

METİN AND

Başlangıcından 1983'e

Türk Tiyatro Tarihi

iletişim

METİN AND

Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi

METİN AND 1927'de İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirdikten sonra yüksek lisans için Londra'ya, daha sonra bale, opera ve tiyatro eğitimi için New York'a gitti. 1950'li yılların ortasından itibaren çeşitli gazete ve dergilerde yazıları yayımlanmaya başladı. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde profesör olan (1980) And, aynı üniversitenin Tiyatro Bölümü'nde otuz yılı aşkın süre öğretim üyeliği yapmıştan sonra 1994'te emekli oldu. Geleneksel Türk tiyatrosunun kökenleri ve kültürel boyutları üzerinde uzmanlaşan And, Batı etkisiyle gelişen Türk tiyatrosunun dönemlerini de titizlikle araştırdı. And'ın, bazıları yabancı dillerde olmak üzere 50 kadar kitabı, sayısız bilimsel inceleme, tanıtım-eleştiri yazısı bulunmaktadır. Türk Dil Kurumu Bilim Ödülü (1970), Türkiye İş Bankası Bilimsel Araştırma Ödülü (1980), Sedat Simavi Sosyal Bilimler Ödülü (1983), Fransa Hükümeti'nin "Officier de l'ordre des Arts et des Lettres" nişanı (1985), İtalya Cumhurbaşkanı'nın "Şövalyelik" nişanı (1991), Türkiye Bilimler Akademisi Hizmet Ödülü (1998) gibi ödül ve nişanların da sahibi olan Metin And 2008'de yaşamını yitirdi.

İletişim Yayınları, 1992-1994 (2 baskı)

İletişim Yayınları 1029 • Başvuru Dizisi 37
ISBN-13: 978-975-05-0252-1
© 2004 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1-6. BASKI 2004-2012, İstanbul
7. BASKI 2014, İstanbul

YAYINA HAZIRLAYAN Mustafa Bayka
DİZİ KAPAK TASARIMI Suat Aysu
KAPAK Seda Mit
UYGULAMA Hasan Deniz
DÜZELTİ H. Halûk Sağkal
BASKI ve CİLT Sena Ofset SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel. 212.613 03 21

İletişim Yayınları SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

METİN AND

Başlangıcından 1983'e

Türk Tiyatro Tarihi

iletişim

İçindekiler

GİRİŞ
Türk Tiyatrosuna Genel Bakış 7

BİRİNCİ BÖLÜM
Geleneksel Türk Tiyatrosu 11
Köylü tiyatrosu geleneği 16
Ölüp-dirilme 18
Kız kaçırma 19
Ölüp dirilme + kız kaçırma 20
Köse oyunları 20
Günlük yaşamdan sahneler 21
Esnaflık benzekleri 22
Tarımsal oyunlar 22
Çoban oyunları 22
Hayvan benzetmeceleri 24
Söylence ve masallardan oyunlar 25
Şakalar ve dilsiz oyunlar 25
Kukla 26
Halk tiyatrosu geleneği 27
Hokkabaz 27
Çengiler-köçekçeler-curcunabazlar 29
Meddah 31

Kukla **33**
Karagöz **39**
Ortaoyunu **49**
Fasıllar ve fasıl dağarcığı **57**
Kişiler ve kişileştirme **62**

İKİNCİ BÖLÜM

Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosu **67**
Tanzimat ve İstibdat tiyatrosu (1839-1908) **68**
Tanzimat'ta seyirci ve tiyatro anlayışı **68**
Tanzimat'ta oyunculuk ve tiyatro sanatı **73**
Tanzimat'ta tiyatro toplulukları **81**
Tanzimat'ta tiyatro binaları **91**
Tanzimat'ta dramatik edebiyat – yazarlar **96**
Tanzimat'ta oyunlar – türler **98**
Meşrutiyet tiyatrosu (1908-1923) **114**
Meşrutiyet'te sahne ve tiyatroculuk **114**
Meşrutiyet'te dramatik edebiyat **133**
Türler **140**
Cumhuriyet tiyatrosu (1923-1982) **156**
Cumhuriyet'te seyirci ve tiyatro anlayışı **162**
Cumhuriyet'te oyunculuk ve tiyatro sanatı **168**
Cumhuriyet'te tiyatro toplulukları **185**
Cumhuriyet'te tiyatro binaları **190**
Cumhuriyet'te dramatik edebiyat **194**

Kaynakça **207**

TÜRK TİYATROSUNA GENEL BAKIŞ

İlk bakışta Türk tiyatrosu deyince Türkçe konuşan ulusların tiyatrosunun anlaşılması gerekir. Ancak biz burada çağ ve yer bakımından sınırlamalara gittik, yalnız Anadolu'ya yerleşen Türkiye Türklerinin tiyatrosunu ele aldık. Anadolu Selçuklularından başlayarak Beylikler dönemi, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nin tiyatrosunu göz önünde tuttuk, öteki Türk uluslarını bu kapsamın dışında bıraktık. Başta dil olmak üzere soy bakımından kaynağında birçok ortaklıklar bulunan bu Türk ulusları çağlar boyunca birbirlerinden ayrı kalmış, kültürel gelişmeleri ayrı yönlerde olmuş, birbirinden ayrı toplumlar durumuna düşmüşler. Öyle ki, bunları birbirine en çok yaklaştıracak Türkçe'nin gelişimi ve geçirdiği evreler bile bu ayrılığı, bu kopmuşluğu vurgulamıştır. Bu bakımdan bir Azeri tiyatrosu, bir Kazan, Özbek, Türkmen, Kazak, Başkır, vb. Türklerin tiyatrosundan söz açılabilmekle birlikte bunların her biri tıpkı Anadolu Türklerinde gerçekleştiği gibi, geleneksel tiyatronun ardından Batı tiyatrosuna açılmak gibi benzer bir gelişme göstermişler ama zamanla yollar ayrılmış, bu toplumlar birbirlerine yabancılaşmıştır.

Bu kısa açıklamaya dayanılarak, Türk tiyatrosu kapsamı böylece Anadolu Türkleriyle sınırlandırılmış oluyor. Bu arada tiyatro'nun genel kapsamı da düşündürücüdür. Öteki sanatlardan farklı olarak tiyatro bir yandan dram, öte yandan oyunculuk gibi seyirlik olanaklarıyla ikili bir durum yaratır. Dramın tanımı Eski Yunan dramı temel alınarak yapılır. Batı tiyatrosu hep bu ortak kaynaktan gelişmiştir. Onun için bugün bile "Bir Türk tiyatrosu var mıdır?" sorusuyla karşılaşabiliyoruz. Soruyu, Yunan dramını göz önünde tuttukça olumlu yanıtlamak güçtür. Kendimize özgü bir dramımız yoktur. Kaldı ki başta dil olmak üzere Eski Yunan uygarlığının Hıristiyan mirasçısı Bizans bile bin yıllık ömründe değil özgün bir dram yaratmak, ardılı olduğu Antik Dram örneğinde bir dram bile geliştirememiştir. Eski Yunan'la sıkı bir kültür alışverişi içinde bulunan Araplar da bunu yapamamıştır. Öyle ki Avrupa'nın bile Ortaçağ'da yarattığı Hıristiyan dramı gene Antik Dram kaynağıyla gelişmiştir. İslam dininde de bir dram fışkırmamıştır. Yalnız Hıristiyan dramının acı çekme (*passion*) oyunlarını andıran ve onlar gibi kökeni tek tanrılı dinlerin öncesine uzanan Şii inancında Taziyeler düşündürücüdür. Kerbelâ olayının çeşitli oluntularını ve bu eksende başka konuları işleyen bu gösterilere Anadolu'nun en doğusundaki kimi köyler dışında pek rastlanmaz, ancak aynı amaçla yazılan Mektel-i Hüseyin'lerin bir topluluk içinde dramatik okunuşunun da dramatik bir olgu niteliğinde olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Böyle Türk tiyatrosunun dram yanının yokluğu karşısında öteki yanına, yani oyunculuk gibi seyirlik yanına döndüğümüz zaman, Geleneksel Türk tiyatrosu başlığı altında inceleyeceğimiz bu yüzün özgün bir tiyatro niteliği gösterdiğini görüyoruz. Değişik etkenlerin bileşiminden oluşmuş geleneksel Türk tiyatrosu Türk tavır ve üslubunun güzel bir örneğidir. Daha sonra Batı tiyatrosunun benim-

senmesiyle gitgide silinmiş, günümüzde ortadan kalkmıştır. Onun yerini alan ve hızlı bir gelişme gösteren Batı tiyatrosu aktarma bir tiyatro olmasına karşın ister istemez Türk yazarı, Türk oyuncusu ve Türk seyircisi üçlüsünün ortaklaşa yaratıcılığıyla ulusal bir renk ve üslup kazanmak yolundadır. Batı tiyatrosuyla Türk tavır ve üslubunun özgün bir yansısı olan Geleneksel Türk tiyatrosunun birleşimi sorununa ise ilerde değinilecektir.

Anadolu Türklerinin kültürü, dolayısıyla dramatik sanatı, beş önemli etkenin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Kısaca bu etkenler şunlardır: Yer, soy, İmparatorluk, İslam ve Batılılaşma. Yer etkisi de dikkate alındığında Türkler gelmeden önce Anadolu'da yaşayan eski uygarlıkların Türk kültürünün oluşmasında büyük etkisinin olduğu görülür. Bu etkiye en çok Türk köylüsünün seyirlik oyunlarında rastlanır. Yakın Doğu'ya özgü bolluk törenlerinin etkisi Avrupa'da olduğu gibi, Anadolu'da da günümüze değin süregelmiştir. Bunlar büyüsel özelliklerini, amaçlarını, takvim yerlerini, birtakım ayrıntıları yüzyıllar boyunca yitirmelerine karşın gene de koruyabilmişlerdir.

İkinci etken olan soya gelince, bunun Anadolu Türklerine en büyük kalıntısı bugün de konuştuğumuz Türkçe'dir. Türklerin eski yurdu Orta Asya'nın ve şaman inançlarının izlerine Anadolu Türklerinin kültüründe geniş ölçüde rastlanabilmektedir. Tarikat zikir, tören ve danslarında bile bu etkinin izlerini bulmaktayız.

Üçüncü etken ise Osmanlıların üç kıtada kurdukları İmparatorluk içinde yaşayan çeşitli budunların ve etnik grupların arasındaki kültür değiş tokuşudur. Balkan ülkelerinin insanları, Yahudi, Rum, Ermeni gibi çeşitli etnik azınlıkların, tiyatronun oluşumuna belirli katkıları olduğu söylenebilir. Örneğin, Ermenilerin, Türkiye'de yalnız Avrupa tiyatrosunun Türkiye'ye yerleşmesinde değil, daha önceki gele-

neksel tiyatronun oluşmasında da katkıları vardır. Bunun gibi, 15. yüzyılın başlarında İspanya ve Portekiz'den atılıp Türkiye'ye sığınan Yahudilerin de belirli katkıları görülür. Gerçi onların getirdikleri Batı tiyatrosunun özellikleriyse de, katkıları daha çok geleneksel tiyatromuzun gelişmesinde görülür.

Bir önemli etken de İslamdır. Bu kaynakta yalnız dinsel etkileri değil, fakat İslam ülkelerinin –İran, Arap– kültürlerinin etkisini de hesaba katmak gerekir. Ancak tiyatro açısından bakılınca, bu etkenin sonuçlarının olumlu olmaktan çok olumsuz ve gelişmeyi geciktirici yanı baskındır.

Son ve en önemli etken Batılılaşmadır. Batı tiyatrosunun Türkiye'ye yerleşmesi her ne kadar Tanzimat ile başlarsa da, daha öncelere uzanan bir tanışmanın olduğunu gösteren kanıtlar bulunmaktadır. Ancak, bu kitabın dörtte üçünün Batı örneğinde Türk tiyatrosu olduğu düşünülürse, sözü ileriye bırakmak yerinde olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Tanzimatla Batı tiyatrosunu benimsemeden önce yüzyıllar boyunca bize özgü, özgün geleneksel tiyatromuz vardı. Çevre bakımından birbirinden farklı iki gelenek günümüze kadar yaşayabilmiştir. Bunlardan biri 'Köylü Tiyatrosu geleneği', ikincisi ise Halk Tiyatrosu geleneğidir. Türkiye halkının büyük çoğunluğu olan toprağa bağlı Türk köylüsünün eski bolluk kutlörenleri ve canlıcılık (*animisme*) inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zamanla biçim ve öz bakımından değişikliklere uğramasına karşın, günümüze değin yaşayabilmiştir. Köylümüz zamanla geleneksel oyunlarına, bu eski örnekler üzerine kendi toplumsal yaşantısını katmış olmakla birlikte, bu gelenek Türkiye'de öteki ülkelere göre bozulmamış ve süreklilik göstermiştir. Hayvan benzetmeceleri, danslar, kukla, çeşitli doğmaca oyunları kapsayan bu oyunlara köy çocuklarının oyunlarında da rastlamaktayız.

Halk Tiyatrosu ise değişik bir çevrenin malıdır; kentlerde, daha doğrusu başkentte oluşmuş bir tiyatrodur. Türkiye'nin başka yerlerinde de görülmekle birlikte Karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türleri İstanbul'un malı ol-

muştur. Sanatçıları halk adamları olduğu gibi, seyircilerinin büyük kesimi de halktandır. En önemli türleri kukla, karagöz ve ortaoyunudur. 19. yüzyılda geleneksel halk tiyatrosu Batı tiyatrosuyla bir birleşim yaparak tuluat tiyatrosunun ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Her iki gelenek de Doğu Akdeniz kültüründen doğmuştur. Bugün Avrupa tiyatrosunun kökeninde her iki geleneğin de yeri vardır. Halk tiyatrosu geleneğine *mimus* geleneği de diyebiliriz. Geleneksel Tiyatro başlığı altında hem köylü tiyatrosu geleneğini, hem halk tiyatro geleneğini anlıyoruz. Bunların birbirleriyle değinmeleri olmamasına karşın benzeşen yönleri vardır. Batı tiyatrosundan ayırıcı olan yönleri üzerinde durursak, her şeyden önce sahnesiz bir tiyatrodur ve yazılı bir metne dayanmazlar. Şarkı, dans, söz oyunları başlıca nitelikleridir. Güldürü öğesi asaldır, gerçekçi değildir – ilerde değineceğimiz açık biçim, göstermeci, soyutlaştırma gibi belirli yöntemlere dayanır. Devamlı olmaktan çok takvime ve çeşitli vesilelere dayanır. Kişilerin karakter niteliği olmayıp hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplere dayanır. Bunlar için iki ayrı bakımdan ikili ayrım uygulayabiliriz. Önce, dramatik olmayan ve dramatik nitelikteki oyunlar, sonra da sözlü ve sözsüz oyunlar diye ikiye ayırabiliriz. Dramatik olmayan geleneksel seyirlik oyunlar tür bakımından çok zengindir.

Türk seyirlik oyunlarının dramatik, özellikle sözlü olanlarında birtakım ortak noktalar görülmektedir. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

1) Taklit en önemli yeri tutuyordu. Başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemiydi. Bunun iki anlamı vardır. Birinci anlamıyla, bir oyunun, bir *action*'un taklididir. Bu, bir bakıma, Aristoteles'in *Poetika*'daki tanımına uyar. Pişekâr, ortaoyununa başlarken "Falan oyunun taklidini aldım" der ki, söz konusu olan bu taklit belli bir oyun, bir olaylar dizisinin tak-

lidir; burada kısaca incelediğimiz taklit'in ikinci anlamından değişiktir. İkinci anlamda taklit, insanların, hayvanların, kimi zaman cansız nesnelerin hareketlerine, davranışlarına, görünüşlerine benzemek ve benzetmektir. Çeşitli ağızların, dillerin, deyişlerin, kusurlu kişilerin, uğraşların taklidi yapılırdı. *Mimus* gibi çeşitli halk tiyatrolarında görülen bu taklit çoğu kez alay edici, aşağılayıcı, taşlayıcı bir yoldan yapılırdı. Bu yönteme esnafın da kendi sanat ve uğraşlarını gösteren gösterimlerde başvurduğunu biliyoruz.

2) Sözlü ve söyleşmeli oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılıyordu. Söyleşen iki kişi arasında bu karşıtlığın belirtilmesi en önemli öğelerden biriydi. Bunlarda "dişi konuşan" diyebileceğimiz kişi, karşısındakine nükte yapmak fırsatını verir, lafı, söyleşmeyi açar. Buna tuluat tiyatrosunun ağzında "anahtar vermek" denir. Karagöz'de Hacivat, ortaoyununda Pişekâr, Hokkabaz'da Usta veya Pişekâr, Kukla ve tuluat tiyatrosunda İhtiyar Efendi bu türlü "dişi konuşan" kişilerdir. Bu türlü kişiliklere eski metinlerde *şirinkâr*, *letâ if-endis*, *şetâret-pişe* deniyor. Buna karşılık "erkek konuşan" diyebileceğimiz, cevap veren, lâf yetiştiren, Karagöz'de Karagöz, ortaoyununda Kavuklu, Hokkabaz'da Yardak veya Yardakçı, kukla ve tuluat oyununda İbiş ve Komik'tir. Bunların sesinin tonu bile karşısındakine göre daha kalın, erkekçe, gırtlaktan çıkar. Bunlara da "*mukallit*" "*mudhik*", "*nekre*" gibi adlar verilirdi. Sözsüz oyunlarda da bu karşıtlıkları buluyoruz, örneğin bir yanda çengiler, köçekler oynarken, gülünç giyimli curcunabazlar onları beceriksizce taklit eder, böylece ikisi arasında bir karşıtlık çizilmiş olurdu. Hayvan taklitlerinde bile kedi ile fare; gelincik ile fare veya iki deve arasında çatışma canlandırılırdı.

3) Bu oyunlarda rastladığımız özelliklerden biri de bunlarda dans, müzik, şarkı, şaklabanlık ve soytarılığın birbirine karıştırıldığıdır. İster Karagöz, ortaoyunu, ister hok-

kabazlık, kukla ve tuluat olsun bütün bu oyunlarda müziğe, dansa, şarkıya bol bol yer verilirdi. Kolların içinde de her türlü oyuncu, çalgıcı bulunuyordu. Yalnız dramatik veya sözlü oyunlarda değil, fakat bunların dışında kalan gösterilerde, örneğin güreşçiler bile müzik eşliğinde güreşiyorlardı.

4) Eski seyirlik oyunlar birbirinin içine geçmişti. Karagöz oynatanın meddahlık veya hokkabazlık ettiği, ortaoyununa çıktığı çok sık görüldüğü gibi, pek çok seyirlik oyun içinde başka seyirlik oyunlara da yer veriliyordu. Nitekim, Karagöz perdesinde küçük bir Karagöz perdesi daha kurulup oynatılıyor, cambaz, ortaoyunu gösterildiği de oluyordu. Ortaoyununda hokkabazlık yapılıyor, Karagöz oynatılıyordu. Avrupa'da da gezici sanatçılar *Juglares*, *Jongleurs* gibi adlar altında değişik oyunları gösteriyorlardı.

5) Bir önemli özellik de oyunların belli bir yazılı metne dayanmadan doğmaca [doğaçlama] oynanması ve sahneli, örgütlenmiş tiyatro gibi oyun yerlerinin bulunmamasıdır. Ortaoyununun 19. yüzyılda sahnede oynanması denenmiş, bu arada Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesiyle ortaoyununu bu Batı örneği tiyatroya uygulamak için denemeler yapılmış, bu arada tuluat tiyatrosu ortaya çıkmıştır. Ancak, bu denemeler daha çok Batı etkisindeki Türk tiyatrosu olarak tiyatro tarihimizin bir değişik dönemini ilgilendirmektedir.

6) Sözlü oyunların ilerde göreceğimiz gibi bir özelliği de gerçekçiliğe, özdeşleşmeye dayanmayan kişileştirmeye başvurması, her yönüyle "göstermeci" tiyatro özelliğini taşımasıdır. Ayrıca oyunlar da, "açık biçim" denilecek *action*'a az önem veren, eklemli, organik bütünlüğü olmayan, kısa oluntulardan meydana gelmiştir.

Yukarıda da belirtildiği gibi köylü tiyatrosu geleneği ile halk tiyatrosu geleneğini birbirleriyle etkileşimi olmamakla birlikte geleneksel tiyatro başlığı altında topladık. Her ikisi-

nin benzeşen yönleri olmakla birlikte aralarında çok önemli başkalıklar bulunmaktadır:

– Köylü tiyatrosu geleneği profesyonel bir etkinlik değildir. Bu etkinliğe katılanlar bunu para için yapmazlar; gerçi ilerde göreceğimiz gibi oyunların büyük bir çoğunluğunda evlerden yiyecek, armağan, para toplamak vardır, ancak bu da bu oyunların ritüel niteliklerinin bir sonucudur. Buna karşılık halk tiyatrosu geleneği tümden profesyonel bir uğraştır, süreklilik gösterir, ayrıca oyuncular gene bunun doğal bir sonucu olarak beceri kazanıp ustalaşırlar. Gerçi geleneksel sanatçılar yaşamlarını yalnız bu etkinlikten kazanmaz, başka uğraşları da vardır, fakat burada amaç para kazanmaktır.

– Her iki gelenek de doğmaca [doğaçlama], bir başka deyişle metinsizdir. Ancak köylü tiyatrosu geleneği ritüelden kaynaklandığından belli sözlerin, belli koşukların aynen söylenmesini gerektirir. Oyunun çerçevesi de belirlenmiştir, uzatılıp, kısaltılamaz, değiştirilemez. Ne var ki günümüzde bunların ritüel işlevleri unutulduğu ve daha çok eğlenmek, oyalanmak amacıyla yapıldıklarından, giderek bu oyunların içine yenilikler girmektedir. Öte yandan halk tiyatrosu geleneğinde de önceden bellenmiş birtakım söyleşmeler, koşuklar, tekerlemeler olmakla birlikte, oyunlar açık biçimde olduklarından, bunlar oyun sırasınca oyuncuların denetimi altındadır, geniş ölçüde doğaçlamaya yer verilir.

– İki tiyatro arasında köken ve günümüzdeki yararlılığı bakımından büyük farklar görülür. Köylü tiyatrosu geleneği neredeyse insanlık tarihiyle yaşıttır, buna karşılık halk tiyatrosu geleneği gelişimini çok daha sonraları göstermiştir.

Günümüzde yaşarlılıkları bakımından ise gerçi köylü tiyatrosu geleneğinin, giderek iletişim olanaklarının artması, kırsal bölgelerden kentlere göç nedeni ve kent kültürünün etkisi sonucu yavaş yavaş silinmesiyle birlikte, bu oyunları bugün de görmek olanağı bulunmasına karşın, Batı tiyatro-

sunun Türkiye'ye girmesiyle halk tiyatrosu zayıflatılmış, bugün hemen tüm türleriyle yok olmaya yüz tutmuştur.

– Oyunlarının yapısı bakımından da köylü tiyatrosu geleneği daha ilkeldir, olaylar dizisinin gelişimi yok gibidir, çoğu kez bir mantık zincirlemesinden yoksundur ve hemen hemen yapıları yok gibidir. Halk tiyatrosu geleneği bir ölçüde sanatlaşmıştır, bir biçim, bir yapı bilinci bulunur.

Köylü tiyatrosu geleneği

Bu oyunların çoğu eski ritüel kalıntılarıdır. Bunların dramatik niteliği en azından oyuncunun, kendisinden başka bir kişiliği canlandırmasında görülür. Dramatik nitelik, kılık değiştirme, yüzünü boyama, maske ve çeşitli donatımların kullanılması, sözlü oyunlarda söyleşmeye de başvurulması ile sağlanır. Ayrıca kimi oyunlarda eylemin, olaylar dizisinin bir yansılaması bulunmaktadır. Bundan başka içinde çatışma (agon) da görülür.

Kimi kez oyun yalnızca bu çatışmaya dayanır, ya iki kişi arasında –ki bu iki hasım yanın karşıtlığı çoğunlukla ak ve kara ile simgelenir– ya da iki grup arasında olur. İşte bu ikinci duruma iki örnek: Güney Türkmen oymaklarından Barak, Elbeyliler ve başkalarının oynadığı Arap Oyunu kısaca şöyledir: Delikanlılar düğünlerde iki kesime ayrılırlar, kimi Arap olur, kimi Türk; davul eşliğinde ateş çevresinde oynayan Araplar, Türkler saldırıya geçince kaçarlar, meydanı Türkler tutar, bu kez Araplar saldırıya geçerler, oyun böylece kaçıp kovalamayla kızışır. Türkler havaya silah boşaltırlar. Araplar o sırada birbirlerine düşerek aralarında dövüşür, ağlaşır, birbirlerinin yüzlerine tükürerek Arapça'ya benzeterek mersiye okurlar. Bu sırada Türkler saldırıya geçerek topunu bağlar ve ceza olarak ne istiyorlarsa bunun için söz alırlar.

Gene ak-kara karşıtlığı bakımından Niğde'nin Bor kasabasında tabak esnafının oynadığı *Tuluk Oyunu* da ilginçtir. *Tuluk Oyunu*'nu oynayanlar iki bölüğe ayrılır: 1) Tulukçular; 2) Keçiler. Tulukçular, tulumu çıkmış bir keçi derisini şişirirler, on, yirmi çift çarpışıcı olurlar. Tulumları birbirine vurarak dövüşürler, vuruşlar büyük gürültü yapar. Yere yıkılan oyun dışına çıkar. Önce karışık ve eşsiz başlar, daha sonra herkes eşini bulur. Keçilere gelince bunlar keçi derisine bürünürler, üstlerine çanlar, ziller takarlar, başlarına yine deriden bir serpuş geçirirler, yüzlerini boya ile karartırlar, ya da takma yüz takarlar. Tuhaf bir yaratıkmış gibi tuluk oynayanları kuşatırlar, ellerindeki çuvaldızlarla oyuna karışanlara engel olurlar, tulukçuların çevresinde sıçrayıp dansederler, oyuna değişik bir ses getirirler. Oyun artık pek oynanmamaktadır. Burada gene ak-kara çatışmasını buluyoruz.

Bu oyunların bir özelliği de süremli olmaları, gün tün[gece] eşitliği, gün durumu, kış yarısı, yılbaşı gibi belli günlerde yapılmalarıdır. Gerçi giderek bu tarihler uygulanmamış, oyunlar daha çok eğlence gibi oynanmaya çalışılmıştır.

Eski Türk ruznamelerinde 25 Aralık için "*Evvel-i Koncalos*" 6 Ocak yani 12. gün için de "*Ahir-i Koncalos*" deniliyor. Türkler bunun Noel'den on ikinci geceye kadar etkisini gösteren kötücül ruh olduğuna, gittiği evlerin bolluğunu, bereketini yok ettiğine inanırlardı. Bu kötü ruhu evlerinden uzaklaştırmak için zincirlerle gürültü yaparlardı. Avrupa'da bu tarihler yani Noel ve on ikinci gece arasında on ikinci gün, kötücül ruhların ve cadıların kovulduğu tarihtir. Bu günlerde meşaleler taşınır, gürültü çıkarılır.

Trabzon dolaylarında Aralık ayının 7-19. günleri arasında *Karakancilo* Oyunu oynanıyor, inançlara göre bugünlerde ısız yerlerde gezenler ne insana, ne de hayvana benzeyen sivri külahlı ve uzunca boylu bir yaratığa rastlıyorlar, adına karakancilo deniliyor. Oyunda ak sarıklı, takına sakallı, eli sopalı,

eski püskü giysili bir yaşlı adam, sırtına semer konmuş, boğazına çıngırak takılmış bir yaşlı adamın devesi olur. Ateşçinin sivri külahı vardır, uzun boylu, yüzü karaya boyanmış, elinde sopa olur, ocaktaki ateşi karıştırır; delikanlı, yüzü peçeli kız olmuş birisi oyunun kişileridir. Armağan toplayıcısı (Hediyeci) sırtında çuval taşır. Delikanlı ile kızın *horon* oynaması için bir de çoban. Geceleyin oyuncular yanlarına kadın alıp her evin kapısını sırayla çalarlar, evdekilerle kadın arasında bir söyleşme geçer, sonra içeri alınırlar. Yaşlı, odanın baş köşesine oturur, odaya giren devenin sırtına biner, ateşçi de elindeki sopa ile ocaktaki ateşi karıştırır. Delikanlı ile kız horon oynarlar. Dışardan avludan dokunaklı bir kaval sesi duyulur. Armağancı kapıdadır, ev sahibinin armağan vermesine kadar oyun sürer. Ev halkı oyuncuları ve özellikle kızı tanımaya çalışır. Oyuncularla seyirciler arasında yalancıktan bir kavga olur. Böylece bütün köy gezilir, armağanlar oyuncular arasında paylaştırılır, ya da birlikte yenilir. Oyunların çoğunluğu sözlü olduğu için eylemin yürümesinde sözün de önemli bir işlevi vardır. İlk önce Anadolu'da çok yaygın olan üç önemli konudan örnekler görelim. Bunlar: A. Ölüp Dirilme; B. Kız Kaçırma; C. Ölüp Dirilme+Kız Kaçırma'dır.

Ölüp-dirilme

Çoğu kez iki hasım arasında bir savaş söz konusudur. Olayda hasımlardan birinin ölmesi, sonra ölenin ya büyüyle, ya da kendi kendine dirilmesi gerçekleşir. Çoğu kez seyirciler ölen için yas tutar, ağıtlar söylenir, dirilme gerçekleşince de bu olay sevinçle kutlanır. Bu konuyu hemen hemen Anadolu'nun her yanında değişik adlar, ayrıntılar ve çeşitlemelerle buluyoruz. Ölüp dirilen tanrılar gerek bitkisel, gerek hayvansal yaşamın doğup ölmesiyle ilintilidir. Bunlar genellikle Dionysos, Adonis, Attis, Osiris'tir. Hıristiyanlık'ta ölüp dirilen İsa da bu simgenin kalıntısıdır. Bunun gibi Babilon-

ya dinsel edebiyatında Temmuz veya Adonis her yıl ölüyor, onun kocası veya sevgilisi ana tanrıça İştar mutlu toprak yüzünden, iç karartıcı toprak altına giren tanrıyı aramaya koyuluyor. Onun yokluğunda sevgi tutkusu yok oluyor, insanlar, hayvanlar üremeyi unutuyorlar. Onların geriye gelmesiyle bütün doğa uyanıyordu.

Bu oyunun türlü çeşitlemeleri bulunduğunu söylemiştim. Kişilerin sayısı çoğalır veya eksilir, adları değişir, daha ilerki bölümde göreceğimiz kız kaçırma konuluğuyla birleşir.

Anadolu ölüp-dirilmeli seyirlik oyunlarında kişilerden birisinin doktor olması üzerine de örnekler vardır. Doktorun, eski büyücü-hekimin bir kalıntısı olduğu söylenebilir. Nitekim *Bitlis Zeybeği*'nde, bir kadınla erkek cilveleşirken, erkek elindeki kamayı çekip, kadını öldürür, kadın düşer, doktor istenir, muhtar bir doktor çağırır, doktor kadının ayağını elleyince adam doktoru döver, doktor jandarma zoruyla kadını yoklar, dolaba saklar. sonunda adam kadını bulur, beraberce oynarlar.

Köylü seyirlik oyunlarında oyuncular arasında hayvan benzetmeleri olduğu gibi ölüp-dirilme konuluğunun hayvanlara uygulandığını da görürüz.

Kız kaçırma

İkinci önemli konu kız kaçırmadır. Gerçi kız kaçırma köylerde çok rastlanan toplumbilimsel bir olgu olduğundan, köylü sonradan bu olguyu canlandıran oyunlar da yaratmıştır. Ancak burada ele alınan gene eski bolluk törenlerinin kalıntısı olan oyunlardır. Bu, eski Eleusis ve benzeri törenlerle ilgilidir. Mitologyada buğday tanrıçası Demeter'in kızı Kore kaçırılır, yaşlı ana Demeter karalar giyinmiş, elinde yanar meşaleyle kızını arar. Kız kaçırılalıberi tarlalarda sap bitmez, saban işe yaramaz olur, insanlar açlıktan kırılır. Pluto, Kore'ye nar yedirir, böylece onu yeraltına bağlar. Toprak ürün-

leri gibi yılın üçte birini yeraltında geçirir, geriye kalanında yeryüzünde annesiyle buluşur. Kızın, annesine kavuşmasında yağmur yağmaya, ekin bitmeye başlar. Anadolu'da kız kaçırma, köylerimizde toplumsal bir olgu olarak çok görüldüğünden, kimi oyunlar da bu toplumsal olguyu yansılamak için düzenlenir.

Ölüp dirilme + kız kaçırma

Kimi oyunlarda ölüp-dirilme ile kız kaçırma aynı oyunda birleştirilir. Böylece işlevi bolluğa yöneltilmiş iki mitologya konusunun bu amacı daha da pekiştirilmiş oluyor.

Köse oyunları

"Köse oyunları" başlığı altında alınan bu kümedeki oyunlar yalnız adında köse bulunmasından değil, fakat ortak bir işlevleri olduğundan bir araya gelmişlerdir. Bu işlevi gerek uzak gerek komşu kültürlerde de buluyoruz. Adı köse olup bu işleve uymayan oyunlar da vardır. Nitekim Giriş bölümünde ele alınan Kars'tan iki köse oyunu bu işlevi tam olarak karşılamaktadır.

Köse dilimize Farsça *küse*'den girmiş, sakalı çıkmayan ya da seyrek çıkan erkek anlamına gelir. Ayrıca Türk halk masallarının olumsuz baş kişisi de Köse'dir. Anadolu'da köse adını taşıyan pek çok sayıda dramatik köylü oyunları bulunmaktadır. Ancak bunların simgesel anlamları ve işlevleri kimi yerlerde değişiktir. Önce, yıl sonunda yapılan bir törendeki köse oyunu türünü ele alacağım. Burada eski yılın bitimi derken daha çok soğuk günlerin sona erip, ilkbaharın karşılanmasıyla ilgili uygulamayı anlayacağız. Bunun tarihi ülkeden ülkeye değişir, ancak aşağıda daha ayrıntılı göreceğimiz gibi, Anadolu'da bu uygulama Şubat ayının *çille* (*Çile*) denilen bir gününe rastlar çoğunlukla. Buradaki yaygın uygulamada geçici olarak bir kişi kral, şah, vali, emir seçilir;

bu kişi eski yılı simgeler, geçici bir süre için her dediği yerine getirilir, saygı görür, ama süresi dolunca aşağılanır, kovulur. Burada simgesel eylem eski yılın kovulması, yeni yılın gelişinin sağlamlaştırılmasıdır. Eski İran'da ilkbahar güntün eşitliğinde bu törene *Rukûb el Köse*, *Köse Bernişin* ya da *Kösenişin* adı verilirdi. Ayrıca *Bahar Çeşn* de (ilkbahar şenliği) denilir ki bu anlamda eski yılın gidip yeni yılın gelmesinin sevincini buluruz.

Azerbeycan'da çeşitli Köse oyunları vardır. Özellikle bunlardan biri tam anlamıyla bir yıl sonu oyunudur. Bu oyunun baş kişisi yaşlı bir kadındır. Zaten İran'da yılın son on gününe "Yaşlı Kadın Mevsimi" denilmektedir. Bu, Anadolu'da olduğu gibi yalnız yılın değil, soğukların bitimini simgelemektedir. Anadolu'da bunun şubata rastlayışı Roma'da da vardır. Törene *dies februatus* denilmekte, şubat ayının adı *februarius*, *februare* ise arındırmak anlamına geliyor. Kuzey Afrika'da da Araplar arasında da benzeri ritüeller vardır. İlkbaharda okul öğrencileri "Yazmanların Sultanı" diye bir haftalık süre için birini seçerler ve gerçek Sultan bile bu yalancı sultana saygı göstermek zorunda kalır Bu gibi ritüellerde çeşitli hayvan benzetmeleri yapılır ve maskeli adamlar keçi postuna bürünür.

Günlük yaşamdan sahneler

Anadolu köylüsü, dramatik oyunlarında kendi günlük yaşamından sahnelere de büyük önem verir. Tüm halk tiyatrosu *mimus* geleneğinde olduğu gibi, çoğunlukla toplumsal eleştiri ve taşlamaya dayanır: Karı-koca geçimsizliği, kaynana-gelin ilişkisi, çok evlilikte ortak ya da kuma anlaşmazlığı, evde kalmış kız, ölüm, kente ve hacca gitmek vb. Bunların içinde ritüel kalıntısı olanlar bulunduğu gibi, ritüellere öykünerek yeniden ve günün koşullarına, yeni olgulara yönelenler de vardır

Esnaflık benzekleri

Anadolu dramatik oyunlarının konularında bir önemli yeri de esnaf ve çeşitli meslek, uğraşın bir yansılaması (ya da *parodie*) ya da benzeği (ya da *pastiche*) almaktadır. Bu oyunlarda o uğraşın araç ve gereçlerinde abartmalara başvurularak, kaba şakalar yapılarak, bu uğraş alaya alınır. Özellikle köylü, doktor, tüccar gibi örnekler alınarak, yerine göre suçlamak istedikleri meslekte bu alayları artırırlar.

Tarımsal oyunlar

Tarımsal oyunlar adı altında köylerde tarımsal ve bitkisel yaşamı, uğraşları canlandıran oyunlardır. Bunların içinde özellikle yağmur yağdırma, baharın karşılanması gibi süremlik törenler, ritüeller vardır. Aslında bunlar, bundan sonra örneklerini vereceğimiz "Çoban Oyunları" ile de ilgilidir. Tarımsal oyunların büyük bir kesiminin eski ritüel kalıntıları olduğu kuşkusuzdur: Niğde/Aksaray köylerinde ağustosta oynanan *Sığır Gütme* ve *Ekin Kurtarma* oyunu, Niğde/Aksaray Cimeli Yeniköy'de oynanan *Arap* ve *Kız Kaçırma* üç ayrı oyunun karışımından oluşmuştur.

Çoban oyunları

Çoban, sığırtmaç yaşamı üzerine oyunların önemli bir kesimi hayvanların sağlıklı kalması, çoğalmaları üzerine ritüel kalıntılarıdır. Çobanlarla ilgili olarak bu ritüellerin bellibaşlıları 5 tanedir. Bunlardan *Çan Sallama*'da koç katımından birkaç gün önce çan sallayarak evlerden bahşiş toplanır. *Kurt Dolaştırma*'da kışın ağıla gelen kurtlardan birini köpekler yakalarsa, çobanlar ve köy delikanlıları bir araya gelir, kurdun postunu yüzerler, içine kuru ot, saman doldururlar, içlerinden birisi yüzünü boyar, beyaz yapağından sakal takar, kurdu sırtına koyarak evlerden bahşiş

toplar. *Davar Özü* ise kuzulamaya bir ay kala saya gezmesine benzer: Biri Arap kılığına girer, başına kuzu postu geçirir, omuzuna, göğsüne çanlar takar. Biri yaşmak giyinir, gelin, ötekiler efe ve güvey olur, oyun çıkararak kapı kapı dolaşıp bahşiş toplarlar (Sivas/Hafik'in Yalıncak köyü). Saya Gezmesi de bu türdendir. *Dal Töresi*'nde ise mart sonunda, davar sahipleri çobanlara armağanlar verirler; sonra çobanlar bir ağılda toplanır, hepsi armağanlarını birbirlerine gösterir.

Bunun Anadolu'da en yaygın biçimi Saya Gezme denilen dolaşmadır. Bunun *Koç Katımı*'yla yakın bir ilintisi vardır. Katım bir çeşit davar düğünüdür, koçların koyunlarla çiftleşmesidir. Bu, örneğin Uludağ'da kasımdan 20 gün önce başlar. Sıcak bölgelerde eylül, ekim aylarında olur. Koyunun doğumuyla yapılan şenlikler de *Saya*; *Saya Bayramı* adını alır. Bu saya türküleriyle ilintili olarak yapılan *Davar Yüzü* de Tokat'ın Artova ilçesinde kışın davarın kuzulamasından elli gün önce yapılan bir törenin adıdır.

Koç Katımı yukarda belirtildiği gibi kasım ayında olur. Kimi yerlerde Kasım ayının onuncu günü, bazı bölgelerde bundan on gün sonra yapılır, on beş gün sürdüğü olur. Sıcak yerlerde daha erkendir. Koç katımında kimi bölgelerde *Koç Halayı* oynanır, türküsünde vesileyle ilintili sözler bulunur. Kuzular, beş ayda, yani koç katımından 150 gün içinde doğar. Yüzüncü gün kuzu anasının karnında tüylenir, elli gün sonra da doğmuş olur. Eski Rumi Ağustos'un on beşinden sayılınca *koç katımı*, *Saya Bayramı* yani yüzüncü günü Aralık ayının yirmi beşinden Ocak ayının onuna kadar on altı gün sürer. Soya türküsünde de tarihler şöyle belirtiliyor:

Saya saya sekiz aya
Koç katarlar dokuz aya.

Yani saya bayramından başlayarak sekiz ay bitip dokuzuncu aya başladığında koçu koyuna katıp çiftleştirilir.

Yürükler arasında koyuna koç katımından yüz bir gün sonra bir çobana hayvan derileri giydirilir, derilerin üzerine bolca ziller, çanlar takılır, yüzü iyice boyanır. Bu çobana Saycı adında bir de arkadaşı katılır. *Sayakutluğu*, koyunların karnına kuzuların düştüğü yahut analarının karnında kuzuların canlandığı günün bayramı sayılır. Çoban ve Saycı oba oba dolaşır, kendilerine özgü bir tavırla bu bayramın türküsünü söyleye söyleye her çadırdan armağanlar toplayarak o gece yer, içer, eğlenirler.

Koç Katımı ve Saya Töreni'nin yalnız koç-koyun bakımından düşünülmesi yanlış olur. Zaten Saya Türkülerinde başka hayvanların da adı geçer. Öyle ki insanlarla bile ilintilidir; Saya gezisinde evler dolaşılırken, kılık değiştirmişlerin yanı sıra deve, tilki gibi hayvan kılığına girmiş kişiler de bulunur. Orta Anadolu'da Saya Bayramında "oğlancalandı" denilerek deve süsleme ya da deve benzetmesi yaparak da bu bayram kutlanır.

Hayvan benzetmeceleri

Anadolu danslarında, çocuk oyunlarında olduğu gibi dramatik oyunlarda da hayvan benzetmeceleri önemli bir yer tutar. Bundan önce gördüğümüz oyunların içinde hayvan benzetmeceleri bulunuyordu. Burada yalnız hayvan benzetmeceye dayanan oyunlardan örnekler verilecektir. Bunların kimileri belirli bir konu, olaylar dizisi gözetmeden, yalnız belirli bir hayvanın benzetmecesidir, kimi de hayvan baş kişi olarak bir olayı geliştirir. Bunların çoğunun ritüel anlamları da vardır. En yaygın olan hayvan benzetmecesi devedir.

Anadolu'da çeşitli yörelerde rastladığımız öteki hayvan benzetmeceleri şunlardır: Geyik, tilki, ayı, leylek, fare, tavşan, kirpi, kedi, köpek, katır, kurt, kartal, domuz vb.

Söylence ve masallardan oyunlar

Ölüp-dirilme, kız kaçırma gibi konuların mitologyadan çıktığı kesin olduğu gibi, öteki konuların da gene bir mithos ürünü olduğu kuşkusuzdur. Zaten aynı konunun, örneğin Kalaycı oyununda gördüğümüz gibi, Anadolu'nun dört bir yanına yayılmış olması bir rastlantı değildir. Girişte belirttiğimiz gibi söz ve mithos öğesi, eylemi kalıcı yapmakta, onu ölmezleştirmektedir. En çok rastlanan konular *Köroğlu* destanından oluntular, masal kahramanı Keloğlan ile ilgili konulardır. Bazı masallara da rastlanır. Tarihten de İstiklâl Savaşı ile ilgili oyunları sayabiliriz.

Şakalar ve dilsiz oyunlar

Anadolu'nun kimi dramatik oyunları belirli bir konuyu işlemek yerine seyircileri korkutmak, şaka yapmak, tedirgin etmek ya da soytarılıkla güldürmeye dayanır. Bunun bir türü de dilsiz oyunları, ya da Anadolu'da Samıt (ya da *somut*) ve *Lâl* denilen suskunluk oyunlarıdır. Seyirciyi şakalarla tedirgin eden bu oyunlara kimi yerlerde belirli bir türü belirten adlar verilmiştir. Örneğin Kars'ta bu tür şaka oyunlarına *henek* denilmektedir. Kars'tan *Kervan oyunu* böyle bir henektir Oyunda tüyleri dışarı bir kürk giymiş, yüzünü unla ya da yağlı kara ile boyamış, başına sarık takmış Kervancı, seyircilere çeşitli hayvanların taklitlerini yaptırır Kayseri/Hacılar'da evleri dolaşarak daha çok nisan ayında havaların ısınmasıyla oynanan *Ölü oyunu*, Karaman'ın Yeşildere (eski adıyla Kızıllar köyü) seyirlik oyunlarından örnekler verelim. Arap oyunu, Karaman'ın Yeşildere bucağında oynanan Şıh oyunu, Ankara'da oynanan *Arap oyunu* ile *Hortlak oyunu* da bu türdendir.

Osiris, Dionysos törenlerinde olduğu gibi bir geçit alayında gemi geçirilmektedir. Bunun tıpkı tarımcı toplum-

larda saban gezdirilmesi gibi denizci ülkelerde bolluk getirmesi için yapıldığı söylenebilir. Eski Osmanlı şenliklerinde de geçit alaylarında karadan gemi yürütülüyordu. *Karnaval* sözcüğünün bile buradan çıktığı, *currus navalis*'den türediği ileri sürülmüştür. Anadolu'da bulduğumuz bir gemi oyunu bu törenlerin bir kalıntısı mıdır, kestirmek pek kolay değildir, ancak oyunda para toplanması buna bir törensel özellik veriyor. İçel'de oynanan *Gemi oyunu*'nda on beş, yirmi kişi uzun bir sırık alıp ortaya dikerler, hepsi sırığa yapışıp, başlarını birleştirirler, düğün halkından birinin oğlunu veya kendisini yakalayıp bu insan yığının üzerine oturturlar, sırıkla gezdirirler, para toplarlar, para alınınca onu bırakıp bir başkasını bindirirler.

Kukla

Kukla, Orta Asya kültürünün bir kalıntısıdır. Öyle ki Türkler gölge oyununu ve Karagöz'ü 16. yüzyılda tanımışlarken, kukla çok eskiden beri biliniyordu. Orta Asya'daki bakışlar hastaları sağaltırken kukla kullanıyorlardı. Altaylı tözlerinin çoğu da bebeklerdi. Bugün Anadolu'da yağmur yağdırmak için, *Bebek*, *Çaput Adamı*, *Kepçe Kadın*, *Çomça Gelin*, *Çullu Kadın*, *Kepçecik*, *Bodi Bostan*, *Gelin Gök*, *Kepçe Başı*, *Su Gelini*, *Kodu Gelin* vb. adlar altında ilkel bebekler, kuklalar kullanılmaktadır. Güney Türkmenlerinde bununla ilgili Karacor oyunu adlı bir kukla oyununa rastlıyoruz.

Anadolu'da olduğu gibi çoğunlukla kukla yerde ya da araba içinde oynatılmaktadır. Osmanlılarda da kukla türleri arasında yer kuklası ve araba kuklası türlerini buluyoruz. Bu gelenek, özellikle aynı kuklacının yerine göre üç kuklayı birden hareket ettirmesi Yugoslavya'da da görülür.

Burdur ve dolaylarında bir erkeklerin, bir de kadınların oynattıkları iki çeşitleme buluyoruz. Erkeklerin oynattığı "bebek oyunu" Kadınlar da bunu kına gecelerinde oy-

nuyorlar. Anadolu'da kukla için çeşitli deyimler vardır. Örneğin *Korçak* ve *Hemeçik* gibi. *Korçak*, Bayburt'da (Gümüşhane) bebek, heykel anlamına gelir. *Hemeçik*, Tercan (Erzurum) ve Kars'ta yapma bebek anlamına gelir.

Halk tiyatrosu geleneği

Hokkabaz

Eski Türk seyirlik oyunları içinde en ilginci hokkabazlardı. Çünkü bir yandan el çabukluğu, gözbağcılığı gibi bir hüner gösterisidir, öte yandan da usta ile yamağı arasında uzun, güldürücü söyleşmeleriyle Karagöz, ortaoyunu gibi sözlü dramatik oyunlara benzer. Hokkabaz'ın biri genel, öteki özel iki anlamı vardır. Genel anlamıyla hokkabazlık, açıklanması güç, aklın almayacağı oyunlar göstermek, gözbağcılığı yapmaktır. Hokkabazlar, gerek söz ve el çabukluğu, gerek birtakım hileli araçların yardımıyla seyircinin duygularını aldatıp, olağanüstü sonuçlara varan, kökeni binlerce yıl geriye giden bir seyirlik oyundur. Hokkabazlığın eski geçmişi içinde Türk hokkabazlığının ayrı bir yeri vardır. İşte bu yeri ve önemi hokkabaz sözcüğünün özel ikinci anlamını başka dillerdeki ayrı anlama gelen sözcüklerle karşılaştırarak gösterebiliriz. Hokkabaz, özel anlamıyla "hokkalarla oynayan" demektir Hokka oyunu, denebilir ki gözbağcılığı, el çabukluğu gösterileri içinde en eskisi, en yaygınıdır. Oyun kısaca şöyledir: Tersine çevrilmiş üç kap ve küçük yuvarlaklar kullanılır. Nitekim dilimizde bir deyim vardır: "Hokka da üç, yuvarlak da" Oyunda tekrarlanan iki hareket vardır. Ya altı boş gösterilen hokkanın içinden topun çıkması, ya da içine seyircilerin top konulduğunu sandığı tersine çevrilmiş hokkanın açılınca boş gösterilmesi. Oyun, hokkaların, topların sayısı arttırılarak, boyları büyütülerek ya da işe top-

lardan başka nesneler katarak uzatılıp, geliştirilebilir. Yalnız toplarla değil, fakat başka yuvarlak nesnelerle de oyunlar gösteriliyordu. Örneğin *mührebaz, beyzabaz, yuvarlakbaz* hep böyle yumurta, top gibi yuvarlaklarla oyun gösterenlere verilen addır. Türk hokkabazlarının başka oyunları da vardı. Dikine, eğik tutulan sopa üzerinde yukarıya doğru tutulan yumurtayı yürütüp sıçratmak, paraları yok edip değiştirmek, sağdan soldan bakır paralar çıkarmak, hiç yoktan torba dolusu darı akıtmak, sehpa üzerinde duran boş tastan su dökmek gibi.

Hokkabazların hiç değilse Türkiye'de hüner sahipleri arasında bazlığın el çabukluğu gibi dil çabukluğunu da gerektirmesi bir yana, Türk hokkabazlarının çağımıza kadar uzanan bir özelliği, yanlarındaki yardımcıları, Yardak ve Yardakçı'larıyla yaptığı konuşmalar, söyleşmelerdir. Hokkabazın ustasına da ortaoyunundaki gibi Pişekâr denmesi, her ikisinin elinde bir şakşak bulunması, yanındaki yardımcısıyla sözleşmeleri de ortaoyununa ve Karagöz'e benzerliğine kanıtlardır

Soytarı yardımcının gerçek görevi, yaptığı gülünçlüklerle seyircinin ilgisini üzerine çekip oyunun hilesini örtmektir. Seyircinin ilgisini oyunun püf noktasından değişik yöne çeviren başka araçlar da vardır. Eski Türk hokkabazlarının resimlerinde hep bir tef çalıcısı görülür. Tefin gürültüsü, tıpkı Hindistan'da davul çalınması gibi, ilgiyi başka yere yöneltmek içindir. Bunun gibi, büyük bir deniz minaresini bir boynuz gibi çalmak da aynı işi görmektedir. Yakınçağların Türk hokkabazlarının böyle bir deniz minaresini öttürdüklerini biliyoruz.

Gerek bitişlerin, gerek başlayışların ortaoyununa benzerliği açıkça ortadadır. Zaten bütün eski seyirlik oyunlarımız arasında büyük yakınlıklar vardır. Bunların birini yapan sanatçının çoğu kez ötekileri de yaptığı görüldüğü gibi, ayrı-

ca Karagöz, ortaoyunu gibi oyunların içine başka seyirlik oyunlar da girer. Karagöz oyunlarının tanınmış olanlarından *Sünnet* oyununda ve Kavuklu Hamdi'nin dağarcığı arasında yer alan *Büyük Sünnet Düğünü* adlı ortaoyununda Hokkabaz ve Yamağını buluyoruz.

Hokkabaz Usta'sı ile Yardağı arasında söyleşmeler Karagöz ve ortaoyunu muhaverelerinde olduğu gibi, iki bölümdü: Giriş (girizgâh) ve sözleşme (muhavere).

Çengiler-köçekçeler-curcunabazlar

Eski seyirlik oyunlarımızın içinde Köçek ve Çengilerin ayrı bir yeri vardır. Bunlar ayrıca tıpkı bale sanatı gibi dramatik özelliği olan sahne dansı gösterileriydi. Eski yüzyıllarda büyük bir sanat değeri taşırken gitgide bozulmuş, ortadan kalkmışlardır. Bunların çeşitli adları vardı: *Çengi, köçek, rakkas, tavşan* (veya tavşan oğlanı), *kösebaz, curcunabaz, rakkas beccegân, çegânebaz, çarparenez, becçe*, vb.

İlk başlarda kadın-erkek ayırmadan bütün dansedenlere, taklitli oyunlar yapanlara çengi deniliyordu. Nitekim 17 yüzyıl Viyana basımlı Meninski sözlüğüne göre çenginin bir çeşit harp gibi dikine çalınan çenk çalgıcısı anlamına geldiği gibi; oyuncu, dansçı, komedya oyuncusu anlamına da geldiği belirtiliyor. Bunun gibi gene 17 yüzyılda Profesör Thomas Hyde'ın yazdığı Latince *De Ludis Orientalibus* adlı kitapta Türk oyunlarına ayrılan bölümde de çenginin çeşitli anlamları arasında komedya oyuncusu da olduğu gösterilmiştir. Fakat daha sonra yalnız kadın dansçılara verilen bir ad oldu. Buna karşılık, erkek oyunculara köçek veya tavşan deniliyordu.

Çengi, köçek ve tavşanlar öteki oyuncular gibi kollar meydana getiriyorlardı. Her kolda sarı çizme giyen bir kolbaşı ve kolbaşının bir yardımcısı oluyordu. Oyuncuların sayısı bir düzine kadardı. Ayrıca sıracı denilen dört kişilik bir çalgı ta-

kımı, yardakçılar, aynacılar da bulunurdu. Temsil verdikleri yerde çengileri, hamam ustaları ve *soyguncu* denilen kadınları soyup giydirirler, onların makyajlarına, süslerine yardım ederlerdi. Çengilerin çoğunluğu tıpkı köçekler gibi cinsi sapıktılar, kadın kadına sevişirler, erkek kılığına girip *zeybek*, *kilci*, *kalyoncu* gibi oyunlara çıkarlardı. Ayrıca *tavşan* oyunlarına da çıkarlar, köşeden köşeye sekerek oynarlardı.

Köçeklere gelince, bu türden kadınsı tavırlı profesyonel genç dansçı erkekleri birçok İslam ülkesinde bulmaktayız. Köçekler kız gibi giyinirler, saçlarını uzun bırakırlardı. Giyimleri şöyleydi: Sırma işlemeli saçaklı ipek kumaştan bir fistan: toka, süslü ipek kumaşla altın suyuna batırılmış kemer; sırtında ipek, sıçandişi işlenmiş gömlek, onun üzerine sırma ile işlenmiş kadife veya al çuhadan dilme, başlarında da hasır fes, üzerine ipek ve kıyıları sırma ile süslenmiş çevre.

Köçekler de çengiler gibi cinsel sapıktı. Zenginler bunlar uğruna bütün varlıklarını döküp saçarlardı. Bunlar yüzünden kavgalar çıkar, yeniçeriler aralarında dövüşüp kanlı bıçaklı olurlardı. Bir görüşe göre, Sultan Mahmut bu kişilere yasaklamalar getirmiş, onlar da Mısır'a Mehmet Ali Paşa'nın yanına kaçmışlardır; bir başka görüşe göre, 1274 (1857) tarihli bir kanunla veya 1856'da irade-i seniye ile köçeklik tümüyle yasaklanmıştır.

Tavşan'lara gelince, köçeklerin etek giymesine karşılık, bunlar çuhadan şalvar giyer, üstüne camadan, bellerine alacalı renklerde şallar sarar, başlarını da köçekler gibi açık bırakmazlar, süslü işlemeli ufak sivri bir külah giyerlerdi.

Bunların kiminin parmaklarının ucunda, kiminin de sopaların ucunda çini tabakları fırıl fırıl döndürerek dansettiklerini biliyoruz. Bu dansçılara *kâsebaz* denilirdi.

Tartım çalgılarının *çarpare*, *çegane* gibi adları vardır. Çarpare sekiz on santim boyunda yuvarlak abanoz sopalar olup,

birbirlerine vurulduğunda kastanyet gibi ses çıkarırlardı, bunlarla dansedenlere ve başkası dansederken bunları çalanlara çarparezen denilirdi. *Çegane* çeşit çeşit biçimleri olan bir zilli maşaydı, kimi tek bir dil üzerinde üç zilli, kimi üç dil üzerinde üç zilliydi, çalanlara veya bunlarla çalıp dansedenlere çegânebaz denilirdi.

Curcunabazlar ise daha kaba, gülünç giyimli, gürültücü dansçılardı: kimi öteki dansçılarla birlikte oyun meydanına çıkıp onları beceriksizce taklit ederler, halkı güldürürlerdi. Yüzlerinde çirkin, yüzlük denilen maskeler taşırlardı. Bunların *cin askeri* denilen bir çeşidi vardı.

Meddah

Geleneksel Türk seyirlik oyunlarının en önemlilerinden birisi Meddah'tır.

Meddah, bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılsa da, anlatı bölümlerinin aralarında söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirildiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılır. Meddah, yöntemleri bakımından Karagöz ve ortaoyununa çok yakınsa da, bunların yalnızca bir güldürmece tiyatrosu olmasına karşın, meddah çok zengin kaynaklara dayanması, hikâye dağarcığının çeşitliliği, güldürmecenin yanı sıra çeşitli havayı, mizacı yansıtması bakımından onlardan ayrılır. *Dede Korkut*, *Köroğlu* gibi geleneksel Türk kaynaklarından gelen konular, İslam geleneğinden gelen dinsel konular, *Seyyit Battal Gazi*, Kerbelâ olayının çeşitli oluntuları, *Hazreti Hamza*'dan, *Hazreti Ali*'den gelen konular, İran geleneklerinden efsaneler, Destanlara, Şehnamelere dayanan konularla bu çeşitlilik içinde değişik mizaçları yansıtır. Meddahlar sonraki çağlarda daha çok güldürmeceye yönelmiştir. Bununla birlikte, *Hançerli Hanım*, *Binbirdirek* gibi gerçekçi halk hikâyelerini, -aynı hikâyeleri bir güldürmece durumu-

na sokan Karagöz ve ortaoyunundan değişik olarak– meddah, anlatısını sürekli, dinleyende durgunluk, geciktirim, merak uyandıracak biçimde sunmasını bilmiştir. Bir yiğitlik destanının yarattığı, uyandırdığı hava ile bir ağlatı özelliği taşıyan Kerbelâ olayı, dinsel duygular ve dinsel saygınlık yaratan hikâyelerin dinleyen üzerinde bıraktığı izlenimlerin değişik olmasından daha doğal ne olabilir.

Bundan çıkacak çok önemli bir sonuç vardır: Karagöz ile ortaoyununun salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın, meddahın seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığı görülüyor. Karagöz ve ortaoyunu seyircisi için oyun oyundur, oyuncular da oyuncu. Bu bakımdan oyunla kaynaşma, onun havasına kendini kaptırma, kişilerle özdeşleşme ilişkisini bulmayız; tersine, seyirci ile oyun arasında belli bir aralık, tepkilerde serinkanlılık olur. Oysa meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişiyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir. Nitekim 1616 yılında Bursa'da şair Hayli Ahmed Çelebi kahvede Bedî ve Kasım hikâyesini anlatırken kahve halkı kendini hikâyeye öylesine kaptırmış ki, kimi Bedî'nin kimi Kasım'ın yanını tutmuş; her iki yan da, kendi kahramanının adı geçtikçe coşup bağırırlarmış ve bu coşkunluk anında Kasım'ı tutan Haylî Çelebi, karşı yandan olan Saçakçızade adlı bir başka hikâyeciyi kendisiyle alay ediyor diye bıçaklayarak öldürmüş. Bir Ebussuut fetvasından da öğrendiğimize göre, Hazreti Hamza'nın oğulları Kasım ile Bedî arasındaki çatışmada dinleyiciler ikiye ayrılıp, hikâyeye kendilerini öylesine kaptırırlar ki, namaz vaktini bile unuturlar. Lâtifî'nin *Evsâf-ı İstanbul*'unda da Kasım ve Bedî hikâyelerinin anlatıldığını öğreniyoruz.

Yalnız konuşturduğu kişilerin –Acem, Anadolu, Çerkes, Arnavut, Yahudi– gibi ağızlarını değil, fakat çeşitli hayvan ve

doğa seslerini de taklit eden meddahın iki aracı vardır. Bunlardan biri, omuzuna attığı ya da boynuna doladığı mendili, ötekisi ise sopasıdır. Meddahın sopası, döşemeye vurup oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını bildirmek vb. gibi çeşitli sesler çıkarmak için kullanılan bir araç olduğu gibi, onun sazı, süpürgesi, tüfeği yerine de geçer. Mendille de çeşitli başörtülerini, başlıkları taklit eder. Eski bir Türkçe sözlükte "Boğazıma makreme takılı" deyiminin "kusuruma bakma, suçumu bağışla, ocağına düştüm, aman canıma kıyma" anlamına geldiği ileri sürülmüştür.

Kukla

Son yıllara gelinceye değin geleneksel Türk tiyatrosu üzerine çalışan araştırmacılar Türk kuklasının varlığından habersiz görünüyor. Türk gölge oyunu veya Karagöz üzerinde çok durulmasına karşın, Türk kuklası üzerine hemen hiçbir şey yazılmamıştır. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Her şeyden önce bu araştırmacılar kukla üzerine kaynakları görmemiş veya kukla üzerine olan kaynakları da gölge oyunu sanmışlardır. Bu yanılmaların çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Kukla gösterilerine eldeki kaynakların kukla adını vermesi 17. yüzyılda başlamıştır. İlerde gösterileceği gibi, nasıl ortaoyununa ancak 19. yüzyılda ortaoyunu adı verilmesine karşın gösterinin kendisi daha eskilere gidiyorsa, kukla da 17 yüzyılda kukla denilmesinden çok eski çağlara uzanmaktadır; öyle ki kanıtlarıyla göstereceğimiz gibi, kukla, 16. yüzyılda Türkiye'ye girdiğine inandığımız gölge oyunu veya Karagöz'den de eskidir.

İncelemecilerin temel yanılgısı, kukla oyunu üzerine eski kaynakları gölge oyunu sanmış olmalarından kaynaklanmaktadır. Şimdiye dek en yaygın görüş, gölge oyununun Çin'den Moğol'lara, oradan da Türkler eliyle Uzak Doğu'dan Batı'ya ulaşmış olduğu biçimindeydi.

Orta Asya'da ve İran'da gölge oyununa rastlanıldığı yanlış görüşünü gölge oyunu araştırmalarının babası Profesör Jacob'dan başlayarak birçok araştırmacı körükörüne yineleyip sürdüregelmişlerdir. Jacob'un yanılgısı Türkçe bebek anlamına gelen ve bugün Anadolu'da yaşayan *korçak, kudurcuk, kuçak, kavur, konçak, kabarçuk, kavurcak, goğurcak* sözcükleriyle, gölge oyunu arasında ve ayrıca Orta Asya Türklerinin kukla oyunları olan Çadır Hayal ve Kol Korçak *ile* gölge oyunu arasında bir ilinti kurmak istenmiş olmasına dayanır. Anlaşılan bu yanılma bu iki kukla türünü bilmemekten, tanımamaktan ve *Çadır Hayal*'deki "hayal" sözcüğünü gölge oyunu sanmaktan kaynaklanır. Nitekim "hayal" sözcüğü birçok kaynaklarda gölge oyunundan çok kukla için kullanılmıştır. *Çadır Hayal* ipli kukla, *Kol Korçak* ise el kuklasıdır.

Orta Asya etkisiyle kuklanın Türkiye'ye gölge oyunundan çok daha önce girmiş olabileceğine, Selçuklular çağında kuklanın bilindiğine inanmamız için kanıtlar bulunmaktadır. 13. yüzyılda Sultan Veled divanındaki dört dize bunu göstermektedir. Burada sofi geleneğine uygun olarak yerle gök (*çarh ve zemin*) çadıra (*hayma*), insanlar da oyunculara, kuklalara (*lu'betan*) benzetilmektedir.

Bu yanılmanın nedeni eski metinlerdeki "hayal" sözcüğünün kukla için kullanılması, 16. yüzyılda Türkiye'ye giren gölge oyununu kukladan ayırmak için buna *hayal-i zill* denilmiş olmasıdır.

Şimdi gerek İran, gerek Türk kaynaklarında araştırmacıları şaşırtan ve kukla oyununu gölge oyunu sanmalarına yol açan nedenleri inceleyelim:

Hayal sözcüğünü araştırmacılar gölge oyunu sanmışlardır. 16. yüzyıldan önceki metinler daha çok şairce anıştırmalar (telmihler) olduğu gibi bunlar ille de Türkiye'de bu oyunların bulunduğundan kaynaklanmayabilir. Arap ve Acem edebiyatına özlem ve öykünmeler de olabilir bunlar.

Hayal sözcüğü, 16. yüzyılda gölge oyununun Türkiye'ye girmesiyle kullanılmaya başlanan *hayal-i zıll*'ın yanı sıra kullanılmıştır. Kaldı ki hayal, oyun karşılığı olarak kukla ve gölge oyunu anlamı dışında da kullanılmıştır. Nitekim 15. yüzyılda yaşayan İspanyol misyoneri Pedro de Alcala, Granada (1505) basımlı *Vocabulista Arabigo* sözlüğünde *lu'b-i hayal* veya *el-hayal-i lu'b* karşılığı olarak "başkalarını taklit etme oyunu", *momo contrahezedor*'u göstermiştir.

Türkiye'de yüzyıllar boyunca çeşitli kukla türlerinin bilinip oynanmış olduğunu bilmekle birlikte, kukla hiçbir zaman Karagöz gibi ağırlığını belli etmediği gibi, Karagöz kişileri gibi halkın sevgisini kazanmış kişilere de sahip olmadığından silik kalmıştır. Bununla birlikte araştırmacıların sanki Türkiye'de kukla yokmuşçasına susmalarına karşın, gene de en az Karagöz gibi köklü bir kukla geleneğinin varlığını eski yerli ve yabancı kaynaklar ve eski minyatürler gösteriyor. Kukla ile gölge oyunlarının birbirine karıştırılmış, ikisi için çeşitli terimler kullanılmış olmasından ötürü araştırmacılar gerek yerli, gerek yabancı kaynaklardaki bu terimleri hep gölge oyunu veya Karagöz'e çekmişlerdir. Kukla daha çok 17. yüzyılda yaygın olarak kullanılmış olmasına karşın daha önce *hayalbaz, şebbaz, suretbaz, lu'betbaz, piyade cadırları, ayak kuklası* gibi deyimlerden gölge oyununun yanı sıra, çeşitli kukla türleri olduğunu anlıyoruz. Türkiye'de gölge oyunu üzerine bilgiler ilk kez 16. yüzyılda verildiği gibi, kukla oyunları üzerine bilgiler de gene 16. yüzyılda başlıyor. 1582 şenliğinde, Karagöz bölümünde göreceğimiz gibi, gölge oyunu yepyeni bir oyun gibi uzun boylu anlatılmasına karşın, aynı Sûrnâmede sık sık geçen "hayalbaz" deyiminin kukla olduğu anlaşılıyor. Nitekim *Sûrnâme-i Hümayun*'da yalnız bir yerde gölge oyunu uzunca anlatılmasına karşın, kukla yerine kullanılan *hayalbaz*ın bilinen bir gösteri olduğu için üzerinde durulmamıştır; aynı şenliği anlatan Almanca

kaynakta da gölge oyunu bir kez anlatılmasına karşın, kukla gösterileri bu kaynağın birkaç yerinde çeşitli vesilelerle anlatılmaktadır. Buradan anlaşılıyor ki 16. yüzyılda kukla Türkiye'de daha önceki yüzyıllarda var olan, bilinen bir gösteri olmasına karşın, gölge oyunu daha yenidir Şimdi 1582 şenliğinin görgü tanığı olan Alman kaynağından kukla gösterileri üzerine verileri, bilgileri görelim. Bunlar küçük bir kulübe içinde canlıymış gibi oynatılıyormuş, bir başka yerde anlatıldığına göre, küçük bir kulübe kurulmuş, onun içinde kuklalar konuşup sıçramışlar, zarif ve neşeli bir biçimde dansetmişler, bir düğün canlandırılmış, bu düğünde Türk oğlanları ellerinde çarpalarla dansetmişler, bunları oynatanın yardımcısı kulübenin önünde sanki bunlar canlı insanmış gibi bunları eğlendirmek için oyunlar yapıyormuş, bir başka yerde de kuklalar oynarken bir oyuncunun onlarla dışardan söyleştiği belirtilmiştir.

Bu arada gene aynı şenlikle ilgili olarak oyuncuların ve oyuncu topluluklarının adlarını veren bir yazmada kukla ve gölge oyunuyla ilintili olan çok sayıda terime rastlıyoruz. Bunlar birbirlerine yakın sıralandıkları için aralarında mantıkça bir konu birliğinin bulunduğu sonucuna varılabilir. Bunlardan biri *suretbazan*'dır; bunun kolaylıkla kukla oynatıcısı olduğu söylenebilir. Bir başkası *hayal-i zılcîyan*'dır, bunun da gölge oyunu veya Karagöz olduğu ortadadır. Gene bu yazmada geçen *hayal-i hâş*'a gelince, bu ya değişik bir kukla oyunu, ya da yalnız saraylarda kukla oynatan bir oyuncu türüdür. Sonuncu olan *Cemaat-i piyade çadırları* deyimi düşündürücüdür. Kukla ve gölge oyuncularıyla bir arada anıldığı için bunu da kukla oyunlarının bir türü gibi görebiliriz. Yerli kaynaklardan Evliya Çelebi ise çağının seyirlik oyunlarını sayarken, gölge oyunları ve kukla oyunları için dört türlü ad anıyor: *Pehlevan-ı kuklabaz, pehlevan-ı başkuklabaz... Kuklabaz* ile *başkuklabaz* arasındaki ayrının neydi? *Başkukla-*

baz deyimi acaba baş olmuş, daha ustalaşmış kukla oynatıcısı anlamına mıydı, yoksa değişik bir kukla türünün adı mıydı? Bunu öğrenemiyoruz. Gene Evliya Çelebi, Erzurum'daki oyuncuları sayarken *şebbaz*, *hayalbaz* Kandillioğlu'ndan söz açar. Hem *şebbaz*, hem *hayalbaz* dediğine göre bunlardan biri kukla, öteki gölge oyunu olabilir.

Bundan önceki çağlarda *suretbaz*, *kuklabaz*, *başkuklabaz*, *ayak kuklası*, *yer kuklası*, *şebbaz*, *piyade çadırları* gibi deyimler yanında araba kuklası, dev kukla gibi çeşitli türler olduğunu görmüştük. Yakın çağlarda da üç çeşit kukla olduğunu öğreniyoruz: *İskemle Kuklası*, *El Kuklası*, *İpli Kukla*.

İskemle kuklası: Avrupa'da *Jigging Puppets* veya *Marionettes à la planchette* diye bilinen bir kukla türüdür. Göğüslerinden yatay biçiminde bir ip geçen bu kuklalar gayda ve benzeri çalgıların eşliğinde aşağıdan ipleri çekilerek sıçratılıp, dansettirilir. Bu türlü kuklaları daha çok sokak eğlendiricileri gösterirdi.

El kuklası: Bu daha yaygındı. Bunların İtalya'dan gelmiş oldukları düşünülebilir. Bunların başları ve kolları mukavva veya tahtadan, gövdeleri bezdendir. Kuklacı, elini kuklanın giysilerinden içeri sokar, işaret parmağı ile başı, baş ve orta parmaklarıyla da kolları oynatır.

İpli kukla: Bu kukla tarihçe çok daha yeni olmalı. Yarım yüzyıl önce İstanbul'a gelen İngiliz kuklacılarından Thomas Holden, Beyoğlu'nda Tokatlıyan Oteli yerinde, sonraları yanan Fransız Tiyatrosu'nda bir gösteri yapmış. Holden'den sonra *muzika-i hümâyun*'dan Halim Bey adında biri de Padişah önünde ipli kukla oynatmayı başarmış. Öyle ki Holden'in gösterilerinden İskelet oyununu bile yapabilmiştir. Fakat el kuklası ipli kukladan daha kolay ve ucuz olduğu için daha yaygın bir nitelik kazanmıştır. El kuklasıyla (M. 1882-1891/92) yılları arasında Oseb Sıvacıyan'ın kimi tuluat oyunları gösterilmiştir.

Holden'in etkisini görmek için, aynı yıllarda temsiller veren Türk kuklacılarının programlarına bakmak yetecektir. 1896'da Tepebaşı Tiyatrosu'nda 10 Nisan'da başlayan temsillerde Holden'in öğrencisi Emin Bey'in, Holden kadar iyi olduğunu öğreniyoruz. Holden'den etkilenen bir başka Türk kuklacısı Cemil Mehmet Bey'dir. 1897'de Cemil Mehmet Bey, 16 Nisan'da Concordia Tiyatrosu'nda temsillerini vermiştir.

Türk kuklasında kişilerin özellikleri Karagöz ve ortaoyunundaki gibi kesin çizgilerle belirtilmemiştir. Kukla tiyatrosunun sözlü bir seyirlik oyun olarak gelişimi çok daha geç olduğundan burada gerek kişiler, gerek oyunlar daha çok tuluat tiyatrosuna büyük yakınlık göstermektedir. Kukla metinleri incelendiğinde tıpkı Karagöz'deki Karagöz ile Hacivat, ortaoyunundaki Kavuklu ve Pişekâr gibi iki birincil kişi buluruz. Bunlar "İbiş" ile "İhtiyar"dır. İbiş, tuluat tiyatrosunda olduğu gibi hep uşak olur, adı efendisine bağlılığından ötürü Sadık'tır. Tuluat tiyatrosunda İbiş tür olarak "grand comique"tir ve gene tuluat tiyatrosunda adı çoğu kez "Fırıldak" olur. Ayrıca "Durmuş, Tombul, Fıstık, Kıvrak, Kışkış, Gaytan, Guguk, Gelecek, Köstebek, Altın Bülbül, Toplu, Cümbüş, Mutlu" gibi adları alırlardı. İbiş, İhtiyar'ın uşağıdır. İhtiyar da varlıklı, çiftlik çubuk sahibi bir kişidir. Tuluatta baba, "père noble" gibi adlar alır, eğer sahnede ölecekse adı "Tirit"tir. Ayrıca "parçacı" veya "moruk" da denilirdi. İbiş kurnazdır, hazırcevaptır, biçimsiz bir fesi vardır, püskülü sağa sola oynar. Kaba bir dil kullanır, yanlış anlamalar, açık-saçık sözler, çifte anlamlı deyimler kullanır. Bu ikisinden başka kimi ikincil kişiler vardır. Bunlardan genç âşık delikanlı ki tuluat tiyatrosunda buna Ermenice "sirar" veya "Jeune premier" denir. Bunun sevgilisi kız vardır. Hain, dolapçı, çoğu kez ihtiyarın kâhyası olan, çevirdiği dolapları başaramayınca öç almaya kal-

kışan kötü kişiye "tiran" denir. Göstermelikte "dessâs [entrikacı] bir adam", "hain bir şahıs" olarak geçerdi. Kadınlara "gaco" denilirdi. Bunlardan başka "cadaloz" denilen kadın veya kızın annesi, çoğu kez oyun sonunda İbiş'le evlenen ve adı "Fatma" olan hizmetçi kız, Arap, şeytan, dalkavuk, efe, Yahudi, Laz balama gibi taklitlerde bulunurdu. Oyundaki adlar hep uydurmaydı: "Ceylan, Turna, Şatrap, Zerda, Baber, Darha, Çalha, Solta, Gül, Fidan" gibi. Dayak, pataklama sahneleri boldur. Ancak, başta Karagöz'le ortaoyununda olan "mukaddime" pek azdı, "fasıl"da da taklitlerin sayısı çok azdır.

Karagöz

Gölge oyunu nasıl çıktı?

Gölge oyununun Türkiye'ye nereden, nasıl ve ne zaman geldiği konusunda şunları söyleyebiliriz: Orta Asya ve İran'da gölge oyunu bulunmadığına göre, böyle bir etkilenmeden söz etmek mümkün değildir. Gölge oyunu, Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiştir; Türkiye'de gölge oyununun varlığını kesin olarak gösteren kaynaklara da 16. yüzyılda rastlanmaktadır.

Gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiş olduğu üzerine kesin bir kanıt vardır. Bu kanıt, Arap tarihçisi Mehmed bin Ahmad bin İlyas-ül-Hanefi'nin *Bedâyi-üz-zuhûr fî vekayi-üd-dühûr* adlı Mısır tarihindedir. Bu eserin birkaç yerinde gölge oyunuyla ilgili pasajlar vardır. Konumuzla ilintili yerine gelince, 1517'de Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memlûk Sultanı II. Tumanbay'ı 15 Nisan 1517'de astırmıştı. Cize'de Nil üzerinde Roda Adası'ndaki sarayda bir gölge oyuncusu, Tumanbay'ın Züveyle kapısında asılışını ve iplerin iki kez koptuğunu canlandırmıştır. Bu gösteriyi çok beğenen Sultan, oyuncuya 80

altın, bir de işlemeli kaftan armağan ettikten sonra "İstanbul'a dönerken sen de bizimle gel, bu oyunu oğlum da görsün, eğlensin" demiştir. O sırada oğlu Kanunî Sultan Süleyman 21 yaşındaydı. Nitekim onlarla İstanbul'a gelen altı yüz Mısırlı, bu olaydan üç yıl sonra İstanbul'dan yurtlarına dönmüşlerdir. 20 Haziran 1612'de Öküz Mehmet Paşa'nın padişahın kardeşi Gevherhân ile düğünü için Mısır'dan gölge oyuncuları getirtilmiş; I. Ahmet, Mısır'dan gelen bu oyunculardan Davud el-Attâr'ı (Menavî) Edirne'de seyretmiştir; bu olayı, adı geçen oyuncunun anılarından öğreniyoruz.

Yavuz Sultan Selim çağının güvenilir kaynaklarından biri olan İbni İlyas'ın verdiği bilgi kesin olarak gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan geldiğini gösteriyor. Bunu destekleyen başka kanıtlara geçmeden önce Mısır'daki gölge oyununun 16. yüzyıldaki Türk gölge oyunuyla ortak noktalarının bulunup bulunmadığını görelim. Mısır'da 11., 12. ve 13. yüzyıllarda gölge oyunu olduğunu biliyoruz. 13. yüzyıldan Mehmed bin Danyal bin Yusuf'un (aşağı yukarı 1248-1811) manzum ve uyaklı nesirle yazdığı üç gölge oyunu metni elimizdedir. Bunlardan birincisinin adı *Tayfûl-hayal*'dir. Başında, tıpkı Karagöz'de olduğu gibi, şarkı, seyircilere teşekkür, Tanrı'ya yakarış ve hükümdar için dua bölümleri bulunur. Oyunun kahramanı yoksul bir asker olan Visâl, bir çöpçatan aracılığıyla evlenir. İbni Danyal'ın ikinci oyunu *Acib* ve *Garib*'dir. Bu oyun belirli bir olaylar dizisine sahip değildir; daha çok değişik kişiler oyunda görünürler. İbni Danyal'ın üçüncü oyunu *El-Müteyyem*, âşık olan El Müteyyem'in sevdiği kıza kavuşmak için rakipleriyle horoz, koç ve boğa güreşleri düzenleyerek yarışmasını canlandırır.

Mısır'dan alınmış olan bu yeni oyuna zamanla Türk yaratıcılığı katılmış; çok renkli, hareketli, özgün bir biçim verilmiş, kesin biçimini aldıktan sonra da Osmanlı İmparatorlu-

ğu'nun etki alanı ve çevresinde yayılmıştır. Elimizdeki gölge oyununu anlatan bu kaynaklar hep 1582 şenliğine veya ona yakın tarihlerdir. Daha önceki araştırmacıların ilgisini çekmeyen ve eski kaynaklar içinde gölge oyununu en geniş ve ayrıntılı bir biçimde anlatan bu belge 1582 şenliğini anlatan *Sûrnâme-i Hümâyûn*'dadır.

Sûrnâme-i Hümâyûn'un birçok yerinde hayalbâzan deyimi geçer; herhalde herkesçe bilindiği için, bunun üzerinde durulmamıştır; buna karşın, gölge oyununun uzun uzun anlatılmış olması, bunun az bilinen bir oyun oluşuyla açıklanabilir. *Sûrnâme-i Hümâyûn*'da sık sık geçen hayalbaz deyimi belki kukla, belki bir başka oyunun adıydı, gölge oyunu yalnız yukarda verilen uzunca anlatılmış bölümde görülmektedir. Bir yabancı kaynakta da birçok yerde kukla oyunu anlatılmış olmasına karşın, tıpkı *Sûrnâme-i Hümâyûn*'da olduğu gibi, yalnız bir yerde gölge oyunu anlatılmaktadır. Bu yabancı gözün gölge oyunu üzerine anlattıkları Türk kaynağından daha kısa olmakla birlikte, aynı gösteriyi anlattıkları besbellidir. Şimdi bunu görelim:

Biri altı tekerlek üzerinde tahtadan bir küçük baraka veya sahneyi ortaya getirdi. Bunun önünde keten bezinden bir perde, içinde ise birkaç ışık vardı, birisi görüntüleri ışıklarla perdeye yansıtarak bunları oynatıyordu. Örneğin, bir kedi bir fareyi, bir leylek bir yılanı yiyordu. Bunlardan başka, iki kişi parmaklarıyla dilsizler gibi işaretleşip konuşuyorlar, buna yakın şeyler yapıyorlardı. Biri kovalıyor ve koşuyordu vb. Bunların tümünü seyretmek, bu görüntüleri oraya buraya çeken ipler gözükmese, çok hoşa gidecekti.

17 yüzyılda ise artık Karagöz'ün kesin biçimini aldığını biliyoruz. Bu yüzyılda Evliya Çelebi gölge oyunu üzerine kesin bilgiler verdiği gibi, Türkiye'ye gelen yabancı gezginler de Karagöz oyununu anlatmaktadırlar. 17. yüzyılda gölge oyunu üzerine en çok bilgiyi Evliya Çelebi'de buluyoruz.

Onun kitabında ilk kez Karagöz ile Hacivat'ın adları anıldığı gibi, oyun konuları, oyunun özellikleri, perde gazelleri, çağın ünlü oyuncuları üzerine bilgileri buluyoruz.

Karagöz'ün gelişimi

17 yüzyılda kesin biçimini alan Karagöz, daha sonraki yüzyıllarda büyük bir gelişme göstermiş, Türklerin en sevilen, tutulan gösterisi olmuştur.

Karagöz'ün gelişimi içinde iki önemli sorun vardır. Bunlardan biri, Karagöz'ün toplumsal ve siyasal eleştiri, taşlama yönü, öteki ise, açık saçıklığıdır. Karagöz'ün ortadan kalkmasında Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girişinin etkisi bulunduğu gibi, söz konusu bu iki özelliğinin de payı olduğu söylenebilir.

Karagöz üzerine araştırmalar yapanlar, onun hep dar bir mahalle içine kapandığını sanmışlardır. Öyle ki, kimi yazarlar kolaylıkla Karagöz'ün bu mahalle çerçevesinden dışarı taşmadığını, din adamlarına, devlet büyüklerine dil uzatmaktan kaçındığını, devlet, hükümet yetkisini konu yapmadığını kesin olarak belirtmişlerdir. Oysa Karagöz, açık bir biçimdir. Her olaya, her amaca, her konuya kendini uyduran bir yöntemdir. Biçimin açıklığı, esnekliği her amaca, her konuya yatkın ve açıktır. Üstelik Karagöz'ün kendine göre bir dokunulmazlığı vardır. Din adamları bile fetvalarında Karagöz'ün İslam ilkelerine değilse bile uygulamalarına aykırı düştüğünü bile bile, onu hoş görecek gerekçeler bulmuşlar, ona açıktan açığa bir dokunulmazlık alanı tanımışlardır. Bu dokunulmazlık içinde, hele onun havasını, mizacını tanıyanlar için din adamlarını, devlet ileri gelenlerini, siyasal konuları diline dolamamış olacağı pek düşünülemezdi. Fakat bunu gösterecek ipuçları bütün aramalara rağmen bulunamamıştı. Karagöz oyunları üzerine bilgimizin çoğu daha çok geçen yüzyılın sonlarından geliyor.

Ancak bu dönem, biliyoruz ki, II. Abdülhamit'in baskı yönetimine, her fikrin susturulduğu bir çağa rastlar. Bundan öncesinde ise Türk kaynakları az bilgi verir, yabancı kaynaklar ise daha çok Karagöz'ün açık saçıklığı, utanmasızlığı üzerinde dururlar.

Ararken, sonunda Karagöz'ün devlet büyüklerini ve devlet işlerini hayal perdesine getirdiğini, Karagöz'ün siyasal taşlama da yaptığını gösteren en önemli kanıtı buldum. Karagöz'ün siyasal bir taşlama olduğunu, bir yabancı kaynak da şu satırlarla doğrulamaktadır:

Saltçı bir yönetim altındaki bir ülkede Karagöz sınırsız özgürlüğün temsilcisidir; bu, sansür tanımaz bir vodvilci, inancasız, vasak tanımaz, söz dinlemez bir gazetedir. Kişiliği kutsal ve eylemi dokunulmaz. Sultandan gayrı İmparatorlukta kimse yoktur ki bu taşlamalı davranışlardan kurtulabilsin: Başveziri yargılar, onu suçlu kılıp Yedikule zindanına kapatır, yabancı elçileri tedirgin eder, Karadeniz'in amirallerine veya Kırım'ın generallerine dil uzatır. Halk ise ona alkış tutar, hükümet onu hoşgörüyle karşılar.

Çeşitli yabancı tanıklar Karagöz'ün siyasal yönüne değinirler. Bir tanık Karagöz'ün hoşnutsuz kişilerin sözcüsü olduğu için yasaklandığını, kimi yerlerde sınırlı olarak oynatıldığını söylüyor. Bir başkası, Karagöz'de söyleşmelerin yer yer mizahlı, nükteli, yer yer fitneci, ortalığı karıştırıcı olduğunu, Sultana, vezirlere bile sataştığını belirtiyor.

Siyasal taşlamanın yanı sıra, Karagöz'ün ikinci özgünlüğünün de onun açık saçıklığı olduğunu başta belirtmiştim. Yerli kaynaklar bu konuda susmuştur; yalnız bu konuda değil, genellikle Karagöz üzerine yerli kaynaklarda pek az bilgi vardır; bir iki yerde Karagöz'ün veya bir iki Karagöz oynatıcısının adından başka bilgiye rastlanmaz. Buna karşın, Türkiye'ye gelmiş pek çok yabancı, gördükleri Karagöz'ün açık saçık bir oyun olduğu üzerinde durmuşlardır. G. A. Olivi-

er, Karagöz'ün perdeye erkeklik aygıtı ile çıktığını söyleyen Sevin, Gérard de Nerval, Karagöz'de Türkler için ölüm tohumu olacak kertede açık saçıklık gören Rolland, Théophile Gauthier, Edmond de Amicis... gibi. Bunlara başkalarını da katabiliriz.

Geçen yüzyılda, Karagöz'ün siyasal taşlama ve açık saçıklığına karşı devlet ileri gelenlerinin tepki göstermesi, bir yandan da Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesi dolayısıyla, Karagöz'ü sınırlayan bir tutumun gitgide geliştiğini görüyoruz. Basında da, ortaoyununa belirli bir tepki belirmişti; aydınlar ortaoyununa olduğu kadar, Karagöz'e de karşı çıkıyorlardı. Namık Kemal bunlara "*sû-i edeb talimhâneleri*" veya "*sû-i ahlâk mektebi*" ve "bunca *rezâletler mektebi*" diyor, bunlar yerine tiyatroya yönelmeyi salık veriyordu.

Karagöz, yalnız Türkiye'de değil, Türkiye dışında da, birçok İslam ülkesinde olduğu gibi, Balkan ülkelerinde de etkisini göstermiştir. Böylece, Türkler dışardan aldıkları gölge oyununa Türk yaratıcılığını, beğenisini, sanat gücünü katıp onu geliştirerek, görüntüleri deri sanatındaki ustalıklarıyla işleyip Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş etki alanı ve çevresinde yaymışlardır. Türkiye'ye Mısır'dan gelen gölge oyunu işte bu yeni kişiliğini kazanarak yeniden Mısır'a dönmüştür. Suriye'de gelişen Karagöz'de Türk etkisi daha belirgindir. Özellikle Şam, Beyrut, Halep, Hayfa ve Kudüs'te oynanmıştır Türk etkisi Kuzey Afrika'da daha da etkindir. Özellikle Tunus'ta gösterilerin çoğu Türkçeydi; baş kişiler Karagöz ve Hacivat'ın yanı sıra Tiryaki, Kekeme, Arap, Yahudi, Frenk, Kabakçı, Çelebi ve Sarhoş'tur (veya Deli Bekir). Yalnız kişiler, oyunun kuruluşu, güldürme yöntemleri değil, fakat oyunların konuları da benzerlik gösterir.

İslam ülkeleri dışında Türk Karagöz'ü Balkan ülkelerini de

etkilemiştir. Yugoslavya'nın, özellikle Türk kesimlerinde Karagöz oynatıldığını biliyoruz. Türk Karagöz'ün Romanya'da da büyük etkisi vardır. Romanya kukla oyununda, Türk etkisi görülmektedir. Türk Karagöz'ü öncelikle sarayda oynanmaktaydı. Bulgaristan'da Karagöz'ün varlığını biliyoruz. Fakat bu ülkeler içinde Karagöz'ün bugün de yaşayan en derin etkisi Yunanistan'da gözlenir. Yunan Karaghiozis'i her bakımdan Türk Karagöz'ünün bir dalı, bir çeşitlemesidir.

Karagöz'ün böylesine yaygınlık göstermesine karşın İstanbul dışında Karagöz'ün Anadolu'ya yayılışı ve taşrada uğradığı değişiklik üzerine yeterince araştırma yapılmamıştır. Oysa, köylerdeki ilkel kuklalara bile köylülerin Karagöz adını verdiklerini biliyoruz. Anadolu'daki Karagöz'ün gösterdiği değişim yalnız Kars'ta incelenmiştir. Burada Karagözcü Ragıp Usta'nın yedi gece üçer saat süreyle oynattığı Karagöz oyunlarının adları Karagöz ile Hacı-Bat, Tursuz Ağa ile Kizir Oğlu, Deli Çecen ve Kökkoparan, Sihirler Dağı, İstanbul'lu Kayıkçı, Memiş Ağa, Kızların Meclisi, Kırmanı Hanım'dır. Üç çubukla oynatılan Karagöz'de 366 kişi varmış. Girişte söylenen merhaba divanisi ile sonra söylenen döşemelerden örnekler verilmiş. Muhittin Kemenç Usta da Karagöz oynatmıştır.

Karagöz'ün bölümleri

Her Karagöz oyunu dört bölümden oluşur: a) *Mukaddime* (öndeyiş veya giriş), b) *Muhavere* (söyleşme), c) *Fasıl* (oyunun kendisi), ç) Bitiş.

a) Mukaddime – Oyunun mukaddime bölümünde de çeşitli kesimler bulunmaktadır. İlk önce müzikle boş perdede göstermelik denilen ve çoğu kez oyunun konusuyla ilintisi olmayan bir görüntü konulur: Bir dalyan, bir saksıda limon ağacı, vakvak ağacı, vb. Göstermeliklerin görevi henüz oyunu seyretmeye hazırlanmamış seyirciyi oyunun gerçeğine

hazırlamak, onu oyunun yanılsama havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmaktır. Göstermelik, bir ucuna gerilmiş sigara kâğıdı bağlanan *nâreke* adında bir kamış düdüğünün cırlak sesiyle kaldırılır. Bundan sonra, tefin tartımına uygun hareketlerle, seyirciye göre perdenin solundan Hacivat gelir, bir semai okur. Bunu kimi kez bir ara semaisinin izlediği olur. Burada Hacivat müziğin tartımına hareketlerini uydurarak başını hafifçe sallar. Semai bitince Hacivat "Off hay Hak!" diyerek perde gazeline başlar. *Mukaddime* bölümünün önemli bir öğesi Hacivat'ın söylediği perde gazelidir.

Perde gazellerinde Karagöz oyununun bir öğrenek yeri olduğu felsefi ve tasavvufi anlamı, kurucusunun Şeyh Küşterî olduğu belirtilmektedir. Ayrıca, teknik bilgi de buluruz: Perde gazellerinde padişaha yakarış da yer alır; çağın padişahını anmanın yanı sıra, kimi kez yurt yönetiminin biçimi bile belirtilir. Bundan sonra Hacivat secili (uyaklı nesir) bir anlatımla yakarır. Ve bir beyit okur. Bundan sonra, kendine kafa dengi bir arkadaş arar, bu arkadaşta istediği özellikleri sayar.

Kimi kez gene bir beyit okuduktan sonra Karagöz karşı yandan, yani seyirciye göre sağdan gelir, buna "Karagöz'ü indirmek" derler, ikisi dövüşürler. Dövüşte Hacivat kaçar, Karagöz yere boylu boyunca uzanır, secili bir deyişle Hacivat'a veriştirir, bir tekerleme söyler, *mukaddime* de; Karagöz ile Hacivat arasındaki dövüşmeden sonra Hacivat kaçınca, boylu boyunca yerde uzanmış yatan Karagöz'ün secili bir dille Hacivat'a veriştirişidir.

b) Muhavere – Genel olarak muhavere, Karagöz oyununun iki baş kişisi olan Karagöz ile Hacivat arasında geçer. Genel olarak, çünkü, *ara muhaveresinde* iki kişiden daha fazla kişi yer alır. Muhavere ile fasıl arasındaki başlıca ayırım, birincinin salt söze dayanışı, olaylar dizisinden sıyrıl-

mış, soyutlaştırılmış oluşudur. Bunların görevi, Karagöz ve Hacivat gibi iki baş kişinin kişiliklerini, özelliklerini gerek ses, gerek yaradılış ve yetişme bakımından birbirine karşıt düşen özlüklerini tanıtmaktır. Bu bakımdan, ortaoyununda Pişekâr ve Kavuklu arasındaki tekerleme ile aynı görevi üstlenir.

Muhavereleri, konuları ve biçimleri bakımından çeşitli ayrımlarda inceleyebiliriz: "Fasılla ilintisi olmayan muhavereler" "fasılla ilintisi olan muhavereler" *Muhavereler* çoğunlukla *fasıldan*, yani oyunun kendisinden bağımsızdır; ancak, bir iki *muhavere* ile *fasıl* arasında konu birliği bulunabilir.

Bir de ara *muhaveresi* vardır: bu *fasıla* başlamadan önce *muhavereyi* uzatmak için kullanılan bir ek muhaveredir. Konu bakımından bu da fasıldan bağımsızdır, bununla birlikte, bu muhavereye üç, dört kişinin katıldığı olur.

Muhavereden fasıla geçerken önce Hacivat gider, Karagöz de: "Sen gidersin de beni pamuk ipliğiyle mi bağlıyorlar? Ben de gideyim idgâha, dolaba, dilber seyrine; Bakalım, âyîne-yi devran ne suret gösterir!" dedikten sonra perdeden ayrılır, fasıl başlar.

c) Fasıl – Fasıl, oyunun kendisidir, burada Hacivat ve Karagöz'den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu ve olaylar dizisinde gözükür, oyuna katılırlar. 17. yüzyılda belirli bir konudan çok hayvanlarla, gemilerle daha çok kopuk sahneler gösterilirken, 17. yüzyıldan başlayarak fasıl konuları belirli bir olaylar dizisine uymaya başlamıştır. Evliya Çelebi'nin saydığı oyunların çoğu günümüze dek gelmiştir. *Fasıl* sona erdikten sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir.

ç) Bitiş – Bitiş bölümü kimi kez çok kısadır; Karagöz, oyunun bittiğini haber verir, kusurlar için özür diler, gelecek oyunu duyurur. Karagöz'le Hacivat oyun sırasında kılık de-

ğiştirmişlerse, eski kılıklarında perdeye dönerler, aralarında kısa bir söyleşme geçer, bu söyleşmede oyundan çıkarılacak öğrenek de belirtilir. Kimi kez de Karagözcü bu bitişe, sanki eski şiirlerdeki mahlas beyti gibi, kendini de karıştırır.

Karagöz'ün tekniği

Karagöz'ün teknik gereçleri ve oynatma tekniğine gelince, tasvir denilen görüntülerin hazırlanması ilk aşamadır. Tasvir yapan tasvirciler Karagöz oynatanlardan ayrı olmakla birlikte, kimi Karagözcülerin kendi tasvirlerini yapmış olduklarını biliyoruz. Karagöz görüntüleri kalın derilerden, özellikle deve derisinden yapılır. Dana, sığır, manda derisinden, bu arada ışık geçiren pürtüklü Ali Kurna kâğıdından yapıldığı da olur. Deride aranan özellikler, saydamlaştırmaya yatkın, bir de sıcağa dayanıklı olması, eğilip bükülmemesidir. Deriyi işlemek için çeşitli işlemler vardır.

Perde'ye gelince, eskiden boyutları 2 m X 2,5 m iken, daha sonra 1.10 X 0,80 olmuştur. Kıyıları çiçekli bezden, ayna denilen beyazı mermerşahi patiskadandır.

Perdenin arkasında ve tabanında perdenin çerçevesine iplerle tutturulmuş *peş tahtası* (veya *destgâh*) denilen bir raf bulunur. Buraya perdeyi ve görüntüleri aydınlatan meşale konulur. Meşale çeşitli biçimlerde hazırlanır. Meşale mumlarla da yapılırdı. Peş tahtası üzerinde sıra sıra delikler bulunur; bu deliklere gerekince *hayal ağacı* denilen çatal sopalar sokulur. Bu, çoğu kez perdede ikiden fazla görüntü bulunduğu zamanlarda, kımıltısız duran görüntülere destek olması içindir.

Türk Karagöz'ü yatay çubuklarla oynatıldığı için görüntüler tek yönlü hareket eder, geri dönemedikleri için perdede geri geri giderler. Bunu yenmek için kimi görüntülere *fırdöndü* adı verilen bir dönerlik sağlanmıştır. Çin gölge oyununda rastlanılan bu dönerlik, görüntülerin sırtında bulu-

nan ufak bir yuvaya, ucunda bir tel bulunan çubuk sokularak gerçekleşir; böylece görüntü, ekseninde sağa sola bir menteşe gibi döner.

Karagöz tek sanatçının gösterisidir. Bununla birlikte, Karagözcünün yardımcıları da vardır. Hayali veya hayalbaz denilen ustanın bir de çırağı bulunur. Oyunlarda şarkıları, türküleri okuyana yardak denilir. Tef çalan yardımcıya da dayrezen denilir, gerekince velvele yapar, şarkı da söylerlerdi.

Ortaoyunu

Ortaoyunu nasıl çıktı?

Ortaoyunu, perde arkasında deriden görüntülerle oynanan Karagöz'e karşılık, canlı oyuncularla oynanırdı. Karagöz'den çok ayrı olmakla birlikte, havası, kişileri, oyun dağarcığı, güldürme yöntemleri, kuruluşu bakımından bu iki oyun arasında öylesine bir yakınlık vardır ki, ikisi aynı zamanda çıkamıyacağına göre, birinin ötekinden çıktığına inanmak zorunda kalırız. Ancak, hangisinin önce geldiğine karar vermek güçtür. Türklerin Karagöz, kukla gibi cansız, meddah gibi tek anlatıcılı sözlü seyirlik oyunları yanında canlı oyuncularla oynanan en bellibaşlı geleneksel tiyatrosu olan ortaoyunu üzerine pek çok araştırma yayımlandığı halde, gene de bu tiyatro türü üzerine karanlık kalmış, çözülememiş pek çok nokta buluruz.

Bunların başında ortaoyununun eskiliği geliyor Bu konuda araştırmalar yapanlar çağlar boyunca rastlanan canlı oyuncularla yapılan sözlü gösterimlerden çok, ortaoyunu terimine ilk rastladıkları tarihi temel alıyor, ortaoyunun çıkış tarihini çok ileriye, 19. yüzyılın ortalarına doğru getiriyorlar. Ancak, bu bağlamda da değişik değişik tarihler ileri sürülmektedir. Çıkış tarihini böyle geciktirme eğiliminin iki

gerekçesi vardır: Birincisi, bu araştırmacıların başvurdukları kaynakların daha erken tarihlerde ortaoyunu oynandığını göstermekteki yetersizliği; ikincisi de, gene bu kaynaklarda ortaoyununun tanımlanmasının ancak geçen yüzyılın ilk yarısına rastlamasıdır.

Eski yüzyıllarda Osmanlılarda dramatik türden oyunlar olduğunu çeşitli kaynaklardan biliyoruz. Daha I. Bayezid çağında sarayda çalgıcı, dansçı, şarkıcı takımlarının yanı sıra, taklitçi oyuncuların (*mimus* oyuncuları) bulunduğunu o çağlardaki kaynaklardan öğreniyoruz. *Çengi*'nin 'çeng çalan dansçı' gibi anlamları yanında, 'komedya oyuncusu' anlamına geldiğini eski sözlükler bildirmektedir. Nitekim eskiden çengiler, curcunabazlar danslarının yanı sıra dramatik türden, konulu, taklitli oyunlar çıkarırlardı. Bunun gibi genel şenliklerde düzenbağını koruyan ve bir çeşit polis görevi yanında çeşitli güldürücü gösteriler yapan tulumbacılar ve *cin-askeri* denilen soytarılar vardı. Ortaoyununun Karagöz'e benzeyişine de gene eski kaynaklardan kanıtlar buluyoruz. Eski şenlikleri anlatan surnamelerdeki minyatürlerde tıpkı Karagöz ve kukla oyunundaki görüntüler gibi giyinmiş soytarılar, taklitçiler bu ikisi arasındaki bağlantıya tanıklık etmektedir. Bu minyatürlerin yanı sıra metinlerde de bu benzerlik doğrulanmaktadır.

Evliya Çelebi, çağının on iki ünlü oyuncu topluluğunu anlatırken, bunların dans etmek yanında, bu tür oyunlarda da usta olduklarını anlatıyor. Nitekim bu oyunlar arasında *Keştîban Oyunu*, *Arnavud Kasım taklidi*, *Haraççı taklidi*, *Yuvacı taklidi*, *Gümüş arayıcı taklidi*, *Bahçe taklidi*, *Bahçevan Gürcü taklidi*, *Çingene taklidi*'ni saydıktan sonra, Yahudilerden meydana gelen Samurkaş Kolu'nu anlatırken, bu topluluğun bir oyununun, bir Çingene kadınla bir Yahudi'yi sevişirken suçüstü yakalayıp her ikisine suçlarını işkenceyle söylettikten sonra Çingene karısının başına iş-

kembe geçirip, eşeğe ters bindirdiklerini, suç ortağı Yahudi'yi de bir başka eşekle dolaştırdıklarını anlatıyor. Evliya Çelebi yeterince açıklamada bulunmamış olmasına rağmen *Bahçe taklidi*, *Bahçevan Gürcü taklidi*, *Çingene taklidi* gibisinden taklitlerin ortaoyunu dağarcığının başlangıcı olabileceğini kabul edebiliriz. Nitekim daha sonra *Bahçe oyunu*, hem Karagöz, hem ortaoyunu fasıl dağarcığında yer almıştır. Bunun gibi *Haraççı taklidi* ile *Gümüş arayıcı taklidi* de III. Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan'ın doğumu için 1759 yılında yapılan şenliği anlatan Haşmet'in surnamesinde geçen sokak güldürülerinin konularına çağrışım yapmaktadır. Nitekim, söz konusu güldürülerden birisi define arayıcısını canlandırmaktadır. Gene bu sokak güldürülerinde oyuncular oyunlarını sergiledikleri dükkânların önünde zorla para aldıklarından, *haraççı taklidi* de buna uygun düşmektedir.

Bu oyunlarda İstanbul Efendisi, Yeniçeri Ağası gibi devlet örgütünün ileri gelen yetkililerinin taklitlerinin yapıldığını bir tanık bildirmektedir. Bunun gibi, gene eski şenlikleri anlatan surnamelerden ve benzeri kaynaklardan, esnafın geçit alaylarında her esnaf loncasının kendi uğraşı ve sanatını temsil eden küçük oyuncuları geçit alayı sırasında oynattıklarını biliyoruz.

Bu oyunlar ile Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah ve gene sözlü bir oyun olan hokkabazlık gibi çeşitli oyun türlerinin karışımından doğma bir gelişimle ortaoyununun bildiğimiz en son biçimine varmış olduğunu kolayca çıkarabiliriz.

Ortaoyununun eski biçimi olan kol oyununu daha çok Yahudilerin geliştirmiş olduğu üzerine pek çok kanıt vardır. Yahudiler 15. yüzyıl sonlarında ve 16. yüzyılın başlarında İspanya ve Portekiz'den Türkiye'ye gelmişlerdi. Seyirlik oyunlarımızın üzerine en geniş bilgiyi veren eski kay-

naklar 1582 yılındaki şenlikte Yahudilerin bu çeşit oyunlar sergilediklerini sık sık belirtmişlerdir. Özellikle İspanya'da bu çağda bu türlü seyirlik oyunlar gelişmekteydi. Bunlara genel olarak Juglares deniliyordu. Bunlar, taklit yanında hokkabazlık gibi oyunlar da gösteriyorlardı. Nitekim Türkiye'de yakın çağlara kadar hokkabazlık Yahudilerin elindeydi. Hokkabazlığın bizdeki biçimi Kavuklu ile Pişekâr arasındaki sözleşmeler bakımından ortaoyununa çok benzer. Evliya Çelebi de Yahudilerden meydana gelen Samurkaş Kolu'nun bu türlü oyunlar oynadığını ve hokkabazlık yaptığını yazıyor.

Ortaoyunu ile eşanlamda başka deyimler de, vardır: *Kol oyunu*, *Meydan oyunu*, *Taklit oyunu*, *Zuhurî* gibi. Bunlar, ortaoyunu deyimi kullanılmaya başladıktan çok sonra da gene ortaoyunu yerine kullanılagelmiştir. Nitekim, İstanbul'da yayımlanan *Levant Herald* gazetesi 14 Ocak 1870 tarihli sayısında meydan oyunu oynayanların, kadınlar için kafesli locaların da bulunacağı bir ulusal Türk tiyatrosu kurmak için hükümetten arazi istediklerini yazarken, ortaoyunu yerine Meydan oyunu deyimini kullanması ilginçtir. Eski metinlerde *Kol* oyunu deyimi çok geçmektedir. Metinlere göre, ortaoyunu deyiminin en eski kullanıldığı tarih 1834 oluyor. Ancak ondan sonra, 1836 yılında Zuhurî Kolu'nun sözü ediliyor. Zuhurî, ortaoyunu ile eşanlamda kullanılmış bir deyimdir, birçok sözlüklerde Zuhurî, ortaoyunu yerine kullanılmıştır.

Ortaoyununun bölümleri

Ortaoyunu üzerine bundan önce verilen bilgilerden anlaşılacağı gibi, ortaoyununun ilk oynanış biçimi üzerine bilgilerimiz azdır. Bu oyunun gelişerek son aldığı biçim üzerine bilgimizin kaynağı çoğunlukla Kavuklu Hamdi, Küçük Ismail, Abdürrezzak gibi ustaların elinde varmış olduğu bi-

çimdir. Oyunun iki önemli kişisi vardır: Pişekâr ve Kavuklu. Oyun tümüyle bu iki kişinin ekseninde gelişir. Bütün oyunun çatısı, gerilimli bu iki kişinin karşıtlığında, aralarındaki çatışmada gelişir.

Eski Ortaoyunlarının başındaki curcuna bölümünü atlarsak, bir ortaoyununda dört bölüm vardı: a) Öndeyiş, b) Söyleşme (Arzbar-*Tekerleme*) c) *Fasıl* (oyun) ç) Bitiriş. Şimdi bunları sırasıyle görelim:

a) Öndeyiş – Zurna Pişekâr havası çalar, Pişekâr meydana gelir, iki eliyle dört bir yanı selamladıktan sonra zurnacıyla şöyle konuşur:

Pişekâr– Efendi cümleten safalar geldiniz. (*Zurnacıya*) Amma benim pehlivanım!

Zurnacı– Buyur benim pehlivanım!

Pişekâr– Bu da hesap değil.

Zurnacı– Nedir hesabın!

Pişekâr– Borcu sıkıyor kasamın. Filanca oyunun (*oyunun adını söyler*) taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın, tenezzülen teşrif buyuran zevât-ı kirâm zevkiyâb olsunlar.

Buradan sonra zurna genel olarak Kavuklu havası çalar ve Kavuklu ile Kavuklu-arkası gelir. Kimi kez daha önce Zenne takımı veya çelebi gibi başka kişilerin gelip Pişekâr ile iş konuştukları da olur. Oyuna Kavuklu geldiği zaman Kavuklu ile Kavuklu-arkası (cüce veya kambur) arasında kısa bir söyleşme olur.

Çoğu kez Kavuklu ile Kavuklu-arkası, Pişekâr'ı birden görünce korkarlar, korkularından yere, birbirlerinin üstüne düşerler. Bundan sonra oyunun ikinci bölümü olan Pişekâr ile Kavuklu arasındaki söyleşme gelir.

b) Söyleşme – Bu bölüm Karagöz'deki *muhavere* gibi oyunun en ustalık isteyen bölümüdür. Kavuklu ile Pişekâr arasında bir çene yarışıdır. Söyleşme bölümü iki kesimde gerçekleşir: Önce, Karagöz muhaveresine benzeyen, söyleşen-

lerin birbirleriyle tanıdık çıkması, birbirlerinin sözlerini ters anlaması gibi güldürücü bir söyleşme, ki buna *arzbâr* devri; sonra da *tekerleme* denilen, Karagöz muhaverelerinde de kimi kez rastlanılan, fakat ortaoyununa özgü bir söyleşme.

Tekerlemelerde Kavuklu, Pişekâr'a, başından geçmiş gibi, olmayacak bir olayı anlatır. Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler, sonunda da bunun düş olduğu anlaşılır.

c) Fasıl – Tekerleme sona erip, bunun bir düş olduğu anlaşıldıktan sonra Fasıl denilen asıl oyuna geçilir. Çoğu kez, Kavuklu iş aramaktadır, tekerleme sonunda Pişekâr bu işi ona bulur. Kavuklu *Hamam* oyununda aktar olur, *Pazarcılar*'da sergi açar, *Fotoğrafçı*'da fotoğrafçı, *Eskici Apti* veya *Kunduracı*'da eskici çırağı, *Gözlemeci*'de gözlemeci çırağı, *Yazıcı*'da yazıcı, *Büyücü Hoca*'da büyücünün çömezi, *Kağıthane Sefası*'nda kahve işletir, *Tahir ile Zühre*'de vezirin mutemedi, *Ferhad ile Şirin*'de demirci, *Kızlar Ağası*'nda konağın kâhyası olur, bu arada *Gülme Komşuna*'da, Mandıra'da, Bahçe'de ev kiralar. *Ödüllü*'de Pehlivan, *Büyük Sünnet Düğünü*'nde sünnet olur. Dükkân dekorunda değişen olaylar dizisine paralel olarak ikinci bir olaylar dizisi de zennelerin Pişekâr aracılığıyle kiraladıkları evde (yeni dünyada) gelişir. Böylece çeşitli taklitler kimi kez zennelerle işi olduklarından, kimi kez dükkâna müşteri olarak gelirler, fasıl bunlarla gelişir.

ç) Bitiş – Fasıl'dan sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir. Pişekâr nasıl oyunu seyircilere tanıtıp sunmuşsa, oyunu bitirmek de gene Pişekâr'a düşer. Seyircilerden özür diler, gelecek oyunun adını ve yerini duyurur.

Ortaoyununda oyun düzeni

Ortaoyunu yuvarlak, çepeçevre seyircilerle kuşatılmış bir alanda oynanır. Bu çeşit oyun yerlerine başka ülke ve çağlarda da rastlanır. Ortaoyununun oyun yeri açıklıkta olduğu

için buna *merg-i temâşe* (temâşe çayırı) da denilir. Bu, çoğu kez yumurtamsı biçimde bir alandır.

Ortaoyunu sözlüğünde meydan veya oyun yerine palanga denilir. Bu terim İtalyanca *palanca*'dan gelebileceği gibi, daha önce Yahudilerin ortaoyununu İspanya'dan getirmiş olabileceği görüşüne uygun olarak İspanyolca *palenque*'den de alınmış olabilir. İspanyol sözlükleri *palenque* için konumuzla ilgili iki anlam gösterir: bunlardan birincisi seyircilerin olduğu yerden sahneye giden yol, ikincisi ise kazıklarla çevrilmiş, gösteriler için alan. Görülüyor ki her iki anlam da ortaoyunu *palanga*sına uygun düşmektedir.

Oyuncuların giyim kuşamlarını koydukları sandığa *pusat* veya *pusat odası* denilir. Çoğunlukla oyun yerinin bitişiğinde bir çadır veya perdeyle kapatılabilecek bir yer yapılır, oyuncular burada hazırlanır. Oyun yerinde bellibaşlı iki parça dekor bulunur. Bunlardan biri *Yeni Dünya*, öteki *Dükkân*'dır.

Yeni Dünya ile *Dükkân* birbirine benzeyen iki, üç, dört kanatlı bir kafes, bir paravandır. Aralarında boy bakımından fark olduğu gibi, görevleri de değişiktir. Bunlar ortaoyunu dağarcığının hemen bütün fasıllarında rastlanılan ikili olaylar dizisinin gereçleridir. Hemen her fasılda Kavuklu'nun bir iş araması ve iş sahibi olmasıyla işyerinde çalışması için Dükkân, zennelerin mahallede bir ev aramaları için Yeni Dünya gerektir. Dükkân, *Gözlemeci* oyununda gözlemeci dükkânı, *Telgrafçı* oyununda telgraf çekilen yer, *Fotoğrafçı*'da fotoğrafçı dükkânı, *Eskici Abdi* veya *Kunduracı* oyununda ayakkabıcı dükkânı, *Kağıthane Sefası*'nda kahve ocağı yerine geçer.

Yeni Dünya'ya gelince, bu da çoğu kez ev olarak kullanılır. Kimi kez başka yerleri gösterdiği de olur. Örneğin *Hamam* oyununda hamamı, *Ferhad ile Şirin*'de Şirin'in köşkü. Kimi kez iki yeni dünya olabilir: *Tahir ile Zühre* oyununda bir *Yeni Dünya*, Kara Vezir'in konağının harem dairesi-

ni, öteki *Yeni Dünya* ise Zühre'nin kapatıldığı taş odayı canlandırır. Oyun yeri yuvarlak ve çepeçevre seyirci ile kuşatılmış bir alan olduğu için, Yeni Dünya açık bir kafestir; böylece, seyirciler hangi yönden bakarlarsa baksınlar, görüşleri kapatılmamıştır. Bununla birlikte, kimi oyunlarda *Yeni Dünya* bez veya kâğıtla kaplanır. Böyle kapalı *Yeni Dünya*'lara bir iki örnek verebiliriz: *Çivi Baskını*, *Fotoğrafçı*, *Tahir ile Zühre* gibi oyunlarda Yeni Dünya böyle kapalıdır.

Ortaoyununda önemli araçlardan birisi de Pişekâr'ın elinde tuttuğu iki dilimli, birbirine çarpıp ses çıkaran şakşak'tır. *Mimus*, *Commedia dell'arte* gibi halk tiyatroları türünde de kullanıyorlardı. Oynanacak yer, bir oyun alanıdır, yoksa kılık değiştirmiş kimliğini örtmeye çalışan bir alan değil. Gerçi sahne veya oyun yeri yapının öteki kesimlerinden ayrılmıştır, ama ondan kesik, ayrı değildir, onun bir parçasıdır. Oyuncu, seyirci ve temsil sanki ayrısız, gayrısız aynı dünyanın ilişginleridir. Bu bakımdan, oyuncular seyircilere doğrudan doğruya seslenebilirler, işi biten oyuncu seyircinin gözünden saklanmak gereğini duymaz; sahnenin seyirciden gizlisi, kapalısı yoktur. Bunun karşıtı olan Benzetmeci tiyatroda bütün çabalar seyirciyi sahnenin sahne, oyuncunun oyuncu olmadığına kandırmaya yöneltir. Bu bakımdan sahne, dekor, türlü donatım, ışık ve kılık, kişilik değiştirmekle özel ve gerçek bir yer gibi gösterilir. Seyircilerin oturduğu yer ile oyuncuların oynadığı yerin birbirlerinin parçası olmadıklarını göstermek için türlü teknik yollara başvurulur. Böylece sahne bir yanılsama alanı, seyircilerin olduğu yer ise gerçeğin bir parçasıdır. Oyuncu aslında gerçekçi olmayan türlü yollara başvurmakla birlikte giyimi kuşamı, yüzünün boyası, tavırlarıyla kendisinin bir oyuncu değil de, canlandırdığı gerçek insanın ta kendisi olduğuna seyirciyi inandırmaya uğraşır. Sanki seyirciler yokmuşçasına, seyircilerine doğrudan doğruya seslenmez.

Fasıllar ve fasıl dağarcığı

Bundan önceki bölümlerde geleneksel tiyatromuzun türlerinin "göstermeci tiyatro" örneğinde gelişmiş olduğu belirtilmişti. Göstermeci tiyatroya yakın bir üslup da "açık biçim"dir.

Göstermeci tiyatroda gerçeğin yanılsamasını yıkmak için oyunda eylemin akışı kesikliklere uğrar, kısa sahnelere, bölümlere parçalanır. Bunu anlamak için Biçim-Kapalı Biçim ayırımını tanımak gerekir. İster resimde, ister müzikte, ister edebiyatta, ya da tiyatroda olsun açık eser, tek bir düzene sokulmayan, tek yönde gelişmeyen, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun istediği gibi değiştirilebilen eserdir. Türlü yorum, beğeni, anlatım ve değişim olanaklarına açık olduğu için "açık biçim" deniliyor. Kapalı biçim ise tek bir biçim içinde kapalı kalan, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun isteğine göre değiştirilmeyen, yaratıcısının elinden çıktığı için dondurulmuş, kalıplaşmış eserdir. "Açık biçim" esnek, oynak, değişkendir. Parçalar, öğeler yer değiştirebilir, kimi kez sonsuz sayıda olanaklar verir.

Ortaoyununda dekor gibi donatıma pek az yer verilmiştir. Her ne kadar ortaoyununda giyim kuşam dışında donatıma önem verilmediği belirtildiyse de, her oyunun konusuyla ilgili eşyalara rastlarız. Örneğin *Gözlemeci* oyununda gözlemeci merdanesi, *Fotoğrafçı*'da hiç değilse bir fotoğraf taklidi, *Kunduracı* oyununda kunduracı araçları, *Kâğıthane Sefası*'nda mangal, cezve gibi kahveci gereçleri, Yazıcı oyununda yazı takımı gibi eşyalar kullanılır. Bunun gibi *Büyük Sünnet Düğünü* oyununda sünnetliye getirilen armağanlar, kimi oyunda rastlanan çeşitli renklerde parçalardan yapılmış şemsiyeler, baston, kişilerin ellerinde taşıdıkları, özelliklerine uygun, çeşitli eşyalara da rastlanır.

Ortaoyununun sahne düzeni; bir yanda metinsiz, doğma-

ca oynayış, öte yanda yuvarlak sahne kurallarının gereklerine uygundur. Bu iki özelliği bakımından, – daha ilerde oyun dağarcığını incelerken göreceğiz – oyunlar "Açık biçim" denilen ve seyircilerin tepkisine, oyun yeriyle seyirci arasında alış verişin yönelişine göre biçimlenebilen bir oyun türüdür. Oyun yeri yuvarlak olduğu için, oyuncular sık sık yer ve yön değiştirerek bütün seyircilerin kendilerini zaman zaman görmelerini sağlarlar. Ortaoyunu için *meydan-ı sühan* (söz meydanı) denilir; bu da, oyunun daha çok söze dayandığını gösterir. Bununla birlikte, oyunda sözün yanı sıra hareket ve tavırlara da geniş ölçüde yer verilir.

Ortaoyununun üslubunu anlamak için, yüzyıllar boyunca tiyatro tarihinde rastlanan iki temel üslubun ne olduğunu bilmek ve ortaoyununun bunlardan hangisine girdiğini aramak gerekir. Her tiyatro eseri veya gösterimi az veya çok bu iki üsluptan birine uyacaktır. Gerek anlatım araçları, gerek seyirci ile oyuncu alışverişi bakımından bu iki üsluptan birincisine "göstermeci tiyatro" (presentational veya non-illusionistic), ötekine ise "benzetmeci veya gerçekçi tiyatro (representational) adını verebiliriz.

Birincisi samimî, yalansız dolansız tiyatro olmak üslubu, ötekisi tiyatroculuktan kaçan tiyatro üslubudur. Bunu şimdi daha iyi görmeye çalışalım. Göstermeci tiyatroda oyuncu, oyuncu niteliğini yitirmez, seyirci onu sadece büründüğü gerçek kişilik olarak görmez. Seyirci, dinleyici okuyucu kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yapabilir, sanki ikinci bir yaratıcı olur. "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 kazanımışcasına, kendi başlarına bir bütün özelliği taşımaktadır.

Karagöz ile ortaoyununun yapısı bu bakımdan tam "açık

biçim"in kendisidir. Karagöz ile ortaoyununda çok ilginç bir açık biçim buluyoruz.

İlk bakışta Öndeyiş– Söyleşme– Fasıl-Bitiriş gibi belli kalıplaşmış bir kuruluşu olan Karagöz ve ortaoyununun "açık biçim" anlayışına uymadığı söylenebilirse de, bu öğeler bu sırada olmakla birlikte her biri kendi içinde değişebilmekte, uzayıp kısalabilmektedir. Örneğin, perde gazelleri ve tekerlemeler oyunun kendisine bağlı olmayıp, sanatçı bunları gönlünce istediği gibi değiştirebilmektedir. Söyleşmeler de bağımsız olup, sanatçı bunu istediği gibi seçebilmekte ve uzatabilmektedir. Evliya Çelebi kendi çağında söyleşmelerin on beş saat uzatılabildiğini ileri sürmektedir. Ayrıca bir önoyun niteliğinde olan ara muhavereleri de gene isteğe uygun olarak katılıp, çıkarılabilir.

Karagöz ve ortaoyunu fasıllarını çeşitli ayrımlar içinde inceleyebiliriz. Bunlardan birisi Profesör Jacob'un Karagöz üzerine bir araştırmasındaki dörtlü ayırmadır. Bu dörtlü ayırma şöyledir: (A) Karagöz'ün iş tutması. (B) Karagöz'ün yasak edilen yerlere girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması. (C) Bağımsız bir dolantıda Karagöz'ün kendini güldürücü veya çapraşık bir durumda bulması. (Ç) Efsanelerden, halk öykülerinden ödünç alınan konulardan yararlanarak yapılan uyarmalar.

Kimi fasıllar bu örneklerden birine tıpatıp uymakta, kimi oyun iki veya daha çok örneğin bir karışımından meydana gelmektedir. Durum, ortaoyununda da aşağı yukarı böyledir. Ancak, ortaoyununda çoğunluk birbirine koşut iki olay dizisi birlikte gelişir: bu, bir yandan Pişekâr'ın Kavuklu'ya bir iş bulması ve dükkân kiralaması, öte yandan gene Pişekâr'ın zennelere bir ev bulup kiralamasıdır.

(A) örneğinde çoğu kez işsiz olan Karagöz veya Kavuklu'ya, Hacivat ya da Pişekâr aracı olup bir iş bulur ya da aynı işte ortak olurlar. *Eczane*, *Eskici Abdi*, *Fotoğrafçı*, *Gözle-*

meci, *Karagöz'ün Bakkallığı*, *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği*, *Kayık*, *Salıncak*, *Telgraf*, *Yazıcı* gibi. Bu durumda taklitler çoğunlukla ya müşteri ya da alacaklıdır. Kimi kez Karagöz veya Kavuklu bir yarışma dolayısıyla böyle bir işe girerler: *Ödüllü* ve *Karagöz'ün Şairlerle İmtihan Olması* gibi. Kimi de Karagöz veya Kavuklu bir rastlantıyla birtakım uğraşların içinde kendilerini bulurlar: *Cambazlar*, *Tahmiş*, *Balıkçılar*'da olduğu gibi. Kimi de merakları, istekleri onları dürter: Hamam oyununda olduğu gibi. Bu oyunlarda geleneksel birtakım uğraşlar, zenaatlar tanıtılır.

(B) örneğinde Karagöz veya Kavuklu yasaklanmış bir yere girmeye veya yasak olan bir şeyi yapmaya yeltenirler. Kimi toplumsal sınıf ayrımı bir yere girmeyi engellemektedir; Karagöz veya Kavuklu bunu onurlarına yediremedikleri için girmekte direnirler: *Bahçe* ve *Çivi Baskını*'nda olduğu gibi. Kimi merakları, istekleri onları dürter: Hamam oyununda olduğu gibi. Kimi de tekin olmayan, cinli bir yere veya işe burunlarını sokarlar. *Kanlı Kavak*'da ve *Büyücü Hoca*'da olduğu gibi. Yazıcı oyunu, bir iş tutma bakımından (A) örneğine girmekle birlikte, tekin olmayan bir dükkân tutulduğu için (B) örneğine de uyar. *Cazular* da bir bakıma bu örnekten sayılabilir.

(C) örneğinde belirli, bağımsız bir dolantı, bir olaylar düzeni buluruz. Burada çoğu kez Karagöz eksen kişidir, ve çoğu kez kendini bu dolantı arasında birtakım gülünç ve zor durumlar içinde bulur: *Sahte Gelin yahut Ters Evlenme*, *Yalova Sefası*, *Şeytan Dolabı* gibi. Kimi kez de, Karagöz eksen kişi değildir: *Meyhane veya Bekri Mustafa*'da olduğu gibi. Bu çeşit oyunlar, göreneklerin sergilenmesi, toplum yaşamının yansıtılması veya çeşitli oyunlar (*divertissement*) için bir vesiledir. Karagöz bu karışık dolantıya kimi kez iyilikseverliğinden, ahlâk koruyuculuğunu üstüne yüklendiği için karışır. Karagöz'ün delirmesi de bir bakıma bu örneğe uyar. Tımar-

hane'de, sokaktaki başıboş delilerin etkisiyle; *Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması* oyununda da esrar içtiğinden deli olur, sonra düzelir.

(Ç) örneğinde Karagöz ve ortaoyunu halk masallarından, efsanelerden, romanlardan, tiyatrolardan yararlanır, konuları ödünç alarak, kendi özelliklerine göre bunları uyarlar. Halk efsanelerinden *Ferhad ile Şirin*, *Kerem ile Aslı*, *Arzu ile Kamber*, *Leylâ ile Mecnun*, *Şapur Çelebi*, gerçekçi halk hikâyelerinden *Tayyarzade veya Binbirdirek*, *Hançerli Hanım*, romanlardan *Hüseyin Fellâh*, *Hasan Mellâh* gibi. Ayrıca tiyatro oyunlarından da yararlanır.

Fasılların kaynakları başlıbaşına bir araştırma konusudur. Elimizde bütün fasılların bulunmayışı, bu kaynakları araştırmada zorluk doğurmaktadır. Oyunlardaki çeşitli konu, durum ve motiflerden bu kaynakları (a) "gerçek" ve (b) "yapıntı" olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

Gerçek olanlar çağlarının olaylarını, görenek, gelenek ve törelerini, günlük yaşayışını, çeşitli eğilimlerini yansıtmaktadır. Bu oyunlarda İmparatorluğun içinde yaşayan çeşitli kişiler, çeşitli toplumsal katlar arasındaki ayrımlar, dil ve anlayış karşıtlıkları sergilenir. Yukarıda da belirtildiği gibi, *Ferhad ile Şirin*, *Arzu ile Kamber*, *Leylâ ile Mecnun*, *Tahir ile Zühre* gibi masallar uyarlandığı zaman gene toplumsal gerçeğin çevresinde ele alınmaktadır. Fasılların hepsi elimizde bulunmadığı için kesinlikle bilinmemekle birlikte, Karagöz ve ortaoyununun *Binbirgece Masalları*, *Hamzaname*, *Şehname* gibi kaynaklardan da yararlanmış olduğuna, meddah dağarcığına koşut başka fasılların bulunabileceğine ve bunlara perdede veya meydanda biçemleştirme işlemine (*stilisation*) göre yeniden biçim verildiğine inanabiliriz.

Kişiler ve kişileştirme

Kukla, Karagöz ve ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de bir değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli bir zamana oturtulmamıştır ve belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Olaylar onlara bir şeyler katmaz. Onlar üzerine yaşantılar bir iz bırakmadığı gibi, davranışları da değişmez. Belirme, büyüme, yaşlanma gibi zamanın birikici etkisi onları etkilemez. Belirli kusurlar, özellikler tek bir kişide büyütülmüştür. Dış ve fizik görünüşleri önemlidir, kişinin özünü tamamlar: Dramda bir kez olup yinelenmeyenin tersine, tipler genelleştirilmiş ve soyutlaştırılmıştır. Bu ya da yalmçlaştırma ve şiddetlendirme ile ya da karşılaştırma ve genelleştirme ile olur. Canlı oldukları yanılsamasını (*illusion*) yaratmazlar. Böyle tipler yoluyla kişileştirmeye *mimus*'ta, *commedia dell'arte*'de, melodramda, tuluat tiyatrosunda, günümüzde de beyaz perdede western denilen kovboy filmlerinde rastlıyoruz.

Karagöz ve ortaoyununda kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelemelerle olur. Her kişi belli davranışları sürekli yinelediği gibi, birbirleriyle de sürekli karşıtlıklar yaratır. Bütün tiyatro kişilerinde olduğu gibi burada da bir kişinin tanımlanması ve belirtilmesi dört yoldan olur:

1. Kişilerin dış görünüşleri, fizik özellikleri önemlidir. Bunun başında giyim kuşam gelir. Oyunlarda belli kişiler hep belirli biçimlerde giyinirler. Bu kılık, giyim kuşam, kişinin geldiği yerin, toplumsal sınıfının, yetiştiği yerin yöresel özelliklerini taşır. Ayrıca o kişinin alışkanlıklarını, uğraşını, özelliklerini de belirtir: Sarhoşun elinde içki şişesi, Tuz-

suz'un elinde bıçak, Tiryaki'nin elinde afyon çubuğu, Kabadayı'nın elinde tabanca, Kastamonu'lunun elinde balta, Laz'ın elinde kemençe bulunur. Kimi sakatır, kamburdur, kötürümdür, kiminin boyu Kastamonulu gibi uzun, kimi de Beberuhi gibi cücedir. Kişileri tanıtıcı belirtkeler arasında her kişinin kendine özgü müzik, türkü ve dansları vardır. Kişiler daha perdeye ya da meydana çıkarken, çalınan ezgiden, söylenen türküden, yaptıkları danstan, okudukları şiirden o kişiyi tanıyabiliriz. Bunlar çoğu kez, o kişinin geldiği yerin türküsü ve dansları olur.

2. Kişilerin konuşması, denilebilir ki, kişileri tanımanın en önemli yoludur. Gerek Karagöz, gerek ortaoyunu eylem ve dolantı oyunları olmaktan çok söz oyunları oldukları için, konuşmanın yeri önemlidir. Nitekim ortaoyununun bir adı da "*Meydan-ı sühan*"dır (söz meydanı). İmparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen kişiler Türkçeyi geldikleri yerin ağzıyla konuşurlar. Bu lehçe, şive, ağız hep olağan Türkçeyle karşıtlık yaptığı ölçüde, hem bir güldürme yöntemidir, hem de kişiyi tanıtmaya yarar. Olağan, kuralına uygun Türkçe hangisidir? Bu, İstanbul Türkçesidir, ancak özentili, süslü, seçkin olduğu için bu da bir karşıtlık ve bir anlaşmazlık duvarı yaratır. Her kişinin konuşması Karagöz ya da Kavuklu'ya göre anlaşmazlık yarattığı için, kuralına uygun, olağan Türkçeyi İstanbullu halk adamının dili olarak kabul etmek gerekir.

Ereğli, bir imparatorluk topluluğu içindeki çeşitli etnik grupların aralarındaki anlaşma güçlüğü ve bunun yarattığı gerilim ve güldürü öğesidir. Bu anlaşma zorluğu yalnız değişik ağızlardan değil, toplumsal sınıf ayırımından, kekemelik, hımhımlık gibi dil sakatlıklarından ya da anlayış kıtlığından, aptallıktan da kaynaklanabilir. Ağızlar yalnız ses ve dilbilimine aykırılıklardan değil, sesin tını pesliği ya da tizliği, söylenişindeki çabukluk ya da ağırlıkta da değişiklik, gösterirler.

3. Kişilerin belli olaylar karşısında davranışları, tepkileri, tavırları da kişilerin özelliklerini belirtir. Bu davranışlar kişilerin tip olmasına göre önceden koşullanmış, basmakalıplaşmıştır Yahudi'nin bir olayda hemen ürküp korkacağını ya da bir alışverişte kıyasıya pazarlık edeceğini, Tiryaki'nin konuşmasının orta yerinde kendinden geçip horlamaya başlayacağını biliriz. Zenneler için içten pazarlıklı davranışlardır bunlar.

4. Kişileri başkalarının onlar için düşündüklerinden tanırız. Pişekâr, Kavuklu üzerine; Hacivat, Karagöz üzerine konuşur. İnsanları iyi tanıyan Pişekâr ya da Hacivat bize çeşitli kişiler üzerine bilgi verir. Başkalarının verdiği bu bilgi kimi kez bilerek ya da bilmeyerek yanlıştır, ama gene yanlış bilginin ışığında doğru bilgiyi başka yollardan ediniriz.

Kişileri incelemek için bunların, birbirlerine yakın özelliklerini göz önünde bulundurarak, hepsini birtakım kesimlerden topladım. Bu bir sınıflama sayılmamalıdır. Nitekim, aşağıdaki bölümlemede, sözgelimi İstanbul ağzı kesiminde görülen Tiryaki, afyon düşkünlüğü nedeniyle hasta kesimine de girebilir; Zımmî dediğimiz sınıftan Ermeni de Anadolulu kişiler kesimine girebilir. Ancak, kişileri gene de kesimlere yerleştirmek araştırma kolaylığı sağladığı için aşağıdaki kesimler, bütün sakıncalarına rağmen, kaçınılmaz olmuştur:

1) Eksen kişiler: Karagöz-Kavuklu, Hacivat-Pişekâr.

2) Kadınlar: Bütün zenneler.

3) İstanbul ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.

4) Anadolulu kişiler: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.

5) Anadolu dışından gelenler: Muhacir (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.

6) Zımmî (Müslüman olmayan) kişiler: Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.

7) Kusurlu ve ruhsal hastalar: Kekeme, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya da Denyo.

8) Kabadayılar ve serhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.

9) Eğlendirici kişiler: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.

10) Olağanüstü kişiler, yaratıklar: Büyücü, Cazular, Cinler.

11) Geçici, ikincil kişiler ve çocuklar.

İKİNCİ BÖLÜM

BATI ETKİSİNDEKİ TÜRK TİYATROSU

Geleneksel tiyatrodan ayrı olarak Batı tiyatrosunu üç döneme ayırıyoruz: 1839'dan 1908'e kadar olan döneme Tanzimat Tiyatrosu, 1908'den 1923'e kadar olan döneme Meşrutiyet Tiyatrosu ve 1923'ten günümüze olan döneme ise Cumhuriyet Tiyatrosu başlıklarını koyduk. Her dönemin başlangıç ve bitim yılları önemli bir siyasal ve anayasal değişikliği belirtmektedir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, bu tarihler aynı zamanda tiyatro bakımından da geçerlidir. Şöyle ki 1839 Gülhane Hattı Hümayunu'nun okunduğu yıl İstanbul'da dört tiyatronun açıldığı yıldır. Aşağıda da vurgulanacağı gibi önce tiyatro binalarının yapılması Batı tiyatrosunun kökleşmesi için en önemli adımdı. 1908 yılı Hürriyetin ilanı ve Meşrutiyet'in kabulü olduğu kadar, tiyatro bakımından da önemli bir yıldır. Çünkü 1884 yılından başlayarak 1908'e kadar II. Abdülhamit'in sıkıdenetimi altında tiyatro etkinliği ve gelişimi durmuş, oyun yazarları oyun yazamaz olmuşlardır. 1908'de Hürriyet'in ilanının daha ilk haftalarında tiyatro etkinliği başlamış, yazarlar başdöndürücü bir hızla oyunlar yazmaya başlamışlardı. 1923 yılı ise Meşrutiyet dönemi-

nin tam sonu sayılamaz; bu bağlamda birçok tarih ileri sürülebilir. Ancak 1923 hem yeni döneme anayasal değişimle Cumhuriyet adının konması bakımından geçerli bir başlangıç tarihi olduğu gibi, gene 1923 tiyatro açısından da bir dönüm noktasıdır. İlerde ilgili bölümde görüleceği gibi, tiyatromuzun en önemli sorunu olan kadın sanatçıların sahneye çıkması, Atatürk'ün yüreklendirmesi ve verdiği güvence ile gerçekleşmiş olup, ilk kadın sanatçılar 1923 yılında hiçbir baskıya uğramadan sahneye çıkabildikleri gibi, ayrıca gene 1923 yılında Ankara hükümeti tiyatroyu desteklemek konusunda ilk adımı atmıştır.

Bu kitap Türk tiyatrosu üzerine çok kısa bir özettir. Bu kitap, iki bin sayfayı aşan dört ciltlik Türk tiyatrosu tarihi üzerine, yazılmış kitaplarımın (Geleneksel Türk tiyatrosu [574 sayfa], Tanzimat Tiyatrosu [465 sayfa], Meşrutiyet Tiyatrosu [311 sayfa], Cumhuriyet Tiyatrosu [700 sayfa]) bir özeti oluyor. Burada ilk üç dönemin daha ayrıntılı olmasına karşın, Cumhuriyet dönemi tiyatromuzun kısa tutulmuş olmasının belirli bir gerekçesi vardır. Cumhuriyet tiyatrosu oluşum sürecindedir, yıldan yıla inişler ve çıkışlarla sürüp gitmektedir. Ayrıca bu dönemi yakından izliyoruz. Bu açıdan Cumhuriyet tiyatrosu, tarih olmuş öteki dönemlere göre daha kısa tutulmuştur.

Tanzimat ve İstibdat tiyatrosu (1839-1908)

Tanzimat'ta seyirci ve tiyatro anlayışı

Her şey sıfırdan başlamıştı. Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yepyeni bir dünyaya pencereyi aralıyorlarsa, seyirci de onlarla birlikte bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek için bir başlangıç yapmak zorundaydı. Bunun ne bilinmedik bir dünya olduğunu, Sefaretnamelerdeki gördükleri tiyatro-

ları ve temsilleri anlatırken Türk elçilik ilişkilerinin çocuksu tanıklamalarından anlayabiliriz, Karagöz, Meddah, ortaoyunu ile koşullanmış Türk seyircisinin, bu yepyeni seyir türünü birden anlayıp değerlendirmesi beklenemezdi.

İlk tiyatrolar ve tiyatro gösterimleri Türklerin yoğun oldukları İstanbul yakasında değil de Beyoğlu'nda başlamıştı. Oyunların çoğunlukla yabancı dilden olduğu, üstelik yolların ve taşıtların gelişmemişliği, ayrıca güvenlik bakımından da gece sokağa çıkmanın tehlikeli olduğu düşünülünce, ancak çok yürekli kimseler tiyatroya gitme serüvenini göze alabiliyordu.

Beyoğlu bu yıllarda çok karışık ve tehlikeliydi. Kumar yerlerinden çıkan kişiler aynı saatlerde tiyatrodan çıkan halka saldırıyor, bunların paralarını çalıyor, bıçaklama gibi çeşitli polis olayları oluyordu. Bununla birlikte Türklerin gene de bu gösterilere gitmiş olduklarını Beyoğlu'nun kuzeyinde (Taksim yöresi olacak) yapılan iki amfiteatra'nın seyircilerine ilişkin bilgilerden öğreniyoruz.

İstanbul'un Türk kesimi yakasına tiyatro yapılması oldukça eskidir. Ancak burada Türkçe tiyatro gösterilmesi daha sonra gerçekleşmiştir. Bununla birlikte Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nun temsillere başlaması Güllü Agop'tan öncedir. İşte bu tiyatronun bir duyurusu halkı Beyoğlu'na gitmekten, otel, lokanta güçlüklerinden kurtarmıştır. Güllü Agop yönetiminde gösterimler İstanbul yakasında kalıcı ve sürekli olarak başlayınca, bu kez Beyoğlu yakasında bulunanların buralara gitmesi güçleşti. Bununla birlikte, Ahmet Vefik Paşa'nın bir yabancı dostu, yazısında, Beyoğlu'nun tiyatro meraklılarının geceleyin uzun yolu da göze alarak Gedikpaşa tiyatrosuna sık sık gittiklerini yazıyor. Ayrıca İstanbul yakasının Türk tiyatro toplulukları Beyoğlu ve İstanbul'un başka yörelerinde de gösterimler veriyorlardı.

Tiyatroların içinde çeşitli nedenlerle kavga ve gürültü eksik olmuyordu. Kimi kez sahnedeki dinsel bir durum ya da

yorum üzerine gürültü çıkıyordu. Ya da arkadaki seyircilerin görünüşüne engel olan kadınların şapkaları yüzünden bir tartışma çıkmış, polis işe karışmış, gürültü edenleri zorla çıkartmak istemiş, gösterim durmuş, tiyatro da geçici olarak kapatılmış oluyordu. Hükümet bu tür olayları önlemek için ya tiyatroyu kapatıyor, ya da arada bir yönetmelikler çıkarıyordu. Nitekim gene Naum tiyatrosundaki olaylar için böyle bir yönetmeliğin çıkarılacağını gazeteden öğreniyoruz.

Seyircinin bir düzene girmesi için kamu çevreleri büyük çaba gösteriyordu. 1859'da eski Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yerinde, Tatlıkuyu yakınında kurulan tiyatro için Meclis-i Vâlâ-yi Ahkâm-ı Adliye beş bölümlük, 31 ve bir ek maddelik bir tüzük hazırlamıştır. İşte bu tüzüğün IV. bölümü ve 25, 26, 27 ve 28. maddeleri seyirciyle ilgilidir. Buna göre seyirciler salona silah, değnek, şemsiye ile ve sarhoş olarak giremeyecekler, sigara içilmeye ayrılmış yerlerin dışında sigara içmeyecekler, tiyatroya küçük çocuk getirenler çocuklarının aykırı davranışlarından sorumlu tutulacaklar, ıslık çalmak, bağırıp gürültü etmek, düzenbağına ve görgüye aykırı davranışlarda bulunanlarla, oyunların gerektiği gibi oynamasına engel olanlar tiyatrodan atılacaklar, yasaklara uyulmaması durumunda düzeni kolluk kuvveti sağlayacaktır. Perde aralarında ve tiyatronun çıkışında, localara giden yollarda, geçitlerde eğlenmek de yasaklar arasındadır. Bunları yürütecek sorumluların kimler olduğu ve nasıl çalışacakları belirtilmiştir. Kimi örneklerde halkı tiyatroya alıştırmak, tepkileri doğru yöne kanalize etmek, seyirciye bir tiyatro görgüsü kazandırmak için çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Ahmet Vefik Paşa, Bursa Valiliği sırasında kurduğu tiyatroda seyirciye bunları öğretmek için büyük çaba göstermişti.

Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa Valiliği'nden azli, gazetelerde yer almıştı. Bu haberlere göre, Paşa'ya yöneltilen suçlamalar arasında, halkı zorla tiyatroya gönderdiği, ancak kendisi el

çırptığında halkın alkışlamasına izin verdiği, kendisi alkışlamamış da halktan biri oyunu veya sanatçıyı alkışlamışsa Paşa'nın o kişiyi uluorta azarladığı yeralıyordu. Ahmet Vefik Paşa böyle zorlamaya dayalı davranışlarının yanı sıra, aslında sanat bakımından halkı iyiye, güzele alıştırıyordu. Nitekim Bursa'daki söz konusu tiyatro çalışmalarında önemli payı olan Ahmet Fehim Efendi, anılarında, Paşa'nın Molière gibi önemli yazarların değerli eserlerine sürekli yer verdiğini, Bursa halkının bunları başta yadırgadığını, Paşa Bursa'dan ayrılınca topluluğun melodramlar, hafif eserler oynadıklarını, ama sonraları halkın yalnız Paşa'nın çevirdiği değeri olan eserleri sevdiğini anlatıyor

İlk başlarda tiyatrolar da seyircilik kurallarını öğretmek için el ilanları aracılığıyla uyarılarda bulunuyorlardı. Yerlerin numaralı olduğu, başka yerlere oturulmaması gerektiği, perde aralarında yemek içmeye ayrılan yerler, görgü kuralları, salonda sigara içilemeyeceği, gürültü edilmeyeceği gibi konularda bilgi verilmektedir bu el ilanlarında. Ayrıca, abone yöntemi, hizmetçilerin, uşakların efendilerini nerede bekliyecekleri, tütün içilmemesi gibi konularda da izleyiciler aydınlatılmaktadır. Tiyatronun seyirciye karşı sorumluluklarını yerine getirmediğini ileri sürerken bunu yalnız sanatsal açıdan düşünmek gerekir. Seyircinin rahatının, güvenliğinin sağlanması da gerekmektedir. Murat Efendi'nin yukarıda aktardığımız gözlemlerine göre Gedikpaşa Tiyatrosu'nun havasız, duman dolu olduğunu söylemiştik. Seyircilere perde aralarında sigara içecekleri, dinlenecekleri yerler sağlanmış mıdır? Arada bir gazetelerde bu konuda duyurulara rastlanmaktadır.

Tiyatrolar seyircinin güvenliği bakımından da kötü koşullar içeriyordu. Çıkış yerlerinin yeterli olmaması, yangın veya herhangi bir olayda seyirciler için tehlikeli durumlar yaratıyordu.

Seyirciyle ilgili bir sorun da kadınlar ve çocuklarla ilgilidir. Kadınlar kaç göç nedeniyle ya kadınlara özgü gösterim-

lere gidiyorlar ya da tiyatroda kafesli bölmeler varsa buralarda oturuyorlardı. Aslında, kadının tiyatroya hiç gitmemesi isteniyordu. 1859'da İstanbul Tiyatrosu yönetmeliğine ek 4 Ramazan 1276 tarihli belgede kadınların tiyatroya alınmaları yasaklanıyordu. Güllü Agop'un da tiyatrosuna 1879'da, kadınlar için kafesli localar yaptırdığını, ancak tiyatronun bulunduğu yörede bu uygulamanın hoş karşılanmadığını öğreniyoruz.

Zaman zaman bu sorunun yeniden gündeme geldiğini bir gazeteden öğreniyoruz. Her şeye rağmen gene de el ilanlarından ya kadınlara özgü temsillerin verildiğini ya da kadınların oyunları kendilerine ayrılmış kafesli bölümlerden izlediklerini anlıyoruz. Ancak kadınlar konusunda gösterilen hassasiyete karşılık çocukların tiyatroya gitmesinde bir sakınca görülmüyordu. Ortaoyunu ve Karagöz gösterilerinde sergilenen en açık sahneleri çocuklar izleyebiliyordu.

Seyircinin bu dönemdeki görünümünü çizerken bunun yanı sıra tiyatronun nasıl anlaşılıp yorumlandığını da belirtmek gerekir. Hele yepyeni bir yaşantıyı tadan bir toplumun tiyatrosu nasıl olmalıydı, işlevi neydi, tiyatrodan ne bekleyebilirdik? İşte dönemin anlayışı üzerine elimizde üç tür kaynak bulunmaktadır: Basılı oyun metinlerinin öndeyiş veya sondeyişlerinde yazarların tiyatroyu nasıl anladıklarını belirten düşünceler; süreli yayınlarda yapılan eleştiriler ve tiyatro üzerine yazılan yazılar.

Tiyatro anlayışında önce tiyatronun gerekliliği üzerinde duruluyordu. Bu gereksinmede, uygar ülkelerin hepsinin gelişmiş tiyatrosu vardır, biz de uygarlık yolunda olduğumuza göre bizim de tiyatromuz olması düşüncesine yer verilmesinde hemen herkes birleşiyordu.

Tiyatronun işlevinin eğlendirmek mi yoksa, eğitmek mi olduğu düşüncesi, kökeni çok eskilere giden bir tartışmadır. Tiyatronun yalnızca bir eğlence olduğunu bu dönem-

de kimse ileri sürmemiştir. Eğlence ve yarar işlevini birleştiren, bu konuda en doyurucu yazıları yazmış olan Namık Kemal'dir. *Diyojen*'de imzasız beş yazısı, *Hadika*'da bir, *İbret*'te bir, *Şark*'ta bir ve ayrıca ünlü *Celâl Mukaddemesi*'nde ve başkaca yazı ve mektuplarında hep bu görüşleri yükümlü olarak savunmuştur.

Bu dönemin yazarları, Fransa'da 18. yüzyılda Mercier ve Diderot'nun kuramlarıyla ortaya çıkan ve Rousseau'nun karşı olduğu tiyatronun varlık gerekçesinin ahlâksal ve siyasal yararlılığa dayanması görüşünü benimsemişlerdir. İlerde göreceğimiz gibi bu görüşlerin sonucu olarak doğan dram türü de bu görüşe uygun olduğu için benimsenmişti. Yazarlar belki de ortaya atılan bu kuramları eserlerinde tam uygulayamamışlardır ama hiç değilse oyunlarının başında yer alan öndeyişte bu görüşlere yer vererek oyunlarına bir çeşit dokunulmazlık sağlamışlardır. Öyle ki İstibdat'ın en baskılı yıllarında bile Mınakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası'nın oynadığı melodramlara dokunulmamış, melodramın başlıca niteliği olan iyilerin iyiliklerinin karşılığını görmesi, kötülerin cezalandırılması bir öğrenek değerinde olarak bu oyunları kurtarmıştır. Sık sık söylenen "tashih-i ahlâk" "mekteb-i irfan" "mesire-i edeb" nitelemeleri iyice yerleşmiştir.

Oyun konu ve türlerinin incelenmesinde daha iyi ortaya çıkacak bu sorunların yanı sıra, salt tiyatronun benimsenmesinin bir uygarlık adımı olduğu, belli bir uygarlık düzeyine erişmek için gerekliliği, ayrıca halkı eğitmekte güçlü bir araç olduğu düşüncesi savunuluyordu.

Tanzimat'ta oyunculuk ve tiyatro sanatı

Tiyatronun bir temel öğesi seyirci ise, ötekisi de oyuncudur. Bu ikisi olmadan tiyatronun varlığından söz açmak olanağı yoktur. Türkiye'de yeni başlayan Batı tiyatrosu için her şeyden önce oyuncu bulmak güçtü. Türkiye'deki Erme-

ni azınlığı bu işe daha önce el atmıştır. Seyirci çekmek için giderek Türkçe de oynamaya başladılar. Ancak, yetişkin, Türkçeyi iyi konuşan, profesyonel etkinlikte oyuncu bulmak sıkıntısı dönem boyunca çekildi. Özellikle Müslüman oyuncu gerekliydi. Zaten Müslüman kadın oyuncunun varlığından söz edilemezdi. Öte yandan Türkler'de eskiye uzanan bir oyunculuk geleneği vardı. Ortaoyunu sanatçıları oyunculuk sanatı bakımından çok yetkindiler. İlk Ulusal Tiyatromuz sayılacak Güllü Agop'ın Osmanlı Tiyatrosu, özellikle Türk oyuncu ve yazarlarına kapılarını açmaya önem verdi. Nitekim tiyatronun daha ilk yıllarında yapılan duyuru ve çağrılar etkisini gösterdi.

Duyuru etkisini göstermiş, oran bakımından az olmakla birlikte gerek Osmanlı Tiyatrosu'nda, gerek başka topluluklarda Müslüman oyunculara rastlanmaya başlamıştır. Ancak, bu konunun ortaya çıkardığı çeşitli sorunlar da vardı. Şimdi Güllü Agop'un bu konudaki düşüncelerini dinleyelim. Gerçi Güllü Agop gazetelere ve kendi yayınlarına tiyatrosunun çok gelişmekte olduğunu yazıyorsa da Murat Efendi takma adlı Franz von Werner'e özetle şöyle dert yanıyordu (bunları sansür görevlisi yanlarından ayrıldığı bir sırada söylemiştir): Okuma yazma bilen herkes hemen devlet kapısına koşuyor. Kadın oyuncu bulmak güç. Yarının oyuncularını yetiştirecek öğretmen yok. Herkesin değişik bir bölge dili konuştuğu bir ortamda nasıl bir sahne dili yaratılabilir? Eser bulmak da güç. Çeviriler üstünkörü oluyor, kimse işini gününde yapmıyor. Telif eser de yok. Güllü Agop sıkıdenetimin dar kafalılığından, halkın anlayışsızlığından, oyuncuların bitmeyen tükenmeyen didişmelerinden dert yanıyor. Murat Efendi, Güllü'nün bu yakınmalarını dinlerken onun istem gücünü de beğeniyor. Kadın oyuncu kıtlığında Ermeni kızlarının en tombullarını tiyatrosuna aldığını, sahnede değişik ağızlarda konuşulduğunu, birbirlerini anlamadıkları halde bunların anla-

şılmasının halka bırakıldığını, bütün isteğinin, içinde söyleşme olan metinlerin çevrilip sahnede oynanması ve tiyatronun alabildiğine dolması olduğunu belirtiyor.

Gerçekten Güllü Agop'un parmak bastığı sorunlar arasında en önemlisi dil sorunuydu. Oyuncuların çoğunluğu Ermeni ve bunların Türkçesi de bozuk olduğundan, tiyatromuzun bu dönemde en çok üzerinde durulan konusu buydu. Özellikle Ermeni oyuncuların metatez ve çeşitli telaffuz bozukluklarından örnekler veriliyordu. Örneğin "maşrapa" yerine "marşapa" "bayramı" yerine "baryam" "ense" yerine "ekse", "çıplak" yerine "çılbak" ve "evet efendim" yerine "he efendim" denmesi üzerinde duruluyor, bunun yardımla düzeltilmesi için uyarıda bulunuluyordu. Aynı dergi gene Osmanlı Tiyatrosu'nda "gayret" yerine "garyet" dendiğini, bu gibi örneklerle bu tiyatroya Osmanlılıkla ilgili hiçbir şey içermemesi bakımından Osmanlı Tiyatrosu denemiyeceğini ileri sürüyordu. Suçu yalnız Ermeni sanatçılara yüklemek yanlıştı. Oyun yazarlarının ağır, kitabî üsluplu dili ve Müslüman oyuncuların da yanlış Türkçeleri *Diyojen*'in 161. sayısında eleştiriliyordu.

Telaffuz konusunda önemli bir adım Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda atıldı. 1873 yılında bir gazetede Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yeniden örgütleneceğini, Raşit Paşa (Suriye Valisi), Kemal Bey (Namık Kemal), Halet Bey, Ali Bey, Nuri Bey ve Güllü Agop'tan oluşan bir kurulun çalışmalarına başladığını duyuruyor. Bunlardan Namık Kemal, Ali Bey bu dönemin önemli oyun yazarlarıdır. Nuri Bey'in bir denemesi vardı. Halet Bey, kimi oyunların çevrilmesine yardım etmişti. Kurul başkanlığına, Vezirlik ve Bayındırlık Bakanlığı yapmış Reşit Paşa seçilmiştir. Kurulun bir tür okuma kurulu ve sanat danışma kurulu oluşu, oyun metinleri üzerinde çalışmalar yapmasının yanı sıra, Namık Kemal ve Âli Bey de telaffuz dersleri veriyorlardı. Bu komiteden önce de bir komite var mıydı? Üyelerde değişiklik olmuş muydu? Bu

konuda çeşitli görüşlere rastlanmaktadır. Bu görüşlere göre, kurulda yazarlardan Şemsettin Sami, Ebüzziya Tevfik, Recaizade Ekrem, Ahmet Mithat, Rifat Bey, Nazım Paşa ve başkalarının adlarına da rastlıyoruz.

Bursa'da Ahmet Vefik Paşa'nın desteğiyle kurulan tiyatroda da böyle bir kurul vardır. Tiyatro Muhibbi Encümeni adını taşıyan bu kurulda Fransız konsolosu, Fransız konsolosluğu çevirmeni, Avusturya-Macar konsolosu, âşar nazırı Vizental, eşraftan (sonra paşa) Rasim Bey, Şakir Efendi ve telaffuz dersleri veren Hoca İbrahim Efendi yer alıyordu. Sayılan kurul üyelerinden Şakir Efendi, ilerde göreceğimiz gibi bu dönemin en önemli tiyatro yazarlarından Feraizcizade Mehmet Şakir Efendi'dir.

Aslında gerek Gedikpaşa'da, gerek Bursa'da kurulan bu kurullar daha çok bir okuma ve yönetim kurulu niteliğinde olmakla birlikte, bu çağın en önemli sorunu olan sahne dili ve telaffuz konusunda temelli bir çözüm aradıkları için üzerlerinde durduk. Nitekim Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Tiyatro Komitesi'nin olumlu etkisinin yankıları hemen basına yansıdı.

Oyuncuların tiyatro yönetimiyle ilişkileri, aldıkları para da sözleşme ve yönetmelikle düzenleniyordu. Bununla birlikte, oyuncuların inançları, önyargıları kimi kez tiyatronun ana kurallarını hiçe sayarcasınaydı. Örneğin *Schiller*'in *Haydutlar*'ı Osmanlı Topluluğu'nca oynandığında, Müslüman oyunculardan Ahmet Necip ile Hüsnü Efendi oyunun Bohemya ormanlarında geçen 2. perdesinde giyimlerinden, sarıklarından ve sakallarından vazgeçmemişler, sahneye öyle çıkmışlardı. Bunun gibi Hasan Bedrettin'in *İskat'i Cenin* adlı oyunu sahnelenmek istendiğinde kadın oyunculara çocuk düşürmek konusunu ele almak zor geldiği için oynanamamıştır. Bu ilişkileri düzenlemek için zaman zaman birtakım girişimler olmuştur.

Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu, tiyatro ile oyuncular arasında bir sözleşme taslağı hazırlamıştır. Her bir oyuncu için ayrı ayrı hazırlanan bu 9 maddelik basılı sözleşmede, bir yanda oyuncu, öte yanda yönetmen Güllü Agop vardır. 1. maddeye göre oyuncu Güllü Agop'a ve onun görevlendirdiği sahne yönetmeni, sahneyekor'a bağlı olup, üzerine düşen görevleri yapmakta kusur etmeyecektir. 2. maddeye göre Güllü Agop'un izni olmadan başka hiçbir yerde oyun oynamayacak, bu türden bir bağlantıya giremeyecek ve işe başlamayacaktır. 3. maddeye göre ramazanda her gün, başka zamanlarda dört, beş ve altı geceye kadar oyun oynandıkça, görevini yerine getirecektir. 4. maddeye göre gösterimlere başlanıldığında yaz ve kış dönemlerinde yalnız yedi ay çalışıp yedi aylık para almaya hak kazanacaktır; iş dokuz ay sürerse gene bu sözleşme hükümlerine göre çalışarak, iki ay içinde kaç gün çalışmışsa o kadar para alacaktır. Hastalık durumunda aylığı kesilecek, alacağı para çalışmaya başladığı günden işleyecektir. 5. maddeye göre oyuncu Türkçe ve Ermenice gösterimlerde kendisine verilen rolleri tartışmasız oynayacaktır. 6. maddeye göre oyuncu Güllü Agop'un yanında çalıştıkça tutarı sözleşmede boş bırakılmış parayı aydan aya Osmanlı Lirası olarak alacaktır. Aylık ayın on beşinde ödence karşılığı verilir, ödenmediğinde ay başı beklenecektir. 7. maddeye göre oyuncunun her biri için birisi yaz, öteki kış döneminde olmak üzere yarara gösterim verilecektir. Ancak oyunu sağlamak, yararına gösterim verilen oyuncuya düşmektedir. Bu oyunun sonraki oynatma hakkı Güllü Agop'un olacak, oyunun yazarı buna imzasıyla izin verecektir. Bu yarara verilen gösterimlerde, kış ve yaz için ayrı olarak tiyatronun giderleri düşüldükten sonra gelirin yarısı Güllü Agop'un olacak, yarısı yararlanacak oyuncuya verilecektir. 8. maddeye göre Sarayla ilgili şenliklerde veya Padişah önünde verilen ya da buna benzer temsillerde ve taşraya

gidildiğinde oyuncu yol parasından ve aylığından başka bir para istemeden görevini yapacaktır. Özellikle kendisine yapılan bağışlar onun olacaktır. 9. maddeye göre ise oyuncu tiyatronun iç tüzüğüne uyacaktır. Görevinde bir kusur yaparak Güllü Efendi'ye bir zarar verirse bu zararı ödemekle yükümlü olacaktır. Eğer görevini yapmakta savsaklaması, eksikliği görülürse Güllü Agop bu sözleşmeyi bozabilir. Bu durumda oyuncunun hiçbir hak istemeye hak ve yetkisi olmayacaktır. Basılı metnin altında, el yazısıyla sözleşme süresinden önce tiyatrodan ayrılan oyuncunun ödeyeceği tazminat gösterilmiştir.

Oyunculukla ilgili önemli bir konu da yetişme olanağının olmayışıydı. Sarayda Muzika-yi Hümayun bir çeşit okul gibiydi. Burada müziğin yanı sıra tiyatro eğitimi de yapılıyordu. Ancak sarayın dışında oyuncular usta-çırak ilişkisi içinde yetişiyorlardı. İlk Ermeni oyuncuların yetişmesinde, öğrenimlerini İtalya'da ve Avrupa'nın değişik yerlerinde yapmış Ermenilerin büyük yararı olmuştu.

Yetiştirmede Nestor Noci gibi, Türkiye'de kalan başka yabancıların da büyük katkısı olmuştu: Eti, Eugène Meynadier, hem orkestra yönetmeni hem sahneyekor Solié, dekor sanatçıları Merlo ve Fornari gibi. Müzikli oyun sahneye koyan yerli topluluklarda orkestra yöneticileri de hep yabancılardandı. Bu yabancıların çoğu dışardan bir toplulukla gelmiş, sonra Türkiye'de kalmış kişilerdi. Yerli sanatçıların yetişmesinde, görgü-bilgi kazanmalarında, Türkiye'ye sık sık gelen ve sayıca bol yabancı toplulukların da büyük yardımı oluyordu. Özellikle İtalyan, Fransız, Alman oyuncuları izlemek, Batı sahnesi üzerine yerli sanatçılara çok şey kazandırıyordu. Bu arada bu dönemde Avrupa sahnelerinin kalburüstü sanatçıları da Türkiye'ye gelmişti.

Şimdi bu dönemin bellibaşlı oyuncuları arasında yer alan Müslüman oyuncuları görelim. Müslüman oyuncuların sah-

neye çıkması 1847'lerde saray çevresinde gerçekleşmiştir. Abdülhamit çağında saraydaki tiyatronun yönetmeni esvapçıbaşı İlyas Bey'di. Ayrıca Müzika-yi Hümayun komutanı Neşet Bey ve Müzika-yi öğretmeni Mehmet Zati (Arca) da çalışmaları yönetiyordu. Oyuncular arasında Kolağası Halil Bey, Vasıf Bey, Garip İhsan Bey, Halim Bey, Nazif, Fuat, Hilmi, Ali İlyas, İsmet Halil, Hakkı, Çerkes Vehbi, Salih, Ömer gibi şahsiyetler bulunuyordu. Türk tiyatrosunun II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin başlangıç yıllarında en önemli sahne sanatçılarımızdan biri olan Naşit de burada yetişmişti.

Batılı anlamda ilk Müslüman profesyonel tiyatro oyuncusu Ahmet Necip Efendi (? - 1898) Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda oynamıştır. Ahmet Fehim, ilk Müslüman oyuncunun kendisi olduğunu, sonra Nuri'nin geldiğini, ama onun gözüpek olmadığı için çabuk çekildiğini söylüyor.

Ahmet Necip'in ilk Türk profesyonel oyuncusu olarak benimsenmesine karşılık Ahmet Fehim'in (1857-1930) oyuncu, yönetici, yetiştirici, sahnekor ve dekorcu olarak ilk Türk Tiyatro adamı olduğunu ileri sürebiliriz.

Adlarına rastladığımız öteki Müslüman oyuncular şunlardı: Hüsnü (Ethem), İsmail Hakkı, Mehmet Edip, Selim, Mehmet Vamık, Mustafa Fazıl, İbrahim Efendi, Murat Efendi, M. Arif Efendi. Ortaoyunculuğundan gelip bu dönemin tiyatrosunda önemli yerleri olanların başında Hamdi (Kavuklu) Efendi, Küçük İsmail Efendi, İsmail Hakkı Efendi (Büyük İsmail Abdürrezzak, dönem sonlarına doğru Kel Hasan, Ahmet Hulusi, Kemal Efendi, İsmet Fahri, Hakkı Necip vb.

Belli başlı Ermeni oyuncularına gelince, bunlardan kadınlar arasında şu adları sayabiliriz: Yeranuhi Karakaşyan, Vergine Karakaşyan, Aznif Hratça, Mari Nivart, Siranuş, Asdgrik, Şazik, Köylüyan, Koharik Şirinyan, Bayzur Fasulyeciyan, Tahuki Hiranuş Satenik, Öjeni, Aznif vb. Erkekler arasında ise: Bedros Atamyan, David Triyans, Karakin Riştuni,

Manuk Sisak, Takvor Nalyan, Dikran Tospatyan, Serovpe Bengliyan, Mikael Çaprast, Keork Holas, Harutyun Aleksanyan, Binemeciyan, Çobanyan, Yıldızcıyan, Sancakçıyan, Onnik Güregyan, Garmiriyan vb.

Bu dönemin sahne düzenine ait bilgilerimiz kısıtlıdır. Her şeyden önce gösterimlere ait elimizde çok az fotoğraf vardır; sonra gösterim eleştirilerinde bu konulara çok az değinildiği için sahne düzeni, dekorlar ve giysiler üzerine yeterli bilgiden yoksunuz. Yabancı tiyatro topluluklarının gösterimleri sahne düzeni ve tekniği konusunda yerli topluluklara yol gösteriyorlardı. Ayrıca bu toplulukların sahneyekor ve teknik adamları Türkiye'de kalıp, yerli topluluklar için çalışıyorlardı: Noci, Asti, Meynadier, Soulié, George Gonnet-Lévy gibi sahneyekorlar. Fornari, Merlo gibi dekorcuların yerli topluluklara çok yardımları olmuştu. Ancak, bu tarihte Avrupa tiyatrosunda bile sahneyekorluk çağcıl anlamda gelişmiş değildi. Dilimize giren rejisör sözcüğü aslında Fransızca'dan girmekle birlikte, bu sözcüğün Fransızca'da anlamı sahne yönetmeni anlamındaydı.

Güllü Agop'un göstermeliklerinde sahneyekorluk, *manzara nezareti* ile karşılanıyordu. Dekorcu için ise *manzara müzeyyini* kullanılıyordu. Sahneyekor veya *manzara nazırı* olarak yerli sanatçılar da yetişmişti. Thomas Fasulyeciyan, Noci ile çalışmış Bedros Magakyan, Mardiros Minakyan gibi. Ahmet Fehim gerek bu sahneyekorlar, gerek dekor, giysiler üzerine geniş bilgi vermektedir. Kimi kez metin incelenmesinde, karakterlerin ruhsal çözümlemelerinde yazarların, özellikle Osmanlı Tiyatrosu'ndaki Tiyatro Komitesi'nin yol gösterdiğini sanıyoruz. Nitekim Ahmet Fehim'in anılarından Ahmet Vefik Paşa'nın sahneye konan her eserin ruhsal çözümlemesini, yazılış gerekçesini anlattığını, çözümlediğini, provalara geldiğini, baştan sona izlediğini, yer yer sahne düzenleri üzerine fikir verdiğini, giysilerin örnekleri-

ni sağladığını, Fransa'dan getirttiği giysi kitaplarından özellikle Molière'in oyunlarındaki giysilere örnekler bulduğunu, Avrupa'dan perukları getirttiğini, ayrıca eski Osmanlı giyimi kuşamı üzerine bilgi verdiğini öğreniyoruz.

Hemen her tiyatronun demirbaş dekorları vardı. Gelen topluluk bu dekorları oyuna uygun bir biçimde kullanırdı. Ahmet Fehim, Gedikpaşa'da sahnenin sofitasına çekilmiş böyle 95 perde olduğunu, bunların mağara, salon, divanhane, hapishane, mezarlık, meydan, cadde, kilise, yoksul odası, zengin odası, kitaplık, deniz, orman ve bahçe gibi kullanıldığını söyler. Çoğunlukla bunları Naum'un dekorcusu Merlo yapmıştı. Henüz kapalı dekor (décor fermé ya da box set) kullanılmıyordu. Ahmet Fehim bunların ilk Bursa Tiyatrosu'nda Molière'in *Okumuş Kadınlar*'ı için kurulduğunu (Ahmet Fehim ile Triyants yapmışlar) belirtiyor. Ancak sonra bunların daha güzellerini Şişeciyan gerçekleştirmiştir.

Tanzimat'ta tiyatro toplulukları

Bu dönemin tiyatro topluluklarına ayırdığımız bu bölümde konunun ağırlığı 1870'te on yıllık bir tekel almış Osmanlı Tiyatrosu'ndadır. Ancak, daha çok Ermenice oynamakla birlikte Türkçe de gösteriler vermiş olan daha önceki topluluklardan da söz açmak gerekmektedir. Ayrıca, Osmanlı Tiyatrosu yöneticileri ve sanatçıları bu dönemlerde yetişmişlerdir. Tam bir tiyatro topluluğu olmayıp cambazlık, ortaoyunu benzeri gösteriler yapan ilk profesyonel topluluklardan Ohannes Kasparyan'ın kurduğu topluluktan söz açmak zorunlu olmuştur. Kasparyan, 1846 yılında Beyoğlu'nda komiser Musa Bey'in yüreklendirmesiyle toprak satın aldı ve tahtadan Avrupa'daki örneklerine benzeyen bir oyun yeri kurdu ve aynı yılın Mayıs ayında gösteriler başladı. Bunlar daha çok sirk, kaba güldürüler, ortaoyunu ve benzeri gösterilerdi. Giderek dram da oynamaya başlayan Kasparyan, 1851'de Pangaltı ile Taksim arasın-

da bir arazi satın aldı ve burada Migirdiç Cezayirliyan'ın yardımıyla, locaları olan bir tiyatro kurdu. Kasparyan 1863 yılında Gedikpaşa'da da bir tahta tiyatro kurdu. Bu tiyatronun Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nun temsiller verdiği Gedikpaşa Tiyatrosu olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz. Topluluğun çalışmaları 1866 yılına dek sürdü: Kasparyan 1867'de öldü. Bu topluluk; tiyatro binaları kurması, ilk profesyonel topluluk olması, ayrıca Türk geleneksel tiyatrosuna yakın bir üslupta oyunlar vermesi ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nun tiyatro temsilleri için kullanılmasında önemli bir adım atması bakımından ilginç ve anılmaya değer bir topluluktur.

Kasparyan topluluğunun Türkçe gösterimler verip vermediğini bilmiyoruz. Bunun için Sırapyan Hekimyan'ı beklemek gerekir. Öğrenimini İtalyan okulunda ve Venedik'te tamamlayan Hekimyan 1857'de yazdığı oyunları bir kitapta topladı. 1856'da daha sonra tiyatroda önemli başarılar kazanacak olan sanatçılardan bir topluluk kurdu. Önce İtalyanca ve Türkçe gösterimler verdi. Halka yönelik bu gösterimleri sarayda da sundu. Ardından izin alıp Ermenice gösterimlere de başladı. İstepan Eşkiyan ile Türkçe gösterimleri başlatmış oldu, bu da Türk tiyatrosunun gelişiminde önemli bir aşama sayılabilir. 1861'de ilk gösterimlerini veren Şark (Aravelyan) Topluluğu da ikinci önemli bir aşamayı oluşturur. Burada Osmanlı Tiyatrosu'nun oyun dağarına eklenen doğru bir birikimle sanatçılar profesyonel bir deneyim kazandılar.

1862-64 yıllarında gerçekleştirilen bir girişim Türkçe gösteriler bakımından önemlidir. Bu girişimin bir başka önemi de Güllü Agop'un bu çalışmalarda ilerisi için büyük görgü ve bilgi kazanmasıdır. Ekşiyan ve öteki oyuncular tiyatronun yöneticileri Altunduryan kardeşlerle özellikle para bakımından anlaşmazlığa düşünce, bunların önemli bir bölümü İzmir'e gitti. İzmir'de uyumlu bir ortam vardı. Orada daha önce kurulmuş bir topluluğun adı olan Vaspuragan'ı kendi topluluk-

ları için benimsediler. Burada Commarano adında bir İtalyan opera topluluğu da gösteriler veriyordu. İki topluluk tiyatroyu paylaştılar. Oyun dağarlarında Ermeni yazarlarının eserlerinden başka 25 melodram ve komedya vardı. Bütün dönem boyunca 39 gösteri verildi, 28'i dolu geçti. 28 Nisan 1862'de Voltaire'in *Alzire*'ini oynadılar. Topluluk Ermenice, Fransızca, Türkçe ve İtalyanca oynuyordu. 1864 yazında Ekşiyan topluluğu dağıldı. Oyuncular İstanbul'a döndüler.

Vaspuragen topluluğunun İzmir'deki çalışmaları sürerken, İstanbul'da tiyatro etkinliği oldukça sönüktü. Bu dönemde Bedros Magakyan yeni bir topluluk kurdu. Magakyan'ın Türkçe oyunları da olduğunu biliyoruz. Öte yandan, Ortaköy-Hasköy çalışmaları sürüyordu. Şark Tiyatrosu'nun kimi oyunları oraya aktarıldı. Saray Şark Tiyatrosu'na yardım etti. Altunduryan Kardeşler Alkazar binasını yıkıp yeni bir tiyatro kurdular, adı gene Şark Tiyatrosu oldu. 1866-67'de saray çevresi Şark Tiyatrosu'na karşıydı. Ulusçu yazar Mikael Nalbantyan'ın ölüm yıldönümünün kutlanması töreninde siyasal bir anlam görülerek Şark Tiyatrosu kapatıldı. Bu dönemde de Türkçe gösteriler verilmiştir.

Şark Tiyatrosu'nun kapanmasıyla üç topluluk kuruldu. Bunlardan biri Şark Tiyatrosu'ndan ayrılanlar, ikincisi Güllü Agop'un kurduğu Asya Kumpanyası, üçüncüsü ise Acemyan ve başkalarının kurduğu bir dernekti. Bunlardan bizi en çok Güllü Agop'un kurduğu Asya Kumpanyası ilgilendirmektedir. Bu topluluğun yönetmeni ve sahneyekoru Güllü Agop'tu ve ünlü Ermeni sanatçı Bedros Atamyan ilk kez bu toplulukla sahneye çıkmıştı. Asya Kumpanyası 25 Mart'ta *Macbeth*'i oynadı. Bu konuyu saray çevresi iyi karşılamadığı için üstükapalı geçildi. 1868'de Asya Kumpanyası adının yanı sıra, Osmanlı Tiyatrosu'nun adına da rastlıyoruz. 1869'da Asya Kumpanyası adı silindi, yerine yalnız Osmanlı Tiyatrosu duyuldu.

Osmanlı Tiyatrosu topluluğunun başlangıç ve sona erişinin kesin tarihlerle belirtilmesi büyük güçlükler gösterir. Çünkü Asya Kumpanyası etkinken Osmanlı Tiyatrosu vardı ve Türkçe oyunlar da oynuyordu. Başlangıç tarihi olarak Asya Kumpanyası'nın ilk Türkçe gösterisini alabiliriz. Ancak o tarihte topluluğun adı Osmanlı Tiyatrosu değildir. Güllü Agop'un başında bulunduğu toplulukla Türkçe gösteri vermesi de bir başlangıç olamaz, çünkü gördüğümüz gibi, Vaspuragen Tiyatrosu da Türkçe oynamıştı; başında da birinci dönemde Güllü Agop vardı. Belki en sağlam tarih Osmanlı Tiyatrosu'na asıl gücünü veren 1870 yılında, 10 yıllık Türkçe gösteri verme tekelinin tanınışı olabilir. Osmanlı Tiyatrosu'nun sona eriş tarihi de karmaşıktır. Bu tarih on yıllık tekelin bitmesiyle zamandaş olabilir. Topluluğun Gedikpaşa Tiyatrosu'ndan ayrılışı, 1882'de Güllü Agop'un saraya alınması, 1884'te Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıkılışı da veri olarak kabul edilebilir. Yalnız Osmanlı Tiyatrosu adına bağlı kalmak olanağı da vardır, ancak, aşağıda göreceğiz, bu adı taşıyan çeşitli topluluklar görülmüştür. Belki en iyi çözüm yolu, Osmanlı Tiyatrosu'nun başında Güllü Agop'un bulunduğu yılları, bu topluluğun ömrü açısından bir kıstas olarak kabul etmektir.

Gedikpaşa Tiyatrosu, önceleri tiyatroya da yer verilen bir cambazhane gibi kurulmuş, 1859'da hükümet burayı İstanbul Tiyatrosu adıyla tanıyarak bir de on beş yıllık bir tekel vermişti. Bina zaman zaman değişikliğe uğradığı gibi, yöneticileri de zaman zaman değişti. Bu tarihlerde Osmanlı Tiyatrosu bir topluluğun değil, tiyatronun adıydı. 1866 yılındaki gösterimlerinin Türkçe olup olmadığını bilmiyoruz. Bina yeniden yaptırıldıktan sonra da bu gösterimler sürüp gitti. Keork Karabetyan'ın çevirdiği *César Borgia*'nın Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanacağı duyurulmuştur. Tiyatro-yi Osmanî'nin tiyatronun adı olduğunu, oyu-

nu bu tiyatroda Asya Kumpanyası'nın oynayacağını ve oyunu Fransızca'dan çevirenin Karabet Papazyan Efendi olduğunu öğreniyoruz. Güllü Agop'un artık, Asya Kumpanyası adını bırakıp Osmanlı Tiyatrosu adını benimsediği duyurulardan anlaşılmaktadır. *Leylâ ile Mecnun*'un oynanışı da duyurulmuştur.

1870 yılı bu dönem için önemli bir yıldır Tiyatrolara ödenekler verme, ayrıca yüreklendirme, isteklendirmenin yanı sıra, dönemin başlarında bir Ulusal Tiyatro kurulması fikri vardı. Bu fikrin girişimcisi Ali Paşa idi. Darülfunundan Âli Suavi Efendi. 28 Aralık 1869'da Sadrazam Âli Paşa adında ve onun verdiği yetki ile birkaç yüksek görevli ve birkaç tanınmış kişiyi çağırıyor. Bunlar arasında Türk, Rum, Ermeni ve Bulgarlar vardı. Toplantının amacı, birlikte düşünerek, anlaşarak bir tiyatro kurmaktır. Tiyatronun adının "Tiyatroyi Sultanî" olması kararlaştırılıyor. Tasarıya göre bu tiyatroda seçkin ve ahlaka uygun oyunlar ve tragedyalar Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ermenice oynanacakur. Girişim için pay senedi çıkaracaklar, ayrıca tiyatroyu kurmak için hükümetten 6. Daire bölgesinden arazi istiyorlar. Ancak, bu girişimden sonuç alınmamıştır. Bunun yerine Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'na on yıllık bir tekel verilmişti.

Güllü Agop'a verilen tekele gelince bu, 15 sefer 1287 ve 4 Mayıs (16 Mart 1870) tarihli Şûra-yi Devlet Umumî tezkeresi ve şartname metni Başbakanlık Arşivi Şura-yi Devlet belgeleri 777 sayıdadır. Şartname 11 maddedir. Buna göre, Güllü Agop İstanbul, Üsküdar ve Beyoğlu'nda Türkçe drama, tragedya, komedya ve vodvil oynamak tekelini on yıl süreyle almaktadır. Opera ve benzeri müzikli türler bu tekelin dışında bırakılmıştır. Tekel olduğuna göre bu süre içinde başka tiyatrolara izin verilmeyecektir. Gene bu süre içinde Üsküdar'da altı ay içinde, Galata, Tophane ve Beyoğlu'nda üç yıl içinde, İstanbul'da 6 ay içinde bir tiyatro

kurmak zorunlu olup, kurmazsa tekeli kaldırılacaktır. İlk yıl on değişik oyun oynanacak, daha sonraki yıllarda bu sayı artırılacaktır. Kâr ve zarara bakılmaksızın her yıl Üsküdar'da otuz, Galata ve İstanbul'da en az elli gösterim verilecektir. Son üç maddede ise yoksullar yararına verilmesi zorunlu gösterimler, tiyatroda bir zaptiye neferinin bulunacağı ve bilet fiyatları belirlenmiştir. Ayrıca, madde 5'e göre yerlerin denetlenmesi, madde 6'ya göre ise eserler için Şehremanetinden izin alınması gereklidir. Görülüyor ki; kamu kesimi verdiği tekele karşılık Güllü Agop'tan tiyatro sanatının İstanbul'da gelişmesi bakımından değişik gösterimler verilmesini, bu gösterimin sayısını belirli bir sayının altına düşürmemesini ve İstanbul'un belirli semtlerinde tiyatrolar açmasını istemektedir.

Osmanlı Tiyatrosu Türkçe oynatma tekeli almakla birlikte Ermenice gösterimler de veriyordu. Basın genellikle bu yıllarda Osmanlı Tiyatrosu'nu destekliyordu. 1872-73 dönemi Osmanlı Tiyatrosu'nun parlak yıllarıdır. 1872 yılında Osmanlı Tiyatrosu o zamanlar Nestor Noci'nin yönetimindeki Fransız Tiyatrosu'nda, Comte Barboloni, Comte de Grimberhe, Ahmet Vefik Paşa ve başka önemli kişilerin koruyuculuğunda gösterimler veriyordu.

Seyircilerin çoğunlukla Harbiye ve Tıbbiye öğrencileriyle subaylardan oluşması basında hoşnutluk yaratmıştır. Telif oyunlarda büyük gelişme görülmüştür. Tiyatroda Türk yazarlarının oluşturduğu dil ve dramaturgluk çalışmaları yapan Tiyatro Komitesi bu dönemde kurulmuştu. 1874 yılı Güllü Agop'un topluluğu içinde iki tehlikeli rakibin belirdiği yıldır. Güllü Agop 1870'ten başlamak üzere on yıl içinde Türkçe komedya, dram, tragedya ve vodvil oynatmak tekelini elinde tutuyordu. İşte bir yandan bu tekelin müzikli oyunları kapsamadığı, öte yandan bu tekelin yalnız metne dayanan oyunları içerdiği savıyla tuluat tiyatrosu ortaya

çıktı. Avrupa'da da tekel verilmiş tiyatrolara karşı bu tekelin kapsamadığı oyun türlerine dayanan yeni yeni tiyatroların türediği çok görülmüştür.

Güllü Agop'un tekelini bozan ilk topluluk besteci Dikran Çuhacıyan'ın kurduğu Opera Tiyatrosu topluluğuydu. Kırk elli öğrenci ile kendi eseri olan *Arif'in Hilesi* adlı müzikli oyunun provalarına başlamıştı. Bu oyun daha önce Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanmıştı. Güllü Agop tekelini ileri sürerek bunu davayla engellemek istemiştir.

Dikran Çuhacıyan'ın Opera Tiyatrosu topluluğunun yerli ve yabancı eserlerle gösterimlerinin Ramazanda, Beyazıt'ta, askeri misafirhanede, yeni yapılan tiyatroda temsillerine başlayacağı haberini vermiştir. Gerçekten, bir ayda bitirilen ve 800 kişi alan söz konusu tiyatro ramazanda açıldı. Bir hafta içinde misafirhanede üç kez, bir kez Kadıköy, bir kez Beyoğlu'nda önce *Arif Ağa* ve daha sonra *Fleurs de l'hé*'yi (Çin Çiçeği) oynayacağını bildirdi. Topluluğun yönetmenleri Dikran Çuhacıyan ve Dikran Kalemciyan'dı.

Dikran Çuhacıyan, imzasıyla halka seslenirken ve amacını açıklarken, Güllü Agop da *Arif'in Hilesi*'nin vodvil olduğunu, bu bakımdan tekelin kapsamına girdiğini ileri sürüyordu. Öteki gazeteler de tartışmaya katıldılar. Bu arada Güllü Agop'un oyuncularından kiminin Dikran Çuhacıyan'ın topluluğuna geçmesi de onu zor durumda bırakıyordu. Sonunda Güllü Agop rakibine onun silahıyla, yani müzikli oyunlara başlayarak cevap vermeyi uygun buldu. 1875 yılında her iki topluluk da müzikli oyunlara yer vermeye başladı. Gene aynı yıl içinde her iki topluluk da Beyoğlu'nda gösterimler veriyorlardı.

1875 yılında Güllü Agop'un tekeline karşı çıkan ikinci rakibin tuluat tiyatrosu olduğunu söylemiştik. 1875 yılında ilginç bir habere rastlıyoruz: Hamdi Efendi yönetiminde Zuhurî Kolu, Molière'e öykünen gösterimlere başlamış, Aksa-

ray'da bir sıra locası olan 300 kişilik yeni bir tiyatroda, bir İtalyan orkestrasıyla temsiller veriyordu. Bu tiyatroda erkekler kadın rollerini de oynamaktadır. Nitekim gazetelerde bundan sonra "Hamdi Efendi idaresinde Hayalhane-i Osmanî" başlığı altında duyurulara sık sık rastlıyoruz. Ortaoyunculardan oluşan Hayalhane-i Osmanî topluluğunun kuruluşu, tiyatro tarihimizde önemli yeri olan tuluat tiyatrosu'nun da başlangıcıdır.

1875-76 döneminde artık Çuhacıyan topluluğu silinmeye yüz tutmuştur. Güllü Agop gerek olağan temsillerini, gerek müzikli oyunlarını sürdürmektedir.

1876'da Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu, bozulmaya, gerilemeye başlamıştır. Önce pandomima topluluklarında bir artış gözlenir. Bir ara Gedikpaşa'daki topluluğun Güllü Agop yerine başka bir yönetim altına girdiğini görüyoruz. Kimi duyuruların başında bu gösterimlerin Güllü Agop'un izniyle olduğu belirtilir. Bu arada konumuzun dışında kaldığı için üzerinde durmadığımız Ermeni toplulukları da kurulup dağılmaktadır Güllü Agop 1877 ortalarına dek yönetimini Dikran Kalemciyan'a bırakmıştı. 1877, Türk-Rus savaşının patlak verdiği yıldır. Güllü Agop'un topluluğu bir yandan, müzikli gösterimleri yürütürken bir yandan da savaşa uygun düşecek vatanseverlik oyunları ve şarkıları sahneliyordu.

1878-79 döneminde Güllü Agop gösterimleri sürmektedir. Türk Rus savaşı sona ermiş, barış görüşmeleri sırasında Rus askerleri bir süre Edirne'de kalmıştır. İşte bu sürede Güllü Agop'un oyuncularının hemen hepsi Edirne'ye gitmişlerdi. 1879 yılının önemli bir olayı da, Bursa valisi olan Ahmet Vefik Paşa'nın girişimiyle Bursa'da bir tiyatro kurulmasıdır. İstanbul'dan gelen tiyatrocuların Fasulyeciyan, Holas, Fasulyeciyan'ın karısı, Küçük İsmail, Ahmet Fehim, Triyants, Tospatyan, Hiranuş ve başkaları bu girişimde yer

almışlardır. 1879'da kurulan tiyatro Ahmet Vefik Paşa'nın azledilmesiyle 1882'ye kadar sürer. Bu tiyatroda, bu tiyatroya katılmış sanatçıların anılarından öğrendiğimize göre Molière'in tüm oyunları gösterilmiştir.

1879 yılında Güllü Agop gösterimlerini sürdürüyordu. 1880 yılı Güllü Agop için hem on yıllık tekelinin, hem de Gedikpaşa Tiyatrosu'yla kira sözleşmesinin sona erdiği yıldır. 1881 yılında Güllü Agop'un artık yönetimi bıraktığı basında çıkan yazılardan ve Güllü Agop'un bunlara verdiği cevaplardan anlaşılıyor. Tiyatro, Mınakyan yönetimindedir 1881'de beklenmeyen bir olay, belki de Güllü Agop'un tekelinin sona erişiyle ilgili olabilir. Bu da, Belediye'nin Üsküdar ve Kadıköy'de Türkçe'den başka dilde gösterimleri yasaklamış olmasıdır. Gerekçesi tam anlaşılmamış olan bu yasağın ne kadar sürdüğü bilinmemektedir. 1882'de Mınakyan, Güllü Agop ile birleşmiş, tiyatro yaşamı Şehzadebaşı'na kaymıştır.

Aynı yıl Güllü Agop'un saraya girmesiyle öngörülen gelişmeyi gerçekleştirmek Mınakyan'a düşmüştü. Mınakyan, Osmanlı Tiyatrosu'nu kimi bu adla, kimi Osmanlı Dram Kumpanyası adıyla dönem sonuna dek sürdürdü.

1884 yılı birçok bakımlardan önemli bir yıldır. Önce Fasulyeciyan'ın yeni bir topluluk kurarak Gedikpaşa Tiyatrosu'nu kiraladığını ve temsillere başladığını öğreniyoruz. Ancak, Gedikpaşa Tiyatrosu'nu başka topluluklar da kullanıyordu. Öte yandan Şehzadebaşı da Mınakyan da topluluğunu "Asıl Osmanlı Tiyatrosu" olarak duyuruyordu. Gedikpaşa'da Fasulyeciyan'ın yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu da müzikli oyunlar oynuyordu. Fasulyeciyan Mari Nivart'ın ölümünü fırsat bilerek tiyatroyu kapatıyor, küçük bir toplulukla Kadıköy'de temsiller veriyor, ramazandan sonra da ufak bir toplulukla Selânik'e gidiyordu. Bu arada Ahmet Mithat Efendi'yle işbirliği yaparak önce, *Besa*, *Seydi Yahya*, *Gâve* gibi oyunlar oynandı. Ardından *Çerkez Özdenleri*

ve *Çengi* oyunları Beyoğlu'ndaki başarılı gösterimlerinin yanı sıra Gedikpaşa'da oynandı. *Çengi* ve *Çerkez Özdenleri* yüzünden Gedikpaşa Tiyatrosu yıkıtıldı.

1886'da Şehzadebaşı'nda dört tiyatro olduğu, bunlardan ancak ikisine gidilebileceği bir gazetede belirtiliyor; bunlardan birisi de Mınakyan yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu'dur. İkinci önemli topluluğun Mesire-i Efkâr Tiyatrosu olduğu, topluluk içinde Karakaşyan Hanım'la Keorgyan'ın bulunduğu belirtiliyor.

1887 yılına gelince yeni bir toplulukla karşılaşıyoruz. Beyazıd'da tramvay durağında Karakulak Hanı'nda bir tiyatro kurulmuştur. Adı Osmanlı Opera Kumpanyası'dır. Basındaki duyurulara göre toplulukta Aleksanyan, Peruz ve Öjeni'nin adlarına rastlanıyor. Oynadıkları oyun *Penbe Kız*'dır. Şehzadebaşı'nda gösterimler veren Osmanlı Tiyatrosu, Dikran Kalemciyan Efendi'nin yönetimindedir.

Dönem sonuna dek arada bir kendini gösteren kısa ömürlü toplulukların dışında Mınakyan'ın Osmanlı Tiyatrosu veya Osmanlı Dram Kumpanyası en önemli topluluk olma niteliğini koruyabilmiştir. Bu yıllarda da tuluat tiyatroları çalışmalarını sürdürüyorlardı. Özellikle Küçük İsmail'in Temaşahane-i Osmanî, Abdürrezzak'ın Handehane-i Osmanî toplulukları bunların en önemlileriydi.

Mınakyan'la Küçük İsmail'in birlikte çalıştıkları döneme ait elimizde bir Güzel Elen el ilanı bulunmaktadır. Topluluğun adı Osmanlı Tiyatrosu Osmanlı Dram ve Opera Kumpanyası'dır. 1892'nin önemli bir olayı Şahinyan'ın kurduğu operet topluluğudur. Topluluk duyurduğu oyunlardan ancak birkaç tanesini sahneye koyabilmek olanağını bulmuş, sonra da dağılmıştır. Bu geçici girişimlerin yanı sıra Mınakyan topluluğu kendi oyun dağarı ve oyuncu kadrosu ile gösterimlerini sürdürüyordu. Abdi'nin Handehane-i Osmanî, Kel Hasan'ın Hayalhane-i Osmanî Kumpanyası'nın

yanı sıra, Komik Arif Efendi'nin Lûbiyat-ı Osmanî Kumpanyası adını verdiği topluluğun 1894'te duyurularına rastlıyoruz. 1894'te bir ara Kel Hasan'ın, topluluğunu Osmanlı Tiyatrosu olarak adlandırdığını görüyoruz. 1895'te Kambur Mehmet ve Mehdi Efendilerin Eğlencehane-i Osmanî Kumpanyası'nı kurduklarını görüyoruz. 1904'te, oğlunun tiyatro ile uğraşmasını istemeyen İstanbul Belediye Başkanı Rıdvan Paşa, onu çeşitli yollardan vazgeçiremeyince, İstanbul'da Türkçe tiyatro oynanmasını yasakladı. Yalnız yabancı topluluklara, bir de Karagöz, Meddah gösterilerine izin verilmişti. Topluluklar çaresizlik içinde İstanbul dışına dağıldı. Rıdvan Paşa'nın 26 Mart 1906'da öldürülüşüne kadar İstanbul'da Türkçe tiyatro oynanmadı. Rıdvan Paşa'nın yerine İstanbul Belediye Başkanlığına Bursa Valisi Reşit Paşa'nın atanmasıyla tiyatrolar yeniden açılmış ve özellikle Ermeyan topluluğu temsillerine başlamıştır. Bu arada İstanbul'da Aleksanyan, Holas Efendilerle Hekimyan Hanım'ın kendi başlarına gösterim verdiğini görüyoruz. Aynı yıl Ahmet Fehim Efendi Osmanlı Tiyatrosu (komedi, vodvil ve dram kumpanyası) adıyla bir topluluk kuruyor ve iki de Türk sanatçısı alıyor topluluğuna: İsmet Fahri ve Hakkı Necip. Topluluk Meşrutiyet'in ilanına dek gösterimler veriyor. Hürriyetin ilanından önce Ahmet Fehim topluluğu gösterimlerini sürdürüyordu.

Tanzimat'ta tiyatro binaları

İzmir'de 1830'da bir tiyatronun olduğunu biliyoruz. İstanbul ve İstanbul'un Beyoğlu yakasında gerek eskilikleri, gerek süreklilikleri bakımından iki önemli tiyatro vardır: Fransız Tiyatrosu ile Naum Tiyatrosu. Naum Tiyatrosu'nun 1840'da kurulduğunu biliyoruz; ancak, Fransız Tiyatrosu üzerine kesin bir bilgimiz yoktur. Yalnız, 1831'deki yangından önce varolduğunu, sonra yeniden yaptırıldığını sanıyoruz. Fran-

sız Tiyatrosu (veya Palais de Cristal) bugünkü Elhamra sinemasının olduğu yerde ve o zaman 320 numaradaydı. Sahibi Giustiniani adında bir İtalyan'dı. Bir yazarın verdiği bilgiye göre, bir Cenevizli'nin (Giustiniani de Cenevizliydi) Galata'da 18. yüzyılda bir tiyatro açtığını, sonra 1827'de bu tiyatroyu Beyoğlu'na taşıdığını biliyoruz. 1831 yangınından önce söz konusu tiyatro Fransız Tiyatrosu olabilir. Fransız Tiyatrosu daha çok yabancı ve özellikle Fransız dramatik ve lirik topluluklarının oyunlar sergilediği bir tiyatro olmakla birlikte, burada geçici olarak Türk toplulukları da gösterim veriyorlardı.

Beyoğlu'nda ikinci önemli tiyatro binası Naum Tiyatrosu'ydu. Bosca adında ünlü bir İtalyan gözbağcısı Galatasaray'ın karşısında temsiller vermek üzere bir tiyatro için bir ferman almıştı. Basco'nun tiyatrosunu kurduğu arazi Michel Naum Duhani adında bir Halepli'ye aitti.

Bosca'dan sonra tiyatronun yönetimini ele alan Naum'un tiyatrosu 1874'te yanmış, Naum eski ahşap bina yerine yeni bir bina yaptırmıştır. Tiyatroda her yıl bir tiyatro süremi boyunca dışardan İtalyan lirik topluluklarınca opera temsilleri veriliyor, bunun yanı sıra dramatik, bale ve gözbağcılık gibi gösterilere de geçici olarak yer veriliyordu.

Naum Tiyatrosu 1870 Haziranı'nda bütün Beyoğlu'nu yerle bir eden korkunç yangında yok oldu. Naum Tiyatrosu'nun 1870'te yanmasından önce Beyoğlu'nda başka tiyatrolar da vardı, veya yapılmaları tasarlanmıştı. Naum'a komşu üç tiyatrodan biri güzel bir tiyatro oldu ve 1861'de açıldı, adı Rumeli Tiyatrosu idi.

Beyoğlu'nun önemli tiyatrolarından birisi de Fransız Tiyatrosu karşısında bugün Saint-Antoine Kilisesi'nin bulunduğu yerdeydi. Adı Concordia idi. Cadde üzerinde kışlık tiyatrosu, arkada ise yazlık tiyatrosu vardı. 1896'da Concordia yıkırıldı, yerine bugünkü St. Antoine Kilisesi yapırıldı. Be-

yoğlu'nda önemli bir başka iki tiyatro da, Tepebaşı'nda bulunuyordu. Bunlar, yakın yıllara kadar ayakta kalmışlardı. Biri İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Dram Bölümü olarak kullanılan ve tamamen yanan tiyatro, öteki de Komedi Bölümü olarak kullanılıp sonradan yıktırılan tiyatrodur.

Bu yöreye yabancılar Petit Champs dedikleri için oradaki tiyatro genellikle Petit Champs tiyatrosu diye anılıyordu. Yazlık Tepebaşı Tiyatrosu'nu ise Claudius adlı bir opera emprezaryosu 1889 yazının başında yaptırdı ve adı Yazlık Tiyatro oldu. Ancak ertesi yıl haziran ayında tiyatro tümüyle yandı, yanan tiyatro bir aydan kısa sürede yeniden yapıldı. Yazlık tiyatro ise 1905'te kapalı tiyatroya dönüştürüldü. "Amphithéâtre" biçiminde olduğundan adı bundan böyle kısaca Amphi oldu ve II. Meşrutiyet'te bu ad altında tiyatro ve sinema olarak kullanıldı. Tiyatronun 1905'teki bu düzeltimini gerçekleştiren mimar Campanaki'ydi.

Yakın zamana kadar Odeon Tiyatrosu veya Eclair Sineması adıyla bilinen, bugün de Lüks sineması adıyla ayakta duran tiyatronun ilginç bir tarihçesi vardır. Ağacamii yakınındaki sirk 1871'de Elhamra Tiyatrosu adıyla açıldı ve 1874'te yandı.

1875'te mimar Barborini iki kat balkonu olan bir tiyatro yaptı. Tiyatronun adının önce Verdi Tiyatrosu olması düşünülmüştü. Ancak adı, Varyete Tiyatrosu oldu. Varyete Tiyatrosu çoğunlukla sirkten bozma ve Halep Çarşısı içindeki bugün de tiyatro olarak kullanılan Varyete Tiyatrosu ile karıştırılmamalıdır. 1877'de Varyete Tiyatrosu hem adını, hem biçimini değiştirdi, adı Eldorado oldu. 1897'de Eldorado adı gene değişti ve tiyatronun adı ilk düşünüldüğü gibi Verdi Tiyatrosu oldu. 1884'te Verdi Tiyatrosu yeniden donatıldı ve Odeon tiyatrosu adını aldı. II. Meşrutiyet boyunca hep Odeon Tiyatrosu olarak bilindi.

Halep Çarşısı geçidinin sonundaki alanda Sirk Tiyatro-

su vardı. Günümüzde Ses Tiyatrosu ve Dormen Tiyatrosu olarak adlandırılan bu tiyatro daha önce Fransız Tiyatrosu, ondan önce de Varyete Tiyatrosu adını taşıyordu. İlk başlarda burada yalnız sirk gösterileri veriliyordu. Daha sonra aynı yerde opera oynatılması tasarlandı ve adı Théâtre-Cirque de Péra oldu. Önceleri sirkin tiyatro olarak kullanılmasına izin verilmedi ve bir süre sonra izin alındı ve 1904'te Ramirez yönetimindeki bu tiyatroya yeni bir biçim verilmesi kararlaştırıldı ve 70 loca yapıldı. Beyoğlu'nda bunlardan başka kimi kez tiyatro olarak kullanılan irili ufaklı başka binalar da vardır. Önemli bir tiyatro merkezi de Galata'da idi. Galata'daki oyun yerlerinin çoğu salaş denebilecek yapılardı; bunlardan çoğu baloz adı verilen şarkılı, danslı eğlence yerleriydi. Örneğin Apolo, Amerikan Alkazarı-Avrupa Tiyatrosu vb.

İstanbul yakasına geçtiğimizde, burada en önemli tiyatronun Gedikpaşa Tiyatrosu olduğunu görürüz. Gedikpaşa'da önce sirk binası olarak kurulan Gedikpaşa Tiyatrosu, Türkiye'ye sık sık gelmiş olan Souillier cambazhanesi için kurulmuştu. Souillier sirk topluluğu Türkiye'ye çeşitli tarihlerde çeşitli vesilelerle gelmişti. Gedikpaşa'da Tatlıkuyu'da 1859'da oyun yeri için bir arsa satın alınmıştı. 1860'da bir gazetede çıkan haberde Souillier sirkinin yeniden donatıldığı, bir tiyatro kurulduğu, gerek tiyatronun ve gerek kahvehanenin gazla aydınlatıldığı ve burada sirkten başka pandomima ve komedya da oynatılacağı duyurulduğuna göre, bu değişiklikler ancak önceden var olan bir binada yapılabilirdi. Gedikpaşa Tiyatrosu'nun adı Osmanlı Tiyatrosu oluyor ve sonra da Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'na geçiyordu. Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa'da da düzeltimler, onarımlar yapılmıştır. Tiyatro binası dışardan ahşaptı. Üç katlı locaları vardı. Tepede kubbe gibi bir avize asılı idi. Sahnenin karşısında perdeleri kapalı duran ve padişaha ayrılmış olan büyük bir loca

vardı. Yerde sıra sıra kanapeler, koltuklar bulunuyordu. Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kapanışı ise 1884 tarihinde gerçekleşmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu tiyatroda oynanan Çengi ve Çerkez özdenleri saraya jurnal edilmiş ve yerleşmiş bir kanıya göre tiyatro bir gecede yıktırılmıştır.

İstanbul yakasında, Aksaray'da Hamdi Efendi'nin 300 kişilik tiyatrosu, Beyazıt'ta Misafirhane'de Çuharcıyan'ın 800 kişilik tiyatrosu, Şehzadebaşı, Vezneciler'de çoğu kıraathaneden bozma çeşitli tiyatrolar ve Sultanahmet'in 1880'de kurulan bir açık hava tiyatrosu vardı. Üsküdar'daki Azizi-ye Tiyatrosu İstanbul'un eski tiyatrolarındandı. İstanbul'dan sonra en önemli tiyatro merkezi İzmir'di. Burada ilk tiyatro 1830'da kuruldu. Böylece Ortadoğu'nun halka açık ilk tiyatrosu İzmir'de gerçekleşmiş oldu. 1841'de Euterpe adında küçük bir tiyatro kuruldu. Rumların Theatron Smirnes adını verdikleri İzmir Tiyatrosu bunun yakınındaydı. 1861'de opera gösterimleri vermek için Cammarano yönetiminde bir İtalyan operası yapıldı, ancak bu bina 1884'teki bir yangınla yok oldu. Başka tiyatrolar da vardı: Eksaristeron, Nea Skene, Sporting Kulüp gibi.

İzmir dışında Adana'da Ziya Paşa'nın valiliği sırasında, daha önce gördüğümüz Bursa'da Ahmet Vefik Paşa'nın valiliği sırasında buralarda birer tiyatro açılmıştı. Anadolu'da bu sayılanların dışında da tiyatrolar vardı. Çok yönlü tiyatro adamımız Ahmet Fehim anılarında Anadolu'da yaptığı turnelerini anlatırken bunlar üzerine bilgiler verir. Bunların kimini de kendisi gerçekleştirmiştir. Örneğin Ankara'da daha önce yapılmış bir tiyatroyu yeniden düzenlediği gibi, ikinci bir tiyatronun da planını çizmiştir.

Saray tiyatrolarından, özellikle Çırağan Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı'ndaki geçici tiyatrolardan söz edebiliriz. Bunlardan önemlileri Abdülmecit'in Dolmabahçe Sarayı için yaptırdığı tiyatro ile Abdülhamit'in Yıldız Sarayındaki tiyat-

rolarıdır. Dolmabahçe Tiyatrosu 1858'de Dolmabahçe Sarayı yakınında Valde Camii muvakkithanesi karşısında, bugün İnönü Stadyumu'nun bulunduğu yerde Bayıldım yokuşuna çıkan yolun köşesindeydi. Tiyatronun üç sıra üzerine 30'u aşkın locası vardı ve 300 kişi alabiliyordu. Yıldız Sarayı tiyatrosu ise, 1889'da yapılmıştır. Mimarı Vasilâki Kalfanın oğlu Yanko'dur; küçük dar, uzunca bir dörtgen biçimindedir. Sultanın locası tam sahnenin karşısında idi. Tiyatro hareme bir köprü ile bağlıydı. Salonun üçte ikisi parter ve sahnedir 1987 yılında Yıldız Saray Tiyatrosu onarılarak gösterimler vermek üzere hizmete açılmıştır.

Tanzimat'ta dramatik edebiyat – yazarlar

Tiyatro eserlerini daha ilerde ele alacağımız yazarlara burada kısaca yer verirken, bunların başında ilk Türk oyununu yazan İbrahim Şinasi'nin (1826-1871) geldiğini belirtelim. Gazeteci, şair, denemeci İbrahim Şinasi'nin tek oyunu daha önce Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere ismarlanmış olan *Şair Evlenmesi*'dir. İbrahim Şinasi'nin ilk Türk tiyatro eserini vermiş olmasına karşılık, bu döneme güçlü kişiliğiyle her bakımdan damgasını vuran Namık Kemal (1840-1888) de çağında çığır açan *Vatan yahut Silistre, Zavallı Çocuk, Akif Bey, Gülnihal, Celâleddin Harzemşah*, ve *Kara Belâ* oyunlarını yazmıştır: Bu eserler öteki yazarları bunlara öykünerek oyun yazmaya isteklendirdiği gibi, Namık Kemal bunlardan başka, tiyatro üzerine yazdığı yazılar ve *Celal Mukaddimesi* ile tiyatro konusunda görüşlerini belirtmiş, yazarlarla mektuplaşmalarında onlara yol göstermiş, onların eserlerini eleştirerek, düzelterek çağında yazarlar yazarı gibisinden çok önemli bir konum edinmiştir. Bu dönemin bir başka tiyatro yazarı Ahmet Mithat'dır (1844-1912). Çağında pek çok oyunu sahnelenmiştir: *Eyvah!, Açık Baş, Ahz-ı Sar yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, Hükm-i Dil,*

Çengi yahut Daniş Çelebi, Fürs-i Kadide Bir Facia yahut Siyavuş, Çerkez özdenleri, Zeybekler. Şemsettin Sami'nin (1850-1904) üçü de yayınlanmış ve oynanmış üç başarılı oyunu vardır: *Besa yahut Ahde Vefa, Gâve, Seydi Yahya.* Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1931) dört oyun yazmıştır: *Afife Anjelik, Atala yahut Amerika Vahşileri, Vuslat yahut Süreksiz Sevinç, Çok Bilen Çok Yanılır.* Ebüzziya Tevfik (1849-1913) biri *Victor Hugo*'nun *Angelo*'sundan uyarlama *Habibe yahut Semahat-i Aşk*, öteki *Ecel-i Kaza* olmak üzere iki oyun yazmıştır. Samipaşazade Sezai'nin (1858-1936) biri basılmamış *Bir Düşmüş Kadın* öteki yayınlanmış *Şîr* adlı iki oyunu vardır. Muallim Naci (1852-1937) bir tek oyun yazmıştır: *Hazım Bey yahut Heder* Hiçbir döneme sığmayan Abdülhak Hamit (1852-1937) hem Tanzimat, hem Meşrutiyet, hem de Cumhuriyet dönemlerinde eser vermiştir. Yayımlanmış veya yazılmış eserleri arasında şunları sayabiliriz: *İçli Kız, Macera-yi Aşk, Sabr ü Sebat, Duhter-i Hindu, Nazife, Eşber. Tarık yahut Endülüs Fethi, İbn-i Musa yahut Zatül-Cemal, Finten, Zeyneb yahut Tecrübe-i Kader, Sardanapal, Liberte.* Âli Bey'in (1844-1899) *Misafiri İstiksal, Geveze Berber* adlı komedyaları, *Letâfet* adlı müzikli oyunundan başka Fransız yazarlarından çeşitli uyarlamaları vardır.

Bu dönemin verimli ve çoğu kez birlikte çalışan yazarları Manastırlı Mehmet Rıfat (1851-1907) ile Hasan Bedrettin Paşa'dır (1850-1911). Birlikte, *Temaşa* adında, içinde telif ve çeviri 20 kadar oyun bulunan bir dizi yayınlamışlardır Mehmet Rıfat'ın kendi başına yazdığı eserler şunlardır: *Görenek, Ya Gaze Ya Şehit, Pâk-dâmen.* Hasan Bedrettin Paşa da *Iskat-i Cenin*'i yazmıştır. İkisinin birlikte (veya ayrı) yazdıkları ve çevirdikleri oyunlar sayıca fazladır. Bu dönemin en önemli kişilerinden birisi Ahmet Vefik Paşa'dır (1823-1891). Gerçi tiyatro eserlerinin hepsi çeviri ve uyarlama olmakla birlikte, Molière uyarlamalarında gösterdiği ba-

şarı ile sanki bunları yeniden yazmışçasına özgün olabilmiştir. Molière çeviri ve uyarlamalarından 16'sı elimizdedir. Ahmet Vefik Paşa'dan söz açınca ister istemez bu dönemin en önemli oyun yazarı Bursa'lı Feraizcizade Mehmet Şakir'den (1853-1911) söz açmak gerekir. Feraizcizade Mehmet Şakir, Ahmet Vefik Paşa'nın yanında yetişmiş, Molière'i tanımış ve Molière etkisiyle, özgün yaratı olarak 6 komedya yazmış ve bunları kendi basımevinde yayımlamıştır: *Teehhül yahut İlk Gözağrısı, İnatçı yahut Çöpçatan, Evhamî, İcab-i Gurur yahut İnkılâb-i Muhabbet, Kırk Yalan Köse* ve bunun devamı, *Yalan Tükendi.*

İlk tragedya denemelerini gerçekleştiren Ali Haydar Bey'in (1836-1914) üç eseri yayımlanmış, ikisi Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanmıştır: *Sergüzeşt'i Perviz, İkinci Ersas ve Rüya Oyunu.* Bu dönemde oyunları oynanmış ya da yayınlanmış daha pek çok yazarla karşılaşıyoruz. Örneğin Ali Ferruh, Mustafa Hilmi, Mustafa Nuri Bey, Vizental, ünlü arkeolog, müzeci ve ressam Osman Hamdi, Abdülhalim Memduh, ilk Türk sahne sanatçısı Ahmet Necip Efendi, Karakin Rıştuni Hüseyin Nazım Paşa ve başkaları.

Tanzimat'ta oyunlar – türler

Genellikle oyun, özellikle oyun türleri için kullanılan terimlere bakalım. Dramın –biri genel, öteki özel bir tür olarak– anlamı biliniyordu. Genel olarak 'oyun' sözcüğü bugün de olduğu gibi tiyatro metni, dram anlamında kullanılıyordu. Tiyatro ve 'Tiyatro oyunu' da çok kullanılan terimlerdendi; 'acıklı tiyatro oyunu', 'ibretâmiz oyun', 'evvelisi gülünç, sonu acıklı tiyatro', 'ahlaka hizmet eder tiyatro' gibi nitelendirmeler de yaygınlık kazanmıştı. 'Tiyatro risâlesi', 'komedya' yahut 'komedi' de kullanılıyordu. 'Komedya' yerine 'mudhike' de kullanılmıştı. 'Mudnik tiyatro oyunu', 'manzum komedya', 'gülünç', 'dram' da kullanılıyordu. 'Facia'yı ilk kez Ebüz-

ziya Tevfik'in kullandığı, *Habibe yahut Semahat-i Aşk*'ın önsözünde belirtiliyor. 'Facia yani dram', 'dehşetli facia', 'tragedya' az kullanılan terimlerdendi. Bunlara 'Hâile', 'korkunç', 'acıklı', 'neticesi sürurlu tiyatro' 'manzum ve kavafî-i mukayyedeyi havi bir fâcia-i tarihiyye', 'dört matrazı şamil tiyatro dramı', 'mukaffa bir facia', 'bir facia-i tarihiyye', 'esası tarih-i sahîha müstenid dram' denmişti. Müzikli oyunlar için 'vodvil', 'opera bouffe', 'mudhik opera', 'besteli komedya', 'raks ve şarkılar ile müzeyyen millî dram' 'piyes', kullanılan terimlerdi.

Bundan sonraki bölümlerde bu dönemin oyunlarını incelerken bunları altı öbekte topladık. Aslında böyle bir ayrım tam bir tür anlayışına uymamakla birlikte, araştırma kolaylığı ve her türün kendi içinde ortak özellikleri taşıması göz önünde tutularak bu yolu yeğledik. Bu türler sırasıyla şunlardır: 1. Komedyalar; 2. Manzum Dramlar; 3. Romantik Dramlar; 4. Melodramlar; 5. Evcil ve Duygusal Dramlar; 6. Müzikli Oyunlar.

Komedyalar

Gelenekten gelme yetenekle bu dönemin en başarılı türleri komedyalar ve buna çok yakın müzikli oyunlardır. Ancak ne yazık ki komedya ötekilere göre az yazılmış, bunlar içinden sahneye konulanlar ise daha az olmuştur. Özellikle uzun dramların yanı sıra Fransa'da *lever le rideau*, İngilizce'de *curtain raiser* denilen kısa komedyalar oynanıyordu. Türkiye'de özellikle Labiche, Lockroy gibi yazarların komedyaları veya yerli komedyalar seçiliyor ya da kısa birkaç komedya bir temsilde oynanıyordu. Daha çok klasik komedyada yapılabilecek dolantı veya durum komedyası, töreler komedyası, karakter (veya ıra) komedyası ayırımından kaçındık. Bu komedya türlerinin her birinin kendine özgü öğeleri bir komedya içinde –birisi önemli olmakla birlikte– karıştırılıyordu. Bu dönemin komedyalarında bir ölçüde

güldürü yoluyla çağdaş kusurların, olumsuz eğilimlerin, aşırılıkların eleştirisi yapılmıştı.

Bu dönemde Türkiye'de ilk Türk oyunu İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nin de bu yolda başarılı bir adım oluşturması bir rastlantı değildir.

Bu dönemin tiyatroyu iyi bilen başarılı bir komedya yazarı Ali Bey'dir. Yazarın can sıkıcıları ele alan iki kısa komedyası vardır: *Misafiri İstiskal ve Geveze Berber*. Bunlara çok benzeyen ancak, kuruluşu ve güldürü ögeleri bakımından onlardan daha başarılı olan Suphi'nin dört perdelik *Felâket-i Aşk* adlı komedyası bu iki oyuna çok benzediği gibi, kuruluşu ve güldürü ögeleri bakımından daha başarılıdır. Bir başarılı durum ve dolantı komedyası da Recaizade Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı komedyasıdır. Gene bunun gibi Osman Hamdi Bey'in *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz* adlı komedyasını da sayabiliriz.

Bu dönemin en başarılı komedya yazarının Feraizcizade Mehmet Şakir olduğunu belirtmiştik. Dolantıları kurmada, karakterleri canlandırmada, çağının törelerini, düşüncelerini vermede usta bir tiyatro yazarı olan Mehmet Şakir, dili bakımından da çağının çok ilerisindedir. Oyunlarının çoğunu *Menâzir-ül-Letâif* dizisi adıyla yayımlayan Mehmet Şakir, bu dizinin önsözünde oyunlarının başkalarından alınma olmadığını belirtiyor. Mehmet Şakir'in oyunları üzerine bilgi verirken bunları kendime göre değerlendirerek bir sıralama yaptım. Bizce yazarın en başarılı komedyası 5 perdelik *Tecehhül yahut İlk Gözağrısı*'dır. Oyunun eksen kişisi Akile Dudu adında bir çöpçatandır. Mehmet Şakir'in ikinci başarılı komedyası *İnatçı yahut Çöpçatan*'dır. Oyunun eksen kişisi Hazret ya da Zerifcan Efendi, Buhara'dan göç etmiş ve Uşak'a yerleşmiş bir halı dokumacısıdır. Zor anlaşılır Çağatay ağzıyla konuşan Hazret, inatçı, dediği dedik, laf dinlemez bir ihtiyardır. Mehmet Şakir'in üçüncü önemli oyunu *Evhamî*'dir.

Asıl adı Rıfkı olan Evhamî, sağlığına çok düşkündür, bu yüzden de kendisini her bakımdan sömüren Leknehuri adında bir dolandırıcının elinde oyuncak olmuştur.

Mehmet Şakir'in dördüncü oyunu *İcab-ı Gurur yahut İnkılâb-ı Muhabbet* adını taşıyor. Cimri olarak bilinen Hasan Kaptan'ın ölümü üzerine karısı Selâmet Kadın ile oğlu İhsan'a yirmi bin altınlık bir miras kalır. Selâmet kadın ile oğlu İhsan artık zengin oldukları için burunları büyümüştür, çevrelerindeki insanları küçümserler, gururlarından yanlarına varılamaz olur.

Mehmet Şakir'in beşinci oyunu *Kırk Yalan Köse*'dir. Bu oyunun devamı ise *Yalan Tükendi*'dir. *Kırk Yalan Köse*'de Hacı Safi ile Aşkî Baba altın delisi iki saf kişidir. Köse Mahir adında bir yalancı, dolandırıcı, bu ikisini kandırmış, kendisini onlara kimya, simya ustası, doksan dokuz fenni bilen biri olarak tanıtmış, onlardan sürekli para sızdırmaya başlamıştır.

Molière'nin etkisiyle de olacak, cimrilik üzerine komedyalar yazılmıştır: Hasan Bedrettin Paşa ile Manastırlı Mehmet Rıfat'ın *Nedamet* adlı komedyası, Ömer Faik'in *Karı Kocaya Uygun*'u gibi.

Şemsi'nin *Kendim Ettim, Kendim Buldum* adlı komedyasında da Zihni Efendi çok cimridir Tevfik'in *Ahmak Herif, Hasis Karı yahut Ölmediğime Ben de Şaşıyorum, Hekim* adlı komedyasında Molière'in hem cimriyle, hem çağdaş hekimlikle alay eden güldürü öğelerine rastlarız. Ahmet Mithat'ın *Açıkbaş* adlı komedyası da bu dönemin bu türde başarılı bir oyunudur. Yaşlı bir adam olan Hüsnü Bey, Hasene Hanım adında genç bir kadınla evlenmiştir. Hüsnü Bey'in işi gücü şıklığında, giyim kuşamdadır. Yaşlılığı kabul etmez.

Daha çok töreler komedyasına yakın olanlar içinde en başarılısı, dönem sonunda yurt dışında yayınlanmış olan Fikripaşazade Lütfi'nin *Erkekler Arasında* adlı komedyasıdır. Ya-

zarın önsözünde belirttiği gibi, kaçgöçün olumsuz etkisiyle erkekler arasında toplantıların kabalığını, bayalığını çizerken, bir taşra kentindeki kötü düzeni ve çağdaş karakterleri çizmektedir.

Çağın eğilimlerini gösteren komedyalar arasında aşırı Avrupa düşkünü taklitçi züppeleri ele alan oyunlardan Nuri'nin *Zamane Şıkları* dikkate değer. Gene bu türde ve aynı zamanda bir karakter araştırması olan M. F. İmzalı *İşte Alafranga*'dır.

Manzum dramlar

Manzum dram diye bir tür yoktur. Ancak, bu dönemin yazarlarından tragedya yazmak isteyenler tragedyanın gerektirdiği kuruluşu, çatışmayı, izlenim ve etkiyi gerçekleştirememişlerdir. Bu çabanın sonucu ortaya çıkan eksik (ya da taslak tragedyalar) 'tragedya'lar yerine 'manzum dramlar' demeyi yeğledik. Artık ömrünü yitirmiş tragedya türünde Avrupa yazarları bile bocalarken, bizim yazarlardan başarılı sonuçlar beklemek gereksiz olurdu. Bu yolu önce Ali Haydar Bey açmıştır. Yazar, ilk tragedya denemesi *Sergüzeşt-i Perviz*'in önsözünde şunları yazıyor: "Şiirimizde bir trajedi yolu açtım, ikmal ve intizamına bu yolda beni takip edecek zevat'ı kiramın muvaffak olmalarını temenni eylerim.

Ali Haydar'ın öteki iki oyunu *İkinci Ersas* ile *Rüya Oyunu*'dur. Başka manzum oyunlar da yazılmıştır. Örneğin Yeğenzade Hüseyin Fazıl'ın mesnevi biçiminde yazılmış *Aheng*'i, Tepedelenli H. Kâmil'in *Ma'şuka yahut Muhafaza-i Aşk*, İbnürreşad Ali Ferruh'un *Hûşenk* adlı beş perdelik manzum dramı gibi.

Abdülhak Hâmit'in aruzla yazdığı, kafiye bakımından mesnevî, tartım bakımından Şehname'yi örnek aldığı Sardanapal'de yazar Asur tarihine dönmüştür. Abdülhak Hâmit'in genellikle on birli, kimi on iki, çok az olarak on üçlü hece

tarımıyla yazdığı *Nesteren*'de olaylar Kabil'de geçer. Abdülhak Hâmit'in aruzla ve eşlemeli kafiyeyle yazdığı *Tezer yahut Melik Abdurrahman-i Sâlis*'in konusu Endülüs tarihinden alınmadır. Abdülhak Hâmit'in aruzla, mesnevî kafiyelemesiyle yazdığı *Eşber* bu arada sayılabilir.

Abdülhak Hâmit'in önemli bir kesimi aruzla, eşlemeli kafiyeli, gerisi düzyazı olan *Zeyneb*'in konusu bir masal havası içinde karışık olaylarla doludur.

Romantik dramlar

Bu dönem üzerinde Romantik Akım en büyük etkiyi yapmıştır. Burada yalnız belirli, sınırlı bir dönemi, Hugo Romantikliğini göz önüne almamak gerekir. Hugo'nun büyük etkisi olmasına rağmen, bu dönemdeki romantik dramların yalnız bir örneğe dönük olduğu söylenemez. Romantikliğin temeli özgürlüktür: klasiklik, mantık, gerçekçilik ise olaysal gerçeklerle bağımlı iken, romantiklik bu bağların hiçbirini tanımaz. Bu dönemin romantik dramlarını incelerken belli bir romantik örnekten çok Avrupa tiyatrosunda Ortaçağ dinsel dramlarına Elizabeth İngilteresi ve İspanyol Altın Çağına; Schiller, Goethe, Hugo'dan Edmond Rostand'a uzanan geniş bir gelenek düşünülmelidir. Bu dönemin romantik dramlarında şu öğeleri buluyoruz:

– Kötülük ve iğrençlik, gariplik ve olağandışılık: Öz çocuğunun ölümünü isteyen baba (*Macera-yi Aşk'ta Âdil Behram*), öz çocuğunu kendi eliyle öldüren baba (*Besa'da Fettah Ağa*), anne ve kızına göz koyan papaz (*Tarık'ta*), üvey oğlunu seven kadın (*Siyavuş'ta Sevdabe*) gibi.

– Güzelle çirkin karşıtlığının yan yanalığı: *Finten'de* Davalaciro-Finten, *Kara Bela*'da Lala Ahşid-Behrever Bânu gibi.

– Yer ve zamanın uzaklığı; *Duhter-i Hindu* (Hindistan), *Idbar ve İkbal* (Çin), *Şir* (Afganistan) gibi.

– Çeşitli çevre ve toplumsal sınıftan insanların bir araya

gelişi: *Duhter-i Hindu*'da İngilizler ve yerliler, *Gâve*'de soylular ve köylüler gibi.

– Kaynağı coşkunluk olan ülkücülüğün ve yücelmenin önemi: *Vatan yahut Silistre*'de İslam Bey gibi.

Dil bakımından da:

– Coşkusal ve özensi bir dil: Özellikle *Vatan yahut Silistre*'de ve *Celâleddin Harzemşah*'ta olduğu gibi.

– Karmaşık ve coşkusal imgeler, söz sanatlarına başvurulması: *Şîr*'de, Abdülhak Hâmit'in oyunlarında olduğu gibi.

– Düzyazılı kimi oyunların içine manzum parçaların konuluşu: *Duhter-i Hindu, Tarık, Finten, İbn-i Musa* gibi.

Karakterlerin işlenişi:

– Öznelin, söylenişler, kendi kendine konuşmalar veya seyircinin duyup öteki oyun kişilerinin duymayacağı biçimde verilmesi: *Tarık*'ın Rodrigue'in başını kestikten sonra söylenişi gibi.

– Kimi yazarların kimi karakterleri derinliğine işleyebilmesi: *Celâlettin Harzemşah, Finten* gibi.

– Aşırı duygu ve coşkunlukla daha çok tipleştirilmiş karakterler: *İslam Bey, Kaptan Paşa, Ebül'ülâ* gibi.

– Oyun kişilerindeki nitelik ve incelik bakımından büyük çeşitlilik, *Celâlettin Harzemşah, İbn-i Musa gibi.*

– Karakterlerin sembolizmi: Vatanseverlik, ülkücülük, yiğitlik, zalimlik, halk önderliği gibi.

Olayların düzeni bakımından:

– Olaylar dizisi çoğunlukla melodram kuruluşu içinde, olayların akışı itkisiz, gerekçesiz.

– Şaşırtıya, beklenmediğe ve rastlantılara geniş ölçüde yer verilmesi.

– Coşkunluğa, duygusala, dokunaklılığa önem verilmesi.

– Olaylar dizisi ve konuda sembolizm, eserde yer, zaman, konu bakımından gözetilmeyen bir birliği sağlar: *Gâve, Duhter-i Hindu, Gülnihal*'de zulme karşı ve özgürlük için savaş,

Macera-yi Aşk'ta evlenecek çiftlerin birbirini görmeden veya ana babalarının salt kişisel istekleriyle yapılan evlenmelerin kötü sonuç verişi gibi.

– Kimliklerin değiştirilmesi, dolantılar, gerçeklerin çok sonra anlaşılması gibisinden yapmacıklar: Macera-yi Aşk'da kimliklerin değiştirilmesi, *Gâve*'de Feridun'un ve Hupçihr'in kimliklerinin sonradan ortaya çıkması.

– Büyük sahnelerin, doruk noktaların, perde sonlarının önemi.

– Önemli ölçüde yer değişiklikleri: *Ibn-i Musa, Celâleddin Harzemşâh, Finten*'de olduğu gibi. Yazarlar, bu yönden ve kahramanların sayıca fazlalığı nedeniyle kimi kez oyunlarının oynanmamak üzere yazıldıklarını belirtmişlerdir.

– Dekorda doğanın, yabancılığın *(exotisme)* vurgulanması: *Duhter-i Hindu, Keşf-i Esrar, Besa Yahut Ahde Vefa.*

Romantik dramlar, bu öğelerin bazıları nedeniyle başka türlere de yakınlaşırlar. Örneğin kimi manzum dramları, eğer dil bakımından bir ayrım gözetmemiş olsaydık bir romantik dram olarak örneklemek gerekecekti; *Zeyneb* gibi duygusal dramlar romantik dramlara bir yakınlık gösterirler; nitekim *Ecel-i Kaza* ile *Akif Bey* de duygusal ve evcil dramlar arasında yeralabilirdi. Ancak, romantik dramlara en yakın olan tür melodramlardır. İkisi arasında pek çok ortak öğe bulunmaktadır. Ancak, melodramlarda, ilerde göreceğimiz gibi, oyunların kuruluşu, kişilerin tipleştirilmesi çok sınırlı ve önceden belli bir örneğe göredir. Melodramlarda çoğunlukla bir anlatı yoluyla verilen sergileme, romantik dramda eyleme dayanan bir sergilemedir. Genellikle atılım ve geciktirime hazırlık böyle bir eylemle oyunun başlarında gerçekleştirilir. Melodramlar genellikle mutlu biter. Kötüler cezalarını bulur ya da suçlarının acısını çekmeye bırakılır; acı çeken, haksızlığa uğrayan iyiler ise mutluluğa kavuşur, iyiliklerinin karşılığını görür. Çoğunlukla edebiyat-

çı olan romantik dramların yazarları ise böyle bir bitiş için kendilerini zorlamazlar, çoğu zaman böyle bir bitişi küçümseyerek trajik sonları yeğlerler. Ancak, melodramlar, ilerde göreceğimiz gibi, sınırlı belli bir örnek, bir kalıp üzerine yazıldıklarından yazarlar bu türün gereklerine kendilerini daha iyi uydurmuşlardır.

İşte yukarıda sayılan örneklerin tümünü değilse de, bazılarını içeren dönemin romantik dramlarını üç kesime ayırabiliriz:

(a) Masal, mitologya ve tarihin kaynaklarına başvuranlar; (b) Vatanseverlik, yiğitlik, zalime, haksızlığa karşı özgürlük ve kurtuluş savaşı, namus, sözünün eri olmak gibi konulardaki yüceltici, ülkücü dramlar; (c) tutkuların, sevginin, öç almanın romantikliğini işleyenler.

Birinci türde masal ve mitologya daha çok Doğu kaynaklıdır: *Binbirgece, Zend-Avesta, Şehname* vb. gibi. Bu dönemde kimi oyunlarda Yunan Mitologyası'ndan öğelere rastlanmaktaysa da, romantik dramlarda bu öğeler görülmez.

Tarihi ya da sözde tarihi konu alan bu dönemin romantik dramlarında ilgimizi çeken yazarların daha çok Doğu-Islam tarihine yönelip Osmanlı tarihini hiç ele almamış olmalarıdır. Gerçi Aleksander Y. İstamatyadi'nin *Gazi Osman* (399-709'da) adlı bir oyunu vardır ve oyun Rumca yazılıp sonra Türkçe'ye çevrilmiştir. Bu arada Osmanlı Tiyatrosu, *Cenova Muharebesi, Feth-i Celil-i Konstantiniyye* gibi birtakım tarihi oyunlar sahneye koymuştur; ne var ki, bugün bunların metinleri elde değildir. Ünlü *Kerem ile Aslı* hikâyesi A. F. imzasıyla oyunlaştırılmıştır. Mehmet Rıfat olduğunu sandığımız M. R. imzalı *Husrev ü Şirin* adlı on dört perdelik dramın önsözünde Nizamî'nin Farsça mesnevisinin kaynak olarak kullanılarak eserin tiyatro biçimine sokulduğu belirtilmiştir.

Gozzi'nin tiyatro eseri yaptığı, besteci Weber'in müziklendirdiği, Busoni ve Puccini'nin opera yaptığı *Turandot* masa-

lı aslında *Binbirgece Masalları*'nın bir İran derlemesindendir. Bu dönemde *Binbirgece Masalları*'nın *Elf-ün-nehâr ven-nehâr* çevirisinden yararlandığını sandığımız Ahmet Necih Efendi'nin *İdbar ve İkbal* adlı oyunu işte bu derlemede bulunan Turandot Masalı üzerinedir.

Yazarı gösterilmediği gibi, çeviri olup olmadığını da bilmediğimiz *Esther'in Sergüzeşti* adlı oyunun kaynağı Tevrat'tır. Hâmit'in ilk eseri olan ve yarı tarih, yarı masal havası içinde gelişen *Maceraya Aşk*'taki olaylar 16. yüzyılda Keşmir dolaylarında geçer.

Ahmet Mithat'ın *Siyavuş yahut Fürs-i Kadîmde Bir Facia* adlı dramı da İran Mitolojyası üzerinedir.

Samipaşazade Sezai'nin *Şîr* adlı dramı da yarı tarih, yarı efsane havasındadır. Namık Kemal'in yer yer tarihe, yer yer yapıntıya dayanan *Celâleddin Harzemşah*'ı on beş perdedir. Arap-İslam ve İspanya tarihine dönük eserlerden birisi de Şemseddin Sami'nin *Seydi Yahya*'sıdır; Arap-İslam tarihinden esinlenen eser ise Abdülhak Hâmit'in *Tarık yahut Endülüs Fethi*'dir. Bu dönemin en önemli eseri, Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sidir.

Manastırlı Mehmet Rifat'ın *Ya Gazi Ya Şehit*'i, Namık Kemal'den çok esinlenmiş olmakla birlikte dolantısız, çatışmasız, hiçbir dramatik özelliği olmayan bir oyundur. Gene bu türde Mehmet Sadeddin'in *Tuna yahut Zafer* adlı bir oyunu vardır. Vizantel'in *Asya'da Çernayef yahut Türk Kahramanları* aynı havadadır. Bu kez Türkistan'daki Türklerin kahramanca direnişi işlenmiştir. Namık Kemal *Akif Bey*'de, Sinop deniz savaşının ve savaşçıların kahramanlıklarını göstermek istemiştir. Namık Kemal'in *Gülnihal*'inde (*Râz-ı Dil*), Tanzimat'ın ilk yıllarında Kaplan Paşa adında zalim bir sancakbeyinin haksız yönetimine halkın başkaldırışı anlatılır. Ahmet Mithat'ın *Çerkez Özdenleri* Çerkezler arasında, Şemsettin Sami'nin *Besa yahut Ahde Vefa* ad-

lı oyunu Arnavutlar arasında geçer. İzzet'in *Katiller yahut Ahzı İntikamdır* başarılı bir romantik oyundur. Namık Kemal'in *Kara Bela*'sı Hint Padişahı'nın kızı ile kahraman bir komutan olan bir vezir oğlunun arasında geçer. Ebüzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza*'sı Romeo ile Juliet gibi kan davası güden iki ailenin çocuklarının birbirlerine duydukları umutsuz aşkı işlemektedir.

Denebilir ki romantik oyunların ayrıca yazarlarının da en başarılı eseri Abdülhak Hamit'in ünlü *Finten*'idir. Abdülhak Hamit'in Hind dinini, törelerini, geleneklerini yansıtan *Duhter-i Hindu*'su İngiliz sömürücülüğünü eleştirir. Aynı eleştiriyi yapan K. imzalı *Keşf-i Esrar* da bu arada sayılabilir.

Romantik yazarlar yabancılık için hep Doğu ülkelerine yönelmişlerdir: buna karşılık Ahmet Mithat, derebeylerin kanlı istibdatını, soyluların elinde halkın oyuncak olduğunu, soylu sınıfın adaleti sanki bir süs gibi gördüklerini ortaya çıkarmak için *Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*'nde Fransa'yı seçer. Önsözünde eserin çeviri ve uyarlama olmadığını belirtir.

Melodramlar

Gerek yabancı, gerek yerli topluluklar tarafından çok oynanması, biçim bakımından belirgin, kesin olması ve çağın anlayışına uygun düşmesi açısından bu dönemin en iyi tanınan türü melodramlardır. Bunlar romantik dramlarla duygusal dramlara da büyük yakınlık göstermekle birlikte ve bu bölümde incelediğimiz kimi melodramların bu iki tür arasında bocalamasına rağmen, örneklerin çoğu melodram türüne uygundur. Melodramlarda romantik bir olaylar dizisi, heyecan ve merak uyandıran bir gelişim vardır. Burada karakterlerin davranışlarının etkisi olaylar dizisine bağlıdır. Çoğunlukla hareket noktası olağandışı ve abartılmış olmakla birlikte seyirci veya okuyucu tarafından benimsenebilir. Kuruluşunda

sahneden sahneye veya perdeden perdeye bir bağımsızlık görülür. Hava, günün zamanı, mevsim, tarihsel çağ önemli öğeler olabilir. Tragedya ve dramlardan ayrı olarak, olayların sırasında bir etki bağlantısı, bir gerekçelendirme oldukça gevşektir. Olaylarda hızlı değişmeler, tarım ve hava değişiklikleri görülür. Korku, acıma, sevinç, nefret, gibi duygular kalın çizgiler ve güçlü duygular olarak verilir. En kalın çizgisiyle çatışma, iyilik ve kötülük arasındadır. Kişiler belirgin tipler olarak çizilir: olayların kaynağı ruhsal etkiler yerine eylemlerden, dolantılardan gelişir. Kişiler iyiler ve kötüler olarak kesin çizgilerle ikiye ayrılır. Oyun genellikle mutlu biter, kötüler, ezenler cezalarını görür: iyiler, ezilenler de hak ettikleri mutluluğa kavuşurlar. Bu dönemin yazarları, Batı'nın Kotzebue, Pixérecourt gibi önemli melodram yazarları yerine, Ducange, Dennery, Soulié, Rosier, Anicet Bourgeois, de Rougemont, Dumanoir gibi ikincil yazarları tanıyorlardı.

Melodram türüne uygun oyunlardan biri Hasan Bedrettin Paşa ile Manastırlı Mehmet Rifat'ın *Fakire yahut Mükâfat-ı İffet*'idir.

Yine Hasan Bedrettin Paşa ile Manastırlı Mehmet Rıfat'ın *Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat*'i bu dönemin başarılı sayılabilecek bir melodramıdır.

Melodram öğelerini iyi gözetmiş bir oyun da Mehmet Ziya'nın *Eden Bulur yahut Merhametsiz Valide*'sidir.

Yazarı belirtilmemiş *Üvey Ana*'da, birçok melodramda olduğu gibi, oyunun hain kişisi; adı Şöhret olan üvey anadır. Melodram öğelerinin hemen hepsine başvuran Yağcızade A. Nuri'nin *Hilekâr Karı yahut Hilekârın Mumu Yatsıya Kadar Yanar* adlı oyunu melodram türüne en iyi örnektir. Bu dönemde melodram türünde pek çok oyun yazılmış olmakla birlikte, bunlar adları bile anılmayacak denli başarısız oyunlardır. Avrupa'da birçok oyuna konu olan Geneviève de Brabant efsanesi acıklı sonuçlanmakla birlikte, bu dönemin iki

önemli yazarı bundan mutlu sonuçla biten birer melodram çıkarmışlardır. Bunlardan biri Recaizade Ekrem'in *Afife Anjelik*'i, ikincisi ise Mehmet Rifat'ın *Pâk-dâmen*'idir.

Duygusal ve evcil dramlar

Duygusal ve evcil dramlar bu dönemin başarısız olmakla birlikte en özgün türüdür. Yazarlar, bu türde bir ölçüde gerçekçi olabilmiş, evcil ve toplumsal dramlar yolunda ilk denemeleri yapmışlardır. Bunlarda göreneklere körü körüne bağlılığın, aile reislerinin ve gençlerin kumara, içkiye, eğlenceye düşkünlüklerinin, çokevliliğin, yaşlı erkeklerin genç kızlara düşkünlüğünün, esirliğin, kaçgöçün olumsuz sonuçlarıyla, gençlerin sevgilileri ve evlenmeleri gibi konularda gözlenen toplumsal sorunlara parmak basılmıştır. Ancak, duygusallık, acındırma, aşırı olarak vurgulandığı için ortaya apayrı bir tür çıkmıştır. Burada bize özgü bir hava ve gelişim buluruz. Özellikle, ancak yakın ve akraba olan kız ve delikanlılar birbirlerini görebildikleri için, bunlar arasında doğan aşklar ve bu aşkların çeşitli nedenlerle yasaklanması sonucunda, gençlerin acı çekmeleri, canlarına kıymaları genel ve kabul gören bir son anlayışı oluşturmuştur. Gençler, artyetişimleri gereğince, Doğulu bir anlayışla, daha engeller ortaya çıkmadan kadere boyun eğerler, sanki ölümü özlerler. Aşk tanımı ve anlayışı sanki sevgililerin ölümde birleşmesidir. Özellikle Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'u ve Recaizade Ekrem'in *Vuslat*'ının açtığı çığırla bu türde pek çok eser yazıldı; içlerinde başarılı olanları da bulunmakla birlikte bunlar birbirlerini yineleyip durdu.

Bu oyunlardaki yinelenen durum, dramatik durumları 36 kesimde inceleyen Polti'nin 28. durum olarak ele aldığı "Yasaklanan veya engellenen aşklar" başlıklı duruma uygun düşmektedir. Polti'nin bu ana durumda saydığı engellere göre bizden örnekler verelim:

– Sınıf ayrımının engellemesi: *Garip Çoban, Tesir-i Aşk yahut Zahmetsiz Ölüm.*

– Servet ayrımının engellemesi: *Dâhiye-i Aşk yahut Hicran, Felaket.*

– Düşmanlıklar ve rastlantısal engeller: *Feryat, Bedbaht Âşıklar, Vuslat, Sıdk-ı Canan, Sönmez Ateş.*

– Kızın bir başkasına verilmek istenmesi, veya sevilenin bir başkasıyla evlendiğinin sanılması: *Firkat, Kazâ ve Kader, Mücazat, Şöhret'e Muhabbet Ne Harabiyet, Zavallı Çocuk, Iskat-i Cenin.*

– Ailelerin gençler arasındaki ilişkiden hoşlanmamaları: *Namurad, Âsi Behçet, Hasret Mihnet yahut İftirak-i Aşk.*

– Üvey ana, üvey baba, kaynana ve kaynatanın engellemeleri: *Şefkatsiz Valide, İçli Kız.*

– Sevgililer arasında uyuşmazlık: *Esrar-i Aşk, Tasvir-i Sebat, Netice'i Sevda, Biçare.*

Bu oyunlarda da çağın toplumsal sorunlarına değinilmekle birlikte, aşk acısının duygusallığı ağırlık noktasını oluşturur. Öte yandan *Görenek, Eyvah!, Kara Talih, Afet-i Cemil, Şimdiki İzdivaçlar, Heder* gibi oyunlar evcil toplumsal oyunlara daha iyi örneklerdir. Bu çeşit aile dramlarından çeviri olanlarına İstibdat yıllarında Minakyan'ın Osmanlı Tiyatrosu da geniş yer veriyordu. Bu tiyatroda oynanan *Kıskançlık Belâsı* adlı bir çeviri oyun üzerine uzun bir yazı yazan bir eleştirmen, bu tür oyunlara *familiale* ("aileye değin") dendiğini belirtiyor ve tanımını yapıyor.

Evcil dramlara da güzel örnekler verilmiştir. Bunlardan törelerle ilgili sorunlara değinen Manastırlı Mehmet Rifat'ın *Görenek*'i ile Hasan Bedrettin'in *İskaat-ı Cenin*'i evlilik, çocuk düşürme ile ilgili sorunlar üzerinde durmaktadır. Ahmet Mithat da *Eyvah!* adlı oyunda çokevliliği araştırmaktadır. Mehmet Sadi'nin başarılı *Afet-i Celil yahut İnhimak-ı Sefahat*'i eğitimin önemini vurgulamaktadır.

Duygusal oyunların sayısı oldukça fazladır. Salt duygusal bir oyun Yusuf Neyir'in *Tasvir-i Sebat yahut Nesibe* adlı oyunudur. Bu yolda iki örnek belli bir türün tutulmasına neden olmuştur. Bunlardan biri Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'u, öteki Recaizade Mahmut Ekrem'in *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç*'idir. Birçok yazar bu iki örnekten esinlenmiştir. Örneğin Abdülhak Hamit'in *İçli Kız*'ı her iki örneğe de çok benzer. Abdülhak Hamit'in *Sabr ü Sebat* adlı oyunu da bu anlayışı sergiler. Nef'inin *Felâket*'i Namık Kemal'in düzeltmelerinden geçmiştir. Çevre açısından bu türü köy ortamına taşıyan yazarlar da çıkmıştır, örneğin Cemil'in *Talihsiz Delikanlı yahut Fıraklı Köy Düğünü*.

Gene duygusal bir dram türünde ancak ötekilerden alabildiğine değişik havada, çağının çok ilerisinde bir dram da Muallim Naci'nin *Heder*'idir. Genç bir şair, çağındaki düzen bozukluğu, inançsızlık, toplumdaki ikiyüzlülük, inançsızlık karşısında yabancılaşır, yalnızlaşır ve duyduğu acıyla ölür.

Müzikli oyunlar

Bu dönemin en başarılı türü, güldürü opera, operet, vodvil biçiminde yazılmış müzikli oyunlar olmuştur. Bu başarının iki nedeni olabilir: Her şeyden önce eski geleneksel tiyatromuz da müzik, dans ve güldürünün bir karışımı olduğu için, yazarlar ve seyircinin beğenisi bu türe yatkındı. İkinci olarak, önce de gördüğümüz gibi, Batı tiyatrosuyla tanışıklığımızda yabancı toplulukların sergiledikleri örneklerin en iyileri dramatik tiyatrodan çok lirik tiyatrodandı. Ayrıca S. Manasse, Dikran Çuhacıyan gibi yerli besteciler çok iyi yetişmiş, öğrenimlerini Avrupa'da yapmış sanatçılardı.

İstanbul'da da yabancı besteci ve yazarlar, operalar, müzikli oyunlar yaratmışlar ve bunları ilk kez İstanbul'da sahneye koymuşlardı. Özellikle Silistre operası, içinde yaşanılan bir savaşın eşsiz kahramanlığını yansıtması bakımından

üzerinde durulmaya değer bir yapıttır. 1855'te Naum Tiyatrosu'nda oynanmış olan bu operanın bugün elimizde hem Türkçe, hem İtalyanca librettosu bulunmaktadır.

Dikran Çuhacıyan'ın (1837-1898) bu dönemde çok oynanmış ve sonra da günümüze dek yaşamış müzikli oyunlarından elimizde metni bulunan ve Türkçe oynanmış *Arif'in Hilesi, Köse Kâhya* ve *Leblebici Horhor Ağa*'nın incelenmesini ileriye bırakarak, öteki sahne eserleri üzerine bilgiler verelim. Çuhacıyan üzerine kısa bilgi veren yazılarda, hep Çuhacıyan'ın ilk eserleri arasında *Arsas* ve *Olimpiya* adları yer alır. Bu eserlerin bugün metinleri elimizde bulunmamakla birlikte, bu ikisinin aynı yapıt olduğunu sanıyoruz. Ermeni tarihinde çok önemli bir konu *II. Arşak*'tı. Nitekim aynı konuyu işleyen –daha önce gördüğümüz gibi– Ali Haydar Bey, *İkinci Ersas* adıyla bir tragedya denemesinde bulunmuştu. Eser Mıgırdıç Beşiktaşlıyan'ındı, önce adı *İkinci Arsak* iken, siyasal nedenlerden adı *Canına Kıyan Prens*'e çevrildi; kral prens, Sabuh'un oğlu, kız oldu, adı Roxana yapıldı ve konu bir aşk hikâyesine dönüştü. İşte 1862 yılının Mart ayında Dikran Çuhacıyan bu konu üzerine *Olimpia* adlı bir operet yazdı ve eser Şark Tiyatrosu küçük geldiği için Naum'da oynandı.

Çuhacıyan'ın eserlerinin arasında, elimizde metinleri olmayan bir opera da *Zemire*'dir. Eseri, 1891'de bir Fransız (Benati), 1894'te bir İtalyan (Franzini) topluluğu oynuyor. Gene Çuhacıyan'ın eserlerinin listesinde sonuncu sırada yer alan *Indiana* üzerine pek bilgimiz yok. Bu adı taşıyan pek çok sahne eseri bizde ve dışarda yazılıp oynanmıştı. Mınakyan'ın, bir yazara verdiği bilgiye göre, Çuhacıyan bu eserinin konusunu Abdülhak Hâmit'in *Duhter-i Hindu*'sundan esinlenerek yazmış; konusu ona çok benziyormuş. Bu arada Çuhacıyan'ın bizi çok yakından ilgilendiren iki konu üzerine, iki sahne eseri yazmış olduğunu kısa ga-

zete haberlerinden öğreniyoruz. 1874 yılında Çuhacıyan'ın *Mektep Ustası* adlı bir eserinin sahneye konulacağı duyurulmuştur. Kısa bir süre sonra aynı gazete Çuhacıyan'ın, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'ne iki perde müzik yazdığını ve *Mektep Seyri* adlı güldürü operanın bittiğini bildirmektedir. *Mektep Ustası* ile *Mektep Seyri* aynı eser olmalı. Gazete on gün sonra *Mektep Seyri* üzerine kısa bir bilgi veriyor; eski okullarda öğrencilerin yılda bir kez kırlara gezinti yaptıklarını, orada "İstanbul Efendisi" gibisinden konuları ele alan sözsüz oyunlar oynadıklarını, eserde söz konusu olan okulun Sultan Mahmud'un damadı ve Bahriye Nazırı Halil paşanın koruyuculuğunda Aksaray'daki Çamaşırcıoğlu Mektebi olduğunu bildiriyor.

Çuhacıyan'ın elimizde metni bulunan üç eserinden *Arif'in Hilesi*'nin müziği Çuhacıyan ile A. Alboretto'nundur. Metnin yazarı konusu ise daha önce de belirttiğimiz gibi oldukça karışıktır. Libretto'nun, Boildieu'nün *Nouveau Seigneur du Village*'ından uyarlandığını, eserdeki Frontin'in Arif, Babet'nin de Hancı Kızı (Meryem) olduğunu biliyoruz. *Arif'in Hilesi* çok tutulmuş, 1884'te Tepebaşı Tiyatrosu'nda 277. kez sahnelenmişti.

Köse Kâhya'ya gelince, ilk adı Köse Abdal'dı ve besteci Çuhacıyan ile Alboretto'ya, librettosu Karakin Rıştuni'ne aittir. Çuhacıyan'ın her çağda en tutulan, sevilen eseri *Leblebici Horhor Ağa* olmuştur. Metnini Takvor Nalyan yazmıştır.

Meşrutiyet tiyatrosu (1908-1923)

Meşrutiyet'te sahne ve tiyatroculuk

Meşrutiyet'te seyirci ve tiyatro anlayışı

Bu dönemin, kendisinden önceki ve sonraki dönemlere göre birtakım ayırıcı, ilgi çekici özellikleri bulunmaktadır. Bu

özelliklerden biri de tiyatro seyircisinin durumudur. İstibdat çağının sona ermesiyle tiyatrolar da açılmış, halk hürriyetin ilanı karşısında coşkunluğunu, sevincini belirtme alanlarından birini tiyatroda bulmuştur. Tiyatro eski yönetime duyulan hınç, yeni bir toplumsal döneme girişin verdiği sevinç taşkınlığının gösterildiği bir alan olmuştu. Tiyatroya bu düşkünlük salgın gibi yayılmıştı; önüne gelen, birkaç gönüllü oyuncu bulup, eski çağın ve Abdülhamit'in kötü yönetimini, hafiyelerin kötülüklerini Meşrutiyet'in, Jön Türklerin, İttihat ve Terakki'nin iyiliğini anlatan çarçabuk kaleme alınmış bir oyunu sahneye koyuyordu. Ahmet Fehim Efendi'nin anlattığına göre boş bir arsaya dört gaz sandığı koyup bir de çarşaf geren "Yaşasın Vatan! Yaşasın Hürriyet!" bağırtıları arasında tiyatro bakımından hiçbir değeri olmayan oyunları, halkın bu coşkunluğunu sömürerek oynatıyordu.

Seçilen oyunların eski çağın yasaklanmış oyunlarıyla, yeni yazılmış günün havasına uygun oyunlar olmasından başka, temsillerin birtakım özellikleri de halkı tiyatroya çekiyordu. Bu gösterimlerin gelirlerinin ulusun yararına harcanacağı (yeni bir savaş gemisi alınması, yoksullara dağıtılması, orduyla ilgili harcamalar) gibisinden "menfaat-i milliye" için düzenlenmesi, gösterimlerle birlikte ateşli söylevler verilmesi, hürriyet konulu şarkılar okunması halkın o günlerdeki mizacına uygun düşüyordu.

Meşrutiyet'in, hürriyetin ilanıyla, anayasanın kabulüyle her şeyin düzeleceğini sanan halk kısa sürede büyük bir düş kırıklığına uğradı. Her şeyin bir anda düzelmesini isteyen sabırsızlık, toplumun yönetiminde söz sahibi olma eğiliminin yanlış kavranmasının yarattığı düzensizlik ve kargaşalık büyük bir düş ve umut kırıklığı doğurdu. 31 Mart olayının yarattığı sarsıntı, iç ve dış olayların yarattığı kötümserlik sonucunda gene tiyatroya bir görev düşüyordu. Bu kez tiyatro bir yanda Osmanlı tarihinden seçilmiş konuları oyun-

laştırarak eski günlerin parlaklığında bir avunma fırsatı yaratırken, bir yandan da tıpkı bir belgesel uğraş ve siyasal tiyatro gibi günlük olayları sıcağı sıcağına sahneye çıkarıyordu. 31 Mart Olayı mı? Hemen bu konuda oyunlar yazılıyordu. Trablus veya Balkan Savaşı mı? Hemen bu savaşlar halkın moralini düzeltecek biçimde sahneye aktarılıyordu. Fakat umut kırıklığı, halkın tiyatroya duyduğu eski coşkunluğunu ve ilgisini de söndürmüştü.

Bu arada gericiler de tiyatroya karşı saldırılarından vazgeçmemişlerdi. Tiyatronun bir "ibret" yeri olmadığı olsa bile tiyatronun bir, iki saatte verebileceği eğitici gücün, din kürsüsünden beş dakikada verilebileceği ileri sürülüyordu. Henüz kadın ve erkek seyirciler oyunları birlikte izlemiyorlardı. Aynı oyun gündüz kadınlara, gece erkeklere oynanıyordu. İktidar partisi kadına hak ettiği yeri tanımak için çaba gösteriyordu, fakat kadını erkekle eşit olan bir tiyatro seyircisi yapmakta bu çabası yeterli değildi. Nitekim yaşanan bir olay böyle bir denemenin nasıl sonuçlanacağı üzerine bir fikir veriyor. 1909 yılının Şubat ayında o yıllarda İzmir'in önemli tiyatrosu (1894'te kurulmuş bu tiyatro altı yüz kişi alırdı) Sporting Kulüp'te, İttihat ve Terakki Partisi bir tiyatro gösterimi düzenlemişti. Buna kadınlar da gelmek istemiş, parti yöneticileri de kadınların bu isteğini kabul etmişti. Fakat yobazlar, ellerinde bıçaklarla tiyatroyu kuşatmışlar, tiyatroya girecek kadınları öldüreceklerini söylemişlerdi. Nitekim bu durum, Meşrutiyet'in son yıllarına kadar sürüp gitmiştir. Bir gazete, tiyatro ve sinemalara kadınların erkeklerle birlikte gitmelerinin ve yan yana oturmalarının ne İslam dinine, ne toplumsal törelere uyacağını belirtiyor ve erkeklerle birlikte kaçamak tiyatroya gitmek isteyen Müslüman kadınların da ya erkek kılığına girdiklerinden ya da Hıristiyan kadınları gibi giyindiklerinden yakınıyordu.

Aslında erkek olsun, kadın olsun, çağın aydınlarının da belirttiği gibi, henüz bir tiyatro seyircisi yetişmemişti. Seyirci çağın eğilimine, coşkunluğuna uyup tiyatrolara gidiyor, fakat sahnede olup bitenleri çoğu kez anlamıyor, gürültü yapıyor, toplu olarak bir arada olmanın tadını çıkarıyor, çoğu kez de sahnede olup bitenlerle ilgilenmiyordu.

Çağın tiyatro anlayışını yansıtan yazılar da yazılıyordu. Bu yazılar, ya süreli yayınlarda yayınlanıyor, ya oyun kitaplarının başında veya sonunda yer alıyor ya da tiyatro programlarında kendilerine yer buluyorlardı. Geçen yüzyılda olduğu gibi bu dönemde de yazarlar, oybirliğiyle, tiyatroyu topluma gerekli ve halkın eğitimi için zorunlu bir araç gibi görüyorlardı.

Meşrutiyet'te oyunculuk ve tiyatro sanatı

Geçen yüzyılda Ermenilerin çabasıyla bir gelişme gösteren tiyatro oyunculuğunda, sayıca az da olsa erkek Müslüman Türk oyunculara da rastlarız. Bu dönemin eleştirmenleri izledikleri oyuncularda iki önemli kusur buluyor: Bunlardan birincisi, sahne sanatı için yetişkin olmayan oyuncuların sahne dili bakımından sergiledikleri bozukluklar; ikincisi de oyuncuların bu işi bir yan iş olarak yaptıklarından ve çok sayıda oyunda oynadıklarından, gösterimlere hazırlanmak için yeterince vakit ayıramadıkları, bu nedenle metinleri ezberlemeden sahneye çıkmalarıdır.

Bu dönemin başlarında, çağın bir özelliği olarak herkesin sesini duyurmak istemesi, yönetime katılma eğilimi, hiç değilse söz sahibi olması isteği tiyatroda da kendini göstermişti. Hiç sahne görgüsü olmayan kişiler bile kendilerini sahnede buluyordu. Gençler asıl işlerinin yanı sıra bir iki gösteride boy göstermek için yarışıyorlardı.

Bu dönemin sivrilmiş, tiyatronun gelişmesinde büyük katkıları görülmüş, kimi Cumhuriyet döneminde de çalışmalarını sürdürmüş kalburüstü tiyatro adamları ve oyun-

culan şunlardır: Mardiros Minakyan, Ahmet Fehim, Burhanettin (Tepsi), Muhsin Ertuğrul, Benliyan (Arşak Haçaduryan), Raşit Rıza (Samako), Şadi Fikret (Karagözoğlu), Behzat Hâki (Butak), Reşat Rıdvan, 1. Galib (Arcan), Ahmet Refet Muvahhit, Hakkı Necip, İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci), Müfit Ratip, Nurettin Şefkati, Vahram Papazyan, Kemal Emin (Baran), Rıza Fazıl, Celâl Tahsin, Cemâl Sahir (Kehlibağcıoğlu), Kınar (Sıvacıyan), Eliza Binemeciyan (Kovan), Sara Manik.

Oyunlar bakımından bu dönemde üç önemli sorunla karşılaşıyoruz. Bunlar kısaca: (a) Kadın oyuncu sorunu; (b) Oyunculuğun bir uğraş olması konusundaki engeller; (c) Oyuncuların yetişmesidir. Şimdi bu üç sorunu ayrı ayrı inceleyelim.

(a) Geleneksel Türk tiyatrosu kadın oyuncu sorununu, oyunun kadın kişilerini erkeklere oynatarak çözmüştü. Tanzimat döneminde ise kadın kişileri özellikle Ermeni veya başka etnik kökenli Hıristiyan kadınlar oynuyordu. Ermeni kadınların bulunması konusunda bir güçlük çekilmiyordu. Fakat erkek Ermeni oyuncular için öngörülen sakıncalar Ermeni kadın oyuncular için de geçerliydi. Bu da, Türkçenin telaffuzu konusunda ortaya çıkıyordu. Çağın tiyatro eleştirileri gözden geçirilirse – geçen yüzyılda olduğu gibi – en çok bu sorun üzerinde durulduğu gözlenir. Sahnede Ermeni ağzıyla Türkçe konuşulması, kişileri Türk kadını olan yerli oyunlarda Türk kulağını daha da tedirgin ediyordu. Gerçi bu dönemde Eliza Binemeciyan, Kınar Hanım gibi öne çıkan oyuncular Türkçeyi oldukça düzgün konuşuyorlardı. Eliza Binemeciyan, Halit Ziya Uşaklıgil ve İsmail Müştak'tan edebiyat dersi almıştı. Üstelik sahnede, Türk kadını görmenin özlemi dile getirilmeye başlanmıştı. Meşrutiyet dönemi birçok sorunda olduğu gibi kadın sorununun da yüzeye çıktığı, tartışıldığı bir dönemdir. Kadınlara eşit hakların verilmesi, örtünmeden vazgeçilmesi, kadın-erkek ayrılığının kaldırılması tartışı-

lan başlıca konulardandı. *İctihad ve Sebil-ür Reşad* dergilerinde, bu sorun, geniş ölçüde tartışılıyordu. Varlıklı aileler kızlarını yabancı okullarda okutuyorlar, sayıca az da olsa iyi yetişmiş, eli kalem tutan aydın kadınlar yetişiyordu. Nitekim daha sonra ilgili bölümde görüleceği gibi bu *feminist* akıma uygun olarak kadın haklarını savunan oyunlar da yazılmıştır. Bundan sonraki bölümde görüleceği gibi, kadın oyun yazarlarına, az sayıda da olsa, bu dönemde rastlanılmıştır.

Bu dönemde yazarların çoğu kadının sahneye çıkmasını savunuyordu. Kimileri bunu Türk kadınının toplum içindeki yerinin sağlamlaşması için istiyordu. Kadının sahneye çıkmasını ya da kadınlarla erkeklerin oyunları birlikte izlemelerini savunan yazıların önemli yerleri sansür ediliyordu. Türk kadınının sahneye çıkması için iki yıl, yani 1920'yi beklemek gerekiyordu. Bu öncü, Afife (Jâle) adında bir Türk kızıydı. 1920 yılında Darülbedâyi'de, Hüseyin Suat (Yalçın) *Yamalar* adlı oyununu sahneye koyuyordu. Bu oyunda Emel adlı kızı oynayan Eliza Binemeciyan topluluktan ayrılıp, yurtdışına gittiği için bu görevi üstlenecek bir kadın oyuncu aranıyordu. Bu rol için seçilen Afife, Kadıköy'de Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıktı. Daha sonra *Tatlı Sır* ve *Odalık* oyunlarında da polis baskısı ve kovuşturmasıyla karşılaştı, İçişleri Bakanlığı'nın gönderdiği bir genelgeyle Müslüman kadınların sahneye çıkması yasaklandı.

Ancak, bu işin bir de öncesi vardı. 10 Kasım 1918'de Behire, Memduha, Beyza, Refika ve Afife adında genç kızlar Darülbedâyi'ye girmişler, fakat sonra bırakanlar olmuştu. Bunlardan Afife ve Refika stajyer kadrosuna kabul edilmişlerdir. İkisi de sahneye çıkmamış olmakla birlikte Refika suflör olarak çalışıyordu. Afife'nin yürekliliğiyle ilk önemli adım atılmış oluyordu. Bütün baskıya, polis kovuşturmasına rağmen bundan sonra Burhanettin topluluğunda Seniye, Yeni Sahne'de Şaziye (Moral), Münire (Neyire Neyir), Bedia (Muvah-

hit), Millî Sahne'de Huriye ve Hikmet, Ruhat gibi Türk kadınları Afife'yi izlediler. Kadın oyuncu sorunu güçlüklerle, o da bu dönemin sonlarına doğru çözülebilmiş, kadının gerek genel yaşamda, gerek sahnede yerini bulması ancak Cumhuriyet'te gerçekleşebilmiştir. Cumhuriyetin ilk yılında Bedia Muvahhit, Neyire Neyir, *Othello*'da, Nazire Sedat Hanım *Balo Kaçakçıları* operetinde sahneye çıktılar.

(b) Oyunculukla ilgili ikinci sorun, oyunculuğun belli bir uğraş olmasını engelleyen dönemin koşullarıydı. Tiyatro topluluklarının, oyunların ve oyuncuların bu dönemde sayıca çokluğuna karşın, henüz oyunculuk çoğu kez bir yan uğraş, amatörlükten öteye bir iş niteliğine kavuşamamıştı. Bunun değişik nedenleri vardır. Tiyatro henüz günlük yaşantı içinde belirli bir gereksinmeyi karşılamıyordu. Ayrıca kamu ödenekleriyle de desteklenmiyordu. Gerçi bu dönemde iki kez böyle bir ödenek düşünülmüş, fakat gerçekleşmemişti. Gösterimler geçen yüzyılda olduğu gibi daha çok ramazan aylarında yoğunlaşıyor diğer aylarda tiyatro çalışmalarında bir duraklama görülüyordu. Bu ortam içinde tiyatroya gönül verenler bu işi ancak bir yan uğraş olarak yapıyorlar, bunun sonucunda profesyonel oyunculuk gelişemiyordu.

(c) Üçüncü sorun da oyuncuların yetiştirilmesi konusundadır. Oyuncuların yetişmesi ya okulun dışında usta-çırak ilişkisiyle, ya da okul aracılığıyla gerçekleşir. Gerçi okuldan yetişmiş bir oyuncunun eğitimi bitmemiştir, gene bir ustanın yanında sahne görgüsü kazanması gerekmektedir. Darülbedayi-i Osmanî kuruluncaya dek bir tiyatro okulu yoktur. Oyuncular dönemin önde gelen tiyatro adamlarının yanında yetişiyorlardı. Söz konusu tiyatro adamlarının nasıl yetişmiş olduğu da ayrıca incelenmesi gereken bir konudur. Bunların ancak bir ikisi geçen yüzyıldan geniş tiyatro görgüsüne sahip tiyatro adamlarıydı. Bunların başında Mardiros Minakyan geliyordu. Çeşitli tarihlerde topluluklar kur-

muş, topluluğunda Ahmet Necip, Nuri, Arif, Hulûsi, Hakkı Necip gibi Türk oyuncularının bulunduğu Mardiros Minakyan, Meşrutiyet'ten sonra da topluluklar oluşturmuş, oyuncu yetiştirmiştir. Geçen yüzyılda olduğu gibi Meşrutiyet'te de Türkiye'ye sürekli gelen yabancı toplulukları, özellikle de bu topluluklarda yer alan ünlü oyuncuları seyreden gençler bazı şeyler öğreniyorlardı.

Yerli sanatçılar arasında sayıca az da olsa yurt dışına çıkıp tiyatro sanatını yerinde görüp kendilerini yetiştirmiş tiyatro adamları da vardı. Bunlar arasında bu dönemde parlayan, kendisinden pek söz edilen Burhanettin Bey başta gelir. 1882'de İstanbul'da doğan Burhanettin Bey, yüksek devlet memurluğunda bulunan ve geçen yüzyılda *Tasvir-i Sebat yahut Nesibe* adlı bir oyunun yazarı olan Yusuf Neyyir Bey'in oğludur. Tiyatroya küçük yaşlarda ilgi duymuş, Fransa'da Comédie Française oyuncularından Silvain ile karısı Mme Louise Silvain'in yanında çıraklık yapmış, küçük rollere çıkmıştır. Öyle ki Silvain'lerle taşrada *Rollanda ve Britannicus*'da oynamıştır. Böylece Avrupa'da sahne görgüsü kazanan Burhanettin Bey Türkiye'ye dönmüş, Meşrutiyet'in ilk yıllarında bu alanda öncülük yapmıştır. Nitekim M. Silvain de Türkiye'ye 1911 yılının Aralık ayında gelince İstanbul'da Sophokles, Euripides gibi klasik yazarların eserlerini oynamışlardır. İlerde göreceğimiz gibi Burhanettin Bey çeşitli tiyatro toplulukları kurmuş, bu dönemde basında en çok sözü edilen sanatçı olmuştur. Ancak ilgi çekmesine rağmen gösterimlerine yapılan eleştiriler okunduğunda, Burhanettin Bey'in iyi bir oyuncu olmadığı, oyunu bile ezberlemeden sahneye çıktığı anlaşılır.

Gene Avrupa'da tiyatro görgüsü ve bilgisi edinmiş, gerek Meşrutiyet dönemi, gerek Cumhuriyet döneminde tiyatronun gelişmesinde büyük emekleri geçmiş bir başka tiyatro adamı da Muhsin Ertuğrul'dur. Çeşitli tarihlerde Fransa'ya, Almanya'ya, Rusya'ya gitmiş, etkilendiği büyük sanatçıların

dağarcıklarındaki oyunları Türkiye'ye getirmiş ve sahneye koyup oynamıştır. Bunlar arasında Paris'te 1911'de Mounet-Sully'den seyretmiş olduğu *Hamlet* de vardır. Görgü ve bilgisini yurt dışında tamamlayan sanatçılar arasında Ziya Bey de sayılabilir. 1920'li yıllarda Ziya Bey, Heyet-i Temsiliyesi adlı topluluğun kurucusu olmuş, aynı zamanda *Kıvılcım* ve *Metres* adlı oyunların yazarı olarak Rusya'da bulunmuştur.

Bu dönemde kendi kendini yetiştirmiş, çevresine genç yetenekleri toplayıp onları yetiştiren, tiyatro toplulukları kuran belli başlı tiyatro adamları arasında Mınakyan'ı, Ahmet Fehim Efendiyi, Burhanettin Bey'i, Binemeciyan'ı, Muhsin Ertuğrul'u, Reşit Rıdvan'ı, Şâdi Fikret'i, Raşit Rıza'yı [Samako] sayabiliriz. Bu arada tiyatro yazarlığıyla oyunculuğu birleştiren aydın kişiler arasında İbnürrefik Ahmet Nuri'yi [Sekizinci], Müfit Ratip'i, Kemal Emin'i [Baran]; kalburüstü Türk oyuncuları arasında da Hulûsi Efendi'yi, Hakkı Necip'i, Otello Kâmil'i, Muvahhit'i, Celâl Tahsin'i, Nurettin Şefkatî'yi, Rıza Fazıl'ı sayabiliriz. Cumhuriyet döneminde adları çok duyulacak birçok sanatçı da sahneye adımlarını ilk kez bu dönemde atmışlardır.

Böylece usta-çırak ilişkisiyle ister yerli kaynaklardan, ister yabancı kaynaklardan pek çok oyuncu yetişsin, bir tiyatro okulunun gerekliliği kendini göstermiştir. Bu gereksinmeyi belirten birçok yazıdan sonra İstanbul Belediye Başkanı Cemil [Topuzlu] Paşa büyük tiyatro adamı André Antoine'ı İstanbul'da bir konservatuar kurması için Türkiye'ye çağırdı. Antoine'ın Türkiye'ye bu ilk gelişi değildi. Geçen yüzyılda iki kez gelmiş, İstanbul'da gösterimler vermiş, seyirci kendisini yalnız ünlü bir tiyatro adamı değil, fakat üstün bir oyuncu olarak da alkışlamıştı. Antoine'ın yol göstericiliğiyle 27 Ekim 1914'te açılan Darülbedayi-i Osmanî, Tiyatro ve Müzik olmak üzere iki bölümden oluşuyordu. Tiyatro Bölümünün yöneticisi Reşad Rıdvan olmuştu. Okutulan dersler ise şun-

lardı: Kıraat, telaffuz, tecvit-inşat, takrir, aruz, tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi-Haile-Dram-Mudhike-Raks, adab-ı muaşeret, eskrim, işmîaz. Bunlar ve başka dersler için şu öğretmenlerden yararlanılmıştı: Mınakyan, Burhanettin Bey, Ahmet Fehim, Celâl Tahsin, Halit Fahri, Rıza, Tevfik, Hakkı Tahsin, Şahap Rıza, Salih Fuat, Ertuğrul Muhsin, Monsieur Rioti, Arif Hikmet. Bunların bazıları oyuncu, bazıları da tiyatro yazarıydı. Ayrıca bir de "edebî komite" kurulmuştu. Komitede ünlü edebiyatçılar bulunuyordu. Ancak Antoine temelini attığı bu Konservatuar'ın başında çok kalmadı. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Fransa'ya döndü. Öğrenci kayıtlarına umulduğundan çok genç başvurmuştu. Günlük gazetelerde her gün başvuran öğrencilerin adları çıkıyordu. Ertesi yıl "Tatbikat Sahnesi" adı altında gösterimlere başlayan Darülbedayi-i Osmanî 1916 yılında okul olmaktan daha çok profesyonel bir tiyatro topluluğu konumuna ulaştı ve gösterimlere başladı. Bu kurumun başlangıcı ve ilk yılları Birinci Dünya Savaşı'na rastladığı ve bir yandan da parasızlıkla uğraştığı için, kurumun tam istenileni verdiği söylenemez. Ancak, ödenekli bir tiyatronun ve bir okulun kurulmuş olması ve bu kurumun günümüze kadar ayakta kalabilmiş olması sebebiyle denebilir ki, Meşrutiyet döneminin tiyatromuza büyük katkısı olmuştur. Bu kurumdan da zaman zaman yeni topluluklar doğmuştur.

Kimi tiyatrolarda oyunu sahneye koyanın adı anılmakla birlikte, görevinin tam anlaşıldığı söylenemez. Zaten bu çağın koşulları altında sürekli tiyatroların kalıcı bir etkinlikte bulunduğu gözlenmediği gibi, tiyatroların bir gösteri üzerinde yeterince durmaya, prova yapmaya da zamanları yoktu. Değil prova yapmak, rolleri ezberlenmemiş oyunlara da sık sık rastlanıyordu. Nitekim bu dönemde Abdülhak Hâmid'in oyunlarının gösterimi üzerine bilgi veren bir yazıda düzensiz, provasız gerçekleşen temsillerin hazırlıkları sırasında bir re-

jisör denetiminde çalışmak yerine oyuncuların kendi aralarında tartıştıkları, filanca rolün sakalsız mı sakallı mı oynanacağını konuştukları, öte yanda oyunun rejisörü durumunda olan Burhanettin Bey'in gösterim saatine doğru provaya uğrayıp daha çok bilet satılan yerin yanında gezindiği belirtilmektedir. Bu dönemde rejisör olarak adı en çok duyulan Reşad Rıdvan olmuştur. Ayrıca Ziya Bey, Mınakyan, Ahmet Fehim, Hüseyin, Ekrem, Kemal Emin [Bara], Ertuğrul Sadettin, Ertuğrul Muhsin, Nurettin Şefkati, Salih Fuat, Selim Nüzhet [Gerçek] vd. rejisörlükte görevlendirilmişlerdi.

Yeni Sahne üzerine bir yazıdan, Yeni Sahne'de Kemal Emin'in denetiminde bir buçuk aydır prova yapıldığını, öteki tiyatrolarda sahne düzenine önem verilmediğini, bunun sanatçıların isteklerine bırakıldığını, Darülbedayi'de ise bir sahnekorun görevlendirilmesine gereksinme duyulmadığını öğreniyoruz. Düzenli provalara, sahnekorun görevine en çok inanan ciddi bir tiyatro topluluğu Yeni Sahne idi. Topluluğun yönetmeliğinin 12. maddesi sahneyekorun görevlerini belirtmiştir. Yönetmelik provalar konusunda da ayrı bir bölüm açarak, bunları da düzenleyen birtakım ilkeler getirmektedir.

Dekor, giysi, ışık, donatım gibi sahne düzeninin önemli öğelerine gelince, bunların da parasızlık, bilgisizlik ve çağın çeşitli koşulları yüzünden yerine getirilemediği anlaşılıyor. Yeni bir dekorun yapılması, hele bu dekor bir kapalı oda dekoruysa (*décor fermé*), sanki önemli bir olay gibi duyuruluyordu. Çağın gösterimlerine ait fotoğrafların çok az sayıda olması nedeniyle dekorlar üzerine bir fikir edinemiyoruz. El ilanlarında ve temsilin sahne düzeni, dekorları, giysileri, bunların kimler tarafından gerçekleştirildiği üzerine pek bilgi bulamıyoruz. Kimi tiyatro toplulukları bu tür eksikliklere önem vereceklerini duyuruyorlardı.

1908'de II. Meşrutiyet'in ilanından 1923'te Cumhuriyet'in ilanına kadar olan dönemde pek çok tiyatro topluluğu kurulmuştur. Bu zenginlik, dönemin bir özelliğidir. İstibdat döneminde çeşitli kısıtlamalar tiyatroda da kendini göstermiş ve tiyatro çalışmaları durmuştu. Ancak Meşrutiyet döneminde de aşağıda adlarını vereceğimiz topluluklardan bir ikisi dışında tümü kısa ömürlü olmuştur. Çoğu bir iki oyundan sonra dağılmış, bazıları da adlarını değiştirerek daha uzun soluklu olmuşlardır.

Bu topluluklardan Reşad Rıdvan Bey'in kurduğu Heveskâran Cemiyeti, kimi kez Amatör Kumpanyası, kimi kez Millî Osmanlı Tiyatrosu, Heveskâran Cemiyeti veya Sahne-i Milliye-i Osmaniyye olarak anılmıştır. Bu topluluğun yönetimi Benliyan Efendi'yle Reşad Bey'dedir; ayrıca Reşad Bey provaları da yönetmektedir. Meşrutiyetin ilk yılında faaliyet gösteren Millî Osmanlı Tiyatrosu sanatçıları arasında Arif, Muvahhid, Hakkı Necip, Simon, Fikret, Tahir, Sukûti, Recep, Ali Mari, İzabel, Ofelya, Keremdâr-ı buluyoruz. Ortaoyunu gönüllülerinden ressam Muazzez de Sahne-i Heves'i kurmuştu.

1909'da toplulukların başıboşluğu görülerek Comédie Française örneğine göre ulusal bir tiyatro kurulması düşünüldü. Müze-i Hümayun müdürü Hamdi Bey ile âyandan Recaizade Ekrem'in başkanlıklarında bir topluluk kuruldu. Bu kuruluşta Burhanettin Bey'in de çok yardımları görüldü. Kuruluşun edebî heyetinde: Ahmet Hikmet, İsmail Müştak, Cenap Şehabettin, Hüseyin Cahit, Hüseyin Rahmi, Server Cemal, İzzet Melih, Ali Kemal, Mehmet Rauf ve Vahid Beyler vardı. Kurulun başkanı ise, Recaizade Ekrem Bey'di. Bir de Hamdi Bey Başkanlığında bir yönetim kurulu iş başındaydı. Karşılaşılan en büyük güçlük yerli oyunlar yazdırmak, son-

ra da bunlara hakkını verecek iyi oyuncular bulmaktı. Daha çok kadın oyuncu bulmakta sıkıntı çekiliyordu. Sahne-i Osmaniye adını alan bu ilk ciddi kuruluş 31 Mart Olayı yüzünden hayata geçirilemedi ama bu arada önemli sayılabilecek topluluklara da rastlıyoruz: Sahne-i Osmaniye gibi. Kurulduktan sonra Sahne-i Milliye'i Osmanî ile Millî Osmanlı tiyatrolarının Hekimyan, Burhanettin gibi sanatçılarını toplayan Sahne-i Osmaniye İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Yegâne* ve Hüseyin Suat'ın *Deva-yi Aşk* adlı oyunlarıyla sanat çalışmalarına başlamıştır. Burhanettin Bey buradan ayrılarak yeniden Reşad Bey'le Sahne-i Osmaniye'de birleşti.

Burhanettin Bey'in Kumpanyası ile Reşad Bey'in Milli Osmanlı Tiyatrosu'nun birleşmesiyle kurulan Sahne-i Milliye-i Osmaniyye 1912'de Ahmet Fehim ve Burhanettin Bey'le birleşti. Millî Osmanlı Tiyatrosu, Mınakyan ve Benliyan toplulukları birleşerek 80 kişilik bir topluluk kurdular. Bu topluluk dram ve operet olarak iki alanda çalıştı. Ahmet Fehim bir süre Şark Dramı Kumpanyası ile çalıştı. Tenvir-i Hissiyat Topluluğu Dram, Komedi Operet Kumpanyası oldu. Bu arada Madam Binemeciyan bir topluluk kurdu. Banker Küpeliyan'ın yardımıyla kurulan Binemeciyan topluluğunda rejisör Jül Kotye, sahne sorumlu müdürü Elmas Arşak Efendi'dir. Kınar Hanım da başka bir topluluk kurdu. Gene 1912'de Hüsn-ü Şems-i Hürriyet Kumpanyası, Şark Varyete Kumpanyası, İstanbul Kumpanyası önemli topluluklardandır.

1914'te Şark Dramı Kumpanyası varlığını sürdürmektedir. Reşad Rıdvan Sahne-i Milliye-i Osmaniyye topluluğunu yeniden canlandırmıştır. Osmanlı Tiyatrosu Fehim yönetimindedir. Mınakyan ile Nurettin Şefkatî birleşmiştir. Aleksanyan ve Mısır'dan gelen Küçükyan, Sıranış Hanım Drama Kumpanyası'nda birleşmişlerdir. Burhanettin Bey topluluğu Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Heyeti Temsiliyesi olmuştur. Bunun yanı sıra önemli bir topluluk da Donanma Cemiyeti He-

yeti Temsiliyesi'ydi. Paris'ten dönen Muhsin Ertuğrul da bir topluluk kurdu. Bu topluluğa, Ertuğrul Muhsin Bey ve Heyet'i Temsiliyesi, Ertuğrul Muhsin Bey ve Türk sanatkârları gibi adlar altında arada bir rastlanıyordu. Bunlardan başka Recep Bey'in Osmanlı İttihat Dram Kumpanyası, Sahne-i Beda-i Milli Heveskâran Heyeti, Dram-Komedi Kumpanyası, Niyazi Efendi yönetiminde Varyete Kumpanyası, Berrî ve Bahr Tenezzüh İdare-i Heyeti Temsiliyesi anılabilecek topluluklardandı. Bunlar arasında en ciddi topluluk Donanma Cemiyet-i Heyet-i Temsiliyesi'ydi. Harbiye okulunun edebiyat öğretmeni olan Ziya Bey Donanma Cemiyeti'nin müdürü olunca, derneğe yeni gelir kaynakları aramaya başlamıştı. Bu arada bir de tiyatro topluluğu kurup dernek yararına temsiller verdirmeyi düşündü. Kendisine Lazistan milletvekili Süleyman Sûdi, Salâh Cimcoz, Hüseyin Suat, İbnürrefik Ahmet Nuri yardımcı oldular. Şehzadebaşında Millet Tiyatrosu'nda temsillere başlandı. Mınakyan "umumi nazım" Nureddin Şefkatî müdür ve "facia bölümü nazımı", Ahmet Fehim Efendi ise "komedya bölümü nazımı"ydı. Topluluk temsillerini 1915'e kadar sürdürmüştür. 1914 yılında tiyatroyu bir düzene sokmak ve sağlam temellere oturtulmuş, ulusal bir tiyatro kurma düşüncesi olgunlaştı. Bu tür bir tiyatro kurmak için bir anonim ortaklık kurulması tasarlanıyordu. İzzet Melih ile Eddy Cilician'ın ön ayak olmasıyla yüz bin liralık bir ortaklık kurmak amacıyla bir kurul oluşturuldu. Bu kurul Hüseyin Cahid, İsmail Cenani, Mutasarrıf Albay Muhiddin, İzzet Melih ve Eddy Cilician'dan meydana gelmişti. Kurul birçok kez toplantı ve Maarif Nezaretinin ilgisini sağladı. Nezaretin görev vekili Cavid Bey istenilen 2500 liralık bir bağışı da vermeyi kabul etti. Ortaklık bu yardımı aldıktan sonra Eddy Cilician da sermaye için gereken parayı, sözünü geçirdiği sermaye sahiplerinden toplayacaktı. Ancak, bu başarılamadı. Bu çalışmalar olurken İstanbul Belediye Başkanı Cemil Paşa, İs-

tanbul'da bir konservatuar kurulması için ünlü Fransız tiyatro adamı André Antoine'ı Türkiye'ye çağırdı ve böylece bugün Şehir Tiyatrosu olarak anılan topluluk kuruldu.

Böylece 1914 yılının en önemli olayı Darülbedayi-i Osmanî'nin kurulmuş olmasıdır. Ancak bir okul olarak kurulmuş olan bu kurumun temsilleri için 1915-1916 yıllarını beklemek gerekecektir. Nitekim Darülbedayi-i Osmanî 13 Ocak 1915'te Tatbikat Salonu'nda ilk gösterimini vermiştir. Bu gösterimden sonra Minakyan Efendi denetiminde Darülbedayi Tatbikat Sahnesi'nin Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu'nda ve Kuşdili'nde çeşitli etkinlikleri oldu. Daha sonra da bu uygulama seyrek ve düzensiz olarak sürdürülmüştür. Darülbedayi-i Osmanî yönetim kurulu, 23 Haziran 1915'te bir duyuruyla, "bir heyet'i temsiliye" kurulacağını bildirerek katılmak isteyen sanatçıların ilgisini çekmiştir. 1916'nın önemli olayı Darülbedayi-i Osmanî'nin *Çürük Temel* ile gösterimlere başlamasıdır. Burhanettin, Benliyan ve Ahmet Fehim birleşmiştir. Kâmil Bey'in katılmasıyla kurulan Türk Temaşa Derneği Heyeti Temsiliyesi *Ermani*'yi oynamış; Minakyan, Ahmet Fehim, Aleksanyan, Şahinyan Felekyan, Aznif birleşmişler ve Hasan Efendi Millî Dram Kumpanyası'nı yönetmiştir.

1918'de kurulan topluluklardan biri de Muhsin Ertuğrul'un Edebî Tiyatro Heyeti'dir. Bundan sonraki yıllarda da çeşitli topluluklarla karşılaşıyoruz. Darülbedayi yer yer sarsıntılar geçirerek gösterimlerini sürdürüyordu. Türk tiyatrosu tarihiyle uğraşanlar; bir gelişme çizgisi içindeki tiyatro topluluklarının doğuşunun, çoğu kez bir önceki tiyatro topluluğundan ayrılan oyuncuların yeni bir tiyatro topluluğu kurmasıyla gerçekleştiğini görmüşlerdir. Bu günümüzde de böyle oluyor. Nitekim aşağıda inceleneceği gibi; Darülbedayi'de bu türlü ayrılıp birleşmelere sıkça rastlanmıştır.

Bu tür gelişmelere önemli bir örnek Yeni Sahne'dir. Darül-

bedayi içinde egemen olan parasızlık, başıbozukluk ve yönetim kuruluyla sanatçılar arasındaki geçimsizlikler, sanatçıları, Darülbedayi dışında bir topluluk kurmaya yönlendirdi. 2 Ağustos 1920'de Beyazıt'ta Pembe Konak diye bilinen yerde Hizmet-i Umumiye müessesesi sahibi İsmail Faik Bey adındaki kişinin yardımıyla Yeni Sahne kuruldu. Topluluk gösterimlerini haftanın belirli günlerinde Tepebaşı Tiyatrosu'yla, Şehzadebaşı'nda Yeni Ferah Tiyatrosu'nda veriyordu. Toplulukta gerek Darülbedayi içinden, gerek dışından değişik sanatçılar görev aldılar. Tiyatro düzenli çalışıyordu. Darülbedayi'de pek önem verilmeyen rejisörlüğü Yeni Sahne titizlikle gözetiyordu.

Ancak Hizmet-i Umumiye Müessesesi tiyatro dışında ticari işlere girişmişti; bu işler nedeniyle iflas edince Yeni Sahne de dağıldı ve açıkta kalan oyunculardan bazıları yeniden Darülbedayi'ye döndüler. 1922 yılının ilk aylarında Darülbedayi'deki sanatçılar yönetim ve edebi kurulla tiyatronun yürümeyeceğini anlamışlardı ve bu nedenle bir topluluk kurmak istiyorlardı. Muhsin Ertuğrul Avrupa'dan dönmüştü. Onun Bahçekapı'daki Anadolu hanındaki işyerinde toplanılıyordu. Bu toplantıların başkanlığını Sabri Rıza yapıyordu. İşte Türk tiyatrosu adlı topluluğun el ilanlarında görülen 6 Temmuz 1337 kuruluş tarihi bu toplantıların başlama tarihidir. Türk tiyatrosu, Yeni Sahne'den değişik olarak kendi yağıyla kavrulan bir tiyatroydu. Türk tiyatrosuna paralel olarak aynı yıllarda Darülbedayi'den çıkarılan kimi sanatçılar Yeni Tiyatro Temsil Heyeti adında bir topluluk kurdular. Bunu İbnürrefik Ahmet Nuri kurmuştu ama, Darülbedayi ile ilişiğini de kesmemişti, gene orada yönetim kurulundaydı ve yazar olarak çalışıyordu. Bir süre sonra tiyatronun durumu gittikçe kötüleşti, sonunda bir gösterime ancak iki seyirci gelince onların parası geri verilip tiyatro kapandı. Bu dönemde operet toplulukları da kuruldu. 1922 yıllarında da çeşitli toplu-

lukların kurulduğuna tanık oluyoruz. Bunlardan biri de Osmanlı Yeni Şafak Heyeti Temsiliyesi'dir. Ömer Aydın ve Rüfekâsı adlı topluluğa gene 1922'de rastlıyoruz. Burhanettin Bey Heyet-i Temsiliyesi de 1922 yılında bir canlılık içine girmiş ve adı Burhanettin Bey Heyet-i Temsiliyesi Serbest Tiyatro, Vodvil Heyetleri ve Sinema olarak değiştirilmiştir. 1923 yılında da Komik-i Şehir Fahri Bey İstanbul Temaşa Heyeti, Temsil Heyeti, İstanbul Temaşa Heyeti gibi topluluklara rastlanıyor. Bu arada daha sonra Millî Sahne adını alarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında önemli topluluklardan biri olan Sadi Fikret ve Arkadaşları adlı topluluk içinde Şehper Hanım, Hüseyin Kemal, Nurettin Şefkatî, Aznif Hanım gibi sanatçılar yer alıyorlar. Topluluk İzmir'den sonra çeşitli yerleri dolaştıktan sonra Cumhuriyet'in ilanından az bir zaman önce Eylül 1923'te Ankara'ya gitmiş, Türk Ocağı'nda gösterimler vermişti; bu gösterimlerden sonuncusu İsmet İnönü koruyuculuğunda gerçekleşmişti.

Bu arada müzikli oyunlar, operetler oynayan toplulukları da unutmayalım. Bunların dağarcıkları üzerine "Müzikli Oyunlar" bölümünde bilgi verilmiştir. Küçük Benliyan'ın (Arşak Haçaduryan) kurduğu Millî Osmanlı Opera Kumpanyası çeşitli adlar altında veya çeşitli topluluklarla birleşerek bu dönemin başından sonuna kadar çalışmalarını sürdürmüştür. İkinci önemli topluluk İstanbul Operet Heyeti'dir. Kaptanzade Ali Rıza'nın kurduğu bu topluluk daha önce kurulmuş Musiki-i Osmanî Cemiyeti'nden doğmuştur. Bunu izleyen daha başka topluluklara da rastlanıyor: Hale Opereti, Jale Opereti vb.

Meşrutiyet'te tiyatro binaları

Meşrutiyet'te eldeki tiyatro binalarına, oyun yerlerine topluca bir göz atalım: Bunların çoğu Meşrutiyet'ten önce yapılmış binalardı. Meşrutiyet'e kalan tiyatrolar arasında en

önemlisi Odeon Tiyatrosu'dur. Bu tiyatronun uzun bir serüveni vardır. 1871'de Ağa Camii yakınındaki sirk önce Elhamra adıyla açıldı; burası 1874'te yandı, yerine iki sıra locası olan yeni bir tiyatro yapıldı. 1875'te Lüksemburg otel ve kahvesinin şimdiki Saray sinemasının olduğu yerde, yeni bir İtalyan operası kurmak için İtalyan emprezaryo Giordono girişimde bulundu. Önce tiyatronun adının Verdi olması kararlaştırıldı, daha sonra Yeni Elhamra denmesine karar verildi ve İstiklâl caddesi 134 numarada olan bu tiyatro sonunda 11 Kasım 1875'te Varyete Tiyatrosu adıyla açıldı. Birçokları, ad benzerliğinden söz konusu Varyete Tiyatrosu'nu Halep çarşısında açılan daha sonraki Varyete Tiyatrosu ile karıştırmışlardır. Burayı mimar Barborini yapmıştı. İkinci katında bir balkon vardır. Sahnesi 280 havagazı lambasıyla aydınlanıyordu. 1877'de Varyete Tiyatrosu hem adını, hem biçimini değiştirdi, adı Eldorado oldu. Daha sonra yeniden değişikliğe uğrayıp adı ilk düşünüldüğü gibi Verdi Tiyatrosu oldu. Daha sonra da Odeon adını aldı ve en son olarak Eclair Sineması adıyla tanındı. Meşrutiyet döneminde varlıklarını sürdüren tiyatrolardan biri de Halep Çarşısı'ndaki tiyatroydu. Bu geçidin sonundaki yerde Sirk vardı. Burayı Fransız yapı ustası Roman yaptırmıştı. Kısa ömürlü olacağı söylenirken 18 yıl ayakta kalabilmiştir. 500 kişilik kapasiteye sahip bu tiyatro 1904'te genişletilmiştir. Mimar Kampanaki'nin yaptığı bu yeni tiyatronun 17 locası vardı ve adı da Sirk Tiyatrosu'ydu. Gerek Royal Tiyatrosu'na, gerek Varyete Tiyatrosu'na buradan giriliyordu. Varyete Tiyatrosu İstiklâl Caddesi 158 numarada bulunuyordu. İşte Meşrutiyet dönemindeki belli başlı tiyatrolardan biri de bu Varyete Tiyatrosu'ydu. Yakınında Oriental Kulüp veya Circle d'Orient bulunuyordu. İstiklâl Caddesi 140 numaradaki Winter Palace (Skating Palace) 1911'de yapılmıştı. Bu da Halep Çarşısı'na açılıyordu. 1918 yılının Aralık ayında, ön-

ce sinema olan Skating Ring'in sahnesi genişletildi, 100 localı, amfiteatr biçiminde eğik ve 1300 koltuklu bir tiyatroya çevrildi, adı da Yeni Tiyatro oldu; adının yanında Eski Skating yazıyordu. Sahibi Ladislaus Fritz von Herney olan bu tiyatroda pek çok topluluk, bu arada Darülbedayi Topluluğu da temsiller vermiştir.

Gene geçen yüzyıldan Meşrutiyet'e kalan tiyatrolar arasında Tepebaşı Tiyatrolarını sayabiliriz. Dört bin liraya mal olan Tepebaşı yazlık tiyatrosu, Tepebaşı'nın İngiliz Konsolosluğu'na bakan yönündeydi. Belediye Başkanı Rıdvan Paşa'nın yaptırdığı bu tiyatronun tarihi 1889'dur. 1890'da yanmış ve yeniden yaptırılmıştı. Bunlardan yazlık tiyatronun 1911 yılının Ocak ayında adı Amfi oldu. O sıralarda buranın yöneticisi J. Natanson'du; binanın yalnız yer katı locaları bırakılarak tümü amfiteatr biçimine sokuldu. Adı bu yüzden Amfi olarak bilinen bu tiyatronun yıkılmasından önce yakın yıllara kadar Şehir Tiyatrosu'nun Komedi Bölümü temsiller veriyordu. 1910'da Taksim'de Reşadiye Tiyatrosu'nda daha çok Pathe Sineması'nın gösterileri oluyordu. Bu dönemde sinemanın gelişmesi sonucu pek çok sinema salonu açılmıştı. Bu arada geçen yüzyıldaki Eski Fransız Tiyatrosu (Palais de Cristal) ne olmuştu? Bu tiyatro St. Antoine Kilisesi'nin karşısında İstiklâl Caddesi 320 numaradaydı. 1920 yılının Kasım ayında gene aynı yerde yani 320 numarada Elhamra adıyla bir müzikhol açılmış, daha sonra Elhamra Sineması diye anılan bu tiyatroda bugün de temsiller verilmektedir

Bu sayılanlardan başka çeşitli semtlerde pek çok tiyatro vardı. Bunlar çok derme çatma yapılardı. Bir iki örnek vermek gerekirse şunları sayabiliriz: Vezneciler'de Meşrutiyet Tiyatrosu, Halep Çarşısı Hürriyet Tiyatrosu, Vezneciler'de Sanayi-i Nefise Mektebi Tiyatrosu, Vezneciler'de Bizans Tiyatrosu, gene Vezneciler'de İstanbul Tiyatrosu, Beşiktaş'ta

Apollon Tiyatrosu (bir Apollon Tiyatrosu da Kadıköy'deydi), Eski Fevziye Kıraathanesi (çeşitli tarihlerde onarılarak Emperyal Tiyatro ve Milli Sinema olmuştu), Ortaköy'de Paresiraç Tiyatrosu, Şehzadebaşı'nda Şark, Millet ve Ferah Tiyatroları gibi.

Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'ndaki özel tiyatrosu da Meşrutiyet'in ilk yıllarında halka açılmış, burada özellikle Burhanettin Bey topluluğu gösterimler vermiştir İzmir'de geçen yüzyılda tiyatro binaları yaptırılmıştı. Bunlardan Meşrutiyet'e ulaşan en önemli tiyatro Sporting Kulüp Tiyatrosu'dur. Mikar P. Vitalis'in dört ayda bitirdiği tiyatro 1894 yılında açılmış, dikdörtgen biçiminde, 600 kişilik olup, dekorları Napoli'de yaptırılmış ve 1100 altına mal olmuştu. Amfi biçiminde, orkestra çukurlu, tavanı süslü, 40 fanuslu bir avizenin aydınlattığı, vişne çürüğü kadife kaplı ve yaldız süslü güzel bir tiyatroydu. Meşrutiyet'te burada ilk kez 1908'de Namık Kemal'in *Vatan*'ı üç kez oynadı; üçüncüsü kadınlar içindi. Burhanettin Bey Topluluğu, Reşad Rıdvan'ın Topluluğu, tuluat tiyatroları da burada gösteriler verdiler.

Meşrutiyet'te dramatik edebiyat

Tiyatro yazarları

Meşrutiyet döneminde eserleri oynanmış veya kitap olarak yayınlanmış pek çok tiyatro yazarı olmasına karşın, bu dönemi değerlendiren çağdaş yazar ve eleştirmenler, iyi oyun yazarının eksikliğinden yakınır. Tanzimat döneminin yazarlarını üstün örnekler olarak gösterirler. Aslında bu değerlendirme, bu dönemden günümüze pek oyun kalmamakla birlikte, doğru değildir. Yazılan eserler arasında oldukça iyilerine, başarılı olanlarına rastlanır. Önce, bu çağın yazarlarından edebiyatın başka türlerinde eserler vermiş olan, bir çığıra bağımlı olan veya bu çığırların dışın-

da kalmış yazarları ele alalım. Servet-i Fünun üyeleri Meşrutiyet'ten önceki koşulların tiyatroya uygun olmaması bakımından ve yalnız okunmak amacıyla tiyatro yapıtları yazmak istemediklerinden, Meşrutiyet'e kadar bu alanda yapıt vermemişlerdi. 1903'ten hemen sonra Servet-i Fünuncular dan birçok yazarın ayrı yapımı, bunlar çoğunlukla oynanmış, kimi de oynanmamış olmakla birlikte kitap olarak ya da süreli yayınlarda yayımlanmıştır. Servet-i Fünuncular içinde tiyatro alanında en yoğun etkinlik gösteren Hüseyin Suat [Yalçın] (1867-1942) olmuştur. Hüseyin Suat'ın Meşrutiyet'in ilk günlerinin eğilimine uyarak yazdığı istibdat döneminin kötülüklerini gösteren beş perdelik oyunu *Şehbal yahut İstibdadın Son Perdesi* olmuştur. Oyun birçok topluluk tarafından oynanmış, ayrıca *Aşiyan* dergisinde yayınlanmıştır. İkinci önemli yapıtı basılmamış olmakla birlikte, Darülbedayi Topluluğu'nca oynanmış (3 Mart 1919) *Yamalar* adlı üç perdelik oyunudur. Hüseyin Suat bunlardan başka birer perdelik oyunlar da yazmıştır. Bunlar *Hülle, Çifteli Mikroplar, Deva-yi Aşk*'tır. Aynı yazarın bu dönemde oynanmış, fakat uyarlama olup olmadıklarını kesin olarak bilmediğimiz *Sanat Vesikaları, Harman Sonu* oyunları da bu arada sayılabilir. Darülbedayi'ye verilip de oynanmamış olan *Çantada Keklik* ile *Ballı Baba*, Salah Cimcoz ile birlikte yazdığı ve Mınakyan Topluluğu'nun 1910'da oynadığı *Malûm Meçhul* (hissî piyes 3 p.) üzerine bilgimiz yoktur. Cenap Şehabettin ile birlikte *Küçük Beyler* adlı komedyası da Darülbedayi'de oynanmıştır. Aynı oyun başka topluluklarca *Derse Devam Edelim* adıyla, daha sonra da müzikli komedya olarak *Züppeler* adıyla oynanmıştır. Hüseyin Suat'ın ayrıca başarılı çevirileri de vardır.

Edebiyat-ı Cedideciler arasında daha çok roman alanında ün yapmış olan Mehmet Rauf da (1875-1931) tiyatroyla çok ilgilenmiştir. Oyunları arasında *Pençe, Cidal*, ilk önce

İki Kuvvet adıyla oynanmış ve yayınlanmış olan *Sansar*, daha sonra konuşmalı roman olarak *Yara* adıyla yayınlanan *Ceriha* önemli eserleridir. Mehmet Rauf'un *Diken* adlı tek perdelik bir komedyası da vardır. Birçok uyarlamalar da yapmıştır.

Servet-i Fünunculardan Cenap Şehabettin de (1870-1934) tiyatroyla ilgilenmiştir. Tek perdelik iki oyun yazmıştır: *Yalan* ve *Körebe*. Ayrıca yukarıda belirtildiği gibi, Hüseyin Suat ile *Küçük Beyler*'i yazmıştır. Bir de Osmanlı Donanma Cemiyeti oyun dağarcığındaki oyunları gösteren bir duyurudan Cenap Şehabettin'in *Merdud Aile* adında "yeni hissî 3 perdelik bir facia" yazmış olduğunu öğreniyoruz. Ayrıca dergilerde tiyatro eleştirileri, araştırmaları yazmıştır. Gazetelerdeki duyurulara göre Cenap Şehabettin, Hüseyin Suad'la birlikte *Zehirli Çiçekler* adlı bir oyun kaleme almış ve bu oyun Millî Osmanlı Tiyatrosu ve Mınakyan Topluluğu tarafından oynanmıştır. Ancak oyunun özgün olup olmadığını bilmiyoruz.

Halit Ziya da (Uşaklıgil) [1866-1945] *Kâbus* adlı bir dram yazmış, A. Dumas Fils'in *Francillon* adlı oyunundan *Füruzan*, Edouard Pailleron'un *La Souris* adlı oyunundan *Fare* adlı uyarlamalar yapmış, tiyatro üzerine bir inceleme yazmış, Sahne-i Osmanî edebi heyetinde görev almıştır. Gene Servet-i Fünunculardan Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem (Bolayır) [1867-1937] tiyatroyla ilgilenmiştir. Önemli oyunlarından 4 perdelik *Baria* ile üç perdelik *Sukut*'u sayabiliriz. Yazar bir de tek perdelik *Mama Dadım Darılır* adlı bir komedya yazmıştır. Ayrıca müzikli bir güldürü de *(Köse Daniş ve Kumpanyası)* kaleme aldığını biliyoruz. Ali Ekrem *Yavuz Sultan Selim* adında dört perdelik 'manzum facia-i tarihiye' ye başlamışsa da, birinci perdesinin ikinci sahnesine kadar yayımlanan bu oyunun bitirilip bitirilmediğini bilmiyoruz. Yazarın bir de *Engel* adında bir oyun yazmış olduğunu öğreniyoruz.

Servet-i Fünunculardan Safvetî Ziya (1857-1929) *Hara-*

lambos Cankiyadis adlı bir oyun ve bir iki tiyatro eleştirisi. Faik Ali de (Ozansoy) [1875-1950] *Payitahtın Kapısında* ile *Nedim ve Lâle Devri* adlı iki manzum oyun, Celâl Sahir (Erozan) ise 1918'de Burhanettin Bey'in oynadığı *Darılmaca Yok* adlı komedyayı yazmışlardır.

Servet-i Fünuncularla aynı kuşaktan olup bu çığırın dışında kalmış yazarlar içinde oyun yazmış olanlar da vardır. Bunlardan birisi Hüseyin Rahmi'dir (Gürpınar) [1864-1944]. Cumhuriyet döneminde de tiyatro yapıtı vermiş olan Hüseyin Rahmi bu dönemde dört perdelik *Hazan Bülbülü*'nü yazmıştır. Gene bu kuşaktan Safvet Nezihî'nin (1871-1939) *İzah ve İstizah* ile *Garibeler* adlı iki siyasal oyunu vardır.

Fecr-i Ati akımına bağlı yazarlardan da tiyatroyla ilgilenenler olmuştur. Bunların başında Şehabettin Süleyman ile Tahsin Nahit gelir. Şehabettin Süleyman (1885-1921) *Fırtına, Çıkmaz Sokak, Kırık Mahfaza* oyunlarını yazmıştır. Tahsin Nahit'le birlikte yazdığı *Kösem Sultan* adlı tarihî oyunu o dönemde büyük ilgi görmüştür. Tahsin Nahit'le birlikte yazdığı *Ben... Başka!* adlı bir perdelik güldürüsü de bu arada sayılabilir. Ayrıca *Aralarında* adlı tek perdelik bir güldürüsünü, konuşmalı hikâye biçiminde *Kanun, Aziz Katil, Yeni İzdivaçlarda, Burgu* adlı denemelerini sayabiliriz. Bir de *Siyah Süs* adlı bir oyunu olduğu ileri sürülür.

Tahsin Nahit'e (1887-1919) gelince onun yazdığı oyunlar arasında iki perdelik *Firar*, bir perdelik *Hicranlar* ile yukarıda adlarını verdiğimiz Şehabettin Süleyman'la birlikte yazdığı *Kösem Sultan* ile *Ben... Başka!*, Ruhsan Nevvare ile yazdığı *Jön Türk* adlı oyunlar vardır. Ayrıca, Şehabettin Süleyman ile yazdığı *Osman-ı Sani, Sanatkâr, Talâk, Bir Mücadele-i Hissiye* adlı oyunları bulunmaktadır. Ayrıca, uyarlamalar da yapmıştır.

Fecr-i Âti mensuplarından Müfit Ratip (1887-1917) tiyatroda oyuncu olarak da yer almış bir yazardır. Kısa oyunla-

rı arasında *Sayfiyede Zincir* sayılabilir. Refik Halit (Karay) ile birlikte *Kanije Mûdafaası ve Tiryaki Hasan Paşa*'yı yazmıştır. Uyarlamaları da vardır.

Fecr-i Âti mensuplarından İzzet Melih (Devrim) [1887-1966] tiyatroyla yakından ilgilenmişse de Türkçe oyun yazmamıştır. Ancak Fransızca yazdığı *Leylâ* adlı oyunu ilgi görmüş, İngilizce'ye ve Almanca'ya çevrilmiştir.

Fecr-i Âti'ye bir ara katılıp sonra ayrılan Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) [1889-1974] ile Refik Halit'in (Karay) de bu dönemde tiyatroyla ilişiği olmuştur. Yakup Kadri önemli iki oyununu Cumhuriyet'ten sonra yazmış olmakla birlikte, bu dönemde de *Nirvana* adlı kısa bir söyleşmeyle, *Veda* adında bir perdelik oyun yazmıştır. Refik Halid (Karay) [1888-1965] ise yukarıda belirtildiği gibi Müfit Ratip ile *Kanije Müdafaası ve Tiryaki Hasan Paşa*'yı yazmıştır.

Milli Edebiyat akımı mensuplarından pek çok yazar tiyatroyla ilgilenmişlerdir. Bunlardan Midhat Cemal (Kuntay) [1885-1956] Fecr-i Âti kuşağından olmakla birlikte Millî Edebiyat akımına da katılmıştır. Midhat Cemal *Kemal* ve *Yirmi Sekiz Kânunuevvel* adlı iki oyun yazmıştır. Bunlardan ikincisi manzumdur. Halit Fahri (Ozansoy) [1891-1971] bu akımın içinde tiyatroyla yakından ilgilenmiş bir tiyatro yazarımızdır. Manzum olarak yazdığı *Baykuş* ve gene manzum *Ölüm Perileri*, *İlk Şair* ve *İtiraf* bunlar arasındadır. Yazarlığını Cumhuriyet'ten sonra da sürdürmüştür. Ayrıca uyarlamaları da bulunmaktadır.

Yusuf Ziya (Ortaç) [1895-1967] *Binnaz* adlı manzum bir oyun, *Kördüğüm* adlı üç perdelik bir oyun, önce *Name*, sonra *Mektup* adını verdiği bir tek perdelik manzum bir oyun, *Lâtife*, *Mahkemede*, *Tavla*, *Düğünden Sonra*, *Erkek Evlat*, *Tatlı Ölüm* adlı kısa oyunlarla, *Nikâhta Keramet* adlı kitabında yer alan manzum, söyleşmeli hikâyeler biçiminde çoğu aşk üzerine on dokuz kısa parça yazmıştır.

Tiyatro çalışmalarını Cumhuriyet döneminde de sürdüren Reşat Nuri (Güntekin) [1889-1956] bu dönemde dört oyun yazmıştır. Bunlar *Hançer*, *Eski Rüya*, *Taş Parçası* ve *Gönül*'dür. Reşat Nuri 1918'de Millî Talim ve Terbiye Cemiyeti'nin oyun yarışmasında *Bir Macera* adlı komedyasıyla birincilik ödülünü almıştır, ancak bu oyunu üzerine bir bilgimiz yoktur. Yazarın bir de söyleşmeli öykü biçiminde *Asker Dönüşü* adlı kısa bir parçası vardır. Reşat Nuri'nin uyarlama ve çevirileri de vardır.

Hikâyeci Ömer Seyfettin (1884-1920) tiyatro alanında pek eser vermemiştir. Elimizde metni olan tek oyunu *Mahçupluk İmtihanı*'dır. Cumhuriyet'ten sonra basılıp oynanmıştır. Ayrıca bu dönemde Darülbedayi Edebî Heyetine *İhtiyar Olsam da* adlı bir komedya verdiğini, fakat oynanmadığını biliyoruz. Bu oyun da *Mahçupluk İmtihanı*'nın değiştirilmiş biçimidir. Donanma Cemiyeti Heyet-i Temsiliyesi'nin oyun dağarcığını gösteren bir el ilanından Ömer Seyfettin'in *Şaka* (vatanî facia 1 perde) adlı bir oyununun oynanacağı duyurulmuştur. Ayrıca *Nasreddin Hoca* adında çağın ünlü kişilerini taşlayan komedyasının bir kez oynandığını ve *Canlar ve Patlıcanlar* ile *Telgraf* adında iki oyun yazmış olduğunu öğreniyoruz. Raif Necdet (Kestelli) ile M. Raif *Tiraje* adında üç perdelik duygusal bir dram yazmışlardır. Ziya Gökalp'in ise *Alparslan-Malazgirt Muharebesi* adlı iki perdelik bir manzum oyunu vardır. Aka Gündüz (1885-1958) Cumhuriyet döneminde oyun yazarlığını sürdürdüğü gibi, ayrıca sahneye bile çıkmıştır. Bu dönemdeki eserleri *Aşk ve İstipdat*, *Yarım Türkler*, *Muhterem Katil*'dir. Ayrıca bir perdelik *İsrafil'in Borusu* adlı bir oyunu olduğunu da biliyoruz.

Bu çağın en verimli ve oyun yazarlığını başlıbaşına bir uğraş olarak benimseyen ve bu verimliliğini Cumhuriyet döneminde de sürdüren iki yazarı vardır: İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) ve Musahipzâde Celal. İbnürrefik Ahmet Nuri (1874-1935)

tiyatroyla doğrudan doğruya uğraşmış, oyunculuk, yöneticilik yapmış, öyle ki Osmanlı Donanma Cemiyeti tarafından oynanan Alemdar adlı oyunda başrole çıkmıştır. Daha çok uyarlama oyunlarıyla ve bunları sanki yerli eser gibi yeniden yaratılmışçasına bize uygulamakta gösterdiği başarıyla ilgi çekmiştir. Bu dönemde uyarlama olmayıp kendi yazdığı eserleri arasında şunları sayabiliriz: Alemdar (Donanma Cemiyeti Heyeti Temsiliyesi dağarcığından), *Sivrisinekler, Aşk-ı Atik, Cereme, Dengi Dengine, Tecdid-i Nikâh, Fırsat Yoksulu, Gücü Gücü Yetene, Kadın Tertibi, Gerdaniye Buselik, Harika, İki Ateş Arasında, İki Bebek, İzdivaç Projesi, Kuduz, Madde-i Asliye, Münafıklık, Ahlâktan Bir Yaprak, Münevverin Hasbihali, Türabizadeler, Üç Misli, Yeni Dünya ve Ferda* (milli hakiki facia 3 perde). Buraya kadar sayılanlar yazarın özgün oyunları olduğunu sandıklarımızdır. Ancak, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin ünlenmesini sağlayan ve geniş bir seyirci kitlesinin beğendiği oyunlar daha çok uyarlama eserleridir. Bu arada yazarın konusu Meşrutiyet'in ilanı üzerine olduğunu sandığımız *10 Temmuz* adlı bir oyunu olduğunu öğreniyoruz. Bu oyunlardan bazıları çok tutulmuş ve değişik topluluklarca oynanmıştır.

Musahipzade Celâl (1870-1959) ise önemli oyunlarının çoğunu Cumhuriyet'ten sonra yazmış olmakla birlikte, bu dönemde de yapıtlar vermiştir. Bunlar *Türk Kızı, Köprülüler, İstanbul Efendisi, Lâle Devri, Macun Hokkası, Yedekçi, Kaşıkçılar, Atlı Ases, Demirbaş Şarl, Moda Çılgınları, Itaat İlâmı*'dır.

Sermet Muhtar (Alus) [1887-1952] bu dönem oyunları arasında yer alan *Kof Ramiz yahut Kuru Sıkı* ile *Ev İlâcı* adlı oyunları yazmış, *Helâl Mal* adıyla bir kısa oyunu uyarlamıştır; yazarın *Zincirleme* adlı bir oyununun da olduğunu öğreniyoruz. Başka oyun ve uyarlamalarının olduğunu bilmekle birlikte, bu döneme ait olup olmadıklarını tahmin edemiyoruz.

Tiyatro oyuncusu, tiyatro adamları, ya da geçici olarak tiyatroyla uğraşanlar arasında da bu dönemde oyun yazmış olan-

lara rastlıyoruz. Bunlar arasında Mınakyan, Muhsin Ertuğrul, Aktör Ziya Bey, Şahap Rıza'nın adlarını sayabiliriz. Yazarların, tiyatro adamlarının yanı sıra olaylara katılmış, kendi yaşantılarını oyunlaştırmış Jön Türklere, siyaset adamlarına, askerlere de rastlanır. Jön Türklerden Abdülhalim Memduh, Dr. Refik Nevzat, Tunalı Hilmi, İhsan Adlî, Kazım Nama (Duru), çağın düşünürlerinden Baha Tevfik bunlara örnektir.

Kadın yazarlardan en başta Şair Nigâr Hanımın bir iki oyun yazdığını belirtebiliriz. Çokevlilikle ilgili 1912'de oynanmış *Girîve* adlı oyunuyla, *Suistimal ve Tasvir-i Aşk* adlı oyunlarını belirtebiliriz. Öteki kadın yazarlar arasında Ruhsan Nevvare, Fehime Nüzhet, bir opera librettosu yazmış olan Halide Edip (Adıvar), Mes'adet Bedirhan, Fahrünnisa Fahrettin, Zeliha Osman (Özen) adlarını sayabiliriz.

Türler

Bundan sonraki bölümlerde dönemin oyunlarını 8 türe ayırarak inceledik. Hemen belirtelim, belki burada tür sözü kullanmak yanlıştır. Bunların kimi konularına göre (Tarihi Dramlar, Toplumsal Dramlar gibi), kimi yarattıkları duygu ve havaya göre (Komedyalar, Duygusal Dramlar gibi), kimi diline göre (Manzum Dramlar gibi), kimi de müzikli oluşlarına (Müzikli Oyunlar gibi) ayrılmıştır. Bu türler, izlediğimiz sıraya göre şöyledir: (A) Komedyalar; (B) Manzum Oyunlar; (C) Siyasal ve Belgesel Oyunlar; (Ç) Toplumsal ve Evcil Dramlar; (D) Tarihî Dramlar; (E) Savaş Oyunları; (F) Duygusal Dramlar; (G) Müzikli Oyunlar.

Komedyalar

Burada komedya, genel anlamıyla, güldürü öğesi yaratan bütün türleri kapsamaktadır. Dar anlamda, tanımı yapılmış, belirli bir biçimdeki komedya türüne zaten bu dönem tiyatrosunda pek rastlanmamaktadır. Fransız etkisiyle *Vaudeville*

türüne büyük ilgi gösterilmiştir. Ancak vodviller de gelişme içinde çeşitli alttürlere ayrılmaktadır: *folie-vaudeville, à propos vaudeville* vb. gibi. Meşrutiyet döneminin komedya ve vodvillerinde daha çok töresel yanlar ağır basmaktadır. Bu oyunlarda siyasal eğilimler, töreler, batıl inançlar, züppeler alaya alınmaktadır. Karakter komedyaları ve entrika komedyalarına da rastlanmaktadır.

Bu dönemin en önemli komedya yazarı İbnürrefik Ahmet Nuri'dir (Sekizinci). Ancak, bu çok verimli yazarın ününü sağlayan komedyalar uyarlamadır. Uyarlama olmadığını sandığımız pek çok komedyası da tek perdelik, bazıları oynanamıyacak kadar kısa komedyalardır.

Bu dönemin önde gelen yazarlarından Hüseyin Suat'ın *Kirli Çamaşırlar, Kundak Takımları* ve Münir Nigâr ile birlikte uyarladığı *Kayseri Gülleri* gibi başarılı uyarlama komedyaları yanında üç kısa güldürüsü vardır. Bunlar *Devayi Aşk, Çifteli Mikroplar, Hülle ya da Kabakçı Ferhat Ağa*'dır. Hüseyin Suat'ın Cenap Şehabettin'le birlikte yazdıkları ve bu dönemde çok oynanmış olan *Küçük Beyler ya da Derse Devam Edelim* adlı bir vodvili vardır.

Bu dönemin ünlü komedyaları arasında şunları sayabiliriz: Mehmet Rauf'un bir perdelik *Diken* adlı komedyası, Cenap Şehabettin'in *Körebe*'si, Ali Ekrem'in (Bolayır) *Mama Kadın Darılır*'ı, Safvet Nezihi'nin iki siyasal komedyası, *İzâh ve İstizah* ile *Garibeler*'i Şehabettin Süleyman ile Tahsin Nahit'in birlikte yazdıkları *Ben...Başka*'dan başka Şehabettin Süleyman'ın tek perdelik *Aralarında* adlı komedyası, Müfit Ratip'in tek perdelik *Sayfiye* adlı güldürüsü, Yusuf Ziya'nın (Ortaç) tek perdelik *Şüphe*'si, Sermed Muhtar'ın (Alus) *Kof Ramiz*'i, dönemin en önemli yazarlarından Musahipzade'nin yazdığı komedyalar arasında müziklendirilmek amacıyla yazdığı oyunları müzikli oyunlar türünde sayılacağı için onun *Itaat İlâmı*'nı gösterebiliriz.

Evlilik töreleri üzerine de komedyalar yazılmıştır: Mes'adet Bedirhan'ın *Hasbıhal*'i, Mehmet Muhlis'in *Anadolu Kadınları*, Mehmet Sırrı'nın *Gelin İntihabı*, Kalender Geda'nın *Vay Kız Bekçiyi Seviyor*, Mehmed Asaf'ın *Beyimin Edebiyata Merakı*, Mehmet Fazıl'ın *Mahalle İmamı* gibi.

Bu dönemin komedyaları arasında batıl inançları konu alanlar da vardır: Baha Tevfik'in *İyi Saatte Olsunlar*'ı, Mehmet Asaf'ın *Sinirli Bey*'i ve *Sinirli Hanım*'ı, Ahmet Mazhar'ın *Gazeteci*'si, Hüseyin Zati'nin *Aşk Dersi*, İzzet Holo'nun *Tut, Tut Kaçıyor!* adlı oyunu.

Manzum oyunlar

Genellikle şiirde olduğu gibi tiyatro nazmında da aruz veya hece tartımı tartışmaları sürüp gidiyordu.

Bu dönemde pek çok manzum oyun yazılmış, bunlardan bazıları da sahnelenmiştir. Oyunları aruz ve hece tartımına göre ayırırsak şu örneklerle karşılaşırız. Aruzda yazılmış örneklerin başında Halit Fahri'nin (Ozansoy) *Baykuş*'u gelir. Gene aynı yazarın *İlk Şair*'i, Mithat Cemal'in *Yirmi sekiz Kanunuevvel*'i, Faik Ali'nin (Ozansoy) *Payitahtın Kapısında*'sı, Muhittin Mekin'in *Anize*'si, Mehmet Hayrettin'in *Fethi Giray*'ı, M. Rauf'un *Dilenci*'si bu türden örneklerdir. Abdülhak Hamit pek tiyatro sayılamayacak olan *Yabancı Dostları*'nda çeşitli tartımlar kullanmıştır. Aynı yazarın çok başarılı olan *Yadigâr-ı Harp* adlı oyununda aruz, hece ve düz yazı karmasını buluyoruz.

Hece tartımlı manzum oyunlara gelince bunlarda çoğunlukla 11 heceli tartım kullanılmıştır. Yusuf Ziya'nın (Ortaç) *Binnaz*'ı, Ayıntablı Hadi'nin *Şefika*'sı, Selâmi İzzet'in (Sedes) *Teselli*'si, Mehmed Sırrı'nın *Türk Kanı*, (Ahmet) Fahri'nin *Solgun*'u bunlar arasında yer alır.

Ayrıca bu örneklere şunları ekleyebiliriz: Yusuf Ziya'nın *Name ya da Mektub*'unu, A. Hikmet'in üç perdelik *Falcı*'sını,

Bulgurluzade Rıza'nın *Caniler Saltanatı*'nı, Ziya Gökalp'in Alparslan-*Malazgirt Muharebesi*, Ali Ekrem'in (Bolayır) bir parçası yayınlanmış *Yavuz Sultan Selim*'ini, M. Raul'un 3 perdelik *Mihriban*'ını.

Siyasal ve belgesel oyunlar

Bu dönem tiyatrosunun en ilginç özelliği, oyunlarda çoğunlukla siyasal konuların işlenmesi ve bunların önemli bir kesiminin belgesel türde yazılmış oyunlardan oluşmasıdır. Belgesel türden oyunlarda daha çok açık biçim ve *épisodique* yeni duraklı ve oluntulu biçime başvurulmuştur. Bu açıklamamıza dayanarak bu türden oyunları iki ayrı kesimde inceleyeceğiz: Hürriyet'in ilanında yazılan oyunlar ve Hürriyet'in ilanından sonraki oyunlar. 1908'de Hürriyet'in ilanıyla birlikte çok sayıda oyun yazarı türedi. Bu yazarların ele aldıkları konular büyük benzerlik gösteriyordu: İstibdadın kötülükleri, yol açtıkları haksızlıklar ve Meşrutiyet'in ilanıyla özlenen özgürlüğün gelip her şeyin düzelmesi. Bu oyunların hemen tümü düşünceden çok olaylar dizisini ön plana çıkarmıştır.

Bunlara örnekler öylesine çoktur ki, hepsini saymak yerine önemli olanların adları verilmekle yetinilecektir. En çok ilgi toplayan Hürriyet'in ilanından hemen sonra oynanan Hüseyin Kâmi'nin beş perdelik *Sabah-ı Hürriyet*'i, Meşrutiyet öncesi ve sonrası olayları ele alan, 35 bağımsız sahneden oluşan Ahmet Bahri'nin *Gasb ve Nedamet Yine İhanet* adlı oyunudur. Çırağan olayı da bazı eserlere konu oluşturmuştur. Örneğin yazarı bilinmeyen *Sultan Murad-ı Hâmis ve Ali Suavi Vak'ası* ve Moralizade Vassaf Kadri'nin *Sultan Murad*'ı gibi. Meşrutiyet döneminin iki simgesi olan Mithat Paşa ile Namık Kemal üzerine de oyunlar yazılmıştır. Örneğin M. Sezai'nin *Mithat Paşa yahut Hükm-i İdam*'ı, yazarları bilinmeyen *Mithat Paşa yahut Aleksinaç Muharebesi*, *Mithat Paşa*, *Şehid-i Hürriyet Mithat Paşa* gibi. Namık Kemal üzeri-

ne Mithat Cemal'in (Kuntay) *Kemal* adlı oyununu bunlara ekleyebiliriz.

Hürriyet'in ilanının hazırlanışını ve 1908 devrimini ele alan oyunların büyük çoğunluğu geçmiş istibdat döneminin kötülüklerini, siyasal, kamusal düzenin bozukluğunu, adalet mekanizmasının işlemediğini göstermek için Abdülhamit döneminin hafiyelerini ele almaktadır. Bu oyunların bazıları Fehim Paşa, İzzet (Halo) Paşa gibi gerçek kişileri ve gerçek olayları ele almış, bazıları da dönemin hafiyelerinin kirli işlerini ele alarak yapıntı kişiler çizmişlerdir. Hüseyin Suat'ın (Yalçın) Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra yazdığı *Şehbal yahut İstibdadın Son Perdesi* bu bağlamda iyi bir örnektir. Hakkı Paşa'nın kerimesi Fehime Nüzhet de bu konularda iki oyun yazmıştır: *Bir Zalimin Encamı* ile *Adalet Yerini Buldu*. Bu konuları işleyen oyunlardan şunları sayabiliriz: İbnülcemal Ahmet Tevfik'in *İstibdadın Son Günü yahut Zavallı Valide*, Fuad adlı yazarın *Mesaib-i İstibdattan Sansür Darbeleri*, Yusuf Niyazi Ebul-Kemal'in *Mülevves yahut Bir Casusun Akibeti*, Halil İbrahim'in *Rüşvetle Mesned*, Vahit Lutfi'nin *Hafiye Darbesi yahut Bir Kızın İntikamı*. Kâzım Nami'nin (Duru) *Nasıl Oldu?* vb.

Bu dönemde yazılmış oyunlarda II.Abdülhamit'in oyun kahramanı olduğunu da görüyoruz. Örneğin Doktor Kâmil'in *Canlı Cenaze yahut Yıldızın Telâşları*, Abdülhalim Memduh ile Refik Nevzat'ın birlikte yazdıkları *Abdülhamit ve Genç Bir Harem Ağası*, Moralızade Vassaf Kadri'nin *Yıldız Fırıldakları*'nda olduğu gibi.

Meşrutiyet'in kabul ettirilmesinde ve Hürriyet'in ilanındaki hazırlıklarında canlarını tehlikeye atarak çalışan genç subayları ve Jön Türkleri ele alan oyunlar da vardır. Örneğin Moralızade Vassaf Kadri'nin *Mukaddime-i İnkılâp*, Hasan Nazmi'nin *Genç Zabit yahut İstibdat Zulümleri*, Selanikli Hilmi'nin *Menfiler yahut Felaket-i İstibdat*, Şehbenderzade Ahmet Hilmi'nin *İstibdadın Vahşetleri yahut Bir Fedainin Ölümü*,

Aka Gündüz'ün *Aşk ve İstibdat*, Doktor Kâmil'in *Bükülmez Kol yahut On Temmuz*, Süleyman Sırrı'nın (Külçe) *Şemsi Paşa ve 24 Haziran*'ı bu konuları işlerler.

Mehmet İhsan *Ermeni Mazlumları yahut Fedakâr Bir Türk Zabiti* adlı oyununda Ermeni sorununu ele almıştır. 31 Mart Olayı da pek çok oyuna konu olmuştur. Örneğin Dr. Kâmil'in *Dönmez Yüz yahut Hürriyet Ordusu*, Mehmet İhsan'ın *Hırs-ı Saltanat yahut İntikam-ı Meşr-u Millet*, Cenap Şehabettin'in tek perdelik *Yalan*'ı ve ayrıca yazarları bilinmeyen üç oyun. İttihat ve Terakki Partisi'nin diktatörlüğünün başlayışı ve Mehmet Şevket Paşa'nın öldürülmesiyle ilgili olayları ele alan İhsan Adli'nin yazdığı *Hâile-i Mahmut Şevket, Hürriyet Kurbanları* tam bir belgesel oyundur.

Tarihî dramlar

Bu dönemin, üzerinde en çok durulan bir türü de tarihî dramlardır. Bugün, çoğunun metni bile olmadığı bu oyunlar dönemin sahnelerinde sık sık boy gösteriyordu. Meşrutiyet dönemindeki bu oyun bolluğunu açıklamak için söz konusu eserlerin yazılış gerekçelerini, oyunlardan beklenen işlevi anlamak gerekir. Hürriyet'in ilk yıllarındaki sevincin, coşkunun yerini, içerde ve dışarda uğranılan yenilgiler, bozuk düzenin yarattığı umutsuzluk, karamsarlık ve aşağılık duygusu almaya başladı. Tiyatro bu iç çöküntünün üzüntüsünü unutturup avutmakta, geçmiş günlerin parlak yapraklarına sığınmak için bol bol Türkiye tarihinden alınmış konularda oyunlar sahnelemekteydi. Bir yandan da Girit'in elden çıkmasını, Trablus Savaşı, Balkan Savaşı yenilgilerini unutturmak için tiyatro toplulukları eskiden bizim olan bu yerlerin mutlu günlerini, aydınlık tarihini sahneye taşıyordu. Bu arada gelişen fikir akımları da zaman zaman tiyatroda destek arıyorlardı. Örneğin, Batıcılık akımının etkisiyle yenilikçi, Batıcılığın öncüsü III. Selimin gericiliğe karşı verdiği savaş,

Selim-i Salis ve bu olayın Kırım tarihinden benzerini sergileyen *Şahingiray* gibi oyunlarla çağın ilerici gerici çatışmasına paralel bir anlayışla çiziliyordu. Türkçülük akımının etkisiyle de Asya Türkleriyle ilgilenilmeye başlanmıştı. *Büyük Yarın*, *Kamer Sultan* gibi oyunlarda da bunun etkisi görülmektedir. İslamcılık, özellikle Panislamizm de bundan payını alıyordu. Örnek olarak, Yusuf Kenan'ın yazdığı *Yavuz Sultan Selim ve İttihat-ı İslam Siyaseti*'ni gösterebiliriz. Bu dönemde Osmanlıcılığın ayrı bir fikir akımı sayılmayıp, daha çok bütün akımlar arasında ortak bir temel görüş olduğunu düşünürsek, Osmanlı tarihinden konusunu alan yığınla tarihi oyunun yazılma nedeni daha iyi anlaşılır. Her yıl Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıldönümü kutlanıyordu. Osmanlılığın ve geçmişin erdemleri, kahramanlığı işleniyordu.

Bu oyunlarda tüm Osmanlı padişahları, Turgut Reis, Tiryaki Hasan Paşa, Barbaros Hayrettin, Köprülüler, Kösem Sultan, Baltacı Mehmet Paşa, Alemdar Paşa gibi tarihi kişilikler, Kosova, Plevne, İstanbul'un alınışı, Viyana Kuşatması, Kırım Savaşı, Mısır Seferi gibi tarihi olaylar işleniyordu.

Bunca oyun yazılmış ve oynanmış olmasına karşın yalnız iki oyun öne çıkmış ve değerli bulunmuştur. Bunlardan biri Şehabettin Süleyman ile Tahsin Nahit'in birlikte yazdıkları *Kösem Sultan* ile Salâh Cimcoz ile Celâl Esat'ın (Arseven) birlikte yazdıkları *Selim-i Salis*'tir. Bu ikincisi 486 kez oynanmıştır. Üçüncü Selim üzerine Ali Haydar Emir de *Sultan Selim-i Salis* adlı oyunu kaleme almıştır.

Türkçülük akımının etkisiyle yazılan Celâl Esat'ın (Arseven) *Büyük Yarın*'ı ile Mehmet Nafi'nin *Kamer Sultan* adlı oyununu da anabiliriz. Osmanlıların ilk çıkışı üzerine de oyunlar yazılmıştır: Mahmut Reşat'ın *Osmanlı İstiklâli*, Emin Ali'nin *İstiklâli Osmanî* oyunları gibi. Hürrem Sultan'ı konu alan oyunlar da vardır: Yusuf Niyazi'nin *Mazlum Şehzadeler yahut Hürrem Sultan* ile Çorlulu M. Fevzi'nin *Hürrem Sul-*

tan'ı gibi. Musahipzade Celal'in ilk çıkan oyunu *Köprülüler*'i, metni elimize ulaşmamış Refik Halit Karay'ın Müfit Ratip ile birlikte yazdıkları *Kanije Müdafaası ve Tiryaki Hasan Paşa*, Abidin Daver'in Sultan Cem üzerine yazdığı *Mazlum Şehzadeler*'i, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin (Sekizinci) *Alemdar*'ı, Girit'in alınışı üzerine Selânikli Abdi Tevfik'in *Girid'in Fethi 1080*'i, kadınlarda iktidar hırsını gösteren Memduh Mazlum'un *Perihan Sultan*'ı bu dönemin tarihi oyunları arasında yer alan örneklerdir.

Savaş oyunları

Bu dönemin siyasal ve kamusal hayatında en büyük sarsıntılar, dış olaylar ve savaşlardan kaynaklanıyordu. 1908'de Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan etmesi, Girit anlaşmazlığının başlaması, Girit'in Yunanistan'a katılışını ilan etmesi, 1910'da Arnavutluk isyanı, Girit meclisinin Yunan kralına bağlılık yemini etmesi; 1911'de Yemen ve Malisor (Katolik Arnavutluk) ayaklanması, İtalya'nın Osmanlı Devleti'ne savaş açması ve Trablusgarp Savaşı'nın birinci mütarekesi, Arnavutluk'un bağımsızlığını ilan etmesi; 1913'te Osmanlı'nın Edirne'yi ve Kırklareli'ni geri alması, Bükreş Barış Antlaşması, Osmanlı-Bulgar Barışı; 1914 Osmanlı donanmasının Sivastopol'u bombardımanı ve Birinci Dünya Savaşı'na girişi, Sarıkamış hareketinin başlaması; 1915'te Çanakkale Savaşı'nın başlaması, düşman askerlerinin Çanakkale'den çekilişi gibisinden savaş ve olaylar tiyatro yaşamını da geniş ölçüde etkiliyordu. Tiyatro oyunlarında özellikle, Girit olayının, İtalya ve Balkan Savaşları'nın, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın izlerini buluyoruz.

Bu oyunlarda amaç; yakın ve çağdaş savaşları sahneye taşıyarak kahramanlık sahneleriyle halkın moralini yükseltmek, direnme gücünü artırmaktır. Dış savaşlar da sıcağı sıcağına sahneye çıkarılıyordu. Girit çıkmazı üzerine oyun-

lar yayınlandığı gibi, ayrıca bunlar sahneye de konuluyordu: *Girid'in Sonu, Girid ve Kandiye Mazlumları*, Celâl Nuri'nin *Kandiye Burcunda* adlı oyunları bu tür oyunlardandı (1911). Tahsin'in yazdığı *Girid* adlı oyun adadaki Türklerin karşılaştığı güçlükleri ele almaktadır. 1911'de İtalyanlara karşı gerçekleştirilen Trablus savaşı da pek çok oyuna konu olmuştur. Savaş yılında bu oyunların bazıları sahnelenmiştir, ancak metinleri elde değildi. Bunlar arasında Muhsin Ertuğrul'un yazdığı *İntihar'ı, Satvet-i Osmaniye yahut Vatan Müdafileri, Sultan Adlî yahut Trablusgarp* ve *Trablusgarb* adlı oyunlar sayılabilir. İki oyun da yayınlanmıştır. Bunlardan birincisi Mehmet Rauf'un *Osmanlı-İtalya Muharebesi yahut Osmanlı Muzafferiyeti*, ikincisi Abdurrahman Ali'nin *Devlet-i Aliyye-İtalya Muharebesi yahut General Canova'nın Nedameti*'dir.

Balkan Savaşı da tiyatroyu etkileyen olaylardandır. 1913'te *Türkler, Bulgarlar ve Namus, Edirne'nin İstirdadı, Ölmez Duygu, Osmanlıların Rumeliye Mürurı, Sönmez Ateş, Sevgili Edirne'mizin İstirdadı yahut Osmanlı Ordusu Vazifesini Görüyor, Edirne Yolunda-Bulgar Vahşetleri* adlı oyunlar oynanmıştır. Balkan Savaşı'nda Melikzade Fuad, Edirne savunması üzerine bir oyun (*Edirne Müdafaası yahut Şükrü Paşa*) yazmıştır. Muhiddin Mekki'nin *Güzel Rumeli* adlı oyununda daha çok Osmanlı-Yunan gerginliği ele alınmakla birlikte, oyunun havası bütün Rumeli'yi ilgilendirir.

Birinci Dünya Savaşı'nın değişik olayları tiyatroyu sürekli olarak etkilemiştir: Aka Gündüz'ün *Muhterem Katil*'i, yazarı bilinmeyen *Silâh Başına* ile *Kanlı Şeref*, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Ferda*'sı, Manastırlı Hasib Bey'in Rumeli'si, Necmettin Sahir'in *Kafkas Yolu*, Hüseyin Kâzım'ın *Büyük İman*'ı, *Asker Ocağı, Cennet Yolu, Dişi Aslan yahut İntikam Ordusu*. Ayrıca yazarı bilinmeyen bazı oyunlar da aynı temadan etkilenmişlerdir: *Silah Başına, Kanlı Şeref, Hacı Murat, Kafkas'da Hilâl, Hilâliahmet Çiçeği, Türk Kanı, Ardahan Kalesinin Zaptı*,

Asker Oğlu, Türk Yılmaz ve Çanakkale Yenilmez, Kafkasya'da Bir Gece, Türk Esiri ve diğerleri.

Kurtuluş Savaşı üzerine pek çok oyun yazılmışsa da, bunların çoğunluğu 1923 ve sonrasında kaleme alındığı için, bu dönemin dışında kalırlar.

Toplumsal ve evcil dramlar

Bu dönemde güçlenen bir oyun türü de sorun ya da fikir oyunu diyebileceğimiz toplumsal kökenli oyunlardır. Kadının toplum içindeki yerini, ailedeki cinsel ilişkileri inceleyen, iş ve çalışma yaşamı gibi alanlarda ortaya çıkan ahlâk sorunlarını belirli bir toplumsal görüş açısından ele alan, çözümleyen, sonuçlarını veya çözüm yollarını gösteren bu oyunlar, özellikle en önemli toplumsal birim olan aile üzerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemin tiyatro yazarları estetik kaygıdan önce toplumsal kaygıdan hareket etmişlerdir. Öyle ki, kimi yazarlardan sorunların ortaya konmasıyla yetinmemeleri, bunlara bir çözüm bulmaları, daha ileri giderek eylem yollarını da göstermeleri beklenmiştir. Bu dönemin toplumsal ve aile dramları değişik sorunlar üzerinde durmuştur. Bunlar arasında İslam hukukuna dayalı evlilik ve birden çok kadınla evlenme (taaddüd-i zevcat) Meşrutiyet toplumsal hayatını çok yakından ilgilendirmiş, ayrıca daha önce gördüğümüz komedyalarda olduğu gibi bu konu toplumsal dramlarda da işlenmiştir. Tiyatro yazarları çokeşliliği eleştirmişler, bunun kötü sonuçlarını oyunlarında göstermişlerdir: Nigâr Hanımın *Giri-ve* adlı oyunu, Osman Şevki'nin *Taaddüd-i Zevcat*'ı gibi. Bu dönemde kaynağı veya sonucu toplumsal olgulara dayanan, bir tutku gücünde olan aşkın yanı sıra, cinsel güdülerin aile üzerinde sarsıcı etkilerine de değinilmiştir. Bunların içinde cinsel doymazlık, eşcinsel eğilimler gibi sapık aşklar da yer almaktadır. Toplumsal kaynakları bakımından kaçgöçün getirdiği cinsel bunalım, düzmece evlilikler, aralarında yaş ve gö-

rüş uyumsuzluğu olanların evlenmeleri, gene baskı ve kapalılık sonucu aile yakınları arasında gizli veya evlilik dışı ilişkiler işlenen konulardır. Toplumsal sonuçları bakımından cinsel tutkuların yarattığı en önemli sonuç; aile içinde yarattıkları uyumsuzluk ve sarsıntılardır. Kimi yazarlar kadının ihanetinde haklı nedenler bulmakla birlikte, hepsi ailenin kutsallığını vurgulamışlardır: Halid Ziya'nın (Uşaklıgil) *Kabus*'u, Mehmet Rauf'un *Sansar* ya da diğer adıyla *İki Kuvvet*'i, gene aynı yazarın *Pençe*'si ve *Cidal*'i, Reşat Nuri'nin (Güntekin) *Hançer*'i, *Eski Rüya*'sı, ve *Taş Parçası*. Evlilik dışı çocukların yarattığı sorunlar ise iki oyunda ele alınmıştır: Mahmut Yesari'nin *Yarasalar*'ı ile Aktör Ziya Bey'in yazdığı *Kıvılcım*.

Kadınlar arasındaki eşcinselliği bir toplumsal sorun olarak inceleyen Şehabettin Süleyman'ın *Çıkmaz Sokak*'ı çağına göre cesur bir adım olarak anılmaya değer. Ailelerin kızlarını çıkarları için yaşlı erkeklerle evlendirmelerinin olumsuz sonuçlarını *Hazan Bülbülü* adlı dramında Hüseyin Rahmi Gürpınar ele alır. Aile içinde kuşaklar çatışmasını Şehabettin Süleyman'ın *Fırtına*'sında buluyoruz. Yabancı kadınla evlenmenin olumsuz sonuçları da işlenen konular arasındadır. Örneğin Hüseyin Suat'ın (Yalçın) *Yamalar*'ı, Yakup Kadri'nin (Karaosmanoğlu) *Veda*'sı ve üç Avrupa dilinde yayınlanmasına karşın Türkçesi bulunmayan İzzet Melih'in (Devrim) *Leyla*'sı. Çeşitli kadın sorunlarına, bu arada yabancı kadın sorununa değinen bir oyun Selânikli Abdi Tevfik'in *Bir Kelime... Müthiş Felâket*'idir. Bu konuyu Yusuf Ziya (Ortaç) *Kördüğüm* adlı oyununda ele almıştır. Düşmüş kadınla birlikte Türkiye'deki sömürü düzenini inceleyen Safvetî Ziya'nın *Haralambos Cankiyadis* adlı oyununa koşut olarak köy-kasaba ortamında geçen oyunlar da yazılmıştır: Mehmet Sadullah'ın *Köylü Mürşidi* gibi. Fakat daha önemlisi; Musahipzade Celâl'in Cumhuriyet döneminde *Gülsüm* adıyla yayınlanan *Türk Köylüsü* adlı oyunudur.

Duygusal dramlar

Bu dönemde duygusal dram adını verebileceğimiz türden oyunlar da yazılmıştır. Bunları daha önce incelediğimiz kimi komedya, manzum, toplumsal ve aile dramlarından ayırmakta güçlüklerle karşılaşılmıştır. Geçen yüzyılın tiyatrosu için yazılmış duygusal dramların sayısı oldukça kabarıktı. Avrupa tiyatrosunda 18. yüzyılda *comédie larmoyante, tragédie mitigée, tragédie bourgeoise, sentimental comedy* adlarında gelişen bir türün en önemli ayırıcı niteliği, bu oyunların kişilerinin orta ve alt toplum kesimlerinden alınmış olmasıydı. Bu oyunlar sesleniş, us, düşünce yerine duyguya yönelmiştir. Kişiler çoğunlukla iyi ve olumludur. Acı çeken, erdemli kişiler için gözyaşlı, acındıran bir duygudaşlık, hayranlık yaratılması önemsenir. Duyguların işlenişinde ve oyunun sonuçlanmasında yapmacıklı, mantıksız, abartılmış veya olasılığı doğal gözükmeyen öğelere yer verilmiştir. Duygusal dramlarda, kişilerin yakınlarının sevdikleri için yapıkları fedakârlıklar, üzerinde en çok durulan olaylardır. Mehmet Rauf'un üç perdelik *Ceriha* adlı oyunu anne esirgemezliği üzerinedir

Cenap Şahabettin'in *Yalan* adlı kısa oyunu gerçi bu dönemde siyasal oyunlara konu olan 31 Mart Olayı üzerine yazılmış olmakla birlikte, oyunun ağır basan yanı duygusallığıdır. Duygusal dramların ele aldığı durumlardan biri de birbirine kavuşmadan ölen sevgililerdir. Bu konuyu en iyi işleyen Tahsin Nahit'in *Hicranlar* adlı kısa oyunudur.

Kaytazzade Mehmet Nazım'ın *Safa yahut Netice-i İbtilâ* adlı oyunu Tanzimat Tiyatrosu'nda çok rastlanan, ana ve babaların çocuklarına davranışları, evdeki cariyeyi seven genç delikanlı, mutsuz biten aşk konularını işleyen duygusal dramların gerekli öğelerine, günün eğilimlerine uyularak hafiyelerin de katılmasına yer veren bir örnektir. Şahap Rıza'nın *İklima* adlı dört perdelik oyunu da bu türden

bir dramdır. Ahmet Reşat'ın *Herkesin Tanıdığı İki Hanım* adlı oyunu ve konusu ölümle sonuçlanmamış olmakla birlikte Süleyman Bahri'nin dört perdelik *Hare* adlı oyunu da bu türden oyunlardır. Yine konusu kavuşmayan sevgililer olan, İhsan Hüsnü'nün *İntiha-yı Garam* adlı beş perde, bir tabloluk oyunu duygusal bir dramdır. Todori Akıllıoğlu'nun yazdığı *Zavallı Delikanlı yahut Gaddar Pederin Müşfik Zevcesi* adlı duygusal dram, bir 'ben' dramıdır.

Bu türle ilgili ayrıca şu örnekleri verebiliriz: İhsan Hüsnü'nün Said Suzan ile yazdığı *Aşk ve Namus*, Vedat Örfi'nin *Hasta*'sı, Tahsin Nahit'in *Firar*'ı, Yusuf Niyazi'nin *İnhidam*'ı, Raif Necdet ile M.Rauf'un birlikte yazdıkları *Tiraje*, Ali Ekrem'in (Bolayır) *Baria ve Sukut* adlı oyunları, Şehabettin Süleyman'ın *Kırık Mahfaza*'sı, Hüseyin Kazım'ın *Muamma-yı Kalb*'i, İbrahim Hilmi'nin (Çığıraçan) *Aşk mı? Zafer mi? ile Yakup ve Rozarya*'sı, Fahrünnisa Fahreddin'in *Siyah Gölgeler*'i gibi.

Müzikli oyunlar

Bu dönemde müzikli oyunlara da önem verilmişti. Bir yanda geçen yüzyılın *Köse Kâhya, Arif'in Hilesi, Leblebici Horhor Ağa, Penbe Kız, Çengi, Köroğlu* gibi müzikli oyunları oynanırken, bir yandan da yeni müzikli oyunlar yaratılmış, bu arada geniş ölçüde yabancı müzikli oyunlara da yer verilmiştir. Ayrıca dışardan gelen Avrupa topluluklarının sürekli gösterimleriyle, Azerbaycan'dan gelen toplulukların sunduğu müzikli oyunların da belli bir etkisi görülmüştür. Meşrutiyet'in ilk yıllarında Benliyan'ın kurduğu Millî Osmanlı Operet Heyeti eski ve yeni yerli müzikli oyunlarla yabancı müzikli oyunları sahnelemiştir. Bunlar arasında *Leblebici Horhor Ağa, Köse Kâhya, Penbe Kız, Arif'in Hilesi, Nasreddin Hoca'nın Telâşı*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ünlü *Mürebbiye* romanından önce aynı adla oyunlaştırılıp, daha sonra da *Ahçıbaşı Tosun Ağa* adında müziklendirilmiş

oyun, *İki Fidan Bir Yılan, Himmet Ağa, Amca Bey, Memiş Çelebi* (yazan Benliyan, müziği Zata), *Değirmenci Ali Baba, İstanbul Efendisi, Çapkın Kız, Oynak Viktorin, İçimizde Akıllı Kim, Ah Şu Karım yahut Bedestenli Cemal Efendi, Himmet Ağa'nın Evlenmesi, Numara 9. Muhsin Çelebi* ve 1912'de yeni Osmanlı Tiyatrosu ile birlikte oynadıkları tek perdelik *Hilâliahmer Kadınları* gibi yerli müzikli oyunlarla, yabancı müzikli oyunlardan Florimond Ronger Hervé'nin *Matmazelle Nitouche*'unu *Allâk Kız yahut Matmazel Nitouche* adıyla, Victor Roger'nin *Les 28 Jours de Chairette*'i yer alır. Benliyan topluluğu müziksiz oyunlar da oynamış, çeşitli topluluklarla birleşmiş, temsilleri Cumhuriyet'in ilk yıllarına değin süregelmiştir.

Benliyan'ın oynadığı yerli veya uyarlama müzikli oyunlarının yazar ve bestecileri üzerine bir bilgimiz yoktur; ancak bunlardan *Nasreddin Hoca'nın Telâşı* adlı müzikli oyunu revü olarak Sahne-i Osmaniyye topluluğu oynamıştır ve oyunun yazarları ise Baha Tevfik ve Ahmet Nebil'dir.

Bu dönemin ikinci önemli müzikli oyun topluluğu İstanbul Operet Heyeti'dir. Kaptanzade Ali Rıza Bey'in kurduğu bu topluluk yerli konularda geleneksel Türk müziğinden bestelenmiş çok ilginç eserler vermiş, düzenli bir topluluktur. Geleneksel müzik ile müzikli oyun yazılabileceği ilk başta kuşku ile karşılanmıştı. İstanbul Operet Heyeti'nin gerek biçim, gerek öz bakımından geleneksele dönüşü gerçekten ilginç bir deneme olmuştur. Ayrıca bu deneme yerli bir sözlük de oluşturmuştur Müzikli oyunlara 'temsili musiki', uvertür müziğine 'küşad musikisi', koro'ya 'cumhur terennümü', sırayla arya, duo, trio, kuatuor, kentet için 'birli, ikili, üçlü, dörtlü, beşli terennüm', ara orkestra müziği için 'sahne musikisi' denmiştir. Bu topluluk için en çok eser veren Musahipzade Celâl olmuştur: *İstanbul Efendisi* (müziği Leon Hancıyan), *Yedekçi* (müziği Muallim İsmail Bey), *Ma-*

cun Hokkası (müziği Ali Rıza Bey), *Lâle Devri* (müziği Dr. Suphi Ezgi), *Atlı Ases* (müziği Udi Fahri [Kopuz]), *Demirbaş Şarl* (müziği Muallim Kâzım [Uz]Bey), *Moda Çılgınları* (müziği Muhlis Sabahattin).

Bu dönemin en önemli bestecilerinden birisi de Muhlis Sabahattin'dir (Ezgi). İlk eseri *Hilâliahmer Çiçeği* Milli Operet Kumpanyası ile Donanma Cemiyeti Topluluğu'nda 1915'te oynanmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti ve bağlaşığı Almanya'nın propagandası yapılmaktadır. İstanbul Operet Heyeti'nin elimizde bulunan bir el ilanında Muhlis Sabahattin'in şu eserlerinin oynanacağı duyurulmuştur: *Moda Çılgınları*, *Ben de Operet Oynarım!* (uyarlayan Selim Nüzhet), *Jale* (uyarlayan Sezai Namık), *İnci Sultan* (yazarı Mehmed Ferid). Bu eserlerin tümünün oynayıp oynanmadığını kesin olarak doğrulayamıyoruz. Ancak bu dönemde Muhlis Sabahattin'den şu müzikli oyunların oynandığını biliyoruz: *Ayşe*, *Şatırzadeler* (metni Hakkı Necip), Celâl Sahir'le birlikte yarattıkları *Aşk Ölmez*, Sezai Namık'ın uyarladığı *Zevcem Olunuz*, İhsan Sabit'in Oscar Strauss'un *Der Tapfere Soldat* adlı operetinden esinlenerek yazdığı *Kelebek Zabit* (bu oyunu daha önce Hasan Ferit [Alnar] bestelemiş ve oynamıştır), *Çaresaz*, *Asri Piçler* (metni de Muhlis Sabahattin'in) ve *Zühre*. Bu sonuncu eserin metni Ali Nihat Bey'in *Merih'te Bir İnkılâb* adlı oyunundan alınmıştır. Ali Nihad Bey'in *Şeytanın Hatası*, adlı bir oyunundan da *Çile* adıyla müzikli bir oyun yapılıp oynanmıştır. Oyunun müziğini Zati Bey bestelemiş, şarkıların sözlerini de Yusuf Ziya (Ortaç) yazmıştır.

İstanbul Operet Heyeti Kaptanzade Ali Rıza Bey'in hem metnini yazdığı, hem müziğini bestelediği iki müzikli oyunu oynamıştır. Bunlardan *Çapkın Süleyman* II. Ahmet çağında geçer. Kaptanzade Ali Rıza'nın yazıp bestelediği ikinci oyun *Fettan Kız*'dır.

İstanbul Operet Heyeti'nin dağarcığındaki *Dalkavuk*'un (*Hezarpare*) konusu, Victor Hugo'nun *Kral Eğleniyor* (Verdi'nin *Rigoletto* operası) adlı eseriyle, Sultan İbrahim Paşa'nın sadrazamı Hezarpare Ahmet Paşa'nın kişiliğinden esinlenerek oluşturulmuştur; metin Kemaleddin Bey'in, müziği Udî Fahri'nindir (Kopuz). İstanbul Operet Heyeti'nin dağarcığından Sezai Namık'ın *Nur'us Sabah* adlı müzikli oyunu, Nahit Bey'in *Falcı* adlı müzikli oyununun yanı sıra, İstanbul Operet Heyeti'nin oynadığı *Aşık Garib*'in metni için Halûk ve Nihad Şükrü'nün folklor derlemesinden yararlanılmış, oyunun müziğini de Sedat Bey Anadolu havalarından yararlanarak bestelemiştir. İstanbul Operet Heyeti'nin 1921 ve 1922'de oynadığı *Emel ile Nekes* adlı müzikli oyunların ne yazarları, ne de bestecileri bilinmektedir.

Bu dönemde gerek İstanbul Operet Heyeti, gerek Sahir Opereti, Jâle Opereti, Hale Opereti, Türk Temaşa Heyeti gibi topluluklar pek çok çeviri ve uyarlama operetler de oynamışlardır. Uyarlamalar daha çok Macarca'dan yapılmıştır. Bu arada müzikli oyun olarak yazılmış, fakat müziklendirilip müziklendirilmediğini bilmediğimiz üç metin daha vardır. Bunlardan ikisi Fuat Hulûsi'nin (Demirel) *Âşık Garip* ile *Kerem ile Aslı* oyunlarıdır. A. İsmet'in *Curcuna* adlı komedyası da şarkılı, raksli bir oyundur.

Bu dönemde 'Canlı Karagöz' adıyla Karagöz kişilerini sahneye taşıyan oyunlar da denenmiştir. Bunlar arasından Zeki Bey'in bestelediği *Şüpheli Çocuk* beğenilmiştir. Ayrıca Ali Ekrem'in (Bolayır) bir gazeteciyle konuşmasından *Köse Daniş ve Kumpanyası* adlı bir güldürü yazmış olduğunu öğreniyoruz.

Bunlardan başka Celâl Esat'ın [Arseven] yazdığı ve İstanbul'da müzik öğretmeni Vittorio Radeglia'nın bestelediği *Şaban* adlı komik opera metni Richard Batka'nın çevirisiyle 20 Şubat 1918'de Viyana'da Kaiserjubilaums-Stadttheater'de

(Volksoper) oynanmıştır. Halide Edip (Adıvar) de Lübnanlı besteci Vedi Sabra ile *Kenan Çobanları* adlı üç perdelik bir opera yazmıştır. Operanın konusu Tevrat'taki Yusuf öyküsünden alınmıştır.

Cumhuriyet tiyatrosu (1923-1982)

Atatürk devrimlerinin, devletin temel ilke ve ülkülerinin tiyatroda yansıması bulması sonucu, Atatürkçülük ile tiyatro arasında uyumlu bir koşutluk sağlanabilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı temel ilkesi Cumhuriyetçilik – Laiklik – Devletçilik – Devrimcilik – Halkçılık – Milliyetçilik, yine tek parti döneminde, 1937'de Anayasa'nın 2. maddesi olarak benimsendi. Bunların her biri gerek tiyatro eserlerinde, gerekse tiyatronun çeşitli yönlerinde uygulama alanları buldu. Türk ulusunun erdemleri, ülküleri, değerleri eski tarihten alıntılarla gösterildi. Devrimlerin korunması ve övgüsü de çeşitli oyunlar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Yurt sevgisini, bu sevgide Türk kadınının esirgemezliğini gösteren oyunlar da yazılmıştır. Hemen hepsinde iyimserlik, yarına güven duygusunun gözlendiği bu oyunlarda bireylerin toplum karşısındaki esirgemezliği ve toplum yararına kolaylıkla harcanabilecekleri savunulmuştur. İç ve dış düşmanlar, ama özellikle iç düşmanlarla, Osmanlı tortusu ile ülkücü kuşağın çatışmasına yer veren oyunlar yazılmıştır. Halkevleri'nin yurdun dört bir yanına yayılan kolları bu oyunlardan belli bir oyun dağarı geliştirmişti. Cumhuriyet Hükümeti'nin ilkeleri sık sık sergilenen bu oyunlar aracılığıyla eğitici, birleştirici yönüyle halka yayılıyordu. Gerçekten yeni bir ruhun doğuşunda, bu oyunların ve Halkevleri gösterilerinin büyük yararı olmuştur. İçişleri Bakanlığı bu amaçla Anadolu'yu gezen tuluat tiyatrolarından bile yararlanmayı düşünmüştü. Hükümet hem bu derme çatma tiyatro topluluklarının gelişigüzel oynadıkları oyunların

olumsuz etkilerinden halkı kurtarmak, hem de onların yurdu karış karış gezmesinden yararlanarak; halka bu yeni ruhun aşılanması için gerekli araştırmalar gerçekleştirmiş ve ayrıca onlara gittikleri yerlerdeki Halkevleri'nin yardımcı olmasını düşünmüştür. Bu amaçla aynı zamanda sıkı bir denetim görevini üstlenen Basın Genel Müdürlüğü bir dizi yayınladı. Atatürk'ün görüşüne uygun olarak ilerlememize, kültür atılımlarına en büyük engel ve karşıt güç olan yobazlık ve din sömürücülüğünü işleyen bu diziden *Hülleci, İtaat İlâmı, Üfürükçü* gibi oyunların yayınlanması uyarıcıdır.

Aslında, hem halka yönelik, hem de halka yararlı olan ve onun kültür düzeyini yükseltecek, bir bakıma güdümlü ve yararlı Halk Tiyatrosu'nun temelleri atılmak istenmiştir. Ancak bu yolda kesin bir başarıya ulaşılamaması, tiyatronun önce bir sanat olduğu ve bu olumlu amaçların estetik boyutla tamamlanması gerektiği düşüncesinin yerleşmemiş olmasıyla ilgiliydi. Atatürk Cumhuriyeti'nin temel düşüncesi, "Yurtta barış, cihanda barış" ilkesine tiyatro yoluyla da yaklaşılmak istenmişti. Dış dünyayla barışın başlıca koşullarından birinin, komşularınızla iyi ilişkiler kurmak olacağını düşünerek, bundan zaman zaman tiyatro yoluyla da yararlanmak istemişti Atatürk. İran Şahı'nın Türkiye'ye gelişi nedeniyle, hem ulusal Türk operasının kurulmasına bir adım oluşturması, hem de komşumuz İran'la uzak geçmişe dayanan dostluğu vurgulamak amacıyla Özsoy adındaki başarılı opera denemesi kısa sürede hazırlanıp, konuk devlet başkanının önünde temsil edilmiştir. Atatürk'ün komşularıyla kurduğu iyi ilişkilerin güzel bir örneği de Kurtuluş Savaşı'ndaki düşmanımız Yunanistan'la kurduğu kardeşçe dostluk olmuştur. Bu dostluğun pekiştirilmesinde tiyatro da üstüne düşeni yapıyordu. Yunan toplulukları Türkiye'ye gelip gösteriler veriyor, Türk toplulukları da özellikle Raşit Rıza da Yunanistan'a gidip karşılık veriyorlar, Bedia Muvahhit

Yunanistan'da, Zozo Dalmas Türkiye'de övgüyle karşılanıyor, Türk-Yunan topluluğu, ortak gösteriler sergiliyordu. Bu etkinlikler öylesine bir dostluk havası yaratmıştı ki, 1934'te Süreyya Paşa Opereti Yunanistan'da gösteriler verdiğinde Yunan Hükümeti, topluluğa her türlü pul, kazanç ve maliye payı zorunluklarına karşı bir bağışıklık tanımıştır.

Atatürk yepyeni bir devlet kurarken sanat ve edebiyata, özellikle tiyatroya büyük önem veriyordu. Fırsat buldukça tiyatroya gidiyor, daha önemlisi gösterimden sonra sanatçıları yanına kabul edip, onlarla tiyatronun sorunlarını görüşüyor, gerçek bir önder olarak sanatçılara özgüvenlerini kazandırıyordu. Atatürk Türkiye'nin ilk dramaturgudur. Yazarlara oyunlar ısmarlıyor, konuları öneriyor, sonra yazılan metinleri okuyor, el yazısıyla metin üzerinde değişiklik önerileri getiriyor, bu değişikliklerin gerçekleşmesini, oyunu yeniden okuyarak ve provalarda hazır bulunarak denetliyordu.

Atatürk'ün her alanda olduğu gibi tiyatroda da sağlam görüşleri sonucunda, daha Cumhuriyet'in ilk yılında tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu ve kamu eliyle korunması, desteklenmesi kararı verilmiştir. Cumhuriyet'in ilk yılında bir girişim, bu yolda önemli ve olumlu bir adım olarak gözüküyor. Gerçi bu girişim uzun ömürlü olamamış ve bundan bir sonuç alınamamış olmakla birlikte, bu fikir de unutulmamıştır. Millî Sahne diye bilinen gezici topluluğu Ankara'da devlet ileri gelenleri, bir çeşit ödenekli tiyatro olarak görmüşlerdi. Ayrıca, "Türk tiyatrosunu Himayet Cemiyeti" adıyla bir dernek kurulmuştu ve dernek tüzüğüne göre yurdu dolaşarak gösterimler verecekti. Ancak bu hazırlıklar beklenilen sonucu vermedi. Ardından aynı doğrultuda değişik girişimlerde bulunuldu, ancak kesin sonuç alabilmek için Devlet Konservatuarı'nın ve Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşunu beklemek gerekiyordu.

Atatürk'ün tiyatro alanında açtığı yeni dönem, ancak tiyatro adamlarınca tamamlanabilirdi. Cumhuriyet'in başladığı 1923'ten günümüze değin, tiyatronun hiçbir konusu ve sorunu yoktur ki, Muhsin Ertuğrul orada söz sahibi olmasın. Ancak Muhsin Ertuğrul Türk Tiyatrosu'nda "Tek Adam" olarak 1979'daki ölümüne dek sürekli olarak bir tiyatro adamının eksikliğini duyurmuştur. Bu yetmiş yıla yakın sürede çok önemli işler gerçekleştirilmesine karşın, özgün, ulusal, kimliği ve kişiliği olan bir tiyatro kurulamamıştır. Tüm tiyatro çabalarına estetik bir yön verecek yaratıcı bir tiyatro adamının varlığı aranmıştır. Muhsin Ertuğrul'un ve ona inananların yanılgısı onun bu çalışmayı tek başına yürütmek istemesinden, kimsenin düşüncesine değer vermemesinden kaynaklanmıştı. Muhsin Ertuğrul yönetmen ve tiyatro adamı olarak aktarmacı, devşirmecidir. Sürekli Batı tiyatrosuna öykünür ve orada gördüklerini sıcağı sıcağına Türkiye'ye aktarmak ister, ama Türkiye'nin geleneksel tiyatrosunu, ayrıca Tanzimat'la başlayan Batı tiyatrosunun sağlam bir taban oluşturduğunu unutarak, sanki her şeyi kendisi başlatmış gibi davranır. Türkiye için bir bileşim, ulusallık yönünde özgün bir çabası görülmemiştir. Bu bileşim için denemeler yapanları-örneğin İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nu-dışlamayı yeğlemiştir. Ölümünden sonra da tiyatromuzun geniş bir kesimi bu 'tek adam' sendromunu sürdürmüşler, onu hep tiyatro katarımızın tek lokomotifi olarak görmüşlerdir.

Cumhuriyet dönemi, kendi içinde etkisini tiyatro üzerinde de gösteren birtakım siyasal ve anayasal alt dönemlere ayrılmaktadır. Bunların ilki 1923-1945 tek partili dönem olmasına karşın devrimci ve demokratik düzeni yerleştirme çabasında, ülkücü, canlı bir dönemdir. Atatürk'ün 1938'de ölümüne değin, temel değer arayışları ve ilkeler konulmuştu, amaç da ulusal tiyatroyu ve halk yararına halk tiyatrosunu kurmaktı.

Bu dönemin ikinci adamı İsmet İnönü tiyatroya yakın ilgi gösteriyor, yeni kurulan Devlet Konservatuarı'nda tiyatro ve opera çalışmalarını yakından izliyordu.

1945'ten başlayarak çok partili döneme geçiş, ister istemez tiyatro üzerinde de olumlu ve olumsuz etkilerini göstermiştir. 1945-50 dönemi, egemen partinin çok partili döneme uyarak, iktidarı bırakmaya hazırlanması, karşı partinin de güçlenmesi yıllarıdır. Bu dönemde iktidar partisi Devlet Tiyatrosu kanununu gerçekleştirmiştir 1950 yılında genel seçimle iktidar değişikliği gerçekleşmiştir. Yeni iktidar devraldığı tiyatro ve sanatla ilgili kurumları geliştirmek gereğini duymadığı gibi yeni kuruluşlara, atılımlara da gerek görmemiştir Özellikle tiyatro bakımından hiçbir katkısı olmamıştır. Demokrat Parti, 27 Mayıs 1960'da demokratik anlayışa uymayan davranışları sonucu iktidardan uzaklaştırılmış ve 1961 Anayasası ile yeni bir düzen gelmiştir. Özellikle getirilen düşünce özgürlüğü aracılığıyla 1961 Anayasası tiyatro yazarlığının gelişmesinde de çok etkili olmuş ve hem sayısal, hem nitelik açısından en sağlam oyunlar bu dönemde yazılmıştır. Ayrıca özel tiyatrolar da, yine bu dönemde etkilerini artırmışlardır. Denebilir ki 60'lı yıllar, tiyatromuzun en parlak dönemi olmuştur.

Bu arada 1961 Anayasası'nın getirdiği düşünce özgürlüğü sağ-sol, devrimci-tutucu, gerici-ilerici kutuplaşmalarını su yüzeyine çıkarmıştır. Tiyatrolara saldırılar gerçekleşmiş, gerici kesim gericiliği, din sömürücülüğünü eleştiren oyunlara büyük bir hoşgörüsüzlükle karşı çıkmıştır. Bir gazete, baş sayfasında şu haberi veriyordu: "MNP'nin Çanakkale'de düzenlediği toplantıda bir konuşma yapan Genel Başkan Necmettin Erbakan, iktidara geldikleri zaman önce sinema, tiyatro, bale okulları ve eğlence yerlerini kapatacaklarını söylemiş, daha sonra futbol maçlarını kaldıracaklarını bildirmiştir. Demek oluyor ki 1970 Türkiyesi'nde bir

parti başkanı, saraylarında tiyatroya yer veren, saray dışında çalışan tiyatroları destekleyen Osmanlı padişah ve halifelerinden daha geri ve tutucu olabilmektedir. İlerici, devrimci olarak nitelenen tiyatrolarda politik tiyatro, eylem tiyatrosu başlıkları altında yanlış örnekler verilmiştir. Tiyatro, savunduğu fikirlerde seyirciyi soğukkanlılıkla kendi yargılamasıyla baş başa bırakacak yerde, seyirciyi tıpkı bir siyasal toplantıda veya grev oylamasında bulunuyormuş gibi kışkırtır, eyleme iterse, kanımca bu artık tiyatro, seyircisi de tiyatro seyircisi olmaktan çıkar. 27 Mayıs Devrimi'nden ve 1961 Anayasası'ndan sonra, eleştirel bir görüş, önem kazandı. Türkiye gibi geri kalmış bir ülkede tiyatronun görevi bu muydu? Bu değilse ne olmalıydı? Türk seyircisi nasıl bir kimliğe sahipti? Tiyatro adamının, tiyatro yazarının görevi neydi? Türk vergi yükümlüsünün parasıyla ayakta duran Devlet Tiyatrosu, aldığı ödeneği hak ediyor muydu? Eleştirinin şiddeti gitgide daha sertleşti, sorular yeni kavramları, yeni reçeteleri içermeye başladı. Özellikle, çeviriye dayanan toplumcu yayınlar arttı, bu sayıca bol kaynakların ışığında tiyatronun yeni değerleri ve işlevi, daha açık seçik biçimde tartışıldı. Yine çeviri ve aktarmacılıkta bir çözüm aranıyordu. Tanzimat taklitçiliğine karşı çıkan günümüz aydını, çeviri-toplumcu yayınlar yoluyla yeni bir aktarmacılığa girişmişti. Aynı yöntemleri içeren kendi geleneksel tiyatrosunu tanımadan Brecht'i, Piscator'u tanımıştı. Ülkesinin toplumsal yapısını tanımadan Türkiye'deki egemen sınıflardan, Türk burjuvazisinden söz ediyordu. Kendi Kurtuluş ve Bağımsızlık Savaşını yeterince araştırmadan Batı sömürücülüğünden, başka ülkelerin bağımsızlık savaşından örnekler veriyordu. Bu veriler, belirli reçeteler olarak duyurulduktan sonra, seyirci sayısı 300'ü aşamayan tiyatrolarda hemen bu reçeteye uygun, hızla kaleme alınmış oyunlar, takım oyunculuğunu gerçekleştiremeyecek yetersiz oyuncularla sahne-

ye konuluyor, böylece, sınıfsal bilinç veren, kışkırtıcı, uyarıcı, sarsıcı, boşalmaya yer vermeyen, devrimci birikim sağlayan, insan tutumunu değiştiren bir tiyatro ortaya çıkıyordu. Aslında kime, kaç kişiye – tiyatroyu dolduran seyirciler zaten bu birikimi yeterince almış kişilerdir – hangi sorunlara karşı bilinçlidirler.

27 Mayıs darbesinden sora iki askeri el koyma olayı daha gerçekleşti, onar yıllık aralıklarla. İlki 12 Mart 1971'de verilen muhtırayla başlayan ve iki yıl süren yarı-askeri dönemde, Anayasa'da yapılan değişikliklerle Türk demokrasisi büyük yaralar aldı. Böylece geriye bir dönüş gerçekleşmiş oldu. Ancak bunu izleyen 12 Eylül 1980'deki askeri darbe ve 1982'de yapılan anayasa ile özgürlükler ve Türk demokrasisi en onarılmaz yaraları aldı. Aradan on yıl geçmesine karşın Türkiye'nin bu yaraları kapanmadığı gibi, sorunlar giderek büyüdü, değer yargılarında ve ahlak değerlerinde büyük çöküntüler oldu. Kamu kesiminden, fakat büyük çoğunluğu üniversiteden hiçbir gerekçe gösterilmeden en nitelikli kişilerin işlerine son verildi. İster istemez bu kargaşa döneminin tiyatro üzerinde de çok olumsuz etkileri görüldü. Bu dönemi, tam bir geriye dönüş olarak nitelendirebiliriz.

Cumhuriyet'te seyirci ve tiyatro anlayışı

Hemen belirtelim, Cumhuriyet seyircisi başlangıçtan beri koşullandırılmıştır. Cumhuriyet döneminde tiyatronun her alanında olduğu gibi, seyirciyi koşullandırmada da Muhsin Ertuğrul öncülük yapmıştır. 1924'te 6 maddelik, tiyatroda nasıl davranılacağını gösteren bir duyuru yayınlamıştır. Buna göre tiyatroya temiz giysilerle gelinir, gürültü yapılmaz. Konuşmak, ıslık çalmak, ayaklarını yere vurmak gibi hareketler yasaklanmıştır. Muhsin Ertuğrul bu görüşlerini yazılarında sık sık yinelemiş, kimi kez yönettiği tiyatrolarda ön-

lemler almıştır. Örneğin, tiyatronun yakınında kuru yemiş satan satıcılar bölgeden uzaklaştırılmıştır.

Tiyatro görgüsünü ve kültürünü böyle biçimsel gören, seyircinin eleştirici ve kalıcı etkin gücünü hiçe sayan bu yanlış anlayış giderek yerleşmiştir. Oysa, halka sunulan eserler ya özentidir, eldeki olanak ve yeteneklerin üstesinden gelemeyeceği yüksek düzeyli eserlerdir ya da halkın beğeni gücünü artırmayan, onu büsbütün köreltecek sudan eserlerdir. Halktan oyun esnasında fındık fıstık gibi eğlencelik yememesini isteyen tiyatro, halka bu eğlenceliği sahneden kendisi veriyordu. Üstelik bozuk bir sahne düzenini, yeterince hazırlanmamış gösterimler, sesleri işitilmeyen ve salına diline ulaşamamış oyuncularla sunuyordu.

Bu sakat anlayış, yanlış yönde bir seyirci kuşağı yetiştirdi. İyi seyirci edilgin değil, etkin olanıdır. Canlı, olumlu ve olumsuz yargılarını tepkileriyle gösteren gerçek seyircidir.

Belli bir tiyatro alışkanlığı ile koşullanmış, önyargılar edinmiş aydın kentli seyirci için bunlardan arınmak zordur. Halk Tiyatrosu kavramı, üzerinde araştırma yapılacak, koşullanmamış, beğenileri sınırlanmamış açık fikirli ve geniş, yaygın bir halk topluluğuna yönelecek hazırlıklar gerektirir. Çağımızın Pinter, Ionesco, Osborne, Beckett, Albee gibi yazarları Batı'da ilk oynadıklarında yadırganmışlar, oysa belirli ölçülerde sınırlanmamış Türk seyircisince bir ayrım gözetilmeden seyredilmiş, oynanış ve sahne düzeninin başarısı ölçüsünde de beğenilmişlerdir.

Seyirciyle ilgili önemli bir konu da seyirci tepkisidir. Uslu ve edilgin olmaya koşullandırılmış Türk seyircisinden yuhalamak, ıslıklamak, sahneye öteberi atmak gibi olumsuz tepkiler hemen hiç görülmemiştir. Oysa Avrupa tiyatrosunun altın çağlarında-Antik Yunan tiyatrosu, Shakespeare dönemi ya da İspanyol Altın Çağı gibi-gösterim sırasında seyircilerin aralarında düello ettikleri, beğenmedikleri oyun ve

oyuncular için sahneye incir ve taş gibi maddeler attıklarını biliyoruz. Ancak bir de güdümlü ve tiyatro dışı tepkiler vardır. Bunlar olağan tiyatro seyircisinin tepkileri olmayıp, tiyatro dışı davranışlardır. Belli bir meslek grubu, gösterimdeki oyunda aynı meslekten bir karakterin davranışlarını o mesleğin tümüne karşı yapılmış bir haksızlık olarak algıladıkları zaman bir tepki gösterebilir. Ahlak, ideoloji, politika, din gibi çeşitli konularda bu tepkinin kendini kimi kez çok sert gösterdiğine dair pek çok örnek vardır Cumhuriyet döneminde. Bu olaylar 1961 Anayasası ile su üstüne çıktı. Sağ-sol, tutucu-gerici ilerici-devrimci kutuplaşmalar tiyatroda kendini gösterdi. Kapılar sökülmüş, camlar taşlanmış, saldırganlar gösteri sırasında sahneye çıkmışlar, demeçler vermişler, tiyatronun duvarlarına yaftalar yapıştırmışlar, dekor ve giysileri parçalamışlar, sahneye taş ve domates atmışlar, sahne makinalı tüfek ile taranmış, birçok olayda sanatçılar canlarını zor kurtarmışlardır.

Bu türlü güdümlü seyirci davranışları, aslında gerçekçi seyirci davranışları sayılamaz ve tiyatro bağlamında araştırma kapsamı dışında kalması gerekir. Genellikle son yıllarda tiyatrolarımız; politik tiyatro, eylem tiyatrosu başlıkları altında yanlış örnekler vermektedir. Tiyatrolar, savunduğu fikirlerde seyirciyi kendi yargılarıyla baş başa bırakacak yerde, seyirciyi tıpkı bir siyasal açık hava toplantısı veya grev oylamasında gibiymişcesine kışkırtır ve eyleme iterse, bu artık bir tiyatro, seyirci de tiyatro seyircisi olmaktan çıkar.

Tiyatroya gidenlerin sayısını ve yaş sınırlarını yükseltmek kadar, tiyatroyu bir kent içinde semtlere, başka kentlere ve yurt düzeyine yaymak da vardır. İstanbul, eskiden beri tiyatronun en yoğun olduğu tek kentti. İstanbul'un büyük bir kent olması bakımından semt tiyatroları sorunu Tanzimat'tan beri üzerinde durulan bir konuydu. Aslında semt tiyatroları İstanbul'da her dönemde kendiliğinden etkinlik

göstermiş ve kimi topluluklar her gün İstanbul'un değişik bir semtinde gösterimde bulunmuştu.

İstanbul'un semt tiyatrolarının yanı sıra, seyirci sayısında artışı sağlamak amacıyla oyunların yurt düzeyine yayılması da ayrı bir düşünce konusuydu. Tanzimat'ta bu fikrin babası ve uygulayıcısı, Ahmet Fehim'di. Ahmet Fehim yalnız tiyatroyu Anadolu'nun çeşitli yerlerine götürmekle kalmamış, tiyatrosuz yerlere kendi çabasıyla tiyatro yapmış ya da elverişsiz yapıları tiyatro yapılır biçime sokmak için tek başına onarım çalışmalarına girişmişti.

Bu arada değişik öneriler de gündeme geldi. Birleşik belediyeler tiyatrosu ya da her ile bir tiyatro kurulması gibi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'ya yerleşen Şadi Fikret'in Millî Sahnesi de gezici bir nitelik taşıyordu ve belki de Bölge Tiyatroları fikrine ilk önemli örnekti. Başlangıçta Darülbedayi ve Reşit Rıza toplulukları da sık sık turneler düzenliyorlardı. Darülbedayi 1942 yılına kadar hemen her yıl Anadolu'da turneler düzenledi. Daha sonra Devlet Tiyatrosu da bu uygulamayı sürdürdü. Devlet Tiyatrosu'nun son birkaç yıldır düzenli turnelerle bütün yurdu taraması, önceki yıllarda 1942'ye dek, Darülbedayi'nin gerçekleştirdiği turneler, yurtta tiyatroya ilginin artmasında büyük katkı sağlamıştır Bu gezilerle tiyatrolarımız Anadolu seyircisini de tanımış oluyorlar ve izlenimlerini çoğu kez basına açıklıyorlardı.

Fakat asıl önemlisi, yurt düzeyindeki yerleşik tiyatroların örgütlenmesiydi. Bu gelişme, Bölge Tiyatroları fikrini doğurdu. Ancak, dışarıya özenilerek ortaya atılan bu fikirden çok önce, bir Türk buluşu olan Halkevleri'nin –amatör nitelikte olmakla birlikte– bu alanda kültürün yayılmasında ve kültürel kalkınmada çok önemli payı olmuştur. Bu kuruluşlar tam bir Bölge Tiyatrosu niteliğindeydi: yerel kaynakları ve yetenekleri kullanıyorlar, temsiller veriyorlar, gençle-

ri yetiştiriyorlar, onların yanında yer alıyorlar, komşu bölgelerde gösterimler veriyorlardı.

Halkevleri gelir kaynağı olarak; genel bütçe, özel bütçe, kamu tüzel kuruluşları, Belediyeler bankasından besleniyordu. 1950'de 63 il'de 477 Halkevi ve 4332 Halkodası vardı. Ancak çok partili döneme geçilmesiyle birlikte 5830 sayılı kanunla Halkevleri kapatıldı.

Bölge Tiyatroları oluşturulması fikrini Muhsin Ertuğrul ortaya attı. Bu girişim yasallaşıncaya kadar yine bu anlayışla Eskişehir, Kırıkkale, Konya ve Kayseri'de Devlet Tiyatrosu'na gösterimler verdirdi. Adana Şehir Tiyatrosu, İzmir Devlet Tiyatrosu ve Bursa'da Ahmet Vefik Paşa Tiyatroları'nın açılmalarına yardımcı oldu. Bölge Tiyatrosu fikri, geniş bir kesimde ilgi gördü. Bu konuda değişik yazarlar düşüncelerini belirten yazılar yazdılar. Bu tartışmalarda başlıca anlaşmazlıklar yönetimin özerklik ve iktidar anlayışından çıkmıştı. Muhsin Ertuğrul, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü iken Bölge Tiyatroları'nın doğrudan doğruya Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne bağlanmasından yanaydı. Daha sonra –o tarihte Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü değildir– bunun tam tersini savundu. Belki de bu türlü görüş ayrılıkları içinde Bölge Tiyatroları'nın uygulamaya konulması sağlıklı olmayacak ve girişim, istenilen sonuçları vermeyecekti. Her şeyden önce tiyatro adamlarının ilkelerde görüş birliğine varmaları, Fransa'yı taklitten vazgeçmeleri gerekirdi. Halkevleri'nin başarısı, daha çok kendi olanaklarımıza, kendi toplumsal yapımıza uygun oluşundan kaynaklanıyordu. Belki en doğru yol, Bölgelerin merkezden beklenmeden bu işe kendi olanaklarıyla başlamaları, sonra gerekirse merkezden yardım görmeleriydi. Adana, Eskişehir gibi büyük iller kendilerine bir tiyatro armağan edildiği halde bunu yaşatamazken, Türkiye'de köylüler kendi köylerine tiyatro kazandırıyorlardı. Nitekim Ege'de Bademler Köyü'nden sonra Ya-

tağan ilçesine bağlı Şeref Köyü de kendi tiyatrosunu kurmuştur. Belediye'nin gösterdiği anlayış ve yardım ile Tarsus'da da bir Şehir Tiyatrosu kurulmuştur. Gaziantep, Malatya, Samsun, Balıkesir, Antalya'da buna benzer ve bu kentlerin kendi çaba ve girişimleriyle denemeler yapılmıştır. Belki tepeden inme, bölge koşullarını yeterince bilmeden, tek örnek üzerine Bölge Tiyatroları yerine, bölgeleri bu türlü girişimlere isteklendirerek, her bölgenin kendi gereksinmelerini göz önünde tutarak, tiyatro ve kültür merkezlerini kurmaları daha sağlam bir yol olarak gözükmektedir. Bu arada gezici nitelikte bir deneme de Tiyatro TÖS örneğinde görülmüştür. Türkiye Öğretmenler Sendikası'nın 1966'da Sermet Çağan'ın yöneticiliğindeki bu tiyatrosu, basın tarafından da desteklenmiştir. Tiyatro-TÖS kuruluşundan sonraki iki aylık Anadolu gezisinde 23 il, 25 ilçe ve iki köyde gösterim verdi; topluluğun bilet fiyatları 25 kuruş ile 10 lira arasında değişiyordu.

Seyirciye tiyatro kültürünü verecek olan yine tiyatrolardır. Gerçi tiyatro bir okuldur, ancak bu okulun ve verdiği dersin niteliği, oynanan oyunların seçimi, sahne düzeni, oynanış düzeni önemlidir. Önemli olan klasikleri oynamak değildir, önemli olan gösterimlerin niteliği, çeviri oyunsa bunun dili, sahne düzeni, üslubu ve yorumu gibi tiyatro adamlarının sorumluluğundaki işlerin yerine getirilmesidir. Muhsin Ertuğrul bir düzineyi aşkın *Hamlet* oynatmış ve oynamıştır, ama hiçbirinde *Hamlet*'i *Hamlet* yapacak olan, Shakespeare'e saygısı olan bir çevirinin gerekliliğini düşünmemiştir. Bu oyunların iyi oynanmış, yorumlanmış olduğunu kabul etmiş olsak bile, Türk seyircisi hiçbir zaman Shakespeare dehâsının soluğunu duyamadı, bütün bu gösterimler onlar için seyredilmesi doğru ve zorunlu olan bir laf kalabalığından ileriye gitmedi. Önemli olan sunuştur. Sanatçı iyiyi verdikçe halk bunu nasıl değerlendirebileceğini bilir.

Cumhuriyet'te oyunculuk ve tiyatro sanatı

Bu dönemde belli başlı sahne sanatçılarını tanımadan önce, genel olarak oyunculuk konusunda üç önemli sorunun çözümündeki gelişmeyi görelim. Bunlar 1) Kadın oyuncu sorunu; 2) Sahne sanatçılarının yetişmesi; 3) Sahne sanatçılarının profesyonelliği ve bununla ilgili olarak ekonomik, toplumsal sorunlardır.

1) Bu sorunlardan en önemlisi, kadın oyuncu sorunudur. Kadın oyuncu sorunu başlangıcında Avrupa Tiyatrosu için de bir engel oluşturmuştu. Meşrutiyet döneminin bitimine yakın Afife (Jale), ilk yürekli adımı atmış, türlü zorluk ve baskılara göğüs gererek sahneye çıkmıştı. Ancak, bu yürekli atılımlar örnek olarak oluşturduğu değerinin yanı sıra oyuncuya hiçbir güvence sağlamıyordu. Atatürk ve onun eseri Cumhuriyet Türkiyesi, daha ilk yılı olan 1923'te bu soruna köklü bir çözüm getirmişti. "Giriş" bölümünde Cumhuriyet'in ilanından birkaç ay önce Atatürk'ün İzmir'de bu bağlamda sanatçılara güvence verdiğine değinmiştik. Sahnelerimizde beğeniyle seyrettiğimiz Bedia Muvahhit, önce *Ateşten Gömlek* filmini çevirmiş, sonra aynı yıl sahneye atılmıştı. 5 Aralık 1923'te Muhsin Ertuğrul *Othello*'yu sahneye koyduğunda Bedia Muvahhit, Desdamona'yı oynar. Afife'den önce ve sonra sahneye çıkan ilk Türk kadını üzerine çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Biz bu öncelik-sonralık tartışmalarını bir yana bırakarak, 1923'ten başlayarak sahneye çıkan ilk Türk kadınlarının ve sahneye çıkışlarında yarattıkları etkiyi kısaca ele alalım. Bunlardan biri de Şaziye'dir (Moral). Cumhuriyet'in ilanından önce sahneye çıkan Şaziye'yi, başrolü oynayan Afife'yi ve küçük rollere çıkan iki Türk kadın oyuncusunu karakola götürmüşlerdir; Şaziye yargılamanın sonucunu beklemeden küçük bir tiyatro topluluğu ile Anadoluya kaçmıştır. Anadolu

ve İzmir'de Darülbedayi dağlarında *Rakibe, Sekizinci, Hisse-i Şayia* ve Molière'den uyarlamalarda oynamıştır. Antalya gazetesi başyazarı Kantarağacızade Ömer Selahattin Bey, Goadana adlı oyunu oynamaları için onlara veriyor, böylece Anadolu'nun bir köşesinde bir yazarın desteğinden yararlanıyorlar. Sonra Darülbedayi'ye geçiyor. Yine sahneye ilk çıkan kadın sanatçılarımızdan birisi de Neclâ'dır [Sertel]. Bir tanıdığı onu Tepebaşı'nda temsiller veren Burhanettin Bey'in Türk tiyatrosu topluluğuyla tanıştırıyor, ancak iş tam olacakken Burhanettin Bey'in Avrupa'ya gittiğini öğreniyor ve yine Meşrutiyet döneminin gezici topluluklarından olan Aktör Ziya Bey'in topluluğuna giriyor ve ilk kez *Casus* adlı oyunda sahneye çıkıyor. Karadeniz'de gösterimler verirken Darülbedayi de Karadeniz gezisinde Samsun'a uğramıştır.

Sahneye ilk çıkan kadın sanatçılarımız arasında en önemlisi Neyyire Neyir'dir Gerek sağlam kültürü, gerek sanat yeteneği bakımından en gözde kadın sanatçılarımızdandır. Başlangıçta okul temsillerine çıktı. *Ateşten Gömlek* filmiyle ilgili olarak Kemal filmin gazetede yayınlattığı duyuru üzerine başvuruda bulundu ve 1923'te, bu filmde Kezban rolünü oynadı. Bundan sonra Darülbedayi kadrosuna alındı.

İlk sahneye çıkan kadın sanatçılardan birisi de Halide Pişkin'dir. Önce Raşit Rıza'nın da bulunduğu Şadi'nin topluluğuna katılmıştı. Sahneye çıkan kadın sanatçılardan birisi de Hülya'dır (Gözalan). Sanatçının bir adı da Ayşe Nigâr'dır. *Ateşten Gömlek* filmini gördükten sonra tiyatro sanatçısı olmak istemiş, Muhsin Ertuğrul'a başvurmuş, onlarla Samsun turnesine çıkmış, iki yıl tiyatrodan uzak kaldıktan sonra Şehir Tiyatrosu'na girmiştir.

Bu adlar arasına Nebahat Hanım'ı da katabiliriz. 1924 yılında Ankara'da Millî Sahne'de sahneye çıkmış, Anadolu turnelerine katılmıştır. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda çalış-

mış sonra Halk Opereti'ne geçerek, orada da çeşitli rollerde oynamıştır. Bu yürekli Türk kadınlarına Nermin, Cemile, Fahire, Leylâ, Müzeyyen vb. adlarını da katabiliriz. Bu arada Müslüman olmayan ya da sonradan Müslüman olan kadın oyuncular ilk yıllarda önemli rolleri paylaşıyorlardı: Kıhar, Eliza, Binemeciyan, Aznif, Mina, Şehber, Anais, Lili, Virjin vb.

Bu arada müzikli tiyatrodaki ilk Türk kadını da yine 1923 yılında sahneye çıkmıştır. İlginç olan bu sanatçıların hep aynı müzikoyunda sahneye çıkmış olmalarıdır. Bu oyun Vedat Örfi'nin (Bengü) *Balo Kaçakları* operetidir. Başrolü oynayan genç kız Nazire Sedat'tı (bir dergi bu vesileyle onun bir resmini kapağına koymuştu). Aynı gösterimde ikincil rolü, Melâhat Hayri oynamıştı. Gene aynı yıl, 1923'te Türk Opereti Heyeti Kadıköy'de Şehbal Tiyatrosu'nda, *Balo Kaçakları*'nı oynarken, başrolü Fikriye Naşit, ikinci rolü Muallâ Asaf hanım, daha küçük rollere de Lerzan, Aliye, Ferhunde Hanımlar çıkmıştır. *Balo Kaçakları* 1925'te Yeni Operet Heyeti'nde oynadığında başrole Gülriz Sururi'nin annesi Suzan Sururi 17 yaşında çıkmış, ikinci rolü ise Nadide hanım oynamıştır.

Atatürk'ün Cumhuriyet'i, Türk kadınına, her alanda olduğu gibi sahneye giden yolları tıkayan engelleri de kaldırmış oluyordu. Gerek İstanbul'da zaman zaman denenen tiyatro okullarına, gerekse Ankara'da kurulan Devlet Konservatuvarı'na ilk başlarda kız öğrenci bulmakta zorluk çekildiği oluyordu. Artık Türk sahnesinde kadın ve tiyatro okullarındaki Türk kızları sorunu ortadan kalkmış, bugün her alanda olduğu gibi sahnede de Türk kadını onurlu yerini almıştır. Türk sahnesi, bu dönem içinde çok yetenekli kadın sanatçılar yetiştirmiştir. Öyle ki kendi tiyatrosunu yöneten kadın sanatçılarımız vardır. Halide Pişkin ile başlayan çığırda Yıldız Kenter, Gülriz Sururi, Nisa Serezli, Ayfer Feray, Gönül

Ülkü, Toto Karaca kendi adlarını taşıyan toplulukları yönetmişler, ayrıca içlerinden değerli sahneyekorlar da çıkmıştır. Böylece Atatürk'ün başlattığı her işte olduğu gibi burada da başarılı ve olumlu sonuçlara erişilmiştir.

2) İkinci sorunun, oyuncu yetiştirilmesi ve eğitimi olduğunu belirtmiştik. Her çağ ve her yerde oyuncunun yetişmesi, gerçek anlamıyla usta-çırak ilişkisiyle olmuştur. Ancak, tiyatro okullarının da yeteneklileri yönlendirmek, sanatçıya genel kültür ve tiyatro kültürünü vererek, onun sanat gücünü artırmada yararlı olduğu görülmüştür. 1936'da Devlet Konservatuarı kuruluncaya kadar birtakım girişimlerde de bulunulmuştur. Bunların en önemlisi Muhsin Ertuğrul'un Darülbedayi içinde kurduğu tiyatro okuludur. Ancak, okul, ödeneksizlikten ve ilgisizlikten kapanmıştır. Aynı yıl Konservatuarı bir düzene sokmak için bir yabancı uzman getirilmesi kararlaştırıldı. Viyanalı müzikçi Profesör Joseph Marx Türkiye'ye çağrıldı. Onun yol göstericiliği ile birtakım düzeltimlere gidildiyse de, bir müzikçinin yol göstericiliğinin tiyatro eğitimi bakımından bir yararı olmadı. İstanbul Konservatuarı'nın yeniden canlandırılması 1951'de gerçekleştirildi. Bu girişimde, Ercüment Behzat Lav'ı görüyoruz. Berlin'de Reinhardt Akademisi'nde ve Stern Müzik Konservatuarı'nda eğitim görmüş, sahne adamı ve değerli bir şair olan Ercüment Behzat Lav, 1950'de İstanbul Konservatuarı'nın çağrısı üzerine tiyatro ve bale bölümlerini kurmuştur. Bu bölümlerde 1952'de 12 öğrenci, 1953'te 17 öğrenci bulunuyordu. Lav, birkaç yılda büyük başarıya ulaştı. 1962'ye kadar çalışmalarını sürdüren Lav'ın ayrılmasından sonra da çalışmalar sürdürüldü. Tiyatro eğitimine Halkevleri'nin de büyük katkısı vardır. Bu çalışmalar çeşitli Halkevleri'nde uygulanmış, çok başarılı sonuçlar alınmıştır. Birçok değerli profesyonel, sahne görgü ve bilgilerini Halkevleri çalışmalarından kazanmışlardır.

Bu ve benzeri tiyatro eğitimi çalışmalarının yanı sıra asıl üzerinde önemle durulması gereken, kamu kesiminin tiyatro eğitimine göstereceği ilgi ve destektir. Cumhuriyet döneminin en büyük katkısının Devlet Konservatuarı ve bu kurumdan doğan Devlet Tiyatrosu olduğu düşünülürse, bu gelişmenin kısa tarihçesini yapmakta bir zorunluluk vardır. Devlet Konservatuarı kesin biçimini almadan önce birçok aşamalardan geçti. Bu kurumlardan önce 1 Kasım 1924'te eğitime başlayan Musiki Muallim Mektebi vardı. Ancak tiyatro eğitimi vermeyen bu kurumu konumuzun dışında bırakacağız.

Devlet Konservatuarı için ilk adım, ünlü Alman bestecisi Paul Hindemith ile Berlin'de 27 Mart 1935'te bir sözleşme imzalanmasıyla atılmıştır. Besteci iki kez Ankara'ya gelmiş ve 20 Nisan 1936 gündemli bir yönetmeliğin taslağını hazırlamıştır. Atatürk, söylevlerinde, bu işe çok önem verdiğini belirtiyordu. Öğrenci kabul sınavları 6 Mayıs 1936'da, dersler de 1 Kasım 1936'da başlamıştır. Tiyatro bölümünün birinci sınıfında üç kız, sekiz erkek öğrenci bulunuyordu. İlk kız öğrencileri, Musikî Muallim Mektebi öğrencilerinden Muazzez Yücesoy (Lutas) ve Melek Saltukalp'tır (Ökte).

Tiyatro bölümünün düzenlenmesi için Almanya'dan Carl Ebert'in getirilmesi kararlaştırıldı ve kendisiyle ilk sözleşme 22 Şubat 1936'da imzalandı. Carl Ebert'in Devlet Konservatuarı'nın gelişmesinde ve Devlet Tiyatrosu'nun temelinin atılmasında katkısı çok büyüktür.

Devlet Tiyatrosu giderleri için bütçeye 70.000 lira konmuştur. Ancak bu meblağ az olduğu için tasarı gerçekleşememiştir. 1936'dan başlayarak basında Devlet Konservatuarı adım adım izleniyordu, Konservatuar'a 10 öğrenci alınacaktı. Devlet Konservatuarı'nın ana ilkeleri saptanmıştı. Ertesi yıl kızlar, Konservatuar'a girmek için başvurmuşlardı. Devlet Konservatuarı, sahne sanatçılarının yarını için bir güvence getiriyordu. Başvuran 350 adaydan 28'i başarı

kazanmıştı ve daha 8 öğrenci alınacaktı. Ertesi yıl Konservatuar'a kayıt için 200 kişi başvurmuştu. Devlet Konservatuarı'nın yönetmeliği ve kuruluş kanunu ne yazık ki Atatürk'ün sağlığında çıkarılamadı, bunun için 1940 yılını beklemek gerekiyordu.

Çıkan kanun, 20 Nisan 1940 gündem ve 3829 sayılıdır. Temsil bölümünde opera, tiyatro, bale dalları bulunmaktadır. Ancak bu sonuncusu 1948'de İstanbul'da Yeşilköy'de ünlü baleci Dame Ninette de Valois'nın desteğiyle ve danışmanlığı ile kurulmuş, 1950'de Ankara'ya taşınmıştır. Kanun, bir de tatbikat sahnesinin kurulmasını öngörmüştü; bu sahnede çalışanlara 85 lira burs verilecekti. Kanuna koşut olarak 11 Nisan 1940'da bir yönetmelik çıkarıldı. Bu yönetmeliğe göre tiyatro öğretimi beş yıl olup, bu bölüme en az ortaokulu bitirenler alınacaktır. Devlet Konservatuarı ilk mezunlarını 1941 de verdi. Tiyatro bölümünden mezun olanların adları şunlardır: Muazzez Yücesoy, Melek Saltukalp, Nermin Elgün, Ertuğrul İlgin, Mahir Canova, Salih Canar, Nüzhet Şenbay, Esat Tolga.

Devlet Konservatuarı'nın uygulama, sanatçıları sahneye hazırlama ve tiyatrosuz Başkent'in seyircisini yetiştirme yolunda Batı'nın sağlam temel eserlerini sunan; Tatbikat sahnesi olmuştur. Devlet Konservatuarı Kanunu'nun 7, 8 ve 9. maddelerinde Devlet Konservatuarı'na bağlı bir tiyatro ve opera tatbikat sahnesi kurulmuştu. Bu, Carl Ebert'in yurdumuzdan ayrılışı ve 16 Haziran 1949 gündem ve 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Kanunu ile kaldırılmıştır. İşte; önce 11 Ocak 1940 yılında Cebeci'deki Konservatuar binasında çağrılılara verilen temsiller, Tatbikat Sahnesi adıyla kapanış yılma, 1948'e değin sürmüştür. Kitabın konusu dışında kalan opera gösterimlerini saymazsak burada, dünya tiyatrosunun önemli yazarlarından Molière, Goldoni, Sophokles, Lessing, Maeterlinck, Goethe, Gogol, Fonvizin, Thorton Wil-

der'ın oyunlarının yanı sıra, bir de Ahmet Kutsi Tecer'in kısa oyunu *Yazılan Bozulmaz* oynanmıştır.

Tiyatro eğitimi konusuna gelmişken, gerçi oyuncu eğitimiyle doğrudan doğruya ilintili olmamakla birlikte, Üniversite'deki tiyatro çalışmaları üzerinde durmak gerekir. Üniversite'de tiyatro bölümleri daha çok Amerika'da gelişmiştir. Buna karşılık Avrupa Üniversiteleri bu konuda daha tutucudur; ancak, birkaç Avrupa ülkesinde tiyatro üniversiteye girmiştir. Bu arada Türkiye dışındaki okullardan yetişmiş sanatçılarımız da vardır. Bunların öncüsü daha önce de belirttiğimiz gibi Berlin'de Reinhardt Tiyatro Okulu'nda eğitim görmüş Ercüment Behzat Lav'dır. Bu arada birçok genç oyuncu ve sahneyekor öğrenimlerini Amerika'da tamamlamışlardır: Tunç Yalman, Haldun Dormen, Şirin Devrim, Müvit Özdoğru, Beklan Algan, Ayla Algan, Göksel Kortay, Engin Cezzar, Ali Taygun, Meral Taygun ve diğerleri.

Tiyatronun üniversiteye girmesinin öncüsü Haldun Taner'dir. 1953'te Avrupa'da yaptığı bir geziden dönüşte, İstanbul Üniversitesi'nde bir tiyatro bölümü kurulması için girişimde bulunur. 1953'te bu girişimin sonucunda gerçi bir bölüm kurulmaz, ancak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne Tiyatro Tarihi dersi konulur. Aynı düşünce Ankara Üniversitesi'nde de gelişir. Profesör Irfan Şahinbaş ile Profesör Bedrettin Tuncel'in girişimiyle bir Tiyatro Enstitüsü kurulmuştur. Ancak öğretim süresi iki yıl olduğu için bir üniversite diploması vermiyordu bu enstitü. Bunun üzerine tam kuruluşlu bir tiyatro kürsüsü kurulması için kapatıldı ve ertesi yıl kürsü olarak açıldı. Yüksek Öğretim Kurumu'nun kurulmasıyla da bağımsız bir bölüm oldu ve Tiyatro Kuram ve Tarihi, Dramatik Yazarlık, Oyunculuk dallarından oluştu. Bu örneği İzmir'de önce Ege Üniversitesi, sonra 9 Eylül Üniversitesi'ne bağlı ikinci bir tiyatro bölümü izledi. Başka üniversiteler de aynı yolu takip etti. 1981'deki

Yüksek Öğretim Yasası ile kurulan Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) ile tüm üniversite sistemimiz alt üst olarak, tüm yüksek öğretim kurumları YÖK şemsiyesi altına girdi. Tüm konservatuarlarda (9 yaşındaki çocukların bulunduğu bale bölümleri de dahil olmak üzere), sanatçı-öğretmenlere akademik aşamalar gözetilmeden, hiçbir yayına sahip olup olmadıklarına bakılmadan profesörlük, doçentlik gibi unvanlar bol keseden dağıtıldı. Böylece, tümü üniversiteler içinde yer alan pek çok tiyatro okulu oldu. Sonuçta; konservatuarlar daha iyiye gitmedi, en önemlisi çağdaş oyuncu yetiştirme yöntemleri bilinmediği ve bu konuda yetişmiş öğretim üyeleri bulunmadığı için, herhangi bir değişiklik ve iyileşmenin görülmemesi doğaldı. Üniversitede tiyatro eğitiminin kuşkusuz çok yararları vardır, ancak bu daha çok tiyatro kültürü vermek açısındandır. Bu bağlamda çok şey beklememek gerekir, hele etkili eğitim yöntemleri uygulanmadığından bu yıllara boşuna geçen yıllar olarak bakılabilir. Unutmayalım; İngilizlerin en önemli oyuncu ve tiyatro adamı Sir Laurence Olivier hiçbir okulu bitirmemiştir.

Üçüncü sorun, profesyonel oyuncuların ekonomik koşulları, toplum içindeki yerleri, mesleğin saygınlığı, bu yolda güvence sağlamak için örgütlenmeleriyle ilintilidir. Sahne sanatçılarının ücret ve aylıkları konusu ödenekli tiyatrolarla özel tiyatrolar bağlamında bir ayırım göstermektedir. Ancak başlarda Darülbedayi, ödenekli bir tiyatro olmasına karşın bu konuda bir sıkıntı içindeydi. Örneğin, 1925 yılında Belediye Darülbedayi'ye 5000 lira ödenek vermiş, buna karşın sanatçılar para alamamışlar, öte yandan Edebi Kurul ve Yönetim Kurulu, ödeneği Şehzadebaşı'nda yönetim için kiraladıkları bir binaya harcamıştır. Yine Darülbedayi, ilk yıllarda Comédie Française'deki *pensionnarie'lik, sociétaire*'lik gibisinden bir ayrım gözeterek, sanatçıları aylık ve pay sahipleri olmak üzere ikiye ayırmıştır

Tam anlamıyla kamu ödenekli olan Devlet Tiyatrosu'na gelince, daha başından beri buradaki sanatçıların her bakımdan ekonomik güvenceleri tamdır. Bu bölüm daha önce Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin döner anaparasıyla yürütüldü ve temsil başına sanatçılara küçük de olsa bir pay dağıtıldı. Devlet Tiyatrosu kurulunca aylıklar, sanatçıların özlük işleri, kanunla saptanmıştır. Tiyatro sanatçıları bu sallantılı ve güvencesiz durumlarda, başka ülkelerde olduğu gibi, sahne çalışmaları yanında yan işler yapmak zorunda kalmaktadır. Yan işler derken bunları iki türlü düşünmek gerekir; birincisi tiyatro ve sahne ile ilişkisi olmayan işler, ikincisi tiyatro sanatı ile ilintili işler. En başarılı sahne sanatçılarımızın geçim kaygısı ile birinci türden işlerle uğraşmak zorunda kaldığını biliyoruz.

İkinci türden, yani tiyatro ile ilgili yan işler hem özel tiyatro, hem ödenekli tiyatro sanatçılarının sahne dışındaki zamanlarını kapsar ve onlara tiyatrodan elde ettiklerinden daha fazla bir ek gelir sağlar: Film oyunculuğu, filmlerin seslendirilmesi, radyo ve televizyon oyunları, reklamcılık gibi. Bu arada tiyatro yazarlığı ve oyun çevirmenliği yapan tiyatro oyuncuları da pek çoktur.

12 Eylül'den sonra Devlet Tiyatrosu sanatçılarının aylıkları en yüksek devlet görevlilerinin de üstüne yükseltilmiştir. Bunun gerekçesi ise sanatçılara bir ayrıcalık tanınmasından kaynaklanıyor. Ancak bu uygulama, sanki Türkiye'de sanatçı yalnız Devlet Tiyatrosu'ndaymış gibi sakat bir anlayışın ürünüdür. Oysa özel tiyatrodaki sanatçıların hiç para almayıp nerdeyse boğaz tokluğuna çalışmaları, oynayacak tiyatro bulamamaları bir yerde bir çeşit haksızlık olarak ortaya çıkıyor... Üstelik devlet tiyatrosu sanatçılarının çoğu yılda yalnız bir oyuna çıkıyor, kimi hiç çıkmıyor ve uzun yaz tatillerinden yararlanıyor. Üstelik onları sahne üstünden çok televizyonda dizi filmlerden izliyoruz.

Bu dönemde çok değerli sanatçılar yetişmiştir. Gerek Meşrutiyet döneminden gelip Cumhuriyet'te etkinlik göstermiş sanatçılar etkinliklerinin yanı sıra, birikimleriyle de genç kuşaklara örnek olmuşlardır. Daha sonra Devlet Konservatuarı çıkışlı ilk kuşak sanatçıları da hem kendi sanatçılıkları, hem de kendi tiyatro deneyimlerini sonraki kuşaklara aktararak, Türkiye'de okullu tiyatroculuğun güzel örneklerini vermişlerdir. 60'lı yıllarda özel tiyatrolara bağlı çok değerli sanatçılar yetişmiştir. Onlar da hem kendi sanatçılarını, hem de gençleri eğiterek çok yararlı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Küçük bir kitapta, özellikle başta belirtildiği gibi oluşum sürecinde Cumhuriyet döneminde bunların adlarını vermekten kaçındık.

Bu bölümde, kısaca sahne düzeni üzerine de bilgi verelim. Tiyatronun şimdiye dek incelediğimiz bellibaşlı öğelerinin büyük bir önemi olmakla birlikte, aslında önemli bir öğe de yönetmen ve onun estetik görüş açısını ve yorumunu bütünleyen dekorcu, giysiçizer, ışıkçı, bir bakıma besteci gibi sahne sanatçıları ve onların bir gösterimde ortaya çıkardıkları estetik sonuçtur. Çeşitli alanlarda olduğu gibi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Muhsin Ertuğrul'un önderliğiyle ilk kez yönetimde çağdaş bir anlayış egemen olmuştur. Özellikle 1927'den, başlayarak *Hamlet*, *Altı Kişi Yazarını Arıyor* gibi ilk denemelerden giderek, hiç değilse sahneyekorun önemi anlaşıldı, bilincine varıldı. Muhsin Ertuğrul yaratıcı olmaktan çok, aktarmacı, Batı'nın *éclectique* anlamında devşirmecidir. Rusya'ya, Almanya'ya, İsveç'e, Fransa'ya yaptığı yolculuklardan dönüşünde, orada gördüğü sahne düzenlerini bizim sahnelerimize aktarmıştır. Aslında, özellikle klasiklerin, temel eserlerin sahnelenmesinde Batı'nın önemli yorumlarından esinlenmek, ya da onları aktarmak kanımızca yanlış değildir. Ne var ki ilk gösterimlerde saptayabildiğimiz ölçüde aktarmalar, tutarlı bir yorumdan çok yüzeysel dış görünümlerin taklidi biçiminde gerçekleşmiştir.

Carl Ebert ve Devlet Konservatuarı ile, yalnız oyunculuk değil, sahneyekorluk açısından da yeni bir çığır açıldı. Carl Ebert'in yöntemiyle yetişmiş bir Mahir Canova, bir Cüneyt Gökçer, bir Şahap Akalın bu yolda değerli sonuçlar almışlardır. Ancak bugün de Devlet Tiyatrosu'nda sahneyekorluk sorunu çözülememiştir. Bu tür eğitilmiş, sahne estetiğini ve sahneye koyma yöntemlerini bilen yönetmenler yok gibidir.

Sahneyekor sorunu, özellikle her tiyatro sürecinde geniş bir oyun seçimiyle çeşitli çağ ve çığırların eserlerini sahneleyen Devlet Tiyatrosu için gittikçe önem kazanmaktadır. Bu konuda bir çözüm de aranmamaktadır. Bu nedenle yalnız gösterimler için değil, fakat yetenekli oyuncular da iyi sahneyekorların olmaması yüzünden yeterince değerlendirilememektedir. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 1959-1966'da "Altın Çağ" diye adlandırılan döneminde, gerçekten de her yönde olduğu gibi, sahneyekorluk bakımından da bir gelişme görülmüştür. Dışardan alınan yeni, genç yetenekler ve tiyatronun kendi bünyesindeki gençlerle gerçekten düzenli bir çalışma gerçekleştirilmiştir: Ulvi Uraz, Beklan Algan, Şirin Devrim, Nüvit Özdoğru, Tunç Yalman, Hamit Akınlı, Zihni Küçümen, Avni Dilligil, Ergun Köknar, Çetin İpekkaya vd.

Özel tiyatrolarda çok daha iyi sahne düzenlerine rastlanmaktadır. Örneğin AST'ta Asaf Çiyiltepe, Güner Sümer, Rutkay Aziz, Ergin Orbey'in çalışmaları; Gülriz Sururi – Engin Cezzar Topluluğu'nda Engin Cezzar'ın; Dostlar Tiyatrosu Topluluğu'nda Genco Erkal'ın; Ulvi Uraz Topluluğu'nda Ulvi Uraz'ın; Üsküdar Oyuncuları'nda Ergun Köknar'ın; Kent Oyuncuları'nda Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter'in vd. gerçekten zaman zaman çok güzel çalışmalar ortaya koydukları görülmüştür. Haldun Dormen ise bu dönemin en seçkin, en değerli sahneyekorlarındandır. Özel tiyatroların pek çoğunda bir amatör ruhu ve coşkusu ile

sahneye konacak metin üzerinde inceleme, araştırma yapılıyor, takım birlikteliği ve anlayışıyla çalışılıyor, çoğu kez yazarla işbirliği yapılıyor ve sonuç da buna göre iyi oluyor. Buna karşılık, ödenekli tiyatrolarda genellikle sahneyekorların bir memur gibi çalışması, inceleme, araştırma ve yorum kaygısı yerine daha çok bir oyuncu içgüdüsü ile hareket edildiğinden, alınan sonuçta bir pırıltı, bir özgünlük izi bulunmuyor. Bu sorunu çözümlemek için bir iki yol düşünülebilir.

Tüm bu örneklere karşın gene de sahne düzenine yeni soluklar kazandıran yönetmenlere örnekler verilebilir. Örneğin yurt dışında yönetmenlik, eğitim ve dekor-giysi konusunda da uzmanlaşmış olan Yücel Erten sahne düzeninde çok başarılı örnekler vermiştir. Özellikle de son sahneye koyduğu Güngör Dilmen'in *Deli Dumrul*'unda... Deneysel çalışmalarıyla Beklan Algan, göstermeci üsluptaki sahne düzeniyle Ergin Orbey, daha çok Bulvar oyunlarında Haldun Dormen, açık biçime yatkın oyunlardaki düzenleriyle Başar Sabuncu, Genco Erkal, Rutkay Aziz, klasikler ve opera sahne düzenleriyle Cüneyt Gökçer ve diğerleri. Genç kuşaktan Işıl Kasapoğlu, Müge Gürman, Kenan Işık, Şakir Gürzumar ilerisi için umut beslenecek yönetmenlerdendir.

Sahneyekorların işbirliği yaptığı doğal yardımcılarının arasında dekor, giysi ve ışık sanatçılarını da unutmamak gerekir. Tek başına iyi bir dekorcunun, kimi kez gösterime sahne müziği yazacak bestecinin iyi olması yetmez, ancak birlikte bir yorum bütünlüğü ve elbirliğiyle çalışıldığı zaman her birinin değerinden ve yaratıcılığından iyi bir sonuç alınabilir. Dekor, giysi ve hele ışık ilk başlarda çok savsaklanmış bir alandı. Zaman zaman bu konularda yazılar yayımlanıyordu. Uzun süre İstanbul Şehir Tiyatrosu, dekor ve benzeri sahne sanatlarını oluruna bırakmıştı: Nikola Perof, Muhteşem Sarıcı, A. Alâlemciyan adları anılması gereken

dekorcularıdır. Muhsin Ertuğrul'un zaman zaman yabancı dekorculardan da yararlandığı görülmüştür. Örneğin *Kral Lear*'ın 1936'daki gösterimi için Münih'ten Adolf Linnebach'tan, Küçük Sahne çalışmalarında yine Münih'ten Hallegger'den yararlandığı gibi. Devlet Tiyatrosu daha ilk yıllarından başlayarak, Turgut Zaim gibi gerçek bir sanatçı olan ve dekorlarında Türk üslubunu yansıtabilen bir ustayla çalışabilmek mutluluğuna erişmişti. Dekorcularımız arasında oldukça iyileri, ayrıca bunların içinde öğrenimlerini yurt dışında yapmış olanları da vardır: Refika Eren Fransa'da, Tarık Leventoğlu, Yücel Tanyeri, İtalya'da eğitim almışlardır. Bunlardan başka dekorculukta bir iki başarılı adı saymak gerekirse, Hüseyin Mumcu, Turgut Atalay, Erkan Kırtur, Osman Şengezer, Metin Deniz, Duygu Sağıroğlu, Doğan Aksel, Tuncay Çavdar bu adlardandır. Sahneyekoyarlıkta olduğu gibi dekor ve giysi çiziminde de Batı taklitçiliğine zaman zaman rastlanmaktadır. Üstelik bu sahneyekoyarlıktan daha kolaydır; resimli dekor kitapları pek bol olduğu gibi, bunları edinmek de zor değildir. Cumhuriyet döneminde gerçek anlamda 'tiyatro adamı' çıkmadı yargımızı sahne estetiği yoksulluğumuz da doğrulamaktadır. Sahne estetiğini sağlayacak yönetmendir. Yönetmen de bu koşullar altında yetişmez. Yeniden Devlet Tiyatrosu'ndaki uygulamayı düşünürsek: sürem başında tatilden dönen sanatçılar 31 Ağustos'ta ilan tahtasına koşar. Örneğin bir yönetmen, adını ilk kez duyduğu bir oyun yazarının oyununu sahneye koyacağını, kendi adına rol ve görev dağıtımının yapıldığını görür. Acaba bu rol ve görev dağıtımı doğru ve isabetli midir? Bunları bile düşünmeye fırsat bulamadan ertesi günü provalara girer. Böyle bir yöntemden nasıl bir sonuç beklenebilir? Temelde de yönetmenlik ve sahne estetiği eğitimi olmadığından yönetmen yetişmemesi doğaldır.

Tiyatromuz Batı tiyatrosu etkisinde 150 yıllık bir geçmişi

olmasına karşın henüz kimliğini, kişiliğini bulamamıştır. Yukarıdaki açıklamalarımızdan böyle bir sonuca ulaşılır. Şimdi bunun nedenlerini inceleyelim: Her şeyden önce tiyatro sözcüğünü ele alalım. Tiyatro, Yunanca *theatron* sözcüğünden gelmektedir. Ayrıca aynı anlama gelen *theasthai* sözcüğü de vardır. Her iki sözcükteki ön hece *thea* bakış, görmek anlamındadır. Eski Uygur Türkleri de Budist oldukları çağda kutsal Budist metinlerinin resimlerle ve başkaca görsel araçlar eşliğinde bir tiyatro gibi okunmasına da *görmük* ya da *körmük* demişlerdir. Nitekim Nurullah Ataç tiyatro sözcüğünü Türkçeleştirirken *görmük*'ü önermişti. Önemli tiyatro sanatçılarımızdan rahmetli Hazım Körmükçü de Soyadı Kanunu çıktığında kendine Körmükçü adını yakıştırmıştı. Sonuç olarak, her şeyden önce tiyatro sanatı görmeye dayanır. İngiliz tiyatro kuramcısı Richard Southern'in bir sözü vardır: "En iyi tiyatro sağırların da izleyip beğenebileceği tiyatrodur."

Tiyatroda söz olabilir de olmayabilir de; ancak tiyatronun 13, 14 değişik dilinden söz yalnızca biridir... Genç fakat hızla gelişen tiyatro göstergebilimi bunları ve bunların ilişkilerinde ilke ve yöntemleri göstermektedir, zaman ve uzam sanatlarından oluşan tiyatroda zaman kesimi yalnız söz de değildir: bunlar arasında ses etmenleri ve musikiyi de sayabiliriz. Uzam göstergeleri ise çok daha zengindir. Oysa tiyatromuz yalnız söze dayanmaktadır. Bu arada görsel ögeler de vardır, ancak bunlar bir dil oluşturmaktan çok uzaktır. Üstelik sözün günlük konuşmalarımızda, sıradan bir iletişimden başka bir işlevi de yoktur. Oyuncularımızın bu sözleri seslendirmesi aşağı yukarı hep düzgün, yapay ve kanıksanmış bir biçimdedir.

Bu durumda "tiyatro sanatının yaratıcısı kimdir?" sorusuna bir yanıt arayalım. Resim sanatının yaratıcısı ressam, şiirinki şair, romanın romancı, mimari yapının mimarsa tiyatronun yaratıcısının tiyatrocu olması gerekirken, bakıyoruz

burada karşımıza tiyatro dışından bir başka kişi, yazar çıkıyor. Tiyatrocunun işlevi yazarın sözlerini okuyan bir yorumculukla sınırlanıyor. Yazar, tiyatro sanatının hizmetinde olacak yerde tiyatro yazarın hizmetine giriyor ve alçakgönüllü bir görev yükleniyor. Bu nedenle de tiyatro bağımsız bir sanat olmaktan çıkıyor. Oysa bizim Tanzimat'tan beri benimsediğimiz Batı tiyatrosunun temeli olan Antik Yunan Tiyatrosu'nun tragedya yazarı, yazarlığının yanı sıra yönetmen-eğitmen ve önemli bütün karakterleri canlandıran oyuncuydu. Sonraki dönemlerde de aynı anlayış sürmüştür. Shakespeare *Romeo ile Juliet*'i bitiriyor, ertesi günü kendi oyunundaki Mercutio'yu oynuyordu. Gene bilinen örnektir, oyun yazarlarının en evrenseli Molière hem yazıyordu, hem de yazdığı oyunların yönetmeni ve baş oyuncusu oluyordu. Bu çağların tüm yazarları tiyatrocu değildi, ama tiyatronun içindeydiler.

Söz metne gelince sorular başlayacaktır: Yazar olmayacak mı? Tiyatrocular metinsiz, doğmaca mı [doğaçlama] oynayacaklar? Söz kalkarsa gösterim pantomime mi dönüşecek? Metni tiyatrocular mı yazacak? Bu soruların çeşitli yanıtları olabilir de olmayabilir de... İlle doğmaca oynanmak gerekmez, ama doğmaca da olsa gene bir metin vardır... Söz kalkabilir de kalkmayabilir de... Ya da söz yeni ve değişik işlevler yüklenebilir. Yazar tiyatrocu olabilir ya da yazarken bir tiyatrocu gibi metni yaratabilir... Ya da tiyatocularla sıkı işbirliğine girişir... 21. yüzyılın eşiğinde bunların tümü deneniyor. Hazır bir reçete yok. Kimi topluluklar metni kolektif bir biçimde oluşturuyorlar. Bu çokseslilik içinde tek bir ortak nokta görülüyor ki, bu da metnin denetiminin tiyatrocuların elinde olmasıdır. Ak saçlı tiyatro sanatının dünkü çocuk sinema sanatından öğreneceği şeyler var. Sinemadaki metin bir başka deyişle senaryo, yönetmen ve görüntü yönetmeninin denetimindedir. Üstelik bu metinde sözün yanı sıra çekim planları, sinemanın çeşitli göstergeleri de belirtil-

miştir. Kimi yönetmenler ise –bunların arasında çok ünlüleri de var– kendi senaryolarını kendileri yazıyor, ya da bu uğraşı bir senaryo yazarı ile birlikte gerçekleştiriyorlar. Böylece de tiyatronun yaratıcı gücü sönerken, sinemanın sanat gücü hızla parlıyor.

Bu arada tiyatrocularımız iç eğitime önem vermiyorlar. Bale sanatçılarının titizlikle uyguladıkları günlük egzersizleri önemsemiyorlar. Kolektif doğmaca çalışmaları yapmıyorlar. Yazarlarla birlikte çalışmayı denemiyorlar. Bu çalışmalarda geleneksel tiyatromuzun yapı, üslup özelliklerini ve zengin dilini araştırmıyorlar. Tiyatrolarımızda laboratuvar çalışmalarına rastlanmıyor. Devlet Tiyatrosu yıllarca böyle bir laboratuvar çalışması gereksinimini duyumsamıştır. Son yıllarda Ankara'da Irfan Şahinbaş, Atölye Tiyatrosu'nu kurmuş ve böylece hiç değilse bu iş için bir mekân sağlanmıştır. Umarız ki burada gerçekten bu türden çalışmalar yapılır.

Çok az sayıda da olsa tiyatromuzda bu tür anlayışa sahip tiyatro adamlarımız var. Bunların başında Haldun Taner'i saymak gerekir. Bir bakıma Bertold Brecht gibi üç yönlü bir tiyatro adamımızdır. Önce seçkin bir yazardır. Geleneksel tiyatromuzun yapı özelliklerini –açık biçim, göstermeci yapı gibi– bilir, engin tiyatro kültürü ile tiyatro üzerine kuramlar yaratır. Tiyatroyu içinden bilen bir yazar-düşünür olarak da tiyatrocular ile sıkı bir işbirliği içindedir. Ayrıca onlara yol gösterir, bir bakıma tiyatrocuları eğitir. Bu işbirliğinin sonucunda, hem kendi oyunları canlı bir biçime ulaşır, hem de tiyatrocular bu toplu yaratma sürecinden kazançlı çıkar. Onun eline çok genç yaşta gelmiş tiyatrocular bugün tiyatromuzda önemli yerlerdedir. Haldun Taner tek başına bir okul gibi çalışır. Ortaoyuncular topluluğu ve kurucu üyesi Ferhan Şensoy da yazar-oyuncu-yönetmen olarak yaratıcı tiyatroculuğa bir başka örnek olarak gösterilebilir.

Aslında, tiyatromuzda eksikliğini duyduğumuz bu kim-

lik arayışı ve yaratıcı tiyatroculuğun doğrusu Türkiye dışında yapılmaktadır. 12 Mart ve 12 Eylül askeri el koymalarından sonra pek çok Türk aydını yurt dışına kaçtı ve türlü zorluklarla, çile çekerek bu Avrupa kentlerinde bir sürgün yaşamı sürdürdüler. Bir yandan geçim derdi, bir yandan da yaratıcı etkinliklerini göstermek çabasına giriştiler. Tiyatroyu seçenler bulundukları ülkelerde kendilerini kanıtladıktan sonra, bu ülkelerin kamu kesiminden ya da çeşitli kuruluşlardan destek gördüler. Burada gerçek yaratıcı tiyatroyu kuran iki en seçkin örneği tanıyalım. Bunların ikisi de Fransa'da bulunuyorlar Mehmet Ulusoy dışarıya gidenlerin ilki, bir çeşit öncüsüdür. Mehmet Ulusoy yıllardır Fransa'da kendi *metnini* kendisi oluşturmakta, yazıya dökmekte. Ortaklaşa çalışmaya açık olmakla birlikte her şey kendi yaratısıdır. Bugün Fransa'nın en önde gelen tiyatro adamlarından birisi konumundadır. Fransa'nın en önemli bilimsel kurumu olan Centre National de la Recherche Scientifique yayınlarından çıkan büyük boy 300'ü aşkın sayfalı bir cilt çağımızın dört önemli yönetmenine ayrılmıştır. Bunlar Victor Garcia, Robert Wilson, Georgi Tovstonov ve Mehmet Ulusoy'dur Mehmet Ulusoy'a ayrılan 92 sayfalık bölüm son iki anılan yönetmenden çok daha kapsamlı bilgiyi içerir.

İkinci yaratıcı tiyatrocu Ayşe Emel Mesçi'dir. Türkiye'de 12 Eylül darbesinden sonra arkadaşlarıyla Türkiye'den ayrılmak zorunda kalarak Stockholm'de Tuncel Kurtiz'le birlikte Halk Oyuncuları topluluğunu kurdu. İlk oyunları da Güngör Dilmen'in *Kurban*'ıydı. Ardından, Avrupa'nın değişik merkezlerinde çeşitli gösterimler verdiler. Ama hepsinde yukarıda açıklamaya çalıştığımız yaratıcı tiyatroculuk sahnelendi. Fransa'ya yerleştikten sonra 1990'da Avignon'da çoğunluğu Türk fakat çeşitli uluslardan sanatçıların katılmasıyla ilk oyunları *Kurban*'ı Fransızca oynamaları sonucunda topluluk ve Emel Mesçi Fransa'da önemli bir say-

gınlık kazandı. Tasarıları, Fransa Kültür Bakanlığı'na sunulan 300 proje arasından yardıma değer bulunan 30 proje arasına girdi. Emel Meşçi Fransızca bilmeden büyük başarı göstermesi, Fransız basının önde gelen gazetelerince olumlu bir biçimde değerlendirildi.

Cumhuriyet'te tiyatro toplulukları

Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923'ten günümüze, yani 70 yıllık bir süre içinde pek çok tiyatro topluluğu kurulmuştur. Bunlardan bazıları kurulduklarından kısa bir süre içinde dağılmışlar, kimileri de uzun ömürlü olmuştur. Ancak tüm bunların içinde iki ödenekli tiyatro, bu geminin bir çeşit omurgası gibi olmuştur. Bunlardan biri Meşrutiyet bölümünde açıkladığımız gibi İstanbul Belediyesi'nin önce Darülbedayi adıyla bilinen, sonraki adıyla İstanbul Şehir Tiyatrosu'dur. İkincisi ise 1936'da kurulan Devlet Konservatuarı ve onun uzantısı Tatbikat Sahnesi'nde çıkan Devlet Tiyatrosu'dur.

Anadolu'yu dolaşan, Ankara'yı kendilerine merkez yapıp, buradan değişik bölgelere giderek gösterimler veren Şadi ve Arkadaşları, denebilir ki bu dönemin ilk yıllarının en önemli topluluğudur. Bu arada Meşrutiyet'ten kalma birtakım topluluklar, can çekişir bir konumda gösterimlerini sürdürmeye çalışıyorlardı. Örneğin Meşrutiyet'in müzikli oyun topluluğu Benliyan Operet Kumpanyası, Naşit, Rozalya, Ömer Aydın, Tolayan, Haykam Efendi ve Viktor Haçikyan ile bu topluluğun oyun dağarından *Leblebici Horhor Ağa, Aşçı Başı Tosun Ağa* gibi oyunları sürdürüyordu. Naşit de zaman zaman kendi adına temsiller veriyordu. Geçen dönemin önemli topluluklarından olan Yeni Sahne ise, Cumhuriyet'in ilanından önceki aylarda arada bir gösterim veriyordu. Yine 1923 yılında gösterimler veren ve Meşrutiyet döneminin seçkin topluluklarından biri olan İstanbul Operet Heyeti de müzikli oyun temsillerini sürdürüyordu. Bu arada Darülbedayi adı

var, kendi yok, dağılmış bir durumdaydı. Henüz İsveç'e gitmemiş olan Muhsin Ertuğrul'dan, yarara bir temsil isteyen Raşit Rıza'nın bu isteğine uyularak Fransız Tiyatrosu'nda *Othello* oynanmıştır. Burada Othello'yu Muhsin Ertuğrul, Lago'yu Raşit Rıza, Desdemona'yı Bedia Muvahhit, Emilia'yı Neyyire Neyir oynamışlardır. Bu arada yine geçen dönemden kalan Cemal Sahir, Muhlis Sabahattin Yeni Operet Heyeti, Hale Opereti, İstanbul Şehir Opereti gibi toplulukların dağınık çalışmaları görülüyordu.

1924 yılı, bir toparlanma yılıdır. 1924 yılının ilk ayında Darülbedayi Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nda birleşti. Meşrutiyet'in son yılında Kadıköy'de İbnürrefik Ahmed Nuri Sekizinci'nin yönetiminde kurulmuş olan Yeni Tiyatro'dan sanatçılar, Millî Sahne'den bir oyuncu ve dışardan gelenlerle 16 kişilik bir topluluk oluşturdu.

Muhsin Ertuğrul Almanya'dan, İ. Galip (Arcan) de Paris'ten döndükten sonra Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları adı altında, önce Fransız Tiyatrosu (Varyete), sonra Ferah Tiyatrosu'nda temsiller verdiler. İşte bir tiyatro sezonu ömrü olan, fakat tiyatro tarihimizde "Ferah Sezonu" diye bilinen bu ünlü topluluk kurulmuş oldu. Çalışmalarına 1924 yılının Aralık ayında başlayan topluluk, gösterimlerini 1925 yılının ramazan ayında sürdürmüştü. Böylece 1925 yılına, biri Şehzadebaşı, öteki Beyoğlu'nda çoğunlukla Darülbedayi sanatçılarından oluşan ve bu adı kullanan iki toplulukla girilmişti.

1926 yılı daha canlı geçmiştir. Bu yılın birkaç özelliğinin arasında, basında Darülbedayi'ye çeki düzen verilmesi konusu önem ve yer kazanır. Darülbedayi topluluğu turneye çıkmış, dönüşlerinde Raşit Rıza, Şadi'nin Millî Sahne'si ile birleşmiştir. 1926'da Millî Sahne'nin gösterimleri, İstanbul'da başlıca gösterimlerdi. 1926 yılı Darülbedayi bakımından bir dönüm noktası olmuştur. Topluluk destek arıyordu. Tasarıya göre topluluk Belediye'den ödenek alacak, adı da

Şehir Tiyatrosu olacaktı. 1927'de Anadolu'da turnede olan Darülbedayi, turneden İstanbul'a döndüklerinde Milli Sahne dağıldı. Muhsin Ertuğrul, Neyyire Neyir Rusya'dan dönmüşlerdi. Muhsin Ertuğrul topluluğun başına geçti, dışarda edindiği yeni görüşleri uygulaması sonucunda Darülbedayi'de önemli bir silkinme hareketi başladı.

Bu yıllarda çeşitli topluluklarla karşılaşıyoruz; bunlar içinde operet toplulukları da yer alıyordu. Bunlar arasında Cemal Sahir operet topluluğu ve Süreyya Opereti vardır. 1930 yılında ilginç bir kuruluşla karşılaşıyoruz: Türk Akademi Tiyatrosu (T.A.T.). Kurucuları Ercüment Behzat Lav ile Ertuğrul Sadi olan bu topluluk Darülbedayi'de yıllarca sürdürülen kötü uygulamalara bir tepki göstermiştir. Duyurduğu oyun dağarında çok sayıda Türk yazarının yanı sıra (Nâzım Hikmet gibi) yabancılar da (Shakespeare gibi) vardır. Ancak topluluk kısa sürede dağılmıştır. Bunun çeşitli nedenleri vardı. Ancak, Muhsin Ertuğrul bu topluluğa karşıydı, ve onlarla uğraşıyordu. Bunun nedeni de topluluğun ilk oynadığı oyunlardan biri Darülbedayi ve Muhsin Ertuğrul'u taşlayan *Rejisör Nasıl Çalışıyor ya da Bravo Rejisör* adlı komedyaydı.

1933-34 tiyatro süreminde artık Darülbedayi Şehir Tiyatrosu adını taşıyordu. 1935'te bir yenilik olarak çocuk gösterimlerine başlandı. 1940'da en önemli olay pek tiyatro yaşamı olmayan Ankara'da Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin opera ve tiyatro gösterimlerinin başlamasıydı. Devlet Tiyatrosu'nun düzenli gösterimlere başlayacağı 1949 yılına dek Tatbikat Sahnesi'nin gösterimleri sürdü. 1940 yıllarında Avni Dilligil'in girişimiyle Ses Tiyatrosu Operet Topluluğu'nun kurulup gösterimlere başlaması da önemli bir olay sayılabilir. Bu topluluk değişik adlar altında ve kadrolarla 1955 yılına dek İstanbul'un oldukça ilgi toplayan bir topluluğu oldu.

Bir başka girişim de 1946'da Avni Dilligil'in çalışmalarıyla

gerçekleşen İzmir Şehir Tiyatrosu'nun kuruluşu oldu. Tiyatro 1950'ye dek etkinlikte bulundu. Beş yıllık çalışmaları süresince 52 değişik oyun sergilendi. 1946'da Muhsin Ertuğrul gene İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına geçti.

Devlet Tiyatrosu'na gelince; 1947'de Devlet Konservatuarı ve Tatbikat Sahnesi'nin başında bulunan Carl Ebert, Türkiye'den ayrıldığında, kuruluş hazırlığında bulunan Devlet Tiyatro ve Operası'nın başına Muhsin Ertuğrul getirildi. Tatbikat Sahnesi'nin tiyatro ve opera çalışmaları, Devlet Konservatuarı'ndan ayrıldı. Büyük Tiyatro'nun yapımının bitmesi beklenmeden Küçük Tiyatro'da 27 Ekim 1947'de gösterimlere başlandı. Büyük Tiyatro 2 Nisan 1948'de açılmışsa da, buranın sahne ve elektrik donanımı hazır olmadığından, sürekli gösterimlerin başlaması için 1949 Mayıs ayını beklemek gerekiyordu. Ayrıca 10 Haziran 1949 gündemli, 5441 Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu'nun çıkmasıyla, Devlet Tiyatrosu gerçekte 1949'da kurulmuş oldu. Bu bakımdan 1947'den 1949'a kadar olan bu iki yıllık döneme, geçiş dönemi adını verebiliriz. Şunu da unutmamak gerekir ki, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü adı içinde yalnız tiyatro değil, opera ve bale de vardı.

1949'dan başlayarak günümüze dek Devlet Tiyatrosu'nda 9 kez genel müdür değişmiştir. Her birinin döneminde önemli değişiklikler olmuş, her birinin belli ölçüde katkıları görülmüştür. Bu genel müdürler şu sırayla birbirini izlemiştir: Muhsin Ertuğrul, Cevat Memduh Altar, gene Muhsin Ertuğrul, Cüneyt Gökçer, Ergin Orbey, gene Cüneyt Gökçer, Turgut Özakman, Raik Almaçık, Bozkurt Kuruç.

Yıllar boyunca Devlet Tiyatrosu gelişimini sürdürmüş, tiyatro etkinliklerini Ankara ve İstanbul'a, ayrıca Anadolu'nun çeşitli kentlerine yaymıştır. Günümüzde Devlet Tiyatrosu Ankara'da 7 sahnede gösterimler vermektedir: Büyük Tiyatro, Küçük Tiyatro, Oda Tiyatrosu, Yeni Sahne, Şinasi Sahne-

si, Altındağ Tiyatrosu ve İrfan Şahinbaş Atölye Tiyatrosu. İstanbul'da ise Atatürk Kültür Merkezi (Büyük Salon ve Oda Tiyatrosu), Taksim Sahnesi, Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nda gösteriler sergilenmektedir. Bunun dışında Bursa'da (iki sahne), İzmir (iki sahne), Adana (ve aralıklarla Mersin'de), Trabzon (iki sahne) ve Diyarbakır etkinliklerin sürdürüldüğü merkezlerdir. Ayrıca aralıklarla Kayseri, Bolu, Çorum, Elazığ, Erzurum, Eskişehir, Gaziantep, Isparta, Konya, Kahramanmaraş.

Devlet Tiyatrosu'nu bırakıp geriye gidersek, 1951'de özel ödenekli Küçük Sahne'nin kurulduğunu, başına da Muhsin Ertuğrul'un geçtiğini görürüz. Bu girişim yerli yazarlara önem vermek yerine daha çok Broadway'in, Paris'in bulvar oyunlarına ağırlık vermiştir. Buna karşın Küçük Sahne üç yıllık ömründe bir okul gibi çalışmış, burada sahneyle tanışan genç yetenekler daha sonra önemli sanatçılar konumuna gelmişler ve kimileri kendi tiyatrolarını kurmuştur. Bu yıllarda önemli bir başka anılım da Haldun Dormen Tiyatrosu'nun kurulması olmuştur. Bu tiyatro kurulduğu 1956'dan 70'li yılların başına kadar çok parlak bir etkinlik göstermiş, burada yetişen birçok sanatçı daha dar bir kadro ile 80'li yıllardan günümüze dek çalışmalarını sürdürmüştür. İstanbul'da özellikle 60'lı yıllarda ünlü ve etkin özel tiyatrolar kurulmuştur. Bu bağlamda özellikle şu adlar anılabilir: Yıldız Kenter ile Müşfik Kenter'in Kent Oyuncuları, Gülriz Sururi – Engin Cezzar Topluluğu, Ulvi Uraz Topluluğu, Genco Erkal'ın kurduğu Dostlar Tiyatrosu, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Topluluğu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Arena Tiyatrosu, Muammer Karaca Tiyatrosu, Ali-Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu vb.

Ankara'da da çeşitli tarihlerde özel tiyatrolar kurulmuştur. Bunlar içinde en seçkini 1963'te Asaf Çiyiltepe'nin kurduğu Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) olmuştur. Bu kuruluş çalışmalarını günümüze kadar sürdürebilmiştir. Bunun yanı sıra Meydan Sahnesi, Mithat Paşa Tiyatrosu, Halk Oyun-

culları, Ankara Birliği Sahnesi, Ankara Sahnesi, Ankara Halk Tiyatrosu diğer tiyatrolardır.

Günümüzde İstanbul'da etkinliklerini sürdüren özel tiyatrolar şunlardır: Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu – Barış Oyuncuları – Bulunmaz Tiyatro – Dostlar Tiyatrosu – Enis Fosforoğlu Tiyatrosu – E. Dinçer İstanbul Bulvar Tiyatrosu – Genç Uygurlar – G. Ülkü-G. Özcan – Hadi Çaman Yeditepe Oyuncuları, Gülriz Sururi Tiyatrosu – İstanbul Cep Tiyatrosu – Kent Oyuncuları – Kumpanya – Nejat Uygur Tiyatrosu – Ortaoyuncular – Salih Kalyon Tiyatrosu – Tevfik Gelenbe Tiyatrosu – Tiyatro Ayna – Ya Da Tiyatro. Ankara'da ise şu toplulukları buluyoruz: Ali Hürol Tiyatrosu – Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) – Çan Tiyatrosu – De Tiyatrosu – Gökkuşağı Oyuncuları – Oluşum Tiyatrosu – Yeni Tiyatro.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun ise, 1950'li yıllardan başlayarak yönetim değişiklikleri, huzursuzluk, düzensizlikle belirlenen inişli çıkışlı bir ilerleyişi olmuştur. Tiyatro en parlak dönemini 1959 ile 1966 yılları arasında Muhsin Ertuğrul yönetiminde yaşamıştır. Bu dönemi bir çeşit 'Altın Çağ' diye nitelendirebiliriz. Bundan sonra tiyatro gene çıkmazlara sürüklenmiş ve bir tür "Hasta Adam" imajı vermiştir. Ancak 80'li yıllarda tiyatronun başına daha önce Devlet Tiyatrosu'nda Baş Dramaturg olarak çalışan Gencay Gürün getirilince, İstanbul Şehir Tiyatrosu şimdiye kadar görülmemiş bir dinamizm kazanmıştır. Bugün İstanbul Şehir Tiyatrosu şu sahnelerde gösterimler vermektedir: Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi, Fatih Reşat Nuri Güntekin Sahnesi, Üsküdar Musahipzade Celal Tiyatrosu, Harbiye Cep Tiyatrosu, Gaziosmanpaşa Sahnesi.

Cumhuriyet'te tiyatro binaları

Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun en eleştirilecek yanı, bu dönemdeki tiyatro binalarıdır. Tanzimat döneminin tiyatrolarının 19. yüzyıl Batı tiyatrosu etkisiyle çerçe-

veli ya da İtalyan biçimi sahneler içermesi, bir bakıma doğaldır. Aslında kendi geleneğimizden bakınca, gerek seyirlik köylü oyunları, gerek ortaoyunu oyun düzeni alan ya da meydan sahnesinde gerçekleştiği için, taklide kaçmadan bu anlayış benimsenebilirdi. Bugün Batı ülkeleri İtalyan biçimi sahneden kurtulmak istiyor, yeni yapılan tiyatroların hepsinde yeni biçimler deneniyor. Ancak İtalyan biçiminde öylesine çok tiyatro yapılmıştır ki bunlardan vazgeçmek kolay olmuyor. Oysa Cumhuriyet döneminde, eski dönemlerden kalan yapıları bir yana bırakırsak, yenilerin hep aynı örnek üzerine İtalyan sahnesi olarak yapılması hoşgörü ile karşılanamaz. Bunun sorumluluğu tiyatroları yaptıran kamu, ya da özel kesimin yöneticilerinden çok mimarlarımız, daha da önemlisi mimarları uyarması gereken tiyatro adamlarımıza aittir. Bu konuda Tanzimat'ın körükörüne Batı taklitçiliğinden Cumhuriyet döneminde de kurtulamadığımız anlaşılıyor. Muhsin Ertuğrul bu dönemin başından beri sık sık Avrupa'ya, Amerika'ya gider, orada gördüklerini sıcağı sıcağına sahnelerimize aktarırdı. Öyle ki tiyatro mimarisindeki bu yenilikler, bu dönemin başlarında gittiği Rusya'da, Fransa'da, Almanya'da, İsveç'de izlenebilecek gelişimlerdi. Muhsin Ertuğrul çoğunlukla ödenekli tiyatrolarımızın başındaki tek yetkili adamdı. Binalar yapılırken onun görüşü alınırdı. Hele İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunduğu ve Altın Çağ diye nitelendirilen 1959-1966 yıllarında birbiri ardına yeni semt tiyatrolarının yapılışı sırasında, hiç değilse bunlardan birini değişik biçimde, alışılanın dışına çıkarak yaptırmış olsaydı, Cumhuriyet dönemi tiyatro mimarisi için ileriye bir adım atmış ve daha sonra tiyatro yaptıracaklara İtalyan biçimi çerçeveli sahnenin dışında da tiyatro binalarının varolabileceğine bir örnek vermiş olacaktı.

Yalnız estetik yönden değil, toplumsal yönden de İtalyan

biçimli çerçeveli sahne çağımıza aykırı düşmektedir: Günümüzde "Halk tiyatrosu", "Halka Yönelik Tiyatro"nun çokça sözü ediliyor, ama hiçbir tiyatro adamımız da bu konuda bir araştırma yapıp bu sakat uygulamaya son vermeyi akıl etmiyor. Hiç kuşkusuz bu konuda en iyi çözüm yolu değişken tiyatrolardır ve günümüzde sayıları gitgide artmaktadır. Değişken tiyatronun çeşitli türleri vardır. Ancak burada söz konusu etmek istediğimiz değişkenlik, tiyatronun kullanış amaçlarına ve isteğe göre değişebilmesidir. Burada İtalyan biçimi çerçeveli sahneden, dört bir yanı seyirciyle çevrilmiş meydan sahnesine, ya da meydan sahnesi iken, üç bir yanı seyirciyle çevrili açık sahneye geçebilen tiyatroyu anlamak gerekir.

Bununla birlikte çağdaş anlayış ve kullanımda bir iki örnek buluyoruz. Örneğin mimar-tiyatrocu Tuncay Çavdar'ın İstanbul'da Maçka'da KCC özel okuluna yaptığı değişken ve devingen tiyatro çok ilginçtir. İki döner döşemenin hareketiyle seyircilerin ve sahnenin konumu değişmektedir. Bugün pek çok bina gibi varlığını sürdürememiştir. Bir de Tepebaşı Tiyatrosu yandıktan sonra arkasındaki dört duvardan bir marangozhaneyi Beklan Algan çok çağcıl ve her gösterimde değişik bir biçimde kullanmıştır. Bu arada önceki bölümde adını andığımız Ankara'da Devlet Tiyatrosu'nun kurduğu İrfan Şahinbaş Atölye Tiyatrosu da bu örneklere eklenebilir.

Cumhuriyet dönemindeki tiyatro binalarını dört kesimde toplayabiliriz: A) Geçen dönemden miras kalan tiyatrolar; B) Bu dönemde doğrudan doğruya tiyatro olarak yapılanlar; C) İlk kuruluşu tiyatrodan başka amaçla olup sonradan tiyatroya çevrilenler; bunlar içinde sinemadan tiyatroya, ya da tiyatrodan sinemaya çevrilenler de vardır: D) "Her yer tiyatrodur" ilkesine uyularak tiyatro olmayan yerlerde tiyatro gösterimlerinin verilmesi.

Şimdi bunların örneklerini görelim:

A) İstanbul'da geçen dönemlerden kalan tiyatro binaları sayıca çok olmamakla birlikte, bunlar Cumhuriyet döneminde pek kullanılmamıştır. Bunların değeri bilinmemiş, kimi sinemaya dönüştürülmüş, sonra da yıkılmış, ya başka bir amaçla kullanılmış ya da yanmıştır. Denebilir ki günümüzde bunlardan hiçbiri ayakta kalamamıştır. Tarihe de, sanata da ne büyük bir saygısızlık. Bunların çoğu Beyoğlu'nda, kimi İstanbul yakasında Şehzadebaşı'nda, kimi de Kadıköy yöresinde idi.

B) Bu dönemde yapılan tiyatrolara baktığımızda, bunlarda da görünümün pek parlak olmadığını anlarız. İstanbul'da büyük bir tiyatro yapılması düşüncesi çok eskilere dayanır: bu bağlamda, çeşitli tasarımlar üzerinde durulmuş, sonuçta günümüzde Atatürk Kültür Merkezi diye bilinen dört salondan oluşan Taksim'deki bina yapılmıştır. Bu arada 8 hükümet, 14 bakan değişmiştir. 1969 yılında açılışı yapılan bina 27 Kasım gecesi Miller'in *Cadı Kazanı* oynanırken yanmıştır. Böylece 1929'dan beri konuşulan, tartışılan, ünlü yabancı mimarların ilgilendiği, temeli atıldıktan sonra 23 yılda yapımı bitirilen İstanbul'un ünlü tiyatrosu bir gecede yanmıştır. Üstelik binanın güvenlik sistemi Türkiye'dekinin en iyisiydi. Buna rağmen böyle bir binayı yakabilmek çok büyük bir başarıdır(!). Bina eski örneğine uygun olarak 7 yılda yeniden yapılıp 1978 yılında yeniden hizmete açılmıştır. Buna benzer yılan hikâyesinin bir benzeri de İzmir'de gerçekleşmiştir. İstanbul'da Cumhuriyet'ten sonra yapılan tiyatrolardan biri 1947'de açılan Açık Hava Tiyatrosu'dur. Tepebaşı'ndaki İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun kullandığı iki tiyatrodan biri, yol açmak amacıyla yıkıldığından, ikincisinin de iki yangından sonra kullanılamayacak duruma gelmesinden sonra Harbiye'ye bir tiyatro yapılmış ve tiyatro 1970'de hizmete girmiştir. İstanbul'da bunların dışın-

da kalan irili ufaklı tiyatrolar üzerinde ise durulmasına gerek yoktur. Kaldı ki bunlar da birer ikişer yok olmaktadır. Belki de günün birinde İstanbul'da hiçbir tiyatro ve sinema kalmayacaktır.

Cumhuriyet'te dramatik edebiyat

Cumhuriyet döneminin en güçlü ve en iyi gelişmiş yanının dramatik edebiyat olduğunu söyleyebiliriz. Son yıllarda sahnelerimizde yüzde 50'den yukarı bir oranda yerli yazarların eserleri oynanabilmektedir. 1950'lere değin tiyatromuzda bir yazar sıkıntısı çekilmiştir. Ancak 1950'lerden günümüze dek, yazarlığımızda büyük bir gelişme görülmüştür.

Yazarlığı ödüllerle isteklendirmek de bir çözüm olarak benimsenmiştir. Özellikle Devlet Tiyatrosu, pek çok değerli tiyatro yazarını sahnelerimize kazandırmıştır. Ancak son yıllarda özel tiyatroların bu bağlamdaki katkısı daha büyüktür. Ödenekli tiyatrolarımız daha çok gelen oyuncuları kabul ya da reddederek değerlendirirken, özel tiyatroların pek çoğu yazarlarla işbirliği yapmış, onları oyun vermek konusunda isteklendirmiş, yapıcı bir ortak çalışmaya girişmişlerdir. Değerli romancılarımız Orhan Kemal'in, Yaşar Kemal'in tiyatroya kazandırılması böyle gerçekleşmiştir. Bu konuda, başta Ulvi Uraz Topluluğu olmak üzere AST'ın, Gülriz Sürüri – Engin Cezzar'ın, Dormen Tiyatrosu Topluluğu'nun, Kent Oyuncuları'nın katkıları önemle anılmaya değer. Ayrıca, tiyatrocular imece yöntemiyle oyun yazarak sahneye koymuşlardır. Bu tür çalışmaya ilk kez amatör bir topluluk olan Geç Oyuncular başlamış, sonraları AST ve Dostlar Tiyatrosu'nda da bu tür çalışmalara rastlanılmıştır

Ülkemizde yerli oyun yazarları büyük bir gelişme göstermekle birlikte, yapıtları dış dünyada henüz değerlendirilememiştir. Oyunlarımızın gerçek değeri ve evrenselliği ancak

böyle bir değerlendirme ile ortaya çıkabilecektir. Bu amaçla her şeyden önce Türk yazarlarının eserlerinin iyi çevirilerinin yapılması, sonra bu çevirilerin örgütler eliyle dünya sahnelerine sunulması gerekir.

Dış dünyada eserleri çevrilen ve oynanan bir yazarımız Vedat Nedim Tör'dür. Bir başka önemli örnek de Selâhattin Batu'nun *Güzel Helena*'sının 1959'da Avusturya'da Bregenz Şenliği'nde oynanması ve Burghtheater dağarına kabul edilmesidir. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* da Avrupa'nın çeşitli sahnelerinde oynamıştı.

Bu bölümde yazarlarımızı tanıtalım. Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu çevresinde toplanmış yazarlarla karşılaşıyoruz. Bu yazarların kimi ilk oyunlarını Meşrutiyet'te vermişlerdi. Bu yazarlar: Halit Fahri Ozansoy, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, Reşat Nuri Güntekin, Musahipzade Celâl, Hüseyin Suat Yalçın, Mahmut Yesari, Yusuf Ziya Ortaç, Celâl Esat Arseven, Abdülhâk Hamit Tarhan, Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz, Vedat Örfi Bengü, Refik Halit Karay, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur.

Oyun yazarlığına bu dönemde başlayan yazarlar ise şunlardır: Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek, Vedat Nedim Tör, Nâzım Hikmet [Ran], Cevdet Kudret, Cevat Fehmi Başkut, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dranas, Selâhattin Batu, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Oktay Rıfat, Osman Cemal Kaygılı, Nahit Sırrı Örik, M. Feridun [Bellisar], Hayri Muhittin [Dalkılıç], Ekrem Reşit Rey, Sermet Muhtar (Alus).

Genç kuşak yazarları Türk dramına yepyeni bir hava, özgünlük getirmişlerdir. Şimdi bu yazarların adlarını görelim: Haldun Taner, Orhan Asena, Turgut Özakman, Cahit Atay, Refik Erduran, Çetin Altan, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal, Güngör Dilmen, Nazım Kurşunlu, Galip Güran,

Aziz Nesin, Turan Oflazoğlu, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Vasıf Öngören, Hidayet Sayın, Recep Bilginer, Adalet Ağaoğlu, Yıldırım Keskin, Başar Sabuncu, Melih Cevdet Anday, İlhan Tarus, Tarık Buğra, Sedat Veyis Örnek, Güner Sümer, Aydın Arıt, Melih Vassaf, Rıfat Ilgaz, Selçuk Kaskan, M. Necati Sepetçioğlu, Erol Toy, Vasfi Uçkan, İsmet Küntay, Sabahattin Engin, Aydın Engin, Cengiz Gündoğdu, Oktay Arayıcı, Tuncer Cücenoğlu, Erdoğan Aytekin, Mehmet Okan, Kerim Korcan, Ömer Polat, Haşmet Zeybek, Murat Mungan, Ülkü Ayvaz, Mehmet Baydur vb.

Bu arada bazı oyunlarıyla ilgiyi çeken yazarlardan örnek vermek gerekirse şu adları sayabiliriz. Sermet Çağan (*Ayak Bacak Fabrikası*), Nezihe Meriç (*Sular Aydınlanıyordu*), Sabahattin Ali (*Esirler*), O. Zeki Özturanlı (*Batak Göl*), Vüsat O. Bener (*Ihlamur Ağacı*), Hüseyin Batuhan (*Büyük Çınar*), Abidin Dino (*Kel*), Toygar Akman (*Elektronik Beyin*), Celâlettin Ezine (*Bir Misafir Geldi*), Nuri Güngör (*Osmangiller*), Fikret Otyam (*Mayın*), Güner Namlı (*Görücüye Çıkıyorum*), Ersan Uysal (*Ramazan Geldi Hoş Geldi*), Kemal Bekir Manav (*Düğün*), Attila Alpagö (*Çürük Elma*), Ali H. Neyzi (*Damdakiler*), Yılmaz Karakoyunlu (*Zirveden Sonra [Sokullu]*), Ergun Sav (*Bir Başkan*), Yüksel Pazarkaya (*Mediha*), İrfan Yalçın, Orhan Tayfun, Erhan Bener (*Hızır Doktor*), Erhan Gökgücü (*Kısmet*), Beyazıt Gülercan, Özel Arabul, Erman Canatan, Orhan Tayfun, Tülay Erduran, Yeşim Müderrisoğlu, Oğuz Atay (*Oyunlarla Yaşayanlar*), Şerif Onat, Burah Mikail Uçar, Kazım Şentürk, vb.

Bir de sürüm ve Bulvar tiyatrolarını çok iyi tanıyan, bunlara sürekli olarak kimi uyarlama, kimi özgün, kimi de müzikli olmak üzere oyunlar yazan yazarlar vardır. Bu adlar arasında burada bütün eserlerinin adlarını veremeyeceğimiz kadar çok oyun vermiş, Yusuf Süruri (Eruluç) başta gelir. Refik [Nuri] Kordağ da tiyatrolarımıza pek çok oyun ka-

zandırmıştır. Benzeri yazarlardan birisi de Sadık Şendil'dir. Daha çok müzikli oyunları, uyarlamaları ile ün yapmış bir başka ad da S. Nahit Bilga'dır. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynanan *Koca Sinan* adlı oyununu saymazsak Fazıl Hayati Çorbacıoğlu da bu tür yazarlardandır: *Hamido Kaçırıldı, Komando Osman, Nefes, Anahtar Deliği* vb. Süavi Sualp'i da bu listeye eklemek gerekir. Necabettin Yal ve Beliğ Selönü'nün birlikte yazmış oldukları *Demirel'e Söylerim*'den başka her birinin bu türde pek çok oyunu vardır. Bunlar ayrıca tiyatro oyuncusudurlar. Necabettin Yal'ın *Parti'yi Soyanlar* ve *Yolma Beni Belediye*, Beliğ Selönü'nün ise *Geçim Dünyası, Gel Bana, Ümit Dünyası, Şeyhin Encam* oyunlarından bazılarıdır.

Pek çok tiyatro oyuncusu da Necabettin Yal, Beliğ Selönü gibi oyunlar yazmışlar ve bunlardan bazıları da oynanmıştır. Çeviri ve uyarlamalarını saymazsak İ. Galip Arcan bu adların başında gelir. Kemal R. Tözen de çeşitli oyunlar yazmıştır. Diğer ad ve oyunlar ise şunlardır: Avni Dilligil, Suat Taşer'in *Aşk ve Barış*'ı, M. Kemal Küçük'ün *İç Acısı, Çınar*, Aziz Basmacı'nın *Mini Eteklileri*'i, Sadi Tek'in *Bravo Rejisör*, Lâle Orağlu'nun *Anneme Koca Arıyorum*, Ferdi Merter'in *Silâhlar ve Çiçekler*, Erol Günaydın'ın *Yaygara 70, Uyyy Balon Dünya ve İstanbul Masalı* adlı müzikli oyunları, Erol Aksoy'un *Otlak*'ı, Mustafa Yalçın'ın, *Sürüp Gider*'i. Bu arada gene oyuncu yönetmenlerden genel ve çocuk oyunları yazmış olanlar arasından Sönmez Atasoy, Y. Kenan Işık, Semih Sergen, Gülşen Girginkoç, Gülriz Süruri, Tamer Levent gibi sanatçıların adı sayılabilir. Oyuncu-yönetmen olarak en çok oyun yazmış ve bu oyunların hemen tümü sahnelenmiş bir ad da Dinçer Sümer'dir: *Üç Derste Aşk, Kâtip Çıkmazı, Eski Fotoğraflar, Maviydi Bisikletim, Gül Satardı Melek Hanım, Karacaoğlan* gibi. Bu arada yönetmenler ya da uyarlama yoluyla metin oluşturan yönetmenlerle de karşılaşıyoruz: Ali Taygun, Ergin Or-

bey ve Kerim Afşar gibi. Bu arada tiyatro adamlığını yazdıkları önemli oyunlarla bir arada götüren diğer yönetmenler arasında Başar Sabuncu, Vasıf Öngören, ve Ferhan Şensoy'u da özellikle saymak gerekir. Bunlara Yılmaz Onay'ı da katabiliriz.

Bu arada karikatür sanatçılarımızın da çabaları unutulmamalıdır. Ünlü karikatürcülerimizden Cemal Nadir Güler'in *Yüz Karası* adlı oyunu İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Ayrıca Turhan Selçuk'un çizgi kahramanı Abdülcanbaz, *Abdülcanbaz* adıyla oyunlaştırılıp, 1972-73 süreminde Dostlar Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

Daha önce Meşrutiyet döneminde az sayıda olsa da kadın yazarlardan söz etmiştik. Cumhuriyet döneminde sayıları çok arttığı gibi, giderek çok nitelikli oyunlar da yazmışlardır. Gerçi bir ülkenin tiyatrosunun tarihi yazılırken kadın yazarlar, siyahi yazarlar, Yahudi yazarlar gibisinden ayrımlarda bulunmak doğru olmayabilir, ama özellikle tiyatromuzda kadının yerini alması ve yaratıcılığını göstermesi çok gecikmiş olduğundan, bir ölçüde burada böyle bir ayrım yapmakta kendimizi haklı buluyoruz: Sevgi (Batur) Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili, Menevşe Yaprağından İncinen Kız, Yazılıkaya*, Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu*, Aysel Kılıç'ın *Dönek, Bir Mektup Geldi, Haremde*, Füruzan Toprak'ın *Boğaç Han*, Nihal Karamağralı'nın *Casuslar (Vâ-Nû ile), Mirasçılar, Kapının Ardında*, Perihan Zorlu'nun *Son Yağmur, Günah Gecesi*, Seniha Cemal Kanbay'ın *Kiracılar Saltanatı, Ayşe, Bugün Pazar*, Sevim Burak'ın *Sahibinin Sesi*, kadın yazar ve ürünlerine örneklerdir. Ayrıca bazı kadın yazarlarımız çok önemli oyunlar kazandırmıştır, dramatik repertuvarımıza. Bunların başında Adalet Ağaoğlu gelir. Roman alanında da edebiyatımızda da seçkin bir yeri vardır. Son yıllarda Bilgesu Erenus, Ülker Köksal, Nezihe Meriç, Nezihe Araz birbirinden güzel eserler vermişlerdir. Tülay Er-

duran, Gülsun Siren, Müzeyyen Engin Erim'in adlarını sayabiliriz.

Cumhuriyet Tiyatrosu edebiyatında da iki kaynak etkisini duyumsatmıştır. Bunlardan birincisi Avrupa Tiyatrosu etkisi, ikincisi ise geleneksel etkidir. Aslında gerek Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu, gerekse Cumhuriyet Tiyatrosu Batı tiyatrosu örneğinde olmakla birlikte, dramatik edebiyatta Avrupa etkisi kendini belli çığırlara, akımlara öykünmede göstermemiştir. Avrupa Tiyatrosu'na bağlılık yalnız, Aristocu tiyatronun yapısal kuruluşu bakımındandır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazarlarımızda esinlenmek ya da dolaylı olarak sembolistlerin özellikle de Maeterlinck'in, Ibsen'in toplumcu gerçekçiliğinin, Strindberg'in ruhsal gerçekçiliğinin, Alman dışavurumculuğunun izlerini bulabiliriz. Ancak etki altında kalan örneklerin hiçbiri için bu çığırları tam olarak uyguladığını söyleyemeyiz. Ne toplumcu gerçekçilikte, ne de ruhsal gerçekçilikte kişileştirme, sorunun tabana sağlam yerleştirilmesi bakımından başarılı olmamıştır. Söyleşmeler, karakterlerden çok, yazarın ağzından verilir. Devinimsel bir söyleşme düzeni yoktur. Ele alınan konular çekingenlikle, kişilerin davranışları, gelişimi belirli itkilerle gösterilmeden yazılmışlardır.

Sembolistlerin izlenimini taşıyan oyunlara bir örnek olarak, Darülbedayi'de oynanacağı duyurulmakla birlikte oynanmasından vazgeçilen Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Mağara*'sını gösterebiliriz. Oyunda Maeterlinck etkisi belirgindir. Tıpkı *Mağara* gibi Darülbedayi'de oynanacağı duyurulup sonra vazgeçilen Cevdet Kudret'in *Danyal ve Sara*'sı Strindberg'in ruhsal gerçekçiliğine bir örnek sayılabilir.

Avrupa etkisi, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin açtığı bir çığırla Fransız vodvillerine öykünerek yazılan pek çok oyunda görülür. Bunların bazıları üstelik asıl adı saklanarak yapılan uyarlamalardır.

1960'lardan sonra ise Bertold Brecht'in oyunlarının ve kuramsal yazılarının Türkçeye çevrilmesi, bir iki oyunun da sahnelenmesi ile yurdumuzda bir epik tiyatro salgını başgösterdi. Aslında bu öykünme baştan aşağı yanlıştı da. Brecht'in epik tiyatrosu – adını, sonra kendisinin de beğenmediği bu terim – ayrı bir dünya görüşünün Avrupa için yeni bir yöntemle sunulmasıydı. Bizde buna üstünkörü öykünen yazar ve tiyatrocuların yaptıkları ise daha genel ve kaynak bir tiyatro üslubu olan göstermecilik ve açık biçimdir. Bu epik tiyatro ve siyasal-belgesel tiyatro öykünmesi ve salgını günümüze dek süregelmiştir. Bununla birlikte konu üzerinde yersizlikten dolayı daha fazla durmayarak, bu yolda gerek yazar, gerekse sahneyekor olarak Vasıf Öngören'in, *Asiye Nasıl Kurtulur? Oyun Nasıl Oynanmalı, Zengin Mutfağı, Almanya Defteri* ile sağlam örnekler vermiş olduğunu belirtelim.

Bu arada Batı tiyatrosunun 'absürd' tiyatro, soyutlaştırılmış tiyatro gibi öncü akımları da yazarlarımızı pek etkilememiştir. Bir bakıma Başar Sabuncu'nun *Kargalar*'ı, Aydın Arıt'ın *Bal Sineği, Beşgen*, Melih Cevdet Anday'ın *Yarın Başka Koruda, Dikkat Köpek Var, Ölüler Konuşmak İster*, Aziz Nesin'in, Adalet Ağaoğlu'nun, Yıldırım Keskin'in, Behçet Necatigil'in oyunları da bu eğilimi taşır. Sabahattin Kudret Aksal'ın da bir iki oyununda bu taze soluğu buluyoruz. En yeni adlardan Mehmet Baydur da bu yolda *Limon* ile ilk çıkışını gerçekleştirdikten sonra, gerek Devlet Tiyatrosu'nda, gerek özel ve yurt dışındaki tiyatrolarda birbirinden güzel oyunlar vermiştir: *Cumhuriyet Kızı, Yangın Yerinde Orkideler, Yalnızlığın İstasyonu, Kadın İstasyonu* gibi.

Burada asıl üzerinde önemle durulması gereken olgu, geleneksel etkidir. Köklü bir tiyatro geleneği olan Avrupa, Yakın Doğu ve Uzak Doğu'da tiyatro zaman zaman kendisini yenilese bile, bu yenilikler de bir geleneğin tabanına otur-

tulmaktadır. Avrupa tiyatrosu Antik Yunan tiyatrosunun ve Aristocu anlayışın süreklilik çizgisi içinde gelişmiştir. Öyle ki bu felsefenin Ortaçağ'da yeniden doğmuş olması da yanlış bellendiği gibi Hıristiyan kilisesi ile değil, fakat eski geleneği yaşatan mimus oyuncuları ve köylü seyirlik oyunlarıyla gerçekleşmiştir. Geleneğe yaslanmak ve bu temel üzerine yeniyi kurmak, tutuculuk değildir. Bizim için güçlük, bir tiyatro geleneğimizin olmasıyla birlikte, bir dram geleneğimizin olmayışıdır. Tanzimat'la Batı örneğine dayanan tiyatroyu bir çeşit iğreti ödünç aldık. Yazarlarımız oyunlarını ne denli kendi çevremizle, kendi insanlarımızla, kendi sorunlarımızla kurarlarsa kursunlar, tiyatro her şeyden önce görüş açısının biçimlenmesine, yapısal bir deyişe dayanır. Bunun da bizden olması, yüzyıllar boyunca Türk toplumunun beğenisinin geliştirdiği deyiş özelliklerine, üslubuna uyması gerekir. Bir yanda yalnız Yakın Doğu'da görülen bolluk törenlerinin kalıntılarından doğan ve Türk köylüsünün yaşattığı köylü seyirlik oyunlarımız vardır. Bunlar, unutmayalım ki, Antik Yunan tiyatrosunun çıkışını sağlayan başlıca kaynaktı. Ancak, bizim için antik çağların kaynaklarından yararlanmamız, organik bağın kopmuş olması ve işlevlerinin değişmesi nedeniyle pek olanaklı değildir. Öte yandan kentlerde oluşup gelişmiş Karagöz, Meddah, ortaoyunu gibi geleneksel bir halk tiyatromuz var. İşte son yıllarda ulusal deyişi arayan yazarlarımız, ilgilerini bu kaynağa yöneltmişlerdir. Fakat burada da bir yanılma gerçekleşmiştir. Yapılması gereken bunları yeniden diriltmek, çağcıllaştırmak değildir. Bunların bir kültür değeri olarak korunmaları, saklanmaları çok gerekli olmakla birlikte, konumuz aslında bunların yüzeysel öğelerinden, kişilerinden, konularından yeni oyunlar yapmak olmayıp, bunlar içinde yüzyıllar boyunca birikmiş birtakım yapı, biçim, deyiş özelliklerini bulup çıkararak, tiyatromuzu bu öğeler üzerine kurmak-

tır önemli olan. Bu özelliklerin en önemlileri ise şunlardır: a) Göstermeci üslup; b) Açık biçim; c) Toplumsal ve siyasal taşlama; ç) Müzik, dans, şarkı ve taklide dayanan ve oyuncu yaratımına yer veren tümel bir oyun üslubu. Başka öğeler de bulunabilir. İşte bu temel öğelerin kullanılması, uygulanması ile ulusal deyişe yaklaşılabilir. Bu bağlamda üç aşama gözlenir:

1) Ortaoyunu, Karagöz, Meddah gibi geleneksel türlerimizden kişilerin, olaylar dizisinin alınarak yapıldığı yüzeysel denemeler: Örneğin Oktay Rifat'ın *Oyun İçinde Oyun*, Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr*, *Yedi Kocalı Hürmüz* denemeleri, Mehmet Akan'ın *Hamhum Şaralop*'u, *Milliyet* gazetesinin 1968'de açtığı "Günümüzün diline, hayatına uygun Karagöz Oyunları" yarışmasında birincilik alan Aziz Nesin'in üç denemesi, Mehmet Keskinoğlu'nun derlediği *Hamdi*, Vedat Nedim Tör'ün tek perdelik *Aşağıda Yukarı*'sı, Rıfat Ilgaz'ın *Çatal Matal Oyunu*, Halit Fahri Ozansoy'un *Bir Dolaptır Dönüyor*'u, Refik Erduran'ın *Ayı Masalı* ve başkaları... İşin garibi; aslında tutulması gereken yol bu olmadığı gibi, üstelik bu yolda eser verenlerin bazıları kendi yaptıkları bu denemelere bakıp, bu işin bir sonuç vermeyeceği yargısına varmışlardır. Bir çeşit "ben yaptım olmadı, öyleyse olmaz" demeye getiriyorlar. Kimi de geleneksel Türk tiyatrosu yalnızca güldürü türündedir, daha ciddi konular –tragedya gibi– yazılamaz gibi tiyatronun kökenini ve tiyatro tarihini bilmemekten kaynaklanan bir düşünce içindedirler.

2) Yüzeyden öğeler yerine yukarıda önemlilerini saydığım öğelerden hareket ederek oyunlar yazanlar daha başarılı olmuşlardır. Bu yolun en başarılı kuramcısı ve uygulayıcısı Haldun Taner'dir: *Keşanlı Ali Destanı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* vd. bu yöntemin güzel örnekleridir. Ayrıca Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül*,

Bir Ölünün Toplumsal Anatomisi, Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Bir Şehnaz Oyun*, Aziz Nesin'in *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*, Cahit Atay'ın *Kırlangıçlar*'ı, Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul*'u, Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır*'ı, Bilgesu Erenus'un *Misafir*'i benzer örneklerdendir.

Bu sağlam örneklerin yanı sıra tuluat tiyatrolarının geleneksel tiyatro ile Batı tiyatrosundan elde etmek istedikleri bileşim, bir yöntem olmakla birlikte, istibdat dönemi ve sıkıdenetimin tuluat oyuncularından onaylanmak üzere metin istemesi, bu uygulamanın daha önce değindiğimiz gibi Cumhuriyet döneminde de sürmesi, ayrıca tuluatçılığın ortadan kaldırılması gereken kötü bir şey olduğu inancının özellikle aydınlar arasında yaygınlık kazanması sonucunda tuluat tiyatrosu ölmüştür. Bugün kantolarla, ramazan oyunlarıyla, Direklerarası özlemiyle gerçekleştirilen çabaların bir sonuç vermesi beklenemez.

3) Üçüncü aşamaya ise henüz ulaşılmamıştır; bu evre, sorunu sonuçlandıracak olan asıl hedeftir. Burada yalnız geleneksel tiyatromuz değildir söz konusu olan; yüzyıllar boyunca Türk ulusunun kültürel ürünlerinde ve sanatsal yaratıcılığında geliştirdiği beğeni ve ana yapısal özelliğin, işin ruhunu, özünü bulup çıkarmak esastır. Henüz bu yolda estetik çalışmalar gerçekleştirilmemiştir. Bir camide, bir kilimde, bir şiirde bize özgü ortak deyiş ve yapı özellikleri nelerdir? Bir Türk minyatürünü Batı resminden de, Doğu-İslam ülkelerinin minyatürlerinden de ayıran gizlenmiş üslup nedir? Yüzyıllar boyunca divan şiirinde ve halk şiirinde bize özgü üslup özellikleri hangisidir? İşte bütün bunlardan ortaya çıkacak sonuçlarda oyun yazarımız aradığını veya araması gerekeni bulacaktır.

Bu kopukluk, daha önce de belirttiğimiz gibi yazarlarımızla tiyatro arasında uyumlu bir işbirliğinin olmamasın-

dan kaynaklanmaktadır. Oyuncu ve yönetmen olarak tiyatrocularımız yorumlama aşamasında kalmakta ve yaratıcı tiyatroculuğu gerçekleştirememektedirler; ayrıca artyetişim de elverişli değildir. Yazarlar da evlerinde yazdıkları oyunlarıyla tiyatro sanatına yabancı kalmaktadırlar. Sonuçta, tiyatro sanatından çok edebiyat ya da 'ayaklı edebiyat'a yaklaşmaktadırlar.

Bu küçük kitap çok kısa olduğundan, adları da tam vermek olanağı yoktur. Daha önce yayınlanan 700 sayfalık *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* adlı kitabımda pek çok ad olmasına karşın, çoğu tiyatrocu ve yazarlar kendi adlarına yeterince yer verilmediğini ileri sürerek çeşitli yollardan hoşnutsuzluklarını belirtmişlerdir. Bu nedenle kendi kişisel seçimlerime dayanarak birkaç yazarımızı aşağıda eserlerinin tümünü göstererek tanıtacağım. Bu kişisel seçki, on beş yıl gazetelerde tiyatro eleştirmenliği yapmış, tiyatroyla ilgili birçok yarışmada seçici üyelik yapmış, ayrıca Devlet Tiyatrosu'nda uzun yıllar Edebi Heyet üyeliğinde bulunmuş bir kişinin birikimine dayanmaktadır.

Seçtiğimiz yazarlar şunlardır:

Haldun Taner (1915-1986) tiyatromuzda çok etkin ve verimli olmuştur. Özellikle şu eserlerini sayabiliriz: *Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczahanesi, Lütfen Dokunmayın, Günün Adamı, Huzur Çıkmazı, Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı ve Ay Işığında Şamata.* Ayrıca kabare oyunları da şunlardır: *Bu Şehr-İstanbul ki, Astronot Niyazi, Ha Bu Diyar, Dün-Bugün, Aşk u Sevda, Yar Bana Bir Eğlence, Hayırdır İnşallah, Dev Aynası.*

Güngör Dilmen (1930-). Cumhuriyet döneminin en seçkin oyun yazarı olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz. Gerek mitolojyadan ya da klasik mitolojyanın Türkiye'deki karşılıklarından ve tarihten yararlanarak hepsi birbirinden gü-

zel şiirsel dramlar yazmıştır. Belli başlı oyunları: Kral Midas Üçüzlemesi (*Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları, Midas'ın Kördüğümü*), *Canlı Maymun Lokantası, Kurban, Akad'ın Yayı, Anzavur, İttihad ve Terakki, Bağdat Hatun, Deli Dumrul, Ak Tanrılar, Hasan Sabbah, Devlet ve İnsan (Mithat Paşa), Ben Anadolu, Aşkımız Ahsaray'ın En Büyük Yangını, Hakimiyeti Milliye Aşevi.* Ayrıca kısa oyunları *Küp Hamit, Avca Karkap* vb.

Melih Cevdet Anday (1915-). Şairliği, deneme yazarlığı ve romancılığının yanı sıra oyun yazarlığında da çok seçkin bir yeri olan Melih Cevdet Anday'ın şu oyunlarını sayabiliriz: *İçerdekiler, Mikado'nun Çöpleri, Yarın Başka Konuda, Dikkat Köpek Var, Ölülerle Konuşmak İsterler, Müfettişler, Ölümsüzler ya da Bir Cinayetin Söylencesi.*

Turgut Özakman (1930-). Sahnelerimize giderek birbirinden güzel oyunlar kazandırmış olan Turgut Özakman'ın şu oyunlarını sayabiliriz: *Pembe Evin Kaderi, Güneş'te On Kişi, Tufan, Duvarların Ötesi, Kanaviçe, Ocak, Paramparça, Bulvar* (müzikli oyun), *Resimli Osmanlı Tarihi, Bir Şehnaz Oyun, Töre, Ah Şu Gençler.*

Cahit Atay (1925-). Daha çok köy ve kırsal kesim insanları üzerine yazmıştır. Oyunları şunlardır: *Pervaneler, Pusuda, Sahildeki Kanape, Karaların Memetleri* (sırayla şu üç oyundan oluşur: *Ermiş Memet-Yangın Memet-Kerpiç Memet*), *Gültepe Oyunları, Ormanda, Sultan Gelin, Ana Hanım Kız Hanım, Kırlangıçlar.*

Sabahattin Kudret Aksal (1920-). Şair, öykü yazarı ve denemeci Aksal çok değerli oyunlar da yazmıştır: *Evin Üstünde Bulut, Şakacı, Tersine Dönen Şemsiye, Bir Odada Üç Ayna, Kahvede Şenlik Var, Kiral Üşümesi, Bay Hiç, Sonsuzluk Kitapevi.*

Orhan Kemal (1914-1970). Değerli romancımızın gene romanlarından kaynaklanan dört oyunu ile doğrudan oyun

olarak yazdığı *İspinozlar* (ya da *Yalova Kaymakamı*) ile beş oyunu sahnelerimiz için büyük kazançtır. Hikâye ve romanlarından uyarlanan dört oyun ise şunlardır: 72. *Koğuş, Bekçi Murtaza, Eskici Dükkânı, Kardeş Payı.*

Oktay Arayıcı (1936-1985). Genç yaşta yitirdiğimiz Arayıcı az yazmıştır fakat her oyunu önemlidir. *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası, Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi, Rümuz Goncagül.*

Aydın Arıt (1928-). Öncü tiyatronun ülkemizdeki en seçkin temsilcisidir. Şu oyunlarını sayabiliriz: *Bal Sineği, Aya Bir Yolcu, Uçamayan Kuşlar Tutulur, Güneşi Parlatanların Gölgesinde.*

Ayrıca, aşağıda seçtiğimiz yazar ile bazı oyunlarının da tiyatromuz için önemli olduklarını düşünüyoruz.

Ahmet Kutsi Tecer (*Köşebaşı*), Nâzım Hikmet (*Ferhat ile Şirin* ve *Yolcu*), Necati Cumalı (*Nalınlar*), Adalet Ağaoğlu (*Çatıdaki Çatlak* ve *Tombala*); Orhan Asena (*Çil Horoz* ve *Yağmur Sıkıntısı*), Nezihe Araz (*Öyle Bir Nevcihan*), Başar Sabuncu (*Şerefiye* ve *Mutemet Ali Rıza Bey*), Ülker Köksal (*Sacide*), Memet Baydur (*Kadın İstasyonu*), Refik Erduran (*Cengiz Han'ın Bisikleti*), Oğuz Atay (*Oyunlarla Yaşayanlar*), Güner Sümer (*Bozuk Düzen*), Nezihe Meriç (*Sular Aydınlanıyordu*), Aziz Nesin (*Tut Elimden Rovni, Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz* ve *Beş Kısa Oyun*), Recep Bilginer (*İsyancılar*), Murathan Mungan (*Mahmud ile Yezida*), Ülkü Ayvaz (*Yeniden Yaratma*), Ali H. Neyzi (*Damdakiler*), Bilgesu Erenus (*İkili Oyun, Misafir*), Yaşar Kemal (*Teneke*).

KAYNAKÇA

Kaynakçaya oyun metinleri yayınları ile süreli yayınlardaki yazılar alınmamıştır. Resimli olanlar res. ve bir kaynakçası olan yayınlar da kyn kısaltmasıyla gösterilmiştir.

Genel Danışmanlar

Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu*, İstanbul, 1970, kyn.

Metin And, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara, 1963-64, res. kyn.

Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara, 1983, res. kyn.

Metin And, *Culture, Performance and Communication in Turkey*, Tokyo, 1983, kyn.

M. Nihat Özön

Baha Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, İstanbul, 1967

Gelenekse Tiyatro

Metin And, *Dances of Anatolian Turkey*, New York, 1959, res.

Metin And, *Kırk Gün Kırk Gece*, İstanbul, 1959, res. kyn.

Metin And, *Dionyses ve Anadolu Köylüsü*, İstanbul, 1962, kyn.

Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969, res. kyn.

Metin And, *Oyun ve Büyü. Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul, 1974, res. kyn.

Metin And, *A Pictorial History of Turkish Dancing*, Ankara, 1976, res.

Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, 1977, res. kyn.

Metin And, *Karagöz. Turkish Shadow Theatre (appendix on the history of Turkish Ruppet Theatre)*, İstanbul, 1979, res. kyn.

Metin And, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara, 1982 res. kyn.

Metin And *Drama at the Crossroads Turkish Performing Arts Link Pas and Present East and West*, İstanbul, 1991, res. kyn.

Şükrü Elçin, *Anadolu Köy Orta Oyunları*, Ankara, 1964, kyn.

Selim N. Gerçek, *Türk Temaşası*. İstanbul, 1942, res.

Georg Jacob, *Geschihte des Schattentheaters in Morgen und Abendlands* Hannover, 1925, res. kyn.

Nurhan Karadağ, *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara, 1978, res. kyn.

Ignaz Kunos, *Das Turkische Volkschauspiel – Orta Ojunu*, Leipzig, 1908, res.

Theodor Menzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag, 1941.
Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara, 1977, res. kyn
Refik A. Sevengil, *Sur l'anominete de l'art Dramatique Turc*, Istanbul, 1949.
Refik A. Sevengil, *Eski Türklerde Dram Sanatı*, Istanbul, 1959, res. kyn.
Sabri E. Siyavuşgil, *Karagöz, Psiko-sosyolojik Bir Deneme*, Istanbul, 1941.
Otto Spies, *Türkisches Puppentheater, Emsdetten/Westf*, 1959, res.
Ahmet K. Tecer, *Köylü Temsilleri*, Ankara, 1940.
Andreas Tietze, *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L. A. Mayer Memorial Foundation*, Berlin, 1977, res.
Nihal Türkmen, *Orta Oyunu*, Istanbul, 1971, kyn.

Tanzimat Tiyatrosu

Niyazi Akı, *19. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*, Erzurum, 1963, kyn. *19. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsan Üzerine Sosyo-psikolojik Deneme*, Erzurum, 1974 kyn.
Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1923*, Ankara, 1972, res. kyn.
Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu, Kuruluşu – Gelişimi – Katkısı*, Ankara, 1976, kyn.
Metin And, *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*, Istanbul, 1983, kyn.
Metin And, *Türkiye'de İtalyan Sahnesi-İtalyan Sahnesinde Türkiye*, Istanbul, 1989, res. kyn.
Refik A. Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, cilt I Istanbul, 1934, res.
Refik A. Sevengil, *Tanzimat Tiyatrosu*, Istanbul, 1961, res. kyn.
Refik A. Sevengil, *Saray Tiyatrosu*, Istanbul, 1962, res. kyn.

Meşrutiyet Tiyatrosu

Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Ankara, 1971, res. kyn.
Refik A. Sevengil, *Mesrutiyet Tiyatrosu*, Istanbul, 1968, res. kyn.

Cumhuriyet Tiyatrosu

Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1962)*, Erzurum, 1969, kyn.
Metin And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, Istanbul, 1. bsk. 1973, 2. bsk. 1974, res. kyn.
Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara, 1983, res. kyn.
Özdemir Nutku, *Darülbedayi'nin Elli Yılı*, Ankara, 1969, res. kyn.
Bruce Robson, *The Drum Beats Nightly*, Tokyo, 1976, kyn.
Refik A Sevengil, *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, 2. cilt, Istanbul, 1934, res.
Sevda Şener *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları*, (1923-1970), Ankara, 1971
Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)* Aşkara, 1972, kyn.
Kemal Yavuz, *Resat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, Istanbul, kyn.
Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üzerine*, Istanbul, 1981.
Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Ankara, 1986, kyn.
Vasfi Rıza Zobu, *O Günden Bugüne*, Istanbul, 1977, res.

Dans, hareket ve mimiklerle bir olayın, bir öykünün anlatılması insanlık tarihi kadar eskidir. Ama bu ögelerin sözle birleşmesi ve yapısal bir birlik kazanması Eski Yunan'da gerçekleşmiş ve tiyatro sanatı klasik çizgilerine kavuşmuştur. Metin And bu yapıtında Türk tiyatrosunun tarihini mercek altına alırken, zamanda ve mekânda birtakım sınırlamalara gittiğini ve yalnız Anadolu'ya yerleşen Türklerin tiyatrosunu ele aldığını özellikle belirtir. Yazar bu çalışmasında, "Geleneksel Türk Tiyatrosu" başlığı altında Köylü (Kız Kaçırma, Tarımsal Oyunlar, Çoban oyunları vb.) ve Halk Tiyatrosu (Hokkabaz, Meddah, Kukla, Karagöz vb.) geleneklerini ayrıntılı bir biçimde betimliyor. Batı etkisindeki Türk tiyatrosuna eğilerek, sırasıyla, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde sergilenen oyunları, erkek ve kadın sanatçıları, tiyatro mekânlarını, oyunlarda kullanılan dili, tiyatroyla ilgili yasaları ve genel olarak halkın ve yöneticilerin tiyatroya bakışlarını araştırıp yorumluyor.



iletişim