24

100 soruda / türk tiyatrosu tarihi / metin and



türk tiyatrosu tarihi

metin and

gerçek yayınevi

100 SORUDA TÜRK TİYATROSU TARİHİ

Metin And

100 SORUDA DİZİSİ : 24

Birinci Baskı:
Kasım 1970

Kapak: Said Maden

Dizgi: Özaydın Matbaası
Baskı, kapak baskısı, cilt:
Fono Tesisleri

METİN AND

100 SORUDA TÜRK TİYATROSU TARİHİ



GERÇEK YAYINEVİ
Cağaloğlu Yokuşu, Saadet İş Hanı, Kat 4
İstanbul

GİRİŞ

Soru 1 Türk Tiyatrosu deyince bundan ne anlıyoruz?

İlk bakışta Türk Tiyatrosu deyince Türkçe konuşan budunların tiyatrosu anlaşılmak gerekir. Ancak biz burada çağ ve yer bakımından sınırlamalara gittik, yalnız Anadolu'ya yerleşen Türkiye Türklerinin tiyatrosunu ele aldık. Anadolu Selçuklarından başlayarak Beylikler, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyetinin tiyatrosunu gözönünde tuttuk, öteki Türk budunlarını, uluslarını bu kapsamın dışında bıraktık. Başta dil olmak üzere soy bakımından kaynağında birçok ortaklıklar bulunan bu Türk budunları çağlar boyunca birbirlerinden ayrı kalmış, kültür gelişmeleri ayrı yönlerde olmuş, birbirinden ayrı toplumlar durumuna düşmüşler. Öyle ki bunları birbirlerine en yaklaştıracak Türkçe'nin gelişimi ve geçirdiği evreler bile bu ayrılığı, bu kopmuşluğu vurgulamıştır. Bu bakımdan bir Azerî tiyatrosu, bir Kazan Türklerinin tiyatrosundan söz açabilmekle birlikte, ve her biri tıpkı Anadolu Türkiyesi Türklerindeki gibi önce geleneksel tiyatrodan daha sonra Batı tiyatrosuna açılmak gibi benzer bir gelişme göstermelerine rağmen, yolları ayrılmış, bu toplumlar birbirlerine yabancılaşmıştır. Gerçi gerek XIX. yüzyılda, gerek XX. yüzyılda özellikle Kafkasya'dan Türkiye'ye gelen tiyatro toplulukları, ge-

rek buradan oralara giden ve Türk tiyatrosunun elçileri olan sanatçılar yoluyla bir değinme olmasına rağmen, bu tanışma bu toplumların tiyatrolarını birbirlerine yakınlaştıracak yeterlikte olmamıştır. Bu kısa açıklamayı gözönünde tutarak Türk Tiyatrosu kapsamı böylece Anadolu Türkleriyle sınırlandırılmış oluyor. Bu arada 'tiyatro' nun kapsamı da düşündürücüdür. Öteki sanatlardan farklı olarak tiyatro bir yanda dram, öte yanda oyunculuk gibi seyirlik olanaklarıyla ikili bir durumdadır. Dram deyince bunun tanımı Eski Yunan dramına oranla yapılmaktadır. Batı tiyatrosu hep bu ortak kaynaktan gelişmiştir. Onun için bugün bile «Bir Türk Tiyatrosu var mıdır?» sorusuyla karşılaşabiliyoruz. Soruyu Yunan dramını gözönünde 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 Yunanla sıkı bir kültür alışverişi içinde bulunan Araplar da bunu yapamamıştır. Öyle ki Avrupa'nın bile Ortaçağda yarattığı Hıristiyan dramı gene Antik Dram kaynağıyla gelişmiştir. İslâm dininde de bir dram fışkırmamıştır. Yalnız Hıristiyan dramının acı çekme (passion) oyunlarını andıran ve onlar gibi kökeni tek tanrılı dinlerin öncesine uzanan Şiî inancında Taziyeler düşündürücüdür. Kerbelâ olayının çeşitli oluntularını işleyen bu gösterilere Anadolu'nun en doğusundaki kimi köyler dışında pek raslanmaz, ancak aynı amaçla yazılan Mektel-i Hüseyin'lerin bir topluluk içinde dramatik okunuşunun da dramatik bir olgu niteliğinde olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Böylece Türk Tiyatrosunun dram yanının yokluğu karşısında öteki yanına, yani oyunculuk gibi seyirlik yanına döndüğümüz zaman geleneksel Türk tiyatrosu

başlığı altında inceliyeceğimiz bu yüzün özgün bir tiyatro niteliği gösterdiğini görürüz. Değişik etkenlerin bileşiminden oluşmuş geleneksel Türk Tiyatrosu Türk tavır ve üslûbunun güzel bir örneğidir. Daha sonra Batı Tiyatrosunun benimsenmesiyle gitgide silinmiş, günümüzde ortadan kalkmıştır. Onun yerini alan ve hızlı bir gelişme gösteren Batı Tiyatrosu aktarma bir tiyatro olmasına rağmen ister istemez Türk yazarı, Türk oyuncusu ve Türk seyircisi üçlüsünün ortaklaşa yaratıcılığıyla ulusal bir renk ve üslûp kazanmak yolundadır. Batı Tiyatrosuyla Türk tavır ve üslûbunun özgün bir yansısı olan Geleneksel Türk Tiyatrosunun birleşimi sorununa ise ilerde değinilecektir. Kaldı ki bu türlü bir ikilik bize vergi değildir. Olgun, eski dramları olan Hint, Çin, Japon geleneksel tiyatrosuna daha sonradan Batı tiyatrosu aşılanmış olduğunu unutmayalım. Beri yandan aynı kaynaktan gelişmiş Avrupa Tiyatrosu bile, nasıl Doğu gözünü Batıya dikmişse, öylece Doğu Tiyatrosuna özenmekte, kendi tiyatrosunda bir atılım, bir değişme yapmak için denemelere girişmiştir. Özellikle Batı, Doğu Tiyatrosunun Tümel (Total) tiyatro anlayışına olan yatkınlığına göz dikmiştir. İlerde bu denemeler sonunda belki Avrupa Tiyatrosu için de böyle bir ikilikten söz edilebilinecektir. Bu arada bir başka ikilik daha söz konusudur: Bu da köylü - kentli ikiliğidir. Ulaşım yokluğu sonucu birbirinden ayrı düşen köylü ve kentli toplumlar ayrı ayrı tiyatrolar geliştirmiştir. Aşağıda sorularda ele alacağımız köylü seyirlik oyunları her ülkede olduğu gibi köylünün tutucu, koruyucu, saklayıcı özelliğiyle değişmeden kalabilmiştir. Bu arada kitap boyunca geçen seyirlik oyunlar terimini de açıklamak gerek. Türkçe oyun sözcüğü —2. soruda ayrıntılı belirtileceği gibi— çeşitli anlamlar taşımaktadır: Çocuk oyunu, dans, kumar, kâğıt oyunu gibi baht oyunları, spor oyunları ve günümüz-

de yazılı tiyatro eseri anlamlarını taşır. Örneğin köylü ve halk dansları oynayanların oyalanması yani kendileri için olduğundan seyirlik kapsamına giremez. İşte tiyatro sınırına giren oyunları ötekilerinden ayırmak için seyirlik oyunu terimini kullanıyoruz. Bütün seyirlik oyunları dramatik nitelikte değildir. Örneğin canbaz bir seyirlik oyun olmakla birlikte dramatik niteliği yoktur. Özetlersek Türk Tiyatrosu deyince Anadolu Türklerinin Selçuklardan başlayarak Türkiye Cumhuriyetine değin görülen tiyatro ve tiyatroculuğun tümü anlaşılmak gerekir.

Soru 2 Türk Tiyatrosunu oluşturan belli başlı etkenler ve kaynaklar nelerdir?

Anadolu Türklerinin kültürü, dolayısıyla dramatik sanatı beş önemli etkenin bir araya gelmesiyle olmuştur. Kısaca bu etkenler şunlardır: Yer, soy, İmparatorluk, İslâm ve Batılılaşma. Yer bakımından alındığında Türk'ler gelmeden önce Anadolu'da yaşayan eski uygarlıkların Türk kültürünün oluşmasında büyük etkisi olmuştur. Bu en çok Türk köylüsünün seyirlik oyunlarında görülür. 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 rağmen gene de korunabilmişlerdir. Bu arada Bizans da düşünülebilir. Türkler Bizans'ın hem çağdaşı, hem ardılı olmuşlardır. Bizans ve Türk seyirlik oyunlarında birtakım benzerlikler görülür. Ancak bunun bir etkileşme sonucu ortaya çıktığında acele sonuçlara varmamak gerekir. Bununla birlikte Türk seyirlik oyunlarında ilk başlarda Rum sanatçılarının çoğunlukta ol-

dukları, onların belirli bir katkılarının payı olduğu unutulmamalıdır.

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 raslanabilmektedir. Tarikat zikir, tören ve danslarında bile bu etkinin izlerini bulmaktayız. Belirli oyun türlerinin de Orta Asya'dan gelme oldukları belirlidir. Nitekim Orta Asya'daki iki kukla türü *kol korçak* (el kuklası) ve *Çadır Hayal* (ipli kukla) ile kuklanın Selçuk Türklerinde de varlığı, kesiksiz bir kukla geleneğinin Anadolu Türklerine uzandığı anlaşılır. Orta Asya'daki arkeoloji kazıları gitgide bu etkinin ipuçlarını ortaya çıkarmaktadır. Oyun sözcüğü bile gelişmesi bakımından Şamanlığa uzanmaktadır. Nitekim Şaman'ın türlü adları arasında, örneğin Yakut'ların kullandığı ad Oyun'du. Orta Şaman'a da Orta Oyun deniyordu. Oyun, yalnız Şaman'ın kendine değil fakat törenin tümüne de deniliyordu. Şaman bu törende dansediyor, ses ve çalgı müziğine başvuruyor, yüz kaslarını kullanıyor, vantrilog gibi karnından ses çıkararak çeşitli sesleri taklit ediyor ve şiir okuyordu. Böylece bugün oyun sözcüğüyle tiyatro, dans ve çeşitli seyirlik oyunlarının ortak bir kökende toplanmış olması kolaylıkla açıklanabiliyor. Şamanlığın seyirlik köylü oyunlarında da görüldüğünü belirtmiştik. Bunu bir örnekle belirtelim. Kars'ta günümüzde de oynanan *Köse* oyunu şöyledir: İki oyuncudan biri üstüne kısa ak don üzerine ak bir koyun postu geçirmiş, sırtına da büyük bir kanbur yapmıştır. At yerine geçmek üzere bacaklarının arasında bir sopa, elinde de kamçısı vardır. İkinci oyuncu birincinin kardeşidir, kılığı ona benzerse de sırtındaki post karadır, elinde de kamçı yoktur. Oyunun üçüncü kişisi kadın kılığına girmiş birinci erkeğin

kızı, dördüncü kişi ise domuz olmuştur. *Bar* oynanırken 1. erkeğin kızını ikincisi kaçırır, bu yüzden ikisi arasında kavga çıkar, birinci erkek kardeşini öldürür. Ölüyü diriltmek için çeşitli girişimlerden sonra 1. erkek kamçıyı alıp yatan kardeşine vurarak onu diriltir. Hep birlikte dansederler, sonra da domuzu vurup kendilerine şölen çekerler. Bu oyunda kamçı ile ölü diriltmek ilginçtir. Türklerin Şaman'a kam dediklerini biliyoruz. Kamçı da bu ilintiyi düşündürüyor. Kaldı ki şamanların da böyle kamçıları vardı. Ayrıca kamçıyı vurarak ölünün diriltilmesi şamanların iyi etmek görevlerine uyuyor. Bundan başka kardeşlerin birinin ak koyun postu, ötekinin kara koyun postu giymesi de gene şamanlığın bir kalıntısıdır. Şamanlar kimi yerlerde ak-kam, kara-kam diye ikiye ayrılırdı. Bir başka ayrıma göre ise ak şamana *sagani bö*, iyi şaman, kara şamana ise *karain bö,* kötü şaman denirdi. Oyunda da iyi kardeş ak, kötü kardeş ise kara posta bürünmüştür.

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 oluşumunda belirli bir katkıları olduğu söylenebilir. Örneğin Ermenilerin Türkiye'de yalnız Avrupa tiyatrosunun Türkiye'ye yerleşmesinde değil, daha önce geleneksel tiyatronun oluşmasında da katkıları vardır. Bunun gibi XVI. yüzyılın başında İspanya ve Portekiz'den atılıp Türkiye'ye sığınan Yahudilerin de belirli katkıları vardır. Gerçi onların getirdikleri Batı Tiyatrosunun özellikleriyse de katkıları daha çok geleneksel tiyatromuzun gelişmesinde görülür.

Bir önemli etken de İslâm'dır. Bu kaynakta yalnız din değil fakat İslâm ülkelerinin —İran, Arap— kültürlerinin etkisini de hesaba katmak gerekir. Ancak tiyat-

ro açısından bakılınca bu etkenin sonuçlarının olumlu olmaktan çok olumsuz, ve gelişmeyi geciktirici yanı baskındır. İslâm'a göre Tanrı bütün varlıkları yoktan varedir, bu varlıkların tümü gelip geçici, oysa Tanrı kalıcı, önsüz ve sonsuzdur. Tanrı'nınki gibi bir yaratıcılık etkinliği olan ve canlı varlıkların benzetmecilerini, kişileştirmelerini yapan resim, heykel, tiyatro gibi sanat kollarına yer yoktur. Bunun gibi dramatik anlayışta önemli yeri olan insanoğlunun tanrıyla çatışması, ona başkaldırması, ya da istem ile ödev arasındaki çatışma İslâm'ın yaşam görüşüne aykırıdır. Ayrıca toplum içinde kadına çok sınırlı bir yer tanınması da İslâm'ın tiyatronun gelişmesinde engelleyici etkileri arasında sayılmak gerekir. Ancak ileri görüşlü din adamları yargılarını, görüşlerini açıkladıkları fetvalarda, tiyatroya birtakım koşullarla izin vermişlerdir. (Bu fetvalar için bkz. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*). Yalnız öğretmen - öğrenci, din adamı, yargıç gibi saygın kişilerin ve kurumların oyun konusu olması yasaklanmıştır. Öyle ki bu açıdan bakılınca Bizans'ın bağnaz din anlayışı yanında Türkiye'de daha bir hoşgörü ile davranılmıştır. Nitekim Avrupa'da da uzun süre kadının sahneye çıkması kısıtlanmış, oyuncular kitle gözünde toplum dışı kişiler sayılmıştı. Din adamlarının kısıtlayıcı tutumlarında oyuncuların düzen bağı, yaşayışları, ahlâk dışı sapık davranışlarının da payı vardır. Ancak, ilerde göreceğiz, gerek geleneksel türleri, gerek tiyatroyu din adamlarına karşı koruyan, onların dokunulmazlıklarına güvence sağlayacak birtakım yollar bulunmuştur. Böylece İslâm ülkeleri içinde Türkiye tiyatroda en büyük atılımları yapabilen ülke olmuştur.

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 ki-

tabın dörtte üçünün Batı örneğinde Türk Tiyatrosu olduğu düşünülürse sözü ileriye bırakmak yerinde olacaktır.

Soru 3 : Çevre bakımından Türk Tiyatrosunu kaça ayırabiliriz?

Dört ana kesime ayırabiliriz. Bunlardan ilki Köylü Tiyatrosu geleneğidir. Türkiye halkının büyük çoğunluğu olan toprağa bağlı Türk köylüsünün eski bolluk törenleri ve canlıcılık *(animisme)* inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zamanla biçim, ve öz bakımından değişikliklere uğramasına rağmen günümüze değin yaşayabilmiştir. Köylümüz zamanla geleneksel oyunlarına bu eski örnekler üzerine kendi toplumsal yaşantısını yansıtan yeni oyunlar katmış olmakla birlikte, bu gelenek Türkiye'de ötekilere göre en bozulmamış ve sürekli tiyatro geleneği olmuştur. Hayvan benzetmeceleri, danslar, kukla ve çeşitli doğmaca oyunları kapsayan bu oyunlara köy çocuklarının oyunlarında da raslamaktayız. Ancak burada doğmaca deyimi yanıltıcıdır. Bunlar çoğunlukla tören kalıntıları olduğu için belli tarihlerde oynanan ve kalıplaşmış, sözleri, eylemleri, sırası değiştirilmeyen, dondurulmuş oyunlardır. Yapılacak değişiklik törenin büyüsel amacını bozacağı inancıyla değişiklik yapılmaz. Doğmaca burada bir yazılı metnin olmaması diye belirlenmelidir. Avrupa köylüsünün oyunlarına benzerliği ise her ikisinin aynı kaynaktan, yani Yakın Doğu bolluk törenlerinden çıkmış olmalarıyla açıklanabilir. Ancak Avrupa'da köylü oyunları Antik tiyatroyla birleşerek Orta Çağ'da bir Hıristiyan dramının doğmasına yol açmasına karşılık Türkkiye'de kendi içine kapanık kalmış, öteki çevrelerle hiç bir ilişki ve değinmesi olmamıştır.

Halk Tiyatrosu ise değişik bir çevrenin malıdır; kent-

lerde, daha doğrusu başkentte oluşmuş bir tiyatrodur. Türkiye'nin başka yerlerinde de görülmekle birlikte Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türleri İstanbul'un malı olmuştur. Sanatçıları halk adamları olduğu gibi seyircilerinin büyük kesimi de halktandır. En önemli türleri kukla, karagöz ve ortaoyunudur. XIX. yüzyılda geleneksel halk tiyatrosu Batı tiyatrosuyla bir birleşim yaparak Tulûat tiyatrosunun ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Saray Tiyatrosu geleneği başka ülkeler gibi değişik, kendine özgü bir gelenek olmayıp daha çok saray çevresi dışındaki tiyatronun sarayca benimsenmesi yoluyla olmuştur. Saray yalnız dışardan sanatçı almakla kalmamış, kendi sanatçılarını yetiştirmek yoluna da gitmiş, Enderun-u Hümâyun'da ve özellikle Seferli Koğuşunda içoğlanlarına bir sanat okulu gibi müzik, spor gösterileri yanında çeşitli oyunlar öğretilmiştir. Ayrıca saray kadınlarına da bu eğitim uygulanmıştır. Sarayın, saray dışındaki halka yaklaşması çeşitli vesilelerle düzenlenen (sünnet, evlenme, şehzadelerin doğumu, padişahın tahta geçmesi, bir savaşın kazanılması, bir önemli konuğun gelişi gibi) kimikez kırk gün kırk gece süren şenliklerle olmuştur. Bu şenliklerde seyirlik oyunlar geniş ölçüde düzenlenmiş, böylece saray, esnaf, ordu ve halkın çeşitli kesimleri bir araya gelmişlerdir. Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesiyle saray bununla da ilgilenmiş, dışardaki tiyatro topluluklarına imtiyazlar, fermanlar verilerek bunlar belirli ödeneklerle desteklendiği gibi ayrıca Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız saraylarında tiyatrolar kurulmuştur. Ayrıca saray içinde gerek yabancı, gerek yerli kalıcı tiyatro toplulukları kurulmuş, bunlar asker gibi üniformalar giymişler, çalışmaları madalyalar, rütbelerle değerlendirilmiş, içlerinde paşa katına yükselenler bile olmuştur: Donizette Paşa, Guatelli Paşa

gibi. 1908'de Meşrutiyet ile saray tiyatrosu da sona erdi.

Sonuncu gelenek olan Batı tiyatrosu da belli bir çevrenin, toplumsal kesimin tiyatrosu olmuştur; İstanbul, sınırlı olarak Bursa, İzmir, Edirne, Adana gibi kentlerde görülen gelişen Batı tiyatrosunun, halkçı olan Türkiye Cumhuriyeti döneminde bile bütün yurt düzeyine yayıldığı, halka ulaştığı söylenemez.

Soru 4 Türk Tiyatrosunun evreleri nelerdir?

Önce bütün geleneksel tiyatrolar gibi öncesiz ve bitimsiz geleneksel tiyatromuz vardır. Selçuklarda tiyatro olduğu üzerine birtakım izlere raslanıyor. Nitekim XII. yüzyılda Bizans prensesi Anna Komnena'nın yazdığı *Aleksiyad* adlı eserinde Selçuklularda taklitli oyunların bulunduğunu bildiriyor. Burda Prenses Komnena babası İmparator Komneni'nin geçirdiği damla hastalığı ve çektiği sancıların Türkler arasında taklit edildiğini, İmparatorun yatakta yatışını, hekimlerin ve öteki kişilerin davranışlarından bir oyun çıkarıldığını yazıyor. İlk kez Profesör Jacob'un ilgimizi çektiği bu belgeyi kimi yazarlar genelleştirerek Selçuk tiyatrosu için kesin bir kanıt olarak kabul etmişlerdir. Bunun gibi Selçuklarda kuklanın varlığı üzerine belgelere raslanmaktadır. XV. yüzyılın başında Sultan Beyazıt'ın sarayında çalgıcı, şarkıcı ve oyuncu toplulukları bulunduğunu biliyoruz. Gene XV. yüzyılda boyalı veya maskeli bineva ve tulumcu denilen oyuncuların söyleşmeli oyunlar oynadığını, ellerindeki dergilerden zort denilen hicivleri karşılıklı okuduklarını, bunlar içinde Aselî adında bir oyuncunun sivrildiğini öğreniyoruz. Ancak dağınık ve cılız verilerin dışında XVI. yüzyıla değin bu çağlar karanlık kalıyor. Yalnız seyirlik köylü oyunlarının bugünkü gibi bugünden de daha zengin olduğunu söyliyebiliriz. Geleneksel tiyatromuz yakın

çağa değin büyük bir gelişme göstermiş, XIX. yüzyılda Batı tiyatrosuna paralel, onunla yarış edercesine gelişmiş, ancak gitgide silinmeye, yerini Batı tiyatrosuna bırakmaya başlamıştır.

İkinci evre 1839'da başlayıp 1908'de sonuçlanmıştır. Buna Tanzimat ve İstibdat tiyatrosu adım verebiliriz. Bu dönemde tiyatro binaları yapılmış, tiyatro eserleri yazılmış, seyircide tiyatro sevgisi uyandırılmış, oyuncular yetişmiştir. Çok hızlı bir gelişmeyle kısa bir süre içinde büyük atılımlar yapılmıştır. Ancak bu hızlı gelişme dönemi İstibdat çağında önce duraklamış, sonra gerilemiş, en sonra da hemen hemen ortadan silinmiştir. İstibdat dönemine karşı çıkan 1908'de hürriyetin ve meşrutiyetin ilânıyla tiyatro faaliyeti birden uyanmış, yazarlar yeniden eser vermeye başlamış, tiyatro her bakımdan etkinleşmiştir. Bu dönemi bitiren yıl tarihçiler arasında tartışmalıdır. Biz Cumhuriyet'in ilânı 1923'ü daha ilerde göstereceğimiz nedenlerden yeğ tuttuk. Bu tarihten günümüze değin olan evreyi de Cumhuriyet Tiyatrosu olarak adlandıracağız. Tiyatro artık yerine oturmuş, devlet yardımı ve denetimi kendini göstermiştir. Bu dönem içinde 27 mayıs 1960 devrimi ve 1961 anayasası her bakımdan yepyeni bir dönemin açılışıdır. Toplumsal sorunlar ortaya çıkmış, bilinçli bir toplumsal eleştiri, karşıt toplumsal güçlerin çatışması ister istemez etkisini tiyatroda da göstermiştir. Tiyatroya yeni bir yön vermek, Türk tiyatrosunun ne olduğu, ne olmaması gerektiği, tiyatronun işlevi ve toplumsal fikir ve eylemdeki yeri saptanmaya başlanmıştır. Öyle ki ilerde Türk tiyatrosu tarihi yazacaklar herhalde 1960'dan sonrasını ayrı bir dönem olarak ele alacaklar ve belki bunu II. Cumhuriyet diye adlandıracaklardır. Bu kitabın çatısına da temel olan bu dört evre daha çok toplumsal ve siyasal dönüşüm noktalarına göre belirlenmiş oluyor ki, bu doğaldır.

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Soru 5 Geleneksel Türk Tiyatrosunun özellikleri nelerdir?

Bu başlık altında hem köylü tiyatrosu geleneğini, hem halk tiyatro geleneğini anlıyoruz. Bunların birbirleriyle değinmeleri olmamasına rağmen benzeşen yönleri vardır. Batı tiyatrosundan ayırıcı yönleri üzerinde durursak her şeyden önce sahnesiz bir tiyatrodur ve yazılı bir metne dayanmazlar. Şarkı, dans, söz oyunları başlıca niteliklerdir. 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 çeşit bakımından çok zengindir: Canını tehlikeye koyanlar (*canbaz, rismanbaz* gibi), gözbağcılık yapanlar (*sihirbaz, mührebaz, şubedebaz, hokkabaz* gibi), dansedenler (*köçek, çengi, kâzebaz, tavşan, curcunabaz, mıtrakbaz, beçe, cin askeri* gibi), güçlülük ve denge sanatçıları (*zorbaz, gürzbaz, küzebaz, çanakbaz, sinibaz, muallâkendâz, perendebaz, şi-*

şabaz, çenberbaz, kadehbaz, şemşirbaz, pâçilebaz gibi), hayvanlarla gösteri çıkaranlar (*maymunbaz, köpekbaz, ayıbaz, hımarbaz, yılanbaz, cündî* gibi), fişeklerle gösteri yapanlar *(ateşbaz,* gibi). Dramatik nitelikte olanlar ise *meddah, kıssahan, kukla, çengi, köçek, curcunabaz, Karagöz, Ortaoyunu, hokkabaz, savaş oyunlarını* sayabiliriz. Sözlü ve sözsüz oyunlara gelince sözlü oyunların hepsi dramatik nitelikte olduğu gibi sözsüz oyunlar içinde dramatik nitelikte olanlara raslanmaktadır. Örneğin *çengi, köçek* ve *curcunabazların* dramatik nitelikte gösterileri vardır. Savaş oyunları da dramatik nitelik gösterirler. Buna karşılık kuklanın kimi türleri sözsüzdür ve dramatik nitelik göstermezler. Seyirlik köylü oyunları içinde de dramatik nitelikte sözsüz oyunlara raslanır: *lâl, samıt, dilsiz* oyunlarıyla *Bitlis Zeybeği* gibi oyunlar bunlardandır.

Soru 6 Seyirlik Köylü oyunlarının kaynakları nelerdir?

Bugün Anadolu'nun hangi köşesine gidilse oradaki köylerde kimikez değişik adlarda aynı konular üzerine, üstelik çoğu kez aynı tarihlerde birtakım seyirlik oyunlar oynadıkları görülür. Diyelim bir uçtan ötekine Kuzeyden Güneye, Batıdan Doğuya, öyle ki kimikez *Arap Oyunu, Deve Oyunu* gibi adların bile bile benzerliği şaşırtıcı ve düşündürücüdür. Bu konuda köylü ne düşünmektedir? Köylüler oyun konusunda konuşmakta çekingendir, güvenini kazanıp bu oyunlar üzerine bilgi aldığınızda köylünün bu oyunlara ayrı bir önem verdiği görülür. Kimi yerlerde köylü bu oyunların amacını açıklayamaz, ancak yüzyıllar boyunca edindiği bilinçle «bu oyun ille de oynanmalıdır,» ya da «oynanmadan olmaz» diye kestirip atar.

Kimi yerde ise köylü bilinçli, kesin cevaplar verir. Nitekim Erzurum'un Aşkale ilçesinin Pırankapan köyünde yılbaşında oynanan *Deve Oyunu* ve *Ayı* oyunu olmak üzere iki bölümden oluşan *Ali Fattik* oyununun neden oynandığı köylüye sorulunca kimi Yılbaşı olduğu için, kimi yeni yıla uğur getirmesi için, kimi Yeni Yıla girme sevinci cevabını vermiş. Yalnız oyunda gelini oynayan köyün yaşlılarından Veli Duvarcı'nın verdiği şu cevap ilginçtir: «Ben Veli Duvarcı. Bu oyunun ismi *Ali Fattik* oyunu. Bu Fattik oyununu oynamak için, yeni yıla geçmek için, hayırlı ve uğurlu, neşeli, ekinlerin bol olması ve otların bitmesi dedelerimizden duyduğumuza nazaran bu oyunu oynarız. Haydi Allahaısmarladık.» Oyunun belirli zamanda yani yılbaşında oynanması, (gerçi burada sözkonusu oyun 28 aralıkta oynanmıştı; ancak bunun nedeni şudur: oyun evlerden yiyecek toplamaya dayandığından ve ilk oyunu çıkaran yiyecekleri alacağı için bir topluluk erken davranmış, böylece oyun tarihi yılbaşından bir iki gün öne alınmıştır), belirli bir biçimde oynanması ve yukarda oyuncuların sözleri oyunun bir bolluk töreni kalıntısı olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Bu oyunların tıpatıp benzerlerini Yakın Doğu ülkelerinde, Balkanlar'da ve Avrupa'da buluyoruz. Avrupalı incelemeciler Avrupa'da bugün de köylünün oynadığı oyunların Yakın Doğu'nun eski tarımsal bolluk törenlerine uzadığını bilimsel yollardan göstermişlerdir. Mevsimlik örnekler, kalıplar üzerine oluşan ve kuşaktan kuşağa pek az değişikliklerle geçen bu törenlerin yalnız ve yalnız Yakın Doğu'nun eski uygarlıklarında görüldüğü, Eski Yunan'a burdan geçtiği ve Antik dramın da bunlardan doğduğu gene bilim adamlarının bugün kesin olarak ortaya koyduğu sonuçlardır. Oysa bizim incelemeciler içinde kimi Anadolu'ya gelen Türklerin Anadolu'da kendilerinden önce yaşamış ve yaşamakta olan halkla dolaylı bir kültür alışverişinde olduklarını da

kabul etmezler. Sanırsınız Türkler Anadolu'ya gelip yerleştiklerinde Anadolu bomboştu, burada hiç kimse yaşamıyordu. Oysa gene bugün bilginlerin gösterdiği gibi bu eski inançlar köylünün bilincine öyle sinmiştir ki, tek tanrılı dinlerin bile, örneğin Hıristiyanlık'ta Paskalya, Noel, İslâm'da Muharrem ve Aşure törenini bile, eski inançlara ve bunların takvim dönemlerine uydurulduğunu göstermişlerdir. Bizim incelemeciler her şeyin Orta Asya'dan getirildiğine öyle inanmışlardır ki kesin olarak yalnız Yakın Doğu uygarlıklarında görülen ölüp dirilme motifinin Orta Asya destanlarında bulunduğunu göstermek gibi gereksiz açıklamalara kalkarlar; oysa bu destanlardaki ölüp dirilme motifi ile doğanın kışın ölüp ve yaz ile yeniden doğmasına dayanan bolluk törenleriyle hiç bir ilgisi olmadığını bilmez görünürler. Bu tür oyunlarda gerçi daha önce 2 no.lu soruda Kars'tan alınan oyunda gösterdiğimiz gibi Orta Asya'dan gelen öğeler de bulunmaktaysa da oyunlar temelinde Yakın Doğu bolluk törenlerinin bir kalıntısıdır. Bu konuyu tartıştığım ünlü Bizans bilgini Profesör Steven Runciman kendi başından geçmiş şu olayı anlattı: Profesör Suriye'de bulunduğu sırada bir bölgeye demiryolu döşeniyormuş. Demiryolunun müslüman halkın çok bağlı olduğu bir yatırın üstünden geçmesi gerekiyormuş. Ya türbeyi yıkmak, ya da demiryolunun geçtiği yerden birkaç metre uzağa almak gerekiyormuş. Gönüllü müslüman işçilerin yardımıyla türbe kaldırılmış, ancak görülmüş ki evliyanın yeri bomboş, daha derin kazılınca bu kez aynı yerde bir Hıristiyan azizinin gömülü olduğunu belirten kalıntılara raslanmış, fakat Hıristiyan azizinin de gömülü olmadığı görülmüş, daha da derine gidince ortaya çıka çıka eski çok tanrılı dinlerden kalma bir tanrının heykeli çıkmış. Aynı toprak parçası üzerinde çeşitli inançların bu kat kat beraberliği sanırım Anadoluculuğun karşısına çıkanlara en

iyi cevap olacaktır. Bu bolluk törenleri işlevseldi, amaçları doğanın canlandırılması içindi. Bu törenlerle 'myth' lerin birleşmesi dramı yaratmıştır. Bu mevsimlik törenler yalnız Yunan dramında değil, fakat eski Mısır, Mezopotamya, Suriye, Filistin, Frigya, Hititlerde de görülüyordu. Kimikez eskinin kovulmasıydı. Eski ise tahtından indirilmiş Kral, Ölüm, Kötülük, Bolluk Görüntüsü olarak canlandırılıyordu. Kimi törenlerde iki hasım arasında bir yarış, yağmur, yaşam ile ölüm gibi. Sonunda önceden belli olan yan kazanıyordu; kimikez bu bir gelinle yapılan kutsal bir evlenmeyle sonuçlanıyordu. Böylece bolluk sağlanıyor, doğa yeniden uyanıp, diriliyordu. Yaşamın, dirliğin sonu her dönem sonunda kemerleri sıkma, oruç, perhiz, ölüm, sıkıntı canlılığın sona ermesiydi. İkinci kesim ise yeni dönemin başlaması, kuraklığa karşı yalancı savaş, yağmur yağdırmak için büyü, topluca çiftleşme gibi ögelerdi. Törenler çoğunlukla ya gün-tün eşitliğine (*equinoxe:* 23 eylül - 21 mart) veya gün durumuna (*solstice:* 21 haziran - 22 aralık)'a raslar. Anadolu köylüsünün takvimindeki aylar uyarıcıdır: Döl dökümü, Çiçek ayı, Yağmur ayı, Orağ ayı, Oy biçim, Biçin ayı, Harman ayı, Şarap ayı, Koç katımı, Çileler ayı gibi. Yıl da ikiye ayrılır. Birincisi 6 mayıstan (rumî 23 nisan) 7 kasım'a kadar 186 gün rüz-ı hızır yani yeşeren gün, 8 kasımdan (rumî 27 ekim) 5 mayıs'a kadar 179 gün, ruz-ı kasım yani bölen gündür. Birinciyle kış, ikinciyle yaz başlar. Bütün bu öğelerin hemen hepsinin karşılıklarını Anadolu'da bugün buluyoruz. Yağmur yağdırmak için yeşillikler giyme, «Dodu» üzerine su dökülüp çan çalınması,*Bodi Bostan* oynanması, güneş çıkarmak için çıralar yakıp evleri dolaşarak oynanan *Kuç Kuçura,* Hıdırellez'le ak giysi veya Hızır'ın yeşil giysili olması, bugün de hastalıktan kurtulmak için yeşillikler üzerinde yuvarlanılması gibi türlü danslı, danssız törenler buluruz. Bunlara ço-

cukların tutucu ve koruyucu olmasından Anadolu çocuk oyunlarında da benzerlerine raslanır. Anadolu seyirlik oyunları kış yarısı, hayvanların yavrulaması, bitkisel yaşamın uyanması veya uykuya dalması, hayvanların çiftleşmeleri gibi olgulara yönelmiştir. Törenler ya kışın geçmesi yani ölümü, ya da yazın ölümünde görülüyor. Bunun gelişmesi tarımın gelişmesine ayak uydurdu, toprağın verimliliği, kış ile yazın birbirinin ardısıra gelmesi, ilkbahar ile ürün devşirme, toprağı işleme, saban sürme, tohum ekme, biçme olayları üzerine ilgi toplandı. İşte doğanın bu işlevini yenileme kaygusu toprağa bağlı insanları her yıl büyü yoluyla dönüşümü sağlamak zorunluluğuna itmiştir. Kışın öldürücülüğünü ve yazın kuraklığını değiştirip baharla yaşam getiren Ana - Gelin'e Sümerler'de, Akadlar'da da raslanıyor. Ana-oğul, karı-koca tanrı çiftler Dionisos-Semele, Kybele-Attis, Astarte-Adonis, İsis-Osiris'dir. Anadolu seyirlik köylü oyunları ister bu bolluk törenlerinin kalıntısı olsun, ister bu kalıntıların sonradan biçim, öz, amaç değiştirmiş çeşitlemeleri olsun, isterse de daha çok şakalaşma, oyalanma için önceki örnekler uyarınca sonradan düzülmüş oyunlar olsun, Anadolu'da bunların tümüne «oyun çıkarma» denilir. Bunların kimi yalnız dans ve pantomime dayanan sözsüz, suskun oyunlardır. Zaten törensel, büyüsel oyunlarda eylem *(dromenon)* sözden *(muthos)* daha önemlidir. Bu türlü oyunlara Anadolu'da ya Arapça sessiz, susan anlamına *samıt,* ya da Farsça dilsiz anlamına *lâl* denilir.

Soru 7 : Seyirlik köylü oyunlarının konuları belli başlı kaça ayrılır? Belli başlı öğeler nelerdir?

Eski törenlerin kalıntıları olarak seyirlik köylü oyunlarında üç ana konu buluyoruz:

● Birinci ana konu şudur: Çoğukez iki hasım arasında bir savaş, bunlardan birinin ölmesi, sonra ölenin ya büyüyle, ya da kendi kendine dirilmesi. Çoğukez seyirciler ölen için yas tutar, ağıt söylenir, dirilince de bu sevinçle kutlanır. Bu konuyu hemen Anadolu'nun her yanında değişik adlar ve ayrıntılar ve çeşitlemelerle buluyoruz. Ölüp dirilen tanrılar gerek bitkisel, gerek hayvansal yaşamın doğup ölmesiyle ilintilidir. Bunlar belli başlı Dionisos, Adonis, Attis, Osiris'tir. Hıristiyanlık'ta ölüp dirilen İsa da bu simgenin kalıntısıdır. Bunun gibi Babilonya 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 duruyor, insanlar, hayvanlar üremeyi unutuyorlar. Onların geri gelmesiyle bütün doğa uyanıyordu. İşte Anadolu'da rasladığımız ölüp dirilme konulu seyirlik oyunlardan Malatya köylerinde Kışyarısı adıyla oynanan, yayımlanmamış bir oyunu örnek olarak verelim. Köylüler ocak 15'den 13 gün sonra yani 28 ocak'da kış yarısını kutlarlar. 27 ocak'da gençler davullarla halka ertesi günü kış yarısının kutlanacağını duyururlar. Tören günü içlerinden biri ihtiyar Baba olur. Beli kanburdur, yüzüne beyaz sakal takar. Biri de yüzünü karaya boyayarak ihtiyarın arap ve topal oğlu olur. Uzun giysiler giyinmiş dört oyuncu da gelin olurlar. Aralarına 10-15 kişi daha alarak ev ev dolaşırlar. Her eve gelince içeri girerler. İhtiyar, topal arap oğluyla dört gelini olduğunu söyleyerek sadaka ister. Evden içeri girerek davul çalarlar, halay çekerler ve şu türküyü söylerler:

Dut ağacı düzdedir
Yaylalar yaylalar
Dalı bizden yüzdedir
Aman aman kışyarısı

Dut ağacı dut verir
Evsahibi bize ne verir
Dut yaprağını kıt verir
Ev sahibi bize bol bol verir.

Bu türkü çalındıktan sonra ihtiyar yere düşerek ölür. Gelinler ve arap oğlu ihtiyarın başında ağlaşırlar. Ev sahibinden yiyecek aldıktan sonra ölüyü dışarı çıkarınca ihtiyar dirilir. Bunu her evde tekrarladıktan sonra akşama topladıkları yiyecekleri hep birlikte davul zurna ile oynayarak sevinçle sabaha dek yerler. Yukarıda belirtildiği gibi ölüm çoğu kez bir çarpışma sonunda, diriltilmesi de kurşun dökme gibi büyüsel bir yoldan veya doktor bakımıyla olur. Kimi kez ölüp dirilen bir hayvan olur. Nitekim Tokat'ın Alevî köylerinde oynanan *Geyik* oyununda ölüp dirilen bir geyik benzetmecesidir, diriltilmesi kurşun dökmeyle olur. Sıvas'ın köylerinde raslanan *Saya Gezme* oyununda da ölüp dirilen Tilki'dir. Ölüp dirilme konulu oyunlar çeşitli yerlerde çeşitli adlar alır: *Arap Oyunu, Ölü Oyunu, Şeytan Oyunu, Halil, Komşu Bacı, Yaş Oyunu, Yılbaşı Oyunu, Ali ve Fatoş Oyunu, Şeytan Çık Oyunu, Dök Dök, Kadı Oyunu, Dede Oyunu, Devc Oyunu* gibi.

● İkinci önemli konu kız kaçırmadır. Gerçi kız kaçırma köylerde çok raslanan 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, yaslı 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 ürünleri gi-

bi yılın üçtebirini yer altında geçirir, geriye kalanında yeryüzünde annesiyle buluşur. Kızın, annesine kavuşmasında yağmur yağmaya, ekin bitmeye başlar. Bu konu da Anadolu'da birçok seyirlik oyunlarda çeşitli yollardan canlandırılır. Burdur köylerine *Efe ve Kadı* oyununda ayrıntıları bir yana bırakırsak, Gürcü kızı kaçırılır, Gürcü kızın kaçırılması seyircilerde üzüntü yaratır, kızın elinde beşik taşıyan annesi kızı kaçırıldığı için ağlar, kız bulunup geri getirilince genel bir sevinç olur. Bu konuda çeşitli büyüsel öğelerle sonradan yaratılmış kız kaçırma oyunlarından ayrılır. Seferihisar'da kız kaçırma oyunu, Burdur'da kadınlar arasında oynanan *İspahi Oyunu, Ismağan Oyunu,* Kırşehir'in Mucur ilçesinde oynanan *Koca Oyunu,* Fethiye'de oynanan *Arap* oyunu, Tokat'ta *Kadı* oyunu, Tokat köylerinden *Deveci* oyunu, Çankırı'da oynanan *Deve-Kıpti* oyunu, Bolvadin'de kız kaçırma oyunu, Bandırma ile Karacabey arasında Yenice köyünde oynanan *Arap* oyunu, Yavuzelinin Kaleobası köyünde oynanan *Kız Kaçırma* oyunu yüzlerce örnekten birkaçıdır.

● Kimi oyunlarda hem ölüp dirilme, hem kız kaçırma konularını bir arada buluruz. Oyunlarda çeşitli öğelere gelince, genellikle çepeçevre seyircilerle çevrili alanlarda oynanmakla birlikte kimi oyunlar ev ev dolaşarak, oyunlar her ev önünde veya içinde tekrarlanır, para yiyecek toplanır, sonra toplu bir şölende toplananlar yenir. İlginç bir uygulama da evlerin bacalarından sarkıtılan bir iple bu armağanların alınmasıdır. Tokat'ta raslanan *Öfe Yakma* oyunu ile, Sıvas'ta *Baca Pilâvı,* Bolvadin'in köylerinde oynanan *Saya Gezmesi* bu türden oyunlardır. Saya gezmesi, kurt dolaştırma, sayakutluğu bayramı, çan sallama, davar özü, töre devşirme, *Kalik, Kösemi* gibi çeşitli adlar altında gene yılın belirli günlerinde çalgıyla türküyle evleri dolaşarak yiyecek toplamak, hayvan postu giymek, çıngırak çalmak gibi törenlerin daha çok hay-

vanların yavrulamasını sağlamak gibi bir amacı vardır. Bunların çoğunluğu *Koç Katımı*'dır; bir çeşit davar düğünüdür. Kuzular beş ayda yani koçkatımından 150 gün içinde doğar, yüzüncü günü kuzu anasının karnında tüylenir, elli gün sonra da doğmuş olur. Eski Rumî ağustos'un onbeşinden sayılınca koçkatımı Saya Bayramı yani yüzüncü günü aralık ayının yirmibeşinden Ocak ayının onuna kadar onaltı gün sürer. Bu tarihler bölgenin özelliklerine göre değişir. Erzincan'da *Kalik* oyunu da keçilerin yavrulamasına elli gün kala oynanır. Çok raslanan bir öğe de aklarla karaların çatışmasıdır. Ak, çoğukez yüzüne bulanmış, ak sakallı, beyazlar veya beyaz hayvan postu giyinmiş biridir. Buna Dede de denilir. Buna karşı kara ise, çoğunlukla Arap adını alır; yüzünü, bedeninin görünen yerlerini karaya boyar, kara giyimli veya kara post gitmiş biridir. Niğde'nin Bor kasabasında derici esnafının eskiden oynadığı *Tuluk* oyununda birbirleriyle ellerindeki şişirilmiş keçi derisiyle vuruşan iki yandan tulukçular ak, keçiler ise karadır. Daha çok *Arap* oyunu adıyla bütün Anadolu'ya yaygın olan oyunda bu ak-kara çatışmasını buluruz. Çoğukez ya ak, kara yenilir ve oyun ölüp dirilme konusuna bağlanır. Bir başka öğe Kara Koncalos'ların kovulmasıdır; eski Türk ruznamelerinde 25 aralık için «evvel-i koncalos», 6 ocak yani 12, gün için de «ahir-i koncalos» denilirdi. Türkler bunun Noelden onikinci geceye kadar etkisini gösteren kötücül ruh olduğuna, gittiği evlerin bolluğunu, bereketini yok ettiğine inanırlar, bunları kovmak için gürültülü oyunlar çıkarırlar. Trabzon dolaylarında raslanan *Karakancilo* oyunu bu türden bir oyundur. Yozgat'ta buna *Congolos* denilir. Buna karşılık Sungurlu'da raslanan *Congoloz* oyunu bahar başında bolluk için oynanılır. Oyunlarda hayvan benzetmecelerine de çok yer verilir. Bu ya bir oyun içinde yer alır, ya da kendi başına bir oyundur. Dört ayaklı hayvan-

lar çoğukez iki oyuncunun üstüne bir çul, battaniye atılarak yapılır. En çok raslanan Deve'dir. Yapma atlar, Ayı, Katır, Sinkurdu, Domuz, Kartal, Kirpi, Tilki, Koç, Koyun, Geyik raslanılan hayvan benzetmeleridir. İzmir'in Yalapınar köyünde *Leylek* oyununda kadınlar leylek benzetmecesi de yaparlar.

Oyunlar eski törenlerin kalıntılarıdır; konuları ortaklaşadır; kurban edilecek hayvanın etkisi altına girmek anlamına post giymek, koruyucu, iyi edici etkisi olan çan, çıngırak takıp çalmak, hayvan benzetmeleri, hayvan benzetmece oyunları, eski büyücünün kalıntısı olan doktor, baytar çıkması gibi öğelere de raslanmaktadır Sabanla toprağı sürmek gibi çeşitli çiftçilik oyunlarına, öğelerine raslanır. Burdur'da oynanan *Domuz Oyunu,* Ankara'dan *Sığır Gütme, Aptal* oyunu, Yenice köyünde *Çift Sürme* oyunu bu türden oyunlardır. Toprağa bolluk için kül atma öğesine de birçok oyunlarda raslarız. Ölünün dirilmesi için ağzına gene tarım ürünleri olan kuru yemiş verilmesi de ortak bir öğedir. Seyirlik oyunlarda çok raslanan, çiftleşmelerin de gene bolluk getirme ile ilintisi vardır. *Köse ile Gelin* oyununda oyunun sonunda Köse'nin gelini yere devirerek onun üstüne çıkması, Tokat'taki *Dede* veya *Arap* oyununda Dede'nin gelinle yere yatarak oynaşması, Yenice köyünde oynanan çeşitli oyunların sonunda biri kadın, öteki erkek iki çingeneyi canlandıran oyuncuların önce kahve pişirip içtikten, ateşte demir dövdükten sonra çiftleşmeleri ilginç örnekler arasındadır. Bolluk törenlerinin ayrılmaz bir öğesi olan *phallus*'u (erkeklik aygıtı) sopa, tokmak gibi biçimlerde buluyoruz. Birçok oyunlarda oyuncular bunları bacaklarının arasına sokarak *phallus* olduğunu belirtecek tavırlar takınır.

Oyunlarda çeşitli kişiler canlandırılır. Bunların kimi Şeytan, Arap Dede, İhtiyar, Göde, Papaz, Elekçioğlu, Kıllı, Kolsuz, Nine, Gelin, Efe veya hayvanlar gibi asal ki-

şiler, kimi de Kaymakam, Muhtar, Jandarma, Doktor, Baytar gibi ikincil kişilerdir. Kişiler giyim ve makyaj, donatım yoluyla belirtilirler. Erkek oyunlarında zenne veya kadınları kadın kılığına girmiş erkekler, kadın oyunlarında erkekleri de gene bıyık takmış erkek kılığına girmiş kadınlar canlandırır. Yüzlere is, un sürüp, yünden, pamuktan sakallar, giyim içine yastık konularak gerektiğinde kanburlar yapılır. İlkel maskelere de raslanmaktadır. Bu maskeler kimi kez deriden veya hayvan postundan olur. Yozgat'ta oynanan *Keşgcm Baba* oyunundaki baş kişi Keşgem Baba yalnız gözleri gözüken ve ağız yerinde dilini çıkaracağı beyaz bir maske giyer. Kayseri'de Hacılar Bucağında *Ölü* Oyununda ölüyü canlandıran oyuncunun yüzüne hamur sürülür, bunun üstüne soğanın içinden kesilmiş korkunç dişler yerleştirilir. Oyunlar göstermeci nitelikte olup bunlara seyirci de katılmaktadır. Oyunları çıkaranlar profesyonel oyuncu olmamakla birlikte çoğu kez bunları hep aynı kişiler oynar. Oyunlar karşılığında ödenti, belki ev ev dolaşarak toplanan yiyecek ve paradır. Bunları yöneten kişiler de vardır. Bu oyunları doçentlik tezinde incelemiş Profesör Şükrü Elçin'in Orta Oyunu deyimine, yorumlarına ve vardığı sonuçlara hiç katılmadığımız, ilginç örnekler topladığı değerli kitabında, (Şükrü Elçin, *Anadolu Köy Orta Oyunları*, Ankara 1964) çeşitli bölgelerde yöneticilere verilen adları gösteriyor. Örneğin Delikanlıbaşı, Yârenbaşı, Meydancı, Köse, Cıdıroğlu, Kızılayak, Peyk, Yiğitbaşı, Delil, Mukallit, Oyunbabası, Oyunağası, Oyuncubaşı, Kumpo, Kızlarağası, Öncü, Reis, Elebaşı, Düğün Kâhyası, Kâhya, Oyun Kâhyası, Kadı, Tongur, Aynaz, Yüren, Ustaoyuncu gibi.

Soru 8 Seyirlik köylü oyunlarının tören kalıntısı dışında kalanlarından örnekler verir misiniz?

Anadolu'da seyirlik köylü oyunlarının büyük çoğunluğu eski tören kalıntılarıdır. Bununla birlikte ya bunlar dışında kalan, ya köylünün bu örnekler üzerine sonradan uydurduğu çeşitli oyunlara raslanır. Bunlar belki de zaman aşımı ile törensel niteliklerini değiştirerek bozulmuş oyunlar da olabilir. Bunların kimi masallardan, efsanelerden alınmış oyunlardır. Örneğin Beypazarı'na bağlı köylerde oynanan *Sığırcı Keloğlan* oyununda Türk masallarının kahramanı Keloğlan'ın evlenmesi canlandırılmaktadır. İzmir'in Yalapınar köyünde oynanan *Köroğlu* Oyunu ile Köroğlu'nun Bolu Beyini öldürmesi canlandırılır. Maraş'a bağlı Araplı köyünde oynanan *Mercan'la Milcan*'ın konusu da bir masaldan alındığı sanısını uyandırmaktadır. Bu arada tarihten savaşları canlandıran oyunlara raslanır. *Gâvur Köpürü* oyunuyla düşman işgaline uğramış Bolvadinlilerin düşmana duydukları kin anlatılır. Bu arada köy yaşamından çeşitli sahneleri, uğraşları canlandıran oyunlar vardır. Kayseri'de Felâhiye'ye bağlı Derepınar köyünde düğünlerde oynanan *Berber* oyununda berberlikle alay edilir, onun araçları, sakal fırçası yerine süpürge, ustura yerine uzun bir kasatura, traş taşı yerine bir leğen gibi nesnelerle abartılmıştır. Gene Felâhiye'de Kuruhöyük köyünde düğünlerde oynanan *Tilki* oyunu tilki kılığına girene yapılan şakalar, cezalarla gelişir. Maraş'ın Türkoğlu ilçesine bağlı Çobantepe köyünde oynanan *Kız Satma* oyununda bir annenin yedi kızını satması şakalı bir biçimde yansıtılır. İzmir'in Bayındır ilçesine bağlı Yakapınar köyünde *Naneci* ve *Helvacı* oyunları nane satanla, helva karanı türkü ve taklit yoluyla canlandırır. Hayvan benzetmeleri şaka yollu da yapılır. Tokat'ın köylerinde oynanan *Fare* oyununda biri fare

olur, değnekten bir kuyruk yapar, bunun üzerine bez sarılır ve gazyağı dökülür ve ateşe verilir, bu yanarken oyuncu seyircileri yanan kuyruğuyla kaçırır. Gene Tokat köylerinde oynanan *Koyun Gütme* ve *Sığırtmaç* oyunları da köy yaşamından sahneleri canlandırır. Böyle şakayla karışık köy yaşamına dayanan pek çok oyun vardır. Sivas köylerinden *Tıraş Oyunu, Değirmen Taşı Yapma* oyunu, *Çift Sürme* oyunu, *Değirmenci* oyunu gibi. Taşkale'de oynanan *İdam* oyununda bir idam hükümlüsünün boynuna ip geçirilir, suçları söylenir, ancak düğün sahibinin verdiği para ve armağanlarla idam edilmekten kurtulur. Karşılıklı, türkülü, atışmalı oyunlar içinden pek çoğu seyirlik niteliktedir. Örneğin Sivas'ta kocasının üstüne bir ortak alacağını duyan kadının önce komşusuyla sonra ortağı ve kocasıyla türkülü veya düz söyleşmelerine dayanan bu oyun tam bir seyirlik oyundur. Karşılıklı bilmece sormaya dayanan seyirlik oyunlar da vardır. Örneğin Çukurova'da *Toprak Bastı* oyunu gibi. Ayrıca spora, güç gösterisine, yarışmaya dayanan oyunlar içinde pek çok seyirlik nitelikte oyuna raslanır. Çocuk oyunlarının da içinde seyirlik oyunları bulunmaktadır.

Soru 9 Köy kuklası üzerine bilgi verir misiniz? Dramatik danslardan örnekler verir misiniz?

Köylerde çok çeşitli kukla türlerine raslanıyor. Kukla geleneğinin Anadolu'da tıpkı kentlerdeki kukla gibi Orta Asya'dan getirilmiş olduğuna inandıracak pek çok ipuçları vardır. Bunlar da hasta iyi etmek gibi, yağmur yağdırmak gibi büyüsel kalıntılardır. Yağmur yağdırmak için yapılan büyük kuklaya Anadolu'da *çömçe gelin* denilmektedir. Bununla ilgili Güney Türklerinde görülen

Karacör oyunu şöyledir: Bir adam yüzünü örtüp, arkası üstü yatar, iki elinde birer küçük boy kukla, dizine de büyücek bir kukla, *Çömçe Gelin* bağlıdır. Ellerine bağlı biri erkek, öteki kız iki bebeği karşılıklı oynatır, bunlar birbirlerine şakalaşırken dizlerini çekerek büyük kuklayı aralarına sokarak onlara engel olur. Oyun böylece sürer gider. Bu nedenle iki kişinin arasını bozanlara karacör denmektedir. Çankırı'da Şabanözü'nde buna benzer kuklada dizlere bağlanan kukla bir haremağası, ellerdeki iki kukla ise cariyedir. Bu teknikle oynatılan kuklanın değişik adları ve çeşitlemeleri vardır. Örneğin Burdur dolaylarında oynatılan ve *Bebek* oyunu denilen kukla da kuklaları oynatan bir merdiven üstüne yatar, üzerlerine bebek resmi yapılmış iki kaşığı ellerine, dizine de bir büyücek kukla koyar. Bu oyuna yerli halk Karagözcülük de demektedir. Oyun kadınlar arasında değişik oynanır, ellerine kaş, göz, ağız, burun yapılır, yere bir örtü altına yatan kadın bunları çalgıyla dansettirir. Seyirciler bebeklere soru sorar, bebekler de hareketle bu soruları cevaplandırırlar. Çankırı'nın Yapraklı ilçesinde eski Osmanlılarda da görülen araba kuklası oynanmaktadır. Renkli kâğıtlarla süslü bir araba içine kuklacı, bir örtü altına gizlenmiş, elleri içi boş kuklalara girerek onları oynatır. Kuklalar seyircilerden su, ekmek isterler. Tokat köylerinde oynatılan *Hemecük* adlı kukla şöyledir: Oynatıcı gene bir örtünün altına gizlenmiştir. Bir kaşık baş parmağa, bir ikincisi küçük parmağa, üçüncüsü de baş parmağa takılmış, böylece, bunlar kuklanın elleri ve başı olur, üstü giydirilmiştir. Kuklacının iki elinde de böyle bebekler vardır. Davul zurna eşliğinde kuklalar konuşur, öpüşür, kucaklaşır, sonra dövüşüp küserler. Oğlan, kızı döver, kız ağlar, sonra barışırlar. Örnekleri çoğaltmadan Anadolu'da kukla için çeşitli deyimleri de verelim. Örneğin *Korçak* ve *Hemeçik* gibi. Korçak Bayburt'ta (Gü-

müşhane) bebek, heykel anlamına gelir, Hemeçik Tercan (Erzurum) ve Kars'ta yapma bebek anlamınadır. Ayrıca *Bebek* Oyunu, *Kabak* Oyunu, *İki Bebeğin Kavgası* gibi adlar alırlar.

Taklitli danslar da dramatik bir nitelik taşıdıkları için bunlar da seyirlik oyunlar arasında sözkonusu olabilir. Bunları belli başlı beşe ayırabiliriz:

- Hayvan Taklitli danslar: *Turna Barı, Kartal Halayı, Tavuk Barı, Ceylâni, Yedi Deve, Serçe Oyunu, Ayı* oyunu örneklerini verebiliriz.
- Doğayı taklit eden danslar: Örneğin *Uzundere, Kavak* gibi.
- İş, günlük yaşamı canlandıran danslar: *Köy Halayı, Kürt Halayı, Türkmen Kızı, Teşi, Leli Aşo Kirmen, Yayık Halayı, Yannık, Madımak, Esnaf* gibi.
- Silâhlı veya silâhsız vuruşma dansları: Örneğin *Hançer Barı, Bıçak Oyunu, Köroğlu, Kılıç ve Kalkan, Kalkan Oyunu, Çandırlı Tüfek Oyunu* gibi.
- Kadın - erkek ilişkisini taklit eden danslar: *Sarı Zeybek, Yerli Zeybek, Bıçak, Hürünü, Terekeme, Kıskanç, Yüzbir, Sürdüm Oyunu, Çeçen Oyunu, Karşılama, Sudan Geçirme Oyunu* gibi.

Soru 10 : Bugün seyirlik köylü oyunları yaşıyorlar mı? Yaşıyorlarsa ne durumdadırlar?

Günümüzde seyirlik oyunların ne durumda olduklarını açıklamak, kesin bir sonuca varmak güçtür. Her şeyden önce bu oyunların pek azı üzerine bilgimiz bulunuyor, hemen her köyün kendi oyunları bulunduğundan, bütün köyleri kapsayacak bir inceleme yapmanın da olanaksızlığından böyle bir genellemeye gidemeyiz. Bir iki incelemecinin, üniversite öğrencilerinin bir ikisinin bitir-

me tezlerindeki verilerden bu oyunların, özellikle kentlerin etkisinden uzak ve onlarla ulaşımı az olan köylerde yaşadıkları sonucuna varabiliriz. Zaten bugün elimizdeki örneklerin çoğunluğu görgü tanığı derleyicilerinin saptadığı örneklerdir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi oyunlar gitgide büyüsel niteliklerini ve köylülerdeki bu bilinci yitirmektedir. Takvimlerdeki değişiklik, köylüde bu tür inançların sarsılmasıyla, bu oyunlar daha çok düğünlerde, eğlentilerde, derneklerde bir oyalanma olarak oynanmaktadırlar. Ancak saya kutluğu gibi bütün Anadolu'ya yaygın oyunlarda henüz köylü bilinç ve inancında gerçek anlam ve amaçlarını yitirmiş değildir. Bunun gibi yağmur yağdırmak, ürünlere bolluk sağlamak için yapılan nice büyüsel oyun yaşamaktadır. Bir örnek vermek gerekirse eski Dionisos şenliklerinin bir kalıntısı olduğu kuşkusuz bir Bağ Bozumu şenliğine Çankırı'nın Yapraklı ilçesinde raslıyoruz. Ekim ayı sonlarında yapılan bu şenlikte bir çığırtkan bir gün öncesinden bunu evlere haber verir. Evlerde hazırlık yapılır, ertesi günü bağlara gidilir. Oyuncular davulcu, zurnacıdan başka keçi postuna girmiş, yüzüne un sürülmüş, dört ayak üstünde yürüyen Keçi'dir. Bağ, bağ dolaşılır, davulcu her bağ sahibine «Hey, ağam, bağın bereketli olsun» der. Geçen yıldan kalmış pekmezden bağa dökülür. Davulcu «Bizim Çelebiyi (keçiyi) gör bakalım» der. Bağın üzümünden ve kavurmasından tadılır, keçiye de bir salkım üzüm verilir. Her bağ sahibi böylece dolaşıldıktan sonra akşam ilçeye dönülerek *sin-sin* oynanır. *Sin-sin* bir dans ve sportif bir güç gösterisi olmakla birlikte gece ateş önünde yapılması, çeşitli anlamları, Anadolu'nun en yaygın oyunu oluşu bunun da bir büyüsel oyun kalıntısı olduğunu düşündürmektedir. Bir totemizm kalıntısı da Karaman'da oynanan *Dede* oyunudur. Aşıran'da Recep ayının ilk perşembesinde oynanır. Oyunculara dede oyuncuları denilir. Gündüz

avluda kerpiç veya taştan kaba bir heykel hazırlanır. Üzerine cam, renkli çömlek ve taş parçalarından dedenin gözü, ağzı kulağı yapılır. Kadınlar yağda kızartılmış pişi veya bişi denilen bir yiyecek yaparlar, ellerinde mumlarla dedenin başına gelirler, bişileri dedenin arkasındaki çivilere asarlar, ve türküler söylenir, sonra tekerlemelerle dedeyi yıkarlar. Bu türden örnekler pek çoktur. Bu arada köylüler geleneksel örneklerden yararlanarak çağdaş konularda oyunlar da yaratmaktadır. Özellikle Hasanoğlan Köy Enstitüsünde bu türden oyunlar yaratılmıştır. Eski oyunlar yöntem, üslûp bakımından yeni yaratışlara örnek olmaktadır. *Askerlik Oyunu, İstiklâl Savaşı, Köy Doktoru, Cahil Asker, Asker, Ameliyatla Doğum, Doktor, Hekimlik, Trene Binme, Asker Kaçakları* gibi adlar altında çağdaş, günlük konuları işlemektedir. Ancak gitgide bu oyunlar silinip gitmektedir. Bu oyunlar zamanında derlenmezse, yakın gelecekte, değil bunları görerek derlemek, bunları ansıyanlar bile kalmayacaktır.

Soru 11 Geleneksel Halk Tiyatrosunun özellikleri nelerdir?

Seyirlik halk oyunlarımızın burada daha çok sözlü veya sözsüz dramatik özellikte olanları ele alınmıştır. Taklit bunlarda en önemli yeri tutuyordu. Taklit başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemiydi. Bunun iki anlamı vardır. İlk anlamıyla bir oyunun, bir *action*'un taklididir. Ortaoyununda Pişekâr oyuna başlarken «Falanca oyunun taklidini aldım» der. Burada sözkonusu taklit, belli bir oyunun, önceden belirli bir olaylar dizisinin taklididir. İkinci anlamda taklit insanların, hayvanların, kimikez cansız nesnelerin kabataslak hareketlerinin, davranışla-

rının, seslerin taklididir. Çeşitli ağızların, dillerin, deyişlerin, kusurlu kişilerin, belirli uğraşların taklitleri yapılırdı. Bu nedenle Ortaoyununda baş kişiler dışındaki oyunculara taklit adı verilir. Eskiden oyunlarda hayvan taklidine de önem verilirdi, oyunculardan birinin yaptığı geyik taklidi oyunun baş kişisi durumundaydı.

Dramatik özellikteki oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılıyordu. Bu, sözlü dramatik oyunlarda çok belirgindir. Bunlarda dişi konuşan diyebileceğimiz kişi karşısındakine nükte yapmak fırsatını verir, lâfı, söyleşmeyi açar. Karagöz oyunundaki Hacivat, Ortaoyunundaki Pişekâr, Hokkabazdaki Usta veya Pişekâr, Kukla ve Tulûat'taki İhtiyar veya Efendi bu türlü dişi konuşan kişilerdir. Buna «letâif - endiş» «şetaret - pîşe» denir. Buna karşılık erkek konuşan diyebileceğimiz karşısındakine lâf yetiştiren, nükte yapan, çoğukez yanlış anlamalarla oyunu geliştiren, Karagöz oyununda Karagöz, Ortaoyununda Kavuklu, Hokkabazda Yardak, Kukla ve Tulûat'da İbiş veya komiktir. Bunların sesinin tonu bile karşısındakine göre daha kalın, erkeksi, gırtlaktan çıkar. Bunlara da mukallit, mudhik, nekre gibi adlar verilirdi. Sözsüz oyunlarda da bu karşıtlıkları buluyoruz; örneğin bir yanda çengiler, köçekler oynarken, gülünç giyimli, çoğukez maskeli curcunabazlar onları beceriksizce taklit ederler, böylece ikisi arasında bir karşıtlık çizilmiş olurdu. Yalancı savaş oyunlarında hasım güçlerin çatışması, hayvanlı oyunlarda kedi ile fare, köpekle kedinin, gelincik ile farenin çatışması, oyun konularında pehlivanlık ödülünü, şairlik askısını almak gibi yarışmalara, çatışmalara rastlanır.

Bu oyunlarda rastladığımız özelliklerden biri de bunlarda dans, müzik, şiir, şaklabanlık ve soytarılığın birbirine karıştırılmasıdır. Sonra bu oyunlar birbirinin içine geçişmişti, Karagöz oynatanın meddahlık veya hok-

kabazlık ettiği, Ortaoyununa çıktığı da görüldüğü gibi, pek çok seyirlik oyun içinde başka seyirlik oyunlara yer veriliyordu. Nitekim Karagöz perdesinde küçük bir Karagöz perdesi daha kurulup oynatılıyor, canbaz, ortaoyunu gösterildiği oluyordu. Zaten XVII. yüzyıl oyuncu kolları içinde her türlü seyirlik oyuncusu bulunuyordu.

Bir önemli özellik de sözlü oyunların belli bir yazılı metne dayanmadan doğmaca oynanması ve sahneli, örgütlenmiş tiyatro gibi oyun yerlerinin bulunmamasıdır. Ana özellik, dramatik, sözlü oyunların gerçekçilik yerine soyutlamaya, özdeşleşme yerine tipleştirmeye yönelmesi, her yönüyle göstermeci tiyatro özelliğini taşımasıdır. Oyunlar da «açık biçim» diyebileceğimiz *action*'a az yer veren, eklemli, organik bütünlüğü olmayan esnek, kısa oluntulardan meydana geliyordu.

Soru 12 : Hokkabazlığın dramatik özelliği nedir?

Genellikle bütün ülkelerde görülen hokkabazlarda, gözbağcılık dramatik özellik taşımaz. Yalnız Türk hokkabazlığında ikili, üçlü söyleşmelere raslanır. Hokkabaz dar anlamda hokkalarla oynayan, yani hokkaların altına koyduğu yuvarlakları yok eden, çoğaltan, onlara yer değiştiren gözbağcıdır. Genel anlamıyla ise her türlü gözbağcılık, elçabukluğu gösterileridir. Kökeni çok eskilere giden hokka oyunu ve gözbağcıların XV. ve XVI. yüzyıllarda İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudiler eliyle girdiğini, ancak Türkiye'de bu sözlü ve söyleşmeli niteliği kazandığını ileri sürebiliriz. Bu bakımdan belki Türk hokkabazlığı bütün dünyada, bu özelliğiyle ayrılır: El çabukluğundan çok, dil çabukluğunu gerektirmesi. Söyleşme asıl oyunları yapan ve adına Usta denilen Hokkabaz'la onun oyunlarını bozmaya çalışan veya onu bece-

riksizce taklit etmeye çalışan Yardağı arasında geçer. Ustanın gerek tavrı, giyimi, gerek konuşması Ortaoyunundaki Pişekâr'a benzer, onun da elinde bir şakşak bulunur. Böylece oyunun gözbağcılık hüner yanı ilgiyi söyleşmeye çekerken, söyleşme de oyunun hilesini, püf noktasını örtmeye yarar. Hokkabazlığın veya gözbağcılığının tasbazlık, şadırvanbazlık, şu'bebazlık, mührebazlık, beyzabazlık, yuvarlakbazlık gibi türleri varsa da asıl bizi ilgilendiren söyleşmeli oyun hokkabazlardır. Bu söyleşme bir giriş (girizgâh) ile söyleşme (muhavere) den oluşur; bu arada hünerler de gösterilir ve sonunda tıpkı öteki seyirlik oyunlarda olduğu gibi bir bitiş söyleşmesiyle sona ererdi. Günümüze değin Hokkabaz ustaları çoğunlukla Yahudi olur, bunlar Kukla da oynatırlardı. Hokkabazlıktaki söyleşme biçimi gerek Karagöz gerek Ortaoyunundaki söyleşmeye çok yakın bir biçimde yürütülür.

Soru 13 Meddahın dramatik özelliği nedir?

Meddah veya dramatik hikâye anlatıcısı İslâm ülkelerinde en yaygın görülen bir türdür. Meddah bir anlatı türü olmakla ötekilerden ayrılırsa da anlatı bölümünün aralarına söyleşmeli, taklitli, ses değiştirerek kişileştirmeli kesimler yerleştirildiği için kolaylıkla dramatik türden sayılır. Meddahların dağarcıkları da çok zengindir. Yalnız güldürü türünü değil ancak İslâm kaynaklarından dinsel konular, Seyyit Battal Gazi, Kerbelâ olayının çeşitli oluntuları, Hazreti Hamza'dan, Hazreti Ali'den gelen konular, İran kaynaklarından efsaneler, destanlar, Şehnameler, Türk hikâye masal ve efsane dağarcığından konuları işlediği gibi ayrıca Tanzimat'ta romanların, Meşrutiyet'te de tiyatro oyunlarının bile meddahlarca söylenmiş olduğunu biliyoruz. Karagöz ve Ortaoyunundan ay-

rı olarak üslûbu hep güldürücü olmayıp, seyircide merak, geciktirim, acıma, cinsel duyguları, korku, yiğitlik gibi duyguları da uyandırır. Eski meddahlar hikâyelerini öyle ustalıkla anlatırlarmış ki kimikez bir kahve halkı hikâyede iki hasım gibi iki kesime ayrılır, bunda bıçaklama olaylarına bile raslanırmış. İslâm ülkelerinde, özellikle Arap ve İranlılarda, köklü bir hikâye anlatma geleneği bulunmaktadır. Araplarda anlatı türünde dramatik biçime en yakın olanı *makaame*'dir. İran'da da *efsânegûyan, kıssahan, nakkal, Rûzehan, perdedarî* gibi türleri vardır. Bu sonuncular anlatılan olayları canlandıran bir dekor perdesi önünde anlatılır. Meddah yalnız Acem, Anadolulu, Yahudi gibi çeşitli ağızları değil ayrıca çeşitli hayvanları, doğanın ve cansız nesnelerin seslerini de taklit eder. Bunun için meddahın iki aracı vardır; biri boynuna doladığı mendili, öteki de elinde tuttuğu sopasıdır. Mendille çeşitli başörtüleri, başlıkları yapar, terini siler, sopa ile de oyunu başlatmak, seyirciyi suskunluğa çağırmak, kapıyı vurmak için, ya da saz, süpürge, tüfek, at yerine kullanılır. Meddahlar hikâyelerine şiirler, tekerlemeler, kalıplaşmış sözlerle başlarlar, bundan hikâyenin bir öğrenek yanı bulunduğu, hikâyedeki olay ve kişilerin gerçek olay ve kişilere benziyorsa, bunun bir raslantı olduğunu belirtir. Bitişte de özür diler, oyundan çıkan öğreneği belirtir, gelecek hikâyesinin adını ve nerede söyleyeceğini belirtirdi. Meddahlar seyirciyi meraklandırmayı, ilgilerini sürekli ayakta tutmayı çok iyi bilirler, en sürekli, durgunluk veren yerlerde hikâyeyi bir süre keserler, gerekirse devam etmeden önce para toplarlardı. Günümüzde Meddah dağarcığı ne yazık birkaç dağınık yazma ve taşbaskısı kitap dışında elde değildir. İstanbul Üniversitesi Kitaplığında bulunan *Mecmûa-i Fevâid* meddahlar üzerine en önemli kaynaktır. Burada altmışa yakın hikâyenin önörgüsü verildiği gibi bu hikâyelerin kimden duyuldu-

ğu, nerede ve ne zaman söylenildikleri de belirtilmiştir. Yabancı gezginlerin Türkiye üzerine kitaplarında da meddahlar ve hikâyelerinin konuları üzerine bilgi buluruz. XVIII. yüzyıldan bir yabancı gezgin meddahların sanki bir resmî haber kaynağı gibi hükûmet çevrelerince siyaset yapmaları için görevlendirildiklerini, sultan ya da vezirlerin yeni kararlarını halka duyurduklarını, bir çeşit gazete yerine geçtiklerini söylüyor. Çeşitli kaynaklardan, özellikle Profesör Fuat Köprülü'nün değerli incelemesinden yüzyıllar boyunca meddahların adları ve kimlikleri üzerine bilgi ediniyoruz.

Soru 14 Çengi, köçek ve curcunabazlar ne bakımdan tiyatro sayılabilirler?

Köçek, çengi ve curcunabazlar tıpkı bale sanatı gibi dramatik yanı da olan sahne dansına yakındı. Eski yüzyıllarda büyük bir sanat değeri taşırken gitgide yozlaşmış, ortadan kalkmıştır. Bunların çeşitli adları vardır: Çengi, köçek, rakkas, tavşan (veya tavşan oğlanı), kâsebaz, curcunabaz, rakkas, rakkas beççegân, çegânebaz, çarparezen, beççe, mıtrakbaz gibi. İlk başlarda kadın erkek ayırmadan bütün dansedenlere, taklitli oyunlar yapanlara çengi deniliyordu. Eski sözlüklere göre çengi, çeng denilen ve arpa benzeyen telli çalgıyı çalana verilen ad olduğu gibi, oyuncu, dansçı, komedya oyuncusu anlamlarına da geliyordu. Daha sonra çengi yalnız kadın oyuncular için kullanılmış, erkek oyunculardan etek giyen, saçlarını uzun bırakan dansçılara köçek, şalvar ve başlarına sivri külâh giyen dansçılara ise tavşan veya tavşan oğlanı denirdi. Bunların ellerinde dansederken müziğe tartım vuran zil, çegâne, çarpara gibi çalgılar olduğu gibi kimi de dansederken parmaklarının ucunda

çini tabakları fırıl fırıl döndürürlerdi, bunlara da kâsebaz deniliyor. Curcunabazlar ise daha kaba, gülünç giyimli, gürültücü dansçılardı. Yüzlerinde çirkin, tuhaf maskeler bulunurdu. Bunların cin askeri denilen bir çeşidi vardı. Bunların oyunlarında dans ile güldürü birbirine sarmaş dolaş olmuştu. Bütün bunlar bir araya gelerek küçük komedyalar, özellikle karı koca aldatması üzerine oyunlar çıkarırlardı. XVIII. yüzyıla gelinceye dek canlı oyuncularla yapılan gösterilerin çoğu böyle dansla yapılan sözsüz oyunlardı. Ortaoyununun da buradan gelişmiş olduğunu daha aşağıda göreceğiz. Gerek kadın, gerek erkek dansçıların çoğu cinsel sapıktı, bu nedenle çeşitli polislik olayları yaratıyorlardı. XIX. yüzyılın ortalarında bunlar Türkiye'den ayrılmak zorunda bırakılmışlar, yerlerini bozulmuş danslar almıştır. Bugün Anadolu'daki köylerde düğünlerde, derneklerde gene bu profesyonel köçeklere raslanmaktadır.

Soru 15 Savaş oyunları nedir? Dramatik özellikleri var mıdır?

Özellikle Osmanlı şenliklerinde yalancı kale ve deniz savaşları düzenleniyordu. Bunların Avrupa tiyatrosunda özellikle dekorun ve tiyatro giysilerinin gelişmesinde ayrı bir yeri vardır. Bu arada *quadrille* denilen dövüşçü takımlarının savaşları, halka koşturma, matrak oyunları gibi bunlara bağlı öğeleri Osmanlı şenliklerinde de buluyoruz. Avrupa'da ve Türkiye'de şenliklerde düzenlenen yalancı savaşların bir de ortak konusu vardı. Çoğukez Avrupa'da Hıristiyanların Türkler ve Müslümanlarla çarpışma ve onların yenilgiye uğratmasıyla sonuçlanırken, Osmanlı şenliklerinde de aynı konular canlandırılıyordu, ancak burada yenilgiye uğrayan Hıristiyanlardı. Yalancı

savaşların kökeni araştırılırsa Yeni Yılın gelişinde kötü ruhu öldürmek için başvurulan bir yol olduğu görülür. Yunanistan'da Epir bölgesinde Parga'da mayısın ilk günlerinde kutlanan Gül Şenliğinde iki takım arasında bir yalancı dövüş düzenleniyor, bir yanı Hıristiyanları, öteki yanı Türkleri canlandırıyor, sonunda Türkler yenilgiye uğratılıyor, komutanları olan Türk Paşası öldürülüyordu. İşte tıp Renaissance şenliklerinde görülen bu türlü yalancı savaşlardan karada olanlar daha çok iki kale arasında savaşlar veya bir kaleye saldırıp onu ele geçirmeye dayanıyordu. Kanunî Sultan Süleyman'ın 1530'da üç şehzadesinin sünnet düğününün ikinci gününde meydana tahtadan iki büyük sur yerleştirildi, her bir surun 8 kulesi vardı. Askerler kuleleri ele geçirmek için mızraklarla saldırıya geçtiler. Kulelerden ise savunmak için bunlara ateş açıldı. Sonra mızrak, kılıç ve oklarla çarpıştılar. Ayrıca 28 atlı da mızraklarla bir gösteri yaptılar. Bu savaştaki iki kaleyi ünlü tarihçi, minyatür ressamı ve mıtrak oyunu ustası Nasuh hazırlamıştı. En güzel savaş oyunları III. Murat'ın, oğlu III. Mehmet için 1582 yılında düzenlediği şenlikte olmuştur. Ayrıca bunu resimleyen 400'ü aşkın minyatürden geniş bilgi ediniyoruz. Bu şenlikte ilginç kale oyunlarından birinde tekerlekler üzerinde değişik renklere boyanmış tahtadan bir kale kullanılmıştı. Türklerin savunduğu kalenin kuleciklerinde, burçlarında kırmızı, beyaz, yeşil renklerde bayraklar bulunuyordu; öteki kalede ise Frenk biçimi giysi ve zırhlar giyinmiş adamlar, bunların bayraklarında beyaz haç vardı. Oyunda bir kaleyi ele geçirmek için gerekli çarpışmalar yapıldı, kaleyi ele geçirdiler, ileri gelenlerin kafalarını kestiler, bu yalancı kafaları duvarların üzerine diktiler. Gene aynı şenlikte Vezir Sinan Paşa'nın Tunus'u ve Halkulvad'ı alışı canlandırılmıştı. 1675'de Edirne'de yapılan şenlikte ise Oyvar kalesinin ve Girit kalelerinin alınışı

canlandırılmıştı. Top ateşleri, kalelerin yanması gerçekçi bir biçimde gösteriliyordu. Süleyman Paşanın Kahire'ye vali atanması üzerine düzenlenen şenlikte yapılan iki kaleden biri Türklerin, öteki Alman İmparatorunun kalesiydi. Müslüman devletler arasındaki savaşlar çoğunlukla Türkler ile İranlılar arasındaydı. Kale savaşlarının yanısıra gene tıpkı Renaissance şenliklerinde olduğu gibi su üstünde savaşlar, bir adayı ele geçirme ile karada gemilerle savaşlar düzenleniyordu. 1582 şenliğinde Baş Amiral Uluç Ali Paşa'nın Kıbrıs'ı alışı canlandırıldı. Burada meydana Kıbrıs'ı canlandıran sahnemsi bir yerde büyük bir ada dekoru yapılmıştı. Hem deniz, hem kara savaşı bir arada yürütülüyordu. 1675 şenliğinde de bir Frenk ve bir Türk kalyonu savaştırılmıştı. Kimikez gemi savaşları iplerin üzerinde düzenleniyordu. İçinde dev kuklalardan insanlar vardı. Ayrıca korsan Giorgio'nun iki Türk kadırgası ile çarpışması gösteriliyordu. Ayrıca bu şenliklerde karada tekerlekler üzerinde büyük gemiler de geçiriliyordu. 1720 şenliğinde Tersane Kethüdası Abdullah Efendinin yaptırdığı 32 metre boyunca onüç çifte, üç fenerli Amiral gemisi içindeki adamlarla yürütülüyordu. Avrupa tiyatrosu tarihlerinde bu türden gösteriler bale ve sahne sanatlarının, dekorun, giysilerin gelişmesinde büyük yeri olduğundan tiyatro olarak benimsenmiştir. Önceden düzenlenmiş bir program gereğince düzenlenen dekorlar, kişilerin kimliğini belli eden giysilerin kullanılması, bir dans çeşidi olan matrak oyununun oynanması, gerekli müzikle, bağırışlarla, eylemlerle gerçekmiş yanılsamasının seyircide uyandırılması gibi öğeleriyle bunlar da dramatik nitelikte oyunlardandır.

Soru 16 Türk kuklası nasıl çıkmıştır? Hangi türleri vardır?

Son yıllara gelinceye değin geleneksel Türk tiyat-

rosu üzerine çalışan incelemeciler kuklanın Türklerde en eski tür olduğundan habersiz görünüyorlar. Bunun nedeni eski metinlerde kukla üzerine terimleri gölge oyunu sanmış olmalarından gelmektedir. Oysa, daha sonraki soruda gösterileceği gibi, Türkiye'ye gölge oyunu ancak XVI. yüzyılda girmiştir; kuklanın Selçuklularda bilindiği üzerine ise belgeler bulunmaktadır. Zaten Türkler kuklayı Anadolu'ya gelmeden biliyorlardı. Orta Asya'da belli başlı iki kukla türü vardı: *Kol Korçak* (el kuklası) ve *Çadır Hayal* (ipli kukla). Ayrıca gölge oyununu bilmeyen İran'da da zengin kukla geleneği bulunmaktadır: *Lu'betbâzî, Pehlevan Keçel, Hayme-i Şebbazî* (ipli kukla), *Humbâzî, Arûsek* gibi. İranlılar eskiden kuklacı için *perdedârî,* görüntüler karşılığı *suret* sözcüğünü kullanıyorlardı. Türklerde kuklaya, kukla denilmesi ancak 17. yüzyılda başlamaktadır. Bununla birlikte 1970'de Strasbourg'da toplanan Altayistler kongresinde okuduğu bildiride Profesör İlhan Başgöz bulduğu bir belgeyle XV. yüzyılın sonlarında kuklanın Türkiye'de hem yaygın olduğunu, hem de kukla sözcüğünün kullanılmış olduğunu gösterir. Ancak bu belgede görülen kukla sözcüğüne başka belgelerde pek raslamıyoruz, onun yerine kukla için *hayalbaz, şebbaz, suretbaz, lu'betbaz, piyade çadırları* deyimleri kullanılmıştır. Kukla sözcüğünün de nerden çıktığı kesin değildir. Çeşitli görüşler vardır: Çince'den, Japonca'dan, Çingenece'den, Rusça'dan gelebileceği ileri sürülmüştür. Evliya Çelebi, gölge oyunları ve kukla türlerini sayarken iki çeşit kuklacıdan söz açıyor: Kuklabaz ve başkuklabaz. Ancak bunlar üzerine bilgi vermediğinden bunların ne türden kuklalar olduğunu kestiremiyoruz. Çeşitli yüzyıllarda çeşitli kaynaklardan Türklerde şu kukla türleri bulunduğunu biliyoruz: *İpli kukla, el kuklası, araba kuklası* (tıpkı bugün köylerde oynatıldığı gibi bir arabanın içine gizlenen kuklacı bunları aşağıdan oynatıyordu), *iskemle*

kuklası (daha çok çingenelerin oynattığı, sınırlı hareketleri olan ve yalnız danseden ilkel bir kukla türü), *dev kuklalar* (daha çok şenliklerde olağan insan boyundan büyük, içine adam girilerek oynatılan büyük kuklalar). Bunlardan başka çeşitli kaynaklarda *ayak kuklası, yer kuklası* deyimlerine raslanmaktadır. Bunlar içinde eski metin ve minyatürlerden en çok bilgimiz olanlar dev kuklalardır. Eski metinler bunlar için «suret-i dîv-i mehîb», «peyker-i mehib-ül heykel» deyimlerini kullanıyor, bunların çoğu iki başlı kuklalardı, kiminin başı üstünde boyca daha küçük kuklalar oynatılırdı. Türk kuklası XVIII. yüzyıla değin büyük gelişme göstermiş, ancak bundan sonra Batı etkisinde kalmıştır. Batı tekniğinde kuklayı ilk kez III. Ahmet çağında Paris'e giden Yirmisekiz Mehmet Efendi'nin yanında bulunan birisi getirmiştir. Ancak ipli kuklada en büyük etkiyi XIX. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'a birçok kez gelip temsiller vermiş tanınmış İngiliz kuklacısı Thomas Holden yapmış, Türk sanatçılarından Halim Bey, Emin Bey, Cemil Mehmet Bey, Holden'in kukla tekniğini Türkiye'ye uygulayarak temsiller vermiş, günümüze değin ipli kuklalara Holden kuklası denilegelmiştir. Kukla metinleri ve bunlar üzerine yeterli bilgi bulunmadığı için bunlar üzerine söyleyeceklerimiz hep eksik kalacaktır. Belirgin kişileri ve oyun dağarcığı üzerine bilgimiz bulunan tek kukla türü XIX. yüzyılda Tulûât tiyatrosundan etkilenen el kuklasıdır. Bu kuklanın baş kişileri İbiş ile İhtiyar'dır. Kimi metinleri yayımlanmıştır. Tulûât tiyatrosuna bütün benzerlik gösteren el kuklasına daha ilerde vereceğimiz Tulûât tiyatrosundaki bilgiler uygulanabilir.

Soru 17 Gölge Tiyatrosu nedir ve Türkiye'de nasıl çıkıp oluşmuştur?

Gölge Tiyatrosu Uzak Doğu'da gelişmiş bir türdür.

Kuklanın üç boyutlu olmasına karşılık gölge oyunu görüntüleri iki boyutlu, derinliği olmayan, yarı saydam veya deliklerinin yardımıyla gölgeleri gerili bir beyaz perde üzerine arkasından ışıkla yansıtılan bir tekniktir. Çin'de, Hindistan'da ve Endonezya ve özellikle Cava'da görülen gölge tiyatrosunun bu üç ülkeden hangisinde önce başladığı kesin bilinmemektedir. Ancak bu ülkelerden Batıya yayıldığını ve Çin'de öteki ikisinden sonra yayıldığını biliyoruz. İslâm ülkelerine de Cava'dan gelmiş olabileceğini kabul edebiliriz. Arap gezginlerinin daha VII. ve X. yüzyıllarda Cava ile ilişkisi vardı. Zaten Arap ve Türk gölge oyunuyla Cava gölge oyununun birçok ortak yanları bulunmaktadır. Türkiye'ye gölge oyununun ne zaman ve nasıl girdiği sorunu üzerine çeşitli yorumlar bulunmaktadır. Birçok yazar ve incelemecinin daha sonra çürütülen görüşlerine bakılırsa gölge oyunu Türkiye'ye Ortaasya'dan İran yoluyla gelmiştir ve XVI. yüzyıldan çok öncedir. Kimi de Evliya Çelebi'deki hiç bir temeli olmayan bir söylentiye kanarak bunu Selçuklular çağına uzatmaktadır. Bu incelemecileri yanıltan her şeyden önce hayal sözcüğü olmuştur. Orta Asya'daki ipli kukla türü olan Çadır Hayal'i gölge oyunu sanmışlar, XVI. yüzyıldan önce eski metinlerde sık sık raslanan ve kukla anlamına kullanılan hayal sözcüğünün gölge oyununa bir anıştırma olduğunu sanmışlardır. Karagözcüler ve halk arasında bir söylentiye göre ilk gölge oyunu Orhan Gazi çağında oynatılmıştır. Bu söylentinin çeşitlemeleri vardır. Her söylentinin az da olsa bir gerçeği yansıtacağı ileri sürülerek bu da Gölge oyununun XVI. yüzyıldan önce varlığı için bir kanıt diye öne sürülmüştür. Bu söylenti doğru olsa bunun gölge oyunu değil, kukla olabileceği gerçeğini değiştirmez. Nitekim bu söylentinin bir çeşitlemesinde Orhan Gazi, Karagöz ve Hacivat'ı öldürdükten sonra Şeyh Küşteri, pişmanlık duyan Sultan'ı avutmak

için tasvir yerine sarı çedik pabuçlarını oynatmıştır. Görülüyor ki söylentinin bu çeşitlemesinde bir gölge oyununa değil kuklaya benzerlik söz konusudur. İncelemecileri yanıltan hayal sözcüğü, XVI. yüzyılda Türkiye'ye giren gölge oyunundan kuklayı ayırmak için hayal-i zıll olmuştur. İncelemecileri yanıltan bir başka nokta XVI. yüzyıldan önceki metinlerde çadır veya hayme sözcüğü bulunmasıdır. Oysa aynı sözcükleri kukla da kullanır: *Çadır hayal* ve *hayme-i şebbazî* gibi. Gene incelemecileri yanıltan bir nokta da oyunun perde ile oynatılmasıdır. Nitekim Divan şairi Hayalî'nin bir gazelindeki

Göz bu hayâl perdesini kurmadan gice
Can bir visâl bezmine kanden revân olur

beytindeki perde sözcüğü gibi. Oysa ipli kukla da perde kullanırdı, ve *Fütüvvetnâme-i Sultanî* adlı eserde kukla üzerine geniş bilgi verilirken, perdenin ipli kuklada en gerekli öğelerden biri olduğu belirtilmektedir. Bunun gibi gene XVI. yüzyıldan önceki anıştırmalarda gösterinin gece oynatıldığının belirtilmesi de incelemecileri yanıltmıştır. Oysa yalnız gece oynatılan kuklalar da vardır. Nitekim adından da anlaşılacağı gibi hayme-i şebbazî gece oynatılan bir kukladır. Sonra gene XVI. yüzyıldan önce kukla için yapılan tasavvufî yorumların daha sonra gölge oyununda da yapılması incelemecileri bu ikisini bir tutmaya yöneltmiştir. Oysa ilk yorumlar kukla içindi, *Fütüvvetnâme-i Sultanî*'de de bunları bol bol bulmaktayız. Ayrıca gene XVI. yüzyıldan önce gölge oyununun Türkiye'de varlığına kanıt olarak gösterilen Yıldırım Bayezit çağında yaşadığı öne sürülen gölge oyuncusu Kör Hasan'ın, Ahmet Kutsî Tecer'in araştırmaları sonucu XVI. yüzyılda yaşamış olduğu ortaya konulmuştur. Yeni belgeler başka yüzyılları gösterinceye dek gölge oyununun

Türkiye'ye XVI. yüzyılda girdiğini benimseyeceğiz. Şimdi de gölge oyununun XVI. yüzyılda Türkiye'ye nasıl girdiğini görelim. Arap tarihçisi Mehmet bin Ahmet bin İlyas-ül Hanefî'nin *Bedâyi-üz-zuhûr fî vekaayi-üd-dühûr* adlı Mısır tarihinin birçok yerinde gölge oyunu üzerine bilgilere rasladığımız gibi bir yerinde de Yavuz Sultan Selim'in 1517'de Mısır'ı ele geçirip Memlûk Sultanı II. Tumanbay'ı astırdıktan sonra bu sahneyi bir gölge oyuncusunun Sultan'a oynadığını, onun da bu gösteriyi çok beğenip sanatçıya armağanlar verdiğini ve oğlu (Kanunî Sultan Süleyman) da görsün diye Mısırlı sanatçıyı İstanbul'a çağırdığını belirtir. Nitekim bu olaydan sonra altı yüz Mısırlının Türkiye'ye geldiğini biliyoruz. Ayrıca 1612'de Öküz Mehmet Paşanın Padişahın kardeşi Gevherhan ile düğünü için de Mısır'dan gölge oyuncuları getirtilmişti. Gölge oyununun Türkiye'ye XVI. yüzyıldan önce girmiş olduğu görüşüne yatkın görünen Cevdet Kudret *Karagöz* adlı eserinin III. cildinin sonundaki bir notta Memlûklarla gerek siyasal, gerek kültürel ilişkilerimizin çok eskilere gittiğini, Anadolu'dan birçok öğrencinin Mısır'a gitmiş olduğunu belirterek şöyle söylüyor: «Son Memlûk sultanının idamını perdede yansıtan Mısır'lı hayalciyi Yavuz'un İstanbul'a götürmek istemesini, gölge oyununun o tarihte Türkiye'ye girdiği anlamında değil; padişahın, yaptığı işleri canlandıran bir oyunu oğluna ve İstanbul seyircisine göstermek istemesi yolunda yorumlayabiliriz. Nitekim, bugün bir hükümet, ya da devlet başkanının yabancı bir tiyatro topluluğunu Türkiye'ye çağırması, Türkiye'de daha önce tiyatro bulunmadığı anlamına gelmez.» Aynı mantığı yürüterek şöyle de söyleyebiliriz Memlûklarla sıkı ve eski bir ilişkimiz bulunması ille de onların gölge oyunlarını tanımamızı gerektirmez. Nitekim Türkiye'de de gerek Karagöz'ün yaygın olduğu çağlarda, gerek günümüzde gölge oyunu görmemiş pek çok

kimse bulunmaktadır. Mısır'a giden öğrenciler bunu görmüş olsalar bile ille de yurtlarına döndüklerinde bunu oynatmış olmaları da gerekmez. Olsa olsa vatandaşlarına bu gördükleri oyunu anlatmış olabilirler. Hele apayrı teknikte bir oyunu, başka bilgiler edinmek için gitmiş öğrencilerin oynatmış olması beklenemez. Kaldı ki gölge oyununun Mısır'dan Türkiye'ye ilk kez XVI. yüzyılda girmiş olduğunu gösteren kanıt yalnız bu belge değildir. Bunlara değinmeden önce kısaca Mısır'daki gölge oyununa değinelim. Mısır'da XI, XII, ve XIII. yüzyıllarda gölge oyunu biliniyordu. Bunların görüntüleri bugün Almanya'daki müzelerde bulunduğu gibi XIII. yüzyılda Mehmet bin Danyal bin Yusuf'un yazdığı manzum ve uyaklı nesirle üç gölge oyun metni elimizde bulunmaktadır. Bu yazmalardan birinin İstanbul'da Hekimoğlu Ali Paşa kitaplığında bulunması da bir raslantı olamaz. Mısır gölge oyununda görüntüler tek renkte ve devinimsizdi. Türkler yalnız tekniğini aldıkları bu oyunu kendi dramatik yetenekleri, dericilikteki ustalıklarıyla Türkiye'de geliştirmiş böylece yüzyıllar boyunca Türklerin en özgün dramatik türü olan Karagöz ortaya çıkmıştır. Mısır'a bu tekniğin Cava'dan gelmiş olabileceği de bir olasılıktır. İlginç olan şudur: Mısır'dan alınan bu teknik Türkiye'de geliştirilip olgunlaştıktan sonra yeniden Mısır'a gitmiş ve bu kez Mısır'da Türk Karagöz'ü oynatılmıştır. 1582'deki şenliği anlatan *Surname-i Hümayun*'da birçok yerde hayal yani kukla oynatıldığının belirtilmesine karşın bunun üzerine herkesin nasıl olsa bildiği düşüncesiyle bilgi verilmemişken birden bir Arap gölge oyuncusunun gösterisinin yeni bir oyun gibi ayrıntılarıyla uzun uzun anlatılmış olması gölge oyununun XVI. yüzyılda tanınmış olduğuna kanıttır. Nitekim aynı şenliğin görgü tanığı Nicolas Haunolth kitabında *Surname-i Hümayun*'a uyan yerlerinde orada hayal sözcüğü ile karşılanan kukla oyununu kukla oldu-

ğunda kuşku bırakmayacak biçimde anlattıktan sonra *Surname-i Hümayun*'un anlattığı gölge oyununa tıpatıp uygun bir anlatısını vermektedir. *Hayal-i zıll* deyimine XVI. yüzyılda raslanması, bu deyimi kullanan fetvaların gene bu yüzyılda görülmesi, Topkapı Sarayında çağın oyuncularının adlarının verilmesi, buna karşılık XVI. yüzyıldan önceki yüzyıllarda yalnız kukla karşılığı hayal sözcüğüne raslanılmış olması konuyu yeterince aydınlattığı - kanısındayız.

Soru 18 Karagöz nasıl gelişmiştir?

XVII. yüzyılda artık gölge oyunu kesin biçimini almış ve adına baş kişisi Karagöz'ün adını koymuştur. Bu yüzyılda başta Evliya Çelebi olmak üzere gerek yerli kaynaklarda, gerek yabancı tanıkların kitaplarında yeterli bilgi buluyoruz. Ancak en geniş bilgi Evliya Çelebi'dedir; ilk kez Karagöz'ün başkişileri Karagöz ve Hacivat'ın adına orada raslıyoruz. Ayrıca oyun konuları oyunun özellikleri, perde gazelleri, çağın ünlü Karagözcüleri üzerine bilgi bulunmaktadır. Evliya Çelebi iki çeşit gölge oyununun adını vermektedir: *Hayâl-i zılciyân* ve *hayâl-i zıll-ı tasvirciyân.* Ancak aralarındaki ayrımı vermediği için birincinin Karagöz olduğunu, ikincinin de belki sinema gibi perde gerisinden değil, ona karşı, perde üzerine yansıtılarak oynandığını kestirebiliriz. Karagöz ve Hacivat'ın gerçek kişiler olup olmadıkları incelemecileri çok düşündürmüş bir sorundur. Evliya'nın kendisinden dört yüz yıl öncesi bir söylentiye kulak verilirse her ikisi Selçuklular çağında yaşamıştır. Hacivat Efeoğlu Hacı Eyvad Mekke'den Bursa'ya gidip gelen Yorçke Halil adıyla tanınmış biridir; bu yolculuklarından birinde eşkiya eliyle öldürülmüştür. Karagöz

ise İstanbul Tekfurunun seyisi olup Edirne dolaylarında Kırk Kilise'den Kıptî Sofyozlu Bali Çelebi'ydi. İkisi yılda bir kez Konya'da buluşurlardı. Bir görüş ise Karagöz'ün Orhaneli ilçesinde Karakeçili aşiretinden Kara Oğuz adını taşıyan bir köylü olduğu, sonra bunun Kara Öküz'e, oradan da Karagöz'e çevrildiği, Hacivat'ın ise Hacı İvad Paşa olduğu yolundadır. Bir başka söylenti doğruysa bu gölge oyununun Mısır'dan gelmiş olabileceği görüşünü doğrulamaktadır. Buna göre Türk'ler Karagöz'ü Karakuş'tan bozmuşlardır. Karakuş ise üzerine çeşitli hikâyeler, fıkralar çıkarılmış olan ve Selâhaddin-i Eyyubî'nin subaylarından ve devlet adamlarından Bahaeddin Karakuş'tur. Bununla ilgili bir konu da Karagöz'ün kurucusu diye bilinen Şeyh Küşterî'dir. Aslında Şeyh Küşterî yaşamış, gerçek bir kişidir, ancak Karagöz oyununun bulucusu olduğu tartışma götürür. Karagöz oyunlarında Şeyh Küşterî'nin adına perde gazellerinde ve Karagözcü'lerin ağzında dolaşan söylentilerde raslanır. Kimine göre Şeyhin adı Mehmet Abdullah Tüsterî, kimine göre Mehmet Küşterî Dede'dir. Ancak Karagöz oyununun gerçek yaratıcısı olduğu üzerine belge yoktur. Onun gerçek bir kişi olması oyunun da kurucusu olduğunu gerektirmez. Bu yakıştırma da, ağızdan ağıza geçerek tıpkı Hacivat ve Karagöz'ün üzerine söylentiler gibi gelenek olmuştur. Aslında eskiden esnaf arasında çeşitli sanatların ilk bulucu ve kurucusunun Peygamber, eshâb veya velî olduğu yolunda bir inanç beslenir ve kişi esnafın pîri olarak benimsenirdi. Şeyh Küşterî de gölge oyununun pîri sayılmıştır. Onun kişiliğini önder, koruyucu ve kurucu olarak seçmeleri, onun adından yararlanarak sanatlarına ciddî, yapıcı, eğitici, ibret verici bir gerekçe ve temel getirmek kaygusundandır. Aslında öteden beri Karagöz'ün tasavvufla da yakından ilişkisi olduğu ileri sürülmüştür. Oysa Karagöz fasılları incelenince bunların de-

ğil tümü, içlerinde tasavvufa yaklaşacak tek bir söze bile raslanmaz. Yalnız oyunun öğrenek değeri ve tasavvufla ilgisi olduğu oyunun başındaki perde gazellerinde yer alır. Bunun nedenini çağın fetvalarında bulabiliriz. Bu fetvalarda Karagöz oyunlarının uygun ve geçerli olabilmesi öğrenek değeri taşıması koşuluna bağlanmıştır. İşte Karagözcüler oyunlarını saygın kılmak ve softaların yasaklamalarına karşı koruyabilmek için perde gazellerinde oyuna bir çeşit dokunulmazlık sağlayan bu öğrenek ve tasavvufla ilgili sözlerle başlarlar. İşte Karagöz bu koşullar altında XVII. yüzyıldan sonra büyük gelişme göstermiş, yirminci yüzyılın başlarına dek gelebilmiş, Türk halkının, özellikle İstanbul halkının en sevdiği oyun türü olmuştur. Yeni oyunlar yaratılmış, Kâtip Salih ve başkalarının elinde yeni tekniklerin geliştirilmesine çaba gösterilmiştir.

Soru 19 Karagöz'ün tekniği üzerine bilgi verir misiniz?

Gölge oyunları dünyada belli başlı dört biçimde oynatılır: Çin ve Cava gölge oyununda olduğu gibi aşağıdan dikey çubuklarla oynatılır; Türk Karagöz'ünde olduğu gibi yatay ve perdeye dik açı yapan çubuklarla oynatılır; Avrupa'da, kimi ülkelerde görüldüğü gibi, görüntülere takılı ipler veya tellerle aşağıdan oynatılır; bir de Hint gölge oyununda olduğu gibi hem dikey çubuklarla, hem iplerle oynatılanları vardır. Türk Karagöz'ü yatay çubuklarla oynatıldığından görüntüler tek yönlü hareket ederler, geri dönemezler. Bunu yenmek için kimi görüntülere fırdöndü denilen ve Çin gölge oyununda olduğu gibi görüntülerin sırtına deriden ufak bir yuva yapılır, bir menteşe gibi buraya aşağıdan sokulan bir sopa ile gö-

rüntünün sağa sola dönmesi sağlanır. Karagöz tek sanatçının gösterisidir. Karagözcü hem görüntüleri hareket ettirir, hem de her kişinin özelliğine göre sesini değiştirerek her birini ayrı ayrı konuşturur. Ayrıca kimi Karagözcüler kendi görüntülerini kendileri hazırlarlar. Bu demek değildir ki Karagözcülerin yardımcıları yoktur. Perdeyi hazırlayan, görüntüleri oyundaki sıraya göre dizen, tef çalan, şarkı söyleyen yardımcıları vardır. Ancak asıl oyunu eylem ve ses yönünden yürüten hayalî veya hayalbaz denilen tek sanatçıdır. Oyunda tasvir denilen görüntüleri hazırlamak için deve derisi (dana, sığır, manda derisinden olan görüntüler de vardır) kurutulur, tüyleri çıkartılır, camla derinin üzeri kazınır, görüntünün kalıbına uygun kesilir, delikleri delinir, temizlenir, renklendirilir, eklemli yerleri bağlanır, değneklerin geçeceği deliklerin yuvası deliğin çevresine deri konularak hazırlanır. Tasvirler artık günümüzde pek yapılmadığı gibi, iyi koleksiyonlar da azdır. Bunların en iyileri Almanya'daki müzelerde bulunmaktadır. Bizde de en iyi koleksiyon Topkapı Sarayı'ndakidir. Ayrıca özel koleksiyonlar arasında Behzat Butak'ın, Cemal Saraçoğlu'nun, Metin And'ın koleksiyonlarını sayabiliriz. Perdenin ayna denilen beyaz kesimi, mermerşahi patiskadan, kıyıları daha kalın bir bezdendir, boyutları 1.10×0.80 santimdir, bir çerçeveye gerilmiştir. Perdenin arkasında ve tabanında perdenin çerçevesine tutturulmuş peş tahtası denilen bir raf bulunur. Buraya perdeyi ve görüntüleri aydınlatan ve meşale denilen yağ kandili veya mumlar konulur. Peş tahtasının üzerinde ayrıca hayal ağacı denilen desteklerin sokulması için delikler bulunur. Hayal ağacı Y biçiminde çatal sopalardır. Karagözcü perdeye ikiden çok görüntü sürdüğü zaman hareket etmeyen görüntülerin sopalarını bu hayal ağacının çatalı içine yerleştirir ve göğsüyle sopaların ucuna yaslanarak görüntülerin per-

deye dayanmasını sağlar. Karagözcünün sesini kullanması kadar, bu görüntüleri oynatması da ustalık ister. Buna Karagözcüler el peşrevi derler. Kimi Karagözcüler iki elinde birçok sopayı birden hareket ettirebilirler. Bu sopalar 60 santim uzunluğundadır, gürgenden yapılır, uçları sivridir, görüntüdeki yuvaya iyice yerleşmesi için bu uç ya ısıtılır, ya erimiş mum içine sokulur. Değnekleri karıştırmamak için üzerlerine görüntünün baş harfleri kazınırdı. Karagöz görüntülerinin hareketleri bu kişilerin özelliklerine göre, görüntüyü oynatan değneğin takıldığı delik ve oynak yerlerin değişmesiyle sınırlanmıştır. Bunlar arasında kolu oynayanlar vardır: Karagöz, İmam, Çengi, Köçek, Kocakarı, Karagöz'ün oğlu, Tahmisçi, Seymenbaşı, Hançerli Tahir'in hançer tutan kolu; boynundan eklemli ve boynunda deliği olan görüntüler arasında Çelebi, kimi Zenneler, imamlar (dua ettikleri için), Lala, Acem, Bok Ana, Frenk, kimi Hırbo, Hahambaşı, Laz, Hımhım ve Kekeme (konuşma güçlüğünden ötürü), Ahu, Leylek, Zühre'nin annesi ve başkaları. Kimi görüntüler bellerinden oynaktır: Hacivat, Karagöz, Arnavut, Matiz, Türk, Kayserili, Kürt, kabak çalan Arap, Pehlivan, Zenneler, Tiryaki (arada bir uyuya kaldığı için), Sivrikoz. Hiç eklemi olmayanlar ise Beberuhi (boyunun kısalığından), Çerkez, cıhaz taşıyıcılar ve başkaları. Bacakları oynayanlar: Dansçılar, canbaz, kimi Beberuhiler gibi.

Soru 20 **Karagöz oyununda sırasıyla hangi bölümleri buluruz?**

Her Karagöz oyunu dört bölümden oluşur: Mukaddime (öndeyiş veya giriş), Muhavere (söyleşme), Fasıl (oyunun kendisi), ve Bitiş. Mukaddimede çeşitli kesimler

vardır. Önce müzikle boş perdeye göstermelik denilen ve çoğunlukla oyunun konusuyla ilintisi olmayan bir görüntü konulur. Dalyan, saksıda çiçek, vakvak ağacı, yaşam ağacı, gemi, deniz kızları, çalgıcılar, Burak, Zaloğlu Rüstem'in dev ile savaşı gibi. Kimi göstermelikler oyunun konusuyla ilgilidir. Göstermeliklerin işlevi seyirciyi oyunun büyüsüne hazırlamak, onu oyunun havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmak içindir. Göstermelik bir kamış düdüğün cırlak sesiyle perdeden kaldırılır, bundan sonra tefin tartımına uyarak, seyirciye göre perdenin solundan Hacivat gelir, önce bir semai okur. Semai bitince perde gazeline başlar. Perde gazellerinde perdenin bir öğrenek yeri olduğu, felsefî ve tasavvufî anlamı, kurucusunun Şeyh Küşterî olduğu belirtilmektedir. Perde gazellerinde padişaha yakarış da olabilir, yurt yönetiminin biçimi bile belirtilir. Bundan sonra Hacivat secili (uyaklı nesir) bir anlatımla yakarır ve tanınmış şairlerden bir beyit okur ve bundan sonra kendine kafa dengi bir arkadaş arar, bu arkadaşta istediği özellikleri sayar. Bu sözlerden sonra Karagöz, karşı yandan, yani seyirciye göre perdenin sağından gelir, buna «Karagöz indirmek» derler, ikisi dövüşürler. Dövüşte Hacivat kaçar, Karagöz yere boylu boyunca uzanır, secili bir deyişle Hacivat'a veriştirir ve çoğukez ipe sapa gelmez sözlerden, Arapça, Farsça sözcüklerden oluşan bir tekerleme söyler. Mukaddime'nin eski biçimi değişikti. Bu bölümde ayrıca bir de kedi, fare, leylek, yılan gibi hayvanlarla kısa bir ön oyun oynanırdı. Bundan sonra oyunun ikinci bölümü muhavere gelir. Genel olarak muhavere Karagöz oyununun iki baş kişisi olan Karagöz ile Hacivat arasında geçer, ancak ara muhaveresi'nde iki kişiden daha çok kişiler bulunmaktadır. Muhavere salt söz oyunlarına dayanır, bir olaylar dizisi bulunmaz. Başlıca işlevi Hacivat ve Karagöz'ün kişiliklerini, birbirine karşıt düşen yanla-

rını belirtmektir. Muhavereler çoğukez onu izleyen fasıldan bağımsızdır. Bununla birlikte fasılla konu yakınlığı olan muhavereler de bulunmaktadır. Bilinegelen muhavere-lerin dışında birtakım muhavere türleri de buluruz. Bunların kendine göre bir biçimi, tartımı vardır. Örneğin gelgeç muhaveresinde Hacivat perdeye gelir, bir dize söyler gider, Karagöz gelir bu dizeye ölçü tartım ve uyak bakımından benzeyen fakat saçma bir dize söyler gider, bu ikisinin gidip gelmeleriyle sürüp gider. Bir başka muhavere türü çifte Karagözlü muhaveredir. Bunda iki Karagöz karşılaşır, her ikisi de gerçek Karagöz olduğunu ileri sürerek birbirlerinin sözlerini tekrarlar, araya Hacivat girer, sonunda ikinci Karagöz kovulur ve Karagöz ile Hacivat olağan muhaverelerine başlar. Bir de ara muhaveresi vardır. Bu fasıl'a başlamadan önce muhavere'yi uzatmak için kullanılan bir ek muhaveredir; bu da konusu bakımından fasıl'dan bağımsızdır; bu muhavereye üç, dört kişinin katıldığı olur. Ortaoyunundaki tekerleme türünde olan muhavereler de vardır. Bundan sonra üçüncü bölüm ve oyunun kendisi olan fasıl gelir. Burada Hacivat ve Karagöz'den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu çevresinde ve olaylar dizisinde görülürler. Birçok fasıllar XVII. yüzyıldan günümüze değin gelebilmiştir. Bunların kimi toplanmış ve yayımlanmıştır; Profesör Helmutt Ritter ve Cevdet Kudret'in yayımladığı üçer cilt Karagöz metinleri derlemesi bulunmaktadır. Fasıllar üzerine bilgi daha aşağıda Ortaoyunu ile ilgili bir soruyu cevaplandırırken verilecektir. Fasıl da sona erdikten sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir. Burada çoğunlukla Karagöz oyununun bittiği haber verilir, kusurlar için özür dilenir, gelecek oyunun yeri ve adı duyurulur.

Soru 21 Karagöz oyununun belli başlı özellikleri nelerdir?

Her şeyden önce Karagöz ve Ortaoyunu bir halk güldürüsüdür ve yalnız güldürü olarak gelişmiştir, öteki ülkelerin ve değişik çağların halk güldürülerine büyük yakınlıklar gösterirler. Bunlar arasında başlıca mimus, Attika komedyası, commedia dell'arte sayılabilir. Gene birçok halk güldürüleri gibi Karagöz toplumsal ve siyasal taşlamaya başvurur; ayrıca gene benzeri halk güldürüleri gibi açık - saçık, utanmasız, özgür bir deyişi vardır. Son bulunan belgeler göstermiştir ki Karagöz ve Ortaoyunu devlet büyüklerini ve devlet işlerini eleştirmektedir. Gene bu belgelere göre Sultan bile bu oyunların yaralayıcı, keskin dilinden kurtulamamıştır. Devlet büyüklerinin cinsel sapıklığı, saray ilişkini damatların nasıl kayırılıp büyük katlara yükseldikleri, rüşvet yiyenler, Sadrazam, Kırım savaşındaki amiraller ve generaller hep alaya alınıyordu. Siyasal taşlamanın yamsıra özellikle Karagöz'ün ikinci özgürlüğü, onun açık saçıklığıdır. Gerek oyun konuları ve kişilerin kullandıkları sözler, gerek başta Karagöz olmak üzere özel temsillerde eski bolluk törenlerinin kalıntısı ve halk güldürüsünün ortak bir öğesi olan erkeklik aygıtı veya *phallus*'un seyirci önüne çıkarılması bizdeki tutucu çevrelerde kınanmış, yadsınmış özelliklerdir. Karagöz de her şey gibi özellikle İstibdat döneminde denetilmek istenmiştir. Ancak esnek olan oyun bu denetimi zorlaştırmıştır. Ayrıca Karagöz'ün yüzyıllar boyunca gelişmiş bir dokunulmazlığı olduğu için, kısıtlanmakla birlikte, özgürlüğünü sürdürebilmişti. Bunların dışında belli başlı özellikler arasında bu oyunların belli bir metne bağlı bulunmayan doğmaca oyunlar oldukları, göstermeci tiyatro üslûbu, ve kişilerinin tip olarak çizilmesi, oyunların yapısının açık biçim'de geliştirilmesidir. Ay-

rıca yer yer gerçeği ve mantığı, ya gerçek üstücülük, ya da üslûplaştırma yoluyla çarpıtmaları, zaman ve yer bakımından soyutlaştırma eğilimi, taşlama, benzek, yansılama, tersineleme, nekrelik gibi çeşitli özellikleri taşımaktadır. Güldürü yöntemleri bakımından Karagöz ile Ortaoyunu aynı yollara başvururlar. Kişiler ortalama bir insana göre gülünçleştirilip, aşağılaştırılır, ayrıca kişilerin olaylar, kişiler karşısında gözlerinin bağlılığı, yanılmaları, karşıtlıklar, aykırılıklar, saçmalıklarla elde edilen beklenmezlik, şaşırtıcılıktan çıkan güldürücülüğe başvurulur. Oyun kurallarını hiçe saymak, tiyatro geçeğini bile bile bozmak da seyirci üzerinde güldürücü bir etki yapar. Taklit edilenle taklit arasındaki karşıtlık, tersineleme de bu yolda güldürücülüktür. Soytarı, pataklama gibisinden güldürücü abartma, büyükseme, aşırılıklara da başvurulur. Bu eylem ve durumların güldürücülüğünün yanısıra dilin ve sözün güldürücülüğü Karagöz ve Ortaoyununda daha belirgindir. Dil, kişiler veya oyun ile seyirci arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıkar, kendi başına bir bütünlük, bağımsızlık kazanır. Kişiler arasındaki çatışma da hep aslında bir anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılıp, anlaşmakta engel, bir ayak bağı olmasından çıkar. Karagöz ve Ortaoyununda lâfçılık, ad oyunu, cinas oyunu gibisinden pek çok söz oyunu buluruz. Bunların en çoğu, kaba deyişiyle yutturmaca olan iki türlü söz oyunudur. Birincide karşıdaki bunu bilmezden gelerek, amaç dışı anlamda anlar. İkinci yol ise benzeşmedir, yani ayrı anlamlarda fakat ses benzerliği bakımından birbirinin aynı veya birbirine yakın iki sözcüğün, sözün birbiri yerine kullanılmasıdır. Birçok deyimlerin de mecaz anlamı değil de gerçek anlamı ele alınır. Bu türlü ters anlam vermelerin hareketlerin güldürücülüğüne yol açtığı olur. Bu yakıştırmaların en güzeli bir koşuğa, ölçü, uyak, biçim bakımından aslı-

nın tam bir yankısı olan fakat anlam bakımından zırva olan bir koşuk uydurmadır. Benzek ve yansılama yoluyla yapılan bu güldürme yöntemi iki koşuk arasında karşıtlığın kavranmasına dayanır. Tanzir, ayak söyleme, ayak uydurmak, ayak açmak çok başvurulan yöntemlerdir. Kimi daha uzun parçalarda kılıklamaya veya kılıklı zırvaya başvurulur. Burada aralarında hiç bir mantık bağı, hiç bir anlamlı bağlantı bulunmayan sözler sanki bir anlam taşıyormuşçasına birbiri ardına getirilir. Karagöz'deki tekerlemeler buraya girer. Hareketlerin güldürücülüğünde olduğu gibi sözün güldürücülüğünde de yinelemenin ve tekrarın önemli yeri vardır. Güldürücü sözlerin kimisi de bilmece ve yanıltmacalara dayanır. Güldürücü sözler arasında övmeler, güzellemeler, kemleyici sözler, utangaçlamalar da bulunur. Ayrıca kakışma, sözcük kalabalığı, tersdeyi, kılıklama, çene yarışması, tersinleme, yerindesizlik, abartma çok kullanılır.

Soru 22 Karagöz kişileri üzerine bilgi verir misiniz?

Karagöz kişileriyle Ortaoyunu kişileri birbirlerine benzedikleri için birisi için söylenecek ötekisi için de geçerlidir. Kişiler giyim, kuşam, tavır, davranış, sözlerle belirlendiği gibi belli bir bölgenin, belirli bir uğraşın veya sakatlığın zorunluluğuyla da dillerini çarpıtırlar. Bu çarpıklık ünlü uyumu, ünlü değişmeleri, ünlü türemesi, ünsüz düşmesi, ünsüz türemesi, ünsüz değişmeleri, ünsüz benzeşmesi, benzeşmezlik, hece kaynaşması, ikizleme, metatez ve dil bilime aykırılıklarda görülür. Kişileri 11 öbekte toplayabiliriz.

- Eksen Kişiler: Bunlar Karagöz oyununda Karagöz ve Hacivat, Ortaoyununda Pişekâr ve Kavuklu'dur.

Karagöz ve Kavuklu dışa dönük, iç tepkilerini hemen açığa vuran, olduğundan başka gözükmeye çalışmayan bir halk adamıdır. Karagöz halk ahlâk ve anlayışının ve sağduyusunun temsilcisidir. Özü, sözü birdir, düşündüğünü çekinmeden söylediği için başına türlü açmazlar gelir. Belli bir uğraşı, okumuşluğu, yüze gülücülüğü olmadığı için sürekli geçim tasasındadır. Parasızlıktan istemediği işleri yapmak zorunda kalır. Cesurdur, gözüpektir. Dolantılara, dolaplara pek aklı ermez. Karagöz'ün Çingene olduğu üzerine oyunlarda pek çok anıştırma bulunur. Bundan yola çıkan kimi incelemeciler Karagöz oyununun Hindistan'dan Çingeneler eliyle Türkiye'ye gelebileceğini ileri sürmüşlerdir. Gerçekçi, hayale, yapıntıya, yanılsamaya yer vermediği için sahne kurallarını ve yanılsamalarını bu yüzden sürekli çiğner. Hacivat veya Pişekâr'a gelince, onun herkesin huyuna göre konuşmasını, yüze gülmesini bilen, içinden pazarlıklı, arabulucu, kavgaları yatıştıran, dargınların arasını bulan, ölçülü, ağırbaşlı, her kahba girebilen, kusurlara kolayca gözyumabilen, işine gelince dilini tutmasını bilen esnek bir kişiliği vardır. Başkalarının kötü niyet ve kusurlarını iyiye yorar. Öğüt verir, yol gösterir, aracılık eder. İyi konuşur, karşısındakini can kulağıyla, ilgiyle dinler, hakverip herkesin güvenini, sevgisini kazanır. Görgü kurallarına iyiden iyiye uyar. Bilgisi yüzeyseldir, ama her konudan biraz bilir. Mahallenin muhtarı, arabulucu, barıştırıcı, çöpçatan ve yüzdecisidir. İşi yapmaktan çok o işin girişimcisidir. Düğünleri, dernekleri düzenlemeyi, bunlara eğlence sağlamayı üzerine alır. Kurulu düzeni değiştirmek istemez. Her şeyî olduğundan iyi göstermesini bilir. Kimden çıkarı varsa onun borusunu ötttürür. Kusurunu bağışlatmasını bilir. Evlenecekler için kızı erkeğin ailesine, erkeği kızın ailesine över. Sözünü dolambaçlı, örtülü söylemede ustadır. İyimserdir. Afyon yutmaya düşkündür.

● Kadınlar: Zenne, ya da oyun argosunda gaco denilen kadınlar çok çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan, güldürücü olmaktan çok dolantı ve gönül işleri bakımından önemli kişilerdir. Kadınların hemen hiç biri olumlu çizilmemiştir. Bunlar ahlâk kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, birçok erkeklerle evlilik dışı gönül ilişkileri kuran, kalpsiz, maddî değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep kişilerdir. Ev kadınları da olumsuz çizilmişlerdir. Ev kadınlarının yanısıra, bir de yosmalıklarıyla ve uygunsuzluklarıyla ün yapmış kadınlar yer alır. Bunlar mahallede bir ev tuttuktan sonra bu eve çeşitli erkekleri alırlar. Bunların içinde cinsel sapıklar da vardır. Kadınlar dedikoduya, gönül eğlendirmeye, safa sürmeye düşkündürler. Ancak bön olanları, çabuk kananları vardır.

● İstanbul ağzı: Bu kesime Çelebi, Tiryaki ve Beberuhi'yi koyabiliriz. Tiryaki ile Beberuhi sakat ve ruhsal hastalar sınıfına da girebilir. Bunlardan Çelebi, perdenin en önemli kişilerindendir. Kibar aile çocuğudur, gençtir, incelmiş, nazik, züppe, çıtkırıldım, yontulmuş İstanbul ağzı kullanır. Ya mirasyedidir, ya da züğürttür, kadınların parasını yer. Oyunların jeune premier'si, tulûat dilinde sirar'dır. Güzel konuşmasını, şiir okumasını, eğlenceyi, gezmeyi sever. Kadınlara karşı bencil, katı yüreklidir. Kadınlar üzerinde etkisi, başarısı büyüktür, onların gönlünü çelmesini bilir. Gene İstanbul ağzından Tiryaki sanki Çelebinin yaşlıcasıdır. Tütün, nargile, kahve, esrar gibi keyif verici şeylere düşkündür. Gönlü kocamış diye bilinir. Hoppa, dalgın, gerçek dünyadan uzak, keyfi kaçırılınca terslenen, duygusuz, tenbel, nobrandır. Lâfı ters anlar, başka konulara kayar. Belli bir uğraşı yoktur. Konuşmanın orta yerinde başı önüne düşüp uyuklamaya, horlamaya başlar. Ortaoyununda Tiryaki'ye pek raslanmaz, araştırmalarımızda yalnız Kavuklu Hamdi'nin *Tireli* adlı oyununda Kâtip Salih'in oynadığı Tiryaki ro-

lüne rasladık. Beberuhi'ye gelince, buna boyunun kısalığından, cüceliğinden ötürü Altı Kulaç ya da Pişbop dendiği olur. Çabuk, duraksız konuşur, işi gürültüye, bağırtıya, yaygaraya getirip, sövüp sayar. Yılışık, sulu, densizdir. Karşısındakine ezinç vermekten hoşlanır, ağzı bozuktur. Şımartılmıştır, lâf getirip götürür, işi kızıştırır.

● Anadolulu kişiler: Bunların en belli başlısı Türk yahut Hırbo diye bilinen Anadoluludur. Çoğukez perdenin en uzun boylu görüntüsüdür. Ya Kastamonulu oduncu, ya da Bolulu ahçı, yufkacı, ayakkabı tamircisi, gözlemeci olur. Bunun daha incelmişi, büyük kentte yaşamaya alışkın olan Kayserili, ya da Karamanlıdır. Kurnaz, saldırgan olur, kurnazlığıyla övünür. Bunlara Laz, Eğinli ve Kürt'ü katabiliriz.

● Anadolu dışından gelenler: Anadolu dışından gelip İstanbul'da yerleşmişlerin başında Acem bulunur. İran'dan, ya da Azerbaycan'dan gelir. Eliaçık, gönlü yüce, mübalağacı ve şiire düşkündür. Ya halı tüccarı, ya tömbekici, tefeci veya antikacıdır. Bu kesimden Arap iki türlü olur. Ak Arap, ve Kara Arap ya da Zenci. Aptaldır, zor anlar. Bunlar içinde oyun argosunda Kayarto denilen zenci halayık'a daha çok Ortaoyununda raslanır. Arnavut da bu kesimdendir. Dürüst, mert, sayı bilmeyecek kertede cahildir, çabuk öfkelenir, ataktır. Uğraşları celeplik, ciğercilik, bahçıvanlık, koruculuk, bozacılıktır. Rumelili ya da Muhacir'e gelince pehlivanlığıyla övünür. Uğraşları pehlivanlık ve arabacılıktır. Ayrıca az görülen Tatar, Çingene'yi de bu kesime sokabiliriz.

● Zimmî (müslüman olmayan) kişiler: Bunlar Karagöz ve Ortaoyununda Frank, Rum (ya da Balama), Ermeni ve Yahudi'dir. En çok Yahudi'ye raslanır. Hesabî, inatçı bir pazarlıkçıdır. Uğraşları eskicilik, sarraflık, kuyumculuktur. Korkak ve yaygaracıdır.

● Sakatlar ve ruhsal hastalar: Bunlar ya fizik, ya

da ruhsal bakımdan sakat kişilerdir. Kekeme, kanbur, burnundan konuşan hımhım, kötürüm, sağır gibi. Ruhsal sakatlar ise deli, esrarkeş, aptal, cinsel sapıklar gibi.

- Kabadayılar ve sarhoşlar: Bunlar arasında Tuzsuz, Efe, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi bulunur. Bunlar çoğukez oyunları bir çözüme, bir sonuca bağlarlar; sözde düzen bağını korurlar.
- Eğlendirici kişiler: Bunlar gerek Karagöz, gerek Ortaoyununda çeşitli seyirlik oyunlar gösteren eğlendirici kişilerdir. Köçekler, çengiler, kantocular, hokkabazlar, canbazlar, curcunabazlar bunlar arasındadır.
- Olağanüstü kişiler: Büyü gücüyle olağandışı işler yapan Büyücü Hoca, Cazular, cinler gibi.
- Geçici, ikincil kişiler, çocuklar: Bunlar ya bir tek oyunda önemli ödevi olan kişiler, ya da bir iki oyunda önemsiz ödevleri olan ikincil kişiler. *Tahir ile Zühre* oyununda Tahir ve Zühre asal kişiler olmakla birlikte yalnız bu oyunda görülürler. Kimi de Karagöz veya Hacivat'ın akrabalarıdır.

Soru 23 Karagöz'ün etki alanı ve günümüzde Karagöz'ün durumu nedir?

Karagöz yalnız Türkiye'de değil Türkiye dışında da birçok İslâm ve Balkan ülkelerine yayılmıştır. Mısır'dan Türkiye'ye geldiğini söylediğimiz gölge oyunu Karagöz olarak gelişip yeniden Mısır'a gitmiştir. Ayrıca Mısır'daki bir kukla oyununa da Karagöz'den bozma Aragoz denmiştir. Suriye'de de gelişen Karagöz'de Türk etkisi daha belirgindir. Özellikle Şam, Beyrut, Halep, Hayfa ve Kudüs'te görülür. Türk Karagöz'ün etkisi Kuzey Afrika'da daha da büyüktür. Tunus'ta gösterilerin çoğu Türkçeydi, baş kişisi Karaguz ve Hacivan'dır. Kişiler ve fasıl-

lar da Türk Karagöz'üne büyük benzerlik gösterir. Balkanlar'da Yugoslavya'nın Türk kesiminde. Romanya'da da görülür. Romenler kuklaya Caragioz - perde veya Karagöz gösteri adını verirler. Bulgaristan'da da Karagöz olduğunu biliyoruz. Ancak bu ülkeler içinde Karagöz'ün bugün de yaşadığı ve en yaygın olduğu yer Yunanistan'dır. Yunan Karaghiozis'i her bakımdan Türk Karagöz'ünün bir çeşitlemesidir. 1821'den önce Türk sanatçılarının gösterilerinden Türk Karagöz'ünü tanıyan Yunanlılar bu oyunu 1821 ayaklanmasından sonra bir siyasal savaş aracı olarak kullanmışlar, Karagöz kişilerine kendi kişilerini de katmışlardır. Oyunun baş kişileri Karaghiozis ile Hatziavatis'dir. Kişiler ve oyun konuları içinde bugün de bizim Karagöz'e büyük benzerlikler vardır. Yunanlılar günümüzde de yaşattıkları Karagöz'ün Türk buluşu olduğunu kabul etmek istemezler. Ancak günümüzde Yunanistan'da çeşitli yerlerde sürekli temsiller veren Karagöz tiyatroları bulunmaktadır. Paris'teki Uluslar Tiyatrosuna bile Ulusal Yunan Tiyatrosu diye Karagöz'ü götürmüşlerdir. Yalnız bu saydığımız yerlerde değil, Avrupa'da özellikle Fransa ve İtalya'da Karagöz temsillerinin verilmiş olduğunu gösteren belgeler vardır. Günümüzde Türkiye'de Karagöz'ün yalnız adı kalmıştır; bir de zaman zaman takvimlerde, küçük süs eşyalarında resmi görülür; ilgisizlikten unutulup gitmiştir. Devlet de bu konuda hiç bir olumlu çaba göstermemiştir. Bununla birlikte en umulmadık zaman ve yerde gene de Karagöz'le karşılaşıyoruz. Örneğin Kars'ta birkaç kuşak Karagözcüler Karagöz'ü Kars havasına ve yerli konulara uydurulmuş metinler ve kişilerle oynatmaktadır. Bunlardan bir iki metin derlenmiştir. Bale, tiyatro eserlerinde de Karagöz'ün kullanılması için birtakım denemelere de rastlıyoruz. Ayrıca *Milliyet* gazetesinin düzenlediği yarışmada günümüz diliyle Karagöz metinlerinin yazılması için

bir yarışma açılmış, üç Karagöz oyunuyla birinciliği alan Aziz Nesin'in bu oyunlarından ikisi İstanbul'da bir tiyatro topluluğunca oynanmıştır.

Soru 24 Ortaoyunu nedir? Nasıl gelişmiştir?

Ortaoyunu, perde arkasından deriden görüntülerle oynanan Karagöz'e karşılık, canlı oyuncularla oynanırdı. Ortaoyunu adına rasladığımız ilk belge 1834 tarihlidir. Ancak bundan önce de başka adlar, Kol oyunu, Meydan Oyunu, Taklit Oyun gibi adlar altında çok eskilere uzanmaktadır. Daha eskiden beri Osmanlılar'da çengiler, köçekler, curcunabazların gösterilerinin yanısıra dramatik türden, konulu, taklitli oyunlar çıkarırlardı. Bunun gibi genel şenliklerde düzen bağını koruyan, bir çeşit polis görevi yanında çeşitli güldürücü gösteriler çıkaran tulumcular ve cin-askeri denilen soytarılar vardı. Çeşitli yerli ve yabancı kaynaklardan, minyatürlerden bu çeşit taklitli güldürülerin oynandığını kesin olarak saptayabiliyoruz. Evliya Çelebi de çağının on iki önemli oyuncu topluluğunu anlatırken bunların dans ve çeşitli becerileri yanında bu türlü oyunlarda usta olduklarını bildiriyor ve çıkardıkları oyunların adlarını veriyor. Bu adlar içinde Ortaoyununun daha sonraki dağarcığında yer alan oyunlara benzerlikler de çoktur. Bunlara sokak gösterilerini de katabiliriz. III. Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan'ın doğumu için 1759 yılında yapılan şenlik üzerine Haşmet surnamesinde, dükkânların önünde kısa güldürmeceler oynandığını anlatıyor. Bu bilgileri yabancı tanıklar da doğrulamaktadır; ayrıca bu oyunlarda İstanbul Efendisi, Yeniçeri Ağası gibi devlet örgütünün ileri gelen yetkililerinin taklitleri de yapılıyordu. Ayrıca gene eski şenliklerde esnafın geçit alaylarında her esnaf loncasının

kendi uğraşı ve sanatını temsil eden küçük oyunları bu alay sırasında oynadıklarını biliyoruz. Bütün bu öğeler, Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah, hokkabazlık, taklit oyunlarının karışımıyla Ortaoyunu bildiğimiz son biçimine ulaşmıştır. Ayrıca Hafız Hızır İlyas'ın *Letâif-i Enderun* (veya *Vakaayi-i Enderûn*) başlıklı eserinde II. Mahmut çağında sarayda oynanan oyunları ve bu oyunlardaki söyleşmelerden verdiği örneklerle artık Ortaoyununun kesin biçimini aldığı sonucuna varabiliriz. Bu arada Ortaoyunu ile Commedia'dell arte arasındaki benzerlik de çok belirgindir. Öyle ki 'arte' oyununun daha sonra bozularak ortaoyununa dönmüş olabileceği bile akla geliyor. İşte burada Yahudi katkısını söz konusu edebiliriz. XV. yüzyılın sonlarında XVI. yüzyılın başlarında İspanya'dan ve Portekiz'den gelen Yahudiler, geldikleri ülkelerde bilinen Commedia dell'arte anlayışını Türkiye'ye getirmiş olabilirler. Çünkü çeşitli oyun dalları Türkiye'deki Yahudilerin elindeydi. Nitekim bu türden oyunlarda oynanan XVII. yüzyılın on iki kolundan biri olan Samurkaş Kolu Yahudilerden oluşmuştu. Ayrıca birtakım oyun terimleri de İspanyolca'dan gelmiştir. Örneğin Ortaoyuncular oynadıkları oyun alanına palanga derler, İspanyolca'da buna yakın sözcük olan palenque'nin iki anlamı vardır, birincisi, seyircilerin bulunduğu yerden sahneye giden yol, ikincisi gösteriler için kazıklarla çit çekmektir. Böylece, gerek bu sözcük, gerek başkaları Yahudilerin Ortaoyununda katkısı bulunduğunu gösteren kanıtlardır. Ortaoyunu ile eş anlamda deyimler Kol Oyunu, Meydan Oyunu, Taklit Oyunu ve Zuhuri'dir. 1834'de şair Esat'ın yazdığı *Sûrnâme-i Saliha*'da ilk olarak rasladığımız Ortaoyunu terimine, 1836'da ise Zuhurî sözcüğüne rastlıyoruz. Zuhurî aslında bir kolun adıdır, bu kolla çağdaş bir başka kol da Han Kolu'ydu. Ortaoyunu terimi ise ortada oyun anlamına geldiği gibi başka yorumlar da

düşünülebilir. Arte oyunundan bozulmuş olabileceğini daha önce belirtmiştik. Gene Yahudilerle ilgili bir başka yorum şöyledir: İspanya'da bir perdelik oyunlara auto deniliyordu. Yahudiler bunlara auto oyunu derlerken bu bozularak Ortaoyununa çevrilmiş olabilir. Başka yorumlar da vardır, bunların Yeniçeri Ortalarından çıkmış olabileceği düşüncesi de kayda değer. İlk başlarda ortaoyunu önce oniki kişiden oluşan köçeklerin dansı ile başlar, elinde şakşak bulunan sivri külâhlı nekre onları izler, buna pusatçı denilirdi. Sonra bütün kol curcunaya çıkardı. Curcunabazların başlarında uzunlu kısalı sivri külâhlar, sırtlarında tuhaf giysiler bulunurdu. Çıngıraklı Kukla, Burunsuz Beşe, Kanbur Cüce, Toparlak Köse gibi garip adları vardı. Pişekâr, başında dilimli bir kavuk, bir cübbe ve elinde şakşağı ile ortaya çıkar ve onun çıkışıyla da oyun başlardı. Böylece sonra Kavuklu denilen baş oyuncunun ilk önceleri Nekre ve Pusatçı diye adlandırıldığı, Pişekâr'ın giysisinin ise ilk başlarda Kavuklu'ya benzediği anlaşılıyor. Curcunacıların ve köçeklerin sonradan kaldırılmış olmakla birlikte daha yakın temsillerde arada bir çıktıklarını biliyoruz. Ortaoyununa son kesin biçimini veren, kimine göre Han Kolu'nun Kavuklusu Kör Mehmet, kimi görüşe göre Attar Şükrü'dür. Ancak Ortaoyununun geliştirilmesinin Kavuklu Hamdi ve Küçük İsmail eliyle olduğunu biliyoruz. Bugün elimizde bulunan oyun metinleri de onlardandır. Bu arada, ilerde göreceğimiz gibi, Ortaoyuncular Batı tiyatrosundan etkilenerek Tulûat Tiyatrosu adıyla yeni bir tür oluşturmuşlardır. Ancak Meydan-ı Sühan yani söz meydanı olan Ortaoyunu daha çok sözün, söyleşmenin gücüne dayanması bakımından, her türden oyuna yer veren, daha çok hareketlerin kaba güldürücülüğüne dayanan Tulûat tiyatrosundan oldukça değişiktir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında da arada bir Kâr-ı Kâdim Ortaoyunu başlığıyla Ortaoyunu

oynandığı olmuşsa da gitgide ortadan kalkmıştır. XIX. yüzyılda pek çok Ortaoyunu kolu vardı. Bunlardan belli başlıları şunlardı: Zuhurî Kolu, Ali Ağa Kolu, Han Kolu, Kirli Kol, Yoran Kolu, Çifte Kanburlar Kolu, Kanburlar Kolu, Hacı Bekçi Kolu, Süpürge Kolu gibi.

Soru 25 Ortaoyunu nasıl bölümlenir? Ortaoyununun sahne düzeni ve tekniği üzerine bilgi verir misiniz?

Eski Ortaoyunlarının başındaki curcuna bölümünü atlarsak bir Ortaoyunu'nda dört bölüm vardır. Öndeyiş, Söyleşme (Arzbar - tekerleme), Fasıl ve Bitiriş.

Öndeyiş'te Zurna'nın çaldığı Pişekâr havasıyla Pişekâr gelir, halkı selâmladıktan sonra zurnacıyla konuşur ve oyunun adını bildirir. Bundan sonra zurna Kavuklu havasını çalar, Kavuklu ile arkasında kendi gibi giyinmiş cüce veya kanbur, Kavuklu arkası gelir. Kimi oyunda daha önce zenne takımı veya Çelebi'nin gelip Pişekâr'la konuştukları bir sahne vardır. Kavuklu ile kavuklu arkası arasında kısa bir konuşma geçtikten sonra Pişekâr'ı görünce korkup birbirlerinin üzerlerine düşerler. Bundan sonra Karagöz'deki Muhavere gibi oyunun en ustalık isteyen bölümü Söyleşme gelir. Bu, Kavuklu ile Pişekâr arasında bir çene yarışıdır. Söyleşme iki kesimde olur. Önce Karagöz muhaveresine benzeyen, söyleşenlerin tanıdık çıkmaları, birbirlerinin sözlerini ters anlama gibi güldürücü söylemeye arzbâr denir, bunu Ortaoyununun en önemli bölümü olan tekerleme izler. Tekerlemede Kavuklu, Pişekâr'a başından geçmiş gerçeküstü, olağandışı bir olayı anlatır, Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler, sonunda bunun düş olduğu anlaşılır. Elimizde metinleri bulunan belli başlı tekerlemeler şunlardır:

Gelincik, Kuyu, Tayyare ile uçmak, Yangın, İpekböceği, Pazaryeri - uçma, Kayık, Dilenci Vapuru (bu tekerlemeler içinde düşe dayanmayan bildiğimiz tek örnektir), Hamam, Dalgıç, Balık, Evi vapur yapmak, Beygir kuyruğu, Kızak olma, Esrar tekerlemeleri. Tekerleme sona erip bunun bir düş olduğu anlaşıldıktan sonra Fasıl denilen asıl oyuna geçilir. Karagöz fasıllarına çok benzeyen Ortaoyunu fasılları içinde çok eski olanları bulunmaktadır. Ortaoyunu fasılları genellikle iki paralel olaylar dizisinde gelişir. Dükkân dekorunda gelişen olaylar Kavuklu'nun bir iş araması, Pişekâr'ın bu işi ona bulması, ve çeşitli müşterilerin dükkâna gelişleri üzerinedir. İkinci olaylar dizisi Yeni Dünya denilen ev dekorunda gelişir, zenne takımı Pişekâr aracılığıyla ev ararlar ve bir eve yerleşirler. Fasıl sonuçlandıktan sonra Bitiş bölümü gelir, burada Pişekâr oyunu seyircilere tanıtıp sunmuşsa, oyunu bitirmek de gene Pişekâr'a düşer. Seyirciden özür diler, gelecek oyunun adını ve yerini duyurur.

Ortaoyunu yuvarlak, çepeçevre seyircilerle kuşatılmış bir alanda oynanır. Bu çeşit oyun yerlerine başka ülkelerde çeşitli çağlarda raslandığı gibi bunlar günümüz tiyatrosunda da yaygınlaşmıştır. Çoğunlukla Ortaoyunu'nda oyun yeri açıkhkta olduğu için (hanlar, kahvehaneler gibi kapalı yerlerde oynandığı da olurdu) buna merg-i temaşâ (temaşa çayırı) da denilir. Bu, çoğukez yumurtamsı biçimde bir alandır. Tabanı çayır, çimen, toprak olan bu alan yuvarlak, ya da dört köşe de olabilir. Yumurtamsı olduğunda bu alanın uzunluğu 30 arşın, genişliği 20 arşındır. Seyirciyle oyun yerinin bağlantı çizgisi ipler ve kazıklarla yapılmış parmaklıkla belirlenir. Seyircilerin oyunu rahatça görmeleri için çoğunlukla önde oturan seyirciler yere çömelir, onların arkasındakiler iskemlelere otururlar, en arkadakiler de ayakta dururlar. İşte bu alana palanga deniliyordu. Oyuncu-

ların giyim kuşamlarını koydukları sandığa pusat veya pusat odası denilir. Çoğunlukla oyun yerinin bitişiğinde bir çadır veya perdeyle kapatılabilecek bir yer yapılır, oyuncular burada hazırlanırlar. Oyun yerinde belli başlı iki parça dekor bulunur. Bunların ikisi de kafes biçiminde paravana olup daha kısa olanına dükkân denilir, daha büyük olan kafes ise ev dekorudur, adına Yeni Dünya denilir. Bunlar boş kafes olduklarından ortada seyircinin görüşünü de engellemezler. Ortaoyununda dekor gibi donatıma da pek az yer verilmiştir. Her Ortaoyunu kişisi kuralına uygun belli bir giyimle belirlendiği için en çok giysilere önem verilmiştir. Ortaoyununda önemli araçlardan birisi de Pişekâr'ın elinde tuttuğu iki dilimli, birbirine çarpıp ses çıkaran şakşaktır. Bu her şeyden Pişekârın baş oyuncu ve yönetici olduğunu belirten işarettir. Ayrıca oyunu yönetmek, yürüyüşünü yöneltmek, oyunculara ödevlerini bildirmek, çeşitli sesleri çıkarmak gibi bir görevi vardır. Buna papel, pastal ve pastav da denilmiştir. Ortaoyununun sahne düzeni bir yanda metinsiz, doğmaca oynayışın, öte yanda yuvarlak sahne kurallarının gereklerine uyulmasıdır. Bu iki özelliği ve oyunların açık biçimde gelişmesiyle oyun seyircinin tepkisine, oyun yeriyle seyirci arasındaki alışverişin yönelişine göre biçimlenen bir oyun türüdür. Oyun yeri yuvarlak olduğu için oyuncular sık sık yer ve yön değiştirerek bütün seyircilerin kendilerini yüzden görmelerini sağlarlar. Oyuncular belirli rollerde ustalaşmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi bir söz oyunu olmakla birlikte büyük ustalık gösteren hareket ve tavırlar da vardır. Ahmet Rasim bunları şöyle belirtiyor: «Kavuğu düşürmeden başının bir hareketiyle sol kolu üzerine atabilmek, biniş eteklerini savurup toplamak, pabuç sektirmek, vücut şiddetiyle sendeliyerek düşmek muhakkak göründüğü halde birdenbire toplanıvermek gibi vaziyetler uzun uzadıya uğ-

raşmak, meleke sahibi olmak ister. Meselâ Hamdi öyle pabuç sürer, öyle sürçer idi ki gülmemek mümkün değildi.»

Soru 26 Ortaoyununun özellikleri nelerdir?

Karagöz'ün özellikleri ve güldürme yöntemleri için söylediklerimiz Ortaoyunu için de geçerlidir. Ancak canlı oyuncularla yapıldığı için utançlama, açık saçıklık Karagöz'e göre daha azdır. Siyasal taşlama zaman zaman Ortaoyununun da bir özelliği olmuştur. Eski kol oyunlarında İstanbul Efendisi, Yeniçeri Ağası gibi devlet ileri gelenlerinin, Ragıp Paşa gibi sadrazamların taklit edilmiş olduğunu güvenilir kaynaklar yazıyor. Abdülâziz çağında da Ortaoyuncuların Ali, Fuat, Yusuf Kâmil, Hüseyin Avni, Ahmet Esat Paşalar gibi nazır, serasker ve sadrazamları alaya aldıklarını pek çok güvenilir belge doğrulamaktadır. *Kızlarağası* adlı oyunda da dolandırıcılığı, yolsuzluğu ortaya çıkan Kızlarağası oyunun sonunda tutuklanır. Ortaoyununun üslûbunda en önemli temel özellik göstermeci tiyatro anlayışında olmasıdır. Her tiyatro eseri veya temsili az veya çok iki temel üslûptan birine uyacaktır. Gerek anlatım araçları, gerek seyirci ile oyuncu alışverişi bakımından bu iki üslûptan birincisine göstermeci tiyatro *(presentational* veya *non - illusionistic)* ötekine ise benzetmeci veya gerçekçi tiyatro *(representational* veya *illusionistic)* adını verebiliriz. Göstermeci tiyatroya yanılsamasız, yanılsamaya karşı tiyatro veya tiyatrocu tiyatro da diyebiliriz. Benzetmeci veya gerçekçi tiyatroya yanılsamacı veya ruhbilimci tiyatro da diyebiliriz. Birincisi samimî, yalansız, dolansız tiyatro olmak üslûbu, ötekisi ise tiyatroculuktan kaçıp gerçeğin bir yanılsamasını yaratmaya çalışan tiyatro an-

layışıdır. Göstermeci tiyatroda oyuncu, oyuncu niteliğini yitirmez; seyirci onu büründüğü gerçek kişi olarak değil, seyredildiğinin bilincine varan ve bu bilinci açığa vuran bir oyuncu olarak görür. Oynanacak yer, bir oyun alanıdır, yoksa kılık değiştirmiş, kimliğini örtmeye çalışan bir alan değil. Gerçi sahne veya oyun yeri yapının öteki kesimlerinden bağlantı çizgisiyle ayrılmıştır, ama ondan kesik, ayrı değildir, onun bir parçasıdır. Oyuncu, seyirci ve temsil sanki ayrısız, gayrısız aynı dünyanın ilişkinleridir. Bu bakımdan oyuncular seyircilere doğrudan doğruya seslenebilirler, işi biten oyuncu seyircinin gözünden saklanmak gereğini duymaz, sahnenın seyirciden gizlisi, kapaklısı yoktur. Bunun karşıtı olan Benzetmeci tiyatroda bütün çabalar seyirciyi, sahnenin sahne, oyuncunun oyuncu olmadığına kandırmaya yönelir. Bu bakımdan sahne; dekor, türlü donatım, ışık, 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 tâ kendisi olduğuna seyirciyi inandırmaya uğraşır. Sanki seyirciler yokmuşçasına seyircilerine doğrudan doğruya seslenmez. Bu açıklama daha çok Ortaoyunu içindir, çünkü kukla ve karagöz canlı oyuncular kullanmadığı için zaten göstermeci tiyatro'dur. Ortaoyunu'na gelince bu Göstermeci tiyatroya en uygun bir örnektir. Her şeyden önce orta yerde oynanır, seyircisi oyun yerini çepeçevre kuşatmıştır. Oyuncu, temsil, seyirci aynı iklim içindedir, aynı havayı, aynı ısıyı duyarlar. Temsil dekorla, ışıkla yalanlarını örtmeye çalışmaz. Pişekâr oyu-

nun başında ve sonunda seyircilere doğrudan doğruya seslenir, oyunu tanıtır, kusurları için özür diler, gelecek oyunun adını, nerede oynanacağını duyurur. Birçok söyleşmeler, özellikle ara söyleşmelerinde iki kişi konuşurken üçüncü bir kişi onlar duymadan seyirciye seslenerek onların söyleşmelerine güldürücü takılmalarda bulunur. Gerçekten yapılabilecek hareketler gerçeğe uymayacak biçimde yapılır. Örneğin birine para verilirken gerçek para kullanacak yerde yalnız para sayma hareketiyle yetinilir. Oyun kuralları, sayıntıları sık sık çiğnenir, özellikle Kavuklu bunlarla alay eder.

Soru 27 Ortaoyunu fasılları üzerine bilgi verir misiniz?

Karagöz ve Ortaoyunu fasılları birbirinin aynı olduğu için biri için söylenilen öteki için de geçerlidir. Gerçi yalnız Karagöz'e özgü fasıllar olduğu gibi (*Balıkçılar, Salıncak, Cazular, Kayık, Kırgınlar, Tımarhane, Yalova Sefası* gibi), yalnız Ortaoyununa özgü oyunlar da vardır (*Sandıklı, Tireli, Şalgam Hoca, Damada İkram, Berber, Hakim, Pazarcılar, Kunduracı Oyunu, Kızlarağası, Kale Oyunu, Gözlemeci, Büyücü Hoca* gibi). Kimi oyunlar Karagöz ile Ortaoyunu arasında ortak olmakla birlikte Ortaoyununda değişik ve daha geniştir (*Hamam, Büyük Evlenme, Meyhane* gibi). Yaygın inanç odur ki ortak olan fasıllar daha çok Karagöz fasıl dağarcığında bulunup sonradan Ortaoyununa uygulanmıştır. Ancak bu konuda kesin bir bilgimiz yoktur. Her iki oyunun da göstermeci üslûpta olduğunu belirtmiştik. Gerçeğin yanılsamasını yıkmak için oyunda da eylemin akışı kesikliklere uğrar, kısa sahnelere, bölümlere parçalanır. Buna açık biçim diyoruz. Kapalı biçim de tek bir biçim içinde kapalı

kalan, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun istediği gibi değiştiremediği, yaratıcısının elinden çıktığı gibi donduruLmuş, kalıplaşmış eserdir. Açık biçim esnek, oynak, değişkendir. Parçalar ve öğeler yer değiştirebilir, kimikez sonsuz sayıda olanaklar taşır, seyirci kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yapabilir, sanki ikinci bir yaratıcı olur. Kapalı biçimin tek bir merkez, bir çekirdek çevresinde toplanmasına ve parçaların belli, değişmez bir sıra içinde sımsıkı birbirlerine bağlanmasına karşılık açık biçimde parçalar, ayrıntılar bağımsızlık kazanmışçasına, kendi başlarına birer bütün özelliği taşımaktadır. İlk bakışta Öndeyiş Söyleşme Fasıl Bitiş gibi belli, kalıplaşmış bir kuruluşu olan Karagöz ve Ortaoyunu'nun 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. Ayrıca bir ön-oyun niteliğinde olan ara muhavereleri de gene isteğe uygun olarak katılıp çıkarılabilir. Ortaoyunu'nun oyuncusu veya Karagöz oynatıcısı her şeyden önce seyircilerinin kimler olduğu ile yakından ilgilidir. Bir çocuk topluluğuna oyun gösteriyorsa, oyunu onların anlayışına, beğenisine uydurur, yalnız erkeklerin bulunduğu bir seyirci topluluğunda ise daha kaygısızca davranabilir, bol bol utançlamaya başvurabilir; seyirciler arasında bir devlet büyüğünün veya kambur veya sakat birinin bulunması gibi değişik durumlara göre kendini hazırlar Oyunun yeri, zamanı, takvimdeki günün anlamı gibi çeşitli öğeler, günlük konular oyunun bütününü etkileyebilir. Temsil boyunca da seyircinin alkışı, gülmesi, gönderdiği duygudaşlık dalgaları ile oyunu kısaltıp uzatabilir, taklitle-

rin sayısını azaltıp çoğaltabilir. İşte Karagöz ve Ortaoyunu'nda açık biçim bu olanakları tanıyan esnek, oynak, bütünü meydana getiren parçaların, oluntuların sırası kolaylıkla değişebilen, her biri kendi içinde ayrıca kısaltılıp uzatılabilen bağımsız öğelerdir. Bütün değişikliklere rağmen oyunun izlenim birliğinde bir değişiklik olmaz. Çoğukez fasıllarda belirli konular vardır: Karagöz'ün veya Kavuklu'nun bir iş tutması, Karagöz veya Kavuklu'nun yasak edilen yerlere girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması; bağımsız bir dolantıda Karagöz'ün veya Kavuklu'nun kendini güldürücü veya çapraşık bir durumda bulması; efsanelerden, halk öykülerinden alınma konulardan yararlanarak yapılan uyarlamalar gibi. Fasılların kaynakları da gerçek ve yapıntı olmak üzere ikiye ayrılabilir. Gerçek olanlar çağların, olaylarını, görenek, gelenek ve törelerini, günlük yaşayışını, çeşitli eğilimlerini yansıtmaktadır: İstanbul'un çeşitli köşeleri, gezinti, eğlence yerleri, kişilerin giyim, kuşamları, türküleri, dansları, görgü kuralları, mahallenin görenekleri, sünnet düğünü, görücüler, evlenme, çeyiz alayı, kır kahvesi, meyhane, çok evlilik, mahallenin huzurunu kaçıran, eve erkek alan kadınlar, mahalle baskınları, huzur kaçıran zorbalar, beceriksiz doktorlar, beceriksiz sokak yazıcıları, çeşitli uğraşların sergilenmesi, şairlerin yarışması, pehlivanlar, tulumbacılar, delilerin durumu, batıl inançlar, görevlerini kötüye kullanan görevliler, sarhoşlar, zorbalar, dilenciler, Arap, mahalle imamı, karakullukçular, toplumsal sınıf ayrışımı, batıl inançlar ve yönetim konularında toplumsal ve siyasal taşlamalar v.b. Yapıntı kaynaklara gelince, bunlar masallar, efsaneler, başka oyunlardan aktarılardır. Fasılların hepsi elimizde bulunmadığı için kesinlikle bilinmemekle birlikte Karagöz ve Ortaoyununda *Binbirgece masalları, Hamzaname, Şehname* gibi kaynaklardan da yararlanıl-

mıştır. Ortaoyunu tekerlemelerinin konularında masalların düş havasının yanısıra motiflerde de benzerlikler vardır: Dev lahanalar, dev kabaklar, balığın karnına girme, esrar içip sızma, olağanüstü değişimler, olağanüstü yaratıklar, sihirbazlar, cadılar, bakıcılar, bir yarışmayla bir engeli yenip bir sonuca varma, yalan, tılsımlı sözler, simgeli konuşma, gizli haberleşme, kılık değiştirme gibi. Karagöz'deki göstermeliklerin çoğunun konusu da efsane, hikâye, masal konularından esinlenmiştir. Elimizde basılı ve yazma metni bulunan belli başlı Karagöz ve Ortaoyunu fasılları şunlardır: *Ağalık, Bahçe yahut Murgzar Bahçesi, Balıkçılar, Bursalı Leylâ, Büyücü Hoca, Büyük Evlenme, Canbazlar, Cazular, Cincilik, Çeşme yahut Kütahya, Çivi Baskını yahut Abdal Bekçi, Eczahane, Eskici Abdi, Ferhad ile Şirin, Fotoğrafçı, Gözlemeci, Hain Kâhya, Hamam, Kâğıthane Safası, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Karagöz'ün Aşçılığı, Karagöz'ün Bakkallığı, Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması, Karagöz'ün Hekimliği, Karagöz'ün Şairlerle İmtihan Olması, Kayık, Kırgınlar yahut Abdal Kardeşler, Kızlar Ağası, Kunduracı Oyunu, Mal Çıkarma* (fasıl olmaktan çok ara muhaveresi), *Mandıra, Meyhane, Orman, Ortaklar, Ödüllü Pazarcılar, Sahte Esirci, Sahte Gelin, Salıncak, Sandıklı, Sünnet yahut Mecruhun Meserreti, Tahir ile Zühre, Tahmis, Telgrafçı, Tirkli, Tımarhane, Yalova Sefası, Yazıcı.*

Soru 28 Karagöz ile Ortaoyunu arasındaki ilişkiyi belirler misiniz?

Her iki oyun, daha önce de gördüğümüz gibi kişileri, oyun konuları, güldürme yöntemleri, havası ve üslûbu bakımından birbirlerine öylesine benzer ki çoğunlukla bunların tarihi üzerinde çalışanlar Ortaoyunu'nun Karagöz'-

den çıktığı inancındadırlar. Öyle ki buna hiç bir belge, kanıt göstermeden Ortaoyunu'nun 1790 yılında Karagöz'den kopup çıktığını ileri sürmüşlerdir. Bizim kanımızca her iki oyun türü de yüzyıllar boyunca yanyana ve birbirine koşut ve birbirlerini etkiliyerek birlikte gelişmişlerdir. Daha XVI. yüzyıldaki şenlikleri gösteren minyatürlere bakarsak soytarılık yapan oyuncuların giyim kuşamı Karagöz ve Hacivat'ınkilere benzemektedir. Nitekim incelemeciler arasında tartışma konusu olan Karagöz'ün başındaki Işkırlak için, Evliya Çelebi, uncu esnafını anlatırken şöyle söylemektedir: «...Uncu keferesi öyle bir mashara şapkası giyerler ki, gören hayalî-i zıllî Karagöz'ün şapkası zann ider.» Bundan çıkan şudur ki geçmiş yüzyıllarda oyuncuların oyuncu olduklarını gösteren belirli kılıkları, giyim kuşamları vardır, tasvirler yapılırken aslında çağ ve çevrenin belirgin noktaları taklit edilmiştir. Bu bakımdan belki de tam tersine Karagöz'ün Ortaoyununun ilk başlardaki biçiminden etkilenmiş olması daha akla yatkındır. Çeşitli ülkelerde bu arada Endonezya'da kukla ve gölge oyunu daha çok ülkede daha önce var olan canlı oyuncuların çıkardıkları oyunlardan esinlendiği gibi Karagöz'ün de Türkiye'ye yerleşirken kendinden önce var olan geleneğe kendini uydurması çok doğal ve mantığa daha yatkındır. Ancak Ortaoyunu XIX. yüzyılda kesin biçimini aldığında daha gelişkin olan Karagöz'den etkilenmiş olduğunu düşünebiliriz. Tıpkı XIX. yüzyılın ikinci yarısında Karagöz ve kuklanın yeni bir tür olan Tulûat tiyatrosundan etkilendiği gibi.

Soru 29 Geleneksel Halk Tiyatromuzun toplum ve saray yaşamı içindeki yeri nedir?

Geleneksel halk tiyatromuzun toplumun dört kesi-

miyle yakından ilintisi vardır. Önce saray ve çevresiyle, sonra sırasıyla esnaf lonca ve gedikleriyle, asker ocaklarıyla ve dinsel öğretilerle, tarikatlarla. Saray çevresi seyirlik oyunlarla iki yönlü ilişki kurmuştu. Önce sarayın içinde saraya bağlı görevli oyuncular vardı. Bunlar arasında nedimler, musahibler, meddahlar, hokkabazlar, hayalciler ve başka oyuncular bulunurdu. Ayrıca saraylılara, cariyelere, içoğlanlarına müzik, dans, kukla gibi sanatlar öğretilirdi. Özellikle Seferli Koğuşunda yalnız tek tek oyuncular değil ayrıca oyuncu takımları bulunurdu. İlerde göreceğimiz gib saray için tiyatrolar, tiyatro, sirk ve opera takımları da kurulmuştu. Abdülâziz çağında bir ara tiyatrodan çok Ortaoyunu, Karagöz gibi geleneksel oyunlara ilgi gene artmıştır. Bu, saray ve çevresinin kendi gereksinmesi için oyun ve oyuncularla ilişkisidir. Sarayın kimikez oyunculara büyük önem ve saygınlık tanıdığı olurdu. Söylentiye göre Sultan İbrahim çağında Karagözcü Ahmet adında bir Çingene'ye Yeniçeri Ağalığı, bir başka Karagözcü Kör Musluoğlu'na Kapudan-ı Deryalık verilmek istenmiştir. Bir de sarayın düzenlediği genel şenlikler vardır. Bunlar, tıpkı tiyatro tarihinde önemli bir yer tutan Renaissance şenlikleri gibi, saraya ilişkin bir vesileyle toplumun her kesimini kaynaştıran, uzun süreli şenliklerdi. Şehzadelerin sünneti, saray evlenmeleri, doğum, bir yabancı konuğun gelişi, tahta geçme, bir savaşın kazanılması gibi vesileler tek veya bir iki vesile bir araya gelerek uzun süren şenliklere yol açıyorlardı. Bütün İstanbul ve İmparatorluğun başlıca kentleri karada ve denizde sanki bir büyük tiyatro sahnesi oluyor, seyirlik oyunları, müzik, yarış gibi spor gösterileri, yalancı savaşlar, geçit alayları, donanma gibi gösterilerle çok zengin ve renkli bir çerçeve meydana getiriyorlardı. Şenliklerin bir şenlikçi başısı *(Sûr Emini)*, Avrupa şenliklerinde raslanılan olağanüstü buluşlar

(invention) getiren, şenlik yerlerini düzenleyen, dekorları hazırlayan *mimarbaşı* gibi çeşitli görevlileriyle Osmanlı şenlikleri sarayın yakın ilgisiyle büyük bir yetkinliğe varmıştı. Hazineden bu oyunculara verilen paraları gösteren gider çizelgeleri de bu oyunlar üzerine bilgi vermesi bakımından önemlidir.

Seyirlik oyunlarının esnaf loncalarıyla, gedikleriyle de yakın ilintisi vardır. Hemen her esnaf loncasının içinde oyun çıkaran, oynayan, türlü seyirlik oyunlar gösterenler bulunduğu gibi, ayrıca seyirlik oyuncuların toplulukları da esnaf loncalarından sayılıyordu. Esnaf loncalarından onu, yirmisi her yıl bir araya gelip Veliefendi, Kâğıthane, Çırpıcı gibi ünlü gezinti yerlerinde bir hafta süren törenler ve dayanışma sandıkları yararına para toplamak için şenlikler düzenledikleri, Esnaf Teferrücü denilen bu eğlentilerde oyunlar çıkardıkları gibi tıpkı Avrupa'da da yerleşmiş bir gelenek olan esnaf loncalarının genel şenliklerde geçit alaylarında bu türlü oyunlar çıkardıklarını da biliyoruz. Oyuncu kollarının da esnafta olduğu gibi kâhya, usta, kalfa, çırakları vardı. Başlarına çoğukez *ser-kâr, pîr, ser-çeşme,* veya *kolbaşı* denilirdi. Esnaf gibi oyuncular da loncaların görenek töre ve geleneklerine uyuyorlardı. Özellikle çıraklıktan ustalığa aşamalarda ilerlerken yapılan «şed bağlamak» veya «peştemal» bağlamak gibi törenleri yakın çağlarda Ortaoyunu ve Tulûat tiyatrosunun oyuncularında bile buluyoruz. Gene esnaf gibi oyuncuların iş yerleri yani kârhaneleri vardı. Bu arada âhilik ve esnafın ilişkini olduğu tarikatları ve bunların örgütlenmesini ve kurallarını, Fütüvvet'in yöntemlerini, ilkelerini anlatan Fütüvvetnâme'lerdeki bilgiler de oyuncularla esnaf loncaları arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Esnafın asker ocağı ile sıkı ilişkisi olduğunu, dolayısıyla oyuncuların da asker ocağıyla ilişkisi bulunduğunu kolayca benimseyebiliriz. Zanaatçi, es-

naf, satıcılardan oluşan Orducu Esnafı ordunun yürüyüşünde onun arkasından gelirdi. Bunun içinde oyuncuların da bulunduğunu biliyoruz. Gene şenliklerde dinsel öğretilerin üyeleri de hünerlerini, danslarını tıpkı seyirlik oyuncuları gibi gösteriyorlardı. Örneğin Tasbazlar ya Bektaşi'ydi, ya da Bektaşi kılığında himselerdi, oyunlarını yaparken döne döne semâ' ederlerdi. Mevleviler de sema'larını şenlik yerlerinde, binlerce halkın gözü önünde bir seyirlik oyunu gibi yapıyorlardı. Ayrıca şenliklerde esnafla birlikte imamlar, hatibler, müezzinler, na'thanlar, hâfız-ı Kuranlar da geçerlerdi. Bunlarla birlikte Tâyfe-i sûhtegân başlığı altında okul çocukları da seyirlik oyunlar gösterirlerdi. Bu kısa açıklama da gösteriyor ki oyuncular ve oyunculuk toplumun ve sarayın her kesiminde karşımıza çıkıyor. Ayrıca bu oyunlar halk arasında öyle yaygındı ki örneğin Karagöz'den çıkan birçok halk deyimleri, atasözleri bile vardır. Öyle ki XIX. ve XX. yüzyılını başlarında birçok mizah dergilerinin başlığı Karagöz ve Ortaoyunundan alınmıştır: *Hayal, Karagöz, Hacivat, Beberuhi, Karagöz'ün Salnâmesi, Zuhurî, Nekregû, Pişekâr, İbiş, Ortaoyunu* dergileri gibi. İstanbul'da sokak adları bile seyirlik oyunlarından esinlenmiştir: Canbaz Sokağı, Canbaz Ali Sokağı, Canbazhane Sokağı, Hikâyeci Sokağı, Hokkabaz Sokağı, Işkırlak Sokağı, Karagözcü Sokağı, Karagöz Tekkesi Sokağı, Meddah İsmet Sokağı, Ortaoyuncu Sokağı, Oyuncu Sokağı, Oyuncu Çıkmazı, Perendebaz Sokağı. Rakkas Sokağı, Yeni Dünya Sokağı, Zuhurî Sokağı gibi.

TANZİMAT VE İSTİBDAT TİYATROSU

Soru 30 Tanzimat ve İstibdat tiyatrosunun yeri ve kapsamı nedir?

Batıya öykünmemiz Gülhane Hatt-ı Hümayununun okunduğu 1839'dan çok önce başlamıştır. Savaşlardaki yenilgilerimizin ve ekonomik çöküntünün Avrupa uluslar topluluğunda yerimizi alarak önlenebileceği üzerine inançla ilk yenileşme ve batılılaşma hareketleri kendini askerlik alanında göstermiş, giyim kuşam, mimarî, süsleme sanatları, günlük yaşayışın çeşitli yönlerinde yüzeyden bir batılılaşma çığırı açılmıştır. 1826'da Avrupa biçiminde bandonun kurulması, edebiyatta ve başka alanlardaki taklitçilik gelişmeye başlamıştır. Bu yüzeyde batılılaşmanın düşünsel yönü daha sonra gelişmiş, özellikle Genç Osmanlıların, özellikle Sadık Rıfat Paşanın, Şinasi'nin, Mustafa Fazıl Paşa'mn, Namık Kemal'in, Ziya Paşa'nın, Ali Suavi'nin, Hayrettin Paşa'nın çabalarıyla bu çığırın düşünsel yönü de bir temele oturtulmuştur. Tiyatro binalarının sayısının artış göstermesinin 1839 yılına raslaması tiyatro bakımından da bu dönemi bu yılda başlatmayı uygun gösterirse de her bakımdan sağlam bir tiyatro hareketi için 1868 yılını, Osmanlı Tiyatrosunun başlangıcım alabiliriz. Osmanlı Tiyatrosu, tiyatronun her dalında hızlı bir gelişmeye yol açmıştır. Devletin bilinçli bir yolda tiyatroyla ilgilenmesi de gene bu topluluğun

ilk yıllarına raslar. Ancak kısa süre bir altın çağı yaşayan tiyatro Genç Osmanlılardan ürken Abdülâziz eliyle sönükleşmeye yüz tutmuş, I. Meşrutiyet'le yeniden bir hızlanma göstermişse de bunu izleyen ve gitgide baskının artması sonucu tiyatro bütün fikir yaşamı gibi kurumuştur. İstibdat dönemi Tanzimata bağlı olmakla beraber aynı zamanda onun bir antitezidir. Ancak istibdatta tiyatronun durması onu bir tiyatro dönemi olarak incelememize engel değildir. Avrupa tiyatro tarihinin de böyle dönemleri vardır. Kaldı ki tiyatro yazarlığının sona ermesi ve tiyatronun çeşitli yollardan kısıtlanmış olmasına rağmen gene de bir tiyatro faaliyeti vardır. Ancak araya otuz yılı aşkın istibdat dönemi girmemiş olsaydı, öyle sanıyoruz günümüzde Türk tiyatrosu çok daha gelişmiş, olgun, ileri bir duruma gelecekti. 24 Temmuz 1908'de tiyatro yeniden bıçakla kesilmiş gibi yeniden fışkırmaya başladı. Batılılaşma akımında tiyatroya da yer verilmesinde II. Mahmut'un büyük çabası olmuştur. Nitekim 1836'da saray kitaplığında 500 tiyatro eseri bulunduğunu, bunların 40'ının tragedya, 50'sinin dram, 30'unun melodram, 100'ünün komedya, 280'inin de vodvil olduğunu öğreniyoruz (bkz. *Revue du Théâtre,* 1836, vıı, s. 143). Yenilikçi sultanın oğlu Abdülmecit de tiyatroya aynı ilgiyi göstermiştir.

Soru 31 Tanzimat fermanından önce Batı tiyatrosuyla tanışıklığımız olmuş mudur?

Dağınık ipuçlarından bu soruyu olumlu yanıtlayabiliriz. Daha 1524 yılında henüz klasik bale Avrupa'da bile yokken İstanbul'da İtalyan azınlığın düzenlediği bir şenlikte klasik bir bale temsili düzenlendiğini ve bu gösteriye Türk dansçılarının katıldığını öğreniyoruz. Osmanlı

şenliklerinde de özellikle Türkiye'de bulunan tatlısu frenkleri Avrupa tiyatrosundan örnekler veriyorlardı. Türkiyedeki yabancı elçiliklerde tiyatro temsilleri düzenleniyor, bunlara zaman zaman Türkler de geliyordu. Buna Türkiye'ye yerleşmiş yabancıların konaklarında da rastlanıyordu. XVII. yüzyılda Fransız Elçisi Marquis de Nointel, Cornelio Magni adında bir İtalyanın yardımıyla, elçilik içinde İtalya'da Farnesi tiyatrosunun küçük boyda bir tıpkısını yapmış ve burada Molière, Corneille ve başka yazarların eserleri oynanmış, bu gösterilere Türk seyirciler de katılmıştı. 1729'da Fransız veliahtının doğumu üzerine elçilikte üç gün üç gece süren bir şenlik düzenlenmiş, Fransızlar tiyatro temsilleri vermiş, Türk oyuncuları da bu şenlikte gösteriler sunmuş, Türk'ler de seyirci olarak gelmişlerdi. XVII. yüzyılda İzmir'de Fransız konsolosluğunda bir tiyatro kurulmuş, Corneille'in ve başka Fransız yazarlarının oyunlarını temsil etmiş, bu temsillere Türkler de çağrılmıştır. Dışardan topluluklar gelip gerek halka, gerek Saray'da temsiller veriyorlardı. Bu toplulukların kimi akrobat, gözbağcı, sirk topluluklarıydı. Örneğin 1820'de Debureau topluluğu İstanbul'a gelip Sultanın sarayında temsiller vermişti. XVIII. yüzyılda gelen bir gözbağcının temsillerini vermek için geçici bir tiyatro binası yaptığını, daha sonra saraya çağrılması üzerine sarayda da bir salonu üç gün içinde bir tiyatro salonu durumuna soktuğunu biliyoruz. III. Selim çağında İstanbul'da opera oynandığını ve ayrıca bir tiyatro binası yapıldığını belgelerden öğreniyoruz. 1830'da da İzmir'de bir tiyatro binası yapılmıştı (bkz. *Almanach des spectacles pour 1830,* Paris 1830, s. 357). Bu tiyatrodaki temsiller üzerine bir bilgimiz yok, ancak Türkiye'ye çeşitli tarihlerde gelmiş Fransız oyuncu Filhol (bir kitabımda bunun adını yanlış olarak Filleuil diye yazmıştım) ve topluluğu 1837'de bu tiyatroda temsiller vermişti. Aslında 1821'de

İzmir'de Fransızca *Le Spectateur Oriental* adlı bir gazete yayımlanıyordu. Bu gazeteden İzmir'deki tiyatro faaliyeti üzerine bilgi edinilebilir, ancak ne yazık ki bu gazetenin koleksiyonunu bütün çabalarımıza rağmen bulmak kabil olmamıştır. Yalnız gene İzmir'de yayımlanan *Journal de Smyrne*'nin 1834 ve 1838 yıllarının koleksiyonunu karıştırabildik. 1838 yılında İstanbul'u ilgilendiren iki haber buluyoruz. Bunlardan 14 kasım günlemlisi Sultanın, Gaetano Mele'ye Beyoğlunda tiyatro kurup temsiller vermesi için izin verdiğini duyurmaktadır. Bu haber başka kaynaklarca da doğrulanmaktadır. Zaten bu Gaetano Mele başka komşu ülkelerde de böyle tiyatrolar kurmuştu. İkinci haber ise 29 aralık günlemlidir. Beyoğlunda M. Price'in yapmakta olduğu tiyatronun bittiğini, burada gelecek hafta temsillere başlanacağını, polisin düzen bağı nedeniyle bu tiyatroya Türklerin gece gitmelerine izin vermeyeceğini, ancak tiyatronun yöneticisinin Türkler için özel geceler düzenleyeceğini bildirmektedir. Bir başka kaynak ise XVIII. yüzyılda İstanbul'da Galata'da bir Cenevizli'nin bir tiyatro açtığını burada Venedik, Cenova ve Fransa'dan gelen tiyatro topluluklarının temsiller verdiğini, daha sonra 1827'de bu tiyatronun Beyoğlu'na taşındığını, bu kez tiyatroda İtalyan operaları oynandığını bildiriyor. Bir başka kaynaktan 1831 yangınında İtalyan operası oynanan bu tiyatronun yandığını öğrendiğimize göre adı geçen tiyatronun daha sonra Cenevizli Bartelemy Giustiniani'nin (bir başka kaynağa göre J. Giustiani'nin) yaptırdığı Fransız tiyatrosu veya Palais de Cristal (Sırça Saray) olduğunu düşünebiliriz. İlerde bu tiyatroya yeniden dönülecektir. 1838'de tiyatro binalarının yapımıyla ilgili çeşitli haberlere raslanmaktadır. 1838 yılı ilkbaharında Yunanistan'a bir İtalyan topluluğu geliyor; bunlar hem akrobatlık, cambazlık, hem de kaba komedyalar göstermektedir. İlk önce Beyoğlu'nun ana caddelerinin bi-

rinde bir salon kiralayıp bunu tiyatroya çeviriyorlar, bu yer işlerine elvermeyince Sultandan bir ferman koparara̲k Beyoğlu'nun kuzeyinde 2000 kişilik bir anfi kuruyorlar. Komedyalar ve tragedyalar da oynuyorlar. Bu temsillere saraydan gelenler de oluyor. Ancak bunların başarısı Saraydaki sirk topluluğunun kıskançlığını çekiyor, onlar da Sultandan yardım görerek birinci anfinin yakınına bir ikinci anfi kuruyor. Bunlar arasındaki rekabeti düzenlemek için haftanın değişik günlerini iki topluluk aralarında paylaşıyor. Bu arada Avrupa'ya giden Türk elçileri de dönüşlerinde yazılarında Avrupa'da gördükleri tiyatro olaylarını anlatıyorlardı. Öyle ki Avrupa tekniğinde kuklayı III. Ahmet çağında Paris'e giden Yirmisekiz Mehmet Efendi'nin yanındakilerden birinin Türkiye'ye getirdiği ve ilk olarak Damat İbrahim Paşa'nın eğlencelerinde oynatıldığı ileri sürülmüştür. Görülüyor ki dağınık ve eksik bilgiler olmasına rağmen bunlar 1839'dan önce Türklerin Batı tiyatrosuyla tanışıklığını belgeleyebilmektedir.

Soru 32 Türkiye'ye Batı tiyatrosu nasıl girmiştir? İlk Türkçe oyunlar üzerine bilgi verir misiniz?

Bundan önceki soruda açıklandığı gibi Türkiye'ye Batı tiyatrosunun girmesinde III. Selim, II. Mahmut ve Abdülmecit gibi yenilikçi padişahların anlayışının büyük payı vardır. Gerek kendi saraylarındaki, gerek saray dışındaki tiyatroları fermanlar vererek, paraca destekleyerek isteklendirmişlerdir. Gaetano Mele'ye, anfi tiyatrolarının yöneticilerine, hokkabaz Bosco'ya, Naum tiyatrosuna fermanla tiyatro işletme imtiyazı veya tekeli vererek yabancılara bir güvence sağlamalarıyla gitgide

yabancılar için Türkiye çekici olmaya başlamıştır. Padişah saray kadınlarının bile opera dinlemelerine olanak sağlamış; nitekim Londra'da yayımlanan *The Times* gazetesinin 17 şubat 1843 günlemli sayısında Valide Sultan sarayında İtalyan operası sanatçılarının *Belisario* operasını oynadıklarını, harem kadınlarının ellerindeki Türkçe taşbasması özetten operayı izlediklerini, hele Belisarius kör olunca duygulanıp ona bir kese altın attıklarını, böylece ilk kez hareme erkek oyuncuların girmiş olduğu belirtiliyor. Ayrıca Sultan ve yakınları tiyatrolara gidiyorlar, yabancı konuk krallar, önemli kişileri de tiyatroya çağırıyorlardı. Gene *The Times* gazetesine 8 ocak 1839 günlemli sayısındaki bir habere göre iki Fransız mimarının Beyoğlu'nda yapmakta oldukları tiyatro bitinceye değin Atmeydanında 1600 kişilik geçici bir tiyatro yapıldığını, fiyatların 10 franktan 50 franka yükselmesine karşın dolu gittiğini, Sultanın bu tiyatroya sık sık geldiğini, Odessa'dan gelen bir opera topluluğunun temsiller verdiğini, topluluğun Milano'lu prima donna'sının iyi Türkçe bildiğini, müslüman ailelerinin evlerine yaldızlı bir tahtırevan içinde giderek şarkı dersleri verdiğini öğreniyoruz. Gerek sarayın bu ilgisi, gerek 1839'dan başlayarak tiyatro binalarının sayısının artması sonucu İstanbul ve İzmir Avrupa'nın büyük sanat merkezleri durumuna gelmişti. İtalya'dan, Fransa'dan, Yunanistan'dan, Alman İsrail, Viyana'dan ve bu arada Kafkasya'dan tiyatro, opera, bale toplulukları gelip temsiller veriyorlardı. Öyle ki zaman oluyor üç değişik tiyatroda aynı gece söz gelimi üç *Aida* operası birden oynanıyordu.

Bu arada Türkiye'de de opera ve tiyatro eserleri yazılıp oynanıyordu. Buna da birkaç örnek verelim. Örneğin 1849 Naum'un librettosunu Tondi'ye, müziğini Lombardi'ye yazdırdığı Charlemagne savaşları üzerine *Giselda* adlı opera 1850 de Naum tiyatro'sunda oynanmıştır. Bu

operanın librettosunun taşbasması özeti Topkapı Sarayında bulunmaktadır. Daha önemli olan ve Namık Kemal'in ünlü *Vatan yahut Silistre*'de ele aldığı yiğitlik konusunu çok daha önce işleyen bir opera *Silistre Operası* adıyla 1855'de oynanmıştır. Librettosunu, İtalyanca metninde Doktor V.G.'nin, Türkçe taşbasması özetinde ise Tabib Gabriel Naum'un yazdığı belirtilen operanın bestecisi İtalyan Giacomo Panizza'dır. Opera, Silistre kalesi komutanı topçu feriği Musa Paşa'nın kahramanlığını işlemektedir. Örnekleri çoğaltabiliriz. Ayrıca yerli yazarlar ve besteciler de yabancı opera ve oyunlar yazıp oynatıyorlardı. Bu arada Serafim Manasse *Les Mongols* adıyla üç perde, dört tabloluk bir opera bouffe yazmış, eser Fransız Tiyatrosunda 1875'te oynanmıştır. Aynı besteci ve yazarın bundan önce yarattığı ve 1854'te Naum tiyatrosunda ermenice oynanmış *Değirmencinin Kızı* adlı müzikli oyunu ise daha sonra Türk topluluklarının en çok oynadıkları eserlerden birisi olmuştur. Bu bizi ilk Türkçe oyunlar konusuna getiriyor.

İlk Türkçe oyun olarak İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* olduğunu biliyoruz. Ancak bundan önce de birçok denemeler yapılmıştı. Bunların kimi yabancıların denemeleri, kimi ise yazarları bilinmeyen oyunlardır. Fransız şairi Gérard de Nerval'in İstanbul'da seyrettiği *İki Dulun Kocası* adlı oyun bir Ortaoyunu olmakla birlikte daha sonra 1732 tarihli bir kaynaktan *Dullar (Les Veuves)* adlı oyunun Türkçe çevirisi bulunmuştur. Bu oyun az değişikliklerde Gérard de Nerval'in İstanbul'da seyrettiği oyuna benzediğine göre yazılı metinlerden daha XVIII. yüzyılda yararlanılmış olduğu anlaşılıyor. Bu arada Viyana'dan Türkiye'ye gidecek elçilik ilişkinlerine ve çevirmenlere Türkçe öğreten Doğu Dilleri Okulunun birtakım çalışmaları vardır. Bunlardan biri Chabert'in Türkçe yazdığı *Hikâyet-i İbda-i Yeniçeriyan ba bereket-i pir-i*

Bektaşiyan Şeyh Hacı Bektaş Veli-i Müsliman (bu eseri açıklamalarla Profesör Niyazi Akı yayımlamıştır). Gene aynı okulun çalışmalarından Profesör Fahri İz'in Viyana'da yazmasını bulduğu *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmet*'in üç yabancı dilde çevirileri bulunmakta ve ketebe İskerleç imzasını taşımaktadır. Aynı oyunun bir yazması da (üç çeviriyle) Polonya'da Poznan kitaplığında bulunmaktadır, bu ise ketebe el-fakir Dombay imzasını taşımaktadır. Aynı oyunun değişik imzalarla iki yazmasının bulunuşu, bu imzaların değişik olması dolayısıyle bunların oyunun yazarları değil yazıya geçirenlerin adları olduğu düşünülebilir. Ya Türkçe öğrenimi için bunu öğrenciler toplu olarak kaleme alıyorlar, ya da eserlerin asıl yazarı bir Türk'tür, bunu okumakta biri de bunu yazıya geçirmektedir. Gene Poznan'da *Nasreddin Hocanın Mansıbı, taklit oyunu* adlı dört perdelik Türkçe bir oyun vardır. Bunun da üç dilde çevirisi vardır ve imza ketebe el-fakir Lippa'dır. Bu oyun üzerinde çalışan Polonya'da Türkolog Bayan Malgorzata Labecka - Koecherowa yayımlamam için yazmanın bir kopyasını vermiş ve metin *Türk Dili* dergisinin 214. sayısında yayımlanmıştır. Fakat Bayan Koecherowa metnin daha doğrusunu, bulduğu bilgilerle ilerde yayımlayacaktır. Eseri Almanca'ya çeviren Johann de Lippa eseri arkadaşlarıyla birlikte oynamıştır. Bunun gibi gene Viyana Doğu Dilleri Akademisi öğrencileri *Godofroi de Bouillon* adlı tragedyayı Türkçe çevirip yayımlamışlar ve bu çeviriyi 18 aralık 1757 ve 28 ocak 1758'de oynamışlardır. Bu örnekler dışında Girit tiyatrosunun en eski örneklerinden biri olan *Ethysia toy Abraam* (İbrahim'in Kurban Edilişi) adlı eserin 1783 tarihli bir Türkçe çevirisi vardır. Ayrıca 1750 yılında Goldoni'nin bir eserinin Türkçe çevirisi olduğu ileri sürülmüştür. Türkçe oyunlar konusunda Ermenilerin de çabaların kısaca değinmek gerekir. Vene-

dik'te bulunan Ermeni Katolik Mıhtaryanlarımn ermeni harfleriyle Türkçe pek çok eser yayımladıklarını biliyoruz. H.A.G. Antimosyan'ın Molière'den 1813'te çevirdiği *Zoraki Hekim,* 1831'de yayımlanan M. Jeremyan'ın Metastasio'dan Türkçe'ye çevirdiği dört dinsel dram bunlar arasındadır. Bu oyunlar şunlardır: *Apel'in Ölümü, İshak Efendimiz, Hazreti İsa'nın Örneği, Hosep Kerezik, Iusu Efendi'mizin Siyaseti.* Bunlardan birinden kısa bir parçayı *Türk Dili* dergisinin Tiyatro Özel sayısında yayımlamıştım. Bu çevirilerde ilginç olan, Türkçe'nin kimi cümle kuruluşlarındaki yanlışlar dışında, günümüz diline yakın arı ve duru oluşudur. Ancak bu verilen örnekler, ister çeviri, ister doğrudan doğruya Türkçe yazılmış olsunlar, ilk Türkçe oyunların Hayrullah Efendi'nin 1844'te yazdığı *Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî* adlı opera librettosu ile İbrahim Şinasi'nin 1859'da yazdığı *Şair Evlenmesi* adlı komedyası oldukları gerçeğini değiştirmez. Birinci oyun oynanmamış ancak 1939'da bir dergide yayımlanmış, ayrıca kitap olarak da yayımlanmıştır. *Şair Evlenmesi* hem *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde 1860'ta, hem de kitap olarak yayımlanmıştır (Kitabın elde kalan tek baskısını Mustafa Nihat Özön Ankara Halk kitaplığında bulmuştur). *Şair Evlenmesi* yazıldığı yıl yapımı biten ve açılan Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda oynanmak üzere ısmarlanmıştır. Nitekim *l'Echo de l'Orient* gazetesinin 25 haziran 1859 tarihli sayısında Poligny imzalı şu satırları okuyoruz: «Millî Eğitim Osmanlı Kurulu üyesi ve Paris'te uzun öğrenim yapmış Şinasi Efendi bu yakında Racine, La Fontaine ve Molière'den seçme parçaları Türkçeye çevirerek yayımlamış ve çevirelerinde tam bir yetenek ve ustalık görülmüştür. Özünden şair olan bu genç yazar bugün beğeniliyor. Şimdi de Haşmetli Sultan'ın özel tiyatrosunda sahneye konacak Türkçe bir perdelik güzel bir güldürü yazmıştır. Bu oyunun adı *Şair*

Evlenmesi'dir. Boşboğazlık edip önceden oyunu açıklayacak değiliz, ancak sırası gelince halka temsili sıcağı sıcağına duyuracağız. Beklemekte iken sarayın eğlencelerine olduğu kadar güzel sanatların aydınca koruyuculuğunu yapan haşmetli Sultan'ın başmabeyincisini kutlarız.»

Soru 33 Batı Tiyatrosunun Türkiye'ye yerleşmesinde yabancıların ve Ermenilerin ne gibi katkısı olmuştur?

Yabancıların, özellikle İtalyanlar ve Fransızlar'ın katkısı büyük olmuştur. Tiyatro binaları yapmışlar, düzenli ve sürekli temsiller vermişlerdir. Sık sık gelen topluluklarla birlikte Avrupa'nın en önemli sanatçılarını İstanbul ve İzmir seyircisi seyretmek fırsatını bulmuşlardır. Medori, Penco, Negrini gibi ünlü İtalyan opera sanatçıları, tiyatro sanatçılarından da İtalyan Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, oğlu Alessandro Salvini, Ernesto Rossi, Ermeto Novelli, Fransızlardan Coquelin'lerden Constant, Benoit, Ernest Alexandre Honoré Coquelin, Jean Coquelin, Sarah Bernardt (birçok kez), André Antoine (iki kez), Fréderic Febvre, Mlle Reichenberg, Mounet Sully, Réjane ve birçokları, Almanlardan Adalbert Matkowsky Türkiye'ye gelip temsiller veren Avrupa'nın kalburüstü sanatçılarından birkaçıdır. Türk tiyatrocuları bu oyunları sık sık seyrederek hem Avrupa oyun dağarcığını tanıyıp kendi sahnelerinde oynuyorlar, hem de sahne sanatlarını ve tekniğini öğreniyorlardı. Nitekim yabancı toplulukların sundukları eserlerle Türk topluluklarının oynadıkları arasındaki uygunluk da yabancı toplulukların Türk topluluklarını ne denli etkilediklerini gösterir. Yabancı azınlıklar İstanbul'da tiyatro dernekleri, tiyatro okulları da kurmuşlardı. Ayrıca Merlo, Lanzoni gi-

bi dekorcular; Asti, Noci, Maynadier gibi yöneticiler; Soulié gibi orkestra yöneticileriyle Türk topluluklar arasında sıkı bir işbirliği de olmuştur. Örneğin Fransız toplulukları Gedikpaşa Tiyatrosunu, Osmanlı Tiyatrosu da Beyoğlu'ndaki tiyatroları aralarında paylaşmışlardır.

Ermenilerin katkısına gelince, bu çok önemlidir. Tanzimat'ta tiyatronun hızlı gelişmesinde Ermenilere çok şey borçluyuz. Ancak burada bir ayrım yapmak gerek. Ermeni eserlerini Ermenice oynamakta direnen sanatçılarla, her bakımdan Türkçe temsillere yönelen, Türk yazarlarını oyun yazmaya isteklendiren Ermeni sanatçıları birbirinden ayırmak gerekir. Birinciler bize ne kadar yabancı iseler, ikinciler de öylesine bizdendir, ve onları Türk sayıyoruz. Ne yazıktır, asıl sanat değeri olan sanatçıların çoğunluğu birincilerdi. Magakyan, Hratçya, Atamyan, Siranuş gibi sanatçıların Türkçe temsiller veren topluluklarla kısa ilişkileri olmakla birlikte, belki Türkçelerine güvenemedikleri ve başkaca nedenlerden, Ermeni eserlerini Ermenice oynamayı yeğ tutmuşlar, bunlar çoğukez gidip Kafkasya'da ve Rusya'da sürekli temsiller vererek Türkiye'den kopmuşlardır. Öte yandan Türkçe temsillere yönelen Ermenilerin bu davranışlarında ise Türk tiyatrosuna hizmet etmek istemelerinin yanısıra ekonomik nedenlerin de payı olduğu unutulmamalıdır. Güllü Agop, Mınakyan gibi tiyatro adamları Ermenice bilmeyen Türk seyirci yerine daha geniş olan Türk seyircisi ile birlikte Türkçe de bilen Ermeni seyirciyi kazanmak için Türkçe temsiller vermişlerdir.

Ermeni dilinde tiyatro çalışmaları konumuzun kapsamı dışında kalmakla birlikte kısaca Türkiye'de Ermeni tiyatrosunun nasıl başladığını özetlemek de yararlı olacaktır. Türkiye dışındaki Ermenilerin tiyatro çalışmaları çok daha eskilere gider. Türkiye'deki Ermenilerin tiyatro çalışmaları ise Venedikyan, Muyapan, Hayık, Mı-

nas, Pijikyan'ın önderliğinde 1810'da İstanbul'da başladı. 1815'te Pijikyan'ın yazdığı *Ardaşes* adlı tragedya 1815 yılında Mıhtaryan öğrencilerince sahneye kondu. Ayrıca varlıklı Düzyan ailesinin Kuruçeşme'deki konağında yeni Ermenice güldürüler sürekli olarak oynanıyordu. 1828'de İstanbul'da Kirkor Varjabet Peştemalcıyan önderliğinde Kumkapı'da Bezciyan ilkokulunda Harutyun Amire yardımıyla başka oyunlar gösterildi, ayrıca konusu İncil'den alınan oyunlar oynandı. Bir yazarlar derneği kuruldu ve ünlü İtalyan yazarı Metastasio'nun *Olimpiade* adlı eseriyle *Didos'un Merhameti* sahneye kondu. 1836'da İzmir'deki Mezropyan okulu öğrencileri öğretmen Rupen Andreas Papazyan'ın önderliğinde Goldoni'nin *La Locandiera* adlı komedyasını İtalyanca oynadılar, ancak yabancı dilde olduğu için ilgi çekmedi. 1845'te H. Bedros Mınas'ın *Büyük Hosrev* tragedyası (5 perde) ve ondan sonra *Sımpat II.* adlı tragedyası oynandı. Çalışmalar 1847'de Trabzon'da sürdürüldü. 1850'de Hasköy'de Dr. Karakin Çaprastyan yardımıyla Ortaköy'de, 1853-54'de Kuzguncuk'ta öğrencilerin tiyatro çalışmaları sürdürülüyor. 1855'de Sırabyan Hekimyan'ın dramaturgluğu ve sahne yöneticiliğiyle bu çalışmalar daha gelişti. Beyoğlu'nda Naum tiyatrosunda temsiller verildi. Bunun yanısıra Bebek'te Fransız okulunda, Üsküdar'da Odion Boğos Ağa'nın evinde Corneille, Molière, Racine ve Voltaire'in eserleri oynandı. 1856'da Mıgırdıç Beşiktaşlıyan, Sırabyan Hekimyan'a yardımcı oldu. Ortaköy'de Lisavarçsyan okulunda temsiller verildi. Metastasio'nun *Temistocles* tragedyası Kegork Hürmüz'ün çevirisinden ve ayrıca *Büyük Hosrev* tragedyası oynandı. Ancak eski Ermenice olduğu için halk tutmadı. Beşiktaşlıyan oyunlarını yeni Ermenice hazırladı. Onun *Gronak, Vahan, Vahe, Arşak II* tragedyaları sevildi. Önce parasız temsiller verilirken sonra paralı verilmeye başlandı. Bu gösterilere henüz kadın oyuncu-

lar katılmıyordu. Beşiktaşlıyan dekorlardan oyunculuğa varıncaya dek her şeye katılıyordu. *Arşak II*'de Büyük Narses rolünü de kendisi oynuyordu. Beşiktaşlıyan'ın *Avazekner (Hırsızlar)* adlı güldürüsü oynandı. 1859'da Sırabyan Hekimyan Şark Tiyatrosunun (Aravelyan) tiyatrosunun yönetmeni oldu. Şark tiyatrosunun çıkardığı güçlüklerden ötürü dağıldılar. Sonra Beyoğlu'nda Café Oriental'i tiyatroya çevirerek çalışmalarını sürdürdüler. 15 aralık 1861'de ilk temsili verdiler. Bu, Ermeni tiyatrosunun en önemli çağıydı. İstepan Ekşiyan, Mardiros Mınakyan, Bedros Magakyan, David Triyans, Tomas Fasulyeciyan, Serope Benliyan, Arusyak Papazyan gibi önemli sanatçılar burada bir araya gelmişlerdi. Bundan sonra Türkçe temsillerin de başlamasıyla artık Ermeni dilindeki tiyatronun gelişmesine değinmiyeceğiz. [Bu konuda bkz. Metin And «Türkiye'de Ermeni Tiyatrosu», *Forum* dergisi, I (15 kasım 1965), II (1 aralık 1965), III (15 aralık 1965), IV (1 ocak 1966)].

Soru 34 Tanzimat döneminde tiyatro binalarının tiyatronun gelişmesinde ne gibi payı olmuştur? Bu dönemin İstanbul ve İstanbul dışındaki tiyatroları hangileridir?

Batı tiyatrosunun Türkiye'de gelişmesini ilk tiyatro binalarının yapılması kolaylaştırmıştır. Tanzimat dönemini 1839yılıyla başlatırken bu yılın seçilmesinde tiyatro binalarının sayısının artmasının payı vardır. Prag'da yayımlanan *Ost und West* adlı almanca dergi eylül 1839 günlemli sayısında İstanbul'da iki anfi, İtalyan operalarının oynandığı bir tiyatro, bir de geleneksel Türk oyunlarının oynandığı bir tiyatroyla, toplam dört tiyatro bulunduğunu belirtiyor. İki anfi ile İtalyan operalarının oynandığı

tiyatrolar üzerine yukarıdaki sorularda açıklamada bulunmuştuk. Şimdi daha ilerde ele alacağımız saray tiyatroları dışında hangi tiyatro binalarının bulunduğunu görelim. İstanbul'da Fransızca yayımlanan *Journal de Constantinople* 27 kasım 1839 günlemli sayısında şu haberi veriyor: «Beyoğlu'nda bir bina yapılıyor. Burada seçkin oyunlar oynanacak, konserler verilecek. Bu kış açılıyor. Eğer işletmecilerinin yüzü gülerse daha büyüğünü yaptıracaklar, böylece Taglioni ve Fanny Essler gibi ünlü balerinleri seyrettirecekler. Bu kış eğlenilecek!». Bu haberdeki tiyatro üzerine bilgimiz yok, ancak 1839 sonlarında ve 1840 yılında ünlü İtalyan sihirbazı B. Bosco Galatasaray Lisesinin karşısında bir tiyatro için izin almış ve yaptırmıştı. Bu tiyatronun yapıldığı yer 1831'deki yangında zarar görmüş Mihail Naum Duhani'nindi. 1847'de tahtadan olan tiyatro yanınca yeniden yaptırılmış, 1870'teki Beyoğlu'nu kül eden büyük yangından sonra bir daha yapılmamıştı. Bu yerin üzerinde tiyatro kurmak isteyenler çıkmışsa da bu gerçekleşmemiştir. Bugün bu tiyatrodan artakalan tek iz tiyatronun bulunduğu sokağın Sahne Sokağı adını taşımasıdır. Bosco'dan sonra Naum bu tiyatroyu İtalyan Operası adıyla 1870'e kadar başarıyla işletmiştir. Naum'un tiyatrosunun ilk yıllarında üç kahve tiyatroya çevrilmiş ve Rumeli Kahvesi, Rumeli Tiyatrosu; Oriental Kahve de Şark Tiyatrosu olmuştu; Le Palais de Fleurs'de de yazlık temsiller veriliyordu. Ermenilerin işlettiği Şark Tiyatrosu Naum ile Rumeli Tiyatrosu arasındaydı. Bunlardan Rumeli Tiyatrosu 1861'de kapandı. 1849 yılında Ağa Camii ile Naum tiyatrosu yakınında bir sirk bulunuyordu. Jardin des Fleurs'de de 1869 yılında Markesini Café International adını taşıyan bir tiyatro açmıştı. Ayrıca Alcazar Byzantin ile Alcazar Lyrique adında iki tiyatro daha vardır. 1855'de Sauvage adlı birinin Tepebaşı'nda tiyatro kuracağı duyurulmuşsa da bu

gerçekleşmemiştir. Tünel'de Tekke'nin bulunduğu yerde 1847'de Elhamra adında küçük bir tiyatro vardı. Yazlık tiyatrolar da vardır. Bunlardan biri Tünel'de Tekke yakınındaydı. Tepebaşı'nda İngiliz Konsolosluğuna bakan yanında yazlık tiyatro 1889'da kurulmuştu. 1873'te Taksim'de Croissant yazlık tiyatrosu açılmıştı. Bugün St. Antoine kilisesinin olduğu yerde ise hem yazlık, hem kışlık yeri olan Concordia tiyatrosu vardı. Bunun karşısında da belki İstanbul'un en eski tiyatrosu, J. Justiniani'nin yaptırdığı Fransız tiyatrosu veya Palais de Cristal (Sırça Saray) bulunuyordu. Naum'a nasıl İtalyan opera ve tiyatro toplulukları geliyorsa buraya da Fransız toplulukları geliyordu. Bina İtalyan üslûbundaydı; bir atnalı biçiminde üstüste konmuş altı katta her biri sekiz kişilik yirmialtı loca bulunuyordu. Salona giriş baştan aşağı cam olduğu için buraya Palais de Cristal denmişti. İlginç olan, 320 numarada bulunan bu tiyatronun yerinde bugün Elhamra Sineması bulunuyor, ve onun da numarası 320'dir. Hammalbaşı sokağında bulunan Sponek salonu da zaman zaman tiyatro olarak kullanılıyordu. 1870'de Naum tiyatrosunun yanmasıyla Alcazar Lyrique ve Fransız Tiyatrosu bu boşluğu doldurmaya çalışıyorlardı. Mezarlık olan Tepebaşı bahçesinde herkesin gözü vardı. Belediye de aynı yerde tiyatro yapmak istiyordu. Ancak Guatelli Paşa buranın imtiyazını elinde tutuyordu. Öyle ki 1874'de buraya tiyatro yapılması için Mimar Barborini görevlendirilmişti. Ancak parasızlıktan yapılamadı. Burada Tepebaşı Belediye kışlık tiyatrosunun kurulması 6. Daire Belediye Başkanı Blacque Beyin bir kurnazlığıyla gerçekleşmiştir. O sırada Tünel yapılmaktaydı. Kazıdan çıkan toprağın taşınması karşılığı Blacque Bey aldığı paraları biriktirdi, ayrıca mezarlık olan Tepebaşı bahçesine çingenelerin gecekondu yapmalarına izin verdi. Bahçenin karşısındaki varlıklı ailelerin çingenelerin gürültüsü ve

pisliğinden yakınmaları karşısında Blacque bey tiyatro yaptırmak için para yardımında bulunurlarsa onları kaldıracağını söyledi. Gerek bu zenginlerden, gerek Tünelin toprağının taşınmasından aldığı paralarla bu tiyatroyu yaptırmıştır. Beyoğlu'nun önemli ve değişik adlarla uzun ömürlü olan bir tiyatrosu da ilk önce Ağacamiindeki sirkin yerine 1871'de Elhamra tiyatrosu adıyla açılan tiyatrodur. 1874'de yanınca yerine yeni bir tiyatro yapıldı. İlk önce adı Verdi Tiyatrosu olarak düşünüldü, sonra Yeni Tiyatro oldu, daha sonra 1875'de adı Varyete Tiyatrosu oldu (bunu Halep Çarşısındaki Varyete Tiyatrosu ile karıştırmamak gerekir). 1877'de hem biçimini değiştirdi, hem de adı Eldorado oldu. 1879'da adı ilk düşünüldüğü gibi Verdi olarak değiştirildi. Bir yangından sonra adı Odeon'a çevrildi, en sonra da Ekler sineması diye tanındı. Bir başka önemli tiyatro, Türklerin Yeni Yiyatro, yabancıların ise Yeni Fransız Tiyatrosu dedikleri, 1884'de tramvay yolu yapılırken yıktırılan Alkazar'ın yani Sait Paşa Hanı geçidiyle Solakzade sokağının arasındaydı. Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* ve *Çerkes Özdenleri* burada oynanmıştı; 1885 ce 1886'da önemli değişiklikler yapıldı. 1892'de tiyatro baştan aşağı yandı. Halep Çarşısındaki tiyatroya gelince burada ilk önce bir sirk vardı. 1904'de sirk tiyatroya çevrildi, adı Sirk Tiyatrosu oldu. Varyete Tiyatrosuna da buradan giriliyordu. Bunun daha sonraki gelişmelerine ilerde değinilecektir. Beyoğlu'nda sayılanların yanısıra irili ufaklı şarkılı gazinolar, kahveler vardı. Pangaltı'da Pangaltı Tiyatrosunu ve Osmanbey'de Şafak (Aurore) tiyatrolarını da bu arada saymak gerekir. Galata'da özellikle Topçular Caddesi üzerinde, tiyatrolar vardı. Galata'daki belli başlı tiyatrolar Apollo, Avrupa, Amerikan Alkazarı, Kuşlu Tiyatro, Maymunlu Tiyatro, Halk Tiyatrosu'ydu ve Kuledibi'nde tiyatro da oynatılan gazinolar vardı.

İstanbul yakasına gelince, buranın en önemli tiyatrosu ulusal tiyatronun merkezi olan Gedikpaşa Tiyatrosu'ydu. İlk önce burayı 1861'de Fransız Souillier Canbazhanesi sirk olarak kurmuş, Ohannes Kasparyan'ın Aramyan Topluluğu burayı 1863 yılında tahta bir tiyatro binaya çevirip 1866'ya dek temsiller vermişti. Ovannes Kasparyan başka tiyatrolar da kurmuştu: 1846'da komiser Musa yardımıyla Beyoğlu'nda, 1849'da Tiflis'te bin kişilik bir tiyatro, 1851'de de Pangaltı ile Taksim arasında Mıgırdıç Cezayirliyan'ın ve Saray'dan Valide Sultanın yardımıyla bir tiyatro kurmuştur. Gedikpaşa Tiyatrosu 1868'den tiyatronun yıktırıldığı 1884 yılına kadar, çalışmalarını ilerde anlatacağımız, Osmanlı Tiyatrosunun sahnesi oldu. Türk tiyatrosunda böylesine önemli yeri olan Gedikpaşa Tiyatrosu üzerine, tiyatroyu biri dışardan, öteki içerden gösteren elle yapılmış iki resim dışında fazla bir bilgimiz yoktur. Murat Bey takma adlı Fr. von Werner Türkiye üzerine yazdığı kitapta bu tiyatroda gördüğü temsilleri anlatırken, tiyatronun girişinde cam verandanın altında kahve, nargile içildiğini, tiyatroya çevrilmekle birlikte sirk görünüşünün sırıttığını, içinin geniş ve anfi biçiminde olduğunu, localara giden koridorların döşemesinin eğri büğrü, locaların da çok dar olduğunu söylüyor. Vezneciler ve Şehzadebaşında çeşitli tiyatrolar vardı. Kavuklu Hamdi de ortaoyunu ve tulûat tiyatrosu gösterileri için Aksaray'da Yeşil Tulumba'da, 1875'te, 300 kişilik bir tiyatro yapmıştı. Kadıköy - Üsküdar yakasında da çeşitli tiyatrolar vardı. Aziziye, Bağlarbaşı, Dilkuşa, Zamboğlu, Kuşdili gibi. Ayrıca azınlıkların temsil verdiği Ortaköy'de, Hasköy'de, Tatavla'da, Yeni Bahçe'de, Boğaziçi'nde çeşitli yerlerde çoğunlukla yazlık tiyatrolara raslanmaktadır. Mirgün Millet Bahçesi, Pangaltı Büyükdere Caddesi Gülistan Gazinosu, Bakırköy'de Sakızağacı'nda Şafak Tiyatrosu gibi.

İstanbul dışındaki tiyatrolara gelince İstanbul'dan sonra en önemli tiyatro merkezi İzmir olmakla birlikte burada yerli topluluklar Meşrutiyet'e değin pek temsil vermiyorlardı. İlk tiyatronun İzmir'de 1831'de kurulduğunu söylemiştik. 1841'de Euterpe tiyatrosu yapıldı, bunun yerine 1861'de İngiliz Elçiliği yanında İtalyan Cammarano bir tiyatro yaptırdı. Mimarı J. Barbieri'ydi. Her bakımdan ileri bir tiyatro binası olan burada Vaspuragan Tiyatrosu Türkçe temsiller de vermişti. Bu, 1884'de bir yangında yandı. Bundan başka İzmir'de çeşilti tarihlerde Eksaristeron Tiyatrosu, Nea Skene, Theatron Smirnes ve Sporting Klüp tiyatroları yapıldı. Bu sonuncusunu 1893'te Mimar P. Vitalis yaptı. Ayrıca Kordon'da Kukuli'nin yazlık tiyatrosu vardı. Bursa'da Ahmet Vefik Paşa, Valiliği sırasında, 1879'da, Postahane karşısındaki bahçeye 36 localı güzel bir tiyatro yaptırmıştı. Daha sonra burası Sanayi Mektebi olmuş, Bursa'yı Yunanlılar ele geçirince. yanmıştır. Edirne'de Eski Mahkeme adlı yerde iki kat localı genişçe bir tiyatro vardı. Yazları Belediye Bahçesinde temsiller veriliyordu. Trabzon'da Meydan-ı Şarki'de bir tiyatro vardı. Samsun'da rejinin karşısında bir bina, Tütün merkezi karşısında Nemlizadelerin yaptırdığı tiyatro, Çanakkale'de İskele gazinosunda, Yahudi Hayimaci'nin evinde, Çorlu'da Dişçioğlu'nun yaptırdığı okul içindeki tiyatrolar bu arada sayılabilir. Ankara'da Kocamanoğlu'nun tiyatrosu Balık Pazarının sağ alt başında dükkân ve gazinolar üzerine kurulmuştu, Cendereciođlu'nun tiyatrosu ise sol alt başında idi. Ünye'de Nuri Paşa'nın yaptırdığı iskele yanındaki tiyatro, Selânik'te Eden Tiyatrosu, Salon Varyete, Manastır'da Müşir Kerim Paşa'nın yaptırdığı tiyatro, Adana'da Ziya Paşa'nın valiliği sırasında hükûmet konağı yakınında 1879'da yaptırdığı tiyatro İstanbul dışındaki tiyatrolara örneklerdir.

Soru 35 İlk Türkçe temsiller üzerine bilgi verir misiniz?

İlk düzenli Türkçe temsiller 1868'den başlayarak Osmanlı Tiyatrosunda verilmişti. Ancak bu tarihten önce çeşitli tarihlerde Türkçe temsiller verildiğini öğreniyoruz. Türk tiyatro tarihi üzerine büyük emek vermiş Refik Ahmet Sevengil *Tercüman-ı Ahvâl* gazetesinin 1861, 1862 ve 1863 tarihli sayılarındaki haberlere dayanarak İslâm oyuncuların Sultan Abdülâziz'e komedyalar düzenleyip oynamış olmalarına büyük önem vermiştir (*Saray Tiyatrosu* ss. 46 - 47). Asıl üzerinde durduğu da oyuncuların Türk İslâm sanatçıları olmasıdır. Her şeyden önce komedya denmiş olmasına rağmen haberde bunların Orta-oyunu türünden oyunlar olup olmadığı kesin değildir. Oysa bundan çok önce Batı dillerinden çevrilmiş oyunların oynanmış olduğunu biliyoruz. İstanbul'a Abdülmecit çağında gelmiş Ubicini, Türkiye mektuplarında, 1847'de Sultanın Molière'in çeşitli oyunlarını, bu arada *Le Bourgeois Gentilhomme* ile *Malade Imaginaire*'i, türkçeye çevirtip Çırağan sarayında oynattığını yazar. Bu konuda daha kesin bilgiyi İstanbul'da Fransızca yayımlanan *Journal de Constantinople* gazetesinin 11 ocak 1847 günlemli sayısında buluyoruz. Bu haber Çırağan sarayında bir tiyatro bulunduğunu, Sultanın tiyatroya meraklı olduğunu, Saffet beyin Molière'den birçok oyunları Türkçeye çevirdiğini, saraydaki genç Türk müzikçilerine rol dağıtıldığını, giysilerin dikilip Sultan önünde oynandığını, Beşiktaş'ta yaptırılan yeni sarayın da tiyatrosu olacağını duyurduktan sonra geçen hafta çarşamba günü Sultan önünde *Malade Imaginaire* (*Hastalık Hastası*) ile *George Dandin*'in oynadığını, Sultanın bu temsile Konstantin Karatodori ile Spitzer adlarında iki doktorunu da çağırdığını, temsilin yemekten sonra seyredildiğini bildi-

riyor. Görülüyor ki Sevengil'in çok önem verdiği Türk - İslâm oyuncularının ilk Türkçe temsilleri 1863'den çok önce, 1847'de gerçekleşmiştir. Bu olayda Sultanın *Hastalık Hastası* temsiline iki hekimini çağırmış olması onun ince mizah anlayışına güzel bir örnektir. Ermeniler de birçok Türkçe temsiller vermişlerdir. Örneğin 1858'de Sırabyan Hekimyan'ın İtalyanca'dan çevirdiği *Riyakâr ve Müseyyip* adlı oyunun Naum tiyatrosunda oynandığını ve oynayanların adlarını *Ceride-i Havadis* gazetesinden öğreniyoruz. Bu oyun 1863'te yeniden oynandığında adı *Mürai Filozof ile Hayırhah Müseyyip* olmuştur. Bu başlığa en yakın oyun Paris'te oynanmış *Le Frondeur hypocrite ou le Faux Bienfaisant*'dır. 1859'da mimar Balyan'ın çalışmalarına önayak olduğu Ortaköy'deki tiyatrodan Hekimyan ve arkadaşları Sultan Abdülmecit'in sarayında şu oyunları oynamışlardır: *Don Gregorio, Titizmeşrep Keremkâr, Mahcubiyetin Mükâfatı, Don César de Bazan*. Bu arada yukarıda belirtildiği gibi aynı yıl *Şair Evlenmesi* de Dolmabahçe Saray tiyatrosunda oynanmış olabilir. Bunlardan *Don Gregorio veya Hocanın Telâşı* 1864'de Şark Tiyatrosunda gene Türkçe oynanmıştı. *Ruznamei Ceride-i Havadis* bu oyunu yanlışlıkla Goldoni'nin eseri olarak göstermiştir. Oysa oyun Giov. Giraud'nun *l'Ajo nell'imbarazzo* adlı güldürüsüdür, oyunun baş kişisi Don Gregorio'dur. Bu oyunun yanısıra *Odun Kılıç* adlı bir perdelik bir oyun da oynanmıştır, bu da Goldoni'nin olarak gösterilmiştir; o da herhalde Balisson de Rougemont ile Gentil de Chavagnac'ın *Le Sabre de Bois* adlı tek perdelik oyunu olacaktır. 1859'da sarayda oynanmış *Titizmeşrep ve Keremkâr* da daha sonra gene Türkçe olarak 1866'da oynanmıştır. Bu da L. Bellotti'nin *Spensieratezza a buon cuore* adlı oyunudur. Saray'da oynanan *Mahcubiyetin Mükâfatı* da aynı yıl *Monsieur de Pourceaugnac* ile birlikte halka Türkçe oynanmıştır; daha sonra Osmanlı Ti-

yatrosu oyun dağarcığında her ikisi de yer almıştır. Dördüncü oyun ise gene Osmanlı tiyatrosu oyun dağarcığından Dumanoir ve Dennery'nin *Don César de Bazan* adlı oyunudur. Bu arada aralarında Güllü Agob'un da bulunduğu Ermeni sanatçılar Vaspuragan topluluğu adıyla bir topluluk kurarak 1862 - 1864 yıllarında İzmir'de temsiller veriyorlardı. Hem Ermenice, hem Türkçe, hem Fransızca oynuyorlardı. Türkçe temsiller daha ilgi çekiyordu. Nitekim Türkçe oynadıkları oyunlar arasında *Namusun Mükâfatı, Mahcubiyetin Mükâfatı, Kocasını Aldatan Karı, Don César de Bazan, George Dandin, Hocanın Telâşı* ve başkaları vardı. Bundan sonra kurulan Asya Kumpanyası ve Osmanlı Tiyatrosu ile temsillerin Türkçe verilmesi yerleşti.

Soru 36 Bu dönemde seyirci ve tiyatro anlayışı nasıldı?

Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girişinde ilk temsiller yabancı dilde veriliyordu, bu bakımdan bunları yabancı dil bilen seçkin Türkler de izliyordu. Öyle ki Naum tiyatrosuna para toplamak için bir kesim locaları ve koltukları mevsim için piyango ile satışa çıkarılmış, bunları kazananların adları gazetede yayımlandığında aralarında Türklerin de bulunduğu görülmektedir. Ancak o günün taşıt olanakları içinde İstanbul yakasında oturan Türklerin Beyoğlu'na gitmesi başlı başına bir işti. İşte Güllü Agop, tiyatrosunu İstanbul yakasında kurmakla bu zorlukları yenmiş, ayrıca abone ile seyirciyi tiyatrosuna çekmeyi başarmıştır. Karagöz, Ortaoyunu ile koşullanmış Türk seyircisinin hemen tiyatro kültürü ve görgüsü kazanması beklenemezdi. Bu çağın basını seyircilerin görgüsüzlüğünden sık sık yakınmaktadır. *Hadika* gazetesi

Gedikpaşa tiyatrosunda yukarı katta bir seyircinin oyunculardan bir kıza portakal atmasıyla onun baygın düştüğünü belirttikten sonra perde aralarında seyircinin acı acı ıslık çaldığını, makam ile ayak vurduklarını görerek insanın tiyatroya gitmekten vazgeçeceğini, hele üst kat localardakiler içtikleri suyun yarısını aşağı döktükleri için kimsenin orta kat localara oturmak istemediğini, Fransız tiyatrosunda sessizlikle tiyatro seyreden seyirciyi örnek almak gerektiğini belirtirken buna polis görevlilerinin ilgisini çekiyor. Daha önce adını andığımız Murat Efendi (F. von Werner) de Gedikpaşa tiyatrosunda seyrettiği temsilde gaz ve tütün dumanından gözgözü görmediğini, tiyatro içinde sigara, kahve içildiğini, portakal yendiğini belirttikten sonra bununla birlikte halkın söylenenleri anlayıp anlam vermeden gene de temsilden hoşlandıklarını, can sıkıntısı nedir bilmediklerini, bu bakımdan Osmanlı seyircisinin eşi bulunmaz bir seyirci olduğunu belirtiyor. Gerçekten alışkın olmadıkları, kendi yaşayışlarına taban tabana aykırı düşen konuları çok kötü ve ağır çevirilerden, üstelik Ermeni oyuncularının bozuk ağızlarından seyretmeye katlandığı için Türk seyircisine gene de övgü gerekir. Burada kadın seyirci sorununa da değinmek gerekir. Müslüman Türk kadının tiyatroya girmesi hoş karşılanmıyordu. Bu dönemde Müslüman kadınlar için kafesli bölmeler yapılmış, ayrıca yalnız kadınlar için ayrı temsiller düzenlenmiş olmasına rağmen gene de Müslüman kadınların tiyatroya gitmesine karşı büyük bir tepki vardı. *Tercüman-ı Hakikat* gazetesi 1879 günlemli bir sayısında şöyle diyor: «Gedikpaşa Tiyatrosu Müdürü Güllü Agop Efendi geçenlerde neşreylediği ilânnamede mezkûr tiyatroya kadınların dahi gelip oyunları temaşa etmeleri için kafesli loca yaptırmış olduğunu ilân eylemiş idiyse de haber aldığımıza göre tiyatroya civar olan yedi sekiz mahalle ahalisi kadınların tiyatroya değil

cami-i şerifeye bile lüzum-i zarurinin haricinde gitmeleri için cevaz olamıyacağından bahisle bu kafesli localara kadınların gitmeleri men olunması hükûmet-i seniyeden istida eylemişlermiş.» Nitekim ertesi hafta aynı gazete şu haberi vermektedir: «Gedikpaşa'daki tiyatroya kadınların dahi gitmesi için kafesli localar tertibi aleyhine olarak mahallât-ı mütecâvire ahalisinin arzuhal arz ve takdim etmek üzere bulunduklarını bundan evvel yazmıştık. Ahiren haber aldığımıza göre bu arzuhal yirmi, otuz mahalle ahalisi tarafından imza olunarak şehremaneti aliyesine verilmiş ve emanet-i müşârun - ileyh tarafından dahi keyfiyetin nazar-ı dikkat-i mahsusiyeye alınacağı vaad buyurulmuştur.» Nitekim zaman zaman yasaklamalar da olmuştur. 1884 yılında *Tarik* gazetesi şöyle yazmaktadır: «Kadıköy ve Yeni Bahçe ve Üsküdar gibi bazı mevkii'de her sene mevsim-i sayfiyede zükûr ve nisvan tiyatrolara bilâlazime tenezzüh ettikleri malûmdur. Bu sene idare-i zabıta tarafından nisvanın tiyatroya gitmeleri men olunduğu şayia-i garibiyesini işittik. Halbuki tiyatrocular mahsusen kafesler yaptırıp her güna takyidat-ı edebiyyeye itina etmişlerdir. Bu cihetle bu memnuiyet-i mervîyyenin sebeb-i ma'kulü olamaz Umur-i zabitiye Beyefendi Hazretleri nisvanımızı tenzih ...terbiye amiz vasfına seza var olan tiyatrodan mahrum bırakamaz.»

Bu dönemin düşünürleri, aydınları tiyatrodan ne anlıyorlardı? Halka tiyatroyu nasıl tanıtıyorlardı? Hemen diyebiliriz ki sözbirliği etmişçesine hepsi tiyatroda toplumsal bir yarar arıyorlar, tiyatronun bir öğrenek yeri olduğunu, eğitici, ahlâka yardım edici işlevsel yönüyle tanımlıyorlardı. Bunun en ateşli savunucusu Namık Kemal'dir. *Diyojen*'deki imzasız beş, *Hadika*'daki bir, *İbret*'te bir ve *Celâl Mukaddemesi*'nde ve başkaca gazetelerdeki yazılarında hep bunu savunuyordu. Çeşitli yazarlar gaze-

telerdeki, dergilerdeki yazılarında, oyun yazarları kitapların ön veya son deyişlerinde hep bu konuyu savunuyorlardı. 1896 yılında *Kevkebi Şarkî* gazetesinde tiyatronun tanımı şöyle yapılıyor: «İcadı her nerden olursa olsun ve kim ihtira eylemiş ise eylemiş olsun, vakıa lehv ve lûb ve baziçe ve turfe gibi görünüyor ama böyle olmayıp çünkü (tiyatro) selefide vuku bulup temaşasından envai faide alınır ve hisse kapılır, hisse-i hikâyet ve vukuat-ı garâbet - numâyı birkaç suretle inzâr-ı halefide tasvir demek olduğundan hakikaten mütalâsından tenvir-i efkâr edilir bir tarih-i mücessemdir.» *Basiret* gazetesi 1288'de yayımladığı imzasız bir yazıda şunları yazıyor: «Son asra gelinceye kadar milletimizde işbu tiyatro fikri mefkud iken medeniyetin kavmiyemiz Avrupa medeniyetine muhatap olmaya başlıyalıdan beri bu fikir dahi hâsıl olmuş ve Asya medeniyetini terkedebildi.» *Çekmece* dergisinde şöyle deniliyor: «...Tiyatro denilen mahall-i mekatip-i edebiyenin birincilerinden ad olunmakla seza bir mevkii ibret fermadır ki oraya giden zevat muazzez olan vakitlerini her halde masan... ..olan sehat-i sefilane rezalet-i safilane ile geçirmeyip...» Bu yazılarda sık sık «tashih-i ahlâk», «mekteb-i irfan», «Mesire-i edeb» deyimleri kullanılmaktadır. *Hain Zevce* adlı oyunun önsözünden şu satırları örnek verelim: «Tiyatro: Bir mekteb-i irfandır ki halkın edeb ve ahlâkına hizmet için icad olunmuş mektebdir. İşte bu mektep insanın vicdanını açar, fikren hissiyatını tezyid eder, ahlâk-ı hamîde ile ahlâk-ı zemîmenin mahiyetini meydana kor. Tiyatro insanı kâh ağlatarak, ve kâh güldürerek hem eğlendirir ve hem de müstefid eder. Velhasıl tiyatro edeb-i ahlâka hizmet eder.» Hemen her oyunun başında buna benzer sözlere raslamamızın iki önemli nedeni vardır. Önce bu yıllarda Avrupa tiyatrosu da gitgide toplumsal ve gerçekçi drama yöneliyordu. Melodram ve dramlarda hep bu öğrenek, ibret yö-

nü ön plandaydı. Ancak daha önemlisi Batıdan gelen bu yeni türün tutucu çevrelerde göreceği tepkiye karşı bir dokunulmazlık sağlanmak isteniyordu. Tıpkı Karagöz oyunlarının başında perde gazelinde oyundaki öğrenek yönünün, tasavvufî anlamın vurgulanması gibi. Tiyatronun dinsel, tutucu çevrelerden gelecek böyle bir tepkiye karşı bir dayanağı daha vardı: Padişah. Nitekim *Şark* gazetesinin tiyatronun «şer'an caiz» olmadığı görüşüne karşı, *Feryat* gazetesi «eğer böyle olsaydı Padişah hiç Avrupa'dan en usta oyuncuları sarayına getirir, hiç tiyatroların açılmasına izin verir, oyunculara armağanlar dağıtır, kendi sarayına tiyatro yaptırır mıydı? Hiç padişah - halife günahı bilmez mi, Şeyhülislâm Efendi padişahı uyarmaz mı, fetva vermez miydi?» diyerek karşı çıkar. Gerçekten Padişahın tiyatroyu desteklemesinin, ve tiyatronun her şeyden önce ahlâka hizmet ettiğinin belirtilmesinin tiyatronun yaşamasında ve gelişmesinde büyük payı olmuştur. Basında temsiller üzerine çıkan eleştiri yazılarında da buna önem veriliyor, değerlendirme en çok bu açıdan yapılıyordu. Tiyatronun okuma yazma bilenlerin oranının düşük olduğu bir ülkede eğitim bakımından yararı üzerinde de durulmuştur. Ahmet Mithat Efendi 1877'de yayımlanmış *Menfa* adlı eserinde şöyle yazıyor: «Tiyatro her memleket-i mütemeddine için levazım-ı zaruriye sırasına girmiş olup medeniyetçe bizim gibi henüz kemale tekarüb etmemiş olan yerler için bunun lüzumu bir kat daha artar. Malûmdur ki bizde okumak bilen ve okuduğunu anlamaya muktedir nüfus birbiri üzerine yüzde on nisbetini ancak bulabilir. Daha tuhafını isterseniz şunu da ihtar edelim ki bizde yazı yazan ve yazdığını anlatanlar üçbinde bir nisbetini bulamaz ya, maahaza bir nazar-ı ehemmiyeti yalnız okuyanlara hasredelim. Halk terakkiyatı ve medeniyetçe matlup olan dersi yalnız müellifat-ı cedide mütalâasından almakta kalırsa maksadın bu su-

retle husulü pek çok zamanlara tevakkuf eder. Zira elhâletü hâzihi oldukça revaç bulan bir kitap binbeşyüzden nihayet iki bin beşyüz nüshaya kadar satılabilmektedir. Bu da beş senede ancak satılıp biter. Yüzbinlerce nüfus için mütalâa edilen şu rağbet hiç menzilesinde addesilse sezadır. İmdi biz okumak yazmak bilmeyen nüfusu tiyatroda ibretli oyunlar iraesiyle terbiye etmeğe cidden çalışacak olsak sanat-ı tab-ıdan ziyade tiyatro sanatıyla muvaffak olabiliriz. Zira her defasında yedişer, sekizer yüz nüfus tiyatroda bulunmak şartiyle onbeş yirmi defa tamaşagâha vaz'olunan bir oyunu on, onbeşbin nüfusa göstermiş oluruz.»

Soru 37 Bu dönemin oyunculuk sorunları nelerdir? Belli başlı tiyatro oyuncularını sayar mısınız?

Batı tiyatrosu Türkiye için yepyeni bir şey olduğu için sıfırdan başlamak gerekiyordu. Ne bir okul, ne de bir usta vardı. Tiyatro gönüllüleri yabancı tiyatroların oyuncularını seyrederek, kimi kez onların yol göstericiliğinden yararlanarak bir şeyler öğreniyordu. Bu işte ilk önayak olanlar Ermenilerdi, ancak onların da çeşitli sorunları vardı. Her şeyden önce Ermeni kadınının sahneye çıkması Ermeni toplumu içinde ve saray çevresince hoş karşılanmıyordu. Ancak 12, 13 yaşında kızlar çıkabiliyordu. 1846 ile 1866 yılları arasında temsiller veren Ohannes Kasparyan'ın Aramyan topluluğu, ya erkeklere Ortaoyunundaki gibi kadın rolleri oynatıyor, ya da Ermeni olmayan Cardon Betri, Lisa Fernandez, Hayde, Rosa, Mikela gibi Ermeni olmayan Hıristiyan oyuncular kullanıyordu.

İlk Ermeni kadınları İstepan Ekşiyan'ın Mühürdar'da kurduğu tiyatroda çıkmıştı. İlk kadın oyuncu, asıl adı

Agavni Hamoyan olan Fanni'dir. Hekimyan topluluğu ile çıkan Agavni Kegorkyan da bunlardan birisidir. Ancak bu gönüllü oyunculara karşılık sahneye profesyonel olarak çıkan kadın oyuncu Arusyak Papazyan'dır; 14 Aralık 1861'de sahneye çıkmıştı. Sonra onu başkaları da izledi. Ermeni tiyatrocular ve yazarlar içinde Avrupa'da özellikle İtalya'da eğitim görmüşler vardı, ayrıca İtalya'dan Noci, Asti gibi sahne adamlarından da yardım görüyorlardı. Halkın, kilisenin, Patrikliğin baskısı, Saraydaki Amirelerin baskısı, Katolik Gregoryen çatışması, eski Ermenice yeni Ermenice çatışması tiyatronun gelişmesini engelliyordu. Bununla birlikte varlıklı Ermeniler zaman zaman tiyatro çalışmalarına yardım ediyorlardı. Ermenilerin çalışmaları çoğu kez parasızdı, daha doğrusu kazandıklarını hayır derneklerine veriyorlardı. Ermeni oyuncuları daha çok seyirci toplamak için önce hem Ermenice, hem Türkçe (kimi kez İtalyanca, Fransızca da) temsiller vermeye başladılar, daha sonra gitgide yalnız Ermenice oynayanlarla, yalnız Türkçe oynayanlar ayrılmaya başladı. Yalnız Ermenice oynayanlar hem kendi kültürlerine bağlı olduklarından, hem de Türkçelerine güvenemedikleri için Türkçe oynamıyorlar ayrıca Türkçe oynayan Güllü Agop'a da kızıyorlardı. Ancak Ermenice oynayanlar arasında en önemli sanatçılar bulunuyordu. Bunlar kısa sürelerde Osmanlı Tiyatrosuna girmiş olmakla birlikte bu akımın dışında kalmışlardı. Bunlar arasında ünlü rejisör Bedros Magakyan, Bedros Atamyan, Aznif Hratçya, Siranuş vardı. Türkiye'de gitgide Ermenice oynama olanaklarının azalması üzerine bunlar Ermenice oynayabilecekleri Kafkasya'ya, özellikle Bakû ve Tiflis'e ve Rusya'ya gittiler. Daha sonra Ermeni olayı çıkınca bu gidenlere Türkçe oynayan Ermenilerden katılanlar da olmuştu. Ermenilerin Türk tiyatrosunu kurmakta büyük katkıları olmakla birlikte bozuk Türkçeleri de sahne di-

linin gelişmesi için öylesine büyük engeldi. Sık sık yaptıkları metatezler, telâffuz bozuklukları basında geniş ölçüde eleştiri konusu oluyordu. Müslüman kadının kafesten tiyatro seyircisi olması bile hoş karşılanmazken oyuncu olması düşünülemezdi. Bundan sonraki soruda cevaplandıracağımız gibi müslüman erkek oyuncular tek tük vardı, ancak basın da Türk oyuncuların daha çok yanlış yaptıklarını, anlamını bile kavramadıkları sözler söylediklerini belirtiyordu. Ancak bunda oyun yazarlarının, uyarlayanların ve çevirenlerin suçu büyüktü. Henüz tiyatro diline varmamışlar, ağdalı, anlaşılmaz bir dil kullanıyorlardı. Oyuncular para bakımından da büyük sıkıntı çekiyor, emeklerinin tam karşılığını alamıyorlardı. Güllü Agop'un eli sıkıydı. Hastalanan oyuncusuna bile yardım etmediğini çağın gazetelerinden öğreniyoruz. *Hayal* dergisinin 28 ağustos 1290 ve 97 numaralı sayısında tam metni yayımlanan oyuncularla sözleşme taslağı çok ağır hükümleri içeriyor, oyuncuları kıskıvrak bağlıyordu. Ayrıca Güllü Agop'un bu sözleşmedeki oyuncular lehine hükümleri tam uyguladığı da söylenemezdi. Kimi topluluklar pay dağıtma yolunu tutuyorlardı. Ad yapmış, topluluğun ileri gelenleri katsayı olarak 12, 13 gibi en yüksek payları alıyorlardı. Bu çağın oyunculuğunda eleştirilen bir konu da oyuncuların rollerini yeterince ezberlememeleri idi, bu bakımdan suflöre başvuruyorlardı. *Tercüman-ı Hakikat* kimi oyuncu için «...delikteki heriften istimdat ile boynunu bükerek halka daha gülünç oluyor» diyordu. Ayrıca sahnede kendi aralarında konuşuyorlar, basın bunu kınarken «oyun içinde oyun» diyordu. *Ecel-i Kaza* üç prova ile sahneye konmuştu; sık sık oyun değiştirmek zorunluluğuyla oyuncular hazırlıksız olarak sahneye çıkıyorlardı. Sağlam bir sahne düzeni anlayışı olmadığından oyuncular sahnede çoğu kez ne yapacaklarını bilemez durumdaydılar. Örneğin *Zeybekler* oyununda *Osmanlı* ga-

zetesi Sancakcıyan'ın oynayışındaki kusuru şöyle belirtiyor: «Gördüğü hayal üzerine söylediği sözle ettiği hareket arasında münasebet azalmasıdır. Zira,lâkırdısı korkak olduğu halde hareketi korkak değildi...» Bununla birlikte çağın koşulları düşünülerek bu durumda gene de oyuncuları öven yazılar çıkıyordu. *Hadika* gazetesinde çıkan bir yazıda birtakım oyuncuların adları sayılarak bunların oynayışları Avrupa oyuncularıyla bir tutuluyor. Üstelik yazar Avrupa oyuncularının kendilerine uygun oyunlar seçtiklerini, hem her mevsim üç dört oyundan fazla oynamadıklarını, bunu da uzun süre prova ettiklerini, oysa Osmanlı Tiyatrosundaki oyuncuların her tür oyundan yılda en azından onbeş, yirmi oyunda oynadıklarını, yedekleri bulunmadığını, oyunların dilinin anlaşılmayacak kertede ağır olduğunu, sonra aynı temsilde aynı oyuncunun her bakımdan birbiriyle karşıt rolleri oynadığını, örneğin Hiranuş hanımın *Eyvah*'ta bir yanda yaşlı bir kadını, öte yanda genç bir kızı oynamasının beğenilmeye ve övgüye değer bir çaba olduğunu belirtiyor. Ancak bunlar bir yana Ermeni oyuncuların kötü telâffuzları üzerinde en çok durulan konuydu. Buna çözümler aranmamış değildi. Aznif Hratçya'nın yayımladığımız anılarında Osmanlı Tiyatrosunda Namık Kemal'le Âli Beyin Ermeni oyuncularına ders verdiklerini, söyleyiş yanlışlarını düzelttiklerini öğreniyoruz (bkz. Metin And, «Geçen yüzyılda bir kadın oyuncunun anıları», *Devlet Tiyatrosu,* ekim 1967). Ayrıca Ermenilerin yanısıra başka azınlıkların da oynaması bir çözüm olarak düşünülüyordu. Nitekim *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesi *Besa* temsiliyle ilgili olarak şunları yazıyordu: «Tiyatro-yu Osmanî her ne kadar sinîn-i sabıkaya nisbetle bazı cihetçe ikmal-i noksan edebilmiş ise de aktör aktrislerinin içinde lisan-ı Osmanîyi iyice tekellüm eden adam bir iki islâm ile bir iki gayrı müslimden gayrı

müşahade olunmuyor. Bunun için sene-i atide yine icra-ı lûb edecek olan işbu tiyatro heyetinin intizamı hal ve selâseti lisan cihetlerine tiyatro müdüriyeti dikkat eylese pekâlâ olur zan ve hülyasındayız. Aktörlerin bir cihetçe hallerini istisna ilen bütün aktrislerin Ermeni milletinden olmasında mana olmayıp Rum ve Yahudi genç kızlarından birkaçı dahi tiyatroya kabul olunsa bir derece daha fesahatle eda-yı meram olunabilir.»

Şimdi bu dönemin oyuncularının adlarını görelim. Kadın oyuncular arasında şunlar vardı: Yeranahi ve Vergine Karakaşyan kardeşler, Tereza Çuhacıyan, Ekül Gürciyan, Annik Çuhacıyan, Memzur Gürciyan, Aznif Hratçya, Vergine Bağdatlıyan, Bedokya Gürciyan, Bayzar Fasulyeciyan, Amber Asdik, Agavni Zabel (daha sonra Rupen Binemeciyan ile evlenmiştir), Durik Suşanik, Kalinik Bardizbanyan, Satinik, Pesdos Araksiya, Meryem Zarakyan, Mari Nivart, Siranuş Nigosya, Takuhi Hiranuş, Tefar Bağdatlıyan, Marika Cenanyan, Fiturik Kayıkçıyan, Mari, Öjeni, Koharik Şirinyan, M. Annik, K. Dimeryat, Emir, Hiranuş, Viktor, Alis, Sofi, Kör Mari (keyifli Mari de deniyor), Roza Felekyan, Ofelya, Kınar, Berjuhi, Agavni Keseciyan, Külhanyan, Recçine (İtalyan asıllı), Aznif Binemeciyan, Makrıköylü Mari, Yebros Gümrükçiyan, Hermine. Bunlar arasında Karakaşyan Kardeşler, Mari Nıvart, Hiranuş en sivrilmişleriydi. Erkeklere gelince şunları sayabiliriz: Tomas Fasulyeciyan, Dikran Tospatyan, Kirkor Sandalcıyan, Karnik Gümüşçiyan, Karnik Kürkçiyan, Mihran Demirciyan, Abraham Haraçyan, Mardiro Mınakyan, Manok Sisak, Serope Benliyan, Karakin Riştuni, Takvor Nalyan, Haçik Papazyan, David Tiryanst, Dikran Sancakcıyan, Mikael Berberyan, Mıgırdıç Çifteveryan, Bedros Atamyan, Harutyun Aleksanyan, Keork Holas, Mikael Çaprast, Benliyan, Büyük Şahinyan, Yaldızcıyan, Mişel Zarakyan ilk sahneye çıkanlardı.

Bu oyuncuların kimi aynı ailedendi. Tomas Fasulyeciyan'ın karısı Bayzar, Kınar'ın annesi Berjuhi, kocası Arşak Sıvacıyan, Rupen Binemeciyan'ın karısı Agavni Zabel, çocukları Araksi, Adrien, Eliza ve Onnik daha sonra Meşrutiyet tiyatrosunun ileri gelen adları arasındaydı Mınakyan'ın oğlu Aram, karısı Aznif, Hacı Tatyos, karısı Agavni, baldızı Reçine gibi. Oyuncular oyunculukları yanında başka alanlarda da kendilerini gösteriyorlardı. Yazar ve çevirmen olanlar vardı: Nalyan, Riştuni gibi. Rejisör olanlar vardı: Mardiros Mınakyan, Bedros Magakyan, Tomas Fasulyeciyan gibi. Bale, dans düzenleyicisi vardı: Mikael Çaprast gibi. Ayrıca sesi güzel olup müzikli oyunlarda başarı gösterenler vardı, örneğin tenor Haçik Papazyan, tenor Acemyan, primadonna Sazik, tenor Mihran Kuyumcuyan, Küçük Karakaş, Büyük Karakaş, Asdik, Siranuş, Kori Çirminyan gibi.

Soru 38 Müslüman tiyatro sanatçıları var mıydı?

Daha önceki sorulardan birinde Sarayda daha başlarda Türk İslâm oyuncularından söz açmıştık. Güllü Agop da Osmanlı Tiyatrosunun daha ilk başlarında *Mümeyyiz* gazetesine şu duyuruyu vermişti: «Güllü Agop Efendi idaresinde bulunan Osmanlı Tiyatrosu için lisanı iyice bilir ve okur yazar çend nefer İslâm oyuncuya lüzum görüldüğünden gerek oyun yazan zevatın ve gerek oyunları icraya muktedir bulunup da şu eser-i nâfi'-in elbirliğiyle emel edilen derecede kemale îsâli için kendisiyle beraber olmayı arzu eden hamiyyet - kâranın Gedikpaşa'da kâin tiyatroya müracaat eylemeleri ve oyuncuların derece-i iktidarlarına göre iki, üçbin kuruşa kadar maaş dahi vereceğini müdir-i mûmâ-ileyh beyan ve ilân eder.» Bu duyuru etkisiz kalmamış; Osmanlı Tiyatrosunda birkaç müslüman oyuncuya raslanmaktadır. Hem Tanzimat - İstibdat, hem Meşrutiyet ve hem Cumhuriyet'in

ilk yıllarında tiyatro yaşamımızda birçok bakımlardan önemli katkıları olan Ahmet Fehim Efendi ilk İslâm oyuncunun kendisi olduğunu, kendisinden sonra ise Nuri adındaki oyuncunun geldiğini ancak onun çekingen davranıp tiyatro çalışmalarını kısa sürdürdüğünü bildiriyor. Murat Efendi takma adlı F. von Werner bir gün duvar yaftasında Osmanlı Tiyatrosunun Schiller'in *Haydutlar*'ını oynayacağını, bu oyunda Schweizer'i Hüsnü Efendi'nin, Razmann'ı da Ahmet Efendinin oynayacağını okumuştur. Temsile gittiğinde ikinci perdede Bohemya ormanlarında bu iki oyuncuyu sarıklı ve sakallı görmüş, Güllü bundan dert yanmış, bu iki oyuncunun sarık ve sakallarından vazgeçmediklerini söylemiştir (oysa göreceğiz, İstibdat döneminde, tam tersine, sahneye müslüman kılığında çıkılması yasak edilecektir.). Burada Ahmet Efendi, Ahmet Necip'tir. Genel görüşe göre ilk müslüman sahne sanatçısı odur ve Osmanlı Tiyatrosunda önemli bir yeri vardır. Topluluğun gerek yabancı, gerek yerli oyunlarının çoğunda önemli rollere çıkmıştır. Osmanlı Tiyatrosunda, daha sonra Mınakyan'ın topluluğunda, ölüm yılı 1898'e değin sahneye çıkmıştır. Osmanlı Tiyatrosunda çeşitli tarihlerde birçok İslâm oyuncuya raslıyoruz: Mehmet Vâmık, Mehmet Edip, Selim, Murat, Nurettin, Cemi, Kel Hamid, Küçük Nuri, Hüsnü Ethem, İbrahim, Ortaoyunundan Kavuklu Hamdi, İsmail Hakkı (büyük İsmail), Küçük İsmail, başka topluluklarda ve tulûat oyuncularından Ahmet Hulusi, Kemal Efendi, dönemin sonlarına doğru İsmet Fahri ve Hakkı Necip.

Bunlar arasında çok yönlü, yetenekli tiyatro adamı Ahmet Fehim'di. Girdiği topluluklarda ön başta yer almış, kendisi tiyatro toplulukları kurmuş, tiyatroyu binbir zorlukla Anadolu'ya götürmüş, dekor yapmış, tiyatro binaları kurmuş, birçok oyuncuya öğretmenlik etmiştir. Meşrutiyet'in ilânından az önce yanına gönüllü Raşit Rı-

za'yı almış, Meşrutiyet'in ilânına kadar onun sahneye çıkmasına izin vermemiş, ancak Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında ikisi kimi kez ortak olarak çalışmışlardır. Bu saydıklarımızın dışında hiç kuşkusuz daha pek çok İslâm oyuncu vardır. Ortaoyunu ile Tuluât arasındaki sınır çizgisi kesin belirlenemediği için Ortaoyuncuların pek çoğu zaman zaman sahneye de çıkmışlardır. Daha ilk başlarda bile yalnız Müslüman oyunculardan oluşmuş bir topluluğun varlığını *Hadika*'nın 25 ocak 1289 günlemli 53. sayısındaki şu satırlardan öğreniyoruz: «Aktörleri tekmil müslüman olarak Beşiktaş'ta dün akşam bir tiyatro heyeti icra-yı lûbiyat etmiş ve içlerinde yalnız iki ermeni kızı aktris varmış...

Soru 39 Bu dönemin belli başlı tiyatro toplulukları hangileridir?

Güllü Agop'un kurduğu Osmanlı Tiyatrosuna gelinceye dek Ermeni toplulukları Ermenice temsillerin yanısıra Türkçe temsiller veriyorlardı. Bu dönemin en önemli topluluğu Osmanlı Tiyatrosu olduğu içindir ki onu bu sorunun kapsamı dışında bırakarak daha aşağıdaki sorularda inceledik. 1846 - 1866 yılında faaliyet gösteren Ohannes Kasparyan'ın Aramyan topluluğunun bir tiyatro binası kurup burada sürekli temsiller vermesi bakımından önemli bir yeri varsa da daha çok Ortaoyunu niteliğindeki bu temsilleri bir yana bırakarak oyun yazarlığı yönünden Batı Tiyatrosu anlayışında ilk önemli atılımı, İtalya'da okumuş, eserler yazmış Serap Hekimyan'ın yaptığını söyliyebiliriz. 1856'da ciddî çalışmalara başladı, çevresine şu sanatçıları topladı: Bedros Magakyan, Hovannes Acemyan, Bedros Çuhacıyan, Abraham Narinyan, Avedis İdareciyan, Tomas Terziyan, Serope Banliyan, Harutyun Çamaşircıyan; kadınlardan Agavni Hamoyan, Agavni Ter-

ziyan, Tahuki Dikranyan, K. Baltayan ve Aruzyak Papazyan. Bunlar, daha sonra, uzun ömürlü olan Şark Tiyatrosu (Aravelyan) topluluğunu kurdular. İlk başta Türkçe ve İtalyanca temsiller veriliyordu, daha sonra izin alınıp Ermenice oyunlar da oynadılar. 26 Şubat 1860'da Matti'nin *Aristodeme*'si ile profesyonel tiyatro anlayışında önemli bir adım atıldı. Buna paralel olarak Kuzguncuk'ta, Ortaköy'de, Hasköy'de amatör çalışmaları vardı. Hasköy'den Altunduryan Kardeşler (birinin adı Arakel Altunduryan) Beyoğlu'nda Tokatlıyan Otelinin bulunduğu yerdeki Café Oriental'i tutarak 1859'da yaptırılan tiyatroya Şark Tiyatrosu adını verdiler. Belli başlı oyuncuları şunlardı: Hovannes Acemyan, Kalus Dernogasyan, Licezi, Osep Çeraz, Bedros Magakyan, Serope Benliyan, Mardiros Mınakyan, Agavni Papazyan, David Triyans, Romanos Sedefçiyan, Topluluk Nalbantyan, Beşiktaşlıyan, Terziyan, Acemyan, S. Tığlıyan gibi. Ermeni yazarların eserleriyle çeviri oyunlar oynanıyordu. Bu oyunların çoğu daha sonra Osmanlı Tiyatrosunun dağarcığında yer almıştır. Örneğin Mardiros Mınakyan'ın yazdığı *Punçinella veya Uşak - Efendi* oyunu gibi. Şark Tiyatrosunun ilk dönemi 14 aralık 1861'den 1862 yılının mayıs ayına kadar sürdü. 1862 yılında Osmanlı Tiyatrosunun kurucusu Güllü Agop da topluluğa girmiş ve ilk olarak Victor Hugo'nun *Kral Eğleniyor* adlı eserinde oynamıştı. 1852 yılı baharında Şark Tiyatrosunun ikinci dönemi başladı. 1862-63 yılı içinde tek telif oyunları S. Tığlıyan'ın *Elonara*'sı oldu. Ayrıca Molière ve Voltaire'in eserleri oynandı. Kadınların sayısı dörttü: Arusyak Papazyan, Agavni Papazyan, Yebros Gümrükçiyan ve Maryam Zarakyan. Tiyatronun yönetimi el değiştirdi. H. Karabetyan'ın yerini daha çok Fransız eğilimli S. Manasyan aldı. Gitgide ilgi azaldı, tiyatro kapandı. Bu arada Türkçe oyunlar da oynayan ve Güllü Agop gibi Osmanlı Tiyatrosu içinde gerekli

görgü ve bilgiyi kazanan Vaspuragan Topluluğu İzmir'de 1862 ve 1864 yılları arasında çalışmalar yapıyordu. Şark Tiyatrosunda Altundaryan kardeşler ile Ekşiyan arasında para yüzünden çıkan anlaşmazlık, tiyatronun ulusal rengini yitirmesi gibi nedenlerle Şark Tiyatrosunun oyuncularının çoğunluğu İzmir'e gittiler. İzmir'de böyle bir topluluğu yaşatacak ortam vardı. Ayrıca 1861'de İtalyan mimarı J. Barbieri Cammarano İtalyan opera topluluğu için bir de güzel bir tiyatro binası yapmıştı. İşte Vaspuragan topluluğu sanatçıları bu tiyatroyu İtalyanlarla paylaştılar. 1862-63 mevsiminde Vaspuragan topluluğunda şu sanatçılar vardı: Güllü Agop (topluluğun başıydı), M. Mınakyan K. Licetzi, H. Hirimyan, K. Tuğlacıyan, H. Papazyan, H. Varjebetyan, H. Acemyan, K. Akşehirliyan, S. Miriciyan, H. Davutyan, H. Himaciyan, B. Elmasyan, G. Mikelyan, Bayzar Papazyan, Takuhi Tekirdağsı, Agavni Takvoryan. Topluluk Ermenice, Türkçe, Rumca ve Fransızca temsiller veriyordu. Bir ara opera temsilleri verilmesi bile düşünüldü. 1863 mayısında Güllü Agop, Mınakyan, Licetzi, Acemyan ve başkaları İstanbul'a döndü; onların yerine İstanbul'dan yeni sanatçılar katıldı. Bunlar arasında Aruzyak Papazyan, Ekşiyan, Hovannas Acemyan, Serope Benliyan, Ofset Çeraz, Agavni Papazyan, Bayzar Papazyan, Gusina Mavyan, Tomas Fasulyeciyan, H. Mirasyediyan vardı. Ekşiyan, Vaspuragan'ın yöneticisi oldu. Topluluk bu dönemde yüz kadar değişik oyun oynadı. Oynanan oyunların çoğu daha sonra Osmanlı Tiyatrosu dağarcığında yer almıştır. Ekşiyan Türkçe temsillere önem verdi. Aruzyak Papazyan özellikle Türkçe oyunlarda başarı gösteriyordu. 1864 yazında Ekşiyan topluluğu dağıttı, oyuncular İstanbul'a döndüler. Bunda Arusyak Papazyan'ın Bezirciyan adlı bir ressamla evlenmesinin payı da oldu. Vaspuragan Topluluğu İzmir'de temsiller verirken İstanbul'da temsiller sönük geçi-

yordu. Bedros Magakyan bir topluluk kurdu, adını Ermeni Sanatçılar derneği koydu. 1864'te Sultan Şark Tiyatrosuna yardımda bulundu, Altunduryan kardeşler Alcazar de Byzance adını taşıyan tiyatrolarını yıkarak yeniden yaptılar. Tiyatronun başına Hekimyan getirildi. Hekimyan Naum tiyatrosunda giysileri yapan Noci ile İtalya'dan sahne yönetmeni Asti'yi aldı. Bu yıllarda baş kadın oyuncu çekişmesi bir sorun oldu. Tiyatroya yeniden dönen Arusyak Papazyan ile Yebros Gümrükçiyan, Yaranuhi Karakaşyan arasında kavga eksik olmuyordu. 1866-67 yılında Saray Şark Tiyatrosuna cephe aldı. Sıvacıyan hem sahne yönetmenliği, hem yazarlık yapıyordu. Siyasal kargaşadan ötürü tiyatro bir süre kapatıldı. İşte bu sıralarda Güllü Agop'un Asya Tiyatrosu yeni kurulmuştu. Bedros Atamyan ilk kez bu toplulukta sahneye çıktı. Vergine Karakaşyan, Karakin Riştuni de bu topluluktaydı. Oynadıkları *Vartan Mamigonyan* büyük yankılar yarattı. Asya Topluluğu ilk başlarda Romanos Sedefçiyan, Terziyan, S. Kazancıyan, Beşiktaşlıyan gibi Ermeni yazarların ulusal oyunlarını oynuyordu. Bunun yanısıra Arusyak Papazyan ile İstepan Ekşiyan'ın kurduğu Ermeni Sanatçıları derneği vardı; bunlar, Bedros Magakyan ile birleşti. 1867'de Üsküdar'da Aziziye tiyatrosunda temsiller veriyorlardı. Güllü Agop'un Asya Kumpanyası hem Gedikpaşa Tiyatrosunda, hem Üsküdar'da oynuyordu. Asya Kumpanyası 25 mart 1867'de Naum Tiyatrosunda Shakespeare'in *Macbeth*'ini oynadı. Temsil üstü kapalı geçiştirildi, çünkü saray *Macbeth*'in oynanışını iyi karşılamamıştı. 17 eylül 1867'de de Victor Hugo'nun *Hernani*'si oynandı. 1868 sonuna kadar topluluğun yönetmeni olarak Güllü Agop duyuruldu. Bu sırada Gedikpaşa tiyatrosunda Tiyatro-yu Osmaniye adı da birlikte işitiliyordu. 1868 yılında *Mecmua-i Maarif* gazetesinde Güllü Agop'un başında bulunduğu Asya Kumpanyası'nın Kara-

bet Papazyan Efendinin Fransızca'dan Türkçeye çevirdiği *Cesar Borgia* (Crisafallu ile Devicque'in eseri) ile bir bale oynanacağı ve temsilin verildiği Gedikpaşa Tiyatrosunun adı da Tiyatro-yu Osmanî olarak duyuruluyordu. Güllü Agop daha sonra topluluğunun adını tiyatronun adına çevirmiş, böylece aşağıdaki sorularda inceleyeceğimiz Osmanlı Tiyatrosu kurulmuş oluyordu. Öte yandan Ermeni tiyatrosu da çeşitli adlar ve yöneticiler arasında sürüp gidiyordu. 1867'de Şark Tiyatrosu kapanınca Ortaköy canlandı, burada bir de tiyatro binası vardı. Gitgide Ermeni yaşayışı üzerine gerçekçi oyunlar yazıldı. Ermeni efsanelerine, Ermeni tarihine dayanan oyunlar bırakıldı. Agop Baronyan ile Tomas Berenzin bu tür oyunlar yazıyorlardı. Mimar Balyan'ın yardımıyla bir de tiyatro yapıldı. Ortaköy'de 1869'da yeni bir topluluk kuruldu. Bedros Magakyan'ın baş olduğu bir topluluk İtalyan Noci ile çalışıyordu. 1870'de bir yanda Beyoğlu'ndaki belli başlı tiyatroları yok eden büyük yangın ve aynı yıl Güllü Agop'un İstanbul'daki Türkçe oyunların tekelini alması Türkçe temsil veren tiyatro topluluklarının sonu olduğu gibi oyunlar bir süre Ortaköy'e kaydı. Magakyan yönetimindeki toplulukta Atamyan, Mınakyan, Sisak, Triyantz, A. Riştuni, Varjabetyan, Valideyan, Siranuş, Hratçy,a Haçik Papazyan vardı. Artık Türkçe oynayan Güllü Agop'un topluluğundan yollar alabildiğine ayrılmıştır; Türkçe oynadığı için de ona kızmaktadırlar. Alkazar gene Şark Tiyatrosu oluyor, 1875'de Magakyan Simonoviç'in yardımıyla Alkazar'da temsiller veriyordu. Toplulukta Atamyan, Sisak Triyantz, Düzcüyan, Mınakyan, Asdik, Siranuş, Valideyan bulunuyordu. Bu sırada Tiflis'ten Mirtat Amerigyan'ın İstanbul'a gelişi yeni gelişmelere yol açtı. Zaman zaman birçok Ermeni sanatçıları Kafkasya'ya gidip orada temsiller vermeye başladılar. Bu arada Osmanlı Tiyatrosunun imtiyazındaki boşluktan yararlanarak or-

taya bir yanda tulûat tiyatroları, öte yanda müzikli oyunlar oynayan topluluklar çıkmıştı ki, bunlar üzerine bilgiyi bunlarla ilgili sorularda cevaplandıracağız. Bu arada Fasulyeciyan'ın da kurduğu bir topluluk Edirne'ye gidiyor. Edirne Ermenileri yalnız Türkçe konuştukları için temsiller Türkçe veriliyordu.

Toplulukta erkekler Fasulyeciyan, Sisak, Holas, Kevor, Berberyan, Rupen Binemeciyan, Taşçıyan, kadınlar ise Fasulyeciyan'ın karısı, Aznif, Arabacıyan, Dinerzade, Berberyan ve Hratçya'dır. Temsilleri müze binasında veriyorlar. Hiranuş ile Hratçya arasında anlaşmazlık özellikle baş roller içindir ve *Vatan ve Silistre*'deki Zekiye rolü yüzünden çıkıyor. Yahudiler, Avrupalılar Hratçya'yı, Türkler Hiranuş'u tutuyorlar. Fasulyeciyan'ın işleri kötü gittiği için İstanbul'a dönüyorlar. 1877-78 mevsiminde Ortaköy'de bir toplulukta Menug, Sisak, Adon Riştunu, Matosyan, Kitapçıyan, Tosbatyan, Berberyan, Ayvazyan, Atamyan, Gürekyan, Viktor Şamdancıyan bulunuyordu, yönetici Hratçya'dır. 1878 yılının haziran ayında Rus askerlerinin bulunduğu Edirne'ye Hratçya, Asdik, Siranuş, Koharik Şirinyan, Manug, Holas, Caprast gidip temsiller veriyorlar. Daha sonra aynı salonu Güllü Agop tutuyor. 1879 yılında ise Fasulyeciyan, Hiranuş, Koharik Şirinyan, Ahmet Fehim, Triyans, Tosbatyan, Binemeciyan, Holas, Canikyan, Bayzar Fasulyeciyan, Virginya Zakakyan, Viktorya ve Sofi, Bursa'ya gitmişlerdi. Bursa'da aydınlanmayan ve K. İsmail ve arkadaşlarının da katıldığı, Ahmet Vefik Paşa'nın desteğiyle yapılan tiyatro çalışmalarını Bursa Tiyatrosuyla ilgili soruda ele ele alacağız. Osmanlı Tiyatrosunun tekel imtiyazı aldığı 1870'den bitimi olan 1880 yılına kadar tulûat ve müzikli oyun toplulukları dışında kurulan tiyatro toplulukları Bursa, İzmir ve İstanbul'un dışındaki başka kentlerde görülüyordu. 1884 yılının Osmanlı Tiyatrosu ve Gedikpaşa

Tiyatrosunun kesin olarak sona erişinden sonra Mardiros Mınakyan zaten son yıllarında yönettiği Osmanlı Tiyatrosunun başına geçerek kimi kez Osmanlı Tiyatrosu kimi kez Osmanlı Dram Kumpanyası adıyla tiyatro çalışmalarını Meşrutiyet'in ilk yıllarına kadar sürdürdü. Anlayış bakımından Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosundan çok farklı olan, özellikle çeviri veya romanlardan uyarlama melodramlar oynayan bu topluluk hele istibdat yıllarının da etkisiyle hiç yerli oyun oynamadı. Topluluk bu dönemin sonuna kadar yer yer anlaşmazlıklarla ayrılıp yeni yeni topluluklar kurulduysa da bunun dışında hep aynı kadroyla yaşayabildi. Bu kadronun ufak tefek değişikliklerle genel görünüşü şöyleydi: Aznif, Binemeciyan, Kınar, Mari, Satenik, Siranuş, V. Karakaş, Bayzar, Fasulyeciyan, Hiranuş, Öjeni, erkeklerden Binemeciyan Efendi, Çobanyan, Dülgeryan, Ahmet Fehim, Ahmet Necip, Aleksanyan, Hekimyan, Holas, Matosyan, Sancakçıyan, Şahinyan, Hulûsi, Aşot, Çaprast, Fasulyeciyan, F. Nuri, Sisak, Tosabatyan, Yaldızcıyan vb. 1305 yıllarında Mınakyan'm rakibi Holas Efendi topluluğu idi. 1312 yılında Holas, Sancakyan, Matosyan, Çobanyan, Hekimyan, Mari, Satenik ayrılıp İzmir'e ve Selânik'e gittiler, Mınakyan ile toplulukta Ahmet Fehim, Aleksanyan, Binemeciyan, Yaldızcıyan, Aznif kaldı. 1817'de bir sarsıntı geçirdi. Kötü yönetim yüzünden Şahinyan, Matosyan, Hekimyan, Satenik ayrılıp bir vodvil topluluğu kurdular. 1318-19'da Holas Efendi, Aleksanyan ve Hekimyan ile birleşti. 1323'de Fehim Efendi, Binemeciyan, Şahinyan, Tolayan, Hekimyan ile komedi ve vodvil topluluğunu kurdular.

Bu arada kimi kısa, kimi uzun ömürlü birçok topluluklara raslanıyor. Bu dönemde Tulûat Tiyatrosu ile öteki tiyatro toplulukları arasında ayrım çizgisini kesinlikle belirlemek olanağı bulunmadığı için bunlardan kısa-

ca söz açalım. Müzikli oyun toplulukları ise aşağıda anılacaktır. Önce 1886'da başında Bedros Magakyan'ın bulunduğu Mesire-i Efkâr Tiyatrosu topluluğu Veznecilerde temsil veriyordu. Kimi yazarlar bu topluluğun daha önceki yıllarda olduğunu söylerlerse de doğrusu 1886'dır. Nitekim *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin 7 haziran 1886 günlemli ve 2392. sayısında «Tiyatrolar» başlıklı yazıda Şehzadebaşı'nda dört tiyatro bulunduğu, bunlardan ikisinin Mınakyan yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu ile Mesire-i Efkâr Tiyatrosu olduğu ve ikincinin *Tahammül* adlı oyunu oynadığı, aynı gazetenin 4 haziran günlemli sayısında ise *Penbe Kız* operetini oynadığı yazılıdır. Oyuncuları arasında Kegorkyan Efendi (*Tahammül*'de Halil Bey rolünü oynamıştır), Sisak, D. Tiryants, K. Holas, Sancakcıyan, V. Karakaşyan, Koharik Şirinyan, E. Şirinyan, M. Annik, K. Dimeryant, Üzümcüyan, Mihran bulunuyordu. Bunun dışında çeşitli tarihlerde şu toplulukları buluyoruz: Komik Arif yönetiminde Lûbiyat-ı Osmanî Kumpanyası, Abdi yönetiminde Handehane-i Osmanî Tiyatrosu, önce Hamdi sonra Kel Hasan yönetiminde Hayalhane-i Osmanî Kumpanyası, Atıf yönetiminde Gülünçhane-i Osmanî Kumpanyası, Ali Rıza yönetiminde Meserethane-i Osmanî Kumpanyası, Sezai B. Mehmet Sadık yönetiminde İnşirah-ı Efkâr Kumpanyası, K. İsmail yönetiminde Temaşahane-i Osmanî Kumpanyası, Sezai ve K. Ali yönetiminde Gülünçhane-i Osmanî Kumpanyası, gene Sezai yönetiminde Tebessümhane-i Osmanî Kumpanyası, Şevki yönetiminde Eğlencehane-i Osmanî Kumpanyası, Ali Rıza ve Lâtif Efendi yönetiminde Osmanlı Kumpanyası, Aram Mınakyan, Çaprast ve Reşad Rıdvan'ın yönettikleri Mesire Tiyatrosu (Komedi - Vodvil), Todori ve Ali Rıza yönetiminde Varyete Tiyatrosu, Atıf ve Mazlum Efendiler yönetimindeki tiyatro, Hakkı ve Arif Efendiler yönetimindeki, M.B. Mehmet Sadık yönetiminde Osmanlı Me-

serret Kumpanyası, Ahmet Fehim Efendinin kurduğu vodvil kumpanyası bunlar arasındadır.

Soru 40 Osmanlı Tiyatrosu nasıl kuruldu ve nasıl gelişti?

Daha önce Osmanlı Tiyatrosunun 1868 yılında Güllü Agop'un başında bulunduğu Asya Kumpanyasından oluştuğunu belirtmiştik. Bundan sonra artık Osmanlı Tiyatrosunun toparlanma dönemi başlamaktadır. İlk oyunlardan biri Mustafa Efendinin yazdığı *Leylâ ile Mecnun* adlı tragedya denemesi olmuştur. 1869 ramazan ayının başında *Mümeyyiz* gazetesinde şu duyuruyu buluyoruz: «Gedikpaşa'da kâin Osmanlı Tiyatrohanesi geçen sene mislî bu sene dahi açılmıştır. Her şeyin gittikçe derece-i kemâle vasıl olduğu der-kâr olmağla bu sene icra olunacak oyunlarının sabıkından bâlâ-ter olacağı der-kâr bulunmuştur. İşbu tiyatro ramazan-ı şerifte yalnız cumartesi akşamları tatil olup leyle-i sairede icra-i lûbiyat edecek ve ramazandan sonra haftada üç kerre oyun oynayacak ise de geceleri ileride ilân ve taayyün kılınacaktır. Tiyatronun localarla mevki-i sairesinin ücretleri tanzim olunacak ilân sahifelerinde gösterileceği der-kâr olup fakat bütün mevsim için yani yetmiş beş defa için abone olmak isteyenlere fiyattan yüzde otuz tenezzül olunacağı mev'ûddur. Mezkûr tiyatronun komedileri Türkî lisan üzere biltertib sitayiş-i şayan olacak derecede olduğu vareste-i kayd ve beyandır. Bu oyunların bir takımı gerçi bazı ehil kalem arasından ise de ekserisi mezkûr tiyatro müdürü Agop Efendinin icad-ı tâbi' ve eser-i himmet olmasıyla meşhud olacak noksan ve kusurları ehl-i insaf nazarında mazur ve mestûr tutulmak lâzım geleceği mislî bilfi'l ve bil-kuvve muhtaç olduğu ianenin dahi dirîg buyurulması

şiar-i himmet ve insaniyet, gaye-yi vataniyye icabından görünüyor». Bundan sonra oynanacak oyunların listesi verilmektedir. Tragedyalar şunlardır: *Ersas, Leylâ ile Mecnun, Tahir ile Zühre, Sergüzeşt-i Perviz.* Dramlar şunlardır: *Telemak, Feyzi Paşa, Cesar Borgia, Kumarbaz, Bekâr Filozof.* Komedyalara gelince bunların sayısı daha kabarıktır: *Zoraki Tabib, Zorla Nikâh, Don Gregorio, Tosun Ağa, Misafiri İstiskal, Pourceaugnac, Kocaya Tuzak, Edgar ile Beslemesi, Richelieu'nün Sergüzeşti, Divanelerin Hekimi, Mürai ve Lâubali, Puncinella.* Bu oyunların hepsi oynandığı gibi ayrıca listede yer almayan oyunlar da oynanmıştır. Aynı yıl Güllü Agop bir yandan gazetelerde duyurularla oyuncu ve özellikle Müslüman oyuncu arıyordu. Nitekim değişik tarihlerde bu oyuncuların sağlandığını daha önceki bir soruda belirtmiştik. 1870 yılı Osmanlı Tiyatrosu için çok önemli bir yıldır. Sadrazam Âli Paşanın desteğiyle, bundan sonraki soruda hükümlerini inceleyeceğimiz, on yıllık bir tekel imtiyazı koparılmıştır. Böylece Türkçe oyunlarda rakibi kalmamış bir çeşit Devlet Tiyatrosu niteliği kazanmıştı. Ayrıca 1870 yılında Beyoğlu'ndaki büyük yangında belli başlı tiyatrolar yanmış, bu acı olay sonunda, gerçi bu tiyatrolar her ne kadar Türkçe oyun oynamamakla birlikte, Güllü Agop için artık rakib kalmamıştı. Bu arada 1870 yılında daha Güllü Agop imtiyazını almadan önce Ortaoyuncularının da ulusal bir Türk tiyatrosu kurmak için hükümetten arazi istediklerini ve burada kadınlar için localara kafes konulacağını İstanbul'da yayımlanan *Levant Herald* gazetesinden öğreniyoruz. Güllü Agop bir yandan duyurularının başında «bâ imtiyaz-ı mahsus» deyimini kullanıyor, bir yandan da temsillere sadrazam, vezirler ve devlet ileri gelenleriyle, yabancı elçilerin geleceğini halka duyuruyor, bu yoldan tiyatrosunun saygın bir yer olduğuna halkı inandırıyordu. Ayrıca basın da

Osmanlı Tiyatrosu ve Güllü Agop ile ilgilenmektedir. Bu yıl Güllü Agop *Musa ve Firavun* adlı oyundan ötürü resmî çevrelerce kınanmış, oyun yasaklanmış, tiyatro bir tehlike atlatmıştır. Ertesi yıl topluluğun oyun dağarcığını, sanatçıları gösteren bir el ilânı yayımlanmıştır. Tiyatro tarihimiz için önemi büyük olan bu belge kitaplığımızda bulunmaktadır. Duyuruda 35 komedya, 13 dram, 6 tragedyanın adı verilmektedir. Gene bu belgeye göre toplulukta erkek oyuncular şunlardır: Benliyan, Nalyan, Çaprastyan, Hüsnü, Muhakyan(?), Tosbatyan, Sancakçıyan, Berberyan, Ahmet Necip, Riştuni, Döküciyan, Kamik Dikran Kalemciyan. Kadın oyunculara gelince Yeranuhi Karakaşyan, Teraza Çuhacıyan, Ekül Gürciyan, Vergine Karakaşyan, Annik Çuhaciyan, Hıratçya, Vergine Bağdatlıyan, Bedokya, Gürciyan adlarını okuyoruz. 1872 yılında gene Sadrazam, Vezirler, yabancı elçiler tiyatroya gelmişler, Osmanlı Tiyatrosu Beyoğlu Tiyatrolarında da temsiller vermiştir. Bir de tiyatroyu geliştirmek için bir tiyatro komitesi kuruldu. İstanbul'da Fransızca yayımlanan *La Turquie* gazetesi 23 ocak 1873 günlemli sayısında bu komitede Raşit Paşa'nın (Suriye Valisi), Kemal Bey'in (Namık Kemal), Hâlet Beyin, Nuri Beyin (Mustafa Nuri) ve Güllü Agop'un bulunduğunu yazıyordu. 1873 yılında toplulukta bulunan sanatçıların kiminin adları şöyledir: Tereza Annik Bağdatlıyan, Tefar Bağdatlıyan, Araksiye, Ahmet Necip, Riştuni, Tospatyan, İsmail, Sancakçıyan, Hamdi, Benliyan, Papazyan. Namık Kemal'in ünlü *Vatan yahut Silistre* oyunu bu dönemde oynanmıştı; temsil halkın büyük coşkunluğuna yol açtı. Bunun üzerine Namık Kemal Magosa'ya, Nuri Bey Akka'ya, Ebüzziya Tevfik ve Ahmet Mithat Rodos'a sürüldü, *İbret* gazetesi kapandı. Ayrıca *İbret* gazetesinin yöneticisi Sarafyan ile Güllü Agop da tutuklandılarsa da kısa süre sonra bırakıldılar. Bununla birlikte Gedikpaşa Tiyatrosu

artık sansürün kıskacına girmişti; oynanacak bütün oyunlar için önceden polis onayı gerekiyordu (bkz. *La Turquie* 8 ve 12 nisan 1873; *Levant Herald,* 10 ve 12 nisan 1873). Namık Kemal, bu olaydan beş on yıl sonra *Şark* gazetesinde «Midilli Mutasarrıfı Saadetlû Kemal Efendi Hazretlerinin bir Makaleleridir» başlıklı yazıda şöyle yazıyor: «Sonraları, yani bundan takriben beş, on sene mukaddem Varna mutasarrıfı esbak saadetlû Âli Beyefendinin mübaderetiyle bazı ashab-ı kalem bir encümen yaparak tiyatromuz için bâzı eserler tertibini deruhte eylediler ki bendeniz de liyakâtsizliğimle beraber aralarında bulunmuştum. Bu encümen âsârından en evvel nazar-i temaşaya *Vatan yahut Silistre* arzolundu... *Silistre* asar-ı kemterâneden iken o derece sitayişinde cesaretten hicap etmediğim mazhar olduğu rağbetin mefhareti nefsime ait olmadığındandır. Çünkü *Silistre'nin* hâsıl ettiği neticeye sebep suret-i tertibi değil mevzuudur Tiyatro ma'razında o zamana kadar görülen şeyler ekseriyet üzere başka milletlerin ahlâk ve âdât ve eşkâl ve tezyinatiyle setrolunmuş birtakım hissiyat-ı kalbiyye ve muahezat-ı hikemiyeden ibaret iken umumun âzamî tesirat ve belki maksad-ı hayatı olan vatan muhabbeti silâh-ı Osmanînin en şanlı tesirinden bir cihad-ı hamiyyet tarifatı arasında enzara arz-ı cemal edince bittabi tiyatroya sevabı ki fâhiremizin bir âyine-i in'ikâsı fezaili milliyemizin bir levha-i temaşası nazarıyla bakıldı...» Murat Efendi takma adlı Franz von Werner de Güllü Agop'dan şu yakınmaları dinlemiştir: «Okuma yazma bilen herkes hemen devlet kapısına koşuyordu. Kadın oyuncu bulmak güçtür. Yarının oyuncularını yetiştirecek öğretmen yoktur. Herkesin değişik bir bölge ağzı konuştuğu bir ortamda nasıl bir sahne dili yaratılabilirdi? Eser bulmak da güçtü... Çeviriler üstünkörü oluyor, kimse işini tam yapmıyor.» *Silistre'*ye gelince şöyle dert yanıyordu: «Yazık; etkili bir oyundu.

Yaftalara top resmi koydum, tiyatro tıklım tıklım doldu. Sonra bilseniz dekorlar için neler harcamadım. Odesa'da bir alaydan satın aldığım bir sürü Rus asker kaputları, şapkaları, karargâh dekorları... Ne para getirecekti. Nerede bir daha böyle bir oyun bulurum.» Bu yıl da mevsim Dışişleri Bakanı Halil Şerif Beyin koruyuculuğunda açılmıştı. 1874 yılında Güllü Agop oyun dağarcığını ve oyuncuların adlarını gösteren bir duyuru daha yayımladı. Bu belge Millî Kütüphane'de Selim Nüzhet Gerçek kitapları arasında ve Raif Oğan'da bulunmaktadır. Bu duyuruda komedyaların sayısı 44, yerli oyunların sayısı 27, çeviri dramların sayısı 46, operet ve vodvillerin sayısı 8'dir. Gene bu duyuruya göre toplulukta şu kadın oyuncular bulunuyordu: Yeranuhi Karakaşyan, Bayzar Fasulyeciyan, Vergine Karakaşyan, Amber Asdik, Agavni Zabel, Tereza Çuhacıyan, Pesdos Araksiya, Meryem Zagakyan, Mari Nıvart, Siranuş, Takuhi Hiranuş, Vergine Bağdatlıyan, Durik Şuşanik, Kalinik Bardızbanyan, Satenik, Tefar Bağdatlıyan, Mariçe Cenanyan, Fiturik Kayıkçıyan. Erkek oyuncular ise: Tomas Fasulyeciyan, Bedros Atamyan, Ahmet Necip, Dikran Tospatyan, Mehmet Vamık, İsmail Hakkı, Kirkor Sandalcıyan, Karnik Gümüşçiyan, Karnik Kürkçiyan, Mihran Demirciyan, Abraham Haraçyan, Mardiros Mınakyan, Manuk Sisak, Serope Benliyan, Mehmet Edip, Karakin Rıştuni, Takvor Nalyan, Haçik Papazyan, Selim, David Tiryanzt, Dikran Sancakçıyan, Mikael Berberyan, Hüsnü Ethem, Mıgırdıç Çifteveryan, İbrahim. Bu yıl da topluluğun İtalyan rejisörü ölünce yerine Fasulyeciyan geçti. Aynı yıl Güllü Agop için çeşitli rakipler çıktı. Daha aşağıdaki sorularda cevaplandıracağımız gibi bunlar tulûat tiyatroları ile müzikli oyunlar oynayan topluluklardı. Güllü Agop müzikli topluluklar için onların silâhını kullanarak opera ve operet temsillerine başladı. İki rakip topluluğun temsilleri Beyoğlu ti-

yatrolarında da veriliyordu. 1875 yılı işte bu hava içinde sürüyordu. Bu yıl da Güllü Agop'un önemli konukları olmuştur. Bunlar Dışişleri Bakanı Reşit Paşa ile İran Şahı'nın amcası Ferhat Mirza'dır. Güllü Agop Gedikpaşa tiyatrosu dışında Üsküdar, Beyoğlu, Kadıköy, Ortaköy'de temsiller veriyordu. 1876'da sürgündekiler geri gelmiş, artık onların oyunlarını oynamaya engel kalkmıştı. Nitekim mevsim *Vatan yahut Silistre* ile başladı. Bu yılda yönetimde değişik adlar da görülmeye başlandı. Bir duyuruda «İsmail Rüştü Efendi idaresinde Kalemciyan Dikran marifetiyle» denmektedir. Ayrıca Beyazıt'ta Kadir Paşa hanında Fiks Gazinosunda Varjebatyan ve Paskal Kosti yönetiminde bir pandomima topluluğu Güllü Agop'un izniyle temsiller veriyordu. Önemli seyirciler arasında Serdar-ı Devlet Abdülkerim Paşa, bir Macar General Klapika (?) (Çuhacıyan bu vesileyle bir macar marşı besteledi), Elçiler, Brezilya İmparatoru Don Pedro ve İmparatoriçe bulunuyordu. 1877 yılı 93 Osmanlı - Rus Savaşının yarattığı havanın etkisindeydi. Osmanlı Tiyatrosu her zamanki dağarcığının yanısıra savaş psikolojisine uygun oyunlar oynuyordu. Bu oyunlardan biri yazarını bilmediğimiz *Sohum Muzafferiyeti*'dir (4 fasıl millî dram). Bu oyunun adından konusu Ferik Fazıl Paşanın denizden Kafkasya'da Sohumkale'ye bir tümen asker çıkarması olabilir. Ayrıca Vizental'in yazdığı *Bir Türk Kahramanı yahut Türkistan'da Çernayef* oynandı (Bu oyun kitap olarak yayımlandığında adı *Asya'da Çernayef yahut Türk Kahramanları* olmuştur). Bundan başka *Aleksinaç Fethi yahut Osmanlı Kahramanları, Plevne* (vatan şarkısı), *Osmanlı Marşı, Vatan yahut Silistre, Osmanlılar* gibisinden oyunlar ve kantolarla halkın vatanseverlik duygularına uygun düşen temsiller veriyordu. Oyunlar duyurulurken «Moskofların cibilliyet ve denaetkârını musavvir» gibi deyişlere başvuruluyordu. 1878'de gerek yabancı gerek Türk

sanatçıları Edirne'ye gidip orada temsiller verdiler. Güllü Agop bunu göze alamayınca birçok sanatçı ayrılıp Edirne'ye gittiler. Güllü Agop, Ahmet Necip, Büyük İsmail, Kel Hamid, Hamdi, Küçük Nuri, Aleksanyan, Binemeciyan, Ahmet Fehim, Mari Nıvart, Hukçiyan(?), Aznif ve Tereza'dan oluşan bir topluluk kurdu. Kimi oyuncular da ilerde anlatacağımız gibi Bursa'ya gittiler. Güllü Agop Gedikpaşa tiyatrosunu onardı. Oyunlar eskilerin tekrarıydı. 1879 yılında da birçok eski oyun tekrarlandı. Gene bu yılda daha önce bir soruda belirttiğimiz gibi Güllü Agop Bağlarbaşı tiyatrosundaki gibi müslüman kadınlar için kafesli localar yaptırmıştı. 1880'de tiyatro boş gitmeye yüz tutuyor. Üstelik 1870'de verilen on yıllık imtiyaz da sona ermiştir. Güllü Agop bir süredir sahneye çıkmazken belki seyirci çekmek umuduyla bu yılda çıkmaya başladı. 1881 ve bunu izleyen yıllarda hem imtiyazı, hem de Gedikpaşa ile kira süresi dolduğu için zor durumdadır. Gedikpaşa Tiyatrosundan ayrılır, Mınakyan ile birleşip Şehzadebaşı'nda bir tiyatroya yerleşiyor. Bu arada Güllü Agop saraya alınmış, Mınakyan Osmanlı Tiyatrosu başlığıyla temsilleri sürdürmüştür. Güllü Agop saraya alınmadan önce 1882'deki bir el ilânını örnek olarak gösterelim. *Bir peder ne kadar sefih olsa yine pederdir yahut Hokkabaz* oyununun el ilânında «Osmanlı Tiyatrosu - Sahib-i İmtiyaz Güllü Agop Efendinin zir-i İdaresinde başlığı altında şu oyuncuları buluyoruz: Güllü Agop, M. Sisak, D. Sancakçıyan, H. Vartovyan, M. Nıvart, Z. Hekimyan, H. Aleksanyan, D. Seferyan, K. Çobanyan, E. Kalfayan, E. Tosunyan, D. Barutçuyan, İ. Yaldızcıyan. Gene 1882'de Veznecilerdeki tiyatroda verilen *Hırsız Simon* temsilinin el ilânında Güllü Agop imzasıyla uzun bir yazı yayımlanmıştır. Bu yazı belki Güllü Agop'un Saraya geçmeden halka son seslenişi oluyordu. Önce uzun uzun tiyatronun toplum içindeki yerini belirttikten sonra ya-

zısını şöyle bağlamaktadır: «İşte bu kaziyeye müstenit olarak bizde dahi canib-i hükûmet-i seniyeden acizlerine ihsan buyurulan imtiyaz ferman-ı âli-şânı ve vükelâ-i fahim hazretlerinin teveccühat-ı müşevvikâneleri ve üdebâ-i asrımız olan meşahir-i Osmaniyenin himmet-i kalemleri ve bunlarla husule gelen rağbet-i ahali sayesinde evvelce acizlerinin idaresinde olarak hayli ilerlemiş bir Osmanlı Tiyatrosu var idiyse de muahharen duçar olduğu felâketler kumpanya efradından bazılarını me'yûsiyyete ilka' ederek birtakım nâ-becâ hallere sevk eylediği cihetle bu suret üç dört senedenberi tiyatronun mahv olurcasına tedennîsine sebebiyet vermişti. Lâkin bu sene ahali-yi terakki-perverin gösterdikleri rağbet ve teşvîkat üzerine yine yavaş yavaş tiyatro hal-i sabıkına rücu edeceğine büyük ümitler hasıl olmuştur. İşte evvelâ mülkün her cihete terakkisi hususunda hasr-ı evkat etmekle cümleyi bahtiyar eyleyen şevket-lü padişah-i âlî-câh veliyy-i ni'met âlem-penâh efendimiz hazretlerinin sâye-i cihân-dârlarına sığınarak ve saniyen ahali-i tiyatro perverin teşvikatına güvenerek hemen bir seneye varmaz Osmanlı Tiyatrosu eskisinden daha muntazam bir hale vaz olunarak bu cihette millet-i muazzama-yı Osmaniyenin şanına lâyik ve yine ecnebileri derece-i aksa-yı hayrete salih bir derecede terakki eyleyeceğini vaad eyler ve binaenaley şu vaadlerimizi ahali-i hamiyyetmend efendilerimiz nazar-i i'tibâra alarak mahzen devam ve terakkisi rağbet-i umumiyyenin bekasına müstenit bulunan şu tiyatroya artık...» yardım etmekten geri kalmamalarını rica etmektedir. Bu duyuruda da toplulukta şu sanatçıların bulunduğunu öğreniyoruz: M. Mınakyan, M. Sisak, V. Keoğorkyan, I. Seferyan, K. Çobanyan, H. Vartovyan, Sancakçıyan, I. Yaldızcıyan, Ohannes, Z. Hekimyan, K. Şirinyan, Hekimyan, M. Vartovyan. Güllü Agop duyuruda yapacaklarını bildirdiği işleri yapamadan saraya alınmıştı,

topluluğu Mınakyan yönetiyordu. Fasulyeciyan da aynı yıl Bursa'dan ayrılmış, Filibe'ye gitmiş, sonra 1883'te İstanbul'a dönerek Gedikpaşa tiyatrosunu kurmuştu. Her iki topluluk da Osmanlı Tiyatrosu başlığını kullanıyordu. Ancak Şehzadebaşı'ndaki Mınakyan yönetimindeki topluluğa «asıl Osmanlı Tiyatrosu» deniliyordu. Şehzadebaşı'ndaki tiyatronun sahibi İbrahim adında biriydi. Bu iki topluluk 1884 yılına kadar koşut temsiller verdiler. Topluluk açık veriyordu. Bu arada Mınakyan'ın Osmanlı Tiyatrosundaki ünlü oyuncu Mari Nıvart *La Dame aux Camelias* oyununda canına kıymıştı. Bu büyük üzüntü yarattı. Zaten işleri iyi gitmeyen Fasulyeciyan, topluluğu dağıttı. Aynı yıl Gedikpaşa Tiyatrosunda yeni bir dönem başladı. Bu dönemde eski oyunların yanısıra Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* ve *Çerkes Özdenleri* oynandı. Nitekim bu iki eser yüzünden Gedikpaşa Tiyatrosunun yıktırılması olayının nedenlerini aşağıdaki bir soruda cevaplandıracağız.

Soru 41 Osmanlı Tiyatrosuna tanınan imtiyazın belli başlı koşulları nelerdir? Bu imtiyazın getirdiği yarar ve sakıncalar nelerdir?

Sadrazam Âli Paşanın alınmasında büyük desteği olduğunu bildiğimiz imtiyaz karşılığında Güllü Agop'a on yıl süreyle İstanbul'da Türkçe tiyatro oynatmak imtiyaz ve tekeli veriliyordu. Gerçi daha önce de Naum Tiyatrosuna ve kimi anfi ve sirklere de buna benzer fermanlar verilmişse de Güllü Agop'a verilen imtiyazın önemli bir niteliği sanki bir Devlet Tiyatrosu kurulmasının istenmiş olmasıdır. İmtiyaz belgesi 15 sefer 1287 ve 4 mayıs (16 mayıs) 1870 tarihli Şûra-i Devlet Umumî tezkeresi ve şartnamesi Başvekâlet Arşivi Şûra-i Devlet No.

777'de bulunmaktadır. Şûra-i Devlet Nafia Dairesinin mazbatasının metni şöyledir: «Dersaadet ve Bilâd-i Selâse'de Türkçe olarak icra edeceği tiyatro oyunları için Güllü Agop'a imtiyaz itasına dair Şûra-i Devlet Nafia Dairesinden tanzim olunan mazbata melfûf şartname lâyihasıyla beraber Heyet-i Umumiyyede mütalâa olundu: İstinbât olunan fezlekeye göre mûmâ-ileyhin icra-i lûbiyat edeceği mahaller İstanbul'da Gedikpaşa'da ve Üsküdar'da Bağlarbaşı'nda mevcut olan tiyatrolar ile Beyoğlu ve Tophane taraflarının bir münasip mahallinde küşad edeceği tiyatro olup zikrolunan Gedikpaşa tiyatrosu için nefs-i Dersaadet'e mahsus olarak mukaddema onbeş sene müddetle verilmiş olan imtiyazın on seneden ziyadesi güzerân etmiş ise de dört, beş sene daha müddeti bulunduğu cihetle bunun inkizâ'ından evvel mûmâ-ileyhe imtiyaz itası uyamıyacağından ve mûmâ-ileyh Agop'un icra edeceği lûbiyat lisan-ı Türkî üzere telif veya terceme olunan komedya ve tragedya ve dram ve vodvilden ibaret olup opera misillî şarkı ile icra olunan oyunlar müstesna bulunduğu cihetle bunun istediği imtiyazın Beyoğlu tiyatrolarına dokunur yeri olmadığından Üsküdar ve Beyoğlu cihetleri için şimdiden ve İstanbul tarafı dahi Gedikpaşa Tiyatrosunun inkizâ'-i müddet-i imtiyaziyyesi tarihinden itibaren onar sene müddetle mûmâ-ileyh Agop'a imtiyaz itası dairece ekseriyetle kararlaştırılmış ve İstanbul ve Üsküdar cihetlerine imtiyaz tarihinden muteber olmak üzere altışar ay ve Galata ve Beyoğlu ve Tophane tarafları için dahi yine tarih-i imtiyazdan itibaren üç sene zarfında birer tiyatro küşadına mûmâ-ileyh mecbur olup bu müddetler içinde tiyatro küşadıyla lûbiyata devam eylemez ise hakk-i imtiyazdan sâkıt olması ve tiyatro için intihap olunacak mahallerde terceme ve telif olunan oyunların evvelce Hükûmete irâesiyle istihsal-i ruhsat olunması lâyiha-i mebhûsede münderiç şerait cümlesin-

den bulunmuş olduğundan ve bu misillu oyunların tehzîb-i ahlâka hizmet edeceği der-kâr olup mûmâ-ileyh Agop bir vakittenberi şu işe teşebbüs ederek eser-i terakki göstermeğe ikdam eylemekte idüğine binaen dairenin kararı veçhile Üsküdar ve Tophane tarafları için şeref-tasdîr buyurulacak ferman-ı âli ve İstanbul ciheti için dahi Gedikpaşa tiyatrosunun inkizâ-i müddet-i imtiyazı tarihlerinden itibaren mûmâ-ileyh Güllü Agop'a onar sene müddetle imtiyaz itası tensip olunmuş ve mebhûs-ün-anh olan şartname lâyihası dahi leffen takdim kılınmış olmağa icab eden imtiyaz ferman-ı âlisinin bil-isdar icra-i icabı zımmında Şehir Emanet-i beyiyyesine tesyâr olunması ve Zabtiyye Müşirreyet-i celilesine dahi beyan-ı keyfiyyet buyurulması tezekkür kılındı ise de ol babta emr-ül ferman Hazret-i men leh-ül mer'îdir. 15/sefer 1287 fi 4 mayıs 1286.»

Yukarıda metni verilen bu mazbataya bir de onbir maddelik bir şartname eklidir. Buna göre Güllü Agop, İstanbul, Üsküdar, Beyoğlu'nda Türkçe dram, tragedya, komedya ve vodvil oynamak tekelini almaktadır. Opera ve benzeri müzikli türler bu tekelin dışında bırakılmıştır. Tekel olduğuna göre bu süre içinde başka tiyatrolara izin verilmiyecektir. 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 izni kaldırılacaktır. Yerler ve oynanacak eserler denetlenecektir. İlk yıl on değişik oyun oynanacak, daha sonraki yıllarda bu arttırılacaktır. Kâr ve zarara bakılmadan her yıl Üsküdar'da otuz, Galata'da ve İstanbul'da en az elli temsil verilecektir. Son üç maddede ise yoksullar yararına verilecek temsiller, tiyatroda bir zaptiye neferinin bulunacağı ve bilet fiyatları üzerine hükümler bulunmaktadır.

Bu önemli belgede tek karanlık nokta mazbatada sö-

zü edilen daha önce verilmiş ve on, onbir yılı geçmiş imtiyazın ne olduğudur. Bunu Rauf Tuncay *Belgelerle Türk Tarihi* dergisinde (sayı: 8) yayımlanan yazısında aydınlatmıştır. Onun yayımladığı belge Başbakanlık arşivinde Meclis-i Vâlâ belgeleri arasında 18931 sayılı ve 1276/1859 yılı Şaban ayının sonunun günlemini taşıyan 31 madde ve bir de ek maddeden oluşmuş bir tüzüktür. Bu, Tatlıkuyu'da kurulacak ve İstanbul Tiyatrosu adını taşıyacak tiyatroyla ilgilidir. Tatlıkuyu yakınında olduğu belirtildiğine göre bu Gedikpaşa Tiyatrosundan başkası değildir. Soullier canbazhanesi bu binaya 1860'da başladığına göre imtiyaz onbeş yıl için Souillier'ye verilmektedir. Onun izni olmadan başka hiç bir tiyatro yapılamıyacaktır. Tüzüğün 31 maddesinin çoğu tiyatroda düzen bağı ve denetim ile ilgilidir. Bunlar içinde oynanacak oyunların önceden bildirilmesine ve kamu denetimine çok önem verilmiştir. Tiyatro içinde at canbazlarının gösterileri için bir yer ayrılmış olacağının belirtilmesi doğaldır, çünkü Souillier her şeyden önce bir sirk topluluğuydu. Tiyatro için yönetimle ilgili görevler, oyuncular ve müzikçilerle ilgili görevler, seyircilerle ilgili görevler, güvenlik görevleri üzerinde ilginç maddeler konulmuştur. Bu arada kadınların tiyatroya gidemiyeceği belirtilmiştir. İşte Güllü Agop'a verilen imtiyazın mazbatasında Güllü Agop'un Türkçe oyunlar oynıyacağı için daha önceki imtiyaza dokunur bir yanı olmadığı belirtilmiştir.

Güllü Agop'a verilen imtiyaz çok olumlu ve uygarca anlayışın bir sonucudur. Hükûmet böyle bir tekel verirken karşılığında Türkçe tiyatroyu Başkent İstanbul'un her yerine yayması ve yeni tiyatrolar açması, değişik oyunlar oynanması gibi halka tiyatroyu tanıtıp onu ısındırmak, onun ayağına gitmek ve tiyatroyu geliştirmek gibi yararlar beklemiştir. Güllü Agop da kendisinden beklenen bu gelişmeyi yapmıştır. Kusurları ve koşullara

aykırı davranışları olmakla birlikte kısa süre içinde Türk tiyatrosunu geliştirmekte büyük çaba göstermiştir. Bununla birlikte her tekel gibi bunun da sakıncaları olmuş, ve sık sık yıldırımları Güllü Agop'un üzerine çekmiştir. Aşağıda bir başka soruda göstereceğimiz gibi imtiyazla rakipsiz olan Güllü Agop'un rakipleri ve hasımları olmuştur. Basında bu imtiyaza karşı yazılar çıkıyordu. Bir örnek olarak *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesinde 1291 yılında A. imzasıyla çıkan yazıda şunlar ileri sürülüyor: «Tiyatro-yu Osmanî Müdüriyeti her ne kadar 'bâ imtiyaz-ı mahsus' diye yazmasından Türkçe tiyatro lûbunu icra-i inhisar etmiş gibi bir şey anlaşılır ise de Türkçe tiyatro icrasını Dersaadet ahalisinden herhangi adamı murad eylese şehremaneti behiyesine resmî lâzımı itâ ile küşad edebilir zannındayız. Zira gerek edeb mektebi ve gerek lûb mahalli olsun halkın edeb ve lûb mahallerinin hiç bir mahalde taht-ı inhisara alınmasına hükûmeti seniye müsaade buyurmaz. Çünkü Ortaoyunları ve Hayaller müteaddit iken niçin lisan-ı Osmanî üzerine tiyatro bir tane olmalıdır. Mademki tehzib-i ahlâka medarı varmış, niçin herkes mecburetle Tiyatro-yi Osmanîye gitsin ve niçin Şehremaneti behiyyesi birkaç tiyatro müsted'îlerine ruhsat vererek rüsumu lâzimeyi istifa etmesin. Eğer Tiyatro-yi Osmanî müdüriyetinin imtiyazı var ise o da çend sene müddet rüsumdan affolunduğuna dair bir şey olmalıdır. Yoksa hiç bir oyun mahallin Şehremaneti behiyyesi inhisar tahtında bırakmaz.»

Soru 42 : Osmanlı Tiyatrosunun oyun dağarcığı üzerine genel bir fikir verir misiniz?

Osmanlı Tiyatrosunun oyun dağarcığını oluşturan oyunlar oldukça çeşitlidir ve bunları Türk yazarlarının

oyunları ve uyarlamaları, çeviri oyunlar, şarkılı ve müzikli oyunlar olmak üzere üç kesimde inceleyebiliriz. Ancak bu çağın tuhaf bir uygulaması olarak çoğukez oyun yazarlarının gerçek yazarlarını saklama, uyarlama ve çeviri eserleri kendi eseriymiş gibi gösterme eğilimini buluyoruz. Güllü Agop çoğukez başkalarının eserlerine kendi adını koyuyor, bu tutumu da basında karşı tepkiyi çağırıyordu. Belki bir sahne adamı olarak bu oyunları sahneye uygulamakta bir katkısı oluyorsa da onun adını koyduğu eserler ya bir Türk yazarınındır ya da bir çeviri oyundur. Türk yazarlarından da bu çeşit uygulamalara raslıyoruz. Örneğin Âli Beyin olduğu söylenilen *Kokona Yatıyor* (veya *Madam Uykuda)* adlı oyun aslında E. Grangé ile Victor Bernard'ın eseridir. Bu çeşit uygulamalarda tuhaf olaylara raslanıyordu. Örneğin Mehmet Hilmi'nin adıyla oynanan ve yayımlanan *İki Ahbab Çavuşlar*'ın aslında Fransızca, İtalyanca ve İngilizce metinleri vardır. Bu esere Mehmet Hilmi kendi adını koyunca 1891'de İngiltere'de yayımlanan Charles Wells'in *The Literature of the Turks* adlı Türk edebiyatı antolojisine Türk dramından örnek olarak Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sinden ve Mehmet Hilmi'nin *İki Ahbab Çavuşlar*'ından parçalar konmuştur. Kimi oyunların yazarları siyasal nedenlerden gösterilmiyordu. Nitekim Namık Kemal sürgünde iken onun *Zavallı Çocuk*'u oynanmış, fakat yazarının adı gösterilmemiştir. Kimikez yazarlar da adlarını koymakta çekingen davranıyordu. Nitekim Ali Nihat *Cihan* dergisinin ikinci sayısında «. .bazı zevat tiyatro tercümesi etmekte veyahut aslını yazmakta iseler de isimlerini oyun rağbet kazandıktan sonra neşr etmekte eser rağbet kazanmaz ise itirazat vuku'unda ilânlar üzerinde meçhul işaretine aid bulunmaktadır» diyor. Ancak başkasının eserine kendi adını koyma uygulaması Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar süregelmiştir.

Osmanlı Tiyatrosunun Türk yazarlarından oynadığı eserler şunlardır: Namık Kemal'den *Vatan yahut Silistre, Zavallı Çocuk, Akif Bey,* Ebuzziya Tevfik'den *Ecel-i Kaza,* Şemsettin Sami'den *Besa yahut Ahde Vefa, Seyd-i Yahya, Gâve,* Ahmet Mithat Efendiden *Eyvah, Zeybekler, Çengi, Çerkes Özdenleri,* Abdülhak Hamit'in *Sabr-ü Sebat*'ı, Nuri Beyin *Biçare*'si, Şakir Beyin *Beyz-i Aşk*'ı, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç,* Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat'ın *Delile yahut Kanlı İntikam,* Mehmet Rifat'ın *Görenek*'i (topluluğun oynadığı *Feth-i Celil-i Konstantiniyye*'nin de onun olduğu sanılmaktadır), Ali Haydar Beyin *Ersas*'ı (Bu Beşiktaşlıyan'ınınki de olabilir) ile *Sergüzeşt-i Perviz*'i, Âli Beyin *Geveze Berber*'i ve *Misafir-i İstiskal,* Mehmet Hilmi'nin *Güruh-i İnsan Nakıstır Her An* adlı komedyası, Hasan Vahid'in 4 fasıllık rakslı ve şarkılı dramı *Anadolu Köylüleri,* Ahmet Ziya Beyin *İki Kardeşin Sergüzeşti veya Beyoğlu Esrarı,* Hamdi Beyin *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz* adlı komedyası bu arada sayılabilir. Güllü Agop yerinde bir düşünce ile Doğunun aşk masalları üzerine oyunlar hazırlatmıştır. Bunlardan biri Mustafa Efendinin *Leylâ ile Mecnun* adlı tragedya denemesidir. Bundan başka Güllü Agop ile Bidar Efendi adlarıyla *Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber,* ayrıca Güllü Agop ile Ahmet Necip'in bir gerçekçi halk hikâyesi olan *Tayyarzade yahut Binbirdirek* üzerine oyunları bulunmaktadır. Topluluktaki Müslüman ve Ermeni oyuncuların da eserleri vardır. Yukarıda belirttiğimiz gibi Güllü Agop ile Ahmet Necip *Tayyarzade*'yi yazmışlardı, ayrıca Ahmet Necip'in *İdbar ve İkbal, Cenova Muharebesi, Nedamet veya Hırsız Evlât* oyunları vardır. Bu arada Güllü Agop Bidar Efendi ile birlikte veya tek başlarına yazdıklarını ileri sürdüğü oyunlar duyurmuştur. Bunlar arasında kendi yazdığı *Tiyatroya Gidelim,* Bidar Efendi ile *Direktörün Hali,* Çaprazyan ile *Kâri*

Adama Ne Yapar (*Hayal* gazetesi bu oyunun Mehmet Beyin olduğunu ileri sürmüştür), Bidar Efendinin *Dimyata Pirince Giderken*'i. Topluluktaki oyunculardan Rişturi Efendinin de oyunlarının oynanacağı duyurulmuşsa da hepsinin oynanıp oynanmadıklarını kesin olarak bilmiyoruz. Bunlar *Gram - pimpampoli, Nekes Nekes, Dörtyüz Frank* ve *Miras Sandığı*'dır. M.F. imzalı *İşte Alafranga,* Narbey'in *Alafranga* adlı oyunuyla aynı oyun belki de olabilir. *Punçinella* (aslı Pulçinella olacak) Mınakyan'ındır. *Keyhüsrev Şahın Adaleti* adlı (3 fasıl 6 perde) oyunun yazarını bilmiyoruz, ancak H. Bedros Mınas'ın *Büyük Hosrev* adlı bir tragedyası vardır. Uyarlama ve çevirilere gelince, Molière en geniş yeri tutar. Ahmet Vefik Paşa'nın, Âli Beyin, Teodor Kasab'ın ve başkalarının çeviri ve uyarlamalarıyla *Monsieur Pourceaugnac, Ayyar Hamza, Pinti Hamit, Zor Nikâh, Zoraki Tabib, Tosun Ağa, Tabib-i Aşk, Don Juan* (1877) oynanmıştır. Bu arada Goldoni'nin de oyunlarının oynandığı ileri sürülmüş, öyle ki kimi oyunlar yakıştırmaca olarak Goldoni'nin oyunlarına karşılık gösterilmişse de oyunların metinleri elde olmadığından ve oyunların adları arasında bir benzeşme bulunmadığından bu yakıştırmacalar dayancasız kalmıştır. Osmanlı Tiyatrosu Shakespeare'den *Romeo ile Juliette'i* oynamış, daha önce belirttiğimiz gibi *Macbeth* Asya Kumpanyasınca oynanmış olmasına rağmen saray çevresinin bu oyuna karşı hoşnutsuzluğu nedeniyle bir daha oynanmamıştır. Kalburüstü yazarlardan, Schiller'in *Haydutlar*'ı, *Hud'a ve Aşk*'ı, Victor Hugo'dan *Marie Tudor,* Alexandre Dumas (baba)'dan *Catherine Howard,* Alexandre Dumas (oğul)'dan *La Dame aux Camelias,* Balzac'dan *Üvey Ana* (La Maratre), Alfieri'den *Rosamunde* ve başkaları oynanmıştır. Osmanlı Tiyatrosunun oyun dağarcığındaki çeviri oyunların çoğunun gerçek yazarlarını bulmuştuk (bkz. Metin And, «Üç Önemli

Belge ve Güllü Agop Tiyatrosunun Oyun Dağarcığı», *Devlet Tiyatrosu* dergisi, ocak 1966). Bu listeye göre Osmanlı Tiyatrosu özellikle Fransızların tanınmış melodram, komedi ve vodvil yazarlarından E. Grangé, E. Cormon, Victor Bernard, A. Ducange, D'Aubigny, Dumanoir, A. Dennery, L. Thiboust, E. Blum, A. Bourgeois, C. Desnoyers, L. Beauvallet, G. de Motheua, T. Anne, T. Barriere, H. Murger, L. Battu, J. de Prémary, E. Labiche, Mme de Girardin, Stapleaux, F. Ponsard, A. Poitevin, Marc Fournier, E. Nus, E. Brisebarre, Lamartellier, E. Moreau, Siraudin, A. Delacour, Marc Michel, H. Thierry, A. Dupeuty, L. Bellotti, A. Nota, Comte Giraud, F. Geisteacker, E. Moreau, E. Sue, Jules Moneautx'dan oyunlar sunmuştur. Kimi oyunları ise adları değiştirildiği için bulamadık. Örneğin Fransızca'dan Türk yaşayışına uyarlanmış *Raife*'nin asıl yazarını bilmiyoruz.

Son kesim olarak kantolar, müzikli oyunlar, operetler oynanmıştır. Kanto bale ve chansonette'lerden şu örnekleri verebiliriz: *Ahmak Köpek, Açlığından Hisse Umar Baklavadan, İskonçes, Polonya Balosu, Dingala, Çocuklar, Burnundan Müşteki, Gemicilerin Horası, Sözde Çocuk Meraklıdır, Arap Çalgısı, Plevne, Osmanlı Marşı, Şiko Şiko, Aşıkım bir yâr isterim sadık, Çoban Oğlu Çoban Kızı, Afrika Bedevîleri, Afrika Avcılarının Horası,* vb...

Müzikli oyunlara gelince bunların en çok oynananı Offenbach olmuştur. *La belle Hélène, Orphée aux Enfer* (*Orfe Nam Şairin Cehenneme Seyyahati* diye oynanmıştır.), *Fortunio'nun Şarkısı, Les Brigands,* Lecocq'dan *Giroflé - Girofla, Madame Angot'un Kızı* gibi. S. Manasyan'ın *Değirmencinin Kızı, Arif'in Hilesi, Leblebici Horhor Ağa, Köse Kâhya, Telemak, Çengi* yerli müzikli oyunlardır.

Soru 43 Osmanlı Tiyatrosunun hasım ve rakipleri kimler olmuştur?

Güllü Agop'un başlıca hasımları Türkçe oynamakta isteksiz Ermenilerdi. Bu kesimin başında ünlü Ermeni sahneye koyucusu Bedros Magakyan vardı. Magakyan gerçi zaman zaman Güllü Agop ile işbirliği yapmış, kısa sürede de olsa Osmanlı Tiyatrosuna oyuncu olarak katılmış, bir ara da Güllü Agop'un Ortaköy'de başlattığı yan çalışmaları yönetmiştir. Bunun dışında Bedros Magakyan ve Bedros Atamyan, Siranuş, Hratçya gibi değerli Ermeni sanatçıları Ermenice oynamayı yeğlemişler, çoğukez de temsillerini Kafkasya'da vermişlerdir. Güllü Agop'a saldırılar ve eleştiriler Güllü Agop'un tekelini almasından sonra yoğunlaşmıştır. Basın da Güllü Agop'a karşı olanlarla, ondan yana olanlar olmak üzere iki kesime ayrılmıştı. Güllü Agop'a karşı olanların başında Teodor Kasab bulunuyordu. Teodor Kasab çıkardığı *Hayal* adlı mizah dergisini sanki Güllü Agop için çıkarıyordu. Gün olmuyordu ki Güllü Agop'u eleştiren bir yazı veya bir karikatür yayımlanmasın. Teodor Kasap, Güllü Agop'un seçtiği oyunları, başkalarının oyunlarına kendi adını koymasını, oyuncuları sömürdüğünü, tiyatronun nerdeyse yıkılacak kertede çürük olduğunu, tekelini, hemen her yaptığı işi ağır ve alaylı bir biçimde eleştiriyordu. Yer yer Agop Baronyan'ın çıkardığı *Tiyatro* adlı bir dergi de buna katılıyordu. Ancak asıl huzursuzluk yaratan Güllü Agop'un tekeliydi. Türkçe oyun oynatmak tekeli yalnız İstanbul'u kapsadığı için öteki topluluklar İstanbul dışına gidiyorlardı. Nitekim daha aşağıda göreceğimiz gibi Fasulyeciyan birtakım sanatçılarla Bursa'ya gidip orada temsiller veriyordu. Mınakyan da bir süre Selânik'e gidip orada Türkçe oyunlar veriyordu. Bunun üzerine Güllü Agop Selânik'e koşup Mınakyan'ın oyuncularını ayartıp

onları İstanbul'a getirtmişti. Ancak Güllü Agop'un asıl rakipleri İstanbul içinde imtiyazın iki gediğinden yararlanılması sonucu çıkmıştı. Güllü Agop'un imtiyazını incelerken gördüğümüz gibi, bu Türkçe müzikli oyunları kapsamıyordu. İşte bunu anlayarak, 1291'de önce Ekşiyan, Riştuni, Nalyan topluluktan ayrılmış sonra yeniden Güllü Agop'a dönmüşlerdi. 1874 yılında Dikran Çuhacıyan düzenli bir müzikli oyun topluluğu kurmuş, böylece Güllü Agop gerçek bir rakip ile karşılaşmış oluyordu. Çalışmalarını daha aşağıdaki bir soruda anlatacağımız Dikran Çuhacıyan'ın Opera Tiyatrosuna karşı Güllü Agop onların oynadığı *Arif'in Hilesi*'nin vodvil olduğunu, bu tür eserlerin de tekelinin kapsamına girdiğini ileri sürdüyse de kabul ettiremedi. Üstelik Çuhacıyan'ı basın ve devlet ileri gelenlerinden koruyanlar da vardı. Bunun üzerine Güllü Agop da rakibine karşı müzikli oyun temsilerini arttırdı. Güllü Agop'un tekelindeki boşluktan yararlanan Ortaoyuncular tulûât yani doğmaca oyunları sahnede oynamaya başladılar. Metinsiz ve suflörsüz oynamakla bunlar da Güllü Agop'un tekelinin dışına çıkabilmişlerdi. Bu çağda «Perdeli Ortaoyunu» da denilen bu tür, kısa sürede seyircinin ilgisini çekti. Güllü Agop'un oynadığı oyunları zaten esnek bir tiyatro türü olan tulûâtçılar kendi isteklerine anlayışlarına göre biçimlendirip oynuyorlardı. Bu, en çok Ahmet Mithat Efendinin *Zeybekler* adlı oyununun başına gelmişti. Bunların ilk nasıl çıktıklarını ve bu türün özelliklerini daha aşağıda ilgili soruları cevaplandırırken açıklayacağız. Fakat Güllü Agop için asıl rakipler 1880 yılında imtiyaz süresinin sona ermesiyle başladı. Bundan önce Güllü Agop'un, tekeline rağmen, kimi toplulukların oynamalarına izin verdiği olmuştu. 1880'den sonra basında Güllü Agop'a karşı çok ağır yazılar da çıkmaya başladı. Bir yanda tekelinin elden gitmesi, öte yanda içteki kaynaşma, dıştaki rakip-

ler ve basının saldırılarıyla Türk tiyatrosunda en parlak işler yapmış topluluk sallanmaya, gerilemeye ve çökmeye yüz tuttu. Ancak basının böyle lehte ve aleyhte olarak ikiye ayrılması yalnız Güllü Agop için değil daha sonraki tiyatrolar için olmuştu. Örneğin Mınakyan'ın kurduğu Osmanlı Dram Kumpanyası için *İkdam* gazetesinde Saffet Nezihi, Mınakyan'ı tutuyor, *Musavver Malûmat* gazetesinde Mehmet Sedat Bey ise ona karşıydı.

Soru 44 Osmanlı Tiyatrosunun sona erişi nasıl olmuştur? Bu tiyatroyu nasıl değerlendirebiliriz?

Osmanlı Tiyatrosunun sona erişine bir tarih bulmak Osmanlı Tiyatrosunun varlığının neyle ilgili olduğuna karar vermeye bağlıdır. Eğer bu topluluğu devletten aldığı on yıllık imtiyazına bağlarsak topluluğun bitiş tarihi 1880'dir. Eğer bunu Güllü Agop'un kişiliğine bağlarsak bu durumda Güllü Agop'un Saraya alındığı 1882 yılını bitiş tarihi kabul edebiliriz. Eğer Osmanlı Tiyatrosunu adına bağlayıp bu adın çeşitli ellerde canlı tutulması ise bu durumda işler çok karışıktır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bir ara iki Osmanlı Tiyatrosu olmuş, Güllü Agop'tan sonra da Osmanlı Tiyatrosu adı çok kullanılmıştı. Örneğin Mınakyan çoğukez topluluğuna Osmanlı Dram Kumpanyası adını vermişse de Osmanlı Tiyatrosu adını da birçok tarihlerde kullanmıştır. Bu adı kullanan başkaları da vardır. Örneğin 1886 günlemli bir el ilânında Osmanlı Tiyatrosu başlığıyla Dikran Kalemciyan yönetiminde bir topluluk *Penbe Kız*'ı oynamıştı. Topluluktaki oyuncular arasında şu adlara raslıyoruz: Nuri, Çaprastyan, K. Külhanyan, H. Vartovyan, K. Noksanyan, Şerniyan, Y. Üzümciyan, Fanni, K. Holas, A. Benliyan, D. Tri-

yants, A. Araksi, Karminyan, Eskol Hanım, A. Azaryan hanım, P. Sofi Hanım ve başkaları. Ancak hem rumi 1302 hem milâdî 1886 tarihleri gösterilen bu ilânda anlaşılmayan M. Nıvart hanımın adının bulunmasıdır. Bunun ünlü Mari Nıvart olması düşünülemez, çünkü Mari Nıvart 1884'de ölmüştü. Acaba onun adını kullanan bir başka oyuncu mu vardı, burasım bilmiyoruz. Gerçi bir Nıvart daha vardır, ancak o çok daha sonra Meşrutiyet döneminde yaşamıştır. Meşrutiyet döneminde de Osmanlı Tiyatrosu toplulukları olmuştu. Biz Osmanlı Tiyatrosunu Gedikpaşa Tiyatrosuna bağlamayı uygun buluyoruz. 1859'da verilen onbeş yıllık imtiyaz bu bina içindi. 1870'te verilen imtiyazda da gerçi başka yerlerdeki tiyatrolarda da temsil verileceği öngörülüyorsa da merkez olarak gene bu tiyatro gösteriliyordu. Zaten Osmanlı Tiyatrosu ile Gedikpaşa Tiyatrosu eş anlamda olmuştu. Bu tiyatronun anlayışına uygun olmayan temsiller de hoş karşılanmıyordu. Nitekim 1884'te Gedikpaşa Tiyatrosunun yönetimi Fasulyeciyan'ın elindeyken o burada Hamdi Efendinin, Todori Efendinin ve Peruz Hanımın bulunduğu tulûât topluluğunun temsil vermesine izin vermişti. Bunun üzerine 23 mart 1884 günlemli *Osmanlı* gazetesinde bir okuyucu gönderdiği mektupta Fasulyeciyan Efendiyi kınıyor, bu türlü oyunların Gedikpaşa Tiyatrosuna yakışmıyacağını belirtiyordu. İşte bize göre Osmanlı Tiyatrosunun sonu 1884 yılında Gedikpaşa Tiyatrosunun sultanın buyruğuyla bir daha yaptırılmamak üzere yıktırılmasıdır. Şimdi bu yıktırılmanın nedenini araştıralım. Hemen baştan söyliyelim, bu yıktırılmanın nedeni bu tiyatroda 1884'de oynanan Ahmet Mithat Efendinin *Çengi* ve *Çerkes Özdenleri* oyunlarına bağlanmaktadır. *Tarik* gazetesi 23 kasım 1884 günlemli sayısında şunları yazıyordu: «Saadetlû Ahmet Mithat Efendi hazretlerinin tertib girdesi olan *Çerkes Özdenleri* ve *Çengi* nam tiyatro oyun-

ları edeb ve ahlâk-i kavmiye ve alelusul şiar-ı islâmiyeye külliyen münâfi olduğuna ve bunların sahne-i temaşaya vaz'ı caiz olmıyacağına mebni mezkûr oyunların fi-mâbad oynatılmaması Şehiremini Devlet Paşa Hazretleri, umur-i zabıta nazırı saadetlû Beyefendi hazretleri beyninde bilâtensip iktizası icra ve dünkü gün lâzım gelen memurlara tenbihat-ı mukteziye ifa kılınmıştır.» Öte yandan aynı gazete birkaç gün sonra başka tiyatroların da kulağım büküyordu: «Ötedenberi Osmanlı Tiyatrosu kumpanyasını tutmakta olan ve elyevm meşhur Abdürrezzak kumpanyasını işletmekte bulunan Galata'da Amerika Tiyatrosunun müsteciri İsmail Efendi dün Şehremini Devletlû Paşa hazretleri tarafından celb olunarak *Özdenler* ve *Çengi* misullû hâzır oyun icra ettirmemesi ve icra ettireceği oyunların bademe matbuata göstermiyerek doğruca Maarif Nezaretine getirip oraya tasdik ettirdikten sonra mevki-i icraya konulması ve Maarifin tasdiki olmayanların icrası halinde pençe-i mücazata uğrayacağını resmen ifade edilerek ve yedinden dahi bir senet alınarak merkuma yol verilmiştir.» İşin garibi, gerek *Çengi* gerek *Çerkes Özdenleri*'nin hem Gedikpaşa'da, hem Beyoğlu'ndaki Yeni Tiyatro'da ve Verdi Tiyatrosunda birçok kez, hem de Belediye Başkanı Mazhar Paşa, Prens Halim'in oğlu, Suphi Paşa, Mahmut Paşa gibi devlet ileri gelenlerinin önünde oynanmış olmasıdır. Ancak bu iki oyundan asıl üzerinde durulan *Çerkes Özdenleri*'ydi. *Tarik* gazetesi 19 kasım 1884 günlemli sayısında eseri kötüleyen «Bir Çerkes» imzalı uzun bir yazı yayımlanmış, ayrıca birtakım kimselerin çerkes tarihi telif etmek için iane topladıkları duyurularak bunların ceza görecekleri gazetenin bir başka sayısında belirtilmişti. İşte Ahmet Fehim Efendi'nin anılarından öğrendiğimize göre saraydan verilen buyruk üzerine 400 belediye çavuşu Gedikpaşa Tiyatrosunu bir gecede yıkmışlardı. Ancak Ahmet Fehmi'nin görgü ta-

nığı olmadığı bu olayı bir yabancı başka türlü anlatmaktadır. Adını vermeyen ve Ahmet Vefik Paşa'nın yakın dostu olan bir yabancı Gedikpaşa üzerine anılarını 1886 tarihli *Journal of the Peking Oriental Society* adlı bilimsel dergide şöyle yazıyor: «Gedikpaşa Tiyatrosu üzerine aldığım son haber şuydu. Tiyatronun üzerinde bütün salonu kaplayan bir tahta kubbe vardı. Bir gün temsil sırasında bu kubbe düştü, seyircilerden ağırca yaralananlar oldu, neyse ki ölen yoktu. Bu olay sanırım bir uğursuzluk işareti kabul edilerek tiyatro kapatıldı, ondan sonra da tiyatronun ne açıldığını, ne de uğursuz kubbenin onarıldığını duydum.» Her ikisi de görgü tanığı olmamalarına rağmen yabancının anlattığı olay belki yabancı olduğu için kendisine anlatılırken gerçek nedeni saklamak için böyle anlatılmış olabilir. Bu olay yalnız Gedikpaşa Tiyatrosunun sonu değil, fakat yeni bir dönemin, her alanda olduğu gibi tiyatroda da ağır baskısını gösteren İstibdatın başlangıcı olarak da kabul edilebilir.

Osmanlı Tiyatrosu her bakımdan tiyatro alanında uygarca bir atılım olmuştur. Denebilir ki kendi çağının ölçüleri ve koşulları içinde incelenirse Türk Tiyatrosu için belki İstanbul Şehir Tiyatrosu, Devlet Tiyatrosu gibi kuruluşlardan çok daha önemli ve olumlu işler yapmıştır. Tiyatro fikrinin bilinmediği bir ülkede Türkçe yazan oyun yazarları isteklendirilmiş, oyuncu yetiştirilmiş, seyirci yetiştirilmiş, oldukça ileri adımlar atılmıştır. Düzgün ve çeşitli bir oyun dağarcığı saptanmış, müslüman oyuncuların sahneye çıkması sağlanmış, müslüman kadınlarının tiyatro seyircisi olması için çaba gösterilmiştir. Burada hükûmet çevrelerinin de övgüye değer davranışını belirtmek gerekir. Bir Ulusal Tiyatro kurmak yolunda imtiyaz verdikleri tiyatroyu iyi denetlemişler, tiyatronun yalnız bir yerde değil fakat İstanbul'un çeşitli yerlerinde tiyatrolar açması, çok sayıda değişik oyunlar oynaması zorunlu kılınmıştır.

Soru 45 Bu dönemde müzikli tiyatro ne durumdadır?

Daha önce İstanbul'a sık sık gelen opera, operet ve bale topluluklarının Beyoğlu'nda sürekli temsiller verdiklerini belirtmiştik. İzmir'e giden Vaspuragan topluluğu da müzikli tiyatro yapmayı denemişti. Osmanlı Tiyatrosunun oyun dağarcığında *Arif Ağa veya Arif'in Hilesi, Pamela, Bohemya Eşkiyaları, İtalya Köylüleri, Poter Mober, Telemak, Değirmencinin Kızı, Biskali İşçileri, Kel Kapıcı, Güzellik Kişizadeleri* gibi operet ve müzikli oynanan vodviller de bulunuyordu. İlk Türk operet denemecisi olarak maarif mektupçusu Halid Bey bilinir. Ancak tarihçi, elçi, doktor Hayrullah Efendi'nin 1884 veya 1845 yıllarında yazdığı sanılan *İbrahim Paşa ve İbrahim Gülşenî* adlı bir opera librettosu bulunmaktadır. Hasan Bedreddin Paşa da *Fortunio, Orphée, Giroflé - Girofla* gibi opera komiklerin librettolarını çevirip yayımlamış, bunlar oynanmıştır da. Opera, operet bestecileri arasında en verimlisi Dikran Çuhacıyan olmuştur. Eserleri *Arsas, Olimpia, Arif Ağa veya Arif'in Hilesi* (Alboretto ile), *Leblebici Horhor Ağa, Köse Kâhya, Zemire* ve *Indiana*'dır. Bunlardan *Arsas, Olimpia* ve *Zemire*'nin yalnız yabancı topluluklarca oynanmış olduğunu biliyoruz. *Indiana* ise Dikran Kalemciyan yönetiminde Temâşa-i Hüner Kumpanyasınca oynanmıştır. *Arif'in Hilesi, Köse Kâhya, Leblebici Horhor Ağa* ise Türk topluluklarının sık sık oynadıkları eserlerdir. Bunlardan *Arif'in Hilesi* Gogol'ün *Müfettiş*'inden uyarlamadır. Eserin iki baskısında metnin yazarı Hosep Yazıcıyan'dır, ancak şarkıların güftelerini Mahir ve Cevdet Beyler yazmıştır. *Köse Kâhya*'nın müziğini ise Çuhacıyan, A. Alboretto adlı bir besteciyle birlikte yazmıştır (Alboretto *Şirin Baba* adlı bir opera komik de bestelemiştir), sözleri Karakin Rişţuni'nindir. Ya-

bancı bir gazete 1874 yılında kasım ve aralık ayı sayılarında Çuhacıyan'ın yazdığı iki sahne eserinin daha oynanacağını bildiriyor. Bunlardan biri Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı komedyası için yazdığı iki perdelik müziktir. İkinci eseri ise ***Mektep Ustası veya Mektep Seyri*** adını taşımaktadır. Gazetenin bildirdiğine göre bu ikinci eserde Çuhacıyan, okulların yılda bir kez kırlara gidip, bu arada İstanbul Efendisi gibi konularda müzikli temsiller oynadıkları mektep seyrini canlandırmaktadır. Söz konusu okul da Sultan Mahmud'un damadı Bahriye Nâzırı Halil Paşanın koruyuculuğundaki Aksaray'daki Çamaşırcıoğlu Mektebi'dir. Çuhacıyan ayrıca Ermeni yazarlarının oyunlarına sahne müziği yazmıştır. Ahmet Mithat Efendinin de operetleri vardır. Bunlardan en bilineni *Çengi*'dir; müziği Haydar Bey'in, güfteleri Muallim Naci'nindir. *Çengi*'nin Gedikpaşa Tiyatrosu'nda 1884'te oynandığını yukarıda belirtmiştik. Bu temsilde Peri'yi Büyük Karakaş, Çengi'yi Küçük Karakaş Hanımlar, Dâniş Çelebi'yi Çaprastyan oynamıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin bir başka müzikli oyunu *Zeybekler*'dir. Müziği Hristo Efendinindir. Metniyle birlikte müziğinin de Ahmet Mithat Efendi'nin olduğu ileri sürülen bir de *Ziba* oyunu vardır. Çengi'nin bestecisi Haydar Bey'in birçok tiyatro topluluklarınca oynanmış olan *Pembe Kız* adlı bir müzikli oyunu da vardır. Metnini Osman Nuri ve M. Muslihiddin Beyler yazmışlardır. Ayrıca gene Haydar Beyin *Binbirdirek* ve *Sigorta* adlarında iki opereti olduğunu öğreniyoruz, Âli Bey de *Letâfet* adında bir opera komik librettosu yazmıştır; daha sonra Satvet Atabinen'in müziklendirdiği bu eserin oynanıp oynanmadığını bilmiyoruz. Ayrıca geçen yüzyılda olduğu gibi Meşrutiyet'te de çok oynanmış ve yazma metni kitaplığımızda bulunan *Köroğlu* adlı müzikli oyunun bestecisini de, yazarım da bilmiyoruz.

Bu çağın müzikli eserlerinden kısaca söz açtıktan

sonra, müzikli tiyatro topluluklarının önemlilerini de görelim. Daha yukarıda belirttiğimiz gibi 1874'de Güllü Agop'un imtiyazındaki gedikten yararlanan ve Opera Tiyatrosu adını taşıyan bu topluluğun başında besteci Dikran Çuhacıyan bulunuyordu. Beyazıt'ta askerî misafirhanenin ortasındaki bahçede bir ay içinde 800 kişilik bir tiyatro kurulmuştu. Çalışmalarına Beyoğlu'nda Hacopulos geçidinde M. Adam'ın salonunda başlayan topluluk haftanın üç günü İstanbul'da, bir günü Kadıköy'de, üç günü de Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosunda oynayacaktı. Beyazıt'taki tiyatrolar daha sonra jandarma binası oldu. Fransız işgalinde de Fransız askerlerinin emrine verildi. Topluluğun yöneticileri Kalemciyan ile Çuhacıyan'dı. Matmazel Şazik, İstanbul gazetesinin başyazarı tenor Acemyan, Şirket-i Hayriye bilet memurlarından Bariton Dirtad, Aznif Hanım, tenor Karnik gibi iyi sanatçılar vardı. Opera Tiyatrosu topluluğu *Arif'in Hilesi*'ni, Lecock'tan *Çin Çiçeği*'ni, *Köse Kâhya*'yı oynadılar. Çuhacıyan Fransız Tiyatrosunu 40 bin franka kiralamıştı, temsillerini kimikez burada veriyordu. Ayrıca *Leblebici Horhor Ağa* da oynandı. Sözleri Takvor Nalyan'ın olan bu ünlü operet büyük başarı kazandı. Bu arada Güllü Agop da rekabet duygusuyla müzikli oyunlar oynamayı arttırdı. O da işe Offenbach'ın *La Belle Hélène*'le başladı, bunu Nalyan Türkçeye çevirmişti. Bundan sonra Lecock'un *Madame Angot'nun Kızı*'nı oynadı. Güllü Agop da temsillerini İstanbul'un çeşitli yerlerinde verdi. *La Fille du Mme Angot*'ya sadrazam bile geldi (14 nisan 1875). Offenbach'ın *Orphée Cehennemde,* gene Offenbach'ın *Haydutlar (Les Brigands)* adlı eseri, S. Mınas'ın *Değirmenci Kızı*, Lecock'un *Giroflé - Girofla,* yukarıda adlarını verdiğimiz Ahmet Mithat Efendinin *Çengi* ile *Zeybekler* adlı oyunları bunlar arasında sayılabilir. Opera Tiyatrosu topluluğuyla rekabeti sırasında Güllü Agop'un da elinde iyi sesler ver-

di. Tenor Haçik Papazyan, primadonna Büyük Karakaş, soubrette rollerinde Küçük Karakaş, bariton Büyük Benliyan, bas Nalyan gibi. Bunlardan Papazyan ile Nalyan Opera Tiyatrosu'na geçtiler, Güllü Agop'a da Kuyumcıyan adlı yeni bir tenor geldi. Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosunun yıkılmasından önce Rusların Edirne'ye geldiği tarihte Benliyan operet nota ve metinlerini çalarak Mınakyan ve başka sanatçılarla Edirne'ye gitmişti. 29 temmuz 1880 günlemli bir el ilânında Sultanahmet meydanında *Arif'in Hilesi*'nin oynanacağı duyurulurken topluluğun adı Opera Türk Tiyatrosu olmuş, Sercanbaz Eşref Beyin «taht-ı nezaretinde» olduğu, «sâhib-i opera Y. Melikyan» diye belirtilmiştir. Toplulukta S. Benliyan, Şahinyan, Mınakyan, Sancakyan, Güllüyan, Arşak, Triyantz, Y. Benliyan, Üzümciyan ve Lusnak Hanımlar bulunmaktadır. Güllü Agop'un saraya alındığında 1882 yılında Mınakyan da Taksim'deki Croissant tiyatrosunda müzikli temsillere başladı. Burada *Arif'in Hilesi* ile *Leblebici Horhor Ağa*'yı oynadı. Hidiv'in çağrısı üzerine Mınakyan Mısır'a gitti. Burada da Hidiv'in izniyle gerek Kahire Operasında, gerek Özbekiyye bahçe tiyatrosunda *Leblebici Horhor, Giroflé - Girofla, Orphée Cehennemde, Madame Angot'nun Kızı* temsillerini verdikten sonra 1885 yılı mart ayında İstanbul'a döndüler. 1884 yılında Çuhacıyan'ın topluluğu gene canlandı, Beyoğlu'nda başarılı temsiller verdiler. Yabancı konukların, devlet ileri gelenlerinin de seyrettiği bu temsilleri beğenen Belediye Başkanı Mazhar Paşa ile 6. Daire Başkanı Blacque Bey Çuhacıyan'ı korumak için birçok kolaylıklar gösterdiler. Bunlar daha aşağıda bir başka soruda ele alınacaktır. Ayrıca Mesire-i Efkâr Tiyatrosu, Temaşa-i Hüner Kumpanyası gibi kısa ömürlü topluluklar da müzikli oyunlar gösterdiler. 1891'de ünlü ortaoyuncu ve tulûât sanatçısı Küçük İsmail Efendi'nin Temâşahane-i Osmanî

Kumpanyası Osmanlı Opera Kumpanyası ilânlarında topluluğun dramlar, komedyalar yanında şu müzikli oyunları oynayacağını duyuruyordu: *Beyaz Gerdanlık, Güzel Elen, Falsekopa Karmen, Giroflé - Girofla, Kemancı Albert, Mascotte, Trouville Hamamları, Leylekler, Karnaval Gecesi, Gorgo'nun Fendbazlığı, Sahte Tablodot, La Sonnambula, Pembe Kız, Baba Martin.* Toplulukta şu sanatçılar vardı: S. Benliyan (basse bouffe), Y. Benliyan (primo bariton), V. Şahinyan (primo tenor), F. Nuri (amoureux), Y. Çaprast (basse comique), K. Kalemciyan (seconde bariton), K. Şirinyan (primadonna), A. Reçine (primadonna legere), Araksi (prima soubrette), Fani, L. Luçike, L. Bayzar, M. Benliyan, A. Baronyan, B. Kalina, E. Maninyan. Benliyan ile işbirliği yapan Küçük İsmail Efendi'nin 1891 yılının aralık ayında Tepebaşı tiyatrosunda *Giroflé-Girofla, La Mascotte* gibi operetleri oynadıklarını biliyoruz. Mınakyan ile Küçük İsmail Efendi aynı yıl *Carmen* Operası, *Penbe Kız, Trouville Hamamları* gibi müzikli oyunları oynadılar. *Carmen* operasıyla ilgili bir de gülünç bir olay anlatılmaktadır. Tiyatronun bitişiğindeki Ahmet Ağa adında bir ahçı provalarda oyunculara veresiye yemek vermektedir. Bu haftalarla sürer, gider. Ahmet Ağa sonunda dayanamaz, tiyatronun kapısında «Nerede kaldı, Carmen midir, ne Allah'ın belâsıdır, daha gelmiyecek mi bu kahbe?» diye barbar bağırır. Sonunda provalar biter, bir İtalyan orkestrası ile temsil verilir, başarı olmakla birlikte kazanç, giderleri karşılamadığı için Mınakyan buradan ayrılır. Küçük İsmail Efendi anılarında Mınakyan'la aralarının açıldığını, Mınakyan'ın jurnal edip *Madame Angot, Bel Hélène, Leblebici Horhor* gibi eserlerin oynanmasını yasak ettirdiğini bildirmektedir. O yıl Küçük İsmail ancak *Penbe Kız, Trouville Hamamları* ve *Perichole*'yi oynayabilmiştir. Küçük İsmail ile Mınakyan'ın *Carmen*'den önce 14 kasım 1892'de oyna-

dıkları *Güzel Elen* temsilinin el ilânından topluluktaki sanatçılar üzerine fikir ediniriz. Topluluğun adı Osmanlı Dram ve Opera Kumpanyasıdır. «Mınakyan ve K. İsmail Efendiler taht-ı İdaresinde» dir. Erkek sanatçıların adları: Benliyan, Mınakyan, Çaprastyan, Agayan, Armenak, Necip, Rupen, Yervant Klühanyan. Kadın sanatçılar ise Koharik, Araksi, Reçine, Ofelya, Agavni Hanımlar.

1892 yılında bir müzikli tiyatro topluluğu daha kuruldu. Bunun kurucusu Şahinyan'dır. 1892 yılının ağustos ayında çalışmalarına başlayan bu topluluğun oynayacağını duyurduğu operet ve müzikli oyunlar şunlardır: *Carmen, Büyük Moğol, Giroflé Girofla, Güzel Elen, La Mascotte, La Mariée du Mardi Gras, Orphée Cehennemde, Boccace, Les Cloches du Corneville, Aşk Yemini, Küçük Duc, Küçük Faust, Mme Archidus, La Gamine de Paris, Trouville Hamamları, Paris Hayatı, Miss Helyett, La Perichole, Mavi Sakal, Gece ve Gündüz, Zengin Olsaydım, Gönül ve El, Haydutlar, La Fille du Tambour Major, Mme Angot'nun Kızı, La Jolie Parfumeuse, Celestin Amca, Olivette'in Düğünü, Rip Rip.* Türk müzikli oyunlarından da *Penbe Kız, Zemire, Leblebici Horhor Ağa, Zeybekler, Arif'in Hilesi, Köse Kâhya, Köroğlu.* Müdürü H. Şahinyan, rejisörü S. Benliyan, rejisör yardımcısı Fasulyeciyan, orkestra şefleri Luigi ve Daniel, suflörü Baptist olan ve 16 kişilik bir orkestraya sahip bulunan topluluğun sanatçıları şunlardır: Kadınlar: Siranuş (hafif şarkıcısı), Koharik (operet şarkıcısı), Araksi (mezzo soprano), Reçine (operet şarkıcısı), Fasulyeciyan (desclauzas). Erkekler: V. Şahinyan (hafif tenor), Emanuel (operet tenoru), Y. Benliyan (bariton), Papazyan (hafif bariton), Baronyan (1. bas), H. Benliyan (2. bas), Triyantz (1. komik), Fasulyeciyan (1. komik), S. Benliyan (komik tenor), Giovanni (1. komik), İpipan (2. tenor), Aşot (2. bariton), Yeramiyan (3. tenor). Ayrıca 17 erkek, 8 ka-

dından oluşan bir koro. Temsillerine Bakırköy, Nişantaşı'nda Şafak Tiyatrosunda, Kadıköy ve Büyük Ada'da başlayan topluluk yukarıda adlarını verdiğimiz müzikli oyunlardan *Mme. Archiduc, Güzel Elen, Penbe Kız*'ı oynamış, ancak bundan sonraki temsilleri üzerine bilgi edinilememiştir.

Soru 46 Tulûât Tiyatrosu nasıl çıkmıştır?

Tulûât Tiyatrosu, ortaoyununun sahneye çıkması ile Batı etkisindeki tiyatronun karışımı olan kendine özgü bir tiyatro türüdür. Ortaoyununun daha 1839'larda sahne üzerinde oynanmış olduğunu başlarda bir soruyu cevaplandırırken Prag'da çıkan bir dergiden aldığımız bir haberle belgelemiştik. Gene daha önceki bir soruda Ortaoyuncularının bir ulusal tiyatro kurmak için hükûmetten bir arsa, bir imtiyaz istemiş olduklarını belirtmiştik. Nasıl müzikli tiyatro Güllü Agop'un imtiyazındaki bir gedikten yararlanmışsa Tulûat oyuncuları da metinsiz ve suflörsüz oynadıklarını, böylelikle oyunlarının imtiyaza dokunmadığını ileri sürüyorlardı. Bu işe ilk önce Ortaoyunu ustası Kavuklu Hamdi Efendi başlamıştı. Hamdi Efendi Osmanlı Tiyatrosunda da bir süre sahneye çıkmış, sahne tekniğini yakından görerek öğrenmişti. *Levant Herald* gazetesi 5 ekim 1875 günlemli sayısında Hamdi yönetimindeki Zurikolos (Zuhuri Kolu denmek istenmiş) topluluğunun Aksaray'da açılan bir tiyatro'da Molière benzeri oyunlar oynadığını, tiyatronun içinin iyi donatılmış olduğunu, bir sıra locası bulunduğunu, 300 kişi alabildiğini, bir de İtalyan orkestrası bulunduğunu, erkeklerin kadın rollerine çıktığını yazıyor. Tiyatro Aksaray'da Yeşil Tulumba'da bir süpürgeci dükkânının yanında bulunuyordu. Başka kaynaklara göre ise Güllü Agop ile

arası açılan Fasulyeciyan Galata'da Kuledibi'nde Hamdi Efendi ile *Çıngırak* komedyasını oynamıştı (bu komedya'nın Âli Bey eliyle Fransızca'dan uyarlandığını sanıyoruz: *Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını* veya *Gizli Odalar* gibi başka adları da olan bu komedyanın metnini *Tiyatro Araştırmaları* dergisinin 1970, 1. sayısında yayımlamıştık). Hamdi Efendi Ortaoyunu dışında sahnede metinsiz, suflörsüz ve çoğukez Güllü Agop dağarcığındaki oyunları değiştirerek ve doğmaca oynayarak yarattığı bu tiyatro türünde *Pinti Hamit*'i de *Hasis Zengin* adıyla oynamıştı. Topluluğuna Hayalhane-i Osmanî adını veren Hamdi Efendi'nin 1291 yılında oynadığı oyunların kimi *Basiret* gazetesinde duyurulmuştu (kimikez Hamdi Efendi Şirketi diye geçiyor). Bu oyunlar arasında *Tayyarzade* yani *Binbirdirek Vak'ası,* (acıklı fasıl 6 perde), *Yufkan*(?) (4 perde), *Talihsiz Delikanlı* (3 perde), *İşkilli Memo* (1 perde, Teodor Kasab'ın Molière'den uyarlaması), *Cezayir* (3 perde, Kanto), *Fettan Çelebi* (3 perde), *Ne* .....(?) *var ne haber* (3 perde), *İftiradan Halâs* (acıklı, 5 perde), *Madame Angot'nun Kızı* bulunuyor. Hamdi Efendi'nin bu sonuncu anılan eseri nasıl oynamış olacağı düşündürücüdür. Güllü Agop imtiyazını ileri sürdüğü zamanlar Tulûatçılar da Güllü Agop'un imtiyazında İstanbul'un üç yerinde tiyatro açması koşuluna uymayıp yalnızca Gedikpaşa'da tiyatro işlettiğini ileri sürerek durumlarını kurtarmışlardır. Hamdi Efendi topluluğuna Küçük İsmail'i de alarak Kulekapısı'nda Bella Vista tiyatrosunda oyunlarına başladıklarında bu tiyatronun yanındaki Pirinçi gazinosunda Osep Sıvacıyan da bir tulûat topluluğu kurmuş burada oynuyordu. Topluluğuna o sıralarda ustaracılık eden, yeni yeni Ortaoyununda Kavukluya çıkan Abdi (Abdürrezzak) Efendiyi almışsa da ilk başlarda Hamdi Efendi'nin topluluğuyla rekabet edememiştir. Abdürrezzak daha sonra kendi topluluğunu kurmuş ve Tu-

lûat tiyatrosunun ikinci büyük sanatçısı olarak Meşrutiyet'in ilk yıllarına kadar bu çalışmalarını sürdürmüş, bir ara Sultan Hamit kendisine kaymakam ödeneği bağlamış ve oyuncubaşı olarak saraya almıştı. Kısa zamanda Tulûatçılık gelişmiş ve Ali Rıza, Hakkı Efendi, Kel Hasan gibi sanatçılar yukarıda bu dönemin topluluklarıyla ilgili soruda adlarını verdiğimiz toplulukları kurarak halkın çok tuttuğu bu yeni türü geliştirmişlerdir.

Soru 47 Tulûât Tiyatrosunun özellikleri nelerdir? Kanto nedir?

Tulûat Tiyatrosu geleneksel Türk tiyatrosu ile Batıdan alınan tiyatro arasında bir köprüydü. Batıdan aktarılan tiyatronun yerli, geleneksel kaynaklara sırtını dönmesine karşılık Tulûat Tiyatrosu yerden yükseltilmiş sahnesi ve perdesiyle bu geleneği sürdürüyordu. Halkın çok tuttuğu bu tiyatro türü Cumhuriyetin ilk yıllarına değin süregeldiği halde aydınların hor görmesinden ve halk sanatçılarının yaratıcılık yeteneklerinin ve kültürlerinin sınırlı olmasından ulusal bir tiyatroyu kurmakta yeterli olamamıştır. Ahmet Rasim Ortaoyunundan tulûata geçişi şöyle anlatıyor: «Sonraları Ortaoyunu yerden sahneye çıkmakla ayağı yerden kesilmiş olmadı. Bünye-i esasına hayliden hayliye tagayyür geldi. Bu arada Kavuklunun kıyafeti değişmiş, başına kalıba girse firengin silindir dediği uzun resmî şapkasını andırmak ihtimali olan, uzun buruşuk bir fes, sırtına bir ceket, bir pardesü bozması, bacağına paçası bol, dar bir pantolon, ayaklarına potin giyerek yüzünü boyamış ve adı da maskara olmuştur.» Tulûat tiyatrosunda ortaoyununda olduğu gibi kalıplaşmış kişiler vardır. Tulûat etkisiyle gelişmiş Türk el kuklasında sözünü ettiğimiz gibi baş kişileri

ihtiyar veya Efendi ile Uşak veya Aptal'dır. İhtiyar'ın görevi tıpkı Hacivat veya Pişekâr gibi baş güldürücüye nükte yapması için fırsat vermesidir. Buna «dişi konuşmak» dendiğini daha önce söylemiştik, tulûatçılar buna «anahtar vermek» de diyorlardı. Örneğin İhtiyar İbiş'e «Beni iyi dinle» diyecek yerde «Kulağını bana ver» diyerek İbiş'in kulağını tutmasına yol açar, bu da halkı güldürürdü. Göstermeliklerde İhtiyar çoğukez «zengin bir adam», «şiir budalası bir zat» diye belirtilirdi. Ölmek üzere olan İhtiyar'a tirit denilirdi, ayrıca İhtiyar'ın oyun argosunda adları moruk, parçacı'ydı. Komiğe gelince, bu topluluğun yönetmeniydi, halk en çok onu seyretmeye gelirdi. Adı genel olarak İbiş'ti. Yabancı tiyatro topluluklarından alınan deyimle buna «grand comique» de deniliyordu. İbiş çoğukez İhtiyar'ın yanında uşaktı. Oyun göstermeliklerinde adı Durmuş, Fırıldak, Tombul, Fıstık, Kıvrak, Kışkış, Gaytan, Gukuk, Gelecek, Sadık, Köstebek, Altın, Bülbül, Toplu, Cümbüş, Mutlu olurdu. Genç erkek (jeune premier) veya aşığa sirar denilirdi. Bir de tıpkı melodramlarda görülen hain, kötü adam rolü vardı. Buna tulûatçıların ağzında tiran denilirdi. Göstermelikte «dasis bir adam», «hain bir şahıs» olarak geçerdi. Kadınlara gaco deniliyordu. Bunlar anne, evin hanımı, genç kız ve hizmetçi kız olurdu. Yolsuz birleşmelere aracılık edenlere çingal, figüranlara moloz deniliyordu. Oyundaki kişilerin adları da uydurmaydı: Ceylan, Turna, Şatrap, Zerda, Baber, Darha, Şalha, Solta, Gül, Fidan gibi. Oyuncular belirli rollerde sivrilirler, yalnız onlara çıkarlardı. Oyunun yanısıra oynanan bir perdelik güldürünün de komiği çoğukez değişik olurdu. Oyuncular üzerine bir fikir vermek için kitaplığımda bulunan el ilânlarından Kel Hasan'ın Hayalhane-i Osmanî Kumpanyasının 2 Ekim 1890 salı günü Bursa'da Hükûmet Konağı karşısındaki Osmanlı Tiyatrosunda oynadığı *Bigünâh Kadın yahut Du-*

varcılar adlı oyundaki şu oyuncuları buluyoruz: Kel Hasan, Agâh, Fahri, Kâmil, Hakkı, Ahmet, Ali, İlyas, Yanko, Dikran, Karabet, kadınlardan Bayzar, Virjin, Luzike. Tulûatçılar için oynanılmayacak oyun yok gibiydi. Nasıl Karagöz ve Ortaoyunu *Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre* gibi halk masallarını kendi havasına, üslûbuna uyduruyorsa, tulûatçılar da ister melodram, ister tragedya veya dram olsun bunları kendi özelliklerine uydurmasını biliyorlardı. Bu işe ilk başlayan Hamdi Efendi, Güllü Agop dağarcığındaki oyunlardan yararlanıyordu. Örneğin Güllü Agop ve Mınakyan topluluklarının dağarcığının önemli oyunlarından *İki Ahbab Çavuşlar*'ı tulûat tiyatroları oynayacakları zaman buna bir de aptal uşak katıyorlardı. Kendilerini hemen günün gereklerine uydurmasını biliyorlardı. Metinli oynayan toplulukların oyunlarını aktarmak için kendi yazarlarını gönderiyorlardı. Örneğin Kel Hasan'a önceleri Kalemciyan adında bir suflör, sonra da Kâmil adında biri yardım ediyordu. Fakat doğmaca oynamakta öylesine ustalaşmışlardı ki çoğukez oyunun konusunu bile düşünmeden halkı çekecek bir ad bulur, sonra temsilden yarım saat önce topluluğun yönetmeni oyuncuları toplar, oyunun adına bakar, biraz düşünür, ve şu sözlerle oyunu özetler: Bu akşamki oyunumuz ilândaki oyundur. Perdesi üçtür. Şimdi beni dinleyiniz. Birinci perde odadır. Sirar Virjini'ye sevdalıdır. Tiran ise belâlıdır. Tiran desise ile Virjini'yi kaçırır. Perde düşer. İkinci perde çayır, çimen, dağlıktır. Yani ya ne ki perdede görülür odur. Tiran Virjini'yi evinden getirir. Virjini teslim olmaz. Kendini deryaya atar. Komik evinden gelir. İş komiğindir, komik işini bilir. Perde düşer. Üçüncü perde kantodur. Oyunların düzeninin ne denli oluruna bırakıldığını anlamak için aynı tulûat topluluğunun aynı adlı oyunu gazetelerde duyururken perdelerin sayısına bakmak yetişir; kimi duyuruda üç, kimi duyuruda yedi

perdedir. Halk üzerinde geciktirim, merak yaratmak için komiğin sahneye çıkması sabırsızlık yaratacak biçimde ertelenir, sonunda komik kendine özgü havası, hareketleriyle sahneye çıkardı. Tulûatçılar, dükkân dedikleri tiyatroyu ya sahibinden kiralarlar, ya da sahibine yüzde verirlerdi. Patrona çorbacı, tiyatroyu işletmeye de gişe işletmek deniyordu. Seyircilerden toplanan paraya parsa, seyircinin alkışına furi, tulûat oynamaya tulûat patlatmak denilirdi. Sahne üzeri için de türlü deyimler vardı: Açıklık, kır dekorlarına bosko, sahneye şano, kulise koyuntu, oda dekoruna kamera deniliyordu. Tulûatçıların çoğu ortaoyunu sanatçısı olduğundan bu ikisi arasındaki ayrımı belirtmek için tulûata çıkmaya «perdeliye çıkmak» deniliyordu. Tulûat tiyatroları gezici topluluklar olduğu için İstanbul'un hemen her köşesinde görünüyorlardı: Salaş tiyatrolar, sinemalar, bahçeler, kahvehaneler, gazinolarda temsillerini veriyorlardı. Az olmakla birlikte İstanbul dışına çıktıkları oluyordu. Ahmet Fehim anılarında kendi gezilerinde Anadolu'da rasladığı tulûatçıları anlatır. Kimikez bu zorunluklardan oluyordu. Şehremini Rıdvan Paşa İstanbul'da Türkçe oynayan tiyatroları yasak edince Kel Hasan topluluğu Manastır'a, Edirne'ye, Selânik'e gitmişti. Tulûatçılar zaman zaman Beyoğlu'nun Concordia, Varyete, Odeon gibi tiyatrolarında görünüyorlardı. Tulûat tiyatrolarının bulunduğu yer Şehzadebaşı, Direklerarası, Vezneciler'di. Beyazıt'tan Fatih'e giderken Letafet apartmanının bulunduğu yerden sonra Saraçhanebaşı'na doğru dükkânların kemerleri ve sütunları başlardı. Bunlardan ötürü buraya Direklerarası adı verilmişti. Vezneciler caddesinde Ferik Rıfat Paşa arsasında Ramazanları işletilen bir salaş vardı. Camcı Ali camii bitişiğinde Kavuklu Hamdi oyunlarını gösterirdi. İki kez yanan Ferah tiyatrosunun yerinde Manakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası bulunuyordu. Osman Baba türbesi arkasında Fev-

ziye Kıraathanesinde daha çok kukla oynatılmakla birlikte bir de şano yapılmış burada da tulûat temsilleri verilirdi. Vezneciler caddesinde Cudi Efendi Tiyatrosu bulunuyordu. Direklerarası caddesinde Saffet Paşa'nın gazinosundan bir bölüm tiyatroya çevrilmişti. Bir de Mehmed'in gazinosunda Sahne-i Alem kumpanyası temsil verirdi. Gene aynı caddede Hacı Kâmil Efendi arsasında bir tiyatro kurulmuştu. Ayrıca Kuşdili, Yoğurtçu Çayırı, Yenibahçe ve çeşitli yerlerde temsiller verirlerdi. Tulûat tiyatrolarının ayrılmaz bir öğesi kantolardı. Önce kantonun ne olduğunu eski İstanbul yaşayışını çok renkli çizen Sermet Muhtar Alus'un kaleminden okuyalım: «Kanto önce aranağme, sonra güfte, keman soloyla omuz titretme, mihveri etrafında dönme, cafcaflı gerdan kırıp, göbek atma, en nihayette de harekete gelip, tangonun birkaç sene evvelki figürüvari ayak dolayışlarla ortada keklik gibi sekme ve yavaş yavaş kapanan perde arkasından kaybolmadır.» Kantocular arasında halkın çok tuttuğu, değer verdiği kantocular vardı: Peruz, Şamıram, Kamela (asıl adı Fatiko) Hanımlar gibi. Ayrıca Minyon, Virjin, Viyolet, Flora, Amelya ve başkaları.

Kantonun Peruz'un buluşu olduğu söylenmektedir. Ancak ondan önce Aramik adında birinin Yoğurtçu çayırında «Muhaciriz, biçâreyiz, ama ne bahtı kareyiz» kantosunu söylediğini gene Sermet Muhtar Alus'dan öğreniyoruz. Ancak İstanbul'a gelen yabancı toplulukların etkisiyle ilk kantoları Güllü Agop topluluğu oynamıştı. Kantocular hem şarkı söylüyor, kantolara, yerli danslara çıkıyorlar, hem de oyunlarda rol alıyorlardı. Ünlü kantolar arasında şunlar vardı: *Gemici Dansı, İranlı Avcı, Allegro, Arap, Hovarda, Oriental, Tayfalar, Rast, Yangın Var, Kedi, Küçücüksün, şirinsin, Külhanbey, Kabak, Efe, Bülbül, Çingene.* Ayrıca düettolar, triyolar, kuvartolar da söyleniyordu.

Tulûat tiyatrosu aydın çevrelerde hoş karşılanmıyordu. Bunun nedeni yalnız tulûat tiyatrosunun düşük yüzeyinde değil fakat kantocuların polis olaylarına yol açmasındandır. Bunlar bıçak çekilmesine, silâhların patlamasına, yaralanmalara yol açıyorlardı. İstibdatta tulûat tiyatroları istibdad ileri gelenlerinden birinin koltuğuna sığınıp onların zevki ve keyfi için etmedikleri rezaleti bırakmıyorlardı. Kantocular genç kızlara kötü örnek oluyordu. Tulûat tiyatrosu topluluklarının ileri gelenleri adlarının başına tumturaklı adları koyuyorlardı. Örneğin «mudhike perdaz şehir Abdi», «komik-i şehir Hasan Efendi», «Abdürrezak-i şehir udhuke-i ahlâk», «udhukeperdaz-ı şehir», «rakkası-şehir Nelli» gibi.

Soru 48 Kamu görevlilerinin tiyatroyla ilişkileri üzerine örnekler verir misiniz? Bursa Tiyatrosu nasıl kuruldu, gelişti ve dağıldı?

Tanzimat'ta tiyatronun hızla gelişmesinde, büyük atılımlar yapmasında başta padişahlar olmak üzere devlet ileri gelenlerinin, çeşitli görevlilerin büyük katkısı olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi padişahların tiyatroyla ilgilenmesi, sanatçıları isteklendirmeleri, fermanlarla, imtiyazlarla tiyatrolara çalışma olanakları sağlamış olmaları tiyatroyu engelleyecek gerici güçlere karşı önemli bir güvence olabilmişti. Devlet adamları da tiyatroyla yakından ilgilenmişlerdir. Osmanlı Tiyatrosunun imtiyaz almasında Âli Paşa'nın sadrazamlığı sırasındaki yardımlarına değinmiştik. Ayrıca gerek sadrazam, gerek çeşitli bakanlar, komutanlar tiyatroya gelerek seyretmişlerdir. Öyle ki Sadrazamın önayak olmasıyla ulusal bir tiyatro kurma denemesine bile girişilmiştir. İlginç olan, bu girişimin 1870 yılına yani Güllü Agop'un imti-

yazını aldığı yıla raslamasıdır. Bu konuda *The Levant Herald* gazetesi 24 şubat 1870 günlemli sayısında bilgi vermektedir. 1870 yılının şubat ayında Beyoğlu'nda bir Tiyatro-yu Sultanî kurmak için bir dernek kurulmuştur. Kurulacak tiyatro Türkçe, Ermenice, Rumca ve Bulgarca temsiller verecek, erkek oyuncular müslüman Türklerden, kadın oyuncular Rum ve Ermeni kadınlarından oluşacaktır. Dernek üyeleri arasında şu kişiler vardı: Başkan Halil Bey, İkinci Başkan Giritlizade Salih Bey. Üyeler: Münif Efendi, Arifi Bey, Ali Bey (Ali Paşazade), Aleksandr Efendi, Karatodori, İkiades Efendi, Ohannes Efendi, Saky Bedros Efendi, Kuyumcuyan, Yovanço Efendi, Topçilestof, Nuradunciyan, Maksud Simon Efendi, Yenidünya Sadullah Bey, Macit Bey, Giritlizade Ali Bey, İzzet Bey, Fuat Paşazade, Genel Yazman ve sahne yönetmeni Hekimyan, birinci yazman Sami Efendi, ikinci yazman Konstantinidi Efendi, üçüncü yazman Kirkor Margosyan Efendi.

Dernek bir anonim ortaklık gibi action çıkarıyor. Ayrıca hükûmetten tiyatro yapacakları bir arsayı istiyorlar. Ancak bu girişimin ardı gelmemiştir. Yukarıda saydığımız üyelerden Arifi Bey tiyatroya bilinçli ilgi gösterenlerden birisidir. Viyana elçiliği yapmış ve sansür işlerinin başında bulunan Arifi Beyin tiyatro üzerine düşüncelerini dostu olan Murat Efendi takma adlı F. von Werner'in kaleminden okuyalım:

«Türkiye'de ulusal tiyatro için bir taban, bir temel yok, her türlü bireysel anlatım hor karşılanıyor. Bu yaşayış öylesine sert kurallar içinde kısıtlanmış ki bunun sahneye elverişli bir yönü yok. Bu geniş ölçüde aile yaşamı için de söz konusudur. Kamuoyu aile yaşamını kutsal saydığı için sahnede canlandırılmasını istemez. Geriye bir tarihî dramlar kalır, ancak bunlar da çağdaş kurumlar açısından pek olanaksızdır. Siyasal oyun-

lar da denendi. Bu yolda ilk sahneye konan Silistre askerî bir oluntunun söyleştirilmiş biçiminden başka bir şey değildir. Bunda toplar ve başka silâhlar sahneye çıkarılır ve düşman kanı, vatan, askerlik şanı gibi kavramlara değinilir. Oyun kışkırtıcı görüldüğünden yasak edildi. Tiyatro eldeki kötü çevirilerle geçinip gidiyor, bu çeviriler kötülüklerine rağmen başarı kazansalar ve herkesin anlayacağı bir dilde iyi temsil edilseler de gene bunların çoğunluğu sahnenin gerçek ereğine erişemez, çünkü halkımız kendini yabancı bir dünya karşısında bulur, bunun etkenlerini anlayamaz, insanlarıyla birlikte duyamaz, bu insanların düşünceleri ve duyuşları kendisine hep yabancıdır. Öyle ki Avrupa yaşayışının tek yönlü temsili karşısında halkımızda zaten yerleşmiş yanlış düşünceler daha da beslenip artar. Avrupa yaşamını yüzeyden de olsa ve pek de parlak olmayan yönlerini tanıyanlarımız ise zaten Beyoğlu'ndaki Fransız vodvillerine gidiyorlar. Birkaç oyunun temsilini yasak ettirdim, bunları siyasal bakımdan sakıncalı bulduğumdan değil fakat eğitim bakımından zararlı gördüğüm içindir. Öte yandan başarısı üzerine pek umut beslememekle birlikte Lessing'in *Nathan der Weise* ve Grillparzer'in *Der Traum ein Leben* oyunlarının düzgün bir biçimde çevrilmesi için emir verdim. Sonuç, tiyatromuz da başka birçok şeylerimiz gibi öykünmedir. Halk bilincinden doğmamış olan, içten bir gereksinmeyi karşılamayan hiç bir şey sağlam gelişemez, tiyatromuz ulusumuzun içten gelen bir gereksinmesini karşılayamamaktadır.» Bunlar, gerçekten tiyatrodan anlayan, işin derinine inebilen kültürlü bir devlet görevlisinin sözleridir. Belediye başkanları içinde de tiyatroyu sevenler, onu destekleyenler vardı. İstanbul Şehremini Mazhar Paşa ile 6. Daire Başkam Blacque Bey bunlardandır. Daha önce Blacque Beyin İstanbul Tepebaşı Tiyatrosunu nasıl yaptırdığını anlatmıştık. Gerek Mazhar Paşa, gerek Blac-

que Beyin 1884 yılında yeniden canlanan Dikran Çuhacıyan'ın topluluğuna yardım yaptıklarını *Osmanlı* gazetesinin 29 nisan 1884 günlemli sayısından öğreniyoruz. Mazhar Paşa ve Blacque Bey Beyoğlu'nda Dikran Çuhacıyan topluluğunun oynadığı *Leblebici Horhor Ağa* temsilinde bulunmuşlar, sanatçıları kutladıktan sonra şu yardımları yapacaklarına söz vermişlerdir: «Evvelâ Hizmetkâran cemiyeti tiyatrocularımızın erbab-i sanayiiden hem de mensubin-i sanayii nefiseden ad olmağa tenezzül edemiyerek serseri ve başıboş adamların kâmilen hizmetkâran cemiyetine kayd olunmaları kararını işbu sanatkâran sınıflarına kadar tamime kalkışmasına mukabil Mazhar Paşa Hazretleri Şurâ-yi Devletçe ahiren verilen karar iktizasınca tiyatro mensublarından hiç birisine hizmetkâran cemiyetinden tezkere almağa ve oraya harç vermeye mecbur olmadıklarını tebliğ buyurmuşlardır. Saniyen, Tiyatro kumpanyaları her oyun verdikçe Belediyeye oyunun ehemmiyetine göre bir resm-i ruhsatiye vermek mutad olup Opera Kumpanyası ise topu senede birkaç defa fevkalâde surette icra-i hüner eylediğinden mücerret Dikran Çuhacıyan Efendinin kendi zatına mahsus bir müsade-i müşevvikkâne olmak üzere işbu resimden muaffiyetine Mazhar Paşa hazretlerinden şifahen bil-istîzân aldıkları müsaadeyi mûmâ-ileyhe bil-tebliğ biçareyi ihya ve memnun buyurmuşlardır. Salisen, Kumpanyanın böyle ihyanen oyun vermesi sanatkârandan her birinin birer tarafa dağılarak tedarik-i medar-i maişetine mecburiyet gösterdiğinden ve kumpanyanın bir kat daha terakkisi ise mütemadiyen istif'âline mütevakkıf olduğundan Blacque Bey Efendi Hazretleri daire-i belediyenin Tepebaşı bahçesinde kâin âlî ve güzel tiyatrohanesini dahi iktizasına göre kumpanyanın icra-yi hüner etmesi için en ehven şerait dahilinde küşat edebileceğini vaad ile hakikaten pek büyük bir terakkiperverlikte bulunmuşlardır.»

Dikran Çuhacıyan'ın bu ilgiden kısa sürede de olsa yüzü gülmüş, Archiduc Rudolph ile Prenses Stephanie'ye temsil bile vermişti. Çeşitli valilerin de illerindeki tiyatro çalışmalarını isteklendirdiklerine pek çok örnek var. Şair Ziya Paşa 1878'den ölümü 1880'e değin Adana'daki valiliği sırasında Hükûmet konağı yakınında güzel, düzenli bir tiyatro yaptırmış, İstanbul'dan içinde Gedikpaşa Tiyatrosu oyuncularından İbrahim Saim Efendinin de bulunduğu bir tiyatro topluluğu getirtmiştir. Ayrıca Ziya Paşa Molière'in *Tartuffe*'ünü *Riyânın Encâmı* adıyla manzum olarak çevirmiştir. Yazar Âli Bey de Trabzon valiliği sırasında kendi ilindeki tiyatro çalışmalarını isteklendirmiş, Ahmet Fehim topluluğu için ayrıca Ordu'daki kaymakama topluluğa yardım etmesi için mektup vermiştir. Ahmet Fehim, anılarında, Anadolu'yu gezerken böyle valilerden, kaymakamlardan ve bölge komutanlarından gördüğü yardımları, içlerinde çabucak bir tiyatro binası yaptıranları anlatmaktadır. Örneğin Çanakkale'de Bahr-i Sefit Komutanı Asaf Paşa'dan çok yardım görmüştür. Devlet ileri gelenleri içinde doğrudan doğruya özel tiyatrolar kuranlar vardı. Örneğin İstanbul merkez komutanı Sadettin Paşa Çemberlitaş'taki konağında büyük bir tiyatro salonu yaptırmış, çağın ünlü dekorcusu Şişeciyan'a da dekorlarını kurdurmuştu. Halayıklarından bir de tiyatro topluluğu kurmuş, ayrıca burada Mınakyan ve Holas ve Ahmet Fehim temsiller vermişlerdi. Paşanın İhsan adındaki kardeşi de tiyatroya düşkündü. Sultandan gizli, para verip tiyatro yaptıranlar vardı. Örneğin Sultan Hamid'in Baş Mabeyincisi Arif Bey Şehzadebaşı'nda Talât Paşanın arsasında gizlice bir tiyatro yaptırmıştı. Gene aynı Arif Bey olacak, Tarabya'da Kalender'de Summer Palace adlı bir tiyatro yaptırmıştı. Burada bir Fransız topluluğu *Gündüz ve Gece* adlı opereti oynarken oyun ünlü zabtiye Hasan Paşa'ca sakıncalı görüldüğünden ti-

yatro yıktırılmış, Arif Bey baş mabeyinci olduğu halde tiyatronun böyle yıktırılmasına sesini çıkarmamıştı. Böylece Gedikpaşa'dan sonra bu, Abdülhamit'in yıktırdığı ikinci tiyatro oluyor. Ancak daha başka örnekler verebileceğimiz tiyatroya yardım eden anlayışlı devlet ileri gelenleri içinde belki Avrupa'da bile bir eşine raslayamıyacağımız Devlet adamı Ahmet Vefik Paşa'dır. İki kez sadrazamlık, valilik, Meclis-i Mebusan başkanlığı yapmış ve çeşitli devlet görevlerinde bulunmuş Ahmet Vefik Paşa'nın yazarlığı üzerine bundan sonraki soruda bilgi verilecektir. Ancak yazarlığının yanısıra Bursa Valiliği sırasında bir tiyatro binası yaptırmış, bir tiyatro topluluğunun sanatçılarına aylık bağlayarak düzenli temsiller vermelerini sağlamış, kendisi de oyunculara yol göstermiş, eser sahneye koymuş, seyircide tiyatro sevgisini uyandırmak için büyük çaba göstermiştir. Bursa'daki tiyatro çalışmaları için Bursa'daki *Hüdevendigâr* gazetesi ile *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde çıkan haberlerden bilgi buluyoruz. Ancak bu çalışmalar üzerine iki önemli kaynak, her ikisi de bu çalışmalara katılmış, Ahmet Fehim Efendi ile Küçük İsmail'in anılarıdır. Ne var ki bu ikisi arasında bir çelişme görülmekte, her ikisi de bir ötekinin adını anmamaktadır. Belki aralarındaki bir anlaşmazlıktan ötürü birbirlerini yok gösteren bu davranışta bize göre Küçük İsmail'in anılarına daha çok güvenebiliriz. Onun anlattıklarına göre Fasulyeciyan ve karısı, Hiranuş ve Küçük İsmail *İki Ahbab Çavuşlar* ve *Ecel-i Kaza* oyunlarını oynamağa başlarlar. Bu sırada Osmanlı - Rus mütarekesi günlerinde Bursa'daki tiyatronun sahibiyle bir anlaşma imzalarlar. Aynı günlerde Güllü Agop Edirne'ye gitmek istememiştir, tiyatrosunda Ahmet Necip, Büyük İsmail, Kel Hamid, Küçük Nuri, Aleksanyan, Binemeciyan, Ahmet Fehim, Çobanyan, Mari Nıvart, Hukçiyan(?), Aznif, Tereza'dan oluşan toplulukla İstanbul'da temsiller

verirler. Küçük İsmail ile Fasulyeciyan'ın topluluğu Bursa'da temsiller verir. Bursa valisi Ahmet Vefik Paşa onların oyunlarını sık sık seyreder ve Küçük İsmail'i çağırarak hükûmet konağı karşısında bir tiyatro yaparsa burada kalıp kalmayacaklarını sorar, onlar da olumlu cevap verince Paşa hastahane yararına gazinoya bir tiyatro yapar ve kendi çevirileri olan *George Dandin, Zor Nikâh, Haydutlar, Hayalî Hasta*'yı onlara verir, provalara gelip, yönetir. İşte bu topluluk burada iki yıl kalır. Fasulyeciyan ile araları açılınca Küçük İsmail, yanına oyunculardan Küçük Hüseyin, Puzant, Muhacir Raşit Efendileri alarak İstanbul'a döner. Kanımız odur ki gerçekten Bursa'ya Fasulyeciyan ile ilk giden Küçük İsmail olmuş, Ahmet Fehim daha sonra gelmiş. Şimdi de Ahmet Fehim'in anılarına dönelim o da Fasulyeciyan, Hiranuş, Koharik Şirinyan (bu sonuncu ad dışında ötekiler iki anlatışta da birbirine uyuyor) Melekzat bahçesinde temsil verirlerken Ahmet Vefik Paşa bir tiyatro yapmayı önerir. Paşa sözünü tutar, ve 36 localı güzel bir tiyatro yaptırır. Oyunculara dolgun aylık verir. Toplulukta ayrıca Triyants, Tospatyan, Binemeciyan, Holas, Canikyan, Verginye, Zagakyan, Viktorya, Sofi daha sonra Satenik vardır. Tiyatronun yapılması iki ay içinde bitmiştir. Bir de şu kişilerden oluşan bir Tiyatro Muhipleri Encümeni kurulmuştu: Fransız Konsolosu, konsolosluğun çevirmeni, Avusturya konsolosu, aşar nazırı Vizental (bu kişinin *Türk Kahramanları* adlı bir oyununun Osmanlı Tiyatrosunda oynandığını daha önceki bir soruda belirtmiştik), eşraftan Rasim Bey (daha sonra Paşa), Şakir Efendi (aşağıda sözünü edeceğimiz değerli oyunların yazarı Bursalı Feraizcizade Mehmet Şakir olabilir), Hoca İbrahim Efendi. Bunlar oyunculara ders veriyor, tiyatronun yönetim işlerine bakıyorlardı. Ahmet Vefik Paşa provaların çoğuna geliyor, izliyor, düşünce-

lerini söylüyordu. Bursa'da kaldıkları üçbuçuk (Ahmet Fehim 4,5 diyorsa da yanılmış olduğu kesindir) yılda Paşa'nın Molière'den çevirdiği 34 eseri, yani Molière'in tümünü oynamışlardır. Paşa'nın Schiller'den manzum olarak çevirdiği *Haydutlar* Alman veliahtı Wilhelm'in Bursa'ya gelişinde onun onuruna oynanmıştır. Ahmet Fehim tiyatronun çalışmaları üzerine, birçok ayrıntılar üzerine bilgi veriyor. Bu arada şunu da belirtmek gerekir: Küçük İsmail Efendinin anıları derken bunlar iki ayrı kalemden çıkmıştır. Bunlardan yukarıda aldığımız bilgiler Hamit Zübeyir Koşay'ın 1928 yılında *Türk Yurdu* dergisinde yayımlanmıştır. Bir de Kemal Kâmil Aktaş'ın İzmir'de kaleme alıp yayımladığı anıları vardır. İkincisinden yukarıda saydığımız adlardan başka toplulukta Todori, Külhanyan, Matosyan, Hulûsi, Aratik, Peruz ve Küçük Amelyanın adlarını katabiliriz. Ancak sadrazam Sait Paşa, Ahmet Vefik Paşayı valilikten geri alır, ve soruşturma açılır. İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın *Son Sadrazamlar* kitabında Ahmet Vefik Paşa ile ilgili bölümde bu soruşturmada Paşa'ya karşı 13 maddede toplanmış suçlamaların ikisi tiyatroyla ilgilidir. Buna göre Paşa hep tiyatroyla uğraşmış, üç yıl haftada üçer gece temsil verilmiş, biletler il basımevinde basılıp zaptiye çavuşlarınca dağıtılmış, hükûmet adamına yakışmıyacak yollu provalarda bulunmuş, yolsuz kadınlara da bilet vererek onları aile kadınlarının bulunduğu temsillere almış, zaptiyelerden oluşan bir orkestrayı tiyatro hizmetine vermiş, eğitimi yayacağı yerde çabasını tiyatro yönetimine ayırmış, kız okulu öğretmenlerinden İbrahim Efendi'ye oyunculara ders verdirmiş, bu yüzden birtakım kızlar okuldan ayrılmış, tiyatroyla ilgili ondokuz oyunu izinsiz Bursa basımevinde bastırmış (ne yazıktır, bu oyunların üçü bugün elimizde yoktur), bu yüzden basımevine yirmibin kuruş borçlanmıştır. Ancak soruşturma sonucunda cezalanacak yerde Ah-

met Vefik Paşa'nın ikibuçuk gün gibi kısa sürede de olsa Başbakan olduğunu öğrenmek hayli şaşırtıcıdır. Paşanın kendine özgü davranışları içinde tiyatro ile ilgili olanlarından: halkı zorla tiyatroya göndererek, kendisi alkışladığında halkın da alkışlamasını istemesi, kendisi alkışlamazsa alkışlayana kızmasıdır. Bir provada Holâs Efendiye kızıp onu tokatlıyor, sonra da dolgun para vererek onun gönlünü alıyordu. Daha önce sözünü ettiğimiz Ahmet Vefik Paşa'nın yabancı dostunun Peking'de yayımlanan yazısından anladığımıza göre Ahmet Vefik Paşa yalnız Bursa değil Osmanlı Tiyatrosuyla da yakından ilgileniyordu. Buraya kadar verdiğimiz örnekler hep devlet görevlilerinin tiyatroyla ilgilenip yardım edişleri üzerine olumlu davranışlardır. Özellikle daha aşağıda inceleyeceğimiz İstibdat döneminde olumsuz davranışlarla tiyatroyu baltalayanlar vardır. Örneğin İstanbul Şehremini Rıdvan Paşa oyunlar çeviren, yabancı topluluklarla ilgilenen oğlu Reşat Rıdvan'ın bu merakını engellemek için oyuncuların kimini tutukluyor, kimini dövdürüyor, sonunda bununla da yetinmeyip İstanbul'da tüm Türkçe oynayan toplulukları ve tiyatroları kapatıyor. Ancak bu dönemde tiyatroya elini uzatan devlet görevlilerinin, valilerin ileri anlayışlarına günümüzde bile raslamak güçtür.

Soru 49 Mınakyan ve Tiyatrosu hakkında ne biliyoruz?

Bu dönemin Güllü Agop'dan sonra en önemli tiyatro adamı **Mardiros Mınakyan'dır.** Öyle ki Güllü Agop'tan sonra özellikle İstibdat döneminde tek başına tiyatro çalışmalarını sürdürdüğü gibi Meşrutiyet'in ilk yıllarında da özellikle kendi çeviri melodram dağarcığının yanısıra Türk yazarlarının önemli eserlerini sahneye koymuştur.

Mınakyan'ın yaşamı ve sanatı üzerine en zengin bilgi kaynağı onun 1912 yılında ellinci sanat yılı için çıkarılmış yarısı Türkçe, yarısı Ermenice, resimli dergidir. Bu dergideki bilgilere başka verileri de katarak onun sanat yaşamının Meşrutiyet'e değin kesimini şöyle özetleyebiliriz: 1839'da doğmuş ve Balat Kilisesinde vaftiz edilmiştir. Ailesi Hasköy'e geçmiş, Narsisyan okuluna gitmiştir. Babası terziydi. Bu serüvenin 1864'den sonrasını kısaca görelim. 1864'de Güllü Agop Fransız operetleri oynatıyordu, Güllü Agop, Benliyan ve Karakaşyan kardeşler Üsküdar'da Bağlarbaşı'ndaki Aziziye Tiyatrosunda temsiller vermekteydiler. Mınakyan bunları görüp üzülüyordu. Kendisi öğretmenlik yapıyordu. Mınakyan adını Desticiyan'a çevirmişti. Çünkü oyuncu olduğu işitilirse «oyuncu bozması» diye okuldan kovabilirlerdi. Böylece aradan bir yıl geçti. Bu sırada Aramyan Derneği Kayseri'de bir okul açacaktı. 1866 yılında Mınakyan 27 yaşında bir öğretmenle evlendi. İkisi Kayseri'deki okula öğretmen gittiler. İki yıl Kayseri'de öğretmenlik yaptı, sekiz ay da Yozgat'taki okulu bir yoluna koydu. Yeniden Kayseri'ye döndü. Fakat İstanbul gazetelerindeki tiyatro haberleriyle çok yakından ilgileniyordu. Nitekim o sırada Karabet Papazyan adında birisi Güllü Agop'a yalnız Ermenice değil Türkçe oyunlar da oynamasını öğütledi. Nitekim bunun ilk denemesi Crisafullu ve Devicque'nin *Cesar Borgia* adlı oyununun Türkçe oynanması oldu. Türk oyuncular da katılmıştı. Ahmet Necip, Büyük İsmail, kardeşi Hamit gibi. Gedikpaşa Tiyatrosu kiralanmış ve Âli Paşa yardımıyla on yıllık tiyatro tekeli koparılmıştı. Mınakyan bunları işitince daha fazla dayanamayıp İstanbul'a döndü, Ortaköy'de Balyan Agop Beyin çalışmalarına katıldı. Bunların sahne yöneticisi Magakyan çekilince oyuncular Güllü Agop Tiyatrosuna geçtiler. Mınakyan İstanbul'dan ayrılır. Mari Nıvart, kocası, Matmazel Durik Ha-

nım (daha sonra Madame Sancakyan) ve Atamyan ile Rusya'ya gider. Ruslar Edirne'ye gelince Benliyan Mınakyan'ı çağırarak Karakaşyan'lar, Matmazel Koharik, Triyanst, ve başkalarıyla Edirne'ye giderler. Kendilerinden önce Matmazel Astigyan, Matmazel Siranuş, Matmazel Hıratçya, Sisak ve Andon Ristuni de Edirne'ye gitmişlerdi. Güllü Agop'a gelince, o işine devam ediyordu. Mınakyan Edirne'den dönünce Gedikpaşa Tiyatrosundan ayrılıp Direklerarası'na çekilmiş olan Güllü Agop'la birleşti. Fakat Fasulyeciyan'ın Tulûat denemesi parlamıştı. Bu sırada 1879'da Siranuş, Atamyan Kafkasya'ya gitmişlerdi. 1880'de Tiflis'ten Apkar ve Ohennes İstanbul'a geldiler. Hratçya ve Karakaşyan kardeşlerle birlikte Mınakyan'ı da Tiflis'e çağırdılar. Mınakyan, zor beğenir Tiflis halkını hoşnut etmek için yorulur hastalanır, kaçmaya karar verir. Fakat Tiflis'e zorla geri gönderilir. Tiyatronun yöneticisi Mınakyan'ın aylığını 50 ruble arttırır. Mınakyan bu arada çeşilti armağanlar alır. Tiflis mevsimi sona erince yaz için İstanbul'a döner, Ramazan'da Şehzadebaşı'nda eski arkadaşlarıyla temsiller verir, sonra Mari Nıvart ve Sancakyan ile birlikte 1881 yılında Tiflis'e dönerler. Sözleşmeleri bitince İstanbul'a döner. Güllü Agop o sırada Saray Tiyatrosuna yönetmen alınır. Mınakyan Mardiros adını bu tarihte yani 1882 yılı ekiminin 25'inde alır. Beyoğlu Talimhane'deki tiyatroda Benliyan ile birlikte operetlere başlarlar. Mınakyan bu toplulukta *Leblebici Horhor Ağa*'da Leblebici rolünde, *Arif'in Hilesi*'nde Arif rolünde başarı kazanır. Topluluk daha sonra Mısır'a gider. Çok beğenilir, Hidiv ilgi gösterir. Burada Mınakyan özellikle *Giroflé - Girofla, Orphée, Madame Angot* operetlerinde ve kendi yararına verilen *Fazilet Mağlûp olur mu?* dramlarında başarı gösterir. Mısır'dan dönüldükten sonra Sisak, Aleksanyan, Holâs, Çaprast, Seferyan, Çobanyan, Matosyan, Nuri, Ahmet Ne-

cip, Yaldızcıyan, Süflâr Kalfayan, yönetici Licetzi, Matmazel Mari Nıvart, Matmazel Hekimyan, Matmazel Satinikyan, Binemeciyan ve başkalarıyla çalışır. Söylendiğine göre Mınakyan ikiyüzü aşkın oyun çevirmiştir. Bu oyunların çoğu çeviri veya uyarlamadır. Ancak bu dönemde yazdığı *Punçinella* ile Meşrutiyet'te yazdığı *Midyeci Kaspar* onundur. Güllü Agop bunları sarayda oynatıyordu. Esvabçıbaşı İlyas Bey, Mınakyan'ı sahne yöneticisi olarak aldı. Güllü Agop ile saray oyuncuları arasında anlaşmazlık çıkmıştı. Buna Güllü Agop kızar, Mınakyan'ın oyunları için jurnaller verir, sansür güçleşir. Kelimeler ve cümlelere bile karışmaya başlarlar. Oyunlarda tarih verilmez, geçmiş unutulur, adalet, ihtiyar ve burun kelimeleri çıkarılır. Oyunlar zabtiye nezaretine gönderiliyordu, sansür görevlilerine armağanlar veya rüşvet vermek gerekiyordu. Zabtiye Nazırı Şefik Paşanın gününde bu yirmi liraya kadar çıkıyordu. Arkadaşları Mınakyan'ın oyunlarını alıp kaçıyorlar. Mınakyan kantocu bulundurmak şartiyle Küçük İsmail ile birleşir. Bu topluluğun oyunları üzerinde 1892 tarihli Fransızca gazetelerde bazı bilgiler buluyoruz. Örneğin Aurore tiyatrosunda 7 perdelik *II y a seize ans* adlı dramı oynamışlardır. Gene Aurore'da 11 ağustos 1892'de *Pembe Kız* operetini, 18 ağustos'da 5 perdelik *Le Pont Rouge* 22 ağustos'da subret Mlle Regina yararına *La Demoiselle aux trente six vertus* adlı 5 perdelik dram ile *L'Arbre du sort* adlı 1 perdelik oyunu göstermişlerdi. Birisi Güllü Agop'un başına gelenleri hatırlatarak operet oynamamalarını öğütler. Dinlemezler. *Carmen* operasını oynamaya karar verirler. Primadonna Koharik Şirinyan ve tenor Akavan ve Vahan Şahinyan da katılır. Mınakyan'dan ayrılmış arkadaşları yeniden ona dönerler. Yeniden topluluk kurulur, drama önem verilir. Topluluk yeniden ayrılır, yarısı kalır. Bir yarısı Selânik'e gider, öteki yarısıyla Mınakyan

İzmir'e gider. İki topluluk sonra birleşir. Bursa'ya giderler. Mınakyan hastalanır, bir iki oyuna katılamaz *Manzume-i Efkâr* gazetesi şaka yollu Mınakyan'ın ölüm haberini verir. Herkes buna inanır, oğlu Aram Efendi ve karısına başsağlığı telgrafları çekilir. O sıralarda Belediye Başkanı Rıdvan Paşa, oğlu Reşat Beyi tiyatro merakından vazgeçiremeyince tiyatroların kapanması için jurnal verir. Gerekçe tiyatroları kalkındırmak, iyileştirmektir. Bunun üzerine tiyatrolar taşraya gitmek zorunda kalırlar, 3 yıl kentten kente dolaşırlar. Rıdvan Paşa öldürülünce yerine Reşit Paşa geçer, tiyatrolar yeniden açılır, fakat hafiyeler bir türlü tiyatrolara rahat vermezler. Mınakyan üzerine bundan sonrası için Meşrutiyet döneminde bilgi verilecektir. Şimdi gelelim çeşitli gazetelerden, el duyurularından Mınakyan Tiyatrolarının oyun dağarcığına. Önemli bilgileri *Oriental Advertizer* gazetesinin 18 mayıs 1894 sayısında buluyoruz. Mınakyan topluluğunun Nişantaşı Aurore Tiyatrosunda 8-15 mayıs tarihlerindeki temsilleri dolayısıyla topluluktaki oyuncuların ve oyunların adları verilmiştir. Bunlardan oyuncular listesi ilginçtir, çünkü her oyuncunun karşısında oyuncunun türü ve ayrıca yabancı oyunculardan kimlere benzediği gösterilmiştir. Nitekim buna geçmeden 1909'da bir gazetede Mınakyan için Türk Tiyatrosunun Frederick Lemaitre'i dendiğini belirteyim. Bu listede Mınakyan yönetmen, Holâs, sahne yönetmeni Binemeciyan yönetici, Yaldızcıyan, yazman, Baptiste de suflördür. Hekimyan (gran l'er role) Reichenberg gibi; Aznif (grand l'er role) Rachel gibi; Binemeciyan (grand jeune l'er) Rejane gibi; Ophelie (premier role); Fasulyeciyan (mère noble), Eugenie (soubrette); Çobanyan (2'me role); Marie (genere Dugazon), Mınakyan (grand l'er role) Dumaine gibi; Holas (grand premier role) Taillade gibi; Sisak (grand père noble); Binemeciyan (grand jeune l'er) Dupuis

Dama gibi; Aleksanyan (grand 3'eme role) Emanuel gibi; Baltazar (grand 3'eme role) Sastellano gibi; Caprast (grand l'er comique) Menier gibi; Çobanyan (grand l'er comique) Laurent gibi; Yaldızcıyan (jeune premier) Lacressoniere gibi; Necib (père noble); Baronyan (2'eme role); Yeranyan (2'eme role); Garmeriyan (uşak).

Bu oyuncuların adlarından başka bir de oyun dağarcığı Fransızca adlarıyla verilmiştir. Yalnız bunların yazarları gösterilmemiştir. Bunların yazarlarını bulmak oldukça güç olmakla beraber biri ikisi dışında hepsi bulunmuştur. Türkçe adları bilinenler de yanlarına yazılmıştır: *Les Mysteres du Carnaval (Karnaval Gelini* olabilir), Anicet Bourgois ve Michel Masson'un; *La Dame voilé (Peçeli Kadın),* Emile Richebourg'un; *Les Drames du Cabaret (Meyhane Faciaları),* Dumanoir ve Dennery'nin; *Les Deux Jeuncsses,* Charles Potron ve Aug. Nitot'nun; *Le crime de Faverne,* Théod. Barriere ve Léon Beauvallet'nin; *Les Oiseaux de proie (Av Kuşları* yahut *Yırtıcı Kuşlar* yahut *Yırtıcı İnsanlar),* Ad. Dennery; *L'homme de peine,* Felix Pyat'nın; *Dix ans de la vie d'une femme ou les Mauvais conseils (Bir kadının on senelik ömrü yahut fena nasihat),* Scribe ve Terrier'nin; *L'Escamoteur (Hokkabaz veya bir Peder ne kadar sefih olsa gene pederdir),* Ad. Dennery ve J. Brésil; *La Mendiante (Dilenci Karı),* Anicet Bourgeois ve Michel Masson; *Les pauvres de Paris (Paris Fukarası),* Eug. Nus ile Ed. Brisebarre'ın; *Jocelyn, le garde-cote (Fedakâr Gemici),* N. Fournier ve H. Meyer'ın; *Casque en fer,* Ed. Philippe'in; *Le Chiffonier de Paris (Paris Paçavracısı),* F. Pyat'nın; *Le Crime de Pont Rouge (Kızıl Köprü Cinayeti yahut saadet istirahati kalbtedir),* Emile Gaboriau'nun romanından oyunlaştıran Hipp. Hostein; *Le courrier de Lyon (Lyon Postası yahut Müşahabet),* Eugene Moreau, Siraudin ve Delacroix'nın; *L'Aveugle (Kör),* Anicet Bourgeois ve A.

Dennery'nin; *Le maitre de forges (Demirhane Müdürü),* Georges Ohnet'nin; *Jacquot,* J. Gabriel ve Paul Vermond'nun; *Fromont Jeune et Risler ainé (Genç Fromont ve Büyük Risler),* Alphonse Daudet'nin romanından oyunlaştıran A. Daudet ve A. Belot; *La Belle Amelie (Güzel Amelya); Frere et Soeur (İki öksüz karındaşlar* olabilir), J. Méry ve Bernard Lopez'in; *Le lac Glaneston* Ad. Dennery'nin; *(Dalila yahut bir kadının erkek üzerine olan tesiri, yahut Dalmaçya Bülbülü),* Octave Feuillet'nin; *Trente ans ou la vie d'un joueur (Kumarbaz'ın otuz senelik hayatı ya da Kumarbazın encamı),* V Ducange ve P. Dinaux'nun; *La closerie des genêts,* Frederic Soulié'nin; *Les Treize,* F. Duqué ile G. Peaucellier'nin; *Lazare, le Pâtre,* Bouchardy'nin, Le Pere Prodigue, A. Dumas fils'in; *Le Roman d'un jeune-homme pauvre* (Bir fakir delikanlının sergüzeşti), Octave Feuillet'nin; *Nos Enfants* (Evlâtlarımız), *La Comtesse Sarah,* George Ohnet'in. Listenin altında bu oyunlardan önce Labiche, Grangé, Thiboust, Michel Lockroy gibi yazarların kısa komedyalarının oynanacağı yazılıdır. Bu liste dışında çeşitli gazetelerden, çeşitli duyurulardan (ki bunlardan elliye yakın el ilânı Metin And Kitaplığı ve Belgeliğinde bulunmaktadır) şu adları yanlarında asıl adları ve yazarlarıyla gösterelim. Eskiden yazarların adları hemen hemen hiç gösterilmezdi. bu yüzden bu adların şimdi burada verilmesi Türk Tiyatrosunun tarihiyle ilgilenenlerin işine yarayacaktır: *Paris Çingeneleri,* Ad. Dennery ve Eug. Grangé'nin *Les Bohémiens de Paris* adlı dramı; *Alicenap Amiral yahut Portsmouth vakası yahut Amiral Bing,* Paul Foucher'nin 4 perde on tabloluk *L'Amiral de l'Escadre Bleue* adlı eseri; *Rocambole* Anicet Bourgeois, Ponson du Terrail ve Blum'un aynı adlı eseri; *İki Yetime,* Ad. Dennery ile Cormon'un *Les deux orphelines*'i; *Altın arayıcılar,* Marc Fournier ile Paul Duplesis'in *Les chercheurs d'or*

du Sacramento'su olabilir; *Hizmetçi kız,* Edouard Brisebarre ile Eugene Sue'nün *La Servante*'ı; *Biçare Kız,* Anicet Bourgeois'nun *La Pauvre Fille*'i; *Kırmızı Cüzdan yahut Allah muhafaza eder, Allah kurtarır,* N. Fournier ve Meyer'in *Le Portefeuille rouge*'u; *Marie Jeanne,* Dennery ve Mallian'ın *Marie - Jeanne ou la Femme du peuple'ü*; *Bir kadının otuz senelik hayatı,* Eug. Scribe ve Em. de Najac'ın *La Fille de trente ans*'ı; *Kantocu Kız,* Xavier de Montepin'in *La Baladine*'i olabilir; *Falcı Karı,* gene Xavier de Montepin'in *La Voyante*'ı olabilir; *Kırmızı Kedi Meyhanesi,* gene Xavier de Montepin'in *Le Cabaret rouge*'u; *Kean,* Alexandre Dumas Père'in aynı adlı eseri; *İki Valde,* Emile Richebourg'un *Deux mère*'i; *Biçare Mionne,* gene Emile Richebourg'un *La Petite Mionne*'u; *Madame Aubray'ın Efkârı,* Alexandre Dumas fils'in *Les Idées des Madame Aubray*'ı; *Monsieur Alphonse,* gene Alexandre Dumas fils'in aynı adlı eseri; *İki Ahbab Çavuşlar,* Théodore Baudoin d'Aubigny'nin *Les deux sergent*'ı; *Çilingirler,* Felix Pyat'nın *Les Deux Serruriers*'si; *La Vandetta,* Victor Ducange'in *La Vandetta ou la Fiancée corse*'u; *Para Kuvveti,* Anicet Bourgeois, Brisebarre ve Laurent'nin *Le Diable d'argent*'ı olabilir; *Kızıl Değirmen,* Xavier de Montepin'in *Le Moulin Rouge*'u; *Simone ve Marie,* gene Xavier de Montepin'in aynı adlı eseri; *Kızıl Sihirbaz,* gene Xavier de Montepin'in *La sorciere rouge*'u; *Nesle Kalesi Esrarı,* Frédéric Gaillardet ve Alex. Dumas'nın *La Tour de Nesle*'i (Bu *Asar-ı Perakende* dergisinin 4. sayısında 19 nisan 1920'de yayımlanmıştı); *İşret Belâsı yahut Duvarcı Baba,* bu Emile Zola'nın *L'Assommoire* adlı oyunun Busnach eliyle oyunlaştırılıp *Les consequences de Pivrognerie* adını taşıyan eseridir, aynı eseri Burhanettin Bey *Maktel* adıyla çevirip kitap olarak yayımlamıştır; *Arabacı* Joseon Bouchardy' nin *Jean le cocher* adlı oyunu olabilir; *İtimat, Emel, Rikkat, Foi Es-*

perance et charité adlı eski İstanbul'da çok oynanmış bir oyundur, yazarı Fournier'dir; *Kampanacı,* Victor Hugo'nun ünlü eseri değilse Joseph Bouchardy'nin *Sonneur de cloches* adlı eseri olabilir; *Balmumcu,* Xavier de Montepin'in *L'Homme aux figures de cire* adlı eseri; *Biçare Zevce,* aslının adı *Pauvre Epouse*'dur; *Güzel Amelya,* Narcisse Fournier'nin *La Belle Amélie ou un Roman Maritime* olabilir; *Madame Mongodin,* E. Blum ve R. Toché'nin aynı adlı eseri; *Fanfan ve Claudine,* Pierre Decourcelle'in aynı adlı eseri olup bir başka *Les deux gosses* olup Türkçeye *Çifte Yumurcak* adıyla Mehmet Reşat eliyle 1899'da çevrilmiştir; Mınakyan'ın Ambroise rolüne çıktığı *Marie Rose* adlı 6 perdelik melodramın bir başka adı *La Martyre*'dir; Mınakyan Octave Feuillet'nin *Bataille de la vie* adlı oyununu da oynamıştır; Mınakyan, Aleksanyan ile birlikte yürüttükleri toplulukla *Une Cause célébre* adlı oyunu oynamışlardır; *Suzanne Imbert* adlı oyunu Mınakyan kimikez *Nedamet-i Hakiki* adıyla oynatmıştır, eserin ikinci bir adı daha vardır, bu da *Une Mère abandonné*'dir; *Fedakâr Gemici,* N. Fournier ve H. Meyer'in *Jocylin le garde-cote'u; Fazilet Mağlûp olur mu? yahut hassa bqhriye piyadesi; Pierre Duchemain; Jacques Varley; Henriette ve Louise; Kör General; Gammazın Oğlu; İki Peder; Masum Jak* (Bu oyunun eleştirmesi *Servet* gazetesinin 5. sayısı, 1 ağustos 1898 tarihinde çıkmıştır); *Kıskançlık Belâsı; Bühtan yahut Biridik serveti nedir? Kaldırımcı; Kıskanç Peder; Cinayetle vikaye-i namus; Gençlere ibret yahut sefahatin encamı; Hüsni mellâh; Genevieve yahut adalet yerini bulur; Soğuk su banyosu; Talihsiz kız; Taş kovuklarında; Yabani Kız* (Fransızca gazetelerde *La Fille Sauvage); Beyaz Boyun Bağları; Briç Davası; 500 bin frank; Bir evlâdın tesiriyle bir karındaşın nedameti; Cani pederin avukat oğlu; Dilsiz onbaşı; Değirmencinin Kızı; Fravren Franz Colbert'leri buldular;*

Hasan Onbaşı; Mazagran kulesi esirleri (bu Ferdinand Lalou ve Ch. Desnoyer'nin *Mazagran, bulletin de l'armée d'Afrique* adlı eseri olabilir); *Şeytan; Monte Cristo,* Alexandre ve Auguste Maquet'nin Dumas père aynı adlı eseri; Schiller'in *Serdar-ı Eşkiya* adıyla çevrilen eseri; *Müntakim Valde,* Xavier de Montepin'in, *Şair* ise Ernest Ligouvé'nin olduğu gösterilmiştir;*Terese Raquin,* Emile Zola'nındır; *Paris'te bir vak'a; Rahibin Aşkı Şükran-ı nimet yahut Fedakâr çoban kızı; Şeytan Mağarası,* Alboize ile Rernard Lopez'in *La Taverne du Diable*'ı olabilir; *Paris Kıptileri,* Ponson du Terrail *Les Bohemes de Paris* adlı eserinden olabilir; *Madame Saint Tropez,* Anicet Bourgeois ile A. Dennery'nin *La Dame de Saint Tropez Tövbekâr Kadın; Tunç Vücutlar; Vazife Aşka galebe eder mi?; 13. No.lu mahbus; Mağdur-ı Kalb yahut fedakâr Validenin fedakâr çocuğu* ile *martyre du coeur* adlı V. Sezair ve H. Bresil'in oyunu.

Soru 50 Bu dönemin belli başlı yazarları kimlerdir? Hangi oyunları yazmışlardır?

Bu çağın oyun yazarlarının başında yazar, şair ve gazeteciler bulunmaktadır. İlk Türk oyunu *Şair Evlenmesi*'nin yazarı İbrahim Şinasi başta gelmektedir. Namık Kemal (1840 - 1886) *Vatan yahut Silistre, Zavallı Çocuk, Akif Bey, Gülnihal, Kara Belâ* ve *Celâlettin Harzemşah* eserlerini vermiştir. Ali Bey (1884 - 1899) *Misafiri İstiskal, Geveze Berber* ile müzikli oyunu *Letafet*'ten başka *Kokona Yatıyor yahut Madam Uykuda, Ayyar Hamza, Çıngırak, Tosun Ağa, Gavault Minard ve Şürekâsı* adlı çeviri ve uyarlamaların yazarıdır. Ahmet Mithat Efendi (1884 - 1912) pek çok oyun yazmış, bunların çoğu Tiyatrolarda oynanmıştır. *Eyvah, Açık Baş, Ahz-ı Sar ya-*

hut Avrupa'nın Eski Medeniyeti, Hükm-i Dil, Çengi yahut Daniş Çelebi, Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş, Çerkez Özdenleri, Zeybekler'den başka şu oyunları yazdığı söylenmektedir: *Çavuş, Kürt Kızı, Ziba, Arnavutlar, İntikam, Yürek Pazarlığı, Zuhur-i Osmaniyan* ve romanlardan uyarlama *Kafkas* ve *Merdut Kız*. Şemsettin Sami'nin (1850 - 1904) üç oyunu vardır: *Besa yahut Ahde Vefa, Seydi Yahya, Gâve*. Recaizade Mahmut Ekrem (1847 1913) dört oyun yazmıştır: *Afife Anjelik, Atala yahut Amerika Vahşileri, Vuslat yahut Süreksiz Sevinç, Çok Bilen Çok Yanılır* (bu sonuncusu Meşrutiyet'te yayımlanmıştır). Ebüzziya Tevfik (1849 - 1913) biri Victor Hugo'nun *Angelo*'sundan uyarlama *Habibe yahut Semahat-i Aşk*'ı öteki *Ecel-i Kaza* olmak üzere iki oyun yazmıştır. Samipaşazade Sezai (1858 - 1936): biri basılmamış *Bir Düşmüş Kadın*, öteki yayımlanmış *Şîr* adlı oyunların yazarıdır. Muallim Naci (1850 - 1893) tek oyun yazmıştır, 1881'de *Hazım Bey yahut Heder* adıyla yayımlanmış, toplattırılmak nedeniyle olacak tek bir sayısı kalmayınca *Heder* adıyla Meşrutiyet'te yeniden yayımlanmıştır. Abdülhak Hamit'in (1852 - 1937) birçok oyunları bu dönemde yayımlanmış, oynanmış, kimi bu dönemde yazılmakla birlikte daha sonra yayımlanmıştır. Bu dönemde yayımlanmış veya yazılmış eserleri arasında şunları sayabiliriz: *İçli Kız, Macera-i Aşk, Sabr-ü Sebat, Duhter-i Hindu, Nazife Nesteren, Eşber, Tarık yahut Endülüs Fethi, İbn-i Musa yahut Zat-ül Cemal, Finten, Zeyneb yahut Tecrübe-i Kader, Sarnapal, Liberte.*

Bu dönemin verimli ve çoğukez birlikte çalışan yazarları Mehmet Rıfat (1851 - 1907) ile Hasan Bedrettin'dir (1850 - 1911). Birlikte *Temaşa* adında içinde telif ve çeviri yirmi kadar oyun bulunan bir dizi yayımlanmışlardır. Mehmet Rıfat'ın kendi yazdığı eserler şunlardır: *Pâkdamen, Ya Gazi ya Şehit, Görenek*. Hasan Bedrettin

ise şu oyunların yazarıdır: *İskat-i Cenin, İkbal, Delile yahut Kanlı İntikam, Ebulûlâ yahut Mürüvvet, Ebulfeda, Nedamet, Kölemenler, Fakire yahut Mükâfat-ı İffet, Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat,* Mehmet Rıfat'ın Emin Şeref ile birlikte yazdığı *Karı İntikamı* ve yazdığını sandığımız *Feth-i Celîli Konstantiniyye* ve başkaları vardır.

Ahmet Vefik Paşa'nın telif tiyatro eserleri yazdığını bilmekle birlikte bunlar elimizde yoktur. Ancak telif kadar yaratıcılık gösterdiği özellikle Molière'den çeviri ve uyarlamalarından 16'sı elimizdedir. Bunlar sırayla *Savruk, İnfilâl-i Aşk, Dudu Kuşları* (daha önceki adı *Ziynet Furuşlar), Kocalar Mektebi, Kadınlar Mektebi, Zor Nikâh, Tartüf, Don Civani, Tabib-i Aşk, Adamcıl, Zoraki Tabib, Yorgaki Dandini, Azarya, Dekbazlık, Okumuş Kadınlar, Meraki (Hayalî Hasta),* ayrıca *Aşk-ı Musavvir, Pırpırı Kibar* (bu oyunun bir adı da *Köylü Kibar*'dır) Ancak daha önce de belirtildiği gibi Ahmet Vefik Paşa Molière'in 34 oyununu da çevirmiş ve ayrıca soruşturma kurulu raporuna göre bunlardan 19'u basılmıştır. Kitap olarak yayımlanan ayrıca L. Thiboust ve E. Lehmann'dan *Arslan Avcıları yahut Hak Yerini Bulur*'u çevirmiştir. Ahmet Vefik Paşa'nın Hugo, Schiller, Shakespeare'den de çeviriler yapmış olduğu söylenirse de bunların ne yazık elimizde metni yok. Ancak daha önce söylediğimiz gibi Schiller'in *Haydutlar*'ını manzum olarak çevirmiştir. Ahmet Fehim Efendi'nin bildirdiğine göre Ahmet Vefik Paşa küçük oyunlar da yazmıştır, bunlardan birinin adı da *Oyuncuya Bir Oyun*'dur. Meşrutiyet'te Ahmet Fehim topluluğu Ahmet Vefik Paşa'nın yazdığı duyurulan *Gençlerimiz* adlı 3 perdelik bir oyun oynamışlardır. Ancak ne yazık bu büyük yazarın bu eserleri yok olmuştur. Söylenildiğine göre bu eserler Fasulyeciyan'ın elindeymiş, Fasulyeciyan Mısır'da ölünce bu oyunların bulunduğu sandık Ermeni Kilisesinin eline geçmiş ve yok olmuştur.

Kanımızca bu çağın en önemli yazarı ve belki Tanzimat'tan günümüze kalabilecek en önemli yazar Feraizcizade Mehmet Şakir'dir (- 1911). Yazarın oyunlarının oynanıp oynanmadığını bilmiyoruz, ancak yedi eseri de yayımlanmıştır, bunların yedincisi dışında hepsi yazarın Bursa'da kendi basımevinde basılmıştır. Bu eserler şunlardır: *Teehhül yahut İlk Gözağrısı, İnatçı yahut Çöpçatan, Evhamî, İcab-ı Gurur yahut İnkılâb-ı Muhabbet, Kırk Yalan Köse* ve bunun devamı olan *Yalan Tükendi.* Bir de aslında bir başka Mehmet Şakir'in olduğunu sandığımız *Zavallı Gilbert yahut bir Mahkûmun Zevcesi* adlı melodram. Çağın önemli bir yazarı da Ali Haydar Beydir (1836 - 1914). Üç eseri yayımlanmış, bunlardan ilk ikisi oynanmıştır: *Sergüzeşt-i Perviz, İkinci Ersas* ve *Rüya Oyunu.* Ayrıca yayımlanmamış *Gonce-i Çin yahut Bir Ağlamanın Bir Gülmesi* ve *Hekimlerin Hazakatı yahut Tiyatro İçinde Tiyatro.*

Bu saydıklarımızdan başka çoğunun eserleri yayımlanmış fakat oynanmamış yahut yayımlanmamış fakat oynanmış, ve pek az olarak hem yayımlanmış, hem oynanmış yazarlara raslanır. Bunlar arasında şu adları sayabiliriz: A. Cemalettin, A. Cemil, Abdülhalim, Abdülhalim Memduh, Agâh, Ahmet, Ahmet Fahri -Mustafa, Ahmet Fehmi, Ali Necippaşazade, Ahmet Hamdi, Ahmet Muhtar, Ali Haydar, Ali Rıza, Arif, Âsaf Şerafeddin, Âtıf, Cafer, Cemil, Davud Esad, Tepedelenli H. Kâmil, Hüsameddin İlyas Sukûti, İsmail Kemal, İzzet - Nuri, İzzet, Kadri, M. Ali Nazmi, M. Arif, Mehmet Behçet, Mehmed Bin Mustafa, Mehmet Cemil, Mehmed Hilmi, Mehmet Nuri, Mehmed Sadeddin, Mehmet Sadi, Mehmet Şevket Bin Naci, Mehmet Tahir Münif, Mehmet Ziya, Mustafa Hilmi, Mustafa Nuri, Mustafa Sadi, Nef'i, Nuri, Osman Tevfik, Ömer Faik, Ruhsar, S. Talât, S. Vehbi, Sadık, Salih, Subhi, Şemsi, Yağcızade A. Nuri, Yeğenzade

Hüseyin Fazıl. Bu saydıklarımızın oyunları yayımlandığı gibi kimi oynanmıştır da. Oyuncular arasında oyun yazmış olanlardan daha önce örnekler vermiştik.

Soru 51 Bu dönem dramatik edebiyatındaki belli başlı etkiler hangileridir?

Belli başlı iki önemli etki görülür: Geleneksel Türk Tiyatrosunun etkisi ve Avrupa Tiyatrosunun etkisi. Unutmayalım, Tanzimat'ta bir yanda Avrupa Tiyatrosu gelişiyor, bir yanda da özellikle Ortaoyunu olgunlaşıyordu. Böylece iki rakip kesim belirmişti. Aydınlar, yazarlar da iki kesime ayrılmıştı. Başta Namık Kemal olmak üzere Avrupa Tiyatrosundan yana olanlar kuvvetle bu tiyatroyu savunuyorlar, Ortaoyunu ve benzeri geleneksel türlere karşı çıkıyorlardı. Öte yanda başta Teodor Kasap olmak üzere öteki kesim ise Geleneksel Türk Tiyatrosunu savunuyor, bunun hiç değilse Avrupa tiyatrosuyla kaynaştırılmasını savunuyordu. Üstelik Teodor Kasap bir de Molière'in *Sganarelle ou le cocu imaginaire* adlı oyununu *İşkilli Memo* adıyla uyarlamış ve bunu ortaoyunu diye nitelendirerek bir de örnek vermiştir. Tulûat tiyatrosu ise zaten geleneksel Türk tiyatrosu ile Avrupa tiyatrosunun bir bileşimidir. Özellikle Kavuklu Hamdi, Güllü Agop tiyatrosunun dağarcığını ustalıkla ortaoyunu tekniğine çevirerek uyarlıyordu. Tek tük bu çağın oyun metinlerinde de geleneksel Türk tiyatrosundan gelen öğelere raslayabiliyoruz. Ancak Geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı tiyatrosu birbirine koşut olarak iki rakip gibi zamandaş bir biçimde gelişiyordu. Asıl etki Avrupa tiyatrosundan geliyordu. En büyük etki hiç kuşkusuz Molière'inkiydi. Molière'in eserleri Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey, Ziya Paşa, Mehmet Hilmi, Teodor Kasap eliyle Türkçeye çevri-

liyor veya uyarlanıyordu. Ayrıca Türk eserleri incelenince gerek dolantılar, gerek pinti, kibarlık budalası, Tartuffe gibi karakterlerde büyük benzerlikler görülüyordu. Bu etki en çok Feraizcizade Mehmet Şakir'in oyunlarında belirgindir. Shakespeare, Schiller, Corneille ve Racine gibi klasiklerin de Türk yazarlarının eserlerinde izlerine raslamak kabildir; özellikle Abdülhak Hamit'in eserleri üzerinde. Victor Hugo, Alexandre Dumas (hem baba, hem oğul), Scribe, Labiche gibi yazarların eserleri de tanınıyordu, bu yazarların da Türk yazarları üzerinde belirli bir etkisi olduğu söylenebilir. Avrupa'nın çağdaş melodram ve duygusal dram yazarları geniş ilgi uyandırıyor, kimi yazarlar bunları çevirirken kimikez kendi adlarını koyarak bunlara sahip çıkıyorlardı. Tiyatronun öğrenek olduğu anlayışına bu melodramlar uygun da düşüyordu. Mınakyan'ın tiyatrosu özellikle istibdatta tam bir melodram tiyatrosuydu. Georges Ohnet, Xavier de Montepin, Ovtave Feuillet, Emile Richebourg, Eugene Sue ve başka yazarların ya doğrudan doğruya oyunları veya romanları oyunlaştırılarak oynanıyordu. M. Sadık, Dr. Ahmet Münif, Dr. Fahri, Ahmet Mithat gibi yazarlar bu tür oyunları Mınakyan için hazırlıyorlardı. İlk başlarda İtalyan tragedya ve komedya yazarları da birtakım Ermeni sanatçılarının eğitimlerini İtalya'da yapmaları nedeniyle çevriliyor ve tanınıyordu. Bu arada, başlarda belirttiğimiz gibi, Türkiye'ye gelen yabancı tiyatro toplulukları aracılığıyla yerli tiyatroların kalburüstü oyunlarını sıcağı sıcağına tanımak fırsatını buluyorlardı. Ancak Ibsen'i Maeterlinck'i ve çeşitli toplumsal dram yazarlarını Türk yazarları gene bu yabancı topluluklar aracığıyla tanımak fırsatını elde etmekle birlikte bu yıllar İstibdat'a rasladığı için bunlardan esinlenmek olanağını bulamamışlardı.

Soru 52 Bu dönemde hangi oyun türlerini buluyoruz?

Bu dönemde batı tiyatrosunun tür ve biçim kavramlarının bilincine varılmıştı. Tiyatrolar oyun dağarcıklarını duyururken bu oyunları tragedya, dram, komedya, vodvil gibi türlere ayırıyorlardı. Güllü Agop'un imtiyazında da tekelin kapsamına giren türler sayılmıştı. Yazarlar da yazılarında türler üzerinde duruyorlardı. Örneğin Yunanca'dan *İraklis ve Olimpiyakos Agonas* adlı oyunu çeviren Mehmet Raşit *Çekmece* dergisinde çıkan yazısında türleri şöyle tanımlıyor: «İmdi tiyatro alelûmum dörde taksim olunur ki birincisi (dram) yani facia ünvanıyla birtakım fecâyi' havi, ikincisi (tragedya) yani haile namile mahûf ve hüzn-engîz vak'ayi muhtevidir. Üçüncüsü (opera) yani manzume ki hâil ve feeri ve mudhik olmak üzere manzumesi üç nevi üzere tertib olunur. Dördüncüsü (komedya) ismiyle mudhike yani mudhik olan vak'alardan bahs eder ki cümlesi ahlâk-ı beşeriyyenin emr-i tehzîbinde birçok fevaidi mevcuttur.»

Profesör Niyazi Akı *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi* adlı değerli incelemesinde oyun türlerini 6 öbekte toplamıştır: Komedyalar, Tragedyalar, Tarihî Dramlar, Romantik Dramlar, Melodramlar, Halk Dramları. Biz onun bu yerinde sınıflamasını benimsemekle birlikte tragedyaların tam tragedya türünde olmadıklarından bunlara manzum dramlar, halk dramları terimi yerine duygusal dramlar diyerek değiştirdikten başka daha önceki bir soruda ele aldığımız bir yedinci tür olarak müzikli oyunları da (lirik tiyatro) katacağız.

Komedyalarda başta Molière olmak üzere birçok komedya yazarının etkisi görülür. Komedyalar da dolantı komedyaları, töre komedyaları ve karakter komedyaları olmak üzere üç alt türe ayrılır. Kimikez bu alt türlerin

birbirine karıştırıldığı da olur. Nitekim Feraizcizade Mehmet Şakir'in oyunlarında üç alt türün de izlerini aynı eserde bulabiliyoruz. Bu dönem komedyaları arasında şunları sayabiliriz: Âli Beyin *Misafiri İstiskal, Geveze Berber,* Ahmet Mithat'ın *Açıkbaş, Çengi*'si, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi,* Recaizade Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır,* Tevfik Efendinin *Ahmak Herif Hasis Karı yahut Ölmediğime Ben de Şaşıyorum Hekim de,* Feraizcizade Mehmet Şakir'in *Techhül yahut ilk Göz Ağrısı, İnatçı yahut Çöpçatan, Evhamî, İcab-ı Gurur yahut İnkılâb-ı Muhabbet, Kırk Yalan Köse, Yalan Tükendi,* Mehmet Behçet'in *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı,* Mehmet Hilmi'nin *Güruh-i İnsan Nakıstır Her An,* Hamdi Beyin *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz* (yazarın bir de Fransızca *Uçurtma* adlı, konusu trende geçen bir güldürüsü bulunmaktadır), Mehmed Şevket Bin Bekir Naci'nin *İddianın Sonu Cinayet,* M.F. imzalı *İşte Alafranga,* imzasız *Karı Koca Muarazası,* Ömer Faik'in *Karı Koca Uygun,* imzasız *Kendi Düşen Ağlamaz,* Şemsi'nin *Kendim Ettim Kendim Buldum,* Ali Rıza'nın *Mızrak Çuvala Sığmaz,* Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat'ın *Nedamet,* Ali Necip Paşazade Ahmet Hamdi'nin *Sanki Aşk,* imzasız *Vehhamlık Deliliktir,* Nuri'nin *Zamane Şıkları.*

Ayrıca *Hayal* ve *Tiyatro* dergilerinde yayımlanmış ancak kısalıklarından sahneye elverişli olmayan küçük komedyalar ayrıdır. Feraizcizade Mehmet Şakir dışında bu çağın yazarlarının komedya alanında başarılı oldukları pek söylenemez. Öyle ki *Letaif-i Asar* dergisinde bir yazar, hep acıklı oyunlar oynandığını, elliden çok dram olmasına karşın komedyaların sayısının 3, 4'ü geçmediğini söyleyerek biraz da eğlencenin gerekli olduğunu bildiriyor.

Manzum oyunlara gelince, bunlar içinde tragedya olmak üzere yazılmış olanlar da bulunmakla birlikte he-

men hiç biri tragedyanın koşullarına uymamıştır. Bu arada manzum komedyalar da bulunmaktadır. Ali Haydar'ın *Rüya Oyunu* gibi. Manzum oyunları şöyle sıralayabiliriz: Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Perviz* ve *II. Ersas*'ı, Mustafa Hilmi'nin mesnevi biçiminde ***Bahtiyar yahut Son Gürlüğü*** adlı dört perdelik oyunu, Yeğenzade Hüseyin Fazıl'ın *Ahenk'i,* Abdülhak Hamit'in *Nesteren, Nazife, Tezer, Eşber,* H. Kâmil'in ***Muaşıka yahut Muhafaza-i Aşk,*** İbnirreşat Ali Ferruh'un *Huşenk*'i (bu oyun ancak Meşrutiyet'te oynanabilmek olanağını bulmuştur), Abdülhalim Memduh'un *Bedriye*'si bu tür oyunlardandır. Bu arada metinleri elimizde bulunmamakla birlikte Güllü Agop'un tiyatrosunda sahneye konan ***Leylâ ile Mecnun, Arzu ile Kanber*** ve ***Tahir ile Zühre***'nin de bu türden oyunlar olduğunu düşünebiliriz. Nitekim Mustafa Paşanın *Leylâ ile Mecnun*'u bir tragedya denemesiydi.

Tarihî dramlara gelince, bunların kaynakları çağın koşullarına uyarak Türk tarihinden çok Doğu - Arap ve İslâm veya Asur tarihinden alınmıştır. Bununla birlikte konusunu Osmanlı tarihinden alan oyunlar da yazılmıştır. Dr. Alexandre Ÿ. İstamadyadi'nin *Gazi Osman*'ı, Mehmet Rıfat'ın olduğunu sandığımız ***Fatih Sultan Mehmet yahut Feth-i Celil-i Konstantiniyye,*** gene onun olduğunu sandığımız *Feth-i Celili Mısır,* Nazım Paşa'nın *Aleksinaç yahut Osmanlı Kahramanları* bulunmaktadır. Ayrıca Osmanlı Rus Savaşı üzerine tarihî olmaktan çok belgesel oyunlar sayılabilecek *Sohum Muzafferiyeti,* Vizental'in *Asya'da Çernayef yahut Türk Kahramanları* bu türden oyunlardır. Doğu ve Arap - İslâm kaynaklı olanlar arasında ise Ahmet Necip'in ***İdbar ve İkbal***'i, Namık Kemal'in *Celâlettin Harzemşah*'ı, Şemsettin Sami'nin *Gâve* ve *Seydi Yahya*'sı, Ahmet Mithat'ın *Siyavuş yahut Fürs-i Kadimde Bir Facia.*

Romantik dramlar için Türk yazarları Batı örnekle-

rini tanıyorlardı. Bu türden pek çok oyun çevrilmiş ve oynanmıştır. Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'si, *Gülnihal*'i, *Kara Belâ*'sı, *Akif Bey*'i, Ahmet Mithat'ın *Ahz-i Sar, Çerkez Özdenleri,* Ebüzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza*'sı, yer yer manzum olan Abdülhak Hamit'in *Finten*'i, Ali Nazmi'nin *Firaklı Muhabbet*'i, Ahmet Fahri Mustafa'nın *Kaatil Kerime*'si, M. Asaf'ın *Nedamet'le Ölüm*'ü, K. imzalı *Keşf-i Esrar.*

Melodramlar bu çağın en çok oynanan eserleridir. Mınakyan'ın topluluğu ve ona öykünen tulûat toplulukları birbiri ardına melodramlar oynuyorlardı. Elimizde Türk yazarlarının yazdığı, yayımlanmış melodramlar arasında şunlar vardır: Recaizade Mahmut'un *Afife Anjelik*'i, Mustafa Sadi'nin *Encam-ı Cefa,* Mehmet Şakir'in *Zavallı Gilbert,* Ahmet Muhtar'ın *Teşvik-i Vicdan yahut Zahmetsiz Ölüm,* Müdessir imzalı *Ormanda Vuslat,* Ahmet Fahri Mustafa'nın *İbret yahut Talihli Familya,* Yağcızade Nuri'nin *Hilekâr Karı,* Mehmet Bin Mustafa'nın *Hasret Kavuşturan,* Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat'ın *Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat,* Kadri'nin *Hasret'le Vuslat,* Hasan Bedrettin'le Mehmet Rıfat'ın *Fakire yahut Mükâfat-ı İffet,* Abdülhalim Memduh'un *Ümitsiz Mülâkat*'ı, Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat'ın *Kölemenler*'i, Salim'in *Sözde Sebat,* imzasız *Üvey Ana,* Şemsettin Sami'nin *Besa yahut Ahde Vefa,* Hüsamettin'in *Fitne-i Şükrü,* Ahmet Mithat'ın *Hükm-i Dil,* Mehmet Rıfat'ın *Pakdamen,* Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat'ın *Delile yahut Kanlı İntikam,* H.A.B. imzalı *Çifte Avcılar yahut Nisada Vefa,* A. Rıza'nın *Fedakâr Hoca yahut Üç Meçhul Karındaşlar,* Mehmet Tahir Münif'in *İbret yahut Hak Yerini Bulur,* ayrıca metinleri olmayan fakat gazetede çıkan yazılardan konusu üzerine bir fikir edindiğimiz Ahmet Necip'in *Nedamet yahut Hırsız Evlât* ile Ahmet Ziya'nın *İki Kardeşlerin Sergüzeşti veya Beyoğlu Esrar*'ı, Hasan Va-

hid'in *Anadolu Köylüleri* de bu türden eserlerdir. Melodramlara bir fikir vermek için *İbret yahut Hak Yerini Bulur*'un konusunu kısaca gösterelim: Derebeylerinden Abdurrahman Beyin kardeşi Mazlum Bey Âyandan Ahmet Efendinin kızı Gülnaz Hanıma aşık olmuştur, fakat bir türlü derdini açmaz. Ağabeyi ile hocası Fazıl Bey çocuğun derdini bir hile ile öğrenince onun ağzından Gülnaz'a bir mektup yazarlar, mektubun cevabından kızın da oğlanı sevdiği anlaşılır. Fazıl da kızını istemeye Ahmet Efendiye gider, ancak o akıl hocası Ahmet Ağaya uyarak kızını âyandan birinin dolandırıcı, sarhoş oğlu Servet'e vermeyi tasarlamaktadır. Bu nedenle kızını vermek istemez, hakaret eder. Hele kızının da Mazlum Bey'de gönlü olduğunu öğrenince öfkelenir. Abdurrahman Beyi bir hileyle uzaklaştırır, onun konağına saldırır, cariyeleri, uşakları, Mazlum beyi tutuklar. Öte yandan Abdurrahman Bey de boş durmamıştır; kimliğini gizliyerek, haydutlarla işbirliği yaparak hem Ahmet Efendinin evini yakar, hem kızını ve cariyesini kaçırır. Servet Beyin kafasını, Ahmet Ağanın dilini kestirtir, zindandan kardeşini kaçırtır. Sonunda Ahmet Efendi evlenmeye evet demek zorunda kalır, böylece iki sevgili birbirine kavuşur.

Duygusal dramlara gelince sayıca en kabarık bunlardır. Daha çok sınıf ayırımından veya başkaca nedenlerle birbirine kavuşamayan sevgilileri ele alan bu dramların bu bakımdan Avrupa'da yeni gelişmekte olan toplumsal veya evcil dramlara benzer yerleri de vardır. Ancak bunların başlıca amacı acındırmak, ağlatmak, duygulandırmaktır. Şu örnekleri verebiliriz: Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'u, Abdülhak Hamit'in *Sabr-ü Sebat, İçli Kız*'ı, Ahmet Mithat'ın *Eyvah'ı,* Yusuf Neyyir'in *Tasvir-i Sebat*'ı, Süleyman Talât'ın *Feryat*'ı, Abdulah Mazhar'ın *İhanet yahut Talihsiz Familya*'sı, Mustafa Hilmi'nin *Te'sir-i Aşk yahut Eytama Zulm Eden İflâh Olur mu?*'su,

imzasız *Esrar-ı Aşk,* Agâh Efendi'nin *Namurat*'ı, Recaizade Mahmut'un *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç*'i, Cemil'in *Talihsiz Delikanlı yahut Firaklı Köy Düğünü,* Nuri Beyin *Biçare*'si, Mehmet Rıfat'ın *Görenek*'i, Salih'in *Kara Talih*'i, Mehmet Nuri'nin *Nasihat yahut Kumar Belâ*'sı, İzzet'in *Kaatiller yahut Ahz-i İntikam*'ı, Arif'in *Kaza ve Kader*'i, Suphi'nin *Felâket-i Aşk*'ı, Hasan Bedrettin'in *İskat-i Cenin*'i, Yusuf Neyyir'in *Tasvir-i Sebat*'ı, imzasız *Sıtkı-ı Canan*'ı, Şemsi'nin *Mücazat*'ı, Sadık'ın *Asi Behçet*'i, S. Talât'ın *Feryat*'ı, Davut Esat'ın *Bihaber Peder yahut Bir Günde Üç Kişinin Vefatı,* Ahmet Fahri'nin *Sevda Kurbanları yahut Hamiyetsiz Vicdan*'ı, Alexandre Petridi'nin *Sönmez Bir Ateş*'i, Mehmet Sadi'nin *Afet-i Cehil* yahut *İnhimak-i Sefahat*'ı, Mehmet Ziya'mn *Eden Bulur yahut Merhametsiz Bir Valide*'si, imzasız *Tedbirsizlik,* Ruhsar'ın *Garip Çoban*'ı, Nef'i'nin *Felâket*'i, Ahmet Muhtar'ın *Firkat yahut Gönül Ne Belâ*'sı, Y. Nuri'nin *Şöhrete Muhabbet Ne Harabiyat yahut Tasvir-i İtaat*'i, Ahmet Fahri Mustafa'nın *Kahraman Kız*'ı, Ahmet Muhtar'ın *Mesture-i Aşk yahut Muhabbetin Neticesi Cinayet*'i, Muallim Nacinin *Heder*'i, İsmail Kemal'in *Hain Birader yahut Eden Bulur*'u, İlyas Sükûti'nin *Netice-i Sevda*'sı, Asaf Şerafeddin'in *Timsal-i Aşk*'ı. Bu türe bir örnek olarak duygusal dram ve melodram karışımı bu sonuncuyu alabiliriz. Bu oyun, bir bakımdan daha ilginçtir, tiyatro ve hikâye türlerinin karışımıdır. Aslında eserde bu iki tür birbirinden bağımsızdır. Oyundan önce *Netice-i Teamî* adlı hikâye anlatılmaktadır. Bu hikâyede Memduh Bey sevgilisi Juliette'e kardeşi Halil Bey'in acıklı serüvenini okumaktadır. İşte bu okuduğu başlı başına bir tiyatro eseri olup Halil Bey kendinden birkaç yaş büyük teyze kızı İclâl'i sevmektedir. Evlenmelerine kızın yaşının büyüklüğü engel olduğu için başından acıklı bir aşk olayı geçmiş Arnavut Asım onları kaçırarak kendi baba evine getirir. Ancak İclâl'in sev-

gisi değişir, Asım'ı elde etmeyi aklına koyar. Bunun için de evin uşağı Veli Ağa'yı para ile ve işi bitirdikten sonra kendisiyle yatmak karşılığı kandırarak Halil'i öldürtür. İş anlaşılır, Asım Bey kardeşi gibi sevdiği Halil Beyin öcünü İclâl'i öldürerek alır.

Yedinci bir tür olarak müzikli oyunları sayabiliriz. Bu tür oyunlardan daha önceki bir soruda bilgi vermiştik. Ayrıca *Çocuk Bahçesi, Çocuklara Rehber, Mecmua-i Muallim* gibi okul dergisinde yayımlanmış çocuk oyunları ayrı bir tür olarak düşünülebilir.

Soru 53 Bu dönemin oyunlarında belli başlı hangi konular işlenmiştir?

Bu dönemin oyunlarında belirli bir toplumsal bilinç görülmektedir. Evlilik ve aile düzeninin eleştirilmesi, ailenin yıkılmasına yol açan ev erkeklerinin sefahatı ve içkisi, toplumsal sınıf ayrılığı ve esirlik, yanlış anlaşılan ve sindirilmemiş Batıcılık, inançlar ve batıl inançlar, vatan ve hürriyet sevgisi konuları işlenmiştir. Özellikle bu sonuncuda Genç Osmanlıların da etkisiyle Osmanlılık ve İslâm Birliği ülküsü için ataların erdemleri, din ve vatan duygusu, yiğitlik, vatan için canını vermek, zulme, sömürücülüğe karşı ayaklanma, hürriyet sevgisi vurgulanmıştır. Çağın koşulları henüz bu konuların kimini doğrudan doğruya işlemeye elverişli değildi, bu nedenle çoğukez oyunlar Hindistan, Afganistan gibi Türkiye dışı yerlerde geçiyordu. Bu tür konuları işleyen oyunlara şu örnekleri verebiliriz: *Vatan yahut Silistre, Akif Bey, Gülnihal, Celâlettin Harzemşah, Ya Gazi ya Şehit, Tarık, Sardanapal, Eşber, Gâve, Asya'da Çernayef, Duhter-i Hindu, Huşenk, Keşf-i Esrar.* İslâm'dan gelen Tanrının her şeyin yaratıcısı ve yöneticisi olduğu, kadercilik, her şeyi tanrıdan

beklemek, bu nedenle bilime önem vermeyip büyücülük, kocakarı ilâçları, olağanüstü güçler, faldan yardım beklemek, hastalık, ölüm, felâketler karşısında boyun eğme gibi davranışlar oyunların konusu olmasa bile kahramanların sık sık dile getirdiği inançlardır. Sevgililer ölürken öteki dünyada birleşeceklerine inanarak avunurlar. Bununla birlikte bu davranışları eleştiren, batıl inançlara karşı düşüncelere raslanan oyunlar da vardır. Ahmet Mithat Efendinin *Çengi* ile *Açıkbaş*'ı ve *Fitne-i Şükrü* gibi.

Oyunlarda çağın değer yargılarını yansıtan düşüncelere de raslanır. Bunlar da oyunların ana konularından çok oyun kahramanlarının ağzına verilen sözlerde görülür. Namusun, özellikle genç kızlar için önemi, babanın, anamın sözünden çıkmamanın gerektiği, cahil kalmanın kötülüğü, verdiği sözü tutmanın, dürüstlüğün, sadakatın karşılığını bulacağı, kötülüğün cezasız kalmıyacağı özellikle melodramlarda belirtilir. Kadınlar en zor durumlarda bile kocalarına ölümleri karşılığında da olsa sadık kalırlar: *Afife Anjelik, Pakdamen, Fakire, İhanet yahut Talihsiz Familya, Zavallı Gilbert* gibi. Bunun gibi aileyi sarsan erkeklerin eğlence kadınlarına, kumara, içkiye düşkünlükleri, bunun getirdiği felâketler Osman Nuri'nin *Nasihat yahut Kumar Belâsı*, Ahmet Necip'in *Nedamet yahut Hırsız Evlât*, Yusuf Neyyir'in *Tasvir-i Sebat, Firkat yahut Gönül Ne Belâ, Tedbirsizlik, Afet-i Cehil, Tedbirde Kusur*, Ahmet Ziya'nın *İki Kardeşin Sergüzeşti yahut Beyoğlu Esrarı, Zamane Şıkları* adlı eserlerinde gösterilmiştir. Toplumsal sınıf ayrışımı ve soyluluk pek az oyunda ele alınmıştır: Ahmet Mithat Efendinin *Hükm-i Dil* ve *Çerkez Özdenleri* oyunlarında olduğu gibi. Sınıf ayrımı çoğukez sevgililerin birleşmelerine engel, dolayısıyla ölümlerine sebep olur. Bununla ilgili olarak halayık, cariye, besleme gibi bir eve satın alınmış kızların durumu ve esirlik sorunu üzerinde durulmuştur: *Görenek, Gülni-*

hal, Vuslat, Sabr-ü Sebat, İçli Kız, Afet-i Cehil, Firkat yahut Gönül Ne Belâ, Namurat, Biçare, Eden Bulur yahut Merhametsiz Valide, Fitne-i Şükrü, Tedbirsizlik, Üvey Ana, Fakire, Tesir-i Aşk, Vuslat, Eden Bulur gibi oyunlarda bu duruma değinilmiştir.

Aile sorunları, aşk da geniş bir yer tutar. Gençlerin birbirini görmeden, tanımadan görücüyle evlenmeleri gerek komedyalarda, gerek dramlarda geniş ölçüde ele alınmıştır: *Feryat, Şair Evlenmesi* gibi. Çocuklar evlilikte ana ve babalarının sözünden dışarı çıkmadıkları için çoğukez maddî çıkarlar, veya toplumsal sınıf ayrımı, ana ve babaların geçici hevesleri, iki aile arasında kan gütmeye varan geçimsizlik, yaş farkı büyük acılara yol açar, sevgililerin canlarına kıymasıyla sonuçlanır. Duygusal dramların hemen tümünün konusu buna dayanmaktadır. Kuşaklar arasında çatışma, gençlerin aileye sınırsız bağlılıkları, ekonomik bağımsızlıklarının bulunmaması, oyunlarda büyük gerilim ve çoğukez ölümle sonuçlanan çözümlere yol açar. Kaçgöç yüzünden sevgililer ancak aralarında çok yakın kan hısımlığı olan gençlerdir. Kaçgöç bu çağda oyun yazarlarının en büyük ayak bağıdır. Kamuoyu ve basın bu konuda çok titizdir. Uyarlama oyunlarda bile basında çıkan eleştirilerde kaçgöçe uyulmadığı konusunda sert kınamalara raslanır. Bununla birlikte gelenek ve göreneklere karşı tepkiye az da olsa oyunlarda raslanır: *Tasvir-i Sebat, Görenek, Firkat yahut Gönül Ne Belâ*'da olduğu gibi. Çoğukez komedyalarda bir dolantı ve güldürü öğesi olarak kullanıldığı gibi imama gizlice verilen parayla istenilen sonucun alındığı olur. *Şair Evlenmesi* ve *İskat-i Cenin*'de olduğu gibi. Kadının bağımsızlığı ve söz hakkı olmaması, çok evlilik ve boşanmanın kadın aleyhine kolaylığı üzerinde durulmuştu. Çok evlilik üzerine tek ve en güzel örnek Ahmet Mithat'ın *Eyvah!* adlı oyunudur. Kaçgöz, gözü kapalı evlenmeler ister iste-

mez oyunların akışı ya akraba arasında evliliklerle, veya nikâhta keramet vardır sözüne bağlanan umutla boyun eğerek, ya da ölümde kurtuluş yolu bularak düzenlenir. Ya da *Kaza ve Kader*'de olduğu gibi sevgililer kaçarlar. Bu arada sindirilmemiş Batılılaşma, iğreti, yüzeyden, özenti eğilimler olarak eleştirilmiştir. *İşte Alafranga, Zamane Şıkları, Açıkbaş*'da olduğu gibi. Eğitim aksaklıkları, gençlerin iyi yetiştirilmeyişleri ve bunun kötü sonuçları üzerinde de durulmuştur: Ahmet Mithat'ın *Çengi*'si, *Afet-i Cehil, Garip Çoban* gibi. Aşk ve tutkularda oyunların çoğu yüceltilmiş aşktan yanadırlar. Sevgililer buluşsa bile sevişmede ileriye gitmezler: *İçli Kız*'da, *Vatan yahut Silistre*'de, *Tasvir-i Sebat*'da olduğu gibi. Birbirine aşık olmak için ilk karşılaşmada ufak bir gözgöze gelmek yetişmektedir. Ancak sevgililerin çoğu birbirlerini çocukluktan tanıyan yakın akrabalardır. Sevgililerin birbirine kavuşması gerçekleşmeyecek bir uzak umut olarak gözükür. Bununla birlikte bunun için savaş verenlere de raslanır. Ancak çoğukez konusu başka ülkelerde geçen oyunların kahramanlarında tutkulu, öç alan, kanlı aşklara raslanır.

Soru 54 Bu dönemin oyunlarının geçtiği yer ve çevreyi belirler ve oyunlardaki karakterler, tipler üzerine bilgi verir misiniz?

Oyunların büyük çoğunluğu İstanbul'da ve İstanbul'un çeşitli semtlerinde geçer. Yazarlar çağın koşullarına göre tehlikeli gördükleri konuları ya eski çağlara, başka Doğu Ülkelerine, ya da Avrupa'ya kaydırmaktadır. Bu bakımdan bu tür oyunlar Hindistan, Afganistan, İran, İspanya, Mısır, Girit, Rumeli, Paris gibi yerlerde geçer. Kimikez eserde yer ve çağ örtülü geçilir. Kimi ya-

zar ve uyarlamacılar kaçgöç ve geleneklere aykırı davranmamak için konuyu İstanbul'a yerleştirmekle birlikte bunu Ermeni, Rum gibi azınlık toplumlar çevresinde geçirirler. Bu arada İstanbul dışında Trabzon, Bursa, Uşak gibi illerde geçen oyunlara da raslanır. Feraizcizade Mehmet Şakir'in eserleri çoğunlukla İstanbul dışında geçer. Köy, kasaba bu çağ yazarları için uzak, bilinmez yerlerdir. Bununla birlikte konusu köyde geçen oyunlar da yazılmıştır: *Anadolu Köylüleri, Garip Çoban, Firkatlı Köy Düğünü, Bedbaht Aşıklar* gibi.

Kişilere gelince, bir öğrenek ve eğitici nitelikte bir ahlâk bildirisi taşıyan oyunlarda kişiler abartılmış, yüceltilmiştir. Çağın gereğince erkek kişilerin önemi vurgulanmıştır. Ancak çoğunlukla kişiler çağın önyargıları ile canlı, savaşçı, başkaldıran kahramanlar olmaktan çok edilgin kişilerdir. Soylu kişilere, hükümdarlara daha çok konusu Türkiye dışında geçen oyunlarda raslanır. Olumlu çizilen kadın kişileri erkeğine sadık, namusunu canıyla koruyan, *Vatan yahut Silistre*'deki Zekiye gibi gerekince vatanını kurtarmak için erkek kılığına girip cepheye koşacak kadar gözüpek ve vatanseverdir. Bu rol, oyunun halk yönünden tutunması bakımından paylaşılamayan bir karakterdir. Nitekim Edirne'de Zekiye rolü yüzünden Hratçya ile Hiranuş arasında büyük çekemezlikler çıkmıştı. Böyle sadık, cesur, olumlu kadınların sayısı pek çoktur. Öte yandan sayıca az da olsa tutkulu, zalim, olağanüstü ve yolsuz kadınlara çok raslanır. Bunlar çoğukez çok sağlam bir tiyatro anlayışıyla derinliğine çizilmiştir. *Finten*'deki Finten, *İdbar ve İkbal*'deki Prenses Binnaz, *Timsal-i Aşk*'daki İclâl, *Sergüzeşt-i Perviz*'deki Hoşnüma. *Duhter-i Hindu*'daki Elisabeth, *Akif Bey*'deki Dilruba, *Şîr*'deki görümce, *Gülnihal'deki* Paşo Hanım gibi. Okumuş, kitaba düşkün, aydın kadın karakterlere de raslanır: *Tasvir-i Sebat*'taki Nesibe gibi. Erkek karakterleri-

nin çoğu olumlu çizilmiştir: Yiğit, verdiği sözü tutan, vatansever, zulme karşı gözüpek savaşan kişiler. Bunların kimi masal, şehname kahramanları, yapıntı kişilerdir. Kimi de *Akif Bey*'deki Akif Bey, *Vatan yahut Silistre*'deki İslâm Bey, *Gülnihal*'deki Muhtar Bey, *Gâve*'deki demirci, *Üvey Ana*'daki Şakir Bey gibi gerçek kişiler. Kimi verdiği söze öyle önem verir ki öz oğlunu eliyle öldürmekten çekinmez: *Besa yahut Ahde Vefa*'daki Fettah Ağa gibi. Çağın gidişine karşı çıkan şair ruhlu gence en güzel örnek *Heder*'deki Hazım Bey'dir. Olumsuz erkek kahramanlara da raslanır. Bunlar hırslı, zalim, tutkulu kişilerdir: *Gülnihal*'deki Kaplan Paşa, *Gâve*'deki Dahhak, *Huşenk*'deki Kelât Meliki Neriman, *Keşf-i Esrar*'daki Cromwell, *Teşvik-i Vicdan*'daki amca gibi. Ailelerini yüzüstü bırakıp içkiye, kumara, eğlenceye dalan erkek tipleri de topluma zararlı kişiler olarak seçilmiştir. *Nasihat, yahut Kumar Belâ*'sındaki aile reisi, imzasız *Hikâye-i Kâmi*'deki Kâmi, *Tasvir-i Sebat*'taki Münim Bey, *Tedbirsizlik*'teki Suat Bey, *Afet-i Cehil*'deki Süheyl Bey, *Tedbir'de Kusur*'daki Nail Bey, *Nedamet yahut Hırsız Evlâd*'daki mirasyedi gibi. Kişiler en çok melodramlarda görüldüğü gibi karşıt olarak çizilmiştir, birbirlerinin olumlu ve olumsuz yanlarını ortaya çıkarırlar: *Kara Talih*'teki tutucu, gerici Abdurrahman Efendi ve ileri fikirli Nedim Efendi gibi. Kardeşler arasındaki karşıtlık da çizilmiştir: *Hain Birader yahut Eden Bulur*'da olumsuz Mazlum ile iyi Fidan gibi.

Melodramların, komedyaların yazıldığı bir çağda tiplere raslamak kaçınılmaz olacaktır. Profesör Niyazi Akı yayımlanmamış *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı* adlı incelemesinde bu tipleri iki bölümde inceliyor. Buna yeni katmalarla bu tipler şunlardır: Toplumsal Tipler ve Evrensel Tipler. Birinciler bir çağın koşulları ve ortamı içinde belirli bir inancın, uğraşın temsilcisidirler. Bunlar kimi falcı, üfürükçü kadın, yobaz ho-

ca gibi inançları sömüren kişilerdir. Bunların yanısıra kethüda kadın, bohçacı, kılavuz veya çöpçatan, esirci kadın, dalkavuklar, sarraflar, mirasyediler, züppeler, gözü kör Batı hayranları'na raslanır. Falcı kadın'a *Sabrü Sebat*'ta raslanır, *Çengi*'deki Saliha Molla üfürükçü ve yobaz kadına güzel bir örnektir. Kethüda kadın tipine *İskat-ı Cenin*'de, *Eyvah*'ta, *Görenek*'te raslanır. Esirci kadını *Vuslat*'ta Lûtfiye Hanım kişiliğinde buluruz. Yobaz Hoca tipinin ilginç örneği *Felâket-i Aşk*'ta Edip Bey'in hocası Abdüssamet Efendi'dir. Mirasyedi gençlerin tuzağına düştüğü dalkavuk ve sarraf tiplerine *İskat-ı Cenin*'de, *Tedbir*'de, *Kusur*'da, *Sergüzeşt-i Perviz*'de, *Afet-i Cehil*'de raslanır Buna karşılık görgüsüz, olgunlaşmamış gençlere yol gösteren lalalar, hocalar vardır. *Sergüzeşt-i Perviz*'deki Âkil, *İbret yahut Hak Yerini Bulur*'da Fazıl Bey gibi Batı kültürünü sindirmeden gözü kapalı batı hayranı züppelere, çıtkırıldım beylere de raslanır. *İşte Alafranga*'daki Mustafa Bey ile komşusu Hasan Bey, *Zamane Şıkların*'da Mağrur Bey ve arkadaşları, *Açıkbaş*'taki Hüsnü Bey gibi.

Bu arada bir bakıma evrensel tipe yaklaşan haydutları, eşkiyaları da saymak gerekir; *Çifte Avcılar*'da, *Ümitsiz Mülâkat*'da, *Encâm-ı Cefa*'da, *Kaatiller*'de, *Hain Birader yahut Eden Bulur*'da bunlara raslanır. Haydutların olumlu çizilenleri de vardır. *Bedbaht Aşıklar*'daki haydut başı Zeynel, *İbret yahut Hak Yerini Bulur*'da haklı bir davaya hizmet eden haydutlar gibi.

Her çevrede, her çağda ve toplumda görülebilecek evrensel tipler arasında bu çağda üvey analar, kötü öz analar, müstebit babalar, yaşlı aşıklar, cimriler, müraililere raslanır. *Mücazat*'taki, *İçli Kız*'daki ve *Siyavuş*'ta oğlunu seven üvey ana Keykâvus'un karısı Sevtabe gibi. Öz anneler içinde kötü ruhlu olanlar vardır: *Eden Bulur yahut Merhametsiz Valide, Namurat*'ta Azize Hanım, *Şef-*

katsiz Valide'deki Gaibe Hanım, *Zavallı Çocuk*'taki Tahire Hanım gibi. Genç kızları, cariyeleri seven, onlarla evlenen yaşlı tipler: *Sabr-ü Sebat*'ta Münim Bey, *Tedbirsizlik*'te Hasan Efendi, *Açıkbaş*'ta Hüsnü Bey gibi. Katı yürekli babalara da raslanır: *Bedriye*'de Bedriye'nin babası Fazıl, *Fitne Şükrü*'deki Hayrullah Efendi gibi. Melodramların hain kişisi de hemen her melodramda karşımıza çıkar. Bu çoğukez kâhya veya lala biçiminde olur. Öyle ki *Hain Kâhya veya Enver Bey* adındaki melodram Tulûat tiyatrolarının, Karagöz'ün ve Ortaoyununun dağarcığında çok raslanan oyundur. Ayrıca *İbret yahut Talihli Familya*'da ve, *Afife Anjelik*'teki kâhya, *Kara Belâ*'daki zenci Lala Ahşit gibi.

Molière'in etkisiyle cimri tiplerine çok raslanır. Teodor Kasap Molière'den yaptığı *L'Avare* uyarlamasında bu tipe Pinti Hamit adını takmıştı. Ayrıca *Karı Koca Uygun*'daki Hisset Baba ve Karısı, *Kara Talih*'te Abdurrahman Efendi, *Nedamet - Teehhül yahut İlk Gözağrısı*'ndaki çöpçatan Akile Dudu dolapçı kadına, *İnatçı, yahut Çöpçatan*'daki Hazret veya Zarifcan inatçıya, *Evhamî*'deki Rıfkı hastalık hastasına, *İcab-ı Gurur yahut İnkılab-ı Muhabbet*'teki Selâmet Kadın ile oğlu İhsan gurura, *Kırk Yalan Köse ve Yalan Tükendi*'deki Köse Mahir mürai tiplerine örneklerdir.

Soru 55 Saray Tiyatrosu nedir? Katkısı ne olmuştur?

Sultanların tiyatroya ilgilerini daha önce belirtmiştik. Üç Saray'da tiyatro yapılmıştı: Çırağan Sarayı, Dolmabahçe Sarayı ve Yıldız Sarayı tiyatroları. Ayrıca III. Selim'in de sarayda bir tiyatro yaptırdığı söylenirse de bu kaynağa güvenimiz pek yoktur. Bunlardan en önemli-

si Dolmabahçe Sarayına bağlı Abdülmecit'in yaptırdığı tiyatrodur. 1858'de açılan Dolmabahçe Sarayı tiyatrosu sarayın yakınında Valide Camii muvakkithanesi karşısında, bugün Dolmabahçe'deki Stadyumun Bayıldım yokuşuna çıkan yolun köşesindeydi. *L'Illustration* dergisi 25 haziran 1859 günlemli sayısında tiyatronun içinin bir resmini verdiği gibi tiyatronun mimarlık, boya, süsleme ve demir işlerinde Séchan, Dieterle ve Hammont'un çalıştığını belirtir. Üç sıra üzerine otuzu aşkın locası olan ve 300 kişi alabilen bu tiyatro Versailles saray tiyatrosuna benzetilmişti. Başbakanlık Arşivi'nde 1275 yılı ve 8764 sayılı buyrultuda açılışı üzerine bilgi buluruz. Ayrıca Ali Rıza Bey «13. Asr-ı Hicri'de Saray Hayatı» adlı yazılarında tiyatronun açılışı üzerine bilgi verir. Tiyatro İtalyan üslûbundadır. Abdülâziz tahta çıkınca bütçe kısıntısıyla kapatılmış, daha sonra yanmıştır. Burada gerek yabancı, gerek Türk sanatçılar oyunlar ve müzikli oyunlardan bölümler oynamışlardır. Abdülmecit tiyatroya düşkündü, Naum'da locası vardı, buraya birçok kez gitmiştir. Ayrıca yabancı toplulukları da fermanlarla ve para yardımıyla desteklemiştir. Abdülâziz'in tiyatroya düşkünlüğü yoktu, gerçi o da Naum'a gitmişti, ancak sarayında daha çok Ortaoyunu, Karagöz'e yer vermişti. Fakat bu dönemin Padişahları içinde Abdülhamit'in ayrı bir yeri vardır. Bir yandan İstibdat rejimiyle, gelişmekte olan tiyatroyu baltalamış, öte yandan tiyatroya ve operaya büyük düşkünlük göstermiştir. Yıldız Sarayına 1889'da mimar Vasilaki kalfanın oğlu Yanko eliyle bir tiyatro yaptırmıştır. Ayrıca bir de yazlık tiyatrosu vardı. Tiyatro üzerine çeşitli kaynaklardan bilgi ediniyoruz. Bu kaynaklardan en önemlisi baştan aşağı Yıldız Saray Tiyatrosu üzerinde duran imzasız ve *Tagliche Rundschau* adlı derginin 23 mayıs 1909 günlemli sayısında çıkan «Das Hoftheater eines Sultans» adlı yazıdır. Bu bilgileri bir

araya getirdiğimizde tiyatronun oniki veya ondört locası bulunduğunu, kiminin kafesli olduğunu, Sultanın locasının tam sahnenin karşısında bulunduğunu, bu locanın bütün tiyatro boyunca uzandığını, salonun üçte ikisinin de parter ve salon olduğunu, sağda aynı düzeyde bir açık balkon bulunduğunu, bu balkonla Sultanın locası arasında kafesli bir yerin varlığını öğreniyoruz. Padişah sol duvarda oturur, böylece yüzü hem locadakilere, hem de kendi saray ilişkinlerine doğru dönük olurdu. Tiyatro elektrik ışığı ile aydınlanır, elektrik o sıralarda yalnız sarayda bulunurdu. Padişah dinamo, dinamit ile çağrışım yaptığından elektriği yasak etmişti. Sarayda kalıcı olmak üzere biri yabancı, öteki yerli iki tiyatro topluluğu vardı. Bunlardan yabancı tiyatro topluluğunun başında Napolili operacı Arturo Stravolo vardı. Onbeş yıl Yıldız Saray Tiyatrosunun yabancı topluluğunu yöneten Stravolo'nun resmi tiyatronun duvarında Verdi'nin resmiyle birlikte asılıydı. Yabancı topluluktaki kadın oyuncuların saygın kişiler olması istendiğinden kadın oyuncu sayısı bir, ikiyi geçmezdi; gerektiğinde kadın rollerini erkekler oynardı. Oyuncular üniforma giyerlerdi; koristler, assubay, koro başı çavuş, bas yüzbaşı olup daha da yükselebilirlerdi. Ceketleri donuk sarı, pantolonları mavi olup, süslü kılıç taşırlardı. Suflörün bile kılıcı vardı. Aylıklarından başka bir öğün yemek, et, şarap, pirinç ve başkaca tayın verilir, bu, rütbelere göre artardı. Stravolo'nun topluluğu halk oyunlarından, güldürmecelerden operet ve operaya kadar her türlü oyun oynuyordu. Padişahın en çok sevdiği oyunlar *Boccacio, La Mascotte* ve benzeri operetlerdi. Arada bir *Traviata, Travatore, Norma* da oynanırdı. *Rigoletto, Ernani* Padişahı ürküttüğü için oynanması yasak edilmişti. Abdülhamit gazetelerde okuduğu tuhaf olayları Stravolo'ya anlatır, bunun oyunlaştırılıp sahneye konmasını isterdi. Provalar muhafız kışlasında yapı-

lırdı, oraya da prova için bir sahne yapılmıştı. Padişah çok kuşkulu olduğundan hiç bir şeyin aksamaması için her şey inceden inceye denetlenirdi. Gece saraya girerken oyuncuların el çantaları aranırdı. Padişah yazlık tiyatrodaki temsilleri penceresinden seyrederdi. Bir de yerli tiyatro topluluğu olduğunu söylemiştik. Tiyatronun sahne yönetmeni esvapçıbaşı İlyas Bey'di. Ayrıca Muzıka-yı Hümayun Komutanı Neşer Bey, ve Muzıka-yı Hümayun öğretmeni Mehmet Zati (Arca) bu işin başındaydı. Oyuncular arasında kolağası Halil Bey, Vasıf Bey, Garip İhsan Bey, Halim Bey, Nazif, Fuat, Hilmi, Ali İlyas, İsmet Halil, Hakkı, Çerkes Vehbi, Salih, Ömer bulunuyordu. Ayrıca Güllü Agop, Abdürrezzak, Mınakyan, Ahmet Mithat Efendi gibi çağın ünlü tiyatro adamları saraya alınmışlardı. Bunlar, Mınakyan dağarcığının oyunları ile *Pembe Kız* gibi yerli operetleri oynarlardı. Bu çalışmalardan Naşit gibi Türk tiyatrosunun gerek Meşrutiyet, gerek Cumhuriyet dönemlerinde en önemli sanatçılarından biri de yetişmiştir. Sarayda kalıcı yabancı ve yerli tiyatro toplulukları dışında İstanbul'a gelen yabancı topluluklar da Yıldız Saray Tiyatrosunda temsiller veriyorlardı.. Bu yabancı sanatçılardan kimi anılarında Abdülhamit'i ve tiyatrosunu anlatırlar. Nitekim Fransız sanatçı Anne Judic, bir Fransız gazetesinde, 1892'de saray tiyatrosunda verdiği temsildeki izlenimlerini anlatır. Beyoğlu'ndan bir gece çağrılır. Konuklar arasında İsveç Veliahtı da bulunacaktır. Sahnede öpüşmek yasaktır; oyuncular sahnede sırtlarını sultana dönmeyecekler, çıkışlar geri geri giderek olacak, temsil bir buçuk saatte bitecek, ara verilmeyecektir. Orkestra, Sultanın locasına yüzleri dönük, ayakta çalmaktadır. Abdülhamit provayı dinliyor. Yüzü temsil boyunca kederlidir. Yalnız *La Corde Sensible* adlı parçada biraz gülümsüyor. Judic'in öteki oynadığı oyunlar *Femme à Papa*'nın 2. perdesi ve *Ma Cousine*'den dans. Bu arada

birçok ünlü tiyatro sanatçısı Abdülhamit'e oynamışlardır. Coquelin'ler, Ernosto Rossi, Ermete Novelli bunlar arasında sayılabilir. Türkiye'ye birçok kez gelen Sarah Bernardt 1888'deki gelişinde sarayda oynayacakken, Abdülhamit ölümü böylesine iyi canlandırabilen bir kadını görmek istemediğini söylemiş, bu sözünü tutmuştu. Zaten Abdülhamit tragedyalardan sahneler okuması için ünlü oyuncu Salvini'yi çağırtmıştı. Abdülhamit bundan öylesine ürkmüştü ki temsili yarısında bırakıp çarçabuk tiyatrodan çıkıp gitmişti. Bir kez de Abdülhamit ansızın *La Traviata* temsilini keserek bir akrobasi gösterisi yapılmasını istemiş, biri trapezden düşüp kafatası parçalanınca korkup kaçmıştı. Ölümden çok korkuyordu. Novelli saray'da Shylock rolünü oynarken bıçağını bileyince Abdülhamit korkup «Yeter, yeter» diye haykırmış «Bunu bırakınız da insanı güldürecek şeyler oynayınız» demişti. *Cavalleria Rusticana*'nın bir temsilinde Turiddu ile Santuzza arasında coşkun bir sahnede Padişah titrek bir sesle «Perdeyi indirin!» diye buyurmuştur. Emprezaryo Shurmann'ın getirttiği bir topluluk Yıldız tiyatrosunda temsiller vermiş, Sultan *Occupe toi d'Amelie*'nin son perdesini üç kez oynatmış, buna karşılık aynı topluluğun oynayacağı *Cyrano de Bergerac*'da Cyrano'nun kocaman burnu olduğunu öğrenince kendi burnuna çağrışım yapar diye oyunu yasaklamıştı. Abdülhamit, sarayda, tiyatrosunda, temsil veren sanatçılara temsil başına 150 lira (3450 frank) ödüyordu, ayrıca hoşuna giden sanatçılara armağanlar, nişanlar veriyordu. Yıldız Saray tiyatrosunda birtakım tuhaf olaylar olmuştu. Bir oyuncu saraya çağrılmış ne türlü oyunlar yaptığı kendisine sorulduğunda Rus Çarının, Alman İmparatorunun, İtalyan kralının taklidini yaptığı öğrenilince temsil durdurulmuş, birkaç gün sonra mabeyinci Arif Beyin dostlarını eğlendirmek için düzenlediği bir gösteride aynı sanatçının kendi tak-

lidini yaptığını öğrenen Abdülhamit sanatçıya bol para vererek İstanbul'dan hemen gitmesini istemişti. Bir başka olay: Bir vodvil prova edilirken Düssap Paşa yönetiminde orkestra Hamidiye marşını çalarken içeri bir eşek girmiş, olay üzerine Düssap Paşa uzun süre Abdülhamit'in gözüne gözükmemiştir. Bu türlü olaylardan bir başkasını bir yabancı tanık şöyle anlatıyor: Bir Fransız operet topluluğu Türkiye'de temsiller verip tam İstanbul'dan ayrılacağı sırada Padişah bunları kendi tiyatrosunda seyretmek istemiş. *La Belle Hélène*'i oynayacaklardı. İstanbul'da bulunan bir yabancı kadın Yıldız Tiyatrosunu işitmiş, bunu fırsat bilip saraya girmek istemiş. Kadın Gaité tiyatrosunda *Saltimbanques* operetinde baş rolü oynayan Mlle Jeanne Soulier ile saraya girer ve bir korocu kadının yerini alır. İkinci perdede iş anlaşılır, padişaha haber gider, Padişahın yüzü sararır. Son perde oynatılmaz. Ertesi gün Beyoğlu bu haberle çalkanır. *Daily Telegraph* gazetesi Sultan'ı öldürmek için saraya gizlice bir kadının girdiğini yazar. Yıldız Saray tiyatrosunu en iyi ve ayrıntılı anlatan Ernesto Rossi olmuştur. Rossi Sultana *Othello* ve *Venedik Taciri*'ni oynamış, Sultan çok hoşnut kalmıştır. Rossi ve arkadaşlarının saray bahçesine arabayla girmesine izin verilmiş, saray gezdirilmiş, para ve önde gelen sanatçılara Osmaniye nişanı verilmiştir. Ancak mezar sessizliğindeki Yıldız Tiyatrosunda temsil vermek sanatçıların pek hoşuna giden bir şey değildi. Tek başına temsil seyreden Bavyera Kralının çağrısını kabul etmemiş Rossi Abdülhamit'e oynamak için epey düşünmüştür. 1908'de Hürriyetin ilânıyla saray bahçesi halka açılmış, başta Burhanettin Bey topluluğu olmak üzere birtakım tiyatro toplulukları burada halka temsiller vermişler. Sarayın tiyatro topluluğuna bağlı oyuncular da bu ilişkiyi belirten bir adla bir topluluk kurarak bir süre dışarda temsiller vermiş, ancak 1908 yılı saray tiyatro-

sunun sonu olmuştur. Saray tiyatrosunun daha önce de belirttiğimiz gibi en büyük katkısı tiyatroya tepki gösterecek tutucu çevrelerin bu tepkisine karşı bir güvence olmasıdır. Padişah ve Halife kendi sarayında tiyatro oynattığına göre dışarda haydi haydi oynatılabilir düşüncesi tiyatroyu bu çeşit tepkiden koruyabilmiştir. Ancak Abdülhamit'e gelinceye dek sultanların her bakımdan tiyatroya yardımcı ve koruyucu davranışları olmuşsa da Abdülhamit'in getirdiği istibdat rejimi ile tiyatro en büyük darbeyi gene saray çevresinden yemiştir.

Soru 56 İstibdat dönemindeki tiyatro koşulları nelerdir? Sansür üzerine bilgi verir misiniz?

İstibdat dönemini özellikle bu rejimin tiyatroya olumsuz etkisini 1884'de *Çengi* ve *Çerkez Özdenleri*'nin yasaklanması, Gedikpaşa Tiyatrosunun yıktırılmasıyla başlatabiliriz. Ancak bundan önce de tiyatrolar üzerine sıkı bir denetim vardı. Daha önce gördüğümüz gibi gerek İstanbul Tiyatrosu, gerek Osmanlı Tiyatrosu için verilen imtiyaz hükümlerinde denetimle ilgili pek çok koşullara raslanır: Tiyatroda her temsilde bir sansürcünün, bir denetim görevlisinin bulunması gibi. Öyle ki kapitülâsyonlarla korunan yabancı yerlerde bile deneticilerin bulunacağını *Ruzname-i Ceride-i Havadis* gazetesinin 13 şubat 1291 günlemli şu haberinden öğreniyoruz: «Hariciye Nezareti Celîlesi tarafından tiyatro, balo ve café chantant ve gazino ve şüpheli hanelere zaptiye memurları emniyet-i umumiyenin vikaye ve muhafazası için duhul edebileceklerini muhtevi umum sefaretlere bittakrir beyan olunmuştur.» Sansür de kendini Abdülhamit'ten önceki yıllarda gösteriyordu. Ancak denetimin daha çok Osmanlı Tiyatrosuna uygulandığından, öteki tiyatroların başıboş

kaldığından yakınan «Tiyatrolar» adlı yazı *Tercüman-ı Hakikat*'ın 20 temmuz 1882 günlemli sayısında yayımlanmıştır. Nitekim 1901'de yayımlanmış George Dorys'nin *The Private Life of the Sultan of Turkey* adlı kitabında Teodor Kasap'ın Molière'den uyarladığı *Pinti Hamit*'in sık sık gazetelerde çıkan duyurularından o zaman daha henüz, tahta çıkmamış olan Abdülhamit buradaki Pinti Hamit'i üzerine alarak duyurulara son verilmesi için baskı yapmıştı. Abdülhamit rejiminden önce de sansür bulunduğunu *Terakki* gazetesinin 14 aralık 1870 günlemli haberinden öğreniyoruz: «Herhalde adab-i umumiyeye hizmet eylemek ve din ve mezhep ve politikaya dokunmamak üzere Gedikpaşa Tiyatrosu'na Babıâli canib-i samisinden ita-yı imtiyaz olunmuş ise de mezkûr tiyatro müdürü Agop Ağa'nın geçen gece Hazreti Musa ile Firavun kıssasını oynattığı işitildiğinden merkum derhal Şura-yi Devlet'e celp ile tekdir ve bir daha bu makule oyun oynatmaması tekiden emr-ü tenbih buyrulmuştur.» Sansür yabancılara da uygulanıyordu. Örneğin bir İngiliz oyuncusu *Richelieu* (Bulwer'in olacak) adlı oyunun oynanması için İngiliz Elçisinin yardımını elde etmişti. İzin alındı, ancak sahneye taçlı kral çıkamıyacağından Fransız Kralı Dük oldu, din adamları çıkamıyacağı için de Kardinal kaldırıldı, adı da oyunun kadın kahramanının adına çevrilmişti. Eskiden sık sık oynanan *Othello* ile *Venedik Taciri*'ne de izin verilmemişti. Görevliler özellikle *Venedik Taciri*'ndeki Shylock kişiliğine karşıydılar. Büyük Fransız oyuncusu Mounet Sully İstanbul'a geldiğinde *Hamlet*'i, *Kral Oidipus*'u ve *Ruy Blas*'yı oynıyamıyacağı kendisine bildirilmiştir. Comedie Française oyuncularından Le Febvre'in de eskiden Türkiye'de çok iyi bilinen *Le Tartuffe*'ün içinde siyasal anlam taşıyan birtakım sözler bulunduğundan oynanmasına izin verilmemişti. Ernesto Rossi'nin de *Hamlet*'i, *Machbeth*'i, *Kral Lear*'i,

Louis XI'i ve *Neron*'u oynamasına izin vermemişlerdi. Eskiden oynanmış olan ***Maskeli Balo, Don Carlos, Huguenots, Macbeth*** ve başkaca operalara, içinde suikast ve kralların, prenslerin öldürülmesi bulunduğu için izin verilmiyordu. Sansürcülerin çoğu cahil, tiyatrodan anlamaz kişilerdi. Bunlar içinde Yasefaçi adında bir Yahudi vardı. Bu da ***La Fille du Tambour - Major, Bébé, La Grande Duchesse de Gérolstein, Othello, Le Roi s'amuse*** ve başkaca müzikli oyunların oynanmasına izin vermemiş, *Favorita* operasında Kralın gözdesi sözünü Kontun gözdesi olarak değiştirmiş, Fernando rolünü oynayan aktörün apoletlerini ve kılıcını öfkeyle fırlatmayıp, yavaşça masaya bırakmasını uyarmıştı. Aynı sansürcü ***La Fille de Madame Angot***'da suikastçi gibi sözler yerine başka sözcükler bulmasını tiyatro yöneticisinden istemişti. Birçok sözcükler rejim ve Padişah için tehlikeli görüldüğünden yasak edilmişti: Örneğin vatan, sosyalizm, dinamit, Hürriyet, Adalet, birader, tahttan indirmek, Makedonya, Girit, Kıbrıs, yıldız, Murat, Reşat, burun gibi. Bir oyunun adındaki Anatole, Anadolu'ya çağrışım yaptığı için yasaklanmıştı. *Vatan yahut Silistre* de halkın gösterdiği coşkunluk üzerine yasaklanmış, bundan böyle izin alınmadan oyun oynatılmaması kuralı konmuştur. Oynanacak oyunların önceden onaylanması birtakım gülünç olaylara da yol açıyordu. Örneğin tiyatro oyuncusu Çaprastyan bir ara Üsküdar'da bir dans okulu açar, ayak oyunları için izin ister, görevli bu oyunun onaylı nüshası olup olmadığını sorunca Çaprast görevlinin önünde dansetmeye başlar, görevli de bunu alay sanar. Ancak sansürcüler içinde anlayışlı olanlar, tiyatroyu sevenler de vardı. Örneğin Murat Efendi takma adlı Franz von Werner'in daha önce sözünü ettiğimiz kitabında anlattığı Viyana Elçiliği ve mabeyincilik yapmış ve sansür işlerine bakan Arifi Bey adamakıllı tiyatro kültürü olan biriydi. Gene

Murat Efendi her gece Gedikpaşa tiyatrosuna gelerek oyunları denetleyen bir şişman sansürcünün (adı Ayken efendi olacak) de Molière'den çeviriler yapmak için uğraştığını, kulaktan dolma olsa da tiyatro üzerine bir şeyler bildiğini söylüyor. Böyle tiyatro yazarlığına hevesli sansürcüler vardı. Ahmet Fehim anılarında sansürcü Paşazade Asaf Bey adında birinin oyun yazarlığına meraklı olduğunu, elbirliğiyle yazdıkları *Çiftçiler* adlı şarkılı bir köy oyununa onun adını koyarak sansür belâsından kurtulduklarını bildirir. 1886 yıllarında Tiyatro Müfettişi Umumisi Hilmi efendinin göreviyle ilgili uyarmalarına gazetelerde sık sık raslanılmaktadır.

Ancak çoğu sansür görevlisi de rüşvet alabilmek için güçlük çıkarıyordu. Sansürcülerin tiyatroda devamlı locası vardı. Ancak pek çok loca da çeşitli devlet görevlilerine ayrılıyor, bu locaları hep bu görevlilere ayırmak tiyatrocuların kazancını kısıyordu. Ahmet Fehim anılarında Kadıköy'de Takvor'un Zamboğlu tiyatrosu yerine yaptıkları yeni tiyatroda 54 loca olduğunu ancak birisi dışında hepsinin görevlilere ayrıldığından yakınıyor. Yazma oyunlar üzerine oynanabilir onayını alabilmek için el altından yirmi, yirmibeş altın lira vermek zorunda kalındığı olunuyordu. Kitaplığımızda bulunan yazma oyunların çoğunda böyle bir onay bulunmaktadır. Tiyatro oyunları üzerine yetkili örgüt değişmiştir. Matbuat Kalemi, Şehremaneti, Zaptiye Nezareti bu işe bakmıştır. En sonra sansür Maarif-i Umumiye Nezaretine ve buradaki Encümen-i Teftiş ve Muayene adlı kurula geçmiştir. Bu kurul yalnız yayımlanacak oyunları değil oynanacak oyunları da onaylıyordu. Baha Dürder tiyatro tarihimiz için çok önemli belge niteliğinde olan bu kurulun tüzüğünü, çalışma yöntemlerini ve kararlarından örnekleri gösteren bilgiler yayımlamıştır (bkz. Baha Dürder'in «Tiyatroda Sansür» *Türk Dili* Dergisi I (haziran 1963), II

(eylül 1963). 1308'de bu kurulda Osman, Tevfik, Şakir, Habip, Rakım, Vehbi, Selâhi adlı üyeler bulunmaktadır. Tüzüğe göre yasakların gerekçeleri çeşitliydi: Hükûmetin çıkarlarına aykırı olması, İslâm halkının ve dinsel kişilerin giyim kuşamım giymek, kız kaçırma sahnesi, haydutluk, ayaklanma ve savaş sahneleri, kral veya sultanların adlarının geçtiği sahneler, bir yabancı devletin zararına bir başka yabancı devleti övmek, Binbir Gece Masalları üzerine oyunlar, öğrencilerin yazdığı oyunlar, imlâ yanlışları olan oyunlar, öldürme sahneleri, çeşitli peygamberlerin eylemleri üzerine sahneler, uygunsuz sözler ve başkaları. Bu çağdaki resmî davranışlarda tutarsızlıklar çoktur: Önceleri oynanmış oyunların sonra yasaklanması, daha önce gördüğümüz gibi bir yabancı oyunda bile sarıklarını çıkarmak istemeyen oyuncular yerine sonraları sansür tüzüğüne göre İslâm giysilerinin yasak olması gibi. Ahlâka, İslâm göreneklerine, ulusal geleneklere aykırı olmak genel deyimlerle yasak edilebiliyordu. Kiminin de sakıncalı olduğunun söylenilmesiyle yetiniliyordu. Oyunlar ya yasaklanıyor, ya değiştirilmek koşuluyla (içindeki adlar, sakıncalı görülen sözler) izin veriliyor, ya da gözden kaçmış olan yapıt kovuşturma yapılması için jurnal ediliyordu. İşin tuhafı jurnal edenler arasında tiyatrocular da bulunuyordu. Nitekim Ahmet Fehim vodvil oynamaya başlayınca bu başarısını kıskanan Mınakyan bunu jurnal etmiş, Mutbuat Sansür Müdürü Ruhi Bey ahlâka aykırı oldukları gerekçesiyle vodvil oynamayı yasak etmişti. Basılı oyunlar sakıncalı görülünce yok ediliyordu. Nitekim yayımlandığını baskı tarihleriyle kesin olarak bildiğimiz nice oyundan bugün tek birini bulmak kabil değildir. Örnek olarak şunları verebiliriz:

Cezayir yahut Balıkçı Kızı (1887), *Fikri Beyin Kızı* (1878), *İsmet yahut Hicret* (1878), *Hüsn-ü Aşk-Cafer Bey*

(1879), *Edip Bey* (1880), Muallim Naci'nin *Heder*'i (1881, ilk baskısı), Hamdi Beyin E. Labiche ve Marc Michel'den çevirdiği *İki korkaklar* (1886), Abdullah Mahmut Sıtkızade'nin *Tuna* (1886), Ahmet Beyin *Bedbaht Aşıklar* (1887), Mustafa Reşit'in Jules Sandeau'dan *Hayal-i Şebap* (1887), Ahmet Aziz'in Xavier de Montèpin'den çevirdiği *Kırmızı Değirmen* (1891), *Zuhur-i Osmaniyan* (1887) (oyun olmamakla birlikte Ahmet Mithat ve Mehmet Cevdet imzalarını ve 1294 tarihini taşıyan bu adda bir incelemenin eksik bir nüshası Hakkı Tarık Us Kitaplığında bulunmaktadır). Oyun yasaklamadan başka tiyatro yıkmak (Gedikpaşa Tiyatrosuyla, Summer Palace örneklerinde görüldüğü gibi), nedeni anlaşılmayan 1881 yılının aralık ayında Üsküdar ve Kadıköy'de Türkçeden başka dilde temsil verilmesinin Belediyece yasaklanması, 1893'de Ermeni olaylarından sonra Ermenice temsillerin yasaklanması gibi olaylara raslanıyordu. 1888'den 1890'a değin İstanbul Belediye Başkanı Rıdvan Paşa, oğlunun tiyatro merakını yenemeyince Abdülhamit'i de kandırarak tiyatroyu ve tiyatrocuları bir yoluna koymak üzere İstanbul'da bütün tiyatroları kapattırmış, tiyatrocular da ister istemez İstanbul dışına çıkmışlardı. Sansür, jurnaller, yasaklar, sürgünlerle bu dönemde artık doğru dürüst tiyatro çalışması yapılamaz duruma gelmişti. Hele artık hiç oyun da yazılmaz olmuştu.

Soru 57 İstibdat döneminde oyun yazılmış mıdır?

Bundan önceki soruda açıkladığımız koşullar yüzünden artık yerli oyun yazılamaz olmuştu, yalnız çeviriler oynanıyordu. Encümen-i Teftiş ve Muayene Kurulunun yasakladığı oyunlar arasında yerli oyunlar da vardı, bunlar gün ışığına çıkamadan yasaklanmışlardı. Çağın şair

ve yazarları belki yayımlanmamak ve oynanmamak üzere gizlice oyunlar yazıyorlardı. Yoksa 1908'de Hürriyetin ilânıyla kısa sürede pek çok oyun yazılmış olması başka türlü açıklanamaz. Nitekim şair Nigâr Hanım'ın tek yazması Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde bulunan *Tasvir-i Aşk* adlı eseri bu dönemin tarihini taşıyor. Meşrutiyet'in kalburüstü oyun yazarlarından Mehmet Rauf adını gizliyerek Manakyan için oyunlar yazıyordu, İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) ise Ahmet Fehim topluluğu için vodviller çeviriyordu. Bu dönemin sonlarında üç oyun yazılmış ve Türkiye dışında yayımlanmıştır. Bunlardan ikisinin de yazarı Fikripaşazade Ömer Lûtfi olup oyunları Kahire'de yayımlanmıştır. Bunlardan *Erkekler Arasında*, bir töre komedyası olup örtünmenin, kaçgöçün erkekleri kendi aralarında kaba, bayağı erkek toplantıları yapmak zorunda bıraktığını göstermek için yazılmıştır. K. ilinin ileri gelen görevlileri Nikolaki'nin kentin dışındaki bahçeli evinde rakı masası başında bu çevrenin yüzsüzlüklerini, cinsel sapıklığını, adam kayırmayı, din adamlarının iki yüzlülüğünü ortaya koyarlar. Gene aynı yazarın *Şimdiki İzdivaçlar* adlı oyununda ise Batılılaşma ile aile yaşayışında, evlenmelerde eski değerlerle yeni değerlerin çatışması, eski değerlerin büsbütün kalkmadığı, yenilerin de henüz yüzeyde kalışı ve kuşaklar arasındaki görüş ayrılıkları verilir. Üçüncü oyun Silistreli Mustafa Hamdi'nin *Af ile Mahkûm yahut Şeref Kurbanları* adlı beş perdelik oyunu olup bu da Mısır'da yayımlanmıştır.

Af ile Mahkûm istibdadın kötülüklerini gösteren belgesel siyasal bir oyundur. Oyunun kahramanı okullu bir subay olan Behzat Beyin ve başkalarının verilen bir jurnal üzerine yargılanıp Fizan'a sürgüne gidişleri, sürgün yeri Fizan'dan Trablusgarbe değişince buradaki zindandaki yaşayışları, İstanbul'da ailelerinden gelen kötü haberlere ve sıkıntıya rağmen Trab-

lus Valisi Namık Paşanın isteklerine boyun eğmeyişleri verilmektedir.

Bunlardan başka Abdülhalim Memduh ile Refik Nevzat'ın Meşrutiyet'te yayımlanmış *Abdülhamid ve Genç Türk Bir Harem Ağası adlı* eserlerindeki «1901'de Paris'te zamanın hadiselerine uyularak tashih ve ilâve olunarak tabedilmiştir» açıklaması bulunduğuna göre oyunun birinci baskısının İstibdat'a rasladığı sonucuna varabiliriz.

Soru 58 Meşrutiyet döneminin kapsamı ve özellikleri nelerdir?

10 temmuz 1324 (23 temmuz 1908) de başlayan döneme Meşrutiyet Tiyatrosu diyoruz. Hürriyetin ilân edildiği, anayasanın yürürlüğe girdiği, parlamentonun açıldığı bu dönem seyirci, tiyatro anlayışı, oyuncuların ve tiyatro topluluklarının sayıca bolluğu, oyunların özellikleri bakımından çağın siyasal ve toplumsal düzenini ve çalkantılı havasını yakından izlemekte, onu en belirgin bir biçimde yansıtabilmektedir. Bu dönemin başlangıcı, tartışmasız, 1908'de Meşrutiyetin ilânıdır. Hemen yasaklanan tiyatro çalışmaları birdenbire daha ilk aylarda uyanmış, yazarlar kısa sürede oyunlar yazmışlar, bunlar sahneye konulduğu gibi Tanzimat yazarlarının yasaklanmış oyunları da sahnelenebilmiştir. Başlangıç tarihi böyle kesin olmakla birlikte Meşrutiyet döneminin bitiş tarihinde görüş ayrılıkları vardır: Mondros mütarekesinin imzalanması, İttihat ve Terakki Partisinin son Kongresi, İzmir'in işgali, İstanbul'un işgali, Türkiye Büyük Millet Meclisinin açılışı, 1921 anayasasının kabulü ve Cumhuriyet'in ilânı tarihi gibi. Bizce en uygunu bu sonuncudur.

Nasıl 23 temmuz 1908'de mutlakiyet rejimi son bulup rejimin adı Meşrutiyet olmuşsa 29 ekim 1923'te de Meşrutiyet rejiminin yerini Cumhuriyet almıştır. Bu yeni rejimin tiyatro bakımından da büyük anlamı vardır. Gerçi

Kurtuluş Savaşı'nın yorgunluğu, yeni bir devlet kurmanın türlü sancıları içinde belki ilk yıllarda önemli tiyatro olayları bulamıyoruz, ancak Cumhuriyetin ilânı tiyatro sanatının aydınlık yarını için bir güvence olmuştur. Nitekim Darülbedayi sanatçıları Cumhuriyet'in ilânından az önce İzmir'de bulunurlarken sanatçılardan birkaçı Gazi Mustafa Kemal'e çıkmışlar, büyük önder onları Ankara'ya çağırmış, halkın tiyatro seyretmesinin uygun olacağını, tiyatroyla halkı aydınlatmak, uyarmak gerektiğini, tiyatro sanatının önemini belirtmiş, böylece devlet eliyle tiyatro sanatına ilgi gösterileceği yolunda sanatçılara güvence vermiş, ayrıca kadın oyuncunun sahneye çıkmasının gerektiği üzerinde durmuştur. Buradan sonra Ankara'ya Şadi Fikret'in başkanlığında gelen tiyatro sanatçılarına, Atatürk ve çevresi büyük ilgi göstermiştir. Böylece Meşrutiyet döneminin başlangıcını 23 temmuz 1908 ve sona erişini 29 ekim 1923 olarak benimseyebiliriz. Meşrutiyet'in ilâm büyük umutlar yaratmış, Hürriyet ve Meşrutiyet kavramlarının bütün kapıları açan tılsımlı bir anahtar olduğu sanılmış, özlenilen her şeyin hemen gerçekleşeceği, bunların huzur, umut, güvenlik getireceği umulmuştu. Bunun sevinci, coşkunluğu kargaşaya varan bir bayram havası içinde karşılanmıştır. Tiyatro da bir yanda bu sevincin, coşkunluğun sözcüsü, duyguları kışkırtan bir araç olmuş, öte yanda gene eski yönetimin kötülüklerine karşı toplumun hıncını, öfkesini dile getiren güçlü bir ses olarak kullanılmıştı. İşte ilk yıllarda bu konuda sayıca pek bol oyun yazılmış, tiyatro toplulukları artmış, tiyatro çalışmalar yoğunlaşmıştır. İlk başlarda görülen bir özellik de vatandaşların siyaset yapan kesiminin sayıca artmasıdır. Vatandaşların kurulan düzenin bozulmadan korunmasının kendilerine düşen vazgeçilmez bir sorumluluk olduğunun bilincine varmaları sonucu, dernekler, siyasal partiler, dergi ve gazete-

ler sayıca artmış, herkes bu konuda düşüncelerini açıklamıştır. Bu düşüncelerin söylendiği bir alan da tiyatro olduğu için eli kalem tutan herkes oyun yazmaya başlamış, eskiden Ermenilerin elinde olan oyunculuğa herkes özenmiş, herkes sahneye çıkmak isteğini göstermiştir. İlk başlarda iktidar partisi İttihat ve Terakki'nin ileri gelenleri de bu akıntıya kapılmışlar, tiyatroyu geniş ölçüde desteklemişler, onu siyasal ve hukukî düşüncelerin bir kürsüsü olarak kabul etmişlerdir. Ancak, kısa sürede bu coşkunluğun yerini büyük umut kırıklığı almıştır. Dış savaşlar, içerde de sabırsızlık, anarşi, parti çekişmeleri, iktisadî gerilik, cehalet ve gerçeklerin anlaşılmasıyla ortaya çıkan aşağılık duygusunun yarattığı yıkıntı, aydınları, bu devletin nasıl kurtulacağı yolunda bir çözüm aramaya itmiştir. Bütün bu davranışlar, bir yanda olayların kendisi, öte yanda ileri sürülen düşünceler yoluyla tiyatroda da yankısını bulmakta gecikmemiş, gerek olaylar, gerek düşünceler sıcağı sıcağına sahneye çıkarılmıştır.

Soru 59 : Meşrutiyet'te seyircinin durumunu ve tiyatro anlayışını belirler misiniz?

Bu dönemin kendisinden önceki ve sonraki dönemlere göre birtakım ayırıcı, ilgi çekici özellikleri bulunmaktadır. Bu özelliklerden birisi de tiyatro seyircisinin durumudur. İstibdat çağının sona ermesiyle tiyatrolar da açılmış, halk hürriyetin ilânı karşısında coşkunluğunun. sevincinin bir desteğini de tiyatroda bulmuştur. Tiyatro, eski yönetime duyulan hınç, yeni bir toplumsal döneme girişin verdiği sevinç taşkınlığının gösterildiği bir alan olmuştu. İlk başlarda tiyatroya düşkünlük salgın gibi yayılmıştı. Seçilen oyunların eski çağın yasaklanmış oyunlarıyla yeni yazılmış, günün havasına uygun oyunlar ol-

masından başka temsillerin birtakım özellikleri de halkı tiyatroya çekiyordu. Bu temsillerin gelirinin ulusun yararına harcanması (yeni bir savaş gemisi alınması, yoksullara verilmesi, orduya harcanması gibi), menfaat-i milliye için düzenlenmesi, temsillerle birlikte ateşli söylevler verilmesi, hürriyet konulu şarkılar okunması halkın o günlerdeki mizacına uygun düşüyordu. Aslında henüz tam, iyi bir tiyatro kültürü yoktu. Topluluklar da sahne görgüsü hiç bulunmayan gönüllülerden oluşan derme çatma şeylerdi. Şehabettin Süleyman *Büyük Duygu* dergisinde çıkan bir yazısında bizde tiyatronun niye gelişemediğini şu satırlarla açıklıyor: «...Bu bizde hayat-ı içtimaiyyenin mefkudiyyetinden ileri geliyor. Osmanlı diyarında müşterek tahassüsât ile, müşterek evzâk ile, müşterek bir kalb ile aynı şey karşısında aynı zaman dahilinde çırpınma hassası pek azdır... Bizde hayat-ı içtimaiyye yoktur, çünkü bizde hayat-ı aile mefkuddur, çünkü bizde hayat-ı aile metin esaslar üzerine merbut değildir, çünkü bizde hiss-i infisâd her şeye galibtir. Bir yerde toplanıp aynı nazariyyat ve hissiyat ile mütehassıs olmak zevki bize verilmemiştir. Hayat-ı temaşaiyyeyi ise yaşatan zevk-i içtimaiyyedir. Herhangi millet ki müşterek evzâk ve heyecanata düşkündür, onda bu saike-i sanat ilerlemiş, büyümüş, harikalar izhar etmiştir.» Meşrutiyetin, hürriyetin ilânıyla, Anayasanın kabulüyle her şeyin düzeleceğini sanan halk kısa sürede büyük bir hayal kırıklığına uğradı. Her şeyin bir anda düzelmesini isteyen sabırsızlık, toplumun yönetiminde söz sahibi olma eğiliminin yanlış kavranmasının yarattığı düzensizlik ve kargaşalık büyük bir aşağılık duygusu ve umut kırıklığı doğurdu. 31 mart olayının yarattığı sarsıntı, iç ve dış olayların yarattığı kötümserlik ile gene tiyatroya bir görev düşüyordu. Bu kez tiyatro bir yanda Osmanlı tarihinden seçilmiş konuları oyunlaştırarak eski günlerin

parlaklığında avunma fırsatı ararken, bir yanda belgesel 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. Ancak halktaki umut kırıklığı, tiyatroya Meşrutiyet'in ilk günlerinden gelen güvensizliğiyle artık eski coşkunluğunu, ilgisini de söndürmüştü. Bu arada gericiler de tiyatroya karşı saldırılarını azaltmamışlardı. Tiyatronun bir «ibret» yeri olmadığı, olsa bile tiyatronun bir - iki saatte verebileceği eğitici gücün din kürsüsünden beş dakikada verilebileceği ileri sürülmüştür. Henüz kadın ve erkek seyirci birbirine karışamıyordu. Aynı oyun gündüz bayanlara, gece baylara veriliyordu. İktidar partisi kadına hakettiği yeri tanımak için çaba gösteriyordu, ancak kadını erkek yanında tiyatro seyircisi yapmakta bu çabası yeterli değildi. Nitekim bir olay bu yolda bir denemenin nasıl sonuçlanacağı üzerine bir fikir veriyor. 1909 yılının şubat ayında o yıllarda İzmir'in önemli tiyatrosu Sporting Kulüb'de İttihad ve Terakki Partisi bir tiyatro temsili düzenlemişti. Buna kadınlar da gelmek istemiş, parti yöneticileri de kadınların bu isteğini kabul etmişlerdi. Ancak yobazlar ellerinde bıçaklarla tiyatroyu kuşatmışlar, tiyatroya girecek kadınları öldüreceklerini söylemişlerdir. Nitekim bu durum Meşrutiyet'in son yıllarına değin sürüp gitmiştir. Gazeteler, tiyatro ve sinemalara kadınların erkeklerle birlikte gitmelerinin ve yanyana oturmalarının ne islâm dinine, ne törelere uyacağını belirtiyor ve erkeklerle birlikte kaçamak tiyatroya gitmek isteyen Müslüman kadınların da ya erkek kılığına girdiklerinden ya da Hıristiyan kadınlar gibi giyindiklerinden yakınıyordu. Aslında erkek olsun, kadın olsun, çağın aydınlarının da belirttiği gibi, henüz tiyatro seyircisi yetişmemişti. Seyirci da-

ğın eğilimine, coşkunluğuna uyup tiyatrolara gidiyor, ancak sahnede olup bitenleri çoğukez anlamıyor, gürültü yapıyor, toplu olarak bir arada olmanın tadını çıkarıyor, sahnede olup bitenlerle ilgilenmiyordu. Halka tiyatronun ne olduğunu anlatmak, öğretmek için ilk başlarda temsiller müsamere biçiminde veriliyordu. Bu çağın el ilânlarına, gazetelerdeki programlara bakılırsa, tiyatro oyunlarının yanısıra Hürriyet, Meşrutiyet marşları çalınıyor, anayasa, siyasal durum, devrimin anlamı, önemi üzerine söylevler, bu arada tiyatro üzerine de konferanslar veriliyordu. Bu konferanslarla seyirci yetiştirmenin kabil olacağı sanılıyordu. Tiyatro toplulukları, hiç değilse seyircinin gürültü yapmaması, yüzeyde de olsa görgü sahibi olması için el ilânlarında, programlarında seyirciyi uyarıyordu. Örneğin Donanma Cemiyeti Heyet-i Temsiliyesi'nin el ilânları tiyatroya koyu renk, temiz bir kılıkla gelinmesini, temsil süresince yüksek sesle konuşulmamasını, tiyatro oynanırken fındık fıstık yenilmemesini, girip çıkarken gürültü edilmemesini, tiyatro içinde localarda ceketlerin çıkarılmamasını, tiyatro seyircilerinin gözeteceği görgü kurallarını bildiriyordu. Bu uyarmalara İstanbul Operet Heyeti'nin el ilânlarında da raslanıyor. İlk başlarda temsiller iktidar partisinin, şehzadelerin, paşaların, nazırların koruyuculuğunda oluyor; seyirciler yalnız temsillere değil, fakat çalınan ulusal marşlara, söylevlere, konferanslara, bir de çoğukez Tevfik Fikret'in *Sis, Hayat* gibi şiirlerinin, veya Mithat Paşa'nın savunmasının metninin, III. Selim'in konuşmasının okunmasından büyük bir coşkunlukla sahnede olanlara ilgi duyuyorlardı. Çağın tiyatro anlayışını yansıtan yazılar da yayımlanıyordu. Bu yazılar ya süreli yayımlarda yayımlanıyor, ya oyun kitaplarının başında veya sonunda yer alıyor, ya da tiyatro programlarında görülüyordu. Geçen yüzyılda olduğu gibi bu dönemde de yazarlar oybirliğiyle

tiyatroyu topluma gerekli ve ahlâkın eğitimi için zorunlu bir araç gibi görüyorlardı. Daha önce Tanzimat'ta Ahmet Mithat Efendi'den örnek vermiştik. Bu dönem için de gene aynı yazarın şu satırları bu yolda düşüncesinin değişmediğini göstermesi bakımından ilginçtir: «Tiyatroya her milletin ihtiyacı vardır. Bizim ihtiyacımız ise her milletten ziyadedir. Milel-i saire için tiyatro en kibarane, en lâtif bir eğlence ise bizim için âdeta bir mektep hükmündedir. İhsas-ı medeniyye ve insaniyemiz tamam inbisata başladığı bir zamanda kâbus-u istibdat bizi ezmiş idi. Bu ihsas-ı mübarekeyi yeniden inbisata başlatacak şeylerin en mühimlerinden birisi tiyatrodur. Bir milletin terakkiyat-ı zihniyesi, hissiyesi edebiyat sayesinde hâsıl olacak ise tiyatro edebiyatın âdeta canlanması demektir. Bir edibin mahsul-i irfanı yalnız sahâif-i matbua üzerinde kalırsa tesirat-ı matlubesi tamamiyle husule gelmez. O mahsul-i irfan tiyatro için yazılır ve onun sâha-i temaşasında sanatkârlar vasatatiyle cidden canlanırsa o zaman tesirat-ı matlubesi tamamiyle husule gelir. Hangi zemin vardır ki saha-i temaşaya konulamaz?... Öyle bir surette ki bir tarih yahut bir roman suretinde yazılacak olsa ahalinin yüzde birinin rehin-î îkanı olmayacağı derkâr olup saha-i temaşa üzerinde ise bunun on misli zevatın ezhânına yerleşebilir.»

Son olarak bir başka yazarın kaleminden, tiyatronun önemi, en etkili eğitim aracı olduğu görüşüne bir örnek verelim: «Biz... biz ise bu kadar müdhiş felâketle hiss-i intikamı milletin ruhunda nasıl yaşatacağız? ...Cahil ve ümmî köylülerimiz, kadınlarımıza o nümune-i vahşetleri — hem bütün cihan-ı medeniyetin taht-ı tasdikinde de olan— o menfur şenaatleri nasıl gösterip ...ruhlarını ikaz edeceğiz? Hikâye ile mi? ...Kitaplar, gazetelerle mi? Halkımızın yüzde kaçı okumak yazmak biliyor? İnşallah birkaç seneye kadar genç köylülerimiz, yani şim-

diki neslin çocukları mecburî bir tahsil-i ibtidaî ile haydi okumak yazmak öğrenebilsin... Onların babalarını, bu felâketleri kulaktan kulağa işiten zamanımızın ümmî, cahil köylülerini nasıl okutalım? ...Halbuki ...Bugün payıtahtımızda bile maalesef mevcut olmayan tiyatro onlara ..halkımızın o ümmî, cahil kısmına pek güzel bir ders-i intibah .gayet mükemmel bir hissî intikam, fikr-i terakki verebilir ...Hatta daha ileri giderek derim ki bizde de —geçenlerde muhterem bir gazetecimizin düşündüğü gibi, galiba merhum Babanzade olacak, ben de o büyük ruhun fikrine tesbit ederek isterim ki— bizde de seyyar tiyatrolarla, bütün o müthiş felâketleri ..faciaları...hayat-ı içtimaiyemizin noksanlarını herkesin anlayacağı tarzda yazılmış piyeslerle köylülerimize meccanen gösterirsek bunun temin edeceği manevî faideler acaba yazılan makalelerden aşağı mı kalır:»

Soru 60 Bu dönemin oyunculuk sorunları nelerdir? Belli başlı oyuncuları ve tiyatro adamları kimlerdir?

Bu dönemin başlarında bu çağın bir özellıği olarak herkesin sesini duyurmak istemesi, yönetime katılma eğilimi, hiç değilse söz sahibi olma isteği tiyatroda da kendini göstermişti. Hiç sahne görgüsü olmayan hemen kendini sahnede buluyordu. Kendi uğraşları yanında bir iki temsilde boy göstermek için gençler yarışıyordu. Bu dönemde de daha önceki dönemde olduğu gibi oyunculuk bakımından çözüm bekleyen başlıca üç sorunla karşılaşıyoruz. Bunların ilki kadın oyuncu sorunudur. İslâm'ın etkisiyle Türk Müslüman kadını toplum içindeki yerini bulamamıştı. Bu, yalnız kadın oyuncu sorunu değil, genellikle kadın sorunudur. 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. Yalnız kadın oyuncuya değil fakat tiyatroda kadın seyircilerin bulnumasına da büyük tepki gösteriliyor, erkek ve kadın seyircinin bir arada bulunması bir yana, yalnız kadınlara özgü temsiller bile sert eleştirilerle karşılanıyordu. Ermeni kadınların bulunması bir güçlük değildi. Ancak erkek Ermeni oyuncular için öngörülen sakıncalar Ermeni kadın oyuncular için de geçerliydi. Bu da Türkçenin telâffuzu sorunuydu. Bu çağın tiyatro eleştirileri gözden geçirilirse —geçen yüzyılda olduğu gibi— en çok bu sorun üzerinde duruluyordu. Sahnede Ermeni ağzıyla Türkçe konuşulması, kişileri Türk kadını olan yerli oyunlarda Türk kulağını daha tedirgin ediyordu. Gerçi bu dönemde Eliza Binemeciyan, Kınar Hanım gibi sivrilmiş oyuncular Türkçeyi oldukça düzgün konuşuyorlar, üstelik sahnede Türk kadınını başarıyla canlandırıyorlardı. Aydınlar artık sahnede Müslüman Türk kadınını görmenin özlemini dile getirmeye başlamışlardı. Meşrutiyet dönemi, birçok sorunların olduğu gibi kadın sorununun da yüzeye çıktığı, tartışıldığı bir dönemdir. Kadınlara eşit hakların verilmesi, örtünmeden vazgeçilmesi, kadın erkek ayrılığının kaldırılması tartışılan başlıca konulardandı. *İçtihad* ve *Sebil-ür Reşad* dergilerinde, bu, geniş ölçüde tartışılıyordu. Oyun yazarı kadınlar az da olsa bu dönemde görülmüştür. Kimi yazarlar kadının sahneye çıkmasını kadınların önce toplumsal yaşamdaki yerini alması koşuluna bağlıyordu. Kadının sahneye çıkmasını, ya da kadınlarla erkeklerin birlikte tiyatroya gitmelerini savunan yazıların önemli yerlerini sansür buduyordu. Bu konuyu en sert ve ateşli bir biçimde Ertuğrul Muhsin savunmuştu. Muhsin Ertuğrul'un özlemini duyduğu yürekli Türk kadının sahneye çık-

ması ancak 1920 yılında gerçekleşmişti. Bu, Afife (Jâle) adında bir Türk kızıydı. 1920 yılında Darülbedayi Hüseyin Suat'ın *Yamalar* adlı oyununu sahneye koyuyordu. Bu oyunda Emel adlı kızı oynayan Eliza Binemeciyan topluluktan ayrılıp, yurt dışına gittiği için bu görevi yüklenecek bir bayan aranıyordu. Bu rol için seçilen Afife, Kadıköy'de Apollon tiyatrosunda sahneye çıktı. Daha sonra *Tatlı Sır* ve *Odalık* oyunlarında da polis baskısı ve kovuşturmasıyla karşılaştı. İçişleri Bakanlığının gönderdiği bir genelgeyle Müslüman kadınlarının sahneye çıkmaları yasaklandı. Ancak bu işin bir de öncesi vardı. 10 kasım 1918'de Behire, Memduha, Beyza, Refika ve Afife adında genç kızlar Darülbedâyi'e girmişler fakat sonra bırakanlar olmuştu. Bunlardan Afife ile Refika stajyer kadrosuna kabul edilmişlerdir. İkisi de sahneye çıkmamış olmakla birlikte Refika suflör olarak çalışıyordu. Bütün baskıya, polis kovuşturmasına rağmen bundan sonra Burhanettin topluluğunda Seniye, Yeni Sahne'de Şaziye (Moral), Münire (Neyire Neyir), Bedia (Muvahhit), 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 yaşayışta, gerek sahnede yerini bulması ancak Cumhuriyet'te gerçekleşebilmiştir.

Oyunculukla ilgili ikinci sorun, oyunculuğun belli bir uğraş olmasını engelleyen bu dönemin koşullarıydı. Tiyatro topluluklarının, oyunların ve oyuncuların bu dönemde sayıca çokluğuna rağmen henüz oyunculuk çoğukez bir yan uğraştan, amatörlükten öteye bir iş olamamıştı. Bunun çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Henüz tiyatro günlük yaşayış içinde belirli bir gereksinmeyi karşılamıyordu. Ayrıca kamu ödenekleriyle desteklenmiyordu. Gerçi bu dönemde bir iki kez böyle bir ödenek düşünülmüş, fakat gerçekleşmemişti. Temsiller geçen yüz-

yılda olduğu gibi daha çok Ramazan aylarına toplaşıyor, bunun dışındaki aylarda tiyatro çalışmalarında bir duraklama görülüyordu. Oyuncuların kazançları Meşruti yet'in başında iyi olmakla birlikte sonraları bir hiç durumuna düşmüştü. Bu ortam içinde tiyatroya gönül verenler bu işi ancak bir yan uğraş olarak yapıyorlar, bu nedenle profesyonel oyunculuk gelişemiyordu.

Üçüncü sorun da oyuncuların yetişmesidir. Oyuncu yetişmesi ya okulsuz olarak usta - çırak ilişkisiyle, ya da okuldan olur. Gerçi okuldan yetişmiş bir oyuncunun yetişmesi bitmemiştir, gene bir ustanın yanında sahne görgüsü kazanması gerekmektedir. Kaldı ki tiyatro okullarında çoğunlukla öğretmenler birer oyuncu olduğuna göre burada da gene usta-çırak ilişkisi görülmektedir. Darülbedayi-i Osmanî kuruluncaya dek tiyatro okulu yoktu. Oyuncular bu dönemin sivrilmiş tiyatro adamlarının yanında yetişiyorlardı. Bunların bir, ikisi geçen yüzyıldan geniş tiyatro görgüsü olan tiyatro adamlarıydı. Bunların başında Mardiros Mınakyan gelir. Ayrıca geçen yüzyılda olduğu gibi Meşrutiyet'te de Türkiye'ye sürekli gelen yabancı toplulukları, özellikle bu topluluklarda bulunan ünlü oyuncuları seyrederek de gençler bir şeyler öğreniyorlardı. Geçen yüzyılda olduğu gibi Meşrutiyet'te de Coquelin, Sarah Bernhardt, Réjane, Ermete Novelli, Suzanne Desprès, Maurice de Féraudy, Gabrielle Robinne, Giuseppe de Liquoro, Gemma Farina, Blanche Toutain ve başkaları İstanbul'da temsil vermiş kalburüstü Avrupalı sanatçılardı. Ayrıca Fransa'dan, Almanya'dan, İtalya'dan, İngiltere'den, Azerbaycan'dan, Yunanistan'dan çeşitli topluluklar gelmiş, bu dönemin genç oyuncularını etkilemişlerdir. Yerli sanatçılar bu ünlü oyuncularla ilişkiler kuruyor, onlardan birçok şeyler öğreniyorlardı. Öyle ki bunların yanında bir süre çıraklık yapanlar oluyordu. Nitekim Vahram Papazyan ünlü Novelli'nin öğrencisi olmuştu. Re-

şat Rıdvan da bunlarla kurduğu sıkı ilişkiyle sahne tekniği üzerine çok şeyler öğrenmişti. Yerli sanatçılar arasında sayıca az da olsa yurt dışına çıkıp tiyatro sanatını yerinde görüp kendilerini yetiştirmiş tiyatro adamları vardı. Bunlar arasında bu dönemde parlayan, kendisinden çok söz edilen Burhanettin Bey'dir. Tiyatroya küçükken ilgi duymuş, Fransa'da Comedie Française oyuncularından Silvain ile karısı Mme Louise Silvain yanında çıraklık yapmış, küçük rollere çıkmıştır. Gene Avrupa'da tiyatro görgüsü ve bilgisi edinmiş, gerek Meşrutiyet döneminde, gerek Cumhuriyet döneminde tiyatronun Türkiye'de gelişmesinde büyük emekleri geçmiş olan tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'dur. Çeşitli tarihlerde Fransa'ya, Almanya'ya, Rusya'ya gitmiş, etkilendiği büyük sanatçıların dağarcıklarındaki yorumları Türkiye'ye getirmiş, ve sahneye koyup oynamıştır. Görgü ve bilgisini yurt dışında tamamlayan sanatçılar arasında Ziya Bey de sayılabilir. 1920 yıllarında Ziya Bey Heyet-i Temsiliyesi adlı topluluğun kurucusu, oyun yazarı Ziya Bey de Rusya'da bulunmuştur. Bu dönemde kendi kendini yetiştirmiş, çevresine genç yetenekleri toplayıp onlara ustalık etmiş, tiyatro toplulukları kuran belli başlı tiyatro adamları arasında Mınakyan'ı, Ahmet Fehim Efendiyi, Burhanettin Beyi, Binemeciyan'ı, Muhsin Ertuğrul'u, Reşat Rıdvan'ı, Şâdi Fikret'i, Raşit Rıza (Samako)yı sayabiliriz. Bu arada tiyatro yazarlığıyla oyunculuğu birleştiren aydın kişiler arasında İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci)'yi, Müfit Ratip'i, Kemal Emin (Baran)'i sayabiliriz. Bu sanatçılar ayrıca tiyatro sanatı üzerine yazılar da yazmışlardır. Gene kalburüstü Türk oyuncuları arasında Hulûsi Efendi'yi, Hakkı Necip'i, Otello Kâmil'i, Muvahhit'i, Celâl Tahsin'i, Nurettin Şefkatî'yi, Rıza Fazıl'ı, ünlü tulûat oyuncusu Naşit (Özcan)'i sayabiliriz. Cumhuriyet döneminde adları daha önem kazanacak birçok sanatçılar da ilk kez sahneye

adımlarını bu dönemde atmışlardı. Ayrıca Behzat Hâki (Butak), İ. Galip (Arcan), Cemal Sahir (Kehlibarcıoğlu), Kınar Sıvacıyan, Eliza Binemeciyan (Kovan), Sara Mannik ve buraya sığmayacak uzunlukta bir listede yer alacak sanatçılar vardır. Böylece usta-çırak ilişkisiyle ister yerli kaynaklardan, ister yabancı kaynaklardan yetişmiş pek çok oyuncu bulunmakla birlikte bir tiyatro okulunun gerekliği kendini zorlamıştır. Aşağıda bir başka soruda göreceğimiz gibi İstanbul Belediye Başkanı Cemil (Topuzlu) Paşa büyük tiyatro adamı André Antoine'ı İstanbul'a bir konservatuar kurması için Türkiye'ye çağırmış ve 27 ekim 1914'te Darülbedayi-i Osmanî kurulmuştur.

Ancak 1916 yılında başlayarak okul olmaktan daha çok profesyonel bir tiyatro topluluğu durumuna gelen Darülbedayi-i Osmanî'nin tiyatro öğretimi bakımından pek verimli olduğu söylenemez. Beyoğlu'nda tiyatro öğretimi de yapacak bir Musiki Akademisi girişimi de sonuç vermemiştir. Ancak Cumhuriyet döneminde gerçekleşecek olan tiyatro öğretiminin gerekliliği bu dönemde anlaşılmış oldu.

Soru 61 Bu dönemde belli başlı tiyatro binaları hangileridir?

Batı etkisinde Türk tiyatrosunun gelişmesinde tiyatro binalarının önemli payı bulunduğunu daha önce belirtmiştik. Meşrutiyet'te eldeki tiyatro binalarının çoğu daha önceki dönemden kalmış binalardı; bunlar arasında daha önce tarihçelerini vermiş olduğumuz Odeon Tiyatrosu, Halep Çarşısındaki Varyete Tiyatrosu, Tepebaşı tiyatroları —ki bunlardan yazlık tiyatro 1911 yılında Amfi adıyla, Cumhuriyet döneminde de kullanılmış, sonra da yıktırılmış tiyatro,— eski Fransız tiyatrosunun yerine El-

hamra adıyla yapılan müzikhol, sayılabilir. İstiklâl caddesi 140 numarada Winter Palace (Skating Palace) 1911'de yapılmıştı. Bu da Halep Çarşısına açılıyordu. 1918 yılının aralık ayında, önce sinema olan Skating Ring sahnesi genişletildi, 100 localı, amfi biçiminde eğik ve 1300 koltuklu bir tiyatroya çevrildi, adı da Yeni Tiyatro oldu; adının yanında Eski Skating yazılıyordu. 1910'da Taksim'de Reşadiye Tiyatrosunda daha çok Pathé sinemasının gösterileri oluyordu. Bu dönemde sinemanın gelişmesi sonucu pek çok sinema açılmıştı. Bu sayılanlardan başka bu dönemde şu tiyatroları sayabiliriz: Paşabahçe Sultaniye çayırındaki tiyatro, Vezneciler'de Meşrutiyet Tiyatrosu, Şehzadebaşı Kâgir Tiyatro, Bağlarbaşı Posta yolundaki tiyatro, Halep Çarşısı Şevk-i Hürriyet tiyatrosu (belki de bu Varyete tiyatrosunun bir başka adıydı), Vezneciler'de Sanayi-i Nefise Mektebi Tiyatrosu, Sahne-i Musiki-i Osmanî Tiyatrosu, Veznecilerde Bizans Tiyatrosu, gene Veznecilerde İstanbul Tiyatrosu (burası 1910'da onarılıp sinema olmuştur), Arnavutköy'de Leşki Tiyatrosu, Anadoluhisarı Göksu'da Baruthane Çayırı Tiyatrosu, Sarıyer Pazarbaşında Hacı Misak'ın Tiyatrosu, Şehzadebaşı Küçük Kâgir Tiyatro, 1913'de Beşiktaş'ta yeni açılan Apollon Tiyatrosu (bir Apollon tiyatrosu da Kadıköy'de bulunmaktadır), Beşiktaş - Akaretler'de Ahali Tiyatrosu, Donanma Cemiyeti'nin Beylerbeyinde yaptırdığı tiyatro, Cihangir'deki yazlık tiyatro, Eski Fevziye Kıraathanesi'nden onarılarak tiyatroya çevrilen Emperyal Tiyatro ve Millî Sinema, Beşiktaş'ta Letafet Tiyatrosu, Şehzadebaşı'nda Şark, Millet, Ferah Tiyatroları, Pangaltı Tiyatrosu, Şehzadebaşı Malûl Gaziler Millet Tiyatrosu, Şişhane Karakolu yakınında Apollon Tiyatrosu, Beşiktaş'ta kilise meydanında Küçük Leşki Tiyatrosu, Emirgân'da Koru Tiyatrosu, Ortaköy'de Paresiraç Tiyatrosu, Üsküdar Paşakapısında Dilkûşa Tiyatrosu, Üsküdar İca-

diye tepesindeki tiyatro, Mühürdar'daki tiyatro, Galata Doğruyol'da yeni yaptırılan Amerikan Tiyatrosu gibi. Daha önce belirttiğimiz gibi İstanbul'un dışındaki yerlerde de ya eskiden kalma, ya da yeni yaptırılan tiyatrolar vardı. İzmir'de geçen yüzyılın sonunda yaptırılan Sporting Klüb'teki 600 kişilik tiyatroda yabancı topluluklar yanında yerli topluluklar da temsiller veriyorlardı. Bu dönemdeki tiyatroların durumu üzerine elimizde önemli bir belge bulunuyor. İtfaiye Kumandanı Ziçni Paşa ile merkez Emanet mühendislerinden Hacı Tahir Efendi tiyatroları denetleyip eksiklerini, kusurlarını gösteren bir rapor hazırlamışlar, bu ayrıntılı rapor *Takvim-i Vekayi* gazetesinde yayımlanmıştır. Gerçi bu, daha çok sağlık, güvenlik ve yangın açısından bu tiyatroların bir eleştirisi olmakla birlikte gene de bu dönemin tiyatroları üzerine güzel bir fikir vermektedir. Gerek bu rapordan, gerek bu çağda yayımlanan çeşitli yazılardan bu dönem tiyatrolarının hiç de sağlam, tiyatroya elverişli yapılar olmadığı anlaşılıyor. Raporda belirtilen gerekli onarımlar da yapılmamıştır.

Soru 62 Bu dönemde hangi tiyatro toplulukları vardı?

Bu dönemde pek çok tiyatro topluluğu kurulmuştur. Bu bolluk bu dönemin bir özelliğidir. İstibdat döneminde çeşitli kısıtlamalar tiyatroda da kendini göstermiş, Tanzimat'ın tiyatro çalışmaları durmuştu. Ancak Meşrutiyet'te aşağıda adlarını vereceğimiz topluluklardan bir ikisi dışında ötekiler kısa ömürlü olmuştur. İçlerinde çoğu bir iki oyundan sonra dağılmış, adını değiştirmiştir. Kimi topluluklar ise çeşitli adlar alarak daha uzun ömürlü olmuştur. Bu topluluklar arasında amatör ve profesyonel

çizgisini de tam olarak çizebilmek kolay değildir. Denebilir ki bu toplulukların büyük bir çoğunluğu yarı profesyonel nitelikteydi. 1908'de göze çarpan tiyatro toplulukları arasında şunlar vardır: Ahmet Fehim ve Benliyan'ın Osmanlı Komedi Kumpanyası, gene Benliyan'ın Hüseyin Kâmi ve Mısır - Türk amatörleri kurucusu Ömer Sadi Bey ile kurdukları Vatan Tiyatrosu Kumpanyası, Ahmet Fehim'in de katıldığı Mürebbi-i Hissiyat Cemiyeti, gene Ahmet Fehim'in katıldığı Millî Osmanlı Dram Kumpanyası, Millî Osmanlı Tiyatrosu Heveskâran Cemiyeti, Yeni Osmanlı Tiyatrosu, Tasfiye-i Ahlâk Kumpanyası, Jön Türk Tiyatrosu Heyeti, Osmanlı İttihat Kumpanyası, Sürur-i Hürriyet Kumpanyası, Genç Türklerin Tiyatrosu, Sahne-i Edep Kumpanyası ve Osmanlı Sahne-i Edep Cemiyeti, Osmanlı Dram Kumpanyası, Yıldız Kumpanyası, Türk Sahnesi, Sahne-i Milliyet Heyeti, Osmanlı Vatan Millî Dram Kumpanyası, Meserethane-i Osmanî Kumpanyası, Şevki Efendi Tiyatrosu, Sahne-i İnşirah-ı Edep Kumpanyası, Osmanlı Komedi, Vodvil, Dram Kumpanyası, Sahne-i Heves. 1909'da şu toplulukları buluyoruz: Yeni Varyete Kumpanyası, Osmanlı Millî Zevk-i Selim Kumpanyası, Tasfiye-i Ahlâk Kumpanyası, Sahne-i Bedai Kumpanyası, Yeni Osmanlı Tiyatrosu, kantocu Peruz Hanım yönetimindeki topluluk, bir de bir girişim olarak kalan Sahne-i Osmaniye. 1910 yılındaki belli başlı topluluklar arasında şu adları buluyoruz: Osmanlı Trajedi Kumpanyası, Todori Efendi Kumpanyası, Tenvir-i Hissiyat Kumpanyası, Darül-temsil-i Osmanî Kumpanyası, Osmanlı Şark Kumpanyası, Meşrutiyet Osmanî Dram Kumpanyası, Tasvir-i Hayat Kumpanyası, Millî Osmanlı Operet Kumpanyası, Sahne-i İnşirah-ı Edebî Kumpanyası, Osmanlı Mehasin Tiyatrosu, Eğlencehane-i Osmanî Kumpanyası, Osmanlı Sahne-i İbret Kumpanyası. 1911'de şu toplulukları buluyoruz: Sahne-i Milliye-i Osmaniye Toplu-

luğu, Sahne-i Milliye-i Şarkiye topluluğu, Sanayi-i Nefise ve Mürebbi-i Hissiyat Kumpanyası, Osmanlı Sahne-i Lûbiyat topluluğu, Sahne-i Tecdit, Yeni Tiyatro Cemiyeti, Ahmet Fehim Kumpanyası, Yeni Osmanlı Sahnesi Operet ve Komedi Kumpanyası, Hekimyan Hanım Trupu, Ali Beyin Varyete Kumpanyası, Sahne-i Nevin, Yeni Osmanlı Sahnesi, Türk Sahnesi, Yeni Dram Kumpanyası, Osmanlı Komedi Kumpanyası, Osmanlı Dram, Komedi Kumpanyası ve bu yılın en önemli ve ciddî topluluğu olan Sahne-i Osmaniye topluluğu. 1912'deki topluluklar şunlardır: Millî Osmanlı Tiyatrosu, Mınakyan ve Benliyan'ın toplulukların birleştirerek kurdukları topluluk, Şark Dram Kumpanyası, Tenvir-i Hissiyat Topluluğu, Dram, Komedi, Operet Kumpanyası oldu, Madam Binemeciyan'ın topluluğu, Kınar Hanım'ın topluluğu, Hüsn-i Şems Hürriyet Kumpanyası, Şark Varyete Kumpanyası, İstanbul Kumpanyası. 1913 yılında şu toplulukları sayabiliriz: Yeni Osmanlı Tiyatrosu, Osmanlı Dram Kumpanyası, Yeni Sahne, Haile, Dram, Komedi Kumpanyası, Varyete Kumpanyası, Tolayan ve Küçükyan Kumpanyası, Recep Bey Kumpanyası, Muhsin Ertuğrul'un da katıldığı topluluk. 1914'te Şark Dram Kumpanyası süregelmektedir. Reşat Rıdvan'ın Sahne-i Milliye-i Osmaniye topluluğu, Osmanlı Tiyatrosu, Küçükyan Siranuş Drama Kumpanyası Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Heyet-i Temsiliyesi, Donanma Cemiyeti Heyet-i Temsiliyesi, Ertuğrul Muhsin Bey ve Heyet-i Temsiliyesi, Recep Beyin Osmanlı İttihat Kumpanyası, Varyete Kumpanyası, Berrî ve Bahrî Tenezzüh İdare-i Heyeti Temsiliyesi ve ayrı bir soruda kuruluşu ve gelişimi üzerine bilgi vereceğimiz Darülbedayi-i Osmanî bu yılda kurulmuştur. 1915'te Burhanettin Bey yeni bir topluluk kurdu, ayrıca Şark Dram Kumpanyası, Ertuğrul Muhsin'in Yeni Turan Temsil Heyeti, Osmanlı Dram Kumpanyası, Yeni Komedi Sahnesi, Osmanlı Dram ve Komedi

Kumpanyalarını saymak gerekir. 1916'da Burhanettin, Benliyan ve Ahmet Fehim birleşti, ayrıca Türk Temaşa Derneği Heyet-i Temsiliyesi, Millî Dram Kumpanyası gibi topluluklar vardı. Bundan sonraki toplulukları şöyle sıralayabiliriz: Muhsin Ertuğrul'un Edebî Tiyatro Heyeti, Genç Türk Birliği, Ertuğrul Sadettin Topluluğu, İsmet Fahri Topluluğu, Heveskârlar Yurdu Temaşa Şubesi (bir başka adıyla Edebî Temaşa Heyeti), Dârüttemsil-i Osmanî Heyeti, Sahne-i Temsil Heyeti, Fahri Beyin kumpanyasıyla birleşen İstanbul Tiyatro Kumpanyası Ziya Bey Heyet-i Temsiliyesi, Tulûatçıların çeşitli toplulukları, Hizmet-i Umumiye Müessesesi'nin kurduğu düzenli Yeni Sahne topluluğu, Türk Tiyatrosu, Yeni Tiyatro Temsil Heyeti, Osmanlı Yeni Şafak Heyet-i Temsiliyesi, Ömer Aydın ve Rüfekası, Burhanettin Bey Heyet-i Temsiliyesi, Komik'i Şehir Fahri Bey İstanbul Temaşa Heyeti Temsil Heyeti, İstanbul Temaşa Heyeti daha sonra Millî sahne adını alacak Şadi Fikret ve Arkadaşları topluluğu gibi. Bu arada Kemal Emin Bey ve Rüfekâsı topluluğu, Büyük Tiyatro Heyeti, Muhsin Ertuğrul'un Halk Tiyatrosu Temsilleri gibi toplulukların adları basında duyurulmuşsa da bu topluluklar çeşitli nedenlerle kurulmamıştır. Müzikli oyun toplulukları üzerine bir başka soruda bilgi verilecektir.

Soru 63 Devlet - Tiyatro ilişkisi bu dönemde nasıldı? Yönetimi bakımından bu dönem tiyatrosunun özelliklerini belirler misiniz?

Tanzimat dönemine göre değerlendirirsek Meşrutiyet'te devlet adamlarının tiyatroya ilgisi pek gevşekti. İlk başlarda İktidar Partisinin ileri gelenleri siyasal amaçlarla tiyatroyla ilgilenmişlerse de, daha sonra ilgi azal-

mıştır. Tiyatro yönetimi ve sahne düzeni her bakımdan ilkel, çağın koşullarına uygun olarak bozuktu. Tiyatro toplulukları bir iki temsil için bir araya geliyor, sonra dağılıyorlardı. İyi sanatçıların sayıca az oluşu, bunların da çeşitli topluluklara dağılmasıyla ortaya derme-çatma topluluklar çıkmıştır. Çağın çeşitli güçlükleri, koşulları ve başkaca nedenlerle tiyatro topluluklarının çoğu amatör nitelikteydi. Çoğu kamu yararına temsil veriyor, halk, toplulukların bu yararlı çabalarına saygı duymakla birlikte, bu, tiyatro sanatının gelişmesi ve tiyatronun profesyonel bir yetkinliğe ve düzene girmesini engelliyordu. Tiyatroların gelirleri yaşamları için yetişmiyor, çeşitli yazılarda tiyatroların yardımsız yaşayamayacakları belirtiliyordu. Ayrıca topluluklar temaşa vergisi, Dârülaceze, Düyun-u Umumiye ödentileriyle kazandıklarını gene devlete veriyorlardı. Bu arada kamu ödenekli Darülbedayi'den bile kazanç vergisi istenmişti. Tiyatrolar temsillerinin gelirleriyle yaşayamayacakları için ödenek sağlamanın yolları araştırılmıştı. Kimi zaman anonim ortaklığı kurup sermaye toplamak yolu denenmişti. Nitekim 1909'da toplulukların başıboşluğu görülerek Comédie Française örnek alınarak ulusal bir tiyatro kurulması düşünüldü. Müze-i Hümayun müdürü Hamdi Bey ile Âyandan yazar Recaizade Ekrem'in başkanlıklarında bir topluluk kuruldu. Bu kuruluşta Burhanettin Beyin 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 Vahit Beyler vardır. Bu kurulun başkanı Recaizade Ekrem Beydi. Bir de Hamdi Bey başkanlığında bir yönetim kurulu vardı, bunun üyeleri arasında şu kişiler vardı: Müze Müdür yardımcısı Halil, İsmail Cenanî, Muammer, Vedat, Ethem, Nuriciyan, Arif v.b. Topluluk bir anonim ortaklık olacaktı. Karşılaşılan en büyük güçlük

yerli oyunlar yazdırmak, sonra da bunlara hakkını verecek iyi oyuncular bulmaktı. Daha çok kadın oyuncu bulmakta sıkıntı çekiliyordu. Ne yazık ki Sahne-i Osmaniye adını alan bu ilk ciddî kuruluş 31 Mart olayı yüzünden gerçekleşemedi. 1914 yılında, ve Darülbedayi-i Osmanî'nin kuruluşundan az önce tiyatroyu bir düzene sokmak, sağlam temellere oturtulmuş ulusal bir tiyatro kurma fikri yeniden belirdi. Böyle bir tiyatro kurmak için bir anonim ortaklık kurulması tasarlanıyordu. İzzet Melih ile Eddy Cilician'ın önayak olmasıyla yüz bin liralık bir ortaklık kurmak için bir kurul oluşturuldu. Bu kurulda Hüseyin Cahit, İsmail Cenanî, Mutasarrıf Albay Muhittin, İzzet Melih ve Eddy Cilician vardı. Kurul birçok toplantılar yaptı, Maarif Nezaretinin ilgisini de sağladı. Nezaretin görev vekili Cavit Bey istenilen 2500 liralık bir bağışı da vermeyi kabul etti. Ortaklık bu yardımı aldıktan sonra Eddy Cilician da sermaye için gereken parayı toplama çabasına girişti, ancak girişim sonuçlanamadı. İlk kamu ödenekli Darülbedayi-i Osmanî topluluğundan ise bundan sonraki soruda bilgi verilecektir. Bu arada Belediye'den sınırlı da olsa yardım gören bir topluluk İstanbul Operet Heyeti olmuştur. Özel ödenekli tiyatrolar da vardı. Comédie Française'in yönetmeliğini ve iç tüzüğünü benimseyen Madam Binemeciyan topluluğu Banker Küpeliyan'dan yardım görüyordu. Bunun gibi Yeni Sahne de İsmail Faik adında bir iş adamının kurduğu Hizmet-i Umumiye müessesesi adında bir tecimsel kurumun bir dalı gibi kurulmuş, ödeneğini buradan alıyordu. Önemli toplulukların bir yanda çağın düşünür ve yazarlarından oluşan bir oyun okuma ve seçme kurulu, bir de yönetim kurulu bulunuyordu. Kimi tiyatro toplulukları ve tiyatro dernekleri yerli oyun yazarlığını geliştirmek sorumluluğunu duyarak yarışmalar düzenlemişler ve başka yollardan girişimlerde, denemelerde bulunmuşlardır. Yönetim

bakımından öteki topluluklara göre daha düzenli kuruluşlar arasında 1911'de kurulan Sahne-i Osmanî, Osmanlı Donanma Cemiyeti, Madam Binemeciyan Topluluğu, Yeni Sahne, Türk Tiyatrosu, İstanbul Operet Heyeti ve Darülbedayi-yi sayabiliriz. Gerek Darülbedayi gerek Yeni Sahne'nin tüzükleri yönetim bakımından ilginç maddeleri içermektedir. Ayrıca bu dönemde seyircinin haklarını ve sağlığını korumak amacıyla bir de tiyatro yönetmeliği hazırlanmıştır.

Soru 64 Darülbedayi nasıl kuruldu? Nasıl gelişti?

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 temsiller vermiş, seyirci kendisini yalnız ünlü bir tiyatro adamı değil fakat üstün bir oyuncu olarak da alkışlamıştı. Antoine'ın yol göstericiliğiyle açılışı 27 ekim 1914'te olan Darülbedayi-i Osmanî, Tiyatro ve Müzik olmak üzere iki bölümdü. Tiyatro Bölümünün yöneticisi Reşat Rıdvan olmuştu. Okutulan dersler şunlardı Kıraat, telâffuz, tecvit - inşat, takrir, aruz, tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi, Haile, Dram, Mudhike, Raks, adab-ı muaşeret, eskrim, işmîzaz. Bu ve başkaca dersler için şu öğretmenlerden yararlanılmıştı: Mınakyan, Burhanettin, Ahmet Fehim, Celâl Tahsin, Halit Fahri, Rıza Tevfik, Hakkı Tahsin, Şahap Rıza, Celâl Tahsin, Salih Fuat, Ertuğrul Muhsin, Monsieur Rioti, Arif Hikmet. Bunların kimi oyuncu, kimi tiyatro yazarıydı. Ayrıca bir de edebî komite kurulmuştu. Burada da ünlü edebiyatçılar bulunuyordu. Ancak Antoine temelini attığı bu konservatuarın başında çok kalmadı. Birinci Dünya Savaşı'nın kopma-

sıyla Fransa'ya döndü. Öğrenci kabulünde umulduğundan pek çok genç baş vurmuştu. Günlük gazetelerde her gün baş vuran öğrencilerin adları yayımlanıyordu. Ancak bir okul olarak kurulmuş olan bu kurumun daha sonra bu görevini bir yana bırakarak profesyonel bir tiyatro topluluğu niteliğiyle çalıştığını görüyoruz. Önce Tatbikat Sahnesi adı altında ve Mınakyan denetiminde bir topluluk sürekli temsiller verdi. 1915'te başlayan bu uygulama daha sonra da seyrek ve düzensiz olarak arada bir yapılmıştır. Darülbedayi-i Osmanî yönetim kurulu 23 haziran 1915'te bir duyuruyla «bir heyet-i temsiliye» kuracağını bildirerek katılmak isteyen sanatçıların ilgisini çekmiştir. 1916'da Darülbedayi-i Osmanî *Çürük Temel* adlı uyarlama ile temsillerine başladı. Dönem sonuna değin yer yer sarsıntılar geçirerek temsillerini verdi; yerli, çeviri ve uyarlama birçok oyunlar sundu. Bu arada geçimsizlik, yönetimden hoşnutsuzluk gibi nedenlerle birçok sanatçılar zaman zaman Darülbedayi'den ayrılarak topluluklar kuruyorlardı ve kurulmuş topluluklarda birleşiyorlardı. Bunlar arasında önemlileri Yeni Sahne, Türk Tiyatrosu ve Yeni Tiyatro Temsil Heyeti'dir. Bunların kimi Darülbedayi adını kullanarak kendilerine reklam yapıyorlardı. Bunlardan biri de 1922'de Ali İhsan Beyin rejisörü olduğu Osmanlı Yeni Şafak Heyet-i Temsiliyesi'dir. Bir başkası da Cmhuriyet'te Millî Sahne adını alan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında önemli yeri olan Şadi Fikret ve Arkadaşları adlı topluluktur. Topluluk İzmir'den sonra çeşitli yerleri dolaştıktan sonra Cumhuriyet'in ilânından az önce Eylül 1923'te Ankara'ya gitmiş, Türk Ocağı'nda temsiller vermiş, bu temsillerden sonuncusu İsmet İnönü koruyuculuğunda olmuştur. Onun Darülbedayi adını kullanması İstanbul gazetelerinde eleştirilmişti. Darülbedayi'ye, ilk Konservatuar olarak kurulduğu 1914 yılında, Belediye 3000 lira vermiş, ertesi yıl bunun 6000

liraya çıkarılacağı duyurulmuştu. 1915 yılında Darülbedayi'nin ilk bütçesinde giderler şöyle gösterilmiştir: Memur aylık ve giderleri 814, öğretmenlerin aylıkları 135, temsil üyelerinin aylıkları 1200, dekor ve giysi giderleri 150, musiki bölümü öğretmenleri aylıkları 540 lira; gelir ise Belediyenin 3000 lira ödeneğinden başka bir önceki yıldan artık 150 lira idi. Ancak ertesi yıl, yani 1916'da, savaş nedeniyle para darlığı başlanmış, birçok kısıntılar yapılmış, Belediye ödeneği de 1000 liraya indirilmişti. Bir ara bu ödenek 5000 liraya da yükseldi. Ancak 1923 yılında bu paranın hesabının sorulduğunu öğreniyoruz. 1915 tarihli yönetmeliğin 15. maddesine göre gelirler Belediye ödeneğinden başka, temsil gelirleri ve bağışlardır. Ancak 16. maddede tiyatronun kendi gelirleri yetecek duruma gelince Belediye ödeneğinin istenemeyeceği belirtilmişti. Hiç bir yılda ne Belediye ödeneği, ne de topluluğun kendi gelirleri yetmediği için tiyatroda bitip tükenmeyen bir iç huzursuzluğu, çekişmeler, ayrılmalar, dağılmalarla topluluk sürekli sarsıntı geçirmiş, kendisinden bekleneni yerine getirememiştir. Tiyatronun önce Darülbedayi, sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu adıyla Cumhuriyet'teki olumlu ve günümüze değin sürüp gelen çalışmalarını ileride anlatacağız.

Soru 65 : Müzikli Tiyatro ne durumdaydı?

Bu dönemde müzikli oyunlara çok 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 verilmişti. Ayrıca dışardan gelen Avrupa topluluklarının sürekli temsilleriyle, Azerbaycan'dan gelen

toplulukların oynadıkları müzikli temsillerin de belirli bir etkisi olmuştur. 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, Nasrettin Hoca'nın Telâşı,* Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ünlü *Mürebbiye* romanından önce aynı adla oyunlaştırılıp, daha sonra da *Ahçıbaşı Tosun Ağa* adıyla 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 1913'te yeni Osmanlı Tiyatrosu ile birlikte oynadıkları tek perdelik *Hilâliahmer Kadınları* ve çeşitli yabancı müzikli oyunlar. Benliyan topluluğu müziksiz oyunlar da oynamış, çeşitli topluluklar birleşmiş, temsilleri Cumhuriyet'in ilk yılına değin süregelmiştir. Burhanettin Bey de daha çok revü biçiminde oyunlar düzenlemiştir; bunlar arasında Reşat Rıdvan ile Mahmut Hulûsi Beylerin yazdıkları *Hopla da gel! Râviyân-ı Zaman diyor ki,* Baha Tevfik ile Ahmet Nebil'in yazdıkları *Nasrettin Hoca'nın Telâşı* gibi oyunlar da vardır. Bu dönemin ikinci önemli müzikli oyun topluluğu İstanbul Operet Heyeti'dir. Kaptanzade Ali Rıza Beyin kurduğu bu topluluk yerli konularda geleneksel Türk müziğinden bestelenmiş çok ilginç eserler ortaya çıkarmış düzenli bir topluluktur. Bir de Şark Musiki Mektebi adıyla bir okulun kurulmasına çalışılmıştır. İstanbul Operet Heyeti'nin gerek biçim, gerek öz bakımından geleneksele dönüşü gerçekten ilginç bir deneme olmuştur. Bu topluluk için en çok eser veren Musahipzade Celâl olmuştur: *İstanbul Efendisi* (müziği âsar-ı kadimeden iktibas, Leon Hancıyan), *Yedekçi* (müziği Muallim İsmail Hakkı), *Ka-*

şıkçılar (müziği Muallim İsmail Bey), *Macun Hokkası* (müziği Ali Rıza Bey), *Lâle Devri* (müziği daha sonra Dr. Suphi Ezgil), *Atlı Ases* (müziği Udî Fahri Kopuz), *Demirbaş Şarl* (müziği muallim Kâzım Uz Bey) ile bugün metni elimizde bulunmayan ve ilk kez 20 nisan 1923'te oynanmış *Moda Çılgınları* (müziği Muhlis Sabahattin'in) sayabiliriz. Bu dönemin en önemli müzikli oyun yazarlarından birisi de Muhlis Sabahattin'dir. İlk eseri *Hilâlahmer Çiçeği,* Millî Operet Kumpanyası ile Donanma Cemiyeti topluluğunca 1915'te oynanmıştır. İstanbul Operet Heyeti'nin elimizde bulunan bir el ilânında Muhlis Sabahattin'in şu eserlerinin oynanacağı duyurulmuştur: *Moda Çılgınları, Ben de operet oynarım!...* (uyarlayan Selim Nüzhet), *Jâle* (uyarlayan Sezai Namık), *İnci Sultan* (yazarı Mehmet Ferit), *İffetpenah* (yazarı Mehmet Ferit), (Muhlis Sabahattin'in bir de *Asaletmeâp* adlı bir eseri vardır), *Ayşe* (metni de Muhlis Sabahattin'in) *Masal* (yazarı Ahmet Kâmil). Bunların tümünün oynanıp oynanmadığını kesin olarak bilmiyoruz. Ancak bu dönemde Muhlis Sabahattin'in şu müzikli oyunlarının oynandığını biliyoruz: *Ayşe Şatırzadeler* (metni Hakkı Necip), Celâl Sahir'le birlikte yarattıkları uyarlama *Kelebek Zabit* (bu oyunu daha önce Hasan Ferit (Alnar) bestelemiş ve oynanmıştır), *Çaresaz, Asrî Piçler* (metni de Muhlis Sabahattin'in), ve Ali Nihat'ın *Merih'te Bir İnkılâp* adlı oyunundan *Zühre.* Ali Nihat Beyin *Şeytanın Hatası* adlı oyunu da *Çile* adıyla müzikli oyun yapılmış, müziğini Zati Bey, şarkılarını sözlerini de Yusuf Ziya (Ortaç) yazmıştır. İstanbul Operet Heyeti Kaptanzade Ali Rıza Beyin hem metnini yazdığı, hem müziğini bestelediği iki müzikli oyunu oynamıştır: *Çapkın Süleyman* ve *Fettan Kız.* Ayrıca İstanbul Operet Heyeti dağarcığında şu müzikli oyunları sayabiliriz: *Dalkavuk - Hezarpare* (müzik Udî Fahri Kopuz, metin Kemalettin Bey), *Nur-us Sabah* (Sezai Na-

mık'ın), *Falcı* (Nahit Beyin), *Âşık Garip* (metin Halûk ve Nihat Beylerin, müziği halk müziğinden Sedat Bey eliyle düzenlenmiştir), yazar ve bestecilerini bilmediğimiz *Emel* ve *Nekes* adlı müzikli oyunlar. 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. Bu arada Millî Operet Heyeti ve Nıvart Hanım Kumpanyası Cenap Şehabettin ile Hüseyin Suat'ın *Küçük Beyler* veya *Derse Devam Edelim* adlı vodvilini *Züppeler* adıyla müzikli oyun yapmış, müziğini de Cemal Sahir bestelemiştir. Ayrıca müzikli oyun metni olarak yayımlanmış, ancak bestelenip bestelenmediklerini bilmediğimiz üç oyun yazılmıştır: Bunlar Fuat Hulûsi (Demirelli) nin *Âşık Garip* ve *Kerem ile Aslı*'sı ile A. İsmet'in *Curcuna*'sıdır. Ali Ekrem (Bolayır) de iki şarkısını kendisinin bestelediği, ancak metni yayımlanmamış *Köse Daniş ve Kumpanyası* adlı bir güldürü yazmıştır. Bu arada Celâl Esat (Arseven)'ın yazdığı *Şaban*'ın müziğini Vittorio Radeglia bestelemiş, oyun 1918'de Viyana'da oynanmıştır. Halide Edip (Adıvar) da Lübnanlı besteci Vedi Sabra ile *Kenan Çobanları* adlı üç perdelik bir opera yazmış, önce 1916'de Beyrut'ta, sonra 1918'de İstanbul'da Robert Kolej'de oynanmıştır. Mehmet Baha Bey adında bir bestecinin *Nesteren* adıyla bir opera yazmış olduğu basında duyurulmuştur.

Soru 66 Bu dönemin belli başlı yazarları kimlerdir? Kadın yazarlar var mıydı?

Meşrutiyet döneminde eserleri oynanmış veya kitap olarak ya da süreli yayınlarda yayımlanmış pek çok tiyatro yazarı olmasına rağmen, bu dönemi değerlendiren

çağdaş yazar ve eleştirmenler, iyi oyun yazarının eksikliğinden yakınırlar. Tanzimat döneminin yazarlarının eserlerini üstün örnekler olarak gösterirler. Aslında bu değerlendirme, bu dönemden günümüze pek oyun kalmamakla birlikte, doğru değildir. İçlerinde oldukça iyilerine, başarılı olanlarına raslanır. Önce bu çağın yazarlarından edebiyatın başka türlerinde eserler vermiş, belli bir çığırın ilişkini veya bu çığırların dışında kalmış yazarları ele alalım. Önce Servet-i Fünuncular. Servet-i Fünunculaın başında Hüseyin Suat (Yalçın) (1867 1942) gelir. Hüseyin Suat, bu dönemde şu eserleri vermiştir: *Şehbal yahut İstibdatın son perdesi, Yamalar, Hülle, Çifteli Mikroplar, Deva-yi Aşk, Sanat Vesikaları, Harman Sonu, Çantada Keklik, Ballı Baba* ve Cenap Şehabettin ile birlikte yazdıkları *Küçük Beyler yahut Derse Devam Edelim.* Ayrıca pek çok başarılı uyarlamaları vardır.Hüseyin Suat oyun yazarlığını Cumhuriyet'te de sürdürmüştür. Edebiyat-ı Cedideciler içinde Mehmet Rauf da (1875-1931) tiyatroyla çok ilgilenmiştir: *Pençe, Cidal,* ilk önce *İki Kuvvet* adıyla oynanmış ve yayımlanmış olan *Sansar, Ceriha, Diken,* Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından oyunlaştırdığı *Ferdi ve Şürekâsı* ve *Serenad.* Ayrıca onun da birçok çeviri ve uyarlama oyunları vardır. Cenap Şehabettin (1870-1934) tek perdelik iki oyun yazmıştır: *Yalan* ile *Körebe;* Hüseyin Suat ile yazdığı *Küçük Beyler,* ile *Merdud Aile* adlı iki oyunu vardır. Halit Ziya (Uşaklıgil) (1866 - 1945) iki uyarlamasından başka *Kâbus* adlı bir dram yazmıştır. Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem (Bolayır) in (1867 1937), *Baria, Sukut, Mama Dadım Darılır* adlı eserleri, bir de *Köse Daniş ve Kumpanyası,* başlayıp bitirmediği manzum tarihî oyunu *Yavuz Sultan Selim* ile *Engel* adlı oyunları vardır. Safvetî Ziya (1875-1929) *Haralambos Cankiyadis*'i, Faik Âli (Ozansoy) (1875-1950) *Payitahtın Kapısında* ile bu dönemde başla-

yıp Cumhuriyet'te bitirdiği *Nedim ve Lâle Devri*'ni, Celâl Sahir ise *Darılmaca Marılmaca Yok* adlı komedyayı yazmışlardır. Bu çığırla aynı kuşaktan olup çığırın dışında kalanlardan Hüseyin Rahmi (Gürpınar) (1864 1944) *Hasan Bülbülü* ile tamamlamadığı *Devre-i Hürriyette Gazetecilik*'i, Safvet Nezihî *İzah ve İstizah* ile *Garibeler*'i yazmışlardır.

Fecr-i Âti çığırı ilişkini yazarlardan ise Şehabettin Süleyman ile Tahsin Nahit pek çok oyun vermişlerdir. Şehabettin Süleyman (1885-1921) *Fırtına, Çıkmaz Sokak, Kırık Mahfaza,* Tahsin Nahit'le birlikte *Kösem Sultan,* gene onunla *Ben.. Başka!, Aralarında, Kanun, Aziz Katil, Yeni İzdivaçlarda, Burgu, Siyah Süs.* Tahsin Nahit ise (1887-1919) *Firar, Hicranlar,* Şehabettin Süleyman'la *Kösem Sultan* ile *Ben.. Başka!,* Ruhsan Nevvare ile *Jön Türk, Osman-ı Sani, Sanatkâr, Talâk, Bir Mücadele-i Hissiye*'yi yazmıştır; ayrıca birçok uyarlamaları vardır. Müfit Ratip (1887 - 1917), *Sayfiyede, Zincir* ve Refik Halit (Karay) ile birlikte *Kanije Müdafaası ve Tiryaki Hasan Paşa*'yı yazmış ayrıca birçok uyarlamaları ve çevirileri vardır. İzzet Melih (Devrim) (1887-1966) yalnız Fransızca *Leylâ*'yı yazmış, bu İngilizce ve Almanca'ya da çevrilmiştir. Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) (1889 -) *Nirvana* adlı kısa bir söyleşmeyle *Veda* adında bir perdelik oyun yazmıştır.

Millî Edebiyat çığırının ilişkinlerinden Midhat Cemal (Kuntay) (1885-1956) *Kemal* ve *Yirmi Sekiz Kânunuevvel, İlk Şair, İtiraf*'ı yazmıştır, birçok da çeviri ve uyarlamaları vardır. Yusuf Ziya (Ortaç) (1895 - 1967) *Binnaz, Kördüğüm, Name* (sonra *Eski Mektup), Mahkemede, Tavla, Düğünden Sonra, Erkek Evlât, Tatlı Ölüm* ve *Nikâhta Keramet* adlı kitabında bulunan çok kısa oyunlarıyla bir de bitirip bitirmediğini bilmediğimiz *Fal* adlı manzum oyunu vardır. Tiyatro çalışmalarını Cumhuriyet'te de

sürdürmüş önemli bir yazar Reşat Nuri (Güntekin) (1889 -1956) dir. *Hançer, Eski Düya Taş Parçası* ve *Gönül*'den başka bir oyun yarışmasında *Bir Macera* adlı komedyası birincilik almıştır. Ayrıca pek çok uyarlaması vardır. Ömer Seyfettin (1884 - 1920) önce *İhtiyar olsam* da adlı kısa oyununu sonra *Mahçupluk İmtihanı* olarak değiştirmiş, ayrıca *Şaka, Nasrettin Hoca, Canlar ve Patlıcanlar, Telgraf* adlı oyunlarını yazdığını öğreniyoruz. Raif Necdet (Kestelli) ile M. Raif birlikte *Tiraje*'yi, Ziya Gökalp ise *Alparslan Malazgirt Muharebesi*'ni, Akagündüz ise *Aşk ve İstibdat, Yarım Türkler, Muhterem Katil* ve *İsrafil'in Borusu*'nu yazmışlardır. Bu çağın en verimli ve oyun yazarlığını başlı başına uğraş olarak benimseyen, bu verimliliğini Cumhuriyet'te de sürdüren iki yazar vardır: İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) (1874 - 1935) ile Musahipzade Celâl (1870 - 1959). Birincisi, daha çok uyarlama alanında başarılı oyunlar vermiştir. Bununla birlikte telif oyunları da vardır: *Alemdar, Sivrisinekler, Ferda, 10 Temmuz* gibi. Bunun yanısıra burada listesi verilemeyecek kadar çok sayıda tek perdelik kısa güldürüler yazmıştır. Musahipzade Celâl ise önemli oyunlarının çoğunu Cumhuriyet'ten sonra yazmış olmakla birlikte bu dönemde de eserler vermiştir: *Türk Kızı, Köprülüler, İstanbul Efendisi, Lâle Devri, Macun Hokkası, Yedekçi, Kaşıkçılar, Atlı Ases, Demirbaş Şarl, Moda Çılgınları, İtaat İlâmı.* Sermet Muhtar (Alus) (1887-1952)'ın, bu dönem oyunları arasında *Kof Ramiz yahut Kuru Sıkı, Ev İlâcı* ve *Zincirleme* oyunları vardır. Tiyatro adamları, tiyatro oyuncuları içinden de bu dönemde oyun yazanlar çıkmıştır. Örneğin Mınakyan'ın *Midyeci Kaspar*'ı gibi. Burhanettin Bey de oyun yazmayı denemiştir. Bu oyunlar bugün elde olmamakla birlikte Charles Castellan ile *Nadire yahut Haremde Bir Dram,* ayrıca *Kandiye Burcunda* adlı oyunun yazarı gazeteci Celâl Nuri ile *Abdülhamid-i Sani* adında bir

oyun yazmıştır. Muhsin Ertuğrul da 1911 yılında Burhanettin Bey topluluğunda oynanmış olan *İntihar* adlı tek perdelik bir oyun yazmış olduğu gibi ayrıca Arif Hikmet Beyle birlikte *Can Yoldaşı* adında bir facia yazdığı ve bunun Darülbedayi'de oynanacağı duyurulmuştur. Aktör Ziya Bey de *Kıvılcım* ve *Metres* adlı oyunları yazmıştır. Çağında oyunculuk da yapmış Şahap Rıza'nın *İklimâ, Aktris Adel, Gazab-ı İlâhi yahut Jön Türklük, Vicdan yahut Tâlih mi?, İkinci İnönü* adlı oyunları vardır. Yazarların, tiyatro adamlarının yanısıra olaylara katılmış, kendi yaşantılarını, gözlemlerini oyunlaştırmış Jön Türklerden Dr. Refik Nevzat ise *Abdülhamit ve Genç Türk Bir Harem Ağası* adlı bir oyun yazmıştır. Gene Jön Türklerden Tunalı Hilmi, kahramanı Köylü Memiş Çavuş olan beş oyun yazmıştır. Olaylara doğrudan doğruya karışıp oyuna kendisini oyun kahramanı olarak yerleştiren yazarlara da raslanır. İhsan Adlî ve *Hâile-i Mahmut Şevket - Hürriyet Kurbanları* adlı oyun gibi. Osmanlı Hürriyet Cemiyeti kurucularından ve *Türk Yurdu* yazarlarından Kâzım Nami (Duru) de *Nasıl Oldu?* adlı bir oyun yazmıştır. Çağın düşünürlerinden Baha Tevfik tek perdelik *İyi Saatte Olsunlar* adlı bir komedya ile ayrıca bir arkadaşıyla *Nasrettin Hoca* adlı bir müzikli oyun yazmıştır. Bu saydıklarımızın yanısıra bu dönemde oyun yazmış pek çok yazar vardır. Çoğunun kimlikleri üzerine bilgi edinemediğimiz bu yazarların oyunlarının adlarından daha aşağıdaki sorularda söz edilecektir. Kadın yazarlara gelince, şair Nigâr Hanımın (1867 1918) bir iki oyun yazdığını biliyoruz. Geçen yüzyılda yazmış olduğunu söylediğimiz *Tasvir-i Aşk*'tan başka *Girîve* adlı oyunu, bir de bununla aynı olup olmadığını bilmediğimiz *Suistimal* adlı bir oyunu olduğu duyurulmuştur. Tahsin Nahit te *Jön Türk* adlı oyununu Ruhsan Nevvare ile birlikte yazmıştır. Fehime Nüzhet'in *Adalet Yerini Buldu* ve *Bir Zalimin Encamı*

adlarında iki oyunu vardır. Yazar bunlardan ilkini 1909 yılında Osmanlı Millî Zevk-i Selim topluluğunda sahneye koyduğuna göre kendisi için ilk Türk kadın rejisörü de diyebiliriz. Halide Edip (Adıvar) de *Kenan Çobanları* adlı bir opera librettosu yazmış bir de *Kösem Sultan* adlı tarihî oyunu yazmış olmakla birlikte Tanin Matbaası tahrip edildiği zaman oyunun tek metni de yok olmuştur. Bundan başka Mes'adet Bedirhan'ın *Hasbihal,* Fahrünisa Fahrettin'in *Siyah Gölgeler,* Zeliha Osman (Özen)'in *Ebedî Hisler* adlı oyunları vardır.

Soru 67 Bu dönem oyunlarında belli başlı etkiler hangileridir?

Meşrutiyet döneminde tiyatro eserlerinin oluşmasında iki önemli etki buluyoruz. Bunlardan birincisi Tanzimat döneminde yazılmış Türk eserlerinin etkisi, ikincisi ise Avrupa tiyatrosunun, özellikle Fransız tiyatrosunun etkisi. Başta da belirtildiği gibi, Tanzimat döneminde kısa bir süre içinde Batı örneğinde tiyatro eseri yazmak gelişmiş, önemli yazarlar çıkmıştı. Ancak, İstibdat döneminde kesin bir duraklama olmuş, yaratıcı etkinlik sona ermişti. Hürriyetin ilânıyla yazarlar tiyatroya yakın bir ilgi duyarlarken kendilerine Tanzimat döneminin yazarlarını örnek almışlardı. Elde hazır eserler olmadığından Meşrutiyet'in ilk aylarında büyük saygı ve hayranlık duydukları Namık Kemal, Şemsettin Sami, Abdülhak Hamit gibi Tanzimat yazarlarının eserlerini sahnelediler. Bu dönemde yaratılan eserlerde de bunların büyük etkisi görülmektedir. Namık Kemal'in *Vatan*'ını birçok tiyatro toplulukları oynadı. Gene onun *Gülnihal*'i, *Akif Bey*'i (bir topluluk bunu *Sinop Muharebe-i Bahriyesi* olarak duyurmuştu), *Zavallı Çocuk*'u, Şemsettin Sami'nin *Besa yahut*

Ahde Vefa Gâve, Seydi Yahya'sı, Abdülhak Hamit'in sırayla *Eşber, Tarık, Nesteren, Nazife, Sardanapal, Duhter-i Hindu, Tezer, Finten*'i, ayrıca çeşitli Tanzimat yazarlarının *Pakdamen, Ya Gazi Ya Şehit, Ecel-i Kaza, Habibe yahut Semahat-i Aşk, Çengi* oynanmıştı. Bu oyunların içindeki kimi tiyatro buluşlarından da yararlanılmıştı. Düşünce alanında da benzerlikler vardı. Özellikle her iki çağın da ülkülerinde ve ülkülerin tiyatro eserlerinde yansımasında önemli ortaklaşalık görülür. Bu, başlıca Osmancılık'ta, hürriyet özleminde, zulme karşı ayaklanışta görülür. Bunun gibi anne ve babaların çocuklarıyla aralarındaki görüş çatışmaları, geleneklere gösterilen tepki, evlilik düzeninin bozuklukları, çok evlilik gibi sorunlar iki dönem yazarları arasında ortak konulardır Avrupa etkisinin de Türk yazarları üzerinde önemi büyüktür. Bunda Fransa en başta geliyordu. Bu dönem Fransız tiyatrosu, özellikle tezli oyunlar *(pièces à thèse)* ve fikirler tiyatrosuna *(le théâtre d'idées)* yönelmişti. Bu oyunları ya İstanbul'da özellikle Fransız tiyatro topluluklarından seyrederek tanıyorlar, ya da bu aynı oyunları çevirip uyarlayarak oynuyorlardı. Paul Hervieu, Victor Fabre. Hendry Lavedan, Henry Kistemackers bu arada sayılabilir. Bu yazarların toplumun duygularına, eğilimlerine uygun konularda olan eserleri seçiliyordu. Bunlar ya çevriliyor ya uyarlanıyordu. Bu arada Ibsen, Maeterlinck de tanınıyordu. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nirvana* ve *Veda* adlı eserlerinde İbsen, Halit Fahri (Ozansoy)nin *Baykuş*'unda Maeterlinck etkisi olduğu söylenebilir.

Soru 68 Belli başlı hangi dramatik türler buluyoruz?

Bunları 8 türe ayırabiliriz. Hemen belirtelim, burada tür sözü yanlıştır. Bunların kimi konularına göre (Tarihî

Dramlar, Toplumsal ve Evcil Dramlar gibi), kimi yarattıkları duygu ve havaya göre (Komedyalar, Duygusal Dramlar gibi), kimi diline göre (manzum dramlar gibi), kimi de müzikli oluşlarına göre ayrılmıştır. Bu türler, izlediğimizi sıraya göre şöyledir: Komedyalar; Manzum Oyunlar; Siyasal ve Belgesel Oyunlar; Toplumsal ve Evcil Dramlar; Tarihî Dramlar; Savaş Oyunları; Duygusal Dramlar; Müzikli Oyunlar.

● Komedyalar: Bu dönem, daha çok kısa ve vodvil türünde komedyalara yer vermiştir. En verimli komedya yazarı İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci)'dir. Tek uzun komedyası *Sivrisinekler* dışında şu kısa oyunları yazmıştır: *Tecdid-i Nikâh, Aşk-ı Atîk, Kadın Tertibi, Gücü Gücü Yetene, Cereme, Açık Bono, Yeni Dünya, Türabizadeler, Gerdaniye Buselik, İki Bebek, Üç Misli, Hârika, Kuduz, Çürük Merdiven, Büyük Yemin, Münafıklık, Banka Müdürü, Fırsat Yoksulu, Eski Âdetler.* Hüseyin Suat'ın *Dava-yi Aşk, Çifteli Mikroplar, Hülle ya da Kabakçı Ferhat Ağa,* Cenap Şehabettin ile *Küçük Beyler* ya da *Derse Devam Edelim,* Mehmet Rauf'un *Diken'i,* Cenap Şehabettin'in *Körebe,* Ali Ekrem (Bolayır)'in *Mama Dadım Darılır*'ı, Saffet Nezihi'nin *İzâh ve İstîzah* ile *Garibeler*'i, Şehabettin Süleyman'ın *Aralarında,* Tahsin Nahit'in *Sen.. Başka;* Müfit Ratip'in *Sayfiye*'de, Mizancı Murat'ın *Tencere Yuvarlandı Kapağını Buldu* (bu oyun Tanzimat'ta yazılmış olabilir), Yusuf Ziya (Ortaç)'nın *Şüphe* Sermed Muhtar (Alus)'ın *Kof Ramiz,* ve *Helâl Mal*'ı, Musahipzade Celâl'in müzikli oyun türüne giren eserleri dışında *İtaat İlâm*'ı, Mes'adet Bedirhan'ın *Hasbihal*'i, Sadun Galib'in *Aşı*'sı, Mehmet Muhlis'in *Anadolu Kadınları,* Mehmet Sırrı'nın *Gelin İntihabı,* Kalender Geda takma imzalı *Vay! Kız Bekçiyi Seviyor,* Mehmet Âsaf'ın *Beyimin Edebiyata Merakı*'sı, Mehmet Fâzıl'ın *Mahalle İmamı,* Baha Tevfik'in *İyi Saatte Olsunlar*'ı, Mehmet Âsaf'ın *Sinirli Bey*

ve *Sinirli Hanım'ı,* Ahmet Mazhar'ın *Gazeteci*'si, Hüseyin Zati'nin *Aşk Dersi,* Mehmet Tevfik'in *Tut, tut, kaçıyor!*'u Ömer Seyfettin'in *İhtiyar Olsam da,* Sait Hikmet'in *Kimi Seviyor*'u, Ali Galib'in *Bey Evde Hanım Köyde*'si ve *Talih*'i, Selâmi İzzet (Sedes)'in *Tombala*'sı, Ercümen Ekrem'in *Memur*'u.

● Manzum Oyunlar. Bu dönemin manzum oyunları da bir şiir dramı olamamışlardır. Oyunlar aruz ve hece olmak üzere iki kesime ayrılmıştı. Şu örnekleri verebiliriz: Halit Fahri (Ozansoy)'nin *Baykuş*'u, *Ölüm Perileri, İlk Şair*'i, Yusuf Ziya (Ortaç)'nın *Binnaz*'ı, *Name veya Eski Mektup*'u, *Lâtife*'si, M. Rauf'un *Dilenci*'si, A. Hikmet'in *Falcı*'sı, Mehmet Sırrı'nın *Türk Kanı,* Mithat Cemal (Kuntay)'in *Yirmi Sekiz Kânunu-evvel*'i, Faik Ali (Ozansoy)'nin *Payitaht'ın Kapısında* ve *Nedim ve Lâle Devri*'ni, Abdülhak Hamit'in içinde yer yer manzum parçalar bulunan *Yadigâr-ı Harp*'i, Bulgurluzade Rıza'nın *Caniler Saltanatı,* Abdülhalim Hadi'nin *Şefika*'sı, Muhittin Mekki'nin *Anize*'si, Ahmet Fahri'nin *Solgun*'u, Mehmet Hayrettin'in *Fethi Giray*'ı, Ziya Gökalp'in *Alparslan, Malazgirt Muharebesi,* Ali Ekrem (Bolayır)'in bitirmediği *Yavuz Sultan Selim*'i, Selâmi İzzet (Sedes) in *Teselli*'si, Ömer Raci'nin *Belkıs*'ı, Hulki Amil'in *Şüphe*'si, Abdülhak Hamit'in *Tayıflar Geçidi, Ruhlar, Arzîler, Yabancı Dostlar, Abdullah üs Sağır*'ı, Feyzullah Sacid'in *Yaradılış Cilvesi,* Fuat Köprülü'nün *Türk'ün Duası,* Âli Nahit'in *Gurub*'u, M. Rauf'un *Mihriban*'ı, elimizde metni bulunmayan Âli Nahit'in *Son Hediye*'si.

● Siyasal ve Belgesel Oyunlar. Bu dönemin en ilginç türüdür. Bunları tarihî dramlardan ayıran özelliklerin başında oyun kişilerinin gerçek olması, oyunun yazıldığı tarihte yaşayan kimselerden seçilmesi ve belirli bir konuyu, bir görüş açısını gene gerçek tutanaklar, mektuplar, kararlar, hükümet yorumları, konuşmalar, bildiriler,

gerçek olaylarla sahneye çıkarmasıdır. Bu tür oyunlardan adlarını bildiğimiz ancak metinleri olmayan pek çok oyun vardır. Bunları dışarda bırakarak şu metni olan örnekleri verebiliriz: Ahmet Bahri'nin *Gasb ve Nedamet yine İhanet,* Moralızade Vassaf Kadri'nin *Sultan Murad*'ı, M. Sezai'nin *Midhat Paşa yahut Hükm-i İdam'ı,* Mithat Cemal (Kuntay)'ın *Kemal*'i, Hüseyin Suat (Yalçın)'ın *Şehbal yahut İstibdadın Son Perdesi,* Mehmet Burhanettin'in *Fehim Paşa*'sı, Ali Haydar Emir'in *Nereye?*'si, Fehime Nüzhet'in *Bir Zalimin Encamı* ve *Adalet Yerini Buldu*'su, İbnülcemal Ahmet Tevfik'in *İstibdadın Son Günü yahut Zavallı Valide*'si, Fuat'ın *Mesaib-i İstibdattan Sansür Darbeleri,* Yusuf Niyazi Ebul-Kemal'in *Mülevves yahut Bir Casusun Akibeti,* Halil İbrahim'in *Rüşvetle Mesned*'i, Vâhit Lûtfi'nin *Hafiye Darbesi yahut Bir Kızın İntikamı,* Kâzım Nami (Duru)'nin *Nasıl Oldu?*'su, Doktor Kâmil'in *Canlı Cenaze yahut Yıldızın Telâşları,* Moralızade Vassaf Kadri'nin *Yıldız Faciaları,* Moralızade Vassaf Kadri'nin *Mukaddeme-i İnkılâp,* Halil Rüştü'nün *10 Temmuz 1324*'ü, Hasan Nazmi'nin *Genç Zabit yahut İstibdat Zulümleri,* Selânikli Hilmi'nin *Menfiler yahut Felâket-i İstibdat*'ı, Hasan Nadir'in *Devr-i Sabıkta Vükelâ,* Şehbenderzade Ahmet Hilmi'nin *İstibdadın Vahşetleri yahut Bir Fedainin Ölümü,* Sait Hikmet'in *Mazî ve Atî*'si, Akagündüz'ün *Aşk ve İstibdat*'ı, Tahsin Nahit ile Ruhsan Nevvare'nin *Jön Türk*'ü, Doktor Kâmil'in *Bükülmez Kol yahut On Temmuz*'u, Süleyman Sırrı (Külçe)'nın *Şemsi Paşa ve 24 Haziran*'ı, Mehmet İhsan'ın *Ermeni Mazlumları yahut Fedakâr Bir Türk Zabiti,* Doktor Kâmil'in *Dönmez Yüz yahut Hürriyet Ordusu,* Ahmet Cevat (Emre)'ın *Yıldız'ın Sonu,* Mehmet İhsan'ın *Hırs-ı Saltanat yahut İntikam-ı Meşru-u Millet,* İhsan Adlî'nin *Hâile-i Mahmut Şevket, Hürriyet Kurbanları,* Reşat Nuri (Güntekin)'nin *Gönül*'ü, Ömer Hilmi'nin *Hak ve Kuvvet*'i.

● Tarihî Dramlar. Bu dönemin sayıca en kabarık türü budur. Bunların listesini burada vermek yer bakımından olanaksızdır. (Bunun tam listesi için bkz. Metin And, «Meşrutiyet Tiyatrosunda Konusunu Tarihten Alan Oyunlar», *Türk Dili Dergisi,* şubat 1969). Ancak önemli bulduklarımızla, metni olanları örnek verelim: Şehabettin Süleyman ile Tahsin Nahit'in *Kösem Sultan*'ı, Salâh Cimcoz'la Celâl Esat (Arseven)'ın *Selim-i Salis*'i, Ali Haydar Amîr'in Sultan *Selim-i Salis*'i, A. Faik'in *Şahingiray*'ı, Celâl Esat (Arseven)'ın *Büyük Yarın*'ı, Mehmet Nafi'nin *Kamer Sultan*'ı, Yusuf Kenan'ın *Yavuz Sultan Selim ve İttihad-ı İslâm Siyaseti,* Mahmut Reşat'ın *Osmanlı İstiklâli,* Emin Ali'nin *İstiklâl-i Osmanî*'si, Yusuf Niyazi'nin *Mazlum Şehzadeler yahut Hurrem Sultan*'ı, M. Fevzi'nin *Hurrem Sultan*'ı, Refik Halit (Karay) ile Müfit Ratip'in *Kanije Müdafaası ve Tiryaki Hasan Paşa*'sı, İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci)'nin *Alemdar*'ı, Selânikli Abdi Tevfik'in *Girid'in Fethi,* Memduh Mazlum'un *Perihan Sultan*'ı gibi.

● Savaş Oyunları. Bu dönemin siyasal ve kamusal yaşamında en büyük sarsıntı dış olaylar ve savaşlardan geliyordu. Girit olayı, İtalya Savaşı, Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ve başkaca dış olaylarda toplumu yüreklendirip kalkındırmak, onun direnme gücünü arttırmak için savaş oyunları yazılıyordu. Bunların çoğu belgesel biçimdeydi. Elimizde metni olanlardan şu örnekleri verebiliriz: Tahsin'in *Girid,* Mehmet Raif'in *Osmanlı - İtalya Trablusgarb Muharebesi yahut Osmanlı Muzafferiyeti,* Abdurrahman Ali'nin *Devlet-i Aliyye - İtalya Muharebesi yahut General Canova'nın Nedameti,* Melikzade Fuat'ın *Edirne Müdafaası yahut Şükrü Paşa,* Muhiddin Mekkî'nin *Güzel Rumeli*'si, Akagündüz'ün *Muhterem Katil*'i, Muhiddin Mekkî'nin *Vatan Daha Güzel*'i, Zeliha Osman'ın *Ebedî Hisler*'i, Salih Zeki'nin *Öldü-*

rülen Söz - Öldürülemeyen Aşk'ı, A. Rıza'nın *İzmir İşgali* elimizde metinleri olan örneklerdendir.

● Toplumsal ve Evcil Dramlar. Toplum ve aile içindeki sorunları çözümleyen veya eleştiren oyunlar daha çok çağdaş Fransız tiyatrosunun etkisiyle yazılmıştır. Elimizde metni bulunan veya konusunu inceleme yazılarından öğrendiğimiz şu örnekleri verebiliriz: Nigâr Hanımın *Girîve*'si, Osman Şevki'nin *Taaddüd-i Zevcat,* Halit Ziya (Uşaklıgil)'nın *Kâbus*'u, Mehmet Rauf'un *Pençe, Cidal* ve *Sansar*'ı, Reşat Nuri (Güntekin)'nin *Hançer, Eski Rüya* ve *Taş Parçası,* Mahmut Yesarî'nin *Yarasalar*'ı, Ziya'nın *Kıvılcım*'ı, Şehabettin Süleyman'ın *Çıkmaz Sokak*'ı, Hüseyin Rahmi (Gürpınar)'nin *Hazan Bülbülü,* Şehabettin Süleyman'ın *Fırtına*'sı, Hüseyin Suat (Yalçın)'ın *Yamalar*'ı, Yakup Kadri (Karaosmanoğlu)'nin *Veda*'sı, Müfit Ratip'in *Zincir*'i, Selânikli Abdi Tevfik'in *Bir Kelime... müthiş felâket*'i, Yusuf Ziya (Ortaç)'nın *Kördüğüm*'ü, Saffetî Ziya'nın *Haralambos Cankiyadis*'i, Mehmet Sadullah'ın *Köylü Mürşidi,* Musahipzade Celâl'in *Türk Kızı*, Akagündüz'ün *Yarım Türkler*'i, Remzi Ayıntabî'nin *İntibah-ı Millî*'si, gibi.

● Duygusal Dramlar. Tanzimat döneminde olduğu gibi bu dönemde de duygulandıran oyunlar yazılmıştır. Bunları kimi kez öteki türlerden özellikle toplumsal ve evcil dramlardan ayırmak kolay değildir. Metni olan şu örnekleri verebiliriz: Mehmet Rauf'un *Ceriha*'sı, Cenap Şehabettin'in *Yalan*'ı, Tahsin Nahit'in *Hicranlar*'ı, Kaytazzade Mehmet Nâzım'ın *Safa yahut Netice-i İbtilâ*'sı, Şahap Rıza'nın *İklima*'sı, Ahmet Reşat'ın *Herkesin Tanıdığı İki Hanım*'ı, Süleyman Bahri'nin, *Hare*'si, İhsan Hüznî'nin *İntiha'yı Garam*'ı, Todori Akıllıoğlu'nun *Zavallı Delikanlı yahut Gaddar Pederin Müşfik Zevcesi,* İhsan Hüznî ile Sait Suzan'ın *Aşk ve Namus*'u, Salih Samih'in *Zavallı Melâhat*'i, Vedat Örfî'nin *Hasta*'sı, Tahsin

Nahit'in *Firar'ı*, Yusuf Niyazi'nin *İnhidam'ı*, Raif Necdet ile M. Rauf'un *Tiraje*'si, Ali Ekrem (Bolayır)'in *Baria* ve *Sukut*'u, Şehabettin Süleyman'ın *Kırık Muhafaza*'sı, Hüseyin Kâzım'ın *Muamma-yi Kalb*'i (tamamlanmamıştır), İbrahim Hilmi (Çığıraçan)'nin *Aşk mı - Zafer mi? Yakup ve Rozarya*'sı, Fahrünnisa Fahreddin'in *Siyah Gölgeler*'i.

● Müzikli Oyunlar'dan daha önce bir başka soruda bilgi vermiştik. Ayrıca *Çocuk Bahçesi, Talebe Defteri, Yeni Nesil* gibi okul dergilerinde yayımlanmış çocuk ve okul oyunlarını ayrı bir tür olarak düşünebiliriz.

Soru 69 Bu dönem oyunlarında belli başlı hangi konular işlenmiştir?

Bu dönemde yazarlar geçen döneme göre konulara daha doğrudan doğruya, toplum sorunlarına daha bir yüreklilikle el atmışlardır. İlk başlarda herkesi en çok ilgilendiren, kapanan bir dönem ile büyük umutlar beslenen yeni bir dönemin başlangıcıydı. Yazarlar, genel eğilime uyarak, oyunlarında sürekli olarak eski dönemin kötülüklerini ele alıyor, oyunlarının sonunda da Hürriyetin ilânıyla bütün kötülüklerin sona erdiğini, kötülerin ceza gördüklerini belirtiyor, bu sonucu almak uğruna başlarını koyan Jön Türklerin, subayların, sürgüne gidenlerin hizmetlerini övüyorlardı. Böyle melodram biçiminde yazılan bu oyunlarla halkın eski yönetime hıncı ve yeni yönetimin getirdiği sevinç tiyatro yoluyla paylaşılmış oluyordu. Bu oyunlar içinde bir ilginci 35 değişik duraklı bölümde ve belgesel biçimde Sultan Abdülâziz'in ölüm korkusundan, Abdülhamit'in sürgüne gönderilişine değin bütün yakın çağın bir panoramasını veren Ahmet Bahri'nin *Gasb ve Nedamet yine İhanet* adlı oyunudur. İşte eski

dönemi ve yönetimi kötülemek için Sultan Murat ve Çırağan olayı, Meşrutiyet ve Hürriyetin iki büyük sembolü Mithat Paşa ile Namık Kemal, İstibdat çağının Fehim Paşa, İzzet (Holo) gibi hafiyeleri, jurnalcilerin kötülükleri, Abdülhamit ve çevresi, Jön Türklerin, genç subayların Hürriyetin ilânı için kahramanca çalışmaları, Şemsi Paşa olayı, 1895 Ermeni ayaklanması, bol bol, bir melodram havası içinde ele alınıyordu. Ancak sevinç uzun sürmedi; beklenen büyük sonuçların gerçekleşmediği anlaşılınca umut kırıklığı, toplumun kurtulması için çözüm getiren öneriler oyunların konusu olmaya başladı. Bu dönemin en önemli olayı olan 31 Mart da birçok oyunlarda yankısını buldu; olay belgesel bir biçimde sahneye çıkarıldı. Bununla ilgili olarak Abdülhamit üzerine de oyunlar yazıldı. İhsan Adlî'nin *Hâile-i Mahmud Şevket, Hürriyet Kurbanları* adlı belgesel oyununda İttihat ve Terakki'nin diktatörlüğü yerildi. Ayrıca bu çağın Batıcılık, İslâmcılık, Türkçülük, Meslek-i İçtimai, Sosyalizm gibi düşünce akımları eserlerde yankısını buldu. Türkçülük akımında Orta Asya ile ilgilenildi: Celâl Esat Arseven'in *Büyük Yarın*'ı, Mehmet Nafi'nin *Kamer Sultan*'ı gibi. Batıcılık, tarihten alınan paralellerle gösterildi. Yenilikçi bir hükümdarın gerici tepkisiyle karşılaşışı III. Selim ve Şahingiray üzerine yazılan oyunlarda gösterildi. Türkçülük akımı da Akagündüz'ün *Muhterem Katil, Yarım Türkler* gibi eserlerinde savunuldu. Bu dönemin en az etkili akımı Sosyalizm bile, bu dönemde yanlış anlaşılmasına rağmen, *Sosyalist yahut Hak Çalışanındır, Biçare Amele* gibi oyunlarda ele alındı; temsiller işçi ailelerin yararına verildiği gibi temsilin başında sosyalizm üzerine konuşmalar yapıldı. Tarihî dramların bu dönemde çok yazılmasının gerekçesi yalnız günlük olaylara tarihten paraleller çizmek değildi; ayrıca içerde ve dışardaki yenilgilerin, ve bunların yarattığı iç çöküntünün üzüntüsünü

unutturup avutmak için geçmiş günlerin parlak, zaferlerle dolu yapraklarına sığınmak gereksinmesi duyuluyordu. Ayrıca bu çağın bütün fikir akımları ortak bir görüşte, Osmanlıcılık'ta birleşiyordu; Osmanlıcılık da en iyi Osmanlı tarihinden alınan konularda yansıtılıyordu. Halkin moralini düzeltmek, savaşlarda direnç gücünü arttırmak için belgesel oyunlarla, yapılmakta olan savaşlardan Türk kahramanlığını, vatanseverliğini gösteren sahneler ele alınıyordu. Kamu düzeniyle ilgili bu konuların yanında toplum ve aile sorunları da ele alınıyordu. Komedyalarda çeşitli törelerin bozukluğu eleştiriliyor, toplumsal ve aile dramlarında kadın hakları, çok evlilik, boşanmada erkeğe gösterilen kolaylık, yabancı kadınla ilişki kuran Türk erkeklerin yarattığı sorun, batıl inançlar, aileyi çökerten evlilik dışı ilişkiler, ve bu ilişkilerden doğan çocuk sorunu, köylerdeki bozuk düzen gibi çeşitli sorunlara cesaretle el atılıyordu. Öyle ki sevicilik, aşırı erkek düşkünlüğü gibi cinsel sapıklıklar ve bunların toplumsal nedenleri *Pençe, Çıkmaz Sokak, Siyah Süs* gibi oyunlarda ele alınmıştır. Komedyaların çoğu vodvil türünde yazılmış olmalarına rağmen gene töre komedyası niteliğindeydi. Saffet Nezihi'nin *İzah ve İstizah* ve *Garibeler* adlı komedyalarında olduğu gibi parlamento yaşamının aksaklık ve bozuklukları bile eleştiriliyordu. Tiyatro dili de gitgide düzelmiş, kitap dilinden Türkçe ve konuşma diline doğru olumlu bir gelişme göstermiştir.

Soru 70 Bu dönemin oyunlarının geçtiği yer ve çevreyi belirler, oyunlardaki karakterler ve tipler üzerine bilgi verir misiniz?

Geçen dönemin oyunlarının İstanbul veya eski çağlarda dış ülkelerde geçmesine karşılık bu dönemde Türki-

ye'nin çeşitli yerleri ve değişik çevreleri gerçekçilikle ele alınmıştır. Köy ve köylü de kimi oyunlarda gerçekçilikle ele alınabilmiştir. Meşrutiyet döneminin tarihsiz bir el ilânında *Türk Köylüsü* adında bir oyunun oynanacağı zaman yazılan şu satırlar çok ilginçtir: «5 perdelık hakikî facia-i milliye olup geçen sene Anadolu'da yaya seyahat eden tıbbiyeli Türk gençlerinin notlarından iktibas olunmuştur. Muhtelif kumpanyaların aktörleri iştirakiyle oynanacak olan ve bir facia-i hakikiyeyi musavver bulunan işbu piyes zavallı köylülerimizin çektikleri felâketleri ve gördükleri zulümleri irae ettiği cihetle her halde görülmeye şayandır.» Oyunun konusu köylünün nasıl sömürüldüğünü göstermektedir. Gazetelerdeki duyurulardan anlaşıldığına göre öğrencilerin gözlemleri üzerine oyunu kaleme alan Hamdullah Suphi'dir. Köylünün sömürülmesi üzerine başka oyunlar da yazılmıştır. Musahipzade Celâl'in *Türk Kızı,* Mehmet Sadullah'ın *Köylü Mürşidi* gibi. Bunlar içinde Mehmet Muhlis'in *Anadolu Kadınları,* köy töreleri, gelenekleri, köy ağzının başarılı kullanılmasıyla ilk folklor oyunudur denilebilir. Oyun kişilerini gerçek kişiler ve yapıntı kişiler olarak ikiye ayırabiliriz. Tarihî oyunlarla belgesel oyunların kişileri gerçek kişilerdir: Padişahlar, şehzadeler, vezirler, komutanlar, saray kadınları sahneye çıkarılıyordu. Belgesel oyunlarda ise içinde yaşanılan günlerin önemli kişilerinin adları değiştirilmeden veya çok küçük değiştirmelerle sahneye çıkarılıyordu. O zamanlarda Enver Beyi, Talât Paşayı, Derviş Vahdeti'yi, Abdülhamit'i, Hüseyin Cahit'i sahnede görmek kabildi. Yazarın oyununa kendini bile koyduğu oluyordu. Örneğin Manastır Harp Okulu öğretmenlerinden Doktor Kâmil adını değiştirmeden kendini *Bükülmez Kol yahut On Temmuz* adlı oyununa yerleştirmişti. Yapıntı kişilere gelince bunların pek azı üç boyutlu, derin karakterler olarak çizilebilmişti. Sağlam, inandırıcı kişiler çiz-

mekte başarılı yazarlar arasında Reşat Nuri (Güntekin) ile Mehmet Rauf'u sayabiliriz. Özellikle her iki yazar da kadın kişilerinde canlı, inandırıcı, başarılı kişiler çizebilmişlerdir. Hasta ruhları, karmaşıklığı içinde zor olan olağandışı kişileri çizmekte başarı göstermiş bir iki yazar sayabiliriz. Ali Ekrem (Bolayır)'in *Baria* adlı oyununda Baria, Şehabettin Süleyman'ın *Çıkmaz Sokak*'ındaki Refika, Mehmet Rauf'un *Pençe*'sindeki Leman gibi. Karakter komedyası niteliğinde kimi oyunlarda da başarılı baş kişiler çizen yazarlar vardır: Sermet Muhtar (Alus)'ın *Kof Ramiz*'deki baş kişi, Mehmet Rauf *Diken*'indeki Hami Bey gibi. Bu dönemin oyunlarında en önemli kişileştirme yöntemi, kişileri olumlu ve olumsuz karşıtlığı içinde çizmektir. Melodram kişileri gibi olumlular tüm erdemli, iyi, sevilir kişiler; olumsuzlar tüm kötü, kusurludur. Bu karşıtlık, çevre veya kuşaklar arasında görülür. Örneğin Şehabettin Süleyman'ın *Fırtına* adlı oyununda sert, eskiyi tutucu, anlayışsız baba ile Paris özlemiyle yanıp tutuşan Macit arasındaki görüş uçurumu gibi. Analar, babalar genellikle olumsuz çizilmişlerdir. Düşmüş kadınları bu dönemin yazarlarının yücelterek, duygudaşlıkla çizdiklerini görüyoruz. Saffetî Ziya'nın *Haralambos Cankiyadis* adlı oyununda Feride, Yusuf Ziya (Ortaç)'nın *Kördüğüm*'ünde Nigâr, Musahipzade Celâl'in *Türk Kızı*'ndaki Gülsüm gibi. Pek çok oyunda genç erkekler kahraman, yiğit, mert, ülkücü, vatansever olarak kusursuz çizilmişlerdir. Kimi erkekler umutsuz, karamsar ve buruk olduklarından üzüntü duydukları halde eylem güçlerini yitirmişlerdir. *İki Kuvvet*'teki Azmi, *Kırık Mahfaza*'daki anlaşılmamış şair Nahit gibi. Kadın kişilere gelince, geçen yüzyılın tiyatrosundaki daha çok edilgin, derin, küsen kadınlara karşılık Meşrutiyet oyunlarının kadınları çok etkin, uyanık, savaşçıdır. Çoğu savaşa katılır, erkeğin yanında dövüşür. Kadın hakları için, toplum içinde erkeğin

yanındaki yerini almak için savaş veren uyanık, aydın kadınlara raslanır. Bu dönemin oyun kişileri, daha önce Tanzimat tiyatrosunda belirttiğimiz gibi, belirli davranışların kendilerinden beklendiği kalıplaşmış kişiler, 'tip' lerdir. Gerek toplumsal tipler, gerek evrensel tipler daha çok Tanzimat tiyatrosu için söylediklerimize benzerler. Toplumsal tiplere bir yenisi katılmıştır; bu da İstibdat çağının hafiye, jurnalci tipidir. Sarraf, tefeci gibi tiplere de *Haralambos Cankiyadis, Köylü Mürşidi* gibi oyunlarda raslarız. Batıyı iyice anlamadan onun birtakım kolay davranışlarına ve diline özenen, sindirilmemiş, anlaşılmamış Batının züppe taklitçilerine raslanılır. *Yeni Dünya'da, Türabizadeler*'de, *Şüpheliler*'de, *Ben... Başka*'da, *Yarım Türkler*'de, *Moda Çılgınları*'nda olduğu gibi. Yobaz, tutucu tipler de görülür: *İki Kuvvet*'teki Refik Bey, *Mama Dadım Darılır*'da Dadı Mesrure gibi. Üfürükçü, bohçacı, kılavuz veya aracı, kâhya kadın gibi toplumsal tipler de önemlerini yitirmiş olmakla birlikte görülürler: *Baria*'daki Penbe, *İki Kuvvet*'teki Kamber, *Kof Ramiz*'deki Sadberk gibi. Evrensel tiplerden üvey analar, kötü öz analar, yaşlı koca ve âşıklar, cimriler, mürailer gibi tipler de geçen döneme göre önemlerini yitirmişlerse de bunlara gene de raslanır. Üvey ana tipine örnek *Rüşvetle Mesnet*'teki Fevziye, kötü anneye *Hançer*'deki Bedriye, yaşlı koca ve âşık'a *Girîve*'deki Akif Bey, *Çıkmaz Sokak*'taki Necip Paşa ile kardeşi Şevket, *Firar*'daki baba, *Sukut*'taki Halit Bey, *Hazan Bülbülü*'ndeki Refii Efendi, *Aralarında*'ki Reşit Bey gibi.

Soru 71 Meşrutiyet tiyatrosunun önemi nedir? Bu dönemi nasıl değerlendirebiliriz?

Meşrutiyet Tiyatrosu dediğimiz bu dönemin gerek genellikle, gerek özellikle tiyatro açısından üç önemli

özelliği bulunmaktadır. Bunların başında Meşrutiyet'in eski devir ile Cumhuriyet Türkiyesi arasında bir köprü olmasıdır. Eski değerler ve kurumlar tartışılmış, bunların yerini alacak yeni değer ve kurumlar araştırılmıştır. Tiyatroda sorunlar su yüzüne çıkmış, bunların neler olduğu anlaşılmıştır. Tiyatro dilinde gelişme olmuş, ödenekli tiyatronun temeli atılmış, tiyatro öğretiminin önemi anlaşılmış, kadın oyuncunun sahneye çıkması için savaş verilmiş, bugünün birçok önemli oyuncu ve tiyatro adamları tiyatro görgü ve yaşantılarını Meşrutiyet'te kazanmışlardır. Kısaca Cumhuriyet tiyatrosunun temelleri bu dönemde atılmıştır. İkinci özelliği siyasal ve toplumsal alanda sayı bolluğudur. Hürriyetin ilânıyla 'Tabaa-i Şahane'nin artık vatandaş olduğu bilincine varılmasıyla yurt yönetiminde söz sahibi olmak isteyenlerin, siyaset yapanların sayısı artmıştır. Bu, gazetelerin, dergilerin, derneklerin, siyasal partilerin sayısını birden çoğaltmıştır. Bu bolluk tiyatroda da kendini göstermiştir. Aynı sayı bolluğunu yazılan oyunlarda, tiyatro oyuncularında ve kurulan tiyatro topluluklarında görmekteyiz. Son önemli bir özellik, bu sayı bolluğunun doğal bir sonucu olarak herkes «Bu devlet nasıl kurtarılabilir?» sorusu üzerinde fikir yürütmeye başlamış, bunun sonucu olarak da tiyatro da estetik ve biçim kaygularından çok siyasal, hukukî, toplumsal sorunlar üzerine eğilmiştir. Tiyatronun toplum yararına olduğu yalnız düşüncede kalmamış, eylemde de ilginç örnekler verilmiştir; bu ve bu dönemin ilginç, özgün bir türü olan belgesel ve siyasal oyun bugün için bile incelenmesi gereken bir alandır. Cumhuriyet'in birçok oyun yazarı da bu dönemde denemelere başlamışlardır; bu dönemdeki eserler içinde günümüz ölçülerine göre değerli olanları bulunmaktadır. Bu dönemi incelemek, tanımak, anlamak günümüz tiyatrosunu daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

CUMHURİYET TİYATROSU

Soru 72 Cumhuriyet döneminin kapsamı ve özellikleri nelerdir?

Cumhuriyet'in ilânı 29 ekim 1923'ten günümüze değin geçen döneme Cumhuriyet Tiyatrosu diyoruz. Bu dönemde artık tiyatroda arama ve denemeden, yaratma ve kendini bulma aşamasına ulaşılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bocalama dönemi, kamu kesiminin de ilgi ve desteğiyle yolunu, yöntemini bulmuştur. Sorunlar anlaşılmış, tiyatronun önemi benimsenmiş, oyuncusu, yazarı, seyircisi elele tiyatroyu birlikte yaratma çabasına girişmişlerdir. Cumhuriyet'in tek partili rejiminde Devlet Baba tiyatroya elinden geldiğince yardım etmiştir. Devlet eliyle tiyatro eğitimi, bir devlet tiyatrosunun kurulması, halkevleri yoluyla yurt düzeyinde kültürü ve tiyatroyu yaymak, halka erişmek çabası, tiyatro etkinliğini denetlemek gibi olumlu yönlerde olumlu sonuçlar alınmıştır. Çok partili rejimde ise devletin ilgisi gevşemiş; iktidar partisi, ardılı olduğu örgütlerin değil geliştirilmesi, tersine bunları geriletecek bir tutum göstermiştir. Bununla birlikte hiç değilse büyük kentlerde artık oyuncu, yazar, seyirci yetişmiştir; kamu kesimine rağmen gene hızlı bir gelişme, hem nitelik, hem nicelikte görülmüştür. Tiyatro eylemi bütün gücüyle kendisini duyurmuştur. Bu gelişme 27 Mayıs devrimi ve 1969 Anayasası ile bilinçleşmiş, bu hava içinde gerici - ilerici, devrimci - tutucu ikiliğiyle tiyatronun toplum içindeki işlevi dialektik bir biçimde dü-

şünce ve eylemde kendini duyurmuştur. Devrimin gerçek anlamı, bunda tiyatronun yeri ve görevi saptanmış, bütün bir Cumhuriyet dönemi içinde yapılanların hesabı eleştirici bir tutumla ortaya konmuştur. Bu eleştirilerin etkisi tiyatromuza yeni bir yön vermeye başlamıştır. Denebilir ki Tanzimatla başlayan ve kısaca tarihini yazdığımız Türk tiyatrosu özgün bir tiyatro olmanın yolunu bundan sonra bulacaktır.

Soru 73 Bu dönemin tiyatro anlayışında ve seyircisinde nasıl bir gelişme görülür?

Osmanlı Devletinden modern bir Türkiye kurulunca tiyatro seyircisinde de bir gelişme görülmüştür. Önce kadın seyirci sorunu kalmamıştır. Artık kadın - erkek bir arada tiyatroya gider olmuştur. İlk başlarda tiyatrolar, gerek seyirci bulmakta, gerek tiyatroya gelen seyircinin tiyatro kültürünün eksikliğinden yana güçlüklerle karşılaşıyordu. Muhsin Ertuğrul «3 defadan 100 defaya» adlı yazısında bu gelişmeyi sayılarla açıklıyor. İlk başlarda Strindberg'in *Zafer Sarhoşları* oyununun temsili yalnızca üç kişiye oynanmıştır. Bunlardan biri bakkal çırağı, ikincisi bir şoför, üçüncüsü locadaki doktormuş. Bu bakımdan haftada yalnız dört temsil veriliyordu. 1927'de Darülbedayi müdürü Celâl Esat (Arseven) haftada dört temsilin, gerek oyuncuların yorulmaması için, gerekse seyircilerin azlığından, yeteceğini belirtmiştir. Darülbedayi 1926-27 mevsiminde yalnız Ramazan ayında üstüste temsil verebilmiştir; bu, toplam olarak 28 temsildir. Bu 28 temsilde 14 değişik oyun oynanmış, yalnız *Hamlet* 7 temsil ile ötekileri aşmıştır. Oysa aynı Şehir Tiyatrosu 1959'da *Hamlet*'in 170 temsilini üstüste verebilmiştir. Yıllar boyunca bu, hızlı bir artış göstermiştir. 1927-28 mevsi-

minde 23 oyun 105 temsilde, 30.400 seyirci, 1928-29'da 28 oyun 158 temsilde 50.973 seyirci, 1929-30'da 31 oyun 188 temsilde 66.831 seyirci, 1930-31'de 31 oyun 185 temsilde 69.394 seyirci, 1961-62'de ise 305.320 seyirci. Bunu artırmak için ucuz halk geceleri, öğretmenlere, öğrencilere, üniformalı subaylara indirim yapılıyordu. İlk başlarda Devlet Tiyatrosu da seyirci bulmakta sıkıntı çekmişti. Burada da kısa sürede büyük bir gelişme görülmüştür. Örnek vermek gerekirse 1953-54'de 394 temsilde 178.060 seyirci, 1954-55'de 527 temsilde 273.284 seyirci, 1955-56'da 633 temsilde 301.709, 1965-66'da 11960 temsilde 680.408 seyirci. Son yıllarda bu sayılar, özel tiyatroların sayısının çok artmış olmasına rağmen, çok daha artmıştır. Seyircinin tiyatro kültürü de buna koşut artmıştır. İlk başlarda tiyatro seyircisinin tiyatro görgü ve göreneği yoktu. Tiyatroya geç gelenler, gürültü edenler, fındık fıstık yiyenler bulunuyordu. İlk yıllarda tiyatro dergilerinde, gazetelerde hep bu fındık, fıstık yemek üzerine yazılara rastlıyoruz. Muhsin Ertuğrul daha 1924'te seyirci davranışlarını düzenlemek için «Tiyatro Adabı» başlıklı bir bildiri yayımlamıştı. Ancak bu, işin yüzeyde olan yanıydı. Asıl önemli olan, oyunların seçimi ve oynanışında bir beğeni düzeyini tutturup, halkı iyiye, güzele alıştırmak, yetiştirmekti. İlk başlarda, «değersiz, eğlencelik oyunlar oynanmazsa seyirci gelmez, böylece de seyirciyi tiyatroya alıştırmak olanağı bulunmaz» düşüncesi ağır basıyordu. Öte yanda basın, bu çeşit oyunlarla halkın tiyatro kültürünün arttırılamıyacağı düşüncesindeydi. Darülbedayi, ilk başlarda bir ölçüde, her iki anlayışta oyuna da yer veriyordu. Devlet Tiyatrosu ise kuruluş gerekçesine uygun olarak özellikle değerli oyunlar oynuyordu. Bu nedenle Ankara seyircisi iyi bir sahne düzeni ve iyi seçilmiş oyunlarla kısa sürede kültürlü tiyatro seyircisi olarak tanındı. Zaman zaman seyirci içinden bir kesimi

ahlâk, aile ve kadının kutsallığı ve saygınlığı yönlerinden tiyatroda ters tepkiler gösteriyordu. Bu olaylar çoğukez polislik oluyordu. 1948'de İstanbul'da *Düşman* adlı çeviri oyunla Ankara'da *Köşebaşı*'ndaki Bekçi rolüne böyle bir tepki gösterildi. Daha önce Vedat Nedim Tör'ün de *Üç Kişi Arasında* adlı oyunu bu türden tepkilere hedef oldu. 1932'de Darülbedayi'nin Bursa'da *Velinin Çocuğu* adlı oyununda doktor seyirciler oyunun doktorluk aleyhinde olduğu yolunda tepki göstermişlerdi. Davalar lehte sonuçlanmasına rağmen kimikez bu tür gerici tepkiler tiyatroları ürkütmüş, oyunun kaldırıldığı olmuştur. Oktay Rıfat'ın *Kadınlar Arasında* oyununda olduğu gibi. İlerde bir başka soruda bu konuya yeniden dönülecektir. Henüz sayısal ve bilimsel soruşturma yöntemleriyle seyirci üzerine, niceliği ve niteliği, çeşitli davranışları yönünden bir inceleme yapılmadığı için bu konuda kesin yargılara varmak güçtür; ancak Cumhuriyet'in ilk yılından günümüze, seyircide nicelik ve yetişme bakımından büyük bir gelişme görüldüğü söylenebilir. Batıyı inceleme olanaklarının bir yandan, öte yandan da tiyatro üzerine düşünenlerin sayısının artmasıyla çeşitli tiyatro anlayışları söz konusu olmuştur ve bu çeşitli anlayışlara uygun çeşitli tiyatro eylemleri görülmektedir. Kamu kesimi de zaman zaman kendi anlayışını zorlamak için birtakım yollara başvurmuştur. Bu dönemde de sansür buluyoruz. Devrim hükûmeti başta devrimlerin korunması için titizlik gösteriyordu. 1929'da Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun gerici ve ilerici görüşleri karşılaştıran *Sağanak* adlı oyunu Darülbedayi'deki dört temsilden sonra yasaklanmıştı. Gerekçe gösterilmemiş olmakla birlikte oyunda tutucu Arif Molla ile ilk karısından oğlu Lûtfi'nin seyirci gözüyle uyumlu kişiler olarak benimsenebileceğinden çekinilmiş olabilir. 1935'de *Hanımlar Terzihanesi, Bora* ve *Canavar* gibi oyunlar yasaklanırken *Vatan yahut Silistre*'nin, için-

deki «padişahım çok yaşa», «Osmanlılar» gibi sözler kaldırılarak oynanmasına izin verilmişti. İlhan Tarus'un *Karıncalar* adlı oyunu da Matbuat Umum Müdürlüğünce «Nüfus siyasetine aykırı» görüldüğünden yasaklanmıştı. Örnekler çoğaltılabilir. Yasaklamaların dönem dönem gerekçeleri de değişiyordu. Kamu ödenekli tiyatroların oyun okuma ve seçme kurullarının zaman zaman resmî çevrelerin eğilimlerini gözönünde tutarak bu yasaklamayı önceden yaptıkları görülmüş ve görülmektedir. 1934'lerde oyunları Matbuat Müdürlüğü denetliyordu. Nitekim aynı yıl incelenmek üzere 180 oyun gönderilmişti. Matbuat Umum Müdürlüğü, yalnız siyasal nedenlerden değil, başıboş, derme çatma gezici Tulûat tiyatrolarının metinsiz oynadıkları, ya da başka tiyatroların, özellikle Darülbedayi'nin oyun dağarcığındaki oyunların adlarını değiştirerek oynadıkları için, bu tiyatrolardan metinli oynamalarını istiyor, ayrıca bu tiyatrolar için devrimci nitelikte oyunlar yazdırıp yayımlıyordu. Çok partili rejime geçişte de daha çok siyasal nitelikte oyunlar yasaklanıyordu. 1950'de Cevat Fehmi Başkut'un *Sana Rey Veriyorum*'u önce yasaklanmış, sonra oynanmıştı, Haldun Taner'in *Günün Adamı* da 1953'de tiyatro dağarcığından çıkarıldı.

Soru 74 Bu dönemin oyunculuk sorunları ve bunlara getirdiği çözümler nelerdir?

Meşrutiyet Tiyatrosuyla ilintili olarak belirttiğimiz üç sorun yani kadın oyuncu sorunu, oyunculuğun profesyonelleşmesi sorunu ve bir de oyuncunun yetişmesi sorunlarına bu dönemde çözüm bulunmuştur. Kadın oyuncuda, Meşrutiyet döneminin son yıllarında birtakım Türk kadınlarının gösterdikleri yüreklilikle ilk adımlar atılmıştı. Örneğin Cumhuriyet'in ilânının ilk yılında Darül-

bedayi'in oynadığı *Othello*'da Desdemona'yı Bedia Muvahhit, Emilia'yı Neyyire Neyir oynamıştı. 1923'de Vedat Örfi'nin *Balo Kaçakları* adlı müzikli oyununda başrolü oynamış olan Nazire Sedat Hanım böylece ilk Türk Primadonnası olmuştur. Gene aynı *Balo Kaçakları* birçok Türk kadının ilk sahneye çıkışına yol açmıştır Örneğin oyunu Türk Operet Heyeti Kadıköy Şehbal Tiyatrosunda oynadığı zaman başrolü Fikriye Naşit Hanım oynamış, başkaca Muallâ Atıf, Aliye Hanım, Ferhunde Hanımlar rol almıştır. Suzan Lütfullah da gene ilk bu operette sahneye çıkmıştı. Meşrutiyetin sonlarında sahneye çıkmış Türk kadınları Cumhuriyet'te de sahnede hizmet etmişlerdir. Bunlardan Afife, Seniye Tepsi, Mebrure, Leman, Huriye, Hikmet, Ruhat, Şaziye (Moral), Neclâ (Sertel) sayılabilir. Neclâ (Sertel) ilk olarak Meşrutiyet'te Ziya Bey Heyet-i Temsiliyyesi'nde sahneye çıkmıştı. Bu yıl yitirdiğimiz Neclâ (Sertel) sürekli olarak sahneye çıkmıştır. Tiyatro öğrenimi için başvuran öğrenciler arasında kızlar da vardır. Örneğin 1930'da 40 adaydan 8'i kızdır; 8 erkek, iki kız öğrenci alınmıştır. 1931'de ise Müzehher adında bir kız öğrencinin adını duyuyoruz. Bu dönemde toplumsal durumuna meydan okuyarak sahneye çıkan yürekli Türk kızlarını buluyoruz. Örneğin 1930'da Raşit Rıza topluluğu Bursa'da temsiller verirken İzmir Valisi Kâzım Paşanın kızı Şükran Hanım topluluktaki oyunculardan Muammer Ruşen Bey'le evlenmiş, ve zorluklara göğüs gererek sahneye çıkmıştır. Devlet Konservatuarının da ilk mezunları arasında üç kız vardır: Muazez Yücesoy (Lutas), Melek Saltıkalp (Ökte), ve Nermin Elgül (Sarova). Artık en büyük engel yenilmiş, Türk kızları sahnedeki saygın yerlerini bulmuşlardır. Bugün sahnelerimizde, değil yalnız büyük sanat gücü gösteren oyuncular, kadın rejisörler, tiyatro topluluklarının başında kadın yöneticiler de büyük başarı gösteriyorlar.

İkinci sorun olarak oyunculuğun profesyonelliği konusunda da tiyatro topluluklarının sürekli temsiller vermesiyle, seyircinin artmasıyla, ilk başlardaki zorluklara rağmen temsiller tiyatroları ve oyuncuları yaşatacak kazançlar getirmeye başladı. Darülbedayi sanatçıları da ilk başlarda zorluklarla karşılaşmıştı. Oyuncular eskiden asıl uğraşları yanında oyunculuğu bir yan uğraş gibi yaparken, bu kez oyunculuk asıl uğraşları olup, yan uğraşlarla gelirlerini artırmanın yollarını arıyorlardı. Çoğukez yan uğraş olarak oyuncular filmcilikle uğraşıyordu. Şadi Fikret sonunda oyunculuğu bırakıp sinemacılığa geçmişti. Behzat Butak pastacılık, Raşit Rıza lokantacılık, Naşit piyangoculuk yapmışlardı. Gitgide meslekte dayanışma için tiyatrocular dernekler de kuruyorlardı. Aynı yerde iki topluluğun çalışmaması, duyurduğu programı tam uygulaması, işi bozulan sanatçıya ve hastalara yardım edilmesi gibi. Bunlardan ilk başlarda dört tane kurulmuştu. Bu derneklerde dersler de düzenleniyordu. Sanatçılar için belge de veriliyordu. 1927'de Türk Sanayi-i Nefise Birliği'nin tiyatro dalı Gülhane Parkında Alay Köşkünde idi; dersler düzenleniyor, ayrıca gezici toplulukların başıboşluğunu bir düzene sokmak için oyuncu belgesi veriliyordu. 1930'da da Polis, sanatçılardan bir oyuncu belgesi arıyordu. Tiyatro öğrencilerine de bir para verildiği oluyordu. İstanbul'daki tiyatro okulundaki öğrencilere 50 lira, Ankara Devlet Konservatuvarı öğrencilerine ise 100 lira aylık bağlanmıştı. 1948'de de Türk Sahne Sanatkârları Derneği kuruldu. Devlet Tiyatrosu sanatçıları Devlet Sanatçısı başlığı altında dolgun para alıyor, emeklilikleri de sağlanmıştır. Buna rağmen sanatçıları temsil eden TOTSİS adlı sendika, toplu sözleşmede çıkan anlaşmazlık üzerine greve gitmiş ancak yetkili yüksek yargı organlarının kararlarında çeşitli gerekçelerle Devlet Tiyatrosu sanatçılarının kamu hizmeti gördükleri ve kamu

personeli oldukları belirtilmiş, böylece anlaşmazlık bir çözüme bağlanmıştır. Devlet Tiyatrosu ve Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüklerinin yeni kanunlarında bu kesin olarak belirtilmiştir. TOTSİS'in İstanbul Şehir Tiyatrosu'yla anlaşmazlığı da gene bir çözüme bağlanmıştır. Bundan sonra devrimci nitelikte kurulan Ti-Sen adlı sendika da Ankara Sanat Tiyatrosu sanatçılarıyla, işveren arasında çıkan anlaşmazlık üzerine, greve gitmiş, bunda da uzunca süren grevden sonra uzlaşmaya varılmıştır. Ti-Sen'in yalnız emek karşılığında hakları korumak değil ayrıca devrimci niteliğiyle tiyatrolara yön verici bir çabası da görülmektedir. Ancak özel tiyatroların çoğunda işveren durumunda bulunanlar aynı zamanda oyuncu ve dolayısıyla emekçi olduğundan, tiyatroların ticarî işletme nitelikleri yanında ayırıcı özellikleri bulunduğundan işçi-işveren ilişkisinde değişik, tiyatroya özgü sorunlar görülmektedir. Ancak bütün bu gelişmelerde artık oyuncuların tam bir profesyonel saygınlık kazandıkları, haklarının güvence altına alındığı yolunda önemli adımlar atılmış olduğunu benimseyebiliriz. Üçüncü soruna, oyuncuların yetişmesine gelince Cumhuriyet'te burada da büyük atılımlar görülmektedir. Darülbedayi ilk kurulduğunda tiyatro okulu idi, bundan sonra da bu görevini bir yana itmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatro öğrenimini yeniden diriltmek için çaba gösterilmiştir. 1925'te, 1930'da, 1933'te okulu kalkındırmağa çaba gösterilmiştir. 1930'da Ali Ekrem (Bolayır), Ertuğrul Muhsin, Azade Selma, Selim Sırrı, Grotevski'den oluşan bir öğretim kadrosu vardı. Ertesi yıl okulun ödeneğine Millî Eğitim Bakanlığının katkısı olan 3 bin lira önce verilmek istenmemiş, sonra verilmişti. 1935'te uzman olarak Viyana'dan Profesör Joseph Max çağırılmış, daha sonraları İstanbul Konservatuarı daha düzenli bir biçime sokulmuşsa da ken disinden bekleneni yerine getirememiştir. Bu arada zaman

zaman tiyatro kursları açılmıştır. 1927'de Sanayi-i Nefise Encümeni kurulmuş, gene aynı yıl tiyatro öğretiminin Sanayi-i Nefise Mektebine bağlanması düşünülmüştü. Yukarıda belirttiğimiz gibi Türk Sanayi-i Nefise Birliği'nin tiyatro dalı tiyatro dersleri düzenlemişti. Bu, daha sonra Güzel Sanatlar Birliği olarak değişmiş ve Serbest Tiyatro dersleri adında öğretim yapılmıştır. Halkevlerinin çoğunda da tiyatro öğretimi düzenlenmiştir. Bunlar içinde 1932'de Halkevinin tiyatro dalı başkanı Celâl Tahsin'in üç yıllık bir tiyatro öğretimini öngördüğünü biliyoruz. Ancak kamu ödenekleriyle gerçek bir tiyatro öğretiminin Devlet Konservatuarı ile başladığını ve bunun parlak sonuçlarını daha sonraki bir soruda inceleyeceğiz. Bu arada özel tiyatrolar zaman zaman tiyatro kursları açmıştır. Gene bir başka soruda ele alacağımız gibi tiyatro üniversiteye de girmiş, ve Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde bir tiyatro kürsüsü ve bir tiyatro enstitüsü kurulmuştur. Usta - çırak yetişmesi de bu dönemde daha bilinçli, daha sağlam yoldan olumlu sonuçlar vermiştir. Bu arada kimi amatör tiyatro toplulukları da öğrenim için canlı bir kaynak olmuştur; bunların içinde bugün sahnelerimizde profesyonel oyuncu olarak sivrilmiş oyunculara raslanmaktadır. Bir de tiyatro öğrenimini yurt dışında yapmış olanlar vardır. Bu öğrenimle elde ettikleri görgüyle bunların içinde de kalburüstü sanatçılar vardır: Kendi adına kurduğu tiyatroyu en sağlam topluluklardan biri yapan oyuncu, rejisör ve yönetici Haldun Dormen, oyuncu, rejisör ve çevirmen Nüvit Özdoğru, önce eleştirmen sonra oyuncu ve rejisör Tunç Yalman, oyuncu ve rejisör Şirin Devrim, oyuncu, rejisör ve yönetici Engin Cezzar, oyuncu rejisör ve öğretmen Beklân ve Ayla Algan ve daha başkaları öğrenimlerini dışarda yapmış başarılı sanatçılardır. Devlet Tiyatrosu da birçok sanatçısını görgülerini artırmaları için yurt dışına gön-

dermektedir. Kendi hesaplarına veya bunlarla böyle görgü gezileri yapan sanatçılar da bundan kazançlı çıkmışlardır: Genco Erkal, Güner Sümer, Asaf Çiğiltepe gibi. Bu arada birtakım özel girişimler de tiyatro öğrenimini yapmayı denemişlerdir. Çok seçkin bir öğretim kadrosu olmasına rağmen İstanbul'daki L.C.C. özel okulu iyi başladığı bu öğretimi sonra sürdürememiştir. Artık bir gelenek yerleşmiştir, ister okullu, ister okulsuz olsun yeteneği olan sanatçılar bugün kendilerini yetiştirmek için gerekli ortam ve olanaklara sahiptirler.

Soru 75 Bu dönemde tiyatro toplulukları hangileridir?

İlk yıllarda Darülbedayi sanatçıları dağınık, desteksiz bir durumdaydılar. Bunlar zaman zaman Darülbedayi adı altında toplanıp temsiller veriyorlardı. Şadi Fikret ve Arkadaşları Anadolu'da gezici çalışmalarını sürdürüyordu. İlk başlarda «Şadi Beyin riyaseti altındaki Darülbedayi Grubu», «Şadi Fikret Bey Heyeti», «Sabık Darülbedayi Sanatkârları», «Şadi Bey ve Rüfekâsı» gibi adlar altında temsiller verirken daha sonra bu ilk yılların önde gelen bir topluluğu olan Millî Sahne adı altında toplanıyor. 1924'de Ankara'da devlet ileri gelenlerinin kurdukları «Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti», tüzüğü gereğince, önce bir topluluğu koruyacak, ayrıca tiyatroyu yurt üzerinde yaygın bir duruma getirecekti. İşte korudukları tiyatro Şadi Fikret'in topluluğu oldu. Bu topluluk Ankara'daki Türk Ocağı tiyatrosunda temsiller verdi, Anadolu'yu dolaştı, İstanbul'da da 1925 yıllarında temsiller verdi. İçlerine zaman zaman Nurettin Şefkatî, Galip (Arcan), Hazım (Körmükçü), Neyyire Neyir, Halide (Pişkin), Hüseyin Kemal (Gürmen), Yaşar Nezihi (Öz-

soy), Rıza Fazıl'ın da katıldığı topluluk Anadolu'yu dolaştığı sıralarda Hıristiyan adlarla yeni savaştan çıkmış halkı tedirgin etmemek için kadınlara Şehper, Vedia, Şermin ve Leman adları takılmıştı. Topluluk, uyarlamalar, özellikle İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci)'nin uyarlamalarını oynuyordu. Bu arada yerli telif oyunlara da yer veriyordu. *Memur, Kıvılcım, Kafes ve Kümes, İtaat İlâmı* gibi oyunları sayabiliriz. Bir süre Raşit Rıza (Samako) ile de 1926'da birleşen Millî Sahne sonra dağıldı. Raşit Rıza da kendi başına topluluklar kurmuştur; Meşrutiyet'in son yıllarında kurulan Türk Tiyatrosu topluluğunu yeniden kurmuş, 1924 ve 1925 yıllarında bu ad altında temsiller vermiştir. 1926'da Raşit Rıza ve Arkadaşları adı altında temsiller vermiştir. Bu dönem boyunca Raşit Rıza çeşitli adlar altında çalışmalarını sürdürmüş, gerek İstanbul'da, gerek Anadolu'da, kimikez de yurt dışında, temsiller vermiştir. Çevirilerin yanısıra *Yarasalar, Taş Parçası, Canavar, Acemi Çaylaklar, Tango-Tango* gibi yerli yerli oyunlar da oynanmıştır. Buna koşut olarak gene ilk yıllarda Darülbedayi sanatçıları zaman zaman bu adın çevresinde toplanıyorlardı.

Bunların en önemlisi olan Ferah Tiyatrosunda 1924-25 mevsiminde Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları adındaki topluluk, tiyatro tarihimizin en parlak ve düzenli çalışmalarından birini yapmıştır. Gene bu dönemin en uzun ömürlü topluluklarından birisi de ünlü halk sanatçısı Naşit (Özcan)'ın kurduğu topluluklar olmuştur. İlk başlarda Türk Temaşa Heyeti adını taşıyan bu topluluk daha sonra Naşit'in adım taşımıştır. Daha başlangıçtan günümüze değin çok zengin olan müzikli oyunlar ve bunları oynayan topluluklar üzerinde bir başka soruda bilgi vereceğiz. Önce Darülbedayi, sonra, İstanbul Şehir Tiyatrosu adını alan toplulukla Devlet Tiyatrosu toplulukları da ayrı sorularda incelenecektir. 1927'de

Darülbedayi dışında kalan sanatçılardan Faik, Nurettin Şefkatî, Adil, Yaşar beyler başka sanatçıların da katılmalarıyla aslında Belediye ile ilgisi olmayan Şehir Tiyatrosu adıyla bir topluluk kurmuşlardır; bu da kısa sürede dağılmıştır. 1928'de Ankara Temsil Heyeti, İnkılâp Tiyatrosu topluluklarını buluyoruz. Tulûatçılardan İsmail Dümbüllü'nün de kendi adına bir topluluğu vardı. 1929'larda Cevdet Bey Temsilleri (Karakaş, Sait ve Memduh Beylerle), Şevki Bey Temsilleri adlarında gezici topluluklara raslanıyor. 1929'da İnkılâp Tiyatrosu, adının yanına Sabık Darülbedayi Temsilleri başlığını koymuştu. 1930'da İzmir Şehir Tiyatrosu, Ankara'da Raşit Rıza'nın Türk Ocağı temsilleri vardı. Bu arada 1930'da umut verici bir topluluk kuruldu: Türk Akademi Tiyatrosu. Ercüment Behzat (Lâv), Ertuğrul Sadettin (Tek), Hayri Muhittin, Fatma, Dürnev gibi sanatçılardan kurulan bu topluluk Ercüment Behzat'ın yazdığı *Yolcu, Bravo Rejisör!, Eşber,* Hayri Muhittin'in yazdığı *Ateş İçinde, Taçlı Canavar, Düşman, Aktörler, Fenerbahçe Galatasaray, İki Adam, Başı Dumanlı* gibi çoğu kısa oyunları oynayıp dağılmıştır. Ancak daha sonra Ertuğrul Sadettin (Tek) bu adı T.A.T kısaltmasıyla bir süre daha kullanmıştır. 1931'de gene Belediyeyle ilgisi olmayan Şehir Tiyatrosu adıyla bir topluluk kurulmak istenmiştir. Lusi, Seniye, Handan, Nihal, İffet, Celâl, Yaşar, Saffet, Mehmet, Kemal gibi oyuncuların kurduğu bu topluluk bir varlık gösterememiştir. 1931'de Şevki Bey Heyeti, Asrî Gençler Temsil Heyeti (Sezai Bey ve Arkadaşları), Raşit Rıza'nın Dürnev, Şevkiye, Leylâ, Şükran, Yekta, E. Sadettin, Muammer ve Mehmet'ten oluşan topluluğu (bir ara Atina'ya da gitmişlerdir) gibi toplulukları buluyoruz. 1932'de Raşit Rıza topluluğundan başka *Kokain, Azrail, Kan ve Gözlerim* gibi oyunları oynayan Vedat Örfî topluluğunu, Ortaköy'de kurulan Türk Sanat Tiyatrosu topluluğunu,

M. Baki Tiyatrosunu, *Çamurda Zambak, Karımı Ben Öldürdüm, Ateş ve Pervane* gibi oyunları oynayan Türk Akademi Tiyatrosunu buluyoruz. Raşit Rıza Tiyatrosu topluluğu sürüp gitmektedir. 1934'lerde Naşit (Özcan), Naşit Bey ve Arkadaşları, Naşit Bey ve Hakkı Ruşen adları altında çalışmalarını sürdürmekte; ayrıca İstanbul Tiyatrosu adlı topluluğu görmekteyiz. Aynı yıl Raşit Rıza Ankara Belediyesine tiyatro kurmak için başvurmuştur. 1935'de Raşit Rıza'dan ayrılan Halide (Pişkin), Halide ve Arkadaşları adıyla bir topluluk kurdu, Naşit Ertuğrul Sadi ile birleşti; gene aynı yıl Naşit, E. Sadi ve Halide birleştiler. 1936'da Ege Tiyatro topluluğunu (Salih Güleç ve arkadaşları), T.A.T. başlığını kullanan Ertuğrul Sadi Tek topluluğunu buluyoruz. 1937'de gene Ertuğrul Sadi Tek topluluğu, İzmir Heveskâran Cemiyeti'nden Nurettin Genç'in İclâl Genç, Nurettin Şefkatî, Yaşar Nezih ile ayrı olan Halk Tiyatrosu topluluğunu, Naşit ve Dostları topluluğunu, Raşit Rıza'nın Ankara'da kurduğu Ankara Şehir Tiyatrosu'nu sayabiliriz. 1938'de çalışan bu sonuncu toplulukta başlıca Raşit Rıza, Şadi, Feriha ve Ercüment Behzat vardı. İsmail Dümbüllü bu yılda da temsillerini sürdürüyor; Ege Tiyatrosu (Nuri Genç ve Arkadaşları), Hakkı Ruşen ve Arkadaşları, Bağdat'tan dönen Şadi'nin Beyoğlu'nda verdiği temsiller vardır. 1939'da Raşit Rıza ile Ertuğrul Sadi birleşiyor; Halk Tiyatrosu, Ankara Tiyatrosu Sanatkârları topluluğu, Ege Tiyatrosu, Eti Tiyatrosu, Ankara Tiyatrosu (Zeki Alpan ve Arkadaşları) gibi topluluklara rastlanıyor. 1940'da Raşit Rıza ile Halide Pişkin birleşiyor, ayrıca E. Sadi Tek Tiyatrosu, Karakaş ve Arkadaşları, Burhanettin ve Seniye Tepsi Skeçleri, Doğu Tiyatrosu toplulukları sayılabilir; bunlar daha sonraki yıllarda da sürüp gitti. 1943'de Avni Dilligil, Ses, Dram, Komedi ve Operet topluluğunu kurdu. 1945'de İleri Tiyatrosu topluluğu, Eti Tiyatrosu, Şevki

Şakrak-M. Baki tiyatro topluluğu, Nizam Karakaya topluluğu, Halide Pişkin-İhsan Balkır topluluğunu; 1946'da gene bu toplulukları, Cevdet Güldürücü Tiyatrosu, Doğu Tiyatrosu (M. Baki ve Arkadaşları), Şevki Şakrak-Ahmet Güldürücü-Cevdet Güldürücü topluluğu, Eti Tiyatrosu'nu buluyoruz. Bu ve benzeri topluluklar daha sonraki yıllarda sürüp gitmiştir. 1946'da İzmir Şehir Tiyatrosu kuruluyor. 1950'ye değin böyle sürüyor. 1950'de saat 6 Tiyatrosu kuruluyor. İzmir Şehir Tiyatrosu temsillerini sürdürüyor. 1951'de Avni Dilligil İzmir'de Bizim Tiyatroyu kuruyor. 1951'de önemli bir tiyatro kuruluyor: Sanat yöneticiliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı ve Yapı Kredi Bankasının ödeneği ile Küçük Sahne. Özel tiyatrolar bakımından önemli ve düzenli bir kuruluş olan Küçük Sahne, yerli yazarların eserlerini, çağdaş batı eserleriyle birlikte oynamış iki de Shakespeare oyunu sahnelenmiştir. Bu topluluk 1956'ya değin süregelmiş, sonra dağılmış, yetişkin ve değerli sanatçıları da çeşitli tiyatro topluluklarında görev almışlardır. İzmir'de Avni Dilligil'in çalışmaları 1954'e değin süregelmiş, aynı yıl Beyoğlu'nda Cep Tiyatrosu, Sadi Tek ve Muammer Karaca; 1956'da Dormen Tiyatrosu, İzmir'de Avni Dilligil'le Necati Cumalı'nın kurduğu Ara Tiyatrosu; 1957'de M. Ofluoğlu'nun Oda Tiyatrosu, Ankara'da Beşinci Tiyatro; 1958'de Sahne 8, ertesi mevsimde Bulvar Tiyatrosu (Aksaray'da kurulan bu tiyatroda çeşitli topluluklar oynamıştır), Fatih Tiyatrosu topluluğu; 1960'da Lale Oraloğlu'nun Sahne 4 topluluğu ile Tevhid Bilge'nin aynı adlı topluluğu, 1960 Oda Tiyatrosu, Lâle Tiyatrosu, önce Birleşmiş Oyuncular adıyla kurulup sonra Meydan Sahnesi adıyla günümüze değin gelen Ankara'daki özel tiyatro, İzmir'de Küçük Tiyatro, Elhamra 5 tiyatrosu, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Topluluğu, Ulvi Uraz topluluğu, Oraloğlu Topluluğu, Alpago Tiyatrosu, Cahitler Tiyatrosu (Cahide Sonku-Cahit Irgat),

Arena Tiyatrosu, Halk Tiyatrosu, Halk Oyuncuları, Kent Oyuncuları, İstanbul Tiyatrosu, Küçük Opera Tiyatrosu, Karaca Tiyatro, Gülriz Sürüri-Engin Cezzar Topluluğu Mücap Ofluoğlu Topluluğu, Ankara Küçük Komedi, Ankara Cezzar Topluluğu, Mücap Ofluoğlu Topluluğu, Ankara Küçük Komedi, Ankara Yenişehir Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Ankara Mithatpaşa Tiyatrosu, Kadıköy İl Tiyatrosu, Ortaoyuncular Kabare Tiyatrosu, Altan Karındaş topluluğu, Ayfer Feray-Nisa Serezli topluluğu, Aziz Basmacı-Kenan Büke topluluğu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Erdem Ener Tiyatrosu, Gen-Ar, Hepgüler Tiyatro, İstanbul Tiyatrosu - 18 oyuncuları, Kadıköy Opera Tiyatrosu, Muammer Karaca, Nejat Uygur Tiyatrosu, Çuvaldız Kabare Tiyatrosu, Dilligil Tiyatrosu, İstanbul Bulvar Oyuncuları, Markopaşa Kabare Tiyatrosu, Özdemir Yücel Topluluğu, Sivrisinek Kabare Tiyatrosu, Dönen Sahne, Yeni Dünya Oyuncuları, Drama Tiyatrosu, Bizim Tiyatro, Üç Maymun Kabare Tiyatrosu, Özlem Tiyatrosu, Komedi Tiyatrosu, ve daha başkaları. Bu arada Ordu, Samsun, Adana, Ceyhan, Eskişehir Şehir Tiyatroları kurulmuştu. Gelişigüzel listesini verdiğimiz bu toplulukların kimi dağılmış, çalışmalarına son vermiştir. İçlerinde önemli olanlar üzerine gerekli bilgileri bir başka soruda vereceğiz. 1970-71 mevsimi başında İstanbul Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu dışında şu toplulukları buluyoruz: İstanbul'da Ulvi Uraz Tiyatrosu, Kent Oyuncuları, Kadıköy İl Tiyatrosu, Üsküdar Kardeş Sahne, İstanbul Tiyatrosu, Küçük Komedi Mehmet Özekit Tiyatrosu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Gazanfer Özcan - Gönül Ülkü Tiyatrosu, Ocak Tiyatrosu, İstanbul Sanat Tiyatrosu, Nisa Serezli Tolga Aşkıner Tiyatrosu, Gülriz Sururi Engin Cezzar Topluluğu, Dormen Tiyatrosu, Gen-Ar Müzikal Komedi Tiyatrosu, İstanbul Güç Birliği Sahnesi, Üç Maymun Kabare Tiyatrosu, Dostlar

Tiyatrosu, Lâle Oraloğlu Tiyatrosu; Ankara'da Ankara Sanat Tiyatrosu, Meydan Sahnesi, Mithatpaşa Tiyatrosu, Ankara Birliği, Kavaklıdere Tiyatrosu, Çağ Tiyatrosu sayılabilir. Anadolu'da da geçen yıllardan kalanlara yenilerin katılacağı anlaşılıyor. Örneğin Balıkesir'de Sanat Tiyatrosu'na bu yıl ayrıca bir Küçük Komedi Tiyatrosu katılmıştır.

Soru 76 Bu dönemde hangi tiyatro binaları vardır?

Bu dönemde pek çok tiyatro binası buluyoruz; ancak bunların yalnız bir ikisi istenilen yetkinliktedir. Geçen dönemden kalan tiyatro binaları kimi sinema olarak kullanılmıştır. Tepebaşı Tiyatrosu yakın yıllara değin kullanılmış, sonra müze yapılmak üzere bırakılmış, 1970'de bir yangınla bir kesimi yanmıştır. Gene Tepebaşı'ndaki eski Amfi tiyatrosu bir ara sinema ve müzikhol olarak kullanılmış, İstanbul Şehir Tiyatrosu burayı Komedi bölümü olarak kullandıktan sonra, yıktırılmıştır. Eski Odeon, önce Ekler tiyatro ve sineması, sonra Lüks sineması olarak kullanılmış, burada tiyatro da oynanmıştır, şimdilerde ise sinemadır. Dönemin ilk yıllarında tiyatro olarak kullanılan şimdiki Divan Oteli karşısına düşen Eldorado Tiyatrosu, Pera Palas'ın yanında Garden Bar, Taksim'de Maksim Bar vardı. Halep Çarşısı içindeki Varyete Tiyatrosu önce Fransız Tiyatrosu, sonra Ses Tiyatrosu, şimdi de Dormen Tiyatrosu olmuştur; 673 kişi alır. Şimdiki Saray Sinemasında (eski Glorya) da tiyatro oynanmıştır. İlk yıllarda Kadıköy'de Mısırlıoğlu Tiyatrosu, Şehbal Tiyatrosu, Kuşdili Hilâl Tiyatrosu, Hale Tiyatrosu (eski Apollon), Üsküdar İnşirah Tiyatrosu, Süreyya Tiyatrosu, Üsküdar Doğancılar'da Aypark ve başkaları, Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu, Millet Tiyatrosu (1935'de adı Tu-

ran Tiyatrosu oldu), Ar Tiyatrosu sayılabilir. 1934'de Aksaray'daki Belediye Tiyatrosu Elektrik kontağıyla yandı. İstanbul'un çeşitli yerlerinde kışlık ve yazlık olmak üzere birçok derme çatma tiyatro bulunuyordu. Örneğin Beşiktaş Park Tiyatrosu, Bakırköy Miltiyadi Sineması, Büyük Ada Belediye Gazinosu, Cağaloğlu Çiftesaraylar Sineması, Arnavutköy Çiçek Bahçesi, Beylerbeyi İskele Tiyatrosu, Bakırköy İncirli Bahçe, Yedikule Pınar Gazinosu ve başkaları. Belediye ilk başlarda sürekli olarak bir tiyatro ve konservatuar binası için çeşitli girişimlerde bulunmuş, bunun Taksim'de, Şişhane Karakolu bahçesinde ve Prost'un planına göre de Şehzadebaşı'nda yapılması düşünülmüş, 1934'de proje için yarışma açılmış, 1931'de Max Littmann, 1935'de Pölzig gibi yabancı mimarlar gelmiş, ancak parasızlıktan ve çeşitli koşulların zorluğundan vazgeçilmiştir. Bundan sonra birçok tiyatrolar yaptırılmıştır. Bunlar kimi eldeki yapıları tiyatroya çevirerek olmuştur. Örneğin Azak Tiyatrosu (342 kişilik) eski bir garajdan değiştirilerek yapılmış, burada ilk kez 1961'de Münir Özkul'un Bulvar Tiyatrosu oynamıştır. Oraloğlu Tiyatrosu da (261 kişilik) bir barın 1961'de tiyatroya çevrilmesiyle ortaya çıkmıştır. İstanbul Şehir Tiyatrosu, şimdi artık kullanılmayan Tepebaşı Tiyatrosunda (450 kişilik), eski bir sinema olan Yeni Tiyatro (765 kişilik), Fatih Tiyatrosu (362 kişilik), Üsküdar Tiyatrosu (362 kişilik), Zeytinburnu Tiyatrosu (140 kişilik), bir ara Kadıköy'de Süreyya Sineması üzerindeki Kadıköy Tiyatrosunda (183 kişilik) temsiller vermiş, 1970'de Harbiye'de 600 kişilik ayrıca tiyatronun yönetim bölümlerini de içeren modern bir binaya kavuşmuştur. Bundan başka yukarıda sözünü ettiğimiz Dormen Tiyatrosu (673 kişilik), Kent oyuncularının çabasıyla Harbiye'de yaptırılan Kenter Tiyatrosu, çeşitli toplulukların oynadığı Fatih Tiyatrosu (378 kişilik), sonra yanan Ak-

saray Küçük Opera (530 kişilik), Gen-Ar Tiyatrosu (165 kişilik), Arena Tiyatrosu (270 kişilik), Küçük Sahne (281 kişilik), Karaca Tiyatrosu (483 kişilik), Eski Elhamra sinemasından yapılan İstanbul Tiyatrosu (562 kişilik), Alkazar, Site, Kabare Tiyatrosu, ve başkaları. Bu tiyatroların hemen hiç birinde sahne ve seyirci yerleştirilmesi yönünden yenilikler düşünülmemiş, hepsi İtalyan veya çerçeveli sahne biçiminde yapılmıştır. Yalnız L.C.C. özel okulunda mimar Tuncay Çavdar'ın yaptığı değişken tiyatro yurdumuzda bu yolda ilk başarılı deneme olmuştur. 1969 ilkabaharında İstanbul'da ilk kez yıllardır beklenen gerçekleşmiş, 1946'da temeli atılan ve 23 yıldır beklenen İstanbul Kültür Sarayı bitmiştir. İstanbul Kültür Sarayı dört oyun yerinden oluşmuştur: 1350 kişilik Büyük Salon, 750 kişilik Konser Salonu, 350 kişilik stüdyo tiyatro, 430 kişilik çocuk tiyatrosu; ayrıca sanat galerisi, lokantası, oto park yerleri, yönetim bölümleriyle ve çok modern sahnesiyle Türkiye'nin ilk en önemli kültür merkezi olmuştur. Burası yalnız Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü ile Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğünün kullanılmasına ayrılmıştır. Devlet parasıyla yapılan bu kültür merkezini eşit koşullarla herkesin kullanmasına olanak tanınması için tartışmalar yapılmış, ancak henüz uzlaştırıcı bir çözüme varılamamıştır. Ayrıca İstanbul'da 1947'de hizmete açılan antik Yunan biçiminde Açık Hava Tiyatrosu ile 1962'den başlayarak Rumelihisar'ındaki yaz temsilleri de bu arada sayılabilir. Ankara'ya gelince en önemli ve eski tiyatro 1927'de yapımına başlanmış olan Türk Ocağı'dır, Halkevi ve Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi ve gezici toplulukların kullandığı bu binada Devlet Tiyatrosu Üçüncü Tiyatro adıyla temsiller vermiştir, 590 kişiliktir. Daha önce yapılıp depo olarak kullanıldıktan sonra 1947'de temsillere başlanan Küçük Tiyatro (605 kişilik), gene Devlet Tiyatrosunun Yeni

Sahne (205 kişilik), Altındağ Tiyatrosu (400 kişilik), Oda Tiyatrosu (65 kişilik) sahneleri vardır. İlk başlarda Ankara'da Ulus'ta Yeni Sinema da Ankara'ya gelen tiyatro topluluklarınca kullanılmıştır. Bundan başka Meydan Sahnesi (180 kişilik), HO (eski Büyük Meydan Sahnesi, 250 kişilik), Ankara Sanat Tiyatrosu (320 kişilik), Maltepe Küçük Komedi Tiyatrosu (294 kişilik), Yenişehir Tiyatrosu, Başkent Tiyatrosu (iki sahnesi vardır), Hanif Tiyatrosu, Mithatpaşa Tiyatrosu; ve bunlardan başka Nergis, Dedeman, Büyük, Cep gibi sinemalar da zaman zaman tiyatro olarak kullanılmıştır. Gençlik Parkındaki yazlık tiyatroları da bu arada sayabiliriz. Ankara'nın önemli bir tiyatrosu Tarım Kredi Kooperatifleri Yardımlaşma Birliği Tesisinin Bahçelievlerde 1969'da yapımı biten 2000 kişilik Arı sinemasının bitişiğinde yaptığı 608 kişilik modern tiyatroda henüz tiyatro çalışmaları başlamamıştır. Ankara ve İstanbul dışında da pek çok tiyatro binaları yapılmıştır. İzmir'de ilk başlarda Elhamra Tiyatrosu vardı. Ayrıca Millî Kütüphane, Halkevi, Kültür Parkındaki tiyatro ile Devlet Tiyatrosu sayılabilir. Bursa'da 1931'de Ankara'daki Türk Ocağının benzeri bir bina yapılmış, 1932'de Tayyare Cemiyeti'nin yaptırdığı 1200 kişilik tiyatroda ilk temsilleri Raşit Rıza topluluğu vermiş, 1957'de Devlet Tiyatrosu bunun yerine Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosunu yaptırmıştır. Öteki illerde de ya eski Halkevlerinden kalma tiyatrolar, ya sinemalar, ya da tiyatro olarak yaptırılmış tiyatrolar vardır.

Soru 77 Bu dönemin belli başlı oyuncuları ve tiyatro adamları kimlerdir?

Önce geçen dönemin tiyatrocuları vardı. Üç dönemi de görmüş Ahmet Fehim Efendi 1918'lerde artık sahneden ayrılmıştı; 1926'da onun 50. sahne yaşamı için parlak

bir jübile yapıldı; 1930'da da öldü. Geçen dönemin büyük tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul, Cumhuriyet döneminde her tiyatro girişiminin önderi oldu; tiyatro oyunculuğu, sinema oyunculuğu, rejisörlük, yöneticilik gibi yanları yanında bir tiyatro düşünürü olarak yazılarıyla, gençleri yetiştirmesiyle, yeni yeni tiyatroların açılmasında önayak olmasıyla Cumhuriyet Tiyatrosunun 1. numaralı adamıydı ve bugün de öyledir. 1969'da onun 60. sanat yıldönümü Türkiye'de çeşitli törenlerle kutlandı ve ayrıca kutlama komisyonu onun verimli ve çok yönlü çalışmalarını gösteren dolgun bir kitap yayımladı. Gene geçen dönemde veya bu dönemin başında çalışmış Nurettin Şefkatî, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, Raşit Rıza Samako, Behzat Butak, Burhanettin Tepsi, Naşit Özcan, Şaziye Moral, Halide Pişkin, Ahmet Refet Muvahhit, Yaşar Özsoy, Neclâ Sertel, Necip Hakkı Ağrıman, Sadi Tek, İsmail Galip Arcan, Bedia Muvahhit, Emin Beliğ Belli, Hüseyin Kemal Gürmen, Şadi Fikret Karagözoğlu, Ercümen Behzat Lâv, Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu, M. Kemal Küçük, ve başkaları.. Kimini yitirmiş olduğumuz bu değerli sanatçılardan bugün de yaşayanlar ve sahnelerimizde gördüklerimiz vardır.

Sivrilmiş oyunculardan söz açarken bunları dört kesimde ele alabiliriz. Önce Darülbedayi çevresinden olanlar. Bunlar içinde Talât Artemel, Perihan Yanal, Kâni Kıpçak, Atıf Avcı, Suavi Tedü, Rıza Tüzün, Şevkiye May, Nevin Akkaya, Refik K. Arduman, Sait Köknar, Necdet Mahfi Ayral, İsmet Ay, Kadriye Tuna, Cahide Sonku, Kemal Tözem, Cahide Artemel, Feridun Karakaya, Müfit Kiper, Kadri Ögelman, Melâhat İçli, Zihni Rona, Celâl Balkır, Sibel Göksel, Bilge Zobu, Nedret Güvenç, Muhip Arcıman, Saime Arcıman, İbrahim Delideniz, Sami Hün, Perihan Tedü, Nezihe Becerikli, Reşit Baran, Mehmet Karaca, Selâhaddin Moğol, Zihni Küçümen, Hüma-

şah Göker, Gülistan Göker, Hamit Akınlı, Abdurrahman Palay, Sami Ayanoğlu, Mahmut Moralı, ve başkaları. Bunlar içinde yitirdiğimiz büyük sanatçılar da var. İçlerinde rejisörlük yapanlar da bulunmaktadır. Devlet Tiyatrosu kesimine gelince, buradan da kısa sürede kalburüstü sanatçılar yetişmiştir. Kimi bugün başka tiyatrolarda çalışan bu sanatçıların hepsi Devlet Konservatuarında yetişmiştir: Cüneyt Gökçer, Salih Canar, Saim Alpago, Muazzez Lutas, Melek Ökte, Agâh Hün, Ahmet Evintan, Nihat Aybars, Haşim Hekimoğlu, Şahap Akalın, Şeref Gürsoy, Ulvi Uraz, Nuri Altınok, Ragıp Haykır, Ziya Demirel, Tekin Akmansoy, Gürbüz Bora, Handan Uran, Yıldız Kenter, Jale Birsel, Haldun Marlalı, Ekmel Hürol, Asuman Korad, Çetin Köroğlu, Yıldırım Önal, Semih Sergen, Yalın Tolga, Müşfik Kenter, İlyas Avcı, Gülgün Kutlu, Kerim Afşar, Beyhan Hürol, Tomris Oğuzalp, Raik Alnıaçık, Üner İlsever, Halûk Kurtoğlu, Gülsen Alnıaçık, Bozkurt Kuruç, Ali Cengiz Çelenk, Ahmet Demirel, Baykal Saran, Ergin Orbey, Önder Alkım, Maral Nutku, ve başkaları. Bunlar içinde oyunculuk yanında yönetici ve rejisör olarak sivrilmişler de vardır. Yalnız rejisörlük yapanlardan Mahir Canova'yı sayabiliriz. Değişik kaynaklardan veya kendi kendilerine yetişmişler arasında çok değerli adlara raslanır: Ayla Algan, Gülriz Sururi Cezzar, Engin Cezzar, Haldun Dormen, Genco Erkal, Çiğdem Selışık, Erol Günaydın, Yılmaz Gruda, Çetin İpekkaya, Ayberk Çölok, Erol Keskin, Ergun Köknar, Tuncer Necmioğlu, Lâle Oroloğlu, Münir Özkul, Rana Cabbar, Tunç Yalman, Şükran Güngör, Kâmran Yüce, Ayfer Feray, Ayten Gökçer, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Pekcan Koşar, Nisa Serezli, Güner Sümer, Metin Serezli, ve başkaları. Bunlar içinde de oyunculukları yanında rejisör ve yönetici olarak sivrilmişler vardır. Bir sonuncu kesim de halkın sevgilisi yıldız halk sanatçılarıdır. Nerde olsa

halk yalnız bunları tek başına seyretmek için koşar: Muammer Karaca, Gazanfer Özcan, Muzaffer Hepgüler, Tevhid Bilge, Kenan Büke, Aziz Basmacı, Vahi Öz gibi. İyi oyuncular, oldukça iyi yönetici ve rejisörler çıkmış olmasına rağmen tiyatro üzerinde düşünen, bütün Türkiye'nin tiyatro sorunlarında önder olacak, Muhsin Ertuğrul ölçüsünde önder tiyatro adamları pek yetişmemiştir. Yalnız genç yaşlarında toprağa verdiğimiz Asaf Çiyiltepe, Sermet Çağan gibi genç yaşta olgun, ülkücü, gerçek tiyatroyu anlamış bir iki ad sayabiliriz.

Soru 78 Darülbedayi (İstanbul Şehir Tiyatrosu) bu dönemde ne durumdaydı? Gelişmesi nasıl oldu?

Meşrutiyet'ten miras kalan Darülbedayi 1923'ün başında da dağınık bir durumdaydı. Bunun başlıca nedeni Belediye'nin ödenek vermemesi, ayrıca vergi bile istenmesiydi. Daha önce de belirttiğimiz gibi Darülbedayi adı kullanılarak temsiller veriliyordu, ancak bunlar adı var, kendi yok gibisinden bir şeydi. Gerçi ilk başlarda Belediye bütçesinde Darülbedayi için para ayrılıyordu, bu «müessesat-ı hayriye muavenet bütçesi» adı altında Darülbedayi'in yüzünü görmediği bir paraydı. Önce Vali Haydar Bey sonra Emin Bey Şehir Tiyatrosu adıyla bir Belediye tiyatrosu kurmayı tasarlamışlarsa da, bunun nasıl olacağı kestirilemiyordu. Basın, bunun Darülbedayi ile gerçekleştirilmesini savunuyordu. 1926'da Vali Muhittin Üstündağ Darülbedayi'ye bir çeki düzen vermek istedi; tiyatronun başına Celâl Esat (Arseven) getirildi, sanatçılar aylığa bağlandı. Rusya'dan yeni görgülerle dönen Muhsin Ertuğrul tiyatronun başına geçti, ve topluluk ilk kez bir varlık gösterebildi. Tiyatro içinde bir yö-

netmelikle sıkı bir düzen bağı kurulabildi. 1930'da Belediyeler Kanunu da Belediyelere isteğe bağlı olarak da olsa, tiyatroyla ilgilenmeyi öngördüğü için Darülbedayi'in belli bir ödenek alması ilkesi ortaya kondu. Nitekim 1934'de Darülbedayi adı yerine İstanbul Şehir Tiyatrosu adı kondu. Artık sürekli temsiller veriliyordu. 1931'de Belediye bütçesinde tiyatro için 28 bin lira (bunun 7 bin lirası operet içindi), Konservatuara 27 bin lira, şehir bandosuna 20 bin lira ayrılmıştı. Tiyatro ödeneği 1932'de 42 bin liraya, 1933'de 140 bin liraya çıkmıştı. 1935'de tiyatronun geliri 61 bin lira idi, tiyatro 153.886 lira alacak bunun 52 bin lirasını Belediye verecekti. 1935'de Şehir Tiyatrosu üç tiyatroda çalışıyordu: Fransız Tiyatrosunda operet, Tepebaşında dram ve komedi, Asri Sinema'da ise çocuk tiyatrosu. Temsiller bir düzene girmiş, daha iyi koşullar içinde hazırlanıyor, oldukça düzenli ve sürekli temsiller veriliyor, operet, çocuk tiyatrosu yanında değerli Batı eserleriyle, yerli yazarların oyunları sahneye konuyordu. Aynı oyunun sayısı 100'ü bulan temsili oluyordu. Savaş yıllarını da üstünkörü geçiren Şehir Tiyatrosu 1949'da yeni bir yönetmelik kabul etti. 1952'den sonra tiyatronun sanat işlerine Max Meinecke baktı. Bu dönemde Tepebaşı Tiyatrolarından başka bir de eski Eminönü Halkevinde de temsiller veriliyordu. Şehir Tiyatrosu'na gene bir silkinme gerekiyordu, aynı yıl Şehir Tiyatrosunun hükûmete geçmesi söz konusu ediliyordu. 1959'da Muhsin Ertuğrul yeniden Şehir Tiyatrosunun başına geçti. Birden beklenen silkiniş oldu. Muhsin Ertuğrul yanına aldığı genç tiyatro adamlarıyla önemli bir atılım yaptı. Birbiri ardına semt tiyatroları açıldı: Kadıköy'de, Üsküdar'da, Fatih'te, Zeytinburnu'ndaki tiyatrolar Tepebaşı ve Beyoğlu'ndaki Yeni Tiyatroya katıldı. Yerli yazarların oyunlarına daha çok yer verilmeye başlandı. Ancak bu olumlu ve hızlı gelişmeyi durdurmak, engellemek isteyen gerici-

ler vardı, bunlar Belediye Yönetim Kurulunda da bulunuyordu. Ve 1966 yılında Muhsin Ertuğrul'un işine son verildi. Onunla işbirliği yapan genç, aydın tiyatro adamları da ayrıldı. Önemli bir tepki Türk Tiyatro Yazarları Derneği'nden geldi; kalburüstü oyun yazarlarımız, imzalarını taşıyan bir bildiride, görüşlerini kamu oyuna iletttiler. Buna basın ve öteki tiyatrolar da katıldı. Bir sonuç alınamadı ve Şehir Tiyatrosu 1966'dan günümüze sürekli eleştiri konusu olan durgun, renksiz, sıra savan bir döneme girdi. Bu arada belki iki önemli olay sayılabilir. Bunlardan biri, Şehir Tiyatrosunun, sonunda, daha önce de belirttiğimiz gibi, Harbiye'de 1969'da 600 kişilik bir tiyatroya kavuşmasıdır. Sonra, 1967'de edebî kurul yerine Dramatürji Komisyonu kuruldu. Şehir Tiyatroları yeni yönetmeliğinin 1. maddesi tiyatronun amacını şöyle belirtiyordu: «...Dünya Devlet ve Şehir Tiyatrolarını örnek alarak halkın millî ve kültürel tiyatro ihtiyacını karşılamak ve temaşa zevkini artırmak, sanat ananelerini geliştirmek ve genç sanatkârları tekâmül ettirmek...» Gerçekten Şehir Tiyatroları bu görevini yerine getiriyor muydu? Yabancı oyunların yerli oyunlara oranları 2/3 dünya, 1/3 Türk oyunları olarak saptanmıştı. Yabancı oyunların seçiminde bir tutarlılık olduğu söylenemeyeceği gibi yerli oyun yazarlarının iyileri tepkilerinin bir sonucu artık Şehir Tiyatrosuna oyun vermiyorlardı; oran 1/3 de olsa, en iyi yerli oyunları sahneleyememişti. 1959 - 1965 yıllarında oynanan yerli oyunlar 76 iken, 1966 - 1970'de bu sayı 21'e düşmüştü. Yönetim, oyuncu, rejisör, seyirciyle ilişki bakımından da Şehir Tiyatrosu çok gerilemiştir. 1970 yılında artık Şehir Tiyatrosunu bir hasta adam olarak iyileşmesi için çözümler aranan bir durumda buluyoruz.

Soru 79 İstanbul Şehir Tiyatrosunun oyun dağarcığı bu dönemde nasıl oluşmuştur?

Müzikli oyunları, çocuk oyunlarını ve önemsiz çeviri, uyarlama ve telif oyunları bir yana bırakırsak Şehir Tiyatrosunun kalburüstü Batı yazarlarından oynadığı oyunlar şunlardır: Aiskilos'dan *Prometheus,* Sophocles'den *Electra, Kral Oidipus, Oidipus Kolonos'ta,* Euripides'den *Alceste, Bakhalar,* Aristophanes'den *Kurbağalar,* Seneca'dan *Phaedra,* Plautus'dan *Menaechmi* (iki kez), Shakespeare'den *Othello* (4 kez), *Hamlet* (7 kez), *Onikinci Gece* (iki kez), *Hırçın Kız* (iki kez), *Venedik Taciri, Ölçüye Ölçü, Macbeth* (3 kez), *Kral Lear* (5 kez), *Coriolanus* (3 kez), *Kuru Gürültü* (2 kez), *Yanlışlıklar Komedyası* (4 kez), *Windsor'un Şen Kadınları, Romeo ile Juliett* (3 kez), *Kış Masalı, Nasıl Hoşunuza Giderse, Atinalı Timon* (2 kez), *Fırtına* (2 kez), *Antonius ve Cleopatra, Bir Yaz Gecesi Rüyası, Veronalı İki Centilmen, Jül Sezar,* Molière'den, uyarlamalarla birlikte *Merakî* (3 kez), *Cimri* (3 kez), *Yorgaki Dandini, Mürai* (5 kez), *Gülünç Kibarlar, Scapin'in Dolapları, Kibarlık Budalası* (3 kez), *Don Juan,* Lope de Vega'dan *Çılgın Dünya,* Goldoni'den *Yalancı* (2 kez), *İki Efendinin Uşağı* (2 kez), *Meraklı Kadınlar, Dedikoducular, Yelpaze Kahvehane, Otelci Kadın,* Schiller'den *Hile ve Sevgi* (3 kez), *Haydutlar* (2 kez), *Don Carlos,* Goethe'den *Stella, Faust,* Beaumarchais'den *Figaro'nun Düğünü* (2 kez), Lessing'den *Emilia Galotti,* Calderon de la Barca'dan *Hayat Bir Rüyadır, Zalamea Kadısı,* Balzac'tan *İnsanlık Komedyası,* Victor Hugo'dan *Ruy Blas, Bin Frank Mükâfat,* Gogol'dan *Müfettiş,* Turgeniev'den *Köyde Bir Ay,* Ostrovski'den *Kurtlar Kuzular,* Ibsen'den *Hortlaklar, Bebeğin Evi, Peer Gynt* (3 kez), *Yaban Ördeği, Brand, Bir Halk Düşmanı,* Strindberg'den *Cehennem, Matmazel Julie* (iki kez), *Baba,* Ben Jonson'-

dan *Volpone* (2 kez), Alfred Musset'den *Şamdancı, Marianne'nın Kalbi,* Çehov'dan *Üç Kızkardeş, Vanya Dayı,* Carlo Gozzi'den *Turandot* (2 kez), Hauptmann'dan *Yedi Köyün Zeynebi Rose Bernd, Güneş Batarken* (2 kez), *Crampton,* Tolstoy'dan *La Sonate à Kreutzer, Karanlığın Kudreti, Yaşayan Kadavra, Anna Karenin,* Dostoyevski'den *Cürüm ve Ceza, Karamazov Kardeşler, Aptal* (2 kez), Edmond Rostand'dan *Cyrano de Bergerac, Yavru Kartal,* Björnstjerne Björnson'dan *İflâs,* Pirandello'dan *Altı Kişi Muharririni Arıyor* (2 kez), *Aptal, Çıplakları Giydirmek, Size Öyle Geliyorsa, Kendini Bulmak, IV Henri, Giacomino Kendine Gel...*

Çağdaş Batı oyunlardan şunları buluyoruz: Bernard Shaw'dan *Milyoner Kadın, Doktorun Hatası,* Maxim Gorki'den *Ana, Ayak Takımı Arasında* (2 kez), Jean Giraudoux'dan *Ondine, Deli Saraylı - Chaillot'daki Deli* (2 kez), Henry de Montherlant'dan *Ölü Kraliçe,* Jean Cocteau'dan *Müthiş Aile, İki Başlı Kartal,* Eugene O'Neill'den *Anna Christie,* Jules Romains'den *Dr. Knock,* F.G. Lorca'dan *Bernarda Alba'nın Evi, Mariana Pineda,* Jean Anouilh'dan *Vahşi Kız, Beyaz Güvercin, Hayal Köşkü, Suların Altındaki Yol, Tarla Kuşu, Mağara,* Thornton Wilder'den *Her Şeye Rağmen, Çöpçatan,* J.P. Sartre'dan *Gizli Oturum, Saygılı Yosma, Sinekler,* B. Brecht'ten *Sezuanın İyi İnsanı,* Arthur Miller'den *Köprüden Görünüş, Satıcının Ölümü,* Ionesco'dan *Krallar da Ölür,* Dürrenmatt'dan *Fizikçiler, Büyük Romulus,* Maxwell Anderson'dan *İktidar,* Tenesse Williams'dan *İhtiras Tramvayı, Dövme Gül,* J. Steinbeck'den *Cennet Yolu, Ay Battı,* William Inge'dan *Otobüs Durağı,* Elmer Rica'dan *Sokakta,* Tankred Dorst'dan *Kara Kız,* Arthur Kopit'ten *Ah Baba Vah Baba....,* Slawomir Mrozek'ten *Tango,* Yevgeni Schwarz'dan *Canavar,* H. Kipphardt'tan *Oppenheimer Olayı,* Arnold Wesker'den *Kökler,* John Arden'den *Davet,* A. Macleish'den

Eyüp Üzerine Oyun, Lillian Hellmann'dan *Tilkiler.*

Türk yazarlarına gelince, belli başlı şu oyunlar oynanmıştır: Musahipzade Celâl'den *Fermanlı Deli Hazretleri* (2 kez), *Aynaroz Kadısı* (6 kez), *Bir Kavuk Devrildi* (5 kez), *Pazartesi, Perşembe* (3 kez), *Selma, Kafes Arkasında, Mum Söndü* (4 kez), *Gül ve Gönül, İstanbul Efendisi, Balaban Ağa* (2 kez), Halit Fahri Ozansoy'dan *Sönen Kandiller, Nedim, On Yılın Destanı, Doğanla Selma, Baykuş,* Vedat Nedim Tör'den *İşsizler, Üç Kişi Arasında, Çarliston, Fevkâlasriler, Kör* (3 kez), *Hayvan Fikri Yedi, Kadın Polis Olursa, Köksüzler, İmralının İnsanları, Sanatkâr Aşkı, Hep veya Hiç,* Faruk Nafiz Çamlıbel'den *Akın, Canavar, Yaylâ Kartalı,* Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dan *Sağanak,* Cevdet Kudret'ten *Tersine Akan Nehir, Rüya İçinde Rüya, Kurtlar,* Nazım Hikmet'ten *Kafatası, Bir Ölü Evi, Unutulan Adam,* Ömer Seyfettin'den *Mahçupluk İmtihanı,* Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan *Kadın Erkekleşince,* Reşat Nuri Güntekin'den *Hülleci* (2 kez), *İstiklâl, Yaprak Dökümü, Ağlayan Kız, Eski Şarkı, Balıkesir Muhasebecisi* (2 kez), *Tanrıdağı Ziyafeti, Bu Gece Başka Gece, Çalıkuşu* (Necati Cumalı uyarlaması), Necip Fazıl Kısakürek'den *Tohum, Bir Adam Yaratmak, Para, Dev Aynası, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih,* Mahmut Yesari *Sürtük, Serseri, Saçlarından Utan,* Cevat Fehmi Başkut'tan *Büyük Şehir, Ayarsızlar, Hacı Kaptan, Koca Bebek, Harput'ta Bir Amerikalı, Kleopatranın Mezarı, Küçük Şehir* (2 kez), *Paydos* (2 kez), *Sana Rey Veriyorum, Kadıköy İskelesi, Makine, Tablodaki Adam, Öbür Gelişte, Hacıyatmaz, Göç, Buzlar Çözülmeden, Hepimiz Bir Kişi İçin,* A. Kutsi Tecer'den *Köşebaşı* (2 kez), *Satılık Ev,* Oktay Rıfat'tan *Oyun İçinde Oyun, Birtakım İnsanlar, Atlarla Filler, Çil Horoz,* A. Muhip Dıranas'dan *O Böyle İstemezdi,* Haldun Taner'den *Fazilet Eczahanesi, Lütfen Dokunmayın, Huzur Çıkmazı, Eşeğin Gölgesi,* Orhan Ase-

na'dan *Gecenin Sonu, İpler Elimizde Değil,* Nazım Kurşunlu'nun *Çivi Çiviyi Söker, Gecikenler,* Sabahattin Kudret Aksal'dan *Evin Üstünde Bulut, Şakacı, Kahvede Şenlik Var,* Cahit Atay'dan *Sahildeki Kanape, Pusuda, Hamdi - Hamdi, Kerpiç Mehmet, Sultan Gelin, Ormanda,* Turgut Özakman'dan *Pembe Evin Kaderi,* Galip Güran'dan *Tersyüz,* Aziz Nesin'den *Biraz Gelir misiniz?* Necati Cumalı'dan *Mine, Susuz Yaz, Tehlikeli Güvercin, Vur Emri,* Çetin Altan'dan *Tahtaravalli, Beybaba, Mor Defter, Dilekçe, Yedinci Köpek, Suçlular,* Refik Erduran'dan *Deli* (2 kez), *Bir Kilo Namus,* Recep Bilginer'den *Gazeteciden Dost, İsyancılar, Utanç Dünyası,* Adalet Ağaoğlu'dan *Evcilik Oyunu, Çatıdaki Çatlak,* Hidayet Sayın'dan *Topuzlu,* Sedat Veyis Örnek'ten *Kurt, Pirinçler Yeşerirken,* Melih Cevdet Anday'dan *İçerdekiler,* Güner Sümer'den *Bozuk Düzen,* Ali Yörük'ten *Çatallı Köy,* Mustafa Necati Sepetçioğlu'dan *Umut Çeşmesi, Trampacılar, Büyük Otmarlar,* Sabahattin Engin'den *Kocadağlar Ağası,* Bekir Büyükarkın'dan *Yarısı,* Turan Oflazoğlu'dan *Keziban, Allahın Dediği Olur, Sokrates'in Savunması.*

Bu sayılanlardan başka İstanbul Şehir Tiyatrosu geçen dönemlerin yerli oyunlarından da örnekler vermiştir. Şinasi'den *Şair Evlenmesi,* Âli Beyden *Geveze Berber* (2 kez) Nuri Beyden *Biçare* ve *Zamane Şıkları,* Hasan Bedrettin'den *İskat-ı Cenin,* Mehmet Rıfat'tan *Görenek,* Ebuzziya Tevfik'ten *Ecel-i Kaza,* Ahmet Mithat'tan *Eyvah!,* Recaizade Ekrem'den *Vuslat,* Abdülhak Hamit'ten *Tezer, Tarık, Sabr-ı Sebat* (2 kez), Namık Kemal'den *Vatan yahut Silistre, Akif Bey, Gülnihal,* Salâh Cimcoz ve Celâl Esat'tan *Üçüncü Selim,* ayrıca Âli Beyden, Teodor Kasap'tan, Ahmet Vefik Paşa'dan uyarlamalar.

Soru 80 Devlet Konservatuarının kuruluşu nasıl olmuştur? Tiyatromuza katkısı nedir?

Devlet Konservatuarının temelini büyük kültür önderi Atatürk atmış, Türk gençlerinin yetenek ve yaratıcılıklarını ortaya çıkarıp geliştirecek Devlet Konservatuarı düşüncesi üzerinde titizlikle durmuştu. İlk önce 1924 yılında Ankara'da bir Musiki Muallim Mektebi kurulmuştu. Öğretim üyeleri Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası sanatçılarından sağlanmıştı. Okulun yönetmeliği ise 1925 tarihlidir. Okulun amacı sanatçıdan çok orta eğitim için öğretmen yetiştirmekti. İkinci bir adım bir Millî Musiki ve Temsil Akademisi kurulmasıdır. Bütçeye 70.000 lira konmuştu. Atatürk 1934'de T.B.M.M.'nin açılış söylevinde bunun önemini şöyle belirtiyordu:

Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

Bugün dinlenilen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusa ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.

Kültür İşleri Bakanlığının buna gereğince önem vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.

1934 yılında Millî Musiki ve Temsil Akademisi, ertesi yıl da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuştu. Aka-

deminin amacı hem müzik öğretmeni, müzik ve sahne sanatçısı yetiştirmek, hem ulusal müziği işlemek, yükseltmek, yaymaktı. Ancak Akademi'de müzik yanı ağır basmıştı. Nitekim 1935'de Ankara'ya çağrılan ünlü Alman Bestecisi Paul Hindemith Akademinin çalışmaları için yol göstermişti. Akademinin temsil bölümü ise ancak 1936'da ilk giriş sınavlarıyla çalışmalarına başlamış, burada da bir başka Alman, rejisör Prof. Carl Ebert yol göstermiştir. İlginç olan, temsil bölümüne ilk alınan öğrencilerin iki kız oluşuydu. Akademinin 1934 tarihli kuruluş kanununun yeterli olmadığı görülerek Prof. Carl Ebert'in de yardımıyla 1940 yılında Devlet Konservatuarı kanunu çıkarılmıştır. Gene müzik ve temsil olmak üzere iki ana bölüme ayrılan Devlet Konservatuarının temsil bölümü de üç kola ayrılmaktadır: Tiyatro, opera ve bale. Bale dalının açılışı 1948'de gerçekleşmiş ve 1950'de İstanbul'dan Ankara'ya taşınmıştır. Carl Ebert'in önderliğinde Devlet Konservatuarının temsil bölümünde kısa sürede bir de Tatbikat Sahnesi kurulmuş, burada öğrenciler Batı tiyatro ve opera edebiyatının dağarcığından seçkin eserler sahneye koyup oynamışlardır. Döner sermaye ile yürütülen Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesinin çalışmalarının üç değişik yararı görülmüştür. Her şeyden önce genç sahne sanatçılarımız için bir uygulama alanı olmuştur. Sonra, topluluk, Başkent halkının tiyatro ve opera gereksinmesini karşılamıştır. Fakat en önemlisi Tatbikat Sahnesi Başkent içinde ve dışında verdiği temsillerle Devlet Tiyatrosunun temel taşı olmuş, Türk gençlerinin dramatik alanda bilgi ve yetenekleriyle neler yapabileceğini kanıtlayarak gerek Türk kamu oyunun, gerek yasama örgütünün güvenini kazanmıştır. 1948'e değin yedi yıl içinde Tatbikat Sahnesi Maeterlinck, Molière, Goldoni, Sophocles, Shakespeare, Goethe, Gogol, Fonvizin, Lessing, Wilder gibi Batının kalburüstü yazarlarının seç-

kin eserleriyle Ahmet Kutsi Tecer'in iki eserini, ayrıca Mozart, Puccini, Verdi ve Smetana'nın operalarını oynamıştır.

Devlet Konservatuarı tiyatromuza yepyeni bir anlayış getirmiş, katkısı çok büyük olmuştur. İlk başlarda hem iyi bir sanat öğretimi vermiş, hem de genel kültür açısından genç sanatçıları iyi, sağlam yetiştirmiştir. Ancak Türkiye'de bütün iyi başlanılan işler gibi sonu iyi gelmemiştir; yeni bir atılım yapmamış, okul daha çok müzikçi öğretmenlerin eline düşmüş, tiyatroya önem verilmemiş, öğretmenlerin yetişmesi için gerekli özen gösterilmemiş, Avrupa'ya görgü ve bilgilerini arttırmak için gönderilmemişler, ayrıca ilk kanununu yeni gereksinmelere uydurmak için çaba gösterilmemiş, genel kültür verme görevi savsaklandığı gibi sanat ve meslek eğitimi de oluruna bırakılmıştır. Yurdun dörtbir köşesinden yetenekleri bulup çıkarmak yerine yurt düzeyinde iyi duyurulmamış, üstünkörü bir sınavla, eleme, ancak sınavı duyup gelen arasında yapılmıştır. Konservatuar mezunları da parasının azlığından ötürü Konservatuar öğretmenliğine ilgi göstermemiş ya Devlet Tiyatrosuna, ya da özel tiyatrolara girmişlerdir. Bilgi ve görgü dağarcıkları sığ olan Devlet Konservatuarı mezunları yetişme olanaklarını daha çok çalıştıkları tiyatrolardan edinmişlerdir. Sahne dersleri kadar dil, diction bakımından da iyi yetişmeyen Konservatuar öğrencileri eski saygınlıklarını yitirmişlerdir. Yönetimi daha çok eski müzik öğretmenlerinin elinde olan bugünkü Konservatuarda tiyatro bölümünün sürekli, belirli öğretmenleri pek yoktur, Devlet Tiyatrosundan gelen sanatçılar vakit buldukça burada öğretim yapmaktadırlar. Konservatuarın asıl söz sahibi olan müzik öğretmenleri ise Devlet Konservatuarına, özellikle tiyatro bölümüne bir çekidüzen vermek gerekliliğini duymamışlar, daha çok kendilerini bir günde profesör yapacak bir ka-

nunun çıkması için çaba göstermişlerdir. Devlet Konservatuarının bağlı bulunduğu Millî Eğitim Bakanlığı da tam bir ilgisizlik içindedir. İlk başlarda bütün Türkiye'nin umut kaynağı, tiyatromuzun ana kaynağı olan Devlet Konservatuarı bugün bir hiç durumuna düşmüştür.

Soru 81 Devlet Tiyatrosu nasıl kuruldu? Gelişmesi nasıl oldu? Nasıl değerlendirebiliriz?

Devlet Tiyatrosunun kuruluş yılı olan 1949'a değin iki yıl bir geçit dönemi olarak nitelendirilebilir. Bir yanda henüz Devlet Tiyatro ve Operası kuruluş kanunu çıkmamış, öte yanda mimar Prof. Paul Bonatz'ın sergievinden yaptığı Büyük Tiyatro henüz temsil verilebilir duruma gelmemişti. İşte bu geçit döneminde işbaşına gelen Muhsin Ertuğrul, Tatbikat Sahnesini bu kez Konservatuar ve öğretim dışında profesyonel bir topluluk gibi kullanarak Küçük Tiyatro'da sürekli temsiller vermişti. Batı yazarlarından Musset'nin, Molière'in, Pirandello'nun, Hebbel'in, Wilder'in, yerli yazarlardan da Ahmet Kutsi Tecer'in, Oktay Rıfat'ın, Cevat Fehmi Başkut'un oyunlarıyla Rossini ve Puccini'den operalar oynanmıştır.

Temmuz ayında Devlet Tiyatro ve Operası Kuruluş Kanununun yürürlüğe girişi ve aynı yılın ekim ayında hem Büyük Tiyatro'da, hem küçük Tiyatro'da sürekli temsillerin başlamasıyla Devlet Tiyatrosu 1949 yılında tam olarak kurulmuş oluyordu. Böylece içinde bulunduğumuz 1970 yılında Devlet Tiyatrosu 20 yaşını bitirmiş bulunmaktadır. Başına gelen Müdürlere göre bu yirmi yıllık ömrü dört döneme ayırabiliriz: 1949 - 1951 Muhsin Ertuğrul'un Genel Müdürlüğü; 1951 - 1954 Cevat Memduh Altar'ın Genel Müdürlüğü; 1954 - 1958 Muhsin Ertuğrul'un Genel Müdürlüğü; 1958'den günümüze Cüneyt Gökçer'in Genel Müdürlüğü.

Her bir dönemde genel müdürlerin ayrı katkıları olmakla birlikte bu dönemler içinde en uzun ve en verimli Cüneyt Gökçer'in Genel Müdürlüğü olmuştur. Gerçi son yıllara değin opera ve bale de Devlet Tiyatrosu içinde ve tek yönetici elinde olmakla birlikte bunları başka sorularda ele alacağız. Ancak Devlet Tiyatro ve Opera Kanununda balenin adı bile geçmezken Cüneyt Gökçer büyük anlayış göstermiş, bütçesinden önemli aktarmalar yaparak balemizin kurulmasında ve gelişmesinde etkili olmuştur. Kısa sürede 50 dansçılık bir toplulukla *Kuğular Gölü* gibi dört perdelik büyük bir baleyi oynayabilecek bir etkinliğe ulaşmasının onun dönemine rasladığını belirtmek kaçınılmaz bir değerbilirlik olacaktır. Bunun yanısıra opera alanında da Türk bestecilerinin operalarının oynanması, *Salome, Uçan Hollandalı, Gilgameş* gibi operaların yüz ağartıcı temsilleri onun genel müdürlüğüne raslamaktadır.

İşte dört dönem ve üç genel müdürün katkılarıyla Devlet Tiyatrosu kısa sürede boy atmış, Başkent'te 6 sahnede, ayrıca Bursa ve İzmir'de, toplam olarak 8 sahnede temsiller vermiş, yurtiçi gezileriyle halkın ayağına değerli tiyatroyu götürmüş, ilk başlarda Başkent'te iki tiyatro boş kalırken kısa sürede halkın tiyatroya ilgisi ve sevgisi artmış, tiyatrolar dolmaya başlamış, kimi temsillerde bilet bulabilmek için halk gece yarısında kuyruğa girer olmuştur. Bu arada yurt dışında da temsiller verilmiş, iki kez Paris'te, iki kez Yunanistan'da, ayrıca İtalya ve Yugoslavya'da Devlet Tiyatrosu beğeniyle izlenmiştir. Bunlardan 1960'da Paris'te Uluslar Tiyatrosunda verilen temsillerin ayrı bir önemi vardır. Hemen 27 mayıs 1960 devrimini izleyen günlerde verilen bu temsillerin, asker yönetiminin işbaşına gelir gelmez yurt dışında tiyatro temsilleri verebilmesinin Avrupa kamuoyunda yankıları olumlu olmuştur.

Devlet Tiyatrosu artık boy atmış, hemen hiç bir ülkeye nasip olmamış önemli bir sanat kurumudur. Ankara'daki çeşitli sahnelerinde ve İzmir, Bursa'dan başka İstanbul'daki Kültür Sarayı'nın üç sahnesinde temsiller vermektedir. Türk vergi yükümlüsünün ve Devlet Babanın gönül yüceliğiyle her türlü olanağa kavuşmuştur. Bir yandan da Türk gençlerinin yaratıcılığı ve yeteneğiyle bugünkü durumuna erişmiştir. Gerçi eser seçiminde, yönetim ve tiyatronun politikasında zaman zaman Devlet Tiyatrosunun yanlış adımları olmamış değildir. Ancak yirmi yılda alınan yolun büyüklüğü düşünülürse bunlar da önemsizleşir.

Bununla birlikte Devlet Tiyatrosunun eleştirilecek birçok yanı vardır. Her şeyden önce yerli yazarlara karşı olan sorumluluğu gelir. 10 haziran 1949 günlemli ve 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanunun gerekçesinde tiyatronun amacı şöyle belirlenmiştir: «Yurt içinde ve dışında Türk dram ve müzik sanatını yayarak yerli ve yabancı eserlerle halkın genel eğitimini, yurt ve güzellik seviyesini, dil ve kültürünü yükseltmek, Türk drama ve musiki sanatının yayılmasını, gelişmesini sağlamak.» Aslında bunların çoğunun yerine getirilmesi için Devlet Tiyatrosu çaba gösterdiği gibi yerli yazarların eserlerinin sahnelenmesinde de geniş çalışmaları olmuştur. Ancak bu yazarların eserlerinin sahnelenmesi başka, Devlet Tiyatrosundan beklendiği ölçüde sahnelenmesi başkadır. Pek az yerli eserin sahnelenmesi beğenilmiş, ötekiler ise belirli bir sanat düzeyini tutturamamıştır; öyle ki, Devlet Tiyatrosunun ne paraca, ne de oyun bakımından olanaklarına sahip bulunan özel tiyatrolar kimikez yerli oyunların sahnelenmesinde Devlet Tiyatrosuna göre çok daha büyük başarı göstermişlerdir. Ayrıca oyun okuma ve seçme kurulu, yargılarında yazarlara açık davranmadığı gibi, tiyatro da yazarla işbirliğinden kaçınmıştır.

Yazarlarımız ya Devlet Tiyatrosunun eserlerini sahnelemediğinden, ya da sahnelendiğinde de söz gelimi bir müzikli oyuna gösterilen özenin kendi eserlerine gösterilmediğinden yakınmışlardır. Daha buna benzer başka aksaklıklar, olumsuz tutumlar örnek gösterilebilir. Devlet Tiyatrosuna (tiyatro, opera ve bale birlikte) örneğin 1967 bütçesinde 25.638.538,— lira ödenek verilmiş, ayrıca kendi temsil gelirleri de kendisine bırakılmıştır. Bu bizim ölçülerimize oranla büyük sayılan para ile Devlet Tiyatrosu gişe kaygusu duymadığı gibi, çok zengin olanaklara sahiptir. Asıl sakatlık işte bu kaygusuzluktadır. Bugün sosyalist bir ülke olan Rusya'da bile bir iki büyük tiyatro dışında tiyatrolar ticarî bir sistemle yürütülür, ve sanat yanında denetimleri gişe başarılarıyla oranlanır. Eğer kamu kesimi ödenek verdiği tiyatroyu bu yolda denetlemezse, vergi yükümlüsünün paralarını sorumsuzca harcıyor demektir. Hiç bir ödeneği olmayan, üstelik ağır vergi veren özel tiyatroların içinde kimikez sanat düzeyi bakımından da, kamu oyundaki olumlu yankıları bakımından da daha üstün temsiller çıkarması bu denetimin işlemediğini gösteren güzel bir ölçüdür. Eylemli Devlet Tiyatrosundan ayrılmış Devlet Opera ve Balesini hukuken de ayıran, ve ayrıca bu kurumlara yenilikler getirmesi beklenen, 1970 yazında çıkarılan iki kanun ise hiç bir yenilik getirmediği, ayrıca basında da sık sık eleştirildiği halde birçok aksak maddeleri içermektedir. Kanun hazırlanırken doğrudan doğruya ilgili bu kurumların genel müdürleri dışında yetkili hiç kimseye danışılmamıştır. Bu durumda halkın vergileriyle beslenen Devlet Tiyatrosunun halka doğru ve halk için bir tiyatro olacağı bu yeni kanunuyla da kuşku uyandırmaktadır. Gönül isterdi ki Devlet Tiyatrosu, T.R.T. gibi, iktidarların politikasına bulaşmayan bir özerkliğe kavuşsun, ya da İngiltere'deki Arts Council gibi bağımsız, yansız bir örgüt eliyle

beslensin, ve aynı örgüt yalnız Devlet Tiyatrosuna değil, Türk halkının kültür ve sanatına katkıda bulunan başka sanat kurumlarına da adalet ölçüsünde yardım etsin. Cumhuriyet Halk Partisi bu ikinci görüşü benimsemiştir.

Soru 82 Devlet Tiyatrosu oyun dağarcığı nasıl oluşmuştur?

Tatbikat Sahnesi ve geçiş dönemlerini de içine alarak Devlet Tiyatrosu oyun dağarcığını üç önemli kesimde değerlendirebiliriz. Bunlardan ilki, dünya tiyatrosunun klasik, kalburüstü oyunlarıdır. Belli başlı şu örnekler verilmiştir: Sophocles'den *Antigone, Electra, Kral Oidipus* (üç kez), Aristophanes'den *Lysistrata,* Plautus'dan *Tüccar,* Shakespeare'den *Yanlışlıklar Komedyası, Onikinci Gece* (iki kez), *Julius Caesar* (iki kez), *Hamlet* (iki kez), *Kral Lear, Othello, Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası,* Molière'den *Kibarlık Budalası* (2 kez), *Tartuffe, Merakî* (A. Vefik Paşa uyarlaması), *Zor Nikâh* (A. Vefik Paşa uyarlaması), *Zoraki Tabib* (A. Vefik Paşa uyarlaması), *Don Juan, Kadınlar Mektebi,* Racine'den *Andromaque,* Goldoni'den *Otelci Kadın, Kahvehane, Yalancı, İki Efendinin Uşağı, Yabanlar,* Goethe'den *Faust,* Schiller'den *Hile ve Sevgi, Maria Stuart, Haydutlar* (iki kez), Lessing'ten *Minna von Barnhelm,* O. Goldsmith'den *Yanlış Yanlış Üstüne,* Ben Johnson'dan *Volpone,* G. Hauptmann'dan *Rose Bernd,* Gogol'dan *Müfettiş,* Çehov'dan *Vişne Bahçesi, Vanya Dayı,* Ibsen'den *Peer Gynt, Nora* (iki kez), *Hortlaklar,* G.B. Shaw'dan *Candida, Kırgınlar Evi,* G. Büchner'den *Woyzeck, Leons ile Lena,* Strindberg'den *Rüya Oyunu, Matmazel Zulie, Güçlü,* Pirandello'dan *Altı Şahıs Yazarını Arıyor, IV. Henri* (2 kez), *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (2 kez), *Eskisi Gibi Eskisinden Üstün,* Hebbel'-

den *Anton Usta,* Musset'den *Şamdancı,* Fonvizin'den *Anasının Kuzusu,* E. Rostand'dan *Cyrano de Bergerac,* Feydeau'dan *Avanak, Ayakbağı,* E. Scribe'den *Bir Bardak Su,* Molnar'dan *Lilliom.*

Çağdaş tiyatronun seçkin eserlerine yer verilmiştir. Bu arada aşağıda adlarını anmadığımız ve belki Devlet Tiyatrosu dağarcığında yer almaması gereken birtakım oyunlar da sahneye koyulmuştur. Bunlar dışında şu çağdaş oyunlar oynanmıştır: Montherland'dan *Ölü Kraliçe,* Jules Romains'den *Dr. Knock,* G. Lorca'dan *Bernarda Alba'nın Evi, Yerma,* E. O'Neill'den *Şair Ruhu, Günden Geceye, Ay Herkese Gülümser,* M. Maeterlinck'den *Evin İçi, Pelleas ve Melisande, Çağrılmadan Gelen, Mavi Kuş,* Albert Camus'den *Caligula, Ecinniler,* Graham Greene'den *Oturma Odası,* Giraudoux'dan *Su Kızı,* A. Miller'den *Cadı Kazanı* (2 kez), *Satıcının Ölümü, Bedel,* Thornton Wilder'den *Ramak Kaldı, Çöp Çatan, Bizim Şehir* (3 kez), Tenessee Williams'dan *Arzu Tramvayı, Çökme Tehlikesi Var, Yeryüzü Cenneti,* J. Anouilh'dan *Antigone, Şatoya Davet, Toreadorlar Valsi, Bir Don Kişot, Papatya Falı, Hırsızlar Balosu,* Ugo Betti'den *Keçiler Adası* (2 kez), *Kraliçe ve Asiler,* W. Inge'den *Dön Bana,* O Casey'den *Dünyanın Düzeni,* J. Genêt'den *Hizmetçiler,* Steinbeck'den *Fareler ve İnsanlar,* John Osborne'dan *Öfke,* S. Beckett'den *Son Bant,* Lady Gregory'den *Kulaktan Kulağa,* Ionesco'dan *Gergedan, Amedée,* F. Dürrenmatt'dan *Göktaşı, Fizikçiler, Yaşlı Hanımın Ziyareti,* Max Frisch'den *Don Juan ya da Geometri Aşkı, Andorra, Philipp Hotz'un Büyük Öfkesi,* Maugham'dan *Lady Frederick, Kadının Fendi,* E. Albee'den *Küskünler Kahvesi, Kıl Payı, Amerikan Rüyası, Hayvanat Bahçesi,* Arrabal'dan *Cephede Piknik, Özgürlük Ağacı,* H. Pinter'den *Doğum Günü,* Dino Buzzati'den *Klinik Bir Vaka,* M. Synge'den *Dereye Vuran Gölge, Babayiğit,* Paolo Levi'den *Trafik Cezası,* Tankred Dorst'tan *Sur Dibinde.*

Gerek klasik, gerek çağdaş Batı eserlerinin yanısıra Devlet Tiyatrosunun en önemli katkısı yerli oyun yazarlığının gelişmesinde görülür. Bugün önde gelen birçok oyun yazarımızın oyunları ilk kez Devlet Tiyatrosu sahnelerinde Türk seyircisinin karşısına çıkmıştır. Şimdi Devlet Tiyatrosunun Türk yazarlarından oynadığı oyunları görelim: Reşat Nuri Güntekin'den *Eski Şarkı, Tanrıdağ Ziyafeti, Bu Gece Başka Gece, Hülleci, Balıkesir Muhasebecisi,* Ahmet Kutsi Tecer'den *Köşebaşı* (3 kez), *Yazılan Bozulmaz, Köroğlu* (iki kez), Cevat Fehmi Başkut'tan *Paydos, Küçük Şehir, Harput'ta bir Amerikalı, Kleopatra'nın Mezarı, Tablodaki Adam, Hacıyatmaz, Göç, Buzlar Çözülmeden, Emekli, Ölen Hangisi?,* Nahit Sırrı Örik'ten *Alınyazısı,* Ahmet Muhip Dıranas'dan *Gölgeler,* Nazım Kurşunlu'dan *Melekler ve Şeytanlar, Çığ, Fatih, Branda Bezi, Dumanlı'da Telâki Var, Merdiven, Gecikenler, Yatık Emine* (Refik Halit Karay'dan), *Kör Kadı,* Orhan Asena'dan *Tanrılar ve İnsanlar, Korku, Hurrem Sultan, Yalan, Kocaoğlan, Tohum ve Toprak, Atçalı Kel Mehmet,* Turgut Özakman'dan *Penbe Evin Kaderi, Tufan, Güneşte On Kişi, Duvarların Ötesi, Paramparça, Ocak, Kanaviçe,* Haldun Taner'den *Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Lûtfen Dokunmayın, Huzur Çıkmazı,* Oktay Rıfat'tan *Kadınlar Arasında, Kıskançlar, Çil Horoz, Yağmur Sıkıntısı,* Melih Cevdet Anday'dan *İçerdekiler,* Refik Erduran'dan *Karayar Köprüsü, Büyük Jüstinyen, Cengiz Han'ın Bisikleti, Uçurtmanın Zinciri,* Cahit Atay'dan *Pervaneler, Hamdi ve Hamdi, Pusuda, Kırlangıçlar,* Güngör Dilmen'den *Midas'ın Altınları, Midas'ın Kulakları, Akad'ın Yayı,* Hidayet Sayın'dan *Topuzlu, Kördüğüm,* Turan Oflazoğlu'dan *Keziban, Deli İbrahim, Sokrates'in Savunması, IV. Murat,* Adalet Ağaoğlu'dan *Bir Piyes Yazalım* (S.Uzgören'le), *Evcilik Oyunu, Çatıdaki Çatlak, Tombala,* M. Faik Ozansoy'dan *Medea,* Selâhattin Batu'dan *Güzel*

Helena, Oğuzata, Çetin Altan'dan *Çenberler, Mor Defter, Yedinci Köpek,* Galip Güran'dan *Tersyüz,* Şahap Sıtkı'dan *Ayrı Dünyalar,* Aydın Arıt'tan *Bir Parmak Bal, Aya Bir Yolcu,* Sevgi Sanlı'dan *Menevşe Yaprağından İncinen Kız,* Ali Yörük'ten *Çatallı Köy,* Yıldırım Keskin'den *İnsansızlar, Soruşturma,* Necati Cumalı'dan *Çalıkuşu* (Reşat Nuri Güntekin'den), *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette, Vur Emri, Ezik Otlar,* Nezihe Meriç'ten *Sular Aydınlanıyordu,* Sabahattin Kudret Aksal'dan *Şakacı, Kahvede Şenlik Var, Kral Üşümesi,* Perihan Zorlu'dan *Günah Gecesi, Son Yağmur,* Muvaffak İhsan Garan'dan *Son Durak,* R.A. Sevengil'den *Sahne Dışındaki Oyun,* Suat Taşer'den *Aşk ve Barış,* İlhan Tarus'dan *Suavi Efendi,* Sabahattin Engin'den *Suçlu, Orada bir Köy Uzakta,* Tarık Buğra'dan *Ayakta Durmak İstiyorum,* Başar Sabuncu'dan *Kargalar, Şerefiye, Çark,* Necdet Özmen'den *Evlere Şenlik* (H.R. Gürpınar'dan), Recep Bilginer'den *İsyancılar,* S. Veyis Örnek'ten *Pirinçler Yeşerecek.*

Devlet Tiyatrosu günümüz Türk yazarlarının yanısıra daha eski yazarlarımızın bugün artık klasik sayılabilecek oyunlarını da yeniden düzenlemeler, dilinde özleştirmelerle oynamıştır: Namık Kemal'den *Akif Bey* (R. N. Güntekin düzenlemesi), H. Ziya Uşaklıgil'den *Kâbus* (M. Faik Ozansoy düzenlemesiyle), Abdülhak Hamit'ten *Finten* (iki kez, A. M. Dıranas düzenlemesiyle), Musahipzade Celâl'den (M. Şükrü Erdem ile birlikte) *Genç Osman, Macun Hokkası, İstanbul Efendisi* (müzikli), *Yedekçi* (müzikli), Celâl Esat Arseven ile Salâh Cimcoz'dan *Üçüncü Selim.*

Devlet Tiyatrosu'nun ayrıca eğitim ve öğretim görevi üzerinde de durmak gerekir. Çok yetenekli kadın, erkek sahne sanatçıları burada yetişmiş, bu sanatçılardan yalnız Devlet Tiyatrosu değil özel tiyatrolar da yararlanmıştır. Gerçi ilk başlarda bu görevi Devlet Konservatuarı

yapıyordu. Bugün de Devlet Konservatuarını bitirenler Devlet Tiyatrosunda sanatçı oluyorlarsa da, Devlet Konservatuarı ilk başlardaki gücünü yitirmiştir. Yeni bir atılım yapamamış, kendini yenileştirmemiş, daha çok müzik eğitimi yönü ağır basarak tiyatro ve baledeki yetiştiricilik görevini yitirmiştir. Ancak Cüneyt Gökçer'lerin, Saim Alpago'ların, Melek Ökte'lerin, Salih Canar'ların, Şahap Akalın'ların, Ertuğrul İlgin'lerin oluşturduğu ilk kuşak, genç kuşaklara ustalık etmiş, yol göstermiş, onların yetişmesinde büyük katkıları olmuştur. Sahneye koyuculukta da dışardan rejisörlere pek az gereksinme duyulmuş Carl Ebert'ten sonra gelen Renato Mordo, Arnulf Schröder, Takis Muzenidis, Todd Bolender, Jean Mercure, Maurizio Scaparro, Romain Weingarten, Hans Schweikart, Julein Berthau dışında Devlet Tiyatrosu sahneleri Mahir Canova, Cüneyt Gökçer, Asuman Korad, Tarık Levendoğlu, Şahap Akalın, Ziya Demirel, Bozkurt Kuruç ve başkaları sahne düzenlerinde başarı göstermişlerdir.

Devlet Tiyatrosu'nun iki alanda daha çalışmaları olmuştur. Bunlar Çocuk Tiyatrosu ve Müzikli Oyunlardır. Her yıl bir iki çocuk oyunu sahneye konulmuş olmakla birlikte kadrosuzluktan, yersizlikten bu temsillerin tam bir gereksinmeyi karşıladığı söylenemez. Devlet Tiyatrosunun daha ciddi bir tutumla bu önemli konuyu ele alması, çocuk oyunlarının seçimi, ayrı bir çocuk tiyatrosu kadrosu, ayrı bir tiyatroda bunları sürekli sunması kendisini bekleyen ödevlerin başında gelmektedir. Müzikli oyunlara gelince *Öp Beni Kate* ile başlayan bu yeni alan, ilk başlarda ağır eleştirilere uğramış, bu tür oyunları oynamanın Devlet Tiyatrosu'na yakışmıyacağı ileri sürülmüşse de bugün birçok ülkelerin, özellikle Almanya'nın Devlet Tiyatrosu ve Devlet Operalarında da bu tür oyunlara geniş ölçüde yer verildiğinin öğrenilmesiyle, üstelik halkın geniş ölçüde desteği ve temsillerin başarıyla oyna-

nışlarıyla *My Fair Lady, Damdaki Kemancı* olay yaratan, büyük ilgi uyandıran temsiller olmuştur. Bu arada *İstanbul Efendisi, Yedekçi* gibi yerli müzikli oyunlar da yeni bir düzen ve anlayışla, Nüvit Kodallı'nın müziğiyle sahneye konulmuşlardır.

Soru 83 Özel Tiyatrolar üzerine bilgi verir misiniz?

Daha önceki bir soruda bu dönemdeki özel tiyatroların bir listesini vermiştik. Bu listedeki tiyatroların çoğu kısa ömürlü olmuş, arkalarında en ufak bir iz bırakmadan silinip gitmişlerdir. İlk yıllarda bir varlık gösteren, kişiliğini kabul ettiren topluluklar Millî Sahne ile Raşit Rıza'nın kurduğu topluluklardır. Ülkemizde varlığını duyuran özel tiyatrolar, Küçük Sahne topluluğundan sonra başlamıştır. Küçük Sahne, Muhsin Ertuğrul gibi güçlü bir sanat adamının yol göstericiliğine ve Yapı ve Kredi Bankası gibi sağlam bir ödenek kaynağının yardımına sahipti. Küçük Sahne oldukça dayanıklı çıkmıştır. En önemli özelliği o güne dek adları duyulmamış genç yetenekleri biraraya toplamış olmasıydı. Kısa sürede bu gençler halka güçlerini kabul ettirdiler. Belki topluluğun oyun dağarcığı, hafif Amerikan ve Fransız oyunlarına da yer vermiş olması bakımından eleştirilebilir. Ancak *Godot'yu Beklerken*'i oynamak gibi yürekli bir atılım yapmış, iki Shakespeare oyununu sahnelemiş, Türk yazarlarına yer vermiş, Lorca'dan bir örnek sunmuştur. Küçük Sahne, hem daha sonraki özel tiyatrolara olumlu bir örnek olmuştur, hem de bu topluluğun oyuncuları daha sonra gerek tiyatromuzda, gerek sinemada önemli adlar olarak bugün de çalışmalarını sürdürmektedirler. Özel tiyatro deyince, bankaların, tiyatrosever varlıklı kişilerin vereceği ödenekler dışında, asıl para kaynağı gişe geliri

olan tiyatrolar anlaşılmak gerekir. Bu bakımdan işleyişleri, yönetimleri ticarî ilkelere göre olur. Kamu ödenekli Devlet Tiyatromuzun nasıl yalnız bu ödeneklere sırtını dayayıp ticarî ilkelere arkasını çevirmesi yanlışsa, ödenekli tiyatrolar içinde sanat düzeyi yüksek, Türk kültürüne katkısı olan özel tiyatroların da kamu kesiminden hiç bir yardım görmemesi öylesine yanlıştır. Devlet, belirli bir sanat politikası olmadığı için sorumsuz ve denetsiz bir açık ellilikle Devlet Tiyatrosuna verdiği ödeneği, kimikez Devlet Tiyatrosundan daha olumlu işler yapan özel tiyatrolardan esirgemektedir. Özel tiyatrolarımız, bağımsız kalmayı, ödenek alıp da kamu kesimine bağlanmaya yeğ tutmaktadır. Belki onların istekleri «gölge etme, başka şey istemem» sözüyle özetlenebilir. Burada gölge kamu yönetiminin özel girişimlere çıkardığı birtakım engeller ve vergidir. Cumhuriyetin başından beri bu vergi işi bir çözüme varmamıştır. 1934'lerde yeni kazanç vergisi kanunun 37. maddesinin A fıkrasına göre damga resmi, Darülaceze vergisi, % 10 tayyare pulu biletten düşüldükten sonra geriye kalanın % 50'sinden kazanç vergisi alınıyordu. 1942'lerde ise damga, tayyare, sinema, tiyatro nakliyat resimlerine yapılan zamlarla temaşa vergisi % 55'i buluyordu, giderler de düşüldükten sonra tiyatroların eline % 5 kalıyordu. Geliri olandan vergi alınmaması düşünülemez; ancak kamu kesimi ulusal kültüre katkısı olan tiyatroların hiç değilse vergi indirimi yoluyla çalışmalarını destekleyebilir. Çeşitli Avrupa ülkelerinde uygulanan yardım sistemleri incelenmelidir. Özellikle «kültür meteliği» adıyla uygulanan sistem ilginçtir. Burada bol para getiren çeşitli eğlencelerden kesilen küçük bir para, toplanarak, ciddî sanat çalışmalarına dağıtılmaktadır. Oysa bizde eğlence denilince barlar, içkili gazinolarla, Shakespeare'i, Yaşar Kemal'i oynayan ciddî tiyatrolar aynı torbaya konmaktadır. Bütün

bu anlayışsızlığa, ilgisizliğe, kör dövüşüne rağmen kimi özel tiyatrolar kendi yağlarıyla kavrularak övünç duyacağımız önemli işler yapabilmektedir. Türkiye'deki özel tiyatroların Broadway, Londra'da West - End, ve Paris'teki Bulvar Tiyatrolarından önemli bir ayrımı da vardır. Bu saydığımız büyük kentlerde özel tiyatrolar deyince daha çok prodüktör veya girişimcinin (sinema dilinde buna yapımcı deniyor) adını koyarak topladığı oyuncularla, kiraladığı tiyatroyla, kendi ticarî ölçülerine göre, gişe kazancı yapacak oyunun temsili anlaşılır. Bu oyunun temsilleri bitince de topluluk dağılır. Bizde bu çeşit tiyatrolara hemen hiç raslanmaz. Bir örnek olarak bir, iki yıl önce Güngör Dilmen'in *İttihat ve Terakki* adlı oyunu için böyle yapılmıştı. Bu tek tük örneklerin dışında bizdeki özel tiyatrolar devamlı bir kadro, devamlı bir tiyatro binası (ya kendilerinin veya kiralık) ve devamlı bir ad altında oluşurlar. Meşrutiyet'te görülen ve olumsuz sonuçlar veren topluluklarda sayı bolluğu son yıllarda da kendini duyurmaktadır. Eldeki iyi oyuncular ancak bir iki iyi topluluğa yetecekken, kısa bir başarı döneminden sonra parçalanmakta, ayrılanlar yeni topluluklar kurmakta, onlar da bir süre aralarında ayrılmakta, böylece kısır bir döngü içinde bu parçalanma durmadan yenilenmektedir. Siyasal partilerimize ve futbol takımlarımıza benzer bu durum, sonunda belki bizi Broadway'deki girişimci tiyatro sistemine götürecektir. Bununla birlikte özel tiyatrolarımız içinde bir, ikisi ciddî sanat yönünden hem sürekli, hem nitelik bakımından yüzümüzü ağartacak çalışmalar gösteriyorlar. Önce Kent Oyuncuları. Devlet Tiyatrosundan ayrılan Yıldız ve Müşfik Kenter'in kurduğu bu tiyatro önce çeşitli tiyatrolarda oynadıktan sonra sonunda kendi tiyatrolarına kavuşmuşlar, bir yanda oyunculuk güçlerini gösteren, ve halkı çeken hafif oyunların yanısıra Albee'nin *Hain Kurttan Kim Korkar?, Hamlet,*

Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri,* Hidayet Sayın'ın *Penbe Kadın*'ı, Necati Cumalı'nın *Nalınlar*'ı ve *Derya Gülü,* O. Zeki Özturanlı'nın *Batak Göl*'ü, Ionesco'nun *İskemleler*'i ve *Ders*'i, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sı, Çehov'un *Martı*'sı ve *Üç Kızkardeş*'i gibi oyunları da başarıyla oynamıştır. Haldun Dormen'in kurduğu Dormen Tiyatrosu topluluğu da dayanıklı olmuştur. Hafif oyunların, müzikli komedyaların yanısıra önemli sayılabilecek yabancı ve yerli oyunların oldukça iyi temsillerini vermiştir: Brecht'in *Puntilla Ağa ile Uşağı Matti,* Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır*'ı, Başar Sabuncu'nun *Şerefiye*'si ve başkaları. Bir başka önemli topluluk Gülriz Sururi Engin Cezzar topluluğudur. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı, Othello,* Güngör Dilmen'in *Kurban*'ı, Caldwell-Kirkland'dan *Tütün Yolu,* Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin*'i, Yaşar Kemal'in *Teneke*'si bu topluluğun olumlu çabalarından bir iki örnektir. Ulvi Uraz topluluğu da özellikle yerli yazarlarımıza yönelmiş başarılı bir topluluktur. Özellikle Haldun Taner'den *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'ın 350'yi aşkın temsili, Oktay Rıfat'ın *Zabit Fatma'nın Kuzusu,* Refik Erduran'ın *Kartal Tekmesi,* Hüseyin Rahmi Gürpınar Kemal Bekir'in *Utanmaz Adam*'ı, Mehmet Akan'ın *Hamhum Şaralop*'u, Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı,* Orhan Kemal'in *Yalova Kaymakamı ve Murtaza*'sı, Necati Cumalı'nın *Masalar*'ının temsilleri Ulvi Uraz tiyatrosunun Türk yazarlarına gösterdiği saygıya güzel örneklerdir. Deve Kuşu Kabare Tiyatrosu da *Vatan Kurtaran Şaban, Bu Şehr-i Stanbul ki, Astronot Niyazi* oyunlarıyla, Gen-Ar Nazım Hikmet'in *Yolcu*'su ile, yeni kurulan Bizim Tiyatro'nun oynadığı Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı,* Genco Erkal ve arkadaşlarının kurduğu Dostlar Tiyatrosu'nun oynadığı *Rosenbergler Ölmemeli* ilgiyi üzerine çeken temsillerdir. Ankarada da AST (Ankara Sanat Tiyatrosu) 1963 yılın-

dan beri ilgiyi üzerine çekmiş uyarıcı, uyandırıcı önemli bir özel tiyatrodur. *Godot'yu Beklerken,* Cahit Atay'ın *Sultan Gelin*'i, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* (yüzbin seyirciye oynamıştır), Brecht'in *Arturo-Ui'nin Yükselişi,* Gogol'un *Müfettiş*'i, Reşat Nuri Güntekin - Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914*'ü, Orhan Kemal'in *72. Koğuş*'u ve *Eskici Dükkânı* ve başkaları seyircide derin izler bırakmış temsillerdir. 1970 başında ne olduğu, ne olacağı bilinmeyen Halk Oyuncuları da adı gibi halka dönük bir tiyatrodur. Önce *Devr-i Süleyman* ile ilgiyi ve yıldırımları üzerine çeken bu topluluğun özellikle Yaşar Kemal'in *Teneke*'si ve Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal*'ı unutulmayacak temsillerdir. 1969-70 mevsimine Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunuyla girip bütün mevsim bu oyunu seyrettiren Ankara Birliği Sahnesi de bu listeye konulabilir. Bu sayılan veya sayılmayan tiyatrolar verilen örneklerin de gösterdiği gibi, canlı bir tiyatro yaşamına büyük katkıda bulunmuşlardır. Ancak oyun seçiminde tutarsızlıkları, dağılmaları, temsillerde seyirciyi ucuzundan avlayan yollara sapmaları belki gene özel tiyatro oluşlarıyla açıklansa bile uzun sürede kendilerine zararlı olmaktadır. Her şeye rağmen gene de yurdumuzda canlı, ilgi çekici tiyatro çalışmalarının özel tiyatrolardan çıktığını söylemeden edemiyeceğiz.

Soru 84 Amatör tiyatrolar ve Üniversite tiyatro çalışmaları üzerine bilgi verir misiniz?

Her ülkede tiyatro etkinliğinin önemli bir kesimi amatör tiyatrolardan gelir. Amatörler çoğukez yeniliklerde, yeni yorumlarda, denemede daha başarılıdırlar. Meşrutiyet döneminde aslında profesyonel tiyatrolar içinden pek çoğu amatör gibi çalışan tiyatrolardı. Cumhuri-

yet'in ilk yıllarında da amatör gruplar vardı: İstanbul Gençler Mahfili, Cumhuriyet Gençler Mahfili, Türk Gençler Birliği, Türk Gençliği Teali ve Teavün Cemiyeti, önce Yeşil Hilâl sonra Yeşil Sahne, Çalışan Gençler Mahfili, Halk Partisi Gençler Temaşa Grubu gibi topluluklar uyanık, yoğun tiyatro çalışmaları gösteriyordu. Bunlardan Cumhuriyet Gençler Mahfili 1935'lerde halka açık ve parasız temsilleriyle ilginç tiyatro çalışmaları yapıyordu. Ancak bu konuda Türk kültür tarihinin en parlak yapraklarından biri ve Cumhuriyet döneminin en özgün kuruluşlarından birisi Halkevleridir. 1931'de temeli atılan Halkevleri, 1911'de kurulmuş Türk Ocakları'nın yerini aldı. Halkevleri Cumhuriyet Halk Partisi genel yazmanlığına bağlıydı, ve dokuz koldan oluşurdu, bu kollardan biri de tiyatroydu. 1935'de sayıları 103'ü bulmuştu, 1950 yılına dek 478 Halkevi kurulmuştu. 1951'de siyasal gerekçelerle bunlar kapatıldı ve hazinenin malı oldu, kimi 1949'da kurulan Türk Ocakları'na geçti. Halkevleri yeniden kurulduysa da artık eski gücünü, ruhunu yitirmiş olarak çalışmalarını sürdürüyorlar. Bu halkevlerinin kent, kasaba ve köylerde çalışmaları içinde başta yayınları ilgimizi çekiyor. 50'yi aşkın dergileri vardı. Hemen hepsi temsiller veriyorlardı. Oyun metinleri yayımlanıyor, gönüllü gençlere tiyatro öğretimi için dersler açılıyordu. Özellikle Ankara Halkevi ile Eminönü Halkevlerinin tiyatro çalışmalarının, düzenledikleri şenliklerin, temsillerinin düzeyi çok üstündü. Ayrıca 1940'da Kültür Tiyatrosu da amatör çalışmalar yapıyordu. Küçük Sahne'nin kuruluşuyla özel tiyatrolar nasıl bir gelişme gösterdiyse, buna koşut ve aynı yıllarda amatör tiyatroların sayısı ve çalışmaları da öylece arttı. 1954'de Çığır Sahne, İ.Ü.T.B. Gençlik Tiyatrosu, Tiyatro Derneği vardı. 1956'da Uluslararası Şenliklere başlandı; böylece yerli ve yabancı amatör toplulukları her yıl bir araya gelmek ve birbirlerini

tanımak fırsatını buldular. Ayrıca Türk amatör toplulukları Nancy, Erlangen gibi merkezlerdeki şenliklere katılıyor, parlak sonuçlar alıyorlardı. Amatör tiyatrolar arasında Akademi Tiyatrosu, Sinema-Tiyatro Derneği, Gençlik Tiyatrosu (Akbank'tan yardım görmüştür), Y.O.T.B. Tiyatrosu, Federasyon Tiyatrosu, Türk Devrim Ocakları Tiyatrosu, T.Ü. Tiyatrosu, Robert Kolej, T.M.T.F. Tiyatrosu, Ankara Üniversitesi Tiyatro Derneği, Cep Tiyatrosu, Üniversiteliler Ev Tiyatrosu, Sahne Z., Türk Devrim Ocakları Cep Tiyatrosu, M.T.T.B.'nin Birlik Tiyatrosu, Dernek Tiyatrosu, BP Tiyatro Kulübü, Galatasaray Tiyatro Klübü, İzmir'deki Tiyatro ve Kültür Sevenler Derneği ve başkaları. Ancak amatör topluluklar içinde en başarı gösteren topluluk Teknik Üniversite'nin Genç Oyuncuları olmuştur. Bugün sahnelerimizde beğeniyle seyrettiğimiz birçok değerli sahne sanatçısı bu topluluktan yetiştiği gibi Genç Oyuncular toplu veya tek yazar eliyle oyunlar yazmışlar, Erdek Şenliklerini düzenlemişlerdir. Ankara Deneme Sahnesi varlığını duyuran, düzenli çalışmalarıyla anmaya değer. Bütün bu çalışmalar yurt yüzeyine yayılmıştır. Son yıllarda Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, Tarsus Meydan Oyuncuları, İşçinin Tiyatrosu, S.B.F. Sahne Topluluğu, O.D.T.Ü. Tiyatro Klübü ilgiyi çekiyor. Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde düzenlenen Devrim Tiyatrolar Şenliği yurdun dört bir köşesinden amatör tiyatro topluluklarını bir araya getirmektedir. İçerdeki ulusal ve uluslararası şenliklere, yörel şenliklere, ve yurt dışındaki şenliklere katılan amatör topluluklarımız büyük varlık göstermekte, ancak artık bunların birlikte örgütlenmesi gerekmektedir.

Üniversitede Tiyatroya gelince, Üniversiteli öğrencilerin kurdukları ve yukarıda adları verilen amatör tiyatro topluluklarından başka en önemlisi tiyatro bilimi artık Üniversitenin bir dalı olmuştur. Aslında bu çok ileri

bir adımdır. Bugün birçok Avrupa ülkelerinde bile cesaret edilemeyen bir Tiyatro Kürsüsü ve Tiyatro Araştırmaları Enstitüsünün kuruluşu Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde gerçekleşmiştir. Bunun fikir babası Muhsin Ertuğrul'dur. 1958'de bu fakültede önce bir enstitü kurulmuş, ve çalışmalara ilkin Amerikalı Profesör Kenneth Macgowan'ın tanınmış oyun yazarlarıyla yaptığı oyun yazarlığı kursu ile başlanmış, sonra buna çeşitli öğretim görevlilerinin verdikleri dersler katılmış, ve öğrenimi iki yıl olmuştur. Ancak bir üniversite diploması vermeyen Enstitü 1962'de kaldırılmış, 1964'de dört yıllık öğretim yapan kürsü olmuş, kürsünün başına da Profesör Dr. Melâhat Özgü getirilmiştir. Tiyatro Tarihi, Türk Tiyatrosu Tarihi, Dramatürji, Sahne Tekniği ve Uygulaması, Tiyatro Yönetimi, Sahne Çalışmaları gibi çeşitli kuramsal ve uygulamalı alanlarda dersler, seminerler yürütmekte, ayrıca Doçent Dr. Özdemir Nutku'nun yönettiği laboratuar çalışmalarıyla çok ilginç temsiller verilmektedir. Tiyatro Kürsüsüne 1970'de bir de Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü eklenmiştir. Kürsü ve Enstitünün çeşitli yayınları vardır. İlk mezunlarını 1968'de vermiş olan Tiyatro Kürsüsü gerek yetiştirdiği öğrenciler, gerek araştırmalarıyla Türk Tiyatrosuna yön verici bir güce ve yetkinliğe erişmiştir.

Soru 85 Bu dönemde devlet - tiyatro ilişkisi ne doğrultuda gelişmiştir?

Çok partili rejime geçinceye değin devletin güzel sanatlara ve tiyatroya ilgisi, yardımı büyüktü. Kamu kesiminin kurduğu bütün sanat kurumları bu dönemde yapılmıştır. Çok partili rejimde ise hükûmetler bu konularla ilgilenmemişler, değil yeni kurumlar yaratmak, es-

kileri de geliştirecek hiç bir çaba göstermemişlerdir. Öyle ki son yıllarda tiyatro yakılmış, tiyatrolara saldırılar olmuş, sanatçıların can ve mal güvenliği tehlikeye girdiğinde hükûmet buna bile seyirci kalmıştır. Bu konuda iktidarların cevabı hazır: Değil mi ki 25 milyon lira her yıl Devlet Tiyatrosu bütçesi için veriliyor, artık bundan gerisine karışmıyacaklardır. Başta Atatürk olmak üzere tek partili rejimde devlet adamları sanata ve sanatçıya büyük ilgi gösterirler, onların sorunlarıyla ilgilenirlerdi. Çok partili rejimde ise Tanzimat devlet adamları niteliğinde kimseler gelmemiştir. İlk başlarda gerek Halk Partisi, gerek hükûmet, sanat ve tiyatroyu geliştirmek için ödüller veriyordu. Bugün bu ödüller de yoktur. Ödüller daha çok özel girişimler ve kurumlarda görülüyor: İlhan İskender Armağanı, Ankara Sanatseverler Derneği Tiyatro Ödülleri, Türk Dil Kurumu'nun her yıl edebiyat eserleri için ödül verirken tiyatroya da ayırdığı ödül, Türk Ev Kadınları Derneği'nin tiyatro ödülü, ve en önemlisi 1970'de T.R.T.'nin Kültür, Sanat ve Bilim Ödülleridir. Henüz sonuçlanmamış bu dev ödül sisteminde çeşitli ödül dalları arasında tiyatro için Radyo Oyunları, Radyo Çocuk Oyunları, Televizyon Oyunları, Tiyatro Sahne Eserleri yarışmaları bulunmaktadır. Kamu kesimi zaman zaman küçük kımıltılar yapmıştır. 1961'de toplanan Millî Eğitim Bakanlığı VII. Millî Eğitim Şûrasında bir Tiyatro ve Opera Komitesi üç aylık çalışmadan sonra raporuyla birlikte üç kanun tasarısının metnini kaleme almıştır: Devlet Konservatuarları Kanunu ve tüzükleri, Devlet Tiyatrosu Kanunu tasarısı, ve yönetmeliği, Bölge Tiyatroları Kanun Tasarısı. Rapor kanun tasarılarıyla birlikte yayımlanmış olmasına rağmen Bakanlık bunu rafa kaldırmış, değil bu çalışmaları değerlendirmek kurul üyelerine bir teşekkür bile etmemiştir. İlk beş yıllık planda «Devlet Opera ve Tiyatroları çalışmalarını daha geniş

çevrelere yararlı kılacak, bölge tiyatroları kurulacak, sanat değeri ve toplum eğitimine faydaları tesbit edilen özel tiyatrolar teşvik edilecektir» denmesine rağmen bu yolda hiç bir adım atılmamıştır. Tek olumlu adım Millî Eğitim Bakanlığının 1964 yılında İstanbul'da düzenlediği I. Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulunun toplantısı olmuştur. Türkiye'nin kalburüstü müzik ve sahne adamları Türkiye'nin bu alandaki tüm sorunlarını ele almışlar, tartışmışlar, önerilerde bulunmuşlar, oylamalarla belli başlı ilkeler saptanmıştır. Ancak Bakanlık bir daha böyle bir danışma kurulu toplama gereksinmesini duymadığı gibi, değil birinci kurulda alınan kararları uygulamak, çoğukez bunlara taban tabana aykırı uygulamalarda bulunmuştur. Millî Eğitim Bakanlığı danışmaya önem vermeyen bir bakanlık olarak sanat kurumlarını, sanat öğretimi yapan okulları, müzeleri, kitaplıkları kapsamına alan bir Kültür Müsteşarlığı kurmuş, ancak her türlü danışmadan kaçınan, gölgesinden korkar adı var, kendi yok bu Kültür Müsteşarlığı, bırakın olumlu işleri yapmasını, daha çok eldeki kurumların çalışmalarına gölge eder bir durumdadır. 1970 Türkiye'sinde devlet tiyatro ilişkisi diye bir konudan söz etmek gülünçtür. Kamu kesiminin bu kayıtsızlığına rağmen gene olumlu sonuçlar alınıyorsa bunlar raslantılarla ve bir de eskiden kurulan kurumların sağlamlığıyla açıklanabilir; hükûmete rağmen bunlar gene de ayakta durabilmektedir. Bunları başı olmayan bir gövdeye benzetebiliriz. Bir Gençlik ve Spor Bakanlığı kurulması, Spor - Toto gelirleriyle spor alanları yapılması düşünülmüş de bunları kültür merkezlerine harcamak, spor ve sanat kurumlarını bu merkezlerde birleştirmek düşünülmemiştir.

Soru 86 Bu dönemin ilk kesiminde belli başlı yazarlar kimlerdir?

Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu çevresinde toplanmış yazarlar buluyoruz. Bu yazarların kimi ilk oyunlarını Meşrutiyet'te vermişlerdi. Bu yazarları ve eserlerini gösterelim.

Halit Fahri Ozansoy: *Sönen Kandiller, Nedim, On Yılın Destanı, Hayalet, Bir Dolaptır Dönüyor.*

İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci Uyarlamalarından başka *Nakıs, Şer'iye Mahkemesinde, Himmet'in Oğlu, Asi Olalım, Ana Kurbanı, Hacı Mansur, Yavuz Hırsız, Arayan Belâsını da Bulur Mevlâsını da, Bayramlık, Fakabasmaz, Ferhunde, Fırtınadan Sonra, Huriye'nin Dolabı, Kara Haber, Kaynanaya Hulûl Etme Usulü, Kibar ve İnat, Metres - Zevce, Minnettarlık, Olağan Şey, Zülkarneyn.* Ayrıca çocuk oyunları.

Reşat Nuri Güntekin *İstiklâl, Ağlayan Kız, Bu Gece Başka Gece, Balıkesir Muhasebecisi, Yaprak Dökümü, Gözdağı, Çalıkuşu* (Necati Cumalı uyarlaması), *Sarıpınar 1914* (Turgut Özakman uyarlaması), *Hülleci, Bir Ördek Avı, Babür Şahın Seccadesi, Eski Şarkı, Bir Yağmur Gecesi, Tanrıdağı Ziyafeti* ve çeşitli okul oyunları ve uyarlamalar.

Musahipzade Celâl: *Fermanlı Deli Hazretleri, Aynaroz Kadısı, Kafes Arkasında, Bir Kavuk Devrildi, Mum Söndü, Pazartesi Perşembe, Gülsüm* (Türk Kızı'nın değiştirilmiş biçimi), *Gül ve Gönül, Selma, Balabanağa Ağa, Genç Osman* (Mehmet Şükrü Erden'le), *Karacaoğlan* (Kemal Samancı ile).

Hüseyin Suat Yalçın: *Acemi Çaylaklar, Bir Zifaf Gecesi, Ahrette Bir Gün, Ballıbaba, Tayyare, Nağme, Ana Karnında Son Gece.*

Mahmut Yesari: *Antika Tablo, Asri Hülya-*

lar, Ayrı Oda, Bay - Bayan, Bekir'in Rüyası, Bir Sukut-ı Hayal, Çürük Merdiven, Hanife Hanım Hizmetçi Arıyor, Sancağın Şerefi, Sürtük, Serseri, Telli Turna, ve çeşitli çocuk oyunları, uyarlamalar.

Yusuf Ziya Ortaç *Aşk Mektebi, Yalı Çapkını.*

Celâl Esat Arseven *Saatçi, Büyük İkramiye* (Yusuf Süruri ile).

Abdülhak Hamit Tarhan *Hakan, Yabancı Dostlar, Cünûn-i Aşk yahut Mihrace, Kanunî'nin Vicdan Azabı* (bitmemiştir).

Halide Edip Adıvar: *Maske ve Ruh.*

Aka Gündüz *Beyaz Kahraman, Köy Muallimi, Mavi Yıldırım, Yarım Osman, Yılmazların İkizler, Beyaz Zehir, O Bir Devirdi, Mehmetçiğin Sözü.*

Vedat Ürfi Bengü *Beyaz Baykuş, Bir Doktorun Ödevi, Kanun Adamı.*

Refik Halit Karay: *Deli.*

Hüseyin Rahmi Gürpınar: *Kadın Erkekleşince, İki Damla Yaş, Tokuşan Kafalar,* ve romanlarından yapılmış çeşitli uyarlamalar.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Sağanak, Mağara.*

Oyun yazarlığına bu dönemde başlayanlara gelince bu yazarlar ve oyunları şunlardır:

Faruk Nafiz Çamlıbel *Akın, Canavar, Kahraman, Özyurt, Yaylâ Kartalı, Yangın, Ateş.*

Necip Fazıl Kısakürek *Bir Adam Yaratmak, Künye, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih, Para, Sabır Taşı, Tohum, Reis Bey, Siyah Pelerinli Adam, Sır, Kanlı Sarık, Sultan Abdülhamit.*

Vedat Nedim Tör: *İşsizler, Üç Kişi Arasında Fevkal'asriler, Kör, Hayvan Fikri Yedi, Köksüzler, İmralı'nın İnsanları, Değişen Adam, Sanatkâr Aşkı, Görücü,*

Kadın Polis Olursa, Düşürtenler, Çarliston, Hep ve Hiç, Siyah - Beyaz, Aşağıdan Yukarı, Avrupa Ana, İstenmiyen Mucize, Sahte Sultan, Halıcı Kız, Batista, Hacivat Diplomat, Dağ Başındaki Kız.

Nazım Hikmet *Kafatası, Bir Ölü Evi, Ocak Başında, Unutulan Adam, Ferhad İle Şirin, Enayi, İstasyon, İnek, Ne Olursa Olsun, Filip Filipek var mıydı, yok muydu? Var Olup Olmamak, Demoklesin Kılıcı, Yolcu, Sabahat, Yusuf ile Menofis.*

Cevdet Kudret *Tersine Akan Nehir, Rüya İçinde Rüya, Kurtlar, Danyal ve Sara, Hamle Et, İntihar, Dram Üç Perde, Yaşayan Ölüler.*

Cevat Fehmi Başkut *Büyük Şehir, Ayarsızlar, Hacı Kaptan, Küçük Şehir, Koca Bebek, Paydos, Sana Rey Veriyorum, Soygun, Kadıköy İskelesi, Makine, Harput'ta Bir Amerikalı, Kleopatra'nın Mezarı, Tablodaki Adam, Öbür Gelişte, Hacıyatmaz, Göç, Buzlar Çözülmeden, Hepimiz Birimiz İçin, Üzüntüyü Bırak, Ayna, Emekli, Aş Ocağı, Ölen Hangisi?*

Ahmet Kutsi Tecer: *Köşebaşı, Bir Pazar Günü, Köroğlu, Satılık Ev, Yazılan Bozulmaz, Didonlar, Avşarlar, Yüzük Oyunu.*

Ahmet Muhip Dıranas *Üç Kahraman, Gölgeler, O Böyle İstemezdi.*

Selâhattin Batu *İphigenia Tauris'te, Kerem ile Aslı, Güzel Helena, Oğuzata, İki Rüzgâr Arasında.*

İsmail Hakkı Baltacıoğlu *Akıl Taciri, Andaval Palas, İnanmak, Kütük, Ölüler, Profesör ve Uşağı.*

Oktay Rıfat (Horozcu) *Kadınlar Arasında, Kıskançlar, Oyun İçinde Oyun, O Zaman Bu Zaman, Salih Reisin Dulları, Birtakım İnsanlar, Atlar ve Filler, Çil Horoz, Zabit Fatma'nın Kuzusu, Yağmur Sıkıntısı.*

Soru 87 Bu dönemin ikinci kesiminde belli başlı yazarlar kimlerdir?

Daha önceki soruda adlarını verdiğimiz yazarlar içinde bu kesimde de oyunlar yazmış olanlar vardır. Ancak bu kesimin özellikle genç kuşak yazarları Türk dramına yepyeni bir hava, özgünlük getirmişlerdir. Şimdi bu yazarları ve oyunlarının adlarını görelim:

Haldun Taner *Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczahanesi, Lûtfen Dokunmayın, Huzur Çıkmazı, Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Vatan Kurtaran Şaban, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Astronot Niyazi* (Zeki Alasyalı ile).

Orhan Asena: *Tanrılar ve İnsanlar* (Gılgameş). *Korku, Hurrem Sultan, Yalan, Garipdede Çıkmazı, Kocaoğlan, Gecenin Sonu, Kapılar, Tohum ve Toprak, Fadik Kız, Toroslardan Öteye, Kurtlar, Kral Düşü, Murtaza, Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler, El Kapısı, Sağırlar Söğüşmesi, Simavnalı Şeyh Bedrettin, Atçalı Kel Mehmet.*

Turgut Özakman: *Masum Katiller, Pembe Evin Kaderi, Duvarların Ötesi, Güneş'te On Kişi, Tufan, Kanaviçe, Ocak, Paramparça, Karagöz'ün Dönüşü, Hastahane, Sahici Oyun, Bulvar, Ulusal Kolej Disiplin Kurulu, Komşularımız, Sarıpınar 1914* (Reşat Nuri Güntekin'in *Değirmen*'inden), *Darılmaca Yok, Siz, Biz, Berberde.*

Cahit Atay *Pervaneler, Pusuda, Sahildeki Kanape, Karalar'ın Memetleri, Hamdi ve Hamdi, Ana Hanım, Kız Hanım, Sultan Gelin, Evlenemeyenler, Gültepe Oyunları, Kırlangıçlar, İnsanlık Ölmedi ya.*

Refik Erduran *Deli, Karayar Köprüsü, Bir Kilo Namus, Cengiz Hanın Bisikleti, Büyük Jüstinyen, İkinci Baskı, Aman Avcı, İp Oyunu, Korkunçlar, Ayı Ma-*

salı, Direklerarasında, Uçurtmanın Zinciri, Kartal Tekmesi, Sahip, Con Paşanın Son Savaşı, Merdiven Konçertosu, Kelepçe, Turp Suyu.

Çetin Altan: *Çemberler, Tahtaravalli, Beybaba, Mor Defter, Dilekçe, Yedinci Köpek, Suçlular, Komisyon.*

Necati Cumalı *Boş Beşik, Mine, Nalınlar, Derya Gülü, Ezik Otlar, Vur Emri, Susuz Yaz, Tehlikeli Güvercin, Yeni Çıkan Şarkılar, Masalar, Kaynana Ciğeri, Aşk Duvarı, Zorla İspanyol, Çalıkuşu* (Reşat Nuri Güntekin'den uyarlama).

Sabahattin Kudret Aksal: *Evin Üstünde Bulut, Feride Hanım (Konakta Bir Oyun), Şakacı, Bir Odada Üç Ayna, Tersine Dönen Şemsiye, Kahvede Şenlik Var, Kral Üşümesi, Bay Hiç, Sonsuzluk Kitapevi ya da Kuyruklu Yıldız.*

Güngör Dilmen: *Avcı Karkap, Midas'ın Kulakları, Canlı Maymun Lokantası, Ayak Parmakları, Midas'ın Altınları, Akad'ın Yayı, İttihad ve Terakki, Montezuma, Kurban.*

Nazım Kurşunlu *Melekler ve Şeytanlar, Branda Bezi, Fatih, Çığ, Dumanlı'da Telâki Var, İpler Elimizde Değil, Çivi Çiviyi Söker, Merdiven, Yolun Sonu, Analar Babalar Okulu, Dışardakiler, Gecikenler, Kör Kadı.*

Aziz Nesin: *Biraz Gelir misiniz?, Bir Şey Yap Met, Toros Canavarı, Üç Minyatür Oyun, Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı, Çiçu, Fotinbağı, Koltuk, Hadi Öldürsene Canikom, Barbaros'un Torunu, Karagöz'ün Berberliği, Tut Elimden Rovni.*

Turan Oflazoğlu *Keziban, Deli İbrahim, IV. Murat, Socrates'in Savunması, Allahın Dediği Olur.*

Orhan Kemal: Daha çok romanlarından yapı-

lan uyarlamalarla *İspinozlar, 72. Koğuş, Eskici Dükkânı, Murtaza, Kardeş Payı.*

Yaşar Kemal *Teneke, Uzun dere.*

Hidayet Sayın *Barış, Bir Dünyamız Vardı, Topuzlu, Pembe Kadın, Kördüğüm, Küçük Devler.*

Recep Bilginer: *O ve Kadınlar, Son Misafir, Kardeşler Köyünün Üç İhtiyarı, İsyancılar, Gazeteciden Dost, Ben Devletim, Utanç Dünyası.*

Adalet Ağaoğlu *Bir Piyes Yazalım* (Sevim Uzgören ile), *Evcilik Oyunu, Çatıdaki Çatlak, Tombala, Sınırlarda, Bir Kahramanın Ölümü.*

Yıldırım Keskin *İnsansızlar, Soruşturma.*

Başar Sabuncu *Kargalar, Şerefiye, Çark, Lâdes ya da Aile Ocağı.*

Melih Cevdet Anday: *Yılanlar, İçerdekiler, Mikado'nun Çöpleri, Dikkat Köpek Var.*

İlhan Tarus *Ceza Hakimi, Yeşil Deniz, Bir Gemi, Çoban Köpeği, Karıncalar, Suavi Efendi.*

Tarık Buğra *Aküm ülatörlü Radyo, Ayakta Durmak İstiyorum.*

Sedat Veyis Örnek *Kurt, Pirinçler Yeşerecek, Manda Gözü.*

Güner Sümer: *Bozuk Düzen, Yarın Cumartesi.*

Aydın Arıt *Bekri Bira İçmezdi, Bir Parmak Bal, Aya Bir Yolcu.*

● Bu arada tek tek oyunlarla ilgiyi çeken bir iki yazardan örnek vermek gerekirse şunları sayabiliriz: Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası,* Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu,* Sabahattin Ali'nin *Esirler,* O. Zeki Özturanlı *Batak Göl,* Vüsat O. Bener *Ihlamur Ağacı,* Hüseyin Batuhan'ın *Büyük Çınar*'ı, Abidin Dino'nun *Kel*'i, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal*'ı, Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*'u, Haşmet Zeybek'in *Irgat*'ı, Tarık Dur-

sun K. *Askerdeki Oğlumuz*, Behçet Necatigil'in kısa oyunları, Afif Yesari'nin Düşünce Tiyatrosu.

Soru 88 :Bu dönem yazarları belli başlı hangi oyun türlerine ve konulara yönelmişlerdir?

Cumhuriyet dönemi kendi tür ve konularını birlikte getirmiştir. Burada artık komedya, melodram, tragedya gibi türler yerine oyunlara konu öbeklerine göre örnekler vermek kaçınılmaz oluyor. Kimi oyunlarda birden çok tema bulunduğu için ve kısa bir cevapta bu dönemin tüm oyunlarını ele almak güç olduğundan yalnız belirli bir eğilimin ana çizgilerini vermekle yetineceğiz.

● Kurtuluş Savaşı ve bunu izleyen devrimlerin bu dönemin en önemli konusu olması doğaldır. Kurtuluş Savaşı ve Atatürk üzerine oyunlar yalnız savaştaki Türk kahramanlığını göstermekle yetinmemiş, birçok oyunlarda İstanbul'un işbirlikçi, Osmanlı kalıntısı, yozlaşmış çevresi ile Anadolu'nun ülkücü, yurtsever insanları arasında güzel bir karşıtlık da yaratılmıştır: Hayri Muhittin'in *Gazi Mustafa Kemal*'i, Mecdettin Kâmi'nin *Sakarya Kahramanları, Sakarya Cihad-ı Ekberi, Şeyh Said Sehpa-i Adalette, İrticaın Yedi Başlı Ejderi Şeyh Said,* İsmail Zahit'in *İzmir'de Şanlı Hilâl,* Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Kahraman*'ı, *Ateş*'i, Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklâl'i,* Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım*'ı, Osman Türkoğlu'nun *Tipi*'si, Nahit Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş*'i, Kâzım Nami (Duru) nin *Uyanış*'ı, Nazım Hikmet'in *Yolcu*'su, Yunus Nüzhet'in *Hedef*'i, Vasfi Mahir Kocatürk'ün *Yaman*'ı, Nihat Sami (Banarlı)'nin *Kızıl Çağlayan*'ı, Miraç Aktuğ'un *Ülküme Doğru*'su, Celâl Tuncer'in *Devrim Yolcuları,* Hüsamettin Işın'ın *Atatürk'e İlk Kurban*'ı, Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Bir Zabit'in On*

Beş Günü, Sakarya'sı, Erol Toy'un *Parti Pehlivan*'ı. Kurtuluş Savaşı'nı izleyen devrimleri yücelten oyunlar arasında şunlar sayılabilir: Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı,* Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılâp Çocukları,* Aka Gündüz'ün *Beyaz Kahramanı, Yarım Osman*'ı, *O Bir Devirdi*'si, Vasfi Mahir (Kocatürk)'in *10 İnkılâb*'ı, Aziz Nogay'ın *İstibdattan Cumhuriyet'e*'si, *Sevr'den Lozan'a*'sı, Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum*'u. Devrimlerle olan değişim, tutucu, sağcı ortam ile değerler çatışması, uyuşmazlık için şu oyunları gösterebiliriz: Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci*'si, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak*'ı, Musahipzade Celâl'in *Selma*'sı, Ertuğrul Şevket'in *Şeriatça*'sı, Osman Cemal Kaygusuz'un *Üfürükçü*'sü, M. Kemal Küçük'ün *Çınar*'ı, Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti,* Cevat Fehmi Başkut'un *Koca Bebek*'i.

● Kişilerin ruhsal durumlarını, psikanaliz çözümlemelerini, aşağılık duygularını, yalnızlıklarını, cinsel ve para tutkularını, ölüm korkularını, değişen durumlara göre çevreyle uyuşmazlıklarını işleyen oyunlar arasında şunları sayabiliriz: Muhip Dıranas'ın *Gölgeler*'i, Halit Fahri Ozansoy'un *Sönen Kandiller*'i, *Hayalet*'i, Cevdet Kudret'in *Rüya İçinde Rüya*'sı, *Tersine Akan Nehir*'i, Vedat Nedim Tör'ün *Siyah Beyaz*'ı, *Kör, Üç Kişi Arasında, Hayvan Fikri Yedi, Sanatkâr Aşkı,* Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam*'ı, Refik Erduran'ın *Deli*'si, Çetin Altan'ın *Mor Defter*'i, *Suçlular*'ı, *Beybaba*'sı, Turgut Özakman'ın *Paramparça*'sı, *Dışardakiler*'i, *Fazilet Eczahanesi, Huzur Çıkmazı,* Orhan Asena'nın *Korku*'su, *Geçkin Kız*'ı, *Kocaoğlan*'ı, *Yalan*'ı, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Şaka*'sı, *Evin Üstündeki Bulut*'u, Oktay Rıfat'ın *Yağmur Sıkıntısı, Tersine Dönen Şemsiye*'si, Nazım Kurşunlu'nun *Dumanlıda Telâki Var*'ı, Yıldırım Keskin'in *İnsansızlar*'ı, Cevat Fehmi Başkut'un *Emekli*'si, Adalet Ağaoğlu'nun *Tombala*'sı, Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri,* Aziz Nesin'in

Çiçu'su. Sapık ruhsal durumlar özellikle şu oyunlarda vurgulanmıştır: Oktay Rıfat'ın *Zabit Fatma'nın Kuzusu,* Aydın Arıt'ın *Aya Bir Yolcu*'su, Çetin Altan'ın *Çemberler*'i, Halit Fahri Ozansoy'un *İki Yanda*'sı. Sanatçının, bilim adamının çevresiyle uyuşmazlığı da ele alınmıştır: Haldun Taner'in *Ve Değirmen Dönerdi*'si, Şahap Sıtkı'nın *Ayrı Dünyalar*'ı, Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak,* Cemal Nadir Güler'in *Yüz Karası,* Refik Ahmet Sevengil'in *Sahne Dışındaki Oyun*'u, Refik Erduran'ın *Karayar Köprüsü,* Behçet Necatigil'in *Kutularda Sinek*'i, Çetin Altan'ın *Yedinci Köpek*'i. Toplum dışı kişilerin toplumla uyuşmazlığını çözümleyen oyunlar: Necip Fazıl Kısakürek'in *Namı Diğer Parmaksız Salih*'i, *Reis Bey*'i, Galip Güran'ın *Batak*'ı, Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi,* Orhan Kemal'in *72. Koğuş*'u, Recep Bilginer'in *Utanç Dünyası,* Güner Sümer'in *Yarın Cumartesi*'si. Toplumdaki düzensizlikle savaşmak isteyen, ülkücü fakat çoğukez sonunda yenik düşen kahramanları ele alan oyunlar: Sevgi Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili,* Turgut Özakman'ın *Güneşte On Kişi,* Recep Bilginer'in *Gazeteciden Dost*'u, *Ben Devletim*'i, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos*'u, *Soygun*'u, Vedat Nedim Tör'ün *Dağ Başındaki Kız*'ı, Refik Erduran'ın *İkinci Baskı*'sı. Kişilerin toplum içindeki yerlerine göre sorumsuzluklarını ele alan oyunlar: Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım,* Behçet Necatigil'in *Uzun Yol Kaptanı,* Aziz Nesin'in *Toros Canavarı,* Refik Erduran'ın *Uçurtmanın Zinciri,* Reşat Nuri Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi.*

● Değer yargılarının değişiminde kuşaklararası çatışma, Batılılaşmanın sindirilmemiş olması, maddeciliğin önem kazanması, kadının gerçek yeri, bu değerlerin cinsel sorunlarda, para, ahlâk, din anlayışında yansıları kimi oyunlarda ele alınmıştır: Vedat Nedim Tör'ün *Köksüzler, Fevkalasriler, Çarliston,* Nazım Hikmet'in *Bir Ölü*

Evi, Yusuf'la Menofis, Necip Fazıl Kısakürek'in, *Künye, Para İçin*'i, Nudiye Nizamettin'in *Beyoğlu 1931*'i, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince,* Reşat Nuri Güntekin'in *Eski Şarkı*'sı, Celâlettin Ezine'nin *Bir Misafir Geldi*'si, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Yayla Kartal*'ı, Cevat Fehmi Başkut'un *Ayarsızlar*'ı, *Makine*'si, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Vardı*'sı, Başar Sabuncu'nun *Çark*'ı, Refik Erduran'ın *Bir Kilo Namus*'u Melih Vassaf'ın *Nuhun Gemisi,* Çetin Altan'ın *Tahtıravalli*'si, Cahit Atay'ın *Hamdi ve Hamdi*'si, Nahit Sırrı Örik'in *Hep ve Hiç*'i, Necati Cumalı'nın *Masalar*'ı, Turgut Özakman'ın *Paramparça*'sı, Adalet Ağaoğlu'nun *Evcilik Oyunu,* Yusuf Ziya Ortaç'ın *Aşk Mektebi,* Reşat Nuri Güntekin'in *Bu Gece Başka Gece,* Rıfat Ilgaz'ın *Ha Babam Sınıfı,* Selçuk Kaskan'ın *Dolap Beygiri.* Çok partili rejimde kendini gösteren iğreti, yalancı, iki yüzlü siyasal değerler de ele alınmıştır: Reşat Nuri Güntekin'in *Tanrıdağ Ziyafeti,* Haldun Taner'in *Günün Adamı,* Cevat Fehmi Başkut'un *Hacıyatmaz* ve *Sana Rey Veriyorum*'u, Çetin Altan'ın *Komisyon*'u, Aydın Engin'in *Devr-i Süleyman*'ı, Vedat Türkali'nin *141 Basamak*'ı.

● Toplumsal düzensizlik, ekonomik güvensizlik, bunun yarattığı ahlâk çöküntüsü, bunların aile üzerinde olumsuz etkileri, kişinin kişiyi, bir toplumsal kesimin ötekini, bir devletin bir başka devleti sömürmesi sayısı kabarık toplumsal oyunlarda ele alınmıştır. Ayrı bir öbekte örneklerini vereceğimiz köy oyunlarında da bunlara koşut durumlar ele alınmaktadır. Kent düzeyindeki toplumsal oyunlar şunlardır: Vedat Nedim Tör'ün *İşsizler*'i, Sabahattin Ali'nin *Esirler*'i, Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü,* Nazım Kurşunlu'nun *Branda Bezi,* Turgut Özakman'ın *Ocak*'ı, Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*'i, Orhan Kemal'in *İspinozlar*'ı, *Kardeş Payı,* Adalet Ağaoğlu'nun *Çatıdaki Çatlak*'ı, Nazım Hikmet'in *Kafatası*'sı, *Sabahat*'ı,

Cevat Fehmi Başkut'un *Kadıköy İskelesi,* Çetin Altan'ın *Dilekçe*'si, Sermet Çağan'ın *Savaş Oyunu, Ayak Bacak Fabrikası,* ve ölümüne dek bitiremediği *At Gözü,* Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası,* Oktay Rıfat'ın *Kadınlar Arasında*'sı, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Bir Odada Üç Ayna*'sı, Başar Sabuncu'nun *Şerefiye*'si, Abidin Dino'nun *Kel*'i, Hidayet Sayın'ın *Kördüğüm*'ü, Vedat Türkali'nin *141. Basamak*'ı, Orhan Asena'nın *Sağırlar Söğüşmesi, Kapılar*'ı, Refik Erduran'ın *Kartal Tekmesi, Kelepçe, Sahip*'i, *Merdiven Konçertosu.* Köyden kentlere, yurt dışına göçler, gecekondular da iki değişik toplum ve kültürün arasındaki insanların çevresi şu oyunlarda ele alınmıştır: Cahit Atay *Gültepe Oyunları,* İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin *Himmet'in Oğlu,* Oktay Rıfat'ın *Çil Horoz*'u, Münir Hayri Egeli'nin *Yürük Emine*'si, Cevat Fehmi Başkut'un *Göç*'ü, Orhan Asena'nın *Fadik Kız*'ı, Nazım Kurşunlu'nun *Merdiven*'i, Orhan Kemal'in *Kardeş Payı.*

● Köy Oyunları başlığı altında toplayabileceğimiz pek çok oyun yukarıda sayılan sorunları köy ve kasaba içinde ele almaktadır. Köy kadınının durumu, kan davası, sömürü düzeni, yoksulluk, ekonomik güvensizlik, ağa baskısı, çatışan değerler, gericilik, geleneklerin baskısı gibi sorunlara değinilmektedir: Cahit Atay'ın *Sultan Gelin, Karalar'ın Memetleri, Pusuda, Ormanda, Ana Hanım Kız Hanım,* Nazım Kurşunlu'nun *Çığ* ve *Yatık Emine* (Refik Halit Karay'dan), Orhan Burian'ın *Canın Yongası,* Necati Cumalı'nın *Boş Beşik, Vur Emri, Mine, Susuz Yaz, Ezik Otlar, Derya Gülü,* Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*'ı, *Topuzlu*'su, O. Zeki Turanlı'nın *Batak Göl*'ü, Güngör Dilmen'in *Kurban*'ı, Ali Yürük'ün *Çatallı Köy*'ü, Recep Bilginer'in *İsyancılar*'ı, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar*'ı, Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü,* Doğan Ayhan'ın *Akçaköy'ün İnsanları,* Cevat Fehmi Başkut'un *Hepimiz Bir Kişi İçin*'i, Turan Oflazoğlu'nun *Keziban*'ı, *Allahın Dediği*

Olur'u, SedatVeyis Örnek'in *Kurt*'u, Fikret Otyam'ın *Mayın*'ı, Yaşar Kemal'in *Uzundere*'si, Sabahattin Engin'in *Orada Bir Köy Var Uzakta*'sı, *Kocadağlar Ağası*, Ali Püsküllüoğlu'nun *Mağara*'sı, Münir Hayri Egeli'nin *Sel*'i, Nazif Kurucu'nun *Toprağın Kurbanları*, Talip Apaydın'ın *Bir Yol*'u, Hidayet Sayın'ın *Küçük Devler*'i, Haşmet Zeybek'in *Irgat*'ı.

● Yazarlarımız mitologya'dan, eski uygarlıkların tarihinden, eski Türklerden, Osmanlı tarihinden, masallardan, efsanelerden yararlanarak bir koşutlukta çağımızı yansıtmayı, birtakım insanlık gerçeklerini bu koşutluklar içinde vermeyi denemişlerdir: Ahmet Kutsi Tecer'in *Köroğlu*'su, Nazım Kurşunlu'nun *Fatih*'i, Orhan Asena'nın *Hurrem Sultan*'ı, *Tohum ve Toprak*'ı, *Simavnalı Şeyh Bedrettin*'i, *Atçalı Kel Mehmet*'i, *Tanrılar ve İnsanlar* (Gılgameş)'ı, Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim*'i, *IV. Murat*'ı, *Socrates'in Savunması*, Refik Erduran'ın *Büyük Jüstinyen*'i, Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları*, *Midas'ın Altınları*, *Montezuma*'sı, *İttihat ve Terakki*'si, *Akad'ın Yayı*, Selâhattin Batu'nun *Kerem ile Aslı*'sı, *İfigenia Tauris'te*'si, *Güzel Helena*'sı, *Oğuzata*'sı, Yüksel Pazarkaya'nın *Alaban Tanrısı*, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal*'ı, Necati Sepetçioğlu'nun *Büyük Otmarlar*'ı, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın*'ı, *Özyurt*'u, Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban*'ı, *Attilâ*'sı, Halit Fahri Ozansoy'un *Nedim*'i, Haldun Taner'in *Lütfen Dokunmayın*'ı, *Eşeğin Gölgesi*, Necip Fazıl Kısakürek'in *Sultan Abdülhamit*'i, Musahipzade Celâl Şükrü Erden'in *Genç Osman*'ı, Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin*'i, Suat Taşer'in *Aşk ve Barış*'ı, İlhan Tarus'un *Suavi Efendi*'si, Salih Zeki Aktay'ın *Hallac-ı Mansur*'u, Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabırtaşı*'sı, Sevgi Sanlı'nın *Mencvşe Yaprağından İncinen Kız*'ı.

● Tüm insanlık sorunları ve ülküleriyle evrensel düzlemde ilgilenen, insanoğlunun karşılaştığı tehlikeleri

ve kötülük eğilimini yansıtan oyunlar yazılmıştır. Bir bakıma bu oyunlar bundan önceki konu öbeklerini de ilgilendirir, özellikle toplumsal düzensizlik ve her aşamada sömürü düzenini: Nazım Hikmet'in *Kafatası,* Turgut Özakman'ın *Tufan*'ı, Aziz Nesin'in *Biraz Gelir misiniz?, Bir Şey Yap Met, Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı,* Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi,* Yıldırım Keskin'in *Soruşturma*'sı, Refik Erduran'ın *Aman Avcı*'sı, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası,* Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası,* İlhan Tarus'un *Karıncalar*'ı, Süleyman Kazmaz'ın *Yarının İnsanları* bu türden oyunlardır. Ayrıca insan mutluluğunu din ve Allah'a yönelmekte bulan oyunlar da yazılmıştır. Necip Fazıl Kısakürek'in *Sır, Siyah Pelerinli Adam, Kanlı Sarık*'ı gibi.

Soru 89 Bu dönem yazarlarında biçim ve üslûp bakımından görülen eğilimler nelerdir?

Cumhuriyet döneminde tiyatro dili eskiye göre çok gelişmiştir. Özellikle genç kuşak yazarları hem Türkçede en yetkin tiyatro dilini bulmuşlardır, hem de katıksız öztürkçede büyük bir rahatlık ve kolaylıkla yazabilmektedirler. Orhan Asena'nın, Güngör Dilmen'in oyunlarındaki dil buna en güzel örnektir. Köy ve yörel ağızlar da sahnelerimizde başarıyla kullanılmıştır. Manzum tiyatroya da bir yöneliş bu dönemin başından beri görülmektedir. Halit Fahri Ozansoy'un *Sönen Kandiller*'i, *On Yılın Destan*'ı, *Nedim, Hayalet,* Faruk Nafiz Çamlıbeli'n *Canavar*'ı, *Akın*'ı, ve başka oyunları, Cahit Uçuk'un *Gök Korsan*'ı, manzum olmakla birlikte sahne şiirine ulaşamamış denemelerdir. Oysa günümüz yazarları içinde Refik Erduran'ın *Büyük İüstinyen*'i, Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası, Avcı Karkap, Midas'ın Kulakları, Midas'ın Al-*

tınları, Kurban ve başkaları, Turan Oflazoğlu'nun *Kezi-ban, Deli İbrahim* ve başkaca eserleri manzum olarak sahne şiirini yakalayabilmiş başarılı örneklerdir. Şairlerden Behçet Necatigil, Gülten Akın, Necati Cumalı çeşitli denemelerinde sahne şiir diline ulaşabilmişlerdir; artık düzyazıda da şiir dramı yapılabileceğini gösteren örnekler vardır. Yazarlarımız ilginç biçim denemelerine de girişmişlerdir. Kimi yazarlar oyunlarına «şayet», «eğer», «öyle olsaydı» gibisinden bir varsayımdan yola çıkarak oyunlarını kurmaktadır. Refik Nuri Kordağ'ın *Tersine Dünya,* Galip Güran'ın *Tersyüz,* Cevat Fehmi Başkut'un *Öteki Gelişte, Tablodaki Adam*'ı gibi. Kimi yazarlar düz çizgide bir olaylar dizisi yerine değişik yorumlara, gözlemlere göre veya oyun içinde oyun gibi yollardan görecelik, değişik düzlemlerde olaylar dizisine değişik bir görünüş vermeyi denemektedirler: Oktay Rıfat'ın *Oyun İçinde Oyun,* Refik Erduran'ın *Ayı Masalı,* Haldun Taner'in *Lûtfen Dokunmayın*'ı, C. Atay'ın *Hamdi ve Hamdi*'si, H. Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı,* O. Asena'nın *Yalan*'ı. Kimi yazarlar çoğukez bir anlatıcı da kullanarak belirli olaylar dizisi yerine, bir çevrenin kesitini, o çevrenin çeşitli insanlarıyla, bir yaşam dilimini vermektedirler: Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı,* Haldun Taner'in *Fazilet Eczahanesi,* Oktay Rıfat'ın *Bir Takım İnsanlar*'ı, Rıfat Can'ın *Mahallenin Romanı* gibi. Ya da olaylar dizisi şimdiki zaman ve geçmiş zaman gibi iki düzlemde gelişmektedir: Adalet Ağaoğlu-Sevim Uzgören'in *Bir Piyes Yazalım,* Nazım Kurşunlu'nun *Dumanlı'da Telâki Var*'ı gibi. Oyunun özüyle bağdaşacak yeni biçimler getiren yazarlara raslanıyor. Kimi oyunlar her biri ayrı oynanabilecek iki, üç kısa oyundan bir araya gelen, birlikte oynandıkları zaman aralarında konu birliği bulunan oyunlardır: Cahit Atay'ın *Karalar'ın Memet'leri, Gültepe Oyunları,* Orhan Asena'nın *Sağırlar Sövüşmesi* gibi. Kimi oyunlar tek kişilidir:

Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu*'su, Aziz Nesin'in *Çiçu*'su, Orhan Asena'nın *Geçkin Kız*'ı, Necati Cumalı'nın *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette*'i gibi. Kimi yazarlar iki kişi (bir kadın ve bir erkek) arasında tahtıravalliye benzer dengeli inişli çıkışlı oyunlar yazıyorlar· Yıldırım Keskin'in *İnsansızlar*'ı, Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri,* Oktay Rıfat'ın *Yağmur Sıkıntısı* gibi. Bu arada yazarlarımız geleneksel tiyatromuzun kaynaklarından yararlanıyorlar. Bu, oyunu bir Karagöz oyunu gibi yazmak yolunda görülüyor: Halit Fahri Ozansoy'un *Bir Dolaptır Dönüyor*'u, Aziz Nesin'in *Milliyet* gazetesinin yarışmasını kazanan üç Karagöz oyunu gibi. Yazarlarımız geleneksel tiyatromuzun yüzeyde öğeleri yerine açık biçim, göstermecilik, tipleştirme gibi öğelerinden yararlanarak sağlam oyunlar yazıyorlar: Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Vatan Kurtaran Şaban, Astronot Niyazi* (Zeki Alasyalı ile), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı,* Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı, Bir Pazar Günü,* Oktay Rıfat'ın *Oyun İçinde Oyun*'u, Genç Oyuncular'ın *Vatandaş Oyunu, Tavtatikütüpati,* Refik Erduran'ın *Ayı Masalı,* Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası,* Cahit Atay'ın *Kırlangıçlar*'ı, Turgut Özakman'ın *Darılmaca Yok*'u, *Sarıpınar - 1914*'ü, Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı,* Sadık Şendil'in, *Kanlı Nigâr* ve *7 Kocalı Hürmüz*'ü, Aziz Nesin'in *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı,* Mehmet Akan'ın *Hamhum Şaralop (Midifirlik Oyun)*'u bu türde başarılı oyunlardır. Epik oyun, diyalektik oyun, duraklı oyun gibi çağdaş biçimler geleneksel tiyatromuzun açık biçim anlayışına uygun düştüğünden bu yolda da güzel örnekler verilmektedir: Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u gibi. Bir bakıma absurd tiyatroya yaklaşan örneklere de raslanır: Aydın Arıt'ın *Bal Sineği, Aya Bir Yolcu.* Top lumsal ve siyasal taşlama da geleneksel tiyatromuza yat-

kın olduğundan son yıllarda bu türde de güzel örnekler verilmektedir; özellikle kabare türü büyük gelişme göstermektedir: Aydın Engin'in *Devr-i Süleyman*'ı. Haldun Taner'in *Vatan Kurtaran Şaban*'ı, *Astronot Niyazi*'si, *Bu Şehr-i Stanbul ki*'si, Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914*'ü sayısı pek çok örnekten bir, ikisidir. Ayrıca son yıllarda kısa oyunlara bir eğilim seziliyor.

Soru 90 Bu dönemin oyun kişileri insanımızı nasıl yansıtıyorlar?

Cumhuriyet tiyatrosu, önceki dönemlere göre bütün katlardan ve çevrelerden insanları yansıtmaktadır. Eski çağların efsane kişileri veya tarihî oyunların gerçek kahramanları da daha insancıl yönleriyle işlenmektedir. Ancak artık oyun kişileri gerçekçilikle ele alınıyor, dilleri, davranışları içinde bulundukları çevre bakımından tam bir inandırıcılıkla çiziliyorlar. Kadının cinsel içgüdülerini, erkeğe ihanetini, evlilik dışı aşklarını gene buluyoruz: *Tersine Akan Nehir, Rüya İçinde Rüya, Unutulan Adam, Köksüzler, Sürtük, Serseri, Ceza, Karayar Köprüsü, Yalan, Derya Gülü, Yarın Cumartesi* örneklerindeki kadın gibi. Bu arada kocasını, erkeğini anlamayan, küçümseyen, yabancı kalan kadınlara rastlıyoruz:*Eski Şarkı, Ihlamur Ağacı, Selma, Paydos, Tablodaki Adam, Bir Misafir Geldi*'deki kadın kişiler. Tutkuları, çıkarları için kocalarını yanlış alanlara iten kadınlara *Günün Adamı, Sana Rey Veriyorum*'da rastlanıyor. Dişiliği için sömürülen kadınları veya kadın olmanın acısını çeken kadın kişilerini *Mine*'de, *Sabahat*'te, *Fadik Kız*'da, *Yatık Emine*'de *Direklerarası*'nda, *Kocaoğlan*'daki kontucu kız'da buluyoruz. Toplumumuzdan değişik kadın portrelerini tek kişilik *Sular Aydınlanıyordu* adlı oyunuyla canlandı-

ran Nezihe Meriç olmuştur. Erkeğine fedakâr kadın en güzel *Korku*'da çizilmiştir. Annelerin çocuklarına aşırı düşkünlüğü ve bunların sonuçları *Suçlular, Aya Bir Yolcu, Bir Adam Yaratmak*'ta en güzel örneklerini bulmaktadır. Buna karşılık yurtseverliği için çocuklarını, kardeşlerini öldüren ana, baba, kardeşlere raslanır: *Kahraman, Atatürk'e İlk Kurban, Ana*'da olduğu gibi. Ülkücü genç öğretmen kızlara *Dağ Başındaki Kız*'da. direnen yürekli köylü kadınları, *Nalınlar, İsyancılar, Pembe Kadın, Mayın*'daki Mavula kadının kişiliklerinde buluyoruz. Erkek kişilerin çoğukez bir ulusun temelden erdemlerini göstermek için yüceltildikleri oluyor: *Akın, Özyurt, Mete, Çoban, Attilâ* gibi. Ataerkil baba tipini Orhan Kemal'in *Eskici Dükkânı*'nda, Reşat Nuri Güntekin'in *Göz Dağı*'nda, *Sağanak*'ta, *Üç Kişi Arasında*'da buluyoruz. Maddeci, sömürücü, para düşkünü erkek kişileri *Hep veya Hiç, Para Uğruna, Çivi Çiviyi Söker, Branda Bezi, Merdiven, Bugün Pazar, Balıkesir Muhasebecisi, Koca Bebek, Soygun, Paydos*'da çizilmiştir. Sömürülen kişilerin direnme güçlerinin başarısızlığı, onların yeniklikleri, hakkını aramayanlar *Kadıköy İskelesi*'nde, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da, *Toros Canavarı*'nda örneklenebilir. Değişen durumlara, gününe ayak uyduramayan kişiler: *Yaprak Dökümü, Koca Bebek, Beybaba, Şakacı, Deli* (Refik Halid Karay'ın)'de. Para ve politik çıkarları için karısını bile satılığa çıkaran erkekler vardır: *Para Uğrunda, Hacıyatmaz*'daki kişiler. Kaderin, alın yazısının elinde oyuncak olan kişiler *Pervaneler, Yazılan Bozulmaz, İpler Elimizde Değil, Mağara, Maske ve Ruh, Gölgeler*'de görülür. Sonunda yenik düşen ülkücü kahramanlar: *Dilsizlerin Dili, İkinci Baskı, Güneşte On Kişi, Gazeteciden Dost.* Topluma karşı sorumluluklarım güçleri oranında kullanmayan kişilere *Karayar Köprüsü, Büyük Jüstinyen, Uçurtma'nın Zincir'i, Suçlular*'da raslanır. Direnen, inanç-

lı, olumlu kişiler ise *Yedinci Köpek, Fazilet Eczahanesi*'nde, *Çınar*'da, *Kel*'de, *Eskici Dükkân*'ında, *İspinozlar*'dadır. Kişileri ortaya çıkarmak için karşıtlıklardan yararlanılmıştır: Karşıtlıklar ailenin bir kesimi ile ötekisi arasında, ilerici ile gerici, eski ile yeni kuşak, Kurtuluş Savaşında İstanbul'dakilerle Anadolu'dakiler, işçi işveren arasında gösterilir: *Cumhuriyet Çocukları, Kapılar, Sağanak, Şakacı, Şerefiye, Aralar Babalar Okulu, Topuzlu, Çark.* Çoğukez kendi özel durumlarından, sevgilerinden yola çıkarak sonunda gerçek yolunda yürüyen, topluma ödevleri için savaşan, ölüme meydan okuyan halk kahramanlarına raslanır: *Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Gılgameş, Suavi Efendi, Bir Şey Yap Met, Biraz Gelir misiniz?.* Kimikez köy, kasaba gibi küçük toplumlarda bir kahramana gereksinme duyulur, ona umut bağlanır. Burada daha çok bir kahraman parodisi buluruz: *Keşanlı Ali Destanı, Buzlar Çözülmeden, Uzundere, Karalar'ın Memetler*'deki Ermiş Mehmet gibi. Batı hayranlığının, taklitçiliğinin, süse, kumara, eğlenceye düşkün, züppe tipleri bu dönemde de çizilmiştir: *Köksüzler, Fevkâlasriler, Bir Ölü Evi, Çarliston, Beyoğlu 1931, Bir Zabitin Onbeş Günü, Gün Doğuyor, Künye, Hayalet, Yayla Kartalı, Ayarsızlar, Harput'ta Bir Amerikalı, Andaval Palas, Satılık Ev, Mor Defter*'deki tipler gibi. Köydeki ağa, muhtar, yobaz hoca; kentte fırsatçı politikacı, oy avcısı, gerici, salon sosyalisti, bürokrat bu çağın belli başlı toplumsal tipleridir.

Soru 91 Bu dönemde basın - yayın ve tiyatro ilişkisi nasıl olmuştur?

Bu dönemin başlarında basın, tiyatro haberlerine, eleştirilerine geniş ölçüde yer vermiş, İstanbul basını yalnız profesyonel tiyatrolarla ilgilenmekle kalmamış ayrıca

özellikle Anadolu'da halkevlerinin tiyatro çalışmalarını yansıtmıştır. Bu kesimde gazetelerde tiyatro eleştirileri yapanlar arasında İbrahim Necmi Dilmen'i, Refik Ahmet Sevengil'i, Vedat Örfi Bengü'yü, Nurullah Ataç'ı, Hasan Rasim'i, Hikmet Şevket'i, Selâmi İzzet Sedes'i, Selim Nüzhet Gerçek'i, Aka Gündüz'ü, Ekrem Reşit Rey'i, Lütfi Ay'ı, İbrahim Hoyi'yi ve başkalarını sayabiliriz. Bu yazılardan çoğukez tiyatroların yöneticileriyle sert tartışmalar da çıkıyor, mahkemelik oluyorlardı. Nurullah Ataç'ın tiyatro eleştirileri en etkilisi, yol gösterici olanıydı. Özellikle İstanbul Şehir Tiyatrosuna çeşitli saldırılar oluyordu; bunların çoğukez tiyatroyu olumlu bir doğrultuya sokmakta yararları olmuyor değildi. Gazeteler zaman zaman tiyatroya ilgisizlik göstermişse de günümüze dek yaprakları ve baskı sayıları çok artan gazetelerin pek çoğu tiyatro haberlerine, eleştirilerine ve haftada bir tiyatroya bir yaprak ayırarak veya edebiyat ve sanat yapraklarında geniş yer vermişlerdir. Daha sonra Tunç Yalman, Sabri Esat Siyavuşgil, Burhan Arpad, Özdemir Nutku, Osman Karaca, Ergun Sav, Ömer Attila Sav, Günay Akarsu, Metin And ve başkaları sürekli tiyatro eleştirileri yazmışlardır. Gitgide tiyatro eleştirileri daha bir ilgiyle karşılanmıştır. Türkiye'de eleştirmenlik çoğukez yanlış anlaşılmaktadır. Seyircinin ilgilenmesi gereken bu yazılarla daha çok tiyatrolar ve oyuncular ilgilenmişlerdir. Genellikle Avrupa ve Amerika'nın büyük kentlerindeki tiyatro eleştirmenliği seyircinin parasının karşılığında bir ticarî mal gibi eğleneceği bir temsili bulmasında yol gösterici olurken, Türkiye'de eleştirmenler ciddî, sağlam tiyatroyu savunmuşlardır. Seyirci ise temsiller üzerine değerlendirmelerini daha çok kendi aralarında yapmaktadırlar. Bu arada sanat ve edebiyat dergilerinde tiyatroya geniş ölçüde yer verilmiş, tiyatro dergileri de çıkmıştır: *Perde ve Sahne, Artist, Sinema - Tiyatro, Oyun*

(önce Haldun Taner'in, sonra uzun süre yayımlanan Günay Akarsu'nun çıkardığı dergi), *Tiyatro 70*'i sayabiliriz. Ayrıca çeşitli tiyatroların programları da birer tiyatro dergisi niteliğindedir. Özellikle en dolgun ve sürekli olanları İstanbul Şehir Tiyatrosunun yayımladığı *Türk Tiyatrosu* ile Devlet Tiyatrosunun yayımladığı *Devlet Tiyatrosu* dergisidir. Ayrıca İzmir Şehir Tiyatrosunun 1946'dan 1950'ye dek çıkardığı *Tiyatro* dergisi, 1951'den 1956'ya dek Küçük Sahne topluluğunun çıkardığı *Küçük Sahne,* Dormen Tiyatrosunun *Dormen Tiyatro,* Kent Oyuncularının *Kent Oyuncuları,* Gülriz Süruri Engin Cezzar topluluğunun yayımladığı *Tiyatro*, Ankara Sanat Tiyatrosunun yayımladığı *A.S.T.,* Ulvi Uraz topluluğunun yayımladığı *Pastav* bunlardan ilk akla gelen örneklerdir. İstanbul'da amatör tiyatrolar arasında düzenlenen Uluslararası Kültür Şenliklerinde de her yıl *Sahne Kapısı* adında dolgun bir dergi çıkarılmıştır. A.Ü.D.T.C.F. Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü de *Tiyatro Araştırmaları* adında bilimsel derginin ilk sayısını çıkarmıştır. Çeşitli yayınevleri geniş ölçüde yerli ve çeviri oyunları yayımlamıştır: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Remzi Kitabevi, İzlem Yayınları, Bilgi Yayınları, Varlık Yayınları De Yayınları gibi. *Türk Dili* dergisinin aylık ve ayrıca özel sayılarında yayımladığı kısa oyunları da ayrıca saymak gerekir. Tiyatrolar da kendi oynadıkları oyunları yayımlamışlardır: Kent Yayınları, Dormen Yayınları gibi. İlk başlarda radyo da radyo oyunları, sahne oyunlarının radyoda uyarlamalarını oynamış. 359 sayılı yasa ile önemli ve özerk bir kuruluş durumuna gelen T.R.T gerek radyo, gerek deneme yayınlarına başlayan Ankara Televizyonunda tiyatroya geniş ölçüde yer vermiş, bu arada yalnız radyo ve televizyon tiyatrosu, roman uyarlamaları, radyo çocuk tiyatrosu değil, fakat açık oturumlar, haberler, özel programlarla tiyatro sanatının yurt

yüzeyinde yayılması, tanınması için yayınlar yapmıştır. Bu arada I.T.I. (Milletlerarası Tiyatro Enstitüsü) Türkiye Millî Merkezi'nin de bu yolda geniş katkısı vardır. Bir, iki yılda bir yayımladığı İngilizce ve Fransızca, *Theatre in Turkey* adlı resimli dergi, haber belletenleri, Türk yazarlarının oyunlarının yabancı dilde çevirilerinin yayımlanması, her yıl 27 Mayıs'ta düzenlenmesinde önayak olduğu Dünya Tiyatro Günü gibi tanıtma çalışmalarında sınırlı olanaklarıyla katkıda bulunmaktadır. Türk tiyatrosunun dışarıda tanınması için bu satırların yazarının *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey,* ayrıca İtalyan ve İngiliz tiyatro ansiklopedisine yazdığı Türkiye maddeleri, Nüvit Özdoğru'nun *The Reader's Encyclopedia of World Drama*'ya yazdığı Türk yazarlarını ve Türk oyunları üzerine aydınlatıcı maddelele Türk tiyatrosu bir ölçüde yurt dışında da tanıtılmaktadır.

Soru 92 Çocuk Tiyatrosu nasıl bir gelişme göstermiştir?

Tiyatronun eğitimsel yönü tiyatro kadar eskidir. Bugün tiyatroya yapılan devlet yardımlarının gerekçesi de tiyatronun eğitimle olan sıkı ilişkisine dayanmaktadır. Estetik eğitim, duyguları biçimlendirir, belirsiz duyguların insanın bilinçaltına yığılmasını önler. Bütün eğitimciler tiyatro, kukla oyunları yoluyla çocuklara baskı yapan etkenleri, durumu yeniden yaşatarak bu baskının kaldırılabileceğine inanmaktadırlar. Enerji fazlalığının, artık olanın, baskı yapan etkenleri, durumu yeniden yaşayarak bu baskıyı azaltır. Çocuk tiyatrosu iki bakımdan düşünülebilir: Çocukların kendi çalışmalarıyla kendi katıldıkları tiyatro yoluyla eğitilmeleri. Bir de çocukların, yetişkinlerin hazırladıkları tiyatroda çocukların seyirci

olarak yetişmeleri. İşte bu soruda bizi ilgilendiren bu ikincisidir. Bu da iki yoldan olur: Ya çocukların büyük yazarların eserlerini seyretmeleri, ki bunlar insan ruhunu zenginleştirir, yaşantıları derinleştirir, yaşam görüşünü arttırır, iç uyum ve dengeyi düzenler, estetik yaşantıyla güzeli, doğruyu tanıtır. Bir de çocuklar için yazılmış oyunların oynanması. İşte Cumhuriyet'te daha çok bu en sonuncusu doğrultusunda bir çalışma görülmektedir. Çocuk tiyatrosunun daha çok geliştiği Almanya ve Rusya örnek alınarak 1935'te İstanbul Şehir Tiyatrosu çocuk temsillerine başladı, ilk oyun da M. Kemal Küçük'ün yazdığı *Çocuklara Tiyatro Dersi, Gülmeyen Çocuk*'tu. Bu girişim büyük ilgiyle karşılandı, tiyatro tıklım tıklım doldu, öyle ki 1938'de çocuk tiyatrolarını artırmak için kanun tasarısı bile hazırlandı. Daha sonra 1947'de Devlet Tiyatrosu, İzmir Şehir Tiyatrosunda çocuk tiyatrosu bölümleri açıldı. Kimi özel tiyatrolar çocuk oyunları oynadığı gibi Binbirgece Çocuk Tiyatrosu, Keloğlan Çocuk Tiyatrosu, 1970'de Tiyatro kürsüsü mezunlarının kurduğu Afacan Çocuk Tiyatrosu gibi özel girişimler de görülmeye başlandı. Özellikle masallardan, dünya çocuk romanlarından uyarlamalar yapıldı. Kemal Küçük, H. Fahri Ozansoy, Mümtaz Zeki Taşkın, Ekrem Reşit Rey, Sabih Gözen, Ferih Eğemen, Ergun Sav ve başkaları başarılı çocuk oyunları yazdılar; Fehmi Ege, Cemal Reşit Rey, Muhittin Sadak, M. Abut, İlhan Usmanbaş ve başkaları bunları bestelediler. Shakespeare'in *Fırtına*'sı, Barrie'nin *Peter Pan*'ı, Maeterlinck'in *Mavi Kuş*'u gibi önemli oyunlar bile oynandı. Ancak bu ödenekli tiyatrolar için bir yan iş gibi görüldü, büyük bir gereksinmeyi karşılamadı, bu iş için ayrı bir oyuncu kadrosu sağlanmadı, iyi dramatürji çalışmaları yapılmadı. Millî Eğitim Bakanlığı bu konuda hiç bir çaba göstermedi. Kalıcı, sürekli bir çocuk tiyatrosunun kurulması, ayrıca okullarda tiyatronun

bir ders gibi okutulması, Batıda artık okullarda tiyatronun önemli bir eğitim aracı olduğu gözden kaçtı. Bu alan ülkücü önderleri beklemektedir.

Soru 93 Bu dönemde müzikli tiyatro ne durumdadır?

Daha önce de gördüğümüz gibi Tanzimat'tan beri müzikli tiyatroya her dönemde önem verilmiştir. Müzikli tiyatro, tiyatromuzun ayrılmaz, geleneksel bir parçası olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Meşrutiyet'ten kalma topluluklar oyunlarını sürdürüyorlardı. Bu dönemde uzun süren müzikli tiyatro çalışmalarını sürdüren Muhlis Sabahattin, Cemal Sahir ilk yıllarda da temsiller veriyorlardı. Hale Opereti, Şehir Operet Heyeti, İstanbul Şehir Operet Heyeti bunların belli başlılarıdır. Bu dönemin ilk telif operetinin, hem metnini, hem müziğini Vedat Örfi Bengü'nün yazdığı *Balo Kaçakları* olduğunu söylemiştik. İlk başlarda akla gelen toplulukların adları Türk Opereti, Yeni Operet, Şark Opereti, Ankara Opereti, Ozan Opereti, Cumhuriyet Opereti'dir. Meşrutiyet'in büyük operetçisi Benliyan 1923'de öldükten sonra topluluğu dağılmıştı. 1928'de Türk Opereti Cemal Sahir ile Nıvart Hanımın birleşmesiyle Şark Opereti olmuştu. Gene aynı yıl Hale Opereti *Çaresaz, Maskot, Yunus Efendi Duymasın, Çardaş Fürstin, Mon Bey, Eski Yuva, Arşın Mal Alan* operetlerini oynamıştı. Ankara Opereti Cumhuriyet adını almış, *Leblebici Horhor*'u oynamıştı. 1928'de kurulan bir operet topluluğu da Süreyya Opereti'ydi. Süreyya Opereti 1929'da *Mon Bey, Mariça, Telefoncu Kız, Tarla Kuşu, Çaresaz, Maskot, Yunus Efendi Duymasın, Manolita, Meçhul, Ayşe, Kumrular* gibi yerli ve uyarlama operetleri oynamıştır. 1930'da Şehir Opereti, 1931'de Sahir Opereti'nden

başka Muhlis'in Çocukları Operet Heyeti vardı. 35 kişilik bu toplulukta Nıvart, Suat, İrma Toto, Necîâ, Hülya, Salâh Cehdi, Ömer Aydın, Muammer Ruşen, Lutfullah Sururi, M. Muammer Celâl vardı. 1932'de *Şatırzadeler, Asaletmeap* gibi operetler oynandı, Süreyya Opereti de *Emir*'i sahneye koydu. 1934'de Muhlis Sabahattin Ozan Operetini kurdu. Bu, eski Süreyya Opereti'nin devamıydı. Aynı yıl *Gör ve Dinle, Kırk Yılda Bir, Gül Fatma, Perde Arkası, Ayşe, Çaresaz, Kadınlardan Bıktım, Telefoncu Kız* operetlerini oynadı. İstanbul Şehir Tiyatrosu da operet çalışmalarına başladı. Dağarcığında *Adalar Revüsü, Lüks Hayat, Kokteyl, Yalova Türküsü, Yarasa, Bu Bir Rüya, Deli - Dolu* gibi operetler vardı. Aynı yıl Naşit de operetçiliğe başladı. 1935'de Ozan Opereti *Çaresaz, La Maskot* (Uğurlu Kız), *Tarla Kuşu, Leblebici Horhor, Karım Namusumdur, Mon Boy*'i oynadı. Ayrıca Celâl Sahir Operet Heyeti *Dekolte Kızlar, Ramona*'yı oynadı. Süreyya Opereti'ne gene rastlıyoruz. Muhlis Sabahattin Yeni Opereti kurdu ve *Koç Katımı*'nı oynadı, Muhlis Sabahattin'in topluluğu Süreyya Opereti ile birleşti, *Son Altes*'i, *Ayşe*'yi oynadılar. Adı Halk Opereti oldu. Halk Opereti'nde Lütfullah Süruri, Şaziye, Hüseyin Kemal, İrma Toto vardı, *Telli Turna, Sevda Oteli, Deniz Havası, Bay - Bayan, Beyoğlu Çiçeği, Bayadera, Şen Dul, Çardaş Fürstin, Leblebici Horhor, Halime, Şirin Teyze*'yi, İstanbul Şehir Tiyatrosu operet bölümü de *Saz Caz*'ı ve 100 kez *Deli Dolu*'yu oynadı. 1936'da Kadın Birliği adında yeni operet topluluğu kurulduysa da çok sürmedi. Halk Opereti eski oyunlarının yanısıra *Florya, Halime, Rahmet Efendi, Babalık, Se Yek, Enayiler, Pipiça,* Şehir Tiyatrosu *Maskara, Aşk Mektebi* operetlerini sundu. 1937'de Halk Opereti *Eski Hamam Eski Tas, İçiçe, Kediye Peynir'i* oynadı. İstanbul Halk Tiyatro ve Revü Topluluğu 1938'de kuruldu. Cemal Sahir topluluğu *Aşk Resmigeçidi, Sahte Prens, Paza-*

ra Çıkan Kızlar, İki Yüzlü Adam, Hint Mezarı, Şeyh Ahmet, Göz Yaşlarım ile çalışmalarını sürdürüyordu. Halk Opereti *Kadınlardan Bıktım, Gül Fatma, 3 Yıldı, Eski Çağlayan, Kına Gecesi, Modern Kızlar*'ı oynuyor. Muhlis Sabahattin Türk Opereti'ni kuruyor. 1939'da Cemal Sahir ve Halk Opereti'nden başka *Efe'nin Aşkı*'nı, *Hatırım İçin, Kamerizade, Bir Gönül Oyunu, Gül Fatma*'yı oynayan Türk Revü Opereti kuruluyor. Aynı yıl Halk Opereti eski oyunlarından başka *Aşk Borsası, Dengi Dengine, İstanbul Kızı*'nı, Cemal Sahir topluluğu *Bitirim*'i oynuyor. Böylece sürüp giderken 1943'de Avni Dilligil Semiha Berksoy ile Ses Opereti'ne *Hava Cıva* ile başlıyorlar, ayrıca *Gönülden Gönüle, Lüküs Hayat, Fuar Yıldızı, Deli Dolu,* Muhlis Sabahattin *Kadınlar Beğendi*'yi sunuyor. 1944'de Yeni Halk Opereti kuruluyor ve *Çapkın Kızlar, Yalpa, Enayiler, Üç Yıldız, Gazi, Rıamet Efendi*'yi oynuyor. Ses Opereti'nde Sadi Tek, Halide Pişkin ve Muammer Karaca vardır. *Tatlı Sert* oynanıyor. Ses, Yeni Ses oluyor, *Kapan*'ı, *Leblebici Horhor*'u oynuyor. Aynı yıl Muhlis Sabahattin'in yönetiminde Türk Opereti *Kerem ile Aslı* ile *Muhasebeci Mutedil Efendi*'yi sahneye koyuyor. Kristal Gazinosunda da revüler düzenlenmektedir. 1945'de Attila Revü Operet topluluğunu buluyoruz, *Vur Patlasın, Bütün Kadınlar Güzel, Kadınlara İnanmam, Esmerim*'i oynuyor. Muammer Karaca Ses'ten ayrılıyor, Merka Operet topluluğu ile *Lüküs Hayat, Fuar Yıldızı, Tatlı Sert, Zırdeliler*'ii Operet Bahçesi *Halime, Yalpa, Deli Dolu, Modern Kızlar*'ı, Ses ise *Yörük Emine, Van Kedisi, İyi Saatte Olsunlar, Festival, Ayşe*'yi oynuyorlar. 1946'da Ses, *Swing Fatma, Gelincik, Adalı Kız, Kadınlar Adası, Kelebek, Yosma, Mırnav, Domino, Kuyruklu Yıldız,* Muammer Karaca topluluğu ise *Yaman Şey, Yolculuk Var, Hangisi, Plâtin Palas, Tatlı Sert, Fuar Yıldızı*'nı oynuyor; ayrıca Attila Revüsü, Toto ve Sıtkı Akçatepe topluluklarını buluyoruz.

1947'de Yeni Ses Opereti *Lüküs Hayat, Geçim Dünyası, Hoşgör, Fulya Bar*'ı, Muammer Karaca *Hangisi, Kâtibin Karısı*'nı oynuyor. 1948'de Yeni Ses *Tövbeler Tövbesi, Yaşasın Spor, Aşk Köprüsü, Baskın,* Muammer Karaca ise *Murat Reis, Borazan Kâzım, Sadık Zevceler*'i, Vahi Öz Opereti ise *Türediler, Karambol*'u oynuyor. Böyle sürüp giderken daha sonraları Muammer Karaca opereti bırakıp tiyatro oynuyor, 1954'de Tevhit Bilge Opereti kuruluyor. 1955'de Yeni Ses, Şen Ses Opereti oluyor, 1954'de kurulan İstanbul Opereti temsillerini sürdürüyor. Devlet Tiyatrosunun ilk önce *Öp Beni Kate* ile başladığı Amerikan Müzikli komedyaları büyük ilgi yaratıyor, bunu *My Fair Lady, Damdaki Kemancı* izliyor. Bu yeniden müzikli oyunlara dönüş ilgi uyandırıyor, Dormen Tiyatrosu *Pasifik Şarkısı, Bulvar, Yaygara 70, Balon Dünya*'yı, Gülriz Süruri - Engin Cezzar *Keşanlı Ali Destanı*'nı, *Tatlı İrma, Direklerarası*'nı oynuyorlar. Tam müzikli sayılmayacak oyunlara da müzikli oyun veya operet denmeye başlıyor. Aslında yukarıda saydığımız, ve daha buna pek çok oyun adı katılabilecek listede Muhlis Sabahattin ile Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşlerin müzikli oyunları dışında değerli olanlarına pek raslanmaz.

Bu arada kısaca opera çalışmalarına da değinebiliriz. 1930'da Opera Cemiyeti kuruluyor. 1934'de Büyük Opera Heyeti *La Traviata*'yı oynuyor, Ankara Halkevinde *Özsoy* (metin: Hayri Egeli, müzik: Adnan Saygun) İran Şahı için oynanıyor, *Bayönder, Taş Bebek* operaları da ilk denemelerdir. Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi tiyatro temsilleri yanında operalar da sunuyordu. Devlet Tiyatrosu kurulunca sürekli opera temsillerine de başlanıyor, kalburüstü Batı operalarının pek çoğu oynanıyor. Bu arada Türk bestecilerinin operaları da sahneleniyor. Bunlar A. Adnan Saygun'un *Kerem*'i, Nevit Kodallı'nın *Van Gogh* ve *Gılgameş* operaları, Sabahattin Kalender'in

Nasrettin Hoca'sı, ve Ferit Tüzün'ün *Midas'ın Kulakları*'dır. Aslında oynanan Batı operalarına göre bu sayı pek azdır. Ne var ki yaratıcı hakkı düşük ve ancak bir iki temsil verilebilen opera türü bestecilerimize çekici gelmemektedir. Ancak büyük yaratıcı hakkı ödenerek ve ısmarlama yoluyla opera yaratıcılığı geliştirilebilir. Cemal Reşit Rey'in de pek çok operası olduğu halde bunlar sahnelenememiştir. 1970 yılında Akbank'ın desteği ve oranın kültür danışmanı Vedat Nedim Tör'ün çabasıyla Adnan Saygun'un *Köroğlu* operasını hazırlamakta olduğunu öğreniyoruz. 1960 yılında Aydın Gün'ün yönetici olmasıyla İstanbul Şehir Tiyatrosuna koşut bir İstanbul Şehir Operası kuruluyor, ve Devlet Tiyatrosunun opera dağarcığının eserleri sahneleniyor. Ancak bir süre sonra Devlet Tiyatrosunun opera bölümünün başına geçen Aydın Gün'ün ayrılmasıyla, İstanbul'daki opera çalışmaları aksıyor, ilk kez eylemli Devlet Tiyatrosundan ayrılan Devlet Operası 14 temmuz 1970 günlem ve 1309 sayılı kanunla hukuken de ayrılarak Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü adıyla ayrı bir kuruluş oluyor. İki yıldır İstanbul'da açılan Kültür Sarayı'nı Devlet Tiyatrosu ile paylaşan bu yeni kuruluş hem İstanbul, hem Ankara'da opera çalışmalarını sürdürmektedir. Az bir zamanda Batı sahnelerinde de güçlerini kabul ettiren değerli ses sanatçıları hep bu kuruluştan yetişmiştir. Ancak bütün dünyada bir bunalım içinde bulunan opera, bizde haydi haydi bocalamaktadır. Hele yerli operaların yaratılması yolunda önemli adımlar atılmadığı için büsbütün Verdi, Puccini, Donizetti'de ve başarısız Viyana operetleri temsilleriyle durmadan kendini yineleyen bir kısır döngü içine düşmüş, kadrosu yetersiz olduğu gibi dışardan getirdiği yabancı konuk sanatçılar da duruma bir çözüm olmamıştır. Operanın, Türk kültürüne katkısının ne olduğu ve ne olacağı karanlık bir büyük soru işareti gibi durmaktadır.

Soru 94 Bale nasıl başlamış ve nasıl gelişmiştir?

Klasik Bale öğretimine başlanması daha Devlet Konservatuarı açılırken düşünülüyordu. Ünlü koreograf ve bale yönetmeni Dame Ninette de Valois 1947 yılında Türk Hükûmetince çağrılmış, öğrencileri seçmiş, okulun temelini atmış, 1948 yılında İstanbul'da Yeşilköy'de okul açılmış, 1950'de Ankara'ya taşınarak Devlet Konservatuarının bir bölümü olmuştur. 1957'de ilk mezunları Devlet Tiyatrosuna girmişlerdir. İlk temsilleri 1960'da Falla'nın *Büyüleyen Aşk*'ıdır, ertesi yıl da *Coppelia* balesinin tümünü oynayabilmiştir. Denilebilir ki kısa bir sürede Türkiye'de sahnede en parlak sonuçlar klasik balede alınmış, genç bale sanatçılarımız Avrupa'nın birçok kültür merkezlerinde bile raslanmayan yetkin bir topluluğa oluşturmuşlar, kısa sürede *Uyuyan Güzel, Giselle, Kuğular Gölü, Sylvia, Fındıkkıran* gibi uzun, klasik eserleri, ayrıca çeşitli çağdaş baleleri oynayacak bir yetkinliğe erişmiştir. Bu arada Türk bestecilerinin müzikleri üzerine yabancı koreografları eliyle *Çeşmebaşı, Hançerli Hanım, Sinfonietta, Judith,* gibi baleler, bir de ilk kez bir Türk koreografının *Çark* adlı balesi oynanmıştır. Bütün bu yirmi yılı aşkın geçmişinde Dame Ninette de Valois Türk balesinin gönüllü koruyucu meleği olmuş, hiç para almadan balemizle ilgilenmiş, eserler sahneye koymuş. Türkiye'ye öğretmenler göndermiş, sanatçılarımızı, Türk bale öğretmenlerini İngiltere'ye çağırarak görgülerine katkıda bulunmuştur. Bugün balemizin kendi Türk öğretmenleri, Türk yöneticileri, Türk dans yazıcıları vardır. En büyük eksiklik asıl dans yaratıcısı koreografadır. Hiç bir bale geleneği olmayan Türkiye'de yirmi yılda uluslararası ölçülerle birinci sınıf bir bale topluluğu kurulmuş olması ancak bir mucize olarak nitelendirilebilir. Ancak yanlış bir adımla bale opera yönetimine bırakılmıştır, opera Dev-

let Tiyatrosundan ayrılırken, balenin de bağımsız bir kuruluş olması umulmuş, Avrupa'nın kimi ülkelerinde görülen ve balenin zararına olan balenin opera ile aynı yönetimde oluşunun olumsuz sonuçları daha şimdiden kendini göstermektedir. Zaten daha önce de belirttiğimiz gibi 1970'de gerek Devlet Tiyatrosu, gerek Devlet Opera ve Balesi kanunları kimseye danışılmadan çarçabuk çıkarılmış, ileride türlü aksaklıkları getirecek biçimde kaleme alınmıştır. Bu sakatlığın en büyüğü de balemizi operanın yönetimine bırakmak olmuştur. Dileyelim ki yanılan biz olalım, ve bu kanunların aksaklıkları ileride sandığımız ölçüde olumsuz sonuçlar vermesin.

Soru 95 Bu dönemde sahne sanatlarının gelişmesi nasıl olmuştur?

Bundan önceki dönemlerde olduğu gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında da sahneye koyuculuk, dekor, giysi, ışık gibi sahne sanatları üzerinde hiç durulmamıştı. Bu dönemin başında da sahne düzeninde oyuna belirli bir yorumun getirilmesi, belirli bir anlayışta bir sahne düzeni yerine, oyunculuk içgüdüsüyle, daha çok oyunun akışında, giriş çıkışlar, sahnede duruşlar saptanıyor, bir de oyuncuların sözlerinde ufak tefek düzeltmeler yapılıyordu. Oyunların uzun süren temsilleri de olmadığı, yeni oyunların çabucak hazırlanması gerektiğinden provalar üstünkörü geçiştiriliyor, özen gösterilmiyordu. Dekor da böyleydi. Tiyatroların değişik konularda birkaç dekoru bulunur, her oyunda bunlar kullanılır, ayrı dekora gidilmezdi. Zaman zaman tiyatrolar yeni dekorlar yaptıklarında bunu halka övünçle duyururlardı. Sık sık Avrupa'ya giden, en ünlü sahne adamlarının sahne düzenlerini yakından görüp inceleyen Muhsin Ertuğrul'un gördükleri-

ni aktarma yoluyla da olsa sahnelerimizde uygulamış olması hiç değilse sahne düzeninin öneminin anlaşılmasında eğitici bir katkısı olmuştur. İyi bir sahne düzeni, yetişmiş sahne sanatçıları olmadığı gibi sahnelerimizin teknik olanakları da çok sınırlıydı. Yalnız Tepebaşı Tiyatrosuna 1929'da Almanya'ya ısmarlanmış bir gök perdesi takılmış, 1936'da da bir döner sahne yerleştirilmişti. Işıklama da en ilkel bir biçimdeydi. Sahne düzeninin bilinçli olarak öneminin anlaşılması Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi ile olmuş, Carl Ebert sahne sanatlarının önemini genç öğrencilerine öğretebilmiştir. Onun yetiştirdiği öğrenciler, söz gelimi Cüneyt Gökçer, Mahir Canova, Şahap Akalın ve başkaları zaman zaman Batı ölçülerinde başarılı sahne düzenleri getirebilmişlerdir. Gerek İstanbul Şehir Tiyatrosunda, gerek Devlet Tiyatrosunda Batının klasik, kalburüstü eserlerinin pek çoğu içinde az da olsa iyi yorumlara, başarılı sahne düzenlerine raslanmaktadır. Ancak gene de sahne düzeninde bugün bile yorum birliğine yer veren, özellikle önemli eserlerin bir anlayış bütünü, bir çekirdek fikir çerçevesinde toplandığı başarılı sahne düzenleri sayıca pek azdır. Operaların sahne düzenleri için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Zaman zaman yabancı sahneye koyucular da Türkiye'ye gelmiştir. İstanbul Şehir Tiyatrosunda 1959 - 1966 yıllarında Muhsin Ertuğrul, Beklân Algan, Asaf Çiyiltepe, Tunç Yalman, Şirin Devrim, Zihni Küçümen, Ergun Köknar, Nüvit Özdoğru, Hamit Akınlı, Çetin İpekkaya gibi genç tiyatro adamlarıyla çok olumlu sonuçlar alınmıştır. Onların dışında Özel Tiyatrolarda da Asaf Çiyiltepe, Sermet Çağan, Ergin Orbey, Genco Erkal, Güner Sümer, Yıldız Kenter, Haldun Dormen, Engin Cezzar, Erol Keskin ve başkaları sahne düzeni açısından başarılı örnekler vermişlerdir. Bu sanatçıların çoğunun başarısında dış ülkelerde edindikleri sahne görgü ve kültürü etken olmuştur. Dekor sanatçıla-

rımız içinde de görgü ve bilgilerini dışardan edinmiş olanlar vardır: Refik Eren Fransa'da, Seza Altındağ, Acar Başkut Almanya'da, Tarık Leventoğlu, Yücel Tanyeri İtalya'da. Ayrıca dekor alanında başarılı çalışmaları görülen Metin Deniz, Duygu Sağıroğlu, Doğan Aksel, Turgut Atalay, Tuncay Çavdar, Hüseyin Mumcu, Turgut Zaim, Sermet Çağan, Osman Şengezer'in adlarını sayabiliriz. Ne yazık Devlet Konservatuarı'nda oyunculuk eğitimi aksak gittiği gibi sahne düzeni ve sahne sanatlarının öğretimi de yetersizdir. Ankara Üniversitesi Tiyatro Kürsüsünde Özdemir Nutku'nun gerek sahne uygulaması dersleri, gerek sahne laboratuar çalışmalarında, öğrenciler, takım çalışması, sahne düzeni defteri tutmak, metin inceleme, dramatürgi araştırması, ayrıca uzman Max Meinecke'nin çizim dersleriyle, kürsünün asıl amacı bu değilse de, öğrenciler bilimsel yoldan yetişmektedirler. Son yıllarda özellikle kimi özel tiyatrolarda araştırmaya, incelemeye dayanan yorum birliğine yer veren, takım çalışmasıyla, ilginç, olumlu örneklere raslanmaktadır. Işık, giysi alanlarında ve tüm sahne düzeni içinde öyle anlaşılıyor ki gene de Batı'dan alnacak temelli görgü ve bilgiye gereksinme duyulmaktadır.

Soru 96 Bölge Tiyatroları nedir? Bunun dayanağı nedir? Bu düşüncenin öncüleri kimlerdir? Bu tasarı bugün ne durumdadır?

Geri kalmış ülkelerde tiyatro yoluyla halkın eğitilmesi, tiyatronun bir iki büyük kentin tekelinden çıkıp yurt yüzeyine yayılması fikri, önce de gördüğümüz Ahmet Mithat gibi yazarların yazılarında daha o zamandan savunulmuştu. Geçen dönemlerde Ahmet Fehim Efendinin bu yolda büyük çalışmaları olduğunu biliyoruz. Halk-

çı niteliği olan Cumhuriyet hükûmetleri de bu yayılmaya önem vermişlerdi. İlk başlarda Şadi Fikret'in Millî Sahnesi, Raşit Rıza'nın topluluğu İstanbul Şehir Tiyatrosu yurdu karış karış dolaşmaktadırlar. Günümüzde özel tiyatrolar ve Devlet Tiyatrosu yaz aylarında yurdu dolaşıyorlar. Yurt dışına da çıkılmaktadır. Tiyatrolar özellikle Kıbrıslı yurttaşlarımıza, Avrupa'daki işçilerimize temsiller vermektedirler. Ancak bunlar, hem geçici bir dolaşmadır, hem yörel kaynakları ve yetenekleri kullanmamaktadır; bir başka deyişle dolaşılan yerlerde tiyatronun yerleşmesini, oraların tiyatro gereksinmesini karşılayacak ölçüde olmadığı gibi, eser seçimi bakımından da yanlış bir tutumda görülür. Bu arada yurt yüzeyine yayılan halkevlerinin tam bir bölge tiyatrosu niteliğinde çalışmış olduğunu söyliyebiliriz: Yörel kaynakları ve yetenekleri kullanıyorlar, temsiller veriyorlar, gençleri yetiştiriyorlar, yayınlarda bulunuyorlardı. Halkevlerinin kalkmasıyla boşlukları doldurulmamıştır. Bu arada kısa bir süre TÖS'ün (Türkiye Öğretmenler Sendikası) girişimi ile Tiyatro - Tös adında bir gezici topluluk kurulmuş, Sermet Çağan'ın yönetiminde köylere kadar gidilmiş, özellikle oyun seçiminde tutarlı bir çaba içinde güzel bir çalışma örneği verildiyse de çeşitli nedenlerden bu çalışmalar da durmuştu. Devlet Tiyatrosunun İzmir ve Bursa'da açtığı ve bugün de yürüttüğü tiyatrolar, İstanbul Şehir Tiyatrosunun açtığı semt tiyatroları ve Zeytinburnu'ndaki tiyatro, Devlet Tiyatrosunun Ankara'da gecekondu kesimi olan Altındağ'da açtığı tiyatro da bir bakıma olumlu çabalardır. Zaman zaman Belediye tiyatroları da açılmıştır: Eskişehir, Adana, Ordu, Samsun, İzmit gibi. Ancak çoğukez yörel yöneticilerin anlayışsızlığı yüzünden ya kapanmak zorunda kalmışlar, ya da sınırlı olanaklarıyla çalışmaları yeterli olmamıştır. Zaten Halkevleri dışında bunların hiç biri Bölge Tiyatroları an-

layışı kavramına sokulamaz. Hemen her alanda olduğu gibi, Bölge Tiyatrolarının fikir babası ve öncüsü Muhsin Ertuğrul olmuştur. Gerek yazılarıyla, gerek inatçı bir eylemle Muhsin Ertuğrul Bölge Tiyatrolarını savunmuştur. Fransa'daki Centres Dramatiques Nationaux'dan esinlenen bu düşüncenin temel ilkeleri, kamu ödenekleriyle gerçekleşmesi, yurdu coğrafî, toplumsal, etnik bölgelere ayırarak her bölgenin merkezindeki tiyatronun hem o merkeze bağlı, hem de bölgenin çeşitli kesimlerinde gezici olması, yörel kaynakları ve yetenekleri kullanması, yörel yeteneklerin eğitimi için tiyatroya bağlı bir okulun bulunması, yönetim ve eser seçimi bakımından bağımsız ve özerk olmasıdır. Fikir tartışılmış, olumlu karşılanmıştır. Yönetim bakımından birtakım görüş ayrılıkları olmakla birlikte herkes bu tasarıyı desteklemiştir. Ayrıca daha önce sözünü ettiğimiz VII. Millî Eğitim Şûrası, Tiyatro ve Opera Komitesi (bu komitede Muhsin Ertuğrul da vardı) bir tasarı kaleme aldığı gibi, Bursa Milletvekili Sadrettin Çanga ve 106 arkadaşı bir Bölge Tiyatroları kanun tasarısı hazırlayıp T.B.M.M.'ine sunmuş, daha önce gördüğümüz gibi Birinci 5 Yıllık Kalkınma Planı da bu görüşü benimsemiştir. Bunca iyi niyet ve çabaya rağmen Bölge Tiyatroları gerçekleşmemiştir. 1970 yılında yasama organından çıkan Devlet Tiyatrosu ile Devlet Opera ve Balesi Kanunlarına kaçak bir madde girmiştir; bu maddeye göre bu kuruluşlar, gerekli gördükçe ve olanaklar sağlandıkça yurdun başka yerlerinde tiyatro ve operalar açabileceklerdir. Gerçi maddede bunların Bölge Tiyatrosu olduğu öngörülmüş değildir, ancak ilerde hükûmet bu maddeye dayanarak kendini savunabilecektir. Oysa bu maddelerin Bölge Tiyatrosu ile uzaktan yakından bir ilişkisi yoktur, açılacak yerlerin seçimi bu kuruluşların keyfine kaldığı gibi ayrıca bunda politik oyunlarla öteki bölgelerin zararına ön-

celikler sağlanacaktır. Bu madde, Bölge Tiyatroları fikrinin nasıl yozlaştığını, ileri bir atılıma nasıl engel olacağını göstermektedir. Ancak umutlar yitirilmemiştir, iyimserlikle, geç de olsa ileride bu yurdun kültürel kalkınmasına büyük katkısı olacak bu önemli fikri gerçekleştirecek iyi hükûmetleri bekleyeceğiz.

Soru 97 Bu dönemde gericilik - ilericilik, tutuculuk - devrimcilik, sağcılık - solculuk kutuplaşmasını tiyatro açısından nasıl değerlendirebiliriz?

10 ekim 1970 günlemli *Cumhuriyet* gazetesinin baş sayfasında şöyle bir haber yer almıştı: «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 Türkiyesinde bir parti başkanı, saraylarında tiyatroya yer veren, dışardaki tiyatroları destekleyen Osmanlı padişah ve halifelerinden daha geri düşünebilmektedir. II. Abdülhamit ve onun istibdat çağı bile bu düşünceye göre daha ileride gözükmektedir. Yukarıda, Cumhuriyet'in ilk yıllarında seyirciyle ilgili soruda da belirttiğimiz gibi karşı tepki daha çok Türk kadını ve ailesinin dokunulmazlığı, kutsallığı, doktorluk, avukatlık gibi meslek ilişkinlerinin tiyatroda kendi uğraşlarının saygınlığına dil uzatıldığı gerekçesiyleydi. Ancak 27 Mayıs devrimi ve 1961 Anayasası sağ-sol, devrimci-tutucu, gerici-ilerici kutuplaşmalarını yüzeye çıkardı. Bu sert karşıtlıklarda kutuplar kimliklerini, düşüncelerini açıkça ortaya koyabilmek olanaklarını buldular. 22 mart 1964 günü İstan-

bul Şehir Tiyatrosunda B. Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nın oynanışı sırasında önceden tasarlanmış gerici tepki patlak verdi. Milletlerarası Tiyatro Enstitüsü'nün Türkiye Millî İcra Komitesi'nin şu bildirisi ilginçtir: «İstanbul Belediyesi Tepebaşı Tiyatrosunda Bertold Brecht'in Nazi rejiminin zoruna dayanamıyarak gittiği Amerika'da 1939 yılında yazdığı *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı eseri başarı ile oynanırken birtakım geri kafalı insanların ilkel toplumlarda bile az görülen bir davranışla ve kişisel, toplumsal uygarlık duygusundan yoksun bir zavallılıkla oyuna karışmaları, bağırıp çağırmaları, oyunculara saldırmaları, Millî Merkezimizin İcra Komitesi tarafından gerçekten çirkin, yüzkarası bir hareket olarak görülmüştür. Her çeşit uygarlık duygusundan yoksun birtakım bahtsız kişilerin fikir özgürlüğüne saygı göstermemeleri üzüntü ile karşılanmıştır. Yeniçağ tiyatrosunun en büyük ustalarından biri olan Brecht'in bu oyununun millî ve insanî duyguları incitecek bir nitelik taşımadığını da ayrıca belirtmek isteriz... Ve böylece uygarlık, fikir özgürlüğümüz yönünden gelecekte vatanı daha büyük tehlikeleri önleyeceğinden emin bulunmaktayız.» Bu arada Devlet Tiyatrosu çekingen davranmış, bütün dünya tiyatrolarının oyun dağarcıklarının temel yazarlarından biri olan B. Brecht'in (yalnız Sovyet Rusya'da pek oynanmaz) hiç bir oyununu sahnelememiştir. Gericiliğin taşlaması olan Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci* adlı oyunu da buna benzer bir tepkiyle karşılaşmıştır. Tepki ve saldırılar giderek artmıştır. Ulvi Uraz Topluluğunun temsilleri 1965'de Konya'da yetkililerce yasaklanmak istenmiş, 1966'da Kırıkkale'de tiyatro taşlanmış, 1966'da Ordu Valisi topluluğun oynayacağı sahneyi vermemiş, 1969'da Erzurum'da temsillere engel olunmuş, 1970'de ise Elazığ'da gerici gazetelerin kışkırtmasıyla bir kesim halk tiyatroyu taşlamış, sanatçılara saldırılmıştır. Üstelik saldırı konusu

oyunlardan birisi de bir Fransız bulvar komedyasıdır. Halk Oyuncuları topluluğunun başına daha önemli olaylar gelmiştir. 1968'de temsillerde bir kesim seyirci eseri yuhalamış, iki seyirci yaralanmış, bunlardan biri ölmüş, dekor ve donatım parçalanmıştır. Tiyatronun temsil verdiği Aksaray Küçük Opera sahnesi 26 ocak 1969 da yakıldı. Gene aynı topluluk Ceyhan'da kaçakçılık yaptıkları gerekçesiyle tutuklandılar, *Pir Sultan Abdal* oyunu Elazığ'da kavgalar ve valiye baskı yapılarak yasaklandı. Aynı oyun için Tunceli'de daha ağır ve yüz karası olaylar geçti, oyunculardan tutuklananlar oldu. Bir yanda gerici kesimle oy avcılığına çıkan politikacılar, öte yanda halkın düşünmesini, uyanmasını, bilinçlenmesini istemeyen gericiler hem kaba kuvvete başvurarak, hem de etkilerini yörel yöneticiler ve güvenlik kuvvetleri üstünde göstererek bu olaylarla bir sindirme hareketine girişmişlerdir. Saldırılar yalnız tiyatroya değildi. 1961 Anayasa'sının getirdiği ortam içinde toplumumuz bir düzen arayışı içindedir. Bir bunalım ve çalkantı dönemin deyiz. Bu ortam içinde ilerici ve devrimci davranışlar yanında, gerici, tutucu davranışlara raslanacağı doğaldır. Üstelik gerici kesim de tiyatronun büyük etki gücünü anlamış, ümmetçi, sağcı fikirleri savunan *Sultan Abdülhamit, Hazret-i Ömer'in Adaleti* gibi oyunlar yazdırtıp bunları amatör düzeyde sahnelemektedir. Bugün dünyada solcuların, ilerici kesimin de tiyatrolara saldırıları oluyor. Paris'te Mayıs ayaklanmasında Odeon tiyatrosuna yapılan saldırı, Almanya'daki kimi tiyatrolara saldırıları gene bu açıdan değerlendirmek gerekir. Tiyatronun fikir ve eylem alanına yöneldikçe karşı eylem ve tepkileri çağırmasını doğal karşılamak gerekir. Asıl önemli olan soru, karşılıklı tepkilerden çok kamu düzenini korumakla sorumlu çevrelerin yansız kalıp kalmadıklarıdır; bunu da, tanık olduğumuz olaylardan sonra, olumlu ce-

vaplandırmak güçtür. Anayasamızın 22. ve 24. maddelerinde koyduğu düşünce özgürlüğü ve sansürün bulunmadığı yolundaki güvencesi yanında bir yanda T.C.K. 141, 142. ve 163 maddeleri daha çok bir fikir suçunun varlığını kabul etmekte olduğu gibi 5442 sayılı İl İdaresi Kanununun 11/a. ve c. maddesi valilere, 32. maddesi kaymakamlara önleyici yetkiler vermektedir. Böylece ortaya garip uygulamalar çıkmakta, örneğin İstanbul'da yüzlerce kez oynanıp hiç bir kovuşturmaya uğramayan bir temsilin Anadolu'da şu veya bu kentte yasaklanması yörel yöneticilerin yansız kalmadıklarını, yetkilerini aştıklarını göstermektedir. Ancak yanlış anlaşılmasın, saldırıya uğrayan tiyatrolar için söylemiyorum, fakat genellikle son yıllarda tiyatrolarımız politik tiyatro, eylem tiyatrosu başlıkları altında yanlış örnekler vermektedir. Tiyatro savunduğu fikirlerde seyirciyi soğukkanlılıkla kendi yargılamasıyla başbaşa bırakacak yerde seyirciyi tıpkı bir siyasal toplantıda veya grev oylamasında gibiymişçesine kışkırtır, eyleme iterse, kanımca, bu artık tiyatro, seyircisi de tiyatro seyircisi olmaktan çıkar. *Pir Sultan Abdal* bütünüyle tiyatro sanatı açısından sağlam bir oyundur, baştan sona söyleyeceğini en etkili biçimde söyleyebilmiş bu oyunun sonuna yama gibi eklenen kısa bölüm kışkırtma, eyleme çağırıcı niteliktedir. Eylemci, kışkırtıcı tiyatro olmaz demiyoruz, öyle ki, olmalıdır da; ancak bu, tiyatro sanatından bir kitle haberleşme aracı gibi yararlanmak, fikirleri tartışmaktan çok bunları dogma gibi zorlama yoluyla yapıldıkça vurucu gücünün geri tepebileceğini, bir karşı eylemle karşılaşacağını da hesaba katmak gerekir. Aziz Nesin'in «Eylemci tiyatro oyunları» yazısında 1965'de Berliner Ensemble'da Bayan Weigel'in (Brecht'in dul eşi) Türkiye'de *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nın oynanışında gericilerin tiyatroyu bastıklarını öğrendiğinde yazara söylediği şu sözler ilginçtir: «Çok

iyi, çok iyi, demek Brecht'in oyunu amacına ulaşmış. Brecht de bunun için yazmıştı oyunlarını. Hiç bir tepki olmasaydı oyunun etkisinden ve başarısından kuşkulanmak gerekirdi.» Neyse ki tiyatrocularımız hem Anayasa güvencesi altındadır, üstelik yürekli, gözüpek, inançlı, yılmaz kişilerdir. Yılmadıkları gibi, bu tepkilerle savlarında daha haklı oldukları anlaşılmakta, daha da güçlenmektedirler.

Soru 98 Tiyatromuzda son eğilimler nelerdir?

1950'lerden sonra tiyatromuzda hem nicelik, hem nitelik bakımından büyük bir gelişme görüldü. Tiyatrolar sayıca arttı, bunun sonucu seyirci sayısında da artma oldu. Yerli oyunların çeviri oyunlara oranı değişti ve yükseldi. Bu artış nicelik bakımından olduğu kadar nitelikte de görüldü. Sağlam, iyi oyunlar yazıldı, bunların temsilleri çeviri oyunlara göre bir artış gösterdi. Ülkemize gelen yabancıların tiyatrolarımız üzerine övgüleri duygularımızı okşadı. Nasıl oluyor da daha henüz Broadway'da veya Paris'te yeni oynamaya başlamış bir oyun sıcağı sıcağına çevrilip Türk sahnelerinde oynanabiliyordu? Yabancının önyargılarla Türkiye'ye gelip çarçabuk sonuçlara varıp, yeni önyargılar kazanıvermesi başımızı döndürüp bizleri hemen aşırı bir iyimserliğe götürüveriyordu. Ancak 27 Mayıs devriminden ve 1961 Anayasasından sonra eleştirisel bir görüş önem kazandı. Türkiye gibi geri kalmış ülkede tiyatronun görevi bu muydu? Bu değilse ne olmalıydı? Türk seyircisi kimdi? Tiyatro adamının, tiyatro yazarının ödevi neydi? Türk vergi yükümlüsünün parasıyla yürütülen Devlet Tiyatrosu aldığı ödeneği hakkediyor muydu? Eleştiri sesi gitgide daha sert bir ton aldı, sorular yerine yeni kavramları,

yeni reçeteleri içermeye başladı. Özellikle çeviri yoluyla toplumcu yayınlar arttı, bu sayıca bol kaynakların ışığında tiyatronun yeni değerleri ve işlevi daha açık seçik biçimde önerildi. Gene çeviri ve aktarmacılıkla çözüm aranıyordu. Örneğin Ankara Sanat Tiyatrosu kuruluşunda, yöneticileri yakından tanıdıkları T.N.P.'ye özenerek onun ilkelerini ve oyun dağarcığını benimseyerek tiyatrolarının bir Halk Tiyatrosu olduğunu ileri sürüyorlardı. Fransa'da T.N.P.'nin kendi halkı için seçtiği oyunlar bizim halkımız için geçerli miydi? 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. Kendi ülkesinin toplumsal yapısını tanımadan Türkiye'deki egemen sınıflardan, Türk burjuvazisinden söz ediyordu. Kendi Kurtuluş ve Bağımsızlık Savaşını yeterince incelemeden Batı sömürücülüğünün, başka ülkelerin bağımsızlık savaşından örnekler veriyordu. Söz gelimi çalışma masasının bir yanına henüz araştırılması tamamlanmamış, bilimsel yöntem bakımından eksik bir Osmanlı tarihi, öteki gözüne Batıdan çevrilmiş bir kuramsal toplumcu ekonomi kitabını koyuyor, iki kitabın yapraklarını birlikte çevirerek hemen de Türk toplum yapısını, ekonomik yerini, sınıfsal çatışmasını bir çerçeveye yerleştiriyordu. Bu veriler belirli reçeteler olarak duyurulduktan sonra seyirci sayısı 300'ü aşmayan tiyatrolar da hemen bu reçeteye uygun, çarçabuk kaleme alınmış oyunlar, takım oyunculuğunu gerçekleştiremiyecek yetersiz oyuncularla sahneye konuluyor, böylece yapılan sınıfsal bilinç veren, kışkırtıcı, uyarıcı, sarsıcı, boşalmaya yer vermeyen, devrimci birikim sağlayan, insan tutumunu değiştiren bir tiyatro oluveriyordu. Aslında kime, kaç kişiye? Tiyatroyu dolduran seyirciler zaten bu birikimi yeterince al-

mış kişilerdir, sorunlara karşı bilinçlidirler. Oyunun getireceği verileri önceden bilmektedirler. Meşrutiyet tiyatrosunda seyirci zaten yakından bildiği istibdatın kötülüklerini sahnede görüp, oyun sonunda «Yaşasın Hürriyet!», «Yaşasın Meşrutiyet!» diye bağırınca duygusal bir boşalıma kolayca varıyordu. Cumhuriyet'in onuncu, onbeşinci yıldönümlerinde de Kurtuluş Savaşı'nın kahramanları, devrimler seyirci önünden geçirilince büyük bir alkış kopuyordu. Günümüz tiyatrosunda çarçabuk reçetelere bağlanan oyunların seçkin seyirciyi ittiği boşalım da bu türdendir: Kendi düşüncesine uygunu bulmanın rahatlığı. Böylece son yılların eleştirici, eski değer anlayışlarını değiştirip yeni değerleri zorlayan bu görüşler uygulamada çelişiklerle dolu oluyordu. Yalnız bu çelişiklik Batı'da da görülüyor. Öncü tiyatro, yerleşik düzeni, burjuva değerlerini yıkmaya yöneliyor, ama bu oyunları gene Burjuva seyrediyor, önce şaşırıyor, ama sonra kolayca alışıyor, bu alışkanlık kolayca bir Becket'i, bir Ionesco'yu Bulvar tiyatrosu dağarcığına sokuyor. Amerika'nın ticarî tiyatrosu Broadway'e karşı bir Off Broadway vardı, ancak kısa sürede o da bir Broadway oluverince, bu ikinciye karşı olana Off off Broadway deniverdi. Bu çelişikliklerin, kısır döngülerin çözümünün ilk koşulu tiyatronun bir sanat olmasının unutulmaması, estetik kaygunun, yaratıcılık ilkelerinin bir yana itilmemesidir. Bir Eylem Tiyatrosunun, Bir İşçi Tiyatrosunun, Sokak tiyatrolarının çıkması iyi. Tiyatronun halka dönük, halk için, halkın yararına oluşu iyi, ancak yapılanın tiyatro olması gerekir. Estetik ilkelerden uzaklaştıkça yapılmak istenenin inandırıcı ve sarsıcı gücü olmayacaktır. Halk tiyatrosunu gerçekleştirmek istiyorsak bunun belirli koşulları vardır. Her şeyden önce halka en güzeli, en iyiyi vermeliyiz. Bu iş kestirme, çarçabuk, hazır reçeteler üzerine olmaz. Yaratıcı bir yazar, yetenekli oyun

cular gerekir. Oyun yazarı bir sanatçıdır, eserini başkasının saptadığı formüller, reçeteler üzerine yaratmaz. Eserinin değeri, içindeki bildirilerin değeriyle değil, bunları estetik kurallara göre gerçekleştirmesiyle ölçülür. Halk tiyatrosu yapmak isteyenler her şeyden önce halka en güzeli vermek zorundadırlar. Sonra halk deyince ayrıcasız, sınıf ayrımı gözetmeyen, herkese açık bir tiyatro olmalıdır. Çok sayıda seyirciyi toplamak, bu seyircilerin olanaklarını artırmak, tiyatroya önyargılarını kırmakla olur. Bilet parası onun kesesine uygun olacak, girdiği tiyatro binasını yadırgamıyacak, tiyatroya gidip gelmek onun için bir yük olmayacaktır. Ankara'nın göbeğinde, 300 kişilik ufak bir tiyatroda, dar gelirlilere göre yüksek sayılabilecek fiyatlarla halk tiyatrosu olmaz. Bu seyirciyi toplayınca temsilin başlıca görevi nesnel, yansız bir sunuşla her şeyden önce seyirci yığınında bir birleştiricilik sağlanacak. Oyun seyirciye estetik tat verecek, hem de ondaki eleştirici, tartışmacı gücü geliştirecektir. Sanat değerini düşürerek yapılacak tiyatro eylemi, bildirisi ne kerte saygın olursa olsun, ereğine ulaşamayacaktır. İstenilen sanat değerini düşürmeyen, eserde ödün vermeyen, özgür, kendi inancının sesini duyan sanatçının eseridir. Özetlersek toplumcu eleştirinin birtakım kalıplaşmış ilkelerle, bildirilerle, kestirme ve kolay yollardan gerçekleştirmek istediği tiyatro, bunlara inanan bizlerce ne denli doğru olursa olsun, bizleri ne denli tiyatromuz üzerinde yeniden değerlendirmeye götürürse götürsün, bu gene bir avuç aydın arasında başımızı salladığımız ortak görüşler olarak kalacaktır. Eylem Tiyatrosu, Sokak Tiyatrosu, İşçi Tiyatrosu sınırlı dar olanakları içinde gerçekleşmez. Büyük halk yığınlarına, onlara hacim ve işlevi bakımından yaraşır tiyatro bina larında, sanat değeri olan eserlerle seslenmek tek çıkar yoldur, ve bu da ancak kamu ödenekleriyle gerçekleşir.

Kamu ödeneklerini harcama da egemen sınıfın ve iktidarın denetiminde oldukça, eleştiriler her şeyden önce kamu ödeneklerini en doğru yolda kullanmanın biçimini bulmaya yönelmelidir. Oysa örneğin 1970 yazında Devlet Tiyatrosu ve Devlet Opera ve Balesi kanunları sessizce yürürlüğe girdi. Ateşli aydınlarımızdan tek bir ses çıkmadı. Belki kanun tasarısını bile okumadılar. Örneğin T.R.T. gibi kamu ödeneklerini özerk bir yönetimle kullanan bir sistemi savunan bir ses işitmedik. Böyle bir kanunla yönetilecek Devlet Tiyatrosunu sonradan eleştirmek kolay, ama onu bu duruma getiren sistemi eleştirmemek sorumsuzluktur. Toplumcu aydınların savundukları değerler ancak kamu ödenekleriyle gerçekleşebilecekken ve bunu gerçekleştirecek sistem üzerinde duracak yerde, sistemin sonuçları olan örneğin Kültür Sarayı'nın kullanılışı veya Devlet Tiyatrosunun işleyiş aksaklıkları üzerinde durmak boş ve yararsızdır. Yalnız C.H.P. sanata yatırılacak kamu ödeneklerinin yansız ve özerk bir kurum eliyle kullanılmasını savunmuş ve bunu programına almıştır. Ayrıca çeşitli kesimlerin örgütlenmesi gerekmektedir: Oyun yazarları, oyuncular, amatör tiyatrolar; öyle ki, kimi ülkelerde görüldüğü gibi, seyirciler bile örgütlenmelidir. Ayrıca araştırmalar yapılmalıdır. Aydınlarımız kalıplaşmış, reçeteleşmiş, aktarma düşünceler yerine geleneksel kaynaklarımızı, Türk tiyatro seyircisinin toplumsal, ekonomik, etnik oluşumunu ve davranışlarını incelemelidir. Son yıllarda görülen, tiyatromuza yeni bir biçim vermek, tiyatronun yeniden değerlendirilmesi, yeni bir doğrultuya oturtulması yolunda olumlu çabalar, uyarıcı yazılar yazılıyor. Alışagelenin yetmediği, yeni yöntemlerin, yeni işlevlerin saptanması için aydınlatıcı, etkileyeceği yönü olan bu düşünceler seyirci, yazar ve oyuncu üçlüsünün elbirliğiyle yepyeni, özgün bir Türk tiyatrosunun doğabileceğini bize muştuluyor. Ancak

bu doğuş için yukarıda belirtilenlerin gözönünde tutulması zorunlu gözüküyor.

Soru 99 Türk Tiyatrosunun dünya tiyatrosundaki yeri nedir?

Dünya kamuoyu eskiden beri Türkiye'yi tanımamakta, tanısa da yalnız olumsuz yanlarıyla değerlendirmekte ayak diremektedir. Bunun çeşitli tarihsel nedenleri vardır. Dünya kamuoyu Türkiye kültürünü aktarma bir kültür olarak görmüştür. Önce Arap İran etkisi altında kalmış Türk kültürünü bu önyargıyla değerlendirmiş, sonra da Batı kültürünün bir kopyacısı olarak tanımıştır. Dünya kamuoyu bir kültürün ancak özgün, ulusal yanıyla ilgilenir. Bunun içindir ki Türk tiyatrosu adına yalnız Karagöz bilinmiştir. Çünkü Karagöz gerçekten bir Türk buluşudur, Türkiye'ye özgüdür. Bugün dünya kamuoyu sözgelimi yeni doğan ve Türk tiyatrosuna oranla belki pek değeri olmayan Afrika'mn genç devletlerinin tiyatrosuyla ilgileniyor da, büyük atılımlar yapmış, önemli kurumları oluşturmuş, değerli oyunlar yaratmış Türk tiyatrosuyla ilgilenmemektedir. Tanınmak daha çok kendini tanıtmakla olabilir. Bir ulusun kendi kiişliğini öteki uluslara kabul ettirmesinin birçok yararları vardır. Bunları burada sıralamaktan vazgeçerek bir önemli yararı üzerinde duralım. Tiyatromuzun gerçek bir değerlendirmesini ve eleştirisini yapabilmek onun taşıdığı evrensel değerleri ölçebilmemize bağlıdır. Evrensel değerlendirmede ise en sağlam ölçü, özgünlük, ulusal renkleri taşıma, kişiliği bulunmaktır. Selâhattin Batu'nun *Güzel Helena*'sı 1959'da (aynı yıl, *Şair Evlenmesi*'ni ilk Türk oyunu benimseyerek Türk dramının 100. yıldönümüydü) Avusturya'da Bregenz Şenliğinde oynandığında oyunu değerlendiren ya-

zılar bizim için önemliydi. Selâhattin Batu, Homeros'tan başlayarak Shakespeare, Hoffmannstall, Jean Giraudoux'-ya değin çeşitli çağlarda ve çeşitli yazarlarca işlenmiş bir temaya yeni bir yorum, bir Türk görüş açısı getirebilmişti. Ortak temel fikir Doğu ile Batı'mn çatışması, Doğunun Batının maddeciliği karşısında hayal kırıklığıdır. Truvalılarla özleşebilen, Batıyı insancıl değerlerle eleştirebilen bir Türk yazarı ilgiyle karşılanabiliyordu. İşte tiyatromuz dünya kamuoyunda değerlendirilmedikçe boyutları eksik kalacaktır. Türk dramının evrensel değerler kazanması ise ancak kendi kişiliği olmasına bağlıdır. Bu kişilik başta yazarın Türk olmasından başlar ama orada bitmez; geleneksel ulusal kaynaklarımıza eğilmek önemlidir. Tüm bir aile görünümünde, ortak değerleri olan Avrupa, Ortaçağda Hıristiyan değerlerle Antik dramdan yeni bir dram doğururken halk ve köylü oyunlarının kaynaklarından yararlanmıştı. Ortaçağ'da kapanmış tiyatrolar, unutulmuş tiyatro gene de halk tiyatrosunda, geleneksel tiyatroda yaşıyordu. Buradaki ruh zaten Antik dramın temeli olan halk tiyatrosuna aşılanınca uykusundan uyandı, ve günümüze değin bizim de Tanzimat'tan beri yararlanageldiğimiz tiyatro yeniden doğdu. Bugün geleneksel kaynaklarımıza dudak büken yazarlarımız var. Onlar geleneksel tiyatromuzun kaynağım değil ondan çıkmış ilkel ürünleri görüyorlar. Üstelik yazılı bir gelenek olmadığından bu kısır ürünlerin nasıl yetkin bir tiyatroya kaynaklık edeceğinde şaşırıyorlar. Oysa bu her şeyden önce yaratıcının araştıracağı bir konudur. Önüne konulanla yetinmeyip gerçek kaynakları araştıracaktır. Kimi yazarlarımızın oyunları Batı dillerine çevrildi, içlerinden kimi, önemli sahnelerde olmasa bile, sahnelendi. Dışarıya gidip temsiller veren tiyatrolarımız da oldu. Ancak sesimiz henüz dışardan duyulacak ölçüde güçlü değil. Türk tiyatrosunun kendi değerlerini tanıması, ulus-

lararası düzlemde yeni boyut kazanması için sesini duyurabilmesi gereklidir.

Soru 100 Bu sorunların tümünden varacağımız sonuç nedir?

Türk tiyatrosunu 99 soruda incelerken bunu dört evrede yapmaya çalıştık. Halk ve köylü tiyatrosundan oluşan, bir bakıma önsüz ve sonsuz geleneksel tiyatromuz bu evrenin yalnız ilki değil aynı zamanda tümüdür, ana kaynak değerindedir. İçinde Türk ulusunun özgün yaratıcılık gücü gizlidir. Öteki üç evre, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet tiyatroları birer deney, birer aramadır. Her bir dönemin incelenmesi, sonuçlarının değerlendirilmesi ulusal yeteneklerimizi, eksiklerimizi anlamak bakımından uyarıcıdır. Bu evrelerde tiyatronun toplumsal yapı, düşün, siyasal oluşum ile sıkı ilişkisi de o denli uyarıcıdır. Örneğin Meşrutiyet döneminde kendini arayış içinde, çeşitli görüşlerin, değerlerin çatıştığı tiyatronun durumunun içinde bulunduğumuz son on yıla çok benzer yönleri vardır. Nesnel olayım derken duygusallığa sapan, özgürlük derken kalıplaşmış düşünceleri, dogmaları benimseyen bu dönemin yalnız tiyatro bakımından değil, genel olarak incelenmesi günümüzü aydınlatacaktır. Nitekim Güngör Dilmen'in pek de iyi anlaşılmış olmadığını eleştiri yazılarından okuduğum *İttihat ve Terakki* oyununda günümüze ışık tutacak bir ders payı vardır. Toplumu düzeltmek, düzeni değiştirmek isteyen aydınlar bütün iyi niyet ve çabalarına rağmen gene de bireysel, duygucu davranışlardan kurtulamıyor, gerçekçi olacak yerde yanılsama dünyasında, eylem yerine bir aydınlar söyleşmesinde kalıyorlar. Kısa bir kitabın içinde, hele henüz tarih için yeterli uzaklıkların bulunmadığı, bu arada Cum-

huriyet gibi henüz oluşum sürecinde bir dönemi değerlendirebilmek olanakları zayıf ve sınırlıdır. Bununla birlikte başka alanlar ve konular için de geçerli olabilecek ipuçlarını bulabiliyoruz. Her şeyden önce bu sonuçlar kendi ulusal yeteneklerimize, yaratıcılığımıza güvenimizi pekiştirebilecektir. İncelenen dönemlerin uzunluğu ne olursa, olumlu, parlak sonuçlar kısa sürelerde alınmıştır. 1839'dan 1908'e uzanan Tanzimat döneminde görülen olumlu işler ancak beş, altı yılın işidir. Meşrutiyet dönemindeki sayı bolluğu, birçok atılımlar, içerde ve dışardaki bunalımlara rağmen gerçekleşmişti. Bu kısa panaromada en ilginç örnek Güllü Agop ve Osmanlı Tiyatrosudur. Kendi çağının koşulları ve olanakları içinde alınınca çok uyarıcıdır. 1970 mevsimi başında Devlet Tiyatrosu'nda Schiller'in *Haydutlar*'ını seyrederken yüz yıl kadar önce aynı oyunu oynamış Osmanlı Tiyatrosu'nu ve Murat Efendinin bu temsil için yazdığı ayrıntılı yazıyı düşünüyordum. Gene büyük bir kentte, Gedikpaşa Tiyatrosu kadar seyirci alabilen bir tiyatroda, sağımda solumda oturan ve bilet parasını verebilmiş aynı sınıftan insanlarla seyrediyordum. Değişen neydi? Eserin çevirisi mi? Işıklar ve dekor mu? Bohemya ormanlarına sarıksız ve sakalsız çıkamayan Hüsnü Efendi ile Ahmet Necip Efendinin yerine Bohemya ormanlarına uygun biçimde giyinmiş iki genç oyuncu, Engin Şenkan ile Çetin Bağcıer'in oynaması mıydı? Üstelik o gece yorumsuz, anlamsız bir temsilde çok sıkılmıştım, çevremdeki insanların da o denli sıkıldığını görüyordum. Oysa Murat Efendinin anlattıklarına bakarsak Gedikpaşa'daki seyirci konuşuyor, gürültü yapıyordu ama gene de sahnede olanlara büyük ilgi duyuyordu; *Haydutlar*'ı sıkılmadan, Gedikpaşa'dan daha büyük bir tiyatroda, diyelim ikibin kişiyle, söz gelimi Ankara'da değil de Tunceli'de, Tuncelilerle birlikte seyretmiş olsaydım o gece ne Gedikpaşa Tiyatrosu ne de Güllü Agop'a bir çağrışım yapabilecektim.

KISA BİBLİYOGRAFYA

Bibliyografya için bkz. Türkân Poyraz - Nurnisa Tuğrul, **Tiyatro Bibliyografyası** (1859 - 1928), Ankara 1967; Semahat Turan - Behire Abacıoğlu, **Tiyatro Bibliyografyası** (1928 - 1959), Ankara 1961. Genel danışma kitapları ve bibliyografya için bkz. Metin And, **A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey**, Ankara 1963 - 64; M. Nihat Özön - Baha Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, İstanbul 1967; Behçet Necatigil, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü** (5. baskı), İstanbul 1968; Refik Ahmet (Sevengil), **Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu** (2 cilt) İstanbul 1934. Geleneksel Türk Tiyatrosu için bkz. Metin And, **Kırk Gün Kırk Gece** (İstanbul 1959), **Dionisos ve Anadolu Köylüsü** (İstanbul 1962), **Geleneksel Türk Tiyatrosu** (Ankara 1969); Şükrü Elçin, **Anadolu Köy Orta Oyunları**, (Ankara 1964); Refik Ahmet Sevengil, **Eski Türklerde Dram Sanatı**, (İstanbul 1959); Selim Nüzhet Gerçek, **Türk-Temaşası**, İstanbul 1942; Sabri Esat Siyavuşgil **Karagöz**, İstanbul 1941; Ahmet Kutsi Tecer, **Köylü Temsilleri**, Ankara 1940.

Tanzimat Tiyatrosu için bkz. Refik Ahmet Sevengil, **Opera Sanatı ile ilk temaslarımız** (İstanbul 1959), **Tanzimat Tiyatrosu** (İstanbul 1961), **Saray Tiyatrosu** (İstanbul 1962), Niyazi Akı **XIX. Türk Tiyatrosu Tarihi**, (Erzurum 1963); Metin And'ın henüz yayımlanmamış **Tanzimat ve İstibdat'ta Türk Tiyatrosu.**

Meşrutiyet Tiyatrosu için bkz. Refik Ahmet Sevengil, **Meşrutiyet Tiyatrosu**, İstanbul 1968; Metin And'ın henüz yayımlanmamış **Meşrutiyet'te Türk Tiyatrosu.**

Cumhuriyet Tiyatrosu: Özdemir Nutku, **Darülbedayi'in Elli Yılı** (Ankara 1969); Niyazi Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923 - 1967)**, Ankara 1968; Christa Ursula Spuler «Das türkische Drama der Gegenwart», **Die Welt des Islams**, Leiden 1968, ss. 1-219.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

			Sayfa
Soru	1	Türk Tiyatrosu deyince bundan ne anlıyoruz	
Soru	2	Türk Tiyatrosunu oluşturan belli başlı etkenler ve kaynaklar nelerdir?	8
Soru	3	Çevre bakımından Türk Tiyatrosunu kaça ayırabiliriz?	12
Soru	4	Türk Tiyatrosunun evreleri nelerdir	14

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Soru	5	Geleneksel Türk Tiyatrosunun özellikleri lerdir?	16
Soru	6	Seyirlik köylü oyunlarının kaynakları nelerdir?	17
Soru	7	Seyirlik köylü oyunlarının konuları belli başlı kaça ayrılır? Belli başlı öğeler nelerdir?	21
Soru	8	Seyirlik köylü oyunlarının tören kalıntısı dışında kalanlarından örnekler verir misiniz?	28
Soru	9	Köy kuklası üzerine bilgi verir misiniz? Dramatik danslardan örnekler verir misiniz?	29
Soru	10	Bugün seyirlik köylü oyunları yaşıyorlar mı? Yaşıyorlarsa ne durumdadırlar?	31
Soru	11	Geleneksel Halk Tiyatrosunun özellikleri nelerdir	33
Soru	12	Hokkabazlığın dramatik özelliği nedir?	35
Soru	13	Meddahın dramatik özelliği nedir?	36
Soru	14	Çengi, köçek ve curcunabazlar ne bakımdan tiyatro sayılabilirler?	38
Soru	15	Savaş oyunları nedir? Dramatik özellikleri var mıdır?	39
Soru	16	Türk kuklası nasıl çıkmıştır? Hangi türleri vardır?	41

Soru 17 Gölge Tiyatrosu nedir ve Türkiye'de nasıl çıkıp oluşmuştur? 43
Soru 18 Karagöz nasıl gelişmiştir? 48
Soru 19 Karagöz'ün tekniği üzerine bilgi verir misiniz? 50
Soru 20 Karagöz oyununda sırasıyla hangi bölümleri buluruz? 52
Soru 21 Karagöz oyununun belli başlı özellikleri nelerdir 55
Soru 22 Karagöz kişileri üzerine bilgi verir misiniz? 57
Soru 23 Karagöz'ün etki alanı ve günümüzde Karagöz'ün durumu nedir? 61
Soru 24 Ortaoyunu nedir? Nasıl gelişmiştir? 63
Soru 25 Ortaoyunu nasıl bölümlenir? Ortaoyununun sahne düzeni ve tekniği üzerine bilgi verir misiniz? 66
Soru 26 Ortaoyununun özellikleri nelerdir? 69
Soru 27 Ortaoyunu fasılları üzerine bilgi verir misiniz? 71
Soru 28 Karagöz ile Ortaoyunu arasındaki ilişkiyi belirler misiniz? 74
Soru 29 Geleneksel Halk Tiyatromuzun toplum ve saray yaşamı içindeki yeri nedir? 75

TANZİMAT VE İSTİBDAT TİYATROSU

Soru 30 Tanzimat ve İstibdat tiyatrosunun yeri ve kapsamı nedir? 79
Soru 31 Tanzimat fermanından önce Batı tiyatrosuyla tanışıklığımız olmuş mudur? 80
Soru 32 Türkiye'ye Batı tiyatrosu nasıl girmiştir? İlk Türkçe oyunlar üzerine bilgi verir misiniz? 83
Soru 33 Batı Tiyatrosunun Türkiye'ye yerleşmesinde yabancıların ve Ermenilerin ne gibi katkısı olmuştur? 88
Soru 34 Tanzimat döneminde tiyatro binalarının tiyatronun gelişmesinde ne gibi payı olmuştur? Bu dönemin İstanbul ve İstanbul dışındaki tiyatroları hangileridir? 91
Soru 35 İlk Türkçe temsiller üzerine bilgi verir misiniz? 97
Soru 36 Bu dönemde seyirci ve tiyatro anlayışı nasıldı? 99
Soru 37 Bu dönemin oyunculuk sorunları nelerdir? Belli başlı tiyatro oyuncularını sayar mısınız? 104
Soru 38 Müslüman tiyatro sanatçıları var mıydı? 109

Soru 39 Bu dönemin belli başlı tiyatro toplulukları hangileridir? 111
Soru 40 Osmanlı Tiyatrosu nasıl kuruldu ve nasıl gelişti? 119
Soru 41 Osmanlı Tiyatrosuna tanınan imtiyazın belli başlı koşulları nelerdir? Bu imtiyazın getirdiği yarar ve sakıncalar nelerdir? 127
Soru 42 Osmanlı Tiyatrosunun oyun dağarcığı üzerine genel bir fikir verir misiniz? 131
Soru 43 Osmanlı Tiyatrosunun hasım ve rakipleri kimler olmuştur? 136
Soru 44 Osmanlı Tiyatrosunun sona erişi nasıl olmuştur? Bu tiyatroyu nasıl değerlendirebiliriz? 138
Soru 45 Bu dönemde müzikli tiyatro ne durumdadır? 142
Soru 46 Tulûat Tiyatrosu nasıl çıkmıştır? 148
Soru 47 Tulûat Tiyatrosunun özellikleri nelerdir? Kanto nedir? 150
Soru 48 Kamu görevlilerinin tiyatroyla ilişkileri üzerine örnekler verir misiniz? Bursa Tiyatrosu nasıl kuruldu, gelişti ve dağıldı? 155
Soru 49 Mınakyan ve Tiyatrosu hakkında ne biliyoruz? 163
Soru 50 Bu dönemin belli başlı yazarları kimlerdir? Hangi oyunları yazmışlardır? 172
Soru 51 Bu dönem dramatik edebiyatındaki belli başlı etkiler hangileridir? 176
Soru 52 Bu dönemde hangi oyun türlerini buluyoruz? 178
Soru 53 Bu dönemin oyunlarında belli başlı hangi konular işlenmiştir? 184
Soru 54 Bu dönemin oyunlarının geçtiği yer ve çevreyi belirler ve oyunlardaki karakterler, tipler üzerine bilgi verir misiniz? 187
Soru 55 Saray Tiyatrosu nedir? Katkısı ne olmuştur? 191
Soru 56 İstibdat dönemindeki tiyatro koşulları nelerdir? Sansür üzerine bilgi verir misiniz? 197
Soru 57 İstibdat döneminde oyun yazılmış mıdır? 202

MEŞRUTİYET TİYATROSU

Soru 58 Meşrutiyet döneminin kapsamı ve özellikleri nelerdir? 205
Soru 59 Meşrutiyet'te seyircinin durumunu ve tiyatro anlayışını belirler misiniz? 207

Soru 60 Bu dönemin oyunculuk sorunları nelerdir? Belli başlı oyuncuları ve tiyatro adamları kimlerdir? 212
Soru 61 Bu dönemde belli başlı tiyatro binaları hangileridir? 217
Soru 62 Bu dönemde hangi tiyatro toplulukları vardı? 219
Soru 63 Devlet Tiyatro ilişkisi bu dönemde nasıldı? Yönetimi bakımından bu dönem tiyatrosunun özelliklerini belirler misiniz? 222
Soru 64 Darülbedayi nasıl kuruldu, nasıl gelişti? 225
Soru 65 Müzikli Tiyatro ne durumdaydı? 227
Soru 66 Bu dönemin belli başlı yazarları kimlerdir? Kadın yazarlar var mıydı? 230
Soru 67 Bu dönem oyunlarında belli başlı etkiler hangileridir? 235
Soru 68 Belli başlı hangi dramatik türler buluyoruz? 236
Soru 69 Bu dönem oyunlarında belli başlı hangi konular işlenmiştir? 242
Soru 70 Bu dönemin oyunlarının geçtiği yer ve çevreyi belirler, oyunlardaki karakterler ve tipler üzerine bilgi verir misiniz? 244
Soru 71 Meşrutiyet tiyatrosunun önemi nedir? Bu dönemi nasıl değerlendirebiliriz? 247

CUMHURİYET TİYATROSU

Soru 72 Cumhuriyet döneminin kapsamı ve özellikleri nelerdir? 249
Soru 73 Bu dönemin tiyatro anlayışında ve seyircisinde nasıl bir gelişme görülür? 250
Soru 74 Bu dönemin oyunculuk sorunları ve bunlara getirdiği çözümler nelerdir? 253
Soru 75 Bu dönemde tiyatro toplulukları hangileridir? 258
Soru 76 Bu dönemde hangi tiyatro binaları vardır? 264
Soru 77 Bu dönemin belli başlı oyuncuları ve tiyatro adamları kimlerdir? 267
Soru 78 Darülbedayi (İstanbul Şehir Tiyatrosu) bu dönemde ne durumdaydı? Gelişmesi nasıl oldu? 270
Soru 79 İstanbul Şehir Tiyatrosunun oyun dağarcığı bu dönemde nasıl olmuştur? 273
Soru 80 Devlet Konservatuarının kuruluşu nasıl olmuştur? Tiyatromuza katkısı nedir? 277

Soru 81 Devlet Tiyatrosu nasıl kuruldu? Gelişmesi nasıl oldu? Nasıl değerlendirebiliriz? 280
Soru 82 Devlet Tiyatrosu oyun dağarcığı nasıl oluşmuştur? 284
Soru 83 Özel Tiyatrolar üzerine bilgi verir misiniz? 289
Soru 84 Amatör tiyatrolar ve Üniversite tiyatro çalışmaları üzerine bilgi verir misiniz? 293
Soru 85 Bu dönemde devlet - tiyatro ilişkisi ne doğrultuda gelişmiştir? 296
Soru 86 Bu dönemin ilk kesiminde belli başlı yazarlar kimlerdir? 299
Soru 87 Bu dönemin ikinci kesiminde belli başlı yazarlar kimlerdir? 302
Soru 88 Bu dönem yazarları belli başlı hangi oyun türlerine ve konulara yönelmişlerdir 305
Soru 89 Bu dönem yazarlarında biçim ve üslûp bakımından görülen eğilimler nelerdir? 311
Soru 90 Bu dönemin oyun kişileri insanımızı nasıl yansıtıyorlar? 314
Soru 91 Bu dönemde basın yayın ve tiyatro ilişkisi nasıl olmuştur? 316
Soru 92 Çocuk Tiyatrosu nasıl bir gelişme göstermiştir 319
Soru 93 Bu dönemde müzikli tiyatro ne durumdadır? 321
Soru 94 Bale nasıl başlamış ve nasıl gelişmiştir? 326
Soru 95 Bu dönemde sahne sanatlarının gelişmesi nasıl olmuştur? 327
Soru 96 Bölge Tiyatroları nedir? Bunun dayanağı nedir? Bu düşüncenin öncüleri kimlerdir? Bu tasarı bugün ne durumdadır? 329
Soru 97 Bu dönemde gericilik - ilericilik, tutuculuk-devrimcilik, sağcılık - solculuk kutuplaşmasını tiyatro açısından nasıl değerlendirebiliriz? 332
Soru 98 Tiyatromuzda son eğilimler nelerdir? 336
Soru 99 Türk Tiyatrosunun dünya tiyatrosundaki yeri nedir? 341
Soru 100 Bu soruların tümünden varacağımız sonuç nedir? 343

KISA BİBLİYOGRAFYA 345

Metin And, «100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi»nde, Türk tiyatrosunu dört bölümde inceliyor: Geleneksel Türk Tiyatrosu - Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu - Meşrutiyet Tiyatrosu - Cumhuriyet Tiyatrosu. / Geleneksel Türk tiyatrosunun özellikleri, seyirlik köylü oyunları, Karagöz, Ortaoyunu, Türkiye'ye Batı tiyatrosunun girişi, tuluât tiyatrosu, saray tiyatrosu, müzikli tiyatro, Cumhuriyet döneminin tiyatro anlayışı, başlıca tiyatro toplulukları, belli başlı tiyatro yazarları, bale, bölge tiyatroları, tiyatroda gericilik - ilericilik, tutuculuk - devrimcilik, Türk tiyatrosunun dünya tiyatrosundaki yeri... Türk tiyatrosu hakkında aklınıza gelebilecek bütün soruların cevabı tek ciltte. / Metin and, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü'nde «Türk Tiyatrosu Tarihi», «Tiyatro Yönetimi», «Oyunculuk Tarihi ve Teorileri», Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda da «Tiyatro» ve «Folklor» derslerini vermektedir. Gerçek Yayınevi, Metin And'ın bu değerli eserini yayımlarken, «100 Soruda» dizisinin temel ilkesine bağlılığını bir kere daha göstermektedir: «En yetkili uzmandan en güvenilir eser.»

15 lira