

den kurtarılmasından sonra banka normal faaliyetlerine devam edebilmiştir.

Cumhuriyetin ilânı, o güne kadar faaliyeti Adapazarı bölgesine inhisar eden bankanın gelişmesinde önemli bir başlangıç olmuştur. Bankanın gelişmesi paralelinde sermayesi 1926'da 500 000 TL.'na çıkarılmıştır. 29.3.1928 tarihinde yapılan genel kurul toplantısında alınan kararlar bankanın, unvanı Adapazarı Türk Ticaret Bankası Anonim Şirketi şeklini almıştır. Yine aynı yıl sermaye 500 000 TL.'ndan 1 000 000 TL.'na çıkarılmıştır.

Cumhuriyet döneminde banka iştirakler konusuna da eğilmiş ve iştirakleri ile ekonomik önemi büyük olan işleri çalışma alanı içine alarak hizmet konularını genişletmiştir. Aynı dönemde banka sosyal ve kültürel faaliyetlere ağırlık vermiş, meslek adamı yetiştirmek üzere İstanbul'a yüksek ticaret öğrenimi için öğrenciler göndermiştir. Bu gençler modern bankacılık işlemlerini öğrenmişlerdir.

1934'te bankanın sermayesi 2 200 000 TL.'na yükseltilmiştir. Artırılan bu sermayenin 1 000 000 TL.'nin Maliye Bakanlığı ile devlet bankalarının satın alınması sağlanmıştır. Aynı yıl banka idare merkezi Ankara'ya nakledilmiştir. 18.6.1936'da yapılan genel kurul kararı ile 31.3.1937 tarihinde bankanın unvanı Türk Ticaret Bankası Anonim Şirketi'ne çevrilmiştir. İdare merkezi de 1952'de İstanbul'a nakledilmiştir.

1950'de 12 şubeye sahip olan T. T. B.'nin hizmet ve imkânları daha genişlemiş, sonraki yıllarda yapılan çalışmalarla şube sayısı 1960 yılında 92'ye, 1970 yılında 169'a çıkarılmıştır.

Yeni şubelerin açılması ile genişleyen teşkilât ve iş hacmine paralel olarak bankanın malî bünyesi de kuvvetlendirilmiştir. Yapılan artırımlarla sermayesi 1958'de 16 500 000, 1963'te 20 000 000, 1967'de 30 000 000, 1970'te 50 000 000, 1972'de 125 000 000 TL.'na çıkarılmıştır.

T. T. B., 1981'de 500 000 000 TL.'na yükseltilen sermayesi, 400'ü aşan şube sayısı, 7 000'e varan personeli ile ticarî, malî ve iktisadî alanlarda çalışmalarını sürdürmektedir.

TÜRK TİYATROSU: Türkiye'nin, gerek kendi geliştirdiği geleneksel tiyatrosu gerek XIX. yüzyılda benimsediği Avrupaî tiyatro anlayışı ile İslâm ülkeleri içinde tiyatro anlayışı bakımından ayrı bir yeri vardır. Arapların, İranlıların ve başka İslâm ülkelerinin hiçbiri, Türklerin tiyatro alanında gösterdiği başarıya ulaşamamışlardır.

Burada söz konusu edilen T. T. ile Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra günümüze kadar geliştirdikleri tiyatro kastedilmektedir. Türkler Anadolu'ya gelirken birtakım kukla türlerini biliyorlardı. Bunun yanı sıra dansları ve belki birtakım ilkel taklit gösterileri de vardı. Anadolu'ya yerleştikten sonra orada daha önce yaşamış topluluklarla, çağdaş oldukları halkların kültürleriyle alışverişleri olmuştur. Bunun sonucunda, özellikle Anadolu köylüsünün bugün de oynadığı, bolluk törenlerinin kalıntıları olan ve dünya tiyatrosunun en önemli kaynağı sayılan seyirlik oyunlarını geliştirmişlerdir. Bütün Avrupa tiyatrosuna kaynaklık eden Yunan dramı da buradan gelişmişti. Ancak, ne yazık ki Anadolu Türkleri, yüzyıllar boyunca bu bolluk törenlerini ilkel biçimlerinde korumuş olmalarına rağmen Avrupalılar gibi bunlardan üstün, olgun bir

tiyatro geliştirememişlerdir. İstanbul'un alınışına kadar Türklerin komşusu Bizans da, üstelik Yunan ve Roma medeniyetinin uzantısı olmasına rağmen bin yıllık ömrü boyunca bir tiyatro ve dram geliştirememiştir.

Anadolu Türklerinin kültürü ve özellikle dramatik sanatı beş önemli etkenin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu etkenler şunlardır :

a. *Yer* : Türkler Anadolu'ya yerleşmeden önce burası çeşitli medeniyetleri barındırmıştı. Türkler geldikten sonra en azından kendilerinin yirmi katı bir nüfusla yüzyıllar boyunca birlikte yaşamışlardı. Böylece T. T.'nin oluşumunda Türklerin bu topraklarda kendilerinden önce yaşayan medeniyetlerden etkilendikleri gibi çağdaşı oldukları (Bizans imparatorluğu gibi) toplumlarla da kültür alışverişinde bulunmuşlardır. Bugün özellikle Anadolu köylüsünün yaşadığı oyunlarda bunların izlerine rastlanmaktadır.

b. *Soy* : Bu etkenin en kalıcı belirtisi bugün de konuşulan Türkçedir. Türklerin Orta Asya'daki Şamanist inançları Anadolu Türklerinin kültürü üzerinde geniş ölçüde etkisini göstermektedir. Büyü sözlerinin oyunlarda da yer alması bu sıkı ilişkiyi gösterir. Bunun izleri Anadolu dansları ve seyirlik oyunlarında görülür. Dinî özellikleri yanında seyirlik oyunun niteliğini taşıyan tarikat danslarında bile Şamanist izleri bulunmuştur.

c. *İslâm dini* : Türklerin İslâmiyeti kabul etmeleriyle önemli bir kültür değişikliği meydana gelmiştir. Ancak İslâmiyetin tiyatro, dans ve tasvir yapmaya etkisi olumlu değildir. Gerek "taklit" gerek "tasvir" her ikisi de benzetme sanatlarıdır. İslâm'da Allah'ın niteliklerinden biri "musavvir" olduğu için benzetme ve yaratma onun kudretindedir. Bundan dolayı da yaratıcılık ve canlı varlıkları tasvir etme gibi sanat kolları hoş görülmemiştir. Ayrıca Cahiliye döneminin puta tapanlarıyla savaştan İslâmiyet, resim, heykel, kukla gibi büyü ile ilişkili sanat eserlerini de kabul etmedi. Nitekim Orta Çağda Hristiyan kilisesi ve Bizans'ta din adamları aynı gerekçeyle Yunan - Roma tiyatrosuna karşı savaş açmışlardı. Orta Çağda İslâmiyet insanla, onun kişiliği, duyguları, davranışları ile uğ-



TÜRK TİYATROSU : Orta oyununda Kavuklu Ali Efendi (sağda) ve Pişekâr Asım (solda)

raşacak yerde bütün ilgisini metafiziğe vermişti. İnsanla ilgilenmeyen bir kültürde tiyatronun olmaması da tabiidir. Gerçi *Kur'an*'da canlıların taklit ve tasvirine karşı bir yasa yoktur, ancak hadislere ve çeşitli din bilginlerinin görüş ve yorumlarına göre insan ve hayvan benzetmelerinin bulundurulmasına karşı çıkmıştır. Ancak, tiyatroya karşı hoşgörü eksikliği yalnız İslâm dininden çıkma değildir. İslâmiyetin kaynaklandığı Arap toplumunun sosyal, estetik ve tarihî durumunda tiyatronun çıkışına ve gelişimine karşı engeller bulunmaktadır.

Göçebe hayatta tiyatro gibi kalıcı, yerleşik düzende bir sanat yer almadığı gibi, yine böyle bir toplum düzeyinde kişi ve onun sorunlarına yer yoktur. Aşiretin başında bağımsız düşünen, ona karşı gelen bir kişi kabul edilemez. Tiyatro sanatı ise insana önem veren toplumlarda gelişmiştir. Dramatik çatışma, değişik görüş ve eylemde olan kişiler arasında gelişir. Araplar, antik Yunan tiyatrosunu tanımadıkları için Yunan felsefe ve biliminden etkilenmekle birlikte, dramatik edebiyata yabancı kalmışlardır. Gerçi Aristo'nun *Poetika*'sı Arapçaya çevrilmiştir, ancak bu çevirilerde bile tiyatro terimlerinin yanlış karşılanması, Arapların bu kavramlara ne ölçüde uzak olduğunu göstermektedir. Bu sebeplerle İslâmiyet bir dram yaratamamıştır. Yalnız Şii dünyasında "taziye", orijinal tek dram türü olarak görülmekte, ancak onun da gelişimi İran'da çok geç tarihlere rastlamaktadır. Bununla birlikte Muharrem'e bağlı bir uygulama olan ve Kerbelâ olaylarına bir acı çekme ritüeli olarak başlayan taziye, başlarda dramatik anlatı (perdedari, ruzehan, nakkali), kukla (kimi taziyelerde kişilerin büyük kuklalarının yapılması), maske (yine kimi taziyelerde dev, şeytan gibi yaratıkların maske takınmaları) deste-i ezâdarî (sembollerle donatılmış ve çeşitli sahneleri canlandırarak yapılan yas tutanların geçit alayı) bir ölçüde içinde dramatik unsurları taşıyordu. Taziyenin gelişimiyle İslâmiyet tek orijinal dramını yaratmış oldu. Öyle ki bunlar, yalnız Kerbelâ olaylarını ve imamların şahadeti üzerine değil, fakat çeşitli konularda da oluyordu. Azerbaycan Türk-



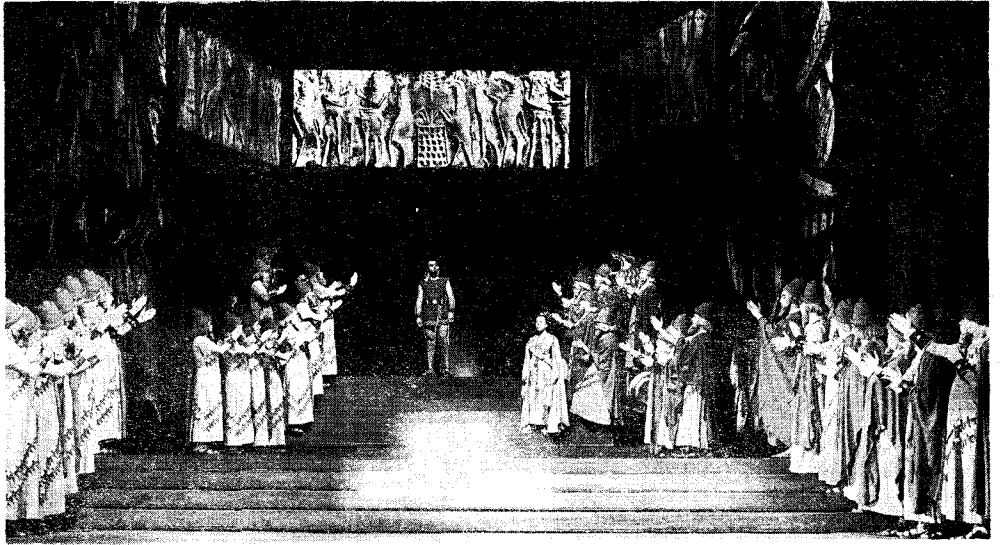
TÜRK TİYATROSU : Orta oyununda Pişekâr Küçük İsmail ve Kavuklu Ali Bey'in muhavereleri

lerinde bunları bulduğumuz gibi, Muharrem uygulamalarının Anadolu Türklerinde de iki bakımdan bir dramatik yaklaşım gösterdiğini söyleyebiliriz. Bunlardan biri, Muharrem için yazılmış ve söylenmiş manzum metinlerdir. Bunlardan özellikle makteller (bunları yazarlar arasında Fuzulî, Lâmiî Çelebi gibi ünlü şairler de vardır) genellikle on meclis üzerine kuruluyor. Muharrem'in ilk on gününde her gece bunlardan bir meclis, dramatik bir biçimde okunuyordu. Nitekim Aşık Çelebi'nin

*Meşârii's - şu'arâ'sı*ndaki kayda göre, Lâmiî Çelebi'nin *Mak-tel-i âl-i Resul*'ünün toplu okunmasını vâiz Molla Arab, Bursa'da yasaklamış, Lâmiî Çelebi ise, başta kadı Aşçı-zade Hüseyin Çelebi'yi ve başka ulemayı, bu arada Molla Arab'ı da çağırarak bunun toplulukta okunmasını sağlamış ve çoğunlukla topluluk önünde okunmasının uygun olacağına karar verilmiştir. Bu konuda ikinci dramatik yaklaşım ise günümüzde de yaşayan uygulamalara göre özellikle Doğu Anadolu'da Muharrem'in 10. günü (Aşure), İran'da olduğu gibi, "şebeh/şebih" düzenlemelerle, bir başka deyişle olayları dramatik bir biçimde yansıtır-lar.

Ancak, bütün kısıtlamalara karşı Türkiye'de canlı bir tiyatro hayatı sürmektedir. Ebussuud Efendi, Abdullah Efendi, Şeyhülislâm Yahya Efendi, İbni Kemal gibi ulemanın fetvalarında gerçik taklit ve seyirlik oyunlar için birtakım kısıtlamalar, yasaklar getirilmiştir, ancak bunların metinleri okunursa bu yasaklamaların daha çok kadı, davacı; öğretmen, öğrenci; din adamları gibi kesimin alay edilmesine karşı çıkılmış, bunlar dışın-da taklidin ve seyirlik oyunların yasaklanmadığı görülmüştür.

d. *İmparatorluk* : Osmanlı İmparatorluğu üç kıtaya yayılmıştır. Sınırları içinde yaşayan toplumlar arasında din, dil ve etnik yapı bakımlarından büyük farklar vardır. İm-



TÜRK TİYATROSU : Orhan Asena'nın "Gılgamesh" operasından bir sahne



TÜRK TİYATROSU : Orta oyununda zenne Necdet

paratorluk bu toplumlarla karşılıklı bir kültür alışverişi içinde olduğundan ister istemez bu kültürleri etkilediği gibi, kendi kültürü de bundan etkilenmiştir.

e. *Batılılaşma* : Osmanlıların Batıyla ilişkisi çok eskilere uzanmakla birlikte XVIII. yüzyılın sonlarına kadar Batı kültürünün Osmanlı İmparatorluğu üzerinde etkisi yoktur veya pek azdır. Ancak XVIII. yüzyılın 2. yarısından sonra giderek bu etki büyümüş ve yoğunlaşmış, bir kültür değişimi niteliğini almıştır. Dolayısıyla tiyatro da bundan etkilenmiştir.

T. T.'nu dört geleneğe ayırabiliriz : a. Köylü tiyatrosu geleneği; b. Halk tiyatrosu geleneği; c. Saray tiyatrosu geleneği; d. Batı (veya Avrupa) tiyatrosu geleneği.

a. *Köylü tiyatrosu geleneği* : Bu gelenek bağımsız bir kültür birimi olan köylere bağlıdır. Bu, daha çok tarih öncesi bolluk törenlerinden ve animizm (Fr. animisme) inançlarından çıkmıştır. Günümüzde de yaşayan bu tiyatro, daha önce nitelikleri belirtilen "soy" kadar üzerinde yaşanan toprakların önceki kültürlerinin devamı olan bir tiyatro anlayışıdır. Halk tiyatrosu geleneğinden farklı olarak burada oyuncular profesyonel değildir, gösteriler de süreli olmayıp belli günlere veya belirli vesilelere bağlıdır. Bunlar kısa oyuncuklar olup çoğunda söyleşme, maskeler veya hayvan benzetmeleri bulunur. Ayrıca kukla ve dramatik danslara da rastlanır. Bunların içinde Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri inançların kalıntıları bulunduğu gibi, Anadolu'da Türklerden önce yaşamış milletlerin katkısı da görülmektedir. Zamanla bu uygulama ve inançların gerçek amaçları unutulmuş, takvimdeki belirli yerleri çoğunlukla değişmiş olmasına rağmen günümüzde de Türk köylüsü bunları büyük bir titizlikle sürdürmektedir. Halk tiyatrosu geleneğiyle hiçbir yakınlığı ve benzerliği yoktur. Belli başlı oyun türleri şunlardır :

1. *Ölüm dirilme konusu* : Bu, eski medeniyetlerde görülen tarımsal bolluk ritüellerinin bir kalıntısıdır. Çoğunlukla ak ve kara karşılığında iki hasım çarpışır, bunlardan biri ölür, bu ölen için yas tutulur. Sonra büyü ile ölü diriltilir ve bu, toplu bir yasince döner.

2. *Kız kaçırma* : Bu da ilki gibi sembolik bir yoldan tarıma ait yıllık döngünün oyunlaştırılmasıdır. Bir kız ka-

çırılır, sonra kız bulunup ailesine geri verilir. Kızın kaçırıldığı süre, tohumun toprak altında kalışını, yeniden bulunup geri gelmesi, tohumun gelişip toprak yüzüne çıkmasını ifade eder.

3. Her iki temanın birleştiği oyunlar.

4. Günlük hayattan sahneler : Anadolu köylüsü dramatik oyunlarında kendi günlük hayatından sahnelere de büyük önem verir. Bütün halk tiyatrosu geleneğinde olduğu gibi, bu oyun türü de toplumsal eleştiri ve taşlamaya dayanır. Karı koca ve kaynana gelin geçimsizliği, çok evlilikte ortak veya kuma anlaşmazlığı, evde kalmış kız, ölüm, şehre ve hacca gitme gibi.

5. Esnaf oyunları : Anadolu dramatik oyunlarının konularında önemli bir yeri de esnaf ve çeşitli mesleklerle ilgili oyunları tutar. Bu oyunlarda o mesleğin araç ve gereçlerinde abartılara baş vurularak kaba şakalar yapılır, bu meslek alaya alınır, özellikle doktor, tüccar, kadı gibi suçlanmak istenen kimselerin mesleklerinde bu alaylar daha da artırılır.

6. Tarımla ilgili oyunlar : Tarımla ilgili oyunlar arasında köylerde tarımla ilgili hayatı, mesleği canlandıran oyunlar yer alır. Bunların içinde özellikle yağmur yağdırma, baharın karşılanması, ekim, biçim, ürün devşirme, yaban domuzu gibi ürüne zararlı hayvanlarla mücadele, çift sürme, bağ bozumu, tarla sınırlarının belirlenmesi v.b. konular canlandırılır.

7. Çoban oyunları : Çoban, sığırtmacı hayatı üzerine olan oyunların önemli bir kesimi hayvanların sağlıklı kalmaları, çoğalmaları, yavruların doğumu, kurt gibi sürülere zararlı hayvanlarla ilgili oyunlardır.

8. Hayvan benzetmeleri : Bazı oyunlarda oyuncular çeşitli hayvan kılıklarına girerler. Bazı oyunlarda da hayvanın, oyunun baş kişisi olduğu görülür. Bu tür oyunlar sayıca pek çoktur. En çok rastlanan hayvanlar şunlardır : Deve, geyik, tilki, ayı, keçi, leylek, köpek, tavşan, kirpi, kurt, keklük, domuz vb.

9. Efsane ve masallardan oyunlar : Bazı oyunlar yaygın efsane ve masalların oyunlaştırılmasıdır. Bunlarda, bu masal ve efsanelerin kahramanları da yer alır. Söz gelişti Köroğlu, Keloğlan, Köse gibi.

10. Şakalar ve dilsiz oyunları : Anadolu'da bazı dramatik oyunlar, belirli bir konuyu işlemek yerine seyircileri korkutarak, şaka yaparak tedirgin etmek veya soytarılıkla güldürmeye dayanır. Bunun bir türü de dilsiz oyunları veya Anadolu'da "samit" veya "samut" ve "lâl" denilen oyunlardır. Bu ikinci türde hiç konuşulmaz.

11. Kukla : Köylerde ilkel kukla türleri çok yaygındır. Özellikle yağmur yağdırmak için yapılan kuklalar *bebek*, *çaput adamı*, *kepçe kadın*, *çomça gelin*, *çulla kadın*, *kepçecik*, *bodi bostan*, *gelin gok*, *kepçe başı*, *su gelini* v.b. adlar altında görülmektedir. Ayrıca *Hemecik*, *Karacör*, *Korçak* gibi adlar altında oynanan kukla türü, başka ülkelerde pek bilinmeyen bir türdür. Şöyle ki burada kuklacı bedenini çullar içinde gizleyerek boylu boyunca yere yatar, ellerinde birer kukla bulunur, kimi yerlerde dizine de bir büyük kukla bağlar. Elleriyle bu kuklaları oynatırken dizine bağlı kuklayı da dizlerini başına doğru çekerek büyük kuklayı iki kuklanın arasına getirir.

b. *Halk tiyatrosu geleneği* : Bu gelenek daha çok şehirlerde, özellikle İstanbul'da gelişmiştir. Bu, metinsiz, sahne-

siz bir tiyatro geleneği olup Avrupa'da halk tiyatrosunu andıran aydın ve yarı aydın orta sınıfın tiyatrosudur. Metinsiz, oyuncunun yaratıcılığına dayanan bir gelenektir. Oyuncular profesyonel sanatçılardır. En önemli türleri kukla, gölge oyunu veya Karagöz ve orta oyunudur. Ancak, dramatik özellikler gösteren başka türler de vardır :

Meddah : Bütün İslâm ülkelerinde rastlanan, bir kişinin bir hikâyeyi bir topluluğa dramatik anlatı biçiminde sunmasıdır. Türkiye'de çok köklü bir geleneği vardır (bk. MEDDAH).

Çengiler, köçekler, curcunabazlar : Bunların hepsi seyirlik sanat dansı türü olmakla birlikte çoğunlukla oyunların bir konuyu dansla dramatik bir biçimde canlandırdıkları için halk tiyatrosu geleneğinin bir türü gibi incelenebilmektedir. Çengiler, daha çok kadın oyunculara verilen bir ad olmakla birlikte erkekler için de kullanıldığı oluyordu. Köçekler ise erkek olup uzun saçlıydı ve kadın gibi etek giyorlardı. Bunların etek giymeyip şalvar giyenlerine "tavşan" veya "tavşan oğlanı" deniliyordu. Çoğunlukla yüzlerinde tuhaf maskeler bulunan ve soytarı gibi giyinen curcunabazlar ise gürlütülü, kaba saba garip danslar yaparlardı. Bunların bir türüne de "cin askeri" denilirdi. Ayrıca, şenliklerde hem düzeni koruyan hem de soytarılık yaparak halkı güldüren tulumcuları da bu kesime katabiliriz. Dans ederken parmaklarının ucundaki kâseleri fırıl fırıl döndürenlere "kâsebaz", çarpâre ("çalpara") denilen çalgılarını çalarak oyunlara ise "çarpârezen" deniliyordu.

Hokkabaz : Osmanlı Türklerinde dramatik olmayan pek çok seyirlik oyun türü vardı. Bunlar sirk gösterileri türünde oyunlardı. Ancak, bunlardan biri (hokkabazlık), aslında bir el çabukluğu ve gözbağcılığı olmakla birlikte, bunu dramatik bir tür durumuna sokan usta ile yadağı arasında tıpkı gölge oyununda Karagöz ile Hacivat, orta oyununda Kavuklu ile Pişekâr arasındaki güldürmeceli söyleşmeler bulunmasıdır (bk. HOKKABAZLIK).

Kukla : Türklerde çok eskilere uzanan bir kukla geleneği vardır. Ancak, bu gelenek, XVI. yüzyılda Mısır'dan Türkiye'ye getirilen gölge oyununun XVII. yüzyılda gelişen ve Karagöz adıyla yaygınlık kazanan türü karşısında önemini yitirmiştir.

Türk kuklası üzerine bilgilerimiz, ancak eski metinlerde rastlanan belgelere ve bir iki minyatüre dayanmaktadır. Pek çok araştırmacı da XVI. yüzyıldaki metinlerde görülen ve kukla için kullanılan "hayal" kelimesini görerek bunu gölge oyunu sanmıştır. Türk kuklasının kaynağı Orta Asya'dır. Orta Asya'da bugün de Özbekistan ve Türkistan'da görülen iki kukla türü çok eskilere uzanır. Bunlardan biri el kuklası olup "kol korçak" denilmektedir, ikincisi ipli kukla olup "çadır hayal" adını taşır ve İran'daki ipli kukla, "hayme-i şebbazi"ye benzer. Zaten bu tür kuklanın İran'a tanıtılmasının Türkler eliyle olduğu üzerine belge vardır. Osmanlılarda *kukla* sözü daha çok XVII. yüzyılda görülmektedir.

Bilinen kukla türleri şunlardır : İlkel bir tür olan iskemle kuklası; el kuklası; ipli kukla; araba kuklası veya sopalı kukla; ayak kuklası ve dev kuklaları. Dev kuklalar, şenliklerde oynatılırdı, insan boyunda çok hafif bir çerçeveye kukla giysi, baş, kol ve gövdesiyle giydirilir, içine bir veya iki kişi girerek bunları hareket ettirirdi. Bunlar bazen iki başlı olurdu. 1720 yılındaki şenliğin minyatürlerini

cizen Levni'nin minyatüründeki bir dev kukla üzerinde durulmaya değer. Dev kuklanın başının üzerinde daha küçük boy kuklalar bulunup dev kuklanın içinde gizli olan kişi bunları da içerden oynatmaktadır (bk. KUKLA).

Gölge oyunu, Karagöz: Türk halk tiyatrosu geleneğinin en yaygın olan türü gölge oyunu veya Karagöz'dür. Yavuz Sultan Selim, Mısır'ı ele geçirdiği sırada Memlûkler arasında çok gelişmiş olan bu gölge oyununu ilk defa orada göreyerek sanatçıları İstanbul'a çağırılmıştır. 1582 şenliğinde bile *Surname-i Hümayun*'da belirtildiğine göre, gölge oyununu oynatanlar Türk değil, Araptı. Ancak XVII. yüzyıldan başlayarak Türk gölge oyunu büyük gelişmeler gösterdi ve sonunda bütün Osmanlı İmparatorluğu hâkimiyetindeki ülkelere de yayıldı ve yerleşti. Bu arada Romanya, Bulgaristan, Yugoslavya ve en son Yunanistan Türk gölge oyununu tanıdı ve benimsedi. Bunun gibi, Cezayir'de, Tunus'ta, Libya'da, Suriye ve Lübnan'da ve üstelik çıkış ülkesi olan Mısır'da da XX. yüzyılın başlarına kadar Karagöz oynatıldı ve bu ülkelerin çoğunda Karagöz genellikle Türkçe sergilendi (bk. KARAGÖZ OYUNU).

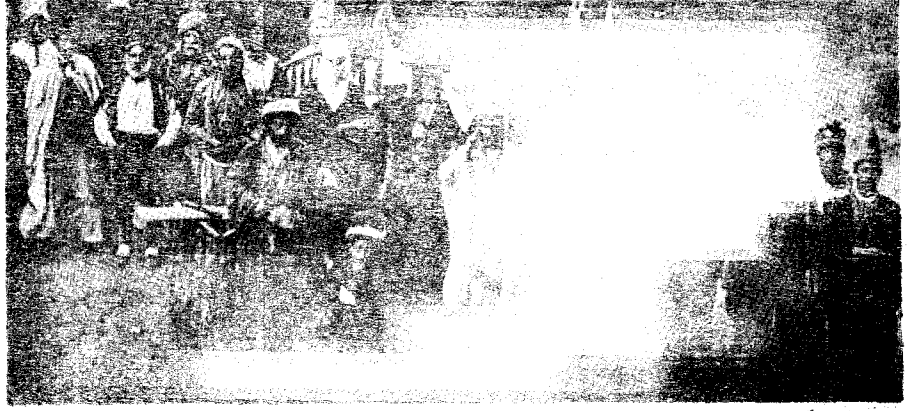
c. *Saray tiyatrosu geleneği:* Özellikle Asya'daki tiyatro gelenekleri arasında saray tiyatrosu geleneği kendi başına değişik, orijinal bir gelenektir. Ancak Osmanlılarda ayrı bağımsız bir gelenek olmamıştır. Halk tiyatrosu geleneğinin yürürlükte olduğu çağlarda sarayda halk tiyatrosu benimsenmiş, Batı tiyatrosu geleneğinin Türkiye'ye girmesiyle sarayda da bu tiyatro anlayışına bir dönüşüm olmuştur.

Sarayda halk tiyatrosu geleneğine iki açıdan bakmak gerekir. Birincisi doğrudan doğruya sarayın kendi ihtiyacı için sarayda bulundurulmuş sanatçılar yoluyla yaşatılan halk tiyatrosu; ikincisi sarayda yetiştirilen sanatçılarla kurulan halk tiyatrosu.

Enderûn-i Hümayunda ve özellikle Seferli Koğuşunda içöğlanlarına bir sanat okulu gibi müzik, spor gösterileri yanında çeşitli hüner ve oyunlar öğretiliyordu. Kadınların bile bu alanda eğitim gördüklerini biliyoruz. Bu saray içi gösterilerin yanı sıra çeşitli vesilelerle (sünnet, evlenme düğünleri, bir savaşın kazanılması, şehzadelerin doğumu, önemli bir konunun gelişi gibi) bazen kırk gün kırk gece süren genel şenliklerde sanatın her türüne yer veriliyor, bu arada seyirlik oyunlar ve tiyatro türleri de gösteriliyordu. Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesi üzerine, önce Çırağan sarayında geçici bir tiyatro, sonra Dolmabahçe sarayı yakınında 1859'da, Yıldız sarayında da 1889'da tiyatrolar yapıldı. Saray içinde biri Türk sanatçılardan, öteki yabancıardan oluşan iki tiyatro topluluğu bulunuyordu. Ayrıca sarayın dışındaki tiyatro ve anfiler de sarayın bir parçası gibi imtiyazlar ve yardımlarla destekleniyordu.

d. *Batı (veya Avrupa) tiyatrosu geleneği:* Bu gelenek kendini 1839'dan sonra kabul ettirmekle birlikte daha önceleri de birtakım etkiler söz konusu olabilir. Batı tiyatrosu geleneğini üç döneme ayırabiliriz:

I. *Tanzimat ve istibdat dönemi tiyatrosu (1839 - 1908):* XVIII. yüzyılın sonlarına doğru özellikle askerî yenilgile-



TÜRK TİYATROSU: Orta oyunundan bir sahne

rin sonucu Batılılaşma ihtiyacı duyuldu. Bu, önce daha çok teknolojiye olmakla birlikte her alana yayılan yaygın bir kültür değişmesine dönüştü. Bunun en açık bir anayasal belgesi olan Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun okunduğu 1839 yılı, aynı zamanda İstanbul'da dört tiyatronun yapılması bakımından Batı tiyatrosu geleneği için de bir başlangıç yılı olarak kabul edilebilir. Batı tiyatrosunun benimsenmesi çok çabuk ve etkili oldu.

Bunu kolaylaştıran etkenlerden biri, saray ve çevresidir. Tiyatroya karşı tepki gösteren çevreler karşısında sultanın, hem hükümdar hem halife olarak tiyatroyla ilgilenmesi, sarayında tiyatroya yer vermesi bir güvence oluşturuyordu. Ayrıca devlet adamlarının da katkısı vardı. Sadrazam Âli Paşa, Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'na on yıllık bir imtiyaz tanıması, onu sanki bir devlet tiyatrosu durumuna sokmuştu. Ahmed Vefik Paşa, Bursa valiliği sırasında bu şehirde bir tiyatro kurmuş, Ziya Paşa, Adana valiliği sırasında tiyatro çalışmalarını desteklemiş, tiyatro yazarı Âli Bey de çeşitli şehirlerdeki mutasarrıflığı sırasında tiyatro çalışmalarını teşvik etmişti. Basın da tiyatro çalışmalarını benimsetiyor, kamu oyunu oluşturuyordu. Elçilerimiz dış ülkelerde tiyatro üzerine gördüklerini *Sefaretname*'lerinde duyuruyorlar; edindikleri tiyatro kültürünü, yurda döndüklerinde önemli görevlere atandıkları zaman tiyatrosunun yararına kullanıyorlardı. Türkiye'deki yabancı elçilikler de kendi ülkelerinin tiyatrolarının tanıtılmasında yardımcı oluyorlardı. Yabancı ülkelerden (özellikle Fransa ve İtalya'dan) gelen tiyatro, opera ve bale toplulukları, Türkiye'de tiyatro sanatını tanıtıyorlar, ayrıca bunların içinden bazı sanatçılar (oyuncu, orkestra yönetmeni, dekorcu v.b.) Türkiye'de kalıyorlar, yerli topluluklarda görev alarak öğretmenlik yapıyorlardı.

Batı tiyatrosunu Türkler, önce İstanbul, İzmir gibi tür-lü azınlıkların yaşadığı şehirlerde, yabancı tiyatrocular-dan tanımışlardır. İlk adım olarak tiyatro binaları kurulmuş, İzmir ve İstanbul'da kısa sürede beş altı tiyatro açılmıştır. Bu konuda öncülüğü Batı kültürüyle daha kolay ilişki kurabilen azınlıklar yapmıştır. Azınlıklar, önce kendi dillerinde temsiller vermiş, zamanla seyirci kadrosunu genişletmek ve kamu desteğinden yararlanmak için Türkçe oynamaya başlamışlardır. Bu arada saray ve çevresinin de gelişmede büyük katkısı olmuştur. Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız saraylarında tiyatro binaları yapılmış, ayrıca yerli ve yabancı olmak üzere tiyatro toplulukları kurulmuştur. Bunun yanında saray, çeşitli yollardan saray dışı tiyatro

hareketini de desteklemiş, teşvik etmiştir. Ancak, en önemlisi, padişahın tiyatroyu koruması, dinî çevrelerden gelecek tepkilere karşı bir güvence olmuştur. Şark Tiyatrosu ile bu topluluktan çıkan ve İzmir'de temsiller veren bir topluluk, Türkçe temsiller de vermiştir.

Bu çalışmaların içinde yetişen, tiyatro görgüsü kazanan Güllü Agop, yalnız Türkçe oynayan, zamanla Müslüman Türk oyuncuların da katılacağı bir tiyatronun önemini anlamıştı. Önce kurduğu Asya Tiyatrosu'nu Osmanlı Tiyatrosu'na dönüştürerek İstanbul yakasında eski bir sirk ve tiyatro binası olan Gedikpaşa Tiyatrosu'nda temsiller vermeye başlamıştı. Daha çok yabancı tiyatroların merkezi olan Beyoğlu yerine, Türklerin çoğunlukta olduğu bir bölgede açılan tiyatro, seyircinin artırılabilmesi bakımından da bir kolaylık sağlayacaktı. Ancak bu da yetmiyordu. Her türlü rekabete karşı korunmak ve ayrıca halkın desteğinden yararlanmak için 1870'te bir "tekel fermanı" da aldı. Böylece müzikli oyunlar dışında Türkçe temsillerin tekel, 10 yıl için Güllü Agop'a tanınıyordu. Buna karşılık Güllü Agop, düzenli temsiller vermeyi ve Galata, Üsküdar, Beyoğlu gibi İstanbul'un çeşitli yerlerinde tiyatrolar açmayı yükleniyordu. Bu tekel, Güllü Agop tiyatrosunun gelişmesinde büyük rol oynadı. Güllü Agop'un, Türk oyun yazarlarının yüreklendirilmesinde, Müslüman Türk sahne sanatçılarının sahneye çıkmasında, seyircinin yetişmesinde, Batı tiyatrosunu tanımasında büyük hizmetleri oldu.

Osmanlı Tiyatrosu, özellikle başlangıç yıllarında çok düzenliydi. Avrupa klasiklerinden yapılan adaptasyon ve çevirilerle Türk yazarlarının, bu arada Namık Kemal, Ah-



TÜRK TİYATROSU: Tulûatçı Kel Hasan Efendi

med Midhat, Abdülhak Hâmid. Âli Bey, Ebüzziya Tevfik ve başka yazarların eserlerini sahneliyor, seyirciler için düzenli abone temsilleri veriyor, ilk gecelere devlet adamları, elçiler, arasına yabancı devlet adamları geliyordu. Ermeni oyuncuların yanı sıra birkaç Türk oyuncusu da vardı. Ancak Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* adlı oyununun seyircide coşkunluk yaratması üzerine yazarlar sürgüne gönderildi. Oynanacak oyunlara sıkı bir denetim uygulandı, kısıtlamalar sıklaştı.

I. Meşrutiyet'in ilânıyla biraz ferahlama olduysa da bu, kısa sürdü. Sonunda Osmanlı Tiyatrosunun oynadığı Ahmed Midhat Efendi'nin *Çengi* oyunu ve yine Ahmed Midhat Efendi'nin *Çerkez özenler'i* saraya jurnal edildi ve Gedikpaşa Tiyatrosu bir gecede yıkıldı (1884).

Osmanlı Tiyatrosu, İstanbul'da müzikli oyunlar dışında bütün Türkçe oyunları içine alıyordu. Bu yüzden İstanbul'da başka bir tiyatro söz konusu olamazdı. O dönemin önemli bir girişimi de Ahmed Vefik Paşa'nın Bursa valiliği sırasında İstanbul'dan gelmiş, içlerinde Faysulyciyan Efendi, Ahmed Fehim ve Küçük İsmail efendilerin de bulunduğu toplulukla kurduğu Bursa Tiyatrosu'dur. Tiyatroya içten gönül vermiş bu uyanık devlet adamı, ayağına gelen tiyatrocuların yararlanmasını bilmiş, onlara kısa sürede güzel bir tiyatro binası yaptırmış, hepsini aylığa bağlamış, tiyatrodan anlayanlardan bir tiyatro kurulu toplamıştır. İyi seçilmiş ve hazırlanmış, halka tiyatro sevgisini aşılacak oyunlarla birkaç yıl Bursa'da düzenli tiyatro temsilleri verilmişse de, onu çekemeyenlerin jurnal etmesi üzerine paşa soruşturma için geri alınınca çalışmalar durmuş- tur.

Bu arada Güllü Agop'un tekel fermanında açık kapı bulan iki grup tiyatrocusu vardı. Bunlardan ilki, tulûatçılardır. Onlar metinsiz, doğmaca oynadıklarından tekelin kendilerine karşı uygulanamayacağını söyleyerek Tulûat tiyatrosunu kurmuşlar, başlangıçta, Güllü Agop tiyatrosunun oynamış olduğu oyunları kendi üslûplarında sahnelemişlerdir. Bunda öncülüğü, ünlü orta oyuncusu Kavuklu Hamdi, Hayalhane-i Osmanî Kumpanyasıyla Aksaray'da kurduğu bir tiyatrodan yapmıştır. Tekeldeki ikinci açık kapı ise, tekel dışı bırakılan müzikli oyunlardır. Çağın ünlü bestecisi Dikran Çuhacıyan, Opera Tiyatrosu adıyla kurduğu toplulukla daha çok kendi müzikli oyunlarını, bu arada çeviri müzikli oyunları oynamıştır. İki yönden gelen bu rekabet, Güllü Agop tiyatrosunu sarsmış, özellikle ikincisine karşı kurtuluşu, müzikli oyunları oynamakta bulmuştur. Gedikpaşa Tiyatrosunun yıkılışı ve tekelin süresinin sona erip bir daha yenilenmemesi üzerine birçok topluluklar kurulmuş, bu arada hem o çağın hem de Meşrutiyet tiyatrosunun önemli tiyatro adamlarından Mardiros Minakyan, önce Osmanlı Tiyatrosu adını sürdürmüş, topluluğu daha çok Osmanlı Dram Kumpanyası olarak tanınmıştır. İlk yıllarda Güllü Agop'un oyun seçimine yakın bir yol izlerken, gerek kendi tiyatro anlayışı gerek istibdat şartlarının zorlaması sonucunda yerli veya edebî değeri olan çeviri oyunlara rağbet etmeyerek Fransa'da "kapıcı romanları" denilen ucuz romanlardan adaptasyonlarla ikinci, üçüncü derece melodramları sahneledi. Bu oyunlar, hem istibdat şartlarına uygun düşüyor, hem de çağın ahlak anlayışı bakımından olumlu karşılanıyordu. Sıkı denetim, etki alanını yabancı tiyatrolarda da göstermekteydi. Oyuncular arasında çekememezlik ve kısır bir yarışma anlayışı yüzünden birbirini jurnal etmek de almış yürümüştü. Söz gelişi, ünlü tiyatro adamı Ahmed Fehim



دارالبيدي

 تپه باشی قوشانی تياتروسونه

۱۰ کاون اول جمعه ايرتيني آغاشاي ساعت تام ۲۱ بجده

(وليام شكسپيرك) ك شاه آزى

هامليت

حاله ه برده

(سهنگك) (مبني) ك آغاشاي ترجمه سبك (دول فرديوخ ورتان)

طرفه دن حبه ايجون ترپ ايدلن و بر جيتن طرفه دن حذق

ايدله سبك يرلي مبداتديق طي ايدلن اميلدن ترجمه ايدلشدر.

ترجمه ايدن و حبه به قوبان : ارطغرل بحسين

ده قور اسكيزلي : باول اوت

ده قوراري اعمال ايدن : هالين فيشيق

اسقرم : اسوجل پروسور راغار يونسون

آليق قابر : آليق قاييبي سمنكاران جميتدن

قوستوملر : مادام آنا ، قوجه قو

بروقه لر غوروخوسكي و آكرم نجيب بارقومه ري تهه ساي

اوركستر : استامبول قولده و توارى طلبه لري طرفه دن

DARÜLBEYDİ

 AU THEATRE DE CHAMPS

Le samedi 20 Decembre 1927 à 21 h. 30

HAMLET

de WILLIAM SHAKESPEARE

Traduction de SCHLEGEL et TIECK

Traducteur et metteur en scène

ERTOGROUL MOUHSSIN

Maquettes : PAUL OTY

Décors de Hans FISCHELZ

Professeur d'écriture RAGNAR JOHNSON

Chevaliers de l'Association des artistes turcs

Costumes de Mme Anna et KOUTCHENKO

Peintures de GOROHOWSKI

Fords de la maison FEREM NEDJIB

Orchestre LES ETUDIANTS DU CONSERVATOIR

TÜRK TİYATROSU: Darülbeydi'de sahneye konulan Shakespeare'in "Hamlet" adlı oyununun ilânı

Efendi, Fransız anlayışında vodviller oynamak için bir topluluk kurmuş ve tutunmuştu. Başarısını çekemeyen Mınakyan, onu jurnal edip zararlı olduğu gerekçesiyle vodvilleri yasak ettirmişti. Abdülhamid, istibdat şartlarını kendi Yıldız sarayı tiyatrosunda da uyguluyordu. Bu dönemde, Ahmed Fehim gibi sanatçılar eliyle tiyatro Anadolu'ya da götürülmüştür. Bu sanatçı her gittiği yerde tiyatro kurmuş, derme çatma tiyatroların dekorlarını yapmış, tiyatroyu Anadolu'nun çeşitli yerlerinde tanıtmıştır.

İlk Türkçe oyun, İbrahim Şinasi Efendi'nin *Şair evlenmesi*'dir. Bu eser 1859 tarihinde açılan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu için ısmarlanmıştı. Ancak bundan önce de birtakım denemeler vardır. Söz gelişi, Viyana'daki Doğu Dilleri Okulunda Türkçe öğrenen yabancıların Türkçelerini geliştirmek için birtakım oyunlar yazılıyor, öğrenciler bunları hem İtalyanca, Fransızca ve Almancaya çeviriyorlar hem de yıl sonunda oynuyorlardı. Bunları, o sırada adlarını gizleyen ve Türkçe öğretmenliği yapan Türk elçiliğinden diplomatların düzenleyip sınıfta okudukları tahmin edilebilir. Bunlar arasında *Vakay-i acibe* ve *Havâdis-i Kefşer Ahmed*,

Nasreddin Hoca'nın mansıfı ve *Hikâyet-i ibdâ-i Yeniçeriyân...* bulunmaktadır. Bir de Katolik Ermenilerin Venedik'te bulunan manastırının yayımları arasında Ermeni harfleriyle Türkçe basılmış çeviriler, ayrıca günümüze yazılı metinleri ulaşmamış ve temsil edildiklerini bildiğimiz çeşitli Türkçe çeviriler bulunmaktadır. Yine *Şair evlenmesi*'nden on beş yıl önce Abdülhak Hâmid'in babası Hayrullah Efendinin tıp öğrencisiyken yazmış olduğu bir oyun taslağı (*Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşentî*) [1939] bu arada sayılabilir.

Namık Kemal bu dönemin en önemli oyun yazarlarından. Onun *Vatan yahut Silistre* [1873], *Zavalı çocuk* [1873], *Âkif Bey* [1874] gibi eserleri bu dönemde oynanmıştır. Kemal ayrıca *Gülnehal* [1875], *Celâleddin Harzemşah* [1885], *Karabelâ* [1910] adlı oyunları da yazmıştır. Şemseddin Sami'nin üç oyunu vardır, üçü de sahneye konmuştur: *Besa yahut Ahde vefa* [1875], *Seydi Yahya* [1875], *Gâve* [1876]. Âli Bey'in çeşitli adaptasyonlarının yanı sıra iki komedisi, *Misafiri istiskal* [1870] ile *Geveze berber* [1872] ve bir müzikli oyunu, *Letâfet* [1897] vardır. Re-

caizade Ekrem de dört oyun yazmıştır: *Afiye Anjelik* [1870], *Atala yahut Amerika vahşileri* [1874], *Vuslat yahut Süreksiz sevinç* [1874] ve komedisi *Çok bilen çok yanılır* [1914]. Ebüzziya Tevfik, Victor Hugo'dan esinlenerek kaleme aldığı *Habibe yahut Semahat-i aşk* [1875]'tan önce *Ecel-i kaza* [1872]'yi yazmıştır. Samipaşazade Sezai'nin *Şir* [1887] ve Muallim Naci'nin *Hazım Bey yahut Heder* adıyla birer oyunları vardır. Abdülhak Hâmid'in birçok oyunu o yıllarda yayınlanmış veya bu dönemde yazılmakla birlikte daha sonra yayınlanmıştır. Bu dönemde yazılmış eserleri arasında şunları sayabiliriz: *İçli kız* [1873], *Macerai aşk* [1873], *Sabr ü sebat* [1874], *Duhter-i Hindü* [1875], *Nazife* [1876], *Nesteren* [1876], *Eşber* [1880], *Tezer* [1880], *Tarık yahut Endülüüs fethi* [1879], *Finten* [1916], *Zeynep* [1908], *Sardanapal* [1917], *Liberte* [tefrika: 1913].

Tiyatro yazarlarından biri de Ahmed Midhat Efendi'dir. En önemli oyunları: *Eyyah* [1872], *Açıkbaş* [1875], *Ahz-i sâr* [1875], *Çengi yahut Daniş Çelebi* [1875], *Çerkez özdenler* [1883] ve *Zeybekler* [1885]'dir.

Bu yazarların yanı sıra tiyatro türünde eser vermiş, hatta birçok oyunları birlikte yazmış olan Mehmed Rifat ile Hasan Bedrettin'i de saymak gerekir. Bu yazarların telif ve çeviri oyunları vardır. O dönemin özellikle komedi alanında en önemli yazarı Bursalı Feraizcizade Mehmed Şakir'dir. Molière etkisiyle yazan Feraizcizade'nin entrika, töre ve karakter komedisi niteliklerinin karışımı olan oyunları şunlardır: *Teehhül yahut İlk göz ağrısı* [1885], *İnatçı yahut Çöpçatan* [1884], *Evhâmî* [1884], *İcab-ı gurur yahut İnkılâb-ı muhabbet* [1884], *Kırk yalan köse ve Yalan tükendi* [1885]. Bu sayılanlardan başka pek çok yazarın tiyatro için oyunları yayınlanmış ve oynanmıştır.

Yazarlar, zaman zaman geleneksel tiyatromuzun etkisi altında kalmakla birlikte daha çok Avrupa tiyatrosu tarzında yazıyorlardı. Komediler, daha çok törelere yer vermekle birlikte vodvil niteliğindediydi. Yazarlar, trajediyi de denemişler, manzum oyunlar vermişlerdir: Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Perviz* [1866] ve *II. Ersas* [1866], Abdülhak Hâmid'in kimi oyunları, Ali Ferruh'un *Huşenk* [1885]'i, Abdülhalim Memduh'un *Bedriye* [1885]'si gibi. Tarihi ve belgesel oyunlar da yazılmıştır. Ancak çağın çekingenliğinden Türk tarihine pek az baş vurulmuş, daha çok Doğu İslâm ve Arap tarihi kaynak olarak alınmıştır. Yazarı bilinmeyen ve metni de elimizde bulunmayan Osmanlı Tiyatrosunun oynamış olduğu *Feth-i celil-i Konstantiniye* ile *Feth-i celil-i Mısır* ve onun gibi tarihi oyunların yanı sıra, savaş sırasında halkı yüreklendirmek için bir iki belgesel oyun daha yazılmıştır. Romantik dramlar ise daha başarılıdır. Namık Kemal'in, Ahmed Midhat'ın, Ebüzziya Tevfik'in birtakım oyunları bu türdendir. Melodramlar, bu çağın en çok tutulan oyun türüdür. Her melodram, kötülüğün sonunda ceza göreceği, iyiliğin de karşılıksız kalmayacağı fikrine bağlanmıştır. Seyircilerden büyük ilgi gördüğü için bu tür, gerek çeviri yoluyla gerek bu örnekler üzerine yerli oyunlar yazılarak uzun süre oynanmıştır. Bunlar arasında Hasan Vâhid'in *Anadolu köylüleri* gibi, olayları ve kişileri köy çevresinden alınmış oyunlar bile yazılıp oynanmıştır. Duyusal dramlar, bu dönemin sayıca en kabarık türüdür. Daha çok türlü sebeplerden dolayı birbirine kavuşamayan sevgilileri ele alan bu dramların, Avrupa'da yazılıp oynanan dramlara benzer yönleri de vardır. Ancak, bunların başlıca amacı, acındırmak, ağlatmak, duygulandırmaktır. Yedinci

bir tür olarak müzikli oyunlar sayılabilir. Bunlar için çok iyi örnekler vardır: *Arif'in hilesi*, *Köse Kâhya*, *Leblebici Horhor Ağa*, *Çengi*, *Pembe kız*, *Koroğlu* gibi.

Sonuç olarak, araya istibdat ve onun sıkı denetimi girmemesi olsaydı, Tanzimat tiyatrosunun çok olumlu gelişmeler yapabileceği söylenebilir.

II. Meşrutiyet dönemi tiyatrosu (1908 - 1923). Hürriyetin ilânı diye bilinen II. Meşrutiyet dönemi, daha başlangıçta yeniden tiyatro hayatının canlanmasına yol açtı. Hürriyetin ilân edildiği, anayasanın yürürlüğe girdiği, parlamentonun açıldığı bu dönem, seyircilerin, oyuncuların ve tiyatro topluluklarının sayıca bolluğu, oyunların özellikleri bakımından çağın siyasî ve sosyal düzenini ve çalkantılı havasını en açık bir biçimde yansıtabilmektedir. Meşrutiyet'in ilânı büyük umutlar yaratmış, hürriyet ve meşrutiyet kavramları ağırlık kazanmış, özenilen her şeyin hemen gerçekleşeceği, huzur ve güvenliğin geleceği sanılmıştı. Bunun sevinci ve coşkunluğu, kargaşaya varan bir bayram havası içinde yaşanmış, tiyatro da bu sevincin, coşkunluğun sözcüsü, duyguları kıskırtan bir araç olmuştu. Sahne, eski yönetimin kötülüklerine karşı toplumun hıncını, öfkesini dile getiren güçlü bir ses olarak kullanılmaktaydı.

İlk yıllarda, bu konuda sayıca pek bol oyun yazılmış, tiyatro toplulukları artmış, tiyatro çalışmaları yoğunlaşmıştır. Başlangıçta görülen bir özellik de siyasetle uğraşanların sayıca artmasıdır. Vatandaşlar, kurulan düzenin bozulmadan korunmasının kendilerine düşen vazgeçilmez bir sorumluluk olduğu bilincine varmıştı. Dernekler, siyasî partiler, dergi ve gazeteler sayıca artmış, herkes bu konuda düşüncelerini açıklamıştır. Bu düşüncelerin söylendiği bir alan da tiyatro olduğu için, eli kalem tutan herkes oyun yazmaya başlamış, eskiden azınlıkların elinde olan oyunculuğa herkes özenmiş, herkes sahneye çıkmak isteğini göstermiştir. İlk yıllarda iktidar partisi İttihat ve Terakkinin ileri gelenleri de bu akıntıya kapılmışlar, tiyatroyu geniş ölçüde desteklemişler, onu siyasî ve hukukî düşüncelerin bir kürsüsü olarak kabul etmişlerdir. Ancak, kısa sürede bu coşkunluğun yerini büyük bir umut kırıklığı almıştır. Dış savaşlar, içeride de sabırsızlık, anarşi, parti çekişmeleri, cehalet ve gerçeklerin anlaşılmasıyla ortaya çıkan aşağılık duygusunun yarattığı yıkıntı, aydınları "bu devletin nasıl kurtulacağı" yolunda bir çözüm aramaya itmiştir. Bütün bu davranışlar, bir yandan olayların kendisi, öte yandan ileri sürülen düşünceler yoluyla tiyatrodaki da yankısını bulmakta gecikmemiş, gerek olaylar gerek düşünceler, sıcağı sıcağına sahneye aktarılmıştır.

İlk aylarda istibdat çağının yasaklanmış oyunları ile geçmiş yönetimi kötileyen eserler oynanmış; seyirci, oyuncuların coşkunluk yaratan, millî duyguları kıskırtan havasına kapılmıştır. Dönemin sonuna kadar yine de kadının erkek tiyatrodaki bir arada oturamamıştır. Oyuncular, geçen dönemden kalma tecrübeli kişilerle bu dönemde oyunculuğa heves eden gençlerdir. Minakyan, Benliyan, Binemeciyan gibi tiyatro adamları öncülük ve öğretmenlik ediyordu. Ahmed Fehim Efendi de bu dönemin önde gelen tiyatro adamlarındandı. Reşat Rıdvan, Burhaneddin Bey, Raşit Rıza, Muhsin Ertuğrul, Şadi Fikret, Kemal Emin, Nureddin Şefkati bu dönemin yetiştirdiği ve çoğu Cumhuriyet çağında da çalışmalarını sürdürecektir olan kalburüstü tiyatro adamlarıydı. Cumhuriyet'in önde gelen tiyatro adamlarından Behzat Hâki (Butak), İ. Galip (Arcan), Cemal Sahir (Kehlibarçoğlu), Muvahhit de sayılabilir. Naşit gibi tuluatçıların



TÜRK TİYATROSU: Naşit

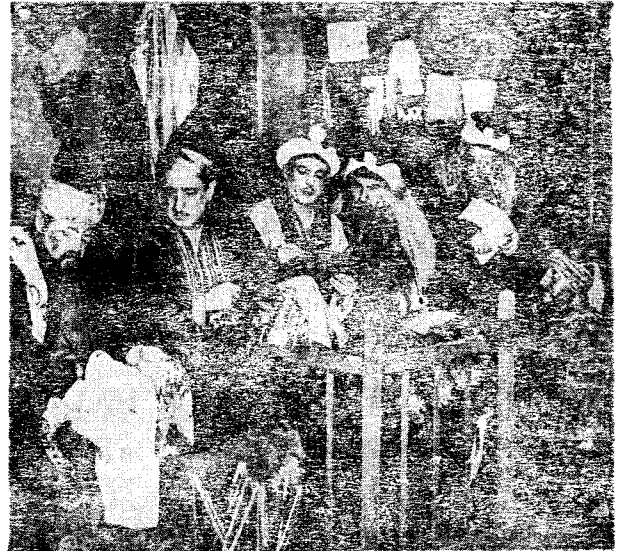
da bu dönemde önemli çalışmaları olmuştur. Müslüman kadın oyuncu yine sahneye çıkamıyordu. Ancak dönemin sonlarına doğru Afife adında yürekli bir Türk kıza, bütün baskılara, engellere rağmen sahneye ilk adımı attı. Onu, sayıca az da olsa, başkaları izledi. Oyunculunun okullu olması için ilk önemli adım da bu dönemde atılmış, 1914'te İstanbul belediye başkanı Cemil Paşa (Topuzlu), ünlü tiyatro adamı André Antoine'ı İstanbul'da bir konservatuvar kurması için çağırmıştır. Darülbeydi-i Osmanî adıyla açılan bu konservatuvar, iki yıl sonra ödenekli bir tiyatro topluluğuna dönüşmüş ve bugün İstanbul Şehir Tiyatrosu olarak bildiğimiz tiyatronun böylece temeli atılmış oldu.

Bu dönemde yeni tiyatro binaları pek yapılmamış, Odeon, Varyete, Tepebaşı, Eski Skating Ring'den bozma Yeni Tiyatro sahneleri kullanılmıştı. Sinemanın bu dönemde yayılması üzerine birçok tiyatronun sinemaya dönüşmesine rağmen tiyatro toplulukları pek çoktu. Bunların çeşitli yıllarda ad ve san değiştirenlerle birlikte sayısı yüzün çok üstündedir. Düzenli sanat tiyatroları bakımından en önemlileri arasında Osmanlı Dram Kumpanyası, Sahne-i Milliye-i Osmaniye Kumpanyası, Mürebbi-i Hissiyat Kumpanyası, Millî Osmanlı Tiyatrosu, Madam Binemeciyan Topluluğu, Şark Dram Kumpanyası, Donanma Cemiyeti Heyet-i Temsiliyesi, Darülbeydi-i Osmanî, Yeni Sahne, Türk Tiyatrosu, Şadi Fikret ve Arkadaşları sayılabilir. Müzikli oyunları oynayan topluluklar içinde de Millî Osmanlı Operet Heyeti, İstanbul Operet Heyeti, Sahir Opereti gibi ciddi kuruluşlara rastlanır.

Tanzimat dönemine göre değerlendiresek Meşrutiyet'te devlet adamlarının tiyatroya ilgisi pek gevşekti. İlk aylarda iktidar partisinin ileri gelenleri, siyasi amaçlarla tiyatroyla ilgilenmişlerse de, daha sonra ilgi azalmıştır. Tiyatro yönetimi ve sahne düzeni her bakımdan ilkel, çağın

şartlarına göre bozuktu. Tiyatro toplulukları bir iki temsil için bir araya geliyor, sonra dağılıyorlardı. İyi sanatçılar sayıca azdı, bunların da çeşitli gruplara dağılmasıyla ortaya derme çatma topluluklar çıkmıştı. Çağın çeşitli güçlükleri, şartları ve daha başka sebeplerle tiyatro topluluklarının çoğu amatör nitelikteydi. Çoğu kamu yararına temsil veriyor; bu da halkın, onların yararlı çabalarına saygı duymasını sağlamakla birlikte, tiyatro sanatının gelişmesini ve tiyatronun profesyonel bir niteliğe ve düzene girmesini engelliyordu. Ödenekli bir millî tiyatro kurmak için yapılan bir iki deneme de başarısızlığa uğramıştı. Tek ödenekli tiyatro kuruluşu olan Darülbeydi ise, ödenek azlığı ve yönetim aksaklıkları yüzünden öteki topluluklar gibi sıkıntı içindeydi.

Edebiyat-ı Cedideciler, istibdat döneminde tiyatro türünde eser vermemişken Meşrutiyet'te içlerinden çoğu bu türde denemelere girişmiştir. Bunlardan Hüseyin Suat (Yalçın) en verimlisidir. Oyunlarının çoğu bu dönemde oynanmıştır. Özellikle *Yamalar* [1920] adlı sosyal dramı üzerinde durulabilir. Aynı dönemde Mehmed Rauf dört dram, bir komedi vermiştir. Cenab Şehabeddin, Halid Ziya (Uşaklıgil), Ali Ekrem (Bolayır), Safveti Ziya ve Faik Âli (Ozansoy)'nin de denemeleri sayılabilir. Bu çağırda aynı kuşaktan olup çağırın dışında kalanlardan Hüseyin Rahmi (Gürpınar) ile Safvet Nezihi de oyun yazmışlardır. İkinci önemli edebiyat çağır, Fecr-i Âti'den Şehabeddin Süleyman ile Tahsin Nahit, gerek birlikte gerek ayrı ayrı pek çok oyun vermişlerdir. Müfit Ratip, Refik Halid (Karay), İzzet Melih (Devrim), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) de tiyatroyla ilgilenmişlerdir. Millî Edebiyat akımına bağlı yazarlardan Midhat Cemal (Kuntay), Yusuf Ziya (Ortaç), Reşat Nuri (Güntekin), Ömer Seyfettin, Raif Necdet (Kestelli) ile M. Raif, Ziya Gökalp, Aka Gündüz ve başkaları sayılabilir. Bu çağın oyun yazarlığını başlı başına uğraşarak benimsemiş, verimliliğini Cumhuriyet'te de sürdürmüş iki yazarı vardır: İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) ve Musahipzade Celâl. Birincisi daha çok adaptasyon alanında başarılı oyunlar vermiştir. Bununla birlikte telif oyunları da vardır. Ayrıca, sayısız kabarık tek perdelik komediler yazmıştır. Mu-



TÜRK TİYATROSU: Musahipzade Celâl'in "Bir kavuk devrildi" oyunundan bir sahne

sahipzade Celâl ise önemli oyunlarının çoğunu Cumhuriyet'ten sonra yazmış olmakla birlikte bu dönemde bir tarihî dram (*Köprülüler* [1912]), bir sosyal dram (*Türk kızı* [1909] ve bir komedi (*İtaat ilâmi* [1923])'den başka birçok başarılı müzikli oyun yazmıştır. Edebiyatçıların yanı sıra gazeteci, oyuncu ve başka mesleklerden birçok oyun yazarı vardır. Bunların yayınlanmış veya oynanmış oyunlarının sayısı yüzleri bulmaktadır. Kadın yazarlardan Niğâr Hanım, Fehime Nüzhet, Halide Edip (Adivar), Mesadet Bedirhan, Fahrünnisa Fahrettin'in de denemelerini sayabiliriz. Bu dönemde, gerek XIX. yüzyıl T. T.'nin gerek Avrupa tiyatrosunun büyük etkisi vardır. Geleneksel tiyatro ise eski değerini kaybetmektedir. Tulûat tiyatrosu, Naşit gibi ustaların elinde gelişmekle birlikte genellikle tulûat toplulukları daha çok öteki tiyatro topluluklarının sahneye koyduğu oyunların kopyacılığında kalmış, bir yaratıcı güç gösterememişlerdir.

Bu dönemin oyunlarını sekiz türe ayırabiliriz. Ancak burada, tür sözü tam anlamında kullanılmamıştır. Bu oyunlar şunlardır: Komedi, manzum oyunlar, siyasi ve belgesel oyunlar, tarihî dramlar, savaş oyunları, sosyal ve aile dramları, duygusal dramlar, müzikli oyunlar.

Komedi daha çok geçen yüzyılda olduğu gibi vodvil niteliğinde oyunlardır. İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) en çok bu türde oyun yazmıştır. Manzum oyunlar aruz veya hece vezniyle yazılmıştır. Halit Fahri (Ozansoy)'nin *Baykuş* [1917]'u ile Yusuf Ziya (Ortaç)'nin *Binnaz* [1919]'u bu türün iki ayrı vezinde, üzerinde çok durulan iki önemli örneğidir. Gerek bu iki yazarın gerek Abdülhak Hâmid'in, Abdülhalim Hâdi'nin, M. Rauf'un, Faik Âli (Ozansoy) ve başka yazarların bu türde çeşitli oyunları vardır. Siyasi ve belgesel oyunlar ise bu dönemin en ilgi çekici türüdür. Bunları tarihî dramlardan ayıran başlıca özellikler, oyun kişilerinin gerçek olması, oyunun yazıldığı tarihte yaşayan kimselerden seçilmesi ve belirli bir konuyu, bir görüş açısını, yine gerçek tutanaklar, mektuplar, kararlar, hükümet yorumları, konuşmalar, bildirimler, gerçek olaylarla sahneye çıkarmasıdır. Bu türden, adlarını bildiğimiz, ancak metinleri olmayan pek çok oyun vardır. Bunlar çoğunlukla istibdat döneminin olumsuz hareketlerini, 31 mart olayını, Jön Türklerin gizli çalışmalarını, saray entrikalarını, iktidar partisinin içyüzünü gösteren oyunlardır. Tarihî dramlara gelince, sayıca en kabarık tür budur. Daha çok Os-



TÜRK TİYATROSU: Güngör Dilmen'in "Kurban" oyunundan bir sahne

manlı tarihinin parlak yapıtlarına sığınarak halkı yenilgi karşısında yüreklendirmeyi amaçlayan bu oyunlar içinde en başarılıları Şehabeddin Süleyman ile Tahsin Nahit'in *Kösem Sultan* [1911]'ı, Salâhaddin Cimcoz ile Celâl Esat (Arseven)'in *Selim-i Sâlis* [1936]'idir. Öte yandan, o yılların siyasi ve sosyal hayatında en büyük sarsıntı dış olaylardan ve savaşlardan gelmekteydi. Bu sebeple Girit olayı, İtalya Savaşı, Balkan Savaşı, I. Dünya Savaşı ve ayrıca dış olaylarda halkı yüreklendirmek, direnme gücünü artırmak için savaş oyunları yazılıyordu. Bunlar da çoğunlukla belgesel biçimdeydi.

Toplum ve aile dramları, toplum ve aile içindeki sorunları çözümleneyen veya eleştiren oyunlardır. Daha çok Fransız tiyatrosunun etkisiyle yazılmıştır. Elimizde metni bulunan veya konusunu inceleme yazılarından öğrenebildiğimiz bu konuları işleyen pek çok oyun vardır. Bu türün yazarları, Niğâr Hanım, Haid Ziya (Uşaklıgil), Reşat Nuri (Güntekin), Mehmed Rauf, Hüseyin Suat (Yalçın), Aka Gündüz, Safvetî Ziya, Mahmut Yesari ve başkalarıdır.

Tanzimat döneminde olduğu gibi, bu dönemde de duygulandırıcı oyunlar yazılmıştır. Bu duygusal dramlar arasında Mehmed Rauf'un *Ceriha* [1923]'sı, Cenab Şehabeddin'in *Yalan* [1911]'ı, Tahsin Nahit'in *Hicranlar* [1908] ve *Fırar* [1910]'ı, Şehabeddin Süleyman'ın *Kırk mahfaza* [1913]'sı, Ali Ekrem (Bolayır)'in *Baria* [1908] ve *Sukut* [1919]'u dikkate değer örneklerdir.

Müzikli oyunlar bakımından bu dönemde çok başarılı örnekleri rastlanır: Musahipzade Celâl'in *İstanbul efendisi* [1913], *Yedekçi* [1919], *Kaşıkçılar* [1920], *Lâle devri* [1914], *Macun hokkası* [1916], *Atlı ases* [1921], *Demirbaş Şarl* [1921], *Moda çılgınları* [basılmadı], Muhlis Sabahattin'in çeşitli operetleri gibi. Ali Rıza'nın, Fahri (Kopuz)'nin, daha başka besteci ve yazarların da bu türde ilgi çekici oyunları vardır.

Meşrutiyet tiyatrosu olarak adlandırdığımız bu dönemin gerek genellikle gerek özellikle tiyatro açısından üç önemli niteliği bulunmaktadır. Bunların başında, Meşrutiyet'in eski dönem ile Cumhuriyet Türkiye'si arasında bir köprü olması gelir. Eski değerler ve kurumlar tartışılmış, bunların yerini alacak yeni değerler ve kurumlar araştırılmıştır. Tiyatroda sorunlar su yüzüne çıkmış, neler olduğu anlaşılmıştır. Tiyatro dilinde gelişme olmuş, ödenekli tiyatronun temeli atılmış, tiyatro öğretiminin önemi anlaşılmış, kadın oyuncunun sahneye çıkması için mücadele edilmiş, bugünün birçok tanınmış oyuncularını ve tiyatro adamlarını görgü ve bilgisini Meşrutiyet'te kazanmışlardır. Kısacası, Cumhuriyet tiyatrosunun temelleri bu dönemde atılmıştır. İkinci özellik, siyasi ve sosyal alandaki gelişmedir. Hürriyetin ilânıyla tebaa-i şâhanenin artık vatandaş olduğu bilincine varılması, yurt yönetiminde söz sahibi olmak isteyenlerin, siyaset yapanların sayısını artırmıştır. Gazetelerin, dergilerin, derneklerin, siyasi partilerin sayısı birden çoğalmıştır. Bu bolluk tiyatrodaki kendini gösterdi. Aynı bolluğu yazılan oyunlarda, tiyatro oyuncularında ve kurulan tiyatro topluluklarında da görmekteyiz. Son önemli özellik ise, herkesin "Bu devlet nasıl kurtarılabilir?" sorusu üzerinde fikir yürütmeye başlaması, bunun sonucu olarak tiyatronun da estetik ve biçim kaygılarından çok siyasi, hukuki, sosyal sorunlar üzerine eğilmesidir. Tiyatronun toplum yararı olduğu yalnız düşüncede kalmamış, eyleme de dikkate değer örnekler verilmiştir. Bu dönemin yeni ve dikkat çekici bir türü olan belgesel ve siyasi oyun, bugün için

bile incelenmesi gereken bir alandır. Cumhuriyet'in birçok oyun yazarı da bu dönemde denemelere başlamıştır. Verilen eserler içinde, günümüz ölçülerine göre değerli olanları da bulunmaktadır.

III. Cumhuriyet döneminde T. T. (1923'ten günümüze). Bu dönemde artık tiyatrodaki arama ve denemeden yaratma, kendini bulma aşamasına ulaşılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bocalama dönemi, kamu kesiminin de ilgi ve desteğiyle yolunu yöntemini bulmuştur. Sorunlar anlaşılmış, tiyatronun önemi benimsenmiş, oyuncusu, yazarı, seyircisi el ele verip tiyatroyu birlikte yaratma çabasına girişmişlerdir. Cumhuriyet'in tek partili rejiminde devlet, tiyatroya elinden geldiğince yardım etmiştir. Devlet eliyle tiyatro eğitimi, bir Devlet Tiyatrosu'nun kurulması, halk evleri yoluyla yurt düzeyinde kültürü ve tiyatroyu yayma, halka erişme çabası gibi olumlu sonuçlar alınmıştır. Çok partili rejimde ise devletin ilgisi gevşemiş, iktidar partisi, bunları geliştirecek yerde geriletecek bir tutum göstermiştir. Bununla birlikte, büyük şehirlerde, oyuncu, yazar, seyirci sayısında artış olmuş, tiyatro hareketi bütün gücüyle kendisini duyurmuştur.

Seyirci sorunu da giderek bir çözüme varmıştır. Artık hiç değilse büyük şehirlerde kadın ve erkek seyirciler bir arada, bilinçli, anlayışlı olarak temsilleri değerlendirebilmektedir. Öte yandan özel ve ödenekli tiyatroların Anadolu'ya yaptıkları geziler dışında, bir kültür hareketi olarak bölge tiyatrolarıyla tiyatro, yurt yüzeyine de yayılmaktadır.

Oyuncuların eğitimi için Atatürk'ün direktifiyle bir Devlet Konservatuarı kurulmuş, bu kurum yıllarca Devlet Tiyatrosuna değerli sanatçılar yetiştirmiştir. Artık profesyonel düzeyde oyunculuk saygı gören bir meslek olmuştur. Tiyatro adamları da, sayıca az olmakla birlikte, yol göstermekte, tiyatro hareketine yön vermekte, büyük katkıda bulunmaktadır. Bunların başında gelen Muhsin Ertuğrul, Meşrutiyet döneminde yaptığı büyük işlerden sonra Cumhuriyet döneminde de her olumlu çabanın önderi oldu. O, tiyatro oyunculunun, sahneye koyuculuğunun, yöneticiliğinin yanı sıra bir tiyatro düşünürü olarak yazılarıyla, dersleriyle, yeni yeni tiyatroların açılmasında da ön ayak olmuştur. Yine geçen dönemden Nurettin Şefkatî, İbnürrefik Ahmed Nuri (Sekizinci), Raşit Rıza Samak, Behzat Butak, Burhaneddin Tepsî, Naşit Özcan, Şaziye Moral, Halide Pişkin, Ahmed Refet Muvahhit, Yaşar Özsoy, Neclâ Sertel, Sadi Tek, İsmail Galip Arcan, Bedîa Muvahhit, Emin Beliş Belli, Hüseyin Kemal Gürmen, Şadi Fikret Karagözoğlu, Ercüment Behzat Lâv, Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu, M. Kemal Küçük vb. önde gelen tiyatro adamlarıdır. Bu değerli sanatçılardan bugün yaşayanlar ve sahnelerimizde seyrettiklerimiz de vardır.

Cumhuriyet döneminde adı İstanbul Şehir Tiyatrosuna dönüşen Darülbeydi'den Talât Artemel, Suavi Tedü, Kemal Tözem, Müfit Kiper, Hadi Hün, Reşit Baran, Zihni Küçümen, Sami Ayanoğlu, Hamit Akınlı, Mahmut Moralî gibi sanatçılar, gerek oyuncu gerek sahneye koyucu olarak sivrilmişlerdir.

Devlet Tiyatrosu içinden de yirmi yıllık bir sürede çok önemli sanatçı ve sahneye koyucular çıkmıştır: Cüneyt Gökçer, Salih Canar, Saim Alpago, Muazzez Lutas, Melek Ökte, Ağâh Hün, Ahmet Evintan, Nihat Aybars, Şahap Akalın, Şeref Gürsoy, Nuri Altınok, Ragıp Haykır, Handan

Uran, Yıldız Kenter, Jale Birsell, Asuman Korad, Semih Sergen, Müşfik Kenter, Beyhan Hürol, Raik Alınacı, Halûk Kurtoğlu, Mahir Canova, Bozkurt Kuruç, Gülşen Alınacı, Ergin Orbey, Ulvi Uraz, Maral Nutku, Baykal Saran v.b. Hemen hepsi Devlet Konservatuarından yetişmiş bu değerlerin yanı sıra değişik eğitim kurumlarından gelen veya kendi kendilerini yetiştirmiş şu sanatçıları sayabiliriz: Ayla Algan, Gülriz Sürurî, Engin Cezzar, Haldun Dormen, Genco Erkal, Çiğdem Selşik, Erol Günaydın, Çetin İpekkaya, Erol Keskin, Ayberk Çölok, Ergun Köknar, Tuncer Necmioğlu, Münir Özkul, Tuğç Yalman, Şükran Güngör, Kâmuran Yüce, Zeki Alasya, Ayten Gökçer, Pekcan Koşar, Nisa Serezli, Metin Serezli ve başkaları. Başka bir kesim de halkın sevgilisi yıldız halk sanatçılarıdır. Nerede olsa halk, yalnız bunları tek başına seyretmek için koşar: Muammer Karaca, Gazanfer Özcan, Muzaffer Hepgüler, Kenan Büke vb. İyi oyuncular, oldukça iyi yönetici ve sahneye koyucular çıkmış olmasına rağmen, tiyatro üzerinde düşünen, bütün Türkiye'nin tiyatro sorunlarına önder olacak, Muhsin Ertuğrul ölçüsünde tiyatro adamları pek yetişmemiştir.

Tiyatro toplulukları, Cumhuriyet'in ilk yıllarında dağınık bir görünümde olan Darülbeydi'nin yanı sıra, Şadi Bey ve Rüfekası'ndan oluşan topluluk Millî Sahne adını almış, yine Türk Tiyatrosu veya Raşit Rıza ve Arkadaşları adı altındaki topluluk, 1924 - 1925 mevsiminde Ferah Tiyatrosunda Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları adı altında temsil veren kısa ömürlü topluluk, Türk Akademi Tiyatrosu ve çeşitli halk tiyatrosu toplulukları vardır. Sarsıntılar geçiren Darülbeydi ise daha sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu adı altında tanınan en önemli topluluktur. Önce Devlet Konservatuarı öğrencilerinin Tatbikat Sahnesi adı altında Ankara'da temsiller veren topluluğu, kuruluş yasaasının çıkmasıyla bir geçiş döneminden sonra 1949'da kurulmuş, Ankara'da ve başka illerdeki çeşitli tiyatrolar arasında en önemli kuruluş olmuştur. İlk başta operayı, sonra baleyi de içerirken, 1970'ten sonra biri Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü, öteki Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü olarak iki bağımsız kuruluşa ayrılmıştır.

İstanbul Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu gibi iki ödenekli tiyatro yanında özel tiyatroların gelişmesi, 1951'de sanat yöneticiliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı ve bir bankanın desteğiyle kurulan Küçük Sahne ile başlar. Bugün gerek İstanbul gerek Ankara'da birçok önemli topluluğa rastlanmaktadır: Kent Oyuncuları, Gülriz Sürurî-Engin Cezzar Topluluğu, Dostlar Tiyatrosu, Ulvi Uraz Topluluğu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu (1972'de kapanmıştır) gibi. Ancak Ankara ve İstanbul'da özel tiyatroların gitgide hızlı bir artış göstermesi, sanatçı bakımından bu dağılımın toplulukların güçlerini zayıflatması, düşündürücü olmaya başlamıştır.

Bu dönemde pek çok tiyatro binası buluyoruz. Ancak bunların yalnız bir ikisi çağdaş tiyatro mimarisine uygun yapılarıdır. Eskiden kalma, sinema olarak veya başka bir amaçla yapılmış olanları saymazsak en önemli tiyatro binası, 1946'da temel atılan ve 23 yıl beklendikten sonra 1969'da bitip halka açılan İstanbul Kültür Sarayı'dır. Kültür Sarayı'nın dört sahnesi vardır: 1 350 kişilik büyük tiyatro, 750 kişilik konser salonu, 350 kişilik küçük tiyatro, 430 kişilik çocuk tiyatrosu. Ancak, bu bina bir yıl sonra bir yangınla harap olmuştur. Ankara'daki çeşitli binalar arasında, 1927'de yapı-

mına başlanılmış 590 kişilik Türk Ocağı, daha önce yapıp ancak 1947'de temsillere başlanan 605 kişilik Küçük Tiyatro, Alman mimarı Paul Bonatz (b. bk.)'ın Sergievi'ni bozarak yaptığı 750 kişilik Büyük Tiyatro; İstanbul'da, özel tiyatroların ve İstanbul Şehir Tiyatrosunun çeşitli semtlerdeki tiyatrolarının yanı sıra İstanbul Şehir Tiyatrosunun Harbiye'de 1970'te yaptırdığı 600 kişilik tiyatro, Kent Oyuncularının yine Harbiye'de yaptırdığı Kenter Tiyatrosu ile Bursa, İzmir ve başka illerdeki tiyatrolar sayılabilir. Bütün bu tiyatroların hiçbirinde sahne - seyirci yerleştirilmesi yönünden çağdaş mimarının yenilikleri düşünülmemiş, hepsi İtalyan çerçevesi veya kapalı sahne biçiminde yapılmıştır. Öte yandan mimar Tuncay Çavdar'ın İstanbul'da LCC özel okulu için yaptığı tiyatroyla mimar Arman Güran ve arkadaşlarının Ankara'daki yeni Devlet Konservatuarı için hazırladığı 800 kişilik tiyatro planı çok değişiktir. Ancak, tiyatronun hızla geliştiği ve yayıldığı ülkemizde tiyatro binalarının durumu iç açıcı değildir.

Devlet Tiyatrosu ve Operasına büyük ödenekler verilmesine rağmen bu tiyatroların kültür ve sanat hayatımıza beklenen katkıyı yeterince yaptığı söylenemez. Sahne kuruluşları içinde en genci olmasına rağmen kısa zamanda Avrupa'daki kuruluşlar düzeyine erişen Devlet Balesi ise beklenen seviyeye ulaşamamıştır. Özel tiyatroların içinde iyi durumda olanlara devlet elinin uzanmaması, giderek bunları da basit ve sanat değeri olmayan temsillere itmiştir.

Cumhuriyet döneminde T. T.'nda en iyi gelişen, oyun yazarlığı olmuştur. Özellikle son yıllarda yaratılan oyunlar, önemli bir gelişme göstermiştir. Bu dönemin yazarlarını üç kesimde toplayabiliriz. Önce Meşrutiyet döneminde yazı hayatına atılıp bu dönemde de eser verenler: Hâlid Fahri Ozansoy, İbnürrefik Ahmed Nuri (Sekizinci), Reşat Nuri Güntekin, Musahipzade Celâl, Hüseyin Suat Yalçın, Mahmut Yesari, Yusuf Ziya Ortaç, Abdülhak Hâmid Tarhan, Halide Edip Adıvar, Aka Gündüz, Vedat Örfi Bengü, Refik Hâlid Karay, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu. İkinci kesim yazarlar, Cumhuriyet'in başlarında oyun yazan ve içlerinde kimi günümüze kadar bu çalışmalarını sürdürenlerdir: Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek, Vedat Nedim Tör, Cevat Fehmi Başkut, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dranas, Selâhattin Batu, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Oktay Rifat (Horozcu). Üçüncü kesim ise son on beş yılda eser vermiş, oyunları Türk dramatik edebiyatına yepyeni bir görünüm kazandırmış genç yazarlardır: Haldun Taner, Orhan Asena, Turgut Özakman, Cahit Atay, Refik Erduran, Çetin Altan, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal, Güngör Dilmen, Nazım Kurşunlu, Aziz Nesin, Turan Oflazoğlu, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Hidayet Sayın, Recep Bilginer, Adalet Ağaoğlu, Yıldırım Keskin, Başar Sabuncu, Melih Cevdet Anday, İlhan Tarus, Tarık Buğra, Sedat Veyis Örneç, Güner Sümer v.b.

Bu dönemin oyunlarından seçmeler yaparsak, en kalburüstü oyunlar olarak şunları gösterebiliriz: Musahipzade Celâl'in *Bir kavuk devrildi* [1930], *Mum söndü* [1930],



TÜRK TİYATROSU: Orhan Asena'nın "Hürrem Sultan" adlı oyunundan bir sahne

Fermanlı deli hazretleri [1924], *Balaban Ağa* [1933]; Cevat Fehmi Başkut'un *Küçük şehir* [1945], *Paydos* [1948], *Buzlar çözülmeden* [1964]; Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşe başı* [1948], *Satılık ev* [1961]; Selâhattin Batu'nun *Güzel Helena* [1954]; Tarık Buğra'nın *Ayakta durmak istiyorum* [1966]; Oktay Rifat'ın *Çil horoz* [1964], *Yağmur sıkıntısı* [1969]; Haldun Taner'in *Keşanlı Ali destanı* [1964], *Gözlerimi kaparım vazifemi yaparım* [1964], *Sersem kocanın kurnaz karısı* [1969]; Orhan Asena'nın *Hürrem Sultan* [1960], *Atçalı Kel Mehmet* [1970]; Turgut Özakman'ın *Ocak* [1962], *Sarıpınar* 1914 [1968]; Cahit Atay'ın *Pusuda* [1962], *Karaların Memetleri* [1963], *Sultan gelin* [1965], *Kırlangıçlar* [1966]; Refik Erduran'ın *Karayar köprüsü* [1957], *Cengiz Hanın bisikleti* [1959]; Necati Cumalı'nın *Nalınlar* [1962], *Susuz yaz* [1968], *Vur emri* [1969]; Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede şenlik var* [1968], *Kral üşümesi* [1970]; Güngör Dilmen'in *Midas'ın kulakları* [1965], *Canlı maymun lokantası* [1964], *Kurban* [1967], *İttihat ve Terakki* [1969], *Bağdat Hatun* (yayınlanmadı); Nazım Kurşunlu'nun *Çığ* [1953], *Merdiven* [1966]; Aziz Nesin'in *Biraz gelir misiniz?* [1958], *Toros canavarı* [1963], *Çıcu* [1970]; Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim* [1967]; Orhan Kemal'in *72. koşuş* [1967], *Eskici dükkânı* [1969], *Kardeş payı* [1970]; Yaşar Kemal'in *Teneke* [1965]; Hidayet Sayın'ın *Topuzlu* [1963], *Pembe kadın* [1965]; Adalet

Ağaoğlu'nun *Evcilik oyunu* [1964], *Çatıdaki çatlak* [1969], *Tombala* [1967]; Başar Sabuncu'nun *Şerefiye* [1967]; Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* [1965], *Mikado'nun çöpleri* [1967] v.b.

Cumhuriyet dönemi, kendi tür ve konularını birlikte getirmiştir. Burada artık komedi, melodram, trajedi gibi türler yerine oyunlar konularıyla birbirinden ayrılabilir. Belli başlı şu konuları buluyoruz: Kurtuluş Savaşı ve bunu izleyen inkılâplar üzerine oyunlar. Kişilerin ruhî durumlarını, psikanaliz çözümlmelerini, aşâklık duygularını, yalnızlıklarını, cinsî yünden veya para yünden tutkularını, ölüm korkularını, değişen durumlara göre çevreye uyumsuzluklarını, yabancılaşmalarını ele alan oyunlar. Değer yargılarının değişiminde kuşaklararası çatışma, batılılaşmanın sindirilmemiş olması, maddeciliğin önem kazanması, kadının gerçek yeri, bu değerlerin cinsî sorunlara, para, ahlâk, din anlayışına yansımaları kimi oyunlarda ele alınmıştır. Sosyal düzensizlik, ekonomik güvensizlik, bunun yarattığı ahlâk çöküntüsü, bunların aile üzerinde olumsuz etkileri, kişinin kişiyi, bir devletin bir başka devleti sömürmesi, sayıy kabarık sosyal oyunlarda ele alınmıştır. Köy oyunları başlığı altında toplayabileceğimiz pek çok oyun bundan önceki kesimde sayılan sorunları köy ve kasaba çevresinde ele almakta ve köy kadınının durumu, kan davası, ekonomik güvensizlik, ağa baskısı, çatışan değerler, geleneklerin baskısı gibi sorunlara değinilmektedir. Yazarlarımız, mitolojiden, eski medeniyetlerin tarihinden, eski Türklerden, Osmanlı tarihinden, masallardan, efsanelerden yararlanarak çağımızı yansıtmayı, birtakım insanlık gerçeklerini bir paralellik içinde vermeyi denemişlerdir. Bütün insanlık sorunları ve ülküleriyle evrensel düzlemde ilgilenen insanoglunun karşılaştığı tehlikeleri ve kötülük eğilimini yansıtan oyunlar yazılmıştır.

Müzikli tiyatro da gelişme göstermiştir. Burada konumuz dışında kalan opera alanında da Türk bestecileri birtakım başarılı örnekler vermişlerdir. Operet, müzikli oyun türü ise çok zengindir. Özellikle Cemal ve Ekrem Reşit Rey kardeşlerin operetleri, Muhlis Sabahattin'in operetleri, Haldun Taner, Refik Erduran, Erol Günaydın, Turgut Özakman gibi yazarların da son yıllarda bu alanda ilgi çekici örnekleri vardır.

Cumhuriyet döneminde, özellikle oyun yazarlığında büyük gelişme görülmüştür. Ancak yazarlarımız henüz millî bir dram yaratamamışlardır. Birtakım yazarlar geleneksel kaynaklarımızı kullanarak ilgi çekici denemeler yapmışlardır. Tiyatro eğitimi, beklenen gelişmeyi gösterememiştir. Eğitim yolunda önemli bir adım, üniversiteye tiyatronun girmesi olmuştur. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesinde bir Tiyatro Kürsüsü ile bir Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü kurulmuştur. (M. And)

TÜRK VATANDAŞLIĞI KANUNU, Türk vatandaşlığının kazanılmasını, kaybını ve bundan doğan sonuçları düzenleyen 11 şubat 1964 tarih ve 403 sayılı kanun. T. V. K., beş bölüm ve kırk sekiz maddeden ibarettir. Birinci bölüm (Md. 1-18), "Türk Vatandaşlığının Kazanılması"; ikinci bölüm (Md. 19-37), "Türk Vatandaşlığının Kaybı"; üçüncü bölüm (Md. 38-41), "Türk Vatandaşlığının İspatı ve Yargı Yolu"; dördüncü bölüm (Md. 42-45), "Çeşitli Hükümler"; beşinci bölüm (Md. 46-48), "Son Hükümler" başlığını taşımaktadır.

T. V. K.'nun başlıca hükümleri:

A. Türk vatandaşlığının kazanılması: Türk vatandaşlığının kazanılması kanun yolu, yetkili makam kararı ve seçme hakkı ile kazanma şeklinde olabilir. Türkiye içinde veya dışında Türk babadan olan veya Türk anadan doğan çocuklar doğumlarından başlayarak Türk vatandaşdırlar (Md. 1). Yabancı anadan evlilik içinde doğan çocuk: a. nesebinin tashihi, b. babalığın hükümle tahakkuk etmesi, c. tanıma yollarından biriyle bir Türk vatandaşına nesep bağı ile bağlanırsa, doğumundan başlayarak Türk vatandaşı olur (Md. 2). Evlât edinme, evlâtlığın vatandaşlığına tesir etmez. Ancak küçük olan evlâtlık, vatansız olur veya anası babası bulunmaz veyahut nerede olduğu bilinmezse, bir Türk tarafından evlâtlığa alınmakla Türk vatandaşı olur (Md. 3). Türkiye'de doğan ve vatandaşlığını ana ve babasından doğumla kazanamayan çocuklar, doğumlarından başlayarak Türk vatandaşdırlar. Türkiye'de bulunmuş çocuklar, aksi sâbit olmadıkça Türkiye'de doğmuş sayılırlar (Md. 4).

Bir Türkle evlenen yabancı kadın, Türk vatandaşlığına geçmek istediğini T. V. K.'nun 42. maddesinde gösterilen şekilde bildirdiği veya vatansız bulunduğu yahut evlenmekle eski vatandaşlığını kaybettiği takdirde, Türk vatandaşlığını kendiliğinden kazanır. Evlenmenin butlanına karar verilmesi halinde, akitte hüsnüniyetli olan kadın Türk vatandaşlığını muhafaza eder. Butlanına karar verilmiş evlenmeden doğan çocuklar, ana ve babaları hüsnüniyetli olmasalar bile, Türk vatandaşlığını muhafaza ederler (Md. 5).

Vatandaşlığa alınmak istenen kimsenin, a. kendi millî kanununa, vatansız ise Türk kanunlarına göre reşit olması, b. müracaat tarihinden itibaren geriye doğru Türkiye'de beş yıl ikamet etmiş olması, c. Türkiye'de yerleşmeye karar verdiğini davranışı ile teyit etmiş olması, d. iyi ahlâk sahibi olması, e. genel sağlık bakımından tehlike teşkil eden bir hastalığı bulunmaması, f. yeteri kadar Türkçe konuşabilmesi, g. Türkiye'de kendisinin ve geçimi ile yükümlü olduğu kimselerin geçimini sağlayacak gelire ve mesleğe sahip olması gereklidir. Bu gibi kimseler, Bakanlar Kurulu kararı ile Türk vatandaşlığına alınabilirler (Md. 6). Bununla birlikte, 6. maddenin b ve c bentlerindeki şartlar aranmaksızın, a. Türk vatandaşlığını herhangi bir şekilde kaybetmiş olanların sonradan doğmuş reşit çocukları, b. bir Türk vatandaşı ile evli olanlarla bunların reşit çocukları, c. Türk soyundan olanlarla eşleri ve reşit çocukları, d. bir Türk vatandaşı ile evlenme kararıyla Türkiye'de yerleşmiş olanlar, e. Türkiye'ye sanayi tesisleri getiren, sosyal ve ekonomik alanlarda veya bilim, teknik veya sanat alanlarında olağanüstü hizmeti geçmiş veya hizmeti geçeceği düşünülen kimseler, f. vatandaşlığa alınması Bakanlar Kurulu'nca zarurî görülenler, istekleri üzerine İçişleri Bakanlığının teklifi ve Bakanlar Kurulu kararıyla Türk vatandaşlığına alınabilirler (Md. 7).

T.V.K.'nun 30 ve 37. maddeleri gereğince analarına bağlı olarak Türk vatandaşlığını kaybeden küçükler ile 32 ve 36. maddeleri gereğince ana ve babalarına bağlı olarak Türk vatandaşlığını kaybeden küçükler, reşit olmalarından başlayarak bir yıl içinde Türk vatandaşlığını seçebilirler (Md. 12). 19. madde uyarınca evlenme ile Türk vatandaşlığından ayrılan kadın, bu evliliğin sona ermesinden başlayarak üç yıl içinde Türk vatandaşlığına dönebilir (Md. 13).