

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Cumhuriyet'in
75 yılında

Türk Tiyatrosu

Sevda Şener

Cumhuriyet'in

75

yılında

Türk Tiyatrosu

Sevda Şener



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantev.org>
TÜRKİYE İŞ BANKASI Kültür Yayınları

Cumhuriyet'in
75. yılında

Türk Tiyatrosu

Sevda Şener



TÜRKİYE İŞ BANKASI Kültür Yayınları

6	Önsöz
10	Giriş

CUMHURİYET ÖNCESİ KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI 17-43

CUMHURİYET TÜRKİYESİ'NDE TİYATRO 45 - 328

58 - 94	1923-1940 DÖNEMİ: GÜVEN ORTAMINDA ÜRETİM
95 - 142	1940-1960 DÖNEMİ: UMUTLU YILLAR
143 - 221	1960-1980 DÖNEMİ: TİYATROMUZ GELİŞİYOR
222 - 293	1980-1998 DÖNEMİ: BOL HAREKETLİ, AZ BEREKETLİ YILLAR
294 - 328	YİRMİ BİRİNCİ YÜZYILIN EŞİĞİNDE TİYATROMUZ

331	Kaynakça
334	Dizin

ÖNSÖZ

Bu kitap, Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun gelişimini, yetmiş beş yıllık tiyatro etkinlikleri, tiyatro toplulukları, oyun yazarlığı konularını kapsayacak biçimde göstermek, bunu yaparken toplumsal olayların tiyatro sanatını nasıl etkilediğine dikkati çekmek amacıyla yazıldı. Cumhuriyetin 75. yılında yaşanan tiyatro gerçeği, kültür yaşamımızın da aynasıdır. Bu bakımdan tiyatromuzun nerelerden geçerek bugüne geldiğini görmek, hangi sorunlarla karşı karşıya olduğunu anlamak demek, toplumun hangi aşamalardan geçmekte olduğunu da görmek demektir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu ayrıntılı bir tiyatro olayları dökümü değil, derli toplu olmasına çalışılmış kuşbakışı bir özettir. Büyük bir bölümünün canlı tanığı olduğum bir dönemde tiyatroya emek vermiş sanatçıların emeğini elden geldiğince değerlendirmeye çalıştım. Bununla beraber, böyle bir çalışmanın kapsamı ve kendi birikimimin sınırları içinde, üzerinde duramadığım daha pek çok güzel iş kaldığını biliyorum.

Okununca görüleceği gibi, ilk iki bölümde verilen bilginin ana kaynağı Türk tiyatro tarihi üzerinde ayrıntılı araştırma yapmış, kitaplar yayınlamış olan Prof. Dr. Metin And olmuştur. Çok sevdiğim bu tiyatro bilimi piri dostuma, bana eserlerinden yararlanma hakkını verdiği için teşekkür ediyorum.

Gene okununca görüleceği gibi burada yapılan büyük ölçüde bir derlemedir. Kendi önceki araştırma ve incelemelerim de dahil, Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun yapıtı gibi pek çok bilimsel çalışmadan yararlandım. Yararlandığım kaynakların çoğunun, bir zamanlar öğrencim olmuş olan öğretim üyelerinin ve yardımcılarının araştırmaları olması bana gururla karışık bir mutluluk verdi. Prof. Dr. Nurhan Karadağ'ın, Doç. Dr. Tahsin Konur'un, Dr. Gülayşe Erkoç'un, Dr. Efdal Sevinçli'nin, Dr. Tekin Özerem'in, Ali Kalıpçı'nın, Nurhan Tekerek'in, Cankut Ünal'ın, Ömer Kayası'nın, Deniz Taşkan'ın ayrıntılı araştırmaları, Cumhuriyet döneminde Türk tiyatrosu üzerine yapılan bilimsel çalışmaların övünülecek bir birikim oluşturduğunu göstermektedir.

Geniş bir alana yayılmış olan tiyatro bilgisini derlemede, fotoğraf bulmada, düzeltmeleri yapmada dostlarımdan çok destek gördüm. Bana değerli fotoğraf koleksiyonundan yararlanma fırsatı veren dostum Atila Sav'a, Prof. Dr. Metin And'a, Devlet Tiyatroları Baş Rejisörü Ergin Orbey'e, İstanbul Büyükşehir Belediyesi dramaturgu Dr. Füsün Akatlı'ya, Ankara Devlet Tiyatrosu dramaturgları Früzan Tercan'a, Erman Canatan'a, Bilkent Üniversitesi Tiyatro Bölümü öğretim görevlisi Pınar Şenel'e, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu sanatçısı Orhan Alkaya'ya, H. Zafer Şahin'e teşekkür borçluyum.

Kaynak aramaktan fotoğraf bulmaya her konuda bana yardımcı olan, hem dostum, hem akıl ve bellek hocam Prof. Dr. Ayşegül Yüksel'e ne kadar teşekkür etsem az geleceğini biliyor, onun için ona sevgimi, saygımı, dostluğumu sunuyorum.

Çalışmam süresince oğlum Engin Şener'in, kızım Aslı Totuk'un, damadım Ufuk Totuk'un desteğini gördüm. Kardeşim Fahriye Tahan ev işlerinin yükünü üzerimden almasa bu kitabı zamanında yetiştiremezdim. Hepsini sevgiyle kucaklıyorum.

Sevda Şener

GİRİŞ

Tiyatro tarihini, ilkel toplumların kut törenlerindeki taklitli eylemlerden ve oyunlardan başlatırsak, Türk tiyatrosunun izi Ortaasya Türkleri'nin Şaman törenlerindeki canlandırmalara kadar sürülebilir. Anadolu'da yaşamış ilkel toplulukların mevsim ritüellerinde yaptıkları varsayılan taklitli oyunların kalıntılarına ise, bugün artık büyü niteliğini yitirmiş olarak yaşayan ve "seyirlik köylü oyunları" olarak adlandırdığımız taklitli oyunlarda rastlıyoruz. Seyirlik köylü oyunları, ilkel toplulukların, mevsim dönüşlerinde, gündüzün en uzun ya da gecenin en uzun olduğu gün dönüşlerinde, ava çıkmadan önce ve av dönüşü ya da mevsim değişimlerinde baharın gelmesini, toprağın, hayvanın, insanın üreme gücünün artmasını, bolluk olmasını sağlamak üzere, doğa güçlerini etkilemek ve onların gücünü kendi yönlerine çekmek için yaptıkları törenlerden kalmadır. İlkel insan, benzetme yolu ile doğa güçlerini etkileyebileceğine inandığı için, gerçekleşmesini istediği doğa olayının taklidini yapmıştır. Bugün bazı köylerde oynanmakta olan taklitli oyunlar, asıllarının, büyü işlevini yitirmiş, değişmiş, sıradanlaşmış, biçimsel kalıplar içinde sıkışıp kalmış, ya da günlük yaşama uyarlanmış uzantılarıdır. Bu oyunlar, yaşamı sürdürmek ve yenilemek gibi, insanlığın en asal gereksinimi ile ilgili olduğu için her zaman anlamlı olmuştur. Bu taklitli oyunların, çok kalın çizgili de olsa, dramatik bir yapısı vardır ve 'durum-tepki-karar-eylem-çatışma-sonuç' gibi klasik bir tiyatro yapısının asal aşamalarını içerir. Bu bakımdan, ülkemizde varlığını sürdüren Seyirlik Köylü Oyunlarını, günümüzde tiyatromuzun bir ölçüde yararlanabileceği kaynaklarından biri olarak değerlendirebiliyoruz.

Tiyatro geleneğimizde bir de, on yedinci yüzyıldan başlayarak farklı kaynaklardan gelip İstanbul'da olgunlaşmış, bir ölçüde Anadolu'ya yayılmış olan, meddah, kukla, gölge oyunu, ortaoyunu gibi türler bulunuyor. Geleneksel Halk Tiyatrosu başlığı altında incelenen bu oyunlar kent halk çoğunluğunun beğenisine göre biçimlenmiştir ve kent halkının yaşam görüşünü, olaylar karşısındaki tepkisini eğlendirici bir biçimde yansıtmıştır. Geçmiş üç yüz yıl gerilere kadar uzanan Ortaoyunu ve Ka-

ragöz, halkın günlük yaşamına ayna tutar. Bu oyunlara bakarak Osmanlı toplumunun kapalı mahalle yaşantısı, belli başlı toplum tabakaları, bu tabakaları temsil eden kişileri hakkında bilgi edinilebilir. Oyun kişileri toplum yapısında yer alan sınıf ve zümrelerin temsilcisi durumundadırlar ve sınıfsal karşıtlıkları gösterecek özelliklerle donatılmışlardır. Sınıf, zümre, ırk, inanç, düşünce, yaşama biçimi farklılıkları bu karşıtlıklarla yansıtılır. Tipik özellikleri ile canlandırılmış olan oyun kişileri, yönetici kesimin ve aydınların halka, halkın yöneticilere ve aydınlara nasıl baktığını, azınlıkların, kadınların, çocukların toplum içinde hangi rolleri üstlendiklerini gösterir. Karşıtlıkları sergileyen davranışlar derinliğine irdelenmemiş olsa da kısıktırıcıdır. Ortak değerlere ters düşenler kamu tarafından gülünçleştirme yolu ile cezalandırılmaktadır. Ne var ki, bugün elimizde olan Ortaoyunu ve Karagöz metinleri, konuların ve tiplerin dondurulduğunu, kendini yenilemediğini gösteriyor. Bu oyunlar başlangıçta büyük kentin günlük yaşamına eğlendirici bir biçimde ayna tutarken, giderek kendini yenilemeğe başlamış, kişileri ve olay düzeni ile yapay bir oyun dünyası oluşturmuştur. Oyun kişilerinin tavırları, konuşma biçimleri, giysileri, hatta sahneye girişlerinde onlara eşlik eden müzikler kalıplaşmıştır. Ortaoyunu ve Karagöz, eğlendiriciliğini taklitli konuşmalarla, sözcük oyunları, kaba hareket komiğine kadar uzanan güldürü teknikleriyle sağladığından bu oyunların başansı Ortaoyunu'nda oyuncuların, Kukla'da kuklaları, Karagöz'de tasvirleri oynatanların hünerine bağlı kalmıştır. Bu türdeki oyunculuğun temel özelliği, göstermeciliği olması, büyük ölçüde doğaçlamaya dayanmasıdır. Çünkü oyunlar, ana hatları belirtilmiş bir konunun, oyuncu tarafından, günün gereğine ve aldığı tepkiye göre seyirci önünde oluşturulması ile gelişir. Böyle olduğu için öykü parçalardan oluşmuştur ve açık uçludur. On dokuzuncu yüzyılda popüler olma bakımından en parlak dönemini yaşayan, fakat yaşam gerçeğinden uzaklaşmaya, kendi içine kapanıp üretkenliğini yitirmeye yüz tutan Geleneksel Halk Tiyatrosu giderek zayıflamış, yerini yeni tiyatro hareketine bırakmıştır. Batı ölçülerine uygun yeni tiyatro hareketinin önderi olan aydın kişiler, tiyatroyu ciddi bir sanat düzeyine çıkarmak, seyircinin beğenisini bu yönde geliştirmek için, kaba ve bayağı buldukları geleneksel halk tiyatrosuna karşı tavır almışlardır. Geleneksel türlerin gelişimi yirminci yüzyılda tümüyle kesintiye uğradığı için yaşamdan kopmuş, doğal evrimini gerçekleştirememiştir. Günümüzde bu halk tiyatrosu örnekleri, geliştirilebilecek canlı bir gelenek olarak değil, yararlanılabilecek bir birikim olarak değerlendirilmektedir.

On dokuzuncu yüzyıldan başlayarak Batı tiyatrosu doğrutusunda gelişen, geçen bir buçuk yüzyılı aşkın sürede bol ürün vererek yeni bir ge-

lenek oluşturan bugünkü tiyatromuzun, yazarını, oyuncusunu, yönetmenini, teknik elemanlarını yetiştirdiği, yeni yapılara kavuştuğu, yaygınlaştığı, seyircisini çoğalttığı görülür. Bu değişim XIX. yüzyılda başlamış olmakla beraber bu yöndeki ilk girişimlere İmparatorluğun daha eski dönemlerinde de rastlanmaktadır. Aynı süreç, düşüncedeki ve günlük yaşamdaki değişime koşut olarak musikide, edebiyatta, resim sanatında, mimarlıkta, sporda benzer biçimlerde yaşanmıştır.

Prof. Dr. Metin And, Türk tiyatrosu üzerinde yaptığı araştırmalarda tiyatromuzun gelişimini dört evrede ele alır: Metin And'ın yayınlarında, Seyirlik Köylü Oyunları ile, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu gibi Geleneksel Halk Tiyatrosu, Geleneksel Türk Tiyatrosu başlığı altında toplanmış, siyasal ve kültürel yaşamdaki değişimle beraber Batı tiyatrosu doğrultusunda gelişen tiyatromuz ise, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, Cumhuriyet dönemini içeren Elli Yılın Türk Tiyatrosu (daha sonra Altmış Yılın Türk Tiyatrosu) başlıkları altında incelenmiştir. Ülkemizde tiyatronun siyasal olaylardan en çok etkilenen sanat olması, toplumsal değişim süreçlerini, kendi bünyesinde de yaşaması, bu bölümlemenin yalnızca siyasal tarih açısından değil, tiyatrodaki gelişimin aşamaları açısından da gerçeğe uygun olduğunu gösterir.

Kültür tarihimize Batılılaşma olarak geçen değişim, en radikal biçimi ile, Sadrazam Reşit Paşa'nın 1839'da Gülhane Hattı Hümayûn'u okuması ile yasallaşan yeni bir yönetim döneminde başlar. Bu döneme, toplum yaşamında, yönetimde, ekonomik alanda yapılan yeni düzenlemeler dolayısı ile Tanzimat dönemi denilmiştir. Değişimin temel ilkesi, Avrupa'da ulaşılmış olan bilimsel ve kültürel aşamayı ülkemizde de gerçekleştirebilmek için Batı'ya açılmak, Batı'nın uyguladığı tekniklerden yararlanmak, onun yöntemlerini benimsemek olmuştur. Batılılaşma hareketi Meşrutiyet dönemlerinde de sürdürülmüştür.

Cumhuriyet Tiyatrosu, daha önce başlamış bir gelişimi sürdüren, aynı zamanda Cumhuriyet Türkiye'si'nin kuruluşu ile yeni arayışlara giren yeni devlet düzeninin sosyal ve kültürel bünyesine uygun bir kimlik bulma yolunda önemli adımlar atan, birkaç aşamalı bir oluşumun ürünüdür. Bu oluşum, toplumumuzun siyasal, kültürel, düşünsel, sanatsal yaşamındaki değişimle birlikte ve ona koşut olarak gerçekleşmiştir. Bu bakımdan tiyatro tarihimizi, toplum, kültür ve sanat tarihimizle birlikte ele almakta ve değerlendirmekte yarar vardır.

Başlangıçta yeni tiyatro hareketini yönlendiren, XIX. yüzyılda başlamış olan Batılılaşma hareketi olmuştur. Cumhuriyet döneminde Batılılaşma, ulusal bağımsızlık ilkesini koruyarak çağdaş uygarlık düzeyine

erişme olarak yeniden yorumlanır. Siyasal, toplumsal, kültürel yenilikler hukuki düzenlemelerle kurumsal yapılara oturtulur ve yasallık kazanır. Bu bağlamda Devlet, bir üstyapı kurumu olarak tiyatro sanatına da sahip çıkar. Tiyatro sanatının saygınlık kazanması, Müslüman Türk kadınının sahneye çıkması, tiyatro eğitimine önem verilmesi, tiyatroya yaygınlık kazandırma çabaları bu dönemde gerçekleşir. Oyun yazarlığı gelişir. Özel tiyatro toplulukları çoğalır. Tiyatro eğitimi akademik düzeyde ele alınmaya başlar. Tiyatro konusunda bilimsel yayınlar yapılır. Artık, gelenekten moderne, ulusaldan evrensele bütün kaynakları araştırma, inceleme, değerlendirme aşamasına gelinmiştir. Bu aşamada tiyatromuzun kendine özgü kimliğini belirleme süreci yaşanmaktadır. Yirmibirinci yüzyıla girerken tiyatromuz kendini geliştirme inisiyatifi elde etmiş görünmektedir ve toplum yapısındaki yerini sağlamlaştırmaya çalışmaktadır.

CUMHURİYET ÖNCESİ

Tiyatroyu da etkileyen Batılılaşma yönündeki değişim XIX. yüzyılda gerçekleşmiş olmakla beraber, daha önceki dönemlerde de Batı'daki kültür ve sanat etkinliklerine ilgi duyulmuş olduğu görülür. Bu ilgi, öncelikle saraydan gelmiş ve Osmanlı padişahlarının kişisel tercihlerine göre biçimlenmiştir. Bu bakımdan, XIX. yüzyıldan önce, kültür ve sanat alanlarında topluma mal olmuş köklü bir değişimden söz edemiyoruz. İmparatorluğun güçlü döneminde Avrupa sanatı, saray yaşamının görkemini, padişahın gücünü, belki de kaprisini gözler önüne seren bir çeşitleme olarak Osmanlı yaşamında yer alır.

İmparatorluğun zayıflama dönemindeyse Batı kültürü ve sanatı, Avrupa devletlerine üstünlük sağlamış olan, bizim de yararlanabileceğimiz bir kaynak olarak değerlendirilerek bir ölçüde benimsenmiş, fakat bu ilginin ürünleri, düzenli bir gelişim göstermeyen rastlantısal girişimler olmaktan öteye gidememiştir. Öte yandan, hangi dönemde ve hangi toplumsal kesim tarafından olursa olsun, Batı'dan esinlenerek girilen her çeşit yenilik hareketi tutucu güçleri karşısında bulmuş, şeriata uymadığı gerekçesiyle durdurulmuş ya da durdurulmak istenmiştir. İmparatorluk döneminde bu güçlerin temsilcisi medrese eğitimi görmüş ve Batı'nın bilimsel düşüncesini benimsememiş olan ulema'dır.

Fatih Sultan Mehmed'in, 1480'de Venedikli sanatçı Gentile Bellini'ye, şimdi Londra'da National Gallery'de bulunan kendi portresini yaptırmış olması, Batı sanatını onaylama doğrultusundaki girişimlerin en eskisidir. Bellini İstanbul'da on beş ay kalmış, Fatih Sultan Mehmed'in isteği üzerine sarayın kimi odalarını süslemiş, resimler yapmıştır. Batı sanatlarını tanıma konusundaki bu girişim, Fatih Sultan Mehmed'den sonra, tutucu güçlerin baskısıyla sürdürülmemiştir. Ancak, konunun uzmanları, geleneksel sanatımız olan minyatürün Batı resminden etkilendiğini, minyatür kalıpları içinde gerçekçi ayrıntılara yer verilmeye başlandığını, Kanuni Sultan Süleyman döneminde yeni biçim ve teknik arayışlarına girdiğini belirtiyorlar. Gelişen minyatür sanatında derinlik duygusu veren düzenlemeler yapılması, doğa görüntülerine, Levni'nin yapıtlarında oldu-

1 Kemal İskender, "Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, 5. cilt, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 1308-1318.

2 Bülent Aksoy, "Tanzimattan Cumhuriyete Müsiki ve Batılılaşma" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, 4. cilt, s. 1212-1224.

3 Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972.

4 Metin And, *agc*.

ğu gibi, devingen, zarif kıvrak figürlere yer verilmesi, Batı etkisiyle geleneksel minyatür anlayışının dengelenmesi olarak yorumlanıyor.¹

Batı musıkisi ve sahne sanatlarına duyulan ilginin geçmişi XVI. yüzyıla kadar uzanır. 1543'de Osmanlı-Fransız antlaşması şerefine İstanbul'a gönderilen bir orkestra sarayda üç konser vermiştir. 1582'de III. Murad döneminde Atmeydanı'nda düzenlenen Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerinde bale ve pandomim gösterilerinin yer aldığı bilinir. Sokullu Mehmed Paşa'nın sarayındaki bir Batı musıkisi topluluğundan söz edilir. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Osmanlı sarayında opera gösterilerine. 1675'de Edirne'de, saray tarafından düzenlenen bir sünnet ve evlenme töreninde Batı musıkisine yer verilmiştir. Padişah III. Selim'in, opera sanatına ilgi duyduğu, bu konuda bilgi edindiği bilinmektedir. 1797'de yabancı bir topluluk ilk kez padişahın huzurunda bir opera sahnelemiştir. Bu dönemde Topkapı Sarayı'nda Batı musıkisine, opera, bale gösterilerine yer verdiği belgelenmiştir.² III. Selim, ayrıca, Nizam-ı Cedid birliklerinin eğitiminde ve yürüyüşlerinde yararlanılmak üzere bir trampet ve borazan takımı kurdurarak orduda o zamana kadar kullanılmış olan mehter musikisinden farklı bir musiki türünü başlatmıştır.

XIX. yüzyıla kadar Osmanlı sarayında Avrupa plastik sanatlarına ve musıkisine gösterilen bu ilgi sürekli ve tutarlı olmamış, tutucu hükümdarlar dönemlerinde kesintiye uğratılmış, kalıcı bir değişim sağlanamamıştır. Opera, bale gibi gösteriler çok sınırlı bir kesime, ancak saray yaşamına özgü ayrıcalığın sağlayabileceği farklı bir lezzeti deneme fırsatı yaratmıştır. Yabancı toplulukların zaman zaman sundukları konserler, sergiledikleri gösteriler, yönetici sınıfın pahalı ve gösterişli yaşantısının göstergesi olmuş, eğlence ve şenlik kapsamında değerlendirilmiş, bu kesime özgü lüksün parçası sayılmıştır. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda yaygınlık kazanma eğilimi gösteren yeni bir sanat anlayışından söz edilemez. Batı üflemeli sazlarının tanındığı görülürse de, özellikle Müslüman halk kesimi bu türlere yabancı kalmıştır.

Avrupa musıkisine daha kalıcı bir ilgi duyanlar İstanbul'da yaşayan İtalyanlar olmuştur. İstanbul'da ilk bale gösterisi, 1524'te İtalyanlar'ın düzenledikleri şenlik dolayısıyla, bir Venedik soylusunun evinde yer almıştır. XIX. yüzyılda, Batı yaşam biçimine açılmada ve opera, tiyatro etkinlikleri düzenlemede İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerde yaşayan azınlıkların öncülük ettikleri görülecektir.⁴

Osmanlı kültüründe ve sanatında görülen en büyük değişim XIX. yüzyılda gerçekleşir. Osmanlı İmparatorluğu bir çöküş dönemini yaşamaktadır. Balkanlar'da milliyetçilik akımının güçlenmesi, Balkan ulusları-

nın ayaklanması, Mısır'da Mehmed Ali Paşa'nın başkaldırması Osmanlı Devleti'ni zor duruma sokmuş, yönetim düzeninde iyileştirme zorunluğu doğmuştur. Bu durumda bir güçlenme politikası olarak Batı ülkelerinin gelişimini sağlamış olan siyasal ve kültürel modellerin tanınması ve uygulanması girişimi Batılılaşma genellemesi içinde başlatılmış olur.¹

1839'da Sultan Abdülmecid adına çıkarılan ve Sadrazam Reşit Paşa tarafından üst düzey yöneticiler, yabancı elçiler, bürokratlar ve halk önünde okunan Tanzimat Fermanı, sultanın haklarında bazı kısıtlamalar yapılmasını, idare ve hukuk sisteminde iyileştirmeye gidilmesini sağlamış, bütün din ve inanç sahiplerine eşitlik tanıyarak çağdaş toplumlarda benimsenen temel insan haklarına dayalı bir hak ve özgürlük ortamı yaratmıştır. Fakat bu girişim aynı zamanda Batılı ülkelerin Osmanlılar'ın iç işlerine karışması, hatta denetlemesi için bir vesile olmuştur. Aynı biçimde, İngiltere'yle yapılan ticaret antlaşmasının, Osmanlı pazarlarında yabancılara ticaret ayrıcalıkları, azınlıklara ticaret güvencesi sağlayarak ülke ekonomisi açısından sakıncalar yarattığı görülür. Yeni düzen, bürokrat kesimi güçlendirip, söz sahibi yapmıştır. Yenilikçi düşünce, devrimci bir kadro yetiştirirken, ekonomik bağımsızlığı sağlayamamış, imparatorluğun çöküşü bir süre durdurulduysa da önlenememiştir.²

Tanzimat'la başlayan, 1878'de Abdülhamid'in Meclis-i Mebusan'ı dağıtarak kurduğu otuz üç yıllık baskı döneminden sonra, 1876 Anayasası'nın yeniden yürürlüğe girmesi ve 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanıyla yasallaşan değişim, yönetim biçiminde, ekonomik yaşamda olduğu gibi, kent yerleşim düzeninde, günlük yaşamda, eğitimde, yayıncılıkta, sanat alanında, giyimde, eğlence türlerinde, sporda geleneksel çizgiden apayrı bir gelişime zemin hazırlamıştır.

Batılılaşma adını alan bu gelişim, bir anlamda Batılı toplumların kurumlarını, işleyiş düzenini, yaşama biçimini hazır model olarak alıp kullanmak olarak algılanmıştır. Başka bir anlamda ise, Batı'ya karşı direnmek, kendi durumunu korumak için, Avrupa ülkelerinde geliştirilmiş olan bilim ve tekniklerden yararlanmak olarak savunulmuş, ekonomide ve teknik konularda yabancı uzmanlar ve danışmanlar denetiminde gerçekleştirilmiştir. Öte yandan, Batı ülkelerinin isteği ve çıkarı doğrultusunda benimsenen liberal ekonomi ve dış yardıma dayanan devlet düzeni, ticaretin dış ülkelere açılması, yeni ticaret merkezlerinin oluşması ile sonuçlanmış, geleneksel meslekler ortadan kalkarken sanayileşme gerçekleşmemiştir. Bu süreç içinde Avrupa'da ilerlemeyi sağlamış olan rasyonel ve eleştirel düşünce sistemi ve bilimsel yaklaşım öğrenilmediği için, Batılılaşma yüzeysel bir değişimden ibaret kalmıştır. Feroz Ahmad'ın, "üst sınıflar arasın-

1 Taner Timur, "Osmanlı ve Batılılaşma", *Tanzimat-tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, 1. cilt. İletişim Yayınları, s. 139-152
2 Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cem Yayınları Kültür Dizisi.

1 Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, (çeviren: Yavuz Alogan), Sarmal Yayınevi, İstanbul 1995, s. 38.
2 Ekrem İşin, "19. yüzyılda Modernleşme ve Gündelik Hayat" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, s. 538-563.

da çok yaygın bir heves halini alan saat ithalatı onlara zaman bilinci kazandırmadı" tanımı, pek çok alandaki yüzeysel Batılılaşma girişiminin anahtar açıklamasıdır.¹

Bu dönemde nüfus artışının, yeni ekonomik ilişkilerin Osmanlı yaşama biçimini ve dolayısıyla kültür yapısını etkilediği görülür. Konunun uzmanlarının belirttiklerine göre, bu dönemde geleneksel mahalle merkezli kent yaşamının çehresi değişmektedir. Geleneksel kültürün belirleyici sembolü olan cami, ticaret yaşamının sembolü olan çarşı ve içe dönük aile yaşantısının sembolü olan ev merkezli mahallenin homojen yapısı bozulmuştur. Geleneksel Osmanlı kent yaşamında her mahallenin, etnik kültür yapısına göre birbirinden ayrı konumlarda bulunmasına, bu yapı içinde bireylerin geleneksel rollerini benimseyecek biçimde eğitilmesine ve bu yapının bozulmasına asla izin vermeyen bir dayanışma ve kontrol sisteminin geliştirilmiş olmasına karşın, yaygınlaşan ticaret yaşamının hareketliliğiyle bir tüketim merkezi olan yeni kent düzeninde bu ayrımcı kontrol ortadan kalkmıştır. Dış ticaretin gelişmesi, yabancı sermayeye açılma, ticaret alanlarının yaygınlaşması ve çeşitlenmesiyle İstanbul, hareketli bir tüketim merkezi haline gelmiştir. Yoksul semtlerin azla yetinmeyi en büyük erdem sayan, öteki dünyaya inanan, alışılmış bir düzen içinde rahat yaşamakla yetinen insanların yanında, Avrupalı'nın yaşama biçimini tanımaya başlamış, yeni zevkler edinmiş, tüketime yönelmiş olan tüccarlar ve yüksek kademe devlet memurları bulunur. Başka ülkelerin zenginleri, bir ticaret merkezi olmaya başlayan bu kente akın etmeye başlarlar. Çeşitli ırklardan, inançlardan oluşan insan kalabalığı, değişik giysileri ve tavırlarıyla sokakları doldurur. Beyoğlu gibi, Müslüman olmayan ulusların mahallerine açılan yollar üzerinde lüks ithal malları satan dükkanlar açılır, vitrinler düzenlenir, reklamları yapılır. Konut alanları genişlemiş, banliyöler oluşmuş, tren, vapur, atlı tramvay gibi ulaşım araçları kullanılmaya başlanmış, ulaşım merkezleri, iletişim araçları çeşitlenmiştir. İzmir'de de benzer bir gelişim görülür.²

İstanbul'da ve İzmir'de yaşayan Rum azınlığın başlangıçtan beri Batı'dakine yakın bir yaşantısı olduğunu biliyoruz. Fransa'ya giden, Avrupa kültürünü tanıyan zengin Müslüman kesim de yeniliğe açılmıştır. Levanten âdetleri yaygınlık kazanır. Devlet kapısında önemli görevleri dolayısıyla ya da ticaretle zengin olanların konaklarında alafranga denilen, Batı ülkelerindekine benzeyen bir yaşama biçimi sürdürülmeye başlanır. Kadınlarla erkeklerin birlikte katıldıkları partiler düzenlenir. Yabancı elçilerin verdikleri kokteyllere gidilir. Aileye Çerkez hizmetçi, zenci dadı, yabancı mürebbiye gibi yeni üyeler katılmıştır. Boğaziçi'nde, Adalar'da, Yeşil-

köy'de yazlıklar edinilir. Bahçeler, havuzlarla, kameriyelerle bezenir. Fayton ve kayık sefaları yapılır. Giyimde değişiklik olmuş, sarığın yerini fes, şalvarın yerini setre pantolon almıştır. Avrupa modası yakından izlenir. Müslüman kadınların örtünmesi süslenme biçiminde uygulanmaya başlanır. Çalgılı gazinolar, lokantalar, kafeler açılmıştır; balolara gidilir, dans edilir. Yoksul kesim, lüksün bir göstergesi olan bu yeni yaşama biçimini benimsememiş olmakla beraber, İstanbul'un ünlü yangınları, salgın hastalıkları kent içinde göçlere neden olmakta, geleneksel mahalle yapısı bozulmakta, sıkışık yerleşim düzenine geçilmektedir.¹ Bu merkezlerde de halka açık yeni eğlence yerleri açılmıştır. Geleneksel yaşam biçimini sürdüren orta halli ya da yoksul kesimle alafranga yaşama biçimini benimseyen varsılar arasında görüş ayrılıkları oluşur. Tutucular yeniliklere tepki gösterirler. Cevat Fehmi Başkut, yıllar sonra yazdığı *Ayarsızlar* adlı oyununda bu ayrıma, Feruz Ahmad'inkine benzer bir eğretilemeyle işaret etmiş, İstanbul'un toplum yapısını, o sıralarda yeni çıkan ve hem alaturka, hem alafranga zamanı gösteren iki taraflı saatlere benzetmiştir.

Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketi, varsıl kesimin geleneksel yaşantıdan çok farklı yaşayış biçimini benimsemesiyle sınırlı kalmamış, düşüncede, eğitimde, sanatlarda, edebiyatta ve konumuz olan tiyatrodaki değişimlerin gerçekleşmesini sağlamıştır. Batı ülkelerinde eğitim gören, yabancı dil bilen Osmanlı aydınının, topluma yeni bir dinamizm kazandırmak ve Batı'ya karşı direnebilmek için Batılılaşma düşüncesini benimsediği görülür. Geleneksel medrese eğitimi yerine, akla ve bilime dayalı, uygulamaya açık bir eğitimin yararını anlamış olan bu kesim, toplumu aydınlatma, çağdaş insanlık değerleri ve ölçüleri doğrultusunda eğitime görevini üstlenir. Buna karşın, Osmanlı aydını, yeni güçlenen bürokrat kesimin yanında yer almış, Saray'a olduğu kadar halka da uzak düşmüş, bu durum, gelenekçi ve tutucularla yeniliğe açık ilerici aydınlar arasında bir halk-aydın ayrımının oluşmasına yol açmıştır.

Batılılaşma hareketi içinde halkın geniş kesiminin benimsediği en belirgin değişim spor alanında gerçekleşir. XIX. yüzyılda geleneksel okçuluk ve güreş sporları yanında, beden eğitimi, eskrim, yüzme gibi teknik eğitim ve alet isteyen sporlar, ordudan başlayarak okullara girmiş, yabancı hocaların denetiminde geliştirilmiş, eğitim programlarına alınmıştır. Yabancılardan oluşan takımlara karşı yapılan futbol maçları bir ulusal güç gösterisi olarak algılanmakta, taraftar toplamakta ve heyecan yaratmaktadır. Kültür ve sanattaki değişimin halk çoğunluğunun ilgi alanı dışında kalmasına ve geri kesimin tepkisiyle karşılaşmasına karşın, spordaki yeniliklerin çoğunluğun desteğini görmesi, engellemeye karşılaşmamış olması ilginçtir.²

¹ Ekrem Işın, *age*.

² Cem Atabeyoğlu, "Tanzimattan Cumhuriyete Spor" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, cilt 6, s. 1474-1518.

XIX. yüzyılda Saray'ın Batı sanatlarına olan eğilimi, eskiden olduğu gibi hem bir ayrıcalık göstergesi, hem gerçek bir ilginin ifadesidir. II. Mahmud portresini devlet dairelerine astırmış, bu yüzden "Gâvur Padişah" lakabıyla anılmıştır. Sultan Abdülaziz'in Paris'ten resim alarak getirttiği, Şeker Ahmet Paşa gibi, Süleyman Seyyit gibi Türk ressamların Paris'te eğitim görmelerini sağladığı, kendini at üstünde gösteren bir anıt heykel yaptırdığı bilinir. Abdülhamid yabancı resamlara resmini yaptırmış, Müze-i Hümayûn'un açılmasını sağlamış, Abdülmecid Efendi sanatı ve sanatçıları desteklemiştir.¹

Batılılaşma doğrultusundaki reformlar, uygulamadaki yaranı açısından en çok askeri ve idari alanlarda benimsenmiştir. Bürokratların ve ordunun eğitiminde Batı'nın eğitim sistemi kabul edilir. Kuran ve tefsiri ağırlıklı geleneksel medrese eğitiminin, bazı kalıpları tartışmadan öğretme ve benimsetme yöntemini öngörmesine karşın, yeni eğitim anlayışı bilime dayalı ve pratik amaca yöneliktir. Batılı eğitim sisteminin en önce orduda benimsenmesinin nedeni, askeri güçlerin, ancak Avrupalı askerlerin bilgisiyle donatıldığı zaman onlara karşı başarı kazanacağına olan inançtır.² Askeri okullarda tıp, mühendislik, idare, hukuk, maliye, matematik, coğrafya konularında eğitim verilmeye başlanır. İlk kez Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn'da (1795) ve sonra Harbiye Okulu'nda resim ve perspektif derslerine yer verilmiştir. 1826'da, II. Mahmud döneminde, Yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla beraber Mehterhane de kaldırılmış, Muzika-i Hümayûn adı altında bir bando kurulmuştur. Bando kurma düşüncesi çeşitli ordu kademelerinde yaygınlık kazanır. Alay bandoları, okul bandoları kurulur. Askeri okullarda yabancı hocalar tarafından musiki, resim gibi sanatlarda eğitim gören Türk sanatçılar, sivil kurumlarda çalışıp yeni elemanlar yetiştirip, bu sanatların yaygınlaşmasını, okul müfredatlarında yer almasını sağlarlar. 1795'de Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn, 1848'de ilköğretmen okulu, 1859'da Mekteb-i Mülkiye, 1863'de ilk Darülfünûn, 1867'de Mekteb-i Tıbbiye-i Mülkiye, 1869'da Darülfünûn-u Osmanî, 1880'de Hukuk Mektebi, 1883'de Mülkiye Mühendis Mektebi ve Sanayi-i Nefise Mektebi, daha sonra da İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi açılır. Yetenekli öğrencilerin yurtdışına gönderilmesi sağlanır. 1908'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur.

XIX. yüzyılda toplum yaşamındaki değişim bir süre sonra edebiyatı da etkilemiştir. Çağdaş edebiyatın gelişimine, öncelikle yayın yaşamına girmeye başlayan gazete ve dergiler yardımcı olur. 1831'de yayımlanmaya başlayan ilk gazete *Takvim-i Vakayı* ve 1840'da yayımlanmaya başlayan *Ceride-i Havadis* gazeteleri resmi duyurulara, siyasal ve ekonomik haberlere yer vermiştir. 1862'de yayımlanmaya başlayan *Tercüman-ı Ahval*, *Tas-*

¹ Kemal İskender, *agc.*

² Kurtuluş Kayalı, "Osmanlı Devletinde Yenileşme Hareketleri ve Ordu" *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, cilt 6, s. 1250-1258.

vir-i Efkâr gibi gazetelerde ise düşünce üreten, toplum sorunlarını tartışan makale, deneme, eleştiri ve bilimsel yazılar yer alır. Şinasi'nin, *Şair Evlenmesi* adlı oyununun *Tercüman-ı Ahval*'de yayımlanması yayın yaşamında önemli bir yeniliktir. Namık Kemal'in Türk dili ve edebiyatını konu alan yazılarının *Tasvir-i Efkâr*'da yer alması Türk edebiyatının gelişimi açısından önemli bir adımdır. Edebiyatın gelişimine katkıda bulunan, Edebiyat-ı Cedide akımının sözcüsü durumuna gelen ilk önemli edebiyat dergisiyse 1891'de yayın yaşamına giren *Servet-i Fünûn* olmuştur. *Mecmua-i Fünûn* gibi, nitelikli bilimsel ve felsefi yazılara yer veren dergiyi, sınırlı bir seçkin okuyucu çevresinin ötesine de uzanan başka dergiler izlemiştir. Halit Ziya, Tevfik Fikret, Recaizade Ekrem, Hüseyin Suat, Mehmet Rauf gibi önde gelen yazarların yazıları bu dergilerde yayımlanır.

XIX. yüzyılda, masallardan, kahramanlık öykülerinden meddah öykülerinden, velayetnamelerden oluşan halk edebiyatından ve divan şiirinden farklı edebiyat türleri tanınmaya başlamıştır. Batı yapıtlarından, özellikle Fransızca'dan çeviriler yapıldığı, o zamana kadar Türk edebiyatında bulunmayan roman, öykü, deneme, makale, eleştiri gibi yazın türlerinde ürün verildiği görülmektedir. Bu yapıtlarda Batı'nın, klasisizm, realizm, natüralizm gibi akımlarının, yüzeysel bir biçimde etkisi vardır. Victor Hugo, Alexander Dumas Père gibi yazarların yapıtları doğrultusunda, haksızlığa, zulme karşı başkaldırı temaları işlenmiş, yazarlarımızın o sıralarda tanıdığı Avrupa romantizminin etkisiyle vatan, millet, hürriyet, adalet gibi ideal değerleri yücelten şiirler, oyunlar yazılmıştır. Yazarlar halkı, kendi siyasal görüşleri doğrultusunda eğitme görevini üstlenmişlerdir. Realizmse etkisini, kadın haklarını, esareti, züppeliği konu alan romanlarda gösterir. Türk romanı, belli yapı kalıplarını yinelemekle, rastlantılara bolca yer vererek inandırıcılığını zedelemekle beraber, giderek gelişmiş, dili yalınlaşmış, Halit Ziya'nın romanları gibi, bugün de değerini koruyan ürünler vermiştir.

Ülkemizde Batılı biçimde tiyatro etkinlikleri, öteki sanatlarda olduğu gibi, XIX. yüzyılda gelişir. İstanbul'daki elçiliklerde, İzmir'deki konsolosluklarda zaman zaman ünlü yabancı toplulukların opera, bale, tiyatro gösterileri sunulmakta, bu gösterilere Türkler'in de davet edildikleri görülmektedir. Kimi Müslüman olmayan ailelerin evlerinde de tiyatro gösterileri yapıldığı belirtilmiştir.²

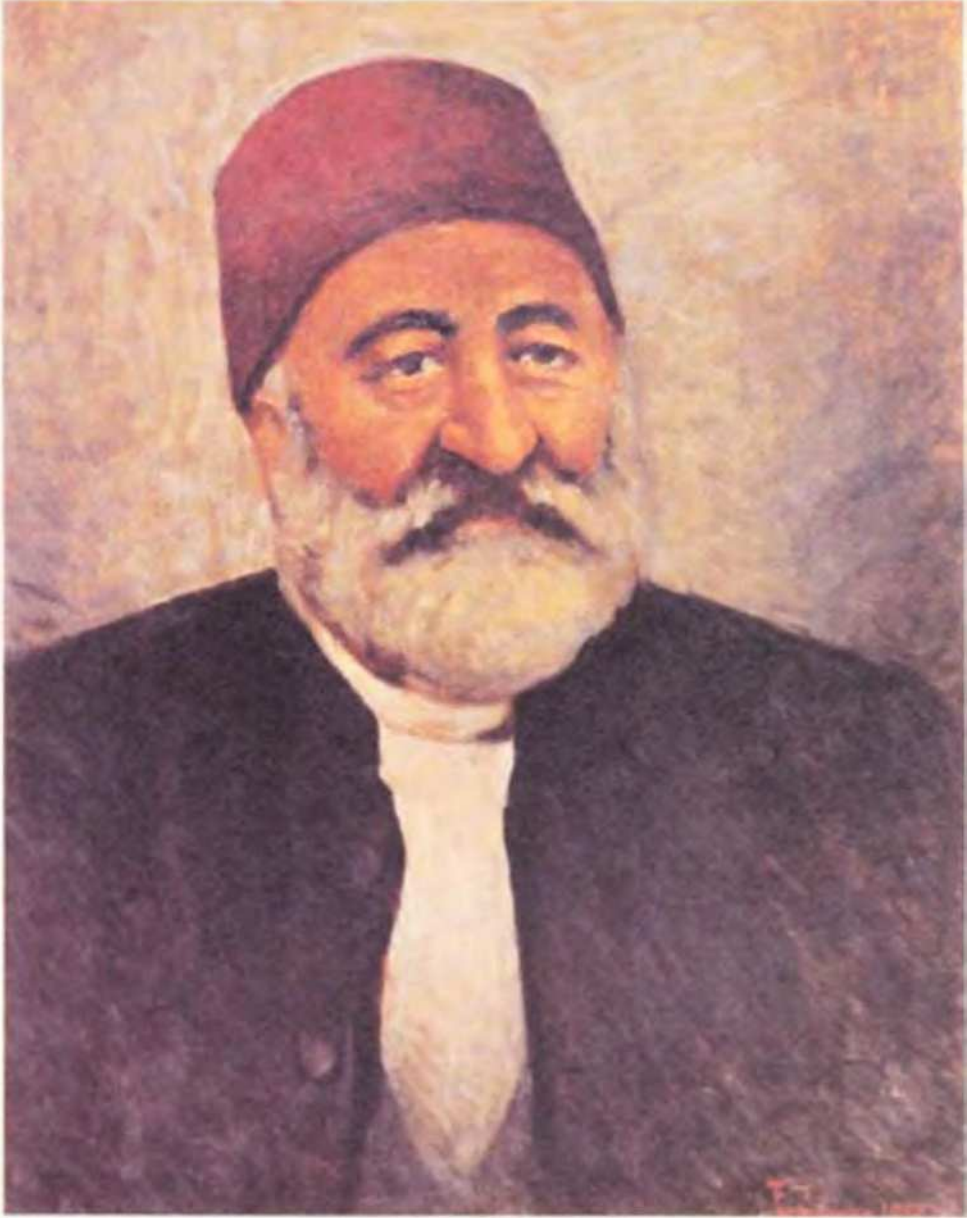
Öteki sanatlarda olduğu gibi tiyatrodan da Saray, Batı'ya açılmada öncülük etmiştir. Batı musikisine meraklı olan Sultan II. Mahmud'un bir saray orkestrası kurdurduğu ve başına Giuseppe Donizetti'yi getirttiği gibi, Saray kitaplığına beş yüz tiyatro eseri aldırıldığı da bilinir. 1839'da tah-

1 Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, AFA Yayınları, İstanbul 1991.

2 Metin And. a.gç



Şair Evlenmesi adlı oyunun yazarı, Şinasi Feyhaman Duran'ın yağlıboya resmi, 1954, Tanzimat Müzesi, İstanbul.



Ahmet Vefik Paşa.
Feyhaman Duran'ın
yağlıboya resmi, 1952,
Tanzimat Müzesi,
İstanbul.

ta çıkan Sultan Abdülmecid de Batılılaşma'dan yana olan, yenilikçi bir padişah'tır. Dolmabahçe Sarayı'nda bir tiyatro binası yaptırmıştır (1858). Bu tiyatrodaki yabancı topluluklar Sultan'a müzik dinletileri, operalar sunmuşlardır. Sultanın öncülüğünde saray çevresi Batı sanatıyla tanışmaktadır. Piyanonun yaygınlık kazandığı, haremelerde Donizetti'den, Verdi'den parçalar çalındığı, seçkin kişilerde tiyatrodan önce opera beğenisinin geliştiği görülür. Metin And, Sultan Abdülmecid'in de, Sultan Abdülaziz'in de sık sık saray dışındaki tiyatrolara gittiklerini, böyle gecelerde Beyoğlu'nun baştan aşağı donandığını anlatıyor. Sultan Abdülhamid ise Saray dışındaki tiyatrolara gitmemiş olmakla beraber, 1899'da Yıldız Sarayı'nda bir tiyatro yaptırmıştır. Yabancı topluluklar, yerli ve yabancı sanatçılar Dolmabahçe ve Yıldız Saray Tiyatrolarında gösteriler düzenlemiş, temsiller vermişlerdir.¹

¹ Metin And. *age*, s. 26.

² Metin And. *age*, s. 220

İlk tiyatrolar Beyoğlu'nda açılmıştır. Bu tiyatrolarda önce yabancı toplulukların kendi dillerinde oynadıkları oyunlar sergilenir. Daha sonra yerli toplulukların Türkçe temsillerine yer verilir. Halka açık ilk tiyatro binası 1826'da açılan Fransız Tiyatrosu olmuştur. Bu tiyatrodaki yabancı topluluklar operetler, oparalardan parçalar, musikili oyunlar sergilemişlerdir. 1861'de Şark Tiyatrosu, 1868'de Gedikpaşa'da Osmanlı Tiyatrosu açılır. Tutucu çevrelerin karşı çıktığı bu atılımı başlangıçta Ermeni sanatçılar gerçekleştirmişlerdir. İlk Türkçe temsiller Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu topluluğu tarafından bu tiyatrodaki sergilenir. Çeviri oyunların yanında, uyarlama ve telif oyunlara da yer verilmiştir. Ermeni sanatçılarla birlikte Ahmet Necip, Ahmet Fehim, Hamdi, Abdürrezzak, Küçük İsmail gibi Müslüman Türk erkekleri de bu oyunlarda rol alırlar. Müslüman Türk kadını henüz sahneye çıkamamakta, bütün kadın rolleri Ermeni kadın sanatçılar tarafından canlandırılmaktadır. Türkçe temsil verme imtiyazı on yıl boyunca Güllü Agop'a verilmiş olduğu için, önceki topluluklar hem Beyoğlu, hem İstanbul yakasında, Kadıköy, Üsküdar gibi İstanbul'un başka semtlerinde müzikli oyun, operet, varyete, pandomima, tuluat oyunları sergileyerek canlı bir tiyatro yaşamı gerçekleştirmişlerdir. 1881'de Güllü Agop'un imtiyazının sona ermesinden sonra, İstanbul tiyatro yaşamında Mınakyan Kumpanyası'nın öne çıktığı görülür. Metin And, tiyatro toplulukları ve tiyatro yapıları hakkında geniş bilgi verdiği çalışmasında, İstanbul'un çeşitli yörelerinde kışlık ve yazlık tiyatroların bulunduğunu belirtiyor.² Ne var ki tiyatronun seyirci üzerindeki etkisinden huzursuz olan istibdat yönetimi Ahmet Mithat'ın *Çerkes Özdenleri* ve *Çengi* oyunlarının, halkı bölücülüğe özendirdiğini ileri sürerek 1884'te Gedikpaşa Tiyatrosu'nu yıktırması, bu olaydan sonra tiyatro yaşamı, tuluat tiyatroları dışında, eski canlılığını bir süre yitirmiştir.

Batı tiyatrosu izindeki tiyatro etkinlikleri İzmir, Bursa ve Adana'da

1 Efdal Sevinçli, *İzmir'de Tiyatro*, Ege Yayıncılık, İzmir 1994.
2 Metin And. *age.* s. 224-225.



Abdülhak Hamit.
Şehzade Abdülmecid
Efendi'nin yağlıboya
resmi, Aşıyan Müzesi,
İstanbul.

da görülür Andersen gibi, Flaubert gibi ünlü Batılı yazarların ve Halit Ziya Uşaklıgil'in yazılarından, yerel gazetelerde çıkan haberlerden ve bu konuda araştırma yapanların verdikleri bilgilerden, XIX. yüzyılda İzmir'de canlı bir tiyatro yaşantısının gerçekleştiği, çok sayıda tiyatro salonu bulunduğu, İzmir'e turneye gelen İtalyan ve Fransız toplulukların, İzmir'de yaşayan azınlıkların kurdukları amatör toplulukların oyunlar sahneledikleri, daha sonra da İstanbul'dan gelen toplulukların, özellikle Minakyan yönetimindeki Osmanlı Dram Kumpanyası'nın Türkçe oyunlar ve Türk yazarlarının oyunlarını sergiledikleri anlaşıyor.¹

XIX. yüzyılda tiyatro etkinlikleri, zamanın aydın devlet adamları tarafından desteklenmiştir. Ali Paşa, Osmanlı Tiyatrosu'nun başındaki Güllü Agop'a on yıllık bir Türkçe oyun oynama imtiyazı vermiştir. Ahmet Vefik Paşa, Bursa'da Fasulyacıyan'ın tiyatrosuna arka çıkmış, hatta Moliere uyarlamalarının sahnelenmesinde bu tiyatronun sanatçılarını kendi yönlendirmiş, Ziya Paşa, Adana'daki tiyatro etkinliklerini desteklemiştir.

Anadolu kentleri tiyatro sanatına yabancı değildir. İstanbul'da kurulmuş olan tiyatro toplulukları Anadolu'ya turneler düzenlemişler, İzmir, Bursa, Adana dışındaki illerde de temsiller vermişlerdir. Taşrayı dolaşmış, tiyatrosu olmayan yerlerde tiyatro yapmış, onları onarmış olan Ahmet Fehim'in anılarında, Edirne'de, Trabzon'da, Samsun'da, Çanakkale'de, Ezine'de, Çorlu'da, Bayramiç'te, Ankara'da, Sungurlu'da, Filibe, İskeçe, Manastır, Selanik, İzmir'de yapılmış olan tiyatrolar ve sahneler hakkında bilgi verilmiştir.²

İstanbul'un günlük yaşam biçimindeki değişim, yabancı sanatçılar tarafından Avrupa sahne gösterilerinin sunulmasına, bu temsiller için tiyatro binaları yapılmasına vesile olmuştur. Bu tiyatrolarda düzenli Türkçe temsiller verilmeye başlanması, Türk oyuncuların sahneye çıkmaları, çeviri ve uyarlamalar yanında yerli yazarların oyunlarının da sahnelenmesi geleneksel gösteri sanatlarından farklı bir tiyatro sanatının ve tiyatro yazınının gelişmesini sağlamıştır. İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Muallim Naci, Abdülhak Hamit, Ebuzziya Tevfik, Manastırlı Ahmet Rifat, Hasan Bedrettin Paşa, Ali Bey, Ali Haydar, Recaizade Mahmut Ekrem, Feraicizade Mehmet Şakir gibi başka yazın alanlarında ünlü olan, Ahmet Vefik Paşa gibi devlet adamı olan tiyatro yazarları yetişmiştir. İbrahim Şinasi'nin Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere ismarlanmış olan ve ilk kez *Tercüman-ı Ahval*'de bölüm bölüm yayımlanan *Şair Evlenmesi* (1859) adlı oyunu Batı tiyatrosu biçiminde yazılmış ilk yerli oyundur. Yazar, görmeden evlendirme âdetini din adamlarının ikiyüzlü ve çıkarıcı tutumlarını çağdaş bir anlayışla eleştirdiği bu oyunda, bir yandan Batı tiyatrosunun komedyâ kurgulamasında sıkça başvurulan karşılıklı oyuna ge-



Recaizade Mahmut
Ekrem. Şehzade
Abdülmecid Efendi'nin
yağlıboya resmi,
Tanzimat Müzesi,
İstanbul.

tirme dolantısını ustalıklı kullanırken, bir yandan geleneksel tiyatro biçiminden yararlanmıştır. Bu bakımdan *Şair Evlenmesi*, Batılı oyunların olay kurgusuyla geleneksel tiyatromuzun biçim ve biçim özelliklerinin bağdaştırılabileceğine, bizden olanın, kendine özgü lezzetini kaçırmadan çağdaş bir anlayışla ele alınabileceğine güzel bir örnek oluşturur.

Tanzimat dönemi tiyatrosunun bir özelliği de günün politik eğilimine koşut olarak özgürlükçü ve devrimci temaları olmasıdır. Yazılarıyla bu tutumun önderliğini yapan Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre*, *Zavalı Çocuk*, *Akif Bey*, *Gülnehal*, *Celalettin Harzemşah*, *Kara Bela* adlı oyunları Türk tiyatro yazınına ciddi dram türünde önemli katkılardır. Bu oyunların bol olaylar içeren konuları, vatan sevgisi, kahramanlık, özveri, aşk temalarını öne çıkaracak ve yönetimin baskıları karşısında duyulan özgürlük özlemini yansıtacak biçimde, coşkulu bir anlatımla sahneye getirilmiştir. Özellikle çok oynanan, çok tutulan *Vatan yahut Silistre*'nin tiyatro tarihimize önemli bir yeri vardır. Bu oyunun Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki ilk ya da ikinci temsilinden sonra (1873), milliyet ve özgürlük duygularıyla coşan seyircilerin sloganlar atarak yollara döküldüğü, Namık Kemal'in başyazarı olduğu *İbret* gazetesindeki yazılarından dolayı zaten tedirgin olan yönetimin gazeteyi kapattığı bilinir. Bu olaydan sonra Namık Kemal ile birlikte aynı gazetenin yazarlarından Ahmet Mithat, Ebuzziya Tevfik, Mustafa Nuri ve Hakkı beyler tutuklanıp sürgüne gönderilmişlerdir. Bu dönemde yazılmış oyunlar arasında, Abdülhak Hamit'in şatafatlı bir anlatımla yazılmış *Finten*, *Duhter'i Hindu*, *Eşber*, *Tarık yahut Endülüs'ün Fethi*, *Nesteren* gibi, Shakespeare etkisi görülen oyunları, Recaizade Mahmut Ekrem'in ustalıklı bir olay kurgusuna oturtulmuş *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı komedyası, Ali Haydar'ın ilk tragedya denemeleri sayılan *Sergüzeşt-i Perviz*, *İkinci Ersas* adlı oyunları dikkati çeker.¹ Feraicizade Mehmet Şakir'in büyük ölçüde Molière'den etkilenecek yazdığı *Evhami*, *Kırk Yalan Köse* gibi oyunları, asıllarıyla karşılaştırıldığında, yazarın Doğu ile Batı toplumları arasındaki kültür farklılıklarını gözönünde tuttuğu ve yapıtlarını ona göre düzenlediği görülür.

Dönemin en ilginç oyunları yabancı eserlerden yapılan uyarlamalardır. Ahmet Vefik Paşa, Ali Bey, Teodor Kasap, Molière oyunlarını yerli yaşamımıza uyarlarlarken hem Batılı ile Doğulu'nun, yabancı ile yerlinin bulunduğu ortak insanlık paydasını öne çıkarmış, hem de geleneksel güldürülerimizin kapsamadığı karakter komedyası türünü tanıtmış oldular. Bu uyarlamalar, yaşama biçimlerinin, toplum ilişkilerinde gözetilen değerlerin farklı olmasına karşın insanların, nerede yaşarlarsa, hangi ırka, ulusa, inanca bağlı olurlarsa olsunlar, benzer insanca özellikler taşıdıklarını göste-



Kavuklu Hamdi.
Ressam Muazzez'in
yağlıboya resmi, 1930,
Atatürk Kitablığı, İstanbul.

¹ Metin And. age, s. 224-25.

ren evrensel insanlık belgeleridir. Öte yandan, Batı ve Doğu kültürleri arasındaki fark da bu uyarlamalara yansımış, oyunlardaki kadın-erkek, efendi-uşak, baba, anne ve çocuklar arasındaki konuşmalar, tavırlar, davranışlar kendi adetlerimize ters düşmeyecek biçimde değişime uğratılmıştır.

Metin And, bu dönemde yazılmış olan oyunları türleri açısından komedya, manzum dram, romantik dram, melodram, evcil ve duygusal dram, müzikli oyun adları altında kümeliyor. Yazar bu oyunlarda siyasal olaylara doğrudan değinilmemesine, kutsal sayılan aile ilişkileri ele alınırken de türlü sakıncaların dikkate alınmış olmasına karşın, yazarların, zamanda ve mekânda kaydırma yaparak, olayları başka ülkelere ve başka zamanlara taşıyarak kahramanlık, vatanseverlik, başkaldırı, özgürlük temalarını işlediklerini, Osmanlılık, Panislamizm, hürriyet gibi ülküleri dile getirdiklerini, aile dram ve komedyanın kuşak çatışması, ana baba baskısı, evliliklerde çıkar gözetme kaygısı, görücü usulü evlenmenin sakıncaları, yaş farkı, içki ve kumarın aile birliğine olan olumsuz etkisi gibi sorunlar üzerinde durduklarını, ayrıca eğitim sorunlarını ele aldıklarını, boş inançları, züppeliği, sindirilmemiş Batı hayranlığını, esirlik kurumunu eleştirdiklerini belirtiyor, zamanın kaç-göç kuralı yüzünden ancak yakın akrabalar arasındaki sevi ilişkileri üzerinde durulabildiğini anlatıyor. Bu dönemde oyun yazarları Anadolu'ya, köy, kasaba yaşantısına pek ender olarak uzanmışlardır. Konusunu kırsal kesimden alan oyunlarda da yaşam gerçeğinden uzaklaşmış, olaylar bir masal havası içinde yansıtılmıştır. Yazarlarımızın karakter yaratmada ustalaşmamış oldukları görülür. Oyun kişileri iyiler ve kötüler, aklar ve karalar olarak karşıt gruplar oluşturacak biçimde kümelenmiştir. Kadınlar ya çok namuslu, sadık, yiğit, özverili ya da tutkulu, acımasız, ahlaksız olurlar. Erkekler başkaldırma yigittliğini gösteren, vatansever, sözünün eri ya da tutkulu, sadakatsiz, içkiye kumara düşkün kişilerdir. Romantik dramlarda yüceltilmiş soyut kişilere, evcil komedyalarda abartılı, tek özelliği sivriltilmiş tiplere yer verilir.²

2 Metin And, *age*, s. 258-447

Tanzimat tiyatrosu, dönemin aydınlarının görüşlerini, ülkülerini, günlük yaşamdan gözlemlerini yansıtmakla beraber, konuların seçilişinde ve işlenişinde büyük ölçüde Avrupa, özellikle Fransız yazarlarının etkisi görülür. Yabancı dil bilen ya da Avrupa'ya gidebilmiş olan yazarlar, yerinde gördükleri tiyatro yapıtlarından, İstanbul'da yaşayanlarsa konuk olarak gelip temsiller veren Fransız, İtalyan, Yunan topluluklarının gösterilerinden etkilenmişlerdir. Bu etki çeşitli yönlerde olmuştur. Tanzimat döneminde aydınların yaşadığı coşkuya karşılık oluşturması açısından, Victor Hugo, Alexander Dumas (baba ve oğul) gibi Fransız romantiklerinin, Shakespeare tragedyelerinin, Corneille, Racine gibi klasik dönem yazarla-

nının, ayrıca 1850'lerden bu yana kendini kabul ettirmeye başlayan Emile Zola gibi gerçekçi-doğalcı akımın önde gelen yazarlarının etkisinden söz edilebilir. Komedyacı yazarlarımızınsa Moliere'den, Goldoni'den, Labiche, Feydeau gibi hafif komedyacı yazarlarından, Scribe gibi kurgulama ustası yazarlardan etkilendikleri görülür.

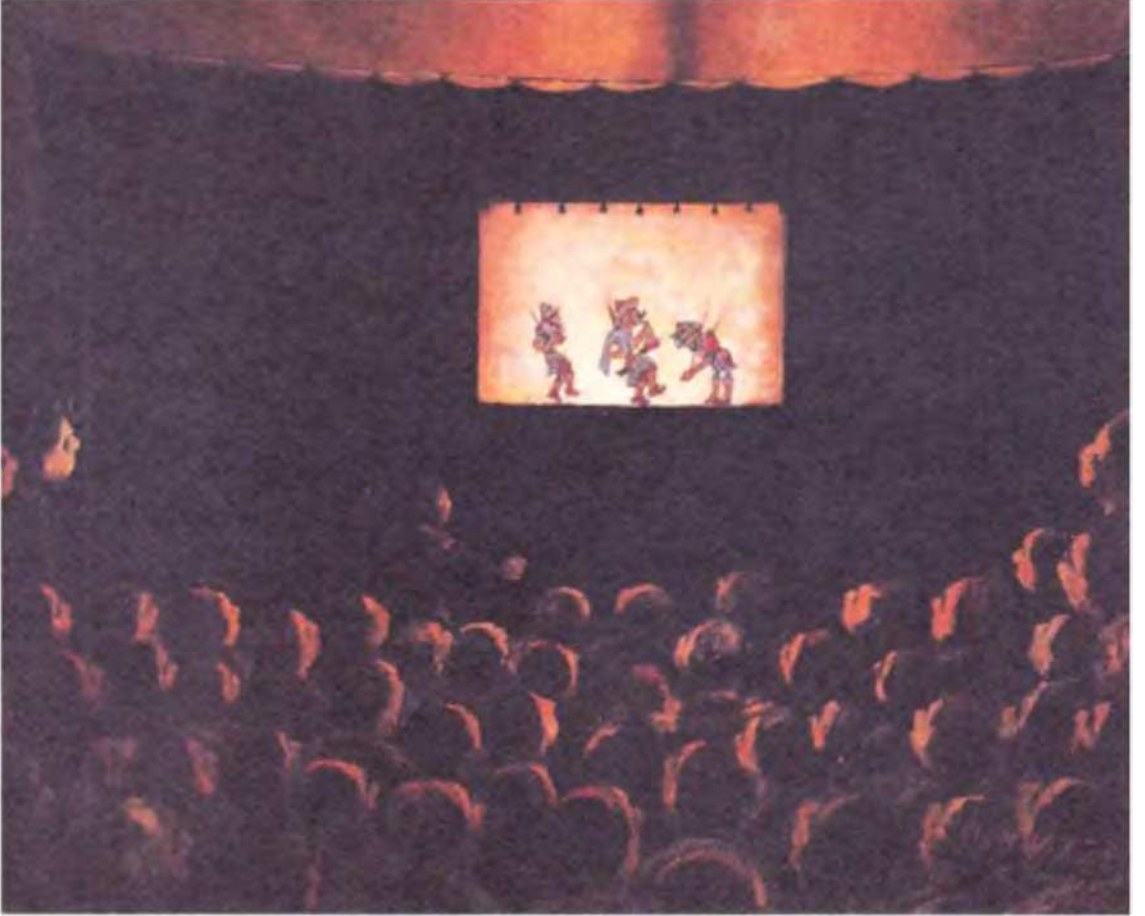
Batılı yazarlarının oyunlarına çok benzeyen ya da Batılı konuları yerli yaşama başarıyla uyarlayan oyunlar yazılır ve oynanırken çok kendine özgü, çok ilginç bir gelişme daha yaşanır. Geleneksel ortaoyunu, yeni gelişmelerin etkisinde Batı tiyatro oyunlarının konularını kendi yapısına uyarlamış ve güldürmeye yönelik doğaçlama karakterini koruyarak bir ara tür üretmiştir. 1875'de tuluat tiyatrosu olarak adlandırılan bu oyunlar, ortaoyunu biçeminde, doğaçlamaya bolca yer verilerek fakat ortadaki oyun alanı yerine bir sahne yükseltisi üzerinde oynanmaktadır. Oyun kişileri, toplumun yaşayan kişilerine uyarlanmış olmakla beraber, abartılı, kalın çizgili tipler olarak canlandırılır. Kavuklu Hamdi Efendi, Büyük İsmail Efendi, Küçük İsmail Efendi gibi usta ortaoyunu oyuncular, hünerlerini bu yeni tür içinde sergilemişlerdir. Tuluat tiyatroları, geleneksel olanla yeni ve farklı olanı, halkın hoşuna gidecek biçimde bağdaştırma girişiminin salt güldürmeye yönelik, fazla teklifsiz, fakat ilginç ürünü olmuştur.

Dergi ve gazetelerde tiyatro sanatı üzerine çıkan yazılarda, yayımlanan oyunların önsöz ya da sonsözlerinde bu sanata ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır. En çok yazılanlar tiyatro sanatını savunan, tiyatronun bir uygarlık gereği olduğunu belirten yazılardır. Aynı zamanda, çeviri ve uyarlamalarda yabancıların tavır ve davranışlarının yansıtılarak yerli ahlak ilkelerine, gelenek ve törelere ters düşülmesinden duyulan endişe belirtilmiş, tiyatronun eğitici işlevi, toplum terbiyesine ve ahlakına olan sorumluluğu üzerinde durulmuştur. Ortaoyununu bayağı bulan, geleceğin tiyatrosunun Avrupa tiyatrosu çizgisinde oluşabileceğini ileri süren yazarlara karşın, Türk tiyatrosunun ancak yerli türlerin daha özenli biçimde ele alınması ve uygulanmasıyla gelişeceğini ileri süren yazarlar da vardır. Namık Kemal'in, *Celalettin Harzemşah* adlı oyununa yazdığı uzun önsöz, Victor Hugo'nun, *Cromwell* önsözünde dile getirdiği ve romantizmin bildirgesi sayılabilecek olan düşünceleri yakından izler ve tiyatro sanatının işlevini, özelliklerini romantizm akımı bağlamında açıklar. Bu açıklamalar günün tiyatro sanatından beklentisine de uygun düşmüştür. Ciddi görüşlerin ortaya atıldığı, oldukça başarılı oyunların yazıldığı bu dönem uzun sürmemiş, Abdülhamid'in yeniden kurduğu baskı rejimi tiyatroya sansür getirmiş, pek çok oyun yasaklanmış, Gedikpaşa Tiyatrosu yıktırılmıştır.

Tiyatro sanatının ikinci atılımı 1908 Meşrutiyet döneminde gerçek-



Ortaoyunu: Kavuklu
Hamdi ile Küçük İsmail
Efendi. Ressam
Muazzez'in yağlıboya
resmi, Atatürk Kitaplığı,
İstanbul.



Karagöz oyunu.
Ressam Muazzez'in
yağlıboya resmi, Atatürk
Kitaplığı, İstanbul.

leşecektir. 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ve 1876 Anayasası'nın yeniden yürürlüğe girmesiyle istibdat dönemi sona ermiş, bir özgürlük ortamı yaratılmıştır. 31 Mart olayından sonra (1909) Selanik'ten gelen ordu düzeni yeniden kurmuş, Abdülhamid tahttan indirilmiştir. Avrupa'ya gitmiş olan sürgünler geri dönmüşlerdir. Sokaklarda kütle gösterileri yapılmaktadır. Sansür kaldırılmıştır. Dergi ve gazetelerde çeşitli eğilimleri yansıtan yazılar yayımlanır. Batılı eğitimi görmüş modern yöneticiler işbaşına gelirler. Batı modeli yaşam biçimi yeni uygulamalarıyla gündemdedir. Kadın örgütleri kurulur, izcilik yaygınlaşır, futbol popüler bir spor olarak benimsenir. Türkiye, 1912 Stockholm Olimpiyatları'na ilk kez iki atletle katılmış, Ruslar'a karşı propaganda amacıyla ilk sinema filmi çekilmiştir.

Bu coşkulu dönemi iç huzursuzlukların arttığı, siyasal çalkantıların yaşandığı, bunalımlı yıllar izleyecektir. İç siyasette padişahın yetkisini sınırlamak isteyen liberallerle, istemeyen muhafazakârlar karşıt hizipler oluşturmuşlardır. Güçlü etnik cemaatler liberal kanadı desteklemektedirler. Jön Türklerin, Batı ülkelerinin dayatmayı sürdürdüğü eşitliklessiz antlaşmaları kaldırma umudu ve çabaları sonuçsuz kalır. 1913'te iktidarı ele geçiren İttihat ve Terakki Fırkası, milliyetçi, merkezîyetçi ve denetçi tek parti rejimini kurar. İç çalkantılar sürerken, Bulgaristan, Yunanistan gibi yeni ulusal devletler güçlenmişlerdir. Balkan Savaşı kapıdadır. Savaş yenilgiyle sonuçlanacak, Birinci Dünya Savaşı patlak verecek, yenilgi İstanbul'un işgali ve Sevr Antlaşması'yla noktalanacaktır (1920).

Meşrutiyet döneminin ilk yıllarının heyecanı içinde tiyatro etkinliklerinin hızla arttığı, kısa sürede pek çok yerli oyun yazıldığı görülür. Tiyatro, siyasal ortamın ve halkın coşkusunun aynası olmuştur. Meşrutiyet'in ilanından duyulan sevinç, uyanan umutlar sahneye yansır. Tiyatro yeni özgürlükçü düzenin korunması için görev üstlenmiştir. İktidardaki İttihat ve Terakki Fırkası tiyatro coşkusu desteklemektedir. Başlangıçta, Tanzimat döneminde yazılmış, sonra yasaklanmış olan *Vatan yahut Silistre*, *Besa*, *Ecel-i Kaza*, *Gülnehal* gibi oyunlar yeniden sahnelenmeye başlanmıştır. Bu özgürlük ortamı kısa sürede kendi yazarlarını yetiştirir. Bir yandan hafiyeli, casuslu istibdat döneminin kötülükleri, baskıları, işkenceleri yerilir, halkın bu konudaki öfkeli tepkisi dile getirilirken, bir yandan orduyu öven, savaş kahramanlarını, sürgünden dönen aydınları yücelten, Namık Kemal'in, Mithat Paşa'nın yaşamını canlandıran, vatan sevgisini, özgürlük coşkusu dile getiren bol olaylı oyunlar sahnelenir, kamu yararına temsiller verilir. Bu temsillerin başında konuşmalar yapılırken coşkulu anlar yaşanır. Daha sonraki yıllarda Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşı, Çanakkale Savaşı gibi, ordunun kahramanlıklarını sergileme-

1 Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1971.
2 Efdal Sevinçli, *age.* s. 25-40.

ye elverişli olayları ele alan, Osmanlı tarihinin gurur verici olaylarını canlandıran oyunlar yazılmış ve sahnelenmiş, bu oyunlarda Osmanlı Saray ortamında yaşanan serüvenler, tutkuya dönüşmüş aşklar sergilenmiştir.¹ İzmir'de İttihatçıların denetimindeki tiyatro etkinlikleri, Milli Osmanlı Tiyatrosu'nun ve amatör toplulukların gösterileri ve oynanan oyunlar hakkında, belgelere dayanarak verilen bilgilerden İzmir'in de Meşrutiyet coşkusundan uzak olmadığı anlaşılmaktadır.² Meşrutiyet'in ateşlediği özgürlük coşkusunun giderek yatıştığı, artık oyunlarda aile yaşamındaki sorunlarla ilgili konulara, cinsel sapıklıklara, ahlak dışı davranışlara da yer verildiği görülecektir. Meşrutiyet döneminde tiyatro yaşamı çok canlı olmakla beraber sanat açısından tutarlı bir gelişim göstermemiştir. Ahmet Fehim, Mardiros Mınakyan, Burhanettin Tepsi, Ertuğrul Muhsin, Raşit Rıza gibi sivrilmiş isimlerin kurdukları topluluklar dışındaki çoğu amatör, ya da yarı amatör topluluklar bir iki temsil için bir araya gelmekte, sonra dağılmaktadır. Sahne sanatçılarının çalışmaları düzenli, eğitimi yeterli değildir. Tiyatro yönetimiyle sanatçılar arasındaki ilişkiler rayına oturmamıştır. Seyirciler oyunların içerdiği siyasal ya da ideolojik bildiriyi algılayacak olgunlukta olmadıkları için, oyunların olay kurgusunun düşündürücü olmaktan çok duygusal etki yaratacak biçimde düzenlendiği görülür.

Tiyatronun ahlak eğiticiyi yapmakla görevli olmadığını, yazarların istedikleri konuları seçmekte özgür olmaları gerektiğini ileri sürenlere karşı, tiyatronun toplumu eğitime sorumluluğu olduğu görüşünü savunan, geleneksel güldürüleri ve Batı'nın hafif komedyaalarını küçümseyerek sahnelerde ciddi oyunlara yer verilmesini önerenler vardır. Tiyatronun yararına, halkı eğitici işlevine inanılmıştır. Bu konuda yazılar yazılmakta, konuşmalar yapılmaktadır. Şiir, roman dallarında eserleri olan, tanınmış yazarlar tiyatro için oyun da yazarlar. Hüseyin Suat, Cenap Şahabettin, Ali Ekrem, Mehmet Rauf, Şehabettin Süleyman, Hüseyin Rahmi, Müfit Raptip, Yakup Kadri, Halit Fahri, Yusuf Ziya, Ömer Seyfettin, Reşat Nuri gibi tanınmış yazarların sahnelenmiş oyunları vardır. İbnürrefik Ahmet Nuri, Musahipzade Celal, komedya türünün inceliklerini sergileyen oyunlarıyla seyirciye ulaşmayı, hatta popüler olmayı başarmışlardır. Bu dönemde melodramlar, tarih oyunları, belgeseller, evcil dramlar, komedyalar yanında müzikli oyunlar da yazılıp oynanmıştır.

Bu dönemde gerçekleştirilmiş en önemli gelişim Belediye Başkanı Operatör Cernil Paşa'nın bir konservatuvar kurma teklifinin belediye meclisi tarafından onaylanıp gerekli ödeneğin sağlanması ve danışman olarak ünlü Fransız tiyatro adamı André Antoine'ın İstanbul'a çağrılmasıdır. Ertuğrul Muhsin, bu önemli tiyatro olayını kendi coşkulu anlatımıyla şöyle dile getirmiştir:

"Günün birinde İstanbul Belediyesi'nin başına Türkiye'nin en ileri düşünen adamı geldi: Operatör Cemil Topuzlu. İstanbullular'ın uygar yaşayışlarını düzene sokmak istedi, kentin havaya, suya, güzelliğe, sanata olan gereksinmesini ön planda tuttu. Sarayburnu'nda bir park yaparken, Şehzadebaşı'nda bir konservatuvar kurmak kahrmanlığını göze aldı. Bu zor iş için, o aralık sanat adamlarına Paris'den gelen André Antoine'ı İstanbul'a getirmeye razı edebildi."¹

¹ Muhsin Ertuğrul, *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim*, Yankı Yayınları, İstanbul 1975. s. 74.

² Metin And, *age*.

André Antoine 28 Haziran 1914'te İstanbul'a gelir. Müzik ve tiyatro bölümleri olan okulun adı "güzellikler evi" anlamına *Darülbedayi-i Osmani* olacaktır. Sınav açılır, öğrenci alınır, öğretmenler belirlenir, okutulacak dersler saptanır. Yönetici kadro, genel yönetici Antoine, yardımcısı ve temsil konu yöneticisi Reşat Rıdvan, müzik bölümü başkanı Ali Rıfat'tan oluşmuştur. Müzik bölümü, Türk müziği ve Batı müziği olarak ikiye ayrılmıştır. Öğretmenleri, Zekaiade Ahmet Efendi, Rauf Yekta Bey, Cemil Bey, Leon Hancıyan, Dr. Suphi, Şevket Geray, Zeki, Ahmet Kemali, Sadettin, Hafız Yusuf, İsmail Hakkı beylerdir. Tiyatro bölümünün öğretmenleriyse, Minakyan, kısa bir süre için Burhanettin, Ahmet Fehim, Rıza Tevfik, Şahap Rıza, Salih Fuat, Rızi Efendi, Sadık, Arif Hikmet, Kemal Emin; yardımcı öğretmenler Muhsin Ertuğrul, Halit Fahri Ozansoy, Celal Tahsin, Hakkı Tahsin'dir. Kısa bir süre sonra Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine Antoine ülkesine dönmek zorunda kalır.

Darülbedayi hem bir okul, hem bir uygulama sahnesi olarak düşünülmüştür. Tiyatro bölümünde okutulacak dersler, **1.** Kıraat, telaffuz, tecvit; **2.** İnşaat, takrir, aruz; **3.** Tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi; **4.** Haile; **5.** Dram; **6.** Mudhike; **7.** Raks, adab-ı muaşeret, eskrim, işmizaz (mimik) olarak belirlenir. Daha sonra bu kuruluş okul niteliğini yitirecek ve etkinliğini tiyatro topluluğu olarak sürdürecektir.

Darülbedayi Tiyatrosu, perdesini, 20 Ocak 1916'da, Hüseyin Suat'ın Emile Fabre'dan uyarladığı *Çürük Temel* adlı oyunla açar. Ardından sahnelenen İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Daniel Riche'den *Hisse-i Şayia* adıyla uyarladığı komediya çok tutulur. Bu topluluğun 2 Mart 1917'de sergilediği ilk yerli oyun, Halit Fahri Ozansoy'un *Baykuş* adlı manzum oyunu olmuş ve çok beğenilmiştir.

Darülbedayi'de sık sık iç huzursuzluklar, çatışmalar yaşanmaktadır. Kimi sanatçılar zaman zaman kuruluştan ayrılıp yeni topluluklar kurar, ya da başka topluluklara girerler.² Darülbedayi kadrosuna asistan öğrenci olarak giren, belli aralıklarla bu toplulukla çalışan, "Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları" topluluğunu kuran, sık sık yurtdışına giderek o ülkelerdeki tiyatro etkinliklerini izleyen ve bu uygulamalara katılan Ertuğrul Muhsin

Darülbedayi'de, Devlet Tiyatrosu'nda yıllarca yöneticilik yapmış, yönetmenliği, oyunculuğu, sinemadaki çalışmalarıyla olduğu kadar yazılarıyla da etkili olmuştur. Muhsin Ertuğrul, ülkemizde Avrupa düzeyinde bir tiyatro yaşamını gerçekleştirme özlemi içindedir ve ileriki yıllarda da modern Türk tiyatrosunun gelişimine yön verecek, inandıklarından ödün vermeyen güçlü kişiliği, disiplin anlayışı, çalışkanlığı, özellikle de tiyatroyu kamuya yüksek düzeyde bir sanat olarak algılatma çabasıyla yalnız tiyatro alanında değil, başka sanat ve kültür alanlarında da örnek oluşturmaya, tiyatro tarihine modern Türk tiyatrosunun babası olarak geçme hakkını kazanacaktır.

Darülbedayi'nin açılışında karşılaşılan en önemli sorun kadın oyuncu sorunu olmuştur. Müslüman kadının sahneye çıkması uygun görülmediği için kadın rolleri Ermeni sanatçılar tarafından canlandırılmaktadır. Bu da kaçınılmaz olarak Türkçe'nin Ermeni ağzıyla konuşulması demektir. Türk kadınının sahneye çıkmasını bir zorunluk olarak gören Muhsin Ertuğrul, 9 Kasım 1910'da *Temaşa* dergisine yazdığı bir açık mektupta, uzun zamandan beri oyun oynamadığını, bunun nedeninin Türk kadın tiyatro oyuncusu bulunmaması olduğunu, Türk hanımlarından biri yüreklilik gösterip kendisiyle oynayınca kadar sahneye çıkmayacağını belirtmiştir. Ertesi gün Behire, Memduha, Beyza, Refike, Afife adlı genç kızlar Darülbedayi'ye kabul edilirler. Bu kızlardan bir bölümü bir süre sonra ayrılır. Refike suflör yardımcılığına atanır. Afife aday oyuncu olarak kadroya alındığı ve provalarda çalıştığı halde bir yıl sahneye çıkarılamaz. Ancak Hüseyin Suat'ın *Yamalar* adlı oyunu Kadıköy Apollon Tiyatrosu'nda sahnelenirken, Emel rolündeki Eliza Binemeciyan Darülbedayi'den ayrıldığı için onun yerine Afife'nin "Jale" takma adıyla sahneye çıkarılmasına karar verilir. Haber duyulunca tiyatroyu polisler sarar. Afife gizlice makine dairelerinden kaçınırsa da bir süre sonra tutuklanır ve işçileri'nden yapılan baskıyla Darülbedayi kadrosundan çıkarılır. Tiyatroya olan büyük tutkusu, sahneye çıkmakta direnmesi, karşılaştığı zorluklar, baskılar, uyuşturucuya alışması bu öncü kadının yaşamını tragedyaya çevirecek ve bir akıl hastahanesinde noktalayacaktır. Muhsin Ertuğrul, Afife'nin öyküsünü, içinde bulunduğu ortamı da canlandırarak şöyle anlatıyor:

"Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Osmanlı İmparatorluğu çökmüş, bütün ülkeyi yabancı güçler paylaşmıştı. İstanbul'da çıkarıcı çevreler, işbirlikçiler başa geçmişti. Kukla hükümet dar boğazlara dayanınca, halkı oyalamak için, her zaman, her yerde olduğu gibi, din, iman, vicdan sömürülerine girişirdi. 1918 işte böyle bir dönemdi. Bağnazlık hortlamış, kol geziyordu. Yaşayanları bırakın, çoktan göçen büyük

ozan Tevfik Fikret'i bile neredeyse, sırtlan ağılından fırlamış gibi, mezarından çıkarıp sorguya sürükleyecekti. Öyle inanılmaz bir saldırı dönemine girilmişti. İşte ilk Türk kadınının sahneye çıkarılması böylesine kara, böylesine mutsuz günlere raslamıştı. Biricik güven kaynağı gizlilikteydi. Kimseye haber vermeden, çomarları uyandırmadan bir oldu bittiye getirmek gerekti. Nitekim Darülbeydeyi de böyle yaptı. 1920'nin 9 Eylül akşamı, Kadıköy Kışlık Apollon Tiyatrosu'nda [şimdiki Rex sineması] Hüseyin Suat Yalçın'ın 'Yamalar' piyesinde Jale takma adıyla Afife'yi sahneye çıkarmıştı. Böylelikle ilk Türk kadını tiyatro tarihimize ayak basmış oluyordu. Gelgelelim, ertesi hafta yine Kadıköy'ünde, bu kez 'Tatlı Sır' piyesindeki Neyir rolüyle Afife'nin sahneye çıktığı çevrede duyuldu. Gerisini Darülbeydi yönetim kurulunun 15 Eylül 1920'de Belediye Başkanlığı'na tandırname üslubuyla yazdığı belgeden okuyalım:

"(...) Birinci perdenin sonunda Kadıköy polis başkomiseri efendi sahneye geldi ve kadın oyuncular arasında müslim bir hanım bulunduğundan oyunu yasaklayacağını bildirdi. Jale Hanım'ın ikinci perdede vazifesi olmadığı, üçüncü perdedeki rolü de önemsiz olduğundan oyunun yasaklanması gibi bir olaya girişilmemesi, şayet bu hanımın oyunculuk etmesini engelleyen bir yasa varsa ertesi gün zabıtaca uygulanması, orada bulunan yönetim kurulu üyelerimizden Hüseyin Suat (Yalçın) ve İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) ve edebi kurul üyeleri Reşat Nuri (Güntekin) ve Salih Fuat beyler tarafından rica edildi. Bu ricaya aldırmadan ikinci perdeden sonra oyunun yasaklandığı seyircilere duyuruldu. Müslim kadınların devlet dairelerinde memurluk, tüccar yanında yazıcılık, veznedarlık, sokaklarda satıcılık, hatta ellerinde resmi vesika ile fahişelik etmesine hükümetçe müsaade edildiği halde bir sanat mesleği olan tiyatroculuğa girmesini yasaklayan hiçbir neden olmaması gerekir.

"Seyirci yerinde bile kadınlarla erkeklerin yan yana oturmalarına karşı çıkan tutucu görüş Müslüman kadının sahneye çıkmasını günah saymış bu ilk cesur girişimin sürmesini engellemiştir."¹

¹ Muhsin Ertuğrul, *age*, s. 112-113.

Daha sonra Bedi, Şaziye hanımlar da sahneye çıkacaklardır. Fakat Müslüman Türk kadınının sahnede hak ettiği yeri alacağı günlerin gelmesi için kurulan düşler, ancak, Mustafa Kemal'in yüreklendirmesi ve desteğiyle Cumhuriyet döneminde gerçekleşecektir.

Tanzimat döneminde toplum yaşamında ve sanat etkinliklerinde görülen iki farklı üslup, Meşrutiyet döneminde devam etmiş; tiyatroya da yansımıştır. Yöneticiler, bürokratlar, aydınlar, ordu mensuplarının yaşa-

ma biçimi, sanat ve eğlence anlayışları ile halk çoğunluğunun yaşama biçimi, sanat ve eğlence anlayışı birbirinden farklıdır. Aydın ve bürokrat kesim tiyatronun eğitici görevi ve temsillerin Batı tiyatrosu düzeyinde olması gereği üzerinde ısrarla dururlarken, Şehzadebaşı eğlence yerlerinde geleneksel yaşama biçimini sürdüren halkın beğenisine yanıt veren oyunlar sergilenmektedir. Batı'ya öykünen tiyatrolar etkinliklerini Beyoğlu'nda, yerli beğeniyi okşayan oyunlar Direklerarası'nda sahnelenir. İstanbul yakasında Sultanahmet, Laleli, Aksaray, Şehzadebaşı semtlerini kapsayan bölge Türk gelenekleriyle yoğrulmuştur. Camilerin, medreselerin, kütüphanelerin bulunduğu bu geleneksel sanat ve kültür merkezinde çalgılı kahveler, tiyatrolar da vardır. Meddahlar, Karagözcüler sanatlarını buralarda icra ederler. Ramazan'da eğlence yerleri kafesli bölmeleriyle kadınlara da açılır. Abdülhamid döneminde daha çok yaygınlaşan alaturka eğlence türleri Meşrutiyet döneminde modern kılıklara bürünmüştür. Tuluat oyunları, Amelya, Virjini, Şamram gibi ünlü kantocuların kantoları, düettoları, *Köy Dügünü*, *Leblebici Horhor Ağa*, *Arifin Hilesi* gibi şarkılı oyunlar, daha sonraki mütareke yıllarındaysa sarışın, uzun boylu Rus göçmenlerinin varyete numaraları seyirciyi Direklerarası'na çekmektedir. Tiyatroların önünde çarşafı, feraceli, süslü kadınlar, fesli, plastron kravatlı, reye pantolonlu, süet iskarpinli, tozluklu, gümüş saplı bastonlu beyler görülür. Kadınlar için kafesli seyir yerleri yapılmıştır. Malik Aksel, *"bu kafeslerin çitaları öyle aralıklı idi ki kadınların yüzlerindeki benler tek tek sayılabilirdi"* diyor ve kantoculara âşık olan beyzadelerden, tiyatroya merak saran, işini bırakıp tuluat tiyatrolarında rol yapan erişkinlerden söz ediyor. Zaman zaman tutucu mahalle halkının ve baskıcı yönetimin bu seyir yerlerini kısıtlamaya kalkıştıklarını, fakat halkın eğlence tutkusunun baskın çıktığını anlatan şu gözlemi aktarıyor:

*"Arada bir gazetelerde 'Berat gecesi kandili şerifi' veya 'Kadir gecesi münasebetiyle tiyatromuz kapalıdır' gibi ilanlar görünse de ertesi günü udi bestekar Şeherci Cemil'in kardeşi Şehzade Camii imamı Hafız Tevfik Efendi, cemaati tiyatroya yetiştirmek için teravihte daha rûkua varmadan secdeye varır, yirmi dakikada namazı kıldırırdı."*¹

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde tiyatro, geleneksel tiyatro anlayışından çok farklı bir yönde gelişmiştir. Bu yön, yirmi beş yüzyıllık bir geleneği olan, Antik Yunan'dan başlayarak Avrupa'da toplumların siyasal, kültürel gelişimine koşut olarak gelişip olgunlaşmış, çağına ayak uydurmuş olan Batı tiyatrosunun yönüdür. Böyle bir tiyatro anlayışının, bu anlayışın ürünü olan yapıtların ithal edilmesi, yerli oyun yazarlığını ve etkinliklerini etkilemiş, ortaya yepyeni bir tiyatro çıkmıştır. Bu gelişim tiyatro

¹ Malik Aksel, *İstanbul'un Ortası*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1977, s. 4.

sanatına yeni temalar kazandırmış, konu zenginliği, tip çeşitlemesi, toplumsal sorumluluk duygusu, ciddiyet kazandırmıştır. Yöneticiler, bürokratlar, yazarlar, tümüyle aydın kesim bu sanata sahip çıkmış, yazıları ve katkılarıyla tiyatroyu desteklemişlerdir. Tiyatro binalarının yapılması, tiyatro yönetimi için yönetmeliklerin hazırlanması, oyuncuların, önce konuşma, sonra oyunculuk alanlarında eğitilmesi gereğinin anlaşılması, bir okul açma düşüncesi ve uygulama denemesi, bir iki Müslüman Türk kadınının sahneye çıkma cesaretini göstermesi olumlu gelişmelerdir.

Bu gelişimin, bazı yönleriyle bugünkü tiyatromuzu hâlâ etkisi altında bulunduran eksik ve yanlış yönleri şöyle özetlenebilir: Müzik, resim sanatlarında olduğu gibi tiyatrodaki da yeni gelişmeleri yabancı elçilikler, İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerde yaşayan azınlıklar sahiplenmiş, bu gelişmelerin geçerlik sağlanmasına Saray öncülük etmiş, uygulanmasında aydın kesimin inisiyatifini rol oynamıştır. Bununla beraber tutucu kesimin her zaman böyle bir gelişmenin karşısında olduğu, onu engellemelerle çelmediği, sindirmek için bütün fırsatları değerlendirmekten geri kalmadığı, zaman zaman yenilikçi padişahların girişimlerini bile kösteklemeyi başardığı görülür. Yönetim, tiyatro sanatının arkasında görünmesine rağmen, Meşrutiyet gibi özgürlükçü ortamlarda bile, tiyatro etkinliklerini kısıtlamaktan, sansür uygulamaktan, bazı oyunları daha oynanmadan yasaklamaktan geri kalmamıştır. Sanatlar içinde tiyatro, halk üzerindeki etkisi açısından en tehlikeli sanat sayılmış, üzerinden denetimin gözü hiç eksik edilmemiştir.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde tiyatronun eğitici yönü öne çıkarılmış, tutucu görüşlere karşı bu yönüyle savunulmuştur. Gazetelerde, dergilerde çıkan yazılarda tiyatronun iyi bir eğitim aracı olduğu, halkı toplumun ahlak ve edep kuralları açısından eğittiği belirtilmiş, ayrıca tiyatroya seyirciyi zamanın doğru saydığı düşünceler doğrultusunda aydınlatma sorumluluğu yüklenmiştir. Bu yüzden, Batı tiyatrosu doğrultusunda gelişen tiyatromuz, başlangıçtan beri düşünce ağırlıklı olmuştur. Düşüncelerin yaşam gerçeğine sindirilemediği oyunların konu ve karakter bakımından inandırıcı olamayacağı açıktır. Bu yüzden bu oyunlarda tezi yahut temayı, seyirciyi heyecan sürecine sokarak benimsetme yoluna gidilmiştir.

Günümüzde benzerlerine tanık olduğumuz bir başka yanılgı, Batı'daki gibi gelişmiş, geliştikçe karmaşıklaşmış, bütün sanat dallarını bünyesinde toplamış olan tiyatro sanatının ancak birlikte çalışma sonunda ürün verebileceği gerçeğinin unutulması olmuştur. Çoğunlukla böyle bir çalışma için gerekli uyum sağlanamamış, yönetimle oyuncular arasında, oyuncuların kendi aralarında çatışmaya varan anlaşmazlıklar yaşanmış, toplulukların bireysel çekişmeler yüzünden kısa sürelerde dağıldığı görül-

1 Özdemir Nutku, *Darülbedayi'nin Elli Yılı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi Yayınları, Ankara 1969.

müştür. Darülbedayi'nin kuruluşunda sanatçıların sık sık bu kurumdan ayrılarak kendi topluluklarını kurdukları, sonra bu toplulukların dağıldığını, sanatçıların bir bölümünün yuvaya döndüğünü, bir bölümünün yeni topluluklarda çalıştıklarını, sonra gene Darülbedayi çatısı altında toplandıklarını, aynı kısır döngünün daha sonraki dönemlerde de yaşandığını Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun *Darülbedayi'nin Elli Yılı* adlı eserinden öğreniyoruz. Tiyatro topluluklarının bu kadar kısa ömürlü olması sahnede gerekli uyumun sağlanmasını engellemiş, bu yüzden kimi tiyatro toplulukları amatör düzeyde kalmıştır.¹ İyi sanatın ancak tutkuya varan yoğun bir istekle gerçekleştirilebildiği düşünülürse, bütün sanat dallarında sanatçılar arasında rekabet olması, hatta kıskançlık duygularının yaşanması kaçınılmaz bir gerçektir. Ancak bireysel çabalarla gerçekleştirilen sanat dallarında sanatçıyı ateşleyen, daha iyisini yapmaya zorlayan bu durum, tiyatro gibi toplu uğraşla gerçekleştirilen bir sanat dalı için yıpratıcı olmuştur. Başlangıçtan beri tiyatromuza musallat olmuş olan, bugün de serpintilerine tanık olduğumuz bu zaafın aşılması zamanı gelmiştir.

Bu dönemde gözlemlenen bir başka eksiklik de oyunculuk eğitimi düşüncesinin çok geç gelişmiş ve hiç uygulanamamış olmasıdır. Tanzimat döneminde oyuncuların konuşma eğitimine önem verildiğini, Ermeni sahne sanatçılarının Türkçe'yi daha iyi konuşabilmeleri için kurslar düzenlendiğini, günün aydın kişilerinin oyuncuları eğitime görevini üstlendiğini anımsıyoruz. Oyunculuk bağlamında benzer bir eğitim yapılmamıştır. Halk tiyatrosu geleneğinde oyunculuk hünerleri usta-çırak ilişkileri içinde öğrenilir. Bu yüzden komedyâ türünde oyunlar biraz ortaoyunu havasında, bireysel hüner gösterileriyle oynanmış, öteki dram türlerindeyse heyecanların melodramlara özgü abartılı tavırlarla ifade edilebileceği, ciddiyetin ise ancak kalın çizgili nutuk çekmelerle sağlanacağı yanlışına düşülmüştür. Tiyatro sözlüğümüze "Minakyan tarzı" olarak geçmiş olan bu üslup, düşünce derinliğini, duygu inceliklerini yansıtmaya elverişli olmamıştır. Bu dönemde yazılmış olan oyunların abartılı olaylarla dolu olmasının bir nedeni, bu tür oyunculuğun koşullandırdığı sahne sanatı anlayışı olabilir.

Yeni tiyatro hareketinin en büyük zaafı ise bir alaturka-alafraanga eğlence anlayışı farkını kemikleştirmiş olmasıdır. Tanzimat döneminde de, Meşrutiyet döneminde de tiyatro sanatı seyirciyi heyecanlandırmış olmakla beraber halk çoğunluğunu kendine çekememiş, Şehzadebaşı-Beyoğlu ayrımını ortadan kaldıramamıştır. Prof. Dr. Metin And'ın seyirci konusundaki araştırmalarından öğrendiğimiz gibi, tiyatronun seyircisi İstanbul'da yaşayan azınlıklar, bir kısım yerli bürokratlar, yüksek tahsil öğren-

cileridir. Avrupai tiyatro anlayışını benimseyenler günün yüksek düzey yöneticileri, yazarları, aydınlarıdır. Ortaoyununu kaba ve bayağı bulan aydınlar eğlenme gereksinimlerini Batı biçimindeki müzikli oyunlarla, operetlerle, bulvar komedyalarıyla doyurmayı yeğlemişlerdir. Bu durum ciddi tiyatroya zaten yabancı olan geleneksel türlerin büsbütün yozlaşmasına, oyuncuların seyirciyi en ilkel söz hünerleriyle güldürme yoluna gitmelerine, kurtuluşu tuluat tiyatrosu gibi bir türde aramalarına yol açmıştır. Geleneksel halk tiyatrosu birikimini böylece tüketirken, yeni tiyatro hareketi kendi artılarını çoğunluğa benimsetememiş, halkın bir zamanlar çok yakın olduğu sahne sanatından uzaklaşmasına neden olmuştur. Öte yandan Avrupa tiyatrosuna dramatik yoğunluk kazandıran değerlerin özümlemediği de kuşkuludur. Bugün bile özel televizyon kanallarının dramatik nitelikli yerli dizilerinde ucuz güldürme ve duygulandırma trüklerine bolca yer verilmesi, tiyatro sanatını, düşündürmeden eğlendirme veya duygulandırma aracı sayan anlayışın sürdüğünü gösteriyor.

Cumhuriyet dönemi tiyatrosuna bir önceki dönemden kalan, soluğu tükenmekte olan kent halk tiyatrosu geleneğiyle gücünü Batı tiyatrosunun yirmi beş yüzyıllık birikiminden alan yeni tiyatro hareketidir. Cumhuriyet tiyatrosu yaşamını, Tanzimat döneminde başlatılmış ve büyük kentlerdeki tiyatro yapıları, kurulup dağılan, turnelere çıkan tiyatro toplulukları, yetişmiş oyuncu kadrosu, etkinliklerine yeni başlamış bir eğitim ve uygulama kurumu ve oyun yazarlarının tiyatro yapıtlarıyla ciddi bir birikim oluşturmuş olan yeni çizgide sürdürecektir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında ve XX. yüzyılın başlarında sahne sanatlarında görülen canlılık Milli Mücadele'nin yüklediği sorumluluklar, yarattığı sıkıntılar sırasında sönmüşse de, tiyatro Cumhuriyet döneminde yeni bir atılımı gerçekleştirecek ve gelişimi çağdaşlaşma yönünde olacaktır. Murat Katoğlu, toplumun Cumhuriyet öncesi genel görünümünü, ileriye de yönelik olarak şöyle özetlemektedir:

*"Özetle ve kavramsal bir yaklaşımla hatırlarsak, anayasalı, parlamento, meşrutiyetli, siyasal partili, mecelleli, basınli, bakanlıklar ve yeni devlet daireleriyle modern idari yapılı, mühendishaneli, mülkiyeli, darülfünunlu, idadili, rüştiyeli, Galatasaray'lı, Muzıka-yı Hümayûnlu, Sanayi-i Nefiseli, romanlı, Molière'li, yani dramalı, masalı-iskemleli, yeni mobilyalı, pantolonlu ve ceketli bir hayat tarzı ya da modernleşme programı bu yüzyılda toplumda tomurcuklandı ve Cumhuriyet döneminde yerleşti. Genç Türkiye'nin kurucuları bu yepyeni anlayışları tam olarak benimsediler, kurumlaştırdılar, geliştirip yeni ilaveler yaptılar, modernleşmeye boyut ve çeşitlendirme kazandırdılar."*¹

¹ Murat Katoğlu, *Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, 1995, s. 394.

CUMHURİYET TÜRKİYESİ'NDE

Türkiye Cumhuriyeti, altı yüzyıllık Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde gerçekleştirilen atılımın sonrasında, siyasal ve toplumsal yaşamın her alanında yeni bir yönelişin ürünüdür.¹ Ulusal Bağımsızlık Savaşı ülkenin tüm siyasal ve toplumsal yapısını değiştirmede en etkin araç olmuştur. Mustafa Kemal'in ulusal bağımsızlığı gerçekleştiren eyleminin temel öğeleri siyasal ve ideolojiktir. Bu birikim daha sonra toplumsal ve ekonomik değişimi yaratmış, hukuki ve idari reformların niteliğini belirlemiş, eğitimde reform yapılmasını sağlamış, çağdaşlaşma atılımını beslemiştir.² Bağımsızlık Savaşı'nda zafer, geleneksel yönetici sınıflar dışında kalan, eşraf gibi, esnaf gibi, köylü gibi sınıf ve grupların katılımıyla sağlandığından, Batı emperyalizmine karşı pekişmiş bir ulusçuluk bilinci yaratmış, çeşitli düşün akımları böyle bir ulusçuluk anlayışında birleşmiştir. Cumhuriyet döneminde Batılılaşma hareketi, ulusal kimlik kazanma ve uygarlaşma yolunda atılması gereken bir adım olarak yorumlanmıştır. Bu hareketin önceki dönemlerde bu yönde yapılmış girişimlerden farkı, Batı'yı, yalnız tekniğiyle değil, kurumları, bu kurumları yaratan felsefi temeli ve değerleriyle bir bütün olarak tanıma gereğinin anlaşılmış olması ve uygulamada bu organik bütünlüğün dikkate alınmasıdır. Uygulamayı gerçekleştirecek olan siyasal güç kaynağının başındaysa Mustafa Kemal gibi, inancı, gücü, bilgisi ve halk üzerindeki etkisi tartışılmaz olan bir önder bulunmaktadır. Böylece, iktidarın kaynağı toplumun içinde sayılabilir.³ Devrimler yukarıdan aşağıya doğru, önceden adı, niteliği ve koruyucu yasaları belirlenerek yapılmış, fakat aynı zamanda halk kesiminin kendine güvenini sarsmayacak formüller içinde ifade edilmiştir. Ankara, Güven Parkı kabartma anıtına yazılmış olan "Türk, övün, çalış, güven" sözünü, içeriksiz bir slogan olmaktan kurtaran, bu yaklaşım olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında toplumu çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmak için uygulanan yenilikler önce hukuk ve eğitim alanlarında başlatıldı. 1924'te temel hak ve özgürlüklere yer veren yeni Anayasa kabul edildi. Aynı yıl Tevhid-i Tedrisat yasası çıkarıldı. İlköğretimin zorunlu ve parasız olması, Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması kararlaştırıldı.

1 Sina Akşin, *Ana Çizgiyle Türkiye'nin Yakın Tarihi*, İmaj yayıncılık, Ankara 1996, s. 174-175.

2 Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cem Yayınevi.

3 Cemil Meriç, "Batılılaşma", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, s. 234-244.

1925'te Hukuk Mektebi açıldı. Latin harfleri ve rakamları kabul edildi (1928). Eğitimin niteliğini ve niceliğini etkileyen, okur-yazar sayısını arttıran bu önemli atılımı, İstanbul Üniversitesi'nin açılması ve Üniversite Yasası (1933), Ankara'da Müzik ve Temsil Akademisi'nin kurulma kararı (1934), Devlet Konservatuvarı'nın, Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi'nin açılması (1936), Ankara Konservatuvarı Yasası (1940), Halkevleri'nin (1932) ve Köy Enstitüleri'nin açılması izledi (1940). Bu arada yeni saat ve takvim uygulamasına geçilmiş (1925), Şapka Kanunu çıkarılmış (1925), tekke, türbe ve zaviyelerin kapatılmasına karar verilmiş (1925), laiklik ilkesi kabul edilmiş (1928), ezan Türkçe okunmaya başlanmış, hafta sonu tatili, kıyafet, eğlence gibi günlük yaşama ilişkin alanlarda reformlar yapılmıştır. Etnografya Müzesi'nin açılması (1927), dünya edebiyatından tercüme dizisinin başlatılması, Milli Kütüphane'nin kurulması, eğitim alanında art arda gerçekleştirilen gelişmelerdir. *"Atatürk Türkiye'yi yalnız kurumlar ve zihniyet olarak değil, görünüş bakımından da Avrupalı yapmak istiyordu. Bu basit bir taklit durumu değil, Türkiye'yi Sevr belasından uzak tutacak, Avrupa kamuoyuna 'Biz sizin gibi bir ülkeyiz, dolayısıyla sömürge olamayız' iletisini en çarpıcı biçimde sunacak bir önlemdi."* yorumunu yapıyor Sina Akşin.¹ Bu yorumu doğrulayan, gerici ve tutucu bir kesimin çeşitli çelme girişimlerine rağmen, Atatürk'ün kararlı tutumuyla devrimlerin yaşama geçirilmiş olmasıdır. Latin harflerinin kullanılmaya başlaması okur-yazar sayısını arttırmıştır. Kadınlara eşit haklar sorunu gündeme getirilmiş, eğitim görmüş kadının aile içinde ve toplumda modernleştirici bir görev üstlenebileceği görüşü kabul görmüş, kadınlara seçme ve seçilme hakları tanınmıştır. Osmanlı'dan farklı yeni bir Türk kimliği ve Türk ulusu yaratma amacına ulaşılmıştır. Topluma ulusal kimlik kazandırma amacı doğrultusunda izlenen yollardan biri de, yakın geçmişle olan bağların koparılıp Ortaasya'daki köklere kadar uzanmak ve derinliğine bir tarih bilinci yaratmak olmuştur. Türk tarih tezi, dilin özleştirilmesi, güneş-dil kuramı çalışmaları gibi girişimler bu çabanın ürünüdür.²

Atatürk'ün önderliğinde girilen reform hareketi ve devrimler konusunda toplu bir değerlendirme yapan Sina Akşin, Atatürk devrimlerinin bir aydınlanma hareketi olduğunu, esinini Avrupa'da XVIII. yüzyılda başlatılmış olan aydınlanma hareketinden aldığını, onun kaynağında da hümanizma anlayışının ve Rönesans gerçeğinin bulunduğunu belirtmiş, Suat Sinanoğlu'nun Türk hümanizmi görüşünü benimsemiştir. Bu görüşe göre, hümanizm, zihnin hiçbir doğaüstü düşüncenin tutsağı olmaması, sınırsız özgürlüğüdür.

"Felsefi düzeyde Atatürk devrimi bir aydınlanma devrimidir. Türk

¹ Sina Akşin, *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi*, İmaj yayıncılık, Ankara 1996, s. 175.

² Mustafa Çakar, *Hasan Ali Yücel ve Kültür Reformu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1997.

halkının aydınlatılması, kafaca ortaçağdan sonçağa geçilmesi hareketidir ve kaynağı XVIII. yüzyılda Avrupa'da başlatılmış olan aydınlanma hareketidir. Atatürk devriminin bir aydınlanma devrimi olduğunu en iyi ve en kapsamlı biçimde açıklamış olan, sanıyorum Türk hümanizmi (1980) yapıtıyla Suat Sinanoğlu olmuştur. Sinanoğlu hümanizmi 'zihnin sınırsız özgürlüğü' diye tanımlamaktadır. Yani zihin hiçbir dogmanın, hiçbir doğaüstü düşüncenin tutsağı olmayacaktır. Tutucuların, kimliğimizi yitiririz, taklitçi durumuna düşeriz telaşı boşunadır. Sınırsız özgürlüğe kavuşan zihnin, taklit ve kopyacılık gibi ucuzlukları makbul tutmayacağı, kimlik ve kişilik yitimlerinden kaçınacağı açıktır. Hümanizmin insan, doğa, sanat ve yurt sevgisi gibi olumlu özellikleri de vardır.¹

Yukarıdan aşağıya doğru uygulanmış olan devrimlerin halk çoğunluğunca benimsenmesinin nedeni, milli mücadele ruhunun diriliğini korumakta olması, başta Atatürk gibi halkın güvenini, hayranlığını ve minnetini kazanmış bir lider bulunmasıdır. Sina Akşin bu konuda toplu bir değerlendirme yaparken "Çağdaş bir toplum inşa etmek için yazısından üniversitesine, hukukundan müziğine, dinsel yaşamından kadın-erkek eşitliğine kadar devrimci değişimlerin mimarı" olan bir insana "Türkler ancak büyük sevgi ve hayranlık duyabilirlerdi." diyor.²

Refik Halit Karay, Cumhuriyet öncesi kaç-göç döneminin kadın erkek ilişkilerine getirdiği sınırlamalarından, "sopalı bekçiler, yanı kılıklı komiserler, münzevir mahalle imamı... köpek havlamaları, tutucu öksürükler, hatta silah sesleri"nden yılmış bir genç yazar olarak modern Türkiye'de insan manzaralarından şöyle bir kesit veriyor:

"Bence tramvaya en çok yakışan hanımlar spor iskarpinli, renk renk muşambalı, başlarında bere veya kukulete, kürksüz kızlar, yeni nesle mensup olan tazelerdir. Anaları gibi 'otomobilim tamirde de bugün nasılsa tramvaya tenezzül ettim,' manasına sahte azamet taslamazlar. Hallerinde, 'biz Cumhuriyet kızlarıyız' diyen bir sadelik, hoşluk, dirilik, demokrasiye alışkanlık ve halk arasına karışmaktan bir zevk alışı sezilir. Hatta bana öyle gelir ki tramvay Taksim abidesi önünü bulunca hep birden İstiklal Marşı'nı söylemeye başlayacaklar ve sonunda 'Şa. Şa' diye haykırmaya başlayacaklar."³

Bu temel değişimi ülkemizdeki sanat anlayışı genelinde, tiyatro sanatı özelinde irdelersek şunları görürüz: Osmanlı döneminde tiyatronun, öteki sanatlarda olduğu gibi, bir zenginlik ve modernlik göstergesi olarak değerlendirilmiş, lüks bir eğlence türü sayılmış, ya da bir ahlak eğitimi aracı sayılmış olmasına karşın, Cumhuriyet döneminde sanatlar ve konu-

¹ Sina Akşin, *age*, s. 197-19

² Sina Akşin, *age*, s. 196.

³ Refik Halit Karay, *İlk Adım*, "Karakter Laboratuvarı", s. 103.

muz olan tiyatro, uygarlığın vazgeçilmez gereği ve insan niteliği kazanmanın önkoşulu olarak kabul edilmiştir. İlerlemenin bilim ve sanat alanlarındaki yaratıcı gücün gelişmesiyle sağlanabileceğine inanmış olan Atatürk'ün şu sözleri bu anlayışın ifadesidir:

*"Güzel sanatlarda muvaffakiyet, bütün inkılapların muvaffak olduğunun kat'i delilidir. Bunda muvaffak olmayan milletlere ne yazıktır. Onlar, bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır."*¹

Bu düşünceyle, önceki dönemlerde seyircileri gibi etkinlik alanları bile farklı olan sanatların bütün topluma yaygınlaştırılmasına çalışılmış, seçkin kültürü ile halk kültürü arasında iletişim kurma girişimlerinde bulunulmuştur. Halkevleri'nin, Köy Enstitüleri'nin açılması, bu kurumlarda sanat eğitimi ve uygulaması yapılması, tiyatro kollarının çalışmaları, halk musikisine verilen önem, halkın aydınlarla elele, yürek yüreğe kalkınması² anlayışına verilebilecek en belirgin örneklerdir. Atatürk bu ideale inan-
dığını şu sözleriyle dile getirmiştir:

*"Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitri zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür."*³

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında, özellikle yirmili ve otuzlu yıllarda, sanatın ve sanat eğitiminin çağdaş kültür yapısının temel taşlarından biri olarak kabul edilmiş olmasına tanıklık eden uygulamalar, Muzika-i Hümayûn'un Ankara'ya taşınarak, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na dönüştürülmesi, Müzik Muallim Mektebi'nin, Devlet Konservatuarı'nın açılması, gelişmiş bir müzik beğenisinin yerleştirilmeye çalışılması, yetenekli gençlerin müzik eğitimi yapmak üzere bursla Avrupa'ya gönderilmeleri, ressamların ülkenin dört yanına Anadolu gerçeğini tanımak ve tuvallerine yansıtmak üzere gönderilmesi, genç müzisyenlerin halk musikisi örneklerini derlemekle görevlendirilmeleri, anıt heykeller yaptırılması, müzeler, sergi salonları açılması, devletin sanatı destekleme görevini üstlenmesi, Mustafa Kemal'in tiyatro sanatçılarını övgü dolu sözlerle onurlandırmasıdır.

Cumhuriyet'in devraldığı toplum yapısı dikkate alındığında bütün bunların kolay gerçekleşmiş atılımlar olmadığı görülür. Kırsal kesimse feodal ilişkiler içindedir. Geleneksel aile yapısı ataerkidir. Kadın hakları kısıtlıdır. Törelere göre katı kuralları olan, kendini yineleyen bir düzen için-

¹ Metin And, *Atatürk ve Tiyatro*, Ankara 1983, s. 16. (adı geçen yazının Utkan Kocatürk'ün *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri* adlı kitabından alıntılandığı belirtilmiştir.)

² Vedat Günyol, "Batılılaşma", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tarihi*, 1. cilt, s. 255-259.

³ *Atatürk'ün Söylev ve Demecleri*, Ankara 1952, s. 272.

de yaşanır. İmparatorluğun son dönemlerinde belli kesimlerde uygulanan Batılı yaşam biçimi topluma sindirilmemiş, halkın büyük bir kesimi tarafından ya varsıl kentli ayrıcalığı ya da züppe aydın tavrı olarak algılanmıştır. Osmanlı'dan beri her ilerici hareket gerici ve tutucu çevrelerin tepkiyle karşılaşmaktadır. Mustafa Kemal'in Kurtuluş Savaşı sırasında ve sonrasında Millet Meclisi'nde bu çevreleri ikna etmek için harcadığı çaba, hilafetin kaldırılması ve laiklik ilkesinin kabul edilmesi için uyguladığı ince siyaset, Cumhuriyet tarihinin unutulmaması gereken başarılarıdır. Osmanlı döneminde yönetimin ilgisiz kaldığı, toprak sahiplerinin sömürdüğü köylü, devletine yabancılaşmıştır. Feroz Ahmad, *"Kemalistler, yüzü gül-meyen, katılaşmış bir nüfus devraldılar."* diyor.¹ Kökü tarihin derinliklerine uzanan bu kültürel yapıyı yenilemek o kadar kolay olmamıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* adlı romanında, yüzyılların biriktirdiği umutsuzluğu içinde taşıyan eski Ankara yerlisinin portresini, İstanbullu genç kadının gözüyle şöyle canlandırıyor:

*"Bunlar, sakalları uzamış, yüzleri kara sarı bir renk bağlamış, üstleri başları pejmürde birtakım çıkınlı, çuvallı, sepetli, bohçalı adamlardır. Birer gölge sessizliğiyle, birer gölge hüznüyle duvar diplerinden teker teker geçerler ve evlerine, sanki bir tehlikeden kaçır gibi çarçabuk giriverirler. Selma Hanım bu adamlardan hiç birinin öbürüne rast geldiği vakit selamlaştığını, aşinalık ve yarenlik ettiğini, görmedi. Dertleri nedir, hiç bilmiyordu. Fakat her birinin öbüründen gizlemeye çalıştığı bir kederi, bir endişesi var gibiydi."*²

Anadolu'da, yüzyılların biriktirdiği korku, kuşku, güvensizlik duygusuyla Kurtuluş Savaşı'nda, ulusça ulaşılan zaferin sevinci, bir arada yaşanmaktadır. Aydınlanma felsefesine, bilime, aklın doğrusuna inanmış devrimci aydınlar, bağnaz, yobaz, öfkeli tutucu kesimin direnciyle karşı karşıyadırlar. Kentlerde başka bir ikilik yaşanmaktadır: Ulusal bilinci oluşmuş, erdemli, özverili gençler gizlice Anadolu'ya geçip Bağımsızlık Savaşı'na katılırlarken, Batılılaşma'yı, Batı'da varsıl kesimin yaşadığı gösterişli yaşama özenme olarak yorumlayan, ülkesine ve ülkesinin değerlerine yabancılaşmış olan insanlar, savaş sırasında karaborsa yaparak zengin olmuş, Mütareke sırasında işgal güçlerinin subaylarını evlerinde ağırlamakta sakınca görmemişlerdir. Eski İstanbul terbiyesinin geleneksel ölçülerini, modern dünyanın incelik ölçüleriyle bağdaştırmış olanlarla modernliği tüm değer yargılarının dışında yaşamak olarak algılayanlar arasındaki zihniyet ve yaşama biçimi farkı, ileride ayrıntılarıyla inceleyeceğimiz tiyatro yapıtlarında gösterilmiştir.

Günlük yaşamda gözlemlenen bu durumun ateşlediği bir başka iki-

¹ Feroz Ahmad, *age*, s.112.

² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, 1. bölüm, 4. alt bölüm.

lik de düşünce alanında yaşanmaktadır. Meşrutiyet döneminde güçlenen milliyetçilik akımını savunanlar, toplumsal gelişim için Batı teknolojisinin benimsenmesinin zorunluluğunu kabul etmekle beraber, tarih, sanat, kültür alanlarında izlenecek politikanın milliyetçi olmasından yanadırlar. Buna karşın başka bir aydın grubu toplumsal evrimin diyalektik materyalizm kurallarına uygun olarak gerçekleşebileceği inancındadır. Antiemperyalist tavrı benimsemiş ve Milli Mücadele'ye ihanet edenlere karşı cephe almış olan aydınlar arasındaki bu iki farklı yaklaşımı tiyatro yapıtlarında da görürüz. Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında Kurtuluş Savaşı sırasında güçlenen Milli Mücadele ruhuyla yazılan ve yakın geçmişin sorunlarını yansıtan kimi oyunlarda işgal güçleriyle işbirliği yapmış olanların Batı hayranlığı çıkar ilişkilerine bağlı olduğu gerekçesiyle eleştirilirken, kimi oyunlarda aynı durum, ahlaki değerler ve gelenekler açısından yerilmiş, yargılanmıştır.

Oysa, Cumhuriyet döneminin ideolojisine göre, Batı uygarlığı bir bütün olarak benimsenecektir. Milliyetçilik, hem ulusal bilinci oluşmuş, hem uygarlığın gereği olan insanlık değerlerini benimsemiş Türk insanını yaratmak olarak yorumlanmıştır. Atatürk'ün anladığı anlamda milliyetçiliğin temelinde, ulusun kemikleşmiş, kimileri din kuralı kılıfına girmiş değer yargılarını sürdürme özlemi değil, bu değerlerin yerine çağdaş ve insancıl değerleri yerleştirmek, ulusu layık olduğu ve hakettiği kültür düzeyine yükseltmek ve ülkeyi dünyanın ileri ve uygar ülkeleriyle yarışabilir duruma getirme ülküsü yatar. Bu da halk kitlelerinin eğitim düzeyini yükselterek sağlanabilecektir. Eğitimde çağdaşlık, kadınlara eşit haklar sağlama çabası, halkta yaşayan değerleri öne çıkarma girişimleri bu anlayışın sonucudur. Büyük eğitimci ve devlet adamı Hasan Âli Yücel'in açıklamasına göre eğitim, kendinde insanlığın ortak özünü tanıyabilen, kişiliğini bu yönde geliştiren insanı yetiştirmeye yönelik olmalıdır. Eğitim yaygınlaştırılmalıdır.¹ Bu inançla, insan özünün en yoğun ifade alanı olan sanata ve sanat eğitimiye önem verilmiş, sanat eğitimi ve etkinlikleri aracılığıyla zekânın, anlama ve yaratma yetisinin güçleneceği görüşü benimsenmiştir.

Bu temel ideolojik yapıyı ve uygulamasını, ülkemizdeki sanat anlayışı ve etkinlikleri genelinde, tiyatro sanatı özelinde irdelersek şunları görürüz: Osmanlı döneminde tiyatronun, öteki sanatlarda olduğu gibi, bir zenginlik ve modernlik göstergesi olarak değerlendirilmiş, lüks bir eğlence türü sayılmış olmasına karşın Cumhuriyet döneminde sanatlar ve konomuz olan tiyatro uygarlığın vazgeçilmez gereği olarak kabul edilmiş, bütün ülkeye yaygınlaştırılmasına çalışılmıştır. Türleri de, seyircileri de farklı olan sanat dallarını geniş halk kesimlerine yayma, seçkin kültürüyle halk kültürü arasında iletişim kurma girişimlerinde bulunulmuştur. Hal-

¹ Hasan Ali Yücel, *age*.

kevleri'nin, Köy Enstitüleri'nin açılması, bu kurumlarda sanat eğitimi ve uygulaması yapılması, tiyatro kollarının çalışmaları, ressamların Anadolu insanını tanımaları için yurdun çeşitli yörelerine gönderilmeleri, halk musıkisine verilen önem, halk ezgilerinin kaynağından derlenmesi ve radyonun halk müziğini repertuvarına alması, halk oyunlarının canlandırılması, sanatta yöresel kaynaklara yönelme, bu kaynaklarda yaşamakta olan değerleri gün ışığına çıkarma ve çağdaş ölçüler içinde değerlendirme, halk musıkisini Batı tekniğiyle işleme, halk tiyatrosunu Batı tiyatro biçimleri içinde ele alma gibi girişimler halkçılık ilkesinin uygulanmasına verilebilecek en iyi örneklerdir.

Cumhuriyet'in ilk döneminde toplum yaşamında ve sanatta çağdaş uygarlık ölçülerinin benimsenmesi için girişilen çabalar, kültürün geçen yüzyıldan beri varolan ikili yapısını değiştirmeye yöneliktir. Alaturka–alafranga, esnaf–memur, avam–aydın, kırsal–kentsel ayrımı kültürel farklılaşmanın ve ekonomik düzey farkının göstergeleri olmayı sürdürmektedir. O döneme tanıklık eden roman ve oyun yazarları, yapıtlarında bu ikiliği yansıtmışlardır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Ankara* adlı romanında, Kurtuluş Savaşı'nın son döneminde kocasıyla Ankara'ya gelen bir İstanbullu genç kadının İstanbul–Anadolu farkını nasıl yaşadığını, *Yaban* adlı romanında, aydınla halk kesimi arasındaki yabancılaşmayı anlatmıştır. Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında ve oyunlarında ince İstanbul kızları halk geleneklerine, âdetlerine uymakta zorluk çeker, incinirler. İşte Atatürk'ün halkçılık ve ulusçuluk ilkelerine getirdiği yorumla aşmak istediği bu durumdur. Halkçılık ilkesi, şövence bir üstünlük iddiasını değil, halka yönelme, halkın içinde yaşayan değerlerle bütünleşme ülküsünün ifadesidir. Ulusçuluk ilkesi, ulusun erdemine olan inancı ve halk yararını gözetme ülküsünü dile getirir.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında, özellikle yirmili ve otuzlu yıllarda Kemalizm ideolojisinin uygulanmasında ciddi adımlar atıldığını gösteren gerçekler, sanatın ve sanat eğitiminin çağdaş kültür yapısının temel taşlarından biri olarak kabul edilmesi, Musiki Muallim Mektebi'nin, Devlet Konservatuarı'nın açılması, gelişmiş bir musiki beğenisinin yerleştirilmeye çalışılması, anıt yontular yaptırılması, müzeler, sergi salonları açılması, devletin tiyatro sanatını destekleme görevini üstlenmesi, Mustafa Kemal'in tiyatro sanatçılarını övgü dolu sözlerle onurlandırması, müzik ve tiyatro sanatlarının öğretileceği bir okul açılmasını sağlaması, Darülbeyt'in sergilediği oyunları, Halkevleri'nde verilen temsilleri izlemesi, görüşlerini bildirmesi, İsmet İnönü'nün aynı yolu izleyerek tiyatro sanatına verdiği önemi göstermesidir.

Muhsin Ertuğrul, "Hayatınızın en mutlu anını anlatır mısınız?" soru-

1 Muhsin Ertuğrul, 60 Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı, İstanbul 1969, s. 51.

2 Devlet Tiyatrosu Dergisi, Ekim 1973, sayı 57.

3 Devlet Tiyatrosu Dergisi, Nisan 1974, sayı 59.

4 Nurhan Karadağ, Halkevi Tiyatro Çalışmaları, doktora tezi, Mart 1982.

sunu şöyle yanıtlamıştır: “Gelecek kuşaklar için bir tiyatro açtırmak isteğimi Atatürk’ün kabul edip hemen yarım saat sonra başvekiline direktif verdiği andır.”¹

Atatürk’le ilgili bir başka dikkate değer anı da onun, hem 1932’nin Ocak ayında Ankara Halkevi’nde, hem 11 Şubat 1932’de İstanbul’da, Darülbedayi’nin Tepebaşı Tiyatrosu’nda sergilenen Faruk Nafiz Çamlıbel’in Akın adlı oyununu izlemiş ve izlerken duygulanmış olmasıdır.²

Atatürk’ün kültürel kalkınma politikasını izleyen İsmet İnönü’nün de, öteki sanatlara olduğu gibi tiyatroya da önem verdiğini, oyunlarını izlediğini, bu alanda da çağdaş düzeyde ürünler verilmesine destek olduğunu biliyoruz. Bu konuda, Devlet Konservatuarı’nın kuruluşunda ülkemize davet edilmiş, yıllarca bu kurumu yönlendirmiş ve pek çok tiyatro sanatçısı yetiştirmiş olan Carl Ebert’in anlattıkları tiyatro politikamız açısından önem taşıyor. Carl Ebert, İsmet İnönü’yle ilgili amlarını dile getirdiği yazısında şu anısını naklediyor:

“Sophocles’in bir Kral Oidipus temsilinden sonra koluma girmiş, derin düşüncelere dalmış olarak benimle koridorda bir aşağı bir yukarı geziniyordu. Sonunda durdu ve ‘Ulusumun genç kuşağının bu yepyeni çabada başarıya ulaşmasını benim neden bu kadar şiddetle istediğimi anlamalısınız.’ dedi. ‘Biz Türkler yüzyıllar boyunca eyer üstünde oturduk, dünyanın belki yarısını ele geçirdik, Viyana kapılarına dayandık. Bu uzun seferler zinciri sürerken yendiğimiz ulusların sanatlarını da bir savaş ganimeti gibi aldık ve kendimize malettik. Eger sizin çalışmalarınız bir gün, öz yaratma gücümüzle, bu sanatlarda en başarılı başka devletlerle boy ölçüşebileceğimizi bana tanıtlarsa, bu, kuşkusuz, yaşamının en mutlu günü olacaktır.’”³

Otuzlu yıllarda, tiyatro sanatını da içermek üzere, çok önemli bir kültür hareketinin başlatıldığını ve geliştirildiğini görürüz. Bu hareket, halkevlerinin açılması ve halkevleri bünyesinde tiyatro kollarının çalışmaya başlamasıyla gerçekleşmiştir. Halkevleri, Türk kültür ve sanat yaşamında önemli bir yeri olan, benzersiz bir girişim olarak değerlendirilmiştir. 9 Şubat 1932’de Ankara, Afyon, Aydın, Bolu, Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eskişehir, Gaziantep, Giresun, İstanbul, İzmir, Kocaeli, Konya, Malatya, Samsun dahil olmak üzere on dört ilde yeni bir ulusal kuruluş olarak Halkevleri açılır. Bu girişimin ikinci aşaması, 17 Haziran 1932’de Antalya, Bilecik, Edirne, İçel, Kastamonu, Kayseri, Kırklareli, Kütahya, Ordu, Rize, Sinop, Şebinkarahisar, Tekirdağ, Trabzon, Van, Yozgat, Zonguldak halkevleriyle gerçekleşir. 1951’e kadar her 19 Şubat’ta bu sayıya yenileri eklenir. 1951’de Demokrat Parti döneminde Halkevleri’nin kapatılışına kadar 478 Halkodası, 4322 Halkevi açılmıştır.⁴

Halkevleri, halkın kültürünü tanımak ve halkı çağdaş uygarlık doğrultusunda eğitmek amacıyla kurulmuş, bu bakımdan iki yönlü bir işlev üstlenmiştir: İlki, halkla aydın arasında bilgi alışverişini sağlayarak ulusal değerlerin ortaya çıkmasını sağlamak olarak özetlenebilir. İkincisiyse, Kemalizm'i yaygınlaştırmak, Batı dünyasının bilgi birikimi ve uygarlığı ışığında ulusal kültürü ve sanatı geliştirmektir. Halkevleri bilgilenme ve bilgilen-dirme amacını gerçekleştirirken, rejim karşıtı gerici güçlerle, boşanlarla savaşıma görevini de yerine getirecektir. Böylece etkin ve katılımcı bir halk kitlesi yaratılacak, ulusal birlik güçlendirilmiş olacaktır.

Halkevleri'nin çalışmaları, eğitim yapma, yardım sağlama, tanıtma ve tanıma amaçlı derlemeler, incelemeler yapma, kurslar düzenleme, yayım yapma, sergiler, gösteriler düzenleme olarak özetlenebilir. Dokuz kolda uygulamalar yapılmıştır. Bu kollar: Dil, Tarih, Edebiyat Kolu, Ar (güzel sanatlar) Kolu, Gösteri (temsil, tiyatro) Kolu, Spor Kolu, Sosyal Yardım Kolu, Halk Dersaneleri Kolu, Kütüphane ve Yayın Kolu, Köycülük Kolu, Müze ve Sergi Kolu'dur. Halkevlerinde konferanslar, konuşmalar düzenlenmiş, atasözü, deyim, masal derlemeleri yapılmış, kitaplıklar açılmış, dergiler çıkarılmış, sanat atölyeleri, el sanatları, teknik bilgiler, medeni bilgiler, matematik, muhasebe, daktilo kursları açılmış, müzik akşamları düzenlenmiş, cimnastik bayramları, geziler, yürüyüşler tertiplenmiş, hayır kurumlarındaki çalışmalar desteklenmiş, koro, orkestra, bando toplulukları kurulmuş, tiyatro yapıtları sergilenmiştir. Bu çalışmaların genç değerlerin ortaya çıkmasında, geliştirilmesinde büyük katkısı olmuştur.

Halkevleri tiyatro kollarının çalışma amacı, "Halkevleri Çalışma Talimatnamesi"nde belirtilmiştir. Bu talimatnamenin Temsil Şubesi bölümünde belirtildiğine göre, tiyatro çalışmalarının amacı, *"Halkevleri'nde hayat ve hareket uyandırmak"*, *"şehir ve kasabaların tiyatro ihtiyacını gidermeye yardım etmek"*, *"gençleri güzel ve serbest konuşmaya alıştırmak"*, *"gençlerin fikir, sanat ve dil terbiyelerine yardım etmek"*, *"tiyatro artisti olabilecek kaabiliyetlerin, kendilerini göstermelerine imkân vermek"*, *"iyi hatip yetiştirmek"*, *"memleket ve cemiyet için faydalı telkinlerde bulunmak"*tır. Bu amaçla bir veya birkaç tiyatro grubu kurulacak, sahnesi olmayan yerlerde ve özellikle köylerde açık havada temsil çalışmaları yapılması yüreklendirilecek, halkın eğitimi için kukla ve Karagöz'den yararlanılacak, sabit ya da seyyar sinema makineleri bulundurulabilecek, bu konuda CHP'den yardım sağlanacak, sinema ve tiyatro etkinlikleri parasız olarak izlenecektir. Talimatnamenin 45. ve 46. maddelerinin üzerinde özellikle durmak gerekir. 46. maddede belirtilen *"piyeslerdeki kadın rolleri hiçbir bahane ile erkeklere verilemez"* kuralı ile kemikleşmiş bir yanlış uygulamayı ortadan kaldırmakta-

dır. Buna karşın, 45. madde, Halkevleri sahnelerinde sergilenecek olan oyunların CHP Genel Yönetim Kurulu onayını alma zorunluluğunu getirerek tiyatroya denetim geleneğini sürdürmektedir. Halkevleri 1940 Yılığında temsil kollarının görevi şöyle özetlenmiştir:

“1. Halkı tiyatro aracılığı ile yetiştirmek üzere partice kabul edilen eserleri oynamak,

2. Gezici veya yerli, sesli veya sessiz sinemalardan yararlanarak halkın kültürel ve artistik sevgisini yükseltmek,

3. Kukla, Karagöz, Ortaoyunu gibi ulusal oyunları düzenleyip bunlardan halk terbiyesi bakımından yararlanmak.”¹

Görüldüğü gibi, bu önemli kuruluştaki tiyatroyu etkin bir eğitim aracı olarak değerlendirme alışkanlığı sürdürülmekte, bu kuruluşlarda sergilenecek oyunların yazılması için düzenlenen yarışmalarda oyunların eğitici işlevi özellikle dikkate alınmaktadır. Prof. Dr. Nurhan Karadağ, halkevlerinde oynanacak oyunlarda aranan özellikler birkaç maddede toplarlar:

“1. Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlümlü,

2. Ulusal duyguları doyurmalı,

3. Devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli,

4. Devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edinmeli,

5. Her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı.”²

Halkevleri tiyatro çalışmaları tiyatroyu geniş halk kesimine tanıtmıştır. Bu çalışmalara katılan gençlerden pek çoğu ileriki yıllarda tiyatrodaki ve başka sanat etkinliklerinde görev almışlardır. Ancak, tiyatro yapıtlarında titizlikle gözetilen didaktik nitelik yüzünden bu çalışmaların ürünleri ne sanat, ne düşün açısından doğru örnekler oluşturmamış, kalıcı olmamıştır.

Cumhuriyet Türkiye'sinde tiyatro sanatı, siyasal ve ekonomik koşullara olduğu kadar düşün hareketlerine de bağlı olarak gelişmiştir. Bu bakımdan tiyatronun izlediği gelişim çizgisini, dönemlere ayırarak ve her dönemin toplumsal, kültürel, düşünsel ortamı bağlamında incelemek gerekir. Ancak, öncelikle, bazı gerçekleri tekrarlamak zorunda kalma sakıncasını göze alarak, tiyatronun ülke genelinde hangi ön yapıya oturduğunu anımsıyoruz. Cumhuriyet tiyatrosu, önce de belirtildiği gibi, Tanzimat hareketi ile başlayan modernleşme hareketinin getirileri üzerine kurulmuştur. Bu getiriler, Avrupa tiyatrosunun tanınması, özelliklerinin belirlenmesi, aydınlar ve yöneticiler tarafından benimsenmesi, bu doğrultuda tiyatro yapılıp yapılması, topluluklar kurulması, etkinlikler düzenlenmesi, oyuncular yetişmesi, oyunlar yazılması, dergi ve gazetelerde kuramsal yazılara, eleştirilere yer verilmesi, tartışmalar yapılması demektir. Cumhuri-

¹ Nurhan Karadağ, *age*, s. 103.

² Nurhan Karadağ, *age*, s. 132.

yet öncesi tiyatro hareketinin bir özelliği, İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerde yaşayan azınlıkların, bürokrat ve aydın kesimin beğenisine göre biçimlenmiş, sahnede heyecan verici melodramlara, bulvar oyunlarına, hafif komedyalara, müzikli oyunlara, çokça yer vermiş olmasıdır. Yerli oyunlarda ise Batı tiyatrosunun klasik, romantik, gerçekçi, doğalcı, hatta simgeci akımlarının etkisi bir arada görülür. Bu oyunların ortak özelliği, tez ağırlıklı ve eğitici olmaları, günün siyasal eğilimlerini yansıtmalarıdır. Olayların düzenlenmesinde çoğu kez inandırıcı olmayan zorlamalara başvurulmuştur. Bununla beraber, Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, Batı örneğinde gelişmiş bir Türk tiyatro hareketinden söz edilebilmektedir. Bu tiyatro hareketi zaman zaman ivme kazanmış, döneminin gerçeklerini yansıtmış, düşünce yaşamına canlılık katmış, toplumsal patlamalara tanıklık etmiş, zaman zaman durgunlaşmış, baskı altına alınmış, kurum içi anlaşmazlıklarla parçalanmış, işlevini yerine getirmemiş olmuştur.

Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk çeyrek yüzyılı Türk toplumuna yeni ve modern bir görünüş vermek için girişilen bir atılım dönemi olmuştur. Bu dönemin ruhunu en iyi yansıtan, Atatürk'ün, Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde verdiği söylevdir. Bağımsızlık Savaşı'ndan zaferle çıkmış bir ulusun coşkusu, kendine güveni, devrimlere inancı bu söylevde ifadesini bulur. Tiyatroda bu coşku ve inancı yansıtan oyunlar otuzlu yıllarda yazılmış, Halkevleri sahnelerinde oynanmıştır. Bir önceki on yılın oyunlarında mütareke yıllarının sıkıntılarının, varsıl kesimin yoz yaşantısının serimi ve eleştirisi yapılır, Kurtuluş Savaşı'na, bağımsızlık ülküsüne yabancı kalmış olan İstanbul züppelerinin sorumsuzluğu yerilirken, otuzlu yıllarda Anadolu insanının erdemini, zekâsını, gücünü yücelten, ideallerin gerçekleştiği ütöpic ortamlar yaratan oyunlar yazılır. Geleceğin Türkiye'si'ne ve tiyatro sanatına inanmış olan sanatçılar, kemikleşmiş tutucu tepkiye, sansür alışkanlığına olduğu kadar, Batı'nın sıradan popüler tiyatrosuna karşı tiyatroya bir düzey kazandırma çabasına girmişlerdir. Ertuğrul Muhsin bu cesur tavrın başını çekmektedir.

Tiyatro etkinlikleri

† Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk tiyatrosunun durumunu, Prof. Dr. Metin And'ın verdiği temel bilgilere dayanarak şöyle özetleyebiliriz:¹ Bu dönemde, Meşrutiyet döneminden kalma topluluklar etkinliklerini sürdürmektedirler. Bu topluluklar sık sık dağılıp yeni adlar altında yeniden kurulmakta, İstanbul'un mevcut tiyatro binalarının birinden öbürüne geçerek, ya da sinema salonundan tiyatroya dönüştürülen sahnelerde temsiller vererek varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadır. İstanbul dışındaki illere, İzmir'e, Ankara'ya ve Anadolu'nun başka yörelerine turneler düzenlenir. Tiyatro sanatçıları, aralarındaki geçimsizlikler nedeniyle zaman zaman topluluk değiştirirler. Hafif oyunlar, özellikle müzikli oyunlar, operetler tutulmaktadır. Repertuara alındığı söylenen ciddi oyunların çoğu sahneye çıkma fırsatı bulamaz. Bununla beraber, *Othello* gibi, *Hamlet* gibi Shakespeare tragedyalarının, yerli yazarlarımızın tiyatro tarihimize mal olmuş oyunlarının temsilleri bu dönemin önemli sanat olaylarıdır. Darülbe-

dayi'nin, uzun bir bocalama döneminden sonra toparlanmaya başlaması, çocuk oyunları temsillerinin başlatılması önemli gelişmelerdir. Cumhuriyet'in ilk yıllarının en önemli tiyatro gerçeği ise, kuşkusuz Atatürk'ün tiyatro sanatçılarını desteklemesi ve onurlandırması, kadın oyuncularını sahneye çıkma yönünde yüreklendirmesi, halkevlerinde verilen temsilleri izlemesi, Devlet Konservatuarı yasasının çıkmasını sağlamasıdır. Böylece, Cumhuriyet Türkiye'si'nin devlet-tiyatro ilişkisinde önemli bir adım atılmış olur.

Cumhuriyet ilan edildiğinde Meşrutiyet döneminden kalma birkaç topluluk zorlukla da olsa varlıklarını korumaktadır. Benliyan Operet Kumpanyası, İstanbul Operet Heyeti, Cemal Sahir, Muhlis Sabahattin Yeni Operet Heyeti, Hale Opereti, İstanbul Şehir Opereti gibi topluluklar Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında da etkinliklerini sürdürürler. 1927 ve 1928 yıllarında Asri Operet Heyeti, Cemal Sahir Opereti, Süreyya Opereti, Şark Operet Heyeti (Muhlis Sabahattin), sonraki yıllarda Halk Opereti, Türk Opereti, Türk Revü Opereti gibi çeşitli adlar altında operet ve müzikli oyun türünde oyun sergileyen topluluklar vardır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında tuluat tiyatrosu da bir ölçüde sürdürülmekte, bu durum, ortaoyunu, Karagöz, tuluat tiyatrosu gibi popüler sahne sanatlarının değeri konusunda tartışmalara yol açmaktadır. Muzika-i Hümayûn'dan yetişmiş olan ve daha önce Kavuklu Hamdi, Abdi Efendi gibi ortaoyunu ustalarıyla çalışmış olan Naşit, bazen başka topluluklar içinde, bazen kendi topluluğunu kurarak tuluat geleneğine bağlı kalır ve ona kendine özgü renkler katar. Kel Hasan, Şark Tiyatrosu adı altında, İsmail Dümbüllü otuzların sonlarında kendi adıyla topluluklarını kurarak tuluat tiyatrosu geleneğini sürdürürler.

Cumhuriyet'in başlarında isim yapmış belli başlı sahne sanatçıları çoğunlukla Darülbedayi çatısı altında, kimi zaman da kendi topluluklarını kurarak düzeyli tiyatro yapma savaşımına girmişlerdir. 1914'te, önce konservatuar olarak kurulmuş olan, sonra tiyatro topluluğu olarak yaşamını sürdüren Darülbedayi topluluğu, oyunlar sergilemekle beraber, sanatçılar arasında başgösteren anlaşmazlıklar ve para sıkıntıları yüzünden sık sık parçalanmaktadır. Vasfi Rıza Zobu, anılarını topladığı kitabında bu durumu şöyle anlatmıştır:

"Senelerdir Darülbedayi'nin halini düşünürüm. Mütemadi dargınlıklar, dağılmalar, tekrar birleşmeler ve tekrar dağılmalar... Neden bu sanatçılar arasında bir türlü sağlam bağlantı, ileriye doğru düzgün bir akış olamaz?"¹

Milli Sahne, Türk Tiyatrosu, Muhsin ve Arkadaşları, Odeon gibi ad-

Darülbedayi

¹ Vasfi Rıza Zobu, *O Günden Bugüne*, Milliyet yayınları, İstanbul 1977, s. 191-192.

lar altında temsiller veren topluluklar aslında Dürülbedayi sanatçılarından oluşmuştur ve Darülbedayi repertuarındaki oyunları Darülbedayi üslubuyla sahnelemişlerdir. Bu topluluklar sık sık Anadolu turnelerine, Vasfi Rıza Zobu'nun aynı eserde açıklama gereğini duyduğu gibi, "oyun oynama seyyahatleri"ne çıkarlar. Bu turnelerin en anlamlısı 1923'te gerçekleştirilen İzmir turnesi olmuştur. Ahmet Muvahhit'in önerisiyle, Darülbedayi adına yapılan bu ilk turnede Vasfi Rıza, Nurettin Şefkati, A. Muvahhit, Fikret Şadi, Behzat Haki, Adil, Şehbar (Azal), Mari, Anayis, Bedia Muvahhit, Ulviye ve Behire hanımlar bulunmaktadır. Özdemir Nutku, sanatçıların o sırada İzmir'de bulunan Mustafa Kemal tarafından kabul edildiklerini açıklıyor, Mustafa Kemal'in "Türk kadınları sahneye çıkmadıkça Türk sahnelerinden beklenen gelişmenin olmayacağı" sözlerini ve 1923 tarihli İzmir gazetesinde çıkan şu haberi aktarıyor:

*"26 Temmuz (13 Temmuz) Perşembe günü saat üçte Muvahhit, Şadi ve Behzat beyler; Darülbedayi sanatkarları namına Mustafa Kemal Paşa Hazretleri'ni ziyaret etmişlerdir. Paşa Hazretleri, sanatkarları büyük bir nezaketle kabul ederek yirmi dakika kadar sanat-ı temaya ait sualler irat etmişler ve sanatkarların İzmir'den başlayarak Anadolu'nun muhtelif memleketlerinde temsiller vermesi fikrini tasvip etmişlerdir. Sanatkarlar tarafından Temmuzun yirmi dokuzuncu (16 Temmuz) Pazar günü akşamı Kordon'da verilecek mûsamere için edilen daveti kabul ile teşrif buyuracaklarını vaad etmişlerdir."*¹

Darülbedayi sanatçılarının Sinema Palas Tiyatrosu'nda Mustafa Kemal'in huzurunda "beyefendilerle hanımefendilere birlikte" sundukları oyun İbnürrefik Ahmet Nuri'nin ünlü uyarlaması Hisse-i Şayia'dır. 31 Temmuz Türk Sesi gazetesinde şu duyuru yayımlanır:

*"Başkumandanımız Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri, refika-i muhteremeleri Latife Hanımefendi ile birlikte Darülbedayi'nin evvelsi gece şeref-i devletlerine ithaf etmiş olduğu mûsamerede hazır bulunmuş ve izhar-ı memnuniyet eylemişlerdir. Haber aldığımıza göre Gazi Paşa Hazretleri, Darülbedayi'nin bu akşamki mûsameresini de teşrif buyuracaklardır."*²

MÜSLÜMAN TÜRK KADINI SAHNEDE. Darülbedayi sanatçılarının 31 Temmuz 1923 günü akşamı Mustafa Kemal'in huzurunda temsil ettikleri İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Ceza Kanunu* adlı uyarlamasında, büyük önderin uyarısına uyarak Bedia Muvahhit de rol almıştır. Böylece Cumhuriyet'le birlikte tutucu direnişe karşı iki önemli zafer birden elde edilmiş olur. Daha dört yıl önce İzmir'de Sporting Klüp'te, Türk kadınının topluma katılma-

¹ Özdemir Nutku, *Darülbedayi'nin 50 Yılı*, Ankara Üniversitesi yayınları, Ankara 1969, s. 220.

² Efdal Sevinçli, *İzmir'de Tiyatro*, Ege Yayıncılık, İzmir 1994.

sını sağlamak amacıyla düzenlenen, erkeklerin eşleriyle birlikte izleyecekleri gösteri, tutucu çevrelerin engeliyle karşılaşmışken, kadınlarla erkekler bir arada tiyatro seyredabiliyor, 1920'de sahneye çıktığı için hakkında kovuşturma açılan, Darülbeyaz kadrosundan atılan Afife Jale'den sonra, bir Müslüman Türk kadını sahneye çıkıyordu.

Cumhuriyet'in ilk yıllarının en tutarlı topluluğu olan Şadi Fikret ve arkadaşlarının kurdukları, aralarında Nurettin Şefkati, İ. Galip (Arcan), Hazım (Körmükçü), Neyyire Neyir, Halide (Pişkin), Hüseyin Kemal (Gürmen), Yaşar Nezih (Özsoy), Rıza Fazıl gibi sanatçıların bulunduğu, sonradan Milli Sahne adını alacak ve 1926'da dağılacak olan topluluk, İzmir'den başlayarak Anadolu'nun çeşitli illerinde temsiller vermiş, 1924'te Ankara'da kurulan "Türk Tiyatro Himaye Cemiyeti"nin de desteğiyle Ankara'da Türk Ocağı sahnesinde oyunlar sergilemiştir. Cumhuriyet'in kuruluş hazırlıkları sırasında ve bu halk yönetimi biçiminin muhaliflere benimsetilmeye çalışıldığı en kritik günlerde sergilenen oyunların "ekserisine Gazi Paşa Hazretleri, Latife Hanım, Heyet-i Vekile Reisi Fethi Bey ve refikaları Galibe Hanım ve diğer vekiller ve mebuslar muntazaman gelmektedirler" haberi, 29 Eylül 1923 tarihinde yayımlanan Vakit gazetesinde verilmiş ve şu bilgi eklenmiştir:

*"Sahneye çıkan iki Türk hanımı tabii ifadeleriyle, sahneye karşı olan acemiliklerini ve jestlerdeki tereddüdütlü hatalarını örtüyorlardı. Türk kadınının sahnedeki görünüşü sanat alemlerindeki terakkimiz için bir fah-i hayr addedilmektedir."*¹

İzmir'de ve Ankara'da bu yolda bir gelişim olmasına karşın İstanbul Polis Müdürlüğü'nce Türk kadınının sahneye çıkmasına hâlâ izin verilmediği yolunda haberler çıkmış, bunun üzerine polis müdürü Asım Bey, 16 Teşrin-i Evvel (Ekim) 1923 tarihli Vakit gazetesinde şöyle bir açıklama yapmak gereğini duymuştur:

*"İstanbul'da Türk hanımlarının sahneye çıkmasına müsaade edilmemesi doğru değildir. Yalnız, Yeni Sahne'ye mensub bir kaç hanımın sahneye çıkacağı polise evvelden haber verilmemişti. Kumpanyanın usulen yaptığı müracaat nazar-ı dikkate alınmıştır. Ve çıkacak hanımların isimleri alınarak haklarında usulen tahkikat yapılacak ve mahzur-u dai bir şey olmadığı takdirde çıkmalarına müsaade edilecektir."*²

Cumhuriyet Türkiye'sinde çok kısa bir süre içinde nasıl bir gelişimin gerçekleştiğini göstermek üzere 1924 yılında Darülbeyaz sanatçılarının Trabzon'a yaptıkları bir turne dolayısıyla Vasfi Rıza Zobu'nun yaşadığı ilginç olaya dönüyoruz:

¹ Efdal Sevinçli, *Meşrutiyetten Cumhuriyete, Sine-madan Tiyatroya Muhstn Ertugrul, Broy yayınları, Ekim 1987, s. 67.*
² Efdal Sevinçli, *age, s. 71.*

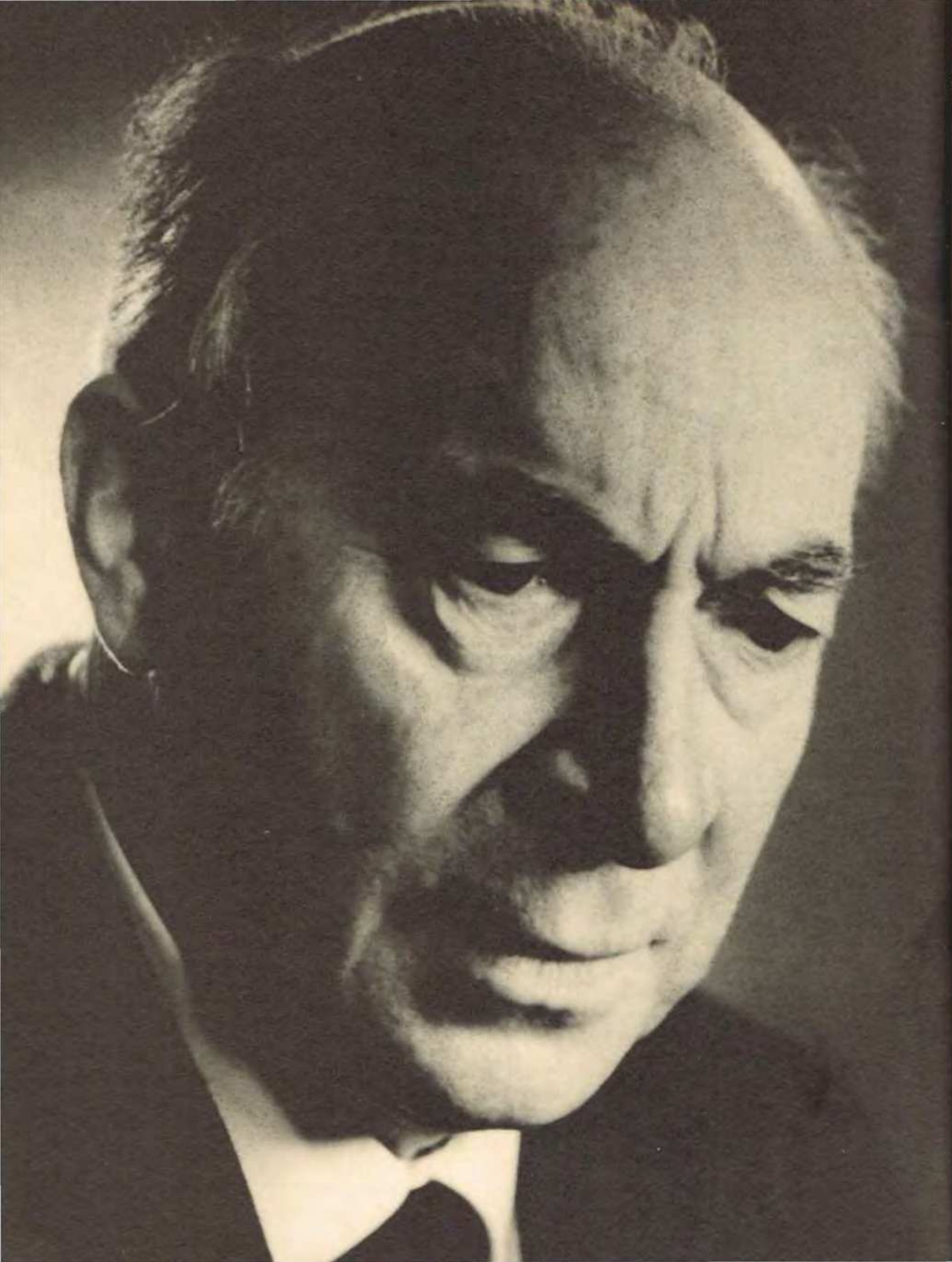


Darülbeyti
Tiyatrosu'nun Trabzon
turnesi.

"O devirlerde turneye çıktığımız zaman, konduğumuz şehrin evvela valisini, sonra da belediye reisini ziyaret etmek âdeti. Ondan sonra da polis müdürüne gidilerek, ahvalimizden bahsedilir, o vakit piyesler sansüre tabi olduğundan, eserlerin listesi verilir, mühürlenip tasdik ettirilirdi. Bu resmi ziyareti, tiyatronun kıdemlisi, yanına bir iki sanatkar da alarak yapardı. Raşit Rıza Bey'in yanına bu defa beni münasip gördüler... Beraberce vilayet konağına gidip, vali beyin huzuruna girdik. Trabzon'a gelişimizden, hele heyetimizde 'Müslüman-Türk' hanımlarının bulunuşundan memnuniyet izhar etti. Biz de kendisini ilk geceye davet ettik. Belediye reisiyle de buna benzer laflar edildi. Derken polis müdürünün karşısına çıkınca Raşit Rıza'da da, bende de bir şaşkınlık meydana oldu. Trabzon polis müdüriyeti makamına girip usulen yerden selamı çakarken, karşımızda Kadıköy'ün, Afife vakasındaki o mutaassıp merkez memurunu görmiyelim mi? Başında kocaman bir 'Kuvvay-ı Milliye' kalpağıyla, masanın arkasından ayağa şöyle bir kalkış kalktı. Raşit'i bilmiyorum ama, adamı görür görmez ben estepeta oldum. Aman efendim, meğer ne güler yüzlü, ne mültefit insanmış bu... Ben kendimi şaşkınlıktan toparlamaya çalışırken, lafa polis müdürü başladı: 'Bu yaptığınız bir memleket işidir' dedi. 'Hele heyetiniz içinde Türk kadınlarının da bulunuşu takdire şayandır. (...) Bu şehirde yapacağınız ikinci bir hizmet daha sizi bekliyor. O da temsillerinizi kadınlara ayrı, erkeklere ayrı olarak değil, İstanbul'da olduğu gibi, karışık olarak yapmanızdır. Buna muvaffak olduğunuz takdirde, bu medeni hayatı Trabzon'a siz getirmiş ve böylece çok şerefli bir iş yapmış olacaksınız.'¹

¹Vasfi Rıza Zobu, age, s. 131-132.

Tepebaşı Tiyatrosu'nda Türk Tiyatrosu adı altında temsiller veren topluluğun Karadeniz turnesinde, seyircilerin kadın ve erkek karışık olarak oturmuş olmaları dönemin önemli olayı olmuştur. Darülbeyaz'dan ayrılmış olan bir grup sanatçı Raşit Rıza yönetiminde, Türk Tiyatrosu adı altında Tepebaşı Tiyatrosu'nda temsiller verirken, aralarında Muhsin Ertuğrul, İ. Galip (Arcan), Nurettin Şefkati, Behzat (Butak), Bedia Muvahhit, Neyyire Neyir, A. Muvahhit, Vasfi Rıza (Zobu), Hazım (Körmükçü), M. Kemal Küçük, Kınar Hanım, Jerfin, Mina, Müzeyyen, Nermin, Hülya, Nazım gibi sanatçılar bulunan bir topluluk da önce Odeon Tiyatrosu'nda, sonra da Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu'nda temsiller vermişlerdir. Sonraki yıllarda da Muhsin Ertuğrul ile Raşit Rıza'yı karşıt gruplar içinde görürüz. Sık sık dağılan, bazan yeni adlar altında yeniden toplanan, sanatçıları arasında değişmeler olan bu topluluklar Fransız Tiyatrosu, Ferah Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu, Odeon Tiyatrosu gibi İstanbul'un belli başlı tiyatrolarının birinden ötekine geçerek oyunlar sergiler, Anadolu turnelerine çıkarlar.



Muhsin Ertuğrul ve Şehir Tiyatrosu

1927-28 dönemi Darülbedayi'nin toparlanma yılı olmuştur. Topluluğun başına, Rusya'da tiyatro incelemeleri ve çalışmaları yapmış ve yurda dönmüş olan Muhsin Ertuğrul geçmiştir. Muhsin Ertuğrul yeni bir yönetmelik hazırlatır, tiyatrodaki disiplin sağlar. Bu yıllarda Darülbedayi sahnelerinde, August Strindberg'den Muhsin Ertuğrul'un dilimize *Cehennem* adıyla çevirdiği *Baba* oyunu, Shakespeare'in *Hamlet*'i gibi Batı tiyatrosunun önemli yapıtlarının sergilendiği görülür. Darülbedayi'nin başarısı, İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak düzenli ödenek almasını sağlamış (1931), Darülbedayi adı Şehir Tiyatrosu olarak değiştirilmiştir.¹

Özdemir Nutku, Şehir Tiyatrosu'nun 1931-1946 yılları arasındaki çalışmalarını kapsayan dönemini, deneme ve yenilikler dönemi olarak adlandırmaktadır.² Çoğu Darülbedayi ya da onun uzantısı olan tiyatroların çatısı altında toplanmış olan, aralarında çıkan anlaşmazlıklardan dolayı sık sık bir topluluktan ötekine geçen, fakat türlü zorluklara, parasal sıkıntılara rağmen tiyatrodan vazgeçmeyen, sanatına tutkun, özverili sahne sanatçıları, çağdaş Türk tiyatrosunun gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Yerli oyunlara ağırlık verilmesi, çocuk tiyatrosunun açılması, bu dönemde Şehir Tiyatrosu'nda görülen en dikkate değer gelişmelerdir. Şehir Tiyatrosu'nun sanat yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un Sovyetler Birliği'nde çocuk tiyatrosunu tanıyıp inceledikten sonra, 1935 yılında kurduğu Çocuk Tiyatrosu birimi, ülkemizde kurulan ilk düzenli çocuk tiyatrosudur. Şehir Tiyatrosu sanatçılarından Kemal Küçük'ün yazdığı *Tiyatroda İlk Ders* adlı müzikli oyunla temsillerine başlayan İstanbul Şehir Tiyatrosu Çocuk Tiyatrosu, bugün de düzenli olarak çocuk oyunları sergilemektedir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk tiyatrosunu yeşerten ve yaşatan sanatçılarımızın başında Muhsin Ertuğrul gelir. Muhsin Ertuğrul, tiyatro konusundaki bilgi ve görgüsünü artırmak için gösterdiği sürekli çabayla, yaratıcı sanatçı kişiliği, güçlü idareciliğiyle, tiyatro çalışmalarına getirdiği düzen ve disiplinle Türk tiyatrosunun kurucusu ve babası olmuştur. Şehir Tiyatrosu'nun ve Devlet Tiyatrosu'nun başında bulunduğu sıralarda bu kurumlarda gözle görülür gelişmeler sağlayan, her zaman oyun dağarında yerli yazarların oyunlarına yer veren, genç yazarları yüreklendiren, idareciliği ve sahne çalışmaları yanında yazılarıyla da okuyucuyu tiyatro sanatı konusunda aydınlatmış olan Muhsin Ertuğrul, tiyatronun sürünce-medede kalmış sorunlarının üzerine gitmiş, inandığı konularda meslektaşlarıyla kıyasıya tartışmalara girmiş, çağdaş tiyatrodaki gözetilmesi gerektiğine inandığı hedefler, üniversitelerde tiyatro eğitimi yapılması, bölge tiyatrolarının kurulması gibi konularda kamuoyu oluşturan yazılar yazmıştır.

Bu dönemin unutulmaması gereken sanatçıların başında, tiyatro

- 1 Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*.
- 2 Özdemir Nutku, *Darülbedayi'nin Elli Yılı*.

[karşı sayfada] Muhsin Ertuğrul

sahneseine Atatürk'ün yüreklendirmesiyle çıkan, uzun yıllar pek çok oyunda rol alan, altı kuşak tiyatro seyircisine sanatını tanıma fırsatı veren Bedia Muvahhit'i, genç yaşta aramızdan ayrılan Neyyire Neyir'i, Ahmet Muvahhit'i, Küçük Kemal'i anmak gerekir. Raşit Rıza, İ. Galip Arcan, Behzat Butak, Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu, Muammer Karaca, onları izleyen Emin Belig, Hüseyin Kemal, Şaziye Moral, Sami Ayanoglu, Talat Artemel, Hadi Hün, Cahide Sonku, Refik Kemal Arduman, Neşet Berküren, Ercüment Behzat, Suavi Tedü, Kadri Ögelman, Nezihe Becerikli, Perihan Tedü, Gülistan Güzey, Ertuğrul Bilda, Nedret Arıburnu, Saime Arcıman, Abdurrahman Palay, Rauf Ulukut, İsmet Ay vb., Darülbedayi'nin ilkleri olarak tiyatro tarihindeki yerlerini ve onları seyredebilme olanaklarını bulmuş olanların anılarında yerlerini almışlardır.

Otuzlu yıllar Darülbedayi'nin kendini Türk müzikli oyunlarıyla daha geniş bir tiyatro seyircisi çevresine sevdirdiği dönem olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un, tiyatroya yaygınlık kazandırmak için geçici olarak benimsediği operet türü, Ekrem ve Cemal Reşit Rey'in, Muhlis Sabahattin'in bu türde yazılıp bestelenmiş oyunlarıyla en parlak dönemini yaşamıştır. Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşlerin *Lüküs Hayat* (1933), *Deli Dolu* (1934), *Saz Caz* (1935), *Maskara* (1936), *Hava Cıva* (1937) operetleri ile *Adalar* (1934), *Alabanda* (1941), *Aldırma* (1942) revüleri, Muhlis Sabahattin'in *Ayşe*, *Çaresaz*, *Gülfatma* operetleri dönemin en tutulan, şarkıları dillerden düşmeyen yapıtları olmuştur. Ekrem ve Cemal Reşit Rey'in daha ileriki yıllarda *Yaygara 70* (1969), *Uy Balon Dünya* (1970), *Bir İstanbul Masalı* (1971) gibi müzikli oyunlar yazıp besteledikleri görülecektir. Cemal Reşit Rey, 1932'de kendisiyle yapılan bir konuşmada halkın operet dinleme isteğini karşılamak için bu türde beste yaptığını söylemiş ve şu açıklamayı yapmıştır:

*"Bu nevi operetler, pek çok tablolu, pek çok kostümlü, danslı, büyük bir figürasyonlu ve mühim bir mizansenli operetlerdir. Müziği de caz müziğidir. Bunlarda bir iki parça vardır ki, bir çok defa tekrerr eder; ta ki ahalinin aklında kalsın. Bittabi müzik de gayet canlı, oynak, aynı zamanda basit ve çabuk hıfzedilir bir şekilde olur. (...) Herkesin söyleyebileceği fokstrotlar, tango, valsler, rumba bluz gibi parçalar koydum. Bundan başka ayrıca, número şeklinde şark havaları ve danslarını da."*¹

Avrupa'da eğitim görmüş, güzel sesi, şıklığı, zarafeti ünlü olmuş, genç yaşında sahnede bir kaza geçirerek sakatlanmış ve sefalet içinde ölmüş olan Cemal Sahir'in yaşamı, hem operet tarihimizin bir dönemini, hem ülkemizde sanatçının yazgısını gösteren tipik bir örnektir. Haldun Taner'in Cemal Sahir'le ilgili olarak verdiği bilgi, bizi, tiyatro geçmişimizden bir

¹ Haldun Taner, *Milliyet*, 7 Haziran 1974.



Lüks Hayat (1943),
Cemal Reşit Rey. [Metin
And arşivi]

bölümü ve bir zamanların sanatçı–seyirci ilişkisi konularında aydınlatıyor.

“Ondan önce alaturka musikiyle, şarkılı operetimsi şeyler oynanmış. Aktörler de, taşra barlarındaki hanendeler gibi, sebilhane bardağı misali, sıralanır, sandalyelere oturlarmış. Sırası gelen şarkısını söylemiş. Cemal Sahir anlattı idi bana: ‘Küçük bir rol verdiler ilk döndüğümde. Sıra bana gelince iskemleden kalktım, iki adım ilerledim, şarkımı öyle okudum. Orkestrayı, daha doğrusu saz heyetini yöneten besteci şarkı bitince, ‘Neye ayakta okudun evladım?’ diye sordu. –Peşte’deki konservatuvarda edindiğim bütün ukalalıkla– şarkı söylerken ciğerlerin kapsasını daha rahat genişletmek için ayağa kalkmanın âdet olduğunu söyledim. Cevabımı beğendi. Bana oyunun başrolünü verdi.’ Cemal Sahir o dönemde, en çok hayran mektubu alan, en çok parayı kazanan, tiyatrodan çıkıp faytonu ile evine dönerken bütün genç kızların başlarını döndüren bir stardı.”¹

Bu dönemde yerli operetlerin seyirci çoğunluğu tarafından tutulmuş olmasına karşın, Darülbeydi’de operet oynanmasını doğru bulmayanlar vardır ve bu ciddi tiyatronun repertuarında operetlere yer verilmesi eleştirilmiştir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında Batı tiyatrosundan çoğunlukla hafif güldürü ve vodvil türünde oyunların çevirisi ve uyarlaması yapılmıştır. Batı komedyalarının geleneksel güldürülerimizinkinden farklı bir yapısı, farklı bir kültürel tabanı olduğu için, bu oyunların kendi yaşamımıza uyarlanması özel bir beceri gerektirmiştir. İbnürrefik Ahmet Nuri gibi kalemi kıvrak yazarlarımız bu yöndeki hünerlerini yabancı oyunlardan yaptıkları, *Hisse-i Şayia*, *Ceza Kanunu* gibi, günümüzde bile geçerliğini koruyan uyarlamalarda göstermişlerdir. Uyarlamaları Darülbeydi’nin ve özel tiyatroların sahnelerinde sergilenen yazarlar arasında Hüseyin Suat, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarları, İ. Galip Arcan, Bedi Muvahhit, Vasfi Rıza (Zobu) gibi sahne sanatçıları görüyoruz.

Cumhuriyet tiyatrosunun ilk dönemi olarak ele aldığımız yirmili ve otuzlu yıllarda, Batı tiyatrosunun bulvar güldürülerinden ve melodramlarından, müzikli oyunlarından yapılan uyarlamalar ve çeviriler yanında Türk yazarlarının yapıtlarının da oyun dağarına alındığı, bunun bir sanat politikası olarak benimsendiği görülür.

Oyun yazarlığı

Darülbeydi ve onun uzantısı olan topluluklar yerli oyunları sahnelemeye önem vermişler, sahnelenecek oyunların isimlerini önceden duyurmuşlar, günün önde gelen yazarlarının yazdıkları oyunları seçkin oyuncu kadro-

¹ Cemal Reşit Rey, “Niçin Yazdım”, *Dormen Tiyatrosu aylık tanıtma dergisi*, 13. yıl, sayı: 28 (Darülbeydi dergisi, 15 Kasım 1932, sayı: 34’ten alıntılanmış.)

suyla sahnelemişlerdir. Yirmili ve otuzlu yıllarda oyunları seyirci önüne çıkarılan yazarlarımız, kimi oyunları daha önce de sahnelenmiş olan Reşat Nuri (Güntekin), Halit Fahri (Ozansoy), Hüseyin Suat, Musahipzade Celal, Faruk Nafiz (Çamlıbel), Hüseyin Rahmi (Gürpınar), Yakup Kadri (Karaosmanoglu) ile oyunları ilk kez bu dönemde sahnelenen Vedat Nedim (Tör), Cevdet Kudret (Solok), Nazım Hikmet (Ran), Necip Fazıl (Kısakürek) gibi edebiyatın başka türlerinde de eser vermiş, ünlü olmuş yazarlardır.

Cumhuriyet döneminin başlarında yazarlarımızın büyük bir bölümü yakın geçmişte yaşanan sorunları, eleştirel bir gözle gündeme getirmek eğilimindedirler. Yazarlarımızın modern tiyatro akımlarını yakından izledikleri ve bu akımlardan etkilendikleri görülür. Bu dönemde yazılmış olan yerli oyunları, türlerini, konularını, dikkate alarak, toplum eleştirisi yapan ciddi oyunlar, toplum eleştirisi yapan güldürü türündeki oyunlar, simgecilik, dışavurumculuk, ruhsal gerçekçilik gibi modern akımların etkisinde yazılmış olan, bireysel sorunlara yönelik oyunlar, operetler ve müzikli oyunlar olarak sınıflayabiliriz.

Tiyatro geleneğimizde yalnızca güldürü türünde oyunlar bulunmasına, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batı tiyatrosundan çoğunlukla hafif güldürü ve vodvil türünde oyunların çevirisi ve uyarlaması yapılmış olmasına karşın, oyun yazarlarımızın başlangıçtan beri, Musahipzade Celal gibi birkaç özel yazar dışında, dram türünde oyun yazmış olmaları dikkat çekicidir. Böyle bir seçimin olası nedenleri arasında, toplumumuzun son yüzyılda çok ciddi sorunlarla karşı karşıya bulunması, yazarlarımızın topluma karşı sorumluluklarının bilincinde olan aydınlardan oluşması, tiyatronun seyirci üzerindeki etkisini dikkate alıp onları ciddi sorunlar üzerinde düşündürmek istemiş olmaları bulunabilir. Yirmili ve otuzlu yıllarda yazılmış olan toplumsal içerikli oyunlarda malzemenin çoğunlukla yakın geçmişten seçildiği görülür. Yazarlarımızı özellikle İstanbul'un işgali yıllarında yaşanmış olanlarla savaş öncesi ve sonrasında değer yargılarında gözlemlenen değişim etkilemiştir. Bu sarsıntı, aile ortamı içinde yarattığı çatışmalarla yansıtılmıştır. Yazarlar, sorunları yaşayan oyun kişilerinin gerçeğinden çok çatışmaya neden olan duruma, durumun ekonomik nedenlerine ve ahlaki sonuçlarına eğilirler. Oyun kişileri kalın çizgili tipler olarak ele alınmış, iyiler ve kötüler, zalimler ve kurbanlar olarak kümelenmişlerdir. Olay dizisinde ölümlere, cinayetlere, ihanetlere, intiharlara, ölümcül kazalara yer verilerek seyirci üzerinde vurucu etki sağlanmaya çalışılmıştır. Abartılı duyguların sergilendiği sahneler, melodram tekniğine başlangıçtan beri aşına olan, becerisini bu yönde geliştiren oyuncuların hüner gösterisine elverişli olmuştur.

Tanzimat döneminden beri yazılmış olan oyunlarda ve romanlarda batılılaşmanın toplumda yarattığı değerler çatışmasının ele alındığını, bu çatışmalardan güldürücü ya da acı verici durumlar üretildiğini biliyoruz. Kültür değişiminin yarattığı değerler karmaşası Cumhuriyet döneminde de oyun yazarlarına dramatik malzeme oluşturmıştır. Durumu nesnel bir bakışla değerlendiren oyun yazarlarımız batılılaşmanın kaçınılmaz bir gelişme, bir çağdaşlık sorunu olduğu konusunda düşünce birliği içindedirler. Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarlarımız, yaşama biçiminde, eğlence türlerinde, yaşam görüşlerinde meydana gelen değişimin neden olduğu çatışmaları tarafsız bir bakışla değerlendirip yansıtmışlardır. Reşat Nuri Güntekin, *Taş Parçası* (1926), *Hançer* (1926), *Eski Rüya* (1938), *Hülleci* (1935) adlı oyunlarında kaçınılmaz karşıtlıkların arasında sıkışmış olan insanların dramını ele almıştır. Yazarın üzerinde durduğu bir sorun, ataerkil aile düzeni içinde kadına biçilen rolün insan haklarıyla bağdaşmamasından doğan uyumsuzluk ve bunun sonucunda ortaya çıkan düşündürücü durum olmuştur. *Hançer*'de kayınbabasının ve kocasının anlayışsızlığı karşısında bunalan ince bir İstanbul kızı kocasını aldatmış ve başka bir erkekten hamile kalmıştır. Bu durumun korkunç sonuçlar doğuracağını sanan seyirciyi hoş bir sürpriz bekler. Oğlunun kısır olduğunu, ona bir torun veremeyeceğini bilen kayınpeder gerçeği görmezden gelecek ve atadan kalma hançeri gelininin yeni doğan erkek bebeğine vererek onun, soyunu sürdürecektir. Oğlunun olduğunu kabul etmiş görünecektir. Reşat Nuri Güntekin, *Hülleci*'de geleneksel aile kurumunun yaslandığı dini hukukun kuralları arasında umarsız kalmış bir kadının karmaşık durumunu gene hoş bir sürprizle çözümlenmiştir. Bu oyunda erkeğin, daha varlıklı bir kızla evlenebilmek için İmam'ın hilesiyle boşadığı karısına ailesinden yüklü bir miras kaldığı öğrenilir. Kocanın eski karısıyla yeniden evlenebilmesi için gene bir şeriat hilesi olan "hülle"ye başvurulur. O sırada eve giren hırsız hülleci olması teklif edilir. Fakat hırsız akıllı bir adam çıkacak, hülle hilesini tersine çevirerek kadını bu açgözlü, düzensiz ailenin elinden kurtaracaktır. Reşat Nuri Güntekin daha sonraki yıllarda yazdığı oyunlarda da bireyin dramını toplumsal çerçevesi içine oturtmuş, durumun toplumsal boyutuna olduğu kadar bireysel boyutuna da önem vermiş, uzak açılı değerlendirmeleriyle sağlam bir duygu ve düşünce dengesi kurmayı başarmıştır.

Gözlemlerini tarafsız bir bakışla değerlendiren ve bir bildiri üzerinde değil, insanların dramı üzerinde yoğunlaştıran yazarlardan biri de, *Sağanak* adlı oyunuyla Yakup Kadri Karaosmanoğlu oldu. *Sağanak*, 1927'de Darülbeydi'de sahnelendi ve birkaç temsilden sonra devrimlere aykırı

görülerek gösterimden kaldırıldı. Bu oyunda gericilerle devrimlere inananlar aynı ailenin üyeleri olarak kaçınılmaz bir çatışma içindedirler. Bu durum, siyasal boyutu olan bir ideoloji gösterisi ya da ahlak savunusu olarak değil, insanlık dramı olarak sergilenmiştir. Toplumda meydana gelen hızlı gelişme Afif Molla ailesini ikiye bölmüştür. Yaşlı baba ve büyük oğlu Lütüf geleneklere bağlı kalmışlardır. Lütüf'nün modern karısı Belkıs'ın giyimi, davranışları, kadınlı erkekli toplantılar düzenlemesi yadırganır. Evin küçük oğlu Eşref ise Kurtuluş Savaşı'na katılmış, yazar olarak ün yapmış bir Cumhuriyet gencidir. Evindeki sinsi direnişi sevmeyen ve doğal olarak aynı görüşü paylaştığı Belkıs'a yakınlık duyar. Olaylar Lütüf'nün devrimlere karşı direniş hareketine katılmasıyla kritik bir aşamaya gelir. Baba da, küçük kardeş de bu gidişten endişelidirler. Lütüf'nün tutuklanması aile içindeki gerilimi artırır. Afif Molla, küçük oğlunu ve gelinini, karşı tarafın insanları olarak görmekte, büyük oğlunun başına gelenlerden dolayı olarak onları sorumlu tutmaktadır. İstiklal Mahkemesi'nin idam kararı ip-leri koparır. Eşref, babasının suçlamalarına katlanamayarak evi terk eder. Belkıs ise yaşamını iki çocuğu ile bu karanlık evde, suçlayan bakışlar altında sürdürmek zorundadır. Yazar hızlı bir değişim döneminin karşı karşıya getirdiği aile üyelerinin dramını tarafsız bir gözle sergilemiştir. Afif Molla, yanılışına, hoşgörüsüzlüğüne rağmen kendi içinde tutarlıdır. Bahtsızlığı, inandığı değerlere fazla bağlı kalmış, yeniyi anlamaya çalışmamış olmasıdır. Hatta yeniyi biraz tutarsız, biraz yapmacık bulmakta kendi açısından haklı sayılabilir. Eşref ve Belkıs devrim kuşağı olmanın sorumluluğunu yüklenmiş kişilerdir. Taşıma güçlerini zaman zaman aşan bu sorumluluk onları hem yüceltir, hem kaçınılmaz çatışmaların içine iter. Yurdunu savunmak için düşmana karşı savaşmış olan Eşref, yurdunun içindeki karanlık güçlere karşı ikinci bir savaşı kendi evinde vermek zorunda kalmıştır. Durum Belkıs'ın ağzından şöyle açıklanır:

“Belkıs– Eşref kurtarmak istedi, mahvetmiş olmakla maznundur. İstirap çekiyor, içinden sevindiğine kanidirler. Eşref Bey kendi halini mensup olduğu neslin haline benzetmekte meğer ne kadar haklıymış. Bu nesil bu memleketi ateşten kurtardı. Kimse onun başına layık olduğu çelengi koymadı. Şimdi de aynı memleketi karanlıktan kurtarmak için tek başına çırpınıp dururken etrafından takdir ve teşvik sesleri yerine birtakım homurtular, mırıltılar işitmektedir. Onu hodbinlikle, hodgamlıkla itham edenler var. Fakat düşünülecek olursa hiçbir devirde, hiçbir nesil bunun kadar feragat göstermemiştir. Bugün her ne yapılırsa yarın içindir. Bir büyük ve muhkem bina

kurulur, bunun taşlarını biz taşıyoruz, temellerini biz kazıyoruz; bunun harcı bizim alınımızın teridir. Fakat içinde oturacak olanlar biz değiliz.” [III. perde]

Duruma biraz daha katı biçimde yaklaşan, oyun kişilerini yargılayan oyunların hedef tahtasında toplumun yerleşik ahlaki değerlerinden çok paraya, paranın getirdiği rahata önem veren, bu uğurda ailesini, yurdu tehlikeye atmadan çekinmeyen tutkulu kişiler ve onların insanlık-dışı işleri vardır. Bu kişilerin ortak özelliği, yabancı yaşama biçimine özenme, züppelik, içki, kumar, uyuşturucu alışkanlığı, cinsel zevke düşkünlük, tutkularını denetleyememe, ihanete yatkınlık olarak özetlenebilir. Ancak bu durumun nedenleri konusunda farklı yorumlar yapılmıştır. Kimi yazarlara göre bu ahlaki yozlaşmanın nedeni batılılaşmanın yanlış anlaşılmasıdır. Batı'dan aktarılan değer yargıları ve bu değer yargılarına dayalı yaşama biçimi geleneksel kültür bütünlüğünü zedelemiş, toplumun iç dengelerini altüst etmiş, en çok da geleneksel aile yapısını bozmuştur. Kimi yazarlara göre ise, sorunun temelinde emperyalist güçlerin dayattığı ekonomik ilişkiler yatmaktadır. Ulusal çıkarlara aykırı ticari anlaşmalar, kapitülasyonlar, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı vurguna elverişli ortam, bu ortamdan yararlanan fırsatçılarla yoksul halk arasında derin uçurumlar açmıştır. Kurtuluş Savaşı'nı gerçekleştiren yurtsever insanlar geçim sıkıntısı çekerlerken, savaşın sırtından zengin olanlar bolluk içinde yaşamaktadırlar. Bu durum, kökeninde ekonomik nedenler yatan bir yozlaşmanın göstergesidir. Bu dönemde yazılmış pek çok oyunda, batılılaşmanın yanlış anlaşılması, yüzeysel Batı taklitçiliği, geleneksel yaşama biçimine hiç benzemeyen yaşama, eğlenme biçimleri, özellikle de kadına tanınan haklar konusunda kamuoyunda yaşanan tedirginlik dile getirilmiştir. Örneğin, çağdaşlaşmadan yana olduğunu bildiğimiz Hüseyin Rahmi Gürpınar 1932 yılında Şehir Tiyatrosu'nda sergilenen oyunu *Kadın Erkekleşince*'de bir yandan eski Osmanlı kadınının geri kafalılığını, düzensizliğini, çevresine söz geçirme tutkusunu, çıkarına düşkünlüğünü sergilerken, bir yandan da modern kadının kendisine devrimlerle sağlanan hukuk eşitliğiyle yetinmeyip cinsiyet ayrımını ortadan kaldırmaya, doğadan gelme kadınlık ve analık görevini küçümsemeğe başladığı gün ailenin dengesinin bozulacağını, uyumsuzluktan en çok çocukların zarar göreceğini gösteren bir öykü kurgulamıştır. Yeni zaman kadınından beklenen, eski zamanın “küflü zihniyeti”ne “seciye”si ve “meziyetleri” ile karşı çıkması, “yalnız aileyi değil, nesli ve dolayısıyla bütün Türklüğü yükseltecek, beklenen kadının müjdesini” vermesidir. Hüseyin Rahmi, oyununda

gençlerin böyle olgun bir kadın erkek ilişkisi bilincine varmadıklarını, evliliği bir güç savaşı olarak yorumladıklarını belirtmiştir.

“Ali Süreyya– Evlenecek olsam benimle yumruk yumruğa fikri mücadeleye kadir bir kadınla evlenmek isterim.

“Komşu Hanım– Çok tuhaf. Bu da tuhaf bir zamane fikri. Demek boksör bir hanımla evleneceksiniz...

“Ali Süreyya– Evet Hanım Teyze... Şimdiki hayatta her fert karşısındakini yenmeye çalışan birer boksör mevkiindedir.” [I. perde]

Ali Süreyya, annesinin ona kendi seçtiği gelini alma konusunda yaptığı baskılara rağmen özgür düşünceli bir kadınla evlenmeyi başarır. Ne var ki karısı kayıncılarıyla geçinemediği gibi, ev içindeki işbölümüne de yanaşmaz. Hem bir erkek gibi bütün çabasını dışarıdaki işine verir, hem de kazancının tümünü kendi süsüne harcar. Çatışmalar yüzünden ayrı bir eve taşınmak zorunda kalan genç evliler yeni doğan bebeğe bakmak konusunda da aynı sorunla karşılaşır. İki tarafın kendi haklılığını kanıtlama iddiaları uğruna evde yalnız bırakılan bebek ölür. M. Kemal bu oyunla ilgili olarak yazdığı yazıda, *Kadın Erkekleşince*’nin “içtimai davalarını sanat vasıtasıyla” çözme yolunda bir aşama olduğunu söylüyor. Tıpkı önceki dönemlerde olduğu gibi, Cumhuriyet döneminde de tiyatrodan beklenen toplum sorunlarını tartışmaya açmak değil, çözüm üretmektir.

Refik Halit Karay, *Deli* adlı tek perdelik komedyasında toplumdaki değişimi güldürücü abartılarla sergiliyor. Oyunda, Meşrutiyet’in ilanından iki gün önce akıl dengesini yitirdiği için hastahaneye yatırılmış, yirmi yıl sonra iyileşerek evine çıkmış olan Maruf Bey’in, yirmi yıl içinde ülkede meydana gelen değişim karşısında gösterdiği tepki, hem güldürücü durumlar yaratacak, hem de bu durumların eleştirel bir gözle değerlendirilmesini sağlayacak bir düzenleme içinde yansıtılmıştır. Bu yirmi yıllık süre içinde Cumhuriyet ilan edilmiş, harf, şapka, giyim devrimleri yapılmış, dilin arılaştırılmasına başlanmıştır. Maruf Bey, Suriye’nin, Bulgaristan’ın, Arnavutluk’un bağımsız devletler oluşu, başkentin Ankara olması, devlet düzeninin laikleşmesi, kadın-erkek, büyük-küçük ilişkilerinde meydana gelen değişim, hocaların, hacıların asri yaşama ayak uydurmaları karşısında şaşkınlığa düşmüştür. Kadınların saçlarını kısa kestirmelerini, erkeklerin sakallarını, bıyıklarını tıraş ettirmelerini, çocuklara “Ayten”, Tekin” gibi adlar konulmasını, güzellik kraliçesi seçimlerini yadırgar. Oyunun sonunda kadınların yeni haklara kavuşması konusunda verilen ateşli fakat anlamsız söylevler, eskiden tefsir-i şerif okutan Hazret-i Şehriyari Hoca

Yakup'un adını Tekin Bey'e çevirip "Dili Koruma Cemiyeti"ne üye, "Kadınları Dansa Alıştırma ve Gebe Kadınları Koruma Encümeni"ne başkan olması Maruf Bey'i ikinci bir ruhsal bunalımın eşiğine getirir. Oyun, kadın erkek, çocuk çocuk herkesin yaptığı çarliston dansına onun da katılmasıyla son bulur. Maruf Bey, bu kez bir daha iyileşmemek üzere aklını yitirmiştir. Refik Halit oyununa yazdığı önsözde *"Bu eser inkılabımızı hicvetmiyor, tebarüz ettiriyor."* diyen Atatürk'ü minnetle andığını belirtmiştir.

Yusuf Ziya Ortaç'ın 1936–37 mevsiminde Şehir Tiyatrosu'nda sergilenen *Aşk Mektebi* ve Celalettin Ezine'nin 1939'da yayımlanan *Bir Misafir Geldi* adlı oyunlarında toplumdaki hızlı değişimin yarattığı uyumsuzluklar ele alınmış, özellikle aile kurumunun karşı karşıya olduğu tehlikeye işaret edilmiştir. Yusuf Ziya Ortaç'a göre, kadın erkek ilişkilerindeki değişim, kadınların açılıp saçılması duyguları, hayalleri öldürmekte, aşkın yerini cinsel istekler almaktadır. Eski eğitimle yetişmiş hayal ve romans dolu gençler, sinema ve spor düşkünü yeni zaman gençliği ile anlaşılamamakta, iç zenginliği ile beslenmeyen yeni evlilikler tez boşanmalarla sonuçlanmaktadır. Bütün bunlar Batı uygarlığının kökenine inememiş olmamızın sonuçlarıdır. Celalettin Ezine de yeninin ve eskinin iyisini seçerek benimsemesi gerektiğini ileri sürmüştür. Ona göre, eski, koflaşmış değer yargıları, öteki dünyaya dönük yaşam görüşü, gerçekleri yansıtmayan yazınıyla güvenilecek bir dayanak sayılamaz. Fakat yeninin de, kumara, süse, zevksiz eğlence türlerine düşkünlük olarak yorumlanmaması, kafa yerine bilek gücüne üstünlük tanıyan bir anlayış olarak kabullenilmemesi gerekir. Bu iki yazar da, eskiden beri Batı'dan gelen her şeyi düşünmeden alma alışkanlığımızın ulusal kültürümüzü ve ahlak anlayışımızı zedelediği kanısındadırlar.

"Riyaz Hoca– Orada en az kalan, yahut hiç gitmeyen Avrupa delisi olur. Hazmedememiş, midesine oturmuştur da ondan züppenin... (Bir an durakladıktan sonra, dalgın) Bazen kendi kendime şu garplılaşmamızı düşünürüm de ne tuhaf neticelere varırım, bilir misin? Avrupa bize bir marşandiz treni gibi geldi... cins cins eşya, iyisi de var, kötüsü de... Molozu kıymetliden tefrik edemedik. Hars başka şey, medeniyet başka. Ziyafet sofrasında açlıktan çıkmış molla gibi habire atıştırıyoruz. Medeniyet bolluğundan kafa fesadına uğradık..." [II. perde, 4. sahne]

Vedat Nedim, Cevdet Kudret, Nazım Hikmet toplum sorunlarını ekonomik nedenleri ve ahlaki sonuçlarıyla birlikte ele almış olan oyun yazarlarımızdır. Oyunlarında dramatik durumu doğuran nedenin toplum-

daki vurgun ve sömürü düzeni olduğu gösterilir. Bu düzen emperyalist politika güden batılı ülkelerin dayattığı ekonomik ilişkilerden doğmuştur. Bu düzene ayak uydurarak varlık edinenler yurdun içinde bulunduğu tehlikeyi, halkın çıkarlarını, hatta ailenin namusunu gözardı etmişlerdir.

Faruk Nafiz, 1925 yılında Darülbeyt'te sergilenen *Canavar* adlı oyununda bir aşk, zorbalık ve cinayet öyküsünü, köyde eşrafın halkı sömürdüğü, jandarmanın ve muhtarın bu duruma seyirci kaldığı bir toplum ortamına yerleştirmiştir. Savaşta subay olarak düşmanla çarpışmış olan, şimdi köyde öğretmenlik yapan Ahmet baharda Zeynep'le evlenecektir. Birbirini seven gençler mutludurlar. Fakat, küçük yaşta annesini kaybettiği için Zeynep'in annesi tarafından büyütülmüş olan Ömer de birlikte büyüdükleri Zeynep'e âşıktır. Bir ağa oğlu olan Ömer, arkadaşlarının da yardımıyla Zeynep'i kaçıtır. Arkalarından yetişen Ahmet, onların eline düşmemesi için Zeynep'i öldürmek zorunda kalır. Artık o bir canavar olmuştur. Dağa çıkacak ve öcünü alacaktır. Halkın eşraf tarafından sömürüldüğünü, kendi hakkını, namusunu koruyamadığını sergileyen bu oyunun yasaklanarak gösterimden kaldırıldığını biliyoruz. Nazım Hikmet'in İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda 1931-1932 mevsiminde sahnelenen *Kafatası* adlı oyununda kapitalizmin öngördüğü insanlık dışı kazanç yöntemleri bir baba kızın yıkımına neden olur. *Kafatası*'nın öyküsü "Dolaryanda" adlı belirsiz bir ülkede geçer. Bu ülke, adının ima ettiği gibi, doların egemen olduğu bir ülkedir. Olaylar, "Verem Sanatoryumu Tröstü" sahiplerinin, veremin serumunu bulan Dalbanezo'nun çalışmalarına engel olmaları, bu yüzden doktorun kızının ölmesi, doktorun hapse atılması ve ölümü çerçevesi içinde örgütlenmiştir. Dünyanın çeşitli yerlerindeki varlıklı kişiler, körpe kızlar ve yakışıklı delikanlılar aracılığıyla hasta olduklarına inandırılıp sanatoryuma gönderilmektedir. Varlıklı kişileri bu yolla kandırabilmek için içkiye, uyuşturucuya, her çeşit ahlak dışı yöntemle başvurulur. Hayır kurumları, gösterişli işler peşinde olduklarından bu duruma ilgisizdirler. Güzel sanatlar, sermaye sahibinin çıkarı için kullanılmakta, yozlaştırılmaktadır. Gazete tröstü, gerçeklerin yazılmasına engel olur. Gazeteler satış sağlayacak heyecan verici olayları abartarak yayımlar. Doktorun kızının masumluluğuna vurgun romantik genç şair, şiirlerini bastıramayınca, aynı tröstü yöneten kişilerin çevresine girer, hoppa kızların gözdesi olur, içkiye ve kokaine alışır. Güvenlik güçleri nüfuzlu kişilerin etki alanı içindedir. Sadece Doktor Dalbanezo gibi araştırmalara dalmış, pratik hayatı tanımamış bilim adamları değil, Pedra gibi akli ve sağduyusuyla çevrilen dolapları görebilen kişiler bile bu ortamda yenilmeye yazgılıdır. Ahmet Rıdvan imzalı bu oyunla ilgili bir yazıda, "*Kapitalizm iktisadi-*

yatın inkişafında öyle bir merhaleye varır ki, bu son merhalesinde yalnız cansız eşya değil, fakak aşk, sanat, ilim vs. gibi şeyler de tıpkı kundura, diş macunu, kumaş, traktör gibi piyasaya tabi, üzerinde ticari muamele yapılan birer emtia, mal haline gelirler.” açıklaması yapılmıştır.¹

1 “Kafatası Piyesi Hakkında”, *Türk Tiyatrosu* dergisi, 1 Mart 1942.

Nazım Hikmet, aynı mevsimde sahnelenen ikinci oyunu *Bir Ölü Evi*’nde, geleneksel değerlere bağlıymış gibi görünenlerin samimiyetsizliklerini, kendilerini alafranga sayan züppelerin bayağılıklarını sergilemiştir. Oyun, kara komedya türünde bir toplum eleştirisi ve taşlamasıdır. Bu toplumda kabalık, bencillik, hırs, yapmacık masumlukla örtbas edilmiştir. İnsan, ister kendini dine, geleneklerine bağlıymış gibi gösterebilir, ister aydın ve modern saysın, içinden yalnızca çıkarına bağlı kalır ve çıkarı tehlikeye düştüğü zaman çirkin yüzünü gösterir. Oyun, bir ölüm olayı çevresinde gelişen olaylarla kurgulanmıştır. Ölüye önceleri gösterilen yapmacık saygı, çıkarlar söz konusu olunca öfkeye dönüşür. Saklanan altınlar bulunamayınca anne, çocuklar ve damat birbirlerine düşerler; çatışma ağabeyin kardeşini öldürmesiyle sonuçlanır.

1934’te Darülbeydi’de sahnelenen *Unutulan Adam* adlı oyununda Nazım Hikmet, toplumdaki yozlaşmaya başka bir açıdan yaklaşmıştır. Bu kez söz konusu olan, insanın toplumdaki yerini ne pahasına olursa olsun koruma tutkusudur. Ünlü bir doktor, kızının gebe olduğunu öğrenince çıkacak skandalı önlemek için ona kürtaj yapar ve ölümüne neden olur. Uzun yıllar tutuklu kaldıktan sonra hapisten çıkınca karısının eski asistanıyla yaşamakta olduğunu görür. Unutulmuş olmanın acısını çeker, bir zamanlar ne kadar ünlü bir doktor olduğuna tanıklık eden eski gazeteleri okuyarak avunur. Bu oyunda da, bireysel suçtan yola çıkılarak hem suçu işleyenin iç dünyasına inilmiş, hem de bireyi suça iten acımasız toplum koşullarına gönderme yapılmıştır.

Konusu, Kurtuluş Savaşı sırasında geçen oyunlarda harp zengini denilen vurguncu, karaborsacı azınlığın bolluk içindeki yaşantısıyla Anadolu’ya geçip Mustafa Kemal’in ordusuna katıldıktan sonra, eski kentine yaralı ve yorgun dönen, iş bulamayan yurtsever insanların çektiği geçim sıkıntısı ele alınmıştır. Varsıl kesimin körükörüne Batı hayranlığı içinde olduğu, batılı yaşama biçimini bilinçsizce taklit ettiği, toplumun ahlak değerlerine, halka yabancı düştüğü, züppe ve sorumsuz olduğu gösterilir. Sorunların ekonomik nedenlerine eğilen oyunlarda bile ahlaki sonuçların daha çok vurgulandığı, durumun bir ahlak sorunu olarak sergilendiği görülür. Oyunların bir bölümünde toplumun içinde bulunduğu ahlak bunalımıyla bireylerin ruhsal çöküntüsü arasında koşutluk, ya da neden–sonuç bağı kurulmuştur.



[üstte] Darülbeyt'te
Nazım Hikmet'in *Kafatası*
oyunu. İ. Galib Arcan.
[altta] Nazım Hikmet'in
Bir Ölü Evi oyunu. [Metin
And arşivi]

İlk oyunları çok erken yıllarda Darülbeydi'de sahnelenen Vedat Nedim Tör, toplum sorunlarına benzer bir biçimde yaklaşmıştır. Yazar, *İşsizler* adlı oyununda savaş sonunda yoksul düşmüş olan namuslu İstanbul halkı ile savaş sırasında vurgunculuk yaparak zengin olmuş kesimi karşı karşıya getirir. Oyunda, yaşlı anne ile yetişmiş çocuklarından ve torunundan oluşan bir aile tanırız. Onlar, akşamı kuru ekmekle geçirmek zorundadırlar. Ev sahibine de borçları vardır. Ahmet günlerdir iş aradığı halde bulamamış, yorgun ve umutsuz eve dönmüştür. İşsizliğin genel bir sorun olduğu, komşunun iş bulamayan oğlunun utanç içinde evini terkettiği, işsiz bir kocanın içip içip kansını dövdüğü, kadının gidecek yeri olmadığı için bu duruma katlandığı konuşulur. Bu bunalım döneminde faizle para verenler, faizi günden güne arttırarak zar zor elde edilen kazanca el koymaktadırlar. Umarsız kalan Ahmet, eski arkadaşı Rıdvan'dan iş istemeye karar verir. Rıdvan, bir savaş zengininin oğludur ve babası ölünce onun mirasına konmuştur. İkinci perdede Rıdvan, evlilik bağını modası geçmiş bir âdet sayan, başka bir kızla nişanlı olduğu halde eski metresiyle ilişkisini sürdüren, yoksul olduğu için kolayca kandırdığı bu kadının sevgisini gereksiz bir duygusallık olarak nitelendiren ve şimdi gebe olduğunu anlayınca çocuğunu düşürmesi için eline para tutuşturarak başından saven söumsuz bir genç olarak tanıtılmıştır. Bir vurguncu olan Rıdvan, kendini, yolsuzluklara karşı savaş açmış bir yurtsever olarak tanıtmaktadır. Kendisinden iş istemeye gelen Ahmet'i, savaşa katılmış olduğu için beceriksizlikle suçlar. Ona göre işsizler, çalışmasını, fırsatlardan yararlanmasını bilmeyen enayilerdir. Ahmet'e, güzel kız kardeşinden yararlanmayı önerir. Bu da bir çeşit "teşebbüs-ü şahsi"dir. Ahmet düş kırıklığı, umutsuzluk ve öfke içindedir. III. perde sofrası ve yatakların hazırlandığı bir randevu evinde geçer. Müşteri bekleyenlerden biri Ahmet'in kızkardeşi Leyla'dır. Ahmet hapse atılmış, annesi hastalanmış, çocuk zatürree olmuş, Leyla bütün çabalarına karşın iş bulamamış, bir işverenin birlikte yaşama teklifine razı olmak zorunda kalmış, daha sonra da randevuevine düşmüştür. Şimdi başka yoksul kızları varsıl hovardalara satarak geçimini sağlamaktadır. Yazar, bu randevu evinde topladığı kişileri, ünlü terzilerden giyinen, eşlerini aldatmayı, içkiyi, dansı, uyuşturucu kullanmayı çağdaşlığın gereği sayan, Fransızca kelimeler parlayan, kendi ülkesini beğenmeyen, toplumu geri kalmışlıkla, insanları ilkellikle, yolda yürümesini bilmemekle suçlayan, züppe insanlar olarak tanıtmıştır. Oyun, tahmin edileceği gibi, yıkımla sonuçlanır.

Görüldüğü gibi Vedat Nedim Tör, yaşamakta olan bir sorunsal melodram yapısı içinde yansıtmıştır. Sorunsalın kaynağında, savaşın neden olduğu mal darlığının, istifçiliğe, karaborsaya elverişli bir ortam yarat-

miş olması, Tanzimat'tan beri uygulanmakta olan liberal ekonominin, ticarete açıkgozlük etmek, fırsatları değerlendirmek olarak uygulanması, batılılaşmanın Avrupalı'nın yaşama biçimini taklit etmek olarak yorumlanmış olması yatar. Bu ortamda para tutkusu, rahat ve eğlenceli bir yaşam sürme isteği halkın kutsal saydığı değerlerin gözardı edilmesine yol açmış, böyle bir yaşamı gerçekleştirecek gücü eline geçirmiş olan küçük bir zümre, fuhuş gibi, uyuşturucu alışkanlığı gibi aşırı uçlarda dolaşmayı seçmişlerdir. Batılı gibi yaşamak kişilik zayıflığının belirtisi olduğu kadar yolsuzlukların da paranasıdır. Kolay yoldan varlık edinmiş olanlar, dış ülkelere gezilere çıkarak, evini batılı gibi döşeyerek, çocuklarını yabancı okullarda okutarak, içkili, danslı salon eğlenceleri düzenleyerek orta halli namuslu insanlarınkinden çok farklı bir yaşam biçimi sürdürürler. Karşıtlık, yoksulla varıl arasında olduğu kadar, namusluyla namussuz, halkla sosyete denilen zümre, yurtseverle yabancı uşağı arasındadır. Vurguncuların ve Batı hayranlarının Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katılmamış, ulusal ülkeleri paylaşmamış oldukları özellikle belirtilmiştir.

Vedat Nedim Tör, aynı temayı *Köksüzler* adlı oyununda yeniden ele aldı. 1934'te Darülbeydi'de sahnelenen bu oyunda değer bunalımına yol açan ekonomik durum üzerinde daha az duruluyor, buna karşın varıl kesimin yaşantısı eleştiriliyordu. Gösterişli bir yaşam biçiminin tuzagına düşmüş kişiler için önemli olan tek değer para olmuştur. Paranın ne yolla kazanıldığına bakılmaz. Toplumda geçerli olan ticaret anlayışı eğri yollardan para kazanmaya elverişlidir. Dedikodunun, bayağılığın egemen olduğu, eşlerin birbirini aldattığı, annelerin kızlarını yanlış ilişkilere teşvik ettiği, erkeklerin kumara ve içkiye düşkün olduğu, yaşlı kadınların delikanlılarla düşüp kalktığı bu yaşama biçimi batılılıkla eşdeğer sayılmaktadır. Eğitimi Avrupa'da yapmış olan, gerçek batılılaşmanın böyle bir yaşam biçimini seçmek olmadığını bilen aydın kişinin gücü bu durumu değiştirmeye yetmez.

Vedat Nedim Tör'ün 1926-1930 yılları arasında Darülbeydi'de sahnelenen *Üç Kişi Arasında*, *Hayvan Fikri Yedi*, *Çarliston*, *Kör*, *Fevkalasriler*, *Kadın Polis Olursa* adlı oyunlarında, toplumun içinde bulunduğu değerler karmaşasıyla bireylerin ruhsal sorunları arasında bağlantılar kurduğu görülür. Para ya da ün kazanmak için girişilen insanlık dışı davranışlar ruhsal bunalımlara yol açmaktadır. Örneğin, *Hayvan Fikri Yedi*'de doğum kontrolüyle ilgili bir buluş üzerinde çalışan bilgin, araştırmalarına gerekli parayı bulabilmesi için, karısını varlıklı bir adamla ilişki kurmaya zorlar. Bilimsel çalışmalar için gerekli destek sağlanmış fakat, önceleri bu duruma zorlukla razı olan kadın için yeni bir yaşama yolu açılmıştır. İçini kıskançlık duygusu kemirmeye başlayan koca işlerini aksatır, giderek bilim-

sel çalışmalarına yabancılaşır. Kadın içinse bu durum, bilimsel amaç için göze aldığı özverinin anlamsızlaşması demektir.

Kör'de, bir kaza sonucu görme gücünü yitiren kocanın kuşkuları ve kıskançlığı ele alınmıştır. *Üç Kişi Arasında* adlı oyundaysa savaşta erkeklik gücünü yitirmiş ve ağır işitmeye başlamış kocanın kuşkuları, kıskançlık krizleriyle onun ıssız bir çiftlik evine kapattığı karısının cinsel doyumsuzluğu ve ruhsal bunalımları yansıtılmıştır. Metni elimizde bulunmayan *Çarliston*'un konusu hakkında Metin And, aynı yıl İbrahim Necmi'nin (Dilmen) *Milliyet* gazetesinde çıkan bir tanıtma yazısından yola çıkarak şu bilgiyi aktarıyor: "*Dans salgınına düşkün, hasta kocasını evde bırakıp dansa hoşan kadın eve dönünce kocasını yatağında ölü bulur.*"¹

1 Metin And, *age*, s. 526.

Oyunları 1930–34 yılları arasında Darülbeyazıt'ta sahnelenmiş olan Cevdet Kudret de, toplumdaki değer bunalımıyla kişilerin ruhsal bunalımları arasında bağlantılar kurmuştur. *Tersine Akan Nehir*, *Rüya İçinde Rüya*, *Kurtlar* adlı, August Strindberg'in etkisi görülen oyunlarında aşk, cinsel tutku, kıskançlık temalarını işler. *Tersine Akan Nehir*, ruhsal çelişkiler içinde bunalan bir gencin dramıdır. Onu etkileyen, annesinin geçmişteki yaşantısı hakkındaki kuşkularıdır. Bu kuşku onda saplantı halini almıştır. Gerçek babasının kim olduğunu araştırırken sevdiği kızın kendi kızkardeşi olduğunu öğrenir. *Rüya İçinde Rüya*'da kör olma tehlikesi içinde yaşayan bir yazarın, bildikleriyle sezdiklerini birbirine karıştırdığı, kuşkular geliştirdiği, daha önce farkına varmadığı gerçekleri anlamaya başladığı sergilenir. Kuşkular gerçekleşecek, sonunda yazar genç karısıyla ilk karısından olan oğlunun kendisini aldattığını öğrenecek ve kör olmayı yeğleyecektir. *Kurtlar* adlı oyundaysa, kentin çirkinliklerinden kaçmak isteyen, doğaya yakın olmak için köyde yaşayan bir baba, anı değerlere göre yetiştirmek istediği kızının cinsel dürtülerine yenik düştüğünü görür. Evcilleştirilmiş kurtların, karlı dağlardaki bir film çekimi sırasında yeniden yabıllaşarak sanatçılara saldırımları gibi, insanlar da er geç doğal içgüdülerine uyacaklardır. Cevdet Kudret, 1936'da *Ağaç* dergisinin yedinci sayısından başlayarak bir süre tefrika edilen, daha sonra yazar tarafından I. perdenin ilk tablosu yeniden işlenerek bütünü yayımlanan *Yaşayan Ölüler* adlı oyununda toplumdaki ahlak çöküntüsünü toplumsal boyutuna ağırlık vererek ele aldı. Bu oyunda savaşın kıyıcı ortamında acı çeken, sakat kalan gençlerin durumuyla, savaşa katılmayıp savaşın yarattığı fırsatlardan yararlanarak varlık edinenlerin yarattığı aynı ölçüde kıyıcı, acımasız rekabet ortamı ve bu ortamın kurbanlarının durumu sergilenmiştir. Gösterişli ve rahat bir yaşam süremleri için önemli olan para sahibi olmaktır. Bu paranın hangi yollardan elde edilmiş olduğuna bakılmaz. Patron'un eski



Cevdet Kudret'in *Rüya*
İçinde Rüya oyunu.
İ. Galib Arsan (Kerim),
Bedi Muvahhit (Leyla)
İstanbul Şehir Tiyatrosu,
1930. [Metin And arşivi]

arkadaşı Namuslu Adam barlarda çiçek satarak geçimini sağlamaya çalışırken, orduya uzağı göremeyen sakat dürbünleri satarak zengin olan Patron kendini bir yurtsever olarak kabul ettirmeyi başarmıştır. İşine ket vurmaya çalışan rakiplerine karşı, sahibi olduğu gazetede “Yaşayan Ölüler” adı altında, savaşa katılanların fotoğraflarını yayımlayarak saygınlık kazanır. Klasik yapıtlar oynamak amacıyla kurulmuş olan tiyatro topluluğunu ele geçirir ve güzel kızlarının vücutlarını sergileyecekleri revüler hazırlar. Bu duruma karşı direnen Ozan da, sevdiği genç kız da sonunda düzene yenik düşerler.

*“Patron– Namuslu... Namus... Parlak sözleri seviyorsun. Acaba paran olursa sana kim ‘namussuz’ demeye cesaret edebilir. Bana karşı hiç kimse bugüne kadar bu sözcüğü kullanmadı... (Para cüzdanını çıkarır) Görüyor musun bunun içindekileri? (Paraları bir bir masaya vurur) Bu namustur, bu şerefdir, bu şöhetir, bu zevktir... Bu...
“Patron– Manevi değerler... Maneviyat Ortaçağda kaldı. Yirminci yüzyıl madde çağıdır. Ben, gözümle görmediğim, elimle dokunmadığım şeye inanmam. Soyutla somutun çatışmasıdır bu. Somut değerler hayal kurmakla değil, işle kazanılır. İnsanda her şeyden önce iş dehası olmalı. Ben şimdi o hale geldim ki, nereye elimi uzatsam, oradan bir iş yaratabilirim. (...)” [1. perde, 2. tablo]*

Oynanacağı bir süre *Türk Tiyatrosu* dergisinde duyurulduğu halde sahnelenmemiş ve basılmamış bir oyun daha var elimizde: Nudiye Nizamettin’in *Beyoğlu 1931* adlı oyunu. Bu oyunda, daha önce incelediğimiz yapıtlarınkine çok benzeyen bir toplum portresi çizilmiştir. Osmanlı döneminden kalma paşa kızlarından, karlarından, bürokrat döküntülerinden oluşan hazırıyıcı bir zümre mala, süse, gösterişe, batılı gibi görünmeye düşkündür. Eski bir paşa karısı, işlettiği sosyete kumarhanesinde görgüsüz yeni zenginleri sömürür, kendi kızını bu yola iterek yıkamına neden olur.

Benzer özellikler taşıyan iki oyun da Nüzhet Haşim Sinaoğlu’nun 1934 yılında yayımlanmış olan *Bir Zabitin On Beş Günü* ile *Sakarya* adlı yapıtlarıdır. *Bir Zabitin On Beş Günü*, savaş sırasında vurgunculukla zengin olmuş, lüks içinde yaşayan, Avrupalı gibi yaşamaya özenen kesimle, yurdunun bağımsızlığı için çarpışan, dürüst, özverili halkın yan yana yaşadığı bir ortamı gösterir. İnanmış insanlar vatani için açlığa, sefalete göğüs germekte, yaşamlarını tehlikeye atmaktadırlar. Anadolu, farklı kişisel özellikleri bir potada eriterek ondan güçlü bir bütün elde ederken İstanbul’da yaşayan bencil insanlar kendi keselerini doldurmaya bakmışlardır.

"Orhan- Bugün bir tehlikeyi aşarak Beykoz'a varıp da İstanbul'a geçmek üzere vapura bindiğim andan beri ne karmakarışık manzaralar gördüm ben. (Bir an o manzaralara dalmış gibi) İçinin acısı yüzünde çizgi çizgi olmuş bir halk arasında çılgnlar kadar kayıtsız gülüp geçenler var. Sokaklarda büyük kalabalık, kendi kendine bile sürtünmekten korkarak kaçışır gibi yürürken, kırk türlü bayrağın gölgesinde ve kırk türlü üniformanın yanı başında türlü tiyatro, bale ve bar ilanları, dünyada görülmemiş bir hakaretli gülüşle insana sırtıyor. (Bir an sükut) Acaip hal. Bu ağlar yüzlü halk neden böyle korkuyor? Sonra neden bu yanı başındakiler gülüyor? Şu salonda yabancı zabitlerin kolları arasında dans eden tazeler kimin nesi oluyorlar? Kim bu tek gözlü diplomat: Yabancı zabite bin türlü şaklabanlık ediyor? Muharebe orada, başka diyarda, bizim diyanımızda. Bu alem, büsbütün başka bir âlem." [II. perde, 1. sahne]

Musahipzade Celal, konusu geçmişe aktarılmamış tek oyunu *Selma*'da, toplumdaki değer çalkantısını bir ahlak sorunu olarak ele alırken, bu durumun müterake günlerinden beri İstanbul sosyetesinin yaşamına egemen olan değer yitimine de ışık tutmuş olur. 1934 yılında yazılmış olan bu oyunda saltanat döneminden kalma Batı hayranları ve işgal kuvvetleriyle işbirliği yapmış olan komprador ticaret burjuvazisi kalıntılarıyla, modern Türkiye'nin aydın insanları karşı karşıya getirilmiştir. Züppe mirasyedi babasının etkisi altında Avrupa ve Avrupalı hayranı bir genç kadın olan Rezan, yurdunu ve insanlarını küçümsemektedir. Oysa kocası Azmi ulusal değerleri korumayı amaç edinmiş ünlü bir mimardır. İstanbul'un yeni bayındırlık planını yaparken doğal güzellikleri, kentin kendine özgü mimari biçimini korumaya özen göstermiş, aynı zamanda planında İstanbul'u modern ve büyük bir kent yapacak olan yollara, parklara, yapılara yer vermiştir. Bu planı yabancı firmalar satın almak isterlerse de Azmi kendi devletinin hizmetinde çalışmayı yeğler. Planları ele geçirmeye kararlı olan yabancı bir firma, alafranga tavırlarıyla Rezan'ın aklını çelme-yi başaran bir genci bu işle görevlendirir. Kadın planları gizlice ona verirken, uzak akrabadan ulusal değerlere bağlı gençliği simgeleyen genç öğretmen Selma bu hırsızlığa engel olur. Gerçeği öğrenen ve düş kırıklığına uğrayan Azmi, bundan böyle mutluluğu kendi gibi ülkesini ve halkını seven Selma'yla yapacağı evlilikte arayacaktır.

Musahipzade Celal, toplum eleştirisini daha çok komedya türünde yazdığı oyunlarda yapmış olan yazarımızdır. *Bir Kavuk Devrildi*'de yöneticilerin bilgisizliklerini, *Aynaroz Kadısı*'nda devlet kurumlarında yer etmiş



rüşvet, iltimas uygulamalarını, *Mum Söndü*'de inanç sömürsünü, *Pazar-tesi Perşembe*'de devlet dairelerinde alışkanlık haline gelmiş olan tembelliği, umursamazlığı, sorumsuzluğu, *Kafes Arkasında*'da çok evlilik ve erkek baskısı yüzünden aile ilişkilerine egemen olan ikiyüzlülüğü sergilemiştir.

Aynı toplumda, aynı çevrede, hatta aynı aile içinde farklı değer yargılarının geçerli olmasından doğan sorunları yalnızca bir ahlak çoküntüsü olarak yorumlayan oyun yazarlarımız da vardır. Onların oyunlarında, önceleri körü körüne Batı taklitçiliği olarak başlayan gelişimin, manevi değerlerin yadsınması aşamasına geldiği belirtilmiştir. Halide Edip Adıvar, 1935'te yazdığı *Maske ve Ruh* adlı oyununda maddenin üstünlüğünü makine dünyasının hayat görüşü olarak tanımlamıştır. "*Makine yeni dünyanın timsali, medeniyetin üniforması*" olmuştur. Bu yeni dünyada "*insanları birer otomata çevirmek isteyen gizli bir kudret*" bulunmaktadır ve bu güç yurdu-muzu da etkilemiştir. Yazar, makineleşmek isteyen yeni insanları maskelere benzetmiştir. Maskeler dünyasında ruha yer yoktur. Eski olan her şey, ulusal kültür, gerçek halk değerleri gibi, inanç da, ruh da görevini yitirmiştir. Yalnız Doğu'nun ruha olan inancı değil, Batı'nın düşünceye olan inancı da yadsınmaktadır. Oyun kişilerinden biri bu madde dünyasını şöyle tanımlar:

...Mes'ut eden değil, meşgul eden bir medeniyet. Kafasının içinde bir fikir, kalbinin içinde his bırakmayan, mütemediyen uçuran, koşturan, yediren, içiren medeniyet... Bir an için durup düşünen adam burada bu medeniyetin sırf insanları harekete esir eden bir esir tüccarı olduğunu hissediyor... Çünkü durursak içimizde yemekle doymayan, su ile harareti bitmeyen bir açlık ve susuzluk olduğunu hissedeceğiz."
[V. perde, 2. sahne]

Necip Fazıl Kısakürek, oyunlarında ruhun gücünü ve manevi değerleri yücelten Doğu'yu savunur. Ülkemizde değer yargılarında görülen değişimden Batı'ya körü körüne öykünme eğilimini sorumlu tutar ve doğru değerlerin halkın içinde yaşamakta olduğunu savunur. Necip Fazıl Kısakürek, Batı'nın yalnızca maddeye ve teknik güce olan inancının değil, akla ve düşünceye verdiği önemin de eleştirilmesinden yanadır. 1935'te yazdığı ilk oyunu *Tohum*'da görüşünü, "*her şeyin ve her hadisenin anahtarını ruhta ve göze görünmeyende bulan prensip*", olarak tanımlamıştır. Oyunun kahramanı Ferhat Bey, gözü kapalı mertlik, yiğitlik, şeref, dürüstlük, gizlilik gibi özellikleri ile bu ilkeyi temsil eder ve çevresindekileri büyüler.

[karşı sayfada]
Müşahipzade Celal'in *Bir Kavuk Devrildi* oyunu.
Bedi Muvahhit ve Vasfi Rıza.



Müşahpazade Celal'in
Bir Kavuk Devrildi oyunu.
Bedia Muvahhit ve Vasfi
Rıza [Metin And arşivi].

"Yolcu- Ne tuhaf, sizi dinlediğim zaman hayalim, tarihin en imanlı günlerine akıyor. Yirminci asırda yaşadığımı unutuyorum. Maddenin ve makinenin idare ettiği devir birdenbire ta öbür başından sıcak bir iman şarkısı gelen bir kum çölü gibi düzleşiyor. Ruh, o çölün göklerinde seksen katlı apartmanlara, telsiz telgraf direklerine çarpma- dan zahmetsiz ve ıstırapsız uçuyor. Fakat bu rüyadan uyanmak olmasa. Yorgunluk, kırıklık ve hiçlik nedir, o zaman anlayacağız diye korkuyorum. Makine rüyamızı yutacak diye korkuyorum." [I. perde]

Oyunda, Ferhat Bey'in kardeşi Osman Bey'in hanımının komitacılar tarafından kaçırılışı, Ferhat Bey'in delice bir yüreklilik göstererek Hanım'ı kurtarışı, Hanım'ın, kendinden bir açıklama istenmedikçe susmayı yegleyen gururu ve Ferhat Bey'e karşı gizli aşkı, Ferhat Bey'in, acı çekmenin insanı derinleştireceğine, artacağına olan inancıyla Hanım'ı İstanbul'a geri gönderişi canlandırılmış, Maraş'ın işgali sırasında direnişçilerin gösterdiği yiğitlik ve özveri sergilenmiştir. *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'te Necip Fazıl Kısakürek, yüce gönüllü halktan kişilerle toplumun üst tabakasındaki kalp insanları karşı karşıya getirir, toplumda sevgi, mertlik, yüce-gönüllülük, bağlılıkla yalancılığın, ikiyüzlülüğün, düzenbazlığın yan yana yaşadığını gösterir. Bu oyunda eski bir kumarbazın önceki ahlak dışı yaşantısından dolayı yitirip yıllar sonra bulduğu oğlunu kendininki gibi bir sondan korumak için göze aldığı özveri anlatılmıştır. Yazara göre, yüce-gönüllü kişiler yoksul ve itibarsız kişiler arasından çıkar. Çünkü insanı olgunlaştıran çekilen acılardır. Para adlı oyununda yazar, vurgunculuk yapan, rüşvetle iş gören, genç kızları kötü yola düşüren, yakınlarına ihanet eden, ölümlere neden olan, "Ahlak yok, akıl var, üstün menfaat hesabı var. İşte bütün felsefem ve üslubum. Enselenmeyecek hırsız çalsın. Enselenecek olan da dürüst kalsın. Hırsızlık namussuzluk olduğu için değil, enselenmek namussuzluk olduğu için..." diyen bir bankacının, sonunda kendi kurduğu düzenin kurbanı olduğunu göstermiştir.

Tiyatronun eğitici işlevine inanmış olan eğitim tarihimizin önemli ismi İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, eğitim ve tiyatro konusundaki eserleri yanında tiyatro oyunları da yazmıştır. Oyun yazarı olarak da özgün bir yeri olan Baltacıoğlu, *İnanmak* (1939), *Ölümler* (1939), *Sait Çelebi* (1939), *Hayvanlar* (1939), *Akıl Taciri* (1940), *Kafa Tamircisi* (1940), *Andaval Palas* (1940), *Kütük* (1946), *Dolap Beygiri* (1949), *Karagöz Ankara'da* (1949), *Küçük Şehit* (1961) adlı oyunlarında malzemesini bilinen yerlerde geçen güncel olaylardan seçmemiş, uzak ülkelere, bilinmeyen yörelere yönelmiş, düşsel ortamlar seçmiştir. *Kafa Tamircisi* bilinmeyen bir kentte, *Ölümler* öte-

ki dünyada, *Dolap Beygiri* Afrika'da, *İnanmak* Çin'de geçer. Bütün oyunlarında yazar yaşam gerçeğine ters düşen davranışların toplumun katı gerçekleri karşısında yenilgiyle sonuçlanacağını, inandıkları doğrulara göre hareket eden insanların "sosyal zaruret" olarak adlandırdığı bu gerçeği gözden kaçırmamaları gerektiğine işaret etmiştir. Bu oyunların ortak özelliği, iletilmek istenen düşüncenin öne çıkarılarak olayların ve kişilerin bu düşünceyi belirtmek üzere seçilmiş ve düzenlenmiş olmalarıdır. Örneğin, *Akıl Taciri*'nin olayları ve oyun kişileri, bir atasözünden yola çıkılarak ve o atasözünü doğrulamak üzere örgütlenmiştir. Oyun kişileri belirli dünya görüşlerini, yaşam anlayışlarını, toplumsal tavırları simgeleyen tiplerdir. Düşünce, bu tiplerin davranışları, tavırları, konuşmaları aracılığıyla iletilir. Fakat oyun kişilerinden hiçbirisi yazarın sözcüsü durumunda değildir. Anlam oyununun tümünden, ilişkiler düzeninden çıkarılacaktır. Baltacıoğlu, halkın sevdiği komedya türünü seçmiş, tezlerini bu türe özümletmiştir. Eğitici nitelikte olan bu oyunlar, kuruluşunda ve yaşatılmasında kendisinin de büyük emek verdiği Halkevleri'nde ve okullarda sahnelenmiştir.

Bu dönemde tiyatromuza yön veren aydın yazarlarımız ve sahne sanatçılarımız toplum sorunları karşısında duyarlıdırlar ve sanatın işlevsel ve nitelikli olması konusunda sorumluluk yüklenmişlerdir. Bu bakımdan Cumhuriyet'in ilk on yılında yazılmış ve çoğu sahnelenmiş olan bu oyunlar gündemde olan siyasal görüşleri ve sanat anlayışını yansıtır. Önceki dönemlerde olduğu gibi, yazarlar tiyatro sanatının seyirci üzerindeki etkisini dikkate alarak ona mesaj verme, ilgisini toplum sorunlarına çekme eğilimindedirler. Onun için oyunlar tümüyle düşünce ağırlıklıdır ve düşünceyi en çarpıcı biçimde aktarmak üzere öğretici konuşmalar, etkileyici olaylarla örülmüştür. Olaylar, klasik Batı tiyatrosunun neden-sonuç bağıyla zincirlenen bütünlüklü, kapalı yapısı içinde yoğrulmuştur. Olaylar abartılı, tepkiler aşırıdır. Oyun kişileri toplumun belli başlı sınıf ve zümrelerinin genel özelliklerini taşıyan kalın çizgili tiplerdir. Özel kişisel özelliklere inilmemiş, ruhsal bunalımlar yansıtıldığında bile bu konudaki genel geçer açıklamalara yer verilmekle yetinilmiştir. Oyunların hem melodram özelliği taşıdığı, hem de didaktik olduğu görülür. Bu dönem oyunlarının en düşündürücü yanı eski yaraların izlerini silmemiş, Mütareke günlerinde yaşanan düş kırıklığından kurtulamamış genç ve aydın yazarların, toplumu eleştirme, yargılama, düzeltme isteğini güçlü olarak duymuş olmalarıdır. Tiyatro yönetici ve sanatçıları da bu isteği sahneye taşıma yürekliğini göstermişlerdir. Ertuğrul Muhsin'in ve öteki belli başlı sanatçıların yerli oyunlarda rol almaları, sanatlarının gücünü bu oyunlarda göstermeleri oyun yazarlığımızın gelişmesini sağlamıştır.

Halktevelerinde sahnelenen oyunlar

Yirmili ve otuzlu yıllarda yazılan ve çoğu İstanbul Şehir Tiyatrosu sahnelerinde sergilenen oyunlarda toplumun her alanında görülen hızlı değişimin yarattığı sorunlar üzerinde durulurken, yurdun her yanında etkinlik gösteren Halkteveleri sahnelerinde halkın kendine güvenini pekiştirmek, ileriye umutta bakmasını sağlamak amacıyla yazılmış iyimser oyunlar sahnelenmiştir. Halkteveleri tiyatro kolları için yazılmış olan bu oyunların, yüzyıllarca kul olarak kendi gücünü görmezden gelmeye zorlanmış olan halka özgüven aşılamak, ulusal değerleri öne çıkarmak amacıyla yazılmış, asal özelliği eğitici ve öğretici olan, didaktik dediğimiz türden oyunlar olduğu görülür. Bu bakımdan bu oyunların konuları ve kişileri, yaşanan gerçeklerden çok, benimsemiş doğrulardan yola çıkılarak kurgulanmıştır. Günün tanınmış yazarları Kemalizm'in yaygınlaşmasını sağlamak, devrimleri benimsetmek, Türklük bilincini sağlamlaştırmak için açılan oyun yazımı kampanyasına katılmışlardır. Bir kültür devriminin yaşandığı yılların coşkusunu dile getiren bu oyunlarda Kemalizm'in halkçılık ve ulusçuluk ilkesi, aydın kesimle halkın bütünleşmesi ekseninde yorumlanmıştır. Asal yanlış, bu oyunlarda olayların yapay bir mantık dizgesine oturtulmuş olması, kişilerin kukla tipler olarak bırakılması ve sonuçta inandırıcı olamamasıdır.

Kurtuluş Savaşı'nda halkın gösterdiği özveri ve kahramanlık, tutucu güçlere karşı verilmek zorunda kalınan savaşım oyunların büyük bir bölümünün konusunu oluşturur. Yalnız erişkinler için yazılmış olan oyunlarda değil, çocuklar için yazılmış olanlarda da aynı tema işlenmiştir. Öyküleri, savaş, savaş öncesi ve savaş sonrası gibi zaman dilimlerine yerleştirilen bu oyunlarda vatan sevgisi, ulusal birliğe ve bağımsızlığa olan inanç, Mustafa Kemal'e olan bağlılık sergilenmiş, Cumhuriyet Türkiye'sinde yaşanan coşku ve mutluluk sergilenmiştir. Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım*, Yarım Osman, Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklal*, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Kahraman*, Ateş, Peyami Safa'nın *Gün Doğarken*, Vasfi Mahir Kocatürk'ün *Yaman*, Nihat Sami Banarlı'nın *Kızıl Çağlayan*, Şükrü Halil'in *Kartal*, Celal Tuncer'in *Devrim Yolcuları*, Osman Türkoğlu'nun *Tipi*, Bürkân Cahit'in *Gavur İmam*, Saim Kerim Kalkan'ın *Vatan ve Vazife*, Ahmet Naim ve Celal Edip'in *Uzun Mehmet*, Galip Naşit'in *Destan* vb. oyunları bu türün belli başlı örnekleridir.

Osmanlı kurumlarının işleyişindeki bozuklukları, o dönemde halkın karşılaştığı sorunları sergileyen, Osmanlı dönemine karşı Cumhuriyet Türkiye'si'ni yücelten oyunlar, Faruk Nafiz'in (Çamlıbel) *Canavar*, İbnürrfik Ahmet Nuri'nin *Şer'iye Mahkemesinde*, Yusuf Sururi Eruluç'un *Bir Gönül Masalı* gibi oyunlardır. Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım*, *Beyaz Kahraman*, Yaşar Nabi'nin (Nayır) *İnkılap Çocukları*, Beş Devir, Reşat Nuri'nin (Güntekin)

Bir Yağmur Gecesi, Vedat Nedim'in (Tör) *Değişen Adam*, 29 *Birinciteşrin*, Halit Fahri'nin (Ozansoy) *On Yılın Destanı*, Ercüment Behzat'ın (Lav) *Karagöz Stepte*, Vehbi Cem'in (Aşkın) *Atatürk Köyünde Bir Uçak Günü*, Celal Tunçer'in *Devrim Yolcuları*, Tahsin Kalafatoğlu'nun *Cumhuriyet Çocukları*, Avni Candar'ın *30 Ağustos*, Saim Yay'ın *Gelin Alayı*, Celal Sıtkı Gürler'in *Eğitmen*, Yunus Nüzhet Unat'ın *Haydi Suna* adlı oyunları, Cumhuriyet Türkiye'sinde gerçekleşen gelişimi, devrimlerin olumlu sonuçlarını sergilemek, Türk gencinin başarabileceği işlere işaret etmek üzere kaleme alınmıştır. Bu oyunlarda öğretmenlik mesleği yüceltilmiş, mühendislerin yurt bayındırlığı için özveriyle çalıştıkları, doktorların tıp alanında uluslararası buluşlara imza attıkları, sanatçıların dünya ölçüsünde ünlü oldukları gösterilmiştir. Cumhuriyet döneminin halk çoğunluğuna yöneltilmiş tiyatrosu, geleceğe umutla bakan, kendine güvenen, çalışkan insanların el birliğiyle yaratacakları yeni, uygar ve bayındır bir Türkiye imgesi sunmaktadır.

Ulusun kendine güvenini pekiştirmek, erdemlerini sergilemek üzere konusunu tarihten alan oyunlar da yazılmıştır. Bu oyunlarda masalsi ortamlar yaratılarak tarihi kahramanlar yüceltilmiş, kahramanların kişiliğinde Türk insanının erdemleri sergilenmiştir. Faruk Nafiz'in (Çamlıbel) *Akın*, Özyurt, Behçet Kemal'in (Çağlar) *Çoban*, Atilla, *Ergenekon*, Yaşar Nabi'nin (Nayır) *Mete*, Münir Hayri'nin (Egeli) *Bay Önder*, Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun *Kozanoğlu*, Ahmet Kudsi Tecer'in *Koçyiğit Köröğlu*, Nazmi Tomuş'un *Çorumlu* oyunları bu eğilimin en tipik örnekleridir.

Halkevleri ve Halkodaları'nın kültürel gelişime katkıları tartışılmaz. Halkevleri tiyatro kollarının çalışmaları pek çok kentin, kasabanın köyün bu sanatı tanımasını, sevmesini sağlamıştır. Zamanın ünlü yazarları yanında genç yazarlar da bu tiyatrolar için oyun yazmışlar, giderek tiyatro kolları kendi oyunlarını oluşturma çabasına girmişlerdir. Tiyatro çalışanlarının göğüslemek zorunda kaldığı türlü zorluklar da vardır. Bunların başında parasal sıkıntılar ve kadın oyuncu bulma güçlüğü gelir. Bununla beraber halkevleri tiyatro etkinlikleri son değerlendirmede birçok yönden eleştirilmiştir. Eleştirilerin büyük bölümü, oyunları yönetenlerin ve oynayanların amatör olmalarından kaynaklanan acemiliklere yöneltilmiş, genel kültür eksikliğine ve tiyatro sanatı konusundaki bilgisizliğe değinilmiştir. Oynanan oyunların kendi gerçeklerimizi yansıtmaması, propagandaya yönelik olması, özgün ve ilginç oyunlar yazılmamış olması da eleştiri konusudur. Temsillerin ilan edilen saatte başlamasını ve geç gelenlerin salona alınmamasını, seyircinin gürültü etmeme, kuruyemiş atıştırmama konularında uyarılmasını da oyunun tadını kaçırان kısıtlamalar olarak eleştirenler olmuştur.¹

¹ Mehmet Alper, "Halkevi Amatörleriyle Hasbihal: Tiyatro Unsurları", *İnan*, yeni seri 4, Trabzon 1943, s. 29-30 (alınulayan Nurhan Karadağ, age, s. 175).

Bu dönemin bir başka önemli tiyatro hareketi çocuk tiyatrosu uygulamasının başlatılmış olmasıdır. Ülkemizdeki çocuk tiyatrosu çalışmaları üzerinde bir araştırma yapmış olan Dr. Tekin Özertem şu bilgiyi veriyor:

*“Türkiye’de çocuk tiyatrosu kavramına açıklık getiren ilk yazı Muhsin Ertuğrul tarafından yazılmış ve 1 Ocak 1935 tarihli Darülbeydi dergisinde yayımlanmıştır. 1934 yılında Rusya’ya tiyatro üzerinde inceleme yapmak üzere giden Muhsin Ertuğrul tarafından Rusya’daki çocuk tiyatrosu çalışmalarının etraflıca ele alındığı bu yazıda, Moskova Çocuk Tiyatrosu’nun çalışma düzeni örnek olarak gösterilmiş, yapılan bilimsel araştırma ve incelemeler, çocuk tiyatrosuna ne derecede önem verildiği vurgulanarak anlatılmıştır. [...] 1934 yılı Ağustos ayı başında yurda dönen Muhsin Ertuğrul, İstanbul Şehir Tiyatrosu kapsamında bir çocuk tiyatrosu kurulması için belediye meclisine başvurmuştur. Bu dönemin İstanbul valisi Muhittin Üstündağ ve belediye meclisi bu öneriyi olumlu karşılamış, İstanbul Şehir Tiyatrosu kapsamında bir çocuk tiyatrosu kurulmasına karar verilmiştir.”*¹

Aynı kaynaktan öğrendiğimize göre, 1 Ekim 1935’te Tepebaşı Tiyatrosu’nda sahnelenen ilk çocuk oyunu M. Kemal Küçük’ün yazdığı *Çocuklara İlk Tiyatro Dersi* adlı oyundur. İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun çocuk tiyatrosu çalışmaları 1946 yılına kadar başarıyla sürdürülmüş, on yıl boyunca, 1942–43 mevsimi dışında, her yıl iki yeni oyun sahnelenmiş, haftada iki kez olmak üzere 522 temsil verilmiş, 21 oyun sahnelenmiş, bu oyunları 236.979 seyirci izlemiştir. Oyunlar müzikli ve danslı olarak sahnelenmiş, oyunlara eşlik eden bir orkestrayla küçük bir dansçı topluluğu oluşturulmuştur. Bu yıllarda sahnelenen çocuk oyunlarının yazarları M. Kemal Küçük, Afif Obay, Halit Fahri Ozansoy, Ekrem Resit Rey, Mümtaz Zeki Taşkın, Ragıp Top, Sami Ayanoglu, Selahattin Küçük, Sabih Gözen, bütün ömrünü çocuk tiyatro sanatına adanmış olan Ferih Egemen gibi tanınmış yazarlarımız, sanatçılarımızdır.

Çocuk tiyatrosu

¹ Tekin Özertem, “Türkiye’de Çocuk Tiyatrosu çalışmaları”, *Çocuk Tiyatrosu*, TC Kültür Bakanlığı, Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1979.

Bu dönemde İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerde önceden başlamış olan profesyonel tiyatro etkinlikleri sürdürülmüş, Ankara da dahil olmak üzere, Anadolu kentleri tiyatroyu bu toplulukların turne temsilleriyle tanımış ve sevmişlerdir. Bu tiyatrolarda yerli ve yabancı her türden oyuna, ciddi dramlar yanında güldürülere, müzikli oyunlara yer verilmiş, Batı’nın klasik, romantik, gerçekçi, modern akım yazarlarının belli başlı yapıtlarından örnekler sergilenmiştir. Sahne sanatçılarının tiyatro sanatına gönül vermiş insanlar olmalarına, geçim sıkıntıları içinde özveriyle çalışmalarına rağmen, tiyatro topluluklarının kişisel çatışmalar sonucunda sık sık dağıldı-

Sonuç

ğı, sistemli bir çalışma içine giremediği de bir gerçektir. Yirmili yılların tiyatro etkinliklerinde görülen dağınıklık ve savrulukluk savaş sonrası toplumunun ekonomik sıkıntılarıyla açıklanabilir. Tiyatro toplulukları metropoldeki etkinlikleriyle sağlayamadıkları ekonomik güvenceyi Anadolu turneleriyle kapatmaya çalışmışlardır. Bu dönemin sonlarına doğru ödenekli bir topluluk olan Darülbeydi toparlanmaya, kendini geliştirmeye ve doyurucu bir repertuar uygulamaya başlamıştır. Bu başarı, düzene ve disipline çok önem vermiş olan Ertuğrul Muhsin'in çabasıyla gerçekleşmiştir. Müslüman kadın oyuncuların sahneye çıkmaları, ilk ödenekli kuruluş olan Darülbeydi Tiyatrosu'na verilmesi sağlanan parasal güvence, Mustafa Kemal'in tiyatro sanatına ve sanatçılara ilgi göstermesi ve çevresindekilere bu sanata önem verilmesi konusunda yaptığı telkinler, Devlet Konservatuarı'nın kurulması, Halkevleri'nde temsil kollarının çalışması ve Halkevi sahnelerinde oyunlar sahnelenmesi, dönemin en dikkate değer gelişmeleridir. Cumhuriyet Türkiye'si'nin kuruluş döneminde sanatın desteklenmesinin bir kültür politikası olarak benimsendiğini, Devlet Başkanı'nın tiyatro sanatçılara değer verdiğini görüyoruz. Toplumun çağdaş uygarlık düzeyine yükseltilmesinde tiyatro sanatının işlevsel olabilmesi için ciddi bir tiyatro eğitiminin gerekli olduğu anlaşılmıştır. Halkın eğitiminde tiyatrodan yararlanma uygulamasına geçilmiş, devrimlerin aydınlatılması, halka benimsetilmesi, halkta yaşayan değerlerin su yüzüne çıkarılması için Halkevleri'nde tiyatro çalışmaları yapılmıştır. Devletin halkçılık ve ulusçuluk anlayışıyla Halkevleri tiyatro uygulaması arasında tam bir uyum vardır. Devlet Konservatuarı'nın ilk mezunlarını vermesi, yetkin temsillerle seyirci önüne çıkması, Şehir Tiyatrosu'nun gelişme sürecine girmesi, özel tiyatro topluluklarının turne temsilleriyle tiyatroyu yurt çapında tanıtmaları, çocuk tiyatrolarının kurulması bu dönemde gerçekleştirilmiş önemli atılımlardır. Tiyatro, sorumluluk isteyen ciddi bir sanat olarak algılanmaya başlamış, oyun yazarlarımız toplumun önde gelen sorunlarını irdeleyen, seyirciyi bu konular üzerinde düşünmeye çağıran oyunlar yazmışlardır. Sorunlara getirilen farklı açıklamalar, farklı yorumlar düşünce yaşamındaki çeşitliliği göstermektedir. Bu gelişmenin olumsuz yanı ise, tiyatro topluluklarının sık sık dağılıp yeniden toplanmaları, sanatçıların geçimsizliği, sanatçılarla tiyatro yönetimleri arasında bir türlü çözülmeyen sorunların yaşanması olmuştur. Oyun yazımında biçimsel yetkinliğe ulaşamamış olması, derinlikli karakterler yaratılamaması, kalıplaşmış tiplerle yetinilmesi, eğitici olmaya fazla ağırlık verilmesi oyun yazarlığının zayıf yanlarıdır.

Yirmili ve otuzlu yılların tiyatrosunda gözlemlenen topluma karşı

sorumluluk bilinci bu dönemde yazılmış olan roman ve şiir türleri için de geçerlidir. Otuzlu yıllarda yazılmış olan romanlarda devrim coşkusundan çok işgal altındaki İstanbul'da yaşanan ahlak çöküntüsü üzerinde durulmuştur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, Halide Edip Adivar'ın romanlarında kültür değişimi sonucunda ortaya çıkan değer karmaşası ve bu karmaşanın neden olduğu kuşak çatışmaları, aydın-halk çelişkisi yansıtılmıştır. Reşat Nuri Güntekin, romanlarında ve oyunlarında birey sorunlarını aynı toplumsal çevrenin etkisi bağlamında ele almıştır. Türk romanı üzerine yaptığı incelemede Berna Moran'ın 1950 öncesi romanına yaptığı şu tanım tiyatro yapıtları için de geçerlidir:

*"Özellikle devrim sancılarının çekildiği, ideolojik kavgaların yapıldığı çalkantılı dönemlerde yazarlar bu değer kargaşalığı karşısında, çarpışan ideolojileri tartmak, sorguya çekmek ve kendi tutumlarını ortaya koymak gereğini duyarlar. Onun için 1950'lere kadarki Türk romanının sorunsalını büyük ölçüde bu Batılılaşma hareketi belirler. Bu dönemin en tanınmış yazarlarına bakacak olursak hemen hepsinin Batılılaşma sorununa eğildiğini görürüz. Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalını oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de önemli ölçüde belirler."*¹

Berna Moran'ın kitabında romanlarını incelediği Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar, Peyami Safa, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların, düşün hayatına egemen olan ideolojik eğilimleri yorumlayabilen ve tartışabilen aydın kişiler olduğu görülür. Tanıtmaya çalıştığımız oyunlar göz önüne alındığında, bu genelleme oyun yazarları için de geçerlidir. Berna Moran, romanların biçimsel özellikleriyle ilgili olarak yaptığı saptamada, roman konusunun bir düşünce kalıbına uydurulmuş olması, roman kişilerinin tip özelliği taşıması, düşün kalıbının dışına çıkan romanlarda ise Batı romanlarının aşk ilişkilerinin ve kişilerinin örnek alınmış olması gibi özellikler üzerinde durmuştur.² Bu saptamalar, aynı dönemde yazılmış olan oyunlara da uygun düşmektedir.

Tiyatroyla aynı koşullarda gelişen plastik sanatlarla devrimler sonrası yaşanan coşkuya duyarlıdır. Devlet yönetimi, bu alanda da çağdaş uygarlığın birikiminden yararlanma eğilimi içinde plastik sanatlarla sahip çıkmıştır. Resim ve heykel konularında eğitim görmek üzere Avrupa'ya öğrenci gönderilir. Devlet kurumları sanat yapıtları satın alarak sanata destek verirler. Sanatçıyı koruyucu önlemler alınır, sanat yapıtları ödülendirilir. Bu dönemde tiyatrodaki olduğu gibi, resimde de zaman zaman toplumsal içerikli konular ele alınmış, Halkevleri'nde oynanmak üzere yazılmış olan, devrimleri benimsetici, özgüven aşılayıcı oyunlarda olduğu

¹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim yayınları, İstanbul 1983, s. 21-22.
² *age.*, s. 282

¶ Ayla Ödekan "Mimarlık ve Sanat Tarihi" *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye* (1908–1980), Cem yayınevi, 1995, s. 543–545.

gibi, Kurtuluş Savaşı yıllarında ordunun başarılarının ve savaşın acılarını betimleyen, Türkiye'nin kalkınmasını, Atatürk'e ve Cumhuriyet'e olan bağlılığı canlandıran tablolar yapılmıştır. Yontu sanatında da benzer bir çizgi izlenmiş, yontu sanatçıları, önemli yapıların önlerindeki boş alanlara konulmak üzere, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı sahnelerini, tarihi kahramanları canlandıran yontular yapmışlardır.¹

Yirmili yılların sonlarında ve otuzlu yıllarda yazılmış eğitici tiyatro yapıtlarının ana temasını oluşturan, halkın savaşta olduğu kadar barışta da yapıcı bir güce sahip olduğu inancı, aynı dönemde yazılmış ve bestelenmiş olan marşlarda en etkili ifadesini bulmuştur. Faik Canselen'in 1928'de bestelediği

*Yürü, bu yol şeref, zafer yolu,
Karşında bekliyor seni tanyeri.
Yürü atıl devir karanlığı,
Durma yürü haydi ileri*

dizelerini içeren İleri Marşı'nda, Behçet Kemal Çağlar ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in sözlerini yazdığı, Cemal Reşit Rey'in bestelediği,

Çıktık açık alınla on yılda her savaştan

dizeleriyle başlayıp

*Türküz, Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi.
Türke durmak yaraşmaz,
Türk önde, Türk ileri*

nakaratıyla devam eden Onuncu Yıl Marşı, ulusça paylaşılan bir coşkunluk ifadesi olmuştur.

Kırklı ve ellili yıllar iki aşamalı bir değişim ve gelişim sürecinin yaşandığı dönem olmuştur. Bu iki aşamada da iç ve dış siyasetteki gelişmeler günlük yaşamı olduğu kadar kültür ve sanat yaşamını, dolayısıyla tiyatro sanatını etkilemiş, bu etkinin izleri tiyatro etkinliklerinde, tiyatro yönetiminde, sahneyle seyirci ilişkisinde, özellikle de oyun yazarlığında görülmüştür. 10 Kasım 1938'de Atatürk'ün ölümüyle Türk ulusu bir dönemin eşğine gelir. Fakat toplumun Kemalizm'e olan bağlılığı sürmektedir. Mustafa Kemal'in dava arkadaşı, devrim ilkelerinin güçlü savunucusu İsmet İnönü, 1925 yılından başlayarak başbakan olarak onun yanında yer almıştır. Atatürk'ün ölümünden bir yıl önce başbakanlıktan uzaklaştırılmış olmasına rağmen, İsmet İnönü cumhurbaşkanı seçilir. İnönü önceleri muhalifleriyle uzlaşma yolunu seçer ve eski rakibi Celal Bayar'ı hükümeti kurmakla görevlendirirse de Celal Bayar bu görevden bir yıl sonra ayrılır; önce Refik Saydam, sonra Şükrü Saracoğlu başvekil olurlar. İsmet İnönü'nün CHP'nin değişmez başkanı, ülkenin "Milli Şef'i olarak otoriter ve merkeziyetçi bir yönetim anlayışını benimsediği görülür.

İkinci Dünya Savaşı'nın dünyayı kasıp kavurduğu yıllarda, Atatürk döneminin tutarlı dış politikasını sürdüren İnönü, bir denge politikası güdererek ülkeyi savaştan uzak tutmayı başarmıştır. Öte yandan, Avrupa'nın savaş yılları sırasında, orduyu hazır durumda tutmak için yapılan harcamalar yüzünden ülke ekonomisi darboğazdadır. Ekonomiyi kontrol altında tutmak için 1940'ta çıkartılan Milli Korunma Kanunu'na rağmen fiyatların denetiminde yeterince başarılı olunamamış, mal darlığı başgöstermiş, karaborsa önlenememiş, ekmek başta olmak üzere birçok ürün karneye bağlanmıştır. Ekonomik bunalımdan en çok etkilenenler dar gelirli lerdir. Karaborsa, vurgunculuk bir zümreyi savaş zengini yaparken, toplumun geleneksel güçlü sınıfı olan bürokratlar parasal sıkıntıya düşmekte, toplum içindeki itibarlı konumlarını yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadırlar. Toplumun çeşitli kesimlerinde yaşanan sıkıntılar basında eleştiri konusu olur. Oklar, yönetime olduğu kadar, fırsatlardan yararlanarak duruma ayak uydurabilen serbest meslek sahiplerine ve esnafa çev-

rilmiştir. Bir önlem olarak çıkarılan Varlık Vergisi, özellikle Türkiye'de yaşayan ve serbest meslek sahibi olan azınlıklara en katı biçimde uygulanarak insanlık dışı bir durumun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Basının eleştirilerine karşı da baskı uygulandığı görülür. Almanya'yla yakın ilişkiler içinde olan Turancılara karşı önlemler alınırken, sol düşüncenin gelişmesinden de korku duyulmakta, yayın organlarını kapatma, yazarları cezalandırma yoluna gidilmektedir. Bu gelişmeler Meclis'te muhalefetin güçlenmesi ve 7 Ocak 1946'da Celal Bayar'ın başkanı olduğu Demokrat Parti'nin kurulmasıyla sonuçlanır. 14 Mayıs 1950 seçimlerinde Demokrat Parti ezici bir çoğunlukla iktidarı ele geçirir.

Türk ulusu yine bir dönemecin eşiğindedir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin, İsmet İnönü'nün başkanlığındaki "Milli Şef dönemi" sona ermiştir. 1950 seçimlerinde oyların yüzde ellisinden fazlasını alan ve 408 milletvekili çıkaran Demokrat Parti iktidardadır. Cumhurbaşkanı, İzmir İktisat Kongresi'nde liberal ekonomiyi savunmuş, 1937-38 yıllarında başbakanlık yapmış olan Celal Bayar, parti başkanı ve başbakan Adnan Menderes'tir. Ellili yıllar çok partili dönemin başladığı, yeni bir ekonomi politikasının uygulandığı yıllar olur. Özel girişimi geliştirme yönünde büyük vaatlerle iktidara gelmiş olan Demokrat Parti'nin ilk yılları daha çok Amerikan yardımıyla desteklenen tarım alanında başarılı olmuş, traktör kullanımı ve hava koşullarının uygun gitmesi sonucu tarım ürünlerinde büyük bir artış görülmüştür. Karayollarının yapımı için mali destek sağlanır. Ulaşım kolaylığı kırsal kesimin piyasaya açılmasını sağlamış, piyasa canlandırmıştır. Öte yandan, yerli sermaye yetersiz, yabancı sermaye ise çekingen olduğu için yatırımlar umulduğu oranda gerçekleşmemektedir. Türk-Sovyet ilişkilerindeki kopmalara karşın Amerika'yla yakınlık kurulmuş, dış siyasette Batı'ya yakınlaşmıştır. Kore Savaşı'na asker yollanması, Türkiye'nin Batı ittifakı içinde yer alması ve Nato'ya kabul edilmesiyle sonuçlanacaktır (17 Ekim 1951).

Demokrat Parti yöneticileri, başlangıç yıllarındaki başarılarının sağladığı özgüvene karşın, kısa bir süre içinde CHP muhalefetine karşı huzursuzluk duymaya başlarlar. İnönü'nün ordu ve bürokrat destekli gücünü yıpratmak adına katı uygulamalara geçilir. 1951'de CHP'nin tüm varlığına el konulur. Muhalefete oy veren iller ilçeye dönüştürülerek ya da ikiye bölünerek cezalandırılır. 1954 seçimlerinde DP'nin oylarında artış olmasına karşın iç siyasette hukuk dışı uygulamalar sürdürülmüştür. Kültürel kalkınmada önemli bir işlev yüklenmiş olan Halkevleri ve Halkodaları kapatılarak bu kurumların mal varlığı hazineye aktarılır. 1954'te Köy Enstitüleri klasik öğretmen okullarına dönüştürülür. Basında çıkan eleştirilere kar-

şı da önlemler alınmıştır. Basın mensuplarına savlarını kanıtlama hakkı tanınmaz. "İspat hakkı" üzerindeki çatışmalar parti içinde bölünmelere neden olur ve bazı milletvekilleri Demokrat Parti'den ayrılarak Hürriyet Partisi'ni kurarlar. Kırklı yılların sonlarına doğru sol düşünceye karşı uygulanan baskı, Demokrat Parti iktidarı döneminde artırılmış, güçlü bir komünizm düşmanlığı dış ve iç siyasetin ana özelliği olmuştur. Sonuç olarak, tek partili "Milli Şef dönemi" sona erdikten sonra da umulan demokratikleşme hareketi gerçekleşmemiştir. Bu gelişmelerin kültür yaşamımızı ve konumuz olan tiyatro yaşamını etkilediği, oyunlara yansıdığı görülecektir.

İktidarın bu yıllarında, plansız olmasında direnilen ekonomik kalkınmada görülen gerileme, ABD'den beklenen ek kredilerin sağlanamaması, enflasyonun artışı, dolar karşısında Türk Lirası'nın değerinin düşürülmesi, döviz sıkıntısı, fiyat artışı, mal darlığı ve karaborsanın önlenememesi huzursuzluğu artırmıştır. Üniversite üyeleri ve yargıçlar üzerinde baskı kurabilmek için emekliye sevk etme uygulamasına geçilir. Gazeteciler ağır hapis ve para cezalarına çaptırılırlar. Bu yıllarda Kıbrıs sorunu da gündeme gelmiştir. Selanik'te Atatürk'ün evine bomba atıldığı haberi ortalığı karıştırmıştır. Başlangıcında hükümetin hoşgörüsüyle yaklaştığı 6-7 Eylül olaylarında İstanbul ve İzmir'de büyük bir ayaklanma yaşanır. Azınlıkların malına, ırzına, canına yapılan saldırılar güçlülükle önlenir. En çok Müslüman olmayan azınlığın zarar gördüğü bu olaylardan sonra sıkıyönetim ilan edilir.

1957 seçimlerinde DP'nin oylarında azalma olduğu görülmüştür. Fiyat artışlarının sürmesi, ekonomideki tutarsızlık, enflasyonun ve döviz krizinin yol açtığı rahatsızlık baskıcı yasalarla önlenmeye çalışılır. Muhalefet üzerindeki baskılar artırılır. Demokrat Parti'nin kendi aydın tabanının partiden uzaklaşmaya başladığı görülür. Buna karşın, partinin ocak, bucak örgütleri güçlendirilmiş, partiye bağlı bir "Vatan Cephesi" kurulmuş, devlet dairelerine baskı yapılarak Vatan Cephesi'ne katılma kampanyası başlatılmıştır. Ana muhalefet partisi CHP'yi hedef alan bir "Tahkikat Komisyonu"nun kurulması, komisyona yasal cezalandırma yetkisi tanınması, halkı muhalefete karşı eyleme geçirmeye yönelik çalışmaların sonucu olarak CHP'nin başkanı İsmet İnönü'ye yapılan saldırılar ülkede huzursuzluk yaratmış, Ankara ve İstanbul'da durumu protesto eden öğrenci gösterilerinin başlamasına yol açmıştır. 1958 yılında Irak'ta yapılmış olan askeri darbe hükümetin, benzer bir hareketin Türkiye'de de gerçekleşme olasılığına karşı önlem almasına ve baskıları arttırmasına neden olur. Bir öğrenci hareketi sırasında İstanbul Üniversitesi Rektörü Sıddık Sami Onar polis tarafından tartaklanır, üniversite kapatılır. Ankara'daki öğrenci hareketlerini 21 Mayıs'ta Harb Okulu öğrencilerinin yürüyüşü izler. Gerilim

† Sina Akşin, *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi*, İmaj Yayıncılık, Ankara 1996.

artmıştır. Elli yılların sonlarında başlatılan baskılar ve bu baskılara karşı düzenlenen karşı saldırılar, 27 Mayıs 1960'ta, ağırlığını albay ve daha alt rütbeli subayların oluşturduğu Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime el koymasıyla sonuçlanacak, Demokrat Parti kapatılacak, yöneticileri tutuklanacak, hareketi başka tutuklanmalar ve idamlar izleyecektir.

1961'de Milli Birlik Komitesi ve Temsilciler Meclisi'nden kurulu Kurucu Meclis'in açılmasıyla yeni bir dönem başlamış olur.¹

Köy Enstitüleri

Geriye dönüp kırklı yılların kültür yaşamına baktığımızda, bu alandaki en önemli girişimin Köy Enstitüleri'nin açılışı olduğunu görürüz. 17 Nisan 1940 yılında çıkarılan Köy Enstitüleri yasasıyla kırsal kesimde hızlı ve yaygın eğitimin gerçekleşmesi amaçlanıyordu. Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un çabalarıyla hayata geçirilen bu tasarı, kısa bir sürede ürünlerini verdi. 1948'e kadar yirmi bir Köy Enstitüsü açıldı. Bu enstitülerden 25.000 öğretmen yetiştirdi. 1942'de Hasanoglan'da üç yıllık bir yüksek bölüm açıldı. Nüfusun üçte ikisinden fazlasının köylerde yaşadığı, büyük çoğunluğun okuma yazma bilmediği bir dönemde gerçekleştirilen bu atılım, uygulanan eğitim yöntemi açısından da ileri bir adımdı. Köy okullarını bitirenlerin arasından seçilen öğrenciler beş yıllık eğitim ve öğretim sürelerinde kültür dersleri yanında, uygulamalı eğitim görüyor, teknik-tarım derslerinde tarım, sağlık, marangozluk, yapı gibi beceri isteyen işleri uygulama yaparak ve üretmek öğreniyorlardı. 1954 yılında Köy Enstitüleri'nin kapatılarak klasik ilköğretmen okullarına dönüştürülmesiyle halkın aydınlatılması yolundaki bu özgün reform hareketi sona erdirilmiş oldu.

Köy Enstitüleri'nde yapılan tiyatro çalışmalarının eğitim ve sanat tarihimiz açısından özel bir yeri vardır. Bu konuda araştırma ve inceleme yapmış olan Doç. Dr. Tahsin Konur şu bilgiyi veriyor:

"Köy Enstitüleri, ülkemiz eğitim tarihi bakımından olduğu kadar, yeşerttiği ve geliştirdiği, hatta profesyonel bir düzey kazandırdığı sanat etkinlikleri açısından da önemli kuruluşlardır. Canlı ve özgün birçok sanat etkinliğine sahne olan Köy Enstitüleri'nin yerli ve yabancı konuklar, devlet adamları, eğitimciler, sanatçılar ve halk tarafından ilgiyle izlenen bu çalışmaları Hasanoglan Köy Enstitüsü ile Hasanoglan Yüksek Köy Enstitüsü'nde yoğunluk kazanmıştır. Köy Enstitüsü'nde bir Güzel Sanatlar Kolu açılmış, burada 'temsil' dersleri verilmişti. Bu derslerde incelenen oyunlar, öğrenciler tarafından başarıyla sahnelenmişti. Ancak yine deney döneminden başlamak üzere, tüm enstitülerde tiyatroya önem veriliyor, sürdürülen etkinliklerle insanlığın ortak duygu, düşünce ve sorunlarıyla

yakınlık kurmak, uygar bir tartışma ortamı yaratmak, bir çeşit halkı oluşturmak, insancıl değerleri yerleştirmek gibi amaçlar güdüüyordu. "Öğrencilerin sahne yoluyla eserler tanınması, düşünce edinmesi, türlü insanı tipleriyle yakınlık kurması, konuşmaya ve dinlemeye alışması da amaçlar arasında yer almıştı."¹

Tahsin Konur'un kaynaklara dayanarak verdiği bu bilgi, bize kırklı yıllarda eğitimde tiyatronun yerinin gündeme getirilmiş ve uygulanmış olduğunu gösteriyor. O dönemde bu etkinliklere tanık olmuş eğitimcilerin ve sanatçıların yazdıklarına göre, bu okullarda düzenlenen eğlence gecelerinde öğrenciler daha önce kendi köylerinde gördükleri dramatik köylü oyunlarını sergiliyorlar, okula gelişlerini, köylülerin bu okullara gösterdikleri ilgiyi, okulu bitirenlerin öğretmen olarak kendi köylerine dönüşlerini canlandıran ya da yaşantılarından başka kesitler veren oyunları oynuyorlardı. Bu oyunlar arasında, öğrencilerin daha önce köylerinde gördükleri, kökeni ilkel toplumlarda doğaüstü güçleri etkilemek için yapılan törenlerine kadar uzanan oyunlar da bulunmaktadır. Aynı kaynaktan, Hasanoglan Köy Enstitüsü'nde Mahir Canova başta olmak üzere, Cüneyt Gökçer, Ulvi Uraz, Saim Alpago gibi Ankara Devlet Konservatuarı öğretmenlerinin verdikleri "Temsil Dersleri"nin ürünü olarak *Müfettiş*, *Kibarlık Budalası*, *Cimri*, *Teklif*, *Bir Evlenme*, *Çömlek*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, *Kral Oidipus*, *Amphitryon*, *Julius Caesar* gibi, tiyatronun başyapıtlarının sergilenmiş olduğunu öğreniyoruz.² Tahsin Konur'un Hasanoglan Köy Enstitüsü'nün tiyatro etkinlikleriyle ilgili olarak Rauf İnan'dan naklen verdiği bilgi, öğrencilerin yaratıcı zekâsını geliştirmede tiyatro sanatının ne kadar etkin olabileceğini ve bu gerçeğin kırklı yıllarda Köy Enstitüleri uygulamasında anlaşılmış olduğunu gösteriyor:

"23 Nisan 1945. Ankara Devlet Konservatuarı Temsil Kolu, öğretmenleri Mahir Canova'nın yönetiminde Hasanoglan Köy Enstitüsü'ne gelerek, enstitünün açık hava tiyatrosunda Thornton Wilder'in *Bizim Şehir*'ini oynarlar. Bu temsil Enstitü öğrencilerini etkiler. Onlar da *Bizim Şehir*'in sergilenişinden birkaç hafta sonra, aynı teknikten yola çıkarak, ama öz olarak kendi köy yaşamlarını başarıyla canlandırdıkları *Bizim Köy*'ü sahneye koyarlar. *Bizim Köy*, edebiyat öğretmeni Cemil Bey yönetiminde, Enstitü'nün 4-A kümesi tarafından ortaklaşa yazılarak oynanmıştır."³

Kırklı yılların en önemli tiyatro olayı, Ankara Devlet Konservatuarı'nın ilk mezunların vermesi, Ankara'da Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin kurulması ve temsillerin verilmeye başlanması, sonra da Devlet Ti-

¹ Tahsin Konur, "Köy Enstitülerinde Tiyatro Eğitimi", *Kuruluşunun 50. Yılında Köy Enstitüleri*, Egit-Der yayınları, 2 Nisan 1990.

² Tahsin Konur, *age*.

³ Tahsin Konur, *age*.

Ankara Devlet Konservatuarı'ndan Devlet Tiyatrosu'na

yatrosu Kuruluş Kanunu'nun çıkarılmasıyla beraber bu sahnenin Devlet Tiyatrosu'na dönüştürülmesi olmuştur. 1924'te kurulmuş olan Musiki Muallim Mektebi'nde tiyatro eğitimi yapılmıyordu. 1934 yılında Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu çıkarıldı. Temsil bölümü 1936 yılına kadar kurulamadığı için temsil kolu, Musiki Muallim Mektebi'nin Temsil Sınıfları olarak kaldı. 1936'da Devlet Konservatuarı, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kuruldu. Alman tiyatro sanatçısı ve yöneticisi Carl Ebert davet edilerek tiyatro bölümünün yöneticiliğine getirildi. Devlet Konservatuarı'nın Tiyatro Bölümü 1941 yılında ilk mezunlarını vermiş, eğitimlerini tamamlayan sanatçıların sergiledikleri oyunlar uygulanan eğitimin başarılı olduğunu göstermiştir. Bu başarıda Carl Ebert'in payı büyük olmuştur. 1940'ta Devlet Konservatuarı öğrencilerinin sergiledikleri Maeterlinck'in *Evin İçi* ve Molière'in *Gülünç Kibarlar* adlı oyunlarıyla Ankara'da yeni bir tiyatro yaşamı başlatılmış oldu. 1940 yılında çıkarılan Devlet Konservatuarı yasasına göre, konservatuarda müzik ve temsil bölümleri bulunuyor, Temsil Bölümü de tiyatro, opera, bale bölümlerine ayrılıyordu. Aynı yasaya göre, konservatuvara bağlı bir tiyatro ve opera tatbikat sahnesi kuruluyordu. Böylece tiyatro ve opera etkinliklerine Carl Ebert yönetiminde Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi adı altında başlanmış, 1941 yılında *Otelci Kadın* temsil edilmiş ve aynı yıl konservatuar ilk mezunlarını vermiştir. 1941–1947 yılları arasında Tatbikat Sahnesi etkinlikleri Ankara Halkevi'nde ve konservatuarda sergilenmiştir.¹ Bu dönemde Ahmet Kudsi Tecer'in *Yazılan Bozulmaz*, Synge'in *Denize Giden Atlılar*, Sophocles'in *Antigone* ve Kral Oidipus, Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası*, Molière'in *Kibarlık Budalası*, Lessing'in *Minna von Barnhelm*, Gogol'ün *Müfettiş*, Goethe'nin *Faust*, Çehov'un *Teklif*, Thornton Wilder'in *Bizim Şehir* adlı oyunlarının sahnelenmiş olması, konservatuar eğitiminin ciddiyetini, klasiklere verilen önemi ve derinlikli oyunları sahnelemede gösterilen cesareti ve beceriyi kanıtlamaktadır. Bu başarıda yeni Türk tiyatrosunu kurmakla görevlendirilmiş olan Carl Ebert'in büyük payı vardır. Konservatuarın ilk mezunlarından olan Cüneyt Gökçer, Melek Satıkalp (Gün-Ökte), Mahir Canova, Muazzez Yücesoy (İlgin-Lutas), Salih Canar, Ragıp Haykır, Şahap Akalın, Ulvi Uraz, Nermin Elgöl (Güneş-Akagündüz-Sarova), Mediha Gökçer, Saim Alpago, Ertuğrul İlgin, Nihat Aybars, Nuri Altınok, Meliha Gökçen (Ars), Esat Tolga, Refika Gökmen, Refia Şenbay (Res), Şeref Gürsöy, Suat Taşer, Macide Birmeç (Tanır), Muzaffer Gökmen, Nüzhet Şenbay, Süreyya Gezi (Taşer), Ziya Demirel Coşkun Orhon, Nur Bartu, Faize Özbolhan, Ağah Hün, Carl Ebert'in eğitiminden geçmiş sanatçılardır.

1 Deniz Taşkan, "Geçmişten Günümüze Devlet Tiyatrolarının Kısa Bir Tarihi", Devlet Tiyatroları 35. Yıl, 1949–1983 Oyunları ve Tatbikat Sahnesi Çalışmaları, Devlet Tiyatroları dergisi repertuar özel sayısı.



Hamlet (1950-51),
Cüneyt Gökçer,
Shakerspearc.



Devlet Tiyatrosu Edebi
Heyeti: Genel Müdür
Muhsin Ertuğrul, Yazman
Lütfi Ay, üyeler: Refik
Ahmet Sevengil,
Prof. Bedrettin Tuncel,
Prof. İrfan Şahinbaş.

1947 yılında Carl Ebert ülkesine dönmüş, Tatbikat Sahnesi yöneticiliğine Muhsin Ertuğrul getirilmiştir. 1949'da Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşuna kadar geçen iki yıla Tatbikat Sahnesi dönemi denilir. 1949 yılında Devlet Tiyatro ve Operası Yasası yürürlüğe girer ve genel müdürlüğe Muhsin Ertuğrul getirilir. Devlet Tiyatrosu repertuvarına girecek eserlerin seçimini yapan Edebi Heyet'te Refik Ahmet Sevengil, Prof. Bedrettin Tuncel, Prof. İrfan Şahinbaş bulunmaktadır. Mimar Kemalettin'in yıllar önce Evkaf Apartmanı'nın alt katında yapmış olduğu, sonra depo olarak kullanılmış olan ve Muhsin Ertuğrul tarafından fark edilerek onarılan Küçük Tiyatro, Ahmet Kudsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı oyunuyla açılır. Aynı yıl çocuk tiyatrosu çalışmalarına da başlanmış, Mümtaz Zeki Taşkın'ın *Altın Bilezik* adlı çocuk oyunu sahnelenmiştir. 1948'de sergievi olarak yapılmış olan, sonra tiyatroya çevrilen Büyük Tiyatro, Ahmet Adnan Saygun'un *Kerem* operasından bir bölümle açılır. Büyük Tiyatro'da düzenli tiyatro temsillerine 1949'da Ahmet Kudsi Tecer'i *Koroğlu* adlı oyunuyla başlanmıştır. Bu tiyatrolarda sergilenen oyunlar oyun seçiminde titiz davranıldığını, dünya tiyatrosunun seçkin yapıtlarının seçildiğini, yerli yazarların oyunlarının özenle sahnelendiğini göstermektedir. Bu dönemde *Köşebaşı* ve *Koroğlu*'ndan başka Oktay Rifat'ın *Kadınlar Arasında*, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos* adlı oyunları, Alfred de Musset'nin *Şamdancı*, Molière'in *Cimri*, Luigi Pirandello'nun *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* ve *Eskisi Gibi Eskisinden Üstün*, Shakespeare'in *On İkinci Gece*, Friedrich Hebbel'in *Anton Usta* (*Maria Magdalena*), F. von Schöthan'ın *Sözün Kısası* adlı oyunları sahelenmiş, çocuk tiyatrosu oyunlarına Mümtaz Zeki Taşkın'ın *Kara Böcek*, Ziya Demirel'in *Perili Değirmen* adlı oyunları ile devam edilmiştir. Artık ülkemizde tiyatronun nabızı Ankara'da atmaktadır.

Muhsin Ertuğrul'un oyun yazarlığının gelişmesine önem verdiği, genç yazarları yüreklendirdiği, dünya tiyatrosundan seyirciyi düşünmeye zorlayan önemli klasik ve modern yapıtları seçtiği görülür. Turgut Özakman'ın *Pembe Evin Kaderi*, Oktay Rifat ve Melih Cevdat Anday'ın *Kışkıncılar*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Şakacı*, Nazım Kurşunlu'nun *Melekler ve Şeytanlar* gibi ilk oyunları, Ahmet Kudsi Tecer'in *Köşebaşı*, Cevat Fehmi Başkut'un *Küçük Şehir*, Reşat Nuri Güntekin'in *Eski Şarkı*, Nahit Sırrı Örik'in *Alın Yazısı* adlı oyunları onun döneminde Devlet Tiyatrosu sahnelerinde seyirci önüne çıkmış, Shakespeare'in *Hamlet*, Goldoni'nin *Yalancı*, *Kahvehane*, Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü*, Plautus'un *Tüccar*, Pirandello'nun *Altı Şahıs Yazarını Arıyor*, John Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar*, Jules Romain's'nin *Knock*, Henrik İbsen'in *Peer Gynt* gibi dünya tiyatro repertuarının seçkin yapıtları, ayrıca Mümtaz Zeki Taşkın'ın *Yıldız Ece*, *Keloğlan*, *Kara Boncuk*,

Hakkı Bigeç'in *Oyuncak* adlı çocuk oyunları bu dönemde sahnelenmiştir.

Ankara seyircisininin ayağını tiyatroya alıştırmak için indirimli me-mur abone karneleri uygulamasına geçilir. Muhsin Ertuğrul'un, Laurence Edmund Watkyn'in *Büyükbaba* (On Barrowed Time) ve John Priestley'in *Bir Komiser Geldi* adlı oyunlarını yönetmesi ve bu oyunlarda yıllardan sonra seyircinin önüne yeniden oyuncu olarak çıkması bir olay olur. Muhsin Ertuğrul, ilkelerinden ödün vermeyen karakter yapısına uygun olarak 1951 yılında genel müdürlükten ayrılmış ve yerine Cevat Memduh Altar atanmıştır (1951-1954). Refik Ahmet Sevengil'in istifasıyla boşalan Edebi Heyet üyeliğine önce Oğuz Remzi Arık, o da ayrılınca Ahmet Muhip Dranas seçilir. İrfan Şahinbaş ve Bedrettin Tuncel'in ayrılmalarından sonraysa yerlerini Munis Faik Ozansoy ile Aka Gündüz almışlardır. Daha sonra Aka Gündüz'ün yerine yeniden İrfan Şahinbaş'ın Edebi Heyet üyesi olduğu görülecektir. Bu dönemde sahnelenen pek çok oyun arasında Sophocles'in *Elektra*, Montherland'ın *Ölü Kraliçe*, Thorton Wilder'in *Ramak Kaldı*, Shiller'in *Maria Stuart* gibi klasik yapıtların bulunması, önemli yapıtları tanı-tma geleneginin sürdürüldüğünü gösterir. Ahmet Muhip Dranas, Nazım Kurşunlu, Nahit Sırrı Örik, Refik Ahmet Sevengil, Galip Güran, Adalet Sümer ve Sevim Uzgören'in oyunları sahnelenmiş, çocuk tiyatro temsille-ri sürdürülmüştür.

Cevat Memduh Altar'ın ayrılmasından sonra, 1954 yılında genel müdürlük görevine yeniden Muhsin Ertuğrul atanmıştır. Muhsin Ertuğrul'un ikinci kez Devlet Tiyatrosu genel müdürü olduğu yılların (1954-1958) Devlet Tiyatrosu'nun atılım yılları olduğu görülür. Ankara'da Küçük Tiyatro ve Büyük Tiyatro'dan sonra 4 Şubat 1956'da Üçüncü Tiyatro ve aynı yılın 4 Ekiminde 67 kişilik Oda Tiyatrosu hizmete girmiştir. Devlet Operası, Balesi ve Çocuk Tiyatrosu'yla başkent, sahne sanatlarının merkezi durumuna gelmiştir. Devletten ödenek alan tiyatroların ülke çapında yaygınlaştırılması için girişilen çabaların sonucunda, 1956 yılında Adana ve İzmir Belediye Tiyatroları Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü tarafından yönetilmeye başlanır. 1957 yılında gene Devlet Tiyatrosu tarafından yönetilen Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu açılır. Ankara'da hazırlanan oyunlar, bu tiyatroların sahnelerinde ve İstanbul'da Şehir Tiyatrosu'nun Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda seyirci önüne çıkar. Bursa ve İzmir tiyatroları kuruluşlarının ikinci yılında çocuk tiyatrosu birimlerini de açmışlardır. Devlet Tiyatrosu oyuncularının katılımı ile kurulan Adana Şehir Tiyatrosu ise kendi kadrosunu oluşturarak Adana Belediyesi'ne bağlanmıştır. Muhsin Ertuğrul, bir yandan daha önce İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda da uyguladığı, her yıl en az bir Shakespeare oyunu sahneleme ge-



Shakespeare'in *On İkinci*
Gece oyununun dekor
eskizi, Turgut Zaim
(1947-1948).

lenegini *Othello* ve *On İkinci Gece* oyunları ile sürdürür. Repertuarında Schiller, Ibsen, Maeterlinck, Giraudoux, Anouilh, Cocteau, Pirandello, Ugo Betti, Emanuel Robles gibi Batı tiyatrosunun klasik ve modern yapıtlarına yer verirken, bir yandan da Namık Kemal'in *Akif Bey*, Abdülhak Hamit'in *Finten* ile kendi tiyatro geçmişimize uzanılmasını sağlar. Cevat Fehmi Başkut, Reşat Nuri Güntekin, Nazım Kurşunlu, Turgut Özakman, yeni oyunlarının, Orhan Asena, Çetin Altan, Haldun Taner, Selahattin Batu, Muvaffak İhsan Garan, Galip Guran ilk oyunlarının Devlet Tiyatrosu sahnelerinde başarıyla sergilendiğini görürler. Çocuk Tiyatrosu Mümtaz Zeki Taşkın'ın *Altın Kuş*, *Oyuncakçı Dede*, Sevim San'ın *Ağlayan Çocukla Gülen Kız*, Osman Daloğlu'nun Cindirella masalından uyarladığı *Gül Kız* adlı oyunları ile etkinliğini sürdürür.

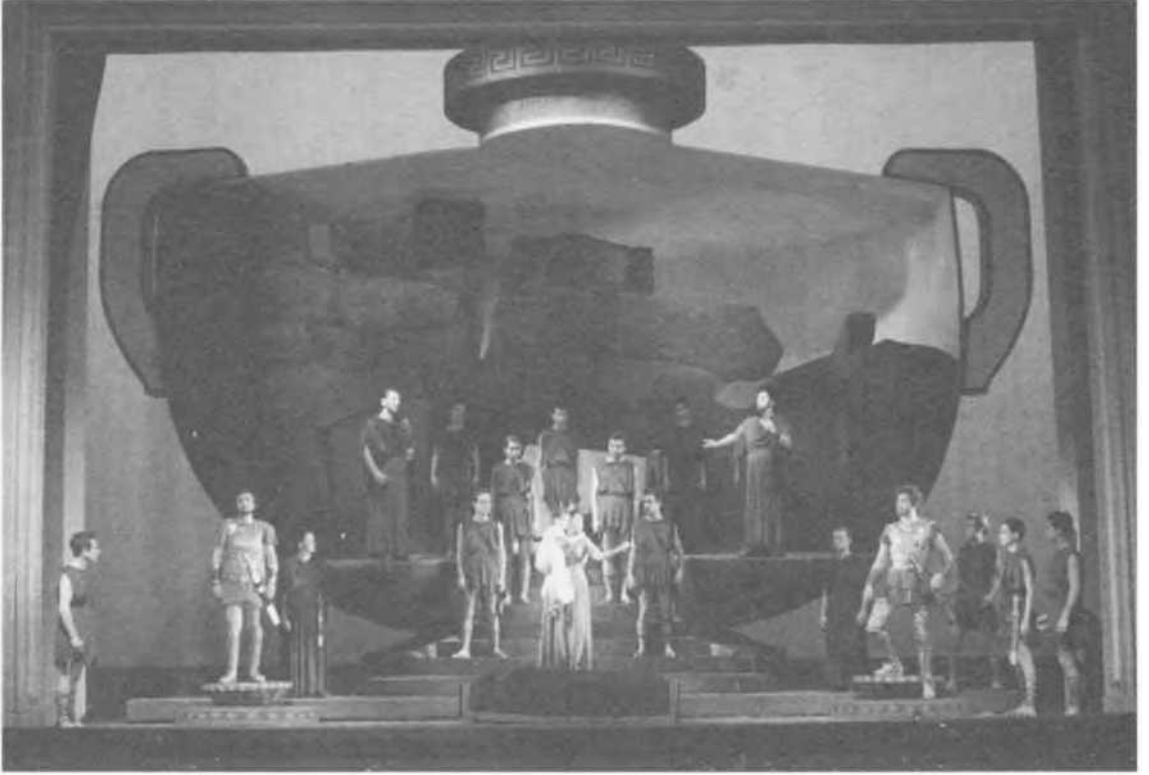
Muhsin Ertuğrul'un 1958 yılında yaş haddi dolayısıyla ikinci kez genel müdürlük görevinden ayrılmasından sonra Devlet Tiyatrosu'nun başına yönetmen ve oyuncu olarak başarılı bir geçmişi olan Cüneyt Gökçer getirilmiş, Gökçer kesintisiz olarak yirmi yıl bu görevde kalmıştır. Altmışlı ve yetmişli yıllar Devlet Tiyatrosu etkinliklerinin daha da yaygınlaştığı, yerli oyun yazarlığımızın daha da geliştiği yıllar olacaktır.

Kırklı ve ellili yıllarda Devlet Tiyatrosu sahnelerinde sergilenen oyunlar, kendi oyun yazarlarımızın oyunlarına öncelik tanındığını, aynı zamanda dünya tiyatro repertuarının en seçkin örneklerine yer verildiğini gösterir. Cüneyt Gökçer, Melek Ökte, Salih Canar, Şahap Akalın, Mahir Canova, Ertuğrul İlgin, Ulvi Uraz, Ragıp Haykır, Asuman Korad, Muazzez Lutas, Nermin Akagündüz, Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Ahmet Evintan, Saim Alpago, Kerim Afşar, Semih Sergen, Macide Tanır, Yıldırım Önal gibi iyi bir konservatuvar eğitiminin bütün artılarını sergileyen oyuncuların rol aldıkları ve başarıya ulaştırdıkları, Ahmet Kudsi Tecer'in *Köşebaşı*, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos*, Selahattin Batu'nun *Güzel Helena*, Sophocles'in *Kral Oidipus*, Shakespeare'in *On İkinci Gece*, *Hamlet*, Thornton Wilder'in *Bizim Şehir*, Pirandello'nun *Size Öyle Geliyorsa Öyledir*, Arthur Miller'in *Cadı Kazanı*, Karl Wittlinger'in *Samanyolu*, John Osborne'nun *Öfke*, Edward Albee'nin *Hayvanat Bahçesi*, Eugene O'Neill'in *Günden Geceye*, Ionesco'nun *Gergedan*, Buchner'in *Woyzeck*, Max Frisch'in *Andorra*, Sean O'Casey'nin *Dünyanın Düzeni*, Dürrenmatt'ın *Yaşlı Hanımın Ziyareti*, Pirandello'nun *IV. Henry* gibi oyunlar, repertuarın saptanmasında gözetilen seçicilik, oyunların sahnelenmesinde ve seyirci önünde oynanmasında gösterilen özen ve ulaşılan yetkinlikle, Devlet Tiyatrosu'nun çitayı çağdaş tiyatro sanatı düzeyine yükselttiğini gösterir.

Devlet Tiyatrosu'nun bu dönemdeki önde gelen yönetmenleri, Takis



[üstte] *Othello* [Metin
And arşivi].
[altta] *Finten* [Metin And
arşivi]



Selahattin Batu'nun
Güzel Helena oyunundan
bir sahne, Devlet
Tiyatrosu, 1955 [Metin
And arşivi]

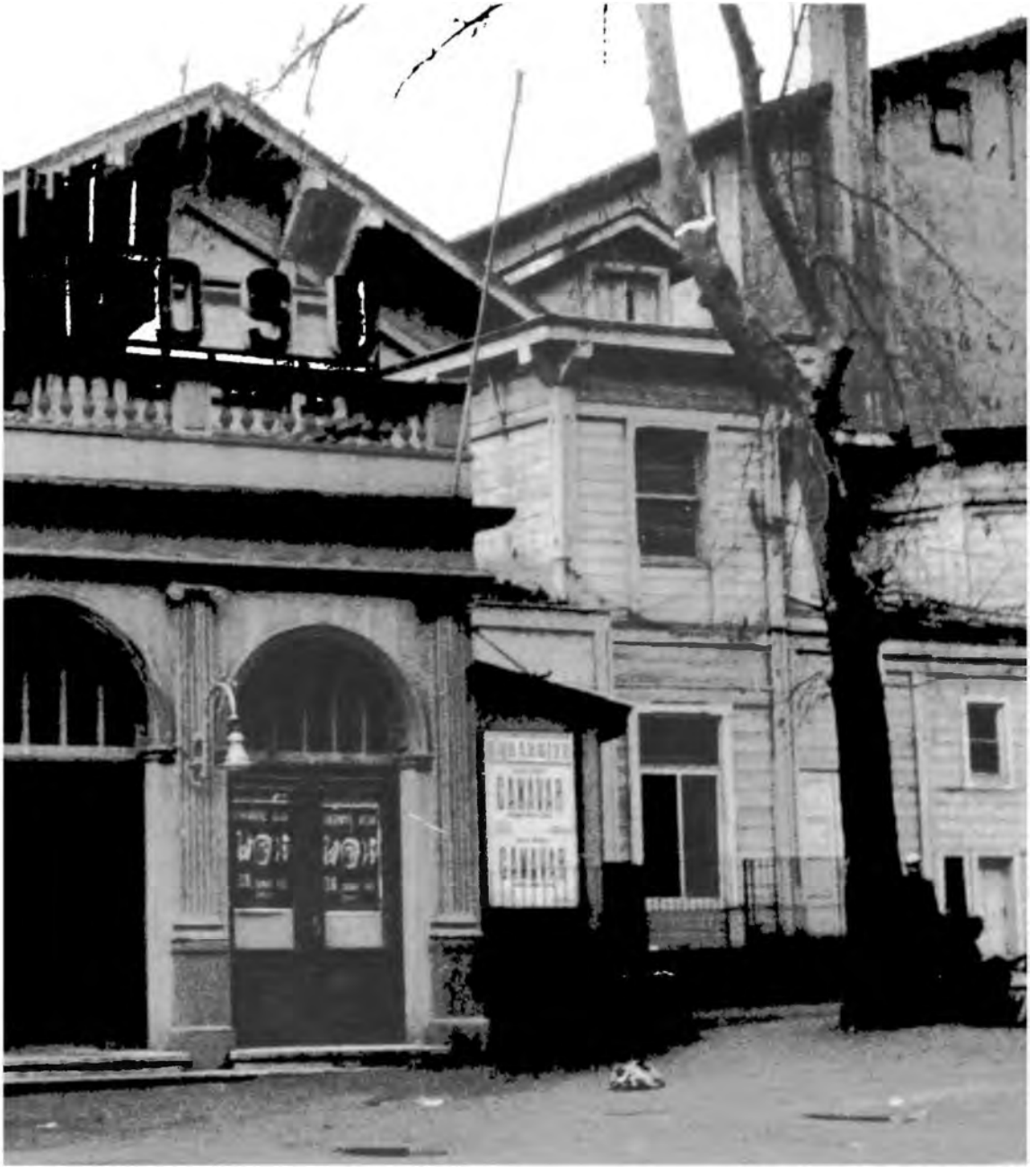
Muzenidis, Renato Mordo, Mahir Canova, Cüneyt Gökçer; sahne tasarımcıları, Turgut Zaim, Tarık Levendoğlu, Hüseyin Mumcu, Refik Eren; ışık tasarımcısı Nuri Özakyol ve konservatuvarın ilk mezunları olan sanatçılara daha sonraki yıllarda katılan oyuncular, Asuman Korad, Yıldız Akçan (Kenter), Müşfik Kenter, Nihat Akçan, Yalın Tolga, Turgut Ökutman, Tekin Akmansoy, Aclan Sayılğan, Haldun Marlalı, Umran Uzman, Ziya Demirel, Nuri Gökseven, Asuman Çağlayansu, Haşim Hekimoğlu, Haydar Ozansoy, Ekmel Hürol, Yıldırım Önal, Haluk Kurdoğlu, Jale Uzman (Birse), Kerim Afşar, Semih Sergen, Ahmet Evintan, Muammer Esi, Baykal Saran, Gökçen Hıdır, Oytun Şanal, Meral Gözendör, Çetin Köroğlu, Türkan Bora, Gürbüz Bora, Vedii Cezayirli, Günaydın Yaltrak, Fikret Ergin, Raik Alınacı, Gülşen Alınacı, Ali Algın, Fikret Tartan, Ejder Akışık, Elçin Saracoğlu, Babür Nutku, Üner İlsever, Ahmet Demirel, Tansu Aytar gibi sahne sanatçılarıdır.

Ülkemizin bu en eski ödenekli tiyatrosu bir önceki dönemin uzantısı sayılabileceğimiz sorunları yaşamaktadır. Tepebaşı'ndaki Amphi, Asri Sinema, Ses Sineması adlarını almış olan yapı, 1941 yılında Şehir Tiyatrosu'na geçmiş ve Şehir Tiyatrosu'nun Komedi Bölümü olarak Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nun yanındaki yerini almıştır. Yerli ve yabancı oyunlardan oluşan bir repertuar uygulanmaktadır. İç ilişkilerdeki huzursuzluk sürmekte, kimi sanatçıların, önceki yıllarda olduğu gibi, bu kurumdan ayrılıp özel topluluklara geçtikleri görülmektedir. Yönetmelikte iyileştirme yapma girişimlerine karşın huzursuzluk devam eder. 1946 yılında Şehir Tiyatrosu'na yeniden katılan Muhsin Ertuğrul bir atılım dönemini başlatmıştır: “Şehir Tiyatrosu'nda Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü, yüz defa arka arkaya, kalabalığı hiç eksilmeden oynandı, bıraksaydık daha oynanacaktı da. Bu, Türk tiyatrosu için olduğu kadar İstanbullular için de yüz ağartıcı bir başarıdır. Bunun gerçek değerini kavramak için son yirmi yılın tiyatrosuna şöyle bir göz atmalıyız” diye başlayan yazısında Muhsin Ertuğrul, kuşbakışı bir değerlendirmeye başından beri seyirci sayısını arttırmak için harcanan çabayı, yeni seyirci topluluğu yetiştirmek için düzenlenen özel öğrenci gösterimlerini, bir günde üç temsil vermek zorunda kalışlarını, halk geceleri uygulamasını özetliyor, karlı bir gecede Strindberg'in *Zafer Sarhoşları* adlı yapıtını bir bakkal çırağı, bir şoför ve bir doktorun oluşturduğu üç kişilik seyirci önünde oynadıkları geceyi anarak bir oyunun iki hafta üst üste oynatabilmesinin büyük başarı sayıldığı günleri anımsıyor. Artık öğrenci günlerinde bilet bulmanın zorlaştığını, bunun çocuk tiyatrolarının kurulmasıyla ve çocuklara tiyatro sevgisinin aşılanmasıyla başarıldığını belirtiyor.

İstanbul Şehir Tiyatrosu



Istanbul Şehir Tiyatrosu,
Tepebaşı Sahnesi, 1970



"Bütün bu planlı çalışmalardan sonra şimdi size 'bu yıl Reşat Nuri'nin Yaprak Dökümü yüz kere arka arkaya oynandı' dersem sonuca ermek için işe nasıl başladığımızı, ne sarp yollardan geçtiğimizi, ne zorluklara katlandığımızı, nasıl canımızı dişimize takarak ayak dirediğimizi düşünür ve bunun bize nelere, ne kayıplara mal olduğunu anlarsınız. [...] Biz o bahtiyar insanları ki ömrümüzü seve seve verdiğimiz ve kısır sanılan bir mesleğin yeşermesini, üremesini, gelişmesini gördük. Şayet bu uğurda canlarını harcıyan fakat bugünü görmeden göçen sanatkar arkadaşlarımıza, çalışmalarının boşa gitmediğini duyurmak kabil olsaydı, bu sevincimiz asıl o zaman tam olurdu."¹

¹ Muhsin Ertugrul, *Türk Tiyatrosu* dergisi, Mart 1944, sayı: 169.

² Hakan Altuner, *Şehir Tiyatroları 70. Yıl Özel Sayısı*.

İstanbul Şehir Tiyatrosu, oyunlarını Tepebaşı Dram Tiyatrosu ile Tepebaşı Komedi Tiyatrosu'nda sergilemektedir. Kurumun bir de çocuk tiyatrosu birimi vardır. Muhsin Ertugrul'un 1949 yılında Devlet Tiyatrosu'na genel müdür atanarak Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılmasından sonra ortaya yeni sorunlar çıkmıştır. Büyük ölçüde huzursuzluğun nedeni, belediye meclisinin, Muhsin Ertugrul ayrıldıktan sonra hazırladığı yeni yönetmelik olmuştur. Bu yönetmelik, kıdemli sanatçılarla yeni sanatçılar arasındaki görüş ayrılığının büsbütün su yüzüne çıkmasına neden olmuştur. Kimi sanatçılar tiyatrodan ayrılmış ya da uzaklaştırılmışlardır. Bu yönetmelik gereğince 1952 yılında bir edebi heyet kurulmuştur. Edebi heyetin görevi hangi oyunların sahnelenebileceğini saptamaktır. 1952 yılında Orhan Hançerlioglu kurumun başına getirilir. Yönetmen sıkıntısını gidermek üzere Düsseldorf Sanat Akademisi ve Köln Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde okumuş olan, Alman asıllı yönetmen ve sahne tasarımcısı Max Meinecke, Belediye Başkanı Prof. Dr. Fahrettin Kerim Gökay tarafından Viyana'dan davet edilmiş ve Şehir Tiyatrosu'na başyönetmen olarak atanmıştır. Meinecke altı yıl bu görevde kalır. Max Meinecke daha sonra Devlet Tiyatrosu'nda yönetmen olarak oyunlar sahneleyecek, Devlet Konservatuarı'nda, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Kürsüsü'nde öğretim elemanı olarak görev yapacaktır. Ellili yıllarda İstanbul Şehir Tiyatrosu kuruluşu içinde iki yeni sahne daha açılır. 1955 Aralık ayında Eminönü Bölümü ve aynı tarihte Yeni Tiyatro gösterimlerine başlar. Hakan Altuner Şehir Tiyatrosu'nun gelişimiyle ilgili olarak şu bilgiyi vermektedir:

"Oyunun sahnelenmesine, dekorların yapımına, oyuncuların seçimine gösterilen özenle birlikte, izleyicilerin sayısı da her geçen gün çoğalmakta ve yepyeni sahnelere ihtiyaç duyulmaktadır. Yüzbinlerin sıcak yaz gecelerini ferahlatan Gülhane Parkı da bu yıllarda Şehir Tiyatrosu'nun bir sahnesi olur."²

Şehir Tiyatroları'nda düzenli olarak temsiller verilmesine, yeni sah-

nelerin açılmasına karşın iç huzursuzluk sürmekte sanatçılar yönetimden, yönetim sanatçılardan yakınmaktadır. Şehir Tiyatroları'nın nasıl düzeltileceği ellili yılların tartışılan konusu olmuştur. Bu konuda Prof. Dr. Metin And şu bilgiyi aktarıyor:

"1954'te İstanbul Şehir Tiyatrosu yine huzursuzluk içindeydi. Varlık dergisi 'Şehir Tiyatrosu hakkında ne düşünüyorsunuz?' sorusunu yöneltmiştir. Sait Faik, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Haldun Taner, Oktay Akbal, Salah Bırsel, Tunç Yalman, Zahir Güvemli, Sabahattin Eyüboğlu, Adalet Cimcoz, Behçet Necatigil, Nurettin Şazi Kösemihal cevaplarında özellikle oyun seçimini, halkın beğenisini, sağduyusunu hiçe sayan tutumunu ve Edebi Heyeti başlıca aksaklık konusu görmüşlerdir."¹

1959 yılında Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'nden ayrılmış olan Muhsin Ertuğrul yeniden Şehir Tiyatrosu'nun başına getirilir.

¹ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*, Ankara 1973.

Kırkılı yılların önemli bir gelişimi, 1946'da İzmir Şehir Tiyatrosu'nun açılmasıdır. İzmir Halkevi Tiyatro Kolu çalışmalarını amatör düzeyde sürdürürken Avni Dilligil'in girişimi, dönemin belediye başkanı ve belediye meclisi üyelerinin desteğiyle kurulan İzmir Şehir Tiyatrosu, Kültürpark Sergi Sarayı'nda, Strindberg'in *Suçlu mu?* adlı oyunuyla perdelerini açmıştır. Bu binanın 1948 yılında yanması üzerine İzmir Şehir Tiyatrosu etkinlikleri Halkevi sahnesinde sürdürülür. Tiyatronun sorunlarının giderilmesine yardımcı olmak üzere İzmirli aydınların kurdukları Tiyatro ve Kültür Sevenler Derneği tiyatronun parasal ve yönetsel sorunlarının çözümüne yardımcı olmaya çalışırsa da, bu çaba tiyatroyu ancak dört yıl ayakta tutabilmiştir. İzmir Şehir Tiyatrosu, açıldığı yıldan başlayarak kapanıncaya kadar çocuk temsillerine de yer vermiştir. Bu tiyatrodaki ilk kez sahneye konulan çocuk oyunu Mümtaz Zeki Taşkın'ın *Altın Kalem*'idir. Belediye meclisinin kararıyla kapatıldığı 1950 yılına kadar İzmir Şehir Tiyatrosu'nda eli iki değişik oyun sergilenmiş, 1947-50 yılları arasında otuz iki sayı *Tiyatro* adlı bir dergi yayımlanmıştır. İzmir Şehir Tiyatrosu'nun İzmir'in sanat ve kültürüne bir katkısı da İzmirli oyun yazarlarının yetişmesine fırsat yaratmış olmasıdır. Necati Cumalı'nın *Boş Beşik* adlı oyunu 1949 yılında ilk kez bu sahnede sergilenmiştir.¹

İzmir Şehir Tiyatrosu kapatıldıktan sonra sanatçıların kişisel girişimleriyle kurdukları İzmir Komedi Tiyatrosu ve Bizim Tiyatro toplulukları kısa süreli çalışmalarına İzmir'in tiyatro yaşamını canlı tutmaya çalışmışlardır. İzmir Tiyatro Sevenler Derneği'nin girişimiyle 1955 yılı sonunda, Necati Cumalı'nın yönetiminde kurulan Ara Tiyatro da kısa süre son-

İzmir Şehir Tiyatrosu

¹ Efdal Sevinçli, *İzmir'de Tiyatro*, Ege Yayıncılık, İzmir 1994.

ra dağılır. İzmir seyircisi, 1956 yılında İzmir Devlet Tiyatrosu kurulunca-ya kadar başka kentlerin tiyatro topluluklarının turne temsilcilerini izlemekle yetinmek zorunda kalır. Kültürpark bu topluluklar için çok elverişli bir mekân olarak değerlendirilir.¹

1 Efdal Sevinçli, *age*.

Adana Şehir Tiyatrosu

Adana, çeşitli toplulukların yaptıkları turne temsilcilerinden, Gençler Temsil Mahfeli'nin ve Adana Halkevi Temsil Şubesi'nin çalışmalarından tiyatro sanatını tanımış tiyatro seyircisini yetiştirmiş bir kenttir. Kırklı yıllarda Adana'da bir şehir tiyatrosu kurulması yolunda tiyatro sanatçısı Burhanettin Tepsi'nin, Adana Halkevi Temsil Şubesi'nden bir grubun girişimleri sonuçsuz kalırsa da 1954 yılında Devlet Tiyatrosu'nda hazırlanmış olan Yağmurcu adlı oyunla Adana Şehir Tiyatrosu resmen açılmış olur. Devlet Tiyatrosu sanatçısı Vedii Cezayirli yönetiminde ilk iki yıl bu tiyatrodaki Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunla açılır. 1958–59 mevsimi ise, *Harp'ut'ta Bir Amerikalı* adlı oyunu sergileyerek açar. Etkinliğini 1964–1965 mevsimi sonuna kadar sürdürmüş olan Adana Şehir Tiyatrosu repertuarında daha çok yerli oyunlara ve ciddi oyunları dengelemek üzere yabancı bulvar güldürülerine yer vermiştir. Sanatçı kadrosunda sık sık kopmalar olan, yoğun bir iç huzursuzluk yaşayan Adana Şehir Tiyatrosu 1965 yılında kapanır. Adana tiyatroları üzerine ayrıntılı bir araştırma yapmış olan Nurhan Tekerek'in bu konudaki yorumu günümüzde yaşanan sorunlara da ışık tutmaktadır:

“Genellikle sezon başında gösterilen özenli tavır sezon boyunca sürmemiş, gişe uğruna tutarsız bir oyun politikası izlenmiştir. Ayrıca oyunların birçoğunun içerik olarak, yörede çoğunluğu oluşturan kitlelerin gerçeğiyle buluştuğunu söylemek de pek mümkün değildir.”¹

1 Nurhan Tekerek, *Cumhuriyet Döneminde Adana'da Batı Tarzı Tiyatro Yaşamı (1923–1990)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Kültür Sanat dizisi, 1997

Özel Tiyatrolar

Kırklı yıllarda İstanbul'da etkinlik gösteren özel tiyatrolara gelince, 1942 yılında Avni Dilligil'in girişimiyle Ses Opereti Topluluğu kurulmuş, 1947'de bu topluluk dağılmış, daha sonra 1948'den 1955 yılına kadar etkinliklerini Yeni Ses adı altında sürdürmüştür. Pek çok ünlü sanatçıyı kadrosunda bulunduran bu tiyatrodaki daha önce Şehir Tiyatrosu'nun sevdirdiği yerli operetler sahnelenmiştir. İstanbul Opereti bu topluluktan ayrılan bir grup sanatçı tarafından kurulmuştur. Önceleri Taksim'deki Maksim lokalinde temsillerine başlayan sonra Elhamra Sineması'na geçen İstanbul Opereti, 1959–60 mevsiminde adını İstanbul Tiyatrosu'na çevirerek müzikli komedi ve vodvil türünde oyunlar sergilemeyi sürdürmüştür. Yeni Ses topluluğunun geride kalan sanatçılarıysa, Şen Ses Opereti adı altında önceleri Zeki Alpan, daha sonra Vahi Öz'ün yönetiminde yerli ve yabancı

operet türü oyunlar ve müzikli komediler sergilemişlerdir. Bu tiyatro 1961-1962 mevsimi sonunda kapanmıştır. Operet türünde oyunlar sahneleyen bir başka topluluk da Sadi Tek, Muammer Karaca işbirliğiyle kurulmuş olan Yeni Halk Opereti olmuştur. 1940-50 yılları arasında etkinlik gösteren öteki tiyatro toplulukları Atila Revü Topluluğu, İstanbul Vodvil Tiyatrosu, Doğu Tiyatrosu, Cevdet Güldürücü, Eti Tiyatrosu, Seniye Tepsi Tiyatrosu, Toto ve Sıtkı Akçatepe Tiyatrosu, Vahi Öz Opereti, Avni Dilligil'in Mümtaz Ener'le birlikte kurdukları Çığır Sahne, Saat 6 Tiyatrosu'dur. 1952 yılında operet oynamak üzere kurulmuş olan bir topluluk da Aksaray'daki Aynur Sineması'nda temsillerine başlayan Tevhit Bilge Tiyatrosu'dur. Bu tiyatronun ileriki yıllarda dağılıp yeniden toplandığı ve sık sık salon değiştirdiği görülecektir.¹

Ellili yılların önemli tiyatro olaylarından biri, Muammer Karaca'nın kendi binasını yaptırması olmuştur. Karaca Tiyatro, 1955 yılında Refik Kordag'ın yazdığı *Etnan Bey Duymasın* adlı politik güldürüyle açılmıştır. Zamanın Başbakanını sevimli bir biçimde taşıyan bu oyun çok tutulmuş ve yönetim tarafından hoşgörülle karşılanmıştır. Muammer Karaca Tiyatrosu'nun en ünlü yapıtıysa, Refik Kordag'ın Muammer Karaca ile birlikte sahneye uyarladıkları, yetmişli yıllara kadar 4000'i aşkın kez seyirci önüne çıkarak izlenme rekoru kıran *Cibali Karakolu* oldu. Bu oyun, semt karakoluna topladığı çevre halkının günlük yaşamından kesitler verecek bildik bir yaşam biçimine ayna tutarken, güldürücü olduğu kadar hüznü verenici olan gerçeklere dikkat çekmiştir.

Sahne yaşamına Darülbeydi'de başlayan, sonra özel operet topluluklarında sahneye çıkan ve giderek kendi topluluğunu kuran Muammer Karaca, tuluat tiyatrosu geleneğini politik taşlamalarla güncel olana uygulamış, kalın çizgili güldürü kanavası içinde doğaçlamaya bolca yer vererek hem oyunculuk hünerini göstermiş, hem de sahneden doğrudan seyirciye yönelttiği taşlamalarla kıvrak zekâsını kanıtlamıştır. İlk kadrosunda Adile Naşit, Salih Tozan, Selim Özcan, Ziya Keskiner, Tolga Tigin, Güler Kıpçak, Mesude Eker, Aysel Gürel gibi sanatçılar bulunan, daha sonra bu kadroya yeni sanatçılar eklenen Muammer Karaca Tiyatrosu'nun Türk tiyatro yaşamında kendine özgü bir yeri vardır. Muammer Karaca Tiyatrosu 1959'da dağılmış, bir yıl sonra yeniden kurulmuştur.

Ellili yıllarda kurulan ve uzun yıllar yaşamını başarı ile sürdüren özel tiyatro topluluklarından biri de Dormen Tiyatrosu'dur. Amerika Birleşik Devletleri'nde tiyatro eğitimi görmüş olan Haldun Dormen'in yönetiminde 1954 yılında kurulan amatör nitelikli Cep Tiyatrosu, Haldun Dormen'in yönettiği kurslardan yetişen oyuncuların 1955 yılında profes-

¹ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, s. 210-217.

yonel nitelikte sergiledikleri *Papaz Kaçtı* adlı oyunla Dormen Tiyatrosu'na dönüşmüş, bu oyunda rol alan genç sanatçılar bu tiyatronun ilk kadrosunu oluşturmuştur. Bunu izleyen iki yıl Cep Tiyatrosu amatör etkinliklerini sürdürmüş, 1957 yılında Dormen Tiyatrosu, Cep Tiyatrosu'ndan tamamen ayrılmıştır. Aynı yıl Küçük Sahne'yi kiralayan Haldun Dormen, 1962 yılına kadar oyunlarını bu tiyatrodaki sahnelemiştir. İlhan İskender, Bilge Zobu, Erol Keskin, Yılmaz Gruda, Altan Erbulak, Erol Günaydın, Zerrin Arpad, Yıldız Alpar, Aydemir Akbaş, Can Kolukısa gibi kimi bugüne dek sahnede sanatını sürdüren oyunculardan oluşan ilk oyuncu kadrosu, Tolga Aşkıner, Cahit İrgat, Gülsüm Kamu, Müşfik Kenter, Göksel Kortay, Perihan Köksal, Yılmaz Köksal, Tuncel Kurtiz, Başar Sabuncu, Duygu Sağıroğlu, Ulvi Uraz, Tunç Yalman, Güzin Özipek, Cahide Sonku, Gülriz Sururi, Nisa Serezli gibi sanatçıların da katılımlarıyla gelişmiştir. Başlangıçta her türden oyuna yer veren repertuarında giderek vodvillerin, bulvar komediyalarının yoğunluk kazandığı Dormen Tiyatrosu'nun, çok dinamik, çok tartımlı yönetim ve oyunculuk yeteneği isteyen bu türlerde başarılı olarak tiyatro yaşamımızda kendine özgü bir yer aldığı görülecektir.

1959 yılında Devlet Tiyatrosu'ndan kendi istekleriyle ayrılan Yıldız Kenter ve Müşfik Kenter, Muammer Karaca ile işbirliği yaparak Ertuğrul Muhsin yönetiminde, daha o zaman adı belirtilmemiş olan bir topluluk kurmuşlardır. Bu topluluk, 1961 yılında kurulacak olan Kent Oyuncuları topluluğunun çekirdeğini oluşturmuştur.

Ellili yıllarda Ankara'da da özel tiyatro açma girişimlerinin başladığı görülür. Devlet Tiyatrosu sanatçıları zaman zaman bağlı bulundukları kurumdan ayrılarak kendi topluluklarını kurarlar. 1953'ten beri gösterimlerini Ankara'da sürdüren Sadi Tek Tiyatrosu'nu saymazsak Ankara'da ilk özel tiyatro, Devlet Tiyatrosu sanatçılarından Oğuz Bora, Baykal Saran, İl-kay Saran, Kadriye Tuna, Ziya Akelli, Fazıl Garan, Şakir Bozbağ'ın kurdukları Beşinci Tiyatro olmuştur. Daha sonra bu tiyatro salonu yeniden onanılarak yerine Devlet Tiyatrosu'nun Yeni Sahne'si açılacaktır.

Amatör topluluklar

Bu yıllarda kimi amatör tiyatro toplulukları tiyatro yaşamına yeni bir soluk, yeni bir renk ve canlılık getirmiştir. Bu toplulukların başında Genç Oyuncular gelir. 1957 yılında Teknik Üniversite, Galatasaray Lisesi, Robert Kolej, Edebiyat ve Tıp fakülteleri öğrencilerinden tiyatro seven bir grubun Genç Oyuncular topluluğunu kurdukları görülür. Sonraki yıllarda Dostlar Tiyatrosu'nun ve Arena Tiyatrosu'nun çekirdeğini oluşturacak olan bu grup içinde Genco Erkal, Mehmet Akan, Çetin İpekkaya, Ergun Köknar, Yücel Tanyeri, Oya Kaynar gibi, ileride tiyatroyu profesyonel bir

uğraş olarak sürdürecektir olan sanatçılar yer almışlardır. Bu konuda etraflı bir araştırma yapmış olan Dr. Gülayşe Erkoç şu saptamayı yapmıştır:

*"Genç Oyuncular topluluğu, Türkiye'de kotarılmaya çalışılan kültür seferberliği içinde yer almış olan bir topluluktur. Topluluk çalışmaları gerek toplumcu çizgisi ve çabası, gerek denemeci, araştırmacı yanı ve girişimleri ile hem Dostlar Tiyatrosu kurucuları için, hem de etkinliklerine atılan diğer amatör tiyatrocular için bir okul olmuştur."*¹

Genç Oyuncular'ın yayımladığı bildirgede topluluğun amacının iyi tiyatrodan uzak topluluklara tiyatro götürmek olduğu, bu amaçla topluluğun sistemli ve verimli bir çalışmayla semt semt, şehir şehir dolaştıkları belirtilmiştir. Genç Oyuncular'm bu bağlamda gerçekleştirdikleri çok önemli bir girişim 1958-1960 yılları arasında art arda düzenlenen Erdek Şenliği'dir. Bu şenlik o yıllarda Erdek'i bir kültür merkezine dönüştürmüş, amatör ve profesyonel tiyatro sanatçıları buluşturmuş, orkestra konserleri, bale, şan, sinema gösterileri, resim, karikatür, fotoğraf, kitap sergileri, şiir ve fıkra resitalleri, sanatçılarla yapılan söyleşilerle sanatı, birkaç büyük ayrıcalıklı kentin kültür zenginliği olmaktan çıkartıp halk kitlelerine ulaştırma yolunda atılan önemli bir adım olmuştur. Genç Oyuncular'ın bir başka başarısı da Avrupa'nın öncü yazarlarının oyunları yanında, *Tavatı Kütüpatı*, *Vatandaş Oyunu*, *Büyücü Oyunu*, *Keloğlan* gibi, toplu çalışmayla oluşturdukları oyunları ve topluluğun üyesi Atila Alpöge'nin *Çürük Elma*, *Kervan*, Mehmet Akan'ın *Kiraz Çiçek Açıyor Aykırı Dam Üstünde*, Ahmet Kudsi Tecer'in *Bir Pazar Günü* adlı oyunları gibi, geleneksel oyunlarımızın öz ve biçim özelliklerinden yararlanma yolunda ciddi denemeler olan yapıtları sahneleyerek tiyatro sanatına yeni bir renk katmaları, yeni bir ufuk açmaları olmuştur.

Türk tiyatrosunun gelişimine katkıda bulunan bir amatör topluluk da 1955 yılında Ankara'da kurulmuş olan Ankara Deneme Sahnesi'dir. Münip Senyücel, Aydın Erdem, Erol Kardeseci'nin tiyatro sevgisiyle gerçekleşen bu girişim 1956'da Tiyatro Sevenler Gençlik Cemiyeti adı altında bir dernek yapısına kavuşur. İlk oyunu olan Molière'in *Cimri*'sinden başlayarak düzenli temsiller veren Deneme Sahnesi etkinliklerini günümüze kadar sürdürmüştür. Zafer Ergin, Erkan Yücel, Halil Ergün, Köksal Engür, Rüştü Asyalı gibi günümüzün önde gelen sanatçıları tiyatro yapmaya Deneme Sahnesi'nde başlamış, Yılmaz Onay, Nihat Asyalı, Nurhan Karadağ bu sahnede yönetmenlik yapmışlardır. Camus, Sartre, Tardieu, Brecht gibi çağdaş yazarların oyunlarını sahneleyen topluluk Nihat Asyalı'nın Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* adlı romanından oyunlaştırdığı *Uzundere* ile Nancy Festivali'ne katılmış, Yılmaz Onay'ın yönettiği bu

¹ Gülayşe Erkoç, *Türk Tiyatrosunda 1960-1970 Dönemi*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı'nda hazırlanmış olan doktora tezi, Ankara, 1993.

oyunla büyük ödüle layık görülmüştür. Münip Senyücel'in yönettiği Gön-
gör Dilmen'in *Ayak Parmakları* adlı oyun da uluslararası şenliklerde ödül
almıştır. Deneme Sahnesi'ni uzun yıllar yönetmiş olan Nurhan Karadağ
dramatik köylü oyunları üzerinde yaptığı araştırmaların sonucu olarak
derlediği oyunları bu toplulukta sahnelemiş, Anadolu'da yaşamakta olan
bu halk tiyatrosu geleneginden çağdaş tiyatrodan yararlanılabileceğini Ünal
Akpınar'ın *Bozkır Dirliği* adlı oyununu köy seyirlik oyunları biçiminde
sahneleyerek göstermiştir. Deneme Sahnesi, Başar Sabuncu'nun *Gerçek
Kavga*, Gülşen Karakadioğlu'nun *Asis* gibi oyunlarını Nurhan Karadağ yö-
netiminde seyirlik köy oyunları biçiminde ve söyleşili tiyatro olarak
oyunlaştırmış, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde seyircinin katılımını sağla-
yarak sergilemiştir. Günümüzde Şenol Tiryaki'nin başkanı olduğu Dene-
me Sahnesi, tiyatromuza kendine özgü kişiliğini kazandırma yolundaki
denemelerini her yıl yeni oyunlar sergileyerek sürdürmektedir.

Akademik düzeyde tiyatro eğitimi

Bu dönemde gerçekleştirilmiş olan önemli bir girişim üniversitede tiyatro
eğitimine yer verilmesi oldu. Dış ülkelere yaptığı gezilerde tiyatro eğitimi
yapan üniversiteleri ziyaret eden Muhsin Ertuğrul, 1956 yılında yazdığı
bir yazıda. "Yalnız gönül istiyor ki, en yakın zamanda bizim üniversitelerimiz
de, özellikle tiyatro yazarlarımızın yetişebilmesi için edebiyat fakültelerinde bi-
rer tiyatro enstitüsü kursunlar ve böylelikle biz Avrupa ve Amerika'dan, hele
şimdi Asya'dan geri kalmıyalım." diyordu.¹ Muhsin Ertuğrul'un bu dileği-
ni paylaşan aydınların bir kamuoyu oluşturması sonucu 1958 yılında An-
kara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde bir Tiyatro Enstitü-
sü kurulmuştur. Prof. Bedrettin Tuncel ve Prof. İrfan Şahinbaş'ın girişi-
miyle ve fakülte dekanı Prof. Dr. Ekrem Akurgal'ın desteğiyle gerçekleştirilen
bu girişimin amacı, Ankara Üniversitesi Senatosu'nun 24.12.1957
tarihli toplantısında saptanmış ve 3.1.1958 tarihinde Milli Eğitim Bakan-
lığı tarafından onaylanmış olan yönetmeliğinde belirtildiğine göre, dünya
ve Türk tiyatrosunu incelemek, tiyatro tarihimizi ve eserlerimizi yurtiçin-
de ve yurtdışında tanıtmak için incelemeler ve çalışmalar yapmak, tiyatroyu
bilgi ve anlayışla izleyebilecek, tiyatro kültürü olan mezunlar yetiştir-
mek, özellikle genç yazarlara tiyatro yazma tekniğini öğretmek olarak sap-
tanmıştır. Akademik eğitim görmüş tiyatrocular yetiştirme dileğinin ger-
çekleştiğini gören Muhsin Ertuğrul şöyle diyordu:

"Sessiz sedasız etkinliğe geçen bu enstitünün Türk tiyatrosunda en
büyük devrimi yapacağına ötedenberi inananlardan biriyim. [...]

Tiyatro yazarlığımız bu güne kadar kendi kendine yetişsin diye
bıraktığımız bakımsız, kurak bir alanda yıllarca çabaladı durdu. [...]

¹ Muhsin Ertuğrul, "Amerika'da Tiyatro", *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim*, Yanık Yayınları, İstanbul 1970, s. 60.

Tiyatro yazarı yetişmek isteyen istidatlara teknik yönden bilgi verecek olan bu enstitünün Türk tiyatrosuna iyi yazarlar yetiştireceğine inanıyorum ve inançla enstitüyü bu kadar kısa bir zamanda kuranlara hayranlığımı ve minnetimi haykırmak istiyorum. [...] Bence bu enstitü; Türk tiyatro tarihinde doğru atılmış üçüncü adım, üçüncü temel direği olarak yer alacaktır.”¹

¹ Muhsin Ertugrul, “Tiyatro Enstitüsü”, *age*, s. 68.

1 Mart 1958 tarihinde çalışmalarına başlayan enstitünün başkanı Prof. Bedrettin Tuncel, yardımcısı Prof. İrfan Şahinbaş ve ilk asistanı Sevdâ Şener, kısa bir süre sonra Özdemir Nutku oldu. Rockefeller Vakfı’nın yardımıyla yurdumuza gelen Amerikalı ünlü tiyatro adamı Prof. Macgowan’ın yönettiği ilk oyun yazarlığı seminerine Refik Erduran, Metin And, Haldun Taner, Çetin Altan, Aziz Nesin, Turgut Özakman, Orhan Asena, Cahit Atay, Nazım Kurşunlu, Suat Taşer, Handan Ural, Sevgi Batur (Sanlı), Ziya Demirel, Sabahattin Engin, Muvaffak İhsan Garan gibi, o günün genç yazarları ve sanatçıları katılmışlardır. Daha sonra bu seminerler Prof. Grant Redford tarafından yönetilmiş, ayrıca Mustafa Nihat Özön, Refik Ahmet Sevgil, Ahmet Kudsi Tecer, Haldun Taner, Prof. Bedrettin Tuncel tarafından verilen dersler eklenmiştir. 1961 yılında kapatılan Tiyatro Enstitüsü, 1964 yılında dört yıllık eğitim veren bir tiyatro kürsüsü olarak açılmış, başına Prof. Dr. Melahat Özgü getirilmiş, Metin And, M. Meinecke kadroya katılmışlardır. Bugün Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü, Tiyatro Tarihi ve Teorisi Anabilim, Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk Anasanat dallarında, lisans ve yüksek lisans düzeyinde öğretim ve eğitim yapmaktadır.

Kırklı ve ellili yıllar yerli oyun yazarlığımızın gelişme yılları olmuştur. Mahmut Yesari, Reşat Nuri Güntekin, Vedat Nedim Tör, Necip Fazıl Kısakürek, Faruk Nafiz Çamlıbel, önceki dönemde olduğu gibi oyun yazmayı sürdürmektedirler. Selahattin Batu, Ahmet Muhip Dranas, Ahmet Kudsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, Nahit Sırrı Örik, Oktay Rifat Horozcu, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı kırklı yılların; Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Nazım Kurşunlu ellili yılların tiyatro yazınımıza kazandırdığı, bir bölümü ileriki dönemlerde de oyun yazarlığını sürdürecektir olan yazarlarımızdır. Ayrıca bu dönemde Sedat Simavi, Galip Arcan, Galip Güran, Nihal Karamağralı, Cahit Uçuk, Sevgi Sanlı, M. Feridun Belisar, Sabih Gözen’in bir ya da iki oyunları sahnelenmiştir. Kırklı yıllarda yazılmış oyunların bir bölümünde bir önceki dönemin temaları yinelenmiş, toplumdaki değişim ahlak yozlaşması olarak nitelenmiş, özellikle yasadışı yollardan para kazanan, vurgun-

Oyun yazarlığı

culuk yapanlar, aynı zamanda geleneksel değer yargılarına ters düştükleri gerekçesiyle yerilmiştir.

Toplum sorunlarına, ahlak değerlerindeki yozlaşma olarak tanı koyan ve bir önceki dönemde yazmış olduğu oyunlarında olduğu gibi, belirtilerini aile, komşuluk, iş ilişkilerindeki uyumsuzlukta gören Necip Fazıl Kısakürek'in, *Para, Künye, Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* adlı oyunları İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. 1940 yılında Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *Para*, kirli işler çevirerek varlık edinmiş bir işadamlarının sonunda kendi kurduğu tuzaga düşüşünü gösterir ve bu öyküyü etkileyici konuşmalar ve vurucu olaylarla canlandırır. *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'te ise, eski bir kumarbazın önceki ahlak dışı yaşantısı sırasında yitirdiği ve yıllar sonra bulduğu oğlunu kendininkine benzer bir sondan korumak için harcadığı çaba sergilenmiş, bu konu çerçevesi içinde ikiyüzlü, düzenici, kötücül varsıl kentsoyluyla yüce gönüllü, özverili, dürüst halktan kişiler karşılaştırılmıştır.

Faruk Nafiz Çamlıbel, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *Yayla Kartalı* adlı oyununda saf ve dürüst bir Anadolu çocuğunun paraya saygı gösteren, yabancı özentisi İstanbul sosyetesindeki acıklı durumunu ele almış, güzel sesiyle sosyete hanımlarını büyüleyen gencin kişiliğinin, düş kırıklığı ve bu çelişik değerler arasında bir karpıntı bohçasına dönmesini sergilemiştir.

Nahit Sırrı Örik (1894–1960), *Para Uğrunda* adlı oyunu ile toplumdaki ahlak çöküntüsü konusunda yirmili yıllardan bu yana işlenen temayı yinelemiş ve kirli işlerini yürütebilmek için karısından yararlanan bir işadamlarının bu davranışını akla yakın bir iş ortaklığı olarak yorumladığını göstermiştir.

Görüldüğü gibi oyun yazarlarının bir bölümü, bir önceki dönemdeki eleştiri anlayışını kırklı yıllarda da sürdürmekte, toplumdaki değişimi ahlak değerlerindeki çöküntü olarak açıklamakta, bu çöküntüden Batılılaşma'yı yanlış yorumlamış olan modern kesimi sorumlu tutmaktadır. Reşat Nuri Güntekin, Vedat Nedim Tör, Cevat Fehmi Başkut gibi önceki oyunlarında değer yargılarında meydana gelen değişimi, tinsel değerlerin yitimi bağlamında ele almış olan yazarlarsa, yeni oyunlarında gittikçe güçlenen ticaret ekonomisinin neden olduğu sorunlar üzerinde durmakta, ticaretin vurgunculuk olarak anlaşılmasını ve bunun toplum ahlakı üzerindeki olumsuz etkisini eleştirmekte, İkinci Dünya Savaşı ortamının neden olduğu darlıktan yararlanarak kirli işler çevirenleri yargılamaktadırlar. Oyun yazarları, içinde bulunduğu değer karmaşasından huzursuz olan, toplumsal rolünü belirlemekte zorluk çeken, aynı zamanda ekonomik çalkantı yüzünden para sıkıntısı çeken orta halli insanların tepkileri-

ni dile getirmişlerdir. Duruma geniş açıdan bakmayı başaran Reşat Nuri Güntekin kendi romanından oyunlaştırdığı ve 1943-44 mevsiminde sahnelenen *Yaprak Dökümü* adlı oyununda toplumdaki değerler çatışmasını ve bu çatışmanın dramatik sonuçlarını inandırıcı ve düşündürücü biçimde yansıtmıştır. Oyunun öyküsü, emekli memur Ali Rıza Bey ailesine bu laşan modern yaşama hevesinin, aile üyelerini nasıl yıkma sürüklediğini anlatır. Fakat, yazarın bu malzemeyi oyunlaştırken yüzeysel bir Batı taklitçiliği eleştirisi yapmadığı, sorunu daha derinden kurcaladığı görülür. Ali Rıza Bey'i yıkma sürükleyen biraz da kendi hatasıdır. Çünkü o, toplumda meydana gelen değişimi doğru değerlendirememiştir. Ali Rıza Bey her toplumsal gelişimin potansiyel bir tehlike oluşturduğu kuşkusunu taşıyan tutucu insanların prototipidir. Çalıştığı işyerinde karşılaştığı, namus sorunu olarak yorumladığı bir duruma aşırı tepki gösterir ve işinden ayrılır. Bu, ailenin yoksul düşmesi, babanın aile üzerindeki otoritesini yitirmesi, çocuklarını tehdit eden tehlikeyi gördüğü halde ne önlem almaya, ne de onları uyarmaya gücü yetmemesi ve onların yıkımına tanıklık etmek zorunda kalması demektir.

"Ali Rıza- Salgın gittikçe şiddetini arttırıyor, benim kapımı da zorlamağa başlıyor. Karşı koymak mı, ne ile? Leyla ile Necla, biz de yaşamak istiyoruz diye baş kaldırıyorlar. Biz ne hakla bu cehenneme kapatılıyor? Cehennem bizim evin adı. Çocuklar artık benim çocuklarım değiller. Arasıra derdimi anlatmaya uğraştığım zaman söyleyeceklerimi daha evvelden kabul etmemeğe karar vermiş gibi başlarını yana bükerek bir dinleyişleri var ki, sözümü yarıda bırakıyor. Ne kadar bağırırsam sesimi duyurmağa imkân yok. Nasıl anlatmalı?" [1. perde]

Reşat Nuri Güntekin'in asıl amacı modern yaşama biçimini yargılamak, değer yargılarındaki değişimi sorgulamak değil, değişimin neden olduğu çelişik değerler ortamında yaşayan eşik dönemi insanların dramını yansıtmaktır. Ali Rıza Bey'in dramının toplumsal boyutu, toplumda meydana gelen değişimse, bireysel boyutu da, belli kurallara uyarak yaşamaya alışmış, esneklikten yoksun bir bürokrat oluşudur. Buna, yaşlanmanın, gücünü ve çevresi üzerindeki etkisini yitirmenin düş kırıklığı gibi evrensel bir insanlık gerçeğini de ekleyebiliriz. Yazarın, olaylara kuşbakışı baktığını, durumu eleştirel bir gözle, fakat anlayışla değerlendirdiğini gösteren bir belge Ertuğrul Muhsin'e göndermiş olduğu mektuptur:

"Bizim inkılabımız ikidir; içtimai meselelerimizdeki inkılap, aile hayatımızdaki inkılap. Yahut, istersen, eski kapalı ve muhafazakâr

hayattan yeni hür hayatımıza geçiş de. Birincisinin mucize denilebilecek kadar kolay geçmiş olmasına mukabil, ikincisi güç olmuştur ve hele büyük şehirlerdeki aile hayatında büyük sarsıntılar yapmıştır ki böyle olması zaruridir de. Üstelik bu inkılabın harp sonu denilen bütün dünya için karma karışık bir devre tesadüf etmesi, vaziyetimizi büsbütün güçleştirmiştir. Yaprak Dökümü ufak tefek serpintileri hâlâ devam eden o fırtınanın masalıdır.”¹

1 Reşat Nuri Güntekin,
Darülbeyt dergisi,
15 Aralık 1943, sayı: 163.

Reşat Nuri Güntekin, *Eski Şarkı*'da dokunaklı bir sevi kırgınlığı, *Yaprak Dökümü*'nde acı bir kuşak çatışması çerçevesinde ele aldığı değerler değişimini, sonraki oyunu *Balıkesir Muhasebecisi*'nde (1953) gününün gerçekleri açısından yeniden değerlendirmiş ve *Yaprak Dökümü*'ndeki, modernlik fırtınasına tutulan çocuklarına yenik düşen babanın öyküsünü tersine çevirerek paranın egemenliğine giren çocuklarına oyun oynayan ve onları yenik düşüren baba öyküsünü işlemiştir. Dönem, ticaretin vurgunculuk anlamına geldiği, yasadışı yollarla büyük servetler kazanıldığı dönemdir. Bu dönemde çalışkanlık, namus, dürüstlük değil, para saygı görmektedir. Bir Anadolu kentinde küçük memur olarak çalışan baba, karısı ve çocukları tarafından küçümsenir. Onların yeğlediği kazanç yolunu seçtiğindeyse ailesinden hiçbiri karşılaştığı sorunları göğüslemeye yanaşmaz. Babanın zaferi, onların boyun eğdikleri ahlak çöküntüsünün bilincine varmalarıdır.

Vedat Nedim Tör, *Hep veya Hiç* (1951) adlı oyununda, yoksulu ezen, dostluğa, sevgiye yüz çeviren bir ticaret anlayışı içinde, zengin olmayı “insanlığın kader şalterlerini elinde tutmak” olarak yorumlayan tutku-lu adamın dramını işlemiştir.

Dönemin, çok oyun üreten, dramatik yapıyı kurmada klişeleşmiş formleri kullanarak duygulandırıcı ve güldürücü durumlar yaratan ve toplumun ortak sorunlarını, orta sınıf seyircinin bakış açısından değerlendirerek seyirci çoğunluğuna yönelmeyi başaran popüler yazarı Cevat Fehmi Başkut (1905–1971) olmuştur. Aynı zamanda gazeteci olan yazar, günlük yaşamda gözlemlediği gerçekleri seyircinin kolay anlayacağı ve onaylayabileceği biçimde oyunlaştırmıştır. Kırklı yıllardan başlayarak ellili ve altmışlı yıllarda yazılan ve sahnelenen bu oyunlarda güncel sorunlar duygulandırıcı ya da güldürücü biçimlemelerde sergilenir. Yazarın 1942–43 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen ilk oyunu *Büyük Şehir*'de, Anadolu'dan İstanbul'a göçen ve kent yaşamının yabancıları olan saf insanların İstanbul açık gözleri tarafından nasıl sömürüldüğü yansıtılmıştır. İstanbul'da yaşanan ahlak bunalımı sergilenirken, sahte gazetecilerden, yalancı doktorlardan, düzenici kadınlardan oluşan bir zümrenin kurbanları olan saf kişilerin içine düştükleri çıkmazdan, duygulandırıcı ve güldürücü durum-

lar üretilmiştir. Bir sonraki yıl sahnelenen *Ayarsızlar*'da modern yaşama biçimi, orta halli, geleneksel değerlere bağlı kesimin bakış açısından eleştirilmiştir. Aksaray'da saatçilik yapan, emeğiyle geçinen, evine, çocuklarına bağlı, iyi yürekli karısıyla huzurlu bir yaşam süren Murtaza'nın alçakgönüllü, alaturka yaşayış biçimiyle Şişli'de, kolay kazanılmış servetini, balo, dans, kumar gibi gösterişli eğlencelerle tüketen insanların yaşamı karşılaştırılmış, bu iki farklı yaşayış biçimini barındıran toplum, o sıralarda yeni çıkan ve bir yanı Batı saat ayarına, öteki yanı alaturka saat ayarına göre düzenlenmiş çift taraflı cep saatlerine benzetilmiştir. Yazar, üç yıl sonra yazdığı *Koca Bek*'te aynı temayı ele alır. Yaşam biçimindeki değişimi, tıpkı Refik Halit Karay'ın *Deli* adlı kısa oyununda yaptığı gibi, yirmi beş yıl akıl hastanesinde kaldıktan sonra iyileşerek evine dönen ve gördüğü büyük değişimden etkilenen eski bir akıl hastasının şaşkınlığı aracılığıyla yansıtır. Geçen yirmi beş yılda yalnızca yaşama biçimi değil, bu biçime yön veren etik değerler de değişime uğramıştır. Aile bağları gevşemiş, insanlar bencil, huzursuz, çıkarıcı ve kavgacı olmuşlardır. Saygı, sevgi, bağlılık, inanç, şeref, onur gibi değerler kazanç kaygısı içinde unutulup gitmiştir. Yeni zengin evinin kübik eşyasını, günlük yaşamının pahalı zevklerini karaborsadan edindiği servetle gerçekleştirmektedir. Para hırsı vicdanları satın almış, insanları gülünç duruma düşürmüştür. Bu durumda kurtuluşu yeniden akıl hastanesine dönmekte bulan kahramanımız şöyle yakınır:

"Ahmet- Güzellik vasıtaları her dükkânın camekânında, memnun oldum. Fakat güzeli ne yaptınız? Sevişmek imkânları çok artmış. Plajda, dansa, pokerde, sinemada... Memnun oldum. Fakat aşkı ne yaptınız? Tanışma, konuşma, toplantı çok kolaylaşmış. Herkes herkesle ahbap, herkes herkesle laubali... Memnun oldum. Fakat dostluğu, vefayı ne yaptınız? Esnaf bir misli kârı az buluyormuş. Tüccar bir günde bin lira kazanıyormuş. Memnun oldum... Fakat kanaati, vicdanı, insaflı ne yaptınız? Bir çoraba elli lira, bir lavantaya yüz lira, bir mantoya bin lira harcıyormuşsunuz. Fakir fukaraya yardımı, merhameti ne yaptınız? Her şeyde çabukluk yegâne gayeniz olmuş. Her ne pahasına olursa olsun çabuk gitmek, çabuk terfi etmek, çabuk muvaffak olmak. Memnun oldum... Fakat sükun ve huzuru, sabrı ve itidali ne yaptınız? Muharririniz en büyük muharrir, aliminiz en büyük alim, siyasetiniz en büyük siyaset olmuş. Memnun oldum... Fakat mahviyeti, tevazuu ne yaptınız? Herşey güzel, Herşey ileri, herşey yeni, Memnun oldum... Fakat, cevap verin bana, ecdadımızdan miras kalan bu emanetleri ne yaptınız?" [II. perde, s. 16]

Cevat Fehmi Başkut'un, gözde teması olan geleneksel-modern karşıtlığını alaycı, hatta kınayıcı bir anlatımla sahneye getirdiği bu oyunları, kent halkıyla kasaba halkını karşılaştırdığı *Küçük Şehir* izledi. 1945-46 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sergilenen ve 1948 İnönü Armağanı'na layık görülen bu oyunda, trenin arızalanması sonucunda bir süre kasabada kalmak zorunda kalan kentli yolcularla kasaba kaymakamının ve kasaba halkının ilişkileri ele alınıyor, kentlilerle kasabalıların değer yargılarındaki karşıtlıklardan güldürücü durumlar üretiliyordu. Yazarın en ünlü oyunu ise 1948'de sahnelenen *Paydos* oldu. Cevat Fehmi Başkut artık sorunu, bir ahlak yozlaşması olarak yorumlamakla yetinmemiş, ülkenin ekonomik düzenindeki bozuklukla da açıklamıştır. Kırklı yılların sonlarında dar gelirli en vazgeçilmez gereksinimlerini karşılamakta zorluk çekerlerken, esnaf pahalılığa ayak uydurabilmekte, sattığı malın fiyatını piyasaya göre artırarak rahatça geçinebilmektedir. Oyunda öğretmenlik görevine vurgun, erdemli bir insan olan, fakat geçim sıkıntısı çeken öğretmen Murtaza, karısının ve ona yardım eden komşularının baskılarına yenik düşer ve ailesine istedikleri rahat yaşamı sağlamak için sevdiği öğretmenliği bırakarak bir bakkal dükkânı açar. Yazar, mesajını, Murtaza'nın oyunun sonunda öğrencilerine yaptığı acıklı konuşmayla etkileyici bir biçimde seyirciye iletmiştir.

Cevat Fehmi Başkut, gününün gerçeklerine tanıklık etmiş bir yazardır. Bütün oyunlarında seyirci çoğunluğunu oluşturan ortasının toplum sorunları karşısındaki tepkisini dile getirmiş, sırasında güldürücü durumlar yaratarak, sırasında oyun kişilerine duygulandırıcı konuşmalar yaptırarak seyirciyi avucunun içine almayı başarmıştır. Yazarın ellili ve altmışlı yıllarda da güncel oluşumları izlediği, milletvekili seçimleri, Anadolu'dan büyük kentlere göç olayı gibi, 1960 askeri müdahalesi gibi, her kesimi ilgilendiren olaylardan oyun malzemesi ürettiği görülür. Tiyatromuzun verimli ve popüler yazarı Cevat Fehmi Başkut'un bu dönemde yazdığı *Soygun*, *Sana Rey Veriyorum*, *Kleopatra'nın Mezarı*, *Kadıköy İskelesi*, *Machine*, *Harput'ta Bir Amerikalı*, *Ölen Hangisi* oyunlarına bakarak ellili yılların belli başlı toplum sorunlarının neler olduğu anlaşılabilir. *Soygun*'da, İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan mal darlığını fırsat bilenlerin karaborsadan zengin olduğu, ticaretle vicdan ve ahlak kurallarının gözardı edildiği sergilenmiştir. Tıpkı *Paydos*'ta mesleğini seven öğretmenin paranın gücü karşısında yenik düşmesi gibi, bu oyunda da dürüst bir yargıç aynı güç karşısında yenik düşer. *Sana Rey Veriyorum*, o sıralarda yapılan milletvekili seçimlerinden, adayların konuşmalarından, davranışlarından esinlenilmiş bir seçim parodisidir. *Kadıköy İskelesi*, dar gelirli bir vatman ailesi-



Cevat Fehmi Başkut'un
Kleopatra'nın Mezarı
oyunu, Devlet Tiyatrosu,
1957.

nin geçim sıkıntısı ve ev sahibinin baskısı sonucu çoluk çocuk sokakta aç ve açık kalışının dramıdır. Ev sahibinin kiracı üzerindeki baskısı dönemin tiyatroya yansıyan en güncel sorunlarından biri olmuştur. İstanbul'un orta halli ailelerinin Anadolu kasabalarına göç etmek zorunda kalışı, yazarın daha sonraki yıllarda yazdığı *Göç* adlı oyunda da ele alınacaktır. *Makine*, yazarın gösteriş budalalarının bilinçsiz Batı hayranlığını; *Harput'ta Bir Amerikalı*, aynı bilinçsizliğin bu kez de Amerikan hayranlığı olarak gündeme geldiğini gösteren oyunlardır. Cevat Fehmi Başkut, hemen bütün oyunlarında olduğu gibi *Harput'ta Bir Amerikalı*'da da fırsatçıların, mal ve para düşünlerinin karşısına ahlak değerlerine bağlı, vatansever, dürüst insanları çıkarmıştır.

Güncel sorunlardan yola çıkarak güldürücü durumlar kurgulama geleneğini sürdüren başka yazarlar da vardır. İ. Galip Arcan *Hava Parası*, Ekrem Reşit Rey *Olan Oldu* adlı oyunlarıyla dönemin güncel sorunu olan kiralık ev bulma zorluğu, ev sahiplerinin kira dışında bir de hava parası istemelerinden doğan sıkıntılardan güldürü malzemesi üretmişlerdir.

Gelenekleşmiş gerçekçi anlatımı benimsemiş olmakla beraber, güncel olandan evrensele uzanmayı başaran yazarımız Ahmet Kudsi Tecer (1901–1967) oldu. Tecer'in ilk kez 1947 yılında Devlet Konservatuvan Tatbikat Sahnesi'nde sahnelenmiş olan ve sonraki yıllarda pek çok kez seyirci önüne çıkarılan *Köşebaşı* adlı oyunu, konusunun yalın, düşündürücü niteliği, biçiminin geleneksel olanla çağdaş olanı kaynaştırarak Türk tiyatrosuna kimlik kazandıran özelliğiyle tiyatromuzun klasiklerindendir. *Köşebaşı*, bir İstanbul mahallesinin günlük yaşamını yansıtır. Mahallenin belli başlı kişileri bir köşebaşı kahvesinde bir araya gelirler ve bize mahalle yaşamından birkaç kesit sunarlar. Bu kesitlerde doğum, ölüm ve evlenme gibi yaşamın en belirgin aşamaları yer alır. Sabahın erken saatlerinde marangozun oğulunun doğduğu haberi gelir. Onu Macit Bey'in ölüm haberi izler. Akşam kahvede bir düğün toplantısı yapılacaktır. Oyunu şafakla başlatıp gece yıldızların görünüşüyle sona erdiren Bekçi, insan yaşamının döngüsüyle evrenin döngüsü arasındaki koşutluğa tanıklık eder. Yazar toplumsal değişime de yer vermiştir. Yeni caddenin geçeceği yerde molozlar yığılıdır. Yeni bir caddenin açılması demek, eski yapılardan bir bölümünün yıkılması, geniş caddenin iki yanına apartmanların dikilmesi, mahallenin dış görünümünün de, toplum yapısının da değişmesi demektir. Mahalle kökten bir değişimin eşiğindedir. Kahvede toplanan mahalleli farklı tipik özellikleriyle böyle bir değişime gösterecekleri tepkinin ipuçlarını verirler. Değişimin yönü, yörüngesi nasıldır? Hangi değer yargıları yitip gidecek, hangileri yerini koruyacaktır? Kimler ayakta kalacak, kim-

ler yenik düşecektir? Seyirci, tıpkı oyundaki Yabancı gibi, olayları uzaktan gözlemleyip üzerinde düşünebileceği bir üst konuma getirilmiştir. Yazar bu oyunda geleneksel tiyatromuzun biçimleme yöntemini ustalıklı uygulamış, oyunun anlamına uygun göstergeler kullanarak sözlü ve görüntülü anlatıma derinlik kazandırmıştır.

Ahmet Kudsi Tecer'in 1946'da Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nde sergilenmiş olan *Yazılan Bozulmaz* adlı tek perdelik oyununu da altmışlı yılların köy oyunlarına öncülük etmiş olan bir yapıt olarak anımsamakta yarar vardır.

Kırkılı yıllarda yazılan oyunlarda olduğu gibi, ellili yıllarda yazılan oyunlarda da, Reşat Nuri Güntekin, Vedat Nedim Tör, Mahmut Yesari, Sabahattin Kudret Aksal, Cevat Fehmi Başkut gibi toplum sorunlarına her zaman ilgi duymuş olan yazarların ve Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Nazım Kurşunlu gibi genç kuşak yazarlarının dikkatlerini günün gerçeklerine çevirdikleri, bu gerçekleri giderek daha inandırıcı, daha düşündürücü dramatik durumlar içinde yansıttıkları görülür. Bu dönem oyunlarında sergilenen gerçekler ve üzerinde durulan sorunların başında da, önceki oyunlarda olduğu gibi, maddi değerlerin manevi değerlere baskın çıkması gelmiştir. Fakat bu yöndeki değişim farklı nedenlerle açıklanmaktadır. Sorun artık, İstanbul kökenli özel bir varsıl zümreye ve onların izinden giden Ankara bürokratlarına özgü Batılı gibi yaşama züppeliği, Batı kültürünü tanımadan taklit etme, züppelik ve aşırılık aymazlığı değildir. Aydınların temsilcisi durumunda olan yazarlar dramlarına uygun olan malzemeyi, yoksullaşan dar gelirli-nin, küçük esnafın yaşamından seçmekte, değerler yıkımının aile içinde neden olduğu sorunlara, özellikle kuşaklar arası çatışmalara eğilmektedirler. Değişen ekonomik koşullar, özel girişimin destek görmesi, kırsal kesimin piyasaya açılması, yeni bir varsıl sınıf yaratmıştır. Ticaretle, vurgunculukla zengin olan kesimin haksız kazancına karşın namuslu dar gelirli-nin ve küçük esnafın geçim sıkıntısına düştüğü görülür. Ticaret burjuvazisinin kazancı karşısında gittikçe yoksullaşan bürokratların durumu da, büyük sermayenin güçlenmesi karşısında ezilmemeye çalışan küçük esnafın durumu da dramatiktir. Cumhuriyet'in ilk yıllarının egemen sınıfı olan bürokratlar dar gelirli statüsü içinde sıkışıp kalmış, toplumdaki eski itibarlarını yitirmeye başlamışlardır. 1950 seçimleriyle iktidara gelmiş olan Demokrat Parti, CHP döneminde olduğu gibi bir kültür üstünlüğünün temsilcileri olan seçkinlerin değil, büyük çiftçilerin ve ticaret burjuvazisinin temsilcisidir. Söz hakkı el değiştirmiştir. Bu gelişme, Cumhuriyet aydınının benimsediği ve yücelttiği değerlerin de gözden düşmesine neden ol-

muştur. Artık revaçta olan, ne yolla olursa olsun bol para kazanmak, çok mala sahip olmak, gösterişli bir yaşam sürmektir. Tiyatroda bu değişimin aile içinde, komşuluk ve iş ilişkilerinde neden olduğu dramatik durumlar sergilenir. Yazarlar gözlemlerini eski görgülü orta sınıfın görüşü doğrultusunda yorumlamışlar, oyunlarında görgüsüz yeni zengin ve hacığa tiplerine yer vermişlerdir. Eski tutkulu, yırtıcı kadın tipi, yeni zengin karnısı olarak kalık değiştirmiş; kocasının kazancıyla yetinmeyen açgözlü evli kadın, kişiliksiz koca, sorumsuz, genç kız, delikanlı, laf canbazı politikacı, kişisiz aydın tipleri yaratılmıştır. Dramatik çatışmalar çoğunlukla namuslu memur, becerikli teknik elemanla kurnaz işadamı, hileci esnaf, açığöz hizmetli arasında yer almıştır. Reşat Nuri Güntekin, Vedat Nedim Tör, Cevat Fehmi Başkut gibi önceki oyunlarında değer yargılarında meydana gelen değişimi, manevi değerlerin yitimi bağlamında ele almış olan yazarların, sonraki oyunlarında gittikçe güçlenen ticaret ekonomisinin toplumda meydana getirdiği çalkantıyı ve bunun toplum ahlakı üzerindeki etkisini eleştirdikleri, yukarıda incelediğimiz oyunlarda görülmektedir. Oyunlarında küçük insanların sorunlarına sempatiyle eğilen, onların günlük yaşantılarının gerçeklerini yalın bir kurgulamayla sahneye getiren oyun yazarımız Nazım Kurşunlu olmuştur. Öyküler gene, karaborsanın, vurgunculuğun, rüşvetin aşırı boyutlara vardığı bir ortamda alın teriyle geçinen namuslu insanların çektikleri sıkıntılar anlatır. Yazarın ellili yılların başında sahnelenen oyunu *Branda Bez'i*nde (1951), ev sahibinin kirayı yükseltme, evden çıkarma tehditlerinden usanıp başım sokmak için bir ev yapma hevesine kapılan yoksul kişilerin karşılaştıkları zorluklar sergilenmiştir.

Ellili yılların en büyük atılımım ilk ya da ikinci oyunları ile oyun yazımına yeni ufuklar açan genç yazarlar gerçekleştirdiler. Bu yazarların başında, oyun yazımını daha sonraki yıllarda da sürdüren Oktay Rifat Horozcu, Haldun Taner, Turgut Özakman, Sabahattin Kudret Aksal, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran geliyordu. Yazarlarımızın seyircinin ilgisini uyanık tutmak, onu istediği yönde etkilemek için melodram türüne özgü abartılı olaylar, klişe tipler, uzun dokunaklı konuşmalar kullanmak yerine, gözlemlerini inandırıcı durumlara yerleştirdikleri, yaşamakta olan gerçeğin içinde barındırdığı dramı yalın biçimlemelerle dile ve görüntüye getirdikleri görülüyordu.

Oktay Rifat Horozcu (1914–1982), 1948 yılında Devlet Tiyatrosunda sahnelenmiş olan *Kadınlar Arasında* adlı oyununda, toplumdaki ekonomik ve ahlaki çöküntüyü bir aile dramı çerçevesinde örgütleyerek etkileyici olduğu kadar düşündürücü bir toplum portresi çizmiştir. Bu oyunda Oktay Rifat'ın günlük gerçeklere ayna tutmakla, bu gerçekleri kalıplaşmış



Haldun Taner'in *Ve Değirmen Dönerdi* oyunu, Devlet Tiyatrosu, 1958 [Metin And arşivi].

değer yargıları bağlamında yargılamakla yetinmediği görülür. Ališılmış yorumların dışına çıkılarak, aile ve komşuluk ilişkilerinin temelindeki uyumsuzluk, sevgisizlik ve sömürü acıtıcı bir biçimde sergilenmiştir. *Kadınlar Arasında* düşünceyi peşin kalıplardan kurtarıp yeni değerlendirmeler yapma yolunda uyarıcı bir oyundur. Uyarıcı niteliğinin tarihsel kanıtı, oyunun sahnelendiği 1948 yılında, her türlü yeni düşünceye kapalı bağnaz seyircinin tepkisine neden olması ve kısa bir süre sonra sahneden kaldırılmasıdır.

Bu dönemde Haldun Taner'in *Dışardakiler* (1952), *Ve Değirmen Dönerdi* (1958), *Fazilet Eczanesi* (1959) adlı oyunları sahnelenmiştir. *Dışardakiler*, İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'sinin toplumunda meydana gelen, dramatik nitelikli bir değişimi sergiler. Değişimin kurbanı, toplumdaki saygın yerini, aile içindeki başkanlık konumunu, dostlarını, sevenlerini yitirmiş, ölmeden unutulup gitmiş bir eski zaman insanı ve ona yardım etmek isteyen dürüst gazetecidir. Yümnü Bey, İttihat ve Terakki günlerinden kalma bir üstünlük duygusu, öfkeli, inançlı asker tavrı, aynı zamanda babaca sevecenliğiyle Cumhuriyet Türkiye'sinde askeri kanadın temsilcisidir. Şimdiki ortamın güvensiz, düzensiz, çıkarıcı insanına yabancı olduğu için, yandaşı olan dürüst gazeteci gibi yenilgiye yazgılıdır. *Değirmen Dönerdi*'de yazar benzer bir karşıtlığı başka bir çevreye taşımıştır. Bu kez karşı karşıya getirilen, dış dünyaya ve gelişmeye kapalı bir eski zaman ailesiyle kaypak, çıkarıcı sanatçı çevresidir. Festekiz ailesinin servilerle çevrili, küf kokulu, bütün eşyası bakışıklı dizilmiş evinde bunalan sanatçı genç, özgürlüğe, kendine özgü yaşama, kuraldışı coşkuya özlem duyarak evinden ayrılır. Fakat sığındığı sanat ortamında da yalandan, ikiyüzlülüğten, yapaylıktan bunalacak, eski korunaklı düzeni içinde yaşamayı yeğleyerek, parolası birlik, beraberlik, dirlik, benzerlik olan evine dönecektir. *Fazilet Eczanesi*, yazarın toplum eleştisini, gerçekçi ve yanılısamacı tiyatro anlayışı içinde ve klasik olay kurgusu kullanarak yaptığı ilk dönem oyunlarının en olgunudur. Bu oyunda dramatik olan, yeni ekonomik gelişimlerden dolayı toplumda ortaya çıkan ikilemlerden doğar. Artık ikilik, Doğu ile Batı değerleri, alaturka ile alafranga yaşam biçimi, tutucu ve ilerici yaşam görüşleri arasındaki karşıtlıktan değil, ellili yılların ekonomik politikası gereği olarak gelişen kapitalizmin insanların yaşamına doğrudan etkisinden dolayı ortaya çıkmaktadır. Olaylar, bu değişimin en belirgin biçimde yer aldığı uzak bir İstanbul semtinde geçer. Bu semtte birbirleriyle ilgili olan, iyi komşuluk ilişkileri içinde yaşayan sıcak insanlar yaşarlar. Otuz beş yıldır bu semtte eczacılık yapan Saadetin, müşterilerinin özelliklerini bilir, onların ilaçlarını bu özelliklere göre eski zamandan kalma havan eczacılığıyla hazırlar. Oysa dönem değişmiş, havan yöntemiyle ha-

zırlanan ilaçların yerini hazır ilaçlar almıştır. Tıpkı *Köşebaşı*'nda olduğu gibi, değişim, semtin yapısını ve yaşama biçimini de etkilemektedir. Eski güzel küçük yapılar yıkılmakta, yerine büyük apartmanlar, iş hanları yapılmaktadır. Arsalar pahalılaşmıştır. Eczanenin yerine içinde bir banka şubesinin de yer alacağı büyük bir yapı yapılacaktır. Semt sakinlerinin uğrak yeri olan eczanenin yıkılması, eski komşuluk ilişkilerini etkileyecek, bu değişime gençler kolaylıkla ayak uydursalar da, yaşlıların uyum sağlamakta zorluk çektiği görülecektir. Her semtte açılmaya başlayan banka şubeleri ülke ekonomisindeki değişimin göstergesidir.

Turgut Özakman, 1951'de sahnelenen ilk oyunu *Pembe Evin Kaderi*'nde, günlük yaşama, müstakil ev düzeninden çok daireli apartman düzenine geçiş olarak yansıyan ekonomik değişimi, yaşama biçimine ve insan ilişkilerine olan etkisiyle ele almıştır. Özakman, ilk oyununu izleyen *Güneşte On Kişi* (1955), *Tufan* (1956) adlı oyunlarındaysa toplumsal değişimin ahlak değerlerine olan olumsuz etkisine karşı savaşım verenlerin dramını yansıtır. *Güneşte On Kişi*'nin kahramanı yazılarıyla sermayenin sömürsüne karşı savaş açmış bir gazetecidir. Toplum, gazetecinin doğruluk ve gerçekler adına giriştiği kavgayı "*bir resimli roman kahramanının serüveni*" gibi geçici bir hevesle izlemiş, bir süre sonra bıkip ilgilenmez olmuştur. Gazeteci, savaşımını yalnız başına sürdürecektir kadar güçlü değildir. Baskıya dayanamayarak yenilgiyi kabullenmek zorunda kalır. Yazarın yorumuna göre, toplumda sorumluluk duygusunun gelişmemiş olması, değer yargılarının belirsizliğinden, kurumların sağlam değerler üzerine oturtulmamış olmasından ileri gelmektedir. *Tufan*'daysa aynı tema fantastik bir ortamda ele alınmıştır. Üçüncü Dünya Savaşı hazırlıklarına bakıp büyük bir tufan olacağını kestiren Nuh, işe yarar araç, formül, bitki ve hayvanlarla birlikte kusursuz kırk kişiyi kurtararak tufandan sonra, hileye, düzene, içkiye kumara yer vermeyen mükemmel bir toplum kurmayı tasarlar. Ne var ki gemiye kaçak olarak binen iki yolcu bu ideal toplumu tehdit eden zaafı içeri sokmayı başarmıştır. Nuh'un "*sevgi dolu, hür, menfaatsiz bir cemiyet*" ülküsü gerçekleşemez. Yenilgiden, kusurluyu bünyesine kabul eden toplum kadar, buna tepki göstermemiş olan Nuh da sorumludur. Turgut Özakman'ın olgunluk dönemi ürünü olan *Duvarların Ötesi*'nde (1957) bir toplum sorunu çağdaş bir bakışla değerlendirilmiş, suçlular ve suçluluk konusunun bilimsel ve insani bir anlayışla yeniden incelenmesi gereği üzerinde durulmuştur. Yazar, toplumun suçlu bularak bünyesinden koparıp attığı kişilerin, toplum koşullarının, bilgisizliğin ve suçluluk konusundaki köhne inancın kurbanı olduklarını gösteren bir düzenleme yaparak, kamunun bu konudaki acımasız tavrını eleştirmiştir.

Oyun, kanun kaçaklarının, sonradan hasta olduğu öğrenilen bir öğretmeni rehine alarak saklandıkları bir evde geçer ve yaşam savaşı veren bu umarsız insanların çocukluk günlerine uzanan dramını sergiler.

Gazetecinin çevresindeki yolsuzluklarla savaşı ve toplumun duyarsızlığı sonucu yenilgisi, Sevgi Sanlı'nın 1950'de sahnelenen *Dilsizlerin Dili* adlı oyununun, daha sonra da Refik Erduran'ın *İkinci Baskı* (1960), Recep Bilginer'in *Gazeteciden Dost* (1962) adlı oyunlarının ana teması olmuştur. Sevgi Sanlı zayıfların bir araya gelerek kötülüğü yeneceği konusunda iyimserdir. Recep Bilginer de topluma kök salmış yolsuzlukların ancak elbirliğiyle üstesinden gelinebileceği inancındadır. Refik Erduran ise, sorumsuz bir toplumda yenilginin kaçınılmazlığına işaret etmiştir. Refik Erduran daha önce yazdığı, 1957-58 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *Deli* ve aynı tiyatrodaki bir yıl sonra sahnelenen *Bir Kilo Namus* adlı oyunlarında da aynı eleştiriyi, para hırsının insanı gülünç durumlara düşürdüğünü gösteren bir kurgulama içinde dile getirmiştir. Mahmut Yesari'nin *Sersemi* (1952) adlı oyununda iyi yürekli, namuslu bir gazetecinin patronu tarafından sömürülmesi ve bunun haklı bir iş ilişkisi olarak yorumlanması yan tema olarak ele alınmış, toplumun katı törelerinin de, modernlik adına benimsenen yeni yaşayış biçiminin de, insanların bencilliğine, anlayışsızlığına paravan olarak kullanıldığı gösterilmiştir. Toplumdaki değer yitimiyle bu yitimin aile kurumunu, özellikle erkeğin durumunu etkilemesini konu alan bir yapıt, Devlet Tiyatrosu'da iki oyunu sahnelenmiş olan Galip Guran'ın *Ters Yüz* (1953) adlı oyunu olmuştur. Yazar ilginç bir kurgulamayla iki perdelik oyunun ilk perdesinde, çalıştığı fabrikaya müdür seçilen bir babanın, ailesinden gördüğü saygı ve sevgiyi; ikinci perdesindeyse, müdür seçilemeyen aynı babanın karşılaştığı anlayışsızlığı ve saygısızlığı göstermiştir.

Ellili ve altmışlı yılların önde gelen oyun yazarlarından Çetin Altan 1959-1960 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunu *Tahtıavallî*'de bir apartmanın alt ve üst katlarında oturanların farklı konumlarını, üst kattakilerin yoz yaşama biçimini, alt kattakilerin tek uğraşının hakkını aramak değil, ne yolla olursa olsun üst kata taşınmak olduğunu gösteren bir kurgulama yapmıştır. Üst kata taşınmak sınıf atlamanın göstergesidir ve gerçekleşmesi için her türlü yol denenecektir. Aile ilişkilerini ele alırken kalıplaşmış değerlendirmeleri gözardı etmek cesaretini gösteren Çetin Altan, *Çemberler* adlı oyununda bu ilişkilerle ilgili değerlerin özünü yitirdiğini, koflaştığını gösterir. Ailede korunması gerekildiğine inanılan dış görünüşün altında bireylerin kendi bencil iç dünyaları bulunmaktadır. Baba, geleneksel otoriter konumunu sürdürmeye çalışırsa da

çevresindekileri buna inandırmayı başaramaz. Yetersizlik duygusunu nedensiz hırçınlıklarıyla dışa vurur. Modern dünyanın kadını olmaya özenen anne, güçlü bir kişiliğe ve iç özgürlüğüne sahip olmadığı için, hevesini erkek arkadaşlar edinerek ve kumar oynayarak gidermekte, ne eski değerlere bağlı bir ev kadını, ne de yeni toplumun bilinçli, yapıcı üyesi olmayı başarabilmektedir. Bir süs bebeği olarak kabul edilen genç kız, tembelliğini sürdürebileceği rahat bir evlilik özlemi içindedir. Onun için evlilik, gönlünce giyinip kuşanabileceği, birikmiş doyumsuzluğunu öfkeli tepkilerle dışa vurabileceği bir özgürlük alanı olacaktır. Genç erkek çevresindekilerin yetersizliğini görür. Fakat kişilik gücünden yoksun olduğu için gerçekleri doğru değerlendiremez, yaşamına yön veremez. Değerler karmaşası içinde yaşayan kişilerden olumlu ilişkiler kurmaları beklenmemelidir. Bunalım aile içinde başlamış, tüm toplumu kaplamıştır. Aile çemberinden kaçıp kurtulmak isteyenler başka çemberlerin içine düşeceklerdir. Yazar, farklı çemberleri oluşturan kişilerin aynı oyuncular tarafından oynanmasını istemiş, böyle bir yineleme yoluyla konusuna yoğunluk ve ilginçlik kazandırmıştır.

Oyunlarıyla düşüncemizi kalıplardan kurtarıp yenilemek isteyen yazarlarımızdan biri de Aziz Nesin olmuştur. Aziz Nesin bunu başarmak için yeni biçim denemelerine girmeyi göze alır. *Bir Şey Yap Met* (1959) adlı oyununda yazar, halkı bilinçsiz, gürültücü bir kalabalık olarak tanıtmış, fakat bencil ve tembel bir gençken giderek gözleri açılan, yanlışları gören ve toplumsal sorumluluğunun bilincine varan Met'in uyarısı ile bu toplumun bir gün uyanacağına inandığını da belirtmiştir. "*Met şunu anlamıştır. 'Dışardakiler' koyu karanlıkta kaldıkça, aydınlığa kavuşup kurtulmadıkça, kendinin içerde mutlu olması olanaksızdır. Met 'dışardakiler'e işte bunu anlatacak, onları kendi kendilerini karanlıktan kurtarmak için uyaracaktır. Çünkü 'dışardakiler' karanlıkta olduklarını bilmemekte, içinde yaşadıkları karanlık ortamın doğal olduğunu, başka bir aydınlık dünya olduğunu bilmemektedirler.*"¹

Konusunu tarihten, söylenceden alan oyunların bu dönemde de yazıldığını görürüz. Mehmet Şükrü Erden ile Musahipzade Celal'in birlikte yazdıkları, 1955-56 mevsiminde Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *Gençosman*, Celal Esat Arseven ile Selah Cimcoz'un birlikte yazdıkları, 1956-57 mevsiminde Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *Üçüncü Selim*, Orhan Asena'nın aynı tiyatrodaki 1958-59 mevsiminde sahnelenen *Hürrem Sultan*, Nazım Kurşunlu'nun 1953-54 mevsiminde Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *Fatih* adlı oyunlarında Osmanlı tarihinin ünlü kişilerinin yaşamları ele alınmış, yaşantıları ve eylemleriyle önemli olayların mimarı olan bu kişilerin dramı canlandırılmıştır. Orhan Asena'nın *Tannılar*

¹ Aziz Nesin, "Bir Şey Yap Met Üzerine Düşünceler", *Oyun dergisi*, Nisan 1965, sayı: 221.

ve *İnsanlar* (1959) adlı oyununda Gilgameş efsanesi, ölümsüzlük tutkusunu gibi ruhsal bir boyut içerecek biçimde ele alınmıştır.

Selahattin Batu (1905–1973), 1951'de yazdığı ve dört yıl sonra Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunu *Oğuzata*'da ulusal bir söylenceden yola çıkarak atalarımızın erdemlerini öne çıkarmış, bu özellikleriyle onların yüksek ahlak ilkelerine bağlı olduklarını ve evrensel insanlık değerlerini yaşattıklarını öne sürmüştür. Selahattin Batu'nun *Güzel Helena*'sının tiyatromuzda özel bir yeri vardır. Yazar, Yunan mitologyasından seçtiği konuyu insancıl bir yaklaşımla yeniden yorumlamıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında yankılar uyandıran *Güzel Helena*, 1954 yılında Devlet Tiyatrosu'nda sahnelendi. Bu oyunda, Kral Menelaus'un, karısı Helena'nın Troya Prensi Paris tarafından kaçırılması üzerine, kardeşi Kral Agamemnon'un da desteğini alarak Troya'ya karşı açtığı savaşın öyküsü ele alınmıştır. Batu'nun yorumuna göre, Yunan ordusunun Troya'yı yakıp yıkmasından, tapınakları kana bulamasından, kadınları ve çocukları öldürmesinden utanç duyan Helena, kocası ile ülkesine dönmeyi red etmekte ve savaşın yaralarını sarmak için Troya'da kalmayı yeğlemektedir. Bu barış yanlısı yorum ülke dışında da ilgi çekmiş, *Güzel Helena*, *Helena Bleibt in Troy* adıyla Almanca'ya çevrilerek yayımlanmış (1959) ve Bregenz uluslararası tiyatro eserleri yarışmasında ikincilik kazanarak Bregenz Festivali'nin açılışında Viyana Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (21 Temmuz 1959). Selahattin Batu'nun *İphigenia Tauris*'te (1942), *Kerem ile Aslı* (1943) adlı oyunları da vardır.

Halkevleri çalışmaları ve halka yönelme hareketi de, halk masallarından, söylencelerinden yararlanma eğilimini ateşlemiştir. Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabırtası* (1940), Selahattin Batu'nun *Kerem ile Aslı* (1943), Ahmet Kudsi Tecer'in *Koçyiğit Köroğlu* (1941), Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* (1949), Necati Cumalı'nın *Boş Beşik* (1949), Bekir Uluğ'un *İraz* (1939) ve *Aşkın Zaferi* (1945), Tevfik Tanyolaç'ın *Kelkit'in Doğuşu* (1945) adlı oyunları masal ve söylence kaynaklı malzemeden yararlanılarak yazılmış oyunlardır. Yazarların bu malzemeyi kendi dünya görüşleri, sanat anlayışları doğrultusunda yorumladıkları görülür. Örneğin, *Ferhat ile Şirin*'de, *Ferhat*'ın *Şirin*'i elde edebilmesi için koşul olarak ileri sürülen dağ delme ve su getirme görevi, giderek suyu halkın gereksinimi için getirme çabasına dönüşür ve *Ferhat*'ın *Şirin*'e olan aşkının yerini, halkına karşı olan sorumluluk duygusu alır. Buna karşın, *Sabırtası*'nda, insan yaşamında yazgının rolü gibi tinsel değerler üzerinde durulmuştur. Necati Cumalı'nın (d. 1921) konusunu bir Anadolu söylencesinden alan ve 1949 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *Boş Beşik* adlı oyununda, uzun süre çocuğu olmayan bir yörük gelininin, çevresinin baskısı altında ezili-



Selahattin Batu'nun
Oğuzata oyunu, Devlet
Tiyatrosu, 1955 [Metin
And arşivi].

şi, umutsuzluğa düşüşü, yıllardan sonra doğurduğu çocuğun, aşiretin töresi gereği deve sırtında taşınırken yırtıcı kuşlar tarafından parçalanması olayı ele alınmış, kadının aklını yitirip dağlara gitmesi, ünlü Bebek türküsünün eşliğinde, söylencenin özüne uygun olarak canlandırılmıştır. *Ferhat ile Şirin*'de olduğu gibi, bu oyunda da toplumsal sorunu etkili kılan, konunun bir masal atmosferi içinde ve şiirli bir anlatımla sunulmuş olmasıdır.

Selahattin Batu, Orhan Asena ve daha sonraki yıllarda Güngör Dilmən'in söylencelerden yola çıkarak güncel sorunlara gönderme yapmalarına, yaşanmakta olan gerçekleri düşsel ortamlarda irdelemelerine karşın, Reşat Nuri Güntekin *Tanrıdağı Efsanesi*'nde(1954) demokrasinin olgunlaşma sürecinde yaşanan gerçekleri ve yanıtlanması kolay olmayan soruları içeren bir masal dünyası yaratmıştır. Bu oyunda, yönetimi bir devrimle ele geçirmiş olanlar, ne denli iyi niyetli olurlarsa olsunlar, sonucunda yetkilerini yitirme olasılığı olan bir seçime razı değildirler. Toplumdaki kaçınılmaz gelişim bu direnci kıracak, diktatörü zamanında doğru karar almayan alıkoyan dalkavukları, tehlike belirince onu yalnız bırakacaklardır.

Köy ve kasaba gerçeğini toplumcu gerçekçi bir anlayışla ele alarak altmışlı yılların köy romanına öncülük etmiş olan bir oyun, Abidin Dino'nun 1944 yılında Adana'da yayımlanan ve Fedit Edgü'nün 1996'daki ikinci basımına yazdığı önsözde verdiği bilgiye göre, hiçbir gerekçe gösterilmeden toplatılmış olan *Kel* adlı oyunudur. Abidin Dino, bu oyununda bir kasaba ortamını köy uzantısı olarak ele almış ve bu ortamda yaşanan yolsuzlukları, sömürüyü, ekonomik altyapısı ve ahlaki sonuçlarıyla birlikte sergileyerek otuzlu yıllarda Nazım Hikmet'in, Vedat Nedim'in yazdıkları oyunlarla, altmışlı yıllarda yazılacak olan köy oyunları arasında bir köprü oluşturmuştur. Bu oyunda, düzme bir senetle bir çiftliğin üzerine oturmuş, dere boyundaki arsasını satmak istemeyen göçmeni adamlarına öldürmüş olan, kendi pirinç tarlalarında işçileri düşük ücretle zor koşullar altında çalıştıran bir aktar tanırız. Aktar sıtmadan kırılan halka kinini asıl değerinin on katına satar; seçimlerde kendi adayını kazandırmak için düzenler kurar; çırağının ırzına geçmeye kalkışır. Toplumun züppe, alaf-ranga ve sözde aydın kişileri, asalak güngörmüşleri bu haksızlıklar karşısında duyarsızdırlar. Halkı uyandırma görevi, sorumluluğunun bilincine varmış olan, gözüpək bir halk adamına düşer.

Ahmet Kudsî Tecer'in 1946'da Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nde sergilenmiş olan *Yazılan Bozulmaz* adlı tek perdelik oyunu da altmışlı yılların köy oyunlarına öncülük etmiş olan bir yapıttır. Bu oyunda, kocasının ölümünden sonra, bakımını üstlendiği yaşlı kayınvaldesiyle zor bir yaşam süren kadının yalnızlığı, oğlu hakkındaki endişeleri ve oğlunun

amcasını öldürerek tutuklanması üzerine içine düştüğü acıklı durum, yoğun ve etkili bir düzenlemeyle tiyatro yazınımıza kazandırılmıştır.

Ellili yıllarda yazılmış olan ve konusunu köy gerçeğinden alan oyunlardan biri, Nazım Kurşunlu'nun bir kız kaçırma olayı çevresinde geliştirildiği *Çığ* (1953), diğeri Orhan Burian'ın, paranın ve malın insanlık değerleri karşısındaki zaferini buruk bir anlatımla gösteren *Canın Yongası* (1954) adlı oyunlardır. Necati Cumalı, *Mine* (1959) adlı oyununda bir Batı Anadolu kasabasında yaşanan gerçekleri kırılğan bir sevi ilişkisi çevresinde sergilemiştir.

Bu dönemde yazılan oyunların büyük bir bölümünde toplumsal tema öne çıkarılmış, oyun kişileri, oyunun iletmek istediği düşünceyi belirtecek tipler olarak ele alınmıştır. Bununla beraber, insanın iç dünyasına ışık tutan, bireyin ruhsal sorunlarına eğilen oyunların da yazıldığı görülür. Örneğin, Ahmet Muhip Dıranas (1909– 1980) 1946'da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *Gölgeler* adlı oyununda ruhsal derinliklerine inilmiş bir karakter portresi yaratmış, ölümünün yaklaştığını hisseden yaşlı bir erkeğin dramını inceliklerle ele almıştır. Bu oyunda iki ayrı dünya içinde yaşayan bir babayı tanırız. Karısının ve yetişkin çocuklarının oluşturduğu gerçekler dünyasında içine kapanan, kendini yalnız ve terk edilmiş hisseden baba, kendine bir düş dünyası yaratmıştır. Bu düş dünyasında, duvardaki tablodan çıkıp yaşamına karışan nar çiçeği rengi elbiseli güzel kadın, onun gerçekleştirmemiş umutlarının, özlemlerinin izdüşümüdür. Nar çiçeği elbiseli düşsel kadın, ona gençliğini, yaşama egemen olduğu günleri yaşatır. Oysa gerçekler dünyasında o, aile kurumundaki başat rolünü yitirmiş, ölümün eşğine gelmiş yaşlı bir adamdır. Çocuklarıyla dayanışma içinde olan karısının kendine ihanet ettiği kuşkusuna kapılmıştır. Sahip olduğu şeyleri bırakıp gitmek, yerini başkalarına bırakmak istemez. Geride kalacak olanlara güveniktir. Ölüncü unutulmaktan korkar. Oyun kişilerinden Doktor, ölüm ve ölüm karşısındaki insanın tanımını yaparak seyircinin dikkatini oyunun anlamına çeker: Ölüm, yaşama gücünün tükenişidir. Ölümde teslim olmanın rahatlığı vardır. Tıpkı bir uçurumun çekişi karşısında olduğu gibi, kişi kendini bırakır. Önce insanlardan, sonra eşyadan çözülür ve avare bir yolcu gibi başını alır gider.

Gerçeğin alt katmanlarına inen, örtük eğilimleri kurcalayan, aile kurumunu irdeleyen bir başka incelikli yapıt Sabahattin Kudret Aksal'ın 1947–48 mevsiminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *Evin Üstündeki Bulut* adlı oyunu oldu. Bu oyunda dış görünüşü uyumlu olan aile, eve bir misafirin gelmesiyle yüzeysel dengesini yitirir. Koca, bu çocukluk arkadaşının varlığında kendi gençlik günlerindeki yaşamdan beklentileri-

ni, düşlerini ve heyecanlarını, serüven istegini yaşamaya başlar. Karısı için Misafir, genç kızlığının yaşanmamış aşkının, tadılmamış duygularının yaşanabileceği bir fırsattır. Oğul Metin Misafir'i, aile çemberini kırma, yeni ufuklara açılma, üstün bir şeyleri başarma umudu olarak görür. Bir sağduyu evliliği yapmak üzere olan evin kızı için Misafir, aşk ve umut demektir. Bu durumda aile kurumunu, kalıplaşmış değerlendirmelerin ötesine geçerek yeniden değerlendirmek gerekir. Evlilik, yapısı gereği, üyelerinin özgürlüğünü kısıtladığı için, onlarda ne olduğu bilinmeyen bir şeylerin özlemine uyandırır ve her türlü olasılık kapılarını kapayan bir sınırlama gibi görünür. Bununla beraber, aile üyeleri Misafir gittikten sonra soğukkanlılıkla yeni bir durum değerlendirmesi yapacaklar, yeteneklerini ölçecekler ve eski düzenlerini sürdürmeye karar vereceklerdir. Sabahattin Kudret Aksal, 1950'de sahnelenen *Şakacı* ve 1956'da sahnelenen *Bir Oda-da Üç Ayna* adlı oyunlarında da aile kurumunun kendine özgü kurallarının yarattığı kısıtlamalar ve bu kısıtlamalara karşı gösterilen tepki üzerinde durmuştur. Geleneksel erkek egemen aile düzeni, artık aile ilişkilerinin derininde yatan huzursuzluğu saklamaya yetmemektedir. *Şakacı*, yazarın bu temayı özgün bir kurgulama içinde ve buruk bir etki bırakacak biçimde işlediği oyunudur. Bu oyunda baba, evine öldüğünü bildiren bir telgraf çeker. Bu haber karısında ve çocuklarında bilinçsiz bir kurtulma duygusu uyandırmıştır. Ataerki kökenli ailede erkeğin geleneksel egemenliği ortadan kalkınca öteki aile üyeleri kendilerini daha güçlü, daha özgür hissediler. Baba'nın çıkagelmesi ve o telgrafı şaka olsun diye kendinin çektiğini bildirmesi bir şaşkınlık yaratır. Karısı yeni kazandığı güven duygusundan, oğul yeni hak ve yetkilerinden, kız özgürlüğünden vazgeçmek istemez. Durum bir kere değişmiş, evin başkanına duyulan saygı örselenmiş, yerini başına buyruk olmanın tadı almıştır. Tıpkı Ahmet Muhip Dıranas'ın *Gölgeler* adlı oyununda olduğu gibi baba, yeni bilincine vardığı bu gerçek karşısında aradan çekilecektir.

Dönemin ruhsal sorunları kurcalayan bir başka oyunu, Orhan Ase-na'nın 1956'da sahnelenen *Korku* adlı yapıtı oldu. Bu oyunda başarısızlığa uğramış ve çok kötü koşullarda gizlenmek zorunda kalmış bir devrim öncüsünün bir türlü denetleyemediği ölüm korkusunu tanırız. Kahraman, bilinç dışı korkusuyla başedemeyince, kendisine inananları düş kırıklığına uğratmamak için ölmeye karar verir. Refik Erduran'ın 1959-60 mevsiminde Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *Karayar Köprüsü* adlı oyununda, öldürücü bir hastalığa yakalanmış olduğunu sanan genç bir mimarın içine düştüğü bunalım ve bu bunalımın gizli bencil duyguları nasıl ortaya çıkardığı sergilenmiştir.

Bu dönemde oyun yazımında görülen gelişim, oyunların klişe konu ve tiplerden arındırılmaya başlanmış olması, yazarların kendi gözlemlerinden, dolayısıyla temsil ettikleri kesimin ortaklaşa yaşanan sorunlarından yola çıkmaları, bu konudaki yorumlarını yalın bir biçimde söze ve görüntüye getiren düzenlemeler yapmalarıdır. Yazarlarımızın geneldeki ortak zaafı ise, çoğu kez yaşama benzerliğin sevimliliği, dokunaklılığı, ya da güldürücülüğüyle yetinmiş olmaları, sorunların nedenlerine inememeleri, toplumsal ilişkilerin iç dinamiklerini gösterememeleri, yaşamın özündeki, farklı yorumlamalara elverişli olan karmaşıklığı yansıtamamış olmalarıdır. Derinleşmemek daha sonraki yıllarda da yazarlığımızın zayıf tarafı olacaktır. Bu dönemde yazılmış pek az oyun dikkati, görünen gerçeğin alt katmanlarına yöneltecek, seyirciyi bireysel ve toplumsal gerçeklerin örtük yüzü, su yüzüne çıkarmış nedenleri konularında düşündürecek derinlik boyutuna sahiptir. Altmışlı ve yetmişli yıllarda bu nitelikleri taşıyan oyunların çoğaldığı görülecektir.

1940-1960 yıllarının tiyatro etkinliklerini ve oyunlarını topluca değerlendirmeye çalıştığımızda gözlemlenen olumlu işler, Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan gençlerin tiyatro, opera ve bale sanatlarında gösterdikleri başarı; Ankara'nın sahne sanatları bakımından iddialı kent durumuna gelmesi; İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun etkinliklerini eskisine oranla daha düzenli bir biçimde sürdürmesi; Muhsin Ertuğrul gibi yetkin bir yöneticinin sırasıyla bu iki kurumun başında bulunması; İzmir, Bursa, Adana gibi yerlerde de yerleşik tiyatrolar açılması; Dormen Tiyatrosu gibi, Kent Oyuncuları gibi ileriki yıllarda da etkinliklerini başarıyla sürdürecektik özel toplulukların perde açması; sahnelerimizde genç yazarlarımızın oyunlarının sahnelenmesidir. Bu dönemde kıvanç veren, fakat ne yazık ki sonradan baltalanan, bir başka gelişim, yeni bir eğitim seferberliği başlatmış olan Köy Enstitüleri'nde öğrencilere tiyatro bilgisi verilmeye başlanması ve öğrencilerin oyunlar sergilemeleri olmuştur. 1958 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Cöğrafya Fakültesi'nde bir Tiyatro Enstitüsü'nün açılmasıyla tiyatro sanatı konusunda bilimsel araştırma ve incelemelere ve akademik düzeyde tiyatro eğitime başlanmıştır. Önceki dönemlerde sanatın, halk eğitiminde ve devrimlerin benimsetilmesinde etkin bir araç olduğu konusundaki inanç, coşkusunu bir ölçüde yitirmiş olarak sürdürülmekteyse de Türk tiyatrosu, devletin ve aydınların desteğiyle sanatsal düzeyini yükseltme yolundadır.

Sonuç

Bu olumlu görünümü karartan tiyatro gerçeği, Halkevleri'nin kapatılmış, dolayısıyla yurt çapında başlatılmış olan bir kültür ve tiyatro hare-

ketinin durdurdurulmuş olmasıdır. Köy Enstitüleri'nin klasik öğretmen okullarına çevrilmesi de, eğitimde sanatın ve sanat etkinliklerinin önemini kavramış bir anlayıştan vazgeçilmesi demektir. Tiyatroya gönül vermiş aydın kişilerin, tiyatroya yaygınlık kazandırma, birkaç büyük kent dışında yaşayanlara tiyatro götürme, bu sanatın her yörede kök salmasını sağlama yolundaki yürekli girişimleri de, başta yönetimin ilgisizliği olmak üzere çeşitli nedenlerle sürdürülememiştir. Genç Oyuncular topluluğunun başlattığı, başlangıçta aydın kişilerin ve yetkili kurumların desteklediği Erdek Şenliği, çok umut verici bir başlangıç yaptığı halde, yaygınlaştırılması bir yana, iki yıl gibi kısa bir sürede tükenen girişimlerden biri olarak kalmıştır.

Yaratıcı yönetmen kavramı henüz yerleşmemiş, tiyatro yapılarında, sahne tasarımında sahne-seyirci ilişkisini çağdaş bir anlayışla değerlendirecek çalışmalar yapılmamıştır. Buna karşın oyunculuk sanatının geliştiği, oyun yazarlarının topluma karşı sorumlu tavırlarını sürdürdükleri görülür. Kırklı yıllarda yazılan oyunların büyük bir bölümünde, toplumdaki değer değişimi sonucunda meydana gelen uyumsuzluklar, aile içi çatışmalar gibi, bir önceki dönemin belli başlı temalarına yer verilmekle beraber, bu konuların biraz daha derinliğine incelendiği, kimi oyunlarda bireyin iç dünyasına inildiği, aynı zamanda yeni konuların, yeni sorunların da gündeme getirildiği, en önemlisi kalıplaşmış açıklamaların ötesinde düşündürücü yorumlara da yer verildiği görülür. Sorunlar aileye, kadın-erkek, ana-baba-çocuk ilişkilerine olan etkisiyle ele alınmış, özellikle bir hızlı değişim ve tutarsızlık ortamında meydana gelen değerler karmaşası üzerinde durulurken önceki dönemlerin oyunlarında çok işlenen, alaturka ile alafranga, halk insanı ile züppe aydın, geleneksel değerlere bağlı kalanla modern olmaya özenen karşıtlığının yerini, yeni karşıtlıklar almıştır. Artık, görgülü yoksul ile sonradan görme varıl, dar gelirli, namuslu memur ile kazancı yerinde, hileci esnaf, kabadayı gecekondu ile züppe kentli, gerici ve baskıcı eski kuşak ile kişiliğini bulma çabası içindeki genç kuşak arasındaki karşıtlık söz konusudur. Aile odaklı gerçekler yanında, mitolojiden, masallardan konular üretilmiş, köy ve kasaba gerçeklerine de yer verilmiştir. Aydınlarla uygulanan baskılar, eleştiriye getirilen yasaklar da günün sahneye yansıyan güncel gerçekleri olmuştur.

Kırklı ve ellili yılların belli başlı şairleri, roman, öykü, deneme yazarları aynı zamanda oyun yazdıkları için oyunlarla öteki yazın ürünleri ana temaları bakımından benzeşirler. Berna Moran'ın bu dönemin romanları konusunda yaptığı "1923-1950 arasında Türkiye'de sömürünün, sınıflaşmanın ve tek parti rejiminin getirdiği haksız düzen, romanda da Batılılaşma'nın

yerini, düzene dönük yeni bir sorunsalın almasına neden oldu diyebiliriz"¹ açıklamasının, incelenen oyunlar dikkate alındığında, tiyatro yapıtları için de geçerli olduğu görülür. Ellili yıllarda bu gerçek, sahneye önce ahlaki bir duyarlık biçiminde, bir on yıl sonra ise ekonomik ilişkilerle bağlantısı da göz önünde tutularak yansıtılmıştır.

Romanda Anadolu gerçeğine yönelme eğilimiyle tiyatrodaki kırsal kesim insanına ve sorunlarına yer vermeye başlama arasında da koşutluk vardır. Sabahattin Ali'nin ateşlediği, Mahmut Makal'ın güncelleştirdiği Anadolu insanının sorunları, önce Yaşar Kemal'in, Orhan Kemal'in, Kemal Tahir'in, Samim Kocagöz'ün, Kemal Bilbaşar'ın, Fakir Baykurt'un, konusu köyde, kasabada, yoksul semtlerde geçen öykü ve romanlarında, altmışlı yıllardaysa hem bu yazarların, hem yalnızca tiyatro için yazan yazarların oyunlarında dile getirilmiştir. Anadolu romanı konusunda Berna Moran, bir ölçüde köy oyunlarına da getirilebilecek olan şu açıklamayı yapmıştır: "Anadolu romanı, çevre ve yaşam koşullarının gerçekçilikle çizildiği bir fon üzerinde roman kahramanlarının, mitos kaynaklı olay örgüleri ve kalıpları içinde başkaldırıların, savaşımın sergileri ve ölüm karşısında yaşamın, kutluk karşısında bolluğun, kötülük karşısında iyinin zaferini dile getirirler." Berna Moran'ın Anadolu romanının biçimsel özellikleriyle ilgili olarak yaptığı açıklama, tiyatro yapıtları için tiyatronun dramatik yapısı gereği, daha da geçerlidir: "Anadolu romanında göze çarpan ilk özellik eylem ögesinin egemen olması. Ezen/ezilen çatışması üzerine kurulmuş olan bu romanlarda, eylemin, karakter ve düşün öğelerinden önemli rol oynaması doğaldır."²

Sanatın toplum koşullarıyla yakın ilişkisinin sonucu olarak, tiyatro sanatının gelişimiyle plastik sanatların gelişimi arasında da, sanatçıların konuya yaklaşımı, yorumu, biçimleme teknikleri arasında benzerlik bulmak olasıdır. Örneğin, uzun bir süre tiyatrodaki Batı oyunlarının biçimleme yöntemlerinin, kendi yaşamımızdan seçtiğimiz konuyu ve insan malzemesini en iyi biçimde yansıtmaya elverişli olup olmadığının dikkate alınmadan kullanılmasıyla ellili yıllarda mimarlıkta yapılara Batı'dan alınan, fakat ülkemizin iklim koşullarına uygun olmayan biçimlemelerin uygulanması arasında, ardındaki zihniyet açısından bir benzerlik görülebilir. Mimarlık konusunda uzman kişiler ellili yılları aktarmacı dönem olarak nitelermişler, geniş pencereci cephe kullanımı, betebe süslemesi gibi Batı'nın savaş sonrası mimarlık anlayışının, ülke koşullarına uymayan malzeme ve tekniklerle ülkemiz yapılarına uygulandığını ileri sürmüşlerdir.

Buna karşın, 1940-1960 yılları, tiyatro sanatının olduğu gibi, plastik sanatların da hem nitelik, hem nicelik bakımından bir birikim dönemi olmuştur. Başlangıçta Batılı resim anlayışı her boyutuyla tanınmış, resme

¹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 2, İletişim Yayınları, İstanbul 1990, s. 12.

² Berna Moran, *age*, s. 237.

olan ilgi artmış, geleneksel sanatların, yöre kültürünün yeni resim sanatına etkisi tartışılmıştır. Ellili yıllardaysa uluslararası kültürel ilişkilerin arttığı, çağdaş resim sanatının özgün örneklerinin tanındığı görülür. Fikret Mualla, Abidin Dino, Avni Arbaş, Selim Turan, Hakkı Anlı, Adnan Varınca gibi Avrupa sanat merkezlerine yerleşen sanatçılarımız, sergileriyle Batı ile ülkemiz arasında bağların kurulmasına katkıda bulunurlar. Batılı gibi olma evresi aşılmaya başlanmış, kişisel üsluplar gelişmiştir.¹

¹ Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi 1908-1980)", *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye*, Cem Yayınevi, 1995. (4. basım)

Altmışlı yıllar, siyasal yaşamda olduğu kadar kültür ve sanat yaşamında da hareketlilik yılları olmuştur. 27 Mayıs 1960'ta ordunun yönetime el koyması İstanbul ve Ankara'daki halk, özellikle de öğrenci kitlesi ve aydınlar tarafından olumlu karşılanmıştır. Kırsal kesim halkının ise sessizliğini koruduğu görülür. Askeri yönetim parlamenter demokrasiye dönüş yanlısı olduğu için, öncelikle yeni bir anayasa hazırlamak üzere üniversite öğretim üyelerinden oluşan bir kurula görev vermiştir. Kurucu Meclis'in onayladığı 1961 Anayasası, çoğunluğa sahip partinin gücünü sınırlamasıyla, getirdiği sosyal devlet anlayışıyla, Anayasa Mahkemesi'nin, Yüksek Hakimler Kurulu'nun kurulması ve yargının bağımsızlığının sağlanmasıyla, Devlet Planlama Teşkilatı'nın, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun kurulmasıyla Türk siyasal ve kültürel yaşamında bir atılımı gerçekleştirmiş oluyordu.

1961'de Mehmet Ali Aybar'ın başkanı olduğu TIP (Türkiye İşçi Partisi) kurulur. Aydın kesim ve işçi kesimi sol düşünceye açılır. Aynı yıl, kapatılan Demokrat Parti'nin izinden giden Adalet Partisi, Ragıp Gümüşpala'nın başkanlığında kurulmuştur. 1961'de yapılan parlamento seçimlerinden sonra hiçbir partinin salt çoğunluğu elde edemediği görülür. İsmet İnönü'nün başkanlığında bir koalisyon hükümeti kurulur. 1965 seçimlerindeyse Adalet Partisi, Süleyman Demirel'in genel başkanlığında tek başına iktidara gelir. Ortanın solu sloganını benimsemiş olan CHP'yi yıpratma, sol düşünceyi sindirme politikası izlenir. Pek çok kitap, dergi, yazar hakkında kovuşturma açılır. 1968'de Fransa'da başlayıp öteki Avrupa ülkelerine de yayılan öğrenci hareketleri ülkemize de sıçramıştır. Sendikal haklarını isteyen işçiler, solda örgütlenmeye çalışan öğrenciler baskıcı iktidara karşı bir mücadele içine girmişlerdir. Çatışmalar sokağa yansır ve gerginliği tırmandırır. Bu ekonomik ve toplumsal huzursuzluk, 1971 askeri darbesiyle ikinci kez demokrasiye ara verilmesine yol açar.

Yetmişli yıllar, 12 Mart 1971'de bir askeri darbeyle kesintiye uğrayan demokratik yönetimin yeniden kurulması aşamalarını içeren çalkantılı bir dönemdir. Askeri darbeyle çok partili sistem kesintiye uğramış, Süleyman Demirel hükümetten uzaklaştırılmış, aynı zamanda tutucu karak-

terdeki parlamentoyla sanayi ve ticaret burjuvazisinin çizgisi izlenerek sol hareketin tasfiyesi yoluna gidilmiştir. Türkiye İşçi Partisi, Nizam Partisi, meslek odaları, işçi sendikaları, öğrenci dernekleri kapatılır. Toplu sözleşme ve grev hakları askıya alınır. Siyasal tutuklamalar, idamlar dönemi başlamıştır. Bilim adamları, yazarlar, sanatçılar, öğretmenler, öğrenciler, avukatlar, mühendisler yargılanır. Öte yandan, dünya genelinde yaşanan ekonomik bunalıma eklenen ülkenin ekonomik yaşamında görülen tıkanıklık halk kesimlerini etkilemektedir. Ordu Yüksek Komite Konseyi bu durum karşısında yeniden parlamenter düzene dönme kararı almış, tarafsız bir başbakan ile teknokrat bakanlardan kurulu olan ve ömrü ancak on bir ay süren bir koalisyon hükümeti kurulmuştur. 1973 seçimiyle Fahri Korutürk cumhurbaşkanı seçilir ve 1973 genel seçimleriyle iki yıl sürmüş olan 12 Mart dönemi sona ermiş olur. Seçime Milli Selamet Partisi, Demokratik Parti, Milliyetçi Hareket Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi katılmış, CHP'nin en çok oy aldığı seçimlerin sonunda Bülent Ecevit'in başbakan olduğu CHP-MSP koalisyon hükümeti kurulmuştur. 1974'te başgösteren Kıbrıs bunalımı, Zürih ve Londra andlaşmalarına dayanarak gerçekleştirilen Kıbrıs harekâtıyla sonuçlanır. 1975 yılında Süleyman Demirel'in başkanlığında sağ partilerin kurduğu Milliyetçi Cephe iktidardadır. 1977'deki seçimlerden sonra kurulan III. Ecevit Hükümeti'ni zor günler beklemektedir. Yetmişli yılların ikinci yarısı ekonomide bunalımın yaşandığı, şiddet olaylarının tırmandığı yıllar olur. 1979'daki ara seçimler sonunda iktidar değişmiş, III. Milli Cephe Hükümeti kurulmuş, fakat toplumun ekonomik ve siyasal durumunda bir değişiklik olmamıştır. Sol akımların, işçi sendikaları, meslek birlikleri, öğrenci dernekleri, kooperatifler gibi sivil toplum kurum ve kuruluşlarında, sağ akımlarınsa kamu işletmeleri, polis örgütü, MIT, bakanlıklar gibi devlet kurumlarında kadrolaşmaları karşıt görüşlü gruplar arasında çatışmalara ve ölümlere yol açmaktadır. Aydın kişileri hedef alan silahlı eylemler, Kahramanmaraş'ta yaşanan kitle katliamı bir iç savaş görünümünü yaratmıştır. *"Türkiye'nin 1976'dan sonra iç savaş koşullarını, 1978'den sonra iç savaş ortamını yaşadığı gerçeğini kabul etmelidir."* açıklamasını yapıyor Hikmet Özdemir.¹ Bu dönem de bir askeri darbeyle, 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle sonuçlanacaktır.

¹ Hikmet Özdemir, *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980*, s. 247.

Tiyatro alanında

Tiyatro adamları, bu ortama karşı en duyarlı aydın gruplarından birini oluştururlar. Yetmişli yılların çalkantısı, tiyatro yaşamını etkilemiş, sorunlar sahneye yansıtılmış, oyunlarda tartışılmıştır. Ertuğrul Muhsin'in 1978'de, XVII. Dünya Tiyatro Günü için hazırladığı bildiri sanatçı duyarlığının göstergesidir. Yılların tiyatro adamı, 27 Mart Dünya Tiyatro Günü

nü'nde, Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Türkiye Milli Merkezi adına kaleme aldığı bildiride, o gün perdelerini bu bildiriye okuyarak açacak olan sahnelerden seyircilerine, tiyatro sanatı konusundaki görüşlerini değil, yaşanan olaylar karşısındaki duygularını dile getirmiştir:

“Bugün, 27 Mart 1978 Dünya Tiyatro Günü. Bu kez önünüzde konuşmak görevi ve onuru bana verildi. Tiyatroya hizmet yolunda çok yaşamış bir emekçi olarak izninizle söz alıyorum. Derler ki tiyatro üçüz doğmuş bir sanat koludur: Yazar, oyuncu ve seyirci. Bunlar birbirinden ayrılırsa ortada tiyatro kalmaz. Oysa ben diyorum ki günün en önemli sorunlarını kağıda aktaran yazar da, onları sahnede dile getiren sanatçı da sizin aranızdan çıkmıştır. Onun için biz bir bütünüz. Teker teker düşüncelerimiz ayrı olabilir, ama derterimiz birdir. Bugün dünya tiyatro günüdür, şu dakikada yüzlerce sahnede her ulusun kendi dramı oynanıyor. İzninizle biz de yurdumuzda oynanan oyuna bir göz atalım. Ben perdeyi açıyorum. Sahnede, Türkiye haritası yüzeyine yayılmış yaslı ana babalar, bir ağızdan, yitirdikleri gencecik yavrularının tabut kervanına ağıt yakmaktalar. Perdeyi hemen bu acıklı görünüme kapatıyor ve sizlere soruyorum: Gençler gençleri neden öldürüyor? Kardeş kardeşi neden öldürüyor? Gençler kendilerini neden öldürtüyorlar? İşte size şimdiye kadar sahneye getirilmiş en acı konu. Ulus olarak bugün bizim en önemli sorunumuz bu. Bunun çözümünü düşünmek siz sayın seyircilerimize düşüyor. Siz ve bizler, ki öldürenle kurbanını aramızda yetiştirdik, vuranla vurulana bağrımızda besledik, ikisinden biri ya kardeşimiz, ya akrabamız, ya komşumuz, ya tanışımızın arkadaşı. Şimdi bu sahneden soruyorum sizlere: Kardeşi kardeşe kim kırdırıyor? Hangi katı yürekli, hangi cana kıyıcı, hangi bencil çıkarıcı perde arkasından bu suçsuz yavruları, sinsi sinsi kukla gibi kullanıyor? Neden? Bunun yanıtını vermek için derin derin düşünmenizi bekliyoruz. Büyük kurtarıcı Atatürk, yurttaki barış diye temel bir ilke atmıştı. Nerede yurttaki barış? Bu temeli yıkanların art niyetlerini düşünüp bulmak siz sayın seyircilere düşüyor. Çünkü tiyatro sahnede sorunları yalnız sergilemekle yetiniyor. Bu sorunları düşünerek çözmek seyircinin sağduyusuna bırakılmıştır. Sahnenin başlıca çabası seyircileri sağlam düşünmeye zorlamaktır. Sorun bu: Neden öldürülüyorlar? Niçin ölüyorlar? “Tatlı saatler geçirmeye geldiğiniz tiyatrodaki acı gerçeklerle sizleri tedirgin ettik, başışlanmak diler, saygılar sunarım.”

İlk bakışta bir sanatçı coşkusunun ifadesiymiş gibi görünen bu sözlerin ardında gerçek bir tiyatro adamının toplumsal görev anlayışına ve

özel durumların üstüne çıkarak, bu durumları insanlığın evrensel ölçülerinde içinde değerlendirme çabasına tanık oluyoruz.

Altmışlı ve yetmişli yıllar yalnızca Muhsin Ertuğrul'un değil, başka pek çok tiyatro sanatçısının toplum sorunlarına duyarlı olduğu, bu duyarlılığı sahnelerde dile ve görüntüye getirdiği dönem olmuştur. Toplumun hareketli günler yaşaması tiyatro etkinliklerini etkilemiş, sorunlar oyunlarda yansıtılmış, tartışılmış, çok canlı, çok hareketli bir tiyatro ortamı oluşturmuştur. Ödenekli tiyatrolar sahne sayısını çoğaltarak, Batı'nın seçkin yapıtlarını, yerli yazarların oyunlarını sahneleyerek, yurtiçinde ve yurtdışında turneler düzenleyerek tiyatro sanatını hem nicelik, hem nitelik açısından kalkındırırken, sayıları hızla artan özel tiyatroların kiminde politik tiyatro örnekleri, kiminde farklı sanat anlayışlarının ürünleri olan oyunlar sahnelenmiştir.

Altmışlı yıllarda oyun yazarlarımızın verimli, sahne etkinliklerinin hareketli olduğu görülür. Yetmişli yıllarda yaşanan toplumsal karmaşa özellikle özel tiyatroları daha da çok etkilemiştir. Tiyatro sanatının, ideolojilerin savunulduğu bir arena olarak kullanılması, eleştirilmesi gereken bir durum olmakla beraber, politik ortamdaki coşkunluğun tiyatroya yeni bir dinamizm kazandırdığı gerçeği de yadsınamaz. Bu dönemde gençler, kendi görüşleri doğrultusundaki oyunların sahnelendiği özel tiyatroları doldurmakta, oyuncular coşkulu tepkileriyle yüreklendirmektedirler. Bu ortam yazarları da ateşlemiş, eleştiri boyutu ciddi suçlamalara yönelik oyunlar yazılmış ve sahnelenmiştir. Giderek durağanlaşan, içine çekilerek durum oyunlarına dönüşmeye başlayan gerçekçi aile dramı formülü parçalanmakta, tiyatro yürekli bir atılımla daha geniş çaplı sorunlara açılmaktadır. Bilgesu Erenus yetmişli yılların tiyatro yaşamını, seyircisinin bağlamında, *"Siyasal ortamın güvensizliğine kūsüp, kendi içine gömülme niyetlisi değil Türkiye'li insan. Bir yığın baskıya göğüs geriyor, seçimini korkusuzca açıklama, bir an önce yerini, yandaşını bulma titizliğinde."* sözleriyle betimlemiştir.¹

Öte yandan, resmi makamların tiyatrolara uyguladığı baskılar, emniyet güçlerinin, valiliklerin oyunları engellemeleri, aydın kesimin bu sanatı savunma gereğini duymasına neden olmuş, tiyatroya destek vermeyi topluma ve sanata karşı bir göreve dönüştürmüştür. Tiyatronun *agit-prop* denilen, seyirciyi bir ideoloji doğrultusunda kıskartıcı oyunlara yer vermesi, eleştirmenler, yazarlar arasında tartışma konusu olmakla beraber, tiyatro sanatının içi boş bir eğlence türü olmadığı, düşünsel, felsefi bir boyutunun olması gerektiği kabul edilmekte, fakat sanatçının eleştirel bakışı kendinden de esirgememesi istenmektedir. Yetmişli yıllar yalnız tiyatro yaşamının değil, tiyatro düşüncesinin de canlılık kazandığı, Bertolt Brecht gibi, Ervin Piscator gibi çağdaş tiyatro yazar ve uygulamacılarının görüşlerinin tanıtıldığı,

¹ Bilgesu Erenus, *Türk Tiyatrosu* dergisi, Ekim-Aralık, 1976, sayı: 422.

kuramların tartışıldığı dönem olmuştur. Toplumsal hareketliliğe koşut olarak ortaya çıkan gerilim, dönem sonunda yeni politik ve ekonomik koşulların etkisiyle yatışacak, özellikle yerli oyunlarda yerini daha dingin, kimi zaman daha da kararlı bir tartışma ve sorgulama ortamına bırakacaktır.

Bu dönemde Devlet Tiyatroları'nın bir devlet kurumu olarak hükümet değişikliklerinden etkilendiği ve devlet yönetim sistemi içinde konum değişikliklerine uğradığı görülür. 1965 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Müsteşarlığı'na bağlanmış olan Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü 1971 yılında yeni kurulan Kültür Bakanlığı'na devredilmiştir. Bu bakanlık aynı yılın sonunda Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir müsteşarlık olmuş, 1972 yılında ise Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılarak Başbakanlık'a bağlanmıştır. 17 Kasım 1974'ten bu yana Devlet Tiyatroları, yeniden kurulan Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak yönetilmektedir.

Devlet Tiyatrosu

1958 sonlarında Milli Eğitim Bakanlığı'nın kararıyla opera ve bale Devlet Tiyatroları'ndan ayrılmış, Necil Kazım Akses yönetiminde ayrı bir Opera ve Bale Genel Müdürlüğü kurulmuş, fakat bu kurum 1960 yılında yeniden Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne bağlanmıştır. Bale bölümü 1960'ta *Coppelia* balesiyle etkinliklerine başlamış, 1966'da opera ve bale bölümleri yeniden Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılarak Aydın Gün tarafından yönetilen ayrı bir genel müdürlük oluşturulmuş, bu durum 1970'te yasayla belirlenmiştir.

1958 yılından başlayarak yirmi yıl süreyle bu kurumu yönetmiş ve Devlet Tiyatrosu'nu kamuoyuna ülkenin ciddi bir kültür ve sanat kurumu olarak kabul ettirmiş olan Cüneyt Gökçer 1978'de görevinden alınmış, aynı tarihte Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne Ergin Orbey atanmıştır. Bir süre sonra Ergin Orbey de bu görevden alınacak ve yerine yeniden atanan Cüneyt Gökçer 1983 yılında görevi bu kez de Turgut Özakman'a devredecek, bundan sonra genel müdürlüğün sık sık el değiştirdiği görülecektir.

Altmışlı ve yetmişli yıllarda Devlet Tiyatroları sanat düzeyi bakımından başarılı bir dönem yaşamıştır. Ankara'da, önceki dönemden beri hizmet veren Büyük Tiyatro, Küçük Tiyatro, Üçüncü Tiyatro ve Oda Tiyatrosu'ndan sonra, 1960'ta Yenışehir'de, eski Beşinci Tiyatro sahnesinin yeniden düzenlenmesiyle Yeni Sahne açılmış, 1964'te tiyatroya uzak bir semt olan Altındağ'daki Altındağ Lisesi konferans ve temsil salonu, onarılıp yeniden düzenlenerek Altındağ Tiyatrosu olarak hizmete girmiştir. 1970'ten sonra kullanılmayan Oda Tiyatrosu 1979'da yeniden açılmıştır. 1969'dan beri kullanılmayan Üçüncü Tiyatro, 23 Nisan 1980'de Gençlik ve Çocuk Tiyatrosu adıyla açılmış, fakat kısa süre sonra yeniden kapanmıştır.

Devlet Tiyatroları'na bağlı Bursa ve İzmir Devlet Tiyatroları'ndan sonra 1966'da Adana Devlet Tiyatrosu açılmıştır. 1971'de Bursa ve İzmir Devlet Tiyatroları yerleşik kadrolarıyla etkinliklerini sürdürmeğe başlamış, Bursa Devlet Tiyatrosu müdürlüğüne Ali Cengiz Çelenk, İzmir Devlet Tiyatrosu müdürlüğüne Ragıp Haykır atanmışlardır. 1982'de kendi kadrosunu oluşturacak olan Adana Devlet Tiyatrosu müdürlüğüne ise Şakir Gürzumar atanacak, böylece Ankara dışında dördüncü Devlet Tiyatrosu müdürlüğü kurulmuş olacaktır.

Yapımı yirmi üç yıl sürmüş olan İstanbul Kültür Sarayı, 12 Nisan 1969'da *Aida* operası ve *Çeşmebaşı* balesiyle açılmıştır. Devlet Tiyatroları'yla Devlet Opera ve Balesi'ne tahsis edilmiş olan İstanbul Kültür Sarayı'nda sergilenen ilk tiyatro yapıtı Cüneyt Gökçer'in başrolünü oynadığı Pirandello'nun *IV. Henry* adlı oyunudur. Tiyatro, opera, bale gösterileri ve konserler düzenlemek üzere üç ayrı yönetici tarafından yönetilen bu görkemli yapı bir yıl sonra, 27 Kasım gecesı, Arthur Miller'in *Cadı Kazanı* adlı oyununun temsili sırasında çıkan yangın sonunda tümüyle yanmıştır. İstanbul Kültür Sarayı'nın adı ve yönetimindeki anlaşmazlıklar tartışmalara yol açmış olduğundan, yanması üzerine de çeşitli varsayımlar üretilmiştir. Bu yapı, eski planına göre yeniden yapılarak 1977 yılında Atatürk Kültür Merkezi adı altında hizmete açılır. 1978 yılında kurulan İstanbul Devlet Tiyatrosu müdürlüğüne Can Gürzap atanmış, 1979 yılında bu tiyatro da kendi yerleşik kadrosunu oluşturmuştur.

Yetmişli yılların fırtınalı günlerinde ideolojik tartışmalardan ve toplumdaki kıpırdanmalardan en az etkilenen kurumlardan biri Devlet Tiyatrosu olmuştur. Cüneyt Gökçer yönetimindeki Devlet Tiyatrosu sahnelerinde görkemli temsiller verilmekte, bu temsillerle yurtdışına turneler düzenlenmektedir. Tiyatrodan, toplum sorunlarına daha yakın ilgi bekleyen gençlerin ve aydınların, günün heyecan potansiyeli yüksek ortamını yansıtan özel tiyatrolara rağbet etmelerine karşın, ayakları tiyatroya alışmış, özenli temsillerin verdiği zevke koşullanmış olan orta sınıf seyircinin Devlet Tiyatrosu'nun gösterilerinden tat almayı sürdürdükleri görülür. Özellikle, bu dönemde iyi bir kadroyla sahnelenen çağdaş müzikli oyunlar seyircinin gönlünü çelmeyi başarmıştır. Todd Bolender'in sahnelediği, metni Sam ve Bella-Spewack, müzikleri Cole Porter'in olan ve Sevgi Sanlı tarafından dilimize çevrilen *Öp Beni Kate* (1963), Sevgi Sanlı ve Nüvit Kodallı'nın dilimize kazandırdığı A. J. Lerner-F. Loeve'nin *My Fair Lady* (1967), metni Dale Wasserman-Joe Darion, müziği Mitch Leigh'in olan, dilimize Güngör Dilmen tarafından çevrilen ve önceki müzikaller gibi Todd Bolender tarafından sahnelenen *Mançalı Don Kişot*, gene Todd Bo-



[üstte] *My Fair Lady*,
Devlet Tiyatrosu,
1966-67. Asuman Korad,
Ayten Gökçer, Cüneyt
Gökçer.
[altta] *Foto Finit*, Devlet
Tiyatrosu, 1962-63.
Semih Seren, Yıldırım
Önal, Haluk Kurdoğlu.

lender'in sahnelediği, metni Joseph Stein–Sheldon Harnick, müziği Jerry Boc'a ait *Damdaki Kemancı* (1970) adlı Amerikan müzikalleri, ülkemizde sahnelenen bu türün başarılı örnekleri olarak sevilmiş ve tutulmuştur.

Bursa, İzmir ve İstanbul'daki sahneleriyle birlikte sayıları sekize çıkan Devlet Tiyatroları sahnelerinde geniş yelpazeli bir repertuar uygulanmıştır. Genel müdür Cüneyt Gökçer, Bedrettin Tuncel, İrfan Şahinbaş, Ahmet Mühip Dıranas, Lütfi Ay'dan oluşan Devlet Tiyatrosu Edebi Kurulu, ilke olarak Batı dünyasının klasikleri arasında yer almış olan belli başlı oyunlar yanında, modern oyunlara da yer verilmesini, özellikle de yerli yazarların oyunlarının sahnelenmesini öngören bir çalışma içindedirler. Ellili yıllarda ilk yapıtlarının sahnede başarıyla sergilendiğini görme olanağını elde etmiş olan genç yazarlar olgunluk ürünlerini bu yıllarda vermişlerdir. Cevat Fehmi Başkut, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Turgut Özakman, Haldun Taner, Adalet Ağaoğlu, Necati Cumalı, Cahit Atay gibi, Türk tiyatrosunun önde gelen yazarlarının önemli yapıtları bu yıllarda Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatrosu sahnelerinde sergilenmiştir. Bu konuda Devlet Tiyatrosu'nun yayın organı olan Devlet Tiyatrosu dergisinde şöyle bir saptama yapılmaktadır:

*"Bugün tiyatroda yeni bir yazar kuşağı yetişmiş, seyirci topluluklarına kendini kabul ettirmeyi başarmış ve sayısı otuzu aşan ödenekli ödeneksiz tiyatroların yıllık repertuar ihtiyacının (aşağı yukarı yılda yüz oyun) yarısını karşılayabilecek duruma gelmişse, bu parlak gelişme, geniş ölçüde, Devlet Tiyatrosu'nun yerli oyunlara gösterdiği yakın ve devamlı ilginin mutlu sonucu olmuştur."*¹

¹ Devlet Tiyatrosu dergisi, Eylül 1968, sayı: 42.

Devlet Tiyatrosu sahnelerinde Avrupa ve Amerikan tiyatrosunun seçkin yapıtlarına da yer verilmekte, klasik oyunlar yanında, J. P. Sartre, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Arthur Miller, Tennessee Williams, Bertolt Brecht, Edward Albee, Harold Pinter, Eugene Ionesco gibi modern yazarların oyunları da özenle sahnelenmektedir. 1960–1970 yılları arasında Devlet Tiyatroları'nda 84 yerli, 118 yabancı oyun, 10 çocuk oyunu sergilenmiştir.

Oyun yönetiminde, sahne tasarımı ve ışıklandırmada, oyunculuk sanatında gözetilen dikkat ve titizlik, ülkemizde tiyatro sanatının çağdaş düzeye eriştiğini kanıtlayacak niteliktedir. Örneğin, Takis Müzenidis'in sahnelediği Sophocles'in *Kral Oidipus*'u, başrolü oynayan Cüneyt Gökçer'in başarısıyla Devlet Tiyatrosu tarihinde bir zirveyi gösterir. Aristophanes'in *Lysistrata*, Shakespeare'in *Hamlet*, Ben Jonson'un *Tilki*, Pirandello'nun *IV. Henry*, Arthur Miller'in *Cadı Kazanı*, J. Anouilh'un *Beckett ya da Tanrının Onuru*, Lorca'nın *Bernarda Alba'nın Evi*, Eskicinin *Tazesi*, Max Frisch'in *Andorra*, Harold Pinter'in *Issız Topraklar*, Bertolt Brecht'in *Arturo Ui'nin Ön-*

lenebilir Yükselişi, Alejandro Casona'nın *Ağaçlar Ayakta Ölür*, Karl Wittlinger'in *Samanyolu*, Peter Shaffer'in *Küheylan*, Peter Justinov'un *Foto Finiş*, Edward Albee'nin *Hayvanat Bahçesi*, Ulrich Plenzdorf'un *Genç Werther'in Acıları*, Alexey Arbuzov'un *Söz Veriyorum*, Istvan Orkeni'nin *Kedi Oyunu*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var*, Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti*, Orhan Asena'nın *Kocaoğlan*, Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler*, Turan Oflazoglu'nun *IV. Murat*, Güngör Dilmen'in *Bagdat Hatun*, Ülker Köksal'ın *Sacide* gibi ilk ağızda akla geliveren örnekler Devlet Tiyatrosu'nun oyun seçiminde gözetilen ölçülerin ve bu oyunların sahnelenmesinde gözetilen özenin kanıtı olmuştur. Cüneyt Gökçer, Mahir Canova, Ergin Orbey, Ulrich Damrau, Max Meinecke, Yücel Erten yönetmen; Turgut Zaim, Refik ve Hale Eren, Tarık Levendoğlu, Hüseyin Mumcu, Seza Altındağ dekor ve kostüm tasarımcıları; Nuri Özakyol ışık tasarımcısı olarak bu başarıyı gerçekleştiren sanatçılardır. Başta Melek Ökte olmak üzere, Asuman Korad, Şahap Akalın, Salih Canar, Ragıp Haykır, Yıldırım Önal, Muazzez Lutas, Ahmet Evintan, Ümrân Uzman, Ali Cengiz Çelenk gibi yitirdiğimiz usta oyuncular ve onların bugün hayatta olan arkadaşları, genç kuşaklara örnek olacak yaratıcı çalışmalarıyla Devlet Tiyatrosu'nun altın çağını gerçekleştirmişlerdir.

Bu dönemde Devlet Tiyatrosu yurtdışı turneleriyle de dikkat çeker. Devlet Tiyatrosu'nun açılışının yirminci yılı dolayısıyla bu konuda yapılan resmi bir açıklamada şöyle denilmektedir:

"Devlet Tiyatrosu'nun geçen yirmi yıl içinde gerçekleştirdiği önemli işlerden biri de tiyatromuzu Batı sanat merkezlerine tanıtmak olmuştur. İtiraf etmek gerekir ki yakın zamana kadar Batı sanat dünyasının Türk tiyatrosu hakkında hemen hemen hiç fikri yoktu. Ne icra alanında gerçekleştirdiğimiz ilerlemeyi, ne de dramaturji alanında elde ettiğimiz gelişmeleri Batı merkezlerine götürüp gösterememiştik. Devlet Tiyatrosu, bu amaçla 1960'tan bu yana Paris'teki Milletler Tiyatrosu'nda verdiği Orhan Asena'dan Hürrem Sultan, Sophocles'ten Kral Oidipus, Shakespeare'den On İkinci Gece, Atina'da oynadığı Güngör Dilmen'den Midas'ın Kulakları ile gene Kral Oidipus, üç ayrı turne halinde Kıbrıs'a götürdüğü Ahmet Kudsi Tecer'den Köroğlu, Sabahattin Kudret Aksal'dan Kahvede Şenlik Var ile Sophocles'ten Kral Oidipus ile Grady'den Kaktüs Çiçeği, Yugoslavya ve Venedik Festivali'ne götürdüğü gene Kahvede Şenlik Var'la Pirandello'dan IV. Henri temsilleri, tiyatromuzun sadece icra bakımından ulaştığı noktayı değil, tiyatro yazarlarımızın başarılarını da uluslararası sanat çevrelerine tanıtmış oldu. Bu temsillerin yabancı basındaki geniş ve



[üstte] Orhan Kemal;
72. Koşuş, Ankara Sanat
Tiyatrosu, 1966 [Metin
And arşivi].
[altta] Maksim Gorki;
Küçük Burjuvalar, Ankara
Sanat Tiyatrosu,
1966-67.

olumlu yankıları ise, *Türk Tiyatrosu* adına ancak övünebileceğimiz belgelerdir.”¹

¹ Devlet Tiyatrosu dergisi, Kasım 1969, sayı: 47.

² Devlet Tiyatrosu dergisi, Ekim-Kasım-Aralık 1978, sayı: 69.

Yurtdışında verilen temsillerin övgü toplamasına, uzun bir süre satsal nitelik açısından doyurucu bir düzey tutturulmasına karşın, Devlet Tiyatrosu yetmişli yılların ortalarından başlayarak seyirci üzerindeki eski etkisini yitirmeye, ciddi bir biçimde eleştirilmeye başlamıştır. Özel tiyatroların günün yaşayan sorunlarına karşı daha duyarlı olduğu ileri sürülmekte, Devlet Tiyatrosu yönetimi, durmadan değişen hükümetlerin suyu- na gitmekle, seyircinin isteklerine duyarsız kalmakla, oyun seçiminde gelişigüzelelikle suçlanmaktadır. Sahnelenen oyunlara yeterince özen gösterilmediği, oyuncuların rollerini memur zihniyeti içinde savsaklayarak oynadıkları belirtilir.

1977 seçimlerinden sonra kurulan Ecevit hükümeti zamanında Cüneyt Gökçer’in yirmi yıl sürmüş olan genel müdürlük görevine son verilerek yerine Ergin Orbey atanır. Ergin Orbey 1978-79 tiyatro mevsimini açarken, “daha doğru, çağdaş, daha etkili, [...] yurt çapında daha dengeli, daha yaygın, daha etkin bir tiyatro” sözü vererek işe başlamıştır.² Ergin Orbey döneminde özellikle Anadolu turnelerine ağırlık verilir. Düzenli bir planlama ile Ankara’da sahnelenen oyunlar Anadolu’nun hemen her bölgesinde sergilenir. Sahnelenen oyunların toplam sayısında artış olduğu, oyun dağarındaki yerli oyunların çoğaldığı görülür.

Altmışlı ve yetmişli yıllarda Ankara özel tiyatrolar açısından da hareketli bir dönem yaşamıştır. 1960 yılında Adalet Ağaoglu, Mahir Canova, Çetin Köroğlu, Üner İlsever, Kartal Tibet, Birleşmiş Oyuncular Meydan Sahnesi’ni kurarlar. Bu tiyatronun kadrosunun büyük bir bölümü, özel bir tiyatro ortamında, Devlet Tiyatrosu’nda olduğundan daha özgür olacaklarını düşünen sanatçılardan oluşmuştur. Yerli yazarların oyunlarını sergilemek, toplum gerçeklerini irdelemek amacıyla kurulmuş olan Meydan Sahnesi sanatçıları bu amacı gerçekleştirmekte zorluk çekmişlerse de Ankara seyircisine Cahit Atay’ın yazıp Ergin Orbey’in yönettiği *Karaların Memetleri* gibi düzeyli ve sevimli oyunlar sergilemeyi başarmışlardır. Açılışından bir süre sonra tiyatro kursları başlatan, çocuk oyunları sergileyen, *Birleşmiş Oyuncular Tiyatro Dergisi*’ni çıkaran, yayım yapan Meydan Sahnesi altmışlı yıllarda Ankara’nın tiyatro yaşamına canlılık getirmiş olan bir topluluktur.

Ankara’da Özel Tiyatrolar

Ankara’nın en ciddi, en uzun ömürlü özel tiyatrosu, kuşkusuz Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) olmuştur. 1998’de sanat yaşamının otuz beşinci yılını, bu otuz beş yılın ürünlerinin üretilmesine katılmış olan sanatçıları ve onları seyretme olanağını bulmuş olan seyircileriyle birlikte kutla-

yan AST, tiyatroyu yalnızca Devlet Tiyatrosu'nun ürünleriyle tanıyan Ankara seyircisi için özel bir önem taşır. Ankara Sanat Tiyatrosu Asaf Çiğiltepe başkanlığında, Tuncer Necmioğlu, Tunca Yönder, Şevket Altuğ, Aysan Sümercan, Bülent Akkurt ve onlara katılan Güner Sümer'den oluşan bir grup Arena Tiyatrosu sanatçısı tarafından limited şirket olarak kurulmuş, 1963 yılında topluluğun bugün de etkinliklerini sunduğu Yenışehir İhlamur Sokak'taki sahnede çalışmalarına başlamıştır. Topluluğun yöneticisi Asaf Çiğiltepe'dir. AST'nin amacı, küçük çıkarlara alet olmayan özverili sanatçılarla bir ekip çalışması içinde ilerici, toplumcu sanat yapmak, bunu bir bilim adamı ciddiyetiyle ve bilimsel verilerin ışığında gerçekleştirmek olarak açıklanmıştır. Topluluğun sergilediği ilk oyun Asaf Çiğiltepe ile Güner Sümer'in rol aldıkları, Asaf Çiğiltepe'nin yönettiği, Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyunu olmuştur. Bu oyunu, aynı mevsimde Güner Sümer'in yönettiği Brendan Behan'm *Gizli Ordu*, N. Gogol'den Adamov'un oyunlaştırdığı ve Asaf Çiğiltepe'nin yönettiği *Ölü Canlar*, gene Güner Sümer'in yönettiği J. P. Sartre'in, *Mezarsız Ölüler'i* izlemiştir. Ruzante'nin *Yosma*, Cahit Atay'ın *Sultan Gelin*, Strindberg'in *Cehennem Dansı*, Sermet Çağan'm *Ayak Bacak Fabrikası*, Genco Erkal'ın yönettiği ve oynadığı, Gogol'ün *Bir Delinin Hatıra Defteri*, Oben Güney'in yönettiği Max Frisch'in *Saf Adam ve Kundakçılar*, Asaf Çiğiltepe'nin yönettiği Bertolt Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*, Orhan Kemal'in 72. *Koşuş*, Maksim Gorki'nin *Küçük Burjuvalar*, Güner Sümer'in yazıp yönettiği *Bozuk Düzen* adlı oyunları izlemiştir. Asaf Çiğiltepe'nin 1967'de bir Anadolu turnesi sırasında geçirdiği bir trafik kazasındaki ölümünden sonra Güner Sümer AST'nin sanat yönetmeni olmuştur. 1967–1968 mevsiminden başlayarak Ergin Orbey'in iç yönetmen olarak topluluğa katıldığı, Gogol'ün *Müfettiş*, Kerim Korcan'ın *Linç*, Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914*, Orhan Asena'nın *Simavnalı Şeyh Bedrettin*, gibi birçok başarılı AST oyununa yönetmen olarak imza attığı görülür.

Altmışlı yılların sonlarında sanatçılar arasında görüş ayrılıkları çıkmış, bazı sanatçılar topluluktan ayrılarak Halk Oyuncuları topluluğunu kurmuşlardır. Bu anlaşmazlığa eklenen parasal sıkıntılar sonucunda işverenlerin toplu sözleşmeyi imzalamayıp otuz tiyatro çalışanının işine son vermesi Tiyatro İşçileri Sendikası'nın (TİSEN) grev kararı almasıyla sonuçlanmış, bu grev altı ay sürmüştür. Ankara Sanat Tiyatrosu 1970'te yeni bir sözleşmeyle etkinliklerine yeniden başlar. Oktay Arayıcı'nın yazdığı Ergin Orbey'in sahnelediği *Nafile Dünya*, Ergin Orbey'in düzenleyip yönettiği *Birinci Kurtuluşstan*, Erkan Yücel'in yönettiği Aziz Nesin'in *Sait Hop Sait* gibi oyunlardan sonra, 1972 yılında AST, Yılmaz Onay'ın sahnelediği Bertolt



Kerim Korcan; *Linç*,
Ankara Sanat Tiyatrosu,
1969-70. Erkan Yücel,
Şener Gökçaya, Mehmet
Keskiner, Rana Cabbar

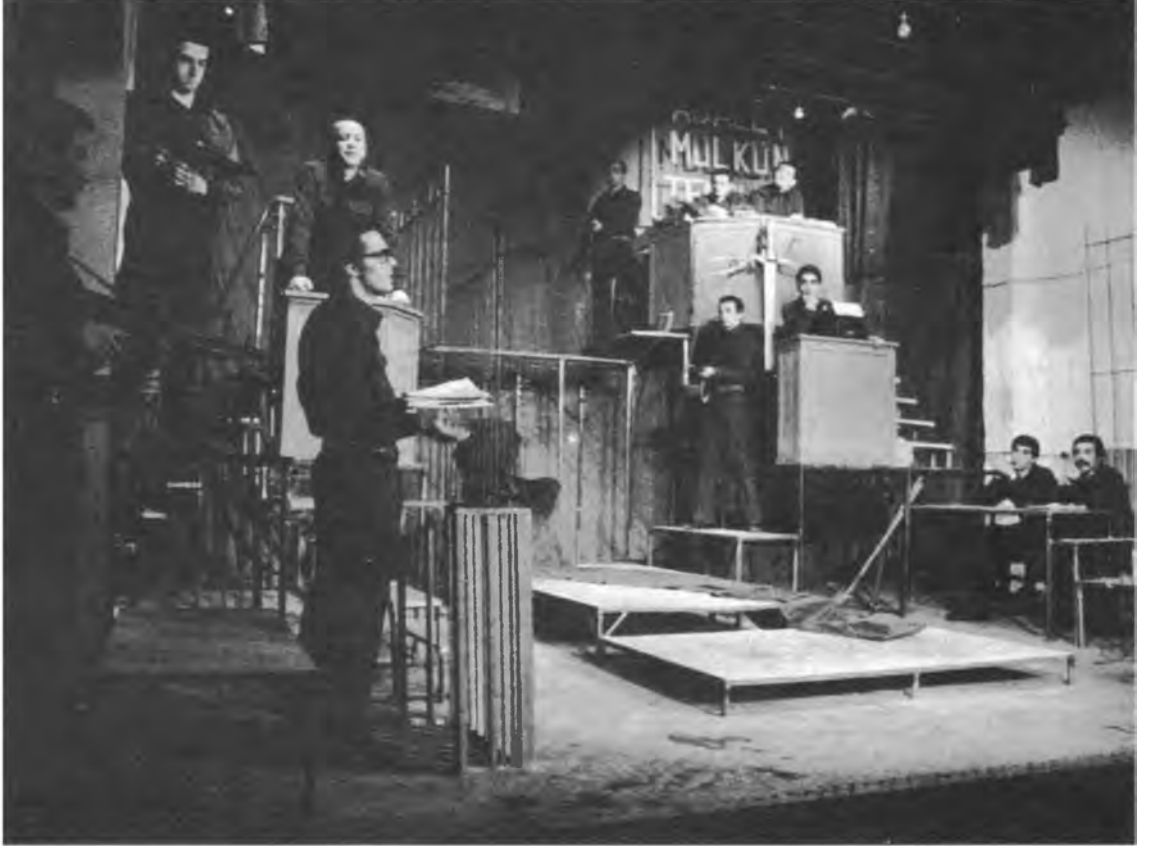
Brecht'in *Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti* ve *Nafile Dünya* oyunları gerekçe gösterilerek Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı'nın emriyle kapatılmıştır. AST aleyhine açılan davanın beraatle sonuçlanması üzerine etkinliklerine yemiden başlayan topluluğun başına Rutkay Aziz geçmiştir. Yetmişli yıllarda AST'ta sahnelenen oyunlar arasında, Bilgesu Erenus'un *El Kapısı*, *Nereye Payidar*, İsmet Küntay'ın *Evler Evler*, Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı*, Ömer Polat'ın *Aladağlı Miho*, 804 İşçi, Uğur Mumcu'nun *Sakıncalı Piyade*, Mehmet Akan'ın yazıp yönettiği *Hikaye-i Mahmut Bedrettin*, Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* gibi Türk tiyatro yazınının dikkat çekici oyunları vardır. Ergin Orbey'in, Rutkay Aziz'in, Yılmaz Onay'ın yönetmen; Timur Selçuk'un besteci olarak katıldığı; Erkan Yücel, Ayberk Çölok, Rana Cabbar, Meral Niron, Mehmet Keskiner, Şener Kökkaya, Erol Demiröz, Savaş Yurttaş, Altan Erkekli gibi usta oyuncuların rol aldığı sahne çalışmaları, AST'ın kendini seyircisiyle bütünleşen, aydınlardan destek gören, ciddi bir ilerici topluluk olarak kabul ettirmesini sağlamıştır. Yetmişli yıllarda, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda, içlerinde Salih Kalyon'un yönettiği, Samed Behrengi'nin *Bir Şeftali Bin Şeftali* gibi nitelikli yapıtlarının da bulunduğu çocuk oyunları sahnelenmiştir.

1967'de AST'tan ayrılan sanatçılar Halk Oyuncuları topluluğu olarak önce İstanbul'da Gen-Ar Tiyatrosu'nda, sonra hem Ankara'da, hem İstanbul'da etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Yaşar Kemal'in *Teneke*, Çetin Altan'ın *Komisyon* ve *141. Basamak* adh oyunlarını sahneleyen Halk Oyuncuları özellikle Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* oyunuyla büyük başarı kazanmıştır. Aydın Engin'in *Devr-i Süleyman* adh oyununun İstanbul ve Ankara valilikleri tarafından yasaklanması, sonra Danıştay kararıyla yeniden sergilenmesi, 27 Aralık 1968'de İstanbul'daki temsilinde olaylar çıkması ve 26 Ocak 1969'da topluluğun temsil verdiği binanın yakılması, ayrıca topluluğun Elazığ, Tunceli turnelerinde de olaylar çıkması, tiyatroya yapılan baskılar sorununu gündeme getirmiş, bildiriler yayımlanmıştır. Halk Oyuncuları 1970'te dağılmıştır.

1968–1969 mevsiminin sonunda görüş ayrılığı yüzünden Halk Oyuncuları'ndan ayrılan Vasıf Öngören, Erdoğan Akduman, Halil İbrahim Ergün ve Mustafa Alabora'nın kurdukları Ankara Birliği Sahnesi de anlaşmazlık yüzünden kısa sürede bölünmüş, Halil Ergün Ankara Birliği Sahnesi'ni devam ettirirken, Vasıf Öngören Ankara Sahnesi topluluğunu kurmuştur (1971). Erdoğan Akduman ise tiyatro çalışmasına tek kişilik bir oyunla devam etmiştir. Ankara Birlik Sahnesi'nin en önemli çalışması Vasıf Öngören'in yazıp yönettiği, Semiha Berksoy ve Zeliha Berksoy'un rol aldıkları *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunu olmuştur. Ülkemizde epik tiyatro



Yaşar Kemal; *Teneke*, Halk
Oyuncuları, 1968 [Metin
And arşivi].



Uğur Mumcu; *Sakıncalı Piyade*, AST [Metin And arşivi].



Bilgesu Erenus, müzik
Timur Selçuk; *Nereye
Payidar*, AST (Metin And
arşivi).

akımının en başarılı yerli örneklerinden biri olan bu oyun çok tutulmuş, bu çalışmayı gene Vasıf Öngören'in yazdığı *Almanya Defteri*, Ali Özgöz'ün tek kişilik *Böyle de Kurtulmadı*, Güner Sümer'in *Yarın Cumartesi* adlı oyunları izlemiştir. 1972 yılında Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı Ankara Birlik Sahnesi etkinliklerini gizli örgüt kapsamında değerlendirerek Vasıf Öngören, Halil Ergün ve Mustafa Alabora'yı hapis ve sürgün cezalarına çarptırmıştır.

1967–1968 mevsiminde Ankara bir özel tiyatro daha kazanır. Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Beyhan ve Ekmel Hürol bu tarihte Mithatpaşa Tiyatrosu'nu kurmuşlar ve 1972 yılında dağılıncaya kadar, çoğunluğu yerli yazarların olmak üzere farklı türlerden oyunlar sergilemişlerdir. Vasfi Uçkan'ın *Deli Emine*, Orhan Kemal'in *Kardeş Payı*, Cevat Fehmi Başkut'un *Buzlar Çözülmeden* adlı oyunları topluluğun en çok beğenilen ürünleri olmuştur.

Altmışlı yıllarda Ankara'da açılan kısa ömürlü özel tiyatrolar arasında Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Fikret Tartan'ın yönettiği Başkent Tiyatrosu (1966–67), gene Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Turgut Okutman ile Atilla Eldem'in kurdukları Ankara Maltepe Küçük Komedi Tiyatrosu (1966–67), Ümran Baran, Demircan Türkdogan, Oben Güney'in bir ortaklık kurarak başlattıkları Yenişehir Tiyatrosu (1968–1969), ertesi yıl aynı binada oyun sergileyen II. Yenişehir Tiyatrosu, Ankara Drama Tiyatrosu (1967–1968), aynı mevsim Yıldırım Önal ile Ertuğrul Anadolu'nun kurdukları Tiyatrom topluluğu, Yıldırım Önal'ın 1969–1970 mevsiminde kurduğu Büyük Ankara Tiyatrosu, 1969–1970 mevsiminde etkinlik gösteren Kavaklıdere Tiyatrosu, Ziya Demirel'in sanat yönetmenliğini yaptığı ve Aziz Nesin'in *Düdükcülerle Fırçacıların Savaşı*'nın sahnelendiği Çağ Tiyatrosu, Mehmet Keskinoglu'nun Petek Oyuncuları toplulukları bulunmaktadır. Bu topluluklar, Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan sanatçılar tarafından kurulmuş, sanatçıların göğüslemek zorunda kaldıkları sorunları aşabilme gücü oranında başarı sağlamış, parasal sıkıntıları aşmayı başaramayanlar kısa sürede dağılmışlardır.

Yetmişli yıllarda etkinlik gösteren özel topluluklarsa, daha çok ideolojileri doğrultusunda tiyatro yapmak isteginde olan sanatçıların, görüş ayrılıkları yüzünden bağlı oldukları topluluktan kopmaları ve kendi topluluklarını kurmalarıyla oluşmuştur. Erkan Yücel'in Ankara Sanat Tiyatrosu'ndan ayrılarak önce turne tiyatrosu olarak kurduğu Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu (DAST) bu topluluklardan biridir ve daha sonra etkinliklerini Ankara Halk Tiyatrosu adı altında ve yerleşik düzende sürdürmüştür. 1977'de Yılmaz Onay, İnsan Sanıvar, Köksal Engür, Gülsen Tuncer ve arkadaşları Çağdaş Sahne'yi kurmuşlardır. Aynı yıl Erdoğan Akduman'ı Öncü Sah-

Cevat Fehmi Başkut,
Buzlar Çözülmeden,
İstanbul Şehir Tiyatrosu,
1971–72. Vasfi Rıza
Zobu, Rıza Tüzün.



ne'nin başında görürüz. Ankara Sanat Tiyatrosu, Ankara Halk Tiyatrosu, Çağdaş Sahne ileriki yıllarda da etkinliklerini sürdürmeyi başarmışlardır.

İstanbul Şehir Tiyatrosu

1 Özdemir Nutku, *Darülbeydi'nin 50 Yılı*, Ankara Üniversitesi yayınları, Ankara 1969, s. 77.

2 60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı, İstanbul 1969, s. 46-47.

3 Gülayşe Erkoç, *Türk Tiyatrosunda 1960-1970 Dönemi*, (Tiyatro Toplulukları ve Etkinlikleri), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı'nda hazırlanmış olan doktora tezi, Ankara 1993, s. 56.

Altmışlı ve yetmişli yıllarda İstanbul'un da canlı bir tiyatro dönemi yaşadığı görülür. 1959 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına yeniden Muhsin Ertuğrul getirilmiştir. Özdemir Nutku, bir önceki dönemde "*çürümüş bir tekne*"ye benzetilen, "*ikinci kûmeye düştüğü*" ileri sürülen İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 1959-1966 yıllarında seyircisinin ilgisini yeniden çekmeyi başardığını ve "*altın çağı*"nı yaşadığını belirtmiştir.¹ Bu dönemde tiyatronun yaygınlaştırılması doğrultusunda ciddi adımlar atılmış, Şehir Tiyatrosu'na bağlı semt tiyatroları açma düşüncesi yaşama geçirilmiş, Kadıköy Tiyatrosu (1960), Üsküdar Tiyatrosu (1961), Fatih Tiyatrosu (1961), Rumelihisarı Yazlık Tiyatrosu (1962), Zeytinburnu Tiyatrosu (1965) açılmıştır. Tiyatronun insanı eğitici, uygarlaştırıcı gücüne inanmış olan Muhsin Ertuğrul, hem bu sanatın yaygınlaştırılmasına, hem de sanat düzeyinin yükseltilmesine çalışmıştır. Tunç Yalman, Şirin Devrim, Engin Cezzar, Genco Erkal, Ayla Algan, Beklan Algan, Nüvit Özdoğru, Güngör Dilmien, Zihni Küçümen, Ergun Köknar, Hamit Akınlı, Çetin İpekkaya, Doğan Aksel, Duygu Sağıroğlu, Mengü Ertel gibi dönemin dinamik, yetenekli oyuncularından, yönetmenlerinden, danışmanlarından, dekor, grafik sanatçılarından oluşan genç kadroyla bu sahnelerde, evrensel değeri kanıtlanmış yabancı oyunlar, özellikle de Shakespeare oyunları yanında Türk tiyatrosunun kalkınmasında en önemli etken olan eski ve yeni yerli oyunların seyirci önüne çıkması sağlanmıştır. Muhsin Ertuğrul, bu konuda kendisine sorulan bir soruyu yanıtlarken, ilk, hatta ikinci oyunları bile iyi olmayan yerli oyunlarını sahnelemekten çekinmediğini, bu yüzden seyircilerin, "*acemi berbere tıraş olmaya gelmedik*" sözleriyle dile getirdikleri eleştiriyi göğüslemek zorunda kaldığını söylemiş, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nu oyun yazmaya nasıl teşvik ettiğini, Necip Fazıl Kısakürek'in, Nazım Hikmet'in oyun yazarlığında nasıl bir gelişme gösterdiklerini anlatmış ve genelde oyunları sahnelerken oyuncuların yazara saygı gösterilmesi kanısında olduğunu belirtmiştir.²

1960-1966 yılları arasında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen altmış yazarların oyunlarını içinde deneyimli yerli yazarların oyunlarının yanı sıra, Çetin Altan, Haldun Taner, Aziz Nesin, Melih Cevdet Anday, Cahit Atay, Nazım Kurşunlu, Oktay Rifat, Orhan Asena, Refik Erduran, Adalet Ağaoglu, Recep Bilginer gibi günün genç yazarlarının oyunları da vardır.³

Muhsin Ertuğrul, her tiyatro mevsimini bir Shakespeare oyunuyla açma, bir mevsimde en az iki Shakespeare oyunu sergileme geleneğini,

1961 yılında Rumelihisanı'nda surların içinde açılan Açık hava Tiyatrosu'nda da sürdürmüş ve ilk oyun olarak başrolünü Engin Cezzar'ın oynadığı *Hamlet*'i sahnelemiştir. Gene bu dönemde Shakespeare'in dört yüzüncü doğum gününü kutlamak için *Romeo ve Juliet*, *Venedik Taciri*, *Onikinci Gece*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, *Kuru Gürültü* oyunlarının aynı yıl içinde sahnelenmiş olması önemli bir olay olmuştur. Başrolünü Nur Sabuncu ve Ayla Algan gibi kadın sanatçıların oynadıkları *Hamlet* temsilleri, Ertuğrul Muhsin'in özgün çalışmaları arasındadır. Bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Tennessee Williams, Arthur Miller, Arnold Wesker, J. P. Sartre, Pirandello, Bertolt Brecht gibi çağdaş yazarların oyunlarına da yer verilmiştir.

Muhsin Ertuğrul seyirciyi tiyatroya çekmek için çeşitli yöntemler denemiş, öğrencilere indirimli bilet uygulamasını başlatmış, Şehir Tiyatrosu'nun yayın organı olan *Türk Tiyatrosu* dergisinde, tiyatroların bulunduğu semtlerin ulaşım olanaklarını açıklayan yazılar yayımlatmıştır. Buna karşın kimi politik odakların Muhsin Ertuğrul'un çalışmalarından rahatsız olduğu ve sinsi bir suçlama kampanyası açtığı görülür. Bertolt Brecht'in 1964'de sahnelenen *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyununun bir gösterisinin, komünizm propagandası yapılıyor bahanesiyle, bağnaz kişiler tarafından basılması, sanatçılara saldırılması, camların kırılması, afişlerin yırtılması, o sıralarda yaygınlaşan güncel politik yönlendirmelerin bilinçsiz kitleyi nasıl etkilediğine üzüntü verici bir örnektir. Bu olayın ardından sıkıyönetim tarafından sakıncalı bulunan oyunun, bilirkşi incelemesinden sonra yeniden oynanmasına izin verilmiştir. 1965'te *Oppenheimer Olayı* benzer bir tepkiyle karşılaşmıştır. Haldun Taner'in *Eşegin Gölgesi* adlı oyunu da mahkeme kararıyla önce yasaklanmış, sonra oynanmasına yeniden izin verilmiştir. 1965 yılından başlayarak gözlemlenen olumsuz gelişmelerden biri, Kadıköy Tiyatrosu'nun, binanın sahibiyle olan kira anlaşmazlığı yüzünden kapanmak zorunda kalması; bir temsile gelmediği gerekçesiyle cezalandırılmış olan Ayla Algan'ın, Muhsin Ertuğrul tarafından görevlendirilerek sahneye çıkarılması üzerine, belediye başkan yardımcısının Zeytinburnu Tiyatrosu'nu kapattırmasıdır. Bu olaydan sonra belediye tarafından Muhsin Ertuğrul hakkında, Çetin Altan'ın bir oyununu sahnelettiği gerekçesiyle tahkikat açılmıştır.¹ Milli Eğitim Bakam'nın başreisörlük kadrosunu kaldırarak Muhsin Ertuğrul'un görevine son vermesi, bu olayların ardındaki zihniyeti ele verir. Daha sonraki gelişmeleri Özdemir Nutku şöyle özetlemiştir:

"1966 yılının Mart ayında sanatçıyı tiyatrodan uzaklaştırmak isteyen bir anlayış, başyönetmenlik katını Şehir Tiyatrosu'ndan kaldırmış ve Muhsin Ertuğrul'u çekemeyen küçük bir grup sanatçının da çabasıyla onun tiyatrodan uzaklaştırılması sağlanmıştır. Bu, Şehir Tiyatrosu

¹ Gülayşe Erkoç, *age*, s. 50.

içinde büyük bir çözülmeyi getirmiş ve Şehir Tiyatrosu'nun son döneminde etkin olan olumlu ve başarılı sanatçıların çoğu istifa etmişlerdir. Seçim sonucu belediye yönetimine giren bazı partililer, o zamana kadar tiyatro sorunuyla hiç uğraşmamalarına karşın, hiçbir gerekçe göstermeden aldıkları yanlış kararlarla Şehir Tiyatrosu'nun 'altın çağı'nı yıkmışlar ve bu tiyatroyu hâlâ sürmekte olan yıkıntıya doğru sürüklemişlerdir. Muhsin Ertuğrul'un bu yolda tiyatrodan uzaklaştırılması basında ve aydın çevrelerde büyük bir tepki uyandırmış ve Türk Tiyatro Yazarları Derneği' bir bildiri yayımlayarak bundan sonra oyunlarını Şehir Tiyatrosu'na vermeyeceklerini bildirerek boykota gitmişlerdir.¹

¹ Özdemir Nutku, *age*, s. 85.

² Cevat Fehmi Başkut, "Muhsin Ertuğrul", *Devlet Tiyatrosu* dergisi, Muhsin Ertuğrul'un 60. sanat yılı özel sayısı, s. 69.

³ Özdemir Nutku, *age*, s. 87.

Bu durumu, rejimin sanatı politik iktidarın emrine vermek istemesine bir örnek olarak gösteren ve protesto eden bildirinin altında Adalet Agaoglu, Çetin Altan, Melih Cevdet Anday, Cahit Atay, Cevat Fehmi Başkut, Recep Bilginer, Refik Erduran, Rıfat Ilgaz, Oktay Rifat, Selçuk Kaskan, Turgut Özakman, Güner Sümer, Haldun Taner, Ahmet Kudsi Tecer gibi tanınmış oyun yazarlarının imzaları vardır. İstanbul ve Ankara'daki özel tiyatrolar adına yayınlanan bildiride "Bu gece Türkiye'nin her yerinde elliye yakın tiyatro perdelerini açabiliyor ve yirmi bin seyirci tiyatro seyredabiliyorsa bunu herkesten çok Muhsin Ertuğrul'a borçluyuz." deniyordu.² Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Türkiye Milli Merkezi'nin, özel tiyatroların, Vasfi Rıza Zobu gibi, Zihni Küçümen gibi Şehir Tiyatrosu'nun önde gelen sanatçıların da bu olaya gösterdiği tepkiler basında yer almıştır. Ayla Algan, Beklan Algan, Şirin Devrim, Mücap Ofluoglu durumu protesto ederek Şehir Tiyatrosu'ndaki görevlerinden istifa ettiklerini açıklamışlardır. Aynı yıl Muhsin Ertuğrul'un altmışıncı sanat yılı içten bir coşkuyla kutlanmış, sanatçının yaşamının, başarılarının dökümünü sunan, çeşitli tarihlerde yazdığı yazılardan örnekler veren, yazarların, sanatçıların bu büyük ustaya hayranlıklarını ifade eden ve Muhsin Ertuğrul'la yapılmış uzun bir konuşmayı içeren 60. Sanat Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı başlıklı bir kitap yayımlanmıştır. (1968 yılında başka bir politik partinin yeni belediye kurultayı üyeleri tarafından, bu uygulamayı kınayan ve Muhsin Ertuğrul'u yeniden Şehir Tiyatrosu'nun başyönetmenliği görevine davet eden bir yazı gönderilmiş, fakat sanatçıdan yanıt alınmamıştır.)³

Muhsin Ertuğrul ayrıldıktan sonra, Şehir Tiyatrosu yönetimi kurullara bırakılır. Yönetim Kurulu, sanatçıların oylarıyla seçilen üyelerden oluşmaktadır. Belediye meclisi üyeleriyle sanatçılardan oluşan bir de Haysiyet Divanı kurulmuştur. Edebi heyet üyeleri belediye meclisi tarafından tayin edilmektedir. Muhsin Ertuğrul kurumdan ayrıldıktan sonra İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun başına 1967'de Vasfi Rıza Zobu atanır. Prof. Dr. Özde-

mir Nutku, 1967-1974 Vasfi Rıza yönetimi döneminde yerli oyunların desteklenmesinden vazgeçildiğini, modası geçmiş vodvillerin ve bulvar oyunlarının sahnelenmeye başladığını belirterek şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

*"Yetmişli yılların başındaki Şehir Tiyatrosu, yorumsuz, kişiliksiz, ne yaptığını bilmeyen, şaşkın bir tiyatro görünümündedir."*¹

Komedi Tiyatrosu'nun 1967'de çıkan bir yangından sonra bir yıl kapalı kalması, Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nun bir yangın tehlikesi geçirmesi (1970) dönemin mutsuz olaylarıdır. Türkiye Tiyatrocular Sendikası TİSEN ile Şehir Tiyatrosu yönetimi arasında, çalışanların sosyal haklardan yararlanması, maaşların iyileştirilmesi konusunda çıkan anlaşmazlık sonunda 15 Nisan 1969'da başlatılan ve sanatçılardan bir bölümünün katıldığı grev sonuç alınamadan sona erdirilmiştir. Artık Şehir Tiyatrosu sanat düzeyinden ödün vermekle, oyun seçiminde kolayca kaçmakla suçlanmaktadır.²

Kurum içinde huzursuzluğun artması üzerine 1974'de Vasfi Rıza Zobu istifa etmiş, Şehir Tiyatrosu genel sanat yönetmenliğine yeniden Muhsin Ertuğrul getirilmiştir. Muhsin Ertuğrul, genç sanatçılardan oluşan zinde bir kadroyla tiyatroyu parklara, spor alanlarına, kahvelere götürme ve geniş kitlelere yayma düşlerini gerçekleştireceği umuduyla bu görevi kabul etmiştir. Onun desteklediği, yüreklendirdiği genç sanatçılarsa bir süre sonra bağımsız çalışmak isteginde olduklarını belirtmişlerdir. Uzun tartışmalardan sonra, 1976'da yürürlüğe giren yeni yönetmelikle genel sanat yönetmeninin yetkileri kaldırılır. İstanbul Şehir Tiyatrosu beş bölüme ayrılır ve her bölümün başına kendi sanat yönetmeni getirilir. Bölümlerin başındaki sanat yönetmenleri yönetim kurulunu oluşturmaktadır. Bu durumda genel sanat yönetmeni olarak yetki alanı çok daralmış olan Muhsin Ertuğrul, İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndaki görevinden bir kez daha ayrılmak zorunda kalmıştır. Bir süre, Yönetim Kurulu Başkam Hamit Akınlı'nın vekaleten yönettiği kurum 1977'de grupların çatışmalarına sahne olmuş, Ergin Orbey, Hamit Akınlı, Başar Sabuncu, Burçin Oraloğlu bölge tiyatrolarının yönetmenliklerinden istifa etmişlerdir.

1978'de İstanbul Belediyesi sanat danışmanlığına getirilen Hayati Asilyazıcı, Şehir Tiyatroları'nın da başına geçer. Dört yıl süren yerinden yönetim döneminde, önce Hamit Akınlı, sonra Çetin İpekkaya, daha sonra Agah Hün Harbiye Tiyatrosu'nun; Beklan Algan Tepebaşı Deneme Tiyatrosu'nun; sırasıyla Başar Sabuncu, Erol Keskin, Münir Özkul Fatih Tiyatrosu'nun; gene sırasıyla Burçin Oraloğlu, Haluk Şevket Ataseven Kadıköy Tiyatrosu'nun; önce Ergin Orbey, sonra Oben Güney Üsküdar Tiyatrosu'nun başına getirilmiştir.

Önceki yıllarda sahnelenmek üzere seçilen yerli oyunlar arasında Mu-

¹ "Kuruluşundan Bu Yana İstanbul Şehir Tiyatrosu", *Milliyet Sanat* dergisi, 1981, sayı: 379.

² Gülâyşe Erkoç, *age*, s. 75-76.

sahipzade Celal, İbnürrefik Ahmet Nuri, Feraicizade Mehmet, Cevat Fehmi Başkut, Reşat Nuri Güntekin gibi İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun gediklisi olmuş yazarların oyunlarının çoğunlukta olmasına karşın, 1974'ten sonra genç yazarlarımızın oyunlarına daha çok yer verildiği, 1976–1980 döneminde yerinden yönetilen tiyatroların repertuvarın çoğunlukla yeni yerli oyunların oluşturduğu görülür. Metin And bu dönemi şöyle değerlendirmiştir:

“1976 dönemi yönetimde birçok sakıncalarının yanı sıra çok dinamik bir düzen getirmişti. Denilebilir ki bu bir iki yıl İstanbul Şehir Tiyatroları tarihinin en canlı, en çağdaş anlayışta olanıydı. Gene çağdaş tiyatrolarda olduğu gibi sanatçılara ve yönetmenlere daha yaratıcı olmasını sağlıyordu bu düzen. Bu arada yalnız tiyatro değil, fakat halka film gösterileri, sergiler, açık oturumlar, tartışmalarla bir kültür evi niteliğinde çalışıyordu.”¹

1980 Eylül'ünde yeni belediye başkanı, Hayatı Asılyazıcı'yı görevinden alacak, yerine yeniden Vasfi Rıza Zobu'yu atayacak, bu değişim, yönetmenlerin yetkilerinin kısıtlanması, semt tiyatroların kapatılması, sanatçılardan bir bölümünün görevlerinden uzaklaştırılmasıyla sonuçlanacaktır.

İstanbul'da özel tiyatrolar

Altmışlı yıllarda özel tiyatroların hızla çoğaldığı görülür. İstanbul'da Muammer Karaca Tiyatrosu, Şen Ses Opereti, İstanbul Tiyatrosu, Tevhit Bilge Tiyatrosu, Saat 6 Tiyatrosu gibi. önceki dönemlerden beri etkinliklerini sürdüren topluluklara ellili yılların sonlarından başlayarak, kimi varlığını günümüze kadar sürdüren, kimi kısa sürede dağılan yeni topluluklar ve yarı amatör çalışmalar yapan öncü topluluklar katılır. Bu tiyatroların sergilediği oyunlar dönemin tiyatro yaşamına çok sesli, çok renkli bir görünüm sağlamış, Türk tiyatrosunun gelişimine hem öz, hem biçim ve biçim bakımından önemli katkılarda bulunmuştur.

1960–1970 döneminin ilk yarısında bir patlama biçiminde ortaya çıkan bu sayısal artışın ve çeşitliliğin giderek yerini bir tiyatro enflasyonuna bıraktığı görülür. Kimi topluluklar gişe endişesi yüzünden niteliklerinden ödün vermek zorunda kalırken, politik eğilimli topluluklar baskılarla karşılaşmakta, saldırılara uğramaktadır. Dönem sonlarında özel topluluklardan çoğu dağılmış, tiyatro salonları kapanmış ya da başka işlerde kullanılmaya başlamıştır. Bu konuda çok ayrıntılı bir araştırma yapmış olan Dr. Gülayşe Erkoç şu açıklamayı yapar:

“1970'e yaklaşırken Türkiye'de yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal olaylar, tiyatro topluluklarında önemli sorunların birikmesine neden olur. Ödeneksiz tiyatrolar ekonomik açıdan giderek darboğaza sürüklenirler. Hayat pahalılığı seyircinin de ekonomik gücünü sarsmıştır. Bu

¹ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, s. 249.

da seyirci kaybına yol açar. Toplulukların bazıları ise belirli bir tiyatro kültürü ya da beklentisi olmayan seyirciyi çekebilmek için gişe oyunlarına yönelirler. 1970'e doğru enflasyonun yükselmesi, topluluk harcamalarındaki artış, salon kirası, devlet desteğinin sağlanamaması, biletlerden eğlence vergisi alınması, televizyonun rekabeti, çarpık kentleşme, ulaşım zorlukları, silahlı sokak çatışmaları, tiyatrolara yapılan saldırılar, sansür uygulamaları dönemin başlıca tiyatro sorunlarını oluşturur. [...] Silahlı sokak çatışmaları ve siyasal gerginlik ortamı tiyatro seyircisinin önemli bir bölümünün evlerine kapanmasına yol açar."¹

1 Gülayşe Erkoç, *age*, s. 15.

Etkinliklerine daha önceki yıllarda başlamış olan ve 1960-1970 döneminde de sürdüren toplulukların başında Muammer Karaca Tiyatrosu gelmektedir. Ellili yıllarda *Etnan Bey Duymasın*, *Cibali Karakolu* gibi oyunları büyük ilgi toplayan ve 1959'da çalışmalarına ara veren Karaca Tiyatrosu, ertesi yıl temsilcilerini Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde Site Tiyatrosu'nda vermiş, 1960-1961 mevsiminde yeniden kendi tiyatrosunda oyun sergilemeye başlamıştır. Kadrosunda Muammer Karaca'dan başka Adile Naşit, Salih Tozan, Tolga Tigin, Selim Özcan, Aysel Gürel, Ziya Keskiner, Güler Kıpçak, Mesude Eker'in bulunduğu ve giderek yeni sanatçıların da katıldığı topluluğun oyun dağarını Fransız vodvillerinden yapılmış uyarlamalar, yerli yazarların aynı türde yazdıkları müzikli güldürüler, Karaca'nın kendi yazdığı taşlamalar oluşturmuştur. Muammer Karaca Tiyatrosu'nun deneyimli usta sanatçıları halkın en can alıcı güncel gerçeklerini, onu en çok ilgilendiren sorunlarını, vodvil kanavasını kullanarak aynı zamanda geleneksel halk tiyatrosu biçemi içinde ustaca yoğurmuşlardır. Toplumun partizanlık, yolsuzluk, vurgunculuk, kötü yönetim gibi sorunlar karşısındaki tepkisini kıvrak zekâsı ve doğaçlama yeteneğiyle oyununa özümleten Muammer Karaca, başarılı bir halk tiyatrosu sanatçısı örneğini oluşturmuştur. 1961-1962'de sahnelenen Ekrem ve Cemal Reşit Rey'in *Lüküs Hayat Opereti*'yle hemen her mevsim yeniden seyirci önüne çıkan *Cibali Karakolu* Muammer Karaca Tiyatrosu'nun unutulmaz yapıtlarındandır. Muammer Karaca Tiyatrosu bazı elemanlarının topluluktan ayrılmasıyla kan kaybına uğramış, 1971 yılında topluluğa Tevhit Bilge'nin katılmasıyla Muammer Karaca-Tevhit Bilge Tiyatrosu adı altında bir yıl daha etkinliklerini sürdürdükten sonra 1971 yılında dağılmıştır. Muammer Karaca'nın 1973 yılında topluluğunu yeniden kurma girişimi sonuçsuz kalmıştır.

Önceleri operet türünde oyunlar sergileyen İstanbul Opereti topluluğu, 1959'da İstanbul Tiyatrosu adı altında Elhamra Sineması'nda seyirci çoğunluğunun hoşlandığı Fransız vodvillerinden uyarlama güldürüler sahnelemeye başlamıştır. Toto Karaca, Muzaffer Hepgüler, Ali Sururi, Lüt-

fullah Sururi, Alev Sururi, Vedat Karaokçu gibi sanatçılarından oluşan kadrosuyla İstanbul Tiyatrosu, tıpkı Muammer Karaca Tiyatrosu gibi, kendine özgü bir halk tiyatrosu geleneğini, dağıldığı 1977 yılına kadar sürdürmüş, İstanbul'daki tiyatrolar içinde halkı “*en çok güldüren tiyatro*” sayılmıştır.¹ İstanbul Tiyatrosu ortaklarından Muzaffer Hepgül'er'in de 1967–1968 mevsiminde kendi adına bir topluluk kurduğu, aynı geleneği daha çok turne temsilleri ile sürdürdüğü görülür

Önceleri operet oynamak üzere kurulmuş olan sonra tür değiştiren bir başka popüler tiyatro Tevhit Bilge Tiyatrosu'dur. Etkinliklerine zaman zaman ara veren ve sonra yeniden farklı mekânlarda, adına Vahi Öz gibi, Necdet Tosun gibi sanatçıların adlarını da ekleyerek devam eden Tevhit Bilge, geleneksel tuluat tiyatrosunun, Kavuklu Hamdi, Hasan Efendi, Muammer Karaca, Hazım, Vasfi Rıza Zobu gibi güldürü ustaları zincirinin son halkaları arasında yer alır.²

Bu dönemde Tevhit Bilge'den ayrılarak kendi topluluğunu kuran ve kesintili olarak İstanbul ve Ankara'da uzun yıllar tiyatro yapan bir başka popüler tiyatro sanatçısı Orhan Erçin olmuştur. Bu dönemde Aziz Basmacı, Kenan Büke ve Saadettin Erbil'in yer aldığı Bulvar Tiyatrosu ile Saadettin Erbil ayrıldıktan sonra kurulan Aziz Basmacı–Kenan Büke Tiyatrosu da müzikli güldürü türünde oyunlar sergileyen topluluklardır.

Tuluat tiyatrosu geleneğine, kendine özgü sanatçı kişiliğiyle yeni bir renk katarak bağlı kalan Münir Özkul'un da değişik adlar altında kendi topluluklarını kurduğu görülür. 1960–1961 mevsiminde kurulan ve 1966 yılına kadar etkinliklerini kesintili olarak sürdüren Münir Özkul ve Arkadaşları Topluluğu ile Haldun Taner ve Çetin İpekkaya'nın Münir Özkul'a destek vererek kurulmasını sağladıkları, fakat kısa süre sonra dağılan Bizim Tiyatro bu geleneğin başarılı uzantılarından. Bu tiyatrodaki sahnelenen, Haldun Taner'in yazdığı, Çetin İpekkaya'nın yönettiği ve Münir Özkul'un başrolünü oynadığı *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, Türk tiyatrosunun kendine özgü rengini taşıyan başarılı bir örnek olarak değerlendirilmiştir.³

Aynı geleneğin bir başka renkli siması, altmışlı yıllardan bu yana varlığını sürdürmeyi başarmış olan Nejat Uygur olmuştur. Tiyatroya amatör olarak Sarıyer Halkevi'nde başlamış ve Adana Şehir Tiyatrosu'nda çalışmış olan Nejat Uygur, bu tiyatronun kapanmasından sonra İstanbul'a gelerek 1965–66 mevsiminde Nejat Uygur ve Arkadaşları adı altında tiyatro çalışmalarına başlamış, daha sonra Nejat Uygur Tiyatrosu'nu kurarak günümüze kadar İstanbul'un çeşitli semtlerinde ve Anadolu turnelerinde etkinliklerini sürdürmüştür. Halka yakın durmak, halkı eğlendirmek amacıyla tiyatro yaptığını söyleyen Nejat Uygur, eski Direklerarası eğlen-

1. Gülayşe Erkoç, *age*, s. 147.

2. Gülayşe Erkoç, *age*, s. 157.

3. Gülayşe Erkoç, *age*, s. 238.

[karşı sayfada] Haldun Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1979–80. Necdet Yalkın, Münir Özkul.





Celal Sururi, Gülriz Sururi,
Yusuf Sururi, Lütfullah
Sururi, Alev Sururi, Ali
Sururi. Elhamra Tiyatrosu,
1965 [Metin And arşivi].

celerinin ve tuluat geleneğinin günümüzdeki uzantısı olma savındadır. Aynı türün kısa ömürlü bir başka örneği ise Vahi Öz'ün 1966'da kendi adı altında turne topluluğu olarak kurduğu ve 1969'da ölümüne kadar sürdürdüğü topluluk olmuştur.

Bir yandan, halk sanatçıları dediğimiz, ustalıklarını özel yetenekleri ve deneyimleriyle kazanmış sanatçılardan oluşan topluluklar İstanbul'a özgü bir popüler güldürü geleneğini sürdürür ve Anadolu'nun çeşitli yörelerine turneler yaparak bu beğeniye yaygınlık kazandırırken, bir yandan eğitim görmüş sanatçılar, çağdaş sanat düzeyini yakalamak, incelikli yapıtlar sergilemek ve seyirciye bu doğrultuda doyum sağlamak amacıyla yeni topluluklar oluştururlar. Bu toplulukların büyük bir bölümü, altmışlı yıllar sona ermeden dağılmıştır. Kalın çizgili ve asla kesin olmayan bir ayrımla bu toplulukları, çoğunlukla güldürü türünde oyunlar sergileyen topluluklar, öncelikle sanat yapma amacını güdenler, bir dünya görüşüne bağlı olarak politik eğilimli oyunlar sergileyen tiyatrolar, öncü nitelikte çalışmalar yapan yarı amatör topluluklar ve kabare tiyatroları olarak kümeleyebiliriz. Benzer bir kümeleme Ankara'da etkinlik gösteren topluluklar için de yapılabilir.

Oyun dağarında ağırlıklı olarak bulvar güldürülerine yer veren, bu türün yetkin örneklerini sergileyen toplulukların başında bugün de yaşamakta olan Haldun Dormen Tiyatrosu gelir. Haldun Dormen'in amatör nitelikli Cep Tiyatrosu'ndan yetişen gençlerle kurmuş olduğu Dormen Tiyatrosu önce Küçük Sahne'yi kiralamış, 1961-1962 mevsiminde ise onarılan Ses Tiyatrosu'na geçerek çalışmalarını bu tiyatrodaki sürdürmüştür. Dormen Tiyatrosu, oyun dağarında bulvar komedisi türünde oyunlar yanında Refik Erduran, Turgut Özakman, Başar Sabuncu gibi yerli yazarların oyunlarına da yer vermiş, ayrıca *Sokak Kızı Irma*, *Pasifik Şarkısı*, *Oliver*, *Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu* gibi Batı müzikleriyle bu türün ülkemizde tanınmasını sağlamış, *Yaygara 70*, *Uyy Balon Dünya*, *Bulvar* gibi yerli müzikaller sergilemiştir. Erol Günaydın'ın yazdığı, Haldun Dormen'in yönettiği, sahne tasarımını Osman Şengezer'in, kostümlerini Güler Erenyol'un yaptığı *Yaygara 70*, Cemal Reşit Rey'in müziğiyle sahnelendiği yılın en başarılı müzikalidir. Dormen Tiyatrosu, müziklerini Cemal Reşit Rey'in bestelediği *İstanbul Masalı* ile 1969 yılında Londra'da Festivale davet edilmiş ve bu tiyatro kentinde büyük bir başarı kazanmıştır. Haldun Dormen, tiyatrosunun amacını ve niteliğini, "İnsanlara iki saat içinde bile olsa, bayağılığa kaçmadan dertlerini unutturabilmek büyük kıvanç veriyordu bana."¹ diye özetlemiş, çok kıvrak, çok hareketli güldürülere imza atarak ülkemizde geleneği daha çok dil hünerlerine dayanan komedya türüne devinim kazandırmıştır. Tiyatrosunu mali sıkıntılar yüzünden

¹ Gülayşe Erkoç, *age*, s. 166.



Turgut Özakman,
müzikler Bülent Arel;
Bulvar, Dormen
Tiyatrosu, 1964. Dans
sahnesi: Tülin Oral, Başar
Sabuncu, Altan Erbulak,
Metin Serezli, Erol Keskin,
Haldun Dormen, Zeynep
Tedü, Tolga Aşkıner,
Ayfer Feray, Nisa Serezli,
Hadi Çaman, T. Gözen,
Yusuf Sezgin, Yılmaz
Köksal [Metin And arşivi].

1972 yılında kapatmak zorunda kalan Haldun Dormen, bir süre radyo ve televizyonda program yaptıktan, Egemen Bostancı'nın topluluğunda oyun yönettikten ve *Hisseli Harikalar Kumpanyası*'ndaki rejisiyle bir kez daha bu türde oyunları sahnelemekteki başarısını kanıtladıktan sonra 1984 yılında kendi tiyatrosunu yeniden açacak, günümüze dek yaşatacaktır. Dormen Tiyatrosu pek çok ünlü sanatçının kadrosunda yer aldığı bir okul olmuştur. Bu ocaktan yetişen ve profesyonel olan sanatçılar arasında İlhan İskender, Erol Keskin, Bilge Zobu, Yılmaz Gruda, Altan Erbulak, Erol Günaydın, Nisa Serezli, Ayfer Feray, Nevra Serezli, Metin Serezli, Füsun Erbulak, Zeynep Tedü, Yüksel Gözen, Hadi Çaman, Suna Keskin, İzzet Günay, Şirin Devrim, Tunca Yönder gibi ünlü isimlere rastlarız.¹

1 Gülayşe Erkoç, *age*, s. 169.

Dormen Tiyatrosu'nda yetişen iki genç sanatçı, Ayfer Feray ile Nisa Serezli, 1967-68 mevsimi başında bir araya gelerek Ayfer Feray-Nisa Serezli Tiyatrosu'nu kurmuşlardır. Bir yıl sonra dağılıp, her iki sanatçının da kendi adlarına yeni birer topluluk kurmalarıyla sona eren bu bir yıllık beraberlik içinde en dikkate değer olay, Nisa Serezli'nin *Tatlı Kaçık* adlı oyundaki başarısıyla *İlhan İskender* yılın en iyi kadın oyuncusu ödülünü kazanmış olmasıdır. 1972'de etkinliklerine son veren Ayfer Feray Tiyatrosu'nun en başarılı oyunu ise, bir milyona yakın seyircinin izlediği Sadık Şendil'in yazıp Ayfer Feray'ın başrolünü oynadığı *Yedi Kocalı Hürmüz* olmuştur. 1969'da kurulan Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu ise bulvar komedisi geleneğine, Nisa Serezli'nin kendine özgü sevimliliği ve incelikli oyunculuğu ile bayagılığa hiç düşmeyen sıcak bir atmosfer kazandırmıştır. Hem düzeyli, hem popüler olmayı başaran Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu, Nisa Serezli'nin 1992 yılında ölümüne kadar etkinliklerini sürdürmeyi başarmıştır.

Bulvar komedisi, vodvil, müzikli komedi türlerinde oyunlar sergileyen topluluklar arasında Altan Karındaş'ın öncülüğünde kurulmuş olan toplulukları da görürüz. Altan Karındaş Tiyatrosu, Altan Karındaş-Nejat Uygur Topluluğu, Altan Karındaş-Cenk Güner ve Arkadaşları Topluluğu, 1960 ile 1969 yılları arasında yer alan kısa ömürlü tiyatrolardır. Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'ndaki görevine son verilmesinden sonra bu kurumdan ayrılan Mücap Ofluoğlu, 1966-1972 yılları arasında Küçük Sahne'de Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu olarak, ağırlığı bulvar komedisi türünde olan oyunlar sergilemiştir. Bu türün uzun süreli temsilcisi ise Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılan bir grup sanatçıyla kurulmuş olan Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu olmuştur. Altmışlı yılların başında kurulan bu topluluk, kapandığı 1994 yılına kadar yabancı oyunlardan uyarlamalar yanında Musahipzade Celal, Ahmet Nuri Sekizinci, Refik Erduran, Melih Vasaf, Sadık Şendil gibi yazarların, bir bölümü daha önce Şehir Tiyatrosu'nda

oyunanmış olan güldürülerini sergilemiş, geniş bir seyirci yelpazesine sahip olmuştur. Asal amacı seyircisini güldürmek olan Gönül Ülkü–Gazanfer Özcan Tiyatrosu'nun bir özelliği, İstanbul orta sınıfının ahlak değerlerinden hiç ödün vermemiş olması, hatta güldürüyü bu ödünlere bağlı kalanların düştüğü durumlardan üreterek seyirciyle arasında duygu bağı kurmuş olmasıdır.

Altmışlı yılların başında, amacını nitelikli tiyatro yapmak, sanat düzeyi yüksek oyunlar sergilemek olarak belirleyen ve günümüze dek bu ilkeyi korumayı başarmış olan Kent Oyuncuları tiyatrosu kurulur. 1958'de Devlet Tiyatrosu'ndaki görevine son verilen Muhsin Ertuğrul'un arkasından aynı kurumdaki görevlerinden istifa eden Yıldız ve Müşfik Kenter kardeşler, Muammer Karaca ile birlikte Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde bir topluluk kurmak üzere birleşmişlerdir. Amaçları, ideallerinde yaşattıkları sanat değeri yüksek tiyatroyu gerçekleştirmektir. Çekirdek kadrosunda Yıldız ve Müşfik Kenter'den başka, Genco Erkal'ın, Şükran Güngör'ün, Sadri Alışık'ın da bulunduğu bu birliktelik İstanbul seyircisini mutlu eden başarılı sonuçlarını verir. 1959–1960 mevsiminde Karaca Tiyatro'da *Salıncakta İki Kişi*, *Çöl Faresi*, *Öfke* gibi oyunlarıyla yeteneklerini kanıtlayan Müşfik ve Yıldız Kenter, Muhsin Ertuğrul'un ve Muammer Karaca'nın desteğiyle Site Sineması'nın üst katında Site Tiyatrosu'nu açmayı başarırlar. Bu tiyatronun bir özelliği oturma yerlerinin kent, kasaba, sayfiye adlarını taşımasıdır. Bir mevsim, kadrosundaki Çiğdem Selişik, Çolpan İlhan, Ekin Kardam, Tanıl Ergun, Yurdaer Ersan, Ferit Erkal, Saruhan İren gibi yeni elemanlarıyla Site Oyuncuları olarak etkinlik gösteren topluluk, 1961'den başlayarak Kent Oyuncuları adını alır ve temsillerini önce Karaca Tiyatro'da, daha sonra Dormen Tiyatrosu'nun saat 18:00 matine seanslarında verir. Kent Oyuncuları kadrosuna katılanlar arasında Tuncel Kurtiz, Erdal Özyağcılar, Ali Poyrazoğlu, Nisa Serezli, Meral Taygun, Çetin İpekkaya, Bülent Koral, Pekcan Koşar, Alev Koral, Erdoğan Akduman, Kemal Sunal gibi isimleri görürüz. Kenterler, seyircilerinin de katkısıyla Harbiye'de, 1968'den bu yana oyun sahneledikleri tiyatro binasını yapmayı başarırlar. Repertuarlarında yerli yazarların oyunlarına yer vermeleriyle, sahnelenecek oyunların seçiminde ve bu oyunların sahnelenmesinde gösterdikleri özenle dikkati çeken ve saygı gören Kent Oyuncuları, ele aldığımız dönemde Necati Cumalı'nın *Nalınlar*, Derya Gülü, Cahit Atay'ın *Pembe Kadın*, Melih Cevdet Anday'ın *Mikadonun Çöpleri* gibi yerli oyunların, Anton Çehov'un *Üç Kızkardeş*, Bertolt Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*, Eugene Ionesco'nun *Sandalyeler*, Harold Pinter'in *Kapıcı* gibi yabancı oyunların sahnelenmesinde gösterdikleri başarıyla tiyatro yaşantımız içinde önemli bir yere sahip olmuştur. Başta Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Şükran Gün-

[karşı sayfada] Necati Cumalı, *Derya Gülü*, Kent Oyuncuları, 1963 [Metin And arşivi].



gör olmak üzere oyunlarda rol alan sanatçılar düzeyli tiyatroyu geniş çevreye tanıtır sevdirmişlerdir.

Bir süre Küçük Sahne'de oyun sergileyen sonra Elhamra Tiyatrosu'na, oradan sonra da Fatih Tiyatrosu'na taşınan Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, 1969'da Şişli'deki Ümit Tiyatrosu'na geçmiş ve 1973'te dağılıncaya kadar oyunlarını bu tiyatronun sahnesinde sergilemiştir. Topluluğun kuruluş kadrosunda Pekcan Koşar, Orhan Alkar, Mine Cezzar, Seden Kızıltunç, Ali Yalaz, Nur Sabuncu, Celal Ersöz, Ahmet Koman, Nural Kovaçolu, Mehmet Akan, Özcan Er, Muadelet Tibet, Gülbın Eray, Orhan Aydınbaş, Nur Nursal, Başar Sabuncu, Ayten Ürkmez yer almışlar, bu kadroya, içlerinde Erol Günaydın, Çetin İpekçaya, Sermet Çağan, Umur Bugay, Tuncel Kurtiz, Şevket Altuğ, Nurhan Damcıoğlu, Gülsün Kamu, Müjdat Gezen, Hüseyin Kutman, Perran Kutman, Cüneyt Türeli, Ülkü Tamer gibi isimlerin de bulunduğu yeni sanatçılar eklenmiş, bu toplulukta Genco Erkal, Semiha Berksoy, Aliye Rona da konuk sanatçı olarak görev almışlardır. Düzeyli tiyatro yapmak amacıyla kurulmuş olan, Shakespeare'den Gogol'e pek çok yazarın yapıtlarını özenle İstanbul seyircisine sunan Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, repertuvarında Yaşar Kemal, Refik Erduran, Güngör Dilmen, Haldun Taner, Nazım Hikmet gibi yerli yazarların oyunlarına yer vermiş, oynandığı yılların en iyi kadın oyuncu (Gülriz Sururi), en iyi oyun yazarı (Yaşar Kemal ve Güngör Dilmen), en iyi yönetmeni (Engin Cezzar) için verilen *İlhan İskender* ödüllerini kazanmış, Güngör Dilmen'in *Kurban*, Yaşar Kemal'in *Teneke*, Haldun Taner'in *Zilli Zariye*, Refik Erduran'ın *Direkler Arasında*, Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* gibi oyunlarının sahnelenmesinde gösterilen başarıyla övülmüştür. Özellikle Haldun Taner'in, Engin Cezzar tarafından sahnelenen *Keşanlı Ali Destanı*, Semiha Berksoy'u da içeren mükemmel oyuncu kadrosu ve Yalçın Tura'nın müzikleriyle, yerli beğeniye çağdaş sanat anlayışıyla buluştu-ran unutulmaz bir tiyatro olayı olmuştur.

Konservatuvar eğitilmiş Devlet Tiyatrosu sanatçısı Ulvi Uraz 1961'de Dost Oyuncular topluluğunu kurmuş, bu topluluğun bir yılda dağılmasından sonra 1964-1965 mevsiminde Ulvi Uraz Tiyatrosu'nu açmıştır. Kadrosunda Metin Akpınar, Zeki Alasya, Tuncer Necmioğlu, Ali Poyrazoğlu, Ercan Yazgan, Müjdat Gezen, Ahmet Gülhan, Kemal Sunal, Kamran Usluer, Savaş Yurttaş gibi sanatçılar bulunan Ulvi Uraz, yerli yazarların oyunlarının sahnelenmesini bir ilke olarak kabul etmiştir. Bu tiyatrodaki sahnelenen yerli oyunlar arasında Haldun Taner'in *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* adlı oyunu dönemin en tutulan, en başarılı yapıtlarından olmuş, Ulvi Uraz'a *İlhan İskender En İyi Erkek Oyuncu Ödülü*'nü kazandır-

mıştır. Ayberk Çölok, Mehmet Ulusoy, Kayhan Yıldızoğlu gibi sanatçılar ilk kez bu sahnede profesyonel olmuşlardır. Haldun Taner'in, Oktay Rifat'ın, Refik Erduran'ın, Orhan Kemal'in, Necati Cumalı'nın, Rıfat Ilgaz'ın, Mehmet Akan'ın, Aziz Nesin'in oyunlarının sahnelendiği Ulvi Uraz Tiyatrosu, çağdaş düzeyde bir halk tiyatrosu olma savındadır. İyi yapıtlarla halka ulaşma çabasında olan Ulvi Uraz, kendi gerçeklerini görebilen, bu konularda düşünebilen seyirciyi oluşturacak tiyatronun, bilimsel çalışmaların ışığında ve yerli yazarların oyunları ile yapılabileceğine inanmış olan bir sanatçıdır. Bu yüzden taklitçi tiyatro anlayışına karşı çıkmış, halka yönelmeyi başarmış Musahipzade Celal gibi yazarlarımızın, Naşit gibi, Ahmet Fehim Efendi gibi oyuncularımızın iyi tanınmasını gerekli görmüştür. Ulvi Uraz'ın 1974'te ölümünden sonra topluluk dağılmıştır. Her yıl onun adına bir yerli yazara ve yerli oyun sahneleyen bir yönetime ödül verilmektedir.

Tiyatro sanatına gönül vermiş, bu konuda eğitim görmüş ve ideallerindeki tiyatroyu gerçekleştirmek için kendi topluluğunu kurmuş olan bir başka sanatçı Lale Oraloğlu'dur. Lale Oraloğlu 1960-1961 mevsiminde kurduğu kısa ömürlü 6 Tiyatrosu'ndan sonra 1961-1962 mevsiminde Oraloğlu Tiyatrosu'nu açtı. Oraloğlu'nun amacı nitelikli yapıtlar üretmekti. Maddi destek görmediği halde bu erek doğrultusunda oyun üretti. Salon bulamadığı zamanlar Anadolu turnelerine çıktı. 1964-1965 yıllarında Almanya'nın çeşitli kentlerinde Türk işçilerine temsiller verdi. Kendi tiyatro binası olmayan öteki topluluklar gibi çeşitli sahnelerde oyun sergiledi. Bu tiyatronun on yıllık tiyatro yaşamında Sadri Alışık, Cahit Irgat, Turgut Borah, Çolpan İlhan, Erol Keskin, Tolga Tigin, Necdet Aybek, Mahir Özertem, Fikret Hakan, Yıldız Alpar, Erol Keskin, Lale Belkıs, Burçin Oraloğlu, Pekcan Koşar gibi sanatçıların ve daha sonraki yıllarda çoğu konservatuvar eğitilmiş başka genç sanatçıların görev aldıkları görülür. Topluluğun dikkati çeken oyunlarından biri, çocuk oyuncu Alev Oraloğlu'nun başrol oynadığı ve harika çocuk olarak övüldüğü *Kötü Tohum* olmuştur. Bu oyunu küçük Alev'in oynadığı *Karanlığın İçinden*, *Büyükbaba*, *Polyanna*, *Çocuklar ve Büyükler*, *Noktacık*, *Anne Frank'ın Hatıra Defteri* gibi oyunlar izledi. Lale Oraloğlu'nun çabasıyla ayakta kalmayı başaran bu tiyatronun, üzerinde en çok konuşulan oyunu ise Aristophanes'in *Lysistrata'sı* oldu. *Kadınlar I-ıh* derse adıyla dilimize aktarılmış olan oyun müstehcen bulunarak valilikçe bir süre yasaklanmış, oyuncular oturma grevi yaparak olayı protesto etmişlerdir. Bilirkişi heyetinin oyunun müstehcen olmadığını belirten raporu üzerine temsillere devam edilmiştir. Giderek kadrosu zayıflayan ve seyircisini yitiren Oraloğlu Tiyatrosu 1970-1971 mevsiminin ortalarında kapanmıştır.

Hem eğitmen, hem tiyatro sanatçısı olarak pek çok tiyatro topluluğu kurmuş ve yönetmiş olan Avni Dilligil'in 1962 yılında kurduğu ve 1971'de ölümüne kadar bazen yerleşik olarak, çoğu zaman da turneler düzenleyerek yönettiği bir topluluk da Halk Tiyatrosu'dur. Halk Tiyatrosu genç sanatçılar için bir okul olma özelliği taşımış, oyun dağarında vodvil uyarlamalarından melodramlara kadar her türden yapıta yer verilmiştir. Hüseyin Rahmi'nin romanından müzikli komedi olarak sahneye uyarlanan *Şipsevdi*, 1963–64 mevsiminin çok beğenilen ürünlerinden biri olmuştur.

Altmışlı yıllar tiyatromuza kabare türünü tanıtan ve sevdiren. Deveküşü Kabare Tiyatrosu'nun açıldığı ve en parlak dönemini yaşadığı yıllar olmuştur. Haldun Taner, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan'ın birlikte kurdukları Deveküşü Kabare Tiyatrosu'nun yazarı ve yönlendircisi, kabare türü üzerinde bilgisi olan, yazıları ve konuşmalarıyla bu türü ülkemizde tanıtan Haldun Taner'dir. Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan İstanbul Milli Türk Talebe Birliği'nin 1959'da kurduğu amatör Birlik Tiyatrosu'ndan yetişmiş, başka sahnelerde profesyonel olmuş sanatçılardır. Funda Postacı, Orhan Aydınbaş, Halit Akçatepe, Oya Mella'nın (Alasya), daha sonra Cihat Tamer, Bilge Şen, Perran Kanat (Kutman), Meral Aral'ın da yer aldığı topluluk Haldun Taner'in yazdığı, *Vatan Kurtaran Şaban*, *Bu Şehr-i İstanbul ki*, *Astronot Niyazi*, *Ha Bu Diyar* adlı kabare oyunları ile önce aydın kesimin ilgisini çekmiş, sonra büyük seyirci kitlesinin sevgisini kazanmıştır. Seyircisiyle sıcak ilişki kuran, şaka yollu da olsa, acı-tıcı gerçekleri su yüzüne çıkarmaktan çekinmeyen, güncel sorunları zeki-ce düzenlenmiş durumlar ve konuşmalarla tartışmaya açan bu oyunlar tiyatromuza taze bir soluk getirmiştir. Yetmişli yıllarda kendine özgü mekânının dışına taşan, halk tiyatrosu niteliği kazandıkça kabare türüne özgü özelliklerini yitirmeye başlayan Deveküşü Kabare Tiyatrosu, yazarı ve akıl hocası Haldun Taner'in topluluktan ayrılmasından sonra güç yitirmiştir.

Deveküşü Kabare Tiyatrosu'nu İstanbul ve Ankara'da açılan pek çok kısa ömürlü kabare tiyatroları izler. Ahmet Gülhan'ın Deveküşü Kabare Tiyatrosu'ndan ayrılarak kurduğu Tef Kabare Tiyatrosu, etkinliğini üç mevsim sürdürebilen Üç Maymun Kabare Tiyatrosu'yla ancak bir mevsimlik bir çalışma, ya da tek oyunla yaşamlarını noktalayan Çuvaldız Kabare Tiyatrosu, Karagöz Kabare Tiyatrosu, Ortaoyuncuları Kabare Tiyatrosu, Pisi Pisi Kabare Tiyatrosu gibi topluluklar kurulmuştur.

Tiyatronun topluma karşı sorumluluğu üzerinde duran, bu sanatı daha insanca, daha adil, daha barışçıl bir dünya kurmak amacıyla yapan toplulukların öncüsü 1962'de kurulan Arena Tiyatrosu olmuştur. Sıraserviler'de, Abdullah Kozanoğlu'nun sahibi olduğu bir apartmanın çatı katın-

da gösterilerine başlayan, kadrosunda bugün ünlü olmuş pek çok oyuncuyu barındıran Arena Tiyatrosu'nda ilk olarak Alfred Jarry'nin *Kral Übü*, Genco Erkal'ın başrolünü oynadığı ve *İlhan İskender En İyi Erkek Oyuncu Ödülü*'nü kazandığı Jaroslav Heseck'in *Aslan Asker Şvayk*, İ. L. Caragiale'nin *Kayıp Mektup* oyunları sahnelenmiştir. Sahneleme tekniğini günün olanakları doğrultusunda çağdaş yöntemlerle kullanan bu yenilikçi tiyatronun kadrosunda Asaf Çiğiltepe, Genco Erkal, Ergun Köknar, Atilla Tokatlı, Genco Erkal, Güner Sümer, Çetin İpekkaya, Başar Sabuncu, Tuncer Necmioğlu, Tunca Yönder, Tolga Aşkıner, Serpil Gence, Oya Eren, Aysan Sümercan, Umur Bugay, Şevket Altuğ, Ani Şahnazar (İpekkaya), Ege Emart, Mehmet Güleriyüz, Nurhan Nur, Erol Tezeren, Remzi İnanç adlarına rastlıyoruz.¹

- 1 Gülayşe Erkoç, *age*, s. 293.
2 Gülayşe Erkoç, *age*, s. 548.

Altmışlı yılların sonlarında kurulmuş olan Dostlar Tiyatrosu, Genco Erkal'ın önderliğinde sürekli olmayı başarmış olan ve Türk tiyatrosuna yeni bir ufuk açan önemli bir topluluktur. Dostlar Tiyatrosu 1969-70 mevsiminde kurulur. Kurucuları Genco Erkal, Mehmet Akan, Şevket Altuğ, Arif Erkin, Ferit Erkal, Nurten Tunç'dur. Atilla Alpöge'nin de katıldığı oyuncu kadrosunun büyük bir bölümünü Genç Oyuncular elemanları oluşturmuştur. İlerici ve toplumcu dünya görüşünü benimsemiş olan Dostlar Tiyatrosu elemanlarının başlangıçtaki amacı tiyatroyu dar bir çevrenin tekelinden kurtararak yoksul halka götürmek olmuştur. Fakat Adana'da giriştikleri, özel bir bölge tiyatrosu kurma girişimi, belediyeden destek görmeyince sonuçsuz kalmıştır. İstanbul'da işçi kesimine yönelme girişimi de sonuçsuz kalınca, Dostlar Tiyatrosu, büyük kentin düşünce ağırlıklı tiyatroya özlem çeken kent aydınlarının ve ilerici görüşlerine yankı arayan gençlik kesiminin tiyatrosu olur. Açılışını 1969 yılında Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi'nde yapan Dostlar Tiyatrosu, ertesi yıl Küçük Sahne'ye geçmiş, daha sonra oyunlarını İstanbul'un çeşitli tiyatro salonlarında sahnelemek zorunda kalmış, sık sık Anadolu turnelerine çıkmıştır. Dostlar Tiyatrosu'nda, Ayla Algan, Zeliha Berksoy, Jale Erdoğan, Bilge Şen, Halit Akçatepe, Metin Deniz, Tuncay Çavdar, Sevim Çavdar, Meral Çetinkaya, Elif Türkan Çölok, Ayberk Çölok, Umur Bugay, Metin Tekin, Yavuz Özkan, Erdoğan Tuncel, Nevzat Şenol, Ergin Ocaklı, Mehmet Çerezcioglu, Deniz Çakır, Nüvit Özdoğru, Haşmet Zeybek, Berin Süngü, Zeki Yurtbaşı, Yusuf Elver, Öcal San, gibi pek çok sanatçı zaman zaman görev almıştır. Dostlar Tiyatrosu'nun lokomotif, bu tiyatroya yaşamını adanmış olan Genco Erkal'dır.² Dostlar Tiyatrosu, tiyatronun bir dünya görüşü olması gereğini savunan, kuruluşunda saptadığı ilerici toplumcu görüşe günümüze dek bağlı kalan, repertuarını bu görüş doğrultusunda belirlemiş olan bir topluluktur. Düşünce tutarlılığı yanında, oyunların sahne-

lenmesinde ve sahne tasarımında gözetilen titizlik ve Genco Erkal'ın yaratıcı oyunculuğu Dostlar Tiyatrosu'nun bugün ulaştığı başarının anahtarı olmuştur. Ödenekli tiyatroların repertuarlarına alamadıkları yerli ve yabancı yazarların önemli oyunlarını sahneleyen topluluk, çağdaş tiyatro sanatının çizgisini tutturmakla kalmamış, nitelikli oyunlarla seyirciye ulaşmayı, onu etkilemeyi, onun düşünme, duyma, eleştirme yetisini yükseltmeyi başarmıştır. Prof. Dr. Ayşegül Yüksel bu topluluğun çalışmalarını şöyle değerlendirmiştir:

"Dostlar Tiyatrosu'nun yirmi yıl içinde dağarına kattığı yabancı oyunlar genellikle yirminci yüzyılın gündeminde olan sorunları, olayları ve ilişkileri irdelemeyi amaçladı. Bir başka deyişle bilinen ve sevilen eski oyunlar yerine, seyirciye dünyada ve toplumda olan bitenleri sağlıklı bakış açılarından gözlemlemeye, daha önce düşünmediği sorunlara ve ilişkilere eğilmeye yönelten oyunlar seçildi; bu oyunların çoğu da Türkiye'de ilk ve son kez Dostlar Tiyatrosu tarafından sergilendi."

■ Ayşegül Yüksel, *Dostlar Tiyatrosu Yirminci Yıl Sayısı*.

Sayın Yüksel'in bu saptaması bizi yalnızca bir topluluğun seçimi olarak değil, genelde tiyatro sanatının işlevi konusunda düşündürücü ve uyarıcıdır. Dostlar Tiyatrosu'nda sergilenen yerli ve yabancı oyunlar arasında Haşmet Zeybek'in Alpavut linyit ocaklarında yaşanmış gerçek bir işçi olayından yola çıkarak yazdığı *Alpavut Olayı*, Alain Decaux'nun *Rosenbergler Ölmeli* (1969–70), Hans Magnus Enzerberger'in *Havana Duruşması* (1970–71), Orhan Asena'nın *Şili'de Av* (1973–74), Peter Weiss'in *Soruşturma* (1971–72), Art Buchwald'ın *Büyük Dümen* (1972–73) adlı oyunları gündemde olan olayları düşünceye açmıştır. Vasıf Öngören'in daha önce Ankara Birlik Tiyatrosu'nda sahnelenmiş olan, başrolünü Zeliha Berksoy'un oynadığı *Asiye Nasıl Kurtulur*, Bilgesu Erenus'un *İkili Oyun*, Turhan Selçuk'un çizgi romanından toplu çalışmayla oyunlaştırılan *Abdülcanbaz*, Aziz Nesin'in yapıtlarından uyarlanan *Azizname*, Nazım Hikmet'in şiirlerinden üretilen tek kişilik *Kerem Gibi*, yerli bestecilerimizin çeşitli oyunlar için yaptıkları şarkılardan ve Brecht oyunlarının şarkılarından oluşan *Ezenler, Ezilenler, Başkaldıranlar*, Macit Koper'in *Sabotaj* oyunu sanat ve düşünce yaşamımıza yapılmış önemli katkılardır. Mehmet Ulu-soy'un yönettiği, çevre tasarımını Metin Deniz'in, maskalarını Kuzgun Acar'ın yaptığı, Zeliha Berksoy'un, Genco Erkal'ın rol aldıkları Bertolt Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*, Topluluk'un ünlü yapıtı olmuştur. Genco Erkal yanında, bu tiyatronun yetmişli yıllardaki başarısını gerçekleştirenlerin arasında Zeliha Berksoy, Mehmet Akan, Macit Koper, Yavuzer Çetinkaya, Metin Deniz, Tuncay Çavdar, Sevim Çavdar, Arif Erkin, Meral Çe-



[üstte] Turhan Selçuk,
Abdülcanbaz, Ahmet
Mekin, Genco Erkal,
Mehmet Akan, Sedef Bedi
[Metin And arşivi].
[altta] Bilgesu Erenus, *İkili*
Oyun, Dostlar Tiyatrosu,
1977 [Metin And arşivi].

tinkaya ve bu toplulukta zaman zaman görev alan pekçok sanatçı vardır.

1960–1970 dönemi İstanbul'da daha pek topluluğun kurulduğu ve kısa sürede dağıldığı yıllar olmuştur. Bu tiyatro coşkusu içinde kimi sanatçılar zaman zaman çalıştıkları tiyatrodan ayrılarak kendi özel topluluklarını kurmuşlar, fakat ekonomik zorluklarla baş edemeyip dağılmak zorunda kalmışlardır. 1972 yılında Ayfer Feray Topluluğu, Mücap Ofluoğlu Topluluğu, Gülsüm Kamu'nun Kamu Tiyatrosu kapanmış, Dormen Tiyatrosu çalışmalarına ara vermiş, buna karşın Dormen Tiyatrosu'ndan ayrılan Metin Serezli ve Altan Erbulak Kocamustapaşa'da Çevre Tiyatrosu'nu, Gülriz Sururi–Engin Cezzar Topluluğu'ndan ayrılan Ali Poyrazoğlu Küçük Sahne'de Ali Poyrazoğlu Topluluğu'nu kurmuştur. İstanbul'da Yeni Sahne Oyuncuları, Üsküdar Oyuncuları, Kemal Dirim'in, Kadri Ögelman'ın yönettikleri toplulukların da ömrü kısa olmuştur. Beyoğlu Parmakkapı'daki Gen–Ar Sanat Galerisi'nden bir oda tiyatrosuna dönüştürülen Gen–Ar Tiyatrosu, zaman zaman içlerinde Haldun Dormen, Altan Karındaş, Fikret Hakan, Muazzez Kurdoğlu, Metin Serezli, Erol Keskin, Hadi Çaman, Şeref Gürsoy, Tijen Par, daha sonra Zeki Alasya, Metin Akpınar, Kamran Usluer, Sermet Çağan, Tuncer Necmioğlu gibi sanatçıların yer aldıkları toplulukların nitelikli oyunlar sergiledikleri bir mekân olmuştur. Bu dönemde gördüğümüz topluluklar arasında, Pekcan Koşar ile Lale Belkıs'ın kurdukları Gong Tiyatrosu, Azak Tiyatrosu, Çetin İpekkaya'nın yönetiminde kurulmuş olan ve kadrosunda Devlet Tiyatrosu'nun ünlü aktörü Yıldırım Onal'ın da yer aldığı Kadıköy Özel Tiyatrosu, Üner İlsever'in kurduğu Kadıköy İl Tiyatrosu, Kadıköy Opera Tiyatrosu, İstanbul Başkent Tiyatrosu, Devlet Tiyatrosu sanatçısı Saim Alpago'nun kurduğu Alpago Tiyatro, Saadetin Erbil'in kurduğu ve Devlet Tiyatrosu sanatçısı Asuman Korad'ın da çok kısa bir süre katıldığı Bulvar Tiyatrosu, Cahide Sonku ile Cahit Irgat'ın birlikte kurdukları Cahitler Tiyatrosu, Neşe Yulaç ve Arkadaşları topluluğu, Bakırköy Tiyatrosu, Pendik Tiyatrosu, müzikli oyunlar sergileyen Erden Ener Topluluğu, Fındıkzade'de çok kısa süre etkinlik gösteren Ortaoyuncular, Hulusi Kentmen–Şahin Tek Tiyatrosu, Ferih Egemen'in Yarasa Korku Tiyatrosu'nu görüyoruz. Altmışlı yılların dikkate değer bir topluluğu Türkiye Öğretmenler Sendikası'nın 1966'da kurmuş olduğu Tiyatro TÖS'dür. Sermet Çağan'ın yönetimindeki bu topluluk Anadolu'nun ilçe ve köylerinde temsil vermiş, 1967 baharında çalışmaları sona ermiştir.

Yetmişli yıllar bir tiyatro enflasyonunun yaşandığı dönem olmuştur. Altmışlı yıllarda İstanbul'da ve Arıkara'da kurulmuş olan özel topluluklardan büyük bir bölümünün yetmişli yıllarda da etkinliklerini sürdürdüğü, buna karşın kimi toplulukların dağıldığı, kimi sanatçıların bağlı oldukları

tiyatrolardan ayrılıp kendi tiyatrolarını kurdukları görülür. Özel tiyatro topluluklarının sayısındaki artış bölünme yoluyla gerçekleşmekte, güçlü kadrolu büyük toplulukların yerine, başı çeken bir sanatçının çevresinde toplanan bir ya da iki mevsim oyun sergileyip dağılan küçük topluluklar oluşmaktadır. Ayşegül Yüksel durumu şöyle değerlendiriyor:

*“Ödeneksiz ve ödenekli tiyatroların ‘yıldız’ düzeyine yükselmiş oyuncular, bir önceki dönemde kendilerini yürekte alkışlamış olan seyirciyi tek başlarına tutabilecek güce ulaştıklarına inanarak, ya kazançtan daha büyük bir pay almak için, ya da inandıkları düşünce doğrultusunda tiyatro yapabilmek için bağlı oldukları tiyatrolardan koptular ve kendi tiyatrolarını kurdular. [...] Kısa bir süre içinde aynı anlayışı paylaşanların da çeşitli nedenlerle yolları ayrıldı.”*¹

¹ Ayşegül Yüksel, “1980’lerin Eşiğinde Tiyatromuz”, *Bilim Sanat* dergisi, Mayıs 1981, sayı: 5.

Bu dönemde İstanbul, Ankara, Bursa ve İzmir dışında kalan yörelerde de ciddi tiyatro çalışmalarına girildiği görülür. Yerel yönetimlerin desteklediği bu girişimlerin başında Adana Şehir Tiyatrosu, Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu gelir. Eskişehir’de 1959 yılında kurulmuş olan Akademi Tiyatrosu daha sonra belediyeden ödenek alarak Eskişehir Belediye Tiyatrosu’na dönüşebildiği ve etkinliklerini bir süre daha sürdürdüğü halde yerel yönetimin bu sanata sahip çıkmaması yüzünden 1965 yazında kapanmak zorunda kalmıştır. Oysa bu tiyatronun unutulmaması, tiyatro tarihimizde yer alması gereken çok ilginç bir gelişim çizgisi olmuştur. Gülayşe Erkoç, bu konudaki araştırmasının sonuçlarını şöyle veriyor:

*“Cumhuriyetin kurulmasından sonra Eskişehir’de Halkevleri’yle başlayan tiyatro hareketi, Halkevlerinin kapanmasından sonra da amatör nitelikte devam etmiştir. Aralarında Yılmaz Büyükerşen’in de bulunduğu bir grup genç, Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi’ne bağlı olarak, 1959’da Akademi Tiyatrosu’nu oluştururlar. 1960’ta Türk Devrim Ocağı’nın elemanları tarafından Eskişehir Oda Tiyatrosu kurulur. Türk Devrim Ocağı’nın genç üyeleri, söz konusu topluluğun kuruluşu için gerekli olan parayı, o günlerde düzenlenen kan verme kampanyasında kanlarını satarak elde ederler. [...] Oda Tiyatrosu topluluğu Turgut Özakman, Özdemir Nutku, Cüneyt Gökçer, Şerêf Gürsoy, Dinçer Sümer, Gürbüz Bora, Nurtekin Odabaşı, Elif Türkan Atamer gibi sanatçılardan yardım görmüştür. Topluluk etkinliğini, Eskişehir Ticaret ve Sanayi Odası’nın salonunda, burasını 130 kişi kapasiteli bir tiyatro haline getirerek sürdürmüştür.”*¹

Bu topluluk daha sonra aynı gençlerin girişimiyle kurulan Eskişehir Belediye Tiyatrosu’nun çekirdek kadrosunu oluşturmuştur. Haldun Taner’in

Tiyatro hareketlerinde yaygınlaşma

¹ Gülayşe Erkoç, *age*, s. 108

önerileri doğrultusunda bir ön çalışmadan sonra kadrosunu güçlendiren, kurslar açan, pek çok sanatçıdan destek gören tiyatro, 1963-64 mevsiminin sonlarında Ergin Orbey yönetiminde etkinliklerine başlamış, yabancı oyunlar yanında *Duvarların Ötesi*, *Karaların Memetleri*, *Sultan Gelin*, *Şarkıcı Kız*, *Ayak Bacak Fabrikası* gibi yerli oyunlar da sergilemiştir. Tiyatro yönetimiyle belediyenin arası açıldığından 1965 yılında tiyatroyu kapatma kararı alınmıştır. Nedeni bilinmeyen bir yangın sonucunda tiyatronun yanması, iki yıl gibi kısa bir sürede nitelikli yapıtlar sergilemiş olan bu güzel tiyatro hareketini tümüyle sona erdirmiştir.

Öte yandan, 1961'den bugüne kadar varlığını sürdürmeyi başaran yarı amatör Gençlik Tiyatrosu'nun uzantısı olarak kurulan Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu 1964'te, Vali Safa Poyraz ve Belediye Başkanı Fazlı Sözer'in desteğiyle kurulmuştur. Bu tiyatronun kuruluşunda ve çalışmalarında Muhsin Ertuğrul, Ergun Köknar, Suna Pekuysal, Tunç Yalman, Zihni Küçümen gibi İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarının katkıları vardır. Uğur Gürsoy, Ali Üstüntaş, Aydın Üstüntaş yönetimindeki Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu ürünlerini çevre illere, kasabalara, köylere de götürmüş, bu bölgede tiyatro sanatının yaygınlaştırılmasına öncülük etmiştir.

Metin And, "belediyenin gösterdiği anlayış ve yardımla" Tarsus'ta bir şehir tiyatrosunun kurulduğunu, *Cumhuriyet*, 22 Nisan 1966 dipnotuyla bildiriyor ve şu bilgiyi veriyor:

"Gaziantep, Malatya, Samsun, Balıkesir, Antalya'da buna benzer ve kentlerin kendisinden gelen bir girişimle denemeler yapılmış, 1972 yılında Kültür Merkezi adıyla Eskişehir, Isparta ve Gaziantep'te (...) içinde yetkin tiyatrolar bulunan merkezler hizmete açılmıştır."

Aynı kaynaktan, Ege Bölgesi'ndeki Bademler köyünde ve Yatağan ilçesine bağlı Şeref köyünde halkın kendi tiyatrolarını kurduğunu öğreniyoruz.¹ Samsun Şehir Tiyatrosu, Diyarbakır Şehir Tiyatrosu, Gaziantep'de Oda Tiyatrosu, Konya'da Oda Tiyatrosu, etkinlikleri uzun süre devam etmemiş olsa da Anadolu'da tiyatro hareketinin yaygınlaşmaya başladığını gösterir. Bu dönemde pek çok il ve ilçede yarı amatör topluluklar tiyatro yapmaya başlamış, fakat kısa bir süre sonra dağılmışlardır.

¹ Metin And, *age*, s. 114.

Çocuk Tiyatroları İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1935 yılında başladığı çocuk tiyatrosu etkinliklerini, bu birimin çalışan, yaratıcı sanatçısı Ferih Egemen'in katkılarıyla sürdürmüştür. Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin 1947'de başlayan çocuk tiyatrosu çalışmalarına Devlet Tiyatrosu kurulduktan sonra da devam edilmiş, her mevsim bir ya da iki çocuk oyunu sergilenmiştir. Bununla beraber, ödenekli tiyatroların çocuk tiyatrosu konusuna ciddi ola-

rak eğildiği, çocuk tiyatrosunun işlevi konusunda araştırma yaptığını, hatta çocuk oyunlarının temsiline yeterli özeni gösterdiğini söylemek kolay değildir. Buna karşın, yetmişli yılların önemli çocuk tiyatrosu olayı, amatör bir topluluk olan Anadolu Çocuk Oyunları Kolu'nun kurulmuş olmasıdır. Ülkemizde çocuk tiyatrosu anlayışına yepyeni bir boyut katan bu topluluk 1973 yılında öğretmen İbrahim Bozalan'ın yakın ilgisini görerek, 3. Selim İlkokulu'nda sergilediği *Mutluluklar Ülkesi* adlı oyunla etkinliklerine başlamış, Muhsin Ertuğrul'un, Haldun Taner'in ilgisini, sevgisini ve desteğini kazanmıştır. AÇOK olarak tanınan ve sevilen topluluğun amacı şöyle belirlenmiştir:

*"AÇOK, geleceğin tiyatro seyircisini oluşturmayı ilk amaç edinmiştir kendisine. Çocuk ruhunu umut ve sevinçle beslemek ister. Yarının büyüklerine, yarını kurmanın tadını taşır. Onlara, kaderci olmayan, insansever, ilerici özlerle ulaşmaya çalışır. Bu özleri ilginç serüvenler içinde aktarırken, sözden arınmış sahne biçimlerini seçer. Bu yüzden, oyunlardan konuşmalar atılmış, görüntü, müzik, ses, mim ve dans yoğunluğuna gidilmiştir. AÇOK'u anlamak için Türkçe bilmeye gerek yoktur. AÇOK'u büyükler de anlayabilirler."*¹

Ümit Denizler'in yazarlığını ve dramaturgluğunu, Turgut Denizer'in yönetmenliğini yaptığı bu amatör topluluk, *Mor Gezegen* (1974-75), *Ferhad ile Şirin* (1974-75), *Keloğlan* (1975-76), *Leke*, *Çizgi Benek Renk* (1978-79), *Aksak Timur ile Hoca Nasrettin* (1981-82) oyunlarındaki yaratıcı çalışmalarıyla övgü dolu eleştiriler almış, ödülleri kazanmıştır.

¹ AÇOK 10 Yaşında, Anadolu Çocuk Oyunları Kolu Onuncu Yıl Kitabı, 1983.

Altmışlı yıllar oyun yazarlığının büyük bir atılım gösterdiği dönem olmuştur. Yetmişli yıllarda bu atılım taze kanla beslenmiş, bir önceki dönemin usta yazarları çalışmalarını sürdürürlerken onların izinden giden yeni bir yazar kuşağı yetişmiştir. Tiyatromuzun önde gelen yazarlarından Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Haldun Taner, Turgut Özakman, Güngör Dilmien, Adalet Ağaoğlu, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Necati Cumalı, Aziz Nesin, Turan Oflazoğlu, Başar Sabuncu, Nazım Kurşunlu, Cahit Atay, Recep Bilginer belli başlı yapıtlarını bu dönemde vermiş, Orhan Kemal'in roman ve öyküleri bu dönemde oyunlaştırılmış, Vasif Öngören, Nezihe Meriç, Nezihe Araz, Ülker Köksal, Tuncer Cücenoglu gibi yeni yazarların oyunları bu dönemde sahnelenmiştir. Yazarlarımızın, yaşamı daha gerçekçi, daha içten bir yaklaşımla ele aldıkları, ciddi toplum sorunlarını kurcalama cesaretini gösterdikleri, klasik biçimlemeler yanında yeni biçimler denedikleri görülür. Tiyatroda düşünce ögesi ağırlığını sürdürmekle beraber, dramatik anlam taşıyan olay ve durumlar yaşama özümle-

Oyun yazarlığı

tilerek oyunlaştırılmaktadır. İdeolojik bildirisi belirgin olan oyunlarda bile çatışmalara yol açacak düğümleri içeren ilişkilerin, zorlamalara başvurulmadan dramatik durumları yaratmasına özen gösterilmekte, inandırıcılığın yaşam mantığından üretilmesine, seyirci üzerindeki etkinin sahicilik duygusuyla sağlanmasına çalışılmaktadır. Yazarlarımız, dıştan benzetmeyle gerçekmiş gibi gösterilen yapay gerçekçilikten kurtulma, yaşanan gerçeklere değme, biçimi özden üretme yolundadırlar.

Yaşanmakta olan gerçekleri, acı verici ve düşündürücü etkileriyle birlekte ele alan yazarımız Melih Cevdet Anday (d. 1915), *İçerdeki* (1965) ve *Mikadonun Çöpleri* (1967) adlı oyunlarında dış baskıların iç baskıya, toplumsal çarpıklıkların bireysel zaafılara dönüştüğü durumları ele almış, bu durumları yaşayan insanları karşı karşıya getirmiştir. *İçerdeki*'de, gözaltına alınan bir okumuş kişiyle onu sorgulayan komiser arasındaki gerilimli ilişki toplumun bir adalet yarasına dokunurken, tutukluyu ziyarete gelen baldızıyla onu kendiyi yatmaya zorlayan tutuklu arasındaki ilişki bu yaralı toplumun bireyi nasıl etkilediğine işaret eder. Tutuklu baldızıyla konuşarak cinsel krizini atlatır ve içten güçlenmiş, doğru değerlerle donanmış bir toplum üyesi olmayı başarır. Fakat tutukluyu konuşturmayı başaramayan Komiser ile ona bu görevi veren sistem için benzer bir gelişimden söz etmek olası değildir. *Mikadonun Çöpleri*'nde, toplumun genelde kadına karşı onayladığı acımasız tavrın altında ezilmiş bir kadınla, sevgisizliğin yaraladığı, toplumun kayıtsız kaldığı bir erkek karşı karşıya getirilmiştir. Aralarındaki bir gece boyunca süren insanca alışveriş erkeği bencil yalnızlığından, kadını yeniklik duygusundan kurtarır. Bu iki umarsız insan yaşama karşı öfkelerini birbirleriyle çatışarak boşaltır ve bir anlamda tüketirler. Geriye kalan, güvenli, eşitlikçi, insanca bir ilişkidir. Melih Cevdet Anday'ın bu iki oyununda *tiyatral* gerilim inandırıcı durumlardan süzölmüş, akılcı yaklaşım duygusal iletişimle dengelenmiş olduğundan, ortaya ilgiyle izlenen, düşündüren, düşüncenin seyir sürecinin ötesine uzanmasını sağlayan bir yapıt çıkmıştır.

Önceki dönemlerde olduğu gibi, bu dönemde de toplum sorunlarını aile kurumu içinde ve aile kurumuna olan etkisiyle irdeleyen pek çok oyun yazılmıştır. Ahmet Kudsi Tecer'in *Satılık Ev*, Turgut Özakman'ın *Ocak*, Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*, Vüs'at O. Bener'in *İhlamur Ağacı*, Adalet Ağaoğlu'nun *Çatıdaki Çatlak*, Tombala, Orhan Kemal'in *İspinozlar*, Eskiçi ve Oğulları, Başar Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi*, Ahmet Oktay'ın *Kurt Dişi*, Çetin Altan'ın *Beybaba*, Suçlular, Orhan Asena'nın *Yalan*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var*, Aziz Nesin'in *Toros Canavarı* gibi oyunlarında aile ilişkilerini etkileyen ekono-



[üstte] Melih Cevdet
Anday, *İçerdekiler*, Devlet
Tiyatrosu, 1965. Yalın
Tolga, Ahmet Evintan
[Metin And arşivi].
[altta] Adalet Ağaoğlu,
Çatıdaki Çatlak, Sunar
Tiyatrosu, 1974 [Metin
And arşivi].



mik sorunlar gündeme getirilmiş, geçim sıkıntısı altında ezilen aile bireylerinin bu sıkıntıdan türeyen gerilimli ilişkileri yansıtılmıştır. *Satılık Ev, Beybaba, Kahvede Şenlik Var, İspinozlar* paranın, lüksün, gösterişin yükselen değeri olduğu, bu durumun aileye, genellikle kadın tarafından gelen bitmez tükenmez istekler biçiminde yansıdığı ve kaçınılmaz çatışmalara, mutsuzluklara yol açtığı bir ortamın dramını yansıtan oyunlardır. Yazarlarımız artık gelenekselleşme eğilimi gösteren bu temaya yeni biçimlemeler içinde taze bir soluk kazandırmışlardır. Başar Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi*, çalışkan, dürüst, kendi halinde bir küçük memurun, paranın egemen olduğu toplumda küçümsendiğini, karısının, oğlunun beklentilerini boşa çıkarmamak için bir hileye başvurmak zorunda kaldığını, olaylar tersine döndüğünde ise yalnız bırakıldığını anlatan oyunudur. Aziz Nesin'in *Toros Canavarı*, benzer bir kiskacın arasında sıkışmış bir babanın, bu durumdan, tıpkı *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hikâyesi*'nde olduğu gibi, rastlantıların yardım ettiği bir hileyle geçici olarak kurtuluşunun yarı gülünç dramıdır. Bu oyunlarda, *Yaprak Dökümü, Balıkesir Muhasebecisi, Paydos*'un eleştirel bakışı korunmuş, yetmişli yılların ekonomik yapısına bağlı olarak meydana gelen değer yitimine ve bu yitimin insanların günlük yaşamında yol açtığı bunalımlara işaret edilmiştir.

Turgut Özakman, *Ocak* adlı oyununda, ölesiye çalışmanın yaşama güvencesi sağlayamadığı bir dönemin gelip çatığını göstermiş, bir gün gelip yaşlanma, hastalanma, çalışamaz duruma gelme olasılığının aile reisini nasıl yıprattığı, duruma sabırla katlanan annenin gücünü nasıl tükettiği, evlenme, yeni yerler görme, güvenli bir gelecek kurma umutları olan çocukları nasıl bir düş kırıklığına uğrattığını canlandıran bir düzenleme yapmıştır. *Ocak*, Turgut Özakman'ın gerçekçi oyunlar yazdığı dönemin, büyük olaylara, melodrama özgü abartılı etkileme hünerlerine başvurulmadan da seyircinin ilgisinin çekilebileceğini gösteren en başarılı oyunudur. Güner Sümer *Bozuk Düzen*'de benzer bir durumu, babalarını yitirmiş, anneleri hastalanmış gençlerden kurulu bir ailede başarıyla yaşatmıştır. Sorun, gene yarına güvenle bakamama sorunudur. *Ocak* ve *Bozuk Düzen*'de, tehlikeli durum karşısında ailenin dayanışması öne çıkarılırken, Vüsat O Bener'in *İhlamur Ağacı*'nda aile kurumuna kuşkucu bir gözle bakıldığını görürüz. Aile üyelerinin gerilimli ilişkileri bireyleri, duruma boyun eğip dayanışmanın güvencesine sığınmakla, özgürlüğe açılan kapıdan dışarı çıkıp, tehlikelere göğüs germek arasında bir seçim yapmak zorunda bırakmıştır. İki seçenek de kişiye mutluluk sağlamayacaktır. Seçme gücü olmayanın ise kaçınılmaz sonu sabırla beklemekten başka yapacak şeyi yoktur.

Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti*, Adalet Ağaoglu'nun *Evcilik*

[karşı sayfada]Turgut Özakman, *Ocak*, Devlet Tiyatrosu, 1962 [Metin And arşivi].



Turgut Özakman, *Kahvede
Şenlik Var, Devlet
Tiyatrosu*, 1965 [Metin
And arşivi].

Oyunu, *Çatıdaki Çatlak*, Turgut Özakman'ın *Kanaviçe*, Çetin Altan'ın *Suçlular*, Ülker Köksal'ın *Sacide*, Ademin *Kaburga Kemigi* adlı oyunları aileye ilişkin dramatik durumları, geleneklerin, törelerin, kalıplaşmış değer yargılarının ışığında saptayan, bu yargılara göre düzenlenmiş yaşama biçimlerinin ailenin kadın üyesi, ya da ergen genç kızı ve delikanlısı üzerindeki olumsuz etkisini gösteren yapıtlardır. *Evcilik Oyunu*'nda, cinselliğin yadsındığı, gençlerin hatalı bir eğitim alışkanlığı yüzünden hırpalandığı bir ortamda evliliklerin de sağlıklı olamayacağı gösterilmiştir. *Cengiz Han'ın Biskleti* ise, Batılılaşma'nın yanlış anlaşıldığı teması ekseninde, geleneksel aile yapısının modern aileye dönüştüğünü gösteren sevimli bir 'kadının fendi' oyunudur. *Kanaviçe*'de bu duruma yumuşak bir üslupla başkaldıran genç kızı ve onun sevimli teyzelerini tanırız. *Sacide*, Ülker Köksal'ın "Çoğu kez evlattan sayılmayan, doğduğu zaman üzülen, dövülen, kaçırılan, satılan, düşünmesine, işini, kocasını seçmesine izin verilmeyen, bazen bir köle gibi, bazen bir süs eşyası olarak toplumun dışına itilen binlerce Sacidelerden biri için yazıldı bu oyun"¹ sözleriyle açıkladığı, kadın sorununu toplumun kültürel ve ekonomik yapısı bağlamında ele alan oyunudur. *Sacide*, zaman içinde acılarla, düş kırıklıklarıyla yoğrularak toplumun kadına layık gördüğü yazığıya direnmeyi öğrenecektir. Ademin *Kaburga Kemigi* ev yaşamında olduğu gibi iş yaşamında da kadına ayrılan yerin ikinci derece olduğunu, kadının bu durumu geleneksel bir özveri koşullanmışlığı içinde kabullendiğini ve kızının aynı yazığıyı paylaşmaması için sürdürdüğünü gösterir. Ülker Köksal, *Besleme*'de utanç verici bir uygulama olan, küçük kızları evlatlık adı altında boğaz tokluğuna acımasızca çalıştırma geleneğini ve bu uygulamanın acıtıcı sonuçlarını sergilemiştir. Nezihe Meriç, *Sular Aydınlanıyordu* adlı oyununda kadınların kendi sorunlarından ve dünyadan habersiz olarak yaşadıklarını, "ağızdan dolma, analardan, büyük analardan aktarma bir yaşama biçimi, bir hayat düzeni içinde adetlerini, alışkanlıklarını" sürdürüp gittiklerini, "hayatın kendilerine getirdiklerini hiç tartışmadan, düşünmeden alıp, yalan yanlış bir itiraz etmeler, beğenmezlikler, şikâyetler içinde" yuvarlandıklarını gösteren bir düzenleme yapmış, ele aldığı sekiz kadının karşısına bir dokuzuncu canlı, güçlü, yapıcı, yenileyici halk kadını çıkarak kadın sorununun gene kadınlar tarafından çözülebileceğine işaret etmiştir.² Dinçer Sümer, *Eski Fotoğraflar*'da "Hüzünleri, güvensizlikleri, tedirgin ve korkulu gözleri, bilinçsiz öfkeleri, savrulmuşluklarıyla sevdim onları. Bir koca ağacın ham, ezik, kurt yemişi, don vurmuş, bereli, kavruk meyveleriydi." dediği kadınların yaşamına eğilmiştir.³ Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, *Erkek Satı*'da, Kurtuluş Savaşı'nda yaşamını hiçe sayıp düşmanla savaşmış bir kadının kişiliğinde, değeri bilinmeyen, hakkı yenilen kadınlara dikkatimizi

¹ Ülker Köksal, *Devlet Tiyatrosu dergisi*, Ekim 1972.

² *Devlet Tiyatrosu dergisi*, Ekim 1976, sayı: 47.

³ *Devlet Tiyatrosu dergisi*, Ekim 1976, sayı: 64.



Refik Erduran, *Cengiz Han'ın Bisikleti*, Dormen Tiyatrosu, 1966. Altan Erbulak, Metin Serezli, Necdet Aybek, Ulvi Uraz [Metin And arşivi].

çekmek istemiştir. Nezihe Araz'ın *Alacakaranlık* adlı oyununda ise meslek sahibi, bilinçli, kendine güveni olan bir ev ve işkadmını tanırız.

Toplumcu dünya görüşünün yaygınlık kazandığı bu dönemde yazarlarımızın ilgilerini gecekondlu yaşamına, tutukevlerine, büyük kentlerin kenar semtlerine, kasabalara, köylere çevirdikleri, bu ortamlarda yaşayan insanların sorunlarına eğildikleri ve durumu eleştirel bir gözle değerlendirdikleri görülür. Sermet Çağan *Ayak Bacak Fabrikası*, Oktay Rifat *Çil Horoz*, Orhan Kemal *İspinozlar*, Haldun Taner *Keşanlı Ali Destanı*, Başar Sabuncu *Şerefiye*, Cahit Atay *Gültepe Oyunları*, Orhan Asena *Fadik Kız*, Dinçer Sümer *Katip Çıkmazı*, Erdoğan Aytekin *Kırmızı Sokağın Suzanı*, Bayazıt Gülercan *Lodos* adlı oyunlarıyla yoksul kenar semt insanların, gecekondularda yaşayanların gerçeğini sahneye getirmişlerdir. Güvenlik güçlerinin etkisiz kaldığı, ne köyün, ne kentin birlikte yaşamayı mümkün kılan kurallarının geçerli olduğu gecekondlu ortamında insanlar saldırıya, sömürüye karşı savunmasızdırlar. Bu yüzden, ya bir kahraman yaratıp ona yaslanmak, ya bu ortamdan kurtulmak için, horlanmayı göze alarak, görgüsüz bir varsıl çevreye sığınmak ya da başlarına geleceklere katlanmak zorunda kalırlar. *İspinozlar*'da, varını yoğunu doğduğu yerde bırakıp büyük kente gelen bir göçmen ailesi geçim sıkıntısından kurtulmak için evin yakışıklı oğlunu sonradan görme bir aileye içgüveysi olarak vermeye razı olur. Böylece annenin kiradan kurtulma, babanın çalışmayıp yorgunluğunu giderme, kızların başka kızlar gibi giyinip süslenme düşleri gerçek olacaktır. Fakat, delikanlının başka bir kıza olan sevgisi hesaba katılmamıştır. Zengin kayınbabanın damat ailesine harcadığı parayı başlarına kakması bardağı taşıran son damla olur. Başar Sabuncu önce bir perde olarak yazdığı sonra bir bölüm daha eklediği *Şerefiye*'de bir emekçinin gecekondusuna götürür seyirciyi. Fabrika sahibi, kasayı soymaya gelen hırsızı yakalayan emekçisini kutlamak için onu evinde ziyarete gelmiştir. Konuklarını heyecanla karşılayan, saygıyla ağırlayan aile üyelerini bir düş kırıklığı beklemektedir. Ziyaretin sonunda, fabrika sahibi evin küçük kızını evlatlık olarak alıp gidecek, hizmetçilik ettirilen küçük kız bu durumdan zorlukla kurtarılacaktır.

Bu dönemde sorunları aile çemberinin geometrisinden dışarı taşıyarak mahalle gibi, kasaba gibi, kent gibi geniş mekânlara ve çeşitli özellikler taşıyan kişilere yayan oyunlar da yazılmıştır. Böylece eleştiriye konu olan soruna da yaygınlık kazandırılmış olur. Yazarlar bir önceki dönemde yazılmış oyunlardan biraz farklı olarak toplumun düzenine dışarıdan bakmakta ve durumu eleştirel bir bakışla değerlendirmektedirler. Ayrıca, bu oyunlarda, birbirinden farklı sınıflardan, zümrelerden insanların inandırıcı biçimde yolunun düşebileceği ortak bir yaşama alanı seçilmiş olması,

yazarlara bir toplum panoraması yapma olanağını sağlamıştır. Bu çeşitliliğin yeni biçimler denemeyi gerekli kıldığı da söylenebilir. Örneğin Sermet Çağan *Ayak Bacak Fabrikası* adlı oyununda köyün farklı tiplerini bir köy meydanında bir araya getirmiş, Necati Cumalı *Mine*'de bir Anadolu kasabasındaki devlet memurlarının ve ailelerinin yaşama biçimini kasaba delikanlılarının kadına karşı saldırgan tavırlarını bir sevi öyküsü çevresinde sergilemiştir. Turgut Özakman, *Sanıpınar* 1914'te, kasaba yaşamını paylaşmış olan kasaba yerlisini, bürokratını, yönetici kesimi, kritik bir durumda yakalayıp onların bu duruma karşı gösterdikleri tepkiyi eleştirel bir bakışla değerlendirmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in *Değirmen* adlı romanından sahneye uyarlanmış ve 1968–1969 mevsiminde Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Ergin Orbey tarafından sahnelenmiş olan bu oyun köy gerçeğine yabancı kalmış bürokrate, aydına, sanatçıya yöneltilmiş bir eleştiridir. Haldun Taner, *Fazilet Eczanesi*'nde, ekonomik nedenli bir kültürel değişim süreci içindeki toplumun sıkıntılarını, İstanbul'un bir kenar semtinin sıcak insan ilişkilerine etkisi bağlainsında ele almış, *Keşanlı Ali Destanı*'nda ise İstanbul'un "sosyete" denilen varıl kesiminin yaşama biçimini, yoksul gecekondulaşmanın yaşama biçimiyle karşılaştırma ve eleştirme olanağı sağlayan çoğul bir düzenleme yapmıştır. *Fazilet Eczanesi*'nin bir eski İstanbul semti sakinleri, alıştıkları mahalle tipi yaşama biçimini tehdit eden değişime karşı direnmeye çalışırken, *Keşanlı Ali Destanı*'nın gecekondulaşma politik ve ekonomik sömürüye karşı kendilerini savunacak kahramanlar yaratmaya ve korunma yöntemleri geliştirmeye çalışır, kendilerine iş güvencesi sağlayacak dayanışma ve kurumlaşma girişimlerinde bulunurlar.

Türkiye'nin gecekondulaşma olgusu ve gecekondulaşma gerçeği, insanların saldırgan yapısı, kavgaları, kadın sömürüsü üzerine kurulu düzeni Çil Horoz, *Fadik Kız*, *Gültepe Oyunları*'nda da sahneye getirilmiştir. *Katip Çıkmazı*, *Lodos*, *Kırmızı Sokağın Suzanı* kenar mahalle yaşantısına farklı açılardan yaklaşmış olan oyunlardır. *Katip Çıkmazı*'nda ve *Lodos*'ta, sorunlarını sevecen ilişkiler içinde çözümlemeye çalışan yoksul insanların yaşamlarına duygusallıkla yaklaşmış olmasına karşın, *Kırmızı Sokağın Suzanı*'nda acımasız bir sömürü düzeni gerilimli bir yapı içinde sunulmuştur. Orhan Kemal'in 72. *Koğuş* adlı oyununda bir tutukevinin adembaba koğuşunun insanlarını ve ilişkilerini, *Murtaza*'da işgüzar bir fabrika işçisinin dramını, Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi* adlı oyununda hasta bir genç öğretmeni rehine alarak boş bir eve sığınan kaçak mahkumların gerilimli ilişkilerini, Refik Erduran'ın *Ayı Masalı* adlı oyununda bir gizli gömüyü aramaya gelmiş açığözlere geçit vermemek için köprüyü tutan ayıya dalkavukluk eden toplumun her kesiminden fırsatçıları tanırız.



Orhan Asena, Fadik Kız,
Kent Oyuncuları, 1966
[Metin And arşivi].



Refik Erduran, *Ayı Masalı*,
Dormen Tiyatrosu, 1962.
Erol Keskin, Ayfer Feray,
Erol Günaydın, Şevkiye
May, Füsun Erbulak
(Şahin), Altan Erbulak,
Turgut Boralı, Mehmet
Özekit, İzzet Günay,
Yılmaz Köksal [Metin And
arşivi].

Bir önceki dönemde Abidin Dino'nun *Kel*, Ahmet Kudsi Tecer'in *Yazılan Bozulmaz*, Orhan Burian'ın *Canın Yongası*, Nazım Kurşunlu'nun *Çığ* adlı oyunlarında kırsal kesim insanların yaşamlarına ilişkin konuların ele alınmış olduğunu biliyoruz. Altmışlı yıllarda Anadolu halkının gerçeğine eğilen ve Anadolu romanı adı altında kümelenegelen romanlar gibi, köy gerçeklerini, köy sorunlarını yoğunlukla sahneye getiren oyunlar da yazılmıştır. Bu akımın başını Cahit Atay çeker. Cahit Atay, önce *Pusuda* (1961), sonra *Karaların Memetleri* (1963) adlı oyunlarında, kan davası gibi, boş inançlar gibi, ağaların köylüyü sömürsü, kadınların ezilmişliği gibi ciddi sorunları şakacı bir hava içinde ele almış, kırsal kesimdeki kahramanlık anlayışının parodisini yaparak seyirciyi bu konulara ısındırmıştır. Köy sorunlarını ele alan oyunların büyük bir bölümünde kadının uğradığı haksızlık ve buna olanak tanıyan dinsel inançlar, gelenekler sergilenir. Köyde kadın, kocasından daha çok çalıştığı, üretime katıldığı halde aile içinde de, toplumsal çevrede de sözü geçmeyen kişidir. Aile, erkeğin koşulsuz egemenliği üzerine kurulmuştur. Necati Cumalı'nın *Nalınlar*, Susuz Yaz, Ezik Otlar, Cahit Atay'ın *Ana Hanım Kız Hanım*, *Sultan Gelin*, Nazım Kurşunlu'nun Refik Halit Karay'ın bir öyküsünden uyarladığı *Yatık Emine*, Turan Oflazoğlu'nun *Allahın Deddiği Olur*, Orhan Asena'nın *Fadik Kız*, Erdoğan Aytekin'in *Ebekaya*, Nezihe Araz'ın *Bozkır Güzelleme*, Recep Bilginer'in *Sarı Naciye*, Ünal Akpınar'ın *Bozkır Dirliği*, Ali Yörük'ün *Türkmen Düşünü*, Taner Barlas'ın, Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından oyunlaştırdığı *Tırpan*, kızların başlık parasına satıldığı, evlenmelerin çıkar hesabına göre düzenlendiği, bunun ekonomik bir zorunluk olduğu, köyün ağasının bu durumdan yararlanarak kendine veya bir yakınına istediği kızı alabildiği bir ortamda birbirini seven gençlerin kız kaçırma yöntemine başvurmak zorunda kalmaları, izlenmeleri, tutuklanmaları, hatta öldürülmeleri, hamile kadınların doktora götürülmemesi ve doğumda ölümüne göz yumulması gibi, geleneklere uyularak insan haklarını gözdard eden uygulamalar ele alınmıştır. Bu konular, kaçınılmaz çatışmalara yol açtığından dramatik yapıya elverişlidir. *Ana Hanım Kız Hanım*'da ikisinin de adı "hanım" olan bir ana ile kızının birbirine benzeyen durumlarına tanık oluruz. Ana Hanım, akılsız kocası inegi ve eşegi başkasına çaldırdığı, Kız Hanım ise kocası şehre gittiği için yas tutmaktadırlar. İki kadın da kocalarından daha akıllı ve becerikli oldukları halde kocalarına söz geçirememişlerdir. Ana Hanım kocasına yanlıgısını anlatmaya çalıştıkça dayak yemiş, Kız Hanım hastalıklı kısır kocasının gönlünü etmek için üzerine ortak getirmesine bile razı olduğu halde suçlanmış, terkedilmiştir. *Sultan Gelin*, yüklü bir başlık parası karşılığında hastalıklı, cılız bir erkekle evlen-



Necati Cumalı, *Susuz*
Yaz, 1974 [Metin And
arşivi].



Erdoğan Aytekin, *Ebekaya*,
Devlet Tiyatrosu, 1974
[Metin And arşivi].

dirilen ve kocası gerdek gecesi ölüveren genç bir kadındır. Gelin gittiği evde, başlık parası boşa gitmesin diye ölen adamın çocuk yaştaki kardeşine nikahlanır ve hem ona bakıp büyütme, hem tarlada çalışmak zorunda kalır. *Susuz Yaz*, su sıkıntısının neden olduğu bir çatışma sonunda kocası hapse düşen, kocasının kardeşi tarafından zorla ırzına geçilen, iftiraya uğrayan, suçlanan kadının dramıdır. *Nalınlar*, kırsal kesim insanının birbirini seven gençleri kavuşturmak için doğal sağduyusuyla bulduğu danışıklı kız kaçırma yöntemini kıvrak bir uslupla işleyen, başarılı bir güldürüdür. Hidayet Sayın *Topuzlu*, Ali Yörük *Çatallı Köy*, Sabahattin Engin *Orda Bir Köy Var Uzakta* adlı oyunlarında köyü ve köylü sorunlarını ele almışlardır.

Köy romanlarında olduğu gibi köy yaşantısını konu alan oyunlarda da kadın, ancak yaşlandıktan, özellikle de erkek çocuk anası olduktan sonra güçlenir ve söz sahibi olur. Yazarlarımız köyün, düzene karşı direnebilen güçlü kişisi olarak, acı tecrübelerle bilenmiş, olgunlaşmış inatçı yaşlı kadın tipleri yaratmışlardır. Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*, Recep Bilginer'in *Isyanlılar*, Turan Oflazoğlu'nun *Kezban*, Elif Ana, Taner Barlas'ın Fakir Baykurt'un aynı adı taşıyan romanından sahneye uyarladığı *Tırpan* adlı oyunlarının ekseninde böyle dirençli yaşlı kadınlar bulunur. Konusunu köy gerçeğinden alan ve kadının umarsız durumunu irdeleyen oyunlar arasında Güngör Dilmən Kalyoncu'nun *Kurban* adlı oyunu, tragedya yapısıyla dikkati çeker. Bu oyunda Zehra, sevdiği, toprağını birlikte işlediği, iki çocuk verdiği kocasının üzerine kuma getirmesine razı olmaz. Bu konudaki geleneği aşamayacağını anlayınca bunalıma girer ve çocuklarının böyle bir dünyada yaşamasını istemediğini söyleyerek onları da kendini de öldürür. Zehra, geleneğin kölesi olmayı kabullenmeyen bir geçiş döneminin trajik kahramanıdır.

"II. Kadın– Binlerce Karacaörende binlerle kadının yazgısı bu, sen mi değiştireceksin? Zehra – Nice çoğaltsanız örneği boş. Bana aykırı. Binler bin, ben birim. Aşımı, ocağımı paylaşırım herkesle, paylaşmam erkeğimi." [III. bölüm]

Kırsal kesimde yaşanan gerçekleri daha geniş bir çerçeve içinde, bir ekonomik düzen sorunsalı olarak ele alan, sorunların uluslararası kapitalizmin zorunlu sonucu olarak ortaya çıktığını göstermek üzere yazılmış olan köy oyunu, Sermet Çağan'ın ilk kez 1964–1965 mevsiminde Ankara Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenen *Ayak Bacak Fabrikası* adlı yapıtı oldu. Bu oyunda, ellerindeki karatohum stoklarını tüketmek isteyen sermaye sahipleri, din adamlarını da devreye sokarak zararlı tohumu halka satmayı başarırlar. Aç kalınca bu sağlığa zararlı tohumluğu yemek zorunda kalan



Necati Cumalı; *Nalınlar*,
dekor tasarımı: Osman
Şengezer, Kent
Oyuncuları, 1962.



köylüler kötürüm olurlar. Sermaye sahipleri bu kez de kârlı bir yatırım olarak takma organ satmak üzere aynı köye bir ayak bacak fabrikası kuracaklardır. Yaşar Kemal *Teneke*, (1968), Cevat Fehmi Başkut *Hepimiz Bir Kişi İçin* (1965-66), Mustafa Yalçın *Sürüp Gider*, Zeki Öztunalı *Batak Göl* (1969), Sedat Veyis Örnek *Manda Gözü* (1969) adlı oyunlarında ağaların köylü üzerindeki baskısı ve köylüyü sömürüsü üzerinde durmuşlardır. *Teneke*, yazarın üç romanından oluşan *Dağın Öteki Yüzü*'nde olduğu gibi, Çukurova köylüsünün, güçleri devlet mekanizmasının üst katlarına kadar uzanmış olan ağalar tarafından nasıl sömürüldüğünü, bu güce karşı gelmek isteyen iyi niyetli bürokratların nasıl rüşvetle yola getirildiğini, ya da başka kentlere sürülerek etkisiz hale getirildiğini anlatır. *Batak Göl*'de göl ağası, gölün bütün balıklarını avlama hakkını ele geçirmiştir ve köylünün gölde avlanarak ekmek parasını çıkarmasına engel olur. *Hepimiz Bir Kişi İçin*'de ağaların topraklarında çalışan, her yoldan sömürülen ırgatların can güvenliği bile olmadığı gösterilir. Devlet düzenini temsil eden Muhtar da, dini otoriteyi temsil eden İmam da sömürünün aracısı durumundadırlar. Sedat Veyis Örnek, *Kurt* (1964) adlı oyununda, ağanın köy içindeki konumunu, bu konuma uygun tepkilerini ve köylü üzerindeki etkisini ilginç bir kurt avı öyküsü çerçevesi içinde irdelemiştir. Talip Apaydın'ın *Bir Yol* (1964), Nazif Kurucu'nun *Toprağın Kurbanları*, Haşmet Zeybek'in *Kanuncu* adlı oyunlarında yoksul ve bilinçsiz köylüyü bilinçlendirmeye çalışan aydın kişilerin çoğu kez sonuçsuz kalan çabaları yansıtılmıştır. Köylünün, yaşamın örsünden geçerek kendi haklarını savunmayı öğrendiğini gösteren oyunlar da yazılmıştır. Fakir Baykurt *Yılanların Öcü*, Hidayet Sayın *Pembe Kadın*, Recep Bilginer *İsyancılar* adlı oyunlarında olaylar, köylünün ağaların sömürüsüne karşı bilinçlenme ve direnme sürecine girdiğini gösterecek biçimde düzenlenmiştir. Recep Bilginer *İsyancılar*'ın Devlet Tiyatrosu'nda ilk kez sahnelenişinde şöyle bir açıklama yazısı yazmıştır:

"Bizim sosyal hayatımız öteden beri haksızlıklarla doludur. Bu hayat, hürriyet, adalet, hak fikirlerinden çok devlet otoritesinin her şeyden üstün tutulmasına dayanır da ondan. Hükümeti elinde tutan partiler veya şahıslar, devletin bütün maddi ve manevi kuvvetlerini, tek taraflı kullanmaya kendilerinde hak görmüşlerdir. Bence toplumumuzun çekmekte olduğu sıkıntıların kaynağı budur."

Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal*, Orhan Asena'nın *Simavnalı Şeyh Bedrettin* ve *Atçalı Kel Mehmet* adlı oyunlarında haksızlığa, baskıya, zulme karşı çıkış teması, geleneksel romantik kahraman çevresinde örgütlenen olaylarla yansıtılır. Bu oyunlarda, yaşadıkları dönemlerde düzene başkaldırmış olan halk kahramanları, yönetime karşı açtıkları savaşımın ilk aşamasında

1 Devlet Tiyatrosu Dergisi, Ocak 1965, sayı: 25.

[karşı sayfada] Zeki Öztunalı; *Batak Göl*, Kent Oyuncuları, 1963.

başarılı oldukları halde daha sonra gücü elinde tutan sisteme yenik düşerler. Başkaldırına yol açan bireysel nedenlerle toplumsal gereksinim birlikte değerlendirilmiştir. Tragedya boyutu olan bu oyunlardaki başkaldırı öyküsü özel tarihsel ortamı içinde işlenmiş olmakla beraber, durumlar ve konuşmalar, güncel olaylara, seyircinin bu olaylar karşısındaki tepkilerini yansıtacak, düşüncelerine yanıt verecek biçimde düzenlenmiştir. Haşmet Zeybek, *Alpagut Olayı*'nda yaşanmış bir gerçekten yola çıkarak linyit işletmesindeki çalışanların bir süre yönetimi ele geçirmesi olayını sahneye getirmiştir. Ahmet Kudsi Tecer ise, *Koçyiğit Koroğlu* (1969) adlı oyununda bu yaygın başkaldırı öyküsünü insani boyutlarıyla işlemiştir.

Bu oyunlar edebiyatımızda Anadolu romanı olarak adlandırılan romanlarla aynı ortamın ürünleridir. Ne var ki Sabahattin Ali'nin, Orhan Kemal'in, Yaşar Kemal'in, Kemal Tahir'in, Kemal Bilbaşar'ın, Fakir Baykurt'un, kırsal kesimdeki haksız düzeni, ağa, eşraf baskısını açıkça eleştirmelerine, bu konuda kararlı bir bilinçlendirme çabasında olmalarına karşın, köy sorunlarını ele alan tiyatro yapıtlarının çoğunda durum, güldürü öğeleriyle hafifletilerek sunulmuş, köylünün başkaldırısını işleyen oyunlarda bile, toplumsal düzen ve bu düzenin koşulladığı yöneticiler değil, yönetimin içinde yer alan veya almayan, insan olarak kötülükçü kişiler suçlanmış, seyircinin dikkati, düzenin işleyişinden bireysel kötülüğe kaydırılmıştır. Bu tutumda tiyatronun romandan daha etkileyici olmasının ve bu yüzden devlet sansürünün tiyatroya karşı çok daha hoşgörüsüz işletilmesinin payı olmalıdır. Köy oyunlarının bir özelliği, köy romanlarında olduğu gibi, kırsal kesimde yaşanan ve kentli seyircinin bilmediği gerçekleri göz önüne sererek seyirciyi bu konuda bilgilendirmek ve düşündürmekse, bir özelliği de, giysileri, takıları, ev eşyası, yöre ağızları ve töreleriyle kent seyircisinin tanımadığı bir dünyanın renklerini dile ve görüntüye getirmesi olmuştur. Örneğin, Ali Yörük'ün *Türkmen Düğünü* özellikle bu konudaki adetleri canlandırdığı için ilgi çekmiştir. Konusunu ister köy, ister kasaba, ister gecekondu, ister kent yaşamından seçsin, ister kadınların, çocukların, tutukluların gerçeklerine eğilsin, bu dönemde sahnelenen oyunların bir bölümünün ana teması, ülkenin ekonomik kökenli eşitsizlik, haksızlık ve sömürü sorunu olmuştur. Bu sorun çevresinde kimi yazarlar yoksul ve ezilmiş insanların yaşamına eğilmiş, kimileri fırsatçıları, vurguncuları taşlamışlardır.

Haldun Taner, Samsatlı Lukianos'un bir öyküsünden esinlenerek yazdığı, sahnelendiğinde olaylara neden olan, bir süre yasaklanan oyunu *Eşegin Gölgesi*'nde sömürü sorununu sermayenin basınla işbirliği içinde olduğu bir düş ülkesine götürmüştür. Sömürünün toplumda yaygınlaşmış bir yaşama biçimine dönüştüğünü gösteren önemli bir başka oyun Vasif



Ahmet Kudsi Tecer;
Koçyiğit Köroğlu, Devlet
Tiyatrosu, 1961 [Metin
And arşivi].

Öngören'in ilk kez 1969–70 mevsiminde Ankara Birliği Sahnesi'nde sahnelenen *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunu oldu. Sığındığı evde iftiraya, çalıştığı işte sarkıntılığa uğrayan, aşkında düş kırıklığı yaşayan, sürünen, hırpalanan, bedenini satmak zorunda kalan genç kadının tek kurtuluş yolu bir rastlantıyı değerlendirerek başkalarını sömürmektir. Resmi kurumların da onayladığı düzen bunu gerektirmektedir. Güngör Dilmen aynı gerçeği, *Canlı Maymun Lokantası*'nda (1963) Çin'e taşıyarak maymun beynini canlı canlı yeme lüksünü tatmak için bir Çin lokantasına giden Amerikalı petrol kralının, yoksul Çinli şairin beynini de aynı iştahla yiyebileceğini gösteren bir düzenleme yapmıştır. Oktay Arayıcı'nın *Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası* ve *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, yolsuzluklarla savaşılmaya çalışan küçük insanın umutsuz durumunu; Aziz Nesin'in kendi öyküsünden oyunlaştırdığı *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, küçük insanın bürokrasinin işleyişindeki aksaklıklar karşısındaki umarsız durumunu sergiler. Önceki dönemlerde olduğu gibi konusunu tarihten, söylenceden, masaldan alan oyunlar bu dönemde de yazılmıştır. Turan Ofazoğlu'nun *Delili İbrahim, IV. Murat, Kösem Sultan, Bizans Düştü* adlı oyunlarında tarihin akışındaki dönemeç dönemlerinde yaşamış ve eylemleriyle tarihin gidişini etkilemiş olan sultanlar, vezirler hem ülkenin kaderini etkileyen kararları, hem de bu kararlarda etken olan iç hesaplaşmalarıyla yansıtılmıştır. *Sokrates'in Savunması* adlı oyununda ise yazar, insanlığa aklın egemenliğini kabul ettirerek bilimsel düşünceye yol açan ünlü filozofun, suçlamalar karşısındaki direnci ve trajik ölümü çerçevesi içinde bir düşün devrimcisinin anatomisini yapmıştır. *Gençosman*, yazarın bu bahtsız şehzadenin dramını işlediği oyunudur. Orhan Asena bu dönemde yazdığı *Hürrem Sultan, Tohum ve Toprak–Alemdar Paşa, 16 Mart 1920, Seyisbaşı Konağı* adlı oyunlarında Osmanlı tarihinin önemli olaylarını, *Şili'de Av ve Ölüm Kentin Nabzı*'nda Şili'de yaşananları oyun biçiminde kurgularken günümüzde yaşanan benzer olayların bu tarihsel gerçeklerin ışığında değerlendirilmesini sağlayacak örtük göndermeler yapmıştır. Refik Erduran'ın *Büyük Justin-yen*, Güngör Dilmen'in *Bağdat Hatun, İttihat ve Terakki*, İlhan Tarus'un *Suavi Efendi*, Kemal Bekir Manav'ın *Nahit Sırtı Örik*'in romanından uyarladığı *Düşüş* gibi oyunlarında da tarih, yalnızca oyunlaştırmaya elverişli ilginç olayları barındıran malzeme olarak değil, günümüz açısından değerlendirilmesi ve üzerinde düşünülmesi gereken bir birikim olarak ele alınmıştır. Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan*, Adnan Giz'in *Küçük Esmâ Sultan, Sokollu Ne Yapmalıydı* gibi oyunlarında işlenen tarihi gerçekler güncel olaylara doğrudan gönderme yapmamakla beraber, devlet yönetimi, sanatçının konumu gibi konularda düşündürücü özelliği olan oyunlardır.



Orhan Asena; *Hürrem Sultan*, Devlet Tiyatrosu, 1960 [Metin And arşivi].



Güngör Dilmen; *İttihat ve Terakki*, Aydemir Akbaş, Salih Güney, Metin Serezli, Baha Targün, Engin Cezzar, Zafer Önen, Turgut Boralı, Zeynep Eser, Hasan Kuruyazıcı, Ahmet Mekin, Cahit ırgat, İsmail Biret, Aykut Onay.
[karşı sayfada] *Düşüş*, Nahit Sırrı Örik, Kemal Bekir, 1976.





Masallar, söylenceler, tiyatroya her zaman verimli bir malzeme kaynağı oluşturmuştur. Nazım Hikmet, *Ferhat ile Şirin* masalının ölümsüz aşkını insan sevgisine dönüştürerek oyunlaştırmış, Kutsal kitapların Yusuf ile Züleyha öyküsünden, toplumun sınıfsal yapısı üzerinde düşündürücü olan *Yusuf ile Menofis* oyununu üretmiştir. Güngör Dilmen, *Bağdat Hatun*'da İlhanlı ecesi olmak için bütün ailesini gözden çıkaran tutkulu bir soylu kadının insanlık dışı işlerinin nedenini, yönetici sınıfların yasaları kendi çıkarları doğrultusunda düzenlemeleriyle ve toplumdaki eşitsizlikle açıklamıştır. Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları*, *Midas'ın Altınları*, *Midas'ın Kördüğümü* oyunlarını içeren *Midas Üçlemesi*'nde ünlü Frig söylencesini şakalı bir biçim, şiirli bir dil ve kıvrak bir biçim içinde yeniden yorumlayarak tiyatromuza değerli bir yapıt kazandırırken, binlerce yıl önce bu topraklarda yaşamış olan insanların ürettikleri söylencelerin, masalların halkımızın özmalı olduğunu hatırlatmıştır. *Akadın Yayı*, *Deli Dumrul* adlı oyunlarsa Güngör Dilmen'in farklı kültürlerin söylencelerinden de oyun malzemesi çıkardığını gösterir. Bu dönemde yazılan oyunların çoğunda, önceki dönemlerde olduğu gibi, düşünce ögesine ağırlık verilmekle ve kişileştirmede kalıplaşmış tiplere başvurulmakla beraber, yazarlarımızın derinliği olan karakterler de yarattıkları, psikoanalitik çözümlemeler yaptıkları, kişilerin ruhsal sorunlarıyla içinde bulundukları toplumsal koşullar arasında mantıklı ilişkiler kurdukları görülür. Örneğin Oktay Rifat *Yağmur Sıkıntısı*'nda (1969-70) hem ciddi bir toplum eleştirisi yapmış, hem de kocasının insafsız baskısı altında ezilen, bunalıma düşen kadının ruhsal durumunu sergilemiştir. Bu konuda yazar şöyle bir saptama yapıyor:

"Benim anladığıma göre her insan olayının ruhsal ve toplumsal yapımızla ilgisi var. Ruhsal bir olayı toplumsal bünyesi içinde ya da tersine toplumsal bir olayı ruhsal ayrıntılarla ele aldığımız zaman, bu ele alış başarılı ise, gerçeğe alabildiğine yaklaşıyoruz ve oyunumuzu seyredenler gerçeği daha yakından tanımanın sevincini yaşıyorlar."¹

Adalet Ağaoğlu, *Tombala*'da yaşlanmanın ve yalnız kalmanın kaçınılmaz yalnızlığını, günlerini bir türlü onları görmeye gelmeyen yetişmiş çocuklarını beklemekle geçiren yaşlı karı kocanın yaşamından aldığı bir kesitle yansıtırken, bu insanların gençliklerinde kendilerini "anamlı uğraşlarla donatmamış" olmalarını eleştirmiş, evrensel bir durumdan yola çıkarak toplumsal bir zorunluğa değinmiştir. Nazım Kurşunlu, hayat merdivenlerini tırmanmağa çalışan bir küçük insanın yaşam serüvenini ve topırağa bağlanma özlemini *Merdiven* oyununda, yaşlılık duygularını *Gecikenler*'de ele almıştır. Orhan Asena'nın *Kocaoglan* (1961) adlı oyunu sevimli

¹ Devlet Tiyatrosu Dergisi, Nisan 1970, sayı: 48.

[karşı sayfada] Güngör Dilmen; *Bağdat Hatun*, Devlet Tiyatrosu, 1973-74. Ayten Gökçer, Nurşen Girginkoç [Metin And arşivi].



bir zekâ özürlü köylü genç tipiyle zenginleştirilmiş bir aşk öyküsünü içerir. Melih Cevdet Anday'ın *Mikadonun Çöpleri*, *İçerdekiler*, Güngör Dilmien'in *Kurban*, Turgut Özakman'ın *Ocak*, *Paramparça*, Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*, Yarin Cumartesi, Vüs'at O. Bener'in *İhlamur Ağacı*, Sedat Veyis Örnek'in *Pirinçler Yeşerecek* adlı oyunları hem toplumsal gerçekler, hem ruhsalbilimsel açıklamalar açısından alt katmanları olan çalışmalardır. Turan Oflozoglulu *Deli İbrahim* adlı oyununda ele aldığı dönemin tarih olaylarını sergilemekten çok, bahtsız padişahın bunalımlarını, iç çatışmalarını sergilemiş, ruhsal dengesizliğini çılgınca kararlar vererek dengelemeye çalıştığını gösteren psikoanalitik bir çalışma yapmıştır. Yazar, IV. Murat'ta ise tarihi olayların dramatik boyutunu padişahın kişiliğiyle inandırıcı bağlantılar kurarak gösterir. Refik Erduran *Karayar Köprüsü*'nde benmerkezci bir aydının bunalıma dönüşen ölümsüzlük tutkusunu bir tragedya yapısı içinde irdelerken, Aziz Nesin, *Hadi Öldürsene Canikom*'da geçkin kadınların cinsel bunalımlarından hoş bir güldürü üretmiştir. Yazarın *Çıçı*'da yalnızlığın, *Tut Elimden Rovni*'de iletişimsizliğin dramını oyun kişilerinin iç dünyalarına ışık tutacak biçimde yansıttığı görülür. Tarık Buğra İbzi'nin *Rüyası*, Nezihe Araz Öyle Bir Nevcivan adlı oyunlarında özel dramatik durumlar içinde karmaşık duyguları irdelerler. Yeşim Dorman ile Yıldırım Türker, birlikte yazdıkları *Gölge Ustası*'nda bunalımlı bir genç kız, annesi, erkek kardeşi ve erkek kardeşinin arkadaşı arasındaki ilişkinin alt katmanındaki örtük duyguları cesaretle kurcalamışlardır. Toplumsal ortam ve karmaşık ilişkiler çerçevesi içinde bireyin, yaşamın bunalıtan gerçeğinden oyunun özgür dünyasına kaçış özlemini ve bu ölümcül serüvenin sonucunu ustaca kurulmuş bir dramatik yapı içinde sergileyen *Oyunlarla Yaşayanlar*'la Oğuz Atay tiyatro yazınıma çok yönlü bir yapıt kazandırmıştır.

Oyun yazımında görülen bir başka eğilim, gerçekçi zaman ve mekân kullanımından kaçınılması, soyutlamalara başvurulması olmuştur. Örneğin Aziz Nesin, oyun kişilerine yaşamda kullanmadığımız adlar vererek, olayların zamanını ve mekânını belirlerken gerçekçi betimlemelerden kaçınarak konularını bilinen gerçeklerin ötesine taşımıştır. Yazarın bu dönemde yazdığı *Çıçı*'da kişinin temel yalnızlığı, *Biraz Gelir misiniz?*'de sanatçının yapıtlarıyla ölümsüzlüğü yakalama tutkusu, evrensel insanlık gerçekleri olarak sunulmuştur. Behçet Necatigil kısa oyunlarında şiirsel ve düşsel bir atmosfer yaratmış, Aydın Arıt, *Bal Sineği* (1965), *Uçamayan Kuşlar Tutulur*, Sabahattin Kudret Aksal *Kral Üşümesi*, Bay Hiç ve *Sonsuzluk Kitabevi* adlı oyunları tiyatrodaki soyutlamaya ilginç örnekler vermişlerdir.

Olayların, durumların seçiminde Batı oyunlarının etkisinden kurtulmaya başlayan yazarlarımızın kalıplaşmış tiplerden de uzaklaştıkları

[karşı sayfada] Turhan Oflozoglulu; *Dördüncü Murad*, Devlet Tiyatrosu, 19730. Cüneyt Gökçer [Metin And arşivi].



[üstte] Aziz Nesin; *Çıçu*,
Kent Oyuncuları, 1970
[Metin And arşivi].
[altta] Nezihe Araz; *Öyle
Bir Nevcivan*, Devlet
Tiyatrosu, 1979 [Metin
And arşivi].



[üstte] Turgut Özakman;
Paramparça, Dormen
 Tiyatrosu, 1967 [Metin
 And arşivi].

[altta] Sabahattin Kudret
 Aksal; *Kral Uşşumesi*,
 Devlet Tiyatrosu, 1969
 [Metin And arşivi].

görüldür. Oyun kişileri derinlik kazanmaya başlamıştır. Tiyatromuz, yaşamın en karmaşık, o ölçüde ilginç ve vazgeçilmez ögesi olan insanı dile ve görüntüye getirme yolunda bir aşama yapmıştır. Yazarlarımızın, başka yazarların oyunlarını taklit ederek değil, kendi iç ve dış gözlemlerine dayanarak yazdıkları oyunlar tiyatro repertuarımızın vazgeçilmez yapıtları olmuştur.

Tiyatroda konuların zenginleşmesi, temaların çeşitlenmesi, sorunların daha geniş bir yelpaze içinde ele alınması, kalıplaşmış konuları derli toplu sunmaya yarayan klasik kalıpları aşma zorunluluğunu da doğurmuştur. Batı tiyatrosuna Bertolt Brecht'in getirdiği epik tiyatro anlayışı, ideolojik içeriği ve klasik kurgulama kurallarını kıran yapısıyla yazarlarımızın ilgisini çekmiştir. Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Vasıf Öngören'in *Göç*, Asiye Nasıl Kurtulur ve sonraki yıllarda yazdığı *Oyun Nasıl Oynanmalı*, *Zengin Mutfağı* epik tiyatro anlayışını izleyerek yazılmış oyunlardır. Daha sonra Yılmaz Onay'ın da aynı yolu izleyeceği görülecektir.

Epik tiyatronun açık biçimi, episodik yapısı ve göstermeci anlatımı ile geleneksel tiyatromuzun açık biçimi, parçalı yapısı ve göstermeci anlatımı arasındaki benzerlik farkedilmiş, bu benzerlikten yararlanılarak yapılan biçimsel düzenlemelerle hem seyirci çoğunluğuna tanıdık gelen, hem toplumun görmezden gelmeye alıştırıldığı gerçeklerini kurcalayan oyunlar yazılabilmektedir. Daha önceki dönemlerde de geleneksel tiyatro anlayışının birikimiyle Batı dünyasının gerçekçi tiyatro anlayışında egemen olan, düz mantığı kollama, neden-sonuç ilişkisini gözetme kuralını gözardı eden oyunlar yazıldığını biliyoruz. Biçimlemede geleneksele yaklaşan, fakat bu yapıyı çağdaş anlamı olan içeriklerle donatan yazarlarımızın başında Haldun Taner gelir. Yazarlık kariyerine klasik oyun kurgulamasıyla başlamış ve *Dışardakiler*, *Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi*, *Huzur Çıkamazı* gibi oyunlarını bu kurgulamayla biçimlemiş olan Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kapanım Vazifemi Yaparım*, *Ay Işığında Şamata*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Zilli Zarife* adlı oyunlarında açık ve parçalı düzenlemeyi, göstermeci anlatım biçimini ustalıkla kullanmıştır.

Oyun yazarlığında benzer bir gelişim çizgisi izleyen Turgut Özakman *Pembe Evin Kaderi*, *Güneşte On Kişi*, *Duvarların Ötesi*, *Ocak*, *Paramparça* gibi oyunlarının olay kurgulamasında klasik biçimleme tekniğini uygulamasına karşın, *Sarıpınar* 1914'te ve seksenli yıllarda yazdığı *Resimli Osmanlı Tarihi*, *Fehim Paşa Konağı*, *Bir Şehnaz Oyunu*'nda açık biçimi ve göstermeci anlatımı kullanmıştır. Böyle düzenlenmiş oyunların oynandığı yıllarda büyük başarı kazanması, sık sık yeniden sahnelenmesi, daha sonra kimi genç yazarların aynı doğrultuda başarılı çalışmalar yapmalarını alışılmış yerli beğeniyle çağdaş anlamda sanat düzeyinin bağdaştırılabileceğini ve



Haldun Taner; Zilli Zarife,
O. Oktay, Gülriz Sururi,
Engin Cezzar, 1966 [Metin
And arşivi].

bize özgü bir bileşim yaratılabileceğini göstermiştir. Oktay Arayıcı'nın *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, *Rumuz Goncagül* açık biçimde yazılmış, sahneye göstermecî biçimle uygulanması gerektiği belirtilmiş başarılı oyunlardır.

Altmışlı ve yetmişli yıllarda yazılmış ve sahnelenmiş pek çok yerli oyunun, burada değinilebilen bir bölümü bile oyun yazarlığımızın parlak bir dönem yaşadığını göstermeye yeter. Bu başanda yazarlarımızı ateşlemiş olan toplumsal ortamın payı olmalıdır. 1961 Anayasası'yla sağlanan yargı bağımsızlığı, üniversite özerkliği, basın özgürlüğü, sendikal haklar, yaratı dürtüsüne özgürlük sağlayan bir ortam yaratmıştır. İlerici düşüncenin güçlendiği, örtük gerçeklerin açıklandığı bu ortamda yazarlar da Batı'dan alınma klişe konular, kalıplaşmış tipler yerine kendi toplumunun gerçeklerine, kendi insanlarına, kendi masallarına, destanlarına daha rahat eğilmişlerdir. Aile kurumunu içten zorlayan çetin yaşam koşulları, erkek egemen toplumda kadına uygulanan baskılar, kırsal kesimde hüküm süren haksızlıklar, bir geçiş sürecini yaşamakta olan gecekondu kesimi insanların uyum sağlamakta zorluk çektiği koşullar, eşrafla işbirliği içinde olan bürokrasinin halkı karşısına almış olması, bilinçlenmiş kişilerin başkaldırısı ve halkı uyarma çabası gibi kurulu düzeni sorgulayan konular dramatik yapı içinde ele alınmıştır. Toplumsal düzen eleştirisi bu dönem oyunlarının başat temasıdır. Bu tema, sorununun ekonomik nedenini vurgulayarak, sınıf çatışması düşüncesini gündeme getirerek işlendiği gibi, ilgiyi sınıfsal ezen–ezilen karşıtlığından, bireysel iyi–kötü karşıtlığına kaydırarak, seyircinin ilgisini kurbanlar üzerine çeken ve duygusal etki yaratacak biçimlemeler içinde sunan ya da tarih olaylarını, masal, söylence konularını ele alırken, güncel sorunlara gönderme yapan oyunlar da yazılmıştır. Bu dönemde yazarlarımızın oyunlarına en uygun biçimi bulma yolunda yeni denemeler yapmaları, geleneksel biçimlemelerden yararlanma yollarını aramaları olumlu sonuçlar vermiştir.

Toplu bir değerlendirme yapan Prof. Dr. Ayşegül Yüksel durumu şöyle özetlemiştir:

"1970'ler her şeyden önce, 1960'larda ekilen tohumların verdiği ürünlerin oburca ve düşüncesizce tüketildiği bir dönemdir. 1960'larda yapılan tiyatro iki doğruyu belletmişti tiyatro yazarına, sanatçısına ve seyircisine: 1. Tiyatronun, seslendiği toplumdan, toplumun sorunlarından, arayışlarından, yönelişlerinden soyutlanamayacağını; 2. Tiyatronun, varlığını borçlu olduğu seyircisini ancak sahne üstündeki eylemin tüm gereklerinin yerine getirilmesiyle sürekli kılabileceğini. Tiyatromuz 1960'ların ikinci yarısında, seyirci tarafından en çok desteklendiği,

seyircisiyle gerek düşünsel, gerekse sanatsal çizgide sağlıklı bir iletişim kurabildiği verimli bir dönem yaşadı. Bu dönem yeni yazarlar, yeni yönetmenler, yeni oyuncular kazandırdı Türkiye'ye. Umut verici bir başlangıçtı bu.³⁴

34 Ayşegül Yüksel, "1980'lerin Eşiğinde Tiyatromuz", age.

Öte yandan altmışlı ve yetmişli yıllarda pek çok oyuna yasak getirilmiş, kimi temsiller gösterimden kaldırılmıştır. Milli Şef döneminin merkezi otoritesine karşı halkın haklarını savunarak iktidara gelmiş olan Demokrat Parti iktidarı, sahnede yaşamdakinden daha gerçek, daha etkili görünen sorunların sergilenmesinden rahatsız olmuş, tiyatroyu tehlikeli, yazarları kuşkulu kişiler olarak görmeye başlamıştır. Altmışlı yılların sonlarında baskılar arttıkça kimi yazarların tepkisinin keskinleştiği, kışkırtıcı oyunların sahnelendiği görülür. Önce 12 Mart, sonra 12 Eylül darbeleriyle büyük bir yara alacak olan tiyatronun deneyimli yazarlarıysa, geleceği önceden sezinlemiş gibi, konularını tarihe, mitolojiye, masala, söylenceye, ya da soyut mekânlara ve kişilere kaydırmışlar, yaşadıkları bunalımı soyutlamalar içinde dile getirmişlerdir.

Altmışlı yıllar, tiyatro sanatının hareketli yılları olmuştur. Sınırlı da olsa bir özgürlük ortamının coşkusu hem tiyatro etkinliklerinin artmasını, özel tiyatroların büyük bir hızla çoğalmasını, ödenekli tiyatroların daha verimli olmasını, hem de oyun yazarlarının toplum gerçeklerine daha gerçekçi, daha cesur bir tutumla eğilmesini, sorunları tartışmaya açmasını sağlamıştır. Günümüzün perspektifi açısından değerlendirildiğinde başarılı örnekler olarak nitelendirebileceğimiz oyunlar bu dönemde sahnelenmiş, oyun yazarlığında olduğu gibi oyun sahnelemede de aşama yapan yönetmenler, oyunculuk yetenekleriyle anılarda yer eden usta oyuncular yetişmiştir. Bursa, İzmir, Adana gibi illerde Devlet Tiyatroları'nın kurulmuş olması, hemen bütün özel tiyatroların Anadolu'nun hemen her yöresine turne temsilleri düzenlemeleri, Eskişehir gibi, Ordu gibi illerde yerel yönetimlerin tiyatro kurma girişimleri tiyatro sanatına yaygınlık kazandırma yolunda olumlu adımlardır. Gençoyuncular, İstanbul Sarıyer Halk Oyuncuları, Anadolu Çocuk Oyunları Kolu, Milli Türk Talebe Birliği tiyatro grupları, ciddi çalışmalar yapan, öncü amatör topluluklar olarak tiyatro sanatının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Akademik düzeyde tiyatro eğitimi yapılması, tiyatro sanatı konusundaki bilimsel araştırmaların çoğalması, tiyatro eleştirisinin gelişmesi, 1975 yılında Eskişehir'de üniversitenin öncülüğünde, ülkenin önde gelen tiyatro adamlarının, sanatçı ve düşünürlerin bildirileriyle katıldıkları Birinci Türk Tiyatro Kongresi'nde dönemin tiyatro sorunlarının masaya yatırılmış ve özgürce tartışılmış olması olumlu gelişmelerdir.

Sonuç

Öte yandan, Muhsin Ertuğrul'un başlattığı "bölge tiyatroları" düşüncesi yaşama geçirilememiş, yurtiçinde turne temsilleriyle yetinilmek zorunda kalınmıştır. 1961'de Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan tiyatro ve opera komitesinin hazırladığı bölge tiyatroları kanunu tasarısının ve daha sonra 1963'te Bursa CHP milletvekili Saadetin Çanga ve arkadaşlarının bir önerge ile meclise sundukları "Bölge Tiyatroları Yasa Tasarısı", bu konudaki sonuçsuz tartışmalardan sonra askıya alınmıştır. 1971 yılında Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu'nda yapılan bir değişiklik ile Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne ülkenin gerekli göreceği yerlerinde tiyatro kurma yetkisi verilmiştir. İlk girişimler sonucu 1965'te açılan Adana, Eskişehir, Kayseri tiyatrolarının, ödenek sağlanamadığı gerekçeyle birkaç temsilden sonra kapatılmış olması, tiyatronun yaygınlaştırılması ve halka maledilmesi yolundaki engellerin o yıllarda tümüyle aşılanmadığını gösterir. Bu dönemde sanatçıların kendi birliklerini kurmaları, toplu sözleşmelerle haklarını aramaları, hatta gerektiğinde greve gitmeleri toplumsal bilinçlenme yolunda aşamalar olarak değerlendirilmelidir. Bu özgürlük ve tartışma ortamının baskılar, denetlemeler, suçlamalarla kısıtlanmaya çalışılması, tiyatronun güncel politikanın etkisini kendi sanatsal kimliğine ilişkin sorunlarla dengeleme olgunluğuna erişememesine neden olmuş, ülkemizde tiyatro sanatının özü, biçimi, işlevi konularının incelenmesi ileriki yıllara ertelenmiştir.

Altmışlı ve yetmişli yıllarda tiyatro sanatında gerçekleştirilmiş olan gelişimle edebiyat alanında ve plastik sanatlarda gerçekleştirilen gelişim arasında koşutluklar vardır. Altmışlı yıllar Cahit Atay başta olmak üzere oyun yazarlarının köy gerçeklerine, kırsal kesim sorunlarına, emekçilerin yaşamlarına eğildikleri yıllar olmuştur. Yaşar Kemal'in, Orhan Kemal'in, Fakir Baykurt'un köy gerçeklerini ve işçi sorunlarını yansıtan roman ve öyküleri de daha sonra tiyatroya uyarlanmış ve sahnelenmiştir. Necati Cumalı, Hidayet Sayın, Recep Bilginer, Vasfi Uçkan gibi yazarların oyunlarında, tıpkı aynı dönemin Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Orhan Hançerlioğlu gibi yazarlarının romanlarında olduğu gibi, feodal toplum yapısı içinde, köylü ağa çatışmasını, muhtarın ağayla, ağanın jandarmayla işbirliği yaptığını gösteren, işçi-patron ilişkisinin görünen yüzünün ardındaki gerçeği göz önüne seren düzenlemeler yapılmıştır. Romanlarda da, oyunlarda da, kırsal kesimde, topraksız köylünün, kadının katlanmak zorunda olduğu sıkıntılar, ağa baskısı ve sömürsü, kız kaçırma, ırza geçme, kan davası, başlık parası karşılığında genç kızın istemediği adamla evlendirilmesi, bu sorunların kaynağında yatan töreler ve ekonomik yapı irdelenmiş, akıllı köy kızı, saf köy genci, acımasız ağa, düzenbaz aracı, güçlü köy-

lû ana tiplerine yer verilmiştir. Tanımın makineleşmesinin sonucunda yoksul düşen köylünün büyük kente göçmesi ve varoşlarda yerleşmesiyle oluşan çarpık kentleşme olgusu, gecekondu semtlerinde yaşanan sorunlar hem romanların, hem oyunların konusu olmuştur.

Aynı dönemde, Vü'sat Bener, Nezihe Meriç, Yusuf Atılgan, Leyla Erbil, Ferid Edgü, Demir Özlü, Sabahattin Kudret Aksal, Behçet Necatigil gibi yazarlar bireyin iç dünyasını, toplumun karmaşık yapısını dikkate alan, derinlikli çalışmalar yaparlarken tiyatrodaki da, kimi aynı yazarlar tarafından yazılmış olan ve bireyin iç dünyasına eğilen oyunlar yazılmıştır. 12 Mart sonrasında ivme kazanan politik tiyatro akımıyla Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Erdal Öz gibi yazarların 12 Mart sonrası yaşananları, gençlere yapılan baskıları, işkence olaylarını anlatan romanları arasında koşutluk kurulabilir. Ancak romanlarda öykülerde bu konular karmaşıklığı, ilişkileriyle ele alınabildiği halde oyunlarda olaylar öne çıkarılmış, olayların ardında yatan toplumun iç karmaşası yansıtılamamıştır. Yaşamın dramatik özü roman kalıbında ifadesini bulabilirken, aynı öz oyunlarda tiyatronun dramatik özüne dönüştürülemediği. Bunda tiyatro yazımında bu doğrultuda bir birikime sahip olmayışımızın etkisi olmalıdır.

Altmışlı yıllar, tiyatromuzda olduğu gibi, mimarlıkta da bir kimlik arayışı dönemi olmuş, kuram ve uygulamada yeni yönelişler görülmüş, türlerde çeşitliliğe yönelinmiştir. Benzer bir koşutluk resim sanatıyla tiyatro sanatı arasında kurulabilir. Altmışlı yıllar, resim sanatında, tıpkı tiyatro yazarlığında olduğu gibi, yeni temaların sunulduğu, ülke gerçeklerine, toplum sorunlarına yönelinmeye başlandığı, ulusal ve yöresel konuların, ve renklerin kullanıldığı, nesnel yorumlamadan eleştirel yorumlamaya geçildiği yıllar olarak belirtilmiştir.³⁵

35 Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye (1908-1980)*, Cem Yayınevi, 1995. s. 547-560.

Seksenli yıllarda yeni bir askeri darbe yaşanır. 12 Eylül 1980'de Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koymuş, sıkıyönetim ilan edilmiş, siyasal partilerin, derneklerin etkinlikleri durdurulmuş, yasama ve yürütme yetkilerini üst düzey komutanlar grubundan oluşan Milli Güvenlik Konseyi üstlenmiştir. Bakanlar Kurulu kurularak başına kısa bir süre önce emekli olan Oramiral Bülent Ulusu getirilir. Başbakan yardımcısı ve ekonomiden sorumlu devlet bakanı Turgut Özal'dır. Seksenli yıllar, yeni bir anayasa hazırlanması, halkoyuna sunulmasıyla demokrasiye geçiş sürecini kapsar. 1983 ve 1987 TBMM milletvekili seçimleri yapılır. Seçimlerin sonucunda Anavatan Partisi iktidara gelir. Demokratik hakların yeniden elde edilmesi uzun bir zaman almış, bu arada uygulanan yasaklar, baskılar, tutuklanmalar, sanatı besleyen özgür düşüncenin kısıtlanmasına yol açmıştır. Seksenli yıllar ülke tarihinin demokratik hak ve özgürlükler açısından karanlık dönemi olmuştur. Daha sonra da, serbest piyasa ekonomisinin uygulanmasında ortaya çıkan sorunlar, enflasyonun önlenememesi, rüşvet, yolsuzluk, haksız kazanç iddiaları huzursuzluk nedeni olmayı sürdürür. 1991 seçimlerinden bu yana hiçbir partinin gerekli çoğunluğu sağlayamaması üzerine sık sık birleşim formülü değişen bir koalisyon hükümetleri dönemi yaşanmaktadır. Enflasyonun sürekli olarak artması, orta sınıfın alım gücünün giderek azalması, Güneydoğu Anadolu'da sürüp giden çatışmalar, adalet sisteminin işleyişinde ortaya çıkan aksaklıklar gerilimi artırmıştır. Bu ortamda insanların geleceğe yönelik umutlarını ve ideallerini yitirmeye başladıkları görülür. Az emek verilerek gerçekleştirilmesi mümkün kısa vadeli girişimler daha çekici gelmekte, serbest piyasa ekonomisi bu eğilimi cesaretlendirmektedir. Kabaca, "köşe dönücülük" diye adlandırılan, fırsatları değerlendirerek, emek harcamadan kazançlı çıkma olanağı, geleneksel "alın teri ve namusuyla çalışma ve yaşama" ilkesini geçersiz kılmıştır. Bu durumun bütün sanatların uygulama alanlarını işgal etmeye başladığı, hatta kültürümüzün doğal bir parçası sayıldığı gözlemlenmektedir. Tiyatro sanatının bu oluşumdan ne ölçüde etkilendiği dönemin tiyatro yaşamı incelendiğinde görülecektir.

Uluslararası etkinlikler

Seksenli ve doksanlı yıllarda tiyatro etkinliklerinin, coşkusu büyük ölçüde yitirmiş olarak sürdürüldüğü görülür. Kurultaylar, toplantılar, paneller, açık oturumlar, şenlikler, kutlamalar açısından hareketli bir dönem yaşanmasına karşın tiyatro sanatının niteliği açısından bir gelişme olmamıştır. Baskıların yol açtığı kaygılarla ciddi sorunları kurcalamaktan kaçınma çabası, tiyatro ürünlerini giderek cılızlaştırmış, ufku dar, düşünsel yanı zayıf, sıradan oyunlar, müzikle, dansla sulandırılarak sergilenir olmuştur. Yaşanan gerçekleri sorgulayan tiyatro yapıtlarının yerini sudan güldürüler almaya başlamıştır. Ucuzlaşma, en azından kolay anlaşılır olma eğiliminin yalnızca gişe kaygısını önde tutan kimi özel tiyatroları değil, Devlet Tiyatroları gibi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları gibi, ödenekli sanat kurumlarını da etkisi altına almaya başladığı görülür. Tiyatro, yaşamdan, yaşanan gerçeklerin dayattığı sorunlardan uzaklaştıkça, kendi yönetsel sorunları içinde boğulma tehlikesi baş göstermiştir. Üzerinde ciddiyetle durulması, tartışılması, irdelenmesi gereken toplumsal ve sanatsal gerçeklerin görmezden gelindiği ortamda sanatçılar sanat üretme coşkusu yitirirler. Yetişmiş tiyatro seyircisi bile, büyük ölçüde televizyon yayınlarının etkisi altında olduğu için bu duruma tepki göstermez olmuştur. Her şeye rağmen ciddi ve nitelikli tiyatro yapma işlevini sürdürmeye çalışan kimi özel tiyatrolar bu ortamda tutunabilmek için, yükün tümünü başoyuncunun yüklediği, masrafı az, tek kişilik oyunları yeğlemek zorunda kalmışlardır. Acımasız piyasa koşulları özel tiyatrolara yardım konusunu gündeme getirmiştir. 1982 yılından başlayarak Kültür Bakanlığı özel tiyatrolara yardım uygulamasına başlamıştır ve 1992'den başlayarak bu uygulama özel tiyatroların sunacağı projelere destek adı altında sürdürülmektedir. Dağıtımda gözetilen ölçütler zaman zaman tartışma konusu olmaksayda da devlet yardımının özel tiyatroları da kapsamı olumlu ve zorunlu bir gelişmedir.

Bu dönemde göze çarpan bir başka olumlu uygulama, Devlet Tiyatroları'nın yurt çapında yaygınlaştırılması girişimi olmuştur. İzmir, Bursa ve İstanbul'dan sonra, Adana, Trabzon, Diyarbakır, Antalya, Sivas, Erzurum, Konya ve Van illerinde Devlet Tiyatroları'nın açılması, uygulama yöntemi tartışmaya açık olsa bile, tiyatro sanatının kültürel kalkınmamıza katkısı ve tiyatromuzun geleceği açısından umut vericidir. Devletin sanat çalışmaları için gerekli altyapıyı hazırlama görevine iyi bir örnek oluşturan bir girişim, Kültür Bakanlığı'nın, İstanbul'un tiyatro tarihinde anlamlı bir yeri olan, Küçük Sahne'nin onarılıp yeniden kullanılır hale getirilmesini sağlaması olmuştur. Özel sektörün, Afife Jale Sahnesi gibi, Beşiktaş Kültür Merkezi gibi, Sabancı Kültür Sitesi gibi, tiyatroya yeni mekânlar

sağlama girişimlerini desteklemeleri aynı doğrultuda atılmış olumlu adımlardır. Ayrıca, uluslararası şenliklerin düzenlenebilmesi, özel tiyatroların parasal sorunlarının çözülebilmesi, kimi pahalı yapımların gerçekleştirilebilmesi için işletilmeye başlanan sponsorluk uygulaması, sahne sanatlarına yeni bir kaynak sağlamıştır. Özellikle, yerel yönetimlerin tiyatroyu yöre halkına hizmet bağlamında ele alıp, belediye tiyatroları açmaları, üniversitelerde tiyatro eğitiminin yaygınlaşması, eğitimde “yaratıcı drama” konusunun ciddiye alınmaya başlaması, ilk ve ortaokullarda tiyatro etkinlikleri, tiyatro yarışmaları düzenlenmesi, yakın gelecekte, toplumun gerçeklerine ve sorunlarına duyarlı, gelişmiş, sanatsal düzeyi evrensel ölçülerini yakalamış, bu özellikleriyle geniş halk kesimine maledilmiş bir tiyatronun gerçekleşeceği umudunu diri tutmamıza yarayan olumlu adımlardır.

Öte yandan, sanatın asal işlevini yerine getirebilmesi için vazgeçilmez olan özgürlük ortamının yaratılması konusunda bir gelişim olmamıştır. Devlet Tiyatroları yasasının yeniden ele alınması ve bu kurumun ıslah edilmesi, tiyatro sahnesi ve teknik donanım eksikliğinin giderilmesi, özel tiyatroların sahne sorunlarının çözümlenmesi bakımlarından yeterli gelişme sağlanmamıştır. Tiyatronun düşün ve sanat niteliği bakımlarından kan kaybına uğradığı son dönemde bu durumu dengelemek istercesine, tiyatroya ilişkin pek çok etkinliğin yer almış olması, ancak göz doldurmaya yaramıştır. Ulusal ve uluslararası planda gerçekleştirilen seminerler, sempozyumlar, toplantılar, paneller birbirini izlemiş, şenlikler, anma törenleri, yarışmalar düzenlenmiş, ödüller verilmiş olmasına karşın, bu hareketliliğin sonucu etkilememiş olması düşündürücüdür. Bu tür toplantılarda alınan kararların pek azı yaşama geçirilebilmiştir. Yarışmaların nitelikli yapıtların üretilmesine yardımcı olduğu söylenemez. Tiyatro şenliklerinin halk çoğunluğunca benimsenerek tiyatro sanatının yaygınlık kazanmasına yardımcı olması için bir süre daha beklemek gerekmektedir.

Tiyatro etkinlikleri Bu etkinliklerin başında, merkezi Paris'te bulunan Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin (AİCT) 3–8 Temmuz 1987'de İstanbul'da toplanmış olması gelir. Birlik üyeleri İstanbul Festivali'nde sergilenen kimi oyunları görmüş, seminere katılmış ve bildiriler vermişlerdir. Bu birliğin bireysel üyeleri olan eleştirmenlerimizin girişimleriyle 1990 yılında ülkemizde Tiyatro Eleştirmenler Birliği (TEB) kurulmuş, başkanlığına Zeynep Oral getirilmiştir. Zeynep Oral, 1995'te Uluslararası Tiyatro Eleştirmenler Birliği'nin yönetim kurulu üyeliğine seçilmiştir. 9. Uluslararası Genç Tiyatro Eleştirmenleri Semineri de 1997'de ülkemizde yapılmıştır.

10–13 Ekim 1987'de, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle,

Uluslararası Tiyatro Enstitüsü (ITI) Türkiye Milli Merkezi, İstanbul'da uluslararası bir sempozyum düzenlemiş, Türkiye, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri delegelerinin katıldığı bu sempozyumda tiyatro sorunları ele alınmıştır. Amerikalı ünlü yazar Edward Albee, La Mamma kurucusu ve yöneticisi Ellen Steward, Actor's Theater'in yöneticisi Michael Miner, ITI başkanı Martha Coigney, North Caroline Tiyatro Okulu dekanı ve oyunculuk hocası Alan Rust, tiyatro eleştirmeni Sylvie Drake, SSCB'den yönetmen ve oyuncu Oleg Tabakov gibi tiyatro sanatının önde gelen isimlerinin ve ülkemizden ITI Türkiye Milli Merkezi Başkanı Refik Erduran ile bilim ve sanat adamlarımızın katıldığı bu sempozyum dostça bir görüşme ortamında yapılmış, özellikle telif hakları konusunda ciddi kararlar alınmıştır.

11-13 Haziran 1990 tarihlerinde Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği Birinci Tiyatro Kurultayı İstanbul'da toplanmış, çeşitli komisyonlarda yapılan toplantılarda tiyatroyla ilgili hemen her konuda alınan kararlar genel kurula sunulmuştur. Kararların uygulanma aşamalarını izlemek üzere özel bir birim kurulmuş, toplantılarda tartışılan konular ve varılan sonuçlar kitap olarak yayımlanmıştır.

İkinci Tiyatro Kurultayı ise TOBAV'ın girişimiyle 15-17 Kasım 1997 tarihinde Mersin'de yapılmış, kurultay sonrasında tartışmalar açılmış, demeçler, bildiriler yayımlanmış, eleştirilerin ve getirilen önerilerin sözde ve kağıtta kalmaması, yaşama geçirilmesi temenni edilmiştir.

1991 yılında Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün 24. Genel Kongresi ilk kez Türkiye'de yapılmış, Türkiye Milli Merkezi adına Yücel Erten, Sevda Şener, Ayşegül Yüksel tarafından bildiriler verilmiş, Prof. Dr. Metin And'ın *Drama at the Crossroads* adlı yapıtı delegelere dağıtılmıştır.

1993'te Akatlar Merkezi'nde toplanan Sanatçılar Kurultayı'nda sanatçı hakları tartışılmış, aynı yıl Tamer Levent başkanlığında Özerk Sanat Konseyi Girişim Kurulu toplanmış ve bu girişimi Sanat Konseyi'nin kuruluşu izlemiştir.

1994'te Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Tamer Levent'in başlattığı "Sanata Evet" kampanyasına TOBAV tarafından devam edilmiş, 1995 yılında Sanata Evet başlığı altında uluslararası etkinlikler düzenlenmiştir. Bu bağlamda, seksen altı ülkenin katıldığı IATA'nın (Uluslararası Amatör Tiyatrolar Birliği) 22. Dünya Kongresi, pek çok gencin ve eğitimcinin katıldığı Uluslararası Amatör Tiyatrolar Festivali ve Avrupa Gençlerinin Tiyatro Buluşması Ankara'da yapılmıştır.

1995 yılında Polonya'da bir Türk Tiyatro Semineri düzenlenmiştir. Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü elemanlarının Prof. Dr. Ayşe-



Ankara Üniversitesi DTCF
Tiyatro Bölümü öğretim
üyeleri: Yücel Ertan,
Nurhan Karadağ, Tahsin
Konur, Turgut Özakman,
Sevda Şener, Metin And,
Ayşegül Yüksel.

göl Yüksel başkanlığında katıldığı ve Türk tiyatrosunu tanıtan konuşmalar yaptığı bu seminerde Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı'nda (TAL), Beklan Algan ve Ayla Algan yönetiminde hazırlanan *Troya* adlı gösteri ve DTCF Tiyatro Bölümü'nün Prof. Dr. Nurhan Karadağ yönetiminde hazırladığı samah ve seyirlik köy oyunları sergilenmiştir.

1995'te Uluslararası Akdeniz Tiyatro Enstitüsü Türkiye Temsilciliği kurulmuş, başkanlığına Prof. Dr. Cevat Çapan seçilmiştir.

Doksanlı yıllarda ulusal düzeyde düzenlenen etkinliklerin başında modern Türk tiyatrosunun kurucusu olan Ertuğrul Muhsin'in doğumunun 100. yılında yapılan anma etkinlikleri gelir. 7 Aralık 1992'de Ankara'da,

**Anma toplantıları,
kutlamalar,
şenlikler**



Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü öğretim elemanları Muhsin Ertuğrul ile: Bedrettin Tuncel, Heinz Kindermann, Gültekin Oransay, Özdemir Nutku, Muhsin Ertuğrul, Melahat Özgür, Şerafettin Turan, Metin And, Margaret Dietrich, Sevda Şener, Alim Şerif Onaran. 1964.

Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü tarafından yaptırılan, tasarımı Prof. Dr. Haluk Tezozar'a ait olan Muhsin Ertuğrul anıtı, Büyük Tiyatro önüne törenle yerleştirilmiştir. Törende Kültür Müsteşarı Emre Kongar, Muhsin Ertuğrul'un Türk tiyatrosundaki yerini anlatan bir açış konuşması yapmıştır. Aynı yıl Macit Koper'in dramaturgisini, Genco Erkal ile Engin Uludağ'ın sahne düzenlemesini yaptığı *Bir Tutkunun Yüz Yılı* adlı gösteriyle Muhsin Ertuğrul'un çağdaş Türk tiyatrosunu oluşturma yolundaki çabala-



nı yansıtmıştır. AÇOK (Anadolu Çocuk Oyunları Kolu) Ertuğrul Muhsin'in yaşamını, Boğaz iskelelerine uğrayan bir vapurun içinde ve iskelelerde genç oyuncuların sergilediği, *Perdecı* adlı özgün bir çalışmayla canlandırmıştır. Aynı yıl, 4. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ile Devlet Tiyatroları Ankara Tiyatro Şenliği, Muhsin Ertuğrul'un anısına adanmıştır.

1992'de Nazım Hikmet'in doğumunun 90. yılı, büyük ozanın bir dizi etkinlikle anıldığı yıl olmuştur. Mehmet Ulusoy'un sahnelediği, Genco Erkal'ın yorumladığı *Sevdalı Bulut*, Dilek Türker'in yorumladığı ve Vera'yı canlandırdığı *Mutlu Ol Nazım*, Oğuz Aral'ın sahnelediği, Müşfik Kenter'in yorumladığı *Kuvayı Milliye Destanı*, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Rutkay Aziz'in rejisiyle sahnelenen Nazım Hikmet'in *Yolcu* adlı oyunu, Devlet Tiyatrosu'nda Ergin Orbey'in sahnelediği *Ferhat ile Şirin*, Bilsak'da Yavuzer Çetinkaya'nın yorumuyla sahnelenen *Şeyh Bedrettin Destanı* bu etkinlikler kapsamında yer almıştır. Sahneye ilk çıkan Müslüman Türk kadınlarından olan ve ömrünü bu sanata adayan Bedia Muvahhit'in yetmişinci sanat yılı, 1993 yılında, İstanbul'da, Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda, sanatçının yaşam öyküsünü kendi huzurunda canlandıran bir gösteriyle kutlanmıştır. Devlet Tiyatrosu'nda oyuncu, yönetmen, yönetici, eğitimci olarak uzun yıllar Türk tiyatrosuna yön vermiş olan Devlet Sanatçısı Cüneyt Gökçe'nin 50. sanat yılı 1994 yılında Ankara'da Büyük Tiyatro'da düzenlenen bir törenle kutlanmış, sanatçının yontusu Büyük Tiyatro'nun bahçesine yerleştirilmiştir. 1996 yılında TODER (Tiyatro Oyuncuları Derneği), Türk tiyatrosuna emek veren ve sahnede elli yılını doldurmuş olan altmış dört sanatçıya "Sahnede Yarım Asır Altın Rozet Ödülü"nü vermiştir. 1997'de Şehir Tiyatrosu sanatçısı Nedret Güvenç'in 50. sanat yılı Şehir Tiyatrosu'nun düzenlediği bir etkinlikle kutlanmış, Devlet Sanatçısı Yıldız Kenter 1998'de 50. sanat yılını kutlamıştır.

1997 yılında Küçük Tiyatro'nun açılışının 50. yılı bu tiyatrodaki yapılan bir törenle kutlanmıştır. Mimar Mahmut Kemalettin'in Evkaf Apartmanı'nın alt katında yapmış olduğu, bir süre unutulduktan sonra Muhsin Ertuğrul'un girişimi, Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in kararıyla onarılan ve 1947 yılında Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin temsil ettiği Ahmet Kudsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı oyunuyla açılmış olan Küçük Tiyatro'nun elliinci yılında, elli yıl önce bu oyunda rol almış olan sanatçılara birer onur madalyası verilmiştir.

"Sansür ve Sanat Eserleri Tahrifatı" konulu sergi, 1994 İstanbul Sanat Fuarı'nda açılmış, bu sergide 1929-1994 yılları arasında yasaklanan, hakkında kovuşturma açılan, suçlanan, mahkum edilen, yakılan, yerinden sökülen, yok edilen binlerce şiir, roman, öykü, oyun, film, resim,

[karşı sayfada] Nazım Hikmet, yönetmen: Mehmet Ulusoy, sahne tasarımı: Mehmet Güleriyüz; *Sevdalı Bulut*, Dostlar Tiyatrosu, 1991-92. Genco Erkal, Nazan Ekinci.

heykel, karikatür, duvar tasarımı, afiş sergilenmiştir. Doksanlı yıllarda pek çok tiyatro şenliği düzenlenmiştir. 1973'te başlamış olan Uluslararası İstanbul Müzik Festivali kapsamında yer alan Uluslararası Tiyatro Festivali 1989'dan başlayarak bağımsız olarak her yıl İstanbul'da düzenlenmektedir. Mayıs ayı içinde yer alan bu festivale yurtdışından yabancı topluluklar davet edilmekte, ayrıca ülkemizin ödenekli ve özel tiyatrolarının o mevsim içinde sergilediği oyunlardan festival komitesi tarafından seçilen oyunlar festivale davet edilerek seçkin bir sanat ve kültür ortamı yaratılmaktadır. 1993 Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, "Alternatif Tiyatro" başlığı altında, deneysel çalışmalar yapan topluluklara kapılarını açmış, Bilsak, Tiyatro Grup, Kumpanya, Stüdyo Oyuncuları, TAL bu kapsamda festivale katılmışlardır. Sonraki yıllarda da dünyanın tanınmış yönetmenlerinin öncü ve özgün çalışmaları bu festivale davet edilmiş, seyircilerimizin tiyatro alanında en yeni gelişmeleri izleme olanağı bulması sağlanmıştır.

24-30 Eylül 1983 tarihleri arasında Kültür ve Turizm Bakanlığı-İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı işbirliğiyle II. İstanbul Festivali programı çerçevesinde İstanbul, Ankara, Bursa'da Geleneksel Tiyatro Festivali yapılmıştır.

Seksenli yılların sonunda Devlet Tiyatroları'nın olumlu girişimleri'nin başında Ankara dışındaki illerin Devlet Tiyatroları'nın birer oyunla temsil edildiği 1. Ankara Buluşması gelir (1989). İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon, Diyarbakır Devlet Tiyatroları'nın çalışmalarını bir arada görme, değerlendirme olanağı sağlayan Ankara Devlet Tiyatroları Şenliği, Ankara dışındaki illerde de ciddi ve verimli çalışmalar yapıldığını kanıtlamıştır. Bu şenlikler yazık ki ancak 1994 yılına kadar sürdürülebilmiştir.

1990 Kültürlerarası Birinci Troya Şenliği, evrensel bir kültür hazinesini gün ışığına çıkarıp yeniden değerlendirmek amacıyla düzenlenmiş, Mustafa Avkıran'ın yönettiği Aiskhylos'un *Prometheus* adlı oyunuyla Haluk Şevket Ataseven'in Schiller, Goethe ve Giradoux'dan alıntılarla kurguladığı, Çetin İpekkaya'nın yönettiği, Helmut Rockholl'un müziklerini yaptığı, kimi bölümleri Türkçe, kimi bölümleri Almanca konuşulan Troya'yı *Dinliyorum* gösterisi sunulmuştur.

1993 yılında Devlet Tiyatroları, tiyatro eğitimi veren üniversitelerin tiyatro bölümlerinin ve konservatuvarlarının birer oyunla katıldığı Okullar Buluşması'nı düzenlemiştir. Oyunları izleyenlerin katıldığı panellerin de yer aldığı bu çok olumlu girişim de, ileriki yıllarda sürdürülmemiştir. Bilkent Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nün 1993 ve 1996 yıllarında düzenlediği Bilkent Uluslararası Tiyatro Şenliği'ne çeşitli ülkelerin tiyatro öğrenci grupları ve ülkemizde üniversite düzeyinde eğitim veren tiyatro okulları birer oyunla katılmışlardır. Bu şenlik, çeşitli ülkelerden gelen tiyatro öğ-

rencilerinin birbirlerini ve çalışma yöntemlerini tanımalarını sağlamıştır.

1995'ten başlayarak her yıl eylül ayında Uluslararası Assos Gösteri Sanatları Festivali düzenlenmektedir. Festivalin genel sanat yönetmeni Hüseyin Katırcıoğlu'nun "spontane ve tehlikeli" olarak nitelediği festivalin amacı, olaylara değişik bir gözle bakabilen, insanlarda ortak dili arayan ve sanatsal birikimiyle tehlikeyi göze alabilen sanatçıları bir araya getirmek olarak belirtilmiştir. Hüseyin Katırcıoğlu'nun YaDa Tiyatro topluluğunun da katıldığı bu festivalde yurtdışından ve yurtiçinden gelen toplulukların ve bölge halkının katılımıyla yörenin tarihi ve coğrafi yapısına uygun gösteriler yaratılmaya çalışılmakta, eylül ayı boyunca, Behramkale köyünün her yanında önce provalar, sonra da tam bir şenlik anlayışı içinde sokak gösterileri yapılmaktadır. 1998 yılında festivale katılan toplulukları üç hafta boyunca yörenin otelleri ağırlamış, bunun dışında her topluluk kendi masraflarını karşılamak zorunda kalmıştır. Bu türlü etkinlikler için her yıl bakanlıktan para istenmesinden sabit bir fon ayrılmasından yana olan Hüseyin Katırcıoğlu başka yörelerde de benzer festivallerin düzenlenebileceğini, sponsorların bu türlü yeni oluşumları desteklemeleri gerektiğini belirtmiştir.¹

1 Gül Erçetin, "Beklentiler Arttı, Olanaklar Aynı", Cumhuriyet, 2 Eylül 1997.

Bu dönemde ulusal düzeyde de pek çok şenlik düzenlenmiştir. Özellikle Devlet Tiyatroları'nın her yıl çeşitli yörelerde şenlikler düzenlediği, Devlet Tiyatroları yapımlarının yöre seyircisi tarafından izlenmesini sağladığı görülür. Ayrıca Ankara'da Çankaya, Mamak, Yenimahalle belediyelerinin ve Toplumsal Araştırma Kültür ve Sanat Vakfı'nın işbirliğiyle amatör, yarı amatör ve profesyonel tiyatroları kapsayan Ankara Tiyatro Festivali yapılmaktadır.

Seksenli yıllarda engellenen ya da coşkusunu yitiren amatör tiyatro çalışmalarının seksenli yılların sonunda yeniden canlandığı, amatör tiyatro şenliklerinin düzenlendiği görülür. Uluslararası Gençlik Tiyatroları Şenliği, 1991'de Bakırköy Belediye Tiyatrosu tarafından İstanbul'da düzenlenmiştir. Altmışlı yıllarda başlatılmış olan, çeşitli üniversitelerden yoğun bir katılımı gerçekleştiren ODTÜ Amatör Tiyatrolar Şenliği'ne 1982 yılında ara verilmiş ve ancak 1989 yılında bu şenlik yeniden canlandırılmıştır. 3-14 Mayıs tarihlerinde düzenlenen ODTÜ Amatör Tiyatrolar Şenliği'ne günümüzde de devam edilmektedir. Boğaziçi Üniversitesi'nin, Sanyer Halk Eğitim Merkezi'nin düzenlediği Amatör Tiyatrolar Şenlikleri, İLTÖ İstanbul Liselerarası Tiyatro Şenlikleri, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'nin etkinlikleri, Denizli Amatör Tiyatrolar Şenliği uzun ömürlü amatör etkinliklerdir. ODTÜ oyuncularının ve Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nın her yıl sergiledikleri oyunlar, çoğu zaman oyunun seçimi ve yorumu açılarından pro-

Amatör tiyatro şenlikleri

fesyonel düzeyde olmuştur. Yıllardır hem eğitim veren, hem sergilediği oyunlarla övgü toplayan Sanyer Halk Eğitim Merkezi, ciddi bir kültür ve sanat hizmeti yapmaktadırlar. Günümüzde bu tür çalışmaları ülkenin pek çok yöresinde sürdüren amatör topluluklar vardır. Ankara Yanaçık Cezaevi'nde seksenli yılların başında yapılan tiyatro çalışmaları, sergilenen 72. *Koğuş*, (1982), *Sarıpınar* (1983) gibi oyunlar, tiyatronun genelde eğitime katkısını kanıtlaması bakımından olduğu kadar, bu tür amatör çalışmaların ulaşabildiği düzeyi göstermesi bakımından da yararlı olmuş, ileriki yıllarda da cezaevlerinde bu türlü etkinliklerin yapılmasına zemin hazırlamıştır.

1996 yılından başlayarak Ankara Okullararası Tiyatro Şenliği düzenlenmektedir. Yenimahalle İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü'nün girişimiyle gerçekleşen bu şenliğe Yenimahalle Belediyesi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü öğretim üyeleri destek vermiş, bu bağlamda seminerler düzenlenmiştir. Okullararası şenliğe katılım her geçen yıl artmakta, Ankara kent okullarının yanı sıra il merkezinin öteki ilçelerindeki okullardan da katılımlar olmaktadır. 1998'de, "Ankara'da Her Okul Bir Tiyatro" sloganıyla başlayan şenliğe 260 okul, altı bin öğrenci ve yedi yüz öğretmenle katılmış, sergiledikleri oyunları bir milyona yakın seyirci izlemiştir. 1990'dan başlayarak Alaçatı'da düzenlenen Uluslararası Çocuk Tiyatroları Festivali Alaçatı Belediyesi'nin, 1995'e kadar ASSİTEJ'in ve daha sonra, TOBAV'ın ve *Tiyatro* dergisinin de katkılarıyla gerçekleşmektedir. Yabancı ülkelerden yoğun bir katılımın olduğu bu festivalin bir özelliği, oyunların bir SİT alanı olan Alaçatı'nın her yerinde sergilenmesi ve bir köy şenliği havası içinde yapılmasıdır. Etkinlikler eleştirilenler tarafından izlenmekte ve sonuçlar açık oturum biçiminde, seyircilerin de katılımıyla tartışılmaktadır. 3-5 Mayıs 1998'de Birinci Çocuk Tiyatrosu Kurultayı Alaçatı'da, bu festival sırasında yapılmış, çocuk tiyatrosuna çeşitli açılardan yaklaşan bildiriler verilmiştir. Bursa Çocuk ve Gençlik Festivali, 1996'da uluslararası, 1997 yılında ulusal ve 1998'de yeniden uluslararası nitelikte düzenlenmiştir.

1997'de 2. Ankara Çocuk Oyunları Şenliği, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü tarafından düzenlenmiş ve desteklenmiştir. 1984'ten başlayarak 13-23 Nisan tarihlerinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Uluslararası İstanbul Çocuk Tiyatrosu Festivali düzenlenmektedir. Bu festival 1998 yılında Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nda ve Alman Grips Tiyatrosu'nun işbirliğiyle bir eğitim programı çerçevesinde yapılmış, eğitim programını festivalin gösteri bölümü izlemiştir. 1-8 Mayıs 1998'de İstanbul Devlet Tiyatrosu, içinde söyleşilere ve sergilere de yer verilen Uluslararası Kukla Festivali düzenlenmiştir. Polonya, Avusturya, İsrail, Türk kukla top-



Shakespeare; *Fırtına*, Tiyatro
Boğaziçi, 1996-97. Tiyatro
Boğaziçi, Boğaziçi
Üniversitesi Oyuncuları'ndan
üniversite yıllarından sonra
da tiyatro yapmak
isteyenlerin oluşturduğu yarı
profesyonel bir topluluk.

luluklarının gösterileriyle katıldığı festivalde, Şamanizm ve Kukla, Kukla ve Tiyatro, Türkiye'de Kukla Sorunları konularında konuşmalar yapılmıştır.

Yarışmalar, Ödüller Oyun yazarlığının gelişmesine katkıda bulunmak, genç yazarlarımızı oyun yazmaya teşvik etmek amacıyla resmi ve özel kuruluşlar zaman zaman erişkin ve çocuk tiyatroları için oyun yazma yarışmaları düzenlemektedirler. Kültür Bakanlığı'nın, TRT'nin, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, Genel Kurmay'ın, Bakırköy Belediyesi, Salıhlı Belediyesi gibi yerel yönetimlerin, bankaların açtığı oyun yarışmalarında başarılı bulunan oyunlar ödüllendirilir, çoğu kez yayımlanır ve sahnelenme şansını elde eder. Kültür Bakanlığı 1998 yılında da Cumhuriyet'in kuruluşunun 75. yıldönümü ve Atatürk'ün ölümünün 60. yılı nedeniyle on dört dalda ödüllü eser yarışması düzenlemiştir. Bu dallar arasında çocuk ve büyük oyunları da bulunmaktadır. Kültür Bakanlığı 1988 yılında ayrıca, TOBAV'ın da katkısıyla Hasan Âli Yücel Oyun Yazma Yarışması açmıştır.

Ülkemizde her mevsimin başarılı tiyatro sanatçılarına ödüller ve ödül törenleriyle onurlandıran kuruluşlar vardır. Önceki dönemlerde verilen İlhan İskender Ödülleri, Tiyatro 70 Ödülleri, Türk Dil Kurumu Ödülü, TRT Ödülü gibi ödüllerden sonra bu dönemde verilen pek çok ödül arasında, en iyi yazar, yönetmen, kadın oyuncu, erkek oyuncu ile Jüri Onur Ödülü veren Kültür Bakanlığı Tiyatro Başarı Ödülleri; İstanbul Festivali Onur Ödülü; Ankara, İstanbul ve İzmir'de birer sanatçıya verilen Eleştirmenler Birliği Ödülü; en başarılı kostüm, dekor, çeviri, yardımcı kadın, yardımcı erkek oyuncu, en başarılı kadın ve erkek oyuncu, en başarılı yönetmen, en iyi oyun yazarı, en başarılı yapımcı ödülleri ile, Jüri Özel Ödülü, Jüri Özendirme Ödülü ve Belkıs Dilligil Onur Ödülü veren Avni Dilligil Ödülleri; aynı dallarda ödül veren Ankara Sanat Kurumu Ödülleri; en iyi yazar, yapımcı, yönetmen, kadın ve erkek oyuncuya verilen İsmet Küntay Ödülleri; en iyi yerli oyun, yerli oyun yönetmeni, en başarılı yerli oyun ekip çalışmasına ve oyuncusuna verilen Ulvi Uraz Ödülleri; en iyi oyun yazarı, yönetmen, kadın oyuncu, erkek oyuncu, yardımcı kadın ve erkek oyuncu, çevre düzeni, özgün müzik, çeviri, Jüri Özel Ödülü, Tiyatro Hizmet Ödülü veren TİYAP Ödülleri; yılın en iyi yapımcı, yönetmen, erkek ve kadın oyuncu, yardımcı kadın ve yardımcı erkek oyuncu, müzikal ya da komedi erkek ve kadın oyuncu, en iyi sahne tasarımcısı, giysi tasarımcısı, sahne müziği, efekt tasarımcısı ödülleriyle, Muhsin Ertuğrul Ödülü, Cevat Fehmi Başkut Ödülü, Nisa Serezli Aşkıner Ödülü veren Halk Bankası'nın Afife Tiyatro Ödülleri; yılın en başarılı güldürü sanatçısına verilen Altan Erbulak Ödülü; Nisa Serezli Yılın Kadın Sanatçısı Ödülü, en

çok güldüren sanatçıya verilen İsmail Dümbüllü Ödülü; en iyi oyuna verilen Abdi İpekçi Ödülü; Bakırköy Belediyesi oyun yazarı ödülü, başarılı tiyatro yapıtlarına verilen TUMÖD (Öğretim Üyeleri Derneği) Bedrettin Cömert Ödülü; TISAN (Tiyatro sanatçıları Derneği) Tiyatro Emek Armağanı; Atatürkçü Düşünce Derneği Ödülleri; Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Ödülü; Kadının Sosyal Hayatını Destekleme Derneği Oyun Yazarlığı Ödülü; İşçi Kültür Derneği Ödülü; en iyi oyun, en iyi yazar, yönetmen, kadın oyuncu, erkek oyuncuya verilen İzmir Rotary Kulüp Ödülleri; kamuoyu anketiyle yapılan değerlendirme sonucunda İŞTİSAN tarafından çeşitli dallarda verilen Zihni Küçümen Emek Ödülleri, 1998'de ilk kez verilen ve Zühal Olcay'ın layık görüldüğü MSM (Müjdat Gezen Sanat Merkezi) Ödülü ülkemizde ödül bolluğunun örnekleridir. Denizli Amatör Tiyatro Şenliği Ödülleri; Altın Fındık En İyi Oyun Yazarı Ödülü; Yarımcı Festivali Ödülleri gibi pek çok yöresel ödül arasında, ödüle layık görülen oyunların toplu olarak yayımlandığı Salihli Belediyesi Oyun Yazarı Ödülleri'nin özel bir yeri vardır.

Devlet Tiyatroları da, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu da seksenli ve doksanlı yılları, yönetimin sık sık el değiştirmesinden doğan yönetsel sorunlarla boğuşarak geçirmiştir. Devlet Tiyatrosu'nun bağlı olduğu bakanlığın statüsünün sık sık değişmesi, genel müdürlerin bu değişimlere göre atanması, ister istemez bu sanat kurumunu iç politikanın dalgalı etkisi altında bırakmış, parti eğilimlerinden bağımsız, tutarlı bir sanat politikası izlenmesini, uzun vadeli, ciddi girişimlerde bulunulmasını engellemiştir.

1949'da Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir genel müdürlük olarak kurulmuş olan Devlet Tiyatro ve Operası, 1965 yılında Milli Eğitim Bakanlığı içinde oluşturulan Kültür Müsteşarlığı'na bağlanmıştır. 1966'da Devlet Opera ve Balesi, Devlet Tiyatroları'ndan ayrılmış, 1971'de Devlet Tiyatroları yeni kurulan Kültür Bakanlığı'na devredilmiştir. Aynı yılın sonunda Kültür Bakanlığı, müsteşarlık olarak Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanır. 7 Haziran 1972'de Devlet Tiyatroları'nın bağlı bulunduğu Kültür Müsteşarlığı'nın Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılarak Başbakanlığa bağlandığı görülür. 17 Kasım 1975'te Kültür Bakanlığı yeniden kurulmuştur. 25 Kasım 1981'de Kültür Bakanlığı Turizm Bakanlığı'yla birleştirilir ve sonra tekrar ayrılır. Devlet Tiyatroları da aynı rotayı izleyerek önce Kültür ve Turizm Bakanlığı'na, bu iki bakanlığın ayrılmasından sonra, 1989 yılından başlayarak Kültür Bakanlığı'na bağlı bir kuruluş olarak işlevini sürdürmektedir.

Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olarak yirmi yıl görev yapmış olan Cüneyt Gökçer, iktidar değişimiyle birlikte 1978 yılında bu görevden alın-

Devlet Tiyatroları

muş, aynı yıl yerine Ergin Orbey atanmıştır. Ergin Orbey bu görevde iki yıl kalmış, gene bir iktidar değişimine koşut olarak 1980 yılında görevden alınarak yerine yeniden Cüneyt Gökçer atanmıştır. Cüneyt Gökçer de bu görevde iki yıl kalmış, yaş haddi dolayısıyla emekliye ayrılınca Turgut Özakman, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü görevine getirilmiştir. 1983–1986 yılları arasında bu görevde kalan Turgut Özakman'ın yerine 1986'da Raik Alnıaçık atanmıştır. Raik Alnıaçık'ın genel müdürlük görevi de iki yıl sürebilmiştir. Bundan sonra değişimlerin daha da kısa süreli olduğu görülür. 1988–1991 yılları arasında Bozkurt Kuruç, 1991'de Mehmet Ege, 1992–1994 yılları arasında Yücel Erten, 1994–1995 arası Tamer Levent, 1995'ten bu yana ise yeniden Bozkurt Kuruç, Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olmuşlardır. Bu hızlı değişimler hiçbir genel müdürün tasarladığı programı tamamlamasına fırsat vermemiş, Devlet Tiyatroları'nın, zaten ne olduğu pek de belli olmayan sanat politikası büsbütün belirsizleşmiştir.

Seksenli ve doksanlı yıllarda Ankara, Bursa, İzmir dışındaki sekiz ilde de bölge müdürlükleri tarafından yönetilen Devlet Tiyatroları açılmıştır. 1978 yazında İstanbul Devlet Tiyatrosu açılmış, temsilcilerini Atatürk Kültür Merkezi sahnelerinde ve Taksim sahnesinde veren tiyatronun müdürlüğüne Can Gürzap atanmıştır. 25 Ekim 1985'te Adana Devlet Tiyatrosu Hacı Ömer Sabancı Kültür Sitesi'nde yeniden açılmış, Şakir Gürzumar müdür olarak atanmıştır. 1984 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü kurulmuş, başına Baykal Saran getirilmiş, Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu Müdürlüğü'ne ise Tansu Aytar atanmıştır. 1986 yılında Trabzon Devlet Tiyatrosu kurulmuş, müdürlüğüne Erhan Gökçücü atanmıştır. 29 Ekim 1988'de Diyarbakır Devlet Tiyatrosu açılmıştır. Müdürü Rahmi Dilligil'dir. 27 Mart 1993'te Antalya Devlet Tiyatrosu açılmış, müdürlüğüne Mustafa Avkıran atanmıştır. 1997 yılında Sivas, Erzurum, Van illerinde de birer Devlet Tiyatrosu açılmış ve temsilcilerine başlamıştır. Daha sonraki yıllarda bölge müdürlerinin, genel müdür değişimlerine bağlı olarak birkaç kez değiştirildiği, her yeni gelen genel müdürle beraber yeni atamaların yapıldığı görülür.

1998 yılında toplam on iki ilde müdürlükleri bulunan Devlet Tiyatroları'nın etkinlik gösterdikleri illerdeki sahne sayısını da artırdığı görülür. Ankara Devlet Tiyatrosu, Büyük Tiyatro, Küçük Tiyatro, Yeni Sahne, Oda Tiyatrosu, Altındağ Tiyatrosu'ndan sonra, 1988'de açılan Şinasi Sahnesi, 1990'de açılan İrfan Şahinbaş Atölye Sahnesi, 1995'te açılan Mahir Cano-va Sahnesi ve 1997'de Yenimahalle belediye binasında açılan Dört Mevsim Sahnesi (Yeni Mahalle Belediyesi 50. Yıl Sahnesi) olmak üzere dokuz sahnede gösterilerini sunmaktadır. İstanbul Devlet Tiyatrosu, AKM' deki Büyük Salon ve Oda Tiyatrosu'ndan sonra 1983'te, daha önceki yıllarda da

temsiller verdiği eski Venüs Tiyatrosu'nu da kiralararak Taksim Sahnesi olarak gösterime açmıştır. 1990'da Yıldız Sarayı'ndaki Yıldız Sahnesi, İstanbul Devlet Tiyatrosu'na bağlı olarak yalnızca kısa bir süre için açılmıştır. 1994'te ise AKM binası içinde Aziz Nesin Sahnesi açılmıştır. Bursa Devlet Tiyatrosu, Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'ndan sonra 1985'te Feraicizade Oda Tiyatrosu'nu, 1995'te Prof. M. Bozkurt Kuruç Sahnesi'ni, aynı yıl Behzat Butak Sahnesi'ni açmıştır. İzmir Devlet Tiyatrosu'nun Konak Sahnesi'nden sonra 1986'da Karşıyaka Ragıp Haykır Sahnesi, 1997'de Bornova Uğur Mumcu Sahnesi açılmıştır. Trabzon Devlet Tiyatrosu'nun 1987'de açılan ikinci sahnesi Hüseyin Kazzaz Kültür Merkezi Oda Tiyatrosu olmuştur.

Devlet Tiyatroları on iki ilde tiyatro yapmayı üstlenir, her ildeki sahne sayısını arttırırken ortaya yeni sorunlar çıkmış, bu dalı budaklı sanat kurumunun yönetimi giderek zorlaşmıştır. Her yeni gelen genel müdürün bu zorlukları aşmak için uyguladığı yöntem birbirinden farklıdır. İllerdeki tiyatro sayısının henüz artmadığı yıllarda genel müdür olan Ergin Orbey'in yöntemi, Anadolu'nun her yöresine turne temsilleri düzenlemek olmuştur. Sanatçılardan özveri isteyen bu düzenleme başarıyla yürütülmüşse de kimi sanatçıların yakınmalarına yol açmış, özellikle bu turnelerden biri sırasında geçirilen ve bir hayata mal olan tren kazasından sonra bu uygulamaya daha ölçülü olarak devam edilmiştir. Turgut Özakman döneminde illerin yerleşik tiyatrolarının müdürlerine oyun dağarlarını belirleme yetkisi verilerek yönetim bir ölçüde merkezîyetçilikten kurtarılmaya çalışılmıştır. Yücel Erten, Devlet Tiyatroları Genel Müdürü olduğu zaman yeniden yapılanma tasarısına işlerlik kazandırmış, yerinden yönetimin ilk uygulaması olarak bölgelerdeki tiyatrolara kendi müdürlerini seçme özgürlüğü tanımıştır. Bütün tiyatro çalışanlarının katıldığı oylama sonucunda bölge müdürleri seçimle işbaşına gelmişlerdir. Ankara Devlet Tiyatrosu seçimlerindeyse bir sürpriz yaşanmış, bu tasarının mimarı olan Yücel Erten'e karşı adaylığını koyan Tamer Levent en çok oyu aldığından, Yücel Erten genel müdürlükten ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu durum tartışmalara yol açmış, uygulamada görülen aksaklıklar öne sürülerek seçimlere son verilmiştir. Devam edilmeyen girişimler arasında, Turgut Özakman'ın bağımsız bir birim olarak kurulmasını sağladığı Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu bulunmaktadır. 1985 Gençlik Yılı'nda başlatılan, *Yaşasın Tiyatro*, *Ah Şu Gençler*, *Tam Rolünde* gibi oyunlar sergileyen Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu çalışmalarına 1989 yılında son verilmiştir. Turgut Özakman zamanında başlatılan ve çok yararlı bir girişim olan hizmetiçi eğitim programına da devam edilmemiş, eğitici kitaplar dizisine ise aksaklıklarla ancak bir süre devam edilebilmiştir.

Buna karşın, yetmişli yılların sonlarında kurulan dramaturgi bürosu varlığını sürdürmekte, oyun seçiminde ve sahnelenmesinde dramaturgun işlevi giderek daha iyi anlaşılmaktadır. Turgut Özakman zamanında başlatılan tiyatro belgeligi kurma ve geliştirme işi de başarıyla sürdürülmektedir. Yücel Erten'in girişimiyle deneysel çalışmalar yapmak üzere 6 Ocak 1994'te, AKM içindeki uygun bir mekânda açılan Birim Tiyatro'da Müge Gürman, Mahir Günşiray, Nesrin Kazankaya, Nihat İleri görev almışlardır. Müge Gürman'ın bir pilot çalışma olarak sahnelediği *Hamlet* yorumu tartışmalara yol açmıştır. Birim Tiyatro günümüzde etkinliklerini sürdürmektedir.

Sahnelenen oyunlar

Bu dönemde, Devlet Tiyatroları'nda daha önce sahnelenmiş olan pek çok yerli oyunun yeniden seyirci önüne çıkarıldığı görülür. Ayrıca, Melih Cevdat Anday, Oktay Rifat, Haldun Taner, Turgut Özakman, Adalet Agaoglu, Turan Oflazoglu, Necati Cumalı, Refik Erduran, Recep Bilginer, Tanık Buğra, Orhan Asena, Nazım Kurşunlu, Dinçer Sümer, Güngör Dilmen, Hidayet Sayın, Ülker Köksal, Nezihe Araz, Tuncer Cücenoglu, Aziz Nesin, Nezihe Meriç, Fazıl Hayati Çorbacıoglu, Cahit Atay, Orhan Kemal, Oğuz Atay, Haşmet Zeybek, Ali Yörük gibi, önceki yıllarda da oyunları sahnelenmiş yazarların yeni oyunları sahnelenir. Vasıf Öngören, Güner Sümer, Oğuz Atay, Oktay Arayıcı, Orhan Kemal, Sevim Burak gibi bugün aramızda bulunmayan yazarların oyunlarının ve Murathan Mungan, Memet Baydur başta olmak üzere, Bilgesu Erenus, Erhan Bener, Ergun Sav, Erhan Gökğücü, Erdoğan Aytekin, Yeşim Müderrisoğlu-Yıldırım Türker, Kenan Işık, Adem Atar, Ülkü Ayyaz, Burak Mikail Uçar, Erman Canatan, Yıldırım Şentürk, Coşkun İrmak, Semih Serger, Müzeyyen Engin Erim, Yılmaz Karakoyunlu, Sönmez Atasoy, Yüksel Pazarkaya, Özer Arabul, Behiç Ak, Civan Canova gibi, oyun yazarlığına seksenli ve doksanlı yıllarda başlamış olan yazarların oyunları da Devlet Tiyatroları sahnelerinde sahnelenmiştir.

Yücel Erten'in yönettiği Güngör Dilmen'in *Deli Dumrul*, Keşanlı Ali Destanı, Ergin Orbey'in yönettiği Güngör Dilmen'in *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*, Semih Serger'in yönettiği Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı*, Olcay Poyraz'ın yönettiği, Maral Üner'in oynadığı Güner Sümer'in *Hüzzam*, Kenan Işık'ın yönettiği Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Yücel Erten'in yönettiği Memet Baydur'un *Cumhuriyet Kızı*, Memet Baydur'un yazdığı, Can Gürzap'ın yönettiği *Yangın Yerde Orkideler*, Şakir Gürzumar'ın yönettiği Turgut Özakman'ın *Bir Şehnaz Oyun*, Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği Orhan Asena'nın *Korku*, Kenan Işık'ın yönettiği Civan Canova'nın *Kıyamet Sularında*, Yücel Erten'in Aziz Nesin'in öykülerinden

sahneye uyarladığı ve yönettiği *Azizname*, son yıllarda özenle sahnelenmiş yeni yerli oyunların ilk ağızda akla geliveren çok dikkate değer birkaçıdır.

Öte yandan, geçen on sekiz yıllık süre içinde Devlet Tiyatroları'nda sahnelenen pek çok yabancı oyun arasında dünya tiyatrosunun başyapıtlarına giderek daha az yer verildiği görülür. Ertuğrul Muhsin'in başlattığı, her yıl en az bir Shakespeare oyunu sahneleme geleneği çoktan terkedilmiştir. Bu dönemde Devlet Tiyatroları'nın tümünde sergilenen klasik oyunlar, Aristophanes'in *Lysistrata*, Euripides'in *Troyalı Kadınlar*, *Bakhhalar*, Aiskhylos'un *Oresteia*, Shakespeare'in *Kral Lear*, *Macbeth*, *Hırçın Kız*, *Bahar Noktası*, *Beğendiğiniz Gibi*, *Venedik Taciri*, *Jül Sezar*, Christopher Marlowe'un *Dr. Faustus*, Molière'in *Tartuffe* ve *Cimri* adlı oyunlarından ibarettir.

Bu dönemde Bertolt Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*, *Üç Kuruluşluk Opera*, *Kafkas Tebeşir Dairesi*, *Galilei'nin Yaşamı* gibi oyunlarının sahnelenmiş olması, Devlet Tiyatroları'nın, çağdaş tiyatro anlayışına yaklaşma eğiliminin göstergesidir. John Arden'in *Çavuş Musgrave'in Dansı*, Peter Shaffer'in *Amadeus*, Arnold Wesker'in *Dört Mevsim*, Edward Albee'nin *Kim Korkar Hain Kurttan*, Athol Fugard'ın *Ada*, Istvan Örkény'nin *Kedi Oyunu*, Friedrich Dürrenmatt'ın *Uyarca*, George Orwell'in romanından Peter Hall'un oyunlaştırdığı *Hayvan Çiftliği*, Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*, Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken*, Jean Genet'nin *Hizmetçiler*, Vaclav Havel'in *Görüşme-Kutlama-Çağrı*, Georgi Tabori'nin *Bir Casusa Ağır* vb. gibi oyunlarının Devlet Tiyatroları'nın repertuarında yer alması da, bu ödenekli kurumun Batı dünyasının önde gelen modern oyunlarına tümüyle uzak durmadığını göstermiştir. Ayrıca günümüzün kaliteli popüler oyunlardan, Neil Simon'un *Sevgili Doktor*, Willy Russel'in *Rita*, Ernest Thompson'un *Altın Göl*, Mark Medoff'un *Sessizliğin İçinden*, Marsha Norman'ın *İyi Geceler Anne*, Alexei Arbuzov'un *Söz Veriyorum*, Alan Aykbourn'un *Bir Kadın Bir Düş Bir Oyun*, Ferenc Karinthy'nin *Peynirli Yumurta*, Pavel Nilin'in *İlk Evlilik*, Jerome Kilty'nin *Sevgili Soyтары*, Michael Frayn'nin *Oyunun Oyunu* vb. gibi oyunları başarıyla sahnelenmiştir. Bu oyunların çevirilerinde isimlerine en sık rastlanılan çevirmenler Sevgi Sanlı, Nüvit Özdoğru, Hale Kuntay, Asude Zeybekoğlu, Nurettin Sevin, Armağan Ersin, Belgi Paksoy, Can Yücel, Filiz Ofluoglu, Esin Talu Çelikkan, Olcay Poyraz, Yücel Erten, Yılmaz Onay, Yıldırım Türker, Nesrin Kazankaya olmuştur.

Bu on sekiz yılı kapsayan dönemde, Devlet Tiyatroları, ancak birkaç başarılı büyük yapım gerçekleştirmiştir. Basil Coleman'ın yönettiği, Shakespeare'in *Kral Lear*, Yücel Erten'in yönettiği, Bertolt Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*, Euripides'in *Troyalı Kadınlar*, Peter Shaffer'in *Amadeus*, Heinz-Uwe Haus'un yönettiği Bertolt Brecht'in *Galilei'nin Yaşa-*

mı, K. Kasey D. Wasserman'ın yönettiği *Kafesten Bir Kuş Uçtu*, David Leveaux'un yönettiği Shakespeare'in *Beğendiginiz Gibi*, Joseph Szajna'nın düzenlediği ve yönettiği *İzler*, George Orwell'in yapıtından Peter Hall'un sahneye uyarladığı, Şakir Gürzumar'ın yönettiği *Hayvan Çiftliği*, Christopher Martin'in yönettiği Tennessee Williams'ın *Düşler Yolu (Camino Real)*, Mustafa Avkıran'ın yönettiği Aiskhylos'un *Oresteia Üçlemesi* ve Murathan Mungan'ın *Mezopotamya Üçlemesi*, Ergin Orbey'in yönettiği *Kuvayı Milliye*, *Kurtuluş Savaşı Destanı*, sahnelenişi, sahne, dekor ve ışık tasarımı, müziği, oynanışı ve sahne donanımının kullanışı ile ödenekli bir tiyatrodan beklenen düzeyi yakalamış olan yapımlar olmuştur.

Devlet Tiyatroları'nda yerli yazarların oyunlarına yer verilmesi, Batı tiyatrosunun klasik yapıtlarının ve seçkin çağdaş oyunların sahnelenmesi ilke olarak kabul edilmiş ve uzun yıllar bu ilkeye bağlı kalınmış olmakla birlikte, son yıllarda sahne sayısının artmasından ve tiyatroya gitme alışkanlığı olmayan yörelerde yeni sahnelerin açılmasından dolayı, ister istemez oyun seçiminde daha esnek davranılmaya, seyirci çoğunluğunun kolayca anlayıp beğeneceği tahmin edilen oyunlara yer vermeye başlanmıştır. Giderek, yalnlıkla sıklık, duygusallıkla duyguculuk arasındaki ince çizgi bulanıklaşmış, bu durum oyunlarda nitelik yitimine yol açmıştır. Son yıllarda, bu durumu dengelemek istercesine sınırlı sayıda da olsa, deneysel çalışmalara yer vermeye başlanmıştır. Genç yönetmenlerin bilinen oyunlara yeni yorumlar getiren, seyirciyi şaşırtmayı, sarsmayı hedefleyen ve bunu başaran yapımları arasında, Müge Gürman'ın 1993'te yazıp yönettiği *Cadılar Macbeth'i*, 1994'te sahnelediği Peter Weiss'in *Woyzeck*, aynı yıl İstanbul Devlet Tiyatrosu Birim Tiyatro'da sahnelediği Shakespeare'in *Hamlet*, Semih Fıncıoğlu'nun yönettiği Georg Büchner'in *Danton'un Ölümü*, Kenan Işık'ın sahnelediği, Shakespeare'in *Macbeth*, Can Yücel'in Shakespeare'den dilimize uyarladığı, Yücel Erten'in sahnelediği *Bahar Noktası*, Polonyalı tasarımcı ve yönetmen Joseph Szajna'nın yönettiği *İzler*, Işıl Kasapoğlu'nun sahnelediği *Macbeth*, *Venedik Taciri*, *On İkinci Gece*, *Kısasa Kısas*, Christopher Martin'in yönettiği Tennessee Williams'ın *Düşler Yolu (Camino Real)*, Roberto Ciulli'nin yönettiği F. G. Lorca'nın *Bernarda Alba'nın Evi* gibi üzerlerinde çok konuşulmuş ve tartışılmış, eleştirilmiş olan sıradışı çalışmalar yapılmıştır.

Sanatçılara gelince; her yıl sayıları artan, sahnelerinde pek çok oyun sergilenen Devlet Tiyatroları'nda, Yücel Erten, Ergin Orbey, Şakir Gürzumar, Mustafa Avkıran, Müge Gürman, Nurhan Karadağ, Kenan Işık, Tunç Yalman, Işıl Kasapoğlu, Murat Karasu, Coşkun Irmak, İsmail Ağlagül gibi, daha çok yönetmen olarak sivrilen sanatçılar yanında, başta Cüneyt Gökçer



Ernest Thompson; *Altın Göl*, Devlet Tiyatrosu, 1983-84. Baykal Saran, Macide Tanır.

olmak üzere, Mahir Canova, Asuman Korad gibi deneyimli, Ayşenil Şamlıoğlu, Müge Gürman, Nesrin Kazankaya gibi genç pek çok Devlet Tiyatrosu oyuncusu da sahneye oyun koymuştur. Yetmişli yılların sonlarında tiyatrodan dramaturgun işlevinin anlaşılmasıyla birlikte kimi yönetmenler dramaturglarla birlikte çalışmaya başlamışlardır. Günümüzde Devlet Tiyatroları'nın kadrolu dramaturgları, Ankara'da Özcan Özer, Fıruğzan Tercan, Erman Canatan, Okan Kılan, Sündüz Haşar, Mine Acar, İzzet Polat Ararat, İstanbul'da Esen Çamurdan, Ayten Uncuoğlu, Gökhan Akçura, Diyarbakır'da Şafak Eruyar'dır.

Devlet Tiyatroları'nın yapımlarında Refik Eren, Hüseyin Mumcu, Güven Öktem, Sertel Çetiner, Ethem Özbora, Serpil Tezcan, Orhan Alpaslan, Suar Şeylan, Cem Köroğlu, Hakan Dünder, Fatma Çelenk, Can Özcan, Behlül Dane Tor, Talay Toktamış, Efter Tunç gibi çevre tasarımcılarını, Hale Eren, Sevgi Türkay, Gül Emre, Serpil Tezcan, Nur Uzmen, Ersin Beytaş, Çetin Polat, Günay Kip, Gülümser Erigül, Funda Karasaç, Fatma Görgü, Sevinç Gürlük, Handan Ergiydiren, Nalan Türkoğlu, Yıldız İpeklioğlu gibi giysi tasarımcısı sanatçıları görüyoruz. Nuri Özakyol yıllarca başarılı yapımların ışık düzenine imza atmış ve izinden gelen Hikmet Peker, Ersen Tunççekiç, Adnan Açıkduşünenler, Tevfik Canker, Cemal Yanık, Kemal Gürün gibi genç ışık tasarımcıları yetiştirmiştir. Nüvid Kodallı, Sabahattin Kalender, Turgay Erdener, Cem İdiz, Yalçın Tura, Kemal Günüş, Nedim Yıldız, Levent Güray, Selim Yıldız besteleri, Sait Sökmen, Binnaz Aydan dans tasarımlarıyla bu yapımlara katkıda bulunmuşlardır. On iki ilde ve sayıları yirmi sekizi bulan sahnede oyun sergileyen Devlet Tiyatroları'nın kadrolu 621 sanatçısı bulunduğu göz önüne alındığında, halen sahneye çıkmakta olan sahne sanatçılarının tümünün adını anmanın olanaksız olduğu görülür. Bu bakımdan, bu dönemin, kendinden sonraki kuşaklara örnek olabilecek orta yaş üstü ve orta yaş oyuncu kuşağından Cüneyt Gökçer, Asuman Korad, Macide Tanır, Kerim Afşar, Haluk Kurdoğlu, Muammer Esi, Nuri Altınok, Ali Cengiz Çelek, Macit Filordun, Beyhan Hürol, Baykal Saran, Gülgün Kutlu, Semih Sergen, Işık Yenersu, Nurşen Girginkoç, Gülgün Kutlu, Sunay Artuk, Tülay Artuk, Sema Aybars, Gülcan As, Gönül Orbey, Bozkurt Kuruç, Hepşen Akar, Tomris Oğuzalp, Maral Üner, Elçin Şanal, Feriha Çelenk, Raik Alınacı, Bozkurt Kuruç, Ejder Akışık, Ayberk Çölok, Ertan Savaşçı, Aktan Günalp, Işık Toprak, Ergün Uçucu, Babür Nutku, Rüştü Asyalı, Münir Canar, Alev Sezer, Tuncer Necmioğlu, Çetin Tekindor, Alpay İzbirak, Can Gürzap, Arsen Gürzap, Ayten Gökçer, Cihan Ünal, Engin Şerkan, Gülşen Tunççekiç, Olcay Poyraz, Gülşen Alınacı, Sadrettin Kılıç, Zafer Ergin, Sönmez Ata-

[karşı sayfada] William Shakespeare; *Kral Lear*, Devlet Tiyatrosu, 1980-81. Cüneyt Gökçer.



soy, Erol Kardeseci gibi değerli oyuncularımızı anmakla yetiniyor, Nurşim Demir, Tülay Bursa, Özlem Ersönmez, Zeynep Eronat, Tomris Çetinel, Ayşenil Şamlıoğlu, Erdal Küçükkömürçü, Kazım Akşar, Lemi Bilgin, Mehmet Atay, Selçuk Yöndem, Serhat Nalbantoğlu, Burak Sergen, Levent Ülgen, Bülent Emin Yarar, Tülay Çimenser, Ünsal Coşar gibi yirmi birinci yüzyıl Türk tiyatrosuna uzun yıllar katkıda bulunacaklarına inandığım daha pek çok genç kuşak tiyatro sanatçısını, ileriki dönemin tiyatro tarihini yazacak araştırmacıların dikkatine emanet ediyorum.

Seksenli ve doksanlı yıllarda Devlet Tiyatroları sayısının artması, sahnelerinin çoğalması, sanatçı ve teknik kadronun şişkinleşmesi, yönetimin sık sık el değiştirmesi, sahne donanımı için yeterli bütçe ayırlamayışı, sahnelenen oyunlarda göze çarpan bir nitelik yitimine neden olmuştur. Oynanacak oyunların, bu oyunları yönetecek, bu oyunlarda rol alacak sanatçıların seçimini, sanat kaygısından çok görev dağılımında karşılaşılan zorluklar yönlendirmektedir. Bu durumda sanatçıların, önceki yıllarda Devlet Tiyatroları'na parlak bir dönem yaşatmış olan sanat coşkusunu giderek yitirmeleri, enerjilerini televizyon yapımlarındaki seslendirmelerde harcamaları kaygı uyandırıyor. İlgililerin bu durumu dikkate alarak hazırlanmış oldukları yeni Devlet Tiyatroları Yasa Tasarısı yıllardır TBMM'nin onayından geçmek üzere beklemektedir.

Sonuç olarak, on sekiz yılı kapsayan son dönemde, Devlet Tiyatroları sahnelerinde her yıl yüze yakın oyunun sahnelenmesine ve kimi oyunların başarılı olmasına karşın, genelde Devlet Tiyatrosu yapımlarının bir önceki dönemdeki genel başarı çizgisini tutturamamış, özellikle son yıllarda hem oyun seçiminde, hem bu oyunların uygulanmasında bir özensizlik içine düşmüş olduğu görülür. Dalı budaklı bir kuruluş haline gelen, bütün sahnelerinde düzenli olarak oyun sergileyen, ayrıca yurtiçinde ve yurtdışında turneler düzenleyen, şenliklere katılan Devlet Tiyatroları'nın 1980'den bu yana sahnelenen oyunların seçimi ve niteliği açısından önce bir duraklama, sonra bocalama ve giderek gerileme dönemine girdiği söylenebilir.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tiyatroları

Bu ödenekli tiyatro da 12 Eylül sonrasında ortaya çıkan siyasal çalkantılardan en çok etkilenen kurumlardan biri olmuş, seksenli ve doksanlı yılların yerel seçimlerine bağlı olarak yönetim değişiklikleri geçirmiştir. 1980 Eylül'ünde İstanbul Şehir Tiyatroları'nın başına getirilen ve kendisine kurumu denetlemek görevi verildiğini belirten emektar sahne sanatçısı Vasfi Rıza Zobu, genç sanatçıların girişimiyle uygulanmasına geçilmiş olan yerinden yönetim düzenlenmesini sona erdirmiş ve bütün yetkileri ye-

niden merkezi otoritede toplayan bir yönetim biçimini uygulamaya başlamıştır. Vasfi Rıza Zobu'nun genel sanat yönetmeni olduğu 1980-1984 döneminde, daha önce başlatılmış olan kimi girişimlere son verildiği görülür. Örneğin, uzun yıllar çeşitli etkinliklere olanak sağlamış olan, her yıl İstanbul Liselerarası Tiyatro Şenliği'nin düzenlendiği Şehir Tiyatrosu Kadıköy Halk Eğitim Merkezi 1980'de kapatılmıştır. Bu kuruluş bir yıl sonra müdür olarak atanan Tuncer Cücenoglu'nun çabasıyla yeniden açılabilmiştir. Vasfi Rıza Zobu döneminde semt tiyatroları bir bir kapatılmış, Tepebaşı Deneme Sahnesi deneysel özelliğini yok eden bir değişime uğratılmış, daha sonra tümünden yıkılarak deneysel çalışmalara son verilmiştir. Sayıları önce on beş, sonra otuz sekizi bulan sanatçının görevlerine, 1402 sayılı yasaya dayanılarak, hiçbir somut neden gösterilmeden son verilmesi, bazı sanatçıların maaşlarının yeniden düzenlenmesi gibi incitici işlemler tepkilere yol açmış, Engin Uludağ, Agah Hün, Erdoğan Gemicioglu'dan oluşan yönetim kurulu, Vasfi Rıza Zobu'yla anlaşamadıklarını ifade ederek istifa etmiştir. Bu durum, kurumun yetmişli yıllarda kazandığı dinamizmin de yitirilmesine yol açmış, çocuk oyunlarının sayısı azalmış, konferanslar, söyleşiler, açık oturumlar, konserler yapılmaz olmuştur.

Vasfi Rıza Zobu döneminde, Şehir Tiyatrosu sahnelerinde yeniden sudan vodvillerin, eskiden sahnelenmiş komediyaların, bulvar güldürülerinin, sakıncalı sayılma ihtimali olmayan, iktidardaki güçlerin tercihi uygun, sıradan oyunların sergilenmeye başladığı görülür. Bununla beraber, 1980-1984 yılları arasında sahnelenen anılmaya değer oyunlar arasında, Turan Ofazoglu'nun *Deli İbrahim, III. Selim*, Orhan Asena'nın *Hürrem Sultan* gibi, konusunu Osmanlı tarihinden alan yerli oyunlar, Musa-hipzade Celal'in, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin, Feraicizade Mehmet Şakir Efendi'nin klasikleşmiş güldürüleri, Recep Bilginer'in, Refik Erduran'ın, Fazıl Hayati Çorbacıoglu'nun, Erhan Bener'in, Oktay Arayıcı'nın, Oktay Rifat'ın oyunları ve Shakespeare, Molière, Goldoni, Ostrovski gibi seçkin yabancı yazarların oyunları da bulunmaktadır.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun tutucu bir karakter gösteren yeni yapılanması basında büyük ölçüde eleştirilmiş ve tartışmalara neden olmuştur. *Milliyet Sanat* dergisinin bu konuda yaptığı ankete yanıt veren yazarların ve sanatçıların bir bölümü, tiyatro sanatının yaşanan sorunlara duyarlı olmasını, yalnız bugünün değil, yarının eğilimlerini de yansıtmasını gerekli görürken, bir bölümü bu tavrı sahnenin güncel politikaya araç edilmesi olarak yorumlamışlardır. Refik Erduran uzlaştırıcı görüşünü şöyle özetlemiştir: "Politika ile bozan slogan işportacılığına saplanmamalıdır, tiyatro. Ama her çağdaş düşünceyi siyasal sayması, ille politikadan kaçmak tela-



Ekrem Reşit Rey, Cemal
Reşit Rey, yöneten
Haldun Dormen; *Lüküs
Hayat*, İstanbul Şehir
Tiyatrosu, 1984-98. Sezai
Altekin, Suna Pekuysal,
Zihni Göktay.

şıyla toplum sorunlarının tümüne sırt çevirmesi, inatla bugünün gerisinde kalıp, anlamsızlaşması da karşıt yönde bir saplantı olur. İstanbul Şehir Tiyatroları sarkacının şimdi bu ikinci yanlışa kaymış bulunduğu görülüyor.”¹

¹ Sanat Dergisi, 1 Mart 1981, sayı: 379.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Vasfi Rıza Zobu yönetimi dönemi 1984 yılının Kasım ayında sona ermiş, yerine Devlet Tiyatrosu'nun baş dramaturgu ve genel sekreteri Gencay Gürün önce vekaleten, sonra yönetmelikte yapılan bir değişiklik ile asaleten atanmıştır. Kuruluşunun yetmişinci yılı Gencay Gürün'ün genel sanat yönetmenliği sırasında kutlanan İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1984 yılında yeni bir atılımın eşliğindedir. Gencay Gürün'ün genel sanat yönetmeni olarak görev yaptığı 1984-1994 yılları arasında İstanbul Şehir Tiyatroları'nın yeniden parlak bir dönem yaşamaya başladığı görülür. Her kesimden seyircinin hoşlanacağı oyunlardan seçilen bir repertuar uygulayan, oyun dağarında Ekrem Reşit Rey ve Cemal Reşit Rey'in *Lûkûs Hayat* opereti gibi yerli, *Evita* gibi yabancı popüler müzikli oyunlara yer veren, çağdaş dünya tiyatro edebiyatının önde gelen oyunlarının ve yerli yazarlarımızın yapıtlarının özenle sahnelenmesini sağlayan, bu oyunları yönetmek üzere, kurumun deneyimli yönetmenleri yanında, Yücel Erten, Tunç Yalman, Işıl Kasapoğlu, Haldun Dormen, Ferhan Şensoy, Nurhan Karadağ gibi kurum dışından usta yönetmenleri, Leonid Heifetz, Kolyagin, Jean Louis Martin Barbaz gibi yabancı rejisörleri davet eden Gencay Gürün, seyirciyi yeniden tiyatroya çekmeyi başarmıştır. Her yıl Mayıs ayı içinde düzenlenen “Gençlik Günleri”, söyleşilerle, gösterilerle renklendirilmiş ve geniş bir kesime yönelmiştir. 1991'den başlayarak denenen Kamyon Tiyatrosu uygulaması, uzak yerleşim yerlerinde ücretsiz olarak oyun sergileyerek büyük ilgi toplamıştır. Gencay Gürün'ün bir başarısı da, basınla iyi ilişkiler kurması, Ankara'ya ustalıklı organize edilmiş turneler düzenlemesi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nı sanat yaşamının gündeminde tutması olmuştur.

Öte yandan, Gencay Gürün çetin sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. 12 Eylül'ün hemen ardından 1402 sayılı yasa gereğince hiçbir gerekçe gösterilmeden görevlerinden alınmış olan sanatçılar daha sonra yasal yollara başvurarak aklanmışlar ve eski görevlerine dönme hakkını elde etmişlerdir. Ancak Beklan Algan, Başar Sabuncu, Celile Toyon, Zihni Küçümen, Macit Koper, Savaş Dinçel, Gökhan Mete, Leyla Altın, Erdal Özyağcılar, Adnan Altay, Orhan Alkaya, Fehmi Yaşar, Aliye Uzunatağan, Ersan Uysal'ın görev yerlerine dönme istekleri, kadro bulunmadığı gerekçesiyle uzun bir süre geciktirilmiş, bu kez de durumun kendi yetki alanı içinde olmadığını belirten Gencay Gürün'ün tavrı eleştiriye uğramıştır.

Bu dönemde Gaziosmanpaşa'da bir semt tiyatrosu, Harbiye Muhsin



Bilgesu Erenus; *Misafir*,
İstanbul Şehir Tiyatrosu,
1984-86. Rauf Altınok,
Sait Ergenç, Zihni
Göktay, Erhan Yazıcıoğlu,
Zeki Yıldırım.

Ertuğrul Tiyatrosu'nda Cep Tiyatrosu açılmış, Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın bir birimi olarak kurulmuştur. Amacını, Anadolu insanının kültürel kimliğinde oyun ve geleneksel Türk tiyatrosu konularında çalışmalar yapmak, kültürlerarası tiyatro alanındaki çağdaş gelişmeleri değerlendirmek olarak belirleyen TAL, bugün de çeşitli ilişkileri, düşünsel, bilimsel, sanatsal disiplinlerin ışığı altında ve yaratıcılık bağlamında inceleyen laboratuvar çalışmaları yapmaktadır. 1991'deki Uluslararası Tiyatro Semineri'nde, Troya üzerinde yapılan araştırmalardan üretilen *Troya İçinde Vurdular Beni*, 1993'te seyirciye sunulmuştur. Günümüzde TAL "Anadolu İnsanın Kültürel Kimliğinde Oyun" adlı proje kapsamında ön araştırmalara dayanarı uygulamalı çalışmalar yapmaktadır.

1984-1994 yılları arasında sahnelenen oyunlar arasında, on dört yıldır seyirci önüne çıkmayı sürdüren Haldun Dormen'in sahnelediği *Lüküs Hayat* opereti, oynandığı 1986 yılında yazar ve yönetmenin mutlu buluşması olarak değerlendirilen, Zühal Olcay, Cihan Ünal, Neco gibi ünlü sanatçıları bir araya getiren *Evita* müzikali, Nurhan Karadağ'ın sahnelediği Bilgesu Erenus'un *Misafir* ve Murathan Mungan'ın *Taziye* adlı oyunları, Tunç Yalman'ın sahnelediği, Erol Keskin ve Cüneyt Türel'in rol aldığı Sam Shephard'ın *Vahşi Batı*, aynı yazarın *Aç Sınıfın Laneti*, Çehov'un Leonid Heifetz tarafından sahnelenen *Vanya Dayı*, *Üç Kızkardeş* ve oyundaki Firs rolüyle İsmet Ay'a ödülleri kazandıran *Vişne Bahçesi*, Yücel Erten'in yönettiği Margarethe von Trotta'nın *Katherine Blum'un Çiğnenen Onuru*, Alexander Gelman'ın *Biz Aşağıda İmzası Olanlar*, Burçin Oraloğlu'nun yönettiği, yılın en iyi oyunu seçilen *Gazete Gazete*, Ali Taygun'un yönettiği David Hwang'ın *M. Butterfly*, Martin Barbas'ın yönettiği Victor Hugo'nun 1793, Ferhan Şensoy'un yepyeni bir yorumla sahnelediği ve bir olay olarak nitelenen *Keşanlı Ali Destanı*, Hakan Altın'ın yönettiği Eugene O'Neill'in *Günden Geceye*, Gencay Gürün'ün yönettiği Lyle Kessler'in *Çıkmaz Sokak Çocukları*, Erol Keskin'in yönettiği Melih Cevdet Anday'ın *Mikadonun Çöpleri*, Ayla Algan'ın başarılı kompozisyonuyla öne çıkan, Melisa Gürpınar'ın *İstanbul'un Gözleri Mahmur*, olumlu eleştiriler alan yapımlar olmuştur.

Bu dönemde Şehir Tiyatrosu'nun kuruluşunun yetmişinci yılı bir dizi kültür etkinliğiyle kutlanmış, *Şehir Tiyatrosu* dergisinin yetmişinci yıl özel sayısı hazırlanmıştır. Bu sayıda çeşitli yazılar yanında, kuruluşundan bu yana Şehir Tiyatroları'nda sahnelenmiş bütün oyunların tam listesi, yazarları, çevirmenlerinin ve yönetmenlerinin adlarıyla birlikte verilmiş, bu kuruluşta görev almış olan genel sanat yönetmenleri, yönetim kurulu üyeleri, okuma kurulu üyeleri, dramaturglar, sahne amirleri, sanatçılar, yö-



Anton Çehov; *Vanya*
Dayı, dekor: Ersin Satgan.

netmenler, oyuncular, müzikçiler, koreograflar, dansçılar, dekoratörler, kostüm çizenler, desinatörler, realizatörler, suflörler, efekt uzmanları, efekt ve müzikleri teyple çalanlar, kondüvitler, ışıkçılar, gardrop şefleri, aksesuar şefleri, sahne makinistleri, terziler, aksesuarcular, butaforlar, marangozlar, döşemeciler, boyacılar, berberler, halkla ilişkilerle ve dergiyle uğraşanlar, teknik şefler, afişleri hazırlayanlar, grafikerler, ayakkabıcılar, vb. sanatçı ve teknisyenlerin ve oyunların sahnelendiği tiyatro yapılarının tam listeleri verilerek önemli bir belge oluşturulmuştur.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları yönetiminin 1994 yılında yeni bir değişime uğradığı görülür. 27 Mart 1994 seçimlerinden sonra belediye başkanı olan Tayyip Erdoğan, Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmeni Gencay Gürün'ü görevinden alarak yerine Erol Keskin'i getirmiştir. Bir yıl sonra bu görevden ayrılan Erol Keskin'in yerine, bugün de aynı görevde olan Kenan Işık atanır. 25-26 Mart 1996'da "21. Yüzyılın İstanbul Şehir Tiyatroları Kurultayı" adı altında yapılan toplantıda, Şehir Tiyatroları'nın sanat politikası, yönetsel yapısı, yeniden yapılanma, sanatsal yaratım sürecine katılım, çalışanlarının hakları ve sorumlulukları, araştırma, geliştirme, yarınki seyirci konularında konuşmalar yapıldığı, yeni kararların alındığı görülür. Şehir Tiyatrosu bir kez daha kendini yenileme çabası içine girmiştir.

1994'ten bu yana sergilenen ve dikkati çeken oyunlar arasında, Emmanuel Robles'den Mina Urgan'ın dilimize çevirdiği ve Erol Keskin'in yönettiği *Monserat*, Gogol'ün Başar Sabuncu tarafından yönetilen *Palto*, Lev Tolstoy'dan Erwin Piscator, Alfred Neumann, Guntram Prufer'in oyunlaştırdığı, Cevat Çapan'ın dilimize çevirdiği ve Burçin Oraloğlu'nun yönettiği *Savaş ve Barış*, Macit Koper'in yönettiği Nazım Hikmet'in *Aslolan Hayattır*, Mark Rozovsky'nin Lev Tolstoy'un romanından sahneye uyarladığı, Taner Barlas'ın yönettiği, müziğini Selim Atakan'ın, koreografisini Selçuk Borak'ın, sahne ve giysi tasarımını Özkan Özdil'in yaptığı *Bir Atın Öyküsü*, Savaş Dinçel'in yönettiği Haldun Taner'in *Gözlerimi Kapanım Vazifemi Yaparım*, Sevim Burak'ın *Sahibinin Sesi*, Osman Wöber'in yönettiği Mehmet Baydur'un *Kamyon*, Cüneyt Türel'in yönettiği Sophocles'in *Kral Oidipus* ve *Oidipus Colonos*'da, Savaş Dinçel'in yönettiği Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adı taşıyan romanından Güner Sümer tarafından oyunlaştırılmış olan *Kuyruklu Yıldız Altında*, Başar Sabuncu'nun Shakespeare'in oyunlarından ve şiirlerinden özgün bir kolaj olarak düzenlediği ve yönettiği *Bir Ata*, *Krallığım*, Tijen Par'ın yönettiği, Sumru Yavrucuk'un rol aldığı, Dario Fo'nun *Kadınlardan Konuşalım*, Fassbinder'in Serra Yılmaz tarafından yönetilen *Diğerlerinin Adı Ali*, Cüneyt Çalışkur'un yönettiği, Georg Tabo-



ri'nin *Bir Casusa Ağıt*, Kenan Işık'ın Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanından aynı adla oyunlaştırdığı ve sahneye koyduğu *Huzur* gibi, Şehir Tiyatrosu yönetici, sanatçı ve teknik elemanlarının gerçekleştirdiği, çeşitli dallarda ödülleri kazanan yapımlar bulunmaktadır.

İstanbul Belediyesi Büyükşehir Belediye Tiyatrosu'nun yapımlarında, Burçin Oraloğlu, Engin Uludağ, Zihni Küçümen, Nüvit Özdoğru, Başar Sabuncu, Hakan Altın, Ali Taygun, Engin Gürmen, Erol Keskin, Çetin İpekkaya, Ali Taygun, Taner Barlas, Macit Koper, Cüneyt Türel, Haşmet Zeybek, Savaş Dinçel, Kenan Işık, Orhan Alkaya, Nedret Denizkan, gibi yönetmenlerin; Tunç Yalman, Yücel Erten, Işıl Kasapoğlu, Ferhan Şensoy, Haldun Dormen, Nurhan Karadağ, Cüneyt Çalışkur gibi konuk yönetmenlerin; Esin Engin, Selim Atakan, Önder Bali, Melih Kibar gibi bestecilerin; Sevim Çavdar, Canan Göknil, Türkan Kafadar, Nilgün Gürkan, Ayşen Ak gibi kostüm; Nilgün Gürkan, Özhan Özdil, Aydoğmuş, Atıl Yalkut, Ersin Satgan, Nurullah Tuncer, Feyza Zeybek gibi çevre; Murat İşçi, İlhan Ören, Cahit Kök gibi ışık; Hitay Daycan gibi efekt; Selçuk Borak gibi koreografi tasarımcısı sanatçıların adlarını görüyoruz. Bu yapımlarda orta ve genç kuşaktan pek çok sanatçı rol almıştır: Nedret Güvenç, Ayla Algan, Suna Pekuysal, Ani İpekkaya, Nurseli İdiz, Tilbe Saran, Aliye Uzunatağan, Gül Gülgün, Celile Toyon, Hümeysra Akbaş, Alev Gürzap, Ayşegül Devrim, Serra Yılmaz, Ayşe Sarıkaya, Hikmet Körmükçü, Canan Sabuncu, Funda Postacı, Defne Halman, Tomris İncir, Rozet Hubeş, Bensu Erhunöz, Nesrin Çorakçı, Neşe Erçetin, Birsan Kaplangı, Necdet Mahfi Ayrıl, Toron Karacaoğlu, İsmet Ay, Kamran Usluer, Bilge Zobu, Feridun Karakaya, Ali Taygun, Taner Barlas, Cüneyt Türel, Zihni Göktaş, Erol Keskin, Savaş Dinçel, Mazlum Kiper, Erdal Özyağcılar, Hüseyin Köroğlu, Erhan Yazıcıoğlu, Sezai Alptekin, Hazım Körmükçü, Cem Davran, Mustafa Alabora, Salih Sarıkaya, Kerem Yilmazer, Özdemir Han, Yıldırım Şahinler, Cem Davran, Engin Alkan, Can Başak, Erkan Bir, Avni Yalçın, Ayhan Kavas, Mehmet Gürhan, Saltuk Kaplangı, Atacan Arseven, Argun Kınal, Necdet Yakın, Murat Dal Şehir Tiyatrosu oyunlarda rol alan belli-başlı sanatçılardan bazılarıdır.

Bu dönemde ödenekli tiyatrolar yönetim sorunları, özel tiyatrolar salon bulma zorluğu ve parasal sıkıntılarla boğuşurken olumlu bir gelişme, kimi yerel yönetimlerin tiyatro topluluklarını desteklemeleri olmuştur. Belediyeler amatör tiyatrolara destek verebildikleri gibi, 1580 sayılı Belediye Yasası'na dayanarak, il genel meclislerinin aldığı kararla Şehir Tiyatroları açabilmektedir. Bu bağlamda, seksenli yılların sonlarında İstanbul'da Ba-

Yerel yönetimler ve tiyatro

[karşı sayfada] Murathan Mungan; *Taziye*.



Bakırköy Belediye Tiyatrosu kurulmuş, bu tiyatronun Zeliha Berksoy yönetimindeki etkinlikleri, bu yörede ciddi bir tiyatro olayını başlatmıştır. 1989-90 mevsiminde Haldun Taner'in Zilli Zarife oyunuyla açılan Bakırköy Belediye Tiyatrosu, Moskova'daki ilk temsilinden otuz beş yıl sonra, Nazım Hikmet'in *Ivan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu?* adlı oyununu ilk kez 1991'de Türkiye'de sergilemiş ve bu oyun Eleştirmenler Birliği Ödülü'nü kazanmıştır. Aynı yıl, Uluslararası Gençlik Tiyatroları Şenliği, Bakırköy Belediyesi'nin işbirliğiyle Bakırköy Belediye Tiyatrosu tarafından gerçekleştirilmiş, ertesi yıl Aiskhylos'un *Oresteia*'sı sahnelenmiştir. Ne var ki bu tiyatro da yerel yönetim değişiminin etkisinden uzak kalamamış, 1994 belediye seçimlerinden sonra, bir yıl önce bu tiyatroya tahsis edilen Aziz Nesin Sahnesi kapatılmış, tiyatronun yönetmeliği değiştirilmiş, Zeliha Berksoy'un yetkileri elinden alınarak 1995'te yerine Pekcan Koşar atanmıştır. Bakırköy Belediye Tiyatroları genel sanat yönetmenliğini 1997'den bu yana Müşfik Kenter yapmaktadır. Bu tiyatro son iki yılda, Ataköy Yunus Emre Kültür Merkezi'nde Otaoyuncular'ın *Ferhangi Şeyler*, Refik Erduran'ın *Açıl Susam Açıl*, Aziz Nesin'in *Hadi Öldürsene Canıkom* adlı oyunlarını sahnelemiştir.

Beşiktaş Belediyesi'nin katkılarıyla tamamlanan Afife Jale Sahnesi TOBA'ya tahsis edilmiştir. Belediye ayrıca Akatlar'da, içinde tiyatro salonu, sergi alanı, tiyatro derslikleri, prova mekânları bulunan bir kültür merkezi açmıştır. Anadolu'da da belediyelerin desteğiyle etkinlik gösteren tiyatroların sayısı her gün artmaktadır. Bu tiyatroların en kıdemlisi olan Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu 1964'te kurulmuştur ve her yıl yerli ve yabancı oyunlar sahneleyerek günümüzde de varlığını sürdürmektedir. On altı yıl aradan sonra yeniden açılan Adana Şehir Tiyatrosu, Ankara Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, Ankara Mamak Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Antalya Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, Bursa Şehir Tiyatrosu, Denizli Belediyesi Şehir Tiyatrosu (DE-Tİ), Diyarbakır Şehir Tiyatrosu, Diyarbakır Sur Belediyesi Tiyatrosu, Gaziantep Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, İzmit Büyükşehir Belediye Tiyatrosu, Konya Şehir Tiyatrosu, Salıhlı Belediyesi Şehir Tiyatrosu, Samsun Büyükşehir Belediyesi Oda Tiyatrosu, Samsun Gazi Belediyesi Tiyatro Topluluğu, Bartın Bölge Tiyatrosu, Esenyurt Belediyesi Rıfat Ilgaz Kültür Merkezi ile ona bağlı amfitiyatro vb., yerel yönetimlerden destek alan tiyatrolar yurdun çeşitli yörelerinde tiyatro sanatını tanıtan ve sevdiren kuruluşlardır.

Salıhlı eski belediye başkanı Zafer Keskiner'in bir evlendirme daire-sinden dönüştürerek yaptırdığı donanımlı tiyatro salonu, bu salonda sergilenmesini sağladığı oyunlar, 1985'de başlattığı ve kendi belediye başkanlığı

[karşı sayfada] Aiskhylos;
Oresteia, İstanbul Şehir
Tiyatrosu, 1991-92, koro.

süresince sürdürdüğü şiir ikindileri, tiyatro kursları, oyun yazma yarışmaları ve başarılı görülen oyunların yazarlarına verilen ödüller, bu oyunların kitap olarak yayımlanması, bu yerel yönetimin imrenilecek, örnek alınacak kültür hizmeti olarak tarihe geçmiş, bu hizmete katılma şansını elde eden aydınlara, sanatçılara sanatımızın geleceği konusunda iyimserlik aşılamıştır.

1979 yılında bir dernek statüsünde etkinliklerine amatör olarak başlayan, tiyatro ve müzik dallarında kurslar açan ve çocuk oyunları sergileyen Kocaeli Bölge Tiyatrosu 1986'dan başlayarak profesyonel olmuş, bir yandan, eğitim programını ve amatör çalışmalarını sürdürürken, bir yandan turneler düzenlemiştir. Burhan Akçin yönetimindeki Kocaeli Bölge Tiyatrosu'nda, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var*, Çetin Altan'ın *Tahtıravalli*, Müjdat Gezen'in *Sevgi Çiçekleri*, Ionesco'nun *Sandalyeler*, Ephraim Kishon'un *Nikâh Kağıdı*, Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı*, Ferhan Şensoy'un *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı*, Muzaffer İzgü'nün *Tavuk Vakasının Epik Komedyası*, J. Hasek'in *Aslan Asker Şvayk* gibi birbirinden çok farklı türde oyunlar sahnelenmiştir.

1982'de kurulmuş olan Denizli Tiyatrosu (DE-Tİ), kurucusu ve sanat yönetmeni Sadık Aslankara'nın çabasıyla uzun yıllar pek çok oyun sergilemiş, kendi yöresinde tiyatro sanatını sevdirmiş, seyirci yetiştirmiş bir topluluktur. 1993 yılında Tahsin Önal'ın girişimi ve belediye meclisinin kararıyla kurulan, Denizli Belediyesi Şehir Tiyatrosu da beş yıl içinde yirmi bir oyun sergilemiş, çevre il ve ilçelere turneler düzenlemiş, kurslar açmış, deneysel çalışmalar yapmıştır. İzmit Büyükşehir Belediye Tiyatrosu 1997 yılında açılmış ve tiyatronun sanat yönetmeni Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği *Hamlet*, hiç budanmadan, beş saatlik bir gösteri olarak sahnelenerek Türk tiyatrosunda bir ilki gerçekleştirmiştir. 1992'de kurulan Antalya Belediyesi Tiyatro Atölyesi giderek kadrosunu genişletmiş, yerli ve yabancı tiyatro dağarcığının seçkin örneklerini sahneleyerek, seyircisini artırmıştır. 1997-98 mevsimini Turgut Özakman'ın *Bir Şehnaz Oyun'u*yla açan Antalya'nın Atölye Sahnesi'ndeysen, Muhammet Uzuner'in yönettiği, Ülker Köksal'ın *Karanlıkta İlk Işık*, Kubilay, Athol Fugard'ın *Ada* oyunları sahnelenmiştir.

İstanbul'un önde gelen kudemli özel tiyatroları

Seksenli ve doksanlı yıllarda özel tiyatroların genel görünümü, tiyatro sanatının bu alanda da siyasal yaşamda meydana gelen değişikliklerden etkilendiğini, çeşitli baskılarla karşılaştığını, bununla beraber yaşamını sürdürdüğünü, hatta atılımlar gerçekleştirdiğini gösterir. Özel tiyatrolar için bunu başarmak, her zaman para ve salon sıkıntısını göğüsleyebilmek anlamına gelmiştir. Önceki dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de sayıların artan özel tiyatro toplulukları, oyunlarını sahneleyecek yer bulmakta

güçlük çekmiş, çoğu zaman aynı sahneyi zaman dilimlerine bölerek paylaşmak zorunda kalmışlardır. Bina sahiplerinin tiyatro salonlarını, daha kârlı olacağını düşündükleri başka yapılara dönüştürmeleri, kimi mevcut yapıların çeşitli nedenlerle yanıp kül oluması veya yıkılması üzüntüyle izlenmiştir. Tiyatro topluluklarının kendi tiyatrolarını yapma girişimi büyük özveriler gerektirdiğinden, bu gibi girişimlerin tamamlanması yıllar sürmektedir. Seksen sonrasında başlayarak sağlanan özel tiyatrolara devlet desteği belli bir rahatlama getirmiş olmakla beraber, özel tiyatroların parasal sorunlarının giderilmesi mümkün olamamış, ayrıca destek faslına ayrılan paranın dağıtımında gözetilen ölçütler her zaman tartışma konusu olmuş, yakınmalara yol açmıştır. Bununla beraber seksenli ve doksanlı yıllarda kimi özel tiyatrolar, ürünleri ve bu ürünlerde gözetilen sanat düzeyi bakımından ödenekli tiyatrolardan aşağı kalmamış, onlarla yarışır, hatta onları geride bırakır duruma gelmiştir. Özel tiyatroların, yurtiçi turneleriyle geniş kesimlere tiyatro götüren, yurtdışında ülkemizi başarıyla temsil eden bir sektör durumuna gelmesi sevindirici bir gelişmedir. Son yıllarda gözlemlenen bir başka oluşum, ekonomik bakımdan gelişmiş ülkelerde sponsorluk adı altında yürütülen bir uygulamanın ülkemizde de yaygınlık kazanmaya başlamasıdır. Bu uygulama, özel sektörün sanat şenliklerine, yarışmalara, tiyatro topluluklarına ya da toplulukların belli bir prodüksiyonuna mali destek sağlaması biçiminde gerçekleştirilmektedir.

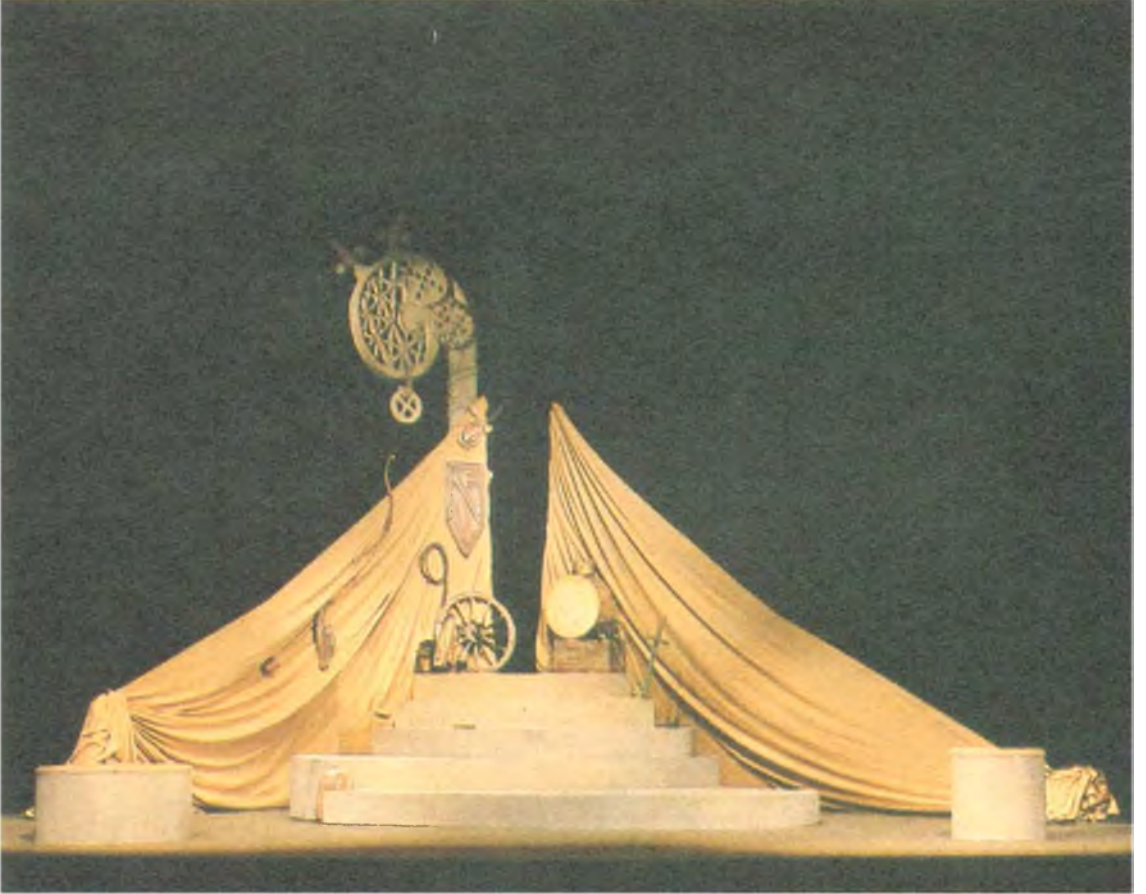
Dostlar Tiyatrosu. Tiyatro yaşamına daha önceki dönemlerde başlayıp günümüze kadar sürdüren ve kendi sanat politikasını tutarlı biçimde izleyen toplulukların başında Dostlar Tiyatrosu gelir. Topluluğun kurucusu, yöneticisi, baş ve çoğu zaman tek oyuncusu Genco Erkal, sanatın topluma karşı sorumlu olduğu, seyirciyi, görmezden gelinmek istenen acı gerçekler konusunda uyarma görevini üstlenmesi gerektiği konusundaki inancını seksenli ve doksanlı yıllarda da sürdürmüş, usta bir oyuncu ve usta bir yönetmen olarak bu uyarıyı sanatsal biçimde yapmaya özen göstermiştir. Seksenli ve doksanlı yıllarda Dostlar Tiyatrosu'nda sergilenen oyunlar arasında, Yaşar Kemal'in daha önce Ali Taygun tarafından sahneye uyarlanmış olan, bu kez Macit Koper tarafından yeniden uyarlanan *Ağrı Dağı Efsanesi*, Nazım Hikmet'in şiirlerinden oluşturulan *Kerem Gibi*, Genco Erkal'ın, "Yalnız bilim adamı değil, bir yurttaş olarak Galile" olarak yorumladığı, Bertolt Brecht'in *Galileo Galilei*, Maxwell Anderson'un Mina Urkan tarafından dilimize çevrilen *Yalınayak Sokrates*, Bertolt Brecht'in *Bay Puntila ile Uşağı Matti*, Zeliha Berksoy ve Mehmet Akan'ın da rol aldıkları Edward Bond'un *Yaz*, Genco Erkal, Zeliha Berksoy ikilisinin kotardığı

Yeni Özel tiyatro toplulukları

Brecht Kabare, Kral Übü'den uyarlanan *Üzbik Baba*, Vaclav Havel'in *Buruk Ezgi*, Nazım Hikmet'in Mehmet Ulusoy yönetiminde sergilenen ve genç sanatçı Jülide Kral'a da ödül getiren *Sevda Bulut*, Genco Erkal'ın yeniden yorumladığı, Gogol'ün *Bir Delinin Hatıra Defteri*, Nazım Hikmet'in dizelerinden oluşturulmuş *İnsanlarım*, Aziz Nesin'in öykü ve şiirlerinden derlenmiş *Bir Takım Azizlikler*'i görürüz. 1997–1998 mevsimini Mehmet Ulusoy'un yönettiği, müziklerini Kudsi Erguner'in yaptığı, Genco Erkal'ın yanı sıra Tülay Ekinci ve Emre'nin de rol aldığı, Calvino'dan esinlenilmiş *Simyacı* ile kapatan Dostlar Tiyatrosu, yeni mevsime Bertolt Brecht'in oyunlarından ve şarkılarından derleyerek oyunlaştırdığı, Zeliha Berksoy'un canlandığı *Yosma*'yla girmiştir. Genco Erkal, bir yandan toplumcu tiyatro adına üstlendiği görevi yerine getirmek için çoğu kez tek başına, bitmez tükenmez bir enerjiyle sahneye çıkmayı sürdürürken, öte yandan da Ankara'ya ve Anadolu'nun pek çok iline yaptığı turneler ve yurtdışındaki başarılı gösterileriyle sanatını ülke içindeki ve dışındaki sanatseverlere kabul ettirmiş, çeşitli kurumların ödülleri ile ödüllendirilmiştir. Bülent Erkmen, Naz Erayda, Ferit Edgü, Genco Erkal, Ani Çelik Arevyan'ın ekip çalışmasıyla gerçekleşen *DUO* adlı kitap–tiyatro, bir oyuncunun sanatını ölümsüzleştiren özgün bir yapıt olarak yayımlanmış, Dikmen Gürün'ün sözleriyle, “oyuncuyla yazarın hesaplaşması”, “yazarın ürettiği metinle, oyuncunun ürettiği oyun arasındaki etkileşim, iki farklı ifade biçiminin, iki farklı dışavurumun buluşması” olarak tanımlanmıştır.¹

1 “Duo Üzerine Düşünceler”, *Cumhuriyet*, 12 Mart 1997.

Kent Oyuncuları. Çağdaş tiyatro anlayışı, özenli ve düzeyli çalışmalarıyla kendini kabul ettirmiş ve seyircisini oluşturmuş olan, uzun ömürlü bir topluluk da Kent Oyuncuları'dır. Yıldız Kenter'in özverili çalışmasıyla yaşamını sürdüren bu topluluk, yirmi yıla yakın bir süredir hem para sorunlarıyla başetme, hem de İstanbul seyircisini düş kırıklığına uğratmama çabası içindedir. İlke olarak repertuarında her zaman yerli oyunlara da yer veren Kent Oyuncuları'nın seksenli ve doksanlı yıllarda sergilediği oyunlar arasında, Ülker Köksal'ın *Uzaklar*, Güngör Dilmen'in *Ben Anadolu*, Aziz Nesin'in *Bir Şey Yap Met*, Dinçer Sümer'in *Eski Fotoğraflar*, Memet Baydur'un *Yalnızlığın Oyuncakları*, Maskeli Süvari, Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı*, Adalet Ağaoğlu'nun *Çok Uzak Fazla Yakın*, Refik Erduran'ın *Ramiz ile Jülide*, Eşekdağın *Sevda*sı, Muzaffer İzgü'nün *Lütfen Kızım Evlenir misiniz?* gibi yerli oyunlarla, Colin Higgins'in *Harold ve Maude*, L. Razumskaya'nın *Sevgili Yelena Sergeyevna*, Arnold Wesker'in *Kökler*, Alan Aykbourn'un *Nice Yıllar*, Athol Fugard'ın *Sanı Sabır Çiçekleri*, D. L. Coburn'un *Konken Partisi* gibi oyunları bulunmaktadır. Tür ve nitelik açısın-



Gönçer Dilmen; *Ben Anadolu*, dekor: Osman Şengezer.

dan birbirinden farklı olan bu oyunlar, Kent Oyuncuları'nın oyun seçiminde en çok dramatik yeterlik ve kendi kadrosuna uygunluk gözettiğini gösterir. Topluluğun vazgeçilmez üyesi Müşfik Kenter, seksenli yıllarda pek çok tek kişilik oyunda ustalığını sergilemiştir. Murathan Mungan'ın Orhan Veli'nin şiirlerinden uyarladığı *Bir Garip Orhan Veli*, Oğuz Aral'ın Nazım Hikmet'in şiirlerinden ve mektuplarından oyunlaştırdığı ve yönettiği *Kuvayı Milliye Destanı*, Talat Sait Halman'ın Shakespeare oyunlarından derlediği *Krallar ve Soytanlar*, David R. Rineis'in sahneye uyarladığı, Muzaffer Menemencioglu'nun dilimize çevirdiği *Savunma*, Oğuz Aral'ın yönettiği *Van Gogh* bu tür tek kişilik sahne çalışmalarıdır. Müşfik Kenter, Özer Ozankaya'nın Atatürk'ün *Büyük Nutuk*'undan yaptığı bir seçkiyi, *Nutuk*'un okunuşundan yetmiş yıl sonra sahneleyerek tarihi önemi olan bir olay gerçekleştirmiş, Muhsin Ertuğrul ödülüne layık görülmüştür. Kent Oyuncuları, 1997-98 tiyatro mevsimini, Mehmet Birkiye'nin yönettiği, Osman Şengezer'in sahne tasarımı yaptığı, Müşfik Kenter ve Bekir Aksoy'un rol aldıkları, Eric Emmanuel Schmidt'in *Helen* adlı oyunu ile kapatmıştır. Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Şükran Güngör beraberliğinin ürünü olan pek çok oyunla eleştirmenlerin övgüsünü kazanmış olan Kent Oyuncuları, yönetmen ve oyuncu Mehmet Birkiye'nin ve Yıldız Kenter'in eğitiminden geçmiş genç ve yetenekli öğrencilerinin katkısıyla Türk tiyatrosunun en başarılı özel topluluklarından biri olmuştur. Devlet Sanatçısı unvanına sahip olan Yıldız Kenter, 1998 yılında sahne yaşamının ellinci yılını *Maria Callas* adlı oyundaki olağanüstü başarısıyla taçlandırarak tamamlamıştır.

Dormen Tiyatrosu. Türk tiyatrosuna başka bir çizgide katkıda bulunan uzun ömürlü topluluklardan biri de Dormen Tiyatrosu olmuştur 1972 yılında parasal sorunlar nedeniyle perde kapatmak zorunda kalan Dormen Tiyatrosu 1984'te yeniden açılmıştır. Yönetici, yönetmen, oyuncu ve yazar Haldun Dormen'in sonsuz enerjisiyle her mevsim birkaç yeni oyun hazırlayan topluluk, genellikle Feydau, Ray Cooney, Neil Simon gibi yazarların güldürü türündeki oyunlarını sergilemektedir. Kadrosunda Metin Serezli, Nevra Serezli, Köksal Engür gibi usta sanatçılara yer veren Dormen Tiyatrosu'nun sergilediği oyunlar arasında, Dario Fo'nun Tunç Yalman tarafından yönetilen *Nerdeyse Kadın*, Gencay Gürün tarafından yönetilen *Çıkmaz Sokak* gibi toplumsal eleştiriye yönelik oyunları yanında, çoğunu Haldun Dormen'in, Çetin Akçan'ın, Metin Serezli'nin yönettiği, *Muhteşem İkili*, *Alo Arkadaş*, *Kiralık Nişanlı*, *Sevgilime Göz Kulak Ol*, *Beşten Yediye*, *Kaç Baba Kaç*, *Hangisi Karısı*, *Şahane Züğürtler*, *İkinin Biri*, *Karmakarışık*, *Çılgin Sonbahar*, *Arapsaçı*, *Elizabeth*, *Komik Para*, *Günaydın Mr. Weill*,

Muhteşem İkili, Alo Arkadaş, Dört As, Oyun Karıştı, Şarkılar Susarsa, Bu Film Görmüştüm, Olacak Şey Değil gibi yanlış anlama, sürpriz, ironi, beklenti bozma hünerleriyle güldürücü durumlar üreten, fakat ucuz güldürüye, bayağılığa hiç yer vermeyen müzikli veya müziksiz oyunlar yer almıştır. Kıvrak bir üslupla sahnelenen bu oyunlarda, genellikle kendisinin de içinde olduğu oyuncu kadrosuyla Haldun Dormen, seyircinin kendini daha zeki, daha canlı, daha neşeli hissetmesini sağlayacak bir şaka, bir oyun, bir özgürlük alanı yaratmaya özen göstermektedir.

Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu. Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu, Nisa Serezli'nin sıcak ve sevimli kişiliğine uygun, duygulu komediyalar sahneleyerek, çok tutulan, geniş bir seyirci topluluğunun sevgisiyle beslenen bir topluluk olmuştur. *Anasının Kuzusu, Türkülü Nalınlar, Cennetlik Kaynana, Tatlı Kaçık, Paşaların Paşası, Töre, Benim Matrak Ailem, Hayırdır İnşallah, Yavru Kuşlar, Çifte Kumrular, Ah Şu Gençler, Caniko* gibi oyunları tiyatromuzda çok kendine özgü bir yer yapmış olan topluluk, 1963-64 ve 1968-1969 yıllarında İlhan İskender En İyi Kadın Oyuncu ödüllerini, 1977-78 Ankara Sanatseverler En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü kazanmış olan Nisa Serezli'nin 1992 yılındaki vakitsiz ölümünden sonra bir süre Tolga Aşkıner tarafından Tiyatro Canikom adı altında tiyatro yaşamına devam etmiştir. Kültür Bakanlığı'nın 1988-89 yılının en iyi tiyatro topluluğu ve 1989 Avni Dilligil Jüri Onur Ödülü'nü kazanmış olan topluluğun yaşamı, 1995'te Tolga Aşkıner'in ölümüyle son bulmuştur. Nisa Serezli'ni anısını yaşatmak amacıyla onu sevenler tarafından konulan Tiyatroda Yılın Kadını Nisa Serezli ödülü her yıl başarılı bir tiyatro kadınına verilmektedir.

Ortaoyuncular. Seksenli yıllarda tiyatro yaşamına katılan topluluklardan biri, Ferhan Şensoy'un yönetimindeki Ortaoyuncular topluluğu olmuştur. Düşünce ağırlıklı oyunlardan ve toplumsal taşlamalardan buruk güldürülere kadar uzanan geniş bir yelpazede oyun sergileyen ve tiyatromuzda çok kendine özgü bir yeri olan topluluğun yöneticisi ve beyni Ferhan Şensoy, 1980'de Küçük Sahne'de sahnelediği ilk oyunu *Şahları da Vururlar* ile tiyatro yaşamına güçlü bir soluk getirmiş, seyirciden büyük ilgi görmüştür. Ferhan Şensoy, Zeliha Berksoy ile birlikte sunduğu Bertolt Brecht'in *Anna'nın Yedi Günahı*'ndan uyarılma *Yedi Ölüm Günahı, Binbir Gece Cınayeleri, Fırıncı Şükrü, Deli Fahap, Nuri ve Ötekiler, Kahraman Bakhal Süpermarkete Karşı, Muzır Müzikal, İstanbul'u Satıyorum, İçinden Tramvay Geçen Şarkı*, 1987'den bu yana zaman içinde yenilenerek sürdürülen *Ferhangi*

Şeyler, Parasız Yaşamak Pahalı, Güle Güle Godot, Köhne Bizans Operası, Şu Gogol Delisi, Soyut Padişah, Yorgun Matador, Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu, Üç Kurşunluk Opera, Felek Bir Gün Salakken, Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri gibi başarılı oyunlarla seyircinin sevgisini hakettiğini kanıtlamıştır. Bu oyunların en belirgin özelliği, Ferhan Şensoy'un ortaoyununda görülen sözcüklerle oynama geleneğini yepyeni bir biçimde geliştirmiş, güncel olaylara uygulamış olmasıdır. Ferhan Şensoy'un seyircisi bu yeni tadın tiryakisi olmuştur. Ferhan Şensoy, 1995'te sergilediği *Üç Kurşunluk Opera*'yla ilgili olarak, "John Gay'in 1728'de sahnelenen *Dilenciler Operası*'nın tam 200 yıl sonra güncelleşmesini yapan Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sını bugünün Beyoğlu'suna uyarlarken, ben kendimi Brecht'ten çok Ortaoyununa, Kel Hasan Efendiye, Abdülrezzak Efendi'ye yakın hissettim." demektedir.¹ Ferhan Şensoy'un sahnelediği *Mızır Müzikal*'in bir temsili sırasında bazı seyircilerin, Müslümanlığa hakaret ediliyor gerekçesiyle oyunu engellemeye çalışmasından sonra, 7 Şubat 1987 gecesi oyunun sergilendiği Şan Tiyatrosu tümüyle yanmıştır. Ferhan Şensoy'un tiyatroya önemli bir katkısı, 1988'den bu yana oyunlarını sergilediği Ses Tiyatrosu'nu onararak yeniden sanat yaşamına kazandırması olmuştur. Ferhan Şensoy-Derya Baykal beraberliğinin verimli ürünlerinden biri de, Kuruçeşme kıyısına bağlı bir geminin "İçinden Dalga Geçen Tiyatro" adı altında seyir tiyatro salonuna dönüştürülmesidir. Bu sahnede *Seyircili Seyir Defteri*, *Kırkambar* gibi kabare türünde oyunlar sergilenmektedir. 1998 yılında yenilenmiş olan Ses Tiyatrosu salonunda Ferhan Şensoy'un Haldun Taner'in düz yazılarından ve skeçlerinden derleyip kurguladığı, Derya Baykal'm yönettiği *Haldun Taner Kabare* ve Ferhan Şensoy'un hapishaneleri dolaşarak yaptığı gözlemlerin, edindiği izlenimlerin ve topladığı bilgilerin ışığında yazdığı ve yönettiği, hapishanedeki insan haklarına aykırı uygulamaları eleştiren oyunu *Çok Tuhaf Bir Soruşturma* sahnelenmiştir. Ferhan Şensoy'un yanında Tuncel Kurtiz, Baykal Kent, Rasim Öztekin, Levent Ünsal gibi sanatçıların da rol aldığı bu oyunda, Karagöz perdesi kullanılarak film ve video kayıtları bu perdeye yansıtılmıştır. Bu uygulama Şensoy'un mekân değiştirme sorununu aşma, konuya akışkanlık kazandırma, aynı zamanda geleneksel kaynaklardan yararlanma konularında araştırmacı ve deneyici tutumunda ısrarlı olduğunu göstermektedir.

■ 7. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ni tanıtan dergisi, s. 60-61.

[karşı sayfada] Ferhan Şensoy; *Soyut Padişah*, Ortaoyuncular, 1989-90. Gülümser Gülha, Ferhan Şensoy.

Gülriş Sururi-Engin Cezzar Topluluğu. İstanbul'un, özenli ürünleriyle tiyatro tarihimize kendine özgü bir yer yapmış olan, uzun ömürlü özel topluluklarından biri de Gülriş Sururi-Engin Cezzar Topluluğu olmuştur. Bu topluluk, Gülriş Sururi Tiyatrosu adı altında seksenli ve doksanlı yıl-



larda da etkinliklerini sürdürmüştür. Gülriz Sururi'nin yazdığı, Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği, bir tiyatro sanatçısı kadının yaşamından bir kesiti canlandıran *Tiyatrocu*, Edith Piaff'ın yaşam öyküsünden Başar Sabuncu'nun oyunlaştırdığı, Esin Engin'in müzik direktörlüğünü, Geyvan Mc Millan'ın koreografisini yaptığı *Kaldırım Serçesi*, Gülriz Sururi'nin müzikli tiyatro sanatçısı olarak ustalığını kanıtladığı oyun olmuş, Engin Cezzar'ın uyarladığı ve yönettiği *Filumena*, Edward Albee'nin *Tatlı Para*, Bilgesu Erenus'un yazdığı, Rutkay Aziz'in sahnelediği *Halide* gibi oyunlar, bu topluluğun işini ciddiye aldığını, kolay olanla yetinmediğini göstermiştir. Çalışmalarına kısa bir süre ara veren topluluk 1991'de *Sokak Kızı Irma*'yla tiyatro yaşamına yeniden başlamış ve Edward Albee'nin *Everything in the Garden* adlı oyunuyla devam etmiştir. Gülriz Sururi tiyatro çalışmalarını, kendi yazdığı, Engin Cezzar'ın sahnelediği *Söyleyeceklerim Var* adlı oyunuyla sürdürüyor. Gülriz Sururi'nin kendi anılarından, gözlemlerinden ve şarkılardan oluşan bu müzikli oyunun müzik yönetmenliğini Cumhur Barışkan, çevre düzenini Ayhan Kayar, kostümlerini Sadık Kızılağaç yapmış Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan Hakan Vanlı da oyunda rol almıştır.

Yeditepe Oyuncuları. 1982 yılında kurulup da etkinliklerini günümüze dek sürdüren özel tiyatrolardan biri de Hadi Çaman'ın Yeditepe Oyuncuları'dır. Yeditepe Oyuncuları'nın repertuarında, Dinçer Sümer, Aziz Nesin, Esin Özgül, Başar Sabuncu, Mustafa Kezer, Haluk Işık, Tuncer Cücenoglu gibi yerli yazarların oyunları yanında, tanınmış yabancı yazarların oyunları da yer alır. 1983'te Haldun Dormen'in sahnelediği, Fusun Önal'ın konuk sanatçı olarak katıldığı *Kelebekler Özgürdür*, oynandığı mevsimin en iyi oyunu seçilmiştir. Doksanlı yıllarda Dario Fo'nun *Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü*, Alfonso Pazo'nun *Evet Evet Evet*, *Muhteşem Sersemi*, Haluk Işık'ın *Hoşgeldin Amerika*, Tuncer Cücenoglu'nun *Matruşka*, Peter Shaffer'den Sevgi Sanlı'nın dilimize çevirdiği *Küheylan*, Jelena Kohut'un yazdığı, Tuncel Kurtiz'in yönettiği *Sen Beni Sevmiyorsun*, Nejat İşler'in *Biz Zavallı Erkekler* adlı oyunlarını sergileyen Hadi Çaman Yeditepe Oyuncuları, günümüz tiyatrosunun, çeşitli dallarda ödülleri kazanmış olan ciddi tiyatro topluluklarından biridir.

Ali Poyrazoğlu-Korhan Abay Tiyatrosu. Seksenli yılların başında Ali Poyrazoğlu-Korhan Abay Tiyatrosu, *Çılgınlar Kulübü* adlı oyunla çığırın bir çıkış yapmış, oyunun yönetmeni Bülent Kayabaş ile Ali Poyrazoğlu, Avni Dilligil ödülleriyle ödüllendirilmiştir. Bu başarılı güldürüyü, Korhan Abay'ın, oyunculuğuyla aynı ölçüde övgü toplayan *Morfin* adlı oyun izle-

miştir. Ali Poyrazoğlu tarafından sahnelenen Alfonso Pazo'nun *Evet, Evet, Evet*, müziğini Esin Engin'in yaptığı, Aziz Nesin'in *Deliler Boşandı*, dekor tasarımı Metin Deniz'in yaptığı, Ayla Algan'ın rol aldığı *Orkestra*, Edward Albee'nin *Hayvanat Bahçesi*, öykü, şiir, skeçlerden oluşan *Hosçakal İstanbul*, Ali Poyrazoğlu'nun Altan Erbulak ile birlikte rol aldığı *Dünyalar*, Manoles Corres'in *Yanımdaki Yatak*, kukla gösterileri bölümlerini içeren *Ali Harikalar Diyarında*, *Şaka Şaka*, *Eski Çamlar Bardak Oldu* vb. gibi yapımlar, şimdiki adıyla Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun, en çok güldürü türünde oyun sergileyen bir topluluk olduğunu gösterir. Jofrey Maddow-John Driver'in Çehov'un yaşam öyküsünden esinlenerek yazdıkları, Oben Güney'in sahnelediği *Uzakta Piyano Sesleri*, incelikli ve derinlikli bir çalışma olarak topluluğun tarihi içinde özel bir yer almış, yönetmeni Oben Güney'e ve başrol oyuncusu Ali Poyrazoğlu'na ödüller getirmiştir. Broadway'de sahnelenen Sinan Unel'in yazdığı *Pera Palas* adlı oyundaki Pera Palas'la ilgili üç ayrı öyküde üç ayrı karakteri canlandıran Ali Poyrazoğlu yurtdışında da olumlu eleştiriler almıştır. Yıllardır gösterilerini sunduğu Sıraselviler'deki tiyatro salonunu bırakmak zorunda kalan Ali Poyrazoğlu 1994'ten sonra perdesini Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'nde açmış, ancak 1997 yılında Fındıkzade'de kendi salonuna kavuşmuştur. Yirmi altı yıl aralıksız perde açan, hiç seyircisiz kalmayan Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun, genç yeteneklere kurslar veren bir de tiyatro okulu vardır.

Bizim Tiyatro. 1981 yılında Zafer Diper'in yönetiminde kurulan Bizim Tiyatro, Shakespeare'in *Hamlet*, Ben Jonson'un *Volpone*, B. Collins'in Kafka'dan uyarladığı *Yargı*, Georg Büchner'in *Woyzeck*, Nazım Hikmet'in yapıtlarından oluşturulmuş olan *Şeytanistan*, Zafer Diper'in sahneye uyarladığı *Milena'ya Mektuplar*, Macit Koper'in sahnelediği Manuel Puig'in *Örümcek Kadının Öpücüğü*, Kafka'dan *Dava* gibi dünya tiyatrosunun seçkin yapıtlarını sahneleyen iddialı topluluklardan biridir. Bizim Tiyatro 1998 yılına Zafer Diper'in yönettiği, altmış sekiz kuşağının dramını ele alan *Devrimi Çok Sevmiştik* adlı oyunla girmiştir.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu. Deniz Türkali, tiyatro yaşamına seksenli yıllarda katılmış, Baro Han'ın bodrum katındaki Tiyatro Atölye'de *İyi Bir Yurttaş Aranıyor* (1981), *Küçük Sevinçler Bulmalıyım* (1982), *Her Şey Satılık Değil* (1983) adlı oyunları sahneledikten sonra, Nezihe Meriç'in *Sevdican* adlı tek kişilik oyununu önce Almanya'da, sonra Türkiye'de sergilemiştir. Yetmişli ve seksenli yılların ünlü Devekuşu Kabare Tiyatrosu, yapıtlarıyla bu kuruluşu besleyen Haldun Taner'in ölümünden sonra eski gücünü yitir-

miş, Turgut Özakman'ın *Deliler* adlı oyunundan sonra 1988'de çalışmalarına ara vermiştir. 1991'de yeniden perde açan Devede Kuşu Kabare Tiyatrosu salon sorunu yüzünden tiyatro yaşamına son vermek zorunda kalmıştır.

İstanbul Sanat Tiyatrosu. Fora Anonim Şirketi adına çeşitli sanat dallarında sürdürülen etkinliklerden biri, İstanbul Sanat Tiyatrosu'nun çalışmalarıdır. Topluluk daha önce AST'da sahnelenen Hans Fallada'nın *Küçük Adam Ne Oldu Sana'sını*, Rutkay Aziz yönetiminde sergilemiş, bu oyunu Refik Erduran'ın yazıp Cüneyt Gökçer'in yönettiği *Tamirci* izlemiştir. Obey Güney'in yönettiği, müzik danışmanlığını Zülfü Livaneli'nin yaptığı, Işıl Yücesoy, Gülen Karaman, Orhan Alkaya'nın rol aldığı, Tuncer Cücenoglu'nun *Çıkamaz Sokak* adlı oyunu aynı tiyatrodaki sahnelenmiş, Oyunun yönetmeni Obey Güney ödüle layık görülmüştür.

Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu. Altmışlı yıllardan bu yana tiyatro yapan, kendine özgü bir biçemi olan, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, yıllarca bulvar güldürüsü türünde oyunlar sahneleyen, klasik aile dramı formülünü bizim yaşamımıza ustalıkla uygulayarak seyirciyle sıcak bir ilişki kurmayı başaran popüler bir topluluktur. Özellikle Gazanfer Özcan'ın canlandığı, biraz şaşkın, biraz muzip, her zaman çok sıcakkanlı ve çok edepli ev erkeği tipi, bir tiyatro sahnesinin sınırlarını aşmış günlük yaşamımızın gerçeği olmuştur. Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, 1994'de son olarak Georges Feydau'nun *Kuyruksuz Yalan* ve *Canım Cennet* adlı oyunlarını sergiledikten sonra, otuz iki yıllık başarılı tiyatro yaşamını arkasında bırakarak perdelerini kapatmıştır. Gazanfer Özcan, kendisiyle yapılan bir söyleşide, kapanma kararını yalnızca parasal nedenlerle almadıkları, diledikleri nitelikleri taşıyan oyuncu bulmakta zorlandıklarını belirttikten sonra, televizyonun açtığı yeni alanlar karşısında "kayıtsız şart-sız yalnızca tiyatroyla tatmin olan insanların sayısı azaldı" saptamasını yapıyor ve tiyatroların kapanma kararına üzülen seyircilerinin karşısına kendilerinin de TV dizilerindeki rolleriyle çıkmayı sürdüreceklerini belirtiyor.¹

Doksanlı yıllarda tiyatro yaşamımıza, Tiyatro Stüdyosu, İstanbul Tiyatrosu, Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu, Tiyatro Ayna gibi sanat kaygısını ön-de tutan, zevk düzeyini yükselten yeni özel tiyatro toplulukları katılmıştır. Ayrıca, Öteki Tiyatro başlığı altına deneysel çalışmalar yapan, tiyatro sanatına yeni ufuklar açmaya çalışan toplulukları yanında, müzikli ya da müziksiz hafif güldürüler kotaran yeni popüler tiyatro toplulukları da vardır.

¹ Yonca İnal, "Ve Bir Perde Daha Kapanıyor", *Tiyatro* dergisi, Ekim 1994 sayı: 42, s. 58-59.

Stüdyo Tiyatrosu. Çekirdek kadrosu Ahmet Levendoğlu, Zuhal Olcay, Haluk Bilginer'den oluşan Stüdyo Tiyatrosu, Harold Pinter'in *Aldatma* adlı oyunuyla İstanbul'un tiyatro yaşamına 1990 yılında katılmış, başarıyla sahnelenen bu oyunu, Yücel Erten'in yönettiği Willy Russel'in *Kan Kardeşler*, *Derin Bir Soluk Al*, Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği, Haluk Bilginer ile Ahmet Uğurlu'nun rol aldığı, Turgay Nar'ın *Çöplük* adlı oyunu izlemiştir. Terry Johnson'un Sigmund Freud'un yaşamından esinlenerek yazdığı, Ahmet Levendoğlu'nun dilimize çevirdiği, Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği *Histeri*, sahnelendiği 1996-1997 yılının en başarılı prodüksiyonlarından biri olmuştur. Stüdyo Tiyatrosu 1998 yılına Jean Genet'in *Balkon* adlı oyunuyla girmiş, Başar Sabuncu'nun yönettiği, Selim Atakan'ın müziğini yaptığı oyun büyük bir başarı sağlamış, çok olumlu eleştiriler ve pek çok dalda ödül almıştır. Tiyatro Stüdyosu yapımlarının başarısında, çevre tasarımlarını yapan Duygu Sağıroğlu'nun, giysi tasarımını yapan Sevim Çavdar'ın payı büyüktür.

Tiyatro İstanbul. 1995 baharında Gencay Gürün yönetiminde perde açan Tiyatro İstanbul'da ilk olarak Hakan Altın'ın yönettiği C. P. Taylor'un *Nereye Kadar* ve Bernard Slade'in *Seneye Bugün* adlı oyunları sahnelendi. Ertesi mevsim Gencay Gürün, Barillet ve Gredy'nin *Çetin Ceviz* adlı oyununu, Tunç Yalman, Raymond Fiz Simons'un, *Aktör Kean* adlı oyununu, 1996-1997 mevsiminde Engin Gürmen, Aleksei Nikolayeviç'in *Eskimeyen Oyun*, Gencay Gürün Neil Simons'un *Yeni Baştan* adlı oyunlarını sahnelediler. 1998 yılına Jasmina Reza'nın yazdığı, Gencay Gürün'ün yönettiği, *Sanat* adlı oyunla giren Tiyatro İstanbul, Nedret Güvenç, Haluk Kurdoğlu, Nevra Serezli, Cihan Ünal, Can Gürzap, Cüneyt Türel, Tomris Oğuzalp, Berna Laçın, Cem Davran gibi Devlet Tiyatrosu'nun, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun deneyimli sanatçılarının katkılarıyla kaliteli tiyatroya örnek oluşturmuştur.

Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu. Son yıllarda tiyatronun sanat düzeyini yükselten toplulukların biri de Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu olmuştur. Bu topluluk, Tilbe Saran ve Cüneyt Türel'in rol aldığı, Ronald Duncan'ın *Abelard ve Heloise* adlı oyunuyla tiyatro yaşamına katılmış, August Strindberg'den Zeynep Avcı tarafından dilimize çevrilen, Köksal Engür, Tilbe Saran ve Cüneyt Türel'in rol aldığı *Alacaklılar*'la devam etmiştir. Bu iki çok başarılı oyunun yönetmeni Işıl Kasapoğlu, dekor tasarımcısı Duygu Sağıroğlu'dur.

Tiyatro Ayna. Dilek Türker, İstanbul seyircisinin karşısına Tiyatro Ayna adını verdiği tiyatrodaki Aziz Nesin'in *Bir Zamanlar Memleketin Birinde* adlı romanından oyunlaştırılan tek kişilik oyunla çıkmıştır. *Mutlu Ol Nazım*,



Jean Genet; *Balkon*,
Stüdyo Tiyatrosu,
1997-98.

Amerika Nerde misin?, *Beni Dünya Kadar Sev*, *Rosa L  xemburg* vb., oyunlarıyla tiyatro yaşamını sürdüren Tiyatro Ayna, 1996-1997 mevsiminde sergilediği Nezihe Araz'ın *Kuvayı Milliye Kadınları*yla Atat  rk   D    nce Derneği'nin   d  l  n   kazanmıştır.

Tiyatro Kare. Nedim Saban'ın yönettiği Tiyatro Kare, 1993'te Neil Simon'un *M  ziksiz Evin Konukları* adlı oyunla Devlet Tiyatrosu'nun ünlü oyuncusu Macide Tanır'ı yeniden seyirci önüne çıkar mı , bu oyunu     dem Sel  şık'ın yorumladığı Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*, Ceysu Koçak'ın yönettiği, bir Franca Rame-Dario Fo oyunu olan *Cadılar Zamanı*, Müşfik Kenter'in yönettiği Francis Veber'in *Salaklar Sofrası*, David Mamet'in *Oleanna*, Claude Magnier'in *Oscar*, 3 *Kadın*, 1 *  apkın* gibi oyunları izlemiştir. Tiyatro Kare, 1997-98 mevsiminde Zeki Müren'in anısına *Bir Demet Yasemen* adlı müzikali sahnelemiştir.

Sadri Alışık Sahnesi. Kültür Bakanlığı tarafından onarılıp   olpan İlhan'ın Sadri Alışık Sahnesi'ne tahsis edilen Köşk Sahne'de, ilk oyun olarak Selim İleri'nin yazdığı, Aliye Uzunatağan'ın yönettiği,   olpan İlhan'ın, Nurseli İdiz'in, Köksal Engür'  n rol aldığı, Duygu Sağıroğlu'nun sahne tasarımı yaptığı *Allahaısmarladık Cumhuriyet* adlı oyunu sahnelenmiştir (1997).

Müjdat Gezen Sanat Merkezi. Müjdat Gezen Sanat Merkezi, Savaş Dinçel'in yönettiği Leonie Ossowski'nin *Tam Rolünün Adamı*yla temsillerine ba lamı  (1990), Dario Fo'nun Müjdat Gezen tarafından yönetilen *Yalnız Kadın*, Caner Güler'in yazıp yönettiği *Aşk Oyunları*, Savaş Dinçel'in yönettiği, Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*, Müjdat Gezen'in yazıp yönettiği *Komikler Ağlamaz* oyunlarıyla tiyatro yaşamını s  rd  rm   tir.

Halk Oyuncuları. Bu dönemin d    nsel içeriğiyle dikkati çeken ve seyircisine bir mesaj vermeyi hedefleyen tiyatro yapımları arasında, Halk Oyuncuları'nın, Ataol Behramoğlu'nun   iirinden Ayşe Emel Mes  i tarafından oyunla tırılıp yönetilen *Mustafa Suphi Destanı*, Dario Fo- Franca Rame'nin gene Ayşe Emel Mes  i tarafından yönetilen *Kadınlar Bizim Kadınlarımız*, Tuncel Kurtiz ve grubunun sergilediği Nazım Hikmet'in *  eyh Bedrettin Destanı* (*Günümüz İçin Bir Ayın*) adlı oyunlarını görüyoruz. Ankara Birlik Sahnesi'nin *Karanlıkta I  k Damlaları* adlı oyununda seyirciye, karanlığın bir parçası olmayı mı, yoksa karanlıkta ı  k damlaları olmayı mı yeğlediği sorusunun yöneltildiği açıklanmıştır.¹

¹   zlem Gülşen, "Karanlığın Parçası Olmayın" *Cumhuriyet*, 1 Nisan 1988.

“Öteki tiyatro” akımı

Kimi özel tiyatroların girişimi ile başlatılmış olan “öteki tiyatro” etkinlikleri öncü, deneysel çalışmaları içermektedir.

Bilsak Tiyatro Atölyesi. Bu alanda başarılı çalışmalar yapan Bilsak Tiyatro Atölyesi'nin Nihal Geyran Koldaş, Ceysu Koçak, Alp Giritli, Önder Güvenç'ten oluşan genç ekibi, 1991'de Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı, örtük anlamlar yüklenmiş sözlerle, yanıtlanmamış sorularla yüklü, acıları, günahları, yalnızlıklarıyla içine kapanık bir dünyayı yansıtan oyununu başarıyla sergileyerek dikkatleri çekti. Bu çalışmayı Stephen Poliakof'un *Gitmeden Önce*, Melih Cevdet Anday'ın *Müfettişler*, bir mim gösterisi olan *Çırılçıplak Bir Gözyaşı*, Heiner Müller'in *Hamlet Makinası* izledi.

Kumpanya. Tiyatromuza yeni bir dil kazandırma ereğiyle yola çıkan, sahne seyirci ilişkisi üzerinde araştırmalar yapan, Naz Erayda ile Kerem Kurdoğlu'nun 1991'de kurdukları Kumpanya topluluğu, Kerem Kurdoğlu'nun *Fayton Soruşturması* adlı oyununu, müziklerini Cem İdiz'in, kostümelerini Naz Erayda'nın yaptığı bir mekân tasarımı olan *Canlanan Mekân*'ı, Kerem Kurdoğlu'nun yazıp yönettiği *Haritadan Naklen Yayın*, Sevim Burak'ın *Everest My Lord*, Naz Erayda'nın yazıp yönettiği *Kim O?* adlı oyunları, Kerem Kurdoğlu'nun yazıp yönettiği *Vınlamanın Binbir Yolu* adlı gösteriyi sergiledi.

Stüdyo Oyuncuları. Stüdyo Oyuncuları, 1992'de Şahika Tekand'ın sahnelediği Beckett'ten *Mutlu Günler*, 1994'te dekorlarını Esat Tekand'ın yaptığı Beckett'in *Beş Kısa Oyun*'u, 1996'da Şahika Tekand'ın yazıp yönettiği *Gergedanlaşma* ve *Savaş Oyunları*'yla alternatif tiyatro bağlamında çalışmalar yaptı. Bu topluluk, 1998 yılında Şahika Tekand'm yeniden yorumladığı, sahne tasarımını Esat Tekand'm yaptığı Beckett'in *Beş Kısa Oyun*'u ve Harold Pinter'in *Gitgel Dolap* adlı oyunuyla çalışmalarını sürdürüyor.

Tiyatro Grup. Tiyatro Grup, 1993'te William Mastro Simone'nin Özkan Schulze tarafından yönetilen Derya Alabora, Özdemir Çiftçioglu'nun görev aldığı *Uçlar*, 1995'de Paolo Taddei'nin *İçerisi*, Terence Nelly'nin *Yaz Gelmesin* adlı oyunları ve 1996'da *Araba* adlı gösterisiyle öncü tiyatro yapan topluluklara katılmıştır.

Oyuncular Tiyatro Grubu. 1991'de kurulmuş olan Oyuncular Tiyatro Grubu, August Strindberg'in *Matmazel Julie*, Oktay Rifat, Yusuf Atılgan, Onat Kutlar'ın yazılarından oyunlaştırılmış *Bahar İsyancıdır* başlıklı kolaj,

Çehov öykülerinden oluşturulmuş *Hayat Çok Güzel*, *Araba* adlı oyunlarından sonra *Işık İnsanları* adlı yapıyı sahnelemiştir.

5. Sokak Tiyatrosu. 5. Sokak Tiyatrosu, Mustafa Avkıran'ın yönettiği, Pa-yidar Tüfekçioğlu'nun oynadığı Venedikt Yerofeayev'in *Moskova İstasyonları* (*Moskova-Petruşki*) adlı tek kişilik oyunu ve gene Mustafa Avkıran'ın Wolf-gand Borhert'ten uyarladığı ve yönettiği *O Salı* adlı oyunu sergilemiştir.

Doksanlı yılların ikinci yarısında, alışılmış tiyatro anlayışından giderek daha çok uzaklaşan, seyirciyle yeni bir iletişim biçimi kurmaya çalışan atölye çalışmaları yapılmaya başlanmıştır. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nın Anadolu ritüellerine yönelme, geleneksel kaynaklardan yararlanma girişimi, Asos şenliği kapsamında seyirciyle birlikte gerçekleştirilen doğaçlama çalışmalar, Öteki Tiyatro kapsamında yapılan kimi öncü çalışmalar, Uluslararası Tiyatro Festivali'nde her yıl modern toplulukların gösterilerine yer verilmesi, bu doğrultuda bir gelişimin yaygınlık kazanma eğiliminde olduğunu gösteriyor. Alışılmış düzenlemelerin dışına çıkmayı amaçlayan bu çalışmalara, mevcut sahne ve seyir yeri mekânlarının uygun olmayışı sanatçıları yeni mekân arayışlarına yöneltiyor. Bu bağlamda, tarihi Darphane binasının tiyatro atölyesi biçiminde kullanıma açıldığını, bu özel bina-da doğaçlamaya yer veren etkinliklerin düzenlendiğini görüyoruz.

Seksenli yılların çarpıcı tiyatro etkinliklerinin bir bölümünü müzikaller oluşturmuştur. Egemen Bostancı'nın Uluslararası Sanat Gösterileri kapsamında Haldun Dormen'in yönettiği ve zengin bir oyuncu kadrosuyla sah-nelenen *Hisseli Harikalar Kumpanyası* büyük bir başarı kazanmış, bir mü-zikal furcasını başlatmıştır. Haldun Dormen'in yönettiği *Şen Sazın Bül-bülleri*, Kastelli Kültür ve Sanat Vakfı Genel Sanat Yönetmenliği sırasında Hal-dun Dormen'in yönettiği, dekor ve kostümlerini Osman Şengezer'in, ko-reografisini Oytun Turfanda'nın yaptığı *Geceye Selam*, seksenli yılların Haldun Dormen imzasını taşıyan müzikallerinden birkaçıdır.

**Müzikli oyunlar
sergileyen
kuruluşlar**

Doksanlı yıllara gelindiğindeyse, bir yanda öncü, deneysel çalış-malar yaygınlık kazanırken, öte yanda güçlü özel kuruluşlardan destek alan ve ünlü isimleri bir araya getiren müzikli oyunlar popüler müzikal gele-neğini daha gösterişli bir biçimde sürdürüyor. Tiyatro yaşamına önce "Ta-limhane Sahnesi", daha sonra "Tiyatro Bakış" adı altında katılan yeni top-luluk, 1997'de Nezihe Araz'ın, Şehir Tiyatrosu'nun efsaneleşmiş yıldızı Cahide Sonku'nun dramını canlandıran *Cahide* adlı oyununu, Hakan Al-tın'ın yönetiminde Nurseli İdiz'in yorumuyla, bir yıl sonra Nükhet Du-

ru'nun yorumu ve Tomris Oğuzalp, Alp Öyken gibi Devlet Tiyatrosu sanatçılarının katkılarıyla yeniden sahnelemiştir. 1998'de USEP (Ulusal Sanat Etkinlikleri) kapsamında İnterbank'ın katkısıyla gerçekleştirilen, Binbir-gece Masalları'ndan Mehmet ve Atilla Birkiye'nin sahneye uyarladığı, Serdar Yalçın'ın müziklerini bestelediği, koreografisi Marina Gökçe'ye ait olan, Müşfik Kenter, Kadriye Kenter gibi tiyatro sanatçıların, Candan Erçetin, Meltem Cumbul, Levent Güner gibi pop müziği sanatçıları ile bir araya getiren *Anlat Şehrazat* adlı müzikal İstanbul'da, Ankara'da ve Anadolu'nun başka illerinde sergilenmiştir. Bir DAT Productions yapımı olan, Horace Mc Joy'un romanından uyarlanmış olan, Şakir Gürzumar'ın yönettiği, Okan Bayülgen, Pamela Spence, Fikret Kuşkan gibi medyanın tanınmış oyuncularının rol aldığı, müziğini Artun Sürmeli, Alper Berksü, dekor ve kostüm tasarımını Murat Ergiydiren, koreografisini Handan Ergiydiren'in yaptığı *Atları da Vururlar*, Genel Sigorta'nın desteklediği bu tür yapımlardan biridir.

Müzikal geleneğinin başka bir uzantısı kabare tiyatrosu türünde gerçekleştiriliyor. Beşiktaş Kültür Merkezi oyuncuları, metnini Yılmaz Erdoğan'ın yazdığı, Turgay Kantürk'ün yönettiği, Demet Akbağ, Sıran Bengier, Yılmaz Erdoğan'ın rol aldığı *Otogargara*, farklı kültürel kimlikleri olan seyircileri bir ortak paydada buluşturduğu için hem popüler olmayı, hem de niteliğini korumayı başarmıştır. Aysegül Yüksel'in kabare tiyatrosu ile müzikal geleneğimizi buluşturduğunu söylediği *Otogargara*, televizyondan tanış olduğu oyuncuları görmek için tiyatroya gelen binlerce seyircisiyle yılın en çok seyirci toplayan oyunu olmuştur.

Popüler tiyatro gelenegini sürdüren topluluklar

Seksenli yıllardan bu yana kurulmuş olan, kendi çizgilerinde tiyatro yapmayı sürdüren, müzikli ya da müziksiz, yerli ya da yabancı güldürülerle seyirciye hoşça vakit geçirtmeyi amaçlayan pek çok tiyatro topluluğumuz vardır. Salon sıkıntısına rağmen, tiyatro yaşamını dirençle sürdüren, Anadolu'ya turneler yapan ve her zaman seyirci bulmayı başaran bu topluluklar seyirciye popüler tiyatronun tipik örneklerini sunmaktadırlar.

Etkinliklerine seksenli yıllarda başlamış olan ve çok tutulan bir topluluk Levent Kırca–Oya Başar Tiyatrosu olmuştur. 1981'de Hodri Meydan Kültür Merkezi'nde Tef Kabare Tiyatrosu ile birleşen Levent Kırca, Ahmet Gülhan, Gülümser Gülhan, Cem Özer'le birlikte çalışmıştır. 1983'te, Münir Özkul'un da rol aldığı, Louis Verneuil'ün *Nemo Bankası* adlı güldürüyü Levent Kırca–Oya Başar Tiyatrosu adı altında sergileyerek sahne yaşamını sürdüren bu tiyatrodaki sahnelenen oyunlar arasında, Tuncer Cücenoglu'nun *Neyzen*, Aziz Nesin'in *Toros Canavarı*, gene Aziz Nesin'in kısa oyunlarından oluşan *İki Perdelik Azizlik*, Muzaffer Abayhan ve Yılmaz Er-

doğan'ın yazdıkları *Gereği Düşünüldü* gibi güncel olaylardan yola çıkarak toplum eleştirisi yapan oyunlar bulunmaktadır. Levent Kırca, geleneksel kaynaklardan da yararlanarak kendine özgü bir güldürü biçemi geliştirmiş, her kültür düzeyinden seyirciye yönelmeyi başarmıştır.

Popüler tiyatro geleneğini sürdüren toplulukların başında, konusunu, hangi kaynaktan alırsa alsın yerli beğeniye göre yeniden yoğuran, güncel olaylardan, gazete haberlerinden oyun üreterek kendine "gazete tiyatrosu" adını takan Nejat Uygur tiyatrosu gelir. Bu topluluk, hiç seyirci sıkıntısı çekmeden yıllardır tiyatro yaşamını sürdürmekte, çağdaş olanla geleneksel olanın, yerli olanla yabancı olanın bir oyun ortamında kaynaştırılabileceğini göstermektedir.

Sadık Şendil'in *Kanlı Nigar 90*, Jack Poppelwell'in *Mücevherler Nerde*, Vasfi Uçkan'ın *Deli Emine*, Ziya Keskin'in *Biraz Bahar mısınız Bayan?*, Oktay Arayıcı'nın *Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası* gibi oyunları iyi bir tiyatro eğitiminin birikimini yansıtan Enis Fosforoğlu, otuz yıla yakın geçmiş olan, *İsmi Lazım Değil*, *Ya Öteki Gelirse* gibi güldürüler sergileyen Tevfik Gelenbe, müzikli güldürüleri yeğleyen, Sadık Şendil'in *Kart Horoz*, Haldun Tanner'in *Zilli Zariye* gibi oyunlarını sahneleyen Tuncay Özinel, seksenli yıllardan bu yana kendi topluluklarıyla tutarlı biçimde kendi çizgilerinde tiyatro yapan popüler sanatçılardır. Seksenli yıllarda aynı doğrultuda tiyatro yapan BKM Oyuncuları'nu, kısa ömürlü Altan Erbulak-Erol Günaydın Tiyatrosu'nu, Cenk Koray'ın da sermayedar olarak katıldığı Ahmet Üstel ve arkadaşlarının Çevre Tiyatrosu'nu görüyoruz. Bu toplulukların tiyatro sanatına en büyük katkısı, tiyatroyu geniş halk kesimine tamtmaları ve sevdirmeleri olmuştur. Öte yandan, aynı toplulukların seyirciyi avlayan kolay güldürme trüklerine teslim olmaları ve seyirciyi de bu kolaylığa alıştırmaları tiyatro sanatının ucuz bir eğlence türü olarak algılanmasına neden olmaktadır.

Perdelerini bu dönemde açan ve popüler tiyatro yapan topluluklar arasında, Abdullah Şahin ile Enver Demirkan'ın *Nokta Tiyatrosu*, onların ayrılmasıyla oluşan Abdullah Şahin Tiyatrosu, Enver Demirkan Tiyatrosu, Ercan Yazgan-Bülent Kayabaş Tiyatrosu, Feridun Karakaya Tiyatrosu, Tiyatro Günbay, Yılmaz Erdoğan'ın yazdığı, Metin Serezli'nin yönettiği *Kadınlık Bizde Kalsın*, *Tiyatrohane* gibi oyunları çıkış yapan Yasemin Yalçın Tiyatrosu, 1992'de babaları Nejat Uygur'dan ayrılıp kendi topluluğunu kuran Genç Uygurlar, Bilgesu Erenus'un *Kelaynaklar*, Işıl Özgentürk'ün *Küçük Sevinçler Bulmalıyım* adlı oyunları İstanbul Sanat Etkinlikleri, Kartal Sanat İşliği Tiyatrosu, Fikret Hakan-Işıl Yücesoy Tiyatrosu, Tiyatro Metropol, İstanbul Bulvar Tiyatrosu, Yılmaz ve Türkan Gruda Tiyatrosu, Ahmet Uğurlu'nun Karşı Tiyatrosu, Tiyatro Caniko, Beyaz Sahne, Dilekçe

Tiyatrosu, Tiyatro Devran, Engin Özer İstanbul Cep Tiyatrosu, Özgür Tiyatro, Yeni Tiyatro, Tiyatro Tem, Bulunmaz Tiyatro, Tiyatro Mat, Birlik Sanat, Mask-Kara Tiyatrosu, Umudum Tiyatro, Show Tiyatro, Dilekçe Tiyatrosu, Tiyatro Metropol, Sermet Erkin Tiyatrosu, Tiyatro Günbay, Arkadaş Kabare Topluluğu, Kelaynak Kabare Topluluğu gibi toplulukları görüyoruz. Salih Kalyon'un yetmişli yıllarda Ankara'da başlattığı Ankara Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu (AÇT) her yaş grubuna yönelik oyunları ile İstanbul'da yaşamı sürdürmektedir.

Doksanlı yıllarda "stand up" adı altında tek kişilik gösteriler yapılmakta, diskotek, bar, gece kulübü gibi, içkili eğlence yerlerinde taklitli oyunlar sergilenmektedir. Genelde sahne sanatı kapsamına giren bu tür gösterilerin dramatik öz taşıyıp taşımadığı, tiyatro sanatı bağlamında ele alınıp alınamayacağı tartışma konusudur. Ayrıca ritüel, folklor öğeleri içeren, kimi zaman mistik eğilimli, kimi zaman eğlenceye yönelik gösteriler "performans" adı altında ayrı bir kategori oluşturmuştur.

Ankara'daki özel tiyatrolar

Seksenli ve doksanlı yıllarda Ankara'da da çok sayıda özel topluluğun kurulduğu görülür. Bu toplulukların ortak özelliği, toplum sorunlarını irdelemek, seyirciyi düşündürmek, yüksek sesle söylemeye çekinilen gerçekleri açıklamak amacıyla kurulmuş olduklarını belirtmeleri, oyun seçimlerini bu doğrultuda yapmış olmalarıdır. Ne var ki başarısı büyük ölçüde maddi olanaklara bağlı olan, hem yetenek, hem çaba gerektiren tiyatro gibi zor bir sanatın uygulanmasında iyiniyet yeterli olmamıştır. Bu yüzden pek çok özel tiyatro topluluğunun kısa sürede dağıldığı görülür.

Ankara Sanat Tiyatrosu. Ankara'daki özel tiyatro toplulukları içinde çalışmalarını düzenli olarak sürdürmeyi başaran, sanat anlayışı, tiyatro politikası tutarlı olan, Ankara seyircisini hemen hiç düş kırıklığına uğratmamayı başaran bir özel topluluk Ankara Sanat Tiyatrosu olmuştur. Cumhuriyet'in yetmiş beşinci yılında yaşamının otuz altıncı yılını dolduran AST, seksenli yılların zorluklarını Rutkay Aziz'in yönetiminde aşabilmiş, doksanlı yıllarda, ilkelerinden ödün vermeden oyun seçiminde çeşitleme yapmıştır. AST'nin otuzuncu kuruluş yılında toplu bir değerlendirme yapan Ayşegül Yüksel, seksenli yılların baskı döneminde AST'nin büyük sıkıntıları göğüsleyebildiğini, ilkelerini koruduğunu belirtiyor. Bu dönemde sergilenen ve sahnelendikleri yıllarda yazarına, yönetmenine, oyuncularına çeşitli ödüller getiren oyunlar arasında, Mehmet Akan'ın *Hikâye-i Mahmut Bedrettin*, Ataol Behramoğlu'nun *İyi Bir Yurttaş Aranıyor*, Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncağül*, Hans Fallada'nın *Küçük Adam Ne Oldu Sana*, Turgut Özak-

man'ın *Resimli Osmanlı Tarihi*, Maksim Gorki'nin *Yaz Misafirleri*, Bilgesu Erenus'un *Güneyli Bayan*, Bertolt Brecht'in *Galile*, Murathan Mungan'ın *Taziye*, Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları*, Henrik Ibsen'in *Bir Halk Düşmanı*, Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı*, Yılmaz Onay'ın *Bu Zamlar Bana Karşı*, Sean O. Casey'in *Silahşörün Gölgesi*, Maksim Gorki'nin *Sonuncular*, Howard Fast'ın *Sacco ile Vanzetti*, Nazım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis*, Klaus Mann'dan Ariane Mnouchkine'nin sahneye uyarladığı *Mefisto*, Nazım Hikmet'in *Yolcu*, Yılmaz Güney'in *Salpa*, Uğur Mumcu'nun *Sakıncalı Piyade*, Jose Sanchis Siesterra'nın *Ay Carmela*, Rutkay Aziz'in *Georges Michele'den uyarladığı Pazar Keyfi*, Stanislav Stratiev'in *Otobüs*, Metin Balay'ın *İnadına Yaşamak*, Eşber Yağmurdereli'nin *Akrep* adlı oyunlarını görüyoruz.

Bu oyunların çoğunda yönetmen olarak Rutkay Aziz'in, onun yanı sıra bazan Yılmaz Onay'ın, Ergin Orbey'in, Mehmet Akan'ın, Nurhan Karadağ'ın, Altan Erkekli'nin, Metin Balay'ın, İskender Altın'ın adlarını görüyoruz. Timur Selçuk, Turgay Erdener, Cem İdiz besteleri, Yücel Tanyeri çevre tasarımları, Altan Erkekli, Cezmi Baskın, Erol Demiröz, Savaş Yurttaş, Altan Gördüm, Koray Ergun, Mehmet Ulay, Jale Aylanç, Yaşar Akın, Levent Ülgen ve Ebru Erkekli gibi bu kadroya yeni katılan genç elemanlar oyunculukları ile AST çalışmalarına katılıyorlar.

Ankara Halk Tiyatrosu. 1975'te Ankara Sanat Tiyatrosu'ndan ayrılan Erkan Yücel önce Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu (DAST), sonra Ankara Halk Tiyatrosu (AHT) topluluğunu kurdu. Amacının, hem toplumsal sorumluluk taşımak, hem sanat kaygısı gütmek olduğunu belirten Erkan Yücel, hiçbir partiye bağlı olmadığını, yalnızca ezilenlerden yana olduğunu, halkla bütünleşen bir tiyatro yapmak istediğini açıklamıştır. 1980-1984 yılları arasında Haldun Taner'in *Eşegin Gölgesi*, Orhan Kemal'in *Müfettişler Müfettişi*, Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı*, Erol Toy'un *Düş ve Gerçek*, İrfan Yalçın'ın *Fareyi Öldürmek*, Turhan Temuçin'in *Hastane mi Kestane mi?*, Orhan Asena'nın *Atçalı Kel Mehmet*, Orhan Kemal'in *Bir Filiz Vardı*, Erkan Yücel'in *Banker Tanker*, Erhan Bener'in *Bürokratlar*, İrfan Yalçın'ın *Plastik Hayatlar*, Muzaffer İzgü'nün *Dümeninin Dümeni*, Yalçın Pekşen'in *Ah Bir Zengin Olsam* adlı oyunlarını sahneleyen Ankara Halk Tiyatrosu Erkan Yücel'in 1985'te bir trafik kazasında ölümünden sonra dağılmıştır.

AHOT. 1985'te Mert Egemen'in kurduğu Asaf Çiğiltepe Sahnesi, daha sonra, Fuat Çiğiltepe ve arkadaşlarının da katılımıyla, Erkan Yücel'in anısına AHOT (Ankara Halk Oyuncuları Topluluğu) adı altında etkinliklerini sür-

dürmüş, Aziz Nesin'in *Deliler Boşandı*, Zübük, Bahadır Tokmak'ın *Hadi Çağ Athıyoruz*, Mert Egemen'in *Baba 12 Eylül'de Neredeydin?*, Aristophanes'in *Barış*, Asuman Çiğiltepe'nin derlediği *Kaç Aptalız* adlı oyunlarını sergilemiştir. 12 Eylül yöneticilerinin yargı önüne çıkmasını savunan bu oyun dolayısıyla topluluğun yöneticileri olan Mert Egemen ve Fuat Çiğiltepe Ankara Emniyet Müdürlüğü'nde sorguya çekilmişlerdir, 1987'de AHOT'tan ayrılan bir grup AHT olarak Ankara'nın tiyatro yaşamına katılmıştır.

Sanatevi Tiyatrosu. Bir kültür merkezi olarak 1982 yılında kurulmuş olan Sanatevi AŞ çeşitli kültür etkinlikleri yanında Sanatevi Tiyatrosu olarak oyunlar sergilemiştir. Naci Başsorgın, Yücel Erten, Sami Alptekin, Selçuk Uluergüven, Abdullah Tuncer'in kurucusu olduğu Sanatevi Tiyatrosu Aristophanes'ten Yücel Erten'in uyarladığı ve yönettiği *Barış* adlı oyunla güçlü bir başlangıç yapmış ve çok iyi eleştiriler almıştır. Bir süre sonra Yücel Erten görüş ayrılığı yüzünden topluluktan ayrılmıştır. Topluluk, 1983 yılında Erol Demiröz'ün yönettiği İsmet Küntay'ın *403. Kilometre*, daha sonra Karl Wittlinger'in *Samanyolu* ve Selçuk Uluergüven'in yönettiği *Dario Fo'nun Ödenmeyecek* adlı oyunlarını sergilemiştir. Gençlik Tiyatrosu ve Çocuk Tiyatrosu olarak da çalışmalar yapan topluluk bu bağlamda, Max Frisch'in *Philip Hotz'un Büyük Öfkesi*, Arrabal'ın *Cephede Piknik*, Orhan Asena'nın *Korkunç Oyun* adlı oyunlarını sahnelemiş ve bir süre için dağılmıştır. 1993 yılında turne tiyatrosu olarak Ankara Sanatevi AŞ adıyla yeniden kurulan topluluk, Adem Atar'ın *Son Büyük Yürüyüş*, *Özgürlük Oyunu*, işkence konusunu işleyen *Cam Bardaklar Kırılın* adlı oyunlarını sergilemiştir. 1994–1995 mevsiminde Ankara Sanatevi Tiyatrosu ile Ankara Çağdaş Sahne Tiyatrosu ASET adı altında birleşmişlerdir.

Ekin Tiyatrosu. Toplumsal sorunları irdelemek, sosyal yaşamın gelişimine katkıda bulunmak amacıyla kurulmuş olan topluluklardan biri 1989'da, Faruk Güvenç'in kurucusu, Savaş Yurttaş'ın sanat yönetmeni olduğu Ekin Tiyatrosu'dur. 1989–90 mevsiminde Faruk Güvenç'in yazıp yönettiği *Biz Bu İhtilali Niye Yaptık*, *Netekim* adlı oyunla sanat yaşamına başlayan Ekin Tiyatrosu'nun ikinci oyunu olan, Haluk Ziya'nın yazdığı, Savaş Yurttaş'ın yönettiği *Alışamadım* hemen her ilde çeşitli engellemelerle karşılaşmış, valiliklerden izin alınamadığı için sergilenememiş, ancak mahkeme kararıyla oynanma izni alınabilmiştir. Haluk Işık'ın yazdığı, Rüştü Asyalı'nın sahnelediği *Memleket Hikâyeleri* yasaklamalarla engellenmiş, Anadolu'nun pek çok il ve ilçesinde Dario–Fo'nun *Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü* adlı ünlü oyununun oynanmasına izin verilmemiştir. Kadrosunda Şener Kökka-

ya, Savaş Yurttaş, Erdal Güler, Murat Muslu, Müjdat Albak, Cemal Özdemir gibi sanatçılar bulunan Ekin Tiyatrosu, salon sorununu çözememiş olduğu için, pek çok zorluğu, baskı ve yasaklamaları göğüsleyerek turne temsilleriyle yaşamını sürdürmektedir.

Ankara Birlik Sahnesi. Politik tiyatro yapan ve sahnelediği her oyun çeşitli engellemelerle karşılaşan bir başka topluluk 1979'da kurulmuş olan Ankara Birlik Sahnesi'dir. Emmanuel Robles'in, Erhan Gökçü tarafından sahnelenen *Savunma Öyküsü* (1991), Maksim Gorki'nin *Ana*, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* gibi oyunları bu topluluk tarafından sahnelenmiştir.

Bu dönemde Ankara'da etkinlik gösteren topluluklar arasında, 1987'de kurulan Athol Fugard'ın *Ada*, Manuel Puig'in *Örümcek Kadının Öpücüğü* adlı oyunlarını sahneleyen Yeni Tiyatro, Dario Fo'nun *Bir Anarşistin Rastlantısal Ölümü* (1991), Max Frisch'in *Bay Biedermann ve Kundakçılar* (1992) adlı oyunlarını sergileyen Oluşum Tiyatrosu, 1985'de kurulan, Peter Weiss'in *Marat Sade*, Bilgesu Erenus'un *555 K*, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* adlı oyunlarını sahneleyen Metropol Tiyatro Birimi, 1989'da kurulan, Harold Pinter'in *Gitgel Dolap*, Heiner Müller'in *Hamlet Makinası*'nı sahneleyen Sahne adlı topluluk, 1986'da kurulan, *Meşguldü Şekspir Baba* adlı bir oyun sergileyen Çentik Oyuncuları topluluğu, Sam Shephard'ın *Aç Sınıfın Laneti*'ni sergileyen (1992) Anadolu Sanat Sahnesi, Ankara Gösteri Sahnesi, Yeşim Dorman Müderrisoğlu'nun *Rosalba Pansiyonu*'nu sergileyen Tiyatro 1900, Ankara Şehir Tiyatrosu, Başkent Oyuncuları, Ankara Gösteri Sahnesi, Ankara Halk Tiyatrosu, Anadolu Sanat Merkezi (ASM), Dario Fo'nun *Açık Aile'sini* sahneleyen (1994) Yeni Tiyatro, Clifford Odets'in *Lefty'yi Beklerken* adlı oyununu sahnelemiş olan Özgür Sahne, Emmanuel Robles'in *Özgürlüğün Bedeli* (1992), Yannis Ritsos'tan sahneye aktarılan *Kadınlar ve Deniz* (1993) gibi oyunları sahnelemiş olan Gökkuşluğu Oyuncuları, Ankara Gösteri Sahnesi ve kendi türünde Ankara'da ilk olan Gülüm Pekcan Dans Tiyatrosu bulunmaktadır.

İstanbul'daki özel tiyatrolar gibi, Ankara'daki özel topluluklar da ciddi para ve salon sorunlarıyla karşı karşıya oldukları için, sanatçılar çalışmalarına bazen ara vererek, bazen turne düzenleyerek sahne yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadırlar. Buna rağmen, bu toplulukların hepsinin yerli ve yabancı oyun dağarcığının zor parçalarını seçmiş olmaları, yönetici ve sanatçıların, tiyatroyu bir toplum hizmeti olarak yaptıklarını savunmaları dikkat çekicidir.

Ankara'nın bulvar güldürüleri sahneleyen tek tiyatrosu olan Ali Hü-

rol Tiyatrosu 1993'te perdelerini kapatmıştır. Amatör bir topluluk olmasına karşın profesyonel düzeyde oyun üreten Ankara Deneme Sahnesi etkinliklerini seksenli ve doksanlı yıllarda, Nurhan Karadağ'ın sahnelediği, Bilgesu Erenus'un *Misafir*, Nazım Hikmet'in *Benerc Kendini Niye Öldürdü*, Köyde Oyun, Samah-Kardeşlik Töreni, Selçuk Göldere'nin sahnelediği F. G. Lorca'nın *Yerma* adlı oyunlarla sürdürmüş, 1998'de kuruluşunun kırk birinci yılını kutlamıştır.

Bu dönemde Ankara ve İstanbul dışındaki illerde açılan özel tiyatrolar arasında tiyatro eğitimi veren üniversitelerin mezunlarının oluşturduğu topluluklar dikkati çekiyor. Dokuz Eylül Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Tiyatro Anabilim Dalı mezunları Meydan Oyuncuları adlı bir topluluk kurmuşlardır. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü mezunlarından bir grup, Eskişehir Tiyatroları Kumpanyası adı altında profesyonel sanat yaşamına atılmışlardır. Bu atılımlar, destek bulamadıkları sürece kısa ömürlü olmaktadır. Yaptığımız bu dönem, ülkemizdeki özel tiyatroların, seçtikleri tiyatro türü, izledikleri tiyatro anlayışı bakımından çeşitlilik gösterdiğini, yaşamın ciddi gerçeklerini irdeleyen, toplumun sorunlarını kurcalayan ve seyirciyi düşünmeye çağıran oyunların yanında, onu bir kurgu ortamında bu gerçeklerden uzaklaştıran, avutan, neşelendiren oyunların da oynandığını gösteriyor. Genellikle topluluklar, seçtikleri türler açısından önceden belirlenmiş çizgilerini koruyorlar. Seyirci gittiği tiyatrodaki hangi türde bir oyun seyredeceğini önceden kestirebiliyor ve seçimini ona göre yapıyor.

Özel tiyatrolar yoğunlukla İstanbul ve Ankara gibi büyük kentlerde toplanmış olmakla beraber özellikle son yıllarda Anadolu'nun başka kentlerinde de sahne etkinlikleri filiz vermektedir. Yerel yönetimlerin desteklediği kuruluşların, Anadolu'nun çeşitli illerinde açılan Devlet Tiyatrolarıyla işbirliği yaparak ülke çapında yaygın bir tiyatro ortamı yaratılabileceğini umut ediyoruz. Şimdi üzerinde durulması gereken, yaygınlaşmakta olan tiyatro etkinliklerinin amacının ve niteliğinin ne olacağı, bu hareketin, televizyon şovlarının etkisiyle giderek yozlaşan popüler sanat anlayışının etkisinden ne ölçüde korunabileceği olmalıdır.

Oyun yazarlığı Tiyatro yazınımıza baktığımızda, önceki dönemlerde gözlemlenen coşkun seksenli yıllarda yitirildiği görülür. Tiyatro yazınımız bu dönemde kendini yenileyememenin sıkıntısını çekmektedir. Altmışlı, yetmişli yılların kimi başarılı oyun yazarları, roman, öykü, şiir gibi başka yazın türlerindeki çalışmalarına ağırlık vermişlerdir. Oyun yazmayı sürdüren deneyimli yazarlarımızın ise, oyun düzenleme tekniğinde uzmanlaştıkça oyun-

larının özüne daha az önem vermeğe başladıkları, genellikle kendilerini aşma yolunda fazla çaba göstermedikleri, belli bir başarı çizgisini sürdürdükleri görülür. Tiyatro için yeni yazmaya başlayan yazarların bir bölümü oyunlarının sahnelenmesinde gerekli özenin gösterilmediğinden yakınlıkla, bir bölümüyse oyunlarını seyirci önüne çıkarma olanağı bile bulamadıkları için oyun yazmaktan vazgeçmişlerdir. Öte yandan, sahnelenen yeni oyunların büyük bir bölümünün seyirciyi tatmin etmekten uzak olduğu, yerli oyunların sahnelenişinin yalnız seyircide değil, yazarlarda da düş kırıklığı yarattığı bir gerçektir. Ödenekli tiyatrolar, yerli oyunlara ağırlık verme politikasının sürdürüldüğünü kanıtlamak ve oyun dağarındaki yerli oyun oranını tutturabilmek için önceki dönemlerin tutacağı garantili oyunlarını tekrar tekrar sahneleme yolunu seçmişlerdir. Güngör Dilmen, Orhan Asena, Refik Erduran, Turan Oflazoğlu, Recep Bilginer, Necati Cumalı, Nezihe Araz, Dinçer Sümer bu dönemde eski ve yeni oyunları en çok sahnelenen oyun yazarlarımızdır.

Seksenli yıllarda yazdıkları bir veya iki oyunla oyun yazarlığından vazgeçmedikleri gibi, ustalıklarını da yitirmediklerini kanıtlayan altmış kuşağı yazarlarımızdan Melih Cevdet Anday ile Turgut Özakman'ı, doksanlı yıllarda yeni oyunuyla çıkış yapan Adalet Ağaoğlu'nu görüyoruz. Bir sonraki kuşaktan Tuncer Cücenöğlu, Ülker Köksal, Dinçer Sümer, Bilgesu Erenus, Erhan Bener, Yılmaz Onay, Ferdi Merter, Ergün Sav da oyun yazmayı sürdürmektedirler. Seksenli ve doksanlı yıllar tiyatromuza, Murathan Mungan, Memet Baydur gibi oyun yazarlığında kendilerine sağlam bir yer yapan başarılı yazarlarımızı kazandırmıştır. Doksanlı yıllarda Erhan Gökücü, Adem Atar, Ülkü Ayvaz, Turgay Nar, Erman Canatan, Yıldırım Şentürk, Haluk Işık, Coşkun Irmak, Coşkun Büktel, Hasan Erkek, Civan Canova, Mikail Burak Uçar, Behiç Ak, Orhan Güner gibi yeni bir oyun yazarı kuşağının yetişmiş olması sevindirici bir gelişmedir.

12 Eylül sonrası tiyatro yazınında görülen en belirgin oluşum, yazarların toplumun güncel gerçeklerinden giderek uzaklaşmaları, tarih olaylarına, uzak ve yakın geçmişe, geçmişte yaşamış ünlü kişilerin, sanatçıların yaşam öykülerine, masala ve söylenceye, düş ürünü, sıra dışı durumlara ve bireyin iç dünyasına yönelmeleridir. Tarih olaylarını konu alan oyunlar en büyük birikimi oluşturur. Önceki dönemde olduğu gibi, seksenli ve doksanlı yıllarda da Osmanlı sultanlarının ve yakınlarının dramatik düğümler içeren ilişkilerini, bu ilişkileri yaşayan kişilerin ruhsal durumlarını ele alan pek çok oyun yazılmıştır. Orhan Asena'nın *Seyisbaşı Konağı* (1981), İş Bankası ödülünü kazanan *Ya Devlet Başa, Ya Kuzgun Leşe* (1983), *İlk Yıllar (Rokzalan)* (1985-1986), *Yıldız Yargılanması* (1990) adlı



oyunları, Turan Oflazoğlu'nun Enka ödülünü kazanan *Cem Sultan* (1984), *Kösem Sultân* (1982), III. Selim'in yaşamını ve ölümünü anlatan *Kılıç ve Ney* (1987), *Sinan* (1988), *Genç Osman* (1985-86), *Dörtbaşı Mamur Şahin Çakırpençe* (1996-1997) adlı oyunları, Nezihe Araz'ın *İmparatorun İki Oğlu* (1983), Kemal Bekir Özmanav'ın Nahit Sırrı Örik'in Sultan Hamid Düşerken adlı romanından sahneye uyarladığı *Düşüş* (1984-85), Hidayet Sayın'ın *Yıldırım Bayezid* (1986-1987), Turgut Özakman'ın *Ben Mimar Sinan* (1987-1988), Yılmaz Karakoyunlu'nun *Sokollu "Zirveden Sonra"* (1989), Fazıl Hayati Çorbacioğlu'nun *Barbaros Hayrettin* (1990), Şefik Onat'ın Mithat Paşa'nın Yıldız yargılanması üzerine yazdığı belgesel nitelikli *Hüzünlü Bir Komedi* (1992) adlı oyunları, dramatik olanı geçmişte arama ve çoğu zaman Osmanlı İmparatorluğu döneminin görkemini sahnede canlandırma fırsatı sağlayan oyunlardır.

Oyun yazarlarımız önceki yıllarda olduğu gibi, tarih olaylarının güncel gerçeklere ışık tutacak biçimde yorumlanabileceğini gösteren düzenlemeler de yapmışlardır. Geçmişte yaşanan olaylarla günümüzde yaşananlar arasındaki benzerliklere dikkati çeken oyunlar arasında en başarılısı, Turgut Özakman'a Türkiye İş Bankası'nın yılın en iyi oyun yazarı ödülünü kazandıran *Fehim Paşa Konağı* (1979) ile İsmet Küntay ödülünü kazandıran *Resimli Osmanlı Tarihi* (1983) adlı oyunları olmuştur. Bu oyunlarda yazar, yakın tarihimizin olaylarını ele almakta, İstibdat ve Meşrutiyet dönemlerinin siyasal çekişmeler ortamında sınav veren geçici ve kalıcı insanlık değerlerini irdelemektedir. İlk kez Erkan Yücel'in Ankara Halk Tiyatrosu'nda sahnelediği *Fehim Paşa Konağı*'nda Özakman, yakın tarihimize yönelmiş, Meşrutiyet döneminde yaşanan bir aşk öyküsünü, dönemin kısır siyasal çekişmeleri bağlamında ele almış ve kendine özgü şakacı bir anlatımla sahneye getirmiştir. Bu oyunu izleyen *Resimli Osmanlı Tarihi*'ndeyseniz, Tanzimat'tan bu yana kendini yenilemeye çalışan Türk toplumunun hep iyi bir anayasa arayışı içinde olması, 1876'dan başlayarak 1908, 1924, 1961, 1982 yıllarında yeni anayasaların yürürlüğe konulması, toplum düzenini iyileştirme adına yapılan işlerin, bir bakıma kendini yinelenmekten öteye gidemeyişi gösterilmiştir. Bu oyunda ülkenin en canalcı gerçeklerinin parti çekişmeleri yüzünden gözardı edilmesi, bu dalgalanmalar karşısında sıradan insanların umutsuzluk ve giderek umarsamazlık duygusuna kapılmaları, açık biçimin ustaca kullanıldığı bir yapı içinde sahneye getirilmiştir.

Geçmişteki olayları yansıtırken günümüze gönderme yapan, son yılların başarılı oyunlarından biri, Erhan Gökğücü'nün, *Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Büyük Ödülü*'nü kazanan *Giordano Bruno* (1995) ad-

[karşı sayfada] Turgut Özakman; *Resimli Osmanlı Tarihi*, AST, 1982 [Metin And arşivi].

lı yapıtı oldu. Ünlü bilim adamının Ortaçağ sonlarında yaşadığı baskı ve işkence, oyunun yazarı tarafından günümüzdeki uygulamaları da düşündürecek bir yorumla Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Ülkü Ayvaz, *Nihavent Longa*'yla yakın geçmişle günümüz arasında masalsi köprüler kurmuş (1993), Turgut Özakınan *Bir Şehnaz Oyun*, Güngör Dilmen *Aşkıımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*, Erman Canatan *Batakhane Güzeli*'yle eski zaman yaşamının kendine özgü renklerini ve lezzetini, müzik ve dansla destekleyerek sahneye getirmişlerdir.

Söylenceler, masallar tiyatro yazınına esin kaynağı olmayı bu dönemde de sürdürmektedir. Güngör Dilmen *Deli Dımrul*, Turgay Nar *Tepegöz* adlı oyunları ile Dede Korkut öykülerine yönelirlerken, Güngör Dilmen *Troya İçinde Vurdular Beni*, Hidayet Sayın *Tanrıların Oyuncakları*, Coşkun Irmak *Miletos Güzeli*, Coşkun Büktel *Theope*, Ülkü Ayvaz *Troyayı Özlüyorum*, Nihat Asyalı *Ateşle Oynayan* adlı oyunlarıyla Yunan mitolojisine uzanmışlardır. Yıldız Kenter'in tek kişilik bir oyun olarak yorumladığı *Ben Anadolu*, Güngör Dilmen'in Anadolu kaynaklı söylencelerden ve tarihten derlediği kadın kahramanların yaşam öykülerinden oluşmuştur. Söylencelerden anlamlı dramatik malzeme üretmekte usta olan Güngör Dilmen'in *Ak Tanrılar'la Montezuma* öyküsüne, Hasan Sabbah'la İran tarihine yöneldiği görülür.

Güneydoğu Anadolu'nun söylencelerinden yola çıkarak, insanlığın aşk, nefret, kin gibi doğal tutkularını ve toplumun bu insan gerçeğine temellendirilmiş törelerini bir masal atmosferinde dile ve görüntüye getiren Murathan Mungan *Mahmut ile Yezida*, *Taziye*, *Geyikler Lanetler*'den oluşan *Mezopotamya Üçlemesi*'yle oyun yazarlığımıza önemli bir katkıda bulunmuştur. Bu oyunlarda yazar ülkemiz topraklarında üretilmiş öykülerin yoğun bir biçimde içerdiği dramatik özü, kendi sanat anlayışıyla kaynaştırmış, bu bileşimden büyüleyici bir dizi oyun üretmiştir. İsmail Kaygısız'ın *Silvanlı Kadınlar*'ı (1997) ise, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'ndaki uygulamasıyla, benzer malzemenin oyunsu tatlar üretecek biçimde alabildiğine hafifletilerek de ele alındığını gösteren bir örnektir.

Daha önceden de ara sıra tanık olduğumuz, geçmişe kaçma, günümüzde yaşanan sorunları düş ürünü durumlara yerleştirme ya da fanteziyle oyalanma eğilimi, yönetimin sanata baskı uyguladığı dönemlerde daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan, seksenli yıllarda ilginç ilişkilerin masalsi ortamlara yerleştirildiği oyunlar yazılmıştır. Bu oyunların en başarılılarından olan *Ölümsüzler*'de (1986) Melih Cevdet Anday, Julius Caesar ve karısının ölümsüzlüğe eriştiklerini ve seksenli yıllarda Paris'te yaşadıklarını düşlemiş, bu fantezi ortamında, ölümsüzlüğün yol açabileceği trajik-komik durumları, insani boyutuyla yansıtmıştır. Güngör

Dilmen, 1989'da Ergin Orbey tarafından Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*'nda, Osmanlı döneminin İstanbul'unda, saraydan çırağ edilen Mahitap Hanım'ın Aksaray'a yerleştirilmesini ve Ermeni genci Artin'e olan karşılıksız aşkını, biraz tarih, biraz masal atmosferi içinde ele almıştır. Nezihe Araz, 1981'de Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *Öyle Bir Nevcivan*'da eski günlerin, hüznün ve özlem uyandıran ilişkilerini, bu ilişkilere egemen olan ince duyarlıkları sahneye getirmiştir. Güner Sümer'in, bir Osmanlı paşasının nazlatılarak büyütülmüş kızı olan Mahpeyker'in, yıllar sonra sürdürmek zorunda kaldığı yalnız ve yoksul yaşamının hüznü öyküsünü dile getiren tek kişilik oyunu *Hüzzam*'ın (1984), yazıldıktan yıllar sonra Olcay Poyraz yönetiminde sahnelenmesi ve Maral Üner tarafından büyük bir başarıyla yorumlanması, özlem ve hüznün temasının gündemde olduğu bu döneme rastlamıştır. Gene bu dönemde *Maviydi Bisikletim* (1987) adlı tek perdelik oyununda Dinçer Sümer, çocukluk günlerinin İzmir'ini, bir çocuğun duyarlı ve çocuksu bakışıyla yansıtmış, Necati Cumalı, *Bir Sabah Gülererek Uyan*'da (1985) ellili yılların Ankara'sında geçen hüznü bir aşk öyküsünü, gençlik günlerinin özlemiyle yoğunlaştırarak canlandırmıştır. Çetin Altan'ın, *Telefon Kimin İçin Çalıyor* (1990) adlı oyununda, eski bir İstanbul hanımefendisinin doğup büyüdüğü köşkü kat karşılığı verip evinden taşınmak zorunda kalışını, eski günlere özlemleri bir bakışla birlikte gündeme getirmiştir. Özlem duygusunu özel bir duyarlık alanı olarak işleme ve seyirciyi yumuşak yerinden yakalayarak duygu alışverişine davet etme eğilimine sonraki kuşak yazarların oyunlarında da rastlarız. Müzeyyen Engin Erim'in *Bütün Menekşeler Annem Kokar* (1987), Melisa Gürpınar'ın *İstanbul'un Gözleri Mahmur* (1996) adlı oyunları, geçmiş ve gelmeyecek olanın hüznü anıları yükü oyunlardır. Düşsel bir ortamda geçmişle hesaplaşmaya güldürü türünde yeni bir örnek de, Savaş Dinçel'in, bir tiyatro oyuncusu ile Shakespeare'i karşı karşıya getiren *Gürültülü Patırtılı Bir Hikâye* adı oyunu olmuştur.

Geçmişe duyulan özlem, geçmişte yaşamış kahramanların, düşün adamlarının, ozanların, sahne sanatçıların yaşam öykülerini oyunlaştırma biçiminde de ortaya çıkmaktadır. Bu oyunlarda, tarihi belgelerle söylentiler yanyana getirilmiş, gerçeklerin diliyle masal söylemi harman edilmiştir. Doksanlı yıllarda Yunus Emre, yaşamı ve şiirleriyle en çok sahneye getirilen ozanımız olmuştur. Recep Bilginer'in *Yunus Emre*, Tanık Buğra'nın *Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri*, Nezihe Araz'ın *Ballar Balını Buldum*, Nihat Asyalı'nın *Yunus Diye Göründüm*, Nurhan Karadağ-Nihat Asyalı'nın *Emrem Yunus*, Yunus Emre'nin şiirleriyle oluşturulmuş *Bacılarla Yunus* gösterisi, geçmişte yaşanmış bir güzelliğin anısını, günümüzün ka-

tı ve sevimsiz gerçeklerine kafa tutarcasına yaşatan oyunlardır. Mevlana'nın yaşamıyla ilgili olarak Recep Bilginer'in *Mevlana*, İsmet Hürmüz-lü'nün *Vuslat* adlı oyunları benzer duygularla sahneye getirilmiştir. Doksanlı yılların bu doğrultudaki diğer ürünleri, Necati Cumalı'nın, Namık Kemal'in kişiliğinde erdem, yurtseverlik, özgürlük gibi değerleri yücelten *Vatan Diye Diye*, Ergun Sav'ın, *Vatan Yahut Namık Kemal*, Kubilay'ın yaşam öyküsünü ele alan, Ülker Köksal'ın *Karanlıkta Bir Işık* gibi yakın geçmişin kahramanlarının yaşantısına eğilmiş olan oyunlarıdır. Murathan Mungan'm, Orhan Veli'nin şiirlerinden oluşturduğu *Bir Garip Orhan Veli*, Sönmez Atasoy'un Yahya Kemal'in yaşam öyküsü ve şiirleriyle dokuduğu *Kendi Gökubbemiz*, bu ünlü ozanlarımızın şiirleriyle özel bir duyarlık alanı yaratmıştır. Nezihe Araz, *Afife Jale*'yle (1987), Türk tiyatrosunun ilk Müslüman kadın oyuncusunun, *Cahide*'yle (1998) Darülbeydi döneminin muhteşem yıldızı Cahide Sonku'nun acılı yaşam öykülerini oyunlaştırmıştır. Geçmişin erdemli, yürekli, yetenekli kişilerinin yaşamına ve yapıtlarına duyulan bu ilgi, günümüzde yaşanan düş kırıklıkları karşısında geçmişle beslenme, geçmişten güç alma isteğinin göstergesi olarak yorumlanabilir.

Doksanlı yıllarda ödenekli tiyatroları da, özel tiyatroları da etkisi altına alan yeni eğilim, yapıtları yakın zamanlara kadar sakıncalı bulunmuş, yasaklamalara uğratılmış olan büyük ozan Nazım Hikmet'in oyunlarını sahnelemek, yaşamını, yapıtlarından alıntılarla zenginleştirerek oyunlaştırmak oldu. Böylece yasaklara, baskılara karşı birikmiş bir kızgınlık dolaylı olarak ifade edilmiş, aydın kişilere, sanatçılara yapılan haksızlıklara karşı toplum vicdanında birikmiş olan rahatsızlık bir ölçüde giderilmiş oluyordu. 1989'da AST'da Yılmaz Onay'ın sahnelediği *Yusuf ile Menofis*, 1991'de Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nda Kenan Işık'ın sahnelediği *İvan İvanoviç Var mıydı, Yok muydu?*, Dostlar Tiyatrosu'nda Mehmet Ulusoy'un sahnelediği *Sevdalı Bulut*, Kent Oyuncuları'nda Oğuz Aral'ın sahnelediği, Müşfik Kenter'in tek kişilik bir oyun olarak sunduğu *Kuvayı Milliye Destanı*, 1992'de Nazım Hikmet'in doğumunun doksanıncı yılını kutlamak amacıyla düzenlenen sahne etkinlikleri kapsamında, Rutkay Aziz'in AST'da sahnelediği *Yolcu*, Bilsak'ta Yavuzer Çetinkaya'nın yorumuyla sahnelenen *Şeyh Bedrettin Destanı*, 1995'te, Ergin Orbey'in Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelediği *Ferhat ile Şirin*, Nazım Hikmet'in Bursa Cezaevi'ndeki yaşam öyküsünden ve şiirlerinden Macit Koper'in düzenlediği *Aslolan Hayattır* kolajı Nazım Hikmet'in oyunlarını ve şiirlerini yeniden gündeme getirmiştir. Orhan Asena'nın, üç oyundan oluşan *Nazım Üçleme*'si, İzmir Devlet Tiyatrosu'nda Mehmet Ege'nin rejisiyle sahnelenmiştir (1996). Bu üçleme, Nazım Hikmet'in Kurtuluş Savaşı'na katılmak üzere

Anadolu'ya geçişini ve oradan Tiflis ve Moskova'ya gidişini anlatan "Aryan Adam", on üç yıllık hapis hane yaşamını anlatan "İçerdeki Adam" ve hapisten çıktıktan sonra yurttan ayrılışını ve son yıllarını anlatan "Dünya Yurttaş" bölümlerinden oluşmuştur. Genco Erkal, Nazım'ın şiirlerinden oluşan *İnsanlarım*'ı, Dilek Türker Nazım adlı tek kişilik oyunu aynı dönemde sergilediler. Zafer Diper, Nazım Hikmet'in yapıtlarından oyunlaştırdığı *Şeytanistan*'ı Bizim Tiyatro'da sahneledi. Çalışmalarını çoğunlukla yurtdışında yapan Tuncel Kurtiz'in yönettiği Nazım Hikmet'in Şeyh Bedrettin Destanı, "*Günümüz İçin Bir Ayın*" adıyla 1996 Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde yer aldı ve bir süre daha İstanbul seyircisine sunuldu.

Dikkatli gözlemleri, yürekli yorumlarıyla toplumun kurulu düzenini eleştirerek bu düzene ayak uydurmuş olanları uzun yıllar tedirgin etmiş olan Aziz Nesin, yaşarken olduğu gibi, ölümünden sonra da hep ilgi odağı olmuş, anısı, ölümünün hemen ardından, Yücel Erten'in yorumuyla *Azizname*, Genco Erkal'ın yorumuyla *Bir Takım Azizlikler* adlı sahne yapıtlarıyla diri tutulmaya çalışılmıştır.

Oyun yazarlarımız toplumumuzun en can alıcı sorunlarına eğilmek istediklerinde yakın tarihin, özellikle 12 Eylül sonrasının olaylarına el atmış, bu olaylardan yola çıkarak kritik dönemlerde devlet-toplum ilişkilerinde meydana gelen sürtüşmeye dikkati çeken oyunlar yazmışlardır. Bütün oyunlarında yaşanmakta olan toplum sorunlarına eğilen, dikkatimizi göremediğimiz ya da görmezden gelmeğe çalıştığımız gerçeklere çeken Tuncer Cücenoglu *Çıkmaz Sokak*'ta (1986) tutuklanarak işkence görmüş iki kadının öç almak için giriştikleri eylemden yola çıkarak devlet terörü ve bireysel terör konularında düşündürücü bir oyun yazmıştır. Bilgesu Erenus'un, *555 K* (1987) adlı oyunu 12 Eylül öncesinin kanlı çatışmalarını ve öldürülen gençlerin anılarını yaşatır. Şenol Sarıhan'ın yaşam öyküsünden Adem Atar'ın uyarladığı *Cam Bardaklar Kırılın*, seksenli yıllarda yaşanmış olan, gözaltına alınma ve işkence olaylarını canlandıran bir oyundur. Kubilay Tuncer, *Anrico'nun Peşinde* (1995) adlı oyunuyla, tutuklanarak idam edilen Anrica Hose Mervases adındaki özgürlük savaşçısının anılarıyla bunalıma sürüklenen tutuklu bir kadının öyküsünden yola çıkarak ülkemizde yaşanan olaylara gönderme yapmıştır. Faruk Erem'in kendi meslek yaşamında tanık olduğu olayları anlatan öykülerinin sahneye uyarlanmasıyla ortaya çıkan *Bir Ceza Avukatının Anıları*, adalet sorununu, günümüze çağrışımlar yapacak biçimde işlemiş olan bir oyundur. Son yıllarda endişe verici boyutlara ulaşan şeriat özlemlerine karşı güçlü bir tepki olarak, Atatürk'ü, Kurtuluş Savaşı'nı, devrimleri konu alan pek çok oyun yazılmakta ve sahnelenmektedir.

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih–Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü öğrencilerinin Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı dolayısıyla Ergin Orbey yönetiminde sergiledikleri *Belgelerle Kurtuluş Savaşı*, çeşitli vesilelerle Ankara ve İstanbul'da sergilenmiş ve bir tiyatro olayı olarak değerlendirilmiştir (1981). Eleştirmen Zeynep Oral, bu oyunla ilgili görüşünü şöyle açıklamıştır: “Atatürk, yaşamı boyunca her toplumsal kurumla ilgilenmiştir. Her toplumsal sorun, her kurum hakkında söylenebilecek en güzel sözlerden birini de o söylemiştir. Sanata bu değeri veren bir devlet adamını anmak için en iyi yollardan biri onu sanat aracılığı ile düşünmek, değerlendirmektir.”¹

1 Milliyet Sanat Dergisi, Temmuz 1981, sayı: 27/1.

Bu bağlamda, Nazım Hikmet'in *Kuvayı Milliye Destanı*, Ergin Orbey'in yorumuyla Uluslararası İstanbul Festivali'ne katılmıştır ve üç yıldır yurdun çeşitli yerlerinde sergilenmektedir. Tuncer Cücenoglu *Biga 1929*, Kemal Bekir *Kamil Bey*, Özdemir Nutku, Atatürk'ün Büyük Nutku'ndan oyunlaştırdığı *Söylev*, Özer Ozankaya Büyük Nutuk'dan uyarladığı *Nutuk*, Nezihe Araz, *Kuvayı Milliye Kadınları*, Semih Serger *Bir Hilal Uğruna*, İsa Coşkun *Hep Vatan İçin*, Ataol Behramoğlu *Lozan*, Refik Erduran *Meta-morfoz* adlı oyunlarıyla tarihimizin bu en önemli dönemecinde yaşanan gerçekleri ve başarıları değişimi sergilemişlerdir. Ülker Köksal'ın Kubilay'ın yaşam öyküsünden yola çıkarak oyunlaştırdığı *Karanlıkta İlk Işık* adlı oyunu, Mehmet Ege'nin yorumuyla Ankara Devlet Tiyatrosu'nun ciddi çalışmalarından birini oluşturur. Nezihe Araz, *Savaş Vurgunu Kadınlar*'la Bosna Hersek savaşını ve orada yaşanan acıları yansıtırken, benzer acıların yaşandığı Kurtuluş Savaşımızı hatırlatmıştır. Orhan Asena, *Candan Can Koparmak* adlı oyununda Kurtuluş Savaşı sırasında Mustafa Kemal ile Çerkez Ethem ilişkisini yeniden yorumladı. Selim İleri, *Allahısmaıradık Cumhuriyet'te* Halide Edip, Afife Jale, Latife ve Fikriye hanımların dramını dile getirirken, Milli Mücadele ve Cumhuriyet dönemlerinin kültür yapısına ışık tutmuştur. Nezihe Araz'ın *Dokuza Beş Var*, Recep Bilginer'in *Barıştan Savaş*, *Aştan Kavaya* adlı oyunlarında, insan olarak Mustafa Kemal'i tanıma adına, Atatürk'ün özel yaşamı ve ilişkileri sahneye getirilmiştir. Bu tür oyunlarda çoğunlukla konunun çarpıcılığından yararlanılması, tarih açısından kesin olmayan bilgilere yaslanılmış olması tartışmalara yol açmıştır.

Seksenli ve doksanlı yıllarda yazılan oyunların bir bölümünde de, önceki dönem oyunlarında olduğu gibi, aile ilişkilerinin, kadın ve gençlik sorunlarının ele alındığı görülür. Önceki oyunlarında devlet vatandaşı ilişkilerinin düğümlendiği noktalara eğilmiş olan Oktay Arayıcı 1981'de sahnelenen *Rumuz Goncagül*'de kadın ve evlilik sorununu yanı sıra, yanı sıra şaka bir ilişkiler ağı kurarak ele almış, gazeteye ilan vererek kendine eş arayan genç kadının öyküsü bazında, toplumun çeşitli katmanlarını temsil eden

tipleri sahneye getirmiştir. Recep Bilginer, Refik Erduran, Necati Cumalı, Ülker Köksal, Tuncer Cücenoglu bu konularda oyun yazmayı sürdüren yazarlarımızdır. Hemen bütün oyunları çeşitli ödüllere layık görülen kadın yazarımız Ülker Köksal seksenli ve doksanlı yıllarda da oyun yazmayı sürdürmüş, önceki oyunlarında olduğu gibi geleneklerin, alışkanlıklarımızın, bencillliğimizin görmemizi engellediği kadın ve gençlik sorunlarına dikkati çekmiştir. *Uzaklar* (1984) gençlerin yanlış terbiye ve eğitim anlayışına kurban edildiğini, *Sevdalı Fidanlar* (1988) baskılardan ve yasaklardan arınmış bir ortamda mutlu olan gençlerin, *Bir Garip Oyun* (1986) yoksulluğun, korkuların yanılttığı, mutsuzluklara neden olduğu insanların gözümüzden kaçan dünyasını sergiler. Yazar, *Dünyanın Yaşlı Çocukları*'nda (1991) ise bir tiyatro sanatçısının yaşamına eğilmiş, sanatıyla kocasının istekleri arasında kararsızlık çeken, fakat er geç sanatın kaçınılmaz bencilliğine boyun eğmek zorunda kalacak olan sanatçının dünyasını göstermiştir. Oyunları yetmişli yıllardan başlayarak sahnelenen ve hemen her oyunu ödül kazanmış olan Tuncer Cücenoglu, yetmişli yıllarda yazdığı, dar gelirlinin çetin yaşam koşullarıyla savaşımını sergileyen oyunlarından sonra, hayat kadınlarının dünyasına anlayışla eğildiği *Kadıncıklar* (1984), bürokrasi çarkını ve bu çarkı çevirenleri eleştirdiği *Dosya* (1985), bürokrasinin hiyerarşik ilişkilerini eleştirdiği *Helikopter*, küçük anlaşmazlıklar yüzünden tüketilen hüznü bir aşk ilişkisini ele aldığı *Matruşka* (1995) adlı oyunlarını yazmıştır. Dinçer Sümer, *Gecenin Kulları*'nda (1993) hayat kadını genellemesi içinde hor görülen kadınların acılı fakat sevecen dünyasına eğilir. Refik Erduran oyunlarında, ahlak değerlerindeki yitiminin sonucu olarak aile ilişkilerinde ortaya çıkan uzlaşmazlıklar, çıkar çatışmaları üzerinde durmuş, insanların birbirlerine olan güvenlerini giderek yitirmelerini traji-komik durumlar içinde ele almıştır. Recep Bilginer, *Karım ve Kızım*, *Kışkış* gibi oyunlarında aile ilişkilerindeki yozlaşmayı yansıtır. Hidayet Sayın'ın *Köklerdeki Kurtlar*, Necati Cumalı'nın *Devetabanı*, Ergun Sav'ın *Bir Başkası*, Hidayet Sayın'ın *Düşlerin Oyunu*, Semih Seren'in *Saz Kafeste Mor Kuşlar*, Erman Canatan'ın *Çukur* adlı oyunlarında aile ilişkileri, anlaşmazlıklar, pişmanlıklar, aldatmalarla örülmüştür. Yıldırım Şentürk *Kazım ile Havva*'da (1990) tutucu çevrelerde hâlâ egemen olan doğacak çocuğun erkek olması beklentisinin ve bu beklenti yüzünden hamile annenin içine düştüğü bunalımın hüznü öyküsünü, Tülin Tınaz Tankut Kız *Doğdu*'da kadın sorunlarının tartışıldığı ilişkileri ele almıştır. Dallar Yeşil *Olmalı* (1994), Vedat Türkali'nin gençlik aşkına anlayışla ve bu sevginin çürütülmüş ilişkiler ağında ziyan olmasına hüznle yaklaştığı oyunudur. Özer Arabal *Rüzgârlı Kadın*'da kara çalmalarla, dedikodularla ziyan olmuş bir evli kadı-

nın cinayetle sonuçlanan yaşam öyküsünü, Erdoğan Aytekin *Şeytan Örümceği*'nde savaş yıllarında bölünmüş olan bir ailenin dramını, Coşkun Irmak Kuş adlı oyununda duyarlı bir gencin çevresidekilerle iletişim kuramamasından doğan yalnızlık duygusunu anlatır.

Köy ve kasaba yaşamına egemen olan töreler, kadınlara uygulanan baskılar, yoksulluğun neden olduğu acılar bu dönem oyunlarında da drama malzeme oluşturur. Turgut Özakman *Töre* adlı oyunda bir kan davası olayını ele alarak insancıl bir yaklaşımla bu ilkel uygulamadan vazgeçilebileceğini, sağduyunun bunu gerektirdiğini gösteren bir düzenleme yapmıştır. Hidayet Sayın'ın *Köşe Kapmaca'sı* (1982) kırsal kesimde çatışmaya yol açan düşmanlıkları, Kenan Işık'ın *Behçet Bey'in Fötr Şapkası*, toprak ağalarının kırsal kesimde kurduğu sömürü çarkını, Remzi Özçelik'in *Su Geline* adlı oyunu köylüyü sömürmek için köye su getirilmesini önleyenlerin düzenini, Erkan Doğan'ın *Canavar Sofrası*, köyden büyük kente para kazanmak için gelen insanların, acımasız sömürü çarkının bir parçası ya da kurbanı oluşunu anlatır. *Hüznün Coşkusu Altındağ*, Yaşar Seynan'ın köyle kent yaşamı arasında sıkışmış yoksul semt insanların acılarını, sevinçlerini anlatan oyunudur. Adem Atar'ın *İçimizdeki Göçük* adlı oyununda tuğla işçilerinin yaşamını, Lale Oralıoğlu'nun *Kadınlar Koğuşu*'nda kadınların hapisane yaşantısını tanır, Orhan Asena'nın *Toroslardan Öteye* adlı oyununda eski bir mahkumun serbest kaldıktan sonra suç işlemeyi yaşamak için verdiği savaşıma tanık oluruz. Eşber Yağmurdereli, kendi yaşantısından yola çıkarak yazdığı *Akrep'te*, adalet sistemindeki bozuklukları ve hapisane yaşantısının acı gerçeğini ince bir duyarlılıkla yansıtmıştır.

Seksenli ve doksanlı yılların oyunlarında sık sık karşımıza çıkan bir tema, bireyin kimlik arayışı, kimliksizlik duygusu ve kişiliksizlik sorunu oldu. Kimi yazarlarımız bu durumu, geçmiş dönemlerde de olduğu gibi, Batılılaşma'yı yanlış anlamış olmamızla açıklarken, kimi yazarlarımız kimliksizliği genel bir yanı aydın hastalığı olarak eleştiren oyunlar yazdılar. Son yıllarda yazılan ve genç kuşağın tepkilerini anlatan oyunlardaysa toplumdaki yeni gelişmeler karşısında duyulan genel bir kendine güvensizlik duygusu dile getirilmektedir. Örneğin Refik Erduran, son dönemde yazdığı *Bunu Yapan İki Kişi*, *Ramiz ile Julide*, *Eşekdağın Sevdalısı*, *Halay*, *Madalyon* gibi oyunlarında, bilinçsiz bağnazlığa karşı olduğunu belirtirken, okumuş kesimin modernlik adına benimsediği, halka tepeden bakan, kendinden olanı küçümseyen tavrı da eleştirmiştir. Bu oyunlarda, düzene, dalavereye dayanan iş anlayışıyla sözde çağdaşlık arasında bağlantı kurulmuş, ilkesizlik ve tutarsızlıkla sözde solculuk aynı kefeye konulmuştur. Son dönemin başarılı yazarlarından olan Memet Baydur'un, *Cumhuriyet Kızı*,

Yangın Yerde Orkideler, *Maskeli Süvari*, *Düdüklüde Kıymalı Bamya*, *Yeşil Papağan Limited* gibi oyunlarında, kişiliksizliği ülkemizin genel bir gelişmemişlik sorunu olarak değerlendirdiği görülür. Yazarın, yukarıda anılan oyunlarında da, *Tensing*, *Komarov* gibi, başka ülkelerde, başka zamanlarda geçen oyunlarında da, bir biçimde kendinden olandan uzaklaşmanın ve gerçeklerden kopmanın hüznü, sırasında şakaya vurularak ve güncel yanlışlarımıza göndermeler yaparak dile ve görüntüye getirilmiştir. Yalnızlık, Yılmaz Onay'ın *Sanatçının Ölümü* adlı oyununda sanatçıya özgü bir durum olarak ele alınır. Çünkü toplum, içinde yaşadığı koşullara boyun eğmeyen, seçimini uzlaşmadan yana yapmayan sanatçıyı onu yalnız bırakarak cezalandırmaktadır.

Kimlik arayışını iç hesaplaşma bağlamında ele alan usta yazarımız Adalet Ağaoglu, *Çok Uzak Fazla Yakın*'da, uzaklık ve yakınlık kavramlarının karşılığını ve koşutluğunu irdeleyerek seyirciyi, sanatla hayat, toplumsal sorumlulukla bireysel özgürlük, dostlukla aşk, güvenle kuşku ikilemleri üzerinde düşünmeye zorlar. Yaşadığı doğal ve toplumsal çevreden uzaklaştırılmış ya da uzaklaşmayı seçmiş olan insanların, bazen yakın ilişkilerdeki kopmalar, bazen doğaya ve topluma yabancılaşma biçiminde ortaya çıkan güvensizlik duygusuysa son yıllarda yazılan oyunların baskın teması olma eğilimindedir. Yeşim Dorman ve Yıldırım Türker birlikte yazdıkları *Gölge Ustası* adlı oyunlarında, tutundukları son sevgi dalları kopup ellerinde kalan kırılğan insanların karmaşık iç dünyalarına eğildiler. Seksenli yılların gençlere karşı acımasız bir tavır benimseyen toplumsal ortamını gözlemlemiş olan Nezihe Meriç, *Çın Sabahta Şavkıyan Ne?* adlı oyununda, ailesinin anlayışsızlığı yüzünden duyguları örselenmiş, içine kapanmış bir genç kızın acılarının, ancak doğallığını yitirmemiş sabırlı, sevecen bir halk kadınının yaşama gücü, sabrı ve sevecenliğiyle giderilebileceğini göstermiştir. Ülkü Ayvaz *Yeniden Yaratma* adlı oyununda, insanların kendilerini geçmişlerinde, düşlerinde, hatta geleceklerinde arayışını soyut bir düzlemde yansıtmıştır. Kenan Işık'ın *Olmayan Kadın* adlı oyunu, 12 Eylül öncesi olaylarında örselenmiş bir gencin, anılarla örülü bir düş dünyası içinde yitişini anlatır. Bilgesu Erenus *Acılar Şenliği*'nde aynı dönemin acılarını yaşamış, sevdiklerini yitirmiş bir kadının ölmekle yaşamak arasındaki kararsızlığını, Ferdi Merter *Bir Kadın Bir Erkek Vardı*'da, gene o döneme gönderme yaparak, baskı rejimi altındaki insanların korkularını yenme çabalarını sahneye getirmiştir. Bu oyunlarda bireyin yaşadığı bunalımla bu bunalımı yaratan toplumsal ortam arasındaki bağlantı belirtilmiş, soyut olandan yola çıkılarak somut gerçeklere gönderme yapılmıştır. Müzeyyen Engin Erim'in *Hulusi Beyin Kızları*'nda gençlerin çevreleriyle sağlıklı ilişkiler



kurma güçlüğü, Selçuk Baran'ın *Türkan Hanımın Ölümü*'nde orta yaşlı bir kadının kendi içine kapanma ve kendini yok etme eğilimi ele alınmıştır.

Çevre baskısının genç insanlar üzerindeki yaşama ve yaratma güdüsünü yok eden olumsuz etkisi son dönem oyunlarında sıkça ele alınan temalardan biridir. Yıldırım Şentürk *Bıçaksırtı*, Murat Karasu *Hüzün Mahallesi Otopüsü*, Özer Arabul *Gecenin Tadı* adlı oyunlarında, bireyin yalnızlık, anlamsızlık, çıkışsızlık duygusuyla ilgili düzenlemeler yapmışlardır. Ferdi Merter, *Kuğular Şarkı Söylemez* adlı oyununda sevgisizliğin, ilgisizliğin egemen olduğu aile ortamlarının kurbanı olan gençlerin acılı yaşamlarını, AIDS gibi, eşcinsellik gibi tabu sayılan konuları da içerecek biçimde ele alma yürekliliğini gösterir. Nedim Gürsel'in *İlk Kadın* adlı oyunu bir ana-oğul arasındaki yabancılıktan yola çıkarak özlem, yalnızlık, boşunalık duygularını irdeler. Behiç Ak *Bina*'da, doğal örtüsünü yitirip betona dönüşen kentlerde, insancıl esnekliğini yitiren ve beton katılığına dönüşen insani ilişkileri, *Ayrılık* adlı oyununda evlilik bağına duyulan gereksinimin tükenişini, Burak Mikail Uçar *Umut Cinayeti*'nde bir cinayet soruşturması bağlamında sevgililer arasındaki ilişkilerdeki kaçınılmaz yanlış anlamaları dile getirmişlerdir. Ferhan Şensoy, *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* adlı oyununda süpermarket uygulamasında, köşe bakkalından alışveriş ortamında yeşeren insancıl ilişkilerin yitirildiğini, kendine özgü sivri takılmalarla göstermiştir. Yüksel Pazarkaya'nın *Ferhat'ın Yeni Acıları*, Turgay Nar'ın *Çöplük* adlı oyunlarında, kendine güvensizliğin ve yabancılaşmanın saldırganlığa, yabancı düşmanlığına dönüştüğü durumlar ele alınmıştır. Medyanın görsel ve işitsel bombardımanı, tüketim çılgınlığı, varoluşun sorgulanması, şiddet gibi sorunlar, Kerem Kurdoğlu'nun *Hari-tadan Naklen Yayın* adlı oyununda görüldüğü gibi, yalnız oyunun metninde değil, sahnelemesinde de vurgulanan gerçeklerdir. İletişimsizlik, yabancılaşma, uyumsuzluk Şahika Tekand'ın *Gergedanlaşma* adlı oyunlarında görüntüye getirilmiştir. Orhan Güner, *İki Nöbetçinin Sıkıntıları* adlı oyununda, rolünü düelloda öldüren bir sahne sanatçısının durumunu absürd bir yapı içinde ele alır. Yılmaz Onay *Karadul Efsanesi* adlı oyunuyla zorbalıkların, baskıların dışa vurulduğu deneysel bir çalışma yapmıştır. Başar Sabuncu Shakespeare'in oyunlarından ve şiirlerinden alıntılarla kurguladığı ve sahnelediği *Bir Ata, Krallığım*'da Shakespeare'e bağlı kalmakla beraber, parçaları seçişi ve düzenleyişiyle özgün bir çalışma yapmış, tutkulu insanların şiddet yüklü dünyasını vurucu bir biçimde sahneye getirmiştir.

Sanatın toplumsal gerçeklerle olan doğrudan ve dolaylı bağlantısını belirtmek amacıyla, temalarına ve konularına bakarak kümelediğimiz oyunları biçim özellikleri açısından ele aldığımızda, yazarlarımızın bir bö-

Yeşim Dormen-Yıldırım
Türker; *Gölge Ustası*,
1980-81, Macide Tanır,
Sevinç Niş.

lümünün klasik olay kurgulama yöntemini uyguladıkları, bir bölümününse, sağlam kuralları olan bu tekniğinin baskısından kurtulmaya çalıştıklarını görülür. Bu dönemde yazılan kimi oyunlarda, olayların birbirini nedenellik bağı içinde izlemesi, oyunun tüm öğelerinin organik bir bütün oluşturması gibi, konuyu disiplin altına alan ve vurucu etki yaratan klasik biçimlemeler bir ölçüde gözardı edilmeye başlanmıştır. Bu oluşum, biçimlemede özgür arayışlara yönelme, kendi özüne en uygun biçimi yakalamaya çalışma olarak değerlendirilebileceği gibi, bir kolaya kaçma yöntemi olarak da yorumlanabilir. Öte yandan, Bertolt Brecht'in epik tiyatro uygulamasının ülkemizde de tanınmaya başlaması, açık biçime, parçalı düzenlemeye, anlatı bölümlerinin kullanılmasına geçerlik kazandırmıştır. Bununla beraber, genç yazarlarımızın Haldun Taner, Turgut Özakman, Oktay Arayıcı, Vasıf Öngören gibi önceki kuşak yazarlarının bu alandaki yaratıcılık ve başarı düzeyine ulaşılabilmesini söylemek kolay değildir. Anlatı bölümleriyle desteklenmiş parçalı düzenlemeye gösterilebilecek en başarılı örnekler, *Geyikler Lanetler*, *Deli Dumrul*, *Resimli Osmanlı Tarihi* gibi söylencelerden, masallardan, yaşam öykülerinden yola çıkılarak yazılmış oyunlardır. Klasik kurgulama tekniği ise, geri dönüşlü düzenlemeyi başarıyla uygulayan *Çok Uzak Fazla Yakın* gibi alt anlamlara yönelik yapıtlarda, ya da *Çıkma Sokak* gibi vurucu bir etki üretmeyi amaçlayan oyunlarda başarılı olmuştur. Gerilimini, çatışmalardan ve olayların gelişiminden değil, durumların çarpıcılığından ve bu durumlara gösterilen tepkilerden üreten oyunlara verilebilecek en iyi örnek ise, *Kadın İstasyonu* gibi alt anlam katmanları olan oyunlardır. Konulara ve temalara göre yapılan bu açıklamalar, oyunların sanatsal değerini aydınlatıcı değil, yazarların ilgi alanlarını belirleyicidir. Bu açıklamalara bakarak toplumsal olaylarla, bu olaylara karşı en duyarlı sanat dalı olan tiyatro arasındaki bağlantı görülebilir, fakat oyunların sanat değeri hakkında bilgi edinilemez. Bununla beraber, bu dönemde yapılan eleştirilere, değerlendirmelere bakarak, seksenli ve doksanlı yıllarda oyun yazarlığımızda genelde durgunluk gözlemlendiği söylenebilir. Bu durgulaşmada, deneyimli yazarlarımızın oyun türüne giderek daha az önem vermelerinin, genç yazarlarımızın ise kolay olanla yetinme eğiliminde olmalarının payı vardır. Genel olarak bu başarısızlıkta, oyunların sahnelenmesinde gereken özenin gösterilmemiş olmasının etkisini de gözden uzak tutmamak gerekir.

Sonuç Tiyatro alanında çok hareketli günler yaşanmasına, kongreler, açık oturumlar, söyleşiler düzenlenmesine, festivaller yapılmasına, yarışmalar düzenlenmesine, bol bol ödül verilmesine karşın, tiyatromuzun, özellikle de

ödenekli tiyatrolarımızın son yıllarda bir durgunluk, hatta bir gerileme dönemi yaşadığı, üretici gücünü, iç dinamizmini yitirdiği söylenebilir. Tiyatro sanatı toplumsal olaylar karşısında suskunlaşmış, kendi içine kapanmış gibidir. Siyasal baskılarla medyanın etkisindeki seyircinin gittikçe yavanlaşan beklentisi bu içe kapanışın görünen nedenidir. Altta yatan nedense, sanatçının giderek karmaşıklaşan toplumsal olayları yorumlayamaması, aydın hüviyetini yitirmeye başlaması, kendisinin de medyanın etkisine teslim olması olarak özetlenebilir. Bu etki tiyatro yapıtlarında, müzikli, danslı, kolay anlaşılır, kolay eğlenilir düzenlemelerle yetinme biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu oluşuma tepki gösteren, farklı olanı arama iddiasında olan tiyatro topluluklarının da görsel çarpıcılığın çekiminden kolay kolay kurtulamadıkları görülmektedir. Bununla beraber, son yıllarda, sayıları az da olsa, görsel anlatımla dramatik anlamı bağdaştırmayı başarmış ve seyirciye iletebilmiş olan yapımlardan söz edebiliyoruz. Bir başka olumlu gelişim, en çok roman, biraz da oyun yazarlığında gözlemlenen, ruhsal derinliklere yönelme, insancıl olanı ön plana çıkarma eğilimidir.

Bütün dünyada olduğu gibi, ülkemizde de son yıllarda tiyatro yazınının toplumun ortak sorunlarından çok bireyin iç dünyasına yönelmeye, ruhsal sorunları deşmeye eğilimli olduğu görülmektedir. Böylesi bir yöneliş sahne üzerinde derinliğine yorumlar ve oyunculuk ustalığı gerektirmektedir. Görsel anlatıma ağırlık veren soyutlamalarsa en yetkin anlatımını ancak modern teknik olanaklarla donanmış sahnelerde bulabilecektir. Oyunların yorumunda, sahnelenmesinde, oynanışında ve teknik donanımında böyle bir gelişmeyi gösterememiş olan tiyatroların ürünleri, dünya sinemasının en yeni örneklerini görme olanağı bulmuş, görgüsü artmış, beğenisi incelmış olan seyircinin beklentisini karşılayamamaktadır.

Öte yandan, pek çok tiyatro topluluğu ortalama seyirciyi çekebilme için kolay anlaşılır olanla yetinme yolunu seçmiştir. Düzeyli güldürüler, müzikli oyunlar sergileyen ciddi toplulukların yanı sıra, eğlendirme ölçüsünü çok aşağı düzeyde tutan, seyirciye hoşça vakit geçirtmekten öte doyum sağlamayan, hatta onu ucuz ve kolay olana koşullayan pek çok topluluk türemiştir. Devletten ya da belediyelerden ödenek alan tiyatrolar bile zaman zaman, bol seyirci çekerek yönetime hoş görünmek ya da yönetimi elinde tutan siyasal partilerin tercihlerine ayak uydurmak için nitelikten ödün vermeyi kabullenmiş görünüyorlar. Bu kuruluşlarda görmeye alışık olmadığımız ucuz eğlendirme hünerleriyle yüklü, içeriği anlamsız, biçimi tutarsız, uygulaması düzeysiz oyunların sergilenmesi üzüntü veriyor. Buna karşın, elverişsiz koşullara rağmen genç sanatçıların giriştiği, görsel ve işitsel anlatıma ağırlık veren deneysel çalışmaların da seyirciyle

buluştuğu söylenemez. Bu durum, yapımcıların seyirciyi dışlamasına kadar varan bir kendi içine kapanma tehlikesini doğurmuştur.

Seksenli ve doksanlı yıllarda tiyatro sanatında tanık olduğumuz oluşumlar, başka sanat dallarında da gözlemlenmektedir. Bireyin iç dünyasına yönelme, özel durumlarla dış dünyanın koşulları arasında örtük bağlantılar kurmakla yetinme, bu yıllarda yazılan romanların, öykülerin, çevrilen filmlerin ortak özelliği olmuştur. Roman ve öyküde iç gözlemin sonuçlarını dile getirme biçiminde ifadesini bulan bireysellik, bir eylem sanatı olan tiyatrodaki çatışmaların sahneye getirilmesi, bu çatışmalar aracılığıyla oyuna bir iç dinamizm kazandırılması biçiminde ortaya çıkıyor.

Oyun yazarlığında gözlemlediğimiz, söylencelere, masallara, Osmanlı tarihine, geçmişin ünlü kahramanlarının, sanatçıların, şairlerinin yaşam öykülerine, yakın geçmişin özlemle anılan yaşantısına, Kurtuluş Savaşı'nın coşkulu günlerine, Mustafa Kemal'in yaşamına yönelme eğilimini, edebiyatın tümüne egemen olan bir oluşumun organik uzantısı olarak yorumlayabiliriz. Geçmişe yönelik yolculuklarla bireyin kendi iç dünyasına doğru yaptığı yolculuk arasında koşutluk kurulması, bu renkli serüvenin birikiminden yola çıkılarak kahramanın kendi gerçeğini anlamlandırmaya çalışması, romanın ve öykünün olduğu gibi, tiyatronun da çok kullanılan teması olmuştur. Bu bakımdan, Adalet Ağaoğlu'nun, Orhan Pamuk'un, Murathan Mungan'ın, Latife Tekin'in, Tomris Uyar'ın, Ayla Kutlu'nun, Eréndiz Atasü'nün romanlarında ve öykülerinde gözlemlenen, yaşanmış ya da düşünülmüş geçmişe, bireyin özel geçmişi bağlamında yönelme ve o birikimden kendi kişiliğinin alt yapısını çözme çabasına Adalet Ağaoğlu'nun, Melih Cevdet Anday'ın, Murathan Mungan'ın oyunlarında da rastlıyoruz. Bir taraftan geçmişle, bir taraftan kendiyle hesaplaşma olarak, kimi zaman da içine kapanan, ince duyarlıklar, kırılğanlıklar dile getirme olarak ortaya çıkan bu tutum gerçeklerden kaçış izlenimi uyandırır da, temelinde yaşanmakta olan gerçeği çözümleyememenin getirdiği farklı bir arayış biçimi olarak yorumlanabilir. Bireyin, toplumsal yaşamdaki yönünü saptayabilmesi için önce kendini tanıma gereksiniminden kaynaklanan arayış teması tiyatrodaki, romanda, öyküde, şiirde olduğu gibi, son yıllarda çevrilen filmlerde de işlenmektedir.

Edebiyat tarihçilerimiz 1980 sonrası yazınının 12 Eylül darbesinin etkisini taşıdığını, bu dönemin siyasal ve ruhsal dayatmaları ile güdüldüğünü belirtmişlerdir.¹ Bu konuda Berna Moran şu saptamayı yapıyor: "12 Mart ve 12 Eylül darbeleri toplumsal sarsıntılar yaratan ve doğal olarak edebiyatı etkileyen olaylar olmuştur. 12 Mart romanları o dönemde yaşananları, hapis ve işkence konularını gerçekçi yöntemle işleyen siyasal, devrimci top-

1 Ahmet Oktay, "1980 Sonrasında Şiir", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken*, cilt 12, s. 436. İletişim Yayınları, İstanbul.

lumsal yapıtlardır. 12 Eylül darbesinin romanımıza etkisi ise tam ters yönde olmuştur diyebilirim. Yalnız Türkiye’de değil, tüm dünyada solun içine düştüğü çıkmaz yazarlarımızı çok karmaşıkleşan toplumsal ve ekonomik sorunlar karşısında alternatıfsız bırakmış ve bu sorunları işlemeye elverişli klasik gerçekçi yöntemden uzaklaştırmıştır.”¹ Benzer bir durumun tiyatro yapıtları için de geçerli olduğunu yukarıda incelenen oyunlarda görmüştük.

1 age, 3. cilt, s. 11-12.

Plastik sanatlarda görülen kavramsal sanat akımı bağlamında eser üretme, farklı olana yönelme, alışılmış biçimlere karşı tavır alma gibi eğilimlerle tiyatrodaki “öteki tiyatro” adı altında yapılan alternatif tiyatro arayışları arasında da koşutluk vardır. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali’nde nasıl öncü tiyatroya, deneysel çalışmalara, görsel yanı ağır basan, performans nitelikli etkinliklere yer veriliyorsa, Uluslararası İstanbul Sanat Bienali’nde, Sanat’ın etkinliklerinde de plastik sanatların en yeni, en özgün, en deneysel ürünlerine yer verildiği görülmektedir.

Seksen sonrası bütün sanatlarda görülen bir başka ortak oluşum, piyasanın isteklerinin kollanması, sanat yapıtının metalaşmasıdır. Piyasa baskısı tiyatroya, TV dizilerinin albeni düzeyini kollama, kolay anlaşılır, kolay gülünür oyunlarla yetinme biçiminde yansımıştır. Bu oluşumla, resim sergilerinde ortalama alıcının zevk düzeyini aşmayan, kısa zamanda üretilmiş, dekoratif nitelikli resimlerin sergilenmesi ve yüksek fiyata alıcı bulması arasında koşutluk vardır. Bu olumsuz gelişmelere karşın, nasıl sanat kaygısını taşıyan ressam, heykeltıraşlar kendi ölçülerini koruma çabasıyla titizliği elden bırakmıyorlarsa, topluma karşı sorumluluğunun bilincinde olan tiyatro sanatçıları da, seyircinin alışkanlığını zorlayan, onu düşünmeye, düşlemeye çağırın oyunlara el atıyorlar. Sayıları az da olsa, doksanlı yıllarda, birkaç yürekli yönetmenin, yetenekli oyuncunun, dekor, kostüm, ışık tasarımcısının, sahne müziği bestecisinin el ele verip kopardıkları yaratıcı çalışmalar, ileriki yıllar için umut vericidir. İçinde olduğumuz duruma, yaşadığımız duyarlıklara gönderme yapmayı başaran böylesi yorumların seyirciden olumlu tepki alması, son yıllarda moda olduğu gibi ayakta alkışlanması, iyi çalışılmış incelikli filmlerin ödülleri kazanması, seyirci bulması, sanatın, düşündürerek, heyecan uyandırarak zevk veren bir etkinlik olduğunun bir ölçüde anlaşıldığını gösteriyor. Ayrıca, gösteri sanatlarında sponsorluk uygulamasının başlaması ve sanata destek veren kuruluşların yaptıkları seçimlerdeki doğruluk, ileride iynin kötüyü kovacağı günlerin gelebileceği umudunu uyandırıyor.

Yetmiş beş yıllık bir gelişim sürecinden sonra geldiğimiz noktada bugün tiyatro sanatının toplumumuzdaki yerinin ne olduğu sorusuna yanıt aramak zorunda kalıyoruz. Çünkü Cumhuriyet döneminin ilk yarım yüzyılında bu sanata biçilen değerle, tiyatronun günümüzdeki değeri ve işlevi konusundaki genel kanı birbirini tutmuyor. Bu soruyu yanıtlayabilmek için seyirci çoğunluğunun, aydınların, sanatçıların ve devlet yöneticilerinin tiyatro sanatından beklentilerinin ne olduğunu anlayabilmeliyiz.

Tiyatromuzun sorunları

Bugün tiyatronun seyirciye hoşça vakit geçirten bir eğlence türü olduğu kanısı, resmi tiyatro kurumlarının yöneticilerini de içine alacak biçimde yaygınlaşmış durumdadır. Genelde düşünce tembeli olan seyirci bu kanıyı severek paylaşmakta, tiyatro etkinliklerini, güldürme, eğlendirme gücüne göre değerlendirmektedir. Günümüzde seyirci çoğunluğu için, oturduğu yerden, kafasını yorma zahmetine katlanmadan ona hoşça vakit geçirten oyun, en iyi oyundur. Sıradan seyirci, yaşamakta olduğu gerçekleri en kalın çizgilerle kopya ederek kendi sınırlı yaşam bilgisini doğrulayan tiyatroyu sever. Hele sahnede, televizyon yayınlarından tanıdığı sanatçıları, gözhacı görüntüler, canlı müzik, kıvrak danslar eşliğinde görme şansına erişmişse mutluluğunun ölçüsü olmaz. Aslında, Batı dünyasında olduğu gibi, iyi sanatın besleyicisi ve üreticisi olması gereken orta sınıfın, tiyatro sanatını kapsamaya başlayan bu eğlence anlayışı, yönetimin de işine gelmiş görünüyor. Günümüzde, hangi parti iktidarda olursa olsun, devletin tiyatrosunda bile sanatsal ve düşünsel yetkinlik aramaya gerek görülüyor.

Ülkemizde tiyatro sanatının geleceğini tehlikeye atan bir başka oluşum, yukarıda işaret edilen eğlence tiyatrosuna, ister ödenekli tiyatrolardan olsun, ister özel tiyatrolardan olsun, karşı seçenek olarak sunulan sözüm ona ciddi tiyatro etkinliklerinde düşülen yanılgılardır. Bu yanılgıları birkaç kümede toplayabiliriz: Birinci yanılgı, günün en gözde temasını seyirciyi düşündürmeden heyecanlandıracak bir biçim içinde sunma alışkanlığıdır. Ezberlenmiş bir düşünce, tanınmış bir kişi, bilinen bir öykü çevresinde kabaca örgütlenmiş bir durum ya da olay dizisi, oyuncuların

bu üstünkörü yapıyı, bildik sahne hünelerleriyle parlatması, seyircinin kendini önemli bir yapıt karşısında sanmasına yetiyor. Bu uygulamanın güncel örneği, yakın tarihimizin yaşamsal önem taşıyan olaylarını en bilinen yorumlar, en ezbere açıklamalarla sahneye getirme modasıdır. Milli duyguların kötüye kullanılması olarak tanımlayabileceğimiz bu hamasi tiyatro alışkanlığı okul müsamereleleri çerçevesinden çıkıp erişkinlerin tiyatro sunma musallat olmuş durumda. Mustafa Kemal'i ve devrimlerini daha iyi anlamak için, tarihten toplumbilime geniş bir okuma yapmak ve yeniden düşünmek zorunda olduğumuz şu son günlerde, Atatürk bile nasibini almış görünüyor bu uygulamadan. Prof. Dr. Suna Kili'nin 1987 yılında yaptığı *"Bugün artık Atatürkçülük törensel bir sevgiye dönüşme yolundadır"* sap-taması¹ şimdi bu tür tiyatro etkinlikleri için de geçerli olmaya başlamıştır.

Ciddi görünümlü kalp tiyatroya verilebilecek bir başka örnek, sö-zümona gerçekçi oyunlar ve bu oyunların sözümona gerçekçi sahnelenişi ve oynanışdır. Tiyatro, başlangıçtan beri bir taklit sanatı olarak nitelendi-rilmişse de bu takliden koşulları vardır. Taklit etmek sözcüğüyle anlatıl-mak istenen, görününe tıpatıp benzetmek değil, yaşam hakkında genel ve genellikle etik bir anlam çıkarılabilecek olanı, görününe benzerliği koru-yarak ve akla mantığa uygunluğu kollayarak yansıtmaktır. Gerçekçilik an-layışı günümüzde, yüzey benzetmeciliğini çoktan aşmış, yaşamın gerçe-ğinden beslenme, yaşama göbek bağıni koparmama, toplumun sorunla-rına duyarlı olma anlamlarına gelmiştir. Ayrıca tiyatro sanatının da, tıpkı öteki sanatlar gibi, gözlemlenen dış gerçeği, daha genel, daha derin, daha karmaşık gerçeklere gönderme yapabilmek için bozma, çarpıtma ve son-ra ona yeni biçimler verme özgürlüğü vardır. Bu özgürlüğü çeşitlemeleri-yle yürürlüğe koyan sanat, bizi yaşam hakkında bilgilendirmekle kalmaz, düşüncemizi, düş gücümüzü henüz bilinmedik gerçeklere de açar. Dün-yada tiyatro sanatı bu çizgiyi çoktan yakalamışken, bizim hâlâ yüzey ger-çekçiliğiyle oyalanmamız, daha da kötüsü, gerçek adına sunulan, yaşayan gerçekle bağlantısı kalmamış kalıpları gerçek adına kabullenmemiz, sana-tın, seyircisini yaratıcı düşünceye yönlendiren gizil gücünü yadsınamız demektir. Ne yazık ki bugün gerçekçi tiyatro adına seyrettiğimiz pek çok oyun, seyirciyi gerçeğin posasıyla yetinmek zorunda bırakıyor.

Yüzey gerçekçiliğini aşma, öncü ya da deneysel tiyatro yapma iddi-asıyla kotarılmış çalışmalardaysa çoğu kez başka bir yanılgıya düşüldüğü görülüyor. Deneysel tiyatro deyince, ne eldeki sahnenin olanaklarını, ne oyuncunun yeteneğini ve birikimini dikkate alan, gelişigüzel sahne etkin-likleri geliyor gündeme. Yerleşik tiyatro anlayışına karşı çıkmak, ne olur-sa olsun başka bir şeyler yapmak demek olmamalıdır, özgürlüğün, aklına

¹ "Yeni bir Ulusal Kurtu-luş", Cumhuriyet, 16 Tem-muz 1987.

eseni yapmak olmadığı gibi... Alternatif tiyatro arayışı içinde olanlar, yaratıcı gizil gücünü yitirmiş, koflaşmış tiyatroya karşı çıkarken haklı bir noktadan hareket ediyorlarsa da, bize sundukları yeni seçeneğin hangi dünya ve sanat görüşünden kaynaklandığı, ifade edilmeyi bekleyen hangi görmezden gelinmiş yaşam gerçeğini anlatmaya çalıştığı belli olmuyor. Kimi deneysel sahne çalışmaları, iyi niyetli, fakat karşısındakini şaşırtmayı bile beceremeyen bir çabalama olmaktan öteye gitmiyor. Öncü, deneyci tiyatromuz kendini sanat olarak gerçekleştiremiyor ki eskiden beri yapılanlara yeni ve doğru bir seçenek oluşturabilsin.

1997'de Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin düzenlediği Eleştiri Semineri'nde, günümüzde tiyatrolarımızın sorunlarını ve eleştirmenin tavrını belirleme amacıyla konuşmalar yapılırken, öncelikle bir durum saptamasından yola çıkılmış, daha sonra kurumsallaşmış tiyatroların zaaflarının sergilenmesine, deneysel çalışma yapan yenilikçi toplulukların işlerinin irdelenmesine gelinmiştir. Emre Koyuncuoğlu, *"Kurumsallaşmış tiyatrolarda sanatçıların memurlaşmış olmaları ve geride kalan zamanlarını da daha çok televizyon, seslendirme piyasasında geçirmeleri nedeniyle, sanatsal değer taşıyan oyunlar bu tiyatrolarda üretilmez olmuştur. 1960'lardan günümüze dek geçen sürede Türk tiyatrosunun önemli potansiyelini ve oluşumunu sağlamış profesyonel özel tiyatrolar ise, genelde altmışlı dönemlerin star oyuncularının isimlerini kullanarak ayakta kalmayı, diğer çözümlere tercih etmiş ve Türkiye'nin ekonomik, politik ve kültürel koşulları nedeniyle ticari tiyatro yapmaya yönelmişlerdir."* saptamasını yaptıktan sonra eleştirmenlerin bu durumda deneysel çalışmalar yapan topluluklara yöneldiklerini, yaratıcı hamleyi bu topluluklardan beklediklerini, fakat ülkemizde bu doğrultudaki uygulamanın da yeterli olmadığını belirtmiştir.¹ Bugün ülkemizde yapılan her çeşit yanlış tiyatroya yapılacak en kapsamlı yakıştırma, bu yapımların "kitsch" özellikler taşıdığıdır. "Kitsch" terimini, ucuz, kolay avlama teknikleriyle seyirciye, şirin, duygulu, görkemli ya da yeni, özgün, benzersiz görünme sanatı ve bu yöntemi uygulamış sözde sanat yapıtları olarak tanımlayabiliriz. Son yıllarda ödenekli tiyatroların da, özel tiyatroların da, deneysel sanat yapma savında olan toplulukların da sık sık "kitsch" tuzağına düştüğünü görüyoruz. Ödenekli tiyatrolar, toplumun dokunulmazlığı olan değerlerini, vatanseverlik duygularını, Kurtuluş Savaşı'nı, Atatürk sevgisini yücelteyim derken, bu amaçla kotarılmış oyunlarda anlam boşluğuna, zevk yoksulluğuna düşüyorlar. Özel tiyatroların, duygusal olayım derken duyguculuğa, anlamlı olayım derken kalıplaşmış yorumlara yer veren sözde gerçekçiliği de, alternatif yaratma iddiasıyla tiyatro yapanların düşünce ve beğeni sığılığı da "kitsch" olana verilebilecek örneklerdir. Bu

¹ "Türkiyede Deneysel Tiyatro ve Performans Eleştirisi", *Tiyatro dergisi*, Haziran 97, sayı: 69, s: 32-35.

konuda Hüseyin Katırcıoğlu'nun yaptığı saptama, değindiğimiz sorunlara toplum psikolojisi bakımından açıklama getiriyor:

“Kitsch'e son derece yatkın bir toplumuz. Özellikle alışlagelmiş değerlerin sorgulanmasına, aykırılığa, 'büyük'lere karşı gelmeye aşırı tepki gösteren ve korumacı davranan bir toplum için 'kitsch' yaygın bir ifade şekli olur. Sorgulama ve araştırma üzerine değil de kabullenme üzerine kurulmuş bir eğitim sisteminden çıkan insanların yaratıcı ve sorgulayıcı olmaları beklenemez. Bu tür eylemlerden keyif almaları şaşırtıcı olur. Ancak toplu duygusal birliktelikten keyif alabilirler. Başkaldırıları bile aynı prensipler çerçevesinde gerçekleşir. Ortak değerleri değiştirmeyi seçebilirler, fakat hemen başkalarıyla topluca paylaşılacak değerler benimserler ve o değerlerin 'kitsch'ine kapıncılar kendilerini. Hitler'in koca meydanları dolduran gösterileri ile arabesk müziğin ortak noktası tam böyle bir 'kitsch'tir. Fetih kutlamaları, anlı şanlı tarihimizi yücelten 'sanat' etkinlikleriyle kilim kaplı kafelerde söylenen, her biri birbirine benzeyen ezgilerin de ortak yanı budur. (...) Bir ülkenin sanat yaşamında bu unsurun yaygınlaşması ve ön plana çıkması, 'kitsch'in yüce bir sanat eylemi olarak algılanması, sanatsal ve yaratıcı güçlerin değil, siyasal güçlerin sanata hakim olduğunu ifade ettiğinden, ürkütücüdür. Özellikle de yenilikçi yapılarda, kurulu düzeni ve değerleri sorgulamasını ve zorlamasını, sonunda da belki değiştirmesini beklediğimiz genç sanatçıların çalışmalarında yaygınlaşmaya başladığında ürkütücüdür. Yaratıcı, dinamik bir sanat ortamında bu yapıtların daha keskin, daha zorlayıcı, daha özgür, daha özgün olması beklenir. Sonunda sanat ortamı bir toplumun iç dünyasının yansımasıdır. Eğer bu dünya kendine değişik açılardan bakamıyorsa, düş gücünü kullanarak başka boyutlar yaratamıyorsa, dinamizmini kaybetmişse kendi yarattığı durağan batağın içinde çürümeye mahkum olur. Bu iç dünyanın sorgulanması, eleştirilmesi, yönlendirilmesi ve bir değişimin sağlanması, sonunda sanatçının etkinlik alanına girer. Bunu yapamayan, bu iç dünyayı olduğu gibi kabullenen bir sanat ortamına sahip bir ülke vahim durumdadır. Psikologu veya psikiyatrisi olmayan bir ruh hastasına, doktorsuz bir hastaya benzer.”¹

¹ Tiyatro dergisi, Ağustos-Eylül 1996, sayı: 62, s. 23-25.

Tiyatromuzun bugünkü durumu karşısında gösterdiğimiz tepkiyi, gene kendi içinde kalıplaşmış, anlamını yitirmiş eleştirilerle dile getirme alışkanlığımız yukarıdaki saptamayı bir kez daha doğruluyor. Bu eleştirilerden biri, bugüne dek bir türlü bir kültür ve ona bağlı olarak bir sanat po-

Tiyatro politikası

litikası oluşturmamış, ikincisiyse, Batı taklitçiliğine tutsak olup ulusal tiyatromuzu yaratamamış, halk tiyatrosu geleneginden yararlanmamış oluşumuzdur. Bu iki eleştirinin gündeme getirdiği kavramların da, önce sıkı bir ön denetimden geçirilmesi, çapaklarının giderilmesi, anlamının saydamlaştırılması gerekir. Öncelikle, kültürün, sanatın, tiyatronun politikasıyla ne kastedildiği belirtilmelidir. Devletin iç ve dış siyasette gözettiği ilkelere eşgüdümlü bir kültür, sanat, tiyatro anlayışı mı, yoksa aydınların, sanatçıların, hatta eğitimcilerin, benimsedikleri ideolojiler doğrultusunda uygulanmasını istedikleri kültür, sanat, tiyatro anlayışı mı? Bu politikalar, uygulamada, sanatın kendini gerçekleştirme özgürlüğünü ne ölçüde sınırlama hakkına sahip olacak, hatta belki, sanatsal yetkinlik açısından ne ölçüde yetersizliği mazur gösterebilecektir? Öte yandan, sanat politikası olarak, sanata yalnızca sanat olma hakkının tanınması, ona kendini gerçekleştirebilmesi için her türlü özgürlüğün tanınması düşüncesi benimsenecse, bu, tiyatronun insana, topluma karşı sorumluluğunun gözardı edilebileceği anlamına mı gelecektir? Tiyatro politikası denince, ister istemez hep bildiğimiz “özgürlük ve sorumluluk ikilemi”, “sanat için sanat”, “toplum için sanat” karşıtlığı gündeme geliyor ve beraberinde düşüncüyü tek bir seçenekte kuşatma tehlikesini getiriyor. Onun için tiyatro politikamız yerine, daha alçakgönüllü davranıp tiyatro sanatının toplum için gereği ve işleviyle sanatsal yetkinlik ölçüsü konusundaki görüşlerimizin belirlenmesi diyebiliriz. Böyle bir yaklaşımla hem genelde tiyatrodan beklentilerimizin adı konulabilecek, hem birbirinden farklı yorumların geçerli olabileceği anlaşılacak ve en önemlisi, sanatı tek bir politikayla sınırlandırma tehlikesi ortadan kaldırılmış olacaktır.

Ulusallık, evrensellik tartışması

Tiyatro politikası arayışı bağlamında, yıllardır akla gelen ilk öneri, tiyatromuzun Batı taklitçiliğinden kurtulup kendi ulusal kimliğini bulması olmuştur. Ulusal kimliğimizin özelliklerinin ne olduğu açıklanmadan savunulan bu ilkeyle uygulamada ne kastedildiğini anlamak hiç de kolay değildir. Ayrıca böyle anlamı bulanık bir önerinin, devletin kültür politikasının bir parçası olarak benimsenmesi, yönetime, sanatın iç bünyesine müdahale hakkı tanınması gibi sakıncaları da beraberinde getirecektir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu bu kavrama tiyatro bağlamında bir açıklık getirmiştir. Eğitim konusunda olduğu gibi, en doğru eğitim aracı olarak gördüğü tiyatro konusunda da üzerinde durulması, tartışılması gereken görüşler üretmiş olan Baltacıoğlu'na göre, Batı tiyatrosu körü körüne taklit edilmemeli, uluslararası sahne teknikleri kullanılsa bile oyunda yansıtılan insan ve eylemi, bizim insanımız ve bizim insanımızın işleri olmalıdır. Burada eleştiri konu-

su olan, yaşamadığımız gerçeklerin, göğüslemediğimiz sorunların sahnede, bize özgü olmayan tavır ve davranışlarla bize mal edilmeye çalışılmasıdır.

Baltacıoğlu'nun istediği, yazarımızın, yönetmenimizin, oyuncumuzun kendi gerçeğimize karşı duyarlı olması, onu görmeye anlamaya ve bizim anlayacağımız biçimler içinde yansıtmaya özen göstermesidir. Baltacıoğlu'ndan yarım yüzyıla yakın bir süre sonra, Aziz Nesin'in açıklaması da, bize özgü dış öğelerin değil, dekor, giysi gibi donatılar çıkarılınca geriye kalandaki ulusallığın, yani yalnız o ulusa özgü tavrın, hem genelde geçerli olan, hem yalnız bize özgü olan tavrın dikkate alınması gereğidir. Yazar Çiçü'da bunu gösterdiğini belirtmiştir.¹

Bu konuda Ayşegül Yüksel 1996'da yazdığı bir yazıda şöyle söylüyor: *"Son iki kültür bakanının kültürün milli olması gerektiği yolundaki farklı-benzer anlatım biçimleri, olsa olsa tiyatro opera, bale gibi sanatlara olan uzaklıklarıyla, bir de temsil ettikleri partiyi ve seçmen kitlesini mutlu etme çabasıyla açıklanabilir. Türk tiyatrosunu yapanlar bizim insanlarımızdır. Türk sahnelerinde bizim Türkçemiz, hem de çoğunlukla en yetkin biçimiyle, konuşulmakta, sahnede yer alan duyarlıklar bizim insanlarımızın mimik ve hareket özellikleriyle dile gelmekte, en önemlisi, sahnelenen oyunlar Türk insanının duyarlığına seslenmektedir. (Yoksa bunca yıldır seyirci bulabilir miydi?) Sanat söz konusu olduğunda ulusal/evrensel ayrımından söz edilemez. Tüm dünyanın kültürlerarası sanat anlayışını gündemde tuttuğu bir dönemde, Alman yazarın Afrika masklarından ve danslarından etkilendiği bir dönemde (2000'li yıllara üç kala) çocuk aldatır gibi milliliğe sığınmak (...) olsa olsa tiyatroyu genel siyasetin bir parçası yapmaktır."*²

Batı taklitçiliğiyle bizim yaşamımızı yansıtan oyunlarımızda, aslında bizim gerçeğimiz olmayan durumların, hem de yabancı yorumcuların bakış açısıyla sahneye getirilmesi kastediliyorsa, bu aşamanın Ayşegül Yüksel'in de belirttiği gibi, yerli oyunlarda çoktan aşıldığı, hem de televizyon yayınlarında tanık olduğumuz o garip sunuş biçimlerinde olduğundan çok daha başarılı bir biçimde aşıldığı görülür. Zaten, bize özgü dediğimiz tavrın, konuşma biçiminin de belli bir tanımlamayla sınırlanıp sınırlanamayacağı da tartışılmalıdır. Sevinerek görüyoruz ki aradan geçen yarım yüzyılı aşkın süre sonunda, yazarı, dramaturgu, yönetmeni, ışık, dekor, kostüm tasarımcısı, bestecisi, teknisyenleriyle, bilim adamları, eleştirmenleriyle kendi gerçeğine, kendi sorunlarına karşı duyarlı olduğu kadar, bu sorunları insanlığın ortak insanlık ölçüleri içinde değerlendirebilen bir tiyatro birikimi oluşmuştur. Bizi asıl endişelendirmesi gereken, yarım yüz-

¹ Metin And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu.

² "Siyaset-Futbol-Magazin Üçgenine Kısıtlanmış Tiyatromuz", Cumhuriyet, 24 Aralık 1996.

yılı aşkın bir süre sonra seyirciye şirin görünme telaşına düşmüş televizyon yapımlarında yeni bir tür sahteciliğe düşülmesi ve bu modanın, piyasaya giderek daha bağımlı duruma gelen sahne sanatlarını da etkisi altına alması olmalıdır.

Yabancı oyunların sahnelenişinde yabancı tavrın yakalanmasıysa, tıpkı giysilerde, dekorda olduğu gibi, aslına benzetme, inandırıcılık sağlama gereği olarak gözetilebilir ve gözetilmelidir. Bunun bile kolaylıkla başarılmadığı, yabancı oyunların ister istemez kendi tavrımızla oynandığı, kaba tabiriyle alaturkalaştırıldığı, yabancı konukların ülkemizde seyrettikleri, dünya tiyatro repertuarının çok bilinen oyunlarını bile tanımakta zorluk çekmelerinden anlaşılmaktadır. Taklitçilik, tiyatronun toplumun gerçeklerine ve sorunlarına karşı duyarsız kalmış olmasına yöneltilmiş bir eleştiri olarak ileri sürülüyorsa, anlam kargaşasına neden olmamak için bu tutuma başka bir ad bulmak gerekir. Bu tutumun adı pekala, sorumsuzluk, ciddiyetsizlik, popüler olana teslimiyet, zevksiz olana rağbet olabilir. Aydınlar, sanatçılar bu tutumu eleştirmeyi görev olarak benimseyebilirler. O zaman eleştirimizin kapsamına, bizim ülkemizde kimsenin yaşamadığı, duyumsamadığını sanki bizim gerçeklerimizmiş gibi sunan sahtecilerin işlerini de alabiliriz.

Ayşegül Yüksel yukarıda alıntıladığımız yazının ileriki bir bölümünde de şu haklı eleştiriye yapmış ve konuyu tiyatronun işlevine getirmiştir:

"Magazin dünyası, tiyatroyu magazinleştirmek için yıllardır elinden geleni yapıyor. Bunda oldukça başarılılar. Tiyatro olaylarını defile haberleri arasına sıkıştırıyorlar. Tiyatro sanatçıları pop ya da top şarkıcılarla ekrana getiriyorlar. (Çünkü kimi tiyatro sanatçıları televizyonda da sinemada da oynuyorlar.) Tiyatroda ünlülerin kimler olduğuna magazin karar veriyor böylece. İster dizi çevirmiş, ister talk-show'cu olmuş, ister reklam filmi çevirmiş olsun, yalnızca medyatik kılınmış olan tiyatro sanatçıları gündemde. (...) Reklama, diziye, talk-show'a çıkmayıp da ömrünü geceler boyu, seyirciye düzeyli bir tiyatro sunmaya adanmış beceriksiz sanatçıların ise magazin dünyasının gündemine girebilmek için, Genco Erkal gibi Fransa'da Paulo Cuelho'nun Simyacı'sında Fransızca oynayarak büyük alkış alması bile yetmiyor. Magazin dünyası morali bozuk toplumun moralini, kültürsüzlüğü kültürmüş gibi, kolayca algılanıp tüketilen herhangi bir gösteriyi sanatmış, tiyatroymuş gibi sunarak düzeltmeyi, daha doğrusu rating alma'yı amaçlıyor besbelli."

Ulusallık kavramına kültürel bir olgu olarak yaklaşmış olan Aziz Nesin konuyu daha geniş açıdan ele almış ve yakınılan durumun kolayca

giderilebilecek bir yanlışlık değil, kökü toplumun temel yapısına dayalı bir düzen sorunu olduğunu ileri sürmüştür. Aziz Nesin'e göre, Türk kültürü Batı kültür emperyalizmine şiddetle bağlıdır. Ulusal tiyatronun doğmasında içe ve dışa dönük iki koşul vardır. İçe dönük koşul, halkı yansıtması ve halka seslenmesi, dışa dönük koşul ise çağını yansıtmasıdır. İşte ülkemizde ulusal tiyatro yaratmanın güçlüğü burada ortaya çıkmaktadır. Çünkü bizde tiyatronun halka seslenme olanakları azdır. Tiyatronun esas seslendiği sınıf küçük burjuva sınıfıdır. Onun için önce küçük burjuva sınıfını eğitmek gerekir. Aydınlarla halk arasında kültürel bağların zayıf olması, arada aşılması zor bir uçurumun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Halk, alışkanlıklarından kolayca vazgeçemediğinden, ona seslenebilmek için, önce halkın ne olduğunu anlamak gerekir.¹

Melih Cevdet Anday, klasik yapıtların ulusal, yöresel, evrensel ayrımlarını ortadan kaldırdığı inancındadır:

*"Bizim halkımızı, Sophocles'i seyreden Eski Yunan köylülerinden, Shakespeare'i seyreden İngiliz çıraklarından daha geri bulmaya hakkımız yoktur. (...) Köylüye, işçiye, halka... Ama en güzel, en iyi, en üstün, en çağdaş yapıtlarla. Köylünün, işçinin, halkın kültüründen yararlanma hakkı demek, ona insanlığın yüzyıllardır biriktirdiği kültür hazinesini açmak demektir. (...) Ancak ben oldum olası yadırgamışım çocuklar için başka türlü şiirler yazılmasını, sanki köylüye özgüymüş gibi sanılan romanlar, halk için başka türlü oyunlar yazılmasını, oynanmasını. Büyüklerin dudak bükeceği bir çocuk şiiri, kentlinin okumayacağı bir roman, şiir ve roman olma niteliğinden yoksun demektir. Çünkü sanatın özü bütün insanlara seslenebilmesinde bulur anlatımını. Sophocles'in iki bin beş yüz yıldır ayakta durması da bunu gösterir. Gerçekte tiyatrodur bunun en geçerli olduğu alan. Bu sanat, yaratıldığı günden bu yana, arsız halkın malı olmuştur. Molière, Goldoni gibi ustalar, tiyatro seyircisinde bilginin değil, sağduyunun, iyi niyetin yeterli olduğunu dirençle söylemişler, yapıtlarıyla, yapıtlarının halkça karşılanış biçimiyle bunu tanıtlamışlardır."*²

Prof. Dr. Metin And, çeşitli yazılarında bize özgü olan tiyatronun özlemine dile getirmiştir. Onun bize özgü tiyatrodan kastettiği, bir Türk buluşu olan Karagöz gibi, kentlerde gelişmiş geleneksel halk tiyatrosundan, köy seyirlik oyunları gibi, kırsal kesimde kalıntıları yaşamakta olan taklitli oyunlardan beslenen tiyatrodur ve tiyatro ancak bu kaynaklardan beslenerek ulusal bir kimlik kazanacaktır. Metin And, tiyatromuzun uluslara-

¹ Metin And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu.

² "En İyi Halk İçin Olmalı", Türk Tiyatrosu dergisi, 1977, sayı: 42.

Geleneksel halk tiyatrosundan yararlanma konusu

rası platformunda ilgi çekebilmesi için dünya kamuoyunun karşısına kendi kimliğimizi taşıyan oyunlarla çıkması gerektiği düşüncesindedir. And'a göre, bizi Batı tiyatrosunun kopyacısı olarak tanıyan Batılılar, kültürümüzün özgün, ulusal yanıyla ilgilenenecektir. Fakat Sayın Metin And, tiyatromuzun ulusal kaynakları denilen birikimin değerlendirmesini yaparken şu saptamayı yapmaktan da geri kalmamıştır:

*"Bugün de geleneksel kaynaklarımıza dudak büken yazarlarımız var. Onlar geleneksel tiyatronun kaynağını değil, ondan çıkmış ilkel ürünleri görüyorlar. Üstelik yazılı bir gelenek olmadığından bu kısır ürünlerin nasıl yetkin bir tiyatroya kaynaklık edeceğine şaşırıyorlar. Oysa bu her şeyden önce yaratıcının araştıracağı bir konudur. Önüne konulanla yetinmeyip, gerçek kaynakları araştıracaktır."*¹

Görülüyor ki kültürümüzün kaynaklarını araştırmış, bu konuda yayınlar yapmış bir bilim adamı olan Metin And bile elimizdeki geleneksel halk tiyatrosu örneklerinin ilkel olduğunu itiraf etmektedir.

Turan Oflazoğlu geleneksellik, yöresellik, ulusallık tartışmasına Metin And'ın aralık bıraktığı kapıdan girmiş ve geleneksel olanın da, tıpkı Batı'dan gelen gibi, körü körüne taklit edilmemesi gereğine işaret etmiştir:

"Hangi alanda olursa olsun, yaşayan gelenek varsa, kişilerin duyularını, düşüncelerini, davranışlarını öyle sezdirmeden ethiler ki (kuşun havası, balığın suyu gibi) kimse gelenekten söz etmeyi aklına bile getirmez. Ancak gelenek ethisini yitirince, hatta büsbütün ortadan kalkınca, yokluğuyla farkedilir varlığı. Ve bazı kişiler dövmünmeye başlarlar: 'Gelenek elden gitti! Hainler yok etti onu.' Oysa hayat, hepimizden akıllı olan hayat eskittiği kalıplar için dövmünmez; o kendisine başka biçimler aramaya, yeni gelenekler kurmaya başlamıştır bile. (...) Birtakım aydınlarımıza göre, hani nerdeyse bütün başarısızlıklarımız Batı'ya yönelmemiz yüzünden. Hangi konuda bir tartışma olsa, 'Batı taklitçiliğinden kurtulmadıkça' diye başlıyorlar söze; ama tez, antitez, sentez gibi Batılı kavramları da dillerinden düşürmüyorlar; ve bu kavramların rastgele kullanılmasından, bir kördüğüsüdür gidiyor. Bu tartışmalar süreceksa, önce gelenek gibi, Batı-Doğu, taklitçiliği gibi sözler üzerinde biraz durmamız, bunlara açıklık kazandırmamız, sonra da düşüncelerimizin, inançlarımızın sağlamlığını yoklamamız gerekmez mi?"

Turan Oflazoğlu, geleneksel halk tiyatrosunu her zaman savunmuş olan Cevdet Kudret'in, bugün çağdaş tiyatronun benimsediği kimi özelliklerin bizim halk tiyatromuzda zaten var olduğu savına karşı da, bu özelliklerin tiyatronun kendine özgü değişmez niteliği olarak bütün oyunlarda bu-

¹ Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu. s. 33.

lunduğunu açıklıyor ve bütün dünya yazarlarının başka yazarlardan yararlandıklarını, bunun için kimsenin onları taklitçilikle suçlamadığını belirterek sanatta önemli olanın iyi şeyler üretmek olduğunu, yetersizlik sorununun geleneksel halk tiyatrosuna başvurmakla çözülemeyeceğini ileri sürüyor:

*"Geleneklere, geleneklerden yararlanılmasına karşı mıyım ben? Hayır. Ama ille de gelenekten yararlanacaksın demek, üstelik bunu yerli yersiz tekrarlamak kime ne kazandırır? Sanat yaratmaları genellemeye gelmez ki... Birine sıçrama tahtası olan, öbürüne engel olabilir. Yahya Kemal, geleneksel şiirimizden pek güzel yararlandı, şiirimizin dünüyle bugünü arasında vazgeçilmez bir köprü oldu; ama şiirimizin bir başka ustasının, Nazım Hikmet'in başarısını, geleneksel şiirimizle açıklayabilir miyiz: (...) Geleneksel tiyatromuzun yöntemi de, başka tiyatroların yöntemleri de, birer araçtır ancak; her araç gibi kullanılmaya bağlıdır. (...) Yazarlarımız yeterince yaratıcı iseler, ister bizim geleneğimizden yararlansınlar ister yabancı geleneklerden, yazacakları şey mutlaka önemli olacaktır, bizim olacaktır. Yaratıcı güç, kendisine uygun yöntemi ne yapar yapar bulur, bulamazsa kendisi yaratır."*¹

Ahmet Cemal, gelenek kavramının geçmiş yerine kullanıldığını, geçmişte yer almış bütün uygulamaların gelenek oluşturmadığını belirttikten sonra, *"Türk tiyatrosu, geçmişinin bulunmasına karşın, bu geçmişten bugüne uzanan çizgide henüz gelenek oluşturabilmiş bir tiyatro değildir."* yargısına varmıştır.² Biraz daha ılımlı davranarak geleneksel halk tiyatrosunun, gelişimi on dokuzuncu yüzyıldan önce kesintiye uğramış olan, çağımız insanının gerçeğini, sorunlarını yansıtmaya elverişli olmayan ölü bir kaynak olduğunu kabul ettiğimiz takdirde, ille de geleneksel çizgide bir ulusal kimlik arayışı içinde olacaksak, halk masalları, söylenceler, halk dansları, halk müziği gibi, günümüze kadar varlığını sürdürmüş olan sanat kaynaklarına da başvurabileceğimizi anımsamamız gerekir.

Batı dünyasının ilgisini çekebilmek için neden kültürel farklılıkları vurgulamak zorunda olduğumuz sorusuna da bir açıklık getirmeliyiz. Kültürlerarası iletişim üzerinde çok duran, özgün ulusal özellikleri öne çıkaran tiyatro adamlarının düzenledikleri sahne gösterilerinde, kültürler arasındaki farklılığı eriten bir insanlık ve sanat paydasında buluşmayı seçmek yerine, her ulusal özelliği ötekilerden ayrı tutan, eklemli düzenlemeler yaptıklarına tanık oldum. Bu tutum bende, ulusal kimliklere gösterilen saygının ifadesi olmaktan çok, Batı kültürünün başka kültürlerle kaynaşması tehlikesine karşı alınmış bir önlem olduğu kuşkusunu uyandırdı. Farklı olan ilginç, ilginç olduğu için çekici, fakat uluslararası değerler harmanına katılamayacak kadar ilkel sayılıyor gibi geldi. Özgün ulusal kim-

¹ Türk Tiyatrosu dergisi, Aralık 1976, sayı: 422. s. 26-32.

² "Gelenekçi Geçmişle Karşılaşmak", Tiyatro dergisi, Aralık 97, sayı: 76, s. 37.

liğimizi yansıtan tiyatroyu yaratma çabamızın böyle bir anlayışa hizmet etmesi tehlikesine karşı dikkatli olmamız gerektiğini düşündüm.

Türk tiyatrosunun evrensel bir değer kazanması için, bize özgü, fakat tiyatro alanında yeterince gelişmemiş olan bir geleneği yaşatmaya çalışmak, onun sevimli ikelliğinden geçici hoşluklar yaratmak yerine, bizim insanımızı, bizim insanımızın yaşamakta olduğu dramatik durumları görmeye, gördüklerimizi çağdaş değerler doğrultusunda anlamlandırmaya, eleştirel bir gözle değerlendirmeye çalışmanın gereğine inanıyorum. Oyun yazarları, sahne sanatçıları, ifadesini sanatsal biçimler içinde bulamamış en değerli özün bile sanat yapıtı sayılamayacağı gerçeğini göz önünde tutarak evrensel olanı içinde barındıran ulusali tiyatro diliyle ifade edebilmek için, geleneksel halk tiyatrosu da dahil, önlerine serili bütün biçimleme ustalıklarından, hünelerinden istedikleri gibi yararlanabilir. Biçim alanındaki bu özgürlüğe, konularını, temalarını seçerken de sahip olabilmeleri koşuluyla. Taner Timur, sanatta evrensellik ve ulusallık konusunda şu çok doyurucu saptamayı yapmıştır:

“Tarihi ve toplumsal koşullarımızın özgüllüğünü çağımızın evrenselliğiyle birleştirmek için elbette başka ülkelerin ve başka yazarların deneyimlerinden yararlanmak gerekir. Fakat İstanbullu bir romancının bir (örneğin) New York’lu gibi roman yazmasına ne gerek ne de olanak vardır. Bunu New York’lu romançının dünyaya daha ayrıcalıklı bir pencereden baktığı şeklinde anlamamak gerekir. Gerçek ayrıcalık, sanatçının ham dehasında ve bunu harekete geçirecek, besleyecek ve süsleyecek yaratıcı dürtüsündedir. Yüz, yüz yirmi yıl önce Misailidis ve Ahmet Mithat Efendilerin arkasında bir roman geleneği, az çok dayanabilecekleri bir roman mirası yoktu. Günümüzün zengin iletişim ağı ve mütevazı da olsa roman alanındaki birikimimiz, taklitçiliğe ya da tutucu reflekslere yol açacak mazeretleri ortadan kaldırmıştır. Kötü romanın iyi romanı kovmasını istemiyorsak, saatlerimizi evrensel ölçülere göre ayarlamamız ve çifte standart olgusunu, yapay yerel değerler lehine kullanmamamız gerekiyor. Gerçek yaratıcılığın ihtiyaç duyduğu özgürlük ortamıysa, sadece sanatçıların değil, tüm aydınların ve halkın sorunu olarak devamlı gündemdedir.”

¶ Osmanlı-Türk Romanında Tarih-Toplum ve Kimlik, Afa Yayınları, İstanbul 1991, s. 379.

Tiyatronun işlevi Ülkemizde başlangıçtan beri geleneksel halk tiyatrosu, eğlendirici özelliğiyle, buna karşın Batı tiyatrosu doğrultusunda gelişen tiyatro sanatı eğitici özelliğiyle kabul görmüştür. Niyazi Akı’nın belirttiğine göre, Tanzimat dönemi yazarları tiyatroyu “edebiyatın ibret veren, ahlaki düzelten ve duygular arasındaki bağları pekiştiren bir türü” olarak tanımlamışlardır. Batı oyun-

ları gibi yazılmış olan tiyatro eserlerinin başlarına konan önsözlerde veya sonlarına konan hatimelerde, bu oyunların temsilleri hakkında gazete ve dergilerde çıkan yazılarda, tiyatro türü üzerine yazılmış kitap ve risalelerde, tiyatronun fikirleri aydınlatan, vicdanları temizleyen ve iyiye götüren bir sanat olduğu, tiyatroya ibret aynası denildiği, insanı terbiyeye doğru yükselten merdiven de denilebileceği, tiyatronun halkın adap ve ahlakına hizmet etmek için icat olunmuş bir mekteb-i irfan olduğu, düşünce ve duyguları geliştirdiği, iyi ahlak yolunu gösterdiği, bazen güldürerek, bazen ağlatarak insana hem sevinç, hem de fayda sağladığı, edebiyatın da tiyatronun da topluma karşı sorumlu olduğu görüşlerine yer verilmiştir. Namık Kemal tiyatroyu, bireyin, ailenin, toplumun hayatını düzeltebilecek en yararlı eğlence olarak kabul etmiş, tiyatro aracılığıyla kahramanlık duygularının, vatan ve millet sevgisinin, özgürlük düşüncesinin geliştirilebileceğini ifade etmiştir.¹ Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde tiyatro yaygın bir eğitim aracı olarak kabul görmüş olmasına karşın, aynı zamanda bu yüzden, yönetim tarafından sıkı bir denetim altında tutulmuş, bütün şiddetiyle sansüre uğratılmıştır.

Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında da tiyatro eğitici olduğu için kabul görmüş, desteklenmiştir. Bu farklı eğitimin niteliğine getirilen yorum farklıdır. Cumhuriyet'in ilk döneminde devlet, tiyatroyu, geleneksel olanı pekiştirici değil, toplumu yenileyici bir güç olarak değerlendirmiştir. Atatürk sanatı, çağdaşlaşma savaşımında engelleyici güçlere karşı etkin bir araç, yaygın bir eğitim kurumu, sanatçıyı saygın bir çağdaş kültür savaşçısı olarak görmüş, ona bu yönüyle önem ve değer vermiştir. *"Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, itiraf etmeli ki o milletin tarih-i terakkide yeri yoktur. Halbuki bizim milletimiz, evsaf-ı hakikiysiyle mütemeddin ve müterakki olmaya layıktır ve olacaktır."* sözleri bu inancın ifadesidir. Tiyatronun, çağdaşlaşma yolunda etkin bir eğitim aracı olarak kabul edilmesinin uygulamadaki ilk ürünü, 25.6.1934 tarih ve 2541 sayılı yasayla kurulan Milli Musiki ve Temsil Akademisi olmuştur. Bu atılımı Devlet Konservatuarı'nın ve Tatbikat Sahnesi'nin kuruluşu izlemiştir. Aydın kesim her zaman tiyatronun halkı daha uygar, daha çağdaş değerler doğrultusunda eğitici işlevine inanmış, özellikle ödenekli tiyatroların çağdaş ulusal kültürün yapıtaşı olan kurumlarından biri olarak, oyun dağarında bu işlevi yerine getirecek oyunlar bulundurmasını beklemiştir.

Özel tiyatroların egemen olduğu tiyatro piyasasındaysa farklı gelişmeler görülür. Eğitimi öğretim olarak yorumlamış olan kimi özel topluluklar, tiyatro yoluyla kendi dünya görüşlerini benimsetme, seyirciyi bu doğrultuda bilinçlendirme yolunda çalışmalar yaparlarken, popüler olma-

¹ Niyazi Ak, XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, Atatürk Üniversitesi yayınları, Ankara 1963, s. 26.

yı seçmiş olan toplulukların pek çoğunun yapımlarında, halk tiyatrosundan miras kalan ve gelenekleşmiş olan, düşündürmeden eğlendirme alışkanlığı sürdürülmüştür. Özel tiyatroların repertuarlarının büyük bir bölümünü işgal eden bulvar güldürüleri, Darülbeydi döneminden başlayarak İstanbul Şehir Tiyatrosu'nu zaman zaman egemenliği altına almış, son yıllarda, bu eğilime uzun süre direnmiş olan Devlet Tiyatroları'nın repertuarına sızmayı da başarmıştır. Bu gelişme bizi devlet-tiyatro ilişkisi ve devletin tiyatrodan, halkın ödenekli tiyatrolardan beklentisini konusuna getirir.

Devlet-tiyatro ilişkisi

Tiyatronun, yalnızca bir eğitim kurumu olarak değil, sanatsal bir etkinlik olarak devletçe desteklenmesi, 10.6.1949 tarih ve 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun'la gerçekleşmiştir. 14.7.1970 tarih ve 1310 sayılı yasayla kimi maddeleri değiştirilen bu yasa halen yürürlüktedir. Bu yasanın çıkarılması için Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne sunulan tasarrufların gerekçesinde, kurulacak Devlet Tiyatrosu'nun işlevi, "Temsil edeceği yerli ve yabancı eserlerle halkın genel eğitimini, yurt ve güzellik sevgisini, dil ve kültürünü yükseltmek, Türk dram ve musiki sanatının yayılmasını, gelişmesini sağlamak", "Yurtiçinde ve dışında Türk dram ve musiki sanatını yayarak Türk dilini, şive bütünlüğünü vücuda getirmek", "Yurdun her tarafını dolaşarak, halk eğitimi üzerinde müessir olan gezici gruplarla birkaç büyük şehrimizde çalışan topluluklar üzerinde düzenleyici rol oynamak suretiyle onların, genel eğitime hizmet edici hale gelmelerine yardım etmek," olarak belirtilmiştir. Milli Eğitim Bakanı Tahsin Banguoğlu tasarıyı savunurken, "Bu kanunla tiyatro mevzuunu huzuruza bir Devlet Tiyatrosu şeklinde arz etmiş bulunmaktayız. İtimat buyurmanızı rica ederim ki, memleketimizde artık tiyatro hakiki bir mekteb-i edep olarak teessüs edecek ve kültür hayatımıza hizmette bulunacaktır."¹ Fakat bu gerekçe kuruluşun amacına ilişkin yasada yer almamıştır. Ayrıca, 5441 sayılı ilk Devlet Tiyatrosu Kuruluşu Hakkında Kanun'un ikinci maddesinde bulunan "Devlet Tiyatrosu'nun amacı, Türk musikisinin ve dram sanatının gelişmesini ve yayılmasını sağlamaktır. Çalışmalarında halkın genel eğitimini, yurt ve güzellik sevgisini, dil ve kültürünü yükseltmek esastır. Bu maksatla Devlet Tiyatrosu musikili ve musikisiz her çeşit sahne ve temsil faaliyetleri ve konserler tertip eder." açıklaması 1310 sayılı kanunda yer almamıştır. Bu maddenin çıkarılmasının nedeniyse, "Tiyatro, Devlet Tiyatrosu da olsa, her şeyden önce zevke ve düşünceye hitap ettiği ve ancak dolayısıyla seviyeyi yükseltmeye yaradığı için, tasarıdan Devlet Tiyatrosu'nun amacını belirten ikinci madde çıkarılmıştır." olarak açıklanmıştır.² Buna karşın söz konusu yasada Devlet Tiyatroları'nın eser seçiminde, yönetiminde, yöneticilerin tayininde, kuruma alınacak sanatçıların seçiminde, sanatçılar-

¹ Ali Kalıpçı, *İlk Elli Yıllık Cumhuriyet Döneminde Tiyatro İle İlgili Yasalardaki Yöneliş* (1923-1973), basılmamış yüksek lisans tezi, s. 78-80 (TBMM Zabıt Ceridesi, cilt: 20, s. 719-721'den alıntılanmıştır.)

² Tahsin Konur, *Devlet-Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler*, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, No: A-10, s. 24.

rın uzmanların ücretlerinin saptanmasında ve bütün mali konularda uyulacak esaslar belirtilmiştir. Yasada amaç maddesinin bulunmaması devletin bu kuruluşa tiyatro yapmaktan öte bir görev yüklenmediği anlamına gelebilir. Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'nün Kuruluşu Hakkındaki Kanun, Devlet Tiyatroları'nın bir kamu hizmeti olarak kabul edildiğini göstermektedir. Yıllardır tartışıldığı halde yasalaşmamış olan Devlet Tiyatroları Kanun Taslağı'nda ise bu yasanın amacı, "Devletin tiyatro sanatını, toplumun her kesimine yaymasını ve yurt çapında çağdaş, demokratik ve laik doğrultuda gelişmesine ve yurtdışında tanıtılmasına katkıda bulunmasını sağlamaktır. Bu amaçla oluşturulan Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Kültür Bakanlığı'nın özerk, tüzel kişiliğe ve özel bütçeye sahip, bir kuruluştur." olarak belirtilmiştir.

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

"16-18 Ekim 1992 günleri arasında Kültür Bakanlığı'nca Uludağ'da düzenlenen Tiyatro Semineri'nde devlet-tiyatro ilişkileri çok boyutlu olarak tartışılmıştı. Demokratik bir anlayışla çeşitli sanat ve tiyatro kuruluşlarının temsilcilerinin katıldığı bu seminerde, anayasanın kültür ve sanatı devletin temel hizmetleri arasında sayması görüşünden yola çıkılmış, devlet-tiyatro ilişkilerinin nasıl düzenlenmesi gerektiği irdelenmişti. Sonuç olarak, Devlet Tiyatrosu Yasası için bir çalışma gereğinin yanı sıra, tümüyle tiyatronun yeniden yapılanması için bir çerçeve yasanın gerekliliği kabul edilmişti. Bu yapılanmada bütün tiyatroların (ödenekli tiyatrolar, özel tiyatrolar, gençlik tiyatroları, eğitim kurumları tiyatroları, çocuk tiyatroları vb.) çalışmalarının eşgüdümü sağlayacak özerk bir tiyatro sanat kurumunun oluşturulması öngörülmüştü. Doğru olanı buydu. Ödenekli tiyatro kurumlarının en önemlisi ve yaygın çalışma yürüten, kuşkusuz Devlet Tiyatroları'dır. Tiyatro sanatını bir eğitim ve kültür uğraşı olarak kabul eden devlet, özel yasayla Devlet Tiyatroları'nı kurmuştur. Bu kuruma ayrılan ödenek azımsanmayacak düzeydedir (yaklaşık 500 milyar lira). Kurumun beş yüzü aşkın kadrolu sanatçısı, bir o kadar da teknik ve yönetsel görevlisi vardır. Sekiz merkezde (bu yıl üç merkez daha

eklendi) yirmi sahnede sürekli perdelerini açmaktadır. Bu önemli ve kapsamlı hizmetin işleyişinde türlü nedenlerle tıkanmalar ve aksamlar olmaktadır. Bu nedenle Devlet Tiyatroları Yasası'nda değişiklik gereklidir. Devlet Tiyatroları'nı aşırı merkeziyetçi bir yapıdan kurtarmak gerekir. Merkeziyetçilik, yönetimin hantallaşmasına, sanat etkinliklerinin veriminin azalmasına yol açmaktadır. 'Birim tiyatro' modeli, bu doğrultuda elverişli bir model diye kabul edilmektedir. Uzun süredir beklenen 'bölge tiyatroları' modeli tam gelişmemiştir. (...) Bence asıl önemli olan 'Tiyatro Çerçeve Yasası'yla sağlanmak istenen yeniden yapılanmadır. Bu tasarı tüm tiyatro çalışmalarını içerecek bir genel düzenlemeyi öngörmektedir. Yine bu tasarı toplumun genel sanat ve tiyatro etkinlikleriyle ilgili olup genel sanat ve tiyatro politikalarını belirlemeyi ve düzenlemeyi hedeflemektedir. Bu alanda siyasal iktidarların değişken ve buyurgan tutumlarına, güdümlene heveslerine karşı özgürlük ve sürekliliği sağlayacak bir özerk kurum, etkinliklerini topluma mal edecektir. Sanat için gerekli olan özgürlüğü, değişikliği sağlayabilecektir."¹

Atıla Sav'ın dört yıl önce verdiği rakamları güncelleştirirsek görürüz ki bugün Devlet Tiyatroları sahnelerinin sayısı on iki ilde yirmi sekize çıkmıştır. Halen çalışan memur sayısı 472'dir. Sanatçı, sanat uygulayıcısı ve sahne uygulayıcısı toplam sayısı 1223'e ulaşmıştır. Bu rakamlar Devlet Tiyatroları'nın yapısının neden giderek daha hantallaştığını, oyun seçiminde, sahneye uygulanmasında sanat kaygısından çok sanatçı dağılımının, sahne koşullarının gözönünde tutulmasını gerekli kıldığını açıklamaktadır. Bu durumda bu en önemli sanat kurumunun kültürümüzün yapıtaşlarından biri olma işlevini ne ölçüde yerine getirebileceği, özellikle son yıllardaki uygulamalar gözönüne alındığında, yerine getirip getirmediği sorgulanmalıdır.

Yerel yönetimler ve tiyatro

Ülkemizin tiyatroya ödenek sağlayan bir başka kurumu da belediyelerdir. Tiyatronun yerel yönetimlerin görevleri kapsamına alınması, bu sanatın en genel anlamıyla bir eğitim aracı olarak kabul edilmiş olduğunu gösterir. 3.4.1930 tarih ve 1580 sayılı Belediye Kanunu'nun 15. maddesinde belediyenin görevleri arasında, beldenin sağlığının, selametinin, refahının, düzeninin sağlanmasına işaret edilmiş, ayrıca aynı maddenin 59. fıkrasında belediyeye tiyatro yapmak görevi, isteğe bağlı olarak verilmiştir. Daha önce Darülbeyt'in, belediyenin 23.3.1915 tarihli yönetmeliğiyle, sanatçı yetiştirecek bir okul olarak kurulduğunu biliyoruz. 31.3.1921'de kabul edilen ikinci yönetmelikte bu kuruluşun bir tiyatro topluluğuna dönüştüğü ve amacının "edebi" eserler temsil ederek halkın seyir zevkini ge-

¹ Atıla Sav, "Uludağ Se-
minerinden Sonra Tiyat-
ro Yasası Üzerine", Tiyat-
ro dergisi, Nisan 1994, sa-
yı: 36, s. 32-33.

liştirmek olduğu belirtilmiştir. İstanbul belediye başkanlığının valiliğe yazdığı, 30 Eylül 1923 tarih ve 1147 sayılı yazıda, “Memleketin tek tiyatro müessesesi olan Darülbeydi 1330 yılında şehremanetinçe memleket ahlakının yüceltilmesi amacıyla kurulmuş bir okuldur.” açıklaması yapılmış ve bu kuruma belediye tarafından belirli bir para yardımıyla bulunulduğu, bununla beraber tiyatronun parasal durumunun iyi olmadığı, onun için kazanç vergisinden muaf tutulması istenmiştir. 3.4.1930 tarih, 1580 sayılı Belediye Kanunu ve gerekçesi, İstanbul Belediyesi genel kurulunun 945/75 sayılı kararıyla yapılan Şehir Tiyatrosu yönetmeliği ve onu izleyen 1949, 1955, 1969 tarihli yönetmeliklerde, Şehir Tiyatrosu’nun, İstanbul Belediyesine’ne bağlı, katma bütçeyle yönetilen bir sanat kurumu olarak tanımladığı, bu tiyatrodan, yerli ve yabancı tiyatro yapıtlarını tanıtmak, tiyatro sevgisini yaymak, gösterim beğenisi geliştirmek, tiyatrodan uzak halk topluluklarına turnelerle ulaşmak, tiyatroyu halka ucuza oynatmak gibi kültürel gelişmeye katkıda bulunacak işler beklendiği görülür.¹ Bu gelişimi Lütfi Ay şöyle özetlemiştir:

“Sahne sanatlarının, mahalli idareler açısından, bir halk eğitimi hizmeti olarak mütalaa edilmeye başlanması yurdumuzda pek yenidir. Bu alanda eski Osmanlı idaresi zamanında girilmiş teşebbüsler varsa da, bunlar devletçe ya da mahalli idarelerce, bir lüzum ve ihtiyacı karşılamak üzere yapılmış teşebbüsler değil, ileri görüşlü sanatsaver bazı devlet ve idare adamlarının gayretlerine borçlu olduğumuz denemelerdir. Onun için de gelişmemiş, yayılamamış ve uzun ömürlü olamamışlardır. Bir örnek vermiş olmak için Ahmet Vefik Paşa’nın Bursa valiliği (1879–1882) sırasında yaptırmış ve Molière tercümelerini oynatmış olduğu Bursa Tiyatrosu ile Ziya Paşa’nın Adana valiliği (1880) sırasında yaptırmış olduğu Adana Tiyatrosu’nu zikredebiliriz. Bu iki tiyatro da, kurucuları başından gider gitmez kapanmış, devrin anlayışı ve dini inançları karşısında zaten gereksiz, belki de zararlı telakki edildikleri için çalışmalarına devam edebilmek imkânını bulamamışlardır. Tanzimat’tan (1839) İkinci Meşrutiyet’e (1908) kadar sistemsiz bir şekilde devam eden ve ne yazık ki toplum yaşayışımızda elle tutulur bir gelişme sağlayamamış olan Batılılaşma hareketleri içinde de, sahne sanatları, bir eğitim müessesesi olmaktan ziyade, bir eğlence vasıtası olarak telakki edilmiş, daha kötüsü Gedikpaşa Tiyatrosu (1868–1884) gibi, ilk tiyatro yazarlarımıza beşiklik etmiş olan bir sanat ocağı, devlet himayesiyle geliştirileceği yerde, II. Abdülhamid tarafından istibdat idaresi için zararlı fikirler yayan, tehlikeli bir müessese sayılarak kapatılmış ve yıktırılmıştır. (...) 1908 devrimin-

¹ Ali Kalıpçı, *age*, s. 87–90.

den sonradır ki yurdumuzda sahne sanatlarına bir halk eğitimi gözüyle bakılmaya başlanmış, 1914'te ilk konservatuvarımız olan Darülbedayi kurulmuş, o da Birinci Dünya Savaşı'nın patlaması üzerine, daha kapılarını açmadan kapanmak zorunda kalmış, savaştan sonra da önce bir öğretim kurumu olarak düşünülmüş iken profesyonel bir tiyatro topluluğu halini almıştır.¹

Bu sözler bizi, hem ülkemizde sahne sanatlarının yakın tarihlerde yönetimle olan ilişkisi, hem ülkede bu sanata biçilen değerin tarihçesi hakkında aydınlatıyor.

İstanbul Şehir Tiyatroları'nın bir süre genel sanat yönetmenliğini yapmış olan Orhan Hançerlioğlu 1975 yılında şu açıklamayı yapıyor:

*"İstanbul Şehir Tiyatroları, hiçbir özel tiyatroyla kıyaslanmayacak ölçüde, bir sanat amacı taşır. Belediye yasası onu sadece bu amaçla kurmuştur. Bir müze, bir park, bir kitaplık gibidir. Belediyeye gelir sağlamak için değil, belde halkının sanat gereksinimini doyurmak için kurulmuştur. Özel tiyatrolar sanat ereklarını gişelerinin geliriyle dengelemek zorundadırlar, bundan ötürü de çok haklı olarak büyük sanat yapıtlarına yönelemezler. Özellikle 1930'larda bunu göz önünde tutan belediye yasası bir sanat tiyatrosu kurmak gereğini duymuştur. Yoksa çöpünü toplayamayan bir belediyenin tiyatro işletmesi gerekmezdi. İstanbul Şehir Tiyatroları'na verilen bu görev, onu sorumlu kıldığı ölçüde, yönetimini de özelleştirir. Müdürlüğünde bulunduğum 1952 yılında, bütçesini savunurken belediye meclisinde söylediğim gibi bu tiyatro, tiyatro kültürünü halka yaymak için, gerektiğinde kapılarını parasız olarak açacaktır. Şehir Tiyatroları bu amacı gerçekleştirmiş midir? Elbette gerçekleştirmiştir. Her şeye rağmen benim kuşağım, Moliere'den Goldoni'ye ve Shakespeare'den Ibsen'e kadar tiyatro adını biliyorsa bunu sadece İstanbul Şehir Tiyatroları'na borçludur. Muhsin Ertuğrul'un yönetimine borçludur."*²

Tiyatronun, bir kamu hizmeti olarak görülmüş olmasına, devletten, belediyeden bu gerekçeyle ödenek almasına karşın, bu görevi zaman zaman yerine getirememiş olması, tiyatro yönetiminin yeterliği konusunda olduğu kadar, sanatın gelişmesi için zorunlu olan özgürlük ortamının ve maddi olanakların sağlanmış olup olmadığı konusunda da düşündürücüdür. İleride üzerinde ayrıntılı olarak duracağımız gibi, uygulamada tiyatro hiçbir zaman bu ölçüde özgür olamamış, yönetimin, tutucu grupların, dincilerin baskıları ve engellemeleriyle karşı karşıya kalmıştır.

Tiyatro sanatının seyirci üzerindeki etkisini dikkate alarak tiyatronun, özellikle de devletten, belediyelerden ödenek alan tiyatroların asal gö-

1 Lütfi Ay, "Halk Eğitimi Sahnede Sahne Sanatları ve Mahalli İdareler", *Devlet Tiyatrosu* dergisi, sayı: 26, Nisan.

2 Cumhuriyet, 27 Aralık 1975.

revinin, seyircisinin düşüncelerini geliştirici, duygularını derinleştirici, yaratıcı düş gücünü uyarıcı, beğenisini inceltici oyunlar üretmek olduğu kabul edilmelidir. Durumu anayasa bağlamında değerlendiren Ömer Atila Sav,

“Çağdaş çoğulcu demokrasilerde, düzenin ana niteliği toplumsallıktır. Anayasamızın ana çizgilerini belirlediği sosyal hukuk devletinde bu toplumsal nitelikleri görüyoruz. Anayasanın 14. maddesinde ‘herkes manevi varlığını geliştirme hakkına sahiptir’ deniyor. Kişiye tanınan bu hakkı kim sağlayacaktır? Devlet, insanın maddi ve manevi varlığının gelişmesi için gerekli şartları hazırlar. İnsanın manevi varlığının duygu ve düşünce yeteneklerini kapsadığı açık. Bu konuya açıklık getirecek başka hükümler de var anayasamızda. Örneğin 21. maddede ‘herkes bilim ve sanatı öğrenme hakkına sahiptir’ deniyor. 50. maddede ise ‘halkın öğrenim ve eğitim ihtiyaçlarını sağlama devletin başta gelen ödevlerindendir’ deniyor. Yine anayasanın 41. maddesinde devletin ödevleri arasında ‘kültürel kalkınma’yı sağlama görevi de gösteriliyor. Anayasamız kültürel kalkınmayı ekonomik ve toplumsal kalkınma gibi önemli saymaktadır. Esasen çağdaş çoğulcu demokrasinin tam anlamıyla gerçekleşmesi yurttaşın bilinçlenerek yönetime katılmasıyla sağlanır.”

açıklamasını yaptıktan sonra devletin sanatla ilgilenmesini zorunlu gördüğünü ifade ediyor ve halkın eğitimi bakımından büyük değer taşıyan tiyatronun yalnız bir iki merkezde yapılan yetişkin seyirciye yönelik etkinlikleriyle yetinilmemesi, yaygınlaştırılması gereğini vurguluyor ve ödenekli tiyatroların işlevinin ne olması gerektiği konusundaki görüşünü açıklıyor:

“Bir çalışmayı tek elden, tek merkezden yürütmek bir totaliterlik özlemini gizler biraz da. Oysa çalışmaya yaygınlık kazandırmak gerek. Bu yaygınlığın, çalışmanın götürüldüğü yerlerde, yerel özelliklerle kaynaşmış olması etkinliğini artırır. Seyirci yığınlarının ilgisini, duyguları, düşünceleri, özelemleri ve alışkanlıkları oluşturur, biçimlendirir. Bu nedenle çeşitli bölgelerde sanat o bölgenin özelliklerine göre biçimlenmelidir. Sonuç olarak, çağdaş çoğulcu demokratik bir düzende ödenekli tiyatroların görevi, halka dönük, halkla bütünleşebilen eğitsel ve kültürel kalkınmaya katkıda bulunacak yaygın bir sanat çalışmasını sağlamak olmalıdır”¹

¹ Türk Tiyatrosu dergisi, Ekim-Aralık 1976, sayı 422.

Halka dönük, halkla bütünleşebilen yaygın bir sanat olmanın ilk koşulu, tiyatroyu, bu sanatı tanımamış olan yörelere götürmek, ikinci koşuluysa, yöre halkına sunulan tiyatro ürünlerini o yöre halkının beğenip, sevmesi, ni, benimsemesini sağlamaktır. Tiyatronun yöre halkına yarar sağlaması,

Bölge tiyatroları

gerçek bir kültür yapıcısı olmasına bağlıdır. Geline bu nokta bizi yaygınlık, yöresellik, yerlilik konuları hakkında biraz daha derinliğine düşündürmek zorunda bırakıyor.

Öncelikle tiyatronun yaygınlaştırılmasından anlaşılan, yalnızca çeşitli yörelerde sahne açmak ve oraya büyük kentlerde yapılan oyunları taşımak mı, yoksa o yöre halkının katıldığı, paylaştığı, sanatçısını yetiştirdiği tiyatro etkinlikleri yaratmak mı olmalıdır, sorusu geliyor akla. Elbette öncelikle yurdun, tiyatro sanatını tanımamış, bu sanatın sağladığı zevkten ve yarardan nasibini almamış olan bölgelerine tiyatro götürmekle işe başlanacaktır. Başlangıçtan beri tiyatro toplulukları Anadolu'ya turneler düzenleyerek bu işi yapmışlardır. Bugün de özel ve ödenekli tiyatroların yaz aylarında Anadolu'nun hemen her yöresinde temsiller verdiklerini görüyoruz. Özel tiyatrolara destek fonundan yararlanmanın bir koşulu, tiyatroların repertuarlarında yerli oyunlara yer verilmesi, bir koşulu da toplulukların oyunlarını Anadolu'ya götürmeleri olarak belirtilmiştir. Günümüzde Devlet Tiyatroları, Ankara dışında on bir ilde yerleşik kadrolu, donanımlı tiyatrolar açarak, bu tiyatroların müdürlerine sergilenecek oyunları seçme özgürlüğü tanıyarak tiyatroyu ülke çapında yayma sürecine girmiştir. Şimdi sıra, tiyatronun yöre halklarıyla bütünleşmesi ve yöre halkının kültürüne katkı sağlaması sorununun çözümüne gelmiştir. Bunun başarılabilmesi için öncelikle "bölge tiyatrosu" anlayışının yeniden gözden geçirilmesi gerekir. Bölge Tiyatroları Yasa Tasarısı'nın gündeme getirildiği ve tartışıldığı altmışı yıllarda, bu tasarının baş mimarı olan Ertuğrul Muh-sin şöyle yazıyordu:

"Bölge tiyatroları için bundan önce hazırlanan taslakta şöyle düşünül-müştü: Merkezi Edirne'de olan bir Trakya, merkezi Bursa'da olan bir Marmara, merkezi İzmir'de olan bir Ege, merkezi Adana veya Mersin'de olan bir Akdeniz, merkezi Samsun'da olan bir Karadeniz, merkezi Ankara'da olan bir Orta Anadolu, merkezi Erzurum'da olan bir Kuzeydoğu, merkezi Diyarbakır veya Antep olan bir Güneydoğu Bölge Tiyatroları. Bu tiyatroların dört temel görevi olacak: Öğretme, araştırma, yayma, hizmet. Bunları kurmakla yalnız halk eğitimi faydalanmayacak, tiyatro sanatı da bağımsızlığa kavuşacağı için alabildiğine gelişecek, büyük şehirlerdeki kötü geleneklerden, esnaflık-tan, alışkanlık baskısından kurtulacak, yeni yeni yazarlar, yeni yeni rejisörler, yeni yeni oyuncular ortaya çıkacak. Bölge tiyatroları bir yandan bulundukları şehrin tiyatrosunda temsiller verirlerken, öte yandan ikinci bir piyesle başka bir kol o bölgenin şehir, kasaba ve köylerini nöbetleşe dolaşacaklar. O çevrede tiyatronun uğramadığı bir

bucak bırakmayacaklar. Bölge tiyatrolarının başlarına geçecek olan idealist gençler o bölgeye kültür, sanat, yaşama ve çalışma zevki götürecekler. Ora çocuklarında uyuyan istidatları uyandıracaklar, yeni sanatçı kuşakları yetiştirecekler. Tek bir sözcükle, kültür meşalesi olacaklar. Böyle kutsal bir ülkü için hayatlarını seve seve kurban edecek gençler bulacağız ve onlar yarının öncüleri olacak.”¹

¹ Cumhuriyet, 20 Ocak 1963.

² Gösteri dergisi, Eylül 1990, sayı: 118, s. 64.

Muhsin Ertuğrul'un yetmiş bir yaşında dile getirdiği bu düşünceler günümüzün genç kuşaklarına fazla coşkulu, fazla ülküsel gelebilir. Bugün içinde yaşadığımız dünya farklı değerlerin egemen olduğu bir dünyadır. Fakat bu başkalık Ertuğrul Muhsin'in sözlerindeki haklılık payını görmezden gelmemize, tavrındaki coşkuya gıpta etmemize engel olmamalıdır. Muhsin Ertuğrul'un üzerinde durduğu en önemli nokta, bölgelerde yapılacak kültürel etkinliklerin bölge halkının katılımıyla yapılması gereğidir. Ertuğrul Muhsin'in görüşü, Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında Atatürk'ün desteklediği ve Halkevleri projesiyle yürürlüğe koydurduğu, halk kültürünü tanıma, onunla bütünleşme görüşünün paralelindedir. Kent tiyatrosuna musallat olmuş, gelenekselleşmiş, kötü alışkanlıklar, esnafıklar konusundaki eleştirinin de ayrıca üzerinde durulmaya değer bir ağırlığı vardır. Ertuğrul Muhsin'in, bölge tiyatrolarının başlarına geçecek olan gençlerin idealizmine olan inancında haklı olduğunu, günümüzdeki kimi bölge tiyatrolarındaki genç yöneticilerin gösterdiği başarı kanıtlamıştır. Bugün, tiyatro yapanların yöre halkıyla bütünleşme ideali gerçekleşmemiş olsa da, Tahir Özçelik'in "Uç Beyleri" olarak nitelediği² genç kadrolar Ankara'daki ağabeylerinin karşısına yüz ağartıcı, örnek oluşturucu yapımlarla çıkmaktadırlar. Şimdi özlemimiz, tiyatro yaparken yöre gerçeğiyle tanışılması, bu konularda yapılmış bilimsel araştırmalardan yararlanılması, elde edilen verilerin evrensel insanlık ölçüleri içinde değerlendirilmesi ve üretimin bu bikiminden süzülerek yapılmasıdır.

Osmanlı döneminden başlayarak bütün yönetimler, tiyatronun seyirci üzerinde en çok etki yapan bir sanat dalı olduğu gerçeğini gözden kaçırmamış, yasalarla, karamamelerle, buyruklarla bu sanata baskı uygulamanın yollarını aramışlardır. Osmanlı döneminden bugüne kalan belgeler, tiyatroyu sever, hatta destekler görünen sultanların bile denetimi elden bırakmadıklarını gösteren pek çok yasaklamaya tanıklık eder. Bu belgelerden, Tanzimat döneminde değişimden yana olan aydınların tiyatroyu bir ahlak eğitimi aracı olarak gördüklerini, değişimden yana olmayan sultanların Batı tarzındaki tiyatroyu kendi tutucu görüşlerine hizmet etmek üzere kullanmak istediklerini, halk tiyatrosunuysa kendilerine eğlence yap-

**Tiyatroya
uygulan
baskılar,
yasaklamalar**

tıklarını öğreniyoruz. Bu konuda Refik Ahmet Sevensil'in verdiği bilgi özellikle ilgi çekiyor:

*"O zaman sarayda oynatılan ortaoyunlarını hatırlayalım. Bu oyunların bazılarında padişah tarafından verilen belirli bir konuya göre vezirlerin, nazırların taklitleri yapılırken yabancılardan borç alma işi gibi günün meseleleri ortaya konuluyor, sadrazam, nazırlar, bunların toplantıları gösteriliyor; klasik ortaoyununda böyle şeyler yoktur."*¹

Abdülhamid dönemindeyse,

*"Her çeşit yazılı basılı kağıt için basılmadan önce sansür usulü konulmuş ve pek sıkı olarak uygulanmıştır. Bu yüzden her sayısında padişahı övmekle yayına başlayan birkaç gazeteden başka ortada hiçbir yayın hareketi görünmez olmuştur. Kitaplar da aynı surette basılmadan önce hükümetçe incelenir, çoğunun çıkmasına izin verilmezdi. Tiyatro hayatıysa sansür yüzünden hemen hemen büsbütün sönüştür."*²

Tiyatroya uygulanmak istenen kısıtlama yalnız yönetimlerden değil, tutucu gruplardan da gelmiştir. Ülkemizde dinci kesimler her zaman tiyatronun karşısında olmuşlardır. Tiyatronun en çok desteklendiği, çağdaşlaşma yolunda vazgeçilmez bir kültürel etkinlik olarak kabul edildiği dönemlerde bile, kimi oyunlara yasaklama getirildiğini, sanatçılara baskı uygulandığını, yazarlar, sahne sanatçıları hakkında suçlamalarda bulunduğu, dava açıldığını, ceza verildiğini, kısıktırılmış toplulukların tiyatro bastıklarını, oyunları engellediklerini, sanatçılara saldırdıklarını, hatta tiyatro yapılarını yaktıklarını görürüz.

Metin And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu adlı kitabında seyircinin tepkisine, saldırısına uğramış olan oyunlardan pek çok örnek vermiştir. Bu tepkilerin tek olumlu örneği, 1929'da Süreyya Opereti'nin İzmir'de sergilediği Telefoncu Kız adlı oyunun savcı yardımcısı tarafından yasaklanması ve yasaklanma kararının topluluğun yöneticisi Muhlis Sabahattin tarafından seyirciye duyurulmasından sonra, seyircinin bu kararı protesto etmiş olmasıdır. Tiyatromuz seyirci desteği bakımından her zaman bu kadar şanslı olmamıştır. Kimi zaman tepkiler meslek grupları tarafından gelir; oyunda kendi mesleğinin aşağılandığını ileri süren alingan kişiler oyunun kaldırılmasını isterler. Örneğin, 1932'de Bursa'da sergilenen Velinin Çocuğu adlı uyarılama oyun, doktorluk mesleği aleyhine olduğu gerekçesiyle yasaklatılmaya çalışılmıştır. Bu örnekler çoğaltılabilir. Seyirci tepkisinin büyük bir bölümü, tutucu kesimlerin, oynanan oyunların, ahlaka, dine, şeriata aykırı olduğu gerekçesiyle yaptıkları suçlama ve bu doğrultuda düzenledikleri saldırılar biçiminde olmuştur. 1949'da Devlet Tiyatrosu'nda sah-

¹ Refik Ahmet Sevensil, Saray Tiyatrosu, s. 57.

² Refik Ahmet Sevensil, age, s. 179.

nelenen Oktay Rifat'ın *Kadınlar Arasında* adlı oyunu seyircinin, ahlaka aykırı suçlamasıyla karşılaşmış, bu oyunun İstanbul'daki temsilinde olaylar çıkmış, oynayanlar mahkemeye düşmüş, Ankara'da sahnelenen aynı oyun birkaç temsilden sonra kaldırılmıştır. Tepkiler çoğu zaman siyasal yönlendirmelerle oluşur. Örneğin İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda 1964'te sahnelenen Bertolt Brecht'in *Sezuanın İyi İnsanı*, önceden tertiplenmiş olduğu anlaşılan bir tepkiyle karşılaşmış, sıkıyönetim oyunun oynanmasına izin verdiği halde, saldırı konusundaki tartışmalar sürmüştür. Bu tür önceden tertiplenmiş tutucu saldırılara hedef olan oyunlar arasında, Halk Oyuncuları Birliği topluluğunun Arena sahnesinde sergilediği, Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü*, Ocak Sahnesi Oyuncuları'nın Maltepe Komedi Tiyatrosu'nda oynadıkları Erol Toy'un *Parti Pehlivanı*, Adana'da Haldun Taner'in *Vatan Kurtaran Şaban*, Gölcük'te Lale Oraloğlu Tiyatrosu'nun sahnelediği Aristophanes'in *Kadınlar I-ıh Derse (Lysistrata)*, Ankara Markopaşa Oyuncuları'nın Antalya'nın Serik ilçesinde sergiledikleri *Eşği Saldım Çayıra*, Kayseri'nin Pınarbaşı ilçesinde sergilenen Cahit Atay'ın *Kerpiç Mehmet ve Pusuda*, Kadıköy İl Tiyatrosu'nun oynadığı Aziz Nesin'in *Berber Nonoş*, Mithatpaşa Sahnesi'nin sergilediği Musahipzade Celal'in *Mum Söndü*, Devlet Tiyatrosu'nun Konya'da sergilediği Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci* oyunları bulunmaktadır. Bu olaylarda çoğu zaman dekor ve kostümlerin parçalandığı, oyuncuların canlarını zor kurtardıkları görülmüştür. Bu tepkilerin zaman zaman tiyatro yakma kertesine geldiğini gösteren birkaç acı örnek vardır. 1969'da Halk Oyuncuları'nın oyun sahneledikleri Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu'nun yanması, İstanbul Kültür Sarayı'nda 1970 yılında Arthur Miller'in *Cadı Kazanı* adlı oyunu oynandığı sırada yangın çıkması ve yepyeni binanın tamamen yanıp kül olması, 7 Şubat 1987'de Şan Sineması'nın Ferhan Şensoy'un *Muzır Müzikal* adlı oyunu oynandıktan sonra yanması, sabotaj olasılığı görülen kuşkulu olaylardır.

Tiyatromuz, pek ender de olsa zaman zaman ilerici düşüncenin baskısından da nasibini almıştır. Memet Baydur'un *Cumhuriyet Kızı* adlı oyunu, oyun kişilerinin 12 Eylül'den sonra 1402 sayılı yasa ile üniversiteden uzaklaştırılan öğretim üyelerini çağrıştırdığı gerekçesiyle kınanmış, yazarı Memet Baydur, toplum olaylarına karşı duyarsızlıkla suçlanmıştır. İlerici meslek kuruluşlarının aklı başında üyelerinin bile, zaman zaman kimi oyunlarda mesleklerinin küçük düşürüldüğünü ileri sürerek oyunların kaldırılmasını istedikleri olmuştur. Tiyatroya yasal yollardan yapılan baskılara gelince, Cumhuriyet döneminde hazırlanmış olan 1921, 1924, 1961, 1982 anayasalarında 141, 142, 163. maddeler fikir suçunu kabul ederek sanat yapma özgürlüğünü kısıtlamıştır. En acıklısı, yakın zamanda

bu maddeler kaldırıldığı halde, tiyatroya uygulanan baskıların başka yollarla sürdürülmekte oluşudur. Dr. Çetin Yetkin 1970'te yazdığı *Siyasal İktidar Sanata Karşı* adlı eserinde şu saptamayı yapıyor:

"1961 anayasasının getirdiği görelî özgürlük düzenine değin, siyasal iktidarın hoşuna gitmeyen hiçbir oyun sahnelenme olanağını bulamazdı. Bir kez, oyunlar Matbuat Umum Müdürlüğü'nce incelenirdi. Öte yandan bugün de yürürlükte olan 2559 sayılı yasanın sekizinci maddesinin siyasal iktidara tiyatro üzerinde mutlak bir denetim ve baskı olanağı vermiş olmasının yanı sıra, özel tiyatroların o dönemde Türkiye'de yaygınlaşmamış bulunması da, tiyatronun siyasal iktidar karşısında bir varlık gösterememesi sonucunu doğurmuştur. Sözü geçen bu yasanın tiyatroyla ilgili bölümü şöyledir: Ahlak ve umumi terbiyeye uygun olmayan veya devletin emniyet ve siyasetine mazarratı dokunacak oyun oynatılan veya temsil verilen yerleri polis, kati deliller elde ettiği takdirde o yerin en büyük mülkiye amirinin emriyle kapatabilir. (...) Bir tiyatro eseri bir ceza davasının sonunda beraat etse bile bu hüküm gene siyasal iktidara o oyunun oynanmasını engellemek yetkisini vermektedir."¹

¹ Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayinevi, Ankara, 1970, s. 203.

Bu yetkiye dayanılarak 1961 Erdek Şenliği'nde Gençoyuncular'ın sahnelediği *Vatandaş* oyunu saldırıya uğramış, sanatçıların haklarında, komünizm propagandası yapmaktan soruşturma açılmıştır. 1962'de Oraloğlu Tiyatrosu'nda sahnelenen *Lady Chatterley'in Aşkı* ve *Kadınlar I-ıh Derse* oyunları için müstehcenlik araştırması açılmış, oyunlar bilirkişi tarafından aklanmıştır. 1962'de Fatih Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen Aziz Nesin'in *Biraz Gelir misiniz?* adlı oyunu, ilk temsilden sonra sağlık nedenleri ileri sürülerek kaldırılmıştır. Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* adlı oyunu, Devlet Tiyatrosu'nda edebi kuruldan geçtiği halde, komünizm propagandası yapılıyor gerekçesiyle prova aşamasında afişlerden kaldırılmıştır. İzmit'te Muammer Karaca Tiyatrosu'nun *Senatür* adlı oyununun oynanması yasaklanmış, İzmit Belediye Tiyatrosu'nda oynanmakta olan *Sultan Gelin*'in ön oyunu olan *Kondulu Hayriye* valilik emriyle kaldırılmıştır. 1965'te Adana Şehir Tiyatrosu'nda bir ay oynayan *Kafes Arkasında*, belediye başkanının emriyle afişten indirilmiştir.

Altmışlı yıllarda yönetimin hışmına uğramış olan diğer eserler, Rifat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı*, Haldun Taner'in *Gözlerimi Kapatım*, Vazifemi Yaparım, Gogol'ün *Müfettiş*'i olmuştur. Haldun Taner'in, Çetin İpekkaya tarafından 1968'de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *Eşeğin Gölgesi* adlı oyunu kovuşturmayla uğratılmış, Halk Oyuncuları'nın 1968'de sahneledikleri Aydın Engin'in yazdığı, Tuncer Necmioğlu'nun yönettiği

Devr-i Süleyman İstanbul Valiliği tarafından yasaklatılmış, oyunun adı Devr-i Küheylan olarak değiştirildiğinde gene aynı biçimde yasaklanmış, Halk Oyuncuları, açtıkları karşı davayı kazandıktan sonra, bu kez de oyunun oynandığı Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu 27 Ocak 1969'da sabaha karşı zorbalarca basılıp tamamen yakılmıştır. Halk Oyuncuları'nın sahnelediği Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* adlı oyununun oynatılmasına kimi ilerde izin verilmemiştir.¹ 1972 yılında sıkıyönetim, Bertolt Brecht'in *Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti*'yle, Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya* adlı oyunlarından dolayı Ankara Sanat Tiyatrosu'na kapatma cezası uygulamıştır. Ankara Birlik Sahnesi gizli örgüt olarak nitelendirilerek yöneticileri Vasıf Öngören, Halil Ergün, Mustafa Alabora hapis ve sürgün cezalarına çarptırılmışlardır. Bu sayılanlar, daha pek çok benzer uygulamanın birkaç çarpıcı örneğidir. Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Bizim Tiyatro, Ankara Birlik Sahnesi, Ankara Halk Tiyatrosu, Ankara Halk Oyuncuları Tiyatrosu, yapımları en çok yasaklamaya uğratılmış topluluklardır. 27 Mart 1991'de bu toplulukların o güne kadar yasaklanmış olan oyunlarının belgeleri ve fotoğrafları, ASM salonu fuayesinde "Yasaklanan Oyunlar" adı altında sergilenmiştir.

Tiyatroya uygulanan baskılar sürmektedir. Örneğin, 1991 yılında Ankara Birlik Sahnesi'nde sahnelenen Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* oyunu pek çok ilde ve ilçelerde valiler tarafından yasaklanmıştır. Ankara Halk Oyuncuları Tiyatrosu yöneticileri Mert Egemen ve Fuat Çiğiltepe Ankara Emniyet Müdürlüğü 1. Şube tarafından sorgulanmışlar, ardından bu tiyatronun sergilediği *Baba 12 Eylül'de Neredeydin?* adlı oyun Karaman ve Mut'da yasaklanmıştır. 1997'de, bir AST yapımı olan, Metin Balay'ın yazdığı ve yönettiği, Altan Erkekli'nin oynadığı *İnadına Yaşamak*, 23.5.1997 tarihinde 5442 sayılı İl İdare Yasası'nın 11/c maddesiyle, 2911 sayılı ve Gösteri Yürüyüşleri Yasası'nın 17. maddesi ve 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyetleri Yasası'nın Ek 1. maddesi gereğince, güvenlik kuvvetlerine hakaret edildiği, polise karşı halkı tahrik eder mahiyette olduğu ileri sürülerek Afyon il sınırları içinde yasaklanmış, aynı oyun Samsun'da, içinde içki sahnesi olduğu gerekçesiyle oynatılmamıştır. 1997 yılında Ankara Ekin Tiyatrosu'nda sahnelenen Haluk İşıklı'nın yazdığı, Rüştu Asyalı'nın sahnelediği *Memleket Hikâyeleri*'nin pek çok il ve ilçede yasaklanması, bütün engellemelere rağmen Ekin Tiyatrosu'nun bu oyunu yurdun her köşesinde sergilemekte gösterdiği direnç basının ilgisini çekmiş, bu konuyla ilgili otuz dolayında köşe yazısı ve haber yayımlanmış, bir özel televizyon kanalı (Flash TV) oyunun serüveniyle ilgili bir program yapmıştır.² Ekin Tiyatrosu'nun, daha önce Devlet Tiyatrosu dahil, çeşitli toplulukların rahatça

¹ *age*, s. 204–212.

² *Cumhuriyet*, 11 Temmuz 1997.

sergiledikleri Dario Fo'nun, *Bir Anarşistin Kaza Sonucucu Ölümü* adlı oyunu kimi il ve ilçe yöneticilerince sakıncalı bulunarak oynanması engellenmiştir.

Ülkemizde tiyatroya hâlâ uygulanmakta olan denetim, baskı, yasaklama gibi işlemler, bu sanatı buyruğu altına alma, mevcut düzeni eleştirmesine, irdelemesine engel olma tutkusunun bir türlü dizginlenemediğini gösteriyor. Oysa sanatın görevi mevcut düzeni alkışlamak değil, onu daha iyiye götürmek için sarsmak ve yenileştirmektir. Uluorta uygulanan baskılar tiyatronun topluma yapabileceği bu olumlu katkıyı köstekler. Sanatçının içinde sınırları belirsiz ve bilinçsiz bir otosansür alışkanlığına yol açar. Sonuçta tiyatro, zararsız ve yararsız, kof bir eğlence olur. Günümüzde tanık olduğumuz durum budur. Bu baskıları, yönetimin zora başvurma alışkanlığının ve örtük sanat düşmanlığının göstergesi olarak da açıklayabiliriz. Ahmet Levendoğlu, "Tabuların Yıkılışı" başlıklı yazısında, son yirmi yıl içinde, tiyatro yapımlarına ambargo koyan kimi tabuların yıkıldığını, cinsel, dinsel, siyasal, kabuğu bir türlü kınılamayan yerleşik ahlak değerleri konularındaki hoşgörüsüzlüğün bir ölçüde aşıldığını, fakat devlet ve güvenlik güçlerinin engellemelerinin on beş-yirmi yıl öncesini aramadığını, ayrıca tabulardan arınma sürecinin ödenekli-resmi tiyatrolarımızda daha ağır işlediğini belirtiyor.¹ Bu konuda en güncel ve en çarpıcı haber, Devlet Tiyatroları'nın büyük Anadolu turnesi sırasında kimi illerin kültür müdürlerinin engellemeleriyle karşılaşmaları, salon tahsis ve afiş dağıtımı, bilet satışı gibi hususlarda yerel yönetimlerden destek görmemeleri, özellikle bir il kültür müdürünün, tiyatronun milli kültür, örf, adet ve ananelere küfredtiğini ileri sürerek Devlet Tiyatrosu oyunlarının sergilenmesini engellemesi haberidir.²

1 Ayşegül Yüksel, "Memleket Hikâyeleri Sürüyor", *Cumhuriyet*, 16 Aralık 1997.

2 *Tiyatro dergisi*, Haziran 97, sayı: 71.

Salon sorunu Ülkemizde tiyatro topluluklarının bir sıkıntısı da oyunlarını sergileyecek uygun tiyatro salonları bulunmayışından kaynaklanır. Tiyatrolarımız başlangıcından beri oyun sergilemeye elverişli sahne sıkıntısı çekmektedir. Prof. Dr. Metin And, ülkemizdeki tiyatroların hemen hepsinin daha çok gerçekçi oyunların sahnelenmesine uygun olan çerçeve sahneye sahip olduklarını açıklamış, bu durumun gerçekçi olmayan oyunların, modern yapıtların sergilenmesini, deneysel çalışmalar yapılmasını engellediğini belirtmiş, Devlet Tiyatroları gibi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tiyatroları gibi, yeterli sayıda tiyatro sahnesine sahip ödenekli kuruluşların bile çerçeve sahnenin dar sınırları içinde icra-ı sanat etmek zorunda olmalarının sakıncalarına işaret etmiştir.

Bu tiyatroların rahat koltuklu seyir yerleri olmasına karşın sahne üstü donanımlarının yeterli olmadığı da bir gerçektir. Günümüzde sözden

çok görüntüye ağırlık veren, görüntüyü bir dil, bir anlatım aracı olarak kullanan yenilikçi tiyatro yapıtları mevcut sahnelerimizde gerektiği gibi sahnelenememektedir. Ödenekli tiyatrolarımızın, sahne-seyirci ilişkisinin yeni boyutlarını irdeleyecek, sahnelemede yeni deneyler yapacak, doğru düzgün modern sahneleri yoktur. Yalnızca Ankara Devlet Tiyatrosu'nun, bir depodan bozma İrfan Şahinbaş Sahnesi'nde bu konuda değişik çalışmalar yapılabilmektedir. Özel tiyatrolarsa, turnelerde seçici olma lüksüne sahip olmadıkları için, bulunabilen en elverişsiz sahnelerde ve asgari koşullar içinde, kimi zaman sanatçıların sağlıkları pahasına, oyun sergilemek zorunda kalmaktadırlar. Deneysel tiyatro yapan topluluklarsa, sergilemek istedikleri gösterilere uygun mekân arayışı içinde, koşullarını zorluyorlar.

Bütün sanatların anlatım araçlarından yararlanan, sözel, görsel, işitsel dilleri kullanabilen ve kullanmak zorunda olan tiyatro pahalı bir sanattır. Oyunların sergilenebileceği elverişli bir mekâna, özel ışıklandırmaya, dekora, kostüme, araç gerece gereksinimi vardır. Her ne kadar tiyatronun temel ögesi oyuncuysa da, tiyatro yapıtı, öncelikle oyuncunun sesinin, sözünün, bedeninin anlatımıyla sahnede can bulursa da, bu sanatın "iki kallas bir heves" olarak tanımlandığı yıllar geride kalmıştır. Günümüzde tiyatro sanatı, oyuncuya destek olan başka araçları kullanarak, teknolojinin tüm olanaklarını seferber ederek anlatım alanını genişletiyor, başka sanatların dillerini de kullanarak etkisini pekiştirme yollarını arıyor. Bu bakımdan ödenekli tiyatro uygulamasının yeterli olmadığı görülmüş, özel tiyatrolar da devlet yardımı kapsamına alınmıştır.

1982 yılından başlayarak özel tiyatrolara akçeli devlet yardımı sağlanmaktadır. Önceleri doğrudan para verilerek yapılan yardım, 1992 yılından başlayarak özel tiyatroların sundukları projelere katkı ve destek biçiminde uygulanmaktadır. Dağılımın uygulamasını, Kültür Bakanlığı temsilcisi ile Tiyatro Yapımcıları Derneği (TİYAP), Tiyatro Oyuncuları Derneği (TODER), Tiyatro ve Televizyon Yazarları Derneği, Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Türkiye Milli Merkezi (İTİ), Tiyatro Eleştirmenler Birliği (TEB) gibi tiyatro örgütlerinin temsilcilerinden oluşan bir kurul yapar. Ancak bu desteğin niteliği, miktarı, dağıtımında gözetilen ölçütler ve bu yardımın doğru kullanılıp kullanılmadığı her zaman tartışma konusu olmuştur. Üzerinde en çok durulan nokta, bu desteğin, resmi kuruluşlara yardım gören tiyatronun sanatsal çalışmalarına müdahale hakkı tanınması olasılığının doğuracağı sakıncalardır. Devletten beklenen, dağılımda yalnızca sanatsal ölçütlerin dikkate alınması, yardım gören toplulukların çalışmalarında özgür olmalarının sağlanmasıdır. Bugüne kadar bu konuda şikâyet

Özel tiyatrolara destek sağlanması

olmamıştır. Fakat desteği hangi toplulukların, hangi gerekçelerle hak ettikleri sorusu her dönemde sorulmakta, şikâyetler dile getirilmektedir. Devletten destek alan, fakat ödenek almanın gerektirdiği koşulları yerine getirmeyen toplulukların bulunması, söylenti çerçevesi içinde de olsa, sıkça gündeme getirilmiştir. Eleştirmen Hayati Asilyazıcı, seksenli yıllarda tiyatromuzun gelişiminde görülen tıkanma karşısında duyulan üzüntüyü dile getirirken bu konuya da değinmiştir:

“1983 tiyatro yılında sahne sanatımızın genel görünümü sanıldığı gibi iç açıcı değildi. 1960’lı yılların tiyatromuza getirdiği birikimin tükenmediği ne oyun yazarları, ne de tiyatro emekçileri tarafından anlaşıldı. Çağdaş tiyatronun yeni boyutlar verdiği 1970’li ve 80’li yılları iyi değerlendireydik, bugünkü tiyatro açmazı bu denli yoz döngüye girmezdi. Üstelik iki yıldır devletten destek alabilen özel tiyatroların büyük çoğunluğu, ödenek almanın gerektirdiği koşulları yerine getirmekte bile geç kaldılar. Ancak bir iki özel tiyatroyu bu sınırlamanın dışında tutuyorum”¹

¹ Varlık Yıllığı 1984. Varlık Yayınları, Ocak 1984.

Tiyatromuzun gelişebilmesi için iyi donanımlı tiyatro salonlarına çok büyük bir gereksinim duyulması dikkate alındığında, devletin öncelikle tiyatronun altyapı hizmetini üstlenmesi, özel tiyatrolara oyunlarını sergileyecek uygun mekânlar sağlaması en mantıklı çözüm gibi görünmektedir. Böyle bir girişim hem oyunların görsel açıdan daha nitelikli olmasını, seçilen oyuların, kendi özelliklerine uygun mekânlarda sergilenmesini, hem de seyircilerin oyunları, tiyatro için elverişsiz olan sinema salonları yerine tiyatro için yapılmış uygun mekânlarda seyretmesini sağlayacaktır. Ayrıca devletin ağırlık olarak altyapıdan sorumlu olması, yönetimin sahnelenen oyunlara karışma olasılığını en aza indirir. Bugüne dek bu doğrultuda yapılmış birkaç olumlu işten biri, eski tiyatroların onarılp kullanıma sunulmasıdır. Bu bağlamda ilk girişim, Küçük Sahne’nin onarılarak bir özel tiyatroya tahsis edilmesi olmuştur. Devlet Tiyatroları’nın sezon başlarında ve sonlarında salonlarını konuk olarak gelen özel tiyatrolara tahsis etmesi, salon sorununu geçici olarak, bir ölçüde çözümlenmiştir. Ayrıca, Muammer Karaca gibi, Kent Oyuncuları gibi, Ferhan Şensoy gibi kimi özel tiyatro sahipleri, kendi tiyatro binalarını yaptırarak salon sorunlarını çözümlenmişlerdir.

Sponsor Günümüzde özel tiyatroların bir başka yardım kaynağı özel sektördür. Batı’ndan alınma bir terimle “sponsor” adı verilen yardımcı kuruluşlar, çeşitli sanat dallarında etkinlik gösteren kişilere, topluluklara, tiyatro ve müzik festivallerine destek olmaktadır. Bu desteğin amacı konusunda yapılan bir

soruşturmaya verilen yanıtlarda, özel sektörün bu yardımı doğrudan çıkar gözeterek yapmadığı, kültürel kalkınmaya destek olmanın bir görev olarak kabul edildiği belirtiliyor ve kültürel gelişmenin tüketicileri bilinçli kılacağını, örneğin, eğitilmiş insanlara sigorta konusunun daha kolay anlatılabileceğini ve bunun özel sektöre dolaylı yarar sağlayacağını belirtiyorlar. Verilen desteğin koşulları konusundaki soruya verilen, belli bir düzeyin altına hiçbir zaman düşmeyen nitelikli bir sanatsal olay olma yanıtının tartışma götürdüğü, ve uygulamada tartışma konusu olduğu da bir gerçektir.¹

¹ Emre Koyuncuoglu, "Günümüz Türkiye'sinde Sermaye ve Sanat İlişkisi", *Tiyatro* dergisi, Ekim 95, sayı: 53, s. 18.

Ödenekli ve özel tiyatroların sorunlarını gündeme getirme ve çözümleme yolunda gerçekleştirilmiş en olumlu girişim, oyuncuların, yazarların, eleştirmenlerin örgütlenmesi olmuştur. Tiyatro İşçileri Sendikası (TİSEN), Tiyatro ve TV Yazarları Derneği, Tiyatro Oyuncuları Derneği (TODER), Tiyatro Yapımcıları Derneği (TIYAP), Anadolu Tiyatro Yapımcıları Derneği (ATİYAP), Tiyatro, Opera ve Bale Vakfı (TODER), İstanbul Şehir Tiyatroları Sanatçıları Birliği (İŞTİSAN), Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) ve Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Türkiye Milli Merkezi (ITI) gibi başlıklar altındaki örgütlenmeler yoluyla sorunların üzerine daha kolaylıkla gidilebilecektir.

Örgütlenme

Ödenekli ödeneksiz topluluklarından sahnese, oyunundan yazarına, oyuncusundan seyircisine, her yönüyle üzerinde durulması gereken bir sorun da çocuk tiyatrolarımızın durumudur. Ülkemizde çocuk tiyatrosu etkinliklerine erken başlanılmış olmakla beraber, bu önemli alan yeterince ciddiye alınmamış, çocukla ilgili öteki konularda olduğu gibi, olurlarına bırakılmıştır. Günümüzde bu konuyla ilgili pek çok toplantılar yapılıyor, yazılar yazılıyor, çocuk tiyatrosu yapanlara eleştiriler yöneltiliyor, öneriler getiriliyor. Ne var ki bu ilginin de, benzeri durumlarda olduğu gibi, yazıya ve söze döküldükten sonra coşkusu yitirerek yerini bir unutkanlığa, hatta umursamazlığa bırakacağı ortadadır.

Çocuk tiyatrosu

Dr. Tekin Özertem'in araştırmalarından öğrendiğimize göre, ülkemizde çocuk tiyatrosunu ciddi bir biçimde başlatan kurum Darülbeydi olmuştur. Muhsin Ertuğrul, Moskova'da tiyatro festivalinde gördüğü çocuk tiyatrolarından etkilenerek bizde de böyle bir çocuk tiyatrosunun kurulmasını gerekli gördüğünü belirtmiş, Fransız, Alman çocuk tiyatrolarından örnekler vermiştir. İlk çocuk tiyatrosu, Muhsin Ertuğrul'un çabasıyla, Darülbeydi bünyesi içinde kurulur ve 3 Ekim 1935'te Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda Kemal Küçük'ün yazdığı *Tiyatro Dersi* adlı oyunla açılır. Darülbeydi, İstanbul Şehir Tiyatrosu'na dönuştükten, bugün İstanbul BÜ-

yükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu adını aldıktan sonra da çocuk tiyatrosu etkinliklerine devam edilmiştir. Bu etkinliklerde önemli bir yer alan, yazdığı, sahnelediği, rol aldığı oyunlarla canlı, renkli bir çocuk tiyatrosu dönemi yaşatmış olan Ferih Egemen'in çabası unutulmamalıdır. İzmir Şehir Tiyatrosu'nda da başlangıcından itibaren Çocuk Tiyatrosu birimi çocuk oyunları sergilemiştir.

Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi genel yöneticiliğine atanmış olan Muhsin Ertuğrul, İstanbul'dan Mümtaz Zeki Taşkın'ı davet ederek Ankara'da çocuk tiyatrosu çalışmalarını başlatmıştır. Küçük Tiyatro'da sergilenen ilk oyun, Mümtaz Zeki Taşkın'ın yazdığı, müziklerini Fehmi Ege'nin hazırladığı ve Nüzhet Şenbay'ın sahneye koyduğu *Altın Bilezik* olmuştur. Çocuk tiyatrosu çalışmalarına 1949 yılında kurulan Devlet Tiyatrosu'nda da devam edilmiş, Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan sonra Bursa ve İzmir Devlet Tiyatroları'nda da çocuk oyunları sahnelenmiştir.

Çocuk tiyatrosu konusunda ilk özel girişimin 1940 yılında Ankara'da Çocuk Esirgeme Kurumu tarafından gerçekleştirildiğini, bu toplulukta Karagöz ve kukla oyunlarına yer verildiğini öğreniyoruz. 1950 yıllarında İstanbul'da, ticari amaçla, yalnız çocuklara yönelik oyunlar sergileyen özel çocuk tiyatrosu toplulukları bulunmaktadır. 1960'tan başlayarak, Türk Ticaret Bankası Keloğlan Çocuk Tiyatrosu, Akbank Çocuk Tiyatrosu, İş Bankası Çocuk Tiyatrosu gibi bankalar tarafından desteklenen özel ödenekli diyebileceğimiz çocuk tiyatroları kurulmuştur. Altmışlı, yetmişli yıllarda hemen bütün belli başlı özel tiyatro sahnelerinde, erişkinlere yönelik oyunlar yanında, çocuk oyunlarının da sahnelendiği görülür.¹ Son dönemdeyse, çocuk oyunları sahnelemeyi sürdüren özel ve ödenekli erişkin tiyatroları yanında, yalnızca çocuk oyunları sahneleyen çok sayıda özel çocuk tiyatrosu topluluğunun oluştuğu görülür. Pek çoğu kısa ömürlü olan bu topluluklar arasında Çan Tiyatrosu gibi, İdil Abla Çocuk Tiyatrosu gibi uzun ömürlü olanları da vardır.

Ülkemizde çocuk tiyatrosu, ödenekli tiyatrolar tarafından fazla önemsenmeyen, sanatçıların istemeyerek rol aldığı bir yan iş olarak kabul edilmiş, özel tiyatrolarsa bu işi kolay bir kazanç kaynağı gördükleri için yapmışlardır. Sahnelenen oyunlarda, yaş gruplarının gözetilmemesi, eğitimbilim verilerinin dikkate alınmaması, gösterilere hiç özen gösterilmemesi, oyunların ne eğitsel, ne sanatsal açıdan değer taşıması her zaman eleştiri konusu olmuştur. Çocuk tiyatrosu konusunda ciddi araştırmalar yapmış olan Prof. Dr. Sevinç Sokullu, doğru ve özenli yapılan çocuk tiyatrosunun çocuğun estetik duyarlılığını geliştireceğini, bu bakımdan temsil ölçülerinin yüksek tutulması gerektiğini belirtmiş, çocuğun fethedilecek

¹Dr. Tekin Özerter, *Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979.

yığın gibi görülmemesini, ona kalıplar, klişeler sunulmamasını hatırlatmıştır. Onun, *"Lunapark eğlencesiyle tiyatrosal yaratıcılığı ayırt edemeyenlerin kaba taklitli şamatalarıyla ve ahlakçıların sahneyi derslik sanan kuru, can sıkıcı öğütleriyle"* çocuk tiyatrosu yapılamayacağı saptaması ciddiye alınmalıdır.¹

Bu eleştirilerin hedef tahtasında bulunmayan iki topluluk, AÇOK (Anadolu Çocuk Oyunları Kolu) ile AÇT (Ankara Çocuk Tiyatrosu) olmuştur. Ümit Denizler'in yönetiminde AÇOK'un, dans, mim, müzik, ses ve görüntü ağırlıklı oyunlarındaki yaratıcılık ve bu oyunlarda gözetilen barışseverlik, insanseverlik, iyimserlik, ilericilik gibi temel ilkeler, bu topluluğun, etkinliklerine son verdikten sonra da en iyi çocuk tiyatrosu modeli olarak anılmasını sağlamıştır. Salih Kalyon'un yönettiği AÇT ise, ünlü Alman Grips Tiyatrosu'yla işbirliği yaparak çocuk tiyatrosu anlayışına yeni bir boyut getirmiş, çocukların sahnede kendi sorunlarını kendi açılarından görüp değerlendirdiği, büyüklerin kalıplaştırdığı yanıtlarla yetinmeyip yeni çözüm yolları aradığı oyunlar sahnelemiştir. Bu iki tiyatrodaki, alışılmış çocuk oyunlarında olduğu gibi, çocukları büyüklerin yargılarına teslim etmeyen, kadercı olmayan, onlara umut ve güven aşılayan bir anlayış egemen olmuştur. Bu toplulukların çocuğu mutlu eden çabasını takdir etmekle beraber, zor koşullara direnerek çocuk tiyatrosu yapmayı sürdüren kimi iyi niyetli toplulukları da tümüyle gözden çıkarmamak gerektiği kanısındayım. Önemli olan, artık çocuk tiyatrosunun gelişigüzel bir etkinlik alanı olmadığının anlaşılmış, bu konuda bir kamuoyu yaratılmış olmasıdır. Bu ilginin kukla tiyatrosuna da yöneltmesini, günümüzde yalnızca Haluk Yüce'nin çabasıyla varlığını kanıtlamaya çalışan bu vazgeçilmez türün ciddi olarak ele alınmasını diliyoruz.

1998'de Alaçatı'da yapılan I. Çocuk Tiyatrosu Kurultayı'nda çocuk tiyatrolarına eleştiriler yöneltmiş, bu konuda eğitimin gereğine dikkat çekilmiş, ilgililer, korsan gösteriler düzenleyen eğitimsiz, sorumsuz gezici topluluklar konusunda uyarılmıştır. Sonuç bildirisinde *"Olması gereken ve özlenen çocuk tiyatrosunun gerçekleşmemesinin temelinde ana bir sorun yatmaktadır. Bu da çocuk tiyatrosunun bir çiraklık basamağı veya yan ürün olmayıp bağımsız bir alan, bağımsız bir birim olduğu kavramının kabullenilmemesinden kaynaklanmaktadır."* açıklaması yapılmıştır. Aynı bildiride, bu konunun bilimsel bir temele dayandırılması zorunluluğuna işaret edilmiş, üniversitelerin tiyatro bölümlerinde ve konservatuvarlarda çocuk tiyatrosu konusunun ayrı bir dal olarak ele alınması önerilmiştir.

¹ "Çocuk Tiyatrosu Etkinliğinde Taruşılmaz Asallar", *Tiyatro* dergisi, Nisan 1992, sayı: 15, s. 9-10.

Meşrutiyet döneminde eğitimde tiyatronun yeri ve önemi konusunda yazıların kaleme alındığı, eğitim yasasında okul tiyatrosuna yer verildiği gö-

Okul tiyatrosu

rülür. Bu dönemde, öğrencilerin öğretmenlerinin denetiminde sahneledikleri oyunlar, bu oyunların yazarları, konuları, temaları hakkında bilgi edinebiliyoruz. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu okul tiyatrosu konusunda, Batılı eğitimcilere öncülük edecek önemli görüşler ileri sürüyor. Eğitimde uygulanmasını istediği yöntemi tiyatroyla da sınavan Baltacıoğlu, öğrencilerin hazır bir metni kelimesi kelimesine ezberlemeden oluşturulan oyunu, dekora, kostüme, sahne perdesine gerek kalmadan herhangi bir alanda ve seyirci önünde oynayarak bu konudaki kuramını kanıtlamıştır. Baltacıoğlu'nun bugün de geçerli olan okul tiyatrosu kuramı, hazır kalıpları, gereksiz süslemeleri reddeder, öğrencinin özgün ve yaratıcı bir çalışma sürecine girmesini öngörür. Yapararak öğrenme, yaşayarak anlama Baltacıoğlu'nun eğitim kuramının da temel ilkesidir. Eğitimde de, okul tiyatro çalışmalarında da amaç çocuğun kişiliğini geliştirmesi ve sosyalleşmesini sağlamaktır. Ne yazık ki Baltacıoğlu'nun kendi okul çalışmalarında başıyla uyguladığı bu yöntem daha sonra Batı ülkelerinde uygulamaya konulmuş olduğu halde, bizim eğitim programlarımızda dikkate alınmamıştır. Bugün eğitim kurumlarında tiyatro etkinliklerinin önemini anlamış olan eğitimbilimciler, kimi okullarda tiyatronun, isteğe bağlı olarak, eğitim programına alınmasını sağlamışlardır. Günümüzde, kimi okullarda, bildiğimiz tiyatro çalışmalarında olduğundan farklı bir yöntemle uygulanan yaratıcı drama çalışmalarına tanık oluyoruz. Öğrencilerin, taklitli oyunlar çıkararak, birlikte çalışma, anlama, öğrenme, düşünme ve düşünme yeteneğini geliştiren bu yöntem çağımızın her meslek alanında en çok gereksindiği, yaratıcı düş gücüne sahip insanı yetiştirmeye yöneliktir. Yaratıcı drama çalışmalarının çocuğun kendini ifade edebilmesine, çevresiyle iletişim kurmasına, böylece kişiliğinin gelişmesine yardımcı olduğu eğitimbilimciler ve ruhbilimciler tarafından kabul edilmiştir ve bu yöntemin ülkemiz okullarında yaygınlaştırılmasına çalışılmaktadır.

Oyun yazarlığı Oyun yazarlarımızın başlangıçtan beri siyasal ve kültürel yaşamda meydana gelen değişimlere duyarlı oldukları, bu değişimlerden dolayı ortaya çıkan değer karmaşasından ve ekonomik bunalımdan dram malzemesi ürettikleri görülür. Cumhuriyet döneminin ilk yazar kuşağı ideolojik olarak bilinçlenmiş aydın kişiler olarak Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı çetin koşullarda sınav veren İstanbul'un varsıl ve züppe orta sınıfının yaşama biçimini etik değerler açısından yorumlamış ve bu ırısanları acı biçimde eleştirmişlerdir. Cumhuriyet'in ilanından bir süre sonraysa oyun yazarları, toplumsal sorumluluk duygusu içinde, çağdaşlaşma yolunda gerçekleştirilen kültür devrimine katkıda bulunmayı, bu devrimin geniş kitlelerce benimsenmesini sağla-

mayı görev edinmiş, bu doğrultuda eğitici oyunlar yazmışlardır. Bu arada, Avrupa bulvar oyunlarından yapılan uyarlamalar, hafif güldürüler, müzikli oyunlar, yerli ve yabancı operetler kesintisiz olarak sürdürülmüş ve özellikle İstanbul'da kendine özgü bir popüler tiyatro geleneği oluşturmuştur.

Ellili yıllarda Ankara'nın devreye girdiği, Devlet Tiyatrosu'nun ağırlığını koyduğu görülür. Konservatuvarın Stanislavsky yöntemiyle eğitim görmüş oyuncularının gerçekçi oyunlarda gösterdikleri başarı, yazarlarımızı bu doğrultuda yazmaya yüreklendirmiştir. Gözlerini günün gerçeklerine çeviren, aile ilişkileri üzerinde yoğunlaşan, geçim sıkıntısının bu ilişkilere etkisini yansıtan, kimi inançları, değerleri irdeleyen inandırıcı ve etkileyici oyunlar yazılmış ve ustalıkla sahnelenmiştir. Altmışlı ve yetmişli yıllar oyun yazarlığının hızla geliştiği, yeni konuların, yeni temaların ele alındığı, ilginin kenar semt insanların, Anadolu halkının gerçeklerine yöneltildiği, eleştirel bakışın olgunlaştığı, politik tercihlerin açıklandığı dönem olur. Bu dönemde yazarlarımız klasik oyun yapısının kalıpları dışına çıkmayı, yeni biçimlemeleri denemeyi de başarmışlardır. Özgür düşünce geliştikçe, baskılar da yoğunlaşır. Seksenli yıllarda yönetimin baskısı bir yılgınlık ortamı yaratmayı başarmıştır. Oyun yazarlığının bu ortamdan etkilendiği görülür. İçerikleri zayıf, eleştirisi güçsüz, yapıları gelişigüzel oyunlar yazılıp sahnelenmeye başlar. Medyanın da etkisiyle kolay anlaşılır olana koşullanmış olan seyirci durumdan şikâyetçi değildir. Kalıplaşmış tiplerin, bayat düşüncelerin, sahte gerçeklerin gevşek yapılar içinde sergilenmesinden rahatsız olmaz. Seyircinin kolay beğenir olması sanatçının da kolaya alışması sonucunu doğurur. Zevksiz süslemelerle, yapmacık şirinliklerle göz boyayıcı sözüm ona sanat anlayışı piyasaya egemen olduğu gibi, ödenekli tiyatrolara da bulaşmış, kültür alanındaki genel çölleşme, seyirciyi de sanatçıyı da etkisi altına almıştır.

Bu duruma tepki gösteren, yürekli denemeler yapan, kendine yeni konular, yeni temalar, hatta yeni seyirci arayan öncü çalışmalar ise, emekleme döneminde olduğundan yetişmiş seyirciyi tatmin etmekten uzak kalmakta, ortalama seyirciye ise ulaşamamaktadır. Yoksul kesimin çıkışsız kaldığı, orta hallinin kendi derdine düştüğü, iş çevresinin çıkar peşinde olduğu bir dönemde kimse durumu irdeleme, özeleştirme yapma sıkıntısına katlanmak istemiyor. Bu durumda aydın yazarlara zor bir görev düşüyor: Cumhuriyet'in başlangıç yıllarında olduğu gibi toplumsal sorumluluğu üstlenmek ve atmışlı yıllarda olduğu gibi olgun bir eleştirel bir bakışla ciddi değerlendirmeler içeren, sanat düzeyi yüksek oyunlar yazmak. Bu oyunların en özenli biçimde sahnelenmesini sağlamak için ortam oluşturmak da eleştirmenlerin, tiyatro araştırmacılarının, bilim adamlarının görevidir.

Tiyatro eğitimi Tiyatro sanatını usta–çırak ilişkisi içinde öğrenme dönemini sona erdiren ilk girişim, Darülbeyt'in başlangıçta tiyatro eğitimi veren bir kuruluş olarak düşünülmüş olması ve ilk çalışmaların bu doğrultuda yapılmasıdır. Fakat Darülbeyt kısa bir süre sonra tiyatro topluluğuna dönüşmüştür. İkinci önemli adım, Devlet Konservatuarı'nın açılması ve mezunlarının Devlet Tiyatrosu'nda görev almaları olmuştur. Tiyatro eğitiminin yalnızca meslek eğitimini kapsamadığı, gençlerin tiyatro sanatını bilimsel yöntemle öğrenmeleri, mesleklerinin felsefi temelini anlamaları için akademik düzeyde tiyatro eğitimi verilmesi amacıyla Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih–Coğrafya Fakültesi'nde bir tiyatro bölümü açılması tiyatro eğitimi konusunda atılmış üçüncü önemli adım olmuştur. Bu atılımı Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü gibi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı gibi üniversite içinde tiyatro eğitimi veren bölümler izlemiştir. Akademik çalışmalar kısa bir sürede ürünlerini vermiş, kültür kurumlarının çeşitli kademelerinde görev alan mezunlar yetiştirmiş, Türk tiyatrosu konusunda ciddi yayınlar yapılmıştır. Konservatuarları da üniversite kapsamına alan YÖK yasasından sonra tiyatro bölümlerinin ve üniversitelere bağlı konservatuarların sayısının arttığı görülür.

Yirmi birinci yüzyılın eşiğinde Türkiye'de ödenekli, ödeneksiz topluluklarıyla, sahneleriyle, sanatçıları ve yazarlarıyla, okullarıyla, eleştirmenleriyle, araştırmacılarıyla, örgütleriyle bir tiyatro gerçeğinden söz edebiliyoruz. Tiyatronun yurt çapında yaygınlaştırılması yolunda ciddi adımlar atılıyor. Her yıl düzenlenen şenlikler, sanatçılara verilen ödüller, açılan yarışmalar tiyatro sanatı bakımından canlı bir ortam yaratıldığını gösteriyor. Tiyatro yazarlarımız, sanatçılarımız adlarını yurtdışında duyuruyorlar. Tiyatro eğitimi veren üniversitelere her yıl kontenjanların çok üstünde başvurular yapılıyor. Ulusal ve uluslararası toplantılarda, panellerde, açık oturumlarda tiyatro sorunları tartışılıyor. Bu etkinliklere rağmen tiyatromuzun gelişim hızından, günümüzdeki durumundan yeterince memnun olmayışımız, bu sanatın toplum yaşamında önemli bir yeri olması gerektiğine inandığımızdandır. İstiyoruz ki tiyatro, Cumhuriyet'in ilk yıllarında olduğu gibi yurt çapında bir kültür ve sanat seferberliğinin organik bir parçası, hatta önderi olsun, altmışlı yılların yaratıcı, yapıcı gücüne kavuşsun, yurt çapında yaygınlaşsın ve dünya tiyatrosunda yerini alsın.

KAYNAKÇA

- AHMAD, FERÖZ *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çeviren: Yavuz Alogan, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1994.
- AHMAD, FERÖZ *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)*, çeviren: Ahmet Fethi, Hil Yayınları, 2. baskı, İstanbul 1996.
- AKÇURA, GÖKHAN *İzmir Şehir Tiyatrosu*, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara 1985.
- AKI, NİYAZI *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967)*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara 1968.
- AKSEL, MALİK *İstanbul'un Ortası*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1977.
- AKŞİN, SİNA *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi (1789-1980)*, İmaj Yayıncılık, 2. baskı, Ankara 1996.
60. Yılında Muhsin Ertuğrul'a Saygı.
- AND, METİN *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972.
- AND, METİN *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1971.
- AND, METİN *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.
- AND, METİN *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.
- AND, METİN *Atatürk ve Tiyatro*, Devlet Tiyatroları Yayınları, Ekim 1983.
- ATATÜRK, M. KEMAL *Söylev, Dil Derneği Yayınları*, Ankara 1997.
- BAŞGÖZ, İLHAN *Türkiye'nin Eğitim Çıkmazı ve Atatürk*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.
- BERKES, NİYAZI *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1975.
- BERKES, NİYAZI *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul.
- Bugünkü Türkiye (1980-1995)*, yayına hazırlayan: Sina Akşin, Cem Yayınları, İstanbul, 1995.
- CEVDET KUDRET *Ortaoyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1973.
- Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, 1-10 ciltler, 1983; 11-15 ciltler, 1995.
- Çağdaş Türkiye (1908-1980)*, yayına hazırlayan: Sina Akşin, Cem Yayınları, İstanbul 1995.
- ÇIKAR, MUSTAFA *Hasan Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1997.
- Çocuk Tiyatrosu*, AÜ Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü Sempozyum Bildirileri, Devlet Tiyatroları Yayınları, Ankara 1979.
- DORMEN, HALDUN *Antrakt*, İnkılap Yayınları, İstanbul 1993.
- DORMEN, HALDUN *Sürç-ü Lisan Ettikse*, Yöntem Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- ERKOÇ, GÜLAYŞE *Türk Tiyatrosunda 1960-1970 Dönemi*, (AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı'nda yazılmış doktora tezi) Ankara 1993.
- ERTUĞRUL, MUHSİN *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim*, Yankı Yayınları, İstanbul 1975.
- ERTUĞRUL, MUHSİN *Benden Sonra Tufan Olmasın*, Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul 1989.

- Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat*, (Salı Toplantıları '92-'93) yayına hazırlayan: Aykut Köksal, Yapı Kredi Yayınları.
- GÜVENÇ, BOZKURT *Türk Kimliği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- İLHAN, A. İLHAN *Çocuk Eğitiminde Çocuk Tiyatrosunun Yeri ve Önemi*, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Fakültesi EPÖ/EFPT yüksek lisans tezi, 1985.
- İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu-Yaşamı ve Hizmetleri*, yayına hazırlayan: A. Ferhan Oguzkan, Türk Eğitim Derneği IV. Anma Toplantısı, TED Yayınları, Ankara 1996.
- KARADAĞ, NURHAN *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları*, (AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalında yazılmış doktora tezi) Ankara 1982.
- KARAOSMANOĞLU, YAKUP KADRI *Ankara, İletişim Yayınları*, 5. baskı, İstanbul 1996.
- KARAY, REFIK HALİD *İlk Adım*, Semih Lutfi Kitabevi, İstanbul.
- KONGAR, EMRE *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1976.
- KONUR, TAHSİN *Devlet-Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler*, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara 1984.
- Kuruluşunun 50. Yılında Köy Enstitüleri*, Egit-Der Yayınları, Ankara 1990.
- MORAN, BERNA *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış (I-II-III)*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983-1990.
- MUSAHİPZADE CELAL *Eski İstanbul Yaşayışı*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1946.
- NECATİGİL, BEHÇET *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Eklerle 16. basım, Varlık Yayınları, İstanbul 1995.
- NUTKU, ÖZDEMİR *Darübedayi'nin Elli Yılı*, AÜ DTCF Yayınları, Ankara 1969.
- OKTAY, AHMET *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- ORTAYLI, İLBER *Gelenekten Geleceğe*, Hil Yayınları, İstanbul 1982.
- ÖZERTEM, TEKİN *Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979.
- Seçilmiş Yerli Oyunlar Kılavuzu*, yayına hazırlayan: Yaman Altınok, Devlet Tiyatrosu Yayınları, Ankara 1995.
- SEVENGİL, REFIK AHMET *Türk Tiyatrosu Tarihi*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1934.
- SURURI, GÜLRİZ *Kıldan İnce Kılıçtan Kesince*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1978.
- ŞENER, SEVDA *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*, AÜDTCF Yayınları, Ankara 1971.
- ŞENER, SEVDA *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*, AÜ DTCF Yayınları; Ankara 1972.
- SEVİNÇLİ, EFDAL *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertugrul*, Broy Yayınları, İstanbul 1987.
- SEVİNÇLİ, EFDAL *Muhsin Ertugrul*, Arba Yayınları, İstanbul 1990.
- SEVİNÇLİ, EFDAL *İzmir'de Tiyatro*, Ege Yayıncılık, İzmir 1994.
- TEKEREK, NURHAN *Cumhuriyet Döneminde Adana'da Batı Tarzı Tiyatro Yaşamı (1923-1990)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997.
- TİMUR, TANER *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa Yayınları, İstanbul 1991.
- TİMUR, TANER *Türk Devrimi ve Sonrası*, İmge Yayınları, Ankara 1997.
- TURAN, ŞERAFETTİN *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1990.
- Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, yayına hazırlayan: Sabahattin Şen, Bağlam Yayınları, İstanbul 1995.
- ÜLKEN, HİLMİ ZİYAT *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, 2. baskı, İstanbul 1979.
- YETKİN, ÇETİN *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.
- YÜCEL, HASAN ALI *Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- ZOBU, VASFI RIZA *O Günden Bugüne*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1993.
- ZÜRCHER, ERIKJAN *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, 2. baskı, İstanbul 1996.



SEVDA ŞENER

1928 yılında İstanbul'da doğdu. İlk öğrenimini Anadolu'nun çeşitli il ve ilçelerindeki devlet okullarında, orta öğrenimini Ankara Maarif Koleji ve Eskişehir Lisesi'nde yaptı. 1950 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü'nden mezun oldu. Evlendi. 1958 yılında aynı fakültede açılan Tiyatro Enstitüsü'nün ilk asistanı olarak akademik kariyerine başladı. 1962 yılında doktor, 1967 yılında doçent, 1972 yılında profesör unvanlarını aldı. Uzun yıllar DTCF Tiyatro Bölümü'nü yönetti. Aynı bölümde ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda tiyatro kuramları, estetik, eleştiri kuramları, modern ve modern sonrası tiyatro, metin çözümlemeleri, dramaturgi konularında dersler verdi. *Musa-hipzade Celal ve Tiyatrosu* (1963), *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları* (1971), *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan* (1972), *Dünden Bugüne Tiyatro Kuramları* (1982), *Oyundan Düşünceye* (1993), *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* (1997) adlı kitapları yazdı. Avni Dilligil, Tiyatro ve Televizyon Yazarları Derneği, Kültür Bakanlığı, Adelaide Ristori, Nisa Serezli, Afife tiyatro ödüllerine layık görüldü.