
Yıldız

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Dergisi

(2017) Cilt 01, Sayı 02, s. 206-221

Türk İnkılâbı ve Sanat Düşüncesi İlişkisi: Türk Tiyatrosu Dergisinde Türk Tarih Tezi İzleri (1933-1944)

Melih Yiğit*

Özet

Türk Tiyatrosu Dergisi 1930 yılından itibaren Darübedayi'nin (İstanbul Şehir Tiyatrosu) yayın organı olarak yayımlanmaya başlamıştır. Dergi, 1935'teki 85. sayıya kadar *Darübedayi* adıyla çıkmıştır. Kökleri XIX. yüzyıl başlarına uzanan Batı tarzı tiyatro geleneğinin mirasçısı olan Darübedayi 1914 yılında kurulmuştur. Bu gelişme ile tiyatro etkinlikleri kurumsallaşmıştır. Bu dönem aynı zamanda, toplumun bir kısmının erişebildiği İstanbul merkezli bir kültürel dönüşüm dönemidir. Darübedayi'de 1927'den 1949'a kadar süren birinci Muhsin Ertuğrul döneminde tiyatro, Batı ölçütlerine göre modernleştirilmeye ve yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bu dönem, Türkiye'de bir reform sürecidir. Yeni rejimin hedefleri arasında yer alan kültürel dönüşüm, bir ortak bellek yaratmayı da amaçlamıştır. Bu doğrultuda yeni bir tarih tezi oluşturulmuştur. Yeni tarih tezi, sahne sanatları üzerinde etkisini göstermiş, yeni tarih tezi doğrultusunda oyunlar yazılmıştır. 1933-1934 yıllarında M. Ertuğrul bu eğilimde bazı makaleler yazmıştır. Ancak genel olarak, M. Ertuğrul ve Darübedayi bu konuya mesafeli durmuştur. Bu anlayış daha çok bazı milliyetçi yazarları etkilemiştir. Bu bağlamda, yeni tarih tezi, "milli tiyatro", "halk tiyatrosu" gibi kavramları beslemiş ve bu eğilimde yazılar dergide yayımlanmıştır. Bu gelişmeler, Türk İnkılâbı sürecinde, modernleşme ve tiyatro düşüncesi üzerinde farklı eğilimlerin oluştuğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler

Türk İnkılâbı
Darübedayi
Tiyatro
Tarih Tezi
Sanat

Makale Hakkında

Gönderim Tarihi: 02.05.2017
Kabul Tarihi: 17.08.2017
Elektronik Yayım Tarihi: 28.10.2017

* Okutman, Kocaeli Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Bölümü, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, me_yigit@hotmail.com

Turkish Revolution and Art Thought Relationship: New History Thesis Trends in Turkish Theatre Magazine (1933-1944)

Abstract

Turkish Theatre magazine has been published as the publication of Darülbedayi (İstanbul City Theatre) since 1930. The magazine was published in the name of Darülbedayi until the 85th issue in 1935. Darülbedayi inheriting the tradition of western-style theatre whose roots date back to 19th century was founded in 1914. With this development, theatre activities became institutionalized. At the same time, that period was a period of cultural transformation of Istanbul centring on a part of the society. During the first period of M. Ertuğrul, from 1927 to 1949 in Darülbedayi, the theatre was tried to be modernized and localized according to Western criteria. This period is a period of revolution in Turkey. The cultural transformation which was one of the goals of the new regime aimed to create a common memory. A new history thesis was created in that direction. The new history thesis influenced on the performing arts. Plays were written in the direction of the new history thesis. In 1933-1934, M. Ertuğrul wrote some articles under the influence of that tendency. However, in general, M. Ertuğrul and Darülbedayi distinct to that tendency. That tendency influenced some nationalist writers. In that respect, new history thesis improved some concepts such as "national theatre" and "public theatre". And, in that trend, articles were published in the issue. This developments show that different tendencies occurred on the modernization and the thought of theatre in the period of the Turkish Revolution.

Keywords

Turkish Revolution
Darülbedayi
Theatre
History Thesis
Art

About Article

Sending Date: 02.05.2017
Acceptance Date: 17.08.2017
Electronic Issue Date: 28.10.2017

GİRİŞ

Türkiye’de XVIII. yüzyıl sonlarından itibaren girişilen modernleşme süreci, öncelikle bizzat devlet aygıtı tarafından benimsenmiş ve uygulanmıştır. Devlet, Tanzimat’tan itibaren, değişen iç ve dış şartlarda bu eğilimi sürdürmüştür. Osmanlı Devleti’nde reform eğilimleri daha çok askeri ve iktisadi zorunluluklar sebebiyle ortaya çıkmıştır. XIX. yüzyıl başlarından itibaren Batı sermayesinin Osmanlı ülkesine nüfuz etmeye başlaması ile kapitalist dünya, Osmanlı sistemi ile bütünleşme süreci içine girmiştir (Keyder, 2009, s. 230). Bu süreçte Osmanlı sistemi, tümünden bir değişme eğiliminde olmamıştır. Reformlar genelde bir zorunluluğun sonucu olarak gerçekleşmiştir (Berkes, 2004, s. 28). Batı ile iktisadi ve siyasi temelde gerçekleşen bu yakınlaşma, sosyo-ekonomik ve kültürel bütünleşmenin de önünü açmıştır. Bu süreç şüphesiz, toplumsal ve kültürel bir etkileşimi ve birikimi de yaratmıştır.

Birbirlerini tamamlayan bu süreçler nihai olarak devleti ve toplumu farklı bir boyuta taşımıştır.

Osmanlıdan Cumhuriyete modernleşme süreci içinde toplumda aydın-bürokratlardan oluşan, yeni, seçkin bir sınıf oluşmuştur. XIX. yüzyıldan itibaren bürokratlar siyasi iktidarda pay sahibi olmuş ve çağdaşlaşma hareketinin önderi olmuşlardır (Mardin, 1994, s. 107). *Yeni Osmanlılar* bu sürecin sonucudur. Yüzyıl sonlarına doğru Osmanlı aydınları daha güçlü bir politik bütünlüğe kavuşmuştur. Siyasal hedeflere kavuşmak için toplum mühendisliğini pratikte uygulayan *Jön Türkler*, İttihat ve Terakki partisi ile 1908'den itibaren fiilen iktidara ulaşmışlardır. Osmanlıda zorunlu bir değişim olarak başlayan modernleşme, yirminci asrın başlarında artık toplumun bir kısmının ve devlet bürokrasisinin benimsediği bir eğilim haline gelmiştir. Bu dönemin aydınları toplumun modernleştirilmesini ve böylece dönüştürülmesini hedeflemişlerdir. İttihat ve Terakki'den Cumhuriyet dönemine devrolunan bu miras, yeni aktör ve uygulama biçimleri ile devam etmiştir.

TÜRK MODERNLEŞME SÜRECİ İÇİNDE BATI TARZI SANAT VE TİYATRO

Batı'nın Osmanlı ülkesinde ulaştığı iktisadi ve siyasi potansiyel bu dönemde, kültür ve sanat alanında da sonuçlar vermiş, yeni sanat dalları oluşmuş, bu sanatlarla uğraşan pek çok sanatçı yetişmiştir. Aynı ölçekte bir sosyo-ekonomik gelişmeden mahrum kalan geleneksel Osmanlı sanatı ise gerilemiş, geleneksel sanat kolları çoğunlukla halk kesimlerinde devam etmiştir. Ortaoyunu, tuluat gibi geleneksel temsil biçimleri, çoğunluk Müslüman toplum için bilinen, benimsenen sanatlar olmuş, seçkinler ise daha çok Batı tarzı sanat faaliyetleri ile ilgilenmeye başlamıştır. Sonuçta, "Osmanlı aydınları zorunlu olarak Batı kültür dairesine girmişlerdir" (Cezar, 1995, s. 31). Batı tarzı sanat faaliyetleri özellikle Tanzimat'tan itibaren Osmanlı ülkesinde yerleşip gelişme imkânı bulmuş, imparatorluk içindeki yabancılar, Levantenler ve azınlıklar bu sanat faaliyetlerinde öncülük etmiştir. Özellikle "İstanbul, içinde bulundurduğu yüksek gayrimüslim nüfus ile bu dönüşümün merkezi olmuştur" (Karpas, 2010, s. 192).

Batı tarzı kültür-sanat faaliyetleri içinde özellikle tiyatro öne çıkmıştır. Tiyatro faaliyetleri, iktisadi yayılmanın kültürel sonucu olarak; önce ülkedeki yabancılar sonra Osmanlı vatandaşı gayrimüslimler ve en sonunda "Müslüman" tiyatrocular tarafından icra edilmiştir. Tanzimat'ın ilk döneminde sultan başta olmak üzere küçük bir aydın-bürokrat kesim de bu faaliyetleri desteklemiştir. İlk zamanlarda Müslümanların tiyatro faaliyetlerine katılımı sınırlı kalmıştır. İlk tiyatro, Ermeniler tarafından kurulan Naum Tiyatrosu'dur ve padişah fermanıyla açılmıştır (Aracı, 2010, s. 54). Güllü Agop'un Gedik Paşa Tiyatrosu ise küçük bir azınlığa seslenmiş, geniş kitlelere ulaşamamıştır (Koçak, 2011, s. 200). Naum ve Gedik Paşa Tiyatroları Osmanlı'nın Batılı anlamda ilk tiyatro örnekleridir. Öte yandan, halkın katılımı sınırlı olsa da, Şinasi, Abdülhâk Hamit, Namık Kemal gibi devrin önemli Müslüman edebiyatçılarının Batı tarzı tiyatro edebiyatı örnekleri vermeye başladıkları görülür. Bu dönemde oluşmaya başlayan Türk Tiyatrosu'nda Fransız etkisi görülmektedir. Tanzimat'tan itibaren Osmanlı kültürü ve edebiyatı üzerinde etkisini arttıran Fransız dili, tiyatro konusunda da etkili olmuştur. Özellikle güldürü, eğlence temalı vodvil türü benimsenmiştir. Çeviri ve adaptasyonlarda Fransız Tiyatrosu ağırlık kazanmıştır. Zamanla bu faaliyetlere politik söylem de karışınca tiyatro, II. Abdülhamit rejimi tarafından yasaklanmıştır.

DARÜLBEDAYİ VE TÜRK TİYATROSU DERGİSİ

Osmanlı Devleti'nde XIX. yüzyıl koşulları içinde sınırlı da olsa sanatçısı ve seyircisiyle bir "Müslüman" tiyatro çevresi oluşmuştur. "Müslüman" tiyatro topluluklarının yaygınlaşması ise II. Meşrutiyet döneminde olmuştur (Ertuğrul, 1989, s. 96). M. Ertuğrul ve arkadaşları bu dönemde tiyatroya adım atmışlardır. Bu dönemin önemli gelişmelerinden biri de 1914'te Darülbedayi'in (Güzellikler Evi) kuruluşudur. Böylelikle Tanzimat'tan beri gelişen modern tiyatro faaliyetleri bir çatı altında faaliyet gösterebilecek duruma gelmiştir. Bu gelişme, Batı tarzı tiyatronun bir ölçüde kurumsallaşma aşamasına geldiğini göstermektedir. Ancak bu yapılanma, zaman içinde çeşitli problemlerle karşılaşmıştır. Bunların başında ekonomik zorluklar ve yönetim problemleri gelmiştir. Tüm bunların yanında bir diğer temel problem de çoğunluk Müslüman halkın Batı tarzı tiyatro geleneğine yabancıdır. Hem seyirci hem de sanatçı potansiyeli açısından önemli bir birikime sahip Ermenilerin de büyük ölçüde ülkeden ayrılması, bu sanat kolu için bir boşluk doğurmuş, 1916-1926 arası dönem Darülbedayi için "dağınıklık ve bocalama dönemi" olmuştur (Nutku, 2015, s. 42).

Darülbedayi düzenli bir yönetime ancak 1927 yılından sonra kavuşmuştur. M. Ertuğrul, 1927 yılında dönemin İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ tarafından yönetime getirilmiştir. Bu, profesyonel tiyatrocuların ilk kez yönetime gelişidir. M. Ertuğrul yönetimindeki Darülbedayi için temel amaç, Batı tarzı modern tiyatronun kitlelere ulaştırılması ve yerleştirilmesi olmuştur. Aynı zamanda II. Meşrutiyet kuşağının mensupları olan M. Ertuğrul ve arkadaşları, toplumun eğitilmesi ve dönüştürülmesi noktasında döneminin aydınlarının izlerini taşımışlardır. M. Ertuğrul ve arkadaşları yukarıda açıklamaya çalıştığımız Osmanlı toplumundaki aydın-sanatçı elit grubun mensupları olarak belirli bir sosyo- kültürel geleneği taşımışlardır. Dolayısıyla Darülbedayi, tarihsel köklere sahip bir kültür ve birikim üzerine doğmuş bir kurumdur.

Toplulukla yeni rejimin modernleşme bağlamındaki yaklaşımları büyük oranda paralellik göstermektedir. Ancak uygulamada ve ideolojik şekillenmede farklılıklar görülmektedir. Cumhuriyet rejimi ile uygulamaya giren kültür-sanat politikalarında tek bir modernleşme eğiliminden bahsedilemez; hatta bu süreç, uygulamada bazı çatışma örneklerini de içermektedir. Cumhuriyet'ten önce ortaya çıkmış bir sahne sanatçı topluluğu olan Darülbedayi sanatçıları ile rejimin hedeflediği tiyatro politikası bazen ayrılmaktadır. Bu konuda mecburi bir uzlaşma görülmektedir. Ekonomik ve sosyal sorunlar gibi maddi konular yanında rejimin tiyatro algısının ideolojik hedeflerle örtüşmesi önemli bir ayrım konusu olmuştur. Rejim bu dönemde, tiyatro faaliyetleri için halkevlerine ciddi bir yatırım yapmıştır. Daha çok ideolojik hedeflerle, konusunu Türk tarihinden alan eserler sahnelenmiştir (Başbuğ, 2013, s. 51).

Türk Tiyatrosu dergisi 1930 yılından itibaren yayımlanmaya başlamıştır. Dergi, Darülbedayi'in yayın organı aynı zamanda da topluma modern tiyatro kültürünü aşılamanın aracı olmuştur. Dergide 1930'dan itibaren ağırlıklı olarak, Avrupa ve Rus tiyatrosunun seçkin örnekleri tanıtılmıştır. M. Ertuğrul yönetimi ile birlikte, Tanzimat Dönemi ile başlayan ve Darülbedayi'de 1927'e kadar etkin olan Fransız ekolü terk edilmiştir. 1927'den 1946'ya kadar süren Muhsin Ertuğrul döneminde, gerçekçi Rus ve dışavurumcu Alman ekolü tercih edilmiştir (Nutku, 2015, s. 185). Batı tiyatrosu, klasiklerden modern zamanlara uzanan boyutta anlatılmıştır. Shakespeare tiyatrosuna özel önem verilmiştir.

Bunun yanında geleneksel Türk temsilinden tarihsel örnekler sunulmuş, dünya tiyatrosu ağırlıklı olarak Batı örnekleri ile tanıtıldığı gibi Azeri, Çin, Japon gibi Doğu tiyatrosu örneklerine de yer verilmiştir.

Derginin Türk Tiyatro Tarihi perspektifinde başlangıç noktası, Tanzimat'tan itibaren başlayan Batılı anlamda tiyatro faaliyetleri olmuştur. Bu süreç, Ermeni tiyatrocularla başlayan ve yerli tiyatrocuların yetişmesiyle devam eden, Tanzimat'tan Meşrutiyet'e uzanan süreçtir. Bununla birlikte, tiyatro kültürünü araştırma ve kapsamına halk tiyatrosunu da katma bağlamında geleneksel temsile de yer verilmiştir. Bu konuda; ortaoyunu ve karagöz incelemeleri yapılmıştır. Ancak, 1933' e kadar Orta Asya ve Türk ırkı temelli bir tiyatro tarihi perspektifi görülmektedir. Geleneksel tiyatro, daha çok ülkemizdeki tiyatro kültürünün bir parçası olarak nakledilmiştir. 1933'te yayımlanan ve bizzat M. Ertuğrul tarafından yazılan yeni tarih tezi etkisindeki yazılar, bambaşka bir perspektif getirmektedir. Sınırlı sayıda olmasına rağmen bu yazılar, dönemin siyasi iktidarına kısmen bağımlı sanatçı topluluğu üzerindeki siyasi etkiyi göstermektedir. Bu durumda, yeni rejimin ve ona yakın çizgide sanat düşüncesine sahip aydınların Darülbedayi sanatçılarından beklentileri ne olmuştur? Darülbedayi sanatçıları bu beklentilere uygun olarak mı ilerlemişlerdir? Bunun için Türk İnkılâbı'nın oluşturmaya çalıştığı ortak bilinç hedefi ve bu bağlamda tarih tezi ve sanat pratiğini ele almamız gereklidir.

TÜRK İNKILÂB'I'NIN ORTAK BİLİNÇ OLUŞTURMA ARAÇLARI; TARİH TEZİ VE SANAT

Türk Tarih Tezi

Cumhuriyetle gerçekleşen değişim, temelde, İslami bir imparatorluktan ulusal bir devlete, bürokratik bir feodalizmden modern bir kapitalist ekonomiye geçiş sürecidir (Lewis, 1993, s. 474). Bu sürecin nihai hedefi olan laik ulus-devlet yapılanmasının gereği düzenlemeler, eğitim ve kültür sahalarında da devam etmiştir. Daha önce gerçekleştirilen laik reformlar da kültür reformu için uygun şartları sağlamıştır (Carter, 2011, s. 253). Kültürel dönüşüm rejim açısından kaçınılmazdır çünkü inkılâbın kalıcı olabilmesi için o toplumda ortak bir bilincin de var olması gereklidir. Eğitim ve kültür değişimi ortak bir toplumsal bilincin oluşturulmasının zeminini sağlayacaktır. Yeni rejimin, modern ve ulusal bir kültür yaratma amacı doğrultusunda izlediği kültür politikası 1930'lardan itibaren farklı bir boyuta taşınmıştır. Dil ve tarih alanına ağırlık verilmeye başlanmış, bu konularda kurumsal adımlar atılmıştır. Türk Dil ve Türk Tarih Kurumları, toplumsal bilincin dönüştürülmesi işlevini sağlayacak kurumlar olarak düşünülmüştür.

Türk Tarih Kurumu 1931 yılında kurulmuştur. Türk Ocağı bünyesinde doğan bu kurum, İstanbul'daki Tarih Encümeni ve Türkiyat Enstitüsü yanında yeni bir merkez olarak ortaya çıkmıştır (Şakiroğlu, 1987, s. 49). Bu merkez, toplum tarihini milliyetçilik ideolojisi çerçevesinde yeniden kurgulamıştır. Çalışmalarda Mustafa Kemal Atatürk de yer almış, daha çok *Türk Ocakları* mensubu akademisyen ve yazarlar görev almıştır. *Türk Ocakları* bünyesinde oluşturulan *Türk Tarihi Tetkik Heyeti* içinde, Yusuf Akçura, Samih Rifat Horozcu, Reşit Galip, Ahmet Ağaoğlu, Fuat Köprülü ve Afet İnan bulunmaktadır (Çağaptay, 2008, s. 245). *Türk Tarihi Tetkik Heyeti*'nin hazırladığı ve 1930 yılında basılan *Türk Tarihi'nin Ana Hatları* isimli çalışma yeni bir tarih perspektifi getirmiştir. Bu yeni anlayış; Türklerin sarı ırka mensup olmayıp beyaz ırka mensup olduklarını, Türklerin kökeninin çok eski zamanlara uzandığını, Türk dilinin dünyadaki diğer büyük diller üzerine etki yaptığını, Türklerin

tarihinin Osmanlılar ile başlamadığı gibi yeni yaklaşımlar getirmiştir (Ersanlı, 2008, s. 805-806).

2-11 Temmuz 1932 tarihlerinde Birinci Türk Tarih Kongresi toplanmıştır (Birinci Tarih Kongresi, 1932). Kongrede Afet İnan ve Reşit Galip'in görüşlerinin öne çıkmıştır. Dönemin ünlü tarihçisi Mehmet Fuat Köprülü'nün bu görüşlere bazı itirazları olmuştur. Bunlar da ihtiyatlı bir tutumla yapılmış bazı yumuşak eleştirilerdir. Kongre, tarih kongresi olmakla birlikte; ırk, antropoloji ve dil bağlamlarının da ağırlık kazandığı bir kongre olmuştur. Dolayısıyla dönemin ünlü tarihçileri bile bazı konularda sessiz kalmayı tercih etmiştir. Oturumlarda konuların bu içerikte ilerlemesi üzerine bazı karşıt sayılabilecek sesler yükselmiştir. Onlar da sınırlı sayıdadır. Örneğin Mehmet Fuat Köprülü, bir oturumda, kendisinin bir tarih öncesi araştırmacısı olmadığını belirterek söze başlamış, özellikle İnan'ın ırk temelli tarih çizgisini yumuşak biçimde eleştirmiş, ırkın ve lisan'ın ayrışabileceğini, bunun tarihte örnekleri olduğunu belirtmiştir (Köprülü, 1932, s. 44-45). Genel olarak, Türklüğün Avrupa'da yanlış anlaşılması noktasında açıklamalar yapıp, İnan'a hak vermiş ancak araştırılacak sahanın genişliğini ve objektif olmanın zorluğunu belirtmiştir (Köprülü 1932: 47). Kongrede asıl çatışma, dönemin bir diğer önemli tarihçisi Zeki Velidi Togan ile yaşanmıştır. Togan, Türklerin Orta Asya'dan kuraklık yüzünden göç ettikleri tezine karşı çıkmış, bunun tarih öncesi dönemler için geçerli olabileceğini ifade etmiştir (Togan, 1932, s. 168-174). Togan, daha sonraki toplantılarda dönemin Eğitim Bakanı Dr. Reşit Galip ve Afet İnan ile tartışma yaşamıştır (Togan, 1932, s. 371).

Bu sınırlı eleştirilerle birlikte kongre, Türk Tarih Tezi'nin kabulüyle kapanmıştır. Tez, Türk tarihini ırk, dil ve kültür bağlamında yeniden tanımlamıştır. Osmanlı temelli tarih perspektifinin yerini Türkçü bir perspektif almıştır. Orta Asya'dan Anadolu'daki eski uygarlıklara uzanan biçimde bir Türklük çizgisi oluşturulmuştur. Sonrasında, ortaöğretim ders kitapları yeni tez çerçevesinde düzenlenmiştir. Düşünürler, yazarlar yeni tarih tezi doğrultusunda çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Yeni tarih tezi adım adım sanat kollarına da uzanmaya başlamıştır.

Türk İnkılâbı ve Sanat

Türk İnkılâbının ortak bilinç oluşturmada yararlandığı bir araçlardan biri de sanattır. Sanatsal etkinlik, bazı düşünce, amaç, duygu, durum ya da olayların beceri ve düş gücü kullanılarak ifade edilmesidir (Bozkurt, 2014, s. 15). Aynı zamanda insanın güzeli yaratma etkinliği olan bu süreç; doğa, sanatçı, toplum unsurları ile bütünlük içindedir. Bu bütünlük, sanatın sosyal, paylaşılabilir bir etkinlik olduğunu gösterir. Sanat bu yönüyle, toplumun ortak değerlerinin de göstergesidir. Sanat etkinliğinde sanatçı kendisini estetik olarak ifade ettiği gibi, etkinliğin bütününde bir ölçüde toplumun ruhu da yansıtılmaktadır. Tarih boyunca iktidarlar sanatın gücünün farkında olmuşlardır.

İnsanın bilinç ve bilinçaltı gereksinimlerini karşılamaya yönelik olarak kurgulanan kültürel düzen, otoritenin etkisine en uzak tarihsel dokudur (Aksu, 2009, s. 167). Bu açıdan Türk reformcuları, öncelikle kurumsallaşmayı ön plana almışlardır. Belirli bir zaman süreci içinde, sanat kollarını toplumun bilincini dönüştürme aracı olarak değerlendirmişlerdir. Sanat bu bağlamda ele alınmıştır. Yeni rejim bunun için; Batıdan uzman getirtmiş, yeni kadrolar tesis etmiş, devlet gücünü bu doğrultuda kullanmıştır. Müzik, mimari, resim başta olmak üzere sanat alanlarında önemli düzenlemelere girişilmiştir. Devlet desteği ile konservatuarlar açılarak modern sanatın topluma ulaştırılması ve bu biçimde toplumun

dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Darülbedayi'deki değişime benzer biçimde 1917'de kurulmuş olan Darülelhan (Nağmeler Evi) adlı müzik okulu 1927'de Belediye Konservatuarı'na dönüştürülmüş ve eğitimde Batı müziği esas alınmıştır.

Darülbedayi, kuruluşu II. Meşrutiyet dönemine uzanan, hatta ondan önce kökleri Tanzimat sürecine dayanan bir kültürel modernleşme sürecinin ürünü bir yapıdır. Modern tiyatroyu kitleye ulaştırmak ve onu eğitmek, İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarının da temel amacıdır. Cumhuriyetin bu yapıyı yeniden bir yapılanmaya sokması da, gerek yönetim gerek sanatçılar açısından önemli bir başlangıç olmuştur. Kadro sanatçıları ile yeni rejimin önder kadroları aynı kuşaktan gelmekle birlikte süreç içinde bazı ayrılık noktaları ortaya çıkmıştır.

Darülbedayi ile yeni rejim arasında öncelikle pratikte bazı sorunlarla karşılaşmıştır. Darülbedayi sanatçılarının gündeme getirdiği temel sorunlar; tiyatro okulu, tiyatro binası ve ekonomik zorluklardır. Bu konularda hükümetten beklentiler oluşmuştur. Tiyatronun modernleştirilmesi, halka ulaştırılması ve halkın eğitilmesi noktasında rejim ile ortaklık, fakat tamamen rejimin tarih tasarımı ve hedeflerine uyan bir tiyatro tarihi yazımı, tiyatro anlayışı ve pratiği oluşturulması noktasında ise ayrılık görülmektedir. Rejimin çizgisine yakın sanat ve tiyatro görüşleri de dergiye girmiştir. 1930'lardan 1940'ların sonuna kadar *Türk Tiyatrosu* dergisinde yer alan; halk tiyatrosu ve milli tiyatro tartışmalarındaki temel nokta, rejimin kültür-sanat politikaları ve tasarımları ile M. Ertuğrul yönetiminin sanat görüşündeki farklılıktır. Ancak Darülbedayi, Batı tarzı modern tiyatronun temsilcisi olmakla birlikte nihayetinde bir devlet kurumu olarak kendi sanat görüşüne zıt eğilimlere dergide yer vermek zorunda kalmıştır.

TÜRK TİYATROSU DERGİSİNDE TÜRK TARİH TEZİ

Devletin, milliyetçi temelde sürdürdüğü kültürel modernleşme politikası tüm sanat kollarında olduğu gibi tiyatro sanatında da düşünürleri etkilemiştir. Darülbedayi'in yayın organı *Türk Tiyatrosu* dergisinde de yeni tarih tezinin etkileri ilk olarak 1933 yılında görülmektedir. M. Ertuğrul'un 1933'te yazdığı birkaç makale dergideki söyleme oldukça yabancı, sıra dışı bir tiyatro tarihi perspektifine sahiptir. İki sayı ile sınırlı kalan Ertuğrul'un araştırmaları yanında daha çok Darülbedayi dışındaki bazı sanatçılar ve yazarların bu yeni yaklaşımı sahiplendikleri görülür. Özellikle Derginin daha 1940'lı yıllarında yayımlanan bazı sayılarında da bu eğilimler gözlemlenmektedir.

1940'lı yıllarda yayımlanan ve temaları; halk tiyatrosu ve eski Türklerde tiyatro olan araştırmalar, yeni bir tiyatro yazımı kadar yeni bir "Türk Tiyatrosu" veya bir "milli tiyatro" kurmaya yöneliktir. Bu tip yaklaşımlar Muhsin Ertuğrul ve kurumun diğer sanatçıları tarafından değil; İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Hüsametdin Bozok, Aziz Çavdarlı gibi devrin önemli siyasi figürleri tarafından dile getirilmiştir. Dergide bu eğilimde yazılara yer verilmesi, iktidar gücünün sanat düşüncesine olan etkisini göstermektedir. Kadro yazarlarının hemen hiçbirinin bu içerikte yazılar kaleme almaması, kurumun oyun politikasını değiştirmemesi, tiyatronun Batı ölçütlerine göre modernleştirilmesi hedefinin devamı, iktidarla mecburi bir yakınlaşma olduğunu göstermektedir.

1933- 1938

Derginin *Darülbedayi* adıyla yayımlandığı zamanlarda, 15 Kânunuevvel 1933 tarihli 44. sayıda M. Ertuğrul, Perdeci takma adıyla yazdığı başyazıda Mustafa Kemal Atatürk'ün

Nutku'nu değerlendirmiştir. Ertuğrul bu yazıda, Mustafa Kemal Atatürk'ün "Güzel sanatlara ehemmiyet vereceğiz" sözlerini büyük bir ümit olarak görmüş ve tiyatronun tüm memlekete yayılması ve geliştirilmesinin ancak Mustafa Kemal Atatürk sayesinde olacağını belirtmiştir (Ertuğrul, 1933a, s. 1).

Aynı sayıda ilk kez farklı bir tarih perspektifi de görülmektedir. M. Ertuğrul tarafından "Türk- Moğolların Tiyatroya Hizmetleri" başlıklı makale yayımlanmıştır (Ertuğrul, 1933b, s. 2-3). Bu makale, Türk Tarih Tezi etkisinde bir tiyatro tarihi yazımı denemesidir. Ancak bu yazım daha çok siyasi cereyan etkisinde biraz zorlama bir yazım görüntüsündedir. Makalenin yazıldığı sayı Mustafa Kemal Atatürk'ün *Onuncu Yıl Nutku*'nu okuduğu zamana denk gelmektedir. Bu bağlamda, 1933 yılı ani bir başlangıç gibi görünmektedir. "Türk-Moğolları" eksenli makalede M. Ertuğrul; ülkede son on yıl içinde birçok inkılâp yapıldığını, bunlar içinde en önemlilerinden birinin de tarih inkılâbı olduğunu vurgulamaktadır. Ancak konuyu ele alışı ile yeni tarih tezinin tam olarak bağdaşmadığı görülmektedir. Yeni tarih tezinin temel esaslarından biri Türklerin Moğol kökeninden gelmediği, beyaz ırkın temsilcileri olduğu iddiasıdır. Oysa makale Türkler ile Moğolları bir araya getirmektedir. Bu makalede Orta Asya, Türklük ve Moğollar kavramları bir bütünlük içinde değerlendirilmiştir.

M. Ertuğrul yazısında, tarih devriminin önemini vurgulayan girişini takiben, eski tarih ekolünün temeli olan Osmanlı tarih efsanesini eleştirmiştir. Ona göre, "Kırk çadırlık Osman oğlu kabilesine dayanan geçmiş düşüncesi sona ermiştir, Türk toplumunun tarihi böyle değildir, Türk tarihi daha geniş bir çerçevededir ve bunu bize öğreten Gazi olmuştur" (Ertuğrul, 1933b, s. 2). M. Ertuğrul bu yeni anlayışı, tiyatro araştırmaları için bir başlangıç olarak değerlendirmektedir. Bununla birlikte ifadelerinden, bu girişimin devlet tarafından planlı biçimde yapıldığını ve farklı meslek kollarına, kurumlara uzandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca M. Ertuğrul bu konuya "...biraz da gönülsüz başladığını çünkü bir şey bulamayacağını sandığını" söylemektedir (Ertuğrul, 1933 b, s. 2). M. Ertuğrul'a göre burada sorun, o zamana kadar öğretilen tiyatro anlayışıdır. Bu konuyu iki açıdan ele almıştır, birincisi, tiyatro tarihinin başlangıcını M.Ö. 500'lerde Eski Yunan Dönemi ile başlatan görüştür; M. Ertuğrul'a göre, kendilerine öyle öğretilmiştir ve başka bir bilgiye sahip değildirlen. İkinci olarak, mevcut Osmanlı-İslâm merkezli tarih anlayışı Orta Asya Türkleri ile akrabalık düşüncesini içermemiştir. Bundan dolayı şu ana kadar Orta Asya'da bir temsil kültürü olduğuna dair bir araştırma ve araştırmacı olmamıştır (Ertuğrul, 1933b, s. 2). Bu değerlendirmelere göre M. Ertuğrul'a göre sorun bir eğilimin benimsenmesi veya benimsenmesi değil, şu ana kadar kendilerine sunulan tarih öğretimidir.

M. Ertuğrul'un kaleme aldığı bu incelemenin esas konusu Eski Türklerde tiyatrodur. Ancak konuyu işlerken öncelikle Çin Tiyatrosu'nu incelemeyi faydalı bulduğunu belirtmiştir. Hatta onun için bu iş bir risktir. "Bu işe başlamayı göze aldım" ifadesini kullanmıştır (Ertuğrul, 1933b, s. 2). Devamında Çin tiyatrosunu özetlemiş ve konuyu Orta Asya medeniyetine bağlamıştır. M. Ö 1140'da Çin'de ilk temsil olduğunu belirtmiş, bazı hanedanların tiyatroya verdiği önemden bahsetmiştir. Makalenin sonunda Çin Tiyatrosu'ndaki ilerleme devresinin Moğollar sayesinde olduğu düşüncesini bazı Batılı yazarlardan yaptığı tercümelere dayandırmıştır (Ertuğrul, 1933b, s. 3). Burada dikkat çekici bir diğer konu, M. Ertuğrul'un Eski Türkler algısının Moğolları kapsamının ötesinde Çin'i de içermesidir. Yeni tarih tezinin bu dönemde tam olarak anlaşamadığını söyleyebiliriz.

Bu makalenin devamı 1934 tarihli 46. sayıdadır. Yine aynı başlıkla “*Türk- Moğolların Tiyatroya Hizmetleri*” adıyla yayımlanmıştır (Ertuğrul, 1934, s. 3-4). Makalede M. Ertuğrul bir Batılı yazar, Josef Gregor’dan alıntı yaparak Çin Tiyatrosu’ndaki gelişmeyi açıklamaya çalışmıştır. Moğolların Jüan hanedanı zamanında yani on üçüncü yüzyıldan on yedinci yüzyılın ortalarına kadar Kuen- Kiang (Bir tür şarkılı melodram) eserlerin çoğalmaya başladığını belirtmiştir (Ertuğrul, 1934, s. 3). Çin Tiyatrosu’nun en klasik eseri olarak adlandırdığı Kuen- Kiang’ları açıkladıktan sonra bu akımın Japonya’ya sıçradığını, Japonlarda tiyatronun doğuşunda Çin ve Kore’nin etkili olduğunu belirterek, tüm bu gelişmelerin arkasında Türk- Moğolların olduğunu vurgulamıştır. Sonrasında Carl Hageman’dan alıntı yaparak, Japonya’daki bir tiyatronun Çin’deki Moğol tiyatro üslubuna benzediğini, Avrupa’daki Shakespeare sahnelerini hatırlattığını yazmıştır (Ertuğrul, 1934, s. 4).

Bu yazı dizisinin devamı gelmemiştir. Bu dönemden sonra M. Ertuğrul’un *Türk Tiyatrosu* dergisinde, bu anlayışta ve çerçevede başka bir yazısı görülmemektedir. Dergide bir yıl sonra Nikoliç adında bir Sırp yazar tarafından eski Türklerde tiyatroya dair bazı yazılar yayımlanmıştır. 1935 tarihli 56. sayıda M. N. Nikoliç tarafından yazılan makale “4000 yıl önce Türk Tiyatrosu nasıldı?” başlıklıdır (Nikoliç, 1935, s. 7-11). Bu makale, M. Ertuğrul’un daha önce kaleme aldığı iki makaleden farklı olarak, tiyatroyu Eski Türklerle bağlamaktadır. M. Ertuğrul, Eski Türkleri değerlendirirken elindeki yabancı kaynaklardaki bilgiler ışığında Moğol eksenli bir tarihsel ilerleyiş kurgulamıştı ve makalelerindeki tema Orta Asya’da da bir tiyatro kültürü olduğu ve Türklerin de bu süreçte bir faktör oluşturduğu idi. Ancak Ertuğrul’un bu yaklaşımı, tam olarak yeni tarih tezinin hedefi olan tarih yaklaşımı değildir. M. Ertuğrul’un Eski Türkleri; Moğollar, Çin ve Orta Asya medeniyeti bütününde toplamaya çalıştığı ve yarım bıraktığı girişimden ziyade Nikoliç’in bu yazısı, oldukça iddialı olarak salt “Türk Tiyatrosu” vurgusu yapmakta ve Türk tiyatrosunun geçmişini 4000 yıl öncesine götürmektedir. Yeni tarih tezinin işlemeye çalıştığı biçimde Nikoliç’e göre de Türkler, “günümüzden 4000 yıl önce Orta Asya’da yüksek bir uygarlık kurmuş, güçlü bir aristokrat nüfusa sahip bir millet olmuştu. Bu yüzden güzel sanatlar Türkler arasında doğmuş ve gelişmişti” (Nikoliç, 1935, s. 7).

Bu makaleler, dergide yeni bir tiyatro tarihi anlayışı oluşturmamakta, sadece siyasi iktidarın eğilimlerine yer vererek bir yakınlık sağlama amacı gütmektedir. Yaklaşık üç yıl sonra yayımlanan 1938 tarihli 85. sayıda “*Dört bin sene evvelki Türk Tiyatrosu*” başlıklı yazıda da Türklerin tiyatroya etkileri ele alınmıştır (Türk Tiyatrosu, 1938, ss. 10-14). Yazar adı verilmeyen, içeriğinden Yugoslav yazar Nikoliç’e ait olduğu anlaşılan yazı, öncelikle Türklerin Yugoslav kültürü üzerindeki etkilerini vurgulamaktadır. Devamında Türkiye ile Yugoslavya arasında sağlanan siyasi yakınlık ve Mustafa Kemal Atatürk’e duyulan hayranlık belirtilmiştir. Yazar, daha önceki yazısında belirttiği gibi yine Türklerde tiyatronun 4000 yıl önce var olduğunu, Türklerin savaşçı bir millet olmaları yanında yüksek bir medeniyete de sahip olduklarını yinelemiştir. Yazara göre Türkler, en eski tiyatro eserine sahip millettir. Ona göre bu eserin ancak bir kısmı günümüze ulaşmıştır. Kırk yüzyıl önce yazılan bu eser Türklerin galip geldiği bir savaşı anlatmaktadır ve en son iki bin sene önce oynanmıştır. Bu eserin ismi ile ilgili bilgi verilmemiştir. Yazar, ilkinden daha yeni olan bir ikinci Türk tiyatro eserinden daha bahsetmektedir ancak yine isim vermemektedir. Bu eser, konusunu Türklerin Çin’e akın yaptıkları dönemden almıştır. Özetle, olay üç kişi arasında geçmektedir. Savaşa giden Türk, karısını evde yalnız bırakmıştır. Türk’ün evden ayrılmasını

fırsat bilen Çinli eve gidip kadına saldırır. Sadık Türk kadını Çinli ile aslanlar gibi boğuşur. Amacına ulaşamayacağını anlayan Çinli, kadından intikam almak için onun yüzünü tırmalar ve güzelliğini bozar. Harp meydanındaki Türk bu sırada muskasını evde bıraktığını hatırlar ve eve döner. Karısının yüzünün tırnak yarası içinde olduğunu görür ve ortalığı kana boğar. Dram, bu şekilde sona erer (Türk Tiyatrosu, 1938, s. 11).

Yazar ismi belirtilmeyen, bir konferanstaki bu sunum, Türklerin Çinlilerden de önce tiyatroya sahip medeni bir millet olduğunu, Türk dramının din duygusundan uzak tamamen insanı merkez alan yüksek bir kültürün ifadesi olduğunu vurgulamaktadır. Sonunda yazar “Mustafa Kemal Atatürk tarafından uyandırılan ve medeniyete sevk edilen şimdiki Türklerin on bin sene evvelki Türklerin çocukları ve halefleri” olduğunu belirterek yazıyı tamamlamıştır (Türk Tiyatrosu, 1938, s. 14).

Dergide bu dönemde, bu yazı dışında benzer yazılara rastlanılmamaktadır. Yeni tarih tezi doğrultusunda tiyatro araştırma temalı makaleler, M. Ertuğrul’un iki makalesi ve Nikoliç ile sınırlı kalmıştır. Bu makaleler şüphesiz bir aşırılık döneminin sanat düşüncesine etkisidir ve sınırlı olmuştur. M. Ertuğrul ve Nikoliç’in bu yazılarının yayımlandığı dönemlerde özellikle halkevlerinde konusunu Eski Türk tarihinden alan oyunlar oynanmaktaydı. Devlet, bu tarz oyunlarla gençlikte ve toplumda bir tarih bilinci oluşturmaya çalışmıştır. Ancak, İstanbul Şehir tiyatrosunda bu dönemde oynanan oyunlara bakıldığında bu tarz oyunlara çokça yer verilmediği görülür. Şehir tiyatrosunda daha çok; Batı klasikleri, yeni ve yerli eserler belirli bir oranda pay edilerek seçilmiştir. Politik hedefi yeni bir tarih bilinci yaratmak olan bu tarz oyunlara ise pek yer verilmemiştir. Büyük bir iktidar gücünün tüm kültür sahasına ve entelektüellere etki ettiği bir dönemde, kısmen devlete bağlı olan Darülbedayi yönetimi de bir şeyler yapmak zorunluluğunu hissetmiş ve iktidarın eğilimlerine yakın bu tip yazılara dergide yer vermiştir.

Bu süreç, Darülbedayi dışı aydınlar ve yazarlar açısından da ele alınmalıdır. Türk Tarih Tezi, iktidar kadrolarının ve onlara yakın aydınların, tarih ve toplum perspektifini etkilediği gibi sanat düşüncelerini de etkilemiştir. M. Ertuğrul’un tiyatro anlayışı ve pratiğini en çok eleştiren kesimler, ileriki süreçte bir ölçüde bu kanaldan beslenmişlerdir. 1938 sonrasında Türk Tarih Tezi merkezli eğilimlerin bir nevi revize edilmeye başlandığını söyleyebiliriz. Milliyetçi eğilimler zamanla daha ayağı yere basan bir çizgide ilerleyerek; halkçılık, köycülük gibi söylemler içinde bir yere oturmuştur. İktidarın kültür ve sanat politikaları da bu eğilimleri güçlendirme arayışında olmuştur. M. Ertuğrul’un bir iki yazı ile geçiştirdiği süreç 1938 sonrasında oldukça farklılaşmıştır. İktidar merkezli sanat ve tiyatro perspektifi birçok aydın ve yazar tarafından geliştirilmiş ve savunulmuştur. Özellikle yeni bir Türk Tiyatro Tarihi yazımı ve bu temelle bir “halk tiyatrosu” kurma fikri, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Aziz Çavdarlı gibi yazarlar tarafından dile getirilmiştir. Bu yazarlarda, kökleri Orta Asya’ya dayanan ve pratiği halkta yaşayan geleneksel temsil ile modernliği birleştirme arayışı vardır. Bu yazılara dergide zorunlu olarak yer verildiği görülmektedir. Darülbedayi kadrosu sanatçılarının bu eğilime dair yazıları olmadığı gibi bu temelde bir sentez arayışları da olmamıştır.

1939-1944

1933- 1938 arası tiyatro sezonlarında dergiye giren, M. Ertuğrul ve Nikoliç’in kısa süreli yazı dizileri benzeri Türk Tarih Tezi temelli incelemeler, belirli zamanlarda 1938 sonrasında da görülmektedir. Ancak bu dönemde Türk Tarih Tezi; Türkçülük, köycülük,

milli tiyatro ve halk tiyatrosu söylemleri içine girmektedir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Hüsametdin Bozok ve Aziz Çavdarlı tarafından kaleme alınan yazılar bunu göstermektedir. Bu aydınların, İstanbul'daki Şehir Tiyatrosu'nun dergisinde yazılar yazmaları, iktidarın ülkedeki en önemli profesyonel tiyatro topluluğuna etki etme arayışıdır. Bu durum, siyasi iktidarın kendisine yakın düşünce ve sanat insanları aracılığıyla tiyatrodaki bir sentez yaratma düşüncesinde olduğunu da göstermektedir.

Bu konuda ilk örnek, 1939 tarihli 100. sayıda Aziz Çavdarlı tarafından kaleme alınan makaledir. "*Türklerde Tiyatro Tarihi*" başlıklı makale, tiyatronun tarihini sekiz bin yıl öncesine götürmekte ve ilk vatanının da Orta Asya olduğunu iddia etmektedir (Çavdarlı, 1939, s. 3-4). Çavdarlı, Nikoliç'ten dört bin yıl daha öncesini milât almakla birlikte aynı zamanda Türk Tiyatrosu'nun kökeninde din ve dinsel ritüeller olduğunu iddia ederek ondan ayrılmaktadır. Çavdarlı'ya göre en eski Türk kuzey dininde özellikle "Çam Bayramları" merasiminde dansörler ile artistler birlikte oynamakta, onlara müzik eşlik etmekte idi. Bu piyeste sahne yoktu ve tıpkı ortaoyunu gibi açık havada oynanmaktaydı. İlahları ve ruhları mabedin rahipleri temsil etmekteydi (Çavdarlı, 1939, s. 3).

Çavdarlı, makalesinin ilerleyen safhasında Çin tiyatrosunun kökeninde de Türklerin olduğu fikrini işlemiş, Kubilay Han dönemindeki istilânın aynı zamanda tiyatronun Çin'e girişini sağladığını belirtmiştir. Son olarak, tiyatronun Türkler vasıtasıyla Mezopotamya'ya, Anadolu'ya, bilahare Yunanistan'a ve Roma'ya geçtiğini ve hayli iddialı biçimde "tiyatro tarihinin, Türk Şaman dini tarihi" olduğunu iddia etmiştir (Çavdarlı, 1939, s. 4).

1939- 1940 tiyatro mevsiminin açılışına rastlayan 105. sayıda Hüsametdin Bozok tarafından genel olarak Türk tiyatro tarihi yazımı ile ilgili bir değerlendirme yapılmıştır. "*Türk Temaşasının Kaynakları*" başlıklı yazı şu ana kadar incelediğimiz, M. Ertuğrul ve Nikoliç'in makalelerini ele alarak bir Türk Tiyatro Tarihi yazımı tartışması başlatmakta ve perspektif arayışı yapmaktadır (Bozok, 1939, s. 4-10). Bozok'a göre Türk Tiyatro Tarihi yazılırken iki eğilim oluşmuştur. Birincisi, Türk Tiyatrosu'nun temellerini; meddah, karagöz, ortaoyunu gibi Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde aramak, ikincisi, araştırmaları daha eski dönemlere uzatmak ve Orta Asya'daki Türk hayatına götürmektir. Ona göre bu eğilimlerden ilki zaten bolca pratik vermiştir. Sorun ikincisindedir, üzerinde detaylı inceleme yapılmamıştır (Bozok, 1939, s. 4).

H. Bozok, dikkatli bir üslupla, Türk Tarih Tezi temelli aşırı yaklaşımları eleştirmekte, onları daha kabul edilebilir bir ölçüye çekmektedir. Öncelikle, "Türk Tiyatrosu'nun tarihinin Osmanlı dönemi ile sınırlanamayacağını vurgulayıp, bunun Namık Kemal'in Türk Tarihi'ni Anadolu'ya göçen 40 aşiretle başlatması gibi bir hata olacağını" belirtmiştir (Bozok, 1939, s. 5). Makalesinde daha önce M. Ertuğrul ve Nikoliç tarafından yazılan makaleleri değerlendirmiştir. Nikoliç için, "milletimize karşı çok sempatisi anlaşılıyor", "fakat bu hususta müracaat ettiği vesikaları söylemiyor" ifadelerini kullanmıştır (Bozok, 1939, s. 5). Dolayısıyla bir bakıma duygusal hareket ettiğini ima etmiştir. Nikoliç'in ifade ettiği, tiyatronun yüksek kültüre sahip uluslara özgü bir kurum olduğu fikrine karşılık, tiyatro için; eser, artist ve en nihayetinde onu izleyecek seyircinin var olması gerektiğini vurgulamıştır. 1939'lu yıllarda *Türk Tiyatrosu* dergisindeki temel tartışma konularının; eser azlığı, seyirci düzeyi ve tiyatro binası olduğu hatırlanırsa gerçekçi bir temel arayışında olduğunu söyleyebiliriz. Yazar, genel olarak M. Ertuğrul'un iki yazısında belirttiği teze yakın bir duruşla Moğol istilası ile Çin'de tiyatronun geliştiği fikrindedir. Yazısının devamında Orta

Asya'daki Türklerin Nikoliç'in ifade ettiği gibi tiyatrodaki ileri safhaya ulaşmasında başka milletlerin etkisinin olup olmadığını sorgulamıştır. Bunun için de tarihi belgelerden ziyade güzel sanatların kökeni üzerinde yapılacak incelemelere bağlı tahminlerin doğru olacağını vurgulamıştır. Ayrıca tüm milletlerde, Boşimanlardan Avustralyalılara kadar bir dram kültürünün var olduğunu belirterek eski Türklerde de dramatik sanatın varlığı düşüncesinin doğru olacağını ve Orta Asya'da da ileri bir yaşamın var olduğunu ifade etmiştir (Bozok, 1939, s. 7).

Yazar makalesinin sonunda "eski Türklerde tiyatronun kökeninin dini mi?" yoksa "tamamen insan merkezli mi?" olduğu teorilerini karşılaştırmıştır. Dini merkez alan görüş için Mehmet Fuat Köprülü'nün Türk Edebiyatı Tarihi'ni kaynak göstermiştir (Bozok, 1939, s. 10). Köprülü'ye göre Ergenekon destanı bir ayin niteliğindedir. Kırgızların "Gök kurt", Kaşgarlıların "Oğlak" oyununda totem etkileri görülmektedir. Köprülü, bu konularda tam anlamıyla araştırma yapılmamış olduğunu fakat bu örneklerin, eski Türklerde dini temsiller olduğunu gösterdiğini belirtmiştir (Bozok, 1939, s.10). Bozok, insanı merkez alan görüşün Nikoliç'e ait olduğunu fakat onun bu konuda kaynak göstermediğini, ileride daha detaylı çalışmalara ihtiyaç olduğunu vurgulamıştır (Bozok, 1939, s. 10).

H. Bozok'un bu dönemde devam eden yazıları giderek "halk tiyatrosu" kavramına tarihsel bir dayanak arama noktasına ilerlemiştir. 1940 tarihli 123. sayıda "Halk Tiyatrosunun Esasları" başlıklı makalesi yayımlanmıştır (Bozok, 1940, s. 14-15). Bu makale ciddi biçimde Türkiye'de bir halk tiyatrosunun kurulması için hazırlık yapıldığını göstermektedir. Derginin izlemiş olduğu çizgiye epey uzak duran bu projede devrin önemli siyasi güçlerinin etkisi olduğu görülmektedir. H. Bozok, halk tiyatrosu kurulması için; karagöz, ortaoyunu ve köylü temsilleri faaliyetlerinin merkez alınmasına taraftardır (Bozok, 1940, s. 14). *Yeni Adam* dergisinin sahibi İsmail Hakkı Baltacıoğlu ile Ahmet Kutsi Tecer'in araştırmalarının da bu minvalde olduğunu belirtmektedir. Yazısının devamında halk tiyatrosunun mekân olarak Eski Yunan ve Roma açık hava tiyatroları gibi olması düşüncesindedir. Ona göre bu tip bir tiyatro, "halkın dinlenmesine, ona tükenmez bir enerji sağlamasına ve insan zekâsına bir rehber olacaktır" (Bozok, 1940, s. 14-15). Bu dönemde, iktidarın sanat görüşlerine yakın duran bu aydınların, tiyatro konusunda milliyetçilik ve halkçılık temelinde bir anlayışı hâkim kılma hedefinde oldukları görülmektedir.

Dergide Eski Türkler ve köy araştırmaları yer almaya başlamıştır. 1941 tarihli 128. sayıda Ahmet Kutsi Tecer tarafından yazılan makale "Köylü Temsilleri" üzerinedir (Tecer, 1941a, s. 12-15). Tecer, bu konuyu işlerken esas amacının bu biçimin ne kadar eski kaynaklara uzandığını göstermek olduğunu vurgulamıştır. Konunun Türk tarihinin derinlikleri ile bağlanması, yaşayan kültür ile Orta Asya birlikteliğinin sağlanma amacının olduğunu göstermektedir. Tecer, köylü temsillerini dini ve dini olmayan olarak ikiye ayırmış, Alevilerde devam eden dini içerikli biçimi; çalgı, içki, kadının var olması gibi usullerden dolayı ilk dönemlerden kalma ayin ve merasime benzetmiştir (Tecer, 1941a, s. 14).

Bu yazı dizisi 129. ve 130. sayılarda devam etmiştir, Tecer, bazı halk temsillerinden örnekler vermiştir. 129. sayıda "Arap Oyunu" açıklanmıştır (Tecer, 1941b, s. 13-16). Bu oyunu ayin mahiyetinde bir oyun olarak değerlendirmiştir. Yazar'ın bu makalesinde değindiği bir diğer oyun da "Elekçi Oyunu"dur. Ona göre dini karakterli olmayan bu oyun, komik karakterlerle zenginleşmiş bir tür farce'tır. Tecer, 130. sayıda aynı konuda bir üçüncü tür halk temsilini belirtmiştir (Tecer, 1941c, s. 14-16). Bu temsillerde sabit bir tema ve sabit

tipler yoktur. Eğlendirmeye dayalı ve zekâ yardımıyla işlenen bu oyunlar duruma göre lirik veya komik olabilir. Tecer bunlara örnek olarak, “Şeytan Oyunu”, “Kâtip Oyunu”, ve “Ebe Oyunu”nu vermiştir (Tecer, 1941c, s. 14). Yazının devamında İstiklal Savaşı döneminde Eskişehir bölgesindeki köylerde oynanan bir oyundan bahsetmiştir. Oyun Türk- Yunan savaşından kesit sunmakta; Yunan pişmanlığını dile getirmekte ve Türk askerinin kahramanlığını öne çıkarmaktadır. Tecer, bu oyunda tuluattan metinleşmeye doğru geçişin olduğunu vurgulayarak, köylülerin yeni konular yaratmakta başarılı olduklarını belirtmiştir (Tecer, 1941c, s. 16).

Türk köylüsü-tiyatro ilişkisi bağlamında bir diğer yazı İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından yazılmıştır. 1943 yılında yazılan makalede tiyatro ve Türk köylüsü ilişkisi ele alınmaktadır. Yazara göre, “Türk halkı: köylüler dağlılar yabancı kültür gelenekleriyle bozulmamış olan öz Türkler tiyatro oynarlar, hatta kadınlı erkekli dans ederler. Bu o kadar eski bir Türk geleneğidir ki Türklerin yalnız laik ve gündelik hayatına yayılmakla kalmamış gündelik hayatına da girmiştir. Mevlevilik dediğimiz tarikat buna bir örnektir. Türk dünyanın en aktör ve dansör milletidir” (Baltacıoğlu, 1943, s. 3). Bu oldukça abartılı toplum ve sanat ilişkisi çıkarımları, devrin politik atmosferinin yansımalarıdır. Nitekim 1944 yılında Süleyman Kazmaz tarafından yazılan ve *Ulus* gazetesinden alınan makalede Türk köylüsünü kalkındırmanın, “onları ileri bir zevk seviyesine ulaştırmanın Türk İnkılâbı’nın ana davalarından biri olduğu” vurgulanmaktadır (Kazmaz, 1944, s. 6-7). Dolayısıyla, siyasi iktidara yakın yazarların abartılı değerlendirmeleri gazetelerde yer bulmakta ve iktidar desteği arayan İstanbul Şehir Tiyatrosu dergisine girebilmektedir.

Köy Enstitülerinin faaliyete geçtiği bir dönemde yazılan bu yazılar, köycülük ideolojisi etkisi taşımaktadır. Bu süreçten sonra *Türk Tiyatrosu* dergisinde bu tarz yazılara pek rastlanılmamaktadır. Yerli eser sayısında bir artış yaşanmakla birlikte bu aydınların istediği biçimde tiyatrodaki bir doğu-batı sentezi oluşmamıştır. M. Ertuğrul yönetimindeki İstanbul Şehir Tiyatrosu çizgisini değiştirmemiştir. Bu tarz yazıların yayını, dönemin koşullarında zorunlu görünmektedir. Bu dönem, İkinci Dünya Savaşı şartlarında tek parti iktidarına yakın kültür ve sanat insanlarının politik güçlerinin, İstanbul’da belediye desteği ile ayakta kalmaya çalışan Şehir Tiyatrosu’nun yayın organına etki ettiği bir dönem olmuştur.

SONUÇ

Osmanlı Devleti için XIX. yüzyıl bir bölünme ve çöküş dönemi olmakla birlikte aynı zamanda toplumun Batı ile iktisadi, sosyal ve kültürel açıdan bütünleşme dönemi olmuştur. Bu bütünleşme, siyasi ve iktisadi sonuçlar kadar kültürel sonuçlar da vermiştir. Batı tarzı sanat kollarında yüzyıl sonlarına doğru bir ilerleme oluşmuş, yerli sanatçılar yetişmiştir. Müzik, tiyatro, resim, mimari gibi kollarda Batı tarzı faaliyetler ilerlemiştir. Geleneksel sanatlar ise gerilemiştir. Bu dönemden itibaren yerleşmeye ve gelişmeye başlayan bir sanat kolu olan Batı tarzı tiyatro, geleneksel Türk sahne biçimlerinden farklı olduğu gibi, modern halini endüstriyel ilişkilerin gelişme sürecinde kazanmış oluşuyla Türk toplumuna yabancı kalmıştır.

Osmanlı devlet adamlarının ve aydınının bir zorunluluk sonucunda edindiği ve devam ettirdiği batılılaşma çizgisi, toplumda tam olarak karşılık bulamamıştır. Bu açıdan; eğitim, kültür, sanat gibi temel alanlarda toplumun eğitilmesi ve dönüştürülmesi hedefi, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk aydını için bir misyon olmuştur. *Jön Türklerden Cumhuriyet kadrolarına* birçok devlet adamı ve bürokratin aynı zamanda aydın, yazar veya

sanatçı sıfatı taşıdığını görülür. Politik güce sahip, toplumu yöneten, iktidarı elde eden kadrolar aynı zamanda sanat düşüncesinde de söz sahibi olmuşlardır. Ancak II. Meşrutiyet Dönemi'nde yaşanan; Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında oluşan demografik sarsıntı, aydın-bürokratların devletin imkânlarını, sağlıklı ve düzenli biçimde kültür ve sanat sahasına ulaştırmalarını engellemiştir. Bu dönemde bazı sanat kurumlarının temellerini atılabilmiştir. İstanbul'da kurulan, Darülelhan, Darülbedayi gibi kurumlar, Osmanlı modernleşmesi ve kültürel gelişim açısından önemli adımlardır. Başkent İstanbul, imparatorluğun diğer topraklarından farklı olarak, sahip olduğu iktisadi ve sosyal düzey ile bu kültürel gelişmelere merkez olmuştur.

Sanat olgusu, içinde bulunulan iktisadi ve toplumsal dinamiklerden bağımsız düşünülemez. Bu açıdan, İstanbul gibi XIX. yüzyıl başlarından itibaren iktisadi bir merkez olmaya başlayan ve gelişen bir kentin sanatçısı da döneminin aydın hareketinin bir parçasıdır. M. Ertuğrul ve arkadaşları, Tanzimat'tan itibaren gelişmeye ve kökleşmeye başlayan Türk Tiyatrosu'nun mirasçıları oldukları gibi döneminin aydınlarıdır. Yüksek tabaka bürokrat ailelerden gelen bu sanatçılar, aldıkları eğitim ve sanat görüşleriyle, Batı tiyatrosunun klasik örneklerini, son moda tiyatro akımlarını tanıtmışlardır. Taşıdıkları misyon, Batı tarzı tiyatroyu yerleştirmek ve millileştirmektir. Bu sanatçı topluluğunun sahip olduğu ve yaydığı modern sanat görüşü, "halk sanatını modernize etmek" değil "modern sanatı halka benimsetmek" olmuştur. Dolayısıyla Darülbedayi sanatçıları da Türk aydınınının topluma ulaşma ve onu dönüştürme misyonunun bir parçası olmaktadır. Ancak bu sanatçı topluluğu, geleneksel temsil sanatlarını modernize etmek ve onlara dayalı bir sanat düşüncesi oluşturmak gibi bir hedef gütmemişlerdir. Bu açıdan yeni rejimin kültür-sanat politikası ile bir noktada ayrışma söz konusudur.

Cumhuriyet kadrolarının, toplumu değiştirmek ve dönüştürmek amacıyla izledikleri çizgi, Batı'nın modern kurumlarını model almayı içermekle birlikte milliyetçi-halkçı bir perspektife de sahiptir. Bu modernleşmenin en önemli hedeflerinden biri, modern bir ulus inşa etmektir. Bu hedef, kültür dönüşümünü zorunlu kılmıştır. Rejim, kültür sahasında 1930'lardan itibaren farklı bir çizgiye ulaşmıştır. Bu süreçte özellikle dil ve tarih alanında yapılan düzenlemeler ve kurumsallaşma, yeni bir tarih tasarımı getirmiş ve resmi ideolojinin önemli bir ayağı tamamlanmıştır. Bu anlayış, zamanla sanat sahasına da uzanmıştır. Sanat düşüncesini de etkilemeye başlamıştır. Yeni tarih tasarımı doğrultusunda bir kültür söylemi oluşmaya başlamıştır. Bu, sahne sanatlarına da yansımış, yeni tezi destekleyecek mahiyette oyunlar yazılmaya ve sahnelenmeye başlamıştır. Bu yaklaşım, geleneksel sanatların ve halk motiflerinin stilize edildiği bir anlayışı desteklemiştir. Bu anlayışta fikir ve sanat insanları basın yayın organlarında seslerini duyurmaya başlamışlardır. Bu süreçte, modern temsil sanatının merkezi İstanbul ve Darülbedayi ise bir ölçüde dışarıda kalmıştır.

Bu durum bir ikilemi göstermektedir. Profesyonel tiyatro olarak 1930lardaki en önemli tiyatro kurumu İstanbul'daki Darülbedayi'dir. Ancak bu kurum, belediyenin sağladığı olanaklar ölçüsünde bir devlet desteğine sahip olmuştur. Sınırlı bir kitleye seslenmiş, imkânları ölçüsünde topluma modern tiyatro kültürünü aşılama çalışmıştır. M. Ertuğrul ve arkadaşları doğum halindeki modern tiyatronun mensupları olarak sınırlı bir kitleye seslenmekteyken, ülkede yaşanan demografik değişim ile azalan seyirci durumu daha da kötüleştirmiştir. Darülbedayi, temel esaslardan vazgeçmemekle birlikte, yayın organında iktidar söylemine kapı aralamak zorunda kalmıştır. Cumhuriyetin kurucu kadrolarının yeni

bir toplum ve yeni bir ortak bellek inşası temelli olarak oluşturmaya çalıştıkları politikalar, bir önceki dönemden devam eden profesyonel bir sanatçı topluluğunu etkisi altına almıştır. Darülbedayi sanatçı topluluğu da doğal olarak iktidar ilişkilerinden faydalanmaya çalışmıştır. Bu durum, özelde tiyatromuza genelde de tüm kültür sahasına etki eden bir ayrışmayı göstermektedir. Kurumun gelişim süreci içinde oluşturduğu sanat görüşü ve pratiği ile rejim ve ona bağlı aydın çevrelerin sanat görüşleri kısmen ayrılmıştır. Dolayısıyla, Türk Tiyatrosu'nda o zamanlar devam eden, "yerli tiyatro", "milli tiyatro" tartışmalarının temelinde aslında ayrı bir kültürel gelişim ve bilinç çatışması yatmaktadır. Yeni tarih tezi ile bağlantılı olarak M. Ertuğrul'un ele aldığı birkaç sınırlı makale sadece iktidara ve kamuoyuna yönelik mesajdır. Bu dönemde konusunu Türk Tarihi'nden alan veyahut yeni rejimi anlatan tiyatro oyunları çoğunlukla halkevlerinde sahnelenmiştir. Bu tip oyunlara İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda o dönemde pek rastlanılmamaktadır. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yerli eserler sahnelenmeye devam etmekle birlikte bu eserler, çok sıkı bir incelemeye tabi tutulup sahnelenen eserlerdir. 1927'den 1949'a kadar süren M. Ertuğrul döneminde İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen yerli eser sayısında artış olmuştur. Ancak birçok yerli eser kurum yönetimi tarafından geri çevrilmiştir.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun oyun politikasına muhalif sanatçı ve yazarların sıklıkla vurguladıkları "milli tiyatro" ve "halk tiyatrosu" kavramları bu dönemde yeni tarih tezinden beslenmiştir. Rejimin bu yöndeki kültür politikası, sanatçı ve aydınlar da etki yarattığı gibi M. Ertuğrul ve oyun politikasında da baskı yaratmıştır. Bozok, Çavdarlı ve Baltacıoğlu'nun yazılarındaki bağlam yeni tarih tezi bağlamıdır ve bu bağlam, yeni rejimin beklentilerini ifade etmektedir. İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçıları ise benzer eğilimlere sahip olmamışlar ve kendi çizgilerini sürdürmüşlerdir. Bu durum, modern Türk Tiyatrosu'nda sert tartışmaları, uzlaşmazlıkları getirmiş, geleneksel ve modern sentezi bir tiyatro oluşmamıştır.

KAYNAKÇA

- Aksu, Ş. (2009). *Yaşam Alanı- Otorite İlişkisi Açısından Devrim*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Aracı, E. (2010). *Naum Tiyatrosu*. İstanbul: Yapı Kredi .
- Baltacıoğlu, İ. H. (1943, Nisan 17). Neyire Ertuğrul. *Türk Tiyatrosu*, 3.
- Başbuğ, E. D. (2013). *Resmi İdeoloji Sahnede, Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi, Tiyatro Oyunlarının Etkisi*. İstanbul: İletişim.
- Berkes, N. (2004). *Türkiyede Çağdaşlaşma*. İstanbul.
- Birinci Tarih Kongresi. (1932). İstanbul: T. C. Maarif vekâleti, Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.
- Bozkurt, N. (Mayıs 2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık .
- Bozok, H. (1939, Birinci Teşrin 1). Türk temaşasının kaynakları. *Türk Tiyatrosu*, 4- 10.
- Bozok, H. (1940, Birinci Kânun 15). Halk tiyatrosunun esasları. *Türk Tiyatrosu*, 14- 15.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Çağaptay, S. (2008). Otuzlarda Türk Milliyetçiliğinde Irk, Dil ve Etnisite. S. Çağaptay içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 4: Milliyetçilik (s. 245). İstanbul: İletişim.

- Çavdarlı, R. (1939, 15 Şubat Sayı;100). Türklerde Tiyatro Tarihi. Türk Tiyatrosu, 3-4.
- Dört bin sene evvelki Türk Tiyatrosu. (1938, İkinci Kânun 1). Türk Tiyatrosu, 11-14.
- Ersanlı, B. (2008). Bir Aidiyet Fermanı, Türk Tarih Tezi. B. Ersanlı içinde, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 4: Milliyetçilik (s. 805-806). İstanbul: İletişim.
- Ertuğrul, M. (1933 a, 15 Kanunuevvel). GAZİ’nin Nutku. Darülbedayi, 1.
- Ertuğrul, M. (1934, Şubat 15). Türk- Moğolların Tiyatroya Hizmetleri. Darülbedayi, 3-4.
- Ertuğrul, M. (1989). Benden Sonra Tufan Olmasın! Anılar. İstanbul: Dr.Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı.
- Eruğrul, M. (1933 b, Kânunuevvel 15). Türk-Moğolların Tiyatroya Hizmetleri. Darülbedayi, 2-3.
- Findley, C. V. (2011). Modern Türkiye Tarihi, İslam, Milliyetçilik ve Modernlik, 1789-2007. İstanbul: Timaş.
- Karpat, K. (2010). Osmanlı Nüfusu 1830-1914. İstanbul: Timaş.
- Kazmaz, S. (1944 İkinci kanun 1). Köy Tiyatrosu. Türk Tiyatrosu, 6-7
- Keyder, Ç. (2009). Toplumsal Tarih Çalışmaları. İstanbul: İletişim.
- Koçak, D. Ö. (2011). On dokuzuncu Yüzyılın İstanbul’unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu. İstanbul: Parşömen.
- Köprülü, M. (1932). M. Köprülü içinde, Birinci Tarih Kongresi (s. 44-45). İstanbul.
- Lewis, B. (1993). Modern Türkiye'nin Doğuşu. Ankara: TTK.
- Mardin, Ş. (1994). Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1. İstanbul: İletişim.
- Nikoliç, M. N. (1935, İkinci Kânun 1). 4000 Yıl Önce Türk Tiyatrosu Nasıldı? Darülbedayi, 7-11.
- Nutku, Ö. (2015). Darülbedayi’den Şehir Tiyatrosu’na. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sevengil, R. A. (2015). Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Şakiroğlu, M. (1987, Nisan). “Memleketimizde Toplu Tarih Çalışmaları-III”. Tarih ve Toplum, 40-49.
- Tecer, A. K. (1941a, Mart 1). Köylü Temsilleri. Türk Tiyatrosu, 12-15.
- Tecer, A. K. (1941b, Mart 15). Köylü Temsilleri. Türk Tiyatrosu, 13- 16.
- Tecer, A. K. (1941c, Nisan 1). Köylü Temsilleri. Türk Tiyatrosu, 14- 16.
- Togan, Z. V. (1932). Z. V. Togan içinde, Birinci Tarih Kongresi (s. 371). İstanbul: T. C. Maarif vekâleti, Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.