

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**TÜRK TİYATRO EĞİTİMİNDE OYUNCULUK
ANLAYIŞININ EVRİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Sinem Yoldaş**

**Danışman
Prof. Dr. Cevat Çapan**

İstanbul – 2016

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**TÜRK TİYATRO EĞİTİMİNDE OYUNCULUK
ANLAYIŞININ EVRİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Sinem Yoldaş**

**Danışman
Prof. Dr. Cevat Çapan**

İstanbul – 2016

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....TİYATRO.....Anabilim/Anasanat DalıTİYATRO..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiSİNEM YOLDAŞ..... tarafından hazırlanan
“.....TÜRK TİYATRO FEGİTİMİNDE OYUNCULUK ANLAYIŞININ.....
.....EVLİMİ.....”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

prof. Dr. Mustafa Y.
Sınav Tarihi : 09/06/2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevat ÇAPIN

Danışman: Halic Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ayşim CANDAN

..... Halic Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. İnder PAKER

..... Beykent Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:

..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

.....

.....

ÖNSÖZ

“Türk Tiyatro Eğitiminde Oyunculuk Anlayışının Evrimi” başlıklı araştırma, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Konservatuara başladığım yıllardan bu tarafa Türkiye’de oyuncu yetiştiren kurumların genelinde, sebeplerini çözümleyemediğim bir eksiklik olduğunu gözlemledim. Tiyatromuzun teorik ve pratik yanıyla ayrıca dünyadaki tiyatro kuramları, araştırmaları ve deneyimleriyle tanışınca sorularım da anlam kazanmaya başladı. Aksayan bir şeyler vardı... Kültür-tiyatro hayatımızı zayıflatan ve pek de konuşulup tartışılmayan bir sorunsal olduğu aşikârdı. Sonuç olarak, okumalarımın ve araştırmalarımın beni ulaştırdığı yerde şunu gördüm; genelde sanat eğitiminde, özelde ise konservatuarların verdiği tiyatro eğitiminde bir yetmezlik, bir tıkanma söz konusuydu. Konservatuarlar Batılı eğitim modelini hiçbir yerli beslenmeye yahut senteze ihtiyaç duymadan, bu ülkenin köklerinden beslenmeden, şabloncu eğitim anlayışıyla uygulamaktaydılar. İşte bu tezi bana yazdıran dinamik bu idi; tiyatro eğitiminde yerlilikle ve kültürel köklerimizle nasıl tanışabilir ve o kaynaklara nasıl ulaşabilirdik? Bu hedef doğrultusunda araştırmalarımı derinleştirme imkanı sağlayan bu tez, umarım ortaya koyduklarıyla ve sorduğu sorularla bir tartışma zemini açılmasına vesile olur.

Bu tezin hazırlanmasında görüş ve önerilerinden faydalandığım hocam Sayın Prof. Dr. Cevat Çapan’a, fikirlerini açıkça paylaşıp her zaman destek olan Sayın Abdurrahman Şen’e, düşünceleriyle bu çalışmaya katkıda bulunan Sayın Ayhan Yılmaz’a, manevi olarak verdiği destek için eşim Halit Yoldaş’a, ayrıca desteklerinden dolayı, kıymetli arkadaşlarım Fulya Bilginer, Aslı Yiğit, Neşe Metin ve Ümit Yiğit’e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
1. GİRİŞ.....	1
2. TÜRK TİYATROSU	4
3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU.....	9
3.1.KÖY SEYİRLİK OYUNLAR.....	9
3.1.1.Ölüp Dirilme ve Kız Kaçırma.....	14
3.1.2.Köse Oyunları.....	15
3.1.3.Köy Hayatının Gündelik Yansımaları.....	16
3.1.4.Tarım ve Çoban Oyunları.....	16
3.1.5.Hayvan Taklidi Oyunlar.....	16
3.1.6.Söylence ve Masallardan Oyunlar.....	17
3.1.7.Şakalar ve Dilsiz Oyunları.....	18
3.1.8.Kukla.....	18
3.2. HALK TİYATROSU.....	19
3.2.1.Hokkabaz.....	20
3.2.2.Çengiler-Köçekler-Curcunabazlar.....	21
3.2.3.Meddah.....	22
3.2.4.Karagöz.....	23
3.2.5.Ortaoyunu.....	24
4. BATILILAŞMA SÜRECİ VE TÜRK TİYATROSU.....	27
4.1.Tanzimat Dönemi.....	30
4.2.Meşrutiyet Dönemi.....	32
4.3.Cumhuriyet Dönemi.....	33
5. TİYATRODA HALK EVLERİ DENEYİMİ.....	38
6. KONSERVATUAR EĞİTİMİ	43
6.1.Dar'ül Bedayi.....	43
6.2.Devlet Konsetvatuarı.....	47
7. GELENEKSEL EĞİTİM ANLAYIŞIMIZ VE GÜNÜMÜZE AKTARILABİLİRLİĞİ.....	55
8. TİYATRO EĞİTİMİNDE YENİ BİR MODEL ÖNERİSİ.....	60
8.1. Gösteri Sanatları Atölyesi.....	60
9. SONUÇ.....	62
EKLER.....	65
KAYNAKLAR.....	70
ÖZGEÇMİŞ.....	85

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı :Sinem Yoldaş
Anasanat Dalı :Tiyatro
Programı :Tiyatro
Tez Danışmanı :Prof. Dr. Cevat Çapan
Tez Türü ve Tarihi :Yüksek Lisans – Mayıs 2016

TÜRK TİYATRO EĞİTİMİNDE OYUNCULUK ANLAYIŞININ EVRİMİ

ÖZET

Cumhuriyetin kültür politikası olarak benimsediği Batı tarzı tiyatroyu, model olarak olduğu gibi almak, günümüze kadar tiyatro sanatındaki baskın tarz olarak gelmiştir. Bunun yanında modern tiyatroyu reddetmemekle birlikte geleneksel temaşa sanatı ve Anadolu coğrafyasının birikimi olan kültürel değerleri harmanlayarak yepyeni bir yol bulmak da bir diğer görüştür. Bu tezde; hem pratikte hem de eğitim anlayışında bu iki yöneliş üzerinden gelinen noktanın incelenmesi yer almaktadır.

Anahtar sözcükler; Yerlilik, Tiyatro, Gelenek, Eğitim

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname :Sinem Yoldaş
Field :Theatre
Program :Theatre
Supervisor :Lecturer Cevat Çapan
Degree Awarded and Date :Master – May 2016

EVOLUTION OF THE APPROACH TO ACTING IN TURKISH THEATRE EDUCATION

ABSTRACT

Western style theater , which was adopted by the Turkish Republic as a cultural policy , has been the prevailing model in theatrical arts. Besides this model there is another, although not rejecting the modern theater, which combines the traditional visual arts and the accumulated cultural values of the Anatolian region. In this thesis, both models are used to examine the current situation of theater practice and theater education.

Key words; İndigenous, Theatre, Traditional, Education

1. GİRİŞ

“*Debussi’yi, Wagner’i sevmek ve Mahur Beste’yi yaşamak, bu bizim talihimizdi...*”
(Tanpınar, 2009: Sayfa, 149)

Vasfi Rıza Zobu, "*Bizim tiyatromuz, Türk güzel sanatlarının yetim büyüyen çocuğudur.*" der bir yazısında. Tiyatro dışındaki sanatların korunduğunu, adına okullar açıldığını, bu kıymet bilirliliğin yanında Türkün milli "temaşa"sının adının bile geçmediğini belirtir. Geleneksel Türk Tiyatrosu eğitime gereken hassasiyet gösterilmemiş, yetersiz pratik - uygulama ile lisans seviyesinde, okullara göre değişse de, ortalama bir sönestr verilen derslerle geçiştirilmiştir.. Geleneksel Türk Tiyatrosuna tür itibariyle 20.yüzyıl başlarından bugüne “yok” muamelesi yapılmaktadır. Cumhuriyetin Batılılaşma politikalarındaki anlamsız acelecilik ve hayatın tüm alanlarında Batı kültürüne entegre olma tutuculuğu ile değişen Sosyo-kültürel yapı, geleneksel olan her şeye ilginin giderek azalmasına sebep olmuştur.

Aslında Çağdaş Türk Tiyatrosu oluşturma yolundaki arayışların temeli, geleneksel tiyatromuzun biçimsel zenginliklerini, Batı tiyatrosunun teknik yaklaşımları ile buluşturma gayretine dayanmalıydı. Türk Temaşa Sanatı, geniş bir coğrafi alanın, Orta Asya bozkırlarının, İslam öncesi, Şamanizm, İslam ve tasavvuf anlayışının, doğu kültürünün, Osmanlı'nın, geleneksel toplum yapısı içinde harmanlanarak zenginleşmiş birikimini, kendine özgü bir anlayışla köy tiyatrosu ve halk tiyatrosu biçimlerinde tiyatroya yansıtmıştır. Köy tiyatrosu ve halk tiyatrosu açık biçimli, göstermecî üsluplu, doğaçlamaya dayanan, müzik ve dansın da kullanıldığı bir seyirlik geleneğidir.

Batılılaşma süreci ile birlikte, özellikle Cumhuriyet döneminde geleneksel seyirliklerimize ilginin azalmasına karşın, 20. yüzyılda Batı'da tiyatronun alternatif arayışlara girdiği, yüzünü Doğu'ya, tiyatronun kaynaklarına, mit ve ritüellere çevirdiğini, bu kaynakları yeni bir tiyatro anlayışı geliştirmek için kullandığını görüyoruz. Bu verimli kaynaklardan en fazla yararlanan epik tiyatro, Geleneksel Türk Tiyatrosunun

açık biçimli, epizodik yapıdaki göstermeci anlatımlı, soyutlama özellikleriyle büyük ölçüde benzerlikler taşımaktadır.

Gelenekten güç alarak yeniyi kurma çabaları, ne tutuculuk ne de beyhude çabadır. Gelenekselden yararlanmak; üzerinde önemle durulması gereken noktadır çünkü, köklü geleneği olan Batı Tiyatrosu ve Asya tiyatroları kendilerini yenilerken bu çabalarını bir geleneğin üzerine oturtmaktadırlar. Tanzimat'la birlikte ilk örneklerini görmeye başladığımız ancak henüz ne teknik ne de muhteva anlamında organik bağ kuramadığımız Batı tarzı tiyatro dışında, bizim de kökleri çok eskiye dayanan bir tiyatro geleneğimiz var. Metin And, tiyatronun öncelikle görüş açısının biçimlenmesi, yapısal değişimi gerektirmesinden yola çıkarak; "*Bunun da bizden olması, yüzyıllar boyunca Türk toplumunun beğenisinin geliştirdiği değiş özelliklerine, üslubuna uyması gerekir.*" der. Geçmişin "görülmemiş bir tazelikle önümüze açılabilmesi ve kulağımıza daha önce hiç duymadığımız şeyler fısıldayabilmesi" için gelenekten daha güvenilir bir dayanak yoktur.

Hiçbir komplekse kapılmadan, Orta Asya'dan getirdiği birikimi geçtiği güzergahlarda ve kendine yurt seçtiği Anadolu'da bulduklarıyla harmanlayan Türk milleti, hem İslamiyet'ten hem İslamiyet öncesi bu topraklarda yaşamış öbür ulusların kültürlerinden devşirdiği malzemeye köy seyirlik oyunlarının da temelini atmış ve bunu yüzlerce yıl zenginleştirerek yaşatmıştır. Bunun yanında gene gelişim süreci içinde büyük şehirlerde doğup yeşeren Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosunu da bünyesine katmıştır. Bu birikim/geleneğin içinde yüzlerce yılda oluşmuş yapıdan, biçim ve değiş özelliklerinin; yani göstermeci üsluplu, açık biçimli, toplumsal ve siyasal taşlamanın olduğu, taklit, müzik, şarkı, dans ve oyuncu yaratıcılığının öne çıktığı muhteşem bir oluşumdan söz ediyoruz.

Halkın, milyonlarca/milyarlarca balık pulunun mercan resiflerini oluşturma sürecine benzeyen, yüzlerce yılda oluşmuş kültür birikiminden beslenen bir hafızası ve algılama yeteneği vardır. Sanatı, halkın yaşamından doğan, ona kendini yenileme heyecanı veren ve belli kuralları olan, Brecht'in deyimiyle; "en yüce sanat olan yaşama sanatı"na yardımcı bir araç olarak tarif edersek tiyatro; bu sade ve harika tarif içinde en özgün yere sahiptir. Dolayısıyla Baltacıoğlu'nun "Tiyatro ölü klişelerin tutsağıdır ve törensel canlılığını yitirmiştir." eleştirisine bu bilgi ışığında göz atarsak, tiyatronun, o insana mahsus coşkuyu seyirciye intikal ettirebilmesi, tiyatronun gelenekten ve onun tüm

zenginliğinden koparılarak değil, gelenekle barışıp, yeni olanı onun unsurları ile harmanlayarak mümkün olacağı düşüncesindeyim.

Nurhan Tekerek "Bellek, Gelenek ve Köy Tiyatrosu Geleneğimiz" isimli makalesinde, özgüvenli ve bellek sahibi bireylerden oluşmuş bir toplumda özgün eserler ortaya koyulabileceğinden bahisle; ancak böyle bir toplumda "olma-var olma" duygu ve düşüncesinin zuhur edeceğini söyler. Hafızasız bir toplumun köklerine doğru derinleşmediği için kendi tarihsel birikiminden yararlanabilmesinin mümkün olmadığını ve kültürel anlamda yoksullaşıp sığılaştığını belirtir.

Oyunculuk eğitiminde, geleneksel tiyatronun oyuncuya sağlayacağı geniş olanakları görmezden gelemeyiz. Böylesine yetkin bir oyunculuk tekniği de, zaman ve deneyimle geliştirilecek bir eğitimi gerekli kılar; dolayısıyla eğitim kurumlarındaki tek sömestrlik Geleneksel Türk Tiyatrosu dersleri bu zenginliği verebilmekten çok uzaktır. Her türlü desteği kaybetmiş, geleneğin taşıyıcısı sanatçı sayısının azalması da usta-çırak ilişkisini bitirmiş ve bu işin çözümü "tiyatro eğitimi" veren modern kurumlara kalmıştır.

Bu çalışmam, geçmişten günümüze Türk Temaşa sanatının geçirdiği safhaları inceleyerek, geleneğe mal edilmiş her tür çabanın değerlendirilip kullanılarak, geleceğin Türk Tiyatrosunun nasıl oluşturulabileceğini tartışmaya çalışıyor.

2. TÜRK TİYATROSU

Türk Tiyatrosu dendiğinde çoğu kimsenin aklına modernleşme maceramızla birlikte başlayan Batı tesirindeki hatta Tanzimat ve Meşrutiyet deneyimleri atlanarak sadece Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu geliyor. Değişik ulusların tiyatro tarihlerini incelersek, onların geçirdikleri evreleri ve gelişimi görürüz. Muhtelif Türk toplulukları da zaman yolculuğunda tıpkı öbür uluslar gibi en eski çağlarından bu güne, değişik formlarda taşımışlardır tiyatro sanatını. Türk ulusunun tiyatro ile tanışıklığını son yüz seneye sıkıştırmaya çalışmak kültürel miyopluk değilse, çok ciddi başka bakış açısı sorunlarından kaynaklanmaktadır.

Türk Tiyatrosu denince uzanabildiğimiz en eski Türk kavimlerine kadar inen büyük bir birikimin olduğunu unutmamak gerekir. Misal; bazı Türk toplulukları aşiretler halinde yaşıyorlardı. Her aşiretin bir totemi vardı. Bir ağaç ya da bir hayvan. Totem, aşiretin hem atası hem de tanrısıydı. Şaman dininin birtakım törenleri, yasakları, yasaları olduğunu biliyoruz. Totemi hayvan olan Türk aşiretleri o hayvanın etini yemezlerdi. Yalnız yılda bir kere dinsel bir tören olarak tüm aşiret o hayvanı avlamak üzere sürek avına çıkardı. Av sonunda kurban edilen hayvanın eti, törensel ziyafetle topluca yenirdi. Yine aşiretten birinin ölümü halinde, ölen kişinin bedeni herkesin katıldığı bir törenle gömülür, yası tutulur, anısına şiirler söylenirdi. Bu törenlerde de taklit, dans ve müzik öğelerinin yer alışıyla ilkel bir tiyatro olayı gerçekleşmiş olurdu. Yine bütün dünya toplulukları gibi İlkel Türk topluluklarında da ilk tiyatro yönetmeni, ilk başoyuncu; din adamları ve büyücülerdi. (Fuat, 2000: 240)

M.M. Nikoliç adlı Sırp yazar'ın verdiği bir konferans ve makalesi Türkçe'ye çevrilmiştir. Bu çalışmalarda görüyoruz ki Nikoliç, ikibin yıl önce yazılmış bir Türk oyunundan söz ediyor.

“Türkler’in Orta Asya’da büyük etkisi vardı. Soyluları ve halkı güzel sanatları korumuş, iletmişti. En eski Türk piyeslerinden birinin bir parçası, bugün de mevcuttur. Piyesin konusu, Türklerin o zamanki harplerden birinde kazandıkları zaferdir. Eski Türk Tiyatro sanatından kalmış ikinci eser, birincisinden biraz daha yenidir. Bu piyes, Türklerin Çin’e hücumları zamanından kalmadır. Olayın kahramanları üç kişi. Bir Türk kahramanı savaşa gidiyor. Güzel karısını ve küçük çocuğunu evde bırakıyor. O gittikten sonra bir Çinli eve geliyor ve kadını elde etmeye çalışıyor. Kadın Çinliye karşı kendisini kahramanca

koruyor. Çinli istediğini alamayacağını anlayınca kadına kötülük etmek için onu yüzünden yaralıyor. Daha doğrusu Türk şairinin dediği gibi, onun namusunu çalamayınca güzelliğini çalıyor. Harp meydanına doğru ilerlemekte olan Türk, bir an muskasını evde unuttuğunu hatırlayarak eve geri dönüyor. Çünkü muskanın savaşta hayatta kalmasını sağlayacağına inanıyor. Eve geldiğinde güzel karısının başına gelen felaketi görüyor ve öcünü alıyor. Oyun facia ve kanlar içinde bitiyor.” (Sevengil, 2015:29-30)

Türklerin İslamiyet'in kabulünün ardından yeni bir boyut kazanan kültürel hayatları daha sonra zenginleşerek devam etti; doğum şenlikleri, sünnet düğünleri, evlilik törenleri, bayramlar, meslek şenlikleri, Mevlevî ve Bektaşî törenleri, savaş oyunları ve zafer şenlikleri, dini törenler, taziyeler bu zenginliğin ve güçlü,teatral bir sosyal hayatın varlığına dair kanıtlardır. İşte tüm bu unsurlar Türk Tiyatrosunun öz kaynaklarıdır.

Türklerin, XI. yüzyılda Anadolu'ya geldiklerinde yanlarında hikaye anlatan ozanları, mukallitleri ve dansçıları vardı. Selçuklu saraylarında güldürü oyuncularını olduğunu biliyoruz. Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan sonra meddahlık, kıssahanlık yayılmaya başlamıştı.

Batılı anlamdaki tiyatronun XIX. yüzyılın ilk yarısında, önce II. Mahmut, daha sonra oğlu Abdülmecit'in padişahlığı döneminde filizlendiğini görüyoruz, tiyatro metinleri ilk defa bu dönemde yazılmaya başladı. Batı anlayışındaki ilk tiyatro topluluğumuz 1868'de "Gedikpaşa Tiyatrosu" adıyla Güllü Agop tarafından kurulmuştur. Orta Oyunu sanatçılarının Halk Tuluat Tiyatrosu'nu kurlmaları da aynı dönemdedir. Bugünkü Türk Tiyatrosunun filizleneceği 1914'e kadar bazılarının ömrü çok kısa olan birçok topluluk kurulmuştur.

Geleneksel Türk Tiyatrosunun yapısal özelliklerinden bahsetmek gerekirse; Örneğin; Brecht'in epik tiyatrosunda yabancılaştırma, çeşitli tekniklerle uygulanmaktadır, geleneksel tiyatro bu teknikleri içinde barındırmaktadır. Ayrıca geleneksel tiyatro yapısal açıdan incelendiğinde, formları organik bir bütün oluşturmaz, kısa oluntulardan oluşan eklemlerle bir yapıya sahiptir. Bu yapı kesintisiz bir akışla özdeşleşmeyi sağlayan, yanılsamacı anlayışın karşısına Brecht'in getirdiği epizodik yapı ile büyük benzerlik taşır. Oyun bütünü, bu bağımsız bölümlerin bazı açıklamalar ya da anlatım parçalarıyla birbirine eklenmesiyle oluşur. Bu yapı izleyiciye bir oyun seyrettiğini unutturmaz dolayısıyla bölümler arasında gözden kaçmaması gereken noktalara dikkat çekmesi nedeniyle seyirciye sahne üzerinde gördüklerine düşünsel olarak katılması imkanı da yaratmış olur. Geleneksel

tiyatro bu eklemlı yapının da ötesinde seyirci ve oyuncu arasındaki bir alış-veriş temeli üzerine kurulmuş, *oyuncu, seyirci ve temsil sanki ayrımsız gayrısız aynı dünyanın ilişkinleri olmuştur*. (Emeksiz 2007:56) ve oyun kişilerinin davranışları seyircinin kimliklerine, ilgilerine ve isteklerine göre ayarlanan, parçaları yer değiştirebilen, uzatılıp kısaltılabilen esnek ve değişken bir yapıdadır (Pekman, 2010:25) İzleyicisine sonuna kadar oyuna katılabılme ve müdahale edebilme hakkını veren geleneksel tiyatro bu yapısal özellikleri itibariyle “açık biçim”lidir.

Türk Tiyatrosu'nun Evreleri adlı eserinde Metin And, göstermecı tiyatro oyuncusunu, oyuncu niteliklerini koruyarak, seyredildiğinin bilincinde olan ve bu bilinci açığa vuran oyuncu olarak değerlendirmektedir. And, gerçeğin yanılsamasının ancak "açık biçim" ile yıkılabileceğini belirtir çünkü açık biçim seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun değişebilmesine kapı açmakta, oyunun tek yönde gelişmesini engellemektedir (And 1983:120-123). Göstermecı tiyatrodada oyuncu, oyunculuk özelliğini korur, seyirci onu sadece büründüğü gerçek kişilik olarak görmez. Seyirci, dinleyici okuyucu kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yaparak "ikinci bir yaratıcı" olma fırsatı yakalar. “Kapalı Biçim’in tek bir merkezde, bir çekirdek çevresinde toplanmasına ve parçaların belli, değişmez bir sıra içinde sımsıkı birbirlerine bağlanmasına karşın, “açık biçim”de parçalar, ayrıntılar bağımsızlık kazanmışçasına, kendi başlarına bir bütün özelliği taşımaktadır (And, 2014:58) .

Brecht'in yabancılaştırma efekti ile oyuncunun oyun kişisini içselleştirmeden oynaması bu oyunlar içine geçerlidir. Sahne üzerindeki eşyaların her an başka bir eşyaya dönüşmesi, oyuncunun sahneyi turlayarak başka bir yere gelmiş gibi olması veya bir önceki oyun zamanından farklı zamana geçmesi bu oyunların özelliklerindedir. Oyunlar seyircinin hayal gücünü olabildiğince zorlar, karakter değil, tip söz konusudur.

Geleneksel tiyatronun göstermecı ve açık biçim özelliklerini oluşturan bu unsurlarla beraber, oyunculuk üslubu da üzerinde durulmaya değer başka bir özelliğidir. Geleneksel oyunculukta canlandırma tekniği kullanılmaz; yani oyuncu başka bir kişiliğe bürünmez, onu yaşamaz ancak o kişiliği göstererek seyircide bir tavrın ortaya çıkmasını sağlar. Bu, Brecht'in kuramsal temellerini döşemeye çalıştığı epik tiyatro anlayışının bir benzeridir. Geleneksel oyun türlerinde oyuncular duyguları hissetmek, yaşamak ya da izleyiciye o duyguları geçirmek yerine onları gösterir, anlatır ve bunu izleyiciyi hesaba katarak yapar.

Bu oyun türlerinde duygular söz ve davranışlarla yer değiştirmiştir, oyun kişilerinin, karakterler değil de izleyiciye tanıdık gelen –sınıfsal, mesleki veya soya dayalı- kimi kesimleri temsil etmesi Brecht tiyatrosu ile benzerlik gösterir. Osmanlı toplumunda 19. Yüzyılın ikinci yarısına kadar (Batılı) sosyolojik anlamda “birey” kavramından söz etmek mümkün olmadığı için bireyin olmadığı bir toplumun sanatında da “karakter”in varlığı söz konusu olamaz. Dolayısıyla sıradan tiyatro seyircisi karaktere dayalı bir kişileştirme ile özdeşleşemez, duygusal bir bağ kuramaz. Bu bağın olmayışı gerçeklik duygusunun oluşumunu da engeller.

Geleneksel tiyatronun seyircisi, tiplerin ardındaki oyuncunun o tiplere söyleteceği sözler, o tiplerin düşeceği çoğu komik durumun izleyicisidir. Bu seyirci “usta”nın o tipler aracılığıyla toplumsal olaylar karşısındaki tavrını izlemeye angaje olmuştur. Bu göstermeci üslupta oyuncu, oyunculuğunun dışında ona hizmet edecek tasarımları gerçekçi tiyatrodaki kullanılan şekliyle kullanmaz.

Göstermeci tiyatronun başka önemli özelliklerinden biri de dekor, aksesuar ya da ışık gibi teknik tasarıma ilişkin elemanlarının da yabancılaşma etkisi göstermesidir. Dekor ve aksesuar hiçbir zaman birebir kullanılmaz, anlatılmak istenen şey, sahnede çoğu zaman bulunmayan, varmış gibi yapılan şeyler yoluyla anlatılır. (Pekman, 2010:30-32).

Batı tiyatrosunu tümüyle benimseyerek taklit etmek ülkemiz tiyatrosunun gelişiminin önünde bir engeldir, dolayısıyla bu coğrafyanın var olan geleneksel zenginliğinden ve teatral kaynaklarından beslenen özgün yeni bir sentez oluşturma gayreti içinde olunmalıdır.

Tiyatro bir yandan dram, öte yandan oyunculuk gibi seyirlik olanakları sunan bir sanat dalıdır. Dram tanımı Eski Yunan dramı temel alınarak yapılmaktadır ki Batı tiyatrosu bu kaynaktan gelişip serpilmiştir. Yunan dramı göz önüne alındığında bir Türk tiyatrosunun olup olmadığı, kendimize özgü bir dramımız olmaması nedeniyle yanıtlanması zor bir soru haline gelir. Ancak dram yanı olmamasına rağmen oyunculuk gibi seyirlik yanı itibarıyla Geleneksel Türk tiyatrosunun özgün bir tiyatro niteliği taşıdığı söylenebilir.

Batı tiyatrosuyla tanışmadan önce bize özgü "köylü tiyatrosu geleneği", "halk tiyatrosu geleneği" yüzyıllar boyunca süregelmiştir. Çevresel bileşenleri farklı bu iki gelenek değişerek de olsa günümüze kadar yaşayabilmiştir. Toprağa bağlı Türk köylüsünün eski bolluk kuttörenleri ve canlılık (*animisme*) inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zamanla biçim ve öz açısından değişikliklere uğramıştır. Fakat değişikliklerin pek az olduğu hayvan benzetmeceleri, danslar, kukla, çeşitli doğmaca oyunlarını kapsayan bu oyunlar bugün köy çocuklarının oyunlarında da yer yer görülmektedir.

Halk Tiyatrosu ise kentlerde, daha doğru tabirle başkentte ortaya çıkmıştır. Karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türleri İstanbul menşelidir. Sanatçıları da, seyircilerinin büyük çoğunluğu da halktan kişilerdir. Bu tiyatronun en önemli türleri kukla, karagöz ve ortaoyunudur. 19. yüzyılda geleneksel halk tiyatrosunun Batı tiyatrosuyla harmanlanmış hali tuluat tiyatrosu olarak ortaya çıkmıştır.

3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

3.1. Köy Seyirlik Oyunlar

Bilinen en eski tarihlerde doğanın kurallarına göre yaşayan, eylemlerini ona göre düzenleyen ve düşünce yapıları bu şekilde oluşan Türkler, ataları/tanrılarını da bir ağaç, bitki, su, rüzgar veya bir hayvan olarak bilmişlerdir.

Kabile toplumunun ilkel dönemlerinde dinin karakteristik özelliği totemciliğidir. Kabiledeki klanlardan her biri "totem" denilen bir doğal nesneyle bağlantılıdır. Klanın üyeleri kendilerini kendi totem türleriyle akraba ve aynı soydan geldikleri inancını benimsemişlerdir ve onu yemeleri yasaklanmıştır. Totemin sayısının artırılması için geleneksel bir tören yaparlar. (Thomson, 2004, s.27).

Aynı totemi benimseyenler kendilerini akraba olarak görürler, bazı toplumlar da kendi totemlerini vücutlarına (el, göğüs, bacak) boyayla işlerler. Oyunlarında da o totemin postuna sarılırlar veya elbiselerini o toteme benzetirler. (Tanyu, 1984, s.158).

Totemlerin çoğu yenilebilir bitki ve hayvan türleridir, dolayısıyla totemin kökeni yiyecek sağlamayla ilgilidir. Totem türlerinin artması için yapılan törenler üreme mevsiminin başında "totem merkezi" denilen daha önce belirlenmiş bir yerde klanın toteminin av bölgesinde yapılır. (Thomson, 2004, s.28).

Çoğaltma törenleri, totem eğer bitkiyse büyüme ve toplanmasını, hayvansa onun hareketlerini (örn. çıkardığı sesleri) bazı durumlarda da yakalanıp öldürülmesini oyun biçiminde gösterecek gibi hazırlanır. Bu tür gösterilerin ilk işlevi, hayvan totemler için muhtemelen hayvanın belirli özelliklerinin yakalanmadan önce incelenmesi ve davranışlarının çalışılarak öğrenilmesidir. Sonraki aşamasında bu işlev, yerini büyüsel bir ritüele bırakmış, klan erkekleri bir yiyecek arama eylemini başarılı kılmak için önceden yansılamaşlardır. İlkel büyü, gerçekliğin kontrol altına alındığı yansılamaşını yaratıyordu; bu şekilde bedensel güç artarak açığa çıkmış oluyordu. Yansılama töreniyle güçleri uyarılmış ve örgütlenmiş avcılar eskisinden daha iyi birer avcı oluyorlardı.

Düşük üretim düzeyi nedeniyle kişi, dış dünyanın nesnellüğünün henüz tam olarak farkında değildir; sonuç olarak, hazırlık töreninin yapıları gerçek görevdeki başarının nedeni gibi görünür; fakat aynı zamanda eyleme bir yol gösterici olarak büyü, değerli bir gerçeği de ortaya çıkarır:dış dünya, insanın ona karşı öznel tutumuyla gerçekten değiştirilebilir. (Thomson,2004, s.30).

Eski Türklerde, insan ruhları daha çok “kuş” olarak düşünülmüştür. Bir çocuğun dünyaya gelmeden önce gökte kuş olarak yaşadığına, öldükten sonra da yine göğe uçtuğuna inanılmıştır. Örneğin Eba Müslim Horasani'nin ölünce bir beyaz güvercine dönüşerek uçtuğu, hatta Deli Dumrul'un kılıcını sıyırmasıyla Azrail'in güvercin olup pencereden kaçması Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonraki eserlerde anlatılmıştır. Şaman'ın gök yolculuğundaki yardımcı ruhları, kuş ya da kanatlı hayvanlar biçiminde tasvir edilmiştir. (Avcıoğlu, 1995, s.343).

Özünde insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğü yatan Şamanizm, daha çok Orta Asya bozkırı ve iklimiyle biçimlenmiştir. İnsan, doğa karşısında çoğu zaman çaresizdir ve tabiat karşısındaki bu aciziyeti inanç sisteminin oluşmasında- gelişmesinde mühim bir rol oynamıştır. Doğa karşısındaki çaresizliklerini bir ölçüde de olsa yenebilmek, önlem alabilmek için falcılık ve büyüye başvurmuşlar, dolayısıyla Şamanizm'in iki temel ögesi ortaya çıkmıştır. Şamanlar tanrı ve tanrısal güçlerle insanlar arasında "aracı" rolü oynar; falcılık, büyücülük, tanrılar ve ruhlara için törenler, adak, sağaltım ve bolluk törenleri gibi çeşitli görevleri yerine getirirler. (Ergin, 1995, 112).

Şamanın eğitimi bir ustanın yanında geçirdiği çıraklık evresiyle başlar. Genellikle çocuk yaşta başlayan bu eğitimin ardından, Şaman adayı bir gece düşünde tanrılardan şamanlık yeteneği aldığına inanır ve böylece Şaman olur.

Topluluk bu görevi vereceği üyesini zaman içinde yetiştiriyor, ihtiyaç doğduğu zaman da yerine getirmesini bekliyordu. Kamların yetişmesi, kam olacak kişinin "kam hastalığı"na yakalanarak bu hastalık boyunca (üç günle bir yıl arası) ruhlardan tarafından öldürülerek eğitilmesi ve yeniden dirilerek "kam"lık görevine başlaması şeklindeydi.

Şamanın yaptığı ve yönettiği törenlerde en önemli öğeler dans ve şiirdir. Bu nedenle Şamanın hem iyi bir ozan, hem müzisyen, hem dansçı ve hem de iyi bir taklitçi olması gerekir (Ergin, 1995, s.112). Kam veya kamlama törenleri gece açık havada çadırda veya bunun için özel olarak yapılmış bir mekanda, bir ateşin etrafında düzenlenirdi. Bu törenler, amacına ulaşınca değin (gerekirse birkaç gün) gün ağarana kadar sürerdi.

Bu süre boyunca kam, kendisinin ve ruhlara yer altına, gök katlarına seyahatlerini anlatır, çeşitli ruhlara sohbetlerini canlandırır, bunları müzik, şarkı, dans, illüzyon gösterileri,

komik sahneler aracılığıyla yapardı. Her şamanın yardımcı tanrıları, kendi ruhları ve başkasının söylemeyi göze alamayacağı şarkıları vardı. Elinde aynası, tefi ve her tören için özel/farklı/sıra dışı bir giysisi vardı, bu giysi hayvan ana/atasını tanıtmak ve günlük yaşamın sıra dışılığına gönderme yapmak içindi (Labecka-Koecherowa, 1995, s.77).

Ateş kültürünün şaman inancında önemli bir yeri vardır. Günümüzde unutulmakta olan oyunlardan biri de Sin sin'dir, bu oyun ateş etrafında oynanırdı ve Anadolu'da ateşle bağlantılı en yaygın oyundu (Tanyu, 1976, s.295).

Şamanlar törenlerde çaldıkları davulun da etkisiyle bir tür trans yaşarlar, bu esnada tanrılar ve ruhlarla dua aracılığı ile iletişim kurarlar. Şaman, tören sırasında dans eder, dua-şair okur ama bunların belli kalıpları yoktur, doğaçlama gerçekleşir. Yani şaman her töreni yaratıcılığıyla benzersiz kılar. (Ergin, 1995, s.112). Yani kam, saatler boyunca ritüeli sürdürürken aynı zamanda seyircileri de eğlendirir.

Kam törenlerinin teatral yanı bu ritüellerin tiyatro sanatının en eski şekli olduğu düşüncesini güçlendirir. Birçok araştırmacı da bunu dile getirmiştir. Kam törenleri zaman zaman komiklikler de içerirdi. Oyuna kamın yardımcısı, müzisyen, özel olarak seçilmiş genç kız ve erkekler, seyirciler katılsa da baş rol kam'ındı. Kam bütün kahramanların yerine konuşur, hayvanların, nesnelere taklitlerini yapar yani bir grup aktörün işlevini üstlenirdi. (Pirdeveoğlu, 2003, s.63).

Şamanın psikofizik özellikleri profesyonel oyuncuda aranacak/bulunması gereken özellikler: konsantrasyon yeteneği, fiziksel yetenek, rolü yaşamada (oto-kontrol/trans durumunda bile), parlak bir zeka, zengin bir sözcük hazinesi, anlamlı mimiklere eşlik eden, dans edebilen kıvrak bir beden. Şamanlar tanrı vergisi doğaçlama yetenekleriyle hem müzisyen, hem dansçı, hem de şarkıcı, oyuncu ve ozan kimliklerine bürünebiliyorlardı. (Labecka-Koecherowa, 1995, s.77).

Müzik bu oyunlar için önemli bir unsurdur, hiçbir tören müziksiz yapılmazdı.

Şamanist Türklerin dini ayin ve törenleri aynı zamanda oyun yanı da olan bol ve renkli dramatik öğeler içermekteydi. Tabiatı dikkatle gözlemleyen Türkler oradaki anlaşılmasız ahenge duydukları saygıyı doğaya ibadet formuna büründürmüşlerdi. Tabiata saygı olarak; onu hiçbir şekilde incitmemek, onu taklit etmek ve onun gibi, yani tabiat gibi davranmak gerektiğine inanırlardı. Dini törenlerde bu anlayış kendini gösterir; orada tanrıların yaşayışlarını temsil eden unsurlar ve yine aynı çerçevedeki öyküler bir nevi bu inancın lirizmidir.

Eski Türklerin ilahlara ilişkin mitolojik ve yarı tanrı konumundaki kahramanlar üzerine epik hikayeleri uzun süre etkisini sürdürmüştür. Bu hikayelerin iki toplumsal yönünden söz edilebilir: Birincisi hikayenin konu ve anlamıyla ilgili olarak hikayede anlatılan olay, kurumların nasıl doğduklarına ilişkindir. İkincisi de hikaye topluluk içinde ayin yapılmasının da bir yoluydu. Yani hikaye, lirik ya da anlatı olarak müzik ve dansla hep birlikte okunur, söylenir hatta trajedi biçiminde oynanırdı. Bu ilkel oyunların zaman içinde düzenli ve daha görünür bir halde birer ritüel oluşturduğunu görüyoruz. Ritüel büyüye giden yolun önemli bir aşaması, eşiği olurken; ritüellerdeki maskeler, giysi ve aksesuarlar, hareketler doğal olanın dışındakini anlamlandırma sürecinin estetik bütünlüğünü sağlayan parçaları/araçlarıdır (Nutku, 2008:14/Sevengil,2015, s.16-17).

Ergenekon Efsanesinde, iki dağın arasında sayıları arttığı için bu alan kendilerine dar gelen Türk boyu, çıkış için çözümler arar. Bir demircinin dağın belli yerlerini ateşle eriterek çıkılabileceği teklifinden hareketle yetmiş ateş yakılır, yetmiş körükle bu ateş harlanır ve eritilen noktadan çıkılarak eski yurtlarına geri dönerler, atalarının intikamlarını alıp oraya, eski topraklarına yerleşirler. Bu hikâyeye ileriki devirlerde yapılan bu kutlu başarıyı anmak ve atalara saygı sunma amaçlı olarak her yıl sergilenen bir temsile dönüşmüştür. Bu gösteride hakan o dağların arasından kurtuluşu simgeleyen demirciyi canlandırarak ateşi yakar, ateşte kızdırılmış demiri örsün üstüne koyar, çekiçle döver sonra çekici etrafındakilere verir ve ardından onlar da aynı şeyi tekrarlar. Geçmişin temsili olarak canlandırılması amacı taşıyan bu tören dramatik bir hususiyet arz ederdi. Bu törenlerde topluluk hem geçmişini anar hem de böyle bir başarının motivasyonu ile toplumsal dokuyu güçlendirirdi. Bu ritüel-kutlamaların açık havada ve geniş alanlarda yapılması, oyuncuların olmayışı, toplumu oluşturan herkesin temsile katılması, oyuncunun da seyircinin de aynı olması ileride gelişecek olan köy seyirlik oyunları için bir altyapı niteliği taşımaktadır.

Yukarıdaki Ergenekon örneğinde olduğu gibi tarihten gelen pek çok destan, hikaye yahut masalın yanında yaşanan döneme ait muhtelif olay ve gelişmeler de köy seyirlik oyunlarına kaynaklık eder. Ekinlerin ekilmesi, ekinlerin biçilip hasadın alınması, hayvanların çiftleşme mevsimi, kıtlık, kuraklık, beklenmeyen felaketler, mevsim dönümleri, düğünler, bayramlar, ölümler, doğumlar tüm bunlardan hem oyunlarına malzeme devşirirler hem de dönem dönem bunları vesile kılarak oyun çıkarma yahut oyun yapma şeklinde geleneği sürdürürler. Yani burada; köy ve köylünün çevresinde olağandışı yahut olağan gerçekleşen her olay, hem oyuna dramatik malzeme olmakta hem de oyun sergilemek için bahane olmaktadır.

Dolayısıyla kökleri tabiat insan ilişkisine kadar dayanan merasimler ve törelerle beslenmiş faaliyetler olan ritüellerin zaman içinde evrilmesi sonucu oyuna dönüşmesiyle bugüne gelen köy seyirliği, beslenme alanının çeşitliliği ile köylünün vazgeçemediği, kendini, çevresini ve oluşunu ifadesinin en güçlü araçlarından. Bu olgu ve köylü öylesine iç içe geçmişlerdir ki köylü bunların hiçbirinin teorik izahını yapamasa da yüzyıllardır hem aslını muhafaza ederek hem de zenginleştirerek bu geleneği sürdürmektedir. Bu gelişimi gözlemleyen akademik yahut resmi bir kategoriye yerleştirmek isteyen devlet ve kentli aydının haline güzel bir örnek olarak Ahmet Kutsi Tecer'in 1961 senesinde İstanbul'da düzenlenen Birinci Halk Oyunları Semineri'nde sunduğu bildiride yer verdiği diyalog ilginçtir. Genç bir köylüye oynadıkları oyunu niçin oynadıklarını soruyor, köylü nedenini bilmediklerini ama oynamanın zorunluluk olduğunu söylüyor. Oynanmasa da olur mu? sorusuna köylü; Ahmet Kutsi Tecer'i tuhaf tuhaf süzerek “oynamamak olmaz ki...” diyor.

Halk sanatlarında “modern yaşam” açmazındaki sanat üretme çabalarının kavrayamayacağı sınırsız kaynak zenginliği vardır. Bunu türkülerde, deyişlerde, bilmece, kıssa, ağıt, bir camii minaresi, bir mektep bacası, bir söğüt gölgesi, bir turnanın uçuşu, suda balığın oynayışı gibi çok değişik alanlarda gözlemleriz. Bu insanların en büyük zenginliği olan tabiatla iç içeliğin kazandırdığı yeti ve doğallık, hiçbir konservatuar müfredatı ile kazandırılmaz. Tabiat el üstünde tutulmanın ve kendisine gösterilen saygının karşılığı olarak insana muhteşem bir geri dönüş yapar. İşte “eski”den oluşturulmuş her şeyin erişilmezliği biraz da bundandır. Yani mimaride, şiirde, apayrı bir sanat olan toplumsal yaşamda insanlık zirveye tabiatla alakasını ve birlikteliğini yoğunlaştırdığı dönemde çıkmıştır.

Köy seyirlik oyunlarının oyuncularını gönüllü oyuncular. Genellikle istekli ve kabiliyetli kişiler ön plana çıkar fakat umumiyetle herkes katılımcıdır. Eğlence amaçlı köy seyirliklerde önde gelen oyuncular bugünün çağdaş oyuncularından farksızdır; seyirciyi eğlendirmek ve aynı zamanda kendini eğlendirmek öylesine iç içe geçmiştir ki dışarıdan bakanın bunu ayırt edebilmesi mümkün olamaz. İçinden çıkılmaması gereken bir kalıpları olmadığından özgür ve yaratıcı oyunlar sergilerler.

Bu oyunlarda kadın rollerini erkeklerin, erkek rollerini kadınların oynaması, bir kişinin peşpeşe hayvan rolleri de dahil farklı roller üstlenmesi güçlü taklit yeteneği gerektirir. Bunu besleyen de tabiatla olan iç içelikleridir.

Oyun yeri ise, oyuncu-seyirci iletişimini/ilişkisini en fazla mümkün kılacak şekilde kapı önleri, damlar, evlerin avluları, harman yerleri, tarlalar, köy meydanları ve odalardır. Seyirci söyleşilere, şakalaşmalara, atışmalara katıldığı gibi zaman zaman dekor ve aksesuar olarak da kullanılır. (Karadağ, 1978:134-144).

Özgün bir Türk Tiyatrosu oluşturmanın önemli dayanaklarından olması gereken Köy Seyirlikleri özellikle Cumhuriyet Döneminde oluşturulmaya çalışılan yeni kültür politikaları bağlamında gözden kaçırılmıştır. Sanatın tüm dallarında yukarıdan yapılan düzenlemelerle kendi değerlerimizden ziyade Batının değerleriyle bir entegrasyon politikası izlenmiştir.

3.1.1. Ölüp Dirilme ve Kız Kaçırma

İnsanların en eski çağlarından beri doğum ve ölüm bütün yaratım süreçlerinin en çok işlenen konularıdır. İlkel insanın çevresi bu konuları inceleyebileceği sayısız örnekle doluydu. Doğuran kadın motifi bu örneklerin en önemlisiydi, açıklanması zor başka bir konu da mevsimsel döngü yani doğanın kışın ölmesi, ilkbaharda dirilerek yeşermesi, yazın erginleşerek ürün vermesi ve sonbaharda sararıp solarak yeniden ölmesi ve bunun bir çevrim halinde sürekli tekrarlanması. Gizil bir güç bu döngüyü sağlıyor olmalıydı. Mevsimsel döngünün insan yaşamına benzerliği bu doğa olayını kadının doğurma yetisiyle özdeş kıldı.

Anadolu köylüsü doğanın döngüsünü ve bu döngünün kendi hayatına etkilerini olumlu yönde dönüştürmek, etkilemek için geçmişin uzantısı olan gelenekten yararlanarak mevsimsel döngüyü yansılayan oyunlar yaratmıştır. Bu oyunlar genellikle hasat zamanı ve ilkbaharda oynanmıştır. (Çetin, 2006, s.198).

Anadolu'da seyirlik köylü oyunları arasında konusu kız kaçırma ve kaçırılan kızın yeniden bulunmasını konu edinen pek çok oyun vardır. Ancak bu oyunları ölüp-dirilme

konusunun bir çeşitlemesi olarak da yorumlamak mümkündür. Yani ölüp yeniden canlanma yerine kaçırılan kızın yeniden bulunması gibi. Bunların Eleusis törenlerine benzerlikleri de vardır. Anadolu seyirlik oyunları kış yarısı, hayvan yavrularının doğması, bitkisel yaşamın uyanması veya uykuya dalması, hayvanların çiftleşmeleri gibi olgular etrafında konularını bulmuştur. Kış - yaz karşıtlığı, bundan baharın doğması simgeleştirilmiştir. Buna "ölümün kovulması" da denmektedir. Bu tören iki türlü gerçekleşebilir: ya kışın geçmesi yani ölümü, ya da yazın ölümü. İlkbaharda ürün devşirme, toprağı işleme, saban sürme, tohum ekme-biçme etkinlikleri törenlerin zamanlamasını belirler.

Doğa afetleri üzerine de türlü büyüsel törenler yapılmaktaydı. Toprağın kısırlığını gidermek, bolluğu getirmek için yapılanlar ölüp-dirilme konusundaki dramaların ana motifidir. Üstelik tragedyanın çatısında bu törenlerin izleri bulunur. Özellikle çatışma eski çağlardan günümüze en çok rastlanan konudur. Kış ve yaz karşıtlığı iki takım arasında veya iki kişi arasında yalancı savaş veya yarışma biçiminde temsil edilir. St.George'un Ejderha ve Türk Derebeyi çok oynanan bir oyundur. Oyunda ölen kişiye yas tutulur, birisi ölenin oğlu olduğunu tanır, bir hekim çağrılır, ölen dirilir, herkes bunu kutlar ve evlerden öteberi toplanır. Oyuna çeşitli kılıklar, hayvan biçimine girmiş ikincil kişiler de katılır. Birçok yerlerde çarpışmada bir yanda yeşillere, yapraklara bürünmüş biri yazı, kürk veya saman giymiş öbür kişi de kışı canlandırır (And, 1962, s.10)

3.1.2. Köse Oyunları

Türkçeye Farsça küse'den giren köse; sakalsız (sakalı çıkmayan) ya da seyrek sakallı erkek anlamına gelir ve halk masallarında kötü bir karakterdir. Anadolu'da köse isimli simgesel anlamları ve işlevleri bazı yerlerde değişik olsa da epeyce dramatik köylü oyunu vardır.

Örneğin; ilkbaharın karşılanmasıyla ilgili bir köse oyunu şöyledir: Kral, padişah gibi bir kişiliği oynamak üzere bir kişi seçilir, bu kişi eski yılı simgeler. Tahtta olduğu süre içinde bir dediği iki edilmese, her gittiği yerde saygı görse de tahttan indiğinde aşağılanır, kötü davranılır. Burada eylem simgesel olarak eski yılın kovularak yeni yılın gelişinin perçinlenmesidir (And, 2014: 20).

İran'daki bir köyde daha çok ilk kar yağdığında oynanan köse oyunu da çok ilginçtir. Bu oyunun türküleri Türkçedir, oyundaki köse yüzüne keçe bir maske geçirir. Pantolonun fermuar kısmında bir fallus (bereket simgesi) asılıdır. Karısıyla ev ev dolaşarak ölü taklidi yapar. Ev sahibi yiyecek (fındık, ceviz, pirinç, üzüm vb.) verir ve köse dirilerek ona boynuzundan ve sakalından ağılın kapısına asması için bir parça verir (Çetin, 2006:200).

3.1.3. Köy Hayatının Gündelik Yansımaları

Anadolu köylüsünün, dramatik oyunları günlük hayatının izdüşümleriyle doludur. Bunlar halk tiyatrosu mimus geleneğindeki toplumsal eleştiri ve taşlamalardan oluşur. Belli başlı temalar: karı-koca geçimsizliği, kaynana-gelin ilişkisi, kuma anlaşmazlığı, ölüm, hacca gitmektir. (And, 2014:21).

Bu dramatik oyunların bazılarında da bir meslek grubunun parodisi yapılır. Tüccar, doktor gibi meslekler ele alınarak araç gereçlerinin abartılması suretiyle kaba şakalar yapılır, o uğraş alaya alınır (And, 2014: 22).

3.1.4. Tarım ve Çoban Oyunları

Tarımla ilgili oyunlar doğrudan tarımsal yaşamın taklidi şeklindedir. Ekinlerin ekilmesi, biçilmesi, sulanması, zararlılarla mücadele bu oyunların ana temalarıdır. Bu temalar değişik olaylarla beslenerek süslenir. Örneğin Balıkesir'in Mumcu köyündeki "Çiftçi" isimli çoban oyununda işçi olarak gelen kızlar çiftçinin oğlu tarafından kaçırılmakta, oyun farklı bir boyut kazanmaktadır. Çobanların üreme, bereket ve bolluk amacıyla yılın belli günlerinde kendilerinin oynadıkları oyunlar da vardır, Karaman Beydili'ndeki "Saya Oyunu" bunlardan biridir (Özhan, 1997, s.300).

3.1.5. Hayvan Taklidi Oyunlar

Bu oyunlarda tilki, deve, domuz, köpek, kartal, ayı, geyik ve kirpinin taklitleri yapılır. Hayvan benzetmece oyunlarında en çok taklidi yapılan hayvan devedir. Eğlence için oynanan hayvan benzetmecelerinde bu hayvanlar görünüşleri ve hareketleriyle taklit edilir. Malatya, Diyarbakır, Muş, Adıyaman yörelerinde oynanan oyunlarda müziğin ritmine uygun olarak bir halk dansı türü de gelişmiştir. (Özhan,1997, s.298).

3.1.6. Söylence ve Masallardan Oyunlar

Masallar olağanüstü olayların ve kahramanların konu edildiği sözlü anlatılardan biridir. Masal üzerine çalışmaları olan Pertev Naili Boratav 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı (1999) adlı yapıtında masalı, nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı olarak tanımlar.

Masallar tekerleme ile başlar, masalın başı, masalın kendisi ve masalın sonu şeklinde tamamlanır. Masal başı veya başlangıç tekerlemesi adı verilen bölüm “Evvel zaman içinde kalbur saman içinde\ zaman içinde, deve tellal iken, pire bakkal iken, ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallan iken veya “ bir varmış bir yokmuş, ...” örneklerinde olduğu gibi ilgili olmayan sözcüklerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Masalın girişinde bu tür söz ve akıl oyunlarının olmasının nedenleri hem masal dinleyicisini bir hayal dünyasına davet etme hem de masala hazırlama düşüncesi olduğu söylenebilir.

Masallarda iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış arasındaki mücadeleler sık sık konu edilir. Masalların sonunda iyi, güzel ve doğru olanlar mutluluğa kavuşurken; kötüler, haksızlar cezalandırılırlar.

Köroğlu, Keloğlan gibi halk hikayeleri, masallar ve destanlar, tarihi olaylar, geçmiş acı ve sevinçli olaylar bazı yörelerde dramatize edilmiştir. (Özhan, 1997:299).

Boratav, Zaman Zaman İçinde adlı yapıtında masal kahramanları hakkında şu değerlendirmelerde bulunmaktadır:

Masalın kişileri belli bir tarih anında, belli bir yerde yaşamış olan bir topluluğun fertleri değil de, bir padişah, bir tüccar, bir kocakarı... gibi yersiz adsız kişilerdir... Bazı bazı kişinin bir adı varsa, bu sadece anlatmayı kolaylaştırsın diye verilmiş, ya da sahibinin bir özelliğini, bir halini belirtmek üzere takılmıştır: Sitti Nusret, Keloğlan, Altın Toplu Sultan... gibi. İnsanların yerini kimi masallarda aslan, tilki, horoz... gibi hayvanlar alır ya da maceralarına devler, periler, ejderhalar... gibi dünyamız üstünde gerçekten yaşamamış ve yaşamayacak olan tabiatüstü varlıklar katıştır... Masalların kendine göre bir mantığı, peşin olarak kabul edilmiş imkânları vardır. Hayvanlar konuşur, bazıları kılık değiştirip insan oluverirler, kimi insanlarda hayvan kılığına girerler, varlıklar ve olaylar alıştığımız ölçülerin dışına çıkabilirler (Boratav,1958:13).

3.1.7. Şakalar ve Dilsiz Oyunları

Anadolu'da "oyun çıkarma" olarak adlandırılan oyunların bazıları yalnız dans ve pantomimus'a dayalı sözsüz, suskun oyunlardır. Zaten törenselde "eylem" sözden daha önemlidir. Bu türlü oyunlara Anadolu'da, ya Arapça sessiz, susan anlamına "samut" ya da Farsça dilsiz anlamına gelen "lal" denmektedir (And, 1962:11).

Sağır-dilsiz oyunlarında, oyunun neden oynandığı köyde herkes tarafından bilinir. Çankırı yöresinde oynanan "Samıt ve Lal" oyununda yüzleri karaya boyalı oyuncular evleri gezerler, ev sahipleri yiyecek için geldiklerini bilir ve ceviz, badem, bulgur, yumurta gibi yiyecekler verirler (Özhan, 1997:299).

3.1.8. Kukla

Küçük bebeklerin elle ya da iplerle hareket ettirilerek oynatılması oyununa kukla denmektedir. Kukla oyunları çocukların başlıca eğlencelerinden biridir ve kukla tiyatrosu da onun bir uzantısı olarak benimsenmiştir.

Ismail Hakkı Baltacıoğlu, insanın iç âlemini dışa yansıtan bir malzeme olarak kuklayı öncelikle bir çocuk oyunu olarak görmüştür. Kökenlerini Asya şamanlığına bağlayanlar da vardır çünkü ilk kuklalar " eklemli kafatası ve menteşeli maske formuyla- ilkel toplumlarda büyü ve dini merasimlerde kullanılmıştı (Baydemir, 2011:65).

Kuklacılık, eski Türk topluluklarında Kolkorçak ve Çadır-Hayal olarak adlandırılmıştır. Bu sanatın Anadolu'ya 14.yüzyılda Selçuklular'la birlikte geldiği Sultan Veled divanında belirtilmektedir. Evliya Çelebi'de de "Kuklabaz"lardan söz eder (Töre, 2009: 2189).

Günümüzde bile mevsimlerle ilgili kutlamalar, yağmur yağdırma, hastalıkları iyileştirme gibi ritüellerde totemistik dönemlerin bir uzantısı olarak kullanılmaktadır. Baltacıoğlu, bulunan en eski kuklaların Türk kuklaları olmasından hareketle kuklayı Türklerin icat ettiğini belirtmiştir (Baydemir, 2011:65).

Türklerde kukla çok çeşitlidir; ayak kuklası, yer kuklası, araba kuklası, dev kukla, iskemle kuklası, el kuklası, çubuklu ve ipli kukla. Ülkemizde Batı tarzı kukla oynatılması İtalya'dan etkilenmeyle el kuklası tarzındadır ve 1700'lerden sonraya tarihlenmektedir. Bu nedenle Ahmet Rasim, alaturka ve alafranga olmak üzere iki çeşit kukladan söz eder.

Kuklada, söz ya da metinden çok sanat gösterisi ön plandadır, bu özelliği nedeniyle de önceden hazırlanmış, yazılı metinlerinin olmadığı ya da olmayacağı yönünde görüşler vardır. Ancak kukla geleneğinin genç nesle tanıtılabilmesi/yaşatılabilmesi için kimi kukla oyunları kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bunlar “İki Garip Kardeş, Sahte Esirci, Gül ile Fidan, Üvey Ana, İncili Çavuş, Arabistan'dan Gelen Esirci, Hain Kız, Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Mıstık ile Aloş ve İbiş” gibi oyunlardır.

3.2. Halk Tiyatrosu

Batı düşüncesinde tiyatronun kaynağı, bolluk ve bereketi kutlamak için yapılan Dionizos şenliklerine bağlanır, o nedenle tiyatro dendiğinde Avrupa kaynaklı bu seyirlik sanat akla gelir. Batı tiyatrosu gerilim sağlayan çatışma unsurlarını kurgusuna yansıtır, yani şekli ve kurgusu itibarıyla dramatiktir. Çünkü kendi seyircisine, bu seyircinin beğeni düzeyi ve seyir alışkanlıklarını belirleyen yaşam biçimi ve değerler sistemine göre biçimlenmiştir. Batı'da, Eski Yunan Medeniyeti'nden itibaren yazılı belgelere dayanarak gelişmesini sürdüren bu dramatik kurgulu sanat, Tanzimat'a kadar Türk toplumuna yabancıydı. Elbette bu ifade, Tanzimat'a kadar Türk toplumunda tiyatro olmadığı anlamına gelmez. 600 yıl süren Osmanlı İmparatorluğu döneminde XIX. yüzyıl başlarına kadar süregelen toplumsal yaşam tarzı, geleneğin yoğun tesiri altında kalan bir dönemdir. Bu yaşam tarzını biçimlendiren dünya görüşü İslamiyet'ten beslenmektedir. Bu beslenmenin yoğunluğunu günlük yaşamdan devlet yönetimine kadar her alanda görmek mümkündür. Dolayısıyla tüm geleneksel sanatlar gibi geleneksel Türk tiyatrosu da bu yaşam biçimi ve değerler sistemiyle şekillenmiştir.

XIX. yüzyıla kadar Osmanlı toplumunda hakim renk çatışma değil uzlaşmadır. Bu kültürün hakim olduğu bir hayat tarzı hem taşra hem merkezde sürmekteydi. Batılı anlamda sınıfların olmadığı devletin kerim devlet olduğu bu yapı içinde toplumdan hem sosyolojik anlamda hem kültür sanat anlamında Batılı bir refleks beklemek yersizdir. İnsanların toplumsal anlamda bilgilenme ve istişare alanları cami avluları ve kahvehanelerdi. Hangi

gerekçe ile olursa olsun büyük meydana toplanan kalabalıklar cemiyeti olmayan Osmanlı'da, doğal olarak tiyatro da kendi özgün formunu bulacaktı.

Geleneksel Türk Tiyatrosu kıssadan hisse çıkarmayı, gündelik hayata ilişkin pratik bilgiler ve toplumun temel direği kabul edilecek alanlarda ahlak dersi vermeyi çok önemser. Bireyi unutmadan toplumu korumak ve muhafaza etmekten yana bir yaklaşımla mevcut değerlerin önemi vurgulanır.

Oyun alanı, köy ve köy içindeki muhtelif alanlar (avlu, harman yeri, köy odası, mera) olan köy seyirliği dışında onunla bazı müşterek yönleri olan fakat büyük oranda da ayrılan bir başka gelenek de şehirlerde doğup gelişen halk tiyatrosudur. Halk tiyatrosu daha çok İstanbul'a hastır ve İstanbul'da gelişmiştir. Bu tarz, genelde ortanın altı ve orta sınıflar nezdinde alaka görse de üst sınıflar ve sarayın da ilgi alanı içinde olagelmıştır. Belirli bir formu ve safhaları olmasına rağmen metin ve yönetmene ihtiyaç duymayan profesyonel oyuncuların sergilediği tamamen doğaçlamaya dayalı bir tarzdir.

Halk tiyatrosu, halkın gündelik yaşamının dolaysız yansımalarını içermeleri ve dış etkilerle dönüşüme uğramadıkları için hem gerçekçilik düzeyleri hem de otantiklikleri açısından oldukça dikkate değerdir (Pekman, 2010:17).

Halk tiyatrosu, dönemin aydın kesiminin ilgisi dışında kalmıştır. Bu tamamen reddetmek anlamında yahut bir entelektüel kibir sonucu olmamakla birlikte içeriğinin "avama" hitap eden yanı aradaki mesafenin sebebidir.

3.2.1. Hokkabaz

Halk Tiyatrosu geleneği içindeki seyirlik oyunlarından ilki "Hokkabaz"dır. Hokkabazlık; el çabukluğu, gözbağcılığı gibi bir illüzyon yeteneği/gösterisi hem de usta ile yardımcısı arasındaki uzun, gülünç söyleşmelerle örülü bir dramatik yapı arzeder. Bu oyunlardaki usta ile yardımcısı daha sonraki benzer varyasyonlarda da karşımıza çıkar. Birbirine karşıt özellikler taşıyan ikilinin söyleşmeleri "komik"i yaratır. Ortaoyunundaki Kavuklu ile Pişekâr, Karagöz'de Karagöz ile Hacivat bu türden ikililerdir. Yalnız Ortaoyunundaki ve Karagözdeki ikiliden, Hokkabaz'daki soytarı; oyunun hilesini

kapatmak gibi işleve sahipliği nedeniyle farklıdır. Dünyadaki örnekleri arasında bu işleve sahip olanı yoktur (Karacabey,1995:2).

3.2.2. Çengiler-Köçekler-Curcunabazlar

Geleneksel tiyatrunun seyirlik öbür bir oyun türü; dramatik özellikler taşıyan sahne danslarıdır. Çengi, köçek, curcunabaz bu dansları yapan kişilere denir. Curcunabazlar komik unsurun yaratıcısı olarak değerlendirilebilir. Onlar da sahneye öbür dansçılarla birlikte çıkar ancak giysileri ve tavırları kaba ve gülünçtür, sahnedeki dansı taklit ederek karikatürleştirirler (Karacabey, 1995:2).

Sevengil, Vehbi surnamesinde XVIII. Yüzyılda III. Ahmed'in Okmeydanı'nda düzenlediği sünnet düğünündeki curcunacı oyunlarını şöyle anlatmaktadır:

“O ecinni suratlı, tuhaf görünüşlü, neşe dağıtmakta ihtisas sahibi şahıslar, curcuna denen maskaralık oyunuyla ortaya ferahlık saçtı, sadrazamın çadırının önünün herkesi güldürerek neşe ve kahkaha bahçesine çevirdiler. Bunlardan sonra kol kol çengiler oynayarak ve el ele tıpkı periler gibi saçları dağınık halde dansa ve cilveye başladı. O derece ustalıkla oynuyorlardı ki, denizin dalgaları bile onların arkalarını titreterek oynatmaları ve sallamalarından keyiflenebilirdi.” (Sevengil, 2015:64-65)

Halk karşısında ortaoyunu oynanacağı zaman, oyun meydanına seyirciler için çadırlar dikilir, güneşten korunmaları sağlanırdı. Ortaoyunu seyirciler arasında boş bırakılan bir yerde oynanırdı. Bir tarafta zurna, çifte nara ve davuldan oluşan müzik grubu bulunurdu. Oyunculardan önce sazlar köçek havası çalmaya başlar, on iki kişilik genç erkeklerden oluşan köçekler ortaya gelirlerdi. *Köçekler kadife üstüne sırma işlemeli mintan, canfesten, dibadan ve dört kubbe denen sırma saçaklı etek giyer, bellerine kemer takarlardı (Sevengil, 2015:67).* Köçeklerin saçları uzun ve kıvrıktı. Parmaklarında pirinç zil, müziğe göre oynarlardı. Köçeklerin bir de tavşan oğulları denilenleri vardı. Bunlar siyah çuhadan topuklara kadar uzanan şalvar giyer, bellerine rengarenk şallar sararlardı, başlarında da süslü bir külah vardı.

Köçekler oynarken arkadan yüzü kahve telvesiyle boyalı, üzerine şaldan yapılmış boy entarisi, ayağında kırmızı Yemeni, belinde şal kuşak, başında eğri bir külah bulunan Tiryaki, beline bağlı bir çubukla meydana gelir, köçeklerle birlikte dolandır, dans sırasında

seyircileri güldürdü. Kol takımı üyelerinin tuhaf kılıklarla meydana gelip sazın ezgilerine uyarak hoplayıp zıplaması, dans sırasında maskaralıklar yapması curcuna bölümünü oluştururdu.

Sonraları köçeklerle beraber çıkan Tiryaki tipi bu gösterilerden çıkarıldı ve curcuna adetinden de vazgeçildi. Zaten köçek oynatmak, Cumhuriyetin ilanından sonra yasaklanmıştır (Sevengil, 2015:67-68).

3.2.3. Meddah

Meddahlıkla ilgili ilk kapsamlı çalışmayı kaleme alan Fuat Köprülü, meddahlığın iki kaynaktan geliştiğini belirterek bunların ilkinin Orta Asya kökenli olduğuna dikkat çekmiştir. Orta Asya'daki Türk boylarında hikaye anlatma geleneği daha çok canlandırmaya dayalıydı. Şamanların mimikle anlatma sanatı, daha sonra meddahların bu mimikle anlatma ve hareketle canlandırma özelliklerini kendi meşreplerince geliştirmelerinin de kaynağıdır.

Meddahlıkla ilgili ikinci kaynak ise İslam kültürüdür. Başlangıçta Hz. Muhammed'i ve ailesini övenlere meddah denirken daha sonra her türden kahramanlık hikayelerini anlatanlara kıssahan, meddah denilmeye başlanmıştır.

Selçuklu sarayında kaside ve gazel yazan şairler dışında nedim ve mukallitlerin olduğu bilinmektedir. Osmanlının ilk dönemlerinde de sarayda, icra ettikleri sanatın ayrıntıları, nitelikleri ve meddahlıkla ilgileri tam olarak bilinmeyen nedim, meddah, kıssahan, mukallit olarak adlandırılan sanatçılar bulunmaktaydı.

Meddahlık XVII.-XIX. yüzyıllarda "taklit ve temsil" yönünü öne çıkararak, tek kişinin öykü anlatmasının ötesinde bir gösteri, seyirlik bir sanat haline gelmiştir. Sadece saray çevrelerinde ve İstanbul'da değil Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde de sanatlarını icra eden meddahlar vardı (Düzgün:2000:64).

Meddahların aksesuar veya dekor olarak ifade edilebilecek tek malzemeleri, elindeki (bazen tüfek, bazen saz, bazen cetvel yerine geçen) değnek ve omuzlarındaki

(bazen başörtüsü, bazen mendil, bazen yastık olan) makrome denilen büyükçe bir bezdir (Pekman, 2010:32).

Meddahın sanatını icra sırasında olayın dışına çıkarak bir şekilde mesafeli bir bakış (aydınlanma, farkındalık) yakalatması da dikkat çekici bir özelliğidir. Meddahın anlattığı hikayeye "yabancılaşarak" araya bir fıkra, ilgisiz gibi görünen bir kısa hikaye, türlü açıklamalar, olmadı bir yemek tarifi eklemesi, onun asıl konuyla ilişkilendirmesi anlamında ustalığını gösterir. Büyük ustalardan Kız Ahmet, hikaye arasındaki epizodları bağlarken birden olayın dışına çıkar ve daha önce anlattıklarını eleştirirdi. Bu eklentinin olaya dinleyici-izleyiciyi yabancılaştırması kayda değer bir maharettir (Nutku, 1997: 60).

3.2.4. Karagöz

Doğu mistisizminin ürünü olan Karagöz, karanlıkta beyaz perde arkasında ışık yakarak, deriden kesilmiş ve boyanmış insan tasvirlerinin gölgesini perdeye yansıtıp konuşurma ve bir olay canlandırma oyunudur (Sevengil, 2015:73). Eski çağlarda Hindistan ve Çin'de MS IV. yüzyılda Java'da, sonraları da Moğol Türkleri, Asya Türkleri ve İran'daki Türk aşiretleri arasında oynatıldığı bilinmektedir (Mutlu,1995:53). XI. yüzyıldan sonra bazı Arapça eserlerde Karagöz oyunundan bahsedilmekte, bu oyunu Türklerin Araplara tanıttığı sanılmaktadır (Sevengil,2015:73).

Karagöz'ün adının nereden geldiği ve bu ismin oyuna nasıl verildiği hakkında çeşitli görüşler mevcuttur. Karagöz'le arkadaşı Hacı Ahvat'ın aralarında yaptıkları şakalar ve oyunlar daha sonra Şeyh Küşterî tarafından "Karagöz" adıyla oynatılmaya başlanmıştır ancak Karagöz'le Hacivat'ın yaşayan kişiler olup olmadıkları üzerine de kesin bilgi yoktur.

Anadolu ve Türk tiplerinin en popüler temsilcilerinden olan Karagöz ile Hacivat, aslında iki karşıt tipi temsil ederler. Karagöz, gözü kara, pervasız, sade ve içi dışı bir, patavatsız biridir. Hacivat, eğitilmiş, yol yordam bilir, dalkavuk ruhlu, çıkarıcı bir tiptir (Sevengil, 2015:73). Bunlardan başka Türk mahallesinin bütün unsurları (kadın, erkek, çocuk, meslek erbapları, esnaf vb.) bütün canlılıkları ile tasvir edilirler (Sevengil 2015:73, Çolakoğlu, 2006 :546).

Karagöz oynatan sanatçı tek başına bu tipleri bir olay örgüsü etrafında şiveleri, huyları ile konuşur. Karagöz'de, geçim gâilesi içinde, sıradan insanın ayakta kalma, varoluş mücadelesi anlatılır. Sanatçı, konularını günlük hayattan alır; konu komşu kavgaları, gelin

kaynana çekişmesi, Batıl inançlar, örf ve adet komedileri, ayrıca politik göndermelerde de bulunulur. Örneğin açıktan olmasa da yeniçerilerin zorbalıkları oyunda alaylı bir şekilde yer bulur. Toplumsal ve bireysel yergi ve güldürünün içiçe kullanıldığı oyunlarda, sebep ve sonuçları, toplumsal dejenerasyon deşifre edilir, şivelere ve söz oyunlarına dayanan dil güldürüsü ironik bir anlatım tarzı olarak benimsenmiştir (Eliuz, 2008:296).

Karagöz oyununda öz itibariyle dönemin sosyal hayatı gerçekçi ve yerel renklerle çizilerek yansıtılmaya çalışılır. Karagöz oyunları sözlüdür, tuluata dayanır (Sevengil, 2015:73).

Karagöz oyununda kişiler ve nesnelere "tasvir" adı verilen, deri üzerine renklendirilmiş figürler aracılığıyla canlandırılmaktadır. Oyun başlamadan önce hem seyirciye oyunun muhtevası üzerine fikir vermek hem de merak uyandırmak için perdeye "göstermelik" adı verilen bir tasvir yerleştirilir. Örneğin limon ağacı oyunda acı tatlı olaylar olacağını gösterirken, cin, dev, Şahmerân olağanüstü olayları, çiçek vazosu neşeli olayları işaret eder (Coşkun, 2010:9).

Karagöz sanatçıları, öbür kültürel miras unsurlarının aktarımında olduğu gibi usta-çırak ilişkisi içinde yetişmektedirler. Hayalî adayları, tıpkı âşıklık geleneğinde olduğu gibi, sınava tabi tutulurlar. Ustaların elinden icazet aldıktan ve ancak ustasının ilan etmesinden sonra "hayalî" olabilirler. Sanatta ustalaşan kişilere "baba" adı verilir. Babalar Karagöz gösterilerinin nerede ve ne şekilde düzenleneceğine karar verirler. Bu durum, Karagöz geleneğinde, "lonca" teşkilatına benzer bir meslekî örgütlenmenin varlığına işaret etmektedir (Coşkun, 2010:9).

3.2.5. Ortaoyunu

Ortaoyunu daha sonra Tuluat Tiyatrosuna da el veren, müzik, dans, taklit gibi unsurlardan da yararlanan, seyirciyle çevrili bir alanda oynanan geleneksel halk tiyatrosunun bir türüdür. Karagöz'den canlı oyuncularla oynanması nedeniyle ayrılmasına rağmen oyun dağarcığı, güldürme yöntemleri, tipler ve yapısal açıdan büyük benzerlikler taşır (Konur, 1995:47).

Orta Oyunu, Zuhuri Kolu, Han Kolu adlarıyla ünlü ve imtiyazları Padişah buyruğu ile kuvvetlendirilmiş olan bu türlü sahne oyunlarını küçümseyip geçmemelidir. Çünkü bunlar; Osmanlı İmparatorluğu içinde bulunan çeşitli milletlerin su yüzüne çıkmış yaratılışlarını ve karakterlerini, konuşma şekillerini, kıyafetlerini; ev, bahçe, hamam, kahve, meyhane, cemiyet yaşayışlarını, geçimlerini, bize mahsus olan hovardalık, çapkınlık, kabadayılık, üstünlük taslama ve emretme, zorbalık âlemlerini; o zamanın kadınlık hallerini elden geldiği ölçüde seyircilerin gözlerinde canlandırır, hünerli ve mizah usulünde ciddi görünen oyunlardan meydana gelmiş sahnelerden ibaretti. Hatta dekorları, orkestraları,

kulisleri, locaları, koltukları, sıraları paradileri, gişeleri, direktörleri, rejisörleri, yazarları, provaları; trajedileri, dramlara, operetlere benzeyen fasılları, baladları, dansları, kantoları bile vardı. Bu durumu ile şimdiki en ileri, büyük Avrupa tiyatrolarının basiti olmakla beraber, bir dereceye kadar bir memleket, bir hükümet içinde yaşayan çeşitli kavimler arasındaki münasebetleri, çoğunlukları, azınlıkları göstermeğe yarayan kaba, ince kopyaları idi (Rasim, 1989:60-61).

Ahmet Rasim, Tuluatçılık isimli makalesinde Ortaoyunu sahnesini Eski Romalılar'ın, Yunanlılar'ın, (düzeni, eklentileri, yapılışı bakımından) amfi tiyatrolarına benzetir ve "*bizde de bir Molière çıkıp da bu konuları (sade ve halkın ilgi gösterdiği konular) yükseltmeyi başarsaydı, bir Comédie-Française gibi bir Komedi Türk meydana gelirdi*" der.

Ortaoyunu zaman içinde doğrudan doğruya pişekârın ortaya çıkıp halkı selamlaması ve oyunu takdim etmesiyle başlar oldu. Kavuklu, ondan sonra meydana gelip karşısına çıkar, konuşmaya başlar, şaka ve esprilerle oyuna girerdi. Bir ara Kavuklu'ya "nekre" yani tuhaf konuşan adı da verilmiştir. Oyundaki her şahıs meydana gelirken zurnacı da o taklide ait bir hava çalardı.

Pişekâr ortaoyununun temel direğidir. Görevi hem ortaoyununun hem de oyuncularını idare etmektir. Herkesten önce o meydana gelirdi. Oyunu açar, öbür oyuncular da ona çatarlardı. O da her birine uygun cevaplar vererek oyunun seyrini, açılmasını, uzamasını ve zamanında bitmesini sağlardı (Sevengil, 2015:68).

Ortaoyununda önemli bir araç Pişekâr'ın elinde tuttuğu iki dilimli, birbirine çarpıp ses çıkaran şakşak'tır. "Pastav" (Şakşak) (Mimus, Commedia dell'arte gibi halk tiyatroları türünde de kullanılmıştır. Oyun dekorsuz, kimliği farklılaştırılmamış bir alanda oynanır. *Gerçi sahne veya oyun yeri yapının öteki kesimlerinden ayrılmıştır, ama ondan kesik, ayrı değildir, onun bir parçasıdır.* Oyun içinde oyuncular seyirciye seslenebilirler, işi biten oyuncular yine de seyircinin gözü önündedir, başka bir deyişle sahne seyirciden kopuk değildir (And, 2014:56).

Ortaoyununda kadın rolleri de erkekler tarafından oynanmaktaydı, kadın rolündeki erkeklere zenne denirdi. Başlarına takma saç takarlar, saçın üstüne kenarı oyalı yazmalar mücevherle örtülü başlık geçirirler, ferace giyerlerdi. Yüzlerine yaşmak denen peçe takar,

feracelerin altındaki üç etekli entarilerini bele sokarlardı. Entarilerinin altında parlak kumaştan şalvarlar olurdu.

Osmanlı İmparatorluğunun geniş sınırları içindeki çeşitli halklara ait tipler (Arap, Acem, Laz, Yahudi, Rumelili, Kürt, Aşık, sarhoş vb) ortaoyununundaki tipleriydi. Bunlar yerel kıyafetleriyle şive taklitleri yaparlardı. Ortaoyununda olayın ana hatları önceden biliniyor, sanatçılar rollerini yetenekleri ölçüsünde oyunun gidişine göre yönlendirirlerdi. Ortaoyununda seyircinin asıl beklentisi güldürücü ve çift anlamlı sözler üzerine yoğunlaşırdı (Sevengil, 2015:69).

Ortaoyununun oyuncularını geleneksel usta-çırak ilişkisi içinde yetiştirmekteydi. Oyuncular, küçük yaşta girdikleri kollardan icazet (pazat) alarak kendi kollarını kurarlardı. Oyuncular geçim sıkıntısı nedeniyle başka meslekler de yaparlardı. Ortaoyuncuların büyük ustaları olan Kavuklu Hamdi, Pişekar Küçük İsmail, Abdi, Kel Hasan, İsmail Dümbüllü başka meslek icra etmeden yalnızca oyunculukla geçinebilmiştir (Konur, 1995:51).

4. BATILILAŞMA SÜRECİ ve TÜRK TİYATROSU

Osmanlı'nın aydınlanma ve sanayi devrimi ile ilişkisi doğal bir seyir izleyemedi. Belli bir kesimin koyduğu tanı sonucu bir "Türk Modernleşmesi" ihtiyacı doğdu ve bu durum doğru analizler yapılmadan ve belli süreçlerden geçilmeden gerçekleştirildiği için bazı sıkıntılara yol açtı.

Modernleşme, toplumlarda farklılaşma ve merkezileşmenin de derinleştiği bir süreçtir. Batı Avrupa'da bu süreç feodalizmin çöküşü ile başlamış, sanayileşme ve burjuva sınıfının ortaya çıkışı, gelişmesi, siyasî hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları beraberinde getirmiştir. Bu değişim ve dönüşüm, toplumun bazı fonksiyonlarını merkezde toplarken, bir yandan da yeni grupların doğmasıyla bu fonksiyonları birbirinden ayırmıştır. Ancak bu ayrışmanın getirdiği kopukluklar vatandaşlık kavramı, milli kültür gibi yeni yapılarla desteklenerek sosyal ve iktisadî bütünlük sağlanabilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu modernleşmenin özellikle bu bölümünde, tümü ortaya çıkaran bağlayıcı yapılar kurma noktasında sıkıntı çekmiştir (Mardin, 1991:28).

Mardin, bu tespitiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma çabalarına ışık tutar:

Osmanlı İmparatorluğu, XIX. yüzyılın başında Batı'nın geçirdiği ve sosyal yapısını şekillendiren âyanlık inkılâbı, pazar inkılâbı ve sanayi inkılâbı gibi önemli tarihsel aşamaları geçirmemişti. Âyanlık inkılâbı, eşraf birliklerinin hakimiyetidir ki, Fransız İhtilalı onlar tarafından başlatılmıştır."Pazar inkılâbı "modern devletin Batı'da ülke genişliğinde pazarlar yaratma çabasıdır. Sanayi inkılâbı ise makine kullanma ile başlayan toplumsal sonuçları itibarıyla en önemli inkılaptır. Sanayileşme asıl önemini toplumsal yapının derin ve köklü değişiminden/dönüşümünden alır (Mardin,1991:30).

Pek çok alandaki reformların yanı sıra, özünde üretim araçları üzerindeki özel mülkiyet haklarını devlet güvencesine alan Tanzimat Fermanı, 1839'da ilan edilir, ardından Islahat Fermanı 1856 tarihlidir, Ferman, Batılılaşma hareketlerine yeni bir boyut ekler, bu tarihe kadar yalnızca Osmanlı devletinin sorunu olan Batılılaşma, kapitülasyon sürecinin bir tarafı olarak Avrupa Devletleri'ni de doğrudan ilgilendiren bu nedenle de çeşitli müdahalelerine zemin hazırlayan bir sürece dönüşür. Tanzimat Fermanını izleyen

1856'daki Islahat Fermanı, 1877'deki I. Meşrutiyet ve 1908'deki II. Meşrutiyet, Osmanlı'nın reform hareketlerinin kilometre taşlarıdır (Papila, 2008:121)

Bu tarihler İstanbul ve civarındaki fabrikaların, kapitalist anlamda ilk işletmelerin de kurulmasına denk gelir. Reformlar, modernleşme yolundaki atılımlar bir yanıyla ümit verirken, bir yanıyla da Osmanlı coğrafyasında muhtelif alanlarda bir kaosun başlangıcı olmuştur. Bunun kendini en yoğun hissettirdiği alan da özellikle siyaset ve sanattaki büyük kırılmadır. Batıyla hem fiziki hem felsefe ve sanat bağlamında tanışan bir grup heveskar, tam analiz edemedikleri bir “aydınlanma”dan faydalanamadığı gerekçesi, siyasi görüşleriyle birleşince ortaya Osmanlı'nın daha önce karşılaşmadığı bir muhalefet tarzı çıktı. Bu tahripkar tarz gri alanları kaldırarak her şeyi siyah ve beyazdan ibaret kılan ve tesirleri günümüzde de süren olumsuz ayrışmanın öznesi oldu.

İdeolojik kutuplaşmaların siyasette kullandığı şablon, sanat ve edebiyattaki yerlilik ve evrensellik meselesini de tartışılmaz ve içinden çıkılmaz hâle getirmiştir. Farklı siyasi oluşumlar yerlilik ve evrenselliği terminolojideki anlamının dışında kendilerine göre yeniden tarif etmişler ve ortaya her grubun kendi yerlilik ve evrensellik tarifi çıkmıştır. Yerliliğin izini sürdüğümüzde o yol bizi Yunus'a, Mevlânâ'ya ulaştırmıyorsa yönümüzü ve pusulamızı gözden geçirmeliyiz. Sokağın, çarşının, pazarın diliyle, okumuş-cahil herkesin satın alacağı kelimeler ile en grift aşk denklemini, manâ sırlarını anlatan Yunus, eğer yerli olmak gibi bir meselemiz varsa önümüzdeki en büyük örnektir. İlmiyle böbürlenene ham, pişmemiş bilgi sahiplerine “ilim, ilim bilmektir; ilim kendin bilmektir” diyerek bereketli ve gerçek ilim beldesine hangi hâl ile girileceğini ihtar eder. Bugün insanlığın müşteki olduğu ne kadar içtimai arıza varsa hepsinin çözümü Yunus'un, Mevlânâ'nın, Hacı Bektaş Veli'nin bize o zamanlardan gönderdikleri zarfların içindedir. Yapmamız gereken o zarfları açmak, içindekileri okumak, özümsemek, paylaşmaktır. Ve kuru bir hümanizm olarak değil gerçek anlamda insanı ve mevcut varlığı aşkla sevmektir.(Yılmaz, 2015:214-217)

Osmanlı topraklarında maddi ve manevi bu çalkantılar sanatı da etkilerken Türk Tiyatrosunu ilgilendiren mühim bir adım Şinasi'nin Şair Evlenmesi oyunu ile atılır. Sene 1859... Batılı anlamda ilk tiyatro oyunumuz yazılmıştır. Yine Batılı anlamdaki tiyatronun ilk örneği olan Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu da 1868 senesinde kurulmuştur.

Tiyatro alanında Batı tesirinin XIX.yüzyıl itibariyle başladığını söyleyebiliriz. XVIII. yüzyılda, halkın bildiği ve benimsediği tiyatro Meddahlık, Gölge Oyunu, Orta Oyunu, Kukla ve seyirlikten oluşan geleneksel Türk "temaşa"sıydı. XVII. yüzyıl sonlarında Fransız elçiliğinde Corneille, Moliere ve Montfleury gibi yazarların eserlerinin oynandığı biliniyor fakat bunlar daha çok kapalı bir çevrede ve belli kesimlere yönelikti. Adolphe Thalasso da Batılı anlamda tiyatronun III. Selim'in tahta çıkışıyla Türkiye'ye girdiğini

belirtmektedir ancak bu oyunlar küçük bir azınlık içindi. Halk geleneksel Türk oyunlarını izlemekteydi, halkın Batı tiyatrosuna alışması XIX.yüzyıl içinde oldu.

XIX.yüzyılın ilk yarısında halkın gece hayatı hemen hemen yoktu. Osmanlıda halkın gece sokağa çıkması Ramazan'da oyun seyretmek içindi. Aynı dönemde Hristiyanlar yeni açılan tiyatrolara gitmeye başlamışlardı.Yabancı toplulukların halka temsiller vermeye başlaması, Batılı anlamda tiyatro kıpırtıları ilk Ermeniler üzerinde etkisini gösterdi.Yüzyılın ilk çeyreğinde zengin Ermeniler evlerinde oyunlar oynamaya başlamışlardı (Nutku, 1985:357).

Batılı anlamda tiyatronun Osmanlı'da gelişmesinde Ermeni toplumunun rolü yadsınamaz, XVIII.yüzyıldan itibaren topluluk içerisinde tiyatro yapılmaktaydı. Avrupa'da eğitim göyerek Türkiye'ye gelmiş yüzlerce Ermeni tiyatro sanatçısının tiyatronun yaygınlaşmasında ve hatta Yeni Osmanlılar'ın tiyatroya işlevsellik yükleyen bakışlarında Ermeni toplumunun gelişkin potansiyelinin etkisi büyüktür.

Yeni siyasetin bir aracı olarak azınlıkların bu alandaki çalışmalarının desteklenmesi suretiyle Batılı tarzdaki tiyatronun kökleştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Ağırlıklı olarak azınlıkların ve yabancıların yaşadığı Beyoğlu'nda, tiyatrolar kurulmuş, saray gençlerinin, öğrencilerin gitmeleri özendirilmiştir. XIX. yüzyılda Osmanlı'nın Batılılaşma ve yenileşme çabaları sürerken, şehir-i payitaht İstanbul yeni bir sanat mahalli haline gelmiş, dünyaca ünlü Batılı sanatçılar, saray ve Beyoğlu tiyatrolarında hünerlerini göstermişlerdir. Osmanlı'da devlet eliyle ilk tiyatro binası Abdülmecid döneminde Dolmabahçe Sarayı yanına inşa edilmiştir. Artık Osmanlı sarayında da Avrupa saraylarındaki gibi özel bir tiyatro vardır. Dolmabahçe Tiyatrosu'nun inşası, bu alanda bir şeyler yapmak isteyenlere cesaret vermiştir.

Her türlü yeniliğin hem uygulayıcısı hem de destekçisi olan saray, Beyoğlu ve Gedikpaşa tiyatrolarını da küçümsenmeyecek destekler vermiştir. Beyoğlu'ndaki Naum tiyatrosu seyirci sıkıntısı çekmeye başladığında askeri kadrolara çok önem veren Abdülaziz askeri okul öğrencilerinin yarı fiyatla oyunları izleyebilmelerini sağlamıştır, ayrıca tiyatronun gelişiminde hızlandırıcı etkisi olacağı düşüncesiyle Naum Tiyatrosunun ve daha sonra da Gedikpaşa'daki Güllü Agop'un imtiyaz istekleri de kabul edilmiştir.

4.1. Tanzimat Dönemi

Bu dönemde Çağdaş Türk Tiyatrosu'nun temelleri atılmaya başlanmış, verilen ilk eserlerin içerikleri de ‘Türk Modernleşmesi’ hedefiyle paralellikler arz etmiştir. Doğu-Batı ikileminin yarattığı çelişmeleri içinde barındıran Tanzimat Tiyatrosu, birey, aile ve toplum hayatına yeni bir biçim vermeyi amaçlamıştır. Bu dönemin tiyatro yazarları “milli tiyatro” ile kahramanlık duygularını, vatan ve millet sevgisini öne çıkaran idealist bir sanat anlayışıyla eserler vermişlerdir. Dönemin oyunları genellikle komedi, trajedi, dram ve melodram türündeydi. Komedilerde klasisizm, dramalarda romantizmin etkisi ağır basmaktaydı. Moliere, Corneille, Goldoni, Shakespeare'in eserleri çeviri ve uyarlama biçiminde sahneleniyordu.

Tanzimat'ın tiyatro alanında yazılar yazan iki ilgi çekici yazarı Teodor Kasap ile Namık Kemal'dir. Teodor Kasap günümüze ışık tutacak kadar önemli yazılar kaleme almıştır. 21 Kasım 1872 tarihinde Diyojen gazetesindeki şu yazısı:

Bir kere şu "Osmanlı Tiyatrosu" denilen mahalli düşünelim. Bir kere olsun gidelim, görelim. Oynanılan oyunlara bakalım. Fransız ahlak ve etvarı üzerine yazılmış, Türkçe bilmez bir Ermeni tarafından tercüme edilmiş bir oyun. (...) Tiyatro denilen şey, adeta bir mekteb-i ahlaktır ve oynanılan oyunlar ise Tehzib-i ahlak için verilen derslerdir ki, Fransız ahlakını tashih için yapılmış bir oyun ise, hiçbir vakit Türk ahlak ve etvarını tashihe medar olamaz, belki ifsad eder."(Nutku, 1985:360)

Kasap'a göre bir ülkenin tiyatrosunun iki önemli unsuru vardı: tavır ve ahlak. Kasap, tiyatronun uygarlık kadar gerekli olduğunu belirterek, uygarlığın bir ülkeye dışarıdan girmediğini ancak o ülkenin içinden çıktığını dolayısıyla tiyatronun da bir ülkenin kendi özelliklerinden çıktığını savunmuştur.

Namık Kemal de tiyatromuzun bugünkü geldiği noktaya yön vermede önemli adımları olan yazar ve sanat adamıdır. Namık Kemal, dönemin gerekliliğiyle Avrupa'ya çok defa gitmiş, Batı tarzı eserlerle tanışmış, onları izleme fırsatı bulmuş ve Batı'ya büyük bir hayranlık beslemeye başlamıştır. Özellikle Fransız Romantizminden etkilenmiş ve Dumas, Shakespeare, Moliere gibi yazarlara büyük hayranlık beslemiştir. Namık Kemal Londra'da bulunduğu sırada arkadaşı Kayazade Reşat Bey'e yazdığı bir mektupta Batı hayranlığını şu sözlerle dile getirmiştir:

“Buraya gel de gözlerin tiyatro görsün! Alimallah Hugo'nun Les Miserables romanından çıkma bir dram oynuyorlar. Dünyada böyle parlak şey olamaz . (Sevengil, 2015:305)

Namık Kemal, 9 Ocak 1873 tarihli yazısında, tiyatronun bir ahlak mektebi değil bir eğlence olduğunu ancak insanoğlunun icat ettiği eğlenceler içinde en yararlısı olduğunu belirtmiştir. Daha sonra düşünceleri yön değiştirmiş ve tiyatronun bir ahlak okulu olduğu düşüncesine katılmış, tiyatroyu edebiyatın en büyük dalı saymıştır.

Namık Kemal Ortaoyunu ve Karagöz'e karşı gelenlerin başında geliyordu. Karagöz ve Ortaoyunu hakkında “su-i edeb talimhaneleri”, “su-i ahlak mektebi” ya da “rezaletler mektebi” yani rezaletleri kazanma yeri (And, 1983:303) tabirleriyle bahsediyor, bunların yasaklanması için çabalıyor ve insanların Batılı anlamda tiyatroya teşvik edilmesini istiyordu.

Tanzimat dönemi yazarlarından Ziya Paşa "taklit yoluna gidip aslımı unutmama" diye önemli bir noktanın altını çizmiştir. 1874 yılında yazdığı Harâbât'ında her ulusun kendi özellikleri olduğunu, yabancı kültürlerin bilinmesi gerektiğini ama bu kültürlerden senteze gidilerek yararlanılması gerektiğini söylüyordu. Ziya Paşa, Batı tiyatrosu ve oyunlarının tümünün bir "ahlak okulu" anlayışı içinde değerlendirilemeyeceğini ancak yüzde birinin maksada uygun olduğunu dolayısıyla her metni çevirmenin de karşısında olduğunu belirtmiştir (Nutku, 1985:362).

Osmanlı'nın yeni siyasetinin taşıyıcılığında önemli görevler üstlenen ancak yenilik yorumlarındaki farklar nedeniyle zaman zaman devletle karşı karşıya kalan yeni aydınlar hepsi aynı yoğunlukta olmasa da tezli (sosyal-siyasal mesajı olan) oyunlar kaleme almışlardır. Namık Kemal'in Vatan yahut Silistre ve Celalettin Harzemşah'ı, Abdülhak Hamit Tarhan'ın Tarık yahut Endülüs Fethi ve Yadigar-ı Harb'ı, Ahmet Midhat Efendi'nin Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş adlı oyunları, Musahipzade Celâl'in Köprülüler ve Demirbaş Şarl bu türün öne çıkan örnekleridir (Belivermiş, 2012:37).

Osmanlı seçkinleri arasında, modernleşme hareketinin ilk zamanlarından beri kadın özgürlüğü sorunsallaştırılmış ve yayınlar çıkarılmaya başlanmıştı (Mardin, 1991:33). Hatta Şinasi, Şair Evlenmesi'nde görücü usulü evlilikle alay etmeye başlamıştı bile.

Tanzimat döneminde saray ve çevresinin Batılılaşma hareketinde tiyatronun üstleneceği role istinaden devlet tiyatrosu niteliğinde ilk ödenekli ulusal tiyatro kurulması,

sarayın tiyatrolara ödenek vermesi 1869 yılında Sadrazam Ali Paşa tarafından ortaya atıldı. Kadın oyuncuların Rum ve Ermeni sanatçılar arasından olacağı, oyunların Osmanlıca, Rumca, Bulgarca ve Ermenice gibi çeşitli dillerde oynanacağı, hatta kurulacak tiyatronun adı (Tiyatro-yi Sultani) bile belirlendi. Ancak çalışmalar sonuç vermedi ve bu düşünce hayata geçirilemedi.

Bu dönemde tiyatronun kamu tarafından desteklenmesi gerektiği savunulmuş ve örgütlenmesine yönelik önemli adımlar atılmıştır. II. Meşrutiyetin ilanını takip eden sene müze müdürü Hamdi Bey ile Rezaizade Mahmut Ekrem Bey başkanlığında ulusal bir tiyatro kurulmaya çalışılmıştır. "Sahne-i Osmaniye" adını alacak olan bu ödenekli tiyatronun kurulması için yönetmelik hazırlanır (Konur, 2001:47-48). Tiyatro Okuma Kurulu ve Yönetim Kurulu olmak üzere iki kurul tarafından yönetilecek olan bu anonim şirket girişimi de başarılı olamaz.

4.2. Meşrutiyet Dönemi

1908 yılında ikinci meşrutiyetin ilan edilmesi, uzun bir baskı rejiminden sonra Türkiye için yeni bir yola girme anlamı taşıyordu. Türk sahne sanatı, özgürlük havası içinde yeniden filizlenmeye başladı. Bu dönem, özellikle Türk gençlerinin tiyatro oyunculuğu ve yazarlığına büyük ilgi duyduğu ve güzel sanatların bu kolunun geliştiği önemli bir başlangıç oldu. Türk kadını sahnede erkeğin yanında yer almadan tiyatro gelişemezdi. Bu yolda ilk adımlar da aynı yıllarda atıldı. Halkımıza tam anlamıyla Batılı tiyatro sunmak ve tiyatro sanatçısı yetiştirmek için okul açma girişimi de meşrutiyet yıllarında oldu. (Sevengil, 2015:557)

Meşrutiyet Döneminde Ahmet Fehim, Reşat Rıdvan, Muhsin Ertuğrul, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, Musahip Zade Celal, Burhanettin Tepsi, Refik Halit Karay, Mınakyan gibi tiyatromuzun geldiği noktaya katkıda bulunan tiyatro insanları yetişmiştir. Bu insanlar meşrutiyetten önce tiyatroya ilgi duymuşlar fakat yeteri kadar faaliyette bulunamamışlardır. Meşrutiyet Dönemi bu anlamda sanatçıların kendilerini göstermesine imkan tanımıştır.

II. Meşrutiyet ilan edildikten sonra, yıllardan beri oynanmayan Gedik Paşa Tiyatrosu repertuarındaki telif piyesler tekrar sahneye kondu, büyük ilgi gördü. Bunlardan

biri Şemsettin Sami'nin Besa Yahut Ahde Vefa adlı piyesiydi. Öbürleri ise Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistire, Gülnihal, Zavallı Çocuk ve Akif Bey adlı eserleriydi.

Dönemin en büyük özelliği de tiyatro sanatçılarının kendilerine ait tiyatro kumpanyaları (Burhanettin Tebsi Kumpanyası, Ahmet Fehim Tiyatrosu, Mınakyan Tiyatrosu, Osmanlı Tiyatrosu, Milli Tiyatro, Mürebbi-i Hissiyat Tiyatrosu, Heveskeran Cemiyeti, Besat Budak Tiyatrosu, Yeni Osmanlı Sahnesi, Donanma Cemiyeti Tiyatrosu, Binemeciyan Tiyatrosu, Dar-üt Temsil-i Osmani, Şark Dram Kumpanyası, İstanbul Tiyatrosu) kurmuş olmalarıdır. Bu kumpanyalar İstanbul'da ve Anadolu'nun her yerinde faaliyet göstermiş ve bazı bölgelerde halkın Batılı anlamda tiyatroyla ilk kez karşılaşmasına olanak sağlamıştır.

Bu dönemin kamu ödeneğiyle kurulan tek örneği bugün İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu adıyla varlığını sürdüren Dar'ül bedayi-i Osmani'dir. Dar'ül Bedayi Meşrutiyet döneminde kurulmuş ancak İstanbul Belediyesi'ne bağlı düzenli ödenek alan bir tiyatro olma konumu Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleşmiştir (Suner, 1995:11-12) Tiyatro sanatını yakından tanıyanlarca belediye eliyle kurulmuş bu sanat kurumu, fazla vodvile yer verdiği için eleştirilere maruz kalmıştır. Eser seçerken yüksek bir beğeni düzeyi tutturmalı ama aynı zamanda halkı da çekmeye çalışmalıydı (Nutku,1970:70). Dar'ül Bedayi Osmani Konservatuar bölümünde geniş hatlarıyla açıklanacağı gibi kurulan ilk konservatuardır. Bu anlamda önemi büyüktür.

Bu dönemde yazılan oyunlardan ikisi, Hüseyin Kami'nin Meşrutiyet'in getirdiği özgürlüğü anlatan eseri Sabah-ı Hürriyet (1908) ve Hüseyin Nazmi'nin Genç Zabit yahut Kurban-ı İstibdat (1910) adlı eseridir. Ayrıca II. Meşrutiyetin toplumsal hayata getirdiği değişiklik ve sanata tanıdığı özgürlük, politik meselelerin daha rahat işlenebilmesini sağlamıştır (Özmen, 2015:417-418).

4.3. Cumhuriyet Dönemi

Yeni Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunun ardından Osmanlı İmparatorluğu ile tüm ilişkisini-bağlarını reddeden bir ideolojik konsept belirlemiştir. Ve bu çerçevede siyaset, hukuk, kültür, sanat alanlarında hem geçmişle hem coğrafi anlamda komşusu konumunda olan ülkelerle tüm ilişkisini kopararak tamamen Batıya yönelmiştir.

İşte bu dönemde hem halka yönelik, ona yararlı ve onu yüksel kültür seviyesine çıkaracak hem de genç cumhuriyetin propaganda aracı olacak çok amaçlı bir oluşumun temelleri atılmak istenmiştir. Bu genç Cumhuriyetin tiyatrosu olacaktır. Her alanda yaşanan sosyal, siyasal ve kültürel değişim sanatta da birçok sıkıntının yaşanmasına yol açmıştır. Tiyatro gibi bir alanda da taklit yahut adaptasyon ile mesafe katedilmesi çok zordu. Her şeyden önce tiyatronun bir sanat olduğu ve hangi amaçla kullanılacak olursa olsun estetik bir boyuta, bir geleneğe, güçlü metinlere kudretli yönetmen ve oyunculara ihtiyaç olduğunun düşünülmemesi, sonuçları bu güne kadar uzanmış en büyük yanlışlardan biridir. Bu olumsuzlukları telafi etmek için yapılan eğitim amaçlı teşebbüsler yani konservatuarlar ve halk evleri deneyimi aynı büyük yanlışın içinde yer aldıklarından sonuç hiçbir zaman düşünüldüğü gibi olmadı. Bu can alıcı yanlışın adı Anadolu'yu ve onun yüzlerce yıllık birikimini unutmaktı:

Okyanusta birkaç yüz kişinin yaşadığı küçücük bir adada dahi onbinlerce yıl gerilere uzanan yerel renkler ve yerli bir kültür mevcuttur. Anadolu kültürü ise ilk peygamberin, ilk insanın, ilk dinlerin çıktığı bir coğrafyada gelişmiş, demlenmiş, buranın kadim halkları tarafından her alanda yapılan güçlü alışverişler sonucu oluşmuş çok renkli, çok dilli, çok katmanlı bir kültürdür. Bu coğrafyanın röntgen filmini alabilme imkanımız olsa binlerce yıllık bir süreç içinde, Babil kulesi gibi kat kat yükselip, sonra da tarihin akışı içinde tabaka tabaka toprağın altında kalmış üst üste istifli sayısız medeniyetler görürüz. Bir yemekteki lezzetin izahı nasıl ki onu tek tek unsurlarına ayırmaya çalışmakla mümkün değilse, Anadolu mozağini ve ondan tüten yerliliği de böyle kavramaya çalışmak boşa gayrettir. Hele Osmanlı ve Selçuklu'yu atlayarak kat kat derinlerde kalmış Hitit, Frigya yahut kadim Yunan medeniyeti ile bağlar kurup, Yunus'suz, Mevlana'sız, Hacı Bayram Veli'siz bir "Ulusal Kültür" ihdas etme çabası sadece fikir planında bir hata olarak açıklanamayacak kadar vahim bir haldir. (Yılmaz, 2015:210-211)

Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'ni kurarken değiştirilmesi gerekli olduğuna inandığı pek çok yapı ile birlikte sanat ve edebiyata da önem veriyor, bunu çevresi ile paylaşıyordu. Fırsat buldukça tiyatroya gidiyor, gösterimden sonra sanatçıları yanına kabul edip onlarla hasbihal ediyordu. Ateşten Gömlek oyununun ardından Refet Muvahhit'e eşinin yani Bedia Muvahhit'in neden sahneye çıkmadığını sorar ve ardından onu sahneye çıkmaya teşvik eder ve Bedia Muvahhit İzmir'de sahneye çıkar. Bu Türk kadınının devlet izniyle sahneye çıktığı ilk tarihtir. Aslında Afife Jale Meşhuriyet'in sonlarına doğru ilk Türk kadını olarak sahneye çıkmıştır ancak bu konudaki tüm yasaklamaların kalkması Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. Batılılaşma olgusunun artan bir ivmeyle toplumsal ve siyasal hayatı şekillendirdiği bu sürece hakim olan Cumhuriyetçi modernleşme projesine ve onun mevcut sanat anlayışına, düşünceleriyle

alternatif oluşturabilecek farklı değerlendirmeleri olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu önde gelen düşünce adamlarından biridir.

Baltacıoğlu'na göre; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e süregelen modernleşme çabalarının yol açtığı en temel sorun *ahlâki* buhrandır. Bu buhranın sebebi ise medeniyet ile kültür, fosil ile anane, irtica ile köke bağlılık ve değişen ile değişmeyen ikilemlerinde gizlidir. (Özman, 2009:75-76). *Avrupalılaşmak*, özünde medeniyet ve kültür arasındaki farkın göz ardı edilmesi ile bir çıkmaza girme eğilimindedir. Bu toplumsal sarsıntının nedeni bilim/teknik hareketi ile birlikte aynı zamanda Batılı ulusların kültürlerine aşılınmak tehlikesinin bir sonucudur. Baltacıoğlu, "geçmişten kopmayarak geleceğe sarılmak" görüşündedir. Geçmişle bugün ve bugünle gelecek arasındaki bağlantının kurulması ya da tarihsel sürekliliğinin sağlanması, geçmişin ananeler vasıtasıyla bugün içinde yaşatılarak yaratıcı bir sentezle geleceğe yansıtılmasının mümkün olacağını belirtmektedir çünkü; her yenilik aslında geçmişin yeni şartlar ve ihtiyaçlara göre yeniden şekillendirilmesinden başka bir şey değildir.

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Osmanlı İmparatorlu'ğundan bu yana sürdürülen Batı aktarmacılığı tiyatronun her alanında kendini gösterir. "Batıcılık" devlet tiyatrolarında olsun, çeşitli özel tiyatrolarda olsun çok ince bir dengeye dayanan kültür alışverişinden ve rafine bir sentezden çok, tek taraflı ve Türk tiyatrosunun aleyhine bir gelişme yaratmıştır (Nutku, 2008:309).

Cumhuriyet sadece siyasal düzeni değil kültür de dahil yaşamın bütün alanlarını kendi görüşleri doğrultusunda değiştirmek fikrindeydi. Bu nedenle pek çok mesele ile Mustafa Kemal kendisi ilgilenmekteydi. Bu yeni kültürel yapılanma çerçevesinde halka yeni rejimin ışığını gösterecek sanat ve bunun uygulayıcısı sanatçılar desteklenmiştir. Bir devlet politikası olarak oluşturulmuş yeni kadrolar burslu olarak Avrupa ülkelerine gönderilip orada alanları ile ilgili tahsil yapmaları sağlanmış, döndüklerinde de yenileşme hareketlerinin halka tanıtılması, yeni yaşam biçimi oluşturulması anlamında görevler verilmiştir. Tiyatro da bu anlamda devrimlerin halka anlatılabilmesi ve benimsetilebilmesinde kamusal bir görev üstlenmiştir.

Cumhuriyet döneminin başlarında kültür ve sanat yaşantısı tek yanlı, Batı kültürünün ve sanat anlayışının etkisinde seyretmiş; tiyatro yazarlığı da Batı'dan aktarma, yapmacık, kopya eserlerin ağırlıklı olduğu bir görünüm sergilemiştir. Bu tersine gelişme yazarları ve

sanatçıları bu konuda düşünmeye zorlamış ve Çağdaş Türk Tiyatrosunun yaratılması çalışmaları başlamıştır (Nutku, 2008:307-308).

Batılılaşma süreci ve geleneksel tiyatromuzla ilgili Batı kopyası tiyatrodan hoşlanmadığını, kendi kaynaklarımıza dayanan bir tiyatro tarzına daha yakın olduğunu ve böylesi bir tiyatroyu gerçekleştirecek durumda olmadığı için sahneden çekildiğini söyleyen Münir Özkul'un 1973 senesinde Tiyatro dergisine söyledikleri o zamanki sürece ışık tutacak nitelikte.

“Eskiden tiyatro bir tutku imiş. Bu işe gönül verenler, yılmadan usanmadan direnmişler, en zor koşullarda en iyiyi yapmaya çalışmışlar. Eskiden az tiyatro vardı, tiyatro sayısına oranla usta oyuncu sayısı fazlaydı. En ünlü oyuncular ufak rollerde bile seyredilebiliyor, seyirci topluyorlardı. Özel tiyatroların kurulması ve mantar gibi biter duruma gelmesiyle bir yozlaşma başladı. Usta oyuncular yanlarına birkaç yeni yetme katarak topluluklar ürettiler. Tiyatronun bugün içinde bulunduğu bunalımın asıl nedeni ne televizyon ne de çağdaş tiyatronun niteliği değildir. Seyircinin ayağını tiyatrodan kesen başlıca etmen bu yozlaşma olmuştur. Esasen kitaplı tiyatro halka hiçbir zaman fazla sıcak gelmedi. Geleneksel temaşa sanatçıları, halka yakın, giderek biraz hor görülen, itilip kakılan, ama bir çeşit halk filozofu durumundaki kişilerdi. Oysa kitaplı tiyatro dönemine geçildikten sonra halkın oyuncuya saygı duyması biraz da zorlandı. Halk saygı duymaya zorlanıldığı insanları sevmez. Batı özentisi bizi kökenimizden öylesine kopardı ki düşülen bunalımlardan, geçirilen sarsıntılardan sonra boşlukta kalıverdik. Boşlukta kalınca da geçmişten medet ummak ihtiyacı doğuyor o zaman da ilk akla gelen geleneksel temaşa sanatı oluyor. Bence geleneksel tiyatromuzda salt insan var (Emeksiz, 2001:191).

Cumhuriyet kültür politikasını oturtmaya çalışırken tiyatro adına en önemli kurum olan Dârülbedayi'yi, İstanbul Belediyesi tarafından yeniden canlandırmak istiyordu ama para sıkıntısı içindeydi. Dârülbedayi'yi kontrol etmesi için seçilen Dr. Necmettin Arif raporunda Belediyenin Dar'ül Bedayi 'yi sağlam temeller üzerinde yeniden kurması gerektiğini belirterek Avrupadakiler gibi konservatuar kurulmasa bile bir tiyatro okulu açmanın gerekliliğinden söz eder. *“Bu tiyatro okulu ile birlikte ona bağlı bir tatbikat sahnesi kurmalı bugünkü yetişmiş sanatçılarımız ve tiyatro bilgisine sahip kişiler öğretmen, öğretmen yardımcısı gibi çalıştırılmalı, Avrupa'nın ikinci sınıf sanatçılarından biri de rejisör olarak getirilmeli, yeniden bir kurucular komitesi düzenlemeliyiz. Dar'ül Bedayi için yeni bir teşkilat kurulması gerekli”* diye belirtir. Dar'ül Bedayi'nin kuruluş amacı, 1915 tarihli yönetmelikteki görüşlerle uyuşur. Dar'ül Bedayi 'nin bir tiyatro okulu, bir de sahnesi olacaktı. Okulda tiyatro sanatçısı yetiştirilecek, Dârülbedayi de günün koşullarına uygun bir tiyatro kurarak, halka tiyatro zevki yaşatacak ve oyun yazarları yetiştirecekti. Raporda; Dar'ül Bedayi yerine şehir tiyatrosu isminin kullanılması, yeni bir bina yapılması,

ödeneğın artırılması istenmiştir. Ancak İstanbul işgalden yeni kurtulmuş belediye kasası boşalmıştı o yüzden rapor saklandı ve tiyatro işi uzun bir uykuya daldı.

Cumhuriyet ilân edildiğinde Dar'ül Bedayi'nin gösteri topluluğu dağılmış, sanatçılarn bir bölümü Yeni Tiyatro ile birleşmiş, bir bölümü ise turneye çıkmıştı çünkü Dar'ül Bedayi'de sanatçılara parasızlık nedeniyle ücretler ödenemiyordu. Bunun dışında vergi dairesi de borçlar nedeniyle kurumun peşindeydi, belediye bu verginin alınmaması için uğraşıyordu. Bu dönemde basında, Dar'ül Bedayi'nin "can çektiği", hatta "öldüğü"ne ilişkin yazılar çıkarken Dar'ül Bedayi sanatçılarnı bir araya gelerek temsil vermeye başladılar. Bu temsiller başarı kazanınca basında Dar'ül Bedayi'ı öven yazılar yer almaya başladı (Konur, 1987:308).

İstanbul Belediye Meclisi'ndeki yapılanma sürecinde sanatçılar işsiz kalamayacağından, en azından Dârülbedayi isminden yararlanarak geçimlerini sağlamak için 1924'ün ilk ayında biraraya geldiler. Dârülbedayi'nin eski tüzüğüne uygun şekilde kazancı paylaşma kararıyla Şehzadebaşı'ndaki Derah Tiyatrosu'nu kiraladılar. 10 Ocak 1924'te oyunlar başladı. (Sevengil, 2015:806-808).

5. TİYATRODA HALK EVLERİ DENEYİMİ

Devlet Tiyatrosu'nun yurt çapında yaptığı turneler, Dar'ül Bedayi'ninkilerle birlikte tiyatroya ilginin artmasında büyük pay sahibidir. Turneler Anadolu seyircisini de tanımının bir yoluydu aynı zamanda, ancak asıl önemli olan memleket genelinde yerleşik tiyatroların kurulması ve beslenmesiydi. Bundan dolayı tiyatro bir Kemalist aydınlanma projesi olan Halkevleri oluşumunda büyük bir yere sahip oldu.

Halkevleri tiyatro kolları yönetmeliğinde oyun dağarcığını ilgilendiren iki belirgin görüş yer alıyor. Birincisi, köylünün, kasabalının, kentlinin, tiyatro gereksinimini karşılamak, ikincisi ise, ülke ve toplum için yararlı öğretilerde bulunmak. Birinci görüşte yer alan düşünce, her çağdaş toplumun uyguladığı bir sanat kuralı. Seyircinin ekonomik, toplumsal ve ruhsal yapısı kendi gereksinimi olan sanatı; tiyatroyu belirleyecektir. İkinci görüşün temel dayanağı Kemalizm'dir. (Karadağ, 1988-136)

Halkevleri tarz olarak Batıdan alınma sahne, ışık, dekor, ve oyunculuk tarzını hiçbir katkı yapmadan kullandı. Tiyatro anlayışını bu zemin üzerine oturtan proje, tercih ettiği oyunlarda çerçeve sahne şartlarının dışına çıkmadığı için yani metinler oluşturulurken sahne, dekor, ışık, oyunculuk gibi tiyatroyu oluşturan unsurlar aynı üslup içinde kuruldu. Bu da yakın çevrelere, kırsala, köylere gidildiğinde oranın koşullarında oluşturulan sahnelerde sunulan gösterilerin başarısızlığına sebep oldu. İdeolojik bakış açısındaki eksikler bir yana teknik olarak da bazı yanlışlara düştü. Oysa kültürümüzün bir kırıntısını dahi ziyan etmeden köy seyirlik, tuluat, ortaoyunu tarzı temel alınarak seyircinin yüzlerce yıllık birikimi göz önüne alınabilseydi ve dışlanmasaydı Halkevleri projesi daha geniş kitlelere daha tesirli bir ses olarak ulaşabilirdi. Yerli tiyatro meselesini bir sorunsal olarak sahiplenmiş ve bunu usulüne uygun proje ve tekliflerle de dillendirmiş, küçümsemeyecek ikazları ve gayretleri olan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Süleyman Kazmaz, Abidin Dino, gibi yazarların çabaları pek sonuç vermemiştir.

Tepeden belirlenmiş olan bürokrasi güdümlü ve hiçbir açılıma izin vermeyen bu yöntem maalesef başarısız bir deneyim olarak kalmış ve kendini ileri taşıyamamıştır.

Sovyetler Birliği (Ekim Devrimi) deneyimi politika ve sanat alanında eskiyi eleştirerek yeni şeyler söylemek isterken bunu geçmişin tüm birikimine yaslanarak yaptı. Tiyatro özelinde ise yine Rusya'nın tüm deneyimlerine sahip çıktı ve böylelikle geçmişini açtı. Ve evrensel anlamda da yaygın ve geniş bir tesir bıraktı. Politik (ajit-prop) tiyatro türünün kurucusu ve ağdaş anlamda epik ve belgesel tiyatro trlerinin Bertolt Brecht ile birlikte ilk temsilcilerinden olan Piscator bu deneyimden beslenmiş ve tiyatro sanatına Brecht'le birlikte paha biçilmez biçim ve içerik zenginlikleri armağan etmiştir. Türk tiyatro takipçileri, (okur, yazar, seyirci, oyuncu, yönetmen) dilimize çevrilen kaynakların yetersizliği ve hertürlü yeniliği reddeden bazı sanat insanlarımızın düşünce sistemi sebebiyle, belli başlı tiyatro insanların cenderesine hapsolmüş ve her şeyde her zaman olduğu gibi o muazzam deneyimi de ıskalamıştır.

Halkevi alışmaları 1932-1951 yılları arasında 478 halkevi ve 4322 halkodası ile kurulan kültür ve sanat merkezleridir. Halkevleri gelir kaynağı olarak; genel bte, özel bte, kamu tüzel kuruluşları, Belediyeler bankasından besleniyordu.

Halkevleri tiyatro kolları yönetmeliği iki ana görüş etrafında oluşturulmuş. Birincisi, köylünün, kasabalının, kentlinin, tiyatro ihtiyacının karşılanması, öbürü de ülke ve toplum için yararlı ğretelerde bulunmaktır. Halkevleri'nde oynanması planlanan oyunların içerikleri şu unsurları taşımalıydı:

1. Yeni Türk toplumuna ağdaş yaşamı benimsetmeli,
2. Ulusal bilince hitap etmeli,
3. Ulusal sorunları devrim ilkeleri doğrultusunda işlemeli,
4. Devrimin dünya görüşüyle uyumlu bir yaşam şekli konu edilmeli,
5. Her sınıftan kişilerin faydalanabileceği türden oyunlar olmalı.

Bu amaçlarla yazılan, Atatrklğ öğreten ve yaygınlaştıran oyunlar şöyle sıralanabilir: Mavi Yıldıırım, Atatürk Köyünde Bir Uçak Günü, Eğitmen, İnkılap ocukları,30 Ağustos, Bir Gönül Masalı, Gelin Alayı, Mete, Yaşayan l, Cumhuriyet ocukları, Değişen Adam, Canavar, akır Ali, Bir Yağmur Gecesi, Bir Ses, Kahraman, Alev, Vatan ve Vazife, Uzun Mehmet, İstiklal, Cumhuriyet ocukları, 29 Birincilerin. İnkılap ocukları, 5 Devir, Karagöz Stepte, Ak Akça, On Yılın Destanı, Beyaz Kahraman, Haydi Suna, şeriye Mahkemesinde, Işık, Destan, Kartal, Ateş, Gün Doğarken, Kızıl ağlayan, Yaman, Devrim Yolcuları, Tipi, Tohum, Yarım Osman, Gavur İmam, Akın, zyurt, oban, Atilla, Ergenekon, Bay nder, orumlu, Koçyiğit Köroğlu, Kozanoğlu, Tirtillar, Karagöz Ankara'da, Vergi Hırsız, Haydi Suna, Belkis. Kemalizin yaygınlaşmasını, kökleşmesini amaçlayan oyunların yanında, genelde halkın tiyatro gereksinimini karşılamak, tiyatronun eğitici ve eğlendirici özelliklerini, dönemindeki deyişle bedii zevkle (estetik tadla)

bütünlemek için Shakespeare, Moliere, Sophokles, Müsahipzade Celal'in oyunları ve Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere adapteleri oynanıyor. (Karadağ, 1988:136-137).

Çağdaş bir millet/ulus olma yolunda hemen hemen bütün kurumlarda değişiklikler yapan Cumhuriyet, Halkevleri aracılığı ile yapılan tiyatroyu da devrimin hizmetinde görüyordu.

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, Halkevlerinin ulusal olma özelliğini vurgulayarak tiyatronun sahne-ışık gibi teknik unsurlarını değişmediğini, ulusal tiyatroyu ortaya çıkaracak olanın ise diksiyon, deklamasyon, aksiyon gibi öze ilişkin değerler olduğunu belirtiyordu (Karadağ, 1988:136-137).

Halkevleri sahneleri hem sayıca fazla hem de bir sahne yılda 10-12 oyun oynayabiliyordu. Bu durum Halkevlerinin amaçlarına uygun nitelikli eserin bulunmasını zorlaştırıyordu. Halkevleri hem eser sıkıntısı çekiyor hem de amatör nitelikli bir tiyatro olduğu için yani, yönetme, oynama, zorluklarıyla da karşı karşıya kalıyordu. Halkevleri ve Halkodaları ilk ortaya çıktıklarından kapatıldıkları tarihe kadar geçen 19 yıl içinde 160 civarında yazarın 500'e yakın oyununu oynamış yine de oyun sıkıntısı çekmişlerdir.

Baltacıoğlu; Öztiyatro ve Halkevleri'nde oynanacak oyunların bu kuruluşların amaçlarına uygun konuların özlerini oluşturan aksiyonun ulusal olması gerektiğini savunmuştur. Aksiyon her ulusun yaşam anlayışına göre ulustan ulusa değişen hayat anlayışlarıdır ki bir ulusun kültürünün en canlı dokusunu oluşturur. Bu tür oyunların yazılmasının özendirilmesi için oyun yarışmaları düzenlenmiş ancak pek verimli olamamıştır (Karadağ, 1988:145).

Halkevlerinin repertuarı sabit bir fikir halinde milliyetçi, halkçı ve cumhuriyetçi karakterleri ön plana çıkarır. Ayrıca Cumhuriyet öncesi dönemin nasıl karanlık, nasıl geri olduğunu göstermek gibi bir misyon üstlenmiştir. Dini bir yobazlıkla özdeşleştirilmiş 600 senelik Osmanlı geleneğine karşı yeni Cumhuriyetin modern ve laik yaşam tarzı yurt genelinde benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda “dini yobazlık”la mücadele halk evlerinin her bir şubesinin inkılapçı vazifesi olmuştur!”

Halkevlerinde sergilenen piyeslerde, karakterlerin çok belirgin olduğu söylenebilir. Ayrıca, Cumhuriyet öncesi dönemin yaşantısının kötü gösterilmesi öne çıkarılmıştır. Osmanlı geleneğine ve din yobazlığına karşı modern ve laik yaşam modeli benimsetilmeye çalışılmıştır. Dini yobazlıkla mücadele halkevlerinin her bir şubesinin başlıca görevi olmuştur. Reşit Galip'e göre halkevlerinde oynanacak piyesler, “*saltanatla Cumhuriyet'in, irtica ile inkılâbın, modern mekteple, köhne medreselerin, iyi vatandaşla fena vatandaşın, umumi cemiyet menfaatleriyle şahsi menfaatlerin, saik-i miskinlik ve cehalet olan fakirlikle, namus dairesinde çalışılmış refahın; yeis ve bedbinlikle ümit ve nikbinliğin mukayesesi gibi daha sayılabilecek birçok mevzu, halkevlerinin temsil mesaisine zemin teşkil edeceklerdir*”. Kısaca, halkevlerinde sergilenecek piyesler bu ilkeler doğrultusunda kurgulanmalıydı (Karakaş, 2015:345).

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu tiyatromuzun Batı taklitçiliği yerine kendi öz kaynaklarımıza, kendi insanımıza dönük olmasını, geleneksel türlerimize eğilinmesini savunuyordu. Baltacıoğlu Batı tiyatrosunun körükörüne taklit edilmesini kesinlikle eleştirmiştir. O yıllarda bu tarzın sembolü olan İstanbul Şehir Tiyatrosu'nu da yok saymıştır. Bir röportajında şöyle der:

“Tiyatro sanatı teknikle eylem, aksiyon sanatıdır. Teknik uluslararasıdır. Ancak eylem mutlaka ulusal olur. Bu anlayışla söyleyebilirim ki tarihi temaşa soylarında biz de varızdır. Öyleyse tiyatro da vardır. Şehir tiyatroları dediğimiz tiyatrodada ise yalnız teknik vardır; teknikle birlikte edebiyat, dekor, ışık vardır. Ancak biz yozuzdur, onun için bizde modern olarak milli tiyatro yoktur.”

Bu bağlamda İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu için Halkevleri hareketini Türk Tiyatrosunun özüne dönmesi için en uygun ve en elverişli ortam olarak görür. Ona göre Halkevleri bir temsil yeri değil bir laboratuvar, bir eğitim kurumuydu.

Ancak Baltacıoğlu'nun bu sözleri aydınlar ve tiyatro adamları arasında ilgi uyandırmamış, görüşleri paylaşılmamıştır. Eğer Baltacıoğlu arzu ettiği şekilde bir ekip oluşturabilseydi tiyatromuzun seyri ve geldiği nokta çok başka olabilirdi.

Halkevlerinin katkıları elbette olmuştu, bunlardan en mühimi de tüm yurdu tiyatrolarla donatma çabasıydı. Her halkevi binasının bir tiyatrosunun olması zorunluydu. Henüz bir tiyatro binası olmayan Halkevleri ise temsillerini açık havada sunuyordu. 19.yy'dan beri Tiyatro mimarisi hep çerçeve sahne tipinde yapılıyordu. Bugün giderek Avrupa'nın da klasik sahne dışında arayışlarını sürdürdüğü bir gerçektir. Türkiye, kendi kültür birikimi doğrultusunda ne tiyatro binası ne de sahne sorununun çözümüne dahi

yaklaşmamıştır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da oyun yerleri konusunda tiyatro üsluplarının belirleyici olduğunu savunuyordu. (Karadağ, 1988:163)

“Milli danslar yaptırmak ve orta oyunu, sohbet ve meydan oyunları gibi öz Türk Tiyatrosu şekillerini oynatmak için ortası boş ve yanları amfi şeklinde kurulmuş salonlara da ihtiyaç vardır. Yalnız büyük bir tiyatro salonu ve iskemleleri döşemesine çivilenmiş bulunan bir tiyatro salonunda ne milli danslar ne de tiyatro neveleri oynatılmaz. Bu nevi Halkevleri milli dansları, bu dansların tabiatine hiç uygun olmayarak, sahneden ve öz tiyatro nevelerini de ancak yazın iyi havalarda bahçede yaptırmak için beklemek zorundadır. Halkevlerinde bu danslar ve temsiller için ideal yerler, ortası boş amfilerdir. Çünkü sahne, aktörlerin yüzlerini seyircilere dönerek oynaması için yapılmıştır. Öz tiyatro neveleri ise oyuncuların açık bir meydanda döne dolaşa oynamaları için düşünülüp bulunmuştur. Arada tabiat ve nevi ayrılığı vardır.”

Yukarıda belirttiğim düşünceleri ışığında Halkevleri deneyimi İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun görüşlerini tartışmaya açabilseydi ve uygulamaları gözlemlenseydi kendi öz tiyatromuzla ilgili Batıyı anlamsızca taklitten öte, geçmişiyile güçlü bağlar kurabilmiş, bizi yerli bir tiyatroya götürecek anlamlı bir yola ulaşılabilirdi.

6. KONSERVATUAR EĞİTİMİ

6.1. Dar'ül Bedayi

Türk gençlerine sahne sanatını öğretmek için ilk kez 1846'da Padişah Abdülmecit'in isteği üzerine Osmanlı Sarayında bir okul açılmış, buradan yetişen Türk gençleri opera sahnelemeye başlamıştır. Abdülmecit'in ölümü üzerine bu girişim durmuştur. (Sevengil, Saray Tiyatrosu 1962,16-18)

Bunun dışında Tanzimat'tan 1908'e kadar ve Meşrutiyetten sonraki yıllarda sahne sanatına heves edenler bu iş için gerekli mesleki eğitim ve öğrenimi göremedi. Ya kendilerini yetiştirerek ya da ustaların yanında çıraklık ederek işi öğrendiler. Bu sırada devlet bütçesinden beslenen ve "Milli Tiyatro" adıyla anılan bir oluşumdan bahsedilmeye başlandı. Bunun için önce bir Konservatuar açılması ve okullu sahne sanatçılarının yetiştirilmesi gerektiğini öne sürenler vardı. Bunlardan biri de şu sözlerin sahibi İzzet Melih Devrim'dir: *"Bizde tiyatronun kurulması ve gelişmesi için ne yapmalı? Önce büyük bir bina: Osmanlı Tiyatrosu. Aktör ve aktristleri yetiştirecek ulusal küçük bir konservatuar, yani bir sanat okulumuz olsa, gerek tiyatrosunun, gerek okulun idaresi ve dersler iyi niyetli, yurtsever ve bilgin kimselere verilse yabancı memleketlerde olduğu gibi bizde de hükümet bu milli müesseseye uygun ödenek verse..."*

Meşrutiyet hükümetleri Türkiye'de tiyatro ve müzik sanatlarının kalkınması için bir konservatuar açma fikrine sahip çıkmayınca, 1914 yılında bunu bir belediye başkanı yapmaya kalkıştı. Bu kişi Operatör Dr. Cemil Topuzlu Paşa'ydı. Cemil Paşa belediye meclisinden karar çıkartarak bu fikir için ödenek aldı. Şehzade Başı'nda sonraları Letafet Apartmanı olan Rıza Paşa Hanı'nı İstanbul Valiliğinden kiraladı ve işin başına yabancı bir uzman olarak, Fransa'nın ve dünyanın tanınmış tiyatro adamlarından Andre Antoine'i getirmeyi düşündü. Belediye Encümeni'ne gönderdiği 21 Mayıs 1914 tarihli yazıyla Andre Antoine'la üç aylık bir sözleşme yapılmasını teklif etti. Belediye Encümeni Paşa'nın bu

teklifini kabul etti ve Antoine İstanbul'a çağırıldı. İstanbul'a çağırılan Antoine ile yapılan toplantıda şu kararlar alındı.

1. Açılacak okul, sahne sanatçısı yetiştirecek, bir milli tiyatro kurulacak.
2. Bu okulun tiyatro ve müzik bölümleri olacak.
3. Okul iki güzel sanat dalını birlikte koruyup geliştireceği için "güzel şeyler, güzel eserler evi" anlamında Dar'ül Bedayi adı altında çalıştırılacak.
4. Oynanacak tiyatro eserlerini yazmak ve yazdırmak için bir edebiyat komitesi kurulacak.
5. Bir müzik komisyonu oluşacak.
6. Antoine'ın başkanlığındaki bir komisyon tiyatro okulunun öğretmen ve öğrencilerini seçecek
7. Bir fen komitesi bütün teknik düzenleri olan yeni tiyatro binasının yapılmasıyla uğraşacak. (Sevengil, 2015-688)

Antoine Türk fikir ve sanat adamları ile konuştuktan sonra tiyatro bölümlerinde şu derslerin okutulması kararlaştırıldı.

1. Kıraat(okuma), telaffuz, tecvid (diksiyon)
2. İnşat (vurgu), takrir (ifade), aruz
3. Tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi 4.Haile (trajedi)
5. Dram
6. Mudhike (komedi)
7. Raks (dans), adabı muaşeret (görgü), iskrim (eskrim), işmizaz (mimik) (Sevengil, 2015-689)

Tiyatro Bölümünde okutulacak dersler kararlaştırıldıktan sonra öğretmen ve öğrenci alımı için İstanbul Belediye Başkanlığı gazetelere ilan verdi. Ünlü şair Namık Kemal'in oğlu olan Darülfünun'un hocalarından olan Ali Ekrem Bey'in yerinde teklifiyle Konservatuar ismini kopya etmek yerine "Güzellikler Evi" anlamına gelen "Dar'ül Bedayi" ismi kabul edildi. Meşhur hattat Nuri Bey okulun logosunu hazırladı. Tiyatro Bölümü müdürlüğüne Reşat Rıdvan, musiki bölüm müdürlüğüne ise Ali Rıfat Bey atandı. Okul mevcudu sekizi kadın olmak üzere yüzdoksanyedi kişiydi. Erkekler arasında başta Muhsin Ertuğrul, Ali Naci, Peyami Safa, Halit Fahri, Celal Sahir, Ahmet Muvahhit, İsmail Galip, Fikret Şadi, Raşit Rıza gibi tanınmış kişiler de vardı.

İşte şu anda sanatın ve edebiyatın muhtelif dallarında saygıyla andığımız birçok usta o ilandan gördükleri sınava girerek Dar'ül Bedayi'ye ilk adımlarını atmışlardır.

Antoine geldikten sonra Cemil Paşa başkanlığında yapılan toplantıda verilen kararlardan biri de İstanbul'da bir tiyatro binası yaptırılmasıydı ancak; bu sırada Birinci Dünya Savaşı çıktı ve Andre Antoine ülkesine geri döndü ve ardından Dar'ül Bedayi ikinci bir emre kadar kapatıldı.

Cemil Paşa'nın yerine atanan İsmet Bey Türkiye'nin savaşa katılmasından doğan ilk telaş geçince Dar'ül Bedayi'ye ilgi göstermeye başladı. Antoine'nin gidişi işi aksatsa da sonuçsuz bırakmadı, çalışmalar ilerledi ve 27 Ekim 1914 günü Dar'ül Bedayi 'nin yeniden açılış töreni yapıldı. Dar'ül Bedayi öğrencileri tekrar okula çağırıldı ve devamında Dar'ül Bedayi Tiyatro Kısmı Nizamnamesi düzenlenerek ilan edildi. Bu yönetmelikte işleyişe dair 37 madde yer aldı.

1. Dar'ül Bedayi tiyatro bölümünün bir okulu bir de sahnesi vardır. Okulda temaşa ile ilgili öğretim yapılır; tiyatro sahnesinde bu öğretim uygulanır. Dar'ül Bedayi günümüzdeki ilerlemelere göre bir tiyatro vücuda getirmek, her çeşit edebi eserleri oynamak ve halka göstermek, sanatçılar yetiştirmek, halka tiyatro zevkini yaymak, bunun sonucu olarak da tiyatro yazarlarının artmasına gayret etmek için kurulmuştur.

2. Dar'ül Bedayi tiyatro bölümünün bu alanda bilgili ve uzman kimselerden kurulacak yönetim kurulu, öğretmenleri, tiyatro sanatçıları ve gereği kadar memurları vardır.

3. Yönetim Kurulu üyeleri yedi kişidir; bunlar başlangıçta şehremini tarafından atanır, görevlerine son verilemez; görevlerini ücret almadan yapacaklardır.

4. Yönetim Kurulu seçilip atandıktan sonra toplanıp içlerinden birini bir yıl süre ile başkan, birini başkan yardımcısı, birini hesap denetçisi, birini kâtip seçeceklerdir. Üyelik boşalırsa kurul toplanıp ikinci maddede yazılı nitelikte birini seçer, bu seçim şehremini tarafından onaylanır. Dört veya dörtten çok üyelik boşalırsa şehremini tarafından yeni üyeler atanır.

5. Yönetim Kurulu en az onbeş günde bir toplanarak Dar'ül Bedayi tiyatro bölümünün yönetim, öğretim ve tiyatroculuk işlerini yürütür. Gerekirse olağanüstü toplantılar yapar. Toplantı gününü başkan kararlaştırır. Üyelerden biri toplantıyı gerekli görürse bunu gerekçesiyle birlikte başkana bildirir.

6. Yönetim kurulu üyeleri nöbetleşe ve birer ay süre ile Dar'ül Bedayi Tiyatro Bölümü'nün yönetim, öğretim ve temsil işlerini incelemekle görevlendirilecektir. Bu üye, gördüklerini bir raporla kurula bildirecektir.

7. Yönetim kurulu, üyelerinin yarısından bir fazlası ile toplanıp karar alabilir. Her yıl sonunda çalışmalarını bildiren bir rapor düzenleyerek şehreminliğine verecek, bu rapor basında da yayımlanacaktır.

8. Yönetim kurulunun "Dar'ül Bedayi Tiyatro Yönetim Kurulu" yazılı resmi bir mühürü olacak, idareye ait bütün işlem ve kararlar bununla mühürlenecektir.

9. Yönetim kurulu Dar'ül Bedayi Tiyatrosu'nun gelir ve giderlerinden sorumludur.

Bu kurulun kararı olmadan para harcanamaz, alınamaz.

10. Edebi komite, yönetim kurulu üyeleri ile tiyatro sanatı ve edebiyat alanlarında uzman yedi tanınmış kişiden olmak üzere on dört üyeden kurulur. Bu üyeyi tamamlayacak olan yedi tanınmış kimse yönetim kurulunca seçilerek şehremini tarafından onaylanır. Buradan biri görevden ayrılırsa yerine edebî komite kararı ile başkası seçilir.

11. Edebi komiteye yönetim kurulu başkanı başkanlık eder.

12. Dar'ül Bedayi tiyatrosuna getirilen eserler heyetin mutlak çoğunluğu hazır olduğu halde yazarı tarafından okunur. Eserin sahibi kim olursa olsun müzakere sırasında bulunamaz. Edebi heyette bulunan eserler o toplantıda bulunan üyelerin gizli oyları ile ve mutlak çoğunlukla kabul veya red olunur. Oy vermek için toplantıda bulunmak gereklidir.

13. Dar'ül Bedayi tiyatrosu yönetim kuruluna teklif edilen eserlerin en çok iki ay içinde okunması gerekir, kabul edilen eserlerin ne zaman oynanacağını yönetim kurulu kararlaştırır.

14. Telif hakkı temsilden elde edilen genel gelirin yüzde onu, başka dillerden adapte eserleri yazma hakkı yüzde yedi, çevirilerin yüzde beştir. Piyesleri ilk temsilinden sonra basma yayma hakkı yazanındır.

Gelir – gider:

15. Dar'ül Bedayi tiyatrosunun gelirleri önce şehremaneti tarafından her yıl yapılacak para yardımı, ikinci olarak oyunlar geliri, üçüncü olarak para bağışlarıdır.

16. Tiyatronun geliri başlı başına kendisine yetecek hale gelince Dar'ül Bedayi belediyenin yardımını istemeyecektir.

17. Dar'ül Bedayi tiyatrosunun giderleri önce yönetim memurlarının aylıkları ile idarenin çeşitli harcamaları, ikinci olarak öğretmenlerin ücretleri, üçüncü olarak temsil heyetinin dekor, aksesuar, elbise bedelleri, sahne ve piyeslerle ilgili harcamalardır.

18. Dar'ül Bedayi tiyatrosunun 17. Maddede belirtilen harcamaları yönetim kurulunca düzenlenen bütçeye göre yapılır, yönetim kurulu bütçeyi onayladıktan sonra uygulanması için yönetim müdürüne verir.

19. Ödeme kağıtları önce hesap denetçisinin onaylaması, sonra başkan veya başkan yardımcısına, ödeme talimatı ile kasiyere götürülür. Hesap denetçisinin onayı, başkan veya başkan yardımcısının verilsin emri olmadan yapılan ödemelerden kasiyer sorumludur.

20. Şehremanetince ayrılmış olan yıllık para yardımı yönetim kurulu mazbatasına üzerine başkanın imzasıyla belediyeden alınacaktır.

21. Şehremaneti Dar'ül Bedayi tiyatrosunun hesaplarını incelemeye yetkilidir; her yılın hesapları o yılın sonunda yönetim kurulunun raporu ve gerekli sarf kağıtlarıyla birlikte belediyeye sunulacaktır.

Yönetim memurları, öğretmenler, sanatçılar;

22. Yönetim memurları, öğretmenler ve sanatçılar yönetim kurulunca seçilip atanacakları gibi bunların görevlerinin belirtilmesi, aylıklarının yükseltilmesi, cezalandırılmaları, işten çıkarılmaları doğrudan doğruya yönetim kurulunca yapılır.

23. Yönetim kurulu, yönetim memurlarının, öğretmenlerin ve sanatçıların seçiliş, atanma, görev, yükseltilme, cezalandırılmaları ve haklarının sağlanması gibi işler için ayrıca bir iç yönetmelik yapacaktır.

24. Yönetim memurları bir yönetim müdürü, bir muhasebeci, katip, bir kefilli kasiyer, iki hademe, bir kapıcı, bir kadın hizmetçidir. Bunlar yönetim müdürünün emrindedirler. Ancak ödeme işlerinde muhasebeci ve kasiyer yönetim kurulunun kararına bağlıdır.

25. Yönetim müdürü doğrudan doğruya yönetim kurulunun emrindedir. Dar'ül Bedayi Tiyatrosu'nun iç disiplinini sağlamak, eşyasını korumak, dairenin temiz tutulmasına bakmak, öğretmenlerin, öğrencilerin memur ve işçilerin görevlerine devam edip etmediklerini kontrol etmek, öğretmenlerden, öğrencilerden, memur ve işçilerden görevlerinde ihmalleri görülenleri uyararak, bunlardan gidişini düzeltmeyenlerin işten çıkarılmalarını yönetim kuruluna teklif etmekle görevlidir.

26. Muhasebeci-katipin görevi Dar'ül Bedayi Tiyatrosu'nun hesap ve yazı işlerini, kitaplığını düzenlemektir. Kasiyer kendisine teslim olunan parayı saklamak, oyun verildiği zaman gişe memurluğu yapmakla görevlidir. Hesap denetçisinin onayı, başkan veya yardımcısının verilsin emri, muhasebecinin imzası olmayan ödemelerden kasiyer sorumludur.

Öğretmenler:

27. Şimdilik hitabet, söz ahengi ve inşaat için bir, jest ve mimik için bir, okuma ve Türk dili için bir olmak üzere üç sürekli görevli öğretmen bulunacaktır; tarih, temaşa sanatı, Osmanlı edebiyatı, estetik, yaşama bilgisi gibi tiyatro sanatı ile ilgili olan konular hakkında ücretsiz konferans şeklinde bilgi vermek üzere uzmanlar bulunacaktır.

Temsil heyeti:

28. Temsil heyetinin sayısı sınırlı değildir. Dar'ül Bedayi Tiyatrosu bütçesinin genişliğine göre sanatçı yönetim kurulunca atanacaktır.

29. Temsil heyeti biri aylıklı sürekli, ötekisi gerektiğiçe gündelikle çalıştırılacak sanatçılardan olmak üzere iki bölüm olacaktır. Sürekli sanatçılar üç sınıfa ayrılır. Birinci sınıf gedikli ve aylıklı, ikinci sınıf yalnız aylıklı, üçüncü sınıf ücretli stajyer sınıfıdır. Gedikli sanatçıların sayısı onkidir, herbiri aylıklarından başka yıllık safi gelirin dördünün onikide birini mukafat olarak almak hakkına sahiptir. Bu oniki gedikten boşalan pay Dar'ül Bedayi Tiyatrosu'nun yedek akçesine eklenir.

30. Yıllık safi gelirden dörtte biri gedikli sanatçılardan emeklilik hakkını kazananlar veya hizmet uğrunda malül olanlara verilir. Emeklilik hakkı özel yönetmelik hükümlerine göre kazanılır.

31. Safi gelirin geri kalan dörtte ikisi yönetim kurulunun uygun göreceği şekilde tiyatro sanatının ilerletilmesine harcanmak üzere yedek akçe olarak saklanır.

32. Temsil heyetinin devamlı sanatçıları başka bir tiyatro kumpanyasında veya başka bir yerde aktörlük veya aktrislik yapamazlar; yaparlarsa Dar'ül Bedayi'deki haklarını kaybederler ve temsil heyetinden çıkarılırlar.

33. Temsil heyetine alınacak sanatçıların nasıl seçileceği, ne gibi vasıflara sahip olması gerektiği ve görevleri ayrı yönetmelikle belirtilecektir.

Öğretim süresi ve ders yerleri:

34. Öğretim süresi bir yıl staj sınıfı olmak üzere dört yıldır.

35. Dar'ül Bedayi Tiyatrosu ders yerlerine devam edecek tiyatro sanatçıları ile bu sanata girmek isteyen hevesliler ancak yönetim kurulu tarafından verilecek belgelerle devam edebilirler.

36. Dar'ül Bedayi temsil heyetinde görevli sanatçılar diploma almaya kadar her derse devam etmek zorundadırlar.

37. Dar'ül Bedayi Tiyatro dershanesinde nazari ve ameli öğretimi tamamlayarak ehliyet diploması alanlar arasından gerekli sayıda sanatçı önce Dar'ül Bedayi Tiyatrosu stajyer sınıfına ayda yazıyla üç yüz kuruş ücretle atanır; yer olur ve bütçe imkanları bulunursa görevliler sınıfına alınır. (Sevengil 2015, 703-706)

Yukarıda verdiğim, Belediye Başkanı İsmet Bey nezaretinde hazırlanan 37 maddelik yönetmelik ışığında Dar'ül Bedayi tekrar gündeme geldi. 1915 Ocak ayında sadece bir mektep değil aynı zamanda temsiller de sergileyecek bir tiyatro topluluğu olmasına karar verildi. Yöneticiliğine de Raşit Rıdvan Bey atandı.

Kısa süre sonra okul kimliğinden tamamen sıyrılıp sadece temsiller veren bir kurum haline gelen Dar'ül Bedayi, ilk kez 1916 senesinde Emile Fahre'nin Fransızca eserinden Hüseyin Suat'ın uyarladığı Çürük Temel adlı oyunla en eski tiyatro binalarımızdan olan Tepebaşı kışlık tiyatrosunda perdelerini açtı. Dar'ül Bedayi'nin oynadığı ilk yerli oyun ise Halit Fahri (Ozansoy) Bey'in Baykuş adlı manzum eseridir. İlk kez 2 Mart 1917 gecesi oynanan bu oyunu Muhsin Ertuğrul sahneye koymuş ve başrolünü de üstlenmiştir.

1920 senesinde Belediye Meclisi yeni bir yönetmelik hazırlayarak Dar'ül Bedayi'nin faaliyetlerini sadece Tiyatro olarak belirledi. Dar'ül Bedayi'den ayrılarak Almanya'ya gitmiş olan Muhsin Ertuğrul 1921 senesinde ülkeye geri döndüğünde kuruma yönetici olarak tayin edildi. Eski arkadaşları İsmail Galip, Behzat Haki, Raşit Rıza ile birlikte Dar'ül Bedayi'yi yeniden canlandırmaya çalıştı. Ancak yönetimle aralarındaki ihtilaf, aleyhlerine sonuçlanınca, Dar'ül Bedayi'den çıkarıldılar.

1926'da kurum yeniden ele alındı, yeni bir düzen oluşturuldu ve yine bu sıralar yurtdışında bulunan Muhsin Ertuğrul 1927 yılı başlarında yurda döndüğünde tekrar kurumun başına getirildi. İşte bu dönemde Dar'ül Bedayi tiyatro amacına daha fazla yaklaşarak önceki dönemin basit gülmece ve bulvar oyunları yerine Dünya Tiyatro tarihinin büyük oyunlarına kucak açtı.

Muhsin Ertuğrul taviz vermez duruşu ve disiplinli tutumunun adeta manifestosu niteliğinde olan bir iç tüzük hazırlayarak Türk Tiyatro tarihinin disiplinle ilgili ilk belgesini kayıtlara geçirdi.

İleride oluşturulacak olan Devlet Tiyatroları fikri de 1927'de Ankara'ya giden Dar'ül Bedayi sanatçılarının önyak olmasıyla başlamıştır.

1931 senesinde resmen İstanbul Belediyesine bağlanıp, 1934 yılında Şehir Tiyatrosu adını alan Dar'ül Bedayi, günümüzde sahne sayısını hayli arttırmış olarak faaliyetlerini sürdürmektedir.

6.2. Devlet Konservatuvarı

1924 yılında müzik öğretmenleri yetiştirilmesi için Ankara Musiki Muallim Mektebi açıldıktan sonra Mustafa Kemal, Milli Eğitim Bakanlığına müzik ve sahne sanatlarının gelişmesi için konservatuar kurulması yönünde talimat vermiş, bu talimat doğrultusunda 1934 yılında Berlin'de öğrenci müfettişi olan Cevat Dursunoğlu görevlendirilmiştir. Cumhuriyet devrimlerinin de bir uzantısı olarak kabul edilebilecek olan Ankara Musiki Muallim Mektebi'ne daha geniş bir faaliyet alanı yaratılabilmesi için 1934 yılında Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanunu çıkartıldı. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı, ünlü yazar Reşat Nuri Güntekin'den Temsil Akademisinin öğretim ve eğitim biçimi üzerine bir rapor hazırlamasını istedi. Güntekin, Fransız, Alman ve Rus tiyatro eğitimi yöntemlerini inceler ve tiyatro sanatının her alanında güçlü bir deneyim sunmuş olan Sovyet yöntemi üzerinde karar kılar. Aynı dönemde Fransız ve Alman tiyatro eğitimi metotları Sovyetler'den küçük farklarla ayrılmaktaydı. Fakat genç Cumhuriyet'e Sovyet tarzı daha cazip gelmişti.

1935 yılında da müzik kurumlarının yapılandırılması ve konservatuvarın kuruluş temellerinin oluşturulması için danışman olarak ünlü müzik adamı Prof. Paul Hindemith ile anlaşma yapılmıştır. Hindemith yaptığı incelemeler neticesinde serbest müzik okulu (konservatuar), öğretmen yetiştiren okul (Musiki Muallim Mektebi) ve tiyatro okulu olmak üzere üç bölümden oluşan bir konservatuar oluşturulması yönünde bir rapor hazırladı. Bu rapor doğrultusunda Prof. Carl Ebert konservatuvarın tiyatro ve opera bölümünü kurmak üzere Ankara'ya geldi.

Musiki Muallim Mektebi içerisinde açılan konservatuarda sınavdan geçirilen öğrencilerin bir kısmı tiyatro, bir kısmı da müzik bölümüne alınıyordu. Konservatuarda öğrenim 1 Kasım 1936 tarihinde başladı.

1936 yılında Milli Musiki ve Temsil Akademisi, Devlet Konservatuarı olarak isim değiştirdi, tiyatro da bu kurum içinde oyunculuk eğitimine resmi olarak başladı. (Gürzap, 1976, s.78-79) Konservatuarlar dünya çapında daha çok müzik ve bale eğitimi üzerine yoğunlaşmışlardır, Fransa dışında, tiyatro ya da oyunculuk eğitimi konservatuar bünyesi içerisinde değildir.

Türkiye'de akademik oyunculuk eğitiminin kısa tarihsel geçmişi 1936 senesinde danışman olarak Ankara'ya çağrılan Alman tiyatro ve opera yönetmeni ve oyuncusu Carl Ebert'in Devlet Konservatuarı'nı kurmasıyla başlamıştır. Daha sonra bu kurumdan mezun oyuncularla Halkevlerinde de oyunculuk kursları başlatılmış, bu kurslar da Devlet Konservatuarı anlayışıyla çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bu biçimsel tarz günümüze kadar kurulan bütün okullar için üzerinde sorgulamanın olmadığı bir sistem olarak kullanılmıştır. 1961 anayasasının sunduğu olanaklarla daha özgürlükçü bir siyasal ve toplumsal yapıya kavuşan Türkiye'de kurulan özel tiyatrolar mevcut sistemi sorgulamaya başlamışlarsa da ne yeni bir biçim yaratılarak bu geleneğin aşılması mümkün olmuş ne de kavramsal ve kuramsal çerçeve oluşturulabilmiştir.

Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş yılları itibariyle sanata yalnızca estetik bir olgu olarak bakılmamış, rejimin kafasındaki insan tipini oluşturmakta, devrimlerin benimsetilmesinde mühim bir görev- anlam yüklenmiştir. Bu yönüyle devletin himaye ve kontrolündeki sanat "devletin bekası"na, hizmet amaçlı kültür politikalarının bir aparatına dönüştürülmüştür. Cumhuriyetin ilk yılları sanatın devlet tarafından desteklenerek tam anlamıyla devlete endekli bir kurumsallaşmaya da sahne olmuştur. Yine bu yıllarda sanat, boyutlarını devletin belirlediği anlamda çağdaş bir toplum yaratılmasında önemli bir araç olarak görülüp desteklenmiş; hatta birçok sanat dalı ağırlıklı olarak Mustafa Kemal Atatürk'ün görüşleri doğrultusunda şekillenerek bir devlet politikası oluşturulmuştur. Falih Rıfkı Atay'ın Çankaya adlı eserinde övgüyle bahsettiği fakat aslında Cumhuriyet'in tüm çabalarında gözden kaçmayan bir paradoksu aşağıdaki satırlarda görebiliriz:

“... burada devrimci Mustafa Kemal'in hayran kaldığım özelliğini anlatmalıyım. Mustafa Kemal bir şarklının tamamı ile zıddına, kendi mizaç ve adetlerini çiğneyerek fikir kahramanlığı etmiştir. Sevdiği musiki Alaturka, inandığı musiki Garp musikisiydi. Evinden alaturka musikiyi eksik etmemişken milli eğitimde yalnız Batı musikisini tutmuştur. (Atay,1969-410)

Bu politika çerçevesinde özellikle müzik ve sahne sanatları alanında bir dizi atılım gerçekleştirilmiş; yurtdışından eğitimciler çağrılmış, sanat eğitim kurumları ve sahneler kurularak yetenekli gençler yurtdışına eğitime gönderilmiştir.

Müzik eğitimi ve seslendirme, dönemin sanat politikası çerçevesindeki kurumsallaşmanın ilk atılımlarıdır. Geleneksel halk müziğinin gerçek Türk müziğinin pınarı olduğu düşüncesinden hareketle bu müziğin çağdaş çizgilere oturtulması, Batılı eğitim almış Türk besteciler eliyle Anadolu melodileri çok sesli bir anlayışla yeniden bestelenmiştir. Bu şekilde genç Türkiye Cumhuriyetinin ulusal kimliğinin özgün müziği yaratılmaya çalışılmıştır. Fakat tarihle ve halkla bir bağ kurmadan oluşturulmaya çalışılan her tür “üstten belirleme” işgüzarlığı gibi bu da akamete uğramış, günümüzden geriye baktığımızda gördüğümüz gibi ne bu güne ulaşabilmiş ne de topluma sirayet edebilmiştir.

"Konservatuar"ın kelime anlamı saklayan, muhafaza edendir. Sanat okulu olarak anlamı ise evrensel değerdeki sanatçıların eserlerinin korunması ve saklanması çabasıdaki müzik okuludur. Bu "çaba" kendini klasik bestecilerin hem teknik, hem de sanat anlayış ve yorumlarının temel öğretisi olarak kabul edilmesinde gösterir. (Gürzap, 1976, s.78).

Can Gürzap'ın yukarıdaki kuşatıcı tarifinden yola çıkarsak bizde konservatuar, ilgili alanlarda klasik olanı muhafaza ederek geliştirmek yerine klasik, yani, bize ait ve yerli unsurları dışarıda bırakarak yeni bir sanat konsepti oluşturma yanlısının merkezi olmuştur.

Kültürel anlamda reforma evet derken deformasyonun ve hiçliğin tuzağından korunarak, meselenin çözümüne yönelik entelektüel çaba ve bakış açısı geliştirmeye örnek olarak İngiliz Dili ve Edebiyatının Türkçedeki yaşayan en mühim ismi olmasının yanında, şair, yazar ve dünya tiyatrolarındaki her türlü yenilik ve gelişmeyi büyük bir özveriyle Türk kültür sanat hayatına ve akademiye aktaran Prof. Dr. Cevat Çapan'ın, bu tez çevresindeki görüşleri, içinde bulunulan duruma ışık tutacak nitelikte.

“Her değişik bölgenin kendine göre zevki, dili, yani gösteriye dönüştürülecek malzemesi olabilir. Bunların hepsinin farkında olabilsek keşke. Türkiye'nin zenginliğinin sağladığı olanakla bunlardan nasıl yararlanabiliriz buna bakabiliriz. Nurhan Karadağ'ın köy seyirlik oyunları ile ilgili çalışmaları var. Onlara bakılarak oyunlar yazılabilir. Yahut İstanbul folklorundan yola çıkılarak, İstanbul'daki romanlarla, ilgili bir şeyler çıkabilir.

Mesela Haldun Bey'in Keşanlı Ali Destanı oyunu bir çeşit gecekondu mahallesinde ortaya çıktı ve orada yerli birtakım şeyler kullandı. Ama onu daha çok günümüzdeki şehirleşmenin yarattığı sorun olarak çıkarttı ve orada da şundan yararlandı; bu malzemeyi, Türk Temaşası olarak Türk Tiyatro sanatının anlatım olanaklarından yararlanarak, müziğini ona göre yaptı. O mahalli renge ters düşmeyen bir müzikle oyunu zenginleştirdi. Benzer şeyler olabilir...

Antuan'ın Konservatuar öncesi Dar'ül Bedayi 'de önerdiği bir şeyler var ve o tabii ki Batı Tiyatro yöntemini öneriyor ama Dar'ül Bedayi 'nin de bir tarzı var, çalışan insanlar çok buralı insanlar. Buranın dilini iyi biliyorlar. Mesela Müsahipzade diye bir yazar çıkıyor. Müsahipzade'nin oyunlarını en iyi Dar'ül Bedayi oynuyordu. Müsahipzade İstanbul hayatını, Osmanlı hayatını çok iyi anlatabilen bir oyun yazarı ve onu en iyi sahnede canlandıransa İstanbul Şehir Tiyatroları sanatçıları olmuştur. Yani Behzat'ı, Vasfi Rıza'sı, Hazım'ı... Ankara'da Devlet Tiyatrosu kuruldu ve konservatuar sonunda tiyatrolar çalışmaya başladı. Ankara Devlet tiyatrosu bir Müsahipzade oyunu koymaya kalktığı zaman aynı başarıyı gösteremedi çünkü onlar İstanbul'daki oyuncular kadar o tarza hakim değiller. Demek ki burada bir şey lazım. O sentezi sağlayabilecek, gerçekleştirebilecek bir yaklaşım lazım. Bunun için de her şeyin farkında olmak lazım.

Senin yaptığın şey o bakımdan çok önemli. Biz bunları tanıyalım, görelim, uygulayalım ve kullanabilirsek kullanalım. Yani anlatım zenginliğini gerçekleştirelim.

Şimdi mesela, Cemal Süreyya diyor ki "alaturka bilmeyen şiir yazamaz" şimdi ne kadar kızabilirler buna. -Nerden çıktı bu alaturka? - Biz alaturkayı unutmaya çalışıyoruz. Ama aslında çok önemli bir şey söylüyor. Çünkü biz müzikle ne zaman tanışıyoruz? Annelerimizden duyduğumuz bir ninniyle tanışıyoruz, evde duyduğumuz şarkılarla, türkülerle tanışıyoruz. Ona yabancı olmamız lazım. Ve ben onun için Cemal Süreyya'nın bu lafına çok hak veriyorum. Mesela bazı insanlar kendi kültürlerini küçümsüyorlar, kendi kültürlerine yabancılaşmış oluyorlar, orada bir nitelik değerlendirmesi yapıyorlar. Bu çok yanlış bir şey. Çok züppece bir şey aslında, öyle olmamak lazım, kendimizi tanıyalım... Kendimizi tanırsak göreceğiz ki aslında bizim de incelmış bir zevkimiz var ve çok da zengin. O bakımdan mesela, bunu türkülerde daha kolay anlıyoruz. Daha kolay ulaşabileceğimiz bir şey, oradaki güzellikler, belki de az sofistike olduğu için, onunla evrensel birtakım değerleri buluşturmak daha kolay oluyor. Yani Pir Sultan Abdal'da

Shakespeare tadı bulabiliyoruz. Bir Karacaoğlan'da Lorca tadı bulabiliyoruz. Alaturka için de aynı şey geçerli.

*Ben bir gün Shakespeare dersi verirken, 2. Richard anlatırken Richard diyor ki;
“Ben nasıl harcadım zamanı, şimdi zaman beni harcadı.”*

*“Ne bahtımdır ne yar-i bi-amandır
Beni gıryan eden hükm-i zamandır”*

Sonra bundan bir konferans konusu çıkardım. Yirmi otuz tane böyle örnek oldu. Shakespeare'de geçen sözlerle alaturka şarkı sözleriyle müthiş paralellikler var. Antonius ve Cleopatra'da şöyle diyor Antonius;

*“Varsın Roma Tiber'de erisin / yıkılsın imparatorluğun geniş kemerli çatısı.”
“Varsın gönül aşkınla harab olsun efendim”*

Onun için bu kaynakları tanımak ve kaynakların bize esin kaynağı olacağını, bundan yararlanabileceğimizin, bundan birtakım tatlar çıkaracağımızın farkında olmak çok önemli.

İngiltere'de ilk gittiğim yıl öğrenci müfettişi Orhan Şaik Gökyay'dı. Orhan Bey harika divan edebiyatları dersleri veren, Türk Edebiyatını iyi bilen birisi. Arada bir Türkiye'den gelen sanatçılar doğal olarak ona da uğruyorlardı. Sonra bir ara duydum ki; Devlet Tiyatrosu'ndan birtakım sanatçılar gelmiş ve Orhan Şaik Bey ile alaturka alem yapılmış

Mesela Can Yücel Türkçeyi çok iyi kullanan biri, çok parlak bir türkçesi var. Neden? Hasan Ali'nin oğlu çünkü. Hasan Ali Mevlevi. Evinde, Ruşan Ferit Kam, Mesut Cebi gibi önemli isimler bulunuyor. Orada müthiş bir zenginlik var, bizim bilmediğimiz, bilemeyeceğimiz birçok şeyi doğal olarak almış.

*Ahmet Hamdi'nin Huzur romanı mesela, olağanüstü...
Bütün bu değerlerin farkında olarak bir tarz oluşturabiliriz...”*

İstanbul Belediye Konservatuvarı ve Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan sonra yeterli olmasa da, tiyatro eğitiminin üniversitelere girmesi de önemli bir adımdır. Bu adım öncelikle Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde bir Tiyatro Enstitüsü'nün kurulması ile 1958 yılında atılmış, ancak söz konusu Enstitü, 1962 yılında bir Enstitü kapsamında ders verilemeyeceği gerekçesiyle kapatılmıştır. 1964 yılında aynı fakültede bir Tiyatro Kürsüsü kurulmuştur. Tiyatro Kürsüsü, kurulduğu yıllardan günümüze kadar gelişmiş ve giderek Tiyatro Tarihi ve Teorisi, Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk gibi Anabilim ve Anasanat dallarını içeren, aynı zamanda Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak yüksek lisans ve doktora eğitimi yaptıran bir Tiyatro Bölümü'ne dönüşmüştür. (Konur, 2001-80) Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, kurumsal anlamda tiyatro dünyasına hizmet eden, önemli araştırmalarıyla geçmişe ışık tutan ve geleceğe yön veren çok değerli eserleri literatürümüze katan Özdemir Nutku, Metin And, Sevda Şener, Nurhan Karadağ gibi önemli isimleri tiyatromuza kazandırmıştır.

Üniversite düzeyinde tiyatro eğitimine başlayan ikinci kurum, 1976 yılında Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde bulunan Tiyatro Bölümü'dür. Söz konusu bölüm, 1981 yılında çıkan YÖK yasağı ile birlikte Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlandı; Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Tiyatro Anabilim Dalı adını aldı. (Konur, 2001-80)

Yine YÖK yasağı ile Ankara Devlet Konservatuvarı ile diğer konservatuvarlar çeşitli üniversitelere bağlandılar. İstanbul'da ve Anadolu'da üniversitelere bağlı Güzel Sanatlar Fakülteleri ile bunlara bağlı Tiyatro Anabilim Dalları açıldı. (Konur, 2001-80,81)

Bugün ülkemizde 40 civarında konservatuvar bulunmaktadır, civarında denmesinin sebebi; açılmış ama öğrencisi olmayan konservatuvarlar nedeniyledir. Bu konservatuvarlar çeşitli tarz ve ekollerde eğitim veriyorlar ancak bir eğitim felsefelerinin olmayışı en önemli eksiklikleri olarak göze çarpıyor. Aynı zamanda birçok konservatuvar Batılı anlamda konservatuvar geleneğini de oluşturamadığı gibi geleneksel Türk Tiyatrosu'nun zenginliği ve geleneksel eğitim anlayışımız olan meşkin (usta-çırak) usulünün de giderek yok olmasına dolaylı yoldan sebebiyet vermiştir. Ülkemizde son yıllarda düşülen özel eğitim kurumları tuzağı da, maalesef nitelik yerine niceliği ön planda tutarak zaten yerine oturmamış olan konservatuvar olgusunu iyice içinden çıkılmaz hale getirmiştir.

7. GELENEKSEL EĞİTİM ANLAYIŞIMIZ ve GÜNÜMÜZE AKTARILABİLİRLİĞİ

Sanat eğitimi; yaygın kullanımıyla temelde bir biçimleme, bilgi ve beceri kazandırma sürecidir ve hemen hemen bütün sanat dallarında bir usta-çırak ilişkisi söz konusudur. Bu süreç; belli bir sanat dalına ilgi duyan, bu alanda bir şeyler üretmek isteyen genç sanatçı adayının kendi alanında verimleriyle "usta" kabul edilen olgun bir sanatçının yanında, ustanın izin verdiği ölçüde meslek yaşantısını paylaşması, ustanın biçimlemede uyguladığı yöntemleri gözlemesi, sorularına alabildiği ya da bulabildiği yanıtlarla mesleğin sırlarını öğrenmeye çalışmasıdır.

Geleneksel eğitim anlayışımız olan usta-çırak ilişkisi sadece tiyatrodan değil bütün diğer sanat ve zanaat alanlarında önemli bir yere sahip olmuştur.

Âşık edebiyatında usta-çırak geleneği, yüzyıllar boyunca âşıklık geleneğinin kuşaktan kuşağa intikal etmesini sağlamış, âşıklar arasında bilgi, görgü ve tecrübenin iletimini sağlayan bir köprü vazifesi görmüştür. Usta-çırak geleneği aynı zamanda, âşık kollarının teşekkülünü de sağlamıştır. Çok eski bir tarihi geçmişe sahip olan Âşık edebiyatımızın geçmişten günümüze gelmesini sağlayan en önemli unsur, hiç şüphesiz ki yüzyıllardır içinde barındırdığı “usta-çırak” geleneğidir. Ezber, gözlem ve taklit metotlarına dayanan usta-çırak geleneği; âşık edebiyatı içerisinde âşık kollarının oluşmasına, âşık tarzı şiirlerin, âşık havalarının ve âşık hikâyelerinin üretilmesine, üretilen bu ürünlerin yüzyıllar boyu nesilden nesile intikal ettirilmesine zemin hazırlamıştır. (Aslan, 2007)

Usta-Çırak ilişkisini besleyen en önemli unsurlardan biri de toplumun her alanında organik bir şekilde gelişen sohbet geleneğidir. Yaşamın her alanı ile ilgili bilgilenmeyi usta ya da tecrübe sahibi kişilerle yapılan sohbetler sonucu edinmek mümkün olmuştur.

Halk kültürünün gelişmesinde ve zenginleşmesinde en önemli metotlardan birisi sohbet geleneğidir. Sohbet ile, milletin fertleri belirli bir eğitim ve ahlak terbiyesi alırlar. Geleneksel sohbet mekânlarımız sadece yâran meclisleri ile sınırlı olmayıp köy odaları, mahalle odaları, dergâhlar, tekkeler, cemevleri, camiler, kiraathaneler vb. insanların çeşitli sebeplerle bir araya geldikleri mekânlardır. Bu mekânlarda dinî, tasavvufî, irfanî, edebî ve

kültürel hayatımıza etki eden birçok eser okunmuş ve bunlarla toplum kendi iç kültürel ve inanç dinamiklerini oluşturup geliştirmiştir. (Akyol, 2016)

Usta-çırak ilişkisi nasıl ki kendine özgü bir öğrenim-pratik faaliyeti ise sohbetler de bu öğrenilenlerin kullanımına yönelik terbiyeden, toplum içindeki duruşa kadar genç adayları eğiten metotlardır. Hem güzel sanatlarda hem de üretime yönelik zanaatlarda bu güçlü yapı; iyiyi, doğruyu, güzeli destekleyip önünü açan ve kötüyü, çirkini, yanlış da kapıdan içeri koymayan bir rol üstlenmiştir.

Yukarıdaki bilgiler ışığında son dönem ustalarından Kavuklu Hamdi ve Dümbüllü İsmail Efendi'ye değinmek isterim.

Temaşa sanatımızın kıymetli ismi Kavuklu Hamdi, İstanbul Eyüp'te doğmuş ve orada vefat etmiştir. (1841-1911) Ünlü yazar Ahmet Rasim onun nasıl yetiştiğini kendi ağzından şöyle naklediyor:

“Geçen sene mi ne, Macarlı imiş. Adı Kunos'mu Tanış'mı nedir? Bana hangi mektepten çıktınız, iptida hangi ustanın yanında oynadınız diye sordu. Sokaktan çıktım, bizim cami avlusunda, fulya tarlası meydanlarında oynadım! dedim idi de şaşa kaldı. Avrupa'da oyunculuğun mektepleri varmış öyle mi? tuhaflığın da mektebi olur imiş demek. Benim böyle bir ustam yok. Biz mahallede birkaç arkadaş nereden görmüş isek görmüşüz, yahut kendiliğimizden öğrenmişiz. Bir araya gelir oynar idik. Kimi, evinden eski bir ferace giyer, yaşmaklanır, kimi manava yalvarır peştemal alır bağlar, kim, oyuncakçılardan bir havan ister döğe döğe gelir. Mesela ben, amcamın kavukluğundan kavuğunu aşırır giyerdim. Biz oynarken şu, bu etrafımıza toplanırdı. İşi biz böyle böyle azıttık. Birgün önümüze biri düştü. Dedi ki, gelin, şu tahta havaleli yerde oynayın, ben kapısında durayım girenlerden beş on para alırsak pay ederiz. Olur mu olur. Biz tahta havaleden içeriye girdik, giriş o giriş. Senin anlayacağın bu. Ne öyle mektep var, ne medrese, ne hoca, ne kalfa, yerden biten ot gibi”. (Tilgen, 1948:10-11)

1858 yılından itibaren heveskarlıktan profesyonelliğe ilk adımını atan Hamdi Efendi Güllü Agop'un tiyatrosunda bir müddet çalıştıktan sonra Hacı Bekçi'nin ortaoyunu heyetine çırak olarak girmiş ve orada altı yıl kavuklu arkası çıkmıştır. İcazetini de 1873 senesinde almıştır. Hamdi Efendi ustası Hacı Bekçi'den kavukluya çıkma icazetini aldıktan sonra İstanbul'un mesire yerlerinde temsiller vermeye başlamıştır.

Hamdi'ye kadar gelen kavukluların ekserisi galiz nüktelerle seyircilerini güldürmeye çalışırken o nezahet ve nezaketi kökleştirmeye uğraştı. Vakaa Hamdi Efendi hiç okumamış

derecede ümmi idi. Fakat gayet düzgün konuştuğu gibi sözünü sohbetini de bilirdi. Hamdi, ustası Hacı Bekçi'den kavukluya çıkma icazetini aldığı zaman galiz nükteler yapmayacağına söz vermişti ve bunu tutmaya çalıştı. Ama zaman zaman ağzından kaçırıyordu. Bir gün Kadıköy'ün de Mama'da oyun oynuyorlarmış, pişekarla olan tekerlemesi arasında eski bir alışkanlık eseri olarak ağzından galiz bir kelimenin ilk hecesi çıkıvermiş. Kelimenin ikinci hecesini söylerken seyirciler arasında gözüne Hacı Bekçi ilişmiş. Derhal duralamış. Hacı Bekçi ise, anladığını ifade etmek üzere, çubuğunu üç kere iskemleye vurmuş... Oyundan sonra ustası onu yirmi gün ortaoyunu oynamaktan men etmişti. (Tilgen, 1948:11-12)

İşte usta çırak ilişkisinin kanun kadar tesirli gücü. Bildiği her şeyi cömertçe öğreten usta ve ona saygıda kusur etmeyen çırak...

Hamdi Efendi zamanın bütün komiklerinden ayrılarak zarif nükteleri kullanmaya çalışmıştı. Esasen halkın ekserisinin onu sevmesi de, onun nezaket ve edep dahilinde yaptığı nüktelerdendi. Hamdi Efendi'nin nükteleri nezih ve edep dahilinde olmakla beraber aynı zamanda zarif ve düşündürücü idi. (Tilgen, 1948:13)

Hayranlık uyandıran hiçbir güzel oluşumun tesadüf olmadığını gösteren kavuklu Hamdi örneğinin ardından Dümbüllü İsmail Efendiye geçebiliriz.

Dümbüllü İsmail Efendi, tuluatın kendine özgü tipik oyunlarını, ustası Hasan Efendiden sonra, aynı kuvvet ve heyecanla yaşatmış, Hasan Efendiden öğrendiklerini, tabiatındaki sanat gücü ile de kaynaştırarak bir Dümbüllü İsmail tarzı meydana getirmiştir. (Ataman, 1974:2).

İsmail Dümbüllü, Kel Hasan'ı seyrettikten sonra sinesine saplanan sanat aşkını anılarında şöyle anlatıyor:

Sürre Alayı günü üvey pederim Hakkı efendiden para aldım. O para ile yemiş memiş almadım, gittim Doğançılar semtindeki Dilküşâ tiyatrosunun kapısında müzika çalan kişiden bir bilet alıp içeri girdim. Orada Kel Hasan'ı seyrettim. Kel Hasan'ı seyredince..şurama bir sanat aşkıdır saplandı (Ataman, 1974:10).

İsmail Dümbüllü Hasan Efendiyle çalışmaya başlamasını ise şöyle anlatıyor:"

...İspirik Palas vardı Taksim'de, Hacı Hamdi tutardı, Kristal Gazinosunun sahibi. Orada oynarken, Hasan Efendinin maslahatgüzarı Kamil Efendi, Kürklü Kamil, Öksürüklü Kamil derlerdi, o zat beni seyretmiş ve Hasan Efendiye söylemiş. Hasan Efendi'yle gelmişler, beni uzaktan seyretmişler. Ertesi günü beni kandırıp doğrudan doğruya Şehadebaşı'na başlattılar.

Şehzadebaşı'nda senelerce Hasan efendiye emek verdim ve orada çalıştım.

Bir gün Hasan Efendi, Recep Sefâ'ya:

- Recep oğlum sen dramatik bir adamsın, hiçbir zaman komik olamazsın, işte komiklik bu adama mahsustur, benden sonra bu adam bu sanatın ehli gözükiyor, dedi.

...

Beni bazıları Hasan Efendiye perdecilik etmiş derler. Hayır efendim, ben Hasan efendiye perdecilik etmedim, fakat Hasan efendinin ayağına terliklerini ve başına fesini, hatta kafamda ısıtır öyle giydirirdim o kadar Hasan efendiye muhabbetim vardı (Ataman, 1974:10-11).

İstanbul Şehir Tiyatroları oyuncusu Aslan Altın, Ayna dergisinin 10. sayısında yayınlanan söyleşisinde şöyle diyor:

Biz her şeyimizi sorardık ustalarımıza. Onlar da anlatmaya doymazlardı. Aytaç Yörükaslan, Cüneyt Türel, Türkçe ustaları diyebiliriz. Engin Uludağ Türkçeyi çok iyi bilir. Bu arkadaşlarımızın hepsi rejisörlük yapar. Ama işte onlardan mahrumsunuz. Usta çırak ilişkisi bizim zamanımızda zorunluluktur. Konservatuar eğitimi alanlar "ben artık oldum" diyor. Öğrenciler öyle bir hisse kapılabilirler. Ustalar da öğretme konusunda çekingen. Oysa tecrübe çok önemli. Oynamak kadar seyretmek de çok önemli. (Şerbetçioğlu, 2007)

Gelenekseldeki bu sadelik ve tevazu günümüzün profesyonel olma psikolojisi-baskısı altında gözden kaçabilecek bir özelliğe sahip. Günümüzden bakıldığında bu konsepti anlamlandırabilmek pek kolay değil. Bunu pratikte kavrayıp tarz haline getirebilmek bunu hayatın tüm alanlarında görebilmekle mümkündür. Yapılan okumalar,

araştırmalar, verilen dersler mutlaka bir Şey ifade eder fakat meselenin özüne vakıf olmak apayrı bir Şeydir. Buradan hareketle ümitsizliğe kapılmadan geleneksel temaşa sanatımızın zengin biçimini modern tiyatronun entelektüel ve teknik yanlarıyla destekleyerek zenginleŐtirip yürüyüŐümüzü sürdürebiliriz.



8. TİYATRO EĞİTİMİNDE YENİ BİR MODEL ÖNERİSİ

8.1. Gösteri Sanatları Atölyesi

Tiyatroda yeni ve yerli bir üslup oluşturma gayretinde olan Gösteri Sanatları Atölyesi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür Daire Başkanlığı'na bağlı 2014 yılı Kasım ayında oyuncu, yazar-dramaturg, müzisyen, teknik ekip olarak 80 kişilik kadrosuyla kurulan bir sanat kurumudur. Ülkemizdeki çok kültürlülüğü harmanlayarak bir tiyatro anlayışı oluşturmak isteyen bu oluşumun bir diğer hedefi ise, gerçekleştirebilirse, konservatuar olmak. 40 yıllık bir hayalin ürünü olduğunu öğrendiğimiz oluşumda halk oyunlarından, hikaye anlatıcılığına, karagözden, ses eğitimine kadar birçok alanda ekip içi atölye çalışmaları, usta çırak ilişkisi ve sohbet geleneğinin yeniden canlandırılması göz önünde bulundurularak yürütülüyor.

Görüyoruz ki bu oluşum geçmişi olduğu gibi kopya edip aktarmak gayretinde değil aksine Niyazi Berkes'in dediği gibi “iş geçmişe dönmek, geçmişi yaratmaya kalkışmak değil, geçmişten yararlanarak, yaratılacak eserin, sanatçının kendi zamanı ve insanı için değer taşımasını sağlamaktır.” Yani geçmiş değerleri ve birikimleri günümüzle harmanlayıp yeni bir ekol yaratmaktır. İşte GSA üslubunu böyle bir düşünce üstüne oturtmuştur.

Bu oluşum kurum tiyatrosu olarak kendine özgü bir tarz oluşturma çabasında bu yüzden de “kıymetli ve yeni bir model önerisi”. Onu özgün yapan şey ise kendine has bir metodoloji uyguluyor olması. Bugüne kadar Türkiye’de tiyatro sanatında gerek eğitim gerek gösterim alanında yaşanan sıkıntıları fark etmiş, bu anlamda geçmişten gelen gelenek ve her türlü birikimi var ederek, kabullenerek, bir sanat yapıtı üretme gayretine girmiş olan oluşum aynı zamanda, müzisyen, oyuncu, teknik eleman, yazar, gibi sahne yapıtına bütünlük kazandıracak her türlü organın bir arada olduğu yapısıyla yeni bir model önerisi olarak karşımızda duruyor. Gösteri Sanatları Atölyesi, her birimin kendi alanında bir şeyler öğretirken-aktarıırken aynı zamanda bir şeyler öğrendiği çok bütünlüklü bir yapı.

Geleneksel Türk Tiyatrosuyla ilgili karagöz, tuluat, köy seyirlik, kukla ve halk oyunları alanında hizmet veren bir merkez oluşturulmasını öngören bu proje yerel yönetimler için bir hizmet modeli örneğidir. Türkiye'nin bölgesel güç haline gelmesi, İstanbul'un kültürel vizyona sahip olması ve ülkemizde en fazla tiyatrocuyu bünyesinde barındıran şehir olması nedeniyle, bu projenin uygulanması Türkiye ve dünyada diğer yerel yönetimlere olumlu bir örnek sunacaktır. Bu sayede Geleneksel Türk Tiyatrosu alanında çalışma yapmak isteyen kişilerin sayısının artması da hedefler dahilindedir.

Ülkemizde tiyatro eğitimi veren kurumların en büyük eksiği müfredatını Batı ekolüne göre oturtmuş ve bu doğrultuda öğrenci ve tiyatro insanları yetiştirmesidir. İşte tam bu noktada Gösteri Sanatları Atölyesinin metodu da Batı ekolünü dışlamadan kendi kültür öğelerimizi içine katarak yeni eğitim anlayışını oluşturmak ve bunu köklü bir sistem haline getirmektir.

GSA, Avrupa Birliği Kalkınma Ajansı'ndan aldığı fonla, kendi atölyelerini kurma yolunda. Ayakkabı, şapka, terzi vb.. alanlarda oluşturulan bu atölyelerden yeni çıraklar yetiştirip, alanda sadece oyuncu değil tiyatro sanatına hizmet edecek her türlü dalın elemanını kendi içinden yetiştirmeyi ve aynı zamanda sanatta kaybolmaya yüz tutan usta-çırak ilişkisini yeniden canlandırmayı amaç edinmiştir. Aynı zamanda oluşum bu fon sayesinde pilot bölgelerde saha çalışmaları yapıp, derlemelerle tiyatromuza yeni zenginlikler katma çabası içinde. Aktarım yoluyla ilerleyen ama yazılı metni olmayan Anadolu'daki tiyatro kültürüne ulaşıldığında büyük bir arşiv çalışmasının oluşturulacağını düşünen bu yapı umuyorum ki tiyatromuza büyük bir katkı sağlayacak.

9. SONUÇ

Bu tezin ortaya çıkmasında kullandığım yöntem, başvurduğum kaynaklar, sorduğum sorular ve tarihi gelişim süreci içinde çerçeve içine alarak ortaya koymaya çalıştığım aşamalar, tezimin çatısının oluşması ve somutlaşmasındaki olmazsa olmaz unsurlardır. Çalışmamdaki en kuşatıcı soruyu sorduran ve yürüyüşümdeki yolumu aydınlatan olgu; Batı ve Doğu'nun bakış açılarındaki büyük ayrımı görmem olmuştur. Bu da bana, Doğu'ya yani kendi köklerimize yönelmemi, şayet bu ayrımı kavrayamazsam hiçbir sorunsalı sağlıklı biçimde ele alıp tartışamayacağımı fark ettirdi.

Bunu Avrupa'nın kazanım ve deneyimlerini küçümsemek-yok saymak anlamında değil, o birikimi hiç tartışmadan ve tam da anlamlandıramadan almak ve kendi değerlerimize, kültürel köklerimize olan mesafeyi gözden geçirmek bağlamında söylediğim tezimin bütünü ele alındığında tüm açıklığıyla görülecektir.

Tezimde kronolojik akış içinde, kültürel köklerimiz ve tiyatro ile ilintili tüm olguları yine bir tarihi seyir çerçevesinde ortaya koymaya çalıştım. İlk Türk toplulukları ve Antropoloji-kültür tarihi çalışmalarının en uzak dönem birikimleri; tören, rituel, tapınma, destanların gösteri sanatları ile bağlantısı ve zaman içinde bu sanatı besleyen yanları ile Anadolu öncesini; Selçuklu ve Osmanlı ağırlıklı olmak üzere Anadolu'ya yerleştikten sonraki, kendi heybelerinde Orta Asya steplerinden getirdikleri yeni yerleştikleri topraklarda bulduklarını nasıl hiçbir komplekse kapılmadan nasıl kendilerine mal ettiklerini ve bu mal edişin gösteri sanatları-tiyatro bağlamında nasıl bir zenginlik sağladığını ele aldım.

Ardından; Batı'da olan biteni çeşitli sebeplerle dikkatlice gözlemleyememekten ve büyük sıçramayı yakalayamamaktan kaynaklanan Osmanlı'nın iç buhranlarını ve büyük kırılmaları hem anlamaya hem anlatmaya çalıştım. Tanzimat ve Meşrutiyet'in ve aynı dönemlerde İmparatorluk'un içinde bulunduğu büyük kaosun siyasal ve ekonomik yanlarının yanı sıra asıl konum olan tiyatro ve tiyatro eğitimi alanlarında yaptıkları-yapamadıklarına değindim.

Cumhuriyet'in bir "Batılılaşma-Modernleşme" projesi olarak devlet ve toplumsal alanın her noktasında olduğu gibi sanat ve tiyatro özelindeki devrim çabalarını ve gerek Şehir Tiyatroları gerek Devlet Konservatuarı çerçevesinde yapılan çalışmaları, erişebildiğim kaynakların da desteğiyle irdeledim.

Cumhuriyet'in, özellikle sanat-tiyatro bağlamında tezime en yakın gibi görünen "Halkevleri" projesini ve bu projenin başarılı olamamasının sebeplerini İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun tezleri ışığında masaya yatırdım.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun öz tiyatro tezi başlı başına bir araştırma konusu olabilir. O günlerde sesini pek duyuramamış ve fikirlerine itibar edilmemiş bu tiyatro kuramcısı, kültürümüz ve sanatımıza ilişkin diğer görüşlerini de kapsayacak biçimde ele alınıp, bu vesile ile genç sanat çevrelerine de tanıtılmış olur.

Halkevleri deneyimi ciddi bir tez konusudur. Tiyatroyu halka ulaştırmak, halka mal etmek ve ondan aldıkları ile zenginleşmek perspektifinden bakıldığında, önemi tartışılmaz bir proje olan halkevleri deneyimi irdelenirse, günümüzdeki tıkanmaya da yardımcı olacak açılımlar kazanacağımız kanaatindeyim.

Tezim üzerine çalışırken karşıma çıkan alanların her biri akademik çapta inceleme konusu olmalı gerektiği inancındayım.. Bunların pek çoğu araştırmalara konu olduysa da belli bir amaca yönelik olarak, yani o kültürel mirası modern olanla sentezleyip, uygulamaya yönelik çalışmalar yapacak bir zemin üzerinde değerlendirebilenlerin sayısı fazla değildir.

Bu tezin ana fikri, yahut üst başlığı olabilecek Anadolu'daki kültürel mirasın takibi ve günümüz tiyatro eğitimi veren kurumların arayışlarında pratiğe yönelik olarak kullanımı: Türkler'den önce Anadolu'da birçok medeniyet yaşamış ve hala bu topraklarda yaşayan birçok millet var, Ermeniler, Kürtler, Rumlar, Lazlar gibi... ve hepsinin bu coğrafyada bıraktıkları-yaşattıkları büyük bir kaynak, büyük bir zenginlik var. Bu kaynak Halk Bilimi'nin ilgi alanlarından faydalanıp, araştırılıp, konservatuar eğitiminde ekolleşmede kullanılabilir. "Yerli bir tiyatro anlayışı..." . Bu zenginleşme oyunculuktan dansa, müzikten sahneleme biçimine geniş bir yelpazeye hizmet edebilir.

Günümüzde Türk tiyatrosu ve tiyatro eğitimi kavramlarını başa alıp, yanlışlar, eksikler, çözüm önerileri ve alternatif arayışları noktalarında farklı bir arayış ve tartışma yöntemi ortaya koymaya gayret ettim.

Kültürümüze, sanatımıza ve özellikle üzerinde olduğum alan olan tiyatromuza ve tiyatro eğitimine ilişkin sorularımı, kaygılarımı, mesele ile alakalı gerek akademide gerek sahada çaba gösteren aydın ve sanatçılara ulaştırabilirim mutlu olurum.



KAYNAKLAR

And, M. (1962) *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınevi

And, M. (1983) *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi

And, M. (1983) *Atatürk ve Tiyatro*. Devlet Tiyatroları Yayınları. Devlet Tiyatroları Eğitim Yayınları Dizisi No:1

And, M. (1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İnkılap Kitabevi

And, M. (1983) “*Geleneksel Gösterim Sanatlarının Önemi Sanat Şenliklerindeki Yeri*”. Geleneksel Tiyatro Festivali. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Ankara: Milli Folklor Arşivi Dairesi Yayınları

And, M. (2003) *Oyun ve Bügü / Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

And, M. (2014) *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları

Akyol, İ. (2016) “*Sohbet Geleneğinde Muhammediye'nin Yeri*”. İbrahim Akyol Çankırı Karatekin Üniversitesi. Çankırı Anadolu Sohbet Gelenekleri ve Yaren Sempozyumu Program ve Bildiri Özetleri Kitapçığı. Çankırı: Karatekin Üniversitesi Yaran Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi

Aslan, F. “*Âşık Edebiyatı “Usta-Çıracak Geleneği” İle Geleneksel Osmanlı Türk Müziği “Meşk Usûlü”nün Karşılaştırılması*”. 38. ICANAS, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi. ANKARA: 10-15 Eylül 2007, vol.1, pp.233-235

Ataman, S.Y. (1974) *Dümbüllü İsmail Efendi*. İstanbul: YKY Yayınları

Avcioğlu, D. (1995) *Türklerin Tarihi*. I. Cilt, İstanbul: Tekin Yayınevi

Baydemir, H. (2011) *Özbek Koğırçak (Kukla) Tiyatrosu*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. C.4, S.17, ss.63-74

Belivermiş, H. (2012) “*Batı Yaşam Tarzı ve Toplum Kimliğini Oluşturma ve Yaygınlaştırma Aracı Olarak Türk Tiyatrosunun Biçimlenmesi*.” Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. S.33, ss.35-48

Boratav, Pertev Naili. (1958) *Zaman Zaman İçinde*. İstanbul: Adam Yayınları

Coşkun, P. (2010) *Dünden Bugüne Türk Gölge Tiyatrosu: Karagöz Örneği*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Uzmanlık Tezi. Ankara

Çetin, C. (2006) “*Anadolu'da Bereket Kültü ve Anadolu Türk Köylüsü Seyirlik Oyunlarına Yansımaları*.” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi C.46, S.1. ss.189-210

Çolakoğlu, G. (2006) “*Gelenekten Beslenen Karagöz*.” Ankara: Folklor/Edebiyat Dergisi. C.12, S.46, ss.543-554

Düzgün, D. (2000) “*Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü*.” A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi. S.13, ss.63-69

Eliuz, Ü. (2008) “*Toplumsal İroni Bağlamında Karagöz*.” Turkish Studies. S.3/2, ss.294-305

Emeksiz, A. (2001) *Ortaoyunu*. İstanbul: Kitabevi Yayınevi

Emeksiz, A. (2007) “*Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması*.” Dümbüllü İsmail Efendi Ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri. İstanbul.

Ergin, E. (1995) “*Türklerde Dini Danslar.*” Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi. S.12, ss.111-121.

Fuat, M. (2000) *Tiyatro Tarihi.* İstanbul: MSM Yayınları. ss.240

Gürzap, C. (1976) “*Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde Eğitim Nasıl Yapılmaktadır – Nasıl Yapılmalıdır.*” Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi. S.7,ss.77-95.

Karacabey, S. (1995) “*Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu.*” Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi. S.12, ss.1-10

Karadağ, N. (1988) *1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları.* Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi. S.8, ss. 135-177

Karakaş, Ö. (2015) “*Halkevlerinin Merkezden Kadınsız Piyes Talebi Üzerine Bazı Değerlendirmeler.*” CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi. C.13, S.1, Beşeri Bilimler Sayısı, ss.342-372

Konur, T. (1987) “*Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi.*” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, C.31, S.1-2, ss.307-359

Konur, T. (1995) *Ortaoyunu.* Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi. S.12, ss.47-51.

Konur, T. (2001) *Devlet-Tiyatro İlişkisi.* Ankara: Dost Kitabevi

Mardin, Ş. (1991) *Türk Modernleşmesi.* (Makaleler 4). İstanbul: İletişim Yayınları

Mutlu, M. (1995) *Karagöz.* Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi S.12, ss.53-63.

Nutku, Ö. (1970) “*Darül Bedayi'nin Oyun Seçimindeki Tutumu Üzerine Notlar.*” Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi. S.1, ss.69-130

Nutku, Ö. (1985) *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Nutku, Ö. (1997) *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları

Nutku, Ö. (2008) *Dünya Tiyatro Tarihi*. Cilt 2, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
Tiyatro Kültür Dizisi 87

Özhan, M. (1997) “*Türkiye'deki Dramatik Köy Seyirlik Oyunları Üzerine Bir Atlas Denemesi.*” V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektöründe Bildirileri Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Özkan, A. (2009) *Modernleşme ve Batıcılık içinde İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu*. ss.74-77, İstanbul: İletişim Yayınları

Özmen, Ö. (2015) “*Türkiye'de Politik Tiyatronun Gelişimi.*” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, S.55, C.1, ss.415-429

Papila, A. (2008) “*Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı.*” Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, ss. 117-134

Pekman, Y. (2010) *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları No:46

Pirdeveoğlu, A. (2003) “*Türk Halk Tiyatrolarının Gelişme Evreleri.*” Milli Folklor Dergisi C.8, S. 60, ss.57-71

Rasim, A. (1989) *Muharrir Bu Ya*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları:929.

Sevengil, Ahmet R. (1962) *Saray Tiyatrosu*. ss16-18

Sevengil, Ahmet R. (2015) *Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Alfa Yayıncılık

Suner, L. (1995) “*Cumhuriyet Döneminde Tiyatronun Kurumlaşması.*” Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi. S.12, ss.11-16

Şerbetçioğlu, B. (2007) *Ayna Dergisi*. S.10 , ss.8

Tanpınar, H. A. (2009) *Huzur*. İstanbul : Dergah Yayınları

Tilgen, N. (1948) *Kavuklu Hamdi*. Eyüp Halkevi Neşriyatı. No:2

Tanyu, H. (1984) *Totem, Totemizm ve Tabu Üzerinde Yeni Araştırmalar*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. C. 26, S. 1, ss. 155-172

Thomson, G. (1983) *Eski Yunan Toplumuna Üstüne İncelemeler Tarih öncesi Ege*. Çev. Celal Üster. İstanbul: Payel Yayınevi

Thomson, G. (2004) *Tragedyanın Kökeni Aiskhylos ve Atina*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi

Töre, E. (2009) “*Türk Tiyatrosunun Kaynakları.*” Turkish Studies C.4, S.1, ss.2181-2348.

Yılmaz, A. (2015) “*Türk Edebiyatında Yerlilik ve Evrensellik Anlayışının Uygulanmasındaki Sorunlar ve Çözümler.*” Türkiye Kore Edebiyat Sempozyumu, S3, ss 210- 217

EK-1

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanı Sayın Abdurrahman Şen'le yapılan röportaj:

Sinem YOLDAŞ: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanı olarak, göreviniz gereği sanatın tüm dallarıyla detaylı bir şekilde alâkadarsınız... Fakat gözlemlediğimiz kadarıyla bunların içinde tiyatronun özel bir yeri var. Tiyatroya bakışınızda da çok ince ve gözden kaçmayan bir detay var ki; o da sanırım Gösteri Sanatları Atölyesi'nin yol haritasını oluşturan bir bakış açısı... Siz tiyatronun sözlü-yazılı edebiyattan, halk türkülerinden, halk danslarından ve halk biliminin birçok alanından beslenmesi gerektiği fikrini savunuyorsunuz. Bunu tiyatro yazacak ve tiyatro yapacak olanların donanımı bağlamında mı ; yoksa metnin oluşumu, sahneleme tekniği, oyunculuk ve kostüm - dekor gibi tiyatro bütünü oluşturulan parçalar bağlamında mı ele almalıyız?

Abdurrahman ŞEN: Tiyatronun hayatın bütününde özel bir yeri var. Buradan bizim Gösteri Sanatları Atölyesi (GSA) yapılanmamızın temelindeki düşünceye geldiğimizde, yerlilik esasından, yerli olmaktan yola çıkıldığını söyleyebiliriz. GSA yapılanmasının başından beri, bütünüyle yerli bir bakış açısından bahsetmek, onun altını çizmek, arkadaşlarımızın o yönde düşüncelerini sağlamak ve bu bilgileri hatırlatmak düşüncemiz var. Bu bakış açımızı genelde şöyle açmak, toparlamak mümkün... Tiyatro, bazı sanat veya edebiyat dalları gibi -roman gibi meselâ- bir Batı sanatı olarak sunuluyor bizlere ve dolayısıyla Batının koymuş olduğu sanat ölçüleri, ekoller üzerinden sunumu, tanıtımı, talebi yapılıyor. Hatta... Eğer tiyatro yapılacaksa mutlak surette bu Batılı kurallara uyulması gerektiği dayatılıyor. Bu kurallar da Batılıların kendi oyun, estetik, tiyatro anlayışlarına göre kurdukları bir sistemler manzumesi, biçimi... Batının genelde doğuya, özellikle bize bakış mantığıyla ilgili planlı ve ciddi biçimde mücadele verilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Çünkü; Batının çizdiği çerçeveden gerçeklere doğru yöneldiğimizde görüyoruz ki Türkler olarak Orta Asya günlerimizden beri bir tiyatro geleneğimiz var. Bu bilgi ışığından hareket ederek diyoruz ki; GSA yapılanmamızın hareket noktası tam da bu bakış açımızı daha geniş kitlelerle paylaşabilmektir. Bizim köklü bir tiyatro geçmişimiz vardır. Dünya, özellikle Batının sanat anlayışını ve ölçülerini aynıyla esas olarak almak durumunda değiliz

ki. Günümüzde tiyatro alanında sürdürülen arayışların cevabının tiyatro geçmişimizin tarihi içinde olduğunu söylüyoruz biz de!

Batının tiyatro – sinema sanatlarındaki bakış açısının gereği olarak en kıymetli manevî değerlerin bile “obje” olabildiğini görebiliyoruz. O manevî değer obje olduğu andan itibaren de tiyatrodaki – sinemada dilediğiniz gibi kullanabilirsiniz; artık o obje sizin malınızdır. Örneğin ülkemizde son dönemlerde “Muhteşem Yüzyıl” adlı televizyon dizisinin tartışma konusu olması gibi... Söz konusu dizide görüldüğü gibi tarihî gerçeklerin, hayatın gerçekliğinin bir önemi yoktur. Çünkü artık Kanunî Sultan Süleyman bir sanat eserinin objesi olmuştur. Yazarlar O’nu, yani Kanunî’yi istediği gibi kullanır, kullandılar da.

Batılı için bu son derece normal bir durum ama bizim anlatı geleneğimiz içerisinde bir nevi tiyatronun alt yapısı, metni sayabileceğimiz destanlarımız başlı başına birer tiyatro metnidir... Unutmayalım ki; bugün daha da basit metinlerle tiyatrolar oynanıyor ve bu arayışlar yüceltiliyor, ekol sayılabiliyor... Geleneksel tiyatromuzda matematik hesaplarla, oyuna nasıl iyi adam-kötü adam yerleştiririz gibi konularla ilgili kaygılarımız olmaz, olamaz... Geleneğimizde yok böyle bir şey! Bizim destanımızda, anlatımızda hikâyeyi olduğu gibi anlatırız. İbret nümâ olması ve izleyenlerin ders çıkarması önceliklidir.

Böyle bakabildiğimiz zaman, kendi geleneksel tiyatromuzun her alanından... Yazılı, sözlü, görsel, sahne uygulamalarıyla birlikte her alanından istifade etmemiz ve bunların hepsini güncelleyerek estetik bir bezemeyle Batı tiyatrosunun karşısına koymamız lâzım...

Bir başka farklılık ise bizde orta oyunu, meydan sahnesi, meydan oyunu, tulûat küçümsenip dışlanır, yok sayılır. Buna karşılık Batı kalıbı olduğu gibi alınır, uygulanır, yüceltilir. Bu arada Bertholt Brecht adında tüm dünyada kabul görmüş bir Türk’ün tiyatro estetiğinden, oyun sahneleme biçiminden duyabildiği, öğrenebildiği kadarıyla bir tiyatro anlayışı ortaya koyar. Hepimiz Alman Brecht’in arkasından “muhteşem, tiyatrodaki devrim yaptı, muhteşem bir sanat” nidaları atıp (!), peşine koşarız. Hâlbuki bu anlayışın daha geniş ve özeli bizde var.

Son yıllarda; bugün Batı tiyatrosunda görülen arayışlar, yapılan araştırmalar, çalışmalar neticesinde metinsiz oyun ve çerçevesiz sahne arayışının hâkim olduğunu görüyoruz... Bu

da bizi nereye götürüyor? İnteraktif tiyatro dedikleri, oyuncunun seyircinin arasına karıştığı, seyirciyle diyaloglara girilebildiği, seyircinin oyuna dâhil olduğu bir anlayışa...

Bahsedilen anlayışın tümünün en âlâsı ise orta oyununda mevcut... Orta oyunu zaten meydana icra ediliyor, bilinen sahnede oynanmıyor. Seyircinin, sandalyelerin arasından meydana gelip, oyununu sahneliyor. Seyirci oyun meydanına da alınabiliyor. Oyuncu, seyircinin yanına gidip oturabiliyor ve oradan da oynayabiliyor. Bunlar bizde asırlardır var. Yani Batının aramakta olduğu “yeni” tiyatro anlayışı bütünüyle bizde var. “Metinsiz tiyatro” diyorsanız, tulûat... Zaten adı üstünde...

Bizim problemimiz şu; Batının bütün kıstaslarını, ölçülerini alarak Batılı gibi düşünüp, Batılının istediği gibi yapıp; buradan nasıl bir millî sahne, millî bir oyun çıkarırız, millî bir bakış açısı geliştiririz sancısıyla eser oluşturmaya çalışmak... Bu mümkün değil... Kendi kaynaklarımızdan, kendi var olan hammaddemizden, materyallerimizden istifadeyle kendimize yeni bir ekol, okul, yol, yordam belirlemek zorundayız.

Genel çerçeveden sonra bakarsak... Yıllardan beri, Türk tiyatrosu kendi köklerinden beslenerek; orta oyunundan, tulûatından, gölge oyunundan, kuklasından, metinlerinden, destanlarından beslenerek kendisine sağlam metinler elde edebilir diye düşünüyorum. Bu oyun tekniklerini, bu gölge zenginliğini güncele taşıyarak, modern tiyatroyla arasında buluşmalar yaparak ve bu arayışını sürdürerek, Avrupa'nın da peşinde olduğu bir tiyatro anlayışı yerleştirebilir, geliştirebilir. GSA'da bunu yapmak istiyoruz. Bunun için bir araya geldik. Bir kültürü yerine getirebilmenin, diriltip yaşatabilmenin, ömrünü uzatabilmenin en önemli yollarından bir tanesi kaynaklarından sağlıklı beslenmesi, aldığı gıdadır... Sen ne ile besleniyorsun? Batı müziği besteleyip, Batılı gibi giyinip, Batılı gibi yaşayıp, Batılının koyduğu bütün ölçüler çerçevesinde düşünürken, yerli bir şey geliştirebilmek mümkün değil... Türkü dinlemeyen, türküyle hislenmeyen, Türk Sanat Mûsikîsi veya Tasavvuf Mûsikîsiyle beslenmeyen, beyninde bu tınılar bulunmayan birinin yerli kültür üretebilmesi, yaşatabilmesi mümkün değildir. Bunun için biz halk türkülerimizin, halk oyunlarımızın, davul-zurnanın ritminin hepsinin bir arada ruhumuzda, zihnimizde yer etmesi gerektiğini düşünüyoruz.

Tiyatronun içinde dans olduğunu herkes kabul ediyor... Batının dövüş sanatlarından eskrim çalışılıyor tiyatro eğitiminde... Niye? Vücut hareketlerini düzenlemek gerekiyor.

Peki... Niye Türkün dövüş tarzına göre geliştirmiyorsun vücut hareketlerini? Müzik eğitimini, sahnedeki ritmini sana piyanoyla veriyor ve bu pek çok kişiye son derece mantıklı geliyor. Sahnede lâzım, diyerek bale öğretiyor. Bu da son derece mantıklı geliyor. Ama çayda çıra oynayacağımız zaman... Beyinler duruyor bir anda... Niye? Çünkü beynin bütün kıvrımları Batı ölçülerine göre, Batı kültürüne göre yoğrulmuş, şekillendirilmiş. Buraları düzeltmeden, ütülemeden bu sağlıklı yapıyı oturtmak ve geliştirmek mümkün değil.

Tiyatro oyunu yazacak olanların da yapacak olanların da bu bilgilerle, bu estetik farklılıkla bezenmesi, kendini doldurması lâzım ki sahneye çıkaracağı eser de bu doğrultuda yerli ve kendinden olsun. Tabii oyunculuk, kostüm, dekor, bakış açısı gibi hususların hepsi bu çerçevede düşünülmesi gereken ayrı ayrı unsurlar... Bu unsurların toplamından estetik bir bütün çıkacaktır...

Genel anlamıyla baktığımız zaman aslında Batı tiyatrosunun birçok öğesinin kiliseden beslendiğini de biliyoruz. Org ziyadesiyle kullanılıyor. Piyano zaten var işin içerisinde... Ritimde, hazırlıkta... Bu kafamıza o kadar işlemiş ki meselâ bir Anadolu köy oyununda fonda müzik olarak Batı müziğinin kullanıldığını görüyoruz. Mistik müzik olarak kilise müziği kullanılabilir. Neden? Eğer bir ilâhi, tasavvuf müziği, semah veya bir sema kullanacak olursa kabul görmeyeceğini düşünüyor ve dinî dediği, İslâmî dediği eserin müziğini bile kilise müziğinden yapabiliyor. Bu kadar kafamız karışık... Bunların berraklaşması, açılması için kendi davulumuzdan, zurnamızdan faydalanmamız gerek... Cazdan zevk alıyorum diyen birinin “bozlak” a lâf etmesi cehalet ötesi bir şeydir. Onun için bizim derdimiz, sancımız, sıkıntımız kendi davulundan, zurnasından, sazından, neyinden, kanunundan, udundan rahatsız olmayan; kendi çayda çirasından, halaylarından, efesinden, zeybeğinden rahatsız olmayan ve bunları bilen tiyatrocular yetiştirmektir.

Tiyatro eğitimi görmüş biri Batı danslarının birçoğunu öğrenmiş; hatta biraz ileri gittiyse balede de mesafe kat etmiş olabiliyor. Şan dersleri alıyor. Ama bir Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ya da bir kasap havası sahnesi dediğimizde ancak Zorba filminde gördüğü kadarıyla Anthony Quinn’i taklit edebiliyor. Bunları düzeltmemiz, Batıyla yarışacak estetikte yerli estetikle bezenmiş olmamız lâzım... Bizim buradaki amacımız, yola çıkış hedefimiz bu...

Sinem YOLDAŞ: Gelenek, yerlilik, millilik, evrensellik: birey- toplum, toplum-bilim, toplum ve sanat bağlamında ülkemizde, aydın çevrelerde hakkıyla anlaşılıp tartışılabilen kavramlar değil. Daha doğrusu; her ideolojik ve siyasî kategorinin kendi tarifi var. Bu puslu ortamda mefhumları yerli yerinde kullanmak ve hakkını vermek adına siz, gelenek kavramını sanat ve tiyatro bağlamında nasıl kullanıyor ve geleneksel tiyatro tanımının içini nasıl doldurmayı düşünüyorsunuz?

Abdurrahman ŞEN: Ülkemizde sık sık söylediğimiz bir sıkıntı var. Özellikle yüksek tahsil yapanlarımızda fazlasıyla kendinden utanma, geleneğe utanma, yerlilikten utanma, millî olmaktan utanma gibi kavramlar, yaklaşımlar söz konusu... Ve sizin de ifade ettiğiniz gibi her ideoloji ve siyasî yapılanma bu kavramların her birini kendine göre yorumluyor. Bugün öyle bir noktaya geldik ki... Tam bir kavramlar kargaşası içindeyiz. Herkes, her şeyi kendine göre yorumlayabiliyor. Böyle bir ortamda anlaşabilmek, birbirimizi anlayabilmek de imkânsız bir şey... Çünkü herkes tek doğrunun kendi siyasî görüşü olduğunda ısrar ediyor. Oysa kültürün siyasî kavramlarla izahı çok da mümkün değil. Kültür, kültürdür ve bir bütündür. O ülkedeki her siyasî görüş kendisini o kültürün içerisinde tanımlamak, ona göre adlandırmak zorundadır. Ama burada da Batı kavramı, Batılılaşma, Batıcılık kavramları öyle bir noktaya gelmiştir ki siyasî tavrını; ben muhafazakârım diyen de, ben sosyalistim diyen de, ben şucuyum, bucuyum diyen de kendini bu kavramlar üzerinden adlandırmaya, anlamlandırmaya gayret ediyor. Elbette bu sanatta da kendini gösteriyor.

Bu sıkıntılı ortamın içerisinde GSA veya tiyatrodaki yapılanma ne olmalı, nasıl olmalı diye baktığımızda kurtuluş - her zaman söylediğim- kaynaklar üzerinden olmalıdır diye düşünüyoruz. Kültürel kaynaklarımız ise öncelikle Dede Korkut'tur, Ahmed Yesevî'dir, Mevlânâ'dır, Hacı Bektaş'tır, Yunus Emre'dir, Fuzûlî'dir, Karacaoğlan'dır, Emrah'tır, Dadaloğlu'dur, Bâkî'dir, Nedim'dir... Biz bunların hepsinden bir harman yapıp, Dede Korkut'tan Âşık Veysel'e kadar aynı çizgide bütün materyallerimizi, malzemelerimizi tanıyıp... Yerli, bizden, bizi anlatan, bizim sesimiz, tınımız olan bu malzemeleri güncel taşımamız, bunların güncel yorumlarını yapmamız gerekiyor. Bir saz duyduğumuzda "Köylünün biri bir şey söylüyor!" diye arkamızı dönüp, aynı sazı örneğin Kanadalı biri çaldığında hayranlıkla dinliyoruz.

Kanadalı yapınca beğeniliyor ama bu topraklarda asırlardan beri kendi sazını çalan, kendi sözünü söyleyen değerlerimiz, büyüklerimiz ciddiye alınmıyor ya da onlardan utanılıyor.

Asırlardan bu yana topraklarımızı şekillendirmiş tüm büyüklerimizin her biri ayrı ayrı incelenip, belki her birinin hayatından oyunlar, eserler çıkartılıp yeni nesillere hem biyografik olarak, hem de düşünce ve fikirlerinin açıklanması, daha iyi duyurulması şarttır. İşte Mevlânâ, Yunus Emre, Hacı Bektaş üzerinden çok bilinen bir düşünce olan hümanizmi, dünya 19. yy'da zoraki ve çıkarıcı bir anlayışla, yarım yamalak geliştirip tanımlarken; Mevlânâ'lar, Yunus'lar, Hacı Bektaş'lar 12.-13. yy'da insan sevgisinden ve karşılıksız sevgiden, "Yaradandan ötürü yaradılanı sevmek"ten bahsediyorlardı. Onun için bizim buralarda ana kaynaklarımızı hatırlamamız, ana kaynaklardan istifade etmemiz; Yunan mitolojisini bildiğimiz kadar kendi kültürümüzü, tarihimizi de bilmemiz, bilmek zorunda olduğumuzu artık anlamamız lâzım. Bu sorunları hallettiğimiz zaman hiçbir problemimiz olmayacak. Biz o zaman bu bilgilerle yeni, çağdaş, güncel ve geleneğe bağlı; Yahya Kemal'in tanımıyla "Kökü mazide olan âti" olabileceğiz.

Sinem YOLDAŞ: Hem teorik hem pratik yanıyla içinde olduğunuz kültür-sanat mevzularında "eksikler" "ihtiyaçlar" ve "çözümler" hususunda, yürüyüşünüze destek olan yahut engel teşkil eden bürokrasi veya seçkinlerin (aydın- sanatçı) refleksleri neler oldu?

Abdurrahman ŞEN: Röportajın başından beri söylemeye çalıştıklarımızı ne resmî kurumlara, bu resmî kurumların başındaki yetkililere, ilgililere ne de genel anlamda aydınlarımıza anlatabilmek mümkün değil... Çünkü biz, Osmanlı dendiğinde kavuk - kaftan - şalvar üzerinden nefret ediyor ya da taparcasına seviyoruz. Geleneklerimizi yaşatmak dediğimiz zaman onu aynen devam ettirmek gibi algılıyoruz. Onun için ki biz ilk başından itibaren GSA'da, meselâ geleneksel tiyatro bölümümüzü düşünürken, iki başlık altında hareket etmemiz gerektiğine karar verdik. Bunlardan birisinin "müze tiyatrosu" dediğimiz kavram içerisinde, geleneksel olduğu gibi kavuğuyla, kaftanıyla, "Kavuklu"nun, "Pişekâr"ın kostümü neyse o kostümlerle ve o eski metinlerle oynamamız gerektiğini, eskiden bu oyunların ve metinlerin nasıl oynandığını gösterip, yaşatabilmeliyiz... Böyle bir müze tiyatrosu olması lâzım ama asıl yapmamız gereken; buradan yapacağımız çıkarmayla günümüzün tiyatro anlayışıyla buluşan çağdaş orta oyunları, çağdaş tulûat oyunları, çağdaş gölge oyunları nasıl yapılabilir, günümüz insanı bu noktalarda nasıl ikna edilebilir, bu oyunlar nasıl beğendirilebilir, onun estetik zevki nasıl yakalanabilir; bu yönde arayışları sürdürmemiz lâzım... Bu noktada bürokratik yetkililerin de aydınlarımızın da aklında genel anlamda; hat, tezhip, minyatür dendiğinde yeni arayışlara karşı gelen, eski ustaların meşklerini yapmamız lâzım diyen sabit bir fikir dönüyor ve bunu geleneğe sahip

çıkarak görüyorlar. Yapılması gereken bunu bu çerçevede toparlayıp, güncelle almaya bakmak. Yerleşmiş kalıpların dışında, estetik ölçüleri yitirmeden çalışmamız gerektiğini, gelecek için yol haritamızı sağlıklı çizmemiz gerektiğini de biliyoruz.

Sinem YOLDAŞ: Bu oluşumun (GSA) metodolojisi; yani yazar, oyun, oyuncu, yönetmen, müzik, dekor, kostüm alanındaki teorik "bilgilenme-oluş" a paralel pratikteki yürüyüşü nasıl olacak?

Abdurrahman ŞEN: Orta Asya'ya kadar uzanan tiyatro geçmişimizin her adımını öğrenip – öğretip, bu birikimin evrensel dilde bir manifestosunu yazıp, günümüze nasıl ışık tutacağını estetik bir çerçeveye sunabilmek lazım.

Buradan hareketle inanıyor ve ilk günden beri arkadaşlarla sohbetlerimizde de paylaşıyoruz ki; GSA bünyesinde yapacağımız çalışmalara bağlı olarak edineceğimiz bilgilerle sadece Türk tiyatrosuna değil dünya tiyatrosunun modern arayışlarına da yol gösterebiliriz. Burada şu an için tek eksikimiz, GSA bünyesindeki arkadaşlarımızdan bazılarının çok bilgili olup ustalara ve bulmamız lazım olduğuna inandığımız bilgilere fazla ihtiyacının olmaması! Bu konuyu çözebildiğimiz zaman yolumuz kısalsın...

Sinem YOLDAŞ: Sadece tiyatrodan değil, kültürün tüm alanlarında bir kafa karışıklığı, gruplaşma ve hem grupların birbirinden kopukluğu hem her grubun ayrı ayrı ülke gerçekliğinden ve sanata dair gerçeklerden kopmuşluğu gibi ümitsizlik aşıl原因an tuhaf bir tablo var. Bunlar tam anlamıyla irdelenmeden; kopmalar, anlaşmazlıklar, uzaklık ve yakınlıklar bir konsensüse dönüşmeden verimli adımlar atılması olası mıdır? Bu anlamda GSA homojen bir yapıya mı sahiptir? Yoksa farklı sanat - siyaset - edebiyat geleneğinden beslenmiş yahut alaylı - mektepli çizgilerden size katılmış bir insan birikimi ile mi yola çıktınız? Şayet öyleyse bu farklılıkları bir potada eritip verime dönüştürebildiniz mi? Cevabınız evetse bu zorlu ve ince işi nasıl başardınız?

Abdurrahman ŞEN: Siyaset sanata karışmasın derken pek çok tiyatrocunun sanatından çok siyaset yapıyor olması ve sonra da özellikle cenaze başlarında "Biz nasıl bu hâle geldik? Nasıl çöktük?" diye sızlanan tiyatrocuların bu hâle nasıl geldiklerini görmek için aynaya bakmaları yeterli... Siyaseti arka plâna alıp, sanatını icra etmeyi ana unsuru ve ana görevi kabul etmedikten sonra bu çerçeveden çıkabilmesi mümkün değil. İstanbul Büyükşehir

Belediyesi olarak daha farklı, daha özerk, daha rahat hareket edebilecek ve belediyenin genel ihtiyaçlarına da cevap verebilecek bir yapı için GSA'yı tercih ettik. Maalesef birçok tiyatrocunun bugün kendisini siyasetin emrine piyon vermiş, bunu da sanatçılığın gereği, özgürlüğünün hakkı zannediyor. Orada birazcık sağduyu yeterli...

GSA özelinde baktığımızda da homojenleşme sorunu yaşamadık değil. Dış tesirlerden etkilenen, kafasını yerli kültüre açmakta zorlanan ya da yerlileşmeyi çok kalıplar içinde anlayan arkadaşlarımız oldu. Kafalarındaki takıntıları, kıymıkları atabilme sürelerine göre GSA bünyesine uyum sağlayanlar çoğunlukta ama arzuladığımız noktaya varabilmek için biraz daha beklememiz lazım. Çalışmalarımıza daha çok hız vermemiz lazım...

Sinem YOLDAŞ: Halkın olması gereken tiyatro sanatı, zamanla kendini "elit" olarak konumlandırmış imtiyazlı bir sınıfın tekelinde kontrolsüz bir güce dönüştü. Doğal akışı bozan, özüne yabancı ve toplum katlarını ötekileştiren bir güç... Bir süre sonra da kendi kendilerine verdikleri imtiyaz ile kanun koyan ve görüşleri sorgulanamaz sanat monarklarına dönüştüler. Bu proje yukarıda vasıflandırdığımız kemikleşmiş yapıyla karşılaştığında neler olacaktır?

Abdurrahman ŞEN: Sanatların en yücesinin tiyatro olduğuna inananlardanım. Yıllardır tüm ilgili yazılarımda, konuşmalarımda bu gerçeğin altını çizmeye gayret ettim. Bu gerçeğin hayata geçebilmesi, gerçek hayatta karşılığını bulabilmesi için olması gereken tek şey ise; "tiyatrocunun" sıfatını üstlenmiş kişilerin, bu sıfatın taşıdığı manaya ihanet etmemeleriyle mümkün.

"Sanatçı" elbette her konuya olduğu gibi siyasete de ilgi duyacak ve yakından takip edecek. Ama siyaseti takip etmekle, "kahve ağzı" tanımına bile rahmet okutacak tarzda siyasetin göbeğinde "figüran" olmaya gönüllü yazılmak başka şeyler... Kendi seyircisinin inanç dünyasından, sosyal renkliliğinden bile habersiz olup, ülkeye nizam vermeye soyunurken, tarih ve genel kültür konularında ilköğretim seviyesindeki bilgiyle hareket ettiğinin de farkında olmamaktan büyük sorun olabilir mi? Buna bir de o seyirciye hakaretlerin bile bulunduğunu da eklemek gerek.

Özellikle 12 Eylül’ü takip eden günlerde siyasete gönüllü yazılmaya başlayan “sanat dünyamız” , son yıllarda aslı sahne görevini sokak gösterileriyle yerine getirdiğini sanmak gibi bir hastalıkla değiştirdi... Sanatçının yapabileceği en iyi siyasetin, oynayacağı oyun olduğunu unutup araya sıkıştırılan sokak ağzı bir slogana sarılmalarının, sanatlarının önüne geçtiğini anlamaları lazım artık...

İşte tam da bu ortamda; sadece sanatını düşünen, bu düşüncesine hareket noktası olarak “yerli” olmayı seçen bir düşünce ve uygulama ortamına ihtiyaç olduğunu düşündük. GSA’nın kurulması, yola çıkması tam da bu ihtiyacı gidermeye yönelik... Projede görev alan arkadaşların bu ince ayırımın farkına varabilme zamanlaması ve derinliği, bahsettiğin kemikleşmiş yapıyla karşılaştığındaki görüntüyü de netleştirecek. İlk günden itibaren; kişisel deneyimlerinizi birbirinizle paylaşın, ortaya çıkan birikimleri yazılı hâle getirin ve üzerinde tartışın, uyarısı yaptım arkadaşlara. Yeni ve yerli bakış açısını güçlendirmek için arayışlarımızı güçlendirmek, geleneklerimizden beslenerek güncel sesimizi birlikte bulup geleceğe daha güvenli adımlarla yürümemiz lazım. İşte o gün ve zamanda, o kemikleşmiş yapıyla karşılaşsak da bizim yapılanmamız olumsuz etkilenmeyecek bu karşılaşmadan... Ama o kemikleşenlerin istifadesi olacağı beklentimiz ise ülke sanatı adına taşıdığımız bir ümit...

Sinem YOLDAŞ: Meşrutiyet ve Cumhuriyeti kapsayan son yüz senemize ait bir ürünmüş gibi görünen bir tiyatromuz var ve bu genç ve dinamik bir unsur olmaktan ziyade, bir tecrübesizlik gibi durmakta. Değişik kültürlerin sanat faaliyetlerini irdelediğimizde modern olanı, kendi kültür kökleriyle beslediklerini görüyoruz. Bizdeki bu eksiklik, tiyatromuzu olumsuz noktalara götüren sebeplerden biri midir?

Abdurrahman ŞEN: Öncelikle tiyatromuzun geçmişi yüz yıllık değil elbette... Orta Asya’ya uzanan bir tiyatro geçmişimiz olduğunu biliyoruz. Geçmişinde gölge oyunları, maskeli gösterileri olan, metinleri destanlarda asırlardır yaşayan bir birikimimiz var... Ama “Batıcı” bir gözlük takmayı tercih edenler, “biz tiyatroyla 100 yıl önce tanıştık” demekle “uzman” oluyorlar... Sadece sanat alanında değil... Yıllardır yazıp – çizer, konuşurken; Batının çizdiği sınırların, koyduğu tanımlamaların tarihe bakışımızda, sanatta, siyasette gerçeğimiz olmadığına dikkat çektik. Unutmayalım ki; ecdadımız Fatih Camii (1470) gibi

bir abideyi inşa ederken, Avrupada vahşet diz boyuydu ve Amerika kıtası (1492) daha keşfedilmemişti!

Bu gerçeği öğrenip - kabullenip, asırların birikimine sahip olduğumuz öz güveniyle yaklaşacağımız tiyatro anlayışı, sanatta geleceğimizin de güvencesi olacak.

Elbette her sanat dalı için geçerli olan ise; o sanatın birikimlerinden istifadeyle, güncelin yakalanmasıdır. Gelenekselin aynen uygulanması kadar yanlış olan ise gelenekselden beslenen birikimi yok saymaktır. Olması gereken; gelenekselden beslenerek güne ve geleceğe yönelik çalışmalar yapabilmektir.

Sinem YOLDAŞ: Köklerle diyalog denince akla gelen hususlardan biri de tiyatrodaki usta çırak ilişkisidir. Bu bağlamda kendi çıraklarını yetiştirecek ustalardan sizin projenizin yararlanma imkânı olabilecek mi?

Abdurrahman ŞEN: Usta çırak ilişkisinin olabilmesi, hele hele sağlıklı olabilmesi için temel şart, “çırak” olmaya namzet kişinin, dizini kırıp “usta”ya kendisini teslim etmesiyle mümkün. Bu ilişkinin başlamasıyla “eğitim” başlayabiliyor. Günümüzde böyle bir ilişkiyi başlatmak da sürdürmek de başarıyla sonlandırmak da çok çok zor. Çünkü; iki üç şey öğrenen ustasını beğenmemeye, ahkam kesmeye soyunuyor.

Günümüzde, Batılının söylemiyle “workshop” olarak adlandırabilecek kısa dönemli, bir iki “ders” ile bile sınırlı olabilen sunumlar geçerli maalesef. Ve yine maalesef ki; bu Batılı tanımlı uygulamalardan birine katılan da artık çevresinin “uzman” / “usta” isimlerinden biri kabul edilebiliyor. Niye? “ Filancanın workshop’una” katılmış da...

EK-2

Gösteri Sanatları Atölyesi'nde yazarlar ekibinin koordinatörü Ayhan Yılmaz'ın değerlendirmesi:

Her ne kadar, klasik tarihçiler Rönesans'ın ortaya çıkışını; Büyük Roma nostaljisi, feodalizmin zayıflaması, kilisenin saygınlığını yitirmesi, orta sınıfın ticaretteki başarısı ve Avrupa'da eğitimin yükselmesine bağlasalar da, olaya farklı yaklaşan bazı tarihçiler, geliştirdikleri alternatif tezlerinde işin başka bir boyutunu işaret etmektedirler. Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılışı (476) ile İstanbul'un Türkler tarafından fethi arasında bulunan dönem olan Ortaçağ, "Hristiyan Batı" kavramını merkez alan karanlık bir süreçtir. O dönemde İncil'den başka kitap okumaya alışık olmayan Ortaçağ Avrupalıları, Endülüs İslam medeniyetinin İspanya egemenliği sürecinde (711-1492) Arapçaya çevrilmiş olan klasik Yunan eserleriyle tanışmış ve yaşamlarında ilk kez "bilgi" ile karşılaşmışlardır. Yani Rönesans, Endülüs Müslümanlarının, kendilerine ait olan bilim, sanat ve estetik birikimlerinden beslenmiş ve bunu çok az sayıda Avrupalı bilim ve fikir adamı dürüstçe itiraf edebilmiştir. Binbeşyüz adet basılı eserin müellifi ve Oxford Üniversitesi'nin Sir ünvanı verdiği John Hopkins Üniversitesi'nin ilk profesörü William Osfer (1849-1919) Endülüslü bilim adamları üzerine: "Kendi lambaları için Yunan kandilini kullanırken hızla dünyaya ışık saçan büyük bir flambeye dönüşmüşlerdir." demiştir.

Rishard Hitchkok da Hispanic Nation'da (9(4) s.314-325) yayınlanan bir konferans metninde şunları söyler: "Bilgi için araştırmalar yapan Avrupalı akademisyen için Toledo, Avrupa'da Rönesans'ı başlatan şehirdir. O dönemde Toledo'da bulunan Müslümanlar ve Araplaşmış Hristiyan diyebileceğimiz mozarablar birlikte çalışarak klasik bilimi ve Arap-İslam ilminin geldiği son noktayı Latinceye çevirerek Avrupa'ya yaymışlardır." Netice itibari ile Batı, kendisine ait olmayan bu rengarenk malzemeyi çok iyi değerlendirip kullanarak, Rönesans ve Aydınlanmayı yakalamış ve ileriki yüzyıllarda çok ağır bedeller ödeyerek ve ödeterek bugünkü uygarlık düzeyine erişip kendi nizamını kurmuştur. Fikirde, siyasette, sanatta, ticarete ve sanayide basamakları sabır ve özgüven içinde tırmanan Batı, kazanımlarını büyük bir özenle muhafaza etmiş ve gerek umumi politikalarında gerekse gündelik yaşamında (pratikte) kendi standartlarını oluşturmuş, oluşturduğu standartların dejenerasyonuna ve manipüle edilmesine izin vermemiş - vermemektedir. Bunun tüm tedbirlerini almış ve her alanda gerek kurumları vasıtası ile

gerekse entelektüel denetim mekanizması ile bütün sahayı bir zaptiye titizliği ile tarassut etmektedir. Lisani, alfabeti ve mevcut kültürünün sacayağı olan; Yunan aklı, Roma nizamı, Hristiyanlık ahlakı ile barışık, bedel ödeyerek elde ettiği hürriyetler konusunda da çok hassas ve tavizsizdir.

Batı, zirveye tırmanırken, aynı dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda durum tersinedir. Tarihçilerin Viyana bozgunu ardından başladığını işaretledikleri zirveden iniş başlamıştır. Fetihlerle topraklarına kattığı ülkelerin ne dili ne dini ne özkaynakları üzerinde Batılı anlamda kolonyal bir tasarrufta bulunmayan Osmanlı, sanayi devrimi ve onu müteakip Pazar devrimi diyebileceğimiz emperyal ölçüsüzlükle insani olan her şeyi çiğneyen Avrupalı ile aynı çizgide bulunamazdı. Yani , gelişiminin doğal seyri içinde sanayi devrimine savunmasız ve olan bitenden habersiz bir çocuk saflığıyla yakalanmış ve yaşadığı büyük travmaya başka saiklerin de eklenmesi ile tarih sahnesinden silinmiştir. 18. ve 19. yüzyıllar İmparatorluk için çok sert geçen dönemlerdir. Mahcup edalarla başlatılan bazı reform teşebbüsleri askeri alanla sınırlı kalmış, ardından gelen Tanzimat ve Meşrutiyet maalesef büyük altüst oluşlara denk geldiği için sağlıklı ve sağduyulu bir şekilde tartışılmamış, tüm bunların ardından da Birinci Dünya harbi ve Cumhuriyet'in kuruluşu ile başlayıp günümüze değin gelen süreç ise buradan baktığımızda Türk milleti adına kayıplarla dolu bir dönem olmuştur.

Cumhuriyet rejiminin hiçbir alanda muhalefete müsaade etmeyen tutumu ve kendi sadık taraftarlarını yetiştirme ve sistemi onlara emanet etme politikası zaman içinde, okumuş zümreyi, inkıpların sahibi ve inkıpların düşmanı olarak ikiye ayırdı. Bu bölünme sonucunda taraflar tesiri halen sürmekte olan tuhaf bir psikozun cenderesine sıkıştılar. Birbirlerinin gerçeğini çürütmek için tüm enerjilerini tüketerek, asıl enerjinin teksif edilmesi gereken alana hiçbir şey bırakmadılar. Ne fikri bir birikim oluşabildi ne de ana meseleler etrafında sonuca yönelik tartışmalar yapılabilirdi. Bir ulusun her şeyi demek olan lisan mevzuu dahi, daha işin başında kanun zoruyla halledilmeye çalışılıp, dünyada örneği olmayan bir açmaza sokuldu. Halbuki her türden tartışma ve üretimin yapılabileceği bir dil müşterekliği çok mühimdi. Bu en temel meselede dahi anlaşabilmek mümkün olmadı. Dile sahip çıkıp muhafaza ederek zenginleştirmesi gereken aydınımız, bu en temel dersten sınıfta kaldı ve diğer hatalar da peşi sıra bir çığ felaketi gibi geldi. Bunların en rahatsız edici sonucu ise; hiçbir alanda, sözüne ve bilgisine güvenilir, tüm tarafların saygı

duyacağı bir fikir otoritesi oluşamadı. Nihayetinde gelen denetimsizlik, kültür hayatımızı sahipsiz bıraktı ve çölleştirdi.

Genelde kültür-sanat ve tiyatro da bu tıkanmadan nasibini fazlasıyla aldı. Dar'ül Bedayi, Konservatuar, Halkevleri, Şehir Tiyatroları, Devlet Tiyatroları ve özel tiyatrolar kalabalığına rağmen tiyatro alanında ne eser yazmak ne yönetmek ne de oynayabilmek anlamında mesafe kat edemedik. Yukarıda andığım tüm kurumlar (konservatuar hariç) oyun sergilemek işlevinde yoğunlaştığından, eğitim alanı -özellikle yerli ve gelenekseli de kapsayacak şekilde olan kısmı- boş kaldı. Son yıllarda bu kaygıyı taşıyan ve tiyatro sanatındaki tıkanmaya çözüm üretmek derdinde olan ve bunu “yitik değerlerimizle” bütünleşerek yapmak isteyen teorik ve pratik çabalar mevcut. Fakat bunlar bir tez olmaktan ziyade “deneme”ler oldukları için bu tarz çalışmalara örnek olarak ilk kez kamu kurumu hüviyetinde bir oluşum olan İBB bünyesinde Kültür Daire Başkanlığı'na bağlı olarak kurulmuş Gösteri Sanatları Atölyesi örneğini görüyoruz.

GSA deneyimini şu ana kadar geçen süreçteki, gerçekleştirebildikleri ve geleceğe yönelik olarak vaat ettikleriyle ele alıp değerlendirmeliydik fakat her iki noktadan da yola çıkabilecek ve üzerinde bir tartışma açılabilir zemin eksikliği yani, nazari ve ameli malzeme yetersizliği sebebiyle daha genel değerlendirmeler yapmak zorundayız.

Bu tarz projeler mimari bakış açısı isteyen teşebbüslerdir. İşin mühendislik yahut teknisyenlik kısmı en basit yanıdır. Mimar, matematik hesaplamaların ötesinde eserinin toprakla, gökyüzüyle, ağaç ve suyla, yol ve bulutla, civardaki diğer mimari unsur ve oluşumlarla ahengine de dikkat etmek zorundadır. Bu da işin şiir ve estetik yanısıdır... bilgiyle harmanlanan şiir, bu mimari estetiği doğurur. Seyrederken, içinde ibadet ederken, avlusunda bir taşın üzerinde nefeslenirken huzur ve hayranlık duyduğumuz Süleymaniye yahut Balat Kapısı içindeki Ferruh Kethüda Camii iki güzel misaldir söylemek istediğime. Bir hayali, bir fikri kurmak ve hayata nakşetmek de böylesi mimari içtenlik ve dehadan pırıltılar taşımak, hislenmek mecburiyetindedir. Bunun ardından, sadece fikrin sahibi değil; kalfa, usta, çırak, harç karan, taş taşıyan ameleye kadar sirayet etmiş bir ruh ve heyecan müşterekliği lazımdır. Bunu sağlayacak olan da “Kurucu”nun herkesi altında toplayacağı, coşkuyla dalgalanan fikir sancağıdır. Buna manifesto da diyebiliriz...

Gösteri Sanatları Atölyesi bu manada topluma ve aydınlara yapılmış bir tekliftir. Süslenmiş ve gürültülü tanıtımlarla açılışı yapılmış, günümüz jargonuyla “rengarenk ve keyifli” bir proje değil, mütevazı bir tekliftir... ve önemi de bu tevazuundan gelmektedir. Cumhuriyetin, Batı'nın büyük bir maharetle kendine ait kıldığı o fikirlerden, aslında o fikirlerden de değil, aydınlanmadan arta kalan kırıntılardan beslenip onları sorgulamadan ithal edip uygulamaya çalışması ve bunun sonucu oluşmuş günümüzdeki hastalıklı, arızalı toplumsal- kültürel yapı, diğer handikapların yanında, sanıyorum en temel sorun ve engeli teşkil etmektedir. Maalesef bir Türk Rönesans'ı gerçekleşmemiş ve yaşamın her alanında, özellikle de tüm vücudu besleyen damarlar gibi hayati fonksiyonu olan kültür alanında faturasını çok acı ödediğimiz sonuçlar yüklemiştir sırtımıza. Ülkemiz sanat ve edebiyat alanında, Yakup Kadri'yi, Reşat Nuri'yi, Necip Fazıl'ı, Tanpınar ve Peyami Safa'yı hatta Muhsin Ertuğrul'u anlayamayan ve beslendiği yalan yanlış tercüme eserlerle modern edebiyat - tiyatro gurusu olduğuna inanan, Sartre'nin o güzel buluşuyla “Ayaklı palavralar...” ile doludur. Her ciddi projenin karşısındaki en zorlu sınav olan bu acıklı halin çözümüne yönelik adımlar atılmadan büyük işlere kalkışmak, yorulmanın da ötesinde başka sonuçlara katlanmayı getirir.

Tiyatro ile ilişkisi eskilere dayanan Abdurrahman Şen, özellikle pratik alandaki aksamaları yani, özel- amatör toplulukları hem çaresizlikleri ve maddi imkansızlıkları bağlamında yakından izlemiş aynı zamanda onların dışarıdan bir sihirli el bekleyen ve asla eksiklerini görüp bunu telafi edecek güçlü ve kararlı hamleleri yapmayan – yapamayan, içeriksiz – yüzeysel slogan ve kalıplara takılmış, esef verici tembellik, ihmalkarlık, ve aymazlıklarını yakından müşahede etmiştir.

Hoca Nasrettin'in bize anlattığı hikmette olduğu gibi karanlık bodrumda kaybedilen yüzük, daha aydınlık gerekçesi ile dışarıda aranmaktadır. “Yiğit düştüğü yerden kalkar...” diyen Abdurrahman Şen, GSA projesini bu saiklerle hayata geçirmeye çalışmış, kaybımızı kaybettiğimiz alanda aramakla başlayıp onu bulacağını ümit ettiği bu yolculuğa çıkmıştır.

GSA kültür hayatımızdaki umutsuzluk aşıl原因an tablodaki handikapları aşabilir ve piyasanın her türlü olumsuzluğundan ve kirinden arınmış, bilgili, kültürlü, samimi yetenekli, marifetli kadrolarla zenginleşip, kendisini - yeni bir teklif- olarak dikkatle takip edenlere verdiği umudu diri tutacak yeniliklerle yoluna devam etmeyi başarabilirse, bu kültür ve tiyatro anlamında saygıyla anılacak bir atılım olacaktır.

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında Ardahan’da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Bursa’da tamamladı. 2008-2012 yılında Haliç Üniversitesi Tiyatro Bölümü’ne girdi. Çeşitli atölyelere katılıp fiziksel tiyatro üzerine eğitimler aldı. Mezun olduktan sonra yine Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Tiyatro Yüksek Lisans programına başladı. Şuan İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanlığı’na bağlı Gösteri Sanatları Atölyesi’ndeki görevine devam etmektedir.