görülmüştür. Bu oyunlar tez ağırlıklı, eğitici yanları ağır basan oyunlar olduklarından; çoğu kez inandırıcı olmayan zorlamalarla desteklenmişlerdir. Bununla birlikte, Cumhuriyet dönemine geldiğimizde, Batı örneğinde gelişmiş bir Türk tiyatro hareketinden söz edebiliyoruz. Bu tiyatro hareketi yer yer ivme kazanmış, dönemin gerçeklerini yansıtmış ve düşünce yaşamına canlılık katmıştır. Ancak aynı zamanda, bu hareket, tanık olunan toplumsal patlamalar, baskı altına alınmalar, kurum içi anlaşmazlıklar yüzünden olumsuz olarak da etkilenmiş, zamanla işlevini yerine getiremez olmuştur.⁹

1940- 1950'li dönemlere gelindiğinde tiyatro için iki aşamalı bir değişim-gelişim sürecinin yaşanmaya başlanmıştır. Bu dönemlerde iç ve dış siyasette gelişen

⁹ Metin AND, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983 s:52-54

olaylar, gündelik yaşam kadar kültür ve sanat yaşamını da etkilemiştir. Bu etki, tiyatro yönetiminde, sahneyle seyirci ilişkilerinde ve özellikle de oyun yazarlığında belirgin olarak görülmüştür. Muhsin Ertuğrul'un 1947'de Tatbikat Sahnesi'nin başına getirilmesinden sonra, oynanan oyunların sayısında da bir hareketlilik gözlemlenmiştir. 1949 yılında Devlet Tiyatrosu'nun kurulmasıyla, bu yıllarda sergilenen oyunlar, kendi oyun yazarlarımızın oyunlarına öncelik tanındığını, aynı zamanda da dünya tiyatro repertuarının seçkin örneklerine yer verildiğini göstermektedir.

Altmışlı yıllara geldiğimizde ise, tiyatronun en hareketli diyebileceğimiz yılları ile karşılaşırız. Sınırlı biçimde de olsa, oluşan özgürlük ortamı ve bunun verdiği coşku, tiyatro etkinliklerinin artmasını sağlamıştır. Özel tiyatroların sayısı çoğalmış, ödenekli tiyatrolar daha verimli hale gelmiştir. Bu yıllarda, oyun yazarlarının da toplum gerçeklerine daha gerçekçi, daha cesur bir yaklaşımla eğildiğini görürüz. Toplumsal sorunlar, mümkün olduğunca gerçekçi biçimde ele alınmaya çalışılarak, oyunlarda yansıtılmıştır. Yazarlar, oyunlarında toplumsal bir sorunu tartışmaya açarak, bunların çözümü üzerine yeni yollar bulmayı denemişlerdir. Sermet Çağan, Haldun Taner, Turgut Özakman, Oktay Rifat, Aziz Nesin gibi Türk tiyatrosunu oyunlarıyla dolduran yazarlarımız, en nitelikli oyunlarını bu yıllarda yazmaya başlamıştır.

1960 yılını izleyen yıllarda da, tiyatro açısından renkli ve canlı bir yaşam perspektifi oluşmuş, birçok özel tiyatro kurulmuş, halkın çok büyük hayranlığını kazanan oyuncular nitelikli metinlerle sahne de yıldızlaşmışlardır.

1960'lı yıllarda başlayan bu tiyatro hareketi, Türk tiyatrosunun en hareketli dönemidir. 1980'e kadar süren bu dönem 1970'lerde kesintiye uğrasa da yoluna devam eder. Toplumsal sorunlar bu dönemlerde hiç olmadığı kadar açık ve sert bir biçimde tartışılmaya başlanır. Köy enstitüleri kapanmıştır ama orada eğitim alan gençler şimdi bilinçli bireyler olarak toplum hayatındadırlar. Cumhuriyetin ilk yıllarında eğitime yaptığı yatırım bu yıllarda meyvesini vermiştir ve halk da hiç olmadığı kadar bilinçlidir. Halk kendi tiyatrosuna sahip çıkar, salonlar dolar ve ulusal

tiyatro bir anlamda kurulmuş olur aslında. Çünkü günün sorunları sahnede yankı bulmakta ve seyircide aktif olarak bu gösterilere katılmaktadır. Ancak 12 Eylül 1980 darbesinden sonra adeta bir gece de her şey alt üst olur. Dönemin askeri yönetiminin baskısı çok acımasızdır ve eleştiriye de hiç tahammülü yoktur. En önemlisi de seyirci yani halk iyi bir şeyler olacağına dair inancını kaybetmiştir ve sindirilmiştir. Avrupa'nın ikinci dünya savaşından sonra yaşadığı inançsızlığı şimdi de Türk halkı yaşamaktadır ve sokaktaki insan bundan sonra sadece işine gücüne bakan bir kukla haline getirilinceye kadar bu baskı süreci devam eder ve hala etmektedir.

İlginçtir, ulusal tiyatro tartışmaları da, batılı anlamda tiyatronun ülkeye girmesiyle beraber başlar. Örneğin dönemin ünlü yazarı Abdülhak Hâmid bir ulusal (milli) tiyatro tanımı yapar; *Hâmid'e göre başka ülkelerin olaylarından kendi ülkesine ibret dersleri aktararak ve öteki ulusların kahramanlık ve politikalarına ilişkin eserler yayımlamak önemlidir. Ancak izleyicinin bugünkü görgü ve ahlak anlayışına uygun yolda oyun yazmak bir kişinin yüzüne ayna tutmak gibidir ki, bu da kişiye bildiği bir şeyi göstermekten başka bir şey değildir. Buna tiyatro değil, olsa olsa ahlak broşürü denebilir. Abdülhak Hâmid için millî tiyatro, Osmanlı ulusunun bireylerinden olup töre ve yaradılışları ayrıntılarıyla bilinmeyen halkların durumlarını anlatmalıdır.*¹⁰ 1945 yılına gelindiğindeyse “Hürses” gazetesi “Bir Milli Tiyatro Kurabilir Miyiz?” başlıklı bir anket yayınlar ve dönemin ünlü tiyatro isimlerine bu soruyu yöneltir. Buna 2009 yılında Kocaeli Üniversitesi'nin gerçekleştirdiği “Ulusal Yazarlık Sempozyumu”nu da katarsak, batılı anlamda tiyatronun Anadolu toprağında ilk ortaya çıkışından bugüne kadar geçen yaklaşık 140 yıllık süre içinde bu konunun neredeyse sıcaklığını hiç yitirmeden tartışıldığını düşünmemiz hiç de yanlış olmaz.

¹⁰ Didem Ardalı Büyükarman, “Hürses Gazetesinde Yayımlanan Bir anket: “Milli Bir Tiyatro Kurabilir Miyiz?””, **Yeni Tiyatro Dergisi**, sayı:20, Haziran – Temmuz 2010, s.17

1. BÖLÜM

ULUSALLIK KAVRAMININ TÜRK VE DÜNYA TİYATROSUNDAKİ YERİ

Ulusal kimliğin nesnesini oluşturan Ulusun temel özelliği, Anderson'a göre hayali bir cemaat olmasıdır.¹¹

Giddens ise, kavramsal cemaate göndermede bulunan çeşitli etnik, dilsel, dini ya da sadece tarihsel temelleri olan bir kültürel cemaati ulusu tanımlamak için ifade eder.¹²

Poole, ulusun ne olduğuna ilişkin soruya cevap olabilecek tespitleri *öznelerarasılıktan* hareketle bireysel kimliklere dayandırarak açıklar. Ona göre *öznelerarasılığın* bireysel kimlik düzeyinde değerlendirilmesi gerekir. Bireysel kimlik, bireyin *özfarkındalık* (self-awareness), temelinde başkalarıyla girdiği ilişkiler şebekesi içerisinde oluşur. Bu bireyler için, başkalarıyla olan bireysel ilişkileri, yalnızca kendi amaçlarını gerçekleştirecek araçlar değildir; bu ilişkiler başkalarının amaçlarını gerçekleştirme fonksiyonunu da yerine getirir.¹³

Bir başka söyleyişle, başkası için eylemde bulunmak, kişinin kendisi için eylemde bulunmasını da içerir. Başkasının tatmini ve mutluluğu, kişinin kendisinin de tatmin ve mutluluğunun parçasıdır. Dolayısıyla, bireysel kimlik, belirli bir toplumsal hayatı gerektirir; bireyler, toplumsal ilişkilerini, kendi *özfarkındalıklarını* oluşturduğunu kabul ettikleri bir cemaat (gesellschaft) içinde gerçekleştirirler. Ulus ise bir cemaat türü olarak, bireyin hayatının sürdürürken yaşlanabileceği değerleri sağlayan bir toplumsal dünya olarak anlam kazanır.

Marcel Mauss, ulusu, madde ve manevi bakımdan bütünleşmiş, sürekli ve istikrarlı bir merkezci iktidarı olan, sınırları belirli, bilinçli olarak bir devlete ve onun

¹¹ Benedict ANDERSON, *Hayali Cemaatler- Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Metis Yayınları, İstanbul 2004, Çev: İskender SAVAŞIR, s:10-12

¹² Anthony GIDDENS, *Ulus- Devlet- Şiddet*, Devin Yayıncılık, İstanbul 2005, Çev: Cumhur ATAY, s:25-30

¹³ Ross POOLE, *Ahlak ve Modernlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1993, Çev: Mehmet KÜÇÜK, s: 18-20

yasalarına bağılı sakinlerin kültür, zihniyet ve ahlak açısından görelî bir birliğe sahip olduğu bir toplum biçiminde tanımlar. Ardından da, Fransa tarihinin ve Durkheim sosyolojisinin damgasını taşıyan ve tanımlama toplumu teşkil eden bireyler arasındaki karşılıklı ilişkilerin birbirleriyle bağlantısı ile kültürel birlik sürecinin altını çizer. Aynı birlik ve karşılıklı bağlantı, ulusal modellerin görelî ve bazen gecikmiş birliğinden (demografik milliyetçilik), piyasa ulus ve devlet inşasıyla bütünleşmeyi sağlayan sistemli bir bütünün parçası olduğu karmaşık demografi alanında da gözlemlenir. Bir başka açıklamaya göre, ulus, bazı içsel ve dışsal unsurların uyumlu bir bileşkesidir: içsel unsurlar ulus kavramı kurgulanırken doğrudan bu kavramın bünyesinde yer aldığı düşünölen unsurlardır. Dışsal unsurlar ise negatif bir biçimde, neyi bünyesine almayacağını ortaya koyarak ulusu belirleyen unsurlardır.¹⁴

Leca'ya göre ulusun içsel unsurları dil, din, soy/kültür/tarih birliği, dışsal unsurlar ise düşman imajıdır.¹⁵

Ulusal kimliğe ait çok farklı sınıflamalar yapılmıştır ve tüm bunlar dâhilinde birçok tartışmalar açılabilir. Smith'in ulusun özellikleriyle ilgili olarak belirledikleri, konunun klasikleşmiş örneklerinden birisini teşkil eder ve her biri başlı başına bir araştırma konusu olacak kadar kapsamlıdır. Smith'in belirlemesiyle, ulus şu gibi bazı unsurların birleşmesinden oluşur.

- Tarih bir toprak/ülke, ya da yurt
- Ortak mitler ve tarihi bellek
- Ortak kitlesel kamu kültürü
- Topluluğun bütün fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler
- Topluluk fertlerini ülke üzerinde serbest hareket imkânına sahip oldukları ortak bir ekonomi...

¹⁴ Marcel MAUSS, Sosyoloji ve Antropoloji, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2005, Çev: Özcan DOĞAN, s: 44-48

¹⁵ Celalettin VATANDAŞ, Ulusal Kimlik- Türk Ulusçuluğunun Doğuşu , Açılım Yayınları, İstanbul 2004, s:29-30

Bütün bu tanım ve açıklamalar gösteriyor ki, bir toplumun ulus niteliği kazanması için belirli ölçütler dâhilinde türdeşlik bir yapı arz etmesi gerekmektedir. Veya daha doğru bir ifadeyle, belirli özellikler açısından türdeş olduğunun ifade edilmesi gerekmektedir. Bu özellikler ise genellikle kültür birliği, dil birliği, soy birliği, ortak bir vatan ve ortak bir tarih olarak beş grupta tespit edilmektedir.¹⁶

Ulusçuluk, Kedouri'ye göre icat edilmiş bir siyasi ideoloji, Gellner'e göre temelde siyasal birim ile ulusal birim çalışmasını öngören siyasal bir ilke, Caalhoun'a göre bir söylem, Kellas'a göre bir ideolojidir. Balibar, öncelikle, ulusçuluğu tanımlamanın güçlüğüne dikkat çeker ve güçlüğü'nü nedenini, ulusçuluğun hiçbir zaman tek başına işlev germemesinde, her zaman yurtseverlik, şovenizm, yurttaşlık, popülizm gibi başka terimlerle birlikte kullanılmasında bulur; fakat esas itibarıyla ulusçuluğun bir ideoloji olduğunu da açıklar. Zubaida, ulusçuluğun oldukça değişken yapıya sahip bir olgu olduğunu ve tek bir kuramla açıklamaya kalkışmanın yanlış olacağını, fakat yine de ulusçuluğun farklı yönlerini, değişik boyutlarını anlamamıza katkıda bulunacak kuramlar, yaklaşımlar üretilebileceğini belirtir. Guibernau, ulusçuluk ile üyeleri bir simgeler dizisi, inançlar ve yaşam tarzları ile özdeşleşmiş ve kendi ortak siyasi kaderlerine ilişkin karar verme iradesine sahip bir topluluğa ait olma duygusunu kastettiğini belirtir. Giddens, ulusalcılığın psikolojik karakterine dikkat çeker ve onu siyasal bir düzenin üyeleri arasında ortaklığın vurgulanması için insanların simge ve inançlara bağlanması olarak tanımlar. Yuval-Davis ulusçu hareketlerde üç temel boyut belirler; bunlardan ilki, topluluğun kökeni ve ırkını temel alan 'şecereci' boyuttur (Volknation), ikincisi ulusun kültürünü ön plana çıkaran 'kültürel' boyuttur (Kulturnation), üçüncüsü ise siyasi üyeliği temel alan vatandaşlara dayalı boyuttur (Staatnation). Fakat Yuval-Davis, ulusçu bir hareketin tek bir boyuttan oluşmayacağını özellikle vurgular. Ona göre her ulusçuluk belirli ölçülerde olmak koşuluyla üç boyutu, da içerir. Hangi boyutun daha etkili olduğu, ya da boyutların birbirleriyle nasıl etkileşime girdiği toplumdan topluma, dönemden, döneme değişiklik gösterir. Bu anlamda genellemelerden mümkün olduğunca kaçınmak gerekir. Breuilly'ye göre ulusçuluk iktidarı ele geçirmeye ya da kullanmaya çalışan ve bunu ulusçu iddialara dayanarak haklı gösteren bir siyasi

¹⁶ Bkz... A.g.y. S:30

hareketidir. Breuilly, siyasi hareket olarak nitelediği ulusçuluğa ilişkin açıklamasını sürdürür ve bu siyasi hareketin siyasi temele sahip ideoloji olduğunu ve üç iddiaya yaslandığını açıklar:

- *Belirgin ve kendine has niteliklerle donanmış bir ulus vardır.*
- *Bu ulusun çıkarları ve değerleri diğer bütün çıkar ve değerlerden üstündür.*
- *Ulus mümkün olduğu kadar bağımsız olmalıdır, bu da onun siyasi egemenliğinin tanınmasını gerektirir.*

Bütün bunlardan anlaşılan odur ki, ulusçuluğun en önemli ve güçlü yönünü bir tür ideoloji olması oluşturmaktadır. O, başka bir ifadeyle modern bir ideolojidir.¹⁷

Avrupa’da gelişen ulus fikri, Osmanlı’nın gayrimüslim unsurları arasında erken dönemde kabul görmesine karşılık; Müslümanlar, özellikle de Türkler arasında kabul görmesi, diğerlerine oranla tarihsel sıralamanın en sonlarına denk düşer. Avrupa ülkelerine iltica etmiş veya sürgüne gönderilmiş Türk aydın ve devlet adamları, ulusçuluğa ilk ilgi gösterenler olurlar. Bunlar, Tanzimat devlet adamları için imparatorluğun varlığını tehdit eden ulusçuluğu, bayraklaştırmış kişiler olarak ülkelere dönerler. Vatan, millet (ulus), hürriyet, eşitlik kavramların ve bu kavramlar çerçevesinde oluşan fikirlerin süslediği ideallerle şekillenen yeni bir toplum ve devlet modeli tasarlarlar. Avrupa ülkelerinde açılan elçiliklerin çalışanları, Avrupa’ya gönderilen öğrenciler, Türkiye’de açılan okullarda görevlendirilen yabancı Öğretmenler ise Avrupa’da doğan ve güçlenen kavram ve fikirlerin Osmanlı ülkesinde yaygınlık kazanmasının diğer önemli araçlarını oluştururlar. Avrupa’dan gelen bu yeni fikirlerin ilk sızmağa başlamasından sonra, geçiş kanalları genişle[r]... ve sayısı art[ar]...; damla halindeki sızıntı önce ırmak sonra da sel haline gelir.¹⁸

Ulusçuluk düşüncesine karşı Osmanlı devlet adamlarında gerçekleşen değişimi göstermesi açısından Hariciye Nazır, Ali Paşa’nın durumu önemli bir örnektir. Ali Paşa, imparatorluktaki farklı etnik, dini ve kültürel toplulukların sahip

¹⁷ Bkz. A.g.y... S:64

¹⁸ Jean LECA, Uluslar ve Milliyetçilikler , Metis Yayıncılık, İstanbul 1998, Çev: Siren İDEMEN, s: 85-87

olmaya başladıkları Osmanlılık düşüncesiyle çatışan ulusçu düşünceleri ve bu düşünceler doğrultusundaki girişimleri fark eder. İmparatorluğun kurtuluşunun karşı olduğu şeyde bulunduğu inanmakta zorlanma, İmparatorluğun devamının, devletin kurucu topluluğu olan ve çoktandır horlanıp aşağılanmış bulunan Türklerden geçtiğini düşünmeye ve bu düşüncesini sesli biçimde ifade etmeye başlar. Hâlbuki o zamana kadar devletin kurucusu olan bu topluluk, neredeyse her alanda gözden düşmüş, dikkate alınmaz olmuştur. Kurucu topluluğun mensupları Osmanlı devlet bürokrasisinde iyice azalmış, devlet hizmetinde Türk olmayanların sayısı son derece artmıştır. Çünkü yüzyıllardır bu kesimin aleyhine bir süreç işletilmiştir. Zira Fatih Sultan Mehmet'in yönetimi yıllarında, Osmanlı siyasal sisteminde önemli değişikliklere gidilmiş ve bu dönemden başlayarak bürokrasinin ihtiyacı olan elemanlar, gayrimüslim gençler arasından devşirilerek saraya getirilen, burada İslami ilkeler ve padişaha mutlak sadakat doğrultusunda eğitilen kişilerden seçilmişti. Sadrazamlar bile çoğu zaman bu grup içinden çıkmıştı. Gerçekleşen zihinsel dönüşümle birlikte, Türkler aleyhine işleyen mevcut durumun dikkate alınması ve yeni bir düzenlemenin gerekli olduğu düşüncesi yüksek bir sesle dillendirilmeye başlanır. Böylelikle, 1860'lı yıllarla birlikte, o güne kadar görülmedik bir şekilde, devletin en üst makamlarında Türk kitlenin devletin devamındaki rolünün önemine ilişkin düşünceler yankılanmaya başlar. Genç Osmanlılar gerçekleşen bu zihinsel dönüşümdeki aşamalardan birisini ve hatta en önemlisini teşkil ederler.¹⁹

1860'larda ortaya çıkan ve kendilerini Genç Osmanlılar olarak isimlendiren bir grup genç aydın, Tanzimat liderlerinin beceriksizliklerini dillendirirlerken, Tanzimat döneminin bir üst toplumsal kimlik inşası ideali olan Osmanlılığı da sorgulamaya başlarlar. İstanbul'daki yüksek öğrenim okulların öğrencileri arasında oluşan ve gizlice örgütlenen Genç Osmanlı hareketi, ilk zamanlar Türk veya Türk olmayan bütün grupları içine alır ve sultanın şahsını hedef alan bir siyaset takip edip, bu siyasete uygun söylem geliştirir. Tanzimat kuşağı, kişiliklerinde ve kimliklerinde aydın/bürokrat vasıflarını toplamalarına ve düşüncelerine devlet yönetiminde uygulama imkânına sahip bulunmalarına karşılık, Genç Osmanlılar, Tanzimat dönemi reformlarının yetiştirdiği kişiler olmalarına rağmen, Tanzimat kuşağı gibi

¹⁹ Niyazi BERKES, Türkiye'de Çağdaşlaşma, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 1995 , ss: 52-60

devletçi değillerdi; devlet aygıtının dışında kalmış/kalma iradesi göstermiş kişilerdi. Bu durum, onlara mevcut siyasi yapıya eleştiri yöneltmede önemli bir avantaj sağlamıştı. Genç Osmanlılar da devleti kurtarma ideali ile hareket etmişlerdir. Ancak, bunu mevcut devlet aygıtına muhalif bir duruşla gerçekleştirmeye çalıştılar, daha çok ve hatta sadece aydın sıfatıyla hareket ettiler.

Genç Osmanlıların ekseriyetini, İbrahim Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Ali Suavi gibi yazar ve şairler oluşturur. Bu şahsiyetler, dönemin idaresine muhalif sesin sahipleri konumuna ulaşmakta hiç zorlanmazlar. Yaşanan olumsuz siyasal ve toplumsal şartlar, düşüncelerine temel kılacakları ve bu yönüyle de muhalifliklerine meşruiyet sağlayacak önemli imkânları kolaylıkla temin eder. O güne kadar hiç görülmemiş bir şekilde gözlerini padişahta sembolleşen merkezi otoriteye dikerler. Fakat esasında muhatapları Tanzimat'ın oluşturduğu elit tabakanın otoritesidir. Tanzimat döneminin şartlarında yetişmiş ve o şartlar içerisinde Batı'yı tanımış kişiler olarak yenileşmeyi kitlelere yaymaya arzular, bunun mücadelesini verirler. İlerlemenin hür kurumlara dayandığına, hür kurumların ise halk desteğiyle ayakta durabileceğine, bu nedenle de halkın eğitilmesi gerektiğine inanırlar. Eğitim aracı olarak da, Batı'da olduğu gibi, gazeteyi tercih ederler. İlk gazete Agâh Efendi ile Şinasi'nin birlikte çıkardıkları Tercüman-ı Ahval olur (ilk sayı 22 Ekim 1860). Bunu diğerleri takip eder; Şinasi'nin tek başına çıkardığı Tasvir-i EJJ ve (ilk sayı 28 Haziran 1862), Ali Suavi'nin çıkardığı ve Ziya Paşa'nın da yazı yazdığı Muhbir (ilk sayı 2 Ocak 1867)²⁰

Genç Osmanlılar seslerini geniş kitlelere duyurmak için gazeteden yararlanmışlardır. Gazeteleri ile bir kamuoyu oluşturmaya, düşüncelerine destek olacak bir halk kitlesi görmeye çalışmışlardır. Bütün bunların yapmalarının gerekçesi olan amaçlarını ise yazılarında ayrıntılı şekilde dile getirmişlerdir. Bu amaçları şöyle özetlenebilir: Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile ilan edilen bireysel hak ve özgürlükler, şimdiye kadar, sadece kağıt üzerinde kalmış, bunların gerçekleştirilmesi yoluna gidilmemiştir. Bunların gereği gibi gerçekleştirilebilmesi için, batılı devletlerdeki idare sisteminin kabulü zorunludur. Bu bakımdan, bir anayasa hazırlanmalı ve bir

²⁰ Mehmet KAPLAN, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2, Dergah Yayınları, İstanbul 1987, s:48-51

Millet Meclisi kurulmalıdır. Yaptıklarında şimdiye kadar tamamıyla serbest bulunan hükümet, bu meclisin kontrolü altına girmeli ve kanun yapmak yetkisi de hükümetten alınmalıdır. Ayrıca, Batı'nın sahip olduğu gelişmişlik düzeyine erişebilmenin önemli ve vazgeçilmez şartlarından birisi de serbest ticarettir. Genç Osmanlılar bu nedenle, sanayinin geliştirilmesi gerektiğini, ulaşım imkânları sağlamanın önemli olduğunu, devletin özellikle bazı ekonomik alanlardan elini çekmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Genç Osmanlıların, Türk ulusçuluğuna temel olacak Türk kimliğine ilişkin ifade ve cümleleri, konuşma ve yazılarının satır aralarında silik bir halde yer alır. Bunların açık ve belirgin konuma erişmesi için beş-on yıl daha beklemek gerekecek ve devreye ikinci kuşak genç aydınların girmesi istenecektir. İnşasının ilk aşamalarında olan Türk ulusçuluğuna dair silik ifadeler ve karmaşık düşüncelerin niteliğini tespit açısından Namık Kemal önemli bir örnektir. Vatan ise eksendeki kavramdır. Namık Kemal, yazılarında vatan kavramını büyük bir coşkuyla işler, fakat bu kavramı, Batı'daki ulusallık içerisinde kazandığı anlamla birebir örtüşmeyecek şekilde kullanır: Vatan bize kılıcımızın ekmeğidir. Daima kendimize mahsus, kendimize münhasır biliriz. Daima nefsimizden ziyade sever, nefsimizi uğruna feda ederiz. Ancak yine de biraz zorlamayla da olsa vatana yüklediği anlamda ulusçuluğa açılım sağlayacak özü bulmak mümkündür. Onun vatani herkesin yurttaşlık bilinci içerisinde yaşadığı bir toprağın ismidir. Ayrıca eşitlik ve Osmanlılık vatana eşlik eden iki güçlü kavramdır. Eşitliliğe bağlı olarak Megola İdea'cı Yunanlılar hariç Ortodoks Rumları da vatanın eşit mensupları kabul eder. Ancak bunların yanı sıra, Türkçü fikirlerin ilk mimarlarından Leon Cahun ile tanışmış ve mektuplaşmış olmasına karşılık, Osmanlı devletinin sınırları dışındaki Türklere ilgisiz kalır, hatta onları İslam'a zarar veren Tatarlar olarak isimlendirir. Bundan dolayıdır ki, Türk ulusçuluğunun inşasında önemli bir yere sahip olan Ali Cânîp tarafından Namık Kemal, büyük bir vatanseverdir fakat Türkçülükle hiçbir alışverişi yoktur biçiminde değerlendirilir. Namık Kemal, düşünceleriyle ulusçuluğa giden yolu inşa ettiğinin farkına varmadan ulusçuluğa karşı çıkar. Bu nedenle görünüşte Türkçülüğe bakışı pek olumlu değildir. Anadolu'yu Türkistan olarak isimlendirirken ve devletin resmi dilinin Türkçe olmasını isterken, her türlü kavmiyet taraftarlığına

karşı cephe alır. Zira etnik milliyetçiliğin Osmanlı birliğini parçalayacağından emindir.²¹

Ulusçu düşüncenin ilk nesil Genç Osmanlılar arasındaki en güçlü savunucusu Ali Süavi'dir. O, Ali Cânîp'in tespitiyle dil ve milliyet anlayışında sırdaşlarından çok ileri bir şahsiyettir. Ali Canîp'in de dikkat çektiği üzere, özellikle dil ve alfabe konusundaki ulusçuluğa uzanan eğilimlerini son derece açık bir tarzda ortaya koyar ve bu konularda Namık Kemal'e göre ileri düzeyde ulusçu bir düşünür olarak görünür. Lisân-ı Osmani yerine, Lisân-ı Türki terimini kullanmaya büyük özen göstermesi ve önem vermesi, bu durumun en somut delillerinden sadece birisi olur. Israrlı bir şekilde Türkçenin ibadet dili olmasını savunur. Diğer Genç Osmanlılara göre Türk kavramına oldukça güçlü bir şekilde destek verir. Türkleri mesai-i zihniyeden âri yalnız bir kaba kahraman gibi mütalaa eden görüşlere cevap vermek amacıyla kaleme aldığı Türk, Türklerin Mesai-i Zihniyeleri, Hive Tarihi isimli makalelerinde düşüncelerini ayrıntılı şekilde dile getirir. Sistemli olmasa bile, her bir makalesinde Türkçülüğü işaretleyen düşüncesinin bir yönünü açığa vurur.²²

Ali Süavi'nin Türkçülüğü işaretleyen tüm düşünceleri üç başlık altında toplanabilir:

- 1- *Türkler, siyasi, askeri ve medeni bakımlardan diğer ırklardan üstündürler. Türkler Mısırlılarda dahi daha eski ve kültür bakımından dünyanın en büyük ırkıdır*
- 2- *Türkçe, Avrupa dillerini de geride bırakacak düzeyde olmak üzere dünyanın en zengin ve gelişmiş dilidir;*
- 3- *İslam uygarlığının mimarı Türklerdir. İslam uygarlığında Araplar ve İranlılar Türklerden çok geridirler. Gobineau'un etkisi altında kalan Süavi, Türk tarihini geleneksel Osmanlı tarihçiliğinde olduğu gibi sadece İslami dönemle sınırlamaz, İslam öncesi döneme de yönelir ve Türklüğünü bu dönemleri de kapsayacak bir tarih üzerinde inşa eder.²³*

²¹ Bkz..., A.g.y, s: 54-58

²² Hüseyin ÇELİK, Ali Suavi ve Dönemi, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s: 28-34

²³ Bkz...A.g.y, s:36-41

İsmail Hami Danişment'in büyük Türkçü olarak andığı Süavi'yi, Nihal Atsız çağdaş Türkçülüğün dört büyük şahsiyetinden birisi olarak takdim eder ve ismini Süleyman Paşa, Ziya Gökalp ve Rıza Nur ile birlikte sayar. Atsız'a göre Ali Süavi hem fikri, hem siyasi Türkçülük yapmıştır ve ilk çağdaş Türkçüdür. Ancak, buna karşılık, Genç Osmanlılardaki ulusçu düşüncenin netleşmediğinin en somut örneğini de, Genç Osmanlıların bu en ulusçu düşünürü Ali Süavi'de bulmak mümkündür. Şu satırlar, birçok konuda ulusçu düşünceye sahip bir düşünür olarak açığa çıkan Ali Süavi'nin, hakkındaki bütün bu tespitleri yok saymayı gerektirecek bir ifade olarak anlam kazanır: “*Acaba vükelamız biliyorlar mı ki, kavmiyet davası Avrupalılarca bir mesele olup bizde kavmiyet davası yoktur. Kavmiyet davaları bizim perişan olmamıza badis olur. Müslümanları başa toplamak olsa olsa diyanet meselesi olur, yoksa kavmiyet meselesi olmaz.*”²⁴

Ali Süavi, esasında, birçok yazısında, Türkçü olduğu kadar, aynı zamanda İslamcı yönelimleri güçlü birisi olarak da gözüktür. Türkçü olduğunu gösterecek delillerden aşağı kalmayacak başka deliller İslamcılığı için de rahatlıkla bulunabilir. Bu nedenledir ki, Şerif Mardin, “ Süavi'yi Türk kelimesini sık kullanması ve Orta Asya meselesine önem vermesi nedeniyle ilk Türkçü olarak nitelemek kandırıcıdır” tespitinde bulunmakta zorlanmaz. Akşin'in konuya ilişkin değerlendirmesine göre ise Süavi'nin Türkçülüğü kültürel düzeyde kalmaktadır.

Ali Süavi de son derece belirgin bir şekilde açığa çıkan düşünsel çelişkilerin birçok nedeni tespit edilebilir. En önemlisi ise bu çelişkilerin bireysel değil, dozajı farklılaşan oranlarda dönemin aydınlarının ortak özelliği olmasıdır. Namık Kemal'de en güçlü vurgusuna ulaşan vatana ilişkin düşünceler, çelişkilerin nedenini anlamada önemli bir ipucudur. Gün geçtikçe parçalanan bir toplumsal yapının mensubu olan bu genç aydınlar, kurtarma ideali ile yanıp tutuştıkları devlete coğrafi bir mekân belirleme gayreti içerisindeydiler. Osmanlı imparatorluğu gibi değişik etnik ve dini gruplardan oluşan bir yapıda vatanın neresi olduğunu belirlemek başlı başına bir sorun olarak açığa çıkıyordu. Osmanlılığı tayin açısından en somut ölçü olarak sınırları savunmak gerekiyordu, fakat sınırlar nerelerden geçiyordu/geçmeliydi?, işte

²⁴ Hüseyin Nihal ATSIZ, Türk Edebiyatında İncelemeler , İrfan Yayınları, İstanbul 1997, S: 84-92

bunu tayinde zorlanıyorlardı. Eğer sınırlar belirlenebilirse, o sınırlar içerisinde bulunanlarca paylaşılan bir kimlik oluşturmak kolaylıkla mümkün olabilecekti. Ancak ne var ki, yaşanan süreç her an sınırları değiştiriyor, dün içeriye alınan bugün dışarıda bırakmayı veya dün dışarıda bırakılanı bugün içeriye almayı gerektiriyordu. Bundan dolayı Yeni Osmanlılarda Osmanlı-Türk veya İşlam-Müslüman kimliği etrafında devamlı gidip gelmeler olur.²⁵

1860'lı ve 70'li yıllar, inşası yönünde büyük emekler sarf edilen Türk ulusçuluğunun kavramsal çerçevesinin oluşturulmaya çalışıldığı bir dönemi oluşturur. Seslerini halka gazete ile duyuran aydınlar, her yeni günle birlikte ulus inşası çalışmalarının bir yeni aşamasına geçerler. Böylelikle ulusal Türk kimliği sıklıkla duyulan bir kavram haline gelir. Bunun ilk örneklerinden birisi olarak 1868 yılında yayınlanmaya başlanan Terakki gazetesi başlık altı yazısında kendisini *Menafi-i Şarkıyye ve Umûr-ı Düvelıyyeye Dair Türk Gazetesi* olarak tanımlar. Daha sonra yayınlanmaya başlanan *Mizan* ve *İkdam* gazeteleri de kendilerini Türk Gazetesi olarak tanımlarlar. Bütün bu kullanımlarda Türk saygı ve gurur yüklü bir isimdir. Türk ismi büyük bir övgü ve şerefle savunulmaya ve taşınmaya başlanır.²⁶

Sosyal olayların kendine özgü bir karakteri vardır. Kendi yöntemi içinde açıklanabildiğinde, sosyal bilimlerin hiçbir zaman tam anlamıyla tekrarlanamaz olduğu düşüncesinde birleşilir. Zaten bu yönüyle sosyal bilimler, deneysel bilimlerden ayrılırlar. Çünkü deneysel bilimler ve onun ele aldığı konular, aynı koşullar içerisinde tekrar edildiklerinde aynı sonuçları vereceklerdir. Fiziki dünyanın determinist karakteri, sosyal olaylarda yoktur. Bunun için deneysel bilimlerde sonuca deney ile sosyal bilimlerde ise sonuca gözlem ile varılır.

Ulus Devlet'in ortaya çıkması ve "ulus"un oluşması sürecinde de bu nitelik görülebilir. Ulus devletin ve ulusun ortaya çıkması süreci, en saf ve yalın durumuyla, bu süreci kendi dinamikleri içinde yaşayan ve yaratan toplumlarda görülebilir. Bu da ancak Batı Avrupa'da olanaklı olabilmıştır. Örneğin, Fransa ve İngiltere... Bu süreci daha geç aşamalarda yaşayan toplumlar, ya içinde buldukları toplumsal koşulların

²⁵ Bkz..., Ag.y, s: 94-98

²⁶ Bkz..., A.g.y, s: 100-104

farklılığı ya da Batı Avrupa deneyiminin kendilerine yansımasının etkisi altında şekillenmişlerdir.²⁷

Milliyetçilik; bir duyuş, düşünüş ve hareket ediş biçimi olarak XVIII. yüzyıl sonunda Batı Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Tarihsel koşullar binlerce evrim geçirdikten sonra Batı Avrupa’da belli bir sosyo-ekonomik düzen yaratmış, bu üretim biçiminin ortaya çıkardığı millet denilen toplumsal örgütlenme biçimi ile onun “ulusal” boyutlara ulaşmış devleti, milliyetçilik adı verilen bir akımın ortaya çıkmasını gerektirmişti. Doğal bir sonuç olarak da, bu akım, kendini doğuran koşulları güçlendirmekte gecikmedi. Milliyetçiliğin ilk görüldüğü İngiltere ve Fransa o zamanki dünyanın, en güçlü ülkeleri olarak ortaya çıkmışlardı.

Bunun arkasından milliyetçilik yavaş yavaş dünyanın başka yerlerinde de tomurcuk verdi. Sırayla Doğu Avrupa ve Balkanlar, Orta Avrupa, Ortadoğu, Asya ve Afrika görüldü. Bu bölgelerdeki ülkelerin temel sosyo-ekonomik yapısı milliyetçiliğin ortaya çıkmasına elverişli miydi? Hepsinde değil. Hele son iki bölgelerde hiç değil. Fakat (...) Milliyetçiliği kullanarak, bu akımın gücüne güç katmış olduğu Batı Avrupa ülkelerinin düzeyine ulaşmayı umdular. Başka bir deyişle, milliyetçilik akımları hep kendilerinden kronolojik olarak önce gelen milliyetçilik örneğinin etkisiyle, onun elde etmiş olduklarına kavuşabilmiş olmak için, onun içinden çıktığı ortamı yaratmaya uğraştılar. Aynı zamanda, Hans Kohn’un da belirttiği gibi birbirlerine tepki olarak ortaya çıktılar. İşte farklı sosyo-ekonomik düzeylerin ortaya çıkardığı bu uğraşlar sırasında milliyetçilik denilen akım, (...) temel işlevinden, yani feodaliteyi yıkararak ortaya çıkan yeni sosyo-ekonomik düzenin elindekileri pekiştirmek görevinden başka işlevler yüklendi. Bu yeni bölgelerdeki toplumların gereksinimleri neyi gerektiriyorsa, doğal olarak onu destekledi. Tabii, bunu yaparken birbiriyle çelişen akım ve durumlar yarattı. Örneğin, millet ögesinin var olduğu, fakat *ulusal devlet*’in bulunmadığı İtalya ve Almanya örneklerinde bir birleştirme hareketi oldu. Oysa milliyetçilik koşullar gerektirdiğinde mevcut siyasal birimden kopup yeni bir devlet kurarak bir ayrılma hareketi de olacaktı. (Polonyalılar, Ukraynalılar, Çekler, Slovaklar, Finler, Yunanlılar, Bulgarlar). Gene

²⁷ Coşkun IRMAK, *Ulusal Tiyatro ve Ulus Devlet*, Mitos Boyut Yayınları İstanbul 2006, S:23

milliyetçilik terimi bir yandan İtalyan irredantiyalizmi, Sırp ve Romen örneklerinde kardeşliği anlatmak için kullanılırken, bütün Avrupa halklarını birbirine düşman etmek için başvurulan ve sömürülen bir numaralı kavram oldu. Aynı kavram statükoyu koruma (Avusturya –Macaristan, Rusya, Alman İmparatorlukları), sömürgecilik (İngiltere, Fransa, Portekiz) ve iktisadi yayılma (ABD) anlamlarına da gelebiliyordu. Milliyetçilik Nazi Almanya'sında, Faşist İtalya'da, Militarist Japonya'da emperyalist saldırıya arka çıkmıştı. Oysa XX. yüzyılın ikinci yarısında az gelişmiş ülkelerde antiemperyalizmle eş anlama gelmeye başladı.²⁸

Bu kadar farklı ve hatta birbiriyle çelişen işlevler kazanarak ortaya çıkan hareketin adı hep aynı kaldı. İlk çıktığı yerde yeni düzeni pekiştirme görevini üstelenen milliyetçilik, diğerlerinde ne eksikse, onu tamamlamakla yetindi. Ulusal devlet, bağımsızlık, kalkınma...

Sayıdığımız genel yaklaşımlar ışığında Türkiye'ye baktığımızda, sosyolojik açıdan çok ilgi çekici bir manzara ile karşılaşılıyor. Uluslaşma sürecini bazen coğrafi nedenlerle, bazen demografik, bazen toplumsal nedenlerle ya da bambaşka nedenlerle karmaşık bir biçimde izleyen toplumlar olmuştur. Ancak bu süreci Türkiye kadar, neredeyse bütün çelişkileri ve karmaşalarıyla birlikte yaşayan başka bir ülke olmadığı kanısındayım. Türkiye bu özelliği ile başlı başına bir sosyolojik değer taşımaktadır ve bu durum başlı başına bir araştırma konusudur.

Bu gün için milliyetçilik kavramı, Türk toplumunun önem verdiği, en saygın kavramlarından birisi hatta en saygın kavramıdır. Durum böyle olunca, milliyetçi olan-olmayan, bu kavrama bağlı gözükme için birbirisiyle yarış etmekte, kimin ne olduğunu anlamak dışarıdan bakan birisi için oldukça zorlaşmaktadır. Bu kavramın herkes tarafından sahiplenilmesi ve kullanılıyor olması sınıf düzeyine çıktığında ilginç boyutlara ulaşmaktadır.

²⁸ Bkz... A.g.y... S:24

Geçiş toplumlarında, eski sosyo-ekonomik değerler ile yeni sosyo ekonomik değerler daima çatışma içersinde olurlar ve Türkiye’de bir geçiş toplumu olduğundan bu çelişkileri sıklıkla yaşamaktadır.

Türkiye’nin toplumsal dinamiklerinin özgün ve öznel oluşumunun emperyalizm tarafından engellendiği ve yönlendirildiği açıktır. Bu durumda, geçiş toplumu olma özelliği, aynı dış güçler tarafından kalıcı bir duruma getirilmeye çalışılmakta ve çatışmanın devam edilmesi için çaba harcanmakta olduğu, gelişen süreç içersinde gözlemlenmektedir. Türkiye onyıllardır “geçiş toplumu” olarak nitelendirilmekte ve bu durum sosyolojik olarak değişmemektedir. Kalıcı olan bir “geçici”lik artık kristalize olmuş bir toplumsal yapıdır ve böyle değerlendirilmesi gerekir.

Eski ve yeni düzenin temsilcileri, bu kavramı kendilerine mal ederken, gerçekte hiçbirisinin bu kavramla ve gerçek anlamıyla ilgileri yoktur. Milliyetçilik öncesi düzen olan feodalizmin günümüzdeki kalıntılarını temsil eden toprak ağaları ve özellikle en milliyetçi kesim olarak tanıtılan kasaba ve küçük kent esnafı dinsel ideolojilerin kurbanı olmaktadır. Milliyetçilik kavramından ziyade uluslar arası bir kavram olan “ümme” kavramına sadıktırlar. Tüm bunlarla beraber burjuvazi toplumu içinde aynı karmaşıklıklardan bahsetmek mümkündür. Daha sonraları soğuk savaşın etkisiyle bu kavramın sol aleyhtarı bir kavram gibi lanse edildiği, sağ-sol çatışmalarının, sol karşıtının milliyetçi olarak nitelendirildiği görülmüştür.

Tüm bu siyasi çalkalanmalar, ulusçuluk kavramının tartışılması, milliyetçilik kavramının değişik anlamlar ile sahiplenilmesi, elbette ki tiyatro dünyasında ve yazın alanında eserlere yansımaktadır. Siyasi ve ekonomik değişimlerin tiyatrodan bağımsız düşünülmesi, konunun açıklanabilmesi açısından yanlış olacaktır. Türkiye ve dünyadaki bütün bu gelişmeler ulusal tiyatronun doğuşunu da tetiklemiştir.

“Ülkelerin ulusal tiyatrolarını, o ulusun oyun yazarları kurar. Hep böyle olmuştur. Bugün bir ‘Rus Tiyatrosu’ denildiği zaman, Çekov gelir akla. ‘Alman Tiyatrosu’ denildiğinde Brecht; ‘İspanyol Tiyatrosu’ denildiğinde Lorca, ‘İngiliz

Tiyatrosu' denildiğinde Shakespeare... Biz de bu yazarların oyunlarını oynayalım, diğer ulusların evrensel değere sahip bu yazarlarını, oyunlarını ve kalitelerini Türkiye'de tanıtalım. Ama bu yolla, Türk ulusal tiyatrosunu kurmuş olmayız; kuramayız. Bu yazarlara 'Türk ulusal tiyatrosunu kurma' görevini yükleyemeyiz; onlar kendi adlarına, kendi uluslarına karşı görevlerini yerine getirdiler: Rus tiyatrosunu, İngiliz tiyatrosunu, Alman tiyatrosunu kurdular. Türk ulusal tiyatrosunu kurmak da, Türk yazarlarına düşüyor."²⁹

²⁹ Bkz... A.g.y... S:9

1. 1. ULUSAL TİYATRO NEDİR?

Bir ulusun (halkın) yaşayışının, sosyo-ekonomik yapısında yer etmiş geleneklerin, karakteri ve psikolojisinin söz ve sahne sanatlarında kendine has uyumlu anlatımını bulduğu tiyatro.³⁰

Ulusal tiyatro, ülkenin tümünü amaçlayan bir anlam taşıması bakımından halk tiyatrosundan, çağdaşlığı amaçlayan bir anlam taşıması bakımından da geleneksel tiyatro kavramlarının dışında yer almakla birlikte, bu ikisiyle de yakından ilintili olup, iç içe geçmiştir; çünkü bir ulusal tiyatro, özellikle de önemli bir ulusal sanat ögesi olan dil'in belirleyici ve bağlayıcı özelliğinden dolayı, halk sanatı ile geleneksel sanat biçimleri dışında düşünülemez. Ulusal tiyatronun ayırıcı özelliği, belli bir tiyatronun, sadece belli bir ulusun yarattığı kültürün bir ürünü oluşuyla belirlenir. Dolayısıyla da, Ulusal Tiyatro, öncelikle kendi tiyatrosunu yaratacak bağımsız bir ulusun varlığına, sonra da ulusal kültürün biçimce bir anlatımı olacak tiyatronun varlığına bağlı olarak, ulusal devrimci bilincin doğduğu, egemen ve kozmopolit ya da emperyalist bir kültüre karşı çıkıldığı ya da böyle bir şeyden korunduğu dönemlerde var olur ve gelişir. Bu bakımdan, Ulusal Tiyatro'ların başlıca özelliği, ya anti-feodal (Örneğin; Rönesans Tiyatrosu), ya antiemperyalist (Örneğin; İrlanda ulusal tiyatrosu), ya da ikisi birden oluşlarıdır. (örneğin; Çin Halk Cumhuriyeti ulusal tiyatrosu). Bu bakımdan da Ulusal Tiyatroların ortak paydası, belli bir ülkede (geçici de olsa) belli bir ulusal bütünlüğün (çeşitli sınıflar arasında bir uzlaşmanın) kurulduğu ve onu yansılayan bir kültürün var olduğu dönemlere rastlar. (Ayrıca örneğin; Klasik Fransız Tiyatrosu, Altın Çağ İspanyol Tiyatrosu vb.).

Öte yandan, Ulusal Tiyatro, özde sınıfsal ayrılık da gösterir. Ve burjuva ulusal tiyatrolar ile sosyalist ulusal tiyatrolar olarak birbirinden ayrılırlar. Bundan da çıkarsandığı üzere, Ulusal Tiyatronun başlıca karakteristiği, onun, ulusu temsil eden belli bir egemen sınıfın tiyatrosu olmasıdır. Burada, Ulusal Tiyatroların yine anti-feodal ve antiemperyalist (ya da kendisi emperyalizme yönelik) karakterinin burjuva tiyatrosu ile uygunluğu ortaya çıktığı gibi, Sosyalist Ulusal Tiyatroların aynı

³⁰ Aziz ÇALIŞLAR, Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü, Kültür Yayınevi, İstanbul 1978, S:331

zamanda anti-burjuva ve enternasyonal karakteri de ortaya çıkar. (örneğin, öz'de sosyalist, biçimde ulusal olma ilkesi). Çünkü sosyalist sanat, hem burjuva sanata karşıdır hem de, evrensel olanı organik bir şekilde yansıtmak istediğinden, hakiki ulusal sanat da halkı bütün derinliğiyle yansıtmayı amaçladığından yani, genel, insansal olanı barındırdığı için, biçimde ulusal kaldığı kadar, içerik de evrensel olanı taşır.³¹

Türkiye'de ulusal tiyatronun varlığından söz etmek oldukça zordur. Ancak Osmanlı İmparatorluğu dönemi için bir geleneksel halk tiyatrosundan söz etmek gerekir. Öte yandan Cumhuriyet'ten sonra da belli bir egemen sınıfın kendi kültürünü yaratamamasından, daha dorusu dışa bağımlılık ve yabancı kültürlere açık olunmasından dolayı bir ulusal tiyatro yaratılamamışsa da, kavram olarak ve antiemperyalist bir anlayış olarak Türk Tiyatrosu'na girmiş bulunmaktadır.

³¹ Bkz. A.g.y... S:331- 332

1. 2. DÜNYADA ULUSAL TİYATRO TARTIŞMALARI

1. 2. 1. Fransa'da Ulusal Tiyatro

Genellikle tek devletlerde, sanat ve tiyatro etkinlikleri de bir büyük merkezde, ya da metropollerde toplanmaktadır Bu durumun tersi olan federal devletlerde ise söz konusu etkinlikler çok merkezli bir görünüm kazanmakta, federe devletler, ya da eyaletler düzeyinde yaygınlaşmaktadır.

Tek devlette merkeziyetçi sistem kapsamında ele alacağımız ilk örnek ülke, Avrupa'nın ilk ulusal tiyatrosunun kurucusu ve koruyucusu olan Fransa'dır.

Ortaçağ sona ererken, Avrupa'nın önde gelen ulus-devleti niteliği XIII. Lous'in bakanı Kardinal Richelieu yönetiminde büyük bir güç sağlamış, etkisini giderek artırmıştır. XIV Louis dönemi ise monarşinin altın çağı sayılır. Görüldüğü gibi, Fransa'nın siyasal birliğini sağlayıp, tek devlet niteliği kazanması yüzyıllar öncesine dayanmaktadır.

Avrupa'nın en eski ulusal tiyatrosu olan Comédie Française, XIV Louis'nin buyruğu ile, 25 Ağustos 1680'de çıkarılan yasa ile kurulmuştur. 15 Ekim 1812'de imzalanan Moskova Yasası, Comédie Française için sürekli bir devlet desteği öngörmekteydi. Anılan yasanın bazı maddeleri ve içerdiği öngörüler günümüze kadar etkili olmuştur. Ancak, İkinci Dünya Savaşı sonunda kurulan IV Cumhuriyet'te, söz konusu yasanın klasik oyun dağarını koruma ilkesinden uzaklaşmış, tiyatronun doğasında var olan eğitici boyutu, sığ gösteriler yüzünden savsaklanmıştır. Bu yerini büyük ölçüde Fars almıştır. Comédie Française'de artık Corneille, Racine ya da Victor Hugo'nun oyunlarını izlemek güçleşmiş, bunların yerini, Eugene Labiche ve Georges Feydeau'nun hafif güldürüleri almıştır. Gerçek sanat önderlerinin yokluğu genellikle tiyatronun yönetim biçimi bağlanmaktadır. Bu dönemde yönetimden, oyuncular sorumludurlar. Tiyatroyu üçü hükümet, üçü de oyuncular tarafından seçilen bir kurul yönetmektedir. Tiyatronun işleyişi ile ilgili her konuda, oyuncular bir başlarına karar almaktadırlar.

1958 yılında kurulan V. Cumhuriyet'in yeni Kültür Bakanlığı, Comédie Française'in örgütlenmesi ve oyun dağıtım anlayışında gerekli düzeltmelerin yapılabilmesi için, çözüm aramaya başlar. 1959'un Kasım ayında alınan bir kararla, tiyatroya yeni atanan yöneticinin yetkileri genişletilmiş, oyuncuların sahne dışına taşan yetki ve sorumlulukları sınırlandırılmıştır. Oyunculardan oluşan altı kişilik kurul, bundan böyle yalnızca danışmanlık düzeyinde bir işlev üstlenecektir. Tiyatro yöneticisi ve danışmanlar Kültür Bakanı tarafından atanacaktır. Danışman olarak atanacak oyuncular, tiyatro yöneticisi tarafından önerilecektir. Oyun dağıtımını oluşturma yetkisi, tiyatro yöneticisinin başkanlığında on bir kişilik bir kurula bırakılacaktır. Bu kurulun yönetici dışında kalan üyeleri danışma kurulundan üç oyuncu, danışma kurulu dışından üç oyuncu ile biri Fransız Akademisi üyesi olması koşuluyla ülke yazın dünyasından dört yazardan oluşacak, bu kurulun üyelerinin, oyun yazarı olmaları gerekmektedir.³²

Comédie Française'in bütçesi sanatsal düzeyden başka hiçbir endişeye bırakmayacak biçimde geniş tutulmuş bir bütçedir. Hükümet, tiyatronun yönetsel işlerinde parasal bir baskı uygulamamakta ve gerekmedikçe gişe gelirleri ile ilgilenmemektedir. Bu yıllarda tiyatronun toplam çalışan sayısı 475 idi. Otuz ikisi kıdemli olmak üzere, kırk beş oyuncusu bulunuyordu. Kıdemli oyuncular normal olarak yirmi yıllık sözleşme ile tiyatroya bağlanıyor emekliliğe hak kazanıyorlardı. Diğer oyuncularla da, bir ya da birkaç tiyatro sezonu için sözleşme yapıyordu.³³

Prof. Dr. Metin And, Comédie Française'in 300. kuruluş yılı için ilgili olarak şu bilgileri veriyor:

"...Tiyatronun örgütsel düzeni Napolyon'un Moskova seferi sırasında kaleme aldığı tüzükteki düzenden çok değişik değildir: Bir çeşit kooperatif gibidir, her oyuncunun bir payı ya da gençlerde olduğu gibi yarım ya da çeyrek payı vardır. Topluluğa girebilmek yüksek yeteneği gerektirir. Bu yetenek saptandıktan sonra, genç aday ilk deneme için tragedya ya da komedyalla dallarından birini seçer. Başarı gösterirse aylıklı olarak 'pensionnaire' kesiminde çalışır. Bunların hepsinin

³² Bkz...,A.g.y, s: 62-63

³³ Bkz..., A.g.y, S: 64

konservatuvarı parlak bir biçimde bitirmiş olması aranır ve uzatabilmek olanağı içinde bir yıllık sözleşme imzalanır. Bu yolla alınmış olanlar, belirli bir süreden sonra tam üye ya da 'sociétaire' olabilirler. Ancak bu tam üyelik kadrosunun ya çekilme neticesinde, ya da ölümle açılmış olmasına bağlıdır. En az yirmi yıllık bir çalışmadan sonra 'sociétaire' emekli olabilir. Ve ölümüne dek emekli aylığı alır. Toplulukta en uzun çalışmış üye, topluluğun başı ya da 'doyen'dir. Otuz 'sociétaires' tam ortak gibidir, genel kurul oluştururlar; buna 'administrateur' denilen genel yönetmen başkanlık eder. (...) Genel yönetmen kararname ile altı yıl için atanır. Gerçek bir yönetmendir. Tüm toplantılara başkanlık eder, herhangi bir oyunu geri çevirebilir (bir başka deyişle veto hakkı vardır) ve tiyatronun tüm yönetim işlerine bakar. Kültür bakanı CF'nin bütçesini ve hesaplarını onaylar, kârları bölüştürür, kimi atamaları ve emeklilikleri işleme sokar ve yukarıda belirtilen atamaları yapar. Yılsonunda 'sociétaire'ler gelirlerin bir kesimini paylaşırlar. Bu kesim yirmi dört dilime ayrıldıktan sonra bir kesimi yedekte alıkonur, ötekiler paylaşılır. Bu paylaşmada emekli olanlar da pay alır. Üyeler pay dağıtımında eskiliklerine ve önemlerine göre on iki katsayının birimlendirdiği bir oranda pay alırlar. Bu on ikili bölüşme biraz karışık olup ondalık düzenlemeden daha eskilere gider. (...) Böylece 'sociétaire'ler gelirin % 55'ini paylaşırlar, % 5'i yedek olarak ayrıldıktan sonra devlete % 35 dolayında hisse kalır. Ayrıca ödenen aylıklar da gene on ikili bir düzene göre hesaplanır. Oyuncular, her oynayışlarında belirli bir para alırlar. Atanan görevlilerin aylıkları ise Paris'te kamu görevlilerine verilenlere uygun olarak ayarlanır. (...)"³⁴

Fransa'nın ikinci büyük ulusal tiyatrosu *Théâtre National Populaire*, 1920 yılında Trocadéro Sarayı'nda perdelerini açar. İlk yöneticisi olan Firmin Gémier'in ölümünden iki yıl sonra -1935'te- Trocadéro'nun yıkılmasıyla etkinliklerine bir süre ara verir.1937'de, bu kez Palais de Chaillot'da, yeniden temsillere başlar. Paul Abram'ın yöneticiliğe atandığı 1938 yılı Kasım ayını izleyen kısa bir süre içinde TNP, bu kez *Theatre aux Armées'e* taşınır. 1940-1951 yılları arasında geçen dönemde, tiyatronun yöneticiliği Pierre Aldebert tarafından yürütülür.1951'de, bu göreve J. Vilar getirilir. Sözleşmesi üç yıllıktır. Bu sözleşme, 1954'te üç yıllık,

³⁴ Metin AND, "La Comedie Française 300 Yaşında", Sanat Olayı , Ocak 1981, sayı 1, s: 56- 60

1957'de altı yıllık sürelerle yenilenir. Yine 1957'de, genç Fransız oyun yazarlarının hiç oynanmamış ve hiç yayımlanmamış oyunlarının sahnelenmesinde kullanılmak üzere, ikinci bir sahne –Récamier- Vilar'ın yönetimine bırakılır. Ancak TNP, Récaimer ile yapılan sözleşmeyi 1961 Mayıs'ında sona erdirir.1963'de, TNP ile sözleşme süresi biten Vilar, bu sürenin yenilenmesi için bir istemde bulunmaz, yerini Georges Wilson alır.³⁵

1972 yılında etkinlikleri sona eren topluluğun adı ve ödeneği bu tarihten sonra Lyon yakınlarında çalışmakta olan topluluğa verilmiştir.

1. 2. 2. İngiltere'de Ulusal Tiyatro

İngiltere, Büyük Britanya ve Kuzey İrlanda Birleşik Krallığı içinde en büyük ülkedir. Uzun bir özgürlük ve bağımsızlık savaşı geçmişine sahip olan İngiltere, son kez 1066'da, Normanlar tarafından istila edilmiştir. 19.Yüzyılda büyük bir deniz gücü oluşturulmuş, dünyanın dört bir tarafına gezginler, tüccarlar, misyonerler ve sömürgeciler göndererek, tarihteki en büyük imparatorluklardan birisini kurmuştur.

Britanya günümüzde parlamenter bir sistemle yönetilen, anayasal bir monarşidir. İngiltere, Birleşik Krallık içinde, krallık statüsündedir. Parlamentosu ise, iki meclislidir. Yasalar, Lortlar Kamarası'na gönderilmeden önce, Avam Kanarası'nda görüşülür. Lortlar Kamarası, bir değişiklik önergesiyle yasa taslağını geri çevirebilir. Ancak, Avam Kamarası'ndan üç kez geçen tasarının yasalaşmasını engelleme olanağına sahip değildir. Yürütme organı, başbakan önderliğindeki kabinedir.³⁶

İngiltere'de tiyatro, 10. yy'da kilise oyunları ile başlamış, oyunların kilise dışına çıkmasıyla laikleşme sürecine girmiştir. 13.yy'dan 15.yy'a kadar, gizem oyunları, (25'lik Chester, 48'lik York, 32'lik Towneley ve 44'lük Coventry gizem oyunları dizileri) geliştirilmiş, içinde güldürü ve fars öğeleri taşıyan alegorik ibret oyunları yer almış; 16. yy'ın başlarında 15. yy Fransız farsları olan fabliaux

³⁵ Tahsin KONUR, Devlet-Tiyatro İlişkisi, Dost Yayınları, Ankara 2000, s:65-66

³⁶ Bkz... A.g.y... S:66

uyarlamaları yapılırken, İtalya yolu ile gelen Terentius ve Plautus komedyalarının çevirileri yapılmış; Seneca örneğinde ilk İngiliz oyunu olan Gorboduc (1562, T. Sackville) yazılmıştır.

16. yy'ın sonları, yalnızca İngiliz Tiyatrosu'nun değil, ama dünya tiyatrosu tarihinin de en önemli bir evresi olarak Elizabeth dönemine tanıklık eder; İngiliz tiyatrosunun temelini oluşturan bu dönemde Marlowe, Lyly, Kyd, Peele, Greene, Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont, Fletcher, Webster, Tourneur, Massinger, Middleton, Ford, Chapman, Dekker, Heywood, Marston ve Sherley gibi yazarlar ortaya çıkmış; bu yazarlarla çalışan Admiral's Men ve Chanberlain's Men gibi tiyatro toplulukları kurulmuş, İngiliz Oyuncuları Avrupa'yı dolaşmaya başlamış; başta Ph. Henslowe'un girişimciliği ile ilk önemli tiyatro yapıları (The Theatre, Rose Theatre, Fortune Tjheatre, Globe Theatre, Blackfriars) kurulmuş; I. Jones gibi tiyatro mimarı ve sahne tasarımcıları ortaya çıkmıştır.

17. yy'da Püriten egemenliği sırasında tiyatro etkinlikleri yasaklamaya uğradıktan sonra (1640'lar) 1660'da Restorasyon'la birlikte tiyatroların açılmasına izin verilmiş (1661) ve Danevant ile Sir T. Killigrew bu izni alarak, tiyatro toplulukları kurabilmişler ve ilk kez kadınlar oyuncu olabilmişlerdir. Restorasyon dönemiyle yeni bir evreye giren İngiliz Tiyatrosu'nun başlıca yazarları arasında Dryden, Otway, Etherege, Congreve, Wycherley, Shadewell ve Cibber yer alır.

18. yy'ın başlarında Shakespeare Rönesans'ı ve klasik Fransız örneklere dönük yeni bir tragedya anlayışı başlarken (Rowe), Restorasyon döneminin aristokrasiye yönelik dramasının yerini orta sınıfa yönelik drama almaya başlamış; evcil tragedyalarıyla (burjuva oyunuyla) Lily öne çıkarken, komedyada Farquar öne çıkmış; bu arada, İtalyan operasına ve yergiye yönelik Gay'le birlikte ilk kez balad opera türünün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu dönemde Goldsmith, Garrick dolayısıyla, gözyaşlı komedyaya karşı çıkarken; Sheridan, Restorasyon komedyası geleneğini sürdürmüş, Fielding'in eleştirel oyunları ise yasaklamaya uğramıştır. 19. yy İngiliz Tiyatrosu daha önceki dönemlere benzemez olarak, tiyatro ve edebiyatın (drama) birbirinden kopmasına ve Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Byron ve

Browning gibi şairlerin oyun yazarları olarak öne çıkmasına tanık olur. Fransız romantikçiliğinin etkilerini taşıyan bu evrede (Victoria Dönemi), melodramlar, burlettalar, pandomimler, korku oyunları ilgi görmüş; başlıcalıkla da melodram yanısıra, Gilbert-Sullivan müzikli tiyatrosu geniş beğeni kazanarak ticari tiyatronun yerleşmesine yol açmıştır. Bu dönemin sonlarında Pinero'nun farsları tiyatroyu duygululuktan kurtarmadığı gibi, Oscar Wilde'ın daha çok kendi romanlarından aldığı oyunları da melodram çerçevesini aşmaya yetmemiştir.

Bu ülkede, sanatları geliştirmek ve yaygınlaştırmak amacıyla, 1946 yılında, Arts Council Of Great Britain (Büyük Britanya Sanat Konseyi) kurulmuştur. Tiyatro, müzik, dans, edebiyat, resim, heykel ve fotoğrafçılık dallarında sanatçıları destekleyen bu kurumu ileride ayrıntılı bir biçimde incelemeye çalışacağız Devlet ödeneğini, doğrudan doğruya devlet eyalet ve belediyeler dışında bağımsız bir kurum olarak sanatların hizmetine sunan Arts Council, diğer ülkeler açısından da önemli bir örnek oluşturmaktadır. Bu açıdan ülkelerin siyasal örgütlenmelerine koşut bir sistem kapsamında değil, sanatın bağımsız kurumlar aracılığı ile desteklenmesine örnek olarak ayrı bir bölümde incelenecektir.³⁷

İngiltere'de Ulusal tiyatro düşüncesi ilk kez, somut bir biçimde ortaya atan kişinin, yayıncı W.Wilson olduğu kabul edilmektedir. Wilson bu düşüncesini 1848 yılında açıklamıştır Shakspeare'in doğum yeri olan 'Stratford'da 1815 yılında açılmış bunan bir Shakspeare Kulübü bulunuyordu. Ancak Wilson, bunun yeterli olmadığını öne sürüyor ve Londra'da bir Shakspeare Ulusal Tiyatrosu'nun kurulmasını öneriyordu. Bu öneri altı maddeden oluşuyordu:

1. Tarih boyunca ülkenin en büyük ozanı olarak tanınan Shakspeare'in doğduğu evi, ulus adına korumak üzere oluşturulmuş bulunan komite bu görevi yeterince yerine getirmiştir. Bu komitenin görevi artık sona erdirilmelidir.
2. İnsan aklı, gösterim yoluyla edinilen izlenimleri çok çabuk kavrayabilir ve bu izlenimleri çok uzun bir süre koruyabilir. Bu

³⁷ Bkz... A.g.y... S:67

nedenle, dünyanın en büyük ahlak aşılâyıcılarından olan Shakspeare'in oyunlarını sürekli olarak sergileyecek bir tiyatronun — halk için ve adına - ulusal katkıyla kurulması, önemli bir amaç olarak ortaya çıkmaktadır.

3. Bu nitelikte bir tiyatroya, uygun bir ücret ödeyerek dileyen herkes gidebilmelidir.
4. Bu iş için, en yetenekli oyuncularından ve yöneticilerden yerleşik kadro oluşturulmalı ve her akşam, beş perdelik bir oyun sergilenmelidir.
5. Şimdilik hükümet, ya da üzerinde uzlaşılan bir başka organ, bir komite oluşturarak, nitelikleri belirtilen biçimde bir tiyatroyu ulus adına yaratmalı ve işletmelidir.
6. Bu ulusal tiyatro, aynı zamanda, yetenekli insanların yazar, oyuncu, tasarımcı ve yönetmen olarak yetiştirilerek diploma alacakları, bir okul işlevi de üstlenmelidir.³⁸

Bu öneriye rağmen, bir süre, bu konuda hiçbir iş yapılmamıştır. 1904 yılına gelindiğinde, Granville Barker ve William Archer'ın birlikte kaleme aldıkları bir rapor ile ulusal tiyatro düşüncesi yeniden gündeme gelmiştir. Ancak, konuya çok ayrıntılı ve derinlikli bir biçimde yaklaşan her iki yazar, sonuç olarak, “İngiltere’de, ulusal tiyatronun kurulmasını engelleyen dev engeller bulunduğunu, kimsenin, bu işin nasıl gerçekleşeceğine dair kesin bir düşüncesi olmadığı”nı kabul etmek zorunda kalmışlardır.

1916 yılına gelindiğinde, tartışmalar sürüyor, Ulusal Tiyatro tasarısına karşı türlü düşünceler dile getiriliyordu. Söz konusu düşünceler, “1916 yılı, tiyatronun kuruluşu için hiç de uygun bir yıl değil.”; “Halk, tiyatronun kurulmasını istemiyor, bu nedenle gerekli fonları desteklemeyebilir”, “Özel tiyatrolarla haksız bir rekabet yaratılacak” , “Dinsel inançlara güçlü biçimde bağlı olan İngilizler, tiyatronun bu kadar ciddiye alınmasına karşı çıkacaktır”, “İngiliz sahne yaşamı, Ulusal Tiyatro olmadan da pekâlâ sürmekte.” gibi gerekçeler taşıyordu.. Yeni komite ise, içindeki kimi engellemelere rağmen, projeye geniş bir açıdan yaklaşmasını beceriyor,

³⁸ Bkz..., A.g.y, ss: 68-69

tiyatroya karşı çıkanları dirençle yanıtlama çabasına girişiyordu. Komiteye göre, Ulusal Tiyatro sayesinde, “Shakspeare’in oyunları sürekli olarak oyun dağarında kalabilecek; birçok yetenekli yazar unutulmaktan kurtulacak; modern tiyatronun gelişimi hızlandırabilecek; eski-yeni, yerli-yabancı yazarların oyunlarının sergilenmesiyle topluluk üyelerinin oyunculuk sanatlarını geliştirici birçok olanak, onların kullanımına sunulmuş olacak”³⁹.

İki dünya savaşı arasında kalan dönemde, Ulusal Tiyatro tasarısı çeşitli komitelerin oluşturulup dağıtılmasıyla o denli karmaşa yarattı ki, yalnızca bu konuda bile, yapılacak yorumlar sayfalar alacaktır.

Ulusal Tiyatro ile Ulusal Opera’yı aynı çatı altında birleştiren ilk proje de dahil olmak üzere, temel atılan alan,bina yapımı için tasarlanan üçüncü arsa oluyordu.Temel atılmasına karşılık tiyatro binasının yapımına başlanamadı.1962 yılında , Lord Olivier, Genel Yönetmen olarak atandı ve Ulusal Tiyatro (National Theatre Company) ilk temsilini aynı yılın ekim ayında, Old Vic sahnesinde, Hamlet’le verdi.

Doksan yedi yıl önce ortaya atılan ulusal tiyatro düşüncesi, bir bütünsellik içerisinde, nihayet 1976 yılında yapımı tamamlanabilen tiyatro binası ile birlikte, Peter Hall’un önderliği sırasında gerçekleşmiş oldu. Peter Hall, daha önce de on yıl süreyle, sonradan The Royal Shakespeare Company’ye dönüştüreceği Shakespeare Memorial Theatre’ı yönetmiştir.⁴⁰

1. 2. 3. İtalya’da Ulusal Tiyatro

Rönesans döneminin başında İtalyan tiyatrosu fazla kuralcı bir yola sapmış, klasik ölçülere ve Aristoteles'in zaman, mekan ve eylem birliği ölçütüne bağlı kalma adına uzun bir süre cansız ürünler vermiştir. Gene de Plautus'un açık saçık komedyaları, bu dönemde, Aristo ve Ruzzante gibi iki önemli yazara esin kaynağı oldu. İtalyan tiyatrosuna ulusal bir dil ve yerel karakterler kazandıran bu iki yazardan

³⁹ Coşkun IRMAK, Ulusal Tiyatro ve Ulus Devlet , Mitos Boyut Yayınları, İstanbul2006 , s:152-154

⁴⁰ Tahsin KONUR, Tiyatro – Devlet İlişkisi , Dost Yayıncılık, Ankara 2000, s:72-74

sonra, İtalyan'ın dünya tiyatrosuna en önemli katkısı olan Commedia dell'arte doğdu. Canlı bir halk tiyatrosu geleneğine dayanan ve farklı öğeleri bütünleştiren Commedia dell'arte edebi bir metne değil, doğaçlama oyunculuğuna dayanan bir tiyatro türüydü. Kökenleri ortaçağ cambazlığına, mime ve fabula Atellana'ya değin götürülebilecek olan Commedia dell'arte'nin yeniliği, topluluk oyununa dayanmasıydı. Sürekli bir arada çalışan ve çok uzun bir süre aynı rolü oynayan oyuncular, daha öncesi eş görülmemiş bir virtüözlük düzeyine ulaşabiliyordu. Oyunlarda senaryo vardı, ama her oyuncu diyalogun kendine düşen bölümünü zaman içinde istediği gibi geliştirebiliyordu. Venedikli pinti tüccar Pantalone gibi bütün tiyatroya mal olacak tipleri Commedia dell'arte yarattı. Profesyonel kadın oyuncu kullanan ilk tiyatrodaki Commedia dell'arte'ydi.

İtalyan Tiyatrosu'nun oluşumu Commedia dell'arte ile başlar. Daha önce kendine özgü bir tiyatro anlayışı olmayan İtalyan Tiyatrosu Commedia dell'arte'nin 16.Y yüzyılda ortaya çıkmasından sonra tamamen değişmiştir. Hatta sadece İtalyan Tiyatrosu değil, tüm Avrupa Tiyatrosu'nda Commedia dell'arte'nin izleri görülür.

Commedia dell'arte halk sanatıdır. Oyunlarını halkın anlayabileceği dilde sergiler. Salon kaygısı da yoktur. Bu türde, oyunlarda oynayacak olan belirli karakterler bulunur. Bunlar kostümleri, kişilik özellikleri hatta isimleri de belli olan karakterlerdir. Sahneye çıkılmadan önce oynanacak olan oyun belirlenir ve sahne giriş çıkışları ayarlanır; gerisi ise o geceki oyuncu performansına bağlıdır. Oyuncular ana teması belli olan oyunu oynarlar ve de sahne üzerinde olan her şey tamamen doğaçlamadır.

Ancak, oyunculuk tekniğinin gittikçe incelmeye ve yetkinleşmesine karşın, oyun dağarının sürekli yinelenmesi, doğaçlama sanatının gitgide kurallık ve biçimsellik kazanması, kökeninde kuralları yıkıcı ve yaratıcı olan Commedia dell'arte'nin sönükleşmesine, yüzeyleşmesine yol açmıştır.

19. yüzyılda sona eren Commedia Dell' Arte'yi Goldoni ve Gozzi yaşatmak istemişlerdir. Commedia Del' Arte'nin Altın Çağ İspanyol tiyatrosu ile klasik Fransız

komedyası, yer yer de Shakespeare ve Ben Jonson üstünde olduğu kadar; grotesk tiyatro ile çağdaş İtalyan tiyatro yönetmenleri, özellikle de Strahler üstünde büyük etkisi olmuştur. İtalya dışında ise, "yeniden tiyatrolaştırma" hareketi içinde, Avusturya ve Almanya'da Reinhardt, Rusya'da Meyerhold, Tayrov ve Vaktangov, Fransa'da Copeau, Dullin ve Barrault, Commedia Dell' Arte'den yararlanmışlardır.

Bugünse İtalya'da sanat yaşamı, devlet tarafından merkeziyetçi bir sisteme oturtulmuştur. Sanat desteği, kaynağını yasalardan almaktadır.1941'de yürürlüğe giren yeni anayasa ile, her tür anlatımda, özgür yaratı ilkesine dönülmüştür. Modern İtalya'nın baş sanat koruyucusu Cumhuriyet Hükümeti'dir. Ülkenin birçok opera ve tiyatro topluluğu, radyo ve televizyon örgütü, konser toplulukları ve konservatuarlar, hükümetten düzenli olarak ödenek almaktadırlar Sanat koruyuculuğuna ilişkin sorumluluk, İtalyan Anayasası'nda özellikle yer verilen bir konudur. Anayasa'nın temel ilkelerle ilgili bölümünün dokuzuncu maddesinde, kültürün gelişmesi ile ülkenin tarihsel ve sanatsal kalıtının korunmasında Cumhuriyet'in çaba göstereceği yer almaktadır.⁴¹

Sanata yardım ile ilgili yeni anlayış, İtalyan operasını, ulusal bir konu olarak değerlendirmiştir. Devlet desteğinin opera dışındaki sanat kurumlarını ve etkinliklerini de kapsayacak bir nitelik kazanması, daha sonraki bir süreçte gerçekleşebilmiştir.538 sayılı yasa, Roma'daki Accademia di Santa Cecilia'ya bağlı konser toplulukları ile diğer kar amaçlamayan tiyatro ve müzik topluluklarına da devlet yardımı sağlanmasını öngörmüştür. Fakat, yine de, resmi ödeneğin aslan payını İtalya'nın geleneksel gösterim sanatı olan opera almaktadır. *Enti Autonomi Lirici* kapsamına giren La Scala (Milano), Teatro dell'Opera (Roma), San Carlo (Napoli) gibi bağımsız opera toplulukları, her türlü sanatsal konuda bütünüyle özerktirler. Ancak parasal konularda, devletin denetimine açıktırlar.⁴²

Yasal olarak "ente autonomo" statüsü kazanan ilk opera kurumu, La Scala'dır. La Scala, İtalya'nın en büyük operasıdır. Bu tarz koruyuculuğu başlatma onuru, *Arturo Toscanini*'nin payına düşmektedir Milano Belediyesi, ünlü müzik

⁴¹ Bkz..., A.g.y, s:76

⁴² Bkz..., A.g.y, s: 77-79

ustasına La Scala'daki yöneticilik görevini yeniden üstlenmesi için bir çağrıda bulunur. Toscanini, La Scala'nın yasa ile güvence altına alınmış güçlü ve güvenli bir ekonomik yapıya kavuşturulmasını, görevi üstlenmek için ilk koşul olarak öne sürer. Belediye öncelikle, La Scala'ya arsa ve bina bağışını yapar. Kira sorunundan böylece kurtulan topluluk, yine de bir ödeneğe gereksinim duymaktadır. La Scala'nın gereksinim duyduğu ödenek, Lombardiya Bölgesi sınırları içinde satılan tiyatro biletlerinden toplanan vergiden yüzde ikilik bir bölümün, bir fona aktarılmasıyla sağlanmış olur. Toscanini'nin ileri sürdüğü koşulların yerine getirilmesiyle, La Scala, ilk "ente autonomo" (özerk kurum) yapısına kavuşur. Bu aşamadan sonra yeni kuruma *Istituto Nazionale per l'arte lirico* adı verilir.⁴³

La Scala operası, Avusturya İmparatoriçesi *Maria Theresia* tarafından yaptırılmıştır. Lombardiya Bölgesi tarihte geçici olarak Avusturya yönetimine girdiğinden, Maria Theresia, birçok sanları yanında "Milano Düşesi" olarak da anılmıştır. Sanatsever Habsburg Hanedanı, sanat koruyuculuğunu Viyana ile sınırlı tutmamıştır. İmparatoriçe, Temmuz 1776'da, o güne kadar yapılanlar arasında en büyük ve en modern olmasını buyurduğu Milano operası tasarımı için, mimar *Giuseppe Piermarini*'yi görevlendirir. Yeni opera binası 3 Ağustos 1778 de açıldığında, Milanolular ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelen konuklar, yıkık *Santa Maria Della Scala* kilisesi arazisi üzerinde yükselen bu güzel yapıyı gördüklerinde hayranlıklarını gizleyemezler. Yeni opera yapısı, adını eski kiliseden almaktadır.⁴⁴

Tarihte birçok savaşa ve ayaklanmaya tanıklık etmiş olan bu ünlü operanın yüz altmış beş yıllık yapısının büyük bir bölümü, 16 Ağustos 1943'te, bir hava bombardımanı sırasında yıkılmıştır. Olağanüstü güzellikteki iç mekânın yerle bir olmasına karşılık, yapının tarihi cephesi ve çatısının bir bölümü, gizemli bir biçimde ayakta kalmıştır. Milanoluların savaştan sonra, kolları sıvayıp yeniden yapımına giriştikleri ilk yapı, operalarıdır. Belediye başkanı, Almanların kovulmasının hemen ardından Milano operasının yapım çalışmalarını başlatır. Bu hareket, savaş

⁴³ Coşkun IRMAK, *Ulusal Tiyatro ve Ulus Devlet*, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul 2006, s:146-149

⁴⁴ Bkz... A.g.y, s:150

sonrasında halkın moral gücünü ve birliğini pekiştirme yönünden de olumlu bir etki yaratmıştır.

La Scala'nın temel politikası, izleyicisini nicelik ve nitelik yönünden geliştirmeyi amaçlamaktır. Bu amaç doğrultusunda, hem opera temsilleri, hem de konserler, izleyicilerin beğeni düzeyini yükseltecek biçimde seçilmektedir.

Savaştan sonra, özgür İtalyan sahnesinin yeniden canlandırılması için de çaba harcanmış, ancak birçok karışıklık nedeniyle bu çabalar bir süre sonuç getirmemiştir. Sonunda, Milano'daki Piccolo Teatro, İtalyan Tiyatrosuna yeni bir yön verme görevini üstlenmiştir. Bu tiyatroya ruh veren yönetici Paolo Grassi'nin de tanımladığı gibi, bu "küçük" tiyatronun amacı, tiyatroyu kamu yararına, gerçekleştirilen bir iş olarak sürdürmek, bu doğrultuda, kentin çeşitli sınıf ve tabakalarının gereksinimlerini karşılayacak türdeki yapıtlar, imza atmaktır.

Ulusal opera topluluklarının koruyuculuğunu cömertçe üstlenen İtalyan Hükümeti, benzer ölçüde bir cömertliği, tiyatro toplulukları açısından göstermemiştir. Buna rağmen, 20 Şubat 1948 tarihinde çıkardığı yasaya, tiyatrolara kamu yardımı öngören bazı maddeler katmıştır. On yıl sonra da, tiyatroya yardımı öngören maddeleri yenileştirmiştir. Yeni yasaya göre, ulusal hükümet, yerleşik tiyatro topluluklarına (teatri stabili), 'yüksek bir sanat, düzeyine ulaşmaları ve kar amaçlamamak (ticari amaç taşımamak) koşuluyla yardım yapmayı kabul etmiştir. Tiyatro topluluklarının, yerel yönetimlerle sıkı bir işbirliği içinde olmaları, saygın kişilerce yönetilmeleri, sanat yönetmenlerinin üstünlüklerinin kuşku götürür olmaması, yönetici kadronun yerel yönetimler tarafından atanması ve bu atamaların Gösteriler Genel Müdürlüğü tarafından onanması gerekiyordu.

Bunların dışında, yardım için başvuran topluluğun yeterli bir biçimde donatılmış bir sahnesinin bulunması gerekiyordu. Ayrıca işletmenin, süreklilik, özel durumlar dışında etkinliğin kendi yöresinde yoğunlaşması, kadronun eksiksiz sürekliliği, repertuarın, tiyatro sanatının kategorilerinin sağlam ve sağlıklı bir kesitini sunacak biçimde düzenlenmesi, yine repertuarın gerçek sanatsal ölçütlerle ve ulusal tiyatro örneklerine en az %51 oranında yer verecek biçimde düzenlenmesi gibi

koşulları yerine getirmesi de bekleniyordu. Devlet tarafından desteklenen tiyatroların yönetimleri, ulusal hükümetlerin ve özellikle de bu hükümetlerin yerine onlardan yetki alıp, bakanlar kuruluna karşı sorumlu bulunan Gösteriler Genel Müdürlüğü'nün gözetimi altındaydılar. Tiyatrolar, ödenek isteğinde bulunurken, sanatsal etkinlikleri ve buna ilişkin bir bütçe taslağını, Gösteriler Genel Müdürlüğü'ne sunmak zorundaydılar.

2. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE ULUSAL TİYATRO TARTIŞMALARI VE 1960 SONRASI TÜRK ELEŞTİRİSİNE YANSIMALARI

2.1. 1960'A KADAR ULUSAL TİYATRO TARTIŞMALARI

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya çevrilen yüzü, bir kültür değişimini de beraberinde getirmiştir. Bu değişimin en önemli etmenlerinden birisi aydınlarımızın yakından tanıdıkları ve tanıttıkları Batı Tiyatro anlayışı olmuştur. Batı tiyatro sanatıyla XVI. yüzyıla kadar uzanan, saray ve saray çevresi ile bütünleşen bir tanışma sürecinden söz edilebilir. Ancak Batı etkisindeki tiyatro anlayışının bizde benimsenmesi Tanzimat dönemiyle olmuştur. Hatta Batı tiyatro sanatını ilk olarak ülkemize anlatan, elçilerimizin sefaretnameleri olmuştur. Bunlarla elde edilen bilgiler çok dar bir çerçevede olsa bile, dönemin gazeteleri, yine o döneme ait tiyatro anlayışını öğrenebilmemiz açısından bize kaynaklık etmişlerdir.

Türkçe'de tiyatro sanatı üstüne ilkyazının *Ceride-i Havadis* gazetesinin, 20 Şevval 1257 (Kasım 1841) günlü, 63. sayısında yayımlandığını görürüz. Tiyatro sanatını piyes, bina ve oyunculuk açısından kısaca tanıtan bu yazının dışında, Tanzimat döneminde, tiyatro sanatı, gazete ve dergilerin vazgeçilmez konusu olmuş, Güllü Agop ve Osmanlı Tiyatrosu Kadrosu, *Diyoben*'de, *Hayal*'de, *Tiyatro*'da vb. yayınlarda, karikatürleriyle, öyküleriyle ilgi çekmiştir.⁴⁵

Diyoben ile *Hadika* gazeteleri arasında 1872-1873 yılları arasında kızıyan tiyatro tartışmalarının temelini, geleneksel tiyatromuzdan yararlanma isteği ile konuları bize yabancı, batının kopyası telif, uyarlama ve çeviri oyunların seyircimizdeki etkisi oluşturmuştur. Daha dramın tanımsal olarak kavranmadığı o günlerde, Teodor Kasap ve Direktör Ali Bey, Batı etkisindeki tiyatrodan kurtulup yerine geleneksel tiyatromuzdan yararlanarak oluşturacağımız, bize özgü bir tiyatro geleneği yaratmayı savunmuşlardır. Namık Kemal'in öncülüğündeki yazarlar ise geleneksel tiyatromuzu ve onu oluşturan öğeleri (Karagöz...), Ortaoyunu'nu ilkel

⁴⁵ Bkz... A.g.y. (Efdal Sevinçli) s:XXIII

bulduklarını söylemişler, ahlaka aykırı olduğunu savunmuşlar ve Batı'nın 2500 yıldır tanıdığı tiyatro anlayışını benimsemek gerektiği görüşünde birleşmişlerdir.

Bir an için Cumhuriyet öncesine gidersek; tiyatro eleştirisinin ilk örneklerini 1871 yılında Teodor Kasap Efendi'nin çıkarttığı Diyojen gazetesinde görüyoruz. Teodor Kasap, Güllü Agop'un Osmanlı Dram Kumpanyası'na yönelik eleştirilerinde Türk Tiyatrosu'nun yüzünü körü körüne batıya değil kendi geleneksel türlerine çevirmesi gerektiğini savunmuştur. *“Bizim için tiyatroyu ne Yunan'dan, ne Roman'dan, ne Fransa'dan, ne de İngiltere'den almaya ve onlara tatbik etmeye hacet yoktur. Gerek tatbik ve taklit suretiyle olsun, gerekse eskiden beri mevcut bulunsun, halkımızda tiyatro fikri ve elimizde bir tiyatro vardır ki, ismine Zuhuri diyoruz. Bu tiyatro zamanın terakkilerine nispetle geri kalmış da şimdi ihtiyacımıza yetmiyorsa bunu bugünkü ihtiyacımıza kâfi olabilecek dereceye getirmeliyiz.”*(Teodor Kasap'ın üzerinde durduğu husus izleyecek yıllarda da tartışma konusu olacaktır.) Ayrıca, 1840'larda Ceride-i Havadis gazetesinde zaman zaman seyirciyi eğitme amacını güden yazılar yayınlanıyordu. Beyoğlu'nda bulunan Bosko ve Naum Tiyatrolarına gelen yabancı toplulukların ilanları ve 'icra edilecek' oyunların özetlerinin yanı sıra, bu yazılarla seyirciye tiyatrodaki nasıl hareket edilmesi gerektiği kibar bir dille anlatılıyordu. 1870'lerin sonlarında da Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da çıkan Hüdavendigâr gazetesinde aynı şeyi yaptığını, halka tiyatro izleme adabı öğrettiğini Tercüman-ı Hakikat gazetesi yazmıştır. 1858'de Şinasi'nin Tercüme-i Manzume kitabında tiyatro eserlerinin bir edebiyat türü olduğunu açıklayan yazıları dikkat çekicidir. Namık Kemal'in 1872'de Hadika gazetesinde çıkan tiyatro sanatı üstüne iki yazısı önemlidir. Birinci yazısında “Tiyatro nedir?” sorusuna yanıt arar.

*“Adeta taklit. Neyi taklit ediyor? Beşerin halini! Şu dört ibarecik tiyatronun en faydalı bir eğlence olduğunu meydana çıkarmaya kâfidir zannederim. Eğlencede ibret vericilikten büyük ne fayda tasavvur olunabilir?”*Kemal, bu bağlamda Batı dünyasının önemli yapıtlarına, oyun yazarlarına değinir ve bizdeki olumsuz gelişmeleri sorgular. Oyun yazarlığında gerekli aşamanın kaydedilmemiş olmasının nedenlerini irdeler. İkinci yazısı da aynı çizgidedir. *“Tiyatro ortaoyunu değildir,*

çünkü ortaoyunu yalnız güldürüdür... Ortaoyununun en budalaca tavırları, en edepsizce sözleri, en çetrefil en kaba lafızları gösterir".⁴⁶

Güllü Agop, 1870 yılında sarayın desteğini alarak Türkçe oyun oynama imtiyazını on yıl süre ile elde etmiştir. Onun *Osmanlı Tiyatrosu*'ndaki (1870 – 1882/1884) uygulamaları üstüne basında birçok değerlendirme / eleştiri çıkmış, bu yazılar tiyatro tarihimizin gelişimi açısından olduğu gibi, tiyatro eleştiri tarihimizin gelişimi açısından da önemli yer tutmuşlardır.

Tanzimat döneminde aydınlarımızın ortaoyunu çizgisinde oyun yazılmasına karşı oldukları, geleneksel türleri ilkel ve kaba buldukları da bir gerçektir. Tiyatroda yüzeysel güldürülerle yetinilmemesini, insanın gizli gerçeklerinin, tutkularının ele alınmasını, ahlak değerleri konusunda eğitici olunmasını isteyenlerin başında Namık Kemal gelir. Burada karşımıza aydın beğenisine yönelik tiyatro ile halkın hoşuna giden tiyatro ayrımının çıktığı görülür. Gelişmiş Batı tiyatrosu düzeyinde oyun yazmak isteyen yazarlarımız bu yönde çalışmalar yaparlarken halkın tercihini gözeten tiyatro sanatçıları tuluat tiyatrosu denilen yeni bir tür üretirler. Tuluat tiyatrosunda Batı tiyatrosu öykülerinin kabataslak bir bezeri, yerli tiplerle ve ortaoyunu üslubuyla ele alınmakta ve Batı tiyatrosunda olduğu gibi, bir sahne yükseltisi üzerinde sergilenmektedir. Seyircinin alışkanlıklarını ve beklentisini doyuracak formül kendiliğinden bulunmuştur. Osmanlı tiyatrosunun dağarcığındaki oyunların hemen hepsine el atan, konulara kendi tiplerini ekleyen, en ciddi, en ağır konularını gülünçleştiren ve doğaçlamaya yer veren tuluat tiyatroları döneminin popüler tiyatrosunu oluşturmuştur.⁴⁷

Tanzimat döneminde, çok az sayıdaki oyun eleştirisinin yanında daha çok tiyatronun genel sorunlarından; bina, seyirci, oyuncunun eğitimi vb. sorunlardan söz eden makalelerin yayınlandığını biliyoruz. Tiyatroyu bir eğlence olarak benimseyip ona ayrıca 'ahlak mektebi olma' görevini yükleyen yazarlarımızın görüşleri, tiyatro

⁴⁶ (Dikmen Gürün Uçarer) Cumhuriyet'in 75.yılında Türk Tiyatrosu, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, S:35-36

⁴⁷ Sevda ŞENER, Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, Alkım Yayınevi, İstanbul 2003, s:11-17

sanatını, ülkemizde, maalesef uzun yıllar sanat dalı konumuna ulaştırmakta gecikmiştir.

Batı anlayışındaki tiyatro sanatının tanınması sürecinde, istenen nitelikte olmasa da “auteur dramatique” tanımını kendisine yakıştırıp oyun yazar ve bu çabalarında başarılı olan Tanzimat dönemi oyun yazarlarının yanında, tiyatro bilgisini oyun eleştirisinde kullanan ‘öncü eleştirmen’ yoktur. Sadece Teodor Kasap, *Diyojen* ve *Hayal* dergilerindeki makaleleriyle, Güllü Agop’un *Osmanlı Tiyatrosu*’nu eleştirirken Batı Tiyatrosunun taklidinin yanlışlığını vurgulayarak tiyatromuzda bugün de sürüp giden “gelenekselden yararlanarak bize özgü çağdaş tiyatroyu yaratma / sentez” düşüncesinin kaynağını oluşturması bakımından önemlidir. Ne var ki Teodor Kasap’ın bu görüşleri geliştirilememiş, Batı tiyatrosunun savunucusu Namık Kemal, çağdaşlarını kuramsal birikimiyle etkilemesini bilmiştir.⁴⁸

Tanzimat’la başlayan Batı tiyatrosunu tanıma ve benzerini uygulama süreci içinde bu çabaya ilk örnekler olarak Batılı yazarlardan yapılan uyarlamaları gösterebiliriz. Ahmet Vefik Paş’ın *Zor Nikah* (Le Mariage Force), *Tabib-i Aşk* (L’amour Medecin), *Meraki*(Le Malade Imaginaire), *Zoraki Tabib* (Le Medecin Malgre lui) adlı oyunları, Ali Bey’in *Ayyar Hamza* (Les Forberies de Scapen), Teodor Kasap’ın *Pinti Hamit*((L’avare) adlı oyunları bu doğrultuda yapılan çalışmaların en başarılı olanlarıdır. Bu oyunlarda oyun kişilerinin tipleri, tavırları bizim seyircimizi yadırgatmayacak biçimde değiştirilmiş, hatta bazı durumlar bize uygun ve inandırıcı gelecek biçimde kurgulanmıştır. *Prof. Dr. Metin And*, Ahmet Vefik Paşa’nın Moliere’den uyarladığı *İşkili Memo*’nun o dönemde oyunu olarak nitelendirdiğini belirtiyor. Aynı kaynaktan, bu dönemde Victor Hugo’dan, Voltaire’den uyarlamalar yapıldığını, bu uyarlamalarda olayların yer ve biçim değiştirildiğini, Hıristiyanlığı öven pasajların çıkarıldığını öğreniyoruz.⁴⁹

⁴⁸ Tiyatro Eleştirmenler Birliği, Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I, (Efdal Sevinçli), T.C.Kültür Bakanlığı, Ankara 1994. s:XXIV

⁴⁹ Metin AND, Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s:162-168

Gene bir Tanzimat dönemi yazarı olan Feraicizade Mehmet Şakir'in, Moliere etkisinde kalarak yazdığı özgün oyunlarda Batı tiyatrosunun klasikleşmiş kurgu tekniğini kullandığını, fakat oyun kişilerini yerli tiplerden seçtiğini, dramatik durumları düzenlerken, ilişkileri sergilerken bizim değer yargılarımıza uymaya özen gösterdiğini görüyoruz. Yazarın, Moliere'in *Cimri* ve *Hastalık Hastası* oyunlarının açık etkisini taşıyan oyunu *Evhami*'deki oyun kişilerinin eylemlerinde yaptığı değişiklik buna iyi bir örnektir. Moliere'in oyunlarında işler karıştığı zaman onları düzene sokan, sevgililerin kavuşmasını sağlayan kişilerin, Plautus oyunlarındaki kölelerin uzantıları olan akıllı ve becerikli uşaklar ve hizmetçiler olduğunu görürüz. Oysa Feraicizade kendi oyununda kullandığı köle ve cariyelere böyle bir üstünlük tanımaktan kaçınmış, onları efendilerinden daha kurnaz, daha anlayışlı yaptığı halde, düğümü çözebilme ayrıcalığını genç kızın nişanlısı olan subaya vermiştir. Böyle bir kurgulama o dönemdeki değerler hiyerarşisine daha uygundur.⁵⁰

II. Meşrutiyet'in duyurumuyla (23 Temmuz 1908) doğan özgürlük coşkusunun İstanbul'u sardığı günlerde, bu coşkudan etkilenen tiyatromuzun görünümünü, Ahmet Fehim Efendi, anılarında şöyle dile getirir:

İstanbul artık ıslah kabul etmez bir divaneler şehrine dönmüştü. Saçlı sakallı insanlar, bir arsaya dört gaz sandığı koyuyor, bir çarşaf geriyor, 'Yaşasın Vatan!', 'Yaşasın Hürriyet!' cümleleriyle biten saçma sapan bir oyunu çıkıp oynuyorlardı. Hürriyet ilan edilince tiyatro çığırından çıkıp maskaralığa dönmüştü... İstanbul'daki kör düğüşü devam ediyordu. Önüne gelen sahnede har vurup harman savuruyor, yeni ortaya bir takım tiyatro yazarı, "Sabah-ı Hürriyet", "Jön Türkler", "Hamid'in Son Günleri", "Saray Entrikaları" vs. gibi tuhaflıkları karalayıp türlü türlü isimler altında kurulan kumpanyalarda oynatıyorlardı... Hiç kuşku yok ki, bu bir ihtilaldi. İhtilalin de tiyatrodaki meydana getirdiği bir anarşiydi. Yalnız bu anarşinin bir tek iyi tarafı, bu tarafında bir tek yaratıcısı vardır. İyi tarafı Türk gençlerinin sahneye pervasızca atılmaları, yaratıcısı ise Namık Kemal'in "Vatan Yahud Silistre"sidir.⁵¹

⁵⁰ Bkz..., A.g.y, s:98-102

⁵¹ Efdal Sevinçli, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul, Broy Yayınları, İstanbul, Ekim 1987, S:9-10

II. Meşrutiyet'in duyurumunun İstanbul'da yarattığı özgürlük ortamının kısa bir sürede tiyatroyu da etkilediği günlerde, amatörliğin coşkusuyla birbiri ardına kurulan tiyatro toplulukları, seyircilerden büyük ilgi görürler. Ancak siyasal ve toplumsal yapıda yaşanan bunalımlardan hemen etkilenen tiyatro sanatı, İstanbul'da özlenen gelişimini gösteremez. 1914 yılında A. Antoine'in öncülüğünde bir tiyatro okulu olarak kurulan Darülbedayi, bir tiyatro topluluğuna dönüşerek perdelerini 20 Ocak 1916 günü Çürük Temel uyarlaması ile açarken, tiyatromuzda hem yeni bir canlanmayı, hem de sorunların sürekli tartışılacağı bir ortamı beraberinde getirir. Gerçekte Meşrutiyet döneminde tiyatro sanatımız, oyunculuk sorunlarından, bina sorununa, repartuvardan telif yapıta, edebi heyetten rejisöre ve reji sorunlarına değin tiyatronun temel sorunlarını tartışır. Dahası tiyatro sanatını, kuramsal boyuttan uygulamaya aktaracak sanatçılar kazanarak öğrenmeye çalışır. Özellikle Ertuğrul Muhsin'in tiyatroculuğu meslek olarak benimseyip bu sanata saygınlık kazandıracak çalışmalarını yazılarıyla güçlendirmesi önemli bir çabadır.⁵²

Tiyatro tarihimizin en canlı yılları olarak dikkati çeken Meşrutiyet dönemi, siyasetin güncel yaşam ile bütünleştiği, insanların özgürlüğü tanımaya çalıştığı, benzersiz bir "politik tiyatro" uygulamalarını yansıtır. II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük ile İstanbul artık bir tiyatrolar kenti olmuştur. II. Abdülhamit'in baskıcı yönetimine karşı duyulan hınç, tiyatro sahnelerinden oyun olarak halka aktarılır. Hatta bu tutum yani sahneden II. Abdülhamit'i, Yıldız Sarayı'nı, Journalleri, hafiyeleri canlandırmak, onları lanetlemek Meşrutiyet yönetimine bağlılığın bir ölçüsü olmuştur. Gündüzleri alanlarda toplanan kalabalıklar, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin usta hatiplerini dinledikten sonra, akşamları yapılan konferansların ardından, sözde tiyatro gösterilerini izliyorlardı. İttihat ve Terakki Cemiyeti şubeleri, gazetelerin, dergilerin öncülüğünde özel geceler düzenliyor ve bu gecelerde yapılan gösteriler, tiyatrodan başka her türden gösterinin, konuşmanın yapıldığı, seyirciyi hızla tiyatrodan soğutan gösteriler oluyorlardı.

Bu dönemde tiyatro bilgisinin teknik anlamda daha çok geliştiğini ve bu gelişimin tiyatro eleştirisine de yansıdığını söyleyebiliriz. Oyun yazarlığında

⁵² Tiyatro Eleştirmenler Birliği, Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştirisi Seçkisi I, (Efdal Sevinçli), T.C.Kültür Bakanlığı, Ankara 1994, s:XXIV - XXV

dönemin siyasi havasının yarattığı coşkuyla, sayısal anlamda bir çokluk oluşsa da nitelik açısından yeterli oyun yazarı yetişmemiştir. Uyarlamalarıyla tanınan İbnürrefik Ahmet Nuri'nin, Müsaipzade Celal'in ve Reşat Nuri Güntekin'in dışında, edebiyattan kopamamış oyun yazarlarının adlarının hemen unutulduğu bu dönemde, özellikle *Temaşa* dergisi çevresinde toplanan tiyatrocular, tiyatromuzun sorunlarını cesaretle tartışmışlardır. Tiyatronun sorunlarını bilen ve çözüm üzerine yazan Reşat Nuri Güntekin, Mehmet Rauf, Kemal Emin, Müfid Ratip, Ertuğrul Muhsin, Mahmut Yesari, Nurullah Ata Ataç, görüşleriyle Cumhuriyet döneminde de etkin olmuş sanatçılarımızdır, yazarlarımızdır.

Meşrutiyet döneminde, gazetelerde, dergilerde, tiyatro üzerine yazılan makalelerin, değerlendirme yazılarının sayısal anlamda çoğalmasına, siyasal yapıyla tiyatro arasında kurulan bağ kadar Darülbedayi'in İstanbul'un eğlence yaşamına getirdiği canlılık da etken olmuştur.

II. Meşrutiyet'i var eden ulusçuluk ideolojisinin belirgin etkisiyle ilgili olsun olmasın, hemen bütün piyeslere “milli” sıfatının yakıştırıldığı, yazılan oyunların tiyatro sanatıyla uzaktan yakından bir ilgilerinin olmadığı, yazarlarından hemen hiçbirinin günümüze ulaşmadığı göz önüne getirilirse, Meşrutiyet dönemi tiyatromuzun, bir heyecan, kof bir coşku tiyatrosu olduğu kolayca anlaşılır. Özellikle, oyun yazarlığının başlı başına bir uğraş olmadığı bu dönemde, edebiyatçıların da Darülbedayi'nin etkisiyle ancak 1916'dan sonra piyes yazma ile ilgi duymaları, başlangıçta amatör de olsa birçok tiyatro topluluğunun oynanacak piyes bulmakta zorlandıklarını görürüz. İşte bu ortam içinde, bilgisinden çok, tiyatroya hevesinden başka ilgisi olmayan yazarlarla, Tanzimat döneminin yazarlarının; Namık Kemal'in, Şemseddin Sami'nin eskitilemeyen piyesleri, özgürlük düşüncesinin örnek yapıtları olarak, salaş sahnelerde birbiri ardına sahneleniyordu:

Bugün akşam Milli Osmanlı Kumpanyası İstanbul'da Ferah Tiyatrosu'nda Sabah-ı Hürriyet oyununu Tepebaşı Tiyatrosu'nun dekorları ile suret-i fevkalade oynayacaktır. Yarınki Çarşamba günü saat sekizde Milli Osmanlı Tiyatrosu – Zavallı

*Çocuk – halesi ile Fehim Paşa'nın hayat-ı meş'umanesinden bir vak'ayı musavver bulunan Şehbal oyununu Kadıköy'de Kışlık Tiyatro'da hanımlara mahsus oynayacaktır. – Gecesi erkeklere.*⁵³

II. Meşrutiyet'in duyurumuyla birlikte bütün Osmanlı ülkesini saran tiyatro hastalığı ilginç örneklerle hiç umulmadık yerlerde karşımıza çıkarken, tiyatronun sorunlarının da tartışılmaya başlandığını, özellikle bina ve oyuncu sorunlarının, hem yerel yönetimlerce, hem de oyuncular ve eleştirmenlerce değerlendirildiğini görürüz:

*Şehzadebaşı'ndaki tiyatro binalarının kargir olarak inşasından sonra oyun oynanmasına müsaade edilmesi hakkında Dâhiliye Nezareti'nden Şehremaneti'ne verilen emir üzerine ahşap tiyatrolarda lu'biyyat icrasına müsaade edilmemesi Birinci Daire'ye tebliğ olunmuştu. Dün Baba Cafer Türbedarı olup tiyatrolar müstecirliği eden Dragon Mehmet ile Kel Hasan Şehremaneti'ne müracaat ederek bu sene ilk icra-yı lu'biyyata müsaade edilmesini istida ve zaten tiyatrolarının nim-kagir olduğunu ve derunlarına Terkos suyu aldıklarını ifade etmişlerse de, tiyatro binaları hal-i hazırı itibariyle müsaade itası mahsurdan salim görülmediğinden bahisle lu'biyyat icrasına müsaade edilmeyeceği cevabı verilmiştir.*⁵⁴

II. Meşrutiyet'in güçlendirdiği siyasal ortam, tiyatronun politikayla iç içe oluşunu doğal olarak pekiştirirken; Batılı anlayıştaki tiyatro çalışmalarını yönlendiren Mınakyan'ın, Burhaneddin Beğ'in ve Reşat Rıdvan Beğ'in çırpınışları da yoğunluk kazanıyordu:

*Kadıköy'de Zambaoğlu Bahçesi'nde Osmanlı Tiyatrosu Mınak Efendi İdaresinde Haziran'ın 12. Cuma günü gündüz saat 7 buçukta yalnız erkeklere mahsus Yedi Kule, tarihi ve milli dram, altı perde. Pazar günü aynı oyun hanımlara mahsus olarak oynanacaktır.*⁵⁵

⁵³ Efdal Sevinçli, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul, Broy Yayınları, İstanbul, Ekim 1987, S:11-12

⁵⁴ Bkz... A.g.y... S: 15-16

⁵⁵ Bkz. A.g.y... S: 17

Batılı anlayıştaki tiyatro çalışmalarının yanı sıra geleneksel tiyatromuzu yaşatan topluluklar da bu coşkulu ortama ayak uydurup sahneden mesire yerlerine değin uzanan alanlarda seyircilerle bütünleşiyorlardı. Kavuklu Hamdi'den Abdi'ye, Kel Hasan'dan Şevki Efendi'ye, Meddah Aşki'den Hayal-i şehir Katip Salih'e daha nice sanatçı, hızla çöken bir geleneğin son temsilcisi olarak çırpınıyordu:

Direklerarası'nda İdare-i Hasan – Bu akşam, Fazilet Mağlup Olur mu?- Askeri dram dokuz perde – Monolog ve kantolar dahi her zamanki gibi muntazam suretle söylenecektir.

Yirmi beş sene mukaddem verdiği oyunlarla kesb-i iştihar etmiş ve ahiren İzmir'den şehrimize gelmiş olan nekre-i şehir Karagöz Mehmed Efendi 12 refikiyle birlikte Aksaray'da Yeşil Tulumba'da Giridli Necati Efendi'nin Dil-gü-şa Kiraathanesi'nde hasılatının nisf-ı diğeri İkinci Daire-i Belediye'ye aid olmak üzere Salı günü akşamı Çarşamba gecesi gayet mükemmel ince sazla beraber mufassal Ortaoyununu oynayacağı ilan olunur.⁵⁶

Meşrutiyet döneminde tiyatroya yönelik yazıların artışıyla birlikte kendisini 'Tiyatro Münekkidi' diye nitelendirenlerin hemen hemen hepsinin edebiyatçı olduğu ve bu yazarların çoğunun uyarılama yaparak tiyatroya doğrudan katıldığı gözlenmiştir.

Bu dönemde, tiyatro sorunlarını değerlendiren, örneğin Reşat Nuri Güntekin'in düzeyli makalelerinin yanında, oyun eleştirilerinde dikkati çeken en önemli nokta, eleştirel anlamda hiçbir değer taşımayan, okuyucuya sadece oyunu tanıtmak kaygısıyla uzun uzun oyun konusunun anlatıldığı, özetinin verildiği yazıların olmasıdır. Özellikle oyunun sahnelenişi, oyunculuk sorunları, dekor vb. konuların geçiştirildiği görülür. Dahası makale yazarlarının da bu konuda yeterli bilgiye sahip olmadıkları anlaşılmaktadır.

⁵⁶ Bkz... A.g.y. S: 19- 20

Meşrutiyet yılları, tiyatro tanıtma yazılarının / eleştirilerinin gazetelerde çoğalması açısından ne denli önemliyse, “şimdiye kadar hiç tiyatro eleştirisi yazmadığımı itiraf etmekle beraber, Burhaneddin Tiyatro’su için bir iki söz söyleyeceğim” diyenlerin yanında, daha oyunu görmeden, sonucun nasıl olduğunu bilmeden, çoğunlukla da kıskançlığın, çekememezliğin etkisiyle yazılan makalelerin komikliklerini de beraberinde getirir.⁵⁷

Yine ilginçtir, önüne gelenin tiyatrocunu kesildiği, eleştirmenliğe yöneldiği bu yıllarda, tiyatro münekkidi sayısındaki artış, basında zaman zaman alaya alınmış ve karikatürlere konu olmuştur.

1908’den sonra tiyatro yaşamının hareketlenmesiyle birlikte tiyatro eleştirisinde bir canlılık görülür. Birinci Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda Reşat Nuri Güntekin, Muhsin Ertuğrul, Nurullah Ataç, Selami İzzet Sedes, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halit Ziya Uşaklıgil gibi isimler tiyatromuza yönelik genel sorunlar ve “telif”, “adapte”, “çeviri” oyunlar üstüne yazmışlardır. Muhsin Ertuğrul, eleştirmenliğin bir uzmanlık işi olduğunun altını sık sık çizmiştir: *“Bu bir meslektir, bir sanat işidir, bu güzel sanatlar içinde en güç dallardan biridir, derin inceleme ister... Böyleyken hiçbir meslekte dikiş tutturamayanlar, birtakım sütun karalamacıları, bu alanı boş bulmuşlar, çalاکalem yürüyorlar. Onlara artık höst demek lazım.”*⁵⁸

1923 – 1930 döneminde eleştiri yazılarında dikkati çeken ilk nokta, bu yazıların eleştiriden çok tanıtım, okuyucuyu bilgilendirme yazıları olduğu ve çoğunlukla edebiyat adamlarınca yazıldığıdır. Oyunculukla, sahne ile ilgili kısa da olsa yorum yapılmaktadır ancak bunlar genelde hiçbir temele, tiyatro bilgisine, birikimine dayanmamaktadır. Yazıların büyük çoğunluğu duygusallıktan öteye gidememiştir. Eleştirilerde çoğunlukla Fransız oyunlarından yapılan uyarlamalara karşı bir tepki gözlenir. Bu da doğal olarak “Telif eser” ya da “Doğrudan doğruya tercüme” sorununu gündeme getirmiştir.

⁵⁷ Tiyatro Eleştirmenler Birliği, Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştirisi Seçkisi I, (Efdal Sevinçli), T.C.Kültür Bakanlığı, Ankara 1994, s: XXV

⁵⁸ (Dikmen Gürün Uçarer) Cumhuriyet’in 75.yılında Türk Tiyatrosu, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999, S: 36

Dönemin tiyatro anlayışı edebiyattan soyutlanamamış olduğundan sahnede edebi değerlere öncelik verilmiştir. Bir oyundan beklenen; şiirin verdiği manevi haz olmaktadır. Önce tez ve dil, sonra temsildir. Yine aynı yılların yazarları arasında Muhsin Ertuğrul, seyirciye daha çok da okuyucuya tiyatroyu tanıtmak, tiyatroyu sevdirmek hatta her sanat dalında olduğu gibi tiyatroya saygı duydurmak kaygısı taşıyan eğitici, öğretici makaleler yazmış, sahne için verdiği savaşı kalemle basında da sürdürmüştür.

Meşrutiyet döneminde yaygınlaşan tanıtma yazıları Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında da geçerli olmuştur. Buna en iyi örnek, 10 Nisan 1925 tarihli *Akşam* gazetesinde imza yerinde, açık ad yerine koyarak yayımlanan “Adaptasyon Hastalığı” başlıklı yazıdır. (Bkz: Ek-1) Oyun yazarlığından oyun eleştirisine değin sürüp giden bu ‘hastalığın’ önüne geçmek için, tiyatromuzda önemli ilk girişimi Muhsin Ertuğrul usta yapmıştır. 15 Şubat 1930’da ilk sayısı yayımlanan *Darülbedayi* dergisiyle tiyatro sanatına saygınlık kazandıran bir yayın organı vadeden sanatçı, bu dergide, kendisine de yönelik saldırıları yanıtlarken, oldukça sert bir söylemle de olsa, tiyatro sanatının öncelikle bir meslek olduğunu ve bu mesleğin bilgisine sahip olmayanların susmaları gerektiğini yazmıştır.

Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları Topluluğu ile Milli Sahne’nin ve özellikle *Darülbedayi*’nin etkin olduğu 1923 – 1930 yılları arasında, taradığım dergi ve gazetelerde tiyatro eleştirisi yazarak dikkati çeken isimler şunlardır: A.Fahri (*Akşam*), A.Faik (*İctihad*), Nurullah Ata Ataç (*Akşam Hakimiyyet-i Milliye, Hayat*), İbrahim Necmi *Dilmen (Milliyet)*, Hakkı Süha/ Seyyah (*Gezgin, Vakit*), Kemal Ragıp (*Cumhuriyet*), Refik Ahmed Sevengil (*Vakit, Büyük Gazete*), Yesari-zade Mahmut Esad Yesari (*Vakit, Akşam*), Hikmet Şevki (*Hayat*), Halid Fahri Ozansoy (*Servet-i Fünun*), Muhsin Ertuğrul (*Akşam, Vakit, Darülbedayi*).⁵⁹

1930- 1940 yıllarında, tiyatro eleştirisinde önemli bir kırıldanmaya tanık oluruz. Tiyatro kendi içinde bir bütün olarak, bir sanat dalı olarak algılanmaya başlar. Gerçi eleştiri adı altında uzun uzun oyun özeti, kişi tanıtımı yapan, ya da “fena

⁵⁹ Tiyatro Eleştirmenler Birliği, Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştirisi Seçkisi I, (Efdal Sevinçli), T.C.Kültür Bakanlığı, Ankara 1994, S:XXVI

insanlardan” söz eden yazılar yok değildir ama bunların yanı sıra az da olsa, birçok yazarın (çoğunluk yine edebiyatçı) tiyatroyu sorgulayan, onu tanımlamaya çalışan makaleleri yayımlanmaktadır. Tiyatronun tüm öğeleri söz konusudur artık: yerli tiyatro yazarı azlığından, nitelikli eleştirmen yokluğundan yakınılır, repertuvar sorununa değinilir. Uyarlamaların yerlerini yavaş yavaş Batı Klasiklerine bıraktıkları bu dönemde ilginç bir yakınma da seyirci ile ilgilidir: “Ciddi esere, iyi esere vücudun başka taraflarına değil de kafaya hitap eden esere” (Cevdet Kudret) gelmeyen seyircinin tartışılması aslında seyirci olgusunun ciddi olarak ortaya konmasıdır. Tiyatroya yaklaşımın değişmesi ile birlikte yazılarda ‘reji bilgisi’, ‘reji kudreti’nden söz edildiği, ‘mizansen’ gibi tiyatro terimlerinin kullanıldığı ya da, ‘dinleme değil de seyretme’ gibi birtakım kavramlara açıklık getirilmeye çalışıldığı gözlemlenir. Oyuncuların emeklilik sorunu, yeni açılan konservatuarda kız öğrenci bulunamaması, tiyatro ve çocuk ilişkisi yine aynı yılların güncel sorunlarından birkaçıdır...⁶⁰

Otuzlu yılların başından kırklı yıllara kadar uzanan süreç içinde, yazılan eleştiri ve makalelerin büyük bir kısmı tiyatroyu tanıtmaya ayrılmıştır. Shakespeare, Schiller, Goethe, Pirandello, Crommelynck gibi dünyaca tanınmış yazarların oyunlarının ülkemizde oynanmasını gereksiz gören anlayış ortadan kalkmış, hatta bu yazarların oyunlarının oynanması eleştirmenler tarafından desteklenmiştir. Yazarlar üzerinde etraflıca çözümler yapılması çalışmalarına gidilmiş, önde gelen sanatçılar kamuoyuna tanıtılmaya çalışılmıştır. Yine otuzlu yıllarda, günlük gazetelerin tümü tiyatro eleştirilerine yer ayırmıştır.

Ne ki bütün bu olumlu gelişmelerin yanı sıra, bir kısım duygusal ve kişisel yazılar da, büyük polemiklere yol açmıştır. Bu dönemdeki polemik yazılar çeşitli açılardan bilgisizlikleri ve yetersizlikleri de içerir. Bu eleştirmenlere kızan Sadi Ertem *Vakit* gazetesinde bu konuda şunları yazmıştır:

“(...) Aman yarabbi bizde ne kadar da tiyatro üstadı varmış.(...) Bu tenkitler, tenkitten ziyade hücum edilen şahıs ve müesseseyi mimli ve mazlum gösteriyor.

⁶⁰ Bkz... A.g.y...S:XVIII

Bunun tabii bir neticesi vardır. Bu netice şudur: eserlerin artık hakikatten pot olan yerlerini tenkit etmek imkânı kalmaz. Bu usulsüzlük meselesidir ki mütemadiyen münekkidini bir ‘kalem eşkiyası’ haline koymuştur. (...) Çünkü bir defa akli bir tarafa bırakıyor, hisleri, arzuları neye meylederse ona göre bir karar veriyor. Onun için hırslarının esiri oluyor. Kimi vaktiyle bu müessesenin başında bulunmuştur. (...) Beyefendi yerini bırakır bırakmaz orası mahvolmuş, bitmiş, acınacak bir hale girmiştir.”

Aynı yazar on yıl sonra şunları belirtir:

“Şehir tiyatrosu kültür noksanlığı ortasında bir seviye adasıdır. (...) Muhsin denen insan bütün cemiyetimiz içinde bir piyesin hataları olsun muvaffakiyetleri ile seviyecek veya batırılacak bir şahsiyetçik değildir. O, bizim kurulmakta olan tiyatromuzun tek denilebilecek kurucularından biridir. (...) İdeal bir alem tasavvur ederken fedakar, hayatını mesleğine hasretmiş insanları takdirden kendimi alamıyorum. Muhsin ve arkadaşlarını takdir ederken Rönesans kültürünü, devam vazifesini görecek seviyeli, Avrupalı Türk sahnesini de hasretle anmaktan kendimi alamam.”⁶¹

Tiyatromuzun gelişmesi açısından sayıca çok tartışma olmasına karşın 1930 ile 1940 yılları arasındaki tartışmaların nicelik yönünden daha çok nitelik yönünden düşük olduğu görülmüştür. Bunlara uzak açıyla bakıldığında tiyatromuzun gelişimi açısından fazla bir katkı yapmadıkları anlaşılmaktadır. Tabii ki seyircinin beğenisini geliştirmek açısından yazılan ve tiyatroya itici güç sağlayan yazılar olmuştur. Ancak bunlar az sayıdadırlar. Bazı eleştirmenler seyircinin gelişmesine katkıda bulunmuşlarsa da bu yazılar diğerlerinin yanında kaynayıp gitmişlerdir.

1940’lı yıllarda Nusret Safa Coşkun, Selim Nüzhet, Tunç Yalman, Fikret Adil, Vecdi Bürün, Süni Mümtaz, Burhan Arpad gibi isimlerle tanışırız eleştiride. İlk sayısı 1918’de çıkan *Temaşa* bu alanda önemli bir dergidir. Dergide zaman

⁶¹ Bkz... A.g.y... S:65-66

zaman tiyatro sanatının işlevi ve yönelişi ile ilgili temel noktalar tartışılırken, Türk Tiyatrosunun oluşumu üzerine de durulmuştur.⁶²

1950’lerde çağdaş bir tiyatro kurma sancısı eleştirilerde kendini fazlasıyla göstermeye başlamıştır. Bu dönemde, tiyatro olgusunun eskisine göre daha yapıcı, daha sağlıklı bir biçimde ele alındığını görürüz. Tiyatro tüm boyutlarıyla evrensel bir sanat dalı olarak tartışılmaya başlanmıştır. Eleştirmenler arasında sorunlara daha evrensel yaklaşan ve düşündüğünü açık seçik dile getirenlere rastlanmaktadır. Türk tiyatrosu bu yıllarda ciddi bir biçimde kurumlaşmaya başlamıştır. Edebi Heyet, Repertuvar Kurulu, oyun seçimi eleştirilmekte, prömiyerden söz edilmektedir. Metin çözümleri daha bilinçli ve entelektüeldir. Tiyatro ile evrensellik kavramı incelenmeye başlanmıştır. Tiyatro yazarlığı, oyunculuğu, yönetmenliği çağdaş bir biçimde değerlendirilirken, bu alanlar birbirlerinden ayrılmış, kavramlar yerli yerine oturmaya başlamıştır.

Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1950’lere ve 1960’lara uzanan süreçte eleştiriler tiyatro sanatının işlevi üzerine yoğunlaşmıştır. Muhsin Ertuğrul, “*Bir memleketin sanatında en affedilemeyecek şey, muhitin zevkini düşünerek eser intihap etmektir*” derken dünya klasiklerinin halkın beğeni düzeyini yükselteceği tezini savunmuştur. “*Ve muhaliflerim halka Ibsen, Strinberg gibi, daha birçok Avrupa başkentlerinde anlaşılmamış yapıtları göstermekle bir şey kazanılmayacağını iddia ediyorlardı. Burada Meyerhold gibi bir büyük sanat adamının (...) bu yolda yürüdüğünü görmek benim tutumumun yanlış olmadığını bir kez daha saptamış oldu. Şimdi anladım ki, bizim gibi halka gerçek sanatı göstermek isteyip de, kendileri yanlış yola sapanlar ne kadar acınacak yaratıklarındır.*”⁶³

Öte yandan, dönemin önde gelen eleştirmenlerinden Nurullah Ataç tiyatronun işlevinin toplumla kaynaşmak olduğunu ve halkın beğenisinin ancak bu yolla incelebileceği tezini öne sürmüştür. “*Biliyoruz ki bir ulusun çoğu bilgisizdir, güzelden anlamaz, çirkine koşar. Bunu biliyorum, gene de söylüyorum: sanat eri*

⁶² (Dikmen Gürün Uçarer) Cumhuriyet’in 75.yılında Türk Tiyatrosu, Mito Boyut Yayınları, İstanbul 1999, S:36,37

⁶³ Bkz... A.g.y. s:37

*ortaya koyduğu eserin dayanıklı olmasını istiyorsa onun temelini ulusa atmak zorundadır. Bunun için de ulusun neyi kaldırıp neyi kaldıramayacağını düşünecek, daha doğrusu içinde sezecektir. Ulusun dileklerinde bayağılık mı var? Sanat eri bayağılığı gidererek, bayağılığı değiştirip güzellik haline getirerek o dileklere uymayı başaracaktır.*⁶⁴

Tiyatronun her şeyden önce “kafa” işi olduğunu vurgulayan İ.Hakkı Baltacıoğlu'nun saptamaları günümüz için de aynı ölçüde dikkat çekici, önemli ve geçerlidir: *“Avrupa'nın yaratıcı dehasını edinmeye değil, parlak gösterilerini edinmeye yeltendik... Ne yazık ki kusurumuz, Batı tiyatrosunun yaratıcı özünü bir türlü benimseyememektir. Bizden önce gelenler, karagözcüler, meddahlar, sohbet oyuncular, tuluatçılar kabuk yerine özü, dış yerine içi, kalıp yerine canı, ölü yerine diriye yakalayabildikleri için, eşsiz, özgün yaratım örnekleri verdiler. Biz ne yaptık?...”*⁶⁵

Yıllar süren ve etki alanına pek çok tiyatro insanını alan bu tartışmalar elbette ki *ulusal tiyatro* kavramını gündeme getirecektir. Ulusal tiyatro nedir? Nasıl bir ulusal tiyatro? Ulusal tiyatronun yerli oyun yazarlarıyla var olabileceği görüşü temelde bileşilen husustur, ama sonuca varmak için izlenen yollar farklıdır. Bir kesim ulusal tiyatroya ve giderek evrensel anlamda güzel'e klasiklerden, dünya tiyatrosunun seçkin örneklerinden yola çıkarak varılacağını öne sürerken, bir diğer kesim aynı sonuca kökleri bize ait olandan hareketle ulaşılacağı görüşünü savunmuştur. Bu yıllarda tiyatro artık bir sanat dalı olarak tüm boyutlarıyla ele alınmakta, tartışılmakta, sorgulanmaktadır. Bu boyutlardan biri yıllar öncesine dayanan bir tartışmanın devamıdır; Yerli eser / yazar sorunudur. 1950'lerde özel tiyatroların yok denecek kadar az sayıda oluşu, ödenekli tiyatrolarla yazarları ve eleştirmenleri karşı karşıya getirmiştir. İlişkiler inişli çıkışlı gelişmiştir. Edebi kurullara ve dolayısıyla eser seçimine yönelik çok sert eleştiriler yazılmış ve bu eleştirilere yine çok sert yanıtlar verilmiştir. Bir coşku ve açık sözlülük gözlemlenmektedir yazılanlarda.⁶⁶

⁶⁴ Bkz... A.g.y. s:37

⁶⁵ Bkz... A.g.y... S:37-38

⁶⁶ Bkz... A.g.y... S:38

Adnan Berk de doğru saptamaları, ödün vermeyen tavrı ve sert üslubu ile dönemin fırtına gibi esen eleştirmenlerinden birisidir. O da, bu şartlar altında hiçbir eleştirmenin Edebi Heyet ile işbirliği yapmayacağını anlatmış, Heyet kötü eserleri sahneye koyduğunda eleştirmenlerin, seyircileri, bu kötü eserden koruyacağını söylemiştir. Halkın bir tecrübe tahtası olmadığını ve kusurlu eserlerin seyredilmeyeceğini anlatmaya çalışmıştır.

Yine bu yıllarda metin çözümlmelerine yönelik eleştiriler öne çıkar. Oyunların zaaf noktaları didiklenir. Yazar sorunu tiyatromuzun gelişmesi açısından öncelikle ele alınması gereken bir başlık olarak karşımıza çıkar.

Bu bağlamda eleştiriler iki grupta toplanabilir:

1. Türk Tiyatrosu'nun gelişmesi için yerli yapıtlara gerek vardır, ama Edebi Kurullar yerli yazarları kösteklemektedir.
2. Türk Tiyatrosu'nun gelişmesi için yerli yapıtlara gerek duyulduğu bir gerçektir, ama oyun yazma tekniğini bilmeyen yazarlar güçlü yapıtlar üretmekten uzaktır.

Bu eleştiriler giderek ödenekli tiyatroların yapılarında düğümlenir. Yönetim mekanizması sorgulanır. Yönetim kurulları, Edebi Kurulların işlevi mercek altına alınır. Bu arada 1950'lerin sonlarında Muhsin Ertuğrul'un ısrarlı bir biçimde üzerinde durduğu Bölge Tiyatroları Yasa Tasarısı siyasi nedenlerden dolayı yaşama geçirilememiştir.

1950'lerden 1960'a kadar uzanan süreçte bir diğer eleştiri başlığı oyuncu ve yönetmen üzerinde odaklanır. Uzun yıllar sahne trafiğini düzenleyen kişi olarak değerlendirilen yönetmenin, 1950'lerde yorumcu olarak önem kazanmaya başladığını görürüz. Artık, rejisörün yorumuna yönelik eleştiriler dikkat çekicidir. Aynı şekilde, oyunculukla ilgili eleştiriler kesin, net ve oldukça serttir. Günümüzde bu kesinlikte eleştirilere sıkça rastladığımız bir gerçek.

1950 – 60 döneminde gazete ve dergilerde çıkan eleştirilerde bir süreklilik göze çarpar. Dergi yazıları incelemeye ağırlık vermiştir. Gazetelerde, aynı zamanda oyunları tanıtan eleştiriler için birkaç sütun ayrılmıştır. Günümüzle kıyaslandığında o dönemde basının tiyatro sanatına gösterdiği ilginin boyutları belirlenir. Eleştirinin ve eleştirmenin tiyatrodaki yeri vurgulanmıştır. Eleştirmenin tanımı yapılarak, eleştiri ahlakı üzerine tartışmalar yapılmıştır.

Yine aynı yıllarda yayınlanan eleştiriler tiyatronun görevini, genelde toplumun sanat beğenisini yüceltmek olarak belirlemiş ve tiyatrodaki sanat estetiğine öncelik tanımıştır diyebiliriz. 1950'lerin sonlarına doğru bir değişim süreci yaşanmaya başlanmış ve tiyatronun toplumsal işlevi öne çıkarken sanatçının toplumsal tavrı da ele alınmıştır

2. 2. 1960 DÖNEMİ SİYASAL KÜLTÜREL VE TİYATRAL ORTAMI

1960 askeri darbesiyle birlikte ülkede daha özgürlükçü bir havanın estiği bilinen bir gerçektir. Bu özgürlükçü havanın en önemli nedeni ise yeni hazırlanan anayasa olmuştur. Bu anayasayla beraber iktidar partisinin yetkileri kısıtlanmış ve iktidarı denetlemek için bir alt meclis senato kuruluşudur. Hatta bugün de varlığını sürdüren bazı kurumlar 1961 anayasasının eseridir. Örneğe: Anayasa Mahkemesi, Milli Güvenlik Kurulu, TRT, Merkezi Devlet Planlama Teşkilatı, Yüksek Hâkimler Kurulu bunlardan başlıcalarıdır.

Ancak bu özgürlük ortamı da görecelidir. Çünkü, Osmanlı'da ve Cumhuriyet yıllarında olduğu gibi, bu anayasa da halkın isteği doğrultusunda değil tepeden inme bir şekilde hazırlanmıştı. Cumhuriyetin ilk anayasasının, o yıllarda devrimin yeni yapıldığını da göz önüne alırsak, halka sorulmadan yapılması normal olarak görülebilir. Çünkü siyasal ortam zaten çok karışıktır ve bir düzene ihtiyaç olduğundan, devrim yapanlarca anayasa düzenlenmiştir. Kaldı ki anayasa yapılmadan önce kurtuluş savaşı bütün bir halkla yapıldığından bu anayasanın arkasında halkın olmadığı söylenemez. Ancak 1961 anayasasının yapılış süreci böyle değildir. Yönetime el koyan askeri iktidar, kendi isteği doğrultusunda ancak modern bir anayasa hazırlanması isteğinde bulunmuşlardır. Hazırlanan anayasa, dünya da bile o dönemde modern sayılabilecek bir anayasadır ki bu Türkiye için bulunmaz bir nimettir aslında. Ancak, her ne kadar modern olursa olsun halktan kaynağını almayan bir anayasa elbette işletilemezdi. İlk olarak anayasanın, halk oylamasını yüzde 63 civarında bir oyla kabul edilmiş olmasıyla sıkıntı başlar zaten. Bu, böylesi bir anayasa için düşük bir orandır ve manipülasyonları da hesaba katsak bile yine de düşük bir orandır.

1961 Anayasası ile sosyal devlet anlayışı ortaya çıkmış; grev, lokavt ve toplu sözleşme hakları getirilmiş; çoğulcu devlet anlayışına geçilmiştir. Ayrıca DP döneminin deneyimi sonucu yasama organını yargı yoluyla denetlemek amacıyla Anayasa Mahkemesi kurulmuştur. Bir diğer yenilik ise TBMM'nin, Millet Meclisi ve Cumhuriyet Senatosu olarak iki kanada ayrılmış olmasıdır. Diğer taraftan 14

Ekim 1960'ta başlayan yargılamalar 15 Eylül 1961'de sona ermiş ve 15 sanık idama, 31 sanık müebbet hapse ve 408 sanık da çeşitli hapis cezalarına çarptırılmışlardır. Yargılamalar sonucunda verilen bu idam kararlarından üçü MBK tarafından onaylanmıştır. Bu onay gereği DP döneminin Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Maliye Bakanı Hasan Polatkan'ın cezaları 16 Eylül 1961'de, Başbakan Adnan Menderes'in cezası 18 Eylül 1961'de infaz edilmiştir Bayar'a verilen idam cezası ise yaşından dolayı hapis cezasına çevrilmiştir.

Bu arada anayasanın hemen ardından nispi temsil sistemiyle seçimler yapılmış ve İnönü başbakanlığındaki koalisyon hükümetleri dönemi başlamıştır. 1961 seçimlerinde CHP oyların %36.7'sini alarak 173 milletvekili çıkarmıştı. DP'nin devamı niteliğindeki Adalet Partisi %34.7'sini alarak 158 milletvekili, Yeni Türkiye Partisi %13.9'unu alarak 65 milletvekili ve Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi de %13.7 oy alarak 54 milletvekili çıkarmışlardı.

Türkiye'nin en liberal ve özgürlükçü anayasası olarak nitelenen 1961 Anayasasının yarattığı ortamda toplumsal ve siyasi örgütlenmeler de hız kazanmıştır. Gerek tek parti döneminde gerekse DP iktidarında büyük baskı altında tutulan sol hareketler de daha rahat örgütlenme ve seslerini duyurma imkanına kavuşmuşlar ve bunun sonucunda 1961 yılında Türkiye İşçi Partisi (TİP) kurulmuştur.

Bu arada 1960 müdahalesi sonrasında kapatılan DP'nin devamı olarak yine 1961 yılında Yeni Türkiye Partisi ve Adalet Partisi adıyla iki siyasi parti kurulmuştu. 1961 seçimlerine giren bu partiler, esasında DP'ye oy veren tabana yönelik siyasi partilerdi. Ancak, henüz gelişmelerin yönünü anlamakta güçlük çeken bu tabanın oylarının bölünmesi nedeniyle bütünlüğünü koruyabilen tek siyasi parti durumundaki CHP seçimlerden birinci parti olarak çıkmış ve İsmet İnönü'nün Başbakanlığı altında CHP-AP koalisyonu kurulmuştur. Adalet Partisi, Süleyman Demirel'in genel başkan olmasından sonra güçlenmiş ve yeni liderin etkisiyle 1965 ve 1969 seçimlerde tek başına iktidara gelmeyi başarmıştır. Bu durum 27 Mayıs

1960 askeri müdahalesi sonrasında kapatılmış olan DP'nin bir gelenek yaratarak, Türk siyasal yaşamına damgasını vurmuş olmasını göstermesi açısından önemlidir.

Bu arada 1965 seçimlerinde TIP'in oyların %3'nü alarak 15 milletvekilini parlamentoya sokması Türk siyasal hayatında önemli bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Nitekim CHP, bu gelişme üzerine "Ortanın Solu" kavramını gündeme getirerek kendini solcu bir parti olarak tanımlamaya başlamıştır. Bu ayrımındaki temel mantığın, CHP'nin temsil ettiği "sol"un, bu sıralarda palazlanmaya başlayan radikal sol hareketlerden farklılığını vurgulamak olduğu söylenebilir.

Bu arada, CHP gerek 1965, gerekse 1969 seçimlerinde oy kaybına uğramıştır. 1969 yılında %47 oy alarak tek başına iktidara gelen AP, ekonomik bunalımların etkisiyle kısa zamanda yıpranmaya başlamış ve halktan gördüğü desteği yitirme durumuna gelmiştir. 1970 yılında yapılan devalüasyonla 1 Dolar 9 TL.-'den 15 TL.-'ye yükselmiştir. DP ile başlayan ve "ithal ikamesi" –o günlerdeki popüler deyimle montaj sanayi- politikası ve enflasyonist uygulamalar sonucu Türk parasında görülen değer kaybı, doğal olarak ekonomik dengeleri alt üst etmiş ve toplumsal değerler hızla değişmeye başlamıştır. Ekonomik büyüme ve sivil toplum örgütlerinin hareketlendirdiği yeni siyasal gelişmeler, AP'nin bölünmesine ve 18 Aralık 1970'de Demokratik Parti adıyla yeni bir siyasal parti kurulmasına kadar uzanmıştır.

Parlamentodaki bu gelişmelerin yanı sıra sokakta işçi ve öğrenci hareketleri de yoğunlaşmış, ülke ciddi bir kaosa doğru sürüklenmeye başlamıştır. Özellikle 1968 yılında Fransa'da başlayan öğrenci hareketlerinin Türkiye'yi de etkilemesiyle ortaya çıkan öğrenci örgütlenmeleri içinde başlayan radikalleşme eğilimleri, soğuk savaş yıllarının bloklar arası propaganda mücadelesine sahne olan Türkiye'yi kritik bir noktaya taşımıştır. Ekonomik ve toplumsal alanlardaki köklü değişimin ortaya çıkardığı köyden kente göç, çarpık şehirleşme, gelir dağılımındaki dengesizlik gibi bir dizi sorun, mevcut krizi besleyip, yaygın bir hale getirmiştir. Ekonomik krizlerin aşılabilmesi, işçi ve öğrenci hareketlerinin durdurulamaması Demirel hükümetinin yıpranmasına ve gözden düşmesine yol açmıştır.

Bu ortamda 12 Mart 1971’de emir komuta zinciri çerçevesinde silahlı kuvveler bir müdahale daha gerçekleştirmişlerdir. Askeri müdahaleyle Demirel istifa etmiş ve Nihat Erim’in başbakanlığında partiler üstü bir hükümet kurulmuştur. Askeri müdahaleye karşın önüne geçilemeyen şiddet eylemleri, sıkıyönetimin ilan edilmesi ve iktidarın daha da sert önlemler almasına yol açmıştır. 12 Martta başbakan Süleyman Demirel’e verilen bir muhtıra şeklinde gelişen askeri müdahalenin yönü kısa bir süre sonra değişmiş ve şiddet eylemlerinin önlenmesi amacı üzerinde yoğunlaşmıştır. Dönemin siyasal bakımdan en önemli gelişmelerinden biri şüphesiz 5 Mayıs 1972’de yapılan CHP V. Olağanüstü Kurultayı’nda İnönü’nün yerine Genel Başkanlığa Bülent Ecevit’in seçilmesidir. Bundan sonra CHP, 14 Ekim 1973’te yapılan seçimlerde yeni lideri ile beklenenden çok oy alarak Millet Meclisinde en fazla sandalyeye sahip olmuştur.

1973 seçimleri 12 Mart dönemini sona erdirirken, 1980 yılına kadar devam edecek olan bir başka dönemin başlangıcını teşkil etmekteydi. Bu arada Cemal Gürsel’den sonra cumhurbaşkanlığına seçilmiş olan Cevdet Sunay’ın da görev süresi dolmuş ve yerine Fahri Korutürk 6. Cumhurbaşkanı olarak göreve başlamıştır. 1973 seçimleriyle başlayan istikrarsızlıklar, 1977 seçimleriyle de giderilememiş ve Türkiye birbiriyle uyumsuz ve farklı temellere dayanan partilerin oluşturdukları koalisyonlarla yönetilmiştir.

Özellikle 1976 yılından sonra başlayan öğrenci hareketleri, zaman zaman bir kaos havası ortaya çıkarmıştır. Parlamentodaki siyasal partilerin kısır çekişmeler içerisine girerek, ülke sorunlarını halledebilecek çözümlerden uzaklaşmaları demokratik rejimi de ciddi bir bunalıma sokmuştur. Aynı tarihlerde başlayan işçi hareketlerinin ileri boyutlara ulaşması ve ülkenin içinde bulunduğu ekonomik darboğazın aşılammaması sonucu, 12 Eylül 1980’de Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime bir kez daha el koymuştur. Sivil siyaset kurumlarının sorunlara çözüm üretebilme yeteneklerini ve araçlarını kullanamamaları sonucu gerçekleşen 12 Eylül askeri darbesiyle TBMM feshedilmiş ve siyasal partilerin tümü kapatılmıştır.

27 Mayıs 1960 askeri darbesi ve ardından oluşturulan Anayasa Türk siyasi, ekonomik ve toplumsal yaşamında yeni bir dönemin başlangıcını belirler. “Görece bir özgürlük ortamı” ve “dinamizm” yasamın her alanında hissedilir. Genelde sanat ve özelde tiyatro toplumsal yaşamdaki hareketliliği, yeniliği ve gelişmeyi yansıtır. Tiyatro yeni bakışın aynası olur. Yeni biçimler denenir, yeni öneriler sunulur, oyun yazarları yeni oyunlar yazar. Yeni gruplar taze bir solukla oyunlar sahneler. Modern ulusal Türk tiyatrosunu kurmak yolunda yepyeni adımlar atılır. Hedef geleneksel Türk tiyatrosu ile modern dünyanın tiyatrosunu buluşturmadır. 60’li yılların sonuna doğru dönemin heyecanında bir düşme görülür. Heyecan yerini ekonomik ve politik buhrana bırakır. Enflasyon, ideolojik kavgalar, siyasi gerginlik 12 Mart’ı hazırlar. Tiyatro da benzer bir bunalımı yasar. Deneycilik ruhu söner. Ekonomik bunalım karşısında yalnızca gişe endişesiyle oyun sergileyen topluluklar ayakta kalır. Topluluklar hızla dağılır.⁶⁷

1961 Anayasası ve yarattığı atmosfer her alanda olduğu gibi, sanat ve sanatın insana en yakın dallarından biri olan tiyatro ortamında da öncü, yenilikçi, canlı, dinamik bir dönemin başlangıcının anahtarı olmuş, 1960-1970 yılları arasındaki politik, ekonomik ve toplumsal yapıda görülen hareketlenmeler tiyatroyu yönlendirmiştir. Tiyatro yaşamı hem geleneksel etkinin hem batı etkisinin dönemlerde görülmedik bir çeşitlilik ile geçmişin mirasını değerlendirmeye, batı ölçeğini yakalamaya, doğu-batı kavşağı içerisindeki tutumunu belirlemeye, kendini çoğaltmaya ve kendini tanımlamaya yönelmiştir. Dönemin tiyatro serüveni toplumdaki hareketliliğin göstergelerinden biri olmuş, toplumsal değişime ayna tutmuştur.

1950’de çok partili döneme geçen Türkiye demokratik düzenin gereğini yerine getirir. Kısa bir süre içerisinde, ekonomik alanda gelişme, kalkınmada hızlanma gözlenir. Ancak %5 oranında kaydedilen bu büyüme hareketi¹, siyasal ve kültürel alanlarda aynı oranda yer almamıştır. Hatta kültürel ve toplumsal alanda cumhuriyetin kökleşmesi ve devrimlerin benimsenmesini sağlayan kültürel temelin ihmal edildiği söylenebilir. Cumhuriyet düşüncesinin eğitim-kültür paralelindeki iki

⁶⁷ Yrd. Doç. Dr. Gülayşe ERKOÇ, 1960 – 1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri, Tez Çalışması

belirleyici hareketi durdurulur. Bunlardan biri ulusal kültürün yaratılmasında başat rol üstlenen Halkevleri ve Halkodaları; ikincisi ise Türkiye’de kırsal kesimin aydınlanma hareketi olarak işlevini sürdüren Köy Enstitüleri’dir. Buna karşın Tekke ve Türbeler yeniden açılırken, İmam Hatip Okulları da eğitim sistemi içerisine alınır. Ekonomik alandaki büyümenin bedeli dış dünyaya karşı borçlanma ile sonuçlanır. Enflasyonun önlenemez yükselişi ise iç dünyayı sarsar. Bu dönemde Türk lirası, dolara oranla Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en yüksek devalüasyonu ile karşılaşır. %265 oranındaki devalüasyon oranı ile doların değeri 2.80 Türk lirasından, 9 Türk lirasına fırlar. Demokrasi anlayışının yanlış yorumlanması ve özgürlük düşüncesinin tek yanlı olarak hayata geçirilmesi dengeleri bozar ve çalkantılara yol açar. Böylece 1960'a kadar süren gelişimlerin, değişimlerin ve sonuçlarının devamı olarak kriz dönemi yaşanır. Kriz bastırılmaya çalışıldıkça tepkiler oluşur.

1950-1960 yılları arasındaki ekonomik, siyasal, toplumsal değişimler ve gelişimler tiyatroya da yansımıştır. Aydın kesimin tepkisine koşut olarak bu dönemin tiyatro yazınında toplum sorunlarına ilgi duyulduğu görülür. Sorunlar nesnel bir tutumla ele alınır ve sorunları yaratan durumun eleştirisi yapılır.

1950'li yıllarda tiyatrodaki islenen konular, irdelenen sorunlar ve vurgulanan düşüncelerde çeşitlilik görülmeye başlar. 1960'li yıllarda ise tiyatro yazını yeni güçlü eserlerle zenginleşir. Toplum yaşantısında görülen kusurlar, aksaklıklar eleştirilir. Siyasal, ekonomik ve kültürel hayattaki çarpıklıklar ele alınır. Toplumsal yaşamda gözlenen rüşvet, iltimas, partizanlık, yoksulluk, sömürü, göç, ahlaki yozlaşma en çok değinilen konuları oluşturur.

Daha önceki dönemlerin yazarlarından olan Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut bu dönemde de yazarlık çalışmalarını sürdürürler. Daha önceki yıllarda birkaç eseri basılmış ya da sergilenmiş olan Sabahattin Kudret Aksal, Selahattin Batu bu dönemde üretkendirler. 1960'li yıllarda oyun yazarlığında bir atılım yaratacak olan genç kuşak yazarlarından Turgut Özakman, Haldun Taner,

Aziz Nesin, Nazım Kurşunlu, Çetin Altan, Orhan Asena, Necati Cumalı, Refik Erduran gibi isimler 1950-1960 döneminde ilk ürünlerini verirler.⁶⁸

Özetle 1950-1960 döneminde tiyatro ortamı canlı olmamakla birlikte gerek tiyatro yazını alanında, gerekse tiyatro toplulukları alanında, yeni gelişmelere açık ortam oluşmuştur.

Türkiye 1960'a huzursuz ve gergin bir havada girdi. İktidar, muhalefete karşı "Vatan Cephesi" düşüncesini ortaya attı. İktidarın halkı vatan cephesine katılmaya zorlaması halkı kutuplaştırdı, bu da tepki yarattı. Öğrenci olayları bu ortamda patlak verdi. Öğrenci direnişlerine halktan kişiler ve subaylar da katıldı. Hükümet siyasi faaliyetleri yasakladı, yayınlara sansür koydu. Kurulan soruşturma komitesine tutuklama yetkisi verildi. Gizli tutuklama ve sorgu söylentileri var olan gerilimi arttırdı ve ordu çok sayıda aydının da desteğiyle 27 Mayıs 1960'da hükümet darbesini gerçekleştirdi. Mümtaz Sosyal, Yön dergisinde yer alan bir yazıda, 27 Mayıs'ı, kentlinin hürriyet endişesi ile köylünün nimet endişesinin bir noktada çatışmasının sonucu olarak tanımlamıştır.⁶⁹

1960-1970 döneminin tiyatro yaşamına bakacak olursak, 1961 Anayasasının sağladığı "görece" özgürlük ortamı tiyatrodaki yeni gelişmeler olmasını sağlamıştır. Nicelik açısından görülen gelişmelerden en çarpıcı olanı özel tiyatro topluluklarının çoğalmasındır. Bu dönemin bir başka özelliği de ödeneksiz tiyatro topluluklarında görülen sayısal artış ve nitelik çeşitliliğidir.

1960'dan önce kurulmuş ve 1960'li yıllarda da etkinliklerini sürdüren toplulukların hemen hepsi önceleri operet topluluğu olarak faaliyete geçmişler daha sonraki yıllarda tiyatroya yönelmişlerdir. Karaca Tiyatro, Sen Ses Opereti, İstanbul Tiyatrosu ve Tevhit Bilge'nin toplulukları bunlar arasında yer alır. Oysa 1960'li yılların toplulukları doğrudan tiyatro topluluğu olarak kurulurlar. 1960 öncesi topluluklar, geçmiş dönemin tiyatro anlayışının izlerini taşıırken 1960'li yılların

⁶⁸ Prof. Dr. Sevda Şener, "Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı", Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümünü Anma Kitabı A.Ü. Basımevi, 1974, s.158.

⁶⁹ Mümtaz Soysal, "Merhaba Huzur!...", Yön, sayı: 67, 27 Mart 1963.

toplulukları çoğunlukla batı tiyatrosunu model alırlar. Bunlar arasında bulunan Dormen Tiyatrosu ve Kent Oyuncuları'nın çekirdeğini oluşturan Birleşik Sanatçılar Topluluğu 60'dan önce kurulmalarına karşın 1960'li yılların batı modelindeki özel topluluklarına öncülük ederler.

Özel tiyatro topluluklarının sayısal çoğalımının kendi içlerinden türemiş olması dikkati çeker. Dormen Tiyatrosu bu dönemdeki tiyatrolar içerisinde en doğurgan olanıdır. 1960-1970 döneminde bu topluluğun içinden çıkarak kurulan diğer önemli topluluklar şunlardır: Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Ayfer Feray – Nisa Serezli Topluluğu ve Çevre Tiyatrosu. Ayfer Feray - Nisa Serezli Topluluğu daha sonra Ayfer Feray Tiyatrosu ve Nisa Serezli - Tolga Aşkmer Tiyatrosu olarak iki yeni topluluk üretmiştir. Benzer durumlar 1960'li yılların öbür topluluklarında da gözlenir. Özel tiyatro topluluklarının bir bölümü yeni türlere yönelmiştir. Bunlar arasında Devekusu Kabare Tiyatrosu önemli bir yer tutar. Bu topluluğun ardından çok sayıda yeni kabare toplulukları kurulmuş, ancak hiç biri onun kadar iz bırakamamıştır.⁷⁰

Bu dönemde ilk kez ilerici toplumcu tiyatro toplulukları (I.Arena Topluluğu, AST, Dostlar Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Birliği, Yenişehir Tiyatrosu Topluluğu, v.b.), politik tiyatro toplulukları (Halk Oyuncuları, Ankara Birliği Sahnesi, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, v.b), işçi Tiyatrosu ve sendikaya bağlı tiyatro topluluğu (Tiyatro TÖS) kurulur. Ülkemizde işçiye yönelen sokak tiyatrosu denemeleri bu yıllarda ilk kez gerçekleştirilir. Miting ve yürüyüşlerde gösteriler yapılır.

1960-1970 döneminde, oyun seçiminde, hem yeni eserlere, hem tiyatro tarihinin belli başlı yapıtlarına hem de telif eserlere yer veren yenilikçi sanat tiyatroları kurulmuştur. Bu grubun öncüsü Kent Oyuncuları Topluluğu'dur. Gülriz Sururi – Engin Cezzar Topluluğu, Oraloğlu Tiyatrosu, Gen-Ar Tiyatrosu'nda faaliyet gösteren bazı topluluklar, II. Başkent Tiyatrosu, Ankara Drama Tiyatrosu da bu yolu izleyen öbür topluluklardandır.

⁷⁰ Yrd. Doç. Dr. Gülayse ERKOÇ, 1960 – 1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri, Tez Çalışması

Söz konusu dönemde bulvar komedisi türündeki eserleri sahneleyen çok sayıda yeni topluluk kurulur.

Popüler halk tiyatrosu özellikleri taşıyan geleneksel tiyatromuzun meddahlık geleneğinden, tuluat özelliğinden yararlandıkları görülür. Gönül Ülkü - Gazanfer Özcan Topluluğu, Nejat Uygur Topluluğu, Münir Özkul'un kurduğu kısa süreli topluluklar, Halk Tiyatrosu v.b. bunlar arasındadır. Oyun dağarcığında komedi türündeki yerli oyunlara yer veren Dost Oyuncular ve Ulvi Uraz Tiyatrosu da bu grupta yer alır.

1960-1970 döneminde vodvil türünü benimseyen çok sayıda yeni topluluk faaliyete geçer. Vahi Öz Topluluğu, Orhan Erçin Topluluğu, Aziz Basmacı ve Kenan Büke Toplulukları, İstanbul Başkent Tiyatrosu, Muzaffer Hepgüler Tiyatrosu bu topluluklardan bazılarıdır.

1988 tarihinde yayınlanan bir panel konuşmasında, Uğur Mumcu, "En yararlı özel teşebbüs özel tiyatrodur." demiş, eğer özel teşebbüse inanılıyorsa bunun kültürel kolunun özel tiyatro topluluklarının kurulması ve gelişmesiyle bütünleneceğini vurgulamıştır. Bu anlayışa göre devlet özel teşebbüse gösterdiği desteğin benzerini kültür ve sanat alanında da göstermelidir. Ancak söz konusu dönemde, beklenen destek gerçekleşmemiş, özel toplulukların içinde buldukları sorunlara çözüm bulunamamıştır.

Özel tiyatro topluluklarında gözlemlenen çeşitlilik, siyasal ve toplumsal yaşamda gözlemlenen çok sesliliğin bir yansıması gibidir. 1960-1970 dönemi Türk Tiyatrosu'nun en belirleyici yani büyük kentlerde sanat ile yaşam arasında kurulan karşılıklı ilişki ve es güdümlülüktür. Özel ve amatör tiyatro hareketi Türkiye'de tiyatro yaşantısının artık ödenekli toplulukların tekelinden çıktığını gösterir. Özel ve amatör tiyatro toplulukları, bir yandan hem biçim hem de içerik anlamında bir atılım gösteren kendi yazarlarının eserlerini, öte yandan da batıda aynı aylarda sergilenen öncü, yenilikçi, yeni tiyatro yapıtlarını büyük bir hızla seyirci karşısına çıkartırlar. Ödenek almayan toplulukların, toplumun değişik kesimlerinin beklentilerini,

özlemlerini, eleştirilerini, gereksinimlerini karşılayan çoğulcu ve çok sesli olma özelliği, ödenekli tiyatroların da nitelik ve nicelik açısından üretimlerini geliştirmelerini zorunlu kılıyordu.

Bu dönemde nicelikle ilgili olan bir başka sonuç Devlet ve Şehir Tiyatroları'nın sahnelerinin çoğalması ile oluşur. Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü görevinde Cüneyt Gökçer vardır. Bu dönemin başından 1966'ya kadar Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde olan İstanbul Şehir Tiyatrosu, kuruluşundan bu yana en verimli çağını yaşamış, tiyatro adamları bu süreyi "İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun altın çağı" olarak belirlemişlerdir.

1960-1970 döneminde Ankara ve İstanbul illerinde, özel tiyatroların etkinlik gösterdiği yeni tiyatro binaları da hizmete açılmıştır. Bu yapıların bir bölümü, daha önce başka bir amaçla kullanılıyorken, bu dönemde tiyatro salonuna dönüştürülmüştür. Bir bölümü ise, yeni yapılan tiyatrolardır. Ancak 1970'e doğru, tiyatrolardan bazıları ya kapanır ya da ekonomik açıdan daha fazla gelir getirecek işler için kullanılır.

1960-1970 döneminde çok sayıda açılan yeni tiyatro topluluklarına ve sahnelere koşut olarak seyirci sayısında da artışlar görülür. 1960-1970 yılları tiyatro yazını açısından da dinamik bir dönemdir. Genç yazarlar kuşağının başını çektiği yerli oyun yazarlarımız çok sayıda eser üretmişler, gerek ödenekli tiyatrolar gerek özel topluluklar yerli oyun yazarlarının eserlerini sergileyerek oyun yazarlığının gelişmesine destek olmuşlardır. Haldun Taner, Turgut Özakman, Sermet Çağan, Güngör Dilmen Kalyoncu, Çetin Altan, Aziz Nesin, Adalet Ağaoğlu, Nazım Kurşunlu, Melih Cevdet Anday, Orhan Asena, Vasıf Öngören, Haşmet Zeybek, Aydın Arıt, Aydın Engin, Erol Toy, Cahit Atay, Güner Sümer, Turan Oflazoğlu, Refik Erduran, Başar Sabuncu, Necati Cumalı, Selçuk Kaskan, Rıfat Ilgaz, Recep Bilginer, Tarik Buğra, Sabahattin Engin, tiyatromuzun 50'li yılların sonlarında ve 60'li yıllarda kazandığı yazarlardır...⁷¹

⁷¹ Bkz. A.g.y... S:15

Bu dönemde nitelik açısından görülen bir başka gelişim, oyun yazarlarının yeni türler denemeleri ve bu açıdan tiyatromuza taze bir soluk kazandırmalarıdır. Sözelimi Haldun Taner, kabare türünün öncülüğünü yapar. Bu dönemde batı tarzında yazılmış müzikli oyunlara da rastlanmaktadır. Dormen Tiyatrosu'nun sergilediği Sokak Kızı İrma adlı müzikalin ardından özel ve ödenekli topluluklar oyun dağarcıklarında yerli yabancı müzikli oyunlara yer vermişlerdir. Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı ve Zilli Zarife, Turgut Özakman'ın Bulvar, Erol Günaydın'ın Uy Balon Dünya, Refik Erduran'ın Direklerarası, Sadik Şendil'in Yedi Kocalı Hürmüz, Melih Vassaf'ın Kerem ile Nazlı adlı eserleri başarılı yerli müzikli oyunlardır. Üç Kuruşluk Opera, Damdaki Kemancı, Öp Beni Kate, Pygmalion da başarıyla sergilenen yabancı müzikaller arasında yer alır.

60'li yıllarda Ionesco, Albée, Anouilh, Beckett, Osborne, Jarry, Pinter gibi o dönemin öncü yazarları Türk seyircisine tanıtılmıştır.

1960-1970 döneminde geleneksel tiyatromuzun önemi yeniden gündeme gelir. Ulusal Türk tiyatrosunun oluşması için, geleneksel tiyatromuzun kaynakları araştırılır. Geçmişin mirası değerlendirilir. Geleneksel tiyatromuzun açık biçimi ve göstermeciliği ile epik tiyatromun yapısal benzerlikleri üzerinde durulur. Bu yolda çalışmalar yapılır. Keşanlı Ali Destanı, Sarıpınar 1914, Kanlı Nigar, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Üç Karagöz Oyunu, Bozkırdirliği bu alanda üretilen eserlerdendir.

Bu dönemde yeni konulara ilgi duyulmuş, toplumsal sorunlar sahneye getirilmiş, sorunları yaratan nedenler irdelenerek eleştirilmiştir. Oyun yazarlığında politik ve toplumsal eleştiriye yer veren eserler üretilmiştir. Aynı bağlamda Bertolt Brecht'in eserleri de bazı toplulukların sahnelerinde sergilenmiştir. Politik ve toplumsal eleştiri içeren yerli eserlerden bazıları ise şunlardır: Ayak Bacak Fabrikası, Asiye Nasıl Kurtulur?, Sarıpınar 1914, Devr-i Süleyman, Alpagut Olayı.

Bu dönemin topluluk sahnelerinde çok sayıda köy, gecekondu ve göç sorunlarını ele alan oyunlar sergilenmiştir. Bu yöneliş dönemin politik, ekonomik ve

toplumsal yapısının değişmesinin paralelinde oluşmuştur. Kurban, Pembe Kadın, Çil Horoz, Sultan Gelin, Karaların Memetleri, Keşanlı Ali Destanı, Almanya Defteri, Irgat, Yer Demir Gök Bakır, Gültepe Oyunları, Susuz Yaz, Bozkırdırlığı adlı oyunlar bunlardan bazılarıdır.

1960-1970 döneminin bir başka belirleyici özelliği ise, tiyatroya olan ilgideki artışıdır. Tiyatrodan beklentileri olan aydın çevre, tiyatroya sorumluluklar yüklemiştir. Tiyatro seyircisini de içine alan geniş kitlede tiyatro sanatının sorumlulukları tartışılır. "Eğitmek", "aydınlatmak", "bilinçlendirmek", "düşündürmek", "tartıştırmak", "eleştirmek" gibi sanata yönelik amaçlar doğrultusunda tiyatronun işlevi tanımlanır. Tiyatroda "ulusallık", "evrensellik", "öz", "biçim" gibi kavramlar tartışılır, yapılan çalışmalar değerlendirilir.

Sonuç olarak, 60-70 dönemi tiyatro topluluklarının artışı yeni yazarların yetişmesi, yeni konuların ele alınması, yeni türlerin denenmesi bakımından verimli olmuştur. Geleneksel tiyatromuzun özelliklerinden yararlanarak çağdaş, ulusal Türk tiyatrosunu yaratma yolunda ciddi girişimler yapılmış, değerli eserler üretilmiştir. Politik hayattaki canlılık tiyatroya yansımış, dinamik bir tiyatro yaşamı gerçekleşmiş seyirci sayısı artmıştır. Öte yandan dönemin ortalarından başlayarak altın çağın ivmesinde bir düşüş görülür. Tiyatroların desteklenmesi konusunda bir çözüm üretilemez. Bölge Tiyatroları projesinin gerçekleşmemesi tiyatro sanatının Anadolu'ya yayılma olanağını zorlaştırır Enflasyonun artışı, ekonomik zorlukları çoğaltır. Dar boğaz eşiğindeki topluluklardan bazıları dağılır, bazıları gişe oyunlarına yönelir, çok azı ise güçlkle ayakta kalır. Öte yandan toplumda yaşanan politik gerginlik ve karmaşa sonucunda tiyatroya ve sanatçılara karşı saldırılar olur. İdeolojik bölünme, topluluk bölünmelerine yol açar. Politik tansiyonun tırmanışı ve çatışmaların başlamasıyla, tiyatro seyircisi de giderek azalır. Toplumsal yaşantıdaki kriz, 12 Mart darbesiyle bastırılır. Böylece, 1960'li yılların ilk yarısında parlak bir gelişim gösteren Türk tiyatrosu da dönemin ikinci yarısında yaşanan sorunlardan ötürü bir dönemece girmiştir.

2. 3. 1960 SONRASI TÜRK TİYATRO ELEŞTİRİSİNDE ULUSAL TİYATRO TARTIŞMALARI

1960 sonrasında toplumumuzdaki değişime koşut olumlu bir değişim tiyatromuzda kendisini göstermiştir. Toplumsal sorunların özgür bir ortamda tartışıldığı 1960'lı yıllarda gelişen tiyatromuz, gazete eleştirisinin sınırlılığından kendisini kurtarmayı başarmış, özel dergilerde de eleştiri yazılarının yayımlandığı görülmüş ve düzeyin değişmeye başladığı fark edilmiştir.

Özelikle ilk gösterimle bütünleşen eleştiri – tanıtma yazısı kaygısı ve telaşı terk edilmiştir. 1960'lı yıllarda bir oyun için birbiri ardına yazılan eleştirilerde, eleştirmenler, tiyatro bilgilerinin genişliği ile dikkat çekmişlerdir. Eleştirmenlerin kendi aralarında yaptıkları yorum tartışmaları, tiyatro seyircisinin de dikkatli bir eleştiri takipçisi olmasını sağlamış ve bilgilendirmiştir. Oyun tartışmaları gazete ve dergi köşelerinden, panellere ve açık oturumlara taşınmıştır.

Seyircinin çoğaldığı ve tiyatro ile bütünleştiği 1960'lı yıllarda eleştiri ve eleştirmen, tiyatronun tartışmasız en önemli ögesi olmuştur.

1960 döneminde, “nasıl bir tiyatromuz olmalı” konusunda yoğun tartışmalar yapılmıştır. Herkesin, tiyatromu biçimlendirmek için bir çabası ya da önerisi vardır. Örneğin 1963 yılında “Oyun” dergisinin sunuş yazısında, o dönemki tiyatromuz ilk önce şu satırlarla övülür, “*Tiyatro yurdumuzda günden güne önem kazanıyor. Tiyatroyu kötüleyen, tiyatroculara iyi gözle bakmayan anlayışın baskısı yok artık. Hatta tersine, tiyatrocular el üstünde tutuluyor bugün, alkışlanıyorlar, kutlanıyorlar (...)tiyatro alanında çok geri değiliz artık (...) Dünya tiyatrosunun çağdaş çizgisine erişmemize çok kalmadı; birkaç zaman sonra bizim de tiyatro alanında söyleyeceğimiz olacak bu gidişle.*” Bu satırlarda elbette dönemin özgürlükçü havasının ve toplumdaki umudun etkileri de vardır ancak bu övgüler yapıldıktan hemen sonra da tiyatronun ne olması gerektiği konusunda bazı çıkarımlar yapılır, “*Tiyatromuzun, tiyatrocularımızın daha birçok sorunu çözmeleri gerekmektedir. Daha da önce yurdumuzda tiyatronun amacı saptanmalıdır. Tiyatrocularımız her*

aydın gibi bazı sorumlulukları yüklenmek zorunda olduklarını anlamalıdır. Dünya tiyatrosunda söz sahibi olmayı şimdilik bir kenara bırakarak, halkımızın anlayacağı, seveceği, benimseyeceği ve yararlanacağı türden bir tiyatroya yönelmeyi kabul etmelidirler. (...)halkın eğitilmesin de her araçtan bu arada tiyatrodan da faydalanmak zorundayız. Yazarı, oyuncusu, seyircisiyle bizden olan bir tiyatronun kurulması, bu görevi üzerine alması gerekmektedir (sanatçının ve tiyatrocunun.)”⁷²

Oyun dergisi bu sunuş yazısında tiyatronun eğitim için kullanılması gerektiğinden sıklıkla bahsetmiş. Aslında o dönemde, bu konu hakkın fikir yürüten neredeyse herkesin hem fikir olduğu bir konudur bu. Tiyatro eğitici olmalıdır. Ancak bunun haricinde, ulusal bir tiyatronun nasıl kurulacağı ve ne olduğu konusunda ve hatta tiyatronun ne olduğu konusunda fikir ayrılıkları yok değildir. Yine aynı derginin bir yazısında bu sefer Metin And’la bir fikir ayrılığı yaşanmıştır. Metin And’ın yine aynı dergideki bir yazısında tiyatroyu şu şekilde tanımlamıştır, “*Toplumculuk, insanlık için mutluluğu, iyi, insanca yaşamayı arayan bir görüş açısı, bunun savaş alanıdır. Oysa tiyatro iyi yaşamının, varmak istenenin ta kendisidir. Düşman uçakları bombalarıyla aşağısına ölüm saçarken insanlar bir sığınak tiyatrosunda özledikleri mutlu yaşamı tadar, bombaların uğursuz ışıklarını bir süre unuturlar. Tiyatro bir yanılısama, bir avuntu yeridir.*”⁷³ Ancak dergi bu tanıma karşı çıkmış ve sunuş yazısında bunu şu şekilde dile getirmiştir, “*İşte bu düşünceye karşıyı. Tiyatro avuntu yeri değildir, olmamalıdır. Tiyatro, bombaların insanlık dışı seslerini unutturmak için değil, bu seslerin hiç duyulmadığı bir dünyaya varmak için çaba göstermek zorundadır. (...) İnsanlar mutlu toplumlarda mutlu olurlar. Yoksa tiyatroya giderek değil.*”⁷⁴ Aslında, çok temelde bakıldığında Metin And’ın yazdıklarının dergi tarafından yanlış anlaşılabilir olabileceğini görürüz. Metin And, tiyatroya daha felsefik bir açıdan bakarken, dergi daha pragmatist bir açı benimsemiş. Bu pragmatizm günü heyecanını da üzerinde taşımakta ve bir an önce tiyatroyu ileri götürme hevesinden kaynaklanmaktadır. Tiyatro bir an önce halkı eğitmeli ve bu döneme kadar ve bu dönemden sonra da sıklıkla dile getirilen geri kalmış Türk toplumunu belirli bir seviyeye çıkarmalıdır. O nedenle Metin And’ın üzerinde durmak istediği felsefe ya gereksiz görülmüş ya da anlaşılammıştır. Bu da dönemin nasıl bir heyecan

⁷² “Oyun” sayı:4, 1964, s.4

⁷³ “Oyun” sayı:11, 1964, s.4

⁷⁴ “Oyun” sayı:11, 1964, s.4

barındırdığının bir kanıtıdır. B heyecan kimi zaman yanlış değerlendirmeler yapılmasına eden olmakla birlikte, Türk Tiyatrosunun en verimli döneminin yaşanmasını sağlamıştır.

Elbette, bu konuda fikri olanların sayısı Metin And'la sınırlı değildir. 1960'lı yıllarda "Dost Oyuncular" adında bir tiyatro kurar Ali Ulvi Uraz ve Günay Akarsu ile yaptığı bir söyleşide o da, Türk Tiyatrosu hakkındaki fikirlerini dile getirir. *"Günümüzde Türk Tiyatrosu için, başta yazarlarımız olmak üzere, mutlu bir çaba başladı. (...) Demokrasi halkın halk tarafından yönetilmesiyle, tiyatro da kendi halkını , kendi halkına sunmaktır. Kendi halkını kendi halkına beğendirmek, eğer doğru yoldaysa, halkların beğenmesiyle uyuşacaktır. Onun için bu yoldan gidecek tiyatro ortamımız Fransız, Alman, İngiliz, Rus, İrlanda Tiyatrosu dediğimiz gibi Türk Tiyatrosu denmesini de zamanla sağlayacaktır. (...) Bir tiyatro, ulusal oldukça ulusal olur. (...) Bizim gibi ulusal tiyatrosunu kurmakta çok geç kalmış , kurmaya başlar başlamaz da öne çıkmış ülkelerin tiyatro deneylerinden rahatça yararlanabiliriz. Örneğin İrlanda Tiyatrosu'nun kuruluşu bize benzemesi yönünden çok ilginçtir."*⁷⁵ Kendisine Günay Akarsu tarafından yöneltilen *"Kendi tiyatronuzda bu amaca ulaşmak için nasıl bir tiyatro düzeni kuracaksınız?"*⁷⁶ sorusuna *"Bunun için topluca bir çalışma gerektiğini düşünüyoruz. Bunların hepsini küçük bir salona sığışmış bir yöneticiden beklemek haksızlık olur. Bu düşünceler bizi zorladığı için, sanatçı sorumluluğunu da yükümlenerek repertuarımızı yalnız Türk oyunlarına ayırdık. Artık neyi gerçekleştirebiliriz neyi gerçekleştiremeyiz, belli olmaz. Önemli de değil zaten. Yeter ki başarısız da olsa bu yolda bir adım atılsın."*⁷⁷ Bu konuşmadan da anlıyoruz ki, aslında ne yapılacağı kesin olarak saptanmış değil. Herkes, kendince ve el yordamıyla, ulusal tiyatro hakkında bir görüş belirlemiş ve o görüş doğrultusunda da bazı eylemler yapıyor. Bu biraz da ikinci dünya savaşı sonrası patlak veren "avant-garde" tiyatro akımlarını anımsatıyor. O dönemde de birçok farklı akım ve yaklaşım denenmişti tiyatrodaki, bazıları seyircide tabanını buldu ve devam etti. Devam etmeyenler de, devam edenleri etkilemiş oldular ve o ortamdan Brecht'in epik tiyatrosu çıktı ve günümüzün birçok "avant-garde" tiyatro akımının fikrî temelleri

⁷⁵ "Oyun" sayı:14, 1964, s.20-21

⁷⁶ "Oyun" sayı:14, 1964, s.20-21

⁷⁷ "Oyun" sayı:14, 1964, s.20-21

de yine ikinci dünya savaşından sonraki canlı tiyatro ortamında atıldı. 1960'ların Türkiye'sinde de benzer bir ortamı görmek mümkün. Ancak, Türkiye'nin geçirdiği siyasal değişimler bu fikirlerin ve deneyimlerin ileri kuşaklara aktarılmasını bir hayli güçleştirmiş. Bilgi ve tecrübe aktarımı eksikliği ilerleyen yıllarda 1960 dönemine yapılan tartışmaların sürekli yinelenmesi ve ortaya bir sonucun çıkmaması durumunu da doğurmuştur.

Bu dönemde, tartışması yıllarca süren ancak neticesinde bir türlü kurulamayan "Bölge Tiyatroları" da tartışılmaya başlanmıştır. Ülkenin belirli bölgelerinde Devlet Tiyatroları'na bağlı bir şekilde çalışacak ve o bölgenin ihtiyaçlarını karşılayacak bir tiyatro fikri ülkemize yine batıdan gelmiştir. Bu konuda Fransa'nın uygulamaları öncü olmuş, ülkemizde de bu tür bir uygulamanın başlatılması gereği tartışılmaya başlanmış ve bir yasa bile hazırlanmıştır. Ancak dönemin önemli tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'un bu tasarıya bazı itirazları vardır: *"Kanunu teklif eden Sayın Saadettin Çanga ile teklifi imzalayan 106 sayın milletvekiline ve geçici komisyon üyelerine"*⁷⁸ şeklinde başlar yazı ve devam eder: *"Bölge Tiyatrolarının yurdumuzda da kurulması fikrini ileri sürerek e bunun gerçekleşmesi için on beş yıla yakın sözle, yazıyla savaşını yapan ben; böyle bir tasarının Meclise teklif edildiğini gazetelerden öğrendim, kulaktan kulağa duydum. Son şekli elime güçlükle geçen bu teklifin Bölge Tiyatroları ruhuna tamamiyle aykırı olan sakatlıklarla dolu olduğunu gördüm. Böyle bir kanunla gerçekleşecek Bölge Tiyatroları; memlekette bu sanata vurulacak en büyük darbeyi; en keskin baltayı yediği için daha doğmadan, ana karnında ölecektir.*

(...)

*Böle Tiyatrolarını, en ileri sanat görüşü olan gençler özgürlükle idare etmeyecekse, Devlet ve Şehir Tiyatrolarının köhneleşmiş ve yosun tutmuş sanat anlayışında kalacaksa (Bölge Tiyatroları) kurmakta zarar vardır, fayda yoktur."*⁷⁹

⁷⁸ Muhsin Ertuğrul, "Oyun" sayı:4, 1963, s.7

⁷⁹Muammer Sun "Oyun" sayı:4, 1963, s.13

Yine önemli tiyatro adalarından Muammer Sun'da Bölge Tiyatroları'yla ilgili görüşlerini şöyle açıklıyor: *“Bölge Tiyatroları merkezden kurulamaz, kurulmamalıdır. Karşı çıkışın gerekçesi şöyle özetlenebilir:*

a- Memleketin bugünkü sanatçı sayısı ancak iki bölgeye değerli eleman seçecek kadardır

(...)

b- Özel ve ödenekli tiyatrolardan değerli sanatçıların Bölge Tiyatrolarına gitmeleri umulamaz.

c- Devlet konservatuarınının bugüne değin yetiştirdiği sanatçı sayısına bakarak denilebilir ki, Bölge Tiyatroları'nın kurulması bugünkü koşullar içinde bir konservatuarın vereceği mezunlarla çabuk gerçekleşecek bir iş değildir.

Başlıca bu nedenlerden ötürü, Bölge Tiyatroları merkezden kurulamaz.”⁸⁰

Görüldüğü gibi iki tiyatro adamı, Bölge Tiyatroları'na farklı bakış açılarıyla yaklaşmış. Muhsin Ertuğrul felsefi anlamda bir yanlışlıktan söz ederken, Muammer Sun ise teknik anlamda bazı aksaklıklar söz etmiş. İki tiyatro adamının söyledikleri ise aynı noktada birleşiyor, “bu haliyle Bölge Tiyatroları yasası yanlıştır.”

Ayrıca bu dönemde pek yankı bulmayan, arada kalmış bir ses de Ergin Kolbek'in pandomim tiyatrosu kurulması isteği olmuştur. Ülkede sanat yönünde hareketli bir dönem yaşandığı ortadadır. adeta bir aydınlanma çağı yaşanmaktadır ve herkes dört bir koldan ortaya fikirler atmaktadır. Bunların bazıları destekçilerini bulup kendini var etmekte bazıları ise pandomim tiyatrosu isteği gibi cılız bir çılgılık olarak kalmaktadır. Ergin Kolbek bu isteğini şöyle dile getirir: *“Bugün birçok bakımlardan gelişmesini ümitle arzu ettiğimiz ülkemizin bir de, SÖZSÜZOYUN*

⁸⁰ Muammer Sun “**Oyun**” sayı:4, 1963, s.13

konusu var. Bu konuyu açmak ortamımız için gereken ihtiyaçları göz önüne sermek istiyorum.

Ülkemizin pandomim kültüründen yoksun olduğu gerçektir. Bugüne adar rastladığım yazılarda “Pandomima” halkın gözünde sadece gülünç ve vakit geçirmeyi önde tutan bir çeşit eğlence türünden başka bir şey değildir.

(...)

Ülkemizde sosyal ve ekonomik birçok problemlerin su üstüne çıkarıldığı bugünlerde, sözsüzoyunun gerçeklerini de ortaya koymak gerekir. (...) Devlet babamızın bu alana da el atması gerektiği bir gerçektir.

(...)

Bale nasıl devletimizin bünyesinde yer etmiş ise pandomim de devletin himayesi altına alınmalıdır. Yüksekokul seviyesinde olan bu okul en az üç devre olmalıdır. Okulda belli sözsüzoyun kültürü verilmeli , sahne çalışma ve teknikleri öğretilmelidir.

(...)

Ulucça kültürel ve duygusal eğitimimizde sağlam, eksiksiz bir oluşum arzuluyorsak, ülkemizde bir pandomim okulu gereklidir.”⁸¹

Yazının son paragrafında yapılan “eksiksiz bir oluşum arzuluyorsak” tespiti aslında oldukça doğru olmakla beraber, dönemin kargaşası içinde kaybolup gitmiştir. Şu an ile ülkemizde böyle bir okul bulunmamakta ve açılması için çaba gösterilmemektedir.

Bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatroları'nın, Türk Tiyatrosu'ndaki işlevi de sorgulanmıştır. (İstanbul Şehir tiyatrolarının iç meselelerinde yoğun olarak tartışıldığı bir dönemdir aslında bu ama bu iç tartışmaları “Kurumsallaşma Tartışmaları” başlığı altında ayrıca değineceğiz.) “Günümüzde İstanbul Şehir

⁸¹ Ergin Kolbek “Oyun” sayı:24, 1965, s.8 - 9

Tiyatroları'nın eskimeye yüz tuttuğu bir gerçektir. İlk günlerin alışkanlıkları içinde katılıp kalmış olan kurucular ve onların etkisiyle yetişenler yenilikleri, ilerlemeleri kendilerine karşı sanıp önlemeye çalışmaktadır. Çağımızın tiyatrosuna, dolayısıyla Türk Tiyatrosu'na sırtlarını dönenlerin artık zararlı olmaya başlayan direnmeleri, neyse ki Muhsin Ertuğrul'un İstanbul Şehir Tiyatroları'nın başına gelmesiyle önlenmiştir.”⁸² Yazının ilk bölümünde övülen, tarihi değeri belirtilen ve tiyatroya katkıları sayılan İstanbul Şehir Tiyatroları'nın pek suya sabuna dokunmadığı ve kendi varlığının aynı şekilde devam etmesi pahasına bu tartışmalardan uzak kalmaya çalıştığı, en azından bu yazıya bakılarak, görülebilir.

Özellikle bu dönemde “Oyun” dergisi, ulusal tiyatro tartışmalarının odağındadır ve dergi özellikle bu konuda kendini sorumlu hissetmektedir. Yine “Oyun” dergisinin sunuş yazısında şehir tiyatrolarının oyun seçimine değinilip Türk oyunlarının çokluğuna ve bunun olması gereken bir şey olduğuna vurgu yapıldıktan sonra, bunun Türk Tiyatrosuna etsine dair şu satırlar yazılmıştır: *“Görüldüğü gibi Şehir Tiyatroları'nın da büyük desteğiyle 15 oyundan 9 tanesi Türk yazarlarına ayrılmıştır. Bu, daha derine giden irdelemeleri beklemeden bile, Türk Tiyatrosunun kurulması yolunda umutlu olmamıza olanak veren mutlu bir sonuçtur. Türk yazarlarının söylediklerini, dinlemek isteyen, bir seyircinin varlığına tiyatro yöneticilerinin inandıklarını göstermektedir. Kaldı ki, yazarlarımız, yurt sorunlarına eğilmeleri, sorumluluk yüklenmeleri açısından yürütülen bir yargılamadan da yüzlerinin akıyla çıkmaktadırlar. Yukarıda sözünü ettiğimiz 9 oyundan sekizi öz ve içerik bakımından olumludur, ileridir, yararlıdır. Bazısından yurdumuzun bir ya da birkaç , bazısında daha genel, daha yaygın sorunları ele alınıp incelenmekte, eleştirilmekte, çözüm yolları araştırılmakta, toplumumuzun kötü, engelleyici alışkanlıklarına yiğitçe karşı çıkılmaktadır. Bu yürekli akıma katılamayan ne yazık ki Turgut Özakman'ın “Bulvar”ı olmaktadır yalnız.”⁸³ Dergi bu bakış açısıyla ulusal tiyatroyu, Anadolu insanının dertlerini anlatan tiyatro olarak gözükmektedir. Ancak ulusal tiyatronun sadece bu olmadığını yine aynı dergide Aziz Nesin çok özlü bir yazıyla anlatmıştır. Aziz Nesin'in ortaya koyduğu yaklaşım, döneminin anlayışının çok ötesinde ve bugünde geçerliliğini sürdüren bir yaklaşımdır. Yaklaşımını*

⁸² “Oyun” sayı:12, 1964, s.4

⁸³ “Oyun” sayı:16, 1964, s.4

kapitalizm üzerinden şöyle anlatır Aziz Nesin: “Büyükler, yaşlılar, çocuklara gençlere şöye öğüt verirler, ‘Çok çalışınız, çok kazanınız. Ama biriktirmek, kazandığını tutmak, kazanmaktan daha önemlidir. Onun için tutumlu olunuz. Nice yoksul olursanız olun, çok çalışır çok kazanırsanız, kazandıklarınızı da çarçur etmez, biriktirir, tutumlu olursanız, siz de zengin olursunuz!’ (...) Oysa bu anlatılanların bugün bir gerçekleşme olanağı yoktur. Bu anlatılanlar, geçmiş bir çağın olaylarıdır. Bunlar bugün gerçekleştirilemez. Eski çağın bu olanakları bugün artık elde edilemez. (...) son yirmi – otuz yıldan beri, kapitalizm yoluyla yeniden kalkınabilmiş tek bir ülke gösterilemez. Kalkınmış olanlar, eskiden kapitalizm rayına girmiş olan ülkelerdir. O ülkeler, artık bu yolu başkalarına tıkaşlardır. (...) Türkiye’de uğraşları tiyatro olan, tiyatrodaki deneyimleri olan kişiler, tıpkı yukarıda iki örnekte verdiğim biçimde, geçmiş bir çağın öğütlerini veriyorlar. Yalnız yaşlı, eski tiyatrocular, rejisörler değil, gençler de onların etkisinde kalarak, oyun yazarlarına şöyle diyorlar: ‘Bir ulusun tiyatrosu demek, o ulusun kendi yazarlarının oyunları olması demektir. (Çok doğrudur.) Bunun içinde oyun yazarları, ulusal olmalıdır. Ancak ulusal oyunlarla uluslar arası değer kazanılır. Yazarlarımız, oyunlarında ulusal özgünlüğümüzü işlemelidirler; yalnız bizde olanı, bize özgü olanı...’ (...) Bu öğütlerdeki ulusal nitelik kavramı tam tanımlanmıyor, boşlukta kalıyor. Kesinlikle anlatılmasa da, ulusallık niteliğinden anlatmak istedikleri şudur: kendi toplumumuzun özel sorunlarını oyunlarda yansıtmak, kendi tip ve karakterlerimizi sahneye çıkartmak. (...) İstanbul Kasımpaşa bir büyük kentin Türk renklerini taşıyan bir ortamdır. Bu ortamda diyelim ki bir bakkal vardır. Bu bakkal, herhangi bakkal değil, ortamın bütün renk ve özelliklerini taşıyan bir bakkaldır. Bu bakkalın evinde bir dar gelirli memur ailesi kiracıdır. Bu dar gelirli aile de, 1965 İstanbulunun ve o İstanbul’un Kasımpaşa’sının bütün renk ve özelliklerini taşımaktadır. Piyesimizin kahramanları diyelim ki, işte bu kişilerdir. Yine bu kişilerin, diyelim ki, aralarında bir çatışma vardır. Bu öyle bir çatışmadır ki, yalnız Türkiye’de, ama 1965 Türkiyesinin İstanbul’unun oldukça yoksul Kasımpaşa semtinde insanların sorunlarından çıkmıştır. Ne bu türlü kişiler, ne onların sorunları, ne de onların sorunlarından ortaya çıkan çatışmaları, başka hiçbir ülkede örneğin Fransa’da, Almanya’da, Amerika’da yoktur. Ama yine de bu kişiler ve sorunları başka ülkelerde olmadığı halde, onların çatışmalarından ortaya çıkan ister olumlu, ister olumsuz bir

takım değer yargıları her yerde geçerlidir. Bir yazar, oyununda, işte bunları yansıtır verebilir, ulusal bir oyun ortaya çıkarmış olur.

(...) Ulusal tiyatroyu yukarıdaki örneklerde gösterildiği gibi anlamak geçmiş bir dönemin anlayışıdır. Nasıl bugün sıfırdan milyoner olmak, nasıl bir ülkenin yeniden kapitalizm yoluyla kalkınması olanaksızsa, tıpkı bunlara yakın bir benzerlikle, yersel ve bölgesel karakterlerle, belli bir zaman ve yerin sorunlarıyla, bir çevre ve ortam renkleriyle bir tiyatro yaratmak da olanaksızdır.

Verilen bu türlü salık ve öğütlerle kırk – elli yıl önce yerli oyunlar yazılıydı, bunlar bir değer kazanabiliyorlardı. Bugün, geçmiş dönemin kuralları artık geçerli değildir. Bunun böyle olduğunu anlayabilmek için, bize örnek olarak gösterdikleri başka ulusal tiyatrolara bakmalıyız. İrlanda Tiyatrosu diyorlar, Fransız Tiyatrosu diyorlar, İngiliz Tiyatrosu diyorlar örneğin. İyi ama, bugün o ülkelerde söyledikleri, öğütledikleri gibi mi oyun yazılmaktadır? Hiç de değil.

(...)

bunların hiçbirinde yersel ve bölgesel tipler, karakterler, sorunlar yoktur. Ama yine de bunlar ulusaldır.

(...)

bunların oyunlarının hepsinde ortaklaşa bir yan vardır. O ortaklaşa yan, hepsinde de varolan, “çağın yansıtmak” kaygusudur. Bugünün yazarı, yersellikten, bölgesellikten çok ötede, içinde bulunduğu çağın sorunlarını çözümlenmek amacındadır. Pakistanlı yazar da , Fransız yazar da, bir Türk yazar da aynı çağın sorunlarının baskısı altındadır. Çünkü bu dünya düzeninde o çağ hepimizindir.

(...)

Bir yazar, çağını yansıtmaya kaygusuyla oyun yazmaz. Bu çok yapma bir şey olur. Ama yazar, çağının sorunlarını duyuyorsa, ister istemez oyunlarında çağının sorunlarını yansıtmış olur. (...) Bu sözlerimle, Türkiye'nin özgün sorunlarının ahnedile dile getirilmesi karşı olmuyorum. Yine Türk insanı verilecek,

yine Türkiye sorunları verilecek, ama bunlar çağımızı yansıtarak, yazar çağını yansıtmayı gereksinerek, bunu içinde duyarak verebilirse, oyun çağdaş düzeyde bir sanat varlığı olabilir. (...) Her çağını yansıtan oyun toplumcu olamayacağı gibi, ülkesinin özgün toplumsal sorunlarını açıklayan her oyun da toplumcu olamaz, üstelik de çağını yansıtmamış olur. Toplumcu, ilerici yazar, toplumcu açıdan çağını yansıtmalıdır derim.

(...)

İçinde yaşarken çağımızın bilincine varmak olanaksızlığa varan bir zorluktur. Ama yine de çağımızın nitelikleri araştırıp betimlemeliyiz ki, çağımızın bize yükümlendiği sorumlularımızı yani kendimizin bilincine varabilelim.

(...)

Sanırım içinde yaşadığımız çağın, en büyük özelliği örgütsel bir nitelik taşımasıdır. Bugün, örgütler, dışarıdaki insan insan olma değerini gittikçe yitirmektedir. İnsanın varolabilmesi, varlığını koruyup sürdürebilmesi için bugün örgütsel olmak gerekiyor. Öyle ki, artık tek adam bir değer yaratamaz olmuştur. (...) Bugün örgüt dışı tek adamın hakkını alabilmesi, koruyabilmesi olanaksızdır.

(...)

Bu düşüncelerimde yanılmış da olabilirim. Ama şuna inanıyorum ki, türk oyunlarının çağdaş dünya tiyatro düzeyine ulaşabilmesi için, bir Türk kendiliğindenliği içinde çağlarını yansıtabilmeleri gerekir. Çağ yansıtması da zorla, yapmayla olmaz, yazar bu gereksinmeyi içinden duyup yansıtmaya zorlanmalıdır.”⁸⁴

Bu yazıyla Aziz Nesin, “Ulusal tiyatro nedir ve nasıl olmalıdır?” sorusuna çok açık ve aynı zamanda tarihsel bir yanıt vermiş oluyor aslında. Ama bu belirleme, ya dönemin karmaşası ya da bazı yazarların işine gelmemesi yüzünden pek de yerini bulmuş gibi görünmüyor. Çünkü şair Ahmet Hamdi Tanpınar, arkadaşı Ahmet Kutsi Tecer’in yazdığı “Köşebaşı” oyunu için “Türk Tiyatrosu” dergisine yazdığı bir yazıda şu satırlara yer veriyor: “Bakkal’ın da hesapları var; kahveci ile mahallede

⁸⁴ “Oyun” sayı:19, 1965, s.10-15

iki ayrı politika güderler. Onlar konuştuğça mahalle, mahalle olmaktan çıkıyor: bütün bir talih oluyor. Kendi talihimiz, iktisat şartları bozuk bir toplumun tarihi. (...) İşte bizim sahnemiz, işte bizim tiyatromuz. Köşebaşı, bence Türk Tiyatrosunun kendi kendisini bulma yolunda attığı kuvvetli bir adımdır.” ⁸⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, arkadaşlık bağı yüzünden midir bilinmez, Ahmet Kutsi Tecer’in bu oyununu tam da Aziz Nesin’in “sadece kendi sorunlarımızla bahsetmekle olmaz” dediği yerde başarılı buluyor.

1960’lı yıllarda ulusallık tartışmaları aslında tartışma olmaktan öte bir monolog gibidir. Aşağı yukarı herkes ulusal tiyatro konusunda aynı fikirdedir. “Ulusal tiyatro, ulusun sorunlarından bahsetmelidir” fikri yaygındır. Bu yönde denemeler de yapılır ama hep denem olarak kalır. Bir türlü istenilen aşamaya gelinemez. Aslında Aziz Nesin çok doğru bir saptama yapmıştır ve Türk yazarlığını bir adım ileri götürecek bir saptamadır bu ama maalesef pek rağbet görmez.

Tüm bu gelişmeler ışığında 60’lı yıllarda yeni bir yazar kuşağı yetişmiştir. Daha önce de belirttiğim gibi, yeni biçim arayışları önem kazanmıştır. Epik tiyatro, açık biçim devrimci tiyatronun temel öğeleri olarak ele alınırken, dramatik tiyatronun burjuva tiyatrosunun simgesi olduğu öne sürülür.

1960’lı, 70’li yıllarda tiyatro eleştirimiz yeni bir boyut kazanarak tiyatronun toplumsal işlevi üzerinde odaklanmıştır. Tiyatronun toplumsal bir güç olarak misyonu belirlenmiş ve nasıl bir tiyatro tartışması, o yılların gündemine oturmuştur. Bu yıllarda yazılan eleştirilerde ısrarla altı çizilen nokta toplumun tiyatro sanatını kendi birikimi doğrultusunda etkilediğidir. 1961 Anayasası’nın yarattığı özgürlük ortamında kurulan dinamikle özel tiyatrolar kendi seyircilerini de oluşturmaya başlamıştır. Aslında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Bu dönem, özellikle tiyatro enflasyonunun baş gösterdiği 1972’lere dek özel tiyatroların soluklandığı ve tiyatronun kendi kendini yenilediği bir dönemdir. Bu yıllara izleyicinin etkin olduğu yıllar da diyebiliriz. 1950-60 döneminde tiyatro topluma yön verirken, 1960’lardan başlayarak toplum tiyatroyu etkileyecektir. Bu dönemde yazılan eleştirilerde

⁸⁵ Melih Cevdet Anday, “**Türk tiyatrosu**” sayı:384, 1969, s.8,9

tiyatronun bir burjuva eğlencesi olmaktan çıkarak emekçi kesimin gereksinimlerini karşılaması gerektiği ortak bir görüştür. 1960'ları izleyen yıllarda halk tiyatrosu kavramı uzun tartışmalara yol açar. Halk tiyatrosu, insanları birleştirici özelliklere sahip bir tür olarak değerlendirilir. Halkçı (Popüler) tiyatro ise, eğlendirici niteliğin ötesinde eğitsel özellikler taşımayan bir tür olarak tartışmaya açılır. Bu yıllarda halk tiyatrosunun devrimci bir karakter taşıyıp taşımadığı da sorgulanır. Giderek, halk tiyatrosu ve toplumcu tiyatro kavramları arasında farklılıklar olup olmadığı tartışmaya açılır. Bu tartışma dramatik tiyatro – epik tiyatro karşıtlığını gündeme getirir ve giderek tiyatrodaki öz biçim ilişkisi irdelenir.⁸⁶

Günay Akarsu, halk tiyatrosunun düşünsel yapı ve estetik ölçütlerde halkla bütünleşmesinin gerekliliğini vurgularken, bilinç faktörünün göz ardı edilmemesi gerektiğini öne sürer. “*Halk tiyatrosunda seyircinin bilinç eğrisi sürekli olarak yükselmelidir*”. Akarsu, bilinç eğrisini iki düzlemde değerlendirir: İzleyici ve tiyatro topluluğu... Yine bu yıllarda ‘sanat ve politika’, ‘sanat ve propaganda’ üstüne hararetli söylemler tiyatro – toplum ilişkisinin irdeleniş sürecinde alt başlıkları oluşturur. Sanatçının konumu nedir? Eleştirmen Ayperi Akalan, “*Sanat estetik konusu olmaktan veya güzellik sanatının konusu olmaktan çikalı çok oldu... Çağımızın sanatı deyince, düşünceyi konu etmiş olmaktan başka bir durum kabul etmiyorum ben. (...) Sanatı ve sanatçıyı politika dışında kalabilir kabul etmek çağımızın değil gerçeklerini, günlük olaylarını bile görmezlikten gelmek oluyor*” derken Mehmet Fuat, politika ve propaganda arasında bir fark olmadığını altını çizer. “*Benim özlediğim sanatçı, düşünceyi öne almış, bir dünya görüşüne ermiş sanatçıdır, (...)politika dışı, kendi içine kapalı, dünyadan elini eteğini çekmiş sanatçı değil, (...) politikacıların bulduğu hazır gerçekleri yayma görevini yüklenen sanatçılar mekanik birer propaganda aracı olma durumuna çok yakındırlar... Sanat öyle bir şey ki politika içi ya da politika dışı kalmakla başarıya erişilemiyor. Çünkü işin bir yanı buysa öteki yanı da sanat değerleridir.*” Yukarıda sözünü ettiğim gibi, toplum – tiyatro ilişkisi sorgulanırken beraberinde bir takım yeni sorular getirmiştir: Sanat yapıtının değeri salt güncel yararlarla mı örtüşmelidir? Emperyalist ülkelerin at oynattığı bir ülkede toplumsal sorunlara eğilmeyen ama sanat değeri yüksek bir oyun

⁸⁶ Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu (Dikmen Gürün Uçarer)Mitos Boyut Yayınları İstanbul 1999, S:41

sergilenmeli mi? Ya da, tiyatro, sanatsal ölçütler göz ardı edilerek salt bir ideolojiye hizmet etmeli midir? *Yön, Meydan, Türk Dili, Forum, Yeni Dergi, Oyun, Hisar, Tiyatro 70, Sanat Dergisi, Papirüs* gibi dergiler bu sağlıklı tartışma platformuna zemin oluşturmuştur.⁸⁷

Eleştirmenlerin, kuramcılarının, sanatçıların, yazarların yer aldığı bu tartışmalar belli bir bilinç düzeyinin, bir alt yapının varlığını belirlemesi yönünden önemlidir. Şunu hemen belirtmek gerekir ki 60'lı yıllar salt tiyatro yaşamı değil, eleştiri açısından da dinamik bir dönemdir. Geniş bir açıdan bakacak olursak, yazarların bu dönemdeki yönelişleri üç grupta toplanır.

1. Toplumsal yapı ve bu yapı içinde bireyin konumu,
2. Mitoloji ve çağdaş sorunlar,
3. Köy oyunları ve feodal ilişkilerin sorgulanışı...⁸⁸

Yine bu yıllarda Batı'ya öykünme çok yönlü bir sorun olarak ele alınırken öz-biçim sentezi üzerinde durulmuş ve bilinçsizce Batı'ya öykünmek yerine yüzümüzü neden kendi kaynaklarımıza dönmediğimiz sorgulanmıştır. Oyun yazarlığının yaratıcılık kadar bilimsel araştırma ve inceleme gerektiren bir yazın dalı olduğu görüşü giderek önem kazanmıştır. Sürekli olarak vurgulanan bir husus da toplumsal sorunların büyük kentlerin burjuva seyircisine bir fantezi olarak sunulması yerine onlara benimsetilmesidir. Bu yazarın sorumluluğudur, çünkü sanat yapıtları toplumun yozlaşmış ölçütlerine başkaldırı ürünleridir. 1960'lı – 70'li yıllarda yazarın sorumluluğu sürekli olarak gündemdedir.

Bu yıllarda ödenekli tiyatrolar yergilerden kurtulamamıştır. Bu kurumlarda edebi kurul mekanizmasının yerini, dramaturglara bırakması gerekliliğinin altı çizilmiştir. Bu eleştirilerde temel hareket noktası ödenekli tiyatroların çağdaş Türk Tiyatrosu'nun gelişmesi yolunda işlevlerini yapamadıklarıdır.

⁸⁷ Bkz... A.g.y... S: 42

⁸⁸ Bkz... A.g.y... S:43

Ödenekli tiyatroların öncelikle merkezi sistemden uzaklaşarak ve tek adam baskısından kurtularak çağdaşlaşma yolunda belli aşamayı gerçekleştirmeleri kaçınılmazdır. Bu yıllarda ödenekli tiyatrolar, siyasi iktidarın dümen suyuna giden kuruluşlar olarak yerilmiş ve sahnelenen sıradan oyunların, büyük masraflarla kotarılan müzikallerin toplumdan kopuk, toplumu uyuşturan yapıtlar oldukları üzerinde durulmuştur. Yine bu dönemde seyirci üstüne eleştiriler dikkat çekicidir. 1970'lerin başında bir tiyatro enflasyonu baş göstermiştir. Peş peşe açılan tiyatrolar, o tiyatrolardan doğan başka tiyatrolar seyirci bağlamında nitelik-nicelik tartışmalarını başlatmıştır. Seyirci, bu eleştirilerde etken ve edilgen olarak ele alınır. Bir yandan seyircinin tiyatro krizine yol açtığı söylenirken, öte yanda yozlaşmakta olan tiyatronun seyirciyi uzaklaştırdığı öne sürülür. Bir başka tartışma konusu da seyircinin tavrıdır. Bir kesim ilerici tiyatrolara hiç gitmezken öbür kesim ilerici tiyatrolar kadar burjuva odaklı tiyatroları da beslemekte ve böylelikle bir dengesizlik ortamı yaratmaktadır. Seyirci, özellikle 1970'li yıllarda toplumsal değişimler sonucu yozlaşmaya itilmiş bir baskı gücü olarak ele alınmıştır. Sağlam temeller üstüne kurulmuş ilerici tiyatronun, bu gerçeği göz önünde tutarak kendi seyircisi ile bütünleşme yoluna gitmesi gerektiği vurgulanmıştır. Geleceğin seyircisi tiyatro ile arasındaki etkileşimi oluşturacak, güçlendirecek seyircidir. Bu alanda Günay Akarsu ve Özdemir Nutku'nun dikkat çeken incelemeleri, eleştirileri vardır.⁸⁹

Eleştiriler ışığında baktığımızda bu dönemde, özellikle 1970'li yılların ortalarından başlayarak yaşanan tiyatro bunalımı üç ana nedene bağlanmıştır.

1. Batı aktarmacılığı,
2. Tiyatronun toplum gelişim çizgisinin gerisinde kalışı,
3. Tiyatro olgusunun dinamik ilerici topluluklar dışında, burjuva sanat anlayışı içerisinde ele alınışı.

70'li yılların en önemli özelliği, son derece politize olmuş bir tiyatro ortamı yaratmasıdır. Özellikle 1977'den sonra artık karşılıklı eleştirilerin dozu iyice sertleşmiştir. Bu dönemde, tartışılan yine tiyatro gibi görünmek ama aslında alttan

⁸⁹ Bkz... A.g.y. S:44

alta bir politik savaş sürmektedir. Bu dönemlerde Türk Tiyatrosu'nun o güne kadar getirdiği tartışme ve sonuca varma kültürü yerine herkesin bildiğini okuma dönemi başlamıştır. Ama 70'li yılların başlarında, 60'lı yıllarda olduğu gibi “ulusal tiyatro”nun nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşünceleri nadir de olsa bulabiliyoruz. Muhsin Ertuğrul 1973 yılında “Türk Tiyatrosu” dergisine verdiği röportajda şu konuşmalar geçer: “Biz, tiyatro - halk ilişkilerini kendi koşullarımıza göre, yeniden düzenlemek zorundayız. Her şeyden önce halkın tiyatroyu benimsemesi gerek. (...) Repertuarımı öncelikle, Türk tiyatro yazarlarının eserlerinden oluşturacağız. Yazarlarımızla mutlak bir işbirliğine gideceğiz. Bu sayede, Türk yazarlarının içine yeni hamleler yapmak aşkı gelecek. Ve birlikte büyük bir atılım yapacağız Türk Tiyatrosu için.

(...)

–Bir sorum daha var; Çağımızla birlikte, çağımızın insanı ve sorunları da değişiyor. Tiyatronun bu değişime ayak uydurması konusuna gelince...

İnsanları adeta tedirgin edecek sarsıcı ve alışılmamış gerçekleri, alışılmamış bir biçimde ortaya koyacak bir tiyatro yapmak gerek artık. İleriye dönük, ,nsanoğlunun ufkunu genişletecek bir tiyatro. Bugüne kadar işlenen konular, devrini tamamladı. Yeni insan, yeni konuların daha çarpıcı biçimde işlenerek kendisine sunulmasını istiyor.”⁹⁰ Bu söyleşinin özellikle sonunda geçen tanımlamalar oldukça ilginçtir. Türk Tiyatrosu'nun ötesinde, Dünya Tiyatrosu için bir öngörü sunuyor Muhsin Ertuğrul ve ne kadar da haklı çıkıyor. Günümüzde “In-Your-Face” denen tiyatro yaklaşımının sanki fikir babasıymış gibi duruyor Muhsin Ertuğrul. Tabii bunları söylerken o dönemlerde İngiltere’de hızlı bir biçimde değişen tiyatrodan ve gidişatından da haberdar olsa gerek. Muhsin Ertuğrul’un TürkTiyatrosu’nda atılım için öngördüğü reçete ise neredeyse Cumhuriyet’in ilanından beri öngörülen reçeteye aynı gibi. “Türk yazarları, Türk sorunlarını dile getiren oyunlar yazmalı” savı tekrarlanıyor yine. Muhsin Ertuğrul tam olarak bunu söylemiyor evet ama altta yatan niyetin bu olduğu seziliyor. Çünkü ulusal tiyatro tanımlamasında bir değişiklik görülüyor.

⁹⁰ Muhsin Ertuğrul, “**Türk Tiyatrosu**” sayı:408, 1973, s.6-9

Bu anlayışın değişmediğin bir göstergesini ise yine “Türk Tiyatrosu” dergisinde buluyoruz. Dergi, çeşitli vesilelerle yayınladığı, ilk sayısından bir bölümü 400. Sayısı için yeniden yayınlıyor ve hala aynı anlayışta olduğunu dile getiriyor. İlk sayıdan alınan bu yazının başlığı “NİÇİN ÇIKARIYORUZ?” ve yazının devamı da şöyle geliyor: *“Avrupa tiyatrolarını hepsinde resmi program namı altında birer küçük kitap satılır. Bu kitapçıklar tiyatronun mevkiine, servetine göre şık ve zengindir. Bunların içinde san’atkarların resimleri, temsil edilen eserin hususiyeti ve tiyatro hakkında bazı istifadeli yazılar vardır.*

(...)

Memleketimizde bir tiyatro mecmuasının eksikliği, dünya tiyatro hayatı hakkında malumat alınabilecek me’hazların yokluğu dayiin resmi programı maiyetinde olmak üzere çıkan bir mecmuaya bu eksiklikleri tamamlamak vazifesini yükledi

(...)

Eskiden tiyatro dahilinde yanlı oynanan eserin rol taksimini gösteren bir programdı. Şimdi bunun yerine resimli bir mecmua çıkarıyoruz, bununla birlikte bir eksikliği tamamladığımız kanaatindeyiz.”⁹¹

Yazı, kuşkusuz çok doğru. 1930 da böyle bir derginin gerekliliğini düşünmek ve dahi bu dergiyi hayata geçirmek Türk Tiyatrosu’na belki de en büyük hizmetlerden biri olmuştur. Ve elbette o dönemde, böyle bir dergi ancak batıdaki örneklerinden yola çıkarak var edilebilirdi. Ancak 1973 yılında hâlâ aynı görüşte olmak, bunca tartışmadan sonra vahim bir durum sergiliyor. Muhsin Ertuğrul’un, Dünya Tiyatrosu üzerindeki vizyonunun bu kadar geniş olmasına rağmen, yıllar geçmesine rağmen Türk Tiyatrosu için aynı vizyonu benimsemesi yılların Türk Tiyatrosu’nu ilerletmediğinin, tersine yerinde saydığının bir göstergesidir. Bu yerinde sayış 1970’li yıllardan başlamış ve günümüzde de halen devam etmekte olan bir süreçtir.

⁹¹ “Türk Tiyatrosu” sayı: 400, 1973, s.4

1960’larda pek esamesi okunmayan epik tiyatro 70’li yılların sonuna doğru inanılmaz bir ivme kazanır. Dramatik tiyatro burjuvaların halkı uyutmak için yaptığı bir tiyatro türü olarak görüşür ve küçümsenir. Tiyatroya bu dönemde siyasi de bir amaç yüklenmiştir ve bu türlü bir amaca epik düşen tiyatrodaki epik tiyatrodur. Vasıf Öngören, bunu şu şekilde açıklar: “(...) *dramatik tiyatro başlangıçtan günümüze, sahne seyirci ilişkisini ancak illüzyonla sağlayabildiği için, çağımızın tiyatrosu değildir. (...) Bütün egemen sınıfların, ezdikleri sınıfları, belli bir illüzyonla uyutmaları ne ise, dramatik tiyatronun değişmeyen işlevi de aynı yöndedir.*

(...)

Bütün illüzyonları kıran yeni sınıf, bilimden yanadır, açıklıktan yanadır, çünkü çıkarı buradadır. İşte epik sistem illüzyon yerine yabancılaştırma efektini sahnenin kullanacağı temel teknik alınca ve her şeyi buna dayandırınca, artık tiyatronun eski işlevi olan “Aritma” (Katarsis), yerini, biçimlendirmeye bırakmış olur.”⁹² Siyasi görüşlerin, sanat anlayışlarını biçimlendirdiği artık net olarak karşımızdadır. Aslında Vasıf Öngören’in bu çıkarımı belki günü koşullarına ve kendi içinde tutarlı bir yapı içerir. Ancak ne olursa olsun herhangi bir tiyatro türünü, çağdışı olarak nitelendirmek pek de uygun bir davranış olmasa gerek. Tiyatro hiçbir zaman yaşayacaktır kuşku yoktur ve onu yaşatan da içerdiği bunca çeşitliliktir. Bu çeşitlilik sayesinde ki her zaman her ortama uyum sağlamasını başarabilmiş ve hayatta kalmıştır. Vasıf Öngören’in en azından bunu öngörmüş olması gerekirdi.

Tabi bu dönemde yine tiyatroya dair fikirler yok değildir ama yine eskini tekrarından ibarettir bunlar. İstanbul Şehir Tiyatroları’nın yerinden yönetim uyguladığı kısa dönemde Geleneksel Türk Halk Tiyatrosu Yönetmeni olan Rauf Altınak şu görüşleri belirtir: “*Nedense kendi öz kaynaklarımıza sahip çıkmayız (...) onlara başkaları tarafından sahip çıkıldığını ve değerlendirildiğini görerek pek şaşırırız. Eleoğlu bu, senin sahip olamadığın malına sahip çıkar, onu değerlendirir allar pullar sonrada sana kendi malını şaşırta şaşırta satar. Bugüne değin her dalda olduğu gibi ulusal tiyatro dalımızda da bu böyle olmuştur. (...) Geleneksel oyunlarımızdan yararlanma hatta onu yeniden canlandırma görüşü ancak*

⁹² Vasıf Öngören, “**Türk Tiyatrosu**”, sayı: 414, 1975, s.7

Cumhuriyet devrinde batı taklitçiliğinin olumsuz sonucu görüldükten, gerçek batılı kafası benimsenip ulusal tiyatro kurmak sorununa, batılı gözüyle bakmaya başlandıktan sonra zaman zaman ele alınmıştır. (...) İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarında Geleneksel Türk Halk Tiyatrosundan örnekler vermek üzere tümü genç sanatçılardan oluşan, bir kol kurduk. Bu kol bütün geleneksel seyirlik oyunları bünyesinde toplayarak öz tiyatromuz olan Meddah – Karagöz ve Ortaoyununun gerek klasik şeklinin unutulmamasına gerekse, yeni derleme ve denemelerle güncelleştirerek gerçek halk tiyatrosunun oluşturulmasında katkıda bulunmak ve ileride kurulacak Türk Tiyatro müzesinin çekirdeğini teşkil edecek canlı teşhire yardımcı bir basamak olmağa gayemiz.”⁹³ Görüldüğü gibi yıllardır tartışılan bir yöntem, yeniden tiyatromuzu canlandıracağı gibi, yeni bir fikirmiş gibi yeniden ortaya atılmış.

1970’lerin sonlarında iyice ağırlığını hissettiren epik tiyatroya karşı da tepkiler yok değildir. Melih Cevdet Anday’ın bir yazısı bu çatışmaya çok güzel bir örnektir. *“Bizim halkımızı, Sofokles’i seyreden eski Yunan köylülerinden, Shakespeare’i seyreden İngiliz çıraklarından daha geri bulmaya hakkımız yoktur. Ama bizde nedense bütün ölümsüz yazarlar içinde sadece Brecht halka yönelik tiyatroyu bulmuş yazar olarak sayılmaktadır. Neden? Çünkü halkın kendini kaptırmasını önüyor, onu arada bir uyarıyormuş...*

(...)

Köylüye, işçiye, halka... Ama en güzel, en iyi, en üstün, en çağdaş yapıtlarla. Köylünün, işçinin, halkın, kültürden yararlanma hakkı demek, ona, insanlığın yüzyıllardır biriktirdiği kültür hazinesini açmak demektir.”⁹⁴

Epik tiyatronun tek geçerli yöntem sayılması karşısında bu tepkinin oluşması doğaldır. Çünkü, epik tiyatroya karşı olmanın aynı zamandan burjuva olmak anlamına geldiği o karışık dönemde bu hayli tehlikeli bir durumdur. O nedenle, tiyatro adamları, tiyatronun sadece epik tiyatrodan ibaret olmadığını anlatmak için bu

⁹³ Rauf Altınak, “**Türk Tiyatrosu**” sayı:414, 1975, s.9

⁹⁴ Melih Cevdet Anday, “**Türk Tiyatrosu**” sayı: 423, 1977, s.4-5

tür çabalara girmişler ve bu da tiyatromuza zaman kaybettirmekten başka bir işe yaramamıştır.

Tiyatronun artık bütün bütün siyasileştiği ve siyasi jargon üzerinden tartışılmaya başlandığı yıllar gelmiştir artık. Bu dönemde, siyasileri tiyatroyu yozlaştırmak için giriştiği çabalara karşı koyan sanat adamları da otomatik olarak siyasi bir tavır alıyormuş durumuna düşerler. Artık tarafsızlık ya da sanatın tarafında olma durumu ortadan kalkmıştır. Herkes safını belirlemiş ve o safın görüşleri üzerinden tiyatro yapmaya başlamıştır. Tabi bu çoğunluk için geçerlidir. Sanatçılığını korumayı başarabilen sanat adamları da yok değildir.

Başar Sabuncu'nun bu dönemde yazdığı bir yazı ortamın ne kadar gergin ve ateşli olduğuna bir kanıttır. Yazı oldukça serttir ve sözünü sakınmaz. Ayrıca Başar Sabuncu da epik tiyatrodan yana tavır koyarak, bu yazıda burjuva tiyatrosunu çok ağır bir dille eleştirmiştir. *“Tiyatrodan bütün bütüne vazgeçemedikleri sürece, oyuncu seyirci alışverişini kendi çıkarlarına işletmek, işlemeyeni kırmak için egemen sınıflar ne yapacaklardır? Üç aşağı beş yukarı bütün öteki iş kollarında yaptıklarını: Bir yandan üreticiyi üretimine yabancılaştıran uzmanlaşmayı sonuna değin körükleyecekler, öte yandan tekmil üretimi teleklerine almaya çabalayacaklar. Konservatuarlar, tiyatro okulları açarak tiyatro “sanatı”na belli ölçütler koyacaklar ki, “her aklına esen” kitlelere bu yoldan bir şeyler söylemeye kalkışmasın; kendi tiyatro anlayışlarını kurumlaştıracaklar ki, kitlenin geliştirdiği geleneksel türler rekabete dayanmasın. “Adalet Sarayları”nın, “Emniyet Sarayları”nın yanına “Kültür Sarayları” diyecekler ki seyirci kristal avizelerin altında sınıf atlama özlemini kaşıyarak “tiyatro dediğin böyle olur” böbürlenmesiyle, avizesiz, kadife perdesiz oyun seyir yerlerini tiyatrodan saymasın, küçümsesin; öylesine görkemli, gözbağcı yapımlar sunacaklar ki, tiyatronun oyuncu – seyirci alışverişi olan asal niteliği bütün bütün unutulsun.”*

(...)

Egemen sınıflar tiyatroyu gözden çıkardılar dedik, ama unutulmasın ki bu silahı başkalarına teslim etmeye de gönüllü değiller; cenaze ağıtlarının nedeni

budur. Kaldı ki, ölen biri gerçekten vardır ortada: artık kendine bile yararı kalmayan Aristotelesci burjuva tiyatrosu. Öte yandaysa, Marxçı Brecht estetiğinin gürbüz çıocuğu (asıl “öldürölmek” istenen tiyatro) serpilip güçleniyor.”⁹⁵

Göröldüğü üzere artık “Ulusal tiyatro nasıl olmalıdır?” tartışması yerine, “Dramatik tiyatro mu, epik tiyatro mu?” gibi bir tuhaf tartışma ve kutuplaşma başlamıştır. Bu dönemde üretilen fikirler, bilimsel bazı gerekçelere dayansa bile son derece dogmatiktir. Bir tarafı tutan kayıtsı şartsız o tarafın iyi olduğuna hükmetmiştir ve bunun için bilimsel ve sanatsal deliller bulmak da onun görevi haline gelmiştir. Türk Tiyatrosu içinden çıkamayacağı bir batağa saplanmışır.

Dönemin Brecht’çi yaklaşımına uygun bir yazı da Günay Akarsu’dan gelir: *“Halkımızın yarattığı değerleri yadsımak söz konusu değildir elbet. Ama halkın binler yıl özgür olmayan bir toplum yapısında çeşitli baskılar altında tutulduğunu da unutmamak zorundayız. Böyle baskılı bir ortamda halk ister istemez bilinçsiz bir kendini savunma durumunda kalmıştır. (...) Başka türlü olmasını da bekleyemeyiz zaten.*

(...)

Halk sanatından yarının sanatına çıkış ararken unutulmaması gereken önemli bir nokta da öz – biçim diyalektiğidir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, halk sanatı öz olarak, çağı için genellikle ilerici olsa bile, günümüzün devrimci savaşımında elbette ki yetersiz kalmaktadır. Buna karşılık halkın bu sanatın gerek özüne, gerekse biçimine yıllardan beri ilişki içinde olmaktan doğan bu sanatın yaratılmasına bizzat katılmaktan doğan bir yatkınlığı vardır.

Yarının sanatında bize kaynak olacak bu yatkınlık, bu iç içe olma durumudur işte. Yarının sanatı halkın geleneklerinden, sanatından yararlanacak, ama çağdaş verilerin, çağdaş savaşımın ürünü olarak yeniden yaratılacak yepyeni bir sanat olacaktır. Bu sanatın tohumlarını bugünden atmak için sağlıklı bireşimi (sentezi)

⁹⁵ Başar Sabuncu, “**Türk Tiyatrosu**” sayı:423, 1977, s.8-10

bulmak zorundayız. Emekçi halktan hiçbir zaman kopmadan, ama onun kuyrukçuluğuna da düşmeden.”⁹⁶

Yalnız Günay Akarsu’nun yazısında fark edileceği üzere farklılıklar vardır. Körü körüne taraf tutmak yerine bir analiz yapılmaya çalışmıştır ve yapılan analizler de doğrudur. Eğer gerçekten halk sanatından yararlanılmak isteniyorsa Günay Akarsu’nun saptadığı yöntem oldukça geçeridir.

Bazen dramatik tiyatroyu savunan ve bazen de epik tiyatroyu savunan yazılar sıklıkla yayımlanır dergilerde. Ayrıca İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları da bu dönemde iyice politize olmuş ve neredeyse işlemez bir hal almıştır.

Yine 1980 yıllara doğru gelindiğinde sanatsal olsun ya da olmasın herkesin yüksek tonda isteklerini söylediğine tanık oluyoruz. 1930’ların naif üslubunu dikkate alırsak 1970’lerin sertleşen üslubu, aslında yapılmak istenenin sanatsal açılım değil de, isteklerin bir şekilde kabul ettirilmesi olduğun anlatır bize. Artık istekler sanatsal çabayla değil, yüksek tonda haykırarak ve eylem yaparak elde edilmektedir. Bu yüksek tona bir örnek de Ferit Merter’den gelir. Ferit Merter o dönem “DETÇA” başkanıdır ve tiyatrodaki yerinden yönetim isteğini şu cümlelerle dile getirir: “*Tiyatro çalışanlarının, toplumsal bir sanat yapısı olan tiyatroyu işlevini yerine getirirken, atamalı bir buyurgan yönetimden değil, kendi kendilerinden kaynaklanacak, doğrudan doğruya tiyatrodaki çalışanlarca seçilecek, toplumsal yaratı gücü ve sorumluluğu ile daha tiyatroyu bireyinden oluşacak bir yönetimden var edecekleri olgu, tam anlamıyla tiyatroyu günümüzde görevli kılacaktır.*

İstenen ekonomik hakların yanı sıra gelen toplumsal sorumluluğu da tüm çalışanlar yükümlenmelidir.

Bu da ancak ve ancak YERİNDEN ÖZYÖNETİM’le olur.”⁹⁷

⁹⁶ Günay Akarsu “**Türk Tiyatrosu**” sayı:424, 1977, s.17-18

⁹⁷ Ferdi Merter “**Oyun**” sayı:7, 1979, s.20

Öte yandan, ekonomik sorunlar da tiyatro bunalımına yol açan önemli unsurların başındadır. Devlet yardımı konusunda eleştiriler de çeşitlidir. Bir kesim, devleti tiyatrolara yardımla yükümlü kılarken, bir diğer kesim bunun aksini savunmuştur. Bir üçüncü grup ise bu tür bir yardımın özel tiyatroların özgürlüğünü kısıtlayacağı savından hareket etmiştir.

Toparlayacak olursak; 1960-80 yılları tiyatrodaki ulusallık – evrensellik gibi kavramların uzun uzun tartışıldığı, toplumcu tiyatro, halk tiyatrosu, popüler tiyatro, popülist tiyatro kavramlarının eleştirmenler ve sanatçılar tarafından sorgulandığı, incelendiği bir dönemdir. Sosyo-politik yapıdaki bir değişimin ve toplumsal bilinçlenmenin tiyatroyu yakından etkilediği bir gerçektir. Bu değişim, tiyatro olayına eleştirel yaklaşımda da belirgin bir aşamayı gerçekleştirmiştir. Bu yıllar toplumcu sanat anlayışının sisteme karşı çıktığı yıllardır. Kültür emperyalizminin sanatı ters yönde etkilediği, toplumda bir kültür bilincinin oluşması gerektiği görüşleri güç kazanmış ve halktan güç alacak bir tiyatro üzerinde durulmuştur. Tiyatronun toplumsal işlevinin gerçekleştirilmesinde sahne-seyirci ilişkisi üzerinde durulmuş, seyirci tiyatroyu yönlendiren bir güç olarak incelenmiştir.

Dikkat edilirse, 1950-60 döneminde, seyirci tiyatronun üzerinde işlenmesi gereken öğelerden biri olarak ele alınmasına karşın, 1960'lı, 70'li yıllarda seyirci ile tiyatro arasındaki organik bağ üzerinde durulmuş ve geleceğin seyircisinin kendi tiyatrosunu yaratacağı görüşünden hareketle seyirci ile tiyatro arasındaki etkileşim vurgulanmıştır.

Yine bu dönemde tiyatrolara uygulanan baskı ve sansür eleştirmenler tarafından şiddetle yerilmiş ve sansürün güdümlü demokrasilerin, faşist yönetimlerin sanata olan düşmanlıklarının simgesi olduğunun altı çizilmiştir. Yasaklanmalar anayasal özgürlüklere indirilmiş bir darbe olarak şiddetle kınanmıştır.

Bu yıllarda eleştiri dünyasında önceki yıllardan gelen bazı isimlerin yanı sıra Günay Akarsu, Ayperi Akalan, Sevda Şener, Mehmet Fuat, Fikret Adil, Zeynep Oral,

Hayati Asilyazıcı, Seçkin Selvi, Dikmen Gürün, Ayşegül Yüksel, Ergun Sav, Ömer Atilla, Tahir Özçelik gibi isimlere rastlarız.

1980'den sonra (12 Eylül darbesinden sonra) tiyatro dünyamızda adeta her şey süt liman olmuştur. Ne bir tartışma, ne bir tanımlama çabası... Her şeyin üzerine sünger çekilmiş gibidir. Tiyatro dergilerinde sadece oyun tanıtımları yer alır. Kimsenin ağzını uzun süre bıçak açmaz. Çünkü konuşabilecek insanlar ya tutuklanmış, ya yurt dışına kaçmıştır. Tiyatro dünyamız uzun süren suskunluğunu ancak 1990'larda bozar. Ve doksanlarda yeniden tiyatro tartışılmaya başlandığında çok farklı bir yerden devam eder tartışma. 1995 yılında "Tiyatro Tiyatro" dergisindeki yazısında artık ulusal tiyatrodan değil de alternatif bir tiyatrodan bahseder ve İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın ve Devlet Tiyatroları'nın alternatif tiyatro için yaptığı çalışmalardan söz eder ve gerekli olanın bu olduğu üzerine vurgu yapar.

1993 yılın "Tiyatro Tiyatro" dergisinde yapılan bir dosyaya verilen cevaplarda, Türk Tiyatrosu'nu değerlendirir farklı sanatçılar. Bu konuda Zafer Ergin'in görüşü şöyledir: *"Tek kelimeyle söyleyebilirim ki ülkemizde "Sanatsal Değişim" olarak kabul edilebilecek bir değişim varsa bu asla "Sanatsal Gelişim" görüntüsünde değil*

Bir tiyatro oyuncusu olarak ülkemizin tiyatro alanında, tiyatro sayısı, sahne sayısı, seyirci sayısı v.s. bulunduğu konumla bulunmasını dilediğimiz konum ve geçmiş dönemlerdeki konumu arasında üzücü gelişmeler görüyorum. Devlet Tiyatrosu'nun Türkiye'nin 8 ayrı kentinde tiyatro açması, seyirci sayısının artması anlamına gelmiyor. Örneğin; Bursa'nın nüfusu o günde bu yana 7 – 8 katı artmasına karşın 60'lı yıllardan beri, Bursa'da bir tek tiyatro perde açabilmekte.

Kısacası değişik nedenlerle tiyatro ve genelde sanat, ülke insanını gündeminden yavaş sayılamayacak bir hızla uzaklaşmaktadır. Özellikle bu durumun üzerinde bütün tiyatro – sanat uğraşısı içinde olanların titizlikle durması, düşünmesi,

çaba göstermesi gerektiği inancındayım.”⁹⁸ Aynı konu üzerinde Ayla Algan oyuncu ve sanatçı yetiştirmenin zorluklarından bahsettikten sonra Haldun Dormen şu tespitleri yapar: “Batılı oyuncularla kıyaslanınca, Türk tiyatro oyuncusunun büyük bir kusuru vardır. Onlar kadar yeteneklidir, onlar kadar karizması vardır sahnede. Belki onlar kadar genel kültürü yoktur ama, zekası ve duygu yoğunluğu kapatır bu açığını da... Peki kusuru nedir öyleyse? Batılı bir tiyatro adamının aklının almayacağı kusuru, sahnede kafasına esen sözü söyleme hakkını kendinde görebilmesidir.

(...)

Doğru dürüst bir Türk Tiyatrosu’nun geleceği Türk yazarlarının yanı sıra eğitimli ve disiplinli, ama disiplini sadece oyun zamanı gelmek olarak tanımlamayan oyunculara bağlıdır”⁹⁹ Görüldüğü üzere batı ile kıyaslanma ve kendini aşağı görme hâlâ devam etmekte. Bir şey ne kadar batıdakine yakınsa o kadar iyidir anlayışı Tanzimat Fermanı’ndan bu yana değişmemiş. Ayrıca 1960’lardan farklı olarak da bir karamsar hava esmekte. Bu 90’lı ve 2000’li yılların genel özeliği olarak karşımızda. Karamsarlık. Bu karamsarlığa bir örnek de Ayşegül Yüksel’in Tiyatro Tiyatro dergisi için yazdığı ve 1995 – 1996 sezonu için öngörüler sunduğu yazısıdır. Ayşegül Yüksel, “bu kadar yıl çabaladık da ne oldu” anlamına gelecek sözler söyledikten sonra şöyle bağlar yazısını: “Uzun sözün kısası tiyatronun git gide “heyecan veren” bir sanat olma özelliğini yitirmekte olduğunu, yirmi yıl boyunca, tiyatro bağlamındaki tüm politik – yönetsel – estetik kaygılarımı güncel olaylara da parmak basarak dile getirmişim. 1995 – 1996 tiyatro dönemi beni heyecanlandırmıyorsa, suç kimin.”¹⁰⁰ Dönemin karamsarlık havası, sanatçıların inancını yitirmiş olmasından kaynaklanır. Çünkü seyirci tiyatroya gelmemektedir. Zafer Ergin’in de dediği gibi sanat toplumdan uzaklaşmıştır. Toplumuyla bağı kopan sanatçı karamsarlığa düşmüştür.

2000’li yıllarda da bu karamsarlık devam eder. Yine “Tiyatro Tiyatro” dergisinde yapılan bir dosyaya Kerem Kurdoğlu’nun verdiği yanıt şöyledir: “Açıktır

⁹⁸ Zafer Ergin “**Tiyatro Tiyatro**” sayı:63, 1996, s.25

⁹⁹ Haldun Dormen “**Tiyatro Tiyatro**” sayı:63, 1996, s34

¹⁰⁰ Ayşegül Yüksel “**Tiyatro Tiyatro**” sayı:53, 1995, s.14

ki, sadece Türkiye’de değil, bütün dünyada tiyatro sanatı ile ilgili bir kriz yaşanıyor, bu da aslında sadece sanatla ilgili bir kriz değildir, siyasi ütopyasızlığın sonucudur. Tiyatronun çok heyecan verici çok harekete geçirici dinamik bir sanat olarak, toplumsal bir sanat olarak ortaya çıktığı dönemlere baktığımızda, aslında bütün dünyada toplumların daha iyi, farklı bir dünyanın gerçekleştirilebileceğine olan inancın da yüksek olduğu dönemler. (...) ben hem tiyatronun çok can çektiği konusundaki tespitlere katılıyorum, hem tiyatronun bu dönemde bir dönemi tamamlamış olduğu görüşüne katılıyorum, o bakımdan kötümser görüşün yanındayım.”¹⁰¹ Burada Kerem Kurdoğlu hem karamsar bir görüşün hakim olduğu gerçeğine bir vurgu yapıyor ve hem de bu karamsarlığın nedenini çok güzel tespit ediyor. Gerçekten de, tiyatro incelemelerinde, bakıldığında, tiyatroları bölümlerken hep siyasi olaylar kullanılmıştır. Tanzimat dönemi tiyatrosu, doğrudan Tanzimat Fermanı’yla ilgilidir. Meşrutiyet dönemi tiyatrosu, Meşrutiyet’le ve Cumhuriyet dönemi tiyatrosu da Cumhuriyet’le yani hep siyasi olaylarla ilgilidir. Bu siyasi olayların ortak yönü, toplumu toptan değiştirebilecek etkileri olmasıdır. Bu etki de sanata heyecan katmıştır her zaman. Ama 1980’lerden sonra Kerem Kurdoğlu’nun bahsettiği siyasi ütopyasızlık, sanattaki heyecanı öldüren asıl sebep olmuştur. Bir anlamda sanatçı, ne için sanat yapacağını bilemez olmuş ve boşlukta kalmıştır. Sanatımızda son dönemde ortaya çıkan karamsarlığın ana sebebi budur. Ancak Kerem Kurdoğlu’nun bir çıkış önerisi de vardır: “Ancak, tiyatro sanatçısı, sanatında bugünün sorunlarına, estetik ihtiyaçlarına, algı mekanizmalarına, bugünün insanına cevap veren yeni yaklaşımlar bulabildiği ve bunu ortaya koyabildiği ölçüde tiyatro sanatını tekrar yukarı çekmeye başlayabilir. Hatta, diğer maddi koşullar oluşmasa bile, sanatçılar yeterince bu yönde zorluyorsa tiyatroyu, bütün olumsuz koşullara rağmen heyecan verici işler çıkmaya başlayabilir.”¹⁰² Görüldüğü gibi Kerem Kurdoğlu, Aziz Nesin’e benzer bir tavırla, tiyatrocuların ne yapması gerektiğini gösteriyor.

Tiyatrocuların ve özellikle özel tiyatrocuların maddi sıkıntıları, ülkemizde özel tiyatronun gerektiği kadar etkin olamamasının nedenidir. Ancak ilginç bir şekilde, İstanbul’daki dizi piyasasının, tiyatro oyuncularına ve tiyatroya büyük

¹⁰¹ Kerem Kurdoğlu “**Tiyatro Tiyatro**” sayı:127, 2003, s.26-27

¹⁰² Kerem Kurdoğlu “**Tiyatro Tiyatro**” sayı:127, 2003, s.27

katkısı olmuştur. Maddi açıdan ferahlayan sanatçılar, kendi tiyatrolarını kurmuşlar ve maddi kazanç beklentisini ön plana almadan tiyatro yapma imkanına kavuşmuşlardır. Bunun en güzel örneği Haluk Bilginer ve Zuhal Olcay'ın kurduğu “Oyun Atölyesi” dir. İstanbul'un çok merkezi bir yerinde, dizilerden ve reklamlardan kazandıklarıyla oluşturdukları bu tiyatronun oyunları artık çok yüksek gişelerle ve doluluk oranıyla oyunlarını oynamaktadır. Kerem Kurdoğlu'nun önerdiği sistem de bu sistemdir aslında. Sanatçı ne olursa olsun, doğru bildiği yoldan gitmelidir.

1980'lerden başlayarak günümüze uzanan çizgide tiyatro eleştirisine baktığımızda karşımıza çıkan resim önceki yıllarla aynı dinamiği, renkleri, coşkuyu taşımadığı görülür. Bunun nedenleri darbelerde, baskıcı eğilimlerde, özgürlüklerin kısıtlanmasında, sosyal çalkantılarda, giderek büyüyen ekonomik dengesizliklerde, eğitim sistemindeki sapmalarda yatmaktadır.

1980'lerde seyirci profili değişmiştir. Değer yargıları değişmiştir. Toplumsal yapıdaki değişim, tüketim ekonomisi, sorgulamaktan, irdelemekten kaçış tüm kurumları olduğu gibi eleştiri kurumunu da sarsmış, geri götürmüştür. Bugün bırakınız tiyatro eleştirisini, kültür ve sanat etkinliklerine yeterince yer ayıran gazetelerin sayısı parmakla sayılacak kadar azdır. Son yıllarda gelişen teknoloji ile hayatımıza giren internet ve tiyatro siteleri ile sürdürülen eleştiri yazıları da unutulmamalıdır.

2. 3. 1. Geleneksel Türk Tiyatrosundan Yararlanma

Günümüzde, ülkemiz tiyatro sanatının en büyük eksikliği, geleneksel tiyatromuzun yaşatılacağı ve değerlendirileceği bağımsız kurumların olmayışıdır. Tanzimat ile ülkemize giren Batı Tiyatrosu günümüze kadar, geleneksel tiyatro türlerinin yerini tamamen almıştır diyebiliriz. Ayrıca Batı tiyatrosu, ülkemiz halkının kültürel özelliklerine ve beğenilerine göre sentezlenememiş, böylece seyirciden kopuk ve dar bir kesimin izlediği bir sanat haline gelmiştir. Diğer taraftan, devletin kurumlarında uygulanan tiyatromuz da, zaman içinde Batı tiyatrosunu izlemek ve

onu taklit etmekten kurtulamamıştır. Ulusal tiyatromuzun temelini oluşturacak ana kaynak geleneksel Türk tiyatrosudur.

Ülkemizde, Batı tiyatrosu ile karşılaşılan dönemden bugüne geleneksel tiyatro türlerimizin yaşatılması ve değerlendirilmesi adına birçok girişim ve uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Ancak bu çabaların istenen sonucu vermediği, günümüz tiyatrosunda da açıkça görülmektedir.

Prof. Dr. Metin And, geleneksel Türk tiyatrosunun zenginliklerini, süreç içinde geçerliliğini nasıl yitirdiğini, bu malzemenin yeniden değerlendirilmesi için girişilen çabaları ve geleneksel tiyatromuzun nasıl ele alınması gerektiği konularında uzun süre bilimsel çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalara baktığımızda, geleneksel Türk tiyatrosunun çağdaş tiyatro açısından bakıldığında ne kadar olanaklı ve zengin olduğu açıkça ortaya çıkar.¹⁰³

Günümüz Batı tiyatrosu, çağın gelişimleri karşısında seyirci ile iletişimini yitirmenin çözümünü, geleneksel özellikleri bozulmamış kültürlerin gösterilerinde aramaktadır. Çağdaş tiyatronun en belirgin özelliği olan bu yöneliş, insanı yaşamla ve diğer insanlarla bütünleştirmeyi amaçlayan bir tiyatro anlayışıdır ve bunu başarmanın yolu da geleneksel gösterilere başvurmaktır. Bu açıdan bakıldığında, her yönüyle zengin özellikler barındıran geleneksel tiyatromuz, tükenmiş Batı tiyatrosunu taklit etmekten kurtulmanın, çağdaş tiyatro anlayışı ile yeni bir senteze ulaşmanın ve ulusal tiyatronun oluşması için ele alınması gereken bir kaynaktır.

Ülkemizde birçok tiyatro adamı, toplumbilimci yazar ve kökenbilimci, dram sanatının Anadolu toprakları üzerindeki varlığını ve evrim sürecini inceleyip, ortaya birbirinden önemli çalışmalar ve ilginç tezler sunmuşlardır. Ancak neredeyse insanlık tarihi kadar eski bir olgunun izlerini Anadolu toprakları üzerinde sürmek, ciddi araştırmalar sonucu elde edilen bulguları geliştirip modern dram sanatı ile kaynaştırmak oldukça güçtür. Geleneksel Türk tiyatrosunun ve tiyatro sanatının Anadolu toprakları üzerindeki izlerini süren önemli araştırmacılardan Prof. Dr. Metin

¹⁰³ Metin AND, Geleneksel Türk Tiyatrosu , Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, s: 49-53

And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı kitabında, bu durumu şu cümlelerle özetliyor: “Türkiye’de yaklaşık kırk bin köy varken, bunlardan ancak yirmi kadarında ciddi bir alan çalışması yapılabilmektedir.”¹⁰⁴

Osmanlı döneminde, özellikle İstanbul’da yoğunlaşan Karagöz, Kukla, Ortaoyunu grupları Anadolu’ya pek taşınmamıştır. Özel toplantılarda, sünnet düğünlerinde, kahvelerde ve meydanlarda gösteriler yapan gruplar, sadece iş bulabildikleri zamanlarda oynatıcılarını veya oyuncularını bir araya toplayabilmişlerdir. Karagöz ve kukla sanatçıları bir yere işe gidecekleri zaman, yardımcılarını yanlarına almış, diğer zamanlarda başka işlerle ilgilenmişlerdir. Ortaoyunu gruplarının bir araya gelmesi ise, ancak İstanbul’da yapılan büyük şenliklerde ve kutlamalarda gerçekleşebilmiştir. Geleneksel tiyatro oyuncuları o dönemde, esnaf kahvelerinde buluşup iş izleme olanağı bulabilmişlerdir. Meddahların ise, bireysel olarak çalıştıkları için örgütlenmeleri mümkün olmamıştır.

On dokuzuncu yüzyılda Batı tiyatrosunun yaşantımıza girmesi ile gerilemeye başlayan geleneksel Türk tiyatrosu, Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar bu gerilemeyi sürdürmüştür. Hiçbir yerden destek göremeyen sanatçılar, çok zor koşullarda sanatlarını yaşatmaya çalışmışlardır. Cumhuriyetin ilk yıllarında da, bu örgütsüz ve dağınık biçimde var olan sanatçılar ancak halkevlerinde toplanabilmişlerdir. Halkevlerinin kapatılmasının sonrasında da, birçoğu sanatını bırakmış, kendi çabalarıyla sanatını sürdürmek isteyenlere de sahip çıkan olmamıştır.

Devletin sahiplenmeyişi, aydın kesimin ilgisizliği, sanatçıların oyunlarında çağı yakalayamamaları vb. nedenlerden dolayı, geleneksel Türk tiyatrosu halk üzerindeki etkisini kısa sürede yitirmiştir. Sanatçıların gittikçe azalması, usta-çırak ilişkisiyle yetişen sanatçıların kendilerini geliştirememeleri ve sürekli aynı oyunları oynamaları, sahip oldukları izleyici kitlesini yitirmelerine yol açmıştır. Sorunlarını dile getirmek, sanatı yaşatmak amacıyla aralarında kurdukları dernekler, bu soruna bir çözüm getiremediği gibi, bu dernekler de ilgisizlik yüzünden kısa sürede

¹⁰⁴ Bkz. ..., A.g.y, s. 44

kapanmıştır. Bu sırada, devletin hiçbir kurumu geleneksel tiyatronun kurumsallaşması yönünde olumlu bir adım atmamıştır.

1970’li yıllardan sonra, Kültür Bakanlığı’nın konuyla ilgilenmesi, araştırma, inceleme, tanıtım çalışmalarına başlaması sanatçıları bu konuda hayli umutlandırmıştır. Yapılan çalışmaların yetersizliği görülünce, bakanlık bünyesinde kurumsallaşmaya gidilmesinin, geleneksel Türk tiyatrosunun yaşatılması ve tanıtılması için gerekli olduğu kanısına varılarak, bakanlık bünyesinde topluluk oluşturulması çalışmalarına başlanmıştır. Büyük uğraşlar sonucu, Ankara’da Devlet Geleneksel Türk Tiyatrosu Topluluğu kurulmuştur. Topluluğun tekelinde oluşturulacak kadrolarla, geleneksel tiyatronun otantik olarak tanıtımı amaçlanmıştır. Ancak 1990 yılından bu yana topluluk kadroları çeşitli nedenlerle verilmediğinden ötürü, topluluk kağıt üzerinde görünen bir kurum olmaktan öteye gidememiştir.

Diğer yandan, çağdaş tiyatroyu oluşturabilmek için, geleneksel Türk tiyatrosundan yararlanılması gerektiği tiyatro çevrelerince savunulmasına rağmen, geleneksel tiyatroyu öğrenme ve inceleme gereği duyulmamıştır. Bugün, Karagöz, Kukla, Ortaoyunu, Meddahlık gibi olguların temel yapısını, tekniğini, oyunculuk anlayışını ve bunların toplum üzerindeki bilimsel etkilerini inceleyen, uygulayan birimler henüz oluşturulamamıştır.

Türk tiyatrosunun evrensel bir değer kazanabilmesi için, bize özgü olanı bulmaya, bizim insanımızın yaşamakta olduğu dramatik durumları göstermeye ve bunları çağdaş değerlendirmeler doğrultusunda anlamlandırmaya çalışmak gerekir. Oyun yazarları ya da sahne sanatçıları evrensel olanı içinde barındıran ulusali, tiyatro diliyle anlatabilmek için, geleneksel halk tiyatrosu da dahil, bildikleri bütün ustalık ve hünelerden yararlanmalıdırlar. Taner Timur, sanatta evrensellik ve ulusallık konusunda şu açıklamayı yapmıştır:

“Tarihi ve toplumsal koşullarımızın özgürlüğünü, çağımızın evrenselliği ile birleştirmek için, elbette başka ülkelerin ve başka yazarların birikimlerinden yararlanmak gerekir. Fakat İstanbullu bir romancının, New Yorklu bir romancı gibi

yazmasına ne gerek, ne de olanak vardır. Bunu, New Yorklu romancının dünyaya daha ayrıcalıklı bir pencereden baktığı şeklinde anlamamak gerekir. Gerçek ayrıcalık, sanatçının ham dehasında ve bunu harekete geçirecek, besleyecek ve süsleyecek yaratıcı dürtüsündedir. Günümüzün zengin iletişim ağı ve mütevazı de olsa, roman alanındaki birikimimiz, taklitçiliğe ya da tutucu reflekslere yol açacak mazeretleri ortadan kaldırmıştır. Kötü romanın iyi romanı kovmasını istemiyorsak, saatlerimizi evrensel ölçülere göre ayarlamamız ve çifte standart olgusunu, yapay yerel değerler lehine kullanmamız gerekiyor. Gerçek yaratıcılığın duyduğu özgürlük ortamıysa, sadece sanatçıların değil, tüm halkın ve aydınların sorunu olarak devamlı gündemdedir”¹⁰⁵

Gelişimi on dokuzuncu yüzyıldan önce kesintiye uğramış olan geleneksel Türk tiyatromuz, bugün, çağımız insanının gerçeğini yansıtacak kadar güçlü bir kaynak olmaktan çıkmıştır. Geleneksel çizgide ulusal bir kimlik arayışı için, halk masalları, söylenceler ya da halk dansları gibi, kendi öz kültürümüzü yansıtan kaynaklara da başvurulabilir.

2. 3. 2. Repertuar Sorunu

Bugün, modern Türk tiyatrosunun en önemli sıkıntılarında biri de “repertuar sorunu” dur. Tiyatro salonlarına izleyiciyi çekecek; onlara çağın gerektirdiği; yaşanmakta olan önemli toplumsal değişimleri yansıtacak; geliştirilmeye çalışılan yeni yaşam biçimini benimsetecek; toplumu geri bıraktığı varsayılan eski geleneksel değerleri eleştirecek Türkçe oyunlardan, istenilen düzeyde bir repertuar oluşturulamamıştır.

Hangi türde yazarlarsa yazsınlar, modern Türk tiyatrosunun ilk dönemlerinde Türk oyun yazarlarında belli bir toplumsal bilinç vardı. Ne var ki, bu dönemde oyun yazarlığımızın henüz ilk adımlarını attığı da unutulmamalıdır. Tiyatro oyunu yazma tekniği konusunda yeterli bilgi ve deneyimin oluşması uzun zaman almıştır. En gündemde olan yazarlarda bile, ruhsal boyutlarıyla karakter yaratma tekniği yeterli

¹⁰⁵ Taner TİMUR, Türk Devrimi ve Sonrası, İmge Kitabevi, İstanbul 1997, s: 88

düzyeyde gelişmemiş, sönük kalmıştır. Tiyatro oyunlarının konuşma diline yakın, sade bir anlatımla yazılması gerektiğinin üzerinde durulmakla birlikte; geleneksel edebiyat anlayışının karmaşık söz ustalığı ve koşuk anlayışının etkisinde kalmaları nedeniyle, pek az yazar bunu başarabilmiştir.

İzleyicisinin beğenisini dışlayan, önemsemeyen, bu beğeniği oluşturan değışim dinamiklerine karşı kayıtsız kalan bir tiyatro izleyicisiz kalmaya mahkûmdur. Aynı gerçek, ilkelerini gerçekleştiremeyen, seyircisinin beğeni düzeyini yükseltmeyen, öznel ve güncel olanı yakalayamayan, beklentileri karşılamak için gerekli yenileşmeyi sağlayamayan tiyatrolar için de söz konusudur. Cevat Çapan, İngiliz yönetmen David Conville'nin yönettiğı, İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen, William Shakespeare'nin, *Bir Yaz Gecesi Rüyası* adlı oyununa ilişkin yazdığı eleştiride, bu konuda şunları söylemiştir:

“İstanbul Devlet Tiyatrosu, Nurettin Sevin'in çevirisini kullanmış ve oyunu sahnelemek için de, David Conville adlı bir İngiliz yönetmeni görevlendirmiş. Çeviri düzenli bir çalışma olmakla birlikte, Shakespeare'nin özünden çok sözüne bağılı kalınmaya çalışılmış. Özellikle de biçimsel bazı incelikleri, koşuk diliyle anlatmaya kalkıştığı bölümlerde, bir 'manzume' gülünçlüğüne düşmekten kurtulamamış. Yönetmen ise, Türkçe bilmemesi bir yana, böyle bir metnin Türk izleyicisi için nasıl bir oyun diliyle anlamlı olabileceğı konusunda da hiçbir çaba göstermemiş. Böyle bir tutumla yola çıkınca da, yabancı uzmanın ortaya çıkardığı bu oyun, masal ve kaba güldürü öğeleri ile dolu, bir çocuk temsili olup çıkmış. Bu olumsuz sonuç, başka yüzyıllarda ve başka toplumlarda yazılmış sahne eserlerini, günümüzde kendi toplumları için yorumlayacak sanatçıların, nasıl davranmaları, ne gibi hazırlıklar ve araştırmalar yapmaları gerektiğı sorununu yeniden gündeme getiriyor.”¹⁰⁶

Gerçekten de, nitelikli ve doğru bir tiyatro eğitiminin, özellikle oyunu sahneye taşıyan yönetmen başta olmak üzere, donanımlı yazarların, sahne tasarımcıların ve çok yönlü oyuncuların yetişmesindeki önemi yadsınamaz. Her ne kadar, bizim tiyatro sanatımızın gelişim evrelerinde yönetmenin yeri çok yeni

¹⁰⁶ Cevat ÇAPAN, “Değışen Tiyatro”, Metis Yayınları, İstanbul 1992, s: 28-30

görünse de, bütüncül bir sanat olan tiyatrodaki yönetmene olan gereksinim evrensel boyutludur. Bu konuyla ilgili düşüncelerini, tiyatro eleştirmeni Haluk Şevket Ataseven, bir yazısında şöyle belirtmiştir:

“ Tiyatro sanatı, tiyatro yönetmenine olan gereksinimini, yirminci yüzyılın insanlığa taşıyıp getirdiği yaşamasal, yaşamsal olduğu kadar da evrensel bir kaosun içinden ayıklayarak sağlamıştır. Bu nedenledir ki, tiyatro yönetmeninin işlevi, tiyatro sanatını var eden eksenler arası bir işlemdir ve tiyatro yönetmeni yirminci yüzyıl insanının her an parçalanmış bütünlüğünü, yeniden bütünlemeye dönük, bir sanatın bence tek bireysel yaratıcısı olma özelliğine sahiptir. ”¹⁰⁷

İlkelerini belirlemiş, bu ilkeler çerçevesinde toplamak istediği seyirci ve oyun sayısını estetik ve ekonomik anlamda yükseltmeyi amaçlayan bir tiyatronun ise, neyin ardından, neyi ve neden oynadığı, nasıl oynadığı kadar önemlidir. Bu da bizi repertuar sorunu ile karşı karşıya getirir.

Ülkemizde hala pek çok kentimizde, rekabete dayalı dinamiklerin işlemesi için gerekli olan birden çok tiyatro sahnesinin çalışmalarını sürdürme ortamının bulunmayışı, izleyicinin beğeni düzeyinin yükseltilmesi; başta oyuncular olmak üzere tiyatro sanatçılarının ve tiyatro olanaklarının nicelik ve nitelik yönünden, çoğalan bir gelişim içine alınması, repertuar politikalarının önemini daha da artırmaktadır.

Tiyatromuzun önceki evrelerine baktığımızda, Tanzimat, Meşrutiyet, hatta Cumhuriyet tiyatromuzun, elli yıl öncesine kadar yaşatılan bir geleneğini burada hatırlamamız, repertuar anlayışımızda geldiğimiz nokta konusunda önemlidir. Oyun metinlerinin çoğunun basılı olmadığı, tiyatroların, kısa tiyatro sezonları içinde ya da yaşamak için çok sayıda turne yapmak zorunda olduğu dönemlerde, bir tiyatronun en önemli hazinesi, topluluğun yöneticisi tarafından kutsal bir emanet gibi saklanan

¹⁰⁷ Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi (1960-1990), Haluk Şevket ATASEVEN, “ Çağdaş Tiyatrodaki Yönetmenin Yeri”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, s: 216

oyun metinleriydi. Oyun metinleri çoğaltılmaz, bir ya da iki kopya halinde bir sandıkta saklanır, çalınmaması için de özel olarak korunurdu.¹⁰⁸

Bir topluluktan diğerine, ikide birde yer değiştiren oyuncular tarafından oyun metninin de dolaşmasını engellemek için, rol defteri adı verilen bir uygulama yürürlüğe konmuştu. Bu yönteme göre prova edilmesine karar verilen oyun metni özenle ortaya çıkarılır; her oyuncuya ancak kendi rolünü deftere geçirme izni verilirdi. Böylece oyundaki rollerin tamamının yazılı olduğu tekst yalnızca suflör tarafından kullanılır; işi bitince de hemen yönetici tarafından sandığın içine yerleştirilirdi. Böylece, topluluğun repertuarı başka topluluklar tarafından çalınmaktan korunmuş oluyordu. Repertuar, sözünü ettiğimiz bu dönem tiyatroları için üzerine titrenen bir konuydu ve piyes sandığı bunun en somut simgesi sayılmaktaydı.¹⁰⁹

Günümüz Türk tiyatrosu bu türden uygulamaları çoktan geride bırakmıştır ancak repertuar konusunda yaşanan sorunlar devam etmektedir. Bunun nedeni de, repertuar belirlemede izlenmesi gereken yolun izlenmeyişidir. Bu yol, bir dünya görüşünü, bu görüşü biçimleyen bir hedefi ve bu hedefe varmak için izlenmesi gereken rotayı belirleyen bir sanat politikasının varlığını zorunlu kılar. Bir bakıma, repertuar belirlemesi yapabilmek için, bir tiyatro topluluğunun, bir dünya görüşü ve onun biçimlendirdiği sanat anlayışına; bu sanat anlayışı doğrultusunda saptayacağı küçük ve büyük hedeflere; izleyici kitlesini oluşturmaya gereksinim vardır.

Devlet tiyatrolarının yönetsel anlamdaki açmazlarının ve perspektif bozukluğunun sanatsal anlamda karşılığı repertuar seçiminde kendini göstermektedir. Siyasi otoritenin inanılmaz bir hızla el değiştirdiği ülkemizde, siyasi otoriteye bu denli bağımlılığın, devlet tiyatrolarına zararı bir repertuar politikası tutturamamak, ülke gündeminin yirmi yıl gerisine düşmek olmuştur. Türkiye’de sosyal ve toplumsal yaşam, bir bütün olarak köklü değişimlerden ve ağır sınavlardan geçerken; Devlet Tiyatroları, yaşananlara kayıtsız kalırcasına yerinde saymıştır. Repertuardan

¹⁰⁸ Murat TUNCAY, “Modern Türk Tiyatrosunun İlk Sıkıntıları”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü Araştırma Raporu, İzmir 1991, s: 18- 20

¹⁰⁹) Bkz..., A.g.y, s: 22

anlaşılan, otuz kırk oyunun adını alt alta sıralamak olmuştur. Yaşar İksavaş, bu konuyla ilgili olarak görüşlerini şöyle belirtmiştir:

“ Oyun seçimi, hep bir sorun olarak tiyatromuzun gelişmesi aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Özel tiyatrolar oyun seçiminde büyük bir özgürlüğe sahiptirler ama teknik olanaklardan yoksun salonlarda çalışma, parasal sıkıntılar nedeniyle bu özgürlükleri ister istemez kısıtlanmaktadır. Ucuz çıkan dekorları olan, az kadrolu, fazla teknik gerektirmeyen oyunları seçmek zorunda kalmaktadırlar genellikle. Ödenekli tiyatrolar ise, parasal olanaklara sahip olmakla birlikte, oyun seçiminde daha başka kısıtlayıcı kurallara bağlı kalmaktadırlar. İstanbul Şehir Tiyatroları, Gencay Gürün yönetiminde, bu bağları büyük ölçüde kırmayı başarmışsa da, yeni kurulmuş olan Repertuar Kurulu gibi kısıtlayıcı bir kurul, yaşanan umudu gölgelemektedir.”¹¹⁰

Repertuar sorunu, bir bakıma oyun yazarlığı konusu ile de yakından ilintilidir. Ülkemizde genel olarak oyun yazarlığımızın gelişimine baktığımızda, değişen toplum koşullarına bağlı olarak inişli ve çıkışlı bir ivmeyle karşılaşırız. Tiyatronun gelişen toplum evrelerinden etkilenmesi durumu, oyun yazarlarımız için de geçerli olmuştur.

Cumhuriyet döneminin başlarında yazarlarımızın büyük bir bölümünün, yakın geçmişte yaşanan sorunları, eleştirel bir gözle gündeme getirmek eğiliminde oldukları görülmüştür. Modern tiyatro akımlarını yakından izleyen oyun yazarlarımız, bu akımlardan doğrudan etkilenmişlerdir. Cumhuriyet döneminde yazılmış olan yerli oyunların, türlerini ve konularını dikkate alarak bir sınıflama yaptığımızda, bu dönemde toplumsal, bireysel eleştiriye dayanan oyunların yanında; müzikli oyunlar ve operetler yazıldığını da görürüz.

Tanzimat döneminden beri yazılmış olan oyunlarda ve romanlarda Batılılaşmanın toplumda yarattığı değerler çatışmasının ele alındığını, bu çatışmalardan güldürü ya da acı öğeleri içeren durumlar üretildiğini biliyoruz. Kültür

¹¹⁰ Yaşar İLKSAVAŞ, “Tiyatro Mevsimi Başlarken” , Argos, Eylül 1990, sayı: 9, s: 28

değişiminin yarattığı değerler karmaşası, Cumhuriyet döneminde de oyun yazarlarına dramatik malzeme oluşturmuştur.

Günümüz Türkiye'sinde ise oyun yazarlığı kavramının boyutu tartışmalara açıktır. Özellikle medya, hızla gelişen değerler, teknolojik gelişmeler ve ekonomik koşullar, yazılan metinlerin niteliği üzerinde doğrudan etkili olmaktadır. Kültür alanında yaşadığımız çözümler, toplumsal olarak içine girdiğimiz rahatlık süreci, oyun yazarlığımızın bugünkü kimliğini anlamamız adına düşündürücü sonuçlar ortaya koyar.

Bu durum, seyirci beğenisini ve beklentisini de doğrudan etkilemekte; kolay beğenen ve çabuk gülebilen seyirciye koşturarak, oyun yazarlarımız da kolaylaşmaktadır. Yaşar İksavaş, bu konuya ilişkin tepkisini şu cümlelerle ortaya koyuyor:

“ 1960'lı yılların genç, bilinçli tiyatro seyircisi, günümüzde hepimizce de bilinen nedenler yüzünden, yerini çalgılı-çengili oyunlara koşturarak, kola içerek ve tempo tutarak oyun izleyen seyirci kitlesine bıraktı. Yozlaşan beğeni oyun seçimlerini etkiledi, talep arzı yarattığında oyun düzeyleri de düşmeye başladı. Kolay beğenen, kolayı alkışlayan seyirci koltukları doldurdukça düzey daha da düştü. Günün beğeni ölçütlerine öylesine bağlıyız ki, yerli oyunlar televizyonda yayınlanan eğlencelik dizilerden, fıkra düzeyindeki mizah metinlerinden ya da yalan yanlış tarih derslerinden ayırt edilemiyor.”¹¹¹

Tüm bunlar yanında, düzene tepki gösteren, yürekli denemeler yapan, kendine yeni konu ve temalar arayan yazarlarımız da yok değildir. Ancak bu yazarlarımızın oyunları da, seyirciye ulaşma yolunda güçlüklerle karşılaşmaktadır. Günümüz yaşam koşullarına baktığımızda, insanımızdan, kendi sorunları ve sıkıntılarının peşine düşmüşken, bir de içinde bulunduğu toplumun sorgusunu yapması beklenemiyor. Durum böyle olunca da oyun yazarlarımıza büyük ve zor bir

¹¹¹ Bkz... A.g.y... S: 15

görev düşüyor; ulusallaşma ve kurumsallaşma yolunda, uzun yıllardır çetin sınavlar vermiş olan Türk tiyatromuz adına, sanat düzeyi yüksek oyunlar yazmak...

2. 3. 3. Tiyatro – Devlet İlişkisi

1980 yılından başlayarak, ülkemizde yerli sermayenin oluşturulmasına hız verildiği görülür. Kısa zamanda, kısmen oluşturulmuş sermayenin yurt dışına açılmasının yanında, yabancı sermayenin de Türkiye tarihinde görülmemiş bir biçimde ülkeye akın ettiğinin altını çizmek gerekir. Bugün tiyatromuz da bu durumdan, payına düşeni almaktadır. Tiyatro etkinliklerinin düzenlenmesinde, tiyatroya ilişkin yayınların çıkarılmasında sermaye çevrelerinin desteği ya da onayı beklenir olmuştur. Kendi halkından beslenemeyen tiyatromuz, başka yerlerden beslenmiş, etkinliğini, gücünü yitirerek, mutlu bir azınlığın yaşamını anlamlandırma sorumluluğunu üstlenmiştir. Tiyatronun varlığı, belli bir kesimin varlığına bağlanmış ve giderek araçsallaştırılmıştır. Bu konuda eleştirmen *Ayşegül Yüksel*'in değerlendirmesi ilginçtir:

Tüm özel tiyatrolara 150 milyonluk devlet yardımı uygun görülürken, neden spor kulüplerine milyarlık yardımlar yapıldığına hiç şaşmayalım. Çünkü bize sunulan demokrasi anlayışı, şu ya da bu takımı alkışlamak, yuhalamak, seçimlerde şu ya da bu partiye oy vermek özgürlüğüyle sınırlı gibi görünüyor. Tiyatroda “çokseslilik” gibi gerçek demokrasiye ışık tutan bir anlayışın yerleşmesi ise, 1980'lere yaraşmıyormuş anlaşılan. Ne çelişki! SSCB'de 'açıklık' ve 'yeniden yapılanma' anlayışları doğrultusunda, tiyatronun devlet tekelinden ve denetiminden kopmasına çalışıldığı; ABD'de ise, Broadway'in parasal güce dayalı tiyatro imparatorluğunun yıkılıp, tiyatronun yerel kaynaklardan yeşermesinin savunulduğu yıllar bunlar. Hangi yönde çağ atladık biz?”¹¹²

Tiyatro için gereken maddi kaynağı oluşturmak devletin görevidir. Ancak bu konu yalnızca devletin “veren” konumunda olmasıyla bir anlam kazanır. Devlet yalnızca düzenleyen konumunda olmalı, yaratıcı, özgürlükçü ve nitelikli sanatın

¹¹² Eleştirmen Gözüyle, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi (1960-1990), Ayşegül YÜKSEL, “Tiyatro Çokseslilik”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, s:217

üretimini, o kurumun sanatçılara bırakmalıdır. Devletin tiyatrosunun olmaması ve kaynakların tiyatro yapan tüm kesimlere, sanatçılardan ve tiyatro bilimcilerden oluşan bir kurul aracılığıyla, nesnel ölçütlere göre paylaşılması gerekmektedir. Böylece Devlet Tiyatrosu, Belediye Tiyatrosu ve Özel Tiyatro ayırımı ortadan kalkacak, bunun yerine daha kapsamlı bir tiyatro yaşantısı oluşacak ve “Devlet” yalnızca Devlet Tiyatroları’nın devleti olmanın ötesindeki işlevlerini de yerine getirebilecektir.

Ödenekli tiyatroların içinde buldukları yaratıcılıktan uzak durumdan kurtulabilmeleri için, her sahnenin kendi kadrosuyla oluşturduğu özerk bir yapıya kavuşturulması, tiyatro adına verimliliğin, çeşitliliğin sağlanmasına olanak tanıyacaktır. Bu aşamada, özerk sahnelerde görev yapan sanatçıların ve öteki çalışanların özlük haklarının devlet tarafından karşılanması, sosyal güvenlik endişesinin de ortadan kaldırılması gereklidir. Ayrıca tiyatrolar arasında, proje bazında sanatçı değişimi gerçekleştirilebilmelidir. Fakat bu yapı, sanatçıların işin etiğini bir ön koşul olarak benimsemeleri zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Muhsin Ertuğrul’un yorumu oldukça düşündürücüdür:

“ Almanya bugün 233 tiyatrosuna 300 milyon mark veriyorsa bu yardım tiyatroların ‘hürriyet’ içinde çalışmaları ve özgürlüklerini koruyabilmeleri içindir. Nitekim son yıllarda hükümet ve yobazlar çevresinde, büyük gürültüler koparan Papalık aleyhindeki Hochhuth’un Stellvertreter adlı piyesine karşı gericiler tarafından yapılan ayaklanmalara rağmen oyunu kesmeyen, sahneden kaldırmayan, işte bu özgürlük ve hürriyet ruhudur.”¹¹³

Tiyatronun, yalnızca bir eğitim kurumu olarak değil, sanatsal bir etkinlik olarak devletçe desteklenmesi, 10.06.1949 tarih ve 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun ile gerçekleşmiştir. 14.07.1970 tarih ve 1310 sayılı yasayla kimi maddeleri değiştirilen bu yasa, hala yürürlüktedir.

¹¹³ Bkz...A.g.y, s: 110

Bu yasanın çıkarılması için T.B.M.M'ye sunulan tasarının gerekçesinde, kurulacak Devlet Tiyatrosu'nun işlevi, "temsil edeceği yerli ve yabancı eserlerle, halkın genel eğitimini, yurt ve güzellik sevgisini, dil ve kültürünü yükseltmek olarak belirtilmiştir. Ayrıca, *Türk dram ve musiki sanatının yayılmasını, gelişmesini sağlamak*", " *Yurt içinde ve dışında Türk dram ve musiki sanatını yayarak Türk dilini, şive bütünlüğünü vücuda getirmek*", " *Yurdun her tarafını dolaşarak, halk eğitimi üzerinde müessir olan gezici gruplarla, birkaç büyük şehrimizde çalışan topluluklar üzerinde düzenleyici rol oynamak suretiyle onların, genel eğitime hizmet edici hale gelmelerine yardım etmek*" de gereklidir...¹¹⁴

Tiyatromuzun bugünkü durumu karşısında gösterdiğimiz tepkiyi, gene kendi içinde kalıplaşmış, anlamını yitirmiş eleştirilerle dile getirme alışkanlığımız yukarıdaki saptamayı bir kez daha doğruluyor. Bu eleştirilerden biri bugüne dek bir kültür ve ona bağlı olarak bir sanat politikası oluşturamamış, ikincisi ise Batı taklitçiliğine tutsak olup ulusal tiyatroyu yaratamamış, halk tiyatrosu geleneğimize yararlanmamış oluşumuzdur. Bu iki eleştirinin gündeme getirdiği kavramların da, önce sıkı bir ön denetimden geçirilmesi, çapaklarının giderilmesi, anlamının saydamlaştırılması gerekir. Öncelikle, kültürün, sanatın, tiyatronun politikası ile ne kastedildiği belirtilmelidir. Devletin iç ve dış siyasette gözettiği ilkelerle, eş güdümlü bir kültür, sanat, tiyatro anlayışı mı; yoksa aydınların, sanatçıların, hatta eğitimcilerin, benimsedikleri ideolojiler doğrultusunda uygulanmasını istedikleri kültür, sanat, tiyatro anlayışının mı olması gerektiği tartışmaya açıktır. Bu politikaları uygulamada, devletin sanatın kendini gerçekleştirme özgürlüğünü ne ölçüde sınırlama hakkına sahip olacağına sağlıklı karar vermek gerekir.

Öte yandan sanat politikası olarak, sanata yalnızca, sanat olma hakkının tanınması, ona kendini gerçekleştirebilmesi için her türlü özgürlüğün tanınması düşüncesi benimsenecekse, bu düşüncenin, tiyatronun insana, topluma karşı olan sorumluluğunun göz ardı edilebileceği anlamına gelebileceği de düşünülmelidir.

¹¹⁴ Sevda ŞENER, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu , İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 2000, s:324

Tiyatro politikası denince ister istemez, hep bildiğimiz “ özgürlük ve sorumluluk ikilemi”, “ sanat için sanat”, “ toplum için sanat” karşıtlığı gündeme geliyor ve beraberinde düşünceyi tek bir seçenekte kuşatma tehlikesini getiriyor. Onun için tiyatro politikamız sözcüğü yerine, tiyatro sanatının toplum için gereği ve işleviyle sanatsal yetkinlik ölçüsü konusundaki görüşlerimizin belirlenmesi demek daha doğru olabilir. Böyle bir yaklaşımla, hem genelde tiyatrodan beklentilerimizin adı konulabilecek, hem birbirinden farklı yorumların geçerli olabileceği anlaşılacak ve en önemlisi, sanatı tek bir politikayla sınırlandırma tehlikesi ortadan kaldırılmış olacaktır.

Günümüzde Kültür Bakanlığı'na bağlı bir genel müdürlük olarak yönetilen, genel bütçeden ödenek alan, on iki il merkezinde ve toplam 28 sahnede etkinlik gösteren, bu denli kapsamlı bir kuruluşun, oyun seçiminde ve sahnelenmesinde hangi ölçütleri gözettiği, ne ölçüde özgür olabildiği sık sık tartışma konusu olmaktadır. Bu konuda en yetkili ağızlardan biri olan ve uzun yıllar avukatlığın, baro başkanlığının yanı sıra tiyatro eleştirmenliği de yapmış olan milletvekili Ömer Atila Sav, Devlet Tiyatroları Yasası ile ilgili olarak, 1994 yılında şu görüşü belirtmiştir:

“ 16-18 Ekim 1992 günleri arasında Kültür Bakanlığı'nca düzenlenen tiyatro seminerinde, devlet-tiyatro ilişkileri çok boyutlu olarak tartışılmıştı. Demokratik bir anlayışla, çeşitli sanat ve tiyatro kuruluşlarının temsilcilerinin katıldığı bu seminerde, anayasanın kültür ve sanatı, devletin temel hizmetleri arasında sayması görüşünden yola çıkılmış, devlet-tiyatro ilişkilerinin nasıl düzenlenmesi gerektiği irdelenmişti. Sonuç olarak, Devlet Tiyatrosu Yasası için bir çalışma gereğinin yanı sıra, tümüyle tiyatronun yeniden yapılanması için bir çerçeve yasanın gerekliliği kabul edilmişti. Bu yapılanmada, bütün tiyatroların (ödenekli tiyatrolar, özel tiyatrolar, gençlik tiyatroları, eğitim kurumları tiyatroları, çocuk tiyatroları vb.) çalışmalarının eş güdümü sağlayacak özerk bir tiyatro sanat kurumunun oluşturulması öngörülmüştü. Doğru olanı buydu. Ödenekli Tiyatro kurumlarının en önemlisi ve yaygın çalışma yürüten, kuşkusuz devlet tiyatrolarıdır. Tiyatro sanatını bir eğitim ve kültür uğraşı olarak kabul eden devlet, özel yasa ile Devlet Tiyatroları'nı kurmuştur. Bu kuruma ayrılan ödenek azımsanmayacak düzeydedir (

yaklaşık 500 bin yıl). Kurumun beş yüzü aşkın kadrolu sanatçısı, bir o kadar da teknik ve yönetsel görevlisi vardır. On bir merkezde, yirmi üç sahnede sürekli perdelerini açmaktadır. Bu önemli ve kapsamlı hizmetin işleyişinde türlü nedenlerle tıkanmalar ve aksamalar olmaktadır. Bu nedenle Devlet Tiyatroları Yasası'nda değişiklik gereklidir. Devlet Tiyatroları'nı aşırı merkezîyetçi yapıdan kurtarmak gerekir.”¹¹⁵

Atilla Sav'ın verdiği bu rakamlar, Devlet Tiyatroları'nın yapısının neden giderek daha ağırlaştığını, oyun seçiminde, sahneye uygulamada, sanat kaygısından çok sanatçı dağılımının, sahne koşullarının göz önünde tutulmasını gerekli kıldığını açıklamaktadır. Bu durumda, bu en önemli sanat kurumunun kültürümüzün yapı taşlarından biri olma işlevini ne ölçüde yerine getirebileceği, özellikle son yıllardaki uygulamalar göz önüne alındığında, yerine getirip getirmediği sorgulanmalıdır.

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'da Devlet Tiyatroları'ndan farklı bir durumda değildir. Türk Tiyatrosu'nun ilk ödenekli tiyatrosu olan bu kurum, varlığından beri hep tartışıla gelmiştir. Tartışmalar kurumun varlığı üzerine değil ama nasıl yönetilmesi gerektiği üzerine yoğunlaşmıştır hep. Ve herkes İstanbul Şehir Tiyatroları'nı kendisinin saydığı için herkes bu konuda rahatça fikir belirtmiştir. İstanbul Şehir Tiyatroları felsefesinde de zaten, halka ait olma her zaman işlenegelmiştir.

Doğal olarak, İstanbul Şehir Tiyatroları yayın organı olan “Türk Tiyatrosu” dergisinde eleştirinde ziyade tanıtım yazıları çıkmıştır. Bu yazılar daha çok tanıtım veya istatistik ağırlıklı olmuştur. Ancak, farklı tiyatro dergileri çıktıktan sonradır ki, bu konuda da farklı yazılar yazılmaya başlanmıştır. “*Türk Tiyatrosunun kısa geçmişinde atılan önemli adımlardan biri de, İstanbul Şehir Tiyatrosunun, o günkü adıyla Darülbedayi'nin, kurulması olmuştur kuşkusuz. Elli yıl önce ne olacağı, nasıl çalışacağı açıkça belirlenmeden kurulmasına başlanan bu tiyatro, sonraları Türk Tiyatrosunun temeli olmuştur.*”¹¹⁶ Böyle bir övgüden sonra daha önce de belirttiğim

¹¹⁵ Ömer Atilla SAV, “Uludağ Semineri'nden Sonra Tiyatro Yasası Üzerine”, Tiyatro Dergisi, Nisan 1994, sayı :36, s:32-33

¹¹⁶ “Oyun” sayı:12, 1964. s.4

şu yergiler gelir ardından: “Günümüzde İstanbul Şehir Tiyatrolarının eskimeye yüz tuttuğu saklanamaz bir gerçektir. İlk günlerin alışkanlıkları içinde katılıp kalmış olan kurucular ve onların etkisiyle yetişenler yenilikleri, ilerlemeleri kendilerine karşı sanıp, önlemeye çalışmaktadır.”¹¹⁷ Bu satırlarda da görüldüğü üzere, İstanbul Şehir Tiyatroları’na adeta bir “evlat” muamelesi yapılmış ve deyim yerindeyse “hem sevilmiş hem dövülmüş.” Bu aslında olumlu bir tavı olarak ele alınmalıdır. Derginin niyetinin, İstanbul Şehir Tiyatroları’nın, çağın gereklerini yakalamasını istediği gayet açıktır.

70’li yılların ortalarına gelindiğiyse, politik ortam İstanbul Şehir Tiyatroları’na yansımış ve tiyatro adeta iki bölünmüştür. Bu bölünmüşlük, “Oyun” dergisinde ki ir yazıda şöyle ifade edilir: “İstanbul Belediye Meclisinde tiyatrodan anlamadığı halde tiyatro yönetmeye kalkan, yeteneklerini bilmez küçük bir topluluk vardır. Bu topluluk geçen yıldan beri İstanbul Şehir Tiyatrolarının sanat işlerine burnunu sokmuş bazı oyuncularını çeşitli yollarla çevresinde toplamış ve tiyatroyu kaynayan kazana çevirmiştir. (...) Kişisel kırgınlıklar, politik çıkarlar beslemiş görünmektedir bu bölünmeyi. (...) Bu anlaşmazlık tek başına ele alınmamalıdır. Yalıtılmış bir tiyatro sorunu değildir bu. Yurdumuzda yüzyıllardan beri süregelen ilerici – gerici çatışmasının günümüzdeki sürecinin bütün içinde yer almasıdır.

(...)

Aydınlık düşüncelere dayanamayan ilkel kafalar her zaman baskı yoluna başvurmuşlardır. Ama toplumun gelişimini önlemeye yönelmiş hiçbir baskı uzun sürmemiştir. Bir de bunu anlasalar...”¹¹⁸ Karışık politik ortamın, tiyatroya yansımaması beklenemezdi elbette. Anlaşıyor ki, tiyatronun varlığından rahatsız olan iktidar, onu yok etmeye ya da kendi tarafına çekmeye çalışmaktadır. Bu dönemde, artık, İstanbul Şehir Tiyatroları’nın nasıl oyunlar oynaması gerektiğiyle ya da, ulusal tiyatro yaratmaktaki görevini yerini getirip getirmediğiyle ilgili tartışmalar yerini, İstanbul Şehir Tiyatroları’nın varlık felsefesini tehdit eden orunların tartışmasına bırakmıştır. Bu, bir yönetim sorunudur elbette. Daha önceki dönemler de

¹¹⁷ “Oyun” sayı:12, 1964. s.4

¹¹⁸ “Oyun” sayı:27, 1965. s.4

benzer tartışmalar olmasına karşın, bu tarihten itibaren daha ateşli olarak bu tartışmaların yapıldığını görmekteyiz.

Bu tartışmalar, ilerleyen yıllarda daha da alevlenir ve 1979 yılında “Oyun” dergisinde bir yazı yayımlanır. “*Bu yazının yazıldığı aralığın son günlerinde İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarında görülen durum şudur:*”¹¹⁹ Sunumuyla başlayan yazı, beş madde halinde şehir tiyatrolarındaki durumu özeler ve sadece Kadıköy Tiyatrosu’nun iyi çalıştığını söyledikten sonra devam eder: “*Şimdi soruyoruz: Ne oluyor İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarına?*

*Devlet Tiyatrosu gibi Kültür Bakanlığının baskısına mı uğramıştır? Hayır! Elinde yeterli kadro mu yoktur? Hayır! Öyleyse yüzlerce oyuncusu, oyun yönetmeni, yönetim kurulu ile bu tiyatro neden geçen yıllarda olduğu gibi işleyememektedir. (...) Nedeni galiba ortada. Haziran ayında yönetimi ve oyun dizisi belli olmayan, belli olmadığı zaman da yöneticisinin umurunda bulunmayan bir tiyatro bu hale gelir. (...) Uyuyun bakalım C.H.P. kültür ve eğitim sorunluları. Daha ne kadar uyuyacaksınız?”*¹²⁰

Bu yazı ve devamı yazılarda, İstanbul Şehir Tiyatroları’nın dönemin politikası yüzünden bir türlü işleyemediği açıktır. İstanbul da sıkıyönetim vardır ve her etkinlik için izin alınmak zorundadır. Bu da tiyatroyu zor bir duruma sokmuştur. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları, her kurumda olduğu gibi, içine politika girdikten sonra eski günlerine bir daha dönememiştir. Bu durum günümüzde de çok farklı olmamasına rağmen, politikalar genel sanat yönetmeni üzerinden değil de kurumun işleyişinin zorlaştırılması şeklinde kendini göstermektedir.

Siyasi güç, bağımsız bir tiyatrodan, özellikle de kökleri bu kadar derin bir bağımsız tiyatrodan çekinmiş, onu yok etmek işine pek gelmediği içinde ya içine sızmaya çalışmış ya da onu işlevsiz kılmaya çalışmıştır. Bu politikalar günümüzde de aynen varlığını devam ettirmektedir.

¹¹⁹ “**Oyun**” sayı:11, 1979. s.25 (“Oyun” dergisi yayın hayatına ara verdikten sonra 1979 yılında aynı adla tekrar çıkmıştır. Ancak sayı, kaldığı yerden itibaren değil “1”den itibaren başlamıştır.)

¹²⁰ “**Oyun**” sayı:11, 1979. s.25

SONUÇ

Tiyatro, kendi öz kaynağında dinsel törenlerle ilişkili olduğu için, o çağlarda insan ve toplum yaşamının çok önemli bir parçasını oluşturuyordu. Kabile önderlerinin ve yöneticilerinin önemli görevleri arasında, bu törenler vardı. Adı o zamanlar tiyatro olmasa da, bu olgunun insanlar üzerindeki yaptırım gücü oldukça etkiliydi. Daha sonraki dönemlerde, tiyatro dinsel kaynağından uzaklaşsa da, bu kez toplumsallaşma için önemli bir araç sayılmıştır.

Tiyatro, başlangıcından günümüze kadar, zaman zaman devletin egemenlik düşüncesinin yayılması açısından da etkin bir araç olarak değerlendirilmiştir. Roma İmparatorluğu döneminde, askerlerden ve savaş tutsaklarından oluşan görkemli geçit alayları, devlet gücünün halka gösterilmesi amacıyla, görkemli tiyatro yapılarının, dev boyutlu sahnelerinde toplanmıştır.

Ortaçağ da, dönem olarak oldukça baskıcı ve karanlık sayılmasına rağmen; tiyatronun bu çağda kilise için de önemli bir malzeme olduğunu biliyoruz. Önceleri pagan kültürün bir ürünü sayıldığı düşüncesiyle kilise tarafından yasaklanan tiyatro, daha sonraları Hıristiyan inancını yaymak ve pekiştirmek için bir araç olarak kullanılmıştır.

1789 Fransız Devrimi sırasında, devrim düşüncesini yaygınlaştırmak amacıyla kullanılan da yine tiyatro olmuştur. Bu amaçla, o dönemin Fransa meydanlarında, sokaklarında, devrim düşüncesini yansıtan büyük kitle gösterileri ve sokak tiyatroları düzenlenmiştir.

Ülkemizde de tiyatro, yaşanan siyasal dönüşümler ve toplumsal değişimlere bağlı olarak varlığını göstermiştir. Ancak bizim ülkemizde tiyatro, yukarıda saydığımız uluslarda olduğu gibi yaygınlaştırıcı ya da geliştirici bir işlev üstlenememiştir. İktidara gelen yönetimler doğrultusunda devlet, tiyatroyu kimi zaman geçici olarak desteklemiş, kimi zaman da “sakıncalı sanat” olarak görüp, yasaklamıştır. Dünyanın diğer pek çok ulusunda var olan yönetim birimlerinin,

tiyatroyu toplumla kaynaştırarak geliştirme çabaları, bizim ülkemizde aynı düzeye gelememiştir.

Ülkemizde, devletin tiyatronun geliştirilmesi konusundaki eylemsizliği, tiyatromuzun en önemli sıkıntısı olan ödeneksizlik sorununu en baştan gündeme getirmiş ve bu sanatın gelişim yolu çok erken kapanmıştır. Bu durum aynı zamanda, tiyatromuzun ulusal kimliğini bulması için gerekli olan özgürlük ortamının ve esnek koşulların da oluşmasını doğrudan engellemiştir.

Gün geçtikçe ilerleyen yaşam koşullarının zorluk derecesi ve toplumsal değişimlerin birey üzerinde yarattığı ruhsal çöküntüler yüzünden, tiyatro ile insan arasında derin bir uçurum meydana gelmiştir. Yoksul kesim tiyatroya uzak kalmış, onu tanıyacak ortam bulamamış; varlıklı kesim ise tiyatroyu yalnızca bir eğlence ve gülme aracı olarak görmüştür. Diğer yandaki gerici kesim için ise tiyatro, sürekli, bir an önce yok edilmesi gereken düşman gibi görülmüştür.

Ancak, halkımızın tiyatro sanatı ile yeterince bütünleşmemesinde, suçu yalnızca devlette aramak da yanlıştır. Aydın kesim de, kişisel bir takım çıkarlar ya da anlaşmazlıklar adına, tiyatroya gereken desteği vermemiştir. Bu durum, aynı zamanda, batılılaşma olayının, aydın kesim tarafından da doğru ve yeterince anlaşılmamış olduğunun bir göstergesi sayılabilir.

Çeşitli süreçleri yaşayarak, 1960'lı yıllardan sonra epeyce hareketlenen tiyatro yaşantımız, oyuncular arasındaki kişisel sorunlar, devletin dönem dönem uyguladığı baskı ve yasaklamalar, tiyatro eğitimine gereken özen ve önemin verilmeyişi gibi eksiklikler nedeniyle; bir türlü istenilen yere gelememiştir. Birçok yeni türde, birçok oyun sahnelenmiş olmasına, oldukça yetenekli oyuncularımızın bulunmasına, yetkin oyun yazarlarımızın yetişmesine rağmen, tiyatromuzda bir şeyler hep eksik kalmıştır.

Bu durumda, ulus olarak, batılılaşma düşüncesini yanlış algılamış ve uygulamış olmamızın payı oldukça büyüktür elbette. Ülkemizin, yıkılan Osmanlı

Devleti'nin ardından hızla, birbirini izleyen pek çok keskin değişim ve dönüşüm süreciyle karşılaşması, ulusal bilincimizi bir nebze olsun oluşturmuş olsa bile, maalesef ulusal tiyatromuzu oluşturamamıştır. Özellikle Milli Mücadele dönemi ile başlayan Milliyetçilik düşüncesi, çeşitli çevrelerce zaman içinde farklı biçimlerde algılanmıştır. Bu nedenle, bu düşüncelerin ortak bir tiyatro bilinci oluşturulmasında kullanılması mümkün olamamıştır.

Bu kopukluk, tiyatro eleştirisinde de kendini göstermiş, ülkemiz adına tam anlamıyla bir ulusal tiyatronun varlığından söz edemediğimiz için, eleştiriler de, yalnızca izlenen oyunlar üzerine kişisel yorum bildirimleri düzeyinde kalmıştır.

1960 sonrasında Türk Tiyatrosu'nda yazılan eleştirilerin sayısı ile sahnelenen oyunların sayısı arasında bir paralellik vardır ancak; bu eleştirilerin içerik yönünden ne derece zengin oldukları tartışmaya açık bir konudur. Usta eleştirirmenler dışında, tiyatro eleştirisi adı altında yazılanların çoğu, oyun tanıtımı ya da metin incelemesi olmaktan öteye gidememiştir.

Ülkemizde yapılan ulusal tiyatro tartışmaları, çeşitli illerde düzenlenen kurultaylar ve kongreler bünyesinde gerçekleşmiştir. Bu toplantılarda, tiyatromuzun ne derece ulusal ve kurumsal bir görünüm taşıdığı sürekli masaya yatırılarak, tartışılmıştır. Ünlü tiyatro adamları ve akademisyenler, tiyatronun sorunlarını saptamış ve bunlara çeşitli çözüm önerileri sunmuşlardır. Ancak devlet yönetimimizin tiyatroya olan tepkisiz tavrı sürdüğünden, bu çözüm önerileri pek dikkate alınmamıştır.

Bugün televizyon dizilerinin tiyatrodan daha çok izlenir oluşunun nedeni, tiyatronun hep zor, gereksiz ve anlamsız bir eğlence aracı olarak görülmesinden ve ona gereken desteğin verilmemesinden kaynaklanmaktadır. Bazı tiyatro topluluklarının oyunlarının sürekli izlenmesi ise, bu toplulukların, kolay anlaşılabilir, izleyicisini yormayan ve günlük sıkıntıları unutturacak hafif güldürü içeren metinleri seçmesi, *gişe işi* diye tabir edilen türden oyunlar olması nedeniyledir. Günümüzde, Devlet tiyatrolarının dar çerçeveli ve devlet tekelli tiyatro yapma anlayışı yüzünden,

sıkıcı, boğucu ya da fazla eski olarak görülen oyunları, izleyicinin beklentisini bir türlü karşılayamamaktadır. Çünkü siyasi ve ekonomik alanda ve buna bağlı olarak da sosyal alanda hızla değişen bir dünya vardır. Tiyatroların gişe kaygısı ve tabiri caiz ise taşın altına elini sokmaktan kaçınması, buna bağlı olarak da yetersiz sanat ürünleri vermesi, maalesef toplumun tiyatrodan beklentisini karşılayamamakta, giderek artan kültür yozlaşmasına ışık tutmaktadır.

Tiyatronun önemli oyuncularının, maddi koşulların iyiliği nedeniyle televizyon dizilerini tercih etmeleri de, oyuncuların sürekli gündemde olmasını sağlamıştır. Bugün, beğendiği bir oyuncuyu, tiyatro sahnesi yerine, her akşam dizilerde izlemek, insanlara daha büyük keyif vermektedir. Tabii burada tiyatro bilinci ile yetişmiş tiyatro sanatçılarının azlığı da eklenebilmelidir.

Yirmi birinci yüzyılın Türkiye'sinde, ödenekli ödeneksiz topluluklarıyla, sahneleriyle, sanatçılarıyla, okulları ve araştırmacılarıyla bir tiyatro gerçeğinden söz etmek mümkündür. Günümüzde tiyatroyu destekleyen kuruluşlar ya da bireysel çabalar elbette vardır ve onların tiyatronun yurt çapında yaygınlaştırılması adına ciddi çalışmalar yaptığı göz ardı edilmemelidir. Her yıl düzenlenen şenlikler, verilen ödüller ve açılan yarışmalar, tiyatro sanatının canlı tutulması konusunda gösterilen çabalara örnek olarak gösterilebilir. Ancak tüm bunlar, tiyatromuzun bütünüyle ulusal bir sanat olması adına yeterli değildir. Ulusallık toplumun geçmişine ve geleceğine sahip çıkması ile mümkün olacaktır. Ancak bir ülkenin yazarları o ülkenin ulusal tiyatrosunu oluşturabilirler. Ve unutulmaması gereken önemli bir nokta vardır ki, değişen dünyaya ayak uydurmak, belki de sanat alanında rekabet edebilmek için evrensel değerlere ulaşabilmek gereklidir. Ancak evrensele ulaşmak önce ulusal olmak ile mümkündür. Bir ülke öncelikle, arkasında güvenle durabileceği, kendi ulusal tiyatrosunu yaratmalı ve onu yaşatmak için uğraşmalı, bunu yaparken de taklitten kaçınarak, kendi, öz değerlerine sahip çıkıp, modern bir dil ile onları yorumlamayı bilmelidir. Sanatçılar ve halk, kendi tiyatrosunu bireysel çabalar ile desteklerken, devlet tüm kurumlarıyla sanatına ve sanatçısına sahip çıkmalı, baskı rejimlerinin veya siyasi bir takım ideolojilerin tiyatro sanatına zarar vermesinin önüne geçilmelidir. Unutulmamalıdır ki tiyatro özgür bir sanattır.

Kimsenin tekelinde değildir ve hesap vereceği, sorumlu olduğu tek güç, hizmet ettiği halktır.

Ülke olarak, çok zor toplumsal değişim ve dönüşümlerden geçerek günümüze geliştirdik; tiyatro sanatımıza sahip çıkmamızı engellememelidir. Ulus olarak taşıdığımız bilinç ve insani duygularımız tiyatroyu desteklemekle eksilmeyecektir.

Tiyatromuzun toplum yaşamında önemli bir yeri olması gerekmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında olduğu gibi, tiyatro, bugün de ülkemiz çapında desteklenen yapıcı bir güç olmalıdır. Kültür ve sanat seferberliğinin lokomotifi özelliğini taşımaktadır.

Son yıllarda tiyatromuzda araştıran, deneyen, yaratım sürecinde sorgulayan bir tiyatrocular kuşağının oluşmaya başlaması, tiyatromuzun geleceği açısından sevindiricidir. Seyirci de sorgulamaya başlamalıdır. Eleştirmenlerin özellikle genç eleştirmenlerin de bu işe gönül vermiş olması ümit vericidir.

Tiyatromuzun dünya tarihindeki yerini bir an önce alabilmesi için, gereken düzenleme ve kenetlenme çalışmalarını bir an önce gerçekleştirmek, kültür ve sanattaki gelişimimiz adına, hepimize düşen bir görevdir. Bu görevin gerçekleştirilmesinde, özellikle siyasi iktidarlarımız, ödenek, salon, tiyatro eğitimi gibi sorunların üzerine duyarlılıkla düşerlerse; bu kutsal sanatımız adına, şimdiye kadar yitirdiklerimizi geri getiremesek de, tiyatromuzun geleceğini kurtaracağımız kesindir.

Ancak şu da bilinir ki, Türkiye'de, en azından son 50 yıldır, böyle bir siyasi güç iktidar olmamıştır ve bunda sonra da olabileceği şüphelidir. Herhangi bir partinin kültür politikasını açıkladığı görülmemiştir şu ana kadar ve bunda sonra da görüleceğini düşünmek gerçeklerle bağdaşmaz. Bu nedenle, ulusal tiyatro ya da ulusal sanatın oluşturulması bu işi yapanlara kalır ülkemizde. Ancak Aziz Nesin'in de belirttiği gibi, artık örgütlü olmayan tek başına insanları herhangi bir hak elde etmesi mümkün değildir. Sanatçıların sanat politikasını belirlemesi içinde

örgütlenmeleri ve baskı grupları oluşturarak, siyasi iktidara fikirlerini kabul ettirmelidirler. Ancak böyle bir şey için, en az bir konuda fikir birliği etmiş, asgari müşterekte buluşmuş insanların, sanatçıların bir araya gelmiş olması, gelebiliyor olması gerekir. Ne yazık ki ülkemizde bu da çok mümkün görülmemektedir. Çünkü ülkemizde sanatçının bireyselliğinden vazgeçip toplu halde ettiği bir dönem yoktur. Sanat hep bireysel bir iş olarak görülmüş, sanatçı da hep kendi başına üreten biri olarak görülmüştür. Bu nedenle, sanatçılarımızın da bir raya gelip, beraber çalışabileceklerini düşünmek, en azından şu dönem için, fazlaca iyimser bir düşünce olur. Tüm bunların yanında son yıllarda, özellikle büyük kentlerde bir tiyatro hareketi gözlemlenebilir. Tiyatro ve seyirci sayılarında ufak bir kıpırdanma hissedilebilir. Ancak bu tiyatrolara ve oyunlarına baktığımızda, ya büyük prodüksiyonlu oyunları ya da içinde birkaç tanıdık yüz bulunan oyunları görürüz. Nicelik artmıştır evet ama nitelik konusu aynı hızla gelişmemektedir. Halbuki ulusal bir tiyatro var edebilmek için, tüm tiyatrolarımızın ve sanatçılarımızın belirli bir çizginin üzerinde tiyatro yapıyor olması ve ortaya çıkan işlerin, çağını ve toplumunu yansıtan işler olması, en temel özelliktir. Böyle oyunlar da yok değil elbette ama bu bilerek yapılmış bir hamle olmaktan öte, çok fazla olan sayısı içinde birkaç tesadüften ileri gitmemektedir. Bizim ulusal tiyatro yaratma çabamız şu anda el yordamıyla ilerlemeye çalışan kör bir insanın, labirentten çıkmasını beklemek gibidir. Bu kör insan o kadar çok çabalar ki labirent içinde, sonuçta bazı dönemeçleri doğru döner evet ama kritik ayrıntıları hep kaçıır ve tam mutlu sona erdiğini düşündüğü sırada daha derin bir boşluğun içine düşer.

Ülkemizde, ulusal tiyatro yaratmak için değil de tiyatro kalitesini yükseltmek için çabalamak daha doğru bir adımdır. Nitelikli bir tiyatro zaten kendi ulusal tiyatrosunu kendiliğinden yaratacaktır.

EK – 1

İmzasız

ADAPTASYON HASTALIĞI

Belediye memurlarına arız olan ağaç kesmek hastalığı gibi, bazı muharrirlere de, yeni muharrirlere de, yeni bir ‘Adaptasyon’ yani piyes yazmak illeti sâri oldu. Ramazanla beraber, şimdiye kadar isimleri işitilmemiş nice temaşa müellifimiz varmış ki, birdenbire, kısmen elele, kolkola, kısmen de birbirini tekmeleyerek, yumruklayarak, müthiş bir kafilâ halinde ve azim bir telaş ve isticâl ile ortaya döküldüler.

Kafilâ efradı Ramazan gecelerini aralarında taksim etmişler, hem para kazanıyorlar, hem de meşhur oluyorlar. Doğrusu memleketimiz dâhilinde hem para, hem şöhret, her iki karı bu kadar kolay temin eden bir sanat daha keşfedilmemişti. Bütün mesele Fransızca tiyatro kitabı alıp onu yalan yanlış tercüme etmekten, bir de piyesteki ‘Marcel’ gibi, ‘Hanriette’ gibi alafrañga isimleri, ‘İrfan’, ‘Güzin Gevher’ gibi alaturka isimlerle değiştirmekten ibaret... Hele üslup, ifade, sarf ve nahv hatası yapmak gibi endişelerden muarrah olunca, Şemseddin Sami Beğ’in kamusunu da önünüze koyunca, bir iki gece uykusuz kalmak bahasına, alelacele, derhal, hemen bir tiyatro muharriri oluvermek işten bile değildir. Üç gün sonra, bir de bakarsınız ki, koca bir müellif olmuşsunuz. Evet, müellif! Hem de ne müellif, tiyatro müellifi! Yani marifeti muhtelif eşhas tarafından binlerce kişi karşısında sahne sahne, perde perde ortaya serilecek, alkışlanacak, gülünecek bir adam!...

Bunun kadar cazip bir sanat tasavvur edilemez. Sahneden temsil edilen piyesinizin, localarda oturan güzel, zengin, şık hanımlar tarafından alkışlandığını, “bravo” sedaları arasında perdenin tekrar tekrar kaldırıldığını görmek, dolu tiyatronun hâsılatından yüzde beş mi, on mu, her ne ise, oldukça göz kamaştırıcı, ehemmiyetlice bir parayı da cebe indirmek ve ertesi gün gazetelerde: “Darülbeydi dün akşam (.....) Bey’in Fransızca’dan lisanımıza naklettiği (.....) isimli piyesini temsil etti. Tiyatro kalabalıktı. Oyuna saat dokuzbuçukta başlandı. (....) Bey doğrusu, eseri pek güzel adapte etmiştir. Kar’ilerimizin müsaadesiyle piyesi hülâsa edelim:..... [Münekkit hülâsası bitirdikten sonra] Eser pek güzeldi, çok

alkışlandı. Bedia Hanım iyi oynadı. Eliza Hanım fevkalade idi. Vasfi, Raşid, Muvahhid Beylere söylenecek söz yoktur. Yalnız Aznif Hanım'ın lisanı biraz bozuktu. Mina Hanım her zamanki gibiydi. Doğrusu, dün gece, Darülbedayi'de nefis bir gece geçirdik. Müellifi de, mümessilleri de tebrik ediyoruz” mealinde nefis bir tenkid! Esasen münekkitler bu adaptasyon hatalarının kendileridir. Galiba aralarında anlaşmışlar, birbirlerinin piyeslerini, “mestanelerin birbirine arz-ı hulusu...” kabilinden gūnaşırı, sıra ile mütেকabilen medh edip duruyorlar. Fakat bazen de, Kudret Helvası hadisesinde olduğu gibi piyeslerinin aleyhinde yazılan efendiler, ilk fırsatta intikam almayı da ihmal etmiyorlar.

Bu dalavereli marifetin iç yüzünü bilmeyen zavallı temaşagirler de zannederler ki piyes yazmak çok güç bir şeydir! Hayır, bunun için, biraz Fransızca bilmek, biraz da aktörlerle ahbablık temin etmek kâfidir. Bu iki hassaya malik olan herkes, nihayet üç günde müthiş bir tiyatro müellifi olarak ortaya çıkabilir! Çünkü “adaptasyon” denilen marifet, nihayet-ül-nihaye, ecnebi mallarını, hatta yüzüne gözüne bulaştırarak, aşırmaktan başka bir şey değildir...

Hatırımıza bir şey geliyor. Darülbedayi, bir akşam da, piyesleri yerine bu yeni türeyen temaşa müelliflerinin hepsini bir araya toplayıp sahneye çıkarsa bu oyunun ismini de “küllühüm terelelli” koysun; emin olsun ki mumaillehimin hep bir arada teşkil edecekleri komik sahne “naki ve iktibas” ettikleri vodvillerin topunun temin edemediği şöhret ve serveti bir lahzada temin eder. Temaşa – girler, bir kerre olsun, hakikaten eğlenceli, tuhaf, gülünç bir oyun seyredeler...

(*Akşam*, 10 Nisan 1925)

HOŞ GELDİN IONESCO

Hoş geldin, Ionesco! Bizim ülkede alışılmıştır; dışarıdaki sanat akımları yirmi, yirmi beş yıl geriden, olduğu gibi aktarılır. Günün birinde senin de geleceğini biliyorduk. Gözlerimiz yolda kalmıştı. Neyse, çok bekletmedin. Sahnelerimiz artık taklitçilerle dolacaktır. Arkanda başka akımcılar varsa, onlara da söyle, ellerini çabuk tutsunlar... Biz böyleyizdir, Batının yaratıcılarını hemen benimseriz. Ama kendi kaynaklarımızdan yararlanarak yeni bir şey yaratmayı bir türlü beceremeyiz. Vaktiyle bir ressamımızın dediği gibi, Batıda eğer bir vinç resmi yapılmadıysa biz vinç çizemeyiz. Seninki de o hesap. Karagözden bir şey çıkarmayı bugüne kadar düşünmemiştik. Ona senin açısından baktığımız zaman, eldeki malzemeden ne yolda yararlanmak, onu nasıl işlemek gerektiğini anlıyoruz. Yeni hiçbir şey getirmemiş olsan bile, yalnız böyle bir ders vermiş olman azımsanamaz. İşte o bakımdan seni selamlıyorum. Hoş geldin Ionesco!...

Ionesco, tiyatroyu sadece bir takım hareketler ve sesler düzeni olarak görüyor. Onun anlayışına göre, konu ve tez ikinci planda gelir. Yani, tiyatro bir şey anlatmak için değil, bir hareket ve ses biçimi göstermek içindir. İnsanın iç dünyasını bir takım somut biçimlerle göstermeye çalışır. Fakat duyguları belli bir vakaya bağlamaz. Böylece, oyun, birbiriyle bağlı olmayan bir takım hareketler, sözler ve seslerle sürüp gider. Tekerlemeler, anlamsız sözler, paradokslar, hiçbir sebebe bağlanmayan sevinçler, kaygılar, korkular, pişmanlıklar vb. birbiri peşine sıralanır. (Bunu, soyut resim akımına tutulan yolun tiyatroya uygulanması sayabiliriz.) Ionesco tiyatrosunda önemli şey, bir sevinç, bir kaygı vb. biçimi göstermektedir; sevincin ya da kaygının sebebini göstermek değil. (Ben, kendi hesabıma bu anlayıştan yana değilim. Çünkü ruh hallerinin doğabilmesi için, bir takım dış etkilerin varlığı gerekmektedir. Ağlamamız, gülmememiz bir takım sebeplerin sonucudur. Durup dururken gülen kişiye bizde deli derler.)

Ionesco'nun bu yoldaki oyunlarından yalnız iki tanesi, *Sandalyeler* ile *Kel Şarkıcı*, daha önce amatör tiyatrolarca sahneye konmuş, ama hiçbir iz bırakmadan, üzerinde durulmadan geçip gitmişlerdi. Bu yıl Devlet Tiyatrosu'nda oynanan

Gergedan, hem iyi oynanışından, hem de konusunun ilgi çekiciliğinden olacak, çok iyi karşılandı.

Olay, bir taşra kasabasında geçer. Günün birinde kasabada bir gergedan görülür. Derken gergedanlar çoğalır. Sonunda iş anlaşılır: insanlar gergedanlaşmaktadır. Birkaç gün içinde bütün kasaba halkı gergedanlaşır...

Yazar, bu eser ile neyi anlatmak istemiştir?

İnsanların gergedanlaşmalarının nedenini bulursak, anlatılmak istenen şeyi de bulmuş oluruz.

Oyunda tanıdığımız kişiler gerçek benliklerini, asıl maksatlarını içlerinde saklamakta, birbirlerine karşı kendilerini olduklarından farklı göstermektedir. Hiç kimse ötekine inanmaz, herkes karşılıklı kuşku içinde yaşar. Birbirlerini sevmezler, birbirlerine ya kötülük ederler, ya kötülük etmeyi düşünürler:

“Ödevini yapmaktan, manevi kuvvetinden, edebiyat ve kültür olaylarını takip etmekten” söz açan Jean’ın gerçek yüzü ikinci perdede ortaya çıkar: “Dostluğa inanmaz, insancıl değildir, insanların yüzyıllar boyunca kurduğu ahlakı ve her türlü değerler sistemini yıkmayı düşünür, hümanizmayı gülünç bulur”.

Mösyö Boeuf’un karısından bile gizli tuttuğu hususi bir hayatı, kalbinin ta içinde kendine ayırdığı gizli bir köşesi vardır.

Büro şefi Mösyö Papillon, daktilo kızı, iş için odasına ya da evine çağırırken, başka istekler beslemektedir.

Eski bir öğretmen olan Botard, insanlara karşı sürekli bir kuşku ve güvensizlik içindedir. Onların her zaman kötülük işlediklerine inanır. Olayları kendi gözüyle gördüğü zaman daha onlara inanmaz, gene bir kulp takar.

Hukuk işlerinde çalışan Dudard, “insanların yardımlaşmasına, uluslar arası dayanışmaya” boş verir.

Oyunda bütün kişiler bu yönden ele alınmış ve sonunda hepsi gergedanlaşmıştır. Gergedan, onların kötülük düşünen iç benliklerini temsil etmektedir.

Bütün kasabada yalnız Berenger gergedanlaşmaz. Çünkü Berenger, içi dışı bir insandır; zayıflıklarını ve kusurlarını dahi gizlemez; gösterişi sevmez. Kimseye kötülük etmez, kalbini kırdıklarından özür diler. Herkesin yardımına koşar. Ulusların da birbirlerine yardım etmesi, dayanışması gerektiğine inanır. İnsanlık değerlerinin,

ahlaka, hümanizmaya yürekten bağlıdır. Bütün insanlar gergedanlaşınca, sevgilisi Daisy ile evlenip insan neslini yeniden üretmeyi, insanlığı kurtarmayı düşünür. Fakat Daisy’de gergedanlaşınca, dünyada tek başına kalır. Artık iş işten geçmiştir. Berenger, çoğunluğa uymak, gergedanlaşmak istediği zaman da gergedanlaşamaz. Çünkü yeryüzünde kötülük edecek insan kalmamıştır...

Bu kısa açıklamadan sonra, eserde anlatılmak istenen şeyi bulabiliriz.

İnsanlar toplum içinde bir arada yaşar göründükleri zaman bile birbirlerinden uzak, birbirlerine kapalıdır. En yakın bildiğimiz karı koca dahi bir birine yabancıdır. İnsanlar yalnız kötülükleriyle birbirlerine benzerler; ancak kötülük yönünden bir toplum, bir “sürü” olabilirler. İyi insan, bu sürünün içinde bir yabancıdır; “hayatta onarın arasında rahatsızlık duymasının”, “hayata uyamamasının” nedeni budur.

Bütün kasabada, insanlık duygularını taşıyan yalnız bir kişi çıkmıştır. Bu, korkunç bir yere gider. Ionesco, insanlığın kurtulacağından, yeniden kurtulacağından umutlu görünmüyor. Eğer umutlu olsaydı, daktilo Daisy’i gergedanlaştırmaz, onun Berenger ile birleşmesinden yeni ve mutlu bir insan neslinin üreyeceğini muştulardı. Oysa böyle yapmıyor, ortada bir tek erkek bırakıyor. İnsanlık onunla sona erecektir. Berenger, sonunda “Vay! Aslını korumak isteyene!” diye bağırır; yani, “aslını korumak isteyen, insan kalmaya çalışan kimse dünyada işte böyle tek başına kalır” demek ister...

Eser kurulurken klasik ölçüler uyulmuştur:

a) Konu işlenirken, Yunan ve Latin mitologyasında pek çok örneği görülen ve oradan aktarılarak çeşitli edebiyat eserlerinde ele alınan “değişim” (bir varlığın başka bir varlık haline gelişi) bir temel motif olarak kullanılmıştır.

b) Klasik oyunlarda olduğu gibi olay, sonuca en yakın yerinden alınmış, kısa bir süre (birkaç gün) içinde sona erdirilmiştir. (Zaman birliği)

c) Eserde, ayrıntılara kaçmadan, tek bir vaka işlenmiştir. (Vaka birliği) Oyun bir fars özelliği taşıyor. Bildiğimiz klasik anlamda bir fark...

Tiyatroyu tiyatro dışı öğelerden, felsefeden, düşünce tartışmasından, hatta edebiyattan kurtarmak, tiyatroyu yeniden kurmak, yeniden keşfetmek iddiası ile işe başlayan Ionesco bu eserinde belli bir tezi belli ölçüler ve belli biçimler içinde sonuna kadar savunmak ve belli bir vakayı işlemekle, eski anlayışından dönmüş, kendi kendisini yadsımış oluyor. Sadece insanın iç varlığın bir takım somut

nesnelere (burada gergedanla)göstermesi bakımından kendi kendine bağlı kalmıştır. Daha doğrusu yazar bu eserinde anlama dayanan eski tiyatro ile anlam dışı biçimci tiyatroyu birleştirmeyi edinmiş. Özellikle I. perde, II. perdenin I. tablosunda birbirini tutmaz tekerlemeler, paradokslarla yüklü konuşmalar (I. perdede Mantıkçı ile Yaşlı Adam'ın kendi üzerine konuşmaları ve Mantıkçı'nın tek boynuzlu, çift boynuzlu gergedanlar üzerine çektiği nutuk; II. perdenin I. tablosunda şüpheci Botard'ın birbirisiyle ilgisi olmayan şeyleri birbirine bağlayan, daldan dala atlayan sözleri) bir takım anlamlı konuşmaların arasına serpiştirilmiştir...

Herhangi bir vakaya bağlanmadan, daldan dala atlayarak, araya bir takım tekerlemeler de sıkıştırarak, sadece hareket ve ses düzenleriyle oyunu sürdürüp gitmenin bizim Karagöz oyunlarında çok zengin örneklerine rastlarız.

Karagöz oyunlarının başındaki Muhavere bölümünde Karagöz'le Hacivat, herhangi bir vakaya bağlanmadan konuşurlar; sondaki fasıl bölümünde ise belli bir konu işlenir. Muhavere bölümünde saçma ile anlamlı söz iç içe geçer, sonra bunların hepsi birden Fasıl bölümündeki belli bir vakaya oturtulur.

İşte, Gergedan'da yapılmış olan da budur. Ionesco, eğer bizim Karagöz oyunlarımız (hele tımarhane oyunu) tanısaydı, ağzının suyu akardı. Ama ne yazık ki, onun beklide sirklerdeki basit maskaralıklardan yararlanarak yarattığı yeni tiyatro biçimini, biz yıllar yılı gördüğümüz çok zengin karagöz oyunlarından çıkaramamışız...

Ionesco, kalabalık sahnelerde başlamış, yarıdan sonrası iki üç kişilik sahnelerle yürümüş.

Ionesco, kalabalık sahnelerde, yani kendi tiyatro anlayışı ile klasik tiyatroyu iç içe yürüttüğü yerlerde, başarı sağlamış fakat klasik tiyatro ölçülerinde büsbütün bağlandığı iki üç kişilik sahnelerde – hele son perdede- aynı başarıyı yürütmemiştir. Bu perde ancak usta oyuncular ile seyredilebilir...

Çeviri ne yazık ki belli bir dil anlayışı ile yapılmamış:

Bakıyorsunuz kimi yerlerde öz Türkçe ve yeni sözcükler kullanılmış: el verişli, yön, konu, durum, önemli, sorumlu, özellik, yetki, bilimsel vb...

Bunun yanında en koyu bir Osmanlıca: Umur-i hukukiye, Aklen ve bedenen, İradesi hilafına. Beşrin medeniyet asırları. Aşk inkisarı vb...

Aynı kavramı karşılamak için, kimi yerlerde Osmanlıca, kimi yerlerde Frenkçe, kimi yerlerde öz Türkçe sözcükler kullanılmış: Mühim, önemli. Fevkalade, olağanüstü. Hadise, olay. İzah, açıklama. Mersi, teşekkür ederim vb...(Eserin aslında bu yoldaki dil karşılığı mahsus yapılmış olsa bile, çeviride o hava verilmemiş.)

Devlet Tiyatrosu, Gergedan'la, en başarılı oyunlardan birisini çıkardı. Kalabalık sahneler kusursuzdu denebilir. Buralarda bütün oyuncular birbirine destek oldu, ufak tefek aksamalar varsa bile göze çarpmadı. Hele birinci perdedeki iki ayrı masada oturanların sözlerinin iç içe geçmemesi, birbirini tamamlaması, oyunun en başarılı sahnelerinden biri idi. İki üç kişilik sahnelerde ise, özellikle son perde de, ne yazık ki aynı başarı sürdürülemedi...

Ahmet Evintan, Asuman Korad ve Muzaffer Gökmen, oyunlarını ustalıklı yürüttüler. Özellikle Ahmet Evintan, buradaki oyunu ile sanatın doruğuna ulaşmış olduğunu gösterdi.

(Türk Dili, Yıl 1962)

GÜNCE

5 OCAK – Çoktandır tiyatroya gitmemiştim, yıllardır. Oysaki eskiden çocukluğumda da, gençliğimde de ne kadar severdim tiyatroyu! Sonradan oyunları gidip sahnede görmektense kitap halinde okumayı daha iyi buldum, alıştım ona, doğru bir yol değil bu: Bir oyun ancak sahnede tamamlanır, kişiler canlanacak, gerçekleşecek. Ne yapayım? Alışmışım bir yol. Şimdi tiyatroya gittim mi yadırgayıveriyorum. Sıkılıyorum demeyeceğim, sıkılmak değil, eğlendiğim, ilgilendiğim oluyor, ama nasıl söyleyeyim inanamıyorum, kitap okurken inanıyorum da, sahnede gördüğüme bir türlü inanamıyorum.

Dün akşam gördüğüm oyun iyi miydi? Değil miydi? Bir şey söyleyemeyeceğim. İyi de olmasa tutmalıyız, övmeliyiz o oyunu, bizim de onun için. Bir yandan Türk tiyatrosunun kurulmasını istiyoruz, bir yandan da Türkçe ne yazılırsa yermeğe kalkıyoruz. Yazarlarımızı böyle boyuna kırsak Türk Tiyatrosu nasıl kurtulur? Nasıl ilerleyip gelişir? Lessing'e bakın, Alman yazarlarını tutmak, özendirmek için elinden geleni yapmış, en zayıf eserler üzerinde durmaktan, onlarda da iyi bir şey bulup göstermekten hoşlanmış, çalışmış tiyatro için, Alman tiyatrosu için. Haksızlıktan çekinmemiş, bir takım yabancı eserleri, salt yabancı oldukları için kötülemiş, Alman tiyatrosunu kurup, yaşamasına çalışmış...

İyi ama Lessing'in yaşadığı günlerde Alman yazarları da bir Alman Tiyatrosu yazmağa özenmişler. Bizim yazarlarımız ise Fransızlara, Amerikalılara, Almanlara benzemeğe özeniyorlar. Hem de Fransızların, Amerikalıların, Almanların en geçici eserlerine, salt para kazanmak için yazılmış eserlerine kapılıyorlar. O milletlerin edebiyatında sağlam olanı, büyük olanı, yüksek olanı aramıyorlar, aramıyoruz. Nasıl arayabiliriz? Bizde gerçekten bir edebiyat temeli yok ki! Tarih düşkünlüğü yok ki bizde.

Bakıyoruz, Paris'te, Berlin'de, Newyork'ta şu yazarın eserleri tutuluyor, beğeniliyor, bilmem kaç yüz defa oynanıyor, biz hemen ona sarılıyoruz. Yunanca'dan, Latince'den geçmemişiz, düne yukarıdan bakıyoruz, varsa bugünün eserleri, yoksa bugünün eserleri... *(Varlık Cep Kitapları, 1960 İstanbul)*

EVLERE ŞENLİK: “KAYNANAM NASIL KUDURDU”

Ülkemizde, son yıllarda, kültür hayatında bir kendine dönüş ulusal kaynakları arayış ve değerlendirilme çabası başladı. Kişiliğini bulma gayretleri, iyi bir geleceğin başlangıcı sayılabilir. Edebiyatta, tiyatrodaki, bilim alanında, aydınların arasında böyle bir kıpırdanış duyuluyor artık.

Devlet Tiyatrosu, Küçük Tiyatro sahnesinde, Necdet Ökmen’in Hüseyin Rahmi’den oyunlaştırdığı “Evlere Şenlik, Kaynanam Nasıl Kudurdu?” oyunu ile böyle bir çaba gösteriyor. Ama bu çabayı tartışmak gerek tabii. Hüseyin Rahmi, güçlü gözlemi, sanatçı kişiliği, çizdiği tipleri ve tanımladığı eski İstanbul yaşamıyla edebiyatımızın –hala- sevilen yazarlarından biridir. Onun, kıyıda-köşede kalmış bu romanı da psikolojik tahlilleri, renkli tipleriyle tutunmuş ve son yıllarda iki kere oyunlaştırılmıştır. Necdet Ökmen de,özüne dokunmadan, yazarın anlatımına sadık kalarak, eseri oyunlaştırmak istemiş. Fakat söylemek gerekir ki, hata etmiş.

Bir roman, kopya usulü oyunlaştırılmaz. Çekirdeğin etrafını doldurmak, Necdet Ökmen’e ait olmalıydı. İnsan, ister istemez, iki yıl önce AST’ın Hüseyin Rahmi’den oyunlaştırdığı bir oyunla karşılaştırıyor. Adı “Kuyruklu Yıldız Altında İzdivaç”tı oyunun, ama konu daha ziyade şimdiki romana dayanıyordu. “Kuyruklu Yıldız Altında” bir isim, bir motifti. Yazar katkılarda bulunmuş, budamalar yapmış ve başka romanlardan motifler alarak, bütünüyle bir Hüseyin Rahmi getirmişti karşımıza. Aynı zamanda rejisörlüğü de yükselen Güner Sümer, dekoruna ve makyajına kadar, Hüseyin Rahmi’yi yaşıyor, onun özünü yansıtabiliyordu. Ama oyunlaştıranın, hem yazar, hem sahneye koyucu olarak, oyuncularında sanatçı kişiliği bütün ağırlığını duyuruyordu. Modern bir yorum yapılmıştı, modern bir alaturka çalışma vardı karşımızda.

YAZIK OLDU HÜSEYİN RAHMI’YE!

Aynı konuyu, bu sefer daha basit, daha sıkıcı, daha amaçtan uzak bulduk. Yazarın, yani Hüseyin Rahmi’nin yediği en büyük darbe, sahneye aynen, roman

sayfalarından aktarılması olmuştur, denilebilir. Kısacası eser, tiyatro sahnesinin, kendisine giydireceği erguvan cübbeden yoksun kalmıştır. Salih Canar'ın memur kafalı, yaratıcı hiçbir yönü olmayan rejisi de metnin kuruluşunu giderememişti. Hüseyin Rahmi'nin, vaktiyle Şehir Tiyatroları'nda oyunlaştırılmış eserlerin uğradığı başarısızlıktan ileri gelen şikayetini, sağ olsaydı tekrarlayacağına hiç şüpheniz olmasın. Dekor, otantik bir Türk evinin havasını yansıtmaktan uzak olduğu gibi ressam Turgut Zaim de, inanılmayacak derecede başarısız, zevksiz, ne renk, ne de çizgi yönünden tutarlılığı olan bir dekorla rejini başarısızlığını tamamlıyordu. Hüseyin Rahmi'nin böylesine katkısız ve zayıfça aktarılmasından çok, Turgut Zaim'in böyle bir çalışma ile seyirci karşısına çıkması doğrusu üzüntü yaratıyor. Ama bu başarısızlığın büyük nedeni, dekoratörün tabii olduğu rejisör ve yazara aittir. Sümer'le Zaim elele vermişler, Türk kültürünün iki değerli kişisini, Sümer'le Zaim'i tiyatro sahnesinde yerden yere vuruyorlar adeta!..

Rejinin sağlayamadığı bu modern “alaturka”lık, yorum için çaba gösterilmesi, oyuncuların da yönsüz hareketine sebep oluyordu. Makbule'de İlkay Saran ve Zihni'de Haşim Hekimoğlu, renkli bir oyun veriyorlardıysa da, bir “ takım oyunculuğu” göze çarpmıyordu. Pınar Çelebi, Vehibe'de, kişiliğinin çerçevesini yeterince belirleyip dolduramıyor ve daha ziyade “ezberci” kalıyordu. Azmiye'de Şerif Sezer, ses onuyla bile rahatsız ediciydi. Oysa AST'da, Rana Cabbar, bu rolü bambaşka, başarılı bir hava içinde vermişti. Şerif Sezer, belli bir yorum yapmamış, kişiliğin renkli ve yergici yanlarını bu yüzden belirtmiyordu. Yılların değişmeyen aktörü Ejder Akışık, Harun rolünde rahatsız ediciydi. Seyirci ile arasında sempati sağlayamıyor ve işi nefes oyunlarına başvurarak yürütmeye çabalıyordu. Hoca Kadir'de Cengiz Yılmaz, kişiliğinin vurgulanacak yönlerinde ne kadar yapmacıksa, olur olmaz noktalarda da yapmacıktan doğan abartmalara başvuruyordu.

Perde açılır açılmaz, oyun bu hava ile başladı ve zaman zaman da amatörce sürüp gitti.

(*Forum* Haziran 1968)

GÖRÜLMEMEYE DEĞER BİR OYUN: “SABOTAJ OLAYI”

Dostlar Tiyatrosu, geçtiğimiz sezon ilginç yapıtlar sergiledi. “Kerem gibi”, “Alpagut Olayı”, “Ezenler Ezilenler Başkaldıranlar”, “Ortak”, “Sabotaj Oyunu” gibi... Ve izleyicisinin ilgisini daima ayakta tutmayı başardı. Ayrıca giderek bu tutarlı çizgiyle kendi de ayakta kalabildi. Bu yazımızda Dostlar Tiyatrosu’nun “Sabotaj Oyunu” üzerinde durmak istiyoruz. Sabotaj Oyunu Genco Erkal’ın sahneye koyduğu ve Macit Koper’in de oyunlaştırdığı bir yapıt...

Yapıtın ilginç yanı 12 Mart faşizminin getirdiği sabotaj davalarına ilişkin oluşu... Burada yapıtı oluştururken yanlıgılarla ilgili sabotaj olayları ele alınmış: Kültür Sarayı, Marmara Gemisi, Sirkeci Arabalı Vapuru olayları...

Kültür Sarayı davası en iyi şekilde işlenmiş. Bu da tiyatroya ilişkin oluşu ve teatral öğeleri içerdiği için olsa gerek. Ardından Marmara Vapuru ve Sirkeci Arabalı Vapuru olayında sabotaj niteliği değişik olmasına karşın her ikisinde de içerik bakımından gereksiz bazı tekrarlara düşüldüğü kanısındayız.

Oyunda kadro şu kişilerden oluşmakta: Mehmet Akan, Ulvi Alacakaptan, Deniz Çakır, Yavuzer Çetinkaya, Emel Çeviren, Genco Erkal, Macit Koper, Gökhan Mete, Meral Onuktav, Latif Özalp, Erdoğan Tuncel, Levent Yılmaz...

Oyunda izlediğimiz, yorum açısından vurgulanmak istenen Kültür Sarayı’na gelen seyircinin çöp kovasına benzer plastik kovalarla içi boş, kof kafalar, mahkeme sahnelerinde hakimin ve diğerlerinin yakasındaki eğrilmiş, çarpıtılmış plaklarla bozuk plak simgesi ya da hem aynı terane diyebileceğiniz yanlar gözler önüne serilmiştir. Oyunun bizce en önemli yanlarından biri de kontrgerilla hareketinin verilmesidir. Delil toplamak konusunda işkenceden kaçınmayan ve her türlü baskı, eziyet unsuruna başvuran bu kişiler izleyiciye en yalın şekilde sunulmuştur. Oyunda verilen şudur: “Bir sınıfın diğer bir sınıf üzerine egemenlik kurmak istemesi” iddia nedenidir ve bu yüzden bazı gençler tutuklanmakta ayrıca ceza evlerinde alıkonulduktan sonra delil yetersizliği ya da işkence ve baskı yoluyla ifadeler alınıp serbest bırakılmışlardır. Yanlılık var ya da bu seferlik tutturamadık tavrı takınılmaktadır. İşte bu noktada egemenlik kurmak isteyen kimlerdir, kimler

değildir? Bir başka deyişle kasten yakma olayı var mıdır? Yok mudur? Henüz tam aydınlığa kavuşmamız belgeler olmasına karşın Dostlar'ın seyircisi bunu bilmekte ama oyunda “gerçekten siz bunları yaptınız mı?” sorusu sorularak oyuna uzak açt kazandırarak, olayın parodisi de getirilmektedir. Olay bir oyun niteliği kazanmaktadır. Bir bakıma belgeleri seyirciye sunmak amaçlanmakta, seyirci de objektif olarak bunları gözleyip sonuca ulaşmakta, değerlendirmesini yapmaktadır. Sonuçta bu olayı izleyen, olayın içinde yaşamış olan kişiye ve diğerlerine soru yöneltmek üzere izleyici ile söyleşiye girilmektedir. Dost oyuncular bu konuda da bunun pazarlamasını yapmamak, ucuza kaçmamak ardına saklamış bu açıklamayı...

Olayın anlamı, gerçeği, olmuş olması tiyatrodaki güçlü bir ifade kazanarak seyirci karşısında işlevsel olma niteliği taşıyor. (Hayatın gerçeği)-(Yazılan, çizilen, araştırılan bir yana) bu arada değerlendirme daha doğrusu yorum açısından ekleme, katma olabiliyor. (Sanatın gerçeği açısından) olaylar teatral öğe ve diğer tiyatro dili olma özelliği taşımaktadır. Yalnız bu noktada yapıtın özgün bir örnek olma açısından bazı yetersizlikleri olması bir yana oyunda bizce en büyük eksiklik oyunculuk. Oyun prova havasında sürmekte, slaytlarla desteklenmekte. Slayt seçimi tutarlı ve iyi, oyunun organik bütününe verebilecek ve gelişim çizgisini belirleyecek nitelikte. Ama aynı şeyi müzik için söylemek mümkün değil, seçimde işlevsel olamayan bazı yanlara da gereğinden fazla yer verilmiş kanımızca...

Güldürü unsuru, kara mizah yanı dramatik olanın daha da bir vurgulanmasını gerektirmekte. Şöyle ki kadro içinde Genco Erkal gibi tavır açısından doğru bir çizgiden doğru olan oyuncunun yanında ekip zayıf kalmakta... Olayı yaşamış olanlara karşın Genco Erkal 12 Mart hakimi ve diğer oynadığı kişileri dil ve tavır açısından öylesine gözlemiş, yorumlamış ki her şeyiyle izleyiciyi doğru ve inandırıcı olanı verebiliyor. Gözlem inceleme ve tavır mimik açısından olumlu bir örnekleme getiriyor. Oyunculuk açısından en çok kontrgerillanın işkence sahneleri yetersiz, eksik kalıyor. Tekrarlar da seyirciyi etkilememesi nedeniyle boşluk yaratmakta... İddianamenin zaten gülünç olması nedeniyle oyunda güldürü unsuruna ağırlık verilince, dramatik yoğunlukta oyunculuk yetersizliği ön plana çıkıyor. Ama her şeye karşın Metin Deniz'in mask ve dekoru, Genco Erkal'ın başarılı bir rejisi ve oyunculuk örneği, Macit Koper'in de olumlu bir belgesel oluşturma çabası ile izlenecek oyunlar arasında... Özellikle de Dostlar Tiyatrosu'nun şaşmaz çizgisini belirleyen, toplumsal

çalkantılara ve bizlere ışık tutacak yanları vurgulanmasıyla görülmesi şart olan bir oyun.

(7 *Gün Dergisi*, 2 Şubat 1977)

BİR ÖLÜMÜN TOPLUMSAL ANATOMİSİ

Bir dönem, köyü, köy sorunlarını işleyen oyunlar oldukça yaygındı. O zamanlar, bu oyunların ilerici-devrimci tiyatro çizgisi içinde önemli bir yer tuttuğu yadsınamaz. Ne var ki bu tür oyunlar kısa zamanda birbirini yineler duruma geldi. Çünkü köy yaşamı en kaba çizgileriyle sergilemekten, köy insanını klişe anlatımıyla sahneye çıkarmaktan öteye geçmiyordu büyük çoğunluğu. Başlarda kent soylu seyirci için folklorik bir öge, değişik bir çeşni olarak da beğeni toplamışlardı. Sonra alışıldı ve giderek sahnelerden silindiler.

Aslında bu tür oyunların hepsini bir kefeye koyup, hepsini birden kesin bir tanım olmaktan uzak “köy oyunu” adıyla nitelendirmek bizi doğru sonuçlara götürmez. Kimi, yukarda saydığımız gibi, özgün bir yapıt olamamış, bu yüzden de bir zamanlar nerdeyse tüm tiyatrolarımızı kaplarken, günümüzde yok olup gitmiştir. Nitelikli olanları ise eskiden de, günümüzde de sahnelerimizde yerini bulmuş, önemsenmiştir. Böyle özgün bir oyunu zaten “köy oyunu” genellemesi içinde saymak bile doğru değildir. İster köyü işlesin, ister kenti, başlı başına bir bütündür, kendine özgü bir değeri vardır.

Özenli Bir Tiyatro Dili

Oktay Arayıcı'nın “Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi” böyle bir oyun. Her ne kadar köyde geçiyor, köy sorunlarını irdeliyorsa da, kapsamı çok daha derinlerden, toplum analizinden gelen damarlarla besleniyor. Bir kez bu bakımdan özgün bir yapıt. Konusunun zenginliği, ilginçliği yanında bir bütünsellik taşıması çok önemli. Olayları seyirci önünde irdelerken, yalnızca sergilemekle yetinmiyor, nedenlerine değiniyor. Kimin çıkarına, kimin zararına olduğu gizli ve görünen ilişkiler içinde açıkça ortaya koyuyor. Bundan başka Arayıcı'nın bu oyunu ile başarılı bir üslup geliştirdiğini söyleyebiliriz. Çok önemli, titizlikle işlenmiş bir dil ve tümce kurgusu oyun metnine ayrı bir şiirsellik katıyor. Yerel ağız kullanımı bu genel üslup içinde sağlam bir dengeye oturtulmuş. Onun için hiçbir sözcüğün

kaçırılmadan, her sesin yerli yerinde ve net anlaşılabilir olarak izlenmesi gerekiyor. Burada Can Gürzap'ın rejisine geçmeden önce hemen üzerinde durulması gereken bir durumun altını bir kez daha çizelim. Yeniden onarılan Atatürk Kültür Merkezi'nin büyük ve olanaklı sahnesi ne yazık ki akustik bakımından bir felaket... Sahneden salona ses aktarılamıyor; hele sahnenin bazı kör noktalarında söylenenler hiç duyulmuyor. Bu durumu ilk kez "Othello" da izlediğimiz için, nedenin oyuncuların bozuk diksiyonunda olduğunu sanmıştık. Ama aynı salonda oynanan öteki iki oyunun da aynı başarısızlıktan kurtulamaması, bu teknik aksamayı bütün gerçekliğiyle ortaya çıkarıyor. Ve hemen önlem alınmasını gerektiriyor. Yoksa Kültür Merkezi bir tiyatro salonu olarak işe yaramaz durumda kalacak.

Hem Seyirlik Oyunun Hem de Tragedyanın Özellikleri

Oktay Arayıcı'nın oyunun bir de sahneye koyucu için büyük güçlük taşıyan bir özelliği var. Oyun geçmişle şimdiki zaman arasında sürekli gidip geliyor. Böylece Arayıcı hem seyirlik oyun geleneğimizi, hem de tragedyanın yapısal özelliklerini bir araya getirmek çabasına girmiş. Ancak bu çaba oyunu seyirci için oldukça güç anlaşılır kılmış. Güçlüğü yenmek, durumu aşip geçişleri kolayca algılanır kılmak için rejisöre büyük oranda yaratıcılık payı bırakmış. Oysa ne yazık ki, rejide bu katkıyı göremedik. Can Gürzap, oyunu kendi akışı içinde yorumlayıp sahnelemiş. Buna sahnenin yapısından doğan sözlerin güç anlaşılabilirliğini eklersek metin, beklenen başarıyla sahneye aktarılamıyor diyebiliriz. Bununla birlikte, rejisi, bu eksiği teknikle, efektle bir oranda kapatarak beğeniyle izlenir bir sonuca ulaştırıyor. Oyuncuların büyük ayrımlar göstermeksizin genel atmosfer içinde, alışkın oldukları oyunla sonuca katkıda bulduklarını ekleyelim. Böylece, ilginç bir metin denemesinin, belli düzeyi aşamayan, ama gene de görülmesi öğütlenebilecek bir sunuşu çıkıyor ortaya.

(Cumhuriyet, 31 Ekim 1978)

KAYNAKÇA

KİTAP

- AKAY, Ali; **Eleştiri Ve Eleştiri Kuramları Üzerine Söylemler**, Düzlem Yayıncılık, İstanbul 1996
- AKINCI, Uğur; **Kaleminden Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler 1.Cilt (1946 – 1960)**, YGS Yayınları, İstanbul 2003
- AKŞİN, Sina; **Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi**, İmaj Yayıncılık, Ankara 1996
- AND, Metin; **Atatürk Ve Tiyatro**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983
- AND, Metin; **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul 2004
- AND, Metin; **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983
- AND, Metin; **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969
- AND, Metin; **Tanzimat Ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972
- ARIKAN, Yılmaz; **A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu**, Pozitif Yayınları, İstanbul 2006
- ATŞİZ, Hüseyin Nihal; **Türk Edebiyatında İncelemeler**, İrfan Yayınları, İstanbul 1997
- AYTAÇ, Prof. Dr. Gürsel; **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul 2003
- BENK, Adnan; **Eleştiri Yazıları 1**, Doğan Kitap, İstanbul 2000
- BERKES, Niyazi; **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 1995
- BELKİS, Dr. Özlem; **Kaleminden Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler 3.Cilt** YGS Yayınları, İstanbul 2003
- ÇALIŞLAR, Aziz; **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, Kültür Yayınevi, İstanbul 1978
- ÇAPAN, Cevat; **Değişen Tiyatro**, Metis Yayınları, İstanbul 1992

- ÇELENK, Semih; **Kalemdeñ Sahneye 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler 3.Cilt**, YGS Yayınları, İstanbul 2003
- ÇELİK, Hüseyin; **Ali Suavi Ve Dönemi**, İletişim Yayınları, İstanbul 1994
- ERTUĞRUL, Muhsin; **Benden Sonra Tufan Olmasın**, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul 1989
- FUAD, Mehmet; **Eleştiri Üstüne**, Adam Yayıncılık, İstanbul 2001
- IRMAK, Coşkun; **Ulusal Tiyatro Ve Ulus Devlet**, Mitos Boyut Yayınları İstanbul 2006
- IŞIN, Ekrem; **19.Yüzyılda Modernleşme Ve Gündelik Hayat**, İletişim Yayınları, İstanbul 1990
- İPŞİROĞLU, Zehra; **Eleştirin Eleştirisi**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1998
- İPŞİROĞLU, Zehra; **Tiyatroda Yeni Arayışlar**, Düzlem Yayıncılık, İstanbul 1992
- KAPLAN, Mehmet; **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2**, Dergah Yayınları, İstanbul 1987
- KATOĞLU, Murat; **Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul 1995
- KONUR, Tahsin; **Devlet- Tiyatro İlişkisi**, Dost Yayınları, Ankara 2000
- KONUR, Tahsin; **Kuruluşunun 50. Yılında Köy Enstitüleri**, Eğit- Der Yayınları, Ankara 1990
- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 1999
- NUTKU, Özdemir; **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001
- NUTKU, Özdemir; **Darübedayiinin 50 Yılı**, A.Ü Dil - Tarih Ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1969
- NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi I. Cilt**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2000
- NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi II. Cilt**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2008
- NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi, Cilt:1**, Remzi Kitabevi İstanbul 1995

- RİFAT, Mehmet; **Eleştirel Bakış Açıları**, Dünya Yayıncılık, İstanbul 2004
- SEVENGİL, Refik Ahmet; **Saray Tiyatrosu**, Devlet Konservatuvarı, İstanbul 1962
- SEVİNÇLİ, Efdal; **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul**, Broy Yayınları, İstanbul 1987
- ŞENER, Sevda; **Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı**, Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümünü Anma Kitabı, A.Ü. Basımevi, 1974
- ŞENER, Sevda; **Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 2000
- ŞENER, Sevda; **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, Alkım Yayıncılık, İstanbul 2003
- TİMUR, Taner; **Osmanlı Ve Batılılaşma, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, 1.Cilt**, İletişim Yayınları, İstanbul 1982
- TİMUR, Taner; **Türk Devrimi Ve Sonrası**, İmge Kitabevi, İstanbul 1997
- ÜSTEL, Füsün; **Türk Ocakları 1912-1931 - İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği**, İletişim Yayınları 1997
- VATANDAŞ, Celalettin; **Ulusal Kimlik - Türk Ulusçuluğunun Doğuşu**, Açılım Yayınları, İstanbul 2004
- YETKİN, Çetin; **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970
- YÜKSEL, Ayşegül; **Tiyatrodan İzdüşümler**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2000

ÇEVİRİ KAYNAKLAR

- ANDERSON, Benedict; **Hayali Cemaatler- Milliyetçiliğin Kökenleri Ve Yayılması**, Çeviren: İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul 2004
- BARTHES, Roland; **Göstergebilimsel Serüven**, Çeviren: Sema- Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999
- EAGLETON, Terry; **Eleştirinin Görevi**, Çeviren: İsmail Serin, Bilim Ve Sanat Yayınları, İstanbul 2001
- GIDDENS, Anthony; **Ulus- Devlet- Şiddet**, Çeviren: Cumhuriyet Atay, Devrin Yayıncılık, İstanbul 2005

- LECA, Jean; **Uluslar Ve Milliyetçilikler**, Çev: Siren İdemen, Metis Yayıncılık, İstanbul 1998
- MAUSS, Marcel; **Sosyoloji Ve Antropoloji**, Çeviren: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2005
- POOLE, Ross; **Ahlak Ve Modernlik**, Çeviren: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1993
- POSPELOV, Gennady; **Edebiyat Bilimi**, Çeviren: Yılmaz Onay, Evren Basım Yayın, İstanbul Aralık 2005.

DERGİ

- AND, Metin; **La Comedie Française 300 Yaşında**, Sanat Olayı Dergisi, Ocak 1981, Sayı1.
- AND, Metin; **Türkiye’de Ulusal Tiyatro Kurmak İçin Üç Çaba**, Oyun Dergisi, Kasım 1964
- ARCA, Nurdan; **En Yararlı Özel Teşebbüs Özel Tiyatrodur**, Milliyet Sanat Dergisi, 1Haziran1988, Sayı: 193
- İLKSAVAŞ, Yaşar; **Tiyatro Mevsimi Başlarken**, Argos Dergisi, Eylül 1990, Sayı: 9
- KONUR, Tahsin; **Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi**, Cumhuriyetin 60.Yıldönümü Armağanı Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, Ankara 1987
- SAV, Ömer Atilla; **Uludağ Semineri’nden Sonra Tiyatro Yasası Üzerine**, Tiyatro Dergisi, Nisan 1994, Sayı:36
- SOYSAL, Mümtaz; **Merhaba Huzur!**, Yön Dergisi, Sayı: 67, 27 Mart 1963.

YAZAR ADI YAZILI OLMAYANLAR ve KURUM KİTAPLARI

- Cumhuriyet’in 75.Yılında Türk Tiyatrosu**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1999
- Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 4**, Cumhuriyet Kitapları.

- Tiyatro Eleştirmenler Birliği, **Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi Cilt I**, T.C.Kültür Bakanlığı, Ankara 1994
- Tiyatro Eleştirmenler Birliği, **Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi Cilt II**, T.C.Kültür Bakanlığı, Ankara 1994
- **Türkiye Tiyatro Kurultayı**, Tobav Yayınları, Kasım 1997
- **Türkiye’de Yılın Olayları**, Varlık Yıllığı 1972, Varlık Yayınları
- **100 Soruda Türk Tiyatrosu**, Gerçek Yay. İstanbul, 1970
- **50 Yılın Türk Tiyatrosu**. İs Bankası Kültür Yay. İstanbul 1973

YAYIMLANMAMIŞ TEZ, RAPOR, BROŞÜR, BİLDİRİLER

- KILIÇ, Çiğdem; **Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözlerinin Çözümlemesi ve Sonuçları (1859 – 1923)**, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, 2009
- ERGÜN, Mustafa; **Halk Eğitim ve Türkiye’de Halk Evleri**. Pedegoloji Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Dil, Tarih Coğrafya Fakültesi 1971
- ERKOÇ, Yrd. Doç. Dr. Gülayse; **“Türk Tiyatrosunda 1960-1970 Dönemi (Tiyatro Toplulukları Ve Etkinlikleri.”** Yayınlanmamış Doktora Tezi Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, 1993
- KARADAĞ, Nurhan; **Halkevi Tiyatro Çalışmaları**, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı Doktora Tezi, Ankara 1982
- KAY, Oya ve Erdem Suvari; **Halk Eğitimi Ve Eğitim Reformları-Halkevleri**, Araştırma Yazısı
- **Kuruluşumuzdan Buyana Oynadıklarımız**”, Ankara Deneme Sahnesi Broşürü
- TUNCAY, Murat; **Modern Türk Tiyatrosunun İlk Sıkıntıları**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Ve Görüntü Sanatları Bölümü Araştırma Raporu, İzmir 1991

İNTERNET

- <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/178/1366.pdf>
- <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm>
- [http://tr.wikipedia.org/wiki/Halkevleri_\(1932\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Halkevleri_(1932))
- <http://www.tiyatrokeyfi.com/gorusler/paradigma.html>
- http://www.turkcebilgi.com/halk_evleri/ansiklopedi
- <http://www.bilgicik.com/yazi/turk-edebiyatinda-elestiri-turu-tarihi-gelisimi-ve-onemli-temsilcileri/>
- <http://209.85.229.132/search?q=cache:hPEQvGYpZIJ:egitim.aku.edu.tr/halkevleri.ppt+halkevleri&cd=9&hl=tr&ct=clnk&gl=tr>
- <http://www.edebiyatogretmeni.net/elestiri.htm>
- <http://www.halkevleri.org.tr/depo/brosurhe.pdf>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad:Özge ÖKTEN

Doğum yeri ve yılı: İzmir / 1978

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans:

2002 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Sahne Sanatları Anasanat Dalı Dramatik Yazarlık-Dramaturji

Lise:

1996 Atakent Anadolu Lisesi

İş tecrübesi:

2007 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları