



**1923-1938 ATATÜRK DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNUN POLİTİK
TİYATRO KURAMI VE İDEOLOJİK UNSURLAR AÇISINDAN**

İNCELENMESİ

Doktora Tezi

Tolga ALVER

Eskişehir 2022

**1923-1938 ATATÜRK DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNUN POLİTİK
TİYATRO KURAMI VE İDEOLOJİK UNSURLAR AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Tolga ALVER

DOKTORA TEZİ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Ebru ÖZGÜN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2022

ÖZET

1923-1938 Atatürk Dönemi Türk Tiyatrosunun Politik Tiyatro Kuramı Ve İdeolojik Unsurlar Açısından İncelenmesi

Tolga ALVER

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Doç. Dr. Ebru ÖZGÜN

“1923-1938 Atatürk Dönemi Türk Tiyatrosunun Politik Tiyatro Kuramı Ve İdeolojik Unsurlar Açısından İncelenmesi” isimli bu çalışma, 1923-1938 Atatürk Dönemi Türk Tiyatrosu’nu Alman yönetmen Erwin Piscator’un “Politik Tiyatro Kuramı” açısından ele almaktadır. Çalışmada Erken Cumhuriyet Dönemi tiyatrosu politik tiyatro kuramının beş unsuru açısından incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde “Tiyatro Kavramı ve Toplumlara Harekete Geçirme Gücü” hakkında bilgi verilmiştir. Bu kısımda geleneksel tiyatro, Tanzimat Dönemi tiyatrosu, II. Abdülhamit Dönemi tiyatrosu ve Meşrutiyet Dönemi tiyatrosundan kısaca bahsedilmiştir. İkinci bölümde ise Cumhuriyet ideolojisinin (1923-1938 arası) farklı edebî türlerdeki görünümü, erken Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunun işlevi ve Atatürk Dönemi tiyatrosunu etkileyen önemli kurumlar aktarılmıştır. Çalışmamızın esas inceleme bölümü olan üçüncü bölüm “Cumhuriyet İdeolojisinin 1923-1938 Arası Türk Tiyatrosuna Politik ve İdeolojik Yansımaları” şeklinde adlandırılmıştır. Bu bölümde Piscator’un politik tiyatro kuramı çerçevesinde ele alınan metinler; “Tiyatronun Propaganda ve Eğitici İşlevi”, “Tiyatronun İdeolojik İşlevi”, “Tiyatronun Güncellik ve Bildiri İşlevi”, “Tiyatronun Estetik İşlevi” ve “Tiyatronun Belgesellik İşlevi” şeklinde beş ayrı açıdan incelenmiştir. Çalışmadaki amacımız, politik tiyatro kuramı çerçevesinde dönem piyeslerinin propaganda ve eğitici, ideolojik, güncellik ve bildiri, estetik, belgesellik işlevlerini ortaya çıkarmaktır.

Anahtar Sözcükler: Tiyatro, Politik tiyatro, İdeoloji, Cumhuriyet

ABSTRACT

Investigation of 1923-1938 Atatürk Period Turkish Theater in Terms of Political Theater Theory and Ideological Elements

Tolga ALVER

Department of Turkish Language and Literature

Anadolu University, Institute of Social Sciences, June 2022

Advisor: Assoc. Dr. Ebru ÖZGÜN

This study, named "An Analysis of the 1923-1938 Atatürk Period Turkish Theater in terms of Political Theater Theory and Ideological Elements", deals with the 1923-1938 Atatürk Period Turkish Theater from the perspective of German director Erwin Piscator's "Political Theater Theory". In the study, the theater of the Early Republican Period was examined in terms of five elements of political theater theory.

In the first part of the study, information was given about the "Theatre Concept and Its Power to Mobilize Communities". In this part, traditional theater, Tanzimat Period theater, II. Abdülhamit Period theater and Constitutional Period theater are briefly mentioned. In the second part, the appearance of the Republican ideology (between 1923-1938) in different literary genres, the function of the theater of the early Republican Period and the important institutions affecting the theater of the Atatürk Period are explained. The third part, which is the main examination part of our study, is named as "Political and Ideological Reflections of the Republican Ideology on the Turkish Theater between 1923-1938". The texts handled within the framework of Piscator's theory of political theater; It has been examined in five different aspects: "Theatre's Propaganda and Educational Function", "The Theatre's Ideological Function", "The Theatre's Actuality and Announcement Function", "The Theatre's Aesthetic Function" and "The Theatre's Documentary Function". Our aim in the study is to reveal the propaganda and educational, ideological, actuality and statement, aesthetic and documentary functions of the plays of the period within the framework of political theater theory.

Keywords: Theatre, Political theatre, Ideology, Republic

ÖN SÖZ

Tiyatro, edebî bir tür olmasının yanı sıra yüzyıllar boyunca yöneticiler, krallar, padişahlar, iktidarlar tarafından kendi propagandalarını yapmaları için toplumları harekete geçiren güç olarak kullanılmış bir sanattır. Bu bakımdan devlet otoritesi ya da muhaliflerce de yönlendirilse çoğu zaman tiyatro politikleşmiştir. Cumhuriyet'in ilk zamanlarında mevcut yönetim, yeni kurulan devletin politikalarının propagandasını yapmak için birçok aygıttan yararlanmıştır. Devletin kültürel aygıtlarından birisi olan tiyatro da bu kapsamda önemli vazifeler gerçekleştirmiştir. İlk zamanlar Türk Ocakları daha sonra da Halkevleri bünyesinde o dönemin politikalarının halka benimsetilmesi için inkılâp piyesleri kaleme alınmış ve Anadolu'nun her köşesinde bu oyunlar oynatılmıştır. Çalışmamızda bu doğrultuda kaleme alınan 60 edebî tiyatro metni incelenmiştir. Politik tiyatro kuramı çerçevesinde ele alınan çalışmamızın dönem tiyatrosuna farklı bir bakış açısı getireceğini ve alana katkı sağlayacağını düşüncesindeyiz.

Tez konusunun belirlenmesinden son aşamaya kadar katkılarını esirgemeyen ve bana hep yol gösteren değerli danışmanım Doç. Dr. Ebru Özgün'e, tez jürisinde yer alarak bana bu çalışmada çok önemli katkılar sağlayan kıymetli hocalarım Doç. Dr. Gökhan Tunç'a ve Dr. Öğr. Üyesi Emine Tuğcu'ya, bu yolculukta her zaman anlayışıyla yanımda olan aileme teşekkür ediyorum. İnsana insanla insanı ve hayatı anlatma sanatı olarak tanımlanabilecek tiyatronun, her zaman aramızda olması için mücadele eden, tiyatro alanında ufkumu açan ve bana bu yolda her zaman pusula olan değerli hocam Prof. Dr. Gıyasettin Aytaş'a da ayrıca hürmetlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

İçindekiler Tablosu

1923-1938 ATATÜRK DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNUN POLİTİK TİYATRO KURAMI VE İDEOLOJİK UNSURLAR AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	1
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	3
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ.....	vi
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar DİZİNİ	xii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiii
GİRİŞ	xiv
ARAŞTIRMANIN KONUSU	xv
ARAŞTIRMANIN AMACI	xv
ARAŞTIRMANIN KAPSAMI.....	xvi
ARAŞTIRMANIN VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ	xvi
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	xvi
1.BÖLÜM: TİYATRO KAVRAMI ve TİYATRONUN TOPLUMLARI HAREKETE GEÇİRME GÜCÜ.....	1
1.1. Türk Edebiyatında Tiyatro Türü Ve Tiyatronun Toplamları Harekete Geçirme Gücü.....	5
1.2.1. Geleneksel tiyatro	7
1.2.2. Tanzimat dönemi	12
1.2.3. II.Abdülhamit dönemi (1876-1908).....	16
1.2.4. Meşrutiyet dönemi (1908-1920).....	18
2.BÖLÜM: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ EDEBİYATI.....	21
2.1. Cumhuriyet İdeolojisinin (1923-1938 Arası) Farklı Edebî Türlerdeki Görünümü.....	24
2.1.1.Roman ve hikâye.....	24
2.1.2.Şiir	26
2.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosunun İşlevi.....	28
2.3. Atatürk Dönemi Tiyatrosunu Etkileyen Önemli Kurumlar	40
2.3.1.Darülbeydi	40

2.3.2. Türk ocakları	42
2.3.3. Halkevleri	44
2.3.4. Türk Tarih Kurumu	49
2.3.5. Türk Dil Kurumu	51
3.BÖLÜM: CUMHURİYET İDEOLOJİSİNİN 1923-1938 ARASI TÜRK TİYATROSUNA POLİTİK VE İDEOLOJİK YANSIMALARI	52
3.1. Kuramsal Çerçeve	52
3.1.1. Piscator'un politik tiyatro kuramı	52
3.1.2. Türk tiyatrosundaki politik yönelim	65
3.2. Politik Tiyatro Ve İdeolojik Unsurlar Açısından Metinlerin İncelenmesi	66
3.2.1. Tiyatronun propaganda ve eğitcilik işlevi	69
3.2.1.1. Yeni insan tipi hedefi	70
3.2.1.1.1. Karizmatik lider motifi	72
Özdeşlik kavramı	72
Güneş metaforu	76
Kahramanlık	80
Gençliğe güven	82
Önderlik-kurtarıcılık	84
Mustafa Kemal sevgisi	89
3.2.1.1.2. Millî ideal açısından oyun kişilerinin ele alınması	92
İdeal yönetici tiplmesi	94
Asker/kahraman tiplmesi	97
Öğretmen/öğrenci tiplmesi	102
Bilim insanı-doktor tiplmesi	106
Sanatkâr- yazar-modern insan tiplmesi	108
Köylü-çoban tiplmesi	110
İşçi tiplmesi	113
3.2.1.1.3. Kadının rolü	115
Kahramanlık-cesaret	118
Güzellik-tapınma	123
Fedakârlık - çaresizlik	126
Vatan sevgisi	129
Kadın hakları	132
Aşağılama	134

3.2.1.1.4. Anti-kahraman	138
İhtirash tip	139
Zalim-gaddar tip	142
Hırsız tip	144
Vatan düşmanı	146
Yabancı tipler	149
Yobaz tip	151
3.2.1.2. Yeni toplum hedefi	155
3.2.1.2.1. Toplum algısı	155
Mesleklere dayalı toplum	156
Fedakâr-çalışkan toplum	159
Üstün ve öncü toplum	162
İdeal toplum	165
3.2.1.2.2. Eleştirel yaklaşımlar	168
Cahillik eleştirisi	168
Osmanlı halkı-yönetimi eleştirisi	171
3.2.2. Tiyatronun ideolojik işlevi	175
3.2.2.1. İdeoloji kavramı	176
3.2.2.2. Cumhuriyetçilik ilkesinin oyunlardaki yansımaları	181
3.2.2.2.1. Millî egemenlik	182
3.2.2.2.2. Demokrasi	185
3.2.2.2.3. Kemalizm	187
3.2.2.3. Halkçılık ilkesinin oyunlardaki yansımaları	190
3.2.2.4. Milliyetçilik ilkesinin oyunlardaki yansımaları	193
3.2.2.4.1. Türk Tarih Tezi etkisi	195
3.2.2.4.2. Vatan söylemleri	199
3.2.2.4.3. Türkçülük söylemleri	202
3.2.2.4.4. Kurt-kartal figürü	205
3.2.2.4.5. Birlik-beraberlik söylemleri	207
3.2.2.4.6. Yabancı unsurların faaliyetleri	210
3.2.2.5. Laiklik ilkesinin oyunlardaki yansımaları	213
3.2.2.5.1. Din teması	215
Teslimiyet – temsiliyet	217

İsyan-sorgulama.....	218
Alay-istismar.....	220
3.2.2.5.2. Bilim teması.....	224
3.2.2.6. Devletçilik ilkesinin oyunlardaki yansımaları.....	226
3.2.2.7. İnkılâpçılık ilkesinin oyunlardaki yansımaları	231
3.2.3. Tiyatronun güncellik ve bildiri işlevi	238
3.2.3.1. Tiyatronun güncellik işlevi	238
3.2.3.2. Tiyatronun bildiri işlevi	242
3.2.4. Tiyatronun estetik işlevi	266
3.2.4.1. Eserlerin dil unsuru	266
3.2.4.1.1. Düz yazı- manzum özellikleri.....	267
3.2.4.1.2. Dipnotlar.....	270
3.2.4.1.3. Metinlerarasılık	272
3.2.4.1.4. Söylem çözümlemesi.....	275
Toplum dilbilim kavramı.....	276
Aydın kesimin dili.....	280
Yobaz kesimin dili.....	283
Halk dili- şive kullanımı.....	285
Öz Türkçe kullanımı.....	287
3.2.4.2. Eserlerin teknik unsuru	292
3.2.4.2.1. Piyeslerin tablo/sahne bölümlemesi	292
3.2.4.2.2. Prolog.....	294
3.2.4.2.3. Dekorların gerçekçiliği.....	295
3.2.4.2.4. Teknik araç-gereçler	296
3.2.4.2.5. Total tiyatro.....	296
3.2.4.2.6. Teknik açıdan değerlendirilebilecek diğer unsurlar	297
3.2.5. Tiyatronun belgesellik işlevi	300
SONUÇ VE TARTIŞMA.....	309
ESERLERİN KAYNAKÇALARI.....	327
İKİNCİ EL KAYNAKLAR.....	331
EKLER.....	1
ÖZGEÇMİŞ.....	2

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 3.1. <i>İncelenecek piyeslerin listesi</i>	66
Tablo 3.2. <i>İncelenen piyeslerin zaman çizelgesi</i>	239
Tablo 3.3. <i>İncelenen piyeslerin düz yazı-manzum çizelgesi</i>	267
Tablo 3.4. <i>İncelenen piyeslerin tablo/sahne sayısı</i>	291



KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.k.	: adı geçen kaynak
AKP	: Alman Kominist Partisi
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DP	: Demokrat Parti
Dr.	: Doktor
Hız.	: Hazreti
Prof.	: Profesör
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: ve benzeri

GİRİŞ

Bu çalışmada 1923-1938 Atatürk Dönemi Türk tiyatrosuna Piscator'un Politik Tiyatro Kuramı açısından yaklaşılarak dönemin tiyatroları ideolojik unsurlar açısından incelenmiştir. Tiyatro çağlardan beri var olan bir sanat dalı olarak çoğu zaman dönemin yöneticilerinin siyasî malzemesi şeklinde değerlendirilmiş ve kendi ideolojilerinin benimsenmesi için bu anlamda kullanılmıştır. Siyasetin zaman zaman gölgesinde kalan tiyatro, metinsel anlamda dil açısından zayıf, estetik yönü düşük ve kalıcılık bakımından yetersiz kalmıştır. Alman yönetmen Erwin Piscator, tiyatronun politik olması gerekliliğini savunarak Politik Tiyatro Kuramı'nı ortaya atmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan tiyatroların çoğu Atatürk ilke ve inkılâplarının yayılmasına ve yeni kurulan devletin içselleştirilmesine hizmet ederek politik bir yönde ilerlemiştir. Dönemin yazarları rejimin gerekliliği doğrultusunda tiyatro eserleri kaleme almışlar, yazılan bu eserler devlet tarafından desteklenerek yurdun dört bir yanında sahnelenmiştir. Bu çalışmada örneklem olarak seçilen 60 adet dönem tiyatrosuna Piscator'un Politik Tiyatro Kuramı çerçevesinde yaklaşılarak dönemin ideolojik unsurları açısından söz konusu eserlerin incelemesi yapılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde tiyatro kavramının dünyada ve Türk edebiyatında toplumları etkileme gücüne odaklanılmıştır. Türk edebiyatı ele alınırken öncelikle geleneksel tiyatro açısından genel bir değerlendirme yapılacak ve Karagöz gölge oyunu, meddah, ortaoyunu, kukla ve benzeri (vb.) içerikler aktarılmıştır. Sonraki kısımlarda Tanzimat, II.Abdülhamit ve Meşrutiyet şeklinde dönemsel tasnif yapılarak bu dönemdeki tiyatro faaliyetlerinin politik yörüngesine ayna tutulmuştur.

İkinci bölümde odak nokta olan Cumhuriyet Dönemi'nin ayrıntılarına girilerek dönemin ideolojik düşünce yapısı, Atatürk'ün tiyatro hususundaki faaliyetleri ve dönemin önemli kurumları ele alınmıştır. Cumhuriyet tiyatrosunu Türk Tarih Tezi açısından büyük oranda etkileyen Türk Tarih Kurumu, öz Türkçe anlayışı açısından etkileyen Türk Dil Kurumu, modern tiyatronun temellerini atan Darülbeyti, Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte tiyatroyu destekleyen Türk Ocakları ve Anadolu'nun dört köşesine Atatürk ilke ve inkılâplarının yayılması için kurulan ve Temsil Kolu ile yüzlerce politik içerikli tiyatronun yazılması ve sahnelenmesine sebep olan Halkevleri bu doğrultuda tetkik edilmiştir. Yine bu bölümde Cumhuriyet ideolojisinin roman, hikâye ve şiir türlerindeki yansımaları da aktarılmıştır.

Üçüncü bölüm esas inceleme kısmı olarak belirlenerek Piscator'un Politik Tiyatro Kuramı, kuramsal çerçeve olarak ele alınmıştır. Bu anlamda Piscator'un faaliyetlerinden söz edilerek Politik Tiyatro'nun kuramsal çerçevesi çizilmiştir. Tez kapsamında incelenecek eserler, kuram doğrultusunda tiyatronun propaganda ve eğiticilik işlevi, tiyatronun ideolojik işlevi, tiyatronun güncellik ve bildiri işlevi, tiyatronun estetik işlevi ve tiyatronun belgesellik işlevi açısından beş ana başlık şeklinde ele alınmıştır. İçerik analizi yapılırken Mustafa Kemal Atatürk'ün *Nutuk* kitabı ile Ziya Gökalp'ın *Türkçülüğün Esasları* eseri başvuru kitapları olarak belirlenmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1919-1927 yılları arasında gerçekleşen dönem olaylarını anlattığı *Nutuk* eseri çalışmamız için en temel kaynak olmuştur. Ziya Gökalp'ın *Türkçülüğün Esasları* eserinde Türkçülük, dil meseleleri, tarih anlayışı, din algısı ve Batılılaşma fikirleri doğrultusunda dönemin piyeslerine bir bakış açısı getirilmiştir.

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Cumhuriyet ideolojisinin 1923-1938 arasındaki Türk tiyatrosuna yansımasının incelenmesi ve dönem oyunlarının Politik Tiyatro Kuramı kapsamında değerlendirilmesidir.

ARAŞTIRMANIN AMACI

1923-1938 arası dönemde yazılmış tiyatro eserlerinden seçilmiş örneklerden yola çıkarak Cumhuriyetin ilk yıllarındaki güdümlü edebiyat anlayışının tiyatrodaki yazarlar tarafından nasıl gerçekleştirildiğini ve politik tiyatro kuramı çerçevesinde dönem piyeslerinin propaganda ve eğiticilik, ideolojik, güncellik ve bildiri, estetik, belgesellik işlevlerini ortaya çıkarmaktır.

Dönemin ideolojik unsurlarına uygun olarak kaleme alınan ve bu doğrultuda didaktik unsurlar taşıyan tiyatrolar ideolojik ve estetik unsurlar, dilin kullanımı, eserlerdeki karakterler, zaman ve mekân unsurlarının seçimi, Atatürkçülük unsurları vb. açılardan değerlendirilecektir. Tiyatro eserlerindeki konuların içeriklerine göre tahliller yapılacak, tiyatro karakterlerinin hangi amaçlara hizmet ettikleri ve kimleri temsil ettikleri meselesi irdelenecektir. Güdümlü edebiyat doğrultusunda estetik unsurların ikinci plana atılarak dönemin eserlerinde hangi içeriklerin okuyucuya / seyirciye sunulduğu incelenecektir. Dönemin kadına olan bakış açısı, köylünün kalkınması,

aydın-halk çatışması, ekonomik kalkınma, din sömürüsü, laiklik vb. konular tiyatro eserlerinin içerikleri açısından değerlendirilecektir.

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

1923-1938 arasında yazılan oyunlardan 168 tanesinin varlığına ulaşılmıştır. Bu oyunlar içinden Cumhuriyet ideolojisini yansıtan, kimi zaman ısmarlama yazılan, çoğunlukla sahnelenip halka ulaşma imkânı daha çok olan, içerisinde politik tiyatro unsurunu barındıran tiyatro metinleri seçilmiştir. Bu bağlamda çalışma kapsamına giren oyun sayısı 60 ile sınırlandırılmıştır.

ARAŞTIRMANIN VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

Çalışmaya başlarken öncelikle 1923-1938 yılları arasında kaleme alınan tiyatro eserleri taranacak ve konuyla alakalı malzemeler bir araya getirilecektir. Bu konu üzerinde yapılmış yabancı ve yerli kaynaklar, çeşitli veri tabanları, sözlükler, dergiler, yazar hakkında yapılmış çalışmalar ve değerlendirmeler çalışma kapsamında kullanılacaktır.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Tiyatro geçiş dönemlerinin en önemli aktörlerinden olmuştur. Yalnızca Türk toplumunda değil birçok yerde ve dönemde politikacılar, ideolojilerini tabana yaymak için sanatı kendilerine malzeme olarak seçmişlerdir. Bu sanat dallarının içerisinde en etkili olanı ise tiyatrodur. Tiyatro, toplumlarca yaratılmak istenen ideal tipi ve rejimlerin istediği yönetim kurallarını aşılama politikacıların amaçlarına hizmet etmiştir. Çalışmamız 1923-1938 yılları arasında sanat unsurunun ikinci plana atıldığı ve dönemin ideolojisine hizmet etmeye çalışan ya da bu şekilde olmaya mecbur edilen tiyatro eserlerine ışık tutması açısından son derece önemlidir. Konuyla ilgili olarak Esra Görgülü 2006 yılında Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı “Atatürk’ün Tarih Teziyle İlgili Tiyatro Eserlerinin İncelenmesi” yüksek lisans tezinde 22 tiyatroyu Tarih Tezi kapsamında değerlendirmiştir. Yine 2006 yılında Handan Keskin Sosyoloji Ana Bilim Dalı yüksek lisans tezinde “Türk Tiyatrosunda Yenileşme ve Toplumsal Konular” üzerine çalışmalarını yapmıştır. 2010 yılında Ayça Okurlar Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı yüksek lisans tezinde “Cumhuriyet Dönemi Türk Çocuk Tiyatrosu (1923-1950)”

tetkik etmiştir. Hamdiye Algan 2011 yılında hazırlamış olduğu Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Ana Bilim Dalı yüksek lisans tezinde “Halkevlerinde İnkılâp Temsilleri (1932-1951)” konusunu 60 tiyatroyu ele alarak yalnızca tematik açıdan incelemiştir. Nahide Işıl Çetinkaya İstikbal 2017 yılındaki Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı doktora tezinde “Kamusal Bir Hizmet Olarak Sanatın Yönetimi: Türkiye’de Tiyatro Örneğinde Bir Araştırma” konusunda bir değerlendirme yapmıştır. İstek Serhan Erbek 2019 yılındaki Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı yüksek lisans tezinde “Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Siyasal Mitler” konusunu ele almıştır. Konumuzla bağlantılı bu çalışmaların çoğu Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı dışındaki bölümler tarafından ele alınmıştır. 1923-1938 yılları arasında ideolojik unsurların Türk tiyatrosuna yansımalarını politik tiyatro kuramı çerçevesinde ele alan herhangi bir çalışmanın olmaması tezin önemini daha da arttırmaktadır. Ayrıca bu çalışma, politik tiyatro kuramını ülkemiz koşullarına göre uyarlayarak dönemin ideolojik unsurları ile özgün bir biçimde buluşturan ilk incelemedir. Bu çalışma ile 1923-1938 yılları arasındaki tiyatroya ideolojik bakışın alandaki bir boşluğu doldurulacağı umulmaktadır.

1.BÖLÜM: TİYATRO KAVRAMI ve TİYATRONUN TOPLUMLARI HAREKETE GEÇİRME GÜCÜ

Dünya ve Türk tarihinde tiyatronun toplumları nasıl etkileyip yönlendirdiğini ifade etmeden önce tiyatro kavramına odaklanmamız gerekmektedir.

Bütün sanatlar içerisinde günlük yaşantımızın akışına en çok karışan sanat olan ve Yunancada "seyirlik yeri" anlamına gelen theatron'dan türetilmiş "tiyatro", bir öyküyü, sahanlık, düzlük alan anlamına gelen sahne olarak ayrılmış bir yerde, oyuncuların söz ve hareketleriyle canlandırma sanatıdır (Pignarre, 1991: 9; Boyacıoğlu, 2004: 206; Ümit, 2014: 48). İnsanlığın tarihine koşut bir mirasa sahip olan tiyatro, insanla doğrudan iletişim kurabildiği için çağlar boyunca insanı yansıtır, insanı değiştirir, insanı dönüştürür ve yaşanan olayları günü gününe takip eder (Buttanrı, 2010: 51; Demir, 2016: 148). Tiyatro, birbirinden farklı insanların, değişik algılamalarla, sonuçta aynı doğruya yöneldikleri sanatsal bir değişim yeridir ve toplumun yaşadıkları karşısında tutum alabildiği ölçüde var olabilmış bir alandır (Nutku, 1997: 11; Akyol, 2019: 1082). Tiyatro nedir? Ya onu ölümsüz yapan? Tiyatro, asla ölmediği için değil, sürekli yeniden doğduğu için ölümsüzdür (Nutku, 1997: 15-25). Doğa ile ilişkisinde büyücünün yönetiminde törensel gösteriye giren insanoğlu, güncel olayları yansıtan oyunlarda da homo ludens yani "oynayan insan"ı var etmiştir (Nutku, 1997: 16). Tiyatro bu tanımlardan farklı olarak aynı zamanda bir propaganda aracıdır. Homo ludens zaman içerisinde iktidarlarca da kullanılan bir propaganda aracına dönüşmüştür.

Seyirlik bir sanat olması ve bir anda yüzlerce alımlayıcıyı etkileyebilme gücüne sahip olmasından dolayı tiyatro sanatı, Antik Çağ'dan günümüze baskın düşünce sistemlerinin geniş zeminlere yaygınlaştırılmak istendiği durumlarda başvurulmuş bir kullanım olarak ciddi bir gizil görev üstlenmiş; sanat dalları arasında toplumsal yanı en ağır basan, insanların bir arada yaşamalarından kaynaklanan bireysel ve güncel siyasi sorunlar ve çatışmaları ele alan bir sanat dalı olarak kendini göstermiştir (Akgül, 2011: 974; Kocabay, 2012: 104; Temel, 2016: 1765). Bu tiyatronun toplumla iç içe oluşunun göstergelerinden birisidir. Tiyatro, güncelliğe uyum sağlayan bir sanattır.

Devletin tiyatro ile olan ilişkisi, devletin müdahil olma eğilimi ve tiyatronun muhalif doğasından kaynaklanan tartışmalara sahne olmaktadır (Çetinkaya İstikbal,

2017: vi). Tiyatro çok eski zamanlardan itibaren iktidar-muhalif ikilemi içerisinde gelgitler yaşamıştır. Goethe gibi sanatçılar iyinin, güzelin ve soylunun özerkliğini savunarak sanatın politikadan sıkıca ayrılmasına çalışsa da çıkar hesaplaşmaları adına harcanan bu sanatsal etkinlik, toplumun bilinçlenerek aydınlanmasını tehlike sayan anlayışlarca toplumsal yaşamın dışına itilmiş, çoğu zaman, önemli bir toplumsal işlev yerine getirmiş, bu nedenle de çeşitli baskılara karşı savaşmak zorunda kalmıştır (Akgül, 2011: 974; Kocabay, 2012: 104). Tiyatro çoğu zaman devletlerin propaganda araçları hâline dönüşmüş ve toplumların üzerinde tesir uyandırmak için kullanılmıştır. Tiyatro sanatı, hem Batı hem de Doğu toplumlarında tarihin çeşitli dönemlerinde belli siyasi görüşleri toplumsallaştırma amaçlı kullanılmış; tiyatronun gerek işlevinden, gerek doğasından kaynaklanan pek çok özelliği ve seyirciyle kurduğu bu dolaysız ilişki tiyatroya, devlet aygıtının en çok dikkatini çeken sanat dalı olma özelliğini kazandırmıştır (Tekerek ve Tekerek, 2008: 23; Belivermiş ve Eğribel, 2012: 35).

Eagleton çalışmasında tiyatronun toplumsal tarafını şu cümlelerle ifade etmiştir: *“Tiyatro doğası itibarıyla toplumsal olduğuna göre, adeta ortaya çıkışının toplumsal koşullarına ilişkin her tür kesin araştırmadan soyutlanarak, kendi başına incelenmek istenmektedir; “evrenselleştirilebilir”dir, çünkü toplumsal teminatını bizatihi kendi bünyesinde barındırır”* (Eagleton, 2009: 43). Dolayısıyla bir yerde tiyatro varsa orada toplumsallığın yansımaları görülmektedir. İktidarlar da bu toplumsal taraftan kendi çıkarları doğrultusunda yararlanmaktan çekinmemiştir.

Tiyatronun başlangıcı insanlığın başlangıcına kadar götürebilir. İlk insanların kendilerini anlatma adına taklitlere başvurması, mağara resimlerindeki kalıntılar bizi bu doğrultuda düşünmeye yöneltmektedir. Tiyatro, oyun sanatı, dinden de eskidir (Fuat, 2010: 9). Bu hususla ilgili düşüncesini Fuat çalışmasında şu şekilde yorumlar: *“Hayvanın derisini sırtına alıp hem av, hem avcı oluyor, başlıyor oynayarak anlatmaya. Bu tiyatronun başlangıcı, ama daha büyü, bilinmeyen güçlere inanmak, din yok ortada”* (Fuat, 2010: 14). Tiyatronun sembolü olarak bilinen ve tiyatro gizinin temeli olan maskeler ise ilkel tiyatrodan bile eskidir. Yunan, Mısır gibi antik medeniyetlerde tanrılar da kahramanlar da maskelidir. (Pignarre, 1991: 9; Fuat, 2010: 20-22) Avrupa’da Üst Paleolitik Çağ’dan (İ.Ö 40-10 bin yıl önce) kalma mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığı görülmektedir. Fransa’nın güneyindeki bir mağara duvarında bulunan erkek geyik kılığına girmiş,

maskeli büyücü resminin, en aşağı on bin yıl, belki de elli bin yıl önce çizilmiş olan bir resim olduğu söylenmektedir. Batı Afrika kabilelerinin bazılarında “abissa” adı verilen tören, ataların yaşamının, danslarının, giyimlerinin tarihsel bir yeniden canlandırılmasıdır (Pignarre, 1991: 10; Boyacıoğlu, 2004: 206; Fuat, 2010: 10). Kimi kuramcılara göre yağmur yağdırmak ya da avda başarılı olmak için yapılan törenler, danslar, kurallı oyunun ilk örneğidir; başka kuramlara göre ise tiyatronun kaynağı şamanist inançlardır (Boyacıoğlu, 2004: 206). Esasen küçük çocuğun "evcilik" oynaması ya da Avustralya yerlilerinin "canoe" dansı da bir tiyatro olayıdır (Fuat, 2010: 10). Bu ifadelerden yola çıkarak tiyatronun doğuşunu oldukça geçmişe götürmek mümkündür. Aristoteles *Poetika* kitabında tiyatroyu temelde tragedya ve komedyaya olmak üzere iki türe ayırmıştır. Tragedya, dithyrambos korosundan, komedyaya ise, phallos şarkılarından doğmuştur (Aristoteles, 1995: 19). Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (Aristoteles, 1995: 22). Komedyaya, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmektedir (Aristoteles, 1995: 14). Tragedyanın kuruluşu, yalın değil, karmaşık olmalıdır. Tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir (Aristoteles, 1995: 36). Komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, gülünç olanı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır (Aristoteles, 1995: 20). Aristoteles kitabında tragedyayı epos ile de karşılaştırır ve nihayetinde tragedyayı sanatın amacına ulaşmasında daha üstün görür. Tragedyanın zayıflamaya başlayışının ilk işareti, koronun budanması, sonra da yok olmasıdır (Pignarre, 1991: 25).

Tiyatroda “katarsis” kavramı Aristoteles’in *Poetika* adlı eserinde ilk kez karşımıza çıkar. Seyircilerin tutkularından arınmaları, insanın iç yaşamı için gerekli olan arınma anlamına gelen katarsis, duygusal dengeyi, adalet bilincini sağlayan bir kavramdır (Taner ve diğerleri, 1966: 56; Nutku, 1997: 51-53). Bu kavram aracılığı ile tiyatrodaki seyircide oluşturulmak istenen duygular yönlendirilebilir bir imkân sunduğundan yönetimlerce tiyatro bu amaca hizmet için kullanılmıştır. Bu durum da ister istemez politikanın tiyatronun içerisine sızmasına yol açmıştır. Antik Mısır’dan Ortadoğu’ya, 2500 yıl evvel tiyatronun kurumsallaştığı Antik Yunan uygarlıklarından Orta Çağ’a kadar sanat ile siyaset/iktidar, iç içe geçmiş hatta sanat, siyasetin/iktidarın denetimine girmiş ve ona hizmet etmiştir (Birkiye, 2007: 79; Akyol, 2019: 1082). Antik Yunan’da, her sitenin tiranlığı, düzenlenen Leneia ve Dionysos şenliklerinde yapılan yarışmaların

finansı, duyurulması, düzenlenmesi ve seyirciyle buluşması açısından yakından ilgilenmiş ve tiyatro oyuncularını Dionysos'a hizmet eden kişiler olarak görülerek askere alınmamış, elçilik gibi önemli işlerde görevlendirilmiştir (Tekerek ve Tekerek, 2008: 25; Fuat, 2010: 37). Tiyatronun en parlak dönemi olan Perikles Dönemi'nden başlayarak yurttaşların giriş ücretlerinin site devlet tarafından ödendiği kayda geçmiştir (Tekerek ve Tekerek, 2008: 25). Roma Dönemi'nde, festivallerin giderlerini karşılamak üzere devletten ödenek alan Aedil'ler profesyonel yöneticilerdir ve bu yöneticiler devlet gücünün gösterilmesi için askerlerden ve savaş tutsaklarından oluşan görkemli geçit alaylarını, tiyatro yapılarında halka sergilemişlerdir (Kaya, 2007: 243; Tekerek ve Tekerek, 2008: 25). Antik Yunan'da tiyatroya yüklenen işlev, tragedyanın katarsis kavramı ile daha iyi vatandaş, daha sağlıklı bir toplum oluşturmayla ilişkilendirilmiştir (Akyol, 2019: 1082-1083). Kilisenin ideolojik üstünlüğü ele geçirdiği Orta Çağ'ın henüz başlangıcında kilise tarafından bastırılması gereken heyecanları uyardığı, pagan kültürünün bir ürünü sayıldığı, ahlâka ve inançlara aykırı olduğu gerekçesiyle uzun bir dönem yasaklı hale gelmekle birlikte Orta Çağ'ın sonlarına doğru ise tiyatro, Hristiyanlığı yaymak ve pekiştirmek üzere bir eğitim aracı olarak araçsallaştırılmıştır (Kaya, 2007: 243). Sonrasında ise yeniden kiliselerin tiyatroya olan tutumu değişecek; tiyatro, en parlak dönemlerinde Kilise'yi hâlâ karşısında bulacak; din adamları, tiyatro oyunlarının sanat maskesi altında şeytanın -yani, ilkel paganizmin- geri geldiğini savunacaklardır (Pignarre, 1991: 12). Orta Çağ'da kilisenin denetimine giren tiyatro, Rönesans ve Reform'un ayak sesleriyle birlikte modern devletin kontrolüyle merkezileştirilerek ya sarayın-kralın ya da soylu ve zengin ailelerin koruyuculuğu altına girmiştir (Tekerek ve Tekerek, 2008: 26; Akyol, 2019: 1083). İngiltere ve Fransa'da monarşiler, saray eğlencelerine ve sarayda düzenlenen tiyatro oyunlarına ciddi miktarda kaynak aktarmaktan çekinmemiş hatta Fransa, saray tiyatrosu geleneğini oluşturmuş ve "Güneş Kral" olarak adlandırılan 14.Louis kimi zaman kendisi de saray tiyatrosu içerisindeki oyunlarda rol almıştır (Akyol, 2019: 1083). İlerleyen zamanlarda ise Fransız Devrimi'nde tiyatro, devrim düşüncesini yaymak için kullanılmış, bu amaçla büyük kitlesel gösterilere ve sokak tiyatrolarına yer verilmiştir (Kaya, 2007: 243). 18. ve 20. yüzyıllar arasındaki dönemde ise sanatın toplumsal amaçlar için kullanılan bir araç olma işlevselliği kaybolmaya başlamış, sanatın topluma faydalı olduğu düşüncesi, eleştirilerek reddedilmiştir. Sanatın bireyselleşmeye başladığı bu yüzyıllar, aynı zamanda sanatın siyasi dozunun arttığı, siyasal eserlerin fazlaca üretildiği devrimi

yapacak sınıfların da vazgeçilmez bir kültür ve eğlence aracı olduğu bir dönemdir. Sanat bir yandan özgürleşirken diğer yandan siyasallaşmakta, siyasete karşı bir siyaset gelişmektedir (Ortaylı, 1976: 223; Akyol, 2019: 1083). Bir toplumda geleneksel olandan uzaklaşmak, yepyeni değerlerle modern bir toplum yapısına geçmek isteyen akımlar, kendilerini tanıtmak, ilkelerini benimsetmek, karşı çıktıklarını karalamak için özellikle tiyatro sanatını bir araç olarak kullanmışlardır (Tuncay, 2007: 20). Bu yüzden “tiyatro doğası gereği her an normların dışına çıkabilme, eleştirebilme, değerlendirme yapabilme, yargılayabilme.” özelliklerinden uzaklaşarak pek çok sıkıntıya göğüs germek durumuyla karşı karşıya kalmıştır (Tuncay, 2007: 20; Tekerek ve Tekerek, 2008: 34). Tüm bu ifadeler tiyatronun çok eski zamanlardan günümüze belki de her dönemde politik müdahalelere maruz kaldığını göstermektedir.

1.1. Türk Edebiyatında Tiyatro Türü Ve Tiyatronun Toplumlara Harekete Geçirme Gücü

Türklerde de diğer topluluklara benzer biçimde tiyatronun ilk örneklerinin dinsel törenlerde, pandomim, dans, şiir, müzik öğelerinin yer alışıyla ilkel bir tiyatro olayı gerçekleşmiş olduğu söylenmektedir. Din adamı ve sihirbazlar aynı zamanda ilkel Türk topluluklarında ilk tiyatro yönetmeni, ilk baş oyuncu olarak sayılmaktadır (Fuat, 2010: 217). Türk oldukları düşünülen Akadlar ve Sümerler’in din adamları, tapınaklarda yaptıkları dinsel törenlerde, cenaze törenlerinde tanrıların yaşamlarını, çektikleri acıları anlatan monologlar, diyaloglar söylemişler; trajedi öğeleri taşıyan sahneler din adamlarınca oynanarak canlandırılmıştır. Yine Etiler’in bayramlarda tapınakların önünde, alanlarda dinsel törenler düzenledikleri, o arada savaş oyunları oynadıkları da bilinmektedir (Fuat, 2010: 218). Orta Asya’da göç etmeyen Türk kollarının dinsel inançlarına göre, tanrılara yaranmak için zaman zaman onları taklit ettikleri, öyküler anlattıkları ve bu öyküleri oynadıkları görülmüştür. Hatta gençlerin kımız içtikten sonra coşkun oyunlar oynamaları Dionysos törenlerine benzetilmiştir. Türkler destanlarını da zaman zaman canlandırmışlar, Hakan eski çağlarda soyunu kurtarmış olan demirciyi taklit ederek bir ateş yakmış, ateşte kızdırılan demir parçalarından birini örsün üstüne koyup çekiçe dövmüş; sonra herkes bu dövme hareketini tekrarlamıştır (Fuat, 2010: 219). Günümüze kadar ulaşan ve epik özellikler taşıyan en eski Türk piyesinin konusu Türklerin o zamanki harplerinden birinde kazandıkları zaferdir. Bir diğer eski eser ise

Türklerin Çin'e hücumları zamanından kalmadır. Mehmet Fuat eserinde bu vakayı Refik Ahmet Sevengil'in *Eski Türklerde Dram Sanatı* kitabından şu şekilde alıntılanmaktadır:

“Vakanın kahramanları üç kişidir. Bir Türk kahramanı harbe gidiyor, evde güzel karısı ile küçük çocuğunu bırakıyor. O gittikten sonra bir Çinli eve gelerek güzel Türk kadınıni elde etmeye çalışıyor. Kadın Çinliye karşı kendisini kahramanca koruyor. Çinli kazanamayacağını anlayınca kadına fenalık etmek için onu yüzünden yaralıyor; daha doğrusu Türk şairinin dediği gibi onun namusunu çalamayınca güzelliğini çalıyor. Harp meydanına doğru ilerlemekte olan Türk, bir aralık hamaylısını evde unuttuğunu hatırlamış, geri dönmüştür; muharebede muvaffak olabilmesi için onun mutlaka boynundan geçirilmiş olarak göğsünde asılı bulunması lazımdır; eve geldiği zaman güzel karısının uğradığı felaketi görüyor, öcünü alıyor ve facia kanlar içinde bitiyor” (Fuat, 2010: 220).

1116'da bir Selçuk Komedisi olan başka bir eserde de Bizans İmparatoru Komninos'un hikâyesi anlatılır. İmparator, Türklere savaş için Üsküdar'a gelmiştir. Ayaklarındaki rahatsızlığı sebebiyle savaşı iptal etmiştir. İmparator hastalığı sebebiyle yürüyemez durumdadır. Bu esnada Kılıçarslan bu durumdan faydalanarak Asya'da seferlerine devam etmektedir. Kılıçarslan Hristiyanlara karşı da yedi kez akınlarda bulunmuştur ancak karşı taraftan bir savaş hamlesi gelmemiştir. Bu durumun imparatorun hastalığından değil tembelliğinden olduğu düşünülmüş ve aktörler bu konuyla dalga geçerek onunla ilgili türlü maskaralıklar yapılmıştır. İmparatoru temsil eden adamı bir yatağa yatırmışlar, yatağı ortaya koyup eğlenmişler, bu oyunlar Türkleri şiddetle güldürmüştür. Bu oyunla ilgili notlar Bizans kaynaklarında anlatılmaktadır (Fuat, 2010: 221).

Türkler İslamiyet'le birlikte tiyatroya daha mesafeli durmak zorunda kalmışlardır. Tiyatro veya hikâye türünün yayılması ve toplumu değiştirmesi oldukça geç zamanları bulmuştur. Tanpınar, Müslüman dünyasının bu hususla ilgili tutumunu şu ifadelerle anlatır:

“O kadar arızalı olan, Moğol İstilası ve Ehl-i Salip seferleri ile âdeta ortadan bölünen, Mısır'ın Fatmiye devri gibi, mühim bir mezhep ayrılışını, Endülüs Rönesansını ve Osmanlı istilâ ve ihtişamını idrâk eden İslam tarihi bütün bu büyük hadiselerle rağmen içtimai bakımdan hemen hemen olduğu gibi kalmış, bir türlü burjuvazisi doğmamış ve Müslüman sarayı değişmemiştir” (Tanpınar, 1988: 31).

Bununla birlikte dinî unsurların da tiyatro ile ilgili az da olsa ilgileri bulunmuştur. Doğu ülkelerindeki Şebih yahut taziye denen geleneksel oyunlarda Kerbela olayı, Hazreti (Hz.) Ali'nin evladının şehit edilmesi vakası canlandırılmış, Mevlevilerin, Bektaşilerin dinsel törenlerinde tiyatro öğelerine rastlanmıştır (Ortaylı, 1976: 219; Fuat, 2010: 222). Aleviler arasında dinsel kaynaklarından koparak eğlence hâlinde devam eden oyunlar günümüzde de oynanmaktadır (Fuat, 2010: 222).

1.2.1. Geleneksel tiyatro

Osmanlı Dönemi'nde geleneksel tiyatro anlayışı ön plana çıkmaktadır. Metin And, Türk tiyatrosunu; köylü gösterim geleneği, halk gösterim geleneği, saray gösterim geleneği ve Batı gösterim geleneği şeklinde ele alırken bu tasnifi "köylü tiyatrosu" ve "halk tiyatrosu" olmak üzere iki ayrı grup hâlinde yapıp inceleme eğiliminde olanlar da vardır (Düzgün, 2000: 63; Ümit, 2014: 49). Bu dönemde Tanzimat Dönemi öncesi sıklıkla sergilenen geleneksel tiyatronun belirli çeşitleri; meddah, orta oyunu, kukla ve gölge oyunlarıdır ve bu türleri geleneksel Osmanlı tiyatrosu kendine özgü ve Osmanlı halklarının kendi kültürlerinden beslenerek oluşturmuştur (Belivermiş ve Eğribel, 2012: 37; Görgün, 2018: 290-291). XIX. yüzyıla kadar Osmanlı toplumunun geleneksel tiyatro faaliyetlerini oluşturan geleneksel Osmanlı tiyatrosu, yazılı bir metnin ve oynandığı özel kapalı bir mekânının olmayışı gibi yönleri ile Batı tiyatrosundan ayrılan, meydanlarda insanların ister oturarak ister ayakta seyrettikleri, seyirci katılımı ile değişen, oyuncuların yaratıcılığına, maharetine, nüktelerinin ve sözlerinin etkileyciliğine bağlı olarak çeşitlenen bir gösteridir (Belivermiş ve Eğribel, 2012: 37). Kökenleri tarih öncesi bolluk törenleri ve Anadolu'da söylenen halk hikâyelerine, masallarına ve samimiyet ve doğanın içtenlikle taklidine, dinsel törenlere dayanır (Şen, 1999: 23). Geleneksel Türk tiyatrosu, ibret dersi vermek amacı taşır, bireyden yana değil toplumdan yana tavır alarak toplumda var olan ahlâk dizgesini yeniden üretir (Temel, 2016: 1768). Geleneksel tiyatro her şeyden önce sahnesiz bir tiyatrodur ve yazılı bir metne dayanmaz (And, 2014: 12). Ayrıca kişilerin karakter niteliği olmayıp hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplere dayanır (And, 1992: 11). Şarkı, dans, söz oyunları geleneksel tiyatronun başlıca özellikleridir (And, 1970: 16). Hammer tarihi 1582'de III. Murat'ın düzenlediği bir sünnet düğününde müzikli bir oyun oynandığını yazmaktadır (Fuat, 2010: 224). Çağın koşulları gereği siyasal eleştiri yapılamamaktadır

ama ana-babalar ile çocuklar arasındaki kuşak çatışmaları; nişan, nikah ve evlilik düzeni konusundaki geleneklere tepki; çok eşli evlilikte kadın erkek ilişkileri; boşanma, sefahat, toplumsal sınıflar arasındaki yaşam farklılıkları, eğitim, esirlik, değer yargıları, tutkular, inançlar, Tanrı, kader, ruh, ahiret, fani dünya hurafelerini konu edinen oyunlar oynanmaktadır (Tuncay, 2007: 31). Örnek olarak Fransızca bir yapıtta verilen bilgiye göre on sekizinci yüzyılda I. Abdülhamid'in kızı Rabia Sultan'ın doğum şenlikleri yapılırken Sarayın haremde bir oyun oynanmıştır (Fuat, 2010: 225). Yine on altıncı yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın yaptırdığı bir sünnet düğününde, Atmeydanı'nda deriden karşılıklı kuleler yerleştirilmiş; toplar, tüfeklerle tam bir savaş sahnesi canlandırılmış ayrıca denizde de savaş oyunları düzenlenerek kadırgaların çarpışması sahnesinin gösterimi yapılmıştır (Fuat, 2010: 224).

Esnaf topluluklarının içinde birtakım seyirlik oyunları sergileyenler bulunduğu gibi seyirlik oyunları meslek hâline getirmiş kişilerin de “kol” adı verilen toplulukları vardır ve bu oyunlar saraya girmeden önce halk arasında yayılmış, benimsenmiş eğlence çeşitleridir (Düzgün, 2000: 68; Fuat, 2010: 227). Zaman zaman sarayda da oynatılan kol oyununa Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah ve gene sözlü bir oyun olan hokkabazlık gibi çeşitli oyun türlerinin karışımından doğmuş bir gelişimle II. Mahmut'un zamanından itibaren “ortaoyunu” denmeye başlanmıştır (Fuat, 2010: 228; And, 2014: 51). Fransız yazarlarının “komedi” olarak bahsettikleri kol oyunları, on beşinci, on altıncı, on yedinci yüzyıllarda eğlendirici bir meslek hâline gelmiş, kol oyunlarının yani ortaoyunu örneklerinin en revaçta olduğu dönemler, II. Mahmut, Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit saraylarında geçmiştir (Fuat, 2010: 224; Ümit, 2014: 56). “Meydan-ı sühan” yani söz meydanı olarak da bilinen ortaoyunu, perde arkasında deriden görüntülerle oynanan Karagöz'e karşılık, canlı oyuncularla oynanmış ve ona öncülük ve eşlik eden gösteriler, yaz aylarında halkın tercih ettiği mesire yerleri; kış aylarında hanlar, Osmanlı şenliklerinde, şenlik alanında belirlenmiş uygun yerlerde seyirci karşısına çıkmıştır (And, 2014: 50; Ümit, 2014: 51). Daha çok İstanbul ve çevresinde sergilenen ortaoyunu, yazın açık yerlerde, kışın kıraathane, hanlarda temsil edilerek Kukla, Karagöz, Meddah gibi kahvehane, konak vb. kapalı yerlerde, geçici olarak oluşturulan sahnelerde verilen temsiller, üç yönden seyredilebilmiş; açık havada, çayırılık alanlarda verilen Ortaoyunu gösterilerinde oyuncular dört yönden izlenebilmiştir (Düzgün, 2000: 65; Tuncay, 2007: 32). Bir özel

tiyatro niteliğinde olan ortaoyunu, XIX. yüzyılda oyuncuların konuşmalarında çokça yer verdikleri küfürler ve açık saçık sözcükler sebebiyle eleştirilmiş ve bazı yazarlar bu tür oyunların yasaklanmasını, bazıları da yazıya aktarılıp sansürden geçirilmesini istemişlerdir (Düzgün, 2000: 65; Ergün, 2010: 62). Ortaoyununda imparatorluk halkının bütün zümrelerinin temsilcilerini, onların değişik olaylar karşısındaki davranışlarını, zihniyetlerini, zevklerini, âdetlerini ve konuşma tarzlarını bulmak mümkündür (Akyüz, 1979: 34). Batı tiyatrosu etkisi ile Tanzimat sonrasında geleneksel tiyatromuz Batılı anlamdaki tiyatro ile kaynaşmış ve ortaoyunu sahnelerle taşınarak tuluat tiyatrosuna dönüşmüştür (Düzgün, 2000: 66; Ümit, 2014: 63).

Geleneksel Türk seyirlik oyunlarının birisi de Meddah'tır. Karnaval niteliği taşıyan ve halk hikâyeciliğinin olduğu kadar Türk tiyatrosunun da temellerinden birini oluşturan Meddah, yöntemleri bakımından Karagöz ve ortaoyununa çok yakınsa da bunların yalnızca bir güldürmece tiyatrosu olmasına karşın, meddah çok zengin kaynaklara dayanması, hikâye dağarcığının çeşitliliği, güldürmecenin yanı sıra çeşitli havayı, mizacı yansıtması bakımından onlardan ayrılmaktadır (And, 2014: 31; Ümit, 2014: 55). Meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratırken kişiyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilmiş, hikâyesini seyirciye göre seçerek onlara göre şekillendirmiş ve ondan aldığı tepkiye göre bitirmiştir (And, 2014: 32; Ümit, 2014: 59). Selçuklu saraylarında tek kişilik performansı ile kendisine yer bulan meddahlar, çoğu zaman okumuş, eğitim görmüş, edebiyat bilen kişilerdir (Ümit, 2014: 55-58). Meddahın seyirciyi etkilemesiyle ilgili And, kitabında şu cümleleri aktarır:

“Nitekim 1616 yılında Bursa’da şair Hayli Ahmed Çelebi kahvede Bedî ve Kasım hikâyesini anlatırken kahve halkı kendini hikâyeye öylesine kaptırmış ki, kimi Bedî’nin kimi Kasım’ın yanını tutmuş; her iki yan da, kendi kahramanının adı geçtikçe coşup bağırırlarmış ve bu coşkunluk anında Kasım’ı tutan Haylî Çelebi, karşı yandan olan Saçakçızade adlı bir başka hikâyeciyi kendisiyle alay ediyor diye bıçaklayarak öldürmüş” (And, 2014: 32).

Yazar, yine bu etkiyle ilgili olarak şu rivayeti anlatır: “*Bir Ebussuut fetvasından da öğrendiğimize göre, Hazreti Hamza’nın oğulları Kasım ile Bedî arasındaki çatışmada dinleyiciler ikiye ayrılıp, hikâyeye kendilerini öylesine kaptırırlar ki namaz vaktini bile unuturlar*” (And, 2014: 32).

Karı-koca geçimsizliği, kaynana-gelin ilişkisi, çok evlilikte ortak ya da kuma anlaşmazlığı, evde kalmış kız, ölüm, kente ve hacca gitmek vb. konuları ele alan, çoğu köken bakımından eski kutsal törenlere ve ritüellere dayanan köy seyirlik oyunları, daha çok köy çevrelerinde, yılın belirli günlerindeki bazı törenlerle düğünlerde ve genellikle kış aylarında düzenlenen sıra gecelerinde sergilenmiştir (Düzgün, 2000: 66; And, 2014: 16).

Türk seyirlik sanatları içerisinde yer alan ve Orta Asya kültürünün kalıntısı olan kukla, konuşmalarını ve ses taklitlerini tek bir sanatçının üzerine aldığı ve kişileri temsil eden bebeklerle oynatıldığı bir oyundur (Düzgün, 2000: 66; And, 2014: 26). Türkler gölge oyununu ve Karagöz'ü 16. yüzyılda tanımışken, kukla çok eskiden beri bilinmektedir. Selçuklular zamanında 13.yüzyılda Sultan Veled divanında yer alan ve sofi geleneğine uygun olarak yerle gök (çarh ve zemin) çadıra (hayma), insanlar da oyunculara, kuklalara (lu'betan) benzetilen dört dize bunu kanıtlar niteliktedir (And, 2014: 26-34). Çin'den Moğol'lara, oradan da Türkler eliyle Uzak Doğu'dan Batı'ya ulaşmış olduğu söylenen ve Mısır'dan 16. yüzyılda Türkiye'ye giren gölge oyununu kukladan ayırmak için hayal-i zili ifadesi kullanılmıştır (And, 2014: 33-34). Gölge oyununun Mısır'dan geldiğinin kanıtı olarak Arap tarihçisi Mehmed bin Ahmad bin İlyas-ül-Hanefi'nin *Bedâyi-üz-zuhûr fî vekayi-üd-dühûr* adlı Mısır tarihi kitabında yer alan gölge oyunu ile ilgili pasajlar gösterilmektedir. Bu oyunların ilk olarak ne zaman oynandığına dair de muhtelif kaynaklar vardır. Çin, Moğol ve Türk kökenli olduğuna dair rivayetlerin yanında Karagöz ve Hacivat'ın giyiminden hareketle Sümer ve Hititler'e ait kabartmalara bakılarak onlardan çıktığına dair olan düşünceye sahip olanlar da bulunmaktadır (Yalçın ve Aytaş, 2005: 168). Gölge oyunlarının temelinde taklit (kişileştirme), karşıtlıklardan yararlanma, dans, müzik, şarkı, şaklabanlık ve soytarılığın birbiriyle karıştırılması, doğaçlama olmaları, göstermecî tiyatro özelliğini taşımaları yer almaktadır. Karagöz gölge oyunu birçok yönden eleştirilmiştir. Meydan-ı Küşteri ya da Şeyh Küşteri Meydanı olarak da bilinen Karagöz perdesi, toplumsal ve siyasal eleştirisi, taşlama yönü, açık saçıklığı sebebiyle tarihi boyunca baş etmek zorunda kaldığı yasaklar ve sansürlere rağmen Saray'da da özel bir yeri olmuştur (And, 2014: 42; Ümit, 2014: 57). Siyasi ve sosyal hicivlerle kişi ayırt etmeden, farklı bakış açıları sunmakta ve bunu korkmadan, aksine şarkılarla ve türkülerle yapmakta olan bu oyunlar için bir tanık, Karagöz'ün hoşnutsuz kişilerin sözcüsü olduğu için

yasaklandığını, kimi yerlerde sınırlı olarak oynatıldığını söylerken bir başka tanık, Karagöz’de söyleşmelerin yer yer mizahlı, nükteli, yer yer fitneci, ortalığı karıştırıcı olduğunu, Sultana, vezirlere bile sataştığını belirtmiş hatta bu oyunlar Namık Kemal tarafından “sû-i edeb talimhâneleri”, “sû-i ahlâk mektebi” ve “bunca rezâletler mektebi” gibi ithamlarla suçlanmıştır (And, 2014: 43-44; Ümit, 2014: 61). Saltçı bir yönetim altındaki bir ülkede Karagöz sınırsız özgürlüğün temsilcisidir; bu, sansür tanımaz bir vodvilci, yasak tanımaz, söz dinlemez bir gazete olarak nitelendirilen Karagöz; siyasi ve sosyal taşlamalı ve bazen de müstehcen yetişkin oyunları, eğitim ve eğlence amaçlı çocuk oyunları, İslamî unsurlar taşıyan tasavvufî oyunlar ve sultanları hoş tutan saray oyunları ile farklı mekânlarda farklı seyircilere hitap edebilmiştir (And, 2014: 43; Ümit, 2014: 61). Uzun saçlı ve kadınsı hâlleri ile oyunlara çıkan köçekler ise toplumda hoş karşılanmamış ve bir görüşe göre Sultan Mahmut tarafından yasaklama getirildiğinden bu kişiler Mısır’a Mehmet Ali Paşa’nın yanına kaçmış, bir başka görüşe göre 1274 (1857) tarihli bir kanunla veya 1856’da irade-i seniye ile köçeklik tümüyle yasaklanmıştır (And, 2014: 30).

Başkent İstanbul’da varlığını sürdüren Karagöz, ortaoyunu, meddahlık, çengi ve köçeklik gibi halk tiyatrosu türlerinin halkı güldürmekten, eğlendirmekten başka hiçbir işe yaramadığı düşünülerek bir zaman bunların İstanbul’da oynanmasına yasak bile getirilmiş, modernleşme hareketiyle birlikte Tanzimat’a kadar süregelen geleneksel tiyatro, Batı tarzı tiyatro biçiminin aydınlar tarafından oluşturulmaya başlanmasıyla yok olmaya terk edilmiştir (Buttanrı, 2010: 52; Temel, 2016: 1765).

Geleneksel Türk tiyatrosu, İslamî çizgi etkisiyle hareket etmiş ve saraylarda düğün, sünnet vb. eğlencelerde oynanan tüm tiyatrolar, saltanatın övgüsünü yaparak güdümlü bir yönde hareket etmiştir. Saray dışında yapılan gösterilerde de topluma yön verme anlamında önemli işlevler yürüten ve toplumsal ahlâkın oluşturulmasına katkı sağlayan bu oyunlar, Saray tarafından desteklenmiştir. Özellikle esnaf teşkilâtının oluşturmuş olduğu Kol oyunları, toplumsal birlik ve dayanışmanın temelini sağlayan bir oluşum şeklinde karşımıza çıkmıştır. Zaman zaman bu güdümlü anlayışın dışına çıkan oyunlarla da karşılaşmıştır. Karagöz oyunlarının sert dili Saray dışında kendisini göstermiş, bu oyunlarda Saray’da bulunan yöneticiler hicvedilmiştir. Bu durumun Saray tarafından fark edilmesi sonucunda bu tür oyunlar yasaklanmıştır. Karagöz oyunları aynı zamanda ahlâkî sınırların dışına çıkması, müstehcen unsurları barındırması, küfürlü

bir üslûpta olmaları açısından eleştirilmiş ve sansür ile karşılaşmıştır. Köçekler de toplumun inançlarına ters yönde hareket ettikleri için baskı görmüş ve çoğu kaçmak zorunda kalmıştır. Özetle geleneksel Türk tiyatrosu zamanının yöneticilerine güdümlü yönde hizmet etmiş, bu yoldan çıkanlar cezalandırılmıştır.

1.2.2. Tanzimat dönemi

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma süreci, 18. yüzyılın başlarına kadar götürülebilirse de asıl önemli adımlar 18. yüzyılın sonlarında III. Selim ve 19. yüzyılın başlarında II. Mahmut'la atılmış, Tanzimat Fermanı'yla artık modernleşme ile birlikte fikrî anlamda bu serüven de başlamıştır (Pekman, 2002: 2; Özer, 2017: 571). Batılılaşma ile aynı doğrultuda başlangıca sahip olan modern Türk tiyatrosu; aydınların, sarayın desteğiyle var olan dolayısıyla Tanzimat'ın Batı eğilimli fikirlerinin yanında yer alarak bunların yansıtıcısı olmuş; toplumu eğitmek, onu yönlendirmek için faydalı ve birçok modernleşme yolunda üstün bir araç olarak görülmüş; bir mekteb-i edeb olarak yeni dönemi tanıtmaya görevini üstlenmiştir (Pekman, 2002: 8; Tuncay, 2007: 24-25; Belivermiş ve Eğribel, 2012: 36; Temel, 2016: 1766; Demir, 2017: 2; Görgün, 2018: 283). Tanzimat'la birlikte başlayan modernleşme hareketinin taşıyıcı lokomotiflerinden birisi olan tiyatro, bu yeni siyasetin gerektirdiği, getirdiği yaşam şeklini yeni kadrolara göstermede, neyin yapıp neyin yapılmaması gerektiğini oyunlardaki karşıt tipler ve durumlarla öğretmede en etkili yol olarak ortaya çıkmıştır (Belivermiş ve Eğribel, 2012: 40; Temel, 2016: 1765). Tiyatronun görevi, temelde batılılaşma ideolojisinin topluma aktarılması olurken özellikle sanat alanında eski-yeni karşıtlığı, Batılı-yerli (Doğulu) konumlandırmaları “yeni sanat paradigmasına” geçişe de zemin hazırlamıştır (Pekman, 2002: 31; Akgül, 2015: 161). Batılı anlamda tiyatro ve yazın alanının gelişmesiyle Tanzimat Devri'nde ilk çeviri ve uyarlamalar günyüzüne çıkmaya başlamıştır (Kavas, 2007: 5). Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı tarzı yani seyircili ve salonlu tiyatronun başlangıcı bu dönemde görülmeye başlamış, Batı kaynaklı ilk tiyatro yazıları 1841'de *Ceride-i Havadis*'te yer almış, Goldoni'nin *Şark Kumpanyası*'nda oynanan *Hacce'nin Telaşı* komedisi ile aynı gece oynanan *Odun Kılıç* adlı başka bir komedi, Türkçe sahneye konan ilk eserler olarak tarihe geçmiştir (Tanpınar, 1988: 279; Duman, 2015: 66; Görgün, 2018: 290). Anadolu'nun diğer bölgelerinde de rastlanan ancak İstanbul merkezli bir içerikle gelişmesini sürdüren meddahlık, karagöz ve ortaoyunu gibi

dramatik tezahürler, Tanzimat'tan sonra gelişen modern tiyatronun yaygınlaşması ile birlikte etkisini giderek azaltmış, Tanzimat'la memleketimize girmiş tek nev'i olan modern tiyatro; geleneksel tiyatro kavramına karşıt olan, tiyatroya alışılmışın dışında öz ve biçim ilkeleri getiren, bu ilkeleri kullanarak tiyatro sanatına yeni işlevler yükleyen bir yöneliş olarak ortaya çıkmıştır (Tanpınar, 1988: 278; Düzgün, 2000: 63; Temel, 2016: 1766).

Batı yalnızca bir coğrafya olarak değil altyapısında kapitalizmin, üstyapısında ise akıl ve aydınlanma düşüncesinin olduğu bir uygarlık projesi şeklinde algılansa da Batı dışı toplumların pek çoğunda görüldüğü gibi kendi iç dinamiklerinin evrimleşmesi sonucunda modernleşmesi mümkün olmayan Osmanlı toplumunda, Batılılaşma ancak dışsal bir taşıyıcı etkiyle mümkün hâle gelmiştir (Pekman, 2002: 7; Akyol, 2019: 1085). Türk modernleşmesinin Tanzimat Dönemi'ndeki taşıyıcısı konumunda yer alan “Yeni Osmanlılar” adıyla anılan aydınlar hareketi içerisinde önde gelen Şinasi, Dolmabahçe Tiyatrosu'nda oynamak için kaleme aldığı ilk Türkçe oyun olan *Şair Evlenmesi*'nde millî bir tiyatro arayışına girerek halk ananesinden yararlanmıştır (Tanpınar, 1988: 207; Pekman, 2002: 10; Buttanrı, 2010: 53). Şinasi'nin ardından, eğlence fikri ile birlikte dava tiyatrosunu savunan Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Mithat, Ahmet Vefik Paşa, Direktör Ali Bey, Ebuzziya Tevfik, Ali Suavi, Nabizade Nazım, Recaizade Mahmut Ekrem gibi dönemin başlıca aydın ve yazarları, bir yandan “ulus”, “vatan”, “özgürlük”, “fert”, “devrim”, “kamuoyu” gibi dönem için oldukça marjinal kavramları seslendirirken bir yandan da bu kavramları, toplum içindeki gerçekleşme biçimlerini eserleriyle göstererek ete kemiğe büründürmüşlerdir (Tanpınar, 1988: 377; Pekman, 2002: 12).

19.yüzyılın ilk yarısında Gisatinani (Jüstinyani) adlı bir Venedikli tarafından İstanbul'da Galatasaray civarında yapılan ilk tiyatro binasını (Fransız Tiyatrosu) Osmanlı idaresi desteklemiştir (Ahmet, 1934: 14; Duman, 2015: 66). Abdülmecit döneminde padişahın tiyatroya gitmesi Saray çevrelerinde pek hoş karşılanmayınca dedikoduların önüne geçilmesi için Dolmabahçe Sarayı yapılırken sarayın yanına Dolmabahçe Sarayı'nın silâhhanesinde Avrupalı mimarlara devlet eliyle 1859 yılında ilk tiyatro binası yaptırılmış, getirilen ecnebi sanatkârlar padişah ve saray mensupları için burada temsiller vermeye başlamışlardır (Ahmet, 1934: 16; Fuat, 2010: 234; Belivermiş ve Eğribel, 2012: 36). Bu durumu Tanpınar şu şekilde yorumlamıştır:

“Ölüm döşeğindeki karısını, hususî doktoru Spitzer’e ancak yüzü örtülü olarak gösterecek kadar efkârı umumiyetin tenkidinden çekinen genç hükümdarın, Dolmabahçe Sarayı’nın yanı başında küçük bir tiyatro yaptırmaktan çekinmediği, Avrupalı ustaların idaresi altında bir saray orkestrası kurduğu düşünülürse yeniliğe olan sevgisinin derecesi anlaşılır” (Tanpınar, 1988: 132).

Naum ve Gedik Paşa Tiyatroları Osmanlı’nın Batılı anlamda ilk tiyatro örnekleri sayılmış, 1860’da Hoca Naum, Ermeni artistlerinden bir kumpanya kurarak bu suretle tiyatro hareketi yerileştirmiş ve Türkçe temsilleri başlatmıştır (Tanpınar, 1988: 149; Yiğit, 2017: 208). İlk ulusal tiyatromuz sayılacak Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatrosu, özellikle Türk oyuncu ve yazarlarına kapılarını açmaya önem vererek 1869 yılında Türkçe piyesler temsiline başlamıştır (Ahmet, 1934: 21; And, 2014: 74). Bu dönemde devlet tarafından bu tiyatrolara destekler sağlanmış, Beyoğlu’ndaki başlıca tiyatrolardan Naum tiyatrosuna seyirci sıkıntısı çekmeye başladığı için devlet tarafından ihсанlar yapılmış, kendisine imtiyazlar verilmiş, Güllü Agop (Osmanlı Tiyatrosu), yeni yeni oluşmaya başlayan tiyatro izleyicisini kaybetmemek için Sadrazam Ali Paşa’nın da yardımı ile diğer tiyatrolara karşı İstanbul, Üsküdar ve Beyoğlu’nda Türkçe drama, tragedya, komedy ve vodvil oynama tekeline on yıl süreyle almıştır (Belivermiş ve Eğribel, 2012: 36; And, 2014: 85; Duman, 2015: 67). 1873 yılında bir gazetede Gedikpaşa Tiyatrosu’nun yeniden örgütlenerek Raşit Paşa (Suriye Valisi), 19. yüzyıl Osmanlı reformatörü tipik temsilcisi sayılan Kemal Bey (Namık Kemal), Halet Bey, Ali Bey, Nuri Bey ve Güllü Agop’tan oluşan bir kurulun çalışmalarına başladığını duyurmuş ancak sonrasında 1884 tarihinde Ahmet Mithat Efendi’nin bu tiyatroda oynanan *Çengi* ve *Çerkez Özdenleri* saraya jurnal edilmiş ve tiyatro bir gecede yiktirilmiştir (Ortaylı, 1976: 229; And, 2014: 95).

İlk tiyatro oyununun başladığı yer olan Beyoğlu, bu yıllarda çok karışık ve tehlikelidir. İstanbul yakasında, Gedikpaşa’da temsiller verilmeye başlandığı zaman kentin Beyoğlu yakasında oturanların geceleri tiyatroya ulaşmaları zor olmuş, dışarıda kumar yerlerinden çıkan kişiler aynı saatlerde tiyatrodan çıkan halka saldırmış, bunların paralarını çalmış, bıçaklama gibi çeşitli polis olayları yaşanmıştır (Tuncay, 2007: 27; And, 2014: 69-70). İçeride kimi kez sahnedeki dinsel bir durum ya da yorum üzerine gürültü yaşanmış ya da arkadaki seyircilerin görünüşüne engel olan kadınların şapkaları yüzünden bir tartışma çıkmış, polis işe karışmış, gürültü edenleri zorla çıkartmak istemiş, gösterim durmuş, tiyatro da geçici olarak kapatılmıştır (Tuncay, 2007: 27; And,

2014: 69-70). Bu olaylar sebebiyle Meclis-i Vâlâ-yi Ahkâm-ı Adliye beş bölümlük, 31 ve bir ek maddelik bir tüzük hazırlayarak seyirciler üzerinde baskı kurmaya çalışmış, seyircilerin bu tutumları kimilerince güncel yaşamda karşı çıkılamayan ya da yeterince karşı çıkılmadığı sanılan olaylara, kişilere, yaşam biçimine karşı bir tür protesto olarak da değerlendirilmiştir (Tuncay, 2007: 34; And, 2014: 70).

Tanzimat'la birlikte başlayan sosyo-kültürel hayatımızdaki birtakım değişimler, hürriyet, eşitlik vb. pek çok yeni kavramı da günlük yaşamımıza sokmuş, dönemin önde gelen sanatçıları hem toplumsal bilincin oluşturulması hem de iktidarın zorlanması için seslerini gazete, dergi, şiir, roman gibi yazı alanlarında duyururken tiyatroyu da önemli bir araç, hatta bir anlamda silah gibi kullanmaya başlamış, tezli ve tarihî oyunlar ön plana çıkmış, bu dönemde Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* ve *Celalettin Harzemşah*, Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Tarık yahut Endülü's Fethi* ve *Yadigar-ı Harb*, Ahmet Midhat Efendi'nin *Fürs-i Kadimde Bir Facia yahut Siyavuş* adlı oyunları, Meşrutiyet döneminde ise Musahipzade Celâl'in *Köprülüler* ve *Demirbaş Şarl* gibi oyunları bu türde yazılmıştır (Pekman, 2002: 31; Belivermiş ve Eğribel, 2012: 38; Temel, 2016: 1771). Tiyatro oyunlarında, belli toplum kesitleri, kazandırılmak istenen yeni özellikleri ile gündelik yaşam içindeki hâl ve hareketleri gösterilerek halka tanıtılmaya çalışılmış, geleneksel toplum kimliğinden farklı kadın, aile ve aydın tipleri tiyatro sayesinde toplumsallaştırılma çabası içerisine girilmiştir (Belivermiş ve Eğribel, 2012: 40). Diğer taraftan tam ters bir anlayışla 1859'da İstanbul Tiyatrosu yönetmeliğine ek 4 Ramazan 1276 tarihli belgede kadınların tiyatroya alınmaları yasaklanmış, Ortaoyunu ve Karagöz gösterilerinde sergilenen en açık sahneler çocuklara izletilmiştir (And, 2014: 72).

Toplumun pek çok kurumu için köklü bir değişimi zorunlu kılan modernleşme süreci tiyatromuzda da gelenekle olan bağı kopararak zayıf bir zemin üzerine yeni bir tiyatro inşa etmiş, Türk Tiyatrosu öncesizleştirilerek yazarlarımız Batı'ya, özellikle de Fransa'ya duydukları hayranlık nedeniyle yerli kültüre yabancılaşmış, Türk tiyatrosunun Tanzimat Dönemi'nden bu yana belki de en temel sorunu, Batı tiyatrosunun ve Batı düşüncesinin koşulsuz egemenliği altına girmesi, böylece kendini bir iktidara dönüştürmesi olarak özetlenmiştir (Pekman, 2002: 35; Buttanrı, 2010: 53; Temel, 2016: 1766-1767).

1.2.3. II.Abdülhamit dönemi (1876-1908)

II.Abdülhamit Dönemi tiyatro açısından sansürün yaygınlaştığı ve oyun metinlerinin kontrol altına alındığı bir dönem olmuştur. Meclis-i Mebusan'ın açıldığı 1877'den II. Meşrutiyet'in ilânına kadar geçen 31 yıllık İstibdat Dönemi'nde, Tanzimat devrinin bireyi yetiştirme, topluma düzen verme, siyaset ve idareye kontrol getirme amacı güden, az çok ihtilâlcî ve monarşiye karşı olan tiyatrosu, II. Abdülhamit'in büsbütün ağırlaştırdığı sansür yüzünden susunca bu tiyatronun yerini, idareye, saraya ve sosyal konulara eleştirici gözle bakmaktan çok uzak bir melodramlar repertuarı almış, sıkıdenetim altında tiyatro etkinliği ve gelişimi durmuş, oyun yazarları oyun yazamaz olmuşlardır (Akı, 1968: 9; Tuncay, 2007: 27; And, 2014: 67). Osmanlı'da, sansür denildiğinde akla gelen isim olan II. Abdülhamit döneminde padişahın her türlü özgürlüğü kısıtlayan uygulamaları, sansürün baskısındaki tiyatroyu da etkilemiş, tiyatroya getirilen bazı yasaklamalar nedeniyle tiyatro tür bakımından çeşitlilik göstermesine rağmen konu bakımından kısır kalmıştır (Buttanrı, 2010: 53; Kocabay, 2012: 106; Gürbüz, 2018: 188). Bir tiyatro aşığı olarak tanınan Abdülmecit'in erken ölümü, geleneksel sanatlara düşkünlüğüyle tanınan¹ Abdülaziz'in tahttan indirilmesi ve ardından intihar etmesi, V.Murat'ın iki ay dayanılabilen dengesiz davranışları sonunda hal edilmesi, II.Abdülhamit'in tahta çıkarılmasını getiren olaylar, kamuoyunda uzun süren tepkiler ve tedirginlikler yaratmıştır (Tuncay, 2007: 25). Abdülhamit'in tahta geçişinden kısa bir süre sonra başlattığı baskı düzeni, özellikle aydın kesim üzerinde bir karabasan etkisi bırakmış ve Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinden elde edilen evraklar neticesinde II. Abdülhamit dönemi sansüründe muzır (zararlı) olarak değerlendirilen eserlerin başında piyeslerin geldiği görülmüştür (Tuncay, 2007: 25; Gürbüz, 2018: 187). O dönemde Avrupa'da etkisini göstermiş düşünce akımlarının piyesler aracılığı ile Osmanlı Devleti'ne yansımaları bu değerlendirmenin yapılmasına sebebiyet vermiştir.

Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı oyunundan sonraki süreçte Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kapatılması örneğinde olduğu gibi zaman zaman özellikle Jön Türk muhalefeti kontrol altında bulundurmak için tiyatrodaki sansür ve denetim uygulamaları artırılmış, Avrupa'nın en önemli oyunlarında siyasî bir isyan teşviki görülmüş, çeviri ve

¹"Abdülaziz yanan Dolmabahçe Sarayı tiyatrosunun yerine yenisini yaptırmamış olmakla beraber, saray bahçelerinde ve sarayın herhangi bir salonunda portatif olarak kurdurduğu sahnelerde Türk sanatçılarından, çoğu müzikli pandomimalar olan dramatik temsilleri izlemekten her zaman zevk almıştır" (Keskin, 2006: 28).

adaptasyonlarda Fransız tiyatrosu ağırlık kazanıp zamanla bu faaliyetlere politik söylem de karışınca tiyatro II. Abdülhamit rejimi tarafından yasaklanmıştır (Belivermiş ve Eğribel, 2012: 37; Yiğit, 2017: 208; Gürbüz, 2018: 188). *Vatan yahut Silistre* oyunundan sonra Gedikpaşa Tiyatrosu, Ahmet Mithat Efendi'nin Çerkez soylularının kahramanlıklarını anlattığı *Özdenler* adlı oyunun ardından jurnalciler tarafından Çerkezlerin bağımsızlığını isteyen propaganda öğeleri bulunduğu söylenerek Saray'a rapor edilmiş ve Saray'dan verilen bir emirle bir gecede yıktırılmıştır (Tuncay, 2007: 32; Fuat, 2010: 237). Sonrasında ise Türkçe oyun yazma işi büyük ölçüde engellenmiştir (Tuncay, 2007: 32). Tüm bu alınan radikal kararlar, tiyatronun çok güçlü bir propaganda aracı olarak görüldüğünün göstergesidir.

Oynanacak oyunların metinleri 1881 yılında Matbaalar İdaresi ve Te'lif ve Tercüme Cemiyeti'nin birleştirilmesiyle teşkil edilen Encümen-i Teftiş ve Muayene gibi RTÜK görevine benzer bir görev yürüten kurumlarca önceden denetimden geçirilmiş, her temsilde bir sansör² ve bir denetim görevlisi hazır bulunmuş, bu sıkıdenetim, İstanbul'a turneye gelen yabancı topluluklara bile uygulanmıştır (Tuncay, 2007: 28; Gürbüz, 2018: 188-194). Sansür, dönemin yazarlarına kolay yoldan ün katarken edebiyatçılar jurnaller yüzünden hem yarar hem de zarar görmüşlerdir (Gürbüz, 2018: 194). Örnek olarak Münif Paşa jurnaller sebebiyle eserlerini bastıramamış diğer taraftan başlıca niteliği "iyilerin iyiliklerinin karşılığını görmesi, kötülerin cezalandırılması" olan ve melodramlar yazan Mınakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası'nın oynadığı melodramlara İstibdat'ın en baskılı yıllarında bile dokunulmamıştır (And, 2014: 73; Gürbüz, 2018: 193). Ahlâka, İslamî ve ulusal geleneklere aykırı olmak yeterli bir yasaklama nedeni sayılmış, gözden kaçmış ya da kaçırılmış olan bir yapıtın oynanması durumunda hemen jurnal edilmiş, basılmış oyunlardan sakıncalı görülenler yok edilmiştir (Tuncay, 2007: 28). Tiyatro oyunlarını sansür etme yetkisi Matbuat Kalemi'nden Şehremaneti'ne; Zaptiye Nezareti'nden Maarif-i Umumiye Nezareti'ne; oradan Encümen-i Teftiş ve Muayene adlı kurula geçip durmuş, özgürlük adına mücadele ettiği düşünülen edebiyatçıların bile jurnallerle kendi arkadaşlarını Abdülhamit'e jurnal ettiği görülmüş, örnek olarak hürriyet-perver bir şair olarak bilinen Abdülhak Hâmid, *Esrar'-ı Harem* adlı bir oyun hakkında jurnal vermiştir (Tuncay,

²Neşriyatın denetim merkezi olan bu kurumunda resmî olarak çalışan ve her türlü neşriyatın denetimini yapmakla sorumlu olan kişiye sansör denilmektedir (Gürbüz, 2018: 188).

2007: 28; Gürbüz, 2018: 192). Tuncay eserinde bu tür yasaklamalardan birisini şu şekilde aktarır:

“Bu tür yasaklamaların ilginç örneklerinden biri İstanbul şehremini Rıdvan Paşa’nın İstanbul’daki Tiyatro Yasağı’dır. Rıdvan Paşa, sonraları ünlü bir tiyatrocı olacak oğlu Reşat Rıdvan’ın tiyatro hevesini kırmak, onu tiyatrolardan uzak tutabilmek amacıyla 1890’dan öldürüldüğü 1906 yılına kadar hırsını İstanbul’da temsiller veren topluluklardan ve oyuncularından almış; türlü engellemeler ve güçlük çıkarmaların yanında, son yıllarında İstanbul’da Belediye sınırları içindeki tüm tiyatroları yasaklamış; tiyatrocuları İstanbul dışında çalışmaya mecbur edebilmiştir” (Tuncay, 2007: 26).

Dönemin baskıları doğrultusunda bir babanın oğlunu tiyatrodan uzak tutmak için İstanbul’daki tüm tiyatroları yasaklatacak hâle gelmesi II.Abdülhamit Dönemi’nin sansür politikasını gözler önüne sermektedir.

1.2.4. Meşrutiyet dönemi (1908-1920)

II.Abdülhamit Dönemi’nin ardından yaşanan Meşrutiyet Dönemi’ndeki tiyatro faaliyetleri, II.Abdülhamit Dönemi’nin baskı ve sansürlerinin azaldığı bir dönemdir. Meşrutiyet Dönemi’nin en belirgin özellikleri, halkın, özellikle aydınların düşüncelerini daha rahat ifade edebilme ortamına kavuşması, düşüncelerin daha serbest ifade edilmesi, sanat ve halk için hür bir ortamın doğmasıdır (Şengül, 2009: 1942; Özmen, 2015: 418). İkinci Meşrutiyet Dönemi’nin elitleri ve 1908 Devrimi’nde etkin olan toplumsal ve siyasal aktörler tiyatronun okuryazar olan ya da olmayan kitlelere ulaşma özelliğinin farkında olarak tiyatroyu kendi düşüncelerini kitlelere iletmekte etkin bir araç olarak sıklıkla kullanmışlardır (Seçkin, 2008: 266). İkinci Meşrutiyet Dönemi’nde tiyatro bir sosyal organizasyon, bir temsiliyet ve iletişim aracı olarak kamusal alanın ana bileşenlerinden biri olarak ortaya çıkmış, kamuoyunun biçimlenmesi noktasında etkin bir araç olarak kullanılmış, tiyatroda yakın tarihin konularına değinilerek II. Abdülhamit Dönemi’ni anlatan İstibdat Dönemi’nin baskıcı yapısı, Meşrutiyet’in getirdiği yenilikler ve özgürlükler konu olarak ele alınmıştır (Ortaylı, 1976: 229-230; Şengül, 2009: 1949; Özmen, 2015: 418; Temel, 2016: 1771). II. Meşrutiyet’in ilânı ile özgürlük rüzgârlarının yeniden esmeye başlamasıyla tiyatro kamusal bir mekân olarak kitlelerin seferber edilmesinde anahtar rolü oynamış, bu dönemde birçok insan düşüncelerini anlatabilmek için tiyatroya müracaat etmiş, bir belgesel uğraş ve siyasal tiyatro gibi

günlük olaylar (31 Mart Vakası, Trablus ve Balkan Savaşı vb.) sığağı sığağına sahneye çıkarılmıştır (Şengül, 2002: 51; Kocabay, 2012: 106; And, 2014: 116; Temel, 2016: 1771). Tiyatro edebiyatımız açısından oldukça verimsiz olan Servet-i Fünûn Dönemi'nin yazarları, Meşrutiyet'ten önceki koşulların tiyatroya uygun olmaması bakımından ve yalnız okunmak amacıyla tiyatro yapıtları yazmak istemediklerinden Meşrutiyet'e kadar bu alanda yapıt vermemişlerdir (Şengül, 2009: 1941; And, 2014: 134). Tanzimat tiyatrosunun, kaybolmuş zamanı geri getirme amacı taşıyan 1908'den sonraki rönesansı uzun sürmemiş, istibdattan kurtulan devir kendi heyecanına dönerek kendi düşünce, eğilim ve zevklerine cevap verecek yönleri aramıştır (Akı, 1968: 9-10). Bu dönemde kaleme alınan eserlerin çoğu -özellikle Tanzimat Dönemi ve Meşrutiyet Dönemi'nde yazılan tiyatroların birçoğu oynanmak için değil, okunmak için kaleme alındığından- tiyatro yapıtı olarak kusurlu sayılmış, bununla beraber o devre ait olayların duygusal anlamda birer belgesi olarak büyük önem taşımışlardır (Şengül, 2009: 1934; Akı, 1968: 9-10).

İstibdat Devri'nin sona ermesiyle tiyatrolar açılmış, halk hürriyetin ilânı karşısında coşkunluğunu, sevincini belirtme alanlarından birini tiyatroda bulmuş olsa da 1909'da Meclis-i Mebusan'a otuz yedi maddelik bir Matbuat Kanunu Tasarısı getirilerek Osmanlı Hükümeti matbuat üzerinde tam bir kontrol sağlama hakkına sahip olmuştur (And, 2014: 115; Kalemli, 2018: 510). Bu tasarı, Osmanlı Devleti tarafından Birinci Dünya Savaşı sürecinde yürürlüğe konularak 2 Ağustos 1914'te Almanya ile ittifak antlaşması imzalandığı gün, seferberlik ilân edilmiş ve sansür kararı alınmıştır (Kalemli, 2018: 509). Tiyatroya düşkünlük salgın gibi yayılsa da Birinci Dünya Savaşı yıllarında uygulanan sansür, resmi ve hususi haberleşmeyi, matbaa ve matbuat faaliyetlerini, sinema ve tiyatro gösterimini ve hatta ulaştırmanın denetlenmesi gibi bütün unsurları kapsamış; Enver Paşa imzasıyla seferberliğin ilânının ardından Harbiye Nezaretinin emriyle ülkedeki tüm haberleşme ve basın sansür edilmiş; değişik mevkilerde sansür merkezleri kurulmuştur (And, 2014: 115; Kalemli, 2018: 511-514). 1917 yılının ikinci yarısından itibaren kısmi bazı konularda yumuşatılmaya başlanılan siyasî sansür, 1918 yılı yaz aylarından itibaren de kontrollü bir şekilde yine gevşetilmiştir. Nihayetinde de 9 Haziran 1918 tarihinde siyasî sansürün kaldırıldığı duyurulmuştur (Kalemli, 2018: 536).

Tüm bu dönemsel incelemeler Osmanlı Devleti'nin içerisinde çoğu zaman tiyatro üzerinde sansür uygulandığını göstermiştir. Zaman zaman Saray'ın içerisinde bile kendisine kontrollü biçimde yer bulan tiyatro zaman zaman ise tiyatro binalarının yıkılması, yazarların sürgün edilmesi boyutunda sansürle karşılaşmıştır. Osmanlı Devleti'ndeki tiyatro faaliyetleri Tanzimat Dönemi'ne kadar geleneksel tiyatro türünde olmuş; Tanzimat'tan sonra ise modern tiyatro faaliyetleri başlamıştır. İki tiyatro türü de sansürden ve güdümlü bir yönlendirmeden çoğu dönem etkilenmiştir.



2.BÖLÜM: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ EDEBİYATI

Mustafa Kemal Atatürk (1923-1938) ve İsmet İnönü'nün (1938-1950) cumhurbaşkanlığı yaptığı Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP'nin) 27 yıllık kesintisiz iktidar yıllarını kapsayan ve “Erken Cumhuriyet Dönemi” olarak adlandırılan dönemde oluşturulan yeni düzen, eski düzenin toplum üzerinde uyguladığından farklı bir biyo-iktidara geçiş yapmış ve bu dönemde tiyatro da kültürel gelişimin önemli basamaklarından birisi olmuştur (Akgül, 2012: 76; Yıldırım, 2017: 244; Lüleci, 2018: 223). Bu topraklara daha önce Tanzimat’la birlikte giren Batılı sanat ve kültür biçimleri (roman ve tiyatro) Cumhuriyet’in sanat ve kültür politikası haline gelmiştir (Akgül, 2015: 161). Tanzimat Dönemi ve Meşrutiyet Dönemi’nin ortak özelliği olan tiyatronun eğitici yönünün ön plana çıkarılması, Cumhuriyet Dönemi’nde de devam etmiş, millî bir tiyatro kurumu idealiyle ulus-devlet sürecinde millî bir kimlik ve ideal toplum anlayışına uygun makbul bir vatandaş oluşturmak için özel bir misyonla tiyatro türüne odaklanılmıştır (İlyas, 2016: 165; Demir, 2017: 1-2; Akyol, 2019: 1086). Batılı insana ulaşma çabasına giren toplumumuz sanatta da aynı yolu izlemiş; dönemin aydınları, yazarları, edebiyatçıları iktidarla kurdukları yakın ilişki nedeniyle edebî alanı Cumhuriyet’in kültürel politikalarının gerçekleşmesi için bir saha olarak görmüş ve bu amaçla kullanmışlardır (Ünlü, 2007: 39; Demir, 2017: 1). Tanzimat yazarlarının tiyatroyu propaganda kürsüsü olarak görmesinin ardından dönem tiyatrosu toplumsal dönüşüm için bir araca dönüşmüş, Cumhuriyet devrimi, yeni bir vatan ve toplum ile aynı zamanda bu topluma yeni bir kimlik kazandırarak bir ulus yaratma projesi ile ortaya çıkmıştır (Yurt ve Coşkun, 2016a: 328; Akyol, 2019: 1087). Cumhuriyet Dönemi’nin ilk yıllarında oyun yazarları, daha çok Türk tarihine ve efsanelerine yönelerek ulusçuluğu aşıl原因an düşünceler üzerinde durmuşlar; toplumsal sorunları, değer yargılarının değişmesini ve ruhsal çelişkileri vermeye çalışmışlardır (Önertoy, 2001c: 167). Cumhuriyet ile başlayan çağdaş bir ülke ve modern bir ulus var etme ilkesi doğrultusunda Erken Cumhuriyet Dönemi’nde, siyasal iktidar, en temelde sanat alanındaki ilerlemeyi bir eğitim, kültür ve uygarlık göstergesi olarak görmüş; Kemalist ideoloji anlayışının sanat alanında belki de en fazla karşılık gördüğü disiplin, tiyatro sanatı olmuştur (Erol, 2012: 1202; Özer, 2017: 575; Lüleci, 2018: 225).

Tiyatro bu dönemde de eski dönemlerde karşılaşmış olduğu bazı ikilemler içerisinde kalmıştır. Günümüzde birçok ülkede devlet yardımı gerçekleşmeden çeşitli

sanat kollarında yurt ölçüsünde etkili olma, tiyatroyu halka ulaştırma ve yayma olanağı bulunmadığından Orta Çağ'dan günümüze sanatçı, bağımsızlığından ödün vermeden geçimini sağlayamama ya da yaşam koşullarından taviz vermeden yaratıcı olamama ikilemiyle yüz yüzedir (Tuncel, 1976: 16; Çimen, 2007: 23). Sanat, özellikle izleyicisi ve alıcısı üzerinde en çok etki yapan tiyatro söz konusu olunca, devletin topluma yön ve düzen vermek istemesi, sanatı kendi aklınca, kendi bildiği gibi güdümlü duruma getirmesi, ülkedeki yeni politikanın oturtulması için normal karşılanmış, devletlerin kurulu düzenleri, yasaları, kararnameleriyle tiyatroyu baskı altına alınmaya çalışılmıştır (Tuncel, 1976: 16; Alkan, 2008: 50). Atatürk de bu konuda gerekliliğine inandığı dil, tarih, güzel sanatlar gibi alanlardan bir milleti millet yapan ve kültürü oluşturan en önemli unsurlardan yararlanma yoluna gitmiştir (Aksoy, 2018: 423). Atatürk'ün bu tutumu, bir yandan tiyatro sanatını geliştirmiş; tiyatro, devrin tarihî görüşünün halka benimsetilmesinde bir vasıta olarak kullanılmış; diğer bir yandan ise Althusser'in belirttiği gibi “devlet ideolojisinin tiyatro sanatı üzerinden halka yayılması”na sebebiyet vermiş; devlet, sanata karşı kendisini sorumlu hissederek zaman zaman tiyatroya yasaklar ve engellemeler de koymuştur (Tuncel, 1976: 16; Buttanrı, 2002: 25; Özer, 2017: 576). Tıpkı sinemaların polisler tarafından kontrol edilip haklarında rapor hazırlanması gibi tiyatro üzerinde de denetlemeler yapılmış, şehir tiyatrolarına yasaklar, özel tiyatrolara kapatma cezaları getirilmiştir (Alkan, 2008: 50; Lüleci, 2018: 236). Cumhuriyet Dönemi'nde sansür uygulama yetkisi Matbuat Umum Müdürlüğüne verilmiş, bu dönemde bazı filmler, piyesler sıkı bir kontrole tabi tutulmuştur (Aldağ, 2006: 6). Cumhuriyet'in ilânından Mustafa Kemal'in ölümüne kadar geçen süreç incelendiğinde devletin sanata müdahalesine “Devletin sanatı olmaz” şeklinde itiraz edenler olmuştur (Birkiye, 2007: 100; Özer, 2017: 576). Bu kişilerce devlet tarafından yapılan müdahalelere sanatın toplumun kültür hayatı içinde vazgeçilmez bir unsur olarak algılanmaması, sanat dallarının Batı kaynaklı olması ve bizim millî kültürümüz, örf, adet ve geleneklerimizle örtüşmemesi, devletin sanata destek vermesinin, sanat ve sanatçı üzerinde bir baskı unsuru yaratacağını ve bunun sanatın özgür yaratma prensibiyle ters düşmesi gerekçeleriyle eleştiriler getirilmiştir (Birkiye, 2007: 98; Özer, 2017: 576). Tüm bu eleştirilere rağmen Atatürk, toplumda ortak bir algı oluşturmak ve kültürel bir bellek inşa etmek için millî kültürün oluşturulmasında konsensüs sağlamak ve Türkiye'nin millî kültürünü oluşturmak yolunda profesyonel tiyatronun rolüne de büyük önem vererek onun gelişimi için önlemler almıştır (Akgül, 2015: 160; Aksoy,

2018: 430). Tiyatronun yanı sıra heykel, resim, sinema ve müzik gibi sanat dalları da bir ideolojik aygıt olarak Kemalizm'in yaşatılmasında önemli birer araç olarak kullanılmışlardır (İlyas, 2016: 120). Cumhuriyet Dönemi'nde, şapka giymeyenin giyeni, dans etmeyeninin edeni kınadığı, toplumun kendi düşüncelerinde ikiliğe düştüğü bir ortamda yaşanan olumsuzlukların farkında olan Atatürk, Milli Mücadele'nin başlangıç yıllarında, eğitim meselelerinin köklü reformlarla düzeltilmesi gerektiğine inanmış, tiyatroyu lüks eğlence türü olarak gören Osmanlı'nın aksine toplumun geneline yayarak yeni millet bilincini benimsetmek amacıyla etkin bir şekilde kullanmış, sık sık piyes izlemeye gitmiş, sürekli edebiyatçılarla münasebetleri olmuş onlarla görüş alışverişinde bulunmuştur (Akı, 1968: 55; Yurt, 2014: 434; Aksoy, 2018: 417). İnsanı en çok konu alan edebî eserlerden biri olan tiyatro, kültürün yayılması, düşünce ve fikirlerin paylaşılması, ideolojilerin, yeni rejimlerin benimsenmesi hususunda Atatürk tarafından sadece ülke içinde değil kültürler arasında da bir iletişim aracı olarak görülmüş, Atatürk, bu hususla ilgili yazarlara oyun ısmarlamış ve konular önermiştir (Buttanrı, 2002: 32; Koç, 2012: 50). Örnek olarak Münir Hayri Egeli (1934) Atatürk'ün talebiyle Türkiye'yi ziyaret edecek olan İran Şahı Rıza Pehlevi şerefine ilk Türk operası olan *Özsoy* operasını bir ay gibi kısa bir sürede yazmıştır (Yurt, 2014: 433). Oyun yazarlarının dönemin ünlü şairleri veya romancıları olması, onların Atatürk'ün yanında yer almalarına ve aynı zamanda Atatürk'ün ilke ve inkılâplarını hayata geçiren ideologlar olmalarına neden olmuş, Yaşar Nabi, Atatürk devrimlerine hizmet etmeyen sanatçıları vatana ihanetle suçlamıştır (Dönmez, 2011: 52; Temel, 2016: 1773). Cumhuriyet Dönemi'nde Batılılaşma, Tanzimat Dönemi'nde olduğu gibi bir siyaset şekli değil, topluma yeni bir kimlik verme çabası olmuştur (Belivermiş ve Eğribel, 2012: 43). Millî Mücadele sürecinde Mustafa Kemal Paşa, Anadolu hareketini gerek kültürel gerekse İslamî bir düzlem içerisinde ele alıp özellikle Hint Müslümanlarının desteğini sağlamaya yönelik tutum ve strateji içerisine girmiştir (İlyas, 2016: 116-117). Dinsizlikle özdeşirilen bir kavram olan laikliğin topluma iyi anlatılamaması, Kemalizm'in toplum nezdinde somutlaşmasına sekte vurmuş, Atatürk'ün insanüstü bir varlık olarak tasavvur edilerek temsil edilmesi "ölümsüz politik beden algısı"nın çeşitli imgeler yoluyla yaratılmasına hizmet etmiş, Cumhuriyet rejiminin dayanağını teşkil eden halkın egemenliği ve millî irade ülküleri iradenin tek bir figürde cisimleşmesinin uzlaşmaz karşıtlığı sorgulanmıştır (Firidinoğlu, 2010: 90-91). Tiyatroya tüm olumsuz durumlara rağmen Cumhuriyet'in devrimlerini halka anlatabilmek, benimsetebilmek

gibi kamusal bir görev verilmiş, onun gelişimi için olanaklar hazırlanmış, devlet desteği ile kurulan Devlet Konservatuarı, Tatbikat Sahnesi, Türk Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesi, Bölge Tiyatroları, Halkevleri ve Üniversite Tiyatroları yanında ödeneklerle desteklenen özel tiyatro toplulukları da tiyatronun yaygınlaşması ve kitlelere ulaşmasında büyük çaba harcamışlardır (Ergün, 2010: 61; Belivermiş ve Eğribel, 2012: 43; Koç, 2012: 44). Erken Cumhuriyet Dönemi edebiyatı tiyatronun etkin bir propaganda aracı olarak kullanıldığı, halka yeni politikaların tiyatro metinleri aracılığı ile aktarıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönem içerisinde farklı edebî türlerde de cumhuriyet ideolojisi sıklıkla yansıtılmıştır.

2.1. Cumhuriyet İdeolojisinin (1923-1938 Arası) Farklı Edebî Türlerdeki Görünümü

Türk milleti ve Anadolu, 1923'ten sonra bütün esinlerin kaynağı olmuş, şairleri, hikâyecileri, romancıları ve tiyatro yazarları ile bütün bir edebiyat bunun için Anadolu'ya ve Türk milletine yönelmiş, Faruk Nafiz'in 1923'te yazdığı *Han Duvarları* adlı şiiri bu edebî göçün âdeta sembolü olmuş, ele alınan öyküler, romanlar, filmler, resimler, tiyatro oyunları ve diğer sanat biçimleri, topluma ve siyasete ilişkin o döneme dair önemli ipuçları vermiştir (Akı, 1968: 26; Akyol, 2019: 1082). Erken Cumhuriyet döneminin en önemli özelliği, hiç kuşkusuz bir yandan ilköğretim alanında okullaşma oranının artması yönündeki çabalara hız verilirken diğer yandan da öğretimin içeriğinin ve pedagojik altyapısının yeni kurulan ulus devletin ihtiyaçları doğrultusunda değiştirilmesi yönündeki iradeci tavidir (Üstel, 2008: 128). Bu irade dönem yazarlarının eserlerinde de görülmektedir. Dönemin iktidar yanlısı yazarları eserlerinin türü ne olursa olsun ulus devletin ihtiyaçları doğrultusunda bir tutum sergilemiştir.

2.1.1. Roman ve hikâye

Cumhuriyetin ilk döneminde roman türü dönemin özelliklerini yansıtmış ve güdümlü bir çizgide ilerlemiştir. “*Türk ulusunun asıl göz bebeği İstanbul değil, sensin Gazi.*” diyen Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi Cumhuriyet öncesi kuşağından olup da Cumhuriyet Dönemi'nde de yazmayı sürdürenler, devletçe korunup rahat yaşama

olanakları elde ettikleri için³ iktidarın istek ve tutumuna uymak zorunda bulunan bu sanatçıların gerçekçiliği suya sabuna dokunmayan bir gerçeklik sayılmıştır (Tanrınıninkulu ve Tanrınıninkulu, 1998: 290; Kudret, 1990: 13-14). Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yazarlar, genellikle topluma eğilerek birtakım gerçekleri aktarmak istemişler, gözleme dayanan realizm (Bekir Sıtkı, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz vb.), natüralizm (Reşat Enis vb.), toplumcu gerçekçilik (Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Orhan Kemal vb.) gibi akımlar yanında, yine gözlemden yararlanmakla birlikte izlenimleri öne alan davranışlar (Sait Faik, Samet Ağaoğlu, Oktay Akbal, Nezihe Meriç vb.), acı ve sert anlatımlar (Reşat Enis, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Fakir Baykurt vb.) yanında mizah (Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz vb.), ironi (Haldun Taner), Edgar Poe yolunda korku hikâyeleri (Necip Fazıl), egzistansiyalizm akımının etkileri (Demir Özlü vb.) bu dönem edebiyatımıza çeşitlilik kazandırmıştır (Kudret, 1990: 13; Öner toy, 2001b: 107).

Mustafa Kemal'i, Türkiye cisminin ruhu olarak gören dönem sanatçıları devrimlerin ulaşması gereken alanları, eleştiri yoluyla da olsa gözler önüne sererek iktidarı desteklemişler, bu yıllarda yazar olarak Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Reşat Nuri Güntekin eserleriyle ön plana çıkmışlardır (Kudret, 1990: 14; Tanrınıninkulu ve Tanrınıninkulu, 1998: 289; Öner toy, 2001b: 107). Bu üç yazar, devrimlere karşı eski kurumları ve değerleri korumaya ve sürdürmeye çalışan, tutucu, gerici ya da çıkarıcı kurum ve kişiler ile savaşa girişmişler, eserlerinde devrimleri, yeni kurum ve değerleri savunmuşlar, Tanzimat Dönemi'nde başlayan köye ve Anadolu'ya yönelimi geliştirmişlerdir (Kudret, 1990: 15). Reşat Nuri en çok Anadolu'nun bilinmezlik içinde oluşundan etkilenmiş ve *Çalıkuşu*, *Kan Davası*, *Yeşil Gece*, *Acımak*, *Kavak Yelleri* gibi Anadolu ile ilgili romanlarını kaleme almıştır (Öner toy, 2001b: 107). Kendisinden “yobazlığı eleştiren bir roman” yazması istenmiş; Reşat Nuri bu amaçla *Yeşil Gece* romanını yazmıştır (Karaca, 2020b: 352). Halide Edip *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* adlı romanlarıyla Anadolu'ya açılmıştır (Öner toy, 2001b: 107). Yakup Kadri, Anadolu'ya açılışının ürünü sayılan *Yaban* romanını kaleme almış, ardından *Ankara* romanıyla Millî Mücadele yılları ile Cumhuriyet'in ilk yıllarının Ankara'sı verilerek bir kalkınışın öyküsü anlatılmış, *Bir Sürgün* ve *Hüküm Gecesi*'nde II. Abdülhamit döneminin, *Sodom ve Gomore*'de İstanbul'un işgal yıllarının, Panaromalar

³Kurtuluş Savaşı zamanında ve Cumhuriyet'in ilk kuruluş yıllarında hizmeti geçenlere milletvekilliği, elçilik vb. görevler verilmiştir. Falih Rıfkı, Yakup Kadri, Ruşen Eşref, Yahya Kemal, Memduh Şevket gibi aynı dönemde yaşayıp da tarafsız kalan sanat adamları da (Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim vb.) bu imkânlardan yararlanmışlardır.

(*Panaroma I, Panaroma II*)’da Cumhuriyet’in ilânından 1952’ye kadar geçen yılların değerlendirilmesi yapılmıştır (Önertoy, 2001b: 108).

Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Reşat Nuri gibi önde gelen yazarlar hikâye ile de ilgilenmiş, Reşat Nuri’nin hikâyeciliği diğerlerine göre ön planda olmuştur. Romanlarında Anadolu ile ilgili sorunlara genişçe yer veren yazar, öykülerinde daha çok evlilikle ilgili konuları ele almış, bunun yanı sıra meslek sahibi kadınların durumu, modern yaşayışın yanlış anlaşılması, dinin kötüye kullanılması, çocukların ve gençlerin eğitimi, geçim sıkıntısı gibi konulara değinmiştir (Önertoy, 2001a: 130). Çıkla eserinde şu ifadeleri kullanmıştır:

“Hasan Ali Yücel’in ifade ettiği inkılâpçı esere örnek olarak gösterilebilecek eserlerden birkaçı, din adamı olarak nitelendirilebilecek kişilerden, onların inanış ve yaşayış biçiminden iğrendirme ve ideoloji empoze etme gayesiyle yazıldığı anlaşılan *Vurun Kahpeye* (Halide Edip Adıvar, 1926) ve *Yeşil Gece* (Reşat Nuri Güntekin) romanlarıdır” (Çıkla, 2021: 51)

Bu eserler belirgin bir dönem ideolojisine göre yazılsa da okuyucu tarafından ilgi görme noktasında sorunlar yaşamışlardır: “*Cumhuriyet sonrası Türk romanları içinde en çok angaje olanı Yeşil Gece’nin birinci baskısının 1928’de, ikinci baskısının ise ancak 1945’te yapıldığını biliyoruz*” (Çıkla, 2021: 101). Bu durum ideolojinin eserle içselleştirilmemesiyle ilgilidir.

2.1.2.Şiir

Cumhuriyet Türk şiiri, divan şiiri, halk şiiri, Batı şiiri olmak üzere üç güçlü kaynaktan beslenmiş, Cumhuriyet’in ilânından sonra şiir alanında eski şiir-yeni şiir çatışmaları yaşanmış, eski olan yeniye karşı direnmiş, yeni şiir yerleşme savaşımı vermiş ve bu yıllarda Türk şiiri başta Atatürkçülük olmak üzere Milliyetçilik, Sosyalizm ve İslâmcılık gibi akımlardan etkilenmiştir (Gökalp, 1993: 347; Çalışkan, 2010: 145-146). Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı ve şiirinin ilk on beş yıllık evresinde eser vermiş veya şöhret kazanmış şahsiyetler, Cumhuriyet Devri Türk şiirini bir yanıyla önceki devir Türk şiirine eklemlenmiş, diğer bir yanıyla da yeni şiire geçişte işlevsel olarak görev yapan ve böylelikle yeni nesil oluşuncaya kadar meydana gelecek boşluğu doldurmuşlardır (Çalışkan, 2010: 147). Atatürk, bu şairler arasında yer alan Abdülhak

Hamit'ten şairliğini Türklüğün büyüklüğü ve Türk kahramanlarını anmak uğruna kullanmasını, Nazım Hikmet'ten ise gayeli şiirler yazmasını istemiştir (Yurt, 2014: 436).

Türkiye Cumhuriyeti, bir edebiyat kanonu oluşturulması yönünde dil çalışmalarına öncelik vermiş, yeni kurulan devletin ideallerini benimseyen şair ve yazarlar, metinleriyle bu kanonun belirginleşmesini sağlamış, Ahmet Haşım “*Devrimin güneşiyle döllenmiş olan tarla, er ya da geç, beklenmedik bir cennetin görünümünü dünyaya sunacak.*” cümleleriyle devrin kurucu görüşünü onaylamıştır (Çalışkan, 2010: 147; Doğan, 2018: 200). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan ilk edebiyat tarihlerinde, yeni devletin beklentilerini de yansıtabilecek biçimde toplumsal belleğin inşa edilmesine katkıda bulunacak bir yaklaşım benimsenmiş, Millî Mücadele'yi destekleyen İstiklâl Marşı şairi Mehmet Akif Ersoy, İslâmî ve ahlâkî değerlerle yüklü şiirleri ile “millet-i merhûme”yi uyandırmayı amaçlamıştır (Çalışkan, 2010: 148; Doğan, 2018: 212). Tarihsel kültürel tabandan gelen Divan edebiyatı ve Halk edebiyatı etkileri, Tanzimat'tan sonra tanışılan Batı kültür ve sanatının etkileri ile bağdaştırılarak sanatçıların yenilikçi, atılcı çabaları ve Türkiye'nin dinamik temelleri ile bütünleştirilmiş, böylece özgün, genç, gelişmeye ve yenileşmeye açık bir şiir oluşturulmuştur (Gökalt, 1993: 347). Bu doğrultuda öncülük yapmaya çalışan Millî Edebiyat devri şairlerinden Mehmet Emin Yurdakul, Cumhuriyet Devri'nde de edebî faaliyetlerini sürdürmüş olmasına rağmen edebî kişiliğinde bir değişiklik yaratacak seviyeye ulaşamamıştır (Çalışkan, 2010: 149). Hece vezni, inkılâbın şiirde yeniden yükselttiği bir tercih hâline gelerek Cumhuriyet'in ilânından sonra uzun zaman Türk şiirinde hâkim olmuş, bu dönemde, sayıları konusunda tartışmalar olsa da ilk şiirlerini aruzla ve Edebiyât-i Cedîde zevki ile neşretmeye başlayarak sanat hayatına atılan ve aruzdan heceye geçişte önemli işlevleri olan Hececiler, Cumhuriyet devrinde vermiş oldukları eserleriyle Türkçenin şiir dilindeki zaferini ilân etmişler, ele aldıkları millî konu ve temalarla Türk şiirini zenginleştirmişlerdir (Çalışkan, 2010: 149; Apaydın, 2013: 135). Yeni kurulan Türk devletinin kültürel kurumlarını yaslayacağı ölçüt, muasır olan medenî Batı olmuş ama esas kaynağı teşkil eden eski Türk devletlerinin kültürel birikimleri, saf ve sade bir Türkçe, halkın kendisine ait olan değerler hemen her inkılâpta varlığını hissettirmiş, bu düşünce doğrultusunda *Sanat* şiirinde Anadolu'yu “harcanmamış bir mevzu” gibi görerek poetik tavrını ve temini açıkça ifşa etmiş olan

Çamlıbel, diğer arkadaşları gibi bu bağlamdaki şiirleriyle yeni dönemin tezleriyle uyumlu bir tavır sürdüren şairlerden biri olmuştur (Çalışkan, 2010: 150; Apaydın, 2013: 138). Hecenin Beş Şairi olarak adlandırılacak şairler, Ziya Gökalp ile tanıştıktan sonra ve onun yönlendirmesiyle millî vezinli şiirler yazmaya başlamış, Yedi Meşaleciler, *Yedi Meşale* adlı şiir kitabında ve peşinden gelen *Meşale Dergisi*'nde bu doğrultuda eserler kaleme almışlardır (Apaydın, 2013: 141). İlk şiirinin 1926 yılında Servet-i Fünûn'da yayımlanışından iki yıl sonra Yedi Meşaleciler'e katılan Yaşar Nabi Nayır on yıl kadar şiirle meşgul olmuş, iki arkadaşıyla birlikte kurduğu *Varlık* dergisi ve yayınevi ile adı özdeşleşmiş, bu dergi etrafında toplanan yeteneklere ve toplumcu gerçekçi çizgide gelişen edebiyata telif ve çeviri kitaplarıyla katkıda bulunmuş ve resmî görüş olarak Atatürkçülük'ün yanında tavır sergilemiştir (Armağan, 2007: 73; Çalışkan, 2010: 155). İnkılâpçı şiirin bir nevi propagandasını yapmak görevini üstlenmiş kişiler arasında yer alan Ankaralı Aşık Ömer mahlasıyla inkılâp edebiyatı bağlamında angaje şiirleriyle tanınan Behçet Kemal Çağlar, sanat ve edebiyat gibi sanatçının da inkılâbın hizmetinde olmasını savunmuş, coşkun söyleyişi hiçbir zaman üstün sanat derecesine yükselememiştir (Çalışkan, 2010: 158; Apaydın, 2013: 140). Cumhuriyet'in ilânından sonra bireyin varlığı zorunlu kılınmış, bu dönem şairleri ya toplumsal ve düşünce temlerinden uzak durarak şiirin sanatsal ve estetik boyutları üzerinde yoğunlaşmışlar ya şiirin iç sorunları üzerinde durmuşlar ya da kapalı ve anlaşılmaz bir üslûp benimsemişlerdir (Çalışkan, 2010: 185; Apaydın, 2013: 144).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde roman, hikâye, şiir, tiyatro başta olmak üzere pek çok tür kaleme alan yazarlar, dönemin edebî kanonundan etkilenmişler ve bu doğrultuda metinler oluşturmuşlardır.

2.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosunun İşlevi

Erken Cumhuriyet Dönemi modernleşme hareketleri yönetimden halka ulaştırılmak üzere tasarlanmıştır. Ulus-toplumun ve ulus-bireyin yaratılması sürecinde Türk modernleşmesi, Avrupa'daki veya dünyanın diğer yerlerindeki modernleşme hareketlerinden farklı olarak yukarıdan aşağıya bir dayatmayla başlamış ve o yıllarda Cumhuriyet'in, Atatürk ilke ve devrimlerinin sunucusu ve savunucusu olan tiyatro türünde birçok eser yazılmış, bu eserler Halkevleri Temsil Kolları başta olmak üzere

çeşitli tiyatrolarda sahneye konmuştur (Açıkel, 2002: 118; Erol, 2012: 1203; Yurt ve Coşkun, 2016a: 326). Bu yüzyıl tiyatrosunun görevi, insanı yeniden yaratmak olurken bu çerçevede yazılan tarihî tiyatro oyunlarında şu başlıklar ön plana çıkmıştır:

1-Eski Türk devletlerinin kahramanlıklarını konu edinen tarihî oyunlar

2-Osmanlı İmparatorluğu dönemini eleştiren oyunlar

3-Yeni dönemin inkılâplarını tanıtan ve yüceleştiren oyunlar (Buttanrı, 2010: 61; Belivermiş ve Eğribel: 2012: 42).

Yeni dönemde gerçekleştirilmek istenen değişim, hâlen Anadolu halkında yaşadığına inanılan Osmanlı öncesi Türk kültürünün araştırılıp onu değiştirdiği söylenen Osmanlılıktan arındırılması ve Batı'dan alınacak uygarlık ile kaynaştırılarak yeni bir kültür ve toplum kimliğinin oluşturulmasıdır (Belivermiş ve Eğribel: 2012: 42). Bu yüzden Cumhuriyet'in ilk döneminde gazete, dergi gibi başka araçların ulaşamadığı taşrada sergilenmek üzere yazılan tiyatro yapıtları, eskiyi hicvetmiş; yeni dönemin kazanımlarının halka benimsetilmesi amaçlanmıştır (Dönmez, 2011: 51).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kültür politikası, gelişmeye engel olan Osmanlı/İslam kültüründen kopuş niteliğinde olmakla birlikte kapitalist, materyalist ve kozmopolit yaşam tarzını benimseyen Batı kültürü arasında bir gerilim yaşamış ve bunu aşmaya çalışmış; Tanzimat Dönemi ve Meşrutiyet Dönemi'nde modernleşmenin taşıyıcılığını yapan Türk tiyatrosu, Cumhuriyet ile birlikte millî kimliğin oluşmasına ve resmî ideolojinin pekiştirilmesine hizmet etmiştir (Temel, 2016: 1766; Akyol, 2019: 1086).

Cumhuriyet Dönemi'nde kültür kurumlarının çoğalışı (okul, basın, Halkevleri, Köy Enstitüleri) ve okulların parasız oluşu, toplumdaki her insanın yetişme ve sanata atılma olanağını hazırlamış; sanat ve bilim varlıklı ailelerin tekelinden kurtulmuş; devlet, bir üstyapı kurumu olarak tiyatroyu bir kültür politikası çerçevesinde örgütleyerek geniş halk kitlelerine yaygınlık kazandırma girişimlerine başlamıştır (Kudret, 1990: 12-13; Akyol, 2019: 1088). Nitekim toplumcu misyonu çok güçlü olan, toplumu eğitmek ve yönlendirmek amacıyla kullanılan tiyatro sanatı, gerek edebî tür, gerek dramaturgi, gerekse seyirciyle kurduğu iletişim boyutuyla belki de en topluma dönük, en didaktik dönemini yaşamıştır (Demir, 2016: 151). 1928 Anayasası ile güzel

sanatlar, “Cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, laik ve inkılâpçı” prensiplerin hizmetine girmiş; Millî Mücadele’den sonra kurulan, yeni ve millî karakterli bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti, ilkelerini sanat ve edebiyat yoluyla anlatmak istemiş; bu anlamda da yeni kimliği oluşturmada tiyatronun etkin gücünden yararlanılmıştır (Şen, 1999: 23; Şengül, 2009: 1977; Belivermiş ve Eğribel: 2012: 41). Harekât üssü Ankara olan, bir kültürel mücadele başlatan Atatürk’ün yaptığı, yapacağı inkılâplar halka tanıtılmış; Atatürk devrimlerinin, devletin temel ilke ve ülkülerinin tiyatrodaki yansıma bulması sonucu Atatürkçülük ile tiyatro arasında uyumlu bir koşutluk sağlanabilmiştir (And, 2014: 156; Yıldırım, 2017: 235). Cumhuriyet Dönemi’nde tiyatro üzerinde kurulan denetim ile yakın geçmişle ilişkinin kesilmesi ve devrimlerin korunması amaçlandığı için bu dönemin oyunlarının birçoğunun asıl amacı devrimlerin seyirciye benimsetilmesini sağlamak olmuş, seyirciye didaktik bir yaklaşım ile medenileştirme misyonu bağlamında yaklaşmıştır (Kaya, 2007: 243; Özmen, 2015: 419; Akyol, 2019: 1086). Tanzimat Dönemi’ndeki Batılılaşma çabasının en etkili enstrümanlarından biri olarak kullanılan tiyatro, bu dönemde gerçekleri tanıyarak ve çarelerini bulduktan sonra yaşayan toplumu daha iyiye götürme çabasından çok, romantik dolantılarla topluma ders verme yolunu tutmuş, oyunların tamamına yakınında fikir, sanat endişesinin önüne geçmiştir (Şen, 1999: 26; Şengül, 2002: 63; Demir, 2016: 150). Cumhuriyet devrimleri, Osmanlı yapısına alışmış insanlara zorla kabul ettirilen yenilikler olarak eleştirildiği için bu dönemde yazarlar tiyatroya faydacı bir anlayışla bakmış ve oyunların genelinde Meşrutiyet tiyatrosuna göre bir iyimserlik ve yarına olan güven duyguları vurgulanmış, bireylerin toplum karşısındaki esirgemezliği ve toplum yararına kolaylıkla harcanabilecekleri savunulmuştur (Şen, 1999: 23; Şengül, 2002: 52; And, 2014: 156; Özmen, 2015: 420). Cumhuriyet kadrolarının, toplumu değiştirmek ve dönüştürmek amacıyla izledikleri çizgi, Batı’nın modern kurumlarını model almayı içermekle birlikte milliyetçi-halkçı bir perspektife de sahip olmuştur (Yiğit, 2017: 219). Bu yüzden eserlerin birçoğunda bazı yönleriyle Türk hayatına model teşkil edebilecek şahıslar ele alınmış, Osmanlı’nın son döneminde yazılan eserlerde genel olarak millî kimlik arayışları ağırlıkta iken Cumhuriyet döneminde millî kimliğe yönelik yaşanmıştır (Şengül, 2002: 62-63).

Cumhuriyet Dönemi’nde tiyatro, yeni bir düzen kurmak ve yerleştirmek amacıyla etkin bir nitelik kazanan ve giderek yaygınlaşan bir sanat dalı hâline gelmiş

olsa da Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'da tiyatro temsilleri için salon bulmak oldukça güç olmuş; bu dönemde geçmiş dönemden miras kalan tiyatroların yanına yenileri yapılmaya çalışılmış; sinema salonları tiyatro salonlarına dönüştürülmüş ve “Her yer tiyatrodur!” ilkesine uyularak tiyatro olmayan yerlerde de tiyatro gösterimleri verilmiştir (Konur, 1987: 328; Kocabay, 2012: 107; And, 2014: 192). Bu dönemde kadın oyuncu sorunu, sahne sanatçılarının yetişmesi, sahne sanatçılarının profesyonelliği ve bununla ilgili olarak ekonomik, toplumsal sorunlar yaşanmıştır (And, 2014: 168) Bu durum üzerine Ankara hükümeti, tiyatroyu desteklemek konusunda önemli adımlar atarak 1923 yılında hiçbir baskıya uğramadan kadınların sahneye çıkmalarını teşvik etmiş; yine hükümet tarafından tiyatro gezileri düzenlenerek genç Türkiye Cumhuriyeti'nin yalnızca ekonomik, siyasi ve kurumsal alanda değil, aynı zamanda kültürel alanda da elde ettiği başarı ve ilerlemenin dış dünyaya gösterilmesi amaçlanmıştır (And, 2014: 68; Akyol, 2019: 1091). Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılmış oyunlar, öz ve biçim bakımından farklı özellikte olmalarına rağmen tümü devrimci görüşü paylaşmış; devrimlerin korunması ve övgüsü bu oyunlar aracılığıyla gerçekleştirilmiş; böylece Atatürk Dönemi'nin halkçı, ulusçu, devrimci eğitimi, halka dönük toplumsal bir edebiyatın doğmasını hazırlamıştır (Kudret, 1990: 13; Kocabay, 2012: 107; And, 2014: 156).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazan edebiyatçılardan bir kısmı devlet tarafından korunup rahat bir yaşama imkânına kavuşturulmuşlar; iktidarın, rejimin ilke ve inkılâplarının hatalı taraflarına ve ön görülen hayat tarzının olumsuz yanlarına dokunmamışlar; sanatlarının büyük kısmında devrin, özellikle siyasi ve idari anlayışına bağlı görünmüşler; çoğu devlet görevlisi olan bu dönem yazarları, hâkim ideolojinin etkisinde, Cumhuriyet kazanımlarını öven, Atatürk ilkelerinin ve devrimlerin getirdiği yeniliklerin topluma kazandırılmasını amaçlayan oyunlar yazmışlardır (Akı, 1968: 71; Dönmez, 2011: 53; Temel, 2016: 1772). Devir tiyatrosunun çabuk eskimesine sebep olan bu güdümlü bakış açısı, bireyden ziyade toplumun varlığının kabul edildiği bir anlayış getirmiş; bu doğrultuda da özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında (1923-1938), büyük devrimi başarmış bir toplumun coşkusu yansıtan, Türk ulusunun erdemlerini sergileyen, Osmanlı dönemini eleştiren, modernleşmenin etkisiyle yaşanan toplumsal değer değişiminin var ettiği sorunları tartışan oyunlar yazılmıştır (Akı, 1968: 71; Şen, 1999: 28; Temel, 2016: 1772). Tıpkı okul açmak gibi, devletin tiyatro sanatına, müziğe,

şiiire ve diğier sanatlarla destek vermesi önemsenmiş; sanata ayrılan ödenek, insana yapılmış bir yatırım sayılarak yeni bir ulus inşası ve toplumun kendine olan güveninin pekiştirilmesi amacıyla İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları gibi tiyatrolara ödenekler verilmiştir (Alkan, 2008: 47; Belivermiş ve Eğribel: 2012: 42; Temel, 2016: 1772).

Çıkla eserinde Oktay Akbal'ın şu tespitini aktarır: “*Güdümlü edebiyat, bir devletin uyguladığı öğretiyeye uygun, yakışan, kısacası ülkenin rejiminin tuttuğu, desteklediği edebiyat... Gönüllü edebiyat ise o davaya kendiliğinden bağlanan yazarların özgür seçme yoluyla işledikleri edebiyat*” (Çıkla, 2021: 30). Yine devamında dönem yazarlarına ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır:

“(…) Kurtuluş Savaşı sırasında, cumhuriyetin kuruluş yıllarında ve tek parti döneminde çeşitli vesilelerle rejimin yerleşmesi yolunda hizmeti geçen hemen hemen bütün yazar ve şairler devlet memuru, milletvekili veya elçi yapılmış, bazı sanatçılara yurt içi ve yurt dışı eğitim fırsatları sunulmuş; kendisine muhalif olanlar için veya muhalif olduğu düşünülenler için ise baskı, mecburi sürgün, sansür, hapis, görevden alma, görev vermemeye gibi uygulamalara başvurulmuştur” (Çıkla, 2021: 23).

Erken Cumhuriyet Dönemi edebiyatında çıkarılan dergilerin isimleri bile bu güdümlü edebiyatın yansımalarını göstermektedir:

“Tek Partili yıllarda *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gazetelerinin yanı sıra edebiyatın ve edebiyatçıların ağırlıkta olduğu *Yeni Türk Mecmuası*, *Yeni Adam*, *Ülkü*, *Kadro*, *Yücel*, *Uyanış*, *Varlık*, *Çığır* gibi dergilerde sık sık resmî ideolojiye uygun şiirler, hikâyeler, fıkralar, makaleler yayımlanır. Zaten özellikle bu dergilerin adları bile ilgi çekicidir” (Çıkla, 2021: 25).

Dönemin yazarlarından Yaşar Nabi Nayır sanatın tek bir ideolojiye indirgenmesine karşı çıkmıştır. Çıkla eserinde Yaşar Nabi Nayır'ın Rus yazar Gorki'den örnek vererek⁴ sanatı sanat yapan, sanatı yükselten vasıfları tek vasma, ideolojiye, tek bir ideolojiye hizmete indirmek tehlikesinden uzak kalmak gerekliliğini savunduğunu aktarmıştır (Çıkla, 2021: 32). Ancak Nayır'ın dönem piyesleri içerisinde yer alan *Mete*, *İnkılâp Çocukları*, *Beş Devir* gibi eserleri söylemlerinin tersi yönünde tek bir ideolojiye hizmet eden metinlerdir. Bu dönem edebiyatının önemli temsilcilerinden Yakup Kadri de bu hususa hizmet edip sonrasında farklı düşünce beyan eden kişiler arasındadır.

⁴“Yalnız ideoloji emrine verilmiş eserlerinde, bütün sanat kudretine rağmen, daha geniş bir sanat sevgisiyle yazdığı eserlerindeki yüksekliğe çıkamamış” örneği verilmiştir. (Çıkla, 2021: 32).

Yakup Kadri *Kadro* dergisinde kaleme aldığı “Gene İnkılâp Edebiyatına Dair” yazısında Göthe’nin Marx’tan daha inkılâpçı bir mütefekkir olduğunu savunur: “*Bu itibar ile, Göthe’ye Marx’tan daha inkılâpçı bir mütefekkir gözüyle bakmamız lazımgelir. Zira, Göthe, Marx gibi muayyen bir fikir sisteminin içine sıkışmış kalmış değildir. Dizginsiz düzensiz bir inkılâp hamlesidir*” (Karaosmanoğlu, 1934: 28). Yakup Kadri bu cümleleri ile dönem ideolojisine hizmet etmenin olumsuzluğunu itiraf etmiştir. Çıkla eserinde bu durumu şu ifadelerle değerlendirmiştir:

“(…) Yakup Kadri inkılâp edebiyatının Rusya’da, Hitler Almanyasında, Fransa’da bile istenen, aranan, tartışılan, bu konuda eserler beklenen ve verilen bir mesele olduğunu ancak o güne hiçbir yerde, hiç kimsenin çıkıp da bu kavramın ne biçim bir şey olduğunu izah ve tarif etmediğini, en önemlisi de inkılâp edebiyatına tam bir örnek telâkki edecek tek bir eser bile meydana çıkmadığını ifade ve itiraf etmiştir” (Çıkla, 2021: 41).

Yönetimin edebiyat konusundaki güdümlü tavrı, bu doğrultuda ortaya çıkan eserlerin kalıcılığını sağlayamamıştır. Çıkla bunu eserinde şu ifadelerle aktarmıştır:

“Güdümlü edebiyat ürünlerinin çoğunlukla başarısız oldukları aşîkârdır. (Çıkla, 2021: 95). Bu tür eserlerin çok büyük bir kısmının bugün hiç aranmıyor, basılmıyor ve okunmuyor olması bunun açık delilidir. Söz gelişi CHP’nin açtığı sahne oyunu yarışmalarından birincisine (duyurusu 1938, sonucun ilânı 1939) başvuran 27 oyundan, ikincisine (1945) başvuran 149 oyundan hiçbiri ilk üç dereceye bile layık görülmemiştir” (Çıkla, 2021: 96).

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Cumhuriyet Halk Partisi hükümeti, siyasal ve toplumsal ortamda yaşanan dalgalanmalar sebebiyle tiyatro sanatına karşı zaman zaman sansür uygulamalarına yönelmiş; hükümet, 1925 yılında sıkıdenetimin (sansürün) onayladığı oyun metinlerini temsil sırasında istediği gibi değiştiren ya da açık saçık temsiller veren toplulukları düzene sokmak için bir yönetmelik hazırlığına girişmiştir (Konur, 1987: 344; Tuncay, 2007: 35; Lüleci, 2018: 222). 29 Mayıs 1934 tarihli ve 2559 sayılı yasa ile tiyatro işlerine bakma görevi Matbuat Umum Müdürlüğüne verilmiş; Halkevlerinde gösterilen sinema filmleri, genellikle eğitim, haber ve propaganda filmlerinden oluşturularak sansür yasalarıyla tiyatronun yanında sinema da dönemin politik tutumu çerçevesinde bir düzene sokulmuştur (Konur, 1987: 344; Lüleci, 2018: 222). Bu dönemde Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun 1929 yılında Darülbeydi’de birkaç kez temsil edildikten sonra gerekçe gösterilmeksizin yasaklanan *Sağanak* eseri (kazaya uğrayarak), Halit Fahri’nin *İlk Şair*; Claude Fairere’den çeviri

“*Katil Kim?*”, bir zamanlar Mınakyan Topluluğunun oynadığı *Simone Marie* ve misyoner propagandası niteliğinde görülen *Atala* adlı oyunların bütünüyle yasaklandıkları görülmüştür (Konur, 1987: 344). Çıkla eserinde dönemin edebiyatçılarına yönetsel baskının izlerini şu ifadelerle dile getirmiştir:

“(…) Türkiye’de Kemalist kanonu oluşturan siyasî, edebî elit kişi ve çevreler Kemalizm’in karşısında gördükleri Marksistlere, İslâmcılara ve bazen de milliyetçilere karşı tavır almış, bu kanonların bazı eserlerinin ve birtakım sanatçıların dışlanması/ görmezden gelinmesi yoluna başvurmuştur. (...) Cumhuriyet’in birinci yıldönümünü kutlama etkinlikleri çerçevesinde 1924 yılında yurt dışına eğitim için gönderilen 22 öğrencilik kafilede Necip Fazıl da yer almıştır. Henüz o yıllarda genç olan Necip Fazıl, Kemalizm’le uyuşmayan eserlerini yazmaya başladıktan sonra dışlanmıştır” (Çıkla, 2021: 73).

“Nazım Hikmet de Marksizm’e yöneldikten sonra devlet kadroları tarafından bazı eserleri, sözleri ve eylemleri gerekçe gösterilerek baskı altına alınmış, cezalandırılmış ve eserlerinin geniş okuyucu kesimlerine ulaşması engellenmiştir” (Çıkla, 2021: 73).

Ülkemizde tiyatro sansürü ancak 1950 yılında bu yetkinin Basın Yayın Genel Müdürlüğünden alınmasıyla ortadan kalkmıştır. Türkiye’de resmi tiyatro sansürü bulunmamasına rağmen il yöneticileri, Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu’nun 8/D maddesine dayanarak tiyatro kapatabilmekte, oyunları sahneden kaldırabilmektedirler:

“Aşağıda yazılı;

A- Kumar oynanan umumî veya umuma açık yerleri,

B- Uyuşturucu maddeler kullanılan yerleri,

C- Mevcut hükümlere aykırı hareketleri görülen umumîevler, birleşme yerleri ve tek başına fuhuş yapanların evlerini,

D- Ahlâka ve umumî terbiyeye uygun olmayan veya devletin emniyet ve siyasetine mazarratı dokunacak oyun oynatılan veya temsil verilen yerleri, polis kat’i deliller elde edildiği takdirde o yerin en büyük mülkiye amirinin emriyle kapatabilir” (Konur, 1987: 345).

Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu’nda kumar, uyuşturucu ve fuhuş suçları ile tiyatro aynı maddede yer almıştır. Yine bu dönemde II.Abdülhamit Dönemi’nde de yasaklanan Namık Kemal’in kaleme aldığı *Vatan yahut Silistre* piyesi, içerisinde yer

alan “Padişahım çok yaşa”, “Yaşasın Osmanlılar” gibi sözlerin çıkarılması koşuluyla sahnelenme izni alabilmiştir.

Bu dönemde kaleme alınan tiyatro eserleri, Cumhuriyet Halk Partisi’nin altı temel ilkesi olan Cumhuriyetçilik, Laiklik, Devletçilik, İnkılâpçılık, Halkçılık ve Milliyetçilik doğrultusunda Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyet dönemlerini ele almış, Millî Mücadele’yi belgesel nitelikte anlatmış hamasî temsillerdir (Şengül, 2006: 171; Tunçel, 2013: 108; Özer, 2017: 575). Bir kısmı manzum olan bu oyunlarda bağımsızlık mücadelesinin yapıldığı zor şartlar, Atatürk’ün bu mücadeledeki rolü, Cumhuriyet rejiminin faziletleri, Türk kadınının fedakârlığı gibi konular işlenmiştir (Şengül, 2006: 171; Yurt ve Coşkun, 2016b: 443; Özer, 2017: 575). İnkılâp temsilleri de olarak adlandırılan dönem piyesleri ile Çıkla eserinde şu aktarımı yapmıştır:

“Levent Boyacıoğlu’nun inkılâp temsilleri konulu yazı dizisinde bir kısmına değindiği piyeslerin temel özellikleri yani bu piyesleri ‘inkılâp temsilleri’ arasına sokan temel özellikler, piyeslerin içerik bakımından; a) Türk Tarih Tezi’ne bağlı olarak eski tarihiyle (Osmanlı dönemi hariç) ilgili olmaları, b) İstiklâl Savaşı’nı, eski dönemin olumsuz toplumsal-hukukî işleyişini; Atatürk’ü ve cumhuriyet dönemindeki gelişmeleri konu edinmeleriyle ilgili olmalarıdır” (Çıkla, 2021: 54-55).

Bu yıllarda yazılmış eserlerde, hayat ağır, insan durgun görünmüş, “Her şey vatan için” ve “Vatan her şeyden üstündür” sloganları öne çıkmış ve oyunların tamamına yakınında Türk milletinin esir olamayacağı, geçmişten bugüne hürriyet sevdalısı olarak yaşamayı en büyük meziyet sayan bir ruha sahip oldukları vurgulanmıştır (Akı, 1968: 114; Şengül, 2009: 1973; Yurt ve Coşkun, 2016b: 445). Tarihî oyunlarda Osmanlı tarihinden çok İslam öncesi Türk tarihi ele alınmış, İslamiyet öncesi Türk tarihi ve Millî Mücadele Dönemi kesitleri ön plana çıkmış, Dede Korkut, Köroğlu ve Kozanoğlu gibi bir kısmı mitoloji kaynaklı halk hikâyelerinin de oyunlaştırıldığı, tarih ve mitolojinin iç içe verildiği oyunlar yazılarak Anadolu’daki uyanış, mitoloji ve evrensel konular işlenmiştir (Ortaylı, 1976: 230; ÖnerToy, 2001c: 180; Şengül, 2009: 1957-1959; Temel, 2016: 1773-1774). Cumhuriyet Dönemi tiyatrosu, Türk mistiklerinin yaşam felsefesi ve düşüncelerine ilgi duymuş; metafizik vurgu ve romantik söylem öne çıkmış; Malazgirt Meydan Muharebesi ve Alparslan olmak üzere Selçuklular Dönemi oyunlarda işlenmiştir (Şengül, 2009: 1959-1961; Yurt ve Coşkun, 2016b: 447). Cumhuriyet’in onuncu yılına kadar Türk yurdunu, Türk ulusunu sevmek biçiminde gelişen ülkücülük de oyunlara konu olmuş; oyunlarda Oğuz Kağan ile Atatürk’ü birleştirme gayreti

sezilmiş; yazarlar bu duyguları aşlamak için kimi zaman efsanelere kimi zaman da masallara yönelmişlerdir (Önertoy, 2001c: 167; Şengül, 2009: 1957).

Tiyatro tekniği yönüyle fazla başarılı olmayan dönem piyesleri, söylemleri ve üslûpları bakımından aynı kalemden çıkmışçasına benzer özellikler göstermiş; Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini, Mustafa Kemal'i merkezî şahıs olarak anlatan eserler, aynı zamanda belgesel nitelik arz etmişlerdir (Şengül, 2009: 1976; Tunçel, 2013: 108). Bu eserlerin çoğuna yakın kısmında Atatürk bir oyun kişisi olarak sahnede yer almamış; bununla birlikte Atatürk'ün fizikî özellikleri ile de tanımlandığı ve mucizevî varlığının sürekli vurgulandığı belgesel karakterli inkılâp temsilleri, Türk siyasal kültüründe 1930'lu yıllarda şekillenen Atatürk kültünün oluşumuna katkı sağlamışlardır (Şengül, 2009: 1976; Tunçel, 2013: 108). Cumhuriyet, kendini tanımlamak için Osmanlı'yı ötekileştirerek ideolojik olarak yeniden kurmuş; seyirciyi düşündürmekten ziyade resmî doğruları öğretmek için yazılan bu tek boyutlu eserler, Atatürk'ü bir destan kahramanı gibi idealize ederek yansıttıkları için işlevini gerçekleştiremeyen çalışmalar olarak görülmüşlerdir (Dönmez, 2011: 54; Tunçel, 2013: 105). Bu dönemdeki oyunların Kurtuluş Savaşı kahramanlıklarını, Atatürk sevgisini, savaşın verdiği yoksulluğu, Turan fikrini, ülkücü/idealist tipi vermeye çalıştığını; konularını yansıtırken daima eğitici, düzen teklif edici, kısacası ölçülü olduğunu; özellikle hâkim olan edebî kanonun, dönemi idealleştirme etrafında kurguya dâhil edildiğini söyleyebiliriz (Şen, 1999: 27; Yurt ve Coşkun, 2016b: 444; Demir, 2017: 2).

Türkiye Cumhuriyeti'nin her şeyden önce bir ulus-devlet oluşu sebebiyle eski Türk tarihine, destan, efsane ve mitolojiye yönelen yazarlar, Cumhuriyet'in ilk yirmi yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu çevresinde toplanmış; bu yazarların içerisinde, aralarında ilk oyunlarını Meşrutiyet'te vermiş kişilerin de olduğu Halit Fahri Ozansoy, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, Reşat Nuri Güntekin, Musahipzâde Celâl, Hüseyin Suat Yalçın, Mahmut Yesari, Yusuf Ziya Ortaç, Celâl Esat Arseven, Abdülhâk Hamit Tarhan, Halide Edip Adivar, Aka Gündüz, Vedat Örfi Bengü, Refik Halit Karay, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi kişiler yer almışlardır (Şengül, 2009: 1954; And, 2014: 195). Bu dönemde Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek, Vedat Nedim Tör, Nâzım Hikmet Ran, Cevdet Kudret, Cevat Fehmi Başkut, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dranas, Selâhattin Batu, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Oktay Rıfat, Osman Cemal Kaygılı, Nahit Sırrı Örik, M. Feridun Bellisar, Hayri

Muhittin Dalkılıç, Ekrem Reşit Rey, Sermet Muhtar Alus gibi yazarlar oyun yazarlığına başlamış; bu kişiler oyunlarında Mustafa Kemal'in Millî Mücadele, yeni Türk devletinin kuruluşu ve Cumhuriyet'in temel prensiplerinin belirlenmesindeki rolüne işaret etmişlerdir (Şengül, 2009: 1954; And, 2014: 195). Bazı tiyatro yazarları, halk arasında fazla sevilen ve uyarıcı nitelikte buldukları halk hikâyelerinden, halk efsanelerinden, masallardan, Karagöz ve Nasrettin Hoca gibi halkın sağduyu ve esprisini devam ettiren tiplerden faydalanmışlardır (Akı, 1968: 68). Köyün gerçek yüzü ve ana problemleriyle tiyatroya giriş Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar* adlı manzum faciasıyla yapılmış; bu dönemin ilk tiyatro yazarlarından olan Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri, İ. Hakkı Baltacı, Musahipzâde Celâl, Batılılaşma ile gelen değerler değişimini ele almışlardır (Akı, 1968: 28; Buttanrı, 2010: 58). Örnek olarak Musahipzâde Celâl, tarihî oyunlarında daha gerçekçi bir tutumla, Türk toplumunun geçmiş yaşamından birtakım sahneleri renkli bir şekilde oyunlaştırmıştır (Ortaylı, 1976: 231). Cumhuriyet prensiplerine uygun olarak kurulan bazı kurumlar, ortaya atılan teoriler ve görüşler, diğer sanat dallarına olduğu gibi tiyatroya da bir müddet için, güdümlü denilebilen bir yön vermiş; dönem yazarlarının hâkim ideolojinin etkisindeki tarih bilincinin aksine hareket eden bazı yazarlar eleştirilmişlerdir (Akı, 1968: 31; Temel, 2016: 1772). Bu dönemde pagan döneme yönelik tarihçilik ve tarih bilincine karşı direnen Hüseyin Cahit Bey, Yahya Kemal'in bir yazısında "*Japonya'daki muhayyel Türk fetihleriyle uğraşacağımız yerde, daha yakın ve gerçek olanlarını hatırlıyalım.*" şeklinde tenkit edilmiştir (Ortaylı, 1976: 231). 1930'dan sonraki Türk tiyatrosu, uzun bir süre, yeni Türkiye'nin kaderini çizen resmî görüşler doğrultusunda yürümüş; bu dönemin temellerinin atılmasında Cumhuriyet Dönemi'nde tiyatronun her alanında olduğu gibi seyirciyi koşullandırmada da Muhsin Ertuğrul öncülük yapmıştır (Akı, 1968: 31; And, 2014: 162).

Bu dönemde yazılan tiyatro eserlerinde İslamiyet öncesi Türk tarihine, Osmanlı dönemine, Millî Mücadele'ye ve Cumhuriyet sonrası yaşanan değişime Atatürkçülük çerçevesinde yaklaşılmış; Atatürk, kültürü faydacı bir görüşle ele alarak yeni kurduğu Cumhuriyet rejiminin yerleşmesi, korunması, inkılâp ve ilkelerinin halka benimsetilmesi, Türk milletinin yüce erdemleri, ülküsü ve değerlerinin yeniden halka tanıtılmasında tiyatrodan yararlanmış ve tiyatro yazarlarına piyesler sipariş etmiştir (İlhan, 1990: 461; Buttanrı, 2002: 33; Erol, 2012: 1203). Atatürk, Türk kültürünün

ulusallaşarak, evrensel boyutlara ulaşması için savaş vermiş, hem halka yönelik hem de halka yararlı olan ve onun kültür düzeyini yükseltecek, bir bakıma güdümlü ve yararlı halk tiyatrosunun temellerini atmak istemiştir (İlhan, 1990: 462; And, 2014: 157; Yıldırım, 2017: 232). Cumhuriyet’i kuran kadrolar, “muasır medeniyetler seviyesine çıkmak” hedefi çerçevesinde, Batılılaşmanın temel alındığı yeni bir ulusal kültür politikası oluşturmaya çalışmış; Atatürk, sanatkârdan mahrum bir milletin tam bir hayata mâlik olamayacağına işaret etmiş ve “*Sanatsız kalmış bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.*” vecizesiyle bu konudaki görüşlerini dile getirmiştir (Gökçe, 1988: 708; Akyol, 2019: 1084). Muhsin Ertuğrul (1892-1979) tarafından 1923 yılında sinemaya uyarlanan *Ateşten Gömlek* filminin çekim aşamasına Atatürk bizzat ilgi göstermiş; İran Şahı’nın Türkiye’ye gelişi nedeniyle, hem ulusal Türk operasının kurulmasına bir adım oluşturması hem de İran’la uzak geçmişe dayanan dostluğu vurgulamak amacıyla *Özsoy* opera denemesi kısa sürede hazırlanıp konuk devlet başkanının önünde temsil edilmiştir (And, 2014: 157; Lülecı, 2018: 227). Eğitimi, gelişmenin, değişimin ve medenileşmenin dinamosu olarak gören Atatürk, tiyatro konusuna da ayrıca ilgi göstermiş, yazarlara oyunlar ısmarlamış, konular önermiş, yazılan metinleri okumuş, el yazısıyla metin üzerinde değişiklik önerileri getirmiş, bu değişikliklerin gerçekleşmesini, oyunu yeniden okuyarak ve provalarda hazır bulunarak denetlemiştir (And, 2014: 158; Yıldırım, 2017: 232). Atatürk’ün üzerinde düzeltme yaptığı diğer piyesler (Egeli’nin *Bay Önder*, *Taş Bebek*, *Bir Ülkü Yolu* piyesleri haricinde) Aka Gündüz’ün *Köy Muallimi*, Faruk Nafiz’in *Akın*’ı, Behçet Kemal’in *Tünübuk*’u olmuştur (Çıkla, 2021: 110). Atatürk, inkılâp temsillerinde idealize edilmiş bir karakter, bir destan kahramanı olarak karşımıza çıkarken bu dönemde yazılan eserler müstakil olarak Atatürk’ü, Atatürkçü düşüncüyü ve Atatürkçülüğü işleyen eserler, Atatürk’ün Türk tarihinin bazı şahsiyetlerle ilişkilendirilerek ele alındığı oyunlar, Atatürk’ün Millî Mücadele içindeki rolünün anlatıldığı oyunlar olmak üzere üç şekilde işlenmiştir (Erol, 2012: 1212; Tunçel, 2013: 142; And, 2014: 158). Dönemin tanınmış yazarları, Kemalizm’in yaygınlaşmasını sağlamak, devrimleri benimsetmek ve Türklük bilincini geliştirmek için Cumhuriyet’in onuncu yılı dolayısıyla başlatılan kampanyaya katılmışlar; oyunlarını tek parti döneminin dar bakış açısıyla, âdeta bir kutlama havası içinde yazmışlar; olaylara hiçbir teklif, çözüm ve eleştiri getirmeyen, dramatik gerilimden yoksun eserler kaleme

almışlardır (Şengül, 2009: 1970; Tunçel, 2013: 142). Çıkla eserinde bu metinlerle ilgili şu ifadeyi aktarmıştır:

“Cumhuriyetin onuncu kuruluş yıl dönümü kutlamaları çerçevesinde Kutlama Yüksek Komisyonu bir yarışma tertip ederek sanatçılardan inkılâpların ve cumhuriyetin coşkusunu ifade edecek bir marş yazmalarını istemiş, yarışma sonucunda Faruk Nafiz ve öğrencisi Behçet Kemal’in hazırladığı *Onuncu Yıl Marşı* kayda değer bulunmuş ve Cemal Reşit Rey tarafından bestelenmiştir. Bu marştan başka CHP Faruk Nafiz’den halkevlerinde oynanmak üzere dört manzum piyes istemiştir. Yusuf Ziya bu piyes sipariş olayını ve Faruk Nafiz’e yapılan haksızlıkları *Bizim Yokuş*’ta CHP’ye sitem ederek anlatır” (Çıkla, 2021: 25).

Türk tiyatro tarihinde özel tiyatroculuğun da önemli bir yeri olmuş; Cumhuriyet’in ilânından sonra kurulan özel tiyatro toplulukları, tiyatronun yaygınlaşması ve daha büyük kitlelere ulaşmasında önemli görevler üstlenmişlerdir (Ergün, 2010: 59; Fuat, 2010: 246). Cumhuriyet öncesinde esnaf loncalarının “Kol” adı verilen toplulukları, ortaoyunu takımları, yakın zamanlara kadar gelen tuluat kumpanyaları özel tiyatro olarak sayılmış, Cumhuriyet’in ilânından sonra ilk kurulan özel tiyatrolar arasında yer alan topluluk Millî Sahne, Ankara’da devletin ileri gelenleri tarafından bir çeşit ödenekli tiyatro olarak görülmüştür (Ergün, 2010: 63; Fuat, 2010: 246; And, 2014: 158). Ankara’da oynadıkları *Kayseri Gülleri* oyunu ile ilgi toplayan topluluğun bu oyununu Atatürk de izlemiş, Cumhuriyet döneminde Millî Sahne yöneticisi Fikret Şadi, Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti aracılığıyla devletten para yardımı almış ilk tiyatrocudur (Ergün, 2010: 63; Fuat, 2010: 246). Muhsin Ertuğrul, 1924-1925 tiyatro döneminde İstanbul Şehzadebaşı’ndaki Ferah Sahnesi’nde bazı sanatçı arkadaşları ile bir araya gelerek “Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları” ya da diğer adı ile “Ferah Topluluğu”nu kurmuş, 1926 yılında Cemal Sahir Opereti kurulmuştur (Ergün, 2010: 64). 1933 yılında başarılı çalışmalar yapan topluluğun *Emir* adlı oyununu Atatürk izlemiş ve oyun sonrası sanatçılarla görüşmüştür (Ergün, 2010: 66). Dönemin özel tiyatroları zaman zaman yasaklarla da gündeme gelmiş; 1924 yılında İzmir’de çalışmalarını sürdüren Behçet Sırrı Bey’in Şark Tiyatrosu Heyet-i Temsiliyesi İzmir’den Ödemiş’e turneye giderken kaymakamlığın yasaklamasıyla karşılaşmış; 1925 yılında Adana Polis Müdürlüğüne tuluat oyunlarının yasaklanması Anadolu’daki gösterileri de etkilemiştir (Ergün, 2010: 64-65).

Sonuç olarak, Cumhuriyet Dönemi’yle birlikte tiyatro biçimi de Tanzimat’tan devraldığı Batılı üslûbu devam ettirmeye ve bu üslûbu halka öğretmeye çalışmış, bu

aba topluma belli bir kimlik verme çabasına dönüşmüş, Tanzimat'ta olduğu gibi Cumhuriyet'in bu ilk yıllarında da tiyatro sanatı eğitim aracı olarak grldğğnden gelişmemiş, yazılan eserler dünya edebiyatının klasik veya ağdaş ünlü eserlerinin oyun, teknik ve yorum gücüne ulaşamamış, bu durumun oluşmasında kabahat yazar ve uygulayıcılardan çok toplumun düşünsel geri kalmışlığında aranmış, halk tarafından tam olarak sindirilemeyen yaklaşımın benimsenmesi veya kabul görmesi yıllarca bu coğrafyanın sorunsalı olmuştur (Ortaylı, 1976: 232; Buttanrı, 2010: 59; Belivermiş ve Eğribel: 2012: 35; Akgül, 2015: 161).

2.3. Atatürk Dönemi Tiyatrosunu Etkileyen nemli Kurumlar

Atatürk Dönemi tiyatrosunu etkileyen birçok kurum bulunmaktadır. Bu dönemin edebiyat kanonunun oluşturulması için birçok faktör devreye girmiştir. ıkla eserinde bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına bakıldığında inkılāba yönelik edebiyat kanonunun oluşturulması çalışmalarına ağırlık verildiği ve bu çalışmaları çok çeşitli kişi ve kurumların desteklemeye ve yürütmeye çalıştığı görülür. Bunlar arasında rejime bağlı yazar ve şairler, dönemin bazı siyasileri, çeşitli yayın organının yöneticileri gibi kişileri ile parti, hükümet, halkevleri, Basın Genel Müdürlüğü gibi kurumlar yer almaktadır”(ıkla, 2021: 65).

Bu bölümde, dönem tiyatrosunu doğrudan ya da dolaylı etkileyen temel kurumların aktarımı yapılacaktır.

2.3.1.Darülbedayi

Hareketli fakat dağınık devam eden sahne hayatına düzen vermeyi isteyen İstanbul Belediyesi, 1914'te Darülbedayi'yi (Güzellikler Evi) kurarak tiyatronun kurumsallaşması yolunda bir adım atmıştır (Akı, 1968: 17; Yiğit, 2017: 206-209). Meşrutiyet Dönemi'nde İstanbul Belediye Başkanı Cemil [Topuzlu] Paşa, tiyatro adamı André Antoine'ı İstanbul'da bir konservatuvar kurması için Türkiye'ye çağırmış, André Antoine'dan kadınsız tiyatronun olamayacağını, Batı tiyatrosunun teknik ve sahne düzenini, sistemli çalışma ve dramatik ögeleri öğrenmiştir (Buttanrı, 2010: 54; Belivermiş ve Eğribel, 2012: 42; And, 2014: 122). Antoine'in ve benzer fikirde olanların başlattıkları akım, Batı'da alınan belli görüşleri toplumsallaştırmada

kullanıldığı gibi Osmanlı'da da Batılı hayatı tüm ayrıntıları ile resmetmeye çalışan Meşrutiyet yazarlarının tiyatro anlayışlarına çok uygun bir düşünüşü dile getirmiştir (Belivermiş ve Eğribel, 2012: 42). Zaten o devrin sahnesi piyes ve operetleriyle büyük siyasi ve sosyal hareketlerle ilgilenmemiş, işgal kuvvetlerinin sansürü buna müsaade etmeyecek kadar titiz olmuş, bu yüzden piyes yazarları toplumdan çok bireye yönelmişlerdir (Akı, 1968: 20). 1914'te kurulan ilk tiyatro Darülbedayi'nin ardından 1908 ile 1923 arasında Türk tiyatrosu yolunu bulamamış olsa da Cumhuriyet sonrası, tiyatroyu ülke geneline yayma konusunda Türk Güzel Sanatlar Birliği, Halkevlerinin Tiyatro Kolları, Tiyatro Meslek Mektebi, Türk Akademi Tiyatrosu, Yeni Türk Ocağı Tiyatrosu, Millî Sahne, Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti, Türk Sanayi-i Nefise Birliği, İstanbul Şehir Tiyatroları gibi birçok önemli girişimde bulunulmuştur (Akı, 1968: 22; Yıldırım, 2017: 244-245). Bu kuruluşlar Batılı tarzda tiyatro üslubunu benimseyerek modern düşüncenin halka tanıtılmasında önemli görevler üstlenmişlerdir (Akgül, 2015: 161). Kuruluş amaçlarından biri geleceğin tiyatrosunu belirlemekte öncülük etmek olan Darülbedayi, 1916 yılında Hüseyin Suat'ın Fransızcadan uyarladığı Emile Fabre'nin *Çürük Temel* adlı oyunuyla ilk profesyonel oyununu oynamıştır (Ahmet, 1934: 100; Öz, 2003: 28; Birkiye, 2007: 80; Akgül, 2015: 162; Duman, 2015: 67). Modern Türk tiyatrosunun babası olarak kabul edilen Muhsin Ertuğrul, 1914 yılında Almanya'dan geri dönerek Batı Avrupa'daki en son yapım tarzlarını da beraberinde getirmiş, onun gözetiminde birçok klasik Fransız ve İngiliz oyunu başarı ile üretilmiştir (Stewart, 1954: 214). Muhsin Ertuğrul, 1927 yılında dönemin İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ tarafından Darülbedayi'nin yönetimine getirildikten sonra yerli yazarları yüreklendirmiş, çağdaş çeviri oyunlarla sahneleme, oyunculuk ve dekor kullanımında güncel anlayışı yerleştirmiş, kadın ve erkek oyuncuların yetişmesine katkılarıyla bugünkü Türk tiyatrosunun temellerini atmıştır (Buttanrı, 2006: 203; Buttanrı, 2010: 56-57; Yiğit, 2017: 209). Millî Eğitim Bakanı Mustafa Necati Bey, 1926 yılının Mart ayında Darülbedayi-i Osmanî için bir dönüm noktası sayılan Bakanlığına bağlı olarak bir Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve bir de Sanayi-i Nefise Encümeni kurmuş, dönemin Başbakan'ı İsmet İnönü, 1927'de Ankara'ya gelerek temsiller veren Darülbedayi sanatçılarıyla görüşmüş, 1930'da Darülbedayi'ye bağlı bir Tiyatro Meslek Okulu için Viyana'dan Joseph Marx İstanbul'a davet edilirken 1934'te kurulan Musiki ve Temsil Akademisi konservatuarının tiyatro bölümü için Almanya'dan uzman olarak Carl Ebert davet edilmiştir (Konur, 1987: 308-309; Buttanrı, 2010: 50).

Batılı sanat ve kültür biçimleri (roman ve tiyatro) Cumhuriyet'in sanat ve kültür politikası hâline gelmiş, 1930'dan itibaren Darülbeyti oyuncularını hem yurt içinde hem de yurt dışında turnelere çıkmış, temsiller vermiş, yurt dışında özellikle Yunanistan'ı tercih etmişlerdir (Akgül, 2015: 161; Yıldırım, 2017: 245). *Othello* oyununu birlikte oynayan Türk ve Yunan sanatçılar büyük beğeni toplamış, özellikle *Desdemona*'yı Yunanca oynayan Bedia Muvahhit, sahnesiyle çok beğenilmiş ve ünü Yunanistan'a kadar yayılmıştır (Yıldırım, 2017: 245). 1931 yılından sonra Darülbeyti'ye bağlı Tiyatro Meslek Okulu açılmış, 1933-1934 yıllarında mesafeli bir tutumla Muhsin Ertuğrul Türk Tarih Tezi'ne ilişkin makaleler kaleme almış⁵, Darülbeyti yayın organı *Türk Tiyatrosu* dergisinde bu eğilimde yazılara yer verilmesi iktidar gücünün sanat düşüncesine olan etkisini göstermiş, 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 gözler önüne sermiştir (Konur, 1987: 310; Yiğit, 2017: 206). Atatürk, tiyatronun gelişimini ve bu yolla halkın eğitiminin yükseltilmesini fazlasıyla önemsemiş olsa da Türk sahnesinin kuruluşunun tamamen Batılı bir dramatik eğitim programına ve yabancı sanatçılar eline bırakılmış olması, Reşat Nuri gibi devrin pek çok aydınının itirazına yol açmıştır (Buttanrı, 2010: 58; Yıldırım, 2017: 244-245). Darülbeyti, Erken Cumhuriyet Dönemi içerisinde modern tiyatro anlayışının oluşmasında önemli ölçüde hizmet etmiş bir kurumdur.

2.3.2. Türk ocakları

Türk Ocakları 3 Temmuz 1911 tarihinde millî duyguların ve millî dilin gelişmesini sağlayarak halkın kültür seviyesini yükseltmek amacıyla kurulmuştur (Özdemir ve Aktaş, 2011: 237). Mustafa Kemal Atatürk, Türk Ocakları vasıtasıyla çağdaş Türkiye ülküsünün halk arasında yayılmasını amaçlamıştır (Algan, 2011: 11). Ocaklar, milliyetçilik fikrinin hâkim olduğu kuruluşlar olarak inkılâpların halka ulaştırılmasını ve benimsetilmesini amaç edinmiş, bu noktada Atatürk'ün de takdirini kazanmış, sonrasında ise Türk Ocaklarının Halkevine dönüşmesi yönünde görüşler

⁵Muhsin Ertuğrul bu dergide *Türk-Moğolları* ismiyle bir makale yayımlar ve aslında Türklerin Moğolların soyundan gelmediğini dile getiren Türk Tarih Tezi'ne muhalif bir tutum sergiler. Daha sonra dergide Türklerde tiyatronun geçmişinin 4000 yıl öncesine dayandığı ve Çinlilere tiyatronun Türklerden geçtiğine dair bazı makaleler yayımlanmıştır.

ortaya atılmıştır (Arıkan, 1999: 264; Özdemir ve Aktaş, 2011: 239). Türk Ocakları, İstanbul'un işgali ile birlikte çalışamaz hâle gelmişler ve kapatılmışlar, Millî Mücadele sonrasında 1923 yılında tekrar açılmışlar, 1928 yılında yapılan Harf İnkılâbının yayılmasında önemli görevler üstlenmişlerdir (Özdemir ve Aktaş, 2011: 238; Olgun, 2019: 362). Dönemi içerisinde önemli faaliyetler gösteren Türk Ocakları, çalışmalarını özellikle millî dil ve tarih konuları üzerinde yoğunlaştırmış, Türk Ocaklarının Ankara'daki genel merkez binası 23 Nisan 1930 tarihinde bir törenle açılarak 6. Kurultay tarafından Türk Ocakları Yasası kabul edilmiş ve bu yasanın 3. maddesinde yer alan hükümle ocağın devlet siyasetinde CHP ile beraber olduğu açıkça ifade edilmiştir (Özdemir ve Aktaş, 2011: 238; Olgun, 2019: 362). Halkevlerinin işleyiş ve faaliyetlerine bakıldığında benzerlik gösteren ve onun kökeni olarak da görülen Türk Ocakları, 1930 yılı içinde gelişen Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kurulması ve sonrasında yaşanan Kubilay Olayı sebebiyle olumsuz bir algı yaratmış, nitekim Atatürk'ün de beyanatının etkisiyle Türk Ocakları, 10 Nisan 1931 tarihinde Ankara'da olağanüstü bir kongreyle bütün hak ve borçlarıyla birlikte CHP'ye katılma kararı almıştır (Özdemir ve Aktaş, 2011: 236-237; Olgun, 2019: 362).

Türk Ocakları, Cumhuriyet'in ilk yıllarında önemli faaliyetler içerisinde bulunmuş; tiyatro, konferans, yayın, kurs gibi faaliyetler ile iktidarın tesisinde hegemonik bir işlev üstlenmiştir (Özdemirci, 2014: 170). Ağustos 1925'te Bayramiç Ocağında oynanan *Cehaletten Cumhuriyete* adlı tiyatro oyunu resmi ideoloji tarafından Cumhuriyet Dönemi'nin halk yığınları için sahnelenen oyunlarına örnek olarak gösterilebilir (Özdemirci, 2014: 159). Turgut Özakman, Türk Ocakları ile ilgili İ.Galip Arcan'ın bir anısını şu şekilde aktarır:

“Bu sene (1930) ilkbahar turnesinde birinci merhale, Ankara idi. Yirmi dört kişi idik. Aktrislerimiz Türk hanımlarıydı. Repertuarımız, edebî ve yüksek eserlerdi. Cumhuriyet merkezinin mükemmel ve muhteşem tiyatrosunda (Türk Ocağı Sahnesi), on dört temsil verdik. Halk yarışırcasına rağbet etti. Reisicumhur Hazretleri, hemen her akşam temsillerimizi şereflendiriyorlardı. Biz sevinç ve iftihar içinde oynuyorduk. Vekiller sahneye gelip bizi ziyaret ediyorlar, elimizi sıkıyorlardı. Nihayet Türk Ocağı'nın sinesinde izaz edildik. Reis Hamdullah Suphi Bey, irat ettiği bir nutukta “Ocağın gayelerinden biri de Türk harsını memleketin dört bucağına yayacak münevver temsil heyetleri görmektir. Bugün bu gayeye eriştiğimizizin bahtiyar müşahidiyim. Başında seciyeli bir Muhsin Ertuğrul bulunan heyetinizi selamlarım!” dedi” (Özakman, 1988: 1061).

Türk Ocakları bünyesinde yapılmakta olan çeşitli tiyatro gösterileri, Cumhuriyet'in ilânının ardından Halkevlerinin kurulmasıyla kurumsal ve sistematik bir nitelik kazanmış ve tek parti ideolojisinin propaganda aracı haline gelmiştir (Erbek, 2020: 24). Sonrasında ise bu kurumsallık başka bir tarafa evrilerek Türk Ocaklarının misyonu Halkevlerine yüklenmiştir.

2.3.3.Halkevleri

Yeni devletin siyasî, hukukî, toplumsal, ekonomik vb. alanlarda arka arkaya inkılâplar gerçekleştirmesine rağmen yapılan inkılâpların halka yeterince ulaşamamış olması sebebiyle Atatürk'ün direktifleri ile 19 Şubat 1932'de başta Ankara olmak üzere 14 il merkezinde 1931 yılında kapatılan Türk Ocaklarının yerine kurulan, CHP iktidarının kültürel politikalarında önemli roller üstlenen Halkevlerinin açılış töreni yapılmıştır (Akı, 1968: 43; Arıkan, 1999: 268; Şen, 1999: 23; Özdemir ve Aktaş, 2011: 242; Lüleci, 2018: 234). Halkevlerinin kurulumunda, Türk Ocakları sisteminin önemli bir payı; Vildan Aşır Savaşır'ın bütün Avrupa'yı inceleyip halk eğitimi üzerine çalışmalar yaptıktan sonra örgütsel faaliyetleriyle dikkatini çeken Çekoslovakya'daki Sokollar'ın modellemesi; Sovyet Rusya'da 1800'lü yılların ikinci yarısında başlayan, gönüllü gençlerin köy köy dolaşarak halkı bilinçlendirmeye çalıştığı ve Halkçılık anlamına gelen Narodnik Hareketi'nin etkisi ilhâm kaynağı olmuştur (Arıkan, 1999: 262; Özdemir ve Aktaş, 2011: 249; İlyas, 2016: 122; Olgun, 2019: 362). Halkevlerini kurma görevi 1932 Eylül'ünde Maarif Vekilliğine atanacak olan Reşit Galip'e verilmiş, çalışmalara başlayan Reşit Galip, Ankara Türk Ocağı binasında önemli kişilerin katılımıyla⁶ bir toplantı düzenlemiş ve açılan Halkevleri ile önemli bir kültür hareketi başlatılmıştır (Buttanrı, 2006: 203; Özdemir ve Aktaş, 2011: 245-246). Açılış günü Ankara Halkevinin salonları sabahtan dolmuş, 14 Halkevi Parti Genel Sekreterliği töreni dinlemek için radyo ile Ankara'ya bağlanmış, Halkevleri “Halk eğitime elverişli olmak” koşuluyla 1933'ten 1950'lere kadar süren ve devlet tarafından zaman zaman ödülleriyle teşvik edilen dörtte üçü yerli eserlerden meydana gelen yüze yakın piyes sahnelemiştir (Akı, 1968: 45; Arıkan, 1999: 268).

⁶Toplantıya katılanlar Şevket Süreyya (Aydemir), Recep (Peker), Hasan Cemil (Çambel), Cevdet (Nasuhî), İsmail Hüsrev (Tökin), Vildan Aşır (Savaşır) gibi ünlü kişilerden oluşmaktadır (Özdemir ve Aktaş, 2011: 245-246).

Halkevleri Cumhuriyet'in getirdiği değerlerin halka anlatılması ve benimsetilmesi, halk ile aydınları kaynaştırarak toplumsal yaşamda dayanışmaya yönelik, demokrasi kültürünü içselleştirmiş Cumhuriyet rejimine bağlı yurttaşlar yetiştirilmesi, Mustafa Kemal'in öğretileri doğrultusunda Cumhuriyet'in ve temel prensiplerinin propagandasının yapılması, Türk milletinin sosyal, kültürel ve ahlâkî sahalarda bir birlik oluşturmaya, köy ile kent arasındaki farkı ortadan kaldırmak ve hem köylerde hem de kentlerde yetişkin eğitimini gerçekleştirmek, cehaleti yok etmek, milliyetçi, lâik ve halkçı fikirleri aşlamak amacıyla kurulmuşlardır (Arıkan, 1999: 270; Şengül, 2009: 1955; Özdemir ve Aktaş, 2011: 243; Tunalı, 2013: 60-61; İlyas, 2016: 122; Okur, 2018: 385; Olgun, 2019: 363).

Halkevleri bir siyasal kurum olarak düşünülmeyle Türk dilini, tarihini, coğrafyasını ve kültürünü tanıtmaya yönelik çok yönlü çalışmalar yapmış, vatandaşların külfetsiz toplanacağı bir yer olmuş, yapılan çalışmalarda Tarih Tezi'nin iyice içe sinmesi ve halk ruhunda kökleşmesi, Kurtuluş Savaşı hatıra ve heyecanlarının şuurlu bir heyecanla tespit edilmesi esasları gözetilmiştir (Halkevleri, 1935: 55-56; Arıkan, 1999: 269; Okur, 2018: 385; Olgun, 2019: 364).

Kemalist devrimin bir ürünü olan ve onun arka bahçesi olarak itham edilen Halkevleri etkinliklerini amatör olarak sürdürmüş, devlet bütçesinden desteklenen Halkevlerinde yürütülen sanat çalışmaları yolu ile Cumhuriyet değerleri topluma aktarılmış, bu anlayış çerçevesinde 1932-1950 yılları arasında Halkevlerinde 23750 konferans, 12350 temsil, 9050 konser, 7850 film gösterisi yapılmış ve 970 sergi açılmıştır (Konur, 1987: 334; Tunalı, 2013: 64-75; İlyas, 2016: 118). Halkevleri vergiden muaf tutulmuş, firkalı olsun olmasın herkese açık olmuş, memurlar idare heyetlerine girebilmiş ayrıca Halkevleri kapsamında çıkan dergiler, halk dilinin masal, atasözü gibi çeşitli ürünlerini derleyip yayımlamada büyük bir çaba göstermişlerdir (Arıkan, 1999: 276; Özdemir ve Aktaş, 2011: 246). Halkevlerinin genel merkezi gibi sayılan ve eskiden Türk Ocağının genel merkez binası olan Ankara Halkevi ile Londra Halkevine ayrı bir önem verilmiş, diğer evlerin tesis, şekil ve düzenlemesi vilâyet idare heyetlerine aitken; bu iki evin başkanları doğrudan CHP Genel Yönetim Kurulu tarafından seçilmiştir (Özdemir ve Aktaş, 2011: 246-257; Olgun, 2019: 362). Halkevlerinin gelirleri öncelikle yardımlardan, devlet bütçesinden ve bulunduğu

bölgenin parti il örgütü tarafından karşılanmış, Halkevlerinin kuruluşunda⁷ 9 kol hâlinde örgütlenmesi uygun görülmüş, bu kollardan Dil ve Edebiyat, Güzel Sanatlar ile Temsil kollarının işleyişi sanat çalışmalarına dönük olarak düzenlenmiştir (Arıkan, 1999: 272; Özdemir ve Aktaş, 2011: 252; Tunalı, 2013: 61).

Halkevlerinin en önemli şubesi ve diğer kültür kuruluşlarından öne çıkan Temsil Kolu, tiyatro alanında devrim yapmak amacıyla kurulmuş, bu kol aracılığıyla tiyatro sevgisi ve izleme zevki gelenekselleştirilmeye çalışılırken tiyatro yolu ile Cumhuriyet'in etik ve vatandaşlık anlayışı topluma aktarılmaya çalışılmıştır (Halkevleri, 1935: 53; Dönmez, 2011: 54; Tunalı, 2013: 62; Demir, 2017: 2). Halkevlerinin Temsil Şubesi'nin halka hitabet gücünü Recep Peker şu şekilde özetlemektedir: *“136 Halkevinde birden, bir tezli ve özlü piyesin, birkaç defa tekrar edildiğini kabul etsek ve Halkevi başına 1500 kişinin geldiğini farz etsek 136000'den fazla yurttaşa bir iki gün içinde bir fikri telkin etmiş olabileceğimizi anlarız”* (Halkevleri, 1935: 50-51).

Halkevlerindeki tiyatro etkinliklerinin amacı, profesyonel aktör yetiştirmekten ziyade üyelerine tiyatro eğitimi vermek ve tiyatro kültürünü aşılacak olarak belirlenmiş, yine de oyunlar esnasında Türk milletinin bu sahadaki genç kabiliyetleri de meydana çıkarılmıştır (Halkevleri, 1935: 54; Arıkan, 1999: 277; Tunalı, 2013: 66). Halkevleri şehir ve kasabaların tiyatro ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmak, gençleri güzel ve serbest konuşmaya alıştırmak, tiyatro sanatçısı olabilecek yeteneklerin keşfini sağlamak, iyi hatip yetiştirmek, Kemalizm'e bağlı olarak ülke ve toplum için yararlı öğretiler oluşturmak, memleket ve cemiyet için faydalı telkinlerde bulunmak amaçlarını da barındırmıştır (Karadağ, 1989: 81; Tunalı, 2013: 65-66; Olgun, 2019: 365).

Bu amaçlar doğrultusunda piyesler yazılmış ve oynanması amaçlanan oyunların içeriğini ilgilendiren özellikler şu maddelerde toplanmıştır:

- 1) Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli,
- 2) Ulusal duyguları doyurmalı,
- 3) Devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli,

⁷Halkevlerindeki kollar: 1.Dil, Tarih, Edebiyat 2.Güzel Sanatlar 3.Temsil (Tiyatro ve Seyirlik oyunlar) 4.Spor 5.Sosyal Yardım 6.Halk Dersaneleri ve Kurslar 7.Kütüphane ve Yayın 8.Köycülük 9.Müze ve Sergiler (Halkevleri, 1935: 11).

4) Devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edilmeli,

5) Her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı (Karadağ, 1989: 81; Şen, 1999: 25).

19 Şubat 1932’de Atatürk’ün emriyle kurulan Halkevlerinin Temsil (tiyatro) Kolu, çağdaş dünya görüşüne dayanan Atatürkçülüğü yaymak üzere kurgulanmış, Dil-Edebiyat, Tarih ve Müze şubelerinin araştırmalarından hareketle Türk milletinin kökleri, Orta Asya Türklerinin yaşamları, yurtlarından göçleri, savaşları, yazıtları, kurdukları devletleri, meydana getirdikleri medeniyetleri, tarihî şahsiyetleri yeniden yorumlayarak ve temsil edilerek halka sunmuş ve Cumhuriyet tarihi ile ilişkilendirmiştir (Erol, 2012: 1203; Okur, 2018: 389). Halkevleri, yayınları ile oyun yazarlarını desteklemiş; Atatürk, konusunu Türk tarihinden, Türk halk kültüründen alan oyunlar yazdırarak veya yeniden yorumlatarak bu oyunların Halkevlerinde sahnelenmesini sağlamış; Ankara’da yapılan ilk törende, Ankara Halkevinde Behçet Kemâl Çağlar’ın *Çoban* piyesi oynanmış ve büyük alkış almıştır (Şen, 1999: 23; Kaygana ve Yapıcı, 2010: 577; Okur, 2018: 390).

Halk eğitime elverişli olmak, halk eğitimi ideallerine bağlı kalmak gibi şartlar aranan oyunlarda CHP, parti müfettişleri vasıtası ile denetleme yapmış; İçişleri Bakanlığına bağlı bulunan Basın Yayın Genel Müdürlüğüne de sıkı bir denetim görevi verilmiş; Halkevlerinde CHP Genel Sekreterliğince kabul edilip bastırılan veya tavsiye edilen tiyatrolar oynatılmış; repertuvarına dâhil olmamış oyunların oynanmamasına, halkın ilgisini çekmeyecek eserlerin sahnelenmemesine her zaman dikkat edilmiştir (Halkevleri, 1935: 53; Şen, 1999: 26; Karakaş, 2015: 347; Özer, 2017: 575; Olgun, 2019: 366).

Halkevleri, Temsil Şubeleri aracılığıyla yalnızca tiyatrodan değil, kukla, Karagöz, orta oyunu ve sinemadan da yararlanmış, saltanatın Karagöz’ü bile tanıtamadığı köylere Cumhuriyet teşkilâtı piyesi ve canlı tabloyu, tezi ve telkini götürmüş hatta hava şartlarından dolayı dekor götüremedikleri köylerde halkı kahvehanelere veya köy odalarına toplayarak bu temsiller bir şekilde oynanmıştır (Halkevleri, 1935: 60; Şengül, 2009: 1955; Olgun, 2019: 367).

CHP'nin Halkevleri ve Halkodaları sahnesinde oynanmak üzere bastırıldığı oyunlar 111'i bulurken yaklaşık olarak Halkevi ve Halkodalarında 386'yı aşkın ayrı oyun oynanmış, en fazla *Akın*, *Özyurt* ve *Mete* oyunları sahnelenmiş, birçok oyunda Mete ile Atatürk özdeşleştirilmiştir (Karadağ, 1989: 122; Şengül, 2009: 1956; Olgun, 2019: 366).

Recep Peker tarafından haftada birkaç saatin temsil işine verilmesi çağrısı yapılmış, kadın oyuncuların sahneye çıkmaları teşvik edilmiş, bir piyeste bir baba ile bir kıza mı ihtiyaç var, Halkevi üyelerinden olan bir baba kız hemen bu rolleri üzerlerine almış, bir hemşireye mi ihtiyaç var hemen Halkevi üyesi bir hemşire bu rolü kabul etmiş, bir muallime mi ihtiyaç var Halkevli bir muallim bu vazifeyi yerine getirmiştir (Halkevleri, 1935: 50-53; Karakaş, 2015: 342). Zaman zaman kadın oyuncu bulmakta sorunlar yaşanmış, Halkevlerinden merkez teşkilata kadınsız piyes gönderilmesi istenmiş, parti yetkilileri bu tavırda ısrarcı olmuşlar ve kadınların sahneye çıkmaları için kimi zaman baskıcı kimi zaman ödülleriyle teşvik edici bir tutumun içerisinde yer almışlardır.

Halkevi sahnesi, bir millî kültür mektebi olmuş, orada çalışan, millî müdafaa için emek veren mücahitler sayılmış, oyunların seçimi konusunda yerli yapıtlar ve uyarlanmış oyunlar tercih edilmiş, çeviri oyunlarda ise klasikler sahnelenmiştir (Tunalı, 2013: 65-67). 1938 yılında Ankara'dan trenle hareket eden tiyatro kurulu, gidiş yolunda Konya, Mersin, Adana'da oyunlar oynadıktan sonra Bağdat'a ulaşmış ve bir hafta burada temsiller vermiştir (Akyol, 2019: 1081).

DP iktidara geldikten sonra, 8 Ağustos 1951 tarihli ve 5830 sayılı yasa ile etkinlikleri durdurulan Halkevlerine yönelik en büyük eleştiri, CHP'nin yan kuruluşları olarak çalışmaları ve söz konusu partiyle organik bir bağlantı içinde bulunmaları olmuş, bu durum onlara karşı bir koz olarak kullanılmıştır (Özdemir ve Aktaş, 2011: 250; Arıkan, 1999: 261). 1932 yılında kurulan Halkevleri, kapatıldığı 1951 yılına kadar tüm il ve ilçelerde örgütlenmiş, kültür ve sanat alanında da oldukça önemli çalışmalar yürüten bir kültür kurumu olmuş, söz konusu yasa ile toplam üye sayısı 468 olan Mecliste kapatılması için 340 evet oyu almış, yasa 11 Ağustos 1951 tarihli Resmî Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe girmiş ve böylece Halkevleri tarih olmuştur (Özdemir ve Aktaş, 2011: 260; Tunalı, 2013: 59).

Eyal Ari çalışmasında Halkevlerinin Cumhuriyet Halk Fırkasının kararsız yaklaşımından türediğini söyleyerek bir yandan Türkiye'ye Batılı, endüstriyel ve kentsel bir görünüm kazandırırken diğer yandan Anadolu köy kültürüne odaklanan milliyetçi bir bakış açısını benimsemeyi amaçladığını dile getirmiştir (Ari, 2004: 36). Kemalist formül, geleneksel yaşam dokusunu sağlam tutarken devlete sadakat getirecek milliyetçi bir ideolojinin yayılmasını istemiş, bunu başarmanın bir yolu da Halkevlerinin faaliyetlerini parti ideallerinin kırsal ve Anadolu yönlerine odaklamak olmuştur (Ari, 2004: 37). Politik tiyatronun karşılaştığı en büyük sorunlardan biri şudur: Dönüştürülebilecek izleyici nasıl bulunur veya çekilir? (Kirby, 1975: 134). Bir izleyicinin mevcut inançlarına uymayan herhangi bir şeye tepki verme yönünde doğal bir eğilimi vardır. Entelektüel dirençle karşılaşılabilir. Çoğu siyasi tiyatronun amacı, kitlelerin bir izleyicisine, çalışan bir izleyiciye, sıradan bir insanın izleyicisine ulaşmaktır (Kirby, 1975: 134). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde bu izleyici kitlesi, Halkevlerinin çalışmaları aracılığı ile bulunmuştur. Halkevlerine dair yapılan incelemeler ve çalışmalar, yazarlar tarafından basit bir dil ve doğrudan ifade ile topluma aktarılmıştır (Karpat, 1974: 74). Kuşkusuz bu durum tiyatroların yazım dillerini de etkilemiş ve dil bakımından basit ve doğrudan söylenmiş piyesler kaleme alınmıştır.

2.3.4.Türk Tarih Kurumu

Batı, Türklerin İslâmiyet'e girinceye kadar uygarlıktan yoksun olduğunu, Oğuzların istilâsının Yakın Doğu'yu tahrip ederek gerilemesine sebebiyet verdiğini iddia etmiş, Türklerin sarı ırka mensup olduklarını dile getirmiş, Anadolu'nun ilk sahiplerinin kendi ataları olduklarını savunarak toprak talebinde bulunmuşlardır (Buttanrı, 2002: 28; Özdemir ve Aktaş, 2011: 236). Atatürk, Batılı güçlerin bu iddialarına karşılık verilmesi ve haksızlıklarının ortaya konulması için talimat vermiş, bunun üzerine Türk Tarih Kurumu kurulmuştur (Özdemir ve Aktaş, 2011: 236). 1932'de Ankara'da ilk defa toplanan Türk Tarih Kongresi'nde, temelinde Türk milletinin derin tarihini incelemek, Türk ırkının beyaz ırktan olduğunu vurgulamak, Batı'nın barbar olduğunu söylemesine karşın Türk milletinin medeniyet kurucu bir millet olduğunu anlatmak ve Anadolu'daki Türk varlığının çok eski olduğunu belirtmek olan Türk Tarih Tezi millete mâl edilmiştir (Buttanrı, 2002: 30; Yurt, 2014: 435). Türklerin İskitler, Hititler ve Sümerlerin devamı olduğu görüşünün ileri atıldığı bu teze

göre Türkiye'deki Türkler Orta Asya'dan gelmişlerdir (Buttanrı, 2002: 31). Safa çalışmasında bu hususla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Türk milletinin tarihi, ilk çağlarda Babil, Mısır, Yunan ilah... medeniyetlerini vücuda, getiren tesirleri de içinde bulduğumuz Hititlere, Sümerlere kadar uzanınca ilk medenî cersumesini preistorik devirlerden almış ve pek mes'ud irsiyet merhaleleri halinde zamanımıza kadar devam ettirmiş muhteşem bir intikal manzarasıyla görünür” (Safa, 1981: 203).

Bir var olma mücadelesi sonunda Atatürk'ün önderliğinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk çeyreğinde yeni tarih görüşüne uygun eserler verilmiş, Türk Tarih Tezi, dönemin edebiyat eserlerine yansarak bu doğrultuda birçok şiir, roman ve tiyatro eseri vücuda getirilmiş, Atatürk, devrimleri geniş halk kitlelerine benimsetmek için Faruk Nafiz'den bu tez ile ilgili piyes yazmasını istemiştir (Buttanrı, 2002: 33; Yurt, 2014: 433-435). Halkevleri resmen açılmadan, Halkevlerinde ilk oynanan piyes olan Türk Tarih Tezi'ni ortaya koyan ve inkılâpların halka nasıl anlatılacağını gösteren *Akın* çok sayıda kişiye oynanmıştır (Kaygana ve Yapıcı, 2010: 577). Orta Asya'dan Anadolu'daki eski uygarlıklara uzanan biçimde bir Türklük çizgisi oluşturulmuş, tarih görüşü nedeniyle yazarlar konularını genellikle eski Türk tarihinden, kahramanlarını Mete, Attilâ gibi yine Osmanlı'dan, Selçuklu'dan önceki tarihî şahsiyetlerden seçmişler bunlara ilâveten Karagöz, Orta Oyunu gibi geleneksel Türk seyirlik oyunları Halkevi sahnelerinde yeni bir hayat bulmuş ve yok olmaktan kurtulmuşlardır (Buttanrı, 2002: 25; Kaygana ve Yapıcı, 2010: 578; Yiğit, 2017: 211).

Tarih konulu tiyatro eserlerinin Tanzimat'tan itibaren yazımı başlamış olsa da Cumhuriyet'in ilk çeyreğinde kaleme alınan eserler, Atatürk'ün tarih anlayışının etkisinde olmuş, konuların evreni Türk Tarih Tezi ile oldukça genişlemiş, dönemin yazarları bu oyunları derin bir dünya görüşü içinde değil dönemin havasına kapılarak alelacele kaleme almış, yapıtların çoğu da mektep müsamereleri ve Halkevleri için hazırlanmış, derinliği olmayan metinler olarak görülmüştür (Ortaylı, 1976: 230; Buttanrı, 2002: 25; Kaya, 2007: 242). Yeni tarih tezi ile bağlantılı olarak Muhsin Ertuğrul *Türk Tiyatrosu* dergisinde birkaç sınırlı makale yazarak bu tezin kimi yerlerini eleştirmiş, İstanbul Şehir Tiyatrosunda o dönemde Türk Tarih Tezi'ni destekleyen oyunlarına pek rastlanmamıştır (Yiğit, 2017: 220). Çoğunluğu Halkevlerinde oynanan bu tür oyunların bazıları da bu çalışmada irdelenen eserler arasındadır.

2.3.5.Türk Dil Kurumu

Yeni devletin ideal vatandaş eşliğinde gelişip büyümesi için Millet Mektepleri, Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu, Halkevleri ve Halkodaları gibi çeşitli kurumlar açılmış, yeni harflerin öğretilmesi için açılan Millet Mekteplerinin genel başkanı ve başöğretmeni Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal Atatürk olmuştur (Özdemir ve Aktaş, 2011: 242; Olgun, 2019: 361). Türk Dil Kurumu, Türk Dili Tetkik Cemiyeti adıyla 12 Temmuz 1932’de Atatürk’ün talimatıyla kurulmuş, Güneş-Dil Teorisi savunulmuştur. Güneş-Dil Teorisi’nin esası ilk kelimelerin güneşin etkisiyle ve Türkler tarafından ortaya çıkarıldığını dolayısıyla başlıca medeniyet dillerinin Türkçeden çıktığını ispat etmektir ve o dönemin yazarları bu doğrultuda hareket ederek kahramanlarına öz Türkçe isimler koymuş, dil konusunda da oldukça zorlanmışlar, yenilikçilik adına yanlış kavram ve kelimeler kullanmışlar, imlâda henüz birlik sağlanmadığı için tutarlı metinler ortaya koyamamışlardır (Tunçel, 2013: 109; Aksoy, 2018: 428). Safa yeni Türk dili hareketinin doğuş sebebini şu ifadelerle dile getirmiştir: “*Yeni Türk tarih görüşü ve onun dilde ifadeleşmesinden başka bir şey olmayan Türk dili hareketi, inkılâbın milliyet ve medeniyet prensiplerini daha derin bir kökte birleştirmek iradesinden doğdu*” (Safa, 1981: 197).

Bu dönemde hâkim ideolojinin benimsetilmesinde ve yayılmasında roman ve piyeslerden yararlanılmıştır. Öz Türkçe Vâ-nû’ya ait *Savaşın Barışa* tamamen “öz Türkçe” iddiasıyla yazılmış ilk ve tek romandır. Münir Hayri Egeli’nin *Bir Ülkü Yolu*, *Taş Bebek* ve *Bayönder* piyesleri de “öz Türkçe” ile yazılmışlardır (Karaca, 2020b: 347). Bununla birlikte Atatürk’ün yakın çevresinde yer alan büyük yazarların hemen hepsi (Peyami Safa, *Attilâ*, *Fatih-Harbiye*, *Bir Tereddünün Romanı*; Yakup Kadri, *Yaban*, *Ankara*; Memduh Şevket Esendal, *Ayaşlı ile Kiracıları* vb.) eserlerinde, “öz Türkçe” teşebbüsünde bulunmamışlar, buna yanaşmamışlar, eserlerini yaşayan Türkçe ile vermişlerdir (Karaca, 2020b: 370). Dönem yazarlarını ikilemede bırakan bu politika, ilerleyen zamanlarda olumsuz sonuçlar yarattığı için Mustafa Kemal Atatürk’ün talimatı ile uygulanmaktan vazgeçilmiştir.

3.BÖLÜM: CUMHURİYET İDEOLOJİSİNİN 1923-1938 ARASI TÜRK TİYATROSUNA POLİTİK VE İDEOLOJİK YANSIMALARI

3.1. Kuramsal Çerçeve

3.1.1. Piscator'un politik tiyatro kuramı

Sadece edebî metinlerden oluşmayan aynı zamanda politik ve toplumsal bir fenomen olan tiyatro her zaman ve her koşulda siyasetin merkezinde olmuş, Batılı tiyatro geleneği Antik Yunan'dan bugüne kadar geçen sürede siyasetin ve felsefenin uygulama alanına dönüşmüş, Cumhuriyet Dönemi'nde de tiyatronun Tanzimat'taki gibi belli bir rol üstlenmesi onu politik bir araca dönüştürmüş, nasıl politik aktörler tiyatroyu kendi meşrulaştırma araçları olarak kullanmışlarsa tiyatro grupları da kendi aktivitelerini politik aktörlerin desteği ve katılımıyla meşrulaştırmış ve hatta mümkün kılmışlardır (Akgül, 2015: 162; Temel, 2016: 1772; Seçkin, 2008: 265).

Tony Kushner, politik tiyatro hakkında notlar verdiği çalışmasında tiyatronun politikliği noktasında şu görüşleri aktarır:

“Tüm tiyatro politik ise, o zaman diğer tiyatro türlerinden farklı olarak siyasi tiyatro denen bir tür var mı? Tüm yaşam politik ise o zaman siyaset anlamlı bir kategori olarak var olmaktan çıkar, kendi evrenselliği tarafından yutulduğunda yok olur. Her şeyin politik olduğu (ancak tamamen olmasa da) doğru olduğu için politik ve politik olmayan tiyatro hakkında konuşmak anlamsız hale geliyor ve dünyayı olduğu gibi sunan bir tiyatrodan, kamusal ve özelin iç içe geçmiş bir ağından söz etmek daha kullanışlı hâle geliyor” (Kushner, 1997: 22).

Kushner, tüm bu tespitlerinin ardından tiyatronun ezilenler ya da zalimler için yapıldığı konusunda bir ayrım yapar. Her iki durumda da tiyatro politik bir hâle bürünmüştür.

Kirby, çalışmasında hükümet ve siyasetin sosyal bir amaç doğrultusunda tiyatroyu faydalı bulsa da bunun her zaman gerekli olmadığını söyler. Pek çok aktivitenin - bir çiftin sevişmesi, arkadaşlar arasında bir kart oyunu, ameliyat yapan bir doktor vb. - doğası gereği siyasetle ilgili olmadığını, tiyatronun böyle olması için hiçbir sebep bulunmadığını dile getirir (Kirby, 1975: 129). Eğer bir tiyatro, siyasi meselelerle

ilgileneiyorsa bu tam olarak Kirby'nin de belirttiği gibi aktif bir niyettir ve o zaman politik tiyatro kasıtlı olarak hükümetle ilgilenen, siyasete katılan ve bilinçli olarak taraf olan bir eylem olarak tanımlanabilir (Kirby, 1975: 129). Tiyatro, yalnızca politik olmaya çalıştığı ölçüde politiktir (Kirby, 1975: 130). Bir ülkedeki tiyatro, iç ve dış sebeplerden ötürü politik olmaya zorlanabilir ve sansür buna güzel bir örnektir (Kirby, 1975: 129-130).

Przastek ve Borowska çalışmalarında politik tiyatrodan bahsederken yirminci yüzyılın başında Piscator'un bu alanda büyük bir dönüşüm sağladığını, sahne yapımcısının tiyatro prodüksiyonunda kilit kişi hâline geldiğini ve sanatçıların, oyuncuların, sahneyi, müziği tek bir amaca yani bir gösteri için çalıştırarak her türlü imkâna sahip oyunlar sahnelediklerini belirtirler (Przastek ve Borowska, 2016: 293).

Kendisine yapılan baskılar sonucu çalışmalarına ara verip *Politik Tiyatro* kitabını yazan Alman yönetmen Erwin Piscator, kendi tiyatrosunda dramaturgdan oyun planını hazırlama, rollerin dağıtımında öneriler getirme, yeni oyunlar arama, sahne metnini oluşturma gibi alışıldık görevlerin ötesinde bir yaratıcılık beklediğini söylemiş ve bu doğrultuda politik tiyatroyu, toplumsal ve politik konuları ele alan, seyircinin bu konular üzerinde düşünüp fikir yürütmesini, tartışmasını, yargıya varmasını sağlayan, bilgilendirici, eleştirel gerçekçi ve diyalektik bir tiyatro anlayışı olarak ele almıştır (İpşiroğlu, 1995: 14-15; Baş, 2011: 132; Özcan, 2013: 534).

Piscator, politik tiyatro kavramının bir buluş olmadığını ve köklerinin 19.yüzyılın sonlarına kadar uzandığını dile getirir (Piscator, 2012: 22). Bu durumu şu cümlelerle desteklemiştir:

“Geçen yüzyılda burjuva kesiminin entelektüel durumunu, ya yalnızca varlıklarıyla ya da tasarımlarıyla etkileyen, onu oldukça değiştiren hatta kısmen yok eden güçler ortaya çıktı. Bu güçler iki yönden geliyordu: edebiyat ve proletarya. Böylece bu iki etkin gücün birleştiği noktada yeni bir kavram, Doğalcılık ve onunla birlikte yeni bir tiyatro, halk için bir sahne, Volksbühne (Halk Sahnesi) doğdu” (Piscator, 2012: 22).

Piscator, önceleri yaşama edebiyat merceğinden bakarken savaşı yaşadıktan sonra edebiyata yaşamın merceğinden bakmaya başlamıştır. Devrim (Alman ve Rus devrimleri) yeni kuramını üretmesine ilham kaynağı olmuştur. Mustafa Kemal

Atatürk'ün devriminin de politik tiyatro mantığı çerçevesinde işlenmesi benzer bir durumu gözler önüne sermektedir.

Piscator *Politik Tiyatro* kitabını neden kaleme aldığını şu cümlelerle açıklamıştır: “*Bu kitabı, bugün evsiz olan bir düşüncenin bu barınağını, döneme bir eleştiri olarak oluşturdum... Politik kavgayı sanatsal araçlarla gerçekleştirme yolunda ilk çaba*” (Piscator, 2012: 10).

Piscator'un *Politik Tiyatro* kitabından yola çıkılarak bu kuramın çerçevesi şu şekilde çizilebilir:

1. Sanat gerçekçidir. Biçem de gerçekçi olmalıdır.
2. Politik kavga, sanatsal araçlarla gerçekleştirilmelidir.
3. Sanat, sınıf mücadelesinde bir silah olarak kullanılmalıdır.
4. Dekorlar alabildiğine gerçekçi ele alınmalıdır.
5. Politik tiyatro, politik bir araç, propagandaya yönelik bir araç ve eğitici bir araçtır. Eğitsel amaca ulaşmak için çıkış noktası birey değil, belgesel kanıtlar olmalıdır. Eğlendirme amacı yoktur. Tiyatro nesnelleşmiş, ciddileşmiştir.
6. Doğalcılık bu hareketin tiyatrodaki köklerinden biridir.
7. Politik tiyatroda ortaya konulan soruna çözüm getirilmelidir.
8. Oyunlar güncel olayları yansıtmalı ve acil beklentileri karşılamalıdır.
9. Sanat öncelikli değildir. İlk amaç savunulan düşüncenin kavranması ve derinleştirilmesidir.
10. Politik tiyatro anlayışına göre tiyatro metinlerinde budama yapılabilir, yeni sahneler yazılabilir hatta gerektiğinde bir prolog ya da epilog eklenerek değiştirilebilir. Yalnızca diyalogların düzenlenmesi yeterli değildir, tiyatro gerçek propaganda için teatrallik ister.
11. Politik tiyatroda yeni tekniklerden ve biçem kaynaklarından yararlanılmalıdır. En son aydınlatma olanaklarına, en yeni sahnelere, sayısız projektöre ve her yerde hoparlöre sahip olmalıdır.
12. Politik tiyatroda, oyuncu, yazar, seyirci (seyirci hayali değil yaşayan bir güçtür.) de amaca hizmet etmelidir.
13. Politik tiyatroda projeksiyon, fotoğraflar, şemalar, filmler, çizgi filmler, istatistikler, resimler, bebek kuklalar kullanılmalıdır.

14. Politik tiyatro doğrudan eylemdir. Gösterinin ana teması tek bir örnekle değil düzinelerce örnekle sergilenmelidir.

15. Politik tiyatro herkesi kapsayabilecek biçimde olmalıdır. Halkla derin bir ilişkisi olmalıdır.

16. Olaylar kanıtlarıyla sunulmalıdır. Kanıtlar da kesin olmalıdır. Amaçlar uğruna duygular bile dünya görüşünü desteklemek için kanıt olarak kullanılmalıdır.

17. Sahne olarak yalnızca çerçeve sahne kullanılmamalıdır. Total sahne⁸ denilen her imkânı sunan sahne tercih edilmelidir.

18. Politik tiyatroda amatör topluluklar oldukça önemlidir.

19. Bildirisi olmayan sanat söz konusu olamaz.

20. Tiyatro yeni bir toplum yaratmada araçtır.

21. Tiyatroda kahramanlık öğeleri bireyin özel, kişisel kaderi değil, dönemler ve kitlelerin kaderidir.

22. Tiyatroda temel olan insanın ne kendisiyle ne tanrıyla olan ilişkisi değil toplumla olan ilişkidir.

23. Politik tiyatro aynı zamanda belgesel tiyatrodur. Tarihsel belgelerden yararlanılmalıdır. Eğitici film de kullanılmalıdır. Eğitici film konuyu hem zaman hem mekân içinde genişletir. Buradaki film, Antik Yunan tiyatrosundaki koroya benzetilmiştir.

24. Tiyatro çağların aynası değil, çağları değiştirmenin bir aracıdır. Uyarandır.

25. Politik tiyatro deneyseldir.

Piscator'un politik tiyatro bağlamında ortaya konan ilkeleri, siyasal bir görev üstlenmekte ve tiyatronun yapılan mücadeleye bir silah olarak hizmet etmesini sağlayarak gerçekleri doğru bir şekilde yansıtmayı öngörmektedir.

Piscator'u politik tiyatro kuramını oluşturmada Dışavurumculuk akımı etkilemiştir.

“Dışavurumculuk, episodik kısa sahnelerle dayanan oyunları, şiirsel dil yapısı, ışıklıdırırmaya ağırlık veren kendine özgü atmosferi ve simgesel dekorlarıyla tanrı ile insan arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışan *Barok Patros* yerine, görünür karmaşanın

⁸Total tiyatro: Tüm tiyatro sahnelerinin bir arada bulunmasıdır.

altındaki dünyanın daha iyi kavranabilmesi için insanla insan arasındaki ilişkiye yönelik *Retorik Pathos*'u kullanışı ve bu ilkeye dayanan içe dönük oyunculuk biçimiyle Piscator ve daha büyük oranda da Brecht üzerinde etkili oldu" (Piscator, 2012: xiii)

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Erwin Piscator, yeni iletişim araçları deneyerek tiyatronun biçiminde ve tekniğinde büyük yenilikler yapmış ve kendi uygulamalarından yola çıkarak politik tiyatro, epik tiyatro, belgesel tiyatro ve seyircinin amaçlanan siyasal görüşe katılması için sahne ile bütünleşmesini gerekli görerek tüm iletişim araçlarının bu bütünleşmeyi sağlamak üzere kullanıldığı total tiyatro kavramlarını geliştirmiştir (Şener, 2006: 263; Buttanrı, 2010: 61-62).

Politik tiyatronun bu özellikleri içerisinde öne çıkan özelliklerinden birisi tiyatronun bir araç olarak kullanılmasıdır. Piscator'un siyasî amaçlı tiyatrosunda, tiyatronun toplum sorunlarının tartışıldığı bir alan, hatta siyasal savaşta bir silâh olarak kullanılması görüşü "*Tiyatro bir silahtır.*" ifadesiyle benimsenmiştir (Şener, 2006: 259-260; Buttanrı, 2010: 61-62). Sanatçının politikayla yakından ilgisi olduğunu düşünen Piscator'a göre sanatta estetik kaygıların yeri yoktur, sanatın bir değeri varsa o da sınıf çatışmasını gösteren bir araç olarak kabul edildiği andadır ve siyasî tiyatro, emekçinin bilinçlenmesi amacını güder (Şener, 2006: 263; Buttanrı, 2010: 61-62). Bu konuyla ilintili olarak Politik Tiyatro kitabında Piscator şu ifadeleri kullanır: "*Artık tiyatro yalnızca seyircinin duygularına yönelmiyor, duygusal tepkileri üzerine kurgulanmıyor, bilinçli bir yaklaşımla düşünsel dünyalarına da sesleniyordu. Coşku, kendinden geçme, bulutların üzerinde uçma yerine aydınlanma, bilgilenme ve açıklık getiriyordu*" (Piscator, 2012: 38).

Politik tiyatronun öne çıkan bir diğer özelliği ise güncel olayları içerisinde barındırmasıdır. Seyirci, sahnede bir gerçeğin taklidi ile değil, kendisi ile karşı karşıya gelmiş ve bu politik etkinlik biçimiyle seyircilerin güncel olaylardan etkilenmesi amaçlanmıştır (Şener, 2006: 260; Kocabay, 2012: 104).

Politik tiyatro belgesel tiyatro özelliği ile de ön plana çıkmaktadır. Gerçeklik tiyatrosu, tanık tiyatrosu, hakikat tiyatrosu, röportaj tiyatrosu, gazetecilik tiyatrosu gibi farklı isimlerle anılan bu türde, Piscator'un sahnede belgeler sunarak gerçekleri kanıtlaması epik belgesel türünü belirlemiş, seyirci kendisinden saklanmış olan ya da görmeye alışık olmadığı gerçekleri belgelere bakarak tanımış ve belgeler aracılığıyla inanmıştır (Şener, 2006: 261; Baş, 2011: 126).

Erwin Piscator *Politik Tiyatro* eserinde bahsettiği ilk belgesel oyun denemelerinde objektiflik üzerinde durmuş ve belgesel tiyatronun temel ilkelerini belirleyerek belgesel oyunların toplumsal ya da politik olayları ele alması ve oyunların iletilmek istenen mesaj doğrultusunda şekillendirilmesini en önemli ilke saymıştır (Baş, 2011: 128). Geçmişteki olayların ciddi eylemleri içermesi, savaş ve mücadelelerle gelişmesi, tiyatronun aradığı hareket ve çatışma öğelerini içinde taşıdığını düşünerek oyunların iskeletinin kurulmasında bu olaylardan yararlanmış, belgesel oyun denemelerine I. Dünya Savaşı'ndan sonra kendi önderliğinde Almanya'da sahnelenen politik oyunlarla başlamıştır (Kaya, 2007: 241; Baş, 2011: 130). Belgesel tiyatro, her şeyden önce politik tiyatronun parçası sayılarak her belgesel oyun belli bir amaç doğrultusunda kaleme alınmış ve belgeler belli bir konunun gündeme getirilip sorgulanması için kullanılmış, toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimler, işçi sınıfının ayaklanması ve Rus Devrimi politik ve belgesel tiyatronun oluşumunu hızlandıran gelişmeler olmuştur (Baş, 2011: 129-130).

Politik tiyatronun konusu yalın olmalıdır ve hızlı, etkili bir biçimde düzenleme imkânı vermelidir. Bir konu ne kadar kolay anlatılırsa o kadar anlaşılır durumda olmuştur. Bu bakımdan politik tiyatrodaki konular yalın olup olaylar eşgörünümlü (simultan) bir düzen içinde sunulur, oyun kişileri ak ve kara güçleri temsil eden soyut tiplerden oluşur, konuşmalarda ince duygulara, psikolojik anlamlara yer verilmez (Şener, 2006: 261). Seyirci uzun uzun düşündürülmeden kısa, inandırıcı ve hızla değişen sahnelerle etki altına alınmak istenir ve seyirciyle görüntüsel iletişim kurma yoluna gidilir (Şener, 2006: 262). Bu doğrultuda sahne mekanizmasının önemi ortaya çıkar⁹ ve bütüncül (total) tiyatro anlayışı devreye girer.

Almanya'nın çalkantılı politik dönemlerinde Piscator kendisini de politize edilmiş bir halde bulmuştur. “*Sivil yaşantıya dönünce tüm politik olayların odak noktası olan Berlin’e yerleşen Piscator, Wieland Herzfelde ve George Grosz’la birlikte Alman Komünist Partisi’ne (AKP) üye oldu. Kendi deyişiyle çoktan politize olmuştu*” (Piscator, 2012: xiv) Ardından her türlü sanat anlayışına tepki olarak “*Sanata Son*” sloganı ile ortaya çıkan Berlin Dada grubuna katılmıştır. 1919’da Könnisberg’e giden Piscator,

⁹a) Sahnenin sınırlarını genişletmek, sokağı tiyatroya getirmek, dram ile gazete dünyasının gerçek olayları arasında bağlantı kurmak, b) Uzamsal hareketi sonuna kadar kullanmak, c) Yüzyılın mekanik karmaşasına, teknik inceliklerine sahne üzerinde nesnel bir karşılık bularak çağdaş toplumun teknolojik niteliğini yansıtmak.

Das Tribunal tiyatrosunu kurmuştur. 1924 yılında sergilemiş olduğu *Revue Rotter Rummel* (Kızıl İsyân Revüsü) binlerce seyirci tarafından 14 gün izlenmiş ve işçi tiyatrosuna yeni açılımlar kazandırmıştır. Bir yıl sonra AKP'nin 10.yıl kuruluşu için gerçek olaylara dayanan ilk belgesel oyun sayılabilecek *Trotz alleden!* (Her Şeye Karşın) oyunuyla birlikte Piscator artık politik revülerle adını duyurmuştur. 1924 yılında ilk profesyonel girişimi olan Merkez Tiyatrosu'nu kurmuştur.

Bu dönemde siyasal olayların sanatçıların üzerinde de etkileri *Politik Tiyatro* kitabının giriş kısmında şu cümlelerle aktarılmıştır:

“Almanya’da Weimer Cumhuriyeti’nin ekonomik ve politik karışıklıklarla çalkalandığı bu dönemlerde, kültürel alanda ise Devrim sonrası Sovyetler’den gelen etkiler ön plana geçmişti. Ekonomik bunalım ve işsizlik, özellikle işçi kesimini etkisi altına almış, sosyalizm düşüncesi önem kazanmıştı. Toplumcu örgütler kültürel alanda da Markisizm’in uygulanabileceği bir ortam yaratma çabasına girmişlerdi. Aydınlar, sanatçılar, sanatın siyasal görüşlere yaygınlık kazandırmak amacıyla kullanılmasını benimsediler. Bu ortamda tiyatronun da toplum sorunlarının tartışıldığı bir alan hatta siyasal mücadelede bir silah olarak görülmeye başlamasında, Vsevolod Meyerlond’un Sovyetler’de gerçekleştirdiği çalışmalarının önemli etkileri olmuştur” (Piscator, 2012: xix).

Piscator, dışavurumculuğun düşüşe geçmesiyle genellikle epik tiyatro olarak adlandırılan daha militan bir yaklaşımdan yana olmuş, 1920’de Proleter Tiyatrosu, 1921’den 1924’e kadar da Merkez Tiyatro’da çalıştıktan sonra, 1924 ile 1927 arasında işçi sınıfından seyirci için standart oyunlar yapma anlayışının karşısında bir “proleter tiyatrosu” yaratma çabasını yürüttüğü Volksbühne’nin başına getirilmiş, Berlin Devlet Tiyatrosunda sahnelediği *Haydutlar* oyununda bozuk düzen ile ona başkaldırıların çatışmasını ele almıştır (Nutku, 1997: 106; Brockett, 2000: 538). Sonrasında istifa eden Piscator, Piscator Tiyatrosu’nu kurmuştur.

“Weimar Cumhuriyeti’nin genç sanatçılarının, 1.Dünya Savaşı ve başarısız Alman Devrimi’nin felaketlerinden sonra ‘savaşa karşı olmak’ ortak düşüncesinden yola çıkarak, daha iyi bir toplumsal düzen kurmak için geçmişin bireyci akımlarından uzaklaşarak siyasal, toplumsal, ortaklaşa ve teknolojik yeniliklere yer veren bir anlayışla sanatın politikleşmesine doğru yöneldikleri bu süreçte Piscator, 1927-1931 arasında tiyatroyu en çok etkileyen oyunlarını sahnelediği I., II. ve III. Piscator-Bühne’yi kurdu” (Piscator, 2012: xx).

Ele alınan sorunların, çatışmaların ardındaki tarihsel ve toplumsal koşulları, politik nedenleri ve bağlantıları ortaya çıkartmak amacıyla olan Piscator, burada yaptığı, Toller'in *Hoppla, Wir Leben!*, Aleksi Tolstoy'un *Rasputin* oyununun yeni baştan ele alınması ve Jaroslav Hasek'in *Aslan Asker Şvark* adlı romanının uyarlaması için filmlerden parçalar, çizgi filmler, ayak değirmeni, parçalanmış dekor ve başka yöntemleri, toplumsal ve politik değişim için gerekli gördüğü, dramatik olaylar ile gerçek yaşam kesitleri arasında keskin bir koşutluk kurma adına kullanmıştır (İpşiroğlu, 1995: 15; Brockett, 2000: 538). 1933'te Almanya'yı terk etmiş ve 1939'dan 1951'e dek, New School for Social Research'de öğretmenlik yaptığı ve gerek New York'ta gerekse başka kentlerde oyunlar yönettiği Birleşik Devletler'e geçmiştir (Brockett, 2000: 538).

İki dünya savaşı arasında güçlenen ve etkisini bir ölçüde günümüz dünya tiyatrosunda sürdüren siyasal amaçlı tiyatro düşüncesinin ilk kuramcısı Erwin Piscator, 1952'de Almanya'ya dönmüş; 1962'de Frei Volksbühne'nin ünlü yöneticisi olmadan önce birçok topluluk için oyun yönetmiş ve özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan belgesel tiyatronun yaygınlaşmasında etkili olmuştur (Brockett, 2000: 583; Şener, 2006: 259).

Piscator, giderek politik tiyatro ve belgesel tiyatro görüşünü gerçekleştirmiş, seyircinin sahne ile bütünleşmesini sağlayacak olan bütünsel tiyatro kuramını ortaya atmış, yönettiği oyunlarda, sahnede geçen olaylarda bilinçaltının işleyişi, düşlerin anlaşılmazlığı, akıldışı olguları aynen göstererek derin iç yaşamın karmakarışıklığının toplumsal düzensizliklere yansıyışını dile getirmiştir (Pignarre, 1991: 110; Şener, 2006: 259). Bu hususla ilgili olarak *Politik Tiyatro* kitabında şu ifadeleri söylemiştir: “*Sanat tiyatrosu sönmeye başlıyor. Artık salt sanat çizgisini (politik gericilerin savunma çizgisi) tutturmak çok güç. Halk artık bununla ilgilenmiyor, burjuva kamuoyu bile, kendi varlığının sorunlu niteliğiyle şaşırarak, tiyatrodan da sosyo-politik sorunlarının yanıtını istemeye başlıyor*” (Piscator, 2012: 264).

Dönemin deneysel tiyatro öncüleriyle Piscator'un ismi yan yana anılmıştır. Meyerhold, Piscator ve Brecht gibi tiyatro adamlarının oyunlarında ve uygulamalarında oyun yapısı içinde kurgu tekniği uygulanarak belge, film, projeksiyon, yer ve zaman gösterici levhalar gibi kapalı biçimde olmayan tekniklerin desteği sağlanmış, Piscator ile Leopold Jessner 1920'lerde Almanya'da iki expressionist yönetmen olarak günün adamı olmuşlardır (Nutku, 1997: 232; Fuat, 2010: 204). Antoine, Brahm, Craig,

Reinhart, Stanislavski, Jesuer, Meyerhold, Vachtangor, Piscator yapıtlarıyla geleceğe yön verecek yeni bir sanat anlayışıyla sanatsal bir tiyatro oluşturmak amacıyla yapıtlarıyla deneysel açıdan önderlik yapmışlardır (Budak, 1985: 46).

On yedinci yüzyıl yazarları Descartes'in görüşlerinden, romantik oyun yazarları Kant ve Hegel'den, gerçekçi akım yazarları Auguste Comte'den ve pozitivistlikten, dışavurumcu, gerçeküstücü yazarlar ile Erwin Piscator, Bertolt Brecht gibi siyasal tiyatro savunucuları Marksist felsefeden büyük ölçüde etkilenmişlerdir (Şener, 2003: 133). Piscator'un politik tiyatrosu ile Brecht'in epik tiyatrosu dışavurumculuğun bulgularından yararlanmış, epik anlayış doğrultusunda film, projeksiyon vb. teknik araç ve gereçlerle medyanın da tiyatroya katılmasıyla tiyatro dilinin sınırları zorlanmıştır (İpşiroğlu, 1995: 101; Nutku, 1997: 137). Dışavurumcu oyunlarda, Piscator'un politik tiyatrosu ve Brecht'in epik tiyatrosunda serim, anlatıcı, şarkıcı, levhalar, projeksiyonla yansıtılan yazı ve resimlerle yapılmış, toplumbilim verilerine ağırlık verilmiş, bu konuda politik bir tavır alınmış, sonrasında Brecht'in Doğu tiyatrosunun biçim özelliklerinden yararlanılarak oluşturduğu tiyatro akımı, geleneksel tiyatro kalıplarını kökünden değiştirmiştir (Nutku, 1997: 171; Şener, 2003: 74; Buttanrı, 2010: 61-62).

Politik tiyatro ve Piscator zaman zaman birçok açıdan eleştirilmiştir. Willett çalışmasında Piscator'un burjuva topluma karşı bir tavır içerisinde olsa da tutumsal olarak anti-kapitalist bir tavırda olmadığını, 1942'de geleceğin tiyatrosu üzerine yazdığı makalenin içerisinde siyasetten hiç bahsetmediğinden söz eder. Piscator'un Moskova'da yarı yarıya New York'ta ise tamamen kaybolduğunu söyler (Willett, 1978: 4). Kerz, Piscator'un meşru sahnede film ve canlı performansın karma medyasını mantıklı bir şekilde kullanan ilk sahne yönetmeni olmasının kimin umurunda olduğunu sorgular. Piscator'un toplumsal tiyatronun peşinde olduğunu, bir hikâyeden ötesini yorumlama imkânı veren ve iletişim kurabilme farkındalığı sağlayabilen bir tiyatroyu savunduğunu, Brecht'in de onunla aynı düşüncede olduğunu dile getirir (Kerz, 1968: 364). Kerz, Piscator'un kendi çabasını takdir etse de ekip arkadaşlarını şu şekilde eleştirir:

“Piscator'un anlayışı, bir sahnenin hareketliliğine ve mesajların yanı sıra bunları göndermek için mekanik bir duyarlılığa fotoğrafik görüntüleri, filmleri ve çizimleri canlı performanslarla bütünleştirebilecek esnek bir aşamaya ihtiyaç duyuyordu. Ancak mimarları ve tasarımcıları hazırlıksızdı” (Kerz, 1968: 365).

Piscator'un total tiyatro anlayışında olması ve tasarımsal sahne anlayışı sebebiyle yönetsel rahatsızlık hissedenler olmuş ve Piscator aktörlerin sorunlarını anlamamakla suçlanmıştır. Kerz çalışmasında bu konudaki kişisel fikrini de beyan eder ve bunun doğru olmadığını söyler (Kerz, 1968: 365).

Piscator'un Brecht ile ismi sanat hayatı boyunca yan yana sıkça anılmış ve bu ikili birçok çalışmada karşılaştırılmıştır. Kerz çalışmasında bu hususla ilgili Brecht'in bir yazısını aktarır. Bu alıntıda Brecht, Piscator'u çağın en büyük tiyatrocularından birisi olarak görmektedir. Tiyatroyu elektrikleştirdiğini ve donanımsal açıdan geliştirdiğini söyler. Oyuncuların kendi sorunlarını Piscator'la paylaşmadıklarını da ekleyen Brecht, Piscator'un yeni bir oyunculuk tarzı yaratamamasını da yazısında dile getirir. Piscator'un hiçbir zaman tek başına bir oyun, hatta bir sahne yazmamış olsa da onu kendisinden başka yetkin tek oyun yazarı olarak tanımlar (Kerz, 1968: 365-366). Çalışmasında Piscator ve Brecht'i birçok yönden karşılaştıran Kerz, sonuç kısmında şu tespiti yapmıştır: *“Piscator, Brecht'i yakalamış ve tiyatronun tarihinin şekillenmesine olduğu kadar tarihin şekillenmesine de katkı sağlayabileceğini kanıtlamıştı”* (Kerz, 1968: 369). Knust çalışmasında Brecht ve Piscator'u birbirleri ile ilişkisi açısından değerlendirmiş ve bu hususta en özel kaynaklara ulaştığından söz ederken Brecht'in Piscator'a olan büyük saygısını vurgulamıştır (Knust, 1974: 45).

Siyasal gelişimleri konu edinerek insanların daha iyi yaşamalarını savunan, seyircinin duygusundan çok usuna yönelen tiyatro anlayışına sahip, tiyatrodaki sinema filmi, slayt, hareketli sahne zemini, yürüyen şerit gibi biçimsel özellikleri içeren, Alman yönetmen Erwin Piscator'un göstermecilik nitelikteki kendi anlayışını içeren epik tiyatroya verdiği isim olan politik tiyatro, Brecht'in epik tiyatrosunu da etkilemiş, bu iki tiyatro Almanya'nın dramaturgide örnek olabilecek denli öncü bir konumda olmasını sağlamıştır (İpşiroğlu, 1995: 14; Nutku, 1997: 257-258). Piscator politik amaçlı tiyatronun biçimsel olması düşüncesine yönelişiyle Brecht'in epik tiyatro kuramının en önemli dayanağını oluşturmuştur (Piscator, 2012: xxxii). Politik Tiyatro kitabının giriş kısmında Brecht'in cümleleri aktarılmıştır: *“Tiyatroyu politikaya yöneltme onuru özellikle Piscator'undur. Bu yönelme olmaksızın benim tiyatrom düşünülemezdi, diyor Bertolt Brecht, Piscator için”* (Piscator, 2012: vii). Piscator'un Brecht üzerindeki etkilerini ve onun tiyatro anlayışına olan ilhâmını şu ifadeler anlatmaktadır: *“1924 yılında sahnelediği Die Fahnen (Bayraklar) yapıtı, kısa episodik sahnelere dayanan*

yapısı, projeksiyon ve film kullanımı, duygulardan çok olaylara ve düşüncelere yönelen sahneleme biçimiyle, güncel olaylarla paralellik kurmasıyla Brecht'in epik tiyatro kuramının ilk nüvelerini taşıyordu" (Piscator, 2012: xviii).

Weimar Cumhuriyeti Hitler'in diktatörlüğü ile sona ermiş ve Politik Tiyatro Nazi ideolojisinin ırkçı, militarist, gerici sanat anlayışıyla yer değiştirmiştir (Piscator, 2012: xxvi). Irmer çalışmasında, savaş sonrası Alman sosyal tarihi bağlamında belgesel oyunların Nazi rejiminden ve onun felaket sonuçlarından kurtulmakta olan bir toplumun yeniden siyasallaşmasına büyük katkılar sağladığını söyler. Alman belgesel tiyatrosunu 1920'ler, 1960'lar ve 1960 sonrası şeklinde üç aşamaya ayırır ve 1920'lerin tiyatrosundan bahsederken Piscator'u ön plana çıkarır. Erwin Piscator'un yakın tarih ve siyasi olaylardan film görüntüleri ve sahneleri kitlesel gösterilerine dâhil ettiğini söyler ve sahnelerin anlaşılmasının politik fikirler etrafında şekillendiğini aktarır (Irmer, 2006: 17). Piscator'un teatral ve dramatik icatlarının o zamanlar oldukça deneysel olduğunu, deneylerinin bir kısmının 1960'ların belgesel tiyatrosuna daha yansıtıcı hatta belki de saflaştırılmış ve kesinlikle daha analitik bir şekilde taşındığını ilave eder. Piscator'un en tartışmalı tekniklerinden birinin sahnedeki karakterler olarak önde gelen politik figürleri kullanması şeklinde değerlendirir (Irmer, 2006: 18). Probst, Piscator'un 1920'lerden sonra Alman ve Berlin tiyatrosunun gelişimi için önemli olduğunu ve rakiplerinin bile bunu kabul ettiğini söyler (Probst, 1986: 288). Przystek ve Borowska onun sahnesi için şu ifadeleri kullanırlar: "*Piscator sahneyi güncel siyasetle doldurmayı seçti. Çalışma tarzı, tarihsel deneyimine dayanıyordu. Performansları, savaşın saçmalığını, toplumsal eşitsizliği ve sokaktaki adamın uğradığı adaletsizlik ve aşağılamayı gösteren grafik kolajlar şeklindeydi*" (Przystek ve Borowska, 2016: 293).

Siyasal amaçlı tiyatro anlayışı tiyatronun, yaşamın sorunlarına ilgisiz kalmaması gerektiğini kabul etmektedir. Amaç, seyircinin çevresini yeni bir gözle görmesi, gerçekleri doğru bir biçimde algılamasıdır (Aydoğdu, 1997: 61). Piscator bu doğrultuda tiyatronun halka indirgenmesi için mücadele vermiştir. İnsanların tiyatroya bakış açısı ile ilgili şu sözleri söylemiştir: "*Sıradan kişi tiyatroyu 'Sanat Perilerinin Tapınağı', smokin ve beyaz kravatla, yüce duygularla girilebilecek bir yer olarak görüyordu*" (Piscator, 2012: 23). Halkevlerinin Cumhuriyet'in erken dönemlerinde halk arasında tiyatroyu yaygınlaştırmasının yönetsel bakış açısı da bu ifadelere benzemektedir. Tiyatro, erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk arasında sıradanlaştırılmıştır.

Piscator amatör tiyatro gruplarının faaliyetlerini de desteklemiştir. Bu konudaki görüşlerini şöyle ifade eder: “*Amatör proleter toplulukların çalışmalarını, politik ve propagandaya yönelik amaçlarında içtenliklerini korudukları ve profesyonel tiyatroyu aynen taklit etmeye kalkışmadıkları sürece kendi çalışmalarım kadar önemli ve değerli buluyorum*” (Piscator, 2012: 78). Erken Cumhuriyet Dönemi’nin amatör tiyatro toplulukları olan Halkevlerindeki tiyatrolar da dönemin yazarlarının oyunlarını halka ulaştırmak adına önemli işlevlerde bulunmuşlardır. Piscator amatörlüğün büyük bir güç olduğunu dile getirmiştir: “*Amatör oyunların öncülleri ve izleyenleri yoktur, yaratıcılık ve profesyonelliğin aldatıcı cilasından korunma olanağı verir. Benim de (bu amatörlük) profesyonel devrimci tiyatro olarak adlandırılan bütün çalışmalarım boyunca yakalamaya çalıştığım şeydir*” (Piscator, 2012: 79). Halkevlerinin tiyatro çalışmalarının halka aktarılmasındaki en önemli etkenlerden birisi de kastedilen amatörlüktür.

Piscator’un Piscator-Buhne zamanlarında daha çok gençlerin görev aldığı ikinci bir ortaklaşa kurul olan “stüdyo” isimli bir kuruluş yer almaktadır. “*Stüdyo’nun görevini biçimsel bir estetik bakış açısından görmemesi ve çalışmasındaki itici gücün politika istemi olması gerektiği, kuşkusuz baştan kararlaştırılmıştı*” (Piscator, 2012: 238). Stüdyo, Piscator’un tiyatrosunun ilkelerini uygulamak ve denetleme amacındadır. “*Amacı dünya görüşümüzü açıklayabileceğimiz kusursuz bir tiyatro, duyarlı bir araç yaratmaktır*” (Piscator, 2012: 161). Bunun haricinde stüdyonun, bütün kadronun eğitimi, bireylerin eğitimi, oyunculuk tekniklerine ilişkin deneyler, yazınsal deneyler, politik deneyler, politik propaganda gibi işlevleri de vardır (Piscator, 2012: 161). Özellikle politik propaganda işlevi açısından stüdyonun Halkevlerindeki Temsil Kollarının işleyişine benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Piscator politik tiyatroyu benimsemiş yazarlarla ilgili şu cümleleri kullanır: “*Bu konu, yazarı da önemli bir görevle karşı karşıya getirir. O da artık geçmişte olduğu gibi başına buyruk olmaktan vazgeçmeli, kişisel düşüncelerini ve özgün buluşlarını zihninin gerisine atmalı, kitlelerde yaşayan düşünceleri ortaya çıkarmak üzerinde yoğunlaşmalıdır*” (Piscator, 2012: 35). Piscator bu düşüncelerinin ardından yazarların herkesçe anlaşılabilir bir dil kullanması gerektiğini söyler. Hatta yazarların söylemleri hususunda politik önderlerden ders almaları gerektiğini dile getirir. Buna benzer olarak erken Cumhuriyet Dönemi piyes yazarları, eserlerini kaleme alırken Mustafa Kemal Atatürk’ün başta olmak üzere dönemin pek çok yöneticisinin söylemlerini dikkate

olarak metinler yazmışlardır. Atatürk birçok metinde tiyatro kahramanları ile özdeşleştirilmiş ve onların dilleriyle konuşturulmuştur.

Piscator faaliyette bulunduğu zamanlarda özellikle Piscator-Bühne'nin oyun seçiminde elindeki oyunların yetersizliğinden ve politik uygunsuzluğundan yakınmıştır. Hatta bu kadar teknik unsuru kullanmasının sebebini de buna dayandırmıştır. “*Kuşkusuz eğer başlangıçta elimde uygun oyunlar olsaydı bu böylesi baskın biçem biçimini almayacaktı*” (Piscator, 2012: 144). Tiyatronun iki temel ögesi olarak gördüğü oyun ve mimaride geride olduklarını söyleyen Piscator, bu olumsuz durumun olumlu bir sonuç doğurduğunu dile getirmiştir. “*Yeni bir kuram doğdu: tiyatro sanatının politik ve toplumsal kuramı. Bu yeni oyunlar için bir reçete değil, daha çok yarı oluşmuş ya da bütünüyle ham dramatik konuları gözleyecek ve uyarlayabilecek yeni bir bakış açısıydı*” (Piscator, 2012: 144). Toplumsal tiyatro kuramı olarak nitelediği kuramda insanın ve tekniğin işlevinin başta geldiğini belirtmiştir.

Piscator, tiyatrolarında dev dekorlar kullanıyor, kalabalık bir ekiple işin teknik kısmını hazırlıyordu. Ancak buradaki amacı bir dünya görüşünün bilinen kalıplar ve ışıklı sloganlarla yayılması değil, felsefesinin ve ondan çıkabilecek her şeyin açık kanıtının, o zamanın tek ve biricik geçerli yaklaşımının sunulmasıdır (Piscator, 2012: 68).

Piscator oyunlarında çok fazla teknik malzeme kullandığı ve oyunların çoğuna deneysel yaklaştığı için ekonomik problemler yaşamıştır. Piscator-Bühne bu sebeplerle alâkalı olarak iflasa doğru sürüklenmiştir. “*Her şey deneyseldi, bilinmeyen topraklar araştırılıyordu, deneyse para demektir. (...) Oyunlarımız olabildiğince etkili, olabildiğince keskin ve propagandaya yönelik biçimde sahnelenmeliydi*” (Piscator, 2012: 249). Tüm bu büyüün etkisine kapılan Piscator, malî konuları ihmal etmiştir. Her tiyatronun olduğu gibi Piscator'un da tiyatrosunun desteğe ihtiyacı vardır. “*Kapitalist ekonomik sistemin gerçekliği bağlamında tiyatroyu, yalnızca yönetmenlerin, kendilerine koydukları amaçlar doğrultusunda yürütemezseniz ve tiyatro kendisini sahneleme sorunlarında kitlesinden bağımsız kılamaz çünkü son değerlendirmede kapıda alınan parayla desteklenmektedir*” (Piscator, 2012: 255). “*Eğer bir tiyatro gişede alınan paraya dayanıyorsa istek ve inanç onu belli bir ilkeye bağlı kılmaya yetmiyor her zaman*” (Piscator, 2012: 255). Piscator kendi propagandasının eleştirilmemesi için birçok oyunda maddi zararı göze almıştır. Kendi destekçileri

tarafından da yalnız bırakılınca kendi tabirince “çöküş” kaçınılmaz olmuştur. Piscator bu durumun her zaman farkında olmuştur. “*Tiyatro işi, doğası gereği biraz kumar sayılır*” (Piscator, 2012: 256). Parasal etkenler tiyatroyu her zaman etkilemiştir. Piscator bu kumarı bu süreçte kaybettiğini kabullenmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi’nin tiyatrolarının uzun süreli halk arasında gösteriminin en temel sebebi de budur. Dönemin partisi CHP tarafından piyesler için yer tahsisi yapılmış, ödenekler gönderilmiştir. Nihayetinde bu durum da kendisine parti propagandasını yapma hakkı doğurmuştur. Politik tiyatro ister iktidarların ya da yönetimlerin kendi eliyle propaganda aracı olarak görülsün ister muhalif unsurların mevcut yönetimlere eleştirel tutumları olarak yapılsın her koşulda varlığını sürdürmüştür. Erken Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunda da yeni kurulan devletin yönetim kadrolarınca politik tiyatro anlayışı devletin kültürel bir aygıtı olarak değerlendirilmiştir.

3.1.2. Türk tiyatrosundaki politik yönelim

Gerçeklerin hem tüm karmaşıklığı ve çok boyutluluğu içinde yansıtılabilmesi hem de izleyicinin dikkatini dağıtmadan kavrayabilmesinin sağlanabilmesi, dramaturgi çalışmalarının büyük bir titizlikle yürütülmesine bağlı olan politik tiyatronun, siyasî konuların Türk tiyatrosunda asıl kullanılmaya başladığı zaman dilimi, tarihsel olayların da eserlerde ele alındığı Tanzimat ve İstibdat Dönemi tiyatrosudur (İpşiroğlu, 1995: 15; Özmen, 2015: 417). Tanzimat döneminde Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre* adlı oyunu ile sansür başlamıştır. Piscator’un politik tiyatro anlayışı bu yıllarda pek çok Türk oyun yazarını etkilemiş, Cumhuriyet’in ilk yirmi yılı kuşağı yazarları, radikal değişikliklerin ve inkılâpların toplumu nasıl etkilediğinden söz etmiş ve siyasal anlamda belirli kutuplaşmaları konu almışlardır (Buttanrı, 2010: 64; Özmen, 2015: 419).

Tiyatro sanatının, ideolojilerin savunulduğu bir arena olarak kullanılması, eleştirilmesi gereken bir durum olmakla beraber politik ortamdaki coşku tiyatroya yeni bir hareket kazandırmış, CHP devrim fikirlerini yaymaya ve halk kültürünü arttırmaya elverişli görerek tedarik etmiş olduğu filmleri Halkevlerine nöbetleşerek göndermiş, her Halkevi bu filmleri gösterebildiği kadar fazla bir kalabalığa seyrettirdikten sonra civar Halkevine geçirmiştir (Halkevleri, 1935: 62; Buttanrı, 2010: 64). Bu hareket tarzında

politik tiyatro kuramına göre filmlerin propaganda ve belgesellik açısından tiyatroların içerisinde yerleştirilmediğini bağımsız olarak izletildiğini görmekteyiz.

Politik Türk tiyatrosunun ilk örnekleri herhangi bir siyasi taraf tutulmamakla ve belirli bir ideoloji desteklenmemekle birlikte, gelişimi veya gerilemesi önemli siyasî olaylara bağlı olmuş, 19.yüzyılda gelişimini tamamlayan orta oyunlarındaki sosyal eleştiri ve taşlamalara dayanan oyunlar, işledikleri konu ve yöneldikleri amaç bakımından tutarlılık göstermiş, Cumhuriyet'in ilânıyla beraber politik tiyatro, ikiye bölünmüş bir toplumun yaşadığı geçiş sürecini gözler önüne sermiştir (Baş, 2011: 127; Özmen, 2015: 415-416-427).

Devlet öncelikle psikolojik, sosyolojik, kültürel yönlerden yaratıcı, dinamik ve sivilleşmiş bireylerin yetişmesine katkıda bulunduğu için tiyatro ile ilgilenmiş, halkın moral gücünü yükselttiği ve kendi kültürünü korumaya, geliştirmeye hizmet ettiği için, güzel sanatlarla ilgilenmenin bir uygarlık göstergesi olması nedeniyle tiyatroyu önemsemiş, politik tiyatronun gelişimi, oyunların yazıldığı dönemde ülkede yaşanan siyasî olaylara bağlı olmuş, özetle tiyatro kamu iyiliği ve kamu yararı adına desteklenmiş ya da engellenmiştir (Tekerek ve Tekerek, 2008: 24; Özmen, 2015: 415).

Ülke yönetimlerinin baskın rejimlerini topluma benimsetme amacıyla tiyatroya başvurmaları yalnızca Kemalist rejime özgü değildir. Bolşevikler, yirminci yüzyılın başlarında rejimlerini meşrulaştırmak için muhtelif halk oyunları sergilemişlerdir (Wood, 2002: 236). Mally, Sovyet propaganda tiyatrosunu ele aldığı çalışmasında oynanan oyunların genellikle işçiler, yozlaşmış kapitalistler ve kötü yıkıcılar gibi genel karakterleri temsil ettiklerini söyler. Oyunlarda verilen mesajların basit olduğunu dile getirir (Mally, 2003b: 325). Bu yönüyle Sovyet propaganda tiyatrosu Erken Cumhuriyet Dönemi tiyatrosuna benzemektedir.

3.2. Politik Tiyatro Ve İdeolojik Unsurlar Açısından Metinlerin İncelenmesi

Tarihsel süreçleriyle birlikte verilen bu bilgiler ışığında ele alınan 60 eserin incelemesi bu başlığın altında yapılacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi piyesleri, Atatürk ilke ve inkılâplarının propagandasını yapmak amacıyla kaleme alınmıştır. Bu piyeslerin çoğu Atatürk tarafından izlenmiştir. Hatta zaman zaman yazarlardan

piyeslerin senaryoları ile ilgili değişiklik yapmaları bile istenmiştir. Devletin kültürel aygıtlarının en önemli kolu olarak kullanılan erken Cumhuriyet Dönemi tiyatroları, çalışmamızda politik tiyatro kuramının beş özelliğine göre tasnif edilmiştir. İlk bölümde, tiyatronun propaganda ve eğiticilik işlevi ele alınacaktır. Bu kısımda yeni insan tiplmeleri ve ideal toplum algısı konuları etrafında piyes karakterleri incelenecek, metinlerdeki eleştirel yaklaşımlar irdelenecektir. İkinci bölümde, tiyatronun ideolojik işlevi konusu çerçevesinde Atatürk ilkelerinin dönem piyeslerine olan yansımaları belirlenecektir. Üçüncü bölümde, tiyatronun güncellik ve bildiri işlevi zaman ve olay örgüsü etrafında sorgulanacaktır. Dördüncü bölümde, tiyatronun estetik işlevi ışığında dil ve teknik unsurlarına bir bakış açısı getirilecektir. Beşinci bölümde ise dönem piyesleri kanıtlanabilirlik açısından incelenerek tiyatronun belgesellik işlevi konusuna odaklanılacaktır. Tüm bu tetkikler alttaki tabloda yer alan 60 piyesin özelinde gerçekleştirilecektir. Bu listede yer alan piyesler; dönemin en ünlü piyes yazarlarının yazdığı piyesler, dönemin propagandasını yansıtan eserler, konumuzla ilgili daha önceden yapılmış çalışmalarda adı en çok geçen eserler vb. ölçütlere göre belirlenmiştir.

Tablo 3.1. *İncelenecek piyeslerin listesi*

SIRA	Yazar Adı	Eser Adı
1	Aka Gündüz	Beyaz Kahraman
2	Aka Gündüz	Yılmazlar'ın İkiizler
3	Aka Gündüz	Mavi Yıldırım
4	Aka Gündüz	Köy Muallimi
5	Aka Gündüz	O Bir Devirdi
6	Faruk Nafiz Çamlıbel	Canavar
7	Faruk Nafiz Çamlıbel	Akın
8	Faruk Nafiz Çamlıbel	Özyurt
9	Faruk Nafiz Çamlıbel	Kahraman
10	Münir Hayri Egeli	Bayönder
11	Münir Hayri Egeli	Bir Ülkü Yolu
12	Münir Hayri Egeli	Yörük Emine
13	Münir Hayri Egeli	Taş Bebek
14	Behçet Kemal Çağlar	Çoban
15	Behçet Kemal Çağlar	Deniz Abdal
16	Behçet Kemal Çağlar	Attila
17	Reşat Nuri Güntekin	Felaket Karşısında
18	Reşat Nuri Güntekin	İstiklal

19	Reşat Nuri Güntekin	Vergi Hırsızı
20	Yaşar Nabi Nayır	Mete
21	Yaşar Nabi Nayır	İnkılâp Çocukları
22	Yaşar Nabi Nayır	Beş Devir
23	Aziz Nogay	İstibdattan Cumhuriyete
24	Aziz Nogay	Sevrden Lozana
25	Nahit Sırrı Örik	Sönmeyen Ateş
26	Nahit Sırrı Örik	Muharrir
27	Nihat Sami Banarlı	Kızıl Çağlayan
28	Nihat Sami Banarlı	Bir Yuvanın Şarkısı
29	Nüşet Haşim Sinanoğlu	Sakarya
30	Nüşet Haşim Sinanoğlu	Bir Zabitanın 15 Günü
31	Vehbi Cem Aşkun	Oğuz Destanı
32	Vehbi Cem Aşkun	Atatürk Köyünde Uçak Günü
33	Yakup Kadri Karaosmanoğlu	Sağanak
34	Yakup Kadri Karaosmanoğlu	Mağara
35	Abdullah Ziya Kozanoğlu	Kozanoğlu
36	Abdülhak Hamit Tarhan	Hakan
37	Ahmet İsmet Ulukut	Sümer Ülkerleri
38	Ahmet Naim -Celâl Edip	Uzun Mehmet
39	Ali Zühdü ve M. Salâhattin	Tarih Utandı
40	Burhan Cahit	Gavur İmam
41	Celal Tuncer	Devrim Yolcuları
42	Ertuğrul Şevket	Şeriatçısı
43	Galip Naşit	Destan
44	F. Ç. Güven ve R. Rıza	Çakır Ali
45	Halit Fahri Ozansoy	On Yılın Destanı
46	Hayrettin İlhan	Altın Yay
47	Hüseyin Rahmi Gürpınar	Kadın Erkekleşince
48	İbnurrefik Ahmet Nuri	Son Altes
49	İbrahim Tarık Çakmak	Bozkurt
50	M. Feyzi	Sönen Ümit
51	M. Kemal Ergenekon	Attila
52	M.Aşir ve M.Ali	Aşar Soyguncuları
53	Musahipzade Celal	Fermanlı Deli Hazretleri
54	Necmettin Veysi	Güneş Destan
55	Peyami Safa	Gün Doğuyor
56	S. Behzat Budak	Attila'nın Düğünü
57	Şükrü Halil Tuğal	Kartal

58	Vasfi Mahir Kocatürk	Yaman
59	Yunus Nüzhet Unat	Haydi Suna
60	Yusuf Sururi Eruluç	Bir Gönül Masalı

3.2.1. Tiyatronun propaganda ve eğiticilik işlevi

Politik tiyatro kuramı kapsamında beş başlık altında incelenecek çalışmamızın ilk bölümünde, Cumhuriyet ideolojisinin yeni insan tiplemesi ve yeni toplum hedefi kapsamında piyeslerdeki görünümü ele alınacaktır.

Piscator'un düşüncesine göre Almanya'daki sınıfsal farklılıkların yok olduğu tek alan tiyatronun bizzat kendisidir. Tiyatroda herkesin üzerinde bir eşitlik bulunuyordu. Sanat sözü geçtiği anda ortaya saygın bir sessizlik çöküyordu. Piscator bu durumu şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Kavga bütün cephelerde sürüyordu ama yalnızca üçüncü cephede, kültür cephesinde, karşıt güçler kendilerinden geçmiş bir halde ya da gözyaşları içerisinde birbirlerinin kollarına atılıyorlardı. Burası kutsal topraktı. Kavganın gürültüsü tiyatro gişelerinden öteye gitmiyordu. Eğer insanlık başka her alanda yok olduysa bile burada varlığını sürdürüyordu; bütün sınıf ve eğitim ayrımlarının yok olduğu, herkesi kucaklayan, tek bir mutluluk veren kilise” (Piscator, 2012: 48).

Piscator, herkesi kucaklayan ve tek bir mutluluk veren kilise olarak betimlediği tiyatronun eğiticilik ve propaganda yönüne dikkatleri çekmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin de buna benzer bir işlevle eğiticilik ve propaganda etrafında herkesi kucakladığı görülmektedir. Piscator bu kapsayıcılıkla ilgili şu sözleri söylemiştir: “*Sanat ve politikanın sentezi, sonuçta sorumluluğu her anlamda, sanatı kapsamak üzere, tüm araçları en yüce insanî amaçların hizmetine sunmayı gerektirir*” (Piscator, 2012: 51).

Edebiyat kuramcısı Paul De Man'ın anlayışında, edebi yapıtlar bir şey “söylerken” başka bir şey “yapmaya” yatkındırlar (Eagleton, 1996: 48). Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin içerik anlamında konusu ne olursa olsun başka bir şey yapma gayreti içinde oldukları görülmektedir. Bu başka bir şey yapma durumu yeni

kurulan devletin propagandasıyla ilintilidir. İdeal toplum ve ideal insanı oluşturma çabasıdır.

Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları* kitabının “Hars ve Medeniyet” kısmında Osmanlı toplumunun yaşadığı ikiliklerden söz etmiştir. Dil (saray dili-halk dili), vezin (aruz-hece), musiki (Osmanlı musikisi, Türk musikisi), edebiyat (divan-halk), ahlâk (Osmanlı-Türk), ilim adamları (Osmanlı alimleri, Anadolu’daki alimler) gibi hususlarda toplumsal ikilikler yaşandığını dile getirmiştir. Bu durumun esas sebebini de şu şekilde açıklamıştır: “Çünkü, Osmanlı enmuzeci Türk’ün harsına ve hayatına muzır olan emperyalizm sahasına atıldı, kozmopolit oldu, sınıf menfaatini millî menfaatin fevkinde gördü” (Gökalp, 1968: 34). Türklüğün bu dönemde aşağılandığına dair cümleler de sarf etmiştir: “Osmanlı daima, Türke; eşek Türk derdi, Türk köylerine resmî bir şahıs geldiği zaman, Osmanlı geliyor diye herkes koşardı” (Gökalp, 1968: 34). Ardından “Türkün, lisanı nasıl sade ise, dinî, ahlâkî, bedîî, siyasî, iktisadî, ailevî hayatları da hep sade ve samimîdir” (Gökalp, 1968: 37) ifadelerini kullanarak harsın yükselmesinden medeniyetin doğmaya başlayacağını söylemiştir. Tüm bu perspektif ışığında yeni toplum algısı ile ilgili “Türkçülüğün vazifesi, bir taraftan yalnız halk arasında kalmış olan Türk harsını arayıp bulmak, diğer cihetten Garp medeniyetini tam ve canlı bir surette alarak millî harsa aşılamdır.” (Gökalp, 1968: 40) ifadeleri ile yeni toplumun yol haritası ile ilgili görüşlerini beyan etmiştir. Dönemin piyeslerinde de bu doğrultuda bir toplum algısı yaratılmaya çalışılmıştır. İdeal kahraman tipler de bu özellikleri taşıyan kişiler olarak kurgulanmıştır.

Dönemin yazarları hâkim ideolojiden etkilenecek piyesler kaleme almışlardır. Eagleton bu durumu şu ifadelerle dile getirmiştir: “Öyleyse, benim izini sürdüğüm paralellik şu şekilde şemalaştırılabilir: tarih/ideoloji → tiyatro metni → tiyatro üretimi” (Eagleton, 2009: 78). Bu basit şematik düzen iktidarların metin ve yazarlar üzerindeki güdümlü etkisini açık biçimde göstermektedir.

3.2.1.1. Yeni insan tipi hedefi

İdeal toplumu ve ideal insanı yaratmak adına Erken Cumhuriyet Dönemi’nde yapılan faaliyetler Atatürk tarafından “Türk topraklarının ve Türkiye idealini gerçekleştirmek için yapmakta olduğumuz sistemli çalışmalar” (Parla, 1991c: 177)

şeklinde ifade edilmiştir. Bu ideallerin ekseninde yeni bir Cumhuriyet tiplemesine ihtiyaç duyulmuştur. Kurtuluş Savaşı sadece yurdun saldırgan düşmanlardan arınışını, altı yüz yıllık Osmanlı İmparatorluğu'nun harabeleri üzerinde bir cumhuriyetin doğuşunu getirmekle kalmamış yeni bir hayat görüşü ve yeni bir insanı da beraberinde getirmiştir (Akı, 1968: 32) Eskinin alışkanlıklarının unutturulması, rejim değişiklikleri gibi pek çok sebepten ilke ve inkılâpların bünyesinde toplandığı yeni bir insan hedefi ile yola çıkılmıştır. Bu noktada en çok yararlanılanlardan birisi devletin kültürel aygıtları olmuştur. Özellikle Halkevlerinde yapılan çalışmalarla yeni insan tipi ideali tüm Anadolu'ya yayılmıştır. Cumhuriyet'in aydın tiplerleri olan öğretmen, doktor, bilim insanı, mühendis, şair ve yazarlar Anadolu'nun dört bir yanında yeni ideolojinin propagandasını yapmışlardır. Dönemin piyes yazarları da Anadolu'da oynanan temsilleri yazarken ideal tiplerleri Cumhuriyet'in gereklerine uygun biçimde tasarlamışlardır. Bunu yaparken öncelikle devletin kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk'ü ideal bir Türk tipi olarak görmüşler, piyeslerinde Atatürk'le özdeşleştirilen karakterler yaratmışlar, onun kahramanlıklarını, üstün meziyetlerini dile getirmişlerdir. Diğer taraftan millî idealize tiplerler yaratarak toplum içerisinde yer edinmiş meslekler aracılığı ile bunları piyeslerde kahramanlaştırmışlardır. İdeal yönetici, asker, öğretmen, öğrenci, bilim insanı, sanatkâr, köylü, işçi nasıl olunur bunların tamamını örnek tiplerlerle okura sunmuşlardır. Bütün bu tiplerlerin yanında Cumhuriyet rejimi ile birçok hakka sahip olan kadınların da ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Yazarlar, ideal bir kadın tiplerinin yansımalarını dönemin piyeslerinde halka aktarmışlardır. Dönemin yazarları ayrıca idealleştirilen kahramanların çatışma yaşadıkları anti-kahramanları da kurgulamışlar, okurun zihninde eski-yeni çatışmasını yaşatarak ideal olanın yanında durmaları yönünde güdümlayici bir propaganda yapmışlardır. Anti-kahramanlara yüklenen özellikler, yeni insan tiplerinin asla sahip olması istenmediği özelliklerin birleşiminden oluşturulmuştur.

Bu bölümde Atatürk'ün özelliklerinin ön plana çıkarıldığı karizmatik lider motifi, millî ideal tiplerlerine uygun karakterler, kadın rolü ve anti-kahraman tiplerleri dönemin piyeslerinin bakış açısıyla aktarılacaktır.

3.2.1.1.1. Karizmatik lider motifi

Bu bölümde dönemin piyeslerinde idealleştirilen bir karakter olan Mustafa Kemal Atatürk'ün muhtelif yönlerinin yansımaları ele alınacaktır. Parla çalışmasında Atatürk'ü “*bilgiyi bir millî sır gibi taşıyan, doğru ve ileri giden yoldan sapmayan, topluma rehber olan, kendini milletin başı yerine koyan, sorgusuz sualsiz güvenilen*” kişi şeklinde karizmatik lider olarak tanımlamıştır (Parla, 1991b). Mardin çalışmasında karizmatik lider kavramını Freud ve Weber açısından şu ifadelerle açıklamıştır:

“Freud'a göre kitle hareketi birçok kişinin ideallerini gerçekleştirmek için birden aynı rehberi seçmelerinden ileri geliyor. Bu rehber bir insan olabileceği gibi bir kavram, bir anlam veya bir fikir olabilir. Böylece, Freud, daha sonra tarihsel anlatılarda göreceğimiz bir gelişmenin psikolojik izahını veriyor: toplum ve kültür yapısı dağıldığı zaman insanlar yeniden bir lider (veya onunla eşanlamlı başka bir nirengi) etrafında toplanıyor. Grubun dağılmış olan yapısını yeni bir "tutkal"la yeniden oluşturabiliyor. Max Weber, öğretisinde yapı yerine geçen, liderle kendini bir görebilmenin yarattığı bu toplumsal "tutkal"a "karizma" adını veriyor” (Mardin, 1992: 47).

Dönem piyeslerinde Mustafa Kemal Atatürk bu tanımlamaya benzer biçimde karizmatik bir lider motifiyle ele alınmış ve toplumsal tutkal işlevi görmüştür. Metinlerin içerisinde Mustafa Kemal Atatürk; tarihteki Türk liderleri ile özdeşleştirilmiş, pek çok yerde kendisi için güneş metaforu kullanılmış, kahramanlıkları, önder kişiliği ön plana çıkarılmıştır.

Özdeşlik kavramı

Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki piyeslerin bazıları Türk Tarih Tezi bağlamında kaleme alınarak Osmanlı Devleti öncesinde kurulan Türk devletlerini konu edinmiştir. Bu devletlerin liderleri de Mustafa Kemal Atatürk'ün şahsıyla çeşitli yönlerden özdeşleştirilmiştir. Türk tarihinde önemli izler bırakan bu şahsiyetler kurgusal olarak liderlik, Türklüğün üstünlüğünü koruma çabaları, cesaret, kahramanlık vb. pek çok açıdan Mustafa Kemal Atatürk'e benzetilmiştir. Faruk Nafiz Çamlıbel'in yazdığı *Akın* ve *Öz Yurt* piyeslerinde İstemi Han, Behçet Kemal Çağlar'ın *Attila* piyesinde Attila, Mustafa Kemal Ergenekon'un *Attila* piyesinde Attila, Vehbi Can Aşkun'un *Oğuz Destanı* piyesinde Oğuz Kağan, Hayrettin İlhan'ın *Altın Yay* piyesinde Mete Han, Yaşar Nabi Nayır'ın *Mete* piyesinde Mete, Münir Hayri Egeli'nin *Bayönder* piyesinde

Bayönder, Ahmet İsmet Ulukut'un *Sümer Ülkerleri* piyesinde Utu-Kegal ve Vasfi Mahir Kocatürk'ün *Yaman* piyesinde Attila, Timur isimleri Mustafa Kemal Atatürk ile özdeşleştirilen kişilerdir. Eserlerin kahramanlarından Mete, Oğuz, Attila büyük zaferler kazanmış, millî birliği kurmayı başarmış, böylelikle efsanevî bir hüviyet kazanmış olan kahramanlardır. Nitekim Atatürk de aynı şeyi başarmıştır (Bulut, 1991: 91).

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın* piyesinde Prolog kısmında bir talebe oyunun mukaddimesini yaparken şu ifadeleri kullanır:

“Haritama bakmadan önce, Efendilerim,

Sözüme biraz kulak vermenizi dilerim.

Yeryüzünde üç gök var, bunun ikisi bizde.

Biri güneşlerini yakarken devrimizde,

Bu iki gök, ufuksuz gözleridir Gazi'nin” (Çamlıbel, 1965a: 7).

Üç gökten ikisinin Türk milletine mensup olduğunu söyleyen talebe, Mustafa Kemal Atatürk ile oyunun kahramanı olan İstemi Han'ı gök olarak sayar. Birisi Türk milletinin başlangıçtaki kaderini belirleyen kişi, diğeri ise Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran kişidir. Faruk Nafiz Çamlıbel, Gazi'ye mitolojik bir şahsiyet vererek onu yüceltirken, *Akın* piyesindeki İstemi Han gibi karanlık günlerinde Türklüğü yeniden tarih sahnesine çıkaran, yücelten liderlerle bağlantı kurmuştur (Dinç, 2003: 142). Uyduran çalışmasında Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın* ve *Öz Yurt* piyesleri için şu ifadeleri kullanır: “*Eğer Akın Kurtuluş Savaşı için bir alegori olarak düşünülürse (ki düşmanların yurttan kovulduğu düşünüldüğünde bu, olası bir alegoridir.) Özyurt da Kurtuluş Savaşı sonrası kendini yeniden yapılandıran Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si olarak düşünülebilir*” (Uyduran, 2012: 71). Bu doğrultuda *Öz Yurt* piyesinde şu ifadeler söylenmiştir:

“Söğüt – Göğsünde çarpan yürek belli yüz bin senelik...

Boynu öyle dikilmiş, kolları öyle çelik,

Bir heykel ki ürperir bakışlarından insan,

Dokunsan bir kayadır, bir Tanrıdır tapınsan.

Işık – Görünce, alını gökte, o granit adamı

Karşımda görmüş gibi oldum ulu atamı” (Çamlıbel, 1965c: 66).

Behçet Kemal Çağlar’ın *Attila* piyesinde ise şu sözler geçer:

“Birinci - Ne yurttaş ne de düşman biraz kul, biraz esir!

Çünkü Attila demek biraz Allah demektir” (Çağlar, 1935: 11).

Mustafa Kemal Ergenekon’un *Attila* piyesinde Attila’nın gördüğü düş aktarılır. Burada Atatürk’e göndermeler vardır:

“Bu insan denizinin koşuyorum önünde...

Bu ateşten hülyayla birden açıldı gün de.

Tutuşan gözlerimle baktım ufuk bir çöldü;

Doğan gün bu ateşten düşü ikiye böldü.

Bölümün biri geçmiş biri ise gelecek...

Gene ilerliyoruz bir şarkı söyleyerek...” (Ergenekon, 1938: 29).

Aşkun’un *Oğuz Destanı* piyesinde Oğuz Kağan ile Atatürk şu dizelerde özdeşleştirilmiştir:

“Bu, uzak bir geçmişin ısıtırken başını,

İkinci bir Oğuz da yurda temel taşını,

Attı bugün yeniden olma bu memleketin,

Bu, ilki kadar çok ünlü ve ilki kadar çok çetin” (Nalbandoğlu, 1988: 7).

Piyesin bir başka kısmında Atatürk için “İkinci Oğuz” ifadesi kullanılır:

“Bu ikinci Oğuz’un benzer yoktur eşi.

ATATÜRK’tür Türklüğün hiç sönmeyen güneşi...

Budur ey yurttaşım, ikinci Oğuz işte” (Nalbandoğlu, 1988: 7).

İlhan’ın *Altın Yay* piyesinde Mete, oğullarına seslenirken Atatürk’e göndermeler yapmaktadır:

“METE - Tuzaklar kırılsın, yıkılsın engel.

Yaşayanlar dıksin sizlere heykel” (Nalbandoğlu, 1988: 9).

Nayır’ın *Mete* piyesinde savaş sonrası halkına birçok yenilik yapan, yasalar düzenleyen Mete özellikle “güneş” kavramı açısından Atatürk’e benzetilmiştir:

“Üçüncü Asker - Yurdun bu uyanışı yeni bahara eştir,

Çünkü Mete baharı getiren bir güneştir” (Nayır, 1932: 32).

Piyesin devam eden bölümlerinde Mete, milletin çağdaşlaşması için çok çalışması gerekliliğini vurgular. Söylemleri yeni kurulan Türkiye’nin kurucusu Atatürk’ün ifadeleri ile özdeşleşmektedir:

“Mete - En büyük zaferleri kazandırır çalışmak,

Bir milletin en müthiş silahıdır çalışmak” (Nayır, 1932: 37).

Egeli’nin *Bayönder* piyesinde bilinmeyen bir çağın Türk lideri olarak Bayönder karakteri karşımıza çıkmaktadır. Bu kişi, liderlik vasıfları açısından Atatürk ile özdeşleştirilmiştir:

“Koro – Sen bir tarihi attın,

Sen bir tarih yarattın

Ata önder, göklerle yer, seni ünler” (Egeli, 1934a: 16).

Ulukut’un *Sümer Ülkerleri* piyesinde Utu-Kegal karakterinden “başbuğ” sıfatıyla bahsetmişler, Kocatürk’ün *Yaman* piyesinde ise Atatürk’ü Attila ve Timur ile özdeşleştirmişlerdir.

Tarihin derinliklerinde yer alan ve Türk devletlerinin başında liderlik ederek yüzyıllarca unutulmayan Attila, Mete, Timur, Oğuz Kağan vb. önemli karakterleri, Bayönder, Utu-Kegal gibi efsanevî isimleri Atatürk ile özdeşleştiren yazarlar, Türk tarihinde her dönem önemli liderler yetiştiğini ve Cumhuriyet Dönemi’nin de kahramanı olarak Atatürk’ün kurtarıcı vasfıyla geldiğini halka mesaj olarak aktarmaktadırlar. Aynı zamanda Türk Tarih Tezi kapsamında Türk’ün geçmişte önemli devletler kurduğunu, büyük liderler yetiştirdiğini halka benimsetmek amacındadırlar. Bu anlamda piyeslerde seçilen karakterlerin tamamı Atatürk’ün varlığına işaret etmiş, onu tarihsel bir sürecin devamı görerek meşrulaştırmıştır.

Keskin “Osmanlı Sultanlarının Kullandıkları Unvan ve Lakapların Türk Devlet ve Toplum Anlayışıyla Münasebeti” isimli çalışmasında şu ifadeleri kullanmıştır:

“Osmanlı hanedanı, Osmanlı tarihinin, kültür ve medeniyetinin eseridir. Ahmet Cevdet Paşa’ya göre, bir “nesl-i necl-i pâk-i âli-baht-ı Osmanî”dir. Osmanlı sultanları, Maverâünnehir ve İran’da büyük bir devlet kurmuş olan Emir Timur’un, kendisini Anadolu topraklarında İlhanlıların meşru vârisi gördükten ve Osmanlıları sadece bir gazi-uç beyi saymasından sonradır ki, kendilerini efsanevî Türk hükümdarı Oğuzhan’a bağlamak gereğini duydular. Bir dizi danışmadan ve tartışmadan sonra, Türklüklerinin farkına vardılar. Orta Asya Türk hanlık, devlet ve toplum anlayışı ile klasik Ortadoğu İslâm saltanat anlayışını kendilerinde birleştirdiler. “Han” unvanı, Osmanlı sultanlarının hemen hemen tamamınca isimlerinden sonra kullanılmıştır. 1040’ta, Dandanakan zaferinden sonra, Tuğrul Bey nasıl Selçuklu sultanı olarak belirlendiyse, Gazi Osman Bey ve bunun oğlu Gazi Sultan Orhan Bey de öylece belirlenmişlerdir.” (Keskin, 2011: 63).

Bu ifadeler doğrultusunda Osmanlı Devleti’nde kullanılan “Han” unvanının Türklüğün önceki dönemleriyle yakın bir ilintisi vardır. Keskin yine çalışmasında Osmanlı Devleti’nde padişahların “gazi” unvanını da kullandığını dile getirir. Sultan İkinci Abdülhamid Han’ın “Es-Sultanü’l-Gâzi” unvanını kullandığından söz eder. Gazi unvanı Mustafa Kemal Atatürk için de sıkça söylenen bir unvandır. Bu bakımdan Osmanlı Devleti’nin yöneticileri ile Mustafa Kemal Atatürk’ün unvanı arasında bir benzerlik söz konusudur.

Güneş metaforu

“Meta” ve “pherein” kelimelerinin birleşimden oluşan ve “öteye taşımak, aktarmak” anlamlarına gelen (Tunç, 2020: 21) metafor kavramı, Atatürk için özellikle güneş kelimesi üzerinden dönem piyeslerinde oldukça sık kullanılmıştır. Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Akın*, *Kahraman* ve *Canavar*, Behçet Kemal Çağlar’ın *Attila*, Peyami Safa’nın *Gün Doğuyor*, Necmettin Veysi’nin *Güneş*, Galip Naşit’in *Destan*, Mustafa Kemal Ergenekon’un *Attila*, Ali Zühdü’nün *Tarih Utandı*, İbrahim Halil Çakmak’ın *Bozkurt*, Halit Fahri Ozansoy’un *On Yılın Destanı*, Şükrü Halil Tuğal’ın *Kartal*, Nihat Sami Banarlı’nın *Bir Yuvarın Şarkısı*, Yaşar Nabi Nayır’ın *Beş Devir*, Vehbi Cem Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*, Vasfi Mahir Kocatürk’ün *Yaman* ve Aka Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyeslerinde Atatürk çeşitli özellikleriyle güneşe

benzetilmiştir. Güneşin parlaklığı, çevresini aydınlatması, ısıtması doğrultusunda Atatürk'ün fikirleri ile insanlığı aydınlattığı, gönülleri ısıttığı vurgusu yapılmıştır.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde Prolog kısmında bu benzetme açıkça görünmektedir:

“Yeryüzünde üç gök var, bunun ikisi bizde.

Biri güneşlerini yakarken devrimizde” (Çamlıbel, 1965a: 7).

Çamlıbel'in *Canavar* piyesinde Atatürk hak sahibi bir güneşe benzetilirken¹⁰ yazarın bir diğer piyesi *Kahraman*'da Atatürk'ün dört bir yanı ve içleri aydınlatan, hem yakan hem de yaratan güneş olduğu¹¹ dile getirilmiştir. Güneşin yakıcılığı düşmanlarına karşı verdiği korkuya işaret ederken güneşin yaratması ile yeni ülkenin kuruculuğunu yaptığına gönderme yapılmaktadır.

Çağlar'ın *Attila* piyesinde geçen dizelerde Asya topraklarından doğacak Avrupa'nın yarını ifadeleri ile Atatürk'e gönderme yapılmaktadır:

“Orest - Eğilip öpmelidir insan olan her zaman

Birkaç yüz sene de bir o çorak kumlarından

Cihangirler fişkıran Asya topraklarını,

Yine ordan doğacak Avrupa'nın yarını” (Çağlar, 1935: 12).

Safa'nın *Gün Doğuyor* piyesinde günün doğmasını sağlayan Güneş, Atatürk'tür:

“MURAT — (Rüstem Bey'i kolundan tutarak küçük kapıya kadar götürür.) Buradan, buradan, arka kapıdan. (Rüstem Bey'i yavaşça arkasından iterek dışarıya çıkarır. Gelir, bir kolu ile annesini ve bir kolu ile Seyhan'ı kucaklayarak Gazi'nin resmine bakar, uzun müddet bakar.) Gün doğuyor, hepimize gün doğuyor, büyük bir yarına gün doğuyor” (Safa, 1938: 94-95).

¹⁰“Ahmet – Çok sürmez köylülerle senin böyle boğuşman,
Bekle karşılaşacak yakında iki düşman.
İkisi de çeliktir döğölmüş bir ateşte,
Taptığımız Allah da gördüğümüz güneş de:
Biri kuvvet, biri hak” (Çamlıbel, 1944: 24).

¹¹Aziz – Sevmek değil bu,
Tapmayı da gölgede bırakan bir meyli bu!
O, Güneştir... Dört faslın bir tek Güneşi gibi
Hem yakan hem yaratan iki kudret sahibi” (Çamlıbel, 1965b: 43).

Veysi'nin *Güneş* piyesinde Güneş karakteri tarafından Atatürk öksüzleri sevindirmesi, düşmana ders vermesi, zulme karşı durması açılarından güneşe benzetilmektedir:

“Güneş –Allah’ım acıyacak haline öksüzlerin;

(Zafer), (Kurtuluş), (Tekin) üçü bir (öz kardeş)tir;

(Gazi Mustafa Kemal), başlarında güneştir;

Bu öksüzleri yalnız bu (Güneş) sevindirir” (Veysi, 1934: 54).

Naşit'in *Destan* piyesinde de Atatürk'ün saçları güneşe benzetilmiş, kendisinde bulunan ışığın güneşten daha fazla olduğu dile getirilmiştir.¹²

Mustafa Kemal Ergenekon'un *Attila* piyesi Armağan şiiri ile başlar. Bu şiir Mustafa Kemal Atatürk'e armağan edilmiştir. Şiirin son dizesinde Atatürk yine güneşle özdeşleştirilmiştir:

“Kızıl bir kaynak gibi gözlerinde gündüzün

Altından bir güneşle bir dünya tutulacak” (Ergenekon, 1938: 3).

Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı* piyesinde Atatürk, Samsun'dan doğan bir güneş olarak nitelendirilmiştir:

“İşgal altında Türkler bu yönetim altında

Tutsak gibi yaşadı kendi öz vatanında

Bir tan vakti Samsun'dan yeni bir güneş doğdu

Güneş gibi vatanda karanlıkları boğdu” (Nalbandoğlu, 427).

Çakmak'ın *Bozkurt* piyesinde de yurdu kurtaran liderin güneşten doğan bir parça olduğu dile getirilirken (Çakmak, 1935: 115, 123) Ozansoy'un *On Yılın Destanı*'ndan alıntılanan kısmın her dizesinde Atatürk güneşe benzetilmiştir:

“Turgut – Mucizedir, hakkın var, güneşi Çankaya'nın

Hepiniz bu güneşin altında yanın yanın,

¹²“Sevinç – Saçları güneş rengi.

Doğan – O baştan doğan ışık, güneşte var mı sanki” (Naşit, 1933: 19).

Tâ ki işitesiniz güneşin de sesini...

Gönül – O güneştir parlatan Ankara kalesini” (Ozansoy, 1933: 50).

Tuğal’ın *Kartal* piyesinde Günay karakteri, Atatürk’ün tüm yurdun güneşi olduğunu söylerken¹³ Banarlı’nın *Bir Yuvarın Şarkısı* piyesinde Atatürk Türk’ün güneşi olarak nitelendirilmiş, diğer güneşlerin Atatürk’ü kıskanacağı söylenmiştir.¹⁴

Nayır’ın *Beş Devir* piyesinde Şakir karakteri tarafından Atatürk’ün yol gösteren bir güneş olduğundan bahsedilir:

“Şakir - Evet “O”dur her yıla bir asır hızı veren,

Bize bir güneş gibi yolumuzu gösteren” (Nayır, 1933a: 31).

Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü* piyesinde Atatürk’ün başı güneş halinde görünmektedir:

“Sahne bayraklarla süslenmiştir. Yüksek 1-2 metre boyunda ensiz bir masa üzerinde bir uçak modeli üstünde bezden veya kağıttan bir yer üzerine ortada ATATÜRK’ün başı bir güneş halinde görülmektedir” (Aşkun, 1936: 3).

Kocatürk’ün *Yaman* piyesinde piyesin başkahramanı Yaman tarafından da Atatürk güneşe benzetilmiş¹⁵, Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyesinde Fatma yeni bir hayatın doğduğunu söylerken bu hayatın güneşinin Atatürk olduğunu söylemiştir¹⁶.

Piyeslerin birçok yerinde Atatürk’ün güneş metaforu ile tanımlanması yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusunun halkı bir güneş gibi aydınlatması, onlara ışık tutması bağlamında ele alınmıştır. Yeni bir sabahın, koruyucu ve kollayıcı bir güneşle aydınlığa kavuştuğu aktarılmıştır. Bu uğurda düşmanlara ve yenilik karşıtlarına karşı da güneşin yakıcılığını gösterdiği vurgulanmıştır.

¹³Günay - O bizim güneşimiz...

Kartal - Cephelerde ölüme göğüs geren, eşimiz” (Tuğal, 1936: 56).

¹⁴“Türk yurdunda bir başka güneş görüp yanacak.

Büyük Türk Güneşini güneşler kıskanacak” (Banarlı, 1933a: 47).

¹⁵“Yaman – Tıpkı güneş gibidir, bakılmaz gözlerine.

Yüzünün rengi tunçtan daha kızıl gibidir,

Saçının her bir teli bir tel ışık getirir” (Kocatürk, 1933: 47).

¹⁶“Fatma – Beni buradan çıkarınız! Bu parmaklığı kırınız! Yeni hayat doğuyor. Mustafa Kemal’in milleti yeni baştan, güneş gibi doğuyor. Ben bu kelepçeden, bu zincirlerden, esirlikten kurtarınız” (Gündüz, 1938: 90).

Kahramanlık

Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli atılırken oyun piyeslerinde yeni devletin kurucusu Atatürk'ten birçok yönden bahsedilmiştir. Söz konusu piyeslerde kahramanlık, cesaret kavramları da Atatürk'ün sahip olduğu özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Piyes yazarları oyundaki ideal kahramanların dilinden Atatürk'ün bu yönünü okuyucusuna/ seyircisine aktarmıştır.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde İstemi Han şu sözlerle Atatürk'e gönderme yapmaktadır:

“Elde kalan, çökmeyen bir şey var: Kahramanlık.

Son sözü söyleyecek kahramanlık olaydı

Bir altın ok ucunda bahtı yemek kolaydı” (Çamlıbel, 1965a: 21).

Akın piyesinin devamı olan *Öz Yurt* piyesinde de bu kahraman algısı devam etmektedir:

“Yavrularım, dinleyin: Ancak zamandır, zaman,

Onlara doğrusunu bildirecek kahraman” (Çamlıbel, 1965c: 19).

Örik'in *Sönmeyen Ateş* piyesinde Atatürk'ün kahramanlığının önce mebuslara sonra da halka yansımalarından bahsedilirken¹⁷ Naşit'in *Destan* piyesinde Atatürk'ün kendisine saldıran onca düşmana karşı kahramanca yurdu savunmasının söylemi vardır:

“Atıl - Yurdun arık toprağı çiğnendi yabancıyla,

Sarayla uşakları sinsi yılan hıncıyla

Arkadan vurmak için yollara pusu kurdu

Saldıran yığınlara yalnız o karşı durdu.

Sevinç - Karşıda tam bir milyar, bir milyar candan düşman,

Bu tarafta rütbesiz, sırmatsız tek bir insan” (Naşit, 1933: 21).

Güven ve Rıza'nın *Çakır Ali* piyesinde Doktor karakteri, Atatürk'ün düşmanın başına yumruk vurunca düşmanın ardına bakmadan gittiğinden söz edilir:

¹⁷“Hissettim ki sade ezici bir mesuliyeti onunla beraber yüklenen mebuslara değil, samiin locasındaki her sınıf halka da bir kahraman ruhu gelmiştir” (Örik, 1933: 41).

“DOKTOR - (İmamı yakasından tutarak ileriye doğru çeker.) Bana bak... Sen Ankara'nın ne olduğunu bilmezsin. Oradaki genç askeri tanır mısın? Onu ben Anafartalar'da gördüm, yedi devletle uğraşılmaz. Bir avuç toprak için kırılıyoruz diyenlerin çoğaldığı sırada düşmanın başına öyle bir yumruk indirir ki... (Yumruğunu imamın başına doğru kaldırır. İmam yere eğilir.) Tuzla buz oldular, bir daha arkalarına bakmadan gittiler. Yüreğini bozma. O genç kumandan hak göreceksin bak neler yapacak... İşin dizginleri bu kez tamamen elinde. Padişahın ordusuna da işgal ordularına da... Onların uçaklarına da öyle bir yuha çekeceğiz ki felek de maşallah diyecek” (Nalbandoğlu, 1988: 491).

Çakmak'ın *Bozkurt* piyesinde Şehzade, Sultan'a Atatürk'ün kahramanlıklarından bahseder ve onu bırakmalarının hata olduğundan dem vururken¹⁸ Sinanoğlu'nun *Sakarya* piyesinde Atatürk'ün başkumandan vasfıyla kahramanca verdiği emirlerden¹⁹ bahsedilir.

Tuğal'ın *Kartal* piyesinde Atatürk'ün düşmanların zalimce tavrına karşı kurtuluşun yolunu gösterdiği anlatılırken²⁰ Banarlı'nın *Kızıl Çağlayan* piyesinde Atatürk son zaferi kazandıran büyük kumandan olarak karşımıza çıkmaktadır:

“O anda son zaferi kazanan millî ordu,

O büyük kumandanı, o kızıl şulesi ile,

Gözlerimi bürüyen yaşları sile sile

Beynimde çok ışıklı bir gurur yaktı, geçti” (Banarlı, 1933b: 16).

Nayır'ın *Beş Devir* piyesinde Atatürk'ten “Türk'e Türklüğünü tanıtan kahraman” şeklinde bahsedilmiştir.²¹

Nayır'ın *İnkılâp Çocukları* piyesinde Atatürk'ten kızıl saçlı kahraman olarak söz edilirken Nogay'ın *İstipdattan Cumhuriyet'e* piyesinde ise onun kahramanlığı ile övünmemiz gerektiğinden bahsedilir:

“Gündüz – Sus... Onu göreceksin gözünü yumsun bir an...

Sus... Şimdi konuşacak kızıl saçlı kahraman” (Nayır, 1933b: 23).

“Orhan – Gelin kutlulayalım bu günü kalbimizle

¹⁸Çakmak, 1935, adı geçen kaynak (a.g.k.), 22.

¹⁹“Tahsin - Başkumandan emri budur: “Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır.” Her karış toprak müdafaa olunacaktır” (Sinanoğlu, 1934b: 108).

²⁰Tuğal, 1936, a.g.k., 38.

²¹Nayır, 1933, a.g.k., 30.

Ne kadar övünsek az kahraman Gazimizle” (Nogay, 1933a: 28).

Kocatürk’ün *Yaman* piyesinde de kendisiyle ilgili “Çok kudretli adammış, isterse dağa taş/ Asker, top yığdırırmış” (Kocatürk, 1933: 27) ifadeleri kullanılmıştır. Çamlıbel’in *Kahraman* piyesinde ise Atatürk’ün kahramanlık yönü muhtelif yerlerde vurgulanmıştır:

“Hüseyin – Hepsi de bahsediyor yeni bir kahramandan.

Yazılana bakarsan bu zorlu bir yiğitmiş,

Yurdu kurtarmak için başını almış, gitmiş

İstanbul’dan Samsun’a, Samsun’dan Erzurum’a” (Çamlıbel, 1965b: 22).

Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyesinde Atatürk’ün kahramanlığının kendisine düşman olan Tomruk karakterince bile hissedildiği görülmektedir:

“Tomruk – Öyle deme. Alimallah bir geri dönerlerse hepimizi bomba ile havaya uçururlar. Mektep muallimi filân deyip geçme, bunların hepsi de Mustafa Kemal’e bağlanmış. Gözleri yıldırımdan bile korkmaz” (Gündüz, 1938: 21).

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin çoğunda örneklerde de görüldüğü gibi Atatürk’ün güçlü yönleri dile getirilerek halka yeni devletin kurucusu ile ilgili güven verilmeye çalışılmıştır. Kahramanlık yönleri ön plana çıkarılan Atatürk, bu metinleri okuyan, sahnede seyreden kişilerce bu yönüyle zihinlerde yer bulmuştur.

Gençliğe güven

Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti’ni kurduktan sonra birçok söyleminde gençliğe seslenmiştir. *Nutuk* eserini de Gençliğe Hitabe ile sonlandırmıştır. Yeni kurulan bir devletin en büyük ümidini gençlikte görmüştür. *Nutuk*’ta gençler için “*Gelecek ümidi ile galeyana gelen gençler, taze ve temiz canlarını feda ettiler; memleketi kurtarmak için*” (Atatürk, 2015: 656) ifadelerini kullanan Atatürk, Kurtuluş mücadelesinde de sonrasında da gençliğin kıymetini bilmiştir. Bunu bilen oyun yazarları da bu söylemi oyun karakterleri üzerinden sürdürmüştür.

Çamlıbel’in *Akın* piyesinde İstemi Han’ın gençlere seslenmesi Atatürk’ün gençliğe yurdu emaneti ile benzerlik taşımaktadır:

“Fakat bugün Türklüğün kısılıyor gür sesi,

Beni çıldırtan bütün bir varlığın çökmesi!

Gençler, onu yaşatmak sizin elinizdedir” (Çamlıbel, 1965a: 25).

Çağlar’ın *Çoban* piyesinde yarının çocuklarına Atatürk’ün gençliğe olan inancıyla seslenilmektedir:

“Çocuk - Ya çocuklar?

Tarih - Çocuklar susarlar bir kenarda

Boşa gidince aklın sarfettiği emekler.

Heyecan toplayarak onlar yarını bekler

Yarının davasında ön safta şimdi şahit,

Yarın o bir kahraman, bir alim, bir mücahit” (Çağlar, 1933: 27).

Sözener’in *Sönen Ümit* piyesinde Baba karakteri kendisini hayal kırıklığına uğratan oğlu Tahsin’e Atatürk’ün gençlikten beklediği şeyleri anlamaktadır:

“Baba - (Derin bir heyecanla) İşte bu vatana ve bu millete askerî, siyasî, içtimâî zaferler hediye eden inkılâplar yaratan büyük GAZÎ, büyük tarihî nutuklarının sonunda istiklâl ve cumhuriyeti bu günün genç nesline emanet etti. (Ağlayarak ve hıçkırıklarla) Siz de gençlik camiasının birer ferdi olmanız itibari ile bu aziz emaneti "ilelebet muhafaza ve müdafaa etmek” en büyük vazifenizdir ve büyük Gazi’nin işaret ettiği nurlu yolda, kudretinizin fevkinde bir azim ve imanla çalışmanız lâzımdır” (Sözener, 1933: 78).

Sinanoğlu’nun *Sakarya* piyesinde lise öğrencileri askere gönüllü olarak yazılmış ve kendilerini Mustafa Kemal’in askerleri olarak tanımlamışlardır:

“Şadiye – O ne demek? Siz de mi asker?

Orhan – Hem ne asker... Mustafa Kemal’in askerleri” (Sinanoğlu, 1934b: 92).

Gündüz’ün *Yılmazlar’ın İkizler* piyesinde gençler kendilerini Gazi çocukları olarak nitelendirip bu uğurda çalışacaklarını dile getirirler:

“Yooo! Öyle gözü yaşlı anneden hiç hoşlanmam. Neşeli olmalı yahu! Neşe hayattır, kuvvettir, zaferin motörüdür anne! Biz gazi çocuklarıyız. Biz Mavi Yıldırım çocuklarıyız. Tuttuğumuzu koparmak, başladığımızı bitirmek bizim içindir.

Anne! Anne! Sil gözlerini! Bu millet artık ağlamayacak. Bu milleti artık ağlatmayacağız. Ağlatamayacaklar. Çalışacağız uğraşacağız. Her işimizde mutlaka dileğimize ulaşacağız” (Gündüz, 1932c: 21).

Banarlı’nın *Bir Yuvanın Şarkısı* piyesinde Türk çocuklarının Gazi’nin izlerinde olduğundan söz edilir:

“Yurdun topraklarında, engin denizlerinde

Yaşayan Türk yavrusu! Gazi’nin izlerinde” (Banarlı, 1933a: 67).

Morkaya’nın *Gâvur İmam* piyesinde de gençliğe olan inançtan bahsedilir:

“Hamdi Bey – Ah gençlik. Güvendiğimiz kuvvet işte o” (Morkaya, 1933:10).

Atatürk gençler için “Sizler, yani yeni Türkiye’nin genç evlâtları, yorulsanız dahi beni takip edeceksiniz. Dinlenmemek üzere yürümeye karar verenler, asla ve asla yorulmazlar. Türk gençliği gayeye, bizim yüksek idealimize durmadan, yorulmadan yürüyecektir” (Atatürk, 1972: 69) sözlerini sarf ederek onlardan her koşulda kendisini takip etmelerini istemiştir. Ele alınan piyeslerde de metinlerden alınan örneklemelerden de görüldüğü üzere bu doğrultuda hareket eden, onun yolunda ilerleyen gençlerle karşılaşmaktadır.

Önderlik-kurtarıcılık

Kurtuluş Savaşı sürecinden Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu zamanlara kadar Mustafa Kemal Atatürk’e önder, kurtarıcı gözüyle bakan aydın ve yazarlar bu durumu piyeslerde de sıkça dile getirmişlerdir. Çalışmamızda inceleme için ele aldığımız 60 piyesin neredeyse yarısında Mustafa Kemal Atatürk için önderlik, kurtarıcılık söylemleri bulunmaktadır. Osmanlı Devleti’nin son dönemleri oldukça sıkıntılı geçmiş, halk uzun süren savaşlardan yorgun duruma düşmüştür. Kurtuluş Savaşı’nın öncesinde halk arasında bir lider beklentisi oluşmuştur. Ziya Gökalp gibi ünlü düşünürler halk ile olan sohbetlerinde beklenen kurtarıcının yakın zamanda geleceğini halka telkin etmişlerdir. Millî Mücadele ile Mustafa Kemal Atatürk’ün öncülük, kurtarıcılık vasıfları keskinleşmiş, halk ve mebuslar arasında beklenen kurtarıcının nihayet geldiği konusunda ortak bir kanı oluşmuştur. Dönem piyeslerinde ülkenin zor dönemlerini

kurgularında anlatan yazarlar da Atatürk'ün kurtarıcılık özelliğini birçok yerde ele almışlardır.

Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* piyesinde tıp alanında çok önemli buluşlar yapan Profesör halka seslenirken kendisine önder olan kişinin Atatürk olduğunu belirtmektedir:

“Profesör - Bu karanlığı da Büyük Gazi yırttı ve nura çıkardı.

Bin dokuz yüz 32 senesi şubatının on dokuzuncu cuma günü, büyük Gazi'nin işaretiyle Halkevleri açıldı. Az zamanda yüzlerce sayılmaya başlandı.

Halkevlerinin gayesi; Türk gençliğine, Türk milletine her cepheden idealler vermektir. Ancak yeni hayatın yeni idealleri yeni Türkiye'yi en yüksek medeniyete götürecekti.

Bugün karşınızda gördüğünüz şu bembeyaz adam; o gün, on sekiz yaşında bir talebe olarak ilk Halkevi'ne yazıldı. İlhamlarını oradan aldı. Kuvvetini büyük milletinden aldı. Ve bugüne dek olan muvaffakiyetlerini de büyük milletine mal ediyor” (Gündüz, 1932a:21).

Beyaz Kahraman piyesinde birçok yerde önderlik vurguları yer alırken²² Safa'nın *Gün Doğuyor* piyesinde Türkiye tarihinin Atatürk'ün Samsun'a çıkmasıyla başladığı dile getirilir:

“MURAT — Şu demek : İstiklâl harbi başlayalı iki sene oldu. Bence millî tarihimizin senesi budur. Yeni Türkiye, benim kafamda, Onun Samsun'a ayak bastığı tarihten başlar” (Safa, 1938: 43).

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Atatürk'ün fikirleri etrafında toplanılarak istiklâlin, inkılâbın yönünün çizileceği anlatılmaktadır:

“Yalçın — Onlar yalnız hürriyet için, fazilet için, medeniyet için ve örnek millet olmak için çarpacak.

Türköz — Türbenin, tekkenin üstüne fabrika, kağının üstüne motör ebcedin üstüne milli dil, tarihin üstüne yeni tarih kuracağız.

Tuncer — Yaşa Türköz.

Nuri — Bunun içinde Mustafa Kemal denilen mihrakın etrafında toplanacağız.

Kaya — Birer mavi yıldırım olup kara bahtımızı yakacağız” (Gündüz, 1934: 21).

²²Gündüz, 1932, a.g.k., 25.

“İmam – Akıllara, hayallere, tarihlere sığmayacak kadar büyük ve müthiş olacak.

Türköz – Evet çünkü milletçe çalışıyoruz ve başımız Mustafa Kemal’dir” (Gündüz, 1934: 61).

Gündüz’ün *Köy Muallimi* piyesinde öğretmen Ünlü Atatürk’ün yurt savunmasındaki önderliğinden bahsederken²³ Örik’in *Sönmeyen Ateş* piyesinde Fuat Bey, Atatürk’ün Anadolu’ya gönderilmesinden itibaren ileri görüşlü hareket ettiğinden ve halka önder olduğundan²⁴ söz eder.

Unat’ın *Haydi Suna* piyesinde Atatürk’ün azmi sayesinde Türkiye’nin medeniyetin en başına geçtiği aktarılır.²⁵

Veysi’nin *Güneş* piyesinde tüm halkın, komutanların Atatürk’ün gözünün içine baktığından ve zaferin çok yakın olduğundan bahsedilirken²⁶ Aşır ve Ali’nin *Aşar Soyguncuları* piyesinin ön sözünde Mustafa Kemal Atatürk’e ülkesi için yaptığı yenilikler ve önderliği için piyes yazarları tarafından teşekkür edilmiştir.

Naşit’in *Destan* piyesinde bağımsızlık kavgasını kazanan önder Atatürk’ün önünde eğilmek gerekliliği vurgulanmıştır:

“Engin – Bu kavgayı kazanan kahramanı bilelim,

Gazimizin önünde bir daha eğilelim.

Gülümser – Ne zaman hatırlasam kurtuluş kavgamızı,

Biraz daha yükselmiş görürüm ay yıldızı” (Naşit, 1933: 21).

Çağlar’ın *Çoban* piyesinde Tarih karakteri Atatürk’ün tarihe yön verdiğini, kendisine en şanlı sayfayı yazdığını belirtip milyonlarca kalbin içerisinde yer ettiğini söylerken²⁷ Güven ve Rıza’nın kaleme aldığı *Çakır Ali* piyesinde Doktor karakteri Atatürk’ün önderliğine güvendiğini dile getirmiştir:

“Doktor – İçini serin tut Köse Dayı! Ankara’nın ne düşündüğü kafasının içinde... Baştaki işini bilir.

²³Gündüz, 1932, a.g.k., 12.

²⁴Örik, 1933, a.g.k., 40.

²⁵Unat, 1938, a.g.k., 31 ve 32.

²⁶Aşır ve Ali, 1933, a.g.k., 21.

²⁷Çoban, 1933, a.g.k., 85.

Köse Dayı – Güç olmasın da geç olsun, ziyanı yok.

Yaralı – Korkma Doktor, işin gücünü omzumuza çoktan aldık, baştağının gölgesi bile bize yeter” (Nalbandoğlu, 1988: 488).

Çakmak’ın *Bozkurt* piyesinde yıllardır beklenen baş nihayet bulunmuştur:

“Doğrul – Bir baş evet bir mürşit

Bekliyormuş ki bugün

Onu buldu Türklüğün.

Anladım ki bu millet,

Ölmez artık bu kuvvet” (Çakmak, 1935: 87).

Sinanoğlu’nun *Sakarya*²⁸, Ozansoy’un *On Yılın Destanı*²⁹ ve Tuğal’ın *Kartal*³⁰ piyeslerinin çeşitli yerlerinde Atatürk’ün önderlik ve kurtarıcılık yönleri ön plana çıkarılmış, Banarlı’nın *Bir Yuvanın Şarkısı* piyesinde Atatürk, yurdu düşmandan kurtaran önder olarak gösterilmiştir:

“Başta tutar mı dersin? Hem bilsen orda nasıl,

Bu millete yakışan bir baş yaşıyor... Asıl

O, Yaradanın yalnız Türklerden yarattığı

Ve Türk heyecanına heyecanla kattığı

Eşsiz insanı millet kendine baş yapacak.

Hele büyük istiklâl kazanılsın da bir bak” (Banarlı, 1933a: 11).

Banarlı’nın *Kızıl Çağlayan* piyesinde de Atatürk bu yönüyle birçok yerde karşımıza çıkmaktadır:

“Hüsmen - Eğer, bu çılgın sürü, bu dağları aşaydı,

Karşılaşacakları Gazi Kemal Paşa’ydı!

O ki yedi düveli çekti kırdı göğsünde.

²⁸Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 100.

²⁹Ozansoy, 1933, a.g.k., 32.

³⁰Tuğal, 1936, a.g.k., 52.

Gelen, yıldırım olsa kırılırdı göğsünde!

Bir büyük iman doğdu, taşı kalplerimizde.

Baba, duramıyorduk, vallahi yerimizde!

— Ordular?... Hedefiniz, Akdeniz'dir. İleri!

Bu söz, bir şimşek gibi parlattı süngüleri!

Bu söz sanki baruta atılan bir ateşti" (Banarlı, 1933b: 19).

Nayır'ın *Beş Devir* piyesinde yıllardan beri beklenen ve halka önderlik edecek kahraman Atatürk'tür:

"Şinasi – Bu kanlarla beslenerek her zaman

Bir gün dönecektir beklenen kahraman" (Nayır, 1933a: 14).

Nayır'ın *İnkılâp Çocukları* piyesinde Mustafa Kemal Atatürk'ün, memleket gemisinin kaptanı olduğu ve tüm Şark'a kendisinin yol gösterdiği söylenmektedir.³¹ Nogay'ın *Sevr'den Lozan'a* piyesinde Lozan Antlaşması'nın imzası ardından tüm murahaslar Atatürk'ün önderliğini kabul edip selam göndermişlerdir:

"Murahaslar hep bir ağızdan İsmet Paşa'nın elini sıkarak:

Kutlu olsun sulhunuz Gazi'ye bizden selam" (Nogay, 1933b: 14).

Morkaya'nın *Gâvur İmam*³² piyesinde halka yapılan zulme rağmen Mustafa Kemal'e olan inanç sürerken Aşkun'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*³³ ve Nogay'ın *İstipdattan Cumhuriyete* piyeslerinde de Atatürk'ün önderlik ve liderlik vasıfları ön plana çıkarılmıştır:

"Cengiz – Gözlerinde taşıyor, genç Türk'ün istikbali

Odur bize bahşeden bugünü istiklâli." (Nogay, 1933a: 19).

³¹Nayır, 1933, a.g.k., 16.

³²Morkaya, 1933, a.g.k., 15.

³³Aşkun, 1936, a.g.k., 21.

Kocatürk'ün *Yaman* piyesinde de birçok noktada Atatürk'ün bu yönü vurgulanmıştır.³⁴ Son olarak Gündüz'ün *O Bir Devirdi* piyesinde Atatürk'ün kritik anlarda önderliğini gösterdiği dile getirilmiştir:

“Yurdun – Atatürk nasıl Samsun’a çıkar çıkmaz milletin kurtuluşu uğruna ayaklandıysa o gün de İstanbul üstüne yürüyen Hareket Ordusu sağ cenah Kurmay Başkanı olarak ayaklanmıştı” (Gündüz, 1938: 6).

Eserlerin çoğunda Atatürk'ün önderliği, kurtarıcılığı sayesinde piyes karakterleri ümitsiz olan kişilere moral vermiş ve kendilerini motive etmişlerdir. Zor zamanların içerisinde bile Atatürk'ün sorunlarına çözüm bulacaklarının inancını yitirmemişlerdir. Yazarlar o dönem bunca kahramanlığı gözler önüne sererken bir yandan Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğini vurgulamışlar bir yandan da yeni kurulan devletin başındaki liderin inkılaplarda da liderlik yapacağının güvenini okuyucuya ve seyirciye aşılamışlardır.

Mustafa Kemal sevgisi

Yeni kurulan devletin kurulduğu yıllarda sanat aracılığı ile halka ulaşma mücadelesinde oldukça etkin bir biçimde kullanılan tiyatro için dönem yazarlarınca yazılan oyunların çoğunda Mustafa Kemal Atatürk'e karakterler aracılığı ile birçok yerde sevgi ifadeleri kullanılmıştır. Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı* piyesinde, yaşamlarının Mustafa Kemal'e borçlu olduğu ve bu sebepten onu çok sevmeleri gerektikleri gençliğe telkin edilmektedir:

“Atanı çok sev oğul, bugün sen yaşıyorsan

O'na borçlusun bunu, buna kalbinle inan” (Nalbandoğlu, 1988: 427).

Güven ve Rıza'nın *Çakır Ali* piyesinde Köse Dayı karakteri ölmeden önce bir kez de olsa Mustafa Kemal'i görmek istemektedir:

“KÖSE DAYI - Şu Mustafa Kemal'in yüzünü bir görsem ondan sonra gözlerimi rahat rahat dünyaya kaparım. Yiğit bir asker diyorlar, gözleri çakmak gibi çakıyormuş. İnsan yüzüne bakmaya doyamamış, doğrusu işi sağlam yerinden yakaladı yoksa ayak altında karınca gibi ezilip kalacaktık” (Nalbandoğlu, 1988: 489).

³⁴Kocatürk, 1933, a.g.k., 38.

Çakmak'ın *Bozkurt* piyesinde Atatürk, Türklüğün atası olarak övülmektedir.³⁵ Sözen'in *Sönen Ümit* piyesini Atatürk de seyretmiş³⁶, piyesin içerisinde onun şefkat ve merhametinden bahsedilmiştir:

“Düşününüz ki 335, 36, 37’de Anadolu, Türk’ün öz ve aziz vatani baştan başa zulme, harabiye, mesut ve şen yuvalar birer baykuş viraneliğine dönerken muazzam bir millet karanlıkların en derin uçurumlarında desteksiz ve ümitsiz bir halde inlerken, çok şerefli maziye malik bir tarih ve bütün mukaddesat çiğnenirken, kendi hükümdar ve hükümetinin şefkat ve merhametinden bile uzak kalan bu vatan sekenesinin yalnız biricik istinat noktası vardı: GAZİ” (Sözen, 1933: 77).

Sinanoğlu'nun *Sakarya* piyesinde Atatürk, millet ve meclisle özdeşleştirilmiştir.³⁷ Mustafa Kemal'e olan sevgi, Ozansoy'un *On Yılın Destanı* piyesinin birçok dizisinde görülmektedir:

“Beşinci köylü - Hepimiz duacıyız Gazi hükümetine...

Kendi de bin yaşasın” (Ozansoy, 1933: 37).

Gündüz'ün *Yılmazlar'ın İkizler* piyesinde Günsel ve Özcan kendilerine yapılan övgüyü “Gazi çocuklarıyız.” diyerek mütevazı bir biçimde Atatürk'e yönlendirmişlerdir.³⁸

Nayır'ın *Beş Devir* piyesinde Mustafa Kemal Atatürk, bütün rüyaları hakikat yapan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Şinasi – Çekildi üstümüzden bir kâbus gibi mazi,

Ve bütün rüyaları hakikat yaptı Gazi” (Nayır, 1933a: 31).

Nayır'ın *İnkılâp Çocukları* piyesinde Atatürk'ten en büyük kişi olarak bahsedilirken onun *Nutuk* eserine de göndermeler yapılır:

“Gündüz – Turgut, gönüllerimiz birleşti aynı kapta

Sevgiyi heceledik çünkü aynı kitapta.

Bu kitap, biliyorsun, *Nutuk* adlı eserdi,

³⁵Çakmak, 1935, a.g.k., 121.

³⁶Sözen, 1933, a.g.k., 4.

³⁷Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 30.

³⁸Gündüz, 1932, a.g.k., 52.

Yeni din imanını bize bu eser verdi” (Nayır, 1933b: 9).

Morkaya’nın *Gâvur İmam*³⁹ ve Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü* piyeslerinde de Atatürk övgüsü görülmektedir:

“Öğretmen – Yaşasın Atatürk ve onun ülküsüne büyük inanı olan Türk köylüsü” (Aşkun, 1936: 24).

Nogay’ın *İstiptattan Cumhuriyete* piyesinde yazar Mustafa Kemal Atatürk’ün bir fotoğrafını koymuş ve şu notu yazmıştır: “*İstiklâl ordusunun başkumandanı Cumhuriyetimiz Gazi Mustafa Kemal Hazretleri*” (Nogay, 1933a 2).

Kocatürk’ün *Yaman* piyesinde başkahraman Yaman, milletin sevgiyle Atatürk’ün peşine düştüğünü dile getirir:

“Yaman – Bir peygamber edası, mukaddes bir pınardan

Kopup gelen bir suyun derin tesiri vardır;

Emrederken erimiş bir ateş şekli alır.

Büyük kalbinde Türk’ün ölmez aşkıdır yanan

Elinde Göktahtının kılıcıdır sallanan.

Millet görünce onu nur veren bir el gibi,

Nasıl düşmez peşine coşup taşan sel gibi” (Kocatürk, 1933: 47).

Çamlıbel’in *Kahraman* piyesinde birçok yerde Atatürk’e sevgi ve övgü ifadeleri yer alır:

“Bize sorsan bunların hepsini bir ederiz,

Sonra onun adına Mustafa Kemal deriz,

Anladın mı” (Çamlıbel, 1965b: 42).

“Aziz – Bizim için Tufan da Nuh da odur arkadaş” (Çamlıbel, 1965b: 42).

Mustafa Kemal Atatürk’e sevgi ifadeleri Gündüz’ün *O Bir Devirdi* ve Naşit’in *Destan* piyeslerinde de görülmektedir:

³⁹Morkaya, 1933, a.g.k., 25.

“Alpagot – Evet. Mustafa Kemal Paşa ne yapacağını önceden söylemeyen, ortalığı tantanaya vermeyen büyük adamlardandır, mademki ona inanıyoruz, bunların sonu muhakkak iyi çıkacak” (Gündüz, 1938: 12).

“Gülümser - Evet iyi bildiniz, bakınız doya doya

Gazimin gölgesidir renk veren bu tabloya. (Sargıyı açar, Gazi Hz. resmini duvara asar.)” (Naşit, 1933: 18).

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde Atatürk’ü yakından tanıyan yazarlar başta olmak üzere bu doğrultuda eserler kaleme alan yazarların çoğu piyes karakterleri aracılığı ile ona karşı sevgilerini aktarırken diğer taraftan bu övgülerle halkın liderini daha da sevmeleri için bir propaganda yürütüyordu. Bu piyeslerde Atatürk’ü ve Cumhuriyet’i eleştiren eski düzen yanlıları haricinde öğrencisinden köylüsüne, mebusundan aydınına kadar tüm gruplar Mustafa Kemal Atatürk’e olan sevgi ve övgü cümlelerini her fırsatta dile getirmişlerdir.

3.2.1.1.2. Millî ideal açısından oyun kişilerinin ele alınması

Piyelerde millî ideal açısından oyun kişileri oldukça ön plana çıkarılmıştır. Millî Mücadele’den sonra kurulan yeni ve millî karakterli Türk devletini yaşatacak öncülerin tasarlandığı oyunlarda Türk tarihini bir bütün olarak gören bir anlayış söz konusudur (Şengül, 2006: 149). Bu tipler halka yol gösteren, onlara ilke ve inkılâpları tanıtan, haklarını savunmalarına yardımcı olan, bilim ışığında hareket etmeleri için kılavuzluk eden, vatanına milletine bağlı, bayrağını seven, dilini koruyan kişilerdir. Bu karakterler; ideal yönetici tiplmesi, asker, öğretmen, bilim insanı, sanatkâr, köylü, işçi şeklinde piyeslerde yer alan tiplerdir. Belivermiş ve Eğribel çalışmalarında ideal tiplerle ilgili şu ifadeler yer verirler:

“Oyunlarda öğretmen tipi olumlu aydını temsil edecektir. Bir diğer olumlu aydın tipinin mesleği ise mühendislik ya da mimarlık olacaktır. Yeni dönemde ülkenin imar ve bayındırlık işlerini yürütmeye çalışan mühendis ve mimar aydınlar özellikle köy oyunlarında karşımıza çıkacaklardır. Oyunlarda bu tipler, Cumhuriyet devrimlerini gerici kesimlere karşı savunacak ve halka elinden gelen bütün hizmeti sunmaya çalışacaktır. Toplumun en alt kesimi olarak sunulan köylü kesiminin ve daha sonra gecekondulu halkının anlatıldığı oyunlarda zenginlikten pay alma isteği, aç gözlü ağalarla, mahalle kabadaylarıyla, onlara yaltaklanarak pay almaya çalışan yardımcısıyla (kâhya, muhtar) ya

da halkın arasından onlara özenen ve çareyi büyük şehre gitmekte bulan kimselerle ortaya konulacaktır” (Belivermiş ve Eğribel, 2012: 43)

Mardin çalışmasında “*toplumun simge dağarcığını koruma görevini üstlerine alan kimselerin etkisi*” derken söz konusu aydın kişilerden bahsetmiş ve onların ideolojik yanlılık etkisini dile getirmiştir:

“Şimdiye kadar bilgilerimizin şekillenmesinde iki ana "yanlılık" unsuru ortaya çıkardık: bunlardan biri insanın içinde gömülü olduğu "grup"un etkisi, ikincisi "kültür" gözlüğü. Bunlara şimdi de bir üçüncüsünü katmak gerekiyor: o da toplumun simge dağarcığını koruma görevini üstlerine alan kimselerin etkisidir. Simgelerle uğraşmayı kendi özel uzmanlık alanları yapan kimseler çağdaş toplumda geniş bir grup oluştururlar. Bunların içinde dinsel kişileri, öğretmenleri, yazarları, bir kısım üniversite öğretim üyelerini sayabiliriz” (Mardin, 1992: 141).

Mardin’in bu cümlelerinde sayılan çağdaş toplum üyeleri dönemin piyeslerinde etkin biçimde görülmektedir. Mardin bu aydın kişilere “nizam-ı alemci” ifadesini yakıştırmıştır: “*Türkiye’de, "aydın" memleket konularıyla ilgilenen ve bunları düzeltmeye uğraşan "nizam-ı alemci"ye verilen addır*” (Mardin, 1992: 144). Eagleton çalışmasında ideolojilerin yarattığı insan modellerini “organik aydınlar” ifadesiyle tanımlamış ve şu ifadeleri kullanmıştır:

“Organik” aydınlar, (ki Gramsci’nin kendisi de onlardan biridir) oluşmakta olan bir toplumsal sınıfın ürünleridir ve rolleri, söz konusu sınıfa kültürel, siyasal ve ekonomik alanlarda homojen bir öz bilinç kazandırmaktır (Eagleton, 1996: 171). Bu tür bir figür, eski idealist tarz aydın gibi, derin felsefi düşüncelere dalan bir kimse olmaktan çok, toplumsal yaşama etkin bir biçimde katılan ve bu yaşamda zaten içerilmekte olan olumlu siyasal akımların kuramsal ifade kazanmasına yardım eden, örgütleyen, inşa eden, “daima ikna eden” bir kimsedir (Eagleton, 1996: 171). Onun hedefi, ortak bilinçten, başka türlü olduğunda heterojenlik gösteren bireysel iradelerin ortak bir dünya anlayışı temelinde bir araya gelip, sıkıca birleşeceği bir “kültürel-toplumsal” birlik yaratmaktır (Eagleton, 1996: 171).

Çalışmamızın bu bölümünde Eagleton’ın tanımlamış olduğu “organik aydınlar” ifadesine benzer biçimde kurgulanmış ve dönem piyeslerinde yer alan ideal tipler aktarılacaktır.

İdeal yönetici tiplmesi

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde karakterler yazarlar tarafından ele alınırken bazı oyunlarda Türk tarihinde önemli izler bırakmış liderler ön plana çıkarılarak idealleştirilmiştir. Oyunlarında Türk yöneticilerini başkahraman olarak okuyucuya sunan yazarlar bu tercihleriyle hem Mustafa Kemal Atatürk ile bu yöneticileri özdeşleştirerek inkılâbın ve yeni devletin liderini halka takdim etmişler hem de Türk Tarih Tezi'nin ışığında Osmanlı Devleti öncesindeki Türk tarihini bu yöneticiler aracılığı ile okura tanıtmışlardır. Türk tarihini ele alan ve yöneticileri ön plana çıkaran piyeslerde yöneticilerin cesaretli, azimli, çalışkan ve öncü liderler olduğu görülmektedir. Tüm bu olumlu vasıflarla tarihteki bu liderler idealleştirilirken bir taraftan da Sümerler zamanından hatta çok daha ötesi olan bilinmeyen zamanlardan Mustafa Kemal Atatürk'e gelene kadar ki tarihsel süreçte yöneticilerin vasıflarında bir tutarlılık görülmektedir.

Bilinmeyen bir yerde ve bilinmeyen bir zamanda geçen Egeli'nin *Bayönder* piyesinde lider karakter olarak Bayönder karakteri yer almaktadır:

“Ozan – Eski çağlarda bir gez Bayönder ülkede baymış.

Öyle üstün baymış ki adını gök de saymış” (Egeli, 1934a: 6).

“İzgen – Belki tü yaşayan fırtınadan korkacak.

Yalnız bu karanlığı bir tek sensin yakacak” (Egeli, 1934a: 9).

Abdülhâk Hamit Tarhan'ın kaleme aldığı *Hakan* piyesi de bilinmeyen bir zamanda geçmektedir. Bu piyeste ideal yönetici olarak Hakan karakteri⁴⁰ başkahramandır.

Sümerler döneminde geçen Ulukut'un *Sümer Ülkerleri* piyesinde Türk yönetici Utu-Kegal ideal kişi olarak kurgulanmıştır:

“Utu-Kegal – Her şey Sümer olacak, burda olmaz ikilik.

Turanın tuğlarını gördüğünüz baş kaldırmış,

Guti'ye pay veremez bu toprakta bir karış.

Anlaşmaksa denklerin aralarında olur,

⁴⁰Tarhan, 2002, a.g.k., 375.

Bu yer dede otağı, Guti bir çapulcudur;

Ona tek sözümüz bu: derlenip çekilmeli,

Yapışmadan boynuna Sümer'in ölüm eli" (Ulukut, 1934: 38).

Bu alıntıda yer alan "Turan" kavramı, Türkler için Cumhuriyet zamanında da ulaşılması hedeflenen önemli bir amaçtır. Bu kavramın tarihin ilk zamanlarından beri Türklüğün hedefi olduğu yazar tarafından politik bir söylemle okura vurgulanmıştır. Gökalp, Türkçülüğü mefkûresinin büyüklüğü noktasından üç dereceye ayırmıştır: 1) Türkiyecilik, 2) Oğuzculuk yahut Türkmencilik, 3) Turancılık (Gökalp, 1968: 25). Alıntı yapılan bölümde geçen "*Her şey Sümer olacak, burda olmaz ikilik.*" ifadesi ölçüt olarak alınırsa Turan kavramının bu metinde Gökalp'in istediği Turancılık anlayışına uygun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Aşkun'un *Oğuz Destanı* piyesinde ideal bir tipleme olarak tarihte yaşamış olan Hun hükümdarı Mete Han ile özdeşleştirilen Oğuz Kağan yer almaktadır:

"OĞUZ - Türk'e yok beklemesin, Batılı artık ölüm.

Dibi bulunmayan bir uçsuz bucaksız gölüm.

Yurda uğur getiren "6" oğlum olacak,

Dünya Türk'ün oluyor, Türk soyuyla dolacak" (Nalbandoğlu, 1988: 3).

Mete Han'ı ideal kişi olarak ele alan diğer piyesler ise Hayrettin İlhan'ın kaleme aldığı *Altın Yay* ve Yaşar Nabi Nayır'ın yazdığı *Mete*'dir.

Tarihsel süreç içerisinde ön plana çıkan Türk lideri Attila da piyeslerde ideal kişi olarak ele alınan karakterlerdendir. Çalışmamızda ele aldığımız üç ayrı oyunun başkahramanı ve ideal kişisi Attila'dır. Behçet Kemal Çağlar'ın kaleme aldığı *Attila* piyesinde Attila karakteri çok önemli vasıflarla donatılmış bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta öyle ki kendisi ilahlaştırılmıştır:

"Birinci - Ne yurttaş ne de düşman biraz kul, biraz esir!

Çünkü Attila demek biraz Allah demektir" (Çağlar, 1935: 11).

Attila karakteri, Budak'ın *Attila'nın Düğünü* piyesinde de aynı şekilde ideal bir kahraman olarak görülmektedir. Kendisine Tanrı muamelesi bu piyeste de yapılmıştır:

“Üçüncü Başbuğ – Hakan’ın buyruğuna Tanrı gibi taparız,

Hakanımız ne derse biz hep onu yaparız” (Budak, 1934: 12).

Attila, Mustafa Kemal Ergenekon’un kaleme aldığı *Attila* piyesinde de başkahramandır:

“Muhafız I – Başbuğunuzun adı?

Atlı – Göktanrının kamçısı,

Hanlar Hanı Attila” (Ergenekon, 1938: 10).

Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Akın* ve *Öz Yurt* piyeslerinde İstemi Han ideal bir yönetici olarak gösterilmiştir:

“İstemi Han – Toprağı yeşertmeye lâzımsa benim kanım,

Hiç tasa çekme, çoktan ben yurduma kurbanım.

Benim korkum budur ki değil sırayla hanlar,

Bu yolda hep gitse de ölüme Türk olanlar” (Çamlıbel, 1965a: 27).

Akın piyesinin devamı olan *Öz Yurt* piyesinde de İstemi Han için benzer ifadeler kullanılır:

“Işık - Görünce, alnı gökte, o granit adamı

Karşımda görmüş gibi oldum ulu atamı.

Söğüt - İstemi Han o kadar büyük mü?

Işık - Öyle derler” (Çamlıbel, 1965c: 66)

Osmanlı Dönemi’nde geçen ve İstanbul’un Fethi’ni ele alan Çağlar’ın *Deniz Abdal* piyesinde Fatih Sultan Mehmet’ten övgüyle bahsedilmiştir:

“Deniz Abdal - Bu dağ her dağdan yaman, Ferhat her şeyden yaman.

Akşemseddin - Zihnine ne derece nakşolmuş ki Yarabbi

Gözünü yumup yarin resmini yapar gibi

Şehrin haritasını çizdi el yordamıyla,

Ezber biliyor dağın taşın rengini bile.

Boya filan sabaha karşı bitti dün gece,

Etinin bir yerini çiziverdi gizlice

İlk hücum edilecek yeri kana boyadı,

Ve Çandarlı Halil'in ta burnuna dayadı.

İhtiyarı ansızın tuttu da kan kokusu.

Kalbini durduracak gibi oldu korkusu.

Kağıtta Sultan kanı, ürkerdi kim görseydi" (Nalbandoğlu, 1988: 229).

Nogay'ın *Sevr'den Lozan'a* piyesinde Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk başbakanı olan İsmet Paşa başkahraman olarak görülmektedir:

"İsmet Paşa – Hiç gördünüz mü bir Türk iki defa yanılsın

İstiklâlsiz bir sulhü imzalayamaz İsmet!

Kapitülasyonlar kalkmalı diyor millet" (Nogay, 1933b: 11).

Bilinmeyen bir Türk tarihinden başlanarak Sümerliler döneminden Utu-Kegal, Hunlar döneminden Mete ve Attila, Göktürk döneminden İstemi Han, Osmanlı döneminden Fatih Sultan Mehmet ve Türkiye Cumhuriyeti döneminden İsmet Paşa gibi yöneticilerin idealleştirildiği piyeslerde geçmişten günümüze Türk tarihinde bir akış sağlandığı görülmektedir.

Asker/kahraman tiplemesi

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde ideal kişiler ele alınırken yöneticilerin yanında askerî tipler, kahraman ve cesur karakterler de ön plana çıkarılmıştır. Bu tarz kişiler oyunlarda genellikle vatansever, toplumsal konulara duyarlı, mütevazı, cesur, cömert, ahlâklı, güvenilir, dürüst vb. olumlu özelliklerle donatılmışlardır. Kimi zaman özgürlükleri için padişaha bile karşı koymuşlar⁴¹, kimi zaman ise kendilerine sunulan büyük serveti ahlâksızca harcamaktansa mütevazı bir hayat yaşamayı⁴² tercih etmişlerdir. Bazen elindeki mektubu düşmana kaptırmamak için canından vazgeçmiş⁴³,

⁴¹Kozanoğlu piyesinde Ali (Kozanoğlu) karakteri.

⁴²*Son Altes* piyesinde Kerim karakteri.

⁴³*Tarih Utandı* piyesinde Ali karakteri.

bazen de düşmana teslim etmemek için kız kardeşlerini kendi elleriyle öldürmüşlerdir.⁴⁴ Her ne koşulda olurlarsa olsunlar vatanlarını kendilerinden önde görmüşlerdir. Dönem piyeslerinde sıkça karşılaşılan bu tipler aracılığı ile savaşlardan yorgun çıkmış bir topluma millî değerlerle güç verilmeye çalışılmış, yeni kurulan devletin propagandası yapılmıştır. Bulut çalışmasında bu tipler için şu ifadeleri kullanır: “*Akın ve Özyurt piyeslerinde bir Türk tipi ve karakteri çizilir. Gerek erkek gerekse kadın kahramanlar hatta onların kurdukları aileler pek çok ortak noktayı paylaşırlar. Buradan doğan birlik fikri millet fikri ile bütünleşmektedir. Kusursuz denecek kadar iyi, kahraman, fedakar oyun kahramanları destanî özellikleriyle ortak bir Türk tipi ortaya koymaktadır*” (Bulut, 1991: 97).

Kozanoğlu’nun *Kozanoğlu* piyesinde Ali karakteri Kozanoğlu namıyla piyeste yer almaktadır. Türklerin yaşadıkları Kozan yaylarını padişahın emriyle yabancılarla paylaşmaya razı olmamaktadır. Bu yüzden padişaha isyan eder:

“Ali - (Ayağa kalkar) Biz buraya yüzlerce sene evvel Türkistan’dan gelen öz Türkleriz. Avşarlılar, Karaisalılar, Kozanlılar halis Türktürler. Senin padişah dediğin ağa yaylarımızı bize sormaya lüzum görmeden yabancı milletlere verivermiş... Yabanlar buna "ihşanı şahane” diyorlar... (Güler) Hah... Hah bizim babalarımız Kozan dağlarını ihşanı şahane ile almadı” (Kozanoğlu, 1934: 7).

Kozanoğlu piyesinde Kozanoğlu Ali’nin yanında bir halk ozanı olan Dadaloğlu⁴⁵ da yer alırken Veysi’nin *Güneş* piyesinde Tekin karakteri ideal bir tiptedir.

Sekizinci’nin *Son Altes* piyesinde Prens’in yanında yetişen ancak onun gibi yaşamamak için mücadele eden Kerim karakteri ile topluma paradan, şöhretten daha önemli değerlerin olduğu anlatılmaktadır:

“Kerim – (...) Nazarınızda hiçbir namuslu kadın, hiçbir mert erkek yok. Her şey kıskançlık, fuhuş, adilik... Ben bunlardan öğrendiğim, kaçmak istediğim halde siz beni zorla sevk etmek istiyorsunuz. Niçin? Beni himayenize aldığınızın sebebi bir şaheser yetiştirmek olduğunu söylemişsiniz. Ben bu âlemlerin iğrenç bir heykeli olarak mı şaheseriniz olacağım? (katiyetle) Hayır efendim hayır. Benim damarlarımda sizin gibi Cengizlerin, Helaguların, saltanat devirlerinin kara kanları yok. Bende bir Anadolu köylüsünün, sapsade bir Muharrem Ağa’nın saf, temiz kanı vardır. Ben dünyaya sizin gibi saltanat kulesinin tepesinden, dürbünün tersi ile bakmıyorum” (Sekizinci, 1934: 60).

⁴⁴*Tarih Utandı* piyesinde Kemal karakteri.

⁴⁵Kozanoğlu, 1934, a.g.k., 15.

Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı* piyesinde Türk ordusu için çok önemli olan bir mektubun düşmanın eline geçmesin diye canını hiçe sayan Ali karakteri görülür:

“ALİ – Arkadaşlar, metin olun... Bu hainler bizi çok üzecekler. Mektubu ele geçirmek için her şeyi yapacaklar. Biz de bu mektubu ele vermemek için her şeyi göze almalıyız. Bu işte bizim payımıza düşen görev fedaî olmaktır” (Nalbandoğlu, 1988: 428).

Tarih Utandı piyesinde ülkesi için canını hiçe sayan Ali ve arkadaşlarının haricinde kahramanlık yönleriyle Kemal ve Murat karakterleri de ideal bir kahraman tiplemesi olarak görülür:

“Murat – Ah, yakıyorlar. Yakın, ölümden korkumuz yok! Ölüm gelsin bizim yüreğimizi delsin, biz bu vatana çok önceden vurgunuz, haydi atın! Atın ki şu sızan kan bir anda boşalsın!

(...)

Kemal – Murat, ne oldu, vuruldun mu? Ahirette buluşuruz! (Pencereden) İşte subay efendi, senin bir tabur askerine karşı bir ben kaldım. Sana dememiş miydim? Bizlerin kurtuluş uğrunda ölümden korkumuz yoktur diye! Bu kurtuluş için can verenlerin mezarları birer hürriyet abidesidir. Ölümler bile gözlerimizde parlayan bir umut var: İstiklâl! İstiklâl! (Cam kırılır, bir kurşun da Kemal'e rastlamıştır.) Ah! İşte... Bayraklarımız, işte ordularımız... Ah, işte O... İşte onu görüyorum. (Burada, imkân olursa Atatürk'ün üniformalı bir hayali görünecektir.) İşte o gözler, işte o ölümsüz gözler, işte Mustafa Kemal... Mustafa Kemal... İstiklâl... İstiklâl...” (Nalbandoğlu, 1988: 435).

Çakmak'ın *Bozkurt* piyesinde sultan Doğrul'a hilafet ordusundan kaçmasının hesabını sorar. Piyesin çeşitli yerlerinde de Doğrul ideal bir kahraman tiplemesi olarak görülmektedir:

“Doğrul - Vatan için ölmek de

Bugün var gömülmek de.

Ortada Türklük, yurt var,

Vurulup öleceğiz,

Öleceğiz bir gün biz

Belki bu yolda gerçek,

Yalnız yurt ölmeyecek” (Çakmak, 1935: 77).

Sinanoğlu'nun *Sakarya* piyesinde Faik karakteri⁴⁶ ideal bir Türk askeri olarak aktarılırken Tuğal'ın *Kartal* piyesinde başkahraman olan Kartal⁴⁷ ideal bir Türk tiplemesi olarak okuyucuya sunulmuştur. Piyeste Akça⁴⁸, Şahin⁴⁹ gibi isimler de önemli Türk tiplmeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Banarlı'nın *Kızıl Çağlayan* piyesinde yurdu için cepheden cepheye koşan Nimet karakteri, ideal Türk tiplemesi olarak kaleme alınmıştır:

“Osman - Zavallı Nimet?

Vatan kurtulsun diye sen canını feda et.

Koç yiğitlerle Hakkın emrettiği savaşta

Binbir haydutla savaş, gücüm savaşta...

Safların en önünde hücum et anlı şanlı;

Sonra... Köyde o kadar özlediğin nişanlı,

Bir vatan düşmanının elinde lekelensin!

Nimet... Bak zevk eden o, ölen de sade sensin” (Banarlı, 1933b: 6).

Sinanoğlu'nun *Bir Zabitan 15 Günü* piyesinde Orhan karakteri cepheden 15 günlüğüne İstanbul'a gelmiştir. Bu süreç içerisinde insanların cepheden habersiz kendi dünyalarında yaşamalarından ötürü hayal kırıklığı yaşamıştır. Piyeste ideal bir Türk tiplemesi olan Orhan'ı birçok yönüyle tanıyız:

“ORHAN - Hayır, kimse beni göndermedi. Ben gittim. Ticarethanemizdense vatana hizmet lâzım olduğunu düşündüm. Yeni taktığım apoletleri köprü üstünde genç kızlara göstermeye vakit bulamadan omzuma tüfeği aldım ve bir nefer gibi İnönü'de ve Sakarya'da döğüşüm; birçok benim gibi delikanlılarla beraber. Hâlâ da döğüşüyorum” (Sinanoğlu, 1934a: 80).

⁴⁶“Muhsin – Halk henüz vaziyetin farkında değil. Yakında aklı başına gelir. Faik – Sen bu milletin, en büyük adamının arkasından ayrılacağını mı sanıyorsun Muhsin” (Sinanoğlu, 1934b: 59).

⁴⁷“Kartal – Kasabada düşmana casusluk eden varmış. Saray ve düşman ondan jurnal alıyorlarmış. Biliyorsunuz ki ben onu vurmaya geldim” (Tuğal, 1936: 22).

⁴⁸“Akça - Çoktan İzmir'e vardı bizim kahraman ordu... Kadife kalemizde dalgalandı ay-yıldız” (Tuğal, 1936: 96).

⁴⁹“Şahin - Bir zamanlar ben de çok yalvardım yapma diye, Öz Türklerin yolundan ayrılma, sapma diye” (Tuğal, 1936: 35).

Morkaya'nın *Gâvur İmam* piyesinde Hamdi Bey⁵⁰ karakteri ideal bir Türk kumandanı olarak yansıtılırken Kocatürk'ün *Yaman* piyesinde ideal bir Türk tiplemesi olan kişi Yaman'dır:

“Yaman – Düşün ki bu yerde de başka türlü yaşanmaz

Her yanda bir yabancı bayrak dalgalanıyor,

Nereye baksam içim kan ağlıyor, yanıyor.

Böyle kendi yurdumda şerefsiz, alçak, rezil

Yaşamaktansa her gün, gebermek işten değil.

Bilsen nasıl her bakış dokunuyor kanıma” (Kocatürk, 1933: 6).

Nogay'ın *İstipdattan Cumhuriyete* piyesinde Turan tiplemesi yıllar öncesinde padişah şehzadesi, sadrazam oğlu gibi kişilerle ders görürken hocası tarafından sürekli aşağılanmıştır. Yıllar sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin bir memuru olarak hocasının karşısına çıkar:

“Komiser – Hay hay takdim edeyim ben; karşınızda duran

On yedi sene evvel kafasına vurulan

Talebeniz: bir yetim, bir şehidin çocuğu

Taptığımız sultanın elleri ile boğduğu

Binbaşı Tosun Bey'in oğlu Turan bendeniz” (Nogay, 1933a: 26).

Çamlıbel'in *Kahraman* piyesinde Hüseyin⁵¹, Tuncer'in *Devrim Yolcuları* piyesinde hasta olmasına rağmen askere bir bardak su verebilme umuduyla cepheye giden Oben⁵² karakteri ideal Türk tiplemesidir. Çağlar'ın *Deniz Abdal* piyesinde Deniz Abdal karakteri Akşemseddin karakterinin önüne geçmiştir. Buradaki maksat Türk tasavvuf karakterinin, İslamî bir tasavvuf karakterinden daha ön plana çıkmasıdır:

“Deniz Abdal – Aman daha ilk günden deli dedirtme bana.

⁵⁰Morkaya, 1933, a.g.k., 6.

⁵¹“Hüseyin – Bir toprağı bu kadar ucuza vermekdense Vazgeçmeye hazırım aklımdan, sevgilimden” (Çamlıbel, 1965b: 73).

⁵²“Oben – Dedim ya; hastalığım su vermeme engel değildir. Benim de hakkım olmalıdır. Ben de bu toprağın suyu ile havası ile büyüdüm. Bu havayı, bu toprağı, bu suyu elimden alırlarsa nerede, nasıl yaşarım” (Tuncer, 1937: 18).

Akşemseddin – Biz sen gelmeden duyduk gerçekten erdiğini,

Biliyoruz, kayıptan haberler verdiğini” (Nalbandoğlu, 1988: 230).

Piyeslerde karşımıza çıkan her asker/ kahraman tiplemesi vatanını her durumda benliğinden, zevklerinden önde tutmuş, okuyucuya vatan kavramının ne derece önemli olduğunun propagandası bu kişiler aracılığı ile yapılmıştır. Piyeslerin devletin desteği ile özellikle Halkevleri aracılığı ile oynatılması köylerde yaşayan insanları bile bu karakterlerle tanıştırmıştır. Böylece ideal tiplemelerin her biri şehirli, köylü demeden her vatandaşa aktarılmıştır.

Öğretmen/öğrenci tiplemesi

Türk inkılâbı toplum için oldukça büyük değişimlerin habercisiydi. Uzun süren savaşların ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin yöneticileri, yeni savaşını inkılâpların halka anlatılması ve benimsetilmesi noktasında mücadeleye girişmiştir. Mustafa Kemal Atatürk öncülüğünde halk ile iç içe olunmuş, değişim halktan başlamıştır. Bu doğrultuda özellikle aydın kesime önemli vazifeler düşmüştür. En uzak köylere bile inkılâpları yaymaya çalışan bir yönetim anlayışı hâkim olmuş, özellikle öğretmenlerden bu konuda oldukça yararlanılmıştır. Öğretmenlerin bilhassa köye gidenlerinin çilesini anlatan ve Türkiye’nin kalkınmasında öncü olan bu tipi idealleştiren piyesler yazılmıştır (Akı, 1968: 46). Oyunlarda bilimle taassubun karşılaştırılmasına yer verilmiş, öğretmenler yeniliğin temsilciliğini üstlenmişlerdir (Şengül, 2009: 1978). Dönemin öğretmenleri gittikleri yerlerde önceki alışkanlıklarla, cahillikle büyük savaşlar vermiş, inkılâpların yerleşmesi için senelerce halk arasında lider bir rol üstlenmişlerdir. Bu amaçla kendileri gibi düşünen, ileride çok başarılı mesleklere sahip olan öğrenciler yetiştirmişlerdir. Yeni harflerin halka öğretilmesi için ellerinden geleni yapmışlar, kültürel alanda da özellikle tiyatro vasıtasıyla devrimin propagandasını savunmuşlardır. Dönem piyeslerinde çok önemli rollerle karşımıza çıkan öğretmen tiplemelerinde de halka karşı öğreticilik, yol göstericilik, inkılâp temsilciliği vazifeleri belirgin bir şekilde görülmektedir.

Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Canavar* piyesinde bu rolde Ahmet görülmektedir. Ahmet, bir inkılâbın inkılâp olabilmesi için değişikliklerin köyden başlatılması gereğine inanan idealist bir öğretmendir (Özcan, 1993: 640). Ahmet, çeşitli cephelerde

savaştıktan sonra köyüne dönerek öğretmenlik yapan zorlu bir yiğittir (Uyduran, 2012: 154). Okumuş, aydın ve meselelerin farkında olan cesur ve aktif insan tipini temsil eder (Bulut, 1991: 86).

“Ahmet - Kulak veren kalmamış mazlumların sesine,

Kapalıdır daima köylülerin kısmeti...

Hükümet mi? Ağalar, paşalar hükümeti!

Dururken bir tarafta kurbanlık koyunlar!

Cenge nasıl olup da çağıracak bunları” (Çamlıbel, 1944: 23)

İdeal bir öğretmen tiplmesi olarak karşımıza çıkan Ahmet, piyesin sonunda çok sevdiği Zeynep’i düşmanlarına teslim etmemek için öldürmüştür. Yazarın bu noktadaki tutumu tartışılabilir bir durumdadır. Uyduran çalışmasında bu durum için şu ifadeleri kullanır: “*Her ne kadar Zeynep’i öldürmesini, namus uğruna işlenen bir cinayet olarak gösterip meşrulaştırmaya çalışsa da neticede o, sevdiği kızın katili olup bu noktada bir ‘canavar’ hüviyetine bürünmüştür*” (Uyduran, 2012: 154).

Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Fatma karakteri⁵³ (Asıl ismi Türköz’dür.) öğretmen tiplmesi olarak piyeste Türk inkılâbı için kritik vazifelerde bulunmuştur. Öğretmen Türköz, İstanbul’daki Millî Mücadelecilerle birlikte hareket etmektedir (Güneş, 2009: 17). Tuğal’ın *Kartal* piyesinde küçük bir rolü olan Coşkun karakteri önemli işler yapan bir öğretmen olarak görülmektedir:

“Coşkun - Dün muallimdim fakat,

Yurdum harbe girince değişti bütün hayat...

Her Türk çocuğu gibi şimdi ben de askerim.

Yurdumun hudutları cephe dir benim yerim” (Tuğal, 1936: 86).

Gündüz’ün *Köy Muallimi* piyesinde 50 yaşındaki Ünlü, köylü için senelerce Işıkoba köyünde çalışmış, dünyaya ismini duyuran öğrenciler yetiştirmiştir. Köylü de kendisine hürmet göstermiş⁵⁴ ve mesleğinin 30.yılında kendisine bir tören

⁵³Gündüz, 1934, a.g.k., 40.

⁵⁴Gündüz, 1932, a.g.k., 7.

düzenlemişlerdir. Bu törende tüm köylü kendisinden övgüyle bahsetmiş, çocuklar Ünlü öğretmen için marş yazmışlardır.⁵⁵

“Ünlü – Hepinize çok rica ederim: beni, sadece idealist bir muallim, sizi ve bu toprağı seven bir hemşeri, Gazi neslinin bir neferi sayınız” (Gündüz, 1932b: 12).

Morkaya’nın *Gâvur İmam* piyesinde tüm öğretmenler Millî Mücadele yolunda ellerinden geleni yapmaktadırlar:

“Ayten Hanım – Sizi fazla meşgul etmeyelim Kumandan Bey. Bütün muallimler her emrinizi yapmaya hazırız. İcap ederse kadın ve erkek silahla size arkadaşlık ederiz” (Morkaya, 1933:8).

Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*’nde Öğretmen karakteri gücünü halktan aldığını dile getirir. Köylüler de ne öğrendilerse onun sayesinde:

“Kamunbay – Burada en büyük hak öğretmenlerimizindir. Geldiğı günden beri hayatını verircesine çalıştı. Az zamanda köylüye kendini sevdirek büyük varlıklar yarattı.

Öğretmen – (...) Ben ne varlık yarattımsa bunu sizlerden aldığım kuvvete borçluyum” (Aşkun, 1936: 12).

Nogay’ın *İstipdattan Cumhuriyete* piyesinde vatansever bir öğretmen olan Muallim⁵⁶ bizlere aktarılmıştır.

Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyesinin başkahramanı olan Yurdun, önce vatanın kurtuluşu için sonra da köylünün eğitimi için büyük mücadele veren bir ideal kişidir:

“Yurdun – Beni zindana attılar. İki yıl zindanda ve zincirler altında yattım. Sebebi neydi bilir misiniz? Vatana onur, millete iyilik ve hürriyet isteyenlerdenmişim” (Gündüz, 1938: 5).

“En genç öğretmen – Kültür Bakanlığı, aralıksız otuz yıl tertemiz çalışan bu öğretmene mutlu günümüzde fazilet mükâfatı vermiş ve yüksek bir takdir mektubu göndermiştir” (Gündüz, 1938: 4).

Dönem piyeslerinde aydın bir öncü olarak öğretmenler görüldüğü gibi zaman zaman da inkılâp gençliği doğrultusunda öğrenci karakterlerle de karşılaşılmaktadır.

⁵⁵Gündüz, 1932, a.g.k., 9.

⁵⁶Nogay, 1933, a.g.k., 15.

Sözener'in *Sönen Ümit* piyesinde Müçteba, sürekli haylazlık peşinde olan kardeşi Tahsin'i doğru yolda mücadele etmesi için uyarmaktadır:

“Müçteba – Ne yapayım ağabey! Şimdilik bizim vazifemiz yalnız bu. Bizden beklenen başka bir şey yok ki.

Tahsin – Mütemudiye ders çalışmak, bütün zamanlarını kitaplarını hasretmek senin sıhhatini bozacak diye korkuyorum.

Müçteba (Tebessümle) – Teşekkür ederim. Ders benim sıhhatimi ihlâl etmez bilâkis muvaffak oldukça sıhhatim ve zindeliğim artar kardeşim” (Sözener, 1933: 8-9).

Aynı piyeste Enver karakteri sportif başarıları ile örnek gösterilen bir öğrencidir:

“Galip – Efendim; kulüp namına size teşekkürle geldik. Bu akşam içtima eden idare heyetimiz bugünkü maçta kulübün şerefini koruyan ve kurtaran canlı faaliyetinize en derin şükranlarının tebliğine bizi memur etti” (Sözener, 1933: 33).

Sinanoğlu'nun *Sakarya* piyesinde vatansever öğrenciler vardır. Bu öğrenciler daha sonra Millî Mücadele uğruna orduya asker olarak katılacaklardır:

“KAYA - Canım öylesinden ne beklersin! Bunlara hükümet ne diye meydan veriyor bilmem ki... Bu bizimki sade bir muharebe değildir, bu bir ihtilâldir. Milletin baş kaldırmasıdır. Muharebe yalnız cephede değildir; düşman yalnız cephenin karşısındakiler değildir. Bütün bu toprakların üstünde yenilip ezilecek düşmanlar vardır.

GÜLTEKİN - Doğru, bravo Kaya! Bütün düşmanlar, iç ve dış düşmanlar ezilecektir; mutlaka.

ALPTEKİN - Son vaziyet mükemmel. Mustafa Kemal Başkumandan.

KAYA - Mustafa Kemal Millet, Mustafa Kemal Meclis” (Sinanoğlu, 1934b: 30).

Yazarlar gerek öğretmenleri gerekse öğrencileri idealleştirdiği piyeslerde mücadelenin yalnızca savaş meydanında olmadığını ilim için, inkılâpların yayılması için, çağdaş milletler seviyesinin üzerine çıkmak için çabalamak gerekliliğini okura anlatmışlardır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında öğretmenlerin devrimler konusundaki azimli mücadelesini piyeslerine de yansıtmışlardır.

Bilim insanı-doktor tiplmesi

Erken Cumhuriyet Dönemi piyes yazarları inkılâpların yayılmasında ve yeni kurulan devletin çağdaş medeniyetler seviyesinin üzerine çıkmasında bilime inanmışlar, bu doğrultuda bilim adamlarını, doktorları ideal bir karakter şeklinde piyeslerinde ele almışlardır. Atatürk'ün “*Medeni hayat ancak bilim ve fen ile olur.*” (Atatürk, 1972: 70) düşüncesi doğrultusunda hareket ederek dünya çapında çok önemli işler yapan karakterleri kurgulayarak halka bilimin önemini kavratmışlardır. Kahramanlarını tüm insanlık için büyük buluşlar yapan, dünya tarafından takdir edilen, çaresi olmayan hastalıklara çareler bulan kişiler şeklinde kurgulamışlardır. Bu şekilde halka bilim yolunda ilerlemelerini ve hedeflerini hep üst noktada tutmaları gerektiğini telkin etmişlerdir.

Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* piyesinde tüm insanlık adına önemli buluşlar yapan Profesör karakteri ideal kahramandır:

“Olca - Muhterem üstat, insanlara yaptığımız dördüncü büyük kurtarıcılığın yirmi beşinci yıl dönümüdür. Bugün bütün dünya sizin adınızı bir defa daha hürmet, minnet ve heyecanla anmaktadır.

Profesör — Yaa... Bütün dünyanın nezaketine teşekkür ederim. Zaten bütün dünyanın ne kadar nazik şey olduğunu altmış yıldan beri bilirim” (Gündüz, 1932a:12).

Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* piyesinde çok önemli Türk bilim insanlarından söz edilmektedir.⁵⁷ Aka Gündüz Profesör Türkoğlu Dayan'ın şahsında Türk milletinin bilimsel çalışmalarıyla da öncülük edebileceğini vurgular (Veysi, 1934: 2009: 156).

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Türk doktorlarının övgüsü vardır:

“Türköz — Ameliyat olacak. Bizim doktorlar kurtulursun dediler. Ben Türk doktorlarına inanırım, Tuncer.

Tuncer - (Şen) Meslektaşlarım namına teşekkür ederim Hanımefendi.

Türköz — Ben Türk doktorlarına bilhassa cephe işlerinde inanırım, bu inanış bana babamdan miras kaldı. Balkan Harbi'nde, kolerall bir ordunun içinde kadifeli salonlarda gezer gibi dolaşan Türk doktorudur” (Gündüz, 1934: 7).

⁵⁷Gündüz, 1932, a.g.k., 13.

Örik'in *Sönmeyen Ateş* piyesinde vatansever bir doktor olan Fuat karakteri yer almaktadır:

“Fuat Bey - Millete feda olsun! Bu kadar vatan çocuğu güle güle, isteye isteye canını feda ederken paranın ne kıymeti olur! (Bir sükûttan sonra Galip'i omuzlarından sarsarak) Hiç mi değişmeyeceksin Galip? Yeni bir tarih başlar, yeni bir cihan kurulurken sen hiç mi değişmeyecek, hep aynı adam mı kalacaksın? Menfaat ihtirası seni öyle müthiş zincirlerle sarmış ki vatani kaplayan bu büyük fırtına neler devirir, neleri sürüklerken senin şahsiyetinden bir zerreyi bile alıp götüremiyor (Galip'in omuzlarından ellerini çeker. Fakat hep yakınındadır.) Bütün dünyaya karşı yarı aç ve yarı çıplak harbeden bu milletin iki yüz bin lirasını nasıl alabiliriz? Hem ne için, düşünsene! Avrupa'nın büyük şehirlerindeki mükellef otellerde debdebe ile yaşamak, karılarımıza daha ağır kürkler giydirip daha iri elmaslar takmak için değil mi” (Örik, 1933: 52).

Unat'ın *Haydi Suna* piyesinde 2023 yılında ünlü bilim adamı Türk kimya profesörü İnal Pekkan yeni keşfi ile ön plana çıkarılır:

“Diğer bir gazeteci — (Pekkan'a) Üstad, hizmetinizin büyüklüğü karşısında bizzat bulunuyoruz. Sizi şimdiden kutlularım.

Bir Profesör — Fen tarihi adınıza şerefli sahifeler ayıracaktır.

Bir Gazeteci — Yalnız fen tarihi değil, insanlık tarihi de... (Heyecanla alkışlarlar)

Bir başka Gazeteci — Üstad, bu heyecanlı dakikayı tesbit etmeme müsaade buyurmanızı rica ederim. (Fotoğraf çeker.)

Pekkan — (Gazetecilere) Yalnız, sizden bir ricam var, tecrübe safahatını ve ihtisaslarınızı gazetelerinize sade olarak geçiriniz” (Unat, 1938: 48).

Güven ve Rıza'nın *Çakır Ali* piyesinde yine bir vatansever Doktor⁵⁸ karakteri görülürken Nayır'ın *Beş Devir* piyesinde çalışkan bir Türk doktoru olan Şinasi ideal bir kahraman olarak piyeste yer almaktadır:

“Bulacağım, diyorum, mutlaka bulacağım,

Beni boğan bu dertten o gün kurtulacağım.

Durma tebrik et, durma, beni artık tebrik et:

Peşinde koştuğumu bugün buldum nihayet” (Nayır, 1933a: 28).

⁵⁸Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 491.

“Yalnız ilim ve fennin yaşadığımız çağda gelişmesini idrak etmek ve ilerlemesini zamanında izlemek şarttır” (Atatürk, 1972: 70) sözleriyle bilim insanlarına yol gösteren Mustafa Kemal Atatürk’ün yazarlara bu anlamda ilham verdiği görülmektedir. İdeal bir kahraman şeklinde gösterilen bilim insanlarının halka yol göstericilik vazifesi açıkça okura sunulmuştur.

Sanatkâr- yazar-modern insan tiplmesi

Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının tamamında yeni insan ve yeni bir toplum yaratma amacı bulunmaktadır. Bilim ve sanatın bu amaca hizmet edeceğine inanan dönemin yöneticileri bu doğrultuda bilime ve sanata oldukça önem vermişler, sanatkârların yetiştirilmesi için politikalar üretmişlerdir. Dönemin yazarları, sanatçıları Atatürk tarafından desteklenmiş, politikada kendilerine yer bulmuşlardır. Bütün bunların sonucunda da ele alınan piyeslerin yazarları tarafından sanatkâr, yazar, modern insanların da ideal karakterler olarak yansıtıldığı görülmektedir. Atatürk’ün “*Yeni harfleri, millî tarihi, öz dili, sanat, ilim, müzik, teknik kurumlarıyla kadına erkeğe her hakta eşit, modern Türk sosyetesini bu son yılların eseridir*” (Atatürk, 1972: 82) sözünden de hareketle dönemin piyes yazarları yeni toplumu yönlendiren modern insanları eserlerinde kurgulamışlardır.

Örik’in *Muharrir* piyesinde onurlu Cevat Sezai karakteri yazar rolüyle görülmektedir:

“Cevat Sezai – Ben sanatkârım, dilenci değilim” (Örik, 1934: 46).

“Cevat Sezai – Biz feleğin her kahrını sanat yüzünden görürüz, lûtfuna da ancak ondan beklemeliyiz. Otuz dört cilt roman ve hikâye yazan adam bu otuz dört cilde rağmen sefalette kaldıktan sonra, bilmem kimin bilmem nerede büyüdüğü için Türkçeyi öğrenememiş oğluna bilmem kaç ders verince mi vaziyetini düzeltecek, istikbalini temin edecek! Romancı Cevat Sezai hususî lisan hocası ha! Haydi canım, eksik olsun” (Örik, 1934: 47).

Ozansoy’un *On Yılın Destanı* piyesinde Turgut karakteri ideal bir müzisyen olarak kurgulanmıştır:

“Turgut – Pervanedir gönlümüz o şerefe, o şana.

Bu alevle yanmayan Türk'üm diye yaşamaz,

Bunu hissetmeyenle Türk kanı kaynaşamaz” (Ozansoy, 1933: 18).

Gündüz'ün *Yılmazlar'ın İkizler* piyesinde ise Özcan karakteri zor şartlarda büyüse de metinde ideallerinin peşinde koşan ve nihayetinde ülkece tanınmış bir tiyatrocu olarak aktarılır:

“Kişi 2 – (Okur) Son, telsiz haberleri: Şimdi aldığımız telsizlere göre Cenevre Beynelmîlel Edebiyat Cemiyetinin tiyatro ödülünü büyük Türk sanatkârı ve tiyatro müellifi Özcan Bey Yılmaz oğlu kazanmıştır. Ünlü ve ulu sanatkârimıza bu ödülü kazandıran eserin adı (Türk'ün büyük yarını)dır. Üç yüz on bir reyden üç yüz dokuzunu almıştır. Eser bu gece Halkevi tiyatrosunda oynanacaktır. Özcan Bey baş rolü almıştır” (Gündüz, 1932c: 40).

Gürpınar'ın *Kadın Erkleşince* piyesinde modern çağın gereklerinin farkında olan Ali Süreyya karakteri yer almaktadır:

“Ali Süreyya – Anne yığılı bir servet tükenmeye mahkumdur. Fakat kuvvetli bir azimle mana yenilebilir. Ben çalışacağım karım çalışacak... Kazancımızı akşam yuvamıza getireceğiz... Cıvıvıvılarımızı besleyeceğiz. İki kafa, dört kol... İşte yaşamak için kullanacağımız aletler...”(Gürpınar, 1933: 24).

Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* piyesinde Eşref karakteri ülkenin modern devrinde ihanet içerisinde olan kardeşi Lütfi Bey ile mücadele içerisinde:

“EŞREF - Anne bu devir bizim devrimizdir... Bu devirde hep bizim fikirlerimiz, bizim emellerimiz, bizim irademiz hakimdir... Ben istesem, şimdi şu dakikada elimin altındaki bu ihanet ocağını bir nefeste söndürmek kuvvetine haizim fakat Lütfi Bey, kardeşim Lütfi muvaffak olduğu gün bana bir dakikalık hayat hakkı vermeyecektir... Bu neslin ulviyeti, manevi yüksekliği işte buradadır. O, mazlum bir galiptir. Bütün milletin talihini değiştirdi... Fakat kendisi kör talihin elinde hâlâ esirdir” (Karaosmanoğlu, 2008: 52).

“Asıl uğraşmaya mecbur olduğumuz şey, yüksek kültürde ve yüksek fazilette dünya birinciliğini tutmaktır” (Atatürk, 1972: 81) cümlesiyle kültürel anlamda da hedefi en üst noktada tutan bir kurucu liderin amaçları doğrultusunda hareket eden dönemin piyes yazarları sanatkâr, yazar, modern tipler konusunu idealleştirerek ele almışlardır. Halkın bu kişilerden etkilenmelerini amaçlayarak kültürel gelişime katkıda bulunma çabası gütmüşlerdir.

Köylü-çoban tiplemesi

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin halk ile aydın ilişkisi Atatürk'ün "*Aydınların halka telkin edeceği ülküler halkın ruh ve vicdanından alınmalıdır*" (Atatürk, 1972: 24) sözünde saklıdır. Yazarların köylüye bakış açısı onları hakir görmek şeklinde olmamış, köylülerin vatanına ve milletine bağlı kişiler olduğu çoğu piyeste vurgulanarak onların modernleşmesi açısından öncü olabilecekleri senaryolar kurgulanmıştır.

Bu dönemde Köy Öğretmenleri Kanunu ile hedeflenen amaçları Üstel çalışmasında şu ifadelerle dile getirmiştir:

"Nitekim 11.6.1937'de çıkarılan Köy Öğretmenleri Kanunu'nda köy öğretmenliğinin amaçları arasında yer alan 'Cumhuriyet rejimini köylere kadar yaymak. Türk köylüsüne Cumhuriyet rejiminin bir yurttaşı olduğu bilincini vermek.' iradesi, ilkokulun köylere yönelik topyekûn bir yurttaştıma operasyonunu ve bu bağlamda anılan rejimin bir "parçası" haline getirme işlevini açıkça ortaya koymaktadır" (Üstel, 2008: 148).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde köy cumhuriyetin mikrokozmosu olarak görülmüştür:

"(...) köy, cumhuriyetin mikrokozmosudur. İlköğretimin pedagojik prensiplerinden "yakın yurt-yakın zaman ilkesi", potansiyel köylü-yurttaşın en yakın fiziki ve idari çevresinin (nahiye, kaza, kasaba, vilayet) özellikle ekonomik 'işlev' açısından farklılıklarını, söz konusu mikrokozmostan hareketle anlamasını kolaylaştırır. Bu arada altyapının modernleşmesinin sembolleri olan 'yollar, şimendiferler, limanlar' vurgusu, hem Cumhuriyet'in kazanımlarını somut örneklerden hareketle köylüye aktarmaya hem de köy ve köylüyü yalıtılmışlık duygusundan ("Köyün iktisadi münasebetinde mühim olan liman ve şimendifer merkezi hakkında sureti hususiyede malumat verilecektir" uyarısı) kurtarmaya çalışır. (Üstel, 2008: 149-150)

Aydınların hedefi cumhuriyetin öğretilerini ilk başta köyde gerçekleştirmektir:

"Aydınların hedefi, "köyde cumhuriyet"i gerçekleştirmektir. (Üstel, 2008: 198). 'Makbul' köy ve köylülük anlatısı, Cumhuriyet seçkinlerinin modern toplum projesinin önündeki engellerden en azından bir bölümünü aşmak yönünde kullandıkları bir formül olarak çıkar karşımıza. Söz konusu anlatıyla bir yandan nüfusun büyük bölümünü oluşturan köylünün yurttaşlar topluluğuna dahil edilmesinde önemli bir sorun oluşturan hemşehrilik aidiyeti, yurttaşlık bağı ile nötralize edilmek istenmiştir. Diğer yandan da köylünün çalışma ve verimlilik kapasitesinin 'modern' yöntemler doğrultusunda azamileştirilmesi ve son tahlilde ülke kalkınmasında başat üretici rolü konumunu 'modern' bir çehreyle sürdürmesi amaçlanmıştır" (Üstel, 2008: 201).

“Köylü, milletin efendisidir.” mottosu çerçevesinde dönem piyeslerinde köylü kahramanlar ön plana çıkarılmıştır. Bu kahramanlar piyeslerde bazen kendi halinde yaşayan bir köylü olup tek başına bir eşrafa karşı dururken bazen halkı dolandırmaya çalışan bir mültezime karşı köylünün haklarını savunurken bazen de bir uzak diyarda çobanlık yaparken koca bir milletin kaderini belirleyecek kahramana dönüşürken görülmektedir. İdealize edilen bir toplumun yine ideal kahramanının halkın bizzat içerisinde çıkması aydın-halk buluşmasının bir yöntemidir. Oyunları okuyan/ izleyen halk ele alınan kahramanda kendisini bulacak, ideal bir vatandaş olma sürecini daha fazla içselleştirecektir.

Çamlıbel’in *Canavar* piyesinde öğretmen olan Ahmet karakteri tarafından inkılâbın köylülerden doğacağı söylenmiştir:

“Ahmet - Yukarıdan başlayarak değişen şey yarımır,

Evvelâ köylülerden doğmalıdır inkılâp” (Çamlıbel, 1944: 23).

Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesinde Salâhattin karakteri tarafından köylülerin Millî Mücadele esnasında yaptıkları mücadeleler dile getirilirken⁵⁹ Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Türk köylüsünün övgüsü görülmektedir:

“Ayşe – İşte bu imkansız. Türk köylüsü düşmanların istilâsına uğrayabilir fakat senin emrine giremez. Türk köylüsünün cevheri bozulmamıştır belki sana aldanmış olabilirler. Senin bu kadar bozuk ruhlu veya hiç ruhsuz olduğunu nasıl umsunlar” (Gündüz, 1934: 65).

Gündüz’ün *Köy Muallimi* piyesinde köylüler köy öğretmenleri Ünlü için bir marş yazmışlardır. Güneş çalışmasında Ünlü öğretmenin başarısında köylülerin rolünü şu şekilde aktarmıştır: “Ünlü öğretmenin mücadelesinin başarıya ulaşmasında köylülerin onunla elbirliği yapmasının da rolü vardır. Ünlü öğretmen sayesinde karanlıktan aydınlığa kavuşan köylüler, ona karşı vefalıdırlar. İdealist öğretmenin o köydeki meslek hayatının otuzuncu yılını kutlayarak ona karşı gönül borçlarını öderler” (Veysi, 1934: 2009: 156).

Eruluç’un *Bir Gönül Masalı* piyesinde Tosun, eşraftan olan Sırtlan tarafından zorla Yemen’e gönderilmiştir. Tosun, nişanlısına göz koyan Sırtlan’a hesabını sormak için askerden köyüne tekrar dönmüştür:

⁵⁹Safa, 1938, a.g.k., 59.

“SIRTLAN — Benimle hesap kesecek adama bakın... Sen kim oluyorsun? Ben paşayım fermanlı paşa.

TOSUN - Paşa ha koskoca fermanlı paşa. Elindeki ferman sana köylü evini basmak sürüsünü yağma etmek, kızını zorla alıp götürmek için mi verildi?

SIRTLAN — Sus yoksa ağzını yırtarım ha.

TOSUN — Susmayacağım... İçimdekileri söyleyeceğim... Sizler ve sizlere o fermanı veren yurdun dört bucağına saldıran, hak tanımayan, insaf nedir bilmeyen, yakıp yıkan, gözleri dönmüş bir sırtlan sürüsünüz” (Eruluç, 1938: 28).

Aşır ve Ali’nin *Aşar Soyguncuları* piyesinde Kahraman karakteri kendisi de bir köylü olarak köylünün haklarını savunmaktadır:

“Kahraman — Acizlere el kaldırmak mertlik değildir. Zayıfları herkes ezer... Galiba sen köpeksiz köy bulan çingeneler gibi alabildiğine gitmek istiyorsun amma bu köy ve bunlar kimsesiz değildir” (Aşır ve Ali, 1933: 42).

Çağlar’ın *Çoban* piyesinin başkahramanı Çoban karakteri, yapılan savaşta Türklerin kaderini değiştiren kişidir:

“Murahhas – Bizim aklımıza yakın gelen

Zırhını giyinen

En iyi silahı alan

Adam kahraman!

Fakat Türklerde kalkan

Ve zırh yerine iman

Taşıyan insan

Kahraman!

O, büyücü değil... Korkma, çekinme...

Meydana çıkmıştın köşede sinme!

Bey kızı – (Çobana doğru ilerleyerek) Muhtaç olduğun kudret mevcut asil kanında” (Çağlar, 1933: 55).

Bu cümlelerde Atatürk’ün sözlerine gönderme olduğu açıktır.

Güven ve Rıza'nın *Çakır Ali* piyesinde yer alan Çakır Ali, vatani için elinden gelen mücadeleyi verir ve nihayetinde kolunun birini kaybeder:

Çakır – (Sağına soluna yorgun güçsüz bakar. Başını geriye çevirir. Eşe'nin gözlerini arar ve ona uzun uzun bakar. Hafifçe gülümser. Sonra Doktor'a dönerek, öteki eliyle belinden küçük bir hançer çıkarır. Doktor'a uzatır. Titrek ama sert bir sesle) Telaşınız ne? (Yaralı kolunu uzatarak) Bu memleket için bir kol çok mu? (Sesi biraz daha titreyerek) Kes Doktor, kes! (Eşe'nin yazmasını gösterir.) Eşe'nin yazmasıyla, sar" (Nalbandoğlu, 1988: 493).

Yazarlar, Osmanlı Devleti'nin yıkılış sürecinde savaşlar, yoksulluk, zorbalık vb. sebeplerle büyük acılar çeken köylünün inkılâbın yayılmasında en temel nokta olduklarının bilincinde hareket ederek piyeslerde kendilerini ideal bir vatandaş şeklinde kurgulamışlardır. Eserleri okuyan/ izleyen köylüler, içlerinden birisinin başkahraman olduklarını gördüklerinde dönüşüm propagandasına daha da ikna olmuşlardır. Atatürk'ün köylüye verdiği değer, kendi uşağının notlarında da okunmuştur.⁶⁰ Bu doğrultuda hareket eden yazarlar ideal bir köylü tanımlaması için çabalamışlardır.

İşçi tiplmesi

Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte daha çok mesleklere dayalı bir sistemin oluşturulmasına çalışılmıştır. Bu mesleklerin en önemlilerinden birisi de işçiler olarak görülmüştür. Devletçilik ilkesi doğrultusunda özellikle yerli malı üretiminde yapılan çalışmalarda işçiler büyük bir rol oynamışlardır. Vergilerini ödeyen, mesaisine düzenli gidip gelen, devletin ve milletin kalkınması için çaba sarf eden bu kişiler piyeslerde de önemli karakterler olarak kurgulanarak halka rol model oluşturmuştur.

Güntekin'in *Vergi Hırsızı* piyesinde Yusuf, ırgat olmasına rağmen devlete faydalı olması için çocuklarını yetiştirmektedir ve vergi borcunu ödemeyen yakın arkadaşı Demir'e lafını esirgemez:

“Demir — Yarın yine görüşürüz değil mi? Erken uğra da öğle yemeğini beraber yiyelim.

Yusuf — Allah'a ısmarladık demeye gelirim... Fakat sofrana oturamam.

Demir — Niçin?

⁶⁰EK-1

Yusuf (gülerek) - Benim midem haram nimet yemeğe alışık değildir de ondan” (Güntekin, 1933: 10).

Vergi Hırsızı, oyununda Yusuf, vatanını seven bir tiptir. Yoksul da olsa çalışmaktan gocunmayan, kazandığı oranında vergisini veren biridir (Peker, 2019: 303). Demir çalışmasında onun için şu ifadeleri kullanmıştır: “*Oyunda makbul vatandaş, Yusuf karakteri ile temsil edilir. O, bireysel akıldan kurtulup kolektivist bir akılla ülkesini ve milletini düşünen, üretime katkıda bulunan, çalışmayı bir erdem olarak gören, devlete karşı sorumluluklarını ve görevlerini bilen, üstelik bunları zevkle yerine getiren biridir*” (Demir, 2017: 4).

Peyami Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesinde Murat örnek bir kişilik olarak okuyucunun karşısına çıkarılmıştır:

“Şimdi Murat’ın odasına girerseniz göreceksiniz: Duvarda Anadolu haritası; Mustafa Kemal Paşa’nın resimleri... Ötekinin odasında da Avrupa resimleri... (Gülümseyerek) Bizim evin bir odası Ankara, bir odası Londra” (Safa, 1938: 15-16).

Şengül çalışmasında onun için “*Kurtuluş Savaşı yıllarında iç ve dış düşmana karşı mücadelenin anlatıldığı Gün Doğuyor piyesinin kahramanı Murat, savaş yıllarındaki kahramanlığı, fedakârlığı ve yarına olan inancını hiç kaybetmemesi gibi özellikleriyle örnek bir şahıstır.*” cümlelerini kullanır (Şengül, 2006: 150).

Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet* piyesinde maden amelesi Veli⁶¹ yazar tarafından okuyucuya aktarılmıştır. Ancak esas anlatılmak istenen kişi kömür madenini bulan kişi olan Uzun Mehmet’tir. Uzun Mehmet kömürün yerini padişaha söylemek için yola çıksa da Ereğli mülteziminin adamları tarafından öldürülmüştür:

“Uzun Mehmet – Ben milletim yabancılara muhtaç olmasın onlara etek dolusu paralar vermesin diye geceyi gündüze kattım... Dur bakalım, askerden ırgat zamanı tezkere almıştım... Dört ırgatlık geçti dördüncü yıl güzün de değirmene gitmişim. Demek ki tam dört yıl savaştım” (Naim ve Edib, 1938: 52).

“UZUN MEHMET — (Daha çok kıvranarak) Ben millet uğruna ölüyorum... Size hiçbir şey söyleyemeyeceğim... Ben söyleyeceğim yere söyledim. Ben olmasam da onlar... o... ra...sını elleriyle koy...muş gibi bulacaklar” (Naim ve Edib, 1938: 60)

⁶¹Naim ve Edib, 1938, a.g.k., 4.

Egeli'nin *Bir Ülkü Yolu* piyesinde bir demir işçisi olan Ertem Demirci karakteri ön plandadır:

“ERTEM DEMİRCİ – Vur...

KORO - İş onun ülküsüdür.

Dolgun ıssı günün gözü,

Yorgunluktan bunalmış bir ırgat yüzü

Gibi kızarıken, alın

Yüksek bakış çakın” (Egeli, 1934b: 5).

Ele alınan piyeslerde işçi kesime dair yüceltmeler yer alsa da oyun metinlerinde bu karakterlerin kurguda sıkça yer aldığını söylememiz mümkün değildir. Konu başlığı içerisinde ele alınan tüm karakterlerin içerisinde oyunlarda ön plana çıkarılmış işçi kahraman sayısı oldukça azınlıktadır. Tüm bunlara rağmen oyunların genel tutumunda işçilere karşı her zaman olumlu bir bakış açısı mevcuttur.

Eagleton çalışmasında (Eagleton, 1996: 173) “Organik aydınların işlevi, siyasi analiz ile halkın deneyimi arasında iki yönlü bir geçiş kurarak, “kuram” ile “ideoloji” arasındaki bağları sağlamlaştırmaktır.” ifadelerini kullanmıştır. Millî ideal açısından ele alınan kişiler de bu amaca benzer biçimde kurgulanmış ve cumhuriyet ideolojisini sağlamlaştırmak adına hizmet etmişlerdir.

3.2.1.1.3. Kadının rolü

Kadınların tiyatro yolculuğu erkeklere göre tarih öncesinden beri sancılı olmuştur. Özellikle haklar anlamında zaman zaman ötekileştirilen ve kendisine eşitlikçi yaklaşılmayan kadınlar, tarihsel süreç içerisinde tiyatro ile ilgili de mağduriyetler yaşamışlardır. Fuat çalışmasında tarih öncesinde şamanların, büyücülerin çoğu zaman erkeklerden seçildiğini ve kadınların tiyatro seyretmesinin bile yasak olduğunu aktarır (Fuat, 2010: 20). Roma tiyatrosunda da önceleri kadınların olmadığından, tüm kadın rollerini –Yunan tiyatrosunda olduğu gibi- erkeklerin oynadığını dile getirir. Benzer problemler Türk-Müslüman coğrafyasında da yaşanmıştır. Kadınların tiyatroya değil, zorunlu olmadıkça camiye bile gitmelerini hoş karşılamayan geleneksel Müslüman

kesim içerisinde kadınlar için bazı kazanımların elde edilmesi kolay olmamıştır (Tuncay, 2007: 28). Cumhuriyet Dönemi öncesi Osmanlı tiyatro yaşamında Türk ve Müslüman kadınların sahneye çıkma olanağı bulunmamaktaydı. Geleneksel tiyatrodan ise kadının rollerini erkek oyuncular üstlenmekteydi. Batı tarzı tiyatroların ülkemize girmesi ile birlikte, kadın rolleri Müslüman olmayan azınlık ve özellikle de Ermeni kadınları tarafından oynanmıştır (Duman, 2015: 65). II. Abdülhamit zamanında bir kazasker kızı olan Kadriye Hanım, bir tuluat oyuncusu ile evlendikten sonra adını değiştirerek (Amelya Hanım ismiyle) sahneye çıkmış, Müslüman olduğunu kumpanyadaki arkadaşları bile sahne yaşamından ayrıldığı zaman öğrenmişlerdir (Fuat, 2010: 240-241). Fuat çalışmasında, sonraki zamanlarda Müslüman kadınların ilk sahne deneyimlerini şu şekilde aktarır:

“1919 yılı eylülünde küçük bir Türk kızı önemsiz bir role çıkarıldı. 1920’de gene aynı kız, Perihan Hanım, Üvey Kardeşler adlı oyunda rol aldı; ama sonra bu işi sürdürmedi. Türk tiyatrosunun her türlü engele karşı koyarak sahneye çıkmakta direnen ilk kadın oyuncusu Afife Hanım olmuştur. Sahneye çıktığı için birçok kereler polis kovuşturmasına uğrayan, tevkif edilen Afife Hanım, kendi yılmadığı, her fırsatta sahneye çıktığı, turnelere katıldığı gibi, başka Türk kadınlarını da tiyatro yaşamına atılmaya yüreklendirmişti. Seniye, Mevrure, Leman, Huriye, Hikmet, Ruhat hanımlar Türkiye’nin çeşitli kentlerinde sahneye çıktılar. Şaziye Hanım ‘Ferah Tiyatrosu’nda Afife Hanım ile birlikte sahneye çıktığı için tevkif edilip mahkemeye verildiyse de, küçük bir tiyatro topluluğuna katılarak Anadolu’ya geçti. Orada yeni kurulmuş olan hükümet kadınların sahneye çıkmasını suç saymıyordu. 1923’te Kemal Film’in çektiği Ateşten Gömlek filminde iki Türk kızı, Bedia Hanım ile Münire Hanım, rol aldılar. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra ise köhne anlayış son buldu. Kadınlar her alanda olduğu gibi bu alanda da özgürlüğe kavuştular” (Fuat, 2010: 241)

Meşrutiyet Dönemi ile birlikte kadınların sahneye çıkmalarına taraftar olan kişiler artmaya başlamıştır. Bu dönemde (Meşrutiyet) yazarların çoğu kadının sahneye çıkmasını savunuyordu. Kimileri bunu Türk kadınının toplum içindeki yerinin sağlamlaşması için istiyordu. Kadının sahneye çıkmasını ya da kadınlarla erkeklerin oyunları birlikte izlemelerini savunan yazıların önemli yerleri sansür ediliyordu (And, 2014: 119). 1921’de İçişleri Bakanlığı’nın bir kararı ile Belediye, 27 Şubat 1921 tarihli ve 204 sayılı bildiriye Darülbeydi yönetim kuruluna göndermiştir. Buna göre Müslüman kadınların sahneye çıkarılmaması istenmiştir (Duman, 2015: 74).

Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte kadının hem sosyal hayatta hem de sahne hayatında haklar anlamında radikal değişiklikleri yaşadığı söylenebilir. Türk

modernleşmesinin önemli adımlarından biri olan "toplumda kadının nasıl konumlandırılacağı meselesi", edebiyat ve sanat aracılığıyla çözülmeye çalışılmaktadır (Temel, 2015: 117). Diğer ulusal devrimlerden farklı olarak “Kemalist devrim”, kadını yücelterek, “ideal kadın” modeli oluşturmaya çalışır. Modernleşmenin öncüsü, laikliğin taşıyıcısı ve değişen medeniyet seçiminin şahidi olarak kişileştirilir (Yurt ve Coşkun, 2016a: 327). Kadın artık erkeğin beslediği ve dilediği sürece yanında alıkoyacağı bir dişi değil, aile yuvasının erkeklerle aynı haklara sahip bir ortağıdır (Akı, 1968: 51). Cumhuriyet’le birlikte, Türk kadınının sahneye çıkmasına olanak tanımayan engeller de ortadan kaldırılmıştır (Konur, 1987: 307). Bu süreçte özellikle Halkevleri, kadınların sahneye çıkmaları için önemli faaliyetler içerisinde olmuşlardır. Ancak zaman zaman kadın oyuncu bulma sorunları yaşanmış, bu doğrultuda kadın öğretmenlerden destek beklenmiştir. Bazı halkevi reisleri, yörelerinde çalışan kadın öğretmenlerin sahneye çıkmamasını, CHP Genel Sekreterliği’ne şikayet etmiş, parti yetkililerinin Mili Eğitim Bakanlığı bürokratlarına etki ederek, kadın öğretmenleri sahneye çıkmaya zorlamalarını istemişlerdir (Karakaş, 2015: 356). Bu süreçte kadın öğretmenler birçok fedakârlık yaparak hem ideal aydın tiplmesi olarak halka inkılâpları anlatırken hem de birçok temsilde rol almışlardır. Örnek olarak 1934 senesinde, Ayşe Nihat ve Ayşe Hikmet adında iki öğretmen bir taraftan Bolu merkezde ilkokul öğretmenliği yaparken diğer taraftan da Bolu Halkevi Temsil Şubesi’nin tertip ettiği oyunlarda sahne almışlardır (Karakaş, 2015: 357). Daha sonraki dönemlerde Milli Eğitim Bakanlığı’nın genelgesi üzerine kadın öğretmenlerin gösterdikleri ilgi sayesinde canlanmaya başlamış, tiyatro oyunlarında kadın rollerinde kılık değiştirmek suretiyle erkeklerin rol alması üzerine Halkevleri yönetmeliğine “piyeslerde kadın rolleri hiçbir bahane ile erkeklere verilemez” şeklinde bir hüküm eklenmiştir (Olgun, 2019: 365).

Oyunculuk anlamında problemler yaşayan kadınların bu durumu metin içi rollerini de etkilemiştir. Kadınların sahneye çıkmaları hususunda erken Cumhuriyet Dönemi’nde hemen sorunların çözülememesi piyes yazarlarını zorlamıştır. Dönemin yazarları piyeslerini kaleme alırken çoğunlukla erkek kahramanları ön plana almışlardır. Cumhuriyet öncesi tiyatro eserlerinde çok fazla yer edinmeyen kadın kahramanlar, bu dönemde; Millî Mücadele’de kadının rolü anlatılarak yeni devlet düzeninde kadına roller hazırlamak ve bu mücadele neticesinde kurulan yeni devlette kadın kimliğini daha güçlendirmek amacıyla ön plana çıkartılmıştır (Yurt ve Coşkun, 2016b: 447). Her ne

kadar yeni kurulan devletin kadınlara sunduğu imkânlar her fırsatta dile getirilse de rol anlamında bunun yansıması zayıf kalmıştır. Banarlı'nın *Bir Yuvarın Şarkısı* piyesinde yer alan Ayhan, Çakmak'ın *Bozkurt* piyesinde padişaha korkusuzca karşı gelen Türkan, Gündüz'ün *O Bir Devirdi* piyesinde düşmanla mücadele eden Fatma gibi kadın karakterler baskın rollere sahip olsa da genel çerçeve kadınların erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki piyeslerde de metin içi rol anlamında geride kaldığını göstermektedir. Bu başlık altında dönemin piyes yazarlarının kadınları hangi açılardan ele aldığı aktarılacaktır.

Kahramanlık-cesaret

Millî Mücadele sürecinde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında büyük fedakârlıklar yapan kadınlar, dönemin piyeslerinde de ideal karakterler olarak pek çok yerde okuyucuya yansıtılmıştır. Millî Mücadele esnasında birçok vazifeyi cesaretle yerine getiren kadınlar, dönemin kurgularında da kendilerine yer bulmuştur. Kadınların Millî Mücadele esnasında yaptığı faaliyetlerden birisini Tunç çalışmasında şu şekilde ifade eder: “*Sivas'ta 5 Kasım 1919'da kurulmuş olan Anadolu Kadınları Müdâfaa-i Vatan Cemiyeti Anadolu'nun bütünlüğünü temin etmek için mitingler düzenler ve İtilaf devletlerinin temsilcilerine protesto telgrafları gönderirler*” (Tunç, 2011: 49). Daha öncesinde hem haklar açısından hem de tiyatro sahnesine çıkma yönünden zorluklar yaşayan kadınlar; Cumhuriyet ile birlikte önemli haklara sahip olmuşlar, sahnede kendilerine yer bulmuşlardır. Dönem piyeslerinde birçok yönden ele alınan kadın karakterlerin en önemli özelliklerinden birisi ülke menfaatleri söz konusu olduğunda kahramanca olan tavırlarıdır. Bir diğer önemli özellikleri ise vatan konusundaki cesaretleridir.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde Suna karakterinin yurdu için düşünmeden ölüme gitmek isteği görülmektedir:

“Suna – Öyleyse yurdumuzda ölelim düşünmeden” (Çamlıbel, 1965a: 25).

Safa'nın *Gün Doğuyor* piyesinde Halime oğlunu korumak için canı pahasına her şeyi göze alır ve onu tutuklamaya gelenlerin odasına girmelerine müsaade etmez:

“HALİME— Olamaz. Ben asker karısıyım. Kanunu bilirim. Hiç kimsenin evi kanunsuz aranmaz. Hani müddeiumumilikten bir tezkeren var mı? Eski zamanda, kötü kadınların evi basılırken bile imam, muhtar, bekçi, mahalleli hazır bulunurdu” (Safa, 1938: 30).

Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Türköz⁶², Fatma⁶³ gibi kadın karakterlerin cesaretleri okura aktarılırken; Aşır ve Ali’nin *Aşar Soyguncuları* piyesinde Elif’in hak arayışındaki cesareti yansıtılmıştır:

“Elif’in sesi — Gösterin o herifi bana, babayığit ise karşıma çıksın. Ben rızkımı kimseye yedirmem. Sözü hakkına geçer. Ben hırsızlık ettiysem mahkemeye gitsin. Kanunun kestiği parmak acımaz. Ben bir dul karıyım amma hakkını yedirmem.

Mültezim - (Bu seslere evvelâ ehemmiyet vermez sonra yavaş yavaş alâkadar olmaya başlar ve kalkıp pencerenin yanına gider.) Bu sesler de ne oluyor? (Elif girer) Ne o hanım ne istiyorsun?

Elif – Haberin yokmuş gibi bir de ne olmuş diye soruyorsun... Değil mi?” (Aşır ve Ali, 1933: 41).

Örik’in *Sönmeyen Ateş* piyesinde Ömer Bey⁶⁴, Anadolu kadınlarının fedakârlıklarından bahsederken; Unat’ın *Haydi Suna* piyesinde Suna, nişanlısının deneyi sırasında denek olmayı kabul etmiştir:

“Suna — Artık korkmuyorum. Mademki zehirli gazların kara tarihini bir goril kapayacak, senin insanlığa hayat getirecek olan gazlarının tarihini de bırak nişanlın açsın. O zaman kendimi sana biraz daha lâyıy göreceğim” (Unat, 1938: 43).

Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet*⁶⁵ piyesinde kadının erkeği akıyla yendiği aktarılırken; Kozanoğlu’nun *Kozanoğlu* piyesinde Binnaz karakteri kadınların muharebelerdeki rollerinden söz etmiştir:

“Ali - Muharebe meydanlarına, orduların, toplayın, tüfeklerin yerine güzel hatunları göndermek yeni mi çıktı?

Binnaz - Hayır... Tarihi kadimden beri mevcuttur. Çok bilgili gözüktüyorsunuz... Herhalde tarihte okumuşsunuzdur.

Ali - Elimden geldiği kadar...

⁶²Gündüz, 1934, a.g.k., 12.

⁶³Gündüz, 1934, a.g.k., 40.

⁶⁴Örik, 1933, a.g.k., 20.

⁶⁵Naim ve Edib, 1938, a.g.k., 36.

Binnaz - Şu halde birçok kazanılmış veya kaybedilmiş muharebelerin neticesini kadınların tek başlarına müdahale ederek değiştirdiklerini de okumuşsunuzdur.

Ali - Anladım... Güzelliklerinizle... Kozan oğlunu yere sereceksiniz.

Binnaz - Kendine gel delikanlı” (Kozanoğlu, 1930: 25).

Çağlar’ın *Çoban* piyesinde de Bey kızının vatan konusundaki cesareti görülmektedir:

“Hiçbir erkekten.

Hiçbir şeyde geri kalmayan

Damarlarında aynı kan

Şahlanan

Bir Türk kızı olarak

Haykırıyorum: beyim!

Emret öleyim” (Çağlar, 1933: 34).

Çakmak’ın *Bozkurt* piyesinde Türkil ve Türkân’ın Sultan’a karşı bile lafını esirgemeyecek kadar cesur oldukları görülmektedir:

“Evvelkiler — Türkân (Sultana yaklaşarak)

Türkân - Ey piç akıllı melün.

Ne Neron ne Firavun

Yaptığını yapmadı,

Böyle yola sapmadı.

Ey benliğimi satan

Utan şu yerden utan” (Çakmak, 1935: 29).

Karaosmanoğlu’nun *Sağanak* piyesinde Belkıs karakteri eşine rağmen millî duyguları savunan kişidir. Oldukça baskın bir karakterdir. Eşinin üvey kardeşine olan aşkını da inkâr etmeyecek kadar cesurdur. Yine aynı doğrultuda Karaosmanoğlu’nun *Mağara* piyesinde Pınar karakteri sevgisini cesurca haykırır. Gündüz’ün *Yılmazlar’ın İkizler* piyesinde yabancı patron Madam tarafından haksızlığa uğrayarak kovulan ancak

hayat mücadelesinden vazgeçmeyerek çok ünlü bir tasarımcı olan Günsel'in cesareti öne çıkmaktadır:

“GÜNSEL – (ayağa kalkar.) Madam! Çok açık söylediğiniz için teşekkür ederim. Sizin fikrinizi bütün işçi kızlarına haber vereceğim. Ben de size açık bir şey söyleyeyim mi?

MADAM – Purkuva pa?

GÜNSEL – Şurada, atölyenizin ta karşısında atölye açacağım. Size bütün kuvvetimle rekabet edeceğim” (Gündüz, 1932c: 15-16).

Tuğal'ın *Kartal* piyesinde Günay⁶⁶'ın cesareti görülmektedir. Ayrıca piyeste Kara Fatma'nın kahramanlıklarından da söz edilmiştir:

“Akça - Unutulmaz kahraman!

Emir - Onu erkek sanırdı duruşlarına bakan...

Akça - Kara Fatma! Çarpışır siperlerde yurt için

Yurttan başka manası yoktur onca sevincin...

Yurdu için harbetmek... Onun büyük emeli

Silahını çekerken titremiyordu eli...

Diyordu ki: "Her kurşun bir düşman haklamalı

Boşuna harcanmaz savaşta devlet malı...

Anadolu kızımı. And içtim kurtuluşa

Yurdumu parçalatmam leş arayan bir kuşal!”

Sevim - Onu ben de görmüştüm...

Günay - Biz de duyduk adını.

Kara Fatma, yurdumun cephede tek kadını...” (Tuğal, 1936: 81).

Banarlı'nın *Bir Yuvarın Şarkısı* piyesinde padişahı bile eleştiren cesur Ayhan karakteri başkahramandır:

“Birinci hemşire - Kimlerdi bu insanlar?

⁶⁶Tuğal, 1936, a.g.k., 37.

Ayhan – İnsan değil, sultanlar.

Hemşire - Sultanlar mı?

Ayhan - Ne oldun? Rengin toprak, kül oldu!

Onların narına bu engin toprak, kül oldu!

Allah kadar kudretli, Peygamber kadar yüce

Sandığımız bu cılız, bu çelimsiz bu cüce

Mahlûkları korkusuz anıyorum diye mi,

Öyle sarardı rengin? Korkma kadını e mi” (Banarlı, 1933a: 9).

Nayır’ın *Mete* piyesinde Beyhan karakteri savaşa gitmek istediğini Mete’ye söyler:

“Beyhan - Git söyle, nefretimi öğreysin Hükümdarın.

Seyretsin ordumuzun başında beni yarın... (Mete'ye)

Mete, ben de savaşa gideceğim seninle” (Nayır, 1932: 61).

Morkaya’nın *Gâvur İmam* piyesinde öğretmen Ayten Hanım⁶⁷’ın Mustafa Kemal’in yolunda kararlı tavırları ve cesareti görülürken Ulukut’un *Sümer Ülkerleri* piyesinde Şubat⁶⁸ karakterinin düşmanla savaşma kararlılığı dile getirilmiştir. Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyesinde Nilüfer ve Fatma cesaretli iki kadın olarak okura sunulmuştur:

“Nilüfer – Millî işlerde erkek kadın ayırt edilmez.

Tomruk – Vay! Senin başörtün ne kadar kısa ise dilin o kadar uzun” (Gündüz, 1938: 19).

“Fatma – Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri’nin açtığı millet yolunda çalıştım. O yolda çalışanlara yataklık ettim. Müftü Tomruk Haca’nın boğazına öldürmek kastı ile ekmek bıçağını sapladım. Sonra evinin her yanına gaz yağını döküp ateşledim” (Gündüz, 1938: 83).

Bu alıntılardan da görüldüğü üzere dönem oyunlarında kadındaki vatan sevgisine yönelik cesaret ve kahramanlık vurgulaması okuyucunun zihninde yer alan kadın

⁶⁷Morkaya, 1933, a.g.k., 16.

⁶⁸Ulukut, 1934, a.g.k., 13 ve 14.

imajını yıkarak, daha güçlü şekilde işlenmiştir (Yurt ve Coşkun, 2016b: 451). Diğer ulusal devrimlerden farklı olarak “Kemalist devrim”, kadını yücelterek, “ideal kadın” modeli oluşturmaya çalışmış (Yurt ve Coşkun, 2016a: 327) ve bunu piyes yazarlarının kaleme aldığı dönemin piyesleri ile de desteklemiştir.

Güzellik-tapınma

Mustafa Kemal Atatürk’ün “*Ey kahraman Türk kadını, sen omuzlar üzerinde göklere yükselmeye lâyıksın*” (Atatürk, 1972: 65) sözünden kadınlara ne derece önem verdiği görülmektedir. Bu önem Erken Cumhuriyet Dönemi’nde gerçekleştirilen inkılâplarla kadınlara verilen haklarla da gözler önüne serilmiştir. Dönem piyeslerinde bu bağlamda kadınları onurlandıran, onlara duyulan sevginin gösterildiği birçok diyalog karşımıza çıkmaktadır. Türk tarihinin uzak zamanlarını anlatan piyeslerden Cumhuriyet döneminde bahsi geçen oyunlara kadar metinlerin içerisinde birçok yerde kadınlara dair güzellemlerle karşılaşılabilir. Kadınların değerini bilen toplumların çağdaş, adil, eşit bir topluma evrileceği konusunda yazarlar halka mesajlar verme çabası içerisine girişmişlerdir.

Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Akın* piyesinde Suna karakterine birçok yerde övgüler yapılmıştır:

“Bir yiğit gördüm, yürekten düşünceli,

Bir eli oklarında, yayında öbür eli,

Dedi ki: Ben olaydım Gök Tanrının yerinde

Ölmeye can atardım Suna’nın ellerinde,

Anlamam, kıskanmadan, zahmetine yanmadan

En güzel eserine nasıl kıyar Yaradan” (Çamlıbel, 1965a: 38).

Uyduran çalışmasında (Uyduran, 2012: 183) Suna’dan bahsederken onun varlığının ilaheninkine denk tutulduğunu dile getirir: “*Akın’dan tanıdığımız, anayurdu temsil eden ve oyundaki baş kadın kişi olarak varlığı, bir ilaheninkine denk olan Suna; aslında tipik bir cesur-prensestir. On iki yıl süren kuraklığın ardından üç başbuğun hazırladıkları tuzak nedeniyle babası İstemi Han’ın yerine vatani ve milletin selameti*

uğruna hiç düşünmeden canını vermeye hazır güzeller güzeli ve yurtsever bir genç kızdır.”

Çamlıbel’in *Öz Yurt* piyesinde Işık’ın güzelliği karşısında etkilenen Ozan şu diyalogları kurar:

“Ozan - Ne Tanrı’dan, ne Han’dan, ne kuldan diler yardım,

Tek seni görmek için yine yola çıkardım!

Yürümekle tükenmez bir yol var gözümde ki” (Çamlıbel, 1965c: 41).

Öz Yurt piyesinde Anadolu’da Türkler gelmeden yaşayan halk birçok konuda eleştirilmiştir. Hatta birkaç yerde insan olup olmadıkları bile sorgulanmıştır. Piyeste Ozan, yerli bir kadının hislerini eleştirirken ona karşılık olarak cevabı Demir Han’ın kızı Işık verir:

“Ozan – Onların farkı yokken yürüyen bir yığından

Bu duyguyu nereden almış?

Işık – Kadınlığından” (Çamlıbel, 1965c: 57).

Çamlıbel’in *Canavar* piyesinde üvey kardeşine anti-kahraman Ömer övgü dolu cümleler söylerken⁶⁹ Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Mehmet, Türköz’e hürmet ettiği için zorla ellerinden öper:

“Mehmet - Hanımefendi ver şu ellerini öpeyim.

Türköz - Öyle şey mi olur?

Mehmet - Deminden beri ahdettim ille öpeceğim (Zorla öper) Nah gördünüz mü? Hancı ben çölleri dolaştım böyle bir hanım görmedim.

Türköz - Bir Türk kızımı onbaşı Türk kızı.

Birinci Köylü - Hay yaşasın Türk kızı.

İkinci Köylü — Bütün Türk kızları yaşasın.” (Gündüz, 1934: 43).

Kadınlara olan güzellik, tapınma, övgü ifadeleri Unat’ın *Haydi Suna*⁷⁰, Ergenekon’un *Attila*⁷¹ ve Egeli’nin *Bir Ülkü Yolu* piyeslerinde de görülmektedir:

⁶⁹Çamlıbel, 1944, a.g.k., 30.

“ELBAYI:

Seni Tanrı barıyla

Adıyla ve sanıyla

Türk başkanı

El kaanı

Adına; el güzeli yapıyorum.

Sana en önce de ben yurt gibi tapıyorum” (Egeli, 1934b: 16-17).

Çoban’ın *Deniz Abdal* piyesinde Deniz Abdal âşık olduğu kişinin hayranlığını anlatırken⁷², Karaosmanoğlu’nun *Mağara* piyesinde Doğan sevdiği için her derdi çekmeye hazır olduğunu dile getirmiştir.⁷³ Gürpınar’ın *Kadın Erkekleşince* piyesinde Ali Tevfik karakteri gelinde Türklüğü yükseltecek, beklenen müstakbel kadının izlerini görmektedir:

“ALİ TEVFİK B. - Fakat ben sende oğlumu cidden mesut edecek yeni kadınlığın bütün seciyelerini, meziyetlerini arıyorum. Vakur çehren bana yalnız bir aileyi değil, nesli dolayısıyla bütün Türklüğü yükseltecek, beklenen müstakbel kadının müjdesini verir gibi oluyor” (Gürpınar, 1933: 70).

Çalışmamızda ele alınan piyeslerden Ozansoy’un *On Yılın Destanı*⁷⁴, Egeli’nin *Yörük Emine*⁷⁵, Banarlı’nın *Kızıl Çağlayan*⁷⁶, Tarhan’ın *Hakan*⁷⁷, Egeli’nin *Bayönder*⁷⁸ ve Çamlıbel’in *Kahraman* piyeslerinde de birçok yerde kadınlara övgüler bulunmaktadır:

“Hüseyin – Bir de aşkıma bana sorsan...

Her aşığın yârına karşı, ölürcesine,

Duyduğu sevda sana yetmez dedim de yine,

⁷⁰Unat, 1938, a.g.k., 46.

⁷¹Ergenekon, 1938, a.g.k., 54.

⁷²Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 224.

⁷³Karaosmanoğlu, 2008, a.g.k., 141 ve 142.

⁷⁴Ozansoy, 1933, a.g.k., 50.

⁷⁵Egeli, 1946, a.g.k., 27.

⁷⁶Banarlı, 1933, a.g.k., 38.

⁷⁷Tarhan, 2002, a.g.k., 412.

⁷⁸Egeli, 1934, a.g.k., 6.

Çağlayandan, dereden, çiçeklerden, sulardan,

Göklerden, ağaçlardan, kuşlardan, kuzulardan,

İnsanlardan çektim de gönlümü sana verdim.

Seni dünyaya alan bir sevgiyle severdim” (Çamlıbel, 1965b: 60).

Dönemin birçok piyesinde kadınlara yönelik övgü ve güzellik cümleleri ile dolu diyaloglar yazılmıştır. Kadınlar yeni devletin kendilerine verdiği haklarla donatılarak övgüsel cümlelerle onurlandırılmıştır.

Fedakârlık - çaresizlik

Kadınlar Millî Mücadele öncesinde ve esnasında büyük zorluklarla karşılaşmışlardır. Cumhuriyet öncesi dönemde haklar konusunda erkeklerin gerisinde olduklarından birçok sorunla iç içe kalmışlar, birçoğu hayatını baskı altında geçirmek zorunda bırakılmıştır. Toplumsal yapı içerisinde çoğu faaliyette geride tutulmuş, kendilerine tiyatro seyredilmesinin bile yasaklandığı dönemlerle karşılaşmışlardır. Erkek tahakkümü altında evlerinde birer sığıntı gibi yaşayanlar olmuş, cephe gerisinde yokluk içerisinde bırakılmış, hayata dair seçim şansları bulunmamıştır. Cumhuriyet ile birlikte yeni haklarla eşitlik ve adalet konusunda birçok kazanım edinen kadınlar, bu noktaya gelmeden önce birçok noktada çaresizlik yaşamıştır. Bütün bu zor koşullara rağmen vatani, halkı için elinden gelen fedakârlığı yapmıştır.

Peyami Safa'nın *Gün Doğuyor* piyesinde Halime, kadınların savaşlar sonucunda çektiği sıkıntıları anlatmaktadır:

“HALÎME. — (Başını sallayarak ve gülümseyerek) Anlıyorum. (Bir müddet düşündükten sonra yan gözle Seyhan'a bakarak) Asker karısı ve asker anası olmak zordur, yavrum. Onlar muharebede iki defa, üç defa yaralanırlar, bir defa ölürlür. Asker karısı ve asker anası, onları düşünerek her gün - yaralanır, her gün ölüp ölüp dirilir. Benim Fuatım, rahmetli büyük oğlum, Köprü köyünde Ruslarla muharebe ederken şehit olduğu zaman, ben, İstanbul'da, her gün ölüp ölüp diriliyordum” (Safa, 1938: 10).

Örik'in *Sönmeyen Ateş*⁷⁹ piyesinde Türk kadınının mücadele azminden bahsedilirken; Eruluç'un *Bir Gönül Masalı* piyesinde Zeynep ölmeden önce bile nişanlısı Tosun'un iyiliğini düşünür:

“Zeynep – Sus... Vakit dar... Beni dinle... Söyleme... Burada durmayacaksın... Anlıyor musun? Durmayacaksın... Sırtlan oğlunun eline düşme sana kıyar Tosunum, seni öldürür... Gideceksin değil mi bu benim vasiyetim...

Tosun – Sensiz yaşamak bana ne gerek varsın istediğini yapsın. Sen elden gittikten sonra...

Zeynep – Oh... Ben... Öyle istiyorum... Öyle istiyorum... Rahat ölmemi istiyorsan söz ver... Tosunum...” (Eruluç, 1938: 30).

Veysi'nin *Güneş* piyesinde Güneş'in annesi Şahika neden başka birisiyle evlendiğini kızına açıklar:

“Maraş'a gidemedim, İzmir'de kalamadım;

Ne yapayım duldum, korktum dedim çıkmasın adım;

Komşuların sözüyle ah, bu adama vardım,

Kendimizi açlıktan, el sözünden kurtardım” (Veysi, 1934: 18).

Benzer durum Safa'nın *Gün Doğuyor* piyesinde Murat'ın annesinin başına da gelmiştir.

Tuğal'ın *Kartal* piyesinde Şahin'in savaş sebebiyle kopan bir kolunun eksikliğini Yüksel hissettirmeyeceğini söyler:

“Şahin – Niçin yaşlı gözlerin

Sevinç pınarlarında yeri yoktur kederin...

Yüksel – Ağlamıyorum ki ben... İçim sevinçle dolu...

Vatanının uğrunda kaybettiğin bir kolu

İşte söz veriyorum: Ben tamamlayacağım

Bu sözümden dönersem şerefsizim, alacağım” (Tuğal, 1936: 13).

⁷⁹Örik, 1933, a.g.k., 19.

Banarlı'nın *Bir Yuvarın Şarkısı* piyesinde Ayhan karakteri hayatını yuvadaki çocuklara adamıştır. Öncelikle bir kadın ve anne olan Ayhan, milli mücadele yıllarında büyük fedakârlıklar göstermiş ve bu mücadelenin başarıya ulaşmasında büyük katkılar sağlamıştır (Okurlar, 2010: 335).

“Ayhan - Çocuk gönlünü yapmak en büyük sevap sizce.

Umarım; onlardan çok seni sevindirdi bu.

Bir çocuk öksüz kaldı, bir öksüz kurtuldu mu” (Banarlı, 1933a: 12).

Aşkun'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*⁸⁰, Çamlıbel'in *Kahraman*⁸¹, Tuncer'in *Devrim Yolcuları*⁸², Gündüz'ün *O Bir Devirdi*⁸³, Egeli'nin *Bir Ülkü Yolu*⁸⁴, Çakmak'ın *Bozkurt*⁸⁵, Banarlı'nın *Kızıl Çağlayan*⁸⁶, Nayır'ın *Beş Devir*⁸⁷ ve Ulukut'un *Sümer Ülkerleri* piyeslerinde de çeşitli yerlerde fedakârlık yapan, çaresizlikler yaşayan kadın karakterlerle ve bu duruma ilişkin söylemlerle karşılaşmaktadır.

Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı* piyesinde Kemal karakteri düşmanların eline geçecek kız kardeşi Ayşe'yi namusu için kendi elleriyle öldürür:

“AYŞE - Kemal ağabey. Beni onlara verme yalvarırım sana!

KEMAL - Sakın ol kızım! Seni o canavarların kucağına diri diri teslim etmem! (Silah sesleri sürer.)

AYŞE - Kemal ağabey, bana kıyma, Muratımı görmeden beni öldürme! Murat sevgili Muratım! (Dışarıda silah sesleri devam eder.)

KEMAL - (Tabancasını çeker) Muratını göremeyeceksin ama temiz öleceksin! (Ayşe'yi vurur; deli gibi pencereye koşar, silah sesleri) Haydi gelin! Düğün var! Koşun Ayşe'yi evlendirelim! Koşun, şenlik yapın, meşaleler yansın, bütün köy yansın! Ayşe'nin ve daha binlerce Ayşe'nin düğünü birden yapılsın! Alın işte bu sesler Ayşe'nin düğün marşıdır” (Nalbandoğlu, 1988: 434).

⁸⁰Aşkun, 1936, a.g.k., 17.

⁸¹Çamlıbel, 1965, a.g.k., 62. (Emine karakteri)

⁸²Tuncer, 1937, a.g.k., 19. (Yıldız karakteri)

⁸³Gündüz, 1938, a.g.k., 10.

⁸⁴Egeli, 1934, a.g.k., 26. (Sevinç karakteri)

⁸⁵Çakmak, 1935, a.g.k., 66. (Türkan karakteri)

⁸⁶Banarlı, 1933, a.g.k., 12.

⁸⁷Nayır, 1933, a.g.k. 21.

Yaşanan zor zamanların ardından kendi canına kıymak zorunda kalan, kendisi ölmek üzereyken sevdiğinin kaçmasını vasiyet eden, karşısındaki padişah bile olsa canı pahasına söylediklerini çekinmeden dile getiren, namusu kirlenmesin diye ölüme razı olan, cephe gerisinde yaşadığı zorluklar yetmemiş gibi bir de cepheye koşa koşa gitmeyi arzulayan, hayatını kimsesiz çocuklara adayan, çocukları ortada kalmasın diye istemediği evlilikler yapan kadınların çaresizlikleri ve fedakârlıkları dönem yazarları tarafından okura yansıtılmıştır.

Vatan sevgisi

Kurtuluş Savaşı mücadelesinde kadınlar, cephe gerisinde önemli vazifelerde bulunmuş, büyük zorluklar yaşamışlardır. Yurt ve Coşkun çalışmalarında Millî Mücadele'deki Türk kadınlarının katkılarını ve faaliyetlerini şu şekilde sınıflandırmışlardır: “*Cephe gerisinde hizmet verenler (yaralıları bakanlar, askere yiyecek-giyecek temin edenler), eline silah alarak bizzat savaşa katılanlar, bir daha görememeyi göze alarak, cephe savaşı için asker yetiştirenler, vatan sevgisini her şeyden üstün tutarak eşlerinden, aşklarından vazgeçerek onları cepheye gitmesi için cesaretlendirenler*” (Yurt ve Coşkun, 2016b: 456). Dönem piyeslerinde bu tasnifteki faaliyetlerin tamamını yansıtan kadın karakterlerle karşılaşmaktadır. Özellikle vatan sevgisi konusunda hassas olan kadınlar piyeslerde sıkça görülmektedir.

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Türköz, Anadolu'yu aşağılayan Firuz'a şu şekilde cevap vermiştir:

“Firuz - Elin Anadolulusu ile evleneceksiniz de ne olacaksınız?

Türköz - (hiddetle) Elin Anadolulusu mu?

Firuz — Ben hayatı bilen, hisseden, anlayan bir şehirliyim. Bu viran, berbat, köye benzeyen yerde oturmayınız, Nise, Paris'e, Londra'ya gideriz.

Türköz - Siz şu veya bu olabilirsiniz. Fakat ben olamam. Türk köyünü sevmeyen; Türk köyünü tezyif edenle benim aramda çok fark var. Bütün şehirlere bakınız. Onlara sorunuz, kendileri değilse babaları, babaları değilse şehirlere büyük babaları köylüdür. Biz köylü devletiyiz Firuz Bey köylü devletiyiz” (Gündüz, 1934: 10).

Örik'in *Sönmeyen Ateş* piyesinde Ömer karakteri Anadolu kadını ile ilgili şu sözleri söyler:

“Ömer Bey büyük bir nezaketle – Anadolu kadınları çok zahmetli ve tehlikeli işlerde erkek gibi çalışıyorlar. Komisyonculuk işlerinde değil” (Örik, 1933: 22).

Deniz Kondiyoti'nin *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* kitabında alıntı yapılan kısma uygun biçimde şu ifadeler geçmektedir: “*Milliyetçi hareketler bir yandan kadınları ‘ulusal aktörler’; anneler, eğitimciler, işçiler hatta savaşçılar olarak toplum hayatına katılmaya davet ederler*” (Kondiyoti, 2013: 169). Millî Mücadele Dönemi'nde kadınlar üzerine düşen sorumlulukları muhtelif şekillerde yerine getirmişlerdir.

Veysi'nin *Güneş* piyesinde kadın kahraman olarak Güneş'in vatan sevgisi ile ilgili sözleri piyeste sıkça verilmiştir:

“Güneş - Hayır, hayır baba, ben öz Türküm, Müslümanım;
Düşmana karşı ancak isyan eder bu kanım;
Şehit babamın sızlar kemikleri bu söze,
Merhamet varsa siz de acıyın bu öksüze” (Veysi, 1934: 9).

Türk kadınının vatan sevgisi Çağlar'ın *Çoban*⁸⁸, Çakmak'ın *Bozkurt*⁸⁹, Ozansoy'un *On Yılın Destanı*⁹⁰, Tuğal'ın *Kartal*⁹¹, Banarlı'nın *Bir Yuvarın Şarkısı* piyeslerinde de görülmektedir:

“Ayhan - Yeni bir harp de bu yuvada var şimdi.
Ben ki yurduna Allah gibi tapan bir kızım,
Demin o keşfettiğin yaşlarla sızım sızım
Sızlayarak sarıldım bu öksüz çocuklara.
Onlar biraz gülsünler diye ne pul, ne para,
Babamdan kalan bütün varım yurda saçıldı
Önceleri küçüktü sonra daha açıldı.

⁸⁸Çağlar, 1933, a.g.k., 64.

⁸⁹Çakmak, 1935, a.g.k., 106.

⁹⁰Ozansoy, 1933, a.g.k., 33.

⁹¹Tuğal, 1936, a.g.k., 8.

Fakat softa hâkimler buna da kulp buldular:

Benim yaptığım bu iş ne havsalaya sığar,

Ne de şer'a uyarmış! Benim yaşımda bir kız,

Bir yurda sahip olsun? Ne günlere kalmışız?

Nasıl teslim olurmuş bu kadar yavru bana?

Ve türlü iftiralar, davalarla yan yana:

Babamın bu vatanda serveti olamazmış!

Mirasını hükümet alacakmış, bu azmış...

Kadının cemiyette bütün hakkını çalan

Bu haydutlar şeriat hâkimleri imiş. Yalan...

İnan ki maksat başka... En adi bir hırsızı

Utandıran bir hırsla, yalnız kalmış bir kızı

Saymaya kalkıyorlar... Şeriatten maksat bu.

Soymak; sonuna kadar saymak ki son fırsat bu.

Para lâzım, yakında kaçacaktır padişah" (Banarlı, 1933a: 10).

Ulukut'un *Sümer Ülkerleri* piyesinde saray kızları yurt kaygısı çekerken Gündüz'ün *O Bir Devirdi* piyesinde Fatma vatan sevgisi ile doludur:

"Saray – Kızlar yurt kaygısı ile her biri dişi aslan,

Soyumuzun ateşi gözlerinden fışkırdı,

Her biri bizi bilsen nasıl da sıkıştırdı.

O coşkunluğa karşı dayanmamız pek azdı" (Ulukut, 1934: 19).

"Fatma – Hepiniz birden yaşasın Yeni Türkiye, yaşasın Gazi Mustafa Kemal diye haykıracaksınız" (Gündüz, 1938: 91).

Piyeslerdeki kadın karakterler, tarihin hangi döneminde olurlarsa olsunlar vatani için savaşmaktan çekinmemişlerdir. Cephe gerisinde beklerken de vatanına sahip çıkmak için ellerinden geleni yapmışlardır. Dönemin piyes yazarları ideal kadın

kahramanları vatan sevgisi ile dolu kişiler olarak kurgulamışlar, bu doğrultuda okura yönlendirmeler yapılmıştır.

Kadın hakları

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren kadınlara yeni haklar sunulmuştur. Kadının erkekle eşit olması için yöneticiler tarafından önemli çalışmalar yapılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk kadın ile erkeğin her koşulda aynı haklara sahip olması için etkili adımlar atmıştır. Kadınların sahne dünyasında yer alması için mücadele etmiştir. Onun “*İnsan topluluğu kadın ve erkek denilen iki cins insandan mürekkeptir. Kabil midir ki bu kütlenin bir parçasını ilerletelim, ötekini ihmal edelim de kütlenin bütünlüğü ilerleyebilsin. Mümkün müdür ki bir cismin yarısı toprağa zincirlerle bağlı kaldıkça öteki kısmı göklere yükselebilsin*” (Atatürk, 1972: 65) sözleri kadın ve erkeğin eşit olması gerekliliğini vurgular. Kadın-erkek eşitliği ile ikisinin de yükselişi daha hızlı olacaktır. Gökalp *Türkçülüğü Esasları* kitabında eski Türklerde kadınların toplumsal hayatta birçok görevinin olduğunu şu şekilde ifade etmiştir: “*Eski Türklerde kadınlar, umumen amazon idiler. Cündilik, silâhşörlük, kahramanlık, Türk erkekleri kadar Türk kadınlarında da vardı. Kadınlar, doğrudan doğruya, hükümdar, kale muhafızı, vali ve sefir olabilirlerdi (...) Eski kavimler arasında hiçbir kavim Türkler kadar kadın rehtine (reht = sexe) hukuk vermemişler ve hürmet göstermemişlerdir*” (Gökalp, 1968: 148-149). Dönemin piyes yazarları Mustafa Kemal Atatürk ve Gökalp'in düşünceleri doğrultusunda önemli kadın karakterleri okura yansıtırken aynı zamanda da yeri geldiğinde kadın haklarından ya da kadın-erkek eşitsizliklerinden bahsetmişlerdir.

Naim ve Edib'in *Uzun Mehmet* piyesinde şeri hükümlerle ilgili şu ifadeler geçer:

“Kahya – Gördüm bütün fettan cariyelerinizi perde arasına yığmışsınız... İllâ şeriatta hatun kişilerin şهادeti mesmu olamaz” (Naim ve Edib, 1938: 34).

Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince* piyesinde dünya idaresi hususunda eşler arasında bir konuşma geçmektedir:

“ALİ TEVFİK B. - Dünya idaresi kadınların eline geçerse her şey düzelecek. Çok inatçı bir siyasetleri var... İş menfaatlerine taallük edince bedahete karşı yumruk sallamaktan çekinmiyorlar...

MESUT GALİP - İşte doğruyu siz söylüyorsunuz bey baba...

MEBRURE H. - Doğruyu o söylemiyor. Ben söylüyorum... Erkek idaresi dünyayı ne hale getirdi. İşte görüyoruz... Ben olmasaydım bu baba oğlun elinde çoktan bu evin üstü altına dönerdi. Oğlum Mesut Galip Bey bak sana hazımla sükûnetle söylüyorum... Sen bu sevdadan vazgeç... Akıllı, uslu buradan çekil git. Ben öyle sizin gibi küçük kafalıların inatları önünde silah teslim edenlerden değilim” (Gürpınar, 1933: 38).

Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte, “geleneksel aile” tipinden “çekirdek aile” tipine geçişin sancılarını ise radikal değişimlere en çok maruz kalan “kadın” çekmektedir (Yurt ve Coşkun, 2016a: 327). Bu piyeste farklı yerlerde de kadın hakları ile ilgili konuşmalar yer almaktadır.⁹²

“Nebahat – Teşekkür ederim Beyefendi gördüğümüz bu kabul tarzı beni çok müteessir etti. Bu türlü muamelelere alışık değilim...”

Ali Tefik B. – Aldırma kızım. Geçen asrın istibdat perverdesi kadınla bu asrın cumhuriyet zihninden doğan yeni kadınlık çarpışıyor” (Gürpınar, 1933: 69).

Egeli’nin *Yörük Emine* piyesinde yeni mektep eski mektep çatışması ile karşılaşmaktadır:

“Koca Ağa – Sana iki çift doğru laf eyleyeyim mi? Husrev Ağa sen Emine’yi yeni mektebe göndermekle hata eyledin. Kız ehline fazla okumak caiz değildir.

Gusa Nine – İlle ki Koca Ağa’ya vereydin o okutaydı.

Koca Ağa – Sen de Gusa Nine her lâfı bana zehir et” (Egeli, 1946: 22).

Banarlı’nın *Bir Yuvarın Şarkısı* piyesinde yuvasından Cumhuriyet öncesinde uzaklaştırılan Ayhan’a Türkiye Cumhuriyeti kararı ile mükâfat ayrılmıştır:

“Müfettiş - Yeni Türk Hükümeti,

Türk kadınlığının bu, büyük, eşsiz kıymeti

İçin ona yakışır bir mükâfat ayırdı” (Banarlı, 1933a: 50).

Tarhan’ın *Hakan* piyesinde Hakan ile konuşan Günay kendilerinin de fikirleri olduğunu aktarır:

⁹²Gürpınar, 1933, a.g.k., 72 ve 89.

“Hakan – Ne söyleyeyim?

Gök Alp’ı istedindi ya...

Günay – Ben işte öyleyim!

Hayvan mıyız ki olmaya hiçbir düşüncemiz” (Tarhan, 2002: 424).

Nayır’ın *Beş Devir* ve Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü* piyeslerinde kadınların hakları ile eşitliği hususunda şu cümleler geçmektedir:

“Nasıl peçe altında görmezsek bir kadını

Ömrümüzde duymadık biz ki vatan adını” (Nayır, 1933a: 5).

“Başkan – Nasılsınız bayan hayatınızdan hoşnut musunuz?

Bayan – Hoşnut olmayacak ne var bayım, Atatürk var olsun. Karı ile kişiyi bir etti” (Aşkun, 1936: 17).

Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* piyesinde şu not bulunmaktadır: “*Not: Profesör muavini ile hemşirenin mutlaka kız olmaları şart değildir. Kız bulunmazsa bu rolleri erkekler alır. Mesela Olcay H. yerine Ergin B. ve hemşire yerine yardımcı Tekin B. olurlar*” (Gündüz, 1932a:4)

Dönem piyeslerinde kadınların sahneye çıkmaları teşvik edilmiş, bu doğrultuda CHP tarafından Halkevlerine ısrarlı yazılar gönderilmiştir. Karakaş çalışmasında bu durum için şu ifadeleri kullanır: “*Bazı halkevi reisleri, yörelerinde çalışan bayan öğretmenlerin sahneye çıkmamasını, CHP Genel Sekreterliği’ne şikayet ediyor, parti yetkililerinin Milli Eğitim Bakanlığı bürokratlarına etki ederek, bayan öğretmenleri sahneye çıkmaya zorlamalarını istiyordu*” (Karakaş, 2015: 356). Ancak yaşanan olumsuzluklar sebebiyle Halkevleri içerisinde kadın olmayan oyunların yazılmasını bile talep etmişlerdir. *Beyaz Kahraman* piyesine yerleştirilen bu not bu durumun kanıtıdır.

Aşağılama

Cumhuriyet’in ilânı ile birlikte erkek ile eşit haklara sahip olan kadınlar, Cumhuriyet öncesindeki dönemlerde toplumsal hayatta birçok eşitsizliğe maruz kalmıştır. Yeni dönemle birlikte bu eşitsizliklere bir son verilme çabasına girilmiştir. Bu bağlamda dönem piyeslerinde kadınlar vatansever, cesaretli, fedakâr olarak

yansıtılmış, övgü ve güzellemlerle onurlandırılmıştır. Cumhuriyet öncesi tiyatro eserlerinde çok fazla yer edinmeyen kadın kahramanlar, bu dönemde; Milli Mücadele’de kadının rolü anlatılarak yeni devlet düzeninde kadına roller hazırlamak ve bu mücadele neticesinde kurulan yeni devlette kadın kimliğini daha güçlendirmek amacıyla ön plana çıkartılmıştır (Yurt ve Coşkun, 2016b: 447). Ancak tiyatro oyunlarının bazılarında kadınlar, Cumhuriyet aleyhindeki kişiler tarafından aşağılanmış, hakaretlere maruz kalmıştır. Kandiyoti kitabında bu durumla ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır: “*Aynı zamanda milliyetçi hareketlerin etkin katılımcıları da olan kadınlar kendi çıkarlarını kültürel milliyetçilik parametreleri içinde ifadeye zorlanırlar, kimi zaman taleplerinin radikal potansiyelini bizzat bastırırlar ya da sansür edilirler*” (Kandiyoti, 2013: 181-182). Bu bölümde dönem piyeslerinde anti-kahramanlarca kadınların aşağılandığı kısımlar aktarılmıştır.

Çamlıbel’in *Canavar* piyesinde Ali Baba karakterince kızlarda vefa olmayacağını genellemesi yapılmıştır:

“Ali Baba – Kızlarda vefa olmaz derler amma doğrudur,

Kaynağı bizde iken ile giden bir sudur” (Çamlıbel, 1944: 6).

Behçet Kemal Çağlar’ın *Attila* piyesinde Attila’nın gücü Türklük sembolize edilerek anlatılırken kadınlara yönelik aşağılama yoluna gidilmiştir:

“Ondan korkmak ve onu sevmek: İşte varlığın

Budur bu gün dünyada biricik alâmeti!

Erkekçe cihangirdir Attila’nın devleti:

Ne dişi zekâ işi, ne vicdansız simsarlık!

Erkekçe cihangirlik, Türk’ün olan bu varlık” (Çağlar, 1935: 10).

Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesinde Rüstem karakteri kadına olan bakış açısını şu şekilde dile getirir:

“Çünkü oğlum, kadın her dalında başka bir meyve sarkan, nev’i şahsına münhasır bir ağaçtır. Yüzünde şeftali, elma, kiraz; göğsünde nar, portakal, turunc sallanır; bütün vücudunda, ayağının topuğuna kadar üzüm, kavun karpuz, incir, kayısı, her meyvenin lezzetini, usaresini, her meyvenin rengini, şeklini muhafaza eden bir ağaç.- İşte Beyoğlu, o canlı gölgeler diyarı, şimdi bu ağaçlardan mürekkep, muattar, müzehher, müzehher,

mülevven, müşekkel, mücessem, münevver bir orman halinde. Her ağaç kollarını, dallarını açmış, meyvelerinin usarelerini tadacak dudaklar bekliyor. Senin burada işin ne” (Safa, 1938: 24).

Eruluç’un *Bir Gönül Masalı*⁹³ piyesinde Zeynep’i nişanlı olduğu halde kendisiyle evlendirmeye zorlayan Sırtlan onu aşağılar. Aşır ve Ali’nin *Aşar Soyguncuları* piyesinde köyün mültezimi kadınların elindeki başakları hakaretlerle onlardan alır:

“Katil Ahmet - (Arkasında üç köylü kadınla içeriye girer) Ağa bu karıları dört merkep yükü başakla yakaladım...

Birinci kadın — (Ağlayarak) Ağa biz 4 saat ötede Çileci köyündeyiz, geceli gündüzlü tarlalarda dolaşarak dökülen başakları topladık köyümüze giderken uşakların bizi tuttu, getirdi... Üçümüz de dul kadınız; başka geçinme yolumuz yok. Harman zamanı böyle köy, köy dolaşarak yemekliğimizi çıkarıyoruz. Kimseye bir zararımız yok.

Mültezim — (Kızgın bir tavırla) Bıktım, usandım. O, dul karı imiş, bu, fakir imiş... Ben hakkımı kimden alacağım? Yalan söylüyorsunuz. Bu başakları harmanlardan çaldınız. Büsbüyük kadınlarsınız, sizde hiç utanma, arlanma denilen bir şey yok mu? Ayıp, ayıp yahu... Sizi dinleyecek vaktim yok. (Katil Ahmet’e dönerek) Ahmet, götür bu başakları harman yerinde bir yere boşalt. Bir düğünle sür, savur, çıkan hasılatı ambara boşalt. Merkepleri de muhtarın ahırına kapat. Sattıralım da hırsızlık yapmayı görsünler. Kahraman keratasının haberi olsaydı bunların da avukatlığını alırdı.

(Kadınların üçü de ağlayarak ayakta duran mültezimin ayağına kapanır ve yalvarmaya başlarlar.)

Kadınlar – Ağa kıyma bize. Biz üçümüz de şehit karısıyız. Kocalarımız bizi siz gibi babayığitlere emanet ederek zafer uğrunda şehit oldu. Bizim hiçbir şeyimiz yok. Başakları yüklediğimiz merkepler bile bizim değil. Merhamet et bizim kimsemiz yok.

Mültezim — (Yüzünde merhamete ait hiçbir iz yoktur. Elindeki kırbağı sallayarak canavar gibi kadınlara hücum eder.) Defolun, şehit karısı değil ne olursanız olun, ben hakkımı tanırım, fazla lâf istemem, çıkın gidin. (Muhtara dönerek) Muhtar at şu kaltakları dışarı.

Muhtar — Canım ne lâf anlamaz kadınlarsınız (Kollarından sürükleyerek dışarı atar.)” (Aşır ve Ali, 1933: 30-31).

Unat’ın *Haydi Suna* piyesinde ise idealize edilen Türk doktoru tarafından kadına bir aşağılama vardır:

⁹³Eruluç, 1938, a.g.k., 26.

“Pekkan — Sen milliyetine ve insanlığa karşı af olunmaz bir cürmün iğfaline kapıldın... (Ve geçen sinir nöbetinden sonra asabına gelen belli bir yorgunlukla devam eder.) Biliyorum; para ve kadın... Bu iki ihtiras dünyada her şeyi satın alır! Hatta birbirini bile! Sen de şuurunı kaplayan bir ihtirasa sahip olabilmek için az kalsın milliyetini ve insanlığını satacaktın... Yüz bu kadar sene evvel Sevr Muahedesi’ni imzalayan dedenin kanından kopup gelen bir damla az kalsın seni de zehirleyecekti.” (Unat, 1938: 55).

Kadına yönelik aşağılama ve hakaretler Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet*⁹⁴, Kozanoğlu’nun *Kozanoğlu*⁹⁵, Veysi’nin *Güneş*⁹⁶, Budak’ın *Attila’nın Düğünü*⁹⁷, Çakmak’ın *Bozkurt*⁹⁸ ve Sinanoğlu’nun *Sakarya*⁹⁹ piyeslerinde de bulunmaktadır.

Sekizinci’nin *Son Altes* piyesinde Prens karakteri yanında yetiştirdiği Kerim’e (aslında gerçek oğlu) kadınlarla ilgili aşağılayıcı öğütler verir:

“Prens — Onu düşünme. Seninle ordunun kuvveti artmaz. Biraz evvel Harbiye Nazırı ile görüştüm. Beş on lira bedeli nakti vereceksiniz bunu mu düşünüyorsunuz dedi. Sen şimdi askerliği düşünme de hayat mücadelesine atıl. Gözlerini aç, kalbini kapa, nefsanî heveslerin arkasından koş, arzularını nefsinde ram et, hasılı bu yollarda büyük işler yap. Hususiyle kadınlarla çok meşgul ol. Fakat daima onları aldatmak fikrini zihninden çıkarma” (Sekizinci, 1934: 8).

Gürpınar’ın *Kadın Erkekleşince* piyesinde Mebrure Hanım, oğlunu kendisine miras kalan Memduha ile evlendirme derdindedir:

“Mebrure Hanım - Ha ha ha kuzum. Bu hakikati mi bana ispat ettirmek istiyorsunuz? Biz zengin değil alâ külli hâlin geçinmeye uğraşan bir aileyiz... Yakında tekaüde sevk edileceksiniz. Maişetimiz büsbütün daralacak... Oğlumuzun eli yufkadan yufka... Bizi son ömrümüzde bu muzayekadan ancak bu aptal kız kurtaracaktır...” (Gürpınar, 1933: 15).

Karaosmanoğlu’nun *Sağanak* piyesinde Afif karakteri gelinini aşağılar:

“AFİF - Evet siz, siz... Bütün züppeliklerinizi burada tatbik ediyorsunuz. Bu kadınlı erkekli çay ziyaretleri, bu kıyafetler, bu çıkıp girişler, bu tavırlar, bu oturup kalkışlar... ve bu... ve bu oda döşeyişler... Demin buraya girdiğim zaman sandım ki göç ediyorsunuz... Her şey alt üst idi. Kıza sordum, bana gelin hanım böyle emretti, dedi. Eğer bu sahi ise bir parça

⁹⁴Naim ve Edib, 1938, a.g.k., 27.

⁹⁵Kozanoğlu, 1934, a.g.k., 64.

⁹⁶Veysi, 1934, a.g.k., 66.

⁹⁷Budak, 1934, a.g.k., 26.

⁹⁸Çakmak, 1935, a.g.k., 13.

⁹⁹Sinanoğlu, 1934, a.g.k. 70.

haddini tecavüz etmişsin. Kızım bak, aklını başına devşir! İki çocuğun anasıysın fakat beş yıldan beri Lütfi'ye hâlâ kanlık etmesini öğrenemedin” (Karaosmanoğlu, 2008: 47).

Kadına yönelik aşağılama Gündüz'ün *Yılmazlar'ın İkizler*¹⁰⁰, Egeli'nin *Yörük Emine*¹⁰¹, Avaroğlu'nun *Şeriatçısı*¹⁰², Banarlı'nın *Kızıl Çağlayan*¹⁰³, Morkaya'nın *Gâvur İmam*¹⁰⁴, Örik'in *Muharrir*¹⁰⁵, Kocatürk'ün *Yaman*¹⁰⁶, Çamlıbel'in *Kahraman*¹⁰⁷ ve Gündüz'ün *O Bir Devirdi*¹⁰⁸ piyeslerinde de görülmektedir.

Ele alınan piyeslerden alınan kısımlarda da görüldüğü gibi kadınlar toplumsal hayatın içerisinde pek çok yerde aşağılanmış, hakaretlere maruz kalmışlardır. Vatanını savunma uğruna her türlü fedakârlığa katlanan kadın karakterler, özellikle yobaz, Cumhuriyet düşmanı tipler tarafından eleştirilmişlerdir. Mustafa Kemal Atatürk'ün kurduğu Türkiye Cumhuriyeti kadınlara hem sahne hem de toplum hayatı açısından önemli haklar sağlamış, dönem piyeslerinde de tüm bu aşağılamalara rağmen hak ettiği hakları elde eden kadınların zaferleri dile getirilmiştir. Ele alınan piyeslerin birkaç tanesi haricinde tüm ideal kahraman tiplerinin erkek olması bu durumu daha açık bir biçimde göstermektedir.

3.2.1.1.4. Anti-kahraman

“Geleneksel kahramanın antitezi olan başkişi” şeklinde tanımlanabilecek anti kahramanlar, kendi içlerinde de pek çok kategoriye ayrılır ve birbirinden farklı nitelikler taşırlar (Akyıldız, 2014: 17). Eagleton'un “organik aydınlar” şeklinde tanımladığı ideoloji savunucularının tam tersi olan bu kişiler organik aydının tam tersi özellikler gösterirler:

“Organik aydının karşıtı, kendisinin toplumsal yaşamdan büyük ölçüde bağımsız olduğuna inanan “geleneksel” aydındır. Bu tür figürler (rahipler, idealist felsefeciler, Oxfordlu akademisyenler ve diğerleri) Gramsci'ye göre, bir önceki tarih döneminden arta kalmışlardır ve bu anlamda “organik” ile “geleneksel” arasındaki fark bir ölçüde

¹⁰⁰Gündüz, 1932, a.g.k., 29.

¹⁰¹Egeli, 1946, a.g.k., 20.

¹⁰²Avaroğlu, 1938, a.g.k., 6.

¹⁰³Banarlı, 1933, a.g.k., 10.

¹⁰⁴Morkaya, 1933, a.g.k., 17.

¹⁰⁵Örik, 1934, a.g.k., 25.

¹⁰⁶Kocatürk, 1933, a.g.k., 16.

¹⁰⁷Çamlıbel, 1965, a.g.k., 14.

¹⁰⁸Gündüz, 1938, a.g.k., 19.

yapıçözüme tâbi tutulabilir. Bir geleneksel aydın hakkında, bir zamanlar organik idi, ama artık öyle değil, denilebilir; idealist felsefeciler, devrimci ve enerjik günlerinde orta sınıfa hizmet etmişlerdir, ama şimdi bir marjinal engeldirler. Geleneksel aydın ile organik aydın arasındaki fark, kabaca, daha önce ideolojinin olumsuz ve olumlu anlamları bağlamında rastlamış olduğumuz farka karşılık gelir: gerçeklikten kopmuş bulunan düşünce olarak ideoloji ve buna karşılık belirli bir sınıfa özgü çıkarların aktif hizmetinde olan fikirler olarak ideoloji” (Eagleton, 1996: 173).

Ele alınan piyeslerde çatışma unsuru olan anti-kahraman tiplerini genellikle eski düzenin savunucusu olan kişilerdir. Saltanata ve hilâfete bağlıdır. Yeni aydın tipi ile fikirsel ayrılıklar yaşamaktadırlar. Piyeslerde yer alan bu kişiler; ihtiraslı tip, zalim-gaddar tip, hırsız tip, vatan düşmanı tipleri, yobaz tip ve yabancı tipler başlıkları altında toplanmıştır.

İhtiraslı tip

Piyeslerde yer alan anti-kahraman tiplerinden birisi de ihtiraslı tiplerdir. Bu tipler, kendi çıkarları için elinden gelen tüm kötülüğü yaparlar. Yeri gelir sevdiği kızı elde etmek için onu seven kişiyi öldürür, yeri gelir türlü yalanlarla karşısındaki kadını kandırarak onunla oyun oynarlar. Kimi zaman kendisini kardeşlerinden daha iyi göstermek için türlü düzenbazlıklar yaparken kimi zaman da suçsuz insanlara iftira atarlar. Kapısına iş istemek için gelenlere dilenci muamelesi yapanlar da vardır, babasını kandırıp arkasından iş çevirenler de. Tüm bu kişilerin akıbeti genellikle olumsuz bir şekilde olur. Hırsları uğruna birçok kişinin hayatlarını kararttıktan sonra oyunun sonlarında ya cezalandırılırlar ya da bir aydınlanma yaşayarak yaptıklarından pişmanlık duyarlar. Dönemin ideolojisine hizmet eden kişiler değildirler. Ancak dönemin idealize eden kişileriyle bir çatışma halindedirler.

Bu tiplerden birisi Çamlıbel’in *Öz Yurt* piyesinde yer alan Yalçın karakteridir. Işık’ı sevdiği için onunla evlenecek Ozan’ı öldürmeye teşebbüs etmiştir:

“Yalçın – İstemiyordum işte...”

Saniyordum, ölümüm gizli bu evlenişte.

İkisi birleşince ben ölürüm, diyordum;

Bu düşünceyle onu öldürmek istiyordum” (Çamlıbel, 1965c: 74-75).

Özcan çalışmasında (Özcan, 1993: 615) Yalçın için şu cümleleri kullanır: “Yalçın’da kıskançlık şeklinde tezâhür eden aşk duygusu, onu, Ozan’ı öldürmek isteyecek kadar ileri götürmüştür. Kıskançlıktan öylesine gözünü kan bürümüştür ki değil Ozan’ı, Işık’ı seven kim olursa olsun öldürmeye kalkışacağını söyler.”

Sekizinci’nin *Son Altes* piyesinde yer alan Prens karakteri kadınlara karşı ihtiraslı biridir. Onları ihtirasları uğruna kandırmaktan, üzmetten hoşlanmaktadır.¹⁰⁹ Eşinden sırf bu ihtiraslı kişiliği için ayrılan Prens, eşini yeniden elde edebilmek için yeniden peşine düşmüştür. Prens eski karısıyla tekrar birlikte olmak istemektedir fakat evlenerek değil onun aşığı olarak (Arslantaş, 2018: 37).

“Piraye – Evvelâ o sizin zevceniz değil.

Prens – Bence o daima benimdir. Ben onun ilk kocasıyım. Esasen bütün kadınlar benimdir” (Sekizinci, 1934: 32).

Sözener’in *Sönen Ümit* piyesinde ihtiraslı tiplere olarak okura Tahsin karakteri sunulmuştur. Tahsin bir öğrencidir. Evdeki iki üvey kardeşine kendisini babasına iyi göstermek için yapmadığı kötülük kalmamıştır.¹¹⁰ Çok para harcamaktadır. Daha çok harcamak için evin aşçısına oyunlar oynatarak onu kendisine tutsak eder.¹¹¹ İlerleyen zamanlarda da ağabeyi Enver’e iftira atarak banka cüzdanını elinden alır.¹¹² Babasının kasasından para çalmaya kadar uzanan bu hırs yolculuğu babanın Tahsin’in günlüklerini okuması ile nihayete erer. Babası Tahsin’e şu sözleri söyler:

“Baba - Ne çirkin? Ne çirkin? Bir milletin fertleri arasında riyakâr, mutabasbıs kimselerin hele millî ve vatanî meselelerde illet ve devletin bünyesine açtıkları yaraları emin olunuz istilacı bir düşman ordusu açamaz. Onlar daha kahhar, daha tehlikelidirler” (Sözener, 1933: 73).

Budak’ın *Attila’nın Düğünü* piyesinde Attila’nın İldiko’ya olan düşkünlüğünü kıskanan Hildegunde, sarayda esir tutulan Valter ile iş birliği yapmıştır:

“Hildegunde - Valter, dinle beni, eğer birgün siz

Kaçmak isterseniz aşıp dağ, deniz

¹⁰⁹Sekizinci, 1934, a.g.k., 11.

¹¹⁰Sözener, 1933, a.g.k., 16.

¹¹¹Sözener, 1933, a.g.k., 41.

¹¹²Sözener, 1933, a.g.k., 51 ve 52.

Bu işte ben size yardım ederim:

Ancak böyle gider benim kederim” (Budak, 1934: 39).

Güntekin’in *Felaket Karşısında* piyesinde Suzan karakteri¹¹³, Gürpınar’ın *Kadın Erkekleşince* piyesinde ise oğlunu para için istemediği biriyle zorla evlendirmek isteyen Mebrure Hanım anti-kahraman olarak bulunmaktadır:

“(…) Gönül izdivacı vardır. servet, ticaret izdivaçları vardır. Her evlenen bir karı ile oturmaz ya. Sen bu kızı bir kere al. Bu lüzum katidir. Sonra gönül eğlendirecek vasıtalarla müracaattan seni men eden var mı? Zavallıcık aptalın hiçbir şeyden haberi olmaz... Kanun çift evlenmeyi men ediyorsa da metres alanlara ceza vermiyor ya...” (Gürpınar, 1933: 26).

Gündüz’ün *Yılmazlar’ın İkizler* piyesinde Gülsel’i kovan Mağaza Sahibi tipi ihtiraslı bir tipler olarak karşımıza çıkarken¹¹⁴ Örik’in *Muharrir* piyesinde kendisine özel hoca tutan babasını kandırma gayretinde olan Ahsen¹¹⁵ tiplmesi bulunmaktadır.

*Muharrir*¹¹⁶ piyesinde erkekleri tuzağına düşürmeye çalışan zevk ve alışveriş düşkünü Neyyire, Tuncer’in *Devrim Yolcuları* piyesinde Türklüğünü inkâr eden ve yabancılara casusluk eden Ayüksel¹¹⁷, Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyesinde ise babasına evli bir kadını istemeye giden Ziba tiplerleri anti-kahraman olarak kurgulanmıştır:

“Ziba – Ne diyeceğim? Altta kalır mıyım? Sizin kocanız bir muallim parçasıdır, dedim. İsterse başmuallim olsun. Benim efendi babam padişah sayesinde müftü! Hanımız var, dükkânlarımız var, tarlalarımız var, halamgille yarı yarıya dört taşlı değirmenimiz var. Evlenmek de şeriatın emri, boşanmak da. Efendi babam dedi ki: “İsterse beş çocuğu olsun makbulümdür, bir defa gönlüm kaydı.” Biz de evde iki kız kardeşiz. Handiyse kismetimiz çıkmak üzere. Evden gideceğiz. Koca ev sana kalacak” (Gündüz, 1938: 15).

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde yer alan anti-kahraman tiplerlerinden ihtiraslı tiplerin piyes sonunda hak ettiği sonu bulması, dönem yazarlarının idealize ettiği tiplerin galip gelmesi savunulan tezlerin haklı çıkarılma çabası ile ilişkilidir.

¹¹³Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 782.

¹¹⁴Gündüz, 1932, a.g.k., 27.

¹¹⁵Örik, 1934, a.g.k., 35.

¹¹⁶Örik, 1934, a.g.k., 9.

¹¹⁷Tuncer, 1937, a.g.k. 33.

Zalim-gaddar tip

Piyeslerin kurgusal aşamasında çatışmayı planlamak önemlidir. Dönem piyeslerinde yaşanan çatışma eski-yeni çatışması bağlamında değerlendirilebilir. Bu fikirsel çatışmaların da piyeslerde belirgin temsilcileri yer almaktadır. İncelenen metinlerde anti-kahramanların insanlara karşı zalim olduğu ve gaddarca davrandığı piyeslerle de karşılaşılmaktadır. Bu tipler genellikle değişimi sevmeyen, ellerindeki güç ile insanları tahakkümleri altına alan, empati yoksunu kişilerdir. Geleneklerden beslenirler. Geleneklerin ve yeniliklerin önlerine engel olduğu durumlarda da zorbalıkla işlerini halletmeyi severler.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in kaleme aldığı *Canavar* piyesinde Ömer, metnin anti-kahramanıdır. Eşraftan zengin bir ağanın oğlu olan Ömer, annesinin ölümü üzerine Ali Baba tarafından büyütülmüş bir genç olup oyunda hasım gücü temsil eder (Uyduran, 2012: 158). Özcan çalışmasında (Özcan, 1993: 651) yazarın Ömer karakterini neden kurguladığı ile ilgili şunları söyler: “*Yazar, eşraf oğlu olan Ömer’i, süt kardeşine âşık olan ve onu dağa kaldıran çılgın bir âşık olarak göstermekle, Ömer’i değil, Ömer’in şahsında eşraf takımına karşı beslediği olumsuz tavrı ortaya koymaya çalışır. Yazar, eşraf oğlu olduğu için bozuk düzenin bir parçası olarak gördüğü Ömer’i menfi bir kimlikle sahneye sürerek, onun şahsında düzene olan tepkisini ortaya koymuştur.*”

“Ali Baba - Ömer’in büsbütün başka huyu

Eşraf oğluyum diye iş etmiş kuruntuyu.

Kendini vermiş artık keyfinin havasına.

Malını dağıtıyor, mülkünü satıyormuş.

Yaz gelmeden yaylada kadın oynatıyormuş...

İnsan, kalbi olur da nasıl bu hale yanmaz?

Zengin ama bu kadar güneşe kar dayanmaz.

Fazla çılgın oluyor” (Çamlıbel, 1944: 9)

Eruluç’un *Bir Gönül Masalı* piyesinde eşraflardan Sırtlan oğlu kendisini sevmeyen bir kızla zorla evlenmek istemektedir:

“Sırtlan - Gelmediler ha. Ulan hiç olmazsa bugün beni kızdırmayın bilirsiniz şakam yoktur haşlarım ha. (Memiş'i gösterir.) Hele şu miskin bunağa öyle kızıyorum ki kuyu başına büzülmüş abdal abdal oturuyor. Bunak ne tımmanıyorsun dilini köpekler mi yedi?

Memiş - Ağam...

Sırtlan - Allah cezanı versin. Kör müsün be, şuna bak şuna. (setresini gösterir.) Çıkası gözlerin bugün için giydiğim şu sırmaları da mı görmüyor. Yoksa unuttun mu? Ben paşayım paşa. (cebinden büyük bir kağıt çıkarır.) Nah, işte çarşaf kadar ferman gör de anla” (Eruluç, 1938: 12)

Naim ve Edib'in kaleme aldıkları *Uzun Mehmet* piyesinde Mütesellim Hacı Bey anti-kahraman olarak yansıtılmıştır:

“(…) Bu iradeyi Ereğli'de padişah namına hüküm süren derebeyi (Mütesellim) Hacı Bey de almış taraf taraf adamlar çıkararak kömür aratmaya başlatmıştı. Mütesellimin kömür bulmaktan beklediği menfaat, padişahın ihsanları, inamları, nişanları ve imtiyazları idi... Halbuki Uzun Mehmet'in kömür bulmak işinden beklediği sadece yurda hizmet emeli idi... Uzun Mehmet taş kömürünü buğdayını öğütmek üzere gittiği Köseazğı değirmeni civarında buldu...

Ereğli'nin zalim derebeyi bu haberi alınca bir canavar kesildi, adamlarına Uzun Mehmet'in peşinden saldırdı. Zaten bu adam Ereğli'de başlıbaşına bir hükümdar demektir... Her gün muhteşem konağının penceresine yaslanır... Gelip geçen köylü üzerinde silâh denemesi yapardı” (Naim ve Edib, 1938: 6).

Hacı Bey padişahın emriyle aratılan kömürü ilk bulan kişi olma derdindedir. Bu amacına ulaşmak için idealize edilmiş kahraman olan Uzun Mehmet'i adamlarına öldürtür.

Egeli'nin *Bir Ülkü Yolu* piyesinde ise okura zalim bir baba tiplmesi yansıtılmıştır. Baba, kızının bir demirciyle evlenmesini istememektedir:

“Baba - Hah... hah... hah... hah... hah... hah...Ha.

Sevinç isterse seni sevgisinden geberir.

Ey avanak serseri sana kim: kim kız verir” (Egeli, 1934b: 25).

Karaosmanoğlu'nun *Mağara* piyesinde Bacı isimli bir büyücü kadın, okuyucu karşısına çıkmaktadır.¹¹⁸ İnsanları birbirine düşürüp onları kaosa sürükleyen birisidir.

¹¹⁸Karaosmanoğlu, 2008, a.g.k., 105.

Nayır'ın *Mete* piyesinde ise Teoman'ın eşi anti-kahraman olarak kurgulanmıştır. Mete'yi öldürme planı yapmaktadır:

“Gene Mete önümde gerilmiş bir set gibi,
Başımın ucundadır hep bir felâket gibi.
Oğlu demek Hakan'a hazırlıyor bir tuzak,
Daha şu dünkü piçin yaptığı işlere bak!
Fakat boşa çıkacak bütün tasavvurları,
Adem'e götürecekt onu kendi kararı” (Nayır, 1932: 13).

Zalim ve gaddar tiplmesi, ele alınan piyeslerde kendisine yer bulan anti-kahraman tiplmesidir. Bu tiplmeler örnek olarak alınan kısımlardan da görüldüğü gibi kimi zaman parasız diye kızını sevdiğine vermeyen bir baba, kimi zaman üvey kardeşine sarkıntılık eden bir adam, kimi zaman da padişaha yaranmak için bir insanı acımasızca öldüren bir zalim olarak okura yansıtılmıştır.

Hırsız tip

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yazılmış piyeslerde ele alınan anti-kahramanlardan birisi de hırsız tiplmesidir. Bu hırsız tiplmesi acizlikten insanların malını mülkünü habersizce kaçıran tiplmeler değildir. Bu kişiler bilakis maddi açıdan güçlü olup hırsızlığa tenezzül ederek aciz insanları sömüren ve devlete olan vergi borcunu ödemeyen kişilerdir. Kimisi mültezim olarak geldiği köyde köylüyü sömürür, kimisi devlete olan vergi borcunu ödemez. Dönem piyeslerinde bu karakterlerin en belirginleri Güntekin'in *Vergi Hırsızı* ve Aşır ve Ali'nin *Aşar Soyguncuları* piyesinde görülmektedir.

Güntekin'in *Vergi Hırsızı* piyesinde Demir, durumu iyi olmasına rağmen vergisini ödemeyen ve bununla övünen birisidir:

“Yusuf (şüpheli bir bakışla) – Ne gibi?

Demir – Bunca yıllık arkadaşısın... Senden saklayacak değilim ya... Emlakımdan bir kısmına değerlerinden eksik bir fiyat biçtim... Böylece vergiyi de eksik veriyorum...

Sen gelmeden evvel bunun hesabı ile meşguldüm. İki senede tam yüz yirmi buçuk lira kârım olmuş. İyi yapmadım mı” (Güntekin, 1933: 9).

Bu ifadelerden yola çıkarak Demir’in hile yoluyla vergisini ödemediği görülmektedir. Demir bireysel düşünen, vergisini ödemeyen, devletin kalkınması ve gelişimi yerine, kendi zenginliğini düşünen biridir (Demir, 2017: 4). Hayatı boyunca rahat bir hayat süren ve tembel biri olan Demir, malı mülkü olmasına rağmen devletten vergi kaçırmanın peşindedir. Reşat Nuri’nin eserlerinde, üzerinde durduğu konuları vurgulamak için çoğunlukla ele aldığı karşıt düşünceyi temsil eden bir şahıstır (Peker, 2019: 218).

Aşır ve Ali’nin kaleme aldığı *Âşar Soyguncuları* piyesinde Mültezim Hamit Ağa âşar mültezimi olarak köylüyü soyma derdindedir:

“Mültezim – (Hâkim bir tavırla) Muhtar, biliyorsun ki ben Meşrutiyet köyünün beş senedir âşarını alıyorum. Geçen sene kuraklık yüzünden zarar ettim, bu yıl zararı çıkarırım diyerek fazla para ile gene âşarınızı aldım. Geçen yıl zarar etmem yalnız kuraklıktan değil şehirden getirdiğim adamlar da beceriksizdi. Bu adamların aptallığı yüzünden hakkımı alamadım. Çeşlerdeki damgaları hayvanlar bozmuştur diyerek hasılatın öşrünü vermeden kaçırdılar, sersem herifler de köylünün bu hilelerine aldandılar, beni binlerce lira zarara soktular; onun için bu adamları bu yıl getirmedim” (Aşır ve Ali, 1933: 5-6).

Mültezim sürekli köylüyü kandırma derdindedir:

“Mültezim - (Devam ederek) Şimdi unu olmayan köylüler, bu iş için hazırladıkları harmanları savurmalarına izin verdikten sonra öşrünü vermek için bana müracaat edecekler. Ben bunlardan ölçüp öşür almak istemiyorum. Bir kararlama koyacağım. Mesela elli kilelik bir harmanı ben yüz kile gelir diye bu miktar üzerinden hakkımı almak isteyeceğim. Üç aşağı beş yukarı ne olur filan diyerek kandırmaya çalışacağım. Sen de bu sırada harman sahibine gizlice mültezim insaflı istedi. Senin aklın ermez. Bu harman yüz kileden fazladır. Ölçersen sen zararlı çıkarsın diyerek benim dediğimi kabul ettirmeye çalışırsın” (Aşır ve Ali, 1933: 10).

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte devletin aldığı âşar vergisi kaldırılmış, halkı sömüren mültezimlerden de halk kurtulmuştur. Mültezimler yüzünden sorun yaşayan halka bu piyeslerde mültezimlerin hırsızlıkları gösterilerek yeni uygulamaların propagandası yapılmıştır. Aynı zamanda devletin makûl şartlarda istediği verginin de ödenmesi gerekliliği vurgulanarak bir denge politikası güdülmüştür.

Vatan düşmanı

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde yeni devletin propagandasının yapılması için vatan kavramı çoğu metinlerde işlenmiştir. Özellikle Kurtuluş Savaşı mücadelesinde büyük acılar çeken insanların problemleri yansıtılırken karşılarına çatışma unsuru olarak vatan düşmanı anti-kahraman tipler çıkarılmıştır. Bu tipler genellikle Osmanlı Devleti'nin hâlâ tesirinde kalan saltanat, hilâfet yanlısı kişilerdir. Kendi menfaatları için halkı kandırır, yabancı işgalcilerle iş birliği yaparlar.

Safa'nın *Gün Doğuyor* piyesinde İngiliz Muhipleri Cemiyeti azası olan Rüstem karakteri eski fikirleri savunan, Batı hayranı, keyfine düşkün, içinde vatan sevgisi olmayan biridir. Eşi onu şu cümlelerle tanımlar:

“HALİME — Hiç, Seyhan. Rüstem Bey de aksine: en lüzumsuz şeyler için yalan söylemeye bayılır. Kendi zevkinden başka düşündüğü şey yoktur” (Safa, 1938: 9).

“RÜSTEM — Şimdilik yok. Burada dertsiz başıma taş yağacak. Ben viskisini, şarabını, rakısını rahat içmek isteyen bir herifim. Beni ölünceye kadar idare edecek beş on kuruşum var. Nerede keyfim kaçmazsa orası vatanımdır; alnımın terini rahatça silen mendilim, bayrağımdır” (Safa, 1938: 81-82)

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Firuz Bey, düşman siyasi bürosunun irtibat şefidir. Kendi menfaati her şeyden önce gelmektedir.¹¹⁹ Menfaati doğrultusunda saraya hizmet etmektedir.¹²⁰

“Yalçın – Kim bu Firuz?

Tuncer – Ayşe'nin ağabeyi, damat paşa kabinesi ile düşman siyasi bürosunun irtibat şefi” (Gündüz, 1934: 8).

Örik'in *Sönmeyen Ateş* piyesinde milletvekili olan Galip Bey, Ankara'dan nefret etmektedir. Aslında nefret ettiği şey Ankara'nın fiziksel yapısından ziyade fikirsel yapısıdır:

“Olsun! Bana artık istikrah geldi. Çıplak dağlar ortasında yanık ve harap bir şehir. Ne deniz var ne nehir var ne yeşillik var. Böyle mehtaplı gecelerde Boğaziçi'ni, ayın sular üstündeki akislerini, koruların koyu nefti rengini düşünüyorum da gözlerimi kapamak, gökyüzünün

¹¹⁹Gündüz, 1934, a.g.k., 9.

¹²⁰Gündüz, 1934, a.g.k., 47.

güzelliği altında toprağın bu feci sefaletini görmemek istiyorum! Bu kadar berbat bir memleket hiç görmemiştım” (Örik, 1933: 36)

Kozanoğlu’nun *Kozanoğlu* piyesinde padişahın emrine isyan eden Kozanoğlu’nu yetkisi olmadığı halde yakalamaya çalışıp padişahın gözüne girmeye çalışan Arslan Bey anti-kahramandır:

“Arslan Bey – (Pürtehevvür) Ben babama bile hürmet etmem... Kozan oğlunu yakalamak şerefini yalnız sana vermem. Yalnızca bu işi yapıp nakti mükâfatı ve zatı şahanenin teveccühlerini şahsına inhisar ettirmek istiyorsun... Seni yalnız kendi arzumu takip ediyorum... Paşanın emri filân yoktur... Mademki çarpışıyoruz iyi tanışalım...

Binnaz – Demek hem yalan söylüyorsun hem de bir av köpeği gibi izimi arkamdan takip ediyorsun.

Arslan Bey – Asıl büyük köpek sensin. Avın peşinde koşan sensin... Fino köpeği...” (Kozanoğlu, 1934: 36).

Veysi’nin *Güneş* piyesinde Abdi Bey, Sevr Antlaşması’nın tanınmasını ister. Yunanlıların Türklere zarar vermediği inancındadır. Hatta üvey kızı Güneş’i Yunanlı bir zabitle evlendirme niyetindedir.¹²¹ Piyenin sonunda Türklerin düşmana olan üstünlüğü neticesinde yurt dışına kaçmıştır:

“Abdi - Of... Talih bize küstü, Osmanlılara küstü,

Kaldı planlarımız artık eyvah... yüzüstü;

Bir yıldırım hızıyla Türkler geliyor işte,

Mutlak felaket başlar kasabaya girişte” (Veysi, 1934: 60).

Sinanoğlu’nun *Sakarya* piyesinde vatan düşmanı olarak Muhsin karakteri yer almaktadır.¹²² Muhsin, piyesin sonunda sahip olduğu düşüncelerden farklı bir yönde düşünmeye başlar ve bir aydınlanma yaşayarak vatan için savaşımaya gider.

Karaosmanoğlu’nun *Sağanak* piyesinde yeni devlet aleyhine çalışan Lütfi¹²³ karakteri yer alırken *Kızıl Çağlayan* piyesinde üvey kız kardeşine göz diken Ömer karakteri anti-kahramandır:

¹²¹Veysi, 1934, a.g.k., 41.

¹²²Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 66.

¹²³Karaosmanoğlu, 2008, a.g.k., 62.

“Nimet - Kardeş mi? Nişanlımı elimden alan kardeş!

Biri harpte ölürlen yatakta kalan kardeş!

Düşman zabitleri ile yaptığınız âlemler,

Ağlattığınız kadın gözlerindeki nemler,

Hâlâ çnlıyor... Hâlâ sızıyor kalbimizde...

Kardeş mi? Türk kanı hiç akar, gezer mi sizde?

Sayarlar belki gökten parlayan yıldızları,

Sayılmaz aldattığın, attığın Türk kızları!

Türk’ün bağrını eller hançerliyorken sarhoş,

Allah diyorken sarhoş, vatan diyorken, sarhoş!” (Banarlı, 1933b: 30).

Sinanoğlu’nun *Bir Zabitan 15 Günü* piyesinde vatansever karakter olan Orhan, cephe gerisinde kalan ve kendi menfaatlerini düşünen Safa’ya şu sözleri söyler:

“Orhan – Siz burada, kendi villânız tek başına bir vatanmış gibi düşünerek kendinize mahsus bir istikbal temin ettiniz. Ben ötede istikbalimi, sipere bir dakikada yağın bin kuruşuna hedef diye tuttum. Görüyorsunuz ya hayatı anlayışta aramızda ne geniş bir ayrılık var! Siz kendi anlayışınızla kızınız için aradığınız istikbali artık bende bulamayınca vazgeçiverdiniz” (Sinanoğlu, 1934a: 81).

Nayır’ın *Beş Devir* piyesinde Şinasi vatan düşmanı karaktere¹²⁴ ağır sözler söylemiştir. Kocatürk’ün *Yaman* piyesinde kızını yabancı generale vermek isteyen Paşa karakteri vatan düşmanı anti-kahraman olarak kurgulanmıştır:

“Paşa – Evladım,

Nasıl olur? Jeneral bizi davet ediyor;

Gece gündüz hep sizi eğlendiririm diyor.

Göl kenarında bir de büyük şatosu varmış,

En kibarlar orada gezintiye çıkarmış.

Seni kim bilir nasıl alıp gezdirecekler.

¹²⁴Nayır, 1933, a.g.k., 26.

Denizi çok seversin, artık kayık kürekler

Elinden düşmez... Yalnız Jeneral'e azıcık

Gül! Öyle hep kederli, üzgün, suratı asık

Durma" (Kocatürk, 1933: 33).

Yazarların ideal kişilerin karşısına koydukları vatan düşmanı tiplerinin düşmanla iş birliği içerisinde olmaları ortak noktalarıdır. Aynı zamanda bu kişiler inkılâp düşmanı ve hilafet meraklısıdır. Bu kişilerin akıbetinin yazarlarca ibretlik bir halde okura/halka sunulması bu düşüncede olanlara bir mesajdır. Halkın içerisinde eskiye özlem duyanların kendisiyle aynı düşüncede olan vatan düşmanı karakterlerin faaliyetlerini gördükçe yeni devletin yasalarına daha sıkı sarılacakları düşünülmüş ve inkılâpların propagandası yapılmıştır.

Yabancı tipler

Erken Cumhuriyet Dönemi yazarları bu dönemde kaleme aldıkları piyeslerde Türklüğün aleyhine çalışan, kendi çıkarları için yerli halkı sömüren işgalci yabancı tipleri de dönemin piyeslerinde işlemişlerdir. Bu anti-kahramanlar yeri gelmiş hiç acımadan Türk askerine kurşun sıkmış, Türk kadınının namusuna göz dikmiş, yeri gelmiş yeni kurulan ülkeye küçümseyici tavırlar sergilemiştir. Bazen kendisine dostça yaklaşan Türk liderlerine karşı arkadan oyunlar çevirmiş, bazen de Türk casuslarla iş birliği içerisinde olmuşlardır.

Unat'ın *Haydi Suna* piyesinde büyük bir Avrupa şehrinde zehirli gazlar ve maske fabrikaları patronu anti-kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Patron, her fırsatta Türkiye Cumhuriyeti'ni küçümsemekte ve kendisini övmektedir:

"Patron - Dünya sulhunu muhafaza eden kuvvet, iyi biliniz ki dostum, devletler arası anlaşmaları değildir. Bu kuvvet sadece: biziz! Yani zehirli gazlar ve harp silahları fabrikaları! Biz, kendimize değil, insaniyete hizmet etmiş olmak için çalışıyoruz. Bunun için sizinle mukavele yapmamış olsam dahi siparişinizi yine nazarı dikkate alacak ve zamanında teslim âmade olacağım. Bunu sayın hükümetinize de benim tarafımdan arz etmenizi çok rica ederim" (Unat, 1938: 9).

Budak'ın *Attila'nın Düğünü* piyesinde Attila'ya kin besleyen Valter¹²⁵ karakteri, Mustafa Kemal Ergenekon'un *Attila* piyesinde ise Attila'ya suikast düzenleme planında olan Edek¹²⁶ yabancı anti-kahramandır.

Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı* piyesinde Ali ve arkadaşları kendilerinden istenen mektupları vermediler diye Subay karakterinin emriyle kurşuna dizilmişlerdir:

“Subay – İşte gördünüz mü kurşuna dizilenleri, eğer söylemezseniz hepinizi böyle köpekler gibi öldüreceğim! Ben söyletmesini bilirim, size dünyanın hatıra, hayale gelmez işkencelerini yapacağım; bu mektubun kimde olduğunu öğreneceğim! Haydi diyorum, söyleyin; sonra haliniz fena olur. Bu mektup beş dakikaya kadar elime geçmelidir yoksa hepinizi mahvederim” (Nalbandoğlu, 1988: 428).

Unat'ın *Haydi Suna* piyesinde Güzel Kadın karakteri Türk Profesörü İnal Pekkan'ın aklını çelmek için yabancı güçler tarafından görevlendirilmiştir:

“Patron – Bu işin yapılması için bol tahsisat vardır, matlub mutlak hasıl olacaktır!

Kadın – Kadın eli, zeka ve para biraraya gelince her şey olur.” (Unat, 1938: 20).

Son olarak Kocatürk'ün *Yaman* piyesinde Yaman'ı kandırıp ona dair bilgileri yabancılara servis etmek isteyen Matmazel anti-kahraman kadın karakter olarak görülmektedir:

“Matmazel – Oh! Anlamıyor gibi

Görünmeyin acıyla doldurduğunuz kalbi.

Şuraya geldiğimden beri hiç gözlerimden

Anlamadınız mı ki sizi seviyorum ben?

Sizi ne kadar divin bir amurla bilseniz

Seviyorum, ne kadar temiz, nasıl lekesiz.

Bir amur... Ah! Mon Diyo, kom il fe lö krüel...

Mon Diyö” (Kocatürk, 1933: 11).

¹²⁵Budak, 1934, a.g.k., 35.

¹²⁶Ergenekon, 1938, a.g.k., 58.

Piyeslerde yer alan yabancı karakterler, Türk düşmanı kişilerdir. Kurtuluş Savaşı sürecinde ülkeyi işgal eden işgalci güçlerin yaptıklarının küçük bir yansıması olarak görülen bu karakterler, yazarlarca işgal sürecinde yapılan zulmün halk tarafından unutturulmaması açısından kurgulanmışlardır.

Yobaz tip

Yeni devletin kurulması ile birlikte idealize edilen tiplerin en çok çatışma yaşadığı kişiler yobaz tiplerdir. Yobaz tipler, eski düzenin savunucusu olan sabit fikirli kişilerdir. Mustafa Kemal'e ve onun ardından giden herkese düşmandırlar. Saltanat, hilafet yanlısıdırlar. Genellikle din adamları (imamlar, müftüler), kadılar, üfürükçüler, sarıklılar vb. tipler yobaz tip olarak kurgulanmıştır. Bu tipler fikirsiz olarak inkılâp fikirleri ile çatışma halindedirler. Erken Cumhuriyet Dönemi yöneticileri en çok bu tiplerle sorun yaşamış, yeni devletin ideolojisini kabul ettirmek için Halkevleri aracılığı ile sanatı kullanarak bu kişilere doğru yol gösterilmiştir. Dönem piyeslerinde bu tutumda ısrar edenlerin başına neler geldiğine dair ibretlik göndermeler bulunmaktadır.

Güven ve Rıza'nın *Çakır Ali* piyesinde ideal bir tipler olan Doktor karakteri ile yobaz imamın diyalogları şöyle aktarılmıştır:

"Doktor - (Daha kızgın) Aması, öylesi yok! Sütü bozuklar!

Köse Dayı - Sütü bozuklar!

Doktor - (Devamla) Bir sürü budala! Sakalı bir kez ele verdin mi artık kurtuluş yok. Son kayanın üstündeyiz. Yüz kez söyledim, bir kez insanın imanına kurt düşmesin, seni yola getirmenin imkânı yok. Molla!

İmam - Doktor iyi, her şey iyi, Allah düşmanın elinde bizleri bırakmasın, bırakmasın ama adamlar güçlü, korkudan gözüm uyku tutmuyor... Ama Allah'ın emri, düşmanına düşmanın silahıyla karşı koy dememiş mi?

Doktor - Demiş mi dememiş mi orasını bilemem... Fetvanız ağzınızda yama gibi nerede bir açık görürseniz oraya yapıştırıyorsunuz" (Nalbandoğlu, 1988: 490).

İmam düşmanla iş birliği yapsa da Mustafa Kemal ve silah arkadaşlarından çekinmektedir.¹²⁷

Egeli'nin *Yörük Emine* piyesinde de köyün imamı olan Koca Ağa karakteri yobaz anti-kahraman olarak kurgulanmıştır. Koca Ağa, kimsesiz Emine'yi korumak bahanesiyle ona sahip çıkmış, gözünü onun servetine dikmiştir. Aynı zamanda Koca Ağa, kızları başka köye satacak kadar ahlâk yoksunu birisidir:

“Gusa Nine – Asıl ahıl zaman afatı sensin... Başımıza taş yağarsa senden yağar. Hele Koca Ağa şu köyde ne hoştuk. Sen geldin ters pers olduk. İmamım diye köyü kandırdın. İmamlık kalktı. Bu kez de tefecilik başladı. İki karının başını yedin... Geçen gün de Halim Dayı'nın az kala on beş yaşındaki kızını alayazdın. Sana gerekir mi bu? Hani şunda ben yaşta biri ola hoş göre” (Egeli, 1946: 20).

Tuğal'ın *Kartal* piyesinde anti-kahraman olan Tosun, piyesin yazarı tarafından yobaz kılığında okura sunulmuştur.¹²⁸ Kemalciler diye nitelendirdiği Mustafa Kemal Atatürk'e inanan kişilere düşmandır ve o da diğer anti-kahramanlar gibi düşmanla iş birliği içindedir:

“Kartal – Hiçbir zaman inanmam, doğru olmaz bunlar,

Tosun yine o Tosun! Yapıyormuş vurgunlar...

Tosun Kemalcilerden halkı soğutmak için

Bir fesat kazanını kaynatır için için.

Binbir düzen kurarmış” (Tuğal, 1936: 54).

Müşahiboğlu'nun *Fermanlı Deli Hazretleri* piyesinde Musa karakteri okurun karşısındadır. Bu kişi hiçbir ilmi olmamasına rağmen insanları yönlendiren kişidir. Anlamsız muskalar yaparak¹²⁹ onları kandırmaktadır. İnsanların kendisine olan ilgisine de şaşkındır.¹³⁰ Her şeyi uydurmasına rağmen işleri yolunda gitmekte namı gün geçtikçe artmaktadır.

¹²⁷Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 491.

¹²⁸Tuğal, 1936, a.g.k., 18.

¹²⁹Müşahiboğlu, 1936, a.g.k., 5.

¹³⁰Müşahiboğlu, 1936, a.g.k., 10.

Avaroğlu'nun *Şeriatçası* piyesinde yobaz tiplere olarak iki karakter bulunmaktadır. Bunlardan birisi insanları sürekli dinî istismar ile sömüren Kadı¹³¹, diğeri ise ona ahlâksızlıklar noktasında yardım eden Mesnevi karakteridir. Kadı, dinî hükümlerle yönetilen bir halkın içler acısını temsil ederken Mesnevi ise tarikat ehli kişilerin ne dolaplar çevirdiğini gözler önüne sermektedir. Her ikisi de para ve kadın düşkünüdür. Evli oldukları halde başka kadınlara göz dikerler.¹³² Hatta öyle ki bir yerde Kadı, dul bir kadına kendi karısını kandırarak¹³³ görücü gönderir. Kendi arzuları doğrultusunda hareket ederler. Mesnevi'nin göz koyduğu dul bir kadına iftira atarak onu tutukladıkları için kadın hasta çocuğundan ayrılmak zorunda kalmıştır. Nihayetinde çocuğu vefat eder ve kadın acılar içerisinde kaderine terk edilir. Kadı, oldukça çirkin olan kız kardeşini hile yoluyla yerine başkasını geçirerek evlendirir. Tüm bu oyunlarda bu ikili birbirlerini destekler. Bu oyunda din kurumunu temsil edenler, namuslu kadınları, sevişen gençleri, azınlıkları sömüren, düzenci, rüşvetçi kişilerdir (Karaaslan, 2010: 61).

Morkaya'nın *Gâvur İmam* piyesinde Kara Müftü ve Gâvur İmam karakterinin kendisi yobaz tipleridir:

“Hamdi Bey – Senin kara müftü çok yobaz herif. Millet cephaneye taşıyacağız diye yemedi, içmedi, uyumadı, çalıştı. Onun yüzünü göremedik.

Rıza Bey – Sarığı boynuna dolanıp sallandırılacaklardan biri.

Veli Dayı – Geçen hafta camide vaaz etti. “Padişahın emri Allah'ın emridir. Padişah düşmanla beraber de olsa onun emrinden çıkmayın.” diyordu.

Hamdi Bey – (Hırsıyla) Vay deni bozuk yobaz vay.

Veli Dayı – Ne fodla düşmanındır o. Şimdilik müsaadenizle” (Morkaya, 1933:9)

Nogay'ın *İstipdattan Cumhuriyete* piyesinde Müdür Şerif Efendi¹³⁴ padişah yanlısı yobaz tiplere olarak piyeste görünürken Gündüz'ün *O Bir Devirdi* piyesinde

¹³¹Avaroğlu, 1938, a.g.k., 38.

¹³²Avaroğlu, 1938, a.g.k., 43.

¹³³Avaroğlu, 1938, a.g.k., 89.

¹³⁴Nogay, 1933, a.g.k., 5.

başkahraman Yurdun'un eşine göz diken saltanat yanlısı müftü Tomruk¹³⁵ metinde yer almaktadır.¹³⁶ Tüm yaptığı kötülüklerin cezasını piyesin sonunda çekmiştir:

“Sarıklı – Ben Müftü Efendinin kâtibiyim. Müftü Efendi’yi müftülük meydanındaki çınar ağacına astılar. Yetişiniz” (Gündüz, 1938: 88).

Yukarıda inkılâp piyeslerinde yer alan yobaz tiplerin tamamı sanki tek bir kalemle yazılmış gibi birbirine oldukça yakın özelliklere sahiptirler. Eski düzenin savunucusu, din kisvesiyle insanları kandıran, kullanan kişilerdir. Hilâfet ve saltanat düşkünüdürler. Tüm dindar görünüşlerine karşın türlü ahlâksızlıkları yaparlar. Evli olmalarına rağmen başka kadınlara göz dikerler, yabancılarla iş birliği yaparlar, yeniliklere kapalıdır. Dönem piyeslerinde tüm olumsuzluklarıyla halka yansıtılan bu tipler hem gerçek hayatta hem de piyeslerde genellikle cezalandırılmışlardır.

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde yer alan karakterlerin derinlik açısından da zayıf olduğu görülmektedir. Temel çalışmasında bu durumla ilgili şu cümleleri kullanmıştır:

“Süreç itibariyle oyun yazarlarının kurguladığı oyun kişileri günlük pratik yaşam içerisinde seçilen, psikolojik derinliği içerisinde ele alınmış oyun kişileri değildir. Oyunlarda idealleştirilen tipler yazarların toplumda oluşmasını istediği refleksleri harekete geçirmek üzere oluşturulan model tiplerdir. Burada amaçlanan yazarların idealleri doğrultusunda kurguladıkları tipler aracılığıyla toplum algısını biçimlendirmektir” (Temel, 2016: 1767)

Piscator kuramsal açıdan insanı ve tekniği işlevsel açıdan ön plana çıkarmıştır. “Artık tiyatrodaki kahramanlık öğeleri bireyin özel kişisel kaderi değil, dönemler ve kitlelerin kaderidir” (Piscator, 2012: 147). Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde yer alan kahramanların tamamı adeta tek bir dönem karakteri olarak yansıtılmış gibidir. Dolayısıyla dönemin piyes yazarları da dönemler ve kitlelerin kaderini etkileyen kahramanları kurgulamışlardır. “Artık birey kaderini yaşayan kendi içinde bir dünya, yalıtılmış yalnız biri değildir; dönemin büyük politik ve ekonomik etkenlerine koparılamayacak biçimde bağlıdır” (Piscator, 2012: 147). Erken Cumhuriyet Dönemi’nde ideal olarak karşımıza çıkan karakterlerin tamamı buradaki düşünce tarzına

¹³⁵Gündüz, 1938, a.g.k., 52.

¹³⁶Gündüz, 1938, a.g.k., 77.

bağlı kişilerdir. Zaten insanda temel olan ne kendisiyle ne tanrıyla ilişkisi değil, toplumla ilişkisidir (Piscator, 2012: 147).

3.2.1.2. Yeni toplum hedefi

Yeni devletin kuruluşu ile yönetim tarafından yeni bir toplum hedefi oluşturulmuştur. Mustafa Kemal'in ilk amacı devrimlerin topluma tanıtılması olurken Kemalizm'in de bir ülkü olarak geniş halk yığınları tarafından benimsenmesini sağlamaktır (İlyas, 2016: 123). Bu doğrultuda da devrimlerle eski toplumun yeni bir topluma evrilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Modern Türk toplumunun ancak bilim ve sanatın ışığında kurulabileceğine inanan Atatürk, sanata ve sanatçıya büyük değer vermiştir (Buttanrı, 2010: 55). Kültürel politikalarla halkın ilke ve inkılâplarla sanat aracılığı ile tanıştırılması mücadelesine girilmiştir. Artık “özel çıkara karşı toplumun yüksek çıkarları” ve bunların karşıtlarını millet adına tanımlayan bir mutlak karizmatik şef ve partisi vardır (Parla, 1991c: 151). Atatürk Türkiye halkını ırk olarak veya (ve değil) din ve hars (kültür) olarak bir (birleşik), birbirlerine karşı karşılıklı saygı ve özveri duygularıyla dolu, yazgıları ve çıkarları ortak olan bir topluluk diye tanımlamıştır (Parla, 1991ç: 203). Dönem piyeslerinde bu toplum algısına ilişkin önemli ipuçları yer almaktadır. Eski hayatı değiştirmek, iktisat, aile, estetik, felsefe, ahlâk, hukuk, siyaset hususiyetleriyle yeni bir yaşayış yaratmakla kabil olabilir (Gökalp, 1992: 263) İşte tiyatro yeni bir toplum oluşturmada bütün bu unsurlar açısından propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu durum Piscator'un şu cümleleriyle örtüşmektedir: “*Tiyatro bizim yeni bir toplum yaratma isteğimize araç olmalıdır*” (Piscator, 2012: 132).

3.2.1.2.1. Toplum algısı

Bu başlık altında yeni kurulan devletin ideal toplum algısına odaklanılacaktır. Piyeslerdeki kurgulardan yola çıkılarak mesleklere dayalı, fedakâr-çalışkan, üstün ve öncü, ideal toplum tasnifleri ile ilgili bulgular sunulacaktır.

Mesleklere dayalı toplum

Piscator sanatın anlamını şu cümlelerle ifade etmiştir: “Eğer sanatın herhangi bir anlamı varsa bunun sınıf mücadelesinde bir silah olarak kullanılması olduğu sonucuna ulaştık” (Piscator, 2012: 17). *Politik Tiyatro* kitabının giriş kısmında da şu ifadeler kullanılmıştır: “Piscator, konusu 1400’lerde geçen Ehm Welk’in *Gewitter Über Gotland* (Gotland Üzerindeki Fırtına) oyunu o tarihlerden adım adım dönemin politik yaşamına getirerek politize etmiş ve sınıfsız bir toplum düşüncesiyle noktalanmıştı” (Piscator, 2012: xix) Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin Piscator’un politik anlamda mücadele ettiği sınıfsal problemleri yoktur ancak Osmanlı Dönemi’nin izlerinden kalma eşraf, ağa, paşa, mültezim vb. unvanların toplum üzerindeki etkileri hâlâ sürmektedir. Daha eşitlikçi bir anlayış adına toplum algısı, Ziya Gökalp’in de fikirleri doğrultusunda mesleklere dayalı bir toplum inşası üzerinden kurgulanmıştır. Dönem piyeslerinde kahramanların en önemli özelliklerinden birisi de meslekleri ile ön plana çıkarılmasıdır. Doktor, öğretmen, asker, işçi, çoban, terzi vb. her meslek grubu dönem yazarlarınca okura aktarılmıştır.

Atatürk, Enver B. Şapolyo’nun *Mustafa Kemal Paşa ve Milli Mücadelenin İç Alemi* kitabında da bahsedildiği üzere Ziya Gökalp’i “fikirlerinin babası” olarak görmüştür. Mustafa Kemal Atatürk’ün Ziya Gökalp’tan etkilendiği fikirlerden birisi de mesleklere dayalı bir toplumun inşasıdır. Esasen Ziya Gökalp de Durkheim’in düşüncelerinden etkilenmiştir. Durkheim’in cemiyeti yerine milleti koymuştur (Heyd, 1980: 39). Parla çalışmasında Emile Durkheim’in *Toplumda İşbölümü* (1893) adlı kitabının ikinci baskısına (1902) yazdığı ünlü Önsöz’ünde “meslek gruplarının çağdaş toplumsal düzende oynayacağı rolün” önemini önceden gördüğünü aktarmıştır (Parla, 2009: 98). Tüm bu etkileşim yolculuğundan geçen düşünceler Erken Cumhuriyet Dönemi yönetimine de uygulamalar anlamında yansımıştır. Yeni yönetimin mesleklere dayalı toplumdaki beklentisi ekonominin yanında toplumsal bir iş birliği de sağlamalarıdır. Aynı zamanda toplumdaki bazı meslekler yeni yönetimin propaganda elçileri olarak kullanılmış, gittikleri yerlerde Kemalizm politikalarını yerleştirmek için mücadele etmişlerdir. Bunu yaparken de sanatı etkin bir biçimde kullanmışlardır. Dönemin piyeslerinde de ideal aydın profilinde yansıtılan karakterlerin çoğunluğu doktor, öğretmen, asker, sanatkâr vb. meslek gruplarına mensup kişilerdir. Yeni

toplumun inşasında bu meslek gruplarına mensup bireyler ellerinden geleni yapıp inkılâpların ve ilkelerin toplumda yerleşmesi için mücadele vermişlerdir.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde İstemi Han kuraklıkla ilgili problemleri kızına anlatırken halkının hâinden oldukça endişelidir. Çoban, çiftçi, nakkaş, heykeltıraş, dokumacı, sanatçılar için oldukça üzülmektedir. Bu durum dönemin en etkin yazarlarından birisi olan Faruk Nafiz Çamlıbel tarafından bilinçli bir biçimde dile getirilmiştir. Bir liderin toplumdaki tüm meslekleri düşünüp onlar için endişelenmesi mesleklere dayalı bir toplumun inşa sürecinde etkin bir mesajdır.

Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* piyesinde Profesör işini tüm insanlığın takdirini alacak bir başarıyla yapmaktadır. Dönemin yazarları ideal aydın tiplerinin meslekî yönlerini ortaya çıkarmaktan ötesine gitmişler ve onları işinin en iyisi olarak okura yansıtmışlardır. Piyeste söz konusu Profesör, kanserin çaresini bulan kişidir:

“Olca - Muhterem üstat, insanlara yaptığınız dördüncü büyük kurtarıcılığın yirmi beşinci yıl dönümüdür. Bugün bütün dünya sizin adınızı bir defa daha hürmet, minnet ve heyecanla anmaktadır.

Profesör — Yaa... Bütün dünyanın nezaketine teşekkür ederim. Zaten bütün dünyanın ne kadar nazik şey olduğunu altmış yıldan beri bilirim. Neymiş o bakayım?

Olca — Kanserın üç şırngada ve yirmi bir günde katî tedavisini siz keşfettiniz. İşte bugün o keşfin yirmi beşinci yıl dönümüdür” (Gündüz, 1932a:12).

Beyaz Kahraman piyesinde verem hastasını iyileştiren Profesör ona şu öğütleri verir:

“Profesör – Ben sana emrediyorum: toprakların altındaki galerilere gireceksin, kazmanla, tırnaklarınla her tarafı deşeceksin ve Türk'ün en iyi madencisi olacaksın.

Hasta 1 – Senden daha meşhur, senden daha muzaffer bir madenci olacağıma söz veririm” (Gündüz, 1932a: 26).

Beyaz Kahraman piyesinde Profesör mesleklere ayrı bir önem vermektedir. Piyesin için yaptığı konuşmalarda her mesleğin önemli olduğu vurgulanmaktadır:

“Gençler! İhtiyarlar!

Kırk iki sene evvel doktor yerine bir demirci kalfası olsaydım, bir köy muallimi olsaydım, bir adliye stajyeri olsaydım gene böyle yapacaktım. Gene en büyük makine mühendisi ben,

en büyük terbiyeci ben, en büyük adaletçi ben olacaktım. Fakat benim payıma doktorluk çıktı. Bugün benim gibi daha on sekiz Türk doktoru var ki benden fazla beynelmilel ilim zaferleri kazanmışlardır.

Bu milletin yeni idealleri olmadığını kim söylemiş? Bu iftirayı kim etmiş? Gazi'nin milletine işaret ettiği hedef ideallerle, Türkoğlu Dayan'larla doludur.

Beni tebrik edeceğinize kendinizi tebrik ediniz" (Gündüz, 1932a: 23).

Güntekin'in *Vergi Hırsızı* piyesinde devletten vergi kaçıran Demir karakteri bile oğlunun mesleğinde en iyisi olmasıyla övünmektedir:

"Yusuf – Siz ne iş tuttunuz çocuğum?

Cevat – Ben mühendisim efendim.

Demir – Hem de iyi bir mühendis... Oğlum çok çalışkan bir gençtir. İki sene evvel mektebi birincilikle bitirdi. Şimdi kasaba yolu üzerindeki büyük köprüyü yapıyor. Geçerken görmüşsündür" (Güntekin, 1933: 7).

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Türk doktorlarının övgüsü vardır:

"Türköz — Ameliyat olacak. Bizim doktorlar kurtulursun dediler. Ben Türk doktorlarına inanırım, Tuncer.

Tuncer — (Şen) Meslektaşlarım namına teşekkür ederim Hanımefendi.

Türköz – Ben Türk doktorlarına bilhassa cephe işlerinde inanırım, bu inanış bana babamdan miras kaldı. Balkan Harbi'nde, kolerai bir ordunun içinde kadifeli salonlarda gezer gibi dolaşan Türk doktorudur" (Gündüz, 1934: 7).

Egeli'nin *Bir Ülkü Yolu* piyesinde başkahraman Türklüğün en eski mesleklerinden biri olan demircilikle uğraşan Ertem Demirci¹³⁷ iken Çağlar'ın *Çoban* piyesinde bir toplumun makûs talihini tersine bir çoban çevirmiştir:

"Birinci İhtiyar - Evet! Bazı zaman

Bir milletteki iman

Böyle bir can

Bir asker, bir âlim, bir çoban

Halinde kendini gösterir!" (Çağlar, 1933: 32-33).

¹³⁷Egeli, 1934, a.g.k., 5.

Dönem piyeslerinde en sık karşılaşılan ve halka önderlik eden öğretmenlerden birisini Ozansoy'un *On Yılın Destanı* piyesinde müzisyen olan Turgut şu cümlelerle övmektedir:

“Turgut - Genç arkadaş! Herhalde sizi tebrik edelim,

Sizden ışık alıyor Cumhuriyet köylüsü...

Köy muallimi - Vazifem...

Mühendis - Ooo... Şüphesiz...

Turgut - Muhtar babanın göğsü

Bizim muallim derken nasıl kabarıyordu!

Köy muhtarı - Köyümüz bu ışığı yıllardır arıyordu,

Köyün bataklığını kurutan eller gibi...

Nihayet o gelince böyle peygamber gibi,

Övünerek göğsümüz kabarmaz mı, hey oğul” (Ozansoy, 1933: 40).

Turgut'un övgü dolu cümlelerini köyün muhtarı daha da büyük övgülerle sürdürmüştür. Ele alınan piyeslerin çoğunda ideal kahramanlar meslekleri ile özdeşleştirilen kişilerdir. Vatansever bir doktor, halka doğruları anlatan bir öğretmen, cephe gerisindekilerin haline bakıp üzülen duyarlı bir asker, işinin en iyisini yapan dünyaca ünlü profesör, milletini yabancı işgalcilerden kurtarmak için kendini öne atan kahraman çoban, işinin en iyisi olmayan çalışan terzi, tasarımcı, müzisyen, tiyatrocu, mühendis, iş insanı vb. oyun kişileri olarak okura yansıtılmışlardır. Tüm bu çabanın arkasında yeni kurulan devletin mesleklere dayalı toplum inşasının politik yansımaları bulunmaktadır.

Fedakâr-çalışkan toplum

Yeni devletin ilke ve inkılâplarını belirli bir politika ile halkın zihnine yerleştirmek isteyen ülkenin yöneticileri, yeni bir toplum algısı oluşturmak hedefiyle yola koyulmuştur. Uzun süren savaşların ardından yorgun düşen toplumun yeniden ayağa kalkması için çalışkan ve fedakâr toplum yaratabilme mücadelesine

girişmişlerdir. Bu doğrultuda kültür politikaları da oluşturulmuştur. Dönemin piyes yazarları da ideal kahraman tiplerini fedakâr, çalışkan insanlardan seçmişlerdir. Toplumsal meselelerde de fedakârlıklar ve halkın çalışkanlığı piyeslerin pek çok yerinde dile getirilmiştir.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde ölüme giden Suna'ya halk büyük hürmet göstermiştir. Onların bu fedakârlıkları Suna'yı mutlu etmiştir:

“Görmüyordu önünde baş eğen kurbanını

Anladım, halk içemez sevdiğinin kanını!

Sanki onlar deminki kasırga değildiler,

İri yapraklar gibi rüzgara eğildiler,

Eğildiler yolumda bana taparcasına,

Binbir diken takıldı bir çiçek parçasına” (Çamlıbel, 1965a: 52).

Örik'in *Sönmeyen Ateş* piyesinde Fuat Bey halkın vatanı konusundaki fedakârlıklarını şu cümlelerle anlatır:

“Fuat Bey — Neyi mi ? Mesela, çoğu ahırdan bozma eşyasız odalarda dördü beşi beraber yaşayan ve İstanbul'da on memurun göreceği işi tek başına yapan memurları görse... Yarın bir hezimet olursa Kayseri'ye ve hatta Sivas'a kadar yayan yürümeyi hesap ederek kulübemsi evlerde oturmak üzere kocalarının yanına çocuklarıyla beraber gelmiş birçok memur ailesini görse... Nihayet “Hâlâ yetmedi mi?” “Hâlâ bitmedi mi?” “Balkan Harbi ile harbi umumiyle hâlâ sıramız bitmedi mi?” diye hiç şikayet etmeyerek damarlarındaki kanın son damlasını bile vatanın istiklâl davası namına vermekten çekinmeyen bütün milleti; kadınıyla, çocuğuyla, askeriyle tek mil Türk milletini görse” (Örik, 1933: 42).

Sinanoğlu'nun *Sakarya* piyesinde Faik, uzun süren savaşların ardından milletin çalışarak dünya milletlerinin önüne geçeceğini dile getirir:

“FAİK - Yani, yalnız Sakarya kazanılmayacaktır; yalnız düşman bütün vatandan kovulmayacaktır... Bunlardan sonra da çok şey olacaktır. Bu millet, engelleri ortadan kaldırılmış, binlerle yıllık millî tarihten kuvvet alan bütün enerjisi ile ileri atılacak, bütün dünya milletler arasında en ön safa geçecektir” (Sinanoğlu, 1934b: 68).

Ozansoy'un *On Yılın Destanı* piyesinde İhtiyar Saz Şairi Türk'ün tarihinin her döneminde düşmanlarıyla savaşarak yurdu için kendisini feda ettiğini söyler.¹³⁸ Nayır'ın *İnkılâp Çocukları* piyesinde Turgut köylünün fedakârca davranışlarını dile getirir:

“Turgut – Saraydan üstün tutar köylü kulübesini,

En güzel çalgı sayar çoban kaval sesini” (Nayır, 1933b: 11).

Aşkun'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü* piyesinde Türk köylüsünün yoklukta varlık yarattığı vurgulanır:

“Kamunbay – Türk köylüsü yoklukta varlık yaratandır. Onun çalışmayanı olmaz, belki onu çalışmasının yolunu bilmeyenler olur. Onu okşayın, ona yaklaşın ve sizin içten olduğunuzu anlasın hemen sokulur. Diyebilirim ki iyiliği seven, çalışanı onun kadar anlayan yoktur. Çünkü temizdir. Köylerin havası ne kadar temiz ve sağlamsa köylülerin içi de o kadar lekesiz ve inanları diridir” (Aşkun, 1936: 13).

Çamlıbel'in *Kahraman* piyesinde halkın imanıyla her şeyin üstesinden geleceği söylenirken¹³⁹ Gündüz'ün *O Bir Devirdi* piyesinde köylünün fedakârlığının vurgusu yapılır.¹⁴⁰ Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* piyesinde ise birçok hastalığın çaresini bulan Profesör'ün ısrarla çalıştığı ve yeni buluşlar peşinde koştuğu okura aktarılır:

“Olca – Dairenize mi gidiyorsunuz?

Profesör – Hayır, lâboratuvara. Bir yazıya başlamıştım, birkaç yerine göz gezdireceğim.

Olca – Bugün de mi üstad?

Profesör – Her gün ölünceye kadar. Bulunmuş bir kanser ilacının şatafatı da bundan fazla sürmez ya. İşimizi gücümüzü bırakıp kanser ilacına maşallah mı çekeceğiz” (Gündüz, 1932a:27).

Yeni devletin kendi ideolojisine uygun bir vatandaş yaratma politikası yazarlar tarafından da piyes karakterleri üzerinden aktarılmıştır. Demir çalışmasında bu durumu *Vergi Hırsız* piyesi üzerinden şu şekilde yorumlar: “*Yeni değerler ve yeni insan anlayışıyla yola çıkan Kemalist ideoloji, Türkiye'nin geleceği ve bağımsızlığı için yeni bir vatandaş tipine ihtiyaç duymaktadır. Devletini ve milletini düşünecek, onun*

¹³⁸Ozansoy, 1933, a.g.k., 19.

¹³⁹Çamlıbel, 1965, a.g.k., 36 ve 37.

¹⁴⁰Gündüz, 1938, a.g.k., 86.

bağımsızlığı ve geleceği için çalışacak bu yeni tip, 'makbul vatandaş'tır'” (Demir, 2017: 3). Piyeste çalışkanlıkla ilgili birçok yerde vurgulayıcı ifadeler yer almaktadır:

“Demir - Çok tuhaf... Sen gece gündüz çalışıyorsun... Vücudun demir gibi... Benim Allah'a şükür babadan kalma üç beş parça emlakım var... Onlar sayesinde çalışmadan yaşıyorum... Halbuki hastayım... Vaktinden evvel vücudum çöktü, gözlerimin ferri söndü... Şu Allah'ın işine hiç akıl ermiyor...

Yusuf (gülerek) — Bunda akıl ermeyecek bir şey yok... Sen çalışmadığın için çöktün, ben çalıştığım için dinç ve sağlam kaldım... Dünyada çalışmak kadar insana sıhhat ve neşe veren şey olur mu” (Güntekin, 1933: 6).

Atatürk'ün *Nutuk*'ta dile getirdiği “*Millet hayatta oldukça ve fedakârane teşebbüslerine devam eyledikçe muvaffakiyetsizlik söz konusu olamaz*” (Atatürk, 2015: 148) sözlerinde de fedakâr bir toplumun o milleti başarıya ulaştıracağına inancı vardır. Yazarlar da bu politikada eserler kaleme alarak yeni toplumun propagandasını yapmışlardır.

Üstün ve öncü toplum

Atatürk bazen “çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak” bazen de “çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkmak (üstünde olmak)” şeklinde ifade ettiği toplum algısını her koşulda üstün ve öncü olması konusunda idealleştirmiştir. Parla çalışmasında bunu şu cümlelerle ifade etmektedir: “*Ya idealize edilmiş bir Batı'ya karşı duyulan ve aşağılık kompleksine yaklaşan bir geri-kalmışlık/bıraktırılmışlık ve yetişme-yetişememe duygusu ya da madalyonun öbür yüzü olan bir yükseklik duygusu ve iddiası*” ön plana çıkar (Parla, 1991ç: 185). Atatürk, CHP 3. Büyük Kongresi'ni açarken şu cümleleri dile getirmiştir: “*Millet için ve milletçe yapılan işlerin hatırası her türlü hatıraların üstünde tutulmazsa milli tarih mefhumunun kıymetini takdir etmek mümkün olamaz*” (Parla, 1991c: 114). Bu cümlelerden de yola çıkılarak dönemin kurucusu da diğer yöneticileri de üstün ve öncü toplum yaratma konusunda millete hürmet göstermişlerdir. Hedefler en üst noktaya konulmuş, bu hususun halkta yer edinmesi için kültürel alanda propagandalar yapılmıştır. Özellikle Halkevleri aracılığı ile tiyatro öncülüğünde üstün ve öncü millet algısı yaratan oyunlar yazılarak halka temsiller verilmiştir.

Çağlar'ın *Attila* piyesinde yabancı devletlerin elçilerinin konuşmalarında Attila'yı ve Türk milletin üstün olduklarına dair konuşmalar bulunmaktadır.¹⁴¹

“Romanus - Yüzünde donakalır, maskeleşir gülüşün;

Sizin sarayı düşün, bizim sarayı düşün:

Onlardaki asalet, onlardaki ihtişam

İşte şu kulübeye eğiliyor bu akşam” (Çağlar, 1935: 4).

Yine piyesin başka bir yerinde ağabeyi Bizans imparatoru tarafından asil birisi ile evlendirilmek istenen Honorya için bu kişi mutlaka Türk olmalıdır çünkü Honorya'ya göre asil olmak, Türk olmakla müsavidir (Karaca, 2020a: 53).

“İmparator - Tahtı kirleteceksin, çok tırmanma yukarı...

Asillerle evlenir imparator kızları!

Honorya - Tamam işte... Bir Türk'le... Asil şartsa muhakkak...

Yer yüzünde müsavi: Asil olmak, Türk olmak” (Çağlar, 1935: 23).

Başka bir Attila konulu piyes olan Budak'ın *Attila'nın Düğünü*'nde Türk övgüsü ve üstünlüğü yer almaktadır. Bu ifadelerde İstiklâl Marşı'nda geçen sözlere de göndermeler bulunmaktadır:

“Hangi çılgın ki bana karşı gelip duracak?

Damarlarımda yılmaz, Türk kanı taşıyorum,

Ve ben yalnız bu şanlı kan için yaşıyorum” (Budak, 1934: 10).

Mustafa Kemal Ergenekon'un kaleme aldığı *Attila* piyesinde de Türk ırkının üstünlüğüne dair ifadeler yer almaktadır:

“Bu ırkın tarihini yazsın uzun asırlar!

Mertçe hamlelerinde en büyük bir heybet var!

Tarihin alevden bir yaprağı açılıyor” (Ergenekon, 1938: 11).

¹⁴¹Çağlar, 1935, a.g.k., 11.

Tıp alanında önemli buluşlar gerçekleştiren Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* piyesindeki Profesör tüm insanlık tarafından takdir edilmiştir.¹⁴² Unat'ın *Haydi Suna* piyesinde de yine bir profesör olan Pekkan'ın üstün buluşları okura aktarılmıştır:

“Pekkan - Hissiyatınıza teşekkür ederim.

Kadın - Bütün dünya bu dakikada sizin eserinizle meşgul olmaktadır, insanlık sizi takdis ediyor.

Pekkan - Bu şerefın asıl, kanseri alelâde bir cilt hastalığı haline koyan Doktor Vural'a ait olması lâzımdır.

Kadın - Tevazu şahsınıza ayrı bir hürmet hissi veriyor.

Pekkan - Müsaadenizle şunu söyleyeyim ki ben kendimde herhangi bir kimyagerden veyahut bir doktordan hiç fark görmüyorum. Kimyager yaptığı iyi tahliller, doktor da iyi tedaviler sayesinde yüzlerce insanı ölümden kurtarmış olur. Benim de faydam bunların herhangi birinden daha ileri geçmez.

Kadın - Onlar ömürlerinde belki yüzleri kurtarabilirler fakat siz binleri, milyonları kurtarmış oluyorsunuz!” (Unat, 1938: 27).

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde “Türk tarihinin önüne durulmaz fırtınası”ndan bahsedilirken¹⁴³ Veysi'nin *Güneş* piyesinde de Türk ordusunun üstünlüğüne dair övgüler bulunmaktadır:

“Ah o günler, o günler, yaklaşıyor düğünler:

Türk'e fenalık yapan alçaklar sürünsünler

Güneş - Hakikat bir cevherdir nerede olsa parlar,

Bu istiklâl haricinde şüphesiz fazilet var

Bu milleti sürüye benzeten padişahlar,

Asırlarca almışlar biz öksüzlerden ahlar;

Türk ordusu kükremitmiş arslan gibi coşacak.

Türkiye istiklâle, zafere kavuşacak;

Üvey babam gibiler akibetini görür,

¹⁴²Gündüz, 1932, a.g.k., 16.

¹⁴³Gündüz, 1934, a.g.k., 6.

Hakikat efsanenin her gün üstüne yürür” (Veysi, 1934: 24).

Ele alınan piyeslerden Çağlar’ın *Çoban*¹⁴⁴, Aşkun’un *Oğuz Destanı*¹⁴⁵, İlhan’ın *Altın Yay*¹⁴⁶, Ozansoy’un *On Yılın Destanı*¹⁴⁷, Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*¹⁴⁸, Ulukut’un *Sümer Ülkerleri*¹⁴⁹, Kocatürk’ün *Yaman*¹⁵⁰ ve Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* piyeslerinde de topluma dair üstünlük algısı yer almaktadır.

Piyelerde Türk toplumunun üstünlüğünün vurgusu, yapılan tüm işlerde öncü olup başarabilme inancı halka aşılansarak yeni kurulan devletin üstün ve öncü toplum yaratma isteğine destek verilmiştir.

İdeal toplum

Yeni devletin kurulumunun ardından yöneticiler tarafından inkılâp ve ilkeler doğrultusunda halka yeni bir vizyon kazandırmak adına çalışmalar yapılmıştır. İdeal toplumun yaratılması için de dönemin piyeslerinde bilimsel yolda ilerleyen bilim insanları, askerler, öğretmenler vb. karakterler aracılığı ile okura mesajlar verilmiştir. Atatürk’ün “*Seneler geçtikçe, millî ideal verimleri, güvenle çalışmada, ilerleme hevesinde, millî birlik ve millî irade şeklinde, daha iyi gözlere çarpmaktadır. Bu, bizim için çok önemlidir çünkü biz, esasen millî mevcudiyetin temelini, millî şuurda ve millî birlikte görmekteyiz*” (Parla, 1991c: 180) sözlerinden de hareketle ideal toplum düzenine birlik olma anlayışıyla ilerleneceği yazarlarca da aktarılmıştır.

Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesinde Ferruh karakteri olan biteni yarınki gençlere aktarmak için not almaktadır:

“FERRUH — (Gülerek.) Sahi, bu keçilerin hizmeti tarihe geçecek! Ne faydalı hayvanlar. Kendileri yolunu kaybeden askerlere kılavuzluk ediyor, boynuzları da muhabereyi temin ediyor. (Defterine not ettikten sonra) İşte yarınki nesiller, bu toprakları ne şerait içinde müdafaa ettiğimizi” (Safa, 1938: 44).

¹⁴⁴Çağlar, 1933, a.g.k., 30.

¹⁴⁵Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 4.

¹⁴⁶Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 9.

¹⁴⁷Ozansoy, 1933, a.g.k., 22.

¹⁴⁸Aşkun, 1936, a.g.k., 5.

¹⁴⁹Ulukut, 1934, a.g.k., 32.

¹⁵⁰Kocatürk, 1933, a.g.k., 45.

Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* piyesinde dünyaca ünlü bir doktor olan Profesör Dayan, milletin ideallerinden bahsetmektedir¹⁵¹:

“Bizim yeni hiçbir idealimiz yoktur. Bizim bir tek ilk ve son idealimiz vardır ki tam otuz bin yaşındadır. Otuz bin sene evvel bir noktadan bütün dünyaya yayılan ecdadımızın bir tek, ilk ve son ideali vardı. O da şuydu: En yüksek medeniyete doğru! Türk'ün büyük yarınına doğru!

Kâh yükseldik kâh parladık kâh karardık... Fakat hiçbir defa sönmedik, yer yer diyar diyar medeniyetler yarattık... Taaa bugüne geldik. Bugünkü idealinin de otuz bin yıldan miras kalmış idealdir: En yüksek medeniyete doğru! Türk'ün büyük yarınına doğru” (Gündüz, 1932a:24).

Yeni devletin ideallerinden biri de Mustafa Kemal'in Turan anlayışıdır. Mustafa Kemal Atatürk, Turan anlayışını şu cümlelerle dile getirmiştir: “*Alemi İslam hakkındaki neşriyatta Turanizm ve Panislamizmin propagandasından tevakki ederek Asyadaki hareketlerin Müslüman milletler tarafından kendi hudutları ve milliyetleri dahilinde naili istiklal olmak davasından ibaret bulunduğunu ilan etmek*” (Parla, 1991c: 177).

Gökalp, Türkçülüğü mefkûresinin büyüklüğü noktasından üç dereceye ayırmıştır: 1) *Türkiyecilik*, 2) *Oğuzculuk yahut Türkmencilik*, 3) *Turancılık* (Gökalp, 1968: 25). Gökalp Turancılığı üç derecede ele alırken Kemalizm yalnızca tek açıdan bu meseleye yaklaşmıştır. Yalnızca Türkiyecilik anlayışı ile yaklaşılan bu idealin mevzusu Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde geçmektedir:

“Nuri – İdealimiz Turan mı?

Yalçın – Yeni Turan'da Mustafa Kemal'in yeni kızıl elması.

Tuncer – Tehlikeli olmaz mı?

Kaya – Tehlike dediğin nedir? Artık bizim yegâne çekineceğimiz şey tehliktir.

Yalçın – Yanlış anlamayınız yeni Turan, istiklâli tam olacak olan yeni Türkiye'nin adıdır. Onun kızıl elması da Ankara'dır.

Nuri – Doğrudur” (Gündüz, 1934: 20).

Alıntılanan kısımda geçen “Kızıl Elma” kavramı Ziya Gökalp için Turancılık amacına ulaşmak anlamına gelmektedir. Metinde bahsi geçen yeni Turan kavramı ise

¹⁵¹Gündüz, 1932, a.g.k., 23.

Gökalp'in açıkladığı Turancılık derecelerinin ilkinde ulaşıldığının göstergesidir. Gökalp, üçüncü derece Turancılık kısmına uzak olunduğunun farkındadır ve durumu şu cümlelerle ifade etmiştir: “*Bugün şeniyet sahasında yalnız Türkiyecilik vardır. Fakat, ruhların büyük bir iştiaqla aradığı Kızıl Elma, şeniyet sahasında değil, hayal sahasındadır*” (Gökalp, 1968: 25).

Unat'ın *Haydi Suna* piyesi 2023 yılında geçen bir piyestir. Piyesteki karakterlerden Patron'un sözlerinden Türkiye Cumhuriyeti'nin hâlâ küçük bir devlet olduğunu anlıyoruz. Bu bakımdan yazarın idealler noktasında kendisini sınırladığı görülmektedir.¹⁵² Ancak piyesin devamında Türk bilim insanı İnal Pekkan'ın ağzından Türkiye'nin medeniyetin en başında olduğu duyulmaktadır:

“Pekkan — Ankara kurulduğu vakit nasıl bir yerd biliyor musun Suna, Polatlı'yı geçtikten sonra Eskişehir'e uzanan step nasılsa işte öyle! Fakat şimdi, bir çam ormanının içine girdi. Tabiatın güherçileli toprağını insan kuvveti yendi, çöl, havasını değiştirdi... Bir asır önce Avrupa'nın en gerisinde olan Türkiye'yi medeniyetin en başına geçiren nedir” (Unat, 1938: 31).

Budak'ın *Attila'nın Düğünü*¹⁵³, Çağlar'ın *Çoban*¹⁵⁴, İlhan'ın *Altın Yay*¹⁵⁵, Egeli'nin *Bayönder*, Nayır'ın *İnkılâp Çocukları*¹⁵⁶, Çamlıbel'in *Öz Yurt*¹⁵⁷ ve Egeli'nin *Yörük Emine*¹⁵⁸ piyeslerinde de ideal toplum anlayışı mevzusu ele alınmıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yönetimin idealleri ile ilgili şu ifadeler yer almaktadır: “*Cumhuriyet hükümetimizin büyük fırkası, Halk Partisi, 'bütün milleti kadrosu içine alan kutsal bir dernektir.' İnkılapçıdır, Türkiye'yi 'uygar dünyaya sokan'dır. Cumhuriyetçidir, 'düşünsel ve toplumsal inkılâp' yanlısıdır; bunlar Halk Partisi'nin ideali/ülküsü (mefkûresi)dir*” (Parla, 1991c: 192) Tüm bu ideallerin gerçekleşmesine yönelik çalışmaların kültürel taraftan ilerlemesi için yazarlar tarafından tiyatro metinleri bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

¹⁵²Unat, 1938, a.g.k., 8.

¹⁵³Budak, 1934, a.g.k., 11.

¹⁵⁴Çağlar, 1933, a.g.k., 82.

¹⁵⁵Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 9.

¹⁵⁶Nayır, 1933, a.g.k., 18.

¹⁵⁷Çamlıbel, 1965, a.g.k., 20.

¹⁵⁸Egeli, 1946, a.g.k., 103 ve 104.

3.2.1.2.2.Eleştirel yaklaşımlar

Atatürk ilke ve inkılâplarının piyeslerde propagandası yapılırken eski sisteme dayalı eleştiriler de yazarlarca sıklıkla dile getirilmiştir. Özellikle bilim ve fen ışığında hareket etmeyen ve birtakım safsatalarla yönlendirilen Osmanlı toplumuna cahillik eleştirisi ve yönetsel eleştiriler getirilmiştir. Osmanlı Dönemi'ndeki yönetsel uygulamaların halk nazarındaki yansımaları tüm bu eleştirilerle dönemin piyeslerinde okura sunulmuştur.

Cahillik eleştirisi

Bilim ve fen ışığında kurulan yeni devletin kendi inkılâp ve ilkelerini halka aktarırken en büyük mücadelesi cehaletle olmuştur. Bilimsel ve teknolojik gelişmelere değil birtakım safsatalara inanan ve bazı din adamlarınca suistimal edilen insanlar değişime direnmiştir. Bu durum dönemin piyeslerine de yansımıştır. Özellikle yazarlarca seçilen anti-kahraman tiplerini dini açıdan halkı kullanan yobaz tipleridir. Kendi çıkarlarına göre halkın cehaletinden faydalanarak onları kullanırlar. Atatürk *Nutuk*'ta bu tarz kişiler için şu ifadeleri kullanmıştır: “*Cahil idiler; çünkü yegane kurtuluş dayanağının millet olduğunu ve olacağını takdir edemiyorlardı. Padişah'a dalkavukluk ederek, yabancılara hoş görünerek, mülayim ve nazik davranarak, büyük gayelerin elde olunabileceği gafletini gösteriyorlardı*” (Atatürk, 2015: 277). Ziya Gökalp de Osmanlı ulemasından bahsederken şu sözleri ifade etmiştir: “*Osmanlı ülemasının an'anevi unvanı ülemayı rüsum idi. Anadolu'daki ülema ise halk üleması idi. Birinciler rütbeli fakat cahil idiler. İkinciler ilimli, fakat rütbesiz idiler*” (Gökalp, 1968: 32). Dönem oyunlarında Osmanlı Devleti zamanında geçen piyeslerde bu tarz yöneticiler davranışları ile eleştirilirken diğer dönemlerde geçen piyeslerde ise bu kişiler cahilliklerinin ve yaptıklarının cezasını çeken kişiler olarak okura sunulmuştur.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in kaleme aldığı *Canavar* piyesinde Emeti ve Ali Baba karakterleri işlerinin ters gitmesini haftanın belirli günlerine bağlamışlardır:

“Emeti – Zaten bugün salıdır,

Uğursuz gün demişler!

Ali Baba – Doğru, sallandı işim,

Fakat pek de faydasız oldu sanma gidişim:

Âminim olsun diye yapılacak duada

Attan inerek durdum şöyle bir parça sağda...

Vali paşa gelince yüzler sevinçle yandı” (Çamlıbel, 1944: 4).

Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet* piyesinde Kahya karakteri cahil olduğunu şu cümlelerle dile getirmiştir:

“KAHYA — Efendimiz devletlümüze sual sormak haddimiz değildir amma biz kul kısmının akıllı kasır olur... Padişahımız efendimiz hazretlerinin fermanda buyurdukları bu yanan siyah taşlara akıl fikir erdiremedik.

MÜTESELLİM — Fermanı humayun okunurken kulağın nerede idi herif...

KAHYA — Efendimiz biz cahil kişileriz” (Naim ve Edib, 1938: 11).

Karaosmanoğlu’nun *Mağara* piyesinde Büyücü tipinden yardım isteyenlerin tamamı cahilce düşünceler içerisinde:

“BACI - İyi saatte olsunlar de...

ŞEYH - İyi saatte olsunlar... İşte ne yapacaksan yap. Bu herife karşı bir büyü tertip et. Öyle bir büyü ki elden ayaktan kalsın. Dili söylemez, kulağı işitmez, gözü görmez olsun. Eğer bunu yapabilirsen tekkenin rızından sana halis teleme peynirleri ve katıklar ve yağlar ve kaymaklar ve kuzular gönderirim” (Karaosmanoğlu, 2008: 113).

Büyüye, periye, cine inanan başka tipler de vardır. Egeli’nin *Yörük Emine* piyesinde Koca Ağa karakteri perili çeşmeye inanan cahil bir imamdır.¹⁵⁹ Musahiboğlu’nun *Fermanlı Deli Hazretleri* piyesinde Musa karakteri de insanları büyü ile kandırmaktadır:

“Musa — Benim ne huddamdan ne havastan ne cinden ne periden ne efsundan ne sihirden hiç hiçbir şeyden haberim yok. Biraz okur ve yazarım, işte bu kadar.

Bayram — (Gülerek) İstanbul içinde öyle şöhrat bulmuşsun ki her derde dermansın diyorlar. İşte ben de bilmeyerek sana geldim.

¹⁵⁹Egeli, 1936, a.g.k., 53.

Musa — Ben tımarhanede iken delilerle eğlenmek için yalandan muskalar yazar, okur, üfler, vakit geçirirdim” (Musahiboğlu, 1936: 9).

İnsanların inançlarını suistimal edip onları kullanan bir başka tip de Avaroğlu’nun *Şeriatçısı* piyesinde yer alan Mesnevi’dir:

“Mesnevi – Kitabı enbiyanın üçüncü bahsinde buyrulur ki: bir kimse gözlerine arız olan bu illeti herhangi birisine söyleyecek veya tavsiye buyrulanı ifa eylemeyecek olursa zevcesini gördüğü şekle girer. Yani sen şimdi karını kambur, çirkin ve yaşlı görüyorsun ya işte o hale girersin” (Avaroğlu, 1938: 72).

Morkaya’nın *Gâvur İmam* piyesinde öğretmen olan Ayten Hanım, piyesin birçok yerinde cahillikle ilgili düşüncelerini dile getirir¹⁶⁰:

“Ayten Hanım – Bu Millî Mücadele elimizden ne geliyorsa yapacağız Kumandan Bey. Fakat halk arasında öyle kötü ruhlu mahluklar var ki cephedeki düşmanla mı yoksa bu geri aykırı düşünlü cahillerle mi uğraşacağız şaşıyorum” (Morkaya, 1933:7).

Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyesinde dönemin yöneticilerine cahillik tanımlaması yapılmıştır:

“Yurdun – Kara taassubu kuvvetlendiren de kara cahillikti. Bilgisizliğin mahsulü olan kara taassup kara bilgisizlikle el ele vermişti. Bugünkü ilkokul çocuğunun bildiklerini bizim gençliğimizde vezirler bile bilmezlerdi. (Kahkahalar) Bu iki karanın en azılı iş ortağı da kara fitneydi. Kara mutaasıplarla kara cahiller el ele verince kara fitneyi hep milletin aleyhine yürütürlerdi. Fitne demek milletin can damarlarına fesat, kin, sevgisizlik zehiri akıtmak demektir” (Gündüz, 1938: 7).

“Bu bayrak, asırlardan beri, cahil ve mutaasıpları, hurafepereestleri aldatarak özel maksatlar teminine kalkışmış olanların taşıdıkları bayrak değil miydi” (Atatürk, 2015: 661) sözleriyle Atatürk cahil olan kişilere göndermeler yapmıştır. Dönem piyeslerinde de cehaletle alâkalı konular ele alarak yazarlar halka mesaj vermişlerdir. Yeni ülkenin ilke ve inkılâpları doğrultusunda bilimi ön plana çıkararak hurafelere karşı savaş açılmıştır.

¹⁶⁰Morkaya, 1933, a.g.k., 15.

Osmanlı halkı-yönetimi eleştirisi

Yeni kurulan devletin yöneticileri eski zihniyetle mücadele etmek için büyük mücadeleler vermiştir. Saltanatın kaldırılması, Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte yeni rejimin ilkeleri halka benimsetilmeye çalışılmış, inkılâplar devlet eliyle yapılmıştır. Halkın uzun zamandır zihinlerinde yer eden eski devletin alışkanlıklarını değiştirmek için yasal uygulamaların haricinde kültürel propaganda girişimine de önem verilmiştir. Devletin ideolojik aygıtları içerisinde de yer alan kültürel alandaki aygıtların en etkinlerinden birisi özellikle Halkevlerindeki faaliyetleri ile öne çıkmış olan tiyatro faaliyetleridir. Zihinsel inkılâpların edinimi için yeni politikalar tanıtılırken bir yandan da eski dönemin eleştirisi yapılmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan piyeslerin hemen hemen tamamında Osmanlı Devleti'nin yönetimine, yöneticilerine ve halkına eleştiriler yapılmıştır. Çıkla çalışmasında bu durumu şu ifadelerle dile getirmiştir: “(...) Türkiye’de yeni rejimin esas ilkelerinden birisi eskiye yani Osmanlı’nın ve Osmanlı kimliğini oluşturan bütün unsurların reddi esasına dayanmaktaydı. Bu sebeple Türkiye’de eskiye karşı son derece katı bir tavır alış hâkim olmuştur” (Çıkla, 2021: 9). Halkın bu konuda aydınlanması için piyes yazarları Osmanlı Devleti’nin pek çok uygulamasını ele almışlar, yöneticilerini irdelemişler ve birçok konuyu okurun önüne sunmuşlardır. Dönem piyeslerinde en çok ele alınan husus bu konudur denilebilir. Hatta öyle ki bu konu ayrı bir çalışma konusu olacak kadar geniş verilere sahiptir.

Çamlıbel'in *Canavar* metninde torunu kaçırılan Ali Baba jandarmanın çekingen tavrını şu şekilde aktarır:

“Ali Baba – “Osman’ın eli kanlı, korkarım, ağa!” dedi.

Emeti – Jandarmaya gideydin...

Ali Baba – Onun da kalbi taştan,

“Gece yolculuk korkulu!” diyerek savdı baştan” (Çamlıbel, 1944: 53).

Özcan çalışmasında bu çekingen durumu şu cümlelerle anlatır: “*Anadolu insanı için bir başka baskı unsuru da jandarmalardır. Zeynep’i kaçırان Ömer’i peşinden karanlığı bahane ederek gitmek istemeyen Ali Baba’nın yalvarıp yakarmalarına kulak asmayan jandarma; suçlu köylüden biri olunca, eşkıya ile işbirliği yaparak Ahmet’in peşine düşmeyi önemli bir görev olarak görmüştür*” (Özcan, 1993: 640).

Canavar piyesinin son sahnesinde henüz torununu kaybeden Ali Baba yasını bile tutamadan vergi borcunun derdine düşer:

“Emeti - Yola mı çıkıyorsun dindirmeden yasını?

Ali baba – (Kesik kesik) Gideyim sildirmeye verginin fazlasını” (Çamlıbel, 1944: 66).

Faruk Nafiz’e göre eşrafın yaptıkları ile hükümetin yaptıkları arasında hiçbir fark yoktur. Eşraf kanunsuz yollarla köylüyü sülük gibi emerken hükümet de kanun adı altında icat ettiği birtakım vergilerle köylüyü ezmektedir (Özcan, 1993: 640).

Çağlar’ın *Attila* piyesinde kendisinden asırlar sonrasında yaşanan saltanata göndermeler vardır:

“- Ve sizce adı hâlâ medeniyet ve irfan...

Sefahet, Saltanat, din.. Onu emen bir kene” (Çağlar, 1935: 12).

Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesinde dönemin yöneticilerine ironik bir gönderme vardır:

“MURAT- (...) Nereye giderse gidecektik. Hayvan çingırağını öttüre öttüre, fundalıklar arasından ilerleyor, biz de onu adım adım takip ediyorduk. Gide gide bir mandıraya vardık.

İhtiyar bir kadın bize ayran, yoğurtlu çorba ikram etti. Artık kurtulmuştuk. Çünkü mandıranın bulunduğu mıntıka, millî kuvvetlerin idaresi altında idi.

FERRUH — Bu keçi, memlekete Ali Rıza Paşa kabinesinden daha fazla hizmet etmiş” (Safa, 1938: 42).

Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Osmanlı Dönemi’nin burjuvazi sistemine eleştiri vardır. Piyenin birçok yerinde de yönetime göndermeler bulunmaktadır.¹⁶¹

“Türköz — Yani tam bir burjuvasınız. Burjuva denilen bu muhitte kurulunuz kurulalı ne bir damla kanınız akmıştır ne bir damla rahatınızı feda etmişsinizdir. Hayat size daima şurup lezzeti ile gelmelidir. Aksi halde o hayat hayat değildir, cehennemdir. Daha açık söyleyeyim siz tam Osmanlı sarayının ve saltanatının kurduğu burjuva tipsiniz” (Gündüz, 1934: 11).

Gündüz’ün *Köy Muallimi* piyesinde Reis, Cumhuriyet’ten önce ve sonrasının manzarasını köylüye anlatmaktadır:

¹⁶¹Gündüz, 1934, a.g.k., 45.

“Reis - (Henüz ortalık karanlık iken) Cumhuriyet ilan olunmazdan biraz evvel askerden gelmiştim. İzmir'i aldıktan sonra Edirne'ye gitmiştik. Dönüşte bu Batakoba'yı bıraktığım gibi buldum. Yani padişahların, halifelerin bataklığa soktukları bu köy, bakımı, işte şöyle bir köydü” (Gündüz, 1932b: 14).

“Sokaklarından, sıtmadan dalakları büyümüş, sıska çocuklar geçerci. Şu gördüğünüz çocuklar... Onlara kimse bakmamıştı. Bakmazdı. Saltanat Devri onlara bir defa olsun el uzatmayı aklından geçirmemişti, Cumhuriyet bu köyü eline işte bu halde aldı” (Gündüz, 1932b: 15).

Dönemin piyesleri arasında olan Örik'in *Sönmeyen Ateş*¹⁶², Aşır ve Ali'nin *Aşar Soyguncuları*¹⁶³, Unat'ın *Haydi Suna*¹⁶⁴, Naim ve Edib'in *Uzun Mehmet* metinlerinde de Osmanlı yönetimine ve halkına eleştiriler yapılmıştır:

“Çetin – (...) (Kitabını açar okur.) Bundan yüz sekiz yıl önce kömür yüzünden yurdun milyonlarca lirası yabancı memleketlere akardı... Saraylarda cariyeler arasında keyif çatarak ömür süren sultanların israflarını sultan hanımlarının pırlanta gerdanlıklarına para yetiştirmek için köyünde ayrık otu yiyen Türk köylüsü, ayrıca bu kömür yüzünden başka, başka isimler altında saray hazinesine vergi ödemeye mecbur tutuluyordu... Bu sıralarda Ereğli'nin Kestaneci köyünden Uzun Mehmet adlı bir deniz söken tezkere alacağı sırada donanmada yanan İngiliz kömürlerini iyice gözden geçirmiş, köyüne döner dönmez bu maden köntüründen bulup çok sevdiği yurduna hizmet etmeye and içmişti. Uzun Mehmet köyüne döndü... Gine o yıl içinde vaktin iyi düşünen deniz subaylarının ısrarı ile İkinci Mahmut her tarafa iradeler göndermiş, Taş kömürünün aranmasını emretmişti. Bu iradeyi Ereğli'de padişah namına hüküm süren derebeyi (Mütesellim) Hacı Bey de almış taraf taraf adamlar çıkararak kömür aratmaya başlamıştı. Mütesellimin kömürü bulmaktan beklediği menfaat, padişahın ihsanları, inanılan, nişanları ve imtiyazları idi... Halbuki, Uzun Mehmet'in kömür bulmak işinden beklediği sadece yurda hizmet emeli idi Uzun Mehmet Taş kömürünü buğdayın, öğütmeğe üzere gittiği Köseağzı değirmeni civarında buldu...

Ereğli'nin zalim derebeyi bu haberi alınca bir canavar kesildi, adamlarına Uzun Mehmet'in peşinden saldırdı. Zaten bu adam Ereğli'de başlı başına bir hükümdar demektir... Her gün muhterem konağının penceresine yaslanır... Gelip geçen köylü üzerinde silâh denemesi yapardı” (Naim ve Edib, 1938: 5-6).

Kozanoğlu'nun *Kozanoğlu* piyesinde Ali (Kozanoğlu) karakteri padişah otoritesini tanımayan birisi olarak sarayın yaptığı kararları eleştirmektedir:

¹⁶²Örik, 1933, a.g.k., 16.

¹⁶³Aşır ve Ali, 1933, a.g.k., 12.

¹⁶⁴Unat, 1938, a.g.k., 44 ve 45.

“Cumali - Vallahi ağalarım hani benim aklım pek ermez amma siz de ne diye padişaha asi oldunuz? Bırakınız dilediği olsun...

Ali - Biz kimseye asi değiliz Cumali... Biz isyan etmedik... Yaylalarımıza yabancıları sokmamak için silaha sarıldık... Senin padişah dediğin ağa bizim yaylalarımızı rüyasında bile görmemiştir.

Dadal — Sarayının sağında mı, solunda mı olduğunu bile bilmez” (Kozanoğlu, 1934: 7).

Veysi’nin *Güneş*¹⁶⁵, Naşit’in *Destan*¹⁶⁶, Sekizinci’nin *Son Altes*¹⁶⁷, Zühtü ve Salâhattin’in *Tarih Utandı*¹⁶⁸, Çoban’ın *Deniz Abdal*¹⁶⁹, Çakmak’ın *Bozkurt*¹⁷⁰, Gürpınar’ın *Kadın Erkekleşince*¹⁷¹, Sinanoğlu’nun *Sakarya*¹⁷², Karaosmanoğlu’nun *Sağanak*¹⁷³ piyeslerinde de Osmanlı Devleti’ne ait yönetsel eleştiriler yer almaktadır. Ozansoy’un *On Yılın Destanı* piyesinde eski dönemle ilgili şu ifadeler yer almaktadır:

“Bu on bir milyon köylü kırk bin köyü doldurmuş!

Hepsini eski devir bir katil gibi vurmuş!

Ne okuma ne yazma ne insan yaşaması.

Hepsinin kafasında kara cehalet pası” (Ozansoy, 1933: 41).

Tuğal’ın *Kartal* piyesinde de padişaha karşı sert eleştiriler yer almaktadır:

“Tosun - Küfrana sapma evlat... Padişahın hakkı var!

Şahin - Padişah dediğin kim? En duygusuz canavar...

Unutmadım daha dün dökülen Türk kanını,

Bir padişah böyle mi düşünür vatanım” (Tuğal, 1936: 18).

Çalışmamızda ele alınan Banarlı’nın *Bir Yuvarın Şarkısı*¹⁷⁴, Musahiboğlu’nun *Fermanlı Deli Hazretleri*¹⁷⁵, Sinanoğlu’nun *Bir Zabitin 15 Günü*¹⁷⁶, Avaroğlu’nun

¹⁶⁵Veysi, 1934, a.g.k., 13.

¹⁶⁶Naşit, 1933, a.g.k., 11.

¹⁶⁷Sekizinci, 1934, a.g.k., 52.

¹⁶⁸Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 427.

¹⁶⁹Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 226.

¹⁷⁰Çakmak, 1935, a.g.k., 6.

¹⁷¹Gürpınar, 1933, a.g.k., 12.

¹⁷²Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 35.

¹⁷³Karaosmanoğlu, 2008, a.g.k., 58.

¹⁷⁴Banarlı, 1933, a.g.k., 9.

¹⁷⁵Musahiboğlu, 1936, a.g.k., 17.

*Şeriatçısı*¹⁷⁷, Nayır'ın *Beş Devir*¹⁷⁸, Nayır'ın *İnkılâp Çocukları*¹⁷⁹, Nogay'ın *Sevr'den Lozan'a*¹⁸⁰, Morkaya'nın *Gâvur İmam*¹⁸¹, Aşkun'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*¹⁸², Nogay'ın *İstipdattan Cumhuriyete*¹⁸³, Kocatürk'ün *Yaman*¹⁸⁴, Çamlıbel'in *Kahraman*¹⁸⁵, Gündüz'ün *O Bir Devirdi*¹⁸⁶ ve Eruluç'un *Bir Gönül Masalı* piyeslerinde de Osmanlı Devleti'ne yönelik eleştiriler yer almaktadır:

“Yolcu (Kahvedekilerine) Sırtlan oğlu... Ah o sırtlanlar... Eski devirlerde bir çok sırtlanlar vardı... Buna yaptıkları gibi bir çoklarına da aynını yaparlardı. Dilediler mi, keyifleri istedi mi yurttaşların evlerini, tarlasını, sürüsünü alır yakarlardı. Onlar ne hak ne de kanun tanırlardı (Adsız'a) Kardeş köyüne korkmadan çekinmeden git. Artık Sırtlan oğlu yok. Onu ve onun gibilerini çelik bir el ezdi” (Eruluç, 1938: 34).

Atatürk *Nutuk*'ta “*Muhterem efendiler, pek güzel bilirsiniz ki sultanlarla, halifelerle idare olunmuş ve olunan memleketlerde vatan için, millet için en büyük tehlike, sultanların ve halifelerin düşmanlar tarafından satın alınmalarıdır*” (Atatürk, 2015: 381) sözleriyle dönemin yöneticilerine eleştiriler getirmiştir. Dönem yazarları da bu doğrultuda Osmanlı Devleti'nin yöneticilerine karakterler aracılığı ile eleştiriler yöneltmiştir. Yeni devletin ilke ve inkılâplarını halka benimsetirken eskinin de olumsuz tarafları okura gösterilmiştir.

3.2.2. Tiyatronun ideolojik işlevi

Tiyatronun ideolojik işlevinden söz etmeden önce ideoloji kavramına odaklanmak yerinde olacaktır.

¹⁷⁶Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 62.

¹⁷⁷Avaroğlu, 1938, a.g.k., 13.

¹⁷⁸Nayır, 1933, a.g.k., 7.

¹⁷⁹Nayır, 1933, a.g.k., 16.

¹⁸⁰Nogay, 1933, a.g.k., 9.

¹⁸¹Morkaya, 1933, a.g.k., 7.

¹⁸²Aşkun, 1936, a.g.k., 20.

¹⁸³Nogay, 1933, a.g.k., 3.

¹⁸⁴Kocatürk, 1933, a.g.k., 44.

¹⁸⁵Çamlıbel, 1965, a.g.k., 17.

¹⁸⁶Gündüz, 1938, a.g.k., 6.

3.2.2.1.İdeoloji kavramı

İnsanların, birbirlerini, zaman zaman, tanrı ya da böcek katına koymalarına yol açan şey olan ideoloji, en genel anlamında, toplumsal yaşamla ilgili düşünce, anlamlar ve sembolik temsillerin alanına işaret eden bir kavramdır (Eagleton, 1996: 14; Sancar Üşür, 1997: 8).

İdeoloji, toplumsal iktidar ilişkileri sayesinde oluşan ve kendisi de iktidar ilişkilerinin oluşum dolayımı olan toplumsal düşünce ve anlamlar olarak tanımlanabilir (Sancar Üşür, 1997: 8). İdeolojiler, bir taraftan birtakım karanlık, yarı-dinsel inançların beslediği, aşırı tutku ve belagat yüklü şeylerdir; diğer taraftan ise toplumu, birtakım ruhsuz projelerle temelden yeniden-inşa etmek isteyen cansız kavramsal sistemlerdir (Eagleton, 1996: 22).

Engels'in Anti-Dühring'deki formülasyonuna göre, ideoloji, “gerçekliğin, kendisinden değil, bir kavramdan çıkartılması” (Eagleton, 1996: 133), Raymond Boudon’a göre “düzmece bilimsel kuramlar üzerine oturtulmuş doktrinler” (Eagleton, 1996: 218), Macherey’e göre, “günlük yaşamın görünmez rengi” (Eagleton, 1996: 76), kısacası ideoloji, toplumsal çevremizi yeniden düzenleyecek, böylelikle de duyularımızı dönüştürecek ve fikirlerimizi değiştirecek olan bir safkan toplumsal mühendislik programıdır (Eagleton, 1996: 103).

Eagleton çalışmasında geçerli olan ve kullanılan bazı ideolojileri şu ifadelerle tanımlamıştır:

- (a) toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- (b) belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi;
- (c) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- (d) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- (e) sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim;
- (f) özneye belirli bir konum sunan şey;
- (g) toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- (h) özdeşlik düşüncesi
- (i) toplumsal olarak zorunlu yanılsama;

- (j) söylem ve iktidar konjonktürü;
- (k) içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;
- (l) eylem-amaçlı inançlar kümesi;
- (m) dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması;
- (n) anlamsal [semiotik] kapanım;
- (o) içinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam;
- (p) toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç (Eagleton, 1996: 18).

Shopenhauer'a göre ideoloji varoluşun acısını hafifletme aracı, uyuşturucu ve teselli verici olarak akıl tarafından üretilirken Nietzsche'de öncelikli yeri; bilgi, bilinç, mantık, aklın biçimsel kategorileri, bilim ve doğrunun geniş eleştirisi alır (Larrain, 1995: 57-60). Thompson'a göre, ideoloji "iktidara hizmet eden bir araçtır" (Larrain, 1995: 27). Habermas'a göre ideoloji "sistematik olarak tahrif edilmiş iletişim" olarak anlaşılır (Larrain, 1995: 171-172).

Larrain ideoloji kavramının, burjuvazinin feodalizme karşı verdiği ilk mücadeleler sırasında, geleneksel aristokratik toplumda doğduğunu belirtirken (Larrain, 1995: 21) Mardin çalışmasında mitingleriyle, insanları eyleme çağrısıyla, sosyal disipliniyle Kalvinizm'i gerçekten modern ideolojilerin öncüsü olarak kabul eder (Mardin, 1992: 135).

Marx başka bağlamda gerçekliğin yansıması olarak ideolojiden bahseder. İdeoloji gerçeklik hakkında bir yanılsama değil, onun bilinç düzeyindeki bir izi, bir görünümüdür (Sancar Üşür, 1997: 13). Marx düşüncesine göre ideoloji, kendilerini tarihin temeli olarak gören ve insanların ilgisine (sahip oldukları fikirlerin toplumsal belirleyicilerini içeren) fiili toplumsal koşullardan başka yöne çekerek baskıcı bir siyasi iktidarın ayakta kalmasına hizmet eden yanıltıcı veya toplumsal bağları kopartılmış inançlara karşılık gelebilir (Eagleton, 1996: 126). Marksizm bazıları için gerçekleri çarpıtan "yanlı" bir öğretilerdir, bazıları için de gerçekleri ortaya çıkarmaya yarayacak bilimsel bir araç (Mardin, 1992: 16). Larrain çalışmasında Marx ideolojisi için şu ifadeleri kullanmıştır:

Marx, burjuvazinin metafizik ve dine ilişkin eleştirilerini model olarak egemenlik ve sömürünün yeni biçimlerinin maskesini düşürmek için kendi ideoloji kavramını geliştirdi.

İdeoloji artık bilim değil, toplumdaki çelişkileri maskeleyerek sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan bir çeşit çarpık bilinçti (Larrain, 1995: 23).

Gramsci ideolojiden söz ederken hegemonya kavramını kullanmıştır. Hegemonya kavramı ilk kez Gramsci tarafından egemen sınıfın bir egemen olma pratiği olarak tanımlanmıştır (Sancar Üşür, 1997: 29). Hegemonya temel egemen sınıfın kültürel ve moral liderliğinin onaya dayalı olarak kurulmuş bir ifadesidir (Sancar Üşür, 1997: 37). Gramsci, hegemonyayı, devlet ile ekonomi arasındaki bütün aracı kurumları kastettiği “sivil toplum” alanı ile ilişkilendirir (Eagleton, 1996: 164).

Bir diğer ideoloji kuramcısı da Althusser’dir. Sancar Üşür eserinde onun ideoloji temelini şu ifadelerle açıklamıştır:

“Althusser’in yapısalcı-işlevselci ideoloji çözümlemesinin temeli, egemen sınıf iktidarının devletin baskı aygıtları aracılığıyla kuruluşu ile devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla kuruluşu arasında yaptığı ayırma dayanır. Polis, ordu, mahkeme, hapishane vb. kurumlar esas olarak zorlama ve şiddet kullanımı esasına uygun olarak işlerken eğitim kurumları, aile, din, medya araçları, siyasal partiler ve sendikalar vb. kurumlar ideolojik onaylama mekanizmalarına dayalı olarak varolurlar” (Sancar Üşür, 1997: 44).

Althusser’e göre, ideolojiler bir tür bilgi içerirler, ama öncelikle bilişsel oldukları söylenemez; söz konusu bilgi kuramsaldan çok (ki Althusser’e göre var olan tek bir bilgi türü kuramsal bilgidir) pragmatiktir, özneyi toplum içerisindeki pratik işlerine yöneltir (Eagleton, 1996: 45). Yine Althusser’e göre ideoloji bir sunumlar sistemidir, “fakat çoğu durumda bu sunumların ‘bilinçle’ hiçbir ilgisi bulunmamaktadır: bunlar genellikle hayaller, kimi zaman da kavramlardır fakat her şeyin üzerinde insanlığın büyük çoğunluğunu ‘bilinçleri’ aracılığıyla değil, yapılar olarak (as structures) ikna eder (Larrain, 1995: 91).

Laclau ve Mouffe’un ideolojik anlamda savundukları toplumsal bütünlüğün olanaksızlığı tezi toplumsal öznelerin bilinçlerini önceden belirleme konumunda olan ayrıcalıklı bir merkezi reddetme anlamına gelir; bu da doğal olarak sınıfsal çıkarlarının nesnelliğinin reddine tekabül etmektedir (Sancar Üşür, 1997: 57). Bu düşünce sisteminde savunulan sınıfsal çıkarların reddi Kemalizm ideolojisi ile benzerlik göstermektedir.

Foucault, ideoloji ile bilim arasındaki ve bilgi ile iktidar arasındaki karşılıklı kabul etmeyi reddeder ve iktidar sorunsalını sınıf tahakkümü ve devlet egemenliği alanının dışına taşır (Larrain, 1995: 129). Eagleton çalışmasında Foucault için şu ifadeleri kullanmıştır:

“Michel Foucault ve onun müritlerinin görüşüne göre, iktidar, ordu ve parlamento ile sınırlı bir şey değildir: iktidar, bundan öte, en mahrem sözlerimize, en örtük hareketlerimize bile sızan, her tarafa yayılmış tanımlanamaz bir güç ağıdır” (Eagleton, 1996: 26). “Karıkoca arasında tostun o kömür rengine kimin yüzünden büründüğü konusunda çıkıveren bir kahvaltı kavgasının ideolojik olması gerekmez fakat bu kavga, örneğin, cinsel iktidar meseleleriyle, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin inançlar ve benzeri sorunlarla ilgili bir yön kazanmaya başladığında ideolojik bir hal alır” (Eagleton, 1996: 27). “İdeoloji, bir ifadenin içerdiği dilsel özelliklerden çok kimin kime hangi amaçlarla ne söylediğiyle ilgili bir meseledir” (Eagleton, 1996: 28).

Mannheim’in ortaya attığı “Bilgi sosyolojisi”nin ideolojik işlevi, aslında bütün bir Marksist ideoloji anlayışını etkisiz hale getirip, onun yerine daha az savaşçı ve ihtilâflı bir “dünya görüşü” anlayışı yerleştirmektir (Eagleton, 1996: 158).

Modernizasyon kuramı Max Weber’in düşünceleri açısından toplumu modernizme doğru bir geçiş içinde görür ki bu, akılcılığın arttığı, aristokratik ve dini fikirlerde somutlanan akılcılığın geleneksel, mutlak biçimlerinin eleştirilerek dışlandığı bir süreci ifade etmektedir (Larrain, 1995: 20).

Mardin çalışmasında Osmanlı kültüründe de Kemalizm ideolojisine benzer düşünce türleri olduğundan söz etmiştir:

“Osmanlı kültürünün 19. asırda dahi Şeyh Sadi’nin fikirleriyle çocukların zihinlerini erkenden kalıplaştırmaya çalışmış olmasıdır: nasıl ki bir fidan bahçevan tarafından bükülür... Gülistan (1250- 1260) yılları dolaylarında yazıldığına göre anlıyoruz ki o zamanlar dahi bizim için bugünkü ideolojilerimize benzer düşünce türleri varmış” (Mardin, 1992: 124).

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde hâkim ideolojinin halka benimsetilmesi için birçok politik planlama yapılmıştır. Devletin ideolojik aygıtları seferber edilerek yeni bir toplumun yaratılması için çaba gösterilmiştir. Modern(leştirici) devlet, eğitim kurumları aracılığıyla tüm toplumu ideolojisi doğrultusunda eğitmiş; kendi ideolojisinin ürettiği dille, simgeler, söylemler ve kodlarla biçimlendirmiştir (Başbuğ, 2010: 62).

Yeni dönemin devletinin kendini kabul ettirebilmesi ve halk için gerekli olanın bu sistem olduğunun kanıtlanması için eski dönemin kötülenmesi ve Osmanlı'nın, Türk devletinin “ortaçağı” olarak tanıtılması gerekecektir (Keskin, 2006: 113). Bu doğrultuda tiyatro metinlerinde de Atatürk ilkelerinin propagandası yapılmıştır. Cumhuriyet döneminin gelişme aşamasında eylemlerin savunuculuğunu yapan yazarlar, bu değişmelerin devrimsel niteliğini belirtirken bunların başka devrimlerin getirdiği rejimlere benzemeyen bir rejim yarattığı üzerinde durmuşlardır (Berkes, 2012: 522). Esasen her yönetimin kendi propagandasını yapması doğal bir süreç olarak görülmektedir. Eagleton çalışmasında bu durumla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Her egemen ideoloji, yalnızca kendi değerlerinin içselleştirilmesi için bile olsa, hedef kitlesinin belirli bir ölçüde zekâyâ ve kendi başına harekete geçme kabiliyetine sahip olmasına gereksinim duyar; bu beceriklilik, aynı zamanda, sistemin düzgün bir şekilde yeniden üretilmesi ve tebliğlerinin ‘başka türlü’ yorumlanması olanağının sürekliliği için de elzemdir” (Eagleton, 1996: 76).

Eagleton edebiyatın ideolojik işlevini Sydney'in şu cümleleri ile açıklamıştır: “*Sydney için edebiyat, sözcüsü olduğu egemen sınıfa özgü erdemleri telkin etmeye yönelik güçlü bir ideolojik araçtır*” (Eagleton, 2009: 20). Bu ifadelerden yola çıkılarak edebiyatın egemen sınıfların erdemlerinin bir telkin aracı olduğu görülmektedir. Kemalist ideoloji de edebiyatı bu doğrultuda kullanmaya çalışmıştır.

Eagleton ideolojilerin metinlerden önce var olduğunu ancak metnin ideolojisinin var olan ideolojiyi işlediğini savunur: “*İdeoloji metinden önce var olur; fakat metnin ideolojisi, değiş yerindeyse, ideolojinin kendisinin önceden üzerinde düşünmediği biçimlerde ideolojiyi tanımlar, oluşturur ve işler*” (Eagleton, 2009: 92). Bazı kuramcılar metnin ideolojik olmasına karşı olduklarını şu ifadelerle dile getirir:

“Althusser ve Macherey, metni büsbütün ideolojik olma utancından bedeli neyse ödeyerek kurtarmak istiyor gibidir; ‘içsel mesafe koyma’ ve sanatın ideolojiye ‘aşkınlığı’ gibi yaygın kabul gören anlayışlar arasındaki farkı retorikten ibaret bırakan bulanık mecazlı dile (‘gönderme yapmak’, ‘görmek’, ‘geri çekilmek’) başvurarak ancak yapabiliyorlar bunu. Adeta estetiğe hâlâ neden olduğu bilinmez ayrıcalıklı bir statü verilmek istenmektedir ama bu defa utana sıkıla dolambaçlı olan bir üslupla” (Eagleton, 2009: 95-96).

Eagleton sözlerini şu cümlelerle sonuçlandırır: “*(...) nasıl tiyatro metni tiyatro icrasının ‘hakikati’ değilse, ideoloji de metnin ‘hakikati’ değildir. Metnin ‘hakikati’ bir*

öz değil, bir pratiktir: ideolojiyle kurduğu, bunun da tarihle kurduğu ilişkinin pratiğidir” (Eagleton, 2009: 112). Bu doğrultuda Eagleton’un metinlerde yer alan ideolojinin pratiksel bir ideoloji iddiasında olduğu görülmektedir. Kemalist ideolojinin tiyatro eserlerindeki görünümü de pratiksel bir ideolojinin örneğidir. 1936 tarihli İlkokul Programı’nda dikkati çeken en temel nokta, Parti-Devlet özdeşliğinin doruğuna çıktığı bir dönemde “makbul yurttaş”ın CHP’nin altı ideolojik okuyla kuşatılmasıdır (Üstel, 2008: 142). Bu makbul yurttaş yetiştirme politikası ilkokuldan başlayarak bir hedef haline getirilmiştir:

“1936 İlkokul Programında yer alan ‘kuvvetli cumhuriyetçi, ulusçu, halkçı, devletçi, laik ve devrimci yurttaş yetiştirmek bütün öğretim derecelerinde yüküm ve özen noktasıdır.’ ifadesiyle ‘parti-devlet yurttaşlığı’ ilköğretimden başlanarak inşa edilir” (Üstel, 2008: 143). “Böylece 1935 tarihli (CHP programında ilkokulun hedefleri arasında yer alan (41/B) ‘Kuvvetli Cumhuriyetçi, ulusçu, halkçı, devletçi, laik ve devrimci yurttaş yetiştirmek bütün öğretim derecelerinde yüküm ve özen noktasıdır’ ilkesi doğrultusunda öğrencilerin yalnızca rejime değil ama aynı zamanda partiye de ‘intibak’ı sağlanır” (Üstel, 2008: 143-144). “1936 tarihli İlkokul Programı’nda, ‘her öğretmen, derslerinde sırasını getirerek’ ifadesiyle başlayan ve öğretmenleri CHP’nin Altı Ok’unun telkiniyle görevlendiren bölümlerin de açıkça ortaya koyduğu gibi hedef, bir Parti-yurttaş eğitimidir” (Üstel, 2008: 144).

Bu ifadelerde yer alan parti-yurttaş eğitimi devlet politikası haline getirilen altı ok aracılığı ile gerçekleştirilmiştir. Bu ideoloji devletin kültürel mekânizmasından biri olan edebiyata da doğrudan etki etmiştir.

Bu bölümde söz konusu egemen ideolojinin yani Atatürk ilkelerinin dönem oyunlarındaki yansımaları aktarılacaktır.

3.2.2.2. Cumhuriyetçilik ilkesinin oyunlardaki yansımaları

Cumhuriyetçilik ilkesi, Türk Dil Kurumunca “*Cumhuriyetçi olma durumu, cumhuriyetperverlik*” şeklinde açıklanmıştır. Aynı kavram Mustafa Kemal Atatürk’ün *Medeni Bilgiler* kitabında “*demokrasi ilkesinin en çağdaş ve en doğru uygulamasını sağlayan hükümet şekli*” (Atatürk, 2010: 57) olarak tanımlanmıştır. Atatürk ilke ve inkılâplarının en temel ilkelerinden birisi olan Cumhuriyetçilik, yeni kurulan devletin yönetim biçimi olan Cumhuriyet’in doğal bir sonucudur. Dönemin politikaları gereğince Cumhuriyetçilik ilkesi doğrultusunda pek çok inkılâp yapılmıştır. Bir yandan

eski döneme ait uygulamaların sonlandırılması (Saltanatın ve hilâfetin kaldırılması vb.) bir yandan da yeni rejimin temellerinin sağlam olması için (Cumhuriyet’in ilânı, 1921 ve 1924 Anayasaları, TBMM’nin açılışı vb.) adımlar atılmıştır. Yani Türk devrimi hem bir kopma hem de bir inşa sürecidir (Akpolat, 2010: 104). Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde de yeni rejimin halk arasında yerleşmesi için muhtelif yerlerde piyes yazarlarınca Cumhuriyet kavramına odaklanılmış, Cumhuriyetçilik ilkesi doğrultusunda hareket edilmiştir.

Bu bölümde ele alınan piyeslerin içerisinde millî egemenlik, demokrasi, Kemalizm gibi kavramların Cumhuriyetçilik ilkesi üzerinden yansımaları aktarılacaktır.

3.2.2.2.1. Millî egemenlik

Cumhuriyetçilik denilince akla gelen anahtar kelimelerden birisi millî egemenliktir. Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları* eserinde şu ifadeleri kullanmıştır: “Bugün, her hak Türk’ündür. Bu topraktaki hâkimiyet Türk hâkimiyetidir, siyasette, harsta, iktisatta hep Türk hâkimdir” (Gökalp, 1968: 14). Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin birçok yerinde egemenliğin millete ait olduğunu vurgulayan diyaloglar yer almaktadır.

Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde şu ifadeler yer almaktadır:

“Ayşe – Haydi artık. Gider gitmez efendilerine söyle. Sakarya zaferini şimdiden ver. Türkiye Cumhuriyeti’nin atılan temellerini nasıl gördüğünü anlat. Büyük inkılâp nasıl oluyor? Kimler yapıyor? Bir tek mübalağa etmeden söyle. Ve de ki Türk köylüsü, Türk doktoru, Türk kadını, Türk askeri, Türk vatandaşı bütün bu mevcudiyetle bütün Türkiye’de bir gülle gibi bir Mavi Yıldırım şiddetiyle istikbale atılmıştır” (Gündüz, 1934: 85).

Eruluç’un *Bir Gönül Masalı* piyesinde Cumhuriyet’in ilânıyla artık her insanın eşit olarak muamele görmesinin vurgusu vardır:

“Yolcu – Şimdi yurdumuzda Cumhuriyet var. Büyük Önder’in yarattığı kurduğu Cumhuriyet var.

Hancı – Türk yurttaşı şimdi rahattır, müsterihtir, korkusuzdur, hakkından emindir” (Eruluç, 1938: 34).

Naim ve Edib'in *Uzun Mehmet* piyesinde de halkın egemenliğine dair göndermeler yer almaktadır:

“Uzun Mehmet – Ne ederse etsin... Milletim bugün bir servet hazinesinin sahibidir ya...

Hacı Emmi – Hangi milletten konuşuyorsun oğul, padişah hiç öyle bir serveti millete bırakır mı?

Uzun Mehmet – Bugün için belki öyle fakat ileride... Bu hazineler er geç bu toprakların hakiki sahibi milletin olacaktır” (Naim ve Edib, 1938: 55).

Kozanoğlu'nun *Kozanoğlu* piyesinde padişahlık sistemi üzerinden göndermeler yapılmaktadır:

“Mehmet Bey – Bu ne biçim söz... Biz hür değil miyiz? Boynumuzda zincir mi? Namussuz mu olduk padişaha sadakatle?

Ali – Boynunuzdaki zincirin farkında değilsiniz... Boynunuzda hem de ateşten bir zincir var ne malınıza ne canınıza ne de ırzınıza sahipsiniz. Ağanız olan padişah isterse hepsini vermeyi cana minnet bilirsiniz” (Kozanoğlu, 1934: 45-46).

Bir Ülkü Yolu piyesinde hedefe ulaşacak 6 ok, Cumhuriyet dönemindeki 6 oku temsil etmektedir. Bu oku bir demircinin vurması da Cumhuriyet'in işçilere, köylülere verdiği önemi göstermektedir. Zengin baba Akman ise Osmanlı dönemindeki toprak ağalarını temsil etmektedir:

“Koro - Gökten geceler azbuy kılığında geliyor

Günlerdir yüzlerce genç yönterleri deliyor

Ellerinde gümüş yay

Tü teki bir canlı ay

Gibi geriliyor.

Yönterler... Geriliyor.

Oklar gövez bir kısrak

Hırçınlığı ile fırlayarak

Sevgili öneziyle saldırıyor.

Yönter gine baş kaldırıyor.

Altı amaç, altı ok Taku yüzlerce öz genç

Atalar seyrediyor. Burdan doğacak gönenç” (Egeli, 1934b: 18).

Çakmak’ın *Bozkurt* piyesinde Türk’ün asla köle olamayacağından söz edilir:

“Türkan – Köle olamaz bunlar

Onlarda benliğim var,

Türklüğüm vardır benim.

Çelikleşiyor tenim,

Düşmanlaştıkça düşman

Coşuyor bende kan” (Çakmak, 1935: 30).

Ozansoy’un *On Yılın Destanı* piyesinin birçok yerinde Cumhuriyet’in ve Cumhuriyetçilik ilkesinin vurgusu yer almaktadır:

“Amelenin Şarkısı – Fabrikamız ay yıldızla işlenir gece,

Biz övünürüz.

Cumhuriyet havası ile serinledikçe

Deriz ki: Hürüz” (Ozansoy, 1933: 31).

Nayır’ın *Mete* piyesinde millî egemenliğin ve hürriyet kavramının vurgusu yapılmıştır:

“Esaret ölüm demek, hürriyet hasret demek.

Fakat çok mu tanrıdan hür bir aşkı istemek...

Bilir miyiz ne doğar ufukta gün doğmadan?” (Nayır, 1932: 19).

Tarihî bir oyun olmasına rağmen Budak’ın *Attila’nın Düğünü* piyesinde “cumhuriyet” kavramı şu ifadelerle kullanılmıştır:

“Avrupa’yı Asya’ya bir el içine alıp

Her tarafa salınca Romalılar bunalıp

Bu büyük Hakanlığı elbette tanıyacak;

Kurulan Cumhuriyet bir tek ışık, bir ocak

Olup salınca Türk'ün namını sağa sola

Eğilmeyen dik başlar elbet gelecek yola” (Budak, 1934: 16).

Millî egemenlik vurgusu çalışmada ele alınan birçok piyeste yer almaktadır. Çamlıbel'in *Akın*¹⁸⁷ ve *Kahraman*¹⁸⁸, Örik'in *Sönmeyen Ateş*¹⁸⁹, Aşır ve Ali'nin *Aşar Soyguncuları*¹⁹⁰, Veysi'nin *Güneş*¹⁹¹, Naşit'in *Destan*¹⁹², Mustafa Kemal Ergenekon'un *Attila*¹⁹³, Aşkun'un *Oğuz Destanı*¹⁹⁴, İlhan'ın *Altın Yay*¹⁹⁵, Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı*¹⁹⁶, Sözener'in *Sönen Ümit*¹⁹⁷, Tuğal'ın *Kartal*¹⁹⁸, Banarlı'nın *Bir Yuvarın Şarkısı*¹⁹⁹ ve *Kızıl Çağlayan*²⁰⁰, Nayır'ın *Beş Devir*²⁰¹, Egeli'nin *Taş Bebek*²⁰², Güntekin'in *İstiklâl*²⁰³, Nogay'ın *Sevr'den Lozan'a*²⁰⁴ ve *İstipdattan Cumhuriyete*²⁰⁵, Kocatürk'ün *Yaman*²⁰⁶ ve Gündüz'ün *O Bir Devirdi*²⁰⁷ piyeslerinde Cumhuriyetçilik ilkesine dair yansımalar ve millî egemenlik vurgusu yapılmıştır.

3.2.2.2. Demokrasi

Cumhuriyetçilik ilkesinin önemli kavramlarından birisi olan demokrasi Türk Dil Kurumu (TDK) tarafından “*Halkın egemenliği temeline dayanan yönetim biçimi, el erki, demokratlık*” ifadeleriyle tanımlanmıştır. Yeni kurulan devletin halkına sunduğu yeniliklerin en dikkat çekicileri arasında bulunan demokrasi kavramı, dönemin piyeslerinde de yer almıştır. Yazarlar, Atatürk ilke ve inkılâplarının propagandasını

¹⁸⁷Çamlıbel, 1965, a.g.k., 14, 41, 43, 53.

¹⁸⁸Çamlıbel, 1965, a.g.k., 37.

¹⁸⁹Örik, 1933, a.g.k., 38.

¹⁹⁰Aşır ve Ali, 1933, a.g.k., 3. ve 33.

¹⁹¹Veysi, 1934, a.g.k., 72, 79 ve 80.

¹⁹²Naşit, 1933, a.g.k., 21. ve 22.

¹⁹³Ergenekon, 1938, a.g.k., 10. ve 11.

¹⁹⁴Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 3.

¹⁹⁵Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 9.

¹⁹⁶Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 429. ve 435.

¹⁹⁷Sözener, 1933, a.g.k., 77. ve 87.

¹⁹⁸Tuğal, 1936, a.g.k., 18, 24, 30, 46, 80 ve 85.

¹⁹⁹Banarlı, 1933, a.g.k., 29, 38, 43, 47, 48, 61, 63, 67 ve 69.

²⁰⁰Banarlı, 1933, a.g.k., 19. ve 48.

²⁰¹Nayır, 1933, a.g.k., 5, 7, 13, 14 ve 29.

²⁰²Egeli, 1934, a.g.k., 27.

²⁰³Güntekin, 1935, a.g.k., 15.

²⁰⁴Nogay, 1933, a.g.k., 10.

²⁰⁵Nogay, 1933, a.g.k., 3, 13, 16, 18 ve 28.

²⁰⁶Kocatürk, 1933, a.g.k., 9. ve 48.

²⁰⁷Gündüz, 1938, a.g.k., 4, 6, 86 ve 89.

yaparken halkın alışık olmadığı yeni sistemin anahtar kelimelerini de karakterler vasıtasıyla doğrudan ya da sezdirme yoluyla okura yansıtmışlardır. Demokrasi de bu kavramlardan birisidir.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde zor durumda olan İstemi Han, kızına durumu anlatınca kızı durumu çözüme kavuşturmaları için kurultayın toplanmasını önerir:

“Mermeri oymaz oldu eli heykeltıraşın!
Sanatın yeryüzünde beşiğiiken bu toprak,
Korkuyorum, sanata bir gün mezar olacak.
Dinle, akislerini veriyor bu gök duvar;
Yıkılan sanatların büyük çatırtısı var!
Dinle, milyonca hakkın bir ağızdan sesini,
Bir ağızdan veriyor gibi son nefesini!
Dinle!
Suna – Kurultay yapın, çaresine bir bakın,
Buna çare yok mu hiç” (Çamlıbel, 1965a: 24).

Kurultaya danışma konusu Çağlar'ın *Çoban* ve Aşkun'un *Oğuz Destanı* piyeslerinde de yer almaktadır:

“Bey – Kavgayı isteyen
Biz hazırız diyen
Düşmana Türk olan
Bir baş yok hiçbir zaman
Hayır demedi!
Hazırım, dedi.
Türemezi nasıl bırakırız
Biz de hazırız!
Savaşa da hazırız er seçmeye de!

Görünüşte başka çare yok. Evet...

Bu da kahramanca bir teklif nihayet!

Bırakmam bunu yarına:

Yurdumun toplanan kurultayına

Danışır bir cevap veririm hemen

Üzüleceksiniz bu beklemeden” (Çağlar, 1933: 41).

“Oğuzhan – Alkışların yürekten hep bundan yana sizi,

Yüceldiniz gözümde tanıdım hepinizi,

Yalnız birer baş görmek, diler sizi gözlerim,

Bundan böyle yiğitler sizindir artık yerim.

Sizin olsun yeşil yurt, bezetin genişletin,

Boş durmasın topraklar sürün, ekin, işletin.

Bekliyordum işte ben, bu üç okla bu yayı,

Çabuk deyin gelsinler, toplayın kurultayı” (Nalbandoğlu, 1988: 6).

Mustafa Kemal Atatürk’ün “*Vicdan hürriyeti, mutlak ve taarruz edilemez, ferdin tabii haklarının en mühimlerinden tanınmalıdır*” (Atatürk, 1972: 49) sözü de demokrasinin yeni ülkenin geliştirmeyi istediği kavramlardan olduğunu göstermektedir. Oyun yazarları da oyun kurgularında bu doğrultuda hareket etmişlerdir.

3.2.2.2.3. Kemalizm

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin savunduğu ideoloji Kemalizm’dir. Cumhuriyet Halk Partisi’nin, kurucusu mutlak şefi ve baş-ideologu olan Atatürk’ün belirlenmesine birinci derecede katkıda bulunduğu kurumsal ideolojisine bizzat verdiği ad Kemalizm’dir (Parla, 1991ç: 321). 1931 yılının Mayıs ayında Üçüncü Parti Kongresinde altı ilke -Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılapçılık- benimsenmiş ve Kemalizm resmi ideoloji olarak kabul edilmiştir (Ahmad, 1996: 171). Halkevlerinin kurulmasının amacı, kent ve köylerdeki kitlelere ulaşarak

onlara Kemalist devrimi kavratmaktır (Ahmad, 1996: 171). Çıkla Kemalizm ideolojisini çalışmasında şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Kemalizm, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu ideolojisidir. Türkiye’de tek parti dönemi (1923-1946) Kemalist ideolojinin teorileştirilmeye, yerleştirilmeye çalışıldığı ve uygulamaya dönüştürüldüğü bir dönem olmuştur. Cumhuriyetin kurulmasından sonra Osmanlı’dan ve şeriatın uzak duran Kemalist modernleşme projesinin hedefi Batılılaşma (çağdaşlaşma/ modernleşme) olarak özetlenebilir” (Çıkla, 2021: 9).

Dönemin yazarlarından Safa çalışmasında Kemalizm’in doğma sebebini şu ifadelerle açıklamıştır:

“Kemalizm iki büyük millî zarurettten doğdu: Biri Türk yurdunu ve Türk birliğini içeride bozgundan ve dışarıda salgından kurtaran Millî Savaş; öteki de bu yurdu ve birliği kurtardıktan sonra Türk toprağını ve kafasını betonla inşa. Burada bina ve kafa aynı istihaleyi geçiriyor. Avrupalılaşma ahşap binaların ve ahşap kafaların yıkılması ve betonlaşmasıdır” (Safa, 1981: 180).

Kemalizm kavramı, erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde de görülmektedir. Kemalizm, Kemalciler, Kemalistler gibi ifadelerle metinlerde kurgunun içerisine dahil edilmiştir.

Naşit’in *Destan* piyesi Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Sekreteri olan Doktor (Dr.) Reşit Galip’e saygıyla başlar: “*Dr. Reşit Galip Bf.diye sonsuz saygılarımla. G. N.*” (Naşit, 1933: 4).

Gündüz’ün kaleme aldığı *Mavi Yıldırım* piyesinin birçok yerinde Kemalizm ifadeleri bulunmaktadır:

“Sivil – Burada kuvayı milliyeciler gizliymiş işgal komutanlığı haber almış evinizi bunun için arıyoruz.

Ayşe – Kuvayı milliyeci mi? Ne münasebet.

Sivil – Ve Kemalistler burada imiş” (Gündüz, 1934: 24).

Örik’in *Sönmeyen Ateş* piyesinde eski düzeni savunan ve kendi menfaatini her şeyden önde tutan Neriman karakteri tarafından Kemalizm’in eleştirisi aktarılmıştır:

“Neriman Hanım – (Sigarasını çakmağıyla yakan Ömer Bey’e) Mersi. Biliyor musunuz, Beyefendi, bu Kemalist hareketi beni şiddetle tehyiç ediyor. Bunun tamamıyla beyhude bir

şey olduğunu, boş yere kan dökülmekten başka bir netici temin etmeyeceğini iddia edenlerin noktalarını katiyen iştirak etmiyorum. Hem haydi farz edelim ki hiçbir netice çıkmasın. Her şeyi denemeden, her çareye bir kere başvurmadan sulhun ağır ve elim şartlarını kabul ettiler ittihamı karşısında kalmamayı bu mücadele sayesinde temin ediyoruz” (Örik, 1933: 18-19).

Veysi'nin *Güneş* piyesinde Mihalidis karakteri Kemalistlere günlerini gösterme arzusundadır:

“Mihalidis - Yunan ordusu şimdi varıyor hedefine;

Sakarya'yı geçerek Ankara'ya varacak,

Bütün Anadolu'yu Yunanlılık saracak;

Kemalistler görececek günlerini yakında” (Veysi, 1934: 36).

Naşit'in *Destan*²⁰⁸ piyesinde öğrenciler kendilerini “yeni Türkiye'nin Kemalist çocukları” olarak nitelendirirken Aşkun'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*²⁰⁹, Tuncer'in *Devrim Yolcuları* ve Gündüz'ün *O Bir Devirdi* piyeslerinde de Kemalist söylemler görülmektedir:

“Binbaşı – Devrimin hâs çocuğu; sen bu yolun şerefli yolcususun. Onu unut, Ayüksel ismini kafandan sil!” (Tuncel, 1937: 36).

“Mülkiye âmiri – Yoksa onlar da mı Kemalci oldular?

Komiser – Sade onlar mı? Bütün şehir halkı Kemalci. Yalnız Müftü Efendi ile Deribaş ve ötekiler değil. Kadın, çocuklar korku içinde. Üstüne üstlük başmuallim de evine kapanmış çıkmıyor” (Gündüz, 1938: 57).

CHP, kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün görüşlerini, kurumsal ideolojisi olarak benimsemiş; hedef, esas olarak geçmişin yeni cumhuriyetçi kuşak üzerindeki etkisini yok etmek için İslam ve Osmanlıcılığın yerine Türk ulusalcılığını geçirmek olmuştur (Parla, 1991ç: 23; Ahmad, 1995: 91). Cumhuriyetin ilk yıllarında ve 1950'lere kadar, öğrenim görmüş Türklerin çoğunluğu Kemalizmin ister-istemez taraftarında yer almıştır (Mardin, 1991: 255). Kemalizm, Hindistan, Çin ve Ortadoğu'daki Arap ülkeleri gibi henüz milli ideallerine kavuşamamış milletler için sürekli bir esin ve ideoloji kaynağı

²⁰⁸Naşit, 1933, a.g.k., 23.

²⁰⁹Aşkun, 1936, a.g.k., 4.

olmuştur (Ahmad, 1996: 174). Dönemin piyes yazarları da Kemalizm'in ilkelerini pek çok yerde kurgularına dahil etmişlerdir.

3.2.2.3. *Halkçılık ilkesinin oyunlardaki yansımaları*

Piscator'un sanat anlayışında “*halkın düşüncesine politika sokma*” (Piscator, 2012: xviii) düşüncesi bulunmaktadır. Piscator'a göre halk tiyatrodaki eşittir, sınıfsal farklılıklar tiyatro esnasında yok olmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin altı ilkesinden birisi olan halkçılık ilkesi de eşitlikle doğrudan ilintilidir. Dönem piyeslerinde de ideolojik açıdan halkçılığın yansımaları görülmektedir. Yeni bir halk oluşturmak amacıyla yönetimce propagandalar yapılmıştır. Halkçılık, halktan olmak, halk için çalışmak ve halkın yararını her yararın üstünde tutmak şeklinde soyut ve bütüncül bir halk kavramına dayandırılmıştır (Parla, 1991ç: 47). Gerek resmi ideolojide gerek Türk Devrimi'ne ideoloji bulmaya çalışanlardaki “sınıfsız halk-ulus” nosyonu sadece devrimlerin hızla uygulanması esnasında halkı denetim altında tutmanın ideolojik mihveridir (Akpolat, 2010: 111). Halkçılık, yönetim mekanizmasının halkın yararı için işlemlerini sağlama çabası olarak kavramsallaştırılmıştır (Mardin, 1991: 225).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk halk için şu ifadeleri kullanmıştır: “*Teşkilât baştan başa halk teşkilâtı olacaktır. Umumî idareyi halkın eline vereceğiz. Bu toplulukta hak sahibi olmak, herkesin bir iş görmesi esasına dayanacaktır. Millet hak sahibi olmak için çalışacaktır*” (Atatürk, 1972: 23). Tüm bu bakış açısı doğrultusunda dönemin piyes yazarları da halkçılığı metinlerinde işlemişler, kurgularına ideolojik biçimde yerleştirmişlerdir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in Cumhuriyet öncesi dönem eleştirisi yapan *Canavar* isimli eserinde halktan alınan haksız vergilerden sıkça bahsedilmiştir:

“Ali Baba – Gideyim, hem de erken,

Henüz güneş doğarken henüz kuşlar öterken.

Derdimi dinleteyim, dinleyecekse kimler,

Kapıya dayanacak neredeyse mültezimler,

Yazılan fazlasını sildireyim verginin” (Çamlıbel, 1944: 5).

Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* piyesinde ünlü Profesör hangi işi yaparsa yapsın bu yolda en iyisi olmak için çabalayacağını belirtirken halka eşit bir yaklaşım göstermektedir:

“Profesör - Gençler! İhtiyarlar!

Kırk iki sene evvel doktor yerine bir demirci kalfası olsaydım, bir köy muallimi olsaydım, bir adliye stajyeri olsaydım gene böyle yapacaktım. Gene en büyük makine muhteri ben, en büyük terbiyeci ben, en büyük adaletçi ben olacaktım. Fakat benim payıma doktorluk çıktı. Bugün benim gibi daha on sekiz Türk doktoru var ki benden fazla beynelmilel ilim zaferleri kazanmışlardır.

Bu milletin yeni idealleri olmadığını kim söylemiş? Bu iftirayı kim etmiş? Gazi’nin milletine işaret ettiği hedef ideallerle, Türkoğlu Dayan’larla doludur.

Beni tebrik edeceğinize kendinizi tebrik ediniz” (Gündüz, 1932a: 23).

Aka Gündüz, *Beyaz Kahraman* piyesini herkesin oynaması için telif haklarından vazgeçmiş ve herkese eşit bir tavırla yaklaşmıştır. Piyesin son perdesinden sonra eserin her yerde, her zaman ve herkes tarafından temsil olunabileceği, hiçbir telif hakkı istenilmediği, eser sahibinin bu hakkından tamamen feragat ettiğini bildiren bir not bulunmaktadır (Oktay, 2008: 140).

Böyle bir not Gündüz’ün *Köy Muallimi* piyesinde de vardır:

“Bu eser her yerde her zaman herkes tarafından temsil olunabilir. Hiçbir “hakkı telif” verilmez. Eserin sahibi bu hakkından tamamen feragat etmiştir” (Gündüz, 1932b: 3).

Ele alınan dönem piyeslerinin içerisinde yer alan Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde halkın bir olmasının vurgusu vardır:

“Türköz – Memnun olur ve olmazsınız, bu beni alakadar etmez. Size vaziyetimizi mukayese ediyorum. Bize gelince; biz halktanız. Asırlardan beri bu toprak için kan dökmüş, can vermiş, çalışmış, terlemiş ve ızdırıp çekmiş olan demokrat halktanız, köylüyüz, askeriz, öz milletiz” (Gündüz, 1934: 12).

Tuğal’ın *Kartal* piyesinde sınıf farklılığının olumsuz algısından söz edilmiştir:

“Akça – Yurtta en küçük bir köy en büyük şehirde bir;

Büyük, küçük farkı yok, içi Türk olsun yeter.

Millete sınıf farkı saltanattan da beter” (Tuğal, 1936: 79).

Ertuğrul Şevket Avaroğlu’nun kaleme aldığı *Şeriatçısı* piyesinin giriş kısmında piyesin halk için yazıldığıının notu düşülmüştür:

“Memleketi karış karış dolaşan bir sahne özverenlerin elinde halka gösterilecek, halkın kültür seviyesini yükseltecek, halka yeni davaları anlatacak piyesler pek sayılıdır. Bu eksikliği göz önüne alarak ulusal tezlerimizi yığına anlatacak eserleri, memleketimizin tanınmış yazıcılarına hazırlatmayı faydalı bulduk” (Avaroğlu, 1938: 3).

Ele alınan piyeslerin içerisinde bulunan Aşır ve Ali’nin *Aşar Soyguncuları*²¹⁰, Çağlar’ın *Çoban*²¹¹, İlhan’ın *Altın Yay*²¹², Gürpınar’ın *Kadın Erkekleşince*²¹³, Güntekin’in *İstiklâl*²¹⁴, Nayır’ın *İnkılâp Çocukları*²¹⁵, Morkaya’nın *Gâvur İmam*, Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*, Nogay’ın *İstipdattan Cumhuriyete*²¹⁶ ve Gündüz’ün *O Bir Devirdi*²¹⁷ piyeslerinin kurgularında da halka dair izlenimler, halkçılıkla ilgili söylemler yer almaktadır:

“Rıza Bey – Göreyim seni Çavuş. Bütün milletin, bütün memleketin selâmeti için bunca fedakârlıkla buraya kadar getirdiğimiz cephaneyi bu asilere kaptırmayalım” (Morkaya, 1933: 22).

“Sekreter – Geçenlerde İsmet İnönü bir söylevinde daha 500 uçağa ihtiyacımız olduğunu söylüyordu. Bundan ötürü yurttan bu 500 uçağı almak arzusu uyandı. Ve herkes kolundan koparı vermekle bu yurt ödevini bir an evvel bitirmek istiyor” (Aşkun, 1936: 7).

Halkçılık, sınıf çatışması ve sınıf mücadelesi gibi kavramları etkisizleştiriyordu (Ahmad, 1994: 93). Bu açıdan bakacak olursak Atatürk’ün Halkçılık anlayışı, sınıf mücadelesini, sınıfların çıkar çatışmasını, hatta (retorik de olsa) varlığını reddeden korporatist bir anlayıştır (Parla, 1991ç: 219). Toplumun yekpare bir kitle olarak tanımlanması, ifadesini halkçılık ilkesinde bulmuştur (Örnek, 2016: 205).

²¹⁰Aşır ve Ali, 1933, a.g.k., 32.

²¹¹Çağlar, 1933, a.g.k., 81.

²¹²Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 8.

²¹³Gürpınar, 1933, a.g.k., 12, 72 ve 73.

²¹⁴Güntekin, 1935, a.g.k., 4. ve 15.

²¹⁵Nayır, 1933, a.g.k., 19.

²¹⁶Nogay, 1933, a.g.k., 28.

²¹⁷Gündüz, 1938, a.g.k., 1. ve 28.

Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* kitabında halkın millî harsın canlı bir müzesi olduğunu dile getirmiştir (Gökalp, 1968: 43). Kültürün en önemli temsilcisi sayılan halka halkçılığın propagandasının yapılması dönem piyeslerinin kurgularında da işlevsel olarak kullanılmıştır. Dönem içinde yazılan bu eserlerin temel amacı inkılabı şuurlu hale getirmek ve halka benimsetmektir (Akpolat, 2010: 118). İnkılâbı benimsetirken de halkçılığın ilkesel özelliklerini okura yansıtmaktır.

3.2.2.4. Milliyetçilik ilkesinin oyunlardaki yansımaları

Türkiye Cumhuriyeti'nin savunduğu ideolojinin 6 ilkesinden birisi olan Milliyetçilik kavramı eserlerin içerisinde farklı açılardan kendisine yer bulmuştur. Yeni devletin tarihsel politikası kapsamında ortaya koyduğu Türk Tarih Tezi'nin yansımaları, vatan kavramı, Türkçülük söylemleri, Türklükle özdeşleşmiş kavramlar arasında yer alan kurt ve kartal figürleri, birlik beraberlik söylemleri gibi pek çok milliyetçilik konusu metinlerin kurgularına dahil edilmiştir. Bunun yanında yabancı unsurların milliyetçilik ilkesi aleyhine yaptıkları faaliyetler de eserlerde okura sunulmuştur.

Geçmişten bu yana Türkiye'de ağırlığı olan milliyetçilik kavramı, devletin batılılaşma ile birlikte iki temelinden biri olarak görülmüştür (Althusser, 2000: 8; Akpolat, 2010: 145). Kemalizm, yalnızca devrimci milliyetçilik kavramı ile bir kimlik sunmakla kalmamış, öbür beş ilkesiyle de yaratmayı amaçladığı yeni rejimin ve toplumun temelini oluşturmuştur (Ahmad, 1996: 178). Milliyetçilik, 1931 ve 1935 programlarında, ilerleme ve gelişme yolunda ve uluslararası temas ve ilişkilerde bütün çağdaş uluslarla yan yana ve onlarla uyum içinde yürümekle birlikte, Türk toplumunun özel karakterini ve bağımsız kimliğini korumak olarak tanımlanmıştır (Parla, 1991ç: 40).

Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında Türk milliyetçiliğinin doğmasında Balkan Savaşı'nın etkisi büyüktür:

“Osmanlı Türk milliyetçiliğini uyandıran da Balkan felâketi olmuştur. Bu zilletin verdiği küçülme duygusunu telâfi etmek için Türk tarihinin bütün şereflerine sarılmış, istikbale ümitle bakan bir Türklük şuurunun fişkırması lâzım geldi; nasıl ki mütareke zilletleri de Kemalist milliyetçiliği doğuran felâkettir” (Safa, 1981: 185).

Safa eserinde Mustafa Kemal Atatürk'ün milliyetçilik algısını şu ifadelerle açıklamıştır:

“Atatürk bu büyük ameliyatı yaptı. Türk bünyesinde yaşamaya müsait gördüğü bu iki fikrin (Türkçülük ve Garpçılık) Osmanlılık mefhumuna yapışan ölü taraflarını kesip attı. Artık varlığından eser kalmayan şariat ve saltanat otoritelerine boyun eğmeyen, kendi prensibine ait kıymetlerden zırnık vermeyen, müstakil ve kendi kendine bol bol kâfi bir milliyetçilik doğuyordu; üstünde azlıkların yok denecek kadar azaldığı ve baştan başa öz Türklerin yaşadığı bir toprakta başka türlü bir nasyonalizmin hiçbir manası kalmamıştı” (Safa, 1981: 84).

Atatürk'ün milliyetçilik anlayışını açıklayan Safa sonraki kısımda Kemalist milliyetçiliği diğer milliyetçi akımlarla karşılaştırmıştır:

“Kemalist milliyetçilik, ne Habeş, ne Çinli, ne Fransız, ne Alman ve ne de İtalyan'dır. Osmanlı olmayı bile reddeden Türk milliyetçiliği yüzde yüz Türk'tür ve onu kendi kendisi olmaktan menedebilecek her düşünceye, her harekete karşı millî bir mükavemetle dimdik tutan şey de yalnız budur” (Safa, 1981: 186).

Safa bu doğrultuda yapılan inkılâp hareketlerini şu şekilde sıralamıştır:

“Milliyetçilikten doğma inkılâp hareketleri:

1. Millî hâkimiyetin tesisi ve Büyük Millet Meclisi'nin kuruluşu.
2. Saltanatın ve hilâfetin ilgası.
3. Millî ekonomi: Büyük istihsâl ve endüstrinin millileştirilmesi, yerli malların rağbetlendirilmesi, millî kredi hareketleri ve millî bankacılık.
4. Osmanlı çerçevesinden çıkardan Türk tarihinin Orta Asya'daki yataklarına kadar genişletilmesi.
5. Türk dilinde Güneş - Dil teorisine kadar giden bir kendi kendini bulma ve tasfiye hareketi. Öz Türkçe soyadları kanunu.
6. Kur'anın tercüme ettirilmesi ve ezanın Türkçeleştirilmesi” (Safa, 1981: 92).

Ziya Gökalp çalışmasında milliyet ruhunun yükselmenin yolunu açtığını dile getirmiştir: “*Tarih, umumî bir kaide olarak gösteriyor ki, her nereye milliyet ruhu girdiyse, orada büyük bir terakki ve tekâmül cereyanı doğdu*” (Gökalp, 1968: 76). Mustafa Kemal Atatürk milliyetçilik anlayışını şu cümlelerle açıklamıştır: “*Bize milliyetçi derler. Ama biz öyle milliyetçileriz ki bizimle işbirliği eden bütün milletlere*

hürmet ve riayet ederiz. Onların milliyetlerinin bütün icaplarını tanırız. Bizim milliyetçiliğimiz herhalde hodbince ve mağrurca bir milliyetçilik değildir” (Atatürk, 1972: 27). Dönem piyeslerinde de Mustafa Kemal Atatürk’ün milliyetçilik anlayışının yansımaları pek çok yönden okura sunulmuştur.

3.2.2.4.1. Türk Tarih Tezi etkisi

Milliyetçilik kavramı doğrultusunda kurulan Türk Tarih Kurumunun en önemli kurulum amaçlarından birisi olan Türk Tarih Tezi’nin yansımaları dönem piyeslerini de etkilemiştir. 1932 yılından sonra çoğu manzum olarak kaleme alınan bu eserlerde, Atatürk’ün himayesinde kurulan ve çalışmalarını yürüten Türk Tarih Kurumunun resmi bildirisi esas alınmıştır (Dinç, 2003: 140). Mustafa Kemal Atatürk’ün Türk Tarih Tezi ile ilgili şu cümleleri dönem yazarlarını cesaretlendirecek niteliktedir: “*Türk Tarih Tezi olgunlaştı. Onun üzerinden yürümek, durmadan çalışmak lâzımdır. Bazı imansızlar olabilir. Bunlar yol kesenlere benzeyebilir, aldırmayınız*” (Atatürk, 1972: 29). Safa çalışmasında Türk Tarih Tezi ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Moğol ırkıdan olmayan Türklerin Hind - Avrupaî kavimler arasında yeryüzünün en eski medeniyetini kurduklarını, kitaptan ve topraktan çıkarılan bütün vesikalarıyla kafadan çıkarılan bütün delilleriyle ispat etmek imkânı, Atatürk ve onun işaretiyle Tarih Kuramı’ndaki arkadaşları tarafından elde edildi” (Safa, 1981: 194).

Safa ayrıca çalışmasında Türk Tarih Tezi’ne katkı sağlayan düşünürlerin ifadelerini şu cümlelerle aktarmıştır:

“Fransız âlimi Dr. Legendre bu tipi şöyle tasvir ediyordu: ‘Türk, beyaz ırkın uzun boylu, uzun ve beyzî yüzlü, ince düz veya mavi gözlü, göz kapaklarının hattı fasih ufkî, en güzel tipidir.’ Profesör Pittard da Türklerin Hind Avrupaî milletler arasında Hyperbrachycephale tipin vasıflarını tamamıyla haiz olduğunu kabul ve Moğollarla nisbetimizi reddetmiştir” (Safa, 1981: 195).

Safa bu iki alıntıda da Türklerin Moğol ırkıdan gelmediğinin ispatı peşindedir. Dönemin aydınları da bu tez doğrultusunda hareket etmişlerdir.

Özellikle Türk Tarih Tezi’nin oluşturulması ve geliştirilmesi sürecinde etnisist bir milliyetçilikten ilham alınarak milliyetçiliğe ilişkin göndermeleri aracısız ve daha yoğun olan bir dilin kullanılmasının tercih edildiği dikkat çekmektedir (Akman, 2011: 95). Bu

aracısız ve yoğun dilin yansımaları dönemin piyeslerinde de açıkça görülmektedir. Erbek tezinde Smith'in ulus devletlerin inşa sürecinde kurucu siyasal mitlerin önemli bir rol oynadığını söyleyen ifadelerini okura aktararak Smith'in sekiz kategoride sınıflandırdığı²¹⁸ siyasal mitlerin “soy miti ve mekândaki başlangıç miti” kurucu kadrolar tarafından desteklenen Türk Tarih Tezi ile bağdaştırılabileceğini dile getirmiştir (Erbek, 2019: 55).

Türk tarihinin Osmanlı Devleti'nden daha önce de olduğunu ve Türklerin anayurdundan nasıl Anadolu'ya geldiğini izah eden metinler kaleme alınmıştır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın* piyesi de bu minvalde senaryolaştırılmıştır. Yurt çalışmasında bu eser için şu cümleleri aktarmıştır: “*Toplumun siyasi, sosyal ve kültürel yapısını çizen ve milli tarih bilincini geliştirmeyi hedefleyen konusunu tarihten alan Akın ve Özyurt piyesleri Atatürk'ün isteği üzerine yazılmış piyeslerdir. Ankara'da yeni kurulan sahnelerde Türk tarihi konulu oyunlar oynanmasını desteklemiştir*” (Yurt, 2014: 433). *Akın*, girişteki Talebe'nin sunumuyla da Türk Tarih Tezi'nden yola çıkıldığını belli etmekte ve gençler için eğitim amaçlı yazıldığı imajını vermektedir (Uyduran, 2012: 44) Uyduran çalışmasında Çamlıbel'in *Akın* ve *Öz Yurt* piyesleri ile ilgili şunları aktarır:

“*Akın* ve onun devamı olan *Özyurt*, Atatürk'ün tarih tezini sahnede canlandırır. Oyun, prologda yer alan bir öğrencinin Türk tarihini sahnede canlandıracağını bildirmesiyle başlar. Bu prologda Türk tarihinin derinliklerinden Gazi Mustafa Kemal Paşa'ya kadar uzanış destanının anlatılacağını belirtilir. Prolog sahnesinde talebe, Türklerin akın yollarının gösterildiği bir haritanın önünde durmaktadır” (Uyduran, 2012: 103).

Metnin Prolog kısmında şu ifadeler karşımıza çıkmaktadır:

“İşte şu Ortaasya... Türklerin anayurdu...

Türk ilk medeniyeti Altay-Ural'da kurdu.

Sonra, alıp sazını, resmini, heykelini,

Dolaştı baştan başa Doğu, Batı elini.

²¹⁸“1) zamandaki başlangıç miti; yani topluluğun ne zaman ‘doğduğu’;

2) mekândaki ‘başlangıç miti; yani topluluğun nerede ‘doğduğu’;

3) soy miti; yani kim bizi doğurdu ve nasıl onun soyundan geldik;

4) göç miti; yani nereleri aşıp geldik;

5) kurtuluş miti; yani nasıl özgürleştik;

6) altın çağ miti; yani nasıl büyük ve kahraman olduk;

7) çöküş miti; yani nasıl bozulduk ve fethedildik/ sürgün edildik;

8) yeniden doğuş miti; yani eski şanlı günlerimize nasıl dönebiliriz” (Erbek, 2019: 32).

Bu oklar bize akın yollarını gösterir,

Bize yirmi bin yılın üstünden haber verir” (Çamlıbel, 1965a: 8).

Akın ve Öz Yurt piyeslerinde amaç Türk Tarihi Tezi’nin öğretileri ve Atatürk’ün talimatı üzerine yazılmış bir oyun olmasından kaynaklı, milliyetçi propagandadır (Uyduran, 2012: 60). Yazdığı şiirler, çocuk oyunları, makale, sohbet ve fıkralarında Atatürk’ün fikirlerini benimseyen Faruk Nafiz Çamlıbel, bu iki piyesiyle de devletin resmî tarih tezini desteklemiştir (Bulut, 1991: 90).

Behçet Kemal Çağlar’ın *Attila* piyesi Türk Tarih Tezi kapsamında Attila Dönemi’ni anlatmak için kurgulanmıştır. Metinde tarihsel bazı notlar da aktarılır. Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* piyesinde Türklüğün 30 bin yıllık tarihine gönderme yapılmaktadır:

“Profesör - Mademki bu millet, otuz bin sene evvel dünyaya ilk medeniyeti dağıtan milleti demek onun asil kanında bir cevher vardı. Bu cevher bende de niçin olmasın? Dedim, neden bugünden itibaren daha bir otuz bin sene içinde yeni medeniyetleri dünyaya dağıtmasın? Neye göre örnek millet olmasın” (Gündüz, 1932a: 22).

Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* piyesinin ismi Türk Tarih Tezi kapsamında konulmuştur. Batı’nın sarı ırk söylemine karşı Türklerin beyaz ırktan geldiğini savunan Türk Tarih Tezi’nin yansıması bir isimdir. Piyesteki beyaz kahraman Profesör²¹⁹’dür.

Mustafa Kemal Ergenekon’un kaleme aldığı *Attila*²²⁰ piyesinin birçok yerinde Türk Tarih Tezi ile ilgili ifadeler yer almaktadır:

“Coşkun - Bu bağlanmış geçmişe mezar olduğundandır,

Anayurdun sevgisi her Türk kalbinde kandır.

Çünkü o, ataların, dedelerin yurdudur

Çünkü o topraklarda bir ırkın kalbi vurur” (Attila, MKE, 15).

²¹⁹“Olca – O bir beyaz kahramandı.

Ömrümüz bu laboratuvarda geçecek! Burada çalışacağız! Biz de böyle birer beyaz kahraman olmaya and içelim!

Hepsi – And içiyoruz” (Gündüz, 1932a: 34).

²²⁰Ergenekon, 1938, a.g.k., 15, 16. ve 17.

Çağlar'ın Deniz Abdal piyesinde Türklerin Orta Asya'dan geldiklerine ilişkin şu cümleler vardır:

“Deniz Abdal - Biz su diye su diye çoraktan kaçmadık mı?

Orta Asya'dan kopup denize koşmadık mı” (Nalbandoğlu, 1988: 225).

Aşkun'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü* piyesinde ilk soysallığın Türklerden doğduğu söylenmiştir:

“Türk erkinliğini göklerde de korur, o, tarihin hiçbir devrinde tutsak tanınmadı. Ve hiçbir ulusun boyunduruğu altına girmedi. Savaş boylarında yenilmeyen Türk, soysallıkta da geriliği kabul etmedi. Çünkü ilk soysallık Türk'ten doğdu. Onu doğuran doğandan üstündür. Türk olmasa soysallığı kim acuna tanıtır, tarihin devirleri arasına serperdi” (Atatürk Köyünde Uçak Günü, 18).

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Genç Zabit'in söylemlerinde Türk Tarih Tezi'nin manifestosu yer almaktadır:

“Genç zabit - Bana bakın işitiyor musunuz? Size bana bakın diyorum ben kökünü otuz bin yılın derinliğine salmış ve kanının suyunu bu derinlikten almış bir milletin özüyüm. Bana Türk derler. Sana da Türk derler. Ben benim, sen de dinle beni! Bin... dokuz yüz... on dokuzda... bizi her nasılsa... yere vurdular. Sandılar ki biz, bir et parçasıyız. Bir vuruşta, yüz bin vuruşta meşin gibi ezileceğiz. Bilmediler ki bizi her nasılsa vurdukları yer bir örstü ve başımıza vurulan şey bir çekişti. Biz... Ben... Sen... O... yani Türk denilen cevher bu örsle çekicim arasına bir demir gibi girdi... ve döğüle döğüşe bir katmerli çelik olarak çıktı... Bu çıkış nasıl oldu? Bunu ben de bilirim, sen de bilirsin, şu dönüp duran topraktan dünya da bilir fakat bunu bizden sonra gelecek nesiller de bilmelidirler. Şimdi sana şurada bir perde açacağım dikkat et orada kendini göreceksin onları yapan sensin, benim, hepimiziz!” (Gündüz, 1934: 3).

Türk Tarih Tezi ile ilgili söylemleri Çağlar'ın *Çoban*²²¹, Aşkun'un *Oğuz Destanı*²²², İlhan'ın *Altın Yay*²²³, Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı*²²⁴, Çakmak'ın *Bozkurt*²²⁵, Tuğal'ın *Kartal*²²⁶, Banarlı'nın *Bir Yuvanın Şarkısı*²²⁷, Egeli'nin

²²¹Çağlar, 1933, a.g.k., 5. ve 60.

²²²Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 1.

²²³Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 9.

²²⁴Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 426.

²²⁵Çakmak, 1935, a.g.k., 72, 78, 118 ve 119.

²²⁶Tuğal, 1936, a.g.k., 38.

²²⁷Banarlı, 1933, a.g.k., 68.

*Bayönder*²²⁸, *Nayır*'ın *İnkılâp Çocukları*²²⁹, *Aşkun*'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*²³⁰, *Ulukut*'un *Sümer Ülkerleri*²³¹ ve *Tuncer*'in *Devrim Yolcuları*²³² piyeslerinde de görülmektedir. Dönemin piyes yazarları Türk Tarih Tezi'nin çerçevesinde kurgusalılık planlaması yapmışlardır.

3.2.2.4.2. Vatan söylemleri

Milliyetçilik ilkesi içerisinde vatana dair söylemler dönem piyeslerinde kurgusalılığa dahil edilmiştir. İdeal kahraman tiplerini vatansız kişiler olarak yansıtmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulumunun öncesinde yaşanan Kurtuluş Savaşı'nda vatan uğruna mücadele eden, canını veren, her şeyini kaybetmeyi göze alan insanların cesareti ve fedakârlıkları piyeslerin konusu olarak seçilmiştir. Vatanın kutsallığı üzerine birçok sahnede diyaloglar oluşturulmuştur. Atatürk'ün *Nutuk*'ta dile getirdiği “*Bugün ulaştığımız netice, asırlardan beri çekilen milli musibetlerden doğan uyanışın ve bu aziz vatanın her köşesini sulayan kanların bedelidir. Bu neticeyi, Türk gençliğine emanet ediyorum*” (Atatürk, 2015: 666) cümlelerinin doğrultusunda vatanın gençliğe emanet edildiği temalar işlenmiştir.

Ziya Gökalp'in “*Vatan, üstünde oturduğumuz toprak demek değildir. Vatan, millî hars dediğimiz şeydir ki üstünde oturduğumuz toprak, onun ancak zarfından ibarettir. Ve ona zarf olduğu içindir ki mukaddestir*” (Gökalp, 1968: 80). cümleleri ışığında vatanın sadece toprak parçası olmadığı millî kültüre dair birçok şeyin birleşimi olduğu hususundaki düşüncelerin de piyes yazarlarınca okura aktarıldığı görülmektedir.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde İstemi Han'ın kızı Suna'ya sevgisini dile getiren Demir, duygularını vatan sevgisi ile aktarır:

“Sen anayurt gibisin, sevmek hakkın senin,

Gökte yıldızlar kadar çok olmalı sevenin.

Bana yurt sevgisini güzelliğin duyurdu...

²²⁸Egeli, 1934, a.g.k., 4.

²²⁹Nayır, 1933, a.g.k., 12.

²³⁰Aşkun, 1936, a.g.k., 4.

²³¹Ulukut, 1934, a.g.k., 8. ve 19.

²³²Tuncer, 1937, a.g.k., 11.

Bir avuç toprak nasıl hatırlatırsa yurdu,

Senden uzak geçse de benim yıllarca ömrüm

Bir gülün yaprağında bile seni görürüm” (Çamlıbel, 1965a: 17).

Akın piyesinde vurgulanan temel fikirlerden biri de vatan ve millet sevgisidir. İstemi Han, Suna, Demir, Bumin, Bayan hepsi de vatanlarını ve milletlerini her şeyden çok severler, onun için hiçbir fedakârlıktan kaçınmazlar (Bulut, 1991: 94).

Güven ve Rıza’nın *Çakır Ali* piyesinde yurtlarına düşman gelmesindense yıldırım düşmesine razı oldukları görülmektedir:

“Bibi – Doğru Bekir Çavuş. Yiğidin alınına yazılan gelir. Tanrı beterinden saklasın. Evimizin çitine düşman at bağlayacağına başımıza yıldırım düşsün. Hepimizin başına karalar bağlansın. Karalar bağlansın. Aslında başımıza karalar bağlaya bağlaya kömür gibi karardık, Bekir Çavuş” (Nalbandoğlu, 1988: 486).

Sözener’in *Sönen Ümit* piyesinde Baba karakteri öz oğlunu vatana ihanet etmemek için affetmeye yanaşmamıştır:

“Baba - (Sert ve heyecanla) Çocuklar kendi noktâi nazarlarımıza göre, ihtimal düşüncelerinizde haklısınız. Af, şüphesiz iyi bir harekettir. Ulüvvücenaba delâlet eder. Fakat düşünmeniz icap eder ki: fertler şahıslarına taallük eden hususatta affa temayül ederek büyüklük ve âlicenaplık gösterebilirler. Ve bu surette hareket, şüphesiz takdire çok şayandır. Fakat, milli ve vatanî meselelerde bence af yoktur, müsamaha caiz değildir; onu affetmek bu yurda ihanet etmekle müsavidir” (Sözener, 1933: 79).

Sinanoğlu’nun *Sakarya* piyesinde vatanla ilgili şu ifadeler yer almaktadır:

“NURİ - Muharebede olanların anaları birleşiyor, Muhsin. Düşün, bizim analarımızla, şu sağ siperdekilerin yahut şu sol siperdekilerin anaları ayrı ayrı. Ama ben burada bütün anaları, bütün vatandaki kadınları düşünüyorum; sen de öyle, onlar da öyle değil mi? Sanki bütün analar bir tek ana imiş gibi.

MUHSİN - Bir tek ana... Vatan denilen şey budur işte, Nuri” (Sinanoğlu, 1934b: 123).

Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları* kitabında Mete’nin vatan konusundaki hassasiyetini ve cesaretini yansıtan şu satırları kaleme almıştır:

“Mete: "Vatan bizim mülkümüz değildir, mezarda yatan atalarımızın ve kıyamete kadar doğacak torunlarımızın bu mübarek toprak üzerinde hakları vardır. Vatandan -velevki bir karış kadar olsun- yer vermeğe hiç kimsenin salâhiyeti yoktur. Binaenaleyh, harp edeceğiz.

İşte, ben atımı düşmana doğru sürüyorum. Arkamdan gelmeyen idam olunacaktır!” diyerek Tatarların üzerine yürüdü” (Gökalp, 1968: 136).

Benzer ifadeler Nayır’ın *Mete* piyesinde de yer almaktadır:

“METE - Coşan bir sel gibisin yurt olunca anılan!

Gebersin içirimde merhamet denen yılan

Ülkemi kurtarmaya ant içiyorum” (Nayır, 1932: 26).

Dönem piyesleri içerisinde yer alan Çamlıbel’in *Öz Yurt*²³³ ve *Kahraman*²³⁴, Çağlar’ın *Çoban*²³⁵, Çakmak’ın *Bozkurt*²³⁶, Ozansoy’un *On Yılın Destanı*²³⁷, Tuğal’ın *Kartal*²³⁸, Banarlı’nın *Bir Yuvarın Şarkısı*²³⁹ ve *Kızıl Çağlayan*²⁴⁰, Sinanoğlu’nun *Bir Zabitin 15 Günü*²⁴¹, Nayır’ın *Beş Devir*²⁴² ve *İnkılâp Çocukları*²⁴³, Güntekin’in *İstiklâl*²⁴⁴, Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*²⁴⁵, Nogay’ın *İstipdattan Cumhuriyete*²⁴⁶, Kocatürk’ün *Yaman*²⁴⁷, Tuncer’in *Devrim Yolcuları*²⁴⁸ ve Gündüz’ün *O Bir Devirdi*²⁴⁹ piyeslerinin muhtelif yerlerinde vatan kavramının vurgusu yapılmıştır.

“*Vatan mutlaka selâmet bulacak, millet mutlaka mutlu olacaktır. Çünkü kendi selâmetini, kendi saadetini memleketin ve milletin saadet ve selâmeti için feda edebilen vatan evlatları çoktur*” (Atatürk, 1972: 12) sözlerini söyleyen Mustafa Kemal Atatürk’ün bakış açısını dönemin piyes yazarları kurguları ile desteklemişlerdir.

²³³Çamlıbel, 1965, a.g.k., 17, 34 ve 36.

²³⁴Çamlıbel, 1965, a.g.k., 10, 11, 16, 51 ve 61.

²³⁵Çağlar, 1933, a.g.k., 21.

²³⁶Çakmak, 1935, a.g.k., 100.

²³⁷Ozansoy, 1933, a.g.k., 26.

²³⁸Tuğal, 1936, a.g.k., 22, 26, 29, 32 ve 42.

²³⁹Banarlı, 1933, a.g.k., 66.

²⁴⁰Banarlı, 1933, a.g.k., 22 ve 45.

²⁴¹Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 132.

²⁴²Nayır, 1933, a.g.k., 5, 7, 8, 14 ve 19.

²⁴³Nayır, 1933, a.g.k., 8, 10 ve 11.

²⁴⁴Güntekin, 1935, a.g.k., 14.

²⁴⁵Aşkun, 1936, a.g.k., 15 ve 16.

²⁴⁶Nogay, 1933, a.g.k., 15, 17 ve 21.

²⁴⁷Kocatürk, 1933, a.g.k., 22.

²⁴⁸Tuncer, 1937, a.g.k., 10, 11, 16, 18, 19 ve 30.

²⁴⁹Gündüz, 1938, a.g.k., 6 ve 69.

3.2.2.4.3. Türkçülük söylemleri

Milliyetçilik Türkiye Cumhuriyeti'nin ilke ve inkılâplarının önemli bir ilkesi olmasının yanında aynı zamanda daha evvelki zamanlarda büyük imparatorlukların dağılmasına sebebiyet vermiş ulusa dayalı bir akımdır. Osmanlı Devleti, milliyetçilik akımının olumsuz etkileri sebebiyle kendi bünyesinde yaşayan milletlerin isyanları sonucunda topraklarının çoğunu kaybetmiştir. Dağılma sürecinin ardından da Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde bir Kurtuluş Savaşı mücadelesi başlamıştır. Yeni kurulan devletin milliyetçi unsurlara dayanması sebebiyle de Türkçülük söylemleri bir propaganda dili olarak kullanılmıştır.

Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları* kitabında Türkçülüğün tanımını şu şekilde yapmıştır: “*Türkçülük, Türk milletini yükseltmek demektir*” (Gökalp, 1968: 15). Gökalp'in anlayışına göre Türkçülük evrenselliğin önünde bir engel değildir. “*Türkçülük bütün aşkıyla yalnız kendi orijinal harsına meftun olmakla beraber, şoven ve mutaassıp değildir*” (Gökalp, 1968: 98). Türkçülüğü siyasî açıdan da ele alan Gökalp dönemin yönetiminin yaptıklarından şu şekilde söz etmiştir: “*Halk Fırkası, hükümlerini millete, yani Türk halkına verdi. Devletimize Türkiye ve halkımıza Türk milleti adlarını bahşetti*” (Gökalp, 1968: 165).

Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkçülük anlayışı ise “*Ne mutlu Türküm diyene!*” şeklindedir. Yeni devleti bir Türk devleti şeklinde kurduğunu şu cümlelerle ifade etmiştir: “*Biz doğrudan doğruya milletseveriz ve Türk milliyetçisiyiz. Cumhuriyetimizin dayandığı Türk topluluğudur*” (Atatürk, 1972: 27).

Yusuf Akçura *Üç Tarz-ı Siyaset* eserinde “*Türklük fikirleri, Türk edebiyatı, Türkleri birleştirmek hayali henüz yeni doğmuş bir çocuktur*” (Akçura, 1976: 34) ifadelerini kullanmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi piyes yazarları henüz teşekkül eden Türk edebiyatının imkânları dahilinde piyeslerde Türklük, Türkçülük fikirlerini kurgularına dahil etmişler, okura sunmuşlardır. Bu dönem kaleme alınmış piyeslerin tamamında Türk milleti ve Türklük yüceltilmiştir (Ardalı Büyükarman, 2007: 237).

Behçet Kemal Çağlar'ın *Attila* piyesinde gelen tüm ülke elçilerinin kapıda bekletildiği sahne Türk'ün gücünü göstermektedir:

“(Bizans heyeti : Maksiminus, Priskus, Vigil; İtalya'dan gelen sefirler (Garbi Roma sefirleri): Romulus, Pioinutus, Romanus, Konstantinüs)

Bir Attila askeri - (Hızla gelip birden durup hepsinin birden gözlerine bakarak.)

Rahat etsin gönlünüz... Bekleyin burda bir an;

Sizi kabul edecek Kraliçe Karakan” (Çağlar, 1935: 3).

Piyeste ayrıca son kısımda bir not bulunmaktadır. Bu notu Bulut çalışmasında şu şekilde aktarmıştır:

“Eserlerde Türklüğün yüceltilmesine dair B. Kemal Çağlar’ın *Attila* oyunundan sunduğumuz şu husus tipik bir örnek teşkil edebilir. B. Kemal Çağlar eserinin sonuna “Londra: 18.4.1532” diye bir tarih düştükten sonra aşağıda bu tarihe ait yazdığı notta: “Bu rakam, bir mürettip hatası değildir. Ben bu kitabımda olsun İsa’nın doğuşunun değil Attila’nın doğuşunu tarih mebdel alıyorum.” demektedir” (Bulut, 1991: 91).

Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesinde Türk’ün mücadelesi övülmüştür:

“FERRUH — Hiçbir harpte millet, ordu ile bu kadar iç içe, yan yana çalışmamıştır. Millî vasfı bu harpten başka dünyanın hangi mücadelesine lâyıktır” (Safa, 1938: 58).

Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde şu ifadeler yer almaktadır:

“Firuz — Bu vaziyette bir vatandaşın istirhamı...

Türköz — Sus! Vatandaş, vatandaş... Şimdi de bu söz. Kardeşi boğarsınız. Af... Vatanı boğarsınız. Af... Af nedir bilir misin? Türk ne vakit affettiye felakete uğradı” (Gündüz, 1934: 76).

Veysi’nin *Güneş* piyesinde Türklerin şefkatinden bahsedilir:

“Tekin – Evet, teyze; Türk kanı taşıyan o gaziler!

Kurtardığı yetimin gözyaşlarını siler;

Hamaset meydanında göz açtırmaz düşmana;

Mavi rengi çevirir bir hamlede alkana;

Öksüzleri koruma şefkati Türklerde var” (Veysi, 1934: 86).

Budak’ın *Attila’nın Düğünü* piyesinde tüm cihana bilgileri Türklerin öğrettiği aktarılır:

“Türklerin marşı – Tarihler bizim için sonsuz, engin bir deniz,

Kahramanlık yaratan ebedi bir milletiz.

Sönmez bir ışık gibi parladı da kalbimiz

Cihana bilgileri biz öğrettik, yalnız biz” (Budak, 1934: 7).

Çağlar’ın *Çoban* piyesinin son sahnesi Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi’nin son cümleleri ile sonlandırılmıştır:

“Ey Türk Genci!

Birinci vazifen Türk İstiklâlini ve Cumhuriyetini ilelebet muhafaza ve müdafaa etmektir. Muhtaç olduğun kudret damarlarındaki asil kanda mevcuttur” (Çağlar, 1933: 86).

Tuğal’ın *Kartal* piyesinde şu cümleler yer alır:

“Kartal - Tarih yalan yazmasa Türk’ü mağlup yazar mı;

Yeryüzünde Türk’e hiç mağlup olmamış var mı” (Tuğal, 1936: 58).

Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde Turan fikriyle ilgili şu diyaloglar yer almaktadır:

“Nuri- İdealimiz Turan mı?

Yalçın – Yeni Turanda Mustafa Kemal’in yeni kızıl elması.

Tuncer – Tehlikeli olmaz mı?

Kaya – Tehlike dediğin nedir? Artık bizim yegâne çekineceğimiz şey tehlikedir.

Yalçın – Yanlış anlamayınız yeni Turan, istiklâli tam olacak olan yeni Türkiye’nin adıdır. Onun kızıl elması da Ankara’dır.

Nuri – Doğrudur” (Gündüz, 1934: 20).

Ele alınan piyeslerin içerisinde yer alan Çamlıbel’in *Akın*²⁵⁰ ve *Öz Yurt*²⁵¹, Gündüz’ün *Beyaz Kahraman*²⁵² ve *O Bir Devirdi*²⁵³, Aşır ve Ali’nin *Aşar Soyguncuları*²⁵⁴, Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet*²⁵⁵, Kozanoğlu’nun *Kozanoğlu*²⁵⁶, Ergenekon’un *Attila*²⁵⁷, Çağlar’ın *Çoban*²⁵⁸, Aşkun’un *Oğuz Destanı*²⁵⁹ ve Atatürk

²⁵⁰Çamlıbel, 1965, a.g.k., 24, 47 ve 57.

²⁵¹Çamlıbel, 1965, a.g.k., 9 ve 10.

²⁵²Gündüz, 1932, a.g.k., 22.

²⁵³Gündüz, 1938, a.g.k., 51.

²⁵⁴Aşır ve Ali, 1933, a.g.k., 43.

²⁵⁵Naim ve Edib, 1938, a.g.k., 28.

²⁵⁶Kozanoğlu, 1934, a.g.k., 7, 8, 20, 26, 41, 52.

²⁵⁷Ergenekon, 1938, a.g.k., 9, 10, 19, 42 ve 88.

*Köyünde Uçak Günü*²⁶⁰, İlhan'ın *Altın Yay*²⁶¹, Çakmak'ın *Bozkurt*²⁶², Sözen'er'in *Sönen Ümit*²⁶³, Karaosmanoğlu'nun *Mağara*²⁶⁴, Ozansoy'un *On Yılın Destanı*²⁶⁵, Tuğal'ın *Kartal*²⁶⁶, Banarlı'nın *Bir Yuvanın Şarkısı*²⁶⁷ ve *Kızıl Çağlayan*²⁶⁸, Nayır'ın *Mete*²⁶⁹ ve *Beş Devir*²⁷⁰, Tarhan'ın *Hakan*²⁷¹, Sinanoğlu'nun *Bir Zabitin 15 Günü*²⁷², Nogay'ın *Sevr'den Lozan'a*²⁷³ ve *İstipdattan Cumhuriyete*²⁷⁴, Ulukut'un *Sümer Ülkerleri*²⁷⁵, Kocatürk'ün *Yaman*²⁷⁶ ve Tuncer'in *Devrim Yolcuları*²⁷⁷ piyeslerinin birçok yerinde Türkçülük söylemleri yapılmıştır.

Atatürk'ün “*Milletin varlığını devam ettirmek için fertleri arasında düşündüğü müsterek bağ, asırlardan beri gelen şekil ve mahiyetini değiştirmiş yani millet dinî ve mezhebî bağlar yerine Türk milliyeti bağı ile fertlerini toplamıştır*” (Atatürk, 1972: 28) sözleri doğrultusunda dönem yazarlarının çoğu Türk milliyetçiliği üzerine metinlerini kurgulamışlardır.

3.2.2.4.4. Kurt-kartal figürü

Milliyetçilik ilkesi doğrultusunda kaleme alınan piyeslerin içerisinde Türklükle özdeşleşmiş bazı kavramlara da yer verilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'e piyeslerin çoğunda güneş benzetmesi yapılırken Türklerle de kurt, kartal gibi benzetme yoluna gidilmiştir.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde Türkler kurtlara benzetilmiştir:

²⁵⁸Çoban, 1933, a.g.k., 28, 35, 37, 72 ve 73.

²⁵⁹Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 1 ve 3.

²⁶⁰Aşkun, 1936, a.g.k., 8, 14, 16 ve 23.

²⁶¹Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 8 ve 9.

²⁶²Çakmak, 1935, a.g.k., 36, 40, 69, 71, 76, 114, 116 ve 118.

²⁶³Sözen'er, 1933, a.g.k., 84.

²⁶⁴Karaosmanoğlu, 2008, a.g.k., 107.

²⁶⁵Ozansoy, 1933, a.g.k., 18.

²⁶⁶Tuğal, 1936, a.g.k., 12, 19, 43, 47, 57, 60 ve 83.

²⁶⁷Banarlı, 1933, a.g.k., 35.

²⁶⁸Banarlı, 1933, a.g.k., 20.

²⁶⁹Nayır, 1932, a.g.k., 30.

²⁷⁰Nayır, 1933, a.g.k., 6, 20 ve 29.

²⁷¹Tarhan, 2002, a.g.k., 376, 378, 390 ve 426.

²⁷²Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 108.

²⁷³Nogay, 1933, a.g.k., 2, 11 ve 13.

²⁷⁴Nogay, 1933, a.g.k., 12 ve 25.

²⁷⁵Ulukut, 1934, a.g.k., 18, 22, 29, 34, 47, 49, 53 ve 56.

²⁷⁶Kocatürk, 1933, a.g.k., 17 ve 40.

²⁷⁷Tuncer, 1937, a.g.k., 11 ve 33.

“En büyük dert bu olur bunalan yurt içinde,
Üç köpek çoktur bugün yüz milyon kurt içinde...
Ne yapmalı” (Çamlıbel, 1965a: 48).

Akın piyesinin devamı olan *Öz Yurt* piyesinde şu ifadeler yer almaktadır:

“Gece kurt inlerinde dinlenirdi başımız,
Bulutlanırdı gündüzün dağlarda yoldaşımız,
Kartallarla baş başa, yılanlarla diz dize,
Yıllık yıllık akından sonra vardık denize” (Çamlıbel, 1965c: 31).

Çakmak’ın *Bozkurt* piyesinde şu cümleler söylenmektedir:

“Mehmet Çavuş - Bunun nesi yalan ki
Bir kurt ki kuzu sanki.
İşte Türklük, işte Türk,
Ey düşman sokul da ürk” (Çakmak, 1935: 70).

Kocatürk’ün *Yaman* piyesinde de aynı tarz benzetmeler yer almaktadır:

“Yaman – Kim bilir, belki bir kurt, belki bir yurt masalı.
Fakat dikkatle dinle! İhtimal ki bu kurdun
Masalında kendine uyar bir şey bulursun” (Kocatürk, 1933: 9).

Çağlar’ın *Çoban* piyesinde yiğitler kartallara benzetilmektedir:

“Koç yiğitler! Yaylada kuzuları bırakın
Uçun kartallar gibi sel gibi yardan akın
Gelin, gelin kavga var! Düşmanı boğacağız!
Vatana böyle günde yetişmezsek alacağız” (Çağlar, 1933: 22).

Ergenekon'un *Attila*²⁷⁸, Çakmak'ın *Bozkurt*²⁷⁹, Kocatürk'ün *Yaman*²⁸⁰ ve Çamlıbel'in *Öz Yurt*²⁸¹ piyeslerinde de Türklere dair kartal ve kurt benzetmeleri yapılmıştır.

3.2.2.4.5. Birlik-beraberlik söylemleri

Milliyetçilik ilkesi çerçevesinde piyes yazarlarınca birlik beraberlik söylemleri metinlerin içerisinde birçok yerde dillendirilmiştir. Yeni kurulan devletin toplumunu kolektif bir yaşamın etrafında toplama arzusuyla yapılan bu söylemler, daha çok ideal kahraman tiplerinin ağzından aktarılmıştır. Uzun süren savaşların ardından yorgun düşen bir halkın ihtiyaç duyduğu kuvvetin birlik ve beraberlikle kazanılacağı topluma telkin edilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün *Nutuk*'ta dile getirdiği “*Tarihin bu memlekette şimdiye kadar meydana getirmediği bu milli birlik ve dayanışmanın ihlaline ait her hareketi bir vatan hainliği kabul ederek ona göre gerekli karşılığını icrada tereddüt etmeyeceğiz*” (Atatürk, 2015: 296). sözleri doğrultusunda da bu millî birlik ve beraberliği bozanlara karşı piyeslerin içerisinde mücadele edilmiştir.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde milyonlarca Türk'ün kanının bir nabızda vurduğu söylenmiştir:

“Milyonca Türk'ün kanı bir nabızda vuruyor,

Akıyor bin damardan bir damara telâşla...

Bunu yaşatmak için çalışın canla başla” (Çamlıbel, 1965a: 56).

Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* piyesinde Profesör'ün halkın her kesimi tarafından takdirle karşılandığı vurgulanmıştır:

“Ünal - Hayır işin özü o değil. İşin özü halkta. Ben halka baktım. O ne alâkaydı! Halkın bu alâkası beni ta yüreğimden tuttu. Binlerce insandan mürekkep bir halk yığını ki içinde yüzlerce ayrı ayrı meslekte insanlar var. Bunlar ayrı ayrı heyecanlanmışlardı. Ayrı ayrı sevinmişlerdi. Büyük Türk Profesörünün kıymetini ayrı ayrı anlamışlardı.

Olca — Evet, Profesör söylerken adeta soluk almıyorlardı” (Gündüz, 1932a: 28).

²⁷⁸Ergenekon, 1938, a.g.k., 20 ve 73.

²⁷⁹Çakmak, 1935, a.g.k., 93.

²⁸⁰Kocatürk, 1933, a.g.k., 9, 10 ve 47.

²⁸¹Çamlıbel, 1965, a.g.k., 19.

Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı* piyesinde şu ifadeler yer almaktadır:

“Öyle bir coştuk ki biz, buna kadın, kız, çocuk
Bütün Türklük beraber genç ve yaşlı bir olduk
Köylüsü, şehirlisi, sağlamları, hastası
Herkesin amacı bir, kalbinde bir yasası
Gözleri bir şey görür, o kutsal Akdeniz'i
Hürriyetin ateşi sarmıştı hepimizi” (Nalbandoğlu, 1988: 427).

Nayır'ın *Beş Devir* piyesinde konuya ilişkin şu cümleler kullanılmıştır:

“Kanımız kaçtığımız yerde hâlâ çağlıyor,
Hâlâ bir tekmiş gibi bütün millet ağlıyor.
Son kozunu oynuyor burda son kuvvetimiz,
Açlıktan, susuzluktan kavrulsa da etimiz
Burda can vereceğiz, geri çekilmek yasak.
Burda can vereceğiz göğsümüzü açarak” (Nayır, 1933a: 12).

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde ülkenin kurtuluşu için mücadele eden Mavi Yıldırım Teşkilâtı birlik ve beraberlik andı içmişlerdir:

“Yalçın — And içmeyi teklif ediyorum. And içelim. Mavi yıldırım çocuklarının andını.
Hepsi — Hay hay...
Yalçın — (Cebinden bir kağıt çıkarır.) Okuyacağım cümleleri hep bir ağızdan tekrar edeceksiniz.
Hepsi — Peki.
Yalçın — Mavi yıldırım çocuklarının andını!
Hepsi — Mavi yıldırım çocuklarının andını!
Yalçın — Bilerek, isteyerek içiyorum,
Hepsi — Bilerek, isteyerek içiyorum,

Yalçın — Ben Mavi yıldırım çocuğu.

Hepsi — Ben Mavi yıldırım çocuğu.

Yalçın - Büyük Türk istiklâline.

Hepsi — Büyük Türk istiklâline.

Yalçın — Büyük Türk inkılâbına.

Hepsi - Büyük Türk inkılâbına.

Yalçın - Büyük Türk medeniyetine.

Hepsi - Büyük Türk medeniyetine.

Yalçın - Millî ahlâk ve faziletle karşılıklı sevgi ve yardıma.

Hepsi — Millî ahlâk ve faziletle karşılıklı sevgi yardıma.

Yalçın — Temiz kalbim çarptıkça.

Hepsi — Temiz kalbim çarptıkça.

Yalçın — Temiz kanını temiz kalbimden geçtikçe

Hepsi — Temiz kanını temiz kalbimden geçtikçe

Yalçın — Şuurumla canımla bütün varlığımla çalışacağım.

Hepsi — Şuurumla canımla bütün varlığımla çalışacağım.

Yalçın — Onların yılmaz bekçisi olacağıma

Hepsi — Onların yılmaz bekçisi olacağıma

Yalçın — Mustafa Kemal'den ve Mustafa Kemal'in yolundan ayrılmayacağıma

Hepsi — Mustafa Kemal'den ve Mustafa Kemal'in yolundan ayrılmayacağıma

Yalçın — Millî şerefim ve şahsi namusum üzerine and içiyorum.

Hepsi — Millî şerefim ve şahsi namusum üzerine and içiyorum.

Yalçın — Mustafa Kemal, kulakların çınlasın Mustafa Kemal” (Gündüz, 1934: 27-28).

Çalışmamızda ele alınan piyeslerin içerisinde yer alan Ergenekon'un *Attila*²⁸², Çağlar'ın *Çoban*²⁸³, Çakmak'ın *Bozkurt*²⁸⁴, Tuğal'ın *Kartal*²⁸⁵, Nayır'ın *İnkılâp Çocukları*²⁸⁶, Morkaya'nın *Gâvur İmam*²⁸⁷, Aşkun'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*²⁸⁸, Ulukut'un *Sümer Ülkerleri*²⁸⁹, Tuncer'in *Devrim Yolcuları*²⁹⁰ ve Gündüz'ün *O Bir Devirdi*²⁹¹ piyeslerinde de birlik beraberlik vurgusu yapılmıştır.

Mustafa Kemal Atatürk'ün *Nutuk* eserinde dile getirdiği “*Memleketin sükûneti, milletin kurtuluş emeli noktasında birlik ve dayanışması temin olunmadıkça, harici bir düşmanın istila adımlarını durdurmaya çalışmak ne mümkündür ve ne de bundan esaslı bir fayda ve netice beklenir*” (Atatürk, 2015: 356) cümlesindeki söz konusu birlik ve dayanışmanın tesisi için kültürel alanda tiyatrolar birer propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

3.2.2.4.6. Yabancı unsurların faaliyetleri

Piyelerde kurgusallığın içerisinde yer alan yabancı unsurların faaliyetlerine milliyetçilik başlığı altında yer verilmiştir. Yazarların kaleme aldığı metinlerde yabancı unsurlar, gösterdikleri düşmanca tutumlarla halka eziyet etmişlerdir. Yurdu işgal edip Türklüğün aleyhine faaliyetler göstermişlerdir. Bu bölümde yabancı unsurların dönem piyeslerindeki görünümü aktarılacaktır. Mustafa Kemal Atatürk *Nutuk*'ta “*Efendiler, bütün ordusu üstün düşman ordusu karşısında mağlup ve kendiliğinden geri çekilirken, kılıcını çekip tek başına atını düşman başkumandanının çadırına saldırarak ölüm arayan Türk kumandanları görülmüştür*” (Atatürk, 2015: 375) sözleriyle düşmanlara karşı Türk askerinin cesaretini dile getirmiştir. Eserlerde de Türk askerinin, toplumunun yabancı unsurlara dair cesaretleri birçok yerde okura sunulmuştur.

Veysi'nin *Güneş* piyesinde Yunan komutan Mihalidis'in Türklere olan düşmanlığı birçok yerde görülmektedir:

²⁸²Ergenekon, 1938, a.g.k., 22 ve 23.

²⁸³Çağlar, 1933, a.g.k., 20.

²⁸⁴Çakmak, 1935, a.g.k., 98.

²⁸⁵Tuğal, 1936, a.g.k., 42.

²⁸⁶Nayır, 1933, a.g.k., 12.

²⁸⁷Morkaya, 1933, a.g.k., 6, 11 ve 24.

²⁸⁸Aşkun, 1936, a.g.k., 9.

²⁸⁹Ulukut, 1934, a.g.k., 30.

²⁹⁰Tuncer, 1937, a.g.k., 12.

²⁹¹Gündüz, 1938, a.g.k., 69.

“Mihalidis – Aferin, bu Türkleri takip et adım adım:

Yalancı çocuk tüh, tüh...

Al götür karakola!

Dersini ver bu itin, gelirler belki yola” (Veysi, 1934: 52).

Çakmak’ın *Bozkurt* piyesinde padişah yabancıların varlığından memnuniyetini bildirmektedir:

“Sultan – Korkacak bir şey var mı?

İnsan sestem korkar mı?

Lerzan – Onlar burda ne olacak?

Sultan – Bize bekçi olacak” (Çakmak, 1935: 12).

Sözener’in *Sönen Ümit* piyesinde yabancı bir okulda okuyan Tahsin’in şu cümleleri aktarılmıştır:

“Baba — Sana bir ecnebi lisanı da öğreterek hayatta muvaffakiyetini kolaylaştırmak, en birinci gayem idi.

Tahsin — Pek âlâ fakat henüz Türkçeyi doğru konuşamayan bir çocuk o yaşta böyle bir mektebe verildikten ve orada senelerce kaldıktan sonra böyle bir çocuktan daha ne kadar vatanperverlik bekleyebilirdiniz? Orada papazlar, muallimler bize Türklüğü meth mi edeceklerdi? Türk’ün meziyetlerinden mi bahsedeceklerdi? Bize Türklüğün menakabını, mefahırını mı nakledeceklerdi? Bilirsiniz ki itiyatlar fertlere bilhassa küçük yaşta, ilk mektep çağında telkin edilebilir. Bunu inkar edebilir misiniz” (Sözener, 1933: 82).

Gündüz’ün *Yılmazlar’ın İkizler* piyesinde kendi işlerini Türklere öğretmemek için onları kullanıp ardından işten çıkaran Matmazel karakteri bulunmaktadır:

“Günsel - Açık söyleyiniz rica ederim.

Madam - Sizin fikriniz bana ziyan verecek.

Günsel - Benim ne fikrim var ki?

Madam - Onu ben biliyorum. Siz düşünüyorsunuz. Çok çalışıyorsunuz. Usta şapkacısınız. Burada oturacaksınız. Para toplayacaksınız.

Günsel — Çok çalışmak suç, para biriktirmek hırsızlık değil ki.

Madam — Mesele başka. Ben size kazandıracağım para. Siz birgün açacaksınız başka atölye. Bana konkürans yapacaksınız. Konkürans ne derler Türkçe?

Günsel — Rekabet.

Madam — İşte bu fena. Ben geldim Avrupa'dan. Bir Türk Matmazel benden kazansın. Sonra rakabet yapsın. Bu olmaz! Bu olmaz" (Gündüz, 1932c: 14).

Nogay'ın *Sevr'den Lozan'a* piyesinde Türk topraklarını paylaşma planları yapılmaktadır:

"İngiliz murahhası – Efendiler sizleri biz getirdik bu hâle.

İngiliz'de kalmalı... İstanbul, Çanakkale.

Boğazlar açılmalı, müttefik ordulara,

Serbestçe girmeliyiz Türk'teki bu sulara" (Nogay, 1933b: 4).

Veysi'nin *Güneş*²⁹², Çakmak'ın *Bozkurt*²⁹³, Gündüz'ün *Yılmazlar'ın İkizler*²⁹⁴, Banarlı'nın *Kızıl Çağlayan*²⁹⁵, Nogay'ın *Sevr'den Lozan'a*²⁹⁶ ve Kocatürk'ün *Yaman*²⁹⁷ piyeslerinin birçok yerinde yabancı unsurların faaliyetleri ile ilgili diyaloglar bulunmaktadır:

"Celal - Adana, falan filân Fransızlara haktır.

İngiliz gaz yerini elbet atmayacaktır.

Kendi yerlileri var Van'ın, Diyarbekir'in

Şark zaten çok eskiden beri Ermenilerin

Vatanı. Kalan üç beş Türk için de Anadol

Ortası çok mükemmel bir memleket, bol bol

Yetişir. Zaten bana gelince ben Arabım,

Fazla düşünmem, Türkçe yazılmamış kitabım.

Halifem var, gözümü onun damı altında

²⁹²Veysi, 1934, a.g.k., 38, 39, 45 ve 50.

²⁹³Çakmak, 1935, a.g.k., 19 ve 47.

²⁹⁴Gündüz, 1932, a.g.k., 5, 6, 15, 18 ve 19.

²⁹⁵Banarlı, 1933, a.g.k., 22 ve 35.

²⁹⁶Nogay, 1933, a.g.k., 4, 5, 6, 8 ve 13.

²⁹⁷Kocatürk, 1933, a.g.k., 12, 15 ve 28.

Dünyaya açtım. Babam onun saltanatında

Her şeyi buldu. Ben de bugün onun emrine

Bağlıyım; onun emri gelmelidir yerine.

Zaten yapacak başka bir şey de kalmamıştır.

Bence başka bir yolu tutsak bile yanlıştır.

Hele bu işe gelmek isteyenlerin

Aklına pek şaşarım. Değil mi Cemil?” (Kocatürk, 1933: 25).

Mustafa Kemal Atatürk'ün *Nutuk*'ta “*Bize, içinde henüz düşman bulunan bu vatanı miras bıraktılar. Bu son vatan parçasını kurtarıırken olsun, hırslarımızdan, hislerimizden feragat ederek temkinli olalım. Kurtuluş için... Bağımsızlık için önünde sonunda düşmanla bütün mevcudiyetimizle vuruşarak onu mağlup etmekten başka karar ve çare yoktur ve olamaz*” (Atatürk, 2015: 478-479) sözlerinin doğrultusunda piyeslerde yer alan ideal kahraman tiplerini düşmanın vatandan kurtulması için büyük mücadeleler göstermişlerdir.

Devlet eliyle işlenip biçimlendirilerek hâkim kılınmak istenen milliyetçilik olgusu ve dili, eğitim sisteminden kültürel hayata, kamusal yaşamdan iletişimsel süreçlere baskın ideolojik unsur haline gelmiştir (Akman, 2011: 81). Milliyetçilik başlığında aktarılan örneklemelerden de yola çıkılarak dönem piyeslerinde milliyetçilik vurgusunun baskın olduğu görülmektedir.

3.2.2.5. Laiklik ilkesinin oyunlardaki yansımaları

Laiklik, TDK tarafından “*Devlet ile din işlerinin ayrılığı, devletin, din ve vicdan özgürlüğünün gerçekleşmesi bakımından yansız olması, laisizm.*” olarak tanımlanmıştır. Parla çalışmasında laikliği tanımsal olarak iki kapsamda ele almıştır: “*Laiklik, daha dar anlamda din ile devlet ve dünya işlerinin ayrılmasıdır. Geniş anlamda, dünya görüşünün dinsel inançlardan tamamen arınması, bilimde, felsefede ve ahlâkta dine yer kalmaması anlamında sekülerizmdir*” (Parla, 1991ç: 328). Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet'in ilk yıllarında laikliğin dinsizlik demek olduğunu söyleyenlere fırsat vermemek için 1924 Anayasası'nın 2. ve 26. maddesine kendi iradesiyle “*Türkiye*

devletinin ve Cumhuriyet idareimizin asri karakteriyle bağdaşmayan tabirler” ifadesini ekletmiştir. Nutuk’ta bu maddeler için şu temennide bulunmuştur: “Millet, Teşkilatı Esasiye Kanunumuzdan bu fazlalıkları ilk münasip zamanda kaldırmalıdır” (Atatürk, 2015: 548). Söz konusu maddeler ve sonrasında yapılan değişiklikler şunlardır:

“Madde 2.- (Özgün hali) Türkiye Devletinin dini, Dini İslâmdır; resmî dili Türkçedir; makarrı Ankara şehridir.

Madde 2.- (İlk Değişiklik : 10/4/1928 - 1222 S. Kanun/md. 1)

Türkiye Devletinin resmî dili Türkçedir; makarrı Ankara şehridir.

Madde 2.- (Son Değişiklik : 5/2/1937 - 3115 S. Kanun/md. 1)

Türkiye Devleti, Cümhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, lâik ve inkılâpçıdır. Resmî dili Türkçedir. Makarrı Ankara şehridir.” Madde 26.- (Özgün hali) Büyük Millet Meclisi ahkâmı şer’iyyenin tenfizi, kavaninin vaz’ı, tadili, tefsiri, fesih ve ilgası, Devletlerle mukavele, muahede ve sulh akdi, harb ilânı, muvazenei umumiyei maliye ve Devletin umum hesabı katî kanunlarının tetkik ve tasdiki, meskûkât darbı, inhisar ve malî taahhüdü mutazammın mukavelât ve imtiyazatın tasdik ve feshi, umumi ve hususi af ilânı, cezaların tahfif veya tahvili, tahkikat ve mücezaatı kanuniyenin tecili, mahkemelerden sâdır olup katiyet kesbetmiş olan idam hükümlerinin infazı gibi vezaifi bizzat kendi ifa eder.

Madde 26.- (Değişik : 10/4/1928 - 1222 S. Kanun/md. 1)

Büyük Millet Meclisi kavaninin vaz’ı tadili, tefsiri, fesih ve ilgası, devletlerle mukavele, muahede ve sulh akdi, harb ilânı, muvazenei umumiyei maliye ve Devletin umum hesabı katî kanunlarının tetkik ve tasdiki, meskûkât darbı, inhisar ve malî taahhüdü mutazammın mukavelât ve imtiyazatın tasdik ve feshi, umumi ve hususi af ilânı, cezaların tahfif ve tahvili, tahkikat ve mücazaatı kanuniyenin tecili, mahkemelerden sâdır olup katiyet kesbetmiş olan idam hükümlerinin infazı gibi vezaifi bizzat kendi ifa eder.”²⁹⁸

Bu değişiklikler Mustafa Kemal Atatürk’ün 2. ve 26. Maddeler üzerindeki memnuniyetsizliğinin yansımaları olarak değerlendirilebilir. Toplum nazarında oldukça hassas olan bu ilke ile ilgili değişiklikler dönemin koşullarına göre planlanarak yapılmıştır. Kemalist rejim, Pozitivizmi benimsemekte ve laikliği eski düzenin antikapitalist güçlerine karşı can alıcı bir silah olarak görmektedir (Ahmad, 1996: 168). Bu anlamda piyes yazarlarınca erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde de laiklik ile

²⁹⁸<https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1924-anayasasi/> (01.01.2022)

ilgili söylemlere yer verilmiştir. Bu kısımda laikliğin erken dönem piyeslerinde din ve bilimsel açıdan yansımaları aktarılacaktır.

3.2.2.5.1. *Din teması*

Laiklik ilkesinin dindar bir kesim tarafından “dinsizlik” algısı yaratılarak kullanılması dönemin yönetimini laiklik konusunda hassas adımlar atmaya sevk etmiştir. Safa çalışmasında bu durumu bir soruyla sorgulamıştır:

“Kemalizm an’ane düşmanı mıydı?

Bu zannı iki şey veriyordu: Biri lâik Türk inkılâbının cemiyet ve cemaat hayatına aid fonksiyonları birbirinden ayırmasıydı, ki bütün dinî an’aneleri kökünden biçeceği şüphesini vererek, her yenilik hamlesi karşısında «din elden gidiyor!» çılgınlığını basan softaların tarihî endişelerini uyandırmıştı; öteki de inkılâbın dinî an’aneler arasında boş itikadları (prejüjeleri) tasfiye etmesiydi, ki gene bu ikisini birbirine karıştıran softaları telâşa düşürmüştü. Bu kuruntu, teşkilâtı esasiye kanunun ikinci maddesine, lâik prensiple münasebeti olmayan bir kayıt koydurmuştu. «Türkiye devletinin dini, dini İslâm’dır.» Bu kaydın kaldırılabilmesi için, Türk inkılâbına an’ane ve din düşmanlığı isnad eden softaların gazete sahifelerine kadar sıçrattıkları endişeleri yatıştırarak bir müddet daha - 14 Nisan 1928 senesine kadar - beklemek lâzım geldi” (Safa, 1981: 99).

Bu cümleler doğrultusunda Kemalizm düşüncesi özellikle yeni devletin kuruluşunun ilk zamanlarında din ile ilgili kararlar alırken dikkatli adımlar atmaya çalışmıştır.

Kemalist vatandaşlık şiarının ilk tezahürü, Osmanlı Devleti’nden kalan dinî veya cemaat sistemine dayalı vatandaşlığı reddetmektir (İlyas, 2017: 168). Bu doğrultuda Cumhuriyet’in ilk on yılında devlet tarafından desteklenen hiçbir din eğitimi okulu kalmamıştır (Şimşek, Küçük ve Topkaya, 2012: 2815). Mustafa Kemal Atatürk dine bakış açısını şu cümlelerle ifade etmiştir: “*Bir dinin tabîî olması için akla, fenne, ilme ve mantığa uygun olması lâzımdır*” (Atatürk, 1972: 62). İnsanları dinî kimlikleriyle kandıran kişilere karşı “*Her sarıklıyı hoca sanmayın, hoca olmak sarıkla değil, akılladır*” (Atatürk, 1972: 62) cümlesini dile getirmiştir. Ele alınan tiyatro oyunları arasında *Gün Doğuyor* metninin yazarı olan Safa’nın dönemin dine bakış açısını nasıl yorumladığını Akpolat şu ifadelerle aktarmıştır: “*Safa’ya göre Kemalizm ne din ne de gelenek düşmanıdır. Ancak laiklik, ezanın ve Kuran’ın Türkçeleştirilmesi bu sanıya*

neden olmuştur. Oysa Kemalizm sadece dinden batıl inançları atmış ve dini millileştirmiştir” (Akpolat, 2010: 124). Bu düşünceler doğrultusunda da dönem piyeslerinde din konusu ele alınmıştır. Ele alınan oyunlarda yer alan din adamları genellikle padişah taraftarıdır (Şengül, 2009: 1975). Safa, dinî unsurların Osmanlı Devleti’ni bazı hususlarda zora düşürdüğünü çalışmasında şu şekilde dile getirmiştir:

“Balkan Harbi’nin felâket günlerinden birinde, Babı Meşihat, bütün mekteplere: «Allahümme salli salâten ve selmi selâmen tamen...» diye başlayan bir dua göndermiş ve bunun talebeye 4444 defa okutturulmasını emretmişti. Vatani Bulgar istilâsından kurtarmanın son ümidine benzeyen bu tamimi, babamın mücadele arkadaşı Abdullah Cevdet’e ben götürdüm. O da kalın bir çerçeve içinde duayı içtihadı koyduktan sonra, altına şu satırları yazdı (bazı kısımlarını alıyorum):

«Bu dua Babı Meşihat tarafından binlerce tabolunarak iptidâî ve tâli mekteplere tevzi ve bunun 4444 defa etfali müslimine okutturulması emrolunmuştur. Elimize geçen bir nüshasını on iki yaşında bir çocuktan aldık. İctihadın içtihadı şu merkezdedir: Dua kalbi Allah’ına rapteden bir vecdin ve bir heyecanın ifadesidir. Bu dua Arapçadır. Manasını on iki yaşındaki Türk çocukları değil, kırk iki yaşındaki her Arap dahi anlayamaz. Duanın âlâsını Bulgarlar ettiler: Otuz bu kadar sene çalıştılar, ırklarını kuvvetlendirdiler, bizzat tanzimi idare ve icrayı hüsnü idare ile meşgul oldular, zafer ve istiklâl esbabını hazırladılar; vatana, hürriyete, memleketlerinin bir istikbale malik olduklarına iman ettiler. Bizim kafataslarımız boşaldı. Derilerimiz içinde et, kemik, kan kalmadı. Köylerimizde köylü, köylülerimizde köy kalmadı. Anadolu boşaldı. Anadolu hastadır, Anadolu ölüyor!» (Sayı 54, sahife 1221)” (Safa, 1981: 28-29).

Burada aktarılan kısımda dönemin aydınlarından ve piyes yazarlarından olan Safa’nın dinî meselelere bakış açısı anlaşılmaktadır. Ancak tüm bu olumsuz bakış açısına rağmen dönemin yönetimi din ile ilgili her meseleye katı bir tutumla yaklaşmamıştır:

“Türk inkılâbı, dinî an’aneler arasından, yalnız medenî inkişafa engel olan âdetleri ve prejüjeleri tasfiye etmiş, ötekilere, gene lâik prensibinden dolayı, müdahaleyi düşünmemiştir. Bilâkis, bu an’aneler arasında resmî kıymetlerini muhafaza edenler bile vardır: Ramazana, şeker ve kurban bayramlarına aid bazı merasim ve tatiller devam ediyor” (Safa, 1981: 100).

Din teması altında dönem piyeslerinde yer alan dinî algı temsiliyet-teslimiyet, isyan-sorgulama, alay-istismar açısından değerlendirilecektir.

Teslimiyet – temsiliyet

Dönem piyeslerinde dinin teslimiyet ve temsiliyet yönünün ön plana çıktığı bölümler yer almaktadır.

Çamlıbel'in *Akın* piyesinde İstemi Han şu cümleyi söylemiştir:

“İstemi Han – Gök Tanrının fermanı önünde biz ne deriz” (Çamlıbel, 1965a: 30).

Bu örnekte dile getirilen ifadeler, yazar tarafından eleştirel bir bakış açısıyla verilmemiştir. Çamlıbel, Mustafa Kemal Atatürk ile İstemi Han'ı özdeşleştirse de bu noktada laiklik fikriyle örtüşmeyen bir durum söz konusudur.

Kozanoğlu'nun *Kozanoğlu* piyesinde şu ifadeler yer almaktadır:

“Cumali – Ne diyeyim? Tanrı yüzünüzü ak etsin!

Ali – İnşallah, bizim Cenabı Hakkın mazlumlari, zalimlere karşı koruyacağına imanımız var” (Kozanoğlu, 1934: 7).

Kozanoğlu, piyesinde Ali karakteriyle padişahlık sistemine karşı koyan, özgürlüğüne düşkün bir tipleme yaratmıştır. Bu yeni toplum düzenine uygun ideal bir tiplemedir. Ancak bu örnekteki teslimiyet durumu laiklik kavramı ile uyumlu değildir. Dolayısıyla yazarın yaratmaya çalıştığı ideal insan tiplemesi ile örnekteki sözler çelişmektedir.

Çoban'ın *Deniz Abdal* piyesinde ideal kahraman Deniz Abdal'ın dilinden şu cümleler çıkmıştır:

“Deniz Abdal – Yapmam, yapmak istemem.

Tanrımdan uzaklaşıp puta tapmak istemem” (Nalbandoğlu, 1988: 233-234).

Çoban'ın *Deniz Abdal* tiplemesi Türk tasavvuf anlayışına uygun biçimde oluşturulmuştur. Yazarın ideal insan tipine uygun biçimde tasarladığı Deniz Abdal laik bir kişiliğe tam anlamıyla sahip değildir. Deniz Abdal'ın metnin birçok yerinde bu örnekteki gibi dinî unsurlar içeren bir söylemi vardır. Fakat tüm bu dinî mizacına rağmen eşini ardında bırakıp yeni bir aşkın peşinden koşmuştur.

Çamlıbel'in *Öz Yurt* piyesinde temsiliyet üzerine şu ifadeler kullanılmıştır:

“Ozan - Tanrı büyük hızını yirmi yıl Türk'e verdi,

Bunu anlatsın diye seni ele gönderdi” (Çamlıbel, 1965c: 33).

Çamlıbel’in bu ifadeleri temsiliyet açısından Türklüğü yüceltmek adınadır. Fakat bu temsiliyet içerisinde bir teslimiyet de vardır. Dolayısıyla bu durum laiklikle örtüşmemektedir.

Çamlıbel’in *Akın*²⁹⁹, *Kahraman*³⁰⁰ ve *Canavar*³⁰¹, İlhan’ın *Altın Yay*³⁰², Çağlar’ın *Deniz Abdal*³⁰³, Çoban³⁰⁴ ve *Attila*³⁰⁵, Nayır’ın *Mete*³⁰⁶ ve *Beş Devir*³⁰⁷, Tarhan’ın *Hakan*³⁰⁸, Ulukut’un *Sümer Ülkerleri*³⁰⁹, Budak’ın *Attila’nın Düğünü*³¹⁰, Ergenekon’un *Attila*³¹¹ ve Aşkun’un *Oğuz Destanı*³¹² piyeslerinde din temasının temsiliyet ve teslimiyet unsurlarına dair veriler yer almaktadır. Tüm bu örneklerden yola çıkılarak; dönemin yazarları her ne kadar yeni devletin ideolojisini eserlerinde yansıtmak isteseler de temsiliyet ve teslimiyet noktasındaki söylemleriyle laiklikle örtüşmeyen bir üslûp kullandıkları sonucuna varılabilir.

İsyan-sorgulama

İnkılâp piyeslerinin içerisinde zaman zaman dinî unsurlara dair isyankâr bir tutum ya da sorgulayış durumları yazarlarca okura sunulmuştur.

Çamlıbel’in *Akın* piyesinde İstemi Han, kızını Tanrı’ya bile vermeyecek kadar çok sevmektedir:

“Yalan, böyle şey olmaz, doğrusunu söyleyin,

“İstemi Han, Tanrı’ya bile kız vermez!” deyin.

Onlar bunu ister de ben kabul eder miyim” (Çamlıbel, 1965a: 32).

²⁹⁹Çamlıbel, 1965, a.g.k., 31 ve 39.

³⁰⁰Çamlıbel, 1965, a.g.k., 19.

³⁰¹Çamlıbel, 1944, a.g.k., 4.

³⁰²Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 9.

³⁰³Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 228 ve 231.

³⁰⁴Çağlar, 1933, a.g.k., 52.

³⁰⁵Çağlar, 1935, a.g.k., 27.

³⁰⁶Nayır, 1932, a.g.k., 10.

³⁰⁷Nayır, 1933, a.g.k., 8.

³⁰⁸Tarhan, 2002, a.g.k., 385.

³⁰⁹Ulukut, 1934, a.g.k., 18 ve 51.

³¹⁰Budak, 1934, a.g.k., 23.

³¹¹Ergenekon, 1938, a.g.k., 62.

³¹²Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 4.

Çamlıbel'in *Öz Yurt* piyesinde Ozan karakteri Tanrı'nın kendilerine şükretmesi gerektiğini söylemektedir:

“Ozan – Tanrı’ya şükrediniz...

Demir Han – Şükretmek ona gerek,

Tanrı bize şükretsin Tan yerinden inerek!

Yarattığı Asya’da Tanrı’yı biz yaşattık,

Tanrı’nın varlığını Asya bizden anladı” (Çamlıbel, 1965c: 31).

Çağlar’ın *Attila* piyesinde Attila Allah ile özdeşleştirilmiştir:

“Birinci - Ne yurddaş ne de düşman, biraz kul, biraz esir!

Çünkü Attila demek biraz Allah demektir” (Çağlar, 1935: 11).

Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet* piyesinde edilen dua küçümsenmektedir:

“Hoca – Nine vakalar olmuştur Allahuâlem malûmatta değiliz amma... efendimiz lûtfumuzla her şeyin üstünden gelecek kudrettedirler.

Mütesellim – Sizin miskin miskin dua ve dalkavukluktan başka aklınız bir nesneye ermez mi” (Naim ve Edib, 1938: 36).

Sekizinci’nin *Son Altes* piyesinde dinin olmadığından bahsedilmiştir:

“Prens — Her insan gibi... Dünya, ömür, din hepsi boş. Namus, ahlak, fazilet hepsi riya. Cennet, cehennem yalan. El ile tutulacak bir hakikat varsa dört günlük hayatın bir günlük zevkidir. Kusuru boş, boş, boş... (Kerim’e yaklaşıp. Elini onun gösüne koyar son derece heyecanla) Sen... Sen... Yalnız benim için varlık sensin. Hâkikat sensin... Sevdığım sensin... Fakat işte sende diğer insanlar gibi beni bırakıyorsun. Gidiyorsun. Arkana bile bakmayacaksın” (Sekizinci, 1934: 83).

Egeli’nin *Taş Bebek* piyesindeki Usta karakteri Tanrı ile özdeşleştirilmiştir:

“Usta – Sevgili arkadaşım,

Bugün sonunu buldu, benim ünlü savaşım.

Yıllar var ki binlerce bebek yaptım.

Yaşattım. Türlü türlü işe göre binbir biçim yarattım.

Ama bence son ürgütüm şu gördüğün Kamubanu,

Eşsiz bir buluş gibi hepsinden üstün oldu” (Egeli, 1934c: 11).

Ulukut’un *Sümer Ülkerleri* piyesinde Tanrı’ya beddua edilmektedir:

“Ninan – Yazmışsa Türk alnına bir uşaklık yazısı,

Yere geçsin göklerin öyle alçak tanrısı” (Ulukut, 1934: 42).

Çamlıbel’in *Akın*³¹³, *Kahraman*³¹⁴ ve *Canavar*³¹⁵, Çağlar’ın *Çoban*³¹⁶, *Deniz Abdal*³¹⁷ ve *Attila*³¹⁸, Gündüz’ün *Mavi Yıldırım*³¹⁹, Eruluç’un *Bir Gönül Masalı*³²⁰, Budak’ın *Attila’nın Düğünü*³²¹, Ozansoy’un *On Yılın Destanı*³²², Banarlı’nın *Bir Yuvarın Şarkısı*³²³, Nayır’ın *Beş Devir*³²⁴ ve *İnkılâp Çocukları*³²⁵, Morkaya’nın *Gâvur İmam*³²⁶, Ergenekon’un *Attila*³²⁷ ve Karaosmanoğlu’nun *Sağanak*³²⁸ piyeslerinde dine isyan ve sorgulama unsurları yer almaktadır.

Alay-istismar

Osmanlı Devleti’nde söz sahibi olan din adamlarının halkı din aracılığı ile suistimal ederek onlarla dalga geçmesi, istismarda bulunması dönemin piyeslerinde kurgusal anlamda yer bulmuştur. İnsanların inançlarını kendi çıkarlarına koz olarak kullanan hocalar, piyeslerde kendi çıkarları doğrultusunda hükümler vererek dinî unsurları diledikleri gibi kullanmışlardır. Çoğunlukla anti-kahraman rolleriyle dönem piyeslerinde yer alan din adamları, eski ile yeni çatışmasının eski tarafında yer almışlardır. Yeni kurulan devletin akılcılık ve bilim yolunda propagandasını yapan yazarlarca da bu durum okura yansıtılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk’ün konuya ilişkin

³¹³Çamlıbel, 1965, a.g.k., 33, 37 ve 39.

³¹⁴Çamlıbel, 1965, a.g.k., 37, 38, 40, 43, 44 ve 66.

³¹⁵Çamlıbel, 1944, a.g.k., 24 ve 54.

³¹⁶Çağlar, 1933, a.g.k., 12, 21, 31 ve 38.

³¹⁷Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 225.

³¹⁸Çağlar, 1935, a.g.k., 31.

³¹⁹Gündüz, 1934, a.g.k., 21 ve 84.

³²⁰Eruluç, 1938, a.g.k., 7.

³²¹Budak, 1934, a.g.k., 12.

³²²Ozansoy, 1933, a.g.k., 19 ve 23.

³²³Banarlı, 1933, a.g.k., 46 ve 57.

³²⁴Nayır, 1933, a.g.k., 6 ve 31.

³²⁵Nayır, 1933, a.g.k., 23.

³²⁶Morkaya, 1933, a.g.k., 19.

³²⁷Ergenekon, 1938, a.g.k., 7.

³²⁸Karaosmanoğlu, 2008, a.g.k., 84 ve 87.

şu sözleri bu durumla ilgili düşüncelerini gözler önüne sermektedir: “*Bizim dinimiz milletimize aşağılık, miskin ve hor görülmeyi tavsiye etmez. Aksine Allah da peygamber de insanların ve milletlerin yücelik ve şereflerini muhafaza etmelerini emreder*” (Atatürk, 1972: 64).

Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesinde Rüstem elinde kadehiyle dinî ifadelerle dalga geçer:

“RÜSTEM — (Bir eli ile şişeyi, öteki eli ile bardağı tutarak) Kadehin içine bahtiyarlık zembemesi dolduruyorum. Bu, mukaddes, tılsımlı, okunmuş bir sudur. (Şaraptan iki parmak koyarak bardağı yukarı kaldırır.) Şu iki parmak mayide lakaydî tılsımı vardır. İçine “Adam sende” ayeti kerimesi okunmuştur. Birkaç yudum alınca en büyük telâşa ve üzüntüye karşı insana bir vurdum duymazlık gelir. (Şaraptan iki parmak daha koyarak bardağı tekrar yukarı kaldırır.) Bunda da hafif neşe tılsımı vardır... İçine “Keyfine bak” ayeti kerimesi okunmuştur. Bunu içince ruhun peteklerinden nefis bir bal sızmağa başlar. (Kadehi iyice doldurarak yukarı kaldırır.) Bu da tam bir keyif tılsımı. İçine “Vur patlasın.” ayeti kerimesi okunmuştur. (Kadehi Maksut’a uzatarak) Buyur. (Maksut kımıldamadığı için ona doğru yürüyerek) Buyurunuz” (Safa, 1938: 27).

Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet* piyesinde anti-kahraman olan Hacı Bey’e Mütesellim şu sözleri söylemiştir:

“MÜTESELLİM — (sözlerini keserek) Hocam hizmetimizdeki adamların ne işler ettiğinden haberimiz olmaz mı sanırsınız? Şol mendebur kâhyanın her akşam zıkkımlandığını gergi gibi biliriz... Siz hocam, akşamcı değilsiniz amma (alaylı, alaylı) her yıl bağ bozumunda kurduğunuz âlâ (göz kırparak) yıllanmış şiradan cennetlik gövdeye attığınız da gerçek olan bir şeydir... Benim size ikram edeceğim de on yıl yıllanmış (gülerek) şiradır... İkinci hatunun nikâha aldığım zaman kurmuştuk” (Naim ve Edib, 1938: 17).

Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyesinde şu ifadeler yer alır:

“Tarhun Ağa – Küllü şey hayren minelfelâk.

Kalpazan Hafız – Vekadiriğim bisseleti velmutlak.

Tomruk – İyi uydurdun Hafız” (Gündüz, 1938: 24).

Aşır ve Ali’nin *Aşar Soyguncuları* piyesinde mültezim köylüyü dolandırırken tuttuğu adamlara dinî açıdan da gerekçe sunmaktadır:

“Mültezim — (Damgacılar) İşte bunların böyle boyuna yemesi de bizim için zararlıdır... Hayvan yediği sahibinin malıdır deyip geçmeyin, onda benim de hakkım, hem benim hakkım en üstün haktır. Allah da emretmiş, Peygamber de emretmiştir. Böyle hayvanları da toplar muhtarın ahırına getirir teslim edersiniz. Köyünüzü bilirim, eğer içlerinde sizin yapacağınız işlere karşı duracak olurlarsa bir iki tokatlarsınız. Hâlâ ses çıkarırlarsa gelip bana haber verirsiniz, ben yapacağımı bilirim” (Aşır ve Ali, 1933: 9).

Veysi’nin *Güneş* piyesinde şu göndermeler yer almaktadır:

“(Hizmetçi kızın yardımıyla hemen ceketini, fesini çıkarır, bavula yerleştirir, cübbeyi, sarığı giyer... Aynaya geçer.)

Hah, şöyle hocam, kimse tanımaz şimdi seni;

Her devir hoşça görür hocalar kisvesini” (Veysi, 1934: 65).

Musahiboğlu’nun *Fermanlı Deli Hazretleri* piyesinde Musa karakteri insanları dinî unsurlarla kandırmaktadır:

“Musa — Kalk... Kalk oğlancığın karnına cinler dolmuş.

Kadın — (Ağlıyarak) Eyvah...

Musa — Ah ve feryadın faydası yok. (Raftan bir kitap alır.) Bak kara kaplı kitap ne diyor? (Açar, okur.) Basur denilen bir ifrit, akrum namında bir cin ile izdivaç edip nesli badennesil türeyip insan oğullarına savlet ile batınlarında tarakai gûnagün ile cünbüş, safa ederler... Rihi tayyar denilen bir ifriti sahip ebdan kulunç yeli cinler ile birleşip kırıp geçirdikten sonra evcai gûna-gûna giriftar ederler. (Kitabı kapar.) Anladın mı gafil” (Musahiboğlu, 1936: 6).

Avaroğlu’nun *Şeriatçası* piyesinde Kadı karakteri dini kullanarak insanları kullanmaktadır. Hasta çocuğuna doktor getiren dul bir kadına iftira atacak kadar durumu ileri götürmüştür:

“Kadı – Tuuu. Töbe de. Kelimei şهادet getir, tecdidi iman et be kadın. Senin dine diyanete imanın yok mu?

Nuriye – Benim dine de diyanete de imanım var. Fakat kuşpalazından hasta yatan bir çocuğa, ne dinin ne imanın faydası dokunur. Bu derdi ancak fen, tıp önleyebilir.

Kadı – Vay din düşmanı vay. Ben sana gösteririm çocuğum hasta diye evine erkek kabul edip zina etmeyi? Ben sana gösteririm” (Avaroğlu, 1938: 59).

Morkaya’nın *Gâvur İmam* piyesinde padişahla Allah özdeşleştirilmiştir:

“Hamdi Bey – Senin kara müftü çok yobaz herif. Millet cephane taşıyacağız diye yemedi, içmedi, uyumadı, çalıştı. Onun yüzünü göremedik.

Rıza Bey – Sarığı boynuna dolanıp sallandırılacaklardan biri.

Veli Dayı – Geçen hafta camide vaaz etti. “Padişahın emri Allah’ın emridir. Padişah düşmanla beraber de olsa onun emrinden çıkmayın.” diyordu.

Hamdi Bey – (Hırsla) Vay deni bozuk yobaz vay.

Veli Dayı – Ne fodla düşmanıdır o. Şimdilik müsaadenizle” (Morkaya, 1933: 9).

Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyesinde Tomruk karakteri dinî unsurları her durumda kendi çıkarı için kullanmaktadır:

“Tomruk – Turan! Vay haini bi din vay! Vay zındık vay! Kitabı müstetabdaki ilâli feyzine bakınız: Turan aslında tur ene idi. Tur, Tursina denilen dağı mübarek demek. Ene de ben demektir. Tur ene de Tursina denilen dağı mübarek benim demektir! Cenabı Hak’la peygamberlerin konuştukları mübarek dağı kendi üstüne benimsiyor. Bu zındıklardan hayır mı gelir” (Gündüz, 1938: 23).

Çakmak’ın *Bozkurt* piyesinde Doğrul’un dilinden şu ifadeler çıkmaktadır:

“Doğrul – Yine din bir oyuncak

Yine din bir vesile,

Oldu bir fetva ile.

Bin tuzak anıyorlar,

Türklüğü sanıyorlar

Din hisleri uyanır,

Böyle kanar aldanır.

Temiz duygularından

Türklüğün zaman zaman

İstifade etmeyi,

Öğrendiler pek iyi.

Fakat geçti o çağlar,

Şimdi Türklük kin bağlar.

Üstüne o anların

Gelecek zamanların

Günleri onlara bir,

Zindan kesilecektir” (Çakmak, 1935: 48-49).

Dönem piyesleri içerisinde yer alan Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet*³²⁹, Çamlıbel’in *Kahraman*³³⁰, Gündüz’ün *O Bir Devirdi*³³¹, Veysi’nin *Güneş*³³², Güven ve Rıza’nın *Çakır Ali*³³³, Egeli’nin *Yörük Emine*³³⁴, Musahiboğlu’nun *Fermanlı Deli Hazretleri*³³⁵, Avaroğlu’nun *Şeriatçısı*³³⁶, Nayır’ın *Beş Devir*³³⁷ ve *İnkılâp Çocukları*³³⁸, Morkaya’nın *Gâvur İmam*³³⁹ ve Gündüz’ün *O Bir Devirdi*³⁴⁰ piyeslerinde dinî unsurlara dair alay ve istismar yer almaktadır.

3.2.2.5.2. Bilim teması

Laiklik ilkesi doğrultusunda akılcı ve bilime dayalı bir yönetim anlayışı getirme çabasında olan yöneticiler, eski alışkanlıklarla mücadele ettikleri kadar bilimsel gelişmeleri de takip ederek bu doğrultuda politikalar geliştirmişlerdir. Kemalistler Türkiye’nin modern bir ulus devlete dönüştürülmesini, Mustafa Kemal Atatürk’ün sözleriyle, “çağdaş uygarlık seviyesinde ileri ve uygar bir ülke olarak” yaşamasını istiyorlardı (Ahmad, 1994: 80). Bunun için de dünyadaki gelişmeleri izleme gerekliliği ortaya çıkmıştır. Mustafa Kemal Atatürk bu durum ile ilgili şu cümleleri söylemiştir: “Yalnız ilim ve fennin yaşadığımız çağda gelişmesini idrak etmek ve ilerlemesini zamanında izlemek şarttır” (Atatürk, 1972: 70) Bu politikalar ışığında yeni bir toplum algısı yaratılırken toplumdaki her bireyin bilim ve fen ile yetiştirilmesi amaçlanmıştır.

³²⁹Naim ve Edib, 1938, a.g.k., 7, 8, 15, 18, 19, 23, 30, 37, 41 ve 43.

³³⁰Çamlıbel, 1965, a.g.k., 21.

³³¹Gündüz, 1938, a.g.k., 20 ve 26.

³³²Veysi, 1934, a.g.k., 61.

³³³Nalbandoğlu, 1988, a.g.k., 490.

³³⁴Egeli, 1946, a.g.k., 18.

³³⁵Musahiboğlu, 1936, a.g.k., 16.

³³⁶Avaroğlu, 1938, a.g.k., 39, 54, 71, 72 ve 88.

³³⁷Nayır, 1933, a.g.k., 9.

³³⁸Nayır, 1933, a.g.k., 16.

³³⁹Morkaya, 1933, a.g.k., 21.

³⁴⁰Gündüz, 1938, a.g.k., 22, 42, 47 ve 54.

Mustafa Kemal Atatürk “*Medenî hayat ancak bilim ve fen ile olur. Bilim ve fen nerede ise oradan alacağız ve milletin her ferdinin kafasına koyacağız. Bilim ve fen için kayıt yoktur*” (Atatürk, 1972: 70) ifadeleri ile bu durumu destekleyen açıklamalar yapmıştır.

Çamlıbel’in *Akın* piyesinde İstemi Han şu cümleleri kullanmıştır:

“İstemi Han - Bu kanın cevherinde ne varsa sanat, ilim” (Çamlıbel, 1965a: 55).

Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* piyesinde Profesör’ün kanser ile ilgili buluşları tüm insanlık tarafından takdirle karşılanmıştır:

“Olçay - Muhterem üstat, insanlara yaptığımız dördüncü büyük kurtarıcılığın yirmi beşinci yıl dönümüdür. Bugün bütün dünya sizin adınızı bir defa daha hürmet, minnet ve heyecanla anmaktadır.

Profesör — Yaa... Bütün dünyanın nezaketine teşekkür ederim. Zaten bütün dünyanın ne kadar nazik şey olduğunu altmış yıldan beri bilirim. Neymiş o bakayım?

Olçay — Kanser üç şırıngada ve yirmi bir günde katî tedavisini siz keşfettiniz. İşte bugün o keşfin yirmi beşinci yıl dönümüdür.

Arkadaşlarım sözlerini bana verdiler. Şu dakikada bütün dünya sizi tebrik ediyor. İçeride sayısız mektuplar, telgraflar duruyor. Fakat biz, herkesten önce büyük üstadımızı tebrik etmek istedik. Bize bu saadeti vermek için demetimizi kabul ediniz” (Gündüz, 1932a: 12).

Unat’ın *Haydi Suna* piyesinde Profesör İnal Pekkan’ın buluşu ile ilgili şu ifadeler yer almaktadır:

“Suna — (Elinde bulunan bir gazeteye bakarak) Bu gazetede şöyle yazıyor (okur). Artık yeryüzünde zehirli gaz tehlikesi kalmayacaktır. Profesör İnal Pekkan bugün dört kimya profesörü ile birlikte, keşfettiği ve Kırmızı ay adını verdiği gazların resmi tecrübelerini yapacaktır. Profesör İnal Pekkan’ın keşfettiği gazlar hakkında şimdiye kadar birçok defa malûmat vermiş ve yapılan hususî tecrübelerine dair etraflı izahat yazmıştı. Binaenaleyh Kırmızı ay gazları daha birkaç aydan beri tamamı ile ortaya konulmuş ve tahakkuk etmiş bulunmaktadır. Tecrübeler bugün saat 14’te Profesör Pekkan’ın hususî lâboratuvarında yapılacak ve keşif saat 15.50’te Halkevinde ilan edilecektir, ayrıca da Profesör tarafından bu yeni gazlara dair bir konferans verilecek ve konferans radyo ile bütün dünyada dinlenilecektir. Bu münasebetle yüzbinlerce üye bugün Halkevine toplanarak büyük bilginimiz için yapılacak törende hazır bulunacaklardır. Türklüğün adına yeni bir şeref daha katan” (Unat, 1938: 39).

Nayır’ın *İnkılâp Çocukları* piyesinde şu cümleler yer almaktadır:

“Turgut – Hayalini işlet de düşün biraz orayı,

Düşün bir damar gibi uzanan iki rayı.

Üstünde medeniyet perisini getiren

Gözleri alev alev yanan uzun bir tren

Dağları delerekten aşaraktan suları,

Kovalıyor cehalet denilen canavarı” (Nayır, 1933b: 19).

Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü* piyesinde tören kutlamalarının nerede olması ile ilgili şu diyaloglar yaşanmıştır:

“Dursun Çavuş – Bizim şenliğimizden ne olacak, bir davul dövdürür, iki de güreşçi soyarız bütün köylü yığılır. Camiye toplansak iyi ya oraya da sığışılmaz.

Sekreter – Camiye lüzum yok, okulun önündeki alan iyi” (Aşkun, 1936: 10).

Mustafa Kemal Atatürk bilime verdiği önemi şu cümlelerle ifade etmiştir: “*Dünyada her şey için, maddiyat için, maneviyat için, en hakiki mürşit ilimdir, fendir, ilim ve fennin haricinde mürşit aramak gaflettir, cehalettir, dalâlettir*” (Atatürk, 1972: 70). O, bilim yolunda mücadele etmenin bir namus borcu olduğunu şu sözlerle izah etmiştir: “*Memleketimiz içinde medenî fikirlerin, çağdaş ilerlemelerin bir an kaybetmeksizin yayılması ve gelişmesi lâzımdır. Bunun için bütün ilim ve fen erbabının bu hususta çalışmayı bir namus borcu bilmesi gerekir.*” (Atatürk, 1972: 71). Dönemin piyes yazarları da bilim ve fen yolunda mücadele eden karakterler kurgulayarak yeni kurulan devletin politikalarına hizmet etmişlerdir.

3.2.2.6. Devletçilik ilkesinin oyunlardaki yansımaları

Devletçilik, TDK tarafından “*Bir milletin yönetimle ve ekonomiyle ilgili işlevlerinin devletçe birleşik bir yönetim altında bütünleştirilmesi siyaseti ve öğretisi*” olarak tanımlanmıştır. Yeni kurulan devlet, uzun süren savaşların ardından halkın refahını sağlamak, ekonomik buhranları atlatmak için iktisadî bir yapılanmaya girişmiş, devletçilik ilkesini de bu yapılanma içerisinde kendisine yol haritası olarak belirlemiştir. Mustafa Kemal Atatürk bu durumla ilgili şu sözleri söylemiştir: “*Siyasî, askerî zaferler ne kadar büyük olursa olsunlar, iktisadî zaferlerle desteklenmezse payidar olamaz, az*

zamanla söner” (Atatürk, 1972: 72). Gökalp çalışmasında iktisadî inkılâbın önemini şu cümlelerle ifade etmiştir: “*Avrupa inkılâplarının en ehemmiyetlisi iktisadî inkılâptır. İktisadî inkılâp ise, nahiye iktisadî yerine millet iktisadının ve küçük hırfetler yerine büyük sanayiî ikame edilmesinden ibarettir*” (Gökalp, 1968: 163). Gökalp’in de dikkat çektiği büyük sanayinin gelişmesi için yönetsel çalışmalar yapılmıştır. Ahmad çalışmasında devletçilik politikası ile ilgili yapılanları şu ifadelerle yorumlamıştır:

“Devletçilik hâkim partinin programına 1931’de girdi. Ancak terim henüz ekonomiye uygulanabilecek şekilde tanımlanmış değildi. Devlet şimdilik sadece ekonomiyi düzenlemekle yetiniyordu. Yerli malı kullanılmasını teşvik etmek için kampanya açıldı. İthal mala tapılan bir toplumda bu yeni bir uygulamaydı. Ancak devlet yurttaşlarının zihniyetini değiştirmeye kararlıydı. Basından bu konuyu ulusal bir sorun olarak ele alması ve “bağımsızlık mücadelesinde nasıl başarıya ulaştıysak bu mücadelede de kesinlikle başarılı olacağız” fikrini okurlarına anlatması istendi” (Ahmad, 1994: 139).

Mustafa Kemal Atatürk de bu doğrultuda “*Bir milletin doğrudan doğruya hayatıyla, yükselmesiyle, düşkünlüğüyle ilgili olan en önemli faktör, milletin iktisadiyatıdır*” (Atatürk, 1972: 72) cümlelerini kullanmıştır. Bu kapsamda devletin uyguladığı ekonomik politikalar kültürel alanda da tanıtılmış, dönem piyeslerinde devletçilik ilkesinin yansımalarının propagandası yapılmıştır. Yerli malının kullanımının teşviki için bir söylem dili geliştirilmiştir.

Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* piyesinde telsiz telefonlarla ilgili bir konuşmada marka isimleri verilir. Bu markalar Türk markalarıdır:

“Ünal – Varol! Muavin Hanım’a geldiğimi telefon ediver.

(Hemşire doktorların gömleklerini almak için laboratuvara gider. Varol koynundan bir portföy çıkarır, açar içinden bir küçük, yassı aparey alır, ağzına götürerek konuşur.)

Varol – Allo! Klinik! Profesör muavini doktor Olcay Hanımefendi’ye istiyorum, allo, allo! Tuhaf, ne oldu buna?

(Apareyi fiskeler, üfler, sallar.)

Ünal – Bu telsiz cep telefonları da eskidi. Müdüre söyleyelim de yeni sistemlerinden aldırın.

Varol – Oğuz markası en yeni. Çok methediyorlar... Allo!

Ünal – Ali Turan marka da fena değil ama biraz ağırca uzun müddet cepte taşınmıyor” (Gündüz, 1932a: 8).

Güntekin’in kaleme aldığı *Vergi Hırsızı* piyesi ekonomik anlamda içerisinde birçok mesajın olduğu bir metindir. Bu piyesle ilgili Demir çalışmasında şu ifadeleri söylemiştir:

“Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye’nin yeni kurulan bir devlet olması, üretim gücünün düşük olması nedeniyle ülkenin ekonomi sistemini yürütebilmesi için vergiye ihtiyaç duyulur. Özellikle 1929 yılında patlak veren dünyadaki ekonomik buhrandan Türkiye de çok etkilenir. Devlet eliyle bir seferberlik başlatılır ve vatandaşın üretime katkıda bulunmaları teşvik edilir. *Vergi Hırsızı* oyunu da bu bilinçle konuyu vatandaşın önüne seren bir anlayışla yazılır” (Demir, 2017: 4).

Vergi Hırsızı piyesinde Yusuf, altıncı çocuktan sonra devletin artık kendisinden vergi almadığını söyler:

“Demir – Ne gibi?

Yusuf – Altıncıdan itibaren devlet benden yol vergisi almamaya başladı.

Demir (gülerek) – Bak şu söylediği lâkırdıya... (ciddi) O vergiler de artık dayanılmaz hale gelmeye başladı.

Yusuf – Ne yapalım devletin ihtiyacı var... Koca bir memleketi, milleti, emniyet, rahat, saadet içinde yaşatmak kolay mı? Devlet bizden aldığını ziyadesiyle yine bizim iyiliğimiz için sarfediyor” (Güntekin, 1933: 9).

Diğer yandan durumu oldukça iyi olmasına rağmen vergi kaçakçılığını yaptığını Demir kendi ağzıyla itiraf eder:

“Yusuf (şüpheli bir bakışla) – Ne gibi?

Demir – Bunca yıllık arkadaşısın... Senden saklayacak değilim ya... Emlakımdan bir kısmına değerlerinden eksik bir fiyat biçtim. Böylece vergiyi de eksik veriyorum... Sen gelmeden evvel bunun hesabıyla meşguldüm. İki senede yüz yirmi buçuk lira kârım olmuş. İyi yapmadım mı” (Güntekin, 1933: 9).

Demir çalışmasında *Vergi Hırsızı* piyesinin yazılma amacını şu cümlelerle dile getirmiştir:

“*Vergi Hırsızı* oyununda millî ve yerli oyun anlayışı bağlamında devlet ve vatandaş ilişkisi işlenmiştir. Bu bakımdan oyun, Cumhuriyet ilkeleri ve inkılâpları ışığında yazılmış,

dönemin istediği “makbul vatandaş”ı tanımlamaya yönelik bir eserdir. Erken Cumhuriyet döneminde yaratılmak istenen “makbul vatandaş”ın çerçevesini oluşturan ve vatandaşın devlete karşı yükümlülüklerinden bahseden oyunda özellikle ekonomi konusu işlenir. Ayrıca devletin ve milletin bütünlüğü, ikisinin toplumsal sözleşmeye dayalı karşılıklı çıkar ilişkisi, oyunda verilmek istenen mesaj ya da hatırlatılan ders niteliğini taşımaktadır” (Demir, 2017: 3).

1929 Dünya Ekonomik Buhranı’nın hemen ardından 1933 yılında yazılmış olan *Vergi Hırsızı*, devletin ekonomi-politiğini ele vermiş, ekonomik seferberlik devletin bağımsızlığıyla eş tutulmuştur (Demir, 2017: 9). Eser, devletçilik ve halkçılık kapsamında yazılmış olup, Halkevlerinde oynanmıştır (Peker, 2019: 187).

Unat’ın *Haydi Suna* piyesinde büyük bir Avrupa şehrinde zehirli gazlar ve maske fabrikaları patronu ile konuşan Ziyaretçi, Türkiye Cumhuriyeti’nin parasal anlamda zarar etmemesi için kazanç peşindedir:

“Patron – Halbuki sizin gibi küçük hükümetler için her zaman mevcuttur. Bunu siz de pek âla hissediyorsunuz ki silahlanmakta devam ediyoruz.

Ziyaretçi – Mümkün olduğu kadar silahlanmayı kabul ediyoruz fakat bunda acele etmiyoruz. Bu kısa bekleyiş bize on beş milyon kazandıracaktır” (Unat, 1938: 8).

Aşır ve Ali’nin *Aşar Soyguncuları* piyesinde yazarlar önsözlerinde aşar vergisini eleştirir ve bu vergiden insanları Türkiye Cumhuriyeti’nin kurtardığını aktarırlar:

“Eski idarelerdeki âşar usulü nüfusumuzun yüzde seksenini teşkil eden Türk köylüsünün verim kabiliyetini kısırlaştırmış ve onu çalışma hürriyetinden mahrum bırakmıştı. Âşar varidat bütçesinin mühim bir kısmını doldurduğundan o zamanlar tetkike değer bir mevzu olarak hatırlanmamıştı bile. Halbuki iktisadî sahada müstahsil Türk köylüsünün elini, kolunu bağlayan, içtimâî sahada da tagallübün vücut bulmasına yardım eden bu iptidâî ve köhne müesseseyi Cumhuriyet idaresi, Mustafa Kemal Türkiye’inde idame ettiremezdi. Cumhuriyet, inkılâp programının başında yazılı olan bu yıkıcı müesseseyi devirerek Türk köylüsüne mesai hürriyeti verdi” (Aşır ve Ali, 1933: 3).

Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet* piyesinde maden amelesi Veli, eşi vefat ettikten sonra devletin çocuklara baktığından bahseder:

“Ayla – Ah babacığım, bu akşam tatlı da var.

Veli – Allah razı olsun bizim ocaktan. Aşhanesi olmasaydı ben sizi nice ederdim. Ocağa girdiğimin dördüncü ayında ananızı gömdüm. İşte üç yıldır size ana arattırmadılar” (Naim ve Edib, 1938: 4).

Çakmak’ın *Bozkurt* piyesinde sultan vergisini ödemediği için Mehmet Çavuş’u sorguya çekmektedir:

“Sultan – Sen de vergini üç yıl

Vermiyormuşsun nasıl” (Çakmak, 1935: 26).

Sözener’in *Sönen Ümit* piyesinde iki kardeş arasında yerli malı kullanımı ile ilgili şu diyaloglar geçmektedir:

“Müçteba – Dinledim. Şüphesiz millî mahsullerimize rağbet vatani bir borçtur.

Tahsin – Öyle ise kalk al şunu ye.

Müçteba – Peki yiyeyim ağabey. Fakat bana bak ağabey. Bunları millî mahsulümüzdür diye yediğinde şüpheliyim ben.

Tahsin – Niçin?

Müçteba – Bak dinle! Sana senden bir misal. Türkiye hudutları dahilinde çok iyi portakallar yetişir. Sen dün manavdan niçin Yafa portakalı istiyordun.

Tahsin – Amma inkâr edebilir misin Yafa portakalının nefasetini?

Müçteba – Bilmem. Fakat kendi mahsulümüz varken hariç memleketlerin mahsulüne rağbet doğru mudur” (Sözener, 1933: 11).

Gündüz’ün *Yılmazlar’ın İkizler* piyesinde de yerli malı ile ilgili şu ifadeler yer almaktadır:

“M. S. - Ne sandınız? Hem en meşhur marka.

Hanım – Ben yerli malı zannettim.

M. S. - Burada yerli malı satılmaz!

Hanım – Öyleyse büsbütün vazgeçtim. Almayacağım.

M. S. - Zaten alıcı olmadığın gözünden belli idi!

Hanım – (Döner) Terbiyesiz” (Gündüz, 1932c: 23).

Aşkun'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü* piyesinde şu ifadeler yer almaktadır:

“İkinci köylü – (sigarasından bir nefes çekerek) Buna da şükür. Eskiden bu da yoktu. Yaz kapısı açıldı mı bir de hemen öşürçüler yağardı. Ondan sonra da kendi malımızın hırsızı olurduk” (Aşkun, 1936: 5).

Safa'nın *Gün Doğuyor*³⁴¹, Aşır ve Ali'nin *Aşar Soyguncuları*³⁴², Unat'ın *Haydi Suna*³⁴³, Çakmak'ın *Bozkurt*³⁴⁴, Sözen'in *Sönen Ümit*³⁴⁵ ve Gündüz'ün *Yılmazlar'ın İkizler*³⁴⁶ piyeslerinde devletçilik ilkesi kapsamında ifadeler yer almaktadır:

“Özcan – (Kişi 1'e) Bari Amerika'da tütünçülükten çokça kazanıyor musun?

Kişi 1 – Elbette. Ama ben, şahsım değil. Türkeli Tütün Kooperatifi kazanıyor, ben de payımı alıyorum.” (Gündüz, 1932c: 42).

“Özcan – Hoş gidiniz. Son perde bitince beni bekleyin, Fatma Hanım lokantasında balo var, oraya uğrar, birer Kırklareli şampanyası içeriz.” (Gündüz, 1932c: 43).

Mustafa Kemal Atatürk'ün “*Yeni Türk devleti temellerini süngü ile değil, süngünün dahi dayandığı iktisadiyatıyla kuracaktır*” (Atatürk, 1972: 75) cümlesi doğrultusunda yeni Türk devletinin iktisadî gelişimine zihinsel olarak dönemin piyesleri katkı sağlamışlar, halkın bu anlamda bilinçlenmesine katkıda bulunmuşlardır. Gökalp'in çalışmasında dile getirdiği “*Bir millet muharebelerden kurtulmadıkça, ve iktisadi bir refaha nail olmadıkça, içinde muakale yapacak fertler yetişemez*” (Gökalp, 1968: 168) ifadelerine uygun olarak piyes yazarları kurgularına bu tarz fertlere benzer karakterler yerleştirmişlerdir.

3.2.2.7. *İnkılâpçılık ilkesinin oyunlardaki yansımaları*

İnkılâpçılık, yeni kurulan devletin altı temel ilkesinden birisidir. TDK tarafından “*İnkılâpçı olma durumu*” olarak açıklanan inkılâpçılık; Parla tarafından, yapılan inkılâpların korunması ve bunlardan doğan ve gelişen prensiplere sadık kalınması olarak tanımlanmıştır (Parla, 1991ç: 122). Parla çalışmasında konu ile ilişkili olarak şu

³⁴¹Safa, 1938, a.g.k., 44.

³⁴²Aşır ve Ali, 1933, a.g.k., 28.

³⁴³Unat, 1938, a.g.k., 12.

³⁴⁴Çakmak, 1935, a.g.k., 27.

³⁴⁵Sözen, 1933, a.g.k., 12 ve 13.

³⁴⁶Gündüz, 1932, a.g.k., 24.

cümleleri ilave eder: “Gökalp'te de, Kemalistler'de de inkılâp, devrim değil, düzen içinde dönüşümdür” (Parla, 1991ç: 44). Esasen Türk Devrimi, şekli anlamda, 1908'de eski bir siyasal düzenin zorla atılması ve yenisinin kurulmasıyla başlamıştır (Lewis, 1993: 473). Kadro'nun 1. sayısında Burhan Asaf'ın “Kronik” isimli yazısında şu ifadeler yer almaktadır: “Emperyalist merkezler, anlamaya başlıyorlar ki, Türk inkılâbı, bir Tanzimat yani körü körüne ve onlara pazar vazifesi görebilmek için yapılmış bir hareket değil, “a,sından “y,, sine kadar, Millet şeniyetinin kurtarılması hareketidir” (Asaf, 1932: 38). Kadro'nun 2. Sayısında Şevket Süreyya “İnkılâp Heyecanı” isimli yazısında şu cümleleri kullanmıştır:

“İşte, şimdi Türkiye böyle bir inkılâp içindedir. Türk cemiyetinin bünyesi kül halinde bir istihale yaşıyor. Geri teknikten, ileri tekniğe, geri cemiyet müesseselerinden ileri cemiyet müesseselerine doğru, her gün biraz daha derinleşen sert bir cidal, hiç durmadan yürüyor. Bu cidal arasında, bir taraftan eski yarı müstemleke ve kapitülâsyon rejiminin bakiyeleri, diğer taraftan eski otokratik ve teokratik müesseselerin enkazı, psikolojiler ile, nazariyeler ile, hülâsa bir cemiyet mücadelesinin bütün vasıtaları ile, her tarafta yeniye, yani inkılâbın getirdiğine ve temsil ettiğine karşı, keskin bir mukayemet içindedir” (Süreyya, 1932: 5-6).

Mustafa Kemal Atatürk, inkılâpların amacını şu cümlelerle ifade etmiştir: “Yaptığımız ve yapmakta olduğumuz inkılâpların gayesi Türkiye Cumhuriyeti halkını tamamen modern ve bütün mana ve şekliyle olgun bir topluluk haline getirmektir, inkılâplarımızın esas gayesi budur” (Atatürk, 1972: 38). Ziya Gökalp *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muâsırlaşmak* kitabında şu ifadeleri kullanmıştır: “Bugün bizim için muâsırlaşmak demek, Avrupalılar gibi dritnavtlar, otomobiller, tayyareler yapıp kullanabilmek demektir; muâsırlaşmak, şekilce ve maişetçe Avrupalılara benzemek değildir” (Gökalp, 1976: 11-12). Safa çalışmasında inkılâpçılık ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Atatürk inkılâbının değişmez iki prensipi vardır: Milliyetçilik, medeniyetçilik. Bugüne kadar gerçekleşmiş hiçbir inkılâp hareketi yoktur ki bu iki kaynaktan fışkırmamış olsun” (Safa, 1981: 85). “Medeniyetçilik kökü bizi Avrupa ve garb metoduna, düşüncesine ve muaşeretine bağlar; milliyetçilik kökü bizi Orta Asya ve şark menşe'lerimize, tarihimize, dil birliğimize götürür” (Safa, 1981: 85).

Safa çalışmasında şu ifadeleri de kullanır: “Türk inkılâbının bir kitabı varsa canlı bir tarihtir ve hayatın ta kendisidir” (Safa, 1981: 180). Bu açıdan Türk inkılâbının ideolojisi hayatın zorunluluklarından doğmuştur. Avrupa kafasının tereddidine benzeyen

bu dar sistemcilik safhasına girmemiş olduğumuz için Türk inkılâbının ideolojisi böyle bir mefhumculuk değil, yüzde yüz millî zaruretlerden doğmuştur (Safa, 1981: 177).

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde yer alan ideal kahraman tiplerinin inkılâpçı bir ruha sahip olduğu yazarlar tarafından okura birçok noktada yansıtılmıştır. Modern bir Türkiye'nin oluşumunda yapılan inkılâpların halka izah edilmesini, halk tarafından da benimsenmesini Anadolu'ya giden aydın kesim yapmaya çalışmıştır. Bu kişiler inkılâp piyeslerinde kahramanlaştırılarak yeni devletin savunucusu olmuşlardır. Kullandıkları dil yönetimin propaganda dilidir. Mardin çalışmasında öncü aydın tipleri ile ilgili şu cümleleri kullanmıştır:

“Modern Türkiye’de büyük bir gayret sarfedilerek ihdas edilen devlet nizamının kuvvetini ilelebet politik mürebbiye vazifesini gören bir tip seçkin önderden alacağı tasavvur edilemez. Cumhuriyetin ve modern Türkiye’nin temellerini atan aydınların bilhassa bu bakımdan istisnâ bir aydın tipi olduklarını unutmamak lâzımdır. İnkılâpçılarımız memleketteki derin sosyal güdülerin yetiştirdikleri bir aydın tipi değildirler” (Mardin, 1991: 318).

Mardin, söz konusu inkılâpçı aydınların modern Türkiye'nin temellerini atan kişiler olduklarını söylese de memleketteki sosyal güdülerin yetiştirdikleri aydın tipleri olmadığını dile getirmiştir. Mardin başka bir çalışmasında şu ifadeleri dile getirmiştir:

“Gelişmekte olan ülkelerin önemli toplumsal özelliklerinden biri aydınlarının bütün diğer toplum unsurlarından önce Batı çağdaş düşüncesini öğrenmesidir. Gelişmekte olan ülkenin aydını, böylece, bir taraftan kendi kültürünü "geri" bulmaya başlar ve halk ile bağlarını koparıırken diğer taraftan yeni bir toplum düzenine ihtiyacı şiddetle hisseder. Kendi kaderlerine hakim olabilmiş olan üçüncü dünya ülkelerinde, bağımsızlık süreci aydınların itişiyi kuvvet kazanmıştır ve aydınların özel damgası bu ülkelere yön veren ideolojilerle ortaya çıkmıştır. Böylece, Türkiye’de “Kemalizm”, Endonezya’da Sukarno’nun “Marhaenizm”i, Mısır’da Cemal Abdunasır’ın “Mısır Sosyalizmi” bağımsızlık kazanan ülkenin belirleyicisi olarak siyasal sözlüğümüzde yer almıştır (Mardin, 1992: 136). Türkiye’nin çağdaş tarihine bugünümüzden baktığımız zaman, tarihimizde iki önemli ideoloji devri görüyoruz. Bunlardan birincisi Kemalizmin ortaya çıktığı devredir ve bu devre üçüncü dünya ülkelerinin ideolojik devrelerine benziyor” (Mardin, 1992: 138).

Mardin söz konusu cümleleriyle Kemalizm anlayışının yüzünü aydınlarıyla birlikte Batı dünyasına çevirdiğini dile getirirken sınıflandırma olarak bu devreyi üçüncü dünya ülkelerinin ideolojik devrelerine benzetmiştir.

Bu kısımda inkılâpçılık ilkesinin yansımaları çağdaşlaşma, mimarî, sanat, eğitim gibi konular çerçevesinde aktarılacaktır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in İstemi Han dönemini konu alan *Akın* piyesinde İstemi Han'ın kızını seven üç yiğit, sevdiği kıza hediye vermişlerdir. Bumin hediye olarak bir heykel, Bayan bir minyatür, Demir ise Suna'ya bir çini armağan etmişlerdir. Bu hediyeler çağdaşlaşma yolunda ilerleyen bir toplumun tarihindeki çağdaşlık ölçüsünü göstermektedir. Yine *Akın* piyesinde “*Gün doğuyor batıdan*” ifadesi ile çağdaşlaşma yolunun Batı'ya dönük olacağının mesajı verilmiştir:

“İstemi Han – Sunayı alın, halka gösterin,

Üç başbuğun yaptığı işlerden haber verin...

Bahtınız açık olsun!

Gün doğuyor Batıdan,

Gene gözüm görmüyor etrafı karaltıdan” (Çamlıbel, 1965a: 48).

“Ankara’da akasyadan başka ağaç yetişmez!” diyenlere karşı Ankara’nın ağaçlarla donatılarak yeşillenmesini sağlayan Atatürk’ün bu gayretleri ile *Akın* piyesinde yeşile duyulan özlem ustalıkla birleştirilmiştir (Özcan, 1993: 573).

Gündüz’ün *Mavi Yıldırım* piyesinde inkılâplar için Mustafa Kemal Atatürk’ün çevresinde toplanılacağına dair ifadeler dile getirilmiştir:

“Kaya – Doğrudur. Milli istiklâl bir değildir. Onu teşkil eden şeyler vardır.

Yalçın – Toprak istiklâli, hudut istiklâli, siyasi istiklâl, kafa, kalp istiklâli... Yani topyekûn büyük inkılâp.

Nuri – Yani bu vatan içinde, bu kafalar içinde, bu kalpler içinde ne pürüz varsa ne hendek varsa ne kötülük ne karanlık ve gerilik varsa.

Yalçın – Evet hepsini ustura ile tıraş eder gibi tıraş edeceğiz.

Tuncer – Usturayı bırak! Ustura ile tıraş daha azgın sürgünler fişkırtır, orakla biçilen kıraç dikenliklerinde olduğu gibi kökünden sökeceğiz.

Yalçın – Evet doğru vatan dümdüz olacak onun üstüne yeni bir vatan kuracağız. Kafataslarımızın içindeki karanlık ananeleri boşaltacağız, temizleyeceğiz ve içine yalnız yirminci asrı değil fakat yirmi birinci asrın icaplarını dolduracağız.

Kaya – Elbette sönen kalplerimizi kanla, ateşle ve irade ile yıkayacağız.

Yalçın – Onlar yalnız hürriyet için, fazilet için, medeniyet için ve örnek millet olmak için çarpacak.

Türköz – Türbenin, tekkenin üstüne fabrika, kağının üstüne motor ebcedin üstüne milli dil, tarihin üstüne yeni bir tarih kuracağız.

Tuncer – Yaşa Türköz.

Nuri – Bunun içinde Mustafa Kemal denilen mihrakın etrafında toplanacağız.

Kaya – Birer mavi yıldırım olup kara bahtımızı yakacağız” (Gündüz, 1934: 21).

Gündüz’ün *Yılmazlar’ın İkiizler* piyesinde inkılâpçı gençliğin vurgusu vardır:

“Yooo! İnkılâpçı, özdelekli Türk gençliğinde ne böyle kafa vardır ne öyle Bizans musikisi.

Biz söylesek söylesek ancak bunu söyleriz: Hayat neşededir, hayat alın terindedir, hayat altın bileziktir, hayat sinir peklindedir, hayat ruh asaletindedir, hayat yılmazlıktadır...

Yani hayat bizde, biz özdelekli, inkılâpçı gençliktedir” (Gündüz, 1932c: 38).

Bu inkılâpçı gençlik en yüksek mertebeleri hedefleyen gençliktir:

“Özcan – Doğruca halkevine gittim. Halkevi tiyatro mektebi müdürünü buldum. Kendimi namzet talebe yazdırdım. Mektebi bitirir bitirmez tam talebe olacağım.

Günsel – Oh, ne iyi, ne iyi! Demek sanatkâr olacaksın?

Özcan – Hem de Türk sahnesinin en ünlü bir sanatkârı” (Gündüz, 1932c: 33).

Morkaya’nın *Gâvur İmam* piyesinde karma eğitimin bahsi geçmektedir:

“Biga’da bir ilk mektep dersanesi. Kız ve erkek çocuklar karışık ders okuyorlar” (Morkaya, 1933: 14).

Gündüz’ün *O Bir Devirdi* piyesinde ideal kahraman olan Yurdun, Mustafa Kemal Atatürk’e teşekkür etmektedir:

“Yurdun – Başta en büyüğümüz Atatürk’e sonra onun kurduğu Cumhuriyet’e, sonra hepimize, bütün milletime, bütün inkılâba sonsuz teşekkürlerimi sunarım” (Gündüz, 1938: 5).

Nayır’ın *Beş Devir* piyesinde şu cümleler geçmektedir:

“Ahmet – Gözümüzde yanarken nurlu inkılâp ferî

Büyük Türk kazanacak mutlaka bu zaferi” (Nayır, 1933a: 28).

Sözener’in *Sönen Ümit* piyesinde Türk inkılâbına ilişkin düşünceler şu ifadelerle aktarılmıştır:

“Baba - (...) Hoş görünmek için kanaatlarının hilafında hareket edenler, olduğundan başka görünenler, midesinin emri altında bulunanlarla mücadele, en birinci vazifeleriniz arasındadır. Bu büyük inkılâbı ancak bu suretle ahlaklanmış bir gençlik yaşatabilir.

Midesinin feryadına kulak verip her kalıba uyan riyakârların, yarın herhangi bir tehlike karşısında inkılâbı tehlikeye düşüreceklerinden yine hoş görünmek illetinin sevk ve itiyadı ile en büyük fedakârlıkları yapacaklarından şüphe etmeyiniz. Bu günün genç neslini, Gazi çocuklarını biz, bu safın ve bu zümrenin tamamen haricinde görmek isteriz.

Muhakkak bir inkırazdan kurtulan bu vatan ve onu kurtaranlar, sizden çok haklı olarak bunu bekliyor: Mert ve asil bir gençlik.

Galip – Beyefendi! Beyanatınızla fikir ve düşünceleriniz arasında tam bir mutabakat ve beraberlik var.

Gençler – Tamamen...

İbrahim – İçimizde bir ferdin bizden aykırı düşünmesi bizi sarsamaz. Biz, bugünün gençleri büyük reisin yüce emanetini muhafaza ve icabında müdaafa için ant ettik. Onu gelecek nesle tam bir fazilet halinde biz teslim edeceğiz.” (Sözener, 1933: 74).

Sinanoğlu’nun *Sakarya*³⁴⁷, Karaosmanoğlu’nun *Sağanak*³⁴⁸, Ozansoy’un *On Yılın Destanı*³⁴⁹, Gündüz’ün *Yılmazlar’ın İkizler*³⁵⁰, *Beyaz Kahraman*³⁵¹, *Köy Muallimi*³⁵² ve *O Bir Devirdi*³⁵³, Nayır’ın *Beş Devir*³⁵⁴ ve *İnkılâp Çocukları*³⁵⁵, Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*³⁵⁶, Kocatürk’ün *Yaman*³⁵⁷, Çamlıbel’in *Öz Yurt*³⁵⁸, Aşır ve Ali’nin

³⁴⁷Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 101.

³⁴⁸Karaosmanoğlu, 2008, a.g.k., 92.

³⁴⁹Ozansoy, 1933, a.g.k., 11, 22, 23, 32, 34 ve 38.

³⁵⁰Gündüz, 1932, a.g.k., 37, 40, 54 ve 55.

³⁵¹Gündüz, 1932, a.g.k., 18 ve 19.

³⁵²Gündüz, 1932, a.g.k., 11.

³⁵³Gündüz, 1938, a.g.k., 6.

³⁵⁴Nayır, 1933, a.g.k., 27 ve 29 ve 30.

³⁵⁵Nayır, 1933, a.g.k., 19 ve 20.

³⁵⁶Aşkun, 1936, a.g.k., 4.

³⁵⁷Kocatürk, 1933, a.g.k., 48.

³⁵⁸Çamlıbel, 1965, a.g.k., 43, 45, 50, 53, 64, 66 ve 73.

*Aşar Soyguncuları*³⁵⁹, Çakmak'ın *Bozkurt*³⁶⁰, Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince*³⁶¹ ve Unat'ın *Haydi Suna*³⁶² piyeslerinde inkılâpçılık ilkesi doğrultusunda cümleler yer almıştır.

Mustafa Kemal Atatürk, inkılâp sürecini şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Uçurumun kenarında yıkık bir ülke... Türlü düşmanlarla kanlı boğuşmalar... Yıllarca süren savaş... Ondan sonra içeride ve dışarıda saygı ile tanınan yeni vatan, yeni sosyete, yeni devlet ve bunları başarmak için gerekli inkılâplar... İşte Türk umumî inkılâbının bir kısa ifadesi” (Atatürk, 1972: 38).

Mustafa Kemal Atatürk'ün cümlelerinde de ifade etmiş olduğu Türk inkılâbının ifadesi, dönemin yazarlarınca piyeslerde de kendisine yer bulmuş, halka inkılâpların propagandası yapılmıştır.

Dönem yazarlarının politik bir tutum sergilemesi dönemin şartlarına uygun görülse de bu tavır, eserlerin ve sanatçıların gelecekteki durumlarını olumsuz etkilemiştir. Yalnızca cumhuriyetin ilk dönemlerinde popüler olup sonrasında unutulmuş pek çok yazar olmuştur. Çıkla eserinde Kerime Nadir'in *Romancının Dünyası* eserinden şu kısmı aktarmıştır:

“Burhan Cahit Morkaya'dan söz açmışken hemen ekleyeyim ki bu değerli yazarın uzun yıllardan beri bir tek kitabı dahi piyasada mevcut değildir. Ölümünden (1949) bu yana neden kitaplarının yeni baskıları yapılmadığını bilmiyorum. Oysa romanları o günün okurlarınca çok beğenilen, sevilen ve kitaplıklarda sayıca en çok kitabı bulunan romancılardan biriydi Burhan Cahit...” (Çıkla, 2021: 18).

Burhan Cahit Morkaya özelinde verilen bu örneğin ardından Çıkla şu çıkarımı yapmıştır: “*İdeoloji, sanat eseriyle içselleştirilmişse böyle eserler ideolojik yönlerine rağmen daha uzun süre yaşarlar. İdeoloji sanat eserine sırf propaganda niyetiyle yerleştirilmişse böyle eserler de uzun ömürlü olamazlar veya dar bir ideoloji bağluları çevresine hapsolurlar*” (Çıkla, 2021: 33). Dönem yazarlarının yazmış oldukları sanat eserlerinin ideoloji ile içselleşmemesi sebebiyle uzun ömürlü olmadıkları görülmektedir.

³⁵⁹Aşır ve Ali, 1933, a.g.k., 3.

³⁶⁰Çakmak, 1935, a.g.k., 124.

³⁶¹Gürpınar, 1933, a.g.k., 71 ve 98.

³⁶²Unat, 1938, a.g.k., 21 ve 25.

3.2.3. Tiyatronun güncellik ve bildiri işlevi

Bu bölümde politik tiyatro kuramının güncellik ve bildiri işlevine odaklanılacaktır.

3.2.3.1. Tiyatronun güncellik işlevi

Politik tiyatronun en önemli unsurlarından birisi tiyatronun güncel olmasıdır. Politik tiyatro kavramı, tiyatronun politikleşme sürecinde güncel etkinliğini arttırma yolunda en önemli çabalardır (Piscator, 2012: xxxv). Politik tiyatro güncellik işlevini yerine getirmek için sanatı ikinci plana atmıştır. Piscator bu hususla ilgili şu cümleleri dile getirmiştir: *“Sanat sözcüğünü programımızdan kökünden kaldırdık, bizim oyunlarımız acil beklentilerimizi yansıtıyordu ve politik bir etkinlik biçimi olarak güncel olayları etkilemeyi amaçlıyordu”* (Piscator, 2012: 33). Erken Cumhuriyet Dönemi oyunlarının da en büyük eleştirisi sanatsal açıdan zayıf eserler olmalarıdır. Çünkü bu metinlerin çoğunun amacı beklentileri karşılamaya yönelik bir kurguyla yazılmasıdır.

Güncellik konusu çerçevesinde dönem piyeslerinden bazıları tarihî olayları da konu edinmiştir. Buradaki maksat yeni kurulan devletin Türk Tarih Tezi’ni devlet politikası hâline getirmesidir. Tarihsel tiyatro herhangi bir kahramanın kaderinin trajedisi değil, bir çağın politik belgeselidir (Piscator, 2012: 182). Piyes yazarları, Türk Tarih Tezi’nin savunmuş olduğu Türk tarihi ile ilgili görüşleri yazdıkları piyesler aracılığı ile kanıtlama yoluna gitmişlerdir. Bu doğrultuda Türklerin derin tarihine dair birçok piyes kaleme alınmıştır. Piscator bu konu ile ilgili şu cümleleri dile getirmiştir: *“Ancak biz geçmişten bize uzanan belgelerin, bugünün ışığı altında görülmesini istiyoruz –geçmişten episodlar değil, geçmişin kendisi, parçalar değil birleşmiş bütün, geri plan olarak değil, politik gerçeklik olarak tarih”* (Piscator, 2012: 182). Türk tarihinin bilindik olaylarının yansıtıldığı dönem piyesleri de politik gerçekliğin arayışında olmuşlardır. Piyes yazarları güncel tiyatronun kendilerine sunduğu imkânları kullanarak tarihsel bir yolculuğa çıkmışlar, kurgularında Sümerler Dönemi’nden, Göktürklerle, İstanbul’un Fethi’nden Hunlar’a kadar bir tarihsel çerçeve çizmişlerdir. Piscator’un bu amaç doğrultusundaki sözleri dönem yazarlarını destekler niteliktedir: *“Güncel tiyatronun bir görevi vardır ve bu görev güncel olayların akışı içerisinde etkin bir rol oynamaktadır. Ve o bu görevini tarihi gelişim sürecinde göstererek yerine*

getirir. Bu amacı doğrultusunda tiyatro hiçbir sınır tanıyamaz” (Piscator, 2012: 200). Tarihsel tiyatrolar okura aktarılırken okurun gerekli dersleri alması için bir söylem dili geliştirilmiştir. Piscator bu konuyla ilgili şu cümleleri ifade etmiştir:

“Güncel tiyatro, bunun yanında, eğer yalnızca tarihsel olayların kendilerini gösterirse görevini bütünüyle yerine getirdiğini öne süremez. Bu olaylardan bugün için geçerli olan dersleri çıkarmalı, toplumsal ve politik içsel bağlantıları göstererek bizim dönemimizi uyarmalı ve gelişme sürecini belirleyici olarak etkilemek için tüm gücünü kullanmalıdır. Biz tiyatroyu çağların aynası olarak değil, çağları değiştirmenin bir aracı olarak algılıyoruz” (Piscator, 2012: 201).

Türk Tarih Tezi kapsamında Türklerin tarihinin Osmanlı Devleti’nden öncesinde aranması gerektiğini Safa çalışmasında P. Risal’in *Türkler Millî Bir Ruh Arıyorlar* adlı eserinden şu aktarmalarla ifade etmiştir: “*Türk tarihi Osmanlı Devleti’nin kuruluşuyla başlamaz. Ondan evvel büyük bir Türk mazisi ve medeniyeti vardır. Türk milletinin Osmanlılardan çok evvel başlayan tarihlerini, ahlâk ve âdetlerini, lisan ve edebiyatlarını, iktisadî vaziyetlerini tetkik etmek lazımdır*” (Safa, 1981: 45-46). Safa yine aynı konudaki görüşlerini Rıza Nur’un ifadesi ile desteklemiştir: “*Hatiplerden bir başkası, Rıza Nur da şunları söylemişti: ‘Diyorlar ki; Türkler medeniyetsizdir. Bu, yalandır, Türklerin büyük bir mazileri vardır. Orta Asya’ya bakınız. Şarkta, garbda, medeniyet teessüs etmeden evvel Türkler orada medeniyet kurmuşlardır. Başka milletlerin çoğu okuma yazma bilmezlerken Türkler ilk yazıyı ihdas etmişlerdir*” (Safa, 1981: 79). Tüm bu düşünceler ışığında dönemin yazarları Türk Tarih Tezi kapsamında eserlerini inşa etmişler, kurgularını Osmanlı Devleti’nden öncesindeki döneme de dayandırmışlardır.

Eagleton çalışmasında tarihî konuların metne konu olarak girdiğini ve bu girişin ideolojik çıkarlarla olduğunu şu cümlelerle dile getirmiştir: “*Öyleyse, tarih mutlaka metne “girer”, üstelik bir tek “tarihsel” metne de değil; ama metne tam da ideolojik olarak, ölçülebilir yokluğuyla belirlenen ve çarpıtılan bir mevcudiyet olarak girer*” (Eagleton, 2009: 82). Tarihselliğin ideolojik sebeplerle kullanıldığını savunan Eagleton sözlerine şu ifadelerle sürdürmüştür:

“Edebi metin tarihi nesnesi olarak kabul etmez, öyle yaptığına inandığında bile (“tarihi” roman) ama metnin kendisine görünmeyen, eleştirinin gördüğü biçimlerde, tarihe son kertede yine de nesnesi olarak taşır” (Eagleton, 2009: 84). “Adeta özerklemiştir, yanı başında gerçek tarihi olmaksızın ideolojiyi verir bize metin, hayali, sahte-olaylar verir bize;

çünkü bunların anlamı, maddi gerçekliklerinde değil, belli bir anlamlama sürecini şekillendirme ve sürdürmeye nasıl katkıda bulunduklarında yatar” (Eagleton, 2009: 84). “Öyleyse, tarih bizzat metin içinde ideolojiye kendi hayali veya “sahte” tarihini belirleyen egemen yapı olarak ayrıcalık tanıyan bir ideolojik belirlenim aracılığıyla, metin üzerinde işlem yapar” (Eagleton, 2009: 85).

Tüm bu ifadelerden yola çıkılarak metinlerde tarihî konuların dile getirilmesi ideolojik sebeplerle ilişkilidir sonucu çıkarılabilir. Kemalist yönetimin tarihsel tiyatro metinleri de kendi ideolojilerine hizmet için kullanılmıştır. Ele alınan piyeslerin zaman çizelgesi aşağıdaki tabloda aktarılmıştır.

Tablo 3.2. *İncelenen piyeslerin zaman çizelgesi*

Sıra	Eser Adı	Eserin Geçtiği Zaman/Dönem
1	Bayönder	Bilinmeyen bir zaman.
2	Taş Bebek	Eski çağlar
3	Sümer Ülkerleri	Sümerliler Dönemi
4	Mete	Mete zamanı (Büyük Hun Devleti zamanları)
5	Oğuz Destanı	Oğuz Han zamanı
6	Altın Yay	Mete Han zamanı
7	Attila	Attila zamanı.
8	Attila	Attila dönemi
9	Attila'nın Düğünü	Büyük Hun Devleti Attila Han zamanı
10	Akın	Göktürkler zamanı. İstemi Han (?-576)
11	Özyurt	İstemi Han zamanları, Göktürkler
12	Çoban	Türk tarihinde bir zaman, Orta Asya zamanları
13	Hakan	Türklerin İslamiyetten önceki dönemi
14	Bir Ülkü Yolu	Orta Çağ.
15	Mağara	Osmanlılardan önceki dönem
16	Deniz Abdal	İstanbul'un Fethi, 1453.
17	Fermanlı Deli Hazretleri	Sultan İbrahim Devri
18	Uzun Mehmet	Olayda iki zaman vardır. Olayın başlangıcı esas hikâyeden 108 sene sonra geçmektedir. Uzun Mehmet'in hikâyesi ise II. Mahmut zamanında geçmektedir.
19	Kozanoğlu	Osmanlı Devleti dönemi
20	Şeriatçısı	Osmanlı Devleti zamanı

21	Beş Devir	İstibdat Devri, Balkan Harbi, Büyük Harp, İstiklâl Savaşı, Cumhuriyet Dönemi
22	Son Altes	Sultan Abdülhamit devri sonrası, Meşrutiyet zamanları
23	İstibdattan Cumhuriyete	İstibdat Dönemi, Cumhuriyet Dönemi
24	Aşar Soyguncuları	Meşrutiyet Dönemi
25	Canavar	Kurtuluş Savaşı zamanlarında bir köy.
26	Kahraman	Vaka, 1920'de bir Anadolu köyünde geçer.
27	Mavi Yıldırım	Millî Mücadele yılları
28	Gün Doğuyor	Kurtuluş Savaşı zamanları
29	Sönmeyen Ateş	Millî Mücadele zamanları
30	Kızıl Çağlayan	İstiklal Savaşı
31	Yaman	Kurtuluş Harbi zamanları.
32	Tarih Utandı	Kurtuluş Savaşı
33	Bir Yuvanın Şarkısı	İstiklal Harbi yılları
34	Çakır Ali	Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın ilk yılları
35	Kartal	Kurtuluş Savaşı yılları
36	Bozkurt	Kurtuluş Mücadelesi yılları
37	Sevrden Lozana	Kurtuluş Savaşı yılları
38	Gavur İmam	Kurtuluş Savaşı
39	Devrim Yolcuları	Kurtuluş Savaşı
40	Bir Gönül Masalı	Cumhuriyet'in ilanından önceki birkaç sene ve Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllar
41	Sakarya	1921 Ağustos akşamı
42	Bir Zabitin 15 Günü	1921 yılı
43	Güneş Destan	1922 senesi Temmuz ayı
44	Felaket Karşısında	Cumhuriyet'in ilk yılları
45	Vergi Hırsızı	Cumhuriyetin ilk yılları
46	Kadın Erkekleşince	Cumhuriyetin ilk yılları
47	Yörük Emine	Cumhuriyet'in ilk yılları.
48	Destan	Cumhuriyet yılları, günlerden Salı
49	Sağanak	Cumhuriyetin ilk yılları
50	Sönen Ümit	Cumhuriyetin ilk yılları
51	İnkılâp Çocukları	Cumhuriyet yılları
52	İstiklal	Cumhuriyet yılları
53	Muharrir	Cumhuriyet yılları
54	Atatürk Köyünde Uçak Günü	Cumhuriyet yılları

55	Yılmazlar'ın İkizler	1930'lu yıllar (Halkevi zamanları)
56	On Yılın Destanı	Cumhuriyet'in onuncu yılı, 1933.
57	O Bir Devirdi	Cumhuriyetin 15.yılı, Milli Mücadele yılları
58	Köy Muallimi	Cumhuriyet'in ilanının 30.yılı
59	Beyaz Kahraman	Cumhuriyet'in ilanından kırk sene sonra
60	Haydi Suna	Vaka 21.asırda geçer. 14 Mayıs 2023.

Tabloda eserlerin konularının geçtikleri zamanlar kronolojik olarak verilmiştir. Bu tabloya bakılırsa ele alınan piyeslerin 15 tanesi, Osmanlı Devleti'nden önceki tarihi olayları anlatan piyeslerdir. Bu sayı yazarların Türk Tarih Tezi doğrultusunda metinlerini kurguladıklarını göstermektedir. Kurtuluş Savaşı mücadelesinin öncesindeki Osmanlı Devleti dönemini konu edinen piyes sayısı 9'dur. Bu piyeslerin çoğunda Osmanlı Devleti'nin olumsuz eleştirisi yapılmıştır. 19 piyesin konusu ise Kurtuluş Savaşı Dönemi'nde geçmektedir. Bu eserlerde yazarlar yeni kurulan devletin büyük zorluklarla kurulduğunu okura yansıtmışlardır. Kalan 17 eser ise Cumhuriyet Dönemi'ni konu olarak ele almaktadır. Bu eserlerin tamamında Cumhuriyet propagandası yapılmıştır.

3.2.3.2. Tiyatronun bildiri işlevi

Piscator, *Politik Tiyatro* kitabında tiyatronun sanatsal bir silah olduğunu birçok yerde vurgulamıştır. Kitabın içerisinde bu hususla ilgili “*Daha az sanat, daha çok politika.*” (Piscator, 2012: 20). “*Tiyatro kendisini militarize ediyordu.*” (Piscator, 2012: 28). “*kültür savaşında bir silah.*” (Piscator, 2012: 121). “*Tiyatro kavgadır.*” (Piscator, 2012: 121). “*Asıl silah tiyatrodur.*” (Piscator, 2012: 126).” gibi ifadeler kullanılmıştır. Piscator sanatın bir bildiriye sahip olmasını gerekli bulmuştur. “*Bildirisi olmayan bir sanat söz konusu olamaz*” (Piscator, 2012: 122) cümleleriyle bu konuya ilişkin düşüncelerini açıklamıştır. Tiyatrodaki bildirinin amacına ulaşması için sahnede birçok teknik kullanmasının sadece bir araç olduğunu söylemiştir: “*Oyunlarda kullanılan projeksiyon ve filmler yalnızca bir eğitici araç olarak değil, oyunu özgün düzeyinden daha yüksek düzlemde bir bildiriye kavuşturmak için kullanılıyordu*” (Piscator, 2012: 57). Tiyatrodaki bildirinin halka ulaştırılması için “*kendi metinlerini oluşturma*” (Piscator, 2012: 37) yöntemine başvurulmasını uygun görmüştür. Erken Cumhuriyet

Dönemi’nde de ihtiyaçlar doğrultusunda dönemin politikalarına hizmet edecek hazırda bir metin bulunamayınca dönem yazarlarına yeni oyun metinleri yazma vazifesi düşmüştür.

Nietzsche’ye göre entelektüel tarafsızlık nosyonunun kendisi taraf olmanın gizlenmiş bir biçimi, tehlikeli yaşamdan korkanların kinci şirretliklerinin bir ifadesidir, her düşünce tepeden tırnağa “ideolojik”tir; mücadelenin, şiddetin, hâkimiyetin, rakip çıkar çatışmasının dış görünüşüdür ve bilim ile felsefe düşüncenin kendi tatsız kaynaklarının üzerini örtmek için kullandığı sahtekârca araçlardır (Eagleton, 1996: 231). Bu ifadeler Piscator’un politik yanlılık kavramıyla aynı doğrultudadır. Piscator, oyun metinlerinde politik yanlılık ilkesinin savunucusudur. Piscator, gerçeklik ile yanlılığın devrim sürecinde bütünüyle özdeşleştiklerini savunur:

“Ben her zaman yanlı bir bildiri, oyunun sergilenmesi esnasında kendiliğinden doğmuyorsa gerçeği yanlı bir bildirinin zararına sergilemeyi ve nedenleri açığa çıkarmayı yeğlerim. Olası en güçlü yanlı bildiri, çıplak, nesnel, el değmemiş gerçekliğin içindedir ve bence bu günlerde yalnızca en güçlü devrimci duygular değil, aynı zamanda en yüksek sanatsal yetenek de bu gerçekleri yeni bir düzeyde sunabilmek için gereklidir” (Piscator, 2012: 83).

Ayrıca oyun metinleri “bilgilenme, aydınlanma ve açıklık ilkesi” (Piscator, 2012: 38) ilkesine dayanmalı, etkileyici olmalıdır. Sanatı oluşturan amaç değil etkidir (Piscator, 2012: 73). Piscator, bu etkileycilik doğrultusunda eğlendiricilik ilkesini ihmal etmekten de çekinmemiştir. Piscator’un bu konu ile ilgili düşünceleri şunlardır: “*Tiyatro aynı anda nasıl hem eğlendirici hem eğitici olabilir? Onu zihinsel uyuşturucu trafiğinin elinden kurtarıp bir yanılısamalar fuarı olmak yerine, gerçek deneyimler öneren bir alan haline nasıl getirebiliriz*” (Piscator, 2012: xl). Politik tiyatro bu bildirilerin peşinden koşarken politik çatışma, politik gerilimden de beslenmelidir. Her sahne kendi içinde güçlü ve vurucu bir şekilde ulaşmalı, gösterinin ana teması tek bir örnekle değil düzinelerce örnekle sergilenmelidir (Piscator, 2012: 62).

Bu bölümde konu ve olay örgüsü üzerinden oyunlarda ortaya konulan sorunlara çözüm getirilip getirilmediği hususu tartışılacaktır. “Metinlerin politik açılardan bildirileri var mıdır?” sorusu üzerinden okumalar yapılacaktır.

Aka Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* piyesinde birçok açıdan yeni kurulan devletin propagandası yapılmıştır. Türk Tarih Tezi’ne göre Türkler beyaz ırka mensuptur.

Piyesin başlığının Beyaz Kahraman olması da bu teze yapılan bir göndermedir. Metnin kahramanı olan Profesör (Prof.) Türkoğlu Dayan B., birçok buluş yapmış bir bilim insanıdır. Bu kişi kanseri üç şırıngada ve 21 günde tedavi eden formülü bulmuştur. Tüm Ankara onun bulduğu kimyevî özsuları ve bakteriyolojik tozaşlar sayesinde yemyeşil olmuştur. Yeni keşfi sayesinde de kalbe yapılacak bir şırınga ile insan 23 sene gençleşecektir. Bunun için yaptığı araştırmalar sonucunda işin çok riskli olduğunu görüp kendisini denek olarak kullanmıştır. İşler yolunda gitmeyince asistanlarına formülü yazdırıp vefat etmiştir. Burada da bilim yolunda ölmekten korkmayan bir bilim insanının propagandası yapılmıştır. Piyeste halkevlerinin kuruluşunun 40. yıldönümü de kutlanmıştır. Profesör tüm varlığını halkevlerine borçlu olduğunu halka aktarmıştır. Kemalist düşüncenin önemli bir parçası sayılan Halkevlerinin propagandası da bu şekilde yapılmıştır. Profesörün ilk ve son ideali otuz bin yıllık geçmişi olan Türklüğü en yüksek seviyeye çıkarmaktır. Burada da Atatürk'ün ideallerinin yansıması görülmektedir. Ayrıca Türk tarihinin ne kadar geçmişe dayandığının da bir söylemi vardır. Tüm bu kurgusallığa dayanarak bu piyesin Cumhuriyet propagandasına sahip bir bildirisinin olduğu ortadadır.

Gündüz'ün *Yılmazlar'ın İkizler* piyesinde ikiz kardeşlerin toplumsal mücadelesi okura yansıtılmıştır. Günsel, yabancı bir şapka atölyesinden kovulmuştur. Özcan ise tiyatro merakında olan bir lise öğrencisidir. İki kardeş, yeni devletin kendilerine verdiği imkânlar sayesinde ileride çok önemli yerlere gelirler. Günsel şapka, kürk ve her türlü moda ürünlerinin bulunduğu bir mağazanın sahibi olmuştur. Özcan ise Beynelmilel Edebiyat Cemiyeti'nin tiyatro ödülünü *Türk'ün Büyük Yarını* piyesiyle alan büyük Türk sanatçısı ve tiyatro yazarıdır. Bu gelişimde Halkevlerinin ve girişimlerine destek veren devletin payı büyüktür. Piyes okura yabancıların güdümünden kurtulup ekonomik anlamda da bir bağımsızlığa ulaşmanın bildirisini sunmuştur.

Aka Gündüz'ün bir diğer oyunu *Mavi Yıldırım*'dir. Millî Mücadele yıllarında vatanseverlerce kurulan Mavi Yıldırım Teşkilâtı Anadolu'da çok önemli faaliyetler yürütmüştür. Piyeste İstanbul Hükümeti'nin adamı Firuz ile Mavi Yıldırım Teşkilâtı yer alan gönüllüler arasında bir çatışma unsuru yaratılmıştır. Bu çatışma aslında yeni kurulacak devlet ile yabancı himayesine girmiş olan eski devletin çatışmasıdır. Mavi Yıldırım bünyesinde mücadele eden Tuncer, Yalçın, Türköz gibi gönüllü isimler idealleştirilmiş kişiler olarak okura sunulmuştur. Oyunda Türk kimliğinin iki ötekisi

olarak ele alınabilecek Osmanlı ve İslâmiyet birlikte kullanılmıştır (Tüfekçi, 2011: 129). Piyes doğrudan doğruya yeni devletin kuruluş mücadelesini anlatmış ve çekilen sıkıntıları aktarmıştır. Dolayısıyla yeni devletin propagandasını yapan bir bildiri diline sahiptir.

Aka Gündüz'ün *Köy Muallimi* piyesinde Cumhuriyet aydınının bildirisi vardır. Yeni devlet, halkı bilinçlendirmek ve inkılâpların propagandasını yapmaları için birçok aydını Anadolu'nun muhtelif yerlerine göndermiştir. Bunlardan en önemlisi de öğretmenlerdir. Piyeste Ünlü Öğretmen, Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte geldiği köyde 30 sene halkı bilinçlendirmek, zihinsel dönüşümü sağlamak için çabalar göstermiştir. İlk geldiği günlerde köyün imamı ile bir mücadele içerisine girmiş, kendisine türlü iftiralar atılmıştır. Ünlü, tüm zorluklara rağmen Atatürk'ün gösterdiği yolda ilerlemiştir. Nihayetinde içerisinde parklar, fabrikalar olan bir köy inşa edilmiştir. Bu süreçte ayrıca dünyaca ünlenen talebeler yetiştirmiş, öğrencileri tarafından kendisine de bir marş yazılmıştır. Cumhuriyet aydınının idealleştirildiği piyeste, Cumhuriyet'in toplumsal hayata etkilerinin olumlu yönde olacağının bildirisi okura sunulmuştur.

Aka Gündüz'ün çalışmamızda ele alınan son piyesi olan *O Bir Devirdi* piyesinde başkahraman yine bir öğretmen olan Mehmet Yurdun karakteridir. Mehmet Yurdun'a 30. öğretmenlik yılında Kültür Bakanlığı tarafından fazilet mükâfatı verilmiştir. Bu tören esnasında halka kendisine mazide zorluk çıkaran Tomruk Hoca olayını anlatır. Tomruk Hoca, müftü vekilidir. Mehmet Yurdun'un eşine göz dikmiştir. Tomruk Hoca ayrıca saltanat yanlısıdır ve düşmanların ülkeyi ele geçirmesinden rahatsız değildir. Millî kuvvetlerin gelişile birlikte etkisiz hale getirilmiştir. Yazar, *Köy Muallimi* piyesindeki gibi bir öğretmeni Cumhuriyet aydını olarak idealleştirmiştir. Mehmet Yurdun aracılığı ile yeni devletin propagandasını yapmıştır. Piyenin bu anlamda politik bir bildirisi vardır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar* piyesinde Kurtuluş Savaşı zamanında bir köydeki eşraf zulmünün eleştirisi vardır. Öğretmen Ahmet ve Zeynep küçüklükten nişanlanmışlardır. Zeynep'le birlikte büyüyen ancak sonrasında büyük bir servete sahip olan Ömer, bu aşkın önünde engeldir. Çünkü kendisi de Zeynep'e aşıktır. Parasını har vurup harman savuran Ömer, Zeynep'i kaçıtır. Peşlerine düşen Ahmet, Zeynep'in namusu kirlenmesin diye Zeynep'i elleriyle öldürür. Piyeste Zeynep'in babası Ali Baba'nın dilinden köylüden toplanan ağır vergilerin eleştirisi yapılmaktadır. Ahmet,

piyes boyunca köylüye yapılan haksızlıklara karşı çıkmıştır. Ona göre inkılâp yukarıdan değil köylülerden başlamalıdır. Dolaştığı her yerde köylü ezilmektedir. Eşraf ise korunup kollanmaktadır. Ahmet'e göre bu durumu iki şey engelleyecektir. Biri Tanrı biri de güneş olarak nitelediği Mustafa Kemal'dir. Bu doğrultuda Faruk Nafiz Çamlıbel'in Ahmet karakteri üzerinden inkılâpların bildirisinin yapıldığı görülmektedir. Piyeste idealleştirilen Ahmet karakterinin piyesin sonunda kendi elleriyle Zeynep'i öldürmesi ise karakterin piyesin tamamındaki çizgisini tutarsızlaştıran bir durumdur. Bu kadar idealleştirilen birisinin kendi nişanlısını öldürmesinin açıklanabilir yanı yoktur.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in tarihî bir oyunu olan *Akın*, Orta Asya'da İstemi Han zamanında geçen bir piyestir. Piyes, bir talebenin destan mukaddimesi ile başlar. Bu mukaddimedede Gazi'ye övgü vardır. Sonrasında geçmişe odaklanılır, Orta Asya'ya yani Türklerin anayurduna dönülür. Eserin Türklerin uzak tarihine odaklanmasındaki amacı Türk Tarih Tezi ile ilintilidir. Osmanlı Devleti'nden de öncesine uzanan Türk tarihi olduğunun bildirisini yapan piyes, Türklerin akıncılık geleneği ile yeni vatanlar keşfetmesini konu edinir. Eserde Türklerin ana yurdunu neden terk ettiklerinin de gerekçeleri okura sunulmuştur. Metinde Türk gelenekleri ile ilgili Tanrı'ya kurban verme ritüeli ile ilgili diyaloglar da yer almaktadır. Bu diyaloglar esnasında zaman zaman fantastik unsurlar da devreye girmiştir. Çamlıbel'in *Akın* piyesinin devamı olarak yazdığı *Öz Yurt* piyesi 5 levha ile başlar. Bu levhalarda anayurttan ayrılan akıncıların denize ulaşmasının hikâyesi yer almaktadır. Türkler aradıkları yeni yurtlarına kavuşmuşlar, burada üç ayrı şehir kurmuşlardır. Geldikleri yerdeki insanlara da medeniyeti getirmişlerdir. İki piyes de Türklerin tarihine odaklanmış, yazar tarafından Türklerin anayurttan şimdiki yaşadıkları yere gelmelerinin bildirisi okura sunulmuştur. Faruk Nafiz'in Türk tarihini konuşturan *Akın* piyesi de *Kahraman* piyesi gibi Atatürk'ün emriyle yazılmış, Ankara Türk Ocağı binasında İbrahim Necmi Dilmen, Halil Vedat Fıratlı ve Münir Hayri Egeli'nin gözetiminde İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencilerine oynattırılmıştır (Koç, 2012: 52).

Çamlıbel'in *Kahraman* piyesinde bir handa iki kardeşin mücadelesine odaklanılmıştır. Hasan, dağlarda eşkıyalık yapan asker kaçağı birisidir. Kardeşi Hüseyin de sevdiği kız uğruna askerden kaçmıştır. Hana uğrayan subay Aziz'in taşıdığı çok önemli evraklar iki kardeş tarafından çalınır. Fakat sonrasında Mustafa Kemal Atatürk ile tanışan ve aydınlanma yaşayan Hüseyin vatan aşkının derdine düşer. Ardından

ağabeyi Hasan'dan evrakları almak için giriştiği kavgada Hasan'ı öldürür. Mustafa Kemal Atatürk'ün oldukça yüceltildiği piyeste onun varlığı sayesinde vatan aşkını kazanan bir asker kaçağının vatanseverliğe dönüşümünün hikâyesi anlatılmıştır. Enginün çalışmasında bu eser için şu cümleleri kullanır: “*Atatürk hakkında onun kişiler üzerindeki diriltici tesirini en güzel anlatan edebiyat eserlerinden biri olan Kahraman'ın okul kitaplarında yer almasını, okul temsili olarak oynanmasını, tiyatro veya televizyonda değerlendirilmemesini anlamak güçtür*” (Enginün, 1989: 53). Millî Mücadele'nin bir bildirisi niteliğinde olan piyes gerekirse vatan uğruna kardeşin kardeşi bile öldürebileceğini gözler önüne sermiştir.

Münir Hayri Egelî'nin kaleme aldığı *Bayönder* piyesi, bilinmeyen bir yerde ve bilinmeyen bir zamanda geçmektedir. Piyeste Bayönder karakteri ön plana çıkarılmıştır. Bayönder, İzgen'e aşıktır. Ancak İzgen başka dünyaya gitmeye mecburdur. Göğsünde sakladığı altın tası Bayönder'e veren İzgen, yüreğine her yas düştüğünde bununla bir yudum içmesini söyler. Bayönder, karanlığı aydınlatacak tek kişidir. İzgen kaybolur, çağlar geçer, Bayönder bir tarih yazmıştır. Bir şölen esnasında Bayönder her şeyini beylerine verir, bir hayal gibi bulutların arasından kaybolur. Piyeste Bayönder karakteri Mustafa Kemal Atatürk'ü temsil etmektedir. Vatanın kurtulması, tarihin yazılması için her şeyi göze almasının bir bildirisi okura sunulmuştur. Piyenin sonunda Mustafa Kemal Atatürk'ün ülkeyi gençlere emanet etmesine benzer bir şekilde Bayönder de kurduğu devleti gençlere emanet etmiştir.

Münir Hayri Egelî'nin *Bir Ülkü Yolu* piyesi Orta Çağ'da bir demircinin hikâyesini konu edinmektedir. Piyenin ismi politik söylemler çerçevesinde seçilmiştir. Münir Hayri Egelî, inkılâpların tiyatro, sinema alanlarında Mustafa Kemal Atatürk'ün bizzat yanında bulunmuş, onun telkinleri ile senaryolar yazmış birisidir. Hem *Bayönder* hem *Bir Ülkü Yolu* piyesinde yer alan koronun da etkisiyle müzikal bir piyesin sahnelenmesi imkânı da yaratılmıştır. Piyenin başkahramanı olan Ertem bir demirci ustasıdır. Demircilik, Türklerle özdeşleşmiş bir meslektir. Sevdği kız olan Sevinç'i babasından ister. Kentin sayılı zenginlerinden olan Sevinç'in babası kızını Ertem'e vermez ve onu aşağılar. Kızını bir yarışma ile evlendirmeye karar verir. Yedi yurttan gelen yedi bilginin çizdiği dokuz köşeli çevre içinde hedefe altı gümüş ok atılacaktır. Buradaki ifadeler semboliktir. Dokuz köşeli çevre Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yönetiminin kabul ettiği dokuz umdeye göndermedir. Altı gümüş ok ise altı ilkenin ifadesidir. Çoban kılığında

yarışmaya katılan Ertem, hedeflerin tamamını vurur. Babası bu duruma itiraz edince Sevinç canına kıyar. Piyeste eşraf sistemine de dolaylı yollardan eleştiriler yapılmıştır. Piyeste, halkın içinden gelen insanların diledikleri kişilerle evlenmelerinin hakları olduğunun bir savunması vardır.

Münir Hayri Egeli'nin kaleme aldığı bir diğer oyun *Yörük Emine*'dir. Metinde bir yörük kızı olan Emine'nin şehirli bir doktora olan aşkı işlenmiştir. Tesadüfen bir çeşme başında karşılaşan ikili birbirine aşık olmuştur. Doktor, bir hastası olduğu için şehre dönmesi gerektiğini ancak ne olursa olsun onu gelip babasından isteyeceğini söylemiştir. Bir süre kendisinden haber alınamayınca Emine hastalanmıştır. Bir uçurumun dibinde hareketsiz bir halde bulunan Emine'yi doktor sevdiği Can iyileştirir. İki sevgili kavuşurlar. Bu evlilik aynı zamanda köy ile şehrin evliliğidir. Piyesin içerisinde Koca Ağa karakteri üzerinden töre eleştirisi de yapılmıştır. Küçük yaşta kız evlendirme, para karşılığı kız evlendirme, dinî duyguları kullanarak insanları kandırma, batıl olan inançlara inanma vb. toplumda görülen tüm anlayışların eleştirisi yapılmıştır. Bu doğrultuda piyes yeni halk algısının nasıl olması gerektiği ile ilgili bir bildiri niteliği taşımaktadır.

Münir Hayri Egeli'nin *Taş Bebek* piyesi müzikal bir oyundur. Piyesin başkahramanı eski çağlarda yaşayan, canlı bebekler yapan Akman Usta'dır. Akman, en büyük eseri olan Kamubanu'nun yapımını bitirmiştir. Kamubanu uyanığında önce ustasına ardından Varisli'ye aşık olur. Varisli ile birlikte kaçarlar. Usta çok üzülür, kendilerine açılan yeşil yolda Ellikbarım ile ilerlerler. Kamubanu'nun yüreğinin takılmadığını gören Varisli onun yüreğini takınca işler değişir. Kamubanu Varisli'yi istemez ve yalnızca Akman için yaşadığını söyler. Akman ile Ellikbarım ise açılan yolda yükselirler. Bu yol ülkü yoludur. Akman kendileriyle gelmek isteyen Kamubanu'yu yanına almamıştır. Piyeste ülkü yolunda ilerleyenlerin ancak yürekten hissedenlerin olabileceğinin, yürekten hissetmeyenlerin bu yolda gelmemesi gerektiğinin bildirisi savunulmuştur.

Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban* piyesi mektepli bir çocuğun tarih dersine çalışmasıyla başlar. Uykusuzdur, sayıklamaya başlarken içeri Tarih Dede girer. Tarih Dede, Türkler için daha önce özgürlüğüne böylesine düşkün bir millet tanımadığını söyler. Türkler olmasa tarihte yazılacak bir şey olmadığını iddia eder. Sonra da oyunun kurgusunu anlatmaya başlar. Oyunda başkahraman Çoban karakteridir. Türklerin savaş

halinde oldukları düşmanlarını yenmeleri mucizelere kalmıştır. Çoban, Türkleri temsilen düşmanın temsil ettiği güçlü kişiyi yener ve Türk yurdunu kurtarır. Piyesin bir bölümünde mektepli çocuk Tarih Dede'ye düşman elçileriyle beyin hangi dille konuştuklarını sorar. Tarih Dede ona o zamanlar herkesin Türkçe bildiğini söyler. Burada yazar tarafından Türk dilinin övgüsü yapılmıştır. Ayrıca piyeste Bey karakteri sanatı, hakikati, ilmi, kahramanlığı dünyaya yaysın diye Tanrı'nın Türk'ü yarattığını söyler. Düşman Tanrı demeyi bile Türk'ten öğrenmiştir. Bu kısımda da yine Türk dilinin, Türklüğün üstünlük bildirisi yer almaktadır. Piyeste Türklerin kurtarıcısı olarak bir çobanın seçilmesi yeni devletin her vatandaşa eşitlikçi yaklaşımının bir ifadesidir.

Çağlar'ın *Deniz Abdal* piyesinde Deniz Abdal'ın vatan aşkı konu edilmiştir. Deniz Abdal kervanlarda gezerken Bizanslı bir kıza aşık olmuştur. Onun aşkıdan gözü kimseyi görmemiş ve erenlere karışmıştır. İstanbul'un Fethi için Akşemseddin'in yanına gelen Deniz Abdal, onun tarafından da oldukça övülür. Sevdği kız Razana İstanbul'un Fethi sırasında Deniz Abdal'ı yaralamıştır. Bu aşkın tek yolunun Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'dan vazgeçmesidir. Ancak vatan sevgisiyle dolu Deniz Abdal vatanını tercih etmiş, İstanbul'un Fethi'nde en ön saflarda savaşmıştır. Bu metinde İslâmî bir figür olan Akşemseddin'in Türklüğü ön plana çıkarılan Deniz Abdal'a hürmet göstermesi dikkat çekmektedir. Ayrıca bu piyes, ele alınan piyeslerin arasında Osmanlı Devleti'ni eleştirmeyen, bir padişaha olumlu yaklaşımın tek piyesidir. Son olarak piyeste vatan aşkının her türlü aşktan daha üstün olduğunun bildirisi yapılmıştır.

Behçet Kemal Çağlar'ın *Attila* piyesi Türk tarihinin önemli liderlerinden olan Attila'nın hikâyesini anlatmaktadır. Piyes Türk Tarih Tezi doğrultusunda kaleme alınmış, Attila ile Mustafa Kemal Atatürk pek çok yerde özdeşleştirilmiştir. Attila, ordusuyla Avrupa'nın ortasında dolaşmaktadır. Bizans, Roma gibi devletler onun kapısında vergisini vermek için hazırda beklemektedir. Metinde yer alan “*Sefahet, Saltanat, din.. Onu emen bir kene*” (Çağlar, 1935: 12) cümleleri ile asırlar öncesinden Cumhuriyet rejimi desteklenmiştir. Piyesin içerisinde Hunlar, Sümerler'in devamı olarak görülmüştür. Böylelikle Türk Tarih Tezi'nin desteklemiş olduğu Türklüğün tarih çizgisinin bildirisi okura yansıtılmıştır. Piyesin sonunda Hristiyanların dinî lideri papanın Attila'dan af dilemesi Türklüğün üstünlüğüne dair bir bildiridir.

Reşat Nuri Güntekin'in *Felaket Karşısında* piyesinde umutsuz bir aşk hikâyesi anlatılmıştır. Nermin nişanlıdır. Ancak bir süre sonra Nermin'in nişanlısının ailesi bu nişanı bozarlar. Bunun sebebi ise Nermin'in babasının iflasıdır. Olayın üzerinden çok geçmeden Nermin'in babası vefat edince Nermin şehri terk eder ve bir ailenin yanında mürebbiye olarak çalışmaya başlar. Nermin'e çok imrenen evin büyük kız Suzan, Nermin'le daha yakın arkadaş olmak ısrarındadır. Nermin ise iş ciddiyetini kaybetmemek için buna izin vermez. Son sahnede Suzan'ın arkadaşı olarak piyese dahil olan Süheyla, Nermin'in eski nişanlısının kardeşi çıkar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında geçen piyesin politik bir bildirisi bulunmamaktadır. İdeal bir kadın tiplemesinin yansımalarını görmektedir.

Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklâl* piyesi, bir kasabada iki günde bir vukuat çıkaran Adalı Hüseyin'in idam cezası almasını konu edinir. Son vukuatında birisini öldürmüştür. Kasabanın ileri gelenlerinin olduğu odada öldürülen gencin babası da vardır. Adalı Hüseyin'in idamını gözleri ile görmek istemektedir. İdam saatine yakın bir zamanda bir otomobil gelir. Gelen bir binbaşısıdır. Hüseyin Terma Adası'na kayıtlıdır, orası Türkiye'den 5 sene önce ayrılmıştır. Hüseyin'in ağabeyi ise bu adada belediye reisidir. Dolayısıyla Hüseyin'i kanunen teslim almaya gelmişlerdir. Herkes tepkilidir, kasabalı bu haber karşısında çıldırmıştır. Adalı Hüseyin olanları öğrenince çok sinirlenir. Kendisi bir suçlu olsa da memleketine bir yabancıнын müdahale etmesinden rahatsız olmuştur. Bildiği tel lûgatın "İstiklâl" olduğunu söyler. İdam kararının uygulanmasını ister. Ancak bu durumdan oldukça etkilenen öldürülen gencin babası Adalı Hüseyin'in affedilmesini talep etmiştir. Piyeste istiklâl kavramının vurgusu yapılmış, en azılı suçlunun bile konu vatanının istiklâline geldiğinde taviz vermeyeceğinin bildirisi savunulmuştur.

Reşat Nuri Güntekin'in *Vergi Hırsızı* piyesi, ideal vatandaş tiplemesinin özendirilmesi adına kaleme alınmıştır. Piyeste vergi borçlarını ödemeyen, bununla övünen Demir karakteri ırgat olan arkadaşı Yusuf tarafından eleştirilmiştir. Yusuf'un 7 çocuğu vardır. Devlet 6 çocuk ve daha fazlasını yapan aileden vergi almamaktadır. Bu doğrultuda Yusuf'un söyleminden yeni devletin nüfus politikasına dair izlenimler de okura yansıtılmıştır. Vergisini ödemeyen Demir uykuya daldığında birçok rüya görür. Her rüyada başı beladadır ancak devletin yetkilileri vergisini ödemediği için ona yardım etmemişlerdir. Gördüğü ibretlik rüyaların ardından oldukça etkilenen Demir, koşa koşa

vergi dairesine gider. Piyeste vatandaşların vergilerini öderlerse devlet mekanizmasının düzenli bir biçimde işleyeceğinin bildirisi yapılmıştır.

Yaşar Nabi Nayır'ın *Mete* piyesinde, Hunlar Dönemi ele alınmıştır. Diğer tarihî piyeslere benzer biçimde Mete ile Atatürk arasında özdeşlik kurulmuş, Türk Tarih Tezi doğrultusunda bir söylem dili geliştirilmiştir. Teoman'ın eşi, kendi oğlu tahta çıksın diye Mete'nin Yüceçilere esir gitmesini sağlamıştır. Yüceçilere savaş çıkarırsa Mete'nin tamamen ortadan kalkmasına sebep olacaktır. Teoman çıkan savaşta asker kılığına girdiği için öldürülmüştür. Tahta çıkan Mete, kendisini tanımayan Moğollara önce atını, sonra da eşini rehin olarak gönderir. Halkının kendisine tepkisine rağmen savaş yanlısı değildir. Kendi azap çekiyor diye tüm orduyu düşmanla savaşa göndermeye hakkının olmadığını düşünmektedir. Bu kez elçi, sınırda değersiz bir toprak parçasını hükümdarının istediğini söyler. Orada amcasının mezarı vardır. Mete öfkelenir ve elçiyi kovar. Hemen başbuğlarına savaş için emir verir. Çıkan savaşla birlikte de düşmanlarını yenilgiye uğratar, karısını esirlikten kurtarır. Piyenin başında da çıkan büyücü metnin sonunda Mete Han'ın zaferden zafere koşacağını haberini verir. Aynı zamanda gelecekte haber vererek Gazi'nin isminden de bahsedilir. Piyeste okura bir vatan toprağının her şeyden kıymetli olduğunun bildirisi de yapılmıştır.

Yaşar Nabi Nayır, *İnkılâp Çocukları* piyesinde bir Avrupa şehrinde yaşayan Turgut ve Gündüz'ün yurt özlemi konu olarak ele alınmıştır. Gündüz, Mustafa Kemal Atatürk'ün *Nutuk* eserindeki ülküye sevdalı olduğunu vurgular. Osmanlı Devleti'nin eleştirisi yapılır. Kendilerini inkılâp çocukları olarak adlandırırlar. Bu uğurda çok çalışmaları gerektiğinin farkındadırlar. Okullarını bitirip Halkevlerinin çalışmalarına katkıda bulunacaklar, bu ülkü yolunda ilerleyeceklerdir. Piyeste memleketleri daha da ileri gitsin diye gurbette okumaya gelen inkılâpçı ruha sahip gençliğin politik bildirisi okura yansıtılmıştır.

Yaşar Nabi Nayır'ın *Beş Devir* eserinde sırasıyla İstibdat Devri, Balkan Harbi, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet Dönemi'nin yansımaları yer almaktadır. İstibdat Devri bölümünde sultanın, saltanatın eleştirisi yapılmıştır. Özellikle Kurtuluş Savaşı bölümünde kurulacak yeni devletin ayak izleri yazar tarafından vurgulanmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde ise Mustafa Kemal Atatürk'ün övgüsü ve bilimsel gelişmelerin yeni devletin kılavuzu olacağına ilişkin politik söylemler yer almaktadır.

Aziz Nogay'ın *İstibdattan Cumhuriyete* piyesi zamansal bir yolculuğun hikâyesini içerisinde barındırmaktadır. İstibdat Dönemi'nde bir muallim padişah, sadrazam, paşa çocuklarına oldukça nezaketli bir yaklaşım sergilerken halk çocuklarına kaba davranıp onları suçsuz yere cezalandırmaktadır. Cumhuriyet'in ilanından sonra ise artık devir değişmiştir. Mektepteki Abdülhamit fotoğrafı yırtılıp yerine Mustafa Kemal Atatürk'ün fotoğrafı konulmuştur. İlk sahnede yer alan muallim tutuklanır ve Cumhuriyet Marşı ile eser sonlandırılır. Eser başından sonuna kadar yeni kurulan devletin propagandasını yapan politik bir bildiridir.

Aziz Nogay'ın diğer eseri *Sevrden Lozana* piyesi Sevr Antlaşması ile Lozan Antlaşması'nın farklarını anlatan bir eserdir. İlk sahnede yabancı devletler haritadan tüm vatanı aralarında paylaşmışlardır. Ferit Efendi, Sultan Vahdettin'e övgüler yağdırarak bu antlaşmayı imzalar. İkinci sahnede ise bu kez devrede İsmet Paşa kabinesi yer almaktadır. İsmet Paşa büyük bir kararlılıkla masada iradesini konuşturur, Lozan Antlaşması'nı imzalatır. Piyenin başlangıcında eser yazar tarafından İsmet Paşa'ya armağan edilmiştir. Politik bir şahsiyete hediye edilen, onun Lozan'daki başarısını okura yansıtan piyes politik bildiriye sahiptir.

Nahit Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş* piyesinde, Fuat Bey'in hikâyesi anlatılmaktadır. Ankara ile İstanbul arasındaki anlaşmazlıklar sonucu arada kalıp Roma'da bir otele yerleşen Ahmet Siret Paşa ve ailesi, Ankara Hükümeti'ne silâh temini için aracılık yapmaktadır. Bu aracılık esnasında büyük bir miktar komisyon alma peşinde koşan aile Ankara Hükümeti ile görüşmesi için Fuat'ı Ankara'ya gönderir. Fuat bir doktordur ve ailenin damadıdır. Kendilerine yakın olan milletvekili Galip Bey'in evinde Ankara Hükümeti temsilcisi Kâmil Paşa ile görüşür. Kâmil Paşa'dan çok etkilenen Fuat, hiçbir komisyon ücreti talep etmeksizin aracılık yapmaya karar vermiştir. İçinde beliren vatan sevgisi ile tekrar Roma'ya dönmez ve hastanelerde gönüllü olarak doktorluk yapmaya başlar. Eşinden ayrılarak Hemşire Belkıs ile mutlu bir hayatın içinde kendisini bulur. Piyeste vatan aşkının paradan kıymetli olduğunun bildirisi okura sunulmuştur. Ayrıca Kurtuluş Savaşı sürecinde Mustafa Kemal Atatürk ve silâh arkadaşlarının çektiği sıkıntıların yansımalarının politik bir söylemi yazar tarafından aktarılmıştır.

Nahit Sırrı Örik'in *Muharrir* piyesinde Cevat Sezai isimli bir muharririn hikâyesi anlatılmıştır. Cevat Sezai birçok romanı olan bir yazardır. Geçim sıkıntısı çektiği için iş

adamı Galip'in oğluna Türkçe ile ilgili özel ders vermek zorunda kalır. Galip onun mektepten arkadaşı çıkar. Onurlu birisi olan Cevat Sezai, Galip'in kendisine yaptığı yardımları ve özel ders tekliflerini reddeder. Bunun üzerine Galip, Cevat Sezai'nin başında olduğu bir mecmua kurmaya karar verdiğini söyler. Bu haber Cevat Sezai'yi çok sevindirmiştir. Tüm bunları gençliğinden kalma bir insanı üzdüğü için yapan Galip, bir telefonla mecmua için yapacağı masrafı halletmiştir. Piyeste Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki toplumsal yaşamdan izler yer almaktadır. Cevat Sezai, Cumhuriyet Dönemi ideal aydınını temsil etmektedir.

Nihat Sami Banarlı'nın kaleme aldığı *Kızıl Çağlayan* piyesinde asker olan Nimet'in hikâyesi anlatılmıştır. Nimet, cephede öldü zannedilmektedir. Bu yüzden Nimet'in nişanlısı Leyla, düşmanlar tarafından da desteklenen Ahmet tarafından istenmektedir. Ahmet'in Leyla ile evleneceği akşam Nimet babasının evine gelir. Olanları duyunca nişanlısını kurtarmaya karar verir, kendisine Ahmet tarafından Leyla'ya karşılık verilen altın tası fırlatır. Leyla'nın haydutlarca alınacağı gece Nimet beş kişiyi öldürür. Çıkan yangında Leyla da ölmüştür. Elinde kalan planları düşmanların eline geçmemesi için Ömer'e teslim eden Nimet ölmek üzereyken Türkler köye gelirler. Vatan sevgisi uğruna nişanlısını geride bırakan, ölümü pahasına düşmana planlarını teslim etmeyen ideal bir Türk karakterinin bildirisi okura sunulmuştur.

Nihat Sami Banarlı'nın diğer piyesi *Bir Yuvanın Şarkısı*'nda Ayhan karakterinin hikâyesi anlatılmıştır. Ayhan, babasından kalma bir arazide bir çocuk yuvasının sahibidir. Burada elinden geldiğince kimsesiz olan herkese sahip çıkmaktadır. Padişah tarafından gelen emir üzerine müfettişlerce elinden yuvası alınır. Bunun üzerinde Anadolu'daki mücadeleye katılan Ayhan'ın bir süre eşi şehit düşer. Küçük çocuğu Yuva ile bir başına kalan Ayhan'ın Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte değeri anlaşılmıştır. Yıllar sonra kendi çocuğu Yuva'yı da eskiden sahip olduğu kimsesiz çocukların yerine teslim eder. Çünkü cephede isabet eden bir kurşun kalbine saplanmış ve ölümü an meselesidir. Yıllar sonra Ayhan'ın çocuğu ve diğer çocuklar yaptıkları gösteride Ayhan'ın yaptıklarını anlatırlar. Kendisini önce kimsesiz çocuklara, sonra da vatan savunmasına adanmış Ayhan, ideal bir kadın olarak okura yansıtılmıştır. Piyeste aynı zamanda padişahlık sisteminin olumsuz eleştirisi, Cumhuriyet'in övgüsü yapılmıştır.

Nüşet Haşim Sinanoğlu'nun *Sakarya* piyesi, Kurtuluş Savaşı dönemlerini anlatmaktadır. Nesrin ve annesi, kimsesiz akrabaları olan dört gence sahip çıkmışlardır.

Nesrin'in ağabeyi Muhsin cepheden apar topar dönünce onları yanında istemez. İdeal bir asker tiplemesi olan Faik ise Nesrin'e aşık olmuştur. Muhsin, cepheye yeniden gitmek istememektedir. Ona göre kazanan bellidir. Mustafa Kemal ve arkadaşları çoktan kaybetmişlerdir. Gençler de askere gönüllü olarak yazılmıştır. Herkes cepheye giderken Faik ile uzun konuşmaların ardından Muhsin de savaşa gitmeye karar verir. Son sahnede ise Sakarya Savaşı'nda savaşan askerlerin direnişi okura anlatılmıştır. Eser, Kurtuluş Savaşı'nın hangi şartlarda kazanıldığının bildirisi. Eserin birçok yerinde yeni kurulan devletin zihniyetine ilişkin politik söylemler yer almaktadır.

Nüşet Haşim Sinanoğlu'nun diğer piyesi *Bir Zabitin 15 Günü*'dür. Bu piyeste 1921 yılında 15 günlüğüne cepheden İstanbul'a bir vazife için dönen bir zabitin hikâyesi anlatılmaktadır. Orhan, maddî durumu çok iyi olmasına rağmen asker olmayı tercih etmiştir. Nişanlısının ailesine ziyaretine gelince dünyası başına yıkılır. İstanbul'da zengin muhitlerin içerisinde savaş kimsenin umrunda değildir. Hepsi zevk, eğlence içerisinde yaşamaktadır. Bu durumdan rahatsız olan Orhan, nişanlısı Neriman'dan ayrılmak ister. Ancak Neriman bu durumu kabullenmez, Orhan'la evlenir. İstanbul Erenköy'de bir köşkün bahçesinde yaşamaya başlarlar. Orhan, izninin dolmasının ardından endişelidir. Neriman'dan gideceğini saklamıştır ancak Neriman durumu bildiğini söyleyerek eşini ömrünün sonuna kadar bekleyeceğini söyler. Metinde Kurtuluş Savaşı sürecinde lüks içerisinde yaşayan sosyetenin eleştirisi yapılmıştır. Ayrıca vatan sevgisinin her şeyden üstün olduğunun bildirisi okura sunulmuştur.

Vehbi Cem Aşkun'un *Oğuz Destanı* piyesi bir çocuğun okuduğu şiirle başlar. Piyeste Oğuz Kağan'ın gücü, cesareti ön plana çıkarılmıştır. Oğuz Kağan, üç oğlunu batıya üç oğlunu da doğuya sefere gönderir. Yıllar sonra Oğuz yaşlandığını ve yurdunu ikiye ayırmak istediğini söyler. Gün, Ay, Yıldız'a Doğu ilini; Gök, Dağ, Deniz'e Batı ilini verir. İki koldan dünyaya yayılmalarını ister. Son tabloda ise Atatürk'ün büstünün üzeri Türk bayrağı ile örtülü bir masaya konulur. Millî kıyafetli biri kız biri erkek çocuk iki yana durur. Duvarda Anadolu haritası vardır. Bu iki çocuğun okuduğu şiirle perde kapanır. Piyeste Oğuz Kağan, Mustafa Kemal Atatürk ile özdeşleştirilmiştir. Söylemleri, Atatürk'ün söylemlerine benzemektedir. Piyesin sonundaki sahne de bu iki şahsiyeti birleştiren bir kurgudur. Türk Tarih Tezi kapsamında kaleme alınan piyeste yeni ülkenin politikasının bildirisi okura sunulmuştur.

Vehbi Cem Aşkun'un *Atatürk Köyünde Uçak Günü* piyesi bir devrim propagandası ile başlar. Sahne bayraklarla süslenmiş, perde marşla açılmıştır. Atatürk'ün başı bir güneş halindedir, iki kişi Türklüğü öven bir şiir okurlar. Devrimler methedilmektedir. Bu tablonun sonlanması ile asıl konuya giriş yapılır. Köylüler öşür vergisinden kurtuldukları için rahatladıklarını söylerler. İnönü, 500 uçak ihtiyacını halktan karşılamak için bir kampanya başlatmıştır. Köyün muhtarı Dursun Çavuş bu konuda köyüne güvenmektedir. Piyenin özellikle ikinci sahnesinde öğretmene ve çalışkan Türk köylüsüne övgüler vardır. İstenen yardım toplanmıştır. Köylü sevinç içindedir. Uçağın alımını davul zurnayla kutlarlar. Piyeste öğretmenin dilinden Türklüğe dair üstünlük ifadeleri duyulur. İlk soyun Türk'ten doğduğunu dile getirir. Gençler, Atatürk'ün emrettiği yolda ilerleyeceklerinin sözünü verirler. Piyes baştan sona kadar yeni devletin propagandasını yapan bir bildiri metnidir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* piyesi, iki kardeşin dönemsel çatışma yaşamalarının hikâyesini okura aktarır. Lütfü, eski dönemi savunan, saltanat yanlısı birisidir. Kardeşi Eşref ise yeni kurulan devletin ülküsüne sınıksız bağlanmıştır. Lütfü evinde kendi görüşüne yakın kişilerce gizli toplantılar yapmaktadır. Yapılan şikâyetler sonucunda tutuklanır. Olaylardan Eşref sorumlu tutulur. Eşref annesini de alıp evden ayrılmak zorunda kalmıştır. İki adamın arasında kalan Lütfü'nün eşi Belkıs ise tüm bu yaşananların içerisinde en çok üzülen kişidir. Metinde iki ayrı dönemin bakış açısı, iki karakter aracılığı ile okura yansıtılmıştır. Politik tiyatro kuramının en önemli kavramlarından birisi olan politik yanlışlık ilkesi doğrultusunda yazarın Eşref'ten yana bir tutum gösterdiği görülmektedir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Mağara* piyesinde ise meczup bir büyücünün hikâyesi anlatılmıştır. Her yerde beyliklerin olduğu bir dönemde mağarada yaşayan bir kadın, kendisine yardım için gelen insanlara türlü büyüler yapmaktadır. Tumrul Bey'in küçük kızı Pınar, Doğan Bey'e aşiktir. Doğan da onu sevmektedir. Ancak Doğan, Pınar'ın ablası ile nişanlanmıştır. Ablasından kurtulup büyücü kadının yanına gelen Pınar, büyücü tarafından çırılçıplak tütsülenir. Bir süre sonra kim olduğu bilinmeyen 15 iri adam mağaranın ağzını büyük bir kaya ile kapatır. Doğan, durumu öğrenip geldiğinde kayayı tüm gayretine rağmen kaldıramaz. Bu esnada Pınar'ın arkadan gelen sesi tuhaflaşmış, Pınar aklını kaybetmiştir. Çoban'ın yardımıyla kayayı kaldıran Doğan, Pınar'ı kurtarsa da Pınar bir anlık boşluk bulup kendisini uçurumdan aşağı atar.

Özellikle batıl inançların etkisi üzerinde duran bu piyes Türk Tarih Tezi bağlamında Türk'ün Osmanlı Devleti'nin öncesinde de bir tarihinin olduğunun bildirisini okura sunmuştur.

Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun *Kozanoğlu* piyesi, Kozanoğlu'nun destanını anlatmaktadır. Kozanoğlu, dağlarda kendi Türk aşireti ile yaşayan bir yiğittir. Padişahın fermanı ile bu dağlara yabancı toplulukların yerleştirilmesi emredilmiştir. Bu durumun ikilik çıkaracağını düşünen Kozanoğlu bu fermanı tanımaz. Yanındaki Dadaloğlu ile padişaha isyan eder. Padişah, Kozanoğlu'nun yakalanması için peşinden adamlar gönderir. Erkek bir kumandan kılığına girmiş Binnaz, Kozanoğlu Ali'ye ulaşır. Birbirlerine aşık olurlar. Kozanoğlu Ali'ye padişahın adamları tarafından makam teklif edilse de Kozanoğlu yolundan dönmez. Çıkan çatışmada birlikte yaşadığı insanları güvenli bir yere gönderen Kozanoğlu, tek başına padişahın adamlarına dirense de nihayetinde yakalanmıştır. Yapılan işkenceler sonucunda ölecek duruma gelen Kozanoğlu, Binnaz sayesinde kurtulur. Piyeste padişahlık sistemine birçok yerde olumsuz eleştiri getirilmiştir. Dadaloğlu karakteri aracılığı ile metnin içerisinde okura türküler aktarılmıştır. Piyeste Kozanoğlu, birlikte yaşamak için tek bir millet olma şartı olduğunu söyler. Herkes Türk olmalı, Türk dilini konuşmalıdır. Metin, yeni kurulan devletin birçok alanda propagandasını dile getirmiş, alt metinde yeni kurulan devletin politik bildirisi yapılmıştır.

Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Hakan* piyesinde Hakan'ın bir çoban kıza aşkı anlatılmaktadır. Çoban kız Kıptilerin melikesidir. Hakan onu kılık değiştirip bulur. Kız, devlete bağlı olduklarını, doğaya aşık olduklarını dile getirir. Birden kaybolur. Hakan onu tekin bulmaz, kabilesiyle bir gün kurultaya gelmesini ister. Aslında çoban kıızı, 16 yıldır kayıp olan Gök Alp'in kızıdır. Sonrasında Hakan; eşi ile Gök Alp'in evlenmesine, kendisinin de çoban kız ile evlenmesine karar verir. Görgün çalışmasında Tarhan'ın Türk kimliğini kahramanca tasvir ettiğini aktarmıştır (Görgün, 2014: 146). Piyesin içerisinde Türklükle ilgili birçok hamasî ifadeler yer almaktadır. Eserde Türk devlet yönetimi, adaletli, demokratik, barışsever, medenî, toplum merkezli, akla ve mantığa dayanan bir sistem olarak ele alınmıştır (Kaygana, 2002: 181).

Ahmet İsmet Ulukut'un *Sümer Ülkerleri* piyesi Sümerler Dönemi'ni ele almaktadır. Piyes, tarihin en uzak zamanlarında bile Türklerin yaşadığının kanıtı olarak Türk Tarih Tezi kapsamında kaleme alınmıştır. Piyesteki isim, efsane, şarkılar Sümer

tarihinden alınmıştır. Sümerlerin Gutiler ile mücadelesi anlatılmaktadır. Piyesin içerisinde Turan ifadesi de yer almaktadır. Piyes, bir Türk tarihi bildirisi.

Ahmet Naim ve Celâl Edip'in kaleme aldıkları *Uzun Mehmet* piyesi, Osmanlı Devleti zamanında II. Mahmut'un padişah olduğu dönemlerde Türk topraklarından kömür bulma hikâyesini kaleme almaktadır. Mütesellim, padişaha yaranmak için kömür arayışına girişmiştir. Uzun Mehmet'in kızını zorla alıkoymak. Çünkü babasının bulduğu kömürleri Asitane'ye götürdüğünün haberini almıştır. Bu arada adamlarını da Uzun Mehmet'in peşine takmıştır. Taş kemerli bir han odasında mütesellimin adamları Uzun Mehmet'e ulaşırlar. Kahvesine zehir katarlar, sonra da onu boğarlar. Ancak amaçlarına ulaşamamış, kömürün yerini öğrenememişlerdir. Piyeşte mütesellim ile içki masasına oturan imam üzerinden dinî unsurları kafasına göre değerlendirilen din adamlarının eleştirisi yapılmıştır. Ayrıca halkı sömüren, kendi isteklerine göre onlara eziyet eden mütesellim üzerinden de yönetim eleştirileri yapılmıştır. Piyesin ilk tablosunda bir kömür şirketinin işçi evinde hikâye başlamıştır. Bu kısımda yeni kurulan devletin annesi vefat etmiş çocuklara sahip çıkmasının da bildirisi okura sunulmuştur.

Ali Zühdü'nün *Tarih Utandı* piyesinde yaşlı bir adam kendisini dinlemekte olan bir çocuğa Mustafa Kemal Atatürk'ü, Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatmaktadır. Bir düşman hapishanesinde beş Türk rehine düşman askerlerince ellerindeki mektubu vermeleri için tehdit edilmektedir. Mektubu millî ordu ile düşman arasındaki sınır olan Keçideresi köyünde Kemal diye birine teslim edeceklerdir. Zaten öncesinde Murat isimli birisi mektubu götürmek için yola çıkmıştır. Beş Türk esirin amacı, mektubun yerini söyleyerek zaman kazanmaktır. Vatan uğruna hepsi kurşuna dizileceklerdir. Murat, Kemal'e mektubu ulaştırdığında düşmanlar köyü yakmak üzeredir. Subaylar, Kemal'den hem kız kardeşi Ayşe'yi hem de mektubu isterler. Kemal düşmana teslim etmemek için kız kardeşini elleriyle vurur. Mektubu da başka birisine teslim eder. Çıkan çatışmada Murat da Kemal de ölürlük. Kemal, ölmeden önce Mustafa Kemal Atatürk'ün üniformalı hayalini görür ve vefat eder. Piyeşte vatan uğruna gözünü bile kırpmadan canını veren vatandaşların mücadelesi okura aktarılmıştır. Ayrıca birçok yerde Mustafa Kemal Atatürk'e olan inancın bildirisi savunulmuştur.

Burhan Cahit'in *Gâvur İmam* piyesi de Kurtuluş Savaşı mücadelesini ele almaktadır. Düşman askerleri ile birlik olan Gâvur İmam cahilliği, yobazlığı temsil eden kişidir. Piyeşte başta Ayten olmak üzere muallimlerin de yurdun kurtuluşu için canla

başla mücadele ettikleri görülmektedir. Din adamlarına göre padişahın emri, Allah'ın emri demektir. Ayten ise padişah ve düşmanın işbirliği yaptığını öğrencilerine anlatmaktadır. Gâvur İmam'ın adamları mektebi basmış, Ayten'i tutuklamışlardır. 1500 kişilik Gâvur İmam birliklerine 150 kişi ile direnmeleri zordur. Ahmet Pehlivan bu yüzden cephaneliği patlatmak zorundadır. Cephane patlatıldıktan sonra “Yaşasın Türk Milleti!” sesleri duyulur. Piyeste din adamlarının eleştirisi vardır. Mustafa Kemal'in mücadelesi piyesin temel bildirisi.

Celal Tuncer'in *Devrim Yolcuları* piyesinde Oben'in vatan mücadelesi uğruna kardeşini bile gözden çıkarmasının hikâyesi anlatılmıştır. Hasta olan Oben, arkadaşlarının daveti üzerine cepheye gider. Kurtuluş Savaşı mücadelesinde ileri karakolda görev almaktadır. Bir casus yakalanmıştır. Binbaşı casusun fotoğrafını Oben'e gösterdiğinde Oben casusun kendi kız kardeşi olduğunu görür. Ayüksel Türklüğe ihanetle suçlanmaktadır. Türklüğünü inkâr eden Ayüksel, kurşuna dizilir. Oben'in eşi Yıldız, Oben'den uzun zaman haber alamayınca onun şehit olduğunu düşünmektedir. Çalıştığı hastaneye ağır yaralı olarak gelen Oben, ölmeden önce eşi Yıldız'ı ve çocuğunu görür, sonra da vefat eder. Piyeste Kurtuluş Savaşı uğruna hasta haliyle sevdiklerini geride bırakan, vatanına ihanet ettiği için kız kardeşinin kurşuna dizilmesine razı olan ve sonunda da vatan uğruna canını veren ideal bir Türk'ün bildirisi okura sunulmuştur.

Ertuğrul Şevket'in *Şeriatçısı* piyesinde Kadı Abdülhâkim'in dinî unsurları menfaatine göre uyarlayıp insanları aldatması konu edinilmiştir. Kendisine gelen şikâyetleri kendi çıkarına göre yorumlamaktadır. İnsanların zor durumdan yararlanıp paralarını alır. Kız kardeşi Zeberced'i katip olan Feyzullah'a türlü oyunlarla verir. Feyzullah'a düğün zamanında başka birisi gösterilir, sonrasında Zeberced'i gören Feyzullah aklını kaçırarak duruma gelmiştir. Kadı Abdülhâkim'in yakın arkadaşı Mesnevi de dolandırıcıdır. Mesnevi, dul bir kadın olan Nuriye'ye göz koymuştur. Onu ikna edebilmek için iftira atılır hatta Nuriye'nin hasta olan çocuğu bu sebepten vefat eder. Kadı da evli olmasına rağmen bir başka kadına göz dikmiştir. Yine dinî duyguları işin içerisine katarak kendi karısını ikna eder, bir de o kadını istemesini ister. Borcunu ödemediği bir adamın oğlunu bir şekilde kandırır. Piyesin başından sonuna kadar dinî duyguları kullanarak halkı suistimal eden bir din adamının eleştirisi yapılmaktadır.

Galip Naşit'in *Destan* piyesinde bir grup öğrencinin tarih dersinde çizecekleri kahramanın kim olacağının arayışı konu olarak ele alınmıştır. Öğrenciler tarih kitaplarından araştırmaktadırlar. Büyük İskender, Cengiz Han, Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, Napolyon, Washington gibi liderlerin ismi geçse de en sonunda Mustafa Kemal Atatürk'ün tarihteki en büyük kahraman olduğuna karar verirler. Gazi'nin önünde saygıyla eğilirler. Piyeste özellikle Osmanlı Dönemi'ndeki padişahlara ağır eleştiriler yapılmıştır. Yavuz Sultan Selim, hilâfeti getirdiği için eleştirilmiştir. Tarihi yazarların padişahların uşakları olduğu söylenmiştir. Piyeste Türk gençliği tarafından en büyük liderin Mustafa Kemal Atatürk olarak kabul edilmesinin bildirisi yer almaktadır.

Güven ve Ali'nin *Çakır Ali* piyesinde Kurtuluş Savaşı mücadelesi anlatılmaktadır. Bir seyyar hastanede doktor yaralılarla ilgilenmektedir. Düşman güçlüdür, hastanenin malzemesi yok denecek durumdadır. Piyese ismini veren Çakır Ali, düşmanla ölümü göze alarak savaşmaktadır. Doktor, her fırsatta Mustafa Kemal Atatürk'e güvendiklerini dile getirir. Çakır Ali, piyesin sonunda ağır yaralı olarak hastaneye gelir. Kan kaybından ölmek yerine kolunun kesilmesine razı olur. Piyeste din adamlarına, saltanat meraklılarına, hilâfet destekçilerine birçok yerde olumsuz eleştiriler yapılmıştır. Vatani uğruna canından vazgeçen Türk insanının kahramanlığının bildirisi okura sunulmuştur.

Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı* piyesinde bir sanatçı olan Turgut'un hikâyesi anlatılmaktadır. Turgut'un babası İzmir'in uğruna şehit olmuştur. Turgut, yeni bir beste yapma isteğindedir. Sıranın kendisine geldiğini düşünerek Gazi Türkiye'sinin büyük senfonisini besteleyecektir. Ancak sağlık problemleri vardır. Eşiyle birlikte tüm ülkedeki şehitleri ziyaret etmek için bir yolculuğa çıkar. Afyon'u, Dumlupınar'ı, Ankara'yı gezer. Bu yolculuk ona çok iyi gelmiştir. Piyenin sonunda çok istediği besteyi yapmayı başarmıştır. Oyun, 1933 yılı 29 Ekim'inde İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından temsil edilmiş ve aynı yıl Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü için Cumhuriyet Halk Fırkası'nca bastırılmıştır (Dinç, 1987: 49). Piyeste Cumhuriyet'in onuncu yılının vurgusu yapılmıştır. Bilim ve sanatın yeni kurulan ülkede oldukça önemli olduğunun bildirisi okura sunulmuştur. Piyeste birçok yerde Mustafa Kemal Atatürk'e duyulan sevgiden de bahsedilmiştir. Eserde Cumhuriyet ve inkılâplar sayesinde Türk gencinin ve Türk halkının yükselişi gösterilir (Karayakupoglu, 2018: 28).

Hayrettin İlhan'ın *Altın Yay* piyesi Mete zamanını ele alan bir piyestir. Mete'nin zaferleri ön plana çıkarılmıştır. Piyes Türk Tarih Tezi doğrultusunda Türk tarihinin eski dönemlere dayandığını topluma aktarmak için yazılmıştır. Mete, Mustafa Kemal Atatürk ile özdeşleştirilmiştir. Türklerin üstünlüğüne dair bir politik söylem dili oluşturulmuştur.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince* piyesi Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki aile yaşamına ışık tutan bir piyestir. Kadının toplumda kazanmış olduğu yeni statü sorgulanmıştır. Yazar bu oyununda, toplumumuzda bugün de bir sorun olan, kadının çalışmaya başlamasının ev yaşantısında ortaya çıkardığı aksaklıkları işlemiştir (Önertoy, 1973: 61). Piyeste Mebrure Hanım, kadının Osmanlı Dönemi'ndeki gibi yaşamasını isterken gelini Nebahat ise kadının erkekle eşit olduğunu, iş hayatına atılması gerektiğini, çocuğa babasıyla birlikte bakılması gerektiğini savunur. Anne ve eş arasında kalan Ali Süreyya toplumsal bir ikilemin sancısını yaşar. Evdeki huzursuzluklar sebebiyle başka bir eve taşınan Ali Süreyya yeni düzenin getirdiği acemilikten etkilenmiş, nihayetinde çocukları anne babanın yaşadığı toplumsal anlaşmazlıklar yüzünden vefat etmiştir. Oyunda dikkat çekici hususlardan birisi Ali Süreyya ile Nebahat'ın evlenirken yapmış oldukları evlilik sözleşmesidir. Bu sözleşmeye göre kadın- erkek eşittir, bütün işlerin yapımı eşit biçimde olacaktır. Piyes aslında kadın-erkek eşitlik bildirisi.

İbnurrefik Ahmet Nuri'nin *Son Altes* piyesinde Prens Sunullah'ın hikâyesi anlatılmaktadır. Sarayda bolluk içerisinde büyüyen Son Altes, kadınlara düşkün yaşamına hâlâ devam etmektedir. Eşi Şefika'dan sırf bu sebepten ayrılmış, sonrasında eşi başka bir adamla evlenince yeniden eşinin peşine düşmüştür. Yanında büyüttüğü gerçekte de kendi oğlu olan Kerim'i Avrupa'da okutmuş, kendisi gibi olması için çabalamıştır. Ancak Kerim, mütevazı ve ahlâk sahibi birisidir. Prens'in yaşamından rahatsız olan Kerim, bir köyde hocalık yapacağını söylemiştir. Eski eşi Şefika'yı elde etmek için türlü oyunlara girişen Prens Sunullah ise en son planında kendisine bir oyun oynandığını görünce felç geçirmiştir. Prens Sunullah'ın babası olduğunu öğrenen Kerim, ona duyduğu kine rağmen ömrünün sonuna kadar ona bakacağını dile getirir. Piyeste sarayın ahlâksız bir yaşamın içerisinde olduğunun, prensleri kendi keyiflerine göre yetiştirdiklerinin bildirisi okura sunulmuştur. Piyeste Prens Sunullah'ın ahlâkı aslında Osmanlı Devleti'ndeki sarayın ahlâkını temsil etmektedir. Kerim ise

Cumhuriyet Dönemi ideal insan tipinin bir göstergesidir. Piyesin türü kitapta komedi olarak yazılmış olsa da öyle değildir. Eser komedi olarak nitelendirilmişken eserde hiçbir gülünç unsur bulunmamaktadır (Üstün, 2013: 42).

İbrahim Tarık Çakmak'ın *Bozkurt* piyesi Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatmaktadır. Piyesin girişinde dört talebe Osmanlı Dönemi padişahlarını eleştirmektedir. Birinci perdede padişah ve sonrasında şehzade okurun karşısına çıkmıştır. Padişahın çok eşli yaşamından, şehzadenin içkiye düşkünlüğünden bahsedilir. Halk ise ümitsizlik içindedir. Doğrul ve ailesi savaş yüzünden sürekli göç etmek zorundadır. Piyeste korkusuzca padişahın yüzüne karşı hakaret eden Türkan karakteri de yer almaktadır. Her bir perdede yurdun savunması ile ilgili bilgiler verilmiştir. Son perdede millî ordunun İzmir'e kadar ilerlediğinin haberi verilir. Piyeste Mustafa Kemal Atatürk'ün kurmuş olduğu yeni devletin ne türlü zorluklarla kurulduğunun politik bildirisi yer almaktadır.

Sözener'in *Sönen Ümit* piyesinde Tahsin isimli bir gencin hayatına odaklanılmıştır. Tahsin, iki üvey kardeşi ile birlikte yaşamaktadır. Babasına yaranabilmek için kardeşlerine iftira atmakta her seferinde onları zor duruma düşürmektedir. Kendisiyle aynı okula giden çalışkan bir öğrenci olan üvey kardeşi Müçteba'dan nefret etmektedir. Onun yüzünden okulda rezil olduğunu düşünmektedir. Ağabeyi Enver ise başarılı bir sporcudur. Onu da eskiden yaşamış olduğu bir aşk yüzünden tehdit eder, bankadaki tüm paralarına el koyar ve spor hayatını bitirmesi ister. Bununla da yetinmeyen Tahsin, evin aşçısından borç para alıp babasının arkasından işler çevirir. İşler iyice karışınca aşçının istifa etmesini istemiştir. Olanlar karşısında habersiz olan baba, Tahsin ile ilgili her şeyi Tahsin'in günlüğünden öğrenince her şey açığa kavuşur. Tahsin'in babası Atatürk'ün gençliğinin bu şekilde olmaması gerektiğini dile getirerek Tahsin'in evden ayrılmasını ister. Piyeste ideal öğrencilerin nasıl olması gerektiğine dair bir bildiri de okura sunulmuştur. 1930'lu yıllar, devlet eksenli militan bir yurttaşlık anlayışının okul aracılığıyla yaygınlaştırılması hedefine hız verildiği bir dönem olarak ortaya çıkar (Üstel, 2008: 136) Bu piyeste de bu politikanın etkileri görülmektedir. O dönemdeki eğitimin amacını Üstel şu cümlelerle ifade etmiştir:

"Kısacası eğitimin amacı, programda da açıkça ortaya konulduğu gibi "aynı"laştırmaktır. Cumhuriyet ve ulus devletin siyaset projesi söz konusu "aynı"laştırma operasyonuna yönelirken, "milli terbiye" söylemi özellikle otuzlu yıllardan itibaren söz konusu

operasyonun pedagojik meşruiyet zeminini oluşturacaktır. "Millî terbiye" kavramı, içeriği açısından oldukça muğlak olmakla birlikte, niyeti açısından hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak oranda politiktir" (Üstel, 2008: 138).

Sözener'in *Sönen Ümit* piyesinde de bu cümlelerde geçen "millî terbiye" kavramına odaklanılmıştır.

Mustafa Kemal Ergenekon'un *Attila* piyesinde Attila'nın hikâyesi anlatılmıştır. Attila'nın amacı bir birlik oluşturmaktır. Bu yüzden her kabilenin başına bir başbuğ yerleştirmiştir. Attila yurdun her yanını gezip hem halkı tanımakta hem de kendisini halka tanıtmaktadır. Mustafa Kemal Atatürk ile özdeşlik kurulan Attila, bu yönüyle de Atatürk'e benzemektedir. Attila çok istediği büyük Hun birliğini kurmuş, seferden dönüşte yanında Vizigot kralının oğlu Valter'i de getirmiştir. Roma Sarayı'nda endişe hâkimdir. Attila'nın oraya da sefer düzenleme duyumu almışlardır. 700 bin kişilik Attila ordusu karşısında Roma ordusu kaçmıştır. Onejes karakteri, Papa Saint-Leon'un Roma önünde Attila'ya nasıl yalvardığını anlatmaktadır. Piyes Attila'nın gizli bir planla öldürülmesi ile sonlanır. Piyeste Türk Tarih Tezi doğrultusunda Türk tarihinin çok eskilere dayandığının ve tüm dünyaya gücünü kabul ettirdiğinin bildirisi okura sunulmuştur.

Aşir ve Ali'nin kaleme aldığı *Aşar Soyguncuları* piyesi, Osmanlı Dönemi'nde yaşayan bir mültezimin köy halkına yaptıklarını anlatmaktadır. Köyün 5 yıllığına aşarını alan Mültezim, muhtardan kendisine yardımcı olması için 4 adam bulmasını ister. Bu kişiler köyün en korkulu kişileridir. Onların da yardımıyla köylüye haksız cezalar verir, aşar konusunda haksızlıklar yapar. Yaptığı haksızlıklar karşısında Kahraman denilen bir köylü itiraz eder, yaptıklarının kanuna uygun olmadığını dile getirir. Eşleri şehit olmuş kadınların bile mallarını elinden alıp onlara hırsız damgası vuran Mültezim, piyes sonunda Kahraman tarafından öldürülmüştür. Piyeste Osmanlı Dönemi'nde köylünün sırtına yük olan aşar vergisinin, devletin gönderdiği mültezimlerin adaletsizliklerinin eleştirisi yapılmıştır. Metnin, yeni kurulan devletin tüm bu çarpık düzeni, adaletsizlikleri ortadan kaldırdığına dair bir bildirisi vardır.

Musahipzade Celal'in yazdığı *Fermanlı Deli Hazretleri* piyesi Sultan İbrahim zamanında Fermanlı Deli Hazretleri ile tanınmış Musa'nın hikâyesini anlatmaktadır. Musa, dinî unsurları kullanarak insanları kandırmaktadır. İnsanların kendisine inanmasına kendisi de şaşırmaktadır. Urfa'dan saraya armağan edilmek için kaçırılıp

gelen Nigâr isimli bir kız kendisinden yardım ister. Musa önce kıza peri dili diye uydurma bir dil öğretir, sonra da sarayda bu şekilde konuşmasını telkin eder. Nihayetinde işler yolunda gider, Nigâr sarayda kalmaz ve kendi sevdiğine kavuşur. Piyeste sarayın kendi zevklerine düşkünlüklerinin, dinî konulardaki sapkınlıklarının eleştirisi yapılmıştır.

Necmettin Veysi'nin *Güneş* piyesi Kurtuluş Savaşı mücadelesini anlatmaktadır. Öz babası şehit olan Güneş, üç yıl boyunca askerde olan nişanlısı Tekin için üzülmemektedir. Üvey babası onu Yunan bir zabite vermek istemektedir. Güneş'ten Yunan zabıt Mihalidis'e varması için söz ister. Güneş bunu kabul etmez, her ne olursa olsun nişanlısını bekleyeceğini söyler. Güneş padişah karşısıdır. Mustafa Kemal'e inanmaktadır. Piyeste Güneş karakteri ile ideal bir kadın kahramanın kurgusu da okura sunulmuştur. Mihalidis kendi tarihini, tarihi şahıslarını över. Türk tarihini aşağılar. Güneş'in üvey babası Abdi Bey ise Arapları över. Arapların Türkleri dinsiz gördüklerini söyler. Türklere kuş beyinli der. Yunanlılar tüm şehirleri alacak, Türklere medeniyet öğretecektir. Son perde 9 Eylül gününe odaklanmıştır. Memleketin kurtuluşu ile birlikte Mihalidis ve Abdi Bey ülkeden kaçarlardı. Tekin ise terfi almıştır. Piyeste, Kurtuluş Savaşı sürecinde hem içerde hem dışarıda yaşanan problemlerin bir bildirisi niteliğindedir.

Peyami Safa'nın kaleme aldığı *Gün Doğuyor* piyesi de Kurtuluş Savaşı mücadelesini anlatmaktadır. Murat arkadaşlarıyla sürekli toplanıp Anadolu'ya gitme planları yapmaktadır. Annesi Halime onun için endişelenmektedir. Üvey babası Rüstem Bey İngiliz Muharipleri Cemiyeti'nin üyesidir. Murat ise Anadolu'ya silah kaçırmaktadır. Halime bu durum için şöyle der: “Bizim evin bir odası Ankara, bir odası Londra” (Safa, 1938: 16). Damat Ferit Paşa'nın sivil memuru Maksut, Murat'ın evine gelmiştir. Odasına girmek için ısrar edince Halime izin vermez. Murat telaşla eve gelir. Anadolu'ya gitmek için hemen harekete geçecektir. Onu infaza götüren Halil isminde askeri birlikte Anadolu'ya gitmeye ikna etmiştir. Maksut bu esnada silahını Murat'a yöneltir. Halil de ona silahını çekince Maksut silahını indirmek zorunda kalır. İkinci sahne Anadolu'nun bir kazasında geçmektedir. Murat ve arkadaşları bir kilise enkazında gizlenmektedir. Şehre giren düşmanın mühimmat deposunu gizlice havaya uçururlar. Anadolu'yu düşmandan kurtaran Türk birliklerini gören Rüstem Bey ise Avrupa'ya kaçmıştır. Piyeste düşmanla iş birliği yapan Rüstem Bey gibi İngiliz hayranı

tiplerinin, padişah yanlısı karakterlerin eleştirisi yapılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün öncülük ettiği Kurtuluş Savaşı mücadelesinin bildirisi okura sunulmuştur.

Budak'ın yazdığı *Attila'nın Düğünü* piyesinde Attila'nın hikâyesi anlatılmaktadır. Tüm cihanı Türk birliğine bağlamak isteyen Attila, başbuğlara bu amaç uğruna ant içirmiştir. Burguntların kralı Attila'ya yurdunu bağışlaması için yalvarır. Attila kralın kızı İldiko'yu esir olarak alır. Aynı şekilde Vizigotlar kralının oğlu Valter'i de esir alır. Valter, İldiko'yu kendisiyle birlikte kaçmaya ikna eder. Kendilerine Attila'nın eşi Hildegunde yardım edecektir. Attila'nın İldiko'ya gönlünü kaptırması Hildegunde'yi çok üzmüştür. Bir şölen sonrasında herkes uyurken bu kaçış gerçekleşir. Attila'nın adamları Valter'i öldürürler, İldiko'yu ise Attila'ya getirirler. Attila, kimseler yokken İldiko'nun dizlerine uzandığında İldiko onu hançeriyle öldürür. Piyese, diğer tarihî piyeslere benzer biçimde Türk Tarih Tezi kapsamında yazılmıştır. Attila, Mustafa Kemal Atatürk ile özdeşleştirilmiştir. Türk'ün cihana hükmeden bir soydan geldiğinin bildirisi okura sunulmuştur.

Şükrü Halil Tuğal'ın *Kartal* piyesi İzmir'in işgal edildiği Kurtuluş Savaşı zamanlarını anlatmaktadır. Şahin tek kolunu kaybettiği için artık pilotluk yapamayacaktır. Ancak karada savaşımaya devam edecektir. Yobaz bir kişilik olarak nitelendirilen Tosun ise Şahin'i suçlu görmektedir. Onun dinden uzaklaştığını ve padişaha hakaret edici söz söylediğini dile getirir. Şahin ise hür doğduklarını anlatarak vatanın öz milletin malı olduğunu ifade eder. Kartal, Ankara'dan aldığı emirle Tosun'un peşindedir. Yakaladığında onu hançerleyerek öldürür. Daha sonra vatan uğruna mücadele eden Kartal, yurdun kurtuluşunu gördükten sonra vefat eder. Piyeste özellikle kadınların Millî Mücadele'deki fedakârlıkları ön plana çıkarılmıştır. Vatan uğruna canından bile vazgeçen ideal kahramanların cesareti okura sunulmuştur.

Vasfi Mahir Kocatürk'ün *Yaman* piyesinde de Kurtuluş Savaşı dönemi anlatılmaktadır. İstanbul işgâl altındadır. Yaman bu durumdan çok rahatsızdır. Onu 7-8 yaşlarında yanına alan yetiştiren Paşa, Yaman'ın psikolojik bir hastalığa yakalandığını düşünmektedir. Ancak Yaman'a göre düşmana evinin kapılarını açan Paşa hastadır. Paşa, yabancı askerlere bir ziyafet vermektedir. Yaman, elindeki lambayı sofaya fırlatır, mekânı terk eder. Lamba Jeneral'in kafasına denk gelmiştir. Jeneral, Yaman'ı Pervin'in hatrına affetmiştir. Pervin, Paşa'nın kızı ve Yaman'ın nişanlısıdır. Jeneral Pervin'i ve babasını Alp Dağlarına davet etmiştir. Bu esnada Türk askerleri düşmanları yener.

İzmir'in kurtarılması ile Yaman ve Paşa kaçmışlardır. Yaman'a göre mucizenin adı Mustafa Kemal Atatürk'tür. Pervin ile doğacak çocuklarına Cumhuriyet ismini verecektir. Piyeste, Kurtuluş Savaşı mücadelesinin, Mustafa Kemal Atatürk sevgisinin politik propagandası yapılmış, yeni kurulan Türk devletinin büyük zorluklara kurulduğunun bildirisi okura sunulmuştur.

Yunus Nüzhet Unat'ın *Haydi Suna* piyesi Profesör Pekkan'ın buluşlarını anlatmaktadır. Olaylar 2023 yılında geçmektedir. Fokke zehirli gazlar ve maske fabrikalarını temsilen gelen bir kadın Profesör Pekkan'ı kendi fabrikalarında çalışması için ikna etmeye çalışır. Ancak Profesör bunu kabul etmez. Memleketine bağlı olduğunu, üniversitede ve halkevindeki öğrencilerini bırakamayacağını söyler. Profesör Kırmızı Ay şeklinde adlandırdığı gaz sayesinde yeryüzündeki tüm zehirli gazları temizleyecektir. Basın tanıtımı için bir program düzenlenir. Gaz odasına girmek için Profesör Pekkan'ın nişanlısı Suna gönüllü olmuştur. Ancak Pekkan'ın yardımcılarında Sanat, yurtdışından gelen kadın tarafından kandırılmıştır. Bu yüzden işler yolunda gitmez, Suna gaz odasında bayılır. Piyesin ilerleyen kısımlarında Sanat'ın pişman olup tüpü değiştirmedeği ortaya çıkınca Suna'nın defeyans nöbetinden bayıldığı anlaşılır. Pekkan, Sanat'ı affeder. Türk milletinin de affetmesi için tecrübe odasına girmesini söyler. Piyeste yeni kurulan devletin 100 yıl sonrasında dünya medeniyetinin zirvesine yerleştiğinin bildirisi okura sunulmuştur.

Yusuf Sururi Eruluç'un *Bir Gönül Masalı* piyesinde sevdiğini kaybeden birinin hikâyesi anlatılmıştır. Bir köy hanında Adsız isimli birisi handakilere hikâyesinden bahseder. Yaşadığı köyde Sırtlan denilen bir köy ağası nişanlısına göz dikmiştir. Askerden kaçarak gelen Adsız, bu durumu engellemek ister. Paşa olduğu için her hakka sahip olan Sırtlan, Adsız'a silah doğrultup ateş eder. Nişanlısını korumak isteyen Zeynep kendisini siper edince kurşun ona isabet eder. Zeynep ölmeden önce nişanlısının köyden kaçmasını ister. Çaresizce köyü terk eden Adsız, handakiler tarafından teskin edilir. Cumhuriyet'in ilân edildiğinin ve Sırtlan gibilerinin artık böyle şeyler yapamadığını söylerler. Piyeste Cumhuriyet öncesinde halkı sömüren, halka dilediği gibi davranan paşa, ağa vb. kişilerin artık olmadığını bildirisi okura sunulmuştur.

Ele alınan piyeslerin -birkaç piyes haricinde hemen hemen tamamında- politik tiyatro kuramının en önemli özelliği olan "tiyatronun bir bildirisi olmalı" kuralına uygun olarak kaleme alındığı görülmektedir. Yeni kurulan devletin propagandasını

yapan piyesler, Türk Tarih Tezi'nin, Türkçülük söylemlerinin, kadın-erkek eşitliğinin, kadın haklarının, Atatürk ilke ve inkılâplarının bildirisini okura sunmuştur. Piyesler, propaganda dillerinin ve bildirilerinin benzer özellikler taşıması sebebiyle tek bir kaleminden çıkmış gibidir. Dönem piyesleri güncellik ve bildiri anlamında politik tiyatro kuramına uyumludur. Ancak bu bildirilerin halka ne kadar etkisinin olduğu hususu tartışmaya açıktır.

3.2.4. Tiyatronun estetik işlevi

Politik tiyatro kuramının estetik işlevi, bu kısımda dil unsuru ve teknik unsur şeklinde ele alınacaktır. Dil unsuru içerisinde dönem piyeslerinde düz yazı-manzum, dipnotlar, metinlerarasılık, söylem çözümlemesine odaklanılırken teknik unsur içerisinde prolog, anlatımda yalınlık, dekorların gerçekçiliği ve ilkel olması, teknik araç-gereçlerin ön plana alınması, total tiyatro vb. konular üzerine kısa değerlendirmeler yapılacaktır. Eagleton çalışmasında “*Estetik, ideolojinin hakim alanı haline gelmez; bu oluşumun üstüne kafa yorduğu temaların ayrıcalıklı bir taşıyıcısı olarak “öne çıkarılır” daha ziyade.*” (Eagleton, 2009: 21) ifadesini kullanmıştır. Kemalist ideoloji de estetik kavramını özellikle edebî eserlerde kendi oluşumunun ayrıcalıklı bir taşıyıcısı olarak öne çıkarmıştır.

3.2.4.1. Eserlerin dil unsuru

Politik tiyatro kuramına göre politik metinlerin dil kullanımında sanatsal bir kaygı yoktur. Önemli olan amaca hizmet etmektir. Savunulan görüşün propagandası yapılırken estetik ikinci plana atılmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin de çoğunda yeni kurulan devletin propagandası yapıldığı için sanatsal yönü ikinci plana atılmış eserler ortaya çıkmıştır. Dil ve teknik açıdan zayıf eserler kaleme alınmıştır. Piscator, dilin eserlerde kullanımı ile ilgili şu cümleleri kurmuştur: “*Biçimlendirme süreci kendi başına bir amaç olmamalıdır. Sürekli işlevsel olmalı, dramatik aksiyonu ilerletmeli ve düşünsel gerilimi arttırmalıdır; asla kendini edilgen biçimde yansıtmakla yetinmemelidir*” (Piscator, 2012: 168). Bu doğrultuda egemen ideolojiler dili kendi amaçlarına hizmet için kullanmışlardır. Eagleton çalışmasında dili şu ifadelerle tanımlamıştır: “*Dil, yani en masum ve kendiliğinden orta malı, gerçekte siyasal tarihin*

felaketleriyle yaralanmış, yarılmış ve bölünmüş, üstüne emperyalist, milliyetçi, bölgeci ve sınıfsal savaşın kutsal emanetleri saçılmış bir topraktır” (Eagleton, 2009: 62). Eagleton dili siyasal tarihin felaketleriyle yaralanmış olarak tanımlarken edebiyatın da bu yaralanmadan payını aldığını şu cümlelerle dile getirmiştir:

“Edebiyat bu tür mücadelelerin sonucu olduğu kadar bir aktörü; emperyalist bir sınıfın dilinin ve ideolojisinin hegemonyasını kurmasını ya da boyun eğmiş bir devlet, sınıf veya bölgenin siyasal düzeyde parçalanmış veya aşınmış bir tarihsel kimliği ideolojik düzeyde korumasını ya da devam ettirmesini sağlayan can alıcı bir mekanizmadır. Aynı zamanda bu tür mücadelelerin istikrara ulaştığı, yani sömürgeci ile yerlinin, egemen ile boyun eğen toplumsal sınıfların meydana getirdiği çelişkili siyasal birliğin bizzat “ortak dil” gibi çelişkili bir birlik içinde eklemlenip yeniden üretildiği bir bölgedir” (Eagleton, 2009: 62).

Eagleton’un ifadesiyle edebiyat bu siyasal tarihin bir aktörü konumundadır. Bu işlevini Kemalist ideolojide de sürdürmüştür. Eagleton edebiyatın yaşamın her alanında ideolojik bir araç olduğunu şu cümlelerle ifade etmiştir: “*Anaokulundan üniversiteye dek, edebiyat, egemen ideolojik oluşumun algılanabilir ve simgesel biçimlerine bireyleri katmak bakımından can alıcı bir araçtır; bu işlevi başka hiçbir ideolojik pratiğe nasip olmayan bir “doğallık”, kendiliğindenlik ve yaşantısal dolaysızlıkla yerine getirmeye muktedirdir*” (Eagleton, 2009: 63). Yeni kurulan devletin yönetim kadroları da bu “doğal” ideolojik aracı kendi politik düşünceleri doğrultusunda kullanmışlardır.

Bu bölümde dönem piyeslerinde yer alan dil unsuru çeşitli yönleriyle ele alınacaktır.

3.2.4.1.1. Düz yazı- manzum özellikleri

Piscator, Volksbühne ile sağlam bir kontrat imzaladıktan sonra ilk olarak Alphons Paquet’nin Sturmflut (*Taşkın*) oyununu oynatmak üzere belirlemiştir. Bu metin gerçeklik yerine şiir, belge yerine simge, öngörüler yerine duyguları ön plana almış bir metindir. Zaman darlığından böyle bir metin seçen Piscator sonrasında bu piyes için şu yorumu yapmıştır: “*Ancak Taşkın bize, politik konuları apolitize etme çabasının ya da onları şiirselliğe yükseltmenin yarım değerlendirmelere (tutarsızlığa) yol açmaya mahkûm olduğunu gösterdi*” (Piscator, 2012: 81). Piscator bu şairane dilin oyunun bildirisini zayıflattığını düşünür. Bu tecrübesinden yola çıkılarak Piscator’un şiirselliğe bakış açısı görülmektedir. Bu durum eserleri estetik açıdan ön plana çıkarmış olsa da

Piscator'un bakış açısına göre metinlerdeki politik söylemi ve oyunun bildirisini zayıflatmış sonucunu göstermektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi piyesleri, düz yazının yanında manzum şekilde de yazılmıştır. Dönemin en önemli şairleri, şiirsellik yönünü piyeslere aktarmışlardır. Çalışmamızda ele alınan Faruk Nafiz Çamlıbel'in yazdığı *Canavar*, *Akın*, *Öz Yurt*, *Kahraman* piyesleri manzum olarak yazılmıştır. Münir Hayri Egeli'nin yazdığı *Bayönder*, *Bir Ülkü Yolu*, *Taşbebek* piyesleri de manzum yazılmıştır. Egeli'nin piyesleri aynı zamanda müzikal olarak sahnelenmiştir. Dönemin önde gelen şairlerinden Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban*, *Deniz Abdal*, *Attila* piyesleri de manzumdur. Yaşar Nabi Nayır'ın *Mete*, *İnkılâp Çocukları* ve *Beş Devir*, Aziz Nogay'ın *İstibdattan Cumhuriyete* ve *Sevrden Lozana*, Nihat Sami Banarlı'nın *Bir Yuvanın Şarkısı* ve *Kızıl Çağlayan*, Vehbi Cem Aşkun'un *Oğuz Destanı*, Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Hakan*, Ahmet İsmet Ulukut'un *Sümer Ülkerleri*, Galip Naşit'in *Destan*, Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı*, Hayrettin İlhan'ın *Altın Yay*, İbrahim Tarık Çakmak'ın *Bozkurt*, M. Kemal Ergenekon'un *Attila*, Necmettin Veysi'nin *Güneş* ve Budak'ın *Attila'nın Düğünü* piyesleri de manzum biçimde yazılmıştır. 60 piyesin 27 tanesi manzumdur. Bu dönemde kaleme alınan inkılâp piyeslerinin neredeyse yarısı manzumdur. Buradan yola çıkılarak erken Cumhuriyet Dönemi'nde şiirselliğin ön plana çıktığı manzum eserlerin çokluğu Piscator'un dile getirdiği gibi politik söylemi zayıflatmıştır. Eserlerin manzum-düz yazı tablosu aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 3.3. *İncelenen piyeslerin düz yazı-manzum çizelgesi*

Sıra	Yazar Adı	Eser Adı	Yazım Biçimi
1	Aka Gündüz	Beyaz Kahraman	Düz Yazı
2	Aka Gündüz	Yılmazlar'ın İkizler	Düz Yazı
3	Aka Gündüz	Mavi Yıldırım	Düz Yazı
4	Aka Gündüz	Köy Muallimi	Düz Yazı
5	Aka Gündüz	O Bir Devirdi	Düz Yazı
6	Faruk Nafiz Çamlıbel	Canavar	Manzum
7	Faruk Nafiz Çamlıbel	Akın	Manzum
8	Faruk Nafiz Çamlıbel	Özyurt	Manzum
9	Faruk Nafiz Çamlıbel	Kahraman	Manzum
10	Münir Hayri Egeli	Bayönder	Manzum
11	Münir Hayri Egeli	Bir Ülkü Yolu	Manzum

12	Münir Hayri Egeli	Yörük Emine	Düz Yazı
13	Münir Hayri Egeli	Taş Bebek	Manzum
14	Behçet Kemal Çağlar	Çoban	Manzum
15	Behçet Kemal Çağlar	Deniz Abdal	Manzum
16	Behçet Kemal Çağlar	Attila	Manzum
17	Reşat Nuri Güntekin	Felaket Karşısında	Düz Yazı
18	Reşat Nuri Güntekin	İstiklal	Düz Yazı
19	Reşat Nuri Güntekin	Vergi Hırsız	Düz Yazı
20	Yaşar Nabi Nayır	Mete	Manzum
21	Yaşar Nabi Nayır	İnkılâp Çocukları	Manzum
22	Yaşar Nabi Nayır	Beş Devir	Manzum
23	Aziz Nogay	İstibdattan Cumhuriyete	Manzum
24	Aziz Nogay	Sevrden Lozana	Manzum
25	Nahit Sırrı Örik	Sönmeyen Ateş	Düz Yazı
26	Nahit Sırrı Örik	Muharrir	Düz Yazı
27	Nihat Sami Banarlı	Kızıl Çağlayan	Manzum
28	Nihat Sami Banarlı	Bir Yuvanın Şarkısı	Manzum
29	Nüşet Haşim Sinanoğlu	Sakarya	Düz Yazı
30	Nüşet Haşim Sinanoğlu	Bir Zabitan 15 Günü	Düz Yazı
31	Vehbi Cem Aşkun	Oğuz Destanı	Manzum
32	Vehbi Cem Aşkun	Atatürk Köyünde Uçak Günü	Düz Yazı
33	Yakup Kadri Karaosmanoğlu	Sağanak	Düz Yazı
34	Yakup Kadri Karaosmanoğlu	Mağara	Düz Yazı
35	Abdullah Ziya Kozanoğlu	Kozanoğlu	Düz Yazı
36	Abdülhak Hamit Tarhan	Hakan	Manzum
37	Ahmet İsmet Ulukut	Sümer Ülkerleri	Manzum
38	Ahmet Naim -Celâl Edip	Uzun Mehmet	Düz Yazı
39	Ali Zühdü ve M. Salâhattin	Tarih Utandı	Düz Yazı
40	Burhan Cahit	Gavur İmam	Düz Yazı
41	Celal Tuncer	Devrim Yolcuları	Düz Yazı
42	Ertuğrul Şevket	Şeriatçısı	Düz Yazı
43	Galip Naşit	Destan	Manzum
44	F. Ç. Güven ve R. Rıza	Çakır Ali	Düz Yazı
45	Halit Fahri Ozansoy	On Yılın Destanı	Manzum
46	Hayrettin İlhan	Altın Yay	Manzum
47	Hüseyin Rahmi Gürpınar	Kadın Erkekleşince	Düz Yazı
48	İbnurrefik Ahmet Nuri	Son Altes	Düz Yazı
49	İbrahim Tarık Çakmak	Bozkurt	Manzum
50	M. Feyzi	Sönen Ümit	Düz Yazı

51	M. Kemal Ergenekon	Attila	Manzum
52	M.Aşır ve M.Ali	Aşar Soyguncuları	Düz Yazı
53	Musahipzade Celal	Fermanlı Deli Hazretleri	Düz Yazı
54	Necmettin Veysi	Güneş Destan	Manzum
55	Peyami Safa	Gün Doğuyor	Düz Yazı
56	S. Behzat Budak	Attila'nın Düğünü	Manzum
57	Şükrü Halil Tuğal	Kartal	Manzum
58	Vasfi Mahir Kocatürk	Yaman	Manzum
59	Yunus Nüzhet Unat	Haydi Suna	Düz Yazı
60	Yusuf Sururi Eruluç	Bir Gönül Masalı	Düz Yazı

3.2.4.1.2. Dipnotlar

Ele alınan piyeslerde metnin dil özelliklerine ilişkin zaman zaman dipnotlar yer almaktadır.

Aka Gündüz'ün *Köy Muallimi* piyesinin başlangıcında *Beyaz Kahraman* için bir not bulunmaktadır:

“Mühim bir yanlışın tashihi: Bundan evvel intişar eden (*Beyaz Kahraman*)ın 21’inci sayfasında 5’ inci satırı çizilecek ve yerine doğrusu olan şu cümle yazılacaktır: (Karanlık bir taraf vardı.)³⁶³” (Gündüz, 1932b: 3).

Bu nottan yola çıkılarak o dönemde basılan eserlerin yeni baskılarının hemen yapılmadığı, bu sebepten gerekli düzenlemenin başka bir eserin içerisinde not olarak verildiği sonucu çıkarılabilir. Ayrıca yazarın yapılan yazım yanlışına hassasiyetle yaklaştığı “*mühim bir yanlışın tashihi*” ifadesinden anlaşılmaktadır.

Çağlar’ın *Attila* piyesinde İmparator karakterinin dile getirdiği iki mısra basit bir dille yazılmış ve bu durum dipnotla yazar tarafından belirtilmiştir:

“İmparator - Ağzımdan “evli” çıktı; çare yok şimdi başka:

Roma’nın selâmeti, veda etmek o aşka!

³⁶³Yazarın düzeltilmesini istediği paragraf önceki baskıda şu şekildedir: “Bu masum ve hartasız yaşayışında dokuzunc ucuma günü, büyük Gazi’nin yordum. Fakat ne olduğunu anlamıyordum” (Gündüz, 1932a: 21).

[*] Bu iki mısra, mahsus bu kadar basit ve alelade.*Çünkü korkak bir kral ancak böyle ipsiz sapsız konuşur” (Çağlar, 1935: 21).

Yazar, bu ifadeyle okuyucuyu da oyunu oynatacak rejisörü de uyarmaktadır. Okuyucu, bu uyarıyla karşılaşınca karakterin üslûbunu daha iyi anlayacaktır. Rejisör ise bu uyarı ışığında karaktere can verilmesi için çaba gösterecektir.

Aynı piyeste bir dizede bazı kelimelerin yerine başka bir kelime de tercih edilebileceği dile getirilmiştir:

“Git o şemsiz* eğersiz atlılara karşı çık!.. [*]

[*] « Git o » kelimeleri yerine « çoğu » konulabilir” (Çağlar, 1935: 24).

Gündüz’ün *Köy Muallimi* piyesinde bazı bölümler yazarın notundan yola çıkılarak Mustafa Kemal Atatürk tarafından düzenlenmiştir:

“Gazi Hazretlerinin birinci müsvedde üzerindeki tadil ve işaretlerine göre yeniden yazılmıştır” (Gündüz, 1932b: 4).

Bu nottan yola çıkarak inkılâp piyeslerinin yazımında bizzat devletin kurucusunun müdahalesi olduğu görülmektedir.

Behçet Kemal Çağlar’ın *Çoban* piyesinde bir bölümün serbest vezinle yazılmasının gerekçesi dipnotta belirtilmiştir:

“Bey – Ne kuvvet, ne gönül, ne hatır

Türk’ü yerinden kim oynatır

Bey kızı – Cevap verin bu sese!

Hep bir ağızdan ihtiyarlar – Kimse.

Birinci ihtiyar – Kimse göz dikemez Türk’ün yerine!

*Uzun ve heyecanlı konuşmalar yeknesak ve durgun görünmesin diye serbest vezin seçildi” (Çağlar, 1933: 28).

Çağlar’ın bu uyarısından yola çıkılarak dönem edebiyatının vezninin hece vezni olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemde ele alınan piyeslerin çoğunun manzum ve hece ölçüsüyle yazılması bu durumun göstergesidir. Ayrıca bu dipnotta yazarın bu konudaki başka bir düşüncesi de ortaya çıkmaktadır. Yazar, serbest veznin uzun ve heyecanlı

konuşmalar için daha uygun olduğunu savunmaktadır. Buradan hece vezninin tiyatro dilini kısıtladığı ancak dönemin konjonktürüne göre bu doğrultuda hareket edildiği sonucu çıkarılabilir. Aynı zamanda bu dipnotta hece ölçüsünü ısrarla savunan bir yazarın tam zıt düşüncedeki itirafı da görölmektedir.

Budak'ın *Attila'nın Düğünü* piyesinin son sayfasında doğru-yanlış cetveli bulunmaktadır. İlgili görsel piyesin 69. sayfasında aktarılmıştır. (Budak, 1934: 69).

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin bazılarında dipnotlarla dil unsurlarının düzenlediği görölmektedir. Yazarlar bu durumu okura bir seçenek sunma ya da açıklama yapma sebebiyle tercih etmiştir.

3.2.4.1.3. Metinlerarasılık

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin bazılarında farklı türden edebî metinler yer almaktadır. Metinlerarasılık unsurunu barındıran bu piyeslerde şiir, türkü, destan vb. türler piyesin içerisine yerleştirilmiştir. Çalışmada ele alınan 60 piyesin 27 tanesi manzum şekilde kaleme alınmıştır. Bu durum şiirsellik ve tiyatro türünün iç içe geçtiğini göstermektedir. Bu piyeslerin hangileri olduğu düz yazı-manzum kısmında aktarılmıştır.

Münir Hayri Egeli'nin *Taş Bebek*, *Bayönder* ve *Bir Ülkü Yolu* piyeslerinde diyalogların arasına koro unsuru yerleştirilerek eserlere müzikâl bir görünüm kazandırılmıştır. Ayrıca *Yörük Emine* piyesi de müzikâl bir piyes olarak değerlendirilmiş, metnin içinde 21 ayrı kısma müzik numarası verilmiştir. Bu müzikli kısımlar Tarık Bulut tarafından bestelenmiş ve piyesin sonuna bu bestelerin yakında ayrıca neşredileceğinin notu düşölmüştür. şarkı türünün metinlerde metinlerarası unsur olarak kullanıldığı görölmektedir.

“Kelebeklerin Korusu:

ın ın ın kelebekler,

Haydi çalgıyı alın.

ın ın ın bebekler

Gönölden kelebekler

şenliklerden tat alın

Sevimli kelebekler” (Egeli, 1934c: 4).

Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Kahraman* piyesinin birinci perdesi bağlamayla çalınan bir türküyü başlar:

“İndim dağdan ovaya,

Sen diye baktım aya.

Çare bul bu yanmaya,

Pınarım değil misin” (Çamlıbel, 1965b: 9).

Çamlıbel'in *Canavar* piyesinde Zeynep karakteri şu türküyü söylemektedir:

“Akşam olunca izler

Gönlüm bu derdi gizler:

Onu ya gurbet aldı,

Yahut engin denizler” (Çamlıbel, 1944: 32).

Halk anlatıları modern tiyatro oyunlarına malzeme teşkil ederken hem türsel bir değişim göstermiş hem de kimi detaylar kazanarak yeni bir oluşuma girmişlerdir (Kavas, 2009: 1595). Bu anlamda Kozanoğlu'nun kaleme aldığı *Kozanoğlu* piyesinde şarkı³⁶⁴, türkü³⁶⁵, masal³⁶⁶ vb. türler ve halk anlatıları bu metnin içerisinde yer almaktadır. Piyesin son sayfalarında piyesin içerisinde geçen türkülerin notaları yer almaktadır.

Metinde geçen şarkılardan birisi şudur:

“Gitme Yemen'e Yemen'e

Yemen sıcak dayanaman

Tan borusu er vurulur

Sen cahilsin uyanaman

Tarlalarda biter kamış

Uzar gider vermez yemiş

³⁶⁴Kozanoğlu, 1934, a.g.k., 5, 40 ve 88.

³⁶⁵Kozanoğlu, 1934, a.g.k., 16, 19, 20, 54, 67, 82 ve 86.

³⁶⁶Kozanoğlu, 1934, a.g.k., 56, 57, 58 ve 59.

Çöl yemende iki kardeş
Biri Mehmet biri Memiş
Gündüz yanı sandımola
Yerden yanı uldumola
Mehmetimin ela gözün
Karıncalar oldumola” (Kozanoğlu, 1934: 5).

Metinde yer alan türkülerden birisi şudur:

“Kalktı göç eyledi Avşar erleri
Ağır ağır giden eller bizimdir.
Arap atlar yakın eyler ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir” (Kozanoğlu, 1934: 16).

Çamlıbel’in *Öz Yurt* piyesinde Akıncının Türküsü, Yola Çıkan Akıncının Türküsü, Fırtınada Akıncıların Türküsü, Yangında Akıncıların Türküsü, Denize Var Akıncıların Türküsü gibi beş ayrı akıncı türküsü yer almaktadır (Yurt, 2014: 439).

Sekizinci’nin *Son Altes* metninde Nedim’in şu kasidesi yer almaktadır:

“Kadri – (...) Bu şehri İstanbul ki bi misli bahadır
Bir sengine yekpare Acem mülki fedadır
Bir gevheri yekpare iki bahr arasında
Hurşit cihantap ile tartılsa sezadır” (Sekizinci, 1934: 35).

Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*³⁶⁷ ve Naşit’in *Destan*³⁶⁸ piyesinde şiir, Ulukut’un *Sümer Ülkerleri’nde*³⁶⁹ tarihsel bir vaka, Gündüz’ün *O Bir Devirdi*³⁷⁰ çalışmasında tiyatro içinde başka bir tiyatro, Musahiboğlu’nun *Fermanlı Deli Hazretleri’nde*³⁷¹, Gündüz’ün *Mavi Yıldırım*³⁷² ve *Yılmazlar’ın İkizler’inde*³⁷³ türkü,

³⁶⁷Aşkun, 1936, a.g.k., 3 ve 4.

³⁶⁸Naşit, 1933, a.g.k., 5 ve 6.

³⁶⁹Ulukut, 1934, a.g.k., 7 ve 8.

³⁷⁰Gündüz, 1938, a.g.k., 30, 31, 32, 33, 34, 35 ve 36.

³⁷¹Musahiboğlu, 1936, a.g.k., 23.

³⁷²Gündüz, 1934, a.g.k., 74.

Gündüz'ün *Köy Muallimi'nde*³⁷⁴, Budak'ın *Attila'nın Düğünü*³⁷⁵ ve Tuğal'ın *Kartal*³⁷⁶ piyeslerinde marş, Naşit'in *Destan*³⁷⁷, Banarlı'nın *Bir Yuvanın Şarkısı*³⁷⁸ ve Ergenekon'un *Attila*³⁷⁹ metinlerinde şarkı, Çağlar'ın *Çoban'ında*³⁸⁰ nutuk, Sekizinci'nin *Son Altes* çalışmasında kaside türleri yer almaktadır. Tüm bu unsurlar erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerindeki metinlerarasılık özelliğini göstermektedir.

Dönem piyeslerinin çoğunun manzum bir dille yazılması dönem edebiyatının hece ölçüsü ısrarıyla ilgilidir. Ayrıca eserlerin içerisinde geçen türküler, Türklüğün yüceltilmesine ilişkin bir tutumdur. Bu husus, Milliyetçilik ilkesinin eserlere yansımalarıyla da açıklanabilir. Aynı bağlamda destan, nutuk gibi formların tercihi de milliyetçilik ilkesinin bir yansımasıdır. Bazı eserlerde kaside türünün görülmesi yazarıyla ilgilidir. Osmanlı Devleti zamanında kazanılmış bazı alışkanlıklardan vazgeçememe durumuyla bu tutum açıklanabilir.

3.2.4.1.4. Söylem çözümlemesi

Bu kısımda ele alınan piyeslerdeki aydın kesimin dili, yobaz kesimin dili, halk dilinin söylem çözümlemesi yapılacak, metinlerdeki öz Türkçe kullanımına odaklanılacaktır.

İktidarlar, kendi ideolojilerini yaymak adına bir söylem dili geliştirir. Her söylem, alıcısı üzerinde birtakım etkiler yaratmayı hedefler ve işe, taraflı bir “özne konumu”ndan başlar (Eagleton, 1996: 279). Bu taraflı özne konumu, iktidarların ideal insan tiplemesine uygun biçimde seçilir. Doğal olarak metinlerde de bu biçimde kurgulanır. Bütün diller ideolojik midir? Eagleton bunu çalışmasında şu şekilde ifade etmiştir:

“Eğer her dil özgül çıkarları dile getirmekte ise bütün dillerin ideolojik olduğu söylenebilir. Oysa, görmüş olduğumuz gibi, klasik ideoloji kavramı hiçbir anlamda, “çıkar gözetken söylem” ile veya ikna edici sonuçlar doğurma ile sınırlı değildir. İdeoloji, tam da belirli tür

³⁷³Gündüz, 1932, a.g.k., 6 ve 8.

³⁷⁴Gündüz, 1932, a.g.k., 9.

³⁷⁵Budak, 1934, a.g.k., 7 ve 8.

³⁷⁶Tuğal, 1936, a.g.k., 72.

³⁷⁷Naşit, 1933, a.g.k., 23.

³⁷⁸Banarlı, 1933, a.g.k., 61 ve 70.

³⁷⁹Ergenekon, 1938, a.g.k., 11.

³⁸⁰Çağlar, 1933, a.g.k., 86.

çıkların siyasi iktidarın belirli biçimleri adına maskelenmesini, rasyonalize edilmesini, doğallaştırılmasını, evrenselleştirilmesini ve meşrulaştırılmasını sağlayan süreçlere karşılık gelmektedir” (Eagleton, 1996: 280).

Bu cümlelerden yola çıkılırsa “çıkır gözetin söylem” ifadesi siyasî iktidarların ideolojik bir meşruiyet peşinde olduklarını göstermektedir. Söylem dilinin incelendiği bu kısımda aydın kesimin dili bu iktidar dilini yansıtmaktadır. Ayrıca Eagleton aynı çalışmasında şu cümleleri kullanır:

“İdeoloji, bir “dil” meselesinden öte bir “söylem” meselesidir; anlamlandırma meselesi değil, belirli somut söylemsel etkiler yaratma meselesidir. İdeoloji, iktidarın belirli sözler üzerinde etkide bulunduğu ve kendisini onlar içine zımnen kaydettiği durumları ifade eder. Fakat buna dayanarak herhangi bir söylemsel tarafgirlik biçimiyle, “tarafı” sözlerle ya da retorik önyargılarla aynı şey olduğu da söylenemez; ideoloji kavramı, daha çok belirli bir söz ile bu sözün olanaklılık koşulları arasındaki ilişkiye dair - söz konusu olanaklılık koşullarına toplumsal yaşamın bütün bir biçiminin yeniden üretilmesinde (ya da bazı kuramcıların söylediği gibi rekabete açılmasında) merkezi rol oynayan iktidar mücadeleleri açısından bakıldığında- bir şeyler ifşa etmeyi amaçlar” (Eagleton, 1996: 308).

Bu cümlelerde de görüldüğü üzere ideoloji dil meselesinden öte bir söylem meselesidir. İktidarın bir şeyler ifşalaması da kullandığı aygıtlar aracılığı ile olmaktadır. Bu aygıtların içerisinde yer alan tiyatro metinlerindeki söylemler de dönemin iktidarının ideolojik söylemini yansıtmaktadır.

Metinleri ele alırken toplum dilbilimsel bir bakış açısı ile metinlere yaklaşılabılır.

Toplum dilbilim kavramı

Toplum dilbilim kavramı birçok açıdan ifade edilebilir. Bu kavramı ele alan araştırmacılar bu hususta pek çok tanımlama yapmışlardır. Toplum dilbilim kelimesine ilk defa 1939 yılında Thomas C. Hodson’ın “Man in India” adlı eserindeki “Sociolinguistics in India” adlı makalesinde rastlanmıştır (Nazlı, 2016: 41). Toplum dilbilim, dil çalışmalarının bir parçası olup toplumla ilgili dil araştırmaları olarak tanımlanabilir (Doğan, 2008: 103). Güven çalışmasında şu ifadeler yer vermiştir:

“Toplumsal dilbilim, dil ve toplum adına ortada bulunan her türlü varlığın kesişim kümesini oluşturan elemanlarının sebep-sonuç ilişkine dayalı tüm olgularını derinlemesine

inceleyen dilbilim dalıdır. Diğer bir ifadeyle dilin boyutları ile toplumun boyutlarının bir araya geldiğinde oluşturabildikleri sistemin çarklarının çeşitli konuları belirli bir yöntemle ele alıp bilimsel bulgulara ulaşması uğraşdır” (Güven, 2012: 55).

Ece Halime Nazlı çalışmasında toplum dilbilimi şu ifadelerle tanımlamıştır:

“Toplumdilbilim, dil ile toplum arasındaki ilişkiyi inceleyen ve toplumda görülen farklı dil kullanımlarını yaş, cinsiyet, sosyal sınıf, kimlik, sosyal ağ gibi çeşitli toplumsal değişkenler bağlamında değerlendiren ve bu kullanımların nasıl ve hangi sıklıkta değişkenlik gösterdiğini inceleyen bir çalışma alanıdır” (Nazlı, 2016: 37).

Nazlı çalışmasında ayrıca şu tanımlamaları aktarmıştır:

“Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü, toplumdilbilimi “dil olgularıyla toplumsal olgular arasındaki ilişkileri, bunların birbirini etkilemesini, birbirinin değişkeni olarak ortaya çıkmasını, bir başka deyişle bu iki tür olgu arasındaki eşdeğerliği inceleyen karma dal” olarak tanımlamaktadır (Güz, Huber, Senemoğlu, Öztokat, 2007: 196). Spolsky toplumdilbilimi, dil ile toplum arasındaki ve dil kullanımları ile o dili kullananların içinde yaşadıkları toplumsal yapılar arasındaki ilişkileri inceleyen, insan topluluklarının birbiriyle ilişkili ve bazıları dilbilimsel olan birçok modelden ve davranıştan oluştuğunu varsayan bir çalışma alanı olarak ifade eder (2003:3). Gumperz’in, sosyal yapı ve dilbilimsel yapılar arasındaki korelasyonları bulma ve meydana gelen değişimleri gözlemleme çabası olarak ifade ettiği toplumdilbilimi, Chambers daha dolaysız bir şekilde, dilin sosyal kullanımlarının incelenmesi olarak tanımlamaktadır (Wardhaugh, 2006: 11)” (Nazlı, 2016: 39).

Humboldt’un “*İnsanlar bu dünyada anadillerinin dünyayı kendilerine tanıttığı biçimde yaşamaktadırlar.*” sözünün toplumsal dilbilimin önemini vurgulayan ayrı bir yeri vardır (Güven, 2012: 61). Çünkü bir insan hangi anadili konuşursa o dilin sınırlarınca düşünmektedir. Bu kavramın temsilcilerinden birisi olan Saussure, dilbilimi insanbilimden ayırmak gerektiğini söylemiş ve şu soruları sormuştur: “*Dilbilim insanbilimden de ayrılmalıdır: Bu bilim, insanı tür olarak inceler, oysa dil toplumsal bir olgudur. Öyleyse dilbilimi toplumbilime mi bağlamak gerekir? Dilbilimle toplumsal ruhbilim arasında ne gibi ilişkiler vardır?*” (Saussure, 1998: 34). Barthes çalışmasında şu ifadeleri kullanmıştır:

“Dil/Söz kavramının toplumbilimsel kapsamı ortada. Daha başlangıçta Saussure’ün Dil kavramıyla, Durkheim’in bireysel gerçekleştirmelerinden bağımsız toplumsal bilinç kavramı arasındaki açık benzerlik vurgulanmıştır. Durkheim’in Saussure’u doğrudan doğruya etkilediği bile öne sürülmüştür” (Barthes, 1979: 14).

Saussure’e göre dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir (Köktürk ve Eyri, 2013: 128). Saussure için dil toplumsal, söz ise bireyseldir ancak Saussure bireysel dilin kaynağı olan dilsel topluluk konusunda somut bir açıklama yapmamaktadır (König, 1985: 35). Yine ona göre toplumun ortak malı olan dili bireyler kişisel olarak kullandığında kendi sözünü oluşturur (Saussure'deki dil/söz karşıtlığı) (Günay, 1995: 7). Dönemin piyeslerinde de bu toplumsal dili her kesim kendi bakış açısına göre oluşturmuş, kendi söylemini yaratmıştır. Saussure’e göre dil iki ayrı yaklaşımla incelenebilir; eşzamanlı ve artzamanlı yaklaşım. Eşzamanlı dilbilim, bir dilin tüm durumunun tek bir zaman düzlemi üstünde incelenmesi, dildeki zamandaş öğeler arasında söz konusu olan bağlantıların belirlenmesidir (Bircan, 2009: 592). Bu çalışmadaki söylem inceleme çalışması eşzamanlı dilbilim düzlemi üzerinde gerçekleşecektir.

Dil ve toplum arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Doğan çalışmasında şu ifadeleri kullanmıştır:

“Dil ve toplumun varlığı ve varlıklarını devam ettirmeleri birbirlerine bağlıdır. Dil, insana ve topluma; insan ve toplum da iletişim için bir dile ihtiyaç duyar ve bu iki olgu birbirinden ayrı düşünülemez. Dil kendini bir toplumda şekillendirir, değişik toplumlarda değişik oluşumlar sergiler; aynı toplum içerisinde bir sosyal sınıfı doğuran meslek, yaşam alanı, eğitim, gelir durumu, etnik köken, kültürel yapı, sınıf (caste), din vb. gibi farklı toplumsal değişkelerden kaynaklanan farklı dil tutumlarını veya Wardhaugh’un ifadesiyle sosyal diyalektleri doğurur” (Doğan, 2008: 103).

Toplumsal dilbilim araştırmaları dilin merkeze alınıp gözlemlenerek toplumsal yapıdan elde edilen verilere dayalı olarak sürdürülmektedir (Güven, 2012: 60). Bu durum zaman zaman devletlerin de politik uygulamalarına malzeme olmuştur. Toplumun dilsel kaynakları politik güçlerce kullanabilir (König, 1985: 40). Eker çalışmasında bu durumu şu ifadelerle dile getirmiştir:

“Devlet; dağınık sözlü değişkelerin yarattığı ‘anarşi’de hükmetme, denetleme ve icra gücünün icra aracı olacak, aynı zamanda egemenliğini simgeleyecek çatı görevinde bir üst dile ihtiyaç duyar. Bu üst dile, bölgelerüstü ölçünlü dil adı verilir. Bölgelerüstü ölçünlü dil, tarihsel gelişmeler sonucunda politik ve kültürel merkez olarak kabul edilen bir bölgenin prestijli değişkesinin kodlandırılıp işlevinin yazılı ve sözlü alanda genişletilmesi ve toplumca benimsenmesiyle oluşur. Bölgelerüstü ölçünlü dil şu aşamalarla gelişir: seçim

(İng. selection) > kodlama (İng. codification) > yerleştirme (İng. implementation) > seçkinleştirme” (Eker, 2007: 129).

Eker bu bağlamda söylediklerini Türkiye’nin kuruluş dönemi politikasıyla şu şekilde ilişkilendirmiştir:

“Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ile başlayan ve kimlik oluşumunu (İng. Nation building) resmileştiren dil politikalarının uygulanmasında ilk adımların harf (1928) ve dil devrimleriyle (1932) atılması bir rastlantı değildir. Türk dil planlamalarında çok dilli, çok kültürlü, çok hukuklu imparatorluktan Cumhuriyete uzanan süreçte, Osmanlı bürokrasisinin dilinin, kamu kurumları aracılığıyla ulusallaştırılarak ‘kültürümüzün eksiksiz bir anlatım aracı’ hâline getirilmesi ve ‘monolitik’ dil yapısına geçiş, Cumhuriyet kadrolarınca öncelikli bir vazife olarak görülmüştür” (Eker, 2007: 130).

Cumhuriyet’in yönetim kadroları bu doğrultuda dil planlamaları yapmıştır. Açık bir seyir izleyen Türkiye Cumhuriyeti’nin dil planlamalarının hareket noktası, “halkın dili ile kamunun ve aydınların dili arasındaki açıklığı kapatmak, dile ulus varlığı içinde birleştirici ve bütünleştirici bir nitelik kazandırmak”tır (Eker, 2007: 130).

Dönem piyeslerinin söylem çözümlemesini ele alırken toplum dilbilim açısından değerlendirmek doğru bir tutum olacaktır. Tilbe ve Tilbe çalışmalarında yazarların toplumsal yapıyı yansıttıklarını şu ifadelerle aktarmışlardır:

“Lucien Goldmann’ın Marksçı kuramcı Georges Lukacs’tan esinlenerek geliştirdiği diyalektik oluşumsal yapısalci yazın/roman toplumbilimi inceleme yöntemi; ‘yapıt, bireyin değil toplumun bir anlatımıdır’ savından yola çıkar. Lukacs’a koşut olarak Goldmann da, kapitalist toplumsal/ekonomik yapı ile roman türü yapısı arasında çok sıkı yapısal türdeşlikler olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda içinden geldiği toplumun bir parçası olan yazar, yazınsal yaratısında bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu toplumsal yapıyı yansıtır” (Tilbe ve Tilbe, 2015: 188).

Bu cümlelerden de yola çıkılarak dönemin yazarlarının ve eserlerinin bilinçli ya da bilinçsiz mevcut toplumsal yapıyı yansıttıkları görülmektedir. Bu doğrultuda da eserlerde söylemler yer almaktadır. Bu çalışmada dönem piyeslerinin toplum dilbilimsel çerçeve doğrultusunda aydın dili, yobaz dili, halk dili, öz Türkçe kullanımı başlıkları altında söylem çözümlemesi yapılacaktır.

Aydın kesimin dili

İktidarların toplumlara ideal olan düzenin aktarılması için aracı kişilere ihtiyacı vardır. Bu kişiler yeni kurulan devletin aydın kesimini oluşturmaktadır. Yönetimdekiler bu kişiler aracılığı ile bir iktidar dili kullanarak toplumları söylemsel bir hakimiyet altına almaya çalışırlar. Eagleton çalışmasında bu konu ile ilgili Habermas'ın şu ifadelerini aktarmıştır:

(...) bilinci öne çıkarmanın modası geçmiş bir “özne ifadesi”ne özgü olduğu görüşünü benimseyen Habermas da, bilinç yerine, daha doğrudan bir zemin olarak gördüğü toplumsal söylem alanına yönelir (Eagleton, 1996: 193). Habermas’a göre ideoloji, dilin iletişimsel yapısının, kendisini zorlayan iktidar çıkarları tarafından bozulduğu yeri ifade eder. Fakat dilin iktidar tarafından söz konusu kuşatılışı yalnızca dışsal bir mesele değildir: tam tersine, bu tür hâkimiyet kendini konuşmalarımızın içine nakşeder, böylece ideoloji bizatihi belli söylemlere içsel etkiler kümesi haline gelir (Eagleton, 1996: 183). Habermas'ın ortaya attığı bir terim olan ideal konuşma durumu, bütün katılımcıların, konuşma edimlerinin seçimi ve icrasında simetrik olarak eşit şanslara sahip olduğu, tahakkümden tümüyle kurtulmuş bir durumdur. İkna gücü, retorîge, otoriteye, zora dayalı yaptırımlara veya benzeri şeylere değil, yalnızca daha iyi olan argümanın gücüne bağlıdır (Eagleton, 1996: 184).

Bu alıntıda bahsi geçen “ideal konuşma durumu” kavramı dönemin piyeslerinde yer alan aydın kesimin de söylem dilini yansıtmaktadır. Van Dijk'ın söylemsel iktidar çözümlemesi, bu iktidarı kuran ve taşıyan “söylem biçimleri”nin açığa çıkarılmasına yönelerek; sözel iletişim, konuşma tarzları, metinler ve her türlü iletişimsel olgular içinde hangi yapıların, stratejilerin ve edinimlerin iktidar konumu yarattığını araştırır (Sancar Üşür, 1997: 118). Dönem piyeslerinde de iktidar söylemi açısından yönetim yanlısı bir politikanın güdüldüğü anlaşılmaktadır. Yeni kurulan devletin politikalarını halka benimsetmek amacıyla Anadolu'ya açılan aydın kesim, halkın bilinçlenmesi ve inkılâpların anlaşılması için mücadele etmişlerdir. Bu kişiler yönetim tarafından desteklenmiş, propaganda dilini kullanarak yeni devletin temellerini sağlam bir biçimde atma çabasına girişmişlerdir. Bu durum dönemin piyeslerinde de yerini almış, yazarlar tarafından seçilen ideal karakterler söz konusu aydın kesimden seçilmiştir. Doktor, öğretmen, mühendis vb. aydın kişiler piyeslerin başkahramanı olarak kurgulanmıştır. Bu karakterlerin kullandıkları dil, Atatürk ilke ve inkılâplarını destekleyen bir dildir. Söylemleri bilimsellik, çağdaşlık, yeni devlete duyulan aidiyet, vatanseverlik, yenilik gibi kavramları içermektedir. Eski düzene karşı tavırlarını net bir şekilde koymuşlardır.

Gündüz’ün *Köy Muallimi* piyesinde Reis karakteri Türk inkılâbının övgüsünü dili kullanma üzerinden yapmaktadır:

“Reis – Size daha acısını söyleyeyim. Birkaç eski kafalı ile mürteci hoca birlik olmuşlar, cahil bir delikanlıyı kandırmışlar...

Bir çocuk – Eski kafalı ne demek Reis Efendi?

Bir çocuk – Mürteci ne demek Muallim Bey?

Reis – (köylülere) Arkadaşlar! İşte büyük Türk inkılâbı eserini vermeye başladı: Bugünkü çocuk eski kafanın ne olduğunu bilmiyor. Mürteciyi irticayı bilmiyor” (Gündüz, 1932b: 19).

Nayır’ın *İnkılâp Çocukları* piyesinde aydın kişi olan Gündüz karakteri Türk dili ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Gündüz – Fakat kendilerinden aydınlık esirgemem,

Bir dudak büküşüyle “bayağı adam” denen

Halkın sanatkârları unutmadı özünü,

Öz diliyle söyledi söylenecek sözünü,

Gösterdi dehasını şi’rinde, masalında;

Kendi nağmelerini yansıttı kavalında.

İçimizden sarsıyor hâlâ bu sesler bizi,

Buluyoruz bu seste biz hâlâ bu sesler bizi,

Kulağımız kapalı, kârlara, gazellere,

Atarken elden gelmiş nemiz varsa ellere

Halkın kendi dilinde ona seslenmek için” (Nayır, 1933b: 17).

Aynı piyesin başka bir bölümünde şu cümleler geçmektedir:

“Radyo – Allo... Allo... İci Radio Paris... Mesmades et Messieurs...

Gündüz – Sustur şu makineyi. Öyle dolu ki gönlüm.

Bir yabancı diline şimdi yok tahammülüm.

Böyle anlar hayatta sayılır tane tane

Neşemizi bozmasın yabancı bir terane” (Nayır, 1933b: 22).

Örik’in *Muharrir* piyesinde onlarca kitabı olan bir yazarın yeni harflerle ilgili şu cümleleri yer almaktadır:

“Cevat Sezai – İşte o kadar! Bahsettiğim eserde şahsiyetinizi ve hususiyetlerinizi en ince hatlarıyla tasvir etmiştim. En beğenilmiş kitaplarımdan biridir. (Buna emin görünmek isteyerek) Belki yakında yeni harflerle de basılır” (Muharrir, 33).

Piyeslerde yalnızca dil söylemi üzerinden aydın kesimi değerlendirmemek gerekir. Aydın karakterlerin kullandıkları üslûpla ilgili de söylemlerine dikkat edilmelidir. Bu doğrultuda piyeslerde aydın kesim olarak karşımıza çıkan karakterlere odaklanılmalıdır. Yönetici olarak kurgulanan kişilerden Nayır’ın *Mete* piyesinde Mete şu ifadeleri kullanmıştır:

“Mete - Çünkü alışkın değil bir Türk esir olmaya.

At üstünde büyüyen çünkü yürümez yaya” (Nayır, 1932: 17).

Bu cümlelerde Türklerin özgürlüğüne düşkün oluşunun bir söylemi yer almaktadır. Zühtü ve Salâhattin’in *Tarih Utandı* piyesinde aydın bir karakter olan Kemal şu ifadeleri kullanmıştır:

“Kemal – Murat, ne oldu, vuruldun mu? Ahirette buluşuruz! (Pencereden) İşte subay efendi, senin bir tabur askerine karşı bir ben kaldım. Sana dememiş miydim? Bizlerin kurtuluş uğrunda ölümden korkumuz yoktur diye! Bu kurtuluş için can verenlerin mezarları birer hürriyet abidesidir. Ölürken bile gözlerimizde parlayan bir umut var: İstiklâl! İstiklâl” (Nalbandoğlu, 1988: 435).

Vatanı için ölümü göze alan aydınlar, yazarlarca okurun karşısına çıkarılmıştır. İnkılâpları halka benimsetmede en önde yer alan aydınlardan olan öğretmenlerin de vatan için canını vereceklerinin vurgusu Nogay’ın *İstipdattan Cumhuriyete* piyesinde okura aktarılmıştır:

“Turan – Korkuyorum Müdür Bey sizi jurnal edecek

Muallim – Hürriyet kavgasında büyüklüktür can vermek” (Nogay, 1933a: 15).

Gündüz’ün *Beyaz Kahraman* piyesinde Profesör, başarısından söz ettiği bilim insanının Türk milleti için mutluluk kaynağı olduğunu dile getirmiştir:

“Profesör – Gün’ü tanırırsınız. Çok iftihar ediyorum arkadaşla. Düşünün bir. Bir Türk Profesörü. İsviçre’deki Beynelmîlel Tıp Profesörleri Cemiyeti Reisi. Dört beş seneden beri hep ittifakla intihap ediliyor... Bu; Gün Bey’den ziyade Türk milletine ne mutlu” (Gündüz, 1932a:13).

Tüm bu ifadelerden yola çıkılarak piyeslerde kullanılan aydın kesim dilinin, Türk milletini yücelten söylemler içerdiği anlaşılmaktadır. Aydın kesim olarak kurgulanan karakterlerin aracılığı ile yazarlar tarafından okura; Atatürk ilke ve inkılâpların önemi, Türk dilini kullanmanın kıymeti, yeni devletin halk tarafından benimsenmesi yönünde telkinlerde bulunmaktadır. Voloshinov, toplumsal iktidarın dilin kendisi içindeki rolünü dikkate alan ve günümüzde “söylem analizi” adı verilen analiz tarzının babasıdır (Eagleton, 1996: 271). Dil ve ideoloji Voloshinov’a göre, bir anlamda özdeşdir (Eagleton, 1996: 271). Eagleton çalışmasında şu ifadeleri aktarmıştır:

“Voloshinov ve Pecheux’nün çalışmaları oldukça çeşitli ve verimli bir söylem analizi tarzının doğuşuna öncülük etmiş bulunmaktadır. Bu çalışmaların büyük bir kısmı toplumsal iktidarın dil içine nakşedilmesinin sözlüksel (lexical), sözdizimsel (syntactic) ve dilbilgisel (grammatical) yapılarıdaki izlerinin nasıl takip edilebileceğinin soruşturulmasına ayrılmıştır; çünkü örneğin, bir soyut isim kullanımı ya da etken çatı yerine edilgen çatının tercih edilmesi pekâlâ da toplumsal bir olayın somut failini, egemen ideolojik çıkarlara uygun bir tarzda gözden saklamaya hizmet ediyor olabilir” (Eagleton, 1996: 271).

Özellikle aydın kesim dilinin dönemin ideolojisi ile özdeş olduğu bu kısımda verilen örneklerle ortaya çıkmaktadır. Ayrıca söz konusu alıntıda bahsi geçen kelimeleri, söz dizimlerini, cümleleri kullanma biçimi bile egemen ideolojiye hizmet etmektedir. Dönemin piyeslerinde edilgen bir çatı kullanılmamıştır. Bu anlamda aydın kesim tarafından dönemin ideolojisi doğrudan aktarılmıştır.

Yobaz kesimin dili

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde genellikle anti-kahraman olarak kurgulanan yobaz, gerici tiplerin kullandıkları dil sert, kaba, yıkıcı bir dildir. Topluma karşı kendi menfaatlerini her zaman ön planda tutan bu tipler, söylemlerinde bencil, ifadelerini işine geldiği gibi yorumlayan bir tarza sahiptirler. Cumhuriyet’e karşı düşmanca bir dil kullanırlar. Mustafa Kemal Atatürk’ü ve onun yanında mücadele edenleri sevmediklerini sıkça dile getirirler. Koşulsuz bir biçimde padişaha ve saltanata

bağlıdır. Konuşmalarına zaman zaman Arapça, Farsça, Fransızca vb. yabancı dilleri karıştırırlar.

Safa'nın *Gün Doğuyor* piyesinde yobaz tiplere Rüstem'in konuşmaları ile dalga geçilirken araya Fransızca sözcükler koyduğu aktarılmıştır:

“MURAT — (Boğuk kanlı) Daha iyi. İçeride bizden birkaç kişi kalsın, yetişir. (Başını kaldırarak pencerelere bakar. Kızıl aydınlık kaybolmak üzeredir. Ferruh'a dönerek hikâyesini anlatmaya devam eder.) Herifi bağladık ve kömürlüğe kapattık. Gidip haber verir diye Rüstem Bey'den korkuyordum. Biz hafiyeyi bağlarken o bir şarap şişesi yakalamış, kadehsiz dikiyordu. Dişlerini sıkarak “Ah gençlik, ah gençlik.” diye mırıldanmaktan başka bir şey yapmadı. Hani Fransızca bir söz vardır “Gençlik bilse...” gibi bir şey. Nasıldı o?

FERRUH — Si la jeunesse savait et si la vieillesse pouvait” (Safa, 1938: 39-40).

Güven ve Rıza'nın *Çakır Ali* piyesinde yobaz tiplere olan imam, Kemalistlerin düşmanı olsa da anında tam tersi bir davranış gösterebilmektedir:

“Köse Dayı – (Doktor'a göz kırparak) Bu sabah imamın düşmanla birlik yaptığından asıverdiler.

İmam – (Telaşla) Nerde? Nerde? Doktor ben gidiyorum, bir emrin var mı? Kahve, çay? (Kuşağının arasından bir paket sigara çıkarır. Doktor'a uzatır.) Senin için gelirken bakkaldan alıvermişim” (Nalbandoğlu, 1988: 491).

Gündüz'ün *O Bir Devirdi* piyesinde anti-kahraman olarak kurgulanan yobaz tiplere Müftü karakteri sadece kendi menfaatini düşündüğünü şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Müftü – Sana doğrusunu söyleyeyim mi? Ben ne siyaseti tanırım ne kiyaset. Ben kimsenin tarafı değilim. Kendi özüm için yaşarım. Seni bir yıldan beri gördüm. Gönlüm aktı. Ziba'yı gönderdim, tersleyip kapıyı suratına kapattın. Hepsini senin için yaptım” (Gündüz, 1938: 77).

Nogay'ın *İstipdattan Cumhuriyete* piyesinde Müdür Şerif Efendi halkın çocuklarına kızgın, öfkeliyken sarayın yöneticilerinin çocuklarına oldukça naziktir.

“Müdür – Ve aleykümselâme ey yüce adil hakan

Uğruna feda olsun benim gibi yüz bin can.

(Sadrazam oğluna dönerek)

Nasıldır semahatlü, izzetli sadrazam

Hatırlarlar mı acep bilmem ki bizi bazen” (Nogay, 1933a: 5).

Müşahiboğlu’nun *Fermanlı Deli Hazretleri* piyesinde Musa karakteri ise halkı kandırdığını kendi diliyle itiraf etmektedir:

“Bayram – Hak doğrunun yardımcısıdır.

Musa – (Gülerek) Doğruluk benim işimin neresinde... İşim gücüm dubara...

Bayram – İşine bak, dünya geçinme dünyası.

Musa – Evet ben de öyle yapıyorum. Bir yalan atıyorum doğru çıkıyor. Sonra kendim de inanıyorum” (Müşahiboğlu, 1936:10).

Eagleton çalışmasında şu ifadeleri aktarır:

“Nietzsche’ye göre kaostan ibaret olan gerçeklikte verili hiçbir düzen yoktur; anlam, sırf, bizim anlam verme edimlerimizle keyfi bir biçimde inşa ettiğimiz bir şeydir. Dünya kendisini, bir felsefi gerçekçinin sandığı gibi, türler, nedensel hiyerarşiler, farklı alanlar şeklinde bölüp sınırlandırmaz; tam tersine, onun hakkında konuşarak bütün bunları yapan biz’den başkası değildir. Dil, gerçekliği yansıtmaktan çok, imler, onu kavramsal kalıp içine sokup parçalar. Dolayısıyla kavramsal kalıp içine sokulup parçalanmakta olanın tam olarak ne olduğuna yanıt vermek olanaksızdır: gerçekliğin kendisi, biz onu söylemlerimiz yoluyla oluşturmadan önce, tam anlamıyla, ifade edilemez bir x’dir” (Eagleton, 1996: 282).

Bu ifadelerden yola çıkılarak dönem yazarlarının x’e anlam vermesi dönemin keyfi inşasıyla yani politik düşüncesiyle bağlantılıdır. Metinlerde yer alan yobazların dili genellikle yenilik yanlısı kişileri aşağılayan, kadınlara ötekileştiren bir üslûpla yaklaşan, sürekli birilerini kandırma derdinde olan bir görünümüdür. Piyelerin çoğunda bu yobaz karakterler anti-kahraman olarak kurgulanmıştır.

Halk dili- şive kullanımı

Piyelerde oyunların kurgularına göre halk dili kullanımı yazarlar tarafından tercih edilmiş, karakterler kurgulandıkları rollere göre şiveli konuşturulmuştur.

Faruk Nafiz Çamlıbel’inn *Canavar* piyesinde köylü kadın Emeti şu şekilde konuşur:

“Emeti – İhtiyat zabitinden çıktı bir köy hocası.

Amma yemeni, potur ne yaraştı arslana” (Çamlıbel, 1944: 8).

Güntekin’in *Vergi Hırsızı* piyesinde ırgat olan Yusuf şu ifadeler kullanmıştır:

“Yusuf – Bunda akıl ırmeyecek bir şey yok... Sen çalışmadığın için çöktün, ben çalıştığım için dinç ve sağlam kaldım” (Güntekin, 1933: 6).

Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesinde Halime karakteri şu şekilde konuşmuştur:

“Halime – Murat. (Yere bakarak düşünceli) Son günlerde hali başkalaştı. Hiçbirimizle konuşmıyor, odasına kapanıyor, kapıyı kilitliyor, saatlerce kalıyor. Ötöyün yemeğe de inmedi” (Safa, 1938: 5).

Gündüz’ün *Köy Muallimi* piyesinde şu ifadeler geçmektedir:

“Reis – Dönüşte bu Batakoba’yı bıraktığım gibi buldum. Yani padişahların, halifelerin bataklığa soktukları bu köy, bakınız, işte şöyle bir göydü” (Gündüz, 1932b: 14).

Eruluç’un *Bir Gönül Masalı* piyesinde şu konuşmalar yer almaktadır:

“Adsız – İçip avunmak... Hı... Avunmak... İçinde büyük ve hiç durmadan coşan, kuduran bir fırtınası... Göynünde iyi olmaz ve aman vermez, kanayan derin bir yarası olan ne kadar içse, ne kadar çabalasa, uğraşsa o acıyı dindiremez” (Eruluç, 1938: 7).

Naim ve Edib’in *Uzun Mehmet* piyesinde Mütesellim karakteri şu cümleleri dile getirir:

“Mütesellim – Şaban çoktandır nişan atmadıktı... Galiba gözümüz acemileşmiş. Dur bir yol daha deneyelim. Ha nerdesin. (Pencereden bakarak) Bak... Bak... Bak domuz köylünün birisi ürktü de yoldan kaçıyor. (Nişan alır ve ateş eder.) Breh breh... Kurt yiyesi herif... İki kulaç civdi” (Naim ve Edib, 1938: 8).

Kapak kısmında “Halk Piyesi” ifadesi kullanılan Kozanoğlu’nun *Kozanoğlu* piyesinde de şiveli kullanımlara, halk diline rastlanmaktadır:

“Ali – Hiç ne olacak bunlar benim misafirimdir. Misafirime kötü söz söyleme.

Bey – Şimdi seni kebertiriz.

Ali – Ya bak hele hiç de ölmeye niyetim yoktu” (Kozanoğlu, 1934: 22).

Güven ve Rıza’nın kaleme aldıkları *Çakır Ali* piyesinde şu ifadeler geçmektedir:

“Bekir Çavuş – (Telaşla doktora doğru koşarak) Doktor, sonradan gelen yaralının dişleri kenetlendi, elleri buz kesildi. Bir hal oluyor ellam” (Nalbandoğlu, 1988: 486).

Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* kitabında yazarların eskiden beri konuşma dilini yazarak yazı dili haline getirdiklerini şu cümlelerle ifade etmiştir: “*O halde, yalnız bir şık kalıyor: Konuşma dilini yazarak yazı dili haline getirmek! Zaten, halk muharrirleri, bu işi eskiden beri yapıyorlardı. Osmanlı edebiyatının yanında, halk diliyle yazılmış bir Türk edebiyatı, altı, yedi asırdan beri mevcuttu*” (Gökalp, 1968: 102). Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin çoğunda bu örneklerle benzer biçimde şive kullanımları yer almaktadır. Yazarlar bu tarz kullanımı, karakterin inandırıcılığını artırması sebebiyle tercih etmişlerdir. Bu tutumları politik tiyatro kuramının gerçekçilik ilkesi ile uyumludur.

Öz Türkçe kullanımı

Yeni kurulan devletin Türk diline ayrı bir önem vermesi sebebiyle dönemin yazarları eserlerinde Türkçe kullanımına özen göstermişler, bazıları ise öz Türkçe eserler kaleme almışlardır. Piyes yazarları arasında Münir Hayri Egeli’nin birçok eseri öz Türkçe olarak yazılmıştır. Atatürk ile oldukça yakın ilişkileri olan Egeli’nin bu tutumu, Mustafa Kemal Atatürk’ün onu bu doğrultuda yazmaya telkin etmesiyle açıklanabilir. Bizzat Atatürk’ün üzerinde tashihler yaptığı piyeslerin sahibi olan Münir Hayri, bazı piyeslerini “öz Türkçe” ile yazmıştır (Karaca, 2020b: 362).

Faruk Nafiz Çamlıbel *Canavar* piyesinde Ali Baba gibi dindar ve gelenekçi birisinin “Allah” kelimesi yerine “Tanrı” kelimesi kullanmasını tercih etmiştir. Ali Baba, küçük yaşta torununu nişanlayan biridir. Dili kullanımı ile karakterinin uyumsuzluğu göze çarpmaktadır. Yazarın bunu öz Türkçe kelime kullanımı adına yaptığı söylenebilir:

“Ali Baba – Dediğin doğru amma her Tanrının akşamı

Zeynep’in gözlerini yolda koymak reva mı” (Çamlıbel, 1944: 14).

Aynı Ali Baba birkaç cümle sonrasında “Hak” kelimesini tercih etmiştir:

“Ali Baba – Nazardan saklasın Hak” (Çamlıbel, 1944: 16).

Canavar piyesinde Zeynep ve Ömer’in arasındaki diyaloglarda da Tanrı kelimesi tercih edilir:

“Ömer – (...) Tanrım beni korusun!

Zeynep – Tanrı karışmaz sana,

Karışmaz günahını ruhunda taşıyana.

Ondan şifa isteyen sözlerini tutmalı,

Günah olan bir aşkı kalbinde uyutmalı” (Çamlıbel, 1944: 29).

Egeli’nin *Bir Ülkü Yolu* piyesinde öz Türkçe olarak birçok kelime kullanılmış ve bunların karşılıkları her sayfanın altında verilmiştir. Piyesteki isimler de öz Türkçe isimlerden seçilmiştir. Karaca çalışmasında piyeste kullanılan öz Türkçe kelimeleri şu şekilde aktarmıştır:

“*Bir Ülkü Yolu* piyesinde kullanılan “öz Türkçe” sözler:

Kent: Şehir, Issı: Sıcak, Çakın: Şerare, Ku: Ses (Kulak: Sesaleti), Çakırmak: Kahkaha, Eskin: Rüzgâr, Bun: Gam, Cura: Saz, Bun: Sıkıntı, Kavuş: Vuslet, Tü: Her, Çağ: Saat, Miye: Dimağ, Aytış: Nutuk, Erten: Şafak, Olçar: Haber, Anlam: Mana, Olcay: İkbal, İrşi: Peri, Denli: Kadar, Nesne: Şey, Çun: Dünya alem, Güvenç: İstinatgâh, Kıyı: Ufuk, Bar: İzin, Yanluk: Alem Beşer, Evrensel: Alemşumul, İlkyaz: İlkbahar, Carcı: Münadi, Yöner: Hedef, Abuz: Heyecan, Gövez: Mağrur, Önezi: İnat, Amaç: Hedef, Taku: Vedahi, Tutun: Farzedin, Atım: Hamle, Kez: Defa, Basıncak: Miskin, İtilmek: Redd olunmak, Annaç: Cevap, Benleyiş: İmtihan, Küs: Davul, Nöbet vurma: Selâm havası, Eletmek: Vasıl etmek, Ohkay: Bravo, aferin, Ertürmek: Affetmek, Karaduysu: Yanlış düşünce, Akman: İhtiyar, Koman: Bırakmıyan (Bırakmayın?), Üstün: Süblime, Önü: Zafer, Bahsamak: Feryad etmek, Erdem: Meziyet, Gen: Vasi, geniş, Kutsuz: Talisiz (Talihsiz?), Kavşut: Vuslat, Ertür: Affet, Düzen: Tuzak, hile” (Karaca, 2020b: 363).

Egeli’nin bir diğer çalışması olan *Taş Bebek* piyesinde de birçok yerde öz Türkçe kelime kullanılmıştır. Karaca çalışmasında bunları şu şekilde dile getirmiştir:

“Ku: Sada (Sada alan üye: Kulak , Aksiseda: Ayku), Çağ: Zaman, vakit, Uçuk: Peri, Akman: İhtiyar, Erteği, ertek: Masal, hikâye, tarih, İşkili: Şüphe, Nas: İffet, Gönenç: Saadet, Say: Hazır, Ovarmak: İmâl etmek, Övmek: Metetmek (Methetmek?), Açukluk: Helâl, Çırkalamak: Neş’elenmek, kahkaha atmak, Urgüt: Eser, Çağlar boyu: Uzun zaman, Keçik: Rahmet, Kuun (Kunu?): Ruh, İye: Sahip, efendi, Miye: Dimağ, Bayan: Hanım,

Bulgu: Hususî İdeal, Emsiz: Biçare, An: Zekâ, Nengi: Şey, Sevik: Yar, Gönenç: Saadet, Öz: Kalp, Bayık: Muhakkak, Mut: Baht, Kün: Vefa, Karak: Hırsız, Miye: Beyin” (Karaca, 2020b: 363).

Egeli’nin bir diğer piyesi *Bayönder* metninde de aynı şekilde öz Türkçe kullanımı çokça tercih edilmiştir. Münir Hayri, Atatürk’ün piyesi üç defa okuyarak tashih ettiğini ve dil inkılâbı bakımından önemli direktifleri olduğunu vurgulamıştır (Karaca, 2020b: 364). Karaca çalışmasında bu kelimeleri şu şekilde sıralamıştır:

“Budun: Millet, Devlet, Acun: Dünya, Öğelik: Deha (Genie), Şölen: Ziyafet, Engin: Bahri Muhit, İrteki: Efsane, Cura: Saz, Yangu, Yanku: Echo, aksi seda, Ezgi: Şiir, nağme, Gözetme: Tercih etmek, Andac: Yedigâr, Denlü: Kadar, Yel: Rüzgâr, Atım: Hamle, Konuk: Misafir, Gönenç: Saadet, Angu: Hayal, Cun: Dünya, Bunlu: Kederli, Üzel: Ezel, Kut: Bereket, Baht, Esen kal: Elveda, Tükel: Tamam, Yeten: Herkes, Geni: Peri (genies), Ohkay: Bravo, aferin, Sayı (Sıyı?): Ufuk, Duyum: Haber, Tutmak: Farzetmek, Yula: Meşale, Berk: Metin, muhkem, Yügünt: Selâm, Buyruk: Emir, Nöker: General, Tavus(t): Şeref, Dam: Ev, mesken, Angı: Hatıra, Yaltarik (Yaltırık?): Nur, Gezi: Seyahat, Gönendirmekçin: Tesriretmek için, Yöş: Menkul, mal, Değme: Miras, Sıltav: Miras, Cekli: Meşale, Amac: İlk hedef, Uygurluk: Medeniyet” (Karaca, 2020b: 367).

Banarlı’nın *Bir Yuvarın Şarkısı* piyesinde öz Türkçe ile ilgili şu ifade dile getirilmiştir:

“Yuva – Ve Gazi bu izlerde ışığı götürdükçe,

Sana türküler söyler yollarında öz Türkçe.

Bu dil öyle güzel ki sular, gökler içinde...

Ve dünya dillerini kuran kökler içinde...

Bütün Türk kardeşlerin söyledikçe bu dili,

Akışında bulursun, Sakarya’yı, İdil’i.

Bu dil, büyük dilekler, büyük yurtlar dilidir.

Bu dil Hunlar, Sümerler ve Bozkurtlar dilidir.

Dördüncü küçük kız – Böyle akar sularla bir gördükçe dilini,

Her akışta bulursun o büyük sevgilini...

Her sevincin başına o gök bakışlar vardır,

Şimdi yazımızda da böyle akışlar vardır.

Ki, hiçbir yabancı dil böyle kolay yazılmaz.

Onlarla gün yazılmaz, onlarla ay yazılmaz.

Bütün renkler, ışıklar, Türk yazılarında var,

Onu köylü de okur, yazar şehirli kadar” (Banarlı, 1933a: 68).

Bütün bu örneklemeler, dönemin piyes yazarlarının yeni devletin dil propagandasına uyum sağladığı ve eserlerinde öz Türkçe kelimeler tercih ettiğini göstermektedir. Ancak bu kullanımın tam tersi dil kullanımları da zaman zaman piyeslerde görülmektedir. Behçet Kemal Çağlar’ın *Attila* piyesinde yabancı elçilerin İslamî bir dille konuşturulması dikkat çekmektedir:

“Priskus - (Gülerek)

Neyimiz varsa: gurur, temkin diye, yarabbi,

Bu fare derililer yiyorlar peynir gibi” (Çağlar, 1935: 4)

“Romulus - Ne çıkar doldursa da Roma’nın gözyaşları:

O mermerden saraylar, taştan yalaklar gibi

Hunların atlarını suluyorlar, yarabbi” (Çağlar, 1935: 5).

“Vigil - Hayrola! Hayır! Sebep” (Çağlar, 1935: 6).

Mustafa Kemal Ergenekon’un kaleme aldığı *Attila* piyesinin başında yer alan Hüseyin Cahit Yalçın’ın eleştirel makalesinde şu cümleler yer almaktadır:

“Bir kere şair vakanın ve hayatın bir darbesine maruz kalıyor. O şanlı bir Türk destanını öz Türkçe ile yazmak istemiş. Bu kelimeleri mümkün olduğu kadar az kullanmış. Fakat en yeni ve en halis bir lisanla terennüm etmek isterken öte tarafta yürüyen hayat, tetkikler ve araştırmalar daha hızla ilerlemiş. O derecede ki bugün yeni lisan eskimiş, unutulmuş bulunuyor! Henüz ısınmadığımız kelimeleri yaşatmak için birçok bedîî fedakârlıklara katlanan şair, şimdi boş yere eserinin üzerine bulut parçaları germiş oluyor. Fakat bu kendisinin kabahati değil: talihsizlik.

“Hayatîğ bir mesele, ulusal kıstamdı bu.”

Bu mısrayı okurken kendimizi Türkçeden ve hele şiirden tamamen uzaklaşmış gibi hissetmiyor muyuz” (Ergenekon, 1938: iv).

Yazarlar, her ne kadar dönemin şartlarına uygun biçimde öz Türkçe kullanımı için metinlerinde bu tarz kelime kullanımına gitseler de bu durumun toplumsal karşılığı olmaması sebebiyle kısa süre sonrasında bu politikadan vazgeçilmiştir.

Öz Türkçenin kullanımı dilin doğal halinden uzaklaştırılıp halka dönemin iktidarının isteklerine yönelik güdümlü bir eser üretme çabasının göstergesidir. Bu durum dili doğallığından uzaklaştırmıştır. Eagleton çalışmasında şu ifadeyi kullanmıştır: “*Eleştirmen Paul de Man’ın bütün ideolojilerin kökeninde yattığını düşündüğü şey tam da, dilin bu sahte doğallaştırımıdır*” (Eagleton, 1996: 275). Yeni kurulan devletin iktidar kadrolarınca dilin sahte doğallaştırımı da öz Türkçe şeklinde adlandırılmıştır.

Bu dönemdeki politikalara uymayan yazarlar da olmuştur. Banarlı *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* kitabının 2. cildinde Reşat Nuri Güntekin’in de bunlardan birisi olduğunu şu cümlelerle anlatmıştır:

“Reşad Nuri, Türkiye’de Milli Edebiyat Cereyanı yıllarındaki şuurlu ve temiz Türkçe hareketlerinin en güzel örneklerini veren ve dilimizi hiçbir politika oyununa, hiçbir uydurma harekete kapılmadan, kendi tabii güzelliği içinde geliştirmeye muvaffak olan, sayılı, Türk yazarlarındandır” (Banarlı, 1998: 1213).

Burada uydurma hareket olarak öz Türkçe hareketi kastedilmiştir. Sonrasında ise bizzat yönetim, kendi savundukları öz Türkçe konusunda hata yaptıklarını kabul etmişlerdir. Banarlı, *Türkçenin Sırları* kitabında Fâlih Rıfkı Atay’ın makalesinde bu hususla ilgili olayı aktarmıştır:

“Türkçeyi ne kadar özleştirebiliriz? Atatürk bunu denemeye karar verdi. Şimdi hiçbirimizin mânâsını bilmediğimiz baysal utku, onun resmî bir nutkunda kullanılmıştır. Bir gün beni yanına çekip:

-Çocuk, çıkmaza girmişizdir. Dili bu çıkmazda bırakamayız. Tabii yola gireceğiz, demişti.

Özleşme denemesi de orada durdu idi” (Banarlı, 2004: 326).

Bu açıklamalardan yola çıkılarak Atatürk’ün dilde özleşme hareketini deneyimleyip bunun bir hata olduğunu anladığı anda da bundan vazgeçtiği görülmektedir. Ziya Gökalp dildeki öz Türkçe meselesine ilk zamandan beri karşı çıkmıştır: “(...) *İkdam gazetesi etrafında toplanan bu Türkçülerden bilhassa, Fuat Raif Beyin, Türkçeyi sadeleştirmek hususunda yanlış bir nazariyeyi takip etmesi, Türkçülük cereyanının kıymetten düşmesine sebep oldu. Bu yanlış nazariye tasfiyecilik fikriydi*”

(Gökalp, 1968: 10). Bu ifadelerle bakılarak Gökalp'in dildeki tasfiyecilik konusundaki görüşlerinin netliği anlaşılmaktadır.

3.2.4.2. Eserlerin teknik unsuru

Bu kısımda ele alınan piyeslerin teknik kısımları kısaca değerlendirilecektir.

3.2.4.2.1. Piyeslerin tablo/sahne bölümlenmesi

Aşağıdaki tabloda piyeslerin sahne sayılarına ilişkin veriler yer almaktadır:

Tablo 3.4. İncelenen piyeslerin tablo/sahne sayısı

Yazar Adı	Eser Adı	Tablo/Sahne Sayısı
Aka Gündüz	Beyaz Kahraman	1 perde-4 manzara
Aka Gündüz	Yılmazlar'ın İkizler	2 perde-7 tablo
Aka Gündüz	Mavi Yıldırım	Prolog, 4 perde
Aka Gündüz	Köy Muallimi	1 perde-3 manzara
Aka Gündüz	O Bir Devirdi	1 giriş (prolog), 4 perde
Faruk Nafiz Çamlıbel	Canavar	3 perde
Faruk Nafiz Çamlıbel	Akın	Prolog, 3 perde
Faruk Nafiz Çamlıbel	Özyurt	5 Levha, 3 perde-8 tablo
Faruk Nafiz Çamlıbel	Kahraman	3 perde
Münir Hayri Egeli	Bayönder	1 akt (perde)
Münir Hayri Egeli	Bir Ülkü Yolu	1 akt (perde)
Münir Hayri Egeli	Yörük Emine	3 bölüm (perde)
Münir Hayri Egeli	Taş Bebek	1 akt (perde)
Behçet Kemal Çağlar	Çoban	3 tablo (baştaki prolog), 3 perde
Behçet Kemal Çağlar	Deniz Abdal	1 perde
Behçet Kemal Çağlar	Attila	3 perde
Reşat Nuri Güntekin	Felaket Karşısında	1 perde
Reşat Nuri Güntekin	İstiklal	1 perde
Reşat Nuri Güntekin	Vergi Hırsızı	1 perde
Yaşar Nabi Nayır	Mete	3 perde, 4 tablo
Yaşar Nabi Nayır	İnkılâp Çocukları	1 perde
Yaşar Nabi Nayır	Beş Devir	1 perde 5 tablo
Aziz Nogay	İstibdattan Cumhuriyete	5 perde
Aziz Nogay	Sevrden Lozana	2 perde

Nahit Sırrı Örik	Sönmeyen Ateş	3 perde
Nahit Sırrı Örik	Muharrir	1 perde
Nihat Sami Banarlı	Kızıl Çağlayan	2 perde
Nihat Sami Banarlı	Bir Yuvarın Şarkısı	3 perde, 1 tablo
Nüşet Haşim Sinanoğlu	Sakarya	3 perde
Nüşet Haşim Sinanoğlu	Bir Zabitin 15 Günü	3 perde
Vehbi Cem Aşkun	Oğuz Destanı	3 perde, 2 tablo
Vehbi Cem Aşkun	Atatürk Köyünde Uçak Günü	2 tablo, 3 perde
Y. Kadri Karaosmanoğlu	Sağanak	4 perde
Y. Kadri Karaosmanoğlu	Mağara	3 perde
Abdullah Ziya Kozanoğlu	Kozanoğlu	3 perde
Abdülhak Hamit Tarhan	Hakan	4 fasıl (perde)
Ahmet İsmet Ulukut	Sümer Ülkerleri	3 perde
Ahmet Naim -Celâl Edip	Uzun Mehmet	1 Tablo, 4 perde
Ali Zühdü ve M. Salâhattin	Tarih Utandı	2 tablo, 1 perde
Burhan Cahit	Gavur İmam	3 perde
Celal Tuncer	Devrim Yolcuları	3 perde
Ertuğrul Şevket	Şeriatçısı	3 perde
Galip Naşit	Destan	1 perde
F. Ç. Güven ve R. Rıza	Çakır Ali	1 perde
Halit Fahri Ozansoy	On Yılın Destanı	3 kısım (perde), 8 tablo (baştaki prolog)
Hayrettin İlhan	Altın Yay	1 perde
Hüseyin Rahmi Gürpınar	Kadın Erkekleşince	3 perde, 3 tablo
İbnurrefik Ahmet Nuri	Son Altes	3 perde
İbrahim Tarık Çakmak	Bozkurt	5 perde, 5 tablo
M. Feyzi	Sönen Ümit	3 perde
M. Kemal Ergenekon	Attila	3 tablo (baştaki prolog), 3 perde
M.Aşir ve M.Ali	Aşar Soyguncuları	2 perde
Musahipzade Celal	Fermanlı Deli Hazretleri	3 perde
Necmettin Veysi	Güneş Destan	3 perde
Peyami Safa	Gün Doğuyor	3 perde
S. Behzat Budak	Attila'nın Düğünü	3 perde
Şükrü Halil Tuğal	Kartal	3 perde
Vasfi Mahir Kocatürk	Yaman	4 perde
Yunus Nüzhet Unat	Haydi Suna	3 perde
Yusuf Sururi Eruluç	Bir Gönül Masalı	Başlangıç, 1 perde, Son

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin incelendiği çalışmamızda ele alınan 60 piyesin 31 tanesi 3 perdeden oluşmaktadır. (Prolog, tablo, giriş, sonuç gibi kısımlar dahil edilmemiştir.) 17 piyes ise tek perdeden ibarettir. Kalan piyeslerin 4 tanesi 2 perde, 6 tanesi 4 perde ve 2 tanesi ise 5 perdedir. Perde sayılarına bakılacak olursa piyeslerin çoğunluğunun uzun olmadığı görülmektedir. Piscator'un politik tiyatro kuramına göre tiyatro, kısa episoduk sahneler barındırmalı, anlatım yalın bir biçimde ifade edilmelidir. Ele alınan piyeslerin içerisinde Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* ve *Köy Muallimi*, Egeli'nin *Bayönder*, *Bir Ülkü Yolu* ve *Taşbebek*, Çağlar'ın *Deniz Abdal*, Güntekin'in *Felaket Karşısında*, *İstiklâl* ve *Vergi Hırsızı*, Nayır'ın *İnkılâp Çocukları* ve *Beş Devir*, Örik'in *Muharrir*, Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı*, Naşit'in *Destan*, Güven ve Rıza'nın *Çakır Ali*, İlhan'ın *Altın Yay* ve Eruluç'un *Bir Gönül Masalı* piyesleri bir perde şeklinde yazılmıştır. Bu durum metinlerin kısa anlatım tarzı açısından politik tiyatro kuramına uyumlu olduğunu göstermektedir.

3.2.4.2.2. Prolog

Erwin Piscator, *Politik Tiyatro* kitabının içerisinde tiyatrodaki olması gereken teknik özelliklerden bahsederken tiyatroların başlarında bir sunuş konuşması yani prolog olması gerekliliğinden söz etmiştir (Piscator, 2012: 33). Bu durum seyirciyi ya da okuyucuyu verilmek istenen mesaja hazırlayacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde de prologların olduğu görülmektedir. Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* ve *O Bir Devirdi*, Çamlıbel'in *Akın*, Çağlar'ın *Çoban*, Ozansoy'un *On Yılın Destanı*, Ergenekon'un *Attila* piyeslerinde prolog tekniği kullanılmıştır. Oyunlardaki prologlar daima Türklüğü yücelten sözleri ihtiva etmesi yanında eserlerin didaktik yönünü ve dayandığı tezi de gösterirler (Bulut, 1991: 91).

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesi şu ifadelerle başlamıştır:

“[Bu bir prolog gibidir. Perde açılır sağ, solu, üstü siyah başka perde vardır. Bunun ortası şakuli bir mustatildir. Bu mustatilde ışıklı bir Türk bayrağı görülür. Önünde İstiklâl ordusunun genç bir zabiti durmaktadır. O günkü kıyafettir. Zabıt dürbünle sağını solunu tetkik etmektedir. Birdenbire seyircilere döner ve söze ağır ciddi başlar.] (Gündüz, 1934: 3).

Ozansoy'un *On Yılın Destanı* piyesinde prolog "Ruhlar Çağırıyor" başlığıyla aktarılmıştır:

"Ruhlar Çağırıyor

[Gece... İnce bir zevk mahsulü mobilya... Sağda bir piyano... Solda bir kapı...

Sahne, yalnız dipteki açık pencereden giren mehtapla aydınlanabilir. Uzakta İstanbul'un minareleri esrarlı bir silüet halinde görülür.

Perde açıldığı zaman, Turgut piyanonun önünde yalnızdır. Parmakları taşlara dokunarak notlar araştırır. Ara sıra tatlı bir iki nağme... Sonra yine sukût... Yine parmakların teması... Bu defa canlı nağmeler...

Bir müddet sürececek olan bu sessiz sahne esnasında hissedilir ki bu genç bir bestekârdır ve besteleyeceği bir eser için sesler aramaktadır. Nihayet elini piyanonun taşlarından çeker, gözleri uzun uzun pencereden süzülen ay ışığına dalar, bir lâhza sonra Gönül sessizce girer.]" (Ozansoy, 1933: 7).

Ergenekon'un *Attila* piyesi iki prologla başlamıştır. İlk prolog şu şekildedir:

" 'Quadrupedum cursu tellus concussa gemebon;

Scutarum somitu panidus super iuifoman acther,

Ferra silvat micot tofos ruilando per agres.' (Valthard' Aquitaine) (67-69)

- Aynen çevirmesi -

'Toprak iniliyordu atlarının altında;

Gök kubbede kalkan sesi yankılanıyor;

Kırda, mızrak ormanı, güneşlerde yanıyor.' M. K. E." (Ergenekon, 1938: 5).

3.2.4.2.3. Dekorların gerçekçiliği

Politik tiyatro kuramının teknik olarak tiyatrodaki özelliklerden birisi de dekorların gerçekçiliği ve ilkel olmasıdır (Piscator, 2012: 38). Dekor süreci ile ilgili tasarruf edebiyatın sınırlarını kapsamamakla birlikte ele alınan piyeslerin bazılarında dekor çizimleri yer almaktadır. Bu çizimler genellikle basit biçimde tasarlanmıştır. Kozanoğlu'nun *Kozanoğlu*, Tuncer'in *Devrim Yolcuları* piyesleri bu duruma örnek olarak verilebilir. Diğer piyeslerin tamamında yazarlar dekorları ayrıntılı bir şekilde

tasnif etmişlerdir. Bu oyunların çoğu, ülkenin farklı Halkevlerinde sahnelendikleri için dekorları genellikle basit olacak biçimde kurgulanmıştır. Eserler okullarda, Halkevlerinde oynanmak için yazıldığından özel bir dekor ve ciddi bir hazırlık gerektirmezler (Koçer, 2005: 214).

3.2.4.2.4. Teknik araç-gereçler

Politik tiyatronun eserlerin gösteriminde teknik araç-gereçleri ön plana aldığı bilinen bir gerçektir. Piscator bunu şu cümlelerle ifade etmiştir: “*Kafamdakiyse tam bir tiyatro makinesiydi, teknik olarak bir daktilo kadar işlevsel, en son aydınlanma olanaklarına, en yeni kayan ve dönen –hem yatay hem dikey- bir sahneye, sayısız projektöre ve her yerde hoparlörlere vb. sahip bir tiyatro*” (Piscator, 2012: 138). Ancak bunu yaparken temel amaç yapılan propagandanın anlaşılmasıdır. Her ne koşulda olursa olsun Piscator ileri derecede kullandığı teknik araçların bir amaç olmadığını belirtmiştir. “*Benim teknik araçlarım oyun yazarlarının ürünlerinin yetersizliklerini gidermek üzere geliştirilmiştir*” (Piscator, 2012: 148). Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin de bazılarında bu teknik unsurlar kullanılmıştır. Örnek olarak Unat’ın *Haydi Suna* piyesinin başında yazar tarafından şu ifadeler yer almıştır: “*Bu eserin gösteriminden önce zehirli gazlara dair bir konferans verilmelidir. Konferans yerine zehirli gaz facialarını belirten bir tablo da konulabilir*” (Unat, 1938: 4). Bu oyunların hangi teknik unsurları kullandıklarına ilişkin veriler tiyatronun belgesellik işlevi başlığında ayrıntılı biçimde aktarılabacaktır.

3.2.4.2.5. Total tiyatro

Piscator içerisinde pek çok sahneleme imkânı sağlayan total tiyatro tarzını benimsemiştir. Total tiyatro çerçeve sahne, sürgülü sahne, arenada ayrı ayrı ya da aynı anda gösteri yapma fırsatı vermektedir. Böylesi bir tiyatro sahnesinin kullanımının amacı *Politik Tiyatro* kitabında şu cümlelerle anlatılmıştır: “*Bu tiyatronun amacı hayranlık uyandıran bir dizi araç gereci ve hilebazlığı bir araya toplamak değil; her şey bir amacın aracı: bu amaç seyirciyi, görüntüsel olayların ortasına çekebilmek, olayların yer aldığı mekânın bir parçası kılmak ve bir perdenin altında yitip gitmelerini önlemektir*” (Piscator, 2012: 143). Erken Cumhuriyet Dönemi’nin tiyatrolarının

sahnelenme süreci daha ilkel koşullarda olmuş, politik tiyatronun total sahnesi dönem piyesleri için tasarlanmamıştır. Dönem piyeslerinin çoğu Halkevlerinin bünyesinde oynanmıştır. Bu piyeslerin bazıları modern tiyatro sahnelerinde oynanırken bazıları ise köy ve kasabalarda seyirci ile buluştuğu için daha ilkel sahne teknikleri ile sahnelenmiştir.

3.2.4.2.6. Teknik açıdan değerlendirilebilecek diğer unsurlar

Teknik açıdan çalışmada ele alınan piyeslere yakından bakıldığında farklı tekniklerin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Çamlıbel'in *Akın* piyesi hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır. *Akın* piyesi, Tek Parti döneminin politikasını yansıtan, İslam öncesi dönemde Orta-Asya'daki içdenizin kuruması ve bunun sonucunda yeni yurt arayışlarını anlatan, hece ölçüsüyle manzum olarak yazılmış bir eserdir (Yurt, 2014: 438). Metin, 14'lü hece ölçüsü barındıran, kâfiyeli manzume bir eser olup klasik destansı öğeler içermektedir (Uyduran, 2012: 42). *Akın*'ın bir devamı olan *Öz Yurt* ise, ilk iki perdesinin dramatik yapıdan yoksun olması ve uzun tiradlarıyla adeta bir program niteliği taşıması bakımından çok zayıf bir oyundur (Dinç, 2003: 141-142). *Akın*'da prolog bölümü, *Kahraman*'da da klasik tiyatrodaki koro niteliğinde sayılabilecek birer giriş ve sonuç şarkısı vardır (Uyduran, 2012: 38). Faruk Nafiz Çamlıbel'in Canavar piyesi için Bulut şu ifadeleri kullanmıştır: “*Canavar piyesi manzumdur. Hece vezninin 14'lü 7+7 ve duraksız kalıbıyla yazılmıştır. Piyenin tamamında mısralar ikişerli olarak kafiyeleşmiştir. Bu kafiyeleşmeler çoğunlukla tam ve zengin kafiyeleşmiştir*” (Bulut, 1991: 81). Özcan da aynı eser için şunları söyler: “*Olay, üçüncü şahıslar vasıtasıyla anlatılıyor. Tezli bir eser olması sebebiyle Akın, Özyurt ve Kahraman'da olduğu gibi, anlatma görevini üstlenmiş olan anlatıcılar kendi ağızlarıyla değil yazar anlatıcının düşündüğü tarzda konuşurlar*” (Özcan, 1993: 641). Eserlerde arkaik Türk üslûbunu vermek amacıyla buna uygun kelimeler, deyimler seçilmiştir (Bulut, 1991: 91).

Naşit'in *Destan* piyesi, orta mektep çocukları için ölçülü ve manzum bir şekilde kaleme alınmıştır.

Reşat Nuri Güntekin, dönemin yazarları gibi piyesler kaleme almıştır. Çalışmada bu piyeslerin içerisinde yer alan *Vergi Hırsızı*, *Felaket Karşısında* ve *İstiklâl* piyesleri incelenmiştir. Demir, Güntekin'in bu piyeslerini teknik açıdan şu şekilde yorumlamıştır:

“Kemalist rejim, bir tiyatro kanonu oluşturmak için 1930’lu yıllardan itibaren etkin faaliyetler yürütmeye başlamıştır. Bu faaliyetlerden en önemlisinin Reşat Nuri’nin de oyun metinleri verdiği 1933 yılında yazılan ‘onuncu yıl oyunları’ olmuştur. Bunlar, edebî ve estetik özellikleri düşük ancak propaganda yönleri kuvvetli oyunlardır. Oyunlarda karikatürize edilen Osmanlı’ya karşı idealize edilen bir Cumhuriyet insanı vardır. Batılı, çağdaş, dini hurafelerden arındırılmış bilimsel bir insan anlayışının yaratılmak istendiği görülmektedir. (...) Oyunlarda toplumsal mühendislik yapılır. Oyunların estetik unsurları arka planda olup didaktik ve bol hitabetli oyunlardır” (Demir, 2017: 2).

Demir ayrıca çalışmasında *Vergi Hırsızı* piyesini değerlendirirken şu cümleleri dile getirmiştir:

“Her ne kadar erken dönem Cumhuriyet Türkiye’si için elzem bir konu işlense de Reşat Nuri’nin bu tiyatro metni, edebi estetik açısından incelendiğinde pek başarılı bir metin değildir. Edebi estetik, metnin amaçlarından biri değildir zaten. Didaktik ve güdümlü bir oyun olan *Vergi Hırsızı*, Halkevleri’nde oynamak ve halka devlete karşı sorumluluklarını öğretmek veya hatırlatmak için yazılmıştır. Böylece devlet ve vatandaş bağının kurulması amaçlanmıştır” (Demir, 2017: 9).

Gündüz’ün Köy Muallimi piyesindeki giriş kısmındaki nottan Oktay şu şekilde bahsetmiştir:

“Piyenin giriş kısmında yer alan bir nota göre, Atatürk piyesin ilk müsveddesini görmüş ve üzerinde bazı değişiklikler yapmıştır. Ayrıca piyesin yine giriş kısmında eserin temsili için telif istenmediği belirtilmektedir” (Oktay, 2008: 141).

Bu nottan da yola çıkılarak Atatürk’ün dönemin piyeslerine doğrudan ya da dolaylı müdahale ettiği görülmektedir. Politik tiyatronun en önemli özelliklerinden birisi de bir politik amaç doğrultusunda hareket etmektir. Piyes yazarlarının çoğu dönemin yöneticileri ile temasta bulunmuşlar, eserlerinin kurgusunu dönemin siyasal atmosferine göre kurgulamışlardır.

Aşar Soyguncuları piyesini Hukuk Fakültesi mezunlarından M. Âşir ve Yüksek Ticaret Mektebi mezunlarından M. Ali kaleme almıştır. Bu piyes o dönemde yazılan piyeslerden farklı olarak yazarlar tarafından kaleme alınan bir ön söze sahiptir. Ön söz, politik bir amaçla yazılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk’ün ve Cumhuriyet’in övgüsü yer almaktadır:

“Ön Söz

Eski idarelerdeki âşar usulü nüfusumuzun yüzde seksenini teşkil eden Türk köylüsünün verim kabiliyetini kısırlaştırılmış ve onu çalışma hürriyetinden mahrum bırakmıştı. Âşar varidat bütçesinin mühim bir kısmını doldurduğundan o zamanlar tetkike değer bir mevzu olarak hatırlamamıştı bile. Halbuki iktisadî sahada müstahsil Türk köylüsünün elini, kolunu bağlayan, içtimâî sahada da tağallübün vücut bulmasına yardım eden bu iptidâî ve köhne müesseseyi devirerek Türk köylüsüne mesai hürriyeti verdi. İşte biz bu ufacık kitabımızla dün bu hürriyetinden mahrum olan Türk köylüsünün halini tasvir etmeye çalıştık. Bundan maksadımız da inkılâbımızın bu vadideki rolünün büyüklüğünü göstermektir. Buna muvaffak olabilirsek bizim için en büyük şeref kazanılmıştır. Bu büyük inkılâp dolayısıyla Cumhuriyetimizin banisi, en büyüğümüz Gazi Mustafa Kemal Hazretleri'ne şükran ve tazimatımızı takdim eder, bu kitabımızı yazmaya bizi kıymettar mektupları ile teşvik buyuran Maarif Vekilimize de teşekkürlerimizi takdim etmeyi borç biliriz" (Aşır ve Ali, 1933: 3).

Ergenekon'un manzum olarak kaleme aldığı *Attila* piyesinin ikinci sayfasına 28 yaşında vefat eden yazarın büyük bir fotoğrafı konulmuş ve "*Doğarken ölen, kara bahtlı şair*" notu düşülmüştür. (Ergenekon, 1938: 2). Kitabın giriş kısmında Hüseyin Cahit Yalçın'ın kaleme aldığı bir yazı vardır. Bu yazı "*Attila, destan*" başlığı ile çıkmıştır. Attila destanı ilk çıktığı sıralarda *Fikir Hareketleri* mecmuasının 11/4/936 tarihli 129. sayısında bu yazı yayımlanmıştır. Hüseyin Cahit yazısının sonunu kitabın yazarından çok şeyler beklediğini umarak bitirmiştir. Yazıda yazar hakkındaki fikirlerini aktaran Yalçın, dil konusunda bazı yerlerde onu eleştirir. Ancak bunu henüz yazılarının oturmamış olmasına bağlamıştır. Bazı eleştirdiği kısımlar aşağıda verilmiştir:

"Hazırlasın her iki kanal da sarayını

Bir günde yapılacak Zafer ve Tac âyini

Kalın okunan "sarayını", ince okunan "âyini" ile kafiye olabilir mi" (Ergenekon, 1938: iv).

"Dayanamadım sizleri beklemeyi sarayda.

Beklemeye dayanamamak demek icap etmez miydi" (Ergenekon, 1938: v).

"Zaten manzume sahneye koymaktan ziyade okunmak için yazılmış gibidir" (Ergenekon, 1938: v).

Eserlerin teknik unsuru kısmında prolog, anlatımda yalınlık, dekorların gerçekçiliği ve ilkel olması, teknik araç-gereçlerin ön plana alınması, total tiyatro vb.

politik tiyatronun önem verdiği özelliklerin erken Cumhuriyet Dönemi'nde ne derece görüldüğüne dair bilgiler aktarılmıştır. Politik tiyatro için teknik özellikler her ne kadar önemli olsalar da amaca giden yolda araç oldukları unutulmamalıdır. Esas amaç, politik bildirinin okura, seyirciye doğru biçimde aktarılmasıdır.

3.2.5. Tiyatronun belgesellik işlevi

Piscator'a göre politik tiyatro kuramının en önemli özellikleri arasında tiyatronun belgesellik özelliği içermesi ve kanıtlara dayalı olması yer almaktadır. Gerçekçilik ilkesini oldukça önemseyen Piscator, belgelerle gerçekçiliğin sağlanmasının etkileyciliği artıracığını savunmaktadır. Bu konuda şu cümleleri kullanmıştır: “*Oyun ancak belgesel kanıtlarla desteklenebildiği yerde bizim için önemlidir*” (Piscator, 2012: 182). Bu ifadeden de yola çıkıldığında Piscator'un tiyatro anlayışında belgesellik işlevinin vazgeçilmez bir özellik olduğu görülmektedir. Piscator, oyunlarında belgesellik işlevini imkânlar dahilinde her fırsatta kullanmaya çalışmıştır. *Politik Tiyatro* kitabında bu konuyla ilgili olarak Brecht'in şu cümleleri aktarılmıştır:

“Brecht, Gessammeltewerke'de (II.cilt, Londra, 1938) şöyle yazar: “(Piscator) yeni tekniği bütünüyle doğru yorumlamıştır. Rasputin oyunu sırasında Lenin'in sesinin kayıtlı olduğu bir plak çalınmıştır. Bir diğer yapıtında (Hoppala) yeni bir teknik gelişim sergilemiştir: hasta bir adamın kalp seslerinin telsizle iletilmesi” (Piscator, 2012: xxi).

Politik tiyatroda yeni tekniklerden ve biçem kaynaklarından yararlanılmalıdır. En son aydınlatma olanaklarına, en yeni sahneler, sayısız projektöre ve her yerde hoparlöre sahip olmalıdır. Politik tiyatro aynı zamanda belgesel tiyatrodur. Tarihsel belgelerden yararlanılmalıdır. Eğitici film de kullanılmalıdır. Eğitici film konuyu hem zaman hem mekân içinde genişletir. Piscator, tiyatrolarında bu belgesellik işlevini gerçekleştirebilmek için belgelerden, teknik unsurlardan sıkça yararlanmıştır. Piscator, tiyatro içinde film kullanılması ile ilgili şu cümleleri kullanmıştır: “*Eğitici film tarihsel olanların yanı sıra nesnel olguları, güncel olguları da sunar. Seyirciye konuya ilişkin bilgi verir. Eğitici film konuyu hem zaman hem mekân içinde genişletir*” (Piscator, 2012: 191). Piscator, projeksiyon makinesini de bu amaç doğrultusunda kullanmıştır. “*Piscator, projeksiyon kullanımına da yenilik getirmişti. Projeksiyon bir gazetenin sütunları biçiminde düzenlenmişti ve tüm sahneyi kaplayabiliyordu*” (Piscator, 2012: xxii)

Faruk Nafiz Çamlıbel *Akın* piyesinde Türklerin büyük akınını gerekçeleriyle ortaya koymaya çalışmıştır. Türk Tarih Tezi kapsamında Türk tarihinin Osmanlı Devleti'nden önce de olduğunu kanıtlamak ve bunun propagandasını yapmak için piyesini kurgulamıştır. Özcan çalışmasında Muslih Ferit'in bu piyesi birçok açıdan tenkit ettiğini aktarmıştır:

“1. Türk akınını gösteren bu piyesteki şahısların isimleri milattan sonraki Tokyo isimleridir. Bununla beraber büyük akın milattan evvel olmuştur.

2. Akın, bir hakanı, emriyle olmamıştır; birçok içtimâî ve tarihî tesirle vukua gelmiştir ve âmil sadece Ona Asya'daki kuraklık değildir.

3. Büyük akın ani olmamıştı. Yüzlerce sene devam etmiştir.

4. Piyes “Yurtta sulh, cihanda sulh” ilkesine aykırıdır. İstilâcılık ve bir nevi emperyalizm propagandası yapmaktadır. Corneille, Racine gibi dehâların kaleminde çok kuvvetli ifade edildiği için tahammül edilen uzun tiradlar, Faruk Nafiz'in çatısı ve tezi bozuk piyeslerini büsbütün berbat hale sokmuştur” (Özcan, 1993: 576-577).

Bu eleştiriler, kanıtlara dayalı olarak yazılmaya çalışan *Akın* piyesinin belgesel tiyatro şeklinde de yazılsa eksiklikler taşıdığını göstermektedir. Eagleton yalnızca metinsellik içeren bir propagandanın ne anlama geldiğini post-yapısalcıların merkezinde şu ifadelerle değerlendirmiştir:

“Postyapısalcı düşünce ideolojiyi, karşısına yalnızca “metinselliğin” yaratıcı müphemliği veya gösterenin kayganlığı ile çıkmayı sürdürmek için, çoğu kez böyle basite indirger; oysa birkaç dakika bir sinema veya video ilanına bakmak kurulan bu katı, ikili karşıtlığın yıkılması için yeterli olacaktır. “Metinsellik”, belirli olmayış, kararsızlık çoğu kez egemen ideolojik söylemlerin kendilerinde bulunur. Bu hata, kısmen, belirli bir ideoloji modelini - faşizm ve Stalinizm'in- liberal kapitalizmin tamamen farklı söylemlerine uydurmaya çalışmaktan kaynaklanır” (Eagleton, 1996: 275).

Buradaki değerlendirmelere bakılarak bir metnin egemen ideolojik söylemleri aktarmada tamamen yeterli olmadığının sonucu ortadadır. Belgesel tiyatrodan beklenen de bu metinselliğin yanında video, slayt, fotoğraf vb. görsel taraftan da bu durumun desteklenmesidir. Dönemin piyeslerinde bu ayrıntı bazı metinlerde yer alsa da çoğunda görülmemektedir.

Behçet Kemal Çağlar'ın *Attila* piyesinin kapağında şu bilgiler yer almaktadır:

“Attila’nın 1500. yılında oynanmak üzere Halkevi gençleri için, Bay Hüseyin Namık’ın *Attila ve Oğulları* tarihinden alınan dokümanlarla yazılmış tarihî piyes” (Çağlar, 1935: 1).

Bu bilgidan yola çıkılarak yazarın piyesini kaleme alırken tarihî dokümanlardan yararlandığı görülmektedir. Bu metin, Türk Tarih Tezi’nin kanıtlanabilirliği amacına da hizmet eden bir piyestir. Eserdeki bazı diyaloglar doğrudan tarihsel kitaplardan aktarılmıştır.³⁸¹

Peyami Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesinde Milli Mücadele Dönemi anlatılırken dönemin zararlı yapılanmaları hakkında gerçekçi bilgiler verilmiştir:

“MAKSUT — (Müphem) Tanırım, tanımam... (Önüne bakarak) Ben de onu Murat’ın öz babası zannediyordum da şaşıyordum. Rüstem Bey Hürriyetü İtilâf Fırkası rüesasından, Rüstem Bey İngiliz Muhipleri Cemiyeti azasından; oğlu Anadolu’ya silâh ve adam kaçırıyor. (Ayağa kalkar ve etrafına bakarak yüksek şenle) Parlak” (Safa, 1938: 15).

“HALİME — (Öfkeli) Hangi paşa?

MAKSUT — Damat Ferit Paşa hazretleri. Ben onun sivil memuruyum. Polis tarafından rahatsız edilmemeniz için bu işi kendi hususî memurlarına havale buyurdular. Çünkü Rüstem Beyefendi’ye teveccühü mahsusları var” (Safa, 1938: 29).

Yine aynı piyeste Murat başından geçenleri anlatırken yazar tarafından bir not aktarılır:

“MURAT — (Ferruh’a dönerek) Uzatmayayım. Motöre atladık. Gece yarısından sonra İzmit’e vardık. Orada Erkâniharbiye mektebinden iki arkadaş ile beraber yüzbaşı Muzaffer de karadan gelmiş, yola devam ediyormuş, [1] Birleştik...”

“[1] Albay Mnzaffer’in hatıralarından” (Safa, 1938: 41).

Başka bir kısımda Ferruh, bir hatırayı anlatırken yazar yine dipnot verir:

“FERRUH — Olur şey değil. (Murat’a) Sen M. Şeykiyi tanırsın, değil mi? Erkâniharp.

³⁸¹“[(Karakan’ın odasının kapıları açılır... Oda’nın vaziyetini tespit için Hüseyin Namık Bey’in kitabının 47. sayfasına müracaat.) Takdim merasimi cereyan edip herkes yerini alırken; Öjenyus’un evi tarafından çıkıp Attila’nın dairesine doğru giden iki Hun generalinin daha sahneye girmeden sesleri duyulmaya başlar.]” (Çağlar, 1935: 9)

“[(*) (Uzun beyaz tüller altında yedi kız görünür ki: Bu tüllerin uçlarını da iki kız tutmaktadır. Bu tül Birası da epi çok olup bütün kızlar şarkılar söylemektedir. Öjenyus’un evi tarafından da, Öjenyus’un zevcesi, bir grup hademe ile Hunlar nezdinde pek büyük hürmet makamında olmak üzere yemek ve şarap çıkarır.) - Her şey, herkes ve her yer, susar.. Attila’nın vakur, kuvvetli ayak sesleri duyulur; birden sahnedekiler tekrar hizaya gelen bir küt’a intizam ile sıralanırken bir kılıç şakırtısı duyulur ve perde iner.]” “[*Attila ve Oğulları - Hüseyin Namık - Sayfa : 47” (Çağlar, 1935: 14).

MURAT — Tanımaz mıyım?

FERRUH — Geçen gün, karargâhta o bana anlattı: [1] Bunların kolordusu, Sakarya'nın şimalinde harekât yapıyormuş...”

“[1] Erkânıharp M. Şevki'nin hatıralarından. «Savaş Hikâyeleri»” (Safa, 1938: 57).

Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* piyesinde politik tiyatronun belgesel işlevine uygun biçimde projeksiyon kullanımı önerisinde bulunulmuştur:

“(Perde açıldığı zaman her taraf karanlıktır. Bir şey görünmez. Sonra projeksiyonla ve kelimeler teker teker aydınlanarak şunlar okunur:) (1)

Halk Bakımevi

KURAN:

Halkevleri Umumî merkezi

MÜDÜR:

Profesör, Doktor Türkoğlu Dayan B.

Telsiz Telefon: 16594

Televizyon: B-836

(Bunlar okunduktan sonra birdenbire lâmbalar yanıp sahne görünür.)

(1) Bu manzaranın projeksiyonla gösterilmesi şart değildir. Gösterilen sahneler içindir. Gösterilmezse perde üstünde düz yazı ile de olur. Hiç de olmaz” (Gündüz, 1932a: 5).

Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinin başlangıç kısmında seyirciye seslenen genç zabıt şu cümleleri aktarır:

“Ben Sakarya'daki mezarsız ve kefensiz döşeğimde pek rahatım... Ey otuz bin yıllık hemşerim! Şu açacağım perdenin arkasındaki efsaneleşmiş hakikatı sen yaptın onu otuz bin yıl sonra da sen miras bıraktın. Dikkat... Millî kurtuluş mücadelesinin yüz binde bir köşesini açıyorum. Bu mücadelenin şehitleri namına bir dakika ayağa kalkınız. (İstiklâl Marşı'ndan sonra perde açılır.)” (Gündüz, 1934: 4).

Gündüz'ün *Köy Muallimi* piyesinde Reis, köy öğretmeni Ünlü'nün yaptığı hizmetleri fotoğraflarla gösterirken projeksiyon kullanır.³⁸² Bu belgesel tiyatro özelliğidir:

“Reis - Çocuklar! Otuz yıl evvel bu Işıkoba köyünün adı neydi bilir misiniz? Adı Batakoba idi. Bunu size anlatmak için başka bir şey yapayım; bende bütün eski resimler vardır. Hepsini yanımda getirdim. Size köyünüzün otuz sene evvelki halini bu resimlerle, projeksiyonla göstereyim de bugünün ne olduğunu daha iyi ve tastamam anlayınız. Şimdi şöyle sağa sola açınız. (Büyükler sola, küçükler sağa, mümkün olduğu kadar açılırlarken sahne kararır.)” (Gündüz, 1932b: 13).

Unat'ın *Haydi Suna* piyesinin başlangıcında zehirli gazlara dair bir konferans verilmesi tavsiye edilmektedir. “*Bu eserin gösteriminden önce zehirli gazlara dair bir konferans verilmelidir. Konferans yerine zehirli gaz facialarını belirten bir tablo da konulabilir*” (Unat, 1938: 4) uyarısı yapılmıştır.

Çağlar'ın *Çoban* piyesinde *Orhun Kitabeleri*, *Nutuk* gibi gerçek metinlerden söz edilip³⁸³ Atatürk'ün gençliğe hitap ettiği bir kısmın elektrikle yazılması tavsiye edilmiştir:

“(O sırada perde açılır ve Gazi'nin tarihî nutkundaki gençliğe hitabının bir kısmı elektrikle yazılmaya başlar ve büstü görünür.)

Alın yazın yazılmış denirse bir gün eğer

Hayır deme, evet de; ilave et ne Kader?

Ne Kaza yazdı onu; ne Tesadüf, ne Ezel!

Hazırlayan bu kafa, yazan da yine bu el...

Babil'in duvarında ateşten harfler... Yalan!

İşte; bunlar, kalbime bire birer hakk olan!

Ey Türk Genci!

Birinci vazifen Türk İstiklâlini ve Cumhuriyetini ilelebet muhafaza ve müdafaa etmektir. Muhtaç olduğun kudret damarlarındaki asil kanda mevcuttur” (Çağlar, 1933: 86).

Çağlar'ın *Deniz Abdal* piyesinde tarihsel eserlerdeki kayıtlardan bahsedilmiştir:

³⁸²Gündüz, 1932, a.g.k., 14.

³⁸³Çağlar, 1933, a.g.k., 86.

“İç Spiker – Hadikatü’l-cevâmi isimli eserde bir kayda rastlanır. (Deniz Abdal Mescidi. Der kurb-i Şehremini Deniz Abdal Mescid-i mezburun karşısındaki hanenin ardındaki hanede harem bahçesinde medfundur. Hazret-i Fatih’le beraber İstanbul’a girenlerdendir. Mescitle alakası yoktur. Lakin mabet onun namı ile meşhurdur” (Nalbandoğlu, 1988: 226).

Çakmak’ın *Bozkurt* piyesinde fotoğraflardan yararlanılmasına ilişkin yönlendirmeler yer almaktadır:

“Beşinci Tablo (Sahne: Atatürk’ün bir büstü veya büyük bir resmi bulunan küçük bir park veyahut bir salon...

Devrimleri üzerlerinde taşıyan Doğrul ile Ayfer çocukları Dinçtürk ile büste doğru yaklaşırlar.)” (Çakmak, 1935: 122).

Banarlı’nın *Bir Yuvarın Şarkısı* piyesinde hem tarihsel veriler verilmiş hem de levhalardan yararlanılması³⁸⁴ telkin edilmiştir:

“Vaka ikinci kısımdan bir sene sonra, ilk Cumhuriyet Bayramı günü gene birinci sahnede geçiyor.

Dekor: Çok az değişikliklerle gene aynı bahçe. Yalnız bu sefer sahne üzerinde başka bir ruh seziliyor: Vakit gündüzdür fakat bahçede yer yer ve renk renk henüz yanmamış, şenlik kandilleri sarkıyor. Karşıda eski harflerle bir levha, “Yaşasın Cumhuriyet” sevincini taşıyor. Levhanın altında gene eski rakamlarla bir tarih var: 1923 ve bir dolu bayraklar” (Banarlı, 1933a: 40).

Egeli’nin *Taş Bebek* piyesinde Piscator’un da oyunlarında yararlandığı biçimde kuklalar kullanılmıştır:³⁸⁵

“Dekoron önünde birçok otomat bebekler görünür. Bunlardan birkaçı dekordandır. Birçoğu da canlıdır. Hepsi çeşit çeşit kılıktadır” (Egeli, 1934c: 5).

Aziz Nogay’ın kaleme almış olduğu *Sevr’den Lozan’a* isimli piyes kanıtlanabilir bir başlık çerçevesinde tarihî olaylara göre tasarlanmıştır. Piyenin başında yazar eseri İsmet İnönü’ye ithaf ettiğini söylemiştir. Ayrıca metinde Ferit karakterinin ismi gerçekçiliğe dayanarak seçilmiştir:

“*Ferit Paşa kabinesi namına geldikleri için murahhaslardan birinin adını Ferit koymayı münasip gördüm” (Nogay, 1933b: 8).

³⁸⁴Banarlı, 1933, a.g.k., 64 ve 65.

³⁸⁵Egeli, 1934, a.g.k., 7, 8 ve 27.

Ulukut'un kaleme aldığı *Sümer Ülkerleri* tarihî kaynaklara göre yazılmıştır. Metnin girişinde piyesin dayandığı tarihî vaka aktarılmıştır.³⁸⁶ Yazar tarafından “*Bu piyesteki isimler, efsaneler, şarkılar tamamen Sümer tarihinden alınmıştır*” (Ulukut, 1934: 8) notu düşülmüştür. Ayrıca metnin muhtelif yerlerinde³⁸⁷ bu tarz notlar okura sunulmuştur:

“Ninan, balag çalar [1] Nidaba ile Şubat tufan [2] şarkısını söylerler.

[2] Tufan Sümerliler zamanında olmuştur. Bu şarkı vesikalardan alınmıştır” (Ulukut, 1934: 9).

“Şubat – (...) Etana (2) kartalı ile göğe çıkan kahraman.

(2) Sümerlilerin bir efsane kahramanıdır. Kartal sırtında göklere çıkmış” (Ulukut, 1934: 11).

“Ninan (...) Gerek midir Sümerin yüz bin yıllık (*) şanına

(*) Sümer efsanelerinde bu rakam daha yukarıya çıkarılıyor” (Ulukut, 1934: 13).

Tuncer'in *Devrim Yolcuları* piyesinde Oben, eşi Yıldız'a cepheden bir mektup yazmıştır. Mektubun sonunda da bir tarihsellik bulunmaktadır. 23 Ağustos 1922 tarihi (Tuncer, 1937: 45), tarihsel unsurlar açısından belgesel tiyatronun izlerini taşımaktadır.

Güntekin'in *Vergi Hırsızı* piyesinde ışık tertibatı ile ilgili sahne yönlendirmeleri yer almaktadır.³⁸⁸ Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* piyesinde yazılan makaleden³⁸⁹, dönemin gazetelerinden³⁹⁰ ve tarihsel bilgilerden³⁹¹ bahsedilmiştir:

“Türköz - 16 Mart'ta burası ikinci defa işgal olunurken Firuz'un yazdığı makaleyi hatırlıyor musun? Düşmanlara teşekkür ediyordu.

³⁸⁶Ulukut, 1934, a.g.k., 8.

³⁸⁷Ulukut, 1934, a.g.k., 16, 37 ve 40.

³⁸⁸“(Sahne bir odayı gösterir. Solda bir sedir, arkasında bir yazıhane yahut dolap... Sağda bir iki iskemle ve kapı... Sahnenin arka kısmında perde ile örtülü –takriben iki metre- bir açıklık vardır. Rüya sahnelerinde bu perde aralanacak ve arkasında muhtelif manzaralar görünecektir. Işık tertibatı müsaitse rüya sahneleri hafif mavi bir aydınlık içinde geçecektir” (Güntekin, 1933: 5).

³⁸⁹Gündüz, 1934, a.g.k., 15 ve 16.

³⁹⁰“Kaya – 16 Mart bize daha ne ihtiyatlar ne tedbirler öğretti.

Nuri – Al Yalçın Ankara'da çıkan Hakimiyeti Milliye. Bunlar da Tan, Taymış falan.

Tuncer – Ötekilerde var ama Hakimiyet'te bir şey yok.

Türköz – Hakimiyet'in yazmadığı havadislerle kulak asmamalı.

Nuri – Fakat yeşil ordu adeta bir emri vaki” (Gündüz, 1934: 18).

³⁹¹Gündüz, 1934, a.g.k., 46 ve 71.

Tuncer - Evet babası da oğlunun bu makalesi yüzünden intihar etmişti” (Gündüz, 1934: 15-16).

Nogay’ın *İstipdattan Cumhuriyete*³⁹² piyesinde tarihsel veriler okura sunulmuştur. Örik’in *Sönmeyen Ateş*³⁹³ ve *Muharrir*³⁹⁴ piyesinde, Gündüz’ün *Yılmazlar’ın İkizler*³⁹⁵, Nayır’ın *Beş Devir*³⁹⁶, Aşkun’un *Atatürk Köyünde Uçak Günü*³⁹⁷, Kocatürk’ün *Yaman*³⁹⁸ ve Çakmak’ın *Bozkurt*³⁹⁹ piyesinde de gazete haberlerinden yararlanılmıştır:

“Türkan – Öyle ya bu sabaha

Kadar yol aldı daha.

Dumlupınar’daydı dün

Elbet ileride bugün.

Türkil – Gazete Dumlupınar

Zaferini ne kadar

Sevinçle şanla yazdı” (Çakmak, 1935: 111).

Unat’ın *Haydi Suna*⁴⁰⁰ piyesinde savaşıla ilişkin istatistik bilgileri paylaşılmıştır. Sekizinci’nin *Son Altes* piyesinde elektrik sistemiyle donatılmış bir dekor tasviri yapılmıştır:

“Müzeyyen ve elektrikle münevver bir salon. Sağda ve solda kapılar. Nihayette geniş bir kemerle diğer salona geçilir. Bu ikinci salon büfedir. Bununda sağında ve solunda kapılar vardır. Birinci ve ikinci salonun münasip taraflarına kanepeler, koltuklar, sandalyeler, masalar konulmuştur. Tavanda ve divarlarda elektrikler yanmıştır. İkinci salonda büfe hizmetini gören büyük masanın etrafında kollarında Hilâlahmer bazı bendleri takılı kadınlar ve erkekler, fraklı garsonların yardımı ile büfeyi idare ederler. Dekolte hanımlar madamlar, üniformalı zabıtlar, fraklı, smokenli, İstanbullu efendiler, müsyüler perdenin sonuna kadar bu salona gelip giderler. Birinci salonda yalnız esaslı şahıslar bulunur” (Sekizinci, 1934: 5).

³⁹²Nogay, 1933, a.g.k., 13.

³⁹³Örik, 1933, a.g.k., 9 ve 32.

³⁹⁴Örik, 1934, a.g.k., 41.

³⁹⁵Gündüz, 1932, a.g.k., 39.

³⁹⁶Nayır, 1933, a.g.k., 11.

³⁹⁷Aşkun, 1936, a.g.k., 11.

³⁹⁸Kocatürk, 1933, a.g.k., 37.

³⁹⁹Çakmak, 1935, a.g.k., 73 ve 111.

⁴⁰⁰Unat, 1938, a.g.k., 40.

Sinanoğlu'nun *Sakarya* piyesinde Kurtuluş Savaşı'nın kayıtlarından ve Atatürk'ün *Nutuk* eserinden bahsedilmiştir.⁴⁰¹ Ozansoy'un *On Yılın Destanı* piyesinde Kurtuluş Savaşı'ndaki mücadeleler tarihsel verilerle aktarılmıştır.⁴⁰² Tuğal'ın *Kartal*⁴⁰³ piyesinde ve Sinanoğlu'nun *Bir Zabitin 15 Günü*⁴⁰⁴ piyesinde de savaflara dair bilgiler verilmiştir. Gündüz'ün *O Bir Devirdi* piyesinde metnin Cumhuriyet'in 15. Yılı için yazılıp CHP tarafından bastırıldığının bilgisi verilmiş⁴⁰⁵, metnin içerisinde de Mustafa Kemal Atatürk'ün kurduğu Vatan ve Hürriyet Cemiyeti'ne ilişkin veriler aktarılmıştır.⁴⁰⁶

Bütün bu örneklemeler doğrultusunda Piscator'un politik tiyatro kuramının en önemli işlevlerinden birisi olan belgesellik işlevinin erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde yeteri kadar olmasa da gazete verileri, tarihsel kaynaklar, tarihî karakterler, istatistikler, fotoğraflar, kuklalar, projeksiyon vb. unsurlar aracılığıyla okura ve seyirciye aktarıldığı görülmektedir. Piscator bu durumla ilgili şu cümleleri aktarmıştır: “*Politik tiyatro eğer eğitsel amacına ulaşacaksa çıkış noktası birey değil, belgesel kanıtlar olmalıdır. Tam tersine, konu edindiği tiplere karşı doğalcı anlamda değil, tarihin maddeci kavrayışı anlamında en kişiliksiz, nesnel tavrı takınmalıdır*” (Piscator, 2012: 244). Dönem yazarları nesnel tavrı korumaya çalışsalar da yine politik tiyatro kuramının uygun gördüğü politik yanlılık ilkesi doğrultusunda dönemin yönetiminin propagandasını yapmışlardır.

⁴⁰¹Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 56 ve 70.

⁴⁰²Ozansoy, 1933, a.g.k., 11 ve 21.

⁴⁰³Tuğal, 1936, a.g.k., 47.

⁴⁰⁴Sinanoğlu, 1934, a.g.k., 107 ve 108.

⁴⁰⁵Gündüz, 1938, a.g.k., 1.

⁴⁰⁶Gündüz, 1938, a.g.k., 5.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte yönetim kadrosu yeni devletin politikalarının halk arasında benimsenmesi için birçok propaganda unsuru belirlemiştir. Kültürel anlamda da bu propaganda işlevi özellikle 1930'lu yıllarda Halkevleri aracılığı ile Anadolu'nun dört bir yanına gönderilen aydınlarca halka aktarılmıştır. Bu aktarımın öncü sanatlarından birisi tiyatro olmuştur. Asırlar boyunca iktidarlar, yöneticiler tiyatroyu kendi propagandalarına âlet etmişler, halkı kendi fikirleri doğrultusunda eğitmeye ve bilinçlendirmeye çaba göstermişlerdir. Tiyatronun politikleşmesi, sanatın esas amacına zarar verse de her koşulda onun bu yönünden faydalanılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk öncülüğünde kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin aydın kadroları da halkı bilinçlendirmek adına bu doğrultuda yeni devletin propagandasını yapmış, bizzat yönetim kadrolarının misyonlarına uygun oyunlar kaleme almışlardır. Hatta bu kişilerin oyunlarına zaman zaman yönetimce müdahaleler yapılarak kurgunun düzenlenmesi tamamen siyasî bir bakış açısı ile şekillenmiştir. Çalışmamızda, Erwin Piscator'un politik tiyatro kuramı merkeze alınarak 1923-1938 arasında yazılan dönem piyeslerinin propaganda ve eğiticilik, ideolojik, güncellik ve bildiri, estetik, belgesellik işlevleri ortaya çıkarılmıştır.

Çalışmamızın ilk bölümü olan “Tiyatro Kavramı ve Toplumlari Harekete Geçirme Gücü” başlığında tiyatronun doğuşundan itibaren toplumları harekete geçirme vasfı gözler önüne serilmiştir. İlkel kabilelerden modern zamanlara kadar tiyatronun politik yönünün olduğu anlaşılmıştır. Antik Mısır, Ortadoğu, Antik Yunan yöneticileri, Orta Çağ'ın sonlarına doğru kiliseler, İngiltere ve Fransa'daki monarşiler vb. iktidarlar tiyatroyu kendi lehine kullanma çabası içerisinde girişmişlerdir. Türklerde de en başlarda dinsel törenlerde olmak üzere tiyatro sanatına başvurulmuş, dönemin büyücüleri, din adamları tarafından tiyatro aracılığı ile halka mesajlar verilmiştir. Osmanlı Devleti'nin saraylarında padişahlar aracılığı ile tiyatro siyasî yönde faaliyet göstermiştir. Geleneksel tiyatronun içerisinde yer alan kol oyunu, Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah vb. oyunlar, dönemin yöneticileri tarafından halka propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu tarz oyunlar, Saray'a muhalif olduklarında da zaman zaman sansüre uğramışlardır. Tanzimat Dönemi ile birlikte Osmanlı Devleti modern tiyatro ile tanışmış, dönemin yazarları tarafından ulus, vatan, özgürlük, devrim vb. marjinal kavramlar eserlerde kullanılmıştır. Bu dönemde Batılı anlamda ilk tiyatro örnekleri verilmiştir. II.

Abdülhamit'in tahta çıkması ile tiyatrodaki ağır sansür dönemi başlamıştır. Yasaklamalar nedeniyle konular açısından tiyatro kısır kalmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Çerkezler* oyunu sonrası jurnalcilerin raporu sebebiyle Gedikpaşa Tiyatrosu bir gece içinde yıktırılmıştır. Meşrutiyet Dönemi'nde ise sanata bir özgürlük gelmiş ve dönemin siyasal olayları güncel bir şekilde sahnelenmiştir.

Geçmişten günümüze tiyatro, devletleri yöneten iktidarlar tarafından bir propaganda unsuru olarak kullanılmıştır. Din ile çatışma yaşadığı durumlarda da sansüre uğramış, insanları etkileyen toplumsal yönü yine iktidarlara engellenmiştir. Bu doğrultuda tiyatro her koşulda politik unsurların ya gizli bir gücü olarak kullanılmış ya da iktidarların önlerinde bir engel olarak görülmüştür. Tiyatro Orta Çağ kilisesi tarafından türlü sansürlerle baskı altına alınırken Rönesans ve Reform hareketleri sonrasında İngiliz, Fransız gibi monarşilerce iktidarın propaganda aracı olarak görülmüştür. Osmanlı Devleti'nde geleneksel oyunlar içerisinde yer alan Karagöz oyunlarının sert dili Saray dışında kendisini göstermiş, bu oyunlarda Saray'da bulunan yöneticiler hicvedilmesi sonucunda Saray tarafından bu tür oyunlar yasaklanmıştır. Benzer biçimde Osmanlı Devleti'nin özellikle II. Abdülhamit Dönemi'nde sansüre uğrayan tiyatro, meşrutiyetle birlikte zincirlerini kırmış, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulum sürecinde yurdun dört bir köşesinde kurucu kadroların propaganda silahı olarak kullanılmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümü "Erken Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı" şeklinde adlandırılmıştır. Bu bölümde tiyatronun haricinde roman, şiir, hikâye vb. türlerde de Cumhuriyet ideolojisinin yansımaları kısaca aktarılmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren tiyatro, sanat ve kültür politikası haline dönüşmüştür. Tiyatro, yeni devletin kimliğini tanıtmaya misyonuna sahip olmuştur. Devrimin topluma yeni bir kimlik kazandırma amacına hizmet etmiştir. Bu dönemde pek çok tiyatro oyunu kaleme alınmış, bu eserler başta Halkevleri olmak üzere Anadolu'nun muhtelif yerlerinde halka oynatılmıştır. Yazılan oyunlar, eskinin izlerini silmek amacıyla Osmanlı Dönemi'ni sık sık eleştirmişlerdir. Toplumun eğitiminde bir silah olarak kullanılmışlardır. Bu dönemde "Her yer tiyatrodur!" ilkesine göre hareket edilerek inkılâp temsilleri imkân bulunan her yerde oynanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk, dönemin yazarlarını, tiyatro sanatçılarını sürekli olarak desteklemiştir. Bu dönemin önemli kuruluşları olan Darülbeydi, Türk Ocakları, Halkevleri, Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu, dönem tiyatrosunu

etkileyen, yönlendiren kurumlar olmuşlardır. Özellikle Halkevlerinin tiyatro anlamındaki işlevi oldukça önemli boyutlardadır.

Erken Cumhuriyet Dönemi aydınlarının amacı zihinsel bir dönüşüm gerçekleştirmektir. Yaratılmak istenen yeni bir toplum ve yeni bir bireyin nasıl olması gerektiğini eserlerinde kurgulamışlar, toplumu bu doğrultuda yönlendirmişlerdir. Özellikle bu çalışmada ele alınan tiyatro metinleri Halkevleri aracılığı ile en ücra köşelere kadar ulaşarak ulusal bir siyasal malzeme haline gelmiştir. Piyesler, dönemin yöneticileri tarafından finanse edilmiş, metinlere müdahalelerde bulunulmuş hatta oyuncu desteği bile sağlanmıştır. Tiyatro o dönemin şartlarında şimdiki sosyal medyanın etkileyici misyonunu üstlenmiştir.

Erken Cumhuriyet Dönemi yöneticileri sanatı kurumsal bir propaganda silahına dönüştürmüştür. Bu dönem; Darülbeydi, Türk Ocakları, Halkevleri, Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu gibi kurumlar aracılığı ile sanatın siyasallaştırıldığı bir dönem olmuştur. Türk Ocaklarının kapatılmasının ardından Halkevleri, tiyatronun en ücra köşelere ulaşması için hizmet etmiştir. Halkevleri, Halkodaları aracılığı ile siyasal bir sanatın tüm yurdu etki altına aldığı bilinmektedir. Türk Dil Kurumunun politikaları da dönemin edebî eserlerinde yansımalarını bulmuştur. Özellikle öz Türkçe hareketi bazı yazarlar tarafından tercih edilerek bu doğrultuda metinler kaleme alınmıştır. Türk Tarih Kurumunun bilhassa Türk Tarih Tezi ile bağlantılı kararları yeni topluma edebî metinler aracılığı ile aktarılmıştır. Bu anlamda en önemli misyonu da tiyatrolar üstlenmiştir.

Çalışmamızın esas inceleme bölümünü oluşturan üçüncü bölüm “Cumhuriyet İdeolojisinin 1923-1938 Arası Türk Tiyatrosuna Politik ve İdeolojik Yansımaları” şeklinde isimlendirilmiştir. Bu bölümde ele alınan 60 adet piyes, propaganda ve eğiticilik, ideolojik, güncellik ve bildiri, estetik, belgesellik işlevleri açısından Piscator’un politik tiyatro kuramına göre incelenmiştir.

Tüm bu tiyatro yolculuğunun içerisinde tiyatronun politikliğini tartışmak yersizdir. Tiyatro yönetimlerin propaganda aracı olduğunda da muhaliflerin eleştirel tavırlarında da her zaman politiktir. Bu doğrultuda Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerini politik tiyatro kuramını “Politik Tiyatro” çalışması ile açıklamaya çalışan Erwin Piscator’un fikirleri doğrultusunda ele almanın doğru bir yöntem olacağı düşünülmüştür. Tiyatronun politikliğini savunan ve bu yönde sanatını icra eden

Piscator, tiyatronun siyasal durumunun kendisiyle başlamadığını tiyatronun var oluşundan beri politik olduğunu savunmuştur. Yazılan metinlerin politik içerikte olması politik tiyatronun olmazsa olmazıdır. Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin neredeyse tamamı dönemin siyasî konjonktürüne uygun biçimde kurgulanmıştır. Halkevleri ve Halkodaları aracılığı ile dönemin aydınları tarafından sahneye aktararak yeni devletin inşa sürecine doğrudan katkı sağlamıştır.

Piscator politik tiyatro kuramında sanatın gerçekçiliğini, politik kavganın sanat aracılığıyla gerçekleştirilmesi gerekliliğini savunmuştur. Sanat, toplumsal sınıf ve ayrıştırıcı unsurlar üzerinde bir silah olarak kullanılmalıdır. Politik tiyatro, politik, propagandaya yönelik ve eğitici bir araçtır. Eğlendirme amacı yoktur. Tiyatro nesnelleşmiş, ciddileşmiştir. Politik tiyatroda ortaya konulan soruna çözüm getirilmelidir. Sanat öncelikli değildir. İlk amaç savunulan düşüncenin kavranması ve derinleştirilmesidir. Politik tiyatroda yeni tekniklerden ve biçim kaynaklarından yararlanılmalıdır. En son aydınlatma olanaklarına, en yeni sahneler, sayısız projektöre ve her yerde hoparlöre sahip olmalıdır. Politik tiyatroda, oyuncu, yazar, seyirci de amaca hizmet etmelidir. Politik tiyatroda projeksiyon, fotoğraflar, şemalar, filmler, çizgi filmler, istatistikler, resimler, bebek kuklalar kullanılmalıdır. Politik tiyatro herkesi kapsayabilecek biçimde olmalıdır. Halkla derin bir ilişkisi olmalıdır. Olaylar kanıtlarıyla sunulmalıdır. Kanıtlar da kesin olmalıdır. Amaçlar uğruna duygular bile dünya görüşünü desteklemek için kanıt olarak kullanılmalıdır. Tiyatro yeni bir toplum yaratmada araçtır. Politik tiyatro aynı zamanda belgesel tiyatrodur. Tarihsel belgelerden yararlanılmalıdır. Eğitici film de kullanılmalıdır. Eğitici film konuyu hem zaman hem mekân içinde genişletir.

Politik tiyatronun ruhunda amatörlik vardır. Bunu kendisine bir pusula olarak gören Piscator, çalıştığı tiyatronun bünyesinde “stüdyo” isimli bir amatör birim oluşturmuştur. Amatör gençlerin fikirlerinden yararlanmıştır. Amatörü bilmek sokağın beklentisini de fark etmektir. Erken Cumhuriyet Dönemi yöneticileri tiyatroyu bir propaganda aracı olarak kullanırken bu amatör ruhtan beslenmişlerdir. Anadolu’nun dört bir köşesine, köylere, kuytu sokaklara Halkevleri ve Halkodalarının sergilediği temsiller aracılığı ile ulaşmışlardır. Oyuncuların çoğu amatör ruhlu gençlerden seçilmiştir. Bu açılardan Piscator’un amatörlik anlayışı ile Erken Cumhuriyet Dönemi’nin anlayışı arasında paralellik söz konusudur.

Politik tiyatro kuramcısı Piscator, sergilediği oyunların çoğunu işçilere ücretsiz ya da çok cüzî miktarlarla seyrettirmiştir. Onun için aslolan paradan çok anlattıklarıdır. Halkevlerinde sergilenen Erken Cumhuriyet Dönemi piyesleri de halka ücretsiz izletilmiştir. Amaç para kazanmak değil, halkı yeni insan modeline dönüştürmektir.

Üçüncü bölümün birinci kısmında kuramsal açıdan dönem piyeslerinde “tiyatronun propaganda ve eğitcilik işlevi” değerlendirilmiştir. Yeni kurulan devlet, yeni bir birey ve yeni bir toplum yaratma arzusundadır. Bu iki önemli faktörün oluşturulması için tiyatronun propaganda ve eğitcilik işlevlerinden yararlanılmıştır. Piyes yazarları oluşturdukları kurgularında ideal insan tipinin ve ideal toplum arzusunun çerçevesini çizmişlerdir. Yeni insan tipi kısmında “Karizmatik Lider Motifi” ile Mustafa Kemal Atatürk’ün dönem piyeslerindeki yansımaları değerlendirilmiştir. Atatürk dönem piyeslerinde birçok metinde kurguda yer alan devlet büyükleri ile özdeşleştirilmiştir. Çoğu Türk Tarih Tezi kapsamında yazılan bu eserlerin içerisinde Atatürk, Mete Han, Attila, Oğuz Kağan, Utu-Kegal gibi önemli Türk figürlerine benzetilmiştir. Bu karakterler aracılığı ile toplumdan istenenler halka aktarılmıştır. Birçok metinde Mustafa Kemal Atatürk, yurdu aydınlatan, yurda yol gösteren, ışık veren “güneş”e benzetilmiştir. Ele alınan metinlerin çoğunda Mustafa Kemal Atatürk’ün kahramanlık, önderlik, kurtarıcılık yönleri ön plana çıkarılmıştır. Gençlere güvenen ve halk tarafından oldukça sevilen birisi olarak yansıtılmış, anti-kahraman tiplerce de zaman zaman eleştirilmiştir. Kısaca dönem piyeslerinden ideal insan tipinin Mustafa Kemal Atatürk ile özdeşleştirildiği görülmektedir. “Millî İdeal Açısından Oyun Kişilerinin Ele Alınması” kısmında Mustafa Kemal Atatürk haricinde toplum içerisinde halka yol gösteren aydın tiplerini ele alınmıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ile beraber Anadolu’nun dört bir yanına toplumu bilinçlendirmek ve yeni devletin temellerini atmak için görevlendirilen aydınlar, dönemin piyeslerinde de bu misyonları ile kendilerine yer bulmuşlardır. Bu başlıkta ideal yönetici, asker, öğretmen, öğrenci, bilim insanı, doktor, sanatkâr, yazar vb. tiplerin piyeslerdeki görünüşleri örneklerle aktarılmıştır. Vatanını seven, ülkesini kendisinden daha önde gören, bilim ve teknolojiye önem gösteren, sanatı yaşam biçimine dönüştüren, cehaletle korkmadan mücadele eden, her fırsatta yeni kurulan devletin propaganda dilini kullanan bir ideal insan tipinin yazarlarca oluşturulduğu görülmektedir. Millî ideal tiplerini arasında kadın karakterlere ayrı bir başlık açılmıştır. Kadınların tarih boyunca hem yasal hakları

konusunda hem de tiyatro sahnesine çıkma anlamında oldukça zorluklar yaşadığı tarihsel perspektifle dile getirilmiştir. Cumhuriyet'in ilânı ile kadın-erkek eşitliğinin getirilmesi kadının toplumsal hayattaki yerini yeniden konumlandırmıştır. Bu durum dönemin piyeslerinde de yer bulmuş, kadın figürler metinlerde kahramanlık, cesaret, güzellik, fedakârlık, vatanseverlik açısından ön plana çıkarılarak idealleştirilmiştir. Ayrıca piyeslerde kadınların yeni devletin kurulumu ile ilgili elde ettikleri yasal hakları sıkça dile getirilmiştir. Anti-kahraman tiplerinin konuşmalarında ise kadınlar her fırsatta aşağılanmışlardır. Bu durum eski düzenin kadına olan bakışını yansıtmaktadır. İdeal insan tiplerinin yanında dönemin eleştirilen anti-kahraman tipleri de piyeslerde yerini bulmuştur. Bu karakterler eski düzeni temsil eden kişilerdir. Padişah yanlısı, saltanatı savunan, hilâfetin peşinde koşan, kadınlara her fırsatta hakaret eden, dini kendi çıkarlarına âlet eden, Kemalizm düşmanı tipleridir. Ele alınan çoğu piyeste okurun karşısına çıkan bu tipler ihtiraslı tip, zalim-gaddar tip, hırsız tip, vatan düşmanı ve yobaz tipler olarak sınıflandırılmıştır. Bu kişilere destek veren yabancı tipler de bu kategori içerisinde değerlendirilmiştir. Millî ideal tipleri ile anti-kahraman tipleri arasında eski-yeni çatışması yaşanmıştır. Yeni devletin propagandası yapılırken yazarlar, bu ideal tiplerin yanında politik yanlışlık ilkesi doğrultusunda durmuşlar, kurgularının çoğunda onların mücadelesini kazanmalarını sağlamışlardır. Bu tutum eserlerinin politik bir hâle dönüşmesine sebep olmuştur.

Politik tiyatronun propaganda ve eğitici işlevi bu çalışmada yeni insan tipi ve yeni toplum hedefi başlıkları ile ele alınmıştır. Dönemin yöneticilerinin tam olarak maksadı budur. Yepyeni bir insan ve bir toplum inşa etmek. Bu açıdan propaganda faaliyetlerini gerçekleştirmişler, tiyatro üzerinden eğitme çabasında olmuşlardır. Bunu yaparken özellikle Anadolu'ya doktor, öğretmen, mühendis vb. aydın kişileri göndermişlerdir. Dönem piyesleri de bu eğitici faaliyetlerine kendi kulvarında katılırken dönemin aydınlarını ideal kahramanlar biçiminde metinlerine yerleştirmişlerdir.

Dönem yazarları yeni insan tiplerini oluştururken öncelikle yeni devletin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ü örnek kişi, karizmatik lider olarak öne çıkarmışlardır. Bunu yaparken Mustafa Kemal Atatürk'ü oyun karakteri olarak kurgulamaktan kaçınmışlar, onu daha çok söylemsel olarak zikretmişlerdir. Peki neden Mustafa Kemal Atatürk kurgusal bir karakter olarak dönemin piyeslerinde yer

almamıştır? Oyunlarına Mustafa Kemal Atatürk'ün bizzat müdahale ettiği yazarlar, onu yeterince iyi anlatamamaktan mı çekinmişler yoksa Atatürk'ten bizzat böyle bir talimat mı almışlardır? Yazılan eserlerde Atatürk'ün görüşlerinin, fikirlerinin ortaya konuluş şekli düşünülürse onun şahsından çok düşüncelerinin öne çıkarılması fikrinin yazarlarca ortak bir kanı olduğu söylenebilir.

Dönem yazarları piyeslerinde tarihle günümüzü buluşturma çabasına girişmiştir. Özellikle Türk Tarih Tezi bağlamında Osmanlı Devleti'nden önce de Türk tarihinin olduğunu halka anlatmak için eski Türk devleti liderlerini merkez karakter olarak ele almışlardır. Halkın tanımadığı ancak Türk tarihi için çağır açmış bu şahsiyetleri de Mustafa Kemal Atatürk'ün şahsıyla özdeşleştirmişlerdir. Onların dilinden yeni Türk devletinin propagandası yapılmıştır. Aynı zamanda Türk tarihinde tarihsel bir bütünlük sağlanmıştır. Örnek olarak; Ulukut'un Sümer Ülkerleri piyesinde Utu-Kegal karakteri "başbuğ" sıfatıyla çağrılır. Mustafa Kemal Atatürk'ün de unvanlarından birisi başbuğdur. Sümerlerden Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar liderlerin aynı unvanla anıldığının bildirisi halka aktarılmıştır.

Piyeslerde Türk devletlerinin yöneticileri Mustafa Kemal Atatürk ile özdeşleştirilirken Osmanlı Devleti'nin hiçbir yöneticisi Atatürk ile ilişkilendirilmemiştir. Bugün halkın nezdinde kahramanlaştırılan bazı padişahların dönem piyeslerinde karalanması, eski devletin izlerini kökten silme mantığıyla ilgilidir. Osmanlı Devleti zamanında Türk tarihinin önceki dönemlerinin yok sayılması ne kadar sorunlu bir yaklaşımsa Sümerlerden günümüze gelen Türk tarihinde Osmanlı Devleti'nin varlığını inkâr etmek de eksik bir tutumdur. Dönemin yazarlarının bu hususta politik bir tavırla hareket ettiği ortadadır.

Mustafa Kemal Atatürk yepyeni bir devlet kurduğunda bu devletin devamlılığının gençlerle sağlanacağını farkındadır. Söylemlerinde gençliğe seslenişi bu bilinçle yapılmıştır. Osmanlı Devleti'nin geleneksel ruhunun henüz kişiliklerine yansımadağı gençliğin Cumhuriyet ruhuyla eğitilmesinden, beslenmesinden yanadır. Dönem piyeslerinde bu bilinç doğrultusunda hareket edilmiş, yazarlar gençliğin önemini vurgusunu her fırsatta okura aktarmışlardır. Piyeslerdeki ideal tiplerin çoğu Anadolu'da aydın insanı temsil eden gençlerden oluşmaktadır. Genç-aydın tiplmesi, yeni devletin ideallerine ulaşmasında ve yeni bir toplumun dizaynında yeni insan tiplemesinin karşılığıdır.

Bir lideri sevmek onun yaptıklarını da sevmektir. Mustafa Kemal Atatürk'ün sevilmesi demek onun ideolojisinin ve politikalarının da sevilmesi demektir. Osmanlı Devleti padişahlık rejimi ile yönetilirken yeni kurulan devlet Cumhuriyet'e geçmiştir. Bu değişim radikal dönüşümleri de beraberinde getirmiştir. Dönüşümler uygulanırken yalnızca yasal yönlerden uygulanmamalı, halkın kendi isteği de olmalıdır. Ancak bu şekilde gerçekçi bir dönüşüm sağlanabilir ve ideal bir topluma ulaşılabilir. Bu açıdan mevcut toplumun liderinin sevilmesi kritiktir. Dönem piyeslerinde de yazarlar kendilerine böyle bir misyon üstlenmiş, Mustafa Kemal Atatürk'ün birçok üstün özelliğini kurgularıyla okura aktarmışlardır. Onu yakından tanımayan halk piyeslerdeki söylemler aracılığı ile onu tanıma imkânı bulmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin çoğunda ön plana çıkarılan ideal kahraman tipler, birbirine oldukça benzeyen tiplerdir. Öğretmen, doktor, yönetici, bilim insanı, işçi, çiftçi, sanatçı, asker, çoban fark etmez her birinin söylemi aynı politik içeriktedir. Bu kişiler evrensel değerlere saygılı, ulusal değerlere ise tutkuyla bağlıdır. Halkın bilinçlenmesi için anti-kahraman tiplerle canları pahasına mücadele ederler. Vatanın kurtuluşu söz konusu olduğunda gözünü kırpmadan canlarını feda ederler. Tüm ideal karakterlerin toplamı, Cumhuriyet için ideal olarak arzu edilen karaktere eşittir. Yeni bir toplumun inşasını ideal karakterler gerçekleştirecektir. Piyelerde birden fazla ideal karakter, toplumun düzeni için her türlü fedakârlığı göstermiştir. Mücadeleleri halkı aydınlatmaktan ibaret değildir yalnızca. Aynı zamanda eski devletin yeniden ortaya çıkmasını destekleyen kişilerle de kararlılıkla mücadele etmişlerdir.

Tiyatro sahnesinde sahneye çıkması hem dünyada hem de toplumumuzda sancılı bir tarihe sahip olan kadınların, Erken Cumhuriyet Dönemi ile birlikte bu açıdan biraz daha özgür bir ortama sahip olduğu görülmektedir. Yazılan oyunların içerisinde kadınlar birçok açıdan öne çıkarılmıştır. Fedâkarlıkları, kahramanlıkları, liderlikleri okura aktarılmıştır. Özellikle yeni kurulan devletin kadınlara sağladığı hakların da piyeslerde yazarlarca dile getirildiği görülmektedir. Bu açılardan Erken Cumhuriyet Dönemi kadınların tiyatrodaki önlerini açan bir süreç olmuştur. Bu duruma etki eden en önemli gerekçe yeni kurulan devletin kadın ve erkek eşitliğini savunmasıdır. Tüm bu olumlu durumlara rağmen pratikte bazı problemlerle karşılaşmıştır. Halkevlerinde oynanan tiyatrolarda kadın rollerinde oynayacak kişiler çoğu zaman bulunamamış,

kadın öğretmen, hemşire, doktorlar sahneye çıkmışlar ve sanatsal anlamda da topluma liderlik etmişlerdir. O dönemlerde Halkevlerinde çalışan yöneticiler, Ankara'ya kadınların içerisinde olmadığı oyunların gönderilmesini talep etseler de merkez yönetimi bu durumu reddetmiş, gerekirse parayla oyuncu bulunması zorunluluğunu getirmiştir. Mustafa Kemal Atatürk de bir gösterimde kadın rolünü bir erkeğin oynadığını görünce tiyatroyu terk etmiştir. Dönem yazarları her ne kadar kadınları piyeslerde pek çok açıdan ön plana çıkarsalar da çoğu zaman kahramanlarını erkeklerden seçmişlerdir. Yine bu çalışmada ele alınan 60 oyunun yazarı da erkektir. Bu durum kadın yazarların da henüz bu açıdan geride kaldığının göstergesidir. Kadınların sahneye çıkmasını destekleyen yönetimin, aynı desteği piyes yazarlığı konusunda vermediği görülmektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde anti-kahramanlar belirlenirken genellikle Osmanlı Devleti'nin politikalarını savunan kişiler tercih edilmiştir. Bu kişiler ağırlıklı olarak dindar kişilerden seçilmiştir. Dini kendi çıkarlarına göre kullanan, değişime kapalı, yobaz tiplerdir. Bu kişiler Cumhuriyet aydınları ile büyük bir mücadele içerisinde girişmiştir. Uydurma hükümlerle halkı kandırarak kendi yanlarına çekmeye çalışmışlardır. Cumhuriyet'in ilk zamanlarında toplum içinde sıkça yer alan ve gerçek hayatın birer yansıması olan bu kişilerin karşısına dinî kuralların doğruluğu ile değil akıl ve bilimle çıkılmıştır. Bu bakımdan hoca, imam, müftü vb. karakterlerin karşısında öğretmen, doktor, sanatçı olarak ideal kahramanlar kurgulanmıştır. Ancak bu süreçte din tahribatı da söz konusudur. Dönem yazarları, din adamlarını karalayarak her türlü kötülüğün temsilcisi sayarken gerçekten dinini gerektiği gibi yaşayan, kimseye kötülüğü dokunmayan din adamlarının da suçlanmasına sebebiyet vermişlerdir. Anti-kahraman olarak gösterilen din adamlarının bu tutumlarının kendi menfaatleriyle ilintili olduğu ön plana çıkarılıp dini bu duruma âlet ettikleri vurgulansaydı o döneme ilişkin dindar kişilerin önyargıları kırılmış olabilirdi. Ancak dönemin yazarları iyi kötü ayırt etmeksizin tüm din adamlarını kendi politik çıkarları doğrultusunda karalamışlardır. Bu durumun yansımaları bugünün Türkiye'sinde bile görülmektedir.

Kuramsal açıdan dönem piyeslerinde “tiyatronun propaganda ve eğiticilik işlevi”nin dile getirildiği birinci kısmın ikinci inceleme konusu “yeni toplum hedefi”dir. İdeal bir bireyin oluşumunun propagandasını yapan yazarlar, geniş çerçevede ideal bir toplumun da nasıl olması gerektiğini tarif etmişlerdir. Kurulan yeni devletin yönetimi

tarafından bir toplum hedefi vardır. Mesleklere dayalı, fedakâr, çalışkan, üstün, öncü ve idealize edilmiş bir toplumun yansımaları dönem piyeslerinde oluşturulmaya çalışılmıştır. Yeni toplum düzeni okura ve seyirciye aktarılırken eski düzene eleştirel yaklaşımlar da sergilenmiştir. Cahillik ve Osmanlı Devleti'ne dair yapılan bu eleştirilerin amacı eski toplumsal düzenin insanlara zarar verdiğini halka benimsetmektir. Yeni düzene alışmak eski düzenden kurtulmakla olacaktır. Anadolu'da yaşayan halkın Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte bambaşka bir rejime geçildiğini anlaması gerekmektedir. Bu değişimin farkında olan piyes yazarları da üzerlerine düşen görevleri yaparak her fırsatta inkılâpları savunmuş, Osmanlı Devleti'nin yöneticilerini eleştirmişlerdir.

Piscator'un "Tiyatro bizim yeni bir toplum yaratma isteğimize araç olmalıdır" sözleriyle uyumlu olarak yeni kurulan devletin yöneticileri de ideal bir toplum yaratma adına sanatı ve özellikle tiyatroyu bu doğrultuda bir araç olarak kullanmışlardır. Dönem piyeslerinde yaratılmak istenen toplumun mesleklere dayalı, fedakâr, çalışkan, üstün, öncü ve ideal bir toplum olarak okura yansıtıldığı görülmektedir. Cumhuriyet aydınları olarak nitelendirilen öğretmen, doktor, mühendis vb. kişiler; eski devletin ağa, hoca, mültezim, eşraf, paşa gibi toplum içinde ayrıcalıklı olarak sınıflandırılmış kişilerle mücadele etmişlerdir. Dine dayalı bir toplum anlayışından modern bir topluma geçişin çabasına girişmişlerdir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin Piscator'un politik anlamda mücadele ettiği sınıfsal problemleri yoktur ancak Osmanlı Dönemi'nin izlerinden kalma eşraf, ağa, paşa, mültezim vb. unvanların toplum üzerindeki etkileri hâlâ sürmektedir. Daha eşitlikçi bir anlayış adına toplum algısı, Ziya Gökalp'in de fikirleri doğrultusunda mesleklere dayalı bir toplum inşası üzerinden kurgulanmıştır. Dönem piyeslerinde kahramanların en önemli özelliklerinden birisi de meslekleri ile ön plana çıkarılmasıdır. Doktor, öğretmen, asker, işçi, çoban, terzi vb. her meslek grubu dönem yazarlarınca okura aktarılmıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde oldukça geniş bir biçimde Osmanlı Devleti'nin yöneticilerine ve halkına eleştiriler getirilmiştir. Başta cahillik olmak üzere ağır vergiler, yönetsel baskılar, burjuva sistemi, uzun süren savaşlar, halkın fakirliği, padişahların otoriter tutumları vb. konular üzerinden Osmanlı Devleti tenkit edilmiştir. Esasen bu eleştiriler yapılırken bir nokta göz ardı edilmiş gibidir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile Osmanlı Devleti'nin yıkılışı arasında uzun zaman

geçmemiştir. Halk aynı halktır. Halkın içerisinde de eski devlete eleştiriler olsa da Osmanlı Devleti'ne aidiyet duyan kişi sayısı azımsanmayacak orandadır. Piyes yazarları bu açıdan özellikle Osmanlı halkına yaptığı eleştiride dozu biraz kaçırmıştır. Bu durum politik bir kaygıyla yapılsa da bazı grupların yeni devlete uyum sürecini zorlaştıracak bir tutumdur.

Çalışmamızın üçüncü bölümünün ikinci kısmında politik tiyatro kuramına göre “tiyatronun ideolojik işlevi” incelenmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin amacı, Kemalizm'in, Atatürk ilke ve inkılaplarının bir devlet politikası hâline getirilmesidir. Dolayısıyla her fırsatta bunların halka aktarılması devletin birincil görevi olmuştur. Bu doğrultuda Atatürk'ün altı ilkesinin piyeslerdeki yansımaları çalışmamızda gözler önüne serilmiştir. Cumhuriyetçilik ilkesinin yansımaları aktarılırken millî egemenlik, demokrasi ve Kemalizm kavramlarının piyeslerdeki görünüşleri okura sunulmuştur. Halkçılık ilkesinde eşitlik kavramı üzerine odaklanılmıştır. Milliyetçilik ilkesinin yansımaları sunulurken Türk Tarih Tezi'nin etkisi, vatan söylemleri, Türkçülük söylemleri, birlik-beraberlik söylemleri dile getirilmiştir. Ayrıca bu kısımda yabancı devletlerin faaliyetleri de aktarılmıştır. Lâiklik ilkesinde dönem piyeslerinde çokça yer bulan din unsuruna ve bilim kavramına yer verilmiştir. Din teması içerisinde teslimiyet-temsiliyet, isyan-sorgulama ve alay-istismar konularına kısaca değinilmiştir. Devletçilik ilkesinin dönem piyeslerindeki yansımaları aktarılırken yeni kurulan devletin ekonomik planlamasından bahsedilmiş, vergi konusundaki hassasiyeti piyeslerden örneklerle okura ifade edilmiştir. Son olarak dönem piyeslerindeki inkılâpçılık ilkesinin yansımaları aktarılmıştır. Türk inkılâbının ifadesi, dönem yazarlarınca piyeslerde kendisine yer bulmuş, halka bu metinler aracılığı ile inkılâpların propagandası yapılmıştır.

Kemalist bir ideoloji ile kurulan yeni devlet; Cumhuriyetçilik, Halkçılık, Milliyetçilik, Lâiklik, Devletçilik ve İnkılâpçılık ilkeleri doğrultusunda bütün yeniliklerini yapmıştır. Devletin siyasal pusulasını oluşturan bu altı ilke dönemin piyeslerinde de ideolojik anlamda işlenmiştir. Cumhuriyetçilik ilkesi ışığında demokrasi, millî egemenlik ve Kemalizm kavramlarına odaklanılmıştır. Özellikle millî egemenlik ve demokrasi kavramı o dönem toplumu için oldukça radikal değişimlerdir. 600 yıllık bir padişahlık düzeninin ardından toplumdaki her bireye millî egemenlik kavramını anlatmak, halk arasında demokrasiyi sağlamak kolay olmamıştır. Yüzlerce

yıllık fertlerin belleklerine işleyen tek adamlı ve kendilerinden bağımsız işleyen düzenden millî egemenliğe geçiş ilk zamanlarda bir şok etkisi yaratmıştır. Bu durumun bilincini sağlayan en önemli unsurlardan birisi de yine kültürel bir politik silah olarak kullanılan tiyatro olmuştur. Halka yeni rejimin gerektirdiği birçok şey dönem yazarlarınca yazılan piyeslerde işlenmiştir. Bu doğrultuda tiyatro yeni rejimin bir oryantasyon araçlarından birisi olmuştur.

Piscator'un sanat anlayışında “halkın düşüncesine politika sokma” arzusu vardır. Yeni kurulan devletin arzusu da kendi ideolojisi yönünde politikleşmiş bir halk arzusudur. Bu sebepten tiyatroyu da halkın düşüncesine politika sokma aracı olarak kullanmışlardır. Halkın eşitliğini savunan hiç kimsenin hiç kimseden üstünlüğünün olmadığı bir halkçılık anlayışı çerçevesinde metinler kaleme alınmıştır. Yazarlar, Osmanlı Devleti zamanında özellikle din adamlarının birtakım unvanlarla kendilerini ayrıcalıklı sayma durumuna karşı eşitlikçi bir anlayışı savunan piyesler kurgulamışlardır. Mültezim, imam, müftü, şeyh, molla vb. unvanlara karşı adeta bir cephe alınmıştır. Buradaki maksat yazılan piyesleri okuyanların yeni toplum düzenine uyum sağlamalarıdır.

Mustafa Kemal Atatürk'ün ve yönetimde yer alan diğer kişilerin inkılâplar üzerinde en çok durdukları milliyetçiliktir. Bu alanda birçok yenilik yapılmıştır. Kurulan yeni ulus devlet, dönemin şartları doğrultusunda yepyeni söylemleri beraberinde getirmiştir. Daha öncesinde savunulan Osmanlıcılık, İslâmcılık gibi kavramlar yaşanan bazı gelişmelerin ardından etkisini yitirince yeni devletin en önemli ayağı milliyetçilik olmuştur. Bu o dönem için birçok tartışmaya yol açsa da Mustafa Kemal Atatürk'ün “Ne mutlu Türk'üm diyene!” ifadesiyle herkese kucak açılarak yeni kurulan devletin milliyetçilik kavramının sınırları net biçimde çizilmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi piyesleri içerisinde yeni devletin tarihsel politikası kapsamında ortaya koyduğu Türk Tarih Tezi'nin yansımaları, vatan kavramı, Türkçülük söylemleri, Türklükle özdeşleşmiş kavramlar arasında yer alan kurt ve kartal figürleri, birlik beraberlik söylemleri gibi pek çok milliyetçilik konusu metinlerin kurgularına dahil edilmiştir. Burada dikkat çekici bir husus vardır. Piyeslerin hemen hemen tamamında bahsi geçen milliyetçilik kavramı, Türkçülük ifadesi metinlerde yeterince kapsayıcılık açısından aktarılmamıştır. Metinlerin içerisinde söz edilen Türkçülük ifadesi sanki yalnızca Türklere özgü kaleme alınmış gibidir. Türkiye Cumhuriyeti içerisinde yaşayan

diğer halkların bu metinleri okuyup ya da seyredip Atatürk'ün kastetmiş olduğu “Ne mutlu Türk'üm diyene!” kavramını anlaması mümkün değildir. Dönemin yazarları bu açıdan salt Türkçülük üzerinde propaganda yapmışlardır. Bu da yeni kurulan devletin genel milliyetçilik anlayışıyla tutarlı değildir.

Yeni kurulan devletin en önemli ilkelerinden birisi olan lâiklik, halk arasında kuşkusuz en çok tartışma yaratan ilkedir. Din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılmasını savunan bu ilke o zamana kadar dinî kurallarla yönetilen halkların yeni düzene alışmasını engelleyecek bir adımdır. Cumhuriyet Dönemi yöneticileri bu durumun farkındadırlar. Bu yönde oldukça temkinli adımlar atılmıştır. 1924 Anayasası'nda 2.maddede yer alan “Türkiye Devleti'nin dini, Dini İslâmdır.” ibaresi halkın tepkisini çekmemek adına konulmuştur. Bu memnuniyetsiz adım ancak 1928 yılında yapılan değişiklikle düzeltilmiştir. Halkın hassasiyet gösterdiği bir hususta onları yeni düzene alıştırmak oldukça zor olmuştur. Özellikle demokrasiye sığınarak Cumhuriyet Halk Fırkasına alternatif olarak kurulan partiler, dindar kişilerin ve lâiklik düşmanı grupların durağı olmuştur. Halk arasında da lâiklik eşittir dinsizlik dedikoduları yayılmıştır. Tüm bu olumsuz bakış açısının önlenmesi amacıyla halkın bu doğrultuda bilgilendirilmesi ve eğitilmesi mücadelesine girilmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi piyesleri de bu yönde propaganda faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Piyeslerde bilim ve akıl ön plana çıkarılırken din adamlarının olumsuzlaştırıldığı görülmektedir. Olmayan dinî hükümlerle, safsatalarla halkı kandıran kişiler piyeslerde anti-kahraman olarak kurgulanmıştır. Ancak lâikliği savunan ve dinin gereklerini düzgün yaşayan bir din adamının kurgusu piyeslerde görülmemektedir. Lâikliği savunan düzgün bir din adamı karakteri belki de halkın dikkatini daha çok çekecektir. Yazarlarca bu durum görmezden gelinmiştir.

Uzun süren savaşlar, Osmanlı Devleti'nin halktan aldığı ağır vergiler, düşman devletlerin istilâları gibi sebeplerden yeni kurulan devlet ekonomik açıdan büyük bir enkaz devralmıştı. Bunun üstesinden gelmek için devletin kurucuları kendi eliyle yatırımlarını yapacağı Devletçilik ilkesini savunmuşlardır. Özellikle yabancı sermayeden önce yerli malının teşviki gündeme getirilmiştir. Bunu savunan ve vurgulayan piyesler kaleme alınmıştır. Devletin iktisadî propagandası kültürel yollardan da yapılmaya çalışılmıştır. Ancak bazı yerlerde tuhaf teşvikler de bulunmaktadır. Örnek olarak Reşat Nuri Güntekin'in *Vergi Hırsızı* piyesinde altı çocuktan sonra bir aileden artık vergi alınmayacağı hususu savunulmuştur. Bu noktada amaç vergi muafiyetini

sağlamak için nüfus artışına teşviktir. Her koşulda metnin mesajı verginin devletin en önemli geliri olduğu üzerinedir ve bu doğrultuda da söylem geliştirilmiştir. Fakat altı çocuklu bir ailenin masraflarının ne ölçüde büyük olacağı gözardı edilmiş gibidir.

Çalışmamızın üçüncü bölümünün üçüncü kısmında politik tiyatro kuramına göre “tiyatronun güncellik ve bildiri işlevi” incelenmiştir. Güncellik kısmında yazılan tiyatroların zaman unsuru sorgulanmıştır. Eserlerin dörtte biri Osmanlı Devleti’nden önceki tarihî olayları anlatmaktadır. Bu durum ilk bakışta bu eserlerin zamanının güncel zamanla ilintili olmadığını gösterse de durum öyle değildir. Çünkü bu şekilde ele alınan piyeslerin tamamı Türk tarihinin Osmanlı Devleti’nden de öncesine dayandığını ispatlamak açısından Türk Tarih Tezi doğrultusunda kaleme alınmıştır. Yani bu eserlerin tamamı Türk Tarih Tezi kapsamında güncel olarak yazılmıştır. Kurtuluş Savaşı öncesi Osmanlı Dönemi’ni konu edinen 9 piyes vardır. Bu piyesler ideal bir toplum oluşturmak adına eski düzenin eleştirilmesi için kaleme alınan metinlerdir. Bu açıdan bu metinler de dönemin politikaları açısından güncellik ilkesi ile uyumludur. 19 piyesin konusu Kurtuluş Savaşı mücadelesidir. Bu piyeslerin tamamında yeni kurulan devletin kurulma aşamasındaki zorluklar okura sunulmuştur. Eski düzenin savunucularının vatan mücadelesindeki ihanetleri halka yansıtılarak yeni devletin mücadelesi meşrulaştırılmıştır. Bu durum da güncellik işlevine uygundur. Son olarak 17 eser Cumhuriyet Dönemi olaylarını konu olarak ele almaktadır. Bu eserlerin tamamında Cumhuriyet Dönemi’nin, Atatürk ilke ve inkılâplarının, yeni devletin ideal birey ve toplum hedefinin propagandası yapılmıştır. Sonuç olarak tiyatronun güncellik işlevi dönem piyeslerinde yerine getirilmiştir. Tiyatronun bildiri işlevi kısmında ise politik tiyatronun “bildirisi olmayan bir sanat söz konusu olamaz.” ifadesinden hareketle metinlerin politik bildirilerinin varlığı sorgulanmıştır. Ele alınan piyeslerin tamamına yakınında Cumhuriyet’in propaganda bildirisinin olduğu belirlenmiştir.

Politik tiyatrolar güncel olayları etkin biçimde kullanmayı amaçlarlar. Erken Cumhuriyet Dönemi piyesleri genel anlamda üç dönemi ele almıştır. Birincisi Cumhuriyet Dönemi’ni konu edinen güncel piyeslerdir. Bu piyesler dönemin politik amaçlarını yansıtan yeni yönetimin amaçlarına hizmet eden piyeslerdir. Dolayısıyla politik tiyatronun güncellik işlevini yerine getirmektedirler. İkinci grup piyesler Osmanlı Devleti zamanında geçen piyeslerdir. Zaman olarak güncel değildirler. Ancak amaç olarak güncellik işlevine sahiptirler. Yeni devletin ideal bir toplum oluşturma

maksadına hizmet ederler. Bir önceki devletin aksaklıkları, dini insanların aleyhine kullanmaları, ağır vergilerle insanları fakirleştirmeleri, adaletsiz tutumları metinlerde konu edilerek eski toplum düzeni eleştirilmiştir. Metinleri okuyan/ seyreden halk, Osmanlı Devleti zamanındaki durumu idrak ederek yeni devlete daha çok güvenecek ve uyum sağlayacaktır. Üçüncü grup piyesler ise Osmanlı Devleti'nden önceki Türk tarihini ele alan metinlerdir. Türk Tarih Tezi Osmanlı Devleti'nden önceki Türk tarihini aydınlatmayı amaçlamıştır. Bu piyesler de bu sebeple kaleme alınmışlardır. Yani zamansal güncellik taşımasalar da tıpkı ikinci grup piyesler gibi amaçsal güncellik taşımaktadırlar. Sümerler zamanından itibaren ele alınan Türk tarihinin özellikle liderleri ile Mustafa Kemal Atatürk arasında benzerlikler kurulmuş, halkın bu durumu kabullenmesi adına çaba sarf edilmiştir.

“Bildirisi olmayan bir sanat söz konusu olamaz.” düşüncesini savunan politik tiyatro kuramı, tiyatroyu düşüncelerin bir silahı olarak kullanma maksadındadır. Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin de neredeyse tamamı tiyatronun bildirisel işlevinden yararlanmış, konularını siyasî bir propaganda aracı olarak seçmişlerdir. Altı ok ve Kemalizm merkezinde yazılan eserler, halka ideal bir toplumun nasıl olması gerektiğinin şifrelerini vermişlerdir. Siyasal, toplumsal, kültürel, ekonomik vb. her alanda inkılâpların halk arasında duyulmasını, kabul görmesini sağlamak amacıyla muhtelif yönlerden ideolojik bir bildiri havasında kaleme alınan piyeslere başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere zaman zaman dönemin yöneticileri tarafından müdahale edilmiştir. Bazı piyesler doğrudan Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü gibi dönemin en önde gelen isimlerine ithafen yazılmışlardır. Hemen hemen her piyeste Mustafa Kemal Atatürk'ten söz edilmiştir. Dönem olarak farklılık gösteren piyeslerde de ya prologlar yoluyla ya da piyesin kahramanı ile özdeşleştirilerek Atatürk'e göndermeler yapılmıştır. Tüm bu düşünceler ışığında dönem piyeslerinin bildirisel yönden politik tiyatro özelliklerini taşıdığı görülmektedir.

Çalışmamızın üçüncü bölümünün dördüncü kısmında politik tiyatro kuramına göre “tiyatronun estetik işlevi” incelenmiştir. İlk olarak metinler dil unsuru açısından ele alınmıştır. 60 eserin 27 tanesi manzum olarak kaleme alınmıştır. Bu durum eserlerin şiirselliğini ön plana çıkarsa da bu durum politik söylem dilini zayıflatmıştır. Ele alınan metinlerin dipnotlarında yazarlar tarafından piyeslere ilişkin dil ile ilintili notlar yerleştirilmiştir. Metin içerisinde yer alan farklı türlerin tespiti yapılarak

metinlerarasılık kavramı sorgulanmıştır. Bu kısımda piyeslerde yer alan aydın kesimin ve yobaz kesimin örneklerle söylem çözümlemesi yapılmıştır. Aydın kesim dili genellikle yeni kurulan devletin propaganda dilini temsil ederken yobaz kesim dili ise Osmanlı toplumunun eleştirilen kesiminin üslûbunu temsil etmektedir. Piyeslerde halk dilinin kullanımı ve şivelerin de olduğu metinlerden verilen bölümlerle örneklendirilmiştir. Dil bölümünde son olarak metinlerdeki öz Türkçe kullanımının metinlerdeki görünümü aktarılmıştır. Güneş-Dil Teorisi adı altında dönemin iktidarı tarafından kısa bir süre de olsa savunulan öz Türkçe kullanımının metinlerde kendisine yer bulduğu belirlenmiştir. Bu kısımda ikinci olarak metinlerin teknik kısımlarına odaklanılmıştır. Her piyesin tablo ve sahne sayıları bir çizelge ile belirlenmiştir. Teknik unsuru kısmında prolog, anlatımda yalınlık, dekorların gerçekçiliği ve ilkel olması, teknik araç-gereçlerin ön plana alınması, total tiyatro vb. politik tiyatronun önem verdiği özelliklerin erken Cumhuriyet Dönemi'nde ne derece görüldüğüne dair bilgiler aktarılmıştır.

Politik tiyatro kuramına göre dilin kullanımında sanatsal kaygılardan çok propaganda dilinin metinlerde hâkim olması hususu başat faktördür. Estetik bakış açısı bu sebepten ihmal edilebilir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kaleme alınan piyesler kendi dönemlerinde oldukça etkin faaliyetler gösterse de bu durumu sonrasındaki süreçte gösterememişlerdir. Yazılan metinlerin çoğu yeniden sahnelenmemiş, kitapların basımları yapılmamıştır. Kıyaslama açısından örnek verecek olursak; Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* piyesi hem II. Abdülhamid hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet Dönemi'nde pek çok kez sahnelenirken Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin çoğu yalnızca kendi dönemleriyle sınırlı olarak kalmıştır. Bu dönem piyeslerinin neredeyse yarısı manzum olarak kaleme alınmıştır. Bu durum metinlerin estetiğini artıran bir unsur olsa da politik söylemi zayıflatmıştır. Manzum eserler dönemin hece ölçüsü eğilimine göre kaleme alınmışlardır.

Politik tiyatro kuramına göre tiyatro metnindeki söylemler politik olmalıdır. Çalışmada yapılan söylem çözümlemesinde aydın kesim dili iktidarın politik söylemini yansıtmaktadır. Anadolu'nun dört bir yanına gönderilen aydınlar, halkı yeni devletin siyasal düzenine göre bilinçlendirirken aynı işlevi dönem yazarları piyeslerinde de kurgulamışlardır. Mücadele ettikleri kişiler ise yobaz bir kesimdir. Bu kesime karşı büyük bir eski-yeni çatışması yaşanmıştır. Piyeslerde aydınların önüne çıkan onlara

zorluk gösteren ve direnen yobaz kesim, eski düzenin söylemini yansıtmaktadır. Eski-yeni çatışmasının tam ortasında kalan halk ise kendi düşüncelerini ve söylemini piyeslerin kurgusuna göre şekillendirmiş, yazarların politik yanlılık tutumu doğrultusunda çoğu zaman yeni düzenin yanında bir söylem dili geliştirmiştir. Bu söylem biçimi şiveli ve kendine has bir tutumla okura aktarılmıştır. Aynı zamanda dönemin savunulan düşüncelerinden birisi olan öz Türkçe hareketi, piyeslerin bazılarında kendisine yer bulmuştur. İdeal aydın tiplerini öz Türkçe ile konuşturulmuş, eski dönemden günümüze fark etmeksizin yeni bir dilin propagandası okura sunulmuştur. Burada ihmal edilen noktalardan birisi dönem yazarlarının bu husustaki sessizliğidir. Sonrasında öz Türkçe hareketinden vazgeçilse bile bu durum herhangi bir piyeste yer bulmamıştır. Dönemin yazarları yeni kurulan devletin yöneticilerinin her türlü olumlu propagandasını yaparken sonrasında yanlış olarak kabul ettikleri uygulamalardan asla söz etmemişlerdir.

Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin incelendiği çalışmamızda ele alınan 60 piyesin 31 tanesi 3 perdeden oluşmaktadır. (Prolog, tablo, giriş, sonuç gibi kısımlar dahil edilmemiştir.) 17 piyes ise tek perdeden ibarettir. Kalan piyeslerin 4 tanesi 2 perde, 6 tanesi 4 perde ve 2 tanesi ise 5 perdedir. Perde sayılarına bakılacak olursa piyeslerin çoğunluğunun uzun olmadığı görülmektedir. Bu durum hem okurun anlaması açısından olumlu hem de oyunların sahnelenmesi açısından bir avantajdır. Teknik açıdan kısa episodik sahnelemeyi savunan politik tiyatro kuramının da bu durumla uyumlu olduğu görülmektedir.

Prolog tekniği Piscator'un savunduğu politik tiyatro kuramının da sıkça kullandığı bir yöntemdir. Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinin bazılarında da giriş bölümleri yani prologlar görülmektedir. Bu prologlar özellikle tarihî oyunların başlarında yer alırlar. Yazarlar, Türk tarihini uzak geçmişe dayandırırken yeni yönetimin siyasal yapısını da prologlar aracılığı ile okura sunmuşlardır. Ancak prologların çoğunluğu bir müsamere havasından öteye geçmemiştir. Metinlerden prologların çıkarılması metinleri çok da etkilemeyecektir. Bu bakımdan prologların çok da etkili kaleme alındığı söylenemez.

Çalışmamızın üçüncü bölümünün beşinci kısmında ise politik tiyatro kuramına göre “tiyatronun belgesellik işlevi” incelenmiştir. Belgesel tiyatro kavramı, politik tiyatro açısından oldukça önemli bir kavramdır. Olayların kanıtlara dayalı olarak

anlatılması, belgelere dayandırılması ve bunu desteklemek için teknik malzemelerin kullanımı politik tiyatronun belgesellik işlevi açısından gereklidir. Piscator'un politik tiyatro kuramının en önemli işlevlerinden birisi olan belgesellik işlevinin erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde yeteri kadar olmasa da gazete verileri, tarihsel kaynaklar, tarihî karakterler, istatistikler, fotoğraflar, kuklalar, projeksiyon vb. unsurlar aracılığıyla okura ve seyirciye aktarıldığı görülmektedir. Dönem yazarları nesnel tavrı korumaya çalışsalar da yine politik tiyatro kuramının uygun gördüğü politik yanlışlık ilkesi doğrultusunda dönemin yönetiminin propagandasını yapmışlardır.

Politik tiyatro kuramının temsilcisi Piscator, politik tiyatroyu belgesel tiyatro kavramıyla aynı düzlemde tutmuştur. “Oyun ancak belgesel kanıtlarla desteklenebildiği yerde bizim için önemlidir.” sözlerini de bu doğrultuda dile getirmiştir. Politik bir tiyatronun halkı etkileyebilmesi için kanıtlardan, belgelerden yararlanması gerekmektedir. Oyun metinlerinde kanıtlanabilirlik faktörünün olması okuru/ seyirciyi politik propagandaya daha fazla inandıracaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde de zaman zaman belgesel tiyatro unsurlarına rastlanmıştır. Bazı oyunlar, tarihî kaynaklardan yararlanılarak kaleme alınmış ve bu durum piyes yazarı tarafından verilen notlarla okura aktarılmıştır. Bazı oyunlarda ayrıca belgesel tiyatronun teknik unsurlarından olan projeksiyon, fotoğraf vb. kanıtlar sunan malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Yine oyunların çoğunda tarihî olaylardan, şahıslardan, gazetelerden, antlaşmalardan, metinlerden vb. yararlanılmıştır. Tüm bunlara rağmen Erken Cumhuriyet Dönemi piyeslerinde çok fazla belgesellik işlevinin kullanılmadığı söylenebilir. Politik tiyatro kuramının en önemli özelliklerinden birisi olan belgesel tiyatronun içeriksel ve teknik unsurlarına yer yer piyeslerde rastlansa bile tamamen bu özellikleri yansıtan oyunların azlığı göze çarpmaktadır. Bu da politik tiyatronun belgesellik işlevinin kısmen yansıtıldığı sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

Sonuç olarak çalışmamızda Erwin Piscator'un politik tiyatro kuramı merkeze alınarak 1923-1938 arasında yazılan dönem piyesleri; propaganda ve eğiticilik, ideolojik, güncellik ve bildiri, estetik, belgesellik işlevleri açısından değerlendirilmiştir. Dönem piyeslerinin birçok açıdan politik unsurlar taşıdığı tespit edilmiştir.

ESERLERİN KAYNAKÇALARI

- Aşır, M ve Ali, M. (1933) *Aşar Soyguncuları*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Aşkun, V. C. (1935) *Oğuz destanı*. İstanbul: Millî Mecmua Matbaası.
- Aşkun, V. C. (1936) *Atatürk köyünde uçak günü*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi, Ulus Basımevi.
- Avaroğlu, E. Ş. (1938) *Şeriatcası*. İstanbul: Devlet Basımevi.
- Banarlı, N. S. (1933a) *Bir yuvanın şarkısı*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Banarlı, N. S. (1933b) *Kızıl çağlayan*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Budak, S. B. (1934) *Attilâ'nın düğünü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çağlar, B. K. (1933) *Çoban*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Çağlar, B. K. (1935) *Attila*. Ankara: Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Katipliği, Ulus Basımevi.
- Çağlar, B. K. (1971) *Malazgirt zaferinden İstanbul fethine: (Dört destan)*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi. (Deniz Abdal)
- Çakmak, İ. T. (1935) *Bozkurt*. İstanbul: Remzi Kitaphanesi, Bozkurt Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1944) *Canavar*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi, 1944.
- Çamlıbel, F. N. (1965a) *Akın: destan 3 perde*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1965.
- Çamlıbel, F. N. (1965b) *Kahraman: destan 3 perde*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Çamlıbel, F. N. (1965c) *Özyurt: Destan 3 perde 8 tablo*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Egeli, M. H. (1934a) *Bayönder : Türk Destanı*. İstanbul: Güneş Matbaası.
- Egeli, M. H. (1934b) *Bir ülkü yolu*. Ankara: Ankara Halkevi, Ulus Basımevi.
- Egeli, M. H. (1934c) *Taş bebek*. Ankara: Halkevi, Ulus Basımevi.

- Egeli, M. H. (1946). *Yörük Emine*. İstanbul: Millî Tiyatro Kütüphanemiz.
- Ergenekon, M. K. (1938) *Attila*. Bursa: Yeni Basımevi.
- Eruluç, Y. S. (1938) *Bir gönül masalı*. İstanbul: Cumhuriyet Halk Partisi Gösterit Yayımı, Ahmet İhsan Matbaası.
- Gündüz, H. E. A. (1932a) *Beyaz Kahraman*. Ankara: Aka Gündüz Kitapevi.
- Gündüz, H. E. A. (1932b) *Köy muallimi*. Ankara: Aka Gündüz Kitapevi.
- Gündüz, H. E. A. (1932c) *Yılmazlar'ın İkizler*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Gündüz, H. E. A. (1934) *Mavi yıldırım*. Ankara: Cumhuriyet Halk Fırkası, Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Gündüz, H. E. A. (1938) *O bir devirdi*. Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi.
- Güntekin, R. N. (1931) *Felaket karşısında ; Göz dağı ; Eski borç*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Güntekin, R. N. (1933) *Vergi hırsızı*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Güntekin, R. N. (1953) *İstiklâl*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık.
- Gürpınar, H. R. (1933) *Kadın erkekleşince*. İstanbul: Marifet Matbaası.
- Güven, F. Ç. ve Rıza, R. (1937) *Çakır Ali*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Gösterit Yayımı.
- İlhan, H. (1932) *Altın yay*. İstanbul: Sinan Matbaası.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2008) *Tiyatro Eserleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kocatürk, V. M. (1933) *Yaman*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Kozanoğlu, A. Z. (1934) *Kozanoğlu*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Morkaya, B. C. (1933) *Gavur İmam*. İstanbul: Devlet Matbaası.

- Musahiboğlu, C. (1936) *Fermanlı deli hazretleri*. İstanbul: Kanaat Kitabevi Ahmet Sait Basımevi.
- Naim, A. ve Edib, C. (1938). *Türk Kömürünü İlk Bulan Türk Uzun Mehmet*. Ankara: Ulus Basımevi.
- Nalbandoğlu, M. (1988). *100 Millî Piyes*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.⁴⁰⁷
- Naşit, G. (1933) *Destan*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Nayır, Y. N. (1932) *Mete*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi Hamit Bey Matbaası.
- Nayır, Y. N. (1933a) *Beş devir*. Ankara: Varlık, Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Nayır, Y. N. (1933b) *İnkılâp çocukları*. İstanbul: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Nogay, A. (1933a) *İstipdattan: cumhuriyete*. İstanbul: Beyazıt Güneş Matbaası.
- Nogay, A. (1933b) *Sevrden Lozana*. İstanbul: Güneş Matbaası.
- Ozansoy, H. F. (1933) *On yılın destanı*. Ankara: Cumhuriyet Halk Fırkası, Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Örik, N. S. (1933). *Sönmeyen Ateş*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Örik, N. S. (1934) *Muharrir*. Ankara: Varlık, Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Safa, P. (1938) *Gün doğuyor*. İstanbul: Ahmed İhsan Basımevi.
- Sekizinci, İ. A. N. (1934) *Son altes*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi, Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Sinanoğlu, N. H. (1934a) *Bir zabitin 15 günü*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Sinanoğlu, N. H. (1934b) *Sakarya*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Sözener, M. F. (1933) *Sönen ümit*. Balıkesir: Vilayet Matbaası.

⁴⁰⁷Aşkun'un *Oğuz Destanı*, Çağlar'ın *Deniz Abdal*, Güntekin'in *Felaket Karşısında*, Zühtü ve Salâhattin'in *Tarih Utandı*, Güven ve Rıza'nın *Çakır Ali* piyesleri için bu kitaptan yararlanılmıştır.

Tarhan, A. H. (2002) *Abdülhak Hamit Tarhan'ın tiyatroları-7*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tuğal, Ş. H. (1936) *Kartal*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi, Ulus Basımevi.

Tuncer, C. (1937) *Devrim yolcuları*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Ulus Basımevi.

Ulukut, A. İ. (1934) *Sümer ülkeleri*. İstanbul: Ülkü Kitaphanesi, Numune Matbaası.

Unat, Y. N. (1938) *Haydi Suna*. Ankara: Yeni Cezaevi Matbaası.

Veysi, N. (1934) *Güneş*. İstanbul: Becit Matbaası.

Zühtü, A. ve Salâhattin, M. (1933) *Tarih utandı*. İstanbul: Devlet Matbaası.

İKİNCİ EL KAYNAKLAR

- Açıkel, F. (2002) “Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. Cilt 4. Ed. Murat Gültekingil ve Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 117-139.
- Ahmad, F. (1994) *Modern Türkiye’nin Oluşumu*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Ahmad, F. (1996) *İttihatçılıktan Kemalizme*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ahmet, R. (1934) *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Akçura, Y. (1976). *Üç Tarz-ı Siyaset*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Akgül, K. (2011) Tiyatronun Toplum Bilinçlendirme ve Estetik Sanat Anlayışı Geliştirmede İşlevi ve Önemi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8 (1), 974-983.
- Akgül, O. Ö. (2015) Türkiye’de Kültür Politikaları ve Türkiye Tiyatrosu Üzerine Kısa Bir Deneme. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, 2, 156-166.
- Akı, N. (1968) *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Akman, Ş. T. (2011). Türk Tarih Tezi Bağlamında Erken Cumhuriyet Dönemi Resmî Tarih Yazımının İdeolojik ve Politik Karakteri. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(1), 80-109.
- Akpolat, Y. (2010). Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Devrimini Anlamlandırma ya da Devrime İdeoloji Bulma Çabaları. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (44), 103-148.
- Aksoy, V. (2018) Atatürk Dönemi Eğitim Politikalarında Kültürün Yeri Ve Önemi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11 (24), 415-434.
- Akyıldız, H. B. (2014). Eylemsizlik ve Anti Kahramanların Dönüştürücü Gücü Üzerine. *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (4), 17-29.

- Akyol, E. (2019) Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Bir Uluslararası İlişki ve Propaganda Aracı Olarak Tiyatro Gezileri. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 (3), 1081-1100.
- Akyüz, K. (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Aldağ, Z. Ş. (2006). *Türk Tiyatrosunda Kurtuluş Savaşı (1919-1928)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Algan, H. (2011) *Halkevlerinde İnkılâp Temsilleri (1932-1951)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü.
- Alkan, Hakan (2008). Özel Tiyatrolar ve Devlet Yardımının Önemi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 14, 47-52.
- Althusser, L. (2000) *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (1970) *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, M. (1992) *Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (2014) *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Apaydın, D. (2013). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinin İlk On Yılında Ortak Yönelişler. *Gazi Türkiyat*, 13, 133-155.
- Ardalı Büyükarman, D. (2007). *Türk Tiyatro Edebiyatında Vatan Kavramı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Arıkan, Z. (1999) Halkevlerinin Kuruluşu Ve Tarihsel İşlevi. *Atatürk Yolu Dergisi*, 6 (23), 261-281.
- Ari, E. (2004). The People's Houses and the Theatre in Turkey. *Middle Eastern Studies*, 40(4), 32-58.
- Aristoteles. (1995). *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Armağan, Y. (2007). *Türk Şiirinde Modernizm*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arslantaş, E. (2018). *İbnurrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin Tiyatro Eserlerinde Sosyal Hayat*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Asaf, B. (1932). *Kronik. Kadro*, 1, 37-40.
- Atatürk, M. K. (1972) *Türk Genci'nin El Kitabı*. Ankara: Harita Genel Müdürlüğü Matbaası.
- Atatürk, M. K. (2010) *Medeni Bilgiler/Türk Milletinin El Kitabı*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Atatürk, M. K. (2015). *Nutuk*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Aydoğdu, Ü. (1997). *Meyerhold ve Piscator'un Gerçekçi Tiyatroya Karşı Bütüncül Tiyatro Anlayışları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Banarlı, N. S. (1998). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi 2*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınevi.
- Banarlı, N. S. (2004). *Türkçenin Sırları*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baş, E. (2011). Belgesel Tiyatronun Üç Yüzü. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 18, 126-151.
- Başbuğ, E. D. (2010). *The Role Of The Theatre In The Construction Of State Ideology*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Belivermiş, H. ve Eğribel, E. (2012) Batı Yaşam Tarzı Ve Toplum Kimliğini Oluşturma ve Yaygınlaştırma Aracı Olarak Türk Tiyatrosunun Biçimlenmesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 33, 35-48.
- Berkes, N. (2012) *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.

- Bircan, U. (2009). İsmet Özel'in "Bir Yusuf Masalı" Adlı Şiirinin Saussure'cü Bağlamında Yapısal Çözümlemesi. *Gazi Türkiyat*, 1(5), 585-609.
- Birkiye, S. (2007) Kültür Politikaları, Türk Tiyatrosu Ve Dt Örneği. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 10, 78-107.
- Boyacıoğlu, F. (2004) Geleneksel Tiyatro Ve Uyumsuzluk Tiyatrosu. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11, 205-219.
- Brockett, O. G. (2000) *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Budak, M. (1985). *Tiyatro Opera/Operet/Bale Yazıları*. İstanbul: Budak Yayınları.
- Bulut, H. H. (1991). *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Hayatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Buttanrı, M. (2002) Atatürk'ün Tarih Tezinin Devrindeki Tarihî Tiyatro Eserlerine Yansıması. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 25-62.
- Buttanrı, M. (2006) Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (4)8, 203-243.
- Buttanrı, M. (2010) Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(2), 50-91.
- Çalışkan, A. (2010). Ana Çizgileriyle Cumhuriyet Devri Türk Şiirine Teorik Bir Yaklaşım (1923-1960). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (10), 140-199.
- Çetinkaya İstikbal, N. I. (2017) *Kamusal Bir Hizmet Olarak Sanatın Yönetimi: Türkiye'de Tiyatro Örneğinde Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çıkla, S. (2021). *Türkiye'de Rejim ve Edebiyat*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çimen, Elif (2007). "Bağımsızlık-Yaratıcılık-Geçim Üçgeninde Sanatçı". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 12, 21- 24.

- Demir, B. (2017) Reşat Nuri Güntekin'in Vergi Hırsızı Adlı Oyununda "Makbul Vatandaş" Tipi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), 1-10.
- Demir, F. (2016) Tiyatro Toplumbilimi Bağlamında Tarık Buğra'nın Ayakta Durmak İstiyorum Adlı Oyunu. *International Journal of Social Science*, 52, 147-160.
- Dinç, A. (2003). Faruk Nafiz Çamlıbel'in Oyunlarında Türk Tarih Tezi. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 22, 139-145.
- Dinç, A. K. (1987). *Beş Hececilerde Manzum Tiyatro*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doğan, N. (2008). Bir Toplumsal Katman Olarak Samsun Pazarcılarının Dil Edimi Üzerine Toplumdilbilimsel İnceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 102-113.
- Doğan, M. C. (2018). Cumhuriyet Döneminde Yazılan Edebiyat Tarihlerinde Yeni Türk Şiiri. *Türkbilig*, 35, 199-214.
- Dönmez, H. İ. (2011) Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yapıtlarında İdeolojik İşlev. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15 (2), 51-68.
- Duman, O. Ö. (2015) Darülbeydi'den Tiyatro'ya Atipik Modernist Bir Kadın: Afife Jale Ve Dönemi. *Tarih Okulu Dergisi*, 23, 63-83.
- Düzgün, D. (2000) Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 14, 63-69.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2009). *Eleştiri ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eker, S. (2007). Toplum-Dilbilim, Dil Planlamaları Ve Kamu Mensuplarının Dil Kullanımı. *Gazi Türkiyat*, 1, 127-135.
- Enginün, İ. (1989). Faruk Nafiz Çamlıbel. *Erdem*, 5(13), 33-62.

- Erbek, İ. S. (2019) Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Siyasal Mitler. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erbek, İ. S. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Köken ve Medeniyet Miti. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 30, 17-34.
- Ergün, S. (2010) 1923-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu'nda Özel Tiyatro Çalışmaları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 30, 59-78.
- Erol, E. (2012) Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Yazılan Tiyatro Eserlerinde Atatürk Ve Atatürkçülük. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(3), 1201-1213.
- Firidinoğlu, N. (2010) Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 17, 85-97.
- Fuat, M. (2010). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Gökalp, G. G. (1993). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri ve Behçet Necatigil. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10 (1), 347-362.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak*. Ankara: Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp Yayınları.
- Gökalp, Z. (1992). *Terbiyenin Sosyal ve Kültürel Temelleri I*. Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Gökçe, G. (1988) Sanat Kurumlarının Oluşmasında Atatürk'ün Rolü. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 6 (18), 707-713.
- Görgülü, E. (2006) *Atatürk'ün Tarih Teziyle İlgili Tiyatro Eserlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Görgün, M. (2014). *The Role Of Turkish Theatre In The Process Of Modernization In Turkey (1839-1946)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Görgün, M. (2018) Osmanlı Tiyatrosu'nda Modernleşmenin İzduşümleri. *Contemporary Research in Economics and Social Sciences*, 2 (2), 281-297.
- Günay, V. D. (1995). Roman Çözümlemesine Toplumdilbilimsel Bir Yaklaşım. *Ankara Üniversitesi TÖMER Dil Dergisi*, 35, 5-24.
- Güneş, M. (2009). *Aka Gündüz'ün Roman, Hikâye ve Tiyatrolarında Sosyal Meseleler. (1909-1958)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Gürbüz, Ö. I. (2018) Abdülhamid Döneminde Sansürlenmiş Piyeler. *International Journal of Humanities and Education*, 4(8), 187-198.
- Gürkan, T. (1971). *Atatürk'ün Uşagının Gizli Defteri*. İstanbul: Fer Yayınları.
- Güven, A. (2012). Toplumsal Dilbilimin Kapsam Alanı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 55-62.
- Halkevleri 1932-1935. (1935) Erişim Adresi: <http://hdl.handle.net/11543/2491>
- Heyd, U. (1980). *Ziya Gökalp Türk Milliyetçiliğinin Temelleri*. İstanbul: Sebil Yayınevi.
- Irmer, T. (2006). A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. *TDR*, 50(3), 16-28.
- İlhan, S. (1990) Atatürkçülük Kültür Unsurlarımızdan Biridir. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 6 (18), 459-471.
- İlyas, A. (2016) Kemalizmin Propaganda Araçları veya Araçsızlığı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 51, 113-125.
- İlyas, A. (2017) Cumhuriyet'in İdeal Toplum Yetiştirme Yolu: 5245 Sayılı Harika Çocuk Yasası. *Türk-İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 12(23), 165-179.
- İpşiroğlu, Z. (1995). *Tiyatroda Düşünsellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Kalemlı, H. (2018) Birinci Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı Devleti'nde Sansür Uygulaması. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 62, 510-538.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaaslan, S. S. (2010) *Tiyatro ve Din: Türk Tiyatrosu Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaca, İ. (2020a). Cumhuriyet Dönemi Roman ve Piyeslerinde “Atillâ” (1930-1930), *Karabük Türkoloji Dergisi*, 2, 20-64.
- Karaca, İ. (2020b). “Öz Türkçeciliğin” Edebî Eserlere Yansıması. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 60(1), 347-372.
- Karadağ, N. (1989) Halkevleri Oyun Dağarcığı (1932-1951). *Erdem*, 5 (13), 81-122.
- Karakaş, Ö. (2015) Halkevlerinin Merkezden Kadınsız Piyes Talebi Üzerine Bazı Değerlendirmeler. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (1), 342-372.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1934). Gene İnkılâp Edebiyatına Dair. *Kadro*, 3 (26), 27-29.
- Karayakupoglu, D. (2018). *Halit Fahri Ozansoy'un Tiyatro Eserlerinde Yapı ve Tema*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karpat, K. H. (1974). The Impact of the People's Houses on the Development of Communication in Turkey: 1931-1951. *Die Welt des Islams*, 15(1/4), 69-84.
- Kavas, E. (2007). “*Ferhat ile Şirin*” Öyküsünden Uyarlanan Oyunlar. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kavas, E. (2009). Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatrosunda Halk Anlatı Geleneğinden Yararlanma. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(1-II), 1589-1627.
- Kaya, R. (2007) Tarihin Hayat Bulma Alanı: Tiyatro. *KKEFD*, 15, 238-252.
- Kaygana, M. (2002). *1923-1940 Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kaygana, M. ve Yapıcı, M. (2010) İdeolojik Bireylerin Yetiştirilmesinde Tiyatronun Rolü. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(2), 573-602.
- Keskin, H. (2006) *Türk Tiyatrosunda Yenileşme ve Toplumsal Konular*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keskin, M. (2011). Osmanlı Sultanlarının Kullandıkları Unvan ve Lakapların Türk Devlet ve Toplum Anlayışıyla Münasebeti. *Türk Yurdu*, 31 (285), 63-69.
- Kerz, L. (1968). Brecht and Piscator. *Educational Theatre Journal*, 20(3), 363-369.
- Kirby, M. (1975). On Political Theatre. *The Drama Review: TDR*, 19(2), 129-135.
- Knust, H. (1974). Piscator and Brecht: Affinity and Alienation. Mevs, S. ve Knust, H. (Ed.) *Essays on Brecht içinde* (44-68 ss.) University of North Carolina Press.
- Kocabay, H. K. (2012). Tiyatro ve Gerçeklik İlişkisinde Belgesel Tiyatro. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* , 5, 104-131.
- Koç, N. (2012) Atatürk ve Güzel Sanatlar. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 1 (2), 41-54.
- Koçer, G. (2005). Millî Mücadele Konulu Tiyatro Oyunlarında Kadın Karakterler Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* , (17), 213-224.
- Kondiyoti, D. (2013). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Konur, T. (1987) Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 31(1-2), 307-359.
- Köktürk, Ş. ve Eyri, S. (2013). Dilbilim Ve Göstergebilim: Ferdinand De Saussure Ve Göstergebilimi Anlamak. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, 2, 123-136.
- König, G. (1985). Toplum Dilbilimin Tarihsel Dilbilime Katkıları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (2) , 33-42.
- Kudret, C. (1990). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Kushner, T. (1997). Notes about Political Theater. *The Kenyon Review*, 19(3/4), 19-34.
- Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lewis, B. (1993) *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Lüleci, Y. (2018) Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 31, 222 – 248.
- Mally, L. (2003a). Erwin Piscator and Soviet Cultural Politics. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 51(2), 236-253.
- Mally, L. (2003b). Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater. *Slavic Review*, 62(2), 324-342.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nazlı, E. H. (2016). Toplumdilbilime Genel Bir Bakış. *SBARD*, 28, 37-66.
- Nutku, Ö. (1997) *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Oktay, M. (2008). *Aka Gündüz'ün Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Okur, M. (2018) Halkevlerinin Kültür Faaliyetlerinde Edebî Metinlerin Rolü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11, (24), 385-398.
- Okurlar, A. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Çocuk Tiyatrosu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Olgun, K. (2019) Halkevleri ve Temsil Şubesi. Uluslararası 'Eğitimde Ve Sosyal Bilimlerde Yenilikler' Sanal Sempozyumu, 360-369.
- Ortaylı, İ. (1976) Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerinde Siyasal Bir Analiz Denemesi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7, 217-232.
- Önertoy, O. (1973) Oyun yazarı Hüseyin Rahmi Gürpınar. *Türkoloji Dergisi*, 55-71.

- Önertoy, O. (2001a) “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Öykü”, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları. s.137-163.
- Önertoy, O. (2001b) “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Roman”, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları. s.115-135.
- Önertoy, O. (2001c) “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Tiyatro”, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları. s.166-181.
- Örnek, C. (2016) Türkiye’de Resmi İdeoloji Eleştirisinin Sorunları. *Praksis*, 40, 185-217.
- Öz, H. F. (2003) *Cumhuriyet’e Geçiş Sürecinde Tiyatro*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Özakman, T. (1988). Türk Tiyatrosu ve Atatürk. *Erdem*, 5(12), 1045-1062.
- Özcan, E. (1993). *Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özcan, O. (2013). Eugène Ionesco’nun Politik Tiyatroya Bakışı. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8 (10), 533-539.
- Özdemir, Y. ve Aktaş, E. (2011) *Halkevleri (1932’den 1951’e)*. A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 45, 235-262.
- Özdemirci, İ. C. N. (2014). *İmparatorluktan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Devlet-Sivil Toplum İlişkisi: Türk Ocakları Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özer, A. (2017) Althusser’in Devletin İdeolojik Aygıtları Işığında Cumhuriyet Dönemi Devlet ve Sahne Sanatları Eleştirisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (52), 569-576.

- Özmen, Ö. (2015) Türkiye’de Politik Tiyatronun Gelişimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55 (1), 415-429.
- Parla, T. (1991b). *Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları I (Atatürk’ün Nutuk’u)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, T. (1991c). *Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları II (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, T. (1991ç). *Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları III (Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP’nin Altı Ok’u)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, T. (2009). *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm*. İstanbul: Deniz Yayınları.
- Peker, H. (2019). *Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro Oyunları Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pekman, Y. (2002) Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 14 (14), 1-36.
- Pignarre, R. (1991). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Piscator, E. (2012). *Politik Tiyatro*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Probst, G.F. (1986). Piscator und Amerika. *Colloquia Germanica*, 19(3/4), 288-303.
- Przastek, D. ve Borowska, E. (2016). Theme of Terrorism in Art of the 21st Century. Sroka, A., Garrone, F.C., Kumbrián, R.D.T. (Ed.) *Radicalism and Terrorism in the 21st Century* içinde (293-314 ss.) Peter Lang GmbH.
- Safa, P. (1981). *Türk İnkılabına Bakışlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sancar Üşür, S. (1997). *İdeolojinin Serüveni*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. İstanbul: Multilingual.
- Seçkin, B. (2008). 1908 Devrimi’nde Politik Tiyatro ve Besa Oyunu. *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 38, 265-274.

- Stewart, D. C. (1954). Recent Developments in the Theatre of Turkey. *Educational Theatre Journal*, 6(3), 213-216.
- Süreyya, Ş. (1932). İnkılâp Heyecanı. *Kadro*, 2, 5-8.
- Şen, S. (1999) Atatürk, Cumhuriyet ve Tiyatro. *Sanat Dergisi*, 1, 23-30.
- Şener, S. (2003). *Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2006) *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şengül, A. (2002) Tiyatro Edebiyatımıza Osmanlı Öncesi Türk Tarihinin Etkisi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 47-63.
- Şengül, A. (2006). Dünden Bugüne Atatürk, Millî Mücadele ve Cumhuriyet Konulu Oyunlar Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi. *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(3), 171-180.
- Şengül, A. (2007). Değişimin Öncüleri: Model Şahıslar ve Türk Edebiyatına Yansımaları. *Erdem*, 15(45-46-47), 129-154.
- Şengül, A. (2009). Türk Tiyatrosunda Tarih. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(1), 1931-1987.
- Şimşek, U., Küçük, B. ve Topkaya Y. (2012). Cumhuriyet Dönemi Eğitim Politikalarının İdeolojik Temelleri. *International Periodical For the Languages*, 7(4), 2809-2823.
- Taner, H., And, M., Nutku, Ö. (1966) *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Tanpınar, A. H. (1988) *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanrıninkulu A. ve Tanrıninkulu G. (ed.). (1998) *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Tekerek, N. ve Tekerek, İ. (2008) Devlet, İşletmecilik, Meta-Ürün ve Tiyatro İlişkisi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 25, 21-36.

- Temel, T. (2015). *Modernleşme Süreci Türk Tiyatrosu'nda İdeal Bireyin Temsili*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Temel, T. (2016) Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro. *İdil*, 5(26), 1763-1776.
- Tilbe, A. ve Tilbe, F. (2015). Reşat Enis Angen'in Afrodite Buhuranında Bir Kadın Adlı Romanında Çalışma İlişkileri: Yazın Toplumbilimsel Oluşumsal Yapısal Bir İnceleme. *Humanitas*, 5, 187- 216.
- Tunalı, S. (2013) Halkevlerinde Yürütülen Sanat Çalışmaları (1932- 1950). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 (2), 59-76.
- Tuncay, Murat. (2007) Modern Türk Tiyatrosu'nun İlk Sıkıntılarına Toplu Bakış. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını*, 21-35.
- Tuncel, B. (1976). Devlet Eliyle Tiyatro Öğretim ve Eğitimi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7 (7), 15-16.
- Tunç, G. (2011). *Millî Mücadele'nin Türk Romanına Yansıması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunç, G. (2020). *Şiir ve Bellek*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tunçel, A. U. (2013) Tiyatro Eserlerinde Oyun Kişisi Olarak “Atatürk”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 13(1), 105-149.
- Tüfekçi, M. E. (2011). *Ulusal Kimliği Tiyatro İle Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uyduran, M. (2012). *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Tiyatro Eserleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ümit, N. M. (2014) Çadırlardan Saraylara Türk Tiyatrosunun Sahneleri. *Art-Sanat*, 1, 47-72.

- Ünlü, A. (2007) Tiyatromuzda “kimlik sorunu” üzerine düşünceler. Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 36-40.
- Üstel, F. (2008). “*Makbul Vatandaş*”ın Peşinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Üstün, K. (2013). *İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci’nin Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Willett, J. (1978). Erwin Piscator: New York and the Dramatic Workshop 1939-1951. *Performing Arts Journal*, 2(3), 3-16.
- Wood, E. A. (2002). The Trial of Lenin: Legitimizing the Revolution through Political Theater, 1920-23. *The Russian Review*, 61(2), 235-248.
- Yıldırım, G. (2017) Kültürel Diplomasi ve Uluslararası Halkla İlişkiler Çerçevesinde Cumhuriyetin İlk Yıllarında (1923-1938) Türk Kültürü ve Sanatının Uluslararası Alanda Tanıtımı. *Aydın İnsan ve Toplum Dergisi*, Atatürk Haftası Özel Sayısı, 221-256.
- Yiğit, M. (2017) Türk İnkılâbı ve Sanat Düşüncesi İlişkisi: Türk Tiyatrosu Dergisinde Türk Tarih Tezi İzleri (1933-1944). *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), 206-221.
- Yurt, G. (2014) Faruk Nafiz’in Akın Ve Özyurt Oyunlarının Türk Tarih Tezine Katkısı Açısından İncelemesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3 (4), 433-443.
- Yurt, G. ve Coşkun, S. (2016a) Batılılaşma Meselesi Bağlamında Tek Parti Dönemi Tiyatro Eserlerinde Yeni Kadın Tipi Ve Aile. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (44), 325-336.
- Yurt, G. ve Coşkun, S. (2016b) Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Tiyatro Oyunlarında Vatan Meselesi Bağlamında Kadın. *International Journal of Social Science*, 47, 443-457.

EKLER

EK-1

“KÖYLÜNÜN EŞEĞİ

Güzel bir sonbahar günü Etimesut Çiftliğine gitmiştik. Atatürk otomobilden inip, biraz yürümek istedi. Biz de arkasından gidiyorduk. O sırada karşı patikadan eşeğiyle bir köylü belirdi. Atatürk'ün köpeği Foks, yabancıyı görür görmez havlayarak üzerine saldırdı. Hayvanı tutmak istedimse de başaramadım. Bir anda ne olduğunu anlayamayan köylü, elindeki sopayı olanca hızıyla Foks'a doğru salladı. Bereket sopa hayvana gelmedi. Hemen köylünün yanına koştum:

— Sen çıldırdın mı be adam?.. Diye çıkıştım. Şu sopa fırlattığın köpek yok mu?... Kimin biliyor musun?

Köylü dikleşerek sordu:

— Ne olmuş sanki?

— O köpek Gazi'nin köpeği...

Bunu duyunca köylünün korkudan oradan sıvışacağını sanmıştım. İstifini bile bozmadı. Sonra şu beklenmedik karşılığı verdi:

— O Gazi'nin köpeğiye, bu da benim eşeğim...

Gazi bir köpek daha bulur ama, ben bir eşek daha alamam...

O sırada, geçenlerden habersiz, yürüyüş yapan Atatürk, uzaktan köylüyle tartıştığımızı duymuş:

— Ne oluyor orda? Diye seslendi.

— Eşeğin kendisine ait olduğunu söylüyor bu köylü... Dedim. Yanına gelince de olayı başından sonuna dek anlattım. Atatürk, söylediklerimi dikkatle dinledi. Kızacağını sanmıştım. Başını sallıyarak:

— Köylü doğru söylemiş... Dedi. Gerçekten de öyle. Bir daha nerden eşek bulacak” (Gürkan, 1971: 191).

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Tolga ALVER

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2008, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Türkçe Öğretmenliği. (Lisans)
- 2016, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği. (Yüksek Lisans)
- 2022, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD. (Doktora)
- 2008- (devam ediyor) Türkçe Öğretmenliği, MEB.

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- 2019, Fantastik Roman, Bir Fare Kedi gibi Havladı, Konya Kayalıpark Çocuk Yayınları.
- 2019, Fantastik Roman, Yer-Gök Savaşı, Konya Kayalıpark Çocuk Yayınları.
- 2019, Tiyatro, Eğitici Tiyatrolar, Ankara Akçağ Yayınları. (Prof. Dr. Gıyasettin Aytaş ile birlikte).
- 2022, Fantastik Roman, Kafamın İçine Seyahat, Konya Kayalıpark Çocuk Yayınları.
- Alver, T. (2016). *1990 Sonrası Milli Eğitim Bakanlığı Tarafından Onaylanmış 5,6,7,8. Sınıf Türkçe Ders Kitaplarındaki Tiyatro Metinleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Alver, T. (2020). *Vatan yahut Silistre’de Yanılsama Kavramının Etkileri. Söylem Filoloji Dergisi*, 5(1), 201-211.
- Alver, T.; Koçer, G. (2020). Türkçe Ders Kitaplarında Karagöz Metinlerindeki Değerler Eğitimi. *IJLA*, 8 (3), 450-462.
- Alver, T. (2020). İkinci Yeni’nin Kuytusunda Bir Şair ve Düş/ün Adamı: Tevfik Akdağ. *Söylem Filoloji Dergisi*, 5(2): 482-484. (Kitap incelemesi)

- Alver, T. (2020). Kutadgu Bilig'deki Tiyatro Unsurları. Adak, M. (ed.) *Geçmişten Günümüze Tarih Araştırmaları* içinde (ss.407-417). Ankara: Gazi Kitabevi.
- Alver, T. (2021). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yaban Adlı Romanında Ekofeminizmin İzleri. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (1), 48-60.

