

# TÜRK MODERNLEŞMESİNİN TAŞIYICI GÜCÜ: TİYATRO\*

Tamer TEMEL<sup>1</sup>

## ÖZ

Tanzimat Dönemiyle başlayan modernleşme süreci içerisinde, toplumun modernleştirilmesi/Batılılaştırılması ideolojisi doğrultusunda Türk Tiyatrosu araçsallaştırılmıştır. Toplumun pek çok kurumu için köklü bir değişimi zorunlu kılan modernleşme süreci tiyatromuzda da gelenekle olan bağı kopararak zayıf bir zemin üzerine yeni bir tiyatro inşa etmiştir. Bu bir bakıma Batılı biçimi farklı bir zemine oturtmak isteğidir. Dolayısıyla iki farklılık arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi sancılı bir süreç olarak yaşanmış ve tiyatromuz açısından da bu uzunca yıllar böyle sürmüştür. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde modernleşmenin taşıyıcılığını yapan Türk Tiyatrosu, Cumhuriyet'le birlikte milli kimliğin inşasına ve resmi ideolojinin pekiştirilmesine hizmet etmiştir. Batılı örneklerinin aksine Türk Tiyatrosu uzunca bir dönem sanatsal amacından kopararak, modernleştirme ideolojisi doğrultusunda bir misyon yüklenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Modernleşme, Modernleşme İdeolojisi, Türk Tiyatrosu.

Temel, Tamer. "Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro". *idil* 5.26 (2016):1763-1776.

Temel, T. (2016). Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro. *idil*, 5 (26), s.1763-1776.

---

\* Bu makale, Tamer TEMEL tarafından hazırlanan, Doç. Dr. Yavuz PEKMAN danışmanlığında yürütülen "Modernleşme Süreci Türk Tiyatrosu'nda İdeal Bireyin Temsili" başlıklı, 29 Aralık 2015 tarihinde tamamlanan Doktora Tezinin bir bölümünden oluşturulmuştur

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Türkiye/Erzurum. Tamertemel(at)atauni.edu.tr

## THE CARRIER POWER OF TURKISH MODERNIZATION: THEATRE

### ABSTRACT

In the process of modernization beginning with Tanzimat reform era, Turkish Theatre was also instrumentalized in accordance with the ideology of the modernization/occidentalization of the society. The process of modernization which entails a radical change for many institutions of the society founded a new theatre based on a weak ground by breaking the bond with the tradition in theatre. This is a way of the wish for placing western style into a different ground. Accordingly, removing the disharmony between these two differences became a painful process and took many years in terms of our theatre. Turkish Theatre which carried modernization in the Tanzimat and Constitutional periods served building national identity and reinforcing formal ideology in pursuit of the Republic. Unlike its western samples, Turkish Theatre had a mission in the direction of the ideology of modernization by deviating from its artistic aim.

**Keywords:** Modernization, Ideology of Modernization, Turkish Theatre.

## Giriş

Tanzimat'ın ilanıyla birlikte yönünü resmi olarak Batı'ya çeviren Osmanlı Devleti, siyasi, bürokratik ve kültürel alanlarda belirgin bir değişim sürecine girmiştir. Bu değişimin öncüleri, Avrupa'da eğitim almış ve model alınan Batı toplumlarının tanığı olan dönemin aydın tabakasıdır. Gerek Tanzimat dönemi aydınlarının gerekse sarayın "kurucu ideoloji"siyle Osmanlı toplumsal yaşantısı; ileriye, modern olana yönelik bir hareket kazanmıştır. Bu tür toplumsal değişimlerde ve özellikle de, iç dinamiklerden beslenmeyip, ivmesini toplumsal bir devrime borçlu olmayan yenileşme çabalarında; devlet bir üst yapı olarak bir takım kurumları araçsallaştırır. Bu noktada Althusser'in devlet ve ideoloji ilişkisi hakkındaki görüşlerine değinmek yararlı olacaktır. Althusser bizim pek çok rolümüzün ve davranışlarımızın bize toplum tarafından yüklendiğini tartışarak, toplumun kendi imgeleminde bireyi nasıl gördüğünü anlamının gereğine dikkat çeker. Althusser açısından bireyin değerleri, arzuları, tercihleri ideolojik uygulamalar tarafından telkin edilirler. İdeolojik uygulama, aileyi, medyayı, dinsel yapılanmaları ve en önemlisi eğitim sistemini içeren "*Devletin İdeolojik Aygıtları*" (DİA) diye adlandırılan kurumların bütünüdür (Althusser, 2000: 13-16). Bu araçların en etkili olanları da eğitim ve sanat alanlarıdır. Tanzimat'la birlikte başlayan modernleşme hareketinin taşıyıcı lokomotiflerinden birisi de elbette sanatlar içerisinde toplumsal yapıyı bünyesinde en çok barındıran tiyatro sanatı olmuştur. Seyirlik bir sanat olması ve bir anda yüzlerce alımlayıcıyı etkileyebilme gücüne sahip olmasından dolayı tiyatro sanatı; eğitim kurumlarıyla eşdeğer güçte bir etki alanına sahiptir. Bundan ötürüdür ki, tarih boyunca toplumu yönlendiren en etkin güçler arasında yer almıştır. Bu noktada Pekman, Tanzimat döneminde başlayan toplumsal değişimin taşıyıcılığını üstlenen tiyatromuzun rolünü şöyle değerlendirir;

Uzun bir dönem, ülkemizde tiyatronun görevi, toplumsal değişim programlarına katkıda bulunmak olmuştur. Başka bir ifadeyle, tiyatro sanatı, batılılaşma ideolojisinin etkin bir aracı olarak görülmüştür. Avrupai seçkin bir tiyatrodan zevk almak, Batılı olmanın bir gereği sayılmıştır. Modernleşmenin temel açmazlarının yarattığı sıkıntıları bugün bile hissedilen ülkemizde hâlâ (belki de modern bir insan olmak için) tiyatronun izlenmesi gereken bir sanat dalı olarak önemi vurgulanmakla beraber, tiyatro izleyicisinin sayısı günden güne düşmektedir (Pekman, 2002: 13).

Modernleşme hareketiyle birlikte Tanzimat'a kadar süregelen geleneksel tiyatromuz, Batı tarzı tiyatro biçiminin aydınlar tarafından oluşturulmaya başlanmasıyla yok olmaya terk edilmiştir adeta. Çünkü yaygın kaniya göre modernleşmenin yolu geleneksel olana yüz çevirmekten geçmektedir. Geleneksel olan her türlü yaşayış, algılayış ve duyumsayış biçimi yerini modern olan biçimlere terk etmelidir ki, modernleşme tüm kurumlarıyla kök salabilsin. Bu anlayış dönemin aydınları arasında çeşitli görüş ayrılıklarına neden olsa da özellikle tiyatro sanatında geleneksel olandan kesin bir kopuşu beraberinde getirmiştir. Bu kopuş, kimilerince mutlak bir milat gibi

görülsede esasında yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip geleneksel tiyatromuz toplumsal belleklerde özünü hep saklı tutmuştur. Dolayısıyla Tanzimat'ın tiyatromuz açısından bir "sıfır" noktası sayılması; yokumsayıcı bir anlayış olarak, Türk Tiyatrosu'nu "öncesiz"leştirecektir. Özetlemek gerekirse, toplumun pek çok kurumu için köklü bir değişimi zorunlu kılan modernleşme süreci tiyatromuzda da gelenekle olan bağı kopararak zayıf bir zemin üzerine yeni bir tiyatro inşa etmiştir. Bu bir bakıma Batı'ı biçimi farklı bir zemine oturtmak isteğidir. Dolayısıyla iki farklılık arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi sancılı bir süreç olarak yaşanacaktır. Tiyatromuz açısından da bu uzunca yıllar böyle sürmüştür. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde modernleşmenin taşıyıcılığını yapan Türk Tiyatrosu, Cumhuriyet'le birlikte milli kimliğin inşasına ve resmi ideolojinin pekiştirilmesine hizmet etmiştir. Batılı örneklerinin aksine Türk Tiyatrosu uzunca bir dönem sanatsal amacından kopararak, modernleştirme ideolojisi doğrultusunda bir misyon yüklenmiştir.

### **Modernleşme Sürecinde Türk Tiyatrosunun Rolü**

Modern kavramı, geleneksel kavramına karşıt olarak kullanıldığına göre, Modern Tiyatro; Geleneksel Tiyatro kavramına karşıt olan; tiyatroya alışılmışın dışında öz ve biçim ilkeleri getiren; bu ilkeleri kullanarak tiyatro sanatına yeni işlevler yükleyen bir yöneliş olarak ortaya çıkmaktadır. Bu iki yöneliş aynı anda var oldukları evrede doğal olarak çatışacaktır. Bu çatışma ortamı, gelişim açısından bir dizi sıkıntının, giderek sorunun kaynağını oluşturur.

Tuncay'a (2007) göre; bir toplumda geleneksel olandan uzaklaşarak, yepyeni değerlerle modern bir toplum yapısına geçmek isteyen akımlar; kendilerini tanıtmak, ilkelerini benimsetmek, karşı çıktıklarını karalamak için özellikle tiyatro sanatını bir araç olarak kullandıklarında, tiyatro pek çok sıkıntıya göğüs germek durumuyla karşı karşıya kalmıştır (s. 20). Bütün bu gerçekler Türk toplumu ve Türk Tiyatrosu'nda özellikle Batı örneğinde gelişen Tiyatro tarihimizin başlangıç evresinde yoğun bir biçimde yaşanmıştır.

Tanzimat döneminde başlayan ve Batılılaşmak olarak da değerlendirilen modernleşme süreci, Modern Türk Tiyatrosu için de başlangıç olarak kabul edilmektedir. Tarihsel bir dönem belirlemesi olarak literatürde kabul gören bu saptama ancak biçimsel anlamda modern olabilmiştir. Toplumsal dinamikler göz önünde bulundurulduğunda, Modern Tiyatro'nun, özellikle de batı modelinde bir tiyatronun toplumumuzda yeşerip kök salması mümkün olamamıştır. Bu noktada, hâlâ devam eden ve tam olarak tamamlanmamış bir süreç söz konusudur. Çünkü, Batının felsefi düşünsel altyapısı gereği kendiliğinden elde ettiği Modern Devlet-Toplum ve bağlı olarak birey; Batı Tiyatrosu'nda yazarların toplumdan ve bireyden yola çıkarak oyunlar yazmalarını sağlarken, bizde tepeden inme modernleşme, topluma yol gösterme, kurgusal alanda

bireyi var etme biçiminde şekillenir. Böylece gerçekliğin kurguyu değil, kurgunun gerçeği varetmesi beklenir ki, bunun sonucu olarak da gerçeğe uymayan, idealize edilmiş birey, toplum, dünya modeli çıkar karşımıza. Süreç itibarıyla oyun yazarlarının kurguladığı oyun kişileri günlük pratik yaşam içerisinde seçilen, psikolojik derinliği içerisinde ele alınmış oyun kişileri değildir. Oyunlarda idealleştirilen tipler yazarların toplumda oluşmasını istediği refleksleri harekete geçirmek üzere oluşturulan model tiplerdir. Burada amaçlanan yazarların idealleri doğrultusunda kurguladıkları tipler aracılığıyla toplum algısını biçimlendirmektir.

Üst yapısal dayatmanın yönlendirdiği “modernleştirici” hamle beraberinde bir dizi sorunu da getirmektedir. Bu noktada Ünlü’nün değerlendirmesi şöyledir;

Batı karşısında, özellikle üçüncü dünya ülkelerinin ikilemli bir durumu vardır. Bir yandan kendi kültürel yapısını sahiplenmek öte yandan da Batı’ya benzemek, batılılaşmak. Gelişen iletişim olanakları ve kapitalist yeni dünya düzeninin yaygınlaşmasıyla birlikte ulusların kültürel yapıları, dolayısıyla kimlikleri değişmektedir. Ancak bu değişimin çoğunlukla sağlıklı geliştiği ve bunalımlarla sonuçlandığı söylemek yanlış olmaz. Nasıl ki birey, Ericson’un çocuklar üzerine yaptığı çalışmalarda ortaya koyduğu gibi, gelişim aşamasında doğal yapısı ve toplumsal yapı arasında kalmaktaysa; toplumlar da kendine sadık kalmakla diğerlerine açılma ikilemi yaşamaktadır. Bu ikilemin sonucu çoğunlukla Dayrush Shayegan’ın deyimiyle “kültürel şizofreni (Ünlü, 2007: 36).

Ontolojik bir yaklaşımla, binlerce yıllık geleneğe yaslanan Türk toplumunda, inançların ve değerlerin de fırsat tanımadığı bireysel başkaldırı söz konusu değilken, Batı tiyatrosundaki gibi bir anda “birey” var etmesi beklenemezdi. Bu köklü geleneksel yaşantı biçimi dramatik bir öz oluşturabilecek pek çok özelliğin ortaya çıkmasına olanak tanımamaktadır. Tuncay’a göre “dramatik öz”ün oluşmama nedenleri şöyledir;

XVII ve XVIII. yüzyıllarda İstanbul’u ziyaret eden; daha sonra gezi notlarını Avrupa’da yayınlayan yabancı tanıkların pek çoğu, geleneksel İstanbul yaşamına egemen olan değerler ve ilkeler üstüne günümüzde inanılması güç tablolar çizmişlerdir...

...Polisiye olaylar ender görülmektedir. Güvenlik ve kamu düzeni üst düzeyde korunmaktadır. Düello ya da intihar gibi olaylara rastlanmaz. Doğruluk ve mertlik kavramına çok önem verilmektedir. Hilekârlık, sahtekârlık, eğrilik yalnızca Rum, Yahudi, Ermeni v.b. Türk olmayan azınlıklarda görülebileceği inancı yaygındır. Kin ve garazı İslamiyet yasaklamıştır. Barışmayan ve uzlaşmayan adeta kâfir sayılır. Düşmanlar sonunda daima affedilirler. Küstahlık ve taşkınlık görülmez. Sokaklarda kavga gürlütlü olmaz. Konuşanın sözü kesilmez, konuşurken bağırılmaz; heyecanlı el kol hareketleri yapılmaz. Yaşlılara saygı gösterilir. Kumar oynamak yasaklanmıştır. Hile yalnızca savaşta düşmana karşı yapılırsa geçerlidir. Yalan, iki kişiyi ya da karı-kocayı barıştırmak için söylenebilir; bunun dışında yasaktır. Cinayet, kibir, azamet, cimrilik, kıskançlık, oburluk, hiddet, şiddet, tembellik, gammazlık, fitneçilik, zina gibi alçaklıklara eski toplumda yer yoktur. Kazaya, kadere ve mukadderata iman etmek gerekir. Ağlayıp sızlanmak bile alın yazısına karşı bir isyan sayılır (Tuncay, 2007: 22-23).

Tuncay, bu değer yargılarıyla “sınanan” geleneksel Türk toplumunun; bireysel çıkışlara, dünyevi zevklere, çatışmalara kapalı, içe dönük, başkaldırı yerine uzlaşmayı yeğleyen bir toplumsal yapıda olduğunu ve geleneksel tiyatromuzun da bu özellikleri içerdiğini belirtir. Gerçekten de ontolojik olarak dışa dönük ve iktidar merkezli batı toplumundaki bireye karşılık, geleneksel doğu ve İslam toplumlarında birey tam zıt yönde varlık bulur. Bu yapıdan beslenen Geleneksel Türk Tiyatrosu, ibret dersi vermek amacı taşır ve bireyden yana değil toplumdan yana tavır alarak, toplumda varolan ahlak dizgesini yeniden üretir. Bu yapısıyla da sorgulayan, toplumu ve bireyi oluşturacak felsefi düşünsel boyutlu bir özellik içermemektedir. Bu bakımdan Tanzimat Döneminde başlayan oyun yazarlığı da, büyük ölçüde Batı Tiyatrosuna öykünerek, birkaç özgün eser dışında çoğunluğu çeviri ve uyarlamalardan oluşan Modern Türk Tiyatrosu’nun ilk evresini oluşturur.

Tanzimat dönemi oyunları iki ana izlek üzerinde gelişim gösterir: Geleneksel temaşa sanatı ile Batılı anlamdaki tiyatro. Ancak bu iki tavrın toplumsal gereklilikler için zaman zaman kaynaştığını ve bu temel üzerine oyunlar kurgulandığını da görmekteyiz. Dönemin yazarlarında görülen bu iki çizgiyi ayıran sınır da sanatçının Doğu ve Batı arasında yaptığı tercihle belirlenir. Geleneksel olanla Batılı olan arasında yaşanan “ikilik”, bireysel yaşamdan toplumsal kurumlara kadar yayılmış ve bu sebeple yazılan oyunlarda da belirgin bir şekilde kendini göstermiştir.

Bireyin toplumsal yaşam karşısında edindiği tavır, geleneksel yaşam biçimindeki kırımlar, aile, hak ve özgürlüklere sahip çıkmayı öngören bir toplum özlemi ve daha iyiye, güzele, doğruya ulaşmak uğrunda yitirilen değerler ve bunun karşısında eleştiriler dönemin ana sorunsalı olagelmıştır.

Oyun yazarları “toplum yaşamına güncel sorunlara eğilirler. Özellikle komedya kültürel değişimden etkilenen toplumun üst kesiminin tepkilerini ve ülkülerini dile getirir... Genel olarak yaşamdan, günlük gerçekten hareket etmiş yazarlar çoğunlukla toplumsal yararı gözetmişlerdir” (Sokullu, 1998: 173). Bu tutum, dönemin yazarlarında, Batı tarzı yeni yaşam biçimiyle geleneksel biçim arasındaki çatışmaya yönelişte kendinin göstermiştir. Yazarlar genel olarak, tema, konu ve çatışmayı bu yapı üzerine inşa etmişlerdir. Bu dönemde özellikle değişen yaşam biçimine paralel olarak Batı tiyatrosundan örneklerle, yerli, geleneksel olandan da kopmadan hem Doğulu hem de Batılı olabilmenin gözetilmesi endişesi görülür. Dönemin oyunlarında gözlenen söz konusu bu ikiliğin, gerek yazarlar gerekse alımlayıcılar bakımından olumsuz bir durum değil, aksine bir arayış olarak görmek daha doğru olacaktır.

Tiyatronun gücü konusunda Namık Kemal başta olmak üzere bütün tiyatro yazarları, tiyatronun toplum üzerinde fazlasıyla bir etkiye sahip olduğu düşüncesindedirler. Bu dönemde yazarlar tiyatronun bu gücünden hareketle

eğlendirirken düşündürmek, eğitmek yolunu seçmişlerdir. Dramatik yapı bakımından dönem oyunları birtakım eksiklikler gösterse de, yazarlar Modern Türk tiyatrosunun oluşumunda önemli bir mesafe katetmiştir. O dönem komedyalarında “Batı tiyatrosunun kapalı biçimi yani başı, ortası, sonu olan tamamlanmış bir olaylar dizisi mevcuttur. Olaylar sebep sonuç bağıyla bağlanırlar” (Sokullu, 1998: 175).

Sevinç Sokullu bu noktada Batı tiyatrosunun “çatık kaşlı” komedyalarının geleneksel temaşa unsurlarıyla birleştirilmesi sonucu geleneksel ile modern arasında bir köprü olma özelliği taşıdığını, bu değişim sürecinde geçişin yumuşatılması, kolaylaştırılması bakımından önemli bir rol oynadıklarını belirterek şunları söyler:

Komedyaların bakış açısı genellikle büyük kentlerin üst kesimindeki yaşama ve bu kesimde kendini daha çok duyuran batılılaşmanın yarattığı sorunlara çevrilmiştir. Olaylar yalılarda, konaklarda, Beyoğlu’nda geçer. Bu yaşantıdaki çağcıl sorunlar, Tanzimat ile başlayan Batılılaşma akımının toplum yaşamında ve değerlerinde yarattığı sarsıntıdır. Bu oyunlar yeni kültür ve yeni değerler karşısında eskisini sorguya çeken ya da aksine yeni modaların öykünülmesinden rahatsızlık duyan ve batılılaşma hareketinden ilk aşamada etkilenen bir kesimin çeşitli tepkilerini işler ve eleştirir. Bu yapıtlarda düşünce ve sorun ön planda tutulduğu için komedyanın neşeli, kıvrak ve olaylarla ortaya çıkan komikliğine ulaşmadığı görülür. Fakat bu dönemde sorun ve töre eleştirisinin yanı sıra oyun kişinin iki boyutlu görünümünden kurtulup üçboyutlu bir portre canlılığına kavuşmaya başladığı da bir gerçektir. Geleneksel temaşamızın güldürü ve hünerinden yoksun olan bu yeni komedyalar eksikliğini insan ögesiyle giderirler (Sokullu, 1998: 177).

Tanzimat Döneminde Fransız tiyatrosunun etkisi hat safhadadır (Akt. Aydın, 2002: 48). Azınlıkların ve Fransa’yla sürdürülen bürokratik ilişkilerin etkisinden kaynaklanan bu durum; Fransız tiyatrosuna ait pek çok oyun dilimize çevrilmesine ve uyarlama oyunların üretilmesine neden olmuştur. Bu noktada Ahmet Vefik Paşa’nın tiyatromuza katkıları büyüktür. Metin And, Ahmet Vefik Paşa’nın Moliere uyarlamaları için, “sanki yeniden yazmışçasına özgün” olduğunu söyler (And, 1972: 261). Gerçekten de onlarca çeviri ve uyarlama yapan Ahmet Vefik Paşa’nın uyarlamaları belirgin bir yerellik içerir. Halkın dili ve yaşam biçimi bu uyarlamalarda çok iyi kullanılmıştır.

Tanzimat yazarlarının Moliere ve Goldoni’ye duydukları bu yoğun ilginin iki önemli sebebinden söz edilebilir. Birincisi, her iki oyun yazarını da özellikle töre komedyalarında yer verdikleri birey ve toplum arasındaki çatışma, bireyin geleneklerle olan mücadelesi ve geleneksel toplum dinamiklerinin alaya alınması gibi temel unsurlar, dönemin Osmanlı toplumuna oldukça denk düşmektedir. İkinci olarak gerek Moliere gerekse Goldoni, oyunlarını halk tiyatrosu geleneğiyle yoğurduklarından, bizim yazarlarımız benzer bir tiyatro geleneğine ve izleme alışkanlığına sahip olan Osmanlı tiyatro seyircisinin, bu tür bir biçimi rahatlıkla hazmedebileceğini, bu yolla tezlerini kolaylıkla aktarabileceklerini fark etmişlerdir (Pekman, 2002: 18).

Genel bir değerlendirmeye Tanzimat’ın İlanı ile başlayan toplumsal ve kurumsal yapıdaki pek çok değişiklik/yenilik hareketi tiyatrodan da kendini göstermiş ve oluşturulmaya başlayan yeni toplum modeli için batı tarzı bir tiyatro geleneği

başlatmıştır. Adına ister modernleşme ister batılılaşma denilsin bu dönem de tiyatro bir ideolojinin taşıyıcı, yol gösterici ışığı altında kurucu bir görev yüklenmiştir. Bu görev en temelde modernleştirici ideolojinin topluma aktarımıdır. Pekman, tiyatronun, sanatın ve yazın alanın diğer türlerinden önemli farkına, yaşama benzeyen yanını örnek vererek, canlandırmacı yapısına dikkat çekerek.

Tiyatro bir yandan büyük bir çoğunluğu okuma yazma bilmeyen bir halka fikirlerin kolayca ve bir anda ulaşması imkânı verirken bir yandan da elit bir aydınlar grubuyla her tabakadan geniş bir insan kesiminin kader birliği içine girmesini sağlamaktadır” diyen Pekman; o dönem aydınlarının neredeyse tamamına yakınının oyun yazmaya yönelmesinin tiyatromuza olumlu katkılar sağlamasına rağmen, tiyatronun bir görevle koşullanmasının ve Batı’dan ithal edilmesinin tiyatromuzu bir kimlik krizine soktuğunu ve bunun yanı sıra yazarı otoriter bir öğretici olarak merkezde konumlandırmasının da, kendisini iktidara dönüştürmesinden dolayı sakıncalı olduğunu belirtir (Pekman, 2002: 31-32).

Tanzimat’ın ilanıyla öncelikle askeri alanda başlayan kurumsal değişim, giderek eğitim alanına yansımış, sonrasında da toplumsal yaşamda belirerek, bir ikilem oluşturmuştur. Bu durum dönemin aydınlarının; aile, görücü usulü yapılan evlilikler ve kadın erkek ilişkilerine dair temalara yönelmelerine neden olmuştur. Batı’ya yönelik bir değişim süreci geçiren bu toplumsal yapı içerisinde aile kurumu da payına düşeni almıştır. Bir taraftan hâlâ etkisini sürdüren geleneksel yaşam biçimi, diğer taraftan toplumun üst kesimlerinden başlayarak toplumun en alt tabakasına kadar ilerleyen Batı tarzı yaşama yöneliş, beraberinde aile kurumunda bir çözülme, bir değişim, kısmen de olsa geleneklere karşı bir sorgulamaya getirmiştir.

Tanzimat döneminde konaklarda geniş aile hayatının potasında şekillenen geleneksel aile anlayışı, Batı’daki yapıdan etkilenecek çekirdek aileye dönüşmektedir. Bunda Tanzimat’ın getirdiği pek çok özgürlük anlayışının yanı sıra medreselerde dini eğitimin kaldırılmasının da dolaylı etkisi bulunmaktadır.

Bireysel özellikler gösteren karakterlerin ekseninde gelişen çatışmalarla Tanzimat dönemi roman ve hikâyelerinde olduğu kadar tiyatrosunda da yer alan en önemli temalardan olan aile; bireyin toplumsal ilişkilerinde, gelenekle olan çatışmasında belirleyici olan önemli bir toplumsal gruptur. Birey edineceği kimliği ilk olarak bu aile ortamında belirleyecektir. Bu sebeple bireyin kişisel özgürlüklere ulaşmasında, toplum içerisinde kendine özgü bir kimlik, bir yer edinmesinde ailenin katkısı büyüktür. Bu bilinçle hareket eden Tanzimat aydınları, birey ve toplumun gelenekle modern arasında yaşadığı çelişkiyi yok etmek ve kendi kültürel dinamikleriyle yeni yaşam biçimi arasında bir sentez oluşturmak amacıyla bu konudaki düşüncelerini eserlerine yansıtmışlardır. Bu nedenle aile temasının yanı sıra özellikle ailenin oluşturulmasında etken olan bir takım yanlış geleneklerin; görücü usulü evlilik, kadın ile erkek arasında yaşanan aşka karşı olan muhafazakâr bakış gibi konular bu oyunlarda ele alınmıştır.

Tanzimat’la birlikte başlayan sosyo-kültürel hayatımızdaki birtakım değişimler, pek çok yeni kavramı da günlük yaşamımıza sokmuştur. Bunlardan en önemlisi ve o dönem itibariyle en çok üzerinde durulan kavram hürriyet fikridir. Bir taraftan gelenekle olan bağı korumaya çalışırken bir taraftan da batılı değerleri anlamaya, özümsemeye çalışan dönemin aydınları özellikle Fransız İhtilali’nin ve romantizmin etkisiyle oyunlarında sıklıkla hürriyet temasını işlemişlerdir.

Tanzimat’ın ardından her alanda görülen modernleşme çabaları, toplumsal ve bireysel yaşamda kendisini Batı tarzı yaşam biçimlerini benimsemekte de gösterir. Batı’yı yakından tanıma fırsatı bulan birtakım aydın ve öğrenci, orada edindikleri gözlemlerin sonucu olarak, bizdeki eksikliğin ve geri kalmışlığın çaresini Batı’lı tarzda yaşamakta bulurlar. Batı’ya karşı duyulan büyük hayranlık ve ilginin sonucu olarak modernleşme ideali Batılılaşmakla eşdeğer görülür. Bu durum da beraberinde bir takım çelişkiler doğurur. Binlerce yıllık geleneğe yaslanmış olan bir toplumun bütünüyle değişim göstererek bambaşka bir yaşam biçimine geçmesi elbette kolay olmayacaktır. Dönemin aydınları arasında bile bir ikilik yaratan bu durum, yazarların da çoğunlukla tercih ettiği bir tema olmuştur. Biçimsel batılılaşma algısı, dönemin pek çok yazarı tarafından roman ve hikâye türüne konu edilirken oyun yazarlarının da ilgisini çekmiştir.

İkinci Meşrutiyet’in ilanıyla birlikte toplumsal ve düşünsel alanda yaşanan devrim, beraberinde büyük bir tiyatro hareketi de getirmiştir. İkinci Meşrutiyet döneminde tiyatro bir sosyal organizasyon bir temsiliyet ve iletişim aracı olarak kamusal alanın ana bileşenlerinden biri olarak ortaya çıkmış ve kamuoyunun biçimlenmesi noktasında etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Tiyatro bu dönemde hem kamusal alanın genişlemesine katkıda bulunur hem de kamusal alanın genişlemesinden payını alır (Seçkin, 2008: 266). Toplumun farklı kesimleri kendilerini kamusal alanda görünür kılabilmek için tiyatro etkinliklerinin birer parçası haline gelirler.

Kamusal alanın dönüşümü ve genişlemesi kitle toplumu ve kitle politikasının ortaya çıkışı yeni bir olguyu da beraberinde getirir. “Mobilizasyon” ya da “seferberlik” hali olarak tanımlanan bu olgu Meşrutiyet Dönemi’nde toplulukları pasif hallerinden kamusal yaşamın aktif katılımcılarına dönüştürmüştür. Bu seferberlik halinin önemli bir diğer yönünü de politik ve sosyal meselelerin belirli bir çerçeve içerisinde ifade edilmesi oluşturmaktadır. Tiyatro kamusal bir mekan olarak kitlelerin seferber edilmesinde anahtar rolü oynayan sembollerin ve mesajların doğrudan yansıtıldığı ve hatta tekrar üretildiği bir zemin sağlamıştır. Tiyatronun bu dönemdeki bir diğer önemli işlevi de düşünceleri kitlelere yaymaktaki etkinliğidir. Meşrutiyet Dönemi’nin elitleri ve 1908 Devrimi’nde etkin olan toplumsal ve siyasal aktörler tiyatronun bu özelliğinin farkında olarak tiyatroyu kendi düşüncelerini kitlelere iletmekte belirleyici bir araç olarak sıklıkla kullanmışlardır. Tiyatronun politik fikirleri yaymaktaki potansiyel

gücünü keşfedenler yalnız dönemin elitleri değildir kuşkusuz. Dönemin politik aktörleri de kendi politikalarını kitlelere taşımakta ve bu politikaları meşrulaştırmakta tiyatronun gücünün farkında olmuşlar ve bu gücü tekelinde tutmanın mücadelesini vermişlerdir. Ancak tiyatronun politika ile ilişkisini tek yanlı bir yararlanma ilişkisi olarak tanımlamak durumu açıklamakta yanıltıcı olabilir. Zira bu ilişki tek yanlı değildir. Nasıl politik aktörler tiyatroyu kendi meşrulaştırma araçları olarak kullanmışlarsa, tiyatro grupları da kendi aktivitelerini politik aktörlerin desteği ve katılımıyla meşrulaştırmış ve hatta mümkün kılmışlardır. Bu dönemde İttihat ve Terakki'nin ileri gelenleri, dönemin etkin paşaları ve hanedanın ileri gelenlerinin tiyatroya seyirci olarak katılımları tiyatronun kendi meşruiyetinin sağlanmasında önemli bir basamağı oluşturmuştur (Seçkin, 2008: 267).

Oysa I. Meşrutiyet'in ilanıyla yakalanacak olan bu özgür ortam otuz yıllık bir gecikmeyle ve uzun süren bir istibdat dönemiyle yok edilmiştir. II. Abdülhamid'in 1878'de Osmanlı Rus savaşını gerekçe göstererek meclisi kapatması ve ülkenin bir istibdat rejimine sürüklenmesiyle başlayan süreç, zaten yeni başlamış olan tiyatro hareketini olumsuz etkiler. 1884'de II. Abdülhamid'in Gedikpaşa tiyatrosunu yıktırması, istibdadın ve sansürün yoğunlaşması sonucu yerli oyun yazılmaz olur (Sevengil, 1961: 104-106). Bu dönemde yalnızca Batı tiyatrosundan yapılan çeviriler oynanırken 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanı ile Türk tiyatro hayatı yeniden canlanır (Töre, 2006: 5). 1908 ile 1923 yılları arasında yazılan ve oynanan piyesleri Niyazi Akı, ideolojik bir misyonla hareket ettiği için “yolunu bulamamış bir tiyatro” olarak betimler (Akı, 1968: 22).

### **Sonuç**

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde temelleri atılan ve Batı modeli doğrultusunda gelişim gösteren modern Türk Tiyatrosu, özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında (1923-1938), büyük bir devrimi başarmış bir toplumun coşkusu yansıtan, Türk ulusunun erdemlerini sergileyen, Osmanlı dönemini eleştiren, modernleşmenin etkisiyle yaşanan toplumsal değer değişiminin var ettiği sorunları tartışan oyunlar yazılmıştır. Çoğu devlet görevlisi olan bu dönem yazarları, hâkim ideolojinin etkisinde, Cumhuriyet kazanımlarını öven, Atatürk ilkelerinin ve devrimlerin getirdiği yeniliklerin topluma kazandırılmasını amaçlayan oyunlar yazmışlardır. Bu dönemde yeni bir ulus inşası ve toplumun kendine olan güvenin pekiştirilmesi amacıyla yazılan oyunlar, çoğunlukla Halkevleri'nin çatısı altında üretilen idealist oyunlardır. Ayrıca Türk tarih ve söylence birikimine dayanarak Türk soyundan gelen kahramanları yücelten oyunlar da bu dönemde dikkat çeker.

Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan oyunların genelinde vatan için hiçbir şey yapmayan ve mevcut durumdan şikâyet edip yakınanlar eleştirilir. Yaşlı-genç, kadın-

çocuk veya hasta-sağlıklı herkesin vatani için yerine getirebileceği bir görevi vardır. Cumhuriyet sonrası yazılan oyunlar her ne kadar Milli Mücadele dönemini konu edinseler de yazıldıkları zaman artık savaşların bittiği ve vatanın huzura kavuştuğu dönemdir. Doğal olarak yazarlar dönemin izleyicilerine ya da okuyucularına “artık savaş bitti, şimdi sıra vatan için ölmek değil, çalışmak ve yurdu kaldırmak zamanıdır” mesajını da verirler (Ardalı Büyükarman, 2008: 141). Yine bu dönemde, Kurtuluş Savaşı’nda halkın gösterdiği özveri ve kahramanlık, tutucu güçlere karşı verilen mücadele oyunların çoğunda karşılaşılan temalar arasında yer alır. Yazılan çocuk oyunlarında dahi bu tür temalar hâkimdir. Bu oyunlarda vatan sevgisi, ulusal birlik ve bağımsızlığın önemi, Atatürk’e olan bağlılık sergilenir.

Konusunu Orta Asya Türk tarihinden alan oyunlarda ‘vatandan ayrılmak’ ve ‘göç’ temaları işlenirken özellikle Türklerin eski yurtlarını kuraklık nedeniyle terk etmek zorunda kaldıklarının altı çizilir. Atatürk’ün Tarih Tezi çerçevesinde yazılan oyunlarda, Türklerin eski yurtları Orta Asya’yı neden terk ettikleri ve o topraklara duyulan sevgi işlenir.

Ulusçuluk, halkçılık ve inkılap fikirlerini yansıtan oyunların yazarlarının, dönemin ünlü şairleri veya romancıları olması, onların Atatürk’ün yanında yer almalarına ve aynı zamanda Atatürk’ün ilke ve inkılaplarını hayata geçiren ideologlar olmalarına neden olmuştur. Bu yazarların birçoğuna Atatürk ya oyun ısmarlamıştır ya da konuyu bizzat kendi verip yazım aşamasında da müdahil olmuştur. Böylece bu yazarlar hâkim ideolojiyle beslenmiş ve verili ideolojiyi yeniden üreten oyunlar yazmakla adeta görevlendirilmişlerdir.

Cumhuriyet Dönemi’nde tiyatro alanında yaşanan gelişmelere bakıldığında, tiyatronun söz konusu dönemde sadece bir eğlence yeri değil ideolojik bir taşıyıcı haline dönüştürüldüğünü görürüz (Kurtuluş, 1987: 88). Bu dönemde yazılan yerli oyun sayısının sayıca çokluğu, Cumhuriyetin kurucu ideolojisinin yönlendirmesiyle elde edilmiştir. Bu durum da, Cumhuriyet’in ilk yıllarında tiyatronun Batılılaşma ve ulus devletin inşası süreçlerinde üstlendiği rol hakkında ileri sürülen düşünceleri desteklemektedir. Tiyatronun Cumhuriyet’in ilk döneminde üstlendiği rolü ifade etmek için ‘inkılap fikirlerinin ve duygularının halka ifadesi hususunda en kuvvetli vasıta nitelendirmesi yapılır (And, 1973: 65).

Bu noktada, Cumhuriyet’in ilk yirmi beş yılında yazılan tarihi tiyatrolara kaynaklık eden iki tarihsel kesit dikkat çeker: İslamiyet Öncesi Türk Tarihi ve Milli Mücadele Dönemi. Bunlardan ilki kurulan ulus devletin mensuplarına Osmanlı dışında bir tarihi arka plan hazırlamak amacıyla gönderken; ikincisi Cumhuriyet’in kuruluşuyla sonuçlanan tarihi sürecin ulus devletin inşasında asli unsur konumuna getirilme amacını

güder. Söz konusu tespiti tarihi tiyatrolarla ilgili araştırmalarda ve bu dönem yazarlarının kendi ifadelerinde görmek mümkündür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlıyı konu edinen oyunlar yazılmadığı, bunun yerine Kurtuluş Savaşı ve devrimler üzerine odaklanıldığı görülmektedir. Bu oyunların ortak özelliği kahramanlarla, Osmanlı kalıntısı yozlaşmış çevre arasında ilişki kurmaktır (Nutku, 1986: 68). Bu bağlamda, dönem sanatçılarının birçoğunun belirli bir ideolojik yaklaşımın sonucu olarak konu seçimlerini yaptıkları ileri sürülebilir. Cumhuriyetin ilk yıllarında, devrimlerin benimsetilmesinde en önemli telkin aracının tiyatro olduğu ve bundan yararlanmak üzere tiyatro oyunlarının sahnelenmesinde halkevlerinin kurulduğu görülür. "Tezli bir piyes" ile 136 halkevinde 136 binden fazla yurttaş a bir iki gün içinde bir fikrin telkin edilebileceği hesaplanır (Yeşilkaya, 2004: 115).

**KAYNAKLAR**

AKI, Niyazi. Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış 1923-1967, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1968.

ALTHUSSER, Louis. İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, çev. Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

AND, Metin. Elli Yılın Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No: 124, İstanbul, 1973.

AND, Metin. Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1972.

ARDALI BÜYÜKARMAN, Didem. “Vatan Kavramının Türk Tiyatro Edebiyatındaki Seyri Üzerine Bir İnceleme” A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Erzurum, Sayı 37, 2008.

AYDIN, Abdülhalim. “Şinasi’nin Şair Evlenmesi’nde Fransız Etkisi”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Journal of Social Science, Elazığ, Sayı:1, 2002

KURTULUŞ, Hilmi. Türk Tiyatrosu, Toker Yayınları, İstanbul, 1987.

NUTKU, Hülya. Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri, C. 1-2, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara, 1986.

PEKMAN, Yavuz. “Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara, A.Ü.D.T.C.F. Yayınları 2002.

PEKMAN, Yavuz. Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002.

SEÇKİN, Bilge. 1908 Devriminde Politik Tiyatro ve Besa Oyunu, İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, sayı:38, Mart 2008.

SEVENGİL, Refik Ahmet. Türk Tiyatrosu Tarihi III Tanzimat Tiyatrosu, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1961.

SOKULLU, Sevinç. Türk Tiyatrosu’nda Komedyanın Evrimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.

TÖRE, Enver. II. Meşrutiyet Tiyatrosu, DUYAB Yayınları, İstanbul, 2006.

TUNCAY, Murat. “Modern Türk Tiyatrosu’nun İlk Sıkıntılarına Toplu Bakış”, yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Temmuz 2007.

ÜNLÜ, Aslıhan. “Tiyatromuzda ‘Kimlik Sorunu’ Üzerine Düşünceler”, yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Temmuz 2007.

YEŞİLKAYA, Neşe. Halkevleri, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce ‘Kemalizm’, C. 2, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.